

# ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1910

ВЫПУСКЪ VII



## СОДЕРЖАНІЕ.

Театральныя зданія въ Москвѣ въ XVII и XVIII столѣтіяхъ.  
В. Герингроссъ (Всеволодскаго).

Изъ записокъ театрала 40—60-хъ годовъ. Павла Россіева.

Милій Алексѣевичъ Балакиревъ. Сергѣя Ляпунова.

„Донъ-Жуанъ“ Мольера (къ возобновенію комедіи на сценѣ Александринскаго театра). Н. Долгова.

„Донъ-Жуанъ“ Мольера и его постановка на Александринской сценѣ. А. А. Смирнова.

Проектъ сезона 1910—1911 гг. въ Императорскомъ Московскомъ Маломъ театрѣ. Докладъ Управляющаго драматическою группою. Кн. А. И. Сумбатова (Южина).

Впечатлѣнія сезона: Спб. Александринскій театръ. „Донъ-Жуанъ“ Сергѣя Ауслендера. — Мариинскій театръ. В. Каратыгина. Москва. Братья Карамазовы въ Московскомъ Художественномъ театрѣ Максимилиана Волошина.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Нѣмецкая слобода при Императорѣ Петрѣ В. Направо домъ Лефорта, налѣво—Головина. Съ гравюры Генриха де Виттъ.

Театръ Локателли. Съ рисунка Мартынова.

Милій Алексѣевичъ Балакиревъ.

Декораціи къ трагедіи Гуцкова „Уріэль Акоста“ (2 картина 4 акта и 5 актъ).

Жанъ-Батистъ Мольеръ.

Типы Мольеровскихъ комедій: Скарамушь, Пьеро и Мольеръ въ роли Сганареля.

„Женитьба Фигаро“ на сценѣ Московскаго Малаго театра: 1) сцены изъ 1, 3 и 5 актовъ; 2) г-жи: Версъ въ роли Сюзанны; Гзовская—Керубино; Лешковская—Сюзанны; Салинь—Керубино; Яблочкина—Графини; г.г. Бравичъ—Фигаро; Ленинь—гр. Альмавива; Правдинъ—Антоніо; Рыбаковъ — Брид’уазовъ; Сашинъ — Бартоло; Южинъ—Фигаро.

Обложка работы Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ, исполнены фирмами Н. И. Бутковской въ Спб. и Georg Büxenstein въ Берлинѣ.

# ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНІЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

В. ГЕРНГРОССЪ (ВСЕВОЛОДСКІЙ).



АЧАЛО театральныхъ представленийъ въ Москвѣ относится ко второй половинѣ XVII столѣтія. Такъ, по словамъ англійскаго посланника, графа Карлейля, однажды, въ 1664 году, въ Нѣмецкой слободѣ, въ посольскомъ домѣ на Покровкѣ «Il se fit une comédie qui nous divertit fort bien pendant quelques heures» <sup>1)</sup>. Весьма возможно, что подобныя представленія повторялись довольно часто и весьма вѣроятно, что все въ томъ же посольскомъ домѣ; свѣдѣній объ этомъ, однако, у насъ нѣтъ никакихъ. Говорятъ, хотя мы этого провѣрить не можемъ, что и у боярѣ Матвѣева и Милославскаго въ домахъ тоже разыгрывались комедіи. Какъ-бы то ни было, ни посольскій домъ, ни палаты Матвѣева и Милославскаго не были театральными зданіями и театр ъ ютился тамъ, очевидно, въ одной изъ наиболѣе просторныхъ заль.

Но въ 1672 году 4 іюня былъ отданъ приказъ «иноземцу—магистру Ягану Готфриду учинить комедію, а для того дѣйства устроить хоромину вновь, а на строенье тое хоромины и что на нее надобно покупать изъ приказу володимірской чети. И по тому великаго государя указу комидейная хоромина построена въ селѣ Преображенскомъ со всѣмъ нарядомъ, что въ тое хоромину надобно. А сколько въ тое хоромину лѣсныхъ запасовъ и всякаго наряду, и сколько по цѣнѣ чего пошло, и тому смѣтную роспись подалъ окольничему Артемону Сергѣевичу Матвѣеву да дьякомъ думному Григорью Богданову, да Якову Поздышеву, да Ивану Евстафьеву приказу володимерской чети подъячей Аванасей Дмитріевъ» <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Carlisle. La relation des trois ambassades. P. 1857. стр. 76; Морозовъ. Очерки изъ исторіи рус. театра, стр. 133.

<sup>2)</sup> Морозовъ. Очерки 140.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНІЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

Интересныя подробности относительно этой постройки даетъ намъ И. Забѣлинъ <sup>1)</sup>).

«Сохранилась записка о лѣсномъ матеріалѣ, который былъ употребленъ на постройку этой комидѣйной хоромины. Въ дѣло пошло на стѣны 542 бревна въ 4 саж. длиною, что даетъ поводъ заключить, что пространство хоромины было не меньше 30 арш. въ квадратѣ при вышинѣ въ 6 арш. На переводины пошло 25 деревъ по 10 саж. длины и 50 деревъ семисаженныхъ. На полы и потолки—783 доски; для стропиль 50 деревъ семисаженныхъ и 300 деревъ въ 4 саж. Въ кровли и на внутреннюю отдѣлку 4220 тесницъ. Для дверей и окошекъ 28 колодъ. Внутри устроены рундуки, полки (мѣста амфитеатромъ), лавки и подмостки въ ямахъ, т. е. на сценѣ, для рамъ и декорацій. Передъ хороминой былъ устроенъ обширный рундукъ, т. е. помость съ входными ступенями. Кругомъ она была огорожена заборомъ съ створчатыми воротами. На всякіе лѣсные запасы вышло больше 1000 руб. Изъ дворца было отпущено довольно значительное количество червчатаго (краснаго) и зеленаго сукна на уборку новопостроенной хоромины. Октября 27 выдано въ комедійную хоромину въ Преображенское на обивку стѣнъ и на мосты (полы) суконъ анбурскихъ половинками, три половинки червчатыхъ, двѣ половинки зеленыхъ да половинка сукна лярчины. Изъ этого указанія видно, что въ концѣ октября хоромина совсѣмъ уже выстроенная убиралась и наряжалась на чисто». Ѣздить, однако, зимою въ Преображенскій театръ было далеко и по многимъ причинамъ весьма неудобно, въ виду чего и требовалось театральное помѣщеніе въ самомъ городѣ. Поэтому 22 января 1673 г., въ день бракосочетанія съ царицею, царь приказалъ въ Кремлѣ, «надъ аптекою, что на дворцѣ, въ палатахъ, построить какъ бытъ комидѣйному дѣйству». А пока что велѣно было всю театральную утварь перевести изъ палатъ Милославскаго, гдѣ они временно были сложены, снова въ Преображенское; на слѣдующій же день, 23 января, указъ о постройкѣ театра надъ аптекою былъ повторенъ.

<sup>1)</sup> Дом. бытъ рус. царицъ, изд. 1869 г., стр. 474.

Вслѣдъ за этимъ, «Постройка хоромины была поручена стрѣльцкому сотнику Данилу Кобылину изъ полка полковника Бухвостова. Изъ стрѣльцовъ же назначены и плотники, 20 чел., а для поспѣшенія велѣно взять и больше, почему прибавлено еще 5 челов. Они работали пять дней, съ 25 января по 29 и даже по ночамъ, для чего куплено 100 свѣчъ сальныхъ большихъ за 15 алт. Какъ было построено, неизвѣстно. Знаемъ только, что палата была постлана войлоками (47 штукъ), а по нимъ коврами; двери и стѣны обиты также коврами и сукнами; къ связямъ въ сводѣ были привязаны брусья, къ которымъ сукна прибиты; сцену отдѣлялъ особый брусъ съ перилами, на которомъ положены двѣ полстки; было устроено три завѣса на толстой желѣзной проволоцѣ и на мѣдныхъ кольцахъ, которыхъ къ новому завѣсу употреблено 60 штукъ, куплено 10 деревянныхъ подсвѣчниковъ, которые были утверждены на доскахъ; куплены также двѣ дубовыя большія скамьи, а изъ Преображенскаго перевезено и особое «мѣсто», быть можетъ, государево; кромѣ того выкрашены голубцомъ какіе-то четыре балѣты.

При перевозкѣ изъ Преображенскаго рамъ — декораций, 36 штукъ, оказалось, что большія и среднія рамы въ двери новой комедійной палаты не прошли, почему были перетерты, т. е. разрѣзаны и построены сдвижными съ придѣлкою 100 задвижекъ и 200 скобъ желѣзныхъ. Эти декорации писалъ и устанавливалъ живописецъ Петръ Гавриловъ Энглесъ <sup>1)</sup>. Однако театръ Грегори просуществовалъ очень недолго и 15 декабря 1676 г. послѣдовалъ указъ царя Ѳедора Алексѣевича: «надъ аптекарскимъ приказомъ палаты, которыя заняты были на комедію, отдать и что въ тѣхъ палатахъ было органы и преспективы и всякіе комидійные припасы—все свезть на дворъ, что бывалъ Никиты Ивановича Романова». Такъ прикончило свое существованіе первое специально театральное помѣщеніе въ Москвѣ.

<sup>1)</sup> Подробности ассигнованія суммъ и матеріаловъ см. «Записной Расходный столбецъ приказу Галиція чети». Временникъ И. М. Общ. Ист. и Др. Р., 1856, кн. 24, стр. 1.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНЫЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

Слѣдующимъ за нимъ театральнымъ зданіемъ является хоромина, построенная при Императорѣ Петрѣ Великомъ, хотя при царѣ Ѳеодорѣ Алексѣевичѣ, въ Московскихъ Славяно-Греко-Латинскихъ Аѳинахъ, очевидно, въ одной изъ залъ или же просто въ классѣ игрались школьныя дѣйства воспитанниками этой Академіи. Комедійная хоромина, выстроенная при Петрѣ, является первымъ общественнымъ театральнымъ зданіемъ въ Москвѣ, т. к. въ нее въ первый разъ былъ пущенъ народъ за входную плату по соответственнымъ билетамъ.

Во время прибытія Іогана Кунста въ Москву Петръ Великій былъ въ Архангельскѣ и бояринъ Головинъ, вѣдавшій Посольскимъ Приказомъ, былъ вмѣстѣ съ царемъ, вслѣдствіе чего каждая мелочь въ организациі театра письменно опрашивалась и приказывалась; благодаря этому у насъ сохранилась полная и весьма характерная въ бытовомъ отношеніи исторія построения комедійной хоромины и водворенія нѣмецкихъ актеровъ.

11 іюля 1702 г. Головинъ писалъ думнымъ дьякамъ: «А на тѣ комедіи осмотра и выбравъ съ вѣдома боярина Тихона Никитича Стрѣшнева изъ тѣхъ палатъ, что на дворцѣ за церквію Стрѣтенія Пресвятыя Богородицы, гдѣ Разстрига живаль къ Ратушѣ, о чемъ напередъ писалъ къ вамъ и къ Тихону Никитичу, или гдѣ тѣ комедіанты удобные къ тому дѣлу палаты изберутъ пространныя безъ утѣсненія, дабы въ тѣхъ палатахъ комедія, конечно, совсѣмъ наготово была учинена и сдѣлана къ пришествію Великаго Государя безо всякаго мотчанія, и въ томъ дѣлѣ ни въ чемъ остановки не чините, и что понадобится велите давать не задерживая, а буде имъ комедіантомъ доведетца у которой палаты выломать стѣну, и вы такъ учинить велите, а каменьщиковъ и столяровъ прикажите взять изъ оружейной палаты». На это 16 іюля дьяки отвѣчали, что «бояринъ Тихонъ Никитичъ Стрешневъ къ Москвѣ пріѣхаль и о палатѣ на комедіи его докладывали и по его приказу комедіанты на дворѣ палаты осматривали и сказываютъ, что тѣ палаты малы, а говорятъ, будто Лафертовы палаты годны».

Лафертовы палаты были построены въ Нѣмецкой Слободѣ на берегу

Яузы Петромъ Первымъ и, послѣ смерти Лефорта въ 1699 г., онъ поселился въ нихъ самъ. Какъ мы увидимъ, этимъ палатамъ въ ожиданіи постройки спеціальной хоромины пришлось быть временнымъ пріютомъ театральныхъ представлений. Итакъ, не смотря на отвѣтъ дьяковъ, Головинъ продолжалъ настаивать на «Розстригиныхъ палатахъ, что близъ Стрѣтенской церкви» и 30 іюля дьяки, наконецъ, послали къ нему досмотръ и сказку слѣдующаго содержания: «По указу Великаго Государя комедіанту Куншту показываны во дворцѣ палаты, въ которыхъ можно быть комедіи: столовая и предъ нею сѣни, въ которой нонѣ бывають у Великаго Государя на уедіенціяхъ послы и посланники, двѣ палаты да сѣни приходные за церквію Стрѣтенія Господня къ Ратушѣ, палата верхняя, большая надъ дворцовымъ приказомъ... Кунштъ нашель ихъ неудобными, потому что въ столовой и въ проходныхъ Стрѣтенскихъ палатахъ о срединѣ утвержены столпы каменные; если выломать ихъ, то своды упадутъ; а если нѣтъ, то комедійному дѣйству быть не возможно; а верхняя палата надъ дворцомъ низка. Да онъ же комедіантъ смотря проходной площади, которою ходять сверху къ столовой палатѣ, подлѣ старой шатерной и золотой палаты, сказалъ, что то мѣсто х комедійному дѣлу было бы удобно, только съ трехъ сторонъ отъ преградокъ сдѣлать изъ толстыхъ досокъ, утвердя бревна, а четвертая стѣна каменная отъ шатерной и золотой палатъ старая и тое бъ всю площадь покрыть тесомъ.

А буде въ томъ мѣстѣ комедійной палатѣ Государь быть не укажетъ, то сдѣлать на красной площади, гдѣ потѣшные огни дѣйствуютца, подлѣ его Государевыхъ хоромъ, деревянную большую храмину по мѣрѣ, какъ надлежитъ быть тутъ комедійной храминѣ пристойно, да и дѣлать плотникамъ способнѣе, потому что мѣсто низкое и ровное. А когда будетъ сдѣлана и накрыта, тогда въ ней внутри театрумъ и смотрительныя мѣста и лавки какъ строить, станетъ указывать онъ комедіантъ и тутъ самъ будетъ всегда.

А если Великій Государь укажетъ комедійной палатѣ быть въ дому генерала Лефорта, то чтобъ въ большой палатѣ печь выломать и органы

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНИЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

вынести и мѣсто ихъ очистить, а по нуждѣ можно не вынося. Мѣра той комедіальной хранинѣ имъ написана длина 20 сажень, ширина 15 сажень, вышина 6 сажень». На этотъ запросъ послѣдовалъ 6 августа такой отвѣтъ отъ Головина.

«По указу великаго государя прикажите комедійной домъ строить по размѣру и по желанію комедіантову въ Кремлѣ городѣ, въѣхавъ Никольскіе ворота на лѣвой сторонѣ, что взято мѣсто у Трубечкихъ, подлѣ городской стѣны за караульнею колонною; въ избахъ сдѣлать частые большіе окна для всякаго случая, чтобъ возможно было въ окно двумъ человѣкамъ пролѣзть, а окончинъ въ нихъ не дѣлать, для того, что не потребенъ свѣтъ въ комедіи; въ окнахъ же сдѣлать двойные затворы и велѣтъ внутри вытесать; на затворахъ сдѣлать задвижные крюки, когда надобно затворить и запереть, въ теплотѣ также и отворить было бы удобно, и около того дому сдѣлать три или четыре избы съ малыми съ сѣнцы для пріѣзду желающимъ дѣйства комедіальнаго смотрѣть; деньги держать на то строенье отъ расхода изъ Посольскаго Приказу и конечно бѣ сдѣлано было все безъ всякаго мотчанія къ приходу великаго государя. Чинить по сему указу, какъ написано, конечно, съ поспѣшеніемъ».

Однако, еще не дождавшись этого указа, дѣяки писали Головину, что для предполагаемой Кунстомъ хоромины нужно «двѣ тысячи досокъ, 12 тысячъ гвоздей, 100 бревенъ; 8 плотниковъ и 12 человѣкъ работниковъ». Теперь, когда указомъ ясно опредѣлялось положеніе комедійной хоромины, дѣяки осмотрѣли указанное мѣсто и, не найдя его удобнымъ, доносили, что «въ томъ мѣстѣ никакого строенія строить не возможно, потому, государь, что наношено кирпичу и всякаго лому и земли отъ старыхъ полатъ великія горы, и тому государь строенію гдѣ быть о томъ повели къ намъ указъ прислать».

И черезъ нѣсколько дней, 20 августа они снова писали Головину; «А повелѣніе твое намъ чтобъ строить и надсматривать комедію, а намъ государь, такія дѣла не заобычны, и волочиться, ей государь не можемъ; пожалуй государь насъ, вели, государь, тѣмъ комедійнымъ дѣламъ быть и

вѣдать ихъ помимо насъ въ Оружейной Палатѣ, а въ томъ, государь, Приказѣ мастеровые люди, которые къ тому дѣлу приличны, вѣдомы, и во всемъ то дѣло будетъ поспѣшнѣе.» Такъ какъ въ Кремлѣ у Никольскихъ воротъ строить было нельзя, то Головинъ распорядился «натой же сторонѣ» «за городомъ» близъ «Триумфальныхъ избъ на площади» «сдѣлать». Но дѣяки и тутъ были въ нерѣшительности и писали, что «за городомъ на площади отъ триумфальныхъ свѣтлицъ къ Никольскому мосту по мѣрѣ только 25 сажень, а по сказкѣ комедіанта тобъ бытъ сгрѣ енію въ длину 20 сажень, поперекъ 12 сажень, въ вышину 6 сажень, а къ тому есть ли, государь, по твоему быть четверымъ избамъ, и въ томъ, государь, мѣстѣ подъ то строеніе земли сколько не будетъ, а если по по нуждѣ и построится, и отъ той хоромины площадь и триумфальныя свѣтлицы заставятъ а лѣсъ, государь весьма дорогъ: шти сажень еловыхъ бревенъ просятъ по 20 алтынъ за бревно, итогò будетъ 100 по 60 рублевъ, а на обвязку 12-ти сажень бревна, на примѣрѣ Яковъ Федоровъ сказалъ, что цѣна по 6 руб. всякому бревну, а комедіантъ совершенной ли мастеръ и съ утѣшныя дѣла его станеть ли подлинно невѣдомо и опыту ему не было. И есть ли, государь, хоромы въ такомъ знатномъ мѣстѣ и великимъ индивеніемъ построятъ, и дѣло у нихъ будетъ малое, и за то, государь опасны твоему гнѣву. А осмотръ мѣсту послали къ тебѣ государю на чертежѣ». Головинъ, однако, настаивалъ на своемъ и 8 октября писалъ имъ: «о комедіи и комедіантахъ учините по прежнему моему о томъ къ вамъ письму, чтобъ конечно театрумъ готовъ былъ къ пришествію великаго государя въ Лефортовомъ дому».

Только теперь, наконецъ, вопросъ о хороминѣ былъ разрѣшенъ, и 21 октября дѣяки извѣщали Головина, что «въ Лафертовѣ, Государь, палатѣ, гдѣ быть комедіи, театрумъ сдѣланъ, а въ Китаѣ на Красную площадь для строенія хоромины комедійной, лѣсъ возятъ». Черезъ нѣсколько дней они еще подробнѣе писали объ этомъ, и, какъ изъ ихъ словъ видно, работа двигалась впередъ. «А въ Лефортовой большой палатѣ, писали они, около театрума и хоры достраиваютъ. А на красной площади

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНЫЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

за двѣ сажени триумфальныхъ свѣтлицъ, гдѣ впредь комедіямъ быть, хоромину дѣлаютъ же противъ прежняго его размѣру, за умаленіемъ мѣста, съ убавкою длинникомъ на 18, а поперечникомъ на 10 саженьяхъ трехъ аршинныхъ, забираютъ по заборному въ столбы и мхомъ мѣшаютъ, чтобъ во время комедіальнаго дѣйства вѣтеръ не приходилъ».

Во что обошлась вся постройка мы не знаемъ, хотя у насъ и есть кое-какія свѣдѣнія въ этомъ отношеніи. Такъ, 17 ноября «къ строенію комедійной храмины, которую строятъ на Красной площади, на покупку лѣсныхъ и желѣзныхъ припасовъ къ прежнимъ 300 дано еще 300 рублей», а 14 декабря «къ строенію комедійной храмины къ 600 рублямъ дано еще 400 рублей». Поэтому, можно думать, постройка обошлась приблизительно въ 1000 рублей. Кромѣ того, 29 августа въ Архангельскѣ для строющагося театра «по великаго государя указу велѣно» было «купить въ комедію угодныхъ 12-ть паникадилъ мѣдныхъ объ одномъ ярусѣ, свѣчь по 12-ти и по 10-ти, и по 9-ти и по 8-ми», но, т. е. ихъ тамъ не оказалось, а, какъ слышали, они имѣются у Томаса Фонкельдермана, который въ свою очередь, купилъ ихъ у прикащика Матвѣева Поппе, то приказано «буде они къ тому комедіальному дѣлу по досмотру комедіантовъ годятся отослать ихъ въ Посольской приказъ». Когда послѣ смерти Ягана Кунста его вдова и нѣкій Бендлеръ замѣнили его, то «комедійная храмина» была уже «совершенна», т. е. готова и, какъ видно изъ доношенія дьяковъ «новой начальной комедіантъ въ той храминѣ на театрумъ 64 картины живописнымъ письмомъ написалъ, а завѣсу на тотъ театръ хочеть онъ комедіантъ дѣлать новой камчатой лоуданной, а стараго тафтяного завѣса изъ Лафортовскихъ полатъ переносить не хочеть. А про готовности всего театрума онъ домогается о томъ, дабы изнутри стѣны у чулановъ наружныя выписать и для зимняго бы времени придѣлать къ той комедійной храминѣ двѣ избы трехъ саженныхъ, потому что въ зимнее время комедіантомъ въ платѣ убираться не гдѣ, и тѣ бы избы построить къ той сторонѣ отъ театрума къ Никольскимъ воротамъ и прорубить бы изъ большой храмины въ тѣ избы двери». Рукою Головина на докладѣ было написано:

«велѣтъ здѣлать по его прошенію избы; снаружи чуланы выписать аспидомъ легко какимъ цвѣтнымъ, а завѣсы въ чуланы перенести изъ стараго театра».

«Впослѣдствіи нѣкоторыя части храмины расписаны были красной краской; такъ, изъ расходной книги того же приказа за 1704 годъ видно, «что золотопиसेцъ Григорій Ивановъ писалъ комедійныя меньшія свѣтлицы краскою червленною изъ масла и клею, «на что изошло 4 руб. 6 алтынъ». Для сцены употреблялись сукна и завѣсы; такъ, въ 1704 году куплена была особая коробья за 6 алт. въ комедью на поклажу суконъ и завѣсокъ. Кромѣ того, «въ комедійную храмину на всѣ хоры и въ нижніе переходы; и къ музыкантомъ, гдѣ играютъ въ назначенныя мѣста, и въ чуланы въ фонари, кромѣ театра, покупаны свѣчи сальныя маковые и двойныя и одинокія по 150 и по 100 и по 50, что въ которое дѣйство, по продолженію комедій, тѣхъ свѣтъ выйдетъ, а деньги платились изъ комедійныхъ же отъ строенія остаточныхъ и вновь собранныхъ денегъ. Въ томъ же 1704 году 250 свѣчъ сальныхъ изошли въ 5 комедій, стоимостью по 10 алтынъ за каждую сотню». Въ предупрежденіе пожара были приняты особыя мѣры, какъ мы знаемъ, въ видѣ частыхъ большихъ оконъ и кромѣ того на готовѣ были два ушата воды; за эти два ушата на воду для всякаго опасенія заплочено было 3 алтына 2 деньги».

Когда дворъ переѣхалъ въ Петербургъ, общественная жизнь въ Москвѣ сразу заглохла и съ нею заглохъ, конечно, и театръ. Какъ увлеченіе, въ сущности, искусственно привитое, оно нуждалось въ постоянной поддержкѣ и въ покровительствѣ; ясно, поэтому, что съ переѣздомъ двора, комедійная хоромина, какъ и самое комедійное дѣло стали приходить въ упадокъ, Наконецъ, въ 1707 году нѣкій Корчминъ «за именнымъ Великаго Государя указомъ началъ комедійскую храмину разбирать, а нынѣ, перепортя многое, писали дяки, собираетъ оную по прежнему и намъ до того уже дѣла нѣтъ, а изъ Посольскаго Приказа на тое починку денегъ давать и строить нечѣмъ». Такъ какъ своими средствами онъ, очевидно, починить ее не могъ, то и рѣшилъ снести ее вовсе. И дѣйствительно, «комедію разби-

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНИЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

рать Корчминъ приказалъ», къ чему и приступили 3 іюня, приче́мъ на заданный ему дьяками вопросъ, онъ отвѣчалъ: «что разобравъ велить перевезть на печатный дворъ и на подворье Богоявленскаго монастыря и писалъ о немъ къ сіятельному князю къ г. Александру Даниловичу Меньшикову и чае́тъ, что перевезена будетъ на дворъ его», «а уборство, доносили дьяки Головину, изъ тоя комедіи изволила приказать взять Царевна Государыня Наталья Алексѣевна въ Преображенское». 18 числа была уже «комедейная хранина раскрыта и потолки и связи всѣ разобраны». Но въ это время былъ полученъ царскій указъ не ломать ее и никуда съ прежняго мѣста не свозить. Тогда ее «начали паки собирать, изъ той разборки», однако, «многое повредилось а именно скала съ кровли вся изломалась, войлоки, которые были на потолкѣ всѣ изодраны, желѣзныя связи и гвоздья отъ ломки повредились... къ тому надобна скала новая и тесу не малое число... и мы послали говорить, продолжали въ письмѣ дьяки, чтобы приказалъ онъ укрѣпить и укрыть по прежнему, дабы опасности и течи не было; и онъ сказалъ, что припасы надо покупать изъ Посольскаго Приказа; на что отвѣчали, что онъ тое хранину приказалъ разбирать собою, онъ бы и исправилъ, и указъ о ней къ нему присланъ, а мы указу въ разбираниіи и паки о строеніи ея не имѣемъ... А уборы всѣ комедійныя, платье и перспективы взяты по приказу царевны Наталіи Алексѣевны въ Преображенское» 1).

Въ концѣ концовъ, видимо, Корчминъ ее собралъ и исправилъ, потому что она просуществовала еще долго. Послѣ большого промежутка времени только въ 1730 году этотъ комедіантскій домъ былъ возобновленъ, на что было употреблено 5.000 р. Случилось же это по поводу коронаціонныхъ торжествъ Импер. Анны Іоанновны, которая, какъ извѣстно, со всѣмъ Дворомъ прибыла для того въ Москву. Польскій король прислалъ по этому случаю цѣлую труппу актеровъ; по Выс. указу «прибывшіе изъ Европейскихъ государствъ комедіанты» были помѣщены «въ Слободскомъ дворцѣ».

1) Барсовъ. Новыя розысканія о перв. періодѣ рус. театра, стр. 17. Есиповъ. Сборникъ выписокъ изъ арх. бум. о Петрѣ В. II, стр. 311.

Есть документъ, по которому извѣстно, что 1 января 1731 г. на отопленіе покоевъ, занятыхъ комедіантами, было отправлено отъ Гл. Дворцовой канцеляріи 50 саж. дровъ <sup>1)</sup>).

Что же касается представленій, то ихъ рѣшено было давать въ имѣвшемся въ то время единственномъ театральномъ зданіи, для чего, впрочемъ, оказалось необходимымъ его ремонтировать. Начавшись въ 1730 г. представленія продолжались и въ слѣдующемъ 1731 г., причемъ въ этомъ году на устройство театра было употреблено 1.000 р. «Въ январѣ 1732 г. Дворъ уѣхалъ въ Петербургъ, но на строеніе Комедіантскаго Дома все-таки было отпущено 2.000 р.» <sup>2)</sup>).

Вотъ что было сдѣлано на эту сумму: «оный домъ накрытъ, внутри того дому мосты не помощены кромѣ мосту что имянуется театръ, и тесомъ во всехъ покояхъ потолки подбиты, внутри жъ по обѣ стороны галдареи для всходу рундуки и семь лѣстницъ зделано и болясы поставлены» и т. д.; «въ оконную раму вставлено 24 стекла», «въ 41 окно зделаны рамы въ которые вставлено по 40 стеколъ». Въ доношеніи на имя оберъ гофъ-мейстера С. А. Салтыкова отъ 11 января 1733 г., гдѣ все это подробно излагалось, испрашивалось въ то же время, будетъ ли повелѣно «по показанному реестру додѣлывать и матеріалы заготовливать» <sup>3)</sup>).

Работы всѣ велись плотничнымъ подмастерьемъ Яганомъ Эрихомъ подъ наблюденіемъ оберъ-архитектора де-Растрелли <sup>4)</sup>).

По свѣдѣніямъ Забѣлина мы узнаемъ, что въ отвѣтъ, очевидно, на представленный реестръ, 27 марта 1733 г. послѣдовало повелѣніе «комедіанскій домъ больше не строить» <sup>5)</sup>. Тѣмъ не менѣе, комедіанской домъ продолжаетъ, не бывъ вполнѣ отремонтированнымъ, существовать и далѣе въ 1734 и 5 г. г. Такъ, 6 авг. 1734 г. было указано изъять его изъ смо-

<sup>1)</sup> Арх. Мин. И. Дв. оп. 36—1629 д. 7 стр. 29.

<sup>2)</sup> Забѣлинъ. Опыты изуч. рус. древн. и истор., Т. 2 стр. 444—445.

<sup>3)</sup> А. М. И. Дв. Моск. Отд. оп. 7 № 12.

<sup>4)</sup> Ibidem.

<sup>5)</sup> Ibidem.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНІЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

трѣнія комиссара Вараксина. Въ началѣ же 1735 г. былъ возбужденъ вопросъ о томъ, подъ какимъ вѣдомствомъ слѣдуетъ быть этому дому, такъ какъ дворцовое считало его себѣ не подлежащимъ; имѣлось въ виду отдать его въ вѣдѣніе Сената, который отпускалъ было деньги на его ремонтъ, но въ концѣ концовъ онъ остался въ вѣдѣніи Интендантской конторы на рукахъ подключника Дмитрія Буракова. Послѣдній, принимая его въ свое смотрѣніе 7 февраля 1735 г. составилъ опись комедіанскому дому что построень близъ Никольскихъ воротъ на Красной площади, а на коликихъ саженьяхъ домъ въ длину и въ ширину и что въ немъ какихъ лѣсныхъ и другихъ разныхъ оставшихъ за расходъ матеріаловъ имѣетца писано ниже сего порознь.

«Оной домъ длиннику тридцать одна сажень

Поперечнику

Впередней стенѣ отъ Казанскіе Б—цы тринадцать сажень

Взадней стенѣ что отъ сланскихъ воротъ шеснадцать сажень два аршина съ четвертью и д. т.

въ серединѣ збоковъ для всходу зделано по одной леснице» галерея на 13 столбахъ, 41 окно всего, «по обѣимъ сторонамъ вверхъ для всходу две круглыя лесницы», 8 слуховыхъ окошекъ, «да при той комедіи караульная изба» <sup>1)</sup>.

До насъ не дошло болѣе позднихъ свѣдѣній объ этомъ комедіанскомъ домѣ и въ 1742 г., когда для коронаціи Императрицы Елисаветы Петровны строили новый оперный домъ, видимо, его уже не существовало.

Прежде чѣмъ перейти къ театральнымъ зданіямъ послѣдующихъ годовъ замѣтимъ еще, что при Петрѣ же Великомъ существовали театральныя помѣщенія въ зданіяхъ Московскаго Гофшпиталя доктора Бидлоо, въ Духовной Академіи, въ Измайловѣ у царицы Просковьи и въ Сухаревой башнѣ въ Навигацкой школѣ. По свидѣтельству камеръ-юнкера Берхгольца <sup>2)</sup> 4 января 1723 г. въ Гофшпиталѣ былъ спектакль, на которомъ присутствовалъ и

<sup>1)</sup> Ар. Мин. Имп. Дв. М. О. оп. 7 № 12.

<sup>2)</sup> Дневникъ камеръ-юнкера ч. 2.

Берхгольцъ. «Когда мы пріѣхали въ домъ, гдѣ назначался спектакль, пишетъ онъ, насъ провели въ какую то конуру, не просторнѣе и не лучше балагана маріонетокъ въ Германіи» <sup>1)</sup>. Театръ этотъ просуществовалъ очень долго и 20 лѣтъ спустя академикъ Штелинъ присутствовалъ тамъ же на представленіи комедіи о Баязетѣ и Тамерланѣ <sup>2)</sup>. Объ Измайловскомъ театрѣ намъ сообщаетъ кое-какія очень скудныя свѣдѣнія тотъ же Берхгольцъ <sup>3)</sup>. Отъ него мы узнаемъ, что подъ театръ была отведена одна изъ залъ дворца, «что тамошній театръ былъ устроенъ весьма недурно», что «занавѣсъ непрерывно опускался и зрители оставались въ совершенныхъ потемкахъ» при этомъ, и что во время представленія нѣкоторые сидѣли, иные же стояли.

Итакъ, свѣдѣніями 1735 г. у насъ заканчиваются какія бы то ни было извѣстія о комедіанскомъ домѣ, выстроенномъ при Петрѣ I на Красной площади. Какъ мы уже говорили, въ 1742 г., очевидно, онъ уже не существовалъ, т. к. въ этомъ году былъ выстроенъ по поводу коронаціи Императрицы Елисаветы Петровны на берегу Яузы около Головинскаго дворца новый оперный домъ. На постройку его было выдано 10.000 р. и, такъ какъ у насъ нѣтъ свѣдѣній, чтобы затѣмъ отпускалось что нибудь еще, мы считаемъ эту цифру—цифрой стоимости опернаго дома <sup>4)</sup>. Ассигнованіе этой суммы въ 1742 г. нисколько не помѣшало, однако, тому, чтобы подрядчики получили слѣдующія имъ деньги сполна только въ 1750 г. 29 ноября и то послѣ многократныхъ напоминаній и просьбъ <sup>5)</sup>.

1 февраля 1742 г. генераль фельдцейхмейстеръ принцъ Людвигъ Гессенгобургскій писалъ впервые о предстоящемъ сооруженіи къ Салтыкову <sup>6)</sup>. Вслѣдъ за этимъ въ Москву были отправлены оберъ архитекторъ графъ

<sup>1)</sup> И. Забѣлинъ Др. и Ист. 437.

<sup>2)</sup> См. Нѣм. изд. ч. I стр. 398; Морозовъ «Рус. театръ при Петрѣ Вел.» Е. И. Т. 1893—1894. Прил. I стр. 70.

<sup>3)</sup> Дневникъ ч. 2 стр. 316—318.

<sup>4)</sup> Гос. Арх. XIX 182, 2.

<sup>5)</sup> А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 116.

<sup>6)</sup> А. М. И. Д. М. О. оп. 6 д. 926.

де-Растрелли, живописнаго дѣла мастеръ Геролаамъ Бонъ (Girolamo Bon) машинистъ Карлъ Джибелли (Carlo Gibelli) и плотничный мастеръ Іоганъ Эрихъ. Изъ дѣла о постройкѣ опернаго дома <sup>1)</sup> видно, что у театра былъ каменный фундаментъ, что ежедневно работали 415—533 рабочихъ; изъ нихъ было 58—104 чел. каменщиковъ, 53 чел. столяровъ и 15 обойщиковъ. Самый театръ, по свидѣтельству Болотова, былъ деревянный <sup>2)</sup>. Къ сожалѣнію планъ этого театра не сохранился и, какъ оказывается, 5 декабря 1744 г. въ Гофъ-Интендантской конторѣ спросили о немъ Эрика, но послѣдній отвѣтилъ, что «плана де по которому строенъ оперный домъ у него не имѣется, а взялъ де съ собою въ Санктъ Петербургъ оберъ-архитекторъ графъ Растрелли для строенія тамъ такимъ же образомъ опернаго дома». Зная, что 1743 г., дѣйствительно, при Новомъ Зимнемъ домѣ былъ выстроенъ театръ, мы можемъ полагать, что онъ строился по плану, близкому къ настоящему, а съ нимъ мы знакомы <sup>3)</sup>. Что же касается нѣкоторыхъ мелкихъ деталей постройки и внутренняго его вида, то мы очень отрывочно знакомимся съ ними изъ описей театра, сохранившихся въ послѣдующіе годы при передачѣ его изъ смотрѣнія одного лица въ смотрѣніе другого. У опернаго дома имѣлись: подъѣздъ Ея Имп. Величества, средній подъѣздъ и подъѣздъ Ихъ Имп. Высочествъ, ложи средняя и крайняя Ея Имп. Вел. и ложа крайняя Ихъ Имп. Выс., въ ложахъ были изразцовыя печи <sup>4)</sup>. При этомъ ложа Ея Имп. Вел. была со сцены направо и въ ней на стѣнахъ были штофныя малиновыя обои съ золотымъ позументомъ. Ярусовъ или «апартаментовъ» было, видимо, три, причемъ 20 января 1750 г. Государыней было указано слѣдующее: «Кромѣ двухъ крайнихъ къ театру самой Государыни и Ихъ Имп. Высочествъ ложъ, а также средней и ближайшей къ царской, всѣ прочія для большей вмѣстительности передѣлать въ мѣста, замѣнивъ скамейками какъ въ

<sup>1)</sup> А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 89.

<sup>2)</sup> Записки т. II стр. 391.

<sup>3)</sup> В. Гернгроссъ. «Театр. зданія въ С.-Петербургѣ въ XVIII ст.», Стар. Годы 1910 мартъ.

<sup>4)</sup> А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 460.

СПБургѣ; на случай пожара изъ 2 и 3 ярусовъ сдѣлать лѣстницы; въ виду шума, обить полы войлоками тоже какъ въ СПБургѣ». Поручено это было машинисту Карлу Джибелли.

Нужно, однако, думать, что это не было приведено въ исполненіе или же было вновь передѣлано по старому, т. к. въ 1752 г., когда оперный домъ отъ капитана Левашева переходилъ въ смотрѣніе поручика Данилы Озерова, въ составленной описи значилось, что въ нижнемъ апартаментѣ было 14 ложъ, а въ среднемъ 17, причемъ въ каждой изъ нихъ стояло по двѣ лавки, обитыхъ краснымъ толстымъ сукномъ и узкой желтой тесьмой <sup>1)</sup>. При театрѣ была водоотливная машина. Ремонтировали оперный домъ въ 1751 г., причемъ доношеніе сдѣлать послѣ осмотра было поручено архитектору Евлашеву, плотничному мастеру Эрику и каменнаго дѣла мастеру Андрею Кюнелю. Доношеніе было подано 1 апрѣля и ремонтъ былъ завершень къ ноябрю того же года <sup>2)</sup>. Изъ интересныхъ подробностей по ремонту опернаго дома въ дальнѣйшіе годы мы знаемъ слѣдующее. Въ 1753 г. Высочайше было указано въ Моск. Гофъ-Интендантскую контору у опернаго дому для «пріѣзжающихъ къ тому оперному дому во время комедіанскихъ и другихъ дѣйствіевъ съ господами господскихъ людей сдѣлать двѣ избы съ сѣнями и съ печами въ которыхъ бы избахъ тѣ господскіе люди обогрѣваться могли» и поставить туда 5 дюжинъ стульевъ. На основаніи донесенія въ іюнѣ мѣсяцѣ видно, что это было исполнено и избы были построены въ 60 саж. отъ театра по направленію къ «рву» <sup>3)</sup>. Далѣе, 29 октября 1762 г. Высочайше было указано: «въ придворномъ оперномъ домѣ который близъ Головинскаго дворца для убиранія оперистамъ и танцовщикамъ каморъ весьма мало, того ради оная Гофъ-Интендантская контора имѣетъ въ самомъ скоромъ времени купить струба четыре и ко оному оперному дому придѣлать для того убиранія въ пристойномъ мѣстѣ каморы какъ возможно наискорѣе, и снаружи

<sup>1)</sup> А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 177.

<sup>2)</sup> А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 141.

<sup>3)</sup> А. И. Д. М. О. оп. 7 № 191.

оныя обить досками чтобъ худаго виду не было и совсѣмъ оныя исправить, чтобъ для убирания вышеписанныхъ во во время театральныхъ дѣйствій остановки быть не могло и при томъ чтобы оныя были теплые, ибо въ холодныхъ убираться невозможно» <sup>1)</sup>).

Оперный домъ былъ открытъ по случаю коронаціи Императрицы Елисаветы Петровны оперою «Милость царя Тита» — «*La clemenza di Tito*», прологомъ Штелина «*La Russia afflita e riconsolata*» и двумя балетами: «Золотое яблоко на пирѣ боговъ и судъ Парисовъ» и «Радость народа о явленіи Астреи на російскомъ горизонтѣ и о возстановленіи золотого времени». Представленія въ немъ давались затѣмъ главнымъ образомъ только во время пребыванія Двора въ Москвѣ, какъ напримѣръ, въ 1753, 1762 и др. гг., а одно время въ немъ играла труппа полковника Титова, актеры котораго даже жили въ зданіи Головинскаго дворца <sup>2)</sup>).

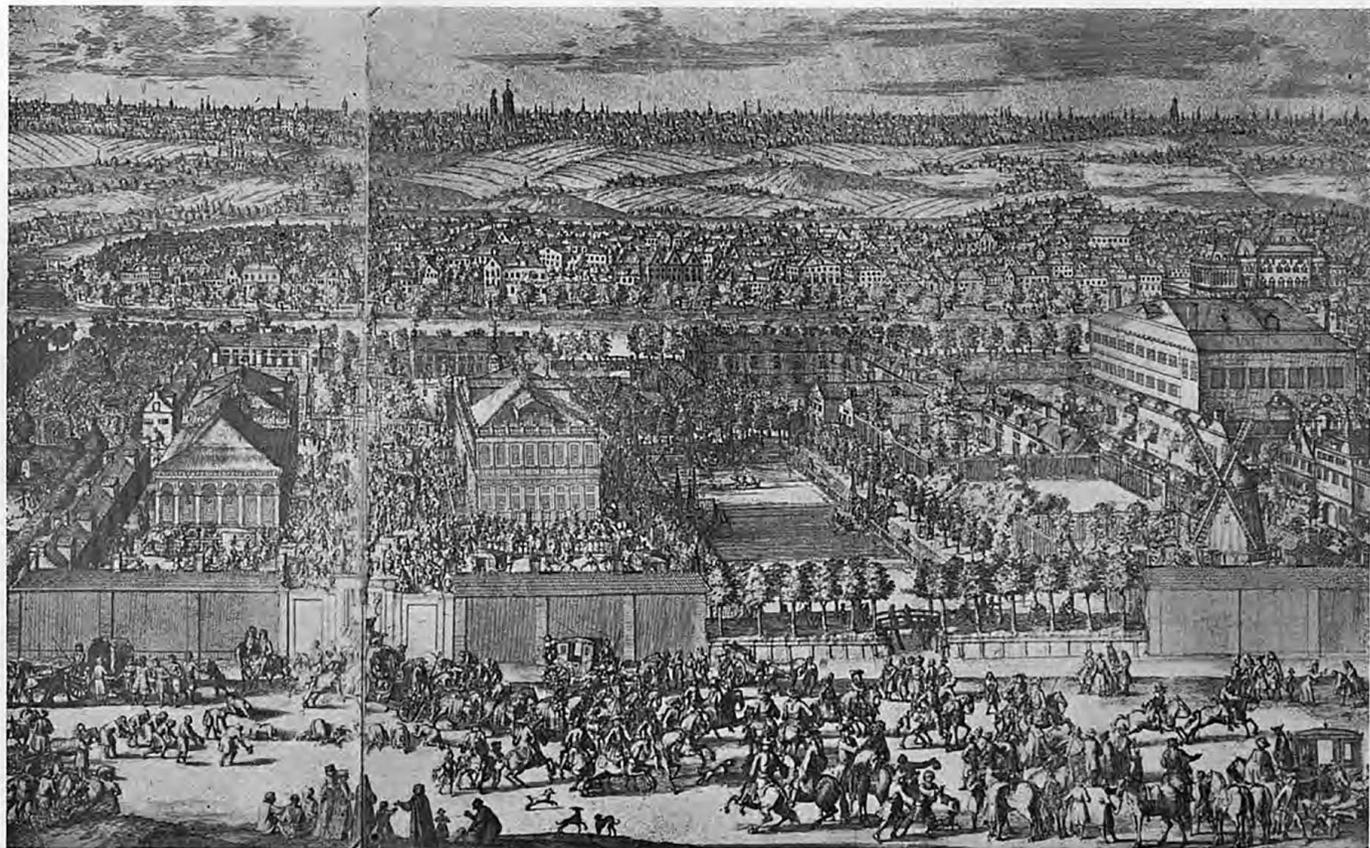
По этому поводу Салтыковъ въ 1766 г. высказывалъ слѣдующія соображенія: «Ежели Высочайше прибытіе будетъ въ Москву то слѣдовательно Придворный (т. е. при Головинскомъ дворцѣ) театръ будетъ занятъ. А другого теперь нѣтъ». «Итакъ, не соблаговолено ли будетъ построить на Моховой противъ Главной аптеки каменной театръ, которой служить можетъ и придворнымъ во время Высочайшаго пребыванія въ Кремлѣ сверхъ же онаго и украшеніемъ онаго знатнаго мѣста: а оной по примѣрной цѣнѣ будетъ стоить до 20.000 руб. Сумму на строеніе, если апробованъ будетъ, можно заимствовать изъ воспитательнаго дому, уплачивая въ десять лѣтъ, или какъ Высоч. подтверждается. И не по недостатку заводившагося театра въ деньгахъ, дому гдѣ жить принадлежащимъ театру людямъ нѣтъ, изъ чего великая неудобность, то не благоволено ль будетъ пожаловать на нѣкоторое время бывшій Корѣовъ домъ изъ починки а оной состоитъ подъ вѣдомствомъ Гофъ-Интендантской конторы или домъ гдѣ была Банковая

---

<sup>1)</sup> А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 342.

<sup>2)</sup> Лонгиновъ. Посл. годы жизни Сум., Р. А. 1871. 1661—1662.

НѢМЕЦКАЯ СЛОБОДА ПРИ ИМПЕРАТОРѢ ПЕТРѢ В. НАПРАВО ДОМЪ ЛЕФОРТА, НАЛѢВО—ГОЛОВИНА  
СЪ ГРАВЮРЫ ГЕНРИХА ДЕ ВИТТЪ.



контора, также изъ починки, а оной состоитъ подѣ вѣдомствомъ сената» <sup>1)</sup>. Смѣта была составлена слѣдующая:

«По примѣрному исчисленію (которое полагается, поелику осенью и весною когда разъѣзжается дворянство по деревнямъ и за грязью сборъ знатно умяляться имѣетъ, не по нынѣшнимъ въ лучшее зимнее время нѣсколькимъ спектаклямъ, но съ небольшимъ уменьшеніемъ, то есть, противъ сего шестую долею) собраться можетъ за входъ въ театръ до—15.000 р., изъ оныхъ воспитательному дому  $\frac{1}{4}$ —3.750 р., затѣмъ останется—11.250 р. изъ онаго расходу: на жалованье принадлежащимъ театру всѣмъ въ годъ 6.478 р. На ремонтъ машинъ и машинисту—1.000 р., на ремонтъ гардероба—1.000 р., за огонь, музыку и порцію караулу въ годъ всего—3.790, 80, за квартиру, дрова и свѣчи—680 р., линія и лошади въ годъ—222 р. Всего въ расходъ 13.170 р. 80 к. <sup>2)</sup>).

Вопросъ объ этой постройкѣ былъ, видимо, отклоненъ. Титову былъ предоставленъ Головинскій оперный домъ и 13 марта 1766 г. Салтыковъ писалъ Государынѣ, что онъ отдалъ Титову «остальные двѣсти пятьдесятъ пять рублей отъ тысячи пятисотъ рублей, которыя мною взяты были изъ Главной Соляной Конторы на починку театра и на исправленіе театральныхъ машинъ» въ этомъ Головинскомъ оперномъ домѣ. Послѣ того, однако, пришлось снова ремонтировать Головинскій оперный домъ; такъ, 15 апрѣля того же года Салтыковъ писалъ Государынѣ:

«При семъ осмѣливаюсь еще донести всеподданнѣйше В. И. В., что по приказанію моему оперный домъ вторично осматриванъ, и въ главномъ строеніи найденъ надежнымъ, кромѣ кровли, которая весьма ветха, а отъ того и прочему строенію, при случающихся дождяхъ изъ безпрестанной течи великой вредъ происходитъ. На починку оной кровли по поданной мнѣ изъ присутствующаго въ Гофѣ—Индентанской конторѣ полковника Татарина за рукою столярнаго дѣла мастера смѣтѣ надлежитъ употребить тысячу шестьсотъ три рубли пятнадцать копеекъ.

<sup>1)</sup> Г. А. XVII 325.

<sup>2)</sup> Ibidem.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНІЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

Я всеподданнѣйше о семъ представляя, осмѣливаюсь испросить, не соизволить ли В. И. В. повелѣть ту крышу починкою исправить, и меня на сіе всемилостивѣйшимъ снабдить повелѣніемъ».

Объ оперномъ домѣ при Головинскомъ дворцѣ мы знаемъ еще, что въ 1767 г. Елагинъ по Высочайшему повелѣнію передѣлывалъ его и 10 іюля просилъ выдать ему израсходованные имъ 4.848 рублей 32 к. <sup>1)</sup>). Послѣ этого ремонта оперный домъ долго былъ въ запустѣніи и въ виду переѣзда Двора въ Москву былъ осматриванъ архитекторомъ Иваномъ Чичаговымъ по приказанію того же Елагина только 3 апрѣля 1775 г. Онъ рапортовалъ слѣдующее: «По приказанію Вашего Высокопревосходительства велѣно намъ осмотрѣть театръ, называемый Головинской, которой нами осматриванъ, и по осмотру оказалось. 1-е. Въ театрѣ на обѣихъ сторонахъ у ложъ, а особливо по лѣвой сторонѣ, стойки выгнулись изъ своего перпендикуляра. И какъ видно, что лицевыя стѣны осѣли, и тягостью потолка ихъ нажало, а какое укрѣпленіе положено, того усмотрѣть не можно, по тому что стѣны изнутри обиты холстомъ, полы, у лѣстницъ ступени и площадки усиланы войлоками. 2-е. Въ залѣ лицевая сторона въ углахъ нѣсколько отошла, да и простѣнокъ продольной въ ономъ же залѣ выпучило. А лицевыя стѣны съ вонной стороны и углы усмотрѣть не удобно, потому что все покрашено. 3-е. Кровля въ нѣкоторыхъ мѣстахъ течетъ. 4-е. Подъ театромъ стоекъ со укрѣпленіемъ недостаетъ, полъ надлежитъ перебрать и сдѣлать подъ ватерпасъ поперегъ театра» <sup>2)</sup>).

Надо думать, что ремонтъ былъ произведенъ и на этотъ разъ, но, видимо, уже и въ послѣдній. Театральныя представленія въ немъ прекратились въ 1776 г. съ отѣздомъ изъ Москвы Двора и «придворной театральной команды». Какъ оказывается, Московскій Воспитательный Домъ заведшій было у себя театръ, сталъ просить себѣ это старое деревянное зданіе и оно ему было дано окончательно въ 1783 г. Такъ, 2 ноября И. И. Бецкой писалъ командиру Моск. дворцовъ и садовъ о томъ, что

<sup>1)</sup> А. М. И. Д. М. О. оп. 451 № 2710.

<sup>2)</sup> Гос. Арх. XVII 328.

Е. И. В. отдала «театръ со всѣмъ, что къ тому принадлежитъ» въ Моск. Восп. Домъ и просилъ его сдать Восп. Дому, что вслѣдъ за симъ и было сдѣлано. Когда и какъ онъ былъ снесенъ или уничтоженъ мы не знаемъ <sup>1)</sup>.

Итакъ, первымъ придворнымъ театромъ въ Москвѣ было помѣщеніе надъ аптекою въ Кремлѣ, но существовало—при Алексѣѣ Михайловичѣ—очень недолго. За нимъ слѣдуетъ комедіанскій домъ на Красной площади, просуществовавшій съ 1702 г. до 1735 и, возможно, далѣе. Головинскій оперный домъ былъ его преемникомъ, былъ выстроенъ Растрелли въ 1742 г. и въ 1783 г. перешелъ въ руки Восп. Дома. Кромѣ этихъ театральныхъ зданій въ Москвѣ не было болѣе придворныхъ театровъ, если не считать дворцового комнатнаго, который былъ выстроенъ по примѣру петербургскихъ зимнихъ каменнаго и деревяннаго въ Головинскомъ дворцѣ. Высочайшій указъ объ этомъ состоялся 5 декабря 1762 г.; машинисту Фридриху Гильфердингу и плотничному мастеру Эриху было велѣно «наискорѣе» «въ головинскомъ летнемъ дворце сделать малой театръ» <sup>2)</sup>. Исполнено это было, видимо, очень скоро и 11 декабря Гильфердингъ доносилъ, что изъ матеріаловъ нужно ему для театра, сдѣланнаго въ одной изъ залъ <sup>3)</sup>. Этимъ и ограничиваются наши свѣдѣнія о комнатномъ театрѣ, но нужно думать, что онъ дѣйствовалъ лишь изрѣдка, служа, вѣроятно, только придворнымъ любительскимъ спектаклямъ. Теперь перейдемъ къ общественнымъ театральнымъ зданіямъ.

Первымъ изъ нихъ былъ театръ, построенный въ 1742 г. въ Новой Басманной, влѣво отъ Красныхъ воротъ, противъ Куракинской богадѣльни съ разрѣшенія Императрицы «Нѣмецкой труппы комедіантомъ Зигмунтомъ съ женою его Елисаветою» <sup>4)</sup>. Какъ оказывается, онъ сгорѣлъ 26 декабря 1753 г. Въ виду этого, 27 декабря того же года послѣдовалъ Выс. указъ на имя Генераль-Полицеймейстера А. Татищева. Онъ гласилъ: «здѣланную

<sup>1)</sup> А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 460.

<sup>2)</sup> А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 342.

<sup>3)</sup> А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 343.

