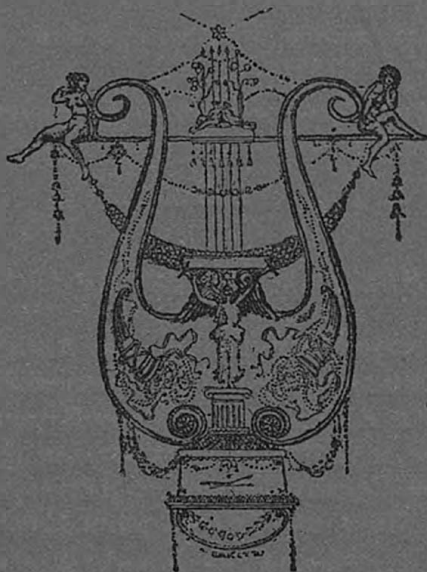


ОП

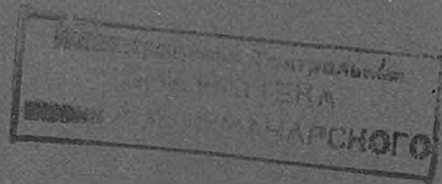
ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1911

ВЫПУСКЪ II



Имб 17499
3959

СОДЕРЖАНІЕ.

Изъ воспоминаній. А. О. Кони.

Изъ воспоминаній о первыхъ постановкахъ „Власти тьмы“ и „Плодовъ Просвѣщенія“ на сценѣ Александринскаго театра. Н. С. Васильевой.

„Гамлетъ“. Евгенія Аничкова.

Мусоргскій, его дѣтство, юность и первый періодъ музыкальнаго творчества. Ник. Финдейзена.

Иосифъ Кайницъ. Ал. Гидони.

Библиографія. Двѣ книги о французской драмѣ. А. Г. Горнфельдта.

Приложеніе: Крѣпостные артисты. Историческій очеркъ. Н. Н. Евреинова.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

„Лѣсъ“. А. Н. Островскаго на сценѣ Александринскаго театра: г-жа Н. Васильева въ роли Гурмыжской, г-жа Чижевская въ роли Улиты и г. Юрьевъ въ роли Буланова; К. Яковлевъ въ роли Бодаева и г. Давыдовъ въ роли Милонова; Ст. Яковлевъ въ роли Восемьбратовъ; г. Далматовъ въ роли Несчастливцева и г. Шаповаленко въ роли Счастливцева.

„Три сестры“ А. П. Чехова на сценѣ Александринскаго театра: г-жа Мичурина въ роли Маши; г. Давыдовъ въ роли Чебутыкина.

„Майская ночь“ Н. А. Римскаго-Корсакова на сценѣ Маріинскаго театра: г-жа Петренко въ роли Ганны; г. Маркевичъ (писарь); г. Филипповъ (голова) и г. Угриновичъ (винокуръ).

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

Михайловскій французскій театр: г-жа Дельверъ въ роли Янетты и К. Беръ въ роли Эчепаръ; г. Андріё въ роли Модублонъ („La Robe rouge“) Бріё; г. Гарригъ (Е. Бреванъ), г. Андріё (Дуазо); П. Роберъ въ роли Нантэ и г-жа Медаль въ роли Агаты; г-жа Баретта въ роли Даржень и г-жа Дарле въ роли Адель; (Le costand des épinettes Т. Бернара и А. Атисъ).

І. Кайндъ.

Сцена въ крѣпостномъ театрѣ во время представленія „Гамлета“. Акварель К. Трутовскаго (собственность Ж. А. Полонской).

Обложка работы Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ, исполнены фирмою Н. И. Вутковской.



К. ЯКОВЛЕВЪ ВЪ РОЛИ БАДАЕВА И Г. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ МИЛОНОВА.
«ЛѢСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

А. Θ. КОНИ.



ОНЧИНА Льва Николаевича Толстого,—такъ глубоко всколыхнувшая наше общество и заставившая лучшую его часть, не постановившую о незабвенномъ усопшемъ «предразсужденій приговоръ», объединиться въ скорбномъ чувствѣ тяжелой и вознаградимой утраты,—вызываетъ въ воспоминаніи каждого, кому дорогъ «великій писатель земли русской» рядъ его произведеній. Между ними далеко не послѣднее мѣсто занимаютъ произведенія драматическія—полныя, какъ «Власть тьмы», высокаго нравственнаго начала и знанія родного быта, и какъ «Плоды просвѣщенія»—тонкой сатиры и яркаго юмора. Быть можетъ, поэтому, не будутъ неумѣстными и настоящія бѣглыя строки, относящіяся къ воспоминаніямъ объ исполненіи этихъ произведеній на сценѣ и о сценическихъ отголоскахъ послѣдняго изъ напечатанныхъ большихъ произведеній Льва Николаевича, съ маленькими отступленіями въ сторону пережитыхъ авторомъ впечатлѣній.

Мнѣ пришлось впервые познакомиться съ «Властью тьмы» и «Плодами просвѣщенія» въ замѣчательномъ чтеніи А. А. Стаховича, во время котораго каждое дѣйствующее лицо оживало предъ слушателями со всѣми своими особенностями. Съ А. А. Стаховичемъ, какъ чтецомъ, я могъ бы сравнить лишь покойнаго А. Θ. Писемскаго. И у него чтеніе почти что обращалось въ игру, но нѣсколько болѣе грубую и безъ тѣхъ тонкихъ оттѣнковъ и художественности дикціи, которыми такъ богато чтеніе А. А. Стаховича. Затѣмъ я видѣлъ «Плоды просвѣщенія» на Александринской сценѣ въ Петербургѣ и въ Маломъ театрѣ въ Москвѣ и, вопреки ожиданіямъ, свойственнымъ мнѣ, какъ старому москвичу, нашелъ, что исполненіе въ Петербургѣ было значительно тоньше, глубже и богаче бытовыми подробностями, чѣмъ на знаменитой московской сценѣ, гдѣ многое было

изъ воспоминаній.

утрировано и второстепенныя роли были розданы довольно безцвѣтнымъ исполнителямъ, тогда какъ въ Петербургѣ, напримѣръ, роль старшаго изъ мужиковъ, которому «куренка некуда выпустить», удивительно исполнялъ Давыдовъ. «Власть тьмы» мнѣ пришлось видѣть только на сценѣ Суворинскаго театра въ Петербургѣ, гдѣ былъ превосходенъ актеръ Михайловъ съ рассказомъ о «дѣтосѣкѣ». Поэтому сравнивать исполненіе этой драмы съ таковымъ же на другихъ русскихъ сценахъ я не могу, но долженъ сознаться, что по силѣ и, такъ сказать, по страстности игры его оставило далеко за собой исполненіе итальянскаго артиста Цаккони съ его итальянскою же труппою. Странное впечатлѣніе, производимое тульскими мужиками, говорящими по итальянски, и горячей южной жестикуляціей женщинъ, проходило очень быстро, и зрителя съ чрезвычайной силой захватывала гармоническая связь содержанія и исполненія, выдержаннаго во всѣхъ подробностяхъ. Самъ Цаккони былъ великолѣпенъ и своей игрой лучше всего доказывалъ, какъ общечеловѣчны въ своемъ ходѣ и развитіи тѣ страсти, которыя изобразилъ Толстой съ такой силой. Въ сценѣ галлюцинацій, когда Никитѣ слышится трескъ костей раздавленнаго ребеночка, онъ далъ совершенно вѣрную клиническую картину слуховыхъ обмановъ чувствъ, чуждую всякихъ преувеличеній, и тѣмъ не менѣе такую, отъ которой морозъ подиралъ по кожѣ.

Говоря о Цаккони, я не могу забыть его игры въ Отелло. Я видѣлъ въ этой роли знаменитаго чернаго трагика Айра Олдриджа въ его пріѣздѣ въ Москву, гдѣ я былъ въ это время студентомъ. Въ его игрѣ сказывался темпераментъ уроженца «знойной Африки», и чудилось, что въ минуты страсти въ его жилахъ течетъ не кровь, а раскаленная лава. Въ сценѣ умерщвленія Дездемоны онъ былъ просто страшенъ. Войдя въ спальню, онъ крался, какъ кошка, и, видимо, торопился совершить свое жестокое дѣло съ назрѣвшею рѣшимостью. Онъ велъ допросъ Дездемоны, сидя на маленькомъ табуретѣ у ея ногъ, задавая вопросы глухимъ и дрожащимъ отъ волненія голосомъ, согнувшись и нетерпѣливо потирая переднюю часть своихъ бедеръ и похлопывая себя по колѣнкамъ. Видно было, какъ звѣ-

риная жажда мщенія волною заливаетъ въ немъ человѣческія чувства. Задушеніе Дездемоны сопровождалось у него торжествующимъ воплемъ и рыканіемъ, затѣмъ наступало молчаніе, длившееся довольно долго, и онъ отходилъ отъ ложа жены съ видомъ ослабѣвшаго, но успокоеннаго человека. Его отчаянные крики: «Дездемона! Дездемона!», когда онъ узнаетъ истину, потрясали весь зрительный залъ и долго, долго звучали въ ушахъ слушателей. Звучатъ они и теперь для меня съ такою же силой, какъ будто я вижу Олдриджа передъ собою въ великолѣпномъ, своеобразномъ костюмѣ и слышу его англійскую рѣчь. Отелло былъ его коронною ролью, и мнѣ пришлось по поводу ея исполненія присутствовать при интересномъ разговорѣ.

Въ это время въ Москвѣ жилъ, оканчивая свои «судьбой отсчитанные дни», ветеранъ и гордость русской сцены Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ. Старый другъ моего отца, Щепкинъ, выдавшій меня не разъ въ Петербургѣ ребенкомъ, съ сердечнымъ радушіемъ встрѣтилъ меня, когда я переселился въ Москву послѣ закрытія Петербургскаго университета въ 1861—62 году. Онъ незадолго передъ этимъ оставилъ сцену, но не могъ примириться съ этой разлукой. «Понимаете ли,—говорилъ онъ мнѣ,—вѣдь я сжилъ со сценой: мнѣ просто непонятна жизнь внѣ ея, безъ любимаго дѣла; мнѣ нуженъ запахъ кулисъ, свѣтъ ramпы; я не могу безъ этого жить... я умру...» И дѣйствительно, онъ вскорѣ умеръ. Несмотря на налетъ грусти, который лежалъ на его умномъ старческомъ лицѣ, и на его часто затуманивавшіеся слезами глаза, онъ былъ неистощимъ въ воспоминаніяхъ и разсказахъ о своемъ прошломъ, въ особенности о далекомъ прошломъ, мысль о которомъ переносила его въ родную Украину. Мнѣ живо памятенъ одинъ изъ такихъ разсказовъ. «Мнѣ пришлось,—говорилъ Щепкинъ,—ждать у рѣки парома, чтобы переѣхать на другой берегъ съ кладью, принадлежавшей моему помѣщику графу Волкенштейну. На пристани сидѣлъ старикъ сторожъ и флегматически курилъ свою люльку. Послѣ нѣсколькихъ минутъ молчанія онъ также флегматически сказалъ мнѣ, лѣниво кивнувъ головою по теченію рѣки: «человікъ тоне»,—«Гдѣ? гдѣ?» вскричалъ я и увидѣлъ то исчезающую,

изъ воспоминаній.

то снова показывавшуюся голову и бесильно взмахивавшія руки. Я быстро сбросилъ съ себя одежду и поплылъ на помощь. Будучи отличнымъ и сильнымъ пловцомъ, я скоро достигъ утопающаго, но тутъ оказалось, что онъ былъ не одинъ и что за него хватался другой, тоже тонувшій, и увлекалъ его съ собой на дно. Я оторвалъ и оттолкнулъ одного отъ другого и по очереди вытащилъ ихъ на берегъ. Отъ крайняго напряженія я такъ ослабѣлъ, что, вытащивъ второго на берегъ, самъ упалъ безъ чувствъ. Когда черезъ нѣсколько минутъ я пришелъ въ себя, то изъ рассказовъ окружающихъ меня и самихъ спасенныхъ узналъ, что одинъ изъ послѣднихъ, не умѣя плавать, оступился на крутомъ обрывѣ дна и сталъ тонуть. Тогда другой бросился его спасать, забывъ, что и самъ не умѣетъ плавать. Это послѣднее обстоятельство обиднымъ образомъ умалило во мнѣ сознаніе совершеннаго мною «подвига», а тутъ еще необдуманный спаситель снова полѣзъ въ воду. Это меня раздражило. «Куда ты лѣзешь опять?»—остановилъ я его. «А обмыться»—отвѣчалъ онъ лаконически, и это ужъ окончательно взорвало меня, такъ что я съ такой силой далъ ему въ ухо, что онъ упалъ. Я отрезвѣлъ, устыдился и сконфуженно опустилъ голову. Тогда среди наступившаго общаго молчанія изъ группы окружающихъ выдѣлился старикъ-сторожъ со своей неизмѣнной люлькой, подошелъ ко мнѣ и, ласково потрепавъ по плечу, сказалъ: «Эге, Семеновичъ! вытащивъ человека щобъ убить». Всѣ засмѣялись и пошли своей дорогой». Я помню также, въ какое восхищеніе приводилъ Щепкина Гарибальди и его эпоея. Онъ не могъ говорить о немъ безъ слезъ умиленія и съ великимъ удовольствіемъ цитировалъ ходившій на Украинѣ въ народѣ слухъ, что популярный герой вовсе не итальянецъ, а потомокъ запорожцевъ—Загребайло, передѣланный на чужбинѣ въ Гарибальди. Однажды Щепкинъ при мнѣ зазвалъ со двора шарманщика съ дѣвочкой-пѣвичкой и заставилъ ихъ играть и пѣть Гарибальдійскій гимнъ, плача въ три ручья въ то время, когда дѣвочка, имъ тепло обласканная и одаренная, тоненькимъ голоскомъ выводила—«evviva Garibaldi!»

Однажды, когда мы сидѣли въ обширномъ кабинетѣ Щепкина,

въ Средней Мѣщанской улицѣ, недалеко отъ Сухаревой башни, въ передней раздался звонкій хохотъ и оттуда показалось смѣющееся, жизнерадостное, красное лицо Кетчера съ шапкою лохматыхъ сѣдыхъ волосъ, а за нимъ и самъ Айра Ольдридждъ. Другъ выдающихся людей сороковыхъ годовъ, который «переперъ» всего Шекспира на русскій языкъ, привезъ англійскаго чернаго трагика познакомиться со Щепкинымъ и согласился исполнять при этомъ обязанности толмача. Ольдридждъ началъ бесѣду красиво составленной фразой о томъ, что онъ не могъ бы уѣхать изъ Москвы, не отдавши дань почтенія знаменитому артисту и не услышавъ отъ него критическаго отзыва о своей игрѣ. «Скажи ему,—обратился Щепкинъ къ Кетчеру,—что я его видѣлъ только въ «Отелло» и нахожу, что онъ замѣчательный артистъ и что въ послѣднемъ дѣйствии онъ меня, старика—человѣка привычнаго—взволновалъ до глубины души». Въ отвѣтъ на это Ольдридждъ, почтительно наклонивъ голову, сказалъ, что такой отзывъ для него — лучшая награда, но все таки настойчиво попросилъ у Щепкина критическихъ замѣчаній. «Иначе,—прибавилъ къ его словамъ Кетчеръ,—онъ можетъ принять твои слова за простую условную любезность». — «Ну, когда такъ, заволновался Щепкинъ, то скажи ему, что мнѣ не нравится вся его сцена съ пріѣзжающей Дездемоной. Когда привозящая ее галера останавливается у берега и она ступаетъ на землю, Ольдридждъ спокойно и величественно идетъ ей на встрѣчу, подаетъ ей руку и выводитъ на авансцену. Развѣ это возможно? Онъ забываетъ, что Отелло—мавръ, что въ немъ льется и кипитъ южная горячая кровь, что онъ давно не видѣлъ жены, которую не только любитъ, но въ которую страстно влюбленъ... и вотъ она предъ нимъ—одновременно предметъ и обожанія и вожделѣнія... да ему вся кровь должна ударить въ сердце, онъ долженъ броситься къ ней, какъ звѣрь, забывъ все окружающее,—схватить ее, смять въ своихъ объятіяхъ, принести на рукахъ на авансцену и только тутъ вспомнить, что онъ военачальникъ и что за нимъ слѣдятъ любопытные взоры. Вотъ тутъ онъ долженъ сдѣлаться тѣмъ, чѣмъ его съ самаго начала изображаетъ Ольдридждъ. Да скажи ему,—и Щепкинъ вскочилъ со

стула въ порывѣ артистическаго творчества—что онъ долженъ осыпать ее поцѣлуями, цѣловать ей руки и ноги; да скажи ему, что»... и онъ сдѣлалъ энергическое указаніе, неудобное для повторенія въ печати. Ольдриджъ, выслушавъ переводъ, улыбнулся и наклонилъ голову въ знакъ согласія.

Совсѣмъ другого Отелло игралъ Сальвини. Въ послѣднемъ дѣйствіи къ нему можно было примѣнить то, что говоритъ Пушкинъ о Петрѣ въ утро Полтавской битвы: «онъ прекрасенъ—онъ ужасенъ». Необыкновенно тонко проводилъ онъ оттѣнокъ довѣрчивости и дѣтской наивности въ характерѣ Отелло. Когда Яго отравляетъ его душу подозрѣніемъ и онъ вдругъ догадывается, что дѣло идетъ о его женѣ, онъ быстро теряетъ самообладаніе, бросается на Яго, сильнымъ ударомъ валитъ его на землю и топчетъ ногами. Но порывъ этотъ тотчасъ проходитъ, онъ овладѣваетъ собою и жестомъ, исполненнымъ доброты и великодушія, протягиваетъ руки къ Яго и въ возгласѣ его: о! о! звучитъ укоръ себѣ и мольба о прощеніи. А затѣмъ онъ отходитъ къ стѣнѣ, поворачивается къ ней лицомъ и, какъ обиженное дитя, горько плачетъ, машинально скребя пальцами эту стѣну. И опять въ этой сценѣ другого Отелло игралъ Цаккони. Гордый и властный мавръ, сидя на авансценѣ почти у самой рампы, лицомъ къ публикѣ, слушалъ небрежно лукавый шопотъ Яго, и лишь когда послѣдній началъ ставить точки надъ і, на лицѣ его изобразилось скучающее недоумѣніе. Но еще минута—и въ немъ, какъ молнія, промелькнуло пониманіе смысла слышаннаго. Онъ хватается за воротъ Яго, могучимъ движеніемъ ставитъ его предъ собой на колѣни, беретъ за уши, приближаетъ его лицо почти вплотную къ своему, его глаза почти выскакиваютъ изъ орбитъ и изъ ярко-красныхъ устъ, покрытыхъ пѣною ярости, слышатся шипящія, прерывистые звуки клокочущаго гнѣва и уязвленнаго въ самое сердце самолюбія. Подобно Ольдриджу въ послѣднемъ разговорѣ съ Дездемоной, Цаккони былъ страшенъ въ описанной сценѣ, и я не думаю, чтобы актеръ, исполнившій роль Яго, чувствовалъ себя въ эти минуты пріятно.

Передѣлки «Воскресенья» на русскій языкъ я на сценѣ не видѣлъ, хотя по поводу такой передѣлки, сдѣланной артистомъ Ге, я и былъ вы-

званъ въ судъ для дачи показаній по дѣлу между нимъ и артистомъ Арбе-
 нинимъ. Они обвиняли другъ друга въ плагіатѣ, и такъ какъ я присут-
 ствовалъ при чтеніи передѣлки Ге у М. Г. Савиной, то предполагалось,
 что я могу дать важныя разъясненія по вопросу о томъ, кто у кого заим-
 ствовалъ сценарій и конструкцію драмы. Публика же, мелкая пресса и
 стороны, повидимому, интересовались тѣмъ, что показаніе будетъ давать
 свидѣтель, который расскажетъ кое-что и о происхожденіи «Воскресенія».
 Но я этого «кое-чего», къ общему разочарованію, не рассказалъ. Я не
 хотѣлъ дѣлать моихъ отношеній къ Льву Николаевичу предметомъ импро-
 визацій со стороны авторовъ судебныхъ отчетовъ, въ поспѣшныхъ, отзы-
 вающихся на злобу дня трудахъ, въ которыхъ иногда трудно отличить, гдѣ
 кончается Wahrheit и гдѣ начинается Dichtung. Воспоминаніе о происхо-
 жденіи повѣсти Толстого, властно всколыхнувшей многія сердца и многихъ
 удержавшей—какъ мнѣ достовѣрно извѣстно—на самомъ краю покатой
 плоскости эгоистической потачки своимъ чувственнымъ вождѣлѣніямъ,
 было мнѣ слишкомъ дорого, чтобы дѣлиться имъ съ безжалостно жадною
 на ощущенія толпою, наполняющею судебныя залы по сенсаціоннымъ про-
 цессамъ. Но въ дѣйствительности было слѣдующее. Я гостилъ въ 1887 году
 въ Ясной Полянѣ. Нѣсколько дней, проведенныхъ мною тамъ, прошли очень
 быстро, но до сихъ поръ, черезъ двадцать лѣтъ, составляютъ одно изъ
 самыхъ свѣтлыхъ воспоминаній моей жизни. Конечно, все это время было
 для меня наполнено Толстымъ, общеніемъ съ нимъ, разговорами и радостью
 сознанія, что Богъ привелъ мнѣ не только узнать вблизи возвышеннаго
 мыслителя и великаго писателя, но и ни на одну минуту не почувствовать
 по отношенію къ нему ни малѣйшаго житейскаго диссонанса, не уловить
 въ своей душѣ и тѣни какого-либо разочарованія или недоумѣнія. Все въ
 немъ было ясно, просто и вмѣстѣ съ тѣмъ величаво тѣмъ внутреннимъ
 величіемъ, которое сказывается не въ отдѣльныхъ словахъ или поступкахъ,
 а во всей повадкѣ человѣка. По мѣрѣ знакомства съ нимъ чувствовалось,
 что и про него можно сказать то же, что было сказано о Пушкинѣ: «это
 великое явленіе русской жизни», отразившее въ себѣ всѣ лучшія стороны

исторически сложившагося русскаго быта и русской духовной природы. Среди нашихъ бесѣдъ о религіозныхъ и нравственныхъ вопросахъ мнѣ приходилось не разъ обращаться къ моимъ судебнымъ воспоминаніямъ и рассказывать Толстому, какъ нерѣдко я видѣлъ на практикѣ осуществленія справедливости мнѣнія о томъ, что почти всякое прегрѣшеніе противъ нравственнаго закона наказывается еще въ этой жизни на землѣ. Между этими воспоминаніями находилось одно, которому суждено было оставить нѣкоторый слѣдъ въ творческой дѣятельности Льва Николаевича.

Когда я былъ прокуроромъ петербургскаго окружнаго суда, въ первой половинѣ семидесятыхъ годовъ, ко мнѣ въ камеру однажды пришелъ молодой человѣкъ съ блѣднымъ выразительнымъ лицомъ и безпокойными горящими глазами, обличавшими внутреннюю тревогу. Его одежда и манеры указывали на человѣка, привыкшаго вращаться въ высшихъ слояхъ общества. Онъ, однако, съ трудомъ владѣлъ собою и горячо высказалъ мнѣ жалобу на товарища прокурора, завѣдывавшаго тюремными помѣщеніями и отказавшаго ему въ передачѣ письма арестанткѣ, по имени Розаліи, безъ предварительнаго его прочтенія. Я объяснилъ ему, что таково требованіе тюремнаго устава, и отступленіе отъ него не представляется возможнымъ, ибо составило бы привилегію однимъ въ ущербъ другимъ. «Тогда прочтите вы,—сказалъ онъ мнѣ, волнуясь,—и прикажите передать письмо Розаліи». Это была чухонка—проститутка, судившаяся съ присяжными за кражу у пьянаго «гостя» ста рублей, спрятанныхъ затѣмъ ея хозяйкой, вдовой маіора, содержавшей домъ терпимости самаго низшаго разбора въ переулкѣ возлѣ Сѣнной, гдѣ сеансъ животной любви оцѣнивался чуть не въ пятьдесятъ копѣекъ. На судъ предстала молодая еще дѣвушка съ сиплымъ отъ пьянства и другихъ послѣдствій своей жизни голосомъ, съ едва замѣтными слѣдами былой миловидности и съ циническою откровенностью на всѣмъ доступныхъ устахъ. Защитникъ сказалъ банальную рѣчь, называя подсудимую «мотылькомъ, опалившимъ свои крылья на огнѣ порока», но присяжные не вняли ему, и судъ приговорилъ ее на 4 мѣсяца тюремнаго заключенія.—«Хорошо,—сказалъ я пришедшему,—я даже не буду читать



Г-ЖА Н. ВАСИЛЬЕВА ВЪ РОЛИ ГУРМЫЖСКОЙ, Г-ЖА ЧИЖЕВСКАЯ ВЪ РОЛИ УЛИТЫ
«ЛЪСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

вашего письма. Скажите мнѣ лишь въ самыхъ общихъ чертахъ, о чемъ вы пишете».—«Я прошу ея руки и надѣюсь, что она приметъ мое предложеніе». Она дѣйствительно приняла его предложеніе, и мой собесѣдникъ—отрасль старой дворянской фамиліи изъ одной изъ внутреннихъ губерній Россіи, окончившій курсъ въ привилегированномъ учебномъ заведеніи—сталъ видѣться довольно часто съ Розаліей, при чемъ въ первое же свиданіе она должна была ему объяснить, что вызвана изъ карцера, гдѣ содержалась за неистовую брань площадными словами, которою она осыпала заключенныхъ съ нею вмѣстѣ. Онъ возилъ ей разные предметы для приданого: бѣлье, браслеты и матеріи. Она разсматривала это съ восторгомъ, и затѣмъ все принималось на храненіе въ цейхгаузѣ на ея имя. Въ концѣ поста Розалія заболѣла сыпнымъ тифомъ и умерла. Ея женихъ былъ, видимо, пораженъ извѣстіемъ объ этой смерти, когда явился на свиданіе и въ память Розаліи пожертвовалъ подготовленное для нея приданое въ пользу пріюта арестантскихъ дѣтей женскаго пола. Затѣмъ онъ сошелъ съ моего гѣризонта, и лишь черезъ много лѣтъ его фамилія промелькнула передо мною въ приказѣ о назначеніи вице-губернатора одной изъ восточныхъ губерній Россіи. Но, быть можетъ, это былъ и не онъ.

Мѣсяца черезъ три послѣ этого почтенная старушка—смотрительница женскаго отдѣленія тюрьмы рассказала мнѣ, что Розалія, будучи очень доброй дѣвушкой, ее полюбила и объяснила ей, почему этотъ господинъ хочетъ на ней жениться. Оказалось, что она была дочерью вдовца,—арендатора въ одной изъ финляндскихъ губерній мызы, принадлежавшей богатой дамѣ въ Петербургѣ. Почувствовавъ себя больнымъ, отецъ ея отправился въ Петербургъ и, узнавъ на амбулаторномъ пріемѣ, что у него ракъ желудка и что жить остается недолго, пошелъ просить собственницу мызы не оставить его дочь, будущую круглую сироту. Это было обѣщано, и дѣвочка послѣ его смерти была взята въ домъ. Ее сначала наряжали, баловали и портили ей желудокъ конфетами, но потомъ настали другія злобы дня, или она попросту надоѣла—и ее сдали въ дѣвичью, гдѣ она среди всякой челяди и воспитывалась до шестнадцатилѣтняго возраста,

изъ воспоминаній.

покуда на нее не обратилъ вниманія только что окончившій курсъ молодой человѣкъ—родственникъ хозяйки, впослѣдствіи женихъ тюремной сидѣлицы. Гостя на дачѣ, онъ соблазнилъ несчастную дѣвочку, а когда сказались послѣдствія соблазна, возмущенная дама выгнала съ негодованіемъ вонъ не родственника, какъ бы слѣдовало, а Розалію. Брошенная затѣмъ своимъ соблазнителемъ, послѣдняя родила, сунула ребенка въ воспитательный домъ и стала спускаться со ступеньки на ступеньку, покуда, наконецъ, не очутилась въ притонѣ около Сѣнной. А молодой человѣкъ, между тѣмъ, побывавъ на родинѣ, въ провинціи, переселился въ Петербургъ и тутъ вступилъ въ общую колею дѣловой и умственной жизни. И вотъ въ одинъ прекрасный день судьба послала ему быть присяжнымъ въ окружномъ судѣ и въ несчастной проституткѣ, обвиняемой въ кражѣ, онъ узналъ жертву своей молодой и эгоистической страсти. Можно себя представить, что пережилъ онъ прежде, чѣмъ рѣшиться пожертвовать ей во искупленіе своего грѣха всѣмъ: свободой, именемъ и, быть можетъ, какимъ-либо другимъ глубокимъ чувствомъ. Вотъ почему такъ настойчиво требовалъ онъ осуществленія того своего права, которое великій германскій философъ называетъ *правомъ на наказаніе*.

Глубокій и сокровенный смыслъ этого происшествія оставилъ во мнѣ сильное впечатлѣніе. На мой взглядъ, это было не простымъ случаемъ, а было откровеніемъ нравственного закона; было тѣмъ проявленіемъ высшей справедливости, которая выражается въ пословицѣ: «Богъ правду видитъ, да не скоро скажетъ»... Посмотри! это—дѣло твоихъ рукъ. Это ты сдѣлалъ! Въ этомъ *ты* виновенъ и суди ее и скажи, что *она* виновна, когда ты знаешь, что это не она, а ты!.. Разсказъ о дѣлѣ Розаліи былъ выслушанъ Толстымъ съ большимъ вниманіемъ, а на другой день утромъ онъ сказалъ мнѣ, что ночью много думалъ по поводу его и находитъ только, что его перипетіи надо бы изложить въ хронологическомъ порядкѣ. Мѣсяца черезъ два послѣ моего возвращенія изъ Ясной Поляны я получилъ отъ него письмо, въ которомъ онъ спрашиваетъ меня—пишу ли я на этотъ сюжетъ разсказъ? Я отвѣчалъ обращенной къ нему горячею

просьбою написать на этотъ сюжетъ произведеніе, которое, конечно, будетъ имѣть глубокое моральное вліяніе. Толстой принимался писать нѣсколько разъ, оставлялъ и снова приступалъ. Въ августѣ 1895 года на мой вопросъ, онъ писалъ мнѣ: «пишу я, правда, тотъ сюжетъ, который вы рассказывали мнѣ, но я такъ никогда не знаю, что выйдетъ изъ того, что я пишу и куда оно меня заведетъ, что я самъ не знаю, *что* я пишу теперь»... Наконецъ, черезъ одиннадцать лѣтъ у него вылилось его удивительное «Воскресенье».

Я присутствовалъ на первомъ представленіи «Auferstehung» въ Deutsches Theater въ Берлинѣ, куда мы отправились съ покойнымъ профессоромъ А. И. Чупровымъ. Превосходная постановка, этнографическая и бытовая вѣрность костюмовъ и вдумчивое отношеніе артистовъ къ своимъ ролямъ произвели на насъ самое пріятное впечатлѣніе. Передѣлка была не изъ особенно удачныхъ, но главнѣйшія внѣшнія событія, вліяющія на психику Нехлюдова, были представлены выпукло и согласно съ замысломъ автора. За исключеніемъ двухъ маленькихъ погрѣшностей (Катюша зажигаетъ папиросу въ тюрьмѣ у *лампадки*; съ пришедшими поздравить въ Свѣтлый праздникъ крестьянами Нехлюдовъ не христосуется, а подаетъ имъ руку), все было изображено совершенно вѣрно. Некрасивая и немного толстая актриса изображала Катюшу съ большимъ чувствомъ и реальностью, а сцена совѣщанія присяжныхъ была поставлена просто превосходно. Хотя совѣщаніе происходило, очевидно, въ нашей городской думѣ, ибо изъ окна виднѣлся куполъ католической церкви на Невскомъ, а присяжные говорили по нѣмецки, но жизненность исполненія заставляла забывать все это и думать, что находишься среди нашихъ русскихъ присяжныхъ. Но особенно поразительна по производимому впечатлѣнію была послѣдняя картина, поставленная нѣсколько мелодраматически и представлявшая угрюмый и холодный сибирскій пейзажъ, виднѣющійся со двора отдаленнаго сибирскаго острога. Когда Нехлюдовъ привозитъ отъ губернатора извѣщеніе, что Катюша помилована и она заявляетъ ему, что останется, чтобы быть женою Симонсона, онъ заключаетъ ее въ объятія и

изъ воспоминаній.

оба плачутъ подѣ влияніемъ сильнаго душевнаго движенія. Въ это время раздается благовѣстъ пасхальной заутрени и на сцену входитъ кресгный ходъ. Арестанты выбѣгаютъ изъ низенькихъ домовъ, всѣ—и стража, и конвойные офицеры, и острожники, и Нехлюдовъ съ Катюшей—становятся на колѣни и склоняютъ головы предъ священникомъ въ облаченіи. Онъ высоко подымаетъ крестъ съ распятіемъ,—далекая снѣжная пустыня внезапно озаряется свѣтомъ,—и по небу разливается яркое сѣверное сіяніе.

Повышенное настроеніе публики росло съ каждымъ дѣйствіемъ, чему, конечно, способствовало то пониманіе движущаго мотива пьесы, которое чудесно отражалось на игрѣ актеровъ и заражало собою зрителей. Последняя картина разрѣшила этотъ подъемъ, растрогавъ до слезъ почти всѣхъ присутствующихъ. И у меня съ Чупровымъ глаза оказались на мокромъ мѣстѣ...

ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ Н. С. ВАСИЛЬЕВОЙ О ПЕРВЫХЪ ПОСТАНОВКАХЪ „ВЛАСТИ ТЬМЫ“ И „ПЛОДОВЪ ПРОСВѢЩЕНІЯ“ НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

I.



«ВЛАСТЬ тьмы» и «Плоды просвѣщенія» графа Л. Н. Толстого, такъ же какъ и «Горе отъ ума» Грибоѣдова впервые увидали свѣтъ рампъ въ исполненіи любителей, а не актеровъ. «Горе отъ ума» играли въ Эривани офицеры въ 1827 г. (во дворцѣ сардарій). «Плоды просвѣщенія» были исполнены великосвѣтскими любителями въ Царскомъ Селѣ, въ такъ называемомъ, «Китайскомъ театрѣ»,—«Власть тьмы» на домашнемъ театрѣ гг. Приселковыхъ. «Власть тьмы» мнѣ пришлось прочесть впервые въ рукописи, ходившей по рукамъ интеллигентныхъ кружковъ Петербурга, въ 1886-мъ году. Это было въ Обществѣ Любителей Сценическаго Искусства, предсѣдателемъ котораго былъ П. Н.



Г. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ КАРПА.
«ЛѢСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

Исаковъ, вице-предсѣдателемъ графъ А. А. Голенищевъ-Кутузовъ. Общество это живо интересовалось вопросами театра, литературы, изящными искусствами вообще (оно же учредило первую драматическую школу въ Россіи, преподавателями въ которой были М. И. Писаревъ и я).

Въ маленькомъ интимномъ кружкѣ этого общества и читалась рукопись «Власти тьмы». Я была единственной женщиной въ этомъ собраніи, и я живо помню мое смущеніе, когда мнѣ пришлось читать (читали мы поочереди) ультра-реальныя рѣчи Акима о его профессіи...

Я чувствовала, какъ краска залила мое лицо; быстро оглянула я сидѣвшую за столомъ аудиторію, но лица у всѣхъ были серьезны, ни одинъ глазъ на меня не взглянулъ, ни одна губа не искривилась улыбкой.

Такъ благоговѣйно прослушана была «Власть тьмы» въ нашемъ кружкѣ.

Въ 1886 году она была напечатана, но не дозволена къ представленію. Въ этомъ же году, при управляющемъ труппою Александринскаго театра, Потѣхинѣ, Дирекціей Императорскихъ театровъ дѣлались попытки провести пьесу на казенную сцену. Посланъ былъ въ Тульскую губернію декораторъ Шишковъ, чтобы на мѣстѣ зарисовать мотивы декорацій и костюмовъ, но цензура пьесы не разрѣшила.

Въ 1889 г. вновь былъ поднятъ вопросъ о постановкѣ «Власти тьмы».

Были разучены роли, дѣлались репетиціи, но... министръ Толстой былъ рѣшительно противъ драматурга Толстого.

Въ 1890 г. 11 января «Власть тьмы» увидала, наконецъ, свѣтъ ramпы на домашнемъ спектаклѣ г.г. Приселковыхъ. Мнѣ не удалось видѣть этого спектакля ¹⁾. Режиссировалъ В. Н. Давыдовъ, и это уже, конечно, можетъ служить гарантіей серьезности постановки. Но, говоря откровенно, «Власть тьмы» трудна по исполненію не только для любителей, но и для профессиональных артистовъ. Она требуетъ яркихъ талантовъ для изображенія дѣйствующихъ лицъ, требуетъ знанія быта, особой рѣчи, чисто русской, народной рѣчи сердца Россіи безъ инородческой примѣси. Одно *тае* чего

¹⁾ Отзывы о немъ были лестные. Подробн. см. въ вып. 1, «Ежег. Имп. Т.» за 1909 г.

стоитъ! Это тае, которое легко дается всякому москвичу или туляку, служить камнемъ преткновенія для сѣвера, запада и юга Россіи...

Чего, чего не приходилось мнѣ слышать! И таа и таё и все это крѣпко подчеркнуто, а не приговоркой, какъ у Толстого. А умѣнье носить костюмъ и освоиться съ нимъ! А выразительность жеста! Въ томъ то и дѣло, что «Власть тьмы» написана съ такою поразительной правдою, что малѣйшая фальшь или утрировка въ интонаціи, жестѣ или костюмѣ сейчасъ-же и видна. Ее не скроешь, какъ въ другихъ пьесахъ изъ народной жизни, которыя надуманы, въ которыхъ чувствуется фальшь. Переходя къ 1-му представленію «Власти тьмы» на Императорской сценѣ, я должна отойти немного назадъ, чтобы послѣдовательно изложить «ходъ событій» и припомнить постановку сперва «Плодовъ просвѣщенія», шедшихъ въ мой очередной бенефисъ въ 1891 г. Пьеса эта тоже не сразу дозволена была къ представленію. Сначала разрѣшеніе дано было на одинъ только вышеупомянутый любительскій благотворительный спектакль въ Высочайшемъ присутствіи. Состоялся онъ 15 апрѣля 1890 года въ Царскомъ Селѣ. Мнѣ пришлось быть на этомъ спектаклѣ и онъ произвелъ на меня самое пріятное впечатлѣніе. Многія роли этой комедіи-сатиры были исполнены великосвѣтскими любителями лучше, правдивѣе, чѣмъ профессиональными артистами. Пьеса очень понравилась Государю и въ антрактѣ онъ удостоилъ своимъ разговоромъ участвующихъ и высказывалъ одобреніе игрѣ исполнителей.

Эта Высочайшая цензура дала мнѣ мысль и смѣлость хлопотать о разрѣшеніи пьесы для моего бенефиса, и когда 2-го апрѣля 1891 года, бывшій въ то время, главный режиссеръ Медвѣдевъ объявилъ Савиной, Давыдову, Варламову, Сазонову и мнѣ, что намъ даны наградные бенефисы въ будущемъ зимнемъ сезонѣ 1891—92 г., я на другой же день отправилась въ контору Императорскихъ театровъ съ заявленіемъ о желаніи поставить въ свой бенефисъ «Плоды просвѣщенія».

Дирекція на это согласилась и, предоставляя мнѣ всѣ хлопоты по постановкѣ, поставила только условіемъ, чтобы она была въ самомъ на-

чалъ сезона—въ сентябрѣ. Дѣлать нечего, я согласилась, хотя время это, считается (и основательно) невыгоднымъ для бенефиса. На мое счастье, въ цензурѣ опять возникли какіе-то вопросы по поводу окончательнаго разрѣшенія постановки (въ принципѣ рѣшенной) и бенефисный спектакль мой оттянулся до 26-го сентября, вмѣсто 1-хъ чиселъ. Съ постановкой и раздачей ролей было тоже много хлопотъ и неурядицъ. Казалось, чего бы проще, примѣнить прекрасную *mise en scene* Вл. Ник. Давыдова, выработанную имъ для любительскаго спектакля, но ложное самолюбіе главнаго режиссера (никогда не выдавашаго великосвѣтскихъ гостиныхъ даже во снѣ) не могло примириться съ «чужой постановкой» и онъ выдумывалъ свою, неловкую, не правдивую.

Съ раздачей ролей тоже самое. Соблюдался «табель о рангахъ».

Напримѣръ, роль Тани я хлопотала отдать только что окончившей Импер. Драм. Курсы ученицѣ моей О. Бурмистровой, какъ нельзя лучше подходящей къ этой роли, молодой, живой, съ бытовымъ тономъ,—роли молодыхъ людей и барышенъ, тоже находили исполнителей среди окончившей курсы молодежи, но директоръ Всеволожскій рѣшительно возставалъ противъ того, чтобы выпускать только что окончившихъ Драматическую школу въ мало-мальски отвѣтственныхъ роляхъ, и бѣдные піонеры артистическаго образованія изнывали «на выходахъ».

Мнѣ пришлось играть Таню (хотя мои симпатіи уже клонились къ роли «барыни» Звѣздинцевой), а роли «Вово», «Коко», «Бетси» и «Марьи Константиновны» играла наша «заслуженная» молодежь. Всѣ мы повторили роли много разъ нами игранныя и потому, думается мнѣ, не было «свѣжести» исполненія, хотя внѣшній успѣхъ, конечно, былъ, и я примѣняю уже слишкомъ строгую точку зрѣнія.

Въ публикѣ и печати «Плоды просвѣщенія» вызвали разнорѣчивые толки и большинство ихъ клонилось къ недовольству...

Въ публикѣ говорили, что пьеса эта фарсъ, а не комедія, характеровъ нѣтъ, Таня—французская субретка и т. д.

Печать находила, что тема стара, что авторъ не знакомъ со сцени-

ческими требованіями, что драма не его область творчества, что на сценѣ все принимаетъ болѣе грандіозные размѣры и, какъ порокъ, такъ и добродѣтель въ лицѣ барства и мужиковъ выплываютъ наружу въ черезчуръ сильныхъ краскахъ.

Прилагаю нѣкоторые газетные отзывы о пьесѣ.

«Новости». 28 сент. 1891 г. ред. Нотовичъ.

О «Плодахъ просвѣщенія» гр. Толстого, какъ о комедіи, нельзя говорить серьезно. Ни одно изъ основныхъ органическихъ условій комедіи, каковой она должна быть, здѣсь не соблюдено. Можно предвидѣть, что рьяные поклонники Л. Н. не только не поставятъ ему въ упрекъ этого недостатка, но, напротивъ, возведутъ его въ особое достоинство. Тѣмъ лучше, скажутъ они, что графъ пренебрегъ рутиной и не сталъ связывать себя никакими условіями. Въ этомъ лишній разъ сказался его гений; но въ томъ-то и дѣло, что Толстой, при всей горделивой непринужденности своего творчества, прибѣгаетъ тѣмъ не менѣе къ такимъ устарѣлымъ и наивнымъ рутиннымъ приемамъ, которые никакому другому современному драматургу не были бы прощены. Прежде всего онъ отдалъ дань рутинѣ тѣмъ уже, что не отважился обойтись безъ любовной интриги, которая, однако, является въ пьесѣ съ боку «припекой», сама по себѣ, крайне банальной и водевильной. Главное въ пьесѣ лицо, горничная Таня, нечто иное, какъ рутиннѣйшая стереотипная субретка, выхваченная цѣликомъ изъ старой французской комедіи. Какъ всегда водилось въ этой комедіи, такъ и въ «Плодахъ Просвѣщенія», горничная оказывается всѣхъ умнѣе, толковѣе; она хитрая, водить за носъ тѣхъ, кто мѣшаетъ успѣху ея интриги; ей до всего забота и въ концѣ концовъ она ловко устраиваетъ благополучіе не только свое личное, но и тѣхъ, въ лицѣ которыхъ должна восторжествовать мораль и добродѣтель. Словомъ, на этомъ персонажѣ вертится весь механизмъ пьесы, хотя онъ наименѣе интересенъ и представляетъ собою не живую личность, а заношенную ходячую пружину «комедійнаго дѣла». Въ театрѣ говорили, что такихъ русскихъ горничныхъ, какъ Таня, не бываетъ. Да и нигдѣ не бываетъ и не можетъ быть въ натурѣ той шаблонной субретки-куклы, какая была сколота съ наперсницы античной драмы французскими драматургами въ эпоху псевдо-классицизма. Вводя это лицо со всѣми рутинными субретными качествами, взявъ на прокатъ рутинные приемы для внѣшней постройки своей пьесы и относясь съ



Г. ДАЛМАТОВЪ ВЪ РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА И Г. ШАПОВАЛЕНКО ВЪ РОЛИ СЧАСТЛИВЦЕВА.
«ЛЪСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

полнымъ пренебреженіемъ къ требованіямъ современной комедіи, гр. Толстой остался только вѣренъ самому себѣ. Иначе онъ не могъ поступить послѣ того, какъ, въ силу своей «новой вѣры», осудилъ всю «изящную словесность» вообще и свое собственное художественное творчество въ частности. Какъ во всѣхъ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ, такъ и въ «Плодахъ просвѣщенія» Л. Н. хочетъ быть только апостоломъ, проповѣдникомъ правды и обличителемъ грѣха. Эстетику онъ презираетъ, и если принимаетъ ту или другую установленную литературную форму для своихъ поученій, для своей мысли, то съ той единственной цѣлью, чтобы они легче популяризировались, были бы общественнѣе и вразумительнѣе для насъ грѣшныхъ. Съ его стороны это только вынужденная уступка нашей суетности, нашему легкомыслію и нашей способности воспринимать великія и суровыя истины не цѣликомъ, а въ пережеванномъ видѣ. Но разумѣется, какъ ни старается гр. Толстой заморить и убить въ себѣ художника, это ему, по счастью, не удастся. Виденъ сильный художникъ и въ «Плодахъ просвѣщенія» тамъ, гдѣ онъ не мудрствуетъ, а изображаетъ хорошо ему знакомую среду. Уже по самому названію пьесы слѣдовало ожидать тенденціознаго осмѣянія нынѣшняго просвѣщенія и науки, къ которой Л. Н. относится, какъ извѣстно, съ такимъ рѣзкимъ отрицаніемъ. Но по справкѣ оказывается, что просвѣщеніе тутъ не причемъ: рама несравненно шире самой картины и содержаніе послѣдней чисто эпизодическое. Въ сущности, Толстой осмѣиваетъ и казнить, впольнѣ къ тому же заслуженно, праздное и суевѣрное увлеченіе спиритизмомъ и гипнотизмомъ, которое, конечно, можетъ быть отнесено къ «плодамъ» невѣжества или умственного помраченія, но никакъ не просвѣщенія. Расправляется онъ съ этой смѣшной суетой на фонѣ мастерски набросанной и жестоко осмѣянной, пустой, безалаберной и пошлой жизни, какой живутъ наши разоряющіяся свѣтскія культурныя семьи. Въ этой чертѣ передъ нами мѣткая, безошадная сатира, бьющая не въ бровь, а въ глазъ. Правда, сатира эта мѣстами впадаетъ въ шаржъ и въ карикатуру, но вѣдь въ свое время и «Ревизора» Гоголя въ этомъ же упрекали. Поклонникъ и проповѣдникъ «опрощенія», Толстой вводитъ въ свою пьесу деревенскихъ мужиковъ-пахарей и отъ противопоставленія этихъ простыхъ разсудительныхъ людей столичнымъ свѣтскимъ шалопаямъ сатира выходитъ еще рѣзче и рельефнѣе. Передъ нами проходитъ рядъ комическихъ столкновеній этихъ двухъ міровъ между собою, причемъ, конечно, смѣшными и жалкими оказываются не мужики, а господа. Все это



набросано смѣло, широко, сильными взмахами мастерской кисти, эскизно, безъ всякой отдѣлки и растушовки. Ни одно изъ дѣйствующихъ лицъ не выступаетъ выпукло на полотнѣ; нѣкоторыя изъ нихъ едва намѣчены, но каждый штрихъ чрезвычайно характеристиченъ. По этимъ штрихамъ вы легко догадываетесь объ остальныхъ чертахъ даннаго лица и оно само собою дорисовывается въ вашемъ представленіи. Удивительная сила художественной изобрѣтательности! Было уже сказано, что «Плоды просвѣщенія» слишкомъ длинны для 4 актовъ. Ненужными и скучными длиннотами оказываются всѣ тѣ сцены, гдѣ происходитъ развитіе рутинной романической интриги, не имѣющей въ пьесѣ ровно никакого значенія. Другія длинноты произошли отъ гордаго пренебреженія автора къ требованіямъ искусства.

Богъ знаетъ зачѣмъ и для чего на сцену выходитъ нѣсколько персонажей, все «дѣйствіе» которыхъ заключается въ томъ, чтобы сказать пустую фразу, надѣть калоши и уйти, или, не сказавъ ни слова, спуститься съ лѣстницы, надѣть шубу и удалиться и т. д. Нѣкоторыхъ персонажей авторъ безжалостно заставляетъ продѣлывать процедуру одѣванья и раздѣванья верхняго платья безъ всякой видимой надобности для хода пьесы. Весь этотъ балластъ затягиваетъ дѣйствіе и утомляетъ. Все это выкупается, впрочемъ, нѣсколькими превосходными комическими сценами, которыя заставляютъ отъ души смѣяться. Такова, напр., сцена въ кухнѣ, куда господа съ гостями приходятъ всѣ съ гипнотизеромъ, отыскивающимъ спрятанную серебряную ложечку, спиритическій сеансъ и др.

«Петербург. Вѣдомости». 28 сент. 1891 г. (Ред. Авсѣенко).

Первою новинкою, поставленной на русской сценѣ въ нынѣшнемъ сезонѣ, оказалась уже извѣстная публикѣ комедія (?) гр. Л. Н. Толстого «Плоды просвѣщенія». Многочисленная бенефисная публика прослушала и просмотрѣла ее съ видимымъ любопытствомъ, апплодировала, вызывала актеровъ и даже автора, котораго, конечно, не было въ театрѣ. Это большая любезность со стороны публики, такъ какъ пьеса едва ли могла доставить ей много удовольствія.

Талантъ автора сказался, разумѣется, во многихъ сценахъ и разговорахъ, но еще ярче сказалась его «ясно-полянская» философія и неумѣнье отстать отъ надоедливаго манерничанья парадоксами и самыми рогатыми софизмами. Въ теченіе битыхъ 4 часовъ разъяснялось, что «господа», вку-

сившіе отъ книжнаго просвѣщенія, всѣ поголовно непроходимо глупы и жалки, ничѣмъ не способны заняться, кромѣ жранья и спиритическихъ опытовъ, и, напротивъ того, всѣ «мужички», съ книжками незнакомые, чрезвычайно разсудительны, обстоятельны и Бога помнятъ. «Прислуга» стоитъ посрединѣ между «господами» и деревенскими мужиками и степень ея глупости и безнравственности прямо зависитъ отъ того, къ какому концу кто ближе: къ господскому или къ мужицкому. Такъ, напр., лакей, нахватавшійся господскихъ словечекъ,—дрянь ужасная, а кухонный мужикъ, съ господами не обращающійся,—очень хорошій человѣкъ, хотя, въ сущности, все время плутуетъ ради своего личнаго интереса. Гр. Толстой, какъ извѣстно, никогда не дѣлаетъ положительныхъ выводовъ изъ своей философіи и это очень хорошо и удобно. Скажи мнѣ, напр., что для спасенія Россіи надо отдать ее въ управленіе деревенскимъ Пахомамъ и Акимамъ—вышло бы просто глупо и о пьесѣ не могло бы сложиться двухъ мнѣній. Но такого вывода авторъ не формулировалъ, предоставляя сдѣлать его самимъ зрителямъ. И изъ пьесы его вышелъ довольно курьезный фарсъ, мѣстами талантливый, мѣстами наивный и скучный. Наивна до дѣтства спиритическая интрига горничной и скучна до зѣвоты спиритическая лекція въ гостиной.

Итакъ, запрещенные «Плоды просвѣщенія» прошли впервые въ мой бенефисъ на Императорской сценѣ.

Ободренная 1-й моей побѣдой надъ запрещеніемъ цензурнымъ, я дерзновенно задумала о второй, и когда въ декабрѣ 1894 г. Дирекція объявила мнѣ, что въ будущемъ сезонѣ 1895 г. я получу бенефисъ за 25-ти лѣтнюю службу, я задумала поставить въ мой юбилей «Власть тьмы».

Прежде всего я просила артиста Московскаго Малаго театра, покойнаго А. А. Оедотова (женатаго на моей сестрѣ), съѣздить изъ Москвы въ Ясную Поляну и просить отъ моего имени Льва Николаевича дать разрѣшеніе на постановку въ мой бенефисъ «Власти тьмы» съ купюрами, которыя найдетъ необходимымъ сдѣлать цензура.

Вотъ записка, присланная мнѣ Львомъ Николаевичемъ, свидѣтельствующая о необычайной скромности великаго писателя:

«Я, съ своей стороны, не встрѣчаю препятствій къ тому, чтобы артистка

изъ воспоминаній Н. С. Васильевой.

Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ Надежда Сергѣевна Васильева поставила въ свой бенефисъ мою драму «Власть тьмы», въ случаѣ разрѣшенія ея цензурою, и уполномочиваю ее дѣлать въ названной драмѣ вычерки, согласно требованіямъ цензуры и условіямъ сценической постановки.

Левъ Толстой.

11 декабря 1894»

Этотъ документъ значительно облегчилъ мои хлопоты въ цензурѣ, къ тому же и вѣянія были другіе; министромъ былъ уже не Толстой, а Дурново и 7-го сентября 1895 г. послѣдовало Высочайшее разрѣшеніе на постановку «Власти тьмы», которая и пошла въ мой бенефисъ 18 октября 1895 г.

На экземплярѣ «Власти тьмы», присланномъ мнѣ Львомъ Николаевичемъ вмѣстѣ съ 13-ю томами его произведеній, рукою его написано:

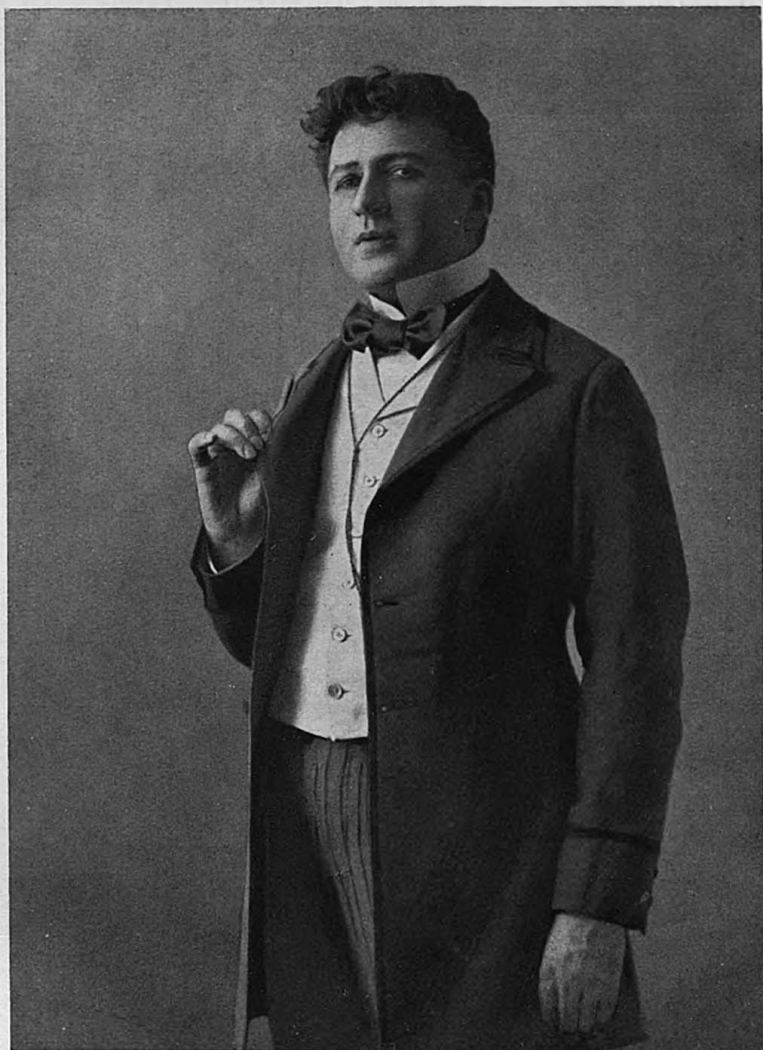
«Надеждѣ Сергѣевнѣ

Васильевой

отъ автора

18 октября 1895»

Вспоминая 1-ю постановку «Власти тьмы» на Александринскомъ театрѣ, съ сердечной болью должна сказать, что она была очень небрежной... Вся бѣда была въ томъ, что главный режиссеръ того времени (онъ же и управляющій труппой) В. А. Крыловъ былъ глубоко равнодушенъ къ постановкамъ тѣхъ пьесъ, авторы которыхъ не желали его поправокъ, «окрылений», какъ острили въ тѣ времена газетные критики. Онъ не сдѣлалъ исключенія и для Толстого. Кромѣ того, русскій бытъ; народная рѣчь, мужицкій обиходъ—все это было чуждо полу-нѣмцу (по матери) Крылову. Я прямо приходила въ отчаяніе отъ неурядицы, которая шла. Не было выработано даже плана постановки,—mise en scène. Режиссеръ даже не являлся на репетиціи, чувствуя свою некомпетентность. Кое-какъ мы примѣнились къ декораціямъ, благо онѣ были давно готовы и успѣли даже состариться за время запрещеній, и съ помощникомъ режиссера (на обя-



Г. ЮРЬЕВЪ

ВЪ РОЛИ БУЛАНОВА.
«ЛѢСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

занности котораго только слѣдить за выходами) мы всѣ сообща, устанавливали «входы и уходы, куда и въ какую дверь или въ какую сторону. Къ счастью, пьеса отлично разошлась по труппѣ, и такія силы, какъ Давыдовъ, Варламовъ, Сазоновъ, Савина, Стрѣльская, могли обойтись и безъ режиссерской указки. Но съ маленькими ролями 5-го акта была просто бѣда. Исполнители этихъ ролей не привыкли играть безъ режиссера, а его то и не было. Тогда я рѣшила (какъ ни щекотлива была эта просьба) обратиться къ эксъ-управляющему труппой А. А. Потѣхину, прося его, какъ знатока деревенскаго быта, пріѣхать къ намъ, хотя бы на одну репетицію, и сдѣлать необходимыя указанія.

Просьбу свою я мотивировала тѣмъ, что въ управленіи труппой А. А. Потѣхинымъ, какъ я уже говорила, дѣлались попытки поставить «Власть тьмы», была даже чуть не генеральная репетиція (послѣ которой и наложено veto).

На мою горячую просьбу Потѣхинъ хотя и согласился, но довольно неохотно.

Онъ пріѣхалъ на репетицію, сѣлъ на авансценѣ на свое любимое диктаторское мѣсто (такъ еще недавно принадлежавшее ему и теперь увѣ! занятое другимъ!), принялъ свою обычную позу, нога на ногу, причемъ одна нога покачивалась... Это «качаніе», между прочимъ, наводило ужасъ на нашу комическую старуху М. Ленскую (талантливую актрису и совершенно необразованную женщину). Бывало она какъ увидитъ Потѣхинскій «жестъ», сейчасъ же и замечется... «Что онъ дѣлаетъ! Что онъ дѣлаетъ! Вѣдь онъ бѣса выкачаетъ!!»

Итакъ, Алексѣй Антиповичъ «качалъ бѣса», иронически улыбался и вяло отвѣчалъ на наши вопросы: что такое «пунька», «одонье», какъ надо обращаться съ прялками, гребнемъ, какъ надо пряхъ, какую пѣсню пѣть въ 1-мъ актѣ и т. д. У Толстого сказано: Анисья и Акулина поютъ въ два голоса. М. Г. Савина, игравшая Акулину, пѣть отказывалась; тогда я, вспоминая доброе старое время въ Московскомъ Маломъ театрѣ, когда приходилось пѣть въ водевиляхъ, затянула: «Не велятъ Машѣ за

рѣченьку ходить». Выборъ пѣсни этой одобрилъ Вл. Ник. Давыдовъ, давшій намъ вообще много дѣльныхъ совѣтовъ.

