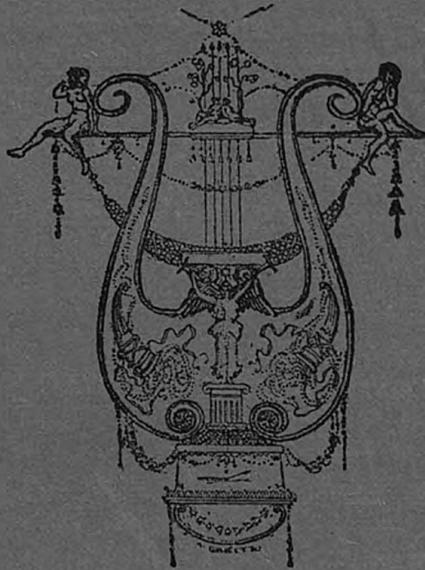


ОП

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

Име. 17723
5861



1911

ВЫПУСКЪ III



Музыкально-драматическое
искусство
ИМПЕРАТОРСКОГО

СОДЕРЖАНІЕ.

- Театральные огни (воспоминанія и отрывки). И. Щеглова.
Одна изъ передѣлокъ произведеній А. С. Пушкина для сцены (историческая справка). П. Столпянскаго.
Гамлетъ, каковымъ я его „души моей глазами вижу“. Н. Н. Ходотова.
Ренессансъ балета Э. А. Старка (Зигфрида).
Юный Зигфридъ. Евгенія Браудо.
Впечатлѣннїя сезона: Александринскій театръ. К. Арабажина.—
Итоги симфоническаго сезона. Ник. Финдейзена. — Московскія оперныя новинки въ 1910 — 1911 г. Ю. Энгеля.
Обзоръ статей о театрѣ въ русскихъ журналахъ. П. Столпянскаго.
Новости иностранной литературы. Любови Гуревичъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

- А. Я. Головинъ. Эскизы декорацій къ „Донъ Жуану“ Мольера.
Къ постановкѣ „Донъ Жуана“ Мольера на сценѣ Александринскаго театра: г. Юрьевъ въ роли Донъ-Жуана; г-жа Тиме въ роли Шарлоты; г. Владиміровъ въ роли Донъ-Алонзо; г. Ларинъ въ роли Суфлера; Арапчага.
Мебель.—Ширма.—Люстра.—Канделябра.
Къ постановкѣ оперы „Борисъ Годуновъ“ Мусоргскаго на сценѣ Маріинскаго театра: г-жа Гвоздецкая въ роли Ксеніи; г-жа Панина въ роли Мамки; г. Андреевъ 1-й и г. Шаляпинъ въ роли Бориса Годунова; г. Андреевъ 2-й въ роли В. Шуйскаго; г. Угриновичъ въ роли Мисаила; г. Серебряковъ въ роли Варлаама; г. Ивановъ въ роли боярина Хрущова.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

Жюль Дешанъ, Л. Вольнисъ, К. Глухарева (Каратыгина) и в-ца Ю. Орловская въ спектаклѣ 6 авг. 1866 г.

Факсимиле афишъ первыхъ представлений въ Императорскихъ Спб. и Московскихъ театрахъ.

Факсимиле заглавнаго листа и предисловія къ автобіографіи Р. Вагнера. (Къ ст. „Юный Зигфридъ“ Е. Браудо).

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



Ю. М. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ ДОНЪ—ЖУАНА.
„ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЪЕРА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.

1985

Делегация Театральной
БИСМАТЕНА
ВИАНА А. В. ПИЧАРСКОГО

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОГНИ.

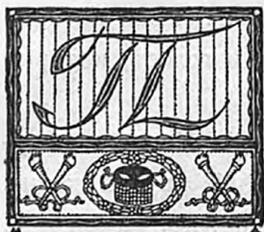
(Воспоминанія и отрывки) ¹⁾.

И. ЩЕГЛОВА.

II.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ ЮНОСТИ.

(Французскій театръ въ С.-Петербургѣ 1863—1874 гг.).



РОШЛОЙ зимой тихо скончалась въ Парижѣ *Марія Делаппортъ*, а нынѣшней—безшумно промелькнуло извѣстіе о смерти *Густава Вормса*.

Для теперешняго поколѣнія театраловъ оба эти имени—глухой звукъ... Но для насъ, ихъ современниковъ, видѣвшихъ ихъ на сценѣ въ расцвѣтѣ таланта, эти имена—живой родникъ сладчайшихъ воспоминаній!...

И около этихъ двухъ непомеркающихъ звѣздъ неотступно тѣснятся въ памяти ихъ блестящія созвѣздія: гг. Дюпюи, Дьедоннэ, г-жи Стелла-Колласъ, Напталъ-Арно, Паска...

Несмотря на то, что *Марія Делаппортъ* пользовалась у публики Михайловскаго театра большимъ успѣхомъ и искренней любовью, надо, однако, сознаться въ нашей недалёкозоркости: уѣхала она отъ насъ оцѣненная далеко не по достоинству... Только спустя много лѣтъ, когда на подмосткахъ Малаго театра впервые появилась *Элеонора Дузэ*, кое кто изъ старыхъ театраловъ вспомнилъ добрымъ словомъ симпатичную *Делаппортъ*; нѣкоторые нашли вдругъ у ней что то общее съ великой итальянской артисткой. Это «что то общее» было: живая женская душа, заговорившая со сцены захватывающимъ по своей искренности языкомъ!..

И въ этомъ смыслѣ *Марію Делаппортъ* можно считать какъ бы предшественницей или, вѣрнѣе сказать, «предчувственницей» *Элеоноры Дузэ*...

¹⁾ См. «Ежег. Имп. Т.», 1910, III, 1—6.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОГНИ.

Конечно, у ней не было ни трагического подъема, ни классической строгости и разнообразія послѣдней, но святая искренность и стремленіе къ жизненной правдѣ—однѣ и тѣ же.

Кратковременное появленіе Маріи Делаппортъ въ Петербургѣ сразу перевернуло всѣ традиціи Михайловскаго театра. По этимъ «традиціямъ» у всякой премьерши на первомъ планѣ должна быть... эффектная наружность и эффектный туалетъ,—и вдругъ «какой аффронтъ»!—ни того, ни другого... Туалеты самые скромные, а вмѣсто эффектной красавицы, некрасивая небольшого роста женщина съ длиннымъ ртомъ и чуть сутулая. Только глаза и голосъ! Но за то какіе глаза и какой голосъ!! Глаза, которые отражаютъ, какъ въ зеркалѣ, самую потаенную муку, и голосъ, который прямо входитъ въ вашу душу...

Кто, хоть однажды, видѣлъ Делаппортъ въ комедіи Мельяка «Фру-Фру», тотъ, конечно, сберегъ это неотразимое впечатлѣніе на всю жизнь. Мнѣ было пятнадцать лѣтъ, когда передо мной промелькнулъ, какъ греза, образъ «Фру-Фру—Делаппортъ»—образъ легкомысленнаго, довѣрчиво порхающаго мотылька, легкомысленно сжигающаго крылышки своей беззаботной жизни на первомъ обманчивомъ огонькѣ. Детали за давностью лѣтъ безжалостно стерлись, но самый силуэтъ запечатлѣлся въ памяти неистребимо ярко, а послѣдняя сцена, сцена смерти... О, эта потрясающая въ своей трогательной простотѣ сцена: стоитъ мнѣ на минуту полузакрѣть глаза, и она вдругъ оживаетъ вся, до незначительнѣйшихъ мелочей!..

Въ комнатѣ появляется тихо, какъ тѣнь, маленькая блѣдная женщина, похудѣвшая, постарѣвшая, въ поношенномъ черненькомъ платьѣ... тѣнь недавней блистательной Фру-Фру, и когда эта тѣнь мелькнула передъ рампой, на всѣхъ жутко повѣяло холодкомъ смерти. Маленькая блѣдная женщина опускается на колѣни—но ее поднимаютъ, прощаютъ и бережно укладываютъ на кушетку... Все равно, вы видите по ея загадочнымъ печальнымъ глазамъ, что она сейчасъ умретъ. И—о, легкомысліе женщины!—за минуту до смерти въ ней просыпается прежняя «Фру-Фру»... Слабымъ голосомъ, едва переводя дыханіе, она проситъ окружающихъ—о чемъ бы вы думали?

— «Когда я умру, одѣньте меня въ мое любимое платье... знаете то, съ розовыми крапинками. И я опять стану хорошенькой!..»

И лицо ея озаряется счастливой улыбкой и дѣлается такое дѣтски милое, что сердце сжимается отъ боли глядя на этого умирающаго большого ребенка...

Да, она умираетъ. Глаза Фру-Фру дѣлаются большіе, большіе, испуганно устремленные въ одну точку, точно прозрѣвающіе смерть, и на рѣсницахъ сверкають послѣднія безпомощныя слезинки. Она оплакиваетъ свою собственную безвременную смерть и шепчетъ трогательно нѣжно, какъ въ бреду:

— «Frou-Frou... pauvre Frou-Frou!»

И вдругъ вся съеживается какъ то калачикомъ въ уголкѣ кушетки подложивъ руку подъ голову, какъ бы собираясь тихо заснуть.

И засыпаетъ... сномъ вѣчнымъ.

И зритель невольно, сквозь слезы, шепчетъ про себя:

— Frou-Frou... pauvre Frou-Frou!..

Въ этотъ вечеръ чопорная публика Михайловскаго театра была неузнаваема. Сидѣвшій возлѣ меня сѣдой адмиралъ всхлипывалъ, какъ ребенокъ, и нарядныя дамы въ ложахъ, не стѣсняясь, рыдали навзрыдъ, какъ послѣднія прачки на представленіи мелодрамы въ народномъ театрѣ.

Тоже торжество сопровождало игру Маріи Делапортъ въ роли Маргариты Готье въ пьесѣ Дюма-сына «Дама съ камеліями».

Здѣсь лавры дѣлилъ съ ней Вормсъ въ роли Армана Дюваль—лучшій Арманъ Дюваль, когда либо существовавшій на сценическихъ подмосткахъ. Стройный изящный брюнетъ, съ тонкими чертами блѣдно-матоваго лица и задумчивыми меланхолическими глазами, онъ точно созданъ былъ для подобныхъ ролей. Кромѣ того, онъ обладалъ секретомъ того неуловимаго артистическаго «verve», что дается немногимъ избраннымъ и зажигаетъ властно сердца зрителей, зрительницъ въ особенности.

Чего, казалось бы, банальнѣе словъ, которыми Арманъ оскорбляетъ на балу Маргариту Готье:

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОГНИ.

— «Видите ли вы эту женщину? Это—Маргарита Готье! Знаете ли вы, что она сдѣлала??.» и т. д.

Вормсъ влагалъ въ эти фразы столько благороднаго негодованія и юношескаго пыла, что буквально захватывалъ весь театральнй залъ. На этотъ разъ «Маргарита Готье» оказалась неожиданно на второмъ планѣ.

Такъ же какъ и Делапортъ, одинаково увлекательная въ драмѣ и въ комедіи, Вормсъ плѣнялъ разнообразіемъ своего таланта. Въ салонной комедіи—это была тонкая изящная игра, а въ какихъ нибудь непринужденныхъ сценахъ, въ родѣ «*Vie de Bohême*» Мюрже, онъ былъ заразительно веселъ, какъ расшалившійся школьникъ. О драмѣ и говорить нечего... Какъ онъ обаятельно трогателенъ въ роли маркиза Де-Вильмеръ (пьеса Жоржъ-Зандъ того же названія), какъ романтично интересенъ въ «Романѣ одного молодого человѣка» Октава Фелье (Максъ Одю), какъ меланхоличенъ и поэтиченъ въ драмѣ Альфреда Де-Виньи «Чаттертонъ» въ роли несчастнаго юнаго поэта!! Эти образы, созданные Вормсомъ, остаются незабвенными...

Послѣдній образъ почему-то особенно запечатлѣлся въ моей памяти вѣроятно всего потому, что «Чаттертонъ» Виньи рѣдкій гость на театральныхъ подмосткахъ; а, главнымъ образомъ, онъ болѣе говорилъ тогда моему юному воображенію, подавленному жестокой судьбой гениальнаго англійскаго поэта. Роль трудная, почти трагическая, но Вормсъ вышелъ съ честью изъ испытанія. Загадочная, вся въ черномъ, фигура, блѣдное страдальческое лицо, обрамленное черными кудрями, впалые лихорадочно горящіе глаза... таковъ Вормсъ—Чаттертонъ! Съ самаго перваго выхода онъ даетъ почуять зрителю, что передъ нимъ не только несчастный, безнадежно влюбленный юноша, но юноша съ печатью гения на челѣ. Послѣдняя сцена, когда юный поэтъ принимаетъ ядъ и въ экстазѣ бросаетъ въ огонь свои поэмы, производила потрясающее впечатлѣніе. Какъ сейчасъ слышу его послѣднія щемящія за сердце слова:

«Идите благородныя мысли, написанныя для всѣхъ этихъ неблагодар-

ныхъ гордецовъ... идите и, очищенные огнемъ, вмѣстѣ со мною, возлетайте на небо!!»

Въ эту минуту лицо Вормса было прекрасно и вдохновенно, въ голосѣ дрожали неподдѣльныя слезы, жестъ былъ благороденъ и живописенъ.

Впечатлѣніе было тѣмъ сильнѣе, что «тайную возлюбленную» поэта— «Китти-Бель», играла красавица Напталъ-Арно и играла великолѣпно. Между прочимъ, въ послѣднемъ актѣ Напталъ-Арно ошеломляетъ зрителя такимъ необыкновеннымъ сценическимъ эффе́ктомъ, что онъ показался бы прямо неправдоподобнымъ, если бъ я его не видѣлъ самолично, собственными молодыми глазами.

Надо сказать, что большую часть сцены по лѣвую руку отъ зрителя занимаетъ высокая и широкая лѣстница, поднимающаяся почти подъ занавѣсъ и ведущая въ бѣдную каморку знаменитаго поэта... И вотъ когда Китти-Бель (Напталъ Арно) находитъ на столѣ склянку съ ядомъ, оставленную Чаттертономъ, она порывисто бросается по лѣстницѣ наверхъ, толкаетъ дверь чулана... и видитъ Чаттертона на полу мертвымъ. Она вскрикиваетъ, падаетъ навзничъ и скатывается съ высокой лѣстницы, какъ безжизненный трупъ... Если бы только видѣли, какъ это вышло у Напталъ-Арно головокружительно... и живописно! Головокружительно въ буквальномъ смыслѣ слова, потому что ея скользящая фигура дѣлаетъ на лѣстницѣ цѣлыхъ три красивыхъ «кругооборота»... и распростирается почти у рамы недвижна, какъ изваяніе, съ разметавшимися волосами, мертвымъ лицомъ и раскинутыми руками.

Это было совершенно исключительный сценической «tour de force», секретъ котораго до сихъ поръ остался для меня загадкой!.. Помню, всѣ зрители замерли, какъ одинъ человѣкъ, и только очнулись, когда пала занавѣсъ. Тогда начались такія бѣшенные вызовы, какихъ мнѣ рѣдко случалось слышать въ Михайловскомъ театрѣ. И, при всемъ томъ, Напталъ Арно была превосходная комедійная артистка и комедійная «по-преимуществу»—и, когда въ одной пьесѣ соединялись такія силы, какъ Делапортъ, Напталъ-Арно, Вормсъ, Дюлюи, Дьедонэ, получался такой удиви-

тельный концертъ, что истинному театралу въ пору было захлебнуться отъ восторга.

Какой, напримѣръ, удивительный артистъ былъ Адольфъ Дююи!.. Можно сказать, единственный въ своемъ родѣ, въ смыслѣ тонкости и натуральности игры. Я бы даже сказала: артистъ «не для толпы»,—скорѣй для немногихъ театральныхъ гурмановъ, способныхъ оцѣнить неподражаемую натуральность его діалога и художественную тонкость обрисовать двумя—тремя штрихами и выдвинуть на первый планъ третьестепенную роль; а Адольфъ Дююи, художникъ въ душѣ, именно былъ такой артистъ, который ради ансамбля не гнушался самыми маленькими ролями.

Видѣли ли вы когда нибудь на сценѣ фигуру «графа де-Жирэ», того самого стараго джентльмена, что появляется ненадолго во второмъ дѣйствіи «Дамы съ камеліями»?—Сильно сомнѣваюсь; потому что эту роль обыкновенно поручаютъ третьестепенному актеру, который ее совершенно обезличиваетъ или, какъ на нашихъ провинціальныхъ сценахъ, ее вовсе вычеркиваютъ... При мнѣ ее игралъ Дююи. Всего одна сцена, но черезъ сорокъ лѣтъ я ее помню такъ ярко, точно послѣ вчерашняго спектакля. Въ исполненіи Дююи это былъ настоящій шедевръ, почти неуловимый въ пересказѣ. Тутъ все въ манерѣ: манера, съ которой графъ снимаетъ перчатки, грѣется, стоя у камина, небрежно роняя между затяжками сигарой остроумныя словечки,—самая манера, съ которой закуриваетъ сигару и сбрасываетъ пепель въ каминъ... Все это, казалось бы, незначительныя штришки, но они какъ то сразу выдаютъ знакомый типъ—типъ большого барина, галантнаго поклонника хорошенькихъ женщинъ и любителя тонкихъ ужиновъ, избалованнаго жизнью и знающаго ей цѣну и какъ бы прикрывающаго тономъ добродушной ироніи это горькое знаніе. Только огромный художникъ могъ создать изъ двухъ-трехъ намековъ автора такой живой и близкій всѣмъ образъ.