<sup>4)</sup> Моск. старина. Рус. Арх. 1878. I. стр. 477.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНІЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

у Красныхъ воротъ отъ нѣмецкихъ комедіантовъ деревянную комедію въ которой сего декабря 26 дня учинился пожаръ послѣ нынѣшнихъ праздниковъ сломать, а велѣтъ построить въ другомъ мѣсте, понеже на томъ месте быть ей непристойно и отъ пожарнаго случая опасно, а между тѣмъ въ нынѣшніе праздничные дни комедію производить въ немъ позволить»<sup>1)</sup>). Но на какомъ мѣстѣ затѣмъ былъ выстроень театръ и былъ ли онъ выстроень вообще—неизвѣстно.

Однако исторія русскаго общественнаго театра въ Москвѣ слагалась въ стѣнахъ Московскаго университета и, поэтому, къ этому послѣднему мы и перейдемъ сейчасъ. Правда, частная инициатива бывшихъ семинаристовъ, торговыхъ людей и комедіантовъ, проявлявшаяся подчасъ въ Москвѣ и до основанія Московскаго университета, въ разныя времена и въ разныхъ мѣстахъ города и заводила театральныя представленія, но они меркли такъ же быстро, какъ загорались и носили чисто эпизодическій характеръ, хотя и свидѣтельствовали о томъ, что вкусъ и потребность къ сценическимъ зрѣлищамъ были близки Москвичамъ.

Но вотъ театръ созданъ и въ стѣнахъ Университета. Профессоръ Страховъ<sup>2)</sup> говоритъ, что при этомъ «театральная сцена и партеръ устраивались въ парадныхъ большихъ сѣняхъ главнаго Университетскаго зданія, и оставались тамъ до первой недѣли великаго поста; кулисы, декорации, занавѣсъ, всякія другія принадлежности сцены, даже весь необходимый тутъ лѣсъ и доски, все это разбиралось и складывалось на сбереженіе въ сарай до слѣдующаго года». Въ этомъ театрѣ представленія давались до 1761 г., а затѣмъ начались только съ 1777 г., нося уже чисто домашній школьный характеръ.

Одновременно съ этимъ театромъ въ Москвѣ существовалъ театръ Локателли. «28 апрѣля 1758 года изъ Правительствующаго Сената въ Главную Полицеймейстерскую Канцелярію былъ присланъ указъ, въ которомъ сообщалось, что 27 апрѣля «Ея Имп. Вел. Всемилостивѣйше изволила

<sup>1)</sup> Сенатск. Арх. XLVII—17.

<sup>2)</sup> «Кратк. истор. Акад. гимназіи при И. М. Ун.» 1855 г.

указать: находящемуся при Дворѣ Е. И. В. Итальянской Комической Оперы содержателю Локателлю дозволить имѣть въ Москвѣ Оперный домъ изъ его кошту для представленія зрителямъ комическихъ его сочиненій Оперъ и для построенія того Опернаго дому отвѣсть ему пристойное мѣсто и при томъ для свободнаго ему того дому содержанія и представленія въ ономъ Комическихъ оперъ дать ему привиллегію».

Сенатской въ Москвѣ Конторѣ вмѣстѣ съ тѣмъ сообщалось, чтобъ въ скорѣйшемъ времени удовольствоваться Локателли отводомъ мѣста для театра и въ томъ чинить ему надлежащее вспоможеніе.

29 апрѣля Московской Полицеймейстерской Канцеляріи предписывалось учинить немедленно въ самой скорости исполненіе во всемъ въ силѣ объявленнаго Выс. Указа, и что учинено будетъ, немедленно рапортовать.

Мѣсто было отведено въ 9 Командѣ за Красными воротами за Землянымъ городомъ близъ Артиллерійскаго Полевого двора, на мѣстѣ котораго теперь вокзалъ Николаевской желѣзной дороги, у Краснаго пруда, но гдѣ именно, пока, за неимѣніемъ плановъ, сказать трудно.

Локателли спѣшилъ и въ маѣ уже началъ строиться, заключивъ съ московскимъ купцомъ Носовымъ контрактъ на эту постройку.

Между тѣмъ, Управление Полевого Двора, увидѣвъ возлѣ себя сооружаемое обширное деревянное зданіе, возбудило по этому предмету переписку, находя, что «то мѣсто Полиціею отведено не въ дальности Артиллерійскаго Полевого Двора, а понеже на ономъ дворѣ артиллерія и ея принадлежностей содержится не малое число, иногда же случаются и огнестрѣльные вещи, и егда тотъ домъ построенъ будетъ, то отъ огня крайняя опасность состоятъ имѣеть», а потому требовало, «дабы за видимою къ Полевому Двору отъ пожарнаго случая, отъ чего Боже сохрани, опасностию строеніе показаннаго Опернаго дому на отведенномъ мѣстѣ, запретить, а отвѣсть въ другомъ безопасномъ мѣстѣ, чрезъ чтобъ миновать опасность, а въ Москвѣ и кромѣ вышеписаннаго имѣется, какъ за Стрѣтинскими воротами, за Землянымъ городомъ, близъ Ямской Переславской и прочихъ порозныхъ мѣстъ довольное число».

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНИЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

Главная Полицеймейстерская Канцелярія, получивъ 14 іюня изъ Канцеляріи Главной Артиллеріи и Фортификаціи сіи «резоны» приняла ихъ во вниманіе и 16 іюня предписала Моск. Полиціи отвезть другое порозное мѣсто близъ Ямской Переяславской или въ другомъ гдѣ способномъ мѣстѣ. Но было уже поздно. Строеіе Локателли росло не по днямъ, а по часамъ и должно было въ полной готовности выстроиться не позже Сентября того года.

Локателли въ Петербургѣ тоже не дремалъ, да и дѣло для него было явно несправедливое и очень убыточное. Іюля 7 Главная Полиц. Канцелярія получила отъ Генераль-Адъютанта Генераль-Фельдмаршала А. Б. Бутурлина сообщеніе, что «Е. И. В. извѣстно учинилось, что данное въ Москвѣ отъ Полицеймейстерской Канцеляріи Комедіанту Локателли подъ строеіе Опернаго дому мѣсто, на которомъ онъ и строиться уже началъ, она, Полиція, обратно отбираетъ, черезъ что ему немалый убытокъ слѣдуетъ, того ради Всемилостивѣйше указать соизволила оногo мѣста у него Локателя не отнимать, а то и зачатое достраивать ему дозволить».

Контрактъ на постройку, какъ упомянуто, былъ заключенъ еще въ маѣ мѣсяцѣ. Содержаніе этого контракта, знакомящее вообще съ устройствомъ зданія, заслуживаетъ вниманія и потому мы приводимъ его съ нѣкоторыми сокращеніями.

«1758 году мая дня Московской 2 гильдіи купецъ Алексѣй Ануфріевъ сынъ Носовъ договорился я съ г-мъ директоромъ Комической оперы Локателемъ въ томъ, что сдѣлать мнѣ на показанномъ мѣстѣ оперной домъ, а именно: 1) оной оперной домъ сдѣлать изъ еловаго лѣсу брусчатой, длиною на 32-хъ саж., въ ширину на 15 саж., вышиною отъ стульевъ 13 арш.; 2) подъ оной домъ, какъ подъ стѣны, такъ и подъ переводы поставить стулья сосновыя, обожженыя, до материка, сколько подъ все строеіе потребно будетъ; стѣны мшить мохомъ; нарубя оныя стѣны, поставить ко всѣмъ стѣнамъ столбы и укрѣпить оныя стѣны желѣзными болтами, дабы выпучить не могло; 3) потолокъ сдѣлать, какъ надъ театромъ, такъ и надъ всѣмъ домомъ подборчетой и подшить тесомъ, и верхъ пото-

локу сдѣлать шпренгели и въ стропила вязку, дабы можно потолокъ весь укрѣпить желѣзомъ; 4) стропилы сдѣлать подъ крышку брусчатая и вязкою такую, какъ показано будетъ, дабы ко онымъ потолокъ можно было привязать, и покрыть по тѣмъ стропиломъ въ два теса и тотъ тесъ дорожить и подъ спаи класть дрань струженку; и въ крышкѣ сдѣлать слуховыя окна, сколько показано будетъ; 5) внутри оперного дому сдѣлать полы и для театра полъ сдѣлать выше, какъ показано будетъ, гладкія, и лѣсъ употреблять доброй; въ партерахъ сдѣлать скамьи; 6) сдѣлать въ два апартамента ложи съ раздѣленіемъ, въ каждую дабы ходъ особый былъ и въ нихъ сдѣлать скамьи; 7) въ верхнемъ апартamentѣ ложъ не дѣлать, а поставить галерею и сдѣлать скамьи; 8) оконъ сдѣлать сколько показано будетъ и величиною по показанію, и воставить въ нихъ окончины съ стеклами; 9) и все то строеніе дѣлать и укрѣплять желѣзомъ и вязку стропильную сдѣлать и все укрѣпленіе внутреннее, какъ то пристойнее будетъ оперному дому, по показанію архитекторскому и ево г. Лакотеля; а на укрѣпленіе желѣзо употреблять Сибирское мягкое; 10) печей сдѣлать числомъ 4 кирпичныя; снаружи оною оперного дому и подъ партерами провести каналы, по которымъ будетъ проходить дымъ съ поворотами, и въ партеръ и на театръ вывести душники, и на трубахъ сдѣлать шартики изъ листового желѣза съ флигорями, дабы могли поворачиватца и защиту дѣлать отъ вѣтру въ ходѣ дыму.

Внутри оною дому сдѣлать 1 печь кирпичную. А до краски и до письма, какъ внутри, такъ и снаружи, мнѣ Носову дѣла нѣтъ. Выходовъ изъ оною дому оперного сдѣлать, сколько показано будетъ, такожъ и лѣстницъ въ такомъ расположеніи, дабы одинъ входъ другому не препятствовалъ. Снаружи оною оперного дому сдѣлать два подѣзда. При ономъ же оперномъ домѣ сдѣлать въ отдѣлени въ пристройномъ мѣстѣ комнаты для житья ему Лакотелю, а имянно 4 комнаты, 5-ю залу и при нихъ кухню и пристойное число сѣней и протчія надобности, длиною на 5-ти, поперекъ на 3-хъ саж.; полы и потолоки дѣлать дощатая и 2 печи сдѣлать изращатая, и окончины со стеклами; крышку въ 2 теса съ подкладыва-

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНИЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

ніемъ подъ спои драни. И все то строеніе, какъ оперной домъ, такъ и ево г. Лакотеля, сдѣлать мнѣ Носову изъ своихъ матеріаловъ по показанію архитекторскому и ево г. Лакотеля, къ будущему сего жъ году въ Сентябрѣ мѣсяцѣ. А рядился я Носовъ за оное строеніе взять по договору съ него г. Лакотеля денегъ 7500 руб., а напередъ взять мнѣ Носову въ задатокъ 1000 руб., а впредь брать мнѣ деньги, смотря по работѣ безо-становочно».

Какъ всегда бываетъ, постройка противъ условленной смѣты потребовала нѣкоторыхъ измѣненій и потому превысила опредѣленную въ контрактѣ сумму. Дабы вѣрнѣе узнать цѣну прибавочныхъ работъ сверхъ контракта, Локателли обратился къ начальнику Москвы князю Н. Ю. Трубецкому съ просьбою о приказаніи кому надлежитъ осмотрѣть и оцѣнить вновь выстроенное зданіе, что и было поручено архитектору князю Ухтомскому 29 декабря 1758 г.

Оказалось, что «сверхъ контракта тотъ домъ построенъ длиною вмѣсто 32 на 35 саженьхъ, шириною вмѣсто 15 на 12 саж., высотой вмѣсто 13 арш. на 18½ аршинъ, за которое излишнее строеніе матеріалами и работою по истинной смѣтѣ слѣдуетъ заплатить 1849 р. 75 коп. Прибавка высоты на 5½ аршинъ произведена, какъ можно полагать, для устройства третьяго апартамента ложъ.

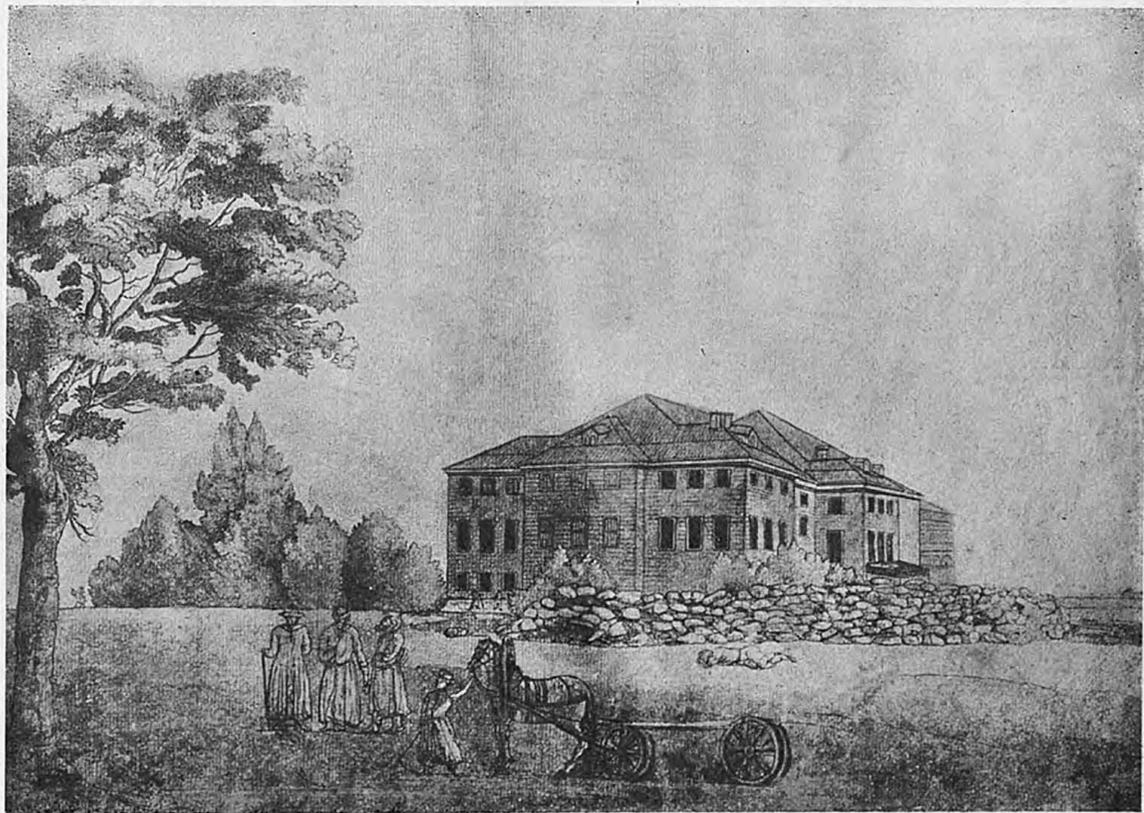
Въ январѣ 1759 года все уже было готово къ открытію театра и 19 января во вторникъ въ «Моск. Вѣд.» Локателли увѣдомлялъ публику, что начнетъ свои представленія на будущей недѣлѣ, то есть послѣ 24 числа.

Открытіе Опернаго Публичнаго Театра Локателли послѣдовало 29 января 1759 года 1).

Въ этомъ оперномъ домѣ 21 января 1761 г. имѣлъ мѣсто слѣдующій курьезный и въ то же время возмутительный случай, о которомъ полицейскій чиновникъ, опредѣленный къ смотрѣнію въ Оперномъ Домѣ, поручикъ Чертковъ доносилъ слѣдующее:

1) И. Забѣлинъ. Изъ хрон. обществ. жизни въ Москвѣ въ XVIII ст., «Сб. Л. Р. Слов.» 1891.

ТЕАТЪРЪ ДОКАТЕЛЛИ.  
СЪ РИСУНКА, МАРТЫНОВА.



«Сего 1761 года Генваря 21 дня въ томъ Оперномъ домѣ во время театральнаго представленія произошелъ отъ господскихъ людей шумъ и и кидали въ окна щепками и мерзляками и перебили въ двухъ окошкахъ стекла, а поймать оныхъ за темнотою было невозможно, потому что кидали издали, изъ за каретъ... Да того жъ Генваря 24 дня въ томъ же Оперномъ домѣ отъ господскихъ людей произошелъ азартъ, кидали въ окна камнями и полѣнами и перебили почти всѣ окошки, а кидали стоя за каретами, издали и для того виноватыхъ поймать было не возможно, чего ради и для прекращенія оного озарта посланъ былъ команды опредѣленнаго къ Оперному дому Навагинскаго полку поручика Карла Ив. Музеля солдатъ, которому велѣно надѣть шубу подъ образомъ господскаго человѣка и велѣно присматривать, кто мечеть. И когда тотъ солдатъ, вышедъ, сталъ говорить, чтобъ перестали кидати, тогда Сильвестра Васильева сына Муромцева кучеръ ударилъ онаго солдата въ щоку и сказалъ, что ему до того нужды, и называлъ его мошенникомъ, чего ради взять подъ караулъ, а взять не у своей кареты, а гораздо далеко отъ оной, и ночью изъ подъ караула бѣжалъ» 1).

Изъ слѣдствія по этому поводу выяснилось, что всему виной недостаточный присмотръ полиціи, вслѣдствіе чего и было постановлено ставить у Опернаго дома пикеты, которые должны были наблюдать за холопьями и озорниковъ брать подъ караулъ.

«При входѣ въ Оперномъ домѣ былъ выставленъ публичный указъ съ изъясненіемъ, какія наказанія и за какія дерзости по указамъ чинить велѣно. Любопытно, что господинъ Муромцевъ, кучеръ котораго одинъ изъ всѣхъ за свою продерзость попалъ подъ караулъ, жительство имѣлъ въ собственномъ домѣ за Калужскими воротами на Шаболовкѣ, въ проходѣ Св. Троицы. Вотъ откуда, изъ конца въ конецъ Москвы ѣзжали въ театръ къ Красному пруду» 2).

Какъ извѣстно, Локателли вскорѣ раззорился и спектакли въ его

1) Ibidem.

2) Ibidem.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНИЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

театрѣ прекратились. Но что стало съ его опернымъ домомъ, совершенно неизвѣстно. Мы знаемъ только, что когда въ 1769 г. привиллегію на содержаніе публичнаго театра въ Москвѣ получили Бельмонти и Чинти, они просили наряду съ прочимъ «уступить имъ зданіе, гдѣ давалъ спектакли Локателли», на что 18 іюня 1769 г. Императрица отвѣтила, что «Локателіевъ домъ, какъ не принадлежащій казнѣ, отданъ антрепренерамъ быть не можетъ» <sup>1)</sup>. Позднѣ Локателіевскій Оперный домъ уже не упоминался, хотя, очевидно, и продолжалъ существовать. Мы склонны думать, что извѣстный рисунокъ Мартынова, предлагаемый здѣсь читателю, представляетъ собой именно Локателіевъ Оперный домъ, а не Петровскій театръ Медокса, какъ это до сихъ поръ думали. За это говоритъ, во-первыхъ, пустырь вокругъ театра, во вторыхъ, полное несходство его съ изображеніями Петровскаго театра, найденными нами и прилагаемыми ниже и, наконецъ, его заколоченный видъ, а театръ Локателли во время Мартынова былъ давно покинутъ. Неприкосновенность Локателіеваго театра была очевидна еще и въ 1766 г., когда на смѣну Локателли антреприза перешла къ полковнику Титову и возникъ вопросъ, въ какомъ же театрѣ ему давать представленія.

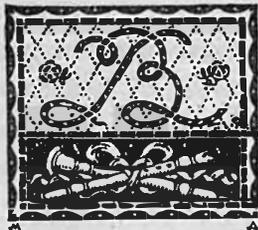
*(Окончаніе въ слѣдующемъ выпускѣ).*

---

<sup>1)</sup> Рус. Бес. 1830 г.

## ИЗЪ ЗАПИСОКЪ ТЕАТРАЛА 40—60-ХЪ ГОДОВЪ.

ПАВЛА РОССІЕВА.



ЕСЬМА любопытна и даже относительно полезна можетъ быть характеристика губернскихъ театровъ, — говорилъ «Пантеонъ русскаго и всѣхъ европейскихъ театровъ», направляемый Ѡ. А. Кони, — сверхъ того, «нигдѣ такъ не проявляется умственное развитіе общества, какъ въ театрѣ, тамъ, гдѣ иногда поневолѣ высказываются мнѣнія, вѣрованія и убѣжденія. Поговоримъ же о театрѣ. Но мы будемъ снисходительны къ нашимъ читателямъ и ограничимся замѣчаніями относительно только тѣхъ лицъ, которыя или сами по себѣ хороши, или нравятся публикѣ».

На этомъ основаніи и мы хотимъ сдѣлать извлеченія изъ рукописныхъ записокъ лица, для котораго «театръ болѣе, чѣмъ необходимость, ибо вся моя духовная жизнь сосредоточивается на немъ; театръ есть ось, около которой вращаются всѣ мои чувства и мысли»... Записки безъимянны, писаны военнымъ и, какъ можно думать, Вольховскимъ, племянникомъ извѣстнаго генерала, дѣйствовавшаго на Кавказѣ вмѣстѣ съ барономъ Г. В. Розеномъ и воспѣтаго соратниками:

...Не помнишь-ли, товарищъ мой прекрасный,  
Когда въ лѣсу, средь неприступныхъ скалъ,  
Нашъ злобный врагъ готовилъ пиръ ужасный  
И дерзко звалъ на гибельный заваль,  
Когда пошли—и бездны задрожали:  
Вольховскій вель тогда со славой насъ?  
Тамъ каждый шагъ мы кровью обагряли,  
Но смѣло шли, и страхъ склонилъ Кавказъ! 1).

Авторъ «сосредоточивалъ свою духовную жизнь» на театрѣ, когда царили одновременно мелодрама и водевиль съ куплетами, подписанный

1) Воспоминаніе о Горской экспедиціи 1832 г. Ее пѣлъ и А. И. Полежаевъ.

изъ записокъ ТЕАТРАЛА 40—60-хъ годовъ.

П. И. Григорьевымъ, Ф. А. Кони, П. А. Каратыгинымъ, Д. Т. Ленскимъ и Н. А. Перепельскимъ. Никакое высокое положеніе въ труппѣ не освобождало артистовъ отъ водевильной роли. В. В. Самойловъ могъ мысленно парить къ высокой комедіи и мечтать о классическомъ репертуарѣ, но, появляясь на сценѣ Александринскаго театра, онъ распѣвалъ куплеты изъ какого-нибудь «Волшебнаго ку-ку-реку»:

Въ одной деревнѣ мальчикъ жилъ  
И вздумалъ въ дѣвушку влюбиться;  
Подъ окна къ ней онъ все ходилъ,  
Но съ ней не могъ онъ объясниться... и т. д.

Ложно-классики померкли, бытовики: Островскій и Потѣхинъ только принимались еще острить перья; театры, и столичные, и провинціальныя, питались отъ усердія Н. Полевого, Кукольника переводными мелодрамами и отечественными водевилистами. «Ревизоръ» и «Горе отъ ума», среди «Чумы», «Сына Любви», «Наполеоновскаго гвардейца» и т. п. хорошо забытыхъ произведеній, представляли слабые солнечныя лучи, пробивавшіяся между тяжело нависшихъ тучъ.

Записки Вольховскаго незначительны по объему и не представляютъ большой цѣнности по содержанію, но гнушаться ими нельзя, въ особенности, имѣя въ виду малочисленность этого рода словесности; между тѣмъ, по справедливому выраженію покойнаго академика А. Н. Пыпина, рукопись всегда представляетъ единичный экземпляръ извѣстнаго произведенія; но нерѣдко она бываетъ вполнѣ *unicum*, единственнымъ экземпляромъ, какъ и на сей разъ. Вольховскій перевидалъ всѣхъ петербургскихъ артистовъ своего времени, многихъ московскихъ и провинціальныхъ, видѣлъ онъ на сценѣ и знаменитую *mademoiselle* Марсъ и слышалъ Дж. Рубини; онъ водилъ дружбу съ актерами и, на примѣръ, извѣстный малороссійскій актеръ и драматическій писатель Дмитренко (авторъ неувядаемой комедійки: «Кумъ Мирошникъ, или сатана въ бочкѣ») посвятилъ ему одинъ изъ своихъ водевилей. Онъ умѣлъ чувствовать дарованія, судилъ объ актеряхъ непосредственно, искренно, иногда очень экспансивно; но таковы сужденія

любого страстнаго театрала. Наконецъ, театралъ нашъ, усердно посѣщая театры, интересовался всѣмъ, что болѣе или менѣе касалось и относилось до «храма искусствъ»; поэтому, въ Запискахъ приводится мало того, что репертуаръ и бенефисы въ Александринскомъ театрѣ 40-хъ годовъ, но также число посѣтителей и даже каретъ и экипажей, дожидавшихъ на площади. (Напримѣръ, 28 іюля 1844 г. представлена: «Наслѣдство»—драма въ 5 дѣйствіяхъ, переводъ съ французскаго Д. Григоровича. Посѣтителей 650, каретъ 25, экипажей 15).

Наши извлеченія касаются, главнымъ образомъ, тѣхъ артистовъ, которые и «сами по себѣ хороши и нравились публикѣ».

«...Въ 1846 году, послѣ долгихъ сборовъ, наконецъ, удалось мнѣ съѣздить въ Харьковъ 13 іюня; тогда тамъ было собраніе нѣсколькихъ замѣчательныхъ артистовъ. Въ тотъ день играли: «Филиппъ», драму въ 1 д., «Москаль-Чаривникъ», вод. въ 1 д., въ коихъ участвовалъ Московскій артистъ Щепкинъ, «Путешественникъ и путешественница», вод. въ 1 д., въ коемъ участвовалъ Московскій актеръ (В. И.) Живокини».

«14 іюня бенефисъ С.-Петербургскаго артиста Григорьева 1-го (слѣдов. Петра Ивановича): «Сынъ любви», драма въ 4 дѣйствіяхъ, передѣланная съ нѣмецкаго, въ коей игралъ роль Фрица въ первый разъ по выходѣ на сцену г. Михайловскій, ученикъ г. Григорьева; несмотря на большую робость, онъ сыгралъ изрядно, только жаль, что не совсѣмъ ровно, — иные монологи читалъ онъ очень хорошо, другіе дурно. Роль пастора Эрмини сыгралъ г. Григорьевъ; нужно-ли сказать, что онъ исполнилъ ее превосходно, особенно въ послѣднемъ дѣйствіи онъ былъ очарователенъ. Роль ловчаго (охотника) игралъ Щепкинъ какъ нельзя лучше. «Жена и карты», вод. въ 1 д., сочиненіе бенефицианта; водевиль очень хорошъ и прекрасно разыгранъ самимъ сочинителемъ и г. Дранше. «Домикъ холостяка», вод. въ 1 д., весьма хорошо разыгранный Григорьевымъ, Живокини и Максимовымъ <sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> Максимовъ, К. Михайловичъ, одинъ изъ пяти братьевъ Максимовыхъ, служившихъ на сценѣ Александринскаго театра.

изъ записокъ театрала 40—60-хъ годовъ.

«16 июня былъ послѣдній спектакль съ Щепкинымъ и Григорьевымъ... Шла «Женитьба» Гоголя и еще какіе-то водевили»<sup>1)</sup>).

«Въ концѣ августа пронеслись по Чугуеву пріятные слухи, что харьковская труппа хочетъ навѣстить Чугуевъ на время кампаента<sup>2)</sup>; сначала я полагаю, что этотъ слухъ совершенно ложный, но посѣтивши манежъ, я увидѣлъ, что дѣйствительно тамъ сооружается временный храмъ искусствъ; признаю, я совершенно ожилъ: душа моя снова получить наслажденія; я былъ въ восторгѣ... 4 сентября я посѣтилъ Чугуевъ. На слѣдующій день ожидали спектакль; я желалъ посѣтить нѣкоторыхъ артистовъ и отправился искать ихъ по городу; по дорогѣ зашелъ въ манежъ и, вопреки моему ожиданію, сцена и мѣста для зрителей были устроены какъ нельзя лучше, хотя сцена была весьма невелика, но *для водевиля* лучше нельзя и придумать сцены: такъ все было пропорціонально. Для актеровъ мѣста, гдѣ они должны были одѣваться, не совсѣмъ были удобны, тѣмъ менѣе обширны, но этого устроить было нельзя за неимѣніемъ мѣста; кромѣ кресель и стульевъ, которыхъ было рядовъ до 12, было нѣсколько скамеекъ, гдѣ устроены были партеры; за нимъ 6 ложъ, которыя, по своей отдаленности отъ сцены, были (устроены) весьма невыгодно; подъ самымъ потолкомъ былъ раекъ. Я слышалъ, что устройство этого временнаго театра обошлось Харьковской дирекціи до 1.500 рублей ассигн.

Главнымъ виновникомъ театра въ Чугуевѣ былъ полковникъ Рубецъ...<sup>3)</sup>.

Несмотря на то, что на слѣдующій день ожидали представленія, изъ

---

<sup>1)</sup> М. С. Щепкинъ любилъ путешествовать ради отдыха и подсобнаго заработка къ жалованью, которое онъ получалъ отъ дирекціи Императорскихъ театровъ въ 1846 году въ размѣрѣ 1.142 р. 82 к. да разовыхъ по 35 р. 70 коп. отъ спектакля, не считая полнаго зимняго бенефиса. Въ 1846 г. онъ участвовалъ въ 43 спектакляхъ. Поездка на югъ въ маѣ этого года отмѣчается потому, что Щепкинъ выступалъ въ театрахъ Калуги, Воронежа, Курска, Харькова, Одессы, Николаева, Херсона, Севастополя, Симферополя и друг. городовъ, и еще потому, что съ нимъ путешествовалъ Бѣлинскій, по отзыву котораго знаменитый артистъ «смотрѣлъ за нимъ, какъ дядька за недорослемъ». Путешествіе критика было вынужденное, вслѣдствіе крайняго разстройства здоровья.

<sup>2)</sup> Лагерь (campement).

<sup>3)</sup> Въ Чугуевѣ Рубецъ командовалъ, кажется, резервной кавалеріей.

артистовъ еще никто не прибылъ. Въ тотъ же вечеръ я уѣхалъ изъ Чугуева съ грустнымъ чувствомъ. 1-й спектакль былъ въ пятницу 6 сентября, играли: «Швейцарскую хижину», оперетту въ 1 д., «Москаль Чаривникъ», вод. въ 1 д., и водевиль «Жена и зонтикъ», я не видѣлъ этого спектакля. На другой день, во 2-й спектакль, давали: «Что имѣемъ — не хранимъ; потерявши плачемъ», «Зятюшку» и еще какую-то пьесу. Я приѣхалъ въ Чугуевъ часу въ девятомъ и не могъ посѣтить артистовъ, ибо они уже были въ спектаклѣ. На мою бѣду грязь была ужасная, но, несмотря на это, я пустился бродить около манежа; экипажей было весьма достаточно, даже нѣсколько каретъ, но болѣе всего повозокъ, какъ самага обыкновеннаго экипажа у большей части армейцевъ... Передъ самымъ окончаніемъ спектакля я вошелъ въ дверь залы; освѣщеніе театра было хорошо: одна люстра привѣшена къ потолку; по стѣнамъ лампы въ довольно близкомъ разстояніи одна отъ другой; однимъ словомъ, трудно было повѣрить, чтобъ это былъ тотъ самый манежъ, гдѣ до сего времени, кромѣ командъ, конскаго топота и хлопанья бичей, ничего не раздавалось; публику я не могъ разсмотрѣть, ибо минуты двѣ послѣ моего прибытія занавѣсъ упалъ и публика начала расходиться.—На другой день утромъ, въ 11-мъ часу, я отправился искать любезныхъ для моего сердца артистовъ: Максимова, Леонова и Дранше; послѣ довольно долгихъ поисковъ я ихъ нашель; радость моя при свиданіи съ ними была непритворная; около полутора-часа, которые для меня показались пятью минутами, провелъ я въ самой пріятной для меня бесѣдѣ, и принужденъ былъ ихъ оставить, ибо имъ надлежало отправиться на репетицію...

8-го сентября (3-ій спектакль) давали сначала—не припомню, какую-то малороссійскую пьесу, послѣ нея: «Жена и карты», вод. въ 1 д., и «Комедія съ дядюшкой», вод. въ 1 д. Первыхъ двухъ пьесъ я не видалъ... «Комедія съ дядюшкой» только-что началась, и когда я сталъ въ первой кулисѣ, то вышелъ полтавскій помѣщикъ (Бобровъ) съ извѣстнымъ: «Охъ, ужъ Питеръ, ой, ой, ой!..» Водевиль шелъ довольно хорошо, особливо г-жа *Млотковская*, игравшая главную роль, была очень мила, пѣла куплеты,

изъ записокъ театрала 40—60-хъ годовъ.

какъ нельзя лучше. Г-нъ Домбровскій, игравшій слугу хохла, былъ такъ отлично костюмированъ и такъ себѣ передѣлалъ искусно лицо, что, стоя возлѣ него, можно было почестъ его за хохла, только что взятаго отъ плуга. Г. Леоновъ и Бобровъ исполнили свои роли довольно отчетливо.

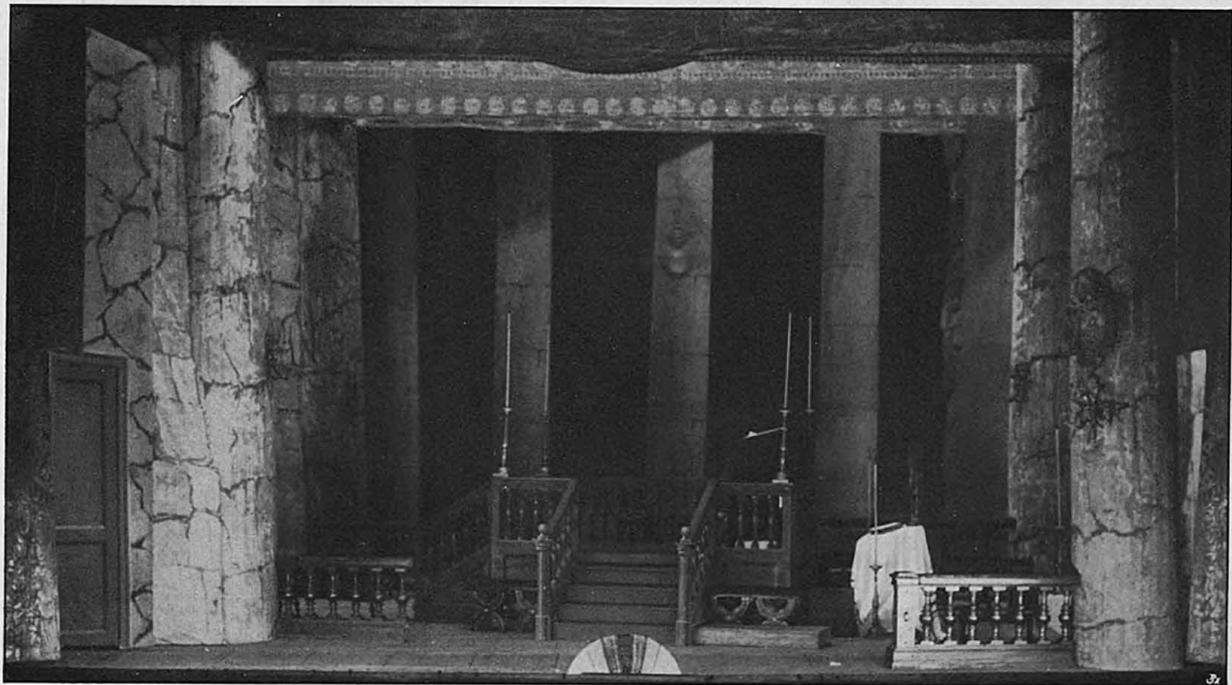
Слѣдующій спектакль составился изъ комедіи-оперетты «Заколдованный принцъ» и водевиля «Полюбовная сдѣлка, или Русскіе въ Баденѣ». Въ Запискахъ читаемъ: главную роль сапожника Ганса (въ «Заколдованномъ принцѣ») занималъ Дранше; онъ исполнилъ ее хорошо. Г-жа Млотковская очень мило исполнила роль молоденькой наивной дѣвушки; несмотря на свои 40 лѣтъ, на сценѣ она такъ хороша и такъ естественно представляетъ молоденькихъ. что въ нее можно влюбиться; ее можно назвать украинской Mars. — <sup>1)</sup>). Объ остальныхъ артистахъ я ничего не

---

<sup>1)</sup> «Украинская Марсъ», Млотковская, это—артистическое имя, которое сохранить лѣтопись русского театра. Она занимала амплу ingénue dramatique и comique, но, въ условіяхъ провинціального театра, исполняла роли и другого амплу и выступала даже въ оперѣ. Подвизаясь вдали отъ столицъ, даровитая артистка была извѣстна и цѣнилась и тамъ. «Пантеонъ и Репертуаръ», выдававшій портреты *знаменитыхъ* писателей и артистовъ, готовъ былъ съ *удовольствіемъ* приложить (1846) портретъ Млотковской, если бы имѣлся схожій.

Мужъ артистки—Млотковскій былъ, начиная съ 20-хъ годовъ прошлаго вѣка, очень виднымъ и почтеннымъ насадителемъ драматическаго искусства въ южной преимущественно Россіи. Млотковскій и Штейнъ явились на смѣну крѣпостныхъ театровъ и вызвали къ дѣятельности на поприщѣ «высокаго и прекраснаго» многихъ даровитыхъ людей. У Штейна «обыгрывался» М. С. Щепкинъ. «Въ исторіи нашего провинціального театра труппѣ Штейна принадлежитъ видное мѣсто,—правильно замѣтилъ одинъ изъ біографовъ этого славнаго артиста:— кочуя преимущественно по городамъ южной Россіи, но заглядывая и на сѣверъ, вплоть до Нижняго, труппа эта вездѣ встрѣчалась публикой съ удовольствіемъ и радушіемъ. Труппа была хорошо составлена, актеры, изъ которыхъ считалось не мало талантливыхъ, служили подолгу, а это создавало ансамбль. Даже спустя лѣтъ 30, все, что было у насъ лучшаго изъ артистическаго персонала въ провинціи, принадлежало когда-то къ труппѣ Штейна. Эти слова цѣликомъ приложимы и къ Млотковскому съ его труппой. Пользуясь сотрудничествомъ такихъ силъ, какъ Млотковская, Н. Х. Рыбаковъ, Соленикъ и т. п., онъ еще приглашалъ гастролеровъ изъ Москвы и Петербурга, и не только драматическихъ артистокъ и артистовъ, но также балетныхъ. Напримѣръ у него танцевала Н. К. Богданова. Сценическая школа П. М. Медвѣдева была продолженіемъ школы, какую ранѣе подвизавшіеся актеры проходили подъ ферулой Млотковскаго.

ДЕКОРАЦІЯ КЪ ТРАГЕДІИ ГУЦКОВА «УРІЭЛЬ АКОСТА» НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.  
(4 АКТЪ, 2 КАРТИНА).



скажу, ибо роли ихъ, хотя и длинны, но такъ безцвѣтны, что изъ нихъ трудно что-нибудь сдѣлать; я ушелъ до окончанія спектакля, и потому не видалъ послѣдней пѣсы.—10-го сентября играли 1-е и 2-е дѣйствіе «Сватанья на Гончаровкѣ» <sup>1)</sup>, «Дочь русскаго актера» и «Полька въ Петербургѣ», вод. въ 2-хъ картинахъ. Я большой не охотникъ до малороссійскихъ пѣсѣ и мало обращалъ вниманія на первую пѣсу; вторая—«Дочь русскаго актера» шла хорошо. Млотковская, противъ моего ожиданія, сыграла какъ нельзя лучше, такъ что послѣ незабвенной Левкѣевой <sup>2)</sup> ее можно смотрѣть; кажется, это можетъ быть похвалой ей, ибо Левкѣева слишкомъ хороша въ этой роли, чтобы кого-нибудь съ ней сравнивать. — Послѣ этой пѣсы въ закулисномъ мірѣ произошла порядочная сумятица: Дранше, долженствовавшій играть въ послѣдней пѣсѣ, до сихъ поръ не возвратился изъ Харькова, куда онъ отправился на этотъ день. Театръ полонъ—какъ быть? чѣмъ замѣнить пѣсу? какъ объявить публикѣ?—воскликали жрецы и жрицы Талии. Ужъ хотѣли итти объявить публикѣ о перемѣнѣ пѣсы, но звукъ почтоваго колокольчика и крикъ: «пріѣхалъ!» остановили совѣтъ, и черезъ минуту явился г-нъ Дранше ко всеобщему удовольствію. — «Полька» шла довольно хорошо, г-жа Толченова очень мило протанцовала этотъ танецъ, всѣ артисты, участвовавшіе въ этой пѣсѣ, сыграли свои роли хорошо».

15-го сентября ставили 1-е, 2-е и 3-е дѣйствіе романтической оперы «Аскольдова Могила» и Вольховскій отзывается: «прошлаго года я видѣлъ «Аскольдову Могилу» въ Харьковѣ; тамъ она идетъ очень хорошо; декорации прекрасны, такъ что трудно говорить, чтобы на провинціальномъ театрѣ декорации могли дойти до такой степени изящества; въ Чугуевѣ обстановка не могла быть такъ хороша, потому что сцена была слишкомъ

<sup>1)</sup> «Сватанья на Гончарівці», Квитки-Основьяненко.

<sup>2)</sup> Елизавета Матвѣевна Левкѣева превосходная водевильная актриса Александринскаго театра (+1881). Она играла главную женскую роль въ этомъ водевилѣ П. И. Григорьева и, очевидно, съ блескомъ, такъ какъ водевиль надолго сдѣлался репертуарнымъ.

изъ записокъ театрала 40—60-хъ годовъ.

мала для оперы.—Игра Толченова хороша и благородна, лишь бы побольше чувства и жара, чего у него недостаетъ, и черезъ это, несмотря на сценическія познанія, ловкость и хорошее сложеніе, онъ не производитъ на зрителя впечатлѣнія; пѣніе его порядочно.

«Господинъ Леоновъ, занимавшій роль Торопки, отлично пропѣлъ свои двѣ аріи въ 3-мъ дѣйстви, голосъ его чистъ и пріятенъ, метода пѣнія превосходна; будь его голосъ нѣсколько сильнѣе, онъ могъ бы пѣть съ успѣхомъ на столичномъ театрѣ; жаль, въ игрѣ его мало живости, или лучше сказать, ухарства, что должно составлять отличительную черту въ характерѣ Торопки. Г-жа Млотковская и Дранше сыграли свои роли, какъ всегда (то-есть, хорошо). Что сказать о хорахъ? лучше объ нихъ не распространяться: они могли быть гораздо лучше, а то пѣвцы и пѣвицы пѣли—кто въ лѣсъ, кто по дрова. При такой хорошей обстановкѣ надлежало бы обратить побольше вниманія на хоры, которые, кажется, не послѣдняя вещь въ оперѣ!—Нужно еще замѣтить, что «Аскольдова могила» была сокращена втрое противъ настоящаго ея подлинника; эта маленькая слабость свойственна провинціальнымъ театрамъ. Говорятъ они, что лучше, дескать, сократить... Впрочемъ, какое имъ дѣло до того, что они нѣсколько исказили смыслъ, лишь бы сборъ былъ да сбыть съ плечъ спектакль!»

«...Одиннадцатый спектакль 17-го сентября. «Еще Русланъ и Людмила», вод. въ 1 д.—«Жена и карты», вод. въ 1 д.—«Москаль Чаривникъ», вод. въ 1 д. Первая піеса уже шла довольно хорошо, г. Максимовъ очень мило исполнилъ роль молодого человѣка. «Жена и карты»—этотъ водевиль я уже видѣлъ въ Харьковѣ, въ его блестящемъ видѣ, когда роль дядюшки-чиновника игралъ самъ авторъ Григорьевъ, который въ этихъ роляхъ неподражаемо хорошъ; только онъ и П. А. Каратыгинъ могутъ представить петербургскаго чиновника, — сколько естественности! всякій жестъ, все кстати... Г-нъ *Соленикъ* исполнилъ роль дядюшки изрядно. Воспоминаніе о Григорьевѣ такъ сильно, что я не могу много говорить объ его исполненіи этой роли. Дранше въ роли юноши превосходенъ.

«Москаль-Чаривникъ»... Не терпя малороссійскаго языка, я никогда

не обращалъ вниманія на этотъ водевиль, несмотря на то, что оба раза, въ которые я его видѣлъ, роль Чупруна игралъ Щепкинъ. На этотъ разъ я хотѣлъ уйти изъ спектакля, но занавѣсъ поднялся и я остался ради убіенія времени; но на этотъ разъ я совершенно обманулся. Какъ бы я былъ счастливъ, когда бы почаще такъ обманывался!.. Игра актеровъ была такъ хороша, что я забылся. Я видѣлъ предъ собой хохловъ; нарѣче, манеры, даже мимика въ высочайшей степени естественны. А Чупрунъ (г. Соленикъ)—да это верхъ совершенства! Я видѣлъ предъ собой художника своего дѣла. А какъ онъ пропѣлъ свой куплетъ съ приплясываніемъ, я не берусь этого описывать: такую прекрасную игру надобно видѣть, а описывать ее слабому перу невозможно; въ этой роли я ставлю г. Соленика выше Щепкина <sup>1)</sup>. А г-жа Млотковская,—да это типъ хохлушки

---

<sup>1)</sup> Не одинъ нашъ мемуаристъ ставитъ Соленика выше Щепкина въ роли Чупруна: таковы же мнѣнія Барымова, Мизка и другихъ. «Можно-ли забыть Щепкина въ Москалѣ-Чаривникѣ», въ «Наталкѣ-Полтавкѣ?» восклицаетъ С. Т. Аксаковъ.— «Въ роли Чупруна, говоритъ Барымовъ, Соленикъ былъ лучше Щепкина. Вполнѣ владѣя малороссійскимъ языкомъ, какъ и Щепкинъ, Соленикъ придавалъ этой роли не тотъ характеръ, съ какимъ она являлась у московскаго артиста. У послѣдняго Чупрунъ простофиля, всему вѣрившій, у перваго онъ простакъ по наружности, все смекающій очень хорошо». Къ этому Т. Г. Шевченко какъ бы добавляетъ въ своемъ Дневникѣ, что онъ видѣлъ *геніальнаго* Соленика въ роли Чупруна на Ильинской ярмаркѣ въ Полтавѣ 1845 г. «Онъ показался мнѣ естественнѣе и изящнѣе неподражаемаго Щепкина». Такъ, *les bons esprits se rencontrent*.

Карпъ Трофимовичъ Соленикъ родился въ 1811 году, въ Могилевской губерніи, въ дворянской малорусской семьѣ. Послѣ основательной подготовки, 18-лѣтнимъ юношей онъ вступилъ въ Виленскій университетъ, но курса не окончилъ, такъ какъ возстаніе 1831 г. имѣло своимъ послѣдствіемъ закрытіе университета. И вотъ Соленикъ уходитъ на сцену. Начавъ въ курской труппѣ Штейна суфлеромъ, онъ вскорѣ переходитъ къ Млотковскому на отвѣтственные роли, прочно сживается съ нимъ и быстро завоевываетъ у публики такой успѣхъ, что его называютъ украинскимъ Мартыновымъ и украинскимъ Щепкинымъ. М. С. Щепкинъ отзывался о собратѣ какъ о «талантѣ первоклассномъ». Гоголь, восторгавшійся Соленикомъ, уговаривалъ его ѣхать дебютировать въ Петербургъ; туда же звалъ его и генералитетъ, пріѣзжавшій съ Императоромъ Николаемъ Павловичемъ въ Вознесенскъ на маневры 1837 г., но Соленикъ не измѣнилъ провинціи, не увлекся столичными лаврами.

Соленика зналъ и высоко цѣнилъ весь югъ вплоть до Курска. Вспоминая харьковскихъ сценическихъ дѣятелей прошлаго времени, Н. И. Черняевъ собственно о Соленикѣ писалъ: «Соленика любили всѣ, отъ райка до кресель. Какъ бы ни была

изъ записокъ театрала 40—60-хъ годовъ.

скромной и непреклонной! Г-нъ Домбровскій прекрасно выполнилъ роль Финтика; вообще, этотъ артистъ въ каррикатурныхъ роляхъ, особенно малороссійскихъ, безподобенъ. Даже г. Карабановъ, актеръ, стоящій гораздо ниже посредственности, очень отчетливо выполнилъ роль солдата. Вообще, ensemble въ этой піесѣ былъ такой, какъ рѣдко мнѣ случалось видѣть даже на петербургской сценѣ.

«...Спектакль 19-го сентября, въ послѣдній разъ передъ отъѣздомъ труппы, въ пользу г-жи Млотковской: «Сиротка Сусанна», вод. въ 2 д.,— 4-е дѣйствіе драмы «Гамлетъ, принцъ Датскій». «Невѣста изъ провинціи», по желанію корпуснаго командира, замѣнена водевилемъ «Жена и карты».— «Дочь русскаго актера».

скучна пьеса, но если въ ней участвовалъ Соленикъ, она проходила весело. Какъ бы ни была мала и пошла роль, она дѣлалась у него замѣчательной. Бывало, въ залѣ тихо и сонно, зрители дремлютъ, но вотъ за кулисами раздается бойкій говоръ Соленика,—и всѣ поднимаютъ головы, улыбка удовольствія озаряетъ всѣ лица и руки готовятся апплодировать. При столкновеніяхъ на сценѣ со столичными знаменитостями, причемъ другіе, очень недурные, харьковскіе актеры какъ-то уходили въ тѣнь, Соленикъ всегда стоялъ на самомъ видномъ мѣстѣ».

Въ уподобленіи Соленика Мартынову и Щепкину видится его ампула, но такимъ артистамъ, какъ Карпъ Трофимовичъ, невозможно оставаться въ рамкѣ опредѣленнаго ампула: они на всѣ руки. И Соленикъ, въ качествѣ талантливаго артиста, приманки публики, благодѣтеля антрепренеру и просто умнаго сотрудника, который ничего не испортитъ, что бы ему ни дали выполнить, игралъ мартыновскія и щепкинскія роли, а въ случаѣ надобности отплясывалъ польки или, подыгрывая гастролершѣ Н. К. Богдановой, тянулъ французскіе романсы. При такихъ обстоятельствахъ, исполненіе ролей Соленикомъ не могло быть всегда совершеннымъ или артистически законченнымъ, безъ сучка и безъ задоринки, но выдающимся оно было всегда. Въ малороссійскихъ-же пьесахъ онъ всегда былъ художественно хорошъ и несравнененъ. По словамъ Мизка «Соленикъ рѣзко отличался отъ другихъ актеровъ тѣмъ, что личность украинца въ его игрѣ выходила не наивною до глупости, а полною внутренней жизни и смысла, хотя иногда и скрывающаго свой умъ подъ маскою простоты. Въ этомъ отношеніи онъ точно былъ первый украинскій актеръ».

Первый украинскій актеръ умеръ отъ чахотки на 40-мъ году отъ рожденія, 7 октября 1851 года. «Долговѣчность и слава-враги». Никакого артиста Харьковъ не хоронилъ такъ торжественно, какъ своего Соленика. «Много шло народу за гробомъ, качавшимся на дрогахъ подъ чернымъ балдахиномъ. Многіе плакали, за гробомъ шли пѣвчіе и играла погребальная музыка. На гробовой крышкѣ малиноваго цвѣта лежалъ зеленый вѣнокъ, сплетенный изъ лавра и мирта — украшеніе гроба, дотолѣ

Насталъ послѣдній спектакль. Уже часть актеровъ уѣхала, и большая часть войскъ готовилась оставить Чугуевъ. Я взялъ билетъ въ предпослѣдній рядъ стульевъ. Всѣ билеты, несмотря на довольно высокія цѣны въ первыхъ рядахъ креселъ, были разобраны, театръ былъ набитъ биткомъ. Я вошелъ—спектакль уже начался, и первое дѣйствіе сиротки Сусанны было на половинѣ. Г-жа Млотковская была очень мила, одѣта была сообразно возрасту и положенію Сусанны. Подъ конецъ перваго дѣйствія знаменитое, «остановитесь!» съ паденіемъ на колѣни было исполнено очень хорошо.

---

въ Харьковѣ еще невиданное». К. Т. Соленика похоронили на городскомъ кладбищѣ. Скоро забытая могила артиста, который, какъ свѣча, издерживался, свѣтя другимъ, пришла въ состояніе почти разрушенія, что вызвало одного изъ земляковъ покойнаго на сочиненіе стиховъ, долго потомъ читавшихся на надмогильномъ крестѣ Соленика:

Дывыся зъ неба, Соленыче,  
 Якъ криво сердце чоловиче:  
 Якъ ты колысь на свити живъ  
 Та щиро публиці служивъ.  
 Такъ публыка тоби живому  
 Квитки кыдала, якъ солому;  
 А вмеръ, артысте-небораче,  
 То й байдуже!—нихто не баче,  
 Що прахъ лежить твій безъ хреста...  
 Пора, бачъ, гулькнула не та:  
 Теперъ вже стала Украина  
 Холодна буцимъ домовына.  
 (Посмотри съ неба, Соленикъ,  
 Какъ лукаво челоувѣческое сердце:  
 Какъ ты жилъ  
 Да ревностно публикѣ служилъ,  
 Такъ публика тебѣ живому  
 Цвѣты кыдала, какъ солому,  
 А умеръ, артистѣ-бѣдняга,  
 И—все равно! Никто не примѣчаетъ,  
 Что прахъ лежитъ твой безъ креста...  
 Пора, вишь, не та:  
 Теперъ ужъ стала Украина,  
 Словно-бы, холодной могилой).

изъ записокъ ТЕАТРАЛА 40—60-хъ годовъ.