Пьеса хорошо была ему знакома по постановкѣ у Присѣлковыхъ, и, кромѣ того, мой глубоко чтимый товарищъ имѣлъ счастье читать 2 сцены изъ нея автору и выслушать чтеніе самого Льва Ник. сцены Митрича съ Анюткой. Вотъ любопытныя подробности объ этомъ, рассказанныя мнѣ В. Н. Въ сезонъ 1886 года къ Давыдову, служившему въ то время въ Москвѣ въ частномъ театрѣ Корша, явилась депутація отъ студентовъ Московскаго университета съ просьбой прочесть что либо изъ «Власти тьмы» на ихъ благотворительномъ вечерѣ въ университетѣ.

Такъ какъ «Власть тьмы» не была разрѣшена къ представленію, то Давыдову пришлось хлопотать у бывшего тогда Московскаго генераль-губернатора, князя Долгорукова, объ особомъ разрѣшеніи прочесть на студенческомъ вечерѣ 2 сцены изъ «Власти тьмы». Добившись разрѣшенія, Давыдовъ направился къ графу Толстому (жившему тогда въ Москвѣ) съ просьбой дозволить прочесть ему сцену 3-го дѣйствія и вариантъ 4-го дѣйствія (разговоръ Митрича съ Анюткой), на что графъ охотно согласился.

«Вы представляете себѣ (говорилъ мнѣ Влад. Никол.) мое волненіе, мой трепетъ, когда я читалъ передъ великимъ авторомъ его произведеніе!!! Каково же было мое изумленіе, когда, кончая сцену 4 акта (выходъ Никиты послѣ убійства ребенка), я увидѣлъ, какъ слезы текли по лицу Льва Николаевича...—«Отлично вы читаете (сказалъ онъ мнѣ)... И откуда вы такъ хорошо знаете русскую рѣчь, народный языкъ?» Я отвѣчалъ, что живалъ въ деревнѣ, интересовался мужицкимъ бытомъ, прислушивался къ деревенской пѣснѣ...—«Только Митрича, сказалъ Л. Н., надо читать нѣсколько иначе. Онъ уже поотсталъ отъ чисто деревенскаго говора, онъ солдатъ, побывавшій въ разныхъ мѣстахъ; надо, чтобы это слышалось». И взявъ книгу, онъ прочелъ самъ сцену Митрича съ Анюткой... Но какъ ярко, какъ образно прочиталъ онъ ее!!! Я былъ въ неописуемомъ восторгѣ. Такъ читалъ только Островскій. Понятно, что всѣ указанія автора Давыдовъ примѣнилъ и въ своемъ чтеніи (нечего и говорить, какой энту-

зіазмъ вызвало оно на студенческомъ вечерѣ) и въ постановкѣ пьесы у Присѣлковыхъ. Роль Анютки, по словамъ Влад. Ник., нашла себѣ превосходную исполнительницу въ лицѣ воспитанницы театральной школы, маленькой Трефиловой (впослѣдствіи балерины). Къ сожалѣнію, она выросла и была уже въ балетѣ, когда «Власть тьмы» пошла на Александринской сценѣ. Новая Анютка была менѣе талантлива и трудно ей было отрѣшиться отъ балетныхъ жестовъ при изображеніи этой «души народной».

Но все-таки она довольно хорошо справилась съ своей задачей, конечно, послѣ того что пришлось «начитать» ей роль.

Въ день перваго представленія мы всѣ страшно волновались.

Я не говорю уже о себѣ, какъ бенефицианткѣ и юбиляршѣ, но каждый изъ насъ, чувствуя трепетъ передъ большой задачей, ясно сознавалъ невыгоду своего положенія, ибо только днемъ или двумя раньше пьеса была играна въ Маломъ театрѣ Суворина, и многіе были увѣрены, что отзывы прессы будутъ пристрастные. Однако, несмотря на «прикосновенность» многихъ лицъ, писавшихъ въ то время рецензіи въ «Нов. Времени», «Новостяхъ», «Петербургскихъ Вѣдомостяхъ» и друг., къ Малому, Суворинскому, театру, къ нашей артистической работѣ отнеслись на этотъ разъ съ должнымъ уваженіемъ, и большинство отзывовъ сводились къ мнѣнію, что въ Александринскомъ театрѣ «Власть тьмы» исполняется съ рѣдкимъ мастерствомъ сценической техники, въ Маломъ же—съ задушевностью увлекающихся взятой на себя задачей любителей.

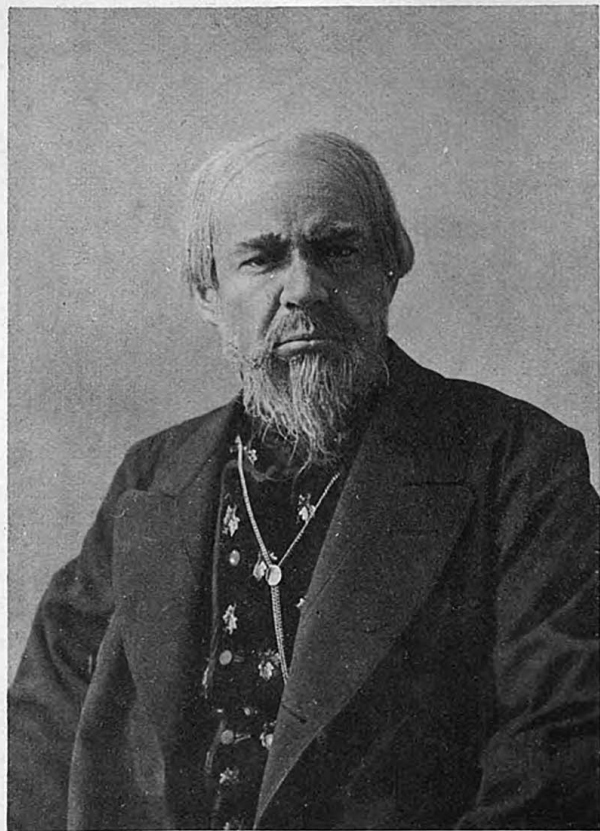
Привожу одинъ изъ отзывовъ того времени.

«*Новости*» 18 окт. 1895 г. *Александринскій театр*. О значеніи, достоинствѣ и недостаткахъ «Власти тьмы», конечно, можно спорить, расхотѣться во мнѣніяхъ, но одно безспорно и несомнѣнно. Пьеса Толстого внесла необычное оживленіе въ мертвенно спокойную не только театрально-литературную, но и общественную жизнь. Сегодня много, долго, порою страстно говорятъ въ Петербургѣ, завтра заговорятъ въ Москвѣ, потомъ, вѣроятно, съ еще большею страстностью, съ болѣе возбужденнымъ интересомъ заговорить и провинція.

Уже это одно: оживленные споры и разнообразіе мнѣній, высказывае-

мыхъ то съ поразительной наивноcтью, то съ наглою авторитетностью, говорить о появленіи передъ публикой произведенія необыкновеннаго, нарушившаго заготовленность обыденныхъ сужденій, разбудившаго общественную мысль

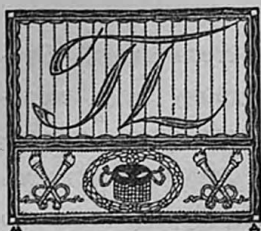
У насъ въ Петербургѣ главный интересъ послѣднихъ дней сосредоточился на театрѣ. Послѣ долгаго прозябанія театръ сразу возстановилъ свое утерянное значеніе. Въ этотъ театръ, такъ много и такъ долго или смѣшившій или разбивавшій нервы публики, она стремится ради умственныхъ и духовныхъ интересовъ. Какъ же не признать мощь за этимъ произведеніемъ величайшаго изъ современныхъ русскихъ писателей? Какъ не быть ему благодарнымъ за это духовное пробужденіе публики? Пусть высказываются всяческія мнѣнія о пьесѣ, пусть говорятъ наивности, пусть идутъ совершенно нелѣпыя споры о томъ, у кого пьеса исполняется лучше: у «насъ» или у «нихъ»? Все это хорошо, полезно. Пусть и глупый чело-вѣкъ старается мыслить вмѣсто того, чтобы хохотать надъ пошлостью. По существу разбираться о мнѣніяхъ и сужденіяхъ о «Власти тьмы», разумѣется, не стоитъ и не для чего: одинъ находитъ ее «возмутительной клеветой на русскій народъ», можетъ быть совершенно искренно не зная и не думая, что онъ только, какъ попугай, повторяетъ бездоказательно и безсмысленно брошенную фразу такъ называемыми принципиальными противниками Толстого. Другіе видятъ въ пьесѣ только «случившійся случай», Это—не плохое остроуміе. Вотъ что буквально было вчера напечатано: «Вся драма» есть изображеніе одного «случая, который случился» въ одной мужицкой семьѣ. Противъ подобныхъ сужденій возражать не приходится и опять повторяю: пусть къ своему удовольствію и себѣ на здоровье цѣнителъ и судьи высказываются, только пусть они не лгутъ, не извращаютъ фактовъ, потому что если рецензентъ печатно заявляетъ, что пьеса «единодушно ошикана всѣмъ театромъ», то публика поневолѣ вѣритъ ему, не допуская возможности лжи тамъ, гдѣ свидѣтелями являются тысячи очевидцевъ. А между тѣмъ, рецензентъ не поцеремонился сообщить ложь относительно пьесы Толстого. Рѣшать однимъ конечнымъ общимъ выводомъ вопросъ о томъ, гдѣ лучше постановлена и исполняется «Власть тьмы», въ Александринскомъ или въ Маломъ театрѣ—невозможно и не слѣдуетъ. Въ характерѣ того и другого исполненія есть нѣчто совершенно несходное. Если въ Александринскомъ театрѣ на первый планъ выступаетъ мастерство исполненія, то въ Маломъ несомнѣнно затрагиваетъ его искренность.



Г. СТ. ЯКОВЛЕВЪ ВЪ РОЛИ ВОСЬМИБРАТОВА—ОТЦА И Г. ХОДOTOBЪ ВЪ РОЛИ ВОСЬМИБРАТОВА—СЫНА.
«ЛѢСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

ГАМЛЕТЪ.

ЕВГЕНІЯ АНИЧКОВА.



ОЭТИЧЕСКІЕ образы вѣчны не тѣмъ, что они застывають разъ навсегда въ мраморной холодности своего совершенства. Они живутъ дальше, а жить—значить измѣняться. Отъ одного народа къ другому, изъ вѣка въ вѣкъ, переходятъ созданія поэтовъ, и всѣ заново оживаютъ они въ сознаніи критиковъ и читателей; если же дѣло идетъ о драмѣ, то и въ творествѣ художниковъ сцены. Оттого каждый разъ какъ претворяется въ театральное дѣйство эта вѣчная книга мудрости—«Гамлетъ», запутанной сѣтью сплетаются вокругъ нея новыя мнѣнія и по новому долженъ страдать, сыпать жемчугомъ своего духовнаго богатства и дѣйствовать новый Гамлетъ; но оживаютъ и старыя мнѣнія, готовы возродиться всѣ прежніе, сохранившіеся въ памяти Гамлеты. Они спорятся съ новымъ, не хотятъ выпустить его изъ за кулисъ. А тамъ, вдали, едва виденъ, встаетъ призракъ перваго настоящаго Гамлета, и хочется разсѣять окутывающій его туманъ, обновить поблекшія краски. Его, конечно, не воскресишь. Онъ мертвъ. Но узнать о немъ хочется. Пусть новый Гамлетъ не утратитъ съ нимъ родныхъ чертъ, и пусть—что важнѣе—породившая его великая мудрость, сѣдая и испытанная, научить и направить новую, слишкомъ юную, часто легкомысленную.

I.

НОВАЯ ОРЕСТЕЙЯ.

Въ 1514 году была отпечатана въ парижѣ Historia Danica Саксона Грамматика. Отсюда заимствовалъ французскій писатель, Бельфорэ, похо-

жденія датскаго принца Амлета. Онъ назвалъ его Амблэ и разсказалъ о немъ въ послѣднемъ томикѣ своихъ «Трагическихъ исторій» (1570). Таково возникновеніе пра-Гамлета, т. е. прототипа лучшаго изъ созданий Шекспира. Когда разсказъ Бельфорэ узнаютъ въ Англіи, Амблэ превратится въ Хэмблета или Хэмлета, откуда наше русское произношеніе— Гамлетъ.

У Бельфорэ исторія Гамлета сразу приняла характеръ новой Орестейи. Гамлетъ—мститель за отца родной матери и родному дядѣ, непокорный пасынокъ, второй Орестъ. Такова схема. Но мало этого. Основные черты всѣхъ послѣдующихъ Гамлетовъ вплоть до того, какимъ представляли его себѣ либо Гете, Шлегель, Гервинусъ и Тургеневъ, либо Ульрици, Ротшеръ и Бѣлинскій, либо Паульсенъ и Стороженко, либо, наконецъ, Тюркъ и Куно Фишеръ, уже присущи пра-Гамлету. Новая Орестейя съ самаго своего возникновенія нѣсколько иная, чѣмъ античная. На новомъ Орестѣ не только лежитъ «проклятіе» (I, 5): онъ долженъ мстить, при чемъ мщеніе это особое:

Я буду жестокъ, но не вопреки [сыновнимъ] чувствамъ,
(III, 2 стр. 361 *см. подл.*).

говорить Гамлетъ у Шекспира, и тоже самое могъ бы сказать о себѣ и античный Орестъ. Съ самаго своего рожденія у Бельфорэ, совершенно такъ же, какъ и античный Орестъ, Гамлетъ тоже долженъ ждать. Онъ не можетъ немедленно отдаться исполненію своего подвига. Его жизнь въ опасности, и онъ притворяется сумасшедшимъ. Онъ хитритъ. Онъ умѣетъ заставить своихъ враговъ, т. е. приверженцевъ матери и дяди, самихъ погибнуть отъ разставленныхъ противъ него козней. Это случится въ эпизодѣ отправки Гамлета въ Англію. Но мстительную хитрость своего героя Бельфорэ соединяетъ еще съ однимъ свойствомъ, уже не существеннымъ для античнаго Ореста, а намъ, современнымъ людямъ, особенно дорогимъ и цѣннымъ въ Гамлетѣ. Бельфорэ называетъ своего Гамлета «хитрымъ и мудрымъ». Онъ не только хитеръ, но и мудръ; при этомъ

мудрость его понимается въ высокомъ моральномъ смыслѣ. Принципъ въ новой Орестейѣ важнѣе, чѣмъ фактъ мщенія. Такъ было еще въ глазахъ пра-Гамлета. Онъ тоже могъ бы сказать о себѣ:

...пала связь временъ

Зачѣмъ же я связать ее рожденъ?

Его подвигъ—возстановленіе міровой справедливости, борьба со зломъ. Пра-Гамлетъ, совершенно такъ же, какъ и Гамлетъ, долженъ добиться престола, отнятаго у него узурпаторомъ, не только потому что онъ законный наслѣдникъ, но и какъ единственно достойный царствовать послѣ великаго отца. Правъ и относительно пра-Гамлета Фортинбрасъ, когда сказалъ о шекспировскомъ Гамлетѣ:

Онъ все величье царское явилъ бы,

Когда бъ остался живъ (V, 2).

Гамлетъ Бельфорэ, однако, еще не учился въ Виттенбергѣ, не давалъ наставленій актерамъ, не писалъ стиховъ и не болѣлъ «міровой скорбью». Если онъ былъ не только хитеръ, но и мудръ, то эта мудрость не имѣла ничего общаго съ просвѣщеннымъ гуманизмомъ вѣка королевы Елизаветы. Бельфорэ представилъ, какъ и Саксонъ Грамматикъ, Гамлета язычникомъ, жившимъ въ тѣ времена, когда было еще мало различія между королями и предводителями морскихъ разбойниковъ. Только тогда, увѣряетъ Бельфорэ, могло имѣть мѣсто такое злодѣяніе, какъ убійство Фенгономъ—Клавдіемъ своего родного брата, короля Хорвендила, а послѣ этого замужество вдовы Хорвендила, прекрасной Герутъ, за самимъ убійцей. Долго, скучно, тоскливо поясняетъ Бельфорэ весь ужасъ варварства тѣхъ временъ. Шекспиру придется цивилизовать своего Гамлета. Отъ прежняго варварства останутся лишь кое какіе слѣды. Такъ когда Гамлетъ долженъ вести свой знаменитый разговоръ съ матерью, а придворный его вотчима спрятался за гобелены, у Бельфорэ, какъ и раньше у Саксона Грамматика, Гамлетъ вбѣгаетъ, кривляясь и подпрыгивая, размахиваетъ руками, изображая пѣтушьи крылья, и такимъ способомъ открываетъ соглядатая.

ГАМЛЕТЪ.

Найдя его, онъ, какъ и у Шекспира, кричитъ: «крыса, крыса!», но дальше идутъ кровавыя подробности, которыя пришлось выкинуть: Гамлетъ велѣлъ изрубить придворнаго на куски и скормить свиньямъ. На вопросъ Фенгона—Клавдія, гдѣ подосланный имъ слуга, вовсе не метафорически отвѣчалъ тогда Гамлетъ: «за ужиномъ... Только не онъ кушаетъ, а его ѣдятъ».

Совершенно другая и судьба Гамлета. У Бельфорэ онъ одерживаетъ побѣду, не жертвуя своей жизнью. Нѣтъ, онъ напоилъ пьяными придворныхъ, закрылъ ихъ коврами, обезглавилъ дядю и поджогъ дворецъ, а самъ скрылся со своими приверженцами. Только послѣ того какъ народъ узнаетъ о гибели Фенгона—Клавдія и всѣхъ придворныхъ, выступаетъ «хитрый и мудрый» Гамлетъ и въ длинной запутанной рѣчи, тоже восходящей еще къ *Historia Danica*, объясняетъ народу, совсѣмъ безучастно, какъ онъ и предполагалъ, услышавшаго о судьбѣ узурпатора, что убить вѣдь не законный король, а преступникъ, что еще ужаснѣе была гибель ихъ прежняго властелина Хорвендила, что мщеніе совершилъ онъ, Гамлетъ, за свой личный страхъ и подвигъ и что теперь имъ остается лишь провозгласить его королемъ — «въ награду за его достоинства и въ благодарность за его побѣду».

Иначе и при помощи католической казуистики XVI в. мотивируется самое «возстановленіе связи временъ». Бельфорэ—моралистъ, консерваторъ и проповѣдникъ католическаго міросозерцанія XVI в. Оттого онъ не можетъ, собственно говоря, одобрить ни мшенія вообще, ни подавно убійства короля, хотя бы король и совершилъ преступленіе, а мститель—законный наслѣдникъ убитаго. Дѣло представляется запутаннымъ. Только ссылками на библейскій рассказъ о царѣ Давидѣ и на законы древнихъ авинянъ выходитъ Бельфорэ изъ затрудненія. Вотъ разсужденія его по этому поводу: «если когда-либо мщеніе казалось имѣющимъ нѣкоторый видъ справедливости, то это тогда, когда сожалѣніе и любовь заставляютъ насъ помнить о нашихъ отцахъ, несправедливо зарѣзанныхъ,—обстоятельство, отрѣшающее насъ отъ всѣхъ обязательствъ и заставляющее искать

способовъ не оставить безнаказанными предательство и убійство: такъ Давидъ святой и праведный король былъ по природѣ безхитростный, куртуазный и добрый, однако, когда онъ умиралъ, онъ поручилъ своему сыну Соломону, унаслѣдовавшему его престолъ, не оставить безнаказанными нѣсколькихъ провинившихся противъ него людей. Это не значить, чтобы этотъ святой король (тогда уже приготовившійся къ смерти и къ тому, чтобы дать передъ Богомъ отчетъ о своихъ дѣяніяхъ) такъ заботился объ отомщеніи; цѣль его заключалась въ томъ, чтобы дать намъ наглядное доказательство того, насколько стремленіе отомстить, возникающее въ интересахъ страны или князя, ни въ коемъ случаѣ не можетъ вызывать осужденія, но, напротивъ, почтенно и достойно похвалы, потому что праведные цари Іудеи и другихъ странъ ни въ коемъ случаѣ не преслѣдовали бы до смерти своихъ враговъ, если бы самъ Богъ не внушилъ бы имъ этого и не внѣдрилъ въ ихъ сердца подобнаго желанія. По законамъ аѳинянъ тоже возводились статуи людямъ, отомщавшимъ насильникамъ надъ благомъ государства и храбро убивавшимъ тирановъ и всѣхъ нарушителей мира и благоденствія гражданъ». Такъ разрѣшается тутъ моральная проблема, затруднившая нѣкогда самое Аѳину-Палладу.

Пра-Гамлетъ, созданный Бельфорэ, однако, лишь прелюдія новой Орестейи. Онъ важенъ только постольку, поскольку при помощи его намъ удастся лучше дознаться о *второмъ пра-Гамлетѣ*, подводящемъ насъ уже вплоть къ самому Шекспиру, когда новая Орестейя станетъ современной нашей Орестейей.

Мы знаемъ теперь съ полной достовѣрностью, что Гамлета начали играть на сценѣ еще около 1587 г. и что это была трагедія отнюдь не Шекспировская. Какой-то другой, старшій возрастомъ, драматургъ создалъ вслѣдъ за Бельфорэ, и пользуясь его рассказомъ, еще одного второго пра-Гамлета. Кто же этотъ драматургъ? Въ настоящее время принято думать, что это былъ Томасъ Кидъ, авторъ знаменитой «Испанской трагедіи», передѣланной впослѣдствіи Бенъ-Джонсономъ, «Солимона и Перседы» и еще цѣлыхъ двухъ другихъ драмъ, передѣланныхъ тоже самимъ Шекспиромъ: «Укро-

щеніе одной строптивой» и «Первая часть Іеронимо или Мальтійскій жидъ». О самомъ Кидѣ мы знаемъ, однако, чрезвычайно мало, хотя самое то обстоятельство, что его произведенія подвергались передѣлкамъ такими корифеями, какъ Бенъ-Джонсонъ и Шекспиръ, заставляетъ думать, что Кидъ принадлежалъ къ наиболѣе выдающимся драматургамъ эпохи. Съ особымъ уваженіемъ отозвался о немъ Бенъ-Джонсонъ. Это объясняется прежде всего симпатіями Кида къ классической трагедіи, восходящей къ римскому ритору Сенекѣ и итальянскимъ гуманистамъ, что сказывается во всѣхъ его произведеніяхъ. Замѣтно на Кидѣ и вліяніе французскихъ драмъ Гарнье. Кидъ вообще былъ драматургъ, образованіемъ превосходящій многихъ современниковъ. Такимъ образомъ, вполне вѣроятно, что Кидъ ознакомился съ «Трагическими исторіями» Бельфорэ гораздо раньше, чѣмъ ихъ перевели по англійски. При всѣхъ своихъ классическихъ симпатіяхъ и при всей его книжности и высокомъ дарованіи Кидъ, тѣмъ не менѣе, принадлежитъ, еще къ такъ называемымъ «предшественникамъ» Шекспира. Его искусство еще неуклюже. Развитіе дѣйствія схематично. Трагедія не поднялась до своего высшаго выраженія. Она—не въ душевныхъ мукахъ, не въ моральномъ величіи трагическихъ героевъ. Мщеніе и смерть, любовь и ненависть руководятъ событіями, и дѣйствіе, сосредоточенное, какъ того хочетъ классическая трагедія, на катастрофѣ, всегда неизмѣнно ведетъ къ самой страшной кровавой развязкѣ. Трагедіи Кида были «кровавыми трагедіями», покрывавшими въ пятомъ актѣ всю сцену цѣлой грудой труповъ. Трагизмъ—внѣшній. Послѣ Кида Шекспиру и придется цивилизовать дальше Гамлета.

Какова же была «Кровавая трагедія» о Гамлетѣ, созданная Кидомъ около 1587 года?

Увы, она не дошла до насъ. Два—три экземпляра сохранилось до сихъ поръ отъ перваго извѣстнаго намъ изданія Гамлета. Но вотъ его полное заглавіе:

T H E
Tragicall Historie of
HAMLET
Prince of Denmarke.

By William Shake-speare.

As it hath beene diuerſe times acted by his Highneſſe ſer-
uants in the Cittie of London : as alſo in the two V-
niuerſities of Cambridge and Oxford, and elſe-where



At London printed for N.L. and Iohn Trundell.
1603.

ГАМЛЕТЪ.

(Трагическая исторія о Гамлетѣ принцѣ Датскомъ Вильяма Шекспира.

Въ томъ видѣ какъ она была нѣсколько разъ разыграна слугами Его Высочества въ городѣ Лондонѣ, а также въ обоихъ университетахъ Оксфордѣ и Кембриджѣ и въ другихъ мѣстахъ.

Въ Лондонѣ, напечатано для NL и Джона Тиндаля. 1603).

Значить, авторъ уже въ 1603 г.—Шекспиръ. Мы привыкли звать это произведение: Quarto A Шекспировскаго «Гамлетъ», потому что ровно черезъ годъ у того же издателя вышло еще одно изданіе in quarto, значительно увеличенное: Quarto B, текстъ котораго совпадаетъ съ «Гамлетомъ» изъ перваго собранія сочиненій Шекспира 1523 года.

Quarto A называетъ Полонія Коримбисъ, представляетъ собою рядъ сценъ, расположенныхъ не всегда такъ же, какъ въ Quarto B., заставляетъ Гамлета говорить стихами тамъ, гдѣ впослѣдствіи окажется проза, и вообще производитъ впечатлѣніе, далеко не совпадающее съ тѣмъ, какое получается отъ окончательнаго «Гамлета». Оттого Гамлетъ въ Quarto A все-таки еще пра-Гамлетъ. И если принять во вниманіе то, сколько совпаденій и въ развитіи дѣйствія и въ отдѣльныхъ тирадахъ между этимъ послѣднимъ пра-Гамлетомъ и «Испанской трагедіей» Кида, насколько Гамлетъ Quarto A еще «кровавая трагедія», наконецъ, насколько близокъ ея замыселъ къ манерѣ ритора Сенеки,—нельзя сомнѣваться въ томъ, что послѣдній пра-Гамлетъ долженъ быть очень близокъ ко второму, т. е. къ трагедіи Кида. Въ 1603 году Кида уже не было въ живыхъ. Онъ умеръ еще раньше 1601 года, когда Бенъ-Джонсонъ передѣлалъ его «Испанскую трагедію». При отсутствіи въ тѣ времена самаго представленія объ авторскихъ правахъ и при укоренившемся обычаѣ передѣлывать старыя пьесы для ихъ новыхъ постановокъ, послѣ чего пьеса естественно попадала въ печать съ именемъ новаго драматурга, а о старомъ разъ навсегда забывали, можно à priori предположить, что Шекспиръ очень многое сохранилъ не только изъ замысла, но даже изъ текста своего уже умершаго предшественника. Второй пра-Гамлетъ, такимъ образомъ, не только близокъ къ послѣднему. Тутъ нѣчто большее.



Г-ЖА МИЧУРИНА ВЪ РОЛИ МАШИ.
«ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.

Въ настоящее время среди шекспирологовъ принято смотрѣть на Ци. А, какъ на текстъ, помогающій возстановить второго, Кидовскаго, пра-Гамлета, при чемъ эту работу еще облегчаетъ первый нѣмецкій «Гамлетъ», тоже восходящій къ Киду, а не къ Шекспиру.

Второй Гамлетъ можетъ быть названъ еще «елизаветинскимъ». Онъ не переросъ создавшей его эпохи, онъ съ ней въ уровень. Именно его полюбила публика партера и подмостковъ, публика приказчиковъ и подмастерій Ситти да кавалеровъ Вестиминстра, апплодировавшая самому Шекспиру въ роли Тѣни отца Гамлета и самому Бербеджу, когда онъ, въ сценѣ дуэли, толстый и запыхавшійся, обливаясь потомъ, бралъ платокъ у королевы Гертруды, но отказывался отъ приготовленнаго ему напитка съ ядомъ, чтобы, быстрымъ движеніемъ, не давая опомниться, перемѣниться мѣстами съ Лаэртомъ и нанести послѣдніе смертельные удары своимъ врагамъ.

Значитъ, хотя «Гамлетъ» Кида до насъ и не дошелъ, мы все же можемъ сдѣлать попытку его возстановить. И возстановить этого второго пра-Гамлета важно и нужно. Дѣло вовсе не въ историческихъ соображеніяхъ. Историко-литературный интересъ тѣсно связанъ съ общимъ теоретическимъ. Да, Гамлетъ жилъ дальше и видоизмѣнялся въ воображеніи критиковъ и артистовъ. Углубляла и совершенствовала его напряженная мысль человѣческая; все болѣе высвобождала она его отъ породившей его «кровавой трагедіи», гдѣ Тѣнь отца Гамлета ревѣла: «Гамлетъ—мщеніе!», надъ чѣмъ такъ насмѣхалась литература театральныхъ памфлетовъ еще въ самую пору первыхъ увлеченій этой трагедіей. Да, сумасшествіе Гамлета, сначала только комическое, смѣшное, заставлявшее хохотать надъ его выходками, особенно во время жестокой сцены съ Офеліей,—это мнимое сумасшествіе, дававшее возможность вставить такіа неприличныя слова въ уста Гамлета, какія онъ говоритъ Офеліи, сидя у ея ногъ во время представленія, теперь возведены въ высшее проявленіе душевныхъ мукъ. Кто улыбнется теперь, когда появляется обезумѣвшая Офелія и поетъ тоже неприличную пѣсенку на день св. Валентина? Офелія это—вѣчная женственность. Офелія—сама женская граціозность. Офелія—чистая и такая

красивая грусть ребенка, растоптанного въ его лучшихъ побужденіяхъ суровымъ прикосновеніемъ ужаса жизни. Офелія стала высшей нормой опозтизированія дѣвушки, задолго до того, когда Гамлета вновь и вновь, перечитывая его монологи и реплики, его наставленія актерамъ и призывъ направить искусство на совершенствованіе людей, такіе его толкователи, какъ Тюркъ и Куно Фишеръ, возвели въ геніи. Жаждетъ современная душа современнаго Гамлета. Какое намъ, казалось бы, дѣло до «кровоавой трагедіи» и вообще до вкусовъ всѣхъ этихъ приказчиковъ и подмастерій Ситти, придворныхъ кавалеровъ Вестминстра и завсегдатаевъ тавернъ временъ Елизаветы? Но развѣ не лучше довѣриться въ пониманіи Гамлета самому Шекспиру? Развѣ не общаетъ новой углубленности возможность проникнуть въ мастерство самого Шекспира? Развѣ можно не предпочесть вотъ этого всѣмъ тѣмъ готовымъ раціоналистическимъ категоріямъ, въ какіе со временъ Гете старались критики вогнать богатый, неисчерпаемый, чисто индивидуальный и оттого неукладывающійся ни въ какое раціоналистическое опредѣленіе геніальный обликъ современнаго Ореста?

Сцена за сценой прослѣдивъ, какъ возникалъ нашъ Гамлетъ изъ своего елизаветинскаго прототипа, пра-Гамлета, мы получимъ возможность угадать побужденія и намѣренія самого Шекспира.

II.

ПРА-ГАМЛЕТЪ КИДА И ВОПРОСЪ О НЕРѢШИТЕЛЬНОСТИ ГАМЛЕТА.

Софокль не только не торопилъ своего Ореста, но считалъ медленность признакомъ великаго подвига:

Φίλει γὰρ ὀκνεῖν πρῶμ' ἀνὴρ πράσσειν μέγα.

Напротивъ, герой новой Орестейи, Гамлетъ, вызываетъ цѣлый потокъ нареканий за нерѣшительность, потому что онъ *медлитъ* совершить свой подвигъ отмщенія. Съ самаго того времени, когда устами Вильгельма Мейстера и, опираясь на слова Гамлета:

пала связь временъ,
Зачѣмъ же я связать ее рожденъ?

Гете сказалъ: «Шекспиръ хотѣлъ изобразить великое дѣло, возложенное на душу, которой оно не по силамъ»,—это положеніе, что Гамлетъ колеблется и теряетъ время, составляетъ центръ сужденій о немъ всей ученой и литературной критики. Что Гамлетъ медлитъ и медлитъ въ силу собственныхъ его душевному складу особенностей, это издавна считается аксіомой. Разногласія только о томъ, почему медлитъ Гамлетъ? Этотъ вопросъ рѣшался различно: къ Гамлету примѣнялось то то, то другое опредѣленіе; его душу разворачивали и обнажали, чтобы найти въ ней объясненіе, но проблема о Гамлетѣ все таки сводилась къ проблемѣ о его нерѣшительности.

Его даже давно перестали обвинять въ ней. На всемъ протяженіи XIX в. шекспировская критика все съ большимъ успѣхомъ и воодушевленіемъ реабилитируетъ Гамлета. Основаніе тому далъ самъ Гете, когда назвалъ возложенный на Гамлета долгъ мщенія «дубомъ, посаженнымъ въ дорогую вазу, въ которой слѣдовало бы расти только милымъ цвѣткамъ». Гамлетъ—драгоценная ваза, давшая трещину отъ напора грубыхъ корней дуба. Оттого уже Шлегель и Гервинусъ, ближе всего стоявшіе къ точкѣ зрѣнія Гете, находятъ, однако, возможнымъ наговорить очень много хорошихъ вещей о Гамлетѣ. Реабилитируютъ Гамлета даже шекспирологи-гегельянцы, хотя, согласно ихъ пониманію смысла трагедіи, герой всегда долженъ быть въ чемъ нибудь виновенъ. Ульрици какъ будто отбрасываетъ даже самое представленіе о вялости и дряблости Гамлета. Онъ считаетъ его по существу рѣшительнымъ (что выразилъ съ такою силой и Бѣлинскій), но Гамлетъ не сумѣлъ достигнуть великой гармоніи духа: въ немъ еще борются слѣпой аффектъ и разумная сознательность, и «это внутреннее противорѣчіе... становится субъективнымъ мотивомъ трагическаго паѳоса, отъ котораго гибнетъ великій и благородный разумъ Гамлета». По другому направленію пошла реабилитация Гамлета, съ тѣхъ поръ какъ Дерингъ обратилъ вниманіе на строчки: «король есть нѣчто... или ничто» (IV, 2). Причиной бездѣятельности Гамлета была признана его «мудрость». Что ему самое отомщеніе? Ему важнѣе, что «пала связь временъ». Отсюда всѣ

болѣе современныя толкованія Гамлета: Гамлетъ—скептикъ, его міросозерцаніе—иронія (Костлинъ); Гамлетъ страдаетъ рефлексіей (Фр. Т. Фишеръ); Гамлетъ—пессимистъ (Паульсенъ и Стороженко); Гамлетъ—геній и совершить великое дѣло онъ можетъ только послѣ того, какъ душа его насытилась «созерцаніемъ», послѣ того какъ она прошла черезъ эстетическое возбужденіе; тогда станетъ дѣйствовать Гамлетъ уже свободно и по своему, а не по внѣшнимъ побужденіямъ (Тюркъ и Куно Фишеръ). Но вѣдь и это послѣднее, самое лестное для Гамлета, осмысленіе все таки признаетъ его бездѣятельнымъ и приведенную строку Софокла въ приложеніи къ уже самому новому, современному, Оресту приходится измѣнить въ такомъ смыслѣ, что «мужъ, совершающій великое, великъ вовсе не своими поступками, а лишь тогда, когда онъ самъ по себѣ великъ».

Вотъ этотъ то центральный вопросъ въ проблемѣ: Гамлетъ помогаетъ правильнѣе поставить, если и не разрѣшить, сличеніе обоихъ извѣстныхъ намъ первыхъ Гамлетовъ. Прослѣдивши, сцена за сценой, исторію развитія текста трагедіи отъ второго (Кидовскаго) пра-Гамлета, черезъ Qu. А къ Qu. В, т. е. къ окончательному Гамлету, мы будемъ въ состояніи отдать себѣ отчетъ въ томъ, что же самъ Шекспиръ: *заставлялъ онъ Гамлета колебаться и медлить или нѣтъ?* Такой разборъ при этомъ облегчится еще тѣмъ обстоятельствомъ, что онъ какъ бы напрашивается въ силу вещей. Дѣло въ томъ, что Qu. А, не раздѣленный ни на акты, ни на сцены, а только на выходы, почти совершенно правильно распадался, однако, на *дни*. Все дѣйствіе расположено тамъ на разстояніи пяти, шести или семи дней. Намъ и надо убѣдиться въ томъ, какъ относятся акты Шекспира къ этому распредѣленію. Тутъ ясно будетъ—замедлилъ Шекспиръ или ускорилъ или сохранилъ все такъ, какъ было у его протографа?

Итакъ, пойдёмъ, сцена за сценой, отъ послѣдняго пра-Гамлета къ окончательному.

День первый открывается въ Qu. А, какъ и въ Qu. В еще ночной сценой перваго появленія Тѣни отца Гамлета. Но уже свѣтаетъ, и когда рѣшено сообщить о появленіи Тѣни Гамлету, Марцелло говоритъ: «я знаю,

гдѣ всего удобнѣе мы найдемъ его *сегодня утромъ*» (см. англ. текстъ Qu. A=Qu. B). Наступаетъ утро, что знаменуется выходомъ короля, королевъ и придворныхъ. Дѣйствіе происходитъ, очевидно, вовсе не на башнѣ, а на условной *piazzetta* передъ дворцомъ, совсѣмъ такъ, какъ это и полагается въ классической трагедіи. Тутъ—мастерство Кида, «современнаго Сенеки». У Сенеки (изъ «Агамемнона») заимствованъ Кидомъ и требующій мести духъ убитаго, не знающій покоя. Въ «кровавой трагедіи» онъ взывалъ: «Гамлетъ,—мщеніе!» совершенно такъ же, какъ и въ другой классической трагедіи «Несчастья Артура» (1588). Такъ начинается второй выходъ. Король занятъ текущими дѣлами. Онъ посылаетъ въ Норвегію пословъ, отпускаетъ Лаэрта въ Парижъ и потомъ, освободившись, говоритъ нѣсколько любезныхъ словъ Гамлету, приглашая его остаться при дворѣ и не ѣхать болѣе въ Виттенбергъ.

Гамлетъ на эти слова еще не отвѣчалъ злой остротой по поводу того, что король назвалъ его сыномъ и родственникомъ, и не игралъ, какъ теперь, словами: *kin* (родственникъ) и *kind* (дружественный), *son* (сынъ) и *sun* (солнце):

Немного больше, чѣмъ родня, и меньше, чѣмъ другъ

.....
Да, сударь, я слишкомъ на солнцѣ (см. подл.)

(Ср. пер. Кронеберга:

Поближе сына, но подальше друга

.....
Опять мнѣ солнце слишкомъ ярко свѣтитъ).

Гамлетъ прямо начиналъ съ этой риторической тирады:

...ни траурный мой плащъ,
Ни черный цвѣтъ печальнаго наряда,
Ни грустный видъ унылаго лица,
Ни бурный вздохъ стѣсненнаго дыханья,
Ни слезъ текущій изъ очей потокъ—
Ничто, ничто изъ этихъ знаковъ скорби
Не скажетъ истины.

ГАМЛЕТЪ.

Но на просьбу матери онъ соглашается остаться при дворѣ и тутъ дворъ удаляется, а Гамлетъ произноситъ свой 1-й монологъ (назову его мон. А), начинающійся словами:

О еслибъ вы, души моей оковы...

Въ Qu. В въ этомъ монолгѣ прибавлены лишь слова о самоубійствѣ; въ Qu. А ихъ нѣтъ. Первую тираду Гамлета я выписалъ так. обр. какъ разъ въ томъ видѣ, какъ она находится въ Qu. А. Это, вѣрнѣе всего, текстъ, весьма близкій къ Кидовскому. Риторика тоже принадлежитъ ученику Сенеки. Схожіе обороты мы находимъ и въ «Испанской трагедіи».

Непосредственно вслѣдъ за монологомъ Гамлета входятъ Гораціо и Марцелло и съ этого момента ясно: Гораціо будетъ Пиладомъ новаго Ореста, что, очевидно, тоже созданіе Кида; Бельфорэ не наградишь Гамлета вѣрнымъ другомъ, хотя на него есть намекъ у Саксона Грамматика. Къ этому ремени, т. е. къ тому, когда Гамлетъ узнаетъ о появленіи призрака, очевидно, прошло не такъ много времени. Что это все тотъ же самый день—очевидно. Гамлетъ восклицаетъ:

...я злая козни

Подозрѣваю. О скорѣй бы ночь!

Чтобы занять какъ нибудь время и являются, на смѣну Гамлету и его друзьямъ, Лаэртъ и Офелія, а въ слѣдующей сценѣ ночь уже наступила. Гамлетъ узнаетъ отъ Тѣни своего отца ужасную тайну преступленія и *день* кончается знаменитыми словами:

...пала связь временъ!

Зачѣмъ же я связать ее рожденъ?

До сихъ поръ въ пра-Гамлетѣ все шло, стало быть, почти такъ же, какъ и въ окончательномъ, и какія были введены новшества самимъ Шекспиромъ, объ этомъ рѣчь впереди, но съ точки зрѣнія медленности развитія дѣйствія уже сейчасъ есть что сказать. Прежде всего съ введеніемъ этихъ двухъ новыхъ дѣйствующихъ лицъ, Тѣни и Гораціо, развязка уже оказалась нѣсколько отложенной по сравненію съ Бельфорэ. Цѣлое дѣйствіе Гамлетъ не знаетъ вовсе, что его дядя—преступникъ, и цѣлое дѣйствіе

пошло на то, чтобы изобразить душевное состояніе Гамлета подѣ влияніемъ вторичнаго брака матери. У Бельфорэ Гамлетъ сразу начинаетъ *дѣйствовать*. «Когда Герутъ (королева Гертруда) настолько забылась, что вышла замужъ вторично и при томъ за деверя, принцъ Хэмлетъ, видя, что его жизнь въ опасности, такъ какъ его покинула его собственная мать, и что онъ остался совсѣмъ одинъ, и увѣренный въ томъ, что Фенгонъ (король Клавдій) не станетъ терять времени и пошлетъ его по той же дорогѣ, куда ушелъ его отецъ Хорвендиль (старый король Гамлетъ): чтобы перехитрить въ его замыслахъ тирана (смотрѣвшаго на него, какъ на смѣльчака, который, стоило бы ему захватить власть надъ людьми, не сталъ бы откладывать въ долгій ящикъ месть за смерть отца), сталъ представляться безумцемъ такъ ловко и умѣло, что казалось, будто онъ совершенно утратилъ сознаніе». Мы сейчасъ увидимъ, что вотъ это самое первое *дѣйствіе* и развивается въ пра-Гамлетѣ во второй день.

Второй День начинается совершенно такъ же, какъ и II актъ у Шекспира послѣ Qu. В, выходомъ на условную сцену-площадь Корамбиса—Полонія и слуги, который долженъ сопровождать Лаэрта въ чужіе края. Заканчивается онъ приходомъ актеровъ и рѣшеніемъ Гамлета заставить ихъ сыграть «Убійство Гонзаго». Что это именно второй день, т. е., что лишь вчера вечеромъ узналъ Гамлетъ о злодѣяніи дяди, это, во избѣжаніе недоразумѣній, требуетъ, однако, оговорки. Дѣло въ томъ, что во время развертывающихся тутъ событій возвращаются посланные королемъ въ Норвегію послы. Могли ли они исполнить это порученіе въ однѣ сутки? Это кажется сомнительнымъ; однако, есть основаніе предположить, что Киду такое быстрое возвращеніе должно было казаться вполне возможнымъ. Эльсиноръ расположенъ на берегу Категата въ такомъ мѣстѣ, гдѣ на шведскій берегъ легко переплыть на простой лодкѣ, и эту подробность могли знать въ театральномъ мірѣ въ Лондонѣ какъ разъ тогда, когда возникъ кидовскій пра-Гамлетъ. Въ 1586 году въ Лондонѣ свирѣпствовала чума. Актеры разсыпались по провинціи. Нѣсколько человѣкъ тогда посѣтили и Данію, именно Эльсиноръ. Считается, что отсюда въ Гамлетѣ и

ГАМЛЕТЪ.

оказались эти датскія имена: Эльсиноръ, Розенкранцъ, Гильдерстерне, которыхъ нѣтъ у Бельфорэ и которыя, несомнѣнно, введены именно Кидомъ. Итакъ, нѣтъ препятствій къ тому, чтобы указанные входы и выходы дѣйствительно назвать *вторымъ Днемъ* трагедіи. Начало его утромъ и естественно онъ опять открывается выходомъ изъ дворца Корамбиса—Полонія.

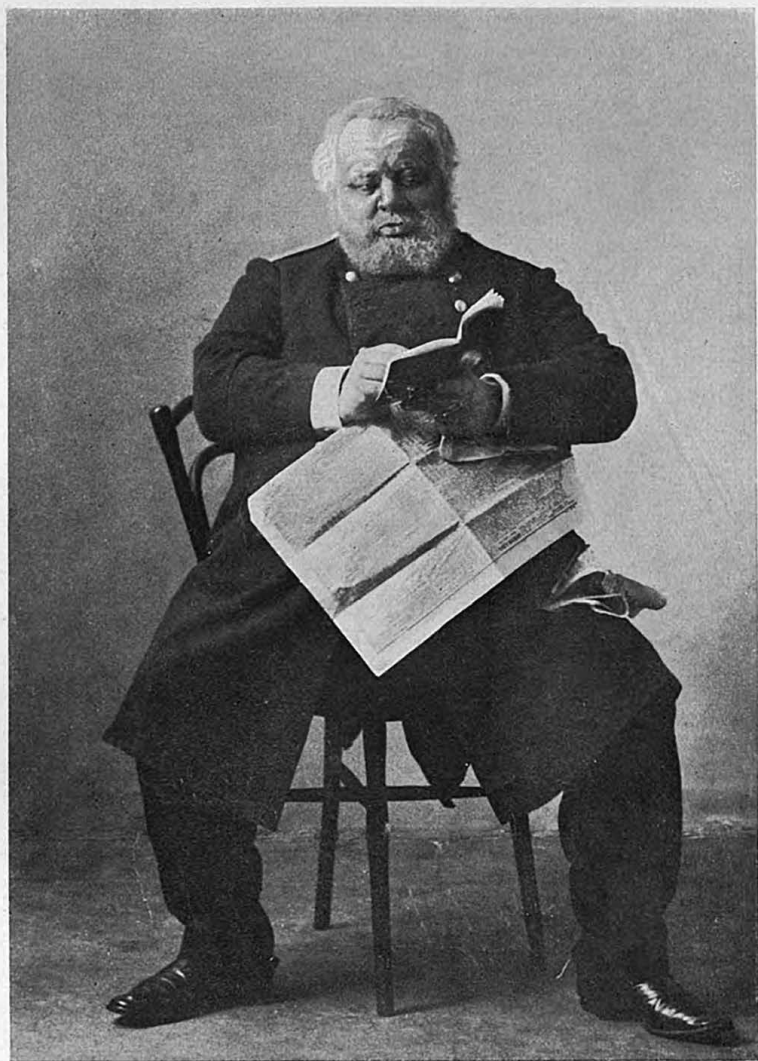
Въ смыслѣ самаго развитія дѣйствія *второй День* тоже вполне законченъ. Его можно было озаглавить *днемъ испытаній Гамлета*. И это названіе примѣнимо только ко *второму Дню* *Qu. A.* Уже въ *Qu. B.* дѣло обстоитъ иначе. Дѣйствіе сбито. Послѣдовательность иная, и это самое существенное различіе между *Qu. A* и *Qu. B*—или, какъ мы увидимъ, что тоже, между Кидовскимъ пра-Гамлетомъ и Гамлетомъ Шекспира. Въ *Qu. A* какъ только Корамбисъ—Полоній покончилъ со своими наставленіями слугѣ, сейчасъ же приходитъ Офелія, и зрители узнавали, что Гамлетъ, рѣшилъ дѣйствовать именно такъ, какъ его прототипъ, первый пра-Гамлетъ т. е. на всякій случай притвориться сумасшедшимъ. Офелія даже не начинала съ этой входной реплики:

Ахъ какъ я испугалась, о мой Боже!

а прямо говорила эти слова, впослѣдствіи выпущенны Шекспиромъ (перевожу подстрочно):

«О, милый отецъ, какая перемѣна въ природѣ человѣка! Такой переворотъ въ Принцѣ, такой ужасный для него и страшный для меня! Глаза дѣвушки никогда не видѣли ничего подобнаго!»

Послѣ этого слѣдовалъ сохраненный Шекспиромъ рассказъ о посѣщеніи Гамлетомъ Офеліи въ растерзанномъ видѣ. Эти нѣсколько выкинутыхъ словъ знаменательны. Вѣдь въ современномъ «Гамлетѣ» Офелія собственно не говоритъ вовсе, что Гамлетъ сумасшедшій. Это открытіе принадлежитъ всецѣло Полонію, этому «разсудительному дураку», какъ назвалъ его Бѣлинскій; лишь позднѣе убѣждается или убѣждаетъ себя Офелія, что, дѣйствительно, ея возлюбленный безумствуетъ отъ любви къ ней. Въ *Qu. A* дѣло обстоитъ иначе. Какъ—это помогаетъ понять рассказъ Бельфорэ.



Г. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ ЧЕБУТЫКИНА.
«ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

Тамъ сразу же Гамлетъ напустилъ на себя безуміе, и именно женщина, которую онъ любилъ, по просьбѣ короля, должна провѣрить, такъ ли это. Схоже съ этимъ въ пра-Гамлетѣ Кида: что Гамлетъ сумасшедшій, первая рассказываетъ при дворѣ Офелія. Замыселъ Qu. А очевидно таковъ. Наканунѣ, узнавъ о злодѣяніи дяди, Гамлетъ не только заставилъ своихъ друзей клясться хранить молчаніе, но и предупредилъ ихъ:

Я, можетъ быть, сочту необходимымъ
Явиться чудакомъ.

Теперь намѣреніе это уже осуществлено, и Гамлетъ воспользовался своей прежней возлюбленной: явился къ ней въ растерзанномъ видѣ, зная, что она расскажетъ объ этомъ, и, такимъ образомъ, нужная ему репутація безумца будетъ установлена за нимъ. Онъ самъ *ускоряетъ* дѣло; король, конечно, захочетъ провѣрить: правда ли, что отъ Гамлета, какъ сумасшедшаго, нечего ждать противъ себя опасныхъ козней; значить, надо вызвать *свое испытаніе*.

Что таковъ былъ замыслъ въ Qu. А, а какъ мы сейчасъ увидимъ и замыселъ пра-Гамлета, видно изъ слѣдующихъ сценъ того же дня,—сценъ, расположенныхъ иначе, чѣмъ въ окончательномъ «Гамлетѣ».

Въ окончательномъ Гамлетѣ далѣе являются король и королева въ сопровожденіи Розенкранца и Гильдерстерна, которымъ король предлагаетъ разсѣять Гамлета отъ тяжелыхъ думъ. Потомъ возвращаются послы изъ Норвегіи, по выслушаніи доклада которыхъ Полоній рассказываетъ королю и королевѣ о своемъ открытіи, т. е. о сумасшествіи Гамлета отъ любви къ Офеліи. Кончается актъ длиннымъ разговоромъ Розенкранца и Гильдерстерна съ Гамлетомъ, появленіемъ актеровъ и знаменитымъ 2-мъ монологомъ Гамлета (мон. В). Позднѣе Гамлетъ выкидываетъ у Шекспира много чудачествъ. «Елизаветинской» публикѣ приказчиковъ, подмастерій и придворныхъ было надъ чѣмъ посмѣяться. Особенно, пока Гамлетъ дурачилъ Полонія. Но чтобы Гамлетъ былъ сумасшедшимъ и въ особенности притворялся такимъ, это не ясно, и отсюда естественно могло возникнуть

мнѣніе, что Гамлетъ скорѣе, дѣйствительно, почти до безумія потрясенъ трагизмомъ своего положенія и долгомъ, который онъ взвалилъ себѣ на плечи, чѣмъ сознательно вводилъ въ заблужденіе дворъ, пользуясь случаемъ, какъ Джэкъ изъ «Какъ вамъ будетъ угодно», наговорить много непріятныхъ истинъ подъ покровомъ дурачества. И отсюда изъ этой толчеи на сценѣ или нѣсколькихъ перемѣнъ декорацій—впечатлѣніе замедленія. Напротивъ, въ *Qu. A* Гамлетъ не только немедленно привелъ въ исполненіе свой планъ притвориться сумасшедшимъ, но немедленно же наступаетъ его испытаніе при помощи любимой женщины. Какъ только покончено съ пріемомъ пословъ, вернувшихся изъ Норвегіи, и съ докладомъ Полонія о сумасшествіи Гамлета изъ любви къ Офеліи, лишь успѣлъ Гамлетъ произнести свой знаменитый монологъ: «Быть или не быть»,—такъ тотчасъ же ему подсылаютъ Офелію, при чемъ Корамбисъ—Полоній и король, спрятанные, подслушиваютъ. У зрителей, такимъ образомъ, такое представленіе, что если король подослалъ Розенкранца и Гильденстерне къ своему пасынку, то скрытая цѣль его—слѣдить за Гамлетомъ и ничего больше. Развлеченіе его—только предлогъ. Оттого слова короля послѣ сцены Гамлета съ Офеліей:

Любовь? О нѣтъ—онъ не любовью боленъ,
 которыя сохранились и въ окончательномъ «Гамлетѣ», лишь показываютъ, насколько Гамлетъ былъ предусмотрителенъ. А въ *Qu. A* эти слова короля еще опредѣленнѣе: «любовь? Нѣтъ, нѣтъ? Не тутъ причина. Есть нѣчто болѣе глубокое, что его мучаетъ».

Эти слова составляютъ самый центръ *второго Дня*. Ради нихъ и надо назвать его *днемъ испытанія Гамлета*. Такъ въ *Qu. A*, а уже въ *Qu. B* иначе и тамъ II актъ имѣетъ уже нѣсколько другой смыслъ.

Характеръ *дня испытанія второй День* у самого Кида носилъ даже еще болѣе, чѣмъ въ *Qu. A*. Мы видѣли, что рассказъ Офеліи о появленіи въ ея комнатѣ Гамлета въ растерзанномъ видѣ соотвѣтствуетъ эпизоду Бельфорэ, гдѣ именно женщина должна констатировать: безумецъ Гамлетъ или нѣтъ. По Киду она не подослана, а самъ Гамлетъ идетъ къ ней. Сцена между Офеліей и Гамлетомъ, перенесенная Шекспиромъ въ III актъ,

возвращается къ тому же эпизоду, и тутъ Офелія, дѣйствительно, подослана. Это помогаетъ установить самый старый нѣмецкій «Гамлетъ». У Шекспира не совсѣмъ ясно въ сценѣ съ Офеліей, что Гамлетъ притворяется. Онъ морализируетъ. Таковы слова: «иди въ монастырь». Но эти слова сохранились отъ Кидовскаго пра-Гамлета, и они тамъ вовсе не выражаютъ горькаго чувства, оскорбленнаго предательствомъ, хотя бы и невиннымъ, любимой женщины. Въ нѣмецкомъ пра-Гамлетѣ на радость партеру діалогъ развивается такъ:

«Оф. Пожалуйста, ваше величество, возьмите обратно драгоценности, которыя вы мнѣ подарили.

Гамл. Что, дѣвушка! Ты хочешь имѣть мужа? Убирайся прочь. Нѣтъ поди сюда. Послушай, дѣвушка: вы, молодыя женщины, только и дѣлаете, что доводите до гибели молодыхъ людей. Вашу красоту вы покупаете у аптекарей и цирульниковъ. Послушай, я расскажу тебѣ одну исторію. Жилъ былъ въ Анбонѣ кавалеръ, который влюбился въ одну даму, и если посмотрѣть на нее, это была сама богиня Венера. Однако, когда пришло время ложиться спать, молодая супруга ушла первая и начала раздѣваться. Прежде всего она вынула у себя глазъ, очень хитро выдѣланный; затѣмъ передніе зубы изъ слоновой кости, такіе прекрасные, какихъ лучше нигдѣ не сыщешь; потомъ она вымылась и сошла вся краска, какой она была вымазана. Наконецъ, въ ту минуту, когда пришелъ супругъ и хотѣлъ ее поцѣловать, онъ въ ужасѣ отступилъ, потому что передъ нимъ былъ выходецъ съ того свѣта. Такъ вводите вы въ обманъ молодежь. Оттого слушай. Остановись. Нѣтъ, иди въ монастырь, только не въ монастырь, гдѣ двѣ пары ботинокъ стоятъ у постели.

Карамбусъ (Полоній). Ну развѣ онъ не совершенно сошелъ съ ума, мой дорогой господинъ и король?

Король. Оставь насъ, Карамбусъ (Exit. Кор)... Мнѣ кажется, что это не обыкновенное безуміе, а скорѣе притворство».

Всякій, хорошо помнящій текстъ Шекспира, узнаетъ отдѣльные слова и прежде всего это знаменитое восклицаніе: «иди въ монастырь», и странно

думать, что такова была связь, въ которой они впервые прозвучали съ театральныхъ подмостковъ.

Вотъ главное различіе въ архитектурѣ и характерѣ пра-Гамлета и «Гамлета» окончательнаго, насколько можно судить по Qu. А.

Далѣе *второй День* въ Qu. А развивается, какъ и II актъ. Идетъ сцена съ Полоніемъ, гдѣ Гамлетъ спрашиваетъ его, не рыбацъ ли онъ; потомъ подходятъ къ Гамлету Розенкранцъ и Гильденстерне и, исполняя порученіе короля, предлагаютъ Гамлету развлечься театромъ. Гамлетъ согласенъ и *день* заканчивается 2-мъ монологомъ (мон. В), оказавшимся такимъ образомъ позднѣе монолога, начинающагося словами: «Быть или не быть»» (мон. С). Согласно архитектурѣ пра-Гамлета, насколько мы ее до сихъ поръ обнаружили, это понятно. Только вчера узналъ Гамлетъ о злодѣяніи. «Распалась связь временъ». Дѣла обстоятъ еще хуже, чѣмъ думалъ Гамлетъ, когда вернулся въ Эльсиноръ. Погасъ свѣтлый юношескій взглядъ на міръ. Міровое зло открывается все въ болѣе отвратительной наготѣ. И тоскуетъ Гамлетъ. Смущена его дума. Стонетъ сердце. Тогда, какъ страшный вопль, вырывается монологъ: «Быть или не быть». Вѣдь онъ не только видитъ зло, но самъ уже пріобщился къ нему. Онъ пошелъ и рзздробилъ сердце любимой дѣвушки, онъ сталъ хитрить и притворяться. Да, онъ былъ правъ, что принялъ мѣры. Надо было придумать это воображаемое сумасшествіе. Король уже подослалъ слѣдить за нимъ Розенкранца и Гильденстерне. Сама любимая дѣвушка будетъ сейчасъ въ станѣ враговъ. Это предвидитъ Гамлетъ: не захватятъ своими тупыми, но назойливыми щупальцами его душу всѣ эти Полоніи, Розенкранцы и Гильденстерны. Но мучаютъ мозгъ Гамлета мысли о самоубійствѣ. Только когда явилась случайно возможность не только убиваться, но и дѣйствовать, когда само идетъ въ руки вѣрное средство,—воспрянетъ Гамлетъ. Онъ будетъ забавляться. Онъ поставитъ трагедію, потому что она послужитъ ему противъ козней короля. Онъ будетъ держать съ этой минуты совѣсть короля въ своихъ рукахъ. «Искусство—зеркало, гдѣ нѣтъ обмана». Уже на третій день Гамлетъ перейдетъ тогда въ наступленіе.

Почему же переставилъ Шекспиръ сцены и разбилъ эту несомнѣнную стройность пра-Гамлета? Мы постараемся понять это, когда разберемъ еще и III актъ. Покамѣстъ разсмотримъ лишь то, что получается для психологии Гамлета отъ перемѣщенія монологовъ С и В въ ихъ теперешнемъ порядкѣ: В, потомъ С.