Если вы—театралъ, вы, вѣроятно, какъ нибудь случайно, можетъ быть на любительскомъ спектаклѣ, видѣли заигранную одноактную переводную комедію «Побѣдителей не судятъ», въ оригиналѣ—«Les jurons de Codillac»?

Дѣйствующихъ лицъ всего двое: добродушный и грубоватый морякъ и очаровательная графиня. Грубоватый морякъ влюбленъ въ очаровательную графиню, которая сама ему симпатизируетъ, но шокирована его привычкой къ грубымъ солдатскимъ словамъ. Создается своего рода «пари». Графиня намекаетъ на свою благосклонность, при условіи если храбрый морякъ воздержится въ продолженіе извѣстнаго времени отъ своихъ обычныхъ «jugons». Сначала онъ дѣйствительно воздерживается, но подъ конецъ невольно «прорывается», но вмѣстѣ съ тѣмъ прорывается столько истиннаго чувства, что сердце графини оказывается побѣжденнымъ.

Если вы не видѣли исполненія Дююи и Напталъ-Арно, вамъ трудно дать даже приблизительное понятіе, какой изумительный шедевръ дѣлаютъ изъ этого маленькаго пустяка великіе артисты!

Красавица Напталъ-Арно была очаровательной графиней въ буквальномъ и въ переносномъ смыслѣ; про Дююи и говорить нечего: это была сама натура... Въ разсказѣ о морскомъ сраженіи онъ растрогалъ до слезъ не только одну чопорную графиню, но и всю чопорную публику Михайловскаго театра. Кокленъ-Старшій, игравшій десять лѣтъ спустя въ Петербургѣ въ свой бенефисъ ту же пьесу съ Селиной Монталанъ, куда былъ ниже, несмотря на всю виртуозность своей дикціи. Все время въ немъ просачивался расчетливый актеръ, тогда какъ у Дююи совершенно не замѣчалось «актера» и, если можно такъ выразиться, *человѣческое* заслоняло *актерское*. А между тѣмъ, скромный Адольфъ Дююи не нажилъ и десятой доли той артистической извѣстности, которую стяжалъ себѣ Кокленъ.

Г. Дьедоннэ, приглашенный въ Михайловскій театръ на роли «комическихъ любовниковъ», какъ художникъ, конечно, не могъ идти въ сравненіе съ Дююи,—а и онъ куда больше шумѣлъ у насъ, и за границей! Правда, у насъ онъ даже игралъ Париса въ «Прекрасной Еленѣ» и дѣлилъ лавры съ оболъстительной Деверія, сводившей въ роли Елены съ ума весь Петербургъ... Но у него были двѣ особенности, которыя покоряли толпу: онъ былъ всегда безконечно веселъ и умѣлъ «острить». Ахъ, какая рѣдкость на сценѣ это драгоцѣнное качество! (т. е. умѣніе выдѣлить остроту

безъ подчеркиванія, заставить играть авторское остроуміе его натуральнымъ блескомъ).

Въ Александринскомъ театрѣ въ мое время былъ единственный актеръ, который умѣлъ «острить на сценѣ»—это Ипполитъ Монаховъ! Разительный примѣръ отсутствія этого умѣнія—исполненіе на нашихъ сценахъ роли Чацкаго въ «Горе отъ ума». Ужъ чего кажется остроумнѣе діалоговъ Чацкаго въ первомъ актѣ, которыми онъ угощаетъ Софью Павловну—а у большинства актеровъ именно этотъ «первый актъ» выходитъ безжалостно скомканнымъ и непроходимо скучнымъ. У всѣхъ тщеславный расчетъ на крикливый монологъ послѣдняго акта, сопровождаемый дикимъ воплемъ: «Карету мнѣ! Карету!» Одинъ Монаховъ подчеркивалъ въ первомъ актѣ «свѣтскаго челоуѣка» и такъ виртуозно оттѣнялъ Грибоѣдовскій стихъ, что остроты Чацкаго возбуждали чуть ли не впервые непринужденный смѣхъ у публики.

Дьедоннэ можно было назвать нѣкоторымъ образомъ «французскимъ Монаховымъ». Недаромъ почти въ одно и тоже время оба имѣли огромный успѣхъ въ одномъ и томъ же водевилѣ (водевиль «Модный лакей»)—Монаховъ въ русской передѣлкѣ, а Дьедоннэ въ оригиналѣ (лакей, служившій раньше у кокотокъ, попадаетъ въ порядочный домъ и изъ этого происходятъ разныя смѣшныя нелѣпости).

Въ чемъ особенно хорошъ былъ Дьедоннэ, такъ это въ пьесахъ Дюма-сына съ ихъ огромными эффектными и парадоксальными монологами! Въ этихъ остроумныхъ монологахъ Дьедоннэ былъ, какъ рыба въ водѣ... А съ какимъ блескомъ игралъ онъ у насъ, а потомъ и въ Парижѣ роль безпечальнаго фельетониста Деженэ въ извѣстной мелодрамѣ «Мраморныя красавицы». Его эффектный монологъ «о мраморныхъ красавицахъ» неизмѣнно вызывалъ бурю рукоплесканій во время дѣйствія. Въ этой роли онъ точно вносилъ съ собой на сцену воздухъ Парижа съ веселіемъ и остроуміемъ парижскихъ бульваровъ и шумныхъ кафэ.

.....

Весной 1881 г. я неожиданно попалъ въ Парижъ. Къ сожалѣнію, ни



ЖЮЛЬ ДЕШАНЪ.—Л. ВОЛЬНИСЬ.—К. ГЛУХАРЕВА (КАРАТЫГИНА).—В-ца Ю. ОРЛОВСКАЯ.
«QUI TROP EMBRASSE MAL ÉTREINT», ПЬЕСА БРЕССАНЪ НА СЦЕНЪ ОФИЦЕРСКАГО СОБРАНІЯ
Л.-ГВ. ПРЕОБРАЖЕНСКАГО ПОЛКА ВЪ ВЫСОЧАЙШЕМЪ ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА
АЛЕКСАНДРА II ПРИСУТСТВІИ 6 авг. 1866 г.

Дююи, ни Дьедоннэ мнѣ не случилось больше видѣть, но за то я видѣлъ на подмосткахъ «Comédie Française» моего любимца Вормса. Это было почти наканунѣ моего отъѣзда. Заглядывая въ афиши театровъ, вижу рядомъ съ именемъ знаменитаго Го имя... имя Вормса...

Разумѣется, вечеромъ я былъ въ театрѣ.

Еслибъ вы знали, какъ забилось мое сердце, когда Вормсъ показался у рампы—точно сама юность съ ея первыми театральными восторгами снова пахнула на меня... Онъ чуть чуть постарѣлъ, дорогой Вормсъ, чуть чуть подобрѣлъ, но сталъ еще интереснѣе—то же блѣдно-матовое лицо, тѣ же курчавые черные волосы, тѣ же роковые и плѣнительные глаза. Шла совершенно невѣдомая для меня пьеса: «Jean Baudry», въ которой всѣ три акта и всего три дѣйствующія лица: пожилой господинъ (Го), молодой человѣкъ (Вормсъ) и молодая дѣвушка (юная Бартэ, тогда только входившая въ славу).

Молодого человѣка старикъ подобралъ когда то на улицѣ мальчишкой воришкой, воспиталъ, далъ положеніе. И чѣмъ вы думаете отплатилъ онъ за все это? Влюбился и влюбилъ въ себя воспитанницу старика—такъ сказать, совершилъ новую «покражу». Старая исторія, но она разыграна была совсѣмъ по новому, въ такихъ увлекательно натуральныхъ тонахъ, что совершенно позабылось, что сидишь въ строгихъ стѣнахъ Дома Мольера. Казалось, занавѣсъ какъ бы нечаянно открыла уголокъ Парижа, гдѣ происходитъ интимная житейская драма. Го былъ простъ и трогателенъ, Бартэ захватывала своей глубоко прочувствованной игрой, а Вормсъ въ сценѣ страстной отвѣди своему благодѣтелю неузнаваемо помолодѣлъ и живо напомнилъ пылкаго и юнаго Вормса временъ своихъ первыхъ дебютовъ въ Петербургѣ.

Я уѣхалъ изъ Парижа очарованный вдвойнѣ: я видѣлъ кумира моей юности—Вормса и видѣлъ расцвѣтъ «Французской Комедіи». Такого образцоваго ансамбля въ ней больше ужъ не повторялось!.. (Го, Вормсъ, братья Коклэны, Мадэлена Брганъ, Жуассенъ, Бартэ, Самари и друг.).

Не повторилось больше и блестящего ансамбля на нашемъ Михайловскомъ театрѣ, въ который за послѣднія двадцать лѣтъ я, признаться, очень рѣдко заглядывалъ.

Помню, нѣсколько лѣтъ тому назадъ меня соблазнила афиша бенефиснаго спектакля: шла старая пьеса стараго романтическаго репертуара: «Романъ бѣднаго молодого человѣка» Октава Фелье... Кто игралъ роль героини Маргариты Ларокъ, совѣстно признаться: я совсѣмъ позабылъ (должно быть хорошо играла); роль же героя Максима Одю, бѣднаго молодого человѣка, игралъ извѣстный Люсьенъ Гитри. И, представьте, полнѣйшее разочарованіе! вмѣсто романтической драмы, публику угостили убійственной и скучнѣйшей «прозой»... Трагическая сцена, когда Максъ Одю бросается въ пропасть, совсѣмъ не вышла у Гитри: онъ свалился съ балкона, какъ мѣшокъ. И невольно вспомнилось, какъ былъ увлекателенъ и живописенъ, особенно въ этой сценѣ, незабвенный Вормсъ! Это была настоящая поэзія и подлинный «стиль» Октава Фелье... Кстати сказать, и партнерша у Вормса была удивительная—Стелла-Колласъ. Высокая, бѣлая, точно алебастровая статуя, съ огненно-рыжими волосами и нѣсколько грубоватымъ голосомъ, она захватывала зрителя въ сильно драматическіе моменты чисто «Стрепетовскими вспышками». Такъ или иначе, но эта пьеса Фелье связалась въ моей памяти неразлучно съ двумя созданными романтическими образами: Вормсъ—Максъ и Стелла-Колласъ—Маргарита.

Старикъ Францискъ Сарсэ, какъ разъ по поводу дебюта Гитри въ Парижѣ въ этой самой роли, раздражается упреками по адресу неумѣстнаго натурализма Гитри:

— «Каждая пьеса имѣетъ свой стиль»,—говоритъ онъ. «Романтическая пьеса должна быть сыграна, какъ романтическая пьеса, т. е. въ романтическомъ освѣщеніи. Иначе получится скука и бессмыслица. Разъ пьеса *голубая* (выраженіе Сарсэ) и игра должна быть *голубая!*»

И старикъ скорбитъ, что все рѣже и рѣже встрѣчаются въ послѣднее время на сценѣ талантливые исполнители на амплуа «перваго любовника».

— «Все мѣняется на свѣтѣ! Теперъ днемъ съ огнемъ не сыскать

ОДНА ИЗЪ ПЕРЕДЪЛОКЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ А. С. ПУШКИНА ДЛЯ СЦЕНЫ.

красиваго молодого человѣка, который сумѣлъ бы живописно упасть на колѣни передъ женщиной и пылко воскликнуть: *я васъ люблю!*»

И у насъ тоже самое.

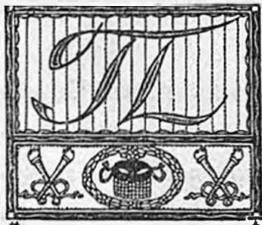
За то, замѣтимъ отъ себя, выдвигаются на сцену новыя амплуа, которыя находятъ достаточно выразительныхъ замѣстителей: амплуа «психопата» и амплуа «неврастеника».

Слѣдуетъ ли этому обстоятельству радоваться—это, конечно, уже другой вопросъ!

ОДНА ИЗЪ ПЕРЕДЪЛОКЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ А. С. ПУШКИНА ДЛЯ СЦЕНЫ.

(Историческая справка).

П. СТОЛПЯНСКАГО.



ПРОИЗВЕДЕНІЯ Александра Сергѣевича Пушкина почти тотчасъ послѣ выхода ихъ въ свѣтъ подвергались предприимчивыми театральными мародерами—они были и въ тѣ отдаленныя отъ насъ времена—передѣлкамъ и приспособленіямъ для драматической сцены. Но большинство этихъ передѣлокъ терпѣло фіаско. Такъ, въ 1832 году мы читаемъ слѣдующее о «Цыганахъ»:

«Прекрасная поэма Пушкина «Цыгане», перенесенная на сцену, вновь доказала, что не все прекрасное въ поэзіи можетъ быть хорошо въ трагедіи. Пьеса не имѣла никакого успѣха, а цыганская пѣсня изъ оперы: Панъ Твардовской, пришитая, такъ сказать, на живую нитку къ произведенію Пушкина, заслужила аплодисментъ! («Сѣв. Пч.» 1832, № 143).

Вариаціи этого отзыва съ дополненіями, что даже «дивная» декло-

одна изъ передѣлокъ произведеній А. С. Пушкина для сцены.

мація Каратыгина не спасла отъ «паденія», писали и о другихъ сценическихъ передѣлкахъ «Евгенія Онѣгина», «Бахчисарайскаго фонтана» и т. д. Но имя Пушкина имѣло магическое вліяніе и неуспѣхъ появленія одной передѣлки не останавливалъ появленія слѣдующей. Объ одной изъ такихъ передѣлокъ мы и хотимъ дать небольшую историческую справку, тѣмъ болѣе интересную, что о ней нѣтъ указаній даже у Лернера въ его «Труды и дни» Пушкина, а также—на сколько намъ извѣстно—не отмѣчено и въ лѣтописи театра Вольфа.

Зимній театральный сезонъ 1836—37 года начался въ Петербургѣ скучно. Ни одинъ изъ «драматическихъ геніевъ» того времени не осчастливилъ отечественную сцену новымъ произведеніемъ. Молчалъ Кукольникъ. П. Ободовскій не перекромсалъ и не приспособилъ ни одной сценической новинки нѣмецкаго репертуара. Публика должна была довольствоваться водевилями, изъ которыхъ особенно шумный успѣхъ выпалъ на долю «Кареты» водевиля Кони. И вотъ къ сентябрю мѣсяцу въ театральныхъ кружкахъ заговорили о новой пьесѣ. Спасителемъ отечественной сцены явился все тотъ же обычный поставщикъ того времени князь Шаховской. Новая его пьеса носила странное, заманчивое названіе «Хризоманія». Почему такое заглавіе, что оно должно было означать—большинство не понимало и вело подобно слѣдующему разговоры:

«Хризоманія!» вотъ мудренное названіе для театральной пьесы! Что бы оно означало? Конечно, какого нибудь звѣря, птицу, рыбу, или Богъ знаетъ, что! *C'est du grec roug moi!* Поискать развѣ это слово въ греческомъ лексиконѣ, тамъ навѣрное найдемъ. Теперь греческій лексиконъ сталъ необходимъ для любителей театра наравнѣ съ зрительною трубкою (бинокль, по нынѣшнему). Недавно у насъ давали «Меномана», теперь даютъ «Хризоманію»: языкъ эллина рѣшительно входитъ въ моду и скоро можно будетъ сдѣлаться отличнымъ эллинистомъ, читая однѣ только театральныя афиши!»

Наконецъ долгожданная афиша о новой пьесѣ появилась. Она была громадна. Приводимъ ее цѣликомъ:

одна изъ передѣлокъ произведеній А. С. Пушкина для сцены.

«Хризоманія»—драматическое зрѣлище въ трехъ частяхъ и трехъ суткахъ, съ прологомъ, эпилогомъ, пѣснями, танцами.

Первая часть: Пріятельскій ужинъ или глядѣніемъ сытъ не будешь. Прологъ—пословица съ пѣснями.

Вторая часть: Пиковая дама или тайна Сень-Жермена, романтическая комедія съ дивертиссементомъ въ трехъ суткахъ.

Сутки первыя. Утро столицы.

Сутки вторыя. Убийственная ночь.

Сутки третьи. Игрѣцкій вечеръ.

Дивертиссиментъ. Дѣтскій балъ.

Третья часть: Крестница или полюбовная сдѣлка, эпилогъ—водевиль въ одномъ дѣйствіи, служащій продолженіемъ «Пиковой Дамы».

Афиша была составлена, что называется, съ огонькомъ. Театраль того времени долженъ былъ почувствовать что-то вродѣ озноба—чего чего только онъ не увидитъ въ этотъ спектакль: и «прологъ—пословица» и не только простой водевиль, но «водевиль—эпилогъ» и «комедію съ дивертиссиментомъ»: артисты будутъ не только играть, но и пѣть и плясать.

И публика валомъ валила въ Александринскій театръ 3 сентября 1836 года, когда было первое представленіе «Хризоманіи». А на провѣрку вышло, что «Хризоманія» есть передѣлка съ дополненіемъ повѣсти А. С. Пушкина «Пиковая Дама».

«Въ первой половинѣ своего зрѣлища авторъ рабски держался расположенія и даже всѣхъ выраженій повѣсти. Но—какъ читаемъ въ рецензій («Сѣверная Пчела» 1836 г. № 216)—онъ безжалостно растянулъ свою піесу и до такой степени развелъ ее водою, что въ этомъ наводненіи потонули всѣ остальные достоинства и пьеса сдѣлалась очень сухой при всей своей водяности. (П. М.—авторъ театральной рецензій, блеснулъ каламбуромъ, каламбуръ являлся необходимою принадлежностью хорошей рецензій того времени). Дѣйствующія лица вышли совсѣмъ не тѣ, что у Пушкина: они скорѣе похожи на маріонетовъ, нежели на людей. Въ повѣсти

одна изъ передѣлокъ произведеній А. С. Пушкина для сцены.