Полагаю, что въ этой сценѣ она не уступаетъ госпожѣ Самойловой 1-й <sup>1)</sup>). Еще бы немного болѣе чувства и усиленіе голоса не мѣшало бы ей въ этой сценѣ; правда, что эта сцена такъ трудна, что почти нѣтъ возможности выразить ее удовлетворительно. Во второмъ дѣйствіи г-жа Млотковская была не такъ хороша; правда, что этому много вредило воспоминаніе о г-жѣ Самойловой; особливо въ первой сценѣ, въ ней мало было игривости. Дѣйствіе («Гамлета») началось со второй сцены. Выходитъ пастухъ въ царской одеждѣ и королева, которая въ продолженіе цѣлаго дѣйствія дѣлала страшныя гримасы ртомъ и поминутно мигала, неизвѣстно, по какой причинѣ. Это г. Бабанинъ и г-жа Соленикъ <sup>2)</sup>). Оба исполнили свои роли нестерпимо дурно. Вдругъ вбѣгаетъ Офелія (Млотковская) и начинаетъ пѣть свои безумныя пѣсни. Да, это точно Офелія, обезумѣвшая отъ любви. Голосъ, мимика и жесты г-жи Млотковской вполне соотвѣтствовали этой трудной роли. Честь и слава ей. Конечно, не мѣшало бы еще немного болѣе души... но мы желаемъ совершенства? Нѣтъ мы желаемъ, чтобъ ея игра подходила къ нему: ея талантъ такъ великъ, что при большемъ стараніи и изученіи роли, она можетъ къ нему приблизиться.

«...Въ 1853 году, уже будучи женатъ, былъ въ харьковскомъ театрѣ 22 августа: «Параша Сибирячка», др. въ 2 д. съ эпилогомъ. Роль Парашы играла актриса московскаго театра, г-жа Никулина-Косицкая.

«Августа 27-го, въ бенефисъ г. Львова: «Ненависть къ людямъ и раскаяніе», др. въ 5 д., соч. А. Коцебу.—«Бѣшенство», вод. въ 1 д., переводъ съ франц. Ермолова 3-го. Въ піесѣ «Ненависть къ людямъ и раскаяніе» я въ послѣдній разъ видѣлъ незабвеннаго В. Ф. Львова, актера по призванію; черезъ 2 года послѣ этого, въ 1855 г., въ іюлѣ онъ умеръ во время ярмарки въ г. Полтавѣ. Въ день смерти онъ долженъ былъ играть въ драмѣ: «Окно во второмъ этажѣ». Утромъ передъ репетиціей съ нимъ сдѣлалась холера.

---

<sup>1)</sup> Надежда Васильевна Самойлова (+1899), какъ водевильная артистка, дѣлившая съ Елиз. Матвѣевной Левкѣевой лавры на сценѣ Александринскаго театра, съ котрымъ она разсталась въ 1859 году.

<sup>2)</sup> Жена К. Т. Соленика, до замужества Протасова. Она пережила мужа.

«Въ 1854 году, вмѣстѣ съ моей любезной женой, мы ѣздили въ Бахмутъ на ярмарку, гдѣ были три раза въ тамошнемъ театрѣ, гдѣ играла прїѣзжая труппа изъ Севастополя подъ управленіемъ Звѣрева и Маркова.

«Въ 1856 году ни разу не былъ въ театрѣ. Въ драмѣ «Жена артиста» я видѣлъ даровитаго трагика Петра Васильевича Самойлова. Неблагоприятныя обстоятельства засушили это яркое дарованіе.

«1863 года, генваря 31, былъ (въ харьковскомъ театрѣ)—«Жоко, бразильская обезьяна», мелодрама въ 2 д. и «Она помѣшана», драма въ 2 д. (Въ этой драмѣ превосходитъ Н. К. Милославскій).

«Февраля 4 «Клара д'Обервиль», драма въ 5 д. Въ этой пьесѣ удивителенъ Н. К. Милославскій въ роли Жоржа Мориса, такъ что онъ производитъ не менѣе сильное впечатлѣніе, какъ и Айра Олдриджъ. Кто видѣлъ Милославскаго въ драмѣ Клара д'Обервиль въ роли Ж. Мориса, тотъ не жалѣй, что не видѣлъ знаменитаго африканскаго трагика Айра Олдриджа» <sup>1)</sup>.

---

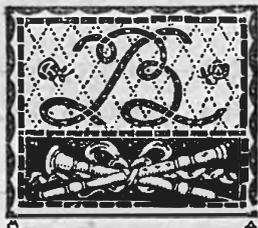
<sup>1)</sup> Дѣйствительно, въ драматическихъ и въ «салонныхъ» роляхъ Николай Карловичъ Милославскій (1811—1882) могъ восхищать и восхищалъ публику, хотя онъ довольно легкомысленно относился къ изученію ролей и чаще игралъ, ловя каждое слово изъ суфлерской будки. Баронъ Фридебургъ по рожденію, воспитанникъ Пажескаго корпуса, левъ, остроумный собесѣдникъ, онъ обладалъ крупнымъ талантомъ и мѣтилъ попасть на Александринскую сцену (въ 1858 и въ 1860 г.), гдѣ онъ недолго подвизался въ молодости, но Вас. Вас. Самойловъ, справедливо видѣвшій въ Милославскомъ звѣзду, которая можетъ затмить его, добился того, что Милославскій не былъ принятъ и навсегда остался провинціальнымъ артистомъ и антрепренеромъ. О немъ ходитъ множество анекдотовъ. Въ роляхъ Старога барина, Губернера, Ришелье и мног. друг. Милославскій еще и теперь копируется видными провинціальными актерами. Это подражаніе передается какъ бы преемственно, по завѣту, «заходящими свѣтилами» «восходящимъ».

Айра Олдриджъ (1805—1867) умеръ и погребенъ въ Лодзи.

# МИЛИИ АЛЕКСѢВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

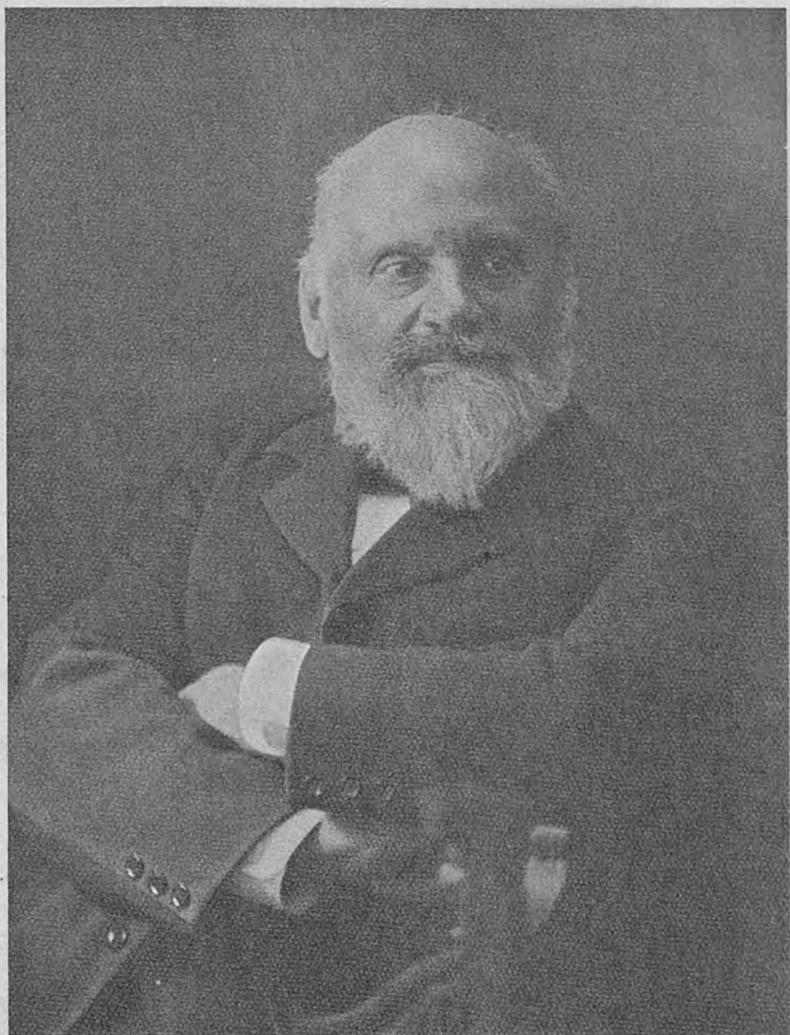
СЕРГѢЯ ЛЯПУНОВА.

## I.



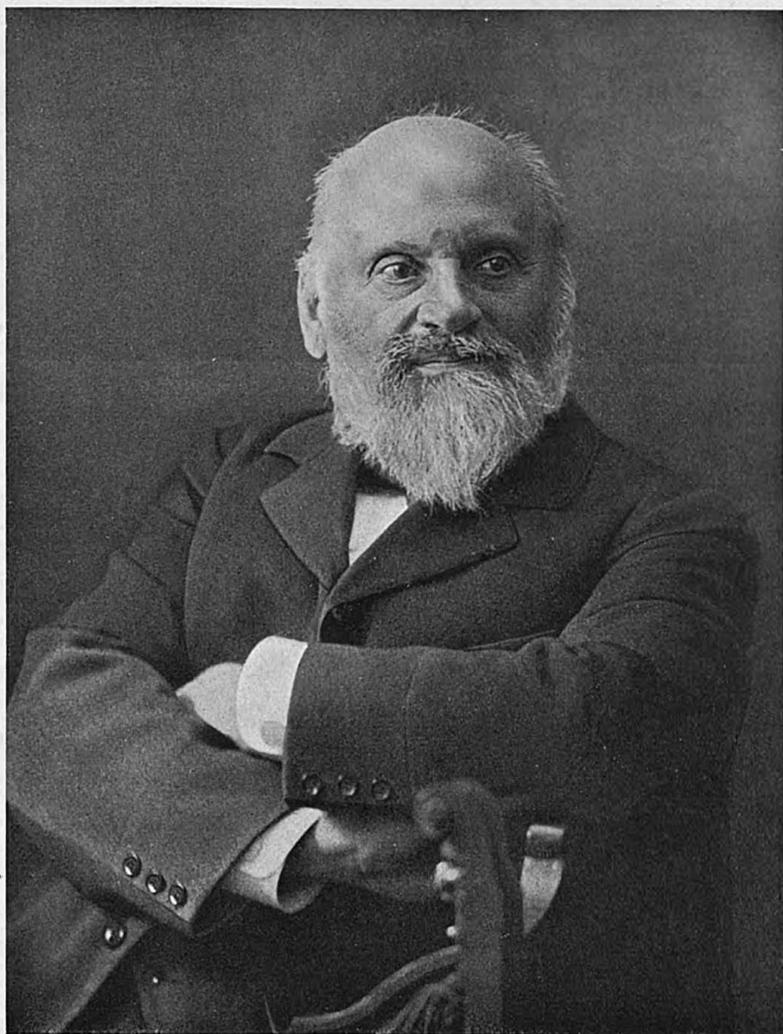
В исторіи русской музыки имя это несомнѣнно займетъ почетное мѣсто рядомъ съ именемъ родоначальника ея Михаила Ивановича Глинки, который, предсказывая блестящую будущность молодому Балакиреву, какъ бы предугадалъ громадное значеніе послѣдующей дѣятельности его и силу его вліянія на окружающіе его таланты. Балакиреву принадлежитъ заслуга проведенія въ жизнь указанныхъ его геніальнымъ предшественникомъ принциповъ, равно какъ и распространеніе музыки самого Глинки, завѣтовъ котораго онъ является наслѣдникомъ и исполнителемъ. Съ его именемъ связана блестящая эпоха въ русской музыкальной жизни, и если въ послѣдніе годы онъ совершенно удалился отъ активнаго участія въ ней, то начало его дѣятельности ознаменовалось замѣчательнымъ расцвѣтомъ сгруппировавшихся вокругъ него музыкальныхъ силъ, объединенныхъ, при всемъ ихъ индивидуальномъ различіи, общностью музыкальнаго направленія и идеаловъ, общностью того, что въ искусствѣ называется «школою» въ широкомъ значеніи этого слова. Балакиревъ явился создателемъ въ музыкѣ «новой русской школы».

Между тѣмъ, какъ результатъ его дѣятельности у насъ передъ глазами, а начала, проводимыя имъ въ жизнь, давно получили свое осуществленіе въ признанныхъ всѣми произведеніяхъ его и его товарищей, музыкальная фізіономія его до сихъ поръ не получила надлежащаго опредѣленія. Его своеобразная личность, самостоятельность и подчасъ рѣзкость сужденій, вліяніе на окружающихъ, наконецъ особенности и противорѣчія нѣкоторыхъ чертъ его характера, все это затрудняло опредѣленіе дѣйствительныхъ его взглядовъ на задачи музыкальнаго искусства и даже давало



*М. Балакиревъ*

МИЛІЙ АЛЕКСѢВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.



*M. F. ...*

иногда поводъ приписывать ему мнѣнія, никогда ему не принадлежавшія, и вредное вліяніе въ томъ направленіи, сторонникомъ котораго онъ никогда не былъ. Достаточно указать, какъ на примѣръ въ этомъ отношеніи, на отзывъ Чайковскаго въ его письмѣ къ Н. Ф. фонъ-Меккъ: «несмотря на свою громадную даровитость, онъ (Балакиревъ) сдѣлалъ не мало зла... Онъ—изобрѣтатель теорій этого страннаго кружка, соединяющаго въ себѣ столько нетронутыхъ, не туда направленныхъ или преждевременно разрушившихся силъ» <sup>1)</sup>). Подобные взгляды на Балакирева и его дѣятельность высказывались не разъ, и даже одинъ изъ членовъ этого «страннаго» кружка, Римскій-Корсаковъ, въ своей «Лѣтописи» высказываетъ подчасъ очень близкія къ этому сужденія. Но и противоположныя мнѣнія о немъ принадлежатъ не менѣе авторитетнымъ лицамъ: тотъ же Римскій-Корсаковъ, вмѣстѣ съ Кюи, признаютъ громадное значеніе Балакирева въ дѣлѣ развитія талантовъ ихъ и ихъ товарищей, Бородина и Мусоргскаго, а В. В. Стасовъ справедливо говоритъ, что безъ Балакирева судьбы русской музыки были бы другія. «Его талантливые товарищи невольно должны были признать его главенство и идти по направленію, указанному имъ. Послѣдствія показали, что они хорошо сдѣлали и что не ошиблись въ своемъ вождѣ», говоритъ онъ въ біографическомъ очеркѣ Мусоргскаго. Такимъ противорѣчивымъ взглядамъ на Балакирева значительно способствовало и то, что онъ никогда не стремился выставлять себя впереди, какъ руководителя и проводника извѣстныхъ идей. Не только онъ не искалъ славы, но даже избѣгалъ ея. Между тѣмъ, въ качествѣ главы кружка, въ глазахъ постороннихъ онъ являлся какъ бы отвѣтственнымъ за всякую ноту, написанную кѣмъ либо изъ его членовъ или за всякое выраженное кѣмъ либо изъ нихъ мнѣніе.

Настоящій очеркъ не имѣетъ въ виду дать подробную біографію почившаго композитора: такая задача была бы немислима въ настоящее время по обширности матеріала, требующаго еще тщательнаго изученія и

---

М. Чайковск. й. Жизнь П. И. Чайковскаго.

разработки. Но прослѣдить условія развитія его таланта и особенностей характера и опредѣлить то значеніе, какое могли они имѣть какъ на его творчество, такъ и на его дѣятельность въ качествѣ руководителя молодыхъ талантовъ и проводника новаго направленія музыки, вообще сдѣлать его музыкальную характеристику—представляется особенно важнымъ теперь въ виду составившихся противорѣчивыхъ мнѣній о немъ, на которыя отчасти указано выше.

Музыкальную дѣятельность Балакирева можно раздѣлить на три періода: первый, обнимающій собою самую горячую пору его дѣятельности, продолжался приблизительно шестнадцать лѣтъ со времени пріѣзда его въ Петербургъ въ 1855 году. Затѣмъ въ его дѣятельности наступилъ продолжительный перерывъ, длившійся около 5—6 лѣтъ, когда онъ совершенно отстранился отъ музыки. Послѣ этого онъ вновь возвращается къ музыкальной дѣятельности, сосредоточившейся преимущественно въ Придворной Пѣвческой капеллѣ, управляющимъ которою онъ становится съ 1883 года. Съ выходомъ его въ отставку, въ 1894 году, начинается послѣдній періодъ его музыкальной дѣятельности, наиболее плодотворный въ отношеніи композиціи, но характеризующійся постепеннымъ устраненіемъ себя отъ всякаго участія въ музыкально-общественной жизни.

## II.

Подобно большинству русскихъ композиторовъ, Балакиревъ родился и выросъ въ условіяхъ далеко не благопріятствовавшихъ развитію его таланта. Онъ родился въ Нижнемъ Новгородѣ 21-го декабря 1836 года. Родители его Алексѣй Константиновичъ <sup>1)</sup> и Елисавета Ивановна были не бо-

---

<sup>1)</sup> Изъ сохранившейся въ бумагахъ М. А. родословной Балакиревыхъ видно, что предки ихъ служили постоянно при Московскихъ Великихъ Князьяхъ, и родоначальникъ ихъ былъ убитъ при В. К. Дмитріи Донскомъ въ сраженіи на Куликовомъ полѣ, слѣдовательно задолго до того, какъ Московское Государство стало пополнять служилое сословіе выходцами изъ татаръ. Поэтому проникшее въ печать съ легкой руки Римскаго-Корсакова предположеніе о татарскомъ происхожденіи Балакирева является ни на чемъ не основаннымъ.

гаты, и отецъ до конца жизни долженъ былъ добывать средства службою. Милій Алексѣвичъ былъ старшимъ и единственнымъ сыномъ въ семьѣ Балакиревыхъ, гдѣ послѣ него родились еще три дочери. Способности къ музыкѣ и, обратившій на себя общее вниманіе, абсолютный слухъ проявились у маленькаго Балакирева чрезвычайно рано, но, если и въ настоящее время, при двухъ консерваторіяхъ и цѣлой сѣти музыкальныхъ училищъ не легко получить музыкальное образованіе въ провинціи для лицъ не обладающихъ средствами, то въ тѣ отдаленныя времена первой половины прошлаго столѣтія эта возможность отсутствовала совершенно, и въ самомъ обществѣ не чувствовалось въ этомъ ни малѣйшей потребности. Балакиревъ былъ помѣщенъ родителями въ мѣстную гимназію, и такимъ образомъ ему давалось обычное въ тѣ времена для семей небольшого достатка образованіе. Первоначальные уроки музыки ему давала мать, очевидно болѣе чѣмъ отецъ интересовавшаяся его способностями. Быстрые успѣхи, по всей вѣроятности, побудили ее отнестись къ этимъ занятіямъ серьезнѣе и заставили ее разъ даже воспользоваться каникулярнымъ временемъ, чтобы свозить своего 10-лѣтняго сына въ Москву къ извѣстному въ то время учителю музыки Александру Ивановичу Дюбюку, ученику Фильда. Насколько замѣчательныя способности маленькаго Балакирева были оцѣнены Дюбюкомъ, можно судить по тому, что давши ему въ теченіе каникулъ только десять уроковъ, онъ предлагалъ оставить у него мальчика для продолженія занятій, надѣясь выработать изъ него блестящаго виртуоза. Едва ли нужно сожалѣть о томъ, что предложеніе Дюбюка не было принято: способности Балакирева были слишкомъ серьезны, чтобы быть только виртуозомъ-пьянистомъ, а далѣе этой области Дюбюкъ не могъ быть ему полезнымъ. Къ тому же бросить общее образованіе сына въ жертву музыкальному очевидно не входило въ намѣренія Елисаветы Ивановны при всемъ ея интересѣ къ музыкальнымъ занятіямъ его, и по окончаніи каникулъ она вернулась съ нимъ въ Нижній Новгородъ.

Какъ ни кратковременны были занятія съ Дюбюкомъ, Балакиревъ до конца жизни вспоминалъ о немъ съ большою признательностію и урокамъ

МИЛІЙ АЛЕКСѢВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

его придавалъ очень важное значеніе. «Если я, не обладая почти техникой, могу еще играть, говорилъ онъ, то я обязанъ этимъ А. И. Дюбюку, который указалъ мнѣ основанія правильной игры на фортепьяно и аппликатуры пальцевъ».

Тѣмъ не менѣе десять уроковъ опытнаго учителя, данные десятилѣтнему мальчику, еще слишкомъ, конечно, недостаточны, чтобъ на этомъ могло закончиться его музыкальное образованіе. Въ это время въ Нижнемъ-Новгородѣ поселился Карлъ Карловичъ Эйзерихъ, бывшій дирижеръ домашняго оркестра Шепелевыхъ, на Выксинскихъ заводахъ. Ученикъ вѣнской консерваторіи, пьянистъ и вообще недурной музыкантъ, онъ до извѣстной степени могъ быть подходящимъ руководителемъ для молодого Балакирева. Но какъ занятія съ Дюбюкомъ, такъ потомъ и уроки Эйзериха состояли только въ обученіи игрѣ на фортепьяно и, если даже и касались правилъ гармоніи или контрапункта и понятія о формахъ, то не болѣе, какъ въ общихъ чертахъ. Всѣ эти свѣдѣнія Балакиреву пришлось добывать путемъ самостоятельнаго разбора лучшихъ произведеній музыкальной литературы, и недостаточность ихъ на долгое время служила тормазомъ въ его музыкальномъ творествѣ. Единственнымъ руководителемъ, если можно его такъ назвать, въ этомъ отношеніи явился для Балакирева Александръ Дмитріевичъ Улыбышевъ, образованный любитель музыки, скрипачъ и музыкальный критикъ. На этомъ знакомствѣ и отношеніяхъ Балакирева необходимо остановиться въ виду того значенія, какое оно имѣло въ его музыкальномъ развитіи.

Богатый помѣщикъ Нижегородской губерніи А. Д. Улыбышевъ по выходѣ въ отставку въ 1830 году поселился въ своемъ Нижегородскомъ имѣніи, переѣзжая на зиму въ Нижній-Новгородъ, гдѣ у него былъ собственный домъ. Здѣсь онъ посвятилъ себя литературнымъ и музыкально-критическимъ трудамъ, здѣсь изъ подъ пера его вышла біографія Моцарта, составившая ему громкую и почетную извѣстность среди европейской музыкальной критики; здѣсь же онъ работалъ и надъ другой своей книгой—о Бетховенѣ.

Живя въ Нижнемъ Новгородѣ Улыбышевъ собиралъ у себя весь высшій кругъ тогдашняго общества, устраивалъ домашніе музыкальные вечера и хлѣбосольные обѣды и ужины. Эйзерихъ являлся постояннымъ участникомъ этихъ музыкальныхъ собраній въ качествѣ исполнителя фортепьянныхъ партій въ тріо, квартетахъ и т. п., а иногда и выступая въ качествѣ дирижера оркестра, составленнаго изъ театральныхъ музыкантовъ и мѣстныхъ любителей. Благодаря его энергіи и стараніямъ Нижній-Новгородъ имѣлъ возможность услышать въ весьма порядочномъ исполненіи *Requiem* Моцарта, при чемъ участвовалъ хоръ пѣвчихъ Карабинернаго полка, пополненный любителями. Солистами были также любители—ученицы и ученики Эйзериха. Театральный оркестръ былъ добавленъ мѣдными инструментами изъ военного полкового оркестра и любителями—скрипачами. При этомъ случаѣ молодой Балакиревъ уже былъ существеннымъ помощникомъ своего преподавателя, разучивая хоры и аккомпанируя пѣвцамъ. Попадши черезъ Эйзериха въ домъ Улыбышева, Балакиревъ сразу окунулся въ царившую тамъ музыкальную атмосферу, оказавшую огромное вліяніе на развитіе его музыкальнаго вкуса и расширившую его музыкальный кругозоръ. Чтобъ имѣть понятіе объ этой музыкальной атмосферѣ, достаточно указать, что въ домъ Улыбышева постоянно исполнялись скрипичныя сонаты Бетховена, множество дуэтовъ для ф. п. со скрипкой разныхъ авторовъ, преимущественно Осборна и Беріо, тріо и квартеты (первые 6) Бетховена, тріо Шопена, тріо и квартеты Мендельсона, секстеты Глинки, Бертини, Фески, оба септуора Гуммеля и т. д. Задумавъ въ отвѣтъ на книгу Ленца «Beethoven et ses trois styles» написать сочиненіе о Бетховенѣ, Улыбышевъ желалъ слышать въ оркестрѣ его симфоніи, вслѣдствіе чего тѣмъ же театральнымъ оркестромъ при участіи любителей и военныхъ музыкантовъ подъ управленіемъ Эйзериха были исполнены въ залѣ у него 2-я, 3-я, 5-я и 7-я симфоніи этого автора. Покидая навсегда Нижній-Новгородъ, Эйзерихъ указалъ Улыбышеву на молодого Балакирева, которому въ то время было около 15-ти лѣтъ, какъ на своего замѣстителя, и послѣдній заступилъ съ этой поры мѣсто своего учителя въ домъ Улыбышева не только какъ

МИЛІЙ АЛЕКСѢВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

пьянисть и участникъ въ исполненіи камерной музыки, но и какъ дирижеръ. Такъ какъ Улыбышеву желательно было слышать и тѣ изъ симфоній Бетховена, которыя не были исполнены Эйзерихомъ, то Балакиреву пришлось встать за дирижерскій пультъ и, такъ сказать, продебютировать на этомъ поприщѣ исполненіемъ 1-й, 4-й и 8-й симфоній Бетховена. Исполненіе 9-й симфоніи, разумѣется, было не подъ силу ни оркестру, ни юному дирижеру, а была ли исполнена 6-я, пасторальная, симфонія и подъ чьимъ управленіемъ, свѣдѣній не имѣется. Завязавшееся знакомство между Улыбышевымъ и Балакиревымъ, несмотря на неравенство лѣтъ, перешло вскорѣ въ тѣсную дружбу и выразалось въ чисто отеческихъ попеченіяхъ стараго біографа Моцарта о своемъ юномъ товарищѣ. Въ своемъ предсмертномъ письмѣ къ Балакиреву Улыбышевъ пишетъ: «ты знаешь, я не терплю никакой сантиментальности, но теперь я долженъ сказать, что люблю тебя, какъ сына, и много, много благодарилъ бы Господа, еслибъ ты былъ дѣйствительно мой сынъ». Такимъ близкимъ отношеніямъ не мало способствовала, конечно, и домашняя обстановка какъ Улыбышева, который былъ въ семейномъ кругу совершенно одинокъ въ своихъ музыкальныхъ стремленіяхъ, такъ въ особенности и Балакирева, и для уясненія его характера въ ту пору, когда онъ еще слагался, необходимо ближе ознакомиться съ условіями его жизни.

Вскорѣ послѣ поступленія маленькаго Балакирева въ гимназію въ семьѣ его произошло крупное событіе: скончалась мать его. Обстоятельство это кореннымъ образомъ измѣнило всю домашнюю обстановку и условія воспитанія дѣтей. Алексѣй Константиновичъ, вѣроятно, не имѣя возможности наблюдать за ученіемъ старшихъ дѣтей, предпочелъ перевести сына въ Александровскій Дворянскій Институтъ, гдѣ имѣлся пансіонъ, а старшую дочь взяли на воспитаніе родственники. Въ лицѣ матери Милій Алексѣвичъ потерялъ, можно сказать, единственнаго чловѣка въ своей семьѣ, который серьезно интересовался его музыкальными занятіями. При возможномъ сочувствіи къ нимъ со стороны отца общаго между нимъ и сыномъ на этой почвѣ было слишкомъ мало; естественно поэтому, что молодой

Балакиревъ обратился туда, гдѣ могъ встрѣтить откликъ на свои интимные запросы и стремленія. Это именно онъ и нашелъ въ домѣ Улыбышева. Такимъ образомъ, у него составился особый кругъ исключительно его личныхъ знакомыхъ и друзей, ничего общаго не имѣвшій съ кругомъ знакомствъ его семьи. Вслѣдствіе этого и отношенія его къ тому и другому носили совершенно различный характеръ, и онъ привыкъ никогда ихъ не смѣшивать. Разграниченіе это простиралось до того, что и впоследствии онъ какъ будто не допускалъ возможности интереса къ музыкѣ со стороны кого-либо изъ своихъ родныхъ и не вводилъ никого изъ круга своихъ личныхъ знакомствъ въ ихъ общество.

Рано предоставленный даже въ занятіяхъ музыкой самому себѣ, Балакиревъ, при независимости своего характера, съ молодю привыкъ самостоятельно относиться ко всякому явленію, съ которымъ его сталкивала жизнь. Необыкновенный талантъ его, котораго онъ не могъ не сознавать, въ связи съ этой привычкой къ самостоятельности породили въ немъ ту непоколебимую увѣренность въ себѣ, своихъ силахъ, которая характеризовала его дѣйствія и высказываемая имъ сужденія. Его мнѣнія облекались въ форму, не допускающую колебаній, и увѣренность его въ себѣ передавалась окружающимъ, въ чемъ и заключалась тайна его вліянія на другихъ.

Попавъ въ домъ Улыбышева, онъ обратилъ на себя вниманіе всей музыкальной части Нижегородскаго общества, какъ талантливый и подающій большія надежды піанистъ и композиторъ. Но эти ранніе успѣхи не вызвали въ немъ ни ложнаго самомнѣнія, ни подчеркиванія своего авторитета, ни тѣмъ болѣе исканія славы, которой онъ никогда не пользовался въ той мѣрѣ, какъ того заслуживали его дѣятельность и талантъ. Увѣренность его въ себѣ и вліяніе на окружающихъ проявлялись какъ бы помимо его воли; онъ поражалъ смѣлостью своихъ независимыхъ сужденій и образа дѣйствій и очарованіемъ своей необыкновенной личности и дарованій. Онъ былъ безпощаденъ и иногда очень рѣзокъ въ спорахъ, не допуская ни въ чемъ никакихъ компромиссовъ, но это не мѣшало его необыкновенной добротѣ сердца проявляться вездѣ, гдѣ къ тому предста-

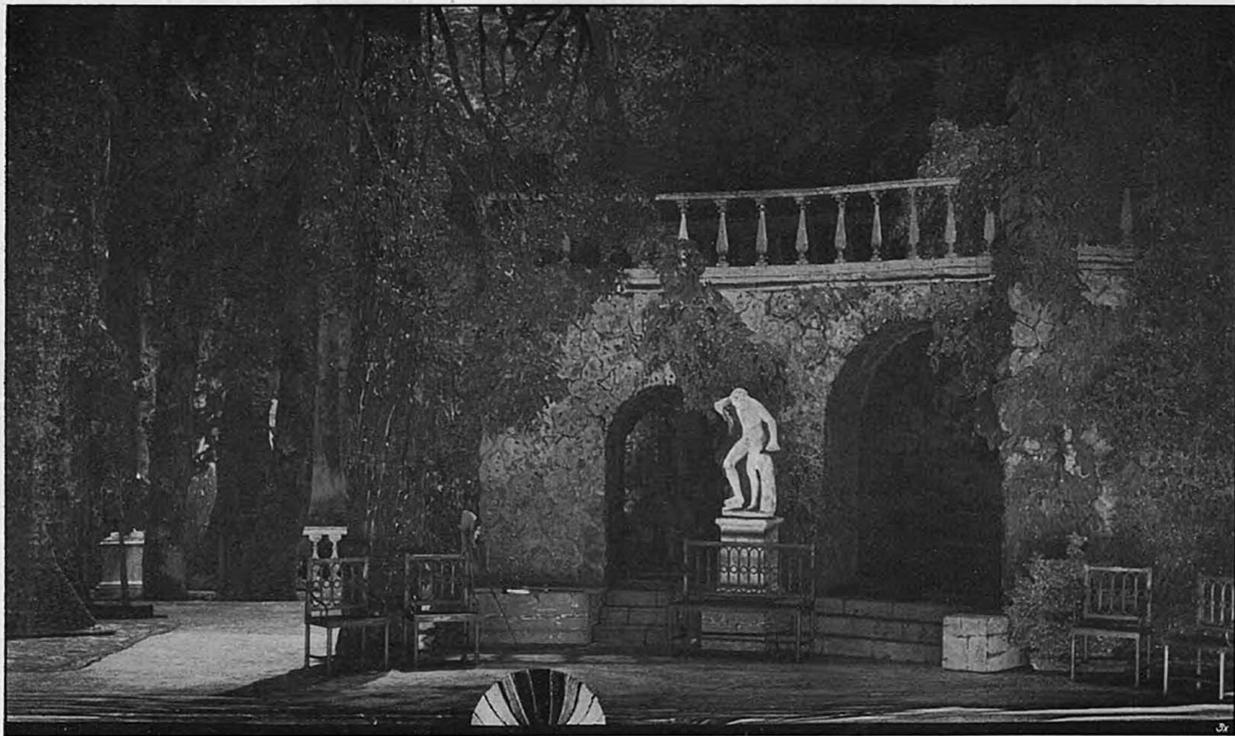
МИЛІЙ АЛЕКСѢВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

влялся случай. Онъ всегда готовъ былъ взять подъ свою защиту обиженныхъ, и въ воспоминаніяхъ его товарищей по Институту сохранились эпизоды, характеризующіе эти его черты. Не переноса ничего фальшиваго, неискренняго и двуличнаго, онъ самъ отличался всегда необыкновенной прямою, говорилъ всегда правду въ глаза, какъ бы она ни была сурова, нисколько не стараясь позолотить пиллюлю, и эта его подчасъ жесткая прямота, если даже и вызывалась желаніемъ добра, создала ему въ послѣдствіи не мало враговъ.

Обстановка, въ которую попалъ молодой Балакиревъ въ домъ Улыбышева, явилась для него какъ бы школою въ смыслѣ развитія его способностей и музыкальнаго кругозора. Знакомство съ лучшими произведеніями музыкальнаго искусства, бесѣды съ хозяиномъ и, быть можетъ, споры по поводу значенія тѣхъ или другихъ сочиненій и авторовъ, все это вырабатывало въ немъ тотъ строгій музыкальный вкусъ и критическое чутье, которыми онъ такъ широко пользовался въ послѣдствіи и удивлялъ окружающихъ быстротою и вѣрностію своей оцѣнки. Здѣсь онъ познакомился съ лучшими произведеніями классической музыки, здѣсь же произошло и первое его знакомство съ музыкой Глинки: въ одномъ изъ бывшихъ подъ управленіемъ Эйзериха концертовъ, при участіи пѣвцовъ-любителей и оркестра, было исполнено тріо изъ оп. «Жизнь за Царя» — «Не томи, родимый». Музыка эта своею свѣжестью и красотою произвела глубокое впечатлѣніе на начинающаго композитора и дала ему мысль сдѣлать фортепіанную фантазію на темы изъ этой оперы, съ которой онъ въ послѣдствіи и явился къ самому Глинкѣ.

Было бы вполне естественнымъ, еслибъ молодой Балакиревъ, попавъ въ домъ Улыбышева въ юномъ возрастѣ, подпалъ въ своихъ музыкальныхъ вкусахъ подъ вліяніе этого просвѣщеннаго критика, широко знакомаго съ музыкальною литературой и составившаго себѣ опредѣленные взгляды на выдающихся представителей этого искусства. Это казалось бы тѣмъ болѣе вѣроятнымъ, что, будучи уже хорошимъ піанистомъ, Балакиревъ былъ совершенно не подготовленъ съ теоретической стороны. По всей вѣроят-

ДЕКОРАЦИЯ КЪ ТРАГЕДИИ ГУЦКОВА «УРИЭЛЬ АКОСТА» НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.  
(5 АКТЪ).



ности, здѣсь, въ бесѣдахъ съ хозяиномъ дома, онъ выработалъ въ себѣ болѣе опредѣленные понятія о гармоніи, контрапунктѣ и формахъ изъ разбора исполняемыхъ сочиненій, а необходимость взяться за дирижерскую палочку познакомила его съ составомъ оркестра и пріемами инструментовки. И несмотря на это, выступивъ по пріѣздѣ въ Петербургъ на самостоятельную дорогу, Балакиревъ тотчасъ показалъ себя совершенно независимымъ въ своихъ музыкальныхъ взглядахъ и стремленіяхъ, далеко не согласныхъ со вкусами его пріятеля и руководителя. Есть полное основаніе предположить, что эта независимость проявлялась уже и раньше, и въ книгѣ Улыбышева «Beethoven, ses critiques et glossateurs» есть намеки на то, что между нимъ и его юнымъ другомъ бывали несогласія въ оцѣнкѣ музыкальныхъ произведеній.

Подводя итогъ всему изложенному, мы невольно должны признать, что въ своемъ музыкальномъ развитіи Балакиревъ болѣе всего обязанъ самому себѣ. Десять уроковъ Дюбюка, занятія съ Эйзерихомъ, прерванныя на пятнадцатилѣтнемъ возрастѣ, наконецъ знакомство и близость съ Улыбышевымъ, все это — не болѣе какъ счастливыя случайности, помогавшія развивающемуся таланту собрать хотя бы нѣкоторыя крохи музыкальнаго образованія. Съ точки зрѣнія современныхъ требованій консерваторій оно, конечно, было далеко недостаточнымъ, благодаря чему для обработки cadaго изъ задуманныхъ молодымъ авторомъ сочиненій требовалось несоизмѣрно много труда и времени. Но за то у молодого Балакирева недостатокъ этотъ съ избыткомъ восполнялся свѣжестью бившаго ключомъ таланта, не связаннаго никакой рутинной и не подчиненнаго никакимъ условнымъ требованіямъ quasi-классической школы, что вредно отразилось даже на такомъ крупномъ талантѣ, какъ Чайковскій.

### III.

Хотя, казалось бы, призваніе молодого Балакирева достаточно опредѣлилось уже ко времени окончанія имъ курса ученія въ Александровскомъ институтѣ, тѣмъ не менѣе, и самъ онъ не сразу рѣшилъ свою судьбу.

МИЛІЙ АЛЕКСѢВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

Избрать тотчасъ же по окончаніи курса средняго учебнаго заведенія профессію музыканта представлялось въ тѣ времена совершенно необычнымъ и въ матеріальномъ отношеніи рискованнымъ. Любая государственная служба могла дать большее матеріальное обезпеченіе, чѣмъ эта профессія, для которой не представлялось иной возможности заработка кромѣ даванія частныхъ уроковъ. Послѣдующія обстоятельства жизни Балакирева не разъ могли доказать правильность этого положенія. Руководясь, несомнѣнно, этими соображеніями, онъ поѣхалъ въ Казань для поступленія въ университетъ, и такъ какъ въ студенты ему попасть не удалось, то онъ зачислился вольнымъ слушателемъ по физико-математическому факультету. Періодъ жизни Балакирева въ Казани былъ непродолжительнымъ и въ музыкальномъ отношеніи не далъ ему почти ничего.

Не получая средствъ отъ отца, онъ долженъ былъ содержать себя уроками музыки, которыхъ у него было недостаточно. Пробывъ такимъ образомъ въ Казани два года въ большой нуждѣ, онъ отправился на лѣтнее время въ имѣніе Улыбышева, село Лукино (въ 40 верстахъ отъ Нижняго Новгорода), и здѣсь рѣшилась его дальнѣйшая судьба: вмѣсто возвращенія въ Казань онъ воспользовался предложеніемъ Улыбышева ѣхать съ нимъ въ Петербургъ. Поѣздка эта состоялась въ концѣ 1855 года, дала возможность Балакиреву познакомиться съ Глинкой, Даргомыжскимъ, Львовымъ и другими представителями музыкальнаго искусства и критики и выдвинула его на арену, гдѣ онъ могъ вполне развернуть свои силы.

Немедленно по приѣздѣ въ Петербургъ Улыбышевъ представилъ молодого Балакирева М. И. Глинкѣ, жившему тогда въ Эртелевомъ переулкѣ въ д. Тоилова съ сестрою Л. И. Шестаковой. Послѣ этого Балакиревъ сталъ часто посѣщать Глинку, игралъ ему свои сочиненія: Allegro изъ концерта *fis-moll* и фантазію на темы изъ оп. «Жизнь за Царя», много говорилъ съ нимъ о музыкѣ и дѣлился впечатлѣніями всего слышаннаго имъ тогда въ операхъ и концертахъ. Глинка остался очень доволенъ обработкой темы «Не томи, родимый» и приводилъ въ сравненіе транскрипцію Дёлера, который совершенно не сумѣлъ справиться съ этой задачей. Насколько

композиторскій талантъ Балакирева заинтересовалъ Глинку, можно судить по тому уже, что на первыхъ порахъ онъ предложилъ ему сочинить пьеску для ф-п. на испанскую тему, записанную дономъ Педро (компаньономъ Глинки) въ его альбомѣ. Вырвавъ этотъ листокъ, Глинка передалъ его Балакиреву и совѣтовалъ въ заглавіи сочиненія непременно упомянуть, что тема эта дана имъ—Глинкой, а посвященіе сдѣлать Улыбышеву. «Такимъ образомъ наши три имени будутъ соединены», говорилъ онъ.

Но композиторская техника Балакирева не была еще тогда достаточною, чтобъ справиться съ этой задачей, и самъ Глинка остался недоволенъ показанными ему набросками этого сочиненія.

Вскорѣ по приѣздѣ въ Петербургъ 12-го февраля 1856 года состоялось первое публичное выступленіе Балакирева, какъ композитора и піаниста, въ университетскомъ концертѣ подъ управленіемъ Карла Шуберта, превосходнаго віолончелиста, хорошаго музыканта и дирижера. Авторомъ было исполнено Allegro изъ концерта fis-moll съ сопровожденіемъ оркестра. Какъ сочиненіе, такъ и авторъ были весьма сочувственно встрѣчены музыкальною критикой. Улыбышева уже не было въ Петербургѣ, но онъ очень интересовался публичнымъ выступленіемъ своего питомца и радовался его успѣхамъ.

Чтобъ собрать средства для дальнѣйшаго своего устройства въ Петербургѣ, Балакиревъ, при содѣйствіи инспектора музыки въ Императорскихъ театрахъ В. А. Кологривова, далъ весною того же года собственный концертъ въ небольшомъ залѣ Мятлева на Исаакіевской площади.

Въ апрѣлѣ 1856 года Глинка собрался ѣхать за границу. Передъ отъѣздомъ онъ далъ Балакиреву тему народнаго испанскаго марша, предложивъ написать на нее увертюру. На прощанье онъ подарилъ ему свой автографъ «Не томи, родимый» и портретъ. Изъ за границы Глинка уже не вернулся, и такимъ образомъ Балакиревъ, будучи знакомъ съ нимъ не болѣе четырехъ мѣсяцевъ, лишился въ немъ послѣдняго лица, которое могло бы стать для него дѣйствительно цѣннымъ руководителемъ и совѣтникомъ въ началѣ его музыкальной дѣятельности и занятой композиціей. Съ этой поры онъ оказался всецѣло предоставленнымъ самому себѣ. Не-

МИЛІЙ АЛЕКСѢВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

безынтересно поэтому выяснить его музыкальную личность при вступленіи въ первый періодъ его знаменательной дѣятельности.

Музыкальный питомецъ фанатичнаго почитателя Моцарта, какъ выше было указано, далеко не всегда соглашался со своимъ руководителемъ въ музыкальныхъ воззрѣніяхъ. Выработкѣ его самостоятельныхъ взглядовъ не мало способствовала, помимо природнаго дарованія, его чрезвычайная любознательность и его феноменальная память. Онъ съ жадностью поглощалъ все, что только могъ найти новаго въ музыкальной литературѣ, подвергая всякую новую вещь всестороннему разбору, доходившему иногда до мелочныхъ подробностей. Скоро онъ значительно опередилъ своего руководителя въ знакомствѣ съ новѣйшей музыкальной литературой, которая и открыла ему новые горизонты, выходящіе за предѣлы классическихъ преданій.

Всего естественнѣе было бы для выясненія музыкальныхъ взглядовъ и стремленій Балакирева въ ту пору обратиться къ отзывамъ о немъ тѣхъ лицъ, которые наиболѣе близко соприкасались съ нимъ.

Но, къ сожалѣнію, отзывы, характеризующіе его тогдашнюю музыкальную личность и идеалы, оказываются далеко не всегда согласными между собою и не соотвѣтствуютъ характеру его первоначальнаго творчества, которое также можно разсматривать, какъ историческое свидѣтельство его тогдашнихъ вкусовъ и направленія.

Очень скоро по приѣздѣ Балакирева въ Петербургъ вокругъ него сталъ образовываться кружокъ молодыхъ талантливыхъ людей, составившій впоследствии славу русскаго искусства. Первымъ познакомился съ нимъ Ц. А. Кюи, затѣмъ М. П. Мусоргскій и А. С. Гусаковскій, который, впрочемъ, скоро оставилъ занятія музыкой. На смѣну ему явился Н. А. Римскій-Корсаковъ и наконецъ послѣднимъ примкнулъ къ нимъ А. П. Бородинъ. Наиболѣе подробныя свѣдѣнія о музыкальной личности, убѣжденіяхъ, вкусахъ и вліяніи Балакирева въ ту пору даетъ намъ Римскій-Корсаковъ въ своей «Лѣтописи». Вотъ его опредѣленіе: «отличный піанистъ, превосходный чтецъ нотъ, прекрасный импровизаторъ, отъ природы одаренный

чувствомъ правильной гармоніи и голосоведенія, онъ обладалъ частію само-родной, частію пріобрѣтенной путемъ практики на собственныхъ попыткахъ сочинительской техникой... Онъ сразу чувствовалъ всякую техническую недодѣланность или погрѣшность, онъ сразу схватывалъ недостатокъ формы... Его слушались безпрекословно, ибо обаяніе его личности было страшно велико... Онъ деспотически требовалъ, чтобы вкусы его учениковъ въ точности сходились съ его вкусами». Такъ какъ учениками его были перечисленные выше молодые композиторы, то невольно возникаетъ вопросъ, почему они встали въ такое отношеніе къ Балакиреву, которому самому было только 20 лѣтъ? Римскій-Корсаковъ даетъ на это такой отвѣтъ: «въ ту пору техника Балакирева и его знанія... безконечно превышали технику и знанія» его товарищей. «Онъ былъ, во всякомъ случаѣ, музыкантъ по существу и по профессіи, а они даровитые любители». Дѣйствительно, никто изъ нихъ первоначально не готовился быть музыкантомъ по профессіи: Кюи и Мусоргскій были военными, Римскій-Корсаковъ—морякъ, Бородинъ и Гусаковскій—химики. Одинъ Балакиревъ не имѣлъ другой спеціальности, кромѣ музыки, и къ 20 годамъ его вкусы и направленіе строго обозначились и опредѣлились. При его независимости и способности подчинять своему вліянію окружающихъ, при тѣхъ качествахъ его, какъ музыканта, о которыхъ упоминаетъ Римскій-Корсаковъ, онъ весьма естественно сдѣлался главою и руководителемъ кружка. Поэтому, когда мы встрѣчаемъ отзывы о вкусахъ и направленіи этого «страннаго», какъ говоритъ Чайковскій, кружка, мы должны относить ихъ ко вкусамъ и направленію Балакирева, какъ ихъ понимало лицо, дававшее отзывъ. По опредѣленію Римскаго-Корсакова, эти вкусы тяготѣли къ Глинкѣ, Шуману и послѣднимъ квартетамъ Бетховена. Восемь его симфоній пользовались незначительнымъ расположеніемъ, Мендельсонъ, за немногими исключеніями, былъ мало уважаемъ. Моцартъ и Гайднъ считались устарѣвшими, С. Бахъ окаменѣлымъ. Шопенъ приравнивался Балакиревымъ къ нервной свѣтской дамѣ. Берліозъ уважался, Листъ признавался извращеннымъ и каррикатурнымъ. Далѣе Римскій-Корсаковъ говоритъ, что

МИЛІЙ АЛЕКСѢВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

мелодическое творчество было въ немилости и большинство мелодій и темъ считалось слабой стороною музыки. «Почти всѣ основныя мысли Бетховенскихъ симфоній считались слабыми; Шопеновскія мелодіи сладкими и дамскими; Мендельсоновскія—кислыми и мѣщанскими. Темы Баховскихъ фугъ, однако, несомнѣнно уважались. Наибольшимъ вниманіемъ и почтеніемъ пользовались музыкальные моменты, называемые *дополненіями, вступленіями, короткія, но характерныя фразы, упорныя диссонирующія послѣдовательности (однако не энгармоническаго рода), секвенцеобразныя наростанія, органныя пункты, рѣзкія заключенія и т. п.*». Должно сознаться, что если дѣйствительно таковы были вкусы Балакирева и его кружка, Чайковскій имѣлъ нѣкоторое основаніе назвать его «страннымъ». Но вѣдь «Лѣтопись» Римскаго-Корсакова, какъ и всѣ мемуары, есть лишь отраженіе личныхъ впечатлѣній автора ея, которыя, конечно, не всегда совпадаютъ съ дѣйствительностью. Это станетъ тотчасъ же очевиднымъ, если мы сопоставимъ только что приведенный отзывъ съ другими документами.

Въ своихъ воспоминаніяхъ Ц. А. Кюи <sup>1)</sup> признаетъ главенство Балакирева среди молодыхъ членовъ кружка; говоритъ о рѣзкой критикѣ и увлеченіяхъ молодости, которыми объяснялась эта рѣзкость: о непочтительности къ Моцарту и Мендельсону, которымъ противопоставляли Шумана. «Сильно увлекались Листомъ и Берліозомъ. Боготворили Шопена и Глинку», говоритъ онъ. Здѣсь не упоминается ни о каррикатурности Листа, которымъ, наоборотъ, увлекались, ни тѣмъ болѣе о сравненіи Шопена съ нервной дамой. Для тѣхъ, кто помнитъ взгляды и вкусы Балакирева въ позднѣйшую эпоху, отзывъ Кюи, несомнѣнно, будетъ казаться ближе къ дѣйствительности. Но обратимся къ самому Балакиреву и посмотримъ, какъ выражались его вкусы въ его письмахъ и сочиненіяхъ того періода. Въ одномъ изъ писемъ къ своему товарищу Н. Л. Заткевичу <sup>2)</sup>, отъ

---

<sup>1)</sup> «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1910 г. вып. I.

<sup>2)</sup> Выдержки изъ этихъ писемъ были помѣщены В. В. Корсаковымъ въ «Русск. Вѣд.» 4 июля 1910 г.

19 февраля 1857 года, Балакиревъ, жалуясь на равнодушіе публики ко всему истинно-прекрасному, говоритъ, что производитъ эффектъ лишь то, что не выходитъ изъ рутинной, избитой колеи. «Почему и я произвожу эффектъ *дамскими ноктюрнами* Шопена и своими первыми сочиненіями, которыя не стоятъ ничего. *Шопена я не называю дамскимъ композиторомъ*, ибо у него есть вещи, заслуживающія высокой оцѣнки, но опять-таки не производящія въ публикѣ эффекта, въ чемъ, конечно, онъ, не виноватъ». Если же мы посмотримъ, въ какомъ характерѣ сочинялъ самъ Балакиревъ въ эту пору своей юности, то прежде всего увидимъ въ его сочиненіяхъ вліяніе именно Шопена, Глинки и отчасти Шумана. Мы увидимъ, что авторъ не отрицаетъ мелодіи, а широко ею пользуется, что въ сочиненіяхъ его нѣтъ ни *упорныхъ диссонирующихъ послѣдовательностей*, на *секвенцеобразныхъ наростаній*, да и вообще нельзя сказать, чтобъ они состояли главнымъ образомъ изъ *«вступленій, дополненій и рѣзкихъ заключеній, да короткихъ, характерныхъ фразъ»*. Если въ послѣдствіи авторъ считалъ нѣкоторыя изъ этихъ сочиненій устарѣвшими и дѣтски-наивными, то все же между ними были и такія, какъ, напр., музыка къ драмѣ «Король Лиръ», къ которымъ онъ никогда не относился отрицательно, слѣдовательно находилъ ихъ въ полномъ соотвѣтствіи со своими взглядами на искусство.

Такимъ образомъ оказывается, что взгляды и вкусы Балакирева и его кружка далеко не были такими уродливо-крайними, какъ ихъ изобразилъ Римскій-Корсаковъ. [Расположеніемъ не пользовались не мелодіи и темы вообще, а лишь худыя, слащавыя, напыщенные и т. п.; наоборотъ пользовались вниманіемъ не принципіально упорныя диссонирующія послѣдовательности, а лишь такія, которыя удовлетворяли музыкально-художественнымъ требованіямъ. Таковую же оговорку надо сдѣлать и касательно прочихъ, яко-бы излюбленныхъ, по свидѣтельству Римскаго-Корсакова, моментахъ музыкальныхъ сочиненій. Балакиревъ являлся горячимъ сторонникомъ народности въ искусствѣ, и поэтому, Глинка и Шопень, какъ композиторы съ яркой народно-славянской окраской, были для него наиболѣе симпатичны. Онъ

МИЛІЙ АЛЕКСѢВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

высоко цѣнилъ силу, искренность и задушевность ихъ музыки и изящество ихъ гармонизаціи. Оригинальность, свѣжесть и новизна формъ сочиненій Шумана, Берліоза и Листа нашли въ немъ убѣжденнаго защитника и пропагандиста, а Бетховенъ, въ послѣднемъ періодѣ его творчества, являлся въ его глазахъ какъ бы родоначальникомъ всѣхъ послѣдующихъ композиторовъ. Но, привѣтствуя обновленіе музыкальныхъ формъ, внесенное этими композиторами, онъ никогда не смотрѣлъ на него, какъ на цѣль, и не допускалъ никакихъ въ этомъ отношеніи крайностей. Чувство мѣры указывало ему всегда надлежащія границы. Въ силу своего природнаго критическаго чутья и независимости характера онъ не могъ слѣпо подчиниться чьему либо авторитету, какъ бы онъ ни былъ высокъ, и не щадилъ въ своей критикѣ и тѣхъ авторовъ, сторонникомъ которыхъ являлся самъ, если находилъ въ ихъ сочиненіяхъ что либо недостойное ихъ таланта. При извѣстной рѣзкости его выраженій у него могло вырваться «непочтительное» слово по адресу кого либо изъ нихъ, которое, разумѣется, касалось лишь частнаго случая, а не было его мнѣніемъ объ этомъ авторѣ вообще. Съ другой стороны его безпристрастная критика позволяла ему находить хорошія стороны въ творчествѣ композиторовъ, не пользовавшихся его расположеніемъ и не принадлежавшихъ къ его направленію. Будучи принципиальнымъ противникомъ направленія А. Рубинштейна и не признавая въ немъ высокаго композиторскаго дарованія, онъ всегда ставилъ въ примѣръ его мастерство формы. Своимъ музыкальнымъ взглядамъ и вкусамъ онъ оставался вѣренъ до конца жизни, продолжая любить и ненавидѣть то, что любилъ и ненавидѣлъ 50 лѣтъ назадъ, и являя такимъ образомъ примѣръ необыкновенной стойкости и постоянства въ отношеніи разъ избраннаго направленія и своихъ симпатій.