Въ Qu. А Гамлетъ въ одинъ и тотъ же день два раза оскорбилъ и мучилъ Офелію. Одинъ разъ утромъ, когда онъ приближалъ къ ней въ растерзанномъ видѣ и долго смотрѣлъ ей въ лицо, а потомъ ушелъ, не сказавъ ни слова. Онъ воспользовался тогда любимой женщиной, чтобы доказать свое безуміе въ цѣляхъ самосохраненія. Такъ онъ долженъ былъ поступить, потому что такъ обстояло дѣло еще въ первомъ пра-Гамлетѣ у Бельфорэ. Гамлетъ поступилъ дурно по отношенію къ Офеліи. И онъ потомъ покался, назвавъ себя грѣшникомъ. Но что же дѣлать? Нельзя было иначе. Прочь любовь. Онъ пожертвовалъ своей любовью, вырвалъ ее изъ сердца. Какая любовь, когда онъ долженъ «восстановить связь временъ»? Все это сохранилъ Шекспиръ. Такъ обстоитъ дѣло и у него. И Гамлетъ видитъ изъ первыхъ же словъ Полонія—онъ долженъ былъ все понять по одному выраженію его лица, по манерѣ подойти и заговорить!—что его хитрость не только удалась, но и была нужна. Когда появятся соглядатаи, подосланные къ нему королемъ, тогда Гамлетъ у Шекспира уже не только обороняется, какъ у Кида, онъ уже торжествуетъ, онъ уже своимъ злымъ поступкомъ съ Офеліей и всѣмъ своимъ притворствомъ началъ побѣждать. Словно пѣшки, въ его рукахъ Полоній, Розенкранцъ и Гильденстерне. Гамлетъ уже словно расправляетъ свою духовную мощь. На что же нужно, чтобы онъ еще разъ оскорбилъ Офелію, еще мучилъ ее? Онъ выше ихъ всѣхъ, этихъ маленькихъ людишекъ съ ограниченнымъ умомъ, жалкой совѣстью, глупой хитростью, ничтожествомъ и низкопоклонствомъ. Играетъ ими Гамлетъ. И тогда, вдругъ,—это уже не по его волѣ—въ его руки попадаетъ свойственное ему, милое, потому что родное, великое средство воздѣйствія на людей: искусство. Да, конечно пусть явятся актеры. Актеры? Гамлетъ—поэтъ, Гамлетъ—гуманистъ, ему вѣдомы тайны искусства. Это

его оружіе. Воспрянулъ духъ. Какъ? Вотъ эти артисты вѣчно мѣняютъ свои чувства чарованьемъ поэзіи? Что имъ Гекуба? А они волнуются и страдаютъ. Неужели же онъ самъ, ставшій трагическимъ героемъ, самъ въ самой жизни разыгрывающій трагедію, будетъ ждать, колебаться, трусить?

Гамлету некогда было отдаваться размышленіямъ. Психологической правдѣ не соотвѣтствуетъ монологъ С: онъ не у мѣста. Сцена притворства и сцена рѣшенія разбудить и замучить совѣсть короля, убѣдиться въ справедливости словъ Тѣни—слишкомъ близки другъ отъ друга въ пра-Гамлетѣ. Выкинувъ изъ II акта новое оскорбленіе Офеліи и монологъ о самоубійствѣ, Шекспиръ психологически былъ правѣе Кида. А въ то же время онъ, несомнѣнно, въ этомъ мѣстѣ *ускорялъ* дѣйствіе, а отнюдь не замедлялъ его, какъ это можетъ показаться съ перваго раза.

Теперь обратимся къ **третьему Дню** Кидовскаго «Гамлета» и къ III акту Шекспировскаго. Пока «Гамлетъ» былъ распределенъ на дни, а не на акты—театральное представленіе должно было имѣть мѣсто внѣ всякаго сомнѣнія на слѣдующій же день послѣ прихода актеровъ. Ввести представленіе на сцену это—замыселъ самого Кида и замыселъ основной. Къ нему все вело. Именно тутъ главная завязка. Отсюда открытая борьба между Гамлетомъ и его вотчимомъ, кончающаяся побѣдой Гамлета. У Кида если второй День можетъ быть названъ «испытаніемъ Гамлета», то третій съ самаго утра, когда Гамлетъ занятъ постановкой драмы, до самаго вечера, когда драма разыгрывается, и до поздней ночи, когда происходитъ знаменитый, восходящій еще къ Саксону Грамматику, разговоръ Гамлета съ матерью, Клавдій въ рукахъ Гамлета. Обѣщаніе, данное Гамлетомъ въ концѣ *второго Дня*:

Злодѣю зеркаломъ пусть будетъ представленье
И совѣсть скажется и выдастъ преступленье—

теперь исполнено. Тѣнь не была дьявольскимъ навожденіемъ. Нравственно Клавдій сраженъ. Во время сцены молитвы онъ кается. Кается и королева, а жалкій Полоній будетъ уничтоженъ сильной рукой Гамлета. На третій день, послѣ того какъ Гамлетъ узналъ о преступленіи дяди, онъ, такимъ обра-

зомъ, уже хозяинъ положенія. Если замедлится дѣйствіе, то лишь въ *четвертый* День, когда Гамлетъ уѣдетъ въ Англію.

Что же тогда заставило Шекспира перенести именно сюда монологъ С и сцену съ Офеліей? Развѣ только, чтобы использовать сценическій эффектъ и не исключить ее вовсе, разъ во II актѣ она не уложилась и мѣшала? Отчего тутъ нужно было Гамлету задуматься о самоубійствѣ, еще разъ истерзать страждущее сердце Офеліи?

По смыслу Шекспировскаго «Гамлета» развитіе дѣйствія, на этотъ разъ, дѣйствительно, *замедлено*. Это мы узнаемъ именно изъ III акта и тутъ не можетъ быть сомнѣній. Офелія спрашиваетъ Гамлета:

Какъ провели вы эти дни, мой принцъ?

Въ подлинникѣ Офелія говоритъ даже не: «эти дни», а «эти *многіе* дни» (this many a day), а въ Qu. А этихъ словъ нѣтъ и Офелія сразу предлагаетъ отдать Гамлету полученные отъ него подарки, что не вполне логично, такъ какъ она исполнила приказаніе отца уже раньше. Итакъ, со времени послѣдней встрѣчи Гамлета съ Офеліей, т. е. съ того утра на слѣдующій день послѣ появленія Тѣни отца Гамлета въ его присутствіи, когда Гамлетъ, растерянный и безумный, вбѣжалъ въ ея комнату, прошли «многіе» дни. Какія же дѣйствія, происходящія передъ нашими глазами, они раздѣляютъ? Спектакль во дворцѣ, несомнѣнно, происходитъ на слѣдующій же день по приходѣ актеровъ; такъ же и у Шекспира. Это ясно изъ разговора короля съ Розенкранцомъ и Гильденстерне, которымъ открывается III актъ. Значитъ, «многіе дни» прошли когда то раньше. А сравненіе II и III актовъ «Гамлета» со *вторымъ* и *третьимъ* Днями пра-Гамлета показываетъ, что даже помимо безъ этого точнаго указанія, у Шекспира дѣйствіе *замедлено*.

Мы, такимъ образомъ, какъ будто пришли къ тому, чтобы признать правоту Гёте, даже подтвердить ее новыми данными. Гете будто отгадалъ намѣреніе великаго поэта.

Но вотъ именно тутъ, при констатированіи того, что Шекспиръ сознательно растянулъ дѣйствіе, у его предшественника и у него самого при первой передѣлкѣ, развивавшейся быстрѣе, легче всего вдуматься въ вопросъ

о нерѣшительности Гамлета. Что въ цѣломъ рядѣ сценъ Шекспиръ изобразилъ Гамлета пылкимъ и храбрымъ, не теряющимъ времени, и Гамлетъ вовсе не вялъ, какъ говорилъ Вильгельмъ Мейстеръ, это возраженіе уже сдѣлалъ Гете цѣлый рядъ критиковъ. Мнѣ представляется, что важнѣе поставить вопросъ такъ: развѣ замедлить *дѣйствіе*—значить представить своего героя *нерѣшительнымъ*? Одно съ другимъ вовсе не связано. Да, Шекспиръ нѣсколько замедлилъ *дѣйствіе*. Но есть ли какія нибудь основанія думать, что Шекспиръ имѣлъ при этомъ въ виду представить дѣло такъ, будто замедленіе произошло по винѣ Гамлета? Задержать *дѣйствіе* драматургъ можетъ изъ простаго стремленія къ реализму, а мы знаемъ, что у Кида было одно спорное въ этомъ отношеніи мѣсто. Кидъ толкалъ *дѣйствіе* въ сторону катастрофы, какъ того требовала классическая теорія драмы. Онъ не давалъ опомниться, бросалъ событіе за событіемъ. Для этого оказалось нужнымъ, чтобы посольство, отправленное королемъ въ Норвегію, вернулось обратно черезъ сутки. И мнѣ кажется вѣроятнымъ, что Кидъ, зная расположеніе Эльсинора на берегу узкаго пролива между Даніей и Швеціей, безъ натяжки могъ счесть такое быстрое исполненіе порученія правдоподобнымъ. Но это могло смутить Шекспира. Еще болѣе могла его смутить вообще вся эта неестественная торопливость и спѣшка, вся невѣроятность сплетенія событій. Не Гамлетъ ведетъ ихъ. Гамлетъ знаетъ, что есть за нимъ объективные законы бытія, управляющіе жизнью законы.

Медленность *дѣйствія* была нужна Шекспиру для того, чтобы очертить событія, а не личность Гамлета. Возможность Гамлету, наконецъ, перейти въ наступленіе, далась ему въ руки случайно. Иначе и не могло быть. Но каждый разъ какъ представляется случай, его, очевидно, ждали. У Гамлета сильный противникъ. Положеніе Гамлета трудное. Когда Гамлетъ на вопросъ короля: какъ онъ поживаетъ,—передъ самымъ представленіемъ говорить: «живу пищею хамелеона; ѣмъ воздухъ, нашпигованный обѣщаніями; каплуна вы этимъ не накормите»—совершенно ясно, что Гамлетъ тяготится промедленіемъ, зависящимъ не отъ него. Если и Шекспиръ, продумывая свою Орестейю, подобно Софоклу, признавалъ это положеніе:



Г-ЖА ПЕТРЕНКО ВЪ РОЛИ ГАННЫ.
«МАЙСКАЯ НОЧЬ» Н. А. РИМСКАГО-КОРСАКОВА НА СЦЕНѢ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА.

φιλεῖ γὰρ ὄχλειν πρᾶγμ' ἀνὴρ πρᾶσσω μέγα

онъ не приложилъ его къ своему Гамлету, потому что смотрѣлъ на него не какъ на «любящаго ждать» мужа, обреченнаго совершить великое, а, наоборотъ, какъ на порывистаго героя, которому въ тягость промедленіе. Гамлетъ воспрянулъ, когда, наконецъ, послѣ «многихъ дней» притворства и хитрости, многихъ томящихъ дней, пока на немъ лежало такой страшной тяжестью принятое на себя обязательство, а онъ ничего не могъ— не было въ рукахъ оружія; пока ринуться на врага, значило бы потерпѣть неудачу, погибнуть зря,—что всего важнѣе—послужить замысламъ самого Клавдія, искавшаго возможности его уничтожить,—представилась возможность дѣйствовать; тогда вострепнулся духъ Гамлета. Онъ воспользуется первымъ представившимся случаемъ. Онъ перейдетъ въ наступленіе прежде всего своими, ему свойственными, духовными приѣмами, испытаетъ совѣсть короля и матери.

И теперь мнѣ кажется понятнымъ, почему монологъ: «Быть или не быть» (мон. С) надо было перенести именно на его теперешнее мѣсто. Минута сомнѣнія психологически напрашивалась какъ разъ тутъ. Жизнь выражается въ дѣйствіяхъ. Подвигъ — высшее проявленіе жизни. Вотъ передъ тѣмъ напряженіемъ, что хочетъ и долженъ сдѣлать Гамлетъ, передъ размахомъ своихъ духовныхъ силъ, берутъ его и тоска, и сомнѣніе, и ничтожной кажется жизнь, своимъ ничтожествомъ опутавшая самый подвигъ мести. Самая месть, потому что она выраженіе жизненной скверны, дѣлается такой же жалкой, не стоящей, въ сущности ненужной. Разночтеніе между Qu. А и Qu. В и тутъ помогаетъ проникнуть въ мысли Шекспира. Между текстомъ Qu. А и Qu. В въ монологѣ С существенное различіе. Въ Qu. А Гамлетъ говоритъ, что бремя этой жизни заставляетъ переносить «надежды чего-то послѣ смерти»; только оттого, что тамъ, «откуда ни одинъ путникъ не возвращался», насъ что-то ждетъ, мы переносимъ все зло и несправедливости земной юдоли; иначе мы бы предпочли покончить съ жизнью и приобрѣсти разъ навсегда покой, а сознаніе, что отъ насъ скрыто, что ждетъ насъ, дѣлаетъ изъ насъ трусовъ. Въ Qu. В

иначе: не надежда чего-то, что будетъ послѣ смерти, а страхъ передъ этимъ удерживаетъ насъ въ жизни и не даетъ разъ навсегда съ нею покончить и приобрести покой, а далѣе въ Qu. В уже цѣлая новая, прибавленная Шекспиромъ, фраза. Ее переводятъ по-русски такъ:

Такъ блекнетъ въ насъ румянецъ сильной воли,
Когда начнемъ мы размышлять: слабѣтъ
Живой полетъ животныхъ предпріятій
И робкій путь склоняетъ прочь отъ цѣли...

(пер. Кронеберга).

Получается и отсюда впечатлѣніе, будто Гамлетъ въ нерѣшительности. Но въдь онъ именно теперь то и рѣшился сдѣлать первый смѣлый шагъ, почти открыто бросить королю обвиненіе, разбудить въ немъ угроженія совѣсти. Не пора ли признать, что эти слова Гамлета и понимались, и переводились неправильно? Прибавленные въ Qu. В строки буквально значатъ слѣдующее: «и такъ естественный блескъ рѣшимости блѣднѣтъ отъ полета размышлений, и намѣренія великихъ мгновений, если такъ взглянуть, сворачиваютъ свое теченіе и теряютъ названіе поступковъ». Изъ контекста совершенно ясно, что «рѣшенія» и «намѣренія», о которыхъ говоритъ тутъ Гамлетъ, только мысли о самоубійствѣ и ничего болѣе.

Какъ объ избавленіи отъ лежащаго на немъ страшнаго завѣта, подумалъ Гамлетъ о самоубійствѣ. Но онъ тотчасъ же отогналъ эту мысль, справился съ нею. Прибавленные строки еще усиливаютъ ту мысль, что самоубійство не избавленіе, что существуютъ посмертныя сновидѣнія, и оттого не уйти, покончивъ съ собой, отъ злобы и стыта человѣческой жизни. Значитъ, надо неизбежно и необходимо идти дальше по намѣченному пути.

И вотъ тогда-то опять встрѣтилась Гамлету Офелія. Съ лаской обращается къ ней теперь Гамлетъ:

Офелія! о нимфа! помяни
Мои грѣхи въ твоей святой молитвѣ.

Въ Qu. А въ этой строкѣ не «нимфа», а «госпожа» (lady) и смыслъ совсѣмъ другой. Не къ Офеліи, а къ Богородицѣ обращена была эта

просьба, вырвавшаяся изъ страждущей груди Гамлета. Офелія входитъ лишь, когда монологъ оконченъ вмѣстѣ съ этой послѣдней строкой, и какъ мы видѣли, она сразу предлагаетъ отдать Гамлету его подарки. Въ Qu. В Гамлетъ, значитъ, сначала, на этотъ разъ, хотѣлъ приласкать Офелію. На ея вопросъ: какъ онъ поживаетъ, онъ отвѣтитъ словами благодарности. Но Офелія заговорила о подаркахъ; вспомнилось, что онъ уже отвергъ раньше ея любовь; закралось и подозрѣніе. Опять испытаніе? Вновь будутъ мучить его король и его соглядатаи, и тогда быстро мѣняетъ тонъ Гамлетъ, тогда сыпетъ онъ свои сарказмы на несчастную дѣвушку, судьба которой погибнуть между молотомъ и наковальней. «Иди въ монастырь!»—эти слова, уже не имѣющія больше, какъ прежде, скабрезнаго значенія, вотъ все, что можетъ еще сказать Гамлетъ Офеліи. И съ этого момента онъ обреченъ; началась борьба не на животь, а на смерть.

Дни четвертый и пятый въ Qu. А. соотвѣтствуютъ IV и V актамъ окончательнаго Гамлета и здѣсь нечего оговаривать. Теперь дѣйствіе идетъ правильно и неудержимо къ развязкѣ. Гамлетъ торжествуетъ. Никакія козни враговъ не могутъ преодолѣть его рѣшимости. Эти акты уже вовсе не могутъ быть используемы тѣми критиками, что считаютъ Гамлета медлительнымъ и колеблющимся.

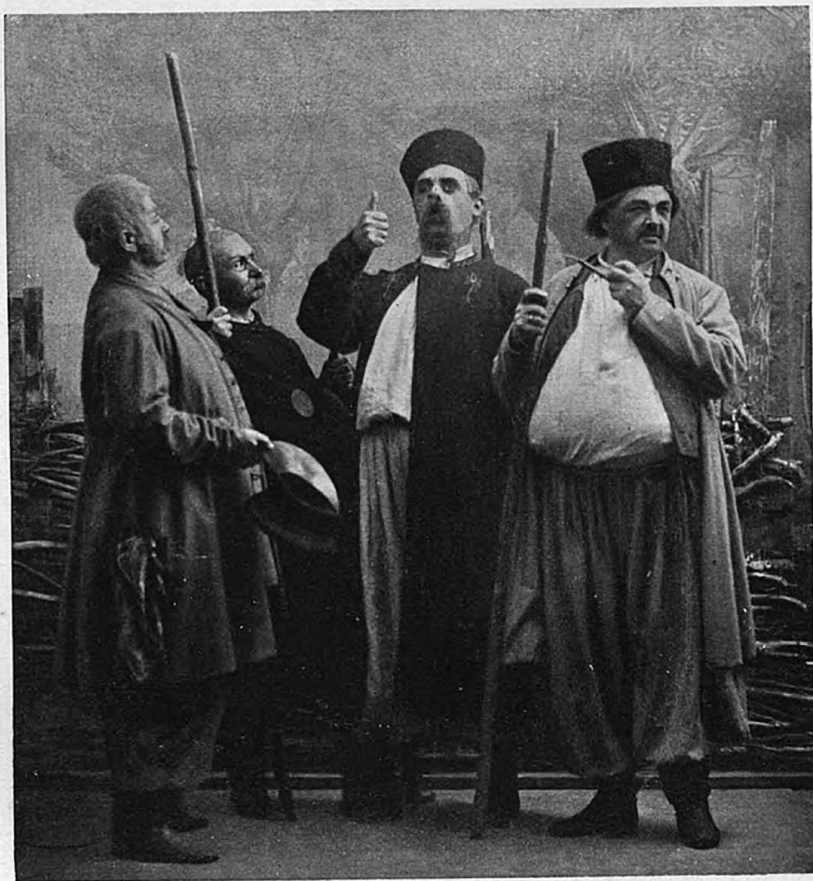
Итакъ, старательное сличеніе Qu. А и Qu. В даетъ возможность установить, что Шекспиръ отнюдь не имѣлъ въ виду изобразить Гамлета нерѣшительнымъ, и не въ этомъ направленіи работалъ онъ, отдѣлявая свою великую драму для новаго изданія. Но онъ замедлялъ дѣйствіе. Мы видѣли, что заключить отсюда о желаніи представить бездѣятельнымъ Гамлета нельзя. Отчего же надо было тогда отступать отъ стройности распредѣленія трагедіи по днямъ? Зачѣмъ растянута она на болѣе продолжительный, чѣмъ 5—6 дней, промежутокъ времени? На этотъ вопросъ окончательно отвѣтитъ уже разсмотрѣніе драматическихъ пріемовъ Шекспира въ сравненіи съ Кидовскимъ.

III.

ОСНОВОВАЖДЕНІЕ ОТЪ ПУТЬ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАГЕДІИ.

Шекспиръ расцвѣтилъ и разукрасилъ Гамлета. Онъ сдѣлалъ его болѣе интереснымъ и талантливымъ; онъ засыпалъ его цвѣтами своей геніальности. Гамлетъ зажилъ во всемъ блескѣ своего остроумія, и переливаются всѣ оттѣнки его скорби и мудрости, живые и трепетные. Шекспиръ творилъ не только людей, но и личности; каждый его герой, значительный или нѣтъ, это новое знакомство для его читателей; идутъ споры о Вайолѣ и Розалиндѣ, о сэръ Фальстафѣ и о его другѣ королѣ Гарри, о Ричардѣ III или о Яго, какъ о живыхъ людяхъ, которыхъ случилось встрѣтить и узнать. Пополняется воображеніе «гражданами искусства», и они такіе яркіе и такіе занимательные, что не оторваться. Рядомъ съ Гамлетомъ и Офеліей запомнились и Горацио, и могильщикъ, и королева, и Полоній. Правъ былъ Вильгельмъ Мейстеръ, когда не согласился слить воедино Розенкранца и Гильденстерне, потому что одинъ человѣкъ не можетъ выразить все богатство впечатлѣній, какое мы получаемъ отъ этихъ двойниковъ-соратниковъ. Шекспира можно даже упрекнуть въ томъ, что его искусство—обманъ зрѣнія; онъ достигалъ рельефности панорамы, онъ отдѣлывалъ свои изображенія подобно тому мастеру-кудеснику, о которомъ говорится въ «Зимней сказкѣ»: живыя сходятъ съ цоколей созданія его и движутся, и остаются съ нами, и не могутъ умереть въ жизненности своей, потому что до сихъ поръ они—наши друзья, или во всякомъ случаѣ самые интересные изъ нашихъ знакомыхъ.

Шекспиръ былъ писатель для всѣхъ, писатель большого массоваго успѣха. Ничего нѣтъ общаго между мастерствомъ Шекспира и интимностью. Всѣ обстоятельства его жизни говорятъ за это. Избранные: поэты-гуманисты, теоретики искусства и университетскіе магистры, были противъ него. А широкая публика сразу поняла и оцѣнила Шекспира, и она оказалась не только правой, но и напророчившей вѣчную славу. Какимъ же чарованіемъ научилъ полюбить себя широкую публику Шекспиръ, какъ



Г. МАРКЕВИЧЪ (ПИСАРЬ), Г. ФИЛИПОВЪ (ГОЛОВА) И Г. УГРИНОВИЧЪ (ВИНОКУРЪ).
«МАЙСКАЯ НОЧЬ» Н. А. РИМСКАГО-КОРСАКОВА НА СЦЕНѢ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

не тѣмъ, что заставилъ ее полюбить своихъ героев? Успѣхъ писателя всегда обезпеченъ, когда онъ создаетъ новаго интереснаго для всѣхъ собесѣдника, безразлично друга или ненавидимаго врага.

Да, Шекспиръ былъ реалистъ. За реализмъ, или что то же, за жизненность такъ полюбилъ Шекспира XIX в. Но чтобы понять реализмъ Шекспира, надо вдуматься въ его драматическое мастерство. Реализмъ Шекспира окажется тогда особымъ, не тѣмъ, что старались вычитать изъ его произведений въ серединѣ XIX в. Филиппъ Сидней, этотъ первый англійскій поэтъ-классикъ, высоко одаренный гуманистъ и теоретикъ искусства въ своей «Защитѣ поэзіи» приводитъ такое возраженіе драматурговъ своего времени противъ соблюденія единства: «Какъ же намъ тогда, спрашиваютъ они, представить цѣлый разсказъ, занимающій много мѣста и много времени?» И онъ отвѣчаетъ: «но развѣ они не знаютъ, что трагедія связана законами не исторіи, а поэзіи?» Шекспиръ умѣлъ не только представить одну какую нибудь исторію на сценѣ, но сразу двѣ, соединивъ ихъ органически воедино. Такъ возникъ «Венеціанскій купецъ», основанный на двухъ завязкахъ. Онъ нарушалъ единства внѣшнія, создавая при этомъ внутреннее единство. Значить ли это, что Шекспиръ не жертвовалъ интересами исторіи ради поэтической формы, реальностью ради формъ красоты? Мы получимъ разрѣшеніе этого вопроса, если примѣнимъ къ Шекспиру требованіе, сформулированное Сервантесомъ—самое невѣроятное дѣлать правдоподобнымъ. Шекспиръ не только не боялся невѣроятнаго, но отдавался беззавѣтно бурной устремленности своей фантазіи, либо цвѣтистой фантастичности вычитанныхъ изъ прежнихъ драмъ или изъ новеллъ сюжетовъ. Но онъ разрабатывалъ эти сюжеты, добиваясь внутренней правды. Классики говорили: невѣроятно и неправдоподобно, чтобы передъ глазами зрителей на одной и той же почти немѣняющейся сценѣ протекали событія, перемѣщающіяся въ пространствѣ и во времени; пусть тогда событія будутъ изображены менѣе вѣроятно, только бы спастись отъ этого самаго нерациональнаго неправдоподобія; таковы законы поэзіи. Если бы Шекспиръ формулировалъ свою теорію, по этому поводу онъ долженъ былъ бы устано-

вить: не надо ни внѣшне-сценическаго, ни какого-либо другого правдоподобія, лишь бы въ представленіи сюжета была соблюдена внутренняя правда.

И вотъ когда Шекспиръ обрабатывалъ пра-Гамлета Кида, то, что ему было всего дороже, это была внутренняя правда. Если о Гамлетѣ и Бельфорэ и Кида, говорятъ, что онъ замѣчательный человѣкъ, пускай онъ, дѣйствительно, явится такимъ передъ зрителями; если судьба Гамлета, и у Бельфорэ и у Кида переживать такія душевныя муки и совершить подвигъ отмищенія, пусть и тутъ будетъ достигнута наибольшая высшая правда.

Qu. А «Гамлета» принадлежитъ по формѣ драматической концепціи къ смѣшаннымъ драмамъ. Форма, не совсѣмъ классическая, но и не народная. Qu. А стройнѣе народной драмы. Она не достигаетъ единства во времени, но событіе все же протекаетъ на разстояніи лишь пяти, много семи, дней, а именно эту предѣльную норму допускалъ Лопецъ Пинчано, одинъ изъ теоретиковъ той классической драмы, которую Филиппъ Сидней ставилъ въ образецъ. Одинъ изъ собесѣдниковъ трактата Пинчано говоритъ, что современная трагедія требуетъ пяти дней, а не одного, какъ античная, такъ какъ «прежніе люди шли смѣлѣе и быстрѣе по пути добродѣтели». Qu. А допускаетъ кое какія перемѣны въ мѣстѣ дѣйствія, и тутъ полное единство не осуществлено, но все-же зритель никуда не долженъ переноситься воображеніемъ изъ того Эльсинора, что оберегаетъ стража, когда поднимается занавѣсъ. Самое дѣйствіе тоже едино и чуть только намѣченъ «подчиненный сюжетъ» (under-plot, какъ выражаются современные англійскіе теоретики шекспировской драмы); подчиненный сюжетъ это—только переговоры съ Норвегіей и проходъ черезъ Эльсиноръ войска Фортинбраса.

Стройность Qu. А восходитъ, несомнѣнно, къ ученику Сенеки—Киду. Шекспиру предстояло передѣлать трагедію почти классическую, и вторилъ классичности ея формы классическій замыселъ Орестейи. Зачѣмъ же онъ нарушилъ единство, нарушилъ стройность? Ради чего? Теоретики елизаветинской драмы замѣтили, что форма Шекспира гибка, ее нельзя опре-

дѣлать; она разнообразится, согласно съ условіями каждой драмы. Шекспиръ не ограничивалъ себя требованіями классической драматической мудрости гуманистовъ, но, конечно, не просто, наперекоръ ей, переставляя сцены, растягивалъ дѣйствіе, одинъ разъ перенесъ его даже за предѣлы Эльсинора. Этого потребовали какіе-то поэтическіе запросы. Мнѣ и представляется, что это были запросы внутренней правдивости.

Въ монологѣ, произносимомъ Гамлетомъ въ первомъ дѣйствіи, когда исчезла тѣнь его отца, Qu. В прибавляетъ три слова, на которыя переводчики не обратили достаточно вниманія. Гамлетъ говоритъ, что отбросить теперь увлеченія юности и книжныя занятія. Только одно мщеніе будетъ записано въ книгѣ его души, и вотъ тутъ прибавлено: «не смѣшанное ни съ чѣмъ болѣе низкимъ» (см. подл.). Эти прибавленныя слова отнюдь нельзя понять въ томъ смыслѣ, что все, о чемъ бы ни задумался Гамлетъ, будетъ болѣе низменнымъ, чѣмъ сама память о мщеніи. Нѣтъ, мщеніе должно быть не только ужасно, но и благородно, это хочетъ сказать Гамлетъ. Толкователи не разъ указывали, что Лаэртъ—иллюстрація къ Гамлету. Самъ Гамлетъ сказалъ это Горацію. Гамлетъ не долженъ быть Лаэртомъ. Оттого Гамлетъ и не будетъ мстить безчестно, мстить, какъ Лаэртъ, не разбирая средствъ, только бы всего легче удалось мщеніе. Это именно и разумѣютъ слова: мщеніе, «не смѣшанное ни съ чѣмъ болѣе низкимъ». Мщеніе Гамлета должно было представиться подвигомъ въ глазахъ зрителей. Таковъ замыселъ. Иначе не могло быть. Нечего морализировать по поводу сюжета. Дѣло не въ немъ. Если месть не подвигъ, то нѣтъ и Орестейи. Но развѣ благородный подвигъ могъ быть легокъ? Ясно, что чѣмъ подвигъ мщенія будетъ представленъ болѣе труднымъ, тѣмъ усилится впечатлѣніе его величія. А если подвигъ труденъ, то почему удастся его совершить такъ скоро, какъ у Кида, всего въ нѣсколько дней? Въ угоду классическимъ правиламъ трагедіи? Шекспиру, драматургу, жившему въ самый разгаръ споровъ о единствахъ, быстрота развитія дѣйствія у Кида должна была представиться вытекающей прежде всего и даже единственно изъ этого поэтическаго предразсудка, дорогого ученику Сенеки и

безразличнаго Шекспиру. Но быстрота способствуетъ тому, что великій и благородный подвигъ можетъ представиться легкимъ, т. е. не подвигомъ; значитъ, прочь эту быстроту. Пускай подвигъ будетъ труднѣе, усилій и опасностей множество.

Что такъ, какъ у Шекспира, правдоподобнѣе, это не подлежитъ сомнѣнію; если растянуть немного дѣйствіе, тогда не надо посылать въ однѣ сутки съѣздить и вернуться изъ Норвегіи, не надо англійскимъ посланъ прибыть въ Эльсиноръ черезъ день послѣ убійства Розенкранца и Гильденстерна, чуть ли не на слѣдующій день послѣ убійства Полонія возвратиться изъ Парижа Лазрту. Можетъ тогда и Фортинбрасъ осуществить свой походъ въ Польшу и только, уже на возвратномъ пути, вновь прибыть подъ стѣны Эльсинора.

Что Шекспиръ хотѣлъ изобразить подвигъ Гамлета болѣе труднымъ въ смыслѣ осуществленія и что онъ и поработалъ въ такомъ направленіи, это я усматриваю изъ двухъ вставокъ въ Qi. В по отношенію къ Qi. А, которая тѣсно связаны между собою. Одно изъ самыхъ странныхъ мѣстъ трагедіи это то, гдѣ такъ быстро соглашается Гамлетъ на поѣздку въ Англію. Только вспомнить этотъ быстрый діалогъ:

Гамлетъ.

Что—въ Англію?

Король.

Да, Гамлетъ.

Гамлетъ.

Хорошо.

Что это новое притворство, безуміе, слабость, безволіе? Въ Qi. А король эту поѣздку въ Англію мотивировалъ просто пользой для здоровья Гамлета, и тотъ немедленно соглашался. Въ Qi. В иначе. Сначала король сказалъ, что, увы, не смѣетъ тронуть Гамлета, такъ какъ онъ любимъ народомъ, а потомъ самому Гамлету, что ему лучше оставить Эльсиноръ во избѣжаніе осложнений по случаю убійства Полонія. И это вовсе не новый

настолько же безразличный предлогъ, что и въ Qu. A. Въ Qu. B. прибавлена еще одна сцена: возстаніе Лаэрта. Этихъ грозныхъ криковъ: «Лаэртъ будетъ королемъ!» и самага предводительства Лаэрта какими-то приверженцами въ Qu. A. нѣтъ. Въ Qu. A. Лаэртъ является къ королю одинъ. Зачѣмъ этотъ эпизодъ возстанія, какъ не въ подтвержденіе возможности мщенія Гамлету за Полонія? Опасность, дѣйствительно, угрожала Гамлету. Гамлета любилъ народъ—всѣмъ хорошимъ наградилъ Шекспиръ своего любимца, но у Полонія и Лаэрта есть сильная партія, которая прежде была всецѣло на сторонѣ короля, и теперь за убійство Полонія будетъ еще больше противъ Гамлета.

Значить, Шекспиръ замедлялъ дѣйствіе для того, чтобы отгнѣнить подвигъ Гамлета, и помогла ему въ этомъ независимость отъ внѣшнихъ правилъ драматической поэтики гуманистовъ. Внутренняя настоящая правда тутъ на сторонѣ Шекспира.

IV.

ЧТО НАМЪ ГАМЛЕТЪ?

Если Гамлетъ вовсе, совсѣмъ, не медлитъ, то долу летятъ всѣ эти сухія рационализирующія опредѣленія Гамлета: нѣжная душа, увы, рокомъ присужденная на непосильный подвигъ, Гамлетъ—жертва рефлексіи, Гамлетъ—скептикъ, Гамлетъ—пессимистъ.

Но Гамлетъ—ни Лаэртъ, ни Фортинбрасъ. Новый Орестъ—блестящій умъ, мыслитель, полная чаша мудрости,—признаемъ это вслѣдъ за Тюркомъ и Куно Фишеромъ,—геній. И вотъ все таки, даже отбросивъ старое и такое закоренѣлое, однако твердо упирающееся на авторитетъ творца Фауста мнѣніе, что Гамлетъ медлитъ, остается въ силѣ, что борятся въ немъ порывы дѣйствовать и мудрость, «блѣдный пологъ мысли» и яркій, сверкающій призывъ къ «возстановленію связи временъ», т. е. къ совершенію того, что *должно*. Гамлетъ весь проникнутъ принципомъ: ты долженъ,

стало быть ты можешь, и странно, что увлекшись своей пресловутой теоріей вины трагическаго героя, не усмотрѣли этого въ Гамлетѣ критики-гегельянцы. Но *созерцаетъ* Гамлетъ разгорающуюся полымемъ *волю* и претворяется въ *представленіе* воля. Такъ надо опредѣлить душевное состояніе Гамлета терминами другого идеалиста—Шопенгауера. Воля, которую созерцаетъ при этомъ Гамлетъ, хотя это его собственная рѣшимость, его собственная страсть, потребность и необходимость мстить, эта воля объективна. Она объективируется въ Лазртѣ. Она составляетъ часть всей міровой воли; Гамлетъ детерминистъ: «мы не признаемъ августва; даже въ томъ, что воробей падаетъ мертвымъ, сказывается Провидѣніе». Но вотъ тутъ расхожденіе Гамлета съ Шопенгауеромъ. Гамлетъ—ни скептикъ, ни пессимистъ, какъ Джэкъ, потому что не былъ пессимистомъ его отецъ Шекспиръ, авторъ «Бури». Шекспиръ лишь образно продумалъ пессимизмъ; онъ кажется такимъ въ «Отелло» и въ «Королѣ Лирѣ», но именно въ Гамлетѣ, когда пересилень скептицизмъ Джэка-меланхолика, содержится предсказаніе свѣтлаго взгляда Просперо. Детерминистъ Гамлетъ вѣрилъ въ Провидѣніе и именно оттого назвалъ онъ нарушеніемъ связи временъ безнаказанное преступленіе. Шопенгауеръ призналъ міровую волю амморальной и отсюда отчаялся. И такъ велико было его отчаяніе, такими желѣзными путами привязалъ онъ амморальность къ міровой волѣ, т. е. навязалъ ее законамъ необходимости, что когда Ницше рвался прочь изъ пессимизма Шопенгауера, ему не было другого выхода, какъ сказать: да, аммораленъ міръ, но этимъ-то онъ и прекрасенъ. Гамлетъ, созерцая волю, напротивъ, ни разу не усумнился. Рвалась на части, въ клочья рвалась связь временъ, возводила, казалось бы, амморальная міровая воля на престолъ славы Клавдія-убійцу и кровосмѣсителя, и яркими алмазами, окружая его престолъ, славою свѣтились Полоніи, Розенкранцы и Гильденстерны. Но Гамлетъ все-таки вѣрилъ и, по каждому поводу, почти во всѣхъ монологахъ разжигалъ эту вѣру своимъ принципомъ: «ты долженъ, стало быть, ты можешь».

Каждый разъ, какъ претворяетъ человѣкъ *волю* въ *представленіе*, а въ этомъ и состоитъ первая и основная работа человѣческой мысли, разо-

дранной видить онъ «связь временъ», и просятся въ дѣло, безудержно, страстно, съ мольбою и взрывами ненависти, торопятся возстановить ее человѣческія и человѣчныя силы. Такъ мятется отдѣльный человѣкъ, такъ мятется и все человѣчество. Но

· φιλεῖ γὰρ ὁκνεῖν πρᾶγμα ἄνθρωπος πράσσειν μέγα

по слову античнаго мудреца. Отчего? Откуда промедленіе? Потому что объективна воля вселенной, потому что лишь въ ней, лишь вмѣстѣ съ нею, сказывается воля отдѣльнаго человѣка, и чѣмъ онъ властнѣе, тѣмъ крѣпче оковы, связывающія его волю съ волей вселенной. Эволюціей зовемъ мы теперь объективную, часто кажущуюся идущей черепашинымъ шагомъ, какъ будто даже вовсе неподвижную, потому что она ждетъ отсталыхъ, міровую волю. Тому, кто вѣритъ въ «связь временъ», для того, кому связь эта представляется не только послѣдовательностью, не только связью причины со слѣдствіемъ, но связью долженствованія, долга, морали, добра, пересиливающего зло, прогресса, какъ говоритъ наша современная мудрость, или Промысла, какъ учила божественная мудрость Христа, тому поступки Лаэртовъ представляются всегда наивными вспышками, а самые отважные Фортинбрасы представляются лишь пришедшими во время. Вотъ это зналъ Гамлетъ и красной нитью черезъ всѣ его страданія, укоры самому себѣ, хитрости и размышленья проходитъ и кровавится самая главная мука—вопросъ: когда же наступитъ настоящій день. Онъ долженъ наступить. Придетъ, непременно наступитъ пятый актъ трагедіи, и возстановитъ Гамлетъ «связь временъ» и погибнетъ личность его, на вѣки, озаренная сіяніемъ подвига.

Тамъ, на Западѣ, мучилась Гамлетовскимъ ожиданіемъ Германія, создавшая Гете, Шиллера и Канта. Она созерцала волю, понимала ее, она была готова или казалась готовой. Томительно шли годы. Возникло національное самосознаніе, на востокъ и обратно промчалась Наполеоновская гроза. Вспыхивали надежды, но пока, тамъ еще западнѣе, совершались событія и сверкнулъ 30 годъ, дремотно, въ жестокомъ снѣ изнывала Германія, растерзанная подъ властью маленькихъ и большихъ Версалеи, ма-

ленькихъ и большихъ Людовиковъ-солнцъ, такихъ мутныхъ, жалкихъ, слѣпыхъ солнцъ, и стлались сумерки. Оттого-то въ отчаяніи говорили нѣмцы: «Германія—Гамлетъ». И т. к. Германія созерцала волю, но не осуществляла ея, такъ какъ для Германіи все не наступалъ V актъ, т. е. «настоящій день», и Гамлета признали только созерцавшимъ, нерѣшительнымъ, изнѣженнымъ мыслью, скептикомъ, даже безсильнымъ совершить «возстановленіе временъ». Гамлетъ сталъ Германіей. Онъ онѣмчился, онъ впиталъ въ себя всѣ лучшія завоеванія нѣмецкаго народа, всю мудрость этой обѣтованной страны философіи. Онъ словно вновь вернулся въ Виттенбергъ. Когда читаешь нѣмецкую гамлетовскую литературу первой половины XIX в., кажется, что совсѣмъ никогда не наступитъ пятый актъ трагедіи. Его не хотѣли ни оцѣнить, ни понять. И въ самомъ дѣлѣ, что это тамъ за убійство какого-то баснословнаго короля Клавдія. «Король, это нѣчто... или ничто!» А когда, уже послѣ 48 года, обращено было вниманіе и на пятый актъ великой трагедіи, тогда заново опять также упорно сказали: «король, это нѣчто... или ничто». Да, совершилось, казалось, вотъ, вотъ будетъ возстановлена если «не связь временъ», то связь между собою всѣхъ племенъ единаго нѣмецкаго народа, связь нѣмецкой цивилизаціи, достигшей уже чуть ли не мірового господства, съ нѣмецкой политикой, все еще управляемой изъ душныхъ изжитыхъ герцогскихъ и королевскихъ канцелярій. Но 48 годъ принесъ разочарованія. Потянулись такіе тоскливые 50 годы... Казалось, что случилось? Да, правъ былъ Гамлетъ, вскормокъ виттенбергской мудрости: «король это—нѣчто... или ничто»...

А всѣ пылкіе, всѣ бранившіе Германію Гамлетомъ, всѣ большіе и маленькіе Фрейлинграты рвались къ Фортинбрасу и даже Лаэрту, требовали поступковъ, дѣяній, движенія, святотатствовали надъ святыней мысли, отряхали прахъ съ ногъ своихъ отъ той самой философіи, что возвращала ихъ...

Но вотъ насталъ и 70 годъ. Идоломъ Германіи сталъ уже не воображаемый Фортинбрасъ, а желѣзный канцлеръ. Однако, такая замѣна совершилась не въ сердцахъ, взрожденныхъ виттенбергской мудростью и

молившихся на гамлетовскую трагедію. Для этихъ возникли другіе идеалы и идолы — Карлъ Марксъ и Ницше. Гамлета не забыли, но онъ сталъ совсѣмъ университетскимъ, онъ оказался въ прошломъ. Пока тамъ, на его настоящей родинѣ, въ Англіи, искали неустанно елизаветинскаго Гамлета, возвращались къ Гамлету не Гете, а самого Шекспира, даже къ пра-Гамлету, и въ Германіи Гамлета стали изучать безъ связи съ великими запросами родины и—что важнѣе—стали изучать въ его вѣчномъ всенародномъ не только нѣмецкомъ значеніи. Гамлетъ приобщился къ вѣчной мудрости. Шекспировскій Гамлетъ, вмѣстѣ съ пра-Гамлетомъ, засіялъ въ своемъ всечеловѣческомъ значеніи. Трагедія совершенія и раздумья, трагедія сознательности и порывовъ воли, трагедія мести и переоцѣнки мстительности потребовала и требуетъ еще уже совсѣмъ другой, оторвавшейся отъ Гете, новой оцѣнки. При свѣтѣ этой-то новой оцѣнки долженъ занять первое мѣсто детерминизмъ Гамлета, но детерминизмъ болѣе древній и оттого болѣе глубокій, чѣмъ безпринципный детерминизмъ середины XIX в., либо сбивавшійся на пессимизмъ Шопенгауера, либо считавшійся со скептицизмомъ Ренана, либо, наконецъ, закрывавшій глаза на запросы личности, требующій ея полного поглощенія интересами классовъ, т. е. потребностей.

Перегоняетъ мысль поступки и дѣянія. Все сказано и все понятно. Не надо больше словъ. Устаетъ отъ словъ человѣчество и тогда отворачивается оно отъ книгъ, называетъ и ихъ «словами». Мечтаетъ тогда человѣчество о Фортинбрасахъ и, въ своемъ ослѣпленіи, готово вскрикнуть: «Лаэртъ будетъ королемъ!» Ужасенъ этотъ вопль. Можетъ быть самое ужасное, что есть въ трагедіи Гамлета, вотъ этотъ, самимъ Шекспиромъ созданный, ни въ одномъ пра-Гамлетѣ не заключающійся крикъ: «Лаэртъ будетъ королемъ!» Ради этого крика: «Лаэртъ будетъ королемъ!» одни испуганные тѣсняются къ престолу Клавдія, не заботясь ни о какомъ возстановленіи связи временъ, а другіе: тѣ, что приняли Лаэрта за Фортинбраса, мечтаютъ бесплодно о силѣ и славѣ неизвѣстныхъ, далекихъ Фортинбрасовъ. Но спокойны Гамлеты, увѣренные въ связи временъ. Она должна быть возстановлена Гамлетами, только Гамлетами, сказавшими въ

МУСОРГСКІЙ.

сердцѣ своемъ: ты долженъ, стало быть ты можешь; Гамлеты— детерминисты, не туманящіе умъ свой жалкой замѣной слова: эволюція, другимъ, болѣе яркимъ, но великимъ только потому, что оно означаетъ великое страданіе... И совершаются событія... И если придетъ занять престолъ Фортинбрасъ, то лишь тогда надежда, когда поклонится онъ великому праху Гамлета и воздастъ ему царскія почести.

Царство же Гамлетовъ лишь отъ міра вѣчнаго.

МУСОРГСКІЙ, ЕГО ДѢТСТВО, ЮНОСТЬ И ПЕРВЫЙ ПЕРІОДЪ МУЗЫКАЛЬНАГО ТВОРЧЕСТВА.

Ник. ФИНДЕЙЗЕНА.

I.



ВТОРЪ «Бориса Годунова» и «Хованщины» въ юности совершенно правильно писалъ свою фамилію—*Мусорскій*, безъ вставленной имъ почему-то впослѣдствіи буквы *г* передъ послѣднимъ слогомъ; во всѣхъ подлинныхъ актахъ этого стариннаго дворянскаго рода фамилія его писалась именно «Мусорскій». Такъ она внесена и въ шестую часть Дворянской родословной книги. До начала 1860-хъ годовъ Мусоргскій подписывался (на многихъ своихъ нотныхъ рукописяхъ) постоянно безъ буквы *г*; впослѣдствіи онъ также любилъ себя называть *Мусорянинымъ*.

Дѣтство будущаго композитора, до его десятилѣтняго возраста, протекло въ имѣніи родителей, селѣ Каревѣ, Торопецкаго уѣзда (Псковской губерніи), гдѣ онъ и родился 9 марта 1839 года, а не 16-го, какъ ошибочно считали до сихъ поръ. Подлинную дату устанавливаетъ вновь найденная метрическая запись. Отецъ Мусоргскаго, Петръ Алексѣевичъ (сынъ секундъ-маіора А. Г. Мусоргскаго, служилъ въ сенатѣ, въ 1822 г. вышелъ

въ отставку), былъ, повидимому, достаточно богатымъ помѣщикомъ, если готовилъ сына въ гвардейскій (Преображенскій) полкъ, доступный лишь молодежи со средствами. Онъ «обожалъ музыку» и способствовалъ развитію рано обнаружившагося у Модеста музыкальнаго дарованія. Вотъ все, что мы знаемъ о его отношеніяхъ къ сыну. Напротивъ, близость къ композитору его матери засвидѣтельствована и имъ самимъ и многими другими лицами. «Она была святая женщина»—говорилъ Л. И. Шестаковой о своей матери Мусоргскій; онъ прожилъ, не разлучаясь съ матерью, почти до ея кончины. Юлія Ивановна явилась и первой учительницей музыки своего сына. Такимъ образомъ мы знаемъ, что родители будущаго композитора любили музыку. У Мусоргскихъ, въ деревнѣ, устраивались музыкальныя удовольствія и пробуждавшееся въ Модестѣ музыкальное чувство не встрѣтило преградъ въ родительскомъ домѣ.

Мусоргскій началъ подростать въ той обстановкѣ, которая наложила печать на его музыкальный талантъ въ болѣе зрѣлую пору. Русская деревня, крестьянинъ, къ тому же крѣпостной, въ то время чаще всего обездоленный, народная пѣсня, наконецъ, милая старушка няня съ ея увлекательными народными сказками,—вотъ та обстановка, въ которой пробуждалось сознаніе въ будущемъ композиторѣ-народникѣ и реалистѣ. Сохранились два свидѣтельства о раннемъ дѣтствѣ Мусоргскаго—брата Филарета и его самого. «Няня, признается Мусоргскій въ своей краткой автобіографіи, близко познакомила меня съ русскими сказками и отъ нихъ я иногда не спалъ по ночамъ. Онѣ были тоже главнымъ импульсомъ къ музыкальнымъ импровизаціямъ въ то время, когда я не имѣлъ еще понятія о самыхъ элементарныхъ правилахъ игры на фортепіано». О другомъ сильномъ впечатлѣніи дѣтства и юности сообщаетъ Филаретъ Петровичъ: «въ отроческихъ и юношескихъ годахъ своихъ, а потомъ и въ зрѣломъ возрастѣ братъ Модестъ всегда относился ко всему народному и крестьянскому съ особенною любовью и считалъ русскаго мужика *настоящимъ человѣкомъ*». Какъ мало походилъ каревскій барчукъ на большинство тогдашнихъ дворянскихъ дѣтей и какъ глубоко врѣзались въ его

МУСОРГСКІЙ.

памяти и сердцѣ эти первыя дѣтскія впечатлѣнія, если они черезъ много много лѣтъ воспламенились и привели къ созданію чудеснѣйшихъ музыкальных картинокъ! Не переживалъ ли снова Мусоргскій въ своей «Дѣтской», въ «Картинкахъ съ выставки Гартмана» и въ другихъ вокальных шедеврахъ, реалистическаго направленія—своихъ дѣтскихъ деревенскихъ впечатлѣній?

Біографическія данныя объ этой ранней порѣ жизни Мусоргскаго чрезвычайно скудны. Тѣмъ болѣе цѣнно упоминаніе объ *импровизаціяхъ*, относящихся именно къ этому періоду. Значитъ, маленькаго Модеста рано потянуло къ роялю, къ музыкѣ. Юлія Ивановна играла на роялѣ и сама явилась первой учительницей сына. Второй оказалась нѣкая фортепіанная учительница—нѣмка. Вѣроятно, она была неплохой музыкантшей и учительницей, если Модестъ уже 7 лѣтъ могъ разыгрывать небольшія пьесы Листа, а года черезъ полтора сыгралъ «при большемъ обществѣ» въ домѣ родителей, модный въ то время, концертъ Фильда. Но и Фильдъ и изящный свѣтскій піанизмъ являлись принадлежностью хорошаго тона въ домашнемъ воспитаніи тогдашняго дворянства, а Модесту, вѣдь, готовилась будущность гвардейскаго офицера! Немудрено, что слѣдующимъ учителемъ, наиболѣе серьезнымъ, хотя и единственнымъ, у Мусоргскаго оказался А. А. Герке, солидный, но также одинъ изъ наиболѣе модныхъ учителей Петербурга 50—60-хъ годовъ.

Въ это время Мусоргскій уже находился въ нѣмецкой Петропавловской школѣ. Онъ былъ привезенъ въ Петербургъ, вмѣстѣ со старшимъ братомъ, въ августѣ 1849 г. и съ тѣхъ поръ сдѣлался постояннымъ петербургскимъ жителемъ, уѣзжая въ деревню лишь въ лѣтніе мѣсяцы. Но и этихъ поѣздокъ не было въ годы пребыванія Модеста въ школѣ гвардейскихъ подпрапорщиковъ (сюда онъ поступилъ осенью 1852 года, пробывъ передъ тѣмъ годъ въ пансіонѣ Комарова, для подготовки въ военную школу), такъ какъ лѣто юнкера проводили въ лагерѣ и о возвращеніи ихъ въ родную среду нечего было думать. Этотъ фактъ необходимо отмѣтить въ связи съ общимъ направленіемъ воспитанія военной школы, сфор-



Г-ЖА ДЕЛЬВЕРЪ ВЪ РОЛИ ЯНЕТТЫ.
«LA ROBE ROUGE» БРІЁ НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

мировавшей образъ Мусоргскаго, вполнѣ отличный отъ того, который могла дать правильная барская жизнь въ деревнѣ.

Одинъ изъ питомцевъ «Школы гвардейскихъ подпрапорщиковъ и юнкеровъ», воспитывавшійся тамъ незадолго до Мусоргскаго, въ своихъ воспоминаніяхъ о школѣ даетъ довольно подробную картину учебной жизни послѣдней ¹⁾. Школа помѣщалась въ Измайловскомъ полку въ зданіи нынѣшняго Николаевского кавалерійскаго училища на Петергофскомъ просп. Мусоргскій засталъ школу уже реформированной—обучавшіеся въ ней подпрапорщики и юнкера были поставлены на положеніи воспитанниковъ прочихъ военно-учебныхъ заведеній, но оставались своекоштными и сохранили привилегію на выпускъ въ гвардію. Воспитанники—исключительно дѣти потомственныхъ дворянъ—принимались въ возрастѣ 13—15 лѣтъ по выдержаніи экзамена. Для подготовки ихъ въ школу существовало нѣсколько частныхъ пансіоновъ (въ одномъ изъ нихъ, Комарова, помѣщавшемся въ томъ же Измайловскомъ полку, «подготовлялся» и Мусоргскій), довольно дорогихъ, но гарантировавшихъ воспитаннику дорогу къ чину корнета или прапорщика гвардіи, тѣмъ болѣе что экзаменаторами ихъ въ школѣ нерѣдко оказывались преподаватели и содержатели тѣхъ же пансіоновъ. «Легкій способъ выхода въ гвардію, которая считалась преддверіемъ для карьеры молодого человѣка, пишетъ тотъ же авторъ, поощрялъ отцовъ и матерей къ отдачѣ сынковъ въ это привилегированное военно-учебное заведеніе, если средства сколько нибудь позволяли. Плата за воспитаніе въ школѣ полагалась не малая: въ пѣхотѣ 400 руб., а въ кавалеріи 450 р.; кромѣ того, при подачѣ прошенія, родители должны были представить свидѣтельство о томъ, что имѣютъ достаточныя средства для содержанія сына въ гвардейской пѣхотѣ или кавалеріи». Разсказывая далѣе объ учебныхъ порядкахъ школы (изъ выдающихся профессоровъ названы: А. П. Карцевъ—проф. тактики, А. А. Комаровъ—русской словесности ²⁾),

¹⁾ «Русская Старина» 1884 г., январь—февраль.

²⁾ Возможно, что Комаровъ, котораго авторъ «Воспоминаній» аттестуетъ «другомъ и пріятелемъ Бѣлинскаго», и имѣлъ тотъ пансіонъ, въ которомъ учился Му-

Воскресенскій—химіи, Курнахъ—французской словесности, А. В. Шакѣвъ—исторіи и др.), авторъ отмѣчаетъ отсутствіе въ школѣ преподавателя гимнастики, столь важной для тѣлеснаго развитія юношества, хотя гимнастика и была введена въ остальныхъ военно-учебныхъ заведеніяхъ. Натура Мусоргскаго была не изъ крѣпкихъ и даже въ этомъ отношеніи школа ему ничего не дала. За то тотъ же авторъ приводитъ рядъ фактовъ изъ внѣ-школьной жизни юнкера, отличавшейся разнообразными разгульными кутежами, доходившими до весьма внушительныхъ размѣровъ и составлявшими излюбленное времяпрепровожденіе будущихъ гвардейскихъ офицеровъ. Правда, во время управленія школы генераломъ А. Н. Сутгофомъ «произошла значительная перемѣна къ лучшему: развлеченія юнкеровъ и подпрапорщиковъ стали принимать болѣе приличный видъ, а безобразія являлись уже въ видѣ исключенія». Вообще авторъ «Воспоминаній» говоритъ о генералѣ Сутгофѣ, какъ о человѣкѣ несомнѣнно симпатичномъ, скрашивавшемъ тогдашній николаевскій режимъ военной школы. Болѣе рѣзко очерчиваетъ школьную жизнь другой ея воспитанникъ—Н. И. Компанейскій, обучавшійся въ ней вскорѣ послѣ Мусоргскаго и, слѣдовательно, заставшій порядки его времени. «Господа корнеты, пишетъ онъ ¹⁾, считали унизительнымъ для себя заниматься подготовкою уроковъ; мнѣніе это поддерживалъ и директоръ школы, ген. Сутгофъ. Всѣ мечты гг. корнетовъ были сосредоточены на величіи и чести гвардейскаго мундира. Высшая похвала въ школѣ была «настоящій корнетъ»; юнкера называли любимаго всѣми священника Крупскаго—корнетомъ Крупскимъ. «Свободное отъ фронтовыхъ занятій время юнкера посвящали танцамъ, амуру и пьянству».

Наконецъ, третье свидѣтельство современника мы находимъ въ запискѣ старшаго брата композитора, заявляющаго, что Мусоргскій учился въ школѣ хорошо, постоянно числясь въ первомъ десяткѣ учениковъ; вмѣстѣ

соргскій. По крайней мѣрѣ, одинъ изъ другихъ профессоровъ, А. Б. Шакѣвъ, также показанъ имъ въ числѣ содержателей «подготовительныхъ пансіоновъ».

¹⁾ «Къ новымъ берегамъ М. П. Мусоргскій», см. «Рус. Муз. Газ.» 1906 г. № 6 и слѣд.

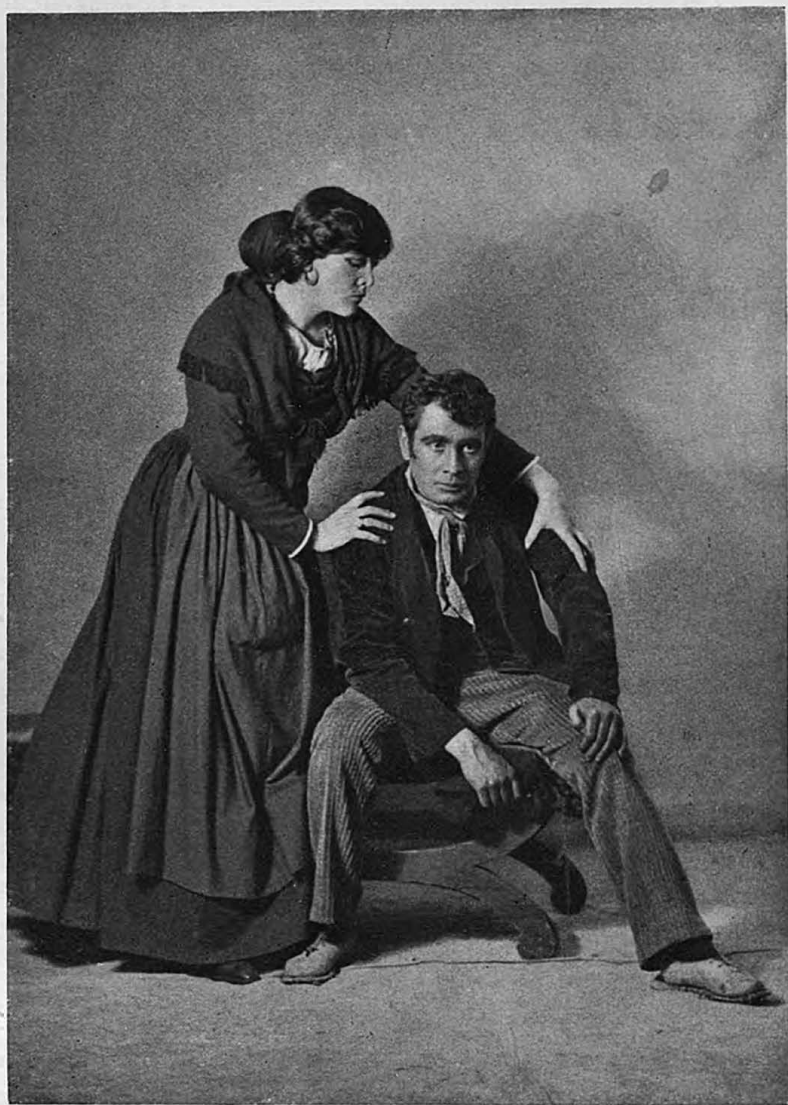
съ тѣмъ послѣдній сблизился со многими товарищами и бывалъ въ ихъ семействахъ. Слѣдовательно, «юнкерское вліяніе» на Модеста Петровича нельзя отрицать, хотя онъ въ школѣ много читалъ, особенно книги историческаго и философскаго содержанія, одно время онъ переводилъ даже Лафонтена съ нѣмецкаго языка, которому выучился въ Петропавловской школѣ.