они живутъ и дѣйствуютъ собственною волею, въ драматическомъ зрѣлищѣ они движутся, какъ машины. Это—общая участь всѣхъ подобныхъ передѣлокъ. Сами актеры не могутъ войти въ свои безжизненные роли и это довершаетъ судьбу пьесы».

Но князь А. А. Шаховской не удовлетворился повѣстью Пушкина и дополнилъ ее слѣдующимъ образомъ:

«Дѣло въ томъ, что крестница и бывшая горничная графини хочетъ оттянуть наслѣдство у воспитанницы ея и также крестницы Лизаветы Ивановны; потому случаю являются: подъячій, старуха-няня, фельдфебель, засѣдатель и другія лица, необходимыя для бенефисныхъ интермедій. Исторія тянется два часа и наконецъ къ неизъяснимому нашему наслажденію кончается свадьбою: Томскій, внукъ графини, женится на Лизаветѣ Ивановнѣ. Въ продолженіе водевиля - эпилога дѣйствующія лица поютъ безконечные куплеты, въ которыхъ, вмѣсто остроты и соли, вставлены разныя нравоучительныя правила и сентенціи, на примѣръ, что вѣра необходима для человѣка, что кто не имѣетъ истинной вѣры, то хоть замѣняетъ ее вѣрою въ предразсудки и заблужденія.

Название—Хризоманія—своей драматической стряпни князь Шаховской далъ потому, что, по его мнѣнью, Германъ—герой повѣсти страдалъ страстью къ золоту (хризоманія), обладалъ «златобѣсіемъ». Авторъ рецензіи совершенно справедливо замѣчаетъ, что у Пушкина Германъ не скряга, а игрокъ въ душѣ. «Игрокъ никогда не можетъ быть хризоманомъ»—нравоучительно поучаетъ автора П. Медвѣдскій: такъ точно какъ скупецъ никогда не сдѣлается игрокомъ. Не страсть къ золоту дѣлаетъ человѣка игрокомъ, но жажда этихъ адскихъ ощущеній, которые рождаются отъ непрерывнаго колебанія игры, отъ этихъ мучительныхъ прихотей счастья, отъ этихъ быстрыхъ переходовъ отъ отчаянія къ надеждѣ, отъ потери къ выигрышу. Извѣстно, что всѣ игроки бывають обыкновенно люди самыя расточительныя, готовые пустить на вѣтеръ то, что пріобрѣли вчера игрою».

Надо сознаться, что психологія игрока подмѣчена тонко. Въ заклю-

одна изъ передѣлокъ произведеній А. С. Пушкина для сцены.

ченіе П. М. говоритъ: изъ этого видно, что авторъ піесы ошибся въ главномъ характерѣ драмы, основалъ ее на ложной идеѣ.

И такъ піесу постигъ провалъ. Не помогло и то, что въ дивертисементѣ танцовали и «Мазурку» и «кадриль» и «комическое па» и Са-воярскую пляску.

Въ началѣ сентября А. С. Пушкина не было въ Петербургѣ и, слѣдовательно, присутствовать на первомъ представленіи Хризоманіи онъ не могъ. А «Хризоманія» давалась въ этомъ сезонѣ только 3 раза: 3 сентября, 9 сентября и 18 сентября—и, надо думать, что Пушкину такъ и не удалось увидѣть, какъ бывший его литературный противникъ исправилъ и дополнилъ его поэтическое произведеніе...

ГАМЛЕТЪ, КАКИМЪ Я ЕГО „ДУШИ МОЕЙ ГЛАЗАМИ“ ВИЖУ.

(Мысли и впечатлѣнія о трагедіи Гамлета въ трагедіи Шекспира).

Н. Н. ХОДОТОВА.

«Дѣло не въ томъ, чтобы рѣшиться на то или другое, а въ томъ, чего ты безусловно долженъ хотѣть, потому что ты таковъ, а не иной, и потому, что иначе поступить не можешь. Все иное ведетъ только ко лжи».

Изъ писемъ Ибсена.

ПОСВЯЩАЕТСЯ СВѢТЛОЙ ПАМЯТИ

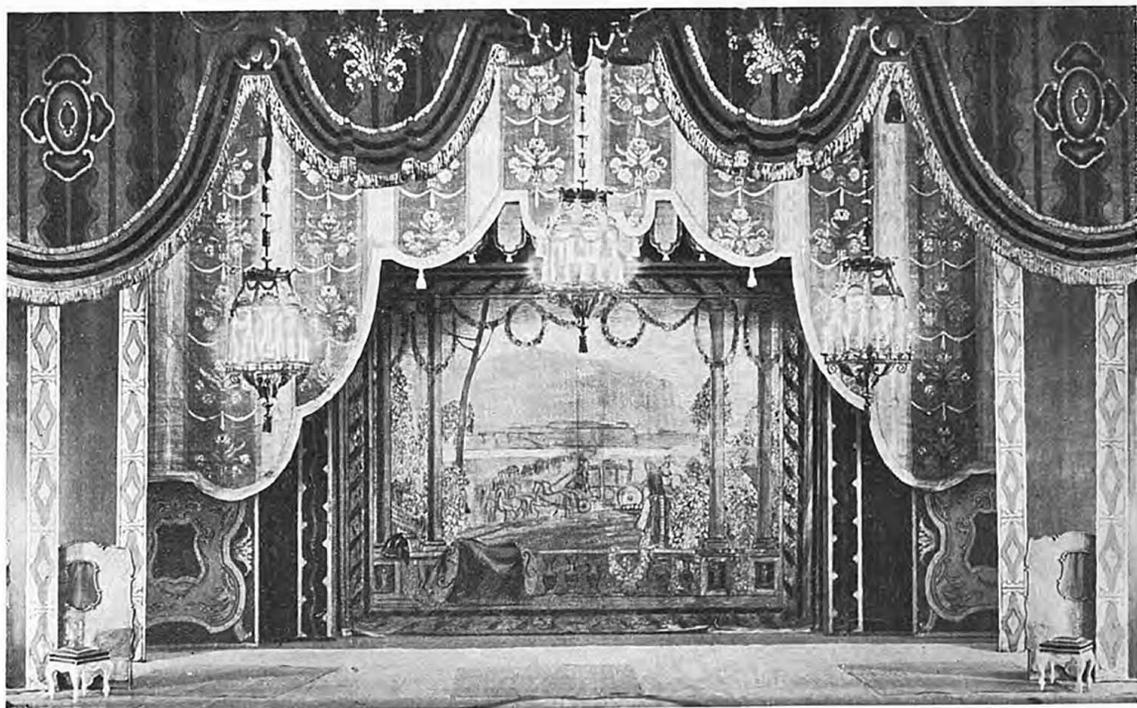
ВЪРЬ ФЕДОРОВНЫ КОММИССАРЖЕВСКОЙ.

ВСТУПЛЕНІЕ.

И вотъ еще какіе нибудь три—четыре дня, и я выступлю передъ публикой въ роли Гамлета... Друзья или враги мои! Чувствуете-ли, что это значитъ для актера «выступить» въ роли Гамлета? Это мечта, это вѣнецъ его желаній... И я долженъ, долженъ подѣлиться своими переживаніями съ вами. Почему?—Я не только вамъ, но и себѣ ясно не отвѣчу. Я долженъ—и пока я этого не сдѣлаю—я не успокоюсь: меня все время лихорадитъ... Я всю роль могу перенервить, переиграть, недоиграть...

Даже сейчасъ, когда я пишу эти строки, я въ какомъ-то экстазѣ... Мнѣ кажется, что я не въ состояніи собрать всѣхъ моихъ мыслей, всѣхъ моихъ переживаній,—до такой степени ихъ много... такъ много!.. Но это «многое» и манитъ меня къ себѣ; «оно-то» и пугаетъ, и окрыляетъ меня и охватываетъ все мое существо властнымъ призывомъ—ты долженъ.

Я никогда не мечталъ, чтобы я могъ весь безъ остатка быть такъ захваченъ какой-нибудь ролью, какъ ролью Гамлета. Наступала счастливая



КЪ ПОСТАНОВКЪ КОМ. „ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЪЕРА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.
ГОБЕЛЕНЪ (КАРТ. I).

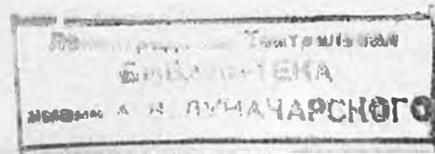
полоса жажды творчества: нѣжно и любовно холить Чехова, мучительно страстно тянуться къ Ибсену, радостно, бодро идти за Гоголемъ и Островскимъ, болѣть и скорбѣть Достоевскимъ. Испробоваль и самъ горькій, но сладкій зудъ сочинительства, но все это совѣмъ иное по сравненію съ тѣмъ, что я испытываю теперь, когда пишу эти строки. Это «иное» почти невозможно объяснить. Быть можетъ, главнымъ толчкомъ, такого моего состоянія послужили труды о Шекспировской трагедіи. Они такъ широко разнообразны, такъ психологично многосложны. Вдуматься, вчитаться и охватить все, что о ней написано... Отыскать самому въ этомъ заколдованномъ кругу свой собственный ключъ, — о, это — задача большая! И каждый артистъ, играющій Гамлета, долженъ ее рѣшить. Пусть его кабинетная работа полна ошибокъ, — трудъ его, каковъ бы ни былъ, зачтется.

Итакъ: «воспрянь мой разумъ!» Ставлю вопросъ ребромъ: въ чемъ трагедія «Гамлета»?

И вотъ мое заключеніе изъ всего прочитаннаго, перечувствованнаго и продуманнаго:

«Гамлетъ» не есть въ главномъ трагедія мести или трагедія безволія человѣчества, какъ полагаетъ большинство критики. *«Гамлетъ» есть трагедія скептическаго міросозерцанія, и въ этомъ міросозерцаніи весь внутренній трагизмъ ея главнаго героя.*

При дальнѣйшемъ послѣдовательномъ разборѣ я постараюсь выяснитъ всѣ тѣ данныя, на которыхъ мною построено подобное толкованіе. Временный пессимизмъ Гамлета навѣянь двумя событіями въ его жизни, перевернувшими всю гармонию его идеалистическаго міросозерцанія: смертью обожаемаго отца и бракомъ его матери съ кровосмѣсителемъ дядей. Но сущность трагедіи Гамлета не въ пессимизмѣ, а въ тѣхъ сомнѣніяхъ и въ томъ состояніи, когда человѣкъ борется, ищетъ нравственнаго оправданія и пытается постигнуть истину. И пока онъ въ такомъ состояніи, то скептицизмъ въ немъ все порабощаетъ. Основного міросозерцанія нѣтъ, а потому: стоитъ-ли вообще «быть», зачѣмъ и для чего «все»? Вѣчныя сом-



нѣнія во всемъ и въ себѣ... и вотъ, пока человѣкъ находится подъ такимъ «падуномъ» критическихъ мыслей, пока онъ переживаетъ невыносимую борьбу съ пустотой въ душѣ, только громадная скептическая сила останавливаетъ его отъ всякаго рода преступлений и самоубійства и она-то мѣшаетъ ему активно проявлять себя. Эта же скептическая сила въ концѣ концовъ наталкиваетъ и Гамлета на разрѣшеніе всѣхъ его мучительныхъ вопросовъ, и я вижу его въ концѣ трагедіи просвѣтленнымъ и освобожденнымъ отъ нея.

Что касается внѣшней фабулы трагедіи, то на первомъ планѣ ея стоитъ мечь,—мечь со всѣми ея ужасами, кровью и плотью, сценическими аффектами и эффектами, съ ея человѣчно-могучимъ Шекспировскимъ реализмомъ, съ его красочной поэзіей и съ его титаническимъ героизмомъ. На этой фабулѣ построено драматическое дѣйствіе. Если связать внутреннее съ внѣшнимъ, получится самая страшная по сюжету и страстямъ трагедія мести и самая сложная, тонкая, вѣчно современная, отвлеченная психологическая драма исторіи переживаній человѣческой одинокой души. Вотъ эту-то драму совершенно проглядѣла французская критика въ лицѣ своихъ представителей псевдо-классицизма и романтизма, начиная съ Вольтера, видѣвшаго въ Шекспирѣ «талантливаго варвара», «дикаго пьяницу», а въ Гамлетѣ «все сильное и великое, смѣшавшееся съ самымъ нелѣпымъ и отвратительнымъ».

Послѣдующіе критики Франсуа Гюго (сынъ Виктора Гюго), Монтегю и Мезьеръ, подъ вліяніемъ нѣмецкой литературы, а въ особенности Гете и Шлегеля, значительно исправили «оплошность» своего прославленнаго дѣда и отчасти прониклись движеніемъ Гамлетовской мысли и не менѣе яркимъ проявленіемъ его чувства. Но суть трагедіи, все-таки, не въ томъ, что Гамлетъ не можетъ привести въ исполненіе завѣщанную ему призракомъ мечь, что въ его глазахъ «эта мечь безнравственна и безцѣльна» (Монтегю); что его «меланхолическій темпераментъ и пронизательность болѣе чувствительны ко злу, нежели къ добру» (Мезьеръ).

Суть не въ томъ, что Гамлетъ по натурѣ вялъ, унылъ и нерѣшителенъ, а потому и не годится къ роли мстителя (Лёнингъ и др.); не въ томъ, что онъ «актерствующій фразеръ-философъ» и въ немъ эта слабая сторона перешла «по наслѣдству отъ отца, который, по своей житейской неопытности, назначилъ его исполнителемъ кровавой мести, а не какого-нибудь другого счастливика» (Бёрне); суть не въ томъ, что не по плечу ему какое-нибудь великое дѣло, а потому «его благородное существо, не обладая нравственными силами героя, падаетъ подъ тяжестью и... разсыпается, какъ хрупкая ваза отъ напора могучихъ корней дуба» (Гете). Сущность трагедіи не въ томъ, что къ концу ея, когда Гамлетъ «выступаетъ на поприще дѣятельности, то, по образцу неприванныхъ,—въ немъ искажаются прекрасныя основы его характера (Гервинусъ)»; что трагедія «Гамлетъ» въ основѣ своей есть трагедія нашего пессимизма (Паульсенъ); что Гамлетъ всю свою жизнь сводитъ къ разсудочному мышленію и ничего, кромѣ покоя, для себя не ищетъ и не цѣнитъ (Шестовъ); и «что его созерцательная натура непригодна для жизненной борьбы» (Стороженко). Его суть не въ томъ, что Гамлетъ «безшабашный мечтатель-поэтъ и лунатикъ и что вся его драма—изображеніе умственного и нравственного паденія принца» (Спасовичъ); что Гамлетъ «разсудочный эгоистъ», вѣчно копающійся въ самомъ себѣ и живущій только для самого себя. Отсюда и «самолюбованіе своими недостатками, презрѣніе къ толпѣ, отсюда и безвѣріе» (Тургеневъ).

Еще непонятнѣе приписывать Гамлету чувственность, цинизмъ и сластолюбіе (Паульсенъ, Тургеневъ, Чуйко и др.) и объяснять непоследовательность Гамлетовскаго характера тѣмъ, что Шекспиръ не былъ полнымъ творцомъ своей трагедіи, а взялъ ея сюжетъ изъ другой хроники (Беккъ).

Конечно, суть и не въ томъ, съ бородой-ли Гамлетъ или безъ бороды, полонъ-ли онъ или худъ, сумасшедшій-ли, страдаетъ-ли галлюцинаціями, трусь-ли; какого типа Гамлетовскій темпераментъ: меланхоликъ-ли онъ или флегматикъ... юноша или зрѣлый мужъ... и вообще всякія подобныя

ГАМЛЕТЪ.

толкованія Гамлетовскаго образа важны настолько, насколько они отвѣчаютъ *внутреннимъ переживаніямъ* Гамлета *въ области духа*, обобщающаго и расширяющаго всякій предметъ и всякое событіе въ *идею исканія истины*. Суть трагедіи — *исторія Гамлетовскаго скептическаго міросозерцанія*.

Изъ фавулы ясно, что Гамлетъ, помимо сыновняго долга мести, по праву и совѣсти такого легкаго и возможнаго для человѣческаго пониманія, усложняетъ его вѣрою въ судьбу и предопредѣленіе, возложившихъ на него сверхчеловѣческой подвигъ: «*связать цѣпь временъ*», жизнь мечты и реальности и заставитъ міръ опять идти своимъ прежнимъ путемъ. По ДAUDену Гамлетъ «призванъ установить нравственный порядокъ въ мірѣ нравственнаго хаоса и мрака». (Странно, что такіе великіе итальянскіе трагики, какъ Сальвини и Росси, пропускали эти слова, безъ которыхъ нѣтъ и всей трагедіи. «Связать цѣпь временъ!» возможно-ли это для чловѣка вообще)?

Сейчасъ-же передо мной встаетъ образъ Христа и Его путь къ Голгоѣ...

Христось и Гефсиманская ночь... Его мученія, моленіе о чашѣ... Даже Онъ впалъ въ сомнѣніе и просилъ: «Да идетъ мимо чаша эта!» Коонецъ — распятіе и «въ Руки Твои предаю Духъ Свой». Это Христось— Богъ нашъ.

А тутъ Гамлетъ: чловѣкъ, надѣленный Богомъ лучшими качествами ума и таланта, съ тонкой, нѣжной, проникновенной душой. По словамъ Офеліи, въ немъ «надежда и цвѣтъ прекрасной родины, цѣль подражанья для подражателей», по Горацио—достоинѣйшее сердце, по Фортинбрасу—чловѣкъ, заслуживающій хвалы и почета, какъ истинный воинъ и какъ великій правитель въ будущемъ.