#### IV.

Музыкальная дѣятельность Балакирева въ первый ея періодъ выразилась: въ образованіи вокругъ себя того замѣчательнаго кружка, который былъ названъ впоследствии «могучею кучкой», и въ руководствѣ его



ЖАНЪ-БАТИСТЪ МОЛЪЕРЪ.  
(1622—1673).



членовъ; въ распространеніи той малоизвѣстной еще тогда музыки, которой онъ былъ убѣжденнымъ сторонникомъ и послѣдователемъ; въ основаніи вмѣстѣ съ Ломакинымъ Безплатной Музыкальной школы, концерты которой служили ему средствомъ проведенія своего направленія; въ собираніи и гармонизаціи русскихъ народныхъ пѣсень; въ переложеніи и изданіи сочиненій Глинки и, наконецъ, въ собственныхъ занятіяхъ композиціей, давшихъ, хотя не много, но высоко-талантливыхъ и оригинальныхъ сочиненій.

Въ качествѣ главы «могучей кучки» онъ хотя и являлся дѣйствительно вдохновителемъ ея членовъ въ первую пору ихъ творчества, но все же слова Римскаго-Корсакова, что «вліяніе его на окружающихъ было безгранично и похоже на какую-то магнетическую или спиритическую силу» можно принять лишь съ большими оговорками. Самъ Римскій-Корсаковъ рассказываетъ о томъ, какъ онъ постепенно уходилъ изъ подъ непосредственнаго вліянія Балакирева, а въ сочиненіяхъ Мусоргскаго, мы встрѣчаемъ такія крайности направленія, сторонникомъ которыхъ Балакиревъ никогда не былъ. Надо признать, что какъ бы ни было велико его вліяніе на окружающихъ, оно встрѣчало все-таки преграду въ личныхъ дарованіяхъ каждаго, и изъ одного кружка не могли бы выйдти столь различные по духу композиторы, какъ напр. Кюи и Римскій-Корсаковъ, или Мусоргскій и самъ Балакиревъ, если бы ихъ личныя особенности всецѣло поглощались вліяніемъ послѣдняго. Сила вліянія Балакирева выражалась именно въ томъ, что онъ отлично умѣлъ опредѣлить характеръ дарованія каждаго изъ своихъ товарищей, и предлагалъ имъ задачи въ соотвѣтствіи съ ихъ способностями.

Около середины шестидесятыхъ годовъ въ этомъ кружкѣ стало обнаруживаться почти всеобщее стремленіе къ оперной музыкѣ. Кюи, который имѣлъ уже тогда двѣ готовыхъ оперы: «Сынъ Мандарина» и «Кавказскій плѣнникъ», можно сказать почти опредѣлил свое призваніе, какъ композитора вокальнаго по преимуществу. Мусоргскій, хотя началъ занятія сочиненіемъ съ мелкихъ инструментальныхъ пьесъ, скоро выказалъ преобла-

дающее тяготѣніе къ вокальной музыкѣ и сталъ искать опернаго сюжета. Римскій-Корсаковъ, Бородинъ и Балакиревъ выказали себя на первыхъ порахъ болѣе симфонистами, чѣмъ вокальными композиторами, но и у нихъ въ это время явилось стремленіе испробовать свои силы въ оперѣ, стремленіе вполнѣ понятное послѣ гениальныхъ образцовъ Глинки, которыми такъ увлекались и изучали молодые товарищи. Къ тому же, какъ музыкальная форма, опера болѣе всякой другой доступна пониманію широкой публики и тѣмъ самымъ служить лучшимъ средствомъ распространенія новыхъ теченій, съ технической же стороны представляетъ несравненно менѣе затрудненій для автора, чѣмъ симфоническая или даже камерная музыка. Какъ вдохновитель своихъ товарищей, Балакиревъ указалъ Кюи въ качествѣ сюжета для оперы драму Гейне «Вильямъ Ратклифъ», Римскому-Корсакову драму Мея «Псковитянка», Бородину—его же драму «Царская Невѣста». Насколько вѣрно опредѣлилъ Балакиревъ дарованія своихъ товарищей, можно судить потому, что предложенные имъ сюжеты дали возможность Римскому-Корсакову и Кюи написать лучшія изъ своихъ сочиненій. Выборъ «Царской Невѣсты» для Бородина оказался не столь удачнымъ, и этотъ сюжетъ былъ вскорѣ оставленъ послѣднимъ. «Ратклифъ» писался въ пору наиболѣе тѣснаго сближенія его автора съ главою кружка, Балакиревымъ, который съ неизмѣннымъ интересомъ слѣдилъ за сочиненіемъ его. Восхищеніе, съ которымъ онъ относился къ этой музыкѣ, дало поводъ бросить ему упрекъ, будто онъ до конца жизни признавалъ хорошимъ изъ сочиненій своихъ товарищей только то, что писалось подъ его крылышкомъ. Упрекъ этотъ совершенно неоснователенъ, такъ какъ Балакиревъ никогда не относился отрицательно къ композиторской дѣятельности своихъ товарищей послѣ того, какъ они вышли изъ подъ его вліянія и руководства. Онъ многое высоко цѣнилъ въ «Анджело», «Flibustier» и «Сарацинѣ», онъ считалъ апогеемъ творчества Римскаго-Корсакова «Снѣгурочку» и «Младу»—оперы, какъ извѣстно, написанныя совершенно внѣ его наблюденія. Но виноватъ ли онъ, что подъ его руководствомъ Кюи удалось написать такую оперу, которая дѣйствительно выдѣляется изъ ряда его

произведеній. Балакиревъ признавался и автору, и другимъ, что послѣ Глинки и Даргомыжскаго онъ не знаетъ оперной музыки, въ которой было бы столько силы, душевности и изящества, какъ въ «Ратклифъ», котораго онъ и считалъ высшей точкой подъема огромнаго таланта Кюи. Такое мнѣніе высказывалось имъ послѣ того, какъ онъ имѣлъ уже возможность познакомиться съ позднѣйшими произведеніями Кюи.

Въ своихъ сочиненіяхъ Балакиревъ не далъ намъ опернаго образца, по которому мы могли бы объективно судить о направленіи и идеалахъ его въ этой отрасли музыкальнаго творчества. Въ ту пору, когда, въ срединѣ шестидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія, всѣ члены «могучей кучки» принялись за сочиненіе оперъ, онъ также задумалъ испробовать свои силы въ этомъ родѣ сочиненій и остановился на сюжетѣ сказки «Жаръ-птица». Его прельщала фантастическая сторона этой сказки, гдѣ онъ предполагалъ использовать вывезенныя имъ съ Кавказа восточныя темы. Но планъ оперы его не удовлетворялъ: подобно «Руслану» въ немъ было слишкомъ мало дѣйствія и совершенно отсутствовала какая-либо драматическая завязка. Его горячій характеръ требовалъ жизни и страсти въ оперномъ сюжетѣ; только драматическая фабула могла увлечь его всецѣло, а сказка «Жаръ-птица» давала матеріалъ только для фантастическихъ картинъ, для которыхъ онъ импровизировалъ на фортепьяно нѣсколько удивительныхъ по талантливости эскизовъ, къ сожалѣнію, оставшихся даже не записанными.

Но если мы не имѣемъ опернаго сочиненія Балакирева, по которому наглядно могли бы судить о его идеалахъ въ этой области музыкальнаго искусства, все же его широкое знакомство съ оперной литературой, критическое отношеніе къ ней и, наконецъ, наблюденіе и руководство творчествомъ его товарищей сдѣлали достаточно извѣстными его воззрѣнія на разныя стороны опернаго искусства, съ которыми и не безынтересно познакомиться.

Почти съ самаго начала возникновенія русской оперы въ ней опредѣлились два направленія, какъ бы взаимно дополняющія одно другое. Глинка, родоначальникъ русской музыки, въ оперномъ творествѣ выка-

МИЛІЙ АЛЕКСѢВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

залъ значительно болѣе тяготѣнія къ чисто музыкальной сторонѣ, чѣмъ къ сценической. Его ближайшій преемникъ, Даргомыжскій, наоборотъ удѣлялъ гораздо большее вниманіе сценичности и правильности декламации, иногда даже въ ущербъ музыкальному содержанию.

Явившись прямымъ продолжателемъ Глинки и будучи наиболѣе родственнымъ ему по духу, Балакиревъ не могъ тѣмъ не менѣе не видѣть, что преобладаніе музыки безъ принятія въ расчетъ требованій сцены, въ концѣ концовъ дѣлаетъ не нужной сценическую обстановку. Поэтому «Русланъ» въ его глазахъ являлся гениальной симфоніей въ костюмахъ. Также и обработка сюжета «Жизнь за Царя» мѣстами его не удовлетворяла, и онъ соглашался съ Даргомыжскимъ, указывавшимъ, напр. на сценическую фальшь въ третьемъ дѣйствіи, послѣ того, какъ поляки уводятъ Сусанина. Оставшись одна и видя свою безпомощность, Антонида могла конечно предаться отчаянію, но какъ только явились подруги, мысль о немедленной погонѣ должна была сейчасъ же ее захватить. Тутъ же время распѣвать заунывныя пѣсни: «Не о томъ скорблю, подруженки, я горюю не о томъ». Лишь къ концу этой пѣсни подруги узнаютъ о постигшемъ семью Сусаниныхъ несчастіи, тогда какъ сама же Антонида провожаетъ отца со словами «тебя убьютъ», слѣдовательно ждать некогда, надо скорѣе созывать народъ для погони. Эту уступку ради музыкальных цѣлей, чтобъ дать возможность пѣвицѣ исполнить сольный номеръ, Даргомыжскій называлъ сценической фальшью, и Балакиревъ съ нимъ совершенно соглашался.

Точно такъ же въ 3-мъ дѣйствіи «Руслана», въ томъ единственномъ мѣстѣ, гдѣ какъ будто начинается драматическая завязка, обиліе танцевъ и сольныхъ номеровъ чрезвычайно замедляетъ ходъ дѣйствія. Балакиревъ находилъ не только излишними танцы Наины, но даже проэктировалъ пропускъ аріи «Чудный сонъ живой любви». Въ музыкальномъ отношеніи оба эти номера представляютъ наиболѣе слабые моменты въ оперѣ, и значеніе какъ для музыки, такъ и для сцены имѣютъ лишь колоритные речитативы Ратмира, предшествующіе его аріи. Балакиревъ находилъ, что

безъ ущерба для музыки и съ большою выгодой для сцены можно было бы эти речитативы связать непосредственно съ финаломъ, въ которомъ собственно и сосредоточивается весь сценическій интересъ. Но здѣсь Глинка сдѣлалъ промахъ въ музыкальной характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ, на что также Балакиревъ указывалъ. Въ то время какъ Русланъ и Ратмиръ подпадаютъ очарованію Наины, и Горислава тщетно призываетъ своего супруга, она же вдругъ начинаетъ выражать свое отчаяніе темой враговъ—волшебницъ замка Наины, темой къ тому же совершенно не соответствующей ея настроенію.

Балакиревъ считалъ очень важною въ оперѣ музыкальную характеристику дѣйствующихъ лицъ, но не былъ сторонникомъ построения оперы на системѣ leitmotiv'овъ, какъ это мы находимъ у Вагнера. Изображеніе въ музыкѣ не только лицъ, но и предметовъ соответствующимъ мотивомъ, неизбѣжно появляющимся при всякомъ даже только упоминаніи о нихъ на сценѣ, чрезвычайно связываетъ композитора и низводитъ сочиненіе оперы на степень механическаго подбора заранѣе приготовленныхъ темъ. При всей опредѣленности основного характера данного лица на сценѣ могли случиться такія положенія, гдѣ оно выказываетъ совершенно новыя черты, для изображенія которыхъ композиторъ могъ бы не только видоизмѣнить избранный ранѣе для характеристики его мотивъ, но даже взять совсѣмъ новый. Композиторъ, по мнѣнію Балакирева, прежде всего долженъ сочинять хорошую музыку, а выборъ приѣмовъ составляетъ вопросъ второстепенный.

Не меньшее значеніе придавалъ онъ и декламационной сторонѣ въ оперѣ, и отдавалъ въ этомъ отношеніи должную дань уваженія Даргомыжскому. Всякій, по его мнѣнію, желающій приняться за сочиненіе оперы, долженъ основательно изучить лучшія вокальныя сочиненія послѣдняго. При всей красотѣ музыки его не удовлетворяла декламационная сторона напр. въ оперѣ «Князь Игорь». Самъ Бородинъ по поводу сочиненія этой оперы писалъ г-жѣ Кармалиной: «чисто речитативный стиль мнѣ былъ не понутру и не по характеру. Меня тянетъ къ пѣнію, кантиленѣ, а не къ

МИЛІЙ АЛЕКСѢВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

речитативу»... Нѣтъ сомнѣнія, что, если бы Балакиревъ писалъ оперу, онъ весьма близко держался бы высказанныхъ Бородинымъ вкусовъ, но не признавая голаго речитатива, онъ тѣмъ не менѣе былъ къ нему очень требователенъ тамъ, гдѣ онъ былъ на мѣстѣ.

Такъ какъ принято было въ обществѣ, и въ особенности во враждебномъ новому направленію лагерѣ, относить всѣ крайности въ сочиненіяхъ нѣкоторыхъ членовъ Балакиревскаго кружка къ вліянію изобрѣтенныхъ имъ теорій, то многими считалось, что идея построенія оперы исключительно на мелодическомъ речитативѣ принадлежитъ ему. Между тѣмъ изобрѣтателемъ этой теоріи, если можно такъ выразиться, явился Даргомыжскій въ эпоху сочиненія имъ оперы «Каменный гость», да и онъ, по словамъ Балакирева, далеко не былъ такимъ крайнимъ въ этомъ направленіи, какимъ оказался въ послѣдней, неоконченной имъ оперѣ. Тяжкая болѣзнь и смерть помѣшала ему осуществить всѣ его намѣренія и сказать окончательное слово. Къ ультра-реалистическимъ опытамъ Мусоргскаго, въ родѣ «Женитьбы», Балакиревъ всегда относился отрицательно.

#### V.

Въ концѣ пятидесятихъ годовъ, когда сталъ образовываться Балакиревскій кружокъ, учиться гармоніи, контрапункту и практическому сочиненію было не у кого. Всѣ эти познанія пріобрѣтались самоучкой, на собственныхъ попыткахъ или изъ случайныхъ встрѣчъ съ лицами болѣе или менѣе обладающими ими. Но и такихъ въ то время почти не было, да къ тому же основательныя теоретическія познанія еще не представляли ручательства въ умѣломъ преподаваніи и способности научить начинающаго композитора всей премудрости музыкальной техники. Даже немного позднѣе, когда открылись классы С.-Петербургской консерваторіи, дѣло обстояло, какъ можно судить по воспоминаніямъ Лароша, не лучше. При краснорѣчивости, или вѣрнѣе многорѣчивости, лекцій, въ которыхъ прорывалось нерѣдко отраженіе религіозно-мистическихъ убѣжденій, профессоръ гармоніи и контрапункта Н. И. Заремба не обладалъ самымъ главнымъ и един-

ственно важнымъ—умѣняемъ поправлять задачи учениковъ; «найти выходъ изъ затруднительнаго положенія, написать нѣсколько тактовъ вмѣсто ученика и лучше ученика не было его дѣломъ» <sup>1)</sup>). При такомъ положеніи понятно, что дѣйствительно руководителями въ дѣлѣ развитія композиторской техники могли быть музыканты-практики, пріобрѣвшіе нѣкоторый опытъ въ этой области, хотя бы путемъ самообразованія. Такими и явились въ консерваторіи — А. Г. Рубинштейнъ, въ кругу новой русской школы—М. А. Балакиревъ.

Въ своей «лѣтописи» Римскій-Корсаковъ усиленно подчеркиваетъ неправильность метода занятій Балакирева, упрекая его въ томъ, что онъ не давалъ систематическихъ уроковъ гармоніи, контрапункта и формъ. Эти упреки были бы до извѣстной степени понятны, если бы занятія подъ руководствомъ Балакирева не привели къ тѣмъ результатамъ, которые мы знаемъ, не дали бы возможности проявиться его таланту и создать что-либо значительное. Но на дѣлѣ оказалось какъ разъ наоборотъ. Въ то время какъ обученіе Чайковскаго въ консерваторіи разрѣшилось на первыхъ порахъ весьма посредственными сочиненіями его, занятія Римскаго-Корсакова подъ руководствомъ Балакирева очень скоро дали рядъ наиболѣе оригинальныхъ и талантливыхъ его произведеній, какъ «Садко», «Антаръ» и «Псковитянка». Не проходя самъ систематическаго курса гармоніи и контрапункта, Балакиревъ, разумѣется, не могъ ихъ преподавать другимъ, но въ то время дѣла обстояли такъ, что и сама консерваторія не могла найти порядочнаго профессора. Слѣдовательно, упреки Римскаго-Корсакова направлены не по адресу. За то особенность метода Балакирева, въ противоположность консерваторскому, состояла въ томъ, чтобы избѣгать писать сухія и бездарныя сочиненія ради развитія техники, съ цѣлью только набить руку. Онъ убѣжденно считалъ такой пріемъ вреднымъ, приводящимъ къ рутинерству и музыкальной риторикѣ, и требовалъ, чтобы выработка техники производилась надъ сочиненіемъ талантливымъ, надъ

<sup>1)</sup> М. Чайковскій. Жизнь П. И. Чайковскаго.

МИЛІЙ АЛЕКСЪЕВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

которымъ стоитъ работать. Правилень ли этотъ взглядъ и вытекавшій изъ него методъ занятій, лучше всего даютъ намъ отвѣтъ такія сочиненія, какъ «Вильямъ Ратклифъ» Кюи, 1-я симфонія Бородина или первыя произведенія Римскаго-Корсакова.

Вышеуказанный методъ занятій Балакирева послужилъ также поводомъ обвиненія его въ отрицаніи необходимости изученія гармоніи и контрапункта, и въ деспотическомъ отношеніи къ творчеству своихъ товарищей. Мы видѣли, въ какихъ рукахъ находилось музыкально-теоретическое преподаваніе въ концѣ 50-хъ и началѣ 60-хъ годовъ прошлаго столѣтія, и потому отрицательное отношеніе, не къ преподаванію музыкальной техники вообще, а къ *такому* преподаванію вполне понятно. Не сочувствовалъ Балакиревъ и общему направленію преподаванія музыки въ консерваторіи, удѣлявшему слишкомъ много вниманія виртуозности, часто въ ущербъ развитію вкуса и музыкальности. Значенія виртуозности, какъ средства, онъ, разумѣется, не отрицалъ, но справедливо находилъ, что, становясь цѣлью, она понижаетъ уровень музыкальнаго развитія. Что же касается деспотизма къ сочиненіямъ другихъ, то личныя особенности творчества членовъ Балакиревскаго кружка, ни мало несхожія ни между собою, ни съ особенностями его главы, полагаю, достаточно опровергаютъ это не имѣющее основаній обвиненіе. Вліяніе Балакирева выражалось главнымъ образомъ въ строгой критикѣ, въ избѣжаніи всего пошлаго, рутиннаго и сухого, и въ подражаніи Глинкѣ и лучшимъ произведеніямъ европейской музыкальной литературы, словомъ въ выработкѣ вкуса и стиля, да развѣ еще въ выборѣ излюбленныхъ имъ тональностей. Эта сравнительная мелочь дѣйствительно составляла одну изъ отличительныхъ особенностей его характера и давала не разъ поводъ къ насмѣшкамъ надъ его пристрастіемъ къ *Des-dur* или *H-moll*. Между тѣмъ, что казалось бы естественнѣе того, что авторъ выбираетъ тональности, наиболѣе соотвѣтствующія по характеру различнымъ моментамъ своего сочиненія, и дающія въ своемъ сопоставленіи наиболѣе яркіе контрасты? Балакиревъ обладалъ въ этомъ отношеніи такимъ тонкимъ вкусомъ, подобный которому былъ развѣ только

ТИПЫ МОЛЬЕРОВСКИХЪ КОМЕДИЙ: СКАРОМУШЪ, ПЬЕРО И МОЛЬЕРЪ ВЪ РОЛИ СГНАРЕЛЯ.  
КЪ ВОЗОБНОВЛЕНЮ «ДОНЪ-ЖУАНА» НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.



SCARAMOUCHE.



PIERROT.



LE VRAI PORTRAIT DE M. DE MOLIÈRE EN HABIT DE SCANARELLE.

у Листа, и не любилъ жертвовать этой художественной стороною сочиненія ради удобства и облегченія исполненія. Отсюда и вытекала та настойчивость, съ которою онъ часто требовалъ, чтобъ сочиненіе было написано въ указанной имъ тональности. Въ вышеназванныхъ сочиненіяхъ Римскаго-Корсакова дѣйствительно часто появляются наиболѣе любимыя Балакиревымъ тональности, но было ли это сдѣлано по настоянію послѣдняго или самостоятельно, достоинство ихъ отъ этого не мѣняется.

Указывая на неправильность метода Балакирева въ занятіяхъ его съ товарищами, Римскій-Корсаковъ кидаетъ ему еще болѣе серьезное обвиненіе. «Я чувствовалъ, что многого не знаю, но былъ увѣренъ, что Балакиревъ знаетъ все на свѣтѣ; а онъ ловко скрывалъ отъ меня и другихъ недостаточность своихъ свѣдѣній», говоритъ онъ. Обвиненіе это бросаетъ тѣнь на нравственную личность Балакирева и не можетъ остаться безъ возраженій. Правдивость была съ дѣтства однимъ изъ основныхъ качествъ характера Балакирева. Органически не перенося никакой фальши, онъ свои отношенія къ людямъ ставилъ въ зависимость отъ этого качества: пока онъ могъ быть вполнѣ искреннимъ, довѣрію его не было границъ; но какъ только онъ начиналъ чувствовать въ чемъ-либо неискренность, отношенія его охладѣвали и иногда даже рѣзко прекращались. Примѣровъ его довѣрчивости къ людямъ и откровенности можно найти болѣе чѣмъ достаточно, а потому довольно странно было бы предположить, чтобы такой щепетильный къ правдѣ человекъ въ состояніи былъ сознательно морочить людей, которымъ искренно желалъ добра и считалъ ихъ наиболѣе близкими, а слѣдовательно и былъ съ нимъ вполнѣ правдивъ и откровененъ. Искусно скрывать недостаточность своихъ свѣдѣній, руководя группою талантливыхъ композиторовъ,—это приѣмъ весьма рискованный, который едва-ли могъ остаться незамѣченнымъ тотчасъ же. Въ письмѣ къ В. В. Стасову <sup>1)</sup> Милій Алексѣвичъ прямо сознается, что научить Мусоргскаго гармоніи онъ не могъ, а лишь объяснялъ ему форму, проигрывая сочине-

<sup>1)</sup> В. Стасовъ. Модестъ Петровичъ Мусоргскій, біографическій очеркъ.

МИЛІЙ АЛЕКСѢВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

нія Бетховена, Шумана, Шуберта и другихъ авторовъ. Привыкнувъ съ молодю быть вполнѣ самостоятельнымъ въ своихъ занятіяхъ композиціей, Балакиревъ выработалъ въ себѣ ту твердую увѣренность въ своихъ силахъ, въ безошибочности своихъ воззрѣній и своей критики, которая помимо его воли могла передаваться и его товарищамъ, но отсюда еще далеко до сознательнаго скриванья недостаточности своихъ свѣдѣній.

Итакъ, вліяніе Балакирева на окружающихъ его товарищей выразилось въ созданіи того направленія музыки, которое характеризуетъ «новую русскую школу». Въ этомъ болѣе общемъ и широкомъ смыслѣ отзывъ Чайковскаго, назвавшего Балакирева *создателемъ теорій* «этого страннаго кружка» имѣетъ извѣстную долю правды. Но насколько велико было обаяніе создателя этихъ «теорій», можно видѣть изъ того, что тотъ же Чайковскій, никогда не принадлежавшій къ этому «странному» кружку, и державшійся мнѣній во многомъ діаметрально противоположныхъ, не могъ устоять предъ очарованіемъ таланта и личности Балакирева. Послѣдній оцѣнилъ съ первыхъ шаговъ высокое дарованіе Чайковскаго и стремился привлечь его въ свой кружокъ. Съ этого начались ихъ отношенія, не замедлившія принести плоды въ творествѣ Чайковскаго первоначально въ видѣ симфонической поэмы «Фатумъ», посвященной Балакиреву, но подвергшейся столь беспощадной его критикѣ, что авторъ вполнѣдствіи уничтожилъ эту партитуру. Потомъ вскорѣ за сочиненіемъ «Фатума» послѣдовало другое—увертюра «Ромео и Джульета» написанная по внушенію Балакирева и по его рецепту. Авторъ избралъ въ качествѣ основной тональности излюбленный Балакиревымъ *H-moll*, вторую тему сдѣлалъ, вопреки правиламъ классическихъ формъ, въ *Des-dur*; сочиненіе нѣсколько разъ передѣлывалось по указаніямъ Балакирева, слѣдившаго за каждымъ сочинявшимся тактомъ. Такимъ образомъ съ Чайковскимъ Балакиревъ продѣлалъ здѣсь то же самое, что онъ дѣлалъ и съ прочими своими товарищами. Разница была лишь въ томъ, что Чайковскій попалъ подъ руководство его, пройдя уже въ консерваторіи всю техническую часть музыкальнаго искусства. Что же касается самаго сочиненія, то популяр-

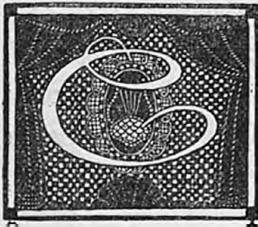
ность его въ настоящее время достаточно извѣстна, и общее мнѣніе признало, что здѣсь впервые проявился талантъ Чайковскаго во всей его силѣ.

(Окончаніе въ слѣдующемъ выпускѣ).

## „ДОНЪ-ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА.

(Къ возобновленію комедіи на сценѣ Александринскаго театра).

Н. Долгова.



РЕДИ всѣхъ типовъ міровой литературы самая счастливая судьба выпала на долю Донъ-Жуана. Въ то время какъ интересъ къ Гамлету, Фаусту или Прометею кажется хотя-бы временно исчерпаннымъ, преданіе старой испанской легенды вплоть до нашихъ дней не перестаетъ останавливать на себѣ взглядъ поэта. Даже болѣе того. Чѣмъ ярче мѣняется характеръ умственныхъ теченій отдѣльныхъ эпохъ, тѣмъ болѣе доступной кажется старая мечта воплотить въ единой композиціи все очарованіе преданій о Севильскомъ Обольстителѣ.

Въ послѣднемъ таится, впрочемъ, и несомнѣнная опасность. Господствующія философскія и религіозныя настроенія заставляютъ насъ не только иначе подходить къ тайнѣ вѣчно-торжествующаго и вѣчно-неудовлетвореннаго искателя, но и иначе оцѣнивать былыя попытки рѣшить ту же загадку. И прежде чѣмъ бросить взглядъ на литературныя судьбы типа Донъ-Жуана невольно хочется указать на эту возможность предвзятыхъ переоцѣнокъ.

Въ основу пьесы о Донъ-Жуанѣ легло старое преданіе благочестивыхъ францисканцевъ. Гроза всей Севильи, храбрецъ и красавецъ, Донъ-Жуанъ Теноріо внезапно исчезъ вскорѣ послѣ одной изъ своихъ послѣднихъ продѣлокъ—обольщенія дочери Командора Гонсало де Уллоа и убій-

ства самого старца. Среди нѣкоторыхъ маловѣрныхъ возникло очень простое предположеніе: они рѣшили, что съ коварнымъ оболъстителемъ расправились возмущенные его безчинствами монахи. Къ такой догадкѣ склоняло и то обстоятельство, что, по слухамъ, Донъ - Жуанъ спѣшилъ въ роковой вечеръ на свиданіе въ монастырскій храмъ, куда приглашало его письмо невѣдомой красавицы. Но иначе объяснила дѣло сама братія. По ея словамъ, безразсудный смѣльчакъ оскорбилъ статую убитаго имъ Командора, та ожила и низвергла нечестивца въ преисподнюю.

Несложная легенда. Но въ самой мысли о небесномъ гнѣвѣ противъ неутомимаго искателя любовныхъ утѣхъ уже кроется зерно великихъ поэтическихъ возможностей. Допуская вмѣшательство иныхъ силъ въ судьбу Донъ-Жуана, мы тѣмъ самымъ открываемъ въ его пылающей страсти элементъ какихъ то оскорбительныхъ для Неба, богоборческихъ порывовъ. Невольно начинаетъ казаться, что уже наивные монахи смутно угадывали великую опасность въ безумныхъ порывахъ мечтателя и за нихъ, а не за столь нерѣдкое въ ту пору, когда дворянинъ не разставался со шпагой, убійство покарало великаго грѣшника.

Пути такого толкованія Донъ-Жуана, какъ типа страстнаго искателя, видящаго цѣль жизни въ томъ, чтобы разрѣшить свою смутную грезу объ идеалѣ, намѣтилъ уже первый авторъ, взявшійся за обработку легенды. Монахъ поэтъ Габріэль Тельесъ, извѣстный подъ псевдонимомъ Тирсо де-Молина, отклонился отъ обычныхъ приемовъ изображенія гуляки и бретера и ярко подчеркнул глубину увлеченій Донъ-Жуана. Въ его пьесѣ передъ зрителемъ развертывался цѣлый рядъ любовныхъ сценъ. Герцогиню Изабеллу, во дворецъ которой герой проникалъ подъ чужимъ именемъ, смѣняла рыбачка Тисбея, та, въ свою очередь, уступала мѣсто Доннѣ Аннѣ; но и эта свѣтская интрига вновь смѣнялась романомъ съ наивной поселанкой Аминтой. На ряду съ тѣмъ каждый романическій эпизодъ дышалъ мощью такихъ дерзновеній, что зритель не удивлялся даже тому, что громы небеснаго гнѣва, вслѣдъ за другими, призывалъ на голову нечестивца и его родной отецъ.

Но еще определеннѣе выступаетъ отмѣченный характеръ легенды въ другомъ вариантѣ ея, героемъ котораго является не Донъ-Жуанъ Теноріо, а Донъ-Жуанъ де Маранья. Это сказаніе уже само по себѣ, внѣ вопроса о литературной его обработкѣ, ярко говоритъ о глубинѣ дерзновеній Донъ-Жуана. Въ немъ любовныя приключенія смѣняются одно другое. Въ концѣ концовъ нѣтъ того безумнаго плана, который не былъ бы уже осуществленъ. Тогда въ головѣ друга и спутника Донъ-Жуана — и до сей поры, являвшагося его мрачнымъ гениемъ — зарождается мысль о послѣднемъ вызовѣ, который превзошелъ бы своею смѣлостью все сдѣланное до сей поры. Онъ указываетъ обольстителю на то, что въ списокѣ обманутыхъ супруговъ недостаетъ имени Бога. Тотъ загорается желаніемъ восполнить этотъ пробѣлъ и создаетъ планъ соблазненія монахини. Но такой замыселъ не можетъ удался! Съ Донъ-Жуаномъ начинается происходить что-то недоброе. Онъ видитъ ужасныя видѣнія: при звонѣ погребальной службы о немъ молятся души, вызванныя изъ чистилища молитвами матери. Грѣшникъ трепещетъ и обращается къ покаянію. Въ заключительныхъ сценахъ предъ нами уже не гордый Донъ-Жуанъ, а смиренный монахъ Амвросій, проводящій долгіе годы въ постѣ и молитвѣ.

На первый взглядъ невольно кажется, что эта вторая легенда болѣе трудна для поэтической обработки. Въ ней отреченіе Донъ-Жуана отъ прежнихъ заблужденій является не минутной слабостью, а тѣмъ искреннимъ переворотомъ, задатки котораго онъ необходимо долженъ былъ и ранѣе носить въ своей душѣ. Между тѣмъ на чемъ обосновать возможность душевныхъ просвѣтленій героя средневѣковой легенды, разъ пала наивная вѣра той эпохи въ непрестанное вмѣшательство провидѣнія въ ходъ человѣческихъ дѣлъ?

Но судьба Донъ-Жуана — исключительная судьба. Въ началѣ девятнадцатаго вѣка, въ ту пору, когда подъ влияніемъ идеалистической философіи европейская литература стала съ рѣдкой до той поры красочностью и тонкостью освѣщать вѣчно новую проблему любви, Гофманъ въ одномъ изъ своихъ причудливыхъ «Очерковъ въ манерѣ Калло» вернулся къ разбору

Донъ-Жуана. Очарованный музыкой Моцарта, романистъ задался цѣлью проникнуть въ тайну того образа, который носился передъ взоромъ великаго композитора въ моментъ музыкальной иллюстраціи легенды. И если мы вспомнимъ его неустанное тяготѣніе ко всему таинственному и едва уловимому, насъ не увидитъ тотъ фактъ, что въ его толкованіи пьесы слышится отзвукъ средневѣковаго міросозерцанія. Правда, его постановка вопроса гораздо шире. Онъ далекъ отъ мысли ссылаться на требованія суроваго догматизма. Пусть францисканскіе монахи принимаютъ плотское и духовное какъ антитезу. Гофманъ не будетъ съ ними. Онъ даже противъ нихъ. Онъ заодно съ Донъ-Жуаномъ. Но заимствуя отъ религіи прелесть смутныхъ мистическихъ грезъ, писатель прозрѣваетъ и въ мятущейся душѣ своего любимца плѣнительную мечту установить связь вѣчнаго съ преходящимъ и соединить въ торжествующемъ аккордѣ восторги чувственности съ восторгомъ неземныхъ озареній.

Съ неподдѣльнымъ восхищеніемъ рисуетъ Гофманъ образъ Донъ-Жуана. «Природа наградила Жуана, какъ любимое дитя, всѣмъ, что приближаетъ человѣка къ божественному, возвышая его надъ обыкновенной толпой, надъ произведеніями дюжинной фабричной работы, которыя подобно нулю только тогда имѣютъ цѣну, когда передъ ними стоитъ какая нибудь цифра, онъ былъ предназначенъ къ тому, чтобы побѣждать и господствовать. У него прекрасное сильное тѣло, складъ души, въ которомъ свѣтитъ искра, зажигающая предчувствія высшаго міра, глубокія чувства и быстро воспринимающій умъ». Но откуда же тогда его заблужденія? Для объясненія ихъ писатель обращается къ глубочайшимъ тайникамъ человѣческаго духа, и то, въ чемъ другіе видятъ проступокъ, возвышается у него до трагическаго разлада. «Хитростью врага міра, говоритъ Гофманъ, въ душѣ Донъ-Жуана возникла мысль, что посредствомъ любви и наслажденій женщиной можно осуществить на землѣ то, что живетъ на нашемъ сердцѣ, какъ небесное желанье, то есть то самое безконечное стремленье, которое ставитъ насъ въ непосредственное сношеніе съ неземнымъ міромъ». Заманчивая, но дерзостная мысль, смѣлость которой заставляетъ уже предугадывать трагическую развязку.

Таково толкованіе легенды о Донъ-Жуанѣ, высказанное однимъ изъ наиболѣе яркихъ представителей романтизма. Оно интересно, какъ образецъ взглядовъ писателей той-же школы. Не всѣ изъ нихъ возьмутъ эпиграфомъ строки автора «Фантастическихъ очерковъ», нѣкоторые не ознакомятся даже съ ними, но всѣ такъ или иначе сойдутся въ желаніи нарисовать болѣе утонченный образъ. И намъ ясна уже основная черта характера ихъ героя. Всего проще ее можно объяснить, обращаясь къ терминамъ сценическаго амплуа. Они рѣзко отмѣчаютъ различіе между человѣкомъ глубокихъ и искреннихъ увлеченій и легкомысленнымъ искателемъ любовныхъ утѣхъ, опредѣляя второго, какъ фата, и только для перваго сохраняя имя любовника. Донъ-Жуанъ Байрона, Мериме, Альфреда Мюссе, Ленау, Пушкина и Алексѣя Толстого—все это пламенные любовники. Пусть на ихъ долю выпало такое число побѣдъ, о какомъ не могъ мечтать ни одинъ искатель чувственныхъ наслажденій, мы все же вѣримъ, что страсть ихъ была одухотворена и что если они и доходили «до дерзкаго глумленія надъ природой и надъ Богомъ», то лишь послѣ долгихъ и мучительныхъ разочарованій.

Но этимъ выводомъ не исчерпывается исторія легенды о «Севильскомъ Обольстителѣ».

Въ семнадцатомъ вѣкѣ «Донъ-Жуанъ» былъ перенесенъ на подмостки итальянскаго театра, гдѣ общій духъ драматической литературы и традиціонный характеръ сцены опредѣлили значительное отклоненіе отъ основныхъ чертъ типа. Въ противоположность Испаніи, какъ странѣ воинствующаго католицизма, въ Италіи не было тѣхъ условій, которыя создали бы благопріятную почву для обработки легенды въ тѣхъ же серьезныхъ и даже мрачныхъ тонахъ, въ какихъ написана пьеса Тирсо де Молина. Уже произведенія представителей «регулярной» комедіи Джилиберто и въ особенности Чиконьини были проникнуты свѣтскимъ духомъ. По тому же пути пошли и служители итальянской *comedia dell'arte*.

Остановимся болѣе подробно на ихъ пьесѣ о Донъ-Жуанѣ, такъ какъ историческія изысканія заставляютъ предполагать, что Мольеръ не

былъ знакомъ съ испанской трагедіей, а принялъ сказаніе съ тѣми произвольными толкованіями и просто искаженіями, какія внесли въ него наивные импровизаторы. А что они должны были внести искаженія, становится яснымъ при первомъ взглядѣ на строй ихъ театра.

Комедія импровизацій получила свое названіе въ отличіе отъ писанной или «регулярной» комедіи. Въ то время какъ образцы послѣдней создавались опредѣленными драматургами, импровизація ведетъ свое происхожденіе отъ комическихъ фигуръ карнавальныхъ шествій и ярмарочной клоунады. Вѣрные традиціямъ ателланскихъ юношей, подвергавшихъ неприязательной сатиры нравы родного города, всѣ эти персонажи вступали въ шуточные діалоги и разыгрывали неприязательныя сценки, покушаясь порой скомбинировать ихъ безъ помощи драматурга и въ цѣлую пьеску. Но если импровизаторы и обращались къ писателю, роль того была вполне подчиненной по отношенію актера. Прежде всего онъ былъ лишень возможности самостоятельно разрабатывать типы и характеры. Многодумный докторъ, вѣтреная Коломбина, простакъ Панталеонъ и другіе актеры ихъ немногочисленной труппы всю жизнь передавали опредѣленные, какъ бы застывшія въ своей неподвижности, маски. Съ другой стороны, авторъ не былъ свободенъ и въ детальномъ развитіи интриги, такъ какъ актеры игнорировали особенности каждаго новаго сюжета и неизмѣнно повторяли тѣ сцены, которыя не разъ уже сослужили имъ службу.

Съ тѣми же приѣмами подошли импровизаторы и къ сказанію о «Донъ-Жуанѣ»<sup>1)</sup>. И можно ли удивляться, что герой пьесы не отличался у нихъ отъ другихъ бравыхъ капитановъ, которые вылетали на сцену со шпагой въ рукахъ и съ мѣста въ карьеръ демонстрировали нѣсколько «бравадъ»? Впрочемъ, если бы исполнитель «Донъ-Жуана» и замыслилъ болѣе серьезную концепцію, этотъ замыселъ былъ бы въ конецъ погубленъ его партнерами. Въ самомъ дѣлѣ, можетъ ли произвести впечатлѣніе потрясающая сцена убійства командора, если слуга «Донъ-Жуана» Арле-

---

<sup>1)</sup> Подробный анализъ ихъ сценарія можно найти у Louis Moland въ его изслѣдованіи «Molière et La Comédie italienne».

«СЦЕНА ИЗЪ «ЖЕНИТЬБЫ ФИГАРО» БОМАРШЕ (1 АКТЪ).  
МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.



кинъ считаетъ своимъ непремѣннымъ долгомъ въ комическомъ ужасѣ налетѣть на трупъ и растянуться бокъ о бокъ съ нимъ? И могли ли зрители удержаться отъ улыбки, когда тотъ же Арлекинъ, приглашая на ужинъ статую, дѣлалъ ловкое сальтомортале со стаканомъ воды въ рукахъ? И все это послѣ драки, боксированія и даже... злостнаго высмаркиванія въ чужой платокъ. Но повидимому и исполнитель заглавной роли готовъ былъ дѣлать успѣхъ сценъ этого сорта. Такъ, онъ не отказывался вступить въ фехтовальный турниръ съ Арлекиномъ, хотя тотъ принималъ бой, растянувшись вверхъ ногами, а въ другой сценѣ становился рядомъ со слугою на колѣни, затѣмъ вскакивалъ и при громкихъ одобреніяхъ зрителей сыпалъ щедрые пинки ногою.

Странныя интерлюдіи для пьесы, которая не отступаетъ отъ схемы испанской драмы и въ эпилогѣ рисуетъ адскія муки грѣшника! И между тѣмъ, именно ей суждено было сыграть роль переходной ступени между произведеніемъ благочестиваго монаха и трудомъ Мольера.

Это не могло не отразиться на общемъ характерѣ пьесы великаго комическаго писателя. Разъ сказаніе утратило свой мистическій характеръ, передъ французскимъ авторомъ съ неизбежностью возникла задача взглянуть съ иной точки зрѣнія на популярную легенду. Но какъ можно было обработать ее въ тотъ вѣкъ, когда, въ противоположность мечтательному романтизму, во Франціи царилъ холодный и размѣренный классицизмъ? «Онъ и не могъ надѣяться на то, что публика его театра серьезно приметъ чудеса», говоритъ о Мольерѣ одинъ изъ критиковъ, и въ этомъ замѣчаніи особенно удачно выраженіе «серьезно приметъ». Въ чудо не повѣритъ и современный зритель, но онъ приметъ его, какъ полный глубокаго значенія символъ. Между тѣмъ публика семнадцатаго вѣка должна была либо брать на вѣру весь чудесный элементъ поучительнаго сказанія, либо посмѣиваться трезвымъ смѣхомъ надъ громомъ, молніей и маршировкой оживающихъ статуй. Такимъ образомъ Мольеру открывался только одинъ путь, на который онъ и ступилъ, задавшись цѣлью замѣнить фантастическій элементъ здоровымъ жизненнымъ наблюденіемъ и восстано-

вить правдивую повѣсть о тѣхъ сотняхъ знатныхъ красавцевъ, которые, пользуясь привилегіей рожденія и богатства, сѣютъ кругомъ одно несчастье.

Но что же случилось съ безумными грезами «Донъ-Жуана»?

Приходится сознаться, что, обращаясь къ пьесѣ Мольера, мы и во всемъ остальномъ переходимъ въ область возможнаго и достижимаго. Ея герой изященъ, храбръ, великодушенъ, остроуменъ и эти черты обрисованы такъ ярко, что даже въ тѣхъ сценахъ, гдѣ онъ погрѣшаетъ противъ установившагося кодекса морали, мы не вполне утрачиваемъ чувство симпатіи къ нему. Но все же нельзя не признать, что его взгляды на женщину слишкомъ далеки отъ тѣхъ плѣнительныхъ мечтаній, которыя волнуютъ другихъ Донъ-Жуановъ. Вотъ для кого смѣна любовныхъ утѣхъ никогда не являлась путемъ нежданныхъ разочарованій, а всегда была лишь плѣнительно-сладостнымъ планомъ будущихъ дѣйствій. «Постоянство къ лицу только чудакамъ». «Вся прелесть любви—въ частой переменѣ»—афоризмы, которые мы слышимъ въ первой же сценѣ. И начертанная въ нихъ программа частыхъ переменъ выполняется такъ стремительно, что становишься втупикъ передъ самымъ естественнымъ вопросомъ: да способенъ ли этотъ Донъ-Жуанъ не только на исключительное, но просто на болѣе или менѣе сильное чувство. Способенъ ли онъ хотя бы по прихоти минутной вспышки проститься съ плѣнившимъ его образомъ такъ же трогательно, какъ «Донъ-Жуанъ» Байрона, который, стоя на порогѣ новаго увлеченія, даетъ себѣ великія клятвы:

Скорѣе испарится океанъ,  
Скорѣй земля, подъ гнетомъ вражьей силы,  
Преобразится въ воду иль туманъ,  
Чѣмъ изгону изъ сердца образъ милый!

Возможность подобныхъ вопросовъ обусловила не одинъ отрицательный отзывъ о трудѣ Мольера не только въ нѣмецкой и русской, но даже во французской критикѣ. Но едва ли слѣдуетъ согласиться съ ними. Мысль, что Донъ-Жуанъ этого автора менѣе романтиченъ, чѣмъ его со-

братья, и что наряду съ тѣмъ и всей обработкѣ сказанія приданъ болѣе реальный колоритъ, раздѣляется и поклонниками Мольеровской пьесы. Такимъ образомъ все сводится къ признанію большей или меньшей свободы автора въ дѣлѣ обработки популярной легенды. Но отрицать эту свободу за Мольеромъ значило бы отрицать право французской классической литературы внести свой вкладъ въ многовѣковую разработку типа, такъ какъ его Донъ-Жуанъ былъ единственно возможнымъ Донъ-Жуаномъ той эпохи.

Переходя къ общему анализу пьесы, нельзя не оговориться, что на всей структурѣ ея лежитъ крайне своеобразный отпечатокъ. Дѣло въ томъ, что самая мысль написать это произведеніе зародилась у Мольера подъ вліяніемъ чисто внѣшнихъ обстоятельствъ. Его «Донъ-Жуанъ» былъ не первой французской пьесой на ту же тему. Итальянскіе артисты такъ шумѣли съ эффектной драмой, что каждый изъ театровъ спѣшилъ обзавестись своимъ «Донъ-Жуаномъ». Мы знаемъ пьесу Доримона «*Le Festin de Pierre ou le fils criminel*», отпечатанную въ 1659 г. Съ другой стороны, и драматургъ залы Hotel de Bourgogne, Де-Вилье, озаботился переработкой или, вѣрнѣе, свободнымъ переводомъ пьесы Джилиберто. Очередь оставалась только за Пале-Рояльской труппой. Но Мольеръ, всецѣло поглощенный мыслью о «Тартюфѣ», казалось, совсѣмъ забылъ о ближайшихъ нуждахъ репертуара. Между тѣмъ, разрѣшеніе исполнять «Тартюфа» все не приходило. Наступилъ новый, 1665 годъ, а театръ оставался безъ новинки и не получалъ предложенія поставить спектакль при дворѣ. Тогда-то, какъ говоритъ Эд. Тьерри <sup>1)</sup>, «удрученный печальной участью «Тартюфа», обезкураженный молчаніемъ короля, Мольеръ не нашелъ въ себѣ силъ задумать оригинальный трудъ. Дѣло свелось къ другому,—попросту говоря, надо было поднять сборы. А чтобы достичь этого вѣрнѣе, приходилось обратиться къ возобновленію старыхъ вещей и въ особенности тѣхъ, которыя привлекали публику разнообразіемъ декорацій и замысловатостью

---

<sup>1)</sup> См. «*Le Moliériste*» 1880 г.

машинъ. Но среди нѣкогда нашумѣвшихъ пьесъ наиболѣе выдѣлялась та, которой заглавіе было особенно популярно, а главная машина неизмѣнно повергала публику въ трепетъ. Машина была ходящей и говорящей статуей, заглавіе «Le Festin de Pierre», заглавіе общее всѣмъ переработкамъ той-же темы».

«Разнообразіей декорацій»—выраженіе, которое вѣспу господства суроваго закона единствъ заключало въ себѣ цѣлую программу. Находя его въ анонсѣ, зритель зналъ, что рѣчь идетъ уже не о «дворцѣ неопредѣленной эпохи» и не о традиціонной комнатѣ, состоявшей въ концѣ концовъ изъ одной задней декораціи, такъ какъ по бокамъ сцены сидѣли зрители, а о живописныхъ садахъ, чудесныхъ гротахъ, провалахъ и превращеніяхъ. Наряду съ тѣмъ понималъ важность принятаго обязательства и авторъ. Онъ зналъ, что особенности обстановки предполагаютъ и иную обработку сюжета. Главнымъ образомъ приходилось заботиться о томъ, чтобы кропотливую обрисовку характеровъ небольшой группы дѣйствующихъ лицъ замѣнить тѣмъ яркимъ рисункомъ, при которомъ получаетъ своеобразный обликъ каждая эпизодическая фигура.

Въ послѣднемъ отношеніи Мольеръ оказался вполне на высотѣ задачи. Какъ тонкій и вдумчивый наблюдатель, онъ не захотѣлъ рабски слѣдовать итальянцамъ и далъ цѣлый рядъ оригинально задуманныхъ новыхъ типовъ. Отсюда борьба реального и романтическаго въ его пьесѣ. Борьба слишкомъ неравная, несмотря на то, что въ общемъ ходѣ своего пьеса почти не отклоняется отъ испанскаго прообраза.

Главнѣйшей погрѣшностью автора противъ романтизма является то, что въ его «Донъ-Жуанъ» нѣтъ любовныхъ сценъ. Правда, мы находимъ здѣсь объясненіе между героемъ пьесы и донной Эльвирой, но со стороны перваго это не мучительный разрывъ съ когда-то любимой женщиной, а проказливое желаніе увильнуть отъ тягостныхъ послѣдствій мимолетной интриги. Стоитъ ли упоминать о сценѣ съ Шарлотой и Матуриной? Это признаніе въ любви двумъ женщинамъ заразъ не только комическій, но буффонно-комическій штрихъ.

Что то слишкомъ реальное чувствуется и въ остальныхъ типахъ и сценахъ, съ внѣшной стороны вѣрныхъ легендѣ. Такъ въ лицѣ отца Донъ-Жуана мы видимъ не разгнѣваннаго католика, а негодующаго дворянина, который почти не упоминаетъ о грѣховности жизни молодого повѣсы, а все время указываетъ на непристойность ея для истиннаго джентельмена. «Дворянинъ, дурно ведущій себя, уродливое дитя природы», «добродѣтель— первый признакъ благородства»—все это прекрасные афоризмы, но въ нихъ, увы, слишкомъ явственно слышится голосъ передоваго человѣка семнадцатаго столѣтія. Защита религіи цѣликомъ переходитъ къ слугѣ и спутнику героя, плутовато-добродушному Сганарелю, философскіе диспуты котораго могутъ вызвать лишь дружный смѣхъ публики. Минуя эпизодическую сцену столкновенія Донъ-Жуана съ благородными братьями Донны Анны, мы видимъ, что романтической является только развязка произведенія. Но ея обособленность и какъ бы пристегнутость заставляетъ думать, что авторъ показалъ своего героя лишь въ силу цензурныхъ соображеній. Впрочемъ, даже мрачность развязки нарушалась забавнымъ восклицаніемъ Сганареля о потерянномъ жалованьи, и такимъ образомъ, и тутъ общей ироніи зрителей отвѣчала лукавая усмѣшка автора.

Въ остальномъ предъ нами яркая жизненная комедія.

Съ удивительной чуткостью къ только нарождавшемуся въ ту пору явленію показалъ Мольеръ въ лицѣ кредитора Диманша богатаго буржуа, искренно польщеннаго любезностью изящнаго и благороднаго должника. Съ рѣдкой для той эпохи смѣлостью обрисовалъ онъ въ сценѣ съ нищимъ безвѣріе своего героя. А въ лицѣ Пьеро далъ неувыдаемый типъ деревенскаго простака.

Особенно любопытна первая сцена. Написанная сжато и рассчитанная на дорисовку со стороны актера, она чрезвычайно характерна и для героя пьесы. На русской сценѣ порою пропадаетъ ея соль. Это приходится объяснять тѣмъ, что исполнители роли Диманша не принимаютъ во вниманіе предыдущихъ словъ Донъ-Жуана: «Дурная замашка прятаться отъ заимодавцевъ. Я знаю секретъ отпускать ихъ довольными, не давъ ни гроша».

Господинъ Диманшъ появляется сейчасъ же послѣ этой сентенціи, и весь смыслъ эпизодической сцены и заключается въ томъ, что онъ уходитъ затѣмъ безконечно польщеннымъ. Польщеннымъ, хотя его кредиторъ не уплатилъ ни гроша. Но если мы будемъ имѣть въ виду только тѣ слова, которыя вложены авторомъ въ уста Диманша, отъ насъ легко ускользнетъ замыселъ сцены, такъ какъ фраза: «онъ такъ вѣжливъ и такъ любезенъ со мною, что я не знаю, какъ ему и заикнуться о деньгахъ», кажется недостаточно яркой.

Такая, казалось бы, нѣсколько блѣдная разработка комическаго положенія чрезвычайно характерна для Мольера. Въ каждой изъ его пьесъ мы можемъ найти много отдѣльныхъ сценъ, которыя сводятся къ длинному ряду однообразныхъ репликъ. Эти сцены предполагали свою «*jeu de théâtre*» особую игру или, точнѣе, особое разыгрываніе, при которомъ непрерывно усиливались какъ самая интонація, такъ и мимическая игра. То же самое и въ нашемъ случаѣ. Дѣловитый буржуа уклоняется отъ первыхъ любезностей своего благороднаго должника. И такимъ остается положеніе до самаго конца. Но нѣтъ сомнѣній, что непреклонное сердце суроваго дѣльца таетъ все болѣе и болѣе. И, кто знаетъ, не будетъ ли воспоминаніе о комплиментахъ и объятіяхъ Донъ-Жуана однимъ изъ самыхъ трогательныхъ его воспоминаній?

Наше время все болѣе и болѣе сглаживаетъ грани сословныхъ преимуществъ. Но если мы вспомнимъ, какъ часто и въ дальнѣйшемъ возвращался Мольеръ къ тому же вопросу, посвятивъ его разработкѣ двѣ крупныхъ комедіи—«Мѣщанина водворянствѣ» и «Жоржа Дандена»—мы поймемъ, сколько самаго тонкаго яду таится въ вопросахъ Донъ-Жуана о маленькой собачкѣ, которая «все такъ же громко лаетъ и все такъ же яростно хватаетъ за ноги гостей».

Сцена съ Диманшемъ многого требуетъ, впрочемъ, и отъ исполнителя роли Донъ-Жуана. Именно здѣсь передъ нами долженъ наиболѣе ярко мелькнуть образъ представителя французской знати семнадцатаго вѣка, знати той удивительной эпохи, когда, по выраженію Тэна, «свѣтскіе люди

не имѣли ни времени, ни охоты для общественной дѣятельности, собственнаго хозяйства и семьи, а находили досугъ и вкусъ только для свѣтской жизни».