Между товарищами Мусоргскій слылъ за музыканта; одновременно съ нимъ въ школѣ находился М. П. Азанчевскій, впослѣдствіи—директоръ С.П.Б. Консерваторіи; упоминаются еще имена Евреинова, Кругликова и Смѣльскаго. Мусоргскій зарекомендовалъ себя хорошимъ піанистомъ и позаботился даже о славѣ композитора: его учитель Герке пристроилъ у М. Бернарда «Porte-enseigne Polka», посвященную товарищамъ по школѣ 13-лѣтнимъ юнкеромъ. За годъ передъ тѣмъ Мусоргскій участвовалъ въ домашнемъ благотворительномъ концертѣ, у статсъ-дамы Рюминой, сыгравъ «Концертное Рондо» Герца. Благодаря Герке, изъ Мусоргскаго выработался изящный салонный піанистъ; Герке былъ имъ настолько доволенъ, что подарилъ As-dur'ную сонату Бетховена. Мусоргскій присутствовалъ также часто на урокахъ, которыхъ Герке давалъ дочери ген. Сутгофа, благоволившему Модесту. Но занятія съ Герке ограничивались только игрой на фортепіано; о теоріи на урокахъ рѣчь вовсе не заходила. Музыкальный кругозоръ Модеста ограничивался виртуозно-салоннымъ репертуаромъ; случайно проскользнувшая соната Бетховена не вызвала какого либо замѣтнаго отклика у юнаго диллетанта, такъ какъ сонаты Бетховена вѣдь также принадлежатъ къ школьному репертуару. Да она и была не къ мѣсту въ этомъ юнкерскомъ кружкѣ. Отмѣтимъ еще, что Мусоргскій участвовалъ въ хорѣ юнкеровъ; выказавъ интересъ къ духовнымъ пѣснопѣніямъ, онъ сблизился съ школьнымъ священникомъ Кирилломъ Крупскимъ. Послѣдній давалъ ему для ознакомленія сочиненія Бортнянскаго и другихъ духовныхъ композиторовъ того времени. Конечно, отъ этого поверхностнаго ознакомленія съ церковной музыкой было еще далеко до прониканія «въ самую суть древне-церковной музыки, греческой и католической», какъ о томъ впослѣдствіи писалъ самъ Мусоргскій въ своей

краткой автобіографіи. Два современника Мусоргскаго—старшій и младшій—согласно заявляютъ, что священникъ Крупскій не оказывалъ особаго вліянія на религіозное чувство юнкеровъ. Второй изъ нихъ, Компанейскій, интересовавшійся въ школѣ церковной музыкой, также обращался къ Крупскому и бесѣдовалъ съ нимъ не разъ; онъ подтверждаетъ, что Крупскій «почти совсѣмъ не былъ посвященъ въ эту область, а потому Мусоргскому могъ сообщать только *самыя элементарныя свѣдѣнія* о древне-церковной музыкѣ». Къ тому же мы знаемъ, что Мусоргскій и въ зрѣломъ возрастѣ вовсе не былъ знатокомъ въ этомъ дѣлѣ и въ своемъ оперномъ творчествѣ касался этой области скорѣе случайно и подходилъ къ ней своимъ геніальнымъ чутьемъ. Во всякомъ случаѣ, не въ школѣ и не отъ Крупскаго онъ могъ узнать хотя бы суровые раскольничьи напѣвы—они не вязались съ юнкерской обстановкой и польками «Porte-enseigne» и должны были бы оставить болѣе замѣтный слѣдъ даже въ ту юношескую эпоху.

Еще во время пребыванія Мусоргскаго въ Школѣ скончался его отецъ (1853). Это печальное событіе не измѣнило житейской карьеры будущаго преображенца, хотя и отозвалось на ней въ скоромъ времени: разстройство имѣнія Мусоргскихъ въ связи съ другими обстоятельствами заставило отказаться отъ блестящаго военного мундира и смѣнить его на чиновничій вицъ-мундиръ.

Осенью 1856 г. Мусоргскій былъ произведенъ въ прапорщики Преображенскаго полка. Офицерская жизнь, въ сущности, явилась продолженіемъ школьной: товарищи были другіе, но *среда* осталась та же и назначеніе жизни то же—службѣ часть, потѣхъ время. Какъ проходилъ Мусоргскій военную службу, мы не знаемъ; 17-ти лѣтній преображенецъ былъ «мальчонокъ», изящный, точно нарисованный, офицерикъ: мундирчикъ съ иголочки, въ обтяжку, ножки вывороченныя, волоса тщательно приглаженные и припомаженные (описаніе А. П. Бородина); имѣлъ изящныя манеры, ходилъ на цыпочкахъ пѣтушкомъ, прекрасно болталъ по-французски, участвовалъ въ серьезныхъ кутежахъ, цѣлыя ночи «отбрыкивая» польки, и забросилъ



Г-ЖА ДЕЛЬВЕРЪ ВЪ РОЛИ ЯНЕТТЫ И К. БЕРЪ ВЪ РОЛИ ЭЧЕПАРЪ.
«LA ROBE ROUGE» БРИЕ НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

занятія нѣмецкою философіей (Компанейскій). Среди товарищей-офицеровъ оказался кружокъ лицъ, любившихъ музыку. Назовемъ изъ нихъ Ник .Андр. Оболенскаго, недурного піаниста, которому Мусоргскій посвятилъ свою очередную юношескую пьесу «Souvenir d'enfance»; далѣе—Григ. Ал. Демидова, автора салонныхъ романсовъ, а впослѣдствіи инспектора СПб. консерваторіи; Орфано—«пріятнаго баритона»; Орлова, прозваннаго «маршевымъ музыкантомъ» за его пристрастіе къ военнымъ маршамъ. Въ особенности слѣдуетъ упомянуть здѣсь Фед. Ард. Вонлярскаго, бывшаго въ кружкѣ Даргомыжскаго и представившаго туда своего сотоварища по полку; послѣдній сохранилъ къ нему надолго пріятельскія отношенія и впослѣдствіи посвятилъ ему романсъ. Мусоргскій сошелся съ новыми товарищами довольно близко, такъ какъ въ это время «музыкальные интересы» у нихъ были общіе: итальянская музыка и модное пѣніе. Такимъ свѣтскимъ, вполне невзыскательнымъ, диллетантомъ рисуетъ намъ Мусоргскаго и Бородинъ, впервые встрѣтившійся съ нимъ въ самомъ началѣ преображенской службы, его будущаго сотоварища по балакиревскому кружку. Бородинъ былъ «свѣжеиспеченный военный медикъ» и состоялъ ординаторомъ при 2-мъ сухопутномъ госпиталѣ, на Выборгской сторонѣ, гдѣ и произошла ихъ встрѣча. «Я былъ дежурнымъ врачомъ,—разсказываетъ Бородинъ,—онъ—дежурнымъ офицеромъ. Комната была общая; скучно было на дежурствѣ намъ обоимъ; экспансивны мы были оба; понятно, что мы разговорились и очень скоро сошлись». Вечеромъ оба были приглашены къ главному врачу госпиталя, Попову, у котораго была взрослая дочь и устраивались вечера. Описывая наружность преображенскаго офицера, Бородинъ добавляетъ: «Манеры у него были изящныя, аристократическія, разговоръ такой-же, немного сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, нѣсколько вычурными. Даже нѣкоторый оттѣнокъ фатоватости, но очень умѣренный. Вѣжливость и благовоспитанность—необычайныя. Дамы ухаживали за нимъ. Онъ сидѣлъ за фортепіано и, вскидывая кокетливо руками, игралъ весьма сладко и граціозно отрывки изъ «Trovatore», «Traviata»; кругомъ него жужжали хоромъ: «charment! délicieux!» При такой обстановкѣ я встрѣчался съ

Мусоргскимъ раза три, четыре у Попова и на дежурствѣ въ госпиталѣ». Оттѣнокъ фатоватости у Мусоргскаго скоро исчезъ подъ вліяніемъ знакомства съ новыми личностями и съ болѣе серьезными музыкальными кружками, а со временемъ истерлась у него и необычайная вѣжливость и деликатность. На то были особыя причины.

Зимою 1856 г., около того же времени, какъ Улыбышевъ привезъ къ Глинкѣ юнаго Балакирева, одинъ изъ товарищей Мусоргскаго по полку, Вонлярскій, привелъ его въ домъ Даргомыжскаго и представилъ въ качествѣ талантливаго піаниста. Вскорѣ оба юноши сошлись въ кружкѣ молодыхъ музыкантовъ; Балакиревъ считалъ себя музыкальнымъ наслѣдникомъ Глинки, а Мусоргскій призналъ своимъ учителемъ Даргомыжскаго. Послѣдній будто бы сразу оцѣнилъ музыкальныя способности юнаго преобразженца. Это возможно; но несомнѣнно, что Мусоргскій скоро сблизился съ Даргомыжскимъ и подъ вліяніемъ его, а затѣмъ Балакирева, сталъ превращаться изъ поверхностнаго любителя въ музыканта съ болѣе серьезными художественными требованіями. Начиналась новая глава жизни Мусоргскаго, возвращавшая его къ прерванной—поступленіемъ въ военную школу—первой, полной впечатлѣніями дѣтства, крестьянства и народной поэзіи.

II

Въ кружкѣ Даргомыжскаго Мусоргскій столкнулся съ иными музыкальными интересами, познакомился съ новыми личностями, завязавъ съ нѣкоторыми изъ нихъ долготѣнія отношенія. Авторъ «Русалки», только что поставившій на сценѣ свою оперу, послѣ полууспѣха ея, замкнулся въ свой домашній музыкальный кружокъ. Въ музыкальныхъ собраніяхъ Даргомыжскаго участвовали его пріатели-поклонники: В. П. Опочининъ, генералъ Вельяминовъ, М. Р. Щиглевъ и др. Посѣщали Даргомыжскаго также пѣвцы русской оперы, А. Н. Сѣровъ, Л. И. Шестакова, А. А. Хвостовъ, В. В. Стасовъ, М. А. Балакиревъ, Ц. Кюи, впослѣдствіи сестры Пургольдъ и другіе. Въ свою очередь, у многихъ изъ поименованныхъ

лицъ бывали вечера. Музыкальные кружки были въ духѣ тогдашней общественной жизни Петербурга: любители музыки на нихъ не только «отводили душу», но имѣли возможность исполнять и слушать музыку, наиболѣе отвѣчавшую ихъ вкусамъ—репертуаръ оперы былъ небогатъ, настоящихъ концертовъ устраивалось немного и далеко не все могло быть на нихъ исполнено, особенно по части фортепіанной, романсной и хоровой музыки. Даргомыжскій въ одномъ изъ своихъ писемъ того времени къ Л. И. Кармалиной заявлялъ: «Еслибъ вы знали, какъ я спокойно и пріятно провожу время дома въ немногочисленномъ, но взаимно-искреннемъ и преданномъ искусству кружкѣ. Русская музыка исполняется у насъ просто, дѣльно, безъ всякой вычурной эффектности». Чаще всего здѣсь исполнялись произведенія самого Даргомыжскаго и Глинки, не только романсы и мелкія пьесы, но и отрывки изъ оперъ. Впослѣдствіи на этихъ же домашнихъ собраніяхъ были исполнены и «Каменный гость» Даргомыжскаго, и «Женитьба», и отрывки первыхъ оперъ новой русской школы. У Ц. А. Кюи въ дружеской компаніи устраивались даже небольшіе домашніе спектакли, въ которыхъ и Мусоргскій принималъ дѣятельное участіе. (В. Стасовъ рассказываетъ, что наканунѣ свадьбы Ц. А. Кюи, на «дѣвишникѣ» 8 октября 1858 г., Мусоргскій сыгралъ роль учителя гимназіи Порошина въ комедіи В. Крылова «Прямо на бѣло»; въ другомъ спектаклѣ, въ февралѣ 1859 г., онъ исполнилъ роль Пролетова въ гоголевской «Тяжбѣ», а затѣмъ главную роль—мандарина «Кау-Цинга» въ одноактной опереткѣ хозяина дома—«Сынъ мандарина» и сыгралъ «съ такою жизнью, веселостью, съ такою ловкостью и комизмомъ пѣнія, дикціи, позъ и движеній, что заставилъ хохотать всю компанію своихъ друзей и товарищей»). Хорошая знакомая Мусоргскаго, пѣвица-любительница М. В. Шиловская (рожд. Вердеревская), въ свое время большая пріятельница Глинки и Даргомыжскаго, у которой иногда лѣтомъ гостилъ Мусоргскій, вначалѣ 60-хъ годовъ въ подмосковномъ имѣніи ея, селѣ Глѣбовѣ, устраивала здѣсь, на большомъ домашнемъ театрѣ оперные спектакли; изъ Москвы выписывались оркестръ и хоръ, которыми управлялъ капельмейстеръ К. Н. Ля-

довъ, пріятель Шиловской; послѣдняя также выступала въ операхъ, напри- мѣръ, въ роли Вани («Жизнь за Царя»). Своимъ музыкальнымъ вечерамъ Л. И. Шестакова посвятила любопытныя «Воспоминанія», въ которыхъ рассказала и о подобныхъ же собраніяхъ у другихъ любителей. Этихъ воспоминаній намъ придется еще коснуться въ дальнѣйшемъ повѣствованіи. О вечерахъ у В. Θ. Пургольда, одного изъ пріятелей Даргомыжскаго, Ше- стакова пишетъ: «музыки бывало много, но и народа много,—такихъ личностей, которымъ до музыки не было никакого дѣла. Расхаживаютъ, бывало, по комнатамъ, шумя своими шлейфами, а нѣтъ ничего досаднѣе, когда мѣшаютъ слушать вещи, которыми интересуешься». Другой современникъ этихъ вечеровъ, Н. А. Римскій-Корсаковъ, въ своей «Лѣтописи» также даетъ любопытную картинку музыкальнымъ собраніямъ у Пургольда: «Игра Балакирева и Мусоргскаго, игра въ 4 руки, пѣніе Александры Николаевны (Пургольдъ, племянницы Влад. Θеод.) и бесѣды о музыкѣ дѣ- лали ихъ интересными. Даргомыжскій, Стасовъ и Вельяминовъ тоже посѣ- щали эти вечера. Забавенъ былъ генералъ Вельяминовъ: держась за стулъ аккомпаньатора, откинувъ одну ногу назадъ, въ правой рукѣ почему-то держа непремѣнно ключъ, онъ тщился пѣть «Свѣтиль Савишна» (романсъ Мусоргскаго), не находя въ себѣ достаточно дыханія, и чуть не на каж- домъ тактѣ пятистопнаго размѣра умолялъ аккомпаньатора дать ему вздохнуть. Быстро выговоривъ эту просьбу, онъ продолжалъ пѣть; потомъ снова взывалъ: «дайте вздохнуть»! и т. д. Если въ подобномъ исполненіи Вельяминова (онъ, кстати, участвовалъ и въ исполненіи «Каменнаго Гостя») и наблюдался порой комическій оттѣнокъ, все же здѣсь отсут- ствовала пошлость итальяноманіи болѣе ранняго офицерскаго кружка Му- соргскаго, совмѣщавшаго восторги итальянскими пѣвцами, кантиленами Россини и Верди—съ маршами, польками и цыганизированными «домаш- ними» романсами.

Въ подобной бодрой музыкальной атмосферѣ Мусоргскій раньше не жилъ, какъ до этой поры не имѣлъ никакого понятія о русской музыкѣ, даже о Глинкѣ. Пусть сначала ихъ знакомства Даргомыжскій не могъ



Г. АНДРІЁ ВЪ РОЛИ МОДУБЛОНЪ
«LA ROBE ROUGE» БРІЁ ВЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРЪ.

оказать существенной помощи своему юному приятелю—самъ онъ находился въ то время въ недовольномъ и раздраженномъ состояніи, благодаря малоудачной постановкѣ своей «Русалки». Тѣмъ не менѣе, Мусоргскій почти сразу искренно привязался къ Даргомыжскому и самъ признавался впослѣдствіи, что именно съ этихъ поръ *началь жить настоящей музыкальной жизнью*. Его отношенія къ товарищамъ-преображенцамъ стали мѣняться; Мусоргскій пересталъ преклоняться предъ итальянской оперой, стали происходить споры и схватки изъ за музыки въ прежнемъ дружномъ кружкѣ гвардейскихъ диллетантовъ. Но и въ другомъ отношеніи знакомство съ Даргомыжскимъ могло вліять на юнаго офицера. Его композиторство стало принимать новый оборотъ: появляется первое вокальное произведение—романсъ «Гдѣ ты, звѣздочка» (очень милый по музыкѣ, русскаго, даже народнаго характера); болѣе того—онъ мечтаетъ уже объ оперѣ на сюжетъ «Ганса Исландца» Гюго. Правда, изъ этой попытки «ничего не вышло, потому что и выйти не могло—автору было 17 лѣтъ», какъ Мусоргскій самъ отмѣчаетъ въ составленномъ имъ списокѣ его сочиненій ¹⁾. Но въ данномъ случаѣ и ранняя проба большой драматической оперы и французскій сюжетъ (В. Гюго) не напоминаютъ ли подобный же хотя и болѣе реальный опытъ Даргомыжскаго съ его юношеской «Эсмеральдой» на сюжетъ того же Виктора Гюго? Любопытно при этомъ, что слѣдующей попыткой Мусоргскаго, наполовину осуществившейся, всетаки оказалась опера на сюжетъ *французскаго* романиста.

Вліяніе Даргомыжскаго на Мусоргскаго идетъ гораздо далѣе этихъ первыхъ параллелей. Выйдя на настоящую дорогу, Мусоргскій выбралъ лучшія изъ своихъ первыхъ произведеній декламационнаго народнаго на правленія («Колыбельная Еремушки» и «Съ няней»), чтобы посвятить ихъ Даргомыжскому, какъ «великому учителю музыкальной правды». Справедливо онъ могъ посвятить ихъ Даргомыжскому и какъ *своему учителю* музыкальной правды. Мусоргскій долженъ былъ пройти долгій, въ отно-

¹⁾ Любопытно, что и эту юношескую оперу Мусоргскій писалъ на либретто «собственнаго издѣлія» (Стасовъ).

шеніи композиторской техники, даже тернистый путь, прежде чѣмъ выйти на свою настоящую дорогу. И этимъ онъ болѣе всего былъ обязанъ никому другому, какъ Даргомыжскому. У Балакирева Мусоргскій такъ или иначе научился владѣть перомъ, научился (вѣрнѣе, только учился) музыкальной грамотѣ. Настоящимъ художественнымъ воспитателемъ его оказался Даргомыжскій. Отъ несвойственныхъ дарованію Мусоргскаго попятковъ въ области чистой инструментальной музыки (скерцо, маршъ, интермеццо), отъ романсовъ лирическаго характера и отъ широкихъ оперныхъ замысловъ въ стилѣ Мейербера («Саламбо») онъ прошелъ черезъ «Женитьбу» и декламационные романы народно-пѣсеннаго склада—къ «Борису Годунову». Связь Даргомыжскаго и Мусоргскаго—старого и молодого художниковъ—крѣпла неустанно; она не была запротоколена на бумагѣ, но она ясно подтверждается преемственностью ихъ творчества. Даргомыжскій искренно полюбилъ Мусоргскаго и, можетъ быть, понималъ лучше его ближайшихъ товарищей: слыша, почти наканунѣ своей смерти, первые наброски «Бориса», онъ, по свидѣтельству В. В. Стасова, съ великодушнымъ восторгомъ повторялъ, что Мусоргскій идетъ еще дальше его.

Музыкальные собранія Даргомыжскаго точно также явились колыбелью новой русской школы. Здѣсь встрѣтились и перезнакомились между собою старшіе члены кружка: Балакиревъ, Кюи, Мусоргскій и Стасовъ—неустанный защитникъ традицій будущаго кружка и его литературный представитель. Это произошло во второй половинѣ слѣдующаго года. Немудрено, если въ кружкѣ Даргомыжскаго выдѣлились, а затѣмъ и обособились въ «балакиревскій кружокъ» наиболѣе молодые и талантливые поклонники автора «Русалки». Послѣдній въ своемъ творествѣ, послѣ кончины Глинки, случившейся именно въ это время, стоялъ одиноко и былъ уже болѣе или менѣе старымъ и заслуженнымъ композиторомъ. Какъ мы знаемъ, вокругъ него собирались преимущественно поклонники, музыканты, которые—большей частью, по образцу доброй старины—пѣвали романсы, распѣвали застольныя пѣсни хоромъ. Творчество ихъ не волновало, новыхъ путей они не искали, довольствуясь добросовѣстнымъ любительствомъ и

пріятнымъ сознаніемъ находится въ обществѣ даровитаго русскаго композитора, ихъ пріятеля. Балакиревская молодежь (назовемъ ее такъ, хотя она тогда еще не сплотилась въ кружокъ) цѣнила и любила Даргомыжскаго, но та музыкальная пища, которая вполне насыщала хотя бы генерала Вельяминова или Опочинина, ее не удовлетворяла. Эта молодежь сама чувствовала за собой выросташія крылья.

Понятно, что и Мусоргскій, отдыхая въ кружкѣ Даргомыжскаго и ставя его творческую личность себѣ въ примѣръ, искалъ *практическаго выхода* изъ своего композиторскаго безсилія: его піанизмъ, въ концѣ концовъ, не могъ удовлетворить его, такъ какъ не вывелъ, въ качествѣ виртуоза, на концертную эстраду, а опыты фортепіанной и вокальной музыки указывали, куда его влекло. Балакиревъ, несмотря на молодость (ему въ это время было 20 лѣтъ, Мусоргскому—18), уже зарекомендовалъ себя и какъ концертный піанистъ (онъ только что выступилъ съ успѣхомъ нѣсколько разъ публично въ Петербургѣ) и какъ композиторъ, даже оркестровыхъ произведеній; наконецъ, онъ занимался уроками музыки. Немудрено, если на этой почвѣ молодые музыканты скоро сошлись. Мусоргскій принесъ Балакиреву незадолго передъ тѣмъ написанное «Souvenir d'enfance». Балакиревъ нашелъ пьесу незрѣлой и предложилъ написать что либо «болѣе дѣльное». Вѣроятно, тогда именно Мусоргскій и обратился къ Милію Алексѣвичу съ просьбой давать ему уроки теоріи музыки. Самъ Балакиревъ объ этомъ рассказываетъ такъ: «такъ какъ я не теоретикъ и не могъ научить Мусоргскаго гармоніи, то я объяснялъ ему «форму сочиненій». Для этого мы переиграли съ нимъ, въ 4 руки, всѣ симфоніи Бетховена и многое другое еще, изъ сочиненій Шумана, Шуберта, Глинки и другихъ; я объяснялъ ему техническій складъ исполняемыхъ нами сочиненій и его самого занималъ разборъ формы. Впрочемъ, сколько помню, добавляетъ М. А., платныхъ уроковъ у насъ было немного; они какъ то и почему то кончились и замѣнились пріятельской бесѣдой».

За это время Мусоргскій написалъ два скерцо, гораздо болѣе понравившіяся Балакиреву, можетъ быть написанныя подъ его руководствомъ.

Первое изъ нихъ (В—dur) извѣстно по исполненію въ оркестрѣ. Какъ мы знаемъ, занятія съ Балакиревымъ скоро прекратились, между тѣмъ они были недостаточны для дальнѣйшей композиторской практики. Сохранившійся въ рукописи «*Опытъ инструментовки*» марша 1861 г. ¹⁾ показываетъ, что Мусоргскій не чувствовалъ себя достаточно подготовленнымъ въ этомъ отношеніи и, выйдя въ отставку, все-таки съ кѣмъ то сталъ заниматься. Новый учитель Мусоргскаго и продолжительность ихъ занятій какъ это ни странно, остались неизвѣстными даже В. Стасову, близко стоявшему къ композитору. Значитъ, Мусоргскій, такъ же какъ и Римскій-Корсаковъ, сознавалъ одно время свое техническое безсиліе; значитъ также, —безусловная довѣрчивость врядъ ли царила въ кружкѣ Балакирева, даже въ началѣ его сплоченія. Подтверждаетъ это и «Лѣтопись» Римскаго-Корсакова, авторъ которой въ то же время побаивался Балакирева, хотя и за другое—за свой піанизмъ, встрѣтившій у послѣдняго рѣшительное порицаніе. Р.-Корсаковъ, пользовавшійся въ знакомыхъ кружкахъ успѣхомъ, именно какъ піанистъ и серьезный музыкантъ, аранжировавшій для домашняго ансамбля разныя вещи Глинки, заявляетъ, что «обо всѣхъ этихъ подвигахъ Балакиревъ и его кружокъ не имѣли понятія; я тщательно отъ нихъ скрывалъ эту мою диллетанскую дѣятельность». Такимъ образомъ, и у Мусоргскаго могъ оказаться учитель, неизвѣстный кружку.

Теперь выяснилось главное. у Мусоргскаго пробудилась и вскорѣ окончательно опредѣлилась потребность посвятить себя музыкѣ. Она основана была на влеченіи къ музыкѣ, быть можетъ на болѣе широкихъ планахъ въ будущемъ (покуда въ его композиторскомъ портфелѣ оказалось на лицо всего лишь нѣсколько романсовъ и фортепіанныхъ пьесъ, въ томъ числѣ скерцо В—dur, наиболѣе грамотное по формѣ), а главное на живыхъ примѣрахъ: вѣдь ни Даргомыжскій, ни Балакиревъ—оба «учи-

¹⁾ Рукопись на 4 страницахъ заключаетъ партитуру первой части марша (alla marcía notturna), инструментованнаго для дерев. духовыхъ (безъ флейты), валторнъ, тромбонъ, ударныхъ и струннаго квартета. На рукописи обозначено: «урокъ къ средѣ», въ концѣ приписано: «Инструментованъ 14 марта 1861 г. СПб.. Модестъ Мусоргскій».



Г. П. РОБЕРЪ ВЪ РОЛИ НАНТЭ И Г-ЖА МЕДАЛЬ (АГАТА).
«LE COSTAUD DES ÉPINETTES» Т. БЕРНАРА И А. АТИСЪ НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

теля» его—техническаго образованія не получили и вышли въ композиторы также изъ любителей. Лѣтомъ и осенью 1858 г. Мусоргскій, по словамъ В. В. Стасова, велъ съ нимъ долгіе разговоры въ виду своего рѣшенія выйти въ отставку. Стасовъ его отговаривалъ, указывая на примѣръ Лермонтова, который совмѣстилъ военную службу съ поэзіей.

— То былъ Лермонтовъ, а то я, возражалъ Мусоргскій,—онъ, можетъ быть, умѣлъ сладить и съ тѣмъ и съ другимъ, а я—нѣтъ; мнѣ служба мѣшаетъ заниматься, какъ мнѣ надо!» И онъ былъ несомнѣнно правъ: музыкальная техника съ неба не могла упасть, и создавать крупныя партитуры, въ часы досуга отъ парадовъ, дежурствъ и т. п., было дѣломъ мудренымъ. Не встрѣтилъ Мусоргскій поддержки своимъ планамъ и у другихъ товарищей по кружку, хотя бы потому, что онъ представилъ еще недостаточно доказательствъ своихъ композиторскихъ данныхъ или же потому, что о послѣднихъ въ кружкѣ были вообще невысокаго мнѣнія. Несмотря на всѣ отговоры, Мусоргскій всетаки вышелъ въ отставку весной слѣдующаго года, поставивъ оправданіемъ своимъ нежеланіе отправиться жить въ Царскую Славянку (въ виду своего перевода въ стрѣлковый баталіонъ, расположенный тамъ), вдали отъ матери и своихъ музыкальныхъ друзей. Нельзя также вполне согласиться съ заявленіемъ Н. Компанейскаго, будто бы только недостатокъ средствъ заставилъ его выйти въ отставку,—Мусоргскаго потянуло теперь къ музыкѣ дѣйствительно серьезно. Да, годы, вырвавшіе Мусоргскаго изъ домашней деревенской среды и водворившіе его въ стѣны юнкерской школы и казармы, сдѣлали свое недоброе дѣло. Въ будущности его результаты ихъ сказались болѣе рѣзко, а въ музыкальной дѣятельности Мусоргскій никогда не смогъ осилить своей технической неподготовленности; его старанія зачастую разбивались не только нахлынувшимъ вскорѣ стремительнымъ потокамъ творческихъ замысловъ, но и неумѣніемъ взять себя въ руки и засѣсть за черную подготовительную работу. Онъ остался на всю жизнь гениемъ съ полусломанными крыльями.

Почти вслѣдъ за выходомъ въ отставку, лѣтомъ того же года, Мусоргскій слегъ въ сильной нервной болѣзни, отъ которой излѣчился, бла-

годаря купаньямъ въ Старой Руссѣ. Снова не достаетъ данныхъ для выясненія причинъ, вызвавшихъ послѣднюю. Насколько все таки за этотъ короткій періодъ онъ успѣлъ измѣниться, показываетъ рассказъ Бородина о второй случайной встрѣчѣ съ Мусоргскимъ, осенью 1859 г., у доктора артиллерійскаго училища проф. С. А. Ивановскаго. Бородинъ даетъ теперь новый портретъ бывшаго гвардейца-диллетанта, начинавшаго чувствовать болѣе твердую почву подъ собой и, вмѣстѣ съ тѣмъ, обнаружившаго вліяніе балакиревскаго кружка. «Мусоргскій, пишетъ Бородинъ, былъ уже въ отставкѣ. Онъ порядочно возмужалъ, началъ полнѣть, офицерскаго пошиба у него уже не было. Изящество въ одеждѣ, въ манерахъ было то же, что и прежде, но оттѣнка фатовства не осталось не малѣйшаго. Намъ представили другъ другу. Мы, впрочемъ, сразу узнали одинъ другого и вспомнили первое наше знакомство у Попова. Мусоргскій объявилъ, что онъ вышелъ въ отставку, потому что «спеціально занимается музыкой, а соединить военную службу съ искусствомъ — дѣло мудреное» и т. д. Разговоръ невольно перешелъ на музыку. Я былъ тогда еще ярымъ мендельсонистомъ, Шумана не зналъ почти вовсе, а М. былъ уже знакомъ съ Балакиревымъ, понюхалъ всякихъ «новшествъ» музыкальныхъ, о которыхъ я не имѣлъ и понятія. Ивановскіе, видя, что мы нашли общую почву для разговора—музыку, предложили намъ сыграть въ четыре руки, и именно А—*mol*’ную симфонію Мендельсона. Мусоргскій немного поморщился и сказалъ, что очень радъ, только, чтобъ его уволили отъ *Andante*, которое совсѣмъ не симфоническое, а одно изъ «*Lieder ohne Worte*», или что то въ этомъ родѣ, переложенное на оркестръ. Мы сыграли первую часть и скерцо. Послѣ этого М. началъ съ восторгомъ говорить о симфоніяхъ Шумана, которыхъ я тогда еще не зналъ вовсе. Онъ сталъ играть мнѣ кусочки изъ *es-dur*’ной симфоніи Шумана; дойдя до средней части, онъ бросилъ, сказавъ: «Ну, теперь начинается музыкальная математика!» Все это мнѣ было ново, понравилось. Видя, что я интересуюсь очень, онъ еще кое что сыгралъ мнѣ новое для меня. Между прочимъ, я узналъ, что онъ пишетъ и самъ музыку. Я заинтересовался, разумеется, и онъ сталъ

мнѣ наигрывать какое-то свое скерцо (чуть ли не В—dur'ное). Дойдя до Тгіо, онъ процѣдилъ сквозь зубы: «ну, это восточное!» и я былъ ужасно изумленъ небывалыми, новыми, для меня элементами музыки. Не скажу, чтобъ они мнѣ даже особенно понравились сразу; они скорѣе какъ то озадачили меня новизною. Вслушавшись немного больше, я началъ понемногу оцѣнять и наслаждаться. Признаюсь, заявленіе его, что онъ хочетъ посвятить себя серьезно музыкѣ, сначала было встрѣчено мною съ недо-вѣріемъ и показалось маленькимъ хвастовствомъ: внутренно я подсмѣивался немножко надъ нимъ. Но, прослушавши все его «Скерцо», я призадумался: вѣрить или не вѣрить?»

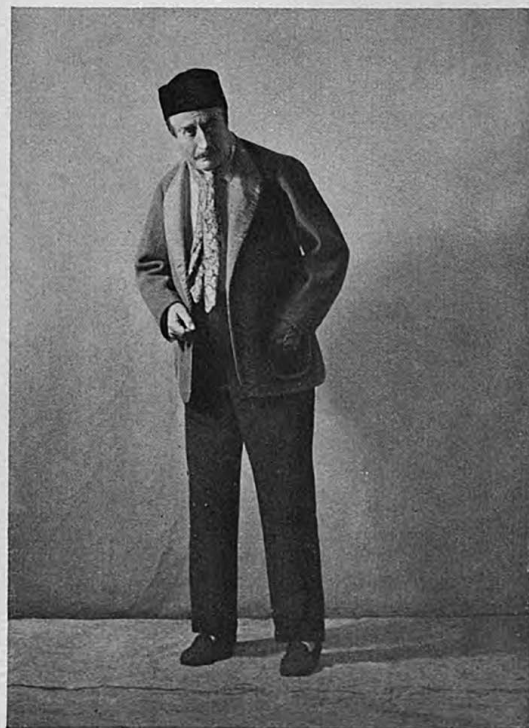
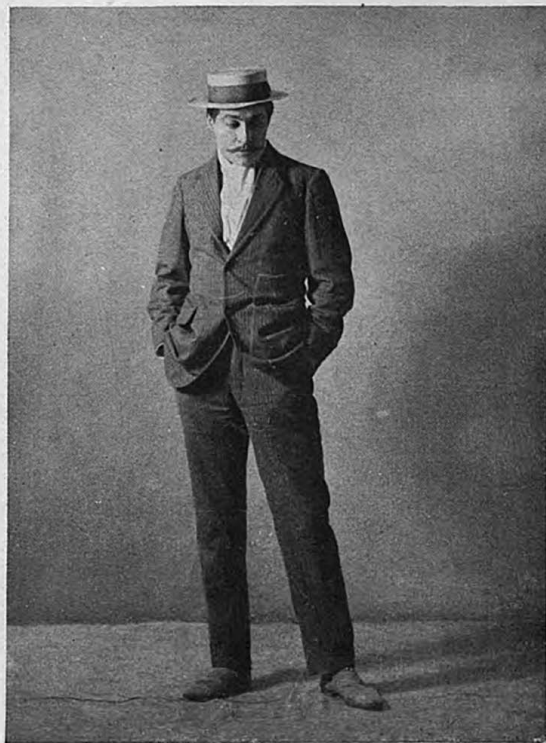
Отставка Мусоргскаго и добытая имъ такимъ образомъ свобода для дальнѣйшей музыкальной дѣятельности явились столь-же рѣшающимъ фактомъ въ его жизни, какъ, нѣсколько раньше, знакомство съ Даргомыжскимъ и Балакиревымъ. Но эти событія не исчерпываютъ всѣхъ перемѣнъ, вліявшихъ на него лично и на его творчество. Одна за другой слѣдовали подобныя перемѣны, налагавшія сильный отпечатокъ на его характеръ и внутреннюю жизнь. Въ 1862 г. Мусоргскому пришлось разстаться съ горячо любимой имъ матерью, переселившейся въ деревню; до сихъ поръ они жили не разлучаясь. Возможно, что переѣздъ былъ вызванъ разстройствомъ дѣла по имѣнію. Послѣднее обстоятельство перевернуло пріятную мысль объ обеспеченной жизни «ради искусства» и заставило Мусоргскаго черезъ годъ поступить на казенную службу въ Инженерный Департаментъ. Одновременно Мусоргскій прожилъ всего годъ у старшаго брата, а затѣмъ поселился съ новыми товарищами въ общей квартирѣ, устроенной на манеръ «коммуны». Этотъ періодъ завершился кончиной матери композитора, вторичной сильной нервной болѣзью и выходомъ изъ «коммуны».

Всѣ эти жизненные испытанія не сбивали Мусоргскаго съ пути къ твердо поставленной имъ цѣли. Напротивъ, эти перемѣны, порой напоминавшія «удары судьбы», очищали его все болѣе отъ наростовъ диллетантизма, углубляли его художническую натуру, дѣлали ее болѣе гибкой и

восприимчивой. Въ эти первые годы балакиревскаго ученія и вліянія Мусоргскій, кромѣ нѣсколькихъ романсовъ, написалъ два Скерцо, Интермеццо, Прелюдъ, Impromptu, какой то Menuet monstre (какъ онъ называетъ въ своей автобіографіи одну пьесу, не сохранившуюся въ рукописи). На черновомъ нотномъ обрывкѣ, на которомъ записанъ первый набросокъ пѣсни Балеарца для «Саламбо», можно прочесть полуистертую надпись карандашомъ, рукою Мусоргскаго—«я напишу симфонію». Подобное, вѣроятно затаенное, желаніе молодого композитора не покажется страннымъ, если вспомнить, что около того же времени онъ принимался за сонату (Intermezzo symphonique—часть таковой), писалъ Preludio in modo classico; возможно, что упомянутый и затерявшійся Menuet monstre составляетъ часть этой задуманной симфоніи. Успѣхъ В-dur'наго скерцо, сыграннаго въ 1861 г. въ симфоническомъ концертѣ Русскаго Музыкальнаго Общества, могъ поощрить Мусоргскаго къ сочиненіямъ подобнаго рода.

В. Стасовъ называетъ направленіе этого періода «идеальнымъ». Точно также его можно назвать подражательнымъ. Мусоргскій подражаетъ Шуману, даже Баху, Балакиреву, Даргомыжскому, даже Сѣрову. Только постепенно онъ нащупываетъ *свою* тропу въ искусствѣ, расчищаетъ ее и ведетъ въ даль. Однако, и въ произведеніяхъ этого періода не только замѣтенъ прогрессъ, сравнительно съ его первыми композиторскими попытками, но, подчасъ, въ нихъ проглядываютъ своеобразные обороты и приемы, предвѣщающіе будущаго *подлиннаго* Мусоргскаго. Замѣтенъ прогрессъ и въ количественномъ отношеніи сочиненій, свидѣтельствующаго о болѣе регулярной работѣ молодого композитора. До сихъ поръ были извѣстны немногіе романсы Мусоргскаго юношескаго періода; большинство ихъ считалось утеряннымъ. Недавно, однако библіотекарь парижской Большой оперы отыскалъ собственноручную рукопись Мусоргскаго, заключающую 18 романсовъ, въ томъ числѣ 12 неизвѣстныхъ, относящихся къ 1857—66 гг. ¹⁾.

¹⁾ Краткое описаніе ея сдѣлалъ д-ръ Л. Лалуа въ «Русск. Муз. Газетѣ» за 1909 г. №№ 13—14. 4 пьесы этой серіи (съ французскимъ переводомъ текста) были напечатаны въ майской книжкѣ въ изд. Bulletin de S. I. M. за 1909 г.



Г. ГАРРИГЪ ВЪ РОЛИ КЛОДА БРЕВЭНЪ И Г. АНДРІЕ ВЪ РОЛИ ДУАЗО.
«LE COSTAUD DES ÉPINETTES» Т. БЕРНАРА И А. АТИСЪ НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

Любопытно, что Мусоргский озаглавил ее «*Юные годы*» и таким образом самъ установилъ первый періодъ своей творческой дѣятельности. Теперь оказалась возможность возстановить болѣе полный каталогъ произведеній Мусоргскаго этого періода ¹⁾).

Въ своихъ юношескихъ пѣсняхъ Мусоргский всетаки очень далекъ отъ обычнаго типа салоннаго романа. Только немногіе изъ нихъ поютъ слова любви или о дѣвицахъ, коимъ они посвящены. Среди нихъ мы встрѣчаемъ и грустную «Пѣснь старца», и героическую еврейскую пѣснь «Царь Саулъ» (на текстъ изъ Байрона), и широкую, декламационнаго характера, пѣсню «Листья шумѣли одиноко», на слова Кольцова. Мусоргский въ нихъ не только способный ученикъ Даргомыжскаго; чувствуется, что область художественной пѣсни—его сфера. Напѣвъ голоса уже достаточно гибко слѣдитъ за текстомъ, онъ вполне выразителенъ. Менѣе свободнымъ оказался Мусоргский въ своихъ инструментальныхъ произведеніяхъ. Онъ стѣсненъ здѣсь требованіями симметричности формы, ея развитія; все это всегда было ему чуждо. Образцомъ для него въ скерцо *Cis-moll* и *Impromptu passionné* служилъ Шуманъ. Послѣдняя небольшая фортепианная пьеска была написана подъ впечатлѣніемъ романа «Кто виноватъ» Герцена. Мусоргскаго увлекла сцена свиданія Владиміра Бельтова и Любы Круциферской въ городскомъ саду. Милая, грустноватая, въ шумановскомъ духѣ, музыка *Impromptu* (композиторъ назвалъ его «Воспоминаніе о Бельтовѣ и Любѣ») какъ бы иллюстрируетъ настроеніе героевъ популярнаго въ свое время романа Герцена, послѣ перваго и послѣдняго ихъ поцѣлуя: «Бельтовъ былъ упоенъ своимъ счастьемъ; его дремавшая душа вдругъ воскресла со всѣми

¹⁾ Вотъ этотъ каталогъ: *Романсы*: 1858 г.: а) «Веселый часъ», застольная пѣсня, б) «Листья шумѣли уныло», в) «Отчего, скажи, дѣвица» (первый напечатанный въ 1860 г., романсъ М.); 1860 г. «Что вамъ слова любви»; 1863 г.: а) Пѣснь старца изъ «Вильгельма Мейстера», б) «Разстались гордо мы», в) «Царь Саулъ». *Инструментальныя пьесы*: 1853 г. фортепианныя скерцо *B-dur* и *Cis-moll* (сохранились 2 рукописныя редакціи этой неизданной пьесы; 1859 г.: а) *Kinderscherz* для фп., б) *Impromptu passionné*; 1861 г. *Intermezzo*. Около того же времени написаны и остальные инструментальныя пьесы, точныя даты которыхъ покуда установить трудно. Къ 1860 г., кромѣ того, относится музыка къ трагедіи «Эдипъ» Софокла.

своими силами. Любовь, доселѣ сдерживаемая, распахнулась въ немъ, онъ чувствовалъ невыразимое блаженство во всемъ бытіи своемъ»...

Пьеска эта, оставшаяся неизданной (вѣроятно, ее не одобрили товарищи по кружку), была написана вскорѣ послѣ первой болѣзни Мусоргскаго, чѣмъ и объясняется ея печальное настроеніе. Она посвящена Над. Петр. Опочининой (Мусоргскій чувствовалъ къ ней сердечную привязанность) и является одной изъ первыхъ попытокъ его *программной* музыки.

Большее художественное значеніе имѣетъ другая фортепіанная пьеса Мусоргскаго также программная,—*Интермеццо*, сильно понравившееся товарищамъ композитора. Оно было написано черезъ 2 года и вышло крупнѣе по размѣру и по содержанію. За это время Мусоргскій успѣлъ возмужать въ художественномъ отношеніи. Въ январѣ 1860 г. впервые было исполнено, подѣ управленіемъ А. Г. Рубинштейна, В-dur'ное Скерцо, и если несомнѣнный публичный успѣхъ не могъ не ободрить композитора ¹⁾, то не менѣе важна для него была возможность услышать свое произведеніе въ большомъ оркестрѣ и провѣрить себя. Въ томъ-же году Мусоргскій принялся за болѣе крупную задачу—музыку къ трагедіи Софокла «Эдипъ», которая также была одобрена балакиревскимъ кружкомъ. «Интермеццо» явилось новымъ и еще болѣе удачнымъ опытомъ инструментальной музыки и вылилось подѣ живымъ яркимъ впечатлѣніемъ одной деревенской сценки. Въ одинъ изъ праздниковъ (Мусоргскій гостилъ въ деревнѣ у матери), въ солнечный зимній день, онъ увидѣлъ толпу мужиковъ, шагавшихъ по сугробамъ въ церковь; поминутно многіе изъ нихъ проваливались въ снѣгъ и

¹⁾ Сохранился печатный отзывъ объ этомъ первомъ успѣхѣ Мусоргскаго. *Сѣровъ* въ «Музык.-Театр. Вѣстникѣ» (1860 г. № 3), рецензируя данный концертъ Музык. Общества, пишетъ: «Еще пріятнѣе было встрѣтить горячее сочувствіе публики къ русскому композитору М. П. Мусоргскому, дебютировавшему весьма хорошо, къ сожалѣнію, только слишкомъ короткою оркестровою пьесой. Его скерцо... обличаетъ рѣшительный талантъ въ молодомъ музыкантѣ, выступающемъ на авторскомъ поприщѣ. Замѣчательно, что этотъ симфоническій отрывокъ композитора, еще неизвѣстнаго, рядомъ съ музыкою знаменитаго маэстро (въ томъ же концертѣ исполнялись 2 №№ изъ «Струэнзе» Майербера) не только не потерялъ ничего, но очень много выигралъ».

снова выкарабкивались. «Это рассказывалъ «по секрету» Мусоргскій своему пріятелю Стасову, «было все вмѣстѣ и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдругъ—вдали показалась толпа молодыхъ бабъ, шедшихъ съ пѣснями, съ хохотомъ по ровной тропинкѣ. У меня мелькнула въ головѣ эта картина въ музыкальной формѣ, и сама собою неожиданно сложилась первая «шагающая вверхъ и внизъ» мелодія à la Bach; веселая, смѣющаяся бабенки представились мнѣ въ видѣ мелодіи, изъ которой я потомъ сдѣлалъ среднюю часть или Trio. Но все это—in modo classico, сообразно съ тогдашними моими музыкальными занятіями. И вотъ такъ и родилось на свѣтъ мое «Intermezzo». Оно было въ послѣдствіи (въ іюлѣ 1867 года, также въ деревнѣ) инструментовано Мусоргскимъ для большого оркестра и посвящено Бородину, который, въ началѣ 60-хъ годовъ, вскорѣ послѣ Римскаго-Корсакова, вступилъ, пятымъ членомъ, въ балакиревскій кружокъ «новой русской школы».

О музыкѣ къ трагедіи «Эдипъ»¹⁾ можно судить только по одному хору народа въ храмѣ Эвменидъ, вполне оперному и увлекательному. Остальная музыка не сохранилась; уцѣлѣвшій же изъ нея хоръ былъ инструментованъ по совѣтамъ Балакирева, которому и посвященъ, и вскорѣ затѣмъ исполненъ въ концертѣ К. Н. Лядова. Этотъ же хоръ Мусоргскій, при сочиненіи «Саламбо», примѣнилъ, почти въ прежней редакціи, для одного изъ финаловъ новой оперы, но въ виду того, что и эта опера осталась невыполненной, хоръ былъ изданъ послѣ смерти композитора отдѣльно въ своемъ первоначальномъ видѣ подъ редакціей Римскаго-Корсакова.

Въ то время, когда сочинялись «Эдипъ» и «Интермеццо», балакиревскій кружокъ переживалъ свою молодую горячую пору. Юноши-композиторы всецѣло находились подъ обаяніемъ своего старшаго (по художественной зрѣлости) сотоварища-учителя, во многомъ руководившаго ихъ музыкальными занятіями. По крайней мѣрѣ, главная часть инструментальныхъ

¹⁾ Переводъ Шестакова трагедіи, на который Мусоргскій писалъ свою музыку, появился въ 1852 г.

пьесъ Мусоргскаго создавалась подъ наблюденіемъ Балакирева; 1-я симфонія и другія юныя произведенія Римскаго-Корсакова—тоже. Исторія кружка «новой русской школы» въ настоящее время во многомъ выяснена; выяснено и значеніе каждаго изъ участниковъ его. «Балакиревскій кружокъ» оказался необходимой художественной *школой* для молодыхъ музыкантовъ. Здѣсь вырабатывались ихъ художественные принципы, устанавливались традиціи, фильтровалось ихъ творчество. Возможно, что безъ «кружка» еще не прояснившіяся дарованія Мусоргскаго и Римскаго-Корсакова пошли бы по иному пути; можетъ быть, Бородинъ, не встрѣтивъ симпатичныхъ ему по душѣ товарищей, не обратилъ бы должнаго вниманія на свой крупный творческій талантъ и почти всецѣло отдалъ бы себя химіи и профессурѣ. Балакиревъ въ-время встрѣтилъ и укрѣпилъ добрыя начинанія своихъ молодыхъ друзей ¹⁾. Они шли къ нему съ открытымъ сердцемъ. Достаточно вспомнить о дружеской совмѣстной работѣ, озаглавленной эту эпоху «кружка» бодримъ свѣтлымъ блескомъ. Новыя произведенія—свои и чужія—проигрывались и обсуждались сообща, а затѣмъ исполнялись и на музыкальныхъ собраніяхъ Даргомыжскаго, Стасова, Ц. Кюи, Шестаковой и др. Балакиревъ являлся импульсомъ въ кружкѣ; часто онъ, а также В. Стасовъ, придумывали для того или иного товарища

¹⁾ Въ этомъ отношеніи весьма любопытно свидѣтельство «Лѣтописи» Римскаго-Корсакова. «Несомнѣнно то, говоритъ онъ, что какъ для Кюи, такъ и для Мусоргскаго Балакиревъ былъ необходимъ, какъ совѣтникъ, и цензоръ, и редакторъ, и учитель, безъ котораго они и шагу ступить бы не могли. Кто, кромѣ него, могъ посоветовать и показать, какъ надо исправить ихъ сочиненія въ отношеніи формы? Кто могъ бы упорядочить ихъ голосоведеніе? Кто могъ бы дать совѣты по оркестровкѣ, а въ случаѣ надобности и наоркестровать за нихъ?... Онъ былъ, во всякомъ случаѣ, музыкантъ по существу и по профессіи, а они даровитые любители». Еще болѣе цѣнна характеристика того же автора балакиревской школы, изъ которой онъ и самъ вышелъ: «Руководство и опека надъ не стоявшими на своихъ ногахъ композиторами накладывали на нихъ... извѣстную общую печать, печать балакиревскаго вкуса и пріемовъ... Здѣсь фигурировали извѣстные мелодическіе обороты, извѣстные модуляціонные пріемы, извѣстный колоритъ инструментовки и т. п., происхождение которыхъ лежало въ направленіи балакиревскаго вкуса, въ его собственной техники»...



Г-ЖА БАРЕТТА (ДАРЖЕНЪ) И Г-ЖА ДАРЛЕ (АДЕЛЪ).
«LE COSTAUD DES ÉPINETTES» Т. БЕРНАР И А. АТИСЪ ВЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРЪ.

по кружку сюжеты оперъ, симфоническихъ и др. произведений. Объ инструментальныхъ пьесахъ Мусоргскаго было уже сказано. Его же «Борисъ Годуновъ», «Анджело» Кюи, «Антаръ», «Садко» и другія произведенія Римскаго-Корсакова, «Царская Невѣста» Бородинъ и «Жаръ птица» Балакирева были задуманы въ *средѣ* кружка; правда, послѣднія двѣ оперы остались невыполненными. Большинство произведений молодыхъ авторовъ исполнялось въ концертахъ Бесплатной школы и симфоническихъ собраніяхъ Музыкальнаго Общества. Такъ дѣло шло до перваго кризиса кружка, невольно наступившаго въ концѣ 1869 года, съ удаленіемъ изъ него Балакирева, переживавшаго въ это время извѣстный нравственный переломъ.

Однако, и въ этотъ первый періодъ кружка отношенія между всѣми отдѣльными его членами не были одинаковы и равноправны. Въ той же «Лѣтописи» Римскаго-Корсакова мы находимъ слѣдующее вполнѣ характерное свидѣтельство: «Балакиревъ и Кюи въ шестидесятыхъ годахъ, будучи очень близки съ Мусоргскимъ и искренно любя его, относились къ нему какъ къ меньшому и притомъ мало подающему надежды, несмотря на несомнѣнную талантливость. Имъ казалось, что у него чего-то не хватаетъ и въ ихъ глазахъ онъ былъ особенно нуждающимся въ совѣтахъ и критикѣ. Балакиревъ частенько выражался, что у него «нѣтъ головы», или что у него «слабы мозги». Балакиревъ и Кюи «чувствовали себя, каждый по своему, зрѣлыми и большими. Бородинъ же, Мусоргскій и я— были незрѣлыми и *маленькими*. Очевидно, что и отношеніе наше къ Балакиреву и Кюи было нѣсколько подчиненное»...

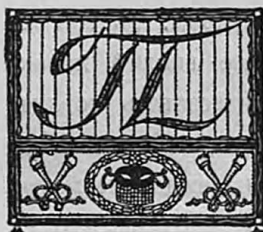
Свидѣтельство Римскаго-Корсакова во многомъ разъясняетъ постепенное распаденіе кружка; объясняетъ оно и постепенное отдаленіе и все болѣшую замкнутость Мусоргскаго (параллельно съ причинами житейскаго характера), особенно усилившіяся въ серединѣ 70-хъ годовъ, когда окончательно «разжалась желѣзная рукавица», какъ Мусоргскій назвалъ Балакирева въ одномъ изъ своихъ позднѣйшихъ писемъ. Но и въ разсматриваемый періодъ можно допустить, что Мусоргскій понималъ и чувствовалъ иногда это снисходительно-покровительственное отношеніе со стороны

старшихъ членовъ кружка. Вѣдь не одобряли же они его отвращеніе къ военной службѣ и сознаніе несовмѣстимости ея съ музыкальной дѣятельностью. Врядъ ли вникали они и въ другіе его житейскіе запросы и волненія, которые именно въ то время начали давать себя чувствовать весьма осязательно.

(Окончаніе слѣдуетъ).

ІОСИФЪ КАЙНЦЪ.

Ал. ГИДОНИ.



ЛОССАРТЪ, Барнай, Кайнцъ... Вотъ три имени, съ которыми нѣмецкая сцена за послѣднее десятилѣтіе связала себя неразрывно. Кто изъ русскихъ театраловъ, слышавшихъ великолѣпную декламацію Лоссарта, не слушалъ ее, какъ музыку; кто изъ видѣвшихъ Барнаю не поражался прекрасными его внѣшними данными, пластичностью жеста и артистической законченностью исполненія... Геніальная точность была въ игрѣ этихъ актеровъ,—быть можетъ, именно точность эта, удивляя, поражая насъ, оставляла сердца наши холодными... Никакой театралъ зритель въ мірѣ не привыкъ такъ требовать отъ актера способности потрясать, какъ русскій... Судьба лишила Кайнца возможности познакомить широкую русскую публику со своимъ дарованіемъ въ такой степени, какъ это удалось Лоссарту и Барнаю, часто у насъ гостившимъ... Между тѣмъ, чтобы понравиться русскому театралу, у Кайнца было всего больше данныхъ.

Въ характерѣ нѣмецкой публики, а потому и въ характерѣ исполненія нѣмецкихъ актеровъ есть значительная доза сентиментальности, намъ совершенно чуждой. Нѣмецкій актеръ чаще всего заключаетъ въ себѣ два недостатка: онъ или играетъ на стрункѣ пріятной чувствительности,—чѣмъ легче всего покорить широкую публику,—или онъ обращается къ

меньшинству и тогда, удовлетворяя литературнымъ симпатіямъ нѣмецкаго интеллигентнаго зрителя, скандируетъ стихи съ такимъ главенствующимъ расчетомъ, чтобы каждое его слово было образцомъ нѣмецкаго произношенія, чтобы зритель слышалъ и чувствовалъ въ каждомъ словѣ звуковую прелесть родного языка... Отчасти въ этомъ когда-то необходимомъ, а по теперешнему времени излишнемъ свойствѣ виноваты такіе учителя прошлаго поколѣнія нѣмецкихъ артистовъ, какъ Лаубе, Дингельштедтъ и др. Вредно это свойство драматическаго исполненія потому, что, выдвигая на первый планъ, задачи чисто декламационныя, во имя принципа охраненія и развитія чистой нѣмецкой рѣчи, свойство это въ то же время вліяло ослабляющимъ образомъ на силу и экспрессию драматическаго выраженія.

Кайнцъ былъ первый, кто, выступивъ въ трагедіяхъ Шекспира и Шиллера, показалъ личнымъ примѣромъ, что задачи декламации и задачи драматическаго исполненія не срываются. Часто приходится слышать и у насъ—при всей простотѣ русскаго театральнаго исполненія—какъ актеръ, рассказывая въ монологѣ о событіи, которое зритель уже видѣлъ собственными глазами, долго, различными модуляціями въ голосѣ, окрашивая каждый эпитетъ, каждое сравненіе, живописуетъ ту же картину... Такой актеръ забываетъ, что сцена не терпитъ повтореній, тѣмъ болѣе повтореній по самому свойству ихъ слабѣйшихъ (описательный монологъ, конечно, слабѣе драматической сцены). Между тѣмъ, почти всегда описательныя части монологовъ суть не что иное, какъ психологическія предпосылки новаго драматическаго момента, заключающагося въ послѣднихъ двухъ-трехъ строкахъ даннаго текста.

Кайнцъ смѣло нарушалъ обычныя традиціи, жертвуя декламацией ради дѣйствія. Въ этомъ отношеніи онъ расходился не только съ традиціями нѣмецкой сцены, но и съ правилами, преподаанными французами. Такъ, напр., въ «Принцѣ Гомбургскомъ» (одна изъ коронныхъ его ролей) Кайнцъ длинный (въ двадцать строкъ) и довольно скучный монологъ читалъ въ 35 секундъ, явнымъ образомъ «смазывая» его, для того чтобы ярко, незабываемо сказать двѣ заключительныя строки его, въ которыхъ снова вспыхивалъ огонь

драматическаго дѣйствія. Кайнцъ говорилъ на сценѣ, никогда не декламировалъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, чудесный мелодичный голосъ его и тонкое художественное чутье не позволяли ему впасть въ вульгарность, столь ужасную для трагическаго актера... Если Поссартъ и Барнай культивировали «искусство чтенія», то Кайнцъ одинъ показалъ себя мастеромъ рѣчи... Вотъ почему не Барнай, несмотря на его мейнингенскую выучку, а Кайнцъ былъ великимъ реалистомъ нѣмецкой сцены.

Ошибочно было бы думать, что для Кайнца реальность совпадала съ близостью къ жизни. Принципъ: «реально то, что близко дѣйствительности», не нашелъ въ Кайнцѣ сторонника. Онъ зналъ, что сцена имѣетъ какіе-то свои законы и тайны, онъ зналъ, что между рампой и партеромъ—пропасть непроходимая, что жизнь, перенесенная на сцену, звучитъ ложью и что надобно найти какой-то ракурсъ ея, для того чтобы жизнь была со сцены правдоподобной... Барнай и Поссартъ, какъ трагическіе актеры, могли создаваться только на почвѣ увлеченія нѣмцевъ литературной разработкой трагедій Шиллера и Шекспира, главнымъ образомъ Шекспира. Кайнцъ былъ самъ по себѣ. Онъ былъ сыномъ молодой Германіи, выступившей на путь общеміровой. Съ одинаковой легкостью, съ одинаковымъ пониманіемъ толковалъ онъ роли классическаго репертуара и «Привидѣнія» Ибсена...

Была еще одна черта въ дарованіи Кайнца, необычайно привлекательная въ немъ, какъ въ нѣмцѣ... Этотъ небольшого роста, очень подвижный, худенькій актеръ, съ умными глазами, нервнымъ жестомъ и высокимъ мелодичнымъ голосомъ, былъ очень легокъ... Игра его была граціозна. Онъ былъ созданъ для ролей, изображающихъ юношу-героя. Ромео и Донъ Карлосъ—вотъ двѣ роли, которыхъ Германія не забудетъ въ исполненіи Кайнца. Удивительная гармонія юношеской восторженности, пылкости и граціи любовника, ищущаго привлечь къ себѣ сердце возлюбленной, сочетались въ игрѣ Кайнца—Ромео, съ гордымъ героизмомъ благороднаго Веронца, чувствующаго за собою нѣсколько поколѣній патриціевъ...

Одинъ изъ критиковъ, говоря о Кайнцѣ въ роляхъ классическаго репертуара, обронилъ нѣсколько характерныхъ фразъ. Вотъ онѣ: «худож-



Jouptain

никъ носилъ праздничное платье трагическаго стиха съ такой благородной простотой, съ какою только средневѣковый рыцарь могъ носить придворное платье». Но и придворный костюмъ носилъ Кайнцъ съ точно такою же легкостью. Не даромъ другой критикъ (Otto Stoesse), говоря о спектаклѣ съ участіемъ Кайнца, замѣтилъ, что его партнеры рядомъ съ нимъ напоминали крестьянъ...

Быть можетъ, такому впечатлѣнію способствовали мудрая скупость жеста и такая же экономія въ выдѣленіи ударяемыхъ словъ,—только тѣхъ, которыя представлялись Кайнцу значительными и по ходу драмы важными.

Любопытно отношеніе Кайнца къ театральной критикѣ. Онъ не любилъ ея, вѣрнѣе, ея боялся. Готовность нѣкоторыхъ театральныхъ критиковъ авторитетно, съ одного раза, судить о сценическомъ впечатлѣніи, продолжавшемся не долѣе двухъ—трехъ секундъ, его изумляла. Часто Кайнцъ говорилъ, что онъ не знаетъ, насколько справедливы утвержденія критиковъ, приписывающихъ ему то или иное толкованіе роли: не знаетъ потому, что у него есть мнѣніе объ исполненной трагедіи, есть знаніе быта ея и нѣтъ пониманія исполненной роли,—онъ видитъ роль, *какъ чело-вѣка*, но не понимаетъ ее, какъ идею. Его смѣшило, когда ему приходилось читать въ различныхъ рецензіяхъ сужденія хвалебныя или отрицательныя о такихъ подробностяхъ исполненія, которыя имѣли на сценѣ мѣсто совершенно непредвидѣнно,—не по мысли актера, но въ силу слѣпого случая...

И Кайнцъ боялся театральной критики потому, что прочитанная театральная рецензія зачастую навязывала ему свое представленіе о данной пьесѣ, данной роли...