Гамлетъ, вспоминая своего отца, говоритъ, что онъ «чловѣкъ во всемъ, во всемъ былъ совершенный», и главная задача современнаго актера—изобразить на сценѣ *Гамлета—чловѣка*, освобожденнаго отъ внѣшнихъ сценическихъ традиціонныхъ приѣмовъ исполненія.



Ю. М. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ ДОНЪ—ЖУАНА.
„ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

Духъ Гамлета!—не наши-ли это исканія Бога, истины, вѣчной красоты и правды на землѣ? Его предчувствія—не наши-ли предчувствія тайнъ и загадокъ бытія? И не пессимизмъ Гамлетовскій, а скептицизмъ его—не есть-ли нашъ общій удѣлъ? И вотъ почему, несмотря на то, что прошло уже 300 лѣтъ, какъ Шекспиръ подарилъ человѣчеству свою геніальную трагедію о Датскомъ принцѣ, его Гамлетъ всѣ эти триста лѣтъ не сходилъ со сцены міровой жизни; 300 лѣтъ онъ волновалъ лучшіе умы и души. Триста лѣтъ, по прекрасному выраженію Брандеса, «онъ былъ во всѣхъ странахъ повѣреннымъ и другомъ печальныхъ и мыслящихъ людей». И не только былъ, но и будетъ, потому что трагедія Гамлета это есть наша общая трагедія человѣческой души, *человѣческаго міросозерцанія*, и путь страданій Гамлета есть путь къ Голгоѣ всего человѣчества.

Писать и разбираться въ томъ, что дало творчество Шекспира; былъ-ли онъ самъ авторомъ произведеній или геніальный философъ того времени Бэконъ—не входитъ въ планъ моей обособленной работы. Всѣмъ извѣстно, какое стихійное вліяніе на всю міровую литературу, философію, искусство, въ лучшихъ своихъ представителяхъ, оказано имъ, этимъ титаномъ человѣческой мысли, его Божественнымъ огнемъ бессмертной души. Далекъ я и отъ того, чтобы выступать подробно въ моихъ настоящихъ актерскихъ наброскахъ и впечатлѣніяхъ за и противъ той критики, которая разбиралась въ его творествѣ и въ особенности въ раскрываніи тайниковъ Гамлетовской души—къ душѣ, которой есть и будетъ одинъ и самый вѣрный путь—своя собственная душа.

Не могу не отмѣтить колоссальнаго труда переводчика К. Р. и его примѣчаній къ трагедіи: этотъ трудъ значительно облегчаетъ работу актера. Изучая и вчитываясь въ его прекрасный переводъ, сознавая его нѣкоторую трудность для сцены, я все-же убѣжденъ въ необходимости играть Шекспировскаго Гамлета въ этомъ переводѣ, какъ наиболѣе сохранившемъ характерность подлинника.

ГАМЛЕТЪ ДО ТРАГЕДІИ.

Прошло уже болѣе семисотъ лѣтъ, какъ нѣкіе люди прочли въ первый разъ имя Гамлета, датскаго принца. Извѣстилъ ихъ о немъ «нѣкій» Саксонъ Грамматикъ. Было это въ 1180-мъ или въ 1200-мъ году. Прошло еще триста лѣтъ, рукописей его хотя и не сохранилось, но во Франціи появились печатныя изданія объ исторіи Гамлета, принца Датскаго, того-же Саксона Грамматика, а спустя еще пятьдесятъ лѣтъ «нѣкій» Бельфорэ написалъ повѣсть объ Амлетѣ, въ которой «хитрый принцъ мститъ за смерть своего отца, умерщвленнаго братомъ». По внѣшней фабулѣ эта повѣсть во многомъ похожа на созданную впоследствии Шекспиромъ трагедію о Гамлетѣ, написанную имъ въ 1602-мъ году.

Такимъ образомъ, легендѣ о Гамлетѣ до Шекспира было уже около семисотъ лѣтъ, но откуда ея начало, когда она явилась на свѣтъ, никому неизвѣстно; первый ея лепетъ, должно быть, раздался на далекомъ суровомъ сѣверѣ, въ странѣ мощныхъ странствующихъ скальдовъ и ихъ божественно героическихъ сагъ. Да, еще позабылъ! Лѣтъ за 13—15 до 1602 года, по извѣстіямъ современниковъ Шекспира, была еще одна трагедія того-же названія, сходная съ Шекспировскимъ Гамлетомъ, но она не дошла до насъ.

Вотъ и все, что мы знаемъ объ исторіи рожденія Гамлета. А потому хронологическія справки и историческія изысканія не выведутъ насъ на опредѣленную дорогу. Лучше отдадимся фантазіи самого Шекспира. Повѣримъ ему на слово. Не будемъ «высживать» то, что только тормозитъ полетъ духа и переоцѣнивать главную внутреннюю идею Гамлетовскаго образа, «глубокая оригинальность котораго», по словамъ Брандеса, «обусловливается диссонансомъ между средневѣковымъ характеромъ сказанія и характеромъ эпохи *Возрожденія самого героя*, натурою его, столь глупою и многостороннею, что она носитъ наполовину современный отпечатокъ».

Къ тому-же, если критически разбираться во всемъ внѣшнемъ, то по справедливому замѣчанію Куно Фишера, при такихъ условіяхъ «нельзя ничего вывести даже изъ самаго драматическаго содержанія, потому что и время, въ которое переноситъ насъ трагедія Шекспира, есть смѣшеніе различныхъ эпохъ, и хронологія ея полна противорѣчій». Но передъ тѣмъ, какъ отдаться Шекспировской фантазіи, попробуемъ сами пофантазировать... Представимъ себѣ Гамлета немного раньше, до начала трагедіи. Въ этомъ намъ поможетъ и самъ Шекспиръ въ своихъ послѣдующихъ сценахъ и монологахъ.

Представимъ себѣ Гамлета, уѣзжающимъ въ Виттенбергъ. Это было въ счастливое время его жизни въ Эльсинорѣ, въ царствованіе всѣми обожаемаго его родного отца, стараго Гамлета. При дворѣ тогда все было иначе. Ну, если и не совсѣмъ такъ, какъ казалось нашему принцу, то во всякомъ случаѣ не такъ, какъ въ царствованіе его дяди. Характеръ прямого, великодушнаго героя, побѣдившаго въ честномъ поединкѣ норвежскаго богатыря Фортинбраса, былъ такъ далекъ отъ лести, такъ былъ щедръ справедливостью къ народу и властямъ, что въ его царствованіе не чувствовалось гнета. Народъ обожалъ его, воины гордились, дворъ боялся. Въ странѣ, если и были недовольные, то только отбросы высшаго общества, въ родѣ родного брата Клавдія и его единомышленниковъ, которые спали и видѣли себя во снѣ у власти, при блескѣ и роскоши, за богато обставленными столами явствъ и питья, съ застольными рѣчами и заздравными кубками, при громѣ торжественныхъ литавръ и трубъ.

Король Гамлетъ самъ правилъ страной, окруживъ себя тѣснымъ, но вѣрнымъ кружкомъ своихъ помощниковъ. Большинство изъ нихъ были его друзья, выросшіе съ нимъ, или такъ называемые «товарищи по бранному полю». Особенно родственныхъ чувствъ къ своему брату Клавдію король не питалъ. Его честный, открытый характеръ, далекій отъ подозрѣній, не могъ почуять въ братѣ тонкаго политика, умѣющаго ко всему приспособляться. Смотрѣлъ-же онъ на него, какъ на придворнаго, безвреднаго болтуна, а потому и поручилъ ему въ торжественные, праздничные

дни проявлять свои таланты въ ораторскомъ и кулинарномъ искусствѣ. Полонія онъ цѣнилъ, какъ дипломата по тому безхитростному времени и, хотя во многомъ не довѣрялъ ему, всю «канцелярскую» работу поручилъ его вѣдѣнію. Кого онъ обожалъ, такъ это свою жену Гертруду и своего единственнаго сына Гамлета. Въ него онъ вкладывалъ всю свою душу; своими рассказами о походахъ, о датскихъ подвигахъ онъ воспитывалъ въ немъ геройскій духъ и отвагу; училъ, какъ нужно править народомъ, чтобы тотъ не чувствовалъ «законовъ медлительность, гнета притѣснителей, властей безстыдства и презрѣнья ничтожества къ заслугѣ терпливой». Все, что онъ могъ вложить лучшаго, все, чѣмъ надѣлила его сама природа и что далъ ему житейскій опытъ, все онъ вложилъ въ чистое сердце и пытливый умъ своего будущаго замѣстителя. Понимая, какъ важно то, чего у него самого нѣтъ (нѣтъ и не могло быть по тому времени),— научнаго образованія, онъ, послѣ тяжелаго раздумья, рѣшилъ послать сына во вновь открывшійся Виттенбергскій университетъ. Еще одно смущало стараго короля: недавно его супруга Гертруда осторожно намекнула ему о томъ, что ихъ сынъ любитъ и любимъ; она, какъ женщина, открыла это даже раньше, чѣмъ замѣтили сами влюбленные—Гамлетъ и Офелія (дочь Полонія).

«Неужели любовь моего сына къ Офеліи», думалъ король, «сильнѣе» моихъ желаній? Вѣдь онъ уже не юноша; онъ пойметъ, что я хочу передать ему мое пріемство не только по наслѣдству, а какъ самому достойному изъ достойныхъ. Да! Рѣшено. Позвать ко мнѣ моего сына Гамлета!»

И вотъ, мы видимъ передъ собой Гамлета. Онъ вошелъ. Взглянулъ. Ясно, чисто, бодро, свѣтло стало въ мрачной комнатѣ короля. Радостно забилось сердце стараго богатыря при видѣ единственной своей опоры и надежды. Онъ протягиваетъ свою могучую руку, и вотъ она уже ласкаетъ родные свѣтло-кудрявые волосы... Они смѣшались со снѣжно-бѣлой его бородой... Чѣмъ-то единымъ, нераздѣльнымъ повѣяло въ воздухѣ...

Сынъ понялъ.

А вотъ и день отъѣзда.

Мы застаемъ Гамлета въ минуту его прощанія съ матерью. Она не такъ бодрa и сильна духомъ, какъ ея сынъ, полный вѣры и жажды свѣта и науки. Дрожащими руками она благословляетъ его, и слезы падаютъ на слегка поблѣднѣвшее, но все же спокойное лицо Гамлета. Съ печальной, вдумчивой и нѣжной улыбкой онъ проситъ у нея клокъ ея волосъ на память, и въ ту минуту, когда, передавая эти волосы, ихъ взгляды встрѣтились, безотчетное чувство матери заставило что-то шепнуть своему сыну. Это «что-то» обожгло его съ ногъ до головы. Свѣтлые, голубые глаза его, всегда раскрытые для всего красиваго и вѣчнаго, какъ-то сразу закрылись, и съ его устъ безвучно слетѣло то имя, которое стало ему безконечно дорогимъ: «Офелія! Только взглянуть!» И онъ спѣшитъ къ ней... Вотъ они встрѣтились... простились... и ни одного слова, но больше, чѣмъ всѣ слова міра.

.....

Гамлетъ виттенбергскій студентъ. Громадная аудиторія университета биткомъ набита молодежью. Съ затаеннымъ вниманіемъ слушаютъ студенты самаго любимаго своего профессора. Духовная дерзость и сила его мысли, разрушающая старые методы прежнихъ философовъ, обвораживаетъ ихъ. Съ кафедръ они слышатъ блестящаго провозвѣстника новой философіи эпохи возрожденія: «нужно начинать съ сомнѣнія, затѣмъ прибѣгать къ помощи опыта, затѣмъ научиться презирать «торжествующую скотину»,—т. е. суевѣріе, и затѣмъ углубиться въ Бога путемъ интуицій». Увлекаясь все больше и больше, ораторъ страстно призываетъ своихъ юныхъ слушателей къ мудрости словами Джордано Бруно: «Стремитесь къ ней всѣми своими силами! разскайте небо и ныряйте въ безконечность!» Громъ аплодисментовъ покрываетъ этотъ, когда-то предсмертный крикъ сжигаемаго на кострѣ итальянскаго философа. Но какъ ни увлекательна философія этого пламеннаго и страстнаго поборника и любовника истины, еще глубже дѣйствуетъ на слушателей другой призывъ къ «истиной мудрости» великаго и убѣжденнаго скептика Мишеля Монтеня:

ГАМЛЕТЪ.

«о томъ, что ложно или истинно, нельзя судить на основаніи чувства и даже разума, потому что каждый доводъ разума опирается на другой доводъ. Точно также не слѣдуетъ ссылаться на философовъ, которые такъ противорѣчатъ другъ другу. Истинная философія—милосердіе Божіе».

И жадно, жадно слушаетъ эти новыя, хотя еще очень смутныя, но вдохновенныя идеи нашъ юный мечтатель-идеалистъ. Онѣ находятъ откликъ въ его неустановившемся міросозерцаніи, и онѣ-то и зарождаютъ въ немъ ту глубокую потребность ко всему относиться критически, то безстрашіе мысли и исканіе нравственнаго оправданія для каждаго поступка. Здѣсь-то и получилъ Гамлетъ коренную подготовку для овладѣвшаго имъ впослѣдствіи скептицизма.

А вотъ и другая картина.

Душно, шумно въ большомъ залѣ Виттенбергскаго университета. Сегодня учащаяся молодежь устроила одинъ изъ своихъ обычныхъ классическихъ вечеровъ. На оборудованной собственными усиліями сценѣ только что кончился послѣдній актъ Еврипидовской трагедіи «Орестъ». Ореста игралъ принцъ Гамлетъ, наслѣдникъ Датскаго престола. Полная вдохновенія и сердечной простоты игра принца захватила всѣхъ, и старшихъ и юныхъ его однокашниковъ. Прекрасный музыкальный голосъ, глубокіе въ душу смотрящіе глаза, Богомъ данная тайна перевоплощенія въ изображаемое лицо, страстный, легко возбуждающійся темпераментъ и нервъ—все это уже не разъ давало себя чувствовать и покоряло всѣхъ слушателей.

Спектакль конченъ. Спитъ Виттенбергскій паркъ. Вездѣ тишина. Но вотъ откуда-то доносится тихій говоръ. Онѣ ласкаетъ слухъ, какъ шумъ моря въ тихую погоду, или плескъ весель по лунному свѣту уснувшей воды. Кто это? Кажется, Горацій? Да, а съ нимъ Гамлетъ.

Они подъ впечатлѣніемъ спектакля... Но природа,—она зоветъ, она манитъ помечтать о томъ, что недоступно человѣческому уму. И душа Гамлета полна... ей хочется высказаться... она переживаетъ духовный праздникъ...

«Вся земля—чудное твореніе... этотъ прекрасный воздушный шатерь, это великолѣпно раскинувшееся небо, величественный сводъ, убранный золотистыми огнями представляется ему Божествомъ.

И что за созданіе человѣкъ! Какъ онъ благороденъ разумомъ! Какъ безграниченъ въ своихъ способностяхъ! Какъ изумительно изященъ и видомъ и движеніями! Какъ подобенъ ангеламъ своими дѣяніями, а разумніемъ самому Богу: Онъ краса вселенной, онъ—вѣнецъ творенія!»

Боже! какъ я люблю человѣка!

И мысль далеко, далеко летитъ къ Эльсинуру... Тамъ его отецъ и мать... Какъ онъ имъ благодаренъ за все...

Тамъ Офелія!—его первая любовь...

Мать! Офелія! Боже, какъ по душѣ мнѣ «женщина»!

И долго, долго они сидятъ подъ покровомъ волшебной ночи... Богъ, Еврипидъ, Платонъ, міръ, Бытіе, человѣкъ... эти слова, какъ музыка чаруютъ ихъ собственный слухъ вплоть до восхода солнца.

И вся природа какъ будто прислушивается къ тихому голосу, переходящему въ страстный мистическій шопотъ вдохновеннаго Гамлета, и ровнымъ успокаивающимъ словамъ, какъ эхо его избранника сердца Гораціо, «въ комъ кровь съ разсудкомъ слиты такъ удачно».

Наконецъ, они разошлись.

Гамлетъ не можетъ уснуть. Онъ всѣмъ всегда дѣлится со своимъ другомъ Гораціо. Одного онъ не можетъ повѣдать ему: свою любовь къ Офеліи.

Прекрасный мечтатель-идеалистъ, ты, оказываешься, еще и поэтъ! Прочтемъ, что ты пишешь Офеліи:

«Не вѣрь, что звѣздъ огонь сіяетъ,
 Что солнце путь свершаетъ свой,
 Не вѣрь, что правда лжи не знаетъ,
 Но вѣрь, что ты любима мной».

Ну, что-же ты остановился? ты хочешь ихъ разорвать? Не надо! Хотя ты не поэтъ, но твоя искренность—наша поэзія.

ГАМЛЕТЪ.

«О, милая Офелія, мнѣ плохо удаются стихи. Я не умѣю влгать моихъ вздоховъ въ размѣренныя строки; но что я люблю тебя нѣжно, моя нѣжная,—вѣрь тому. Прощай. Твой навѣки, самая дорогая моя, пока душа еще въ этой оболочкѣ. Гамлетъ».

Счастливая любовь! бѣдная любовь! Какой конецъ тебя ждетъ?... Спи! спи... не заглядывай впередъ и не думай о «любви отвергнутой терзаніяхъ»....