Въ числѣ дальнѣйшихъ типовъ, обрисованныхъ Мольеромъ въ «Донъ-Жуанъ», особенно заслуживаетъ упоминанія Пьеро.

Кто не знаетъ Пьеро итальянской комедіи съ его оригинальной бѣлой блузой, острой шапочкой и неизмѣнно скорбной миной? Кто не смѣялся надъ его вѣчными неудачами, плодомъ интригъ коварнаго арлекина и вѣтреной Коломбины? Принято думать, что эта комическая фигура ведетъ свое происхожденіе съ незапамятныхъ временъ перваго зарожденія итальянскаго ярмарочнаго театра. Но на самомъ дѣлѣ Пьеро несравненно моложе остальныхъ своихъ собратьевъ. Долгое время въ немъ не было нужды уже по одному тому, что амплу простака неизмѣнно несли арлекины. И только тогда, когда знаменитый Доминикъ Локателли существенно измѣнилъ характеръ изображаемой имъ маски, придавъ ей пронырливость и ловкость, старый типъ сошелъ со сцены импровизаторовъ. Вновь напомнилъ имъ о немъ лишь Мольеръ, и есть всѣ основанія думать, что Пьеро итальянской комедіи ведетъ свою родословную отъ наивнаго Пьеро Мольеровской пьесы.

Зато при изображеніи Сганареля Мольеръ самъ являлся данникомъ итальянцевъ. Типы слугъ были такъ хорошо разработаны на сценѣ театра импровизаторовъ, что нашъ авторъ, начиная съ Маскариля и вплоть до Скапена въ «Продѣлкахъ Скапена», то и дѣло переносилъ эти сценическія фигуры на подмостки своего театра. То же было сдѣлано и теперь и притомъ сдѣлано съ особенной любовью. Объ этомъ мы можемъ заключить уже по тому названію, которое получилъ испанскій Лепорелло. Именемъ Сганареля драматургъ-исполнитель обозначалъ цѣлый циклъ ролей, написанныхъ имъ для себя. Пріобщая сюда же и слугу въ «Донъ-Жуанъ», Мольеръ, несомнѣнно, имѣлъ въ виду вплести лишній лавръ въ дорогую для него славу «Сганареля Пале-Рояльской Труппы». И надо сознаться, что цѣлый рядъ ярко буфонныхъ сценъ, вродѣ паденія при диспутѣ о вѣрѣ,

имитированія барина при проходахъ Диманша или комическаго ужина у Донъ-Жуана давали къ тому полную возможность.

Нѣтъ сомнѣній, что при всемъ томъ французскій актеръ рисоваль болѣе тонкій образъ, не унижаясь до тѣхъ чисто акробатическихъ продѣлокъ, отъ которыхъ не хотѣлъ отказаться даже несравненный Скарамушъ. Но если уже о первомъ появленіи Мольера-Сганареля въ одноактной пьескѣ «Мнимый Рогоносецъ» современники говорили съ самымъ неподдѣльнымъ восхищеніемъ, особенно восторгаясь способностью исполнителя «десятки разъ измѣнять свое лицо, вызывая этимъ безконечные взрывы смѣха», то ужъ, конечно, выходъ въ «Донъ-Жуанъ» былъ еще болѣе удаченъ. Мы едва-ли погрѣшимъ, если даже заподозримъ Мольера въ желаніи выйти на мигъ изъ рамокъ роли для смѣлаго и задорнаго буфонства. Таковъ въ ту пору былъ общій тонъ комическаго исполненія. И мы должны имѣть это въ виду при разборѣ Сганареля, какъ литературнаго типа.

Разборомъ характера слуги «Донъ-Жуана» мы заканчиваемъ анализъ типовъ Мольеровской пьесы, такъ какъ бойкія поселянки Шарлота и Матурина и ловкіе слуги Лавиолетъ и Роготень являются слишкомъ несложными сценическими фигурами.

Оглядываясь на пройденный путь, мы видимъ, что намъ приходилось допускать предположеніе о томъ, что Мольеръ могъ становиться порой на узко-театральную точку зрѣнія. Но справедливость этой догадки не умаляетъ образъ писателя, такъ какъ мы знаемъ, что, какъ бы ни были велики заботы о внѣшней сторонѣ спектакля, онъ никогда не могли отодвинуть на задній планъ мысль о чисто литературныхъ задачахъ. Это подтверждаетъ и исторія «Донъ-Жуана».

Какъ первый актеръ, постоянный драматургъ и главный пайщикъ Пале-Рояльскаго театра, Мольеръ по чисто внѣшнимъ соображеніямъ обратился къ обработкѣ легенды, но какъ писатель, привыкшій широко захватывать явленія общественной жизни, онъ внесъ въ свой трудъ столько смѣлости, что его «Донъ-Жуанъ» явился одной изъ самыхъ яркихъ пьесъ того вѣка и вскорѣ же былъ запрещенъ для исполненія на сценѣ.

Г-ЖА БЕРСЪ (СЮЗАННА); Г-ЖА ЯБЛОЧКИНА (ГРАФИНЯ); Г-ЖА ЛЕШКОВСКАЯ (СЮЗАННА) И  
Г. ЮЖИНЪ (ФИГАРО).

«ЖЕНИТЬБА ФИГАРО» НА СЦЕНЪ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.



*Александрова Гюльсера - Уль. Крестинская  
Г. в. Барна и Александров.*

36



37

Это лишаетъ насъ возможности возстановить картину первоначальной постановки пьесы.

Обращаюсь къ тѣмъ, «косновеннымъ показаніямъ», по которымъ можно сдѣлать нѣкоторыя догадки объ ея характерѣ; нельзя не упомянуть о любопытномъ анонсѣ, возвѣщавшемъ объ исполненіи «Донъ-Жуана» на провинціальной сценѣ. Весь проспектъ носитъ длинное заглавіе: «Описаніе удивительныхъ машинъ и великолѣпнѣйшихъ декорацій пьесы Мольера «Донъ Жуанъ или Безбожникъ, пораженный небеснымъ огнемъ». Въ началѣ его находилась вступительная сентенція: «Если изъ пяти чувствъ, которыми благодѣтельная природа надѣлила человѣка, зрѣніе и слухъ могутъ дать наиболѣе сильныя и пріятныя наслажденія, то къ чести автора нельзя не признать, что своимъ произведеніемъ онъ доставляетъ намъ чрезвычайно глубокія ощущенія». Послѣ этого слѣдовалъ обзоръ постановки, въ которомъ наиболѣе интересно обрисованы начальный и заключительный моментъ спектакля. «Въ первой картинѣ предъ зрителями открывается прекрасный садъ. Затѣмъ, когда взоры публики насладились его красотою, Гусманъ, слуга Донны Эльвиры, спрашиваетъ у Сганареля о намѣреніяхъ и планахъ его господина». Но что значитъ мирный пейзажъ передъ эффектами развязки. «Въ послѣдній моментъ, живописуетъ авторъ, весь театръ въ огнѣ, призракъ исчезаетъ самымъ поразительнымъ образомъ, и Сганарель, который не видитъ уже своего господина, кончаетъ пьесу... Но о концѣ я не скажу ничего, чтобы тѣмъ больше удовольствія вы получили во время спектакля».

Можно думать, что аналогичный анонсъ былъ выпущенъ и въ Парижѣ. По крайней мѣрѣ, газетчикъ-стихотворецъ Лоре въ подобныхъ же выраженіяхъ восхвалялъ предстоящее зрѣлище.

Говоря о всѣхъ этихъ эффектахъ, нельзя не коснуться заключительной реплики Сганареля. Вспоминалъ или не вспоминалъ благочестивый слуга о своемъ жалованіи при видѣ гибели нечестиваго господина? Относительно итальянцевъ въ этомъ не можетъ быть никакихъ сомнѣній. У нихъ Арлекинъ не только кричалъ: «а мои деньги!», но выражалъ желаніе послать

стряпчаго къ самому діаволу, чтобы законнымъ путемъ возстановить нарушенныя права. Нѣсколько спорнымъ является тотъ же вопросъ въ отношеніи Мольеровской пьесы, такъ какъ восклицанія: «а мое жалованье» мы не находимъ во французскихъ изданіяхъ ея. Но все заставляетъ думать, что въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ простымъ недосмотромъ. Интересующая насъ фраза не только помѣщена въ двухъ иностранныхъ изданіяхъ, но упоминается въ статьѣ де-Рошмона, написанной подъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ пьесы, и въ двухъ вскорѣ же послѣдовавшихъ отвѣтахъ на нее.

Интересенъ вопросъ и о призракѣ послѣдней картины. Нѣкоторые находятъ непонятнымъ появленіе женщины, превращающейся затѣмъ въ смерть съ косою. Что можетъ значить этотъ символъ? По общимъ догадкамъ, женщина—Донна Эльвира. Къ такой мысли склоняетъ и то, что Донъ Жуану кажется знакомымъ таинственный голосъ. Являющійся на смѣну призракъ—напоминаніе нечестивцу о близкой развязкѣ.

Что касается первоначальнаго состава исполнителей, то онъ установленъ болѣе или менѣе точно. Мы упоминали уже, что Сганареля игралъ Мольеръ. Заглавная роль была поручена первому любовнику труппы, блестящему Ла-Гранжу. Эльвиру изображала г-жа Дю-Паркъ, артистка, выступавшая не только въ комедіяхъ, но и въ роляхъ драматическаго репертуара. Шарлоту и Матурину—первыя артистки труппы—жена писателя г-жа Мольеръ и Де-Бри. Небольшую, но значительную роль Диманша авторъ поручилъ Дю-Крузи, артисту, который намѣченъ былъ имъ и для исполненія роли Тартюфа.

Успѣху спектакля могло помѣшать лишь то, что пьеса была написана прозой, къ чему не привыкли еще въ семнадцатомъ вѣкѣ.

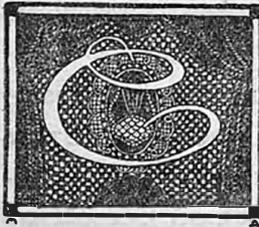
Это было одной изъ причинъ, почему труппа, уже по смерти Мольера, обратилась къ поэту Томасу Корнелю съ просьбой переработать произведеніе, придавъ ему стихотворную форму и сгладивъ тѣ мѣста, противъ которыхъ особенно протестовали враги великаго писателя. Изящные стихи Корнеля надолго смѣнили Мольеровскую прозу. Вновь прозвучалъ со сцены

оригинальный текстъ лишь черезъ сто семьдесятъ пять лѣтъ при возобновленіи «Донъ-Жуана» въ Одеонѣ. Черезъ шесть лѣтъ, въ 1847 году, пьесу возобновилъ и театръ «Французской Комедіи». Несмотря на отсутствие преемственной традиціи, актеры угадали замыселъ автора, и произведеніе имѣло крупный успѣхъ. Насколько интересенъ даваемый имъ матеріалъ для художника сцены, ярко говоритъ тотъ фактъ, что отдѣльные отрывки непрестанно исполнялись затѣмъ на вечерахъ и концертахъ.

## ДОНЪ-ЖУАНЪ МОЛЬЕРА И ЕГО ПОСТАНОВКА НА АЛЕКСАНДРИНСКОЙ СЦЕНѢ.

А. А. СМЕРНОВА.

### I.



ЮЖЕТЪ легенды о Донъ-Жуанѣ сложился изъ трехъ элементовъ,—изъ типа соблазнителя женщинъ и присоединившихся къ нему двухъ мотивовъ религіознаго характера, первоначально также раздѣльныхъ: 1) приглашенія мертвеца на ужинъ и 2) карающей статуи. Мотивы эти настолько широко распространены—ихъ можно встрѣтить въ фольклорѣ всѣхъ народовъ всѣхъ эпохъ,—что невозможно установить, гдѣ надо искать ихъ перваго начала. Типъ соблазнителя женщинъ, конечно, тоже—достояніе всего человѣчества, но въ своей специфически-яркой плѣнительной формѣ онъ возникъ въ южно-романскихъ странахъ въ XVI—XVII вв., какъ характерный продуктъ расцвѣта Возрожденія съ его пламенной жизнерадостностью и освобожденіемъ мысли и чувства, легко переходящимъ въ безудержность порывовъ. Традиціонная легенда о Донъ-Жуанѣ родилась, когда къ этому образу присоединились названные религіозные мотивы. Соединеніе это произошло не какъ случайная встрѣча народныхъ повѣрій, но было дѣломъ рукъ одного поэта,

преслѣдовавшаго сознательныя творческія цѣли. Этотъ поэтъ—Тирсо де-Молина, одинъ изъ великихъ мастеровъ стараго испанскаго театра (1571—1658). Его «Севильскій соблазнитель» («El Burlador de Sevilla», изданъ въ 1630 г., написанъ немного раньше) находится въ связи съ другой его пьесой «Осужденный за сомнѣніе» (El Condenado por desconfiado»). Въ обѣихъ разбирается одна проблема: какъ далеко можетъ идти Божье милосердіе? Когда грѣшникъ можетъ надѣяться на спасеніе? Отвѣтъ испанскаго поэта: самый ужасный грѣшникъ можетъ спастись, если не утратилъ смиренной вѣры въ милосердіе Бога, если понялъ предостереженіе свыше и покаялся во-время. Въ «Осужденномъ за сомнѣніе» разбойникъ спасается такимъ путемъ, тогда какъ праведникъ гибнетъ потому, что усомнился въ своемъ спасеніи. Въ «Севильскомъ соблазнителѣ» Донъ-Жуанъ (вѣрующій католикъ, не атеистъ!) на всѣ предостереженія людей и неба о судьбѣ за гробомъ самонадѣянно отвѣчаетъ: «до этого еще далеко!» Даже чудо со статуей не можетъ его образумить и сломить его бѣшеной гордости. Крикъ о покаяніи вырывается у него лишь тогда, когда статуя уже увлекаетъ его въ преисподнюю: слишкомъ поздно.

Такимъ образомъ, легендѣ изначала присущъ религіозный, символическій смыслъ: проблема грѣха, покаянія, гибели души, спасенія ея. Этотъ религіозный характеръ легенда утратила въ нѣкоторыхъ позднѣйшихъ переработкахъ, но сохранила въ цѣломъ рядѣ другихъ и въ каждой изъ нихъ проблема углублялась и рѣшалась по новому (напр., въ поэмѣ Ал. Толстого). Параллельно этому шло развитіе въ другомъ направленіи: выяснялась и углублялась психологія и философія типа Донъ-Жуана. Тутъ мы встрѣтимъ всѣ градаціи, начиная съ апоѳеоза грубой чувственности и кончая высшей духовностью и метафизическимъ исканіемъ идеала. Но какъ бы многочисленны и разнообразны ни были литературныя версіи легенды, всѣ онѣ въ концѣ концовъ восходятъ къ драмѣ Тирсо де-Молина <sup>1)</sup>. Пьеса Мольера занимаетъ исключительное положеніе въ исторіи легенды и по

---

<sup>1)</sup> Подробности см. въ статьѣ Н. Долгова, въ этомъ же номерѣ.

тому характеру, который она придала своему сюжету, и по тому значенію, которое имѣла для его распространенія. Чтобы оцѣнить ея оригинальность, слѣдуетъ сравнить ее съ ея непосредственными источниками <sup>1)</sup>).

Въ 1665 г. труппа Мольера переживала плохое время. Сборы упали, «Тартюфъ» по настояніямъ духовенства былъ запрещенъ. Необходимо было удачной пьесой поправить дѣла. Мольеръ взялся за сюжетъ «Донъ-Жуана», который, помимо того, что общалъ слѣлать хорошіе сборы, давалъ ему возможность зло отвѣтить ханжамъ изъ духовенства и аристократіи на запрещеніе «Тартюфа». Въ послѣднемъ актѣ Донъ-Жуанъ собирается стать ханжей, чтобы, осуждая чужіе пороки, подъ покровомъ благочестія свободнѣе предаваться собственнымъ. Получалось повтореніе «Тартюфа» въ усиленномъ видѣ. Пьеса была написана Мольеромъ настолько на-спѣхъ, что онъ не успѣлъ даже переложить ее въ стихи <sup>2)</sup>). Источниками его были: пьеса Чиконьини, сценарій арлекинады и двѣ французскія пьесы, восходившія къ пьесѣ Джилиберто. Пьесы Тирсо де-Молина, что бы ни говорили нѣкоторые изслѣдователи, онъ не зналъ. Посмотримъ, что онъ взялъ изъ своихъ итальянскихъ источниковъ и что приходится на долю его оригинальнаго замысла.

Прежде всего, почти вся фабула (кромѣ сценъ лицемѣрія Донъ-Жуана въ послѣднемъ актѣ и сцены съ кредиторомъ) взята имъ у итальянцевъ, не въ готовомъ видѣ, но какъ комбинація имѣвшихся у нихъ чертъ. У итальянцевъ же Мольеръ взялъ характеръ пьесы, столь не сходный съ

---

<sup>1)</sup> Литературная эволюція легенды лучше всего изложена у G. Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan, son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Paris, 1906. Очеркъ Е. Г. Брауна «Литературная исторія типа Донъ-Жуана» СПб. 1889 (напечатанъ въ журналѣ «Пантеонъ Литературы»), мало удовлетворителенъ.

<sup>2)</sup> О томъ, что таково было намѣреніе Мольера, свидѣтельствуетъ рядъ мѣстъ, написанныхъ ритмически,—родъ набросковъ бѣлыми стихами, напр., въ роли Донъ-Луиса. Это замѣтилъ, между прочимъ, Bévotte въ названной книгѣ 1906 г., что не мѣшаетъ, однако, нѣкоторымъ новѣйшимъ изслѣдователямъ продолжать говорить о новой эрѣ, которую Мольеръ чуть было не открылъ для французской драмы,—драмы въ прозѣ.

духомъ драмы Тирсо,—характеръ буффонады при полномъ отсутствіи религиознаго настроенія. Итальянскія пьесы (включая въ эту группу переложенія Доримона и Вилье) содержатъ еще нѣкоторые драматическіе элементы: такъ, у Джилиберто есть сцена убійства командора, у него же Донъ-Жуанъ доводитъ до смерти своего отца. Но эти отдѣльныя черты тонутъ въ общей буффонадѣ. Содержаніе у итальянцевъ еще религиозное, но духъ уже не религиозный. Нѣтъ предчувствія божественной кары, которымъ пропитана пьеса Тирсо, нѣтъ приподнятаго настроенія. Карающая статуя—не «ходячій ужасъ», но смѣшная бутафорія. Мольеръ завершилъ эту двойную эволюцію. Правда, онъ во многихъ мѣстахъ (хотя далеко не во всѣхъ!) замѣнилъ грубый смѣхъ буффонады болѣе тонкимъ юморомъ комедіи, зато онъ все сдѣлалъ, чтобы его пьеса была комедіей и только комедіей. Всѣ драматическіе моменты устранены: даже отецъ Донъ-Жуана остается въ живыхъ, и командоръ убитъ до начала пьесы. Что же касается религиознаго элемента, то въ пьесѣ Мольера нѣтъ ни малѣйшаго слѣда его. Сцены со статуей—последнее дѣло въ пьесѣ. Онѣ набросаны кое-какъ, скомканы, и вообще сохранены Мольеромъ лишь для успѣха у зрителей. Конечно, онѣ предназначались лишь для того, чтобы вызывать смѣхъ <sup>1)</sup>, да и развѣ написалъ Мольеръ хоть одну сцену не для смѣха публики? Все дѣло въ характерѣ самого Донъ-Жуана и къ нему мы переходимъ.

Въ обрисовкѣ главнаго героя Мольеромъ сдѣланъ громадный шагъ впередъ, и въ то же время въ сторону отъ первоначальной легенды. Донъ-Жуанъ Тирсо производитъ впечатлѣніе не полной законченности. Его духовный обликъ раскрытъ предъ нами не до конца. Мы знаемъ только, что онъ отдается влеченію страстей, безопасно отгоняя мысль о возмездіи: «до этого еще далеко!» Ни міровоззрѣніе его, ни характеръ въ цѣломъ намъ не ясны. Другое дѣло Донъ-Жуанъ Мольера. Онъ весь передъ нами,—

---

<sup>1)</sup> Любопытно отмѣтить, что заключительный возгласъ Сганареля при видѣ гибели Донъ-Жуана: «а мое жалованье!» взятъ Мольеромъ изъ пьесы Чиконьини и изъ арлекинады. Мольеръ хорошо зналъ, какой взрывъ смѣха онъ вызывалъ у зрителей итальянской арлекинады.

цѣльный, яркій типъ. Все содержаніе его жизни—погоня за удовольствіями, вся его мораль—слѣдованіе инстинктамъ природы. И это не индивидуальный типъ, но общественный. Это *libertin* XVII в., освободившій заразь свой разумъ отъ оковъ религіи, свои влеченія—отъ оковъ морали <sup>1)</sup>. Отсюда его невѣріе, полный сознательный атеизмъ, столь рѣзко отличающій его отъ героя драмы Тирсо. Черезъ это пропадаетъ вся острота эпизода со статуей, вся безумная дерзость героя, бросающаго вызовъ выходцу съ того свѣта, въ который онъ вѣрится. Донъ-Жуанъ Мольера ни во что не вѣрится, онъ объясняетъ чудо кивнувшей статуи, какъ оптическій обманъ,— настоящее объясненіе *раціоналиста*. Онъ и вообще раціоналистъ съ головы до ногъ. Онъ подробно излагаетъ намъ свои воззрѣнія: онъ вѣрится только въ то, что дважды два—четыре.

Но, къ сожалѣнію, его раціонализмъ этимъ не ограничивается. Онъ сказывается не только въ томъ, что Донъ-Жуанъ обо всемъ такъ «здро» рассуждаетъ, но и въ томъ, что онъ вообще болѣе рассуждаетъ, чѣмъ дѣйствуетъ и чѣмъ чувствуетъ. Такой раціонализмъ въ квадратѣ превращается въ интеллектуализмъ. Онъ пространно излагаетъ, какое для него наслажденіе соблазнять женщинъ, переходитъ отъ побѣды къ побѣдѣ и т. п., но мы не чувствуемъ, чтобы онъ дѣйствительно наслаждался этимъ и не вѣримъ этому. Своими тирадами онъ хочетъ убѣдить и насъ и самого себя и это ему довольно плохо удается. Да и какъ, чѣмъ онъ покоряетъ женщинъ? Мы не знаемъ и должны ему повѣрить на-слово. Приемы его ухаживанія за крестьянками забавны и остроумны, но мы не знаемъ, чѣмъ бы онъ могъ увлечь даму изъ своего общества. Мы не замѣчаемъ, по крайней мѣрѣ, ни малѣйшаго проявленія въ немъ темперамента, и вообще того магнетическаго дѣйствія, которое всегда связываемъ съ нашимъ представленіемъ о Донъ-Жуанѣ. Герой Тирсо въ другомъ родѣ. Правда, и его мы видимъ ухаживающимъ лишь за крестьянками,—съ благородными дамами онъ прибѣгаетъ къ хитростямъ и чуть что не къ на-

---

<sup>1)</sup> Таковъ Донъ-Жуанъ уже у Джилиберто,—рѣшительно освободившій себя отъ всѣхъ общественныхъ и моральныхъ узъ.

силію. Но съ рыбачкой Тисбеей онъ говоритъ, какъ съ благородной дамой; его слова дышатъ искреннимъ увлеченіемъ, онъ хоть на минуту охваченъ желаніемъ. Это—слова любви, все равно какой, хотя бы самой чувственной, но любви. Двухъ фразъ достаточно, чтобы повѣрить, что Донъ-Жуанъ Тирсо всегда таковъ; остальное—дѣло недостатковъ техники испанскаго поэта. Но этихъ двухъ фразъ нѣтъ у Донъ-Жуана Мольера. Входилъ ли этотъ ультра-раціонализмъ въ намѣренія автора? Необходимо-ли дѣйстви-тельно представить себѣ *libertin*'овъ XVII в. интеллектуалистами, пресыщенными *blasés*? Или это вышло въ комедіи нечаянно, какъ плодъ поспѣшной работы, недодѣланности?

Итакъ, вмѣсто традиціоннаго персонажа легенды, неяснаго и немного внѣвременнаго, какъ во всѣхъ символическихъ легендахъ, — живой типъ изъ современнаго общества, *libertin*, *grand seigneur*, *méchant homme*, объектъ соціальной сатиры. Все это—ради соблюденія психологической правды (мы хорошо это знаемъ по другимъ пьесамъ Мольера), въ жертву которой принесена правда легенды. Впрочемъ, хотя отъ духа легенды ничего не осталось, въ фабулѣ Мольеръ до сихъ поръ не отступалъ отъ традиціонной канвы. Но вотъ неожиданная новая черта, которую онъ вноситъ: превращеніе Донъ-Жуана въ послѣднемъ актѣ въ ханжу! Какіе личные мотивы побудили Мольера къ такой метаморфозѣ, мы уже видѣли. Но какъ связывалось это въ его представленіи съ рамками традиціонной легенды? Чтобы рѣшить это, надо выяснитъ отношеніе Мольера къ своему герою, такому, какимъ онъ былъ въ теченіе первыхъ четырехъ дѣйствій, до превращенія въ ханжу.

Есть ли Донъ-Жуанъ по замыслу Мольера всецѣло отрицательный типъ? Почти всѣ ученые изслѣдователи единогласно рѣшаютъ: да. И, въ то же время, рядомъ съ этимъ существуетъ другое мнѣніе, болѣе «эстетическое», діаметрально противоположное первому, — что Донъ-Жуанъ — любимый герой, идеальный герой Мольера! Конечно, въ основѣ первое мнѣніе болѣе правильно, а второе—чистое недоразумѣніе, однако, въ немъ есть доля правды, и истина лежитъ посрединѣ. Что идеаломъ Мольера

СЦЕНА ИЗЪ «ЖЕНИТЬБЫ ФИГАРО» БОМАРШЕ (3 АКТЪ).  
МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.



Донъ-Жуанъ не могъ быть, это довольно ясно. Мольеръ—вѣчный проповѣдникъ гуманности и терпимости—не могъ идеализировать такого эгоиста до мозга костей, какъ Донъ-Жуанъ, притомъ эгоиста временами грубаго и жестокаго, безъ разбора губящаго всѣхъ женщинъ вокругъ себя, издѣвающагося надъ вѣрой нищаго, цинично дерзкаго по отношенію къ любящему отцу. И въ то же время въ характерѣ его нѣтъ ничего низменнаго, отвратительнаго и немало чертъ благородства и духовной красоты. Милостыня нищему съ заставляющими задуматься словами: «возьми изъ милосердія къ людямъ», помощь незнакомцу, на котораго напали разбойники, вѣрность слову, данному статуѣ,—все это не лишено очарованія. Да и вообще Донъ-Жуанъ Мольера — очаровательный человѣкъ. Мольеръ былъ только поэтомъ буржуазіи можетъ быть лишь потому, что природа не дала ему дара стать поэтомъ аристократіи. Извѣстна его несчастная любовь безъ взаимности къ трагедіи. Кто знаетъ, не мечтался ли ему иногда позади сѣро-буржуазныхъ Альцестовъ образъ болѣе яркій, болѣе изысканный и очаровательный? Если да, то этотъ образъ не одной чертой походилъ на его Донъ-Жуана.

Было ли отношеніе Донъ-Жуана къ женщинамъ и всѣ его теоріи, относящіяся къ этому, великимъ порокомъ въ глазахъ Мольера? Мы хорошо знаемъ,—и въ каждой монографіи о Мольерѣ можно это прочесть,—что онъ былъ во всемъ сторонникомъ умѣренности, золотой середины, гармонической примѣси *raison* къ *nature*. Всегда ли? И въ сердцѣ также, или только въ мысляхъ? Человѣкъ, пропитавшійся нравами бродячихъ актеровъ, посѣтитель салона Ninon, другъ Chapelle'я, человѣкъ, про котораго могли сказать, что онъ женился на собственной дочери,—конечно, это была клевета, но достаточно, что это могли сказать про него,—такой человѣкъ едва ли броситъ камень въ Донъ-Жуана.

А безбожіе Донъ-Жуана? Но тутъ положительно начинается казаться, что бы ни говорили критики, что его устами говоритъ самъ Мольеръ, ученикъ Гассенди, другъ Шапелля и Люилье, переводчикъ Лукреція. Конечно, трудно установить, былъ ли Мольеръ настоящимъ атеистомъ,—если

онъ и былъ имъ, то по своему положенію долженъ былъ тщательно скрывать это; но, быть можетъ, священникъ, отказавшійся придти къ умирающему Мольеру, зналъ про него кое-что сверхъ того, что онъ былъ авторъ «Тартюфа». Во всякомъ случаѣ, Мольеръ былъ менѣе всего благочестивъ и опять-таки не такой человекъ бросить камень въ атеиста. Часто говорятъ о наивной вѣрѣ Сганареля, которую Мольеръ противопоставляетъ безвѣрію Донъ-Жуана. Обратимся къ ихъ разговору въ 1-й сценѣ III акта. Неужели галиматья Сганареля имѣетъ цѣну въ глазахъ Мольера? «Міръ не могъ родиться въ одну ночь, какъ грибокъ», восклицаетъ Сганарель: «кто создалъ эти деревья, эти скалы, эту землю...?» Но кто же бы могъ лучше отвѣтить на это, чѣмъ Лукрецій, или его французскій переводчикъ устами своего героя, если бы далъ себѣ трудъ? Но, говорятъ критики, Донъ-Жуанъ лишь отшучивается и не можетъ опровергнуть своего слугу. Интересно было бы знать, какъ они себѣ представляютъ такой споръ на французской сценѣ XVII в., если бы онъ заканчивался діалектической побѣдой атеиста Донъ-Жуана. Такъ какъ Мольеру жизнь была дорога, то онъ предпочелъ поступить остроумнѣе, заставивъ Сганареля договориться до удивительныхъ вещей. «Ну, а вы сами, развѣ вы сами собой создались, развѣ не понадобилось для этого, чтобы ваша матушка васъ родила отъ вашего батюшки?» Трудно не узнать въ этой фразѣ циничнаго традиціоннаго отвѣта вольнодумца на грозный вопросъ проповѣдника: «кто тебя создалъ?» Послѣ того, какъ Сганарель отвѣтилъ за него, Донъ-Жуану оставалось только усмѣхнуться <sup>1)</sup>. Въ первой сценѣ пьесы Сганарель характеризуетъ своего господина, осыпая его самыми страшными эпитетами: «Онъ не вѣритъ ни въ небо, ни въ святыхъ, *ни въ оборотня...*, это — поросенокъ изъ стада *Эпикура*, сущій *Сарданапаль...*» Да кто же этотъ роигсеау d'Épicure, какъ не самъ Мольеръ, переводчикъ Лукреція, ученика

<sup>1)</sup> Въ той же сценѣ, совсѣмъ рядомъ, Донъ-Жуанъ издѣвается надъ медициной. На этотъ разъ сомнѣній нѣтъ, что его устами говоритъ самъ Мольеръ, ненависть котораго къ докторамъ достаточно извѣстна. Не скажутъ ли и въ данномъ случаѣ критики, что Мольеръ противопоставляетъ «чистую, наивную вѣру Сганареля» въ медицину «легкомысленному, необоснованному отрицанію Донъ-Жуана?»

Эпикура? А откуда взялся Сарданапаль? Въ «*Doctrine curieuse des Beaux-Esprits de ce siècle*» (1623) благочестиваго Père Garasse Сарданапаль — одинъ изъ эпитетовъ, которыми онъ награждаетъ обличаемыхъ имъ libertin'овъ его времени. Да и вообще тирада Сганареля—явная пародія на обличенія этого рода, въ которыхъ было гораздо больше брани, чѣмъ аргументовъ.

Однако, несмотря на все это, все же нельзя считать Донъ-Жуана идеальнымъ типомъ въ глазахъ Мольера. Слишкомъ противорѣчитъ этому все то, что мы знаемъ о Мольерѣ, по крайней мѣрѣ, по морали всѣхъ его другихъ пьесъ, какъ о проповѣдникѣ гуманности, общественнаго удобства и благополучія. Достаточно, что онъ не считалъ Донъ-Жуана первыхъ четырехъ актовъ великимъ грѣшникомъ, а во многомъ, можетъ быть, и восхищался имъ. И такого человѣка, ради традиціонной фабулы, онъ долженъ былъ казнить въ концѣ V акта, и казнить, вмѣстѣ съ тѣмъ, вольномысліе и свободу нравовъ,—вещи, любезныя сердцу самого Мольера! Не блеснула ли при этомъ у поэта мысль использовать положеніе, навязавъ герою порокъ, наиболѣе ему ненавистный? Мольеръ никогда не былъ беспощаднымъ ригористомъ. Онъ, конечно, слегка осуждаетъ своего «скупого», своихъ «жеманницъ», своихъ безсердечныхъ кокетокъ, но, еще больше, добродушно смѣется надъ ними и по своему любитъ. Онъ слишкомъ любитъ жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ, любитъ трепетъ жизни, любитъ слабости людей и даже пороки. Лишь одного онъ не переносилъ, для одного не находилъ компромисса, — для лицемѣрія, ненависть къ которому была у него обострена еще въ силу личныхъ отношеній. Только что выведенные въ «Тартюфѣ» ханжи-лицемѣры добились запрещенія пьесы, Мольеръ искалъ случая отомстить, и едва ли могъ представиться случай болѣе удобный. Въ концѣ пьесы будетъ казненъ не единомышленникъ Мольера, а злѣйшій врагъ его—ханжа! Пусть говорятъ, что уже въ типѣ Донъ-Жуана есть зачатки лицемѣрія, которые онъ лишь развилъ. Какая разница между живыми увѣреніями женщинъ, которую хочешь соблазнить, и лицемѣріемъ передъ своимъ братомъ-кавалеромъ, особенно въ XVII вѣкѣ! Трудно на-

звать и то и другое однимъ терминомъ. Нѣтъ, Мольеромъ руководили другія, болѣе вѣскія соображенія. До V акта все обстоитъ благополучно. Но Донъ-Жуанъ превращается въ ханжу—и тутъ его постигаетъ кара!

Вотъ въ чемъ состоитъ, по моему мнѣнію, мораль пьесы Мольера. Но какое разстояніе отдѣляетъ ее отъ морали испанской пьесы! Она прямо противоположна ей, и такъ какъ въ такихъ сюжетахъ мораль тѣсно связана съ содержаніемъ, то вся легенда получаетъ обратный смыслъ. Трансформація Донъ-Жуана въ послѣднемъ актѣ въ высшей степени остроумна, она еще болѣе расширяетъ значеніе пьесы, какъ драгоценнаго историческаго документа, но если мы на минуту забудемъ о вѣкѣ Людовика XIV, что она намъ разъясняетъ въ психологіи Донъ-Жуана, вѣчнаго Донъ-Жуана, единственнаго объекта безчисленныхъ литературныхъ обработокъ?

Я перечислилъ все (не касаясь, конечно, техническихъ достоинствъ), все то, въ чемъ пьеса Мольера сдѣлала шагъ впередъ—или въ сторону—отъ испанской пьесы. Не всѣ ея нововведенія одинаково удачны. Что же истинно великаго внесла она въ развитіе легенды? Въ чемъ ея подлинная гениальность? Пересмотримъ всѣ ея особенности.

Въ томъ, что драма превращена въ комедію, едва ли кто усмотритъ большую заслугу Мольера. Это—лишь уклоненіе, притомъ единичное <sup>1)</sup>, на пути развитія легенды. Все, что можно сдѣлать, это—только оправдать Мольера, принявъ во вниманіе характеръ его источниковъ.

Удаленіе религіознаго элемента, превращеніе религіозной драмы въ чисто свѣтскую, житейскую,—громадный шагъ впередъ, но едва ли благодѣтельный для развитія легенды. Правда, эта свѣтская точка зрѣнія легла въ основу такихъ гениальныхъ произведеній, какъ опера Моцарта (текстъ да-Понте) и «Каменный гость» Пушкина. Но вѣдь это—лишь очаровательныя варіаціи на тему Донъ-Жуана, не стремившіяся исчерпать ея глу-

---

<sup>1)</sup> Я не говорю, конечно, о нѣмецкой кукольной комедіи или итальянской *commedia dell'arte*, гдѣ буффонада обусловлена натурой жанра. Мольеръ—единственный большой поэтъ, сдѣлавшій Донъ-Жуана героемъ комедіи.

бины и охватить въ цѣломъ. Тема пьесы Мольера несравненно шире. Религіозное начало, къ которому вернулись позднѣйшія обработки, выразилось не столько въ роли статуи (зачастую отброшенной) и въ разговорахъ о загробномъ воздаяніи, сколько въ постановкѣ роковой проблемы (особенно у романтиковъ), чисто-религіозной проблемы объ основномъ трагизмѣ въ душѣ человѣка, о трагизмѣ его судьбы. Въ этомъ легенда о Донъ-Жуанѣ представляетъ удивительную аналогію съ легендой о Фаустѣ <sup>1)</sup>, тема которой въ такомъ же смыслѣ религіозная. Вынесеніе Мольеромъ сюжета изъ плоскости религіозной (пусть другіе предпочитаютъ названіе «философской» или «метафизической»: дѣло не въ терминѣ) содѣйствовало не углубленію его, а оплощенію. Опять таки, Мольера можно только извинить за это. Нельзя требовать отъ него того, къ чему онъ органически неспособенъ. Его міровоззрѣніе настолько противоположно христіанскому и вообще религіозному, насколько возможно. Это—поэтъ трепета жизни, повседневной психологіи, достигшій въ этой сферѣ несравненной высоты.

Но главное измѣненіе, конечно, въ личности Донъ-Жуана. Мольеръ первый далъ законченный образъ, полную характеристику его, и заслуга эта не мала. Но такъ ли это благотворно для развитіи темы? Не долженъ ли, наоборотъ, образъ героя символической легенды остаться слегка туманнымъ, неопредѣленнымъ? Что бы дало намъ для легенды о Фаустѣ, если бы мы узнали, какія были у него отношенія къ ученикамъ и родителямъ, былъ ли онъ щедръ или скупъ и т. п.? Это лишь заслонило бы единственно нужное и существенное. И если бы еще Мольеръ могъ вскрыть психологическія глубины героя! Но та житейская психологія *libertin'a* или *grand seigneur, méchant homme'a* XVII-го в., которую онъ намъ даетъ, неужели она нужна намъ для разъясненія проблемы Донъ-Жуана? Послѣдующія обработки вернулись къ до-мольеровской формѣ. Онъ же сохранили

---

<sup>1)</sup> Мысль о духовной близости обѣихъ легендъ, высказанная впервые нѣмецкой романтической критикой, едва ли можно оспаривать. См., напр., вступительную статью Н. Котляревскаго къ «Каменному гостю» въ изданіи сочиненій Пушкина подъ редакціей С. Венгерова, т. III.

и обстановку Испаніи, какъ нельзя лучше отъѣнявшую нѣкоторую не-реальность, отвлеченность образа. Отдаленность, фантастичность Испаніи («châteaux d'Espagne») очень удобны для этого. Мольеръ нарочно перенесъ дѣйствіе въ Сицилію, чтобы ослабить экзотичность, чтобы приблизить дѣйствіе къ французскому двору. Зрители должны были понимать, что дѣло происходитъ «въ датскомъ королевствѣ». Мольеръ принесъ правду сюжета въ жертву правдѣ характеровъ. Это было бы хорошо, если бы сюжетъ былъ такой же «интригой», какъ въ другихъ пьесахъ. Но ломка и искаженіе символической темы—почти кощунство. И въ этомъ послѣдующая разработка слѣдовала старой испанской традиціи, и въ томъ, что отвергла мольеровское превращеніе Донъ-Жуана въ общественный типъ,—превращеніе, которое на руку лишь историческому матеріализму и которое могло погубить весь общій характеръ легенды.

Итакъ, по всѣмъ пунктамъ художественная и философская разработка темы Донъ-Жуана отвергла Мольеровскую трактовку ея. Но столь же вѣрно и то, что не было для нея другого столь могущественнаго стимула, какъ пьеса Мольера. Именно она приковала вниманіе всего міра къ легендѣ.

Въ чемъ же ея геніальность? Все собственное, новое, что внесъ Мольеръ, нами разсмотрѣно. Все оно мало могло содѣйствовать увѣковѣченію легенды въ міровой литературѣ. Въ чемъ же ея подлинная геніальность, ея притягательная сила? Ее нужно искать не въ спеціальныхъ чертахъ «Донъ-Жуана» Мольера, но въ общихъ геніальныхъ чертахъ его творчества.

Во всѣхъ своихъ пьесахъ одинаково Мольеръ покоряетъ насъ очарованіемъ *жестовъ и позъ* (понимая это въ переносномъ, широкомъ смыслѣ—какъ все неподражаемо-острое, характерное въ словахъ и движеніяхъ). Одно слово, одинъ маленькій жестъ и передъ нами—яркая картина или фигура, то плѣнительная своей характерностью, то уморительная. Такой яркой и *незабвенной* фигурой сдѣлалъ Мольеръ своего Донъ-Жуана. Сцена съ двумя крестьянками, которымъ онъ поочередно нашептываетъ,

перебѣгая отъ одной къ другой, холодно-ироническое: «вы бы сѣли, чтобы удобнѣе было говорить» въ отвѣтъ на реприманды отца, разговоры со Сганарелемъ съ отрывочнымъ: «да, да», «ага», въ отвѣтъ на его вопросы о раѣ и объ адѣ,—все это несравненно по своей выразительности, очаровываетъ и не забывается. А Сганарелевская характеристика своего господина: «l'épouseur du genre humain» <sup>1)</sup> или тройное, разсчитанное на повышеніе голоса, восклицаніе: «quel homme! quel homme! quel homme!», при всей своей безсодержательности такъ удивительно передающее намъ все «отчаянное» и «головокружительное», что есть въ характерѣ Донъ-Жуана! Но достаточно примѣровъ, а то пришлось бы процитировать всю пьесу цѣликомъ.

Все это смотришь и слушаешь, совершенно зачарованный, забывъ обо всѣхъ «психологическихъ глубинахъ», не желая думать о нихъ. Поистинѣ, плѣнительнымъ и неотразимымъ сдѣлалъ Мольеръ Донъ-Жуана, но не только его, но и Сганареля, и Пьеро, и Матюрину. Мольеръ облекъ Донъ-Жуана въ нарядъ «*grand art'a*», ввелъ его въ потокъ великой европейской литературы. Это его главный и безцѣнный вкладъ въ развитие легенды. Безъ него она, быть можетъ, никогда бы не вышла за предѣлы обособленнаго испанскаго театра, итальянской *commedia dell'arte* и нѣмецкой кукольной комедіи. Я не представляю человѣка, который не былъ бы очарованъ, видя на сценѣ пьесу Мольера или хотя бы читая ее. Она вдохновила на дальнѣйшія переработки легенды о Донъ-Жуанѣ тѣмъ, что привлекла вниманіе, приковала его своими образами, западающими въ душу и не выходящими изъ памяти. Но, привлеченные ею, поэты и мыслители начинали рыть глубже, обращались къ испанской драмѣ, развивали символическій, религіозный элементъ, не шли по стопамъ Мольера. Его пьеса стоитъ и на средоточіи литературныхъ путей и въ сторонѣ отъ нихъ. Въ этой своеобразной роли—ея великое значеніе.

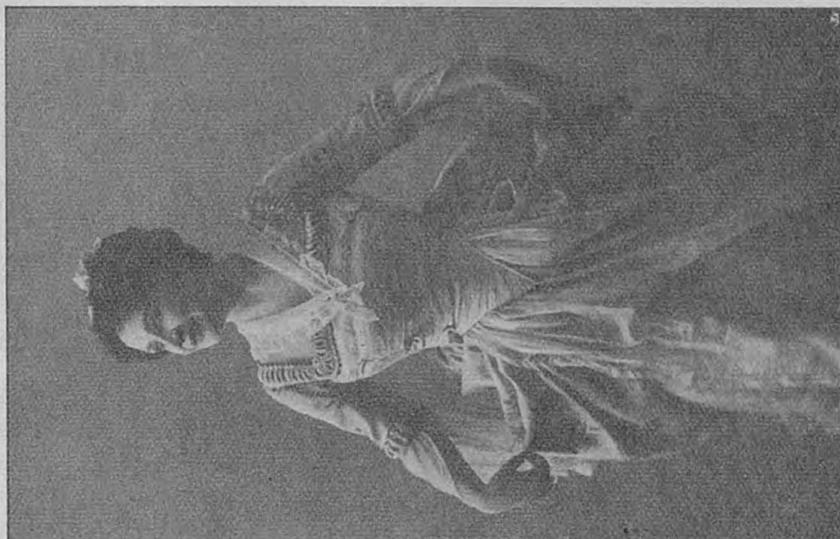
---

<sup>1)</sup> Въ переводѣ на сценѣ это совсѣмъ пропало. Неужели нельзя было хотя какъ-нибудь перевести, хотя бы, на примѣръ, «женихъ всего свѣта», или «всѣхъ женщинъ»?

## II.

Вопросъ о томъ, какъ ставить пьесы вообще—вопросъ трудный и сложный. Къ счастью, мнѣ не приходится сейчасъ его касаться: сейчасъ стоитъ другой, болѣе узкій: какъ ставить пьесы стараго историческаго театра. Тутъ сразу же мы встрѣчаемся съ двумя группами пьесъ: такими, при исполненіи которыхъ существуетъ живое общеніе, вибрація, между сценой и зрителями, и такими, когда ея уже нѣтъ. Критерій можетъ быть взятъ очень ясный, на примѣръ: вызываетъ ли комическое на сценѣ смѣхъ въ зрителяхъ. Аристофанъ въ насъ смѣха уже не вызоветъ, и не потому, что темы его шутокъ слишкомъ специальны и далеки отъ насъ, а потому, что совершенно разныя вещи вызываютъ смѣхъ у насъ и у современныхъ Аристофану грековъ, и совершенно различны манеры смѣяться у насъ и у нихъ. Въ лучшемъ случаѣ можетъ онъ вызвать у насъ смѣхъ «ретроспективный», — сейчасъ объ этомъ скажу подробнѣе. Приблизительно такимъ же критеріемъ, какъ смѣхъ, можетъ быть и чувство ужаса, и оживленный интересъ, и чувство неожиданности, и многое другое. Основаніе этому далеко не всегда хронологическое: очень недавнее можетъ быть уже чуждымъ и страннымъ, очень древнее—близкимъ и понятнымъ. Думаю, что это такъ ясно, что въ примѣрахъ не нуждается. Мольеръ насъ смѣшитъ, Аристофанъ — нѣтъ, Мольеръ волнуетъ, Аристофанъ—холодно интересенъ. Ясно, что и ставить ихъ надо по разному.

При постановкѣ Аристофана, вообще—пьесъ, не вызывающихъ уже живыхъ токовъ между сценой и зрителями, желательно возможно точно воспроизвести обстановку, въ которой пьеса возникла и исполнялась въ свое время. Это важно не только ради историческаго или декоративнаго интереса, но еще болѣе вотъ почему: только такимъ образомъ можно надѣяться, что можетъ возродиться, какъ-то *припомниться* живое общеніе, бывшее вѣка тому назадъ. Историческая перспектива, внушенная намъ ассоціаціи могутъ помочь въ насъ вспыхнуть эстетическому атавизму, и возродить въ насъ эстетическія переживанія нашихъ предковъ, предковъ



Г. БРАВИЧЪ ВЪ РОЛИ ФИГАРО И Г-ЖА ЛЕШКОВСКАЯ ВЪ РОЛИ СЮЗАННЫ.  
•ЖЕНИТЬБА ФИГАРО• НА СЦЕНЪ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.



нашей культуры. Такимъ «ретроспективнымъ» путемъ «припоминанія» Аристофанъ можетъ вызвать въ насъ смѣхъ, Софокль—ужась. Окостенѣлое настроеніе, окостенѣлая эмоція можетъ передаться черезъ вѣка вмѣстѣ съ окостенѣлымъ образомъ. Такъ надо ставить античныя пьесы, средневѣковыя мистеріи, японскій театръ.

Другое дѣло — пьесы, не совсѣмъ для насъ мертвыя, способныя вызвать и по-сейчасъ непосредственное отношеніе, живое волненіе. Таковъ театръ Мольера или Шекспира. Его содержаніе и теперь еще живое для насъ. Непонятно, зачѣмъ понадобилась бы реставрація такого стараго театра. Въ качествѣ картины она была бы интересна, какъ старая гравюра; въ качествѣ дѣйствія производила бы непремѣнно впечатлѣніе музейной вещи, какого-то куріоза. Реставрація пьесъ перваго рода не будетъ «куріозомъ» потому, что содержаніе ихъ чуждо намъ, а рамка не чуднѣе картины, но въ полной гармоніи съ ней. Тутъ же диковинная рамка, окаймляя близкую, живую (или на-половину живую) еще для насъ вещь, отвлечетъ вниманіе и омертвитъ то, что въ ней еще есть живого <sup>1)</sup>. Но какъ же тогда ставить? Въ стилѣ современныхъ пьесъ—тоже невозможно: это будетъ художественнымъ варварствомъ. Очевидно, нужно стилизовать. Но какъ? Нужно отыскать ритмъ пьесы, душу ея и ее положить въ основу постановки. Душа старой пьесы можетъ быть въ психологіи, въ символикѣ, въ декоративности, мало ли въ чемъ еще. Надо разсмотрѣть и разгадать. Вотъ первый принципъ постановки такихъ пьесъ. Но это еще не все. Мольеръ смѣшитъ или восхищаетъ насъ тѣмъ же, чѣмъ смѣшилъ и восхищалъ зрителей два съ половиной вѣка тому назадъ, но чувствуемъ мы по иному, чѣмъ тогда. Нужно перестроить что-то на другой ладъ, нужно помочь зрителю войти въ забытый, немного архаическій, міръ чувствъ. Этому должна служить обстановка. Не реставрація

---

<sup>1)</sup> Реставрація Мольера на французской сценѣ имѣетъ полный смыслъ. Какая бы глубокая старина ни была, она для нихъ — родная, вчерашняя. Она для нихъ— не куріозъ, но насквозь понятна, естественна. Такъ же возможна реставрація Шекспира на англійской сценѣ, но не на французской и не на русской.

театра время Мольера, но обстановка, которая бы напоминала намъ его эпоху, его мѣръ. Нужно воплотить нашу мечту о Мольерѣ и его вѣкѣ, то, какъ намъ онъ мечтается, грезится, въ такомъ видѣ, въ какомъ мы теперь его чувствуемъ. Вотъ второй принципъ.

Громадная заслуга авторовъ постановки «Донъ-Жуана» на Александринской сценѣ — Мейерхольда и Головина — въ томъ, что они блестяще выполнили оба эти принципа. Они вѣрно опредѣлили душу, главный нервъ пьесы Мольера—очарованіе жестовъ и позъ. Они вѣрно поняли, что не нужно реставрировать театръ 1665 г., но надо напомнить въ яркихъ краскахъ и пышныхъ образахъ стиль той эпохи, ароматъ ея. Многіе изъ публики думаютъ, что дана реставрація театра Мольера. Это, конечно, не вѣрно. Совсѣмъ не такъ играли, совсѣмъ не та была обстановка, не было кувыркающихся и возвѣщающихъ антрактъ арапчатъ. Въ первомъ актѣ декорація изображала дворецъ съ садомъ, во второмъ берегу моря. Статуя командора была на конѣ. Былъ даже изображенъ цѣлый рядъ статуй въ видѣ галлерей. Это было эффектно—когда одна изъ нихъ кивала. Донъ-Жуанъ проваливался при громѣ и молніи; виденъ былъ адскій огонь. Но главное—въ томъ, что, конечно, не такъ играли. Не было стилизованныхъ движеній, Донъ-Жуанъ не дѣлалъ такихъ антраша. Можетъ быть, кощунство думать, что можно лучше понять и исполнять пьесу Мольера, чѣмъ онъ самъ со своей труппой? Думаю, что никто этого не скажетъ. Послѣдующія поколѣнія всегда могутъ лучше оцѣнить и понять духъ какого-нибудь направленія, чѣмъ его современники или инициаторы. Но въ данномъ случаѣ рѣчь идетъ вообще не о томъ, чтобы «лучше» понять, а о томъ, чтобы представить такъ, какъ теперь подлинно чувствуется и понимается. Въ 1665 г. пьеса должна была быть поставлена какъ тогда, въ 1910 г. — какъ теперь. Долженъ сказать, что послѣ того, какъ я видѣлъ пьесу въ постановкѣ Мейерхольда и Головина, она во многомъ стала мнѣ понятнѣе, чѣмъ прежде, когда я зналъ ее только изъ чтенія.

Послѣ сказаннаго, не хочется подвергать критикѣ отдѣльныя част-

ности. Не могу не упомянуть лишь объ одномъ. Желательно было бы болѣе внимательное отношеніе къ тексту. Описаніе костюма Донъ-Жуана, которое даетъ Пьеро, совершенно не соотвѣтствуетъ тому, въ которомъ онъ затѣмъ появляется. Но этого мало: куріозъ въ томъ, что онъ соотвѣтствуетъ почти во всѣхъ мелочахъ костюму самого Пьеро! Вообще, нахожу, что костюмы крестьянокъ и Пьеро слишкомъ затѣйливы и нарядны. Крестьяне, говорящіе на грубомъ патуа (во французскомъ текстѣ: въ переводѣ пропало), должны быть одѣты просто. Это—не *bergères Louis XV*. Мы еще—въ *plein Louis XIV*. Другая неточность была уже кѣмъ-то отмѣчена въ критикѣ. При видѣ статуи командора Донъ-Жуанъ восклицаетъ: «*Parbleu! le voilà bon, avec son habit d'empereur romain!*» Между тѣмъ, на сценѣ статуя носить платье XVII вѣка и приведенная фраза изъ текста выброшена. Нѣтъ надобности воспроизводить постановку 1665 г., чтобы статуя была конная, чтобы была цѣлая галлерея статуй. Но разъ текстъ Мольера требуетъ, чтобы она была въ костюмѣ римскаго императора, это надо выполнить. Впрочемъ, это мелочь, которая не можетъ умалить достоинствъ удивительной работы декоратора. Повторяю, что такая постановка, уловивъ духъ пьесы, помогаетъ ея пониманію.

# ПРОЭКТЪ СЕЗОНА 1910—11 гг. ВЪ ИМПЕРАТОРСКОМЪ МОСКОВСКОМЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ.

ДОКЛАДЪ УПРАВЛЯЮЩАГО ДРАМАТИЧЕСКОЮ ТРУППОЮ Кн. А. И. СУМВАТОВА (ЮЖИНА)

(утверждено г. Директоромъ Императорскихъ Театровъ 22 Сент. 1910 г.).