* * *

Кайнцъ родился въ 1858 г. Его раннее дѣтство протекало въ небольшомъ провинціальномъ городѣ Визельбургѣ, въ Австріи. Уже девяти лѣтъ родители Кайнца, люди съ достаткомъ, послали его учиться въ Вѣну. Первоначально отдали его въ школу піаристовъ, но оттуда мальчику скоро пришлось уйти, въ виду сильнѣйшей нелюбви къ греческому языку; его по-

мѣстили въ реальное училище. Родители имѣли въ виду послѣ училища отдать его въ высшую реальную школу и затѣмъ довести до политехникума. Однако, надежды отца Кайнца не оправдались. Сценическія способности Кайнца были замѣчены учителемъ и учениками, сотоварищами маленькаго реалиста. Въ противность обыкновенію большинства педагоговъ первый учитель Кайнца не только не препятствовалъ мальчику заниматься декламацией, но даже поощрялъ его на этомъ пути. Однако, неумѣренное увлеченіе искусствомъ отразилось на общихъ знаніяхъ молодого Кайнца и педагогическій совѣтъ училища предложилъ ему остаться на второй годъ. Къ счастью мальчика отецъ его явилъ рѣдкій примѣръ внимательнаго и чуткаго отношенія къ духовнымъ запросамъ своего сына. Приходится часто читать въ различныхъ автобіографіяхъ артистовъ, что отецъ артиста А или Б всячески препятствовалъ поступленію сына на сцену. Иное мѣсто отведено въ біографіи Кайнца его отцу. Увѣровавъ въ способности сына, отецъ съ поразительнымъ упорствомъ помогалъ сыну въ его работахъ всѣми средствами, ходилъ съ нимъ къ различнымъ авторитетамъ сцены того времени. Сужденія, уклончивыя или отрицательныя Кайнца-отца не огорчали, не отстраняли отъ разъ принятаго рѣшенія, но заставляли съ еще большей настойчивостью проводить Юсифа на сцену.

Существовалъ въ то время въ Вѣнѣ подъ руководствомъ одного изъ сотрудниковъ знаменитаго Генриха Лаубе театръ, извѣстный подъ названіемъ театра Сулковскаго. Въ театрѣ этомъ часто играли артисты придворной сцены, но главный кадръ сотрудниковъ театра составляли «любители драматическаго искусства», которымъ за деньги предоставлялась возможность выступать по разу въ эффектныхъ роляхъ классическаго и современнаго репертуара. За деньги же (въ большомъ размѣрѣ) возможность выступать повышалась, удваивалась, утраивалась и т. д. На эту сцену поступилъ Кайнецъ. То, что позже составило предметъ наибольшей его гордости,—великолѣпная нѣмецкая рѣчь, въ ту пору ранней юности еще отсутствовала у молодого артиста. Пришлось брать уроки дикціи. Спустя четверть года, Кайнецъ добился дебюта на сценѣ Бургъ-театра, которымъ

руководилъ тогда Дингельштедтъ. Дебютъ состоялся въ присутствіи такихъ судей, какъ Зонненталь, Левинскій, Ла-Рошъ и Августъ Ферстеръ. Послѣдній послѣ дебюта отвелъ Кайнца въ сторону и посовѣтовалъ ему поучиться еще годикъ, а потомъ вмѣстѣ съ нимъ отправиться въ Лейпцигъ, гдѣ имъ была взята антреприза городского театра на 1876-й годъ. Мнѣніе всѣхъ прочихъ судей оказалось для Кайнца невыгоднымъ. Кайнцъ до Лейпцига служилъ еще нѣкоторое время въ Касселѣ съ опредѣленнымъ неуспѣхомъ, что объяснялось неудачнымъ назначеніемъ ему ролей. Кайнцъ не могъ играть фатовъ, между тѣмъ его держали почти исключительно на такихъ роляхъ. Съ тяжелымъ чувствомъ вернулся Кайнцъ въ Вѣну, чтобы взять новый ангажементъ въ Марбургъ, гдѣ онъ служилъ со средней удачей. Лейпцигъ принесъ ему новое разочарованіе. Ферстеръ оказался такимъ же нечуткимъ, какъ и предыдущіе режиссеры. Роль Фердинанда въ «Коварствѣ и любви» незадолго до постановки была онъ него отнята. Худенькій, некрасивый, невзрачный актеръ, съ неяснымъ произношеніемъ, не могъ понравиться лейпцигской публикѣ. Антипатія лейпцигскихъ театраловъ къ Кайнцу возросла до необычайныхъ размѣровъ. Его освистывали изъ спектакля въ спектакль съ регулярностью, достойной лучшей участи. Въ этомъ походѣ противъ Кайнца были совершенно единодушны какъ зрители, такъ и пресса. Великій артистъ съ терпѣніемъ и тайной горечью переносилъ насмѣшки, сыпавшіяся на него, свистъ, завершавшій всякій разъ его игру. Съ этимъ годомъ артистической дѣятельности Кайнца связывается одно изъ благороднѣйшихъ выступленій въ защиту большого таланта, которое выпало на долю театральной критики послѣдняго вѣка. Францъ фонъ-Гольштейнъ написалъ въ защиту его горячую статью, которую въ виду отсутствія подходящихъ органовъ печати пришлось выпустить отдѣльной брошюрой. Критика осталась непреклонной, но на зрителей брошюра оказала нѣкоторое воздѣйствіе. Кайнцу блеснулъ первый успѣхъ. Но тутъ же померкъ. Изъ за неожиданныхъ разногласій съ Ферстеромъ ему пришлось покинуть Лейпцигъ. Онъ отправился въ Берлинъ, гдѣ какъ разъ въ ту пору составлялась труппа для гастрольныхъ спектаклей придворнаго мей-

нингенскаго театра. Случай помогъ ему получить ангажементъ въ эту труппу на 300 марокъ ежемѣсячнаго жалованья. Такъ начались гастрольныя поѣздки его по большимъ нѣмецкимъ городамъ, создавшія ему имя и выработавшія въ немъ тѣ прекрасныя качества его дарованія, которыми мы восхищались до послѣднихъ лѣтъ. Въ 1878 году Кайнцъ вновь посѣтилъ Лейпцигъ вмѣстѣ съ мейнингенцами. На этотъ разъ, благодаря авторитету Рудольфа фонъ-Готшалля, отношеніе критики къ его таланту было благоприятно. Черезъ Кельнъ и Гамбургъ вернулся онъ въ 1879 году въ тотъ городъ, гдѣ началась его артистическая карьера—вернулся въ Вѣну. Впечатленіе вѣнцевъ отъ игры Кайнца было, повидимому, и на сей разъ далеко не восторженное. По крайней мѣрѣ, переговоры, которые велъ Кайнцъ съ представителями городского театра въ Вѣнѣ объ ангажементѣ, не дали благоприятныхъ результатовъ. Такимъ образомъ, Кайнцу приходилось завоевывать каждый шагъ, каждую позицію на аренѣ нѣмецкаго театра до 1880 года, когда судьба неожиданно отнеслась къ Кайнцу съ благосклонностью. Кайнца пригласилъ Поссартъ на сцену мюнхенскаго придворнаго театра. Здѣсь Кайнцъ пробылъ три года, расширилъ свой репертуаръ, прилежно работалъ надъ недостатками своей дикціи, надъ пластичностью своего жеста и заслужилъ высокое благоволеніе Людвига II, этого короля-артиста, который своимъ художественнымъ чутьемъ вѣрно опредѣлилъ богатую одаренность двадцати-двухъ лѣтняго артиста.

Кайнцъ не пошелъ по стопамъ тѣхъ артистовъ, которые, будучи малообразованными, идутъ по линіи наименьшаго сопротивленія, отрицая необходимость для актера интеллектуальнаго совершенствованія только потому, что имъ некогда или лѣнь учиться. Кайнцъ путемъ самообразованія восполнилъ существенныя недостатки въ общемъ своемъ развитіи. Не будетъ преувеличеніемъ, если мы скажемъ, что всякій спеціальнѣйшій вопросъ, затрагивавшійся въ той или иной пьесѣ, изучался Кайнцемъ чуть ли не по первоисточникамъ. Можетъ быть, потому, что успѣхъ достался Кайнцу съ большимъ трудомъ, онъ никогда не заблуждался въ истинной цѣнѣ того, что люди называютъ успѣхомъ и что различествуетъ столь

сильно отъ понятія «слава» въ истинномъ и высокомъ смыслѣ этого слова. Онъ былъ участникомъ и виднымъ дѣятелемъ мейнингенской труппы, спектакли которой вся Европа того времени считала какимъ-то откровеніемъ. Какъ легко было впасть въ шаблонъ, какъ легко было усвоить трафареты!.. Съ Кайнцемъ этого не случилось. И когда директора организовавшагося въ столицѣ Германіи театра, между которыми были такіе крупные дѣятели сцены, какъ Ферстеръ, Барнай, Гаазе, обратились къ Поссарту съ просьбой принять участіе въ труппѣ «Нѣмецкаго театра», Поссартъ отвѣтилъ буквально слѣдующее: «Поссартъ, лишенный возможности оставить Мюнхенъ, пошлетъ равнаго себѣ замѣстителя». Этимъ замѣстителемъ былъ Кайнцъ. И Кайнцъ не обманулъ возлагавшихся на него надежды. На открытіи театра игралъ Кайнцъ Фердинанда въ «Коварствѣ и любви». Этотъ спектакль былъ первой побѣдой Кайнца, рѣшительной и безповоротной. Отсюда начинается слава Кайнца, какъ германскаго артиста. Здѣсь впервые выяснились съ полнотою всѣ тѣ черты его дарованія, которыя дали ему названіе «реалиста нѣмецкой сцены». Онъ оставался на сценѣ «Нѣмецкаго театра» до 1888 года. Въ промежуткѣ этихъ лѣтъ онъ исполнилъ рядъ ролей классическаго репертуара, преимущественно трагедіи Шекспира и Шиллера.

Въ 1888 году, вслѣдствіе возникшихъ разногласій, Барнай выступилъ изъ состава труппы «Нѣмецкаго театра» для того, чтобы основать свой «Берлинскій театр». Кайнцъ былъ имъ приглашенъ въ составъ новой труппы и принялъ приглашеніе. По нѣкоторымъ причинамъ ему пришлось позже отказаться отъ этого ангажемента. Хотя онъ и представилъ свидѣтельства докторовъ о нервной болѣзни, тѣмъ не менѣе союзъ нѣмецкихъ сценическихъ дѣятелей объявилъ Кайнца подъ бойкотомъ за неисполненіе имъ взятыхъ на себя обязательствъ. Нѣсколько лѣтъ Кайнцъ былъ лишенъ возможности выступать на крупныхъ сценахъ Германіи, скитался по небольшимъ сценамъ берлинскихъ предмѣстій, читалъ лекціи, ѣздилъ по Америкѣ, часто не получая обѣщаннаго гонорара и испытывая значительную нужду. Ему помогъ Ларонжъ, директоръ того же «Нѣмецкаго

театра», который былъ покинутъ Кайнцемъ въ 1888 году. Ларонжъ, выступивъ изъ союза сценическихъ дѣятелей, получилъ право свободы дѣйствій и вернулъ въ свою труппу Кайнца. Если въ первый періодъ своей службы на сценѣ «Нѣмецкаго театра» Кайнцъ создалъ рядъ ролей классическаго репертуара, восполнивъ ихъ нѣсколькими ролями изъ расцвѣтавшей тогда натуралистической драмы, то теперь подъ вліяніемъ новаго режиссера ему пришлось обратиться къ пьесамъ Геббеля. «Царь Кандавлъ» — одна изъ лучшихъ ролей, созданныхъ Кайнцемъ въ этомъ періодѣ его творчества. Повидимому, служба подъ руководствомъ властнаго режиссера въ труппѣ театра, который все болѣе становился капиталистическимъ предпріятіемъ, тяготила Кайнца. И когда онъ получилъ приглашеніе въ Бургъ-театръ, то принялъ его съ удовольствіемъ. Такимъ образомъ, четверть вѣка отдѣляетъ первое выступленіе Кайнца въ Вѣнѣ отъ триумфальнаго возвращенія Кайнца туда же. Въ 1898 году Кайнцъ гастролировалъ въ Вѣнѣ съ громаднымъ успѣхомъ. Въ слѣдующемъ году онъ вступилъ въ составъ труппы Бургъ-театра, съ которымъ болѣе не порывалъ связи, лишь изрѣдка уѣзжая на гастроли. Къ этому періоду его творчества относится работа въ области классической французской комедіи. «Мизантропъ» и «Тартюфъ» были исполнены имъ не только со всей силой самобытнаго дарованія, но и съ легкостью, чисто галльской. Репертуаръ этого времени у Кайнца очень сборный. Димитрій и Фіеско Шиллера, Ричардъ Второй, Генрихъ V, Анджелло, («Мѣра за мѣру») и Карлъ изъ Геббелевской «Маріи Магдалены», вотъ роли, которыя чередовались безъ системы, одна за другой. Довольно скучную пьесу Гауптмана «Бѣдный Генрихъ» онъ не только спасъ отъ равнодушія своей игрой, но и заинтересовалъ ею вѣнцевъ на долго. Но высшаго подъема, высшей художественной полноты достигъ онъ въ роли Гамлета, исполненіе которой театральная Вѣна не забудетъ. Первое десятилѣтіе настоящаго вѣка знаменуетъ собою уже паденіе творческихъ силъ Кайнца. Человѣкъ, жившій нервами, человѣкъ необычайной пытливости, человѣкъ, не довольствовавшійся ремесленнымъ однообразіемъ успѣха, но искавшій всегда новыхъ художественныхъ формъ, новыхъ средствъ выраженія, исчерпалъ свой та-

лантъ скорѣе, чѣмъ старшіе его товарищи, Барнай и Поссартъ. Мелодичный голосъ ослабъ, движенія потеряли прежнюю живость, мучительная болѣзнь подолгу держала Кайнца въ кровати, отнимая его отъ сцены. Еще сыгралъ онъ Мефистофеля въ «Фаустѣ». Былъ виденъ большой умъ, большое художественное чутье и большая усталость. 6-го сентября настоящаго года Кайнца не стало.

ДВѢ КНИГИ О ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМѢ.

Замѣтка.

(*Jules Guillemot. L'évolution de l'idée dramatique chez les maîtres du théâtre de Corneille à Dumas-fils. Paris (Perrin). 1910. 295 p. 3 fr. 50.—Francisque d'Armade. Le théâtre français des origines à nos jours. Paris (Delagrave) 1910. 760 p. 6 fr.*).

Сырые факты безъ тѣни связующей мысли, поверхностныя обобщенія, не подкрѣпленныя изученіемъ фактическихъ данныхъ: таковы двѣ крайности, изъ которыхъ рѣдко выходитъ литература о театрѣ. Немудрено, что всякій, кто чувствуетъ необходимость осмыслить и обосновать свои сложныя отношенія къ театру, жадно набрасывается на труды, носящіе заглавіе въ родѣ приведенныхъ выше. Къ сожалѣнію, чѣмъ значительнѣе задачи, формулированныя въ этихъ названіяхъ, тѣмъ менѣе удовлетворительнымъ представляется ихъ рѣшеніе въ лежащихъ предъ нами трудахъ. Эволюція драматической поэзіи во Франціи, развитіе французской драматургіи: какъ много могло бы намъ дать надлежащее уясненіе этихъ широкихъ темъ. Франція такъ долго царила въ европейской драмѣ, ея теоретики были такъ близки къ ея театру и его вопросамъ, ея драма была такимъ выразительнымъ и такимъ высокимъ порожденіемъ ея культурной жизни, что представить полную и послѣдовательную картину ея театральнаго развитія значило бы захватить чрезвычайно глубоко и широко. Показать интимную связь французскаго высокаго театра съ національнымъ

творчествомъ, уяснить преобразование завѣтовъ классической древности въ ученіи великихъ французскихъ трагиковъ, провести извилистыя, но непрерывныя линіи традиціи между явленіями, казалось бы, столь чуждыми другъ другу, какъ «Сидъ» и «Шантеклеръ», связать исторіей свободныя индивидуальности, опредѣлить размахъ личнаго творчества въ томъ, что представлялось неизмѣнно традиціоннымъ: десятки такихъ и не менѣе заманчивыхъ и достойныхъ задачъ стояли бы предъ изслѣдователемъ, который сумѣлъ бы вдуматься въ тему, избранную г.г. Гильемо и д'Армадомъ. Тема, очевидно, назрѣла, но, увы, несмотря на то, что книга перваго увѣнчана на конкурсѣ «Профессіональной Ассоціаціи Драматической и Музыкальной Критики», а обширной работѣ второго предпослано необузданно панегирическое предисловіе Ж. Ришпена, нынѣ академика,—обѣ книги, оставляя въ сторонѣ трудолюбіе ихъ составителей, свидѣтельствуютъ почти исключительно о наивности, позволяющей людямъ браться за дѣло, объема и трудностей котораго они и не подозреваютъ.

Г. Гильемо уже въ предисловіи значительно суживаетъ свою задачу. Рѣчь пойдетъ совсѣмъ не объ «эволюціи драматической идеи». Дѣло попросту въ томъ, что каждому искусству *учатся*: учатся художники, учатся актеры, учатся повара и парикмахеры; говорятъ, есть даже школа воровъ; только у драматурговъ нѣтъ выучки: великіе драматурги творили въ порывѣ вдохновенія и не передали намъ тайны, какъ достался вождедѣнный «*élan fougueux de leur essor*». Единственное, что они оставили намъ на поученіе, это ихъ предисловія и примѣчанія, подчасъ сопровождающія ихъ произведенія. Вотъ прослѣдить развитіе драматической теоріи, отразившейся въ этихъ эстетическихъ манифестахъ, и составляетъ задачу г. Гильемо. Можно не прибавлять, что собственно развитія, эволюціи въ его работѣ читатель не найдетъ: предисловія изложены хронологически и въ этомъ вся связь ихъ съ исторіей. Но въ томъ, что классики предшествуютъ романтикамъ, нѣтъ никакой необходимости—такъ оно было, не о чемъ тутъ мудрить, и авторъ не пытается установить между смѣнявшимися другъ друга теченіями какую либо связь.

Такимъ образомъ подѣ видомъ изслѣдованія мы имѣемъ предѣ собой коллекцію, пожалуй не лишенную интереса для всякаго, кто интересуется драгоценными для теоріи творчества признаніями и соображеніями великихъ поэтовъ. Книга Гильемо распадается на три главы соотвѣтственно тремъ вѣкамъ французскаго театра, которые почтилъ своимъ вниманіемъ этотъ эволюціонистъ, произвольно оторвавшій великихъ драматурговъ XVII вѣка отъ прошлаго. Съ самаго начала онъ указываетъ на авторитетъ Аристотеля, царившій въ поэтикѣ классицизма, и повторяетъ довольно не новыя соображенія о томъ глубокомъ смыслѣ, который имѣла для своего времени теорія трехъ единствъ. На предисловіи къ «Сиду», воздающемъ столь великую хвалу драматургіи Аристотеля, онъ останавливается весьма подробно. Но среди теоретическихъ признаній Корнеля болѣе чѣмъ предисловія его интересуютъ «Trois discours sur l'art dramatique»; здѣсь достойны, пожалуй, вниманія нѣкоторыя указанія составителя на смѣлость, съ которой Корнель, признавая установленныя правила, разрѣшалъ нарушеніе ихъ. Правила были для него не незыблемымъ символомъ вѣры, а выводами изъ театральной практики и потому, самъ практикъ, онъ былъ всегда за расширеніе возможностей, хотя бы оно казалось эстетической ересью.

Расинъ дѣлаетъ въ теоріи шагъ впередъ; его «предисловія» менѣе уравниловѣны; въ ихъ нервности чувствуется индивидуальность. Мольеру было не до теоріи словесности; въ предисловіи къ «Тартюфу» онъ долженъ былъ оправдываться въ вещахъ болѣе серьезныхъ, чѣмъ нарушеніе драматическаго канона. Съ этой стороны содержательнѣе «Critique de l'École des femmes».

Среди писателей XVIII вѣка авторъ останавливается прежде всего на Вольтерѣ, который въ теоріи драмы, какъ извѣстно, не такъ далеко ушелъ отъ своихъ предшественниковъ. О критическихъ приговорахъ Вольтера часто судятъ по его знаменитому сужденію о «Гамлетѣ» («плодъ воображенія пьянаго дикаря»); надо помнить, однако, что здѣсь же Вольтеръ признавалъ въ трагедіи Шекспира «черты возвышенныя, достойныя

величайшаго генія». Мариво авторъ обходитъ молчаніемъ. Наоборотъ, онъ съ большою обстоятельностью излагаетъ взгляды Бомарше, едва упомянувъ о Дидро.

Въ XIX вѣкѣ его интересуеъ прежде всего Викторъ Гюго перваго періода: авторъ знаменитаго «Предисловія къ *Кромвелю*», затѣмъ—переходъ нѣсколько внезапный—Александръ Дюма-отецъ. Романтики, по мнѣнію г. Гильемо, были недюжинные люди, но не создали ничего. Они разрушали; зато Скрибъ создавалъ, и теоріямъ Скриба удѣлено нѣсколько страницъ передъ Мюссе, котораго авторъ не разсмотрѣлъ среди романтиковъ по той причинѣ, что драмы Мюссе увидѣли сцену лишь послѣ 1848 года. Затѣмъ, мимо Ожье мы приходимъ къ теоріямъ Дюма-сына и, послѣ нѣсколькихъ страницъ, удѣленныхъ Пальерону, останавливаемся на порогѣ новаго вѣка. Заключение автора соотвѣтствуетъ по значительности всему его изслѣдованію. Онъ находитъ, что есть правила театральнаго ремесла, что это не догматы, а практическіи указанія, что авторы, ихъ формулировавшіе, не создали ихъ, но открыли, какъ мореплаватель открываетъ новые міры, что всѣ великіе произведенія сцены созданы не только вдохновеніемъ генія, но и его ремесломъ—и такъ далѣе: выводы также легковѣсны, какъ и аргументы, долженствующіе поддержать ихъ. Кой что интересное есть, безспорно, въ книгѣ г. Гильемо. Если отвлечься отъ его дѣтскихъ тенденцій, то надо признать, что сырье, собранное въ его книгѣ и расположенное безъ всякой внутренней связи въ порядкѣ механической хронологіи, все таки представляетъ интересъ и для теоретика и для драматурга. Въ этой пустой и болтливой книгѣ мы все таки сталкиваемся съ мнѣніями о театральномъ искусствѣ, принадлежащими ряду выдающихся драматурговъ, и того, кто хочетъ думать, они, несомнѣнно, наведутъ на мысли.

Книга д'Армада откровенно сплошь состоитъ изъ сырья. Это—опытъ драматической хрестоматіи, въ которой отрывки изъ пьесъ связаны изложеніемъ ихъ содержанія. На какихъ читателей рассчитывалъ составитель, видно уже изъ того, что онъ находитъ нужнымъ объяснять въ подстроч-

ныхъ примѣчаніяхъ такія слова, какъ *raté, hostie, piau-piau, coterie, lin-seul, Croisades, foutez-moi le camp* и т. д. Послѣднее выраженіе, очевидно указываетъ, что составитель имѣлъ въ виду даже не маленькихъ французовъ, которые, конечно, знаютъ, что *goujat* значитъ грубьянъ, а *rasoir*—бритва. Итакъ, возможная публика д'Армада—иностранцы, приступающіе къ изученію драматической литературы французовъ. Онъ даетъ недурной подборъ именъ и отрывковъ. Правда, онъ дурно сдѣлалъ, представивъ средневѣковую драму въ нѣсколько модернизованномъ языкѣ, но онъ все таки даетъ образцы такихъ интересныхъ произведеній народного творчества, какъ *Representation d'Adam, Le jeu de saint Nicolas*, миракли, мистеріи, страсти, фарсы, комедіи предшественниковъ Мольера и т. д., вплоть до «великаго вѣка». Сборникъ д'Армада неравномѣренъ: онъ становится все полнѣе и снисходительнѣе по мѣрѣ приближенія къ новому времени. Пиронъ занимаетъ у него больше мѣста, чѣмъ Мольеръ и Мирбо больше, чѣмъ Скрибъ; но это, очевидно, соответствуетъ, если не дѣйствительному составу нынѣшняго французскаго репертуара, то предполагаемому интересу читателя; вѣдь и мы при первоначальномъ изученіи литературы знакомимся съ произведеніями народной словесности и древней письменности лишь въ извлеченіяхъ. Современность представлена въ книгѣ г. д'Армада особенно полно; здѣсь не только такіе репертуарные драматурги какъ Капюсъ, Доннэ и Бернстейнъ, но и менѣе извѣстные, какъ Жюльенъ, Бернедъ, Жеральди и т. п. Можно пожалѣть, что д'Армадъ, излагая почти всегда лишь одну, наиболѣе извѣстную, пьесу cadaго драматурга, обыкновенно даже не упоминаетъ о другихъ; иначе его книга была бы недурнымъ справочникомъ. Но и въ этомъ видѣ она не лишена интереса и можетъ принести нѣкоторую пользу.

А. Горнфельдъ.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА 1911 г. (ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНИЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

Въ 1911 г. журналъ будетъ выходить, при томъ же составѣ сотрудниковъ, ежемѣсячными выпусками (кромѣ іюня и іюля), съ значительно увеличеннымъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, меццотинной, фото- и автотипіей и т. д.) съ произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ (по 40—45 репродукцій въ каждомъ выпускѣ), причѣмъ эти иллюстраціи будутъ сопровождаться статьями (монографіями) и всесторонне представлять или творчество отдѣльныхъ мастеровъ, или цѣлое художественное направленіе, или выставку. театральную постановку и т. п. Кромѣ того въ журналѣ будутъ помѣщаться статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, въ особенности же—иллюстрированныя статьи, освѣщающія современныя исканія въ области искусства въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

Широко поставленная хроника 'Аполлона' будетъ давать по возможности полную и своевременную картину жизни искусства въ Россіи и за границей. Въ теченіе мѣсяцевъ январь—апрѣль и сентябрь—декабрь подписчикамъ русская хроника будетъ разсылаться два раза въ мѣсяць—каждое 1-ое и 15-ое число—отдѣльно отъ журнала. Въ журналѣ будутъ также помѣщаться стихи съ иллюстраціями. Кромѣ того будутъ выпускаться отдѣльными книжками Литературныя Альманахи 'Аполлона', для которыхъ въ распоряженіи редакціи имѣются произведенія Сергѣя Ауслендера, Валерія Брюсова, Александра Блока, Бор. Зайцева, Н. Гумилева, М. Кузьмина, А. М. Ремизова, гр. Алексѣя Н. Толстого и др. Подписчикамъ 'Аполлона' Альманахи будутъ высылаться со значительною скидкой.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ (январь—декабрь) 10 р. съ доставкой и пересылкой, 9 р. безъ доставки. При подпискѣ въ Главной Конторѣ допускается разсрочка платежа (безъ повышеія цѣны): при подпискѣ—5 р., къ 1-му марта—2 р., къ 1-му мая—остальное. За границу—12 р. На полгода 6 р. съ доставкой и пересылкой, 5 р. безъ доставки; за границу—7 р.

Принимается также отдѣльная подписка на хронику 'Аполлона'—'Русская художественная лѣтопись'—4 рубля въ годъ; отдѣльные номера—25 коп.

Въ розничную продажу съ 1911 года журналъ поступать не будетъ. Цѣна оставшихся отъ 1910 года въ небольшомъ количествѣ годовыхъ экземпляровъ, съ января 1911 г., будетъ повышена до 15 руб. съ пересылкой.

Иллюстрированныя проспекты высылаются Главной Конторой бесплатно.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ—С.-Петербургъ, Мойка 24, кв. 6, телеф. 109—12; въ отдѣл. Конторы—Москва, книж. магаз. 'Образованіе', Кузнецкій м., д. кн. Гагаринной; Кіевъ, книж. магаз. Идзиковскаго, Крещатикъ, 29; Ковно книжн. магаз. Рутскаго; Варшава, кн. т-во 'Орость', Новый Свѣтъ, 70; Саратовъ, книжн. магаз. 'Основа', Нѣмецкая ул., и въ главныхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи.

Издатели: С. К. Маковскій.
М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергѣй Маковскій.
Бар. Н. Н. Врангель.

ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ „МУЗЫКА“.

Москва, Остоженка, Троицкій пер.,
д. 4, кв. 1. Телеф. 210—98.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

на годъ 5 руб.

на 1/2 года 3 руб.

Отдѣльный № съ пересылкой 15 коп.

№№ вышедшіе въ ноябрѣ и декабрѣ, подписчики получаютъ бесплатно.

Видя въ музыкѣ, какъ и вообще въ искусствѣ, одно изъ высшихъ проявленій культурной жизни, редакція еженедѣльника будетъ стремиться оказывать поддержку всему, что способствуетъ росту и широкому распространенію въ обществѣ музыкальной культуры. И, наоборотъ, редакція будетъ бороться со всѣми явленіями, враждебными свободному развитію музыкальнаго искусства. Полагая идею культуры не отдѣлимой отъ идеи преемственности, МУЗЫКА соединитъ исканія новаго съ уваженіемъ и любовью къ прошлому.

Въ вышедшихъ книжкахъ МУЗЫКИ помѣщены статьи: Леонида Сабанѣева («Современныя теченія въ музыкальномъ искусствѣ», «Прометей» А. Скрябина) Вл. Держановскаго, В. Иванова («Московскіе городскіе концерты»), Б. Карагичева, Е. Сараджева, Иог. Паульсена, и др. Впервые опубликованъ рядъ писемъ Н. А. Римскаго-Корсакова и Вас. Калиникова. Въ каждомъ № постоянные отдѣлы: «Музыкальная недѣля» (календарь).—«Музыкальная памятка».—Критика.—Хроника.—Библиографія.—Тексты для музыки.—Иллюстрація (впервые опубликованный портретъ Л. Н. Скрябина, работы академика Л. Пастернака, старинный портретъ Римскаго-Корсакова и др.).—Карикатуры.

Въ ближайшихъ №№ МУЗЫКИ предположены статьи: Вольфганга, Бориса Попова, Владиміра Метцля (Берлинъ), М.-D. Salvocoressi (Парижъ) М. Кумина, А. Б. Гольденвейзера («Левъ Толстой и музыка»), Ал. Койранскаго («Оперная сцена съ точки зрѣнія художника») и мн. др.

Въ Москвѣ розничная продажа №№ МУЗЫКИ, кромѣ главной конторы, музык. магаз. и газетн. кіоск. производится также на всѣхъ значительныхъ симфоническихъ и камерныхъ концертахъ въ залахъ Благороднаго собранія и консерватори.

Объявленія въ МУЗЫКУ, по цѣнѣ: строка непарели на обложкѣ 60 коп. и внутри книжки 50 коп.,—принимаются въ конторѣ МУЗЫКИ. (МОСКВА, Остоженка, Троицкій пер., д., кв. 1, телеф. 210—98), а также въ конторѣ Л. и Э. Метцля и во всѣхъ ея иногороднихъ и заграничныхъ отдѣленіяхъ.

Редакторъ-издатель Вл. Держановскій,

ОТКРЫТА ПОДПСКА на 1911 г.

на еженедѣльную общественно-педагогическую газету

ШКОЛА и ЖИЗНЬ

съ ежемѣсячными приложеніями.

Въ книжкахъ приложеній, которыя за годъ составятъ около 80 печатныхъ листовъ, будутъ помѣщаться цѣльные произведения русскихъ и иностранныхъ авторовъ, старыя классическія или выдающія новѣйшія или касающіяся наиболѣе интересныхъ вопросовъ текущаго времени. Три книжки приложеній будутъ посвящены памяти Л. Н. Толстого, Н. И. Пирогова и работамъ извѣстнаго нѣмецкаго педагога Кершенштейнера. Въ числѣ приложеній—три сборника, специально посвященные нашей низшей, средней и высшей школь.

Газета издается по слѣдующей программѣ: 1) Руководящія статьи по вопросамъ: а) организаціи школы и школьнаго законодательства, б) общепедагогической теоріи и практики. 2) Статьи по различнымъ вопросамъ образованія и воспитанія. 3) Фельетонъ, характеризующій по преимуществу внутреннюю жизнь школы или популяризующій различныя стороны знанія. 4) Обзоръ печати. 5) Хроника образованія: дѣятельность законодательныхъ учрежденій, правительства, мѣстнаго самоуправленія и т. д. 6) Хроника школьной жизни въ Россіи и за границей. 7) Обзоръ спеціальной литературы русской и иностранной. 8) Справочный отдѣлъ съ подотдѣломъ отвѣтовъ редакціи на запросы подписчиковъ.

Въ газетѣ принимаютъ участіе, въ числѣ прочихъ, слѣдующія лица:

Проф. М. М. Алексѣенко, акад. В. М. Бехтеревъ, проф. И. И. Боргманъ, И. П. Бѣлоконскій, проф. В. А. Вагнеръ, В. П. Вахтеровъ, акад. В. И. Вернадскій, В. А. Гердъ, проф. Н. А. Гредескулъ, проф. Д. Д. Гриммъ, Я. Я. Гуревичъ, проф. В. Я. Данилевскій, Я. И. Душечкинъ, Е. А. Звягинцевъ, проф. П. Ф. Каптеревъ, проф. М. Я. Капустинъ, проф. Н. И. Карѣевъ, проф. М. М. Ковалевскій, акад. А. Ф. Кони, проф. Н. Н. Ланге, А. Л. Липовскій, проф. И. В. Луцикій, проф. А. А. Мануйловъ, П. Н. Милоковъ, Н. Ф. Михайловъ, проф. А. П. Нечаевъ, акад. Д. Н. Овсяннико-Куликовскій, Ф. Ф. Ольденбургъ, А. Н. Острогорскій, А. Б. Петрищевъ, И. И. Петрункевичъ, А. С. Пругавинъ, Н. А. Рубакинъ, М. А. Стаховичъ, І. В. Титовъ, Д. И. Тихомировъ, графъ И. И. Толстой, Н. В. Тулуповъ, проф. Г. В. Хлопинъ, В. И. Чарнолускій, проф. Г. И. Челпановъ, Н. В. Чеховъ, П. М. Шестаковъ, А. И. Шингаревъ, акад. И. И. Янжулъ и многіе др.

Изъ иностранныхъ ученыхъ между прочимъ общали свое участіе въ газетѣ слѣдующія лица: проф. Ренэ Вормсъ, Шарль Жидъ, извѣстный французскій педагогъ Бюссонъ, де Гревъ и др.

Редакція газеты имѣетъ корреспондентовъ въ разныхъ городахъ Имперіи и спеціальныхъ корреспондентовъ въ и Г. Совѣтъ Г. Думѣ.

Подъ общей редакціей Г. А. Фальборка.

Подписная цѣна:	на годъ	на 6 м.	на 3 м.
Съ доставкой и пересылкой въ города Имперіи.	6 руб.	3 руб.	2 руб.

Принимается подписка на два мѣсяца — съ 1 ноября до конца года—1 руб.

Для учащ. въ нач. учил. допускается разсрочка по 1 р. за каждые 2 мѣс. Лица, подписавшіяся до 1-го января 1911 г., получаютъ газету въ 1910 г. бесплатно.

Газета выходитъ съ ноября мѣсяца. Пробныя №№ высылаются бесплатно.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ, Петербургъ, Кабинетская, № 18, тел. 547—34 во всѣхъ почтово-телеграфныхъ конторахъ Россіи и въ книжныхъ м.

Объявленія принимаются въ Главной Конторѣ газеты. Цѣна объявленій за строку непарели на первой страницѣ 60 коп.; позади текста 30 коп.

Издатели: Н. В. Мѣшковъ и Г. А. Фальборкъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1911 г.

на ежемѣсячный популярно-медицинскій журналъ

„ВѢСТНИКЪ ЗДОРОВЬЯ“.

(2-ой годъ изданія).

1 рубль въ годъ съ доставкой и пересылкой.**Органъ самолѣченія необходимый въ каждой семьѣ.**

Журналъ посвященъ цѣлямъ самолѣченія и предназначается замѣнить собою лѣчебникъ' почтену въ немъ будутъ указаны наиболѣе цѣлесообразные и практически примѣняемые способы лѣченія, а равно тѣ готовые лѣкарственные препараты, которые въ настоящее время признаны всѣми медицинскими авторитетами специфическими и радикально излѣчивающими тяжелыми недуги, какъ: чахотку, неврастенію, ревматизмъ, катарръ желудка, экзему, сифилисъ, венерическія болѣзни и другія.

Для достиженія этихъ цѣлей журналъ предоставляет **БЕЗПЛАТНО** своимъ подписчикамъ.

1) Медицинскіе совѣты и научно-обоснованныя указанія специалистовъ тѣхъ средствъ и способовъ, кои являются наиболѣе примѣнимыми и доступными для домашняго лѣченія болѣзней.

2) Цѣнную, обратившую всеобщее вниманіе, крайне интересную КНИГУ, написанную поразительно ясно и просто «Книга Здоровья», благодаря которой уже тысячи больныхъ скоро и вѣрно излѣчились отъ различныхъ тяжелыхъ и запущенныхъ недуговъ: чахотки, неврастенія, ревматизма, катарра желудка, геморроя, пьянства, полового безсилія, экземы, сифилиса, венерическихъ болѣзней и проч.

Просятъ точно указывать въ письмѣ наименованіе болѣзни съ ея болѣе или менѣе подробнымъ описаніемъ, имя фамилію больного, точный адресъ и Редакціей немедленно будетъ данъ самый подробный отвѣтъ. Для полученія вышеназванной книги просятъ прилагать **ДВѢ** семикопѣчныхъ марки.

Подписчики получаютъ кромѣ 12 номеровъ журнала, за годовую плату **ОДИНЪ РУБЛЬ—БЕЗПЛАТНО** домашній лечебникъ подъ названіемъ

„КНИГА ЗДОРОВЬЯ“

въ который войдетъ содержаніе книги самолѣченія подъ редакціей Д-ра Мед. Ершова, въ роскошной художественной обложкѣ, стоящей въ отдѣльной продажѣ **два рубля.**

«КНИГА ЗДОРОВЬЯ» состоитъ изъ слѣдующихъ отдѣловъ: 1) *Болѣзни нервной системы.* Половое безсиліе. Онанизмъ, Неврастенія. 2) *Внутреннія болѣзни.* 3) *Женскія болѣзни.* 4) Предупрежденіе беременности и предохранительныя средства. 5) *Дѣтскія болѣзни.* 6) *Кожныя болѣзни.* 7) *Хирургія.* Пересылка лечебника за счетъ подписчика. Просимъ прилагать **ЧЕТЫРЕ** семи копѣчн. марки. Лица подпавшія на 1911 г., получаютъ журналъ со дня подписки за 1910 г. **БЕЗПЛАТНО.**

Подписчики получаютъ 12 №№ журнала за годовую плату **ОДИНЪ руб.**

(можно высылать почтовыми марками на 1 руб. въ заказномъ письмѣ).

Деньги и письма адресовать въ Контору Редакціи «ВѢСТНИКЪ ЗДОРОВЬЯ»,
С.-Петербургъ, Спасовая, 1.

Оставшіеся въ небольшомъ количествѣ комплекты журн. за 1910 г. высылаются за **ОДИНЪ руб.**

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1911 годъ

ЕЖЕГОДНИКА

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать первый годъ изданія).

Въ теченіе 1911 года журналъ зыдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^o, 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: Какъ возникли драматическіе курсы Императорскаго театрального училища *Н. С. Васильевой*. — Актеры-писатели. Матеріалы для біографіи *В. Н. Андреева-Бурлака* *Б. В. Варнеке*. — Эдипъ и Карамазовы *Максимиліана Волошина*. — Современный бельгійскій театръ *М. В. Веселовской*. — 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. Россева*. — Мусоргскій *Н. Ф. Финдейзена*. Театральные огни (Французскій театръ въ СПб. въ 1863—1874 гг.) *Ив. Щеглова*. — Очерки польской драмы *А. И. Яцимирскаго* 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.

Цѣна годового 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.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

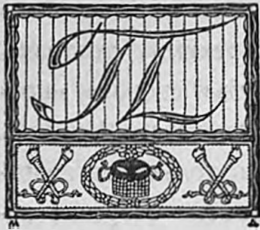
Н. Евреиновъ.

КРѢПОСТНЫЕ АКТЕРЫ.

ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Императорскихъ СПб. Театровъ, Моховая, 40.
1911.



ПРИЧИНЫ отмѣны крѣпостного права въ Россіи почти исчерпывающе преподаны въ «Постановленіяхъ о Всемилостивѣйшемъ дарованіи крѣпостнымъ людямъ правъ состоянія свободныхъ сельскихъ обывателей»: «при уменьшеніи простоты нравовъ, при умноженіи разнообразія отношеній, при уменьшеніи непосредственныхъ отеческихъ отношеній помѣщиковъ къ крестьянамъ, при впаденіи иногда помѣщичьихъ правъ въ руки людей, ищущихъ только собственной выгоды, добрыя отношенія ослабѣвали, и открывался путь произволу, отяготительному для крестьянъ и неблагоприятному для ихъ благосостоянія...»

И Высочайшее пресѣченіе пути произвола, конечно, могло вызвать только самую горячую признательность въ лицѣ всѣхъ, кому дороги гуманитарныя начала государственнаго строя.

Крѣпостное право пало благодаря тѣмъ специфическимъ злоупотребленіямъ этимъ правомъ, точнѣе благодаря тѣмъ правонарушеніямъ, борьба съ которыми могла привести къ побѣдѣ высшей справедливости только при отмѣнѣ самого института, дававшего непрестанный поводъ къ этимъ правонарушеніямъ.

Однако, утверждать вмѣстѣ съ большинствомъ, а въ частности съ проф. И. Иванюковымъ, и притомъ утверждать категорически и безъ единой оговорки, что крѣпостное право «было тормазомъ, рѣшительно препятствовавшимъ развитію Россіи» ¹⁾—значитъ игнорировать тѣ страницы нашей исторіи, которыя для всякаго историка русскаго театра представляются исключительно цѣнными и знаменательными.—Я говорю объ исторіи зарожденія и развитія у насъ помѣщичьихъ театровъ съ крѣпостными актерами.

¹⁾ См. «Паденіе крѣпостного права въ Россіи», И. Иванюкова, стр. 3.

Теперь, на разстояніи пятидесяти лѣтъ отъ манифеста 19 февраля 1861 г., мы съ бѣльшимъ безпристрастіемъ можемъ подвести итоги дѣятельности тѣхъ крѣпостниковъ-театраловъ, которыхъ заклеили въ свое время Грибоѣдовъ и Герценъ.

Конечно, и мы не станемъ искать оправданья тѣмъ жестокостямъ, къ которымъ прибѣгали антрепренеры въ своихъ «барскихъ» театрахъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ мы не зажмуримъ глаза на тѣ свѣтлыя стороны «крѣпостной» сцены, гдѣ суждено было вырости талантамъ Мочалова и Щепкина.

До сихъ поръ помѣщичьи театры разсматривались только съ неприглядной стороны; когда историкъ или беллетристъ хотѣли особенно наглядно показать весь ужасъ крѣпостного режима, они неизмѣнно, какъ на послѣднюю ступень произвола, указывали на прихоть барина, заставляшаго отъ скуки «представлять на театрѣ» тѣхъ, кому необразованность, безталантность и стыдъ мѣшали должнымъ образомъ удовлетворить капризы меломаніи, вызывая тѣмъ самымъ «отеческія» мѣры, возмутительность которыхъ для современнаго читателя стоитъ на грани безспорнаго.

Такимъ путемъ въ глазахъ многихъ и многихъ культурная цѣнность помѣщичьихъ театровъ была сведена къ нулю и «барскія» антрепризы получили исключительно отрицательное значеніе.

Подобному факту удивляться не приходится: всегда человѣческій умъ больше интересуется исключеніемъ, чѣмъ правиломъ. Если сосчитать страницы астрономіи, посвященныя пятнамъ на солнцѣ, то ихъ, несомнѣнно, окажется больше страницъ, удѣленныхъ самому солнцу. Съ театромъ крѣпостныхъ произошло то-же самое: приковали возмущенные взоры къ исполосованнымъ спинамъ подневольныхъ актеровъ и изъ за этихъ спинъ не увидѣли того храма русскаго сценическаго искусства, который съ неимовернымъ трудомъ, камень за камнемъ, воздвигали наши родовитые антрепренеры.

Но станемъ ли мы отрицать грандіозность величайшей пирамиды изъ за бичей, выпавшихъ на долю исполнительнои воли Хеопса! И назвали бы мы Великимъ Петра I-го, еслибъ въ оцѣнкѣ его генія преобразованія исхо-

дили главнымъ образомъ изъ тѣхъ жестокихъ казней, которымъ подверглись бунтовщики-стрѣльцы или хотя бы изъ тѣхъ поученій дубинкой, тяжесть которой испытывалъ любой изъ нерадивыхъ сподвижниковъ царя!

Въ самомъ дѣлѣ, не попали бы мы вообще въ сѣть ошибокъ, если бы обычное для прошлой эпохи (напр., тѣлесныя наказанія) разсматривали такъ же, какъ необычное для нашего времени.

Къ тому-же, прежде чѣмъ произнести свой судъ надъ театральной дѣятельностью нашихъ дѣдовъ и прадѣдовъ, надлежало бы нѣсколько подробнѣе ознакомиться со столѣтней исторіей искусства и быта крѣпостныхъ актеровъ. (Казалось-бы пришла тому пора!). И именно этому я и хотѣлъ-бы содѣйствовать въ настоящемъ очеркѣ, поскольку я располагаю данными, сюда относящимися ¹⁾).

Первое выступленіе на сценѣ крѣпостныхъ относится къ 1744 году, когда въ придворномъ театрѣ, по случаю обрученія Наслѣдника престола Петра Ѳедоровича съ Ангальтъ-Цербтской принцессой, будущей Екатериной Великой, былъ исполненъ «Балетъ цвѣтовъ», «поелику,—объясняетъ современникъ,—въ немъ актрисы цвѣтками были». Какъ справедливо полагаетъ бар. Н. В. Дризенъ въ своемъ историческомъ очеркѣ «Стопятидесятилѣтіе Императорскихъ театровъ», всѣ эти—«Роза»—Аксинья, «Рененкулъ»—Елизавета, «Анемонъ»—Аграфена, маргаритки и іасинсы,—были крѣпостныя дѣвушки, можетъ быть учившіяся въ школѣ Ланде, извѣстнаго балетмейстера царствованія Анны Іоанновны, обучавшаго танцамъ и Императрицу Елизавету ²⁾. Воспитанная французомъ Рамбуромъ, Елизавета

¹⁾ Буду держаться хронологическаго метода изложенія, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, гдѣ группировка нѣкоторыхъ фактовъ (продажа актеровъ, доморощенность и др.) обусловливаетъ желательное отступленіе отъ руководящаго метода.

Здѣсь-же считаю нужнымъ благодарственно указать, что въ собраніи и провѣркѣ литературнаго матеріала о крѣпостныхъ актерахъ мнѣ помогалъ молодой историкъ русскаго театра М. А. Брянскій.

²⁾ «Любопытно, замѣчаетъ бар. Н. В. Дризенъ, что въ этомъ спектаклѣ чуть-ли не впервые выступаетъ русская женщина въ качествѣ актрисы, да еще танцовщицы.

Петровна питала большую симпатію ко всему французскому, а въ томъ числѣ и къ театру. Она была Первѣйшей Любительницей и Меценатомъ русскаго сценическаго искусства и именно въ ея царствованіе суждено было основаться русскому театру (1756 г.).

Нечего и говорить, что наши дворяне, всегда увлекашіеся моднымъ при дворѣ, захотѣли и у себя дома культивировать учрежденіе, въ которомъ, кромѣ пользы просвѣщенія, видѣли еще изящную забаву и роскошь, коей всегда пріятно похвастать. Тамъ и сямъ, въ богатыхъ домахъ, начинаютъ устраивать любительскіе спектакли. Но быть самимъ актерами, учить роли, мазать лицо, волноваться за знаніе мѣста, все это казалось многимъ черезчуръ обременительнымъ; а страсть къ театру все росла и росла. Если раньше эта страсть считалась нѣкоторыми предосудительною, то уже въ царствованіе Императрицы Екатерины II-й съ нею примирились и богобоязливые, тѣмъ болѣе, что въ Указѣ Дирекціи театральной (12 іюня 1783 г.) дозволялось «всякому заводить благопристойныя для публики забавы, держася токмо государственныхъ узаконеній и предписаній въ уставѣ полицейскомъ». («Театръ есть школа народная,—говорила Екатерина Великая,—она должна быть непремѣнно подъ моимъ надзоромъ, я старшій учитель въ этой школѣ и за нравы народа мой отвѣтъ Богу»). И вотъ для лѣнивыхъ и застѣнчивыхъ театраловъ того времени открывался единственный по своей легкости путь удовлетворенія новой страсти: обратить наиболѣе способныхъ изъ своихъ крѣпостныхъ въ лицедѣевъ.

Это и случилось. Къ началу XIX в., по словамъ М. Пыляева, «не было ни одного богатаго помѣщичьяго дома, гдѣ-бы не гремѣли оркестры, не пѣли хоры и гдѣ-бы не возвышались театральные подмостки, на которыхъ приносили посильныя жертвы богинямъ искусства доморожденные артисты» ¹⁾.

Послѣднее обстоятельство тѣмъ болѣе странно, что русская драматическая сцена только въ 1759 году обзавелась собственной актрисой (Т. М. Троепольской)... Впрочемъ, имя танцовщицы Аксиньи (по фамиліи Сергѣевой) официально упоминается въ 1753 году».

¹⁾ М. Пыляевъ «Полубарскія затѣи», «Ист. В.» 1886 г. сентябрь.

Внявъ изреченію Екатерины Великой—«народъ, который поетъ и пляшетъ, зла не думаетъ»,—наше дворянство, развлекавшееся до тѣхъ поръ главнымъ образомъ псовой охотой и шутами, обрѣло теперь новый интересъ, не менѣе захватывающій, но разумѣется болѣе культурный,—интересъ къ устройству *собственныхъ театровъ*, включая въ это понятие и актеровъ, въ нихъ игравшихъ.

«При восточной обрядности тогдашней русской жизни,—говоритъ Ек. Лѣткова ¹⁾),—эта новая забава вошла въ обычай, въ правило... Гостей считали долгомъ «угостить» музыкантами или актерами»... (Вѣдь принято *угощать* лучшимъ, что есть въ домѣ!). Именно это выраженіе и употребляютъ современники въ своихъ воспоминаніяхъ о крѣпостномъ театрѣ. «Мы были *угощены* оперою и балетомъ»,—разсказываетъ, напр., графъ Комаровскій про свое пребываніе въ имѣніи графа Ильинскаго ²⁾. «Бабушка *угощала* насъ доморощенными музыкантами и пѣвцами», вспоминаетъ Е. А. Хвостова, «домашніе театры» (заведенные еще «покойнымъ мужемъ» ея бабушки), гдѣ, между прочимъ, «актерами были тѣ же пѣвцы и пѣвицы» да музыканты, которые «зачастую перебѣгали изъ оркестра на сцену, перемѣняя по обстоятельствамъ смычокъ на шпагу или на палку» ³⁾.

Какъ мы знаемъ, обязанности дворовыхъ разсматриваемой эпохи (XVIII—XIX в.в.) и безъ того не ограничивались исключительно прислуживаніемъ въ помѣщичьемъ домѣ, но, подобно тому, какъ это было въ древнемъ Римѣ, расширялись иногда до воспитанія дѣтей, обученія ихъ грамотѣ, пѣнія въ церковномъ хорѣ и пр. Такъ «въ московскомъ домѣ Суворова жили цѣлая партія пѣвчихъ и музыкантовъ; ихъ содержали тутъ между прочимъ для того, чтобы они могли совершенствоваться въ музыкѣ и пѣніи и пользоваться руководствомъ извѣстныхъ въ то время голицынскихъ артистовъ... Въ случаѣ переѣзда господина въ деревню и

¹⁾ «Отечественныя записки» 1883 г. № 11—«Крѣпостная интеллигенція».

²⁾ «Русскій Архивъ» 1867 г.

³⁾ «Вѣстникъ Европы» 1869 г. № 8 «Воспоминанія» Е. А. Хвостовой.

ихъ перевозили туда-же» ¹⁾. Наболѣе-же талантливыхъ изъ крѣпостныхъ посылали учиться за-границу ²⁾. Въ одномъ изъ наставленій къ управляющему владимірскимъ помѣстьемъ, гдѣ у Суворова были особыя зданія для пѣвчихъ и музыкантовъ, великій полководецъ, между прочимъ, предписываетъ: «Ерофеевъ имѣетъ обучать трагедіямъ и комедіямъ свой штатъ... Васька комикомъ хорошъ; но трагикомъ будетъ лучше Никитка. Только должно ему научиться выраженію, что легко по запятымъ, точкамъ, двоеточіямъ, восклицательнымъ и вопросительнымъ знакамъ. Въ рифмахъ выйдетъ легко. Держаться надобно каданса въ стихахъ, подобно инструментальному такту,—безъ него ясности и сладости въ рѣчи не будетъ, ни восхищенія—о чемъ ты все сіе подтвердительно растолкуй. Вмѣсто Максима и Бочкина къ комическимъ ролямъ можно приучать и маленькихъ пѣвчихъ изъ крестьянъ» ³⁾

Приучать... Сколько нѣжной заботы въ этомъ выраженіи! Сколько знанія и любви къ дѣлу во всемъ этомъ любопытномъ наставленіи! Какое можетъ быть сомнѣніе въ просвѣтительномъ значеніи для Суворовскихъ крестьянъ театра, на подмостки котораго они могли вступать лишь послѣ обученія кадансамъ, рифмамъ, метрикѣ,—словомъ, грамотѣ высшей ступени!

Къ сожалѣнію, отрывочныя данныя о крѣпостномъ театрѣ знаменитаго генералиссимуса не позволяютъ въ точности судить объ успѣхахъ его труппы. Единственно, въ чемъ мы можемъ быть увѣрены, это серьезность постановки всего театральнаго предпріятія, бывшаго для Суворова скорѣе *дѣломъ*, чѣмъ *забавой*. Талантливый отъ природы артистъ, Суворовъ, по всей вѣроятности, и на своемъ театрѣ, какъ и на «театрѣ» войны, добивался почтенныхъ результатовъ; по крайней мѣрѣ, намъ извѣстно, что онъ строго выбиралъ подвижниковъ новаго дѣла, и если тотъ или

¹⁾ См. «Крестьяне въ царствованіе Императрицы Екатерины II» В. И. Семевского стр. 136 и 137.

²⁾ De Passenans «La Russie et l'esclavage» II 90—92.

³⁾ Рыбкинъ «Генералиссимусъ Суворовъ», стр. 64.



СЦЕНА ВЪ КРѢПОСТНОМЪ ТЕАТРѢ ВО ВРЕМЯ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ «ГАМЛЕТА».
АКВАРЕЛЬ К. ТРУТОВСКАГО.
СОБСТВЕННОСТЬ Ж. А. ПОЛОНСКОЙ.

другой крѣпостной не овладѣвалъ въ должный срокъ мудренымъ искусствомъ—освобождалъ его отъ сцены, а сцену отъ него, простымъ распоряженіемъ снова «посадить на пашню».

Еще большія заботы объ артистической интеллигентности своей крѣпостной труппы проявлялъ знаменитый вельможа Екатерининскаго времени графъ С. П. Ягужинскій, славившійся, наряду съ царскою роскошью своихъ инсценировокъ, талантомъ и образованностью нѣкоего Михаила Матинскаго, крѣпостного, бывшаго одновременно и актеромъ, и ученымъ, и композиторомъ. Какъ извѣстно, опера М. Матинскаго «С.-Петербургскій Гостиный дворъ», долго не сходявшая со сцены, выдержала три изданія (1781, 1792 и 1799 г.), а книги его («Начальныя основанія геометріи», «Описаніе различныхъ мѣръ», «Басни и сказки Геллерта и др.») сослужили не малую пользу въ дѣлѣ просвѣщенія тогдашняго общества.

М. Матинскій, однако, не былъ рѣдкимъ исключеніемъ среди крѣпостной массы, подвизавшейся «на театрѣ» или около театра подъ просвѣщеннымъ руководствомъ своихъ вельможныхъ патроновъ.

Такъ, напр., наряду съ М. Матинскимъ можно смѣло поставить нѣкоего Ѳ. Г., крѣпостного артиста князя П. М. Волконскаго, перу котораго принадлежитъ музыка къ оперѣ Хераскова «Милена». Инициалы другого актера труппы кн. Волконскаго О. Л.—встрѣчаются подъ множествомъ прекрасныхъ переводовъ и подъ оригинальными драматическими произведеніями, разыгрывавшимися какъ на сценѣ князя Волконскаго, такъ и въ другихъ театрахъ. О самомъ же театрѣ князя П. М. Волконскаго извѣстно немного; а именно, что князь имѣлъ въ Самотекѣ собственный театръ, устроенный, въ видѣ большого балагана, въ которомъ помѣщалось до 300 человѣкъ. Для открытія здѣсь поставили «Бѣлаго солдата», произведеніе, оказавшееся, по словамъ современника, столь же неудачнымъ, какъ и исполненіе. Между прочимъ, про хозяина этого театра Ю. А. Неледенскій-Малецкій сочинилъ такое четверостишіе:

«И Волконскій съ карусели
Въ шпорахъ звонкихъ прикатилъ,

Весь растрепанъ, какъ съ постели,
Парень этотъ, право, милъ» ¹⁾).

Надо думать, впрочемъ, что постановка «Бѣлаго солдата» была лишь «первый блинъ комомъ», потому что впослѣдствіи, когда Московскій театръ сталъ Императорскимъ ²⁾ и на немъ въ числѣ свободныхъ подвизалась и прибрѣтенная казною труппа князя П. М. Волконскаго, подъ его же директорствомъ, игра его бывшихъ крѣпостныхъ вызывала у современниковъ одобреніе. Что же касается постановки пьесъ, то кн. Волконскій относился къ ней съ исключительной заботливостью; такъ, между прочимъ, извѣстно, что актера Волкова (своего же бывшего крѣпостного актера), игравшаго въ «Русалкѣ» роль Тарабара, князь нарочно посылалъ поучиться въ Петербургъ у Воробьева, какъ онъ выражался, «тарабарской грамотѣ» ³⁾.

Здѣсь же слѣдуетъ упомянуть крѣпостного піиту и актера Сибирякова, которому обязанъ своимъ возникновеніемъ Рязанскій театръ (см. ниже) и крѣпостного же поэта и переводчика, при театрѣ графа Шереметева, Василя Вроблевскаго,—личность въ высшей степени даровитую и образованную, перу котораго принадлежитъ переводъ съ французскаго лирической комедіи въ 2 д. «Башмаки Мордоре или Нѣмецкая башмачница», комедіи въ 1 д., «наполненной пѣснями»,—«Двѣ сестры или хорошая пріятельница», комич. оперы въ 2 д. «Живописецъ, влюбленный въ свою модель», и др. ⁴⁾.

О самомъ театрѣ графа Шереметева, театрѣ, считавшемся разсадникомъ нашихъ сценическихъ талантовъ конца XVIII вѣка, сохранилось особенно много любопытныхъ и поучительныхъ свѣдѣній.

Собственно говоря, театровъ у графа Петра Борисовича было три: одинъ въ Москвѣ и два въ подмосковныхъ имѣніяхъ Кусковъ и Останковъ, причемъ, до постройки главнаго, въ Кусковѣ ихъ было нѣсколько, а

¹⁾ М. И. Пыляевъ «Старая Москва» стр. 529—530.

²⁾ 1 апрѣля 1806 г.

³⁾ М. И. Пыляевъ «Старая Москва» стр. 136.

⁴⁾ Драмат. Словарь 1881 г.—Театральныхъ пьесъ и другихъ сочиненій В. Вроблевскаго, напечатанныхъ между 1772 и 1797 годами извѣстно болѣе пятнадцати.

именно, какъ это извѣстно по архивнымъ спискамъ, сначала были «Домашній», «Старый», привокзальный, затѣмъ «Новый» и, наконецъ, «Ново-устроенный».

По величинѣ Кусковскій театръ равнялся Московскому Малому театру, но удобствами, изящностью отдѣлки и роскошью во много разъ превосходилъ его. Построенъ онъ былъ по плану архитектора Валли и убранъ внутри по рисункамъ знаменитаго Гонзаго ¹⁾).

Однако театръ гр. Шереметева стяжалъ у современниковъ громкую славу не столько богатой красотой архитектуры, сколько отличнымъ исполненіемъ талантливыхъ и образованныхъ крѣпостныхъ артистовъ. Правда, главныхъ исполнителей было немного, но зато каждый изъ нихъ былъ всегда на высотѣ воплощенія своей роли. Вообще же артистовъ у гр. Шереметева было очень много, если включить въ ихъ число всѣхъ танцовщиковъ и танцовщицъ, оркестровыхъ музыкантовъ и хоръ пѣвчихъ.