А вотъ утро—часъ обычныхъ упражненій Виттенбергскихъ студентовъ. Тутъ мы видимъ въ кругу молодежи Бернарда, Марцелла, Розенкранца и Гильденстерна, товарищей принца по ученію и по оружію. Гильденстернъ ловко парируетъ удары Гамлета; тотъ горячится и даже не замѣчаетъ, что врожденный придворный карьеристъ два раза могъ-бы нанести ему ударъ, но чувство подлаживанья къ «большому человѣчку», въ надеждѣ будущихъ благъ, когда принцъ станетъ королемъ, въ немъ выше гордости побѣды. Наступаетъ маленькій перерывъ. Горацио, не особенный любитель «суетнаго», веселаго общества незамѣтно отходитъ въ сторону, Плутархъ зоветъ его въ уединеніе. Отдавшись ему, нашъ «новый римлянинъ» воображаетъ себя участникомъ описываемыхъ великихъ, доблестныхъ дѣяній древнихъ мужей.

А на другомъ концѣ—шутки, остроты, игра словъ такъ и слетаютъ со всѣхъ сторонъ. Вотъ ловкій красивый Розенкранцъ изображаетъ дядю Гамлета, Клавдія въ минуту его возбужденнаго состоянія, произносящаго рѣчь за торжественнымъ столомъ, подъ вліяніемъ Бахуса. Онъ знаетъ, что Гамлетъ не прочь и самъ подтрунить надъ своимъ родственникомъ и не особенно долюбливаетъ его. И, дѣйствительно, Гамлетъ, забывъ свое положеніе, простодушно закатывается безпечнымъ смѣхомъ... и вдругъ!... ..Извѣстіе о смерти отца...

Бездна смутныхъ впечатлѣній въ одинъ моментъ поглотила его душу. Въ первый разъ ужасное сомнѣніе поколебало его свѣтлый разумъ. Вместѣ съ безконечнымъ горемъ выползло на свѣтъ жуткое мрачное молчаніе и выросло въ его глазахъ въ стихійное бѣдствіе. «Сердце разорвалось—уста должны были замолчать».

Извѣстіе послано дядею Клавдіемъ. Значить, правда. Что съ матерью? Надо спѣшить... Она въ отчаяніи... Она не переживетъ этого горя.

И вотъ изъ прежняго идеалиста-мечтателя, радужно смотрящаго на все вокругъ, Гамлетъ, оглушенный страшнымъ извѣстіемъ, потрясенный, разбитый, полонъ зловѣщихъ предчувствій, съ однимъ только сознаниемъ безысходной тоски, спѣшить въ сопровожденіи двухъ своихъ друзей, Марцелла и Бернарда, исполнить послѣдній долгъ сына—«съ миромъ схранить святыя кости» того, кто былъ его отцомъ, другомъ и идеаломъ человѣка.

II.

ГАМЛЕТЪ ДО СЦЕНЫ СЪ ПРИЗРАКОМЪ.

Эльсиноръ. Площадка передъ замкомъ.

«Кто здѣсь?» Этими словами трагедія началась. Изъ первой сцены мы можемъ заключить, что Гамлетъ уже давно въ Эльсинорѣ. За это время многое перемѣнилось въ его родной странѣ. Послѣ похоронъ всѣми любимаго и обожаемаго короля, отца Гамлета, который въ глазахъ всего народа «отважнымъ въ мѣрѣ слылъ», на датскій престолъ, вмѣсто достойнаго, благороднаго принца-наслѣдника, вступилъ его дядя, извѣстный всѣмъ за большого кутилу, дамскаго угодника и сладострастника. Всѣ были поражены, что этотъ бальный шаркунъ, этотъ тонкій гастрономъ, любящій вкусно поѣсть и сладко почить на пуховыхъ перинахъ, съ такимъ ловкимъ пронырствомъ, такъ политически тонко носилъ всю свою жизнь маску придворной угодливости и смиренія. Этотъ медоточивый искусный ораторъ на всѣхъ торжественныхъ обѣдахъ и ужинахъ какимъ-то колдовствомъ обошелъ добрую, но наивную королеву Гертруду; вкрался въ ея довѣріе, возбудилъ въ ней, уже было потухшую, страсть и, пользуясь неожиданной смертью своего брата и общимъ уныніемъ и растерянностью въ странѣ, при помощи своихъ собутыльниковъ, угодниковъ, льстецовъ, въ духѣ Полонія, совершаетъ дворцовый переворотъ и въ какой-

нибудь мѣсяць добивается руки жены его брата, власти и бѣгатства. Все это до такой степени было неожиданно, что протестовъ ни съ чьей стороны на такой рѣшительный шагъ не послѣдовало. Къ тому-же и законность такого узурпированія власти была имъ соблюдена бракомъ съ вдовствующей императрицей. Но что долженъ былъ переживать за все это время нашъ Гамлетъ? Онъ весь ушелъ въ свое горе... онъ позабылъ все на свѣтѣ... и народъ... и мать... и Офелію... Съ помутившимися отъ слезъ и отчаянія глазами одиноко блуждалъ онъ по мрачнымъ комнатамъ дворца. И только свершившійся фактъ воцаренія Клавдія и чудовищный поступокъ матери заставили его на время отойти отъ себя, чтобы затѣмъ еще съ большимъ отчаяніемъ заживо похоронить въ себѣ прежняго идеалиста и *предаться полному безысходному пессимизму.*

Міръ пересталъ для него существовать: «онъ, что отъ сорныхъ травъ невыполотый садъ; все грубое и злое имъ завладѣло».

Прежній человѣкъ, «подобный ангелу своими дѣянїями, а разумѣніемъ самому Богу, сталъ для него теперь квинтэссенціей праха»... И куда-бы онъ ни взглянулъ... о чемъ-бы онъ ни подумалъ, все стало для него пошлымъ, мелочнымъ, противнымъ и бесплоднымъ... Пессимизмъ безпощадный, всепоглощающій овладѣлъ имъ... и, конечно, довелъ бы его до самоубійства, даже несмотря на мистическій страхъ «чего-то» послѣ смерти, если-бы.. Но объ этомъ дальше.

Всѣ эти событія, въ связи съ распространившимися слухами, что молодой Фортинбрасъ, сынъ того Фортинбраса, котораго убилъ когда-то въ честномъ поединкѣ отецъ Гамлета (а слѣдствіемъ этой побѣды по договору побѣжденный долженъ былъ отдать всѣ свои владѣнія побѣдителю), съ оружіемъ въ рукахъ, хочетъ отвоевать утраченныя земли. Потому-то и въ самой Данїи съ горячей поспѣшностью кипѣла работа и шли приготовленія къ войнѣ: на чужбинѣ покупались пушки, строились суда. Стража не знала отдыха. Трудъ не различалъ дня воскреснаго отъ будничнаго. Все это еще болѣе сгущало безпокойство всѣхъ жителей страны и предвѣщало грозящія бѣдствія. А тутъ еще

какъ будто сама природа заключила союзъ съ тревожной людскою суетой и страхомъ: холодъ, туманы, вѣтры... Солнце покинуло сѣверное небо, и зловѣщая черная ночь въ неурочный часъ спускалась на темную землю, предвѣщая что-то страшное и неизбѣжное. Даже холодная луна, вѣрный сторожъ сѣверныхъ ночей, даже она ненадолго появлялась на сумрачномъ небѣ, и только звѣзда, «что западнѣе полярной», неизмѣнно свершала путь свой, озаряя небо, но ея одинокій блѣдный свѣтъ не могъ согрѣть и освѣтить всѣми покинутый уголокъ Датской земли.

Въ одну изъ такихъ ночей, недавно прибывшій изъ Виттенберга Горацій воочію убѣдился въ правдѣ словъ своихъ друзей, Марцелла и Бернарда, сообщившихъ ему, что они уже два раза видѣли въ часъ ночи на площадкѣ Эльсинорскаго замка таинственный призракъ покойнаго короля Гамлета. Теперь уже онъ не считалъ этотъ призракъ игрой ихъ воображенія: онъ самъ видѣлъ, самъ говорилъ... Онъ вспомнилъ исторію славы Рима передъ тѣмъ, какъ палъ могучій Юлій... вспомнилъ всѣ «знаменія событій, грозныхъ предвѣстниковъ судьбы»... Онъ, «извѣстный грамотѣй», какимъ его всегда считали друзья, повѣрилъ, что «призракъ этотъ» грозитъ странѣ необычайнымъ переворотомъ, а потому первымъ долгомъ онъ счелъ сообщить обо всемъ видѣнномъ любимому своему другу Гамлету.

А между тѣмъ во дворцѣ шли пиры за пирами, торжество за торжествомъ. Послѣ пышныхъ похоронъ—роскошныя свадебныя пиршества и блестящее коронованіе. Прежніе сподвижники покойнаго короля, по предлѣженію самого Клавдія, удалились въ свои рыцарскія помѣстья, а ихъ мѣсто заняли новые, болѣе подходящіе и, какъ называлъ ихъ самъ Клавдій, «мудрѣйшіе». И вотъ мы уже видимъ передъ собою новаго короля на тронѣ, спокойно и самодовольно философствующаго о судьбахъ страны и о міровомъ непостоянствѣ:

«Такъ быть должно».

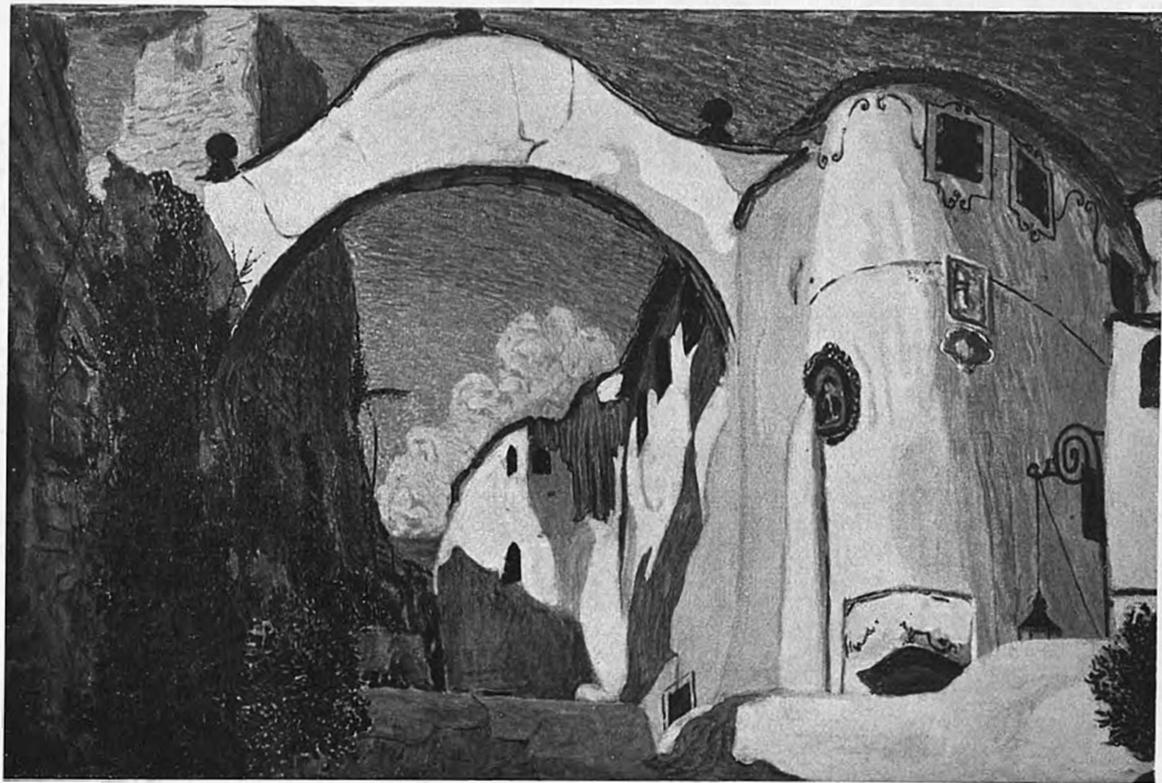
Что долженъ переживать въ эти минуты одинокій, затравленный своими муками, потрясенный всѣми свершившимися событіями, оскорб-

ГАМЛЕТЪ.

ленный во всѣхъ своихъ свѣтлыхъ мечтахъ и помыслахъ, подавленный человѣческимъ эгоизмомъ и непостоянствомъ, глубоко разочарованный Гамлетъ? Каждое слово Клавдія кровью обливаетъ его истерзавшееся сердце... Онъ не можетъ взглянуть на него... Кругомъ блескъ, свѣтлые, праздничные костюмы, веселыя подобострастныя лица—одинъ онъ весь въ черномъ, какъ черна его душа и мысли... И никого, ни одного сродственного по духу и страданію съ нимъ человѣка!.. Мать?!.. Вотъ она сидитъ рядомъ съ тѣмъ, кто насильно взялъ недосягаемое—тронъ его отца... Жутко, до ужаса жутко стало ему отъ той скрытой ненависти, которая вдругъ мелькнула въ его пылавшемъ мозгу, и предчувствіе чего-то кроваваго, злого, неизбежнаго охватило его всего... Онъ опять перевелъ глаза на мать... Она немного блѣдна, но въ очахъ ея свѣтитъ иная улыбка—чужая для него. Когда-то эти глаза глядѣли иначе... и на него... и... и на его отца—ея перваго мужа, а теперь... «и снова склонились вѣжды въ прахъ отыскивать отца».

Вдругъ звонкій голосъ Лаэрта, брата Офеліи, прибывшаго по долгу службы къ коронованію Клавдія и просящаго позволенія опять вернуться въ веселую Францію, заставилъ вздрогнуть ушедшаго въ себя Гамлета. Ему кажутся непонятными стремленія и желанія юнаго Лаэрта къ чуждой его духу, далекой, безпечной Франціи. Но голосъ, знакомый голосъ, навѣялъ на него мимолетный покой, щемящій, но дорогой безконечно.

«Офелія»! Почему-же онъ одинокъ? Вѣдь онъ любимъ... Онъ знаетъ, онъ чувствуетъ это. Отчего-же онъ не подѣлится съ ней своими муками, не выскажетъ себя всего передъ той, которая была «идоломъ его души?»—Да, все это такъ... но Офелія, несравненная, чистая, свѣтлая Офелія, оказалась слабой и слишкомъ юной для того, чтобы не только помочь, но и понять весь ужасъ и кошмаръ Гамлетовскихъ страданій, и, хотя онъ все еще безумно любитъ ее, онъ щадитъ это хрупкое созданіе, выросшее въ кругу придворной избалованной жизни. Все, что онъ могъ для нея сдѣлать за послѣднее время своихъ пытокъ, это—напоминать ей изрѣдка о себѣ маленькими подарками, вродѣ золотого перстня съ надписью и грустными



А. Я. ГОЛОВИНЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦИИ КЪ КОМ. „ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЪЕРА. (КАРТ. II).

воспоминаніями о своей любви. Но, незамѣтно для него самого, въ его душу вкралось новое чувство, смутное недоувѣріе; мысль, что его мать такъ скоро могла позабыть своего перваго мужа и выйти за другаго, пессимистически настроила его противъ всѣхъ женщинъ и даже противъ Офеліи, но онъ боролся съ этой мыслью... и любовь побѣдила: прекрасная Офелія осталась для него единственнымъ свѣтомъ среди окружающей его тьмы, и онъ берегъ не только для себя, но и для нея этотъ кусочекъ неугасшаго въ немъ чувства; остальное—мракъ, пустота, холодъ... и зловѣщій пессимизмъ, властно обволакивая оледенѣвшее его тѣло и душу, думалъ уже побѣдно пѣть надъ нимъ свою похоронную торжественную «сагу».

«А что же Гамлетъ мой, племянникъ мой и сынъ?»

Опять этотъ ненавистный голосъ!

«Поменѣе, чѣмъ сынъ, побольше чѣмъ племянникъ...»
шепчутъ побѣлѣвшія губы.

«Все тучи надъ тобой еще висятъ?»

Все небо въ тучахъ, весь міръ полонъ скорбью, а вотъ ты, въ довольствѣ, окруженный блескомъ и гамомъ, сидишь на чужомъ тронѣ, какъ золотой телець!.. и уже, не скрывая загадочной мрачной улыбки, готовъ отвѣтъ:

«Нѣтъ, слишкомъ, государь, я солнцемъ озаренъ».

Одно, одно только желаніе: уйти, убѣжать изъ этого вертепа идолопоклонства... Опять къ себѣ, въ свой Виттенбергъ... въ паркъ... но только не здѣсь... только не съ нимъ!..

«Ты знаешь, общій удѣлъ нашъ:

Умереть должно все, что живетъ».

И это говоритъ его мать!.. его единственная, обожаемая имъ когда-то, мать, говоритъ черезъ два мѣсяца послѣ того, какъ умеръ ея мужъ, его отецъ, «столь доблестный король», который похожъ на нынѣшняго, какъ «Гиперіонъ на Сатира!»

«Да, общій то удѣлъ нашъ, мать...»

Съ укоромъ, болью и невыразимымъ страданіемъ подтверждаетъ онъ ея слова о міровомъ непостоянствѣ, о всечеловѣческомъ эгоизмѣ, съ такой

легкостью забывающимъ когда-то для него столь близкое и столь дорогое... Но все-же не можетъ отказать ей въ ея просьбѣ остаться съ ней и не ѣздить въ Виттенбергъ. Какой-то неясный лучъ надежды скользнулъ по его блѣдному лицу и впалымъ щекамъ... Что-то похожее на прежнюю ласку почувствовалъ онъ въ ея голосѣ, но это только минута... и опять то же безразличное, тягостное, слѣпое отдаваніе себя своему владыкѣ-вампиру—пессимизму. И только оставшись наединѣ съ собой и съ нимъ (пессимизмомъ), онъ въ безнадежно яркихъ краскахъ раскрываетъ передъ нами свое душевное состояніе.