## І. РЕПЕРТУАРЪ.

### 1. ОСНОВНОЙ РЕПЕРТУАРЪ.

#### А. ОРИГИНАЛЬНЫЯ ПЬЕСЫ.

Пьесы, представленныя до конца сезона  
1908—9 г. г.

- Островскій*: 1) Безъ вины виноватые.  
— 2) Доходное мѣсто.  
— 3) Лѣсъ.  
— 4) Невольницы.

Пьесы, поставлен. или возобновленныя  
въ сезонъ 1909—10 г. г.

- Гоголь*: 1) Ревизоръ (26 апр. 1909 г.).  
*Островскій*: 2) Дмитрій Самозв. и  
Василій Шуйскій.  
— 3) Бѣдная невѣста.

Новыя постановки и кап. возобновленія  
въ сезонъ 1910—11. г. г.

- Грибоѣдовъ*. 1) Горе отъ ума.  
*Островскій*. 2) Гроза.  
— 3) Грѣхъ да бѣда на кого не  
живеть.

#### Б. ПЕРЕВОДНЫЯ ПЬЕСЫ.

- Бомарше*. 4) Женильба Фигаро.  
*Ибсенъ*. 5) Привидѣнія.  
*Шекспиръ*. 6) Отелло.

- Шиллеръ*. 4) Марія Стюартъ.  
*Мольеръ*. Жеманницы (одноактн.  
добавочная къ пьесѣ Бьернсона).  
— Мнимый больной. (Трехъ актная  
добавочная къ пьесѣ Садер-  
берга).  
*Ибсенъ*. 5) Кукольный домъ.

### 2. ТЕКУЩІЙ РЕПЕРТУАРЪ.

#### В. ОРИГИНАЛЬНЫЯ ПЬЕСЫ.

- Гнѣдичъ*. 7) Болотные огни.  
*Шпажинскій*. 8) Въ старые годы.  
*Чириковъ*. 9) Царь природы.

- Боборыкинъ*. 6) Клеймо.  
*Гнѣдичъ*. 7) Передъ зарей.  
*Карповъ*. 8) Свѣтлая личность.  
*Колышко*. 9) На полѣ брани.  
*Рышковъ*. 10) Осеннее счастье (Рас-  
путица) <sup>1)</sup>.  
*Чекаревская*. 11) Лѣтняя ночь.

#### Г. ПЕРЕВОДНЫЯ ПЬЕСЫ.

- Мирбо*. 10) Очагъ.  
*Уайльдъ*. 11) Идеальный мужъ.  
*Шоу*. 12) Цезарь и Клеопатра.

- Бьернсонъ*. 12) Когда цвѣтеть моло-  
дое вино.  
*Крашевскій*. 13) Каштелянскій медъ.  
*Седербергъ*. 14) Любовь—все.  
*Мирбо*. Репортеръ. (Одноактн. до-  
бавочн. къ пьесѣ Ибсена).  
Всего капитальныхъ пьесъ—14.

Всего пьесъ—4.

Всего пьесъ—12.

Итого на репертуарѣ—30.

<sup>1)</sup> Взамѣнъ пьесы «Распутица» В. А. Рышкова поставлена пьеса «Жуликъ» И. Н. Потапенко.

Сверхъ того, имѣю честь представить въ качествѣ запасныхъ пьесъ нижеслѣдующія: 1) «Наслѣдники»—г-жи Гольдовской-Хинъ; 2) «Грань»—г. Тимковскаго; 3) «Мы всѣ»—г. Поливанова. Всѣ три пьесы оригинальныя. Изъ переводныхъ же: 1) «Среди пути»—Пинеро, переводъ г-жи Венгеровой; 2) «Мужчина»—г-жи Запольской, пер. г. Божовскаго.

### ОБЪЯСНЕНІЯ И ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ОТДѢЛУ I—РЕПЕРТУАРЪ.

1. Во исполненіе общихъ указаній Г. Директора Императорскихъ театровъ, въ настоящій проектъ внесены: а) три пьесы русскихъ образцовыхъ писателей, б) три пьесы иностранныхъ образцовыхъ писателей, не считая одноактной пьесы Мольера «Жеманницы», которая является четвертой пьесой этого отдѣла, в) пять капитальныхъ пьесъ современныхъ русскихъ авторовъ и г) три капитальныя пьесы иностранныхъ современныхъ писателей, къ числу которыхъ отнесена и пьеса польскаго писателя Крашевскаго. Всѣхъ *спектаклей*, за-ново имѣющихъ быть поставленными въ предстоящемъ сезонѣ 1910—11 г., предположено 14, такъ какъ «Мнимый больной» Мольера пойдетъ, какъ добавочная пьеса къ одной изъ трехактныхъ пьесъ.

Въ сезонѣ 1910—11 г. будетъ на репертуарѣ:

	Поставленныхъ.		Предполож. къ постан. въ сезонъ 1910—11 г.	ВСЕГО.	
	До сезона 1909—10 г.	Въ сезонъ 1909—10 г.			
Пьесъ русскаго основн. репертуара . . . . .	4	3	3	10	<i>Примѣчаніе.</i> Въ счетъ пьесъ не вхо- дятъ пьесы одно- актныя.
Пьесъ иностран. репер- туара . . . . .	—	3	2	5	
Пьесъ русскаго теку- щаго репертуара . . . . .	—	3	6	9	
Пьесъ иностран. репер- туара . . . . .	—	3	3	6	
Итого . . . . .	4	12	14	30	

ПРОЭКТЪ СЕЗОНА 1910—11 гг.

Три пьесы русскаго *текущаго* репертуара постановки прошлаго сезона 1909—10 гг. («Болотные огни», «Въ старые годы», «Царь природы») *вѣроятно, вскорѣ будутъ сняты*, такъ что на репертуарѣ останется 27 капитальныхъ пьесъ. Изъ нихъ будетъ *основнаго* репертуара, русскаго и иностраннаго, къ концу сезона 16 пьесъ. Считаю необходимымъ присовокупить, что это количество постановокъ сезона (14 спектаклей изъ 15-ти пьесъ, кромѣ одноактныхъ) возможно выполнить лишь при условіи двухъ сценъ для репетицій—сцены Малаго театра и сцены Театрального училища.

2. Въ предстоящемъ сезонѣ 1910—11 гг. предстоитъ юбилей пятидесятилѣтія со дня Высочайшаго манифеста 19 февраля 1861 г. объ освобожденіи крестьянъ отъ крѣпостной зависимости. Если этотъ юбилей будетъ отмѣченъ Императорскими театрами постановкою спеціального спектакля или вечера, то нельзя не обратить вниманія на то, что въ русской драматической литературѣ почти нѣтъ пьесы, *непосредственно* приуроченной къ этому событію. Пьесы Писемскаго, Алексѣя Потѣхина, Тургенева и нѣкоторыхъ другихъ выдающихся писателей касаются крѣпостного быта *до* реформы, или того же быта, *измѣнившагося* подъ вліяніемъ новыхъ условій. Существуетъ пьеса Родиславскаго «Было да прошло», заимствованная изъ нѣмецкой пьесы шедшая въ 60-хъ годахъ въ Маломъ театрѣ, но ни литературныя, ни художественныя ея стороны не отвѣчаютъ хотя бы въ самой малой степени даже минимальнымъ требованіямъ современной сцены. Вслѣдствіе этого, я полагаю бы лучшимъ способомъ отмѣтить юбилей устройствомъ 19 февраля 1911 г. литературно-художественнаго вечера (на подобіе того, который былъ устроенъ въ день столѣтія со дня рожденія Гоголя, 20 марта 1909 г. въ Маломъ театрѣ), составленнаго изъ чтенія отрывковъ изъ беллетристическихъ произведеній крупнѣйшихъ русскихъ писателей, относящихся къ эпохѣ реформъ, живыхъ картинъ и т. п. Можетъ быть, это гѣмъ умѣстнѣе, что въ январѣ возобновляется «Гроза», а 28 февраля—«Горе отъ ума»—два крупнѣйшихъ произведенія, отразившихъ *до*-реформенное время. Юбилей приходится въ субботу на Масленицѣ.

3. Въ истекшемъ сезонѣ 1909—10 гг. былъ выполненъ весь планъ, утвержденный Г. Директоромъ. Изъ спектаклей основного репертуара, поставленныхъ или возобновленныхъ въ этомъ сезонѣ, всѣ, кромѣ небольшихъ пьесъ Гоголя (вмѣстѣ съ четырьмя пьесами Островскаго прежнихъ сезоновъ, всего 10 пьесъ *основного* репертуара), удерживаются на репертуарѣ 1910—11 гг. и далѣе. Изъ числа пьесъ того же основного репертуара, намѣченныхъ въ томъ же проектѣ на сезонъ 1910—11 гг., настоящимъ планомъ предназначены къ постановкѣ 6 пьесъ (Грибоѣдовъ, 2 пьесы Островскаго, Шиллеръ, Мольеръ и Ибсенъ). Остальная часть плана должна быть осуществлена въ теченіе двухъ ближайшихъ слѣдующихъ сезоновъ (1911—12 и 1912—13 гг.), но съ тѣми измѣненіями, которыя будутъ вызваны, *во первыхъ*, соображеніями о наличныхъ силахъ труппы, *во вторыхъ*—наступающими тремя историческими юбилеями: въ 1911 году—трехсотлѣтія Нижегородскаго ополченія, 1912 г.— столѣтія отечественной войны и 1913 г.—трехсотлѣтія Восшествія на Престолъ Дома Романовыхъ. Вслѣдствіе этого, напримѣръ, въ началѣ сезона 1911—12 гг. я полагаю бы одну изъ историческихъ трагедій гр. А. Толстого (предположенную въ проектѣ сезона 1909—10 на это время) замѣнить хроникой Островскаго «Козьма Захарычъ Мининъ-Сухорукъ».

Остальныя подробности выполненія утвержденного въ прошломъ году Г. Директоромъ плана въ отношеніи сезона 1911—12 гг. имѣютъ быть представлены въ проектѣ сезона 1911—12 гг. съ такимъ расчетомъ, чтобы къ концу сезона 1911—12 года на постоянномъ и основномъ репертуарѣ Малаго театра были по возможности представлены *наикрупнѣйшіе* образцовые писатели, русскіе и иностранные, перечисленные въ докладѣ о сезонѣ 1909—10 гг.

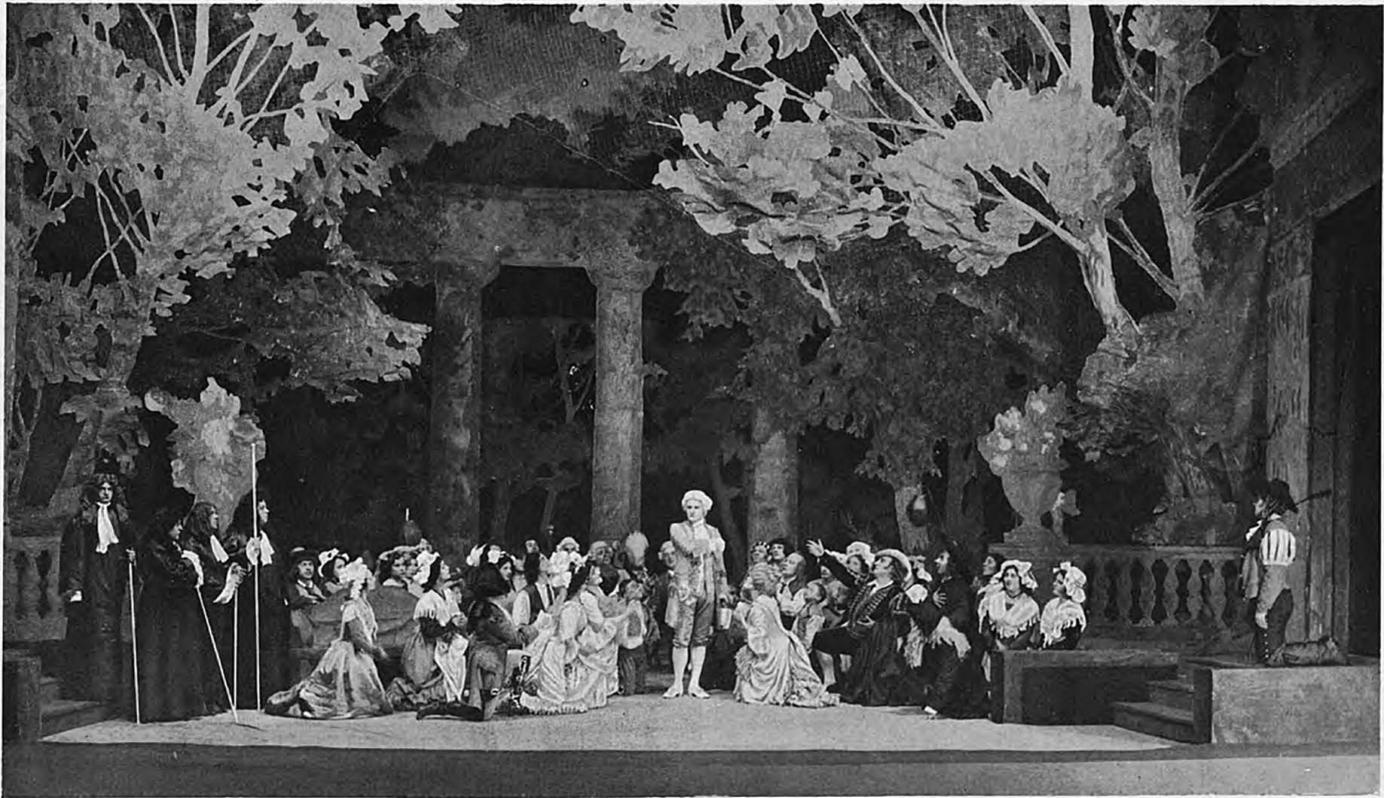
4. Юбилеи 1812 и 1613 годовъ требуютъ заблаговременно озаботиться о пьесахъ, которыя могли бы достойно отмѣтить въ сезонѣ 1912—13 гг. на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра два событія перво-степенной исторической важности и, при томъ, тѣснѣйшимъ образомъ связанныя именно съ Москвою. Насколько мнѣ удалось ознакомиться съ

ПРОЕКТЪ СЕЗОНА 1910—11 гг.

драматической литературой, имѣющей сюжетами эти событія, положеніе этого вопроса слѣдующее. На тему Отечественной войны 12-го года есть нѣсколько пьесъ (между прочимъ, гг. Гнѣдича и Карпова за послѣднее десятилѣтіе). Но знаменитая эпопея гр. Л. Н. Толстого «Война и миръ», эта Илиада 1812 года, настолько подняла уровень требованій къ произведеніямъ, касающимся Отечественной войны, что, по моему мнѣнію, извѣстныя мнѣ драмы изъ этой эпохи почти невысказаны для постановки въ юбилейныя торжества на нашей сценѣ. Еще менѣе сценическаго матеріала для ознаменованія юбилея 1613 года. Было бы странно даже думать о постановкѣ, напр., пьесы Кукольника «Рука Всевышняго отечество спасла», настолько ходульно она написана и такъ мало въ ней и поэзіи, и исторіи, и искренняго одушевленія. Такая постановка можетъ произвести въ театрѣ впечатлѣніе совершенно противоположное тому, которое желательно вызвать въ обществѣ, не говоря уже о томъ, что исторія русской литературы связываетъ съ этой пьесой крайне печальную славу: достаточно вспомнить знаменитую эпиграмму. *Мнѣ кажется неизбѣжнымъ назначить конкурсы и преміи за лучшія два произведенія изъ эпохи 1613 и 1812 гг. и образовать жури для разсмотрѣнія поступающихъ произведеній, при чемъ срокъ для представленія пьесъ надо назначить не позднѣе 1 февраля 1912 года.*

Но имѣя въ виду, что цѣлый рядъ конкурсовъ на преміи за послѣдніе годы не давалъ положительныхъ результатовъ, необходимо въ теченіе двухъ ближайшихъ сезоновъ подготовить и разработать во всѣхъ деталяхъ юбилейные спектакли, которые могли бы быть составлены изъ имѣющагося матеріала, въ случаѣ неудачи конкурсовъ. Такъ, для юбилейнаго спектакля 1613 г. можно было бы имѣть въ виду «Лѣтопись» Н. А. Чаева въ драматической формѣ «1612 годъ и избраніе на царство Михаила Феодоровича Романова». Эта пьеса не представляетъ изъ себя выдающагося драматическаго произведенія, но ея неподобный языкъ, глубокія познанія автора въ области русской исторіи, искреннее патріотическое одушевленіе, наконецъ, его серьезное и признанное литературное дарованіе, создавшее

СЦЕНА ИЗЪ «ЖЕНИТЬБЫ ФИГАРО» БОМАРШЕ (5 АКТЪ).  
МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.  
МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.



ему почетное имя, даютъ полную возможность ручаться за то, что спектакль будетъ отвѣчать важности событія и вызоветъ въ публикѣ подobaющій глубокой подъемъ чувства. Для юбилейнаго спектакля 1812 года было бы самымъ лучшимъ выходомъ дать рядъ сценическихъ иллюстрацій къ «Войнѣ и миру» (чтеніе отрывковъ, исполненіе діалоговъ артистами, постановка живыхъ картинъ, можетъ быть даже движущихся и т. д.). *Насколько все это осуществимо, можетъ показать только подробная разработка этого плана, если Г. Директоръ одобритъ эту мысль.*—Но во всякомъ случаѣ, какъ для условій конкурса, такъ и для изложенныхъ предположеній *было бы крайне желательнымъ определенное выясненіе вопроса, до какой эпохи было бы разрѣшено изображать на сценѣ Особь Царствующаго Дома?*—Такъ, на примѣръ, если бы автору пьесы, касающейся трехсотлѣтія царствованія Дома Романовыхъ, явилась мысль не ограничиться 1613 годомъ, а дать рядъ отдѣльныхъ эпизодовъ, на всемъ протяженіи трехсотъ лѣтъ связанныхъ одной общей идеей, то ему *необходимо было бы знать, какой эпохой ему пришлось бы ограничиться. Въ пьесѣ, касающейся 1812 года, необходимо автору знать заранее, можетъ ли онъ взять дѣйствующимъ лицомъ Императора Алаксандра I, или ему придется ограничиться кругомъ лицъ, являвшихся только отраженіемъ воли и намѣреній Верховнаго Руководителя судебъ страны. Разрѣшеніе этого вопроса необходимо и въ томъ случаѣ, если будутъ поставлены иллюстраціи къ «Войнѣ и миру».*

5. Въ отдѣлѣ текущаго репертуара я руководился также тѣми основаніями, которыя въ моемъ проектѣ прошлаго сезона были одобрены Г. Директоромъ Императорскихъ театровъ, какъ отвѣчающія его указаніямъ. Кромѣ намѣченныхъ къ постановкѣ и запасныхъ *оригинальныхъ* пьесъ, перечисленныхъ въ отдѣлѣ I, изъ прочитанныхъ мною въ теченіе прошедшаго сезона (приблизительно семидесяти) пьесъ обращаютъ на себя вниманіе еще слѣдующія: «*Счастливая женщина*»—Щепкиной - Куперникъ, «*Театръ Чудесъ*»—Тимковскаго, «*Любовь*»—Потапенко, «*Душа, тѣло и платье*»—Оленина, «*Домъ Кочергиныхъ*»—Чирикова, «*Охота*»—Мамон-

ПРОЕКТЪ СЕЗОНА 1910—11 г.

това, «*Въ золотомъ домѣ*»—Ашешова, «*Чужая сказка*»—Полякова, отчасти—«*Милые люди*»—Тихонова. Изъ пьесъ переводныхъ: «*Подруга*»—Марселя Прево, «*Врачи на распутьи*»—Шоу, «*Великосвѣтскій бракъ*»—пер. съ итальянскаго, «*Лѣстница славы*»—Скриба. Противъ постановки этихъ пьесъ говорятъ отчасти причины, лежащія въ нихъ самихъ, отчасти несоотвѣтствіе ихъ задачамъ и направленію Малаго театра, или силамъ и личному составу нашей труппы.

6. Какъ и въ прошломъ сезонѣ, 1909—10 г., въ наступающемъ имѣется въ виду продолжать постановку наиболѣе выдающихся современныхъ писателей Запада. Для сезона 1910—11 г. избраны Бьёрнсонъ, Сёдербергъ и польскій писатель прошлаго вѣка Крашевскій. Кромѣ того, на репертуарѣ будутъ удержаны постановки прошлаго сезона Мирбо, Уайльда и Шоу.

7. Въ виду того, что большинство русскихъ авторовъ заканчиваетъ свои пьесы лишь къ началу сезона и въ виду того, что постановка переводныхъ пьесъ, за отсутствіемъ конвенціи, часто находится въ зависимости отъ другихъ театровъ, я покорнѣйше *прошу разрѣшить мнѣ подробный и окончательный планъ сезона представлять на утвержденіе лишь въ августѣ мѣсяцѣ, когда все будетъ выяснено* и не потребуетъ измѣненій, какъ это случилось, на примѣръ, съ пьесой Бара «Концертъ», замѣненной по причинамъ, изложеннымъ въ рапортѣ за № 146 отъ 14 іюля с. г., пьесой Сёдерберга «Любовь все». *Весною же представлять лишь планъ постановокъ основнаго репертуара на весь сезонъ и тѣ пьесы текущаго, которыя должны идти въ теченіе первыхъ двухъ мѣсяцевъ до половины октября.*

8. Мною было представлено въ прошлогоднемъ планѣ сезона, что «на 1909—10 г. (сезонный) я смотрю, какъ на *первый* годъ изъ трехъ, необходимыхъ для того, чтобы репертуаръ отвѣчалъ указаніямъ Г. Директора». То-же я долженъ повторить и теперь: предстоящій сезонъ есть *второй* годъ этого періода какъ относительно репертуара, такъ и относительно организациіи труппы. Само собою разумѣется, что я не ставлю

выполненія намѣченныхъ цѣлей въ зависимость отъ того, буду ли я въ теченіе указаннаго времени занимать должность Управляющаго труппою или меня замѣнитъ другое лицо. Важно систематическое и неуклонное осуществленіе задачъ, намѣчаемыхъ этимъ планомъ, какъ и планомъ прошлаго сезона, для достиженія двухъ главныхъ цѣлей: образованія сильнаго и художественнаго репертуара и цѣльной, богатой дарованіями и художественно объединенной труппы—внѣ зависимости отъ того, кто бы то ни стоялъ во главѣ режиссерскаго управленія Малаго театра. И я касаюсь юбилейныхъ спектаклей сезона 1912—13 гг. въ этомъ проектѣ лишь потому, что подготовка къ нимъ (напр., объявленіе конкурса на пьесы, если это будетъ утверждено Г. Директоромъ, и многое другое) должна быть начата въ самомъ непродолжительномъ времени.

9. Изъ пьесъ, включенныхъ въ списокъ предполагаемыхъ постановокъ, «Осеннее счастье» или «Распутица» Рышкова, только что, въ августѣ мѣсяцѣ, закончена и еще не одобрена цензурою и комитетомъ; «Каштелянскій медъ» и «Любовь все» дозволены цензурою, но еще не прочитаны въ т.-л. комитетѣ. Запасныя 5 пьесъ тоже еще не прошли ни въ той, ни въ другой инстанціи. Всѣ остальные пьесы дозволены цензурою и одобрены т.-л. комитетомъ. Изъ нихъ иностранныя пьесы предположены къ постановкѣ въ переводахъ: «Марія Стюартъ»—Шишкова; Мольеръ—Вейнберга и Бакста; Ибсенъ, Бьёрнсонъ и Сёдербергъ—А. и П. Ганзена; Крашевскій и Запольская—Божовскаго; Пинеро—Венгеровой; Мирбо—Готвальда.

II. Распределеніе ролей постановокъ и возобновленій 1910—11 гг.

(Распределеніе ролей въ пьесахъ, поставленныхъ до сезона 1910—11 гг., находится въ планѣ сезона 1909—10 гг. Порядокъ по времени постановокъ. Параллельно записаны параллельныя постановки).

1. *Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ.*

Красновъ . . . . .	Падаринъ.
Бабаевъ . . . . .	Климовъ—Худолеевъ.
Архипъ . . . . .	Рыбаковъ—Айдаровъ.
Авоня . . . . .	Лебедевъ—Васенинъ.
Курицинъ . . . . .	Головинъ—Греминъ.
Шишгалева . . . . .	Гундуновъ—Лавинъ.
Карпъ . . . . .	Полетаевъ—э. Галаховъ.
Таня . . . . .	Найденова—Щепкина 2.
Жмигулина . . . . .	Массалитинова—Рыжова.
Курицина . . . . .	Турчанинова—Юдина.
Зайчиха . . . . .	Щепкина 1—Красовская.

3. *Любовь—все. (Amor omnia!).*

Каннингъ . . . . .	Бравичъ—Лепковскій.
Лидманъ . . . . .	Южинъ—Климовъ.
Янсонъ . . . . .	Ашанинъ—Муратовъ.
Низенскій господинъ . . . . .	Лавинъ—э. Тамаринъ.
Толстый господинъ . . . . .	Греминъ—Экт.
Блѣдный господинъ . . . . .	э. Истоминъ—э. Георгіевскій.
Старикашка . . . . .	э. Галаховъ—э. Зубовъ.
Г-нъ постарше . . . . .	Красовскій—Феокистовъ.
Г-нъ помоложе . . . . .	Полонскій—э. Вишневскій.
Гертруда . . . . .	Лешковская.
Профессорша . . . . .	Никулина—Матвѣва.
Горничная . . . . .	Хлюстина—э. Сосницкая.
Декольт. дама . . . . .	Комаровская—э. Рейзенъ.
1-я дама . . . . .	Юдина—Красовская.
2-я дама . . . . .	Антонова—э. Андрѣевичъ.

3 bis. *Мнимый больной.*

Арганъ . . . . .	Правдинъ.
Беральдъ . . . . .	Айдаровъ.
Клеантъ . . . . .	Ашанинъ—э. Георгіевскій.
Диафуарусъ . . . . .	Яковлевъ.
Өома, его сынъ . . . . .	Васенинъ—Лебедевъ.
Пургонъ . . . . .	Сашинъ—Греминъ.
Флеронъ . . . . .	Лавинъ—Гундуновъ.
Бонъ-Фуа . . . . .	Красовскій—Полетаевъ.
Белина . . . . .	Левшина—Найденова.
Анжелика . . . . .	Салинъ—Антонова.
Туанета . . . . .	Садовская 2—Турчанинова.

2. *Марія Стюартъ.*

Лейстеръ . . . . .	Садовскій—Ленинъ.
Шрюсбюри . . . . .	Правдинъ—Лепковскій.
Борлейфъ . . . . .	Бравичъ—Муратовъ.
Кентъ . . . . .	Мартыновъ—э. Георгіевскій.
Паулетъ . . . . .	Южинъ—Айдаровъ.
Девисонъ . . . . .	Полонскій—э. Истоминъ.
Мортимеръ . . . . .	Остужевъ—Ленинъ.
Обепинъ . . . . .	Рыжовъ—э. Желябужскій.
Бельевръ . . . . .	Худолеевъ—Климовъ.
Окелли . . . . .	Сазоновъ—э. Вишневскій.
Дрюри . . . . .	э. Шешуновъ—э. Соловьевъ.
Мельвиль . . . . .	Феокистовъ—Красовскій.
Елизавета . . . . .	Яблочкина—Смирнова.
Марія . . . . .	Пашенная.
Кеннеди . . . . .	Благово—Грибунина.
Курль . . . . .	Алексѣева—Антонова.
Офицеръ и шерифъ . . . . .	э.—э.

4. *Клеймо.*

Гроздѣевъ . . . . .	Падаринъ—Головинъ.
Ивакинъ . . . . .	Рыжовъ—Худолеевъ.
Подрѣзковъ . . . . .	Садовскій—Остужевъ.
Филемонскій . . . . .	Лебедевъ—экт. Истоминъ.
Бирюлинъ . . . . .	Гундуновъ—экт.
Луковкинъ . . . . .	Музиль—экт.
Агнія . . . . .	Пашенная—Смирнова.
Парменовна . . . . .	Грибунина—Матвѣва.

6. *Осеннее счастье (Распутица).*

Степуринъ . . . . .	Сашинъ—Правдинъ.
Буторовъ . . . . .	Головинъ—Рыжовъ.
Неизвѣстный . . . . .	Лебедевъ—Красовскій.
Толя . . . . .	Остужевъ.
Брянскій . . . . .	Садовскій.
Тих. Миронычъ . . . . .	Музиль—Лавинъ.
Өедосова . . . . .	Садовская 1.
Холодова . . . . .	Смирнова.
Люба . . . . .	Щепкина 2—Косарева.
Рокотова . . . . .	Благово—Матвѣва.
Дина . . . . .	Яблочкина.
Елена . . . . .	Вишневская—э. Рейзенъ.
Даша . . . . .	Хлюстина—Юдина.

5. *Передъ зарей.*

Нератовъ . . . . .	Рыбаковъ.
Биневицъ . . . . .	Ленинъ—Муратовъ.
Хмыровъ . . . . .	Климовъ—Лепковский.
Климъ Петр. . . . .	Васенинъ—Худолеевъ.
Гр. Аракчеевъ . . . . .	Айдаровъ.
Бакулинъ . . . . .	Ашанинъ—э. Георгievскій .
Егорычъ . . . . .	Правдинъ—Яковлевъ.
Исправникъ . . . . .	Гундуговъ—экст.
Старикъ изъ Грузина. . . . .	Падаринъ—Головинъ.
Евлогій . . . . .	Полетаевъ—экст.
Елена Федоровна . . . . .	Ермолова.
Зина . . . . .	Шухмина—Салинъ.
Котикъ . . . . .	Садовская 2—Комаровская.
Анфиса . . . . .	Рыжова—Массалитинова.
Кн. Чернопятава. . . . .	Никулина.
Палашка . . . . .	э. Рейзенъ—э.
Дуня . . . . .	Федотова 2—экст.
Старый дворецкй . . . . .	экст.
Филька . . . . .	экст.
Лакей . . . . .	экст.

7. *На полѣ брани.*

Силкинъ . . . . .	Лепковский—Южинъ.
Корчагинъ . . . . .	Падаринъ.
Шварковъ . . . . .	Греминъ.
Пыжиковъ . . . . .	Васенинъ.
Гр. Амуровъ . . . . .	Феокистовъ.
Сомовъ . . . . .	Головинъ.
Карташовъ . . . . .	Полетаевъ.
Спѣшневъ . . . . .	Красовскій.
Леонтьевъ . . . . .	Муратовъ.
Сергѣй . . . . .	Ашанинъ.
Жоржъ . . . . .	Худолеевъ.
Свистунчиковъ . . . . .	Яковлевъ.
Фильэссенъ . . . . .	Лебедевъ.
Федулъ . . . . .	Гундуговъ.
Лакей Силкина . . . . .	Экст.
Кировъ . . . . .	Айдаровъ.
Лакей Кирова . . . . .	Экст.
Силкина . . . . .	Лешковская.
Кирова . . . . .	Матвѣева—Грибунина.
Наташа . . . . .	Шухмина—Левшина.
Лиза . . . . .	Берсъ—Салинъ.
Дуня . . . . .	Федотова 2—э.

9. *Когда бродитъ молодое вино.*

Арвикъ . . . . .	Южинъ—Лепковский.
Галль . . . . .	Айдаровъ—Бравичъ.
Тоннингъ . . . . .	Ленинъ—Муратовъ.
Слуга . . . . .	экст.

8. *Свѣтлая личность.*

Зиминъ . . . . .	Рыжовъ—Муратовъ.
Стодолицевъ . . . . .	Климовъ.
Табельскій . . . . .	Садовскій—Ленинъ.
Засько . . . . .	Щекинъ—Рыбаковъ.
Пилавинъ . . . . .	Остужевъ—Худолеевъ.
Ванпурно . . . . .	Головинъ—Красовскій.
Парменовъ . . . . .	Дорошенко—э.
Лакей Зимина . . . . .	Экст.
Зимина . . . . .	Яблочкина.
Дарья Мих. . . . .	Комаровская—Найденова.
Людмила Евгр. . . . .	Никулина—Грибунина.
Люба . . . . .	Берсъ—Косарева.
Нико Кракова . . . . .	Смирнова—Левшина.
Анна Упадкина . . . . .	Турчанинова—Рыжова.
Татьяна . . . . .	Рутковская—Крочевская.

10. *Гроза.*

Дикой . . . . .	Рыбаковъ—Греминъ.
Борисъ . . . . .	Садовскій—Ашанинъ.
Тихонъ . . . . .	Яковлевъ—Падаринъ.
Кулигинъ . . . . .	Сашинъ—Феокистовъ.
Кудряшъ . . . . .	Климовъ—э. Истоминъ.
Шапкинъ . . . . .	Музиль—Лавинъ.
Кабаниха . . . . .	Садовская 1.
Катерина . . . . .	Пашенная—Найденова.
Варвара . . . . .	Найденова—Турчанинова.
Феклуша . . . . .	Рыжова—Массалитинова.
Барыня . . . . .	Грибунина—Красовская.
Глаша . . . . .	Алексѣева—Хлустина.

12. *Горе отъ ума.*

Фамусовъ . . . . .	Рыбаковъ.
Молчалинъ . . . . .	Худолеевъ—Ашанинъ.
Чацкй . . . . .	Остужевъ—Садовскій—Ленинъ.
Скалозубъ . . . . .	Падаринъ—Головинъ.
Горичъ . . . . .	Лепковский—Рыжовъ.
Кн. Тугоуховскй . . . . .	Айдаровъ—Сашинъ.
Загорѣцкй . . . . .	Климовъ—Яковлевъ.
Г. Н. . . . .	Васенинъ—Лебедевъ.
Г. Д. . . . .	Красовскй—э. Истоминъ.
Репетилговъ . . . . .	Южинъ—Правдинъ—Климовъ.
Главн. слуга . . . . .	Греминъ—экст.
Петрушка . . . . .	Экт.
Филька . . . . .	Экт.

ПРОЕКТЪ СЕЗОНА 1910—11 гг.

Фру Арвикъ . . . . .	Ермолова.
Альберта . . . . .	Левшина—Антонова.
Елена . . . . .	Музиль—А. Щепкина.
Морна . . . . .	Косарева—Комаровская.
Альвильда . . . . .	Шухмина—Салинь.
Анна . . . . .	э. Щербиновская—э.
Гунда . . . . .	Алексѣева—э. Сосницкая.
Юзефа . . . . .	Федотова 2—э. Иванникова.
Марія . . . . .	Крачевская—э. Сапѣгина.

9 bis. Жеманницы.

Лагранжъ . . . . .	Худолеевъ—э. Вишневскій.
Дюкруази . . . . .	Полонскій—Сазоновъ.
Горжибюсъ . . . . .	Сашинъ—Красовскій.
Маскариль . . . . .	Правдинъ (Яковлевъ).
Жодле . . . . .	Лебедевъ—Васенинь.
Альманзоръ . . . . .	э.
1-й носильщики . . . . .	{ Лавинъ —э.
2-й носильщики . . . . .	{ Дорошенко—э.
Мадлонъ . . . . .	Лешковская.
Като . . . . .	Садовская 2—Вышневская.
Маротта . . . . .	Юдина—э. Рейзенъ.

11. Каштелянскій медъ.

Ротмистръ . . . . .	Бравичъ—Рыжовъ.
Яцекъ . . . . .	Правдинъ—Климовъ.
Петрилло . . . . .	Головинъ—Падаринъ.
Гжесь . . . . .	Васенинь—Лебедевъ.
Гайдукъ . . . . .	Мартынъ—э. Желябужскій.
Войтекъ . . . . .	Лавинъ—Полетаевъ.
Бася . . . . .	Яблочкина—Антонова.
Марта . . . . .	Берсъ—Салинь.
Гурская . . . . .	Лешковская—Найденова.
Рузя . . . . .	Вышневская—Садовская 2.

13. Кукольный домъ.

Гельмеръ . . . . .	Лепковскій.
Докт. Ранкъ . . . . .	Бравичъ.
Понтеръ . . . . .	Худолеевъ.
Нора . . . . .	Юренева.
Линденъ . . . . .	Левшина—Музиль.
Марианна . . . . .	Русецкая—Красовская.
Елена . . . . .	Хлюстина.

13 bis. Репортеръ.

Шамиро . . . . .	Греминъ—Гундуровъ.
Репортеръ . . . . .	Васенинь—Лебедевъ.
Старуха . . . . .	Массалитин.—Красовская.

Слуга . . . . .	Экст.
Лакей Хрюмин . . . . .	Экст.
» Горича . . . . .	Экст.
» Чацкаго . . . . .	Экст.
» Скалозуба . . . . .	Экст.
» Репетилова . . . . .	Экст.
» Тугоуховскихъ . . . . .	Экст.
Софья . . . . .	Шухмина—Антонова— (Найденова).
Лиза . . . . .	Садовская 2—Салинь.
Нат. Дмитр. . . . .	Яблочкина—Найденова.
Княгиня . . . . .	Никулина—Матвѣева.
1-я княжна . . . . .	Варенцова—э.
2-я » . . . . .	Алексѣева—э.
3-я » . . . . .	Рутковская—э.
4-я » . . . . .	Попова—э.
5-я » . . . . .	Крачевская—э.
6-я » . . . . .	Федотова 2—э.
Хлестова . . . . .	Ермолова—Благово.
Графъ. Бабушка . . . . .	Садовская 1—Массалити- нова.
» внучка . . . . .	Лешковская—Левшина.

14. Лѣтняя ночь.

Ярмеръ . . . . .	Падаринъ—Айдаровъ
Докторъ . . . . .	Южинъ—Климовъ.
Вернеръ Хилькъ . . . . .	Садовскій—Ленинь.
Касперъ . . . . .	Яковлевъ—Сашинъ.
Фру Ярмеръ . . . . .	Лешковская.
Зельма . . . . .	Шухмина—Щепкина 2.
Юмфъ Бергъ . . . . .	Грибунина—Матвѣева.
Стина . . . . .	Алексѣева—Хлюстина.

Всѣ распредѣленія ролей составлены предположительно, и могутъ быть измѣнены сообразно съ живымъ ходомъ дѣла, по настоянію авторовъ, или, наконецъ, въ случаѣ неудовлетворительности исполненія.

### III. Труппа и работа сезона.

#### I. Дневникъ предложенныхъ репетицій.

АВГУСТЪ.

#### Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.		
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.	
15 Воскрес.	С б о	р ъ	т р у п	п ы.	<p><i>Предположено.</i></p> <p>Спектаклей:</p> <p>Вечернихъ . . . 2</p> <hr/> <p>Итого . . . 2</p>
16 Понед.	Марія Стюартъ.	Грѣхъ да бѣда.	Грѣхъ да бѣда.	М. Стюартъ.	
17 Вторн.	»	»	»	»	
18 Среда.	»	»	»	»	
19 Четв.	»	»	»	»	
20 Пятница.	»	»	»	»	
21 Суббота.	»	»	»	»	
22 Воскрес.	»	»	»	»	
23 Понед.	»	»	»	»	
24 Вторн.	»	Монтиров.	»	»	
25 Среда.	»	Путаница.	»	»	
26 Четв.	»	»	»	»	
27 Пятница.	Ревизоръ.	»	»	»	
28 Суббота.	Грѣхъ да бѣда.	Очагъ, Путаница.	М. Стюартъ.	Привидѣнія.	
29 Воскрес.	Фигаро.	1 генеральн. Грѣхъ да бѣда.	—	—	
30 Понед.	Марія Стюартъ.	Спектакль.	—	—	
31 Вторн.	2-я генер. Грѣхъ да бѣда.	»	—	—	

СЕНТЯБРЬ.

Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.																														
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.																													
1 Среда.	Сцена свободна для монтир. отд.	Спектакль.	Люб.—все.	—	<p><i>Предположено.</i></p> <p>Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ августѣ и сентябрѣ:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th></th> <th>м. т.</th> <th>Учил.</th> <th>Всего.</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Грѣхъ да бѣда</td> <td>14</td> <td>12</td> <td>26</td> </tr> <tr> <td>М. Стюартъ</td> <td>21</td> <td>15</td> <td>36</td> </tr> <tr> <td>Любовь—все</td> <td>14</td> <td>10</td> <td>24</td> </tr> <tr> <td>Мним. больной</td> <td>13</td> <td>6</td> <td>19</td> </tr> <tr> <td>Повтор. репет.</td> <td>6</td> <td>12</td> <td>18</td> </tr> <tr> <td><b>Всего</b></td> <td><b>68</b></td> <td><b>55</b></td> <td><b>123</b></td> </tr> </tbody> </table> <p>Спектаклей:</p> <p>Вечернихъ . . . 27</p>		м. т.	Учил.	Всего.	Грѣхъ да бѣда	14	12	26	М. Стюартъ	21	15	36	Любовь—все	14	10	24	Мним. больной	13	6	19	Повтор. репет.	6	12	18	<b>Всего</b>	<b>68</b>	<b>55</b>	<b>123</b>
	м. т.	Учил.	Всего.																														
Грѣхъ да бѣда	14	12	26																														
М. Стюартъ	21	15	36																														
Любовь—все	14	10	24																														
Мним. больной	13	6	19																														
Повтор. репет.	6	12	18																														
<b>Всего</b>	<b>68</b>	<b>55</b>	<b>123</b>																														
2 Четв.	Марія Стюартъ.	»	»	Очагъ (сцены).																													
3 Пятница.	Монтиров.	»	»	»																													
4 Суббота.	Дм. Самозванецъ.	»	»	Предположено еще 6 повторныхъ репетицій.																													
5 Воскрес.	Марія Стюартъ.	»	»																														
6 Понед.	Любовь—все.	»	М. Стюартъ.																														
7 Вторн.	»	Репетиція Цезаря и Клеопатра.	»																														
8 Среда.	Марія Стюартъ.	Спектакль.	Люб.—все, Мним. больн.																														
9 Четв.	»	»	»																														
10 Пятница.	»	»	»	—																													
11 Суббота.	»	»	»	—																													
12 Воскрес.	Царь природы.	»	»	—																													
13 Понед.	1-я генеральная Марія Стюартъ.	Репетиція Мним. больн. Люб.—все.	(безъ Мним. больн.).	—																													
14 Вторн.	2-я генеральная Марія Стюартъ.	»	—	—																													
15 Среда.	Любовь—все, Мнимый больной.	Спектакль.	—	—																													
16 Четв.	Сцена свободна для монтир. отд.	»	—	—																													
17 Пятница.	Мнимый больной, Любовь—все.	»	—	—																													
18 Суббота.	»	»	Клеймо.	—																													
19 Воскрес.	»	»	Болот. огни.	—																													

ПРОЕКТЪ СЕЗОНА 1910—11 г.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечерь.	Утро.	Вечерь.
20 Понед.	Мнимый больной, Любовь—все.	Спектакль.	Клеймо.	—
21 Вторн.	Монтиров.	»	»	—
22 Среда.	»	«	»	—
23 Четв.	»	»	»	—
24 Пятница.	»	»	»	—
25 Суббота.	»	»	»	—
26 Воскрес.	»	»	Идеальный мужъ.	Бѣдная не-вѣста.
27 Понед.	1-я генеральная Любовь—все, Мним. больной.	»	Клеймо.	—
28 Вторн.	2-я генеральная Любовь—все, Мнимый больной.	»	—	—
29 Среда.	Сцена свободна для монт. отд.	»	Клеймо.	—
30 Четв.	Клеймо.	»	Передъ зарей.	—

ОКТАБРЬ.

Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.																								
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.																							
1 Пятница.	Клеймо.	Спектакль.	Передъ зарей.	—	<p><i>Предположено:</i></p> <p>Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ октябрѣ:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th></th> <th>М. Т.</th> <th>Учл.</th> <th>Всего.</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Клейм . . . . .</td> <td>9</td> <td>11</td> <td>20</td> </tr> <tr> <td>Повторныхъ . . . . .</td> <td>1</td> <td>—</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td colspan="4" style="text-align: center;">Итого 10 11 21</td> </tr> </tbody> </table> <p>Спектаклей въ октябрѣ:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tbody> <tr> <td>Вечернихъ . . . . .</td> <td>30</td> </tr> <tr> <td>Утрен. по умѣр. цѣнѣ . . . . .</td> <td>5</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: right;">Всего . 35</td> </tr> </tbody> </table>		М. Т.	Учл.	Всего.	Клейм . . . . .	9	11	20	Повторныхъ . . . . .	1	—	1	Итого 10 11 21				Вечернихъ . . . . .	30	Утрен. по умѣр. цѣнѣ . . . . .	5	Всего . 35	
	М. Т.	Учл.	Всего.																								
Клейм . . . . .	9	11	20																								
Повторныхъ . . . . .	1	—	1																								
Итого 10 11 21																											
Вечернихъ . . . . .	30																										
Утрен. по умѣр. цѣнѣ . . . . .	5																										
Всего . 35																											
2 Суббота.	»	»	»	—																							
3 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—																							
4 Понед.	Передъ зарей.	»	Клеймо.	—																							
5 Вторн.	»	»	»	—																							
6 Среда.	Монтировоч. Клеймо.	»	Передъ зарей.	—																							
7 Четв.	»	»	»	—																							
8 Пятница.	»	»	»	—																							
9 Суббота.	»	»	»	—																							
10 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—																							
11 Понед.	1-я генеральная Клеймо.	»	»	—																							
12 Вторн.	2-я генеральная Клеймо.	»	—	—																							
13 Среда.	Передъ зарей.	»	Распутица.	—																							
14 Четв.	»	»	»	—																							
15 Пятница.	»	»	»	—																							
16 Суббота.	»	»	»	—																							
17 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—																							
18 Понед.	Монтиров. Передъ зарей.	»	»	—																							
19 Вторн.	Распутица.	»	Передъ зарей.	—																							
20 Среда.	»	Репетиція Передъ зарей.	»	Распутица.																							
21 Четв.	Передъ зарей.	Спектакль.	Распутица.	—																							

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
22 Пятница.	Передъ зарей.	Спектакль.	Распутица.	—
23 Суббота.	Отелло.	»	Передъ зарей.	—
24 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
25 Понед.	Передъ зарей.	»	Распутица.	—
26 Вторн.	»	»	»	—
27 Среда.	»	»	»	—
28 Четв.	»	»	»	—
29 Пятница.	Распутица.	»	Передъ зарей.	—
30 Суббота.	1-я генеральная Передъ зарей.	»	Распутица.	—
31 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—

НОЯБРЬ.

Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.																																				
	Утро.	Вечерь.	Утро.	Вечерь.																																			
1 Понед.	2-я генеральная Передъ зарей.	Спектакль.	—	—	<p><i>Предположено:</i></p> <p>Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ Ноябрь:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th></th> <th>М. Т.</th> <th>Учл.</th> <th>Всего.</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Передъ зарей . . .</td> <td>16</td> <td>12</td> <td>28</td> </tr> <tr> <td>Распутица (Осен. счастье) . . .</td> <td>9</td> <td>14</td> <td>23</td> </tr> <tr> <td>Повторныхъ . . .</td> <td>—</td> <td>1</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td colspan="4" style="text-align: right;"><hr/></td> </tr> <tr> <td colspan="4" style="text-align: right;">Всего 25 27 52</td> </tr> </tbody> </table> <p>Спектаклей:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tbody> <tr> <td>Вечернихъ . . . . .</td> <td>29</td> </tr> <tr> <td>Утрен. по умѣр. цѣнѣ . . .</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>» бесплатный . . . . .</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: right;"><hr/></td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: right;">Всего . 33</td> </tr> </tbody> </table>		М. Т.	Учл.	Всего.	Передъ зарей . . .	16	12	28	Распутица (Осен. счастье) . . .	9	14	23	Повторныхъ . . .	—	1	1	<hr/>				Всего 25 27 52				Вечернихъ . . . . .	29	Утрен. по умѣр. цѣнѣ . . .	3	» бесплатный . . . . .	1	<hr/>		Всего . 33	
	М. Т.	Учл.	Всего.																																				
Передъ зарей . . .	16	12	28																																				
Распутица (Осен. счастье) . . .	9	14	23																																				
Повторныхъ . . .	—	1	1																																				
<hr/>																																							
Всего 25 27 52																																							
Вечернихъ . . . . .	29																																						
Утрен. по умѣр. цѣнѣ . . .	3																																						
» бесплатный . . . . .	1																																						
<hr/>																																							
Всего . 33																																							
2 Вторн.	Распутица.	»	На полѣ брани.	—																																			
3 Среда.	Сцена свободна для монтир. отд.	»	»	—																																			
4 Четв.	Распутица монтиров.	»	»	—																																			
5 Пятница.	»	»	»	—																																			
6 Суббота.	»	»	»	—																																			
7 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—																																			
8 Понед.	1-я генеральная Распутица.	»	»	—																																			
9 Вторн.	2-я генеральная Распутица.	»	—	—																																			
10 Среда.	Сцена свободна для пост. отд.	»	»	—																																			
11 Четв.	На полѣ брани.	»	Свѣтлая личность.	—																																			
12 Пятница.	»	»	»	—																																			
13 Суббота.	»	»	»	—																																			
14 Воскрес.	Безплатный спектакль.	»	—	—																																			
15 Понед.	На полѣ брани.	»	»	—																																			
16 Вторн.	»	»	»	—																																			
17 Среда.	Свѣтлая личн.	»	На полѣ брани.	—																																			
18 Четв.	»	»	»	—																																			
19 Пятница.	Монтиров. На полѣ брани.	»	Свѣтлая личность.	—																																			

ПРОЗКТЪ СЕЗОНА 1910—11 г.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
20 Суббота.	Монтиров. На полѣ брани.	Репетиція Свѣтлая личность.	Свѣтлая личн.	На полѣ брани.
21 Воскрес.	Спектакль.	Спектакль.	—	—
22 Понед.	На полѣ брани.	»	»	—
23 Вторн.	Свѣтлая личн. Монтиров.	»	На полѣ брани.	—
24 Среда.	»	»	»	—
25 Четв.	На полѣ брани.	»	Свѣтлая личность	Въ старые годы.
26 Пятница.	»	»	»	—
27 Суббота.	»	»	»	—
28 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
29 Понед.	1-я генеральная На полѣ брани.	»	»	—
30 Вторн.	2-я генеральная. »	»	—	—

ДЕКАБРЬ.

Репетици и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.																																				
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.																																			
1 Среда.	Сцена свободна для пост. отд.	Спектакль.	Свѣтлая личность.	—	<p><i>Предположено:</i></p> <p>Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ Декабрѣ:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th></th> <th>М. Т.</th> <th>Учил.</th> <th>Всего.</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>На полѣ брани</td> <td>13</td> <td>13</td> <td>26</td> </tr> <tr> <td>Свѣтл. личн.</td> <td>11</td> <td>13</td> <td>24</td> </tr> <tr> <td>Молодое вино</td> <td>11</td> <td>8</td> <td>19</td> </tr> <tr> <td>Жеманницы</td> <td>11</td> <td>4</td> <td>15</td> </tr> <tr> <td colspan="3" style="text-align: right;">Всего</td> <td>46 38 84</td> </tr> </tbody> </table> <p>Спектаклей:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tbody> <tr> <td>Вечернихъ . . . . .</td> <td>29</td> </tr> <tr> <td>Утр. по обыкн. цѣнѣ . . .</td> <td>5</td> </tr> <tr> <td>» » умѣр. цѣнѣ . . . . .</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>» бесплатный . . . . .</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: right;">Всего . 38</td> </tr> </tbody> </table>		М. Т.	Учил.	Всего.	На полѣ брани	13	13	26	Свѣтл. личн.	11	13	24	Молодое вино	11	8	19	Жеманницы	11	4	15	Всего			46 38 84	Вечернихъ . . . . .	29	Утр. по обыкн. цѣнѣ . . .	5	» » умѣр. цѣнѣ . . . . .	3	» бесплатный . . . . .	1	Всего . 38	
	М. Т.	Учил.	Всего.																																				
На полѣ брани	13	13	26																																				
Свѣтл. личн.	11	13	24																																				
Молодое вино	11	8	19																																				
Жеманницы	11	4	15																																				
Всего			46 38 84																																				
Вечернихъ . . . . .	29																																						
Утр. по обыкн. цѣнѣ . . .	5																																						
» » умѣр. цѣнѣ . . . . .	3																																						
» бесплатный . . . . .	1																																						
Всего . 38																																							
2 Четв.	Свѣтлая личн.	»	Молодое вино.	—																																			
3 Пятница.	»	»	»	—																																			
4 Суббота.	»	»	»	—																																			
5 Воскрес.	Спектакль.	»	»	—																																			
6 Понед.	Бесплатн. спект.	»	—	—																																			
7 Вторн.	Свѣтлая личн.	»	Молодое вино. Жеманницы.	—																																			
8 Среда.	1-я генеральная. Свѣтлая личн.	»	»	—																																			
9 Четв.	2-я генеральная. Свѣтлая личн.	»	»	—																																			
10 Пятница.	Сцена свободна для пост. отд.	»	»	—																																			
11 Суббота.	Молодое вино, Жеманницы.	»	Гроза.	По вечерамъ, когда возможно по составу спектаклей репетици Грозы.																																			
12 Воскрес.	Спектакль.	»	—																																				
13 Понед.	Молодое вино. Жеманницы.	»	Гроза.																																				
14 Вторн.	Монтиров. »	»	»																																				
15 Среда.	»	»	»																																				
16 Четв.	»	»	»																																				
17 Пятница.	»	»	»																																				
18 Суббота.	»	»	»																																				
19 Воскрес.	Спектакль.	»	—																																				
20 Понед.	Жеманницы. Молодое вино.	»	Гроза.																																				

ПРОЕКТЪ СЕЗОНА 1910—11 г.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечерь.	Утро.	Вечерь.
21 Вторн.	Жеманницы Молодое вино.	Спектакль.	Гроза.	По вечерамъ, когда возможно по составу спектакл. реп. Грозы.
22 Среда.	1-я генеральная.	»	»	
23 Четв.	2-я генеральная.	»	—	
24 Пятница.	—	»	—	
25 Суббота.	—	—	—	
26 Воскрес.	—	Спектакль.	—	
27 Понед.	Спектакль.	»	—	
28 Вторн.	»	»	—	
29 Среда.	»	»	—	
30 Четв.	»	»	—	
31 Пятница.	»	»	—	

ЯНВАРЬ.