Лѣтомъ, въ праздники, представленія переносились въ такъ называвшійся «Воздушный театръ», помѣщавшійся подъ открытымъ небомъ въ саду изъ липовыхъ шпалеръ, съ большимъ амфитеатромъ, между итальянскимъ домомъ и деревяннымъ бельведеромъ. На сценѣ «Воздушнаго театра» было поставлено нѣсколько драмъ, съ десятокъ комедій, до двадцати балетовъ и болѣе сорока оперъ ²⁾, причемъ нѣкоторыя пьесы ставились здѣсь раньше, чѣмъ при дворѣ.

Конечно, такая открытая сцена представляла наряду съ поэтичностью и свои неудобства. Такъ Загоскину довелось однажды присутствовать на представленіи въ «Воздушномъ театрѣ» балета «Венгерской Хижины», во время котораго хлынулъ проливной дождь и крѣпостныя артистки, не смѣя прервать спектакля, дотанцовывали послѣднее дѣйствіе по колѣно въ водѣ.

Французскій посолъ графъ Сегюръ, описывая праздникъ, данный гра-

¹⁾ См. М. И. Пыляевъ «Старая Москва» гл. VIII.

²⁾ Такой же приблизительно «Воздушный театръ» былъ еще и въ «Нескучномъ», селѣ князя Д. В. Голицына.

фомъ Петромъ Борисовичемъ Шереметевымъ въ 1787 году, въ бытность Екатерины II въ Кусковѣ, между прочимъ писалъ:

«На прекрасномъ театрѣ представляли большую оперу; не зная языка русскаго, я могъ только судить о музыкѣ и о балетѣ: первая изумила меня пріятною гармоніей, послѣдній изящнымъ богатствомъ одеждъ, красотою, искусствомъ танцовщицъ и легкостью мужчинъ. Болѣе всего казалось мнѣ непостижимымъ, что стихотворецъ и музыкантъ, написавшіе оперу, архитекторъ, построившій театръ, живописецъ, украсившій оный, актеры и актрисы, танцоры и танцовщицы въ балетѣ, музыканты, составлявшіе оркестръ, всѣ принадлежали графу Шереметеву, который тщательно старался о воспитаніи и обученіи ихъ, коему они одолжены своими дарованіями» ¹⁾.

Императрица осталась очень довольна представленіемъ Шереметевской труппы (давали оперу «Самнитскіе браки» и балетъ), допустила артистовъ къ рукѣ и роздала имъ цѣнные подарки ²⁾. По словамъ современника, представленія, предшествовавшія этому спектаклю, «можно считать репетиціями: только съ этихъ поръ пьесы вступили на свою настоящую дорогу, при окончательномъ устройствѣ театра. Впослѣдствіи давали здѣсь собственныя произведенія Императрицы, напр. «Февея» ³⁾.

Немудрено, что «богатая изящность одеждъ» крѣпостныхъ гр. Шереметева такъ поразила гр. Сегюра, т. к. театральнаго платья, парчеваго, шелковаго и прочаго было, по описи 1811 года, семнадцать сундуковъ, а разныхъ уборовъ, перьевъ, обуви и т. п.—семьдесятъ шесть сундуковъ.

Роскошь спектаклей Кусковского театра, на которые стекалась по четвергамъ и воскресеньямъ (дни представленій) вся Москва, т. к. входъ для всѣхъ былъ бесплатный, побудила тогдашняго содержателя Московскаго частнаго театра Медокса обратиться къ главнокомандующему князю

¹⁾ «Записки графа Сегюра» ч. 3, стр. 198—199.

²⁾ Ведемейеръ.—«Дворъ и замѣчательные люди».

³⁾ Баронъ Н. В. Дризень «Матеріалы къ исторіи русскаго театра» (примѣчаніе 128-ое).

А. А. Прозоровскому съ жалобой на графа Шереметева, отбивающаго у него зрителей, между тѣмъ какъ онъ, Медоксъ, кромѣ прочихъ расходовъ вноситъ еще «условленную часть своихъ доходовъ Воспитательному дому».

Какъ уже сказано, Шереметевскій театръ сталъ на твердую почву лишь съ 1787 года; расцвѣтъ же его относится къ 1790 году страстной любви графа Николая Петровича къ крѣпостной актрисѣ его театра Парашѣ (а по сценѣ Жемчуговой, какъ называлъ ее самъ графъ), о романтической судьбѣ которой долгое время была въ ходу пѣсня «Вечоръ поздно изъ лѣсочка я коровъ домой гнала»...

Но прежде, чѣмъ говорить объ этой знаменитой красавицѣ, сыгравшей такую большую роль въ исторіи Шереметевскаго театра, посмотримъ сначала на характерныя черты изъ быта товарищей по искусству Параши.

Какъ передаетъ П. Безсоновъ ¹⁾, недалеко отъ зданія театра находились такъ называемыя «службы», гдѣ были размѣщены особо музыканты и пѣвчіе. Музыкантами, въ числѣ которыхъ славились Дмитрій Трехваловъ, Алексѣй Скворцовъ, Осипъ Долгоносовъ и Василій Зайцевъ, завѣдывали иностранцы, а именно Файеръ и Фацинь (или Фаціусъ). Пѣвчіе, родоначальники знаменитой нѣкогда Шереметевской капеллы, были почти всѣ изъ малороссовъ. Какъ музыканты, такъ и пѣвчіе отличались прекрасною сыгранностью.

Равнымъ образомъ особо были помѣщены и крѣпостные актеры, изъ которыхъ особенно славились Петръ Петровъ и Чухновъ. Танцовщицы жили тоже отдѣльно. Наконецъ особенное мѣсто занимали актрисы (называвшіяся комедіантками) и «пѣвицы». «Въ старшую пору этихъ пѣвицъ было шесть, въ томъ числѣ передовая (prima-donna) Марья Черкасова и Арина Калмакова; при нихъ же состояли учительницы-француженки, именно, при старикѣ графѣ ²⁾,—Дюврїи и Шевалье. Актрисамъ оказывали преимущественное вниманіе, и имъ, вмѣстѣ съ двумя иностранцами-музыкантами,

¹⁾ См. его біограф. очеркъ «Прасковья Ивановна графиня Шереметева, ея родная пѣсня и родное ея Кусково».

²⁾ Петрѣ Борисовичѣ.

да Петромъ Петровымъ,—шло самое лучшее содержаніе; заштатнымъ давалось также помѣщеніе съ прислугою и содержаніемъ». Стражами театра, исполнявшими чисто-полицейскія обязанности, были при графѣ Петрѣ Борисовичѣ гусарь Иванъ Бѣлый и шесть рабочихъ. Какъ на забавную бытовую деталь, Безсоновъ указываетъ, между прочимъ, на слѣдующее:—музыкантамъ-иностранцамъ, особенно же актерамъ и актрисамъ, *предпочтительно предъ прочими сожителями* и наравнѣ съ графскою семьею отпускались къ столу караси изъ графскихъ прудовъ; въ особенности русскимъ артистамъ въ посту ихъ отпускалось большое количество «на весь корпусъ», такъ что «глядя на счеты, можно бы съ перваго раза подумать, не считалось ли это принадлежностью и лучшимъ питаніемъ жрецовъ сценическаго искусства».

Хуже всѣхъ, почему-то, было положеніе танцовщицъ; ихъ держали, что называется, въ черномъ тѣлѣ; не только не лакомили карасями изъ графскихъ прудовъ, но даже и дровъ изъ графскихъ лѣсовъ имъ перепало такъ мало, что въ балетномъ «корпусѣ» было почти неизмѣнно холодно и лишь въ случаѣ болѣзни той или другой крѣпостной нимфы можно было особо испрашивать дозволенія протопить непривѣтливый «корпусъ».

И, разумѣется, не въ эту спартанскую обитель помѣстилъ графъ Николай Петровичъ нѣжную Парашу, когда, очарованный ея необыкновенной красотою и голосомъ, взялъ будущую знаменитость изъ ея отцовскаго дома для посвященія въ жрицы Мельпомены. Нѣтъ, въ лучшемъ флигелѣ, гдѣ жили настоящія комедіантки на привеллигированномъ положеніи, поселилъ онъ свою «пассію», окруживъ ее усердною заботою и ревностью къ дѣлу ея скорѣйшаго образованія и воспитанія. Къ Парашѣ были представлены лучшіе учителя, какъ русскіе, такъ и иностранные, причемъ обученіе сценическому искусству было поручено артисткѣ Г. В. Шлыковой ¹⁾, оставшейся неизмѣннымъ другомъ Параше до гроба. И старанія графа привели скоро къ вожделѣнному результату: Параша стала лучшимъ укра-

¹⁾ Г. В. Шлыкова умерла въ 1863 г. девяностолѣтней.

шеніемъ Кусковской сцены. Уже 1-го августа 1790 г. она проявила весь блескъ своего сценическаго обаянія въ великолѣпномъ балетѣ «Инеса ди-Кастро» (Нинетъ а-ла-Куръ), а вскорѣ неподражаемо воплотила роль Эліана въ «Самнитскихъ бракахъ», гдѣ, согласно театральному обычаю XVIII в., выступила не въ классическихъ доспѣхахъ древняго Рима, а въ сверкающемъ рыцарскомъ нарядѣ среднихъ вѣковъ ¹⁾. Въ этой роли ее видѣли впослѣдствіи Императоръ Павелъ I, австрійскій императоръ Іосифъ II, король Станиславъ Понятовскій, эрцъ-герцогъ Карлъ, многіе знатные принцы и высокопоставленные особы.

Графъ жилъ съ Парашей въ такъ называемомъ «Новомъ домѣ», построенномъ наискосокъ отъ театра. Единственная дорога, которую знала знаменитая актриса, была дорога въ театръ да въ садъ. Девять лѣтъ,—съ 1790 г., когда былъ построенъ этотъ домъ, до 1799 г., влюбленные жили здѣсь въ тиши и уединеніи, предаваясь всею душою занятіямъ драматическимъ искусствомъ.

Но оставаться въ Кусковѣ скоро стало для нихъ очень тягостно;—всевозможные намеки, завистливые взгляды, сплетни, не могли конечно не омрачать огромнаго счастья ихъ любви. И послѣ того, какъ однажды подученные ребятишки напали на Парашу съ двусмысленными вопросами: «есть ли дѣти у кузнеца» и пр., графъ, видя огорченіе возлюбленной, тотчасъ-же распорядился объ отъѣздѣ въ Останкино. Кусковскій театръ былъ запечатанъ и послѣ пятнадцатилѣтняго своего процвѣтанія покинутъ. На новомъ мѣстѣ знаменитая артистка почувствовала себя и свободнѣе и веселѣе; вскорѣ послѣ ихъ отъѣзда въ Останкино, сюда была перевезена кусковская театральная труппа и возобновились съ еще большимъ блескомъ тѣ-же представленія—тріумфы Жемчужовой. Какова была рама, въ которой выступала эта крѣпостная артистка, говоритъ одно имя гениальнаго Гонзаго, декоратора Шереметевскаго театра; каковы были наряды

¹⁾ Въ этой роли и изображена на одномъ изъ портретовъ будущая графиня Шереметева. Колесница-же, на которой выѣзжала Эліанъ-Жемчугова, еще недавно бережно хранилась въ Кусковскомъ театрѣ.

самой героини, можно судить по тому, что однихъ брилліантовъ на ней было иногда на 100 тысячъ рублей; какова была публика, мы уже упоминали. Но теперь уже не только какъ съ актрисой, но и какъ съ хозяйкой дома, считался съ Прасковіей Ивановной самъ Императоръ Павелъ I, какъ-бы признавая своимъ милостивымъ обхожденіемъ «совершившійся фактъ». Вскорѣ-же съ «аппробаціи и благословенія» московскаго митрополита Платона графъ вступилъ съ Прасковьей Ивановной въ законный бракъ. Но недолго длилось счастье молодыхъ. 3 февраля 1803 г. у графини родился сынъ Дмитрій, а 23 февраля того-же года она скончалась...

На вѣчной мѣди графъ начерталъ такія строки:

Je crois son ombre attendrie
Errer autour de ce séjour,
J'approche—mais bientôt cette image chérie
Me rend á ma douleur en fuyant sans retour...

И графъ не сумѣлъ долго прожить безъ обожаемой супруги;—2 января 1809 г. Москва, а съ нею и вся театральная Россія потеряла съ кончиною графа Николая Петровича своего настоящаго *arbitre'a elegantiarum*.

Какъ писалъ родной внукъ Наталіи Борисовны Долгорукой извѣстный поэтъ И. М. Долгорукій.

«Театръ волшебный подломился,
Хохлы въ немъ оперъ не даютъ,
Парашинъ голосъ прекратился,
Князья въ ладоши ей не бьютъ;
Умолкли нѣжной груди звуки
И «Крезъ меньшей» скончался въ скупѣ».

Но «подломившись», Шереметевскій театръ не прошелъ безслѣдно въ исторіи нашего сценическаго искусства. Напротивъ, безукоризненною, по тогдашнимъ временамъ, постановкою всего дѣла, этотъ театръ вызвалъ кругомъ многочисленныя подражанія, заставивъ многихъ дворянъ пробудить въ нашей крестьянской массѣ тѣ дремавшія въ ней артистическія силы, которымъ Богъ вѣсть еще когда суждено было-бы заявить о себѣ.

И едва закатилась звѣзда Жемчуговой, какъ на смѣну ей крѣпостная среда дала театрамъ того времени новую жемчужину русской сцены—Екатери́ну Семеновну Семенову.

Интересно отмѣтить знаменательную дату: 3 февраля 1803 г.,—день, когда смертельно занемогла Жемчугова и день дебюта Сееновой въ комедіи «Нанина» Вольтера.

Какъ сообщаетъ одинъ изъ лучшихъ біографовъ Сееновой—А. Н. Сиротининъ ¹⁾, родители знаменитой артистки, крѣпостные смоленскаго помѣщика Путяты, «были подарены имъ впослѣдствіи одному учителю кадетскаго корпуса, Прохору Ивановичу Жданову, въ благодарность за воспитаніе сына. Отца звали Сееномъ, а Мать Дарьей. Мать Екатерины Сееновны была подарена Жданову еще дѣвушкой, но потомъ, когда она забеременѣла отъ своего новаго барина, ее выдали замужъ за Сеена и отъ этого то брака и родилась 7 ноября 1786 г.» богиня, которая, по словамъ Ѳ. В. Булгарина, сходила съ Олимпа на землю только въ необыкновенныхъ случаяхъ, когда страсть надлежало возвысить до героизма ²⁾.

Въ жребіи Сееновой много общаго со жребіемъ Жемчуговой, которую она съ лихою замѣнила тогдашнимъ театрамъ. И та и другая крѣпостныя—красавицы, рано замѣченныя вельможными arbit'ами сцены; обѣ рано прославились; обѣ приводили въ трепетный восторгъ высокихъ посѣтителей ихъ представленій; обѣ были избалованы титулованными покровителями и вышли за нихъ замужъ; обѣ, наконецъ, несмотря на всю прелесть ихъ дарованія, не создали школы, оставивъ, однако, по себѣ неумирающую память.

Подробнѣй говорить о Сееновой, этой ярчайшей «героинѣ» нашей классической трагедіи, мы не будемъ потому, что творческая жизнь ея, освобожденная въ ранней молодости отъ крѣпостныхъ узъ, не являетъ тѣмъ самымъ подлиннаго предмета настоящаго очерка.

Вернемся же къ дѣйствительно крѣпостнымъ актерамъ.

¹⁾ «Истор. Вѣстникъ» 1886 г. сентябрь.

²⁾ Сравн. «Русская Старина» 1872 г. т. VI стр. 289.

Если вѣрить Н. Бочарову ¹⁾, въ одной Москвѣ на рубежѣ XVIII—XIX вв. насчитывалось около 15 частныхъ театровъ при 160 актерахъ и актрисахъ, крѣпостныхъ по преимуществу, и 226 музыкантахъ и пѣвчихъ такого же происхожденія. Особенной извѣстностью, кромѣ упомянутыхъ уже нами, пользовались театры И. Я. Блудова, А. И. Давыдова, графа З. Г. Чернышева, Н. Н. Демидова, И. К. Замятина, А. С. Степанова, князя А. И. Гагарина (въ которомъ, впрочемъ, «представлений не было, а собственныя «свои» 4 дѣвки пѣли концерты и забавлялись княжны между собою»), графа П. С. Потемкина (очень недурной), графа С. С. Апраксина (гдѣ славился буфѣ Малаховъ и теноръ Булаховъ (отецъ) да живые олени, бѣгавшіе въ оперѣ «Діана и Эндиміонъ» среди сказочной роскоши сценическаго убранства) и графа И. В. Гудовича, въ которомъ, по словамъ М. И. Пыляева ²⁾, русскіе артисты нашли самага ревностнаго покровителя: въ бытность его главнокомандующимъ (послѣ постройки Большого театра) имъ были увеличены оклады и даны актерамъ многія льготы; кромѣ собственныхъ актеровъ, графъ владѣлъ еще исключительно хорошимъ оркестромъ музыкантовъ. Что же касается хора, то лучшимъ въ то время считался хоръ цыганъ, которые, по приказанію графа А. Г. Орлова, были собраны и закрѣпощены при селѣ «Пушкинѣ» (28 верстъ отъ Москвы). Хоръ этотъ, между прочимъ, «забавлялъ вельможъ Екатерины II и услаждалъ досуги свѣтлѣйшаго князя Потемкина, Зубова и Зорича ³⁾).

Такимъ образомъ, и вольные цыгане были обращены въ эту эпоху увлеченія крѣпостнымъ театромъ въ подневольныхъ артистовъ. Въ глазахъ людей этого времени свобода и искусство, повидимому, плохо вязались другъ съ другомъ; еще въ 1777 году И. П. Елагинъ, «главный директоръ надъ спектаклями и музыкой придворной», писалъ Императрицѣ Екатеринѣ II: «театральные люди тогда только повинуются и почитаютъ не

¹⁾ «Москва и москвичи», вып. I.

²⁾ «Старая Москва» т. VII стр. 155.

³⁾ М. И. Пыляевъ «Старый Петербургъ» гл. XVIII.—Первымъ начальникомъ цыганскаго хора былъ Иванъ Трофимовъ. Впослѣдствіи хоръ получилъ вольную.

только директора, но и антрепренера, когда они увѣрены, что часть ихъ отъ него одного зависить, что черезъ него одного и честолюбію и корыстолюбію ихъ удовлетвореніе быть можетъ... Театральные же таланты никогда сами между собою великаго ничего не сдѣлаютъ, ибо духа согласія въ нихъ никогда не бываетъ, малое что нибудь изъ общей корысти сдѣлаютъ, но большого спектакля безъ управляющаго ими составить не могутъ» ¹⁾).

До сихъ поръ мы говорили о «большихъ спектакляхъ» крѣпостныхъ лишь въ театрахъ сѣверной Россіи и пальму первенства признали за театромъ Шереметева. Обращаясь къ югу, мы, однако, видимъ, что и здѣсь крѣпостной театръ рубежа XVIII—XIX вв. достигалъ высокой степени культуры и, въ частности, Малороссія могла смѣло противопоставить подмосткамъ Жемчужовой подмостки Марченковой. Я говорю о крѣпостномъ театрѣ нѣкоего Д. И. Ш., владѣльца богатѣйшаго въ Малороссіи того времени помѣстья «Буды».

Князь Шаликовъ, кому мы, несмотря на его увлекающійся сантиментализмъ, не можемъ отказать въ довѣріи, описалъ весьма подробно эти «новыя Аѳины» хохлацкаго Гиппія въ своемъ «Путешествіи въ Малороссію» (М. 1803 г.).

¹⁾ Бар. Н. В. Дризенъ—«Матеріалы къ исторіи Русскаго театра».—Характерную поддержку строгаго отношенія къ «театральнымъ талантамъ» болѣе поздняго времени (20-хъ годовъ прошлаго вѣка) находимъ, между прочимъ, и въ князѣ Скалинскомъ, героѣ «Сороки-Воровки» А. И. Герцена. «Дѣлать нечего,—говоритъ титулованный владѣлецъ крѣпостнаго театра вольному актеру—порядокъ въ нашемъ дѣлѣ половина успѣха, ослабъ сколько нибудь возжи, бѣда, артисты люди безпокойные. Вы знаете можетъ быть, что французы говорятъ: легче арміей цѣлой управлять, нежели труппой актеровъ... вы такъ привыкаете играть разныхъ султановъ, вельможъ, что и за кулисами остаются тѣ же замашки».

Директоръ Императорскихъ театровъ Гедеоновъ просилъ въ 1848 г. кнзя Волконскаго ходатайствовать о запрещеніи «Полицейскимъ Вѣдомостямъ» касаться театра, т. к. въ одномъ изъ фельетоновъ критикъ слишкомъ расхвалилъ Л. Никулину-Косицкую (бывшую крѣпостную). «Подобныя безмѣрныя похвалы,—говоритъ Гедеоновъ,—вредны... ибо даютъ поводъ артисту увлекаться ими и думать, что онъ не долженъ идти далѣе въ своемъ стараніи»...

Вотъ важныя для насъ и любопытныя строки изъ этого «Путешествія»:

«Главная пѣвица восхитила сердца наши сладкимъ, пріятнымъ, одушевленнымъ голосомъ; буффо истинно комическимъ талантомъ своимъ плѣнилъ насъ... Живописныя терпсихорины группы, которыхъ выразительныя положенія, обороты, взоры, картины изъясняютъ вамъ самымъ краснорѣчивымъ образомъ исторію дѣйствія ихъ; солисты, подобные молніи быстротою ногъ своихъ, за которыми глаза наши не успѣваютъ слѣдовать, изображающіе каждымъ движеніемъ рукъ, лица различныя страсти души и сердца со всѣми ихъ оттѣнками, богатыя одежды, прекрасныя декораціи, превосходный оркестръ—все, все изумить, обворожить васъ. Марченкова, Дроздова, Косаковская, Кадинцовъ! Вы бы были украшеніемъ самой блестящей сцены великолѣпнѣйшей столицы. Древняя наша столица, одна изъ богатѣйшихъ въ свѣтѣ, никогда не имѣла такого балета». Кромѣ упомянутыхъ лицъ, кн. Шаликовъ особо останавливается на крѣпостной танцоркѣ Полянскій, которая «въ алой казимировой одеждѣ» неподражаемо исполняла цыганскія пляски «подъ громкія отрывистыя пѣсни, аккомпанируемыя оркестромъ», и на одной изъ балеринъ такой красоты, что «руки поднимаются сами собою, чтобъ плескать въ живѣйшемъ восторгѣ сердца». «Какая при всемъ этомъ скромность, учтивость, вѣжливость», восторгается князь Шаликовъ, полный умиленія при мысли, что этотъ «Вестрисъ» женскаго полу—крѣпостная артистка.

Переходя къ описанію пріѣзда въ «Буду» генераль-губернатора князя А. Б. Куракина ¹⁾, кн. Шаликовъ пишетъ:

«Оркестръ молчалъ—зашумѣлъ занавѣсъ; главная актриса явилась на сценѣ и пріятнымъ трогательнымъ голосомъ сказала рѣчь къ почтенному гостю; занавѣсъ опустился, музыка заиграла; занавѣсъ поднялся снова и опера «Школа ревнивыхъ» очаровала слухъ и зрѣніе. За нею слѣдовалъ

¹⁾ У кн. Шаликова сказано А. Б. К.; дешифрація же этихъ инициаловъ принадлежитъ Вл. Каллашу. (См. его «Обрывки прошлаго» въ «Русской Мысли» 1901 г. кн. 11).

балетъ «Венера и Адонисъ». Въ послѣдней сценѣ его купидонъ силою всемогущей стрѣлы своей превращаетъ дикій лѣсъ въ великолѣпный храмъ, съ огненною на фронтонѣ надписью: «добродѣтели и чести»; во внутренности его возвышался жертвенникъ съ пылающимъ сердцемъ передъ вензловымъ именемъ гостя; позади его была транспарантная картина, которая изображала парящую славу и имѣющую, по обыкновенію, въ одной рукѣ трубу, а въ другой свитокъ съ его же вензелемъ, и богиню правосудія съ вѣсами и съ ландкартою Малороссіи; внизу группу геніевъ, держащихъ свитокъ съ сими словами: «Каждому отдаетъ свое»; на послѣдокъ ряды въ лазуревомъ огнѣ пылающей колоннады храма; множество народа, окружающаго жертвенникъ, граціи и амуры, живописная фантастическая кадрили, которая служила финаломъ спектаклю,—все это, можно сказать, во всей силѣ снова *поразило* зрителей, которыхъ на этотъ разъ въ сельскомъ театрѣ было болѣе, нежели какъ бываетъ или бывало иногда въ московскомъ. Главный зритель хвалилъ даже съ энтузіазмомъ. «Это волшебство», сказалъ онъ нѣсколько разъ. По окончаніи спектакля вошли въ танцевальную галлерею; тутъ загремѣлъ хоръ нимфъ, аккомпанируемый оркестромъ»¹⁾.

Что же касается другихъ крѣпостныхъ театровъ въ провинціи, то они большей частью отличались въ эту эпоху крайней примитивностью. Исключительно доморощенный характеръ между ними носилъ въ концѣ XVIII в., на примѣръ, театръ князя Грузинскаго, въ Алатырскомъ уѣздѣ,

¹⁾ Кн. Шаликовъ написалъ еще «Другое путешествіе въ Малороссію» (М. 1804), которое интересно для насъ въ томъ отношеніи, что изъ него мы узнаемъ о существованіи наряду съ крѣпостнымъ театромъ и крѣпостного цирка. Тотъ, о которомъ говоритъ съ похвалою кн. Шаликовъ, давалъ представленія на ярмаркахъ, гдѣ, передъ сараемъ съ «мефитическимъ воздухомъ», зазывали народъ крѣпостныя «амазонки разбурьяныя и распудренныя», увеселялъ публику «забавникъ Пальясъ», показывались пантомины, дѣти-балансеры и женщины, возбуждавшія страсти «соблазнительными движеніями», которыя «ломались и выгибались ужаснымъ образомъ». Между прочимъ, беременная балансерка «брякнулась съ веревки въ самое то время, когда сдѣлала усиліе, чтобы лежать на ней,—къ счастью, безвредно: вспрыгнула на веревку опять и продолжала свое дѣло».

Симбирской губ. 1). Вотъ характерныя подробности о представленіяхъ въ этомъ театрѣ, сообщаемыя однимъ изъ алатырскихъ старожиловъ того времени, — подробности, до нельзя противоположны Шаликовскимъ 2):

«Когда занавѣсъ поднимется, выйдетъ съ боку красавица Дуняша— ткача дочь, волосы наверхъ подобраны, напудрены, цвѣтами изукрашены, на щекахъ мушки налѣплены, сама въ помпадурѣ на фіжмахъ, въ рукѣ посохъ пастушечій съ алыми и голубыми лентами. Станетъ князя виршами поздравлять, и когда Дуня отчитаетъ, Параша подойдетъ, псаря дочь. Эта пастушкомъ наряжена, въ пудрѣ, въ штанахъ и въ камзолѣ. И станутъ Параша съ Дунькой виршами про любовь да про овечекъ разговаривать; сядутъ рядкомъ и обнимутся 3). Недѣли по четыре дѣвокъ бывало тѣмъ виршамъ съ голосу Семень Титычъ сочинитель училъ, были неграмотны. Долго, бывало, маются сердешныя, да какъ разъ пятокъ ихъ для понятія выдерутъ, выучатъ твердо... 4). Андрюшку поваренка сверху на веревкахъ спустятъ; бога Феба онъ представляетъ, въ аломъ кафтанѣ, въ голубыхъ штанахъ, съ золотыми блестками. Въ рукѣ доска прорѣзная, золотой бумагой оклеена, прозывается лирой, вокругъ головы у Андрюшки золоченыя проволоки натканы, въ родѣ сіянія. Съ Андрюшкой девять дѣвокъ на веревкахъ бывало спустятъ; напудрены всѣ въ бѣлыхъ роборнахъ; у каждой въ рукахъ нужная вещь: у одной скрипка, у другой свѣточная харя, у третьей зрительная труба. Подъ музыку стихи пропоютъ, князю вѣнокъ подадутъ, и такой пасторалью всѣ утѣшены».

Такой-же приблизительно характеръ носили представленія и крѣпост-

1) Въ этой губерніи, повидимому, особенно увлекались крѣпостнымъ театромъ. Достаточно сказать, что уже въ концѣ XVIII в. въ Симбирскѣ существовали двѣ труппы крѣпостныхъ актеровъ—Татищевская и Ермоловская; обѣ, впрочемъ, незамѣчательныя.

2) М. И. Пыляевъ «Полубарскія затѣи».

3) Несложное impressio отъ типичной пасторали XVIII в.

4) Подобнаго рода доморощенное представленіе «театральныхъ дѣвокъ», вышколенныхъ розгами, наглядно изображено П. П. Гнѣдичемъ въ его пьесѣ «Разгромъ».

ныхъ пензенскаго помѣщика Г. Г., о театрѣ котораго Ф. Вигель даетъ слѣдующій отзывъ въ своихъ «Воспоминаніяхъ»: «Въ немъ все было какъ водится: и партеръ, и ложи, и сцена. На эту сцену выгонялъ онъ всю дворню свою, отъ дворецкаго до конюха и отъ горничной до портомойки. Онъ предпочиталъ трагедіи и драмы, но для перемѣны заставлялъ иногда играть и комедіи. Послѣднія шли хуже первыхъ, если могло быть только что-нибудь хуже первыхъ. Все это были какія-то страдальческія фигуры, все какъ-то отзывалось побоями и нѣкоторые увѣряли, будто на лицахъ, сквозь румяна и бѣлили были иногда замѣтны синія пятна» ¹⁾).

Такой грубой «доморощенности» рядомъ съ серьезной и вполне художественной постановкой театрального дѣла было въ занимающемъ насъ учрежденіи достаточно. У одного помѣщика,—разсказываетъ, напримѣръ, Ек. Лѣткова ²⁾),—во время представленія аллегорическаго балета «Амуръ и Психея» рослый Амуръ и дородная Психея, ободряемые всеобщими рукоплесканіями, такъ скакали на сценѣ, что головами задѣли «ребятъ», висѣвшихъ на веревкахъ и изображавшихъ *радости, смѣхъ, игры...* ³⁾). Ребята разревѣлись, а публика осталась въ восторгѣ. У другого барина собака чуть не порвала въ клочки актера, изображавшаго медвѣдя.. Артисты бросились къ нему на помощь и еле-еле спасли его... Когда «медвѣдя» выручили, баринъ закричалъ: «Продолжайте, дураки! Собаку повѣсить, а между тѣмъ мы досмотримъ, чѣмъ кончится опера» ⁴⁾).

¹⁾ Съ пензенскимъ крѣпостнымъ театромъ болѣе поздней эпохи знакомить насъ и кн. Вяземскій въ т. IX своихъ сочиненій; но о немъ въ своемъ мѣстѣ.

²⁾ «Крѣпостная интеллигенція» Отеч. Записки 1883 г. № 11.

³⁾ Насколько такое скаканье было чуждо стилю тогдашняго балета, видно изъ «воспоминаній» Н. Полевого (см. Репертуаръ Русскаго Театра, изд. И. Песоцкимъ за 1840 г.) «Балетъ тогдашній,—говоритъ Н. Полевой,—отличался тѣмъ, что состоялъ въ *пантомимѣ*, а не въ *прыжкахъ*; въ него вводились характерныя пляски, сраженія и требовалась драма». Что-же касается «ребятъ», висѣвшихъ на веревкахъ, то по словамъ Н. Полевого, въ то время вообще «машины были плохи, но амуръ летали однакожъ по воздуху, и костюмы были довольно живописны». По словамъ-же М. И. Пыляева, въ костюмахъ крѣпостныхъ актеровъ играли первыя роли китайка, коломянка и крашенина.

⁴⁾ Сравн. со стр. 238 «Журнала Драматическаго» 1811 г. ч. II.

Однако, несмотря на крайнюю примитивность постановки и крупные художественные недочеты исполненія многихъ крѣпостныхъ труппъ, владельцы ихъ гордились ими какъ ничѣмъ другимъ. «Это все мои дворовые ребята!»—радостно кричалъ какой-то помѣщикъ зрителямъ въ наиболѣе удачный моментъ представленія ¹⁾. И въ сущности говоря,—было чѣмъ хвастать!—превращеніе «сиволапаго мужика» въ какого нибудь герцога, манерно выражающаго свои чувства стихами, дѣло нелегкое. И явственность плодовъ своихъ, какъ ни какъ, а просвѣтительныхъ начинаній, разумѣется не могла не наполнять гордостью души виновника такой культурной метаморфозы.

Нѣкоторые изъ помѣщиковъ даже предпочитали свои маленькіе театры большимъ общественнымъ и были среди нихъ такіе, которые не разлучались съ предметомъ своей гордости, даже отправляясь въ большой театраль-ный городъ. Впрочемъ зачастую это вытекало изъ безграничнаго тщеславія;—такъ, напримѣръ, богачъ А. А. Кологривовъ, наѣзжавшій въ 20-хъ годахъ въ Петербургъ неизмѣнно съ собственнымъ оркестромъ, актерами ²⁾ и пѣвчими, объяснялъ эту роскошь слѣдующимъ образомъ:—«У меня на сценѣ, какъ я приду посмотрѣть, всѣ актеры и пѣвчіе раскланиваются, и я имъ раскланиваюсь. Къ вамъ-же придешь въ театръ, никто меня знать не хочетъ и не кланяется»... ³⁾.

Уже въ царствованіе Императора Павла I домашніе театры до того размножились, что правительству пришлось выработать спеціальныя для нихъ постановленія. (См., напр., Высочайшій рескриптъ 1797 г. главнокомандующему Москвы князю Ю. В. Долгорукому, въ коемъ предписывается обязательное присутствіе на спектаклѣ частнаго пристава). Эти постановленія, впрочемъ, были вызваны отчасти тѣми вольностями на сценахъ барскихъ театровъ, которыя нерѣдко выходили изъ границъ элемен-

¹⁾ Ibid. стр. 236.

²⁾ М. И. Пыляевъ, какъ на любопытную подробность, обращаетъ вниманіе на то, что всѣ эти актеры были подстрижены въ скобку и окрашены черной краской.

³⁾ См. о А. А. Кологривовѣ въ «Запискахъ» академика Солнцева.

тарнаго приличія. Князь Вяземскій, въ своихъ воспоминаніяхъ, описываетъ одинъ изъ такихъ спектаклей на сценѣ театра А. А. Столыпина, гдѣ его крѣпостные должны были увеселять гостей представленіемъ пьесы князя Бѣлосельскаго-Бѣлозерскаго «Оленька или первоначальная любовь». «Сначала, говоритъ онъ, все было чинно и шло благополучно... Вдругъ посыпались шутки и даже не двусмысленно-прозрачныя, а прямо на дѣло и наголо. Въ публикѣ удивленіе и смущеніе. Дамы многія, вѣроятно по чутью, чувствуютъ, что что то неладно и неловко. Дѣйствіе переходитъ со сцены на публику; сперва слышенъ шопотъ, потомъ ропотъ. Однимъ словомъ, театральнй скандалъ въ полномъ разгарѣ... Зала пустѣетъ...» Слухи объ этомъ спектаклѣ дошли до Петербурга, и кн. Бѣлосельскій-Бѣлозерскій лишь благодаря счастливому обороту дѣла не понесъ заслуженнаго наказанія.

Разумѣется, за такой спектакль трудно было бы винить актеровъ и актрисъ, т. к. ихъ согласія на нескромность представленія въ то время не спрашивали. И эта рабская обязанность «творить волю» барина даже тогда, когда эта «воля» претила нравственному чувству крѣпостнаго артиста,—несомнѣнно, самая отрицательная сторона крѣпостнаго театра «добраго стараго времени». Къ счастью, подобныя представленія были въ то время исключеніями, вызывавшими заслуженныя нападки современниковъ. Но, какъ никакъ, они *были* и историкъ нашего театра не можетъ обойти ихъ молчаніемъ. Особенно незавидною была участь актрисъ, нерѣдко становившихся по прихоти помѣщика не столько жрицами Мельпомены, сколько Афродиты. Случалось, какъ напр. на сценѣ театра Юсупова, что крѣпостныхъ артистокъ заставляли плясать нагими передъ многолюдной публикой ¹⁾. Въ «Потревоженныхъ тѣняхъ» С. Атава (Терпигоревъ) рисуетъ намъ другое возмутительное «представленіе» подобныхъ жертвъ прихоти помѣщика. Еще нагляднѣе описываетъ Г. А. Мачтетъ («И одинъ въ полѣ воинъ») панскія развлеченія въ Западномъ краѣ, состоявшія

¹⁾ См. статью С. П. Мельгунова «Дворянинъ и рабъ на рубежѣ XIX вѣка» «Великая Реформа», изд. Т-ва И. Д. Сытина).

иногда въ томъ, что крѣпостныхъ дѣвушекъ раздѣвали до нага и заставляли изображать въ такомъ видѣ статуй. «Онѣ сначала, понятно, упрямылись и ревѣли,—говорить Г. А. Мачтетъ,—но угроза быть высѣченными скоро заставила ихъ утереть слезы и принять соотвѣтственныя позы». О такой же профанаціи стыда повѣствуетъ и Д. Л. Мордовцевъ («Наканунѣ воли»). Далѣе, какъ справедливо замѣчаетъ В. И. Семевскій ¹⁾ «человѣческое чувство, которое могло бы развиваться подъ вліяніемъ изученія сценическаго искусства, сплошь и рядомъ попиралось самымъ безжалостнымъ образомъ, и актрисы должны были по волѣ барина расточать свои ласки ²⁾, а не то и составлять его гаремъ ³⁾. Что, къ прискорбію, это бывало, объ этомъ говорится, между прочимъ, и въ извѣстныхъ «Воспоминаніяхъ» Ф. Вигеля, которому довелось познакомиться съ крѣпостной труппой нѣкоего гвардіи прапорщика П. В. Есипова. У этого стараго холостяка въ Казанской губ. селѣ Юматовѣ былъ собственный театръ «съ принадлежащими къ нему декораціями, вольнонаемныхъ изъ иностранцевъ и изъ собственныхъ своихъ людей актеровъ и актрисъ. Представлялись въ этомъ театрѣ «комедіи, оперы, трагедіи и прочія піесы» ⁴⁾. «Есиповъ, рассказываетъ Вигель, насъ употчивалъ по своему: къ ужину явилась цѣлая дюжина нарядныхъ молодыхъ женщинъ, которыя размѣстились между гостями. Приглашенія поболѣе пить сопровождались горячими лобзаніями дѣвъ съ припѣвомъ: «обнимай сосѣдъ сосѣда, поцѣлуй сосѣдъ сосѣда, подливай сосѣдъ сосѣду». Оказалось, что всѣ эти красавицы «Өени, Матреша, Ариши», были крѣпостными комедіантками хозяйской труппы... На

¹⁾ «Крестыяне въ царствованіе Императрицы Екатерины II» стр. 138.

²⁾ См., напр., «Сороку-Воровку» А. И. Герцена.

³⁾ Подъ сантиментальнымъ перомъ князя Шаликова (см. выше) подобный гаремъ съ крѣпостными артистками превращается въ чудесный «Островъ любви» съ лабиринтомъ, куда проводятъ гостей амурь и «терпсихорины нимфы». Какъ вѣрно замѣчаетъ Вл. Каллашъ въ своихъ «Обрывкахъ прошлаго» («Русская Мысль» 1901 г. кн. XI), кн. Шаликовъ достаточно опредѣленно намекаетъ въ «Путешествіи въ Малороссію» и на свои любовные успѣхи среди крѣпостныхъ нимфъ владѣльца «Буды».

⁴⁾ См. Рус. арх. вольн. эк. общ.: «Историч. описаніе о Казанской губ.» 1804 г. стр. 171.

слѣдующій день, послѣ того, какъ гости переночевали на грязныхъ постеляхъ, отнятыхъ у актеровъ и актрисъ, Вигель присутствовалъ на представленіи популярной въ то время оперы «Рѣдкая вещь» (*Cosa rara*), гдѣ тѣ же крѣпостныя «играли и пѣли, какъ всѣ тогдашніе провинціальныя актеры, не хуже и не лучше» ¹⁾. De Passenans, долго жившій въ Россіи въ концѣ XVIII в. и началѣ XIX в., рассказываетъ, что горничныя и служанки нѣкоего помѣщика Б. дѣлались въ случаѣ надобности актрисами, золотошвейками и пр. «Онѣ въ одно и то же время,—продолжаетъ онъ,—его (г-на Б.) наложницы, кормилицы и няньки дѣтей, рожденныхъ ими отъ барина. Я часто присутствовалъ при его театральныхъ представленіяхъ. Музыканты являлись въ оркестръ, одѣтые въ различные костюмы, соотвѣтственно ролямъ, которыя они должны были играть, и, какъ только по свистку подымался занавѣсъ, они бросали свой фagотъ, литавры, скрипку, контрабасъ, чтобы смѣнить ихъ на скипетръ Мельпомены, маску Таліи и лиру Орфея; а утромъ эти же люди работали стругомъ, лопатою и вѣнникомъ. Особенно уморительно было видѣть, какъ г. Б., во время представленія, въ халатѣ и ночномъ колпакѣ величественно прогуливался между кулисами, подбадривая словами и жестами своихъ крѣпостныхъ актеровъ». Когда помѣщикъ Б. отправлялся въ другое свое имѣніе, за нимъ ѣхало не менѣе 20 кибитокъ съ его наложницами, актрисами, танцовщицами, поварами и пр. На каждой станціи раскидывали огромную палатку, гдѣ помѣщался баринъ со своими наложницами, а въ другой 20 человекъ увеселяли его пѣніемъ во время обѣда. Разумѣется, тамъ, гдѣ помѣщикъ

¹⁾ Вигель «Воспоминанія» ч. II.

Впослѣдствіи П. В. Есиповъ держалъ публичный театръ въ Казани (просуществовавшій до 1814 г.); главными актерами изъ крѣпостныхъ у него были Ѳеодоръ Львовъ, герой и первый любовникъ, Михайло Калмыковъ, главный комикъ, Николай Комаковъ, буфъ-арлекинъ, Анисья Комакова, «любовница въ драмахъ и комедіяхъ», Марѳа Аникіева, молодая любовница «предпочтительно въ операхъ», и знаменитая *Ѳекла Аникіева*, «первая любовница въ трагедіяхъ, драмахъ, комедіяхъ и операхъ», романтическую исторію которой мы знаемъ изъ воспоминаній Аксакова. Вмѣстѣ съ крѣпостными у Есипова служили и вольнонаемные артисты.

«третироваль» своихъ «комедіантокъ», какъ гаремныхъ невольницъ, сценическое искусство не создавало любой изъ нихъ привилегированнаго, сравнительно съ простой крѣпостной «дѣвкой», положенія, какъ это было обыкновенно у помѣщиковъ,—подлинныхъ цѣнителей драматическаго творчества. Скорѣй наоборотъ!—Именно благодаря искусству онѣ чаще подвергали себя риску за малѣйшую оплошность исполненія вызвать суровую кару хозяина. Тому же помѣщику Б., какъ передаетъ De Passenans, не понравилась однажды игра главной актрисы, изображавшей Дидону (въ оперѣ того же названія); онѣ вбѣжалъ на сцену и при всей публикѣ отвѣсилъ тяжелую оплеуху жертвѣ своей низменной страсти, вскричавъ: «я говорилъ, что поймаю тебя на этомъ. Послѣ представленія отправляйся на конюшню за наградой, которая тебя ждетъ». И несчастная Дидона, поморщившись отъ боли, вновь вошла въ свою роль какъ ни въ чемъ не бывало ¹⁾, хотъ и прекрасно знала, что доведя роль до конца, получить гонораръ, позорность котораго кажется въ наше время чудовищной.

Однако въ то «доброе старое время» палки и розги, какъ свидѣлствуютъ современники, вызывали нѣсколько иное, чѣмъ въ наше время отношеніе и, выражаясь словами А. С. Гацисскаго (см. его «Нижегородскій театръ»), «никому не были въ диковинку».

Не была въ то время въ диковинку и продажа крѣпостныхъ людей, отдѣльно отъ земли семьями или по одиночкѣ, продажа, вызывающая въ наше время исключительно жуткое чувство въ тѣхъ случаяхъ, когда объектомъ ея является артистъ или артистка, стало быть личность особо одаренная и потому казалось бы особенно страдавшая отъ подобнаго произвола. Но таковы были нравы, таковъ былъ обычай, возмущавшій десятокъ Радищевыхъ и оставлявшій равнодушными миліоны Ивановыхъ того времени. «Продажа помѣщиками крѣпостныхъ, говоритъ Е. Н. Опо-

¹⁾ Passenans, II стр. 140—144. Впослѣдствіи эта крѣпостная актриса была сослана въ отдаленную деревню за то, что, вслѣдствіе дурной болѣзни, лишилась голоса.

чининъ, была въ то время самой обыденной коммерческой сдѣлкой. За людей, знавшихъ какое либо ремесло или искусство, платили, конечно, дороже, чѣмъ за обыкновенныхъ крестьянъ. Наиболѣе высоко цѣнились люди, обученные какому нибудь художеству: живописцы, актеры и музыканты, особенно послѣдніе» ¹⁾).

Съ нѣкоторыми юридическими подробностями договоровъ купли-продажи крѣпостныхъ артистовъ знакомить насъ особенно обстоятельно книга князя А. Л. Голицына «Изъ прошлаго, матеріалы для исторіи крѣпостныхъ помѣщичьихъ театровъ въ Орловской губерніи» (Орель, 1901 г.). Здѣсь приводится между прочимъ случай продажи въ 1805 г. помѣщицей Л. П. Чертковой прапорщику А. Д. Юрасовскому за 37,000 р. ассигнаціями «крѣпосного музыкальнаго хора, преизрядно обученнаго музыке, образованнаго въ искусстве семъ отмѣнными, выписанными изъ чужихъ краевъ, сведущими въ своемъ деле музыкальными регентами, всего 44 крѣпосныхъ музыканта съ ихъ жены, дѣти и семействы, а всего на всего съ мелочью 98 человекъ... изъ нихъ 64 мужска и 34 женска полу, въ томъ числе старики, дети, музыкальные инструменты, піэсы и прочія принадлежности». Какъ видно изъ договорнаго условія, продавались эти люди не только какъ музыкальные, но и какъ театральные исполнители; именно въ поименномъ списокѣ оркестра отмѣчается напимѣръ «отмѣнная, зело способная на всякія антраша донсерка, поведенія крайне похвальнаго и окромѣ всево того лица весьма пріятнаго», упомянуто въ томъ же списокѣ и о томъ, кто «умеетъ изрядно шить, мыть бѣлье и трухмалить». При этомъ Л. П. Черткова «не въ ответе» «коли изъ поименованныхъ выше 98 крепосныхъ людей убыль какая ученица, отъ какихъ ни на есть смертныхъ случаевъ или убивствъ», но «коли у сихъ крепосныхъ людей приплоть какой окажется», она не имѣетъ права «удерживать приплоть сей у себя въ свою пользу, а также и доплаты за ниво ничего не полагаетца». «А что касатца можетъ до утечки кого ни на есть изъ прописанныхъ... въ случаѣ,

¹⁾ См. «Театральная Старина» М. 1902 г. стр. 160.

этого въ отвѣте вдвойню супротивъ цѣны, за которую продала... А буде музыкальныя люди съ дороги разбегутца всѣ... отдать Юрасовскому всю полученную сумму вдвойне, да опричь того еще сто рублевъ за убытки, проторы и сумленіе» ¹⁾).

¹⁾ Попутно приведемъ содержаніе афиши, согласно которой подвизались нѣкоторые изъ купленныхъ отъ Л. П. Чертковой артистовъ на домашнемъ театрѣ А. Д. Юрасовскаго черезъ 23 года спустя.

1828 г.

Афиша.

Сего 18 11-го мая 28 году

Въ Сурьянинѣ Болховскаго уѣзду

сего числа

опосля обеду по особливому сказу крепосными людьми прапорщика Алексѣя Денисовича, совмесно съ крепосными брата ево Маера Петра Денисовича при участіи духовнаго хора Александры Денисовны Юрасовскихъ на домовомъ театрѣ Сурьянинскомъ

представлено будетъ:

«Разбойники Средиземнаго моря»

или

«Благодѣтельной Алжирецъ».

большой пантомимной балетъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ, соч. Г. Глушковскаго, съ сраженіями, маршами и великолепнымъ спектаклемъ.

Сія піеса имеетъ роли исполненныя отменною пріятностью и полнымъ удовольствіемъ почему на санктъ-петербургскихъ и московскихъ театрахъ часто играна и завсегда благосклонно публикою принимаема была. Особливо хороши декорации: наружная часть замка Бей, пожаръ и сраженія. Музыка г. Шольца, въ коей Васильевъ, бывший крепосной челоувѣкъ графа Каменскаго играть будетъ на скрипке соло соч. Шольца; танцовать будутъ (вершить прышки, именуемая антраша) въ балете: Антоновъ Васька, Хромина Васютка и Згорина Донька втроемъ (pas de trois); Картавая Аниска—соло; Антоновъ Васька, Родинъ Филька, Згоринъ Захарка и Деминъ Ванька вчетверомъ (pas de quatre); Згоринъ Захарка, Петровъ Сидорка, Храминъ Картушка втроемъ (pas de trois); Хромина Васютка и Згорина Донька вдвоемъ (pas de deux).

Нерѣдко крѣпостныхъ артистовъ прибрѣтала и Дирекція Императорскихъ театровъ. Одно изъ первыхъ такихъ прибрѣтеній имѣло мѣсто въ 1806 г.

Дѣло было такъ: послѣ пожара въ 1805 году Петровскаго театра, театральная дирекція получила Высочайшее разрѣшеніе на постройку въ Москвѣ новаго театрального зданія. Во время постройки этого театра московскій домовладѣлецъ Пашковъ устроилъ въ своемъ домѣ, на углу Знаменки и Моховой, театральную залу-сцену, куда вмѣстѣ съ вольнонаемными была приглашена труппа крѣпостныхъ актеровъ А. Е. Столыпина, состоявшая изъ 70 человекъ. Когда въ 1806 г. владѣлецъ труппы собрался продать ее, актеры выбрали изъ своей среды старшину (Венедикта Баранова), который отъ лица всей труппы подалъ Императору Александру I прошеніе слѣдующаго содержанія:

За симъ дано будетъ:

«Ярманка въ Бердичевѣ».

или

«Завербованный Жить»

Препотѣшной разнохарактерной, комической пантомимной дивертисманъ, съ принадлежащими къ оному разными танцами, аріями, мазуркою, русскими, тирольскими, камаринскими, литовскими, казацкими и жидовскими плясками

за симъ

крепосной Петра Денисовича Юрасовскаго Тришка Барковъ на глазахъ у всѣхъ проделаетъ слѣдующія удивительныя штуки:

Въ дутку, пустымъ ртомъ соловьемъ засвищетъ, заиграетъ бытто на свирели, забрешетъ по сабачьи, кошкой замаячитъ, медведемъ зареветъ, коровой и телкомъ замычитъ, курицей закудахчетъ, петухомъ запоетъ и завохчетъ, какъ ребенокъ заплачетъ, какъ подшибленная сабака завижжитъ, голоднымъ волкомъ завоетъ, словно голубъ заворкуетъ и совою кричать приметца. Две дудки въ ротъ положетъ и на нихъ сразу играть будетъ, тарелкою на палкѣ, а сею последнею уставя въ свой носъ крутить будетъ, изъ зубовъ шляпу вверхъ подкинетъ и сразу ее безъ рукъ на голову наденетъ; палкой артикулы делать будетъ бытто мажоръ, палку на палке держать будетъ и прочее сему подобное проделаетъ. Въ заключеніе горящую паклю голымъ ртомъ есть приметца и при семъ ужасномъ фокусе не только рта не испортитъ, въ чемъ любопытный опосля убедитца легко можетъ, но и груснаго вида не выкажетъ.

«Слезы несчастныхъ никогда не отвергались милосерднѣйшимъ отцомъ, неужель божественная его душа не внемлетъ стону нашему. Узнавъ, что господинъ нашъ, Алексѣй Емельяновичъ Столыпинъ, насъ продаетъ, осмѣлились пасть къ стопамъ милосерднѣйшаго государя и молить да щедротами его искупить насъ и дать новую жизнь тѣмъ, кои имѣютъ уже счастье находиться въ императорской службѣ при Московскомъ театрѣ. Благодарность будетъ услышана Создателемъ Вселенной и онъ воздастъ спасителю ихъ».

Такія выраженія, какъ «слезы несчастныхъ» и «стонъ», этихъ крѣпостныхъ актеровъ, которымъ судьба грозила разлукой съ Императорской сценой, достаточно краснорѣчиво говорятъ о преимуществахъ службы, коими пользовались они на этой сценѣ сравнительно съ частной. И это несмотря на то, что крѣпостные отнюдь не были приравнены къ свободнымъ артистамъ въ смыслѣ обращенія съ ними;—не говоря уже о томъ, что на афишахъ передъ ихъ фамиліями пропускали буквы Г. (господинъ или госпожа), съ ними продолжали обращаться «отечески», а именно,

За симъ раскажетъ нѣсколько прекурьезныхъ разсказовъ изъ разныхъ сочиненій, наполненныхъ отменными выдержками,

а въ заключеніе всево:

духовный хоръ крепосныхъ людей Александры Денисовны Юрасовской исполнить нѣсколько партикулярныхъ пѣсенъ и припевовъ.

За симъ

уважаемые гости съ фамиліями своими почтительнѣйше просютца къ ужину въ сать въ конецъ липовой алеи, туды, гдѣ въ своемъ месте стоитъ аранжирея.

Алексѣй Денисовичъ Юрасовскій
Маеръ Петръ Денисовичъ Юрасовскій

11 мая 1828 г.

(Афиша эта сохранилась въ двухъ экземплярахъ, напечатанныхъ неизвѣстно въ какой типографіи).

Какъ сообщаетъ кн. А. Л. Голицынъ, «подъ помѣщеніе театра на время представлений, отводился громаднй манежъ, гдѣ настилали полъ и ставили мѣста для «смотрителей», а у стѣнъ устраивали ложи».

какъ говоритъ С. П. Жихаревъ ¹⁾: «если они зашибались, то имъ дѣлали тутъ-же на сценѣ *выговоръ особаго рода*» (можно догадаться, какой).

Ихъ слезное прошеніе было препровождено черезъ статсъ-секретаря кн. Голицына къ оберъ-камергеру А. А. Нарышкину, который не замедлилъ представить Императору слѣдующее объясненіе: «Г. Столыпинъ находящуюся при Московскомъ Вашего Императорскаго Величества труппу актеровъ и оркестръ музыкантовъ, состоящій съ дѣтьми ихъ изъ 74 человѣкъ, продаетъ за сорокъ двѣ тысячи рублей. Умѣренность цѣны за людей, образованныхъ въ своемъ искусствѣ, польза и самая необходимость театра, въ случаѣ отобранія оныхъ, могущаго затрудниться въ отысканіи и долженствующаго за великое жалованье собирать таковое количество нужныхъ для него людей, колыми паче актрисъ, никогда со стороны не поступающихъ, требуютъ непремѣнной покупки оныхъ. Всемилоствѣйшій Государь! по долгу званія моего, съ одной стороны наблюдая выгоды казны и предотвращая не малые убытки театра, отъ приѣма за несравненно большес жалованье произойти имѣющіе, а съ другой стороны, убѣждаясь человѣколюбіемъ и просьбою всей труппы, общающей всѣми силами жертвовать въ пользу службы, осмѣливаюсь всеподданнѣйше представить милосердію Вашего Императорскаго Величества жребій столь немалого числа нужныхъ для театра людей, которымъ со свободою отъ руки монаршей даруется новая жизнь и способы усовершенствовать свои таланты, и испрашивать какъ соизволенія на покупку оныхъ, такъ и отпуска означеннаго количества денегъ, котораго ежели не благоволено будетъ принять на счетъ казны, то хотя на счетъ Московскаго театра, съ вычетомъ изъ суммы, каждагодно на оный отпускаемой».

Однако Государь нашелъ цѣну слишкомъ высокою и повелѣлъ директору театровъ склонить продавца къ уступкѣ. А. Е. Столыпинъ скинулъ 10.000 рублей и его труппа была такимъ образомъ пріобрѣтена по Высочайшему повелѣнію за 32.000 руб. Сдѣлка состоялась 27 октября 1806 г.;

¹⁾ «Дневникъ студента».

деньги, отпущенныя дирекціи изъ государственнаго казначейства, были уплочены 21 ноября того-же года съ условіемъ возвратить означенную сумму въ теченіе 8 лѣтъ по 4.000 руб. въ годъ ¹⁾).

Изъ крѣпостныхъ актеровъ А. Е. Столыпина пользовались въ свое время успѣхомъ: І. П. Кураевъ, очень талантливый комикъ, А. И. Касаткинъ, пѣвецъ и актеръ того-же амплуа, Я. Я. Соколовъ, теноръ (прославился въ оперѣ «Іосифъ» и въ «Водовозѣ»), Лисицынъ, хорошій въ роляхъ дураковъ и шутовъ, любимецъ райка (о которомъ С. П. Жихаревъ въ «Дневникѣ студента» говоритъ «гримаса въ разговорѣ, гримаса въ движеніи»), Василій Рѣпинъ, очень даровитый актеръ ²⁾), Кавалеровъ, игравшій слугъ, Баранчѣва, прекрасная *grande dame*, Уваровъ, замѣчательный опереточный пѣвецъ, Караневичъ (превращавшая, по словамъ, С. П. Жихарева, роли молодыхъ любовницъ въ старыхъ), Носова, водевильная актриса съ превосходнымъ голосомъ, Бутенброкъ (до замужества Лисицына), недурная пѣвица, о которой критикъ того времени говоритъ, что «это была баба плотная, бѣлая и румяная, но зубы уголь-углемъ», Лисицына (сестра Бутенброкъ), талантливо исполнявшая роли старухъ ³⁾ и, наконецъ, знаменитая В. Б. Новицкая, снискавшая себѣ славу въ опереткѣ подъ именемъ Вариньки Столыпинской ⁴⁾).

Эти прекрасные актеры, однако, особенно отличались въ пору крѣпостного режима, сдѣлавшись-же «казенными» артистами, они, что назы-

¹⁾ Е. Н. Опочининъ «Театральная старина».

²⁾ Его дочь Надежда Васильевна Рѣпина (1809—1867), была извѣстной артисткой, служившей одно время примадонной московской оперы, но перешедшей впоследствии на водевильныя роли. Ея мужъ—композиторъ А. Н. Верстовскій, б. директоръ Императорскихъ Московскихъ театровъ.

³⁾ Лисицына—«старуха» выдвинулась случайно: во время представленія «Русалки», игравшая роль Ратины Померанцева внезапно заболѣла; режиссеръ Сандуковъ заставилъ Лисицыну сыграть за больную, самъ загримировалъ дебютантку сухими красками такъ, что та расплакалась отъ боли, но зато всѣ, когда она надѣла костюмъ Померанцевой, приняли ее за таковую и, т. к. она мастерски провела ея роль, то и стала съ тѣхъ поръ любимицей публики.

⁴⁾ В. Б. Новицкая вышла впоследствии замужъ за извѣстнаго писателя Н. Стрхова.

вается, «распустились». Возможность утверждения такого печального факта явствует из словъ Императора Александра I, которому игра этихъ актеровъ вовсе не понравилась. «Твои актеры совсѣмъ испортились!» замѣтилъ Императоръ завѣдывавшему театромъ Нарышкину. «Когда-же, не можетъ быть, Ваше Величество,—отвѣчалъ острякъ Нарышкинъ,—какъ имъ испортиться, когда они играютъ на льду». (Въ то время подъ театромъ помѣщались погреба съ винами) ¹⁾.

Въ началѣ-же XIX-го вѣка, какъ сообщаетъ М. И. Семевскій ²⁾, были проданы *гуртомъ* въ казну до тридцати лицъ обоего пола, составлявшихъ труппу Бахметева—барина-любителя театра. «Въ документѣ купли-продажи, рядомъ съ именемъ актера или актрисы, означено было и ихъ амплуа. И всѣ эти «благородные отцы», «резонеры», «первыя любовницы и любовники», «простакы и простушки», были проданы помѣщикомъ за 30.000 ассигнаціями».