И мы узнаемъ изъ перваго монолога Гамлета, что онъ полонъ глубокой вѣры въ Бога, что онъ уже не разъ думалъ о самоубійствѣ, но вѣра и врожденная склонность къ мистицизму останавливала его отъ этого шага; весь міръ для него полонъ сорныхъ травъ, полонъ лжи и обмана и всѣ человѣческія «великія» дѣла, кажутся ему теперь мелочными и бесплодными; женщина, вообще, перестала для него существовать послѣ брака его матери съ дядей, и ей одно только теперь названіе — измѣнчивость... И опять неизмѣнное *предчувствіе* чего-то необъяснимаго, зловѣщаго опутываетъ его своими роковыми сѣтями. Несчастный мученикъ правды тонетъ на нашихъ глазахъ въ потокѣ своего погибшаго идеалистическаго міросозерцанія, но, захлебываясь, все еще разрываетъ свое сердце и тщетно замыкаетъ свои засохшія уста... А безпощадный пессимизмъ гладитъ своей суровой рукой его пылающую голову и еще новая морщина имъ уже начертана на челѣ бѣднаго одинокаго страдальца.

Но что это?! Лицо его вдругъ просвѣтлѣло. Ему послышался голосъ Гораціо: «Привѣтъ вамъ, принцъ!»

— «Гораціо! Какъ радъ тебя здоровымъ видѣть!» и онъ спѣшитъ къ нему, къ своему единственному другу, брату, а не слугѣ... Онъ любовно цѣлуетъ его, спрашиваетъ о Виттенбергѣ... Сквозь печальную иронию, съ которой онъ рассказываетъ о свадьбѣ матери, о пирахъ и пьянствѣ при дворѣ, слышится беспомощная дѣтская жалоба и наивная вѣра, что теперь, съ пріѣздомъ друга, онъ не будетъ одинъ. И, несмотря на то,

что, кромѣ Гораціо, здѣсь еще находятся Марцеллъ и Бернардь, бывшіе его товарищи по оружію и по ученію, онъ не можетъ скрыть отъ нихъ своихъ слезъ при воспоминаніи о смерти отца. Въ первый разъ послѣ долгой одиночной пытки молчанія онъ предается своему отчаянію при другихъ почти до галлюцинаціи:

— «Отець мой!—предъ собой отца я словно вижу...»

Гораціо: «Гдѣ принць?»

— «Души моей глазами, другъ Гораціо».

И только готовая вырваться рыданія при мысли, что ему больше никогда не увидѣтъ «совершенство челоувѣка», какимъ былъ его покойный отецъ, заставляють его скрыть свою слабость отъ своихъ друзей и, отвернувшись отъ нихъ, онъ тихо опускается на тронныя ступени. Замкнувшись въ себѣ, онъ даже не понялъ первыхъ словъ Гораціо

«Мнѣ кажется, вчера онъ ночью мнѣ явился».

Гамлетъ, не оборачиваясь, машинально повторяетъ: «явился? кто?»

Гораціо: «король, отецъ вашъ, принць».

— Ага! Вздрогнулъ, проснулся наконецъ!

Вотъ оно, хотя и неясное, пробужденіе Гамлета къ дѣятельности. Всѣ трубы Даніи, короновавшія своимъ торжественнымъ гуломъ новаго короля, не оглушили-бы такъ Гамлетовскій слухъ. Изумленно нѣтъ границъ. Онъ вскочилъ, схватилъ дрожащими руками Гораціо и лихорадочно быстро-быстро заговорилъ:

— «О, ради Бога, говори!»

Не сводя глазъ, боясь пропустить даже отзвукъ каждаго слова, онъ слушаетъ рассказъ Гораціо о призракъ. Сомнѣнія, предчувствія, смущеніе, недовѣріе къ необычному и желаніе повѣрить въ него смѣняются одно за другимъ. Онъ хочетъ провѣрить ихъ быстрыми разспросами... Онъ какъ бы самъ видитъ и не видитъ ими видѣнное и страстно, безумно хочетъ ускорить свое свиданіе съ тѣмъ, кто былъ ему дороже всѣхъ и всего на свѣтѣ. Передъ нами опять прежній Гамлетъ, освобожденный на время отъ сковавшаго его бездѣйствія и пессимизма... Онъ пойдетъ, онъ заговоритъ

съ нимъ, съ этимъ таинственнымъ призракомъ, «хотя-бы адъ разверзся и ему велѣлъ молчать».

Но все-же извѣстіе о появленіи призрака такъ изумило его своей неожиданностью и необычайностью, что онъ въ первое время не можетъ отдать себѣ въ немъ отчета. Онъ и вѣрить и не вѣрить, онъ въ одно и то-же время и скептикъ и мистикъ. Виттенбергскія лекціи любимаго профессора, призывавшаго всѣхъ къ дерзанію мысли и начинать всякое дѣло съ сомнѣнія заставляютъ его критически углубиться во все случившееся, а потому онъ проситъ своихъ друзей до поры до времени скрывать все видѣнное ими: можетъ быть, это только ихъ галлюцинація; можетъ быть, это просто привидѣніе, а не воскресшій мертвецъ; можетъ быть, это злой, а не добрый духъ его отца.. И вотъ, пока онъ самъ не убѣдится, пусть эта тайна держится ими «въ умѣ, но съ языка не сходитъ». Но все же мистическое предчувствіе сильнѣе овладѣвшаго имъ скептицизма, и онъ втайнѣ вѣрить, что сегодня въ эту ночь должно что-то случиться необычайное... Ему надо остаться одному, собрать свои силы, чтобы быть готовымъ встрѣтить это «что-то», а потому онъ и проситъ своихъ друзей оставить его. Тѣ уходятъ. Гамлетъ опять въ своей стихіи: одинъ на одинъ.

А что-же пессимизмъ? Неужели онъ такъ легко уступитъ свою жертву своему новому врагу—скептицизму? Вѣдь что касается мистики и предчувствій, то душа Гамлета полна была ими чуть-ли не съ рожденія! И вотъ неизмѣнный товарищъ Гамлетовскихъ несчастій нашептываетъ ему по новому страшныя мысли:

«Появленье твоего отца въ оружіи—не къ добру; чуй въ немъ все злое... и ты увидишь оно появится, и никакая земная глубина его не скроетъ». И все-же Гамлетъ готовъ на все... Пусть разрывается сердце—все остальное должно молчать.

«Но сердце разорвись—уста должны молчать!

Только-бы «настала ночь скорѣй!»

И эта ночь настала.

На площадкѣ передъ старымъ замкомъ ровно въ полночь появляются



Е. И. ТИМЕ ВЪ РОЛИ ШАРЛОТЫ И Г. ВЛАДИМІРОВЪ ВЪ РОЛИ ДОНА—АЛОНЗО.
„ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

три тѣни: Гамлета, Гораціо и Марцелла. Холодная сѣверная ночь. Вѣтеръ вмѣстѣ съ доносящимися сюда съ другого конца замка звуками трубъ и пушечныхъ выстрѣловъ, какъ бы свершаетъ по комъ-то похоронную тризну. Зловѣщей тревогой налитанъ воздухъ, и эта тревога переходитъ въ смятенное сердце Гамлета и въ его спутниковъ. Онъ поминутно вздрагиваетъ, кутается въ свой черный плащъ... говоритъ о чемъ-то ненужномъ, чтобы скрыть свое волненіе. Боже мой! Съ какимъ жаднымъ нетерпѣніемъ ждалъ онъ этого часа! Какъ возбужденно и лихорадочно блестятъ его глаза, скользя испуганно по сторонамъ...

«Принцъ, смотрите, онъ идетъ!»—шепчетъ Гораціо, первый увидѣвшій призракъ. Гамлетъ мгновенно оборачивается и—о ужасъ! Это не только лунный свѣтъ, нѣтъ! Сама правда передъ его глазами... Ни словъ, ни дыханія, ни крика... Одна секунда—онъ только вздрогнулъ всѣмъ тѣломъ и замеръ, прислонившись къ выступу стѣны... Минута столбняка кажется всѣмъ вѣчностью, но наконецъ онъ пересилилъ себя; губы произвольно зашептали молитву: «о, вѣстники небесъ и ангелы, спасите!» Потомъ, закрывъ себя плащемъ, и, какъ бы желая удостовѣриться въ томъ, не бредъ-ли это,—онъ медленно отводитъ дрожащей рукой съ головы край своего плаща и долго смотритъ на призрака; лицо его начинаетъ мало по малу проясняться, руки тянутся къ «обаятельному» призраку и вотъ уже тихо, благоговѣйно слетаютъ съ его устъ первыя слова обращенія къ нему: «Будь ты блаженный духъ, или проклятыя демонъ»... и т. д. При имени «отецъ»—колѣни гнутся къ землѣ... «Не дай терзаться мнѣ въ невѣдѣніи!»... Страстнымъ шопотомъ онъ умоляетъ его объяснить всѣмъ имъ «такъ страшно потрясеннымъ помышленіемъ, котораго въ душѣ не превозмочь»—причину его появленія. Онъ предчувствуетъ, что духъ отца пришелъ ему повѣдать нѣчто очень важное, но что?.. зачѣмъ?.. въ чемъ эта, быть можетъ, міровая загадка—онъ не знаетъ.

«Что намъ дѣлать?»—чуть слышно доносится до насъ его послѣдняя, полная мистическаго религіознаго экстаза мольба.

«Призракъ манитъ Гамлета».

Теперь ничто не можетъ остановить его. Съ прежнимъ мужествомъ, съ безумной отвагой, которую онъ унаслѣдовалъ отъ самаго отважнаго, не спуская глазъ съ призрака, онъ стремится за мановеніемъ его руки. Ни просьбы Гораціо, ни его предостереженія объ опасностяхъ, наконецъ, ни физическая сила обоихъ друзей не могутъ помѣшать ему въ его желаніи говорить съ отцомъ. Своей собственной жизни онъ придаетъ цѣну булавки, а вѣра въ то, что его душа безсмертна, и что ея повелѣваетъ теперь *судьба*—придаетъ ему силы Немейскаго льва. Онъ готовъ даже убить своего единственнаго друга Гораціо, если тотъ ему помѣшаетъ. Такъ велико въ немъ сознаніе чего-то ббльшаго своей, или чужой жизни, такъ стихійно въ немъ *предчувствіе* какого-то предстоящаго долга. Въ эти минуты въ немъ проснулось то «опасное, чего всѣ должны страшиться», и никакая сила не остановитъ его передъ тѣмъ шагомъ, отъ котораго, быть можетъ, зависитъ разъясненіе мрачной міровой загадки.

«Онъ внѣ себя, въ какомъ-то изступленьи!»—спѣша за нимъ, говоритъ Гораціо, и даже Марцелль,—этотъ простой, беззаботный рубака—и тотъ подъ впечатлѣніемъ всего того, что произошло, символически бормочетъ: «подгнило что-то въ Датскомъ Королевствѣ».

.....

Со смѣлостью, граничащей съ безуміемъ, безъ тѣни колебанія, стремится Гамлетъ за призракомъ. «Я дальше нейдю» слышимъ мы его рѣшительный возгласъ. «Говори!»—чуть-ли не приказываетъ онъ ему. Въ этихъ словахъ чувствуется такое упорство, такая сила воли, которую не сломаешь никакимъ чудомъ. Онъ самъ повѣрилъ этому чуду. Онъ, глубоко вѣрующій въ Бога, принялъ слѣпо вѣру въ привидѣніе, и оно должно съ нимъ заговорить. Кѣмъ бы оно ни было, но если «оно» приняло образъ его отца, долгъ сына обязываетъ заставить его все высказать.

И призракъ заговорилъ...

«Что это? Родной голосъ дорогого отца?!...»

«Ужъ близокъ часъ, когда мнѣ въ пламя сѣрное мученій вернуться надлежитъ».

Три слова сорвались съ устъ потрясеннаго и смущеннаго духомъ Гамлета: «Увы, несчастный призракъ...», но эти три слова покрыли собой всѣ остальные: въ нихъ было одно недѣлимое состраданіе къ умершему отцу. Но зачѣмъ онъ говоритъ о какомъ-то «если?»

«И если ты любилъ отца когда-нибудь»...

«О, Боже!» со стономъ, падая ницъ, и съ безконечной любовью шепчетъ онъ:.. «Любилъ-ли я?!»

«Отомсти за гнусное убійство».

Что? или ему послышалось?—убійство?!? Да, да! Духъ отца ясно подтверждаетъ о гнусномъ, неслыханномъ, безчеловѣчномъ убійствѣ и требуетъ мести.

Въ безумномъ экстазѣ, въ припадкѣ фанатичной готовности сынъ хочетъ скорѣе узнать имя убійцы, чтобы «на крыльяхъ быстрыхъ, какъ помыслы, или мечты любви»—летѣть къ желанной мести.

— «Я вижу, ты готовъ. Такъ знай: змѣй, твоего отца лишившій жизни, нынѣ надѣлъ его вѣнецъ».

Эти слова, какъ молніей, пронзаютъ помутнѣвшій мозгъ несчастнаго Гамлета. То, что давно уже копошилось въ тайникахъ его сердца, въ неясныхъ, безсвязныхъ предчувствіяхъ, но боролось всегда съ разсудкомъ, вдругъ оказалось истиной.

«Мой дядя? Онъ твой убійца! А!..

И какая-то безумная радость дара предвидѣнія и невыразимый ужасъ охватилъ его при этомъ. Впиваясь всѣмъ своимъ существомъ въ каждое слово призрака, онъ слушаетъ его разсказъ о безчеловѣчномъ убійствѣ; но въ то-же время плоть и кровь его стараются проникнуть въ глубь «откровеній вѣчныхъ тайнъ».

«Не потерпи того, когда въ тебѣ есть сердце... Прости, прости! И помни обо мнѣ!»

Съ этими роковыми для Гамлета словами призракъ покидаетъ его. За все время этой и предыдущей сцены, съ самаго начала появленія духа, передъ нами въ Гамлетѣ—новый человѣкъ. Онъ фанатически отдался во

власть призрака, онъ героически добился отъ него страшной истины, которую онъ бессознательно таилъ въ себѣ. Но никто, конечно, не будетъ спорить, что ни одинъ человѣческой мозгъ не могъ бы вмѣстить въ себѣ страшныхъ потрясеній, вызванныхъ ужасомъ появленія говорящаго духа въ образѣ отца и тѣхъ открытій, которыя «вырвались съ нимъ изъ гробныхъ пеленъ». Безуміе иногда граничитъ съ геніальностью. Гамлетъ, конечно, могъ обезумѣть въ эти минуты и растеряться мысленно, но крылатымъ духомъ своимъ онъ внялъ «велѣнію» отца, и «оно» въ его глазахъ выросло въ громадный подвигъ—«связать цѣпь временъ». И, несмотря на обуявшій хаосъ, перевернувшій все въ его міросозерцаніи, мы уже не видимъ въ немъ прежняго пессимиста, а грознаго духовнаго мстителя съ лозунгомъ клятвы: «прости, прости и помни обо мнѣ».

III.

ГАМЛЕТЪ ПОСЛѢ СЦЕНЫ СЪ ПРИЗРАКОМЪ.

Призракъ исчезъ.

Дико блуждающими глазами Гамлетъ провожаетъ его послѣднюю свѣта тѣнь. Оставшись наединѣ, его духъ ужаснулся, «кровь застыла и глаза, какъ двѣ звѣзды, вырвались изъ орбитъ». Нечеловѣческой призывъ всѣхъ силъ неба и даже ада—пригнулъ его къ землѣ: она бросаетъ его изъ стороны въ сторону, какъ зачумленнаго и, какъ бы, сама трясется подъ нимъ... «Ахъ, тише, тише, сердце!» Несчастный пытается собрать свои послѣднія силы, возстановить растерявшуюся память, безсвязно кричитъ объты забыть весь міръ, всѣ старыя истины, всѣ образы—даже Офелію; отказывается отъ всего того, что дали ему наука, философія, искусство... только одно велѣніе призрака отомстить и освободить его отъ «пламени сѣрныхъ мученій» и *этимъ самымъ заставить міръ опять идти своимъ прежнимъ путемъ*,—вотъ цѣль и смыслъ его жизни... «Да, какъ передъ небомъ!»



А. Я. ГОЛОВИНЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦИИ КЪ КОМ. „ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА. (КАРТ. IV).

И онъ въ какомъ-то дикомъ экстазѣ вытаскиваетъ свою записную книжку; лихорадочно-поспѣшно съ безумной улыбкой торжества записываетъ не только «лозунгъ мозга своего: прости, прости и помни обо мнѣ», но даже и напоминаніе о своей клятвѣ—«я поклялся». Слова «о женщина порочная» и «улыбающійся извергъ»—вылетѣли у него случайно, а также и острая мысль, «какъ можно улыбаться, улыбаться и все-жъ быть извергомъ»,—суть только новыя доказательства его недавнихъ разочарованій, что въ Даніи теперь, конечно, все возможно.

«Ау, ау, принцъ!»—доносится до насъ тревожный возгласъ Гораціо. Теперь Гамлету предстоитъ очень трудная задача скрыть отъ своихъ друзей великую тайну, повѣданную ему призракомъ. Но мы его видимъ въ такомъ возбужденномъ состояніи, что невольное сомнѣніе закрадывается въ нашу душу: сможетъ-ли его смятенный разумъ выдержать такую непосильную для всякаго человѣка борьбу; не выявитъ-ли онъ себя въ подобномъ состояніи аффекта. Два раза по пути нашей трагедіи намъ страшно дѣлается за Гамлетовскій разумъ: въ этой описанной сценѣ съ призракомъ и послѣ него, а также въ сценѣ послѣ представленія... вотъ такъ и кажется: еще минута и померкнетъ свѣтлый его умъ и разобьется достойнѣйшее сердце. Еще сильнѣе подтверждаются наши опасенія при его первыхъ неожиданныхъ выходкахъ, странныхъ до чудачества.