Репетиции и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
1 Суббота.	—	Спектакль.	—	—
2 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
3 Понед.	Гроза.	»	Кашт. медъ.	—
4 Вторн.	»	»	»	—
5 Среда.	»	—	»	—
6 Четв.	»	Спектакль.	»	—
7 Пятница.	»	»	»	—
8 Суббота.	Монтиров.	»	»	—
9 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
10 Понед.	Гроза.	»	—	—
11 Вторн.	»	»	»	—
12 Среда.	»	»	»	—
13 Четв.	»	»	»	—
14 Пятница.	1-я генеральная.	»	»	—
15 Суббота.	2-я генеральная.	»	—	—
16 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
17 Понед.	Сцена свободна для монт. отд.	»	Кашт. медъ.	—
18 Вторн.	Кашт. медъ.	»	Съ 18 Января репетиции выхода въ Горѣ отъ ума паралельно съ репетициями Кашт. меда.	—
19 Среда.	»	»		—
20 Четв.	»	»		—
21 Пятница.	Монтиров.	»		—
22 Суббота.	»	»		—
23 Воскрес.	Спектакль.	»		—

*Предположено:*

Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ Январѣ:

	М. Т.	Учил.	Всего.
Гроза . . . . .	13	17	30
Кашт. медъ . . . . .	11	12	23
	<hr/>		
Всего	24	29	53

Спектаклей:

Вечернихъ . . . . .	30
Утрен. по умѣр. цѣнѣ . . . . .	5
	<hr/>
Всего . . . . .	35

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечерь.	Утро.	Вечерь.
24 Понед.	Кашт. медъ.	Спектакль.	} Съ 18 Января репети- ци выхода въ Горѣ огъ ума паралельно съ ре- петициями Кашт. меда.	—
25 Вторн.	»	»		—
26 Среда.	»	»		—
27 Четв.	»	»		—
28 Пятница.	1-я генеральная. »	»		—
29 Суббота.	2-я генеральная. »	»		—
20 Воскрес.	Спектакль.	»		—
31 Понед.	Сцена свободна для пост. отд.	»		—

ФЕВРАЛЬ.

Репетици и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.																								
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.																							
1 Вторн.	Горе отъ ума.	Горе отъ ума.	—	—	<p><i>Предположено:</i></p> <p>Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ Февралѣ:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th></th> <th>М. Г.</th> <th>Учил.</th> <th>Всего.</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Горе отъ ума .</td> <td>17</td> <td>11</td> <td>28</td> </tr> <tr> <td colspan="4" style="text-align: center;">Итого 17 11 28</td> </tr> </tbody> </table> <p>Спектаклей и</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tbody> <tr> <td>Вечернихъ . . . . .</td> <td>20</td> </tr> <tr> <td>Утр. по обыкн. цѣнѣ .</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>» » умѣр. цѣнѣ . .</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>» бесплатный . . . .</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">Итого 27</td> </tr> </tbody> </table>		М. Г.	Учил.	Всего.	Горе отъ ума .	17	11	28	Итого 17 11 28				Вечернихъ . . . . .	20	Утр. по обыкн. цѣнѣ .	3	» » умѣр. цѣнѣ . .	3	» бесплатный . . . .	1	Итого 27	
	М. Г.	Учил.	Всего.																								
Горе отъ ума .	17	11	28																								
Итого 17 11 28																											
Вечернихъ . . . . .	20																										
Утр. по обыкн. цѣнѣ .	3																										
» » умѣр. цѣнѣ . .	3																										
» бесплатный . . . .	1																										
Итого 27																											
2 Среда.	»	Спектакль.	—	—																							
3 Четв.	»	»	—	—																							
4 Пятница.	»	»	—	—																							
5 Суббота.	»	»	—	—																							
6 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—																							
7 Понед.	Горе отъ ума.	»	—	—																							
8 Вторн.	»	»	—	—																							
9 Среда.	»	»	—	—																							
10 Четв.	»	»	—	—																							
11 Пятница.	»	»	—	—																							
12 Суббота.	Монтиров.	»	—	—																							
	»																										
13 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—																							
14 Понед.	—	»	—	—																							
15 Вторн.	—	»	—	—																							
16 Среда.	Безплат. спект.	»	—	—																							
17 Четв.	Спектакль.	»	—	—																							
18 Пятница.	»	»	—	—																							
19 Суббота.	»	»	—	—																							
20 Воскрес.	»	»	—	—																							
21 Понед.	—	—	—	—																							
22 Вторн.	—	—	—	—																							
23 Среда.	—	—	—	—																							
24 Четв.	Горе отъ ума.	Репетиція Кукольный домъ.	—	—																							

ПРОЗКТЪ СЕЗОНА 1910—11 г.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечерь.	Утро.	Вечерь.
25 Пятница.	Горе отъ ума.	Репетиція Кукольный домъ.	—	—
26 Суббота.	1-я генеральная. »	»	—	—
27 Воскрес.	2-я генеральная. »	»	—	—
28 Понед.	Сценл свободна для пост. отд.	Спектакль.	—	—

МАРТЪ.

Репетициѣ и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.																						
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.																					
1 Вторн.	Репортеръ. Кукольн. домъ.	Спектакль.	Лѣтн. ночь.	—	<p><i>Предположено:</i></p> <p>Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ Мартѣ.</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th></th> <th>М. Т.</th> <th>Учил.</th> <th>Всего.</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Кукольн. домъ .</td> <td>9</td> <td>4</td> <td>13</td> </tr> <tr> <td>Лѣтняя ночь .</td> <td>18</td> <td>8</td> <td>26</td> </tr> <tr> <td colspan="4" style="text-align: center;"><hr/></td> </tr> <tr> <td colspan="4" style="text-align: center;">Итого 27 12 39</td> </tr> </tbody> </table> <p>Спектаклей;</p> <p>Вечернихъ . . . . . 23</p> <p>Утрен. по умѣр. цѣнѣ . 3</p> <p style="text-align: right;"><hr/>Итого . 26</p>		М. Т.	Учил.	Всего.	Кукольн. домъ .	9	4	13	Лѣтняя ночь .	18	8	26	<hr/>				Итого 27 12 39			
	М. Т.	Учил.	Всего.																						
Кукольн. домъ .	9	4	13																						
Лѣтняя ночь .	18	8	26																						
<hr/>																									
Итого 27 12 39																									
2 Среда.	»	»	»	—																					
3 Четв.	»	»	»	—																					
4 Пятница.	»	»	»	—																					
5 Суббота.	»	»	»	—																					
6 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—																					
7 Понед.	Репортеръ. Кукольн. домъ.	»	Лѣтн. ночь.	—																					
8 Вторн.	Монтиров. »	»	»	—																					
9 Среда.	»	»	»	—																					
10 Четв.	Генеральная. »	»	—	—																					
11 Пятница.	Сцена свободна для пост. отд.	»	—	—																					
12 Суббота.	Лѣтняя ночь.	Репетициѣ Лѣтн. ночь.	—	—																					
13 Воскрес.	»	»	—	—																					
14 Понед.	»	»	—	—																					
15 Вторн.	»	»	—	—																					
16 Среда.	Монтиров. »	»	—	—																					
17 Четв.	»	»	—	—																					
18 Пятница.	»	»	—	—																					
19 Суббота.	»	»	—	—																					
20 Воскрес.	Спектакль.	Спектакль.	—	—																					
21 Понед.	1-я генеральная. Лѣтняя ночь.	»	—	—																					

ПРОЕКТЪ СЕЗОНА 1910—11 г.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.		
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.	
22 Вторн.	2-я генеральная. »	Спектакль.	—	—	Послѣдняя репетиція всѣхъ постановокъ.
23 Среда.	Сцена свободна для пост. отд.	»	—	—	
24 Четв.	—	»	—	—	
25 Пятница.	—	»	—	—	
26 Суббота.	—	»	—	—	
27 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—	
28 Понед.	—	»	—	—	
29 Втор.	—	»	—	—	
30 Среда.	—	»	—	—	
31 Четв.	—	»	—	—	

АПРЪЛЬ.

Репетиции и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
1 Пятница.	—	Спектакль.		
2 Суббота.	—	—		
3 Воскрес.	—	—		
4 Понед.	—	—		
5 Вторн.	—	—		
6 Среда.	—	—		
7 Четв.	—	—		
8 Пятница.	—	—		
9 Суббота.	—	—		
10 Воскрес.	—	—		
11 Понед.	—	—		
12 Вторн.	—	Спектакль.		
13 Среда.	—	»		
14 Четв.	—	»		
15 Пятница.	—	»		
16 Суббота.	—	»		
17 Воскрес.	—	»		
18 Понед.	—	»		
19 Вторн.	—	»		
20 Среда.	—	»		
21 Четв.	—	»		
22 Пятница.	—	»		
23 Суббота.	—	»		
24 Воскрес.	—	»		

*Предположено:*

Спектаклей;

Вечернихъ . . 14

Общій итогъ предположенныхъ спектаклей и репетицій.

Репетицій:

Малый Театръ.	Училище.	Всего.
217	183	400

Спектаклей:

Вечернихъ . . . . .	204	Утрен. по умѣрен. цѣнѣ . . .	22
Утрен. по обыкн. цѣнѣ . . .	8	» бесплатныхъ . . . . .	3
Итого по обыкн. цѣнѣ .	212	Итого . . . . .	25

Всего спектаклей . . . . 237

*Примѣчаніе.* Ввиду замѣны пьесы «Распутица» пьесою «Жуликъ», послѣдовавшей въ концѣ Сентября, пришлось начать репетицію пьесы «Поле Брани» 8-ю днями позднѣе намѣченнаго, такъ какъ часть артистовъ занятыхъ въ «Полѣ Брани» были заняты и въ «Жуликѣ». Вслѣдствіе чего до 1-го представленія пьесы «Жуликъ» (11 Ноября) нельзя было начать репетицію «Поле Брани». Это обстоятельство заставитъ сдвинуться и ту часть постановокъ, которыя намѣчены на дальнѣйшіе мѣсяцы сезона.

III. Таблица постановоужъ:

НАЗВАНІЕ ПЬЕСЪ.	Общее число репетицій.	Сколько дней готовится пьеса.	Число, когда должна быть представлена монтировка.	Число 1 репетицій.	Число монтировочной репетицій.	Число 1-й и 2-й генеральных репетицій.	Число 1-го представленія.	Кто ставить пьесу.	Количество декорацій.
Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ . . . . .	26	17	1 Мая.	16 Августа Понед.	24 Августа Вторникъ.	29 Августа Воскрес. 31 Августа Вторникъ.	1 Сентября Среда.	Очер. реж. Яковлевъ.	4
Марія Стюартъ . . . . .	36	32	1 Мая.	16 Августа Понед.	3 Сентября Пятница.	13 Сентября Понед. 14 Сентября Вторникъ.	16 Сентября Четвергъ.	Реж. Платонъ.	5
Любовь—все. Мнимый больной . . . . .	24/19	29	20 Августа.	1 Сентября Среда. 8 Сентября Среда.	21 Сентября Вторникъ.	27 Сентября Понед. 28 Сентября Вторникъ.	29 Сентября Среда.	Реж. Айдаровъ.	3+1
Клеймо . . . . .	20/9	26	20 Августа.	18 Сентября Суббота. 4 Октября Понед.	6 Октября Среда.	11 Октября Понед. 12 Октября Вторникъ.	13 Октября Среда.	Реж. Платонъ.	3+1
Передъ зарей . . . . .	28	35	20 Августа.	30 Сентября Четвергъ.	18 Октября Понед.	30 Октября Суббота. 1 Ноября Понед.	3 Ноября Среда.	Реж. Айдаровъ.	4
Осеннее счастье (Распутица) <sup>1)</sup> . . . . .	23	29	15 Сентября.	13 Октября Среда.	5 Ноября Пятница.	8 Ноября Понед. 9 Ноября Вторникъ.	10 Ноября Среда.	Реж. Платонъ.	2
На полѣ брани . . . . .	26	30	15 Сентября.	2 Ноября Вторникъ.	19 Ноября Пятница.	29 Ноября Понед. 30 Ноября Вторникъ.	1 Декабря Среда.	Реж. Айдаровъ.	3
Свѣтлая личность . . . . .	24	30	15 Сентября.	11 Ноября Четвергъ.	24 Ноября Среда.	8 Декабря Среда. 9 Декабря Четвергъ.	16 Декабря Пятница.	Реж. Платонъ.	3
Когда цвѣтеть молодое вино. Жеманницы . . . . .	19/15	26	15 Сентября.	2 Декабря Четвергъ. 7 Декабря Вторникъ.	14 Декабря Вторникъ.	22 Декабря Среда. 23 Декабря Четвергъ.	27 Декабря Понед.	Реж. Айдаровъ.	1+1
Гроза . . . . .	30	38	20 Августа.	11 Декабря Суббота.	8 Января Суббота.	14 Января Пятница. 15 Января Суббота.	17 Января Понед.	Очер. реж. Падаринъ.	5
Каштелянскій медъ . . . . .	23	29	15 Сентября.	3 Января Понед.	21 Января Пятница.	28 Января Пятница. 29 Января Суббота.	31 Января Понед.	Реж. Платонъ.	2
Горе отъ ума . . . . .	28	42	20 Августа.	18 Января Вторникъ.	12 Февраля Суббота.	26 Февраля Суббота. 27 Февраля Воскресенье.	28 Февраля Понед.	Очер. реж. Лепковскій.	2
Кукольный домъ. Репортеръ . . . . .	13	19	1 Января.	24 Февраля Четвергъ.	8 Марта Вторникъ.	10 Марта Четвергъ.	11 Марта Пятница.	Очер. реж. Худолеевъ.	1+1
Лѣтняя ночь . . . . .	26	23	1 Января.	1 Марта Вторникъ.	16 Марта Среда.	21 Марта Понед. 22 Марта Вторникъ.	23 Марта Среда.	Реж. Айдаровъ.	1
									43

<sup>1)</sup> Замѣнена пьесой «Жуликъ».

У. Схематическая таблица работы артистокъ и арти

(Прим. Таблица ихъ работы въ пьесахъ сезона 1909—10 гг. и пьесахъ преж

А Р Т И

ФАМИЛИИ.	Грѣхъ да бѣда.	Марія Стюартъ.	Любовь—все Мнимый больной.	Клеймо. Пропаль.	Передъ зарей.	Распутица.
Алексѣева . . . . .	—	Курль.	—	—	—	—
Антонова . . . . .	—	Курль.	2 дама Анжел.	—	—	—
Версъ . . . . .	—	—	—	—	—	—
Благово . . . . .	—	Кеннеди.	—	—	—	Рокотова.
Варенцова . . . . .	—	—	—	—	—	—
Велик.Рамаз.	—	—	—	—	—	—
Вышневецкая . . . . .	—	—	—	—	—	Елена.
Грибунина . . . . .	—	Кеннеди.	—	Парменова.	—	—
Ермолова . . . . .	—	—	—	—	Ел. Оед.	—
Комаровская . . . . .	—	—	Декольт. дама.	—	Котикъ.	—
Косарева . . . . .	—	—	—	—	—	Люба.
Красовская . . . . .	Зайчиха.	—	1 дама.	—	—	—
Крачевская . . . . .	—	—	—	—	—	—
Левшина . . . . .	—	—	Белина.	—	—	—
Лешковская . . . . .	—	—	Гертруда.	—	—	—
Массалитинова . . . . .	Жмигулина.	—	—	—	—	—
Матвѣева . . . . .	—	—	Профессор.	Парменова.	—	Рокотова.
Музиль . . . . .	—	—	—	—	—	—
Найденова . . . . .	Таня.	—	Белина.	—	—	—
Никулина . . . . .	—	—	Прфессор.	—	Княгиня.	—
Пашенная . . . . .	—	Марія.	—	Агнія.	—	—
Попова . . . . .	—	—	—	—	—	—
Потоловская . . . . .	—	—	—	—	—	—
Русецкая . . . . .	—	—	—	—	—	—
Рутковская . . . . .	—	—	—	—	—	—
Рыжова . . . . .	Жмигулина.	—	—	—	—	—
Садовская 1-я . . . . .	—	—	—	—	—	—
Садовская 2-я . . . . .	—	—	Туанета.	—	—	—
Салинъ . . . . .	—	—	Анжелика.	—	—	—
Смирнова . . . . .	—	—	—	—	—	—
Турчанинова . . . . .	Курицина.	Елизавета.	Туанета.	Агнія.	—	Холодова.
Хлюстина . . . . .	—	Горничная.	—	—	—	—
Шухмина . . . . .	—	—	—	—	—	—
Щепкина . . . . .	Зайчиха.	—	—	—	—	—
Щепкина-Эль . . . . .	Таня.	—	—	—	—	—
Юдина . . . . .	Курицина.	—	—	—	—	—
Ялочкина . . . . .	—	Елизавета.	1 дама.	—	—	—
Оедотова 1-я . . . . .	—	—	—	—	—	—
Оедотова 2-я . . . . .	—	—	—	—	—	—
Юренева . . . . .	—	—	—	—	—	—

С Т О ВЪ ВЪ НОВЫХЪ ПОСТАНОВКАХЪ СЕЗОНА 1910—11 ГГ.

нихъ сезоновъ имѣется въ проектѣ сезоновъ 1909—10 гг.).

С Т К И.

На полѣ брани.	Свѣтлая лич- ность.	Молодое вино. Жеманницы.	Гроза.	Каштелянскій медъ.	Горе отъ ума.	Кукольный домъ Репортеръ.	Лѣтняя ночь.	Число ролей.
—	—	Гунда.	Глаша.	—	2 княжна.	—	Стина.	5
—	—	Альберта.	—	—	Софья.	—	—	6
—	—	—	—	—	—	—	—	3
—	—	—	—	—	—	—	—	3
—	—	—	—	—	—	—	—	1
—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	3
—	—	—	—	—	—	—	—	6
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—	—	—	—	—	3
—	—	—	—	—	—	—	—	6
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—	—	—	—	—	3
—	—	—	—	—	—	—	—	6
—	—	—	—	—	—	—	—	7
—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—	—	—	—	—	6
—	—	—	—	—	—	—	—	2
—	—	—	—	—	—	—	—	8
—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	3
—	—	—	—	—	—	—	—	1
—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	1
—	—	—	—	—	—	—	—	2
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—	—	—	—	—	6
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	1
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	1
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	1

А Р Т И

С Т Ы.

ФАМИЛИИ.	Грѣхъ да бѣда.	Марія Стюартъ.	Любовь—все. Мнимый больной.	Клеймо.	Передъ зарей.	Распутица.
Ашанинъ . . . . .	—	—	Клентъ Янсонъ.	—	Бакулинъ.	—
Айдаровъ . . . . .	Архипъ.	Паулетъ.	Берольдъ.	—	Аракчеевъ.	—
Бравичъ . . . . .	—	Борлейфъ.	Канингъ.	—	Аракчеевъ.	—
Васенинъ . . . . .	Аюня.	—	Юма.	—	Клим. Петр.	—
Головинъ . . . . .	Курицинъ.	—	—	Гроздевъ.	Стар. изъ Груз.	Буторовъ.
Греминъ . . . . .	Курицинъ.	—	Пургонъ. Тол. г.	—	—	—
Гундуровъ . . . . .	Шишгалева.	—	Флеранъ.	Бирюлинъ.	Исправникъ.	—
Дорошенко . . . . .	—	—	—	—	—	—
Климовъ . . . . .	Бабаевъ.	Бельевръ.	Лидм. Бонфуа.	—	Хмыровъ.	—
Красовскій . . . . .	—	Мельвиль.	Г. постарше.	—	—	Неизвѣстн.
Лавинъ . . . . .	Шишгалева.	—	Флеранъ. Низ.г.	—	—	Тих. Мир.
Лебедевъ . . . . .	Аюня.	—	Юма.	Филемонскія.	—	Неизвѣстн.
Ленинъ . . . . .	—	Лейстеръ Мор- тимеръ.	—	—	Биневищъ.	—
Лепковскій . . . . .	—	Шрюсбюри.	Конингъ.	—	Хмыровъ.	—
Мартыновъ . . . . .	—	Кентъ.	—	—	—	—
Музиль . . . . .	Аюня.	—	—	Луковкинъ.	—	Тих. Мир.
Муратовъ . . . . .	—	Борлейфъ.	Янсонъ.	—	Биневищъ.	—
Остужевъ . . . . .	—	Мортимеръ.	—	—	—	Толя.
Падаринъ . . . . .	Красновъ.	—	—	Гроздевъ.	Стар. изъ Груз.	—
Полетаевъ . . . . .	Карпъ.	—	Бонфуа.	—	Евлогій.	—
Полонскій . . . . .	—	Девиссонъ.	Г. помоложе.	—	—	—
Правдинъ . . . . .	—	Шрюсбюри.	Арганъ.	—	Егорычъ.	Степуринъ.
Рыбаковъ . . . . .	Архипъ.	—	—	—	Нератовъ.	—
Рыжовъ . . . . .	—	Обепинъ.	—	Ивакинъ.	—	Буторовъ.
Садовскій . . . . .	—	Лейдеръ.	—	Подрѣзковъ.	—	Брянскій.
Сазоновъ . . . . .	—	Онелли.	—	—	—	—
Сашинъ . . . . .	—	—	Пургонъ.	—	—	Степуринъ.
Худолеевъ . . . . .	Бабаевъ.	Бельевръ.	—	Ивакинъ.	Клим. Петр.	—
Южинъ . . . . .	—	Паулетъ.	Лидманъ.	—	—	—
Яковлевъ . . . . .	—	—	Діафуарусъ.	—	Егорычъ.	—
Юектистовъ . . . . .	—	Мельвиль.	Г. постарше.	—	—	—

Примѣчаніе. Замѣна «Распутицы» «Жуликомъ» и нѣкоторыя перемѣны въ распредѣленіи,

На полѣ брани.	Свѣтлая лич- ность.	Молодое вино. Жеманницы.	Гроза.	Каштелянскій медъ.	Горе отъ ума.	Кукольный домъ Репортеръ.	Лѣтняя ночь.	Число ролей.
Сергѣй.	—	—	Борисъ.	—	Молчалинъ.	—	—	6
Кировъ.	—	Галль.	—	—	Кн. Тугоух.	—	Ярмеръ.	8
—	—	Галль.	—	—	—	—	—	8
Пыжиковъ.	—	Жодле.	—	Ротмистръ.	Г. N.	Ранкъ.	—	6
Сомовъ.	Вонтурно.	—	—	Гжесь.	Скалозубъ.	Репортеръ.	—	8
Шварковъ.	—	—	—	Петриловъ.	Главн. слуга.	—	—	8
Федуль.	—	—	Дикой.	—	—	Шамизо.	—	7
—	—	—	—	—	—	Шамизо.	—	6
—	Парменовъ	2 носильщ.	—	—	—	—	—	2
—	Стодолицъ.	—	Кудряшъ.	Яцекъ.	Загор.Репет.	—	—	10
Спѣшневъ.	Ванпурно.	Горжиб.	—	—	Г. Д.	—	Докторъ.	8
—	—	1 носильщ.	Шапкинъ.	Войтекъ.	—	—	—	7
Фильзэссенъ.	—	Жодле.	—	Гжесь.	Г. N.	Репортеръ.	—	9
—	Табельск.	Таннингъ.	—	—	Чацкій.	—	Хилькъ.	7
—	—	—	—	—	—	—	—	—
Силкинъ.	—	Арвикъ.	—	—	Горичъ.	Гельмаръ.	—	7
—	—	—	—	—	—	—	—	2
—	—	—	—	—	—	—	—	3
Леонтьевъ.	Зиминъ.	Таннингъ.	Шапкинъ.	—	—	—	—	6
—	Пилявинъ.	—	—	—	Чацкій.	—	—	6
Корчагинъ.	—	—	Тихонъ.	Петрилло.	Скалозубъ.	—	Ярмеръ.	8
Карташевъ.	—	—	—	Войтекъ.	—	—	—	5
—	—	—	—	—	—	—	—	3
—	—	Дюкруази.	—	—	—	—	—	8
—	—	Москариль.	—	—	—	—	—	5
—	—	—	Дикой.	—	—	—	—	6
—	Засѣк.-Щек.	—	—	—	—	—	—	7
—	Зиминъ.	—	—	—	—	—	—	3
—	Табельскій.	—	Борисъ.	—	—	—	—	6
—	—	—	—	—	—	—	—	7
—	—	Дюкруази.	—	—	—	—	—	3
—	—	Горжибюсъ.	Кулигинъ.	—	—	—	—	6
—	—	Лагранжъ.	—	—	—	—	—	9
Жоржъ.	Пилявинъ.	—	—	—	—	—	—	6
Силкинъ.	—	Арвикъ.	—	—	—	—	—	7
Свистунчъ.	—	—	Тихонъ.	—	—	—	—	4
Гр. Амуровъ.	—	Маскариль.	Кулигинъ.	—	—	—	—	4

вызванныя живымъ ходомъ дѣла, измѣняютъ частности этой таблицы и ея цифровую часть.

## ОБЪЯСНЕНІЯ И ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ОТДѢЛУ ПІ—„ТРУППА И РАБОТА СЕЗОНА“.

1. Опытъ прошлаго сезона 1909—10 гг. показалъ возможность параллельныхъ подготовокъ двухъ пьесъ одновременно, *при наличности двухъ сценъ для репетицій*. Но какъ истекшій, такъ и предстоящій сезоны, являются сезонами *форсированными*, въ силу необходимости поскорѣе ввести въ постоянный репертуаръ такія пьесы, отсутствіе которыхъ на сценѣ Императорскаго театра недопустимо: таковы почти всѣ пьесы основного репертуара. На это въ теченіе цѣлаго ряда лѣтъ указывалъ г. Директоръ Императорскихъ театровъ, и пополненіе этого пробѣла я считалъ и считаю задачей первостепенной и неотложной важности, которая будетъ разрѣшена, и то лишь отчасти, не ранѣе истеченія сезона 1911—12 гг. (какъ это указано въ объясненіяхъ къ отдѣлу I), когда на *постоянномъ* репертуарѣ Малаго театра будетъ хотя бы 20 основныхъ пьесъ. Въ самомъ дѣлѣ, Малый театръ безъ «Горя отъ ума», безъ «Грозы», безъ единой пьесы Шиллера, Мольера и т. д. заслуживаетъ не только придирки досужихъ критиковъ, всегда готовыхъ—по тѣмъ или другимъ соображеніямъ, не имѣющимъ никакого отношенія къ искусству,—обрушивать газетные громы на нашу сцену, но и справедливое осужденіе со стороны Московскаго общества. Однако, эта форсированная работа несомнѣнно отражается на достоинствахъ исполненія особенно теперь, когда наша труппа находится въ состояніи переходномъ, когда ежегодно убываютъ важныя силы ея, когда она переживаетъ періодъ формировація и не сплотилась еще, подъ вліяніемъ всего пережитого послѣдніе годы, въ стройное и крѣпкое художественное цѣлое. До сихъ поръ въ труппѣ нѣтъ еще вполне законченнаго артиста на сильныя героическія роли, какъ, впрочемъ, нѣтъ и во всей провинціи, подъ вліяніемъ безцвѣтнаго репертуара послѣднихъ лѣтъ. На первыя молодыя женскія роли тоже нѣтъ законченныхъ артистокъ, хотя много способной молодежи. Очень оправдавшія надежды новыя приглашенія

1909 г. всетаки до сихъ поръ являются не вполне вошедшими «въ тонъ Малаго театра»,—тотъ тонъ, который еще въ 80-хъ и 90-хъ годахъ составлялъ его славу, унаслѣдованную отъ предшествующихъ поколѣній и бережно хранимую новыми. Всѣ эти условія дѣлаютъ форсированную работу, выполненную труппой въ прошломъ сезонѣ и предполагаемую въ наступающемъ, еще болѣе трудной. Особенно трудно нести эту работу исполнителямъ и исполнительницамъ главныхъ, *первостепенной важности*, ролей, для полной разработки которыхъ нужно много репетицій. Отъ этого я нѣсколько отступилъ въ планѣ этого сезона отъ принципа *двойного состава почти во всѣхъ роляхъ*, котораго я держался въ прошломъ сезонѣ. Словесно я докладывалъ объ этомъ положеніи дѣла г. Директору Императорскихъ театровъ во второй половинѣ истекшаго сезона и при подробной разработкѣ настоящаго плана *наиболѣе* важныя и трудныя роли поручилъ одной или одному исполнителю. Остальныя роли и нѣкоторыя изъ главнѣйшихъ попрежнему имѣютъ двойной составъ и возможная перемѣна спектакля по болѣзни хотя, несомнѣнно, будетъ имѣть мѣсто чаще, чѣмъ въ истекшемъ сезонѣ (когда изъ 235 спектаклей перемѣнился только одинъ), но произойдетъ лишь въ случаѣ болѣзни исполнителя или исполнительницы *главнѣйшей* роли. Разрѣшать вопросъ о томъ, какая роль можетъ быть поручена двумъ артистамъ и у какого артиста можетъ быть очередной, можно только на основаніи близкаго знакомства съ артистическими пріемами и множествомъ личныхъ свойствъ каждаго исполнителя, съ его привычками, характеромъ его дарованія, работы и т. д., и на основаніи цѣлаго ряда соображеній о томъ, насколько занято данное лицо въ спектакляхъ, насколько трудна или легка для него данная роль, и т. п. Въ силу [этого, объяснять въ настоящемъ проектѣ, почему однѣ роли и артисты имѣютъ очередныхъ, а другіе нѣтъ, не представляется никакой возможности и можетъ быть разъяснено мною только на запросы Управленія въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ. Нѣкоторыя роли въ прошломъ сезонѣ были, кромѣ того, поручаемы двумъ лицамъ и для того, чтобы испробовать ихъ силы, дать имъ работу или помочь имъ выдвинуться и

ПРОЕКТЪ СЕЗОНА 1910—11 гг.

выявить свои способности. Въ предстоящемъ сезонѣ многія изъ такихъ лицъ уже являются болѣе опредѣленными величинами, чѣмъ были въ прошломъ, и значить цѣль ихъ испытанія достигнута съ тѣми или другими результатами. Къ числу такихъ надо отнести, главнымъ образомъ, вновь вступившихъ въ Малый театръ артистокъ и артистовъ въ теченіе 3-хъ—4-хъ послѣднихъ лѣтъ. Нельзя также въ этомъ вопросѣ не считаться съ мнѣніемъ публики, которая все настойчивѣе и настойчивѣе, по мѣрѣ того какъ шель сезонъ, подчеркивала свое желаніе видѣть именно такихъ-то, а не такихъ-то исполнителей, — съ одной стороны, вопросами въ кассѣ о томъ, кто играетъ тогда-то, съ другой—недовольствомъ, и очень рѣзкимъ, по случаю каждаго измѣненія очереди. Приходилось слышать очень много жалобъ на этотъ порядокъ именно относительно главныхъ ролей. Всѣ эти мотивы привели меня къ необходимости главнымъ образомъ въ интересахъ подъема художественной стороны дѣла нѣсколько отступить отъ *строгаго* осуществленія принципа двойныхъ составовъ, *но только въ отдѣльныхъ случаяхъ*. Самый же принципъ принесъ, по моему, ожидаемые результаты, о которыхъ я имѣлъ честь указывать въ докладѣ о планѣ сезона 1909—10 гг., вслѣдствіе чего я полагалъ бы желательнымъ не отступать отъ него и въ дальнѣйшемъ, гдѣ только позволяютъ это художественные интересы дѣла, а также личный составъ и численность труппы.

2. Въ истекшемъ сезонѣ изъ труппы выбыли скончавшіеся В. П. Васильева, Ф. П. Горевъ и заслуженный артистъ М. П. Садовскій. Вышли изъ труппы по болѣзни г-жи Балкашина и Юдина 2-я. Не возобновила контракта О. В. Гзовская. Взамѣнъ шести выбывшихъ вновь приглашены г-жи Шухмина и Красовская и гг. Ашанинъ и Муратовъ. Ощущается сильная необходимость въ пополненіи мужской части труппы, понесшей въ послѣдніе годы тяжелыя потери. Подробное объясненіе о наличномъ составѣ труппы представлено мною въ рядѣ докладныхъ записокъ и рапортовъ въ теченіе марта и апрѣля с. г. Г. Управляющему Московскою Конторою.

Въ апрѣлѣ 1911 г. исполняется пятидесятилѣтіе службы заслуженной артистки Н. А. Никулиной.

Г-ЖА ГЗОВСКАЯ (КЕРУБИНО); Г. САШИНЪ (БАРТОЛО) И ЛЕНИНЪ (ГР. АЛЬМАВИВА).  
«ЖЕНИТЬБА ФИГАРО» НА СЦЕНЪ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.



3. 16-го марта 1910 г., при рапортѣ за № 82, мною представлена г. Управляющему Конторою докладная записка, содержащая въ себѣ подробное объясненіе дѣятельности образованнаго въ 1909 г. постоянного выхода при Маломъ театрѣ. Поэтому здѣсь я имѣю честь лишь вкратцѣ повторить, что его участіе въ работѣ предстоящаго сезона я нахожу не только важнымъ и полезнымъ, но настолько *необходимымъ*, какъ въ качествѣ сценической толпы, такъ и для исполненія отдѣльными лицами существенно важныхъ ролей, *что безъ него я не вижу возможности выполнить представляемый планъ*. Я прошу разрѣшенія Г. Директора Императорскихъ театровъ представить особо въ теченіе сезона свои соображенія по этому вопросу, особенно важныя въ виду необходимости заблаговременно подготовить кадръ исполнителей массъ и небольшихъ ролей для юбилейныхъ спектаклей *историческаго значенія* 1911, 1912 и въ особенности 1913 годовъ.

4. Изъ практики прошлаго сезона и изъ настоящаго проекта видно, что  $\frac{1}{3}$  режиссерской работы при 12—14 новыхъ постановкахъ приходится поручать очереднымъ режиссерамъ изъ гг. артистовъ труппы. Но часто это является крайне затруднительнымъ именно потому, что при параллельныхъ репетиціяхъ и двойномъ составѣ исполнителей заняты непрерывно именно тѣ лица, которыя способны исполнять режиссерскій трудъ. Въ противоположность господствующимъ послѣднее время вкускамъ, я полагаю, что центръ интереса и внутренній смыслъ театра лежитъ не въ режиссерскомъ творествѣ, а въ творествѣ драматурга и актера. Я считаю, что театръ «единой воли», театръ, въ которомъ организаторскіе или режиссерскіе таланты становятся на первое мѣсто, подчиняя, въ силу своего превосходства, таланты артистовъ — что такой театръ, при всемъ своемъ личномъ значеніи и успѣхѣ, неизбежно убиваетъ *въ зародышѣ творческія силы*. Талантъ драматическаго артиста можетъ вырасти только тогда, когда онъ окруженъ условіями *свободнаго* развитія и если этихъ условій нѣтъ, онъ *вырасти не можетъ* и природное дарованіе трагика или комика не голосъ пѣвца, который требуетъ только учителя, а затѣмъ самъ про-

ПРОЭКТЪ СЕЗОНА 1910—11 гг.

бьетъ себѣ дорогу. Актеръ вырабатывается десятками лѣтъ *личной свободной* разработки природныхъ данныхъ, въ условіяхъ *свободныхъ* исканій и *свободныхъ* ошибокъ, путемъ изученія другихъ художниковъ сцены, соревнованія съ ними, измѣненія и свободной переработки въ *свое личное* всего, что лично-же *имъ самимъ* найдено. Его работа должна быть такъ же свободна, какъ работа писателя, надъ которымъ не стоитъ съ указкой другой писатель, указывая, *какъ* надо писать то, *что* онъ пишетъ. Подчиненіе свободы творчества «единой волѣ» породило грустное, хотя и временное, явленіе: выросъ *одинъ* театръ, въ ущербъ *общему уровню артистической творческой силы* страны. Такихъ театровъ можетъ вырасти не одинъ, а нѣсколько, если найдется потребное количество талантливыхъ руководителей, и все таки ихъ культурная роль не возмѣститъ того страшнаго ущерба, который они приносятъ художественному росту страны. Это теченіе уже дало свои плоды: во первыхъ, число способныхъ выработанныхъ актеровъ все болѣе и болѣе уменьшается, а во вторыхъ, крупныя силы на сценахъ театровъ «единой воли» являются гораздо менѣе значительными чуть они выступаютъ внѣ той сцены, которая ихъ *приспособила* къ своимъ задачамъ. Они мельчаютъ и теряются. Я позволилъ себѣ это отступленіе для того, чтобы представить Управленію Императорскихъ театровъ объясненіе, почему режиссерская часть Малаго театра не играетъ, и—по моему мнѣнію—не должна играть роли «единой воли» надъ художественной волей, какъ уже сформировавшихся, такъ и молодыхъ дарованій. Несомнѣнно, что для достиженія *внѣшней цѣльности* спектакля бдльшее преобладаніе режиссерскаго таланта надъ исполнителями было бы очень полезно и произвело бы бдльшій эффектъ. Но, во первыхъ, только на обѣихъ Императорскихъ сценахъ теперь и удержалось еще и признаніе за талантомъ артиста права на свободное творчество (при всей строгости внѣшней дисциплины) и благопріятная атмосфера для развитія настоящаго дарованія. Проще говоря, только въ Маломъ и Александринскомъ театрахъ артистъ не стиснутъ и не задавленъ указками и работаетъ надъ собою въ лучшихъ условіяхъ, чѣмъ гдѣ либо,—а въ этомъ ростѣ артиста

залогъ цѣлаго художественнаго будущаго русскаго театра, — и рано или поздно онъ, этотъ русскій театръ, заплатитъ горячей благодарностью тѣмъ, кто, противъ теченій времени, сберегъ для него широкое артистическое начало, какъ его главные питательные соки, безъ которыхъ должно высохнуть все дерево. А во вторыхъ, дѣйствительно ли это преобладаніе «единой воли» въ «коллективномъ творествѣ» создаетъ «цѣльность», хотя бы и внѣшнюю? Не является ли эта цѣльность на самомъ дѣлѣ тѣмъ лакомъ, который зализываетъ дорогія и цѣнныя своей жизненностью неровности и шероховатости? Не происходитъ ли здѣсь подмѣна однѣхъ цѣнностей другими, часто меньшей стоимости, а еще чаще—посторонними и не имѣющими поэтому никакой связи съ тѣмъ, что дѣйствительно нужно и важно получить обществу со сцены отъ той пьесы, которую оно смотритъ, и отъ тѣхъ артистовъ, которые ее переживаютъ? Въ силу этихъ общихъ соображеній, мнѣ кажется, что если бы въ режиссерское управленіе Малаго театра были введены начала учительства и руководства всей работой артистовъ, то, во первыхъ, *исчезло-бы одно изъ послѣднихъ авторитетныхъ прибѣжищъ, спасающихъ русскій театръ отъ измельчанія актерскихъ дарованій*, надвигающагося все больше и больше, все принципіальнѣе и принципіальнѣе при помощи печатной рекламы новыхъ теорій, а во вторыхъ, *насколько бы театръ выигралъ въ смыслѣ внѣшней цѣльности, настолько проигралъ бы въ смыслѣ внутренней силы и значенія*, потому что чаще всего талантъ артиста, *себѣ самому послушный*, лучше освѣщаетъ спектакль, пьесу, ея смыслъ и основную мысль, чѣмъ самыя кропотливыя работы всевластнаго режиссера, чѣмъ даже самыя яркія вспышки его режиссерскаго таланта. Надо замѣтить, что опасность сильнаго преобладанія режиссерскаго авторитета выражается вовсе не во внѣшнемъ принужденіи, вовсе не въ томъ, что режиссеръ *требуетъ* того-то или того-то отъ артиста. Эти требованія, напротивъ, часто помогаютъ артисту. Опасность лежитъ въ томъ, что режиссеръ новаго толка *впитываетъ въ себя всю пьесу, возсоздаетъ ее въ себѣ, пропускаетъ ее сквозь призму своего взгляда на нее и заставляетъ*

ПРОЕКТЪ СЕЗОНА 1910—11 г.

*этимъ артиста играть не то и работать не надъ тѣмъ*, что артистъ самъ, въ силу своего дарованія, въ ней чуетъ и видитъ. Когда въ театрѣ создается такая атмосфера, когда все и актерское и авторское творчество перенесено въ душу хозяина сцены и воплощается черезъ его «единую волю», *тогда артистическое начало должно неизбѣжно атрофироваться*. Какъ бы мягко и съ виду любовно ни давила эта форма режиссерской власти, она неизбѣжно задушитъ художественную инициативу и превратитъ артиста въ исполнителя. Я долженъ былъ привести всѣ эти общія разсужденія, чтобы представить Управленію объясненія многихъ кажущихся режиссерскихъ недочетовъ въ дѣлѣ постановокъ Малаго театра. Но внѣ области этого внутренняго вліянія на артиста, во всей остальной части режиссерскаго дѣла, режиссеръ долженъ быть полнымъ и единственнымъ хозяиномъ спектакля въ широкомъ смыслѣ слова и руководителемъ всѣхъ его остальныхъ частей. Эти стороны такъ сложны и многочисленны (перечислять ихъ нѣтъ надобности), что при современномъ уровнѣ требованій къ постановкѣ каждой пьесы и при томъ числѣ нашихъ постановокъ, котораго волей неволей приходится теперь держаться, два режиссера, даже при помощи очередныхъ, физически не могутъ справиться съ ними безъ ущерба. Кромѣ того, и въ наступающемъ и въ будущемъ сезонѣ предстоитъ рядъ важнѣйшихъ постановокъ, требующихъ спеціальной и долговременной подготовки, на которую не хватитъ имѣющихся режиссерскихъ силъ. Это вынуждаетъ меня *заблаговременно* обратить вниманіе Управленія на необходимость привлеченія (на постоянную службу или на отдѣльныя постановки), кромѣ двухъ имѣющихся, еще одного режиссера, о чемъ я прошу разрѣшеніе своевременно возбудить ходатайство передъ г. Директоромъ, особенно въ виду того, что Его Превосходительство неоднократно самъ указывалъ на эту потребность. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, я полагалъ бы въ высшей степени важнымъ сохранить въ общемъ направленіи режиссерской части тѣ-же принципіальныя начала, которыми она до сихъ поръ руководилась и которыя я счелъ необходимымъ изложить въ этомъ пунктѣ объясненій. Эти начала, правда, создадутъ не столь щего-

леватый и эффектный внѣшній ладъ и строй спектаклей, какъ въ театрахъ, гдѣ режиссеръ, какъ великій виртуозъ на инструментѣ, играетъ на артистахъ, извлекая изъ нихъ послушные звуки и не допуская ни единого диссонанса, совмѣщая въ себѣ альфу и омегу всего. За то, цѣною допущенныхъ ошибокъ и неровностей, эти начала рано или поздно создадутъ такую общую атмосферу дѣятельности, въ которой только и могутъ выработаться полныя жизни и свободнаго, не вымученнаго, творчества артистическія силы, а ихъ жадно и нетерпѣливо ждетъ русскій театръ, такъ-же жадно, какъ сожженный засухой лугъ ждетъ дождя.

5. Въ представляемомъ планѣ работы Малаго театра изъ 14 новыхъ спектаклей только четыре представляютъ большія требованія къ постановочной (декоративной въ особенности) части. Это «Марія Стюартъ», «Гроза» и «Горе отъ ума» изъ основнаго и «Передъ зарей» изъ текущаго репертуара. Особенно важно поставить эти пьесы очень тщательно съ внѣшней стороны и потому, что 3 первыхъ ставятся на рядъ сезонныхъ, и потому, что эти или однородныя съ ними пьесы играютъ на частныхъ Московскихъ театрахъ въ прекрасной внѣшней обстановкѣ. Остальные спектакли сезона 1910—11 гг. не представляютъ постановочныхъ затрудненій. Всего декораций, новыхъ и передѣланныхъ, постановки 1910—11 гг. потребуютъ 43. Изъ нихъ значительное большинство комнатъ современныхъ. Много помогутъ декорации этого сорта, сдѣланныя въ прошломъ сезонѣ. Въ силу этого я и въ этомъ проэктѣ имѣю честь повторить мое ходатайство, изложенное въ планѣ прошлаго сезона, о томъ, чтобы со стороны постановочной части все было готово и сдаваемо Режиссерскому Управленію къ указаннымъ въ таблицѣ о времени постановокъ срокамъ монтажныхъ репетицій, какъ это было въ истекшемъ сезонѣ. Безъ этого представляемый планъ выполненъ во всѣхъ частяхъ быть, конечно, не можетъ.

6. Совѣтъ, собранный въ апрѣлѣ сего 1910 г., согласно моего ходатайства, изложеннаго въ заключительномъ пунктѣ проэкта сезона 1909—10 гг., утвержденнаго къ исполненію г. Директоромъ, рассмотрѣлъ настоящій

планъ въ черновомъ видѣ въ засѣданіяхъ 24 и 28 апрѣля с. г. и протоколы его мнѣній имѣются въ Конторѣ Императорскихъ театровъ.

---

В П Е Ч А Т Л Ѣ Н І Я С Е З О Н А.  
С.-ПЕТЕРБУРГЪ. I. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

«ДОНЪ-ЖУАНЪ».

СЕРГѢЯ АУСЛЕНДЕРА.

9-го ноября въ Александринскомъ театрѣ состоялось первое по возобновеніи представленіе комедіи Мольера «Донъ-Жуанъ», которую уже около 20 лѣтъ не ставили на петербургской сценѣ.

Постановка г-на Мейерхольда (съ декорациями и костюмами по рисункамъ Головина) во многомъ отличается отъ обычныхъ постановокъ классическихъ пьесъ и является совершенно новой для русскаго театра попыткой ставить Мольера.

Въ пьесахъ классическихъ не только непосредственное содержаніе, развитіе характеровъ и дѣйствія влекутъ насъ, но еще и тѣ далекія времена, къ которымъ переноситъ насъ пьеса, которыя оживаютъ для насъ въ вѣчно-живомъ созданіи художника. Поэтому то, при постановкѣ классической пьесы, необходимо не только передать драматическую сущность ея, но какъ-то еще подчеркнуть стиль эпохи, раскрываемой данной пьесой. Историческіе костюмы, декорации, изображающія съ приблизительной точностью мѣстности, въ которыхъ происходитъ дѣйствіе пьесы, считались достаточнымъ, чтобы передать весь духъ и бытъ далекихъ эпохъ.

Въ новой постановкѣ «Донъ-Жуана» есть стремленіе передать стиль Мольеровской комедіи тоньше и глубже. Въ замыселъ постановки входитъ нѣкоторое воссозданіе Мольеровскаго театра, но воссозданіе не сухо историческое, а соединенное съ фантазіей современнаго художника и

режиссера. Свободное творчество актеровъ, декоратора и режиссера не стѣснено педантичной обязательностью исторической точности, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, глубокое проникновеніе въ слегка жеманный, слегка искусственный духъ Мольеровскаго театра, духъ пышности двора Людовика XIV, чувствуется во всемъ.

Самый зрительный залъ имѣетъ новый видъ. Занавѣсъ уничтоженъ. Сцена представляетъ фантастически-великолѣпную залу, которая, благодаря удачному сочетанію красокъ декорацийъ съ бархатомъ и золотомъ ложъ, кажется естественнымъ продолженіемъ зрительнаго зала. Авансцена выдвинута надъ оркестромъ къ первому ряду креселъ; рампа уничтожена, и свѣтъ въ зрительномъ залѣ не тушится во время спектакля.

До начала дѣйствія на сцену выбѣгають веселой ватагой ливрейные арапчата. Они зажигаютъ желтыя свѣчи въ люстрахъ и высокихъ под-свѣчникахъ; выносятъ жаровню съ благовоніемъ, и звонкомъ возвѣщаютъ начало.

Суфлеры въ зеленыхъ камзолахъ и парикахъ проходятъ съ толстыми фоліантами въ боковыя будочки, и отдергиваютъ свои занавѣски.

На сцену выходитъ Сганарель (Варламовъ).

Арапчата приносятъ ему стулъ. Сганарель произноситъ свой знаменитый монологъ о пользѣ табака.

Гусманъ (Казаринъ), конюшій Эльвиры, сообщаетъ, что брошенная жена Донъ-Жуана ищетъ его и прибыла сюда. Сганарель, этотъ толстый насмѣшливый плутъ, въ которомъ совѣсть еще иногда пробуждается, открываетъ Гусману глаза относительно своего господина. Онъ говоритъ, что Донъ-Жуанъ готовъ жениться на комъ угодно, хоть на кошкѣ, что небо и адъ ему ни по чемъ,—и до того увлекается, что не замѣчаетъ предостерегающихъ знаковъ Гусмана, завидѣвшаго приближающаго Донъ-Жуана. Гусманъ скрывается; Сганарель едва успѣваетъ оправиться, какъ на сценѣ появляется Донъ-Жуанъ (Юрьевъ).

Легкая, слегка танцующая походка, манеры Версальскаго кавалера, что-то дѣтски наивное и въ храбрости, и въ вѣроломствѣ, и въ прит-

ворствѣ, очаровательная веселость и грація—таковъ этотъ воздушный образъ Донъ-Жуана Мольера, Донъ-Жуана, лишеннаго всякой тяжести философскаго демонизма, блестящаго бездѣльника и шалопая, обладающаго вмѣстѣ съ тѣмъ, какими-то фантастическими чарами юности, красоты и изящества.

Послѣ краткаго разговора между Донъ-Жуаномъ и Сганарелемъ выходитъ Эльвира (Коваленская).

Арапченокъ, изображая пажа, несетъ ея шлейфъ.

Эта роль и въ комедіи и въ данномъ спектаклѣ оказалась самой неинтересной. Оскорбленная жена Донъ-Жуана появляется дважды, чтобы произнести два монотонныхъ и тщетныхъ монолога, направленныхъ къ исправленію Донъ-Жуана.

Второй актъ переноситъ дѣйствіе на улицу города. Арапчата отдергиваютъ гобеленъ на задней стѣнѣ, и открывается декорація, изображающая улицу.

Сцена между Шарлоттой (Тиме) и Пьеро (Озаровскій).

Традиціонные пейзаны классической комедіи съ нѣкоторымъ оттѣнкомъ буффонады.

Пьеро выговариваетъ своей невѣстѣ Шарлоттѣ за ея малую къ нему любовь и рассказываетъ, какъ онъ спасъ тонувшаго Донъ-Жуана.

Когда онъ уходитъ, его замѣняютъ Донъ-Жуанъ съ вѣрнымъ Сганарелемъ.

Донъ-Жуанъ не можетъ равнодушно видѣть хорошенькой крестьянки. Начинается ухаживаніе. Сганарель только вздыхаетъ, слушая, какъ увлеченный господинъ его уже ткеть обольстительную сѣть лести и обѣщаній.

Пьеро возвращается какъ-разъ въ ту минуту, когда Шарлотта уже склоняется на слова Донъ-Жуана и тотъ намѣревается поцѣловать ее. Женихъ вмѣшивается. Донъ-Жуанъ его бьетъ. Тотъ убѣгаетъ. Одна изъ пощечинъ, по ошибкѣ, попадаетъ Сганарелю, вздумавшему было вступить за крестьянина.

Послѣ этой суматохи и бѣготни выходитъ вторая крестьянка, Матю-

Г-ЖИ ГЗОВСКАЯ И САЛИНЪ ВЪ РОЛИ ЖЕРУБИНО.  
ЖЕНИТЬБА ФИГАРО, НА СЦЕНЪ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.



рина (Рачковская), которой Донъ-Жуанъ тоже обѣщалъ раньше жениться на ней.

Забавная сцена между соперницами, когда Донъ-Жуанъ перебѣгаетъ отъ одной къ другой, успокаивая ревность обѣихъ,—напоминаетъ сложныя фигуры какого то старинно-элегантнаго танца.

Когда Донъ-Жуанъ уходитъ, Сганарель пытается предупредить крестьянокъ, но при внезапномъ возвращеніи своего господина, спѣшитъ опровергнуть только что сказанное имъ.

Бродяга предупреждаетъ, что Донъ-Жуана ищетъ цѣлый вооруженный отрядъ, чтобы убить.

Сганарель и его господинъ спѣшатъ скрыться. Арапчата задерживаютъ заднюю занавѣсъ, и объявляютъ антрактъ.

Слѣдующая сцена въ чащѣ лѣса, которую открываютъ тѣ же арапчата. Донъ-Жуанъ и Сганарель спасаются отъ преслѣдованія въ крестьянскихъ платьяхъ.

Нищій предупреждаетъ ихъ о близости разбойниковъ. Слышенъ стукъ шпагъ.

Донъ-Жуанъ видитъ, что на одного напали четверо, и съ безразсудной храбростью бросается на помощь, тогда какъ Сганарель скрывается въ кусты.

Происходитъ бой, въ которомъ актеры показываютъ много интересныхъ, и неординарно-театральныхъ фехтовальныхъ приемовъ.

Донъ-Жуанъ оказывается побѣдителемъ.

Изъ разсказа спасеннаго имъ Донъ-Карлоса (Вертышевъ) онъ узнаетъ, что это злѣйшій врагъ его, братъ Эльвиры, ищущій Донъ-Жуана, чтобы отомстить за семейную обиду.

Является второй братъ Эльвиры—Донъ-Алонзо (Владиміровъ), узнаетъ Донъ-Жуана, и нападаетъ на него. Донъ-Карлосъ защищаетъ отъ брата своего недавняго спасителя, и требуетъ, чтобы Донъ-Жуанъ обдумалъ хорошенько свое рѣшеніе, и, или бы женился на Эльвирѣ, или былъ бы готовъ принять вызовъ братьевъ.

Донъ-Жуанъ и Сганарель отправляются въ путь.

Арапчата подаютъ имъ маленькіе фонарики, и, пока они обходятъ вокругъ сцены, задній занавѣсъ уже перемѣненъ, и изображаетъ кладбище и мавзолей командора.

Донъ-Жуанъ кощунственно приглашаетъ командора къ себѣ на ужинъ. Блѣдующая въ полумракѣ фигура каменно киваетъ въ знакъ согласія. Смущенный Донъ-Жуанъ и трепещущій Сганарель спѣшатъ уйти.

Арапчата задергиваютъ мавзолей, подбираютъ фонарики и разбросанныя шпаги, и объявляютъ антрактъ.

Передъ началомъ дѣйствія арапчата выдвигаютъ столъ съ канделябрами и приборами; отдергиваютъ занавѣсъ, открывая комнату Донъ-Жуана.

Является Донъ-Луисъ (Павловъ), отецъ Донъ-Жуана, и закликаетъ своего сына раскаяться. Донъ-Жуанъ отвѣчаетъ насмѣшками.