Какъ констатируетъ баронъ Н. В. Дризень, собравшій цѣнные матеріалы къ исторіи русскаго театра ³⁾, съ 1827 г. въ театральномъ архивѣ весьма нерѣдко уже встрѣчается офиціальная переписка по поводу ходатайства какого нибудь двороваго человѣка, желающаго поступить на службу дирекціи, предварительно выкупившись у своего барина, или предложеніе самого барина продать дирекціи своихъ крѣпостныхъ артистовъ; причемъ цѣны «артистическимъ душамъ» владѣльцы ихъ заламывали по тогдашнимъ временамъ баснословныя.

Для примѣра укажу на слѣдующія справки: De Passenans въ его «La Russie et l'esclavage» говоритъ между прочимъ объ актрисѣ, купленной за 5,000 руб.,—цѣну, сравнительно съ которой должна показаться скромной цѣна, запрошенная А. Е. Столыпинымъ за каждую изъ своихъ актрисъ (въ среднемъ по 600 р.). Графъ Каменскій, о театрѣ котораго будемъ гово-

¹⁾ См. М. И. Пыляева «Старая Москва» гл. VII.

²⁾ Предисловіе къ «Запискамъ Л. П. Никулиной-Косицкой»—«Русская старина» 1878 г. т. XXI.

³⁾ См. въ его книгѣ ч. V отд. 3 «Крѣпостные артисты на службѣ Императорскихъ театровъ».

рить дальше, приобрѣлъ отъ помѣщика Офросимова крѣпостныхъ его актеровъ мужа и жену съ шестилѣтней дочерью, мастерски танцовавшей «качучу» и «тампеть», за цѣлую деревню въ 250 душъ. Крѣпостной актеръ—поэтъ рязанскаго предводителя дворянства Д. Н. Маслова—Иванъ Сибиряковъ цѣнился своимъ владѣльцемъ въ 10,000 руб. и именно эту сумму заявилъ въ 1818 г. Н. Масловъ графу М. А. Милорадовичу, когда послѣдній принялъ участіе въ хлопотахъ по освобожденію Сибирякова отъ крѣпостной зависимости ¹⁾. За ту же сумму и въ томъ же году былъ выкупленъ на волю знаменитый Щепкинъ (см. ниже).

Обыкновенно дирекція, покупавшая крѣпостныхъ артистовъ, отпускала ихъ «вѣчно на волю». Однако послѣднее выраженіе надо понимать очень условно, т. к. такихъ артистовъ наказывали за проступки въ духѣ крѣпостного режима и даже грозили «солдатчиной». Такъ напр., бывший крѣпостной музыкантъ Шариковъ ²⁾ за то, что былъ въ «безобразно пьяномъ видѣ», вызвалъ такую резолюцію своего ближайшаго начальства: «отправивъ Шарикова въ часть, наказать его тамъ розгами, съ объявленіемъ, что если еще разъ будетъ замѣченъ въ неприличномъ поведеніи, то будетъ въ то же время исключенъ изъ дирекціи и отданъ въ солдаты». Тѣмъ же самымъ начальство пригрозило и другому Чернышевскому музыканту Сервилову. Далѣе, если купленные артисты не оправдывали возлагавшихся на нихъ надеждъ, ихъ безъ стѣсненія опредѣляли на мелкія театральныя должности до истопниковъ включительно.

Особенно удачной покупкой дирекціи оказалось приобретеніе въ 1829 г. у камергера Ржевскаго всего его балета, состоявшаго изъ 21 танцовщицы. По отзыву О. О. Кокошкина, директора московскихъ театровъ,

¹⁾ Этому И. С. Сибирякову обязанъ своимъ возникновеніемъ Рязанскій театръ, коего директоромъ сталъ баринъ Сибирякова. «Благопріятный случай сей много содѣйствовалъ къ удовлетворенію страсти его на рязанской сценѣ. Сибиряковъ раскрылъ свои дарованія и принесть много удовольствія публикѣ. Тутъ началъ онъ и рѣмолствовать» (Труды общ. люб. рос. слов. ч. 12. М. 1818 г. 90—91).

²⁾ Былъ купленъ дирекціей въ числѣ прочихъ оркестровыхъ музыкантовъ отъ оберъ-шенка Высочайшаго Двора д. т. с. Чернышева.

«нѣсколько танцовщицъ образовали прекрасныхъ солистокъ и актрисъ» ¹⁾, остальные же составили «необходимый» для огромной сцены Петровскаго театра «очень хорошій corps de ballet».

Дирекція знала, куда обратиться! Въ Москвѣ у Ржевскаго былъ не только подлинно художественный театръ ²⁾, но и прекрасная танцевальная школа, выведшая «на свѣтъ Божій» не одну, а десятки простыхъ дворовыхъ дѣвочекъ.

Изъ переписки братьевъ Булгаковыхъ ³⁾ видно, что покупка балета у Ржевскаго не была для дирекціи Императорскихъ театровъ простой случайностью. Вотъ иллюстраціонный отрывокъ.

«Вчера на Итальянскомъ театрѣ плясали вѣрнопопданные чудака стараго камергера Ржевскаго, послѣ фарсы «Per la musica il fanatico». Театръ былъ набитъ. Сборъ составилъ 3,600 р. On s'attendait á quelque chose de mauvais, mais ce n'était pas mal. Il faut que ces pauvres filles aient réellement des dispositions pour danser, comme elles le font, n'ayant eu pour maître que leur mattre et seigneur. Онъ на эти фарсы пробухалъ 4,000 душъ и теперь танцовщицъ своихъ хочетъ (passez moi le terme) продать дирекціи по 1.000 р. штуку, и, право, это за ничто. *Это бы хорошее было приобрѣтеніе для дирекціи театральной.* Говорятъ, что Ржевскій, сидя въ ложѣ, что на сценѣ, все повторялъ, прыгая на стулѣ: «Анюта, выше подымай! Грушенька, руки, руки!» Дѣвочка, дѣлавшая Амура, прелестна, прочія—così, così...»

Кстати сказать, крѣпостной балетъ вообще былъ въ большой модѣ въ ту эпоху, несмотря на жестокія порой условія его комплектованія.

Эта барская прихоть расточителей того времени достаточно хлестко наказана безсмертнымъ Грибоѣдовымъ, осмѣявшимъ устами Чацкаго одного изъ типичныхъ русскихъ сибаритовъ начала XIX вѣка, который «для затѣй

¹⁾ Въ числѣ ихъ Ситникова, Харламова, двѣ сестры Михайловы и Карасева (см. «Полубарскія затѣи» М. И. Пыляева).

²⁾ На Никитской улицѣ.

³⁾ «Русскій Архивъ» 1901 г.

На крѣпостной балетъ согналъ на многихъ фурахъ
Отъ матерей, отцовъ отторженныхъ дѣтей.
Самъ погруженъ умомъ въ зефирахъ и амурахъ,
Заставилъ всю Москву дивиться ихъ красѣ;
Но должниковъ не согласилъ къ отсрочкѣ:
Амуры и зефиры всѣ
Распроданы по одиночкѣ» ¹⁾).

Къ чести дирекціи Императорскихъ театровъ, она покупала, вѣрнѣе *выкупала* крѣпостныхъ артистовъ цѣлыми семьями, никогда не «отторгая» дѣтей отъ матерей. Къ тому же, какъ ни какъ, служба бывшихъ крѣпостныхъ на сценѣ Императорскихъ театровъ разумѣется была легче и ужъ внѣ сомнѣнія почетнѣе, чѣмъ подъ фѣрулой любого помѣщика. Къ тому же многіе помѣщики,—и это бывало нерѣдко—выжимали изъ своихъ артистовъ, что называется послѣдніе соки, алчно спекулируя на ихъ талантахъ и познаніяхъ. Извѣстно, напр., что раззорившійся князь Одоевскій существовалъ на счетъ свосго крѣпостного оркестра, посылая его играть вездѣ, гдѣ хорошо платили. «Нѣкоторые отпускали своихъ актеровъ и музыкантовъ наниматься въ городскихъ театрахъ (конечно, въ пользу барина)», другіе же «сами содержали труппы въ городахъ и давали представленія за деньги» ²⁾.

Однако, грубая эксплуатація артистическихъ дарованій своихъ крѣпостныхъ отнюдь не обычное явленіе той эпохи. Напротивъ, совсѣмъ не рѣдкость въ то время чувство уваженія къ «искрѣ Божіей» «своего человѣка» и какъ слѣдствіе такого чувства—отпускъ таланта на волю.

Бывало также, что и въ крѣпостномъ состояніи артистамъ была предоставляема значительная свобода использованія своего дарованія, какъ,

¹⁾ Повидимому М. И. Пыляевъ ошибается, усматривая въ этихъ стихахъ прямой намекъ на Ржевскаго, доторый, какъ указано выше, продалъ дирекціи Императорскихъ театровъ *весь* свой балетъ, а не по одиночкѣ.

²⁾ Ек. Лѣткова—«Крѣп. интел.» «От. Зап.» 1883 г. № 11.

напримѣръ, семейству Барсовыхъ, *содержателямъ театра* въ Курскѣ ¹⁾, о которыхъ М. С. Щепкинъ такъ тепло отзывался въ своихъ «Запискахъ». «Старшій изъ этихъ сыновей,—говоритъ Щепкинъ про Барсовыхъ,—былъ уже на волѣ, а меньшіе—еще крѣпостные, и меня удивляло одно: они тоже были господскіе, а съ ними—и ихъ господа ²⁾, и весь городъ обходились не такъ, какъ съ крѣпостными, да и они сами вели себя какъ-то иначе, такъ, что я даже завидовалъ имъ, и все это приписывалъ не чему иному, какъ именно тому, что они актеры» ³⁾).

Вообще невѣрно мнѣніе, будто разница въ общественномъ положеніи господъ и крѣпостныхъ артистовъ всегда и всюду создавала между тѣми и другими непреходимую пропасть. Ужъ одно то, что талантъ и обаяніе таланта нерѣдко вели къ браку между помѣщиками и ихъ лучшими актрисами, говоритъ убѣдительно противъ такого мнѣнія. Навѣрное нерѣдки были и такіе случаи выраженія барскаго восторга, какой имѣлъ мѣсто въ жизни Глинки, когда онъ, увлеченный превосходнымъ пѣніемъ крѣпостной актрисы, не постѣснялся при всемъ собраніи гостей поцѣловать у нея руку. Вѣдь артистическая душа всегда чувствуетъ необходимость *поклоненія* передъ талантомъ!

Нерѣдки были, повторяю, и случаи раскрѣпощенія талантовъ. Въ архивѣ дирекціи Императорскихъ театровъ—въ «Спискѣ людямъ, составляющимъ московскій театръ 1816 г.» подъ рубрикой «Бывшіе въ окладахъ за помѣщиками, отпущенные отъ нихъ вѣчно на волю и не избравшіе

¹⁾ Н. Полевой въ своихъ «Воспоминаніяхъ о Русскомъ Театрѣ» говоритъ: «И въ Курскѣ былъ также театръ, заведенный тамошнимъ помѣщикомъ, богачемъ Анненковымъ, но я не видалъ его, и у Анненкова засталъ только два хора музыки. Изъ его труппы вышелъ Щепкинъ, а другіе остатки ея встрѣчалъ я еще на ярмарочномъ театрѣ въ Коренной. Помню, что трагическій актеръ Анненкова игралъ тамъ *Дмитрія Самозванца* Сумарокова, и кричалъ ужасно»...

По поводу этой цитаты слѣдуетъ замѣтить, что Щепкинъ «вышелъ» не изъ Анненковского театра, а изъ театра графа Волькенштейна (см. ниже).

²⁾ Мнѣ не удалось установить, кто именно владѣлъ Барсовыми, но возможно, что и Анненковъ, о которомъ говоритъ Н. Полевой въ связи съ именемъ Щепкина.

³⁾ «Записки и письма М. С. Щепкина» М. 1864 г. стр. 94.

рода жизни, въ дѣйствительной службѣ при театрахъ находящіеся»—въ числѣ вольноотпущенныхъ находится имя и Степана Ѳеодоровича Мочалова, отца знаменитаго *Павла Степановича Мочалова* ¹⁾. Степанъ Ѳеодоровичъ былъ извѣстнымъ въ свое время трагикомъ ²⁾. Выдвинули его на первое мѣсто и опредѣлили его амплуа пьесы «Желѣзная маска», «Разбойники» и «Трогательная драма».

По словамъ Н. Полевого, «*Мочаловъ* (отецъ) былъ любимцемъ Москвы—высокій мужчина, съ благороднымъ лицомъ, и ему прощали, что онъ иногда закрикивался, и, выражая ужасъ, разѣвалъ ужасно ротъ, стучалъ въ гнѣвъ каблуками и часто не зналъ ролей; *Фингалъ*, *Графъ Вальтронъ*, *Сынъ любви*, *Алексѣй* (Семейство Старичковыхъ) были его торжествомъ» ³⁾.

С. Т. Аксаковъ говоритъ, что въ двухъ-трехъ роляхъ Мочаловъ-отецъ былъ безукоризненно хорошъ, особенно въ пьесахъ «Гваделупскій житель» и «Тонъ моднаго свѣта», но во всѣхъ остальныхъ драмахъ и комедіяхъ являлся плохимъ актеромъ, главнымъ образомъ, вслѣдствіе полнаго отсутствія какого-бы то ни было пониманія роли. «Однажды ему удалось произвести на зрителей огромное впечатлѣніе неожиданнымъ порывомъ одушевленія и съ тѣхъ поръ онъ пересталъ совершенно работать надъ новыми ролями, примѣняя только удавшійся ему въ первый разъ пріемъ. Пріемъ этотъ состоялъ въ слѣдующемъ: въ какомъ нибудь патетическомъ мѣстѣ роли онъ бросался на авансцену и съ жаромъ скорымъ полушепотомъ произносилъ нѣсколько фразъ, чѣмъ обыкновенно увлекалъ толпу. Эффектъ этотъ онъ иногда примѣнялъ совершенно невпопадъ, но—такъ велика сила неожиданности—почти всегда срывалъ апплодисменты.

¹⁾ Про отца его сказано, что на службу дирекціи онъ вступилъ 15 марта 1806 г., былъ дворовымъ человѣкомъ т. с. Николая Никитыча Демидова, записанъ по 5 ревизіи Московской губ. Богородскаго округа, при селѣ Сергіевскомъ и отпущенъ вѣчно на волю. У него жена Авдотья Ивановна и дѣти: сыновья: *Павелъ* 14 л., *Платонъ* 13 л., *Василій* 8 л. и дочь *Марья* 17 л.».

²⁾ Род. въ 1775 г. Началъ сценическую карьеру въ театрѣ Медокса въ Москвѣ.

³⁾ «Репертуаръ Русскаго Театра» изд. И. Песоцкимъ—«Исторія Русскаго Театра».

Эти дешевые лавры дурно повліяли на него: онъ сдѣлался чванчивымъ, тщеславнымъ, сталъ работать спустя рукава и въ довершеніе всего загулялъ» ¹⁾).

Его сынъ «Паша», которому суждено было стать геніальнымъ трагикомъ, вдохновленнымъ реалистомъ-новаторомъ, утверждающимъ новое направление въ драматическомъ искусствѣ («игра нутромъ»), родился крѣпостнымъ (1800 г.—1848 г.) и въ крѣпостномъ именно театрѣ почерпнулъ первое понятіе о сценическомъ творествѣ, дань которому Россія возмѣстила ему неувядаемыми въ пыли вѣковъ лаврами.

И не надо забывать, что безсмертный Павелъ Степановичъ, какъ по характеру дарованія, такъ и по взглядамъ на искусство является прямымъ наслѣдникомъ и ревностнымъ послѣдователемъ своего отца.

Во всемъ обязанъ онъ отцу,—и хорошимъ и дурнымъ. До послѣднихъ мелочей это копія отца, но копія геніальная.

Даже въ отношеніи болѣзненного самолюбія Мочаловъ—сынъ «сдѣланъ» Мочаловымъ-отцомъ.

— «Знаете-ли вы, кто это?»—вопрошаетъ Павелъ Степановичъ толпу, окружившую памятникъ Минина и Пожарскаго.

Знаютъ.

«А знаете-ли, кто я?»

Не знаютъ.

«Глупая, необразованная чернь»—вскричалъ взбѣшенный трагикъ.

Мы улыбаемся. Но вѣдь и эта выходка плодъ отцовскаго воспитанія, которое рядомъ съ душеспасительной поркой сына допускало принужденіе матери снять сапоги съ того-же сына, потому что «генію служить почетно». А такой именно фактъ имѣлъ мѣсто въ жизни впечатлительнаго «Паши», когда онъ вернулся домой со своего дебюта въ роли Полиника.

Поистинѣ тогда не скупились ни въ наказаніи, ни въ наградѣ!

Мочаловъ...

¹⁾ См. «Знаменитые актеры и актрисы», очерки А. В. Швырова, стр. 303.

Послѣ этого свѣтлаго имени, самаго звучнаго въ исторіи нашего театра, трудно назвать кого-либо изъ крѣпостныхъ актеровъ, чье-бы имя не потускнѣло совсѣмъ отъ этого сопоставленія.

Одинъ лишь Щепкинъ Михаилъ Семеновичъ по праву можетъ занять мѣсто рядомъ съ гениальнымъ Мочаловымъ.

Щепкинъ—это новая школа. Щепкинъ—это подлинный расцвѣтъ самобытнаго Русскаго Театра. Это завѣтное слово того благороднаго реализма, которое свято хранить наши лучшіе театры, въ томъ числѣ Художественный К. С. Станиславскаго вмѣстѣ съ московскимъ Малымъ театромъ — «Домомъ Щепкина». Щепкинъ — это цѣлое направленіе въ русской драмѣ. Это боевой кличъ труда. Это кристаллизація труда въ лабораторіи таланта. Это выпадъ противъ «нутра», необразованности, лѣни. Щепкинъ это тотъ лозунгъ, который властвуетъ на нашей сценѣ больше полсотни лѣтъ!

Щепкинъ для Россіи то-же, что Тальма для Франціи!

И странныя бываютъ совпаденія въ исторіи! Роль Данвиля въ комедіи Делавиня «Урокъ старикамъ» почти одновременно исполнялась въ Парижѣ Тальмой, а въ Москвѣ Щепкинымъ; тѣмъ и другимъ превосходно и вызывающе къ мертвымъ традиціямъ. Вѣдь оба были родоначальниками новыхъ школъ!

Но еще страннѣе совпаденіе въ общественномъ положеніи этихъ новаторовъ!—оба были сыновьями дворцовыхъ; т. е. оба были рабскаго происхожденія подобно безсмертному Квинту-Росцію Галлу, рабу-новатору въ театрѣ древняго Рима!

О Щепкинѣ написано много; но самое цѣнное это то, что онъ самъ написалъ о себѣ,—«Записки актера Щепкина». («Мои записки, объясняетъ Щепкинъ, будутъ имѣть одно достоинство—истину. Я ничего не солгу, а записываю только то, что было въ дѣйствительности». Стр. 146).

Приведу изъ этихъ записокъ наиболѣе характерное для *очерка о крѣпостныхъ актерахъ*.

«Я родился въ Курской губерніи, Обоянскаго уѣзда, въ селѣ Крас-

номъ, что на рѣчкѣ Пенкѣ ¹⁾ въ 1788 г. ноября 6 числа. Отецъ мой Семенъ Григорьевичъ былъ крѣпостной человѣкъ графа Волькенштейна... Мать моя Марья Тимовеевна была также изъ крѣпостныхъ, пришедшая въ приданое за графиней... Крестный отецъ мой былъ пьяный лакей, а (крестная) мать—повариха... Я росъ, бывъ утѣшеніемъ родителей и господъ... Отецъ-же мой, которому изъ своего дома видна была школа, нарочно наблюдалъ за мною, и однажды какъ скоро увидѣлъ, что я навострилъ лыжи въ рошу, отправился и самъ туда, наломавъ дорогой добрый пучокъ розогъ, и найдя меня, препорядочно выпоролъ. По окончаніи экзекуціи, во время которой я кричалъ во все горло, притащилъ меня въ школу, (и) разбилъ учителя, что не смотритъ за мною... Гнѣвъ отца произвелъ свое дѣйствіе... Въ скоромъ времени, по настоянію матери, которой слишкомъ жаль было, что бѣднаго ребенка учитель... такъ жестоко наказываетъ, отвезли меня въ Кондратовку... къ тамошнему священнику отцу Дмитрію... Изъ всего этого времени я только и помню, что на другой день моего поступленія онъ нещадно выпоролъ меня розгами... Когда пришло время везти меня (учиться) въ Бѣлгородъ... не постигая слезъ матери... я очень помню—спрашивалъ у ней, чего она плачетъ? развѣ въ Бѣлгородѣ меня всякій день будутъ сѣчь?—какъ видно для меня ничего ужаснѣй не было. На что мать сквозь слезы говорила: «охъ, дитятко, можетъ быть и это будетъ!..» На другой день мы благополучно прибыли въ село Красное... въ резиденцію господъ... Отецъ между разговоромъ сказалъ, что завтра мы ѣдемъ въ Бѣлгородъ, а сегодня вечеромъ будемъ смотрѣть оперу: *Новое семейство*, которую будутъ играть музыканты и пѣвчіе (графа)... Я это принялъ равнодушно; я не зналъ, что въ этотъ вечеръ рѣшится вся будущая судьба моя... (Т. к. графъ) имѣлъ хорошій оркестръ музыкантовъ и порядочный хоръ пѣвчихъ, то для разнообразія удовольствій основалъ домашній театръ, чѣмъ забавлялъ дѣтей,

¹⁾ Эти начальныя строки писаны рукою А. С. Пушкина, изъ какового факта С. Т. Аксаковъ правильно заключаетъ о важности интереса, который придавалъ великій поэтъ запискамъ великаго актера.

которымъ было отъ 10 до 12 лѣтъ; равно и всѣ дворовые люди утѣшались этой забавою, а вмѣстѣ съ тѣмъ и самъ графъ вдвойнѣ наслаждался своей выдумкой. Онъ такъ разсуждалъ, что этимъ доставить дѣтямъ забаву, музыкантамъ занятіе, а дворовымъ людямъ, которыхъ разумѣется было очень много, случай провести время полезнѣе, нежели за картами или въ питейномъ домѣ... Сколько свѣдѣній пріобрѣлъ я въ продолженіе двухъ сутокъ, которыя я прожилъ въ резиденціи господина моего... ¹⁾).

Вскорѣ послѣ описаннаго, будучи ученикомъ городского училища Суджи, Щепкинъ и самъ выступилъ на любительской сценѣ ²⁾. «Женскія роли, пишетъ Щепкинъ, назначены были учащимся дѣвицамъ; но почтенные родители, сановники и супруги возстали противъ этого: «какъ дескать, можно, чтобы наша дочь была комедіанткой...» ³⁾. Старуху и служанку играли мальчики, а любовницу сестра моя: ее можно было заставить играть... ⁴⁾. Когда учитель сдѣлалъ приглашеніе (на спектакль) городничему, то онъ... сдѣлалъ вопросъ: не будетъ-ли въ этомъ представленіи чего-нибудь неприличнаго? Но когда учитель увѣрилъ, что, за исключеніемъ барыни, которая бьетъ свою дѣвку башмакомъ, нѣтъ ничего такого,—«ну, въ этомъ нѣтъ еще ничего предосудительнаго!» сказалъ городничій.

Спектакль прошелъ удачно. Городничій перецѣловалъ всѣхъ участниковъ; «меня-же, объясняетъ Щепкинъ, для отличія отъ прочихъ, согласно моему званію, погладилъ по головѣ, потрепалъ по щекѣ и позволилъ поцѣловать свою ручку, что было знакомъ величайшей милости, да прибавилъ еще: «ай да Щепкинъ! молодецъ! бойчѣе всѣхъ говорилъ; хорошо, братецъ, очень хорошо! Добрый слуга будешь барину!» Между тѣмъ «ро-

¹⁾ Слѣдуетъ любопытное описаніе залы графа Волькенштейна, гдѣ имѣлъ мѣсто домашній спектакль, рѣшившій судьбу будущей знаменитости русскаго театра.

²⁾ Въ роли слуги Розмарина въ комедіи Сумарокова «Вздорщица».

³⁾ «Въ то время,—замѣчаетъ Щепкинъ въ другомъ мѣстѣ,—не было въ провинціи въ обычаѣ сажать и угощать актрисъ (даже свободныхъ) въ гостиной.»

⁴⁾ Т. к. она была крѣпостною.

дители... вездѣ громко кричали... что, дескать, какъ можно дѣтей благородныхъ отцовъ занимать такими мерзостями, и что какъ тѣ отцы одурѣли, что позволили дѣтей своихъ сдѣлать скоморохами; дѣло другое дѣти Щепкина: ну, ихъ и родъ ужъ такой! изъ нихъ все, что хочешь, дѣлай!» Отецъ-же Щепкина, не разъ бывавшій въ столичныхъ театрахъ, отнесся къ игрѣ сына тоже неодобрительно, однако не съ точки зрѣнія приличія, а съ точки зрѣнія искусства:—«дураки вы, дураки! за такую игру и васъ всѣхъ и учителя выдрать-бы розгами!»

Когда Щепкину было лѣтъ четырнадцать, онъ сыгралъ «на домашнемъ театрѣ» своего господина графа Волькенштейна роль актера въ комедіи «Опытъ искусства», Степана—сбитенщика въ оперѣ «Сбитенщикъ», Фирюлина въ «Несчастьѣ отъ кареты», инфанта въ «Рѣдкой вещи» и уже собирался сыграть на той-же сценѣ роль Θомы въ «Новомъ семействѣ» ¹⁾, какъ случай помогъ ему поступить въ настоящій театръ. Это было въ Курскѣ въ 1805 году. Запилъ актеръ Арепьевъ въ труппѣ братьевъ Барсовыхъ, и Щепкинъ, сыгравъ экспромптомъ его роль (Андрея—почтаря въ драмѣ «Зоя»), сталъ вскорѣ послѣ этого успѣшнаго дебюта заправскимъ актеромъ, продолжая, однако, оставаться дворовымъ человѣкомъ графа Волькенштейна.

Замѣчательная игра Щепкина, ставшая чуждой трагического шаблона подъ вліяніемъ актера - любителя князя Мещерскаго ²⁾, поставила его въ ряды первѣйшихъ актеровъ провинціи. Полтавцы особенно оцѣнили заслуги великаго артиста и, въ выраженіе своей признательности, выкупили Щепкина изъ крѣпостной зависимости. Для собранія нужной суммы былъ устроенъ особый спектакль съ платой по подпискѣ, причемъ князь Сергѣй Григорьевичъ Волконскій ³⁾ лично обошелъ съ подписнымъ листомъ лавки

¹⁾ См. объ этой оперѣ выше.

²⁾ Кн. Мещерскій ничѣмъ не похѣдилъ на заправскаго актера: не завывалъ, не махалъ руками, не выкрикивалъ на авансценѣ «жестокія» слова вроде «любовь», «измѣна» и т. п., но раскрывалъ предъ зрителемъ съ необычайною правдивостью внутреннюю жизнь изображаемаго героя.

³⁾ Декабристъ, дѣдъ б. директора Императорскихъ театровъ С. М. Волконскаго.

купцовъ, съѣхавшихся на Ильинскую ярмарку въ Ромны и собралъ требуемую сумму—10,000 рублей ¹⁾).

Какъ это ни странно, но въ результатѣ этой трогательной выкупной подписки Щепкинъ лишь перешелъ изъ владѣнія графа Волькенштейна въ руки князя Репнина, внесшаго, въ общей сложности, 4,000 р. Артистъ предложилъ съ своей стороны уплатить князю затраченныя послѣднимъ 4,000 р. векселями, но отъ него потребовали вѣрнаго поручительства. Такогого, однако, долго не находилось. Когда-же наконецъ поручительство принялъ на себя извѣстный историкъ Бантышъ-Каменскій, Щепкинъ былъ

¹⁾ Вотъ точная копія съ этого подписного листа:

«Въ награду таланта актера Щепкина, для основанія его участи, іюня 26-го дня 1818 года.

Креслы: К. Репнинъ 200 р., Божановъ 50 р., князь Сергѣй Волконскій 500 р.; Матвѣй Почека 50 р., Григорій Гарновскій 250 р.; Францъ Реммерсъ 50 р.; Георгій Забѣлла 50 р.; Андрей Петровскій 50 р.; Неизвѣстный 25 р.; Потемкинъ 700 р.; Лашкевичъ 100 р.; Галаганъ 100 р., Д. Алексѣевъ 100 р.; Прасковья Почекина 100 р.; полковникъ Альбрехтъ 100 р.; фамиліи не разобрать—50 р.; Вильгельмъ Реммерсъ 25 р.; Алексѣй Будлянскій 100 р.; Кочубей 100 р.; дано 50 р.; Карповъ Ѳедотъ 30 р.; Александръ Полетика—50 р.; Катерина Забѣлна—25 р.; Николай Александровичъ 50 р.; Елисей Троцына 50 р.; Андрей Брежинскій 50 р.; Свѣчко—50 р.; Оболенскій 25 р.; отъ гр. Алексѣя Кирил. Разумовскаго 300 рублей; фамиліи не разобрать—25 р.; Марковичъ 25 р.; генераль-маіоръ Десентлоранъ—25 р.; Неизвѣстный 25 р.; NN—30 р.; Ѳедоръ Шелиховъ—40 р.; Филипповъ—25 р.; Бесходарный—25 р.; Клица 25 р.; Дмитрій Щемовъ—20 р.; Чарнышъ—100 р.; Война, 50 руб.; Война 25 р., Багрѣевъ—100 р.; Багрѣевъ—50 р.; И. П.—50 р.; Велецкій—25 р.; Миклашевская—10 р.; отъ неизвѣстнаго—250 р.; NN—25 р.; Павелъ Гутолминъ—50 р.; Михайло Лесевицкій 25 р.; Гапиковъ, по переводѣ получить отъ полиціймейстера Киценкова,—1992 р.; отъ инспектора нѣмецкой коллегіи Высоцкаго—25 р., отъ неизвѣстнаго—50 р.; отъ неизвѣстныхъ—100 р.; Макуринъ—25 р., Якубовичъ 10 р.; отъ генераль-маіора Гельфрейха—25 р.; отъ Ушакова—25 р., А. Косякова—25 р.; неизвѣстный—100 р.; Левченко—50 р.; Ильяшенко—25 р.; Сахновскій—25 р.; Василій Галецкій—25 р. В. Гарновская—25 р.; Павелъ Ивановичъ Кованько—50 р.; полковникъ Турскій—25 р., Аврамъ Зеленскій (градской голова)—100 р.; А. Кандура—10 р., Бродскій—100 р.

Подписанныя полковникомъ Гапиковымъ 1992 р., какъ долгъ карточный, Киценковымъ не уплачены, а равно и еще нѣкоторыя суммы изъ подписанныхъ. (На подлинномъ подписано): А. Имберхъ.

Для выкупа Щепкина нужно было 10,000 рублей, а такъ какъ подпискою собрано было менѣе этого, то недостающую сумму князь Репнинъ принялъ на себя».

(«Русская Старина», 1875 г., т. 13, стр. 152—154).

отпущенъ на волю вмѣстѣ съ женой и дѣтьми; родители-же его оставались еще нѣкоторое время во владѣніи князя Репнина.

Не прошло и года послѣ выхода на волю, какъ Щепкинъ дебютировалъ на Императорской сценѣ и спустя нѣсколько мѣсяцевъ, именно 6 марта 1823 г., былъ зачисленъ актеромъ Императорскихъ Московскихъ театровъ, гдѣ и прослужилъ до самой своей смерти (11 августа 1863 г.), вызывая восторги и пользуясь совѣтами такихъ поклонниковъ своего таланта, какъ Пушкинъ, Лермонтовъ, Гоголь, Грибоѣдовъ, Аксаковъ, Бѣлинскій, Грановскій, Герценъ, Станкевичъ и др.

Щепкинъ — феноменъ артистическаго труда. Это первый русскій актеръ, поставившій технику во главѣ драматическаго искусства. «Что-жъ бы значило искусство,—пишетъ онъ С. В. Шумскому 27 марта 1848 г.—если бы оно доставалось безъ труда... Помни, что совершенство не дано человѣку; но, занимаясь добросовѣстно, ты будешь къ нему приближаться на столько, на сколько природа дала тебѣ средствъ... Я по себѣ знаю: я знаю роль, а все повторяю». Въ другомъ письмѣ той-же даты, именно къ крѣпостной актрисѣ А. И. Шубертъ, Щепкинъ подтверждаетъ, что артисту «предстоитъ невыразимый трудъ: онъ долженъ начать съ того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, и сдѣлаться тѣмъ лицомъ, какое ему далъ авторъ». И дѣйствительно, не смотря на страшное число ролей, переигранныхъ Щепкинымъ, не смотря на ихъ безконечное, дикое разнообразіе, не смотря на ихъ ничтожность, Щепкинъ—какъ свидѣтельствуется С. Т. Аксаковъ,—не пренебрегъ ни одною изъ нихъ... Во всѣ пятьдесятъ лѣтъ театральной службы, Щепкинъ не только не пропустилъ ни одной репетиціи, но даже ни разу не опоздалъ».

Какъ это ни удивительно для артиста XX вѣка, слишкомъ поверхностно подчасъ трактующаго проблему свободы искусства, Щепкинъ и послѣ выкупа на волю оставался сторонникомъ крѣпостнаго режима въ театрѣ. Вотъ подтвержденіе тому изъ письма Щепкина къ князю А. И. Барятинскому, написаннаго въ 1857 году: «мы не доросли еще до добросовѣстнаго труда, и потому за нами нуженъ присмотръ, а то мы какъ

разъ съѣдетъ на русское *авось*, а оно въ искусствѣ, кромѣ вреда, ничего не принесетъ. И потому прикажите кому-либо изложить нужныя правила, за нарушеніе которыхъ положить штрафъ, и чтобы уже тутъ не было никому никакого снисхожденія. Я изъ опыта вижу, какъ вредны снисхожденія...».

Что крѣпостные актеры играли зачастую лучше вольныхъ, объ этомъ можно заключить не только изъ примѣра со Столыпинской труппой (см. выше), «испортившейся» по поступленіи въ Императорскій театръ, но и изъ прессы того времени. Вотъ, наприимѣръ, выдержка изъ статьи «Театральный феноменъ» нѣкогого *Ш.*, помѣщенной въ № III-мъ «Журнала Драматическаго на 1811 годъ»:

«.... И такъ является, безъ всякихъ предварительныхъ знаковъ, на горизонтѣ искусства театральнаго феноменъ, достойный особеннаго вниманія. Петръ Андреяновичъ Позняковъ приглашаетъ къ себѣ въ спектакль Московскую публику—и Московская публика удивилась, нашедши сей спектакль совершеннымъ, или почти совершеннымъ, во всѣхъ частяхъ. Играютъ одни крѣпостные люди—но какъ играютъ? Несравненно лучше многихъ вольныхъ артистовъ, которые посѣщаютъ хорошія общества, для которыхъ открыто блестящее поприще славы и пр. и пр. Двѣ актрисы и буфъ такія, какихъ я не видывалъ на оперической сценѣ Московскаго театра... Обѣ упомянутыя актрисы плѣняютъ васъ благороднымъ видомъ, прекрасною фигурою, щастливыми лицами, искусною игрою, пріятнымъ голосомъ, чистымъ выговоромъ, вѣрнымъ движеніемъ членовъ съ выраженіями рѣчей; наконецъ сею смѣлостію въ дѣйствіи, сею довѣренностью къ самимъ себѣ, которыя пріобрѣтаются только въ практической школѣ истинныхъ талантовъ! Но одна изъ нихъ—та, которая представляетъ живую, вѣтренную, привязанную къ веселостямъ и забавамъ свѣтскую женщину—преlestна до чрезвычайности! Но буфъ, на которомъ основывается комическая опера, имѣетъ всѣ качества своего характера... Опера,—которую видѣлъ я, была Школа ревнивыхъ. Сія большая италіанская опера... требуетъ безпрестанной игры многихъ актеровъ, не движущихся только

машинъ, но дѣйствующихъ съ интересомъ, и умѣющихъ танцовать и до-
вольно знанія въ музыкѣ, расположенной съ особенною трудностью: не
смотря на все это, не было ни въ чемъ, ни противъ чего ни малѣйше
погрѣшности... Хвала, хвала почтенному хозяину!».

Этого «почтеннаго хозяина», какъ извѣстно, и имѣлъ въ виду Гри-
боѣдовъ при созданіи быть можетъ незаслуженно-насмѣшливыхъ строкъ
Чацкаго:

«А наше солнышко, нашъ кладъ?
На лбу написано: театръ и маскарадъ;
Домъ зеленю расписанъ въ видѣ рощи;
Самъ толстъ, его артисты тощи...
На балѣ, помните, открыли мы вдвоемъ
За ширмами, въ одной изъ комнатъ посекретнѣй,
Быль спрятанъ человѣкъ и щелкалъ соловьемъ—
Пѣвецъ зимой погоды лѣтней» ¹⁾.

Между тѣмъ театръ Познякова ²⁾ былъ однимъ изъ лучшихъ теат-
ровъ Москвы перваго десятилѣтія XIX вѣка. Н. Полевой говоритъ, что
«будучи страстнымъ охотникомъ до театра, Позняковъ жилъ по барски и
имѣлъ свою труппу, изъ которой вышли многіе актеры съ дарованіемъ» ³⁾.
Спектакли у него ставилъ извѣстный актеръ—режиссеръ Сандуновъ (Ста-
ниславскій того времени), а актрисъ учила жена Сандунова, знаменитая
«оперическая» актриса, которая спорила въ славѣ съ Фелись-Андріе». Изъ
крѣпостныхъ артистокъ Познякова особенно прославилась пѣвица
Любочинская ⁴⁾.

¹⁾ Въ «Выдержкахъ изъ старой записной книжки» («Русскій архивъ» 1873 г.
№ 10) есть указаніе, что у Познякова былъ бородачъ—садовникъ, который во время
бала въ тѣни померанцевыхъ деревьевъ щелкалъ соловьемъ (См. и въ «Вѣстн.
Европы» 1814 г. т. 75 № 12).

²⁾ На Никитской улицѣ, уголъ Леонтіевскаго переулка, тамъ, гдѣ впослѣдствіи
былъ выстроенъ домъ князя Юсупова.

³⁾ См. «Репертуаръ Русскаго Театра» изд. И. Песоцкимъ 1840 г.

⁴⁾ Превосходно исполняла роль жены президента въ «Водовозѣ» и Раису въ
«Оборотняхъ».

Изъ той-же статьи г. Ш. мы знаемъ, что костюмы артистовъ были «руки Локковой». «Кажется, говоритъ г. Ш., будто актеры никогда не хаживали въ другомъ платьѣ ¹⁾). Декораціи кисти Скотіевой—не мудрено же, но какъ перемѣняются онѣ? Одно мгновеніе ока, одинъ тихой шорохъ и великолѣпные чертоги превращаются въ очаровательную рошу!»

Эти восторженные строки, какъ сказано, относятся къ 1811-ому году, году расцвѣта Позняковского театра, а въ слѣдующемъ году на тѣхъ-же «крѣпостныхъ» подмосткахъ увеселяли армію Наполеона французскіе актеры—«свободные граждане». Таковы бывають превратности судьбы! ²⁾!

Въ царствованіе-же Александра I славился въ Москвѣ наравнѣ съ Позняковскимъ и Дурасовскій ³⁾ театръ, резиденціей котораго было имѣніе «Люблино». Какъ передаетъ миссъ Вильмонтъ ⁴⁾, во время посѣщенія ею этого замѣчательнаго храма искусства, на сценѣ и въ оркестрѣ появлялось около сотни крѣпостныхъ людей; однако хозяинъ разсыпался въ извиненіяхъ по поводу бѣдности постановки, объясняя ее рабочей порой и жатвой, отвлекшей почти весь его наличный персоналъ, за исключеніемъ той горсточки людей, которую удалось собрать для представленія. Разу-

¹⁾ «Въ самомъ дѣлѣ и это немаловажность! Мы весьма нерѣдко видимъ противное тому и на большихъ театрахъ» (Примѣч. издателя «Журнала Драматическаго на 1811 годъ»).

²⁾ О великолѣпнѣи Позняковского театра находимъ еще данныя въ статьѣ Ѳ. Кони «Придворная труппа актеровъ Императора Наполеона въ Москвѣ, въ 1812 году»: «Домъ Познякова уцѣлѣлъ отъ пожара, но не избѣгъ хищничества *побѣдоносной гвардіи*. Парча, украшавшая ложи, была сорвана, богатые люстры и канделябры исчезли, золоченая мебель лежала въ развалинахъ, безъ штофныхъ подушекъ. Однѣ обезображенные каріатиды, единственные свидѣтели послѣдней буйной сцены, разыгранной въ этомъ театрѣ непризванными актерами, остались безмолвными сторожами разрушеннаго храма, гдѣ роскошь съ искусствомъ еще незадолго праздновали свои торжества. Этотъ небольшой домашній театръ русскаго барина былъ избранъ генераломъ Боссе для Императорской французской труппы и обратился въ истинный *театръ свѣта*, гдѣ зрителями были воины двадцати Европейскихъ народовъ».

³⁾ Внѣшность зданія этого театра сохранилась и понынѣ въ нетронutomъ видѣ.

⁴⁾ См. «Русскій Архивъ» 1873 г.

мѣется, это было лишь «самоуничиженъе паче гордости», т. к. крѣпостные актеры были на самомъ дѣлѣ не «отъ сохи на время», а весьма порядочные исполнители, самый-же театръ и декораціи очаровали миссъ Вильмонтъ своей нарядностью.

Здѣсь-же слѣдуетъ упомянуть барскій въ полномъ смыслѣ этого слова театръ князя Хованскаго, гдѣ съ большимъ успѣхомъ ставились по преимуществу оперы и балеты.

Къ сожалѣнію—большими данными объ этихъ прекрасныхъ, по словамъ современниковъ, театрахъ мы не располагаемъ.

Зато въ нашихъ рукахъ достаточно и любопытныхъ, и поучительныхъ подробностей о двухъ другихъ достопримѣчательныхъ крѣпостныхъ театрахъ царствованія Александра I—театрѣ князя Шаховскаго и театрѣ графа Каменскаго. Начну съ перваго.

Свѣдѣнія объ этомъ театрѣ восходятъ еще къ концу XVIII столѣтія, когда князь Николай Григорьевичъ Шаховской «держалъ» театръ въ своемъ ардатовскомъ имѣніи въ селѣ Юсуповѣ и лишь изрѣдка привозилъ свою актерскую команду на показъ москвичамъ. Съ 1798 года, когда князь окончательно обосновался въ Нижнемъ-Новгородѣ и обратилъ свой домашній театръ въ публичный, его крѣпостная труппа уже стала предметомъ оживленныхъ толковъ, пересудовъ, анекдотовъ. Дѣло въ томъ, что князь, несмотря на то, что былъ бравымъ полковникомъ, безпощадно относился ко всякимъ вольностямъ на сценѣ; между тѣмъ эти «вольности» на подмосткахъ крѣпостныхъ театровъ были въ то время, какъ мы уже указывали, нѣкою прямою приправой всякаго представленія. Какъ рассказываютъ, князь Шаховской былъ непримѣрнымъ цензоромъ своей эпохи и вычеркивалъ изъ пьесъ рѣшительно все, что напоминало двусмысленность. Мало того, — и въ самой труппѣ онъ ввелъ нѣчто вродѣ монастырской дисциплины, требуя непрестанно благопристойности не только въ жизни, но и на сценѣ. Достаточно сказать, что подъ страхомъ наказанія, онъ запрещалъ своимъ актерамъ касаться во время игры тѣла актрисы, во избѣжаніе чего они принуждены были находиться другъ отъ друга на

аршинъ разстоянія, и даже, когда по ходу пьесы, актриса должна была падать въ обморокъ, ея партнеръ лишь примѣрно могъ ее поддерживать.

Съ другой стороны немало смѣшило современниковъ князя еще то обстоятельство, что въ деревнѣ партеръ его театра набивался подневольной публикой, т. е. крѣпостными-же крестьянами, которые сгонялись въ театръ по наряду и отбывали эту повинность «бездоимочно», если не считать водки, отпускавшейся иногда княземъ этимъ послушнымъ зрителямъ.

Все «закулисное царство» кн. Шаховского, въ которомъ онъ, по выраженію Ф. Вигеля, «ужаснѣйшимъ образомъ законодательствовалъ», сосредоточивалось въ большомъ деревянномъ домѣ, находившемся сзади театра. Домъ этотъ былъ раздѣленъ на двѣ половины—мужскую и женскую, всякое сообщеніе между которыми было княземъ строжайше запрещено. За всѣ провинности артистовъ и артистокъ противъ нравственности ихъ немедленно ждали самыя суровыя кары. Общею дисциплинарною мѣрою были розги и палки; въ исключительныхъ-же случаяхъ употреблялись пресловутыя «рогатки» или прикованіе къ стулу въ ошейникѣ.

Полицейскія функціи въ области театральной нравственности крѣпостныхъ актрисъ отправляла съ усердіемъ приближенная къ князю Шаховскому нѣкая Заразина, подавлявшая при помощи все тѣхъ-же «душеспасительныхъ» розогъ малѣйшее проявленіе эротическихъ наклонностей во ввѣренномъ ей персоналѣ.

Перечисляя главныхъ «персонажей» этой исключительно дисциплинированной труппы, А. С. Гацисскій въ своей любопытной книгѣ «Нижегородскій театръ» отмѣчаетъ, что всѣхъ ихъ, т. е. крѣпостныхъ актеровъ кн. Шаховского, было болѣе ста человекъ, «изъ которыхъ лучшими считались И. Залѣсскій (трагедія и драма), Я. Завидовъ (драма), соединявшій съ драматическимъ талантомъ еще способности пѣвца-баритона, музыканта, композитора и балетмейстера; А. Вышеславцевъ (водевиль) и теноръ; Ершовъ Андрей Кузьмичъ—комикъ и пѣвецъ-баритонъ; Д. Завидова и Н. Піунова (драма) ¹⁾; А. Залѣсская, Т. Стрѣлкова, Ф. Вышеслав-

¹⁾ Ея воспоминанія о театрѣ кн. Шаховского приведены ниже.

цева ¹⁾—комедія. Но главнымъ украшеніемъ тогдашней сцены была пѣвица Роза и г. Поляковъ, который былъ болѣе извѣстенъ подъ скромнымъ именемъ Миняя и который постоянно приводилъ въ восторгъ нижегородскую публику, особенно въ роляхъ Богатонова (Провинціалъ въ столицѣ), портного Фибса (Опасное сосѣдство), Ведеркина (Воспитаніе), Бирюлькина (Своя семья) и др.» ²⁾. Кромѣ названныхъ прославились еще Аксакова, Бѣшенцева, Краева (опера), И. и П. и Л. Надеждины, С. Третьяковъ, М. Порѣцкая и Здобнова.

Что касается репертуара театра кн. Шаховского, то въ общемъ онъ былъ тотъ-же, по словамъ А. С. Гацисскаго, что и въ столицахъ; ставили трагедіи, драмы, комедіи, какъ русскія, такъ и переводныя—Шекспира, Кальдерона, Шиллера, Коцебу и пр., иногда-же давались и оперы, какъ-то «Титово милосердіе», «Сандрильона», «Діанино древо», «Калифъ Багдадскій», «Рѣдкая вещь» (излюбленная «Cosa гага» всѣхъ крѣпостныхъ театровъ) «Волшебная флейта» Моцарта и др.

Самое зданіе Нижегородскаго театра кн. Шаховскаго ничѣмъ особеннымъ въ архитектурномъ отношеніи не отличалось; повидимому при его постройкѣ больше думали о помѣстительности, чѣмъ о красотѣ: въ немъ было 27 ложъ, приблизительно 50 креселъ, впрочемъ сжато поставленныхъ, 100 обыкновенныхъ мѣстъ въ партерѣ и галлерее на 200 человѣкъ. Освѣщалась одна только сцена, и притомъ саломъ, что вызвало

¹⁾ Какими знаменитостями и важными барынями стали впослѣдствіи (въ 1843 г.) Стрѣлкова и Вышеславцева, мы знаемъ изъ «Записокъ» Л. Никулиной-Косицкой («Меня, быть можетъ, будутъ также любить, какъ Вышеславцеву, и восторгъ необъяснимый разливался по всему моему существу»). У Стрѣлковой Л. Никулина-Косицкая должна была почтительно поцѣловать руку.

²⁾ Подробныя свѣдѣнія о крѣпостной труппѣ кн. Шаховского разбросаны по книгамъ: Ф. Вигеля «Воспоминанія», А. С. Гацисскаго «Нижегородскій театръ», «Пантеонъ» 1846 г., М. И. Пыляева «Полубарскія затѣи», Н. О. Юшкова «Къ исторіи русской сцены. Екатерина Борисовна Піунова-Шмидговъ «въ своихъ и чужихъ воспоминаніяхъ», В. И. Снѣжневскаго «Старый нижегородскій театръ» (см. «Дѣйствія Нижегород. Губ. Уч. Арх. Комиссіи» Сборникъ т. VI), П. Боборыкина «Большія хоромы» и Михайлова «Перелетныя птицы» (въ послѣднихъ двухъ - съ литературными прикрасами).

въ свое время такое замѣчаніе князя И. М. Долгорукаго:—«чѣмъ далѣе въ глубинѣ сидишь театра, тѣмъ меньше страдаетъ обоняніе и болѣе удовлетворяется оптика»; въ партерѣ, по словамъ Ф. Вигеля, можно было играть въ жмурки, а въ ложахъ, чтобы разсмотрѣть другъ друга въ лицо, привозили съ собой свѣчи и даже лампы. Вся труппа помѣщалась въ нѣсколькихъ большихъ флигеляхъ на Жуковской улицѣ, занимавшихъ вмѣстѣ съ княжескимъ домомъ почти весь кварталъ между Жуковскою, Набережною, М. Печерскою и Больничною улицами.

Лѣтомъ труппа кн. Шаховскаго играла на ярмаркѣ въ Макарьевѣ. Здѣсь, между прочимъ, Н. Полевой впервые въ своей жизни познакомился съ театромъ. Случилось это въ іюнѣ 1811 года. «Театръ Макарьевскій,—пишетъ Н. Полевой въ одномъ изъ писемъ къ Ѳ. В. Булгарину—сколько могу повѣрять тогдашнія впечатлѣнія, былъ очень порядочный, если сообразить время и средства... Давались драмы, оперы, комедіи. Я видѣлъ тогда *Гусситовъ подъ Наумбургомъ*, *Эпиграмму* и *Дѣву Солнца*, Коцебу и *Рѣдкую вещь*, да двѣ, три маленькія пьески. Напрасно хотѣлъ-бы я разсказать вамъ, что чувствовалъ я, сидя въ креслахъ, въ первый разъ отъ роду, въ театрѣ, когда, весь превратившись въ слухъ и вниманіе, я ловилъ каждое слово актеровъ... заливался слезами, и—право вышелъ изъ театра добрѣе, нежели вошелъ въ него»...

«Меня рано стали вывозить въ театръ,—узнаемъ мы отъ П. Боборыкина (см. «Нижегород. Губ. Вѣд.» № 7—1867 г.) и я помню Вышеславцеву уже не первой молодости, но еще не старухой за первыхъ роляхъ. У нея была замѣчательная, чисто романтическая нервность игры, какую вы видите въ старыхъ актрисахъ, начавшихъ свою карьеру въ эпоху воцаренія драмы. Особенно живо помню я игру Вышеславцевой въ переводной драмѣ «Дочь Карла Смѣлаго». Г. Завидова я также воспринималъ и изучалъ съ дѣтства... Я и на французскихъ сценахъ мало видѣлъ актеровъ, въ такой степени подходящихъ къ специальности мрачнаго элемента драмы...»

Особенно цѣнныя данныя о театрѣ кн. Шаховскаго 20-хъ годовъ

прошлаго столѣтія мы встрѣчаемъ на страницахъ 5—12 вышеназваннаго труда Н. Θ. Юшкова ¹⁾).

«Меня привезли изъ деревни въ лаптяхъ, — рассказывала бывшая крѣпостная кн. Шаховскаго Настасья Ивановна Піунова ²⁾,— было мнѣ тогда лѣтъ десять. Вымыли меня, одѣли и помѣстили въ «дѣвичей». Дѣвичей назывался особый флигель при домѣ князя, гдѣ жили однѣ дѣвицы изъ труппы князя, а ихъ было очень и очень не мало. Труппа князя Шаховскаго, пожалуй, могла бы равняться, по своей многочисленности, съ труппой Императорскихъ театровъ; у князя собственно было три труппы: драматическая, оперная и балетная. Дѣвицы содержались строго «подъ замкомъ». При нихъ были приставлены «мамушки», т. е. пожилыя женщины, вполнѣ, по мнѣнію князя, благонадежныя. На репетицію и спектакль дѣвицъ возили въ каретахъ и, по доставленіи въ театръ, сажали въ особую уборную, съ мамками, и оттуда и выкликали на сцену режиссеромъ; да и на самой сценѣ, во время репетицій, постоянно находилась другая мамушка, сирѣчь «сторожея». Разговаривать съ мужскимъ персоналомъ труппы не дозволялось. Впрочемъ, по достиженіи «дѣвицами» 25-лѣтняго возраста, князь имѣлъ обыкновеніе выдавать ихъ замужъ, и дѣлалось это такъ: докладывается напр. князю, что вотъ—молъ такой-то и такой-то «дѣвицѣ» уже 25-ть годковъ, то «какъ прикажете»? Тогда князь призывалъ своихъ артистовъ—мужчинъ, спрашивалъ, кому изъ нихъ нравится которая либо изъ 25-лѣтнихъ артистокъ и, узнавши, вызывалъ «артистокъ», объявлялъ имъ объ такомъ «изліяніи» и—свадьба готова!... Князь обыкновенно самъ благословлялъ обрученныхъ и давалъ приданое, а также послѣ свадьбы молодымъ назначалось и особое жалованье. Собственно содержаніе всей труппы, или всѣхъ труппъ, получалось отъ князя; какъ-то: квартира, отопленіе, освѣщеніе и столъ. Одежда «дѣви-

¹⁾ См. послѣднее примѣчаніе.

²⁾ Крѣпостная актриса на трагическія роли; приходится прабабушкой нынѣ здравствующему артисту Спб. Малаго театра Н. М. Шмидгофъ.

цамъ» до выхода въ замужество, тоже шла отъ князя и всѣ одѣвались изъ княжескаго матеріала; тоже и мужчины—до женитьбы конечно ¹⁾).

Что касается образованія крѣпостныхъ артистовъ кн. Шаховскаго, то, по словамъ Н. И. Піуновой, оно «ограничивалось одной русской грамотой, причемъ «дѣвицъ» учили только читать,—писать-же учить не дозволялось—въ интересахъ нравственности, чтобы не переписывались ни съ кѣмъ до замужества; только послѣ замужества инья изъ «артистокъ» начинали «мазать» каракули, что уже не возбранялось, ибо съ этихъ поръ вся отвѣтственность за ихъ нравственность лежала уже на мужьяхъ».

Н. И. Піунова не скрываетъ, что у князя Шаховскаго были въ труппѣ свои «любимицы», но отнюдь не «фаворитки» въ специфическомъ для того времени значеніи этого слова, ибо этотъ всевластный въ своемъ закулисномъ царствѣ вельможа былъ, къ счастью, идеальнымъ супругомъ и истиннымъ христіаниномъ.

Репертуаръ этого удивительнаго театра вырабатывался въ высшей степени оригинально. Именно до постановки пьесы на сцену кн. Шаховской и не интересовался, что это за пьесы, «а все рѣшалось на одной изъ послѣднихъ репетицій, когда онъ высказывалъ свою волю: «быть» или «не быть»... «Бывало,—говоритъ Н. И. Піунова—учимъ-учимъ какую нибудь пьесу, мучаемся—мучаемся, а князю-то и не понравится... Встанетъ, бывало, махнетъ рукой, табачку изъ золотой табакерки шибко такъ нюхнетъ, да и скажетъ: «не нужно!»...—Ну и начнутъ готовить другую пьесу»...

Вопреки отзывамъ Ф. Вигеля и А. С. Гацисскаго, князь Шаховской, по словамъ Н. И. Піуновой, былъ человѣкъ очень добрый, деликатный ²⁾,

¹⁾ Крѣпостные оперы не получали жалованья, имъ выдавались только «харчевые»—по 5 руб. въ мѣсяцъ взрослому и по 2 р. 50 к. малолѣтнему; заслуженные изъ артистовъ получали еще одному бенефису въ годъ. Расходъ на продовольствіе артистовъ при всей незначительности его составлялъ главную статью театральныхъ расходовъ—почти половину ихъ. (Дѣйствія Нижегород. Губ. Уч. Арх. Комиссіи, Сборн. т. VI).

²⁾ Настолько деликатный, что не выносилъ даже грубыхъ именъ вродѣ «Акульки» или «Матрешки», переименовывая ихъ въ какихъ нибудь «Фатьму», «Зою» и т. п.

«поркой такъ и вовсе не занимался, а ужъ какъ бы иной разъ слѣдовало», замѣчаетъ Н. И. Піунова. «Если ужъ больно на кого, бывало, разсердится изъ мужчинъ, то развѣ табакеркой въ котораго пустить и уйдетъ»¹⁾.

Что кн. Шаховской умѣлъ быть добрымъ въ отношеніи своихъ крѣпостныхъ затворницъ видно, на примѣръ, изъ такого безпримѣрнаго баловства (привожу слова все той-же признательной своему барину артистки Н. И. Піуновой): «Привезутъ, бывало, осенью изъ его оранжерей возъ винограду,—онъ и распорядится привязать его кистями на нитки и развѣсить въ его городскомъ саду на березы да липы, а когда эта операція оканчивалась, онъ велитъ давать звонокъ—съ приказомъ: по звонку вести «дѣвицъ» въ садъ. Самъ сядетъ, бывало, въ кресла съ колесиками и два камердинера возятъ его по дорожкамъ. А онъ, батюшка, такъ-то весело покрикиваетъ: «Ну, дѣвки, виноградъ созрѣлъ,—собирайте!»

Чтобы крѣпостныя актрисы умѣли себя держать, изображая «дамъ общества» ихъ назначали поочередно на дежурство къ княгинѣ Шаховской, съ которой онѣ чуть не цѣлый день проводили время въ бесѣдѣ, чтеніи и рукодѣліи. Далѣе, когда у князя давались балы, то на нихъ приглашались и крѣпостные премьеры съ премьершами («первые сюжеты»). Мужчинамъ-артистамъ не разрѣшалось приглашать на танцы свѣтскихъ дамъ, но мужчины-гости считали за удовольствіе пройти туръ вальса съ крѣпостной артисткой.

Насколько кн. Шаховской ревниво относился къ драматическому искусству своей труппы, видно, на примѣръ, изъ такого факта: передъ постановкой пьесъ «Горе отъ ума» и «Русскіе въ Баденѣ» князь возилъ

¹⁾ Разнорѣчивость этихъ мнѣній, мнѣ кажется, объясняется тѣмъ, что кн. Шаховской въ эпоху, когда знала его Н. И. Піунова, былъ уже старъ и потому, быть можетъ, не столь суровъ. Самъ А. С. Гацисскій не скрываетъ, что «немногіе уцѣлѣвшіе еще до сихъ поръ бывшіе крѣпостные княжескіе артисты въ общемъ съ любовью отзываются о князѣ: говорятъ, что онъ «вообще былъ крайне добр».

По смерти кн. Шаховского, († 1824 г.) говорится въ «Запискахъ Е. Б. Піуновой-Шмидговъ» —«по его милосердію и по его волѣ, было выдано 300 «вольныхъ» или, какъ тогда говорили, «отпускныхъ».

«на долгихъ» своихъ главныхъ артистовъ и артистокъ въ Москву (это изъ Нижняго-Новгорода!) въ Императорскій Московскій театръ и на хоры Московскаго Благороднаго собранія во время блестящихъ баловъ—«чтобы они еще лучше могли воспринять манеры свѣтскихъ людей».

Несмотря на то, что театръ кн. Шаховскаго долженъ былъ, при такой ревностной постановкѣ дѣла, вызывать единодушные восторги зрителей, нѣкоторые относились къ нему крайне скептически, чтобы не сказать обиднѣе. Такъ князь И. М. Долгорукой, напримѣръ, посѣтившій этотъ театръ въ 1813 году, говоритъ о немъ въ своихъ запискахъ ¹⁾ въ высшей степени нелестно. «Какого ожидать дарованія, — спрашиваетъ кн. И. М. Долгорукой,—отъ раба неключаемаго, котораго можно и высѣчь и въ стулъ посадить по одному произволу? ²⁾. Слѣдовательно и толпа его актеровъ, которыхъ очень много, играетъ точно такъ, какъ волъ везетъ тягость, когда его Черкасъ прутомъ гонить... Почти нельзя безъ отвращенія смотрѣть на ихъ тѣлодвиженія... они не играютъ, а, такъ сказать, площаднымъ словомъ, кривляются... но для холопей и это больше, нежели чаять должно».