«Ау, ау, братъ, здѣсь, соколикъ, здѣсь!»

Какимъ-то безпечнымъ, пронзительнымъ окликомъ встрѣчаетъ онъ своихъ друзей. И когда тѣ его спрашиваютъ, что съ нимъ произошло, то онъ, съ той-же загадочно блуждающей улыбкой, самъ не сознавая своихъ словъ и удивляясь имъ», говоритъ «о чудеса!» Еще не отрѣшившись отъ всего имъ видѣннаго и слышаннаго, онъ почти уже готовъ проговориться: «ну, что вы скажете? И кто-бы могъ подумать!..» но взволнованный видъ его друзей опять приводитъ его въ міръ дѣйствительности, и готовое было уже вырваться признаніе и имя злодѣя: «нѣтъ въ цѣлой Даніи мерзавца»,—подобнаго Клавдію, замаскировывается имъ мало значущими словами—

«кто-бы не былъ отъявленный злодѣй...» Потому и Гораціо, ожидавшій болѣе, значительнаго отъ него отвѣта, замѣчаетъ, что «призраку изъ гроба не стоило вставать, чтобъ это намъ сказать».

«Что-жъ, правда; да ты правъ»... послѣ минутнаго, тягостнаго молчанія произноситъ Гамлетъ, съ глубокимъ состраданіемъ глядя на своего друга, который такъ далекъ не только отъ той тайны, разгадать которую стало теперь для Гамлета задачей всей его жизни, но даже не знаетъ о существованіи ея. «А потому»—жалѣя его и инстинктивно сознавая въ себѣ всю трудность выпавшаго на него жребія, онъ торопливо — безпкойно проситъ друзей разойтись «по своимъ занятьямъ и желаньямъ», а что касается его, то онъ пойдетъ... молиться». Передъ этимъ послѣднимъ словомъ онъ остановился... Не это, а какое-то иное слово вертѣлось у него на языкѣ.—Но вмѣсто него вылетѣло—безотчетное, странное—«молиться». Вообще всю эту сцену передъ нами Гамлетъ какой-то странный, загадочный и, если можно такъ выразиться, какой-то «чудной». Все его существо находится въ томъ напряженномъ состояніи, когда человѣкъ хочетъ, мучительно хочетъ высказаться, но какая-то сила сковываетъ всѣ его желанія и вмѣсто словъ получается что-то смутное, безсвязное, трогательное по своей безпомощности. Онъ сначала умоляетъ своихъ друзей молчать обо всемъ ими видѣнномъ, потомъ проситъ поклясться и, несмотря на то, что тѣ исполняютъ его просьбу, ему кажется это недостаточнымъ, и онъ уже требуетъ отъ нихъ болѣе вѣской клятвы—на мечѣ. Но гдѣ онъ положительно впадаетъ въ чудачество, жуткое, страшное, съ искривленной растерянной усмѣшкой, такъ это послѣ голоса духа изъ подъ земли. Онъ какими-то странными знаками, съ таинственно хитрой страдальческой улыбкой отзывается своихъ друзей то на одно, то на другое мѣсто для принесенія новой клятвы. Вся его мимика, прыжки, жесты полны какого-то таинственнаго значенія... Какъ будто онъ хочетъ перехитрить подземнаго духа... Съ дикой радостью онъ падаетъ на землю и, прикоснувшись къ ней сухими, побѣлѣвшими губами кричитъ въ нее: «такъ, старый кротъ! Въ землѣ ты роешься отлично! Ты исправный зем-

лекопъ!»—И на замѣчаніе потрясеннаго Гораціо, что все происшедшее за этотъ день и ночь «чудесно, непостижно»—онъ, какъ-бы подтверждая эти Слова, все еще съ блаженной улыбкой, полной мистическаго значенія, произноситъ: «а потому постичь и не пытайся. Есть много въ небесахъ и на землѣ такого, что нашей мудрости, Гораціо, и не снилось». Съ этими словами пароксизмъ Гамлетовскаго повышеннаго, возбужденнаго состоянія кончился; наступилъ кризисъ, и мы уже видимъ передъ собой человѣка, уставшаго духомъ, подавленнаго всѣми случившимися событіями, но до тонкости разбирающагося въ нихъ и заглядывающаго инстинктивно впередъ, въ будущее. Мозгъ его не только потускнѣлъ, а напротивъ, приобрѣлъ еще большую остроту и силу... Это доказываютъ его предупреждающія слова о томъ, что онъ «быть можетъ со временемъ прикинется безумнымъ». То странное поведеніе *«сумасшедшаго»*, *безсознательно использованное имъ сейчасъ на глазахъ своихъ друзей*, становится для него наилучшимъ помощникомъ къ достиженію истины. Оно спасло его отъ роковаго шага—открыть имъ тайну призрака, а потому теперь осталось только одно, чтобы они не выдали его: «клянитесь въ томъ, что не будете дѣлать намековъ, увидя мои странныя выходки, и будете молчать о томъ, что вамъ о мнѣ извѣстно»... Уже тихо, устало, но покойно и съ вѣрой въ Божію помощь—заканчиваетъ онъ слова послѣдней клятвы подъ далекое, чуть слышное заgrabное эхо неумолимаго призрака.

Теперь только онъ можетъ отдохнуть душой и мыслями и склонить опять свои вѣжды... Онъ опускается на колѣни, любовно цѣлуетъ тотъ кусочекъ земли, откуда донесся послѣдній звукъ дорогаго ему голоса и успокоительно шепчетъ: «смирись, смирись, тревожный духъ!»

. Клятва дана. Жребій принятъ.

Но «необычайное» даетъ себя чувствовать и наступаетъ реакція. Слабость, уныніе, опять полное одиночество. Неужели нѣтъ никакого просвѣта?!.. Несчастный страдалецъ ищетъ помощи въ любви и дружбѣ товарищей и надѣется только на милосердіе Божіе. Уныло, еле передвигая ногами, какъ-бы подъ тяжестью креста, идетъ онъ въ сопровожденіи мол-

ГАМЛЕТЪ.

чаливыхъ спутниковъ... идетъ, не зная куда... не зная зачѣмъ... и вдругъ передъ нимъ во всемъ своемъ величіи, во всей своей невыполнимости предстало завѣщанное призракомъ: «связать цѣпь времени!»

Считаю необходимымъ привести тексты переводовъ, прочитанныхъ мною этого наиважнѣйшаго момента для всей послѣдующей трагедіи.

Первый переводъ «Гамлета» *М. Бронченко* 1828 г.

«Нашъ вѣкъ разстроены:
О несчастный жребій!
Почто-же я рожденъ его исправить?»

Кетчеръ: «Время вышло изъ пазовъ; о, проклятіе судьбѣ, что родился на то, чтобы сплачивать его!»

Кронебергъ: «Распалась связь времени!
Зачѣмъ-же я связать ее рожденъ!»

Загуляевъ: «Разстроены бѣдный свѣтъ,—проклятіе!
Зачѣмъ мнѣ суждено разстройство то исправить!»

А. Данилевскій: «Расшатаны устои бытія.
О, горе мнѣ, когда подумаю, зачѣмъ я на свѣтъ рожденъ!»

Соколовскій: «Весь міръ кругомъ разстроены;
И вѣдь надо-жъ бѣдѣ случиться было,
Что меня назначилъ рокъ бороться съ злобой дня!»

Н. Маклаковъ: «Время выбилось у насъ изъ такта
И, право, злость беретъ, что мнѣ придется его справлять»

Месковскій: «Порвался времени потокъ...
Я проклиная часть рожденья,
Въ который предвѣщалъ мнѣ рокъ
Возстановить его теченье!»

П. Гнѣдичъ: «Разстроены міръ; все спуталось—
Хаосъ объялъ вселенную...—
Проклятье, о проклятіе судьбѣ,
Затѣмъ меня призвавшей къ жизни,
Чтобъ это все исправить и связать.»

Каншинъ: «Время вышло изъ своей колеи.

Досадно, что по волѣ проклятой судьбы, на мою долю выпала обязанность поставить его на прежнее мѣсто.»

К. Р.: «Порвалась цѣпь временъ. О проклять жребій мой!
Зачѣмъ родился я на подвигъ роковой!»

Россовъ: Исчезла связь вѣковъ.

Проклятый рокъ, зачѣмъ мнѣ суждено возобновить ее?»

И только у *Висковатаго* въ обработанной имъ для Россійскаго театра трагедіи «Гамлетъ» изд. 1829 г.

«Природу заглушивъ, карай ты преступленье»

и у *Полевого*: «Преступленье проклятое! Зачѣмъ рожденъ я наказать тебя!»

Теперь намъ, конечно, становится ясно, какъ понялъ Гамлетъ появленіе призрака и завѣщанную имъ месть. Вотъ въ чемъ теперь главная задача Гамлета: «связать цѣпь временъ»... Вотъ въ чемъ его рокъ и жребій... И о ужась, онъ въ этомъ поклялся.

Подавленный такимъ сознаниемъ долга, смущенный его грандіозностью, онъ въ безысходной тоскѣ проклинаетъ день своего рожденія, а новый врагъ—*скептицизмъ* уже стережетъ его. Медленно, но упорно вползаетъ онъ въ его мозгъ и душу: «тебѣ-ли, съ твоими силами свершить такой подвигъ? Зачѣмъ ты далъ клятву, не провѣривъ себя? Тебѣ-ли очистить и освободить человѣческую душу отъ нравственнаго разложенія, когда твоя собственная душа потонула въ потокѣ спутавшихся идей и понятій, захлебнулась въ своихъ-же разочарованіяхъ и сомнѣніяхъ. Да и можетъ-ли вообще смертный связать жизнь съ безсмертіемъ и установить изъ хаоса непреложные законы Бытія?» — шепчетъ новый пріятель Гамлетовскихъ сомнѣній и несчастій.

Тяжко задумался Гамлетъ... Онъ забылъ, гдѣ онъ, кто и что съ нимъ... Молча, съ глубокимъ состраданіемъ слѣдитъ за нимъ его вѣрный другъ Горацио... Сумрачно на сердцѣ у добраго, славнаго Марцелла... Но вотъ Гамлетъ очнулся... обвелъ вокругъ тусклыми глазами... увидѣлъ друзей—удивился и неожиданно просто, какъ будто ничего не случилось—

ГАМЛЕТЪ.

произнесъ: «идемте-жъ, господа!» И они пошли. А мнѣ показалось, что то не Гамлетъ идетъ по ступенямъ Эльсинорскаго замка, а Христосъ на Голгоѳу.

.....

Чтобы понять душевное состояніе Гамлета послѣ появленія призрака, мы должны прочесть сцену Офеліи съ Полоніемъ, которая подъ впечатлѣніемъ свиданія ея съ принцемъ рисуется такъ:

«Отецъ мой, въ комнатѣ своей я вышивала;
Принцъ Гамлетъ вдругъ, въ разстегнутомъ камзолѣ,
Безъ шляпы, въ неподвязанныхъ и грязныхъ,
По щиколотку спущенныхъ, чулкахъ;
Съ дрожащими колѣнями, блѣднѣ
Своей рубашки, съ видомъ жалостнымъ такимъ,
Какъ будто вырвался изъ ада, чтобы вѣщать
Объ ужасахъ, предсталъ передо мною.

Полоній: Любя тебя, съ ума сошелъ?

Офелія: Не знаю, но, право, я боюсь, что такъ.

Полоній: Что говорилъ онъ?

Офелія: Взялъ за руку меня онъ, крѣпко сжалъ ее
И, отступя на всю длину своей руки,
Другую, приложивъ къ бровямъ, сталъ мнѣ въ лицо
Глядѣть такъ пристально, какъ будто срисовать
Его хотѣлъ. Онъ долго такъ стоялъ
И, наконецъ, слегка мнѣ руку покачавъ
И трижды головой кивнувъ вотъ такъ,
Вздыхнулъ такъ горестно и такъ глубоко,
Какъ будто разрывалась грудь его
И прекращалась жизнь. Потомъ меня пустилъ онъ;
И повернувъ лицо ко мнѣ черезъ плечо,
Дорогу онъ безъ глазъ, казалось, находилъ;
Онъ безъ ихъ помощи дошелъ до двери,
И блескъ ихъ до конца былъ обращенъ ко мнѣ».

Изъ всего этого разсказа можно заключить, что Гамлетъ былъ у Офеліи вскорѣ послѣ сцены съ призракомъ.

Мы уже знаемъ, что появленіе духа страшно повліяло на него. Сначала онъ, вѣроятно, одиноко метался по своей комнатѣ, потомъ прилежъ, но мысли и впечатлѣнія пережитого не давали ему даже видимости покоя... Клятва, исполнить которую онъ долженъ, несмотря ни на что, сжигала его мозгъ и душу. Онъ все перебралъ въ своей памяти. Вспомнилъ всѣ обѣты, которые онъ принесъ въ жертву призраку, среди которыхъ былъ и обѣтъ отреченія отъ своей любви къ Офеліи. Мысль объ этой чистой, безконечно дорогой для него дѣвушки, ни въ чемъ неповинной въ своемъ дѣтскомъ любовномъ лепетѣ къ нему, заставила его вскочить, поспѣшно одѣться и бѣжать, бѣжать къ ней, объяснить осторожно, что, несмотря на самую глубокую его любовь и привязанность къ ней, онъ долженъ во имя нѣкоей Божественной тайны на время отречься отъ нея, пока эта тайна не станетъ явной. Попросить у нея прощенія за всѣ тѣ муки, которыя онъ невольно приноситъ ей своими страданіями, и проститься, проститься, быть можетъ, навсегда. Любовь, свѣтлый товарищъ его молодости, «чистая, какъ чиста сама невинность», приносится въ жертву священному долгу. Мы видимъ изъ разсказа Офеліи, что у него не хватило на это ни силъ, ни словъ, но обѣщанный долгъ былъ исполненъ, и Гамлетъ простился съ той, которую любилъ, «какъ 40 тысячъ братьевъ любить не могутъ».

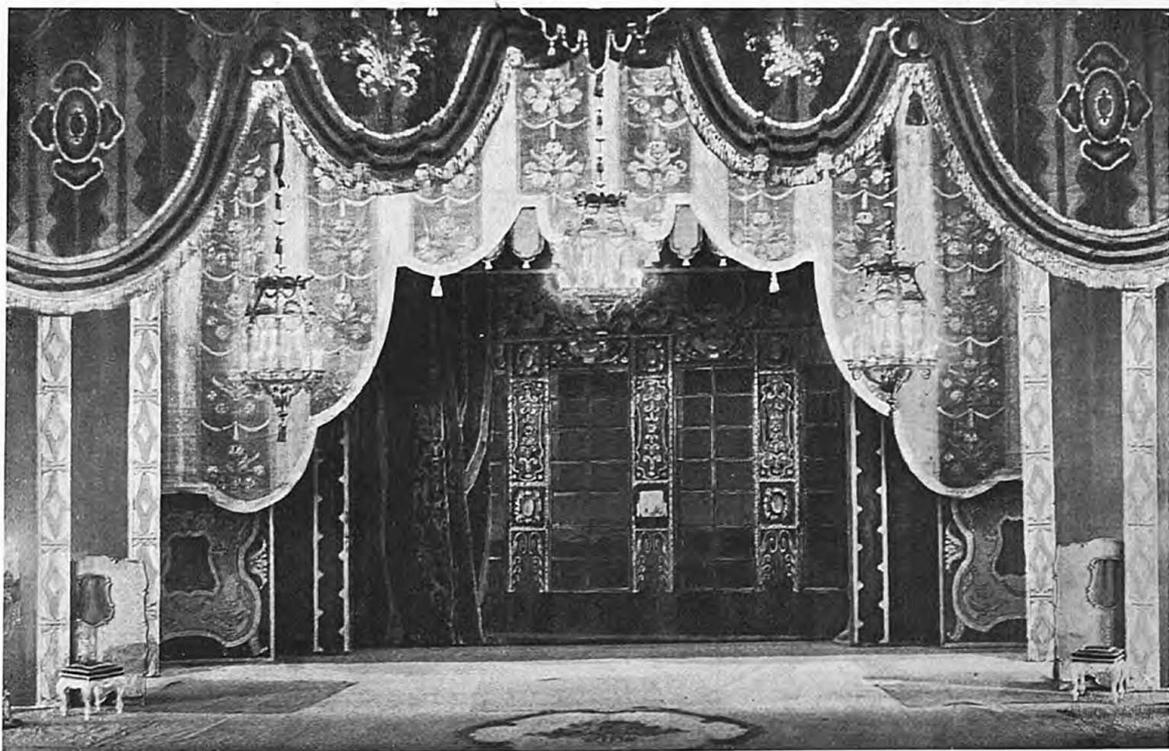
А между тѣмъ, въ странѣ наступило затишье передъ бурей. Посольство изъ Норвегіи вернулось съ успокоительными извѣстіями, что юный Фортинбрасъ далъ слово своему дядѣ никогда не подымать оружія на датскій престолъ. Все шло, какъ нельзя лучше, только странное поведеніе и скрытность принца сильно безпокоили Клавдія: мысль о возможной опасности и страхъ за свою власть заставили его выписать въ Эльсиноръ двухъ прежнихъ Виттенбергскихъ друзей Гамлета, Розенкранца и Гильденстерна. Проницательность его не обманула въ выборѣ этихъ двухъ «губокъ, всасывающихъ въ себя королевскія милости и награды». Они, съ легкимъ сердцемъ, въ ожиданіи повышеній при дворѣ вошли въ союзъ съ королемъ и дали ему слово при случаѣ выпытать настоящую причину поведенія его

ГАМЛЕТЪ.