Эльвира въ послѣдній разъ приходитъ, умоляя Донъ-Жуана исправиться. Сганарель рыдаетъ отъ ея словъ, а Донъ-Жуанъ легкомысленно объявляетъ, что не прочь бы снова поволочиться за своей женой.

Диманшъ (Брагинъ), кредиторъ Донъ-Жуана, является, чтобы потребовать отъ него уплаты долга, но Донъ-Жуанъ, встрѣчая его съ преувеличенной любезностью, не даетъ времени даже заикнуться о неприятномъ предметѣ, спрашивая о здоровьѣ жены, дѣтей, и собачки, усиленно раскланиваясь съ нимъ, и приглашая поужинать съ собой. Диманшъ уходитъ очарованный, но безъ денегъ.

Едва Донъ-Жуанъ и Сганарель усаживаются наконецъ за ужинъ, какъ раздается громкій стукъ.

Сганарель хочетъ посмотрѣть на новаго посѣтителя, но черезъ минуту съ нечеловѣческимъ крикомъ бѣжитъ обратно. За нимъ бѣгутъ слуги; арапчата прячутся подъ столъ и стулья.

Тяжело ступая, приближается блѣлая статуя командора.

Донъ-Жуанъ старается сохранить все самообладаніе. Безпечнымъ голосомъ приказываетъ налить вина, и Сганарелю пѣть. Трепещущіе отъ ужаса слуги съ Сганарелемъ поютъ дребезжащими голосами дикую пѣсню,

и, окончивъ, падаютъ на полъ, такъ какъ призракъ встаетъ со своего мѣста.

Командоръ приглашаетъ Донъ-Жуана къ себѣ на ужинъ, и удаляется. Послѣдняя картина происходитъ около башни.

Донъ-Жуанъ рѣшаетъ объявить послѣдній бой небу, и подъ маской благочестія скрыть свои пороки.

Онъ объявляетъ своему отцу о рѣшеніи покаяться, и тотъ, передавъ трость арапченку, принимаетъ въ свои объятія блуднаго сына.

Донъ-Жуанъ отказывается дать удовлетвореніе Донъ-Карлосу, лицемерно ссылаясь на само небо.

Женщина въ маскѣ предупреждаетъ Донъ-Жуана о близкой гибели; безопаснымъ смѣхомъ отвѣчаетъ ей Донъ-Жуанъ, и храбро бросается на призракъ со шпагой въ рукѣ. Призракъ превращается въ Время съ косою въ рукахъ, и потомъ въ статую командора.

Командоръ напоминаетъ ему объ ужинѣ. Донъ-Жуанъ смѣло протягиваетъ руку статуѣ, и они оба проваливаются въ огненную бездну.

Сганарель, оставшись одинъ, тщетно взываетъ о пропавшемъ жалованіи.

Всѣ мелочи постановки выдержаны въ опредѣленномъ стилѣ; стилѣ Мольеровскаго театра, преломленномъ въ творествѣ современныхъ художниковъ сцены. Эта постановка даетъ блестящее и великолѣпное зрѣлище, поражающее и волнующее необычной остротой и вкусомъ всѣхъ деталей, начиная отъ прелестной яркости костюмовъ, до послѣдняго жеста Донъ-Жуана. вмѣстѣ съ тѣмъ эта постановка открываетъ новыя возможности изъ красоты прошлаго создавать красоту настоящаго, соединяя ихъ и дополняя одной—другую.

## МАРИИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

В. Г. КАРАТЫГИНА.



АЧАЛО осени, какъ и конецъ весны, самое глухое время для музыки, для театра, для искусства вообще, тѣмъ болѣе для искусства, претендующаго на объединеніе всѣхъ искусствъ въ одно сложное цѣлое, для оперы. Въ какой мѣрѣ осуществимъ вообще въ настоящее время синтезъ слова, звука и дѣйствія, «органическое сліяніе» музыки, живописи и драмы, это—вопросъ особый. Но что эта мѣра довольно незначительна, что самая скромная иллюзія музыкально-драматической сліянности достигается лишь путемъ самой тонкой пригонки другъ къ другу всѣхъ живописныхъ, пластическихъ, декламационныхъ, музыкальныхъ элементовъ спектакля, это съ очевидностью доказывается огромной сложностью надлежащаго оборудованія каждой серьезной оперной постановки. Обстоятельная подготовка къ художественному воспроизведенію на сценѣ новой оперы требуетъ по нынѣшнимъ временамъ нѣсколькихъ мѣсяцевъ, а то и лѣтъ, кропотливой работы музыкантовъ, пѣвцовъ, художниковъ, режиссеровъ, бутафоровъ, машинистовъ. И было бы, конечно, прямымъ художественнымъ мотовствомъ показывать результаты этой работы въ деми-сезонные антракты между лѣтомъ и зимой, при неполномъ и неопредѣленномъ составѣ критики и публики, больше занятой хозяйственными хлопотами, связанными съ ежегоднымъ великимъ переселеніемъ изъ дачныхъ мѣстностей въ городъ и обратно, чѣмъ интересами искусства.

Новыя постановки въ Мариинскомъ театрѣ большей частью приурочены къ срединѣ зимы, къ тому времени, которое на рецензентскомъ языкѣ именуется «разгаромъ сезона». Первые же мѣсяцы его со дня открытія спектаклей, примѣрно до октября—ноября, обыкновенно посвящаются демонстраванію новыхъ артистическихъ силъ, пополнившихъ собою послѣ удачныхъ весеннихъ дебютовъ труппу Мариинскаго театра.

Такъ было и въ нынѣшнемъ году. Спектакли начались, какъ всегда, 30 августа. Согласно давно установившейся традиціи, сезонъ открылся «Жизнью за Царя» Глинки. Далѣе, до середины октября, интересъ спектаклей сосредоточивался, главнымъ образомъ, на выступленіяхъ вновь принятыхъ на Императорскую сцену артистовъ. Петербургская критика особенно благосклонно встрѣтила г-жу Bronскую-Макарову (лирико-колоратурное сопрано; исполняла партіи Травіаты, Лакмэ, Джульеты), г-жу Валицкую (драматическое сопрано, выступала въ роляхъ Аиды, Лизы), г. Севастьянова (теноръ, пѣлъ Германа, Радамеса, Тангейзера), г. Боссе (басъ, пѣлъ Сусанина, Нилаканту). Выступали также въ разныхъ роляхъ г-жа Аксакова (меццо-сопрано), г-жа Захарова (контральто), г. Заливскій (баритонъ), г. Арсеньевъ (теноръ). Съ конца сентября начались въ Маріинскомъ театрѣ гастроли артиста Московской сцены г. Смирнова, который исполнялъ партіи Альфреда, Ромео, Джеральда. Кромѣ нѣсколькихъ пѣвцовъ и пѣвицъ, съ нынѣшняго года приглашенъ въ Маріинскій театръ одинъ музыкантъ, притомъ такой, который уже на первыхъ шагахъ своей дѣятельности завоевалъ къ себѣ самое серьезное вниманіе и самую живую симпатію публики и критики. Это—дирижеръ г. Коутсъ, артистъ съ ярко-выраженнымъ темпераментомъ, большимъ опытомъ, отличными знаніями, прекраснымъ вкусомъ и драгоценнымъ умѣньемъ совмѣстить индивидуальное своеобразіе исполненія съ его полной логичностью и закономерностью. Даже въ самыхъ заигранныхъ операхъ, какъ «Аида», «Демонъ», интерпретація которыхъ, казалось бы, окончательно зафиксирована въ послѣдовательныхъ наслоеніяхъ вокругъ этихъ вещей многочисленныхъ традицій исполненія, — даже въ этихъ популярнѣйшихъ произведеніяхъ г. Коутсъ умѣетъ найти много новыхъ красотъ, выдвинуть одно, затушевать другое, подчистить кое-какія вольности лѣнія, тоже ставшія съ теченіемъ времени традиціонными, — словомъ, установитъ столь новую и убѣдительную систему темповъ, красокъ, динамическихъ и экспрессивныхъ нюансовъ, что каждая страница партитуры предстаетъ передъ слушателями въ совершенно новомъ свѣтѣ, какъ бы освѣженной, омоложенной.

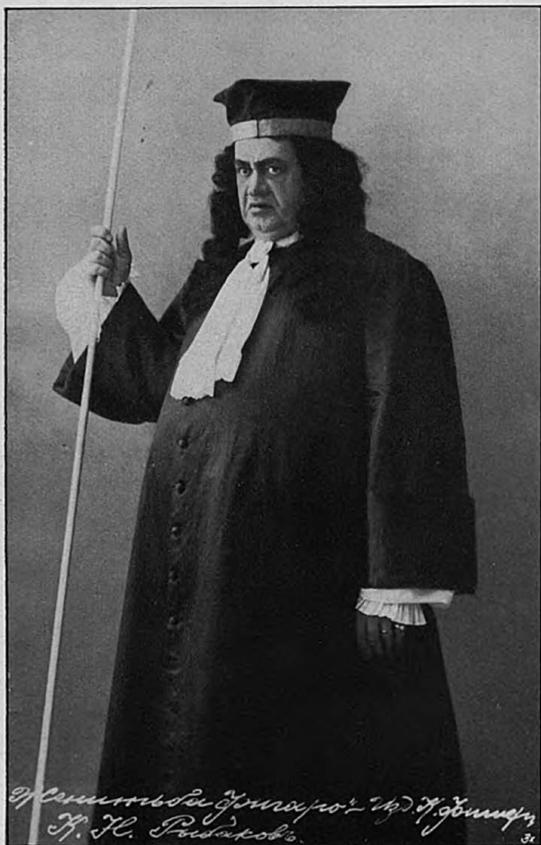
Что до общаго характера репертуара Мариинскаго театра за первые два мѣсяца сезона, то репертуаръ этотъ уже болѣе или менѣе опредѣляется вышеприведеннымъ спискомъ ролей, исполнявшихся новыми артистами и артистками. Изъ иностранныхъ оперъ шли: «Травиата», «Риголетто», «Фаустъ», «Ромео», «Лакмэ», «Тангейзеръ». Изъ русскихъ оперъ давались: «Князь Игорь», «Демонъ», «Дубровскій», «Евгеній Онѣгинъ», «Пиковая Дама», «Мазепа» (послѣдній по крайнему несоотвѣтствію между блѣдноватымъ лиризмомъ музыки и мрачнымъ драматизмомъ сюжета принадлежитъ къ числу наиболѣе слабыхъ оперъ Чайковскаго и дается въ Мариинскомъ театрѣ не каждый годъ, обыкновенно чередуясь въ репертуарѣ съ «Черевичками»).

12 октября дана въ Мариинскомъ театрѣ въ первый разъ по возобновленіи «Майская Ночь» Римскаго-Корсакова. Что опера эта — не самая интересная въ обширномъ списокѣ оперныхъ произведеній Римскаго-Корсакова, въ этомъ «виноватъ» исключительно самъ авторъ, который, до послѣднихъ дней жизни развивая свой творческій талантъ, неустанно обогащая и разнообразя свою технику, тѣмъ самымъ нерѣдко нѣсколько ослаблялъ интересъ къ своимъ раннимъ произведеніямъ, по сравненію съ тѣми, которыя только что вышли изъ подъ его пера. Съ точки зрѣнія гармоническаго, полифоническаго и колористическаго интереса «Золотой Пѣтушокъ» любопытнѣе «Сказанія о Китежѣ», какъ это послѣднее интереснѣе «Кашея», какъ эта «осенняя сказочка» интереснѣе «Салтана» и «Царской невѣсты»; далѣе въ томъ же нисходящемъ порядкѣ слѣдуютъ «Садко», «Снѣгурочка» и на послѣднемъ мѣстѣ «Майская Ночь» (я называю только тѣ оперы Римскаго-Корсакова, которыя прочно держатся въ репертуарѣ большинства русскихъ сценъ). Но вѣдь не одной новизны, не одной технической изощренности требуемъ мы отъ музыки, но и внутренней ея красоты и проникновенности, силы и поэзіи музыкальной рѣчи, глубины ея воздѣйствія на насъ. И въ этомъ отношеніи, въ порядкѣ сравнительной «вдохновенности» музыки, оперы Римскаго-Корсакова, несомнѣнно, должны быть перегруппированы нѣсколько иначе и съ большими отступленіями противъ порядка ихъ послѣдовательнаго сочиненія. Въ какой мѣрѣ дол-

женъ быть допущенъ этотъ «анахронизмъ» художественнаго порядка по отношенію къ историческому, это—дѣло въ концѣ концовъ личнаго вкуса, тѣмъ болѣе, что Римскій-Корсаковъ сочинялъ оперную музыку всѣхъ стилей, всѣхъ «направлений». Но несомнѣнно, что подъ этимъ музыкально-эстетическимъ угломъ зрѣнія «Майской Ночи» суждено занять далеко не послѣднее мѣсто: въ «Майской Ночи» нѣтъ еще ни намека на ту изысканность и утонченность гармоническаго мышленія, какой Римскій-Корсаковъ избаловалъ насъ въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ. Въ «Майской Ночи» Римскій-Корсаковъ еще только что нащупываетъ тотъ новый путь, на которомъ ему удалось впослѣдствіи достигнуть такого высокаго совершенства, путь лирико-эпическаго творчества на основѣ народно-пѣсенной мелодики и національно-сказочныхъ сюжетовъ. Въ «Майской Ночи» композиторъ впервые опредѣленно отрѣшается отъ крайностей «кучкизма», въ которомъ безпомощнаго диллетантизма было, пожалуй, не меньше, чѣмъ дѣйствительной мощи творчества; впервые выступаетъ во всеоружіи техническихъ знаній; впервые, а потому еще робко, неувѣренно, постоянно опираясь на чужіе авторитеты, рѣшается произнести свое слово въ искусствѣ. На кого же могъ опереться Римскій-Корсаковъ, дѣлая первую попытку стать на собственныя ноги въ области опернаго творчества? Кто былъ для него главнымъ авторитетомъ? Да, конечно, тотъ самый композиторъ, чье имя ежегодно красуется на афишахъ перваго въ сезонѣ спектакля Мариинскаго театра, тотъ родоначальникъ русской оперы, чьего вліянія не миновалъ даже самый вольнолюбивый изъ русскихъ музыкальныхъ радикаловъ 60—70 гг., Мусоргскій. Глинка—вотъ главнѣйшая вольная или невольная опора для большинства русскихъ композиторовъ, явившихся на свѣтъ вскорѣ послѣ этого величайшаго генія-самородка нашей музыкальной культуры. И на Римскаго-Корсакова, въ особенности, какъ автора «Майской Ночи», вліяніе Глинки было тѣмъ болѣе сильнымъ, тѣмъ болѣе «вольнымъ», что композиторъ лишь незадолго до сочиненія этой оперы позналъ цѣнность высокаго мастерства. Едва окончивъ многолѣтній курсъ техническаго самообразованія (въ теченіе первыхъ лѣтъ консерваторской

профессуры), Римскій-Корсаковъ занимается въ сотрудничествѣ съ Балакиревымъ редакціей «Жизни за Царя» и «Руслана» для заграничнаго изданія партитуръ обѣихъ оперъ. Удивительно ли, что послѣ сознательнаго штудирования этихъ великолѣпныхъ созданій отечественной музыки, композиторъ ставитъ для себя высшимъ идеаломъ — достичь глинковской прозрачности оркестровки, естественности его голосоведенія, совершенства и свободы его гармоническихъ построеній? Но что всего важнѣе для характеристики начинающаго опернаго композитора, что всего цѣннѣе въ его ранней оперѣ, такъ это то, что вліяніе Глинки въ «Майской Ночи» не только «вольное» въ смыслѣ сознательнаго тяготѣнія Римскаго-Корсакова къ благородству глинковскаго письма, но и вольное въ смыслѣ значительной свободы практическаго выраженія этого вліянія. Лишь въ рѣдкихъ случаяхъ въ «Майской Ночи» попадаются прямыя реминисценціи изъ оперъ Глинки. Гораздо чаще встрѣчаются обороты и приемы, сочиненные лишь въ духѣ Глинки, причемъ этому духу не противорѣчатъ даже разсѣянные кое-гдѣ, въ отдѣльныхъ сценахъ, завѣдомыя итальянизмы стиля: вѣдь самъ Глинка далеко не всегда свободенъ отъ нихъ. Но еще больше въ «Майской оперѣ» такихъ страницъ, гдѣ непосредственная связь съ музыкой Глинки уже едва ощутима, гдѣ уже опредѣленно начинается личная творческая воля самого Римскаго-Корсакова, гдѣ уже обрисовываются черты собственной музыкальной фізіономіи его. Таковы, напр., фантастическія сцены 3-го акта, всѣ пѣсни Левко, прекрасный, хотя мѣстами нѣсколько итальянизированный, дуэтъ 1-го акта, затѣйливые комическіе ансамбли среднихъ картинъ (фугато: «Пусть узнаютъ, что значить власть» и «Сатана»). Въ цѣломъ «Майская Ночь» такъ богата эпизодами яркими, содержательными по музыкѣ и поэтичными по общему настроенію ея, что опера эта должна быть отнесена къ числу лучшихъ произведеній русской оперной литературы.

Г. РЫБАКОВЪ (БРИД'УАЗОНЪ) И Г. ПРАВДИНЪ (АНТОНІО).  
«ЖЕНИТЬБА ФИГАРО» НА СЦЕНЪ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.



## МОСКВА.

### „БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ“ ВЪ ПОСТАНОВКѢ МОСКОВСКАГО ХУДОЖЕСТВЕННАГО ТЕАТРА.

МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА.



ЕСОМНѢННО, что «Братья Карамазовы» есть трагедія, облеченная въ форму романа. Изъ всѣхъ литературныхъ формъ романъ наиболѣе свободно сочетаетъ въ себѣ различные виды изобразительности: и каменные скрижали повѣствованія и живую плоть трагедіи. «Братья Карамазовы» изваяны именно изъ дикаго камня и трепетной плоти—«de la chair vivante et de la pierre brute». Можно ли отдѣлить живое тѣло отъ камня, въ который оно вросло? Для этого нуженъ чудотворецъ, равный по своей силѣ творцу: драматургъ, который бы не передѣлалъ, но пересоздалъ «Братьевъ Карамазовыхъ» и досказалъ недосказанное. Такого драматурга нѣтъ въ Россіи, да и вообще у насъ теперь нѣтъ ни одного драматурга. Но возможенъ путь иной: принять вмѣстѣ съ плотью и камень, т. е. перенести на сцену повѣствовательный элементъ вмѣстѣ съ драматическимъ и ждать, пока постепеннымъ театральнымъ процессомъ не будутъ размыты всѣ каменные породы и на сценѣ останется одно дѣйствіе. Художественный театръ мудро избралъ этотъ путь и ввелъ небывалое на сценѣ новшество: чтеца, излагающаго повѣствовательныя части романа. И если бы Художественный театръ захотѣлъ быть послѣдовательнымъ на этомъ пути, то ему слѣдовало бы не останавливаться на той формѣ, которую приняла инсценировка, но непрестанно ее измѣнять и совершенствовать, сообразуясь съ драматическимъ трепетомъ, пробѣгающимъ въ зрительной залѣ,—другими словами, попытаться творить непосредственно въ самомъ пониманіи своихъ зрителей.

Это приблизительно то же, что дѣлалъ Вилье де-Лиль-Аданъ, когда онъ прежде чѣмъ записать, десятки разъ рассказывалъ и мимировалъ свои рассказы, внимательно слѣдя за выраженіемъ лицъ своихъ слушателей и

оставляя лишь то, что потрясало и захватывало. Только такимъ образомъ можетъ быть выработанъ окончательный драматическій сценарій «Братьевъ Карамазовыхъ».

Пресса встрѣтила попытку Художественнаго Театра недоброжелательно. Большинство было возмущено самымъ фактомъ передѣлки романа для сцены.

Осужденіе это имѣетъ себѣ оправданіе въ томъ, что за послѣдніе годы мы имѣли дѣло съ неудачными передѣлками, но изъ этого не слѣдуетъ, чтобы всѣ претворенія романа въ драму были плохи и чтобы самый принципъ ихъ былъ достоинъ осужденія. Не мало авторовъ сами или подъ своимъ руководствомъ приспособляли свои вещи для театра, а если мы обратимся къ исторіи развитія русской сцены и русскаго романа, то увидимъ въ этомъ нѣчто неизбежное.

Русская драма въ XIX вѣкѣ отличалась опредѣленнымъ стремленіемъ превратиться въ повѣствованіе. Несмотря на такія глубоко трагическія по своей стихіи произведенія, какъ «Горькая Судьбина» и «Власть Тьмы», русскій театръ дошелъ черезъ Тургенева до эпическихъ формъ Чехова и на немъ прекратился. Драматургія русская сперва перестала быть драматической, а затѣмъ изсякла. Между тѣмъ, русскій романъ принялъ въ свои рамки въ XIX вѣкѣ все, что было трагическаго въ русской душѣ. Въ романахъ Достоевскаго и Толстого лежатъ неисчерпаемыя рудники трагическаго. Почему такъ случилось, это—вопросъ сложный. Отчасти потому, что формы драмы, принесенныя съ запада, не могли вмѣстить въ себя тѣхъ стихійныхъ порывовъ трагизма русской души, для которыхъ выходъ былъ необходимъ, отчасти общественныя условія ставили театральныя воплощенія въ болѣе узкія рамки, чѣмъ романъ. Во всякомъ случаѣ, теперь передъ русскимъ театромъ стоитъ неизбежность: онъ самъ за эти годы переродился, онъ растетъ, ему нужна пища—репертуаръ, а драматическая литература отсутствуетъ. Что же ему остается дѣлать, какъ не обратиться къ роману, гдѣ сосредоточены всѣ сокровища трагическаго, сознанныя русской душой?

Въ средѣ писателей, интересующихся театромъ, главнымъ образомъ въ кругѣ Вячеслава Иванова, много разъ выражалось за послѣдніе годы

предчувствіе скорого пришествія русской трагедіи. На этомъ предчувствіи былъ основанъ и докладъ Сергѣя Городецкаго, сдѣланный прошлой зимой на собраніи у барона Дризена. Эти ожиданія казались лишними основанія. Было ясно, что для возникновенія трагедіи нужно существованіе мѣта и его эпической обработки. Въ русскомъ классическомъ романѣ XIX вѣка затаенъ весь современный русскій мѣтъ и эпосъ, и русская трагедія сможетъ возникнуть только на этой почвѣ. Для трагедіи необходимы заранѣе данные характеры, основныя коллизіи и трагическій исходъ, потому что вниманіе должно быть сосредоточено не на событіяхъ и лицахъ, предполагаемыхъ всенародно извѣстными, а на трагической борьбѣ, которая разными путями приводитъ къ одному и тому же концу—трагической гибели. Важно, чтобы герои трагедіи были лично и интимно близки зрителю. Всѣ эти условія трагедія теперь можетъ найти только въ романѣ. Какъ Эсхиль и Софокль творили трагедію изъ легендъ объ Атридахъ и объ Эдипѣ, такъ русская трагедія можетъ найти свой домъ Атридовъ въ «Братьяхъ Карамазовыхъ», троянскую войну въ «Войнѣ и Мирѣ», Орестейю въ «Преступленіи и Наказаніи», Федру—въ «Аннѣ Карениной».

Но вернемся къ элементамъ трагедіи заключеннымъ въ «Братьяхъ Карамазовыхъ». Здѣсь намѣчена драматическая трилогія, опредѣляемая судьбою Дмитрія, Ивана и Алеши. Всѣ три части ея развиваются одновременно, переплетаясь между собою. Причемъ трагедія Дмитрія и трагедія Ивана завершаются въ самомъ романѣ, а изъ трагедіи Алеши данъ только прологъ.

Схема этой трагической трилогіи такова: во главѣ угла стоитъ самъ отецъ лжи—Феодоръ Павловичъ Карамазовъ. Онъ играетъ роль древней Ананке, потому что трагизмъ жизни всѣхъ трехъ братьевъ въ томъ, что они *Карамазовы*, а коллизія въ томъ, что то зло, которое они должны преодолѣть и истребить въ самихъ себѣ, является ихъ отцомъ. На всѣхъ путяхъ, уводящихъ ихъ отъ ихъ Карамазовской плоти къ духу, стоитъ отцеубійство.‡

Плоть Феодора Павловича, сочетавшись съ Аделаидой Ивановной Миусовой (дамой горячей, смѣлой, смуглой и нетерпѣливой, которая, по пре-

данію, била его), рождаетъ Дмитрія. Дмитрій наслѣдуетъ духъ своей матери и благородство порыва, но вмѣстѣ съ нимъ и сладострастное карамазовское насѣкомое, которое онъ во что бы то ни стало долженъ истребить въ себѣ. Истребить его въ себѣ или убить отца—для него это почти одно и то же. Онъ подымаетъ руку на отца и хотя не убиваетъ его, но несетъ за свое страстное желаніе убить трагическую отвѣтственность, какъ за преступленіе совершенное. Въ этомъ безвинномъ принятіи муки—его трагическая и просвѣтляющая духъ гибель.

Въ бракъ съ кроткой Софьей Ивановной, Ѳеодоръ Павловичъ родитъ умнаго Ивана и ангела—Алешу. Иванъ—умъ страстный и холодный, скептической и жаждущій вѣры, знаетъ въ себѣ Карамазовскую плоть, но не страдаетъ отъ ея страстныхъ приступовъ, какъ Дмитрій. Карамазовщиной у него отравленъ умъ, а не тѣло. Онъ холодной логикой волиетъ смерть отца (пусть одинъ гадъ убьетъ другую гадину). Но его мысль находитъ себѣ исполнителя въ иномъ исчадіи Ѳеодора Павловича—въ Смердяковѣ. Познавъ себя отцеубійцей, онъ хочетъ оправдаться фѳормальнымъ признаніемъ, но его жертва не принята и вся тяжесть ума его падаетъ какъ камень ему же на голову и наступаетъ безуміе—горячка. Онъ такъ же какъ и Дмитрій гибнетъ за то, что хотѣлъ истребить въ себѣ отчую злую плоть, а не спасти, не просвѣтить ее, не преобразить ее.

Когда Софья Ивановна ставовится кликушей, она рождаетъ отъ Ѳеодора Павловича второго сына — Алешу. Первое, что онъ запоминаетъ въ жизни, это изступленное и прекрасное лицо матери, протягивающей его обѣими руками къ образу Богоматери. Алешѣ суждено освятить и спасти карамазовскую плоть, преодолѣть отцеубійство. Въ романѣ данъ только прологъ трагедіи Алеши, а самая жизнь осталась недосказанной Достоевскимъ. Но не забудемъ, что дѣйствіе существующаго романа происходитъ въ 1866 году, а судьба Алеши должна была разрѣшиться въ 1879—1880 годахъ. Въ этомъ прологѣ Алеша отличается отъ Ивана и Дмитрія тѣмъ, что еще не началъ борьбы съ карамазовскою плотью, но онъ сознаетъ, что стоитъ уже на первой ступенькѣ, а кто ступилъ на

первую, тотъ пройдетъ и всѣ тридцать. Старецъ Зосима, умирая, посылаетъ его въ міръ воплотиться. Мы можемъ только догадываться, что трагедія Алеши, будучи такъ точно отнесена къ 1880 году, должна была бы развиваться въ сгущенной и безумной общественной атмосферѣ, подобной атмосферѣ «Бѣсовъ», и что тамъ, быть можетъ, черезъ душу Алеши должны были найти разрѣшеніе вопросы неразрѣшенные въ «Бѣсахъ», и что исторія его должна была закончиться не катастрофою, а мирнымъ торжествомъ жизни.

Наконецъ, четвертый сынъ Θεодора Павловича, рожденный отъ кощунственнаго насилія надъ юродивой и идиоткой Елизаветой Смердящей, лакей Смердяковъ наслѣдуетъ карамазовскую плоть и хамскій умъ Θεодора Павловича, не просвѣтленный никакой женственной стихіей. Онъ фактически убиваетъ Θεодора Павловича и гибнетъ самъ безъ трагедіи и безъ борьбы, такъ какъ будто для него отцеубійство было и самоубійствомъ, какъ будто въ немъ и не было ничего внѣ естества Θεодора Павловича, что могло бы существовать.

Въ развитіи трагическаго дѣйствія братья группируются такъ, что Алеша какъ бы дополняетъ Дмитрія, какъ преображеніе всѣхъ благородныхъ порывовъ его души, а Смердяковъ сопутствуетъ Ивану, какъ лакейская пародія всѣхъ непросвѣтленныхъ логическихъ тупиковъ его ума.

Это, конечно, самая грубая схема трагическихъ направленій, заключенныхъ въ романѣ. Разсмотримъ же, что Художественный театръ могъ сдѣлать съ этими элементами, не забывая при этомъ, что онъ былъ и составителемъ сценарія и воплотителемъ.

Трагедія Алеши въ романѣ еще и не начинается. Эта трагедія не только возможна, но даже неизбежна для воплощенія русскаго духа, она еще будетъ создана какимъ то гениемъ будущаго. Изъ романа же она только проэцируется. Потому, можетъ быть, даже не слѣдуетъ жалѣть о томъ, что Художественный театръ былъ лишенъ возможности осуществить свой первоначальный планъ: начать представленіе свиданіемъ братьевъ у Зосимы и сценами въ монастырѣ. Все самое важное въ жизни Алеши: и

смерть старца, и сонъ о бракѣ въ Канѣ Галилейской неосуществимо не столько для сцены, сколько для нынѣшнихъ театральныхъ зрителей. Взятый же внѣ монастыря, внѣ земного посланничества, возложеннаго на него Зосимой, Алеша становится блѣденъ и безликъ. Онъ не живетъ, онъ только ухо, которое слушаетъ исповѣди Дмитрія, Ивана, Катерины Ивановны, кап. Снѣгирева, Грушеньки, Лизы и сердце, которое учится принимать и прощать. Поэтому въ пьесѣ его роль самая неблагоприятная, онъ служитъ лишь наперсникомъ и передатчикомъ, а также тѣмъ звеномъ, которымъ механически связуются самостоятельно развивающіяся драмы Ивана и Дмитрія.

Напротивъ, Митя цѣликомъ умѣщается въ театрѣ и естественно является центральнымъ лицомъ въ постановкѣ. Онъ лишенъ своего перваго появленія въ кельѣ у Зосимы и поэтому можетъ слишкомъ грубо врывается въ первый разъ на сцену для того, чтобы избить отца. Но это появленіе сразу даетъ тонъ всему нарастающему темпу пьесы.

Ради этого темпа Художественный театръ счелъ необходимымъ выпустить «Исповѣдь горячаго сердца», чтобы не начинать сразу гигантскимъ монологомъ. Затѣмъ онъ появляется въ разговорѣ съ Алешей подъ ракитой ночью, и эта сцена сценичнѣе, чѣмъ «Исповѣдь горячаго сердца», вводитъ зрителя въ борьбу душевную и въ событія жизни Мити. Не будемъ забывать, что вся постановка «Карамазовыхъ» предполагаетъ содержаніе романа извѣстнымъ и въ попыткахъ такого рода иначе и быть не можетъ: предполагается, что зритель, созерцающій трагедію, уже знаетъ миѳъ о ея герояхъ во всѣхъ подробностяхъ. Затѣмъ Митя не появляется до самаго конца перваго вечера («Бр. Карамазовы» идутъ въ теченіе двухъ вечеровъ), когда онъ съ окровавленными уже руками вбѣгаетъ къ Ѳенѣ, чтобы узнать, что Грушенька укатила «къ своему прежнему, безспорному». Затѣмъ слѣдуетъ сцена у Перхотина предъ отъѣздомъ въ Мокрое и конецъ перваго вечера. Нельзя не пожалѣть о большомъ прорывѣ въ судьбѣ Мити: о пропускѣ его свиданій съ Самсоновымъ, съ Лягавымъ и г-жей Хохлаковой. Намъ эти сцены представлялись бы драматически необходимыми. Онѣ

исполнены движенія и готовятъ съ драматической неизбѣжностью развязку въ Мокромъ. Сценой въ Мокромъ начинается второй вечеръ и эта сцена, которая тянется одна часъ пятнадцать минутъ, является шедевромъ Художественнаго театра. Она логически завершаетъ драму Мити, и досадно, что она приходится на начало второго, а не на конецъ перваго вечера. Затѣмъ Митя появляется въ судѣ, но это уже не онъ, а только о немъ.

Въ противоположность трагедіи Мити, нарастающей такъ стремительно и такъ очевидно, трагедія Ивана растетъ медленно и тайно, уходя въ глубь, не вырываясь наружу. Въ первый вечеръ Иванъ появляется только въ трехъ сценахъ: сдержанно брезгливый въ сценѣ избіенія отца Дмитріемъ, въ порывѣ горькаго сарказма у Катерины Ивановны и, наконецъ, въ разговорѣ со Смердяковымъ у воротъ, гдѣ смутно уже предчувствуется, что тѣни начинаютъ сходиться безъ его вѣдома. Легенда о «Великомъ Инквизиторѣ» пропущена и думается этому есть основанія: она не входитъ въ текущую драму Ивана, ее зритель обязанъ знать наизусть и помнить во время всего развитія драмы.

Второй вечеръ весь объ Иванѣ, потому что драма Ивана начинается тотчасъ же, когда завершается судьба Мити. Наростаніе трагизма, постепенное сознаніе своего отцеубійства передано въ четырехъ послѣдовательныхъ картинахъ: той, гдѣ Алеша говоритъ ему неожиданно: «не ты убилъ», во время послѣдняго свиданія со Смердяковымъ, когда онъ впервые сознаетъ свою роль наущателя, въ разговорѣ съ чортомъ, и наконецъ, въ картинѣ суда, которая оставлена только для сцены показанія и безумія Ивана.

Вотъ необходимая и логически неизбѣжная инсценировка трагедій Дмитрія и Ивана. Но между ними сохранились нѣкоторыя сцены, касающіяся исключительно Алеши. Это мнѣ представляется обременительнымъ и ненужнымъ, принимая въ соображеніе то, что я высказалъ выше о трагедіи Алеши. Поэтому хотѣлось бы выпустить всѣ имѣющіяся сцены Алеши съ отцомъ, съ г-жей Хохликовой и съ Lise, какъ не имѣющія прямого отношенія къ развитію трагическаго дѣйства.

Вотъ тотъ сценарій, который исполняется въ Художественномъ театрѣ:

*Вечеръ первый:*

- Карт. 1 и 2. Контроверза. За коньячкомъ. Сладострастники (кн. 3, гл. VII, VIII и IX).
- » 3. Обѣ вмѣстѣ (кн. 3, гл. X).
  - » 4. Еще одна погибшая репутація (кн. 3, гл. XI).
  - » 5. У отца (кн. 4, гл. II).
  - » 6. У Хохлаковыхъ (кн. 4, гл. IV).
  - » 7. Надрывъ въ гостинной (кн. 4, гл. V).
  - » 8. Надрывъ въ избѣ (кн. 4, гл. VI).
  - » 9. И на шестомъ воздухѣ (кн. 4, гл. VII).
  - » 10. Пока еще не очень ясная (кн. 5, гл. VI).
  - » 11. Луковка (кн. 7, гл. III).
  - » 12 и 13. Внезапное рѣшеніе (кн. 8, гл. V).

*Вечеръ второй:*

- Карт. 14. Прежній и безспорный. Бредъ. Хожденіе души по мытарствамъ. Прокуроръ поймалъ Митю. Увезли Митю (кн. 8, гл. VII и VIII; кн. 9, гл. III, IV и V).
- » 15. Бѣсенокъ (кн. 11, гл. III).
  - » 16 и 17. Не ты... не ты (кн. 11, гл. V).
  - » 18. Послѣднее свиданіе со Смердяковымъ (кн. 11, гл. VIII).
  - » 19. Чортъ. Кошмаръ Ивана Ѳедоровича (кн. 11, гл. II).
  - » 20. Судебная ошибка. Внезапная катастрофа (кн. 12, гл. V).

Изъ этихъ картинъ намъ на основаніи всего вышесказаннаго представлялось бы возможнымъ опустить пятую, шестую и пятнадцатую и, быть можетъ, даже восьмую и девятую, несмотря на всю художественность ихъ постановки, вставить на ихъ мѣсто странствія Мити въ поискахъ за деньгами, закончить первый вечеръ Мокрымъ, а второй—рѣчью защитника и прокурора на судѣ. Такое расположеніе драматическаго матеріала представлялось бы намъ имѣющимъ большую драматическую послѣдовательность и цѣльность.

Но такъ разсуждать и перестраивать легко и возможно, послѣ того какъ уже дано конкретное воплощеніе дѣйствующихъ лицъ и сценъ «Братьевъ Карамазовыхъ», осуществленное Художественнымъ театромъ.

Дать образы дѣйствующихъ лицъ романа, и особенно такого романа, какъ «Братья Карамазовы», несравненно болѣе трудно, чѣмъ воплотить героевъ любой драмы. Передъ умственнымъ взоромъ зрителей уже заранѣе возникаютъ конкретные образы, иногда произвольные, основанные на личныхъ переживаніяхъ романа, и эти, уже существующія представленія, могутъ помѣшать зрителямъ наивно раскрыть свою душу тому, что даетъ сцена. Для «Бр. Карамазовыхъ» театральнй процессъ конкретизаціи типовъ только еще начинается. Это ставитъ исполнителей въ неблагопріятное положеніе, потому что для каждаго дѣйствующаго лица на сценѣ необходимы какъ бы основныя схематическія черты его маски, которая актеромъ индивидуализируется, утончается, творится въ оттѣнкахъ. Трагедія или драма и даютъ обычно только схему фигуры. А романъ, часто не давая драматической схемы, рисуетъ героя тысячами деталей и оттѣнковъ, передать которыхъ у самаго гениальнаго актера не окажется средствъ.

Искусство не терпитъ повтореній и копій. Копія картины только тогда можетъ быть интересна, когда она несетъ на себѣ печать личности того, кто копировалъ ее. Графическая иллюстрація къ книгѣ только тогда хороша, когда творитъ свое на ту же тему, а вовсе не тогда, когда воспроизводитъ съ точностью уже рассказанное.

Такъ и въ задачу Художественнаго театра не входило воспроизведеніе точныхъ манекеновъ, повторяющихъ всѣ черты героевъ романа; принимаясь за драматизированіе «Карамазовыхъ», онъ долженъ былъ прежде всего утвердить схематическую маску фигуры и понять основной волевой жестъ каждаго лица. Разъ эта задача разрѣшена вѣрно, согласно идеѣ Достоевскаго, каждый актеръ можетъ въ оттѣнкахъ творить самостоятельно, не придерживаясь точно буквы романа. Художественный театръ такъ именно, на мой взглядъ, и понялъ свою миссію, что и придаетъ значеніе его постановкѣ.

Прежде всего былъ найденъ вѣрный общій тонъ: интимный, простой, мало-театральнй, но очень сценическій. И этотъ тонъ еще усиливался отсутствіемъ декораций, которое было удачно: заставляло все вниманіе

## ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

сосредоточиться на лицахъ. Съ этимъ общимъ тономъ не согласовались только г. Лужскій (Ө. П. Карамазовъ), г-жа Гзовская (Катерина Ивановна) и въ нѣкоторыхъ интонаціяхъ г-жа Коренева (Lise). Про нихъ никакъ нельзя сказать, чтобы они были неудовлетворительны—они просто были въ иной театральной плоскости, чѣмъ другіе исполнители, и это нарушало впечатлѣніе. Г-жа Гзовская сдѣлала, на примѣръ, изъ Катерины Ивановны фигуру, которая была бы очень красива и стильна сама по себѣ, но здѣсь въ «Братьяхъ Карамазовыхъ» она была не нужна.

Наибольшей высоты осуществленія замысла Достоевскаго Художественный театръ достигъ безусловно въ лицѣ Смердякова, созданнаго молодымъ артистомъ г. Вороновымъ, принадлежащимъ къ *сотрудникамъ* театра, т. е. почти къ статистамъ и лишь случайно замѣнившимъ другого, ранѣе предназначавшагося для этой роли, исполнителя, вдругъ заболѣвшаго. Подобная случайность лучше всего иного свидѣтельствуетъ о творческой атмосферѣ театра. Г. Вороновъ совершилъ истинное чудо воплощенія Смердякова, котораго отнынѣ нельзя себѣ будетъ представить безъ этой кривой усмѣшки и безъ тѣхъ интонацій, которыя далъ ему Вороновъ. Вороновъ нашелъ не только лицо и голосъ Смердякова, но и тотъ общій тонъ крайней простоты, реальности, фантастичности и бреда, которымъ, какъ камертономъ, можно провѣрять другихъ актеровъ, воплощающихъ Достоевскаго.

Г. Качаловъ въ роли Ивана далъ не меньше того, что мы вправѣ были ожидать отъ него. Ему предстояло рѣшить задачу очень трудную: угадать лицо Ивана, котораго въ романѣ нѣтъ. Онъ разрѣшилъ это умно и послѣдовательно, взявъ историческую маску студента 60-хъ годовъ: скептическую улыбку, нѣжную, не бритую еще бородку, очки, мягкую шляпу, временами студенчески угловатые жесты. Въ первыхъ сценахъ у отца онъ холодно-замкнутъ и презрителенъ; въ объясненіи съ Катериной Ивановной его внутренній характеръ вдругъ прорывается, но истинная трагедія его начинается тогда, когда онъ остается лицомъ къ лицу со Смердяковымъ.

Диалогъ съ чортомъ Художественный театръ упростилъ, превративъ его въ монологъ Ивана. Безусловно,—это одно изъ возможныхъ рѣше-

ній и г. Качаловъ мастерски ведетъ діалогъ самъ съ собою. Въ такомъ видѣ сцена представляетъ самостоятельное цѣлое и можетъ быть свободно вынута изъ хода дѣйствія и поставлена отдѣльно. Но въ той драматической послѣдовательности, въ какой развивается и нарастаетъ трагическая безвыходность Ивана, было возможно и иное, сценически болѣе логичное, думается мнѣ, рѣшеніе вопроса о чортѣ. Наружность чорта описана въ романѣ достаточно подробно: это потертый джентльменъ, приживальщикъ и т. д. Но какъ вывести на сцену въ такой моментъ напряженія драматическаго дѣйствія новое лицо, не возбудивъ тѣмъ недоумѣнія публики? Выходъ одинъ: чорта долженъ играть тотъ же актеръ, что играетъ Смердякова.

Внутренней схемѣ драматическаго движенія романа, какъ мы начертили ее выше, это не противорѣчитъ: Смердяковъ вѣдь это тотъ хамъ, логика вещества, та карамазовщина, которая живетъ въ душѣ Ивана. Казуистика Смердякова въ картинѣ «За коньякомъ» и казуистика чорта—тождественны. Чортъ Ивана на самомъ дѣлѣ и есть ни кто иное, какъ Смердяковъ, подстраивающій ему отцеубійство безъ его вѣдома. Психологически: разговору съ чортомъ предшествуетъ послѣднее свиданіе со Смердяковымъ, когда тотъ говоритъ Ивану: «Вы главный убивецъ и есть, а я только Вашимъ приспѣшникомъ былъ». Въ этой сценѣ у больного Смердякова такое незабываемое лицо, что несомнѣнно, что съ него то и долженъ начаться кошмаръ Ивана. Разумѣется, Смердяковъ въ видѣ чорта не можетъ оставаться лакеемъ Смердяковымъ. Это Смердяковъ преображенный, согласно собственному своему идеалу. Не забудемъ, что Смердяковъ западникъ, что онъ ненавидитъ Россію, что онъ атеистъ и читаетъ «Святого отца нашего Исаака Сирина слово». Чортъ, конечно, не самъ Смердяковъ, а міровой духъ Смердякова. Въ немъ должна только проскальзывать интонація и кривая усмѣшка Смердякова. Наконецъ, вспомнимъ, что Смердяковъ вѣшается именно въ моментъ бесѣды Ивана съ чортомъ, и что когда Алеша приходитъ сообщить о самоубійствѣ Смердякова, Иванъ отвѣчаетъ: «я зналъ..! онъ мнѣ сказалъ», хотя во время бесѣды съ чертомъ ни сло-

вомъ не упомянуто о Смердяковѣ. Можно себѣ представить, до чего бы возросло ощущеніе кошмара и безумія въ этой картинѣ, если бы она была такъ осуществлена на сценѣ. Кромѣ того, не надо забывать, что все фантастическое и потустороннее у Достоевскаго отличается особенной четкостью, такъ что если бы выбирать въ этой сценѣ, кому быть видимымъ: Ивану или чорту, то конкретность подобала бы болѣе чорту.

Хорошо передалъ Дмитрія г. Леонидовъ. Отсутствіе тѣхъ сценъ, когда Митя ищетъ денегъ у купца Сампсонова, у Ляваго и г-жи Хохлаковой, лишали его роль того нарастанія отчаянья и ярости, которое дѣлаетъ катастрофу неизбѣжной. Сцены съ Өеней и съ Перхотинымъ не были достаточно подготовлены и, быть можетъ, потому въ нихъ гнѣвъ и паѳосъ Мити казались нѣсколько неожиданны. Но дѣйствіе въ Мокромъ съ избыткомъ покрывало всѣ недочеты. Тутъ все было вѣрно и все было на мѣстѣ. каждая интонація, каждое лицо (лица дѣвок!), каждое движеніе. Здѣсь г. Леонидовъ сумѣлъ сочетать глубочайшій паѳосъ чувства съ самыми обыденными словами и жестами, заставить трепетать истиннымъ восторгомъ трагическаго во время судебного допроса и полицейскаго обыска.

Г-жа Германова въ роли Грушеньки была великолѣпна. Казалось бы, что можетъ быть невысказанное, какъ сыграть определенную красоту, воспроизвести определенное обаяніе, дать почувствовать тотъ изгибъ тѣла, который «въ пальчикѣ-мизинчикѣ на лѣвой ножкѣ отозвался»? А между тѣмъ, Германова сумѣла это сдѣлать. Воплощеніе Грушеньки оказалось въ спектаклѣ Художественнаго театра такимъ же чудомъ, какъ и воплощеніе Смердякова. Леонидовъ—Дмитрій и Качаловъ—Иванъ прекрасно провели свои роли, но возможно представить себѣ и иное прекрасное произведеніе этихъ ролей. Въ Грушенькѣ же и въ Смердяковѣ было нѣчто безусловное. Созданныя лица цѣликомъ покрывали собою создавшихъ ихъ актеровъ.

Дмитрій и Грушенька, Иванъ и Смердяковъ—вотъ тотъ ансамбль, который необходимъ, чтобы создать изъ «Братьевъ Карамазовыхъ» художественно-цѣнное зрѣлище. Если же къ этимъ лицамъ мы прибавимъ Москвина въ роли кап. Снѣгирева, Бутову въ роли Арины Петровны, Адашева—

пана Муссяловича и Раевскую—г-жу Хохлакову, то мы будемъ имѣть еще четыре истинно художественныхъ воплощенія героевъ Достоевскаго.

Алеша (Готовцевъ) былъ безцвѣтенъ. Да и могъ ли бы онъ быть инымъ, сведенный неволью до роли наперсника и вѣстника? Феодоръ Павловичъ Карамазовъ—Лужскій—мучительно переигрывалъ; Гзовская (Катерина Ивановна) была внѣ общаго тона, какъ картинка, вклеенная изъ со-всѣмъ другой книги; Lise (Коренева) была не плоха, но и недостаточно закончена, какъ типъ.

Обѣ сцены съ капит. Снѣгиревымъ очень хороши, но представляютъ собою какъ бы самостоятельную вставку, ничего общаго не имѣющую съ развитіемъ драмъ Дмитрія и Ивана, т. к. являются остатками, уцѣлѣвшими отъ разрозненной и разбитой исторіи Алеши, точно такъ же какъ и всѣ сцены съ Lise. Особенно интересна Бутова въ роли Арины Петровны—сумасшедшей жены Снѣгирева, тоже нашедшая путь къ интимнѣйшему слянію съ Достоевскимъ.

Подводя художественные итоги постановкѣ «Братьевъ Карамазовыхъ» мы должны признать, что дѣйствительныя достиженія съ избыткомъ покрываютъ недостатки, не говоря уже объ историческомъ значеніи такой попытки, въ которой мы хотимъ видѣть лишь истокъ цѣлаго теченія. Наибольшая реальная заслуга это—осуществленное воплощеніе главныхъ лицъ романа, а слабости—въ недостаточно послѣдовательномъ отборѣ сценъ.

Съ большимъ сочувствіемъ слѣдуетъ отнести къ догмату о неприкосновенности точнаго текста автора при его инсценированіи, такъ смѣло установленному Художественнымъ театромъ. Это хорошо не потому, что текстъ дѣйствительно долженъ оставаться неизмѣннымъ, а потому, что при такомъ строгомъ эстетическомъ и моральномъ запретѣ будутъ происходить перемѣны, исключительно необходимыя, только неизбѣжныя, что поведетъ къ усовершенствованію текста, а не къ его порчѣ.

## КОНКУРСЪ НА ДВѢ ПРЕМІИ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Дирекція Императорскихъ Театровъ объявляетъ конкурсъ на двѣ преміи, по двѣ тысячи рублей каждая, изъ коихъ одна за драматическое произведеніе, относящееся къ избранію на царство Михаила Ѳеодоровича Романова въ 1613 году и другая—за драматическое произведеніе изъ эпохи Отечественной войны 1812-го года.

### УСЛОВІЯ КОНКУРСА СЛѢДУЮЩІЯ:

1. Драматическія произведенія на конкурсъ представляются въ С.-Петербургскую или Московскую Конторы Императорскихъ театровъ *подъ девизомъ* безъ обозначенія имени автора. Имя, отечество, фамилія и подробный адресъ его должны быть приложены въ запечатанномъ конвертѣ, на лицевой сторонѣ котораго долженъ быть выставленъ тотъ же девизъ, что и на заглавномъ листѣ пьесы. Въ случаѣ присужденія преміи конвертъ, относящійся къ премированному произведенію, вскрывается, остальные конверты сжигаются въ послѣднемъ засѣданіи жюри. Пьесы, не получившія преміи, возвращаются обратно предъявителямъ росписокъ, выдаваемыхъ Конторами при представленіи пьесъ на конкурсъ.

*Примѣчаніе.* Въ случаѣ присылки пьесъ по почтѣ должно быть препровождено заявленіе, по какому адресу должна быть выслана квитанція Конторы.

2. Послѣдній срокъ представленія пьесъ на конкурсъ 1-го января 1912 года, послѣ каковаго числа приемъ пьесъ прекращается.

3. Каждое произведеніе представляется въ 2-хъ экземплярахъ или печатныхъ (на правахъ рукописи) или писанныхъ четко и разборчиво на пишущей машинѣ или отъ руки.

4. Рѣшеніе жюри объявляется между 1-мъ и 15-мъ *апрѣля* 1912 года.

5. Въ случаѣ присужденія премія выдается автору не позднѣе 1-го сентября 1912 года, но не иначе, какъ по представленіи имъ разрѣшеннаго драматической цензурой къ представленію экземпляра.

6. Произведенія, представляемые на конкурсы, до рѣшенія жюри не должны быть ни изданы, ни играны на сценѣ.

7. Обѣ преміи или одна изъ нихъ могутъ остаться неприсужденными по рѣшенію жюри.

8. Въ случаѣ, если заслуживающими будетъ признано болѣе одной пьесы на каждую премію, то ее получаетъ та, которая будетъ избрана Дирекціею Императорскихъ театровъ заслуживающей постановки въ сезонѣ 1912—13 годовъ на одной или обѣихъ Императорскихъ драматическихъ сценахъ С.-Петербурга и Москвы. Каждая премія можетъ быть раздѣлена между двумя драматическими произведеніями лишь въ томъ случаѣ, если Дирекція найдетъ желательной или постановку двухъ пьесъ на одинъ и тотъ же сюжетъ на одной и той же или разныхъ Императорскихъ драматическихъ сценахъ Петербурга и Москвы, или если одна пьеса будетъ выбрана Дирекціею для Петербурга, а другая для Москвы.

9. Премированныя пьесы ставятся на Императорскихъ сценахъ на обычныхъ условіяхъ вознагражденія.

10. Жюри для присужденія преміи образуется изъ С.-Петербургскаго и Московскаго отдѣленій Театрально-Литературнаго Комитета при Дирекціи Императорскихъ Театровъ и лицъ, назначенныхъ Директоромъ Императорскихъ театровъ для участія въ работахъ жюри.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1911 годъ  
**ЕЖЕГОДНИКА**  
**ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ**

(двадцать первый годъ изданія).

Въ теченіе 1911 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4<sup>о</sup>, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Для ближайшихъ выпусковъ «Ежегодника» редакціей заготовленъ разнообразный литературно-историческій матеріалъ, изъ коего наибольшаго вниманія достойны слѣдующія статьи: «Гамлетъ» *Е. В. Аничкова*.—Какъ возникли драматическіе курсы Императорскаго театрального училища *Н. С. Васильевой*.—Первая постановка «Власть тьмы» на Александринской сценѣ—*Ея же*.—Актеры-писатели. Матеріалы для біографіи *В. Н. Андреева-Бурлака* *Б. В. Варнеке*.—Эдипъ и Карамазовы *Максимиліана Волошина*.—Современный бельгійскій театръ *М. В. Веселовской*. Крѣпостные артисты *Н. Н. Евреинова*.—Изъ воспоминаній объ *Л. Н. Толстомъ* *А. Ѳ. Кони*.—Проекты театровъ Гваренги *В. Курбатова*.—Театральныя празднества и театръ въ Павловскѣ *Его же*.—Воспоминанія объ *М. П. Садовскомъ* *П. М. Невѣжина*.—Меценаты, актрисы и актеры по пьесамъ *А. Н. Островскаго* *Н. Н. Окулова* (Тамарина). Около театра *П. А. Россіева*.—*Л. Толстой*, какъ драматургъ *Д. В. Философова*.—Мусоргскій *Н. Ф. Финдейзена*. Театральные огни (Французскій театръ въ Спб. въ 1863—1874 гг.) *Ив. Щеглова* и др. Кромѣ того, въ распоряженіи редакціи имѣется обзоръ внутренней жизни Императорскихъ театровъ Спб. и Москвы, составленный на основаніи официальныхъ данныхъ и иллюстрированный фотографическими снимками съ мастерскихъ, обслуживающихъ Императорскіе театры, очеркъ жизни Спб. театрального училища и пр.

Цѣна годовсго экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ 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 р. Продается въ фойѣ Императорскихъ театровъ.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.