Успѣхъ у публики этого театра кн. Долгорукой объясняетъ такъ: «вызываютъ на сцену всѣхъ актеровъ поочереды, потому что каждой изъ нихъ, особливо пригожія дѣвки, кому нибудь изъ зрителей понравятся».

Впрочемъ игра комика, оркестръ, костюмы и декораціи ³⁾ «потрафили»

¹⁾ «Журналъ путешествія изъ Москвы въ Нижній 1813 г. князя И. М. Долгорукаго». Изд. ИМП. О-ва Исторіи и Древн. Россійск. при Московскомъ Университетѣ. Москва, 1870 г.

²⁾ А. Жемчугова, а Молчановъ-отецъ и другіе, о которыхъ кн. Долгорукой не могъ не знать?

³⁾ Всѣхъ декорацій въ городскомъ театрѣ было 17: лѣсная, садовая, двѣ горныхъ, 4 комнатныхъ (мраморная, красная, голубая и желтая), тюремная, деревенская, 3 городскихъ и 4 специальныхъ для пьсъ «Чертовъ Замокъ», «Мудрая женщина» и «Житель чернаго лѣса»; во всѣхъ ихъ—250 отдѣльныхъ частей; кромѣ того на холстѣ до 100 отдѣльныхъ видовъ: замки, храмы, пирамиды, гробницы, башни, избушки, мельницы; завѣсь масляными красками 20, машинъ, инструментовъ, мебели и разной утвари до 350 штукъ, музыкальныхъ инструментовъ (духовыхъ) 60, и бородъ 33,

даже на требовательный вкус кн. Долгорукаго;—правда онъ хвалитъ ихъ довольно сдержанно, но всетаки хвалитъ.

По странной ироніи судьбы, именно на этихъ подмосткахъ довелось кн. Долгорукому увидѣть представленіе своей оперы «Любовное волшебство». Вотъ какъ насмѣхается почтенный авторъ надъ воплощеніемъ своего

оружія 133 шт. обуви 47 паръ, головныхъ уборовъ 271 шт. (Въ ярмарочномъ театрѣ было 5 декорацій съ 62 частями).

П Л А Т Ь Я.

Турецкихъ шубъ 17 (въ томъ числѣ 4 атласныхъ, 2 бархатныхъ, 1 парчевая), турец. халатовъ 10, турец. кафтановъ 29 (въ томъ числѣ 4 атласныхъ, 1 парчевый), турец. куртокъ и шароваровъ 34, французскихъ сюртукъ 2 (1 атласный) франц. кафтановъ суконныхъ (съ исподнимъ платьемъ), шитыхъ камнями и шелкомъ 15, такихъ же бархатныхъ 15, мундировъ, шитыхъ золотомъ 5, испажмскихъ кафтановъ, камзоловъ, куртокъ, епанчей, панталонъ 33, епанчей 24 (атласныхъ 12, бархатныхъ 1, тавяныхъ 7, камлотовыхъ 4), рубашекъ 10, юбокъ ситцевыхъ набойчатыхъ 6, кафтановъ разныхъ 9, куртокъ 3.

БА Л Е Т Н А Г О П Л А Т Ь Я.

Куртокъ тавяныхъ и атласныхъ 28, куртокъ знаковыхъ, гарнитуровыхъ и китайчатыхъ 31, панталонъ тавяныхъ и атласныхъ 14, китайчатыхъ и холстяныхъ 13, жилетовъ и манишекъ 10, кафтановъ 2, краиовъ 13 паръ, камзоловъ 5, кушаковъ 7.

Р Ы Ц А Р С К А Г О П Л А Т Ь Я.

Латъ парчевыхъ 15, накладокъ 6, кушаковъ, перевязей, кистей золотыхъ, экселобантовъ 35, чулокъ шелковыхъ 11 паръ, чулокъ шерстяныхъ и бумажныхъ 14 паръ.

Ж Е Н С К А Г О.

Сюртуковъ бархатныхъ и атласныхъ 2, платьевъ, шлафроковъ, тюнисъ, юбокъ, шинелей, кафтановъ, салоповъ, епанчей, сарафановъ парчевыхъ, шелковыхъ, атласныхъ, тафтяныхъ, кисейныхъ, пикейныхъ, тарлатиновыхъ, кашмировыхъ и гарнитуровыхъ 215, платковъ и шалей 57.

М У Ж С К А Г О Н Ѣ М Е Ц К А Г О П Л А Т Ь Я.

Кафтановъ, фраговъ, сюртуковъ, камзоловъ, куртокъ, ливрей, халатовъ, жилетовъ, рейтузовъ, шароваръ, панталонъ, епанчей, бекешъ, балахоновъ, креческихъ плащей, армяковъ бархатныхъ, атласныхъ и парчевыхъ 25, суконныхъ и частію другихъ матерій 460, галстуховъ, шарфовъ, темляковъ, эксельбантовъ, кушаковъ, перевязей, манишекъ, чулковъ, перчатокъ 193, бѣлья 28 (см. опись театральному, имуществу кн. Шаховскаго, приведенную въ извлеченіи въ Дѣйствіяхъ Нижегород. Губ. Уч. Арх. Комиссіи, Сборн. т. VI).

произведенія стараніями крѣпостныхъ: «Занавѣсъ поднялся. Начали актеры «трелюдиться» и все пошло на выворотъ. Въ сочиненіи представленъ сѣнокосъ, косцы поютъ хоръ. Тутъ я увидѣлъ макъ на дощечкахъ, который мужики пощипали и вынесли его съ досками вонъ... Инструменты не поспѣваютъ переливать музыкальныя трели... Актеры волновались поминутно. Музыканты упирались всей бородой въ скрипку и трясся смычкомъ, какъ плетью, насилу догоняли капельмейстера, который какъ въ набатъ ударялъ своимъ компасомъ на налойчикъ для такты. Суфлеръ въ поту ежеминутно кричалъ: «мѣняй декорацію!» А машинистъ въ мылѣ, какъ почтовая лошадь, не зналъ, куда бѣжать напередъ, чтобы или лѣсъ спрятать, или опять его выставить. Буффъ, который игралъ роль весельчака, забавлялъ чрезвычайно своими тѣлодвиженіями; словомъ экзекуція соотвѣтствовала произведенію ¹⁾. Волшебство внезапное въ чертогѣ, гдѣ садилась Венера и амуръ на изумрудный престолъ, произошло отлично и машинисту можно было дать на водку за труды»...

Только машинисту... Несомнѣнно, что нападки кн. Долгорукова до крайности преувеличены и вызваны скорѣй желаніемъ пошутить, чѣмъ сказать правду. Въ этомъ убѣждаетъ насъ вся исторія крѣпостного театра кн. Шаховскаго ²⁾.

Этотъ тенденціозный европеизмъ кн. Долгорукаго лишаетъ насъ возможности принять полностью на вѣру и такой его отзывъ о крѣпостномъ

¹⁾ Самъ кн. Долгорукой считалъ свое произведеніе нелѣпицей («кто хочет ознакомиться съ этой нелѣпицей театральной,—пишетъ авторъ,—то можетъ за рубль достать ее у Готье въ лавкѣ и нахотѣться на счетъ сочинителя до сыта»). Кн. Долгорукой написалъ только либретто, а музыку подбиралъ крѣпостной композиторъ князя Шаховскаго.

²⁾ Кн. Н. Г. Шаховскій вмѣстѣ со своимъ братомъ выведенъ кн. А. Шаховскимъ въ комедіи «Полубарскія затѣи». По смерти кн. Н. Г. Шаховскаго его театръ со всѣмъ инвентаремъ пріобрѣтенъ у наслѣдниковъ за 100.000 р. Распутинымъ и Климовымъ, поставившими 96-ти артистамъ обоюго пола въ обязанность, по полученіи «вольныхъ», играть въ этомъ театрѣ 10 лѣтъ. (Труппа кн. Шаховскаго существовала въ Нижнемъ-Новгородѣ до 1839 года).

театръ въ Полтавѣ ¹⁾: «давали „Мѣщанина во дворянствѣ“. Двухъ актеровъ нѣтъ, которые бы однимъ нарѣчіемъ говорили: кто по-русски, кто по-черкасски, кто по-малороссійски, иной и по-польски. Смѣшеніе языковъ полное! Никакой взаимности въ общихъ вниманіяхъ: одинъ говоритъ, другой, отворотясь, шепчетъ про себя свою роль, чтобъ не забыть того, чего слѣдуетъ. Что за актрисы! Какое платьешко! Какія тѣлодвиженія! Куклы на ниткѣ не такъ надоѣдаютъ, какъ эти живыя машины... Духота была страшная, воздухъ самый крѣпкій, можно бы, я думаю, въ потьмахъ зажечь свѣчку, такой былъ паръ отъ любителей театра! Освѣщеніе къ тому же самое смрадное: ежеминутная копоть; креслы безъ дна, стулья безъ спинокъ» ²⁾.

Теперь мы переходимъ къ описанію другого, не менѣе, такъ сказать, «историческаго» театра, чѣмъ Нижегородскій—орловскаго театра графа Сергѣя Михайловича Каменскаго (сына фельдмаршала), о которомъ современники оставили намъ столь-же разнорѣчивыя свѣдѣнія, какъ и о театрѣ кн. Шаховскаго.

Нелишнимъ будетъ замѣтить, что Орловская губернія славилась театрами съ начала XIX вѣка, хотя крѣпостные театры существовали здѣсь еще раньше, «Многіе изъ орловскихъ помѣщиковъ,—сообщаетъ кн. А. Л. Голицынъ ³⁾,—имѣли свои драматическія, балетныя и даже оперныя труппы, оркестры и хоры пѣвчихъ, которые во время дворянскихъ выборовъ пріѣзжали со своими владѣльцами въ Орелъ... Гдѣ-то на краю Орла помѣщался театръ помѣщика Мацнева, а въ уѣздахъ: Мценскомъ, въ селѣ «Спасскомъ-Лутовиновѣ», дѣйствовала труппа Варвары Петровны Тургеневой и зъ Бол-

¹⁾ Отзывъ этотъ относится къ 1810 году и взятъ изъ «Путешествія» кн. Долгорукаго въ Одессу.

²⁾ Выражаясь языкомъ кн. Долгорукаго, этотъ отзывъ написанъ, очевидно, не «безъ излишества въ критикѣ», потому что свое первое путешествіе въ Одессу въ 1810 г. кн. Долгорукій совершилъ въ мрачномъ расположеніи духа: онъ былъ огорченъ потерей двухъ дочерей и все окружающее его раздражало. (См. его предисловіе къ «Путешествію въ Кіевъ въ 1817 году»).

³⁾ См. его предисловіе къ книгѣ «Изъ прошлаго. Матеріалы для исторіи крѣпостныхъ помѣщичьихъ театровъ въ Орловской губерніи». Орелъ 1901 г.

ховскомъ—въ селѣ «Сурьянинѣ»—помѣщиковъ Юрасовскихъ, вся семья которыхъ... увлеклась искусствомъ и время отъ времени устраивала соединенными силами спектакли... Сурьянинскій театръ Юрасовскихъ у современниковъ стяжалъ громкую славу, какъ отличнымъ исполненіемъ богатаго репертуара, такъ и счастливымъ выборомъ главныхъ исполнителей;—особенно здѣсь увлекались балетомъ»¹⁾. Но особенно, замѣчаетъ кн. А. Л. Голицынъ,—«прославилась (въ Орлѣ) труппа «сіятельнаго самодура» гр. Каменскаго, устроившаго театръ въ своемъ грандіозномъ дворцѣ—руинѣ, на мѣстѣ нынѣшняго кадетскаго корпуса».

Вотъ какъ описываетъ этотъ театръ гр. М. Д. Бутурлинъ²⁾: «Театръ съ домомъ, гдѣ жилъ графъ, и всѣ службы занимали огромный четырехугольникъ, чуть-ли не цѣлый кварталъ на соборной площади. Строенія были всѣ одноэтажныя и деревянныя съ колоннами, съ отвалившейся на нихъ штукатуркой, и уже при мнѣ зданія всѣ начинали гнить³⁾. Внутренняя отдѣлка театра была еще изрядная, съ беньуарами, двумя (помнится мнѣ) ярусами ложъ и съ райкомъ: креслы подъ намерами, передніе ряды дороже остальныхъ. Въ этомъ театрѣ могла помѣщаться столь-же почти многочисленная публика, какъ въ Московскомъ Апраксинскомъ театрѣ».

Н. Полевой, видѣвшій этотъ замѣчательный театръ проѣздомъ черезъ Орелъ, говорилъ⁴⁾, что гр. Каменскій «не жалѣлъ издержекъ на него и образовалъ свою прекрасную труппу, даже оперу и балетъ».

Что гр. Каменскій дѣйствительно «не жалѣлъ издержекъ», объ этомъ мы можемъ заключить хотя-бы изъ того факта, что онъ не пожалѣлъ деревни въ 250 душъ для покупки у помѣщика Офросимова актера съ актрисой вмѣстѣ съ ихъ шестилѣтней дочкой, такъ прелестно танцовав-

¹⁾ О крѣпостномъ театрѣ Юрасовскихъ, въ частности о комплектованіи его труппы путемъ купли, мы уже говорили (см. выше), приведа и текстъ афиши одного изъ представлений въ 1828 году.

²⁾ См. «Русскій Архивъ» 1869 г. № 10.

³⁾ Это было въ 1827—1828 гг.

⁴⁾ «Мои воспоминанія о рус. театрѣ и рус. драматургіи» (письмо къ Ѳ. В. Булгарину).

шей тапетъ ¹⁾.—Какъ извѣстно, этотъ фанатикъ драматическаго искусства, обладавшій семью тысячами душъ крестьянъ, въ концѣ жизни оказался «разорившимся на театръ» и его буквально не на что было похоронить.

Оно и не мудрено, если пьесы въ его театрѣ,—какъ утверждаетъ И. С. Жиркевичъ ²⁾ безпрестанно мѣнялись ³⁾, и съ каждой новой пьесой являлись новые костюмы и великолѣпнѣйшія декораціи; такъ напр. въ «Калифѣ Багдадскомъ» шелку, бархату, вышитаго золотомъ, ковровъ, страусовыхъ перьевъ и турецкихъ шалей было болѣе, чѣмъ на 30.000 р. «Но со всѣмъ тѣмъ,—прибавляетъ И. С. Жиркевичъ,—вся продѣлка походила на какую-то полоумную затѣю, а не на настоящій театръ». Между тѣмъ это былъ одинъ изъ тѣхъ крѣпостныхъ театровъ, при которомъ находились не только знающіе свое дѣло режиссеры и балетмейстеры ⁴⁾, но и нѣкая школа драматическаго искусства. Такъ, тотъ-же И. С. Жиркевичъ черезъ нѣсколько строкъ говоритъ: «Въ театрѣ для графа была устроена особая ложа и къ ней примыкала галерея, гдѣ обыкновенно сидѣли такъ называемыя *пансіонерки*, т. е. дворовыя дѣвочки, готовившіяся въ актрисы и танцовщицы. Для нихъ обязательно было посѣщеніе театра, ибо графъ требовалъ, чтобы на другой день каждая изъ нихъ продекламировала какойнибудь монологъ изъ представленной пьесы или протанцевала-бы вчерашнее «па». Далѣе, какъ въ отношеніи своихъ *пансіонерокъ*, какъ и въ отношеніи всей своей труппы, графъ Каменскій

¹⁾ Объ этомъ мы уже упоминали, какъ о примѣрѣ баснословныхъ цѣнъ «артистическихъ душъ» (см. выше).

²⁾ См. его «Записки» эпохи 1816--1819 гг. въ «Русской Старинѣ» 1875 г. т. XIII.

³⁾ Въ «Другѣ Россіянъ», издававшемся въ Орлѣ въ 1817 г., говорится, что театръ графа Каменскаго съ начала своего открытія по 28 іюля (за полгода) представилъ къ увеселенію публики 82 пьесы, изъ коихъ было 18 оперъ, 15 драмъ, 41 комедія, 6 балетовъ и 2 трагедіи.

⁴⁾ Какъ сообщаетъ въ своихъ «Запискахъ» гр. Бутурлинъ, — гр. Каменскій между прочимъ «держалъ при себѣ стараго нѣмца балетмейстера (по фамиліи, кажется, Гебель или Дебель) для обученія его танцоровъ и танцовщицъ. Нѣмецъ этотъ насъ увѣрялъ, что... знаменитый уже тогда Щепкинъ началъ свое драматическое поприще на театрѣ графа Каменскаго».—Это невѣрно; см. о Щепкинѣ выше.

былъ одинаково далекъ отъ побряжекъ. «Въ ложѣ, передъ графомъ,—продолжаетъ И. С. Жиркевичъ,—на столѣ лежала книга, куда онъ собственноручно вписывалъ замѣченныя имъ на сценѣ ошибки и упущенія, а сзади его, на стѣнѣ, висѣло нѣсколько плетокъ и послѣ всякаго акта онъ ходилъ за кулисы и тамъ дѣлалъ свои расчеты съ виновнымъ, вопли котораго иногда доходили до слуха зрителя. Онъ требовалъ отъ актеровъ, чтобы роль была заучена слово въ слово, говорили-бы безъ суфлера и бѣда бывала тому, кто запнется». И однако, несмотря на такое ревностное отношеніе графа къ искусству, «публики (хоть и) собиралось всегда довольно, но не изъ высшаго круга, которая только пріѣзжала компаніей, для издѣвокъ надъ актерами Каменскаго и надъ нимъ самимъ¹⁾, что онъ впрочемъ замѣчалъ и разъ, когда пріѣхалъ въ театръ корпусный командиръ баронъ Корфъ, начальникъ дивизіи Уваровъ и другіе генералы съ нѣкоторыми дамами, какъ графиня Зотова, г-жа Теплова, Хрущева и др., Каменскій, замѣтивъ ихъ насмѣшки, велѣлъ потушить всѣ лампы, кромѣ одной, началъ масломъ всю залу, пріостановилъ представленіе и болѣе... ни разу этимъ лицамъ не посылалъ билетовъ».

Какъ видно изъ этого примѣра, гр. Каменскій любилъ дѣйствовать, что называется по «военному»; и дѣйствительно, это былъ типичный военный 20-хъ годовъ прошлаго столѣтія. Все у него было по военному: оба хора музыкантовъ, бальный и роговой, каждый изъ 40 человекъ, были неизмѣнно одѣты въ военную форменную одежду; всѣ актеры жили на пайкахъ «на общемъ столѣ», собираясь на обѣдъ и расходясь по барабану съ волторной, причемъ никто не смѣлъ ѣсть сидя, а непременно стоя,

¹⁾ «Въ былое время графъ самъ сидѣлъ у кассы съ своимъ георгіевскимъ 2-й степени крестомъ (за взятіе Базарджика) и продавалъ билеты, по поводу чего юнкеръ графъ Мантейфель, извѣстный своими шалостями, привезъ разъ въ кассу огромный мѣшокъ съ мѣдными деньгами въ уплату ложи бѣль-этажа; пересчитывать потребовалось много времени, такъ что должно было остановить раздачу билетовъ, а отказать было жалко по цѣнѣ бѣль-этажной ложи». (Графъ М. Д. Бутурлинъ—«Театръ графа Каменскаго въ Орлѣ»; см. «Русскій Архивъ» 1869 г. № 10;—записки гр. Бутурлина относятся къ 1827—1828 гг.).

потому что (объяснял гр. Каменскій) «такъ будешь ѣсть до—сыта, а не до безчувствія»; капельдинеры были одѣты въ особые ливрейные фраки съ разноцвѣтными воротниками; актрисы содержались, какъ плѣнницы, въ казематахъ; наконецъ, частыя тѣлесныя наказанія совсѣмъ уже напоминали бытъ военныхъ той эпохи ¹⁾).

Труппа гр. Каменскаго была весьма многочисленная. Мы упомянемъ здѣсь лишь главныхъ «персонажей», въ связи съ критикой «коннессеровъ» того времени ²⁾, (по возможности въ полной неприкосновенности ея выражений).

Премьеромъ труппы и режиссеромъ былъ Барсовъ, вольноотпущенный графа Каменскаго, въ чинѣ губернскаго секретаря. «Игра актера Барсова въ трагедіи «Коварство и любовь» довершила весьма чувствительную картину, извлекающую слезы у зрителей». «Въ драмѣ «Юлія» появленіе Барсова, его терзанія и любовь къ дочери плѣняли публику до слезъ». «Въ трагедіи «Леара» (Король Лиръ) Барсовъ оказалъ свои отличныя дарованія въ трогательной роли древняго англійскаго короля Леара».

Остальные были безъ исключенія крѣпостными гр. Каменскаго. Изъ нихъ Городецкій «умѣлъ вынести весьма удачно чрезвычайныя терзанія». Протасовъ «хорошо представилъ коварнаго интриганта», а въ комедіи «Ботъ», превосходно изобразилъ характеръ грубонравнаго и добродѣтельнаго англійскаго купца. Жбановъ восхищалъ орловскую публику пріятнымъ пѣніемъ въ оперѣ «Ямъ», а въ комедіи «Ботъ», въ роли полковника, «заставилъ (орловцевъ) имѣть надежду, что не задолго будутъ въ немъ видѣть непосредственнаго актера». Кравченко, первый теноръ, имѣвшій не меньшій успѣхъ у орловской публики, чѣмъ Жбановъ, былъ, по атестаціи гр. М. Д. Бутурлина, «чистый холопъ» и «пѣлъ съ шикомъ, столько-же носомъ,

¹⁾ При описаніи быта и искусства актеровъ гр. Каменскаго, я пользовался статьею М. И. Пылева «Полубарскія затѣи» лишь въ той мѣрѣ, въ какой она основана на разсказахъ орловскихъ старожилловъ, князя Д. М. Сонцова—Засѣкина и И. О. Мацнева и на запискахъ бывшаго редактора упомянутаго «Друга Россіянь».

²⁾ Главнымъ образомъ редактора «Друга Россіянь» и гр. Бутурлина.

сколько горломъ, не разставаясь никогда съ носовымъ платкомъ, который онъ комкалъ въ рукахъ и въ который поминутно плевалъ. Второй будто-бы теноръ, Миняевъ, болѣе шевелилъ губами и махалъ руками, нежели выпускалъ звуки изъ устъ, и потому трудно было опредѣлить, къ какой категоріи принадлежалъ его голосъ... ¹⁾). Между тѣмъ по другому отзыву Миняевъ былъ плѣнителенъ въ роли «геройскаго сына» Леара. «Въ балетахъ,—сообщаетъ гр. Бутурлинъ,—особенно былъ хорошъ первый танцоръ Васильевъ, ростомъ съ покойнаго Каратыгина, въ тѣлесно-цвѣтномъ трико, съ плохо бритою бородою, пускавшійся въ граціозности и позы. Когда онъ совершалъ прыжки, называемые «антраша», голова его уходила почти въ облака сцены».

Что касается крѣпостныхъ актрисъ гр. Каменскаго, то премьершею среди нихъ была Кузьмина, «своими отличными дарованіями пріобрѣтшая особенное вниманіе орловской публики, справедливое имѣетъ предъ прочими своими компаніонками преимущество въ трагедіяхъ и драмахъ; плѣнительныя она чувства представляетъ на подобіе славной «Мантуани», въ операхъ она является съ великолѣпіемъ и улыбкою неподражаемой Замбони ²⁾), а въ комедіяхъ по своей ловкости и веселости кажется быть другая Кетнеръ».

Кожевникова «послѣ Кузьминой достойна имѣть первое мѣсто. Она весьма способна къ представленію великихъ и важныхъ лицъ. Въ роли богини, царицы и госпожи, Кожевникова весьма привлекательна, чувствительна, исполнена величія и пріятности». А черезъ 10 лѣтъ, повидимому о той-же Кожевниковой, другой «коннессеръ» гр. Бутурлинъ писалъ: «дворовая дѣвка, дурнолицая примадонна, обладала пронзительнымъ пискливымъ голосомъ, была превысокаго роста и имѣла также свой особенный шикъ, состоявшій въ почти непрерывномъ поворачиваніи головы къ одному плечу».

¹⁾ «Чего либо похожего на басъ,—замѣчаетъ гр. Бутурлинъ—(голосъ повсемѣстно встрѣчаемый въ Россіи) въ труппѣ рѣшительно не было, хотя лицо, предназначенное для басовыхъ партій силилось ревѣть брюхомъ».

²⁾ Знаменитая итальянская пѣвица.

Цвѣткова «не только въ комическихъ», но даже и въ трагическихъ роляхъ весьма удачно и счастливо выдерживаетъ свой характеръ. Какъ натурально она представляетъ или простосердечіе доброй женщины, или капризы злобной и вѣтренной женщины, или же крикъ, плачь и обморокъ. Козакова—старшая «въ комическихъ роляхъ, кажется, имѣетъ большія дарованія: ея ловкость, притворство и веселый характеръ не можетъ не нравиться публикѣ». Рычкова «довольно пріятна въ представленіяхъ невинной дѣвицы и ловкой служанки. Въ балетахъ она, кажется, превосходитъ другихъ танцовщицъ своими дарованіями. Краснова «въ представленіяхъ деревенской дѣвицы въ оперѣ «Ямъ и посидѣлки» умѣла соединить пріятность голоса и плѣнительную наружность съ невинностью и скромностью, приличною поселянкѣ».—Въ этомъ-же родѣ слѣдуютъ отзывы сотрудника «Друга Россіянъ» и о другихъ крѣпостныхъ актрисахъ гр. Каменскаго: Олешевой, Степановой, Ремизовой, Лыговой, Кубышкиной и др. Гр. Бутурлинъ-же, признавалъ ихъ чуть не огуломъ «безталантными и безголосыми» графскими артистами», которые «не отваживались только на трагедіи» ¹⁾. Единственно, кто понравился гр. Бутурлину, который «при однообразіи жизни въ губернскомъ городѣ», находилъ, что «театръ этотъ былъ не малымъ развлеченіемъ для насъ, военныхъ»,—это двѣ сестры Кобазины въ роляхъ *premières amoureuses*, «но не потому,—пишетъ онъ,—что въ нихъ таилась искра драматическаго таланта, а потому только, что онѣ были дѣвки безъ претензій на барство, говорили и жестикулировали какъ слѣдуетъ скромнымъ горничнымъ и прачкамъ» ²⁾.

¹⁾ Это невѣрно, т. к. въ томъ же «Другѣ Россіянъ» 1817 г. имѣется указаніе, что ставились и трагедіи. Впрочемъ, можетъ быть черезъ 10 лѣтъ, въ бытность гр. Бутурлина въ Орлѣ, трагедіи въ театрѣ гр. Каменскаго уже не ставились.

²⁾ «Одинъ изъ нашихъ офицеровъ Тѣлесницкій и я—сообщаетъ гр. Бутурлинъ,—попытались было завести письменную интрижку съ двумя вышесказанными сестрами Кобазинами чрезъ лакеевъ съ разноцвѣтными воротниками, но радужные воротники брали деньги и насъ надували, и ничего изъ этого не вышло, кромѣ того, что слухи дошли до графа, у котораго разлилась желчь, въ слѣдствіе чего онъ (помнится мнѣ) распорядился патріархально съ тою изъ сестеръ, къ которой мы писали, т. е. высѣкъ ее и грозилъ жаловаться на меня моему отцу во Флоренцію. Вѣроятно и

Этими строками исчерпываются данные о труппѣ гр. Каменскаго.

Съ послѣдней четверти столѣтняго существованія крѣпостныхъ театровъ, приблизительно съ конца 20-ыхъ годовъ XIX вѣка, начинается вымираніе этого самобытнаго, чисто-русскаго учрежденія, о значеніи котораго мы еще скажемъ въ заключеніи къ этому очерку.

Послѣ трагическаго конца антрепризы гр. Каменскаго мы уже не встрѣчаемъ чего либо напоминающаго по грандіозности барскую затѣю «сіятельнаго самодура».

Крѣпостной театръ начинаетъ мельчать ¹⁾.

разноцвѣтный воротникъ, замѣшанный въ этомъ дѣлѣ, тоже поплатился своею шкурою». (См. «Русскій Архивъ» 1869 г. № 10).

О томъ, какъ расправлялся князь Скалинскій (изъ повѣсти «Сорока-Ворона» А. И. Герцена) съ флиртовавшими за кулисами крѣпостными актерами мы на страницахъ этой повѣсти читаемъ такія подробности: «Управляющій велѣлъ позвать какого-то Матюшку; привели молодого человѣка съ завязанными руками, босого, въ сѣромъ кафтанѣ изъ очень толстаго сукна. «Пошелъ къ себѣ», сказалъ ему грубымъ голосомъ управляющій:—«да если въ другой разъ осмѣлишься выкинуть такую штуку, я тебя не такъ угошу: забыли о Сенькѣ»? Босой человѣкъ поклонился, мрачно посмотрѣлъ на всѣхъ и вышелъ вонъ...—«Неужели это тотъ, который игралъ лорда»?—«Тотъ самый».—«За что это его такъ скрутили»?...—«Записочку перехватили къ одной актеркѣ; ну, этого у насъ не долюблювають, его и велѣли на мѣсяцъ посадить въ сибирку».—Такъ это его тогда приводили на сцену оттуда»?—«Да-съ, имъ туда роли посылають твердить»...

Нелишнимъ замѣтить, что въ лицѣ князя Скалинскаго многіе узнають самого графа Каменскаго.

¹⁾ Интересно отмѣтить, что въ «Сорокѣ-Воровкѣ» А. И. Герцена, написанной въ 1846 г., рассказывается о театрѣ, существовавшемъ приблизительно въ 1826 году, что косвенно указываетъ на исчезновеніе ко времени написанія рассказа богатаго барскаго театра, въ которомъ могла бы разыграться изображенная авторомъ драма крѣпостной актрисы. Иначе-бы А. И. Герценъ остановился на болѣе поздней эпохѣ, т. к. ему неизмѣнно былъ дорогъ моментъ современности повѣствованія. Что-же касается самаго рассказа, то въ немъ несомнѣнно изображенъ одинъ изъ послѣднихъ могижанъ подлинно-барской антрепризы. «Князь былъ очень богатъ,—рассказываетъ авторъ устами актера,—и *проживался* на театр... Страстный любитель искусства, человѣкъ съ огромнымъ вкусомъ, съ тактомъ роскоши, ну и при этомъ, какъ водится, непривычка обуздываться и *расточительность въ высшей степени*... Князь говорилъ о театрѣ, какъ человѣкъ, совершенно знающій и сцену и тайну постановки... Увѣряю, что такой пышности намъ рѣдко случалось видѣть; что за

Золотой вѣкъ Екатерины Великой, тотъ вѣкъ, завѣты котораго еще бережно хранились въ началѣ XIX столѣтія нашими барами, расточавшими подчасъ душу свою красоты ради, этотъ вѣкъ со второй четверти XIX столѣтія начинаетъ все больше и больше отходить въ область неподражаемыхъ преданій.

Правда петербургская знать ¹⁾ сумѣла и въ эту эпоху вымиранія крѣпостного театра блеснуть своими «господскими трупами», князю Дондукову удалось обставить истинно царскою роскошью живыя картины съ крѣпостными красавицами, родные Всеv. Андр. Всеволожскаго не пожалѣли средствъ для великолѣпнаго спектакля его крѣпостныхъ въ день именинъ хозяина ²⁾, но это были лишь послѣднія вспышки, послѣдніе отблески свѣтлой зари Екатерининскаго барства.

Гнѣющее зданіе съ отвалившейся штукатуркой,—какъ описываетъ гр. Бутурлинъ театръ гр. Каменскаго въ 1828 году,—это зданіе «разорившагося на театръ» словно заразило ядомъ разложенія аристократическій институтъ крѣпостного театра! словно стало символомъ начала конца!

Аристократическій мотивъ затѣи все болѣе и болѣе начинаетъ уступать мѣсто коммерческому интересу, тридцатитысячная постановка какого

декораціи, что за костюмы, что за сочетаніе всѣхъ подробностей! Словомъ, все внѣшнее было превосходно, даже выработанность актеровъ; но я остался холодень; было что-то натянутое, неестественное въ манерѣ, какъ дворовые люди князя представляли лордовъ и принцессъ».

¹⁾ Какъ-то: графиня Васильева, Грибоѣдовъ, Мятлевъ, князь Долгорукій, князь И. А. Гагаринъ, графъ Комаровскій, Резановъ, Авдулинъ, И. А. и А. И. Кокошкины, Храповицкій, Титовъ, Комаровъ, Бакунинъ и Ганинъ.

²⁾ Въ «Описаніи праздника, даннаго родными и друзьями Его Превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому по случаю дня его рожденія, въ Рябовѣ 25 октября 1822 года» (СПБ. 1823 г.) мы читаемъ: «24-го числа въ 6 часовъ пополудни дана была собственными Актерами: «Новый Парисъ» опера-водевиль, музыка г. Маурера. Въ 10 часовъ прологъ: «Проѣзжій или приготовленіе къ именинамъ» домашнее представленіе въ 2 частяхъ (на заданную пословицу: «Добраго именинника празднуютъ три дня») соч. Ѳ. Н. Г.—25-го играли комедію Н. И. Хмѣльницкаго. «Нерѣшительный» и оперу «Les Rendez-vous Bourgeois».

Рябово подъ Петербургомъ, въ 20 верстахъ отъ Охты. В. А. Всеволожскій имѣлъ въ домѣ специально театральную залу и собственныхъ актеровъ.

нибудь «Калифа Багдадскаго» становится вскорѣ несбыточнымъ мифомъ, крѣпостныя труппы уменьшаются и въ числѣ ихъ, и въ своемъ составѣ, не слышно больше о дорогихъ заграничныхъ артистахъ въ роляхъ руководителей крѣпостныхъ лицедѣевъ, подневольный трудъ актера все чаще и чаще пасуетъ передъ искусствомъ свободнаго артиста, ихъ начинаютъ уже нанимать, этихъ «вольныхъ», при комплектованіи крѣпостныхъ труппъ, наконецъ свободная антреприза создаетъ непосильную конкуренцію крѣпостному театру и онъ остатокъ дней своихъ влачитъ уже жалкое существованіе.

Чтобы имѣть представленіе о такомъ отживающемъ крѣпостномъ театрѣ со смѣшаннымъ составомъ вольныхъ и подневольныхъ актеровъ, возьмемъ хотя-бы пензенскій городской театръ помѣщика В. Г. Гладкова ¹⁾. Вотъ какія подробности сообщаетъ объ этомъ типичномъ провинціальномъ театрѣ 20-хъ годовъ прошлаго столѣтія кн. Вяземскій ²⁾ въ своемъ описаніи путешествія въ Пензу:—«Директоръ Гладковъ-Буяновъ ³⁾, провонявшій чеснокомъ и водкой. Артисты крѣпостные, къ которымъ присоединяются семинаристы и приказные. Театръ, какъ тростникъ отъ вѣтра колыхаясь, ветхій и холодный, родъ землянки... Я призвалъ въ ложу мальчика, котораго нашелъ при свѣчахъ, и назначилъ его исторіографомъ и біографомъ театра, и артистовъ и содержателя. Кто эта актриса?—Саша, любовница барина. Онъ на дняхъ ее такъ разсѣкъ, что она долго не могла ни ходить, ни сидѣть, ни лежать... А этотъ?—Бурдаевъ, приказный, лучшій актеръ!...» Познакомившись съ режимомъ этого театра, кн. Вяземскій говоритъ про труппу Гладкова, что «собаки его не лучше

¹⁾ Въ Пензѣ до этого времени славились крѣпостные театры помѣщиковъ Арапова, Бекетова, Панчулидзева и В. О. Мацнева.

О доморощенности Пензенскаго театра помѣщика Г. Г., о которой Ф. Вигель оставилъ намъ такой характерный меморандумъ, см. выше.

²⁾ См. его Сочиненія т. IX.

³⁾ Вл. Каллашъ (см. его «Обрывки прошлаго» въ «Русской Мысли» 1901 г. кн. 11) указываетъ, что Гладковъ-Буяновъ герой извѣстной цинической поэмы В. Л. Пушкина «Опасный сосѣдь».

актеровъ. Послѣ несчастной травли, онъ вымещаетъ на актерахъ и бьетъ ихъ не на животъ, а на смерть. Послѣ несчастнаго представленія, онъ вымещаетъ на собакахъ и велитъ ихъ убивать... Впрочемъ, Саша недурна собою и немногимъ, а, можетъ быть, и ничѣмъ не хуже нашихъ Императорскихъ. Актеръ тоже недурень. Давали *Необитаемый островъ*, *Казачій офицеръ* и дивертисементъ съ русскими плясками и пѣснью «За моремъ синичка не пышно жила». «Вообще,—заявляетъ кн. Вяземскій,—мало карикатурнаго и, должно сказать правду, на московскомъ театрѣ, въ сравненіи столицы съ Пензою и прозваньемъ Императорскимъ съ Гладковскимъ, болѣе нелѣпаго на сценѣ, чѣмъ здѣсь. Больнѣе всего, что пьяный помѣщикъ имѣетъ право терзать своихъ подданныхъ за то, что они дурно играли или не понравились помѣщику...» Кромѣ Бурдаева, вольнонаемнаго трагика, былъ въ труппѣ Гладкова еще крѣпостной трагикъ Гриша, который по словамъ В. А. Инсарскаго ¹⁾, и внѣ сцены наводилъ на всѣхъ трепетъ, т. е. по примѣру своего барина былъ всегда «въ подпитіи» ²⁾. Женскій персоналъ «Гладковского» театра былъ, по свидѣтельству В. А. Инсарскаго, исключительно крѣпостной; первую пѣвицу звали Сашкой, первую танцовщицу Машкой. Въ этомъ театрѣ, говоритъ В. А. Инсарскій, въ одно и тоже-же время давались два представленія: одно шло на сценѣ, другое передъ сценой, гдѣ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ являлся самъ хозяинъ театра Гладковъ. Публика, хорошо зная его привычки, слѣдила за нимъ едва-ли не внимательнѣе, чѣмъ за артистами на сценѣ; и это потому, что буйный хозяинъ, нисколько не стѣсняясь присутствіемъ публики, вмѣшивался въ діалогъ на сценѣ съ грозными криками и угрозами, называя непотрафившаго лицедѣя дуракомъ или скотиной, а то, бурно сорвавшись со своего мѣста, летѣлъ стремглавъ на сцену, чтобы чинить немедленную расправу съ провинившимся актеромъ или актрисой посредствомъ пощечинъ и зуботычинъ.

¹⁾ См. его «Половодье» и «Записки».

²⁾ Изъ труппы этого театра прославился еще крѣпостной комикъ Кондагаровъ.

И это было въ публичномъ городскомъ театрѣ... Поистинѣ «свѣжо преданіе, а вѣрится съ трудомъ»!...

Отталкивающій характеръ крѣпостного театра послѣдняго періода можетъ быть объясненъ между прочимъ и тѣмъ «положеніемъ вещей», которое указано нашимъ правительствомъ въ «Постановленіяхъ о Всемило-стивѣйшемъ дарованіи крѣпостнымъ людямъ правъ состоянія свободныхъ сельскихъ обывателей»; именно—непосредственныя отеческія отношенія помѣщиковъ къ крестьянамъ уменьшились, помѣщицкія права «впадали» все чаще и чаще въ руки людей, ищущихъ только собственной выгоды, добрыя отношенія ослабѣли и открылся путь пагубному произволу.

«Мы были дворовые крѣпостные люди одного господина, котораго народъ звалъ собакою»,—начинаетъ свои мемуары артистка Л. П. Никулина-Косицкая (род. въ 1829 г.) и на протяженіи страницъ и страницъ своихъ «Записокъ» ¹⁾ рисуетъ типы тогдашнихъ изверговъ. Приведу изъ этихъ «Записокъ» то, что непосредственно относится къ настоящему очерку: «Мы отправились въ Саровъ рано утромъ съ тѣмъ, чтобы захватить въ гости на обѣдъ къ одному помѣщику, у котораго былъ свой театръ и оркестръ... Помѣщикъ этотъ былъ больше звѣрь, чѣмъ человѣкъ. Показали намъ театръ; дѣвушекъ у него было двѣнадцать, всѣ въ ситцевыхъ платьяхъ и черненькихъ фартучкахъ. Это, говорить, все актрисы. Онѣ были всѣ такія изнуренныя, не многія изъ нихъ были похожи на живыхъ людей»... Одна изъ нихъ, разговорившись съ авторомъ «Записокъ», расплакалась:—«Вотъ мы мученицы просто! Вѣдь баринъ то нашъ хуже пса ка-кого! Злодѣй онъ, ему и на каторгѣ нѣтъ мѣста, развратникъ! Теперь насъ у него десять дѣвокъ; возьметъ отъ отца и матери, станетъ грамотѣ учить, чтобы, вишь ты, на кіятрѣ играть разныя штуки, а самъ изъ дѣвки то всю кровь выпьетъ, а потомъ замужъ отдастъ за какого постылаго мужа... И мужики то, и дворовые всѣ измучены,—продолжала она,—и на охоту, и въ кіятрѣ играть» ²⁾.

¹⁾ См. «Русскую Старину» 1878 г. т. XXI.

²⁾ Ibid. стр. 301—302.

Не лучше было положенье и крѣпостныхъ артистокъ помѣщика Н. И—ча, о которыхъ въ «Запискахъ сельскаго священника» ¹⁾ повѣствуются въ высшей степени характерныя для данной эпохи подробности. Утромъ эти артистки пѣли въ церкви обѣдню, причемъ за каждую ошибку въ діэзѣ или бемолѣ неукоснительно награждались 25-ю ударами розогъ. «Вечеромъ эти же и Саши, и Даши должны были играть въ домашнемъ театрѣ на сценѣ и разыгрывать какихъ нибудь княгинь и графинь. Въ антрактѣ баринъ входилъ за кулисы и говорилъ: «Ты, Саша, не совсѣмъ ловко выдержала роль: графиня N. N. должна была держать себя съ большимъ достоинствомъ». И 15—20 минутъ антракта Сашѣ доставались дорого: кучеръ поролъ ее съ полнымъ своимъ достоинствомъ!.. Затѣмъ опять та же Саша должна была или держать себя съ полнымъ достоинствомъ графини или играть въ водевилѣ и отплясывать въ балетѣ»... «Никакъ не можешь представить себѣ,—говоритъ сельскій священникъ,—чтобы люди, да еще дѣвицы, послѣ розогъ и вдобавокъ розогъ кучерскихъ, забывая и боль и срамъ, могли мгновенно превращаться или въ важныхъ графинь «съ достоинствомъ» или прыгать, хохотать отъ всей души, любезничать, летать въ балетѣ и т. п., а между тѣмъ дѣлать были должны и дѣлали, потому что онѣ опытомъ дознали, что если онѣ не будутъ тотчасъ изъ подъ розогъ вертѣться, веселиться, хохотать, прыгать, то опять кучера... Онѣ знаютъ горькимъ опытомъ, что даже за малѣйшій признакъ принужденности ихъ будутъ сѣчь опять и сѣчь ужасно»...

Это уже не было «отеческимъ внушеніемъ» понятій о прекрасномъ, мѣрою, которая по словамъ А. С. Гацисскаго не казалась возмутительною въ «доброе, старое время» и якобы «не была въ диковинку». Здѣсь уже нѣтъ оправданія патріархальностью нравовъ. Здѣсь уже явная жестокость, граничащая со сладострастіемъ. И если въ «Гладковскомъ» театрѣ центръ интереса публики переносился со сцены въ партеръ, то въ театрѣ Н. И—ча онъ уже со сцены переносится въ конюшню или въ закулисный застѣ-

¹⁾ «Русская Старина» 1880 г. январь.

нокъ, гдѣ важная графиня лежитъ обнаженная подъ кучерскими розгами, чтобы встать изъ подъ нихъ «какъ ни въ чемъ не бывало» и продолжать на потѣху публикѣ «держатъ себя съ достоинствомъ».

Крѣпостной театръ грубѣетъ параллельно съ развращеніемъ нравовъ. Притупѣвшія чувства большинства помѣщиковъ ужъ не щекочетъ нѣжное пѣніе пресловутой «Дидоны». Имъ въ эту пору любы больше дикія пѣсни и пляски «игрицъ» генерала Измайлова ¹⁾, «игрицъ», которыхъ за излишнюю скромность сѣкли тутъ-же, въ гостинной, передъ всѣми гостями. Розга изъ орудія наказанія превращается у извращенныхъ «господъ» въ орудіе развлеченія. Вопль къ зрѣлищамъ удовлетворяется теперь созерцаніемъ тѣлесныхъ наказаній, совершаемыхъ въ чисто-театральной обстановкѣ. Князь Ю. Н. Г. созываетъ къ себѣ крѣпостныхъ дѣвушекъ, чтобы въ ихъ торжественномъ присутствіи сѣчь одну изъ нихъ цѣлый часъ для своего удовольствія ²⁾. Аракчеевъ поретъ крестьянъ при пѣніи хоромъ «красивыхъ дѣвицъ» во время экзекуціи «Со святыми упокой, Господи» ³⁾. И т. п. Всѣхъ фактовъ произвола, приведшихъ, наконецъ, къ реформѣ 19 февраля 1861 г. не перечестъ.

Барскій театръ наканунѣ праздника свободы перестаетъ быть, за ничтожнымъ исключеніемъ, барскимъ въ положительномъ значеніи этого слова. Эстетическій ароматъ эпитета «барскій» выдохся на протяженіи послѣдней четверти столѣтняго существованія крѣпостного театра и сталъ означать въ приложеніи къ послѣднему лишь театръ тиранизируемыхъ холоповъ.

И если послѣ манифеста 1857 г., объ улучшеніи быта помѣщичьихъ крестьянъ, кое-гдѣ еще развивался надъ крѣпостнымъ театромъ флагъ искусства, то на самомъ дѣлѣ такой флагъ служилъ большой

¹⁾ См. «Древнюю и новую Россію» 1876 г.—статью С. Т. Славутинскаго «Генералъ Измайловъ и его дворня».

²⁾ «Еженедѣльное Новое Время» 1880 г. № 53, статья Дубасова «Къ исторіи крестьянской реформы».

³⁾ С. П. Мельгуновъ «Дворянинъ и рабъ на рубежѣ XIX вѣка» («Великая реформа», изд. т-ва И. Д. Сытина).

частью лишь прикрытіемъ эротическихъ интересовъ помѣщичьей антрепризы.

О послѣднихъ могиканахъ этой антрепризы мы можемъ почерпнуть свѣдѣнія хотя-бы изъ романа «Оскудѣніе», одного изъ правдивѣйшихъ произведеній покойнаго С. Н. Терпигорева (С. Атавы).—«Страстно любя хореографическое искусство, Николай Николаевичъ—повѣствуетъ С. Н. Терпигоревъ—не жалѣлъ расходовъ, затратъ и хлопотъ по заведенію и здѣсь, въ глуши, хотя малаго балета. Выписанныя изъ Петербурга двѣ балетчицы, опытныя въ преподаваніи, по цѣлымъ днямъ прыгали въ залѣ, обучая двѣнадцать дѣвицъ двороваго происхожденія... Черезъ какіе-нибудь полгода, несмотря на упорно ходившіе слухи о скорой эмансипаціи, что очень вредно отзывалось на успѣхахъ ученицъ, всѣ двѣнадцать дѣвицъ ужъ очень порядочно танцовали, особенно «характерные» танцы, и если бы не обнаружившаяся у многихъ изъ нихъ беременность, то несомнѣнно достигли бы значительнаго совершенства... Кромѣ всего этого, губернаторъ, по обычаю объѣзжавшій въ этомъ году губернію для ревизіи, на обѣдахъ у предводителей прямо говорилъ «намъ», что занятія, подобныя обученію крестьянскихъ и дворовыхъ дѣвицъ хореографическому искусству, хотя сами по себѣ ничего недозволительнаго и вообще предосудительнаго не представляютъ, но все-таки гораздо пріятнѣе было бы, если бы были прекращены, и чѣмъ скорѣе, тѣмъ лучше... И дѣйствительно, вскорѣ и балетъ, и хоры, и «англійскіе мальчики», какъ называлъ покойный Николай Петровичъ своихъ переодѣтыхъ горничныхъ, были распущены».

Въ концѣ концовъ, прежде чѣмъ правительство положило предѣлъ существованію крѣпостного театра актомъ 19 февраля, этотъ театръ успѣлъ ужъ самъ себя изжить въ качествѣ эстетической единицы.

Но исчезнувъ съ лица земли, крѣпостной театръ оставилъ намъ о себѣ поучительную исторію. На ея строгихъ страницахъ мы находимъ подтвержденіе величайшей мысли Гете о томъ, что для созданія чего либо значительнаго нужна одна десятая часть геніальности и девять десятыхъ труда.

Крѣпостной театрѣ въ свои лучшіе годы—это театрѣ поистинѣ феноменальнаго труда, театрѣ драматической техники, не знавшей отдыха и на вождѣлѣнныхъ высяхъ.

Когда мы представимъ себѣ, что всѣ эти артисты, изъ которыхъ многіе превосходили исполнителей нашихъ образцовыхъ Императорскихъ театровъ, были взяты «отъ сохи», изъ среды, гдѣ ни о какой наслѣдственности драматическаго таланта и рѣчи быть не могло, что всѣ эти живые «примитивы» должны были осилить цѣлую крѣпость психологической и эстетической премудрости для того, чтобъ радовать своимъ искусствомъ такъ, какъ многіе изъ нихъ умѣли радовать,—мы не сможемъ не отдать ихъ удивительнымъ руководителямъ той дани справедливости, въ которой имъ упорно большинство отказывало на протяженіи послѣднихъ пятидесяти лѣтъ.

Развѣ не правъ въ концѣ концовъ былъ тотъ же кн. Шаликовъ, для котораго у Вл. Каллаша нашлось лишь слово издѣвательства ¹⁾, просвѣщенный кн. Шаликовъ, назвавшій владѣльца помѣстья «Буды» благотворителемъ на томъ безспорномъ основаніи, что артисты его, «всѣ сіи плѣняющія насъ существа, о которыхъ печется онъ, какъ отецъ о дѣтяхъ, извлечены имъ изъ ничтожества, т. е. изъ крестьянскаго состоянія. Судите же, какое разстояніе между теперешнею участіемъ ихъ и тою, которая ихъ ожидала!» прибавляетъ кн. Шаликовъ.

Что ихъ ожидало, мы знаемъ: почти то же, что и современныхъ намъ «мужичковъ». Недаромъ объ этомъ, хоть и съ ироніей, говоритъ на страницахъ «Оскудѣнія» и самъ С. Н. Терпигоревъ, указывая, что многія изъ крѣпостныхъ «балетныхъ воспитанницъ, успѣвшихъ уже полюбить искусство... разставались съ своими наставниками и наставницами съ непритворною грустью и даже со слезами... Что ихъ ожидало? предъ ними являлась тяжелая и изнурительная полевая работа, грубая одежда, грубая пища!»

¹⁾ См. «Русская Мысль» 1901 г. кн. 11. «Обрывки прошлаго».

Поистинѣ—оплакивать судьбу всѣхъ крѣпостныхъ актеровъ поголовно вмѣстѣ съ Ек. Лѣтковой (авторомъ «Крѣпостной интеллигенціи») можно только при односторонней и тенденціозной оцѣнкѣ помѣщичьей антрепризы. «Эти затѣи баръ—справедливо замѣчаетъ М. И. Пыляевъ ¹⁾—какъ ни были онѣ иногда смѣшны и неудачны, но, все таки, развивали въ крѣпостныхъ людяхъ, обреченныхъ коснѣть въ невѣжествѣ, грамотность и понятіе о изящномъ».

Правда, какъ исключеніе, были здѣсь и гаремы, и розги, и жестокости, но была и большая, трудная, исключительно трудная и потому особенно почтенная созидательная работа и при томъ работа съ безкорыстнымъ устремленіемъ къ подлинно художественному творчеству.

Исторія провинціального театра на Руси начинается съ исторіи крѣпостного театра, потому что, за исключеніемъ столицъ, почти вездѣ начало театральнымъ представленіямъ положили именно помѣщичьи труппы. И тотъ, кто прилежно занимался исторіей театра въ той или другой губерніи (какъ напр. кн. А. Л. Голицынъ въ Орловской губ.), тотъ не можетъ не придти къ заключенію, что «помѣщичьи театры, съ ихъ крѣпостными труппами, крѣпостнымъ режимомъ и строемъ, внесли въ дѣло развитія и упроченія театрального дѣла и сценическаго искусства въ Россіи *цѣнный вкладъ*» ²⁾.

Ходячее мнѣніе, а именно предположеніе, что подъ фѣрулой помѣщичьей власти погибло или не смогло проявиться множество талантовъ подвластныхъ ей крѣпостныхъ, — чистое недоразумѣніе, хотя бы потому, что въ интересахъ же помѣщиковъ было всячески развивать, хотя бы для личной эксплуатаціи, таланты своихъ крестьянъ; вѣдь образованный крѣпостной цѣнился на помѣщичьей катастѣ въ нѣсколько разъ дороже необразованнаго!.. А затѣмъ мы не имѣемъ данныхъ, а потому и права отрицать поголовно у всѣхъ тогдашнихъ «господъ» филантропическій стимулъ просвѣщенія своихъ низшихъ братій. Какъ это ни странно, но исторія насъ учитъ, что щедротъ со стороны власть имущихъ было въ то суровое время несравненно больше, чѣмъ въ наше время широкой благотворительности.

¹⁾ См. его «Полубарскія затѣи» Ист. В. 1886 г. сентябрь.

²⁾ См. Предисловіе къ книгѣ кн. А. Л. Голицына «Изъ прошлаго». Орелъ 1901 г.

Но не только въ провинціи, и въ столицахъ крѣпостному театру суждено было сыграть немаловажную роль: онъ явился тѣмъ желаннымъ конкурентомъ Императорскихъ и частныхъ театровъ, безъ котораго драматическое искусство послѣднихъ, ревнивое какъ въ художественномъ, такъ и (по необходимости) въ коммерческомъ отношеніи, врядъ ли эволюціонировало бы въ такомъ бодромъ темпѣ.

Вообще же игра крѣпостныхъ актеровъ и ихъ блестящіе, завидные успѣхи у публики заставили послѣднюю переоцѣнить цѣнность «скомо-рошней забавы». Теперь, когда на сценѣ подвизаются за деньги представители нашихъ лучшихъ дворянскихъ фамилій, намъ кажется страннымъ, что сравнительно недавно профессія актера считалась позорной, а между тѣмъ это историческій фактъ, что дальше любительскихъ подмостковъ нога лицедѣйствующаго аристократа не дерзала раньше ступить.

Эти же успѣхи крѣпостныхъ актеровъ, главнымъ образомъ актрисъ, подвинули и русскихъ женщинъ, независимо отъ ихъ соціального положенія, бросивъ предрасудки, устремиться на сцену. Для свободной женщины того времени это было настоящимъ подвигомъ. «Пойди, утопись лучше, а въ театръ не ходи,—слышала Л. Никулина-Косицкая ¹⁾ отъ своей родной матери,—а если ты ослушаешься меня, то я прокляну тебя... Умри; я съ радостью схороню тебя, но объ этомъ и думать не моги». Такъ думали низы нашего общества; а вотъ какъ разсуждали верхи: «у насъ нѣтъ актрисъ потому, что занятіе это несовмѣстимо съ цѣломудренною скромностью славянской жены: она любитъ молчать» ²⁾. И вотъ въ то время, какъ русскій театръ такъ нуждался въ живомъ глаголѣ женскихъ устъ, актрисъ-охотницъ не было, отъ чего даже Императорскимъ театрамъ приходилось порой тугу. «Польза и самая необходимость театра,—пишетъ А. А. Нарышкинъ въ цитированномъ уже нами донесеніи къ Императору Александру I,—долженствующаго за великое жалованье собирать таковое количество нужныхъ для него людей, *кольми паче актрисъ, никогда со*

¹⁾ См. ея «Записки» въ «Рус. Стар.» 1878 г. т. XXI.

²⁾ «Сорока-Воровка» А. И. Герцена (мнѣніе славянина).

стороны не поступающих», требуют непремѣнной покупки оныхъ». Какъ мы знаемъ, нужное количество крѣпостныхъ актрисъ и было вслѣдствіе сего куплено Дирекціей Императорскихъ театровъ у А. Е. Столыпина.

«Какъ, дескать, можно, чтобы наша дочь была комедіанткой!»—разсказываетъ М. С. Щепкинъ ¹⁾ о провинціальныхъ барыняхъ въ минуту своего перваго выступленія въ ученическомъ спектаклѣ,—«старуху и служанку играли мальчики, а любовницу сестра моя: ее можно было заставить играть», т. к. она была крѣпостная. Конечно это грустно, когда приходится *заставлять*, но въ историческомъ ходѣ нашего театра цѣль оправдывала такое средство: творческія силы славянской женщины якобы, «любовавшейся молчать», были разбужены крѣпостными лицедѣйками; свободныхъ потянуло подражать имъ, захотѣлось самимъ испытать сладкія муки драматическихъ переживаній и русская сцена обогатилась именами, которыхъ, не будь крѣпостного театра, мы бы и не знали.

Къ тому же и въ самомъ этомъ театрѣ родились столь свѣтлыя имена, какъ актрисъ, такъ и актеровъ, что ужъ одно это обстоятельство должно, казалось-бы, смягчить въ нашихъ глазахъ отталкивающій характеръ его деспотическаго строя.— Вѣдь Щепкинъ, какъ мы знаемъ, хотя-бы изъ настоящаго очерка, былъ свѣтлѣйшимъ, но не единичнымъ явленіемъ этого оригинальнаго русскаго учрежденія!.. Трудно даже представить себѣ, сколько именно и какіе таланты были открыты и образованы помѣщиками, этими фанатичными, въ большинствѣ, искателями театральнаго жемчуга!

«Бѣдная артистка,—говоритъ между тѣмъ А. И. Герценъ ²⁾—зачѣмъ разбудили тебя?.. Спала бы душа твоя въ неразвитости, и великій талантъ, неизвѣстный тебѣ самой, не мучилъ бы тебя»... Поистинѣ такое патетическое заключеніе скорѣй жестоко, чѣмъ гуманно, какъ это ни кажется на первый взглядъ; жестоко прежде всего по отношенію къ театру, какъ художественному учрежденію, которое не можетъ тормозить своего поступательнаго движенія изъ-за душевнаго спокойствія его вольныхъ или не-

¹⁾ См. его «Записки» стр. 71.

²⁾ «Сорока Воровка».

вольныхъ жрецовъ. Тамъ, гдѣ тратили ради эстетическаго maximum'a цѣлыя состоянія, время, силы, нервы, здоровье,—странно было бы сентиментальничать до такой степени. Жестоко это заключеніе и въ отношеніи самой артистки (героини «Сороки-Воровки»), которая лишь изъ-за злой судьбы попала потомъ въ руки недостойнаго помѣщика. А прежде... «прежде,—разсказываетъ героиня,—я была на другомъ провинціальномъ театрѣ... *мнѣ тамъ было хорошо*... Помѣщикъ нашъ былъ добрый, простой и честный человѣкъ; онъ уважалъ меня, цѣнилъ мои таланты, далъ мнѣ средства выучиться по-французски, возилъ съ собою въ Италію, въ Парижъ, я видѣла Тальму и Марсъ». Словомъ прежде она была счастлива и этимъ счастьемъ обязана тому, кого Герценъ клеймитъ такими словами: «что за безумный, что за преступный человѣкъ сунулъ тебя на это поприще, не подумавши о судьбѣ твоей» ¹⁾).

Много несправедливаго было въ нашемъ крѣпостномъ театрѣ; такъ, много, что даже лучшіе русскіе люди не постѣснились отплатить ему за это тою-же монетой.

Заслуга, однако, этой «полубарской затѣи», въ смыслѣ хотя бы облагораживанія темныхъ массъ, несомнѣнна. И справедливость сегодняшняго мудраго утра требуетъ признанія, что на мрачномъ, ночномъ фонѣ крѣпостныхъ отношеній дореформенной Руси помѣщичій театръ, въ его лучшіе годы былъ скорѣй свѣтлымъ, чѣмъ темнымъ явленіемъ.

Мы воздержимся, однако, отъ навязыванья всѣхъ тѣхъ заключеній, которыя вытекаютъ, по нашему, изъ поучительной исторіи этого театра; замѣтимъ только въ видѣ курьеза, что желѣзная дисциплина крѣпостного театра, тѣ исключительно суровыя условія порядка, подвизаясь въ которыхъ, стяжали себѣ славу лучшіе актеры этого театра,—все это неожиданно обращаетъ *тезисъ* безусловной свободы драматическаго искусства въ *проблему*.

¹⁾ Ibid.

Числ. 17422
5959