племянника. Недостаточно вѣскимъ показались Клавдію и доводы Полонія, утверждавшаго, что Гамлетъ сошелъ съ ума изъ-за любви къ Офеліи. Письма Гамлета къ Офеліи, которыя для доказательства принесть съ собой «столь дальновидный психологъ», тоже ничего не сказали опредѣленнаго осторожному королю, а потому на предложеніе своего министра спрятаться за занавѣску въ то время, когда Гамлетъ будетъ одинъ, и впустить къ принцу, какъ-бы случайно, Офелію для того, чтобы видѣть ихъ встрѣчу и подслушать ихъ разговоръ, охотно принимается Клавдіемъ, и онъ, безъ колебанія, соглашается на подобное испытаніе. Но бѣдный психологъ не только ошибся въ корнѣ своихъ предположеній, но даже въ прочитанныхъ имъ письмахъ. Его «попослушная» дочь отдала ему прежнія письма Гамлета, которыя писалъ онъ ей изъ Виттенберга, новыхъ же писемъ Гамлетъ не могъ писать: не въ такомъ онъ теперь состояніи, а потому и слова Офеліи, что «писемъ его не принимала я и не пускала его къ себѣ», были сказаны ею для отцовскаго спокойствія. Ея разбитому сердечку, мечтавшему о золотомъ перстнѣ съ любимымъ, обожаемымъ ею несчастнымъ принцемъ—такъ тяжело... такъ она хочетъ помочь ему въ его безуміи (а она иначе и не можетъ теперь представить Гамлета, какъ сумасшедшимъ), что она готова отдать все, даже тотъ золотой перстень съ надписью, только-бы онъ спасъ того, кто первый заставилъ забиться ея дѣвическое сердце, смутно ждущее подъ вліяніемъ уроковъ и предостереженій отца и брата, неизвѣданныхъ ласкъ любви и наслажденій

Странное затишье въ Эльсинорскомъ замкѣ. Даже не слышно приготовленій къ ночному пиршеству по случаю пріѣзда пословъ изъ Норвегіи. Смутно и тревожно въ душѣ убійцы... Тяжело на сердцѣ у королевы-матери...

«Вотъ онъ идетъ, читая; какъ печалень бѣдный!» говоритъ она, первая увидѣвшая своего сына. «Всезнающій» Полоній, по существу своему добрый, но плутоватый старикашка, проситъ уйти короля и королеву и оставить его наединѣ съ принцемъ. Онъ чувствуетъ въ себѣ особый даръ



А. Я. ГОЛОВИНЪ. ДЕКОРАЦІЯ КОМ. „ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА (КАРТ. IV).

краснорѣчія послѣ всѣхъ тѣхъ «удачныхъ» доводовъ и совѣтовъ, которые онъ только что высказалъ передъ своими владыками. Усердію его передъ ними нѣтъ конца... Услужливость имъ—его миссія.

«Входитъ Гамлетъ, читая».

Масса различныхъ догадокъ и толкованій построено на этой ремаркѣ. Критика оспариваетъ одна у другой содержаніе и названіе той книги, которую, по ихъ мнѣнію, долженъ читать Гамлетъ при своемъ появленіи въ этой сценѣ. По моему же, въ рукахъ Гамлета можетъ очутиться его обычная записная книжка, съ которой онъ никогда не разстается. Клятва, данная призраку «забыть всѣ книжныя рѣшенія», слишкомъ скоро и обидно была бы нарушена, если бы Гамлетъ выходилъ съ какой-либо другой книгой. Замѣтивъ издали сговаривающихся короля, королеву и Полонія, Гамлетъ прибѣгаетъ къ своей роли сумасшедшаго при помощи записной книжки: опустивъ глаза, какъ бы читая что то, онъ тихо направляется къ нимъ, въ то же время слѣдя за ихъ безпокойствомъ. Онъ, конечно, давно уже знаетъ, что его мнимое безуміе надѣлало много тревогъ при дворѣ, и что Полоній, боясь его безумія, приказалъ своей дочери не встрѣчаться съ нимъ. Уходъ короля и королевы, для которыхъ у него всегда теперь готовъ рядъ горькихъ истинъ, сразу раздражаетъ его и всей своей тяжестью падаетъ на оставшагося съ нимъ Полонія.

Но передъ тѣмъ, чтобы идти дальше по пути трагедіи, у насъ невольно возникаетъ вопросъ: сколько времени прошло съ тѣхъ поръ, какъ Гамлетъ увидѣлъ призрака? По моему сужденію, никоимъ образомъ не болѣе двухъ недѣль: это доказываетъ и успѣшный пріѣздъ пословъ изъ Норвегіи, а также и не менѣе успѣшный вызовъ королемъ Розенкранца и Гильденстерна изъ Виттенберга. Только слова Офеліи въ 3-мъ актѣ смущаютъ насъ: на замѣчаніе Гамлета: «посмотри, какой радостный видъ у моей матери, а отецъ мой умеръ всего... два часа назадъ»...—Офелія говоритъ: «нѣтъ, принцъ, тому уже дважды—два мѣсяца»; но сейчасъ-же послѣ этихъ словъ Гамлетъ все-таки утверждаетъ: «умереть *два* мѣсяца назадъ и все еще не быть забытымъ». Насъ невольно озадачиваетъ такая

неточность въ опредѣленіи времени; хочется выяснить смыслъ игры словъ Офеліи—«дважды два мѣсяца»—и мнѣ думается, что она это сказала ради спокойствія безумнаго принца, потерявшаго, по ея мнѣнію, въ своемъ болѣзненномъ воображеніи даже счетъ времени, и для того, чтобы еще больше отдалить тягость воспоминанія о смерти его отца, она прибѣгаетъ къ такой невинной игрѣ словъ. Почему бы ей тогда не сказать просто: «нѣтъ, принцъ, не два часа, какъ умеръ вашъ отецъ, а тому уже прошло четыре мѣсяца?» Гамлетъ подтверждаетъ ея мысль уже опредѣленными словами: «умереть *два* мѣсяца назадъ и все еще не быть забытымъ».

Въ концѣ концовъ, двѣ-ли недѣли или два мѣсяца прошло съ появленія призрака—не такъ важно. Главный вопросъ въ томъ: почему Гамлетъ медлитъ своей местью? Почему онъ находится въ бездѣйствіи и не только дѣломъ, но даже и словомъ не приближается къ кровавой развязкѣ?

Попробуемъ заглянуть въ тайники Гамлетовской души. Представимъ себѣ Гамлета, узнавшимъ объ убійствѣ его отца не въ Эльсинорѣ, послѣ воцаренія и женитьбы Клавдія на его матери, а въ Виттенбергѣ. Тогда бы Гамлетъ поступилъ иначе. Онъ не остановился бы ни передъ чѣмъ и, какъ юный Лаэртъ, убилъ бы своего дядю, «будь онъ хоть въ церкви».—Но вѣдь тогда не было-бы и трагедіи... Тогда трагедія называлась бы «Лаэртъ», а не «Гамлетъ». Въ томъ-то и сущность трагедіи, что Гамлетъ долженъ исполнить идейный подвигъ, помимо сыновней мести.

Послѣ ряда свершившихся событій, перевернувшихъ весь его идеалистическій строй міросозерцанія, наступилъ рѣзкій переворотъ къ глубокому разочарованію во всемъ... Мрачный пессимизмъ завладѣлъ всѣмъ его существомъ безъ остатка, и уже близилось то время, когда Гамлетъ, окончательно обезсиленный и подавленный, упалъ бы подъ его гильотиной. И вотъ въ эту-то критическую минуту является призракъ. Отъ него онъ узнаетъ страшную истину... Онъ съ безумнымъ экстазомъ отдается полету мести и со сверхчеловѣческой отвагой обѣщаетъ исполнить ее... Но... *скептицизмъ*, общій удѣлъ всѣхъ мыслящихъ и страдающихъ людей, а въ особенности такихъ людей, какъ Гамлетъ, который подготовленъ былъ къ

воспріятію его съ Виттенбергской студенческой скамьи, овладѣваетъ имъ— и месть усложняется въ нѣчто недосягаемое. Да, еще разъ повторяю, теперь уже скептицизмъ—виновникъ безволія Гамлета и онъ еще болѣе силенъ тѣмъ, что появился вновь изъ глубокихъ его разочарованій... Онъ еще болѣе усложнилъ и углубилъ Гамлетовское критическое міросозерцаніе и духовную потребность нравственнаго оправданія для каждого своего поступка... И пока человѣкъ находится подъ вѣчнымъ сомнѣніемъ въ своихъ силахъ и способностяхъ, пока онъ переживаетъ невыносимую борьбу съ пустотой въ душѣ, активно проявить себя онъ не можетъ, и въ этомъ сущность всей его трагедіи. Въ этомъ трагедія и Гамлета. Конечно, онъ не забылъ и не могъ позабыть данной клятвы, но мысль о томъ: въ силахъ-ли онъ «связать цѣпь времени»—привела его къ отчаянію, и каждый новый часъ пытливаго самоанализа отдаляетъ его отъ исполненія долга. Міровые вопросы: «въ чемъ истина», «быть или не быть», «зачѣмъ и для чего все?» «какіе сны въ дремотѣ смертной снятся?»—и т. д.; угрызенія совѣсти, страхъ отвѣственности передъ вѣчной тайной, сомнѣнія въ томъ, что злой духъ, а не добрый являлся къ нему съ требованіемъ мести, а потому—нужна-ли вообще эта месть... все это усугубляетъ его страданія и приводитъ его къ новымъ и новымъ розыскамъ фактовъ и доказательствъ, и мы ясно чувствуемъ, что пока онъ въ нихъ не убѣдится—онъ не способенъ къ активной дѣятельности.

Вотъ въ такомъ удрученномъ состояніи мы его видимъ въ сценѣ съ Полоніемъ. Прибавить ко всему этому, что Гамлетъ, чтобы облегчить исполненіе клятвы, избралъ самъ для себя роль сумасшедшаго, которая тоже стоитъ не малыхъ усилій и изобрѣтательности,—мы видимъ, какъ тяжело ему бесѣдовать съ придворной клоакой, какъ утомляетъ она его и раздражаетъ своей гнусностью и пошлостью.

«Позвольте узнать, какъ добрый мой принцъ Гамлетъ поживаетъ?— приторно ласково встрѣчаетъ его Полоній. Самодовольный глупецъ даже не понимаетъ всей той глубокой ироніи (подъ видомъ безумія), которой обдаетъ его каждое слово Гамлета.

«Несносный старый дурень»!—шепчетъ принцъ, глядя въ слѣдъ уходящему Полонію.

Но вотъ знакомые голоса Розенкранца и Гильденстерна. Они сразу напомнили ему о счастливомъ времени въ стѣнахъ Виттенбергскаго университета. Ихъ неожиданное появленіе пріятно поразило его.

«Милые друзья мои!»—съ грустной улыбкой встрѣчаетъ онъ своихъ прежнихъ пріятелей. «Что братцы, какъ живется вамъ обоимъ?» Такъ мило, искренно, такъ симпатично звучать въ его устахъ эти два слова—«друзья» и «братцы». Передъ нами не принцъ королевской крови Гамлетъ, а опять Виттенбергскій студентъ, когда-то пылкій мечтатель и идеалистъ. И хотя его, чуткаго къ самымъ тонкимъ движеніямъ души, болѣзненно кольнуло остроуміе «незначительныхъ сыновъ земли» и ихъ «склонность къ лону фортуны», но онъ хоть немного хочетъ отойти отъ своихъ назойливыхъ мучительныхъ мыслей и попросту, по душѣ, побесѣдовать съ ними о Виттенбергѣ, подѣлиться хоть ничтожной крохой своихъ страданій. Его даже не оскорбляетъ замѣчаніе Розенкранца, что «ваше (Гамлетовское) честолюбіе дѣлаетъ всю Данію тюрьмою». Онъ даже не замѣчаетъ въ словахъ его лести: «Данія слишкомъ тѣсна для вашей души»—и искренно, съ трогательной скорбью говоритъ: «Боже мой, я бы и въ орѣховой скорлупѣ считалъ себя властелиномъ необъятнаго пространства, если бы только не дурные сны». Свою душевную трагедію онъ называетъ снами... они-же видятъ въ нихъ «воздушное и неуловимое честолюбіе». Люди съ разныхъ планетъ: онъ къ нимъ по человѣчески, а они къ нему, какъ услужливые «человѣки»—слуги.

«Мы къ вашимъ услугамъ».

«Не говорите такъ!»—перебиваетъ ихъ Гамлетъ.

«Я не хочу смѣшивать васъ съ прочими моими слугами, потому что говорю, какъ честный человѣкъ, они невозможно дурны». И вотъ тутъ только, при воспоминаніи о продажности людской, въ него вкралось подозрѣніе, не подсланы ли и они королемъ. Послѣ долгихъ его просьбъ и увѣщеваній они сознались и Гамлетъ «насквозь» понялъ ихъ.

«Не по душѣ мнѣ чловѣкъ»—заканчиваетъ онъ имъ свою отвѣдь.

«Нѣтъ ничего хорошаго или дурного, но мысль дѣлаетъ его тѣмъ или другимъ».

И для него теперь уже не только Данія, но и весь міръ—тюрьма, а всѣ люди—тюремщики.

Извѣстіе объ актерахъ, которые явятся въ замокъ съ предложеніемъ своихъ услугъ, сразу отвлекло его. Неожиданно для него самого мелькнула мысль, которая потомъ созрѣла въ цѣлый организованный планъ,—воспользоваться ихъ прїѣздомъ и устроить для короля представленіе. Отсюда и игра словъ: «играющаго королей я приму съ удовольствіемъ, его величество (Клавдій) получить отъ меня должную дань».

Еще болѣе обрадовало его то обстоятельство, что прибывшіе актеры—его старые друзья. Звукъ трубъ возвѣщаетъ объ ихъ прибытіи. Гамлету теперь предстоитъ новая задача: запутать Розенкранца и Гильденстерна, чтобы и они приняли его за сумасшедшаго. То впечатлѣніе, которое они могли вывести изъ его откровенности съ ними, ему сейчасъ невыгодно. Отсюда и его излишняя къ нимъ любезность и вѣжливость, отсюда и полная иронія, но ясная для насъ всѣхъ игра словъ: «я помѣшанъ только при нордъ-вестѣ, а при южномъ вѣтрѣ сумѣю отличить кукушку отъ ястреба».

Выходъ Полонія его озадачилъ,—онъ ожидалъ актеровъ. Лишніе, пустые разговоры съ нимъ, когда мысли заняты выборомъ той пьесы, которую актеры должны сыграть передъ королемъ, раздражаютъ его, и онъ, не скрывая, потѣшается надъ угодливостью Полонія и въ своихъ шуткахъ доходитъ даже до жестокости къ нему: «Одна только дочка была у него»... И дальше: «случилось такъ, что попалъ онъ въ просакъ»... Ни Полоній, ни Розенкранцъ съ Гильденстерномъ не могутъ уловить въ его словахъ никакого смысла и, Богъ знаетъ, до чего бы договорился Гамлетъ, если бы не появленіе актеровъ. При видѣ ихъ, принцъ, забывши свой санъ и всѣхъ присутствующихъ, бѣжитъ къ нимъ на встрѣчу, по—товарищески, крѣпко пожимаетъ имъ всѣмъ руки, героиню-мальчика треплетъ по плечу, шу-

титъ, смѣется и радуется, что, наконецъ-то, онъ хоть немного отдохнетъ отъ придворной лживой жизни среди простыхъ и славныхъ людей.

«Но скорѣе къ дѣлу!»—

И намъ невольно приходитъ на мысль, что Гамлетъ уже во время предыдущей сцены съ Полоніемъ обдумалъ пьесу, которая предназначена имъ для представленія передъ королемъ.

«Прочти», обращается онъ къ первому актеру: «монологъ, рассказъ Энея Дидонѣ»—и съ большимъ чувствомъ и въ то-же время художественно правдиво начинаетъ читать его самъ. И не удивительно, что Гамлетъ хорошо можетъ декламировать—онъ самъ въ душѣ большой артистъ. Любя искусство, онъ любитъ актеровъ. Они для него—«отраженіе и краткая хроника современности»; онъ цѣнитъ и уважаетъ ихъ трудъ, потому что самъ много работалъ надъ нимъ. Въ дальнѣйшихъ сценахъ мы убѣждаемся, что онъ глубоко понимаетъ значеніе искусства и сущность игры, «цѣль которой была и есть—какъ-бы подставлять зеркало природѣ». Съ сосредоточеннымъ вниманіемъ слѣдитъ онъ за монологомъ актера и какъ бы вмѣстѣ переживаетъ съ нимъ всѣ его слова и, когда тотъ съ измѣнившимся лицомъ и съ полными слезъ глазами заканчиваетъ свой монологъ, Гамлетъ, взволнованный его чтеніемъ, слѣшитъ къ нему пожать руку и съ чувствомъ благодарности и признательности говоритъ ему: «Хорошо. Ты вскорѣ доскажешь мнѣ остальное».

Но мысль о представленіи все время не покидала его; искусство актера отвлекло его на минуту, но мозгъ его неустанно работалъ въ одномъ направленіи и результатомъ этой работы служатъ слова: «можете-ли выучить монологъ въ 12 или 16 строкъ, который я напишу и вставлю въ пьесу?»

Съ какой удивительной быстротой и яркостью витаетъ мысль Гамлета о представленіи. Онъ уже нашелъ для этого случая подходящую пьесу «Убійство Гонзаго», въ его воображеніи рождается уже планъ постановки; онъ самъ, для большей яркости, чтобы «уловить совѣсть короля», хочетъ сочинить свой собственный монологъ, во сколько строкъ—въ 12 или 16,

20 или 40—онъ пока еще не знаетъ. Актеры согласны, а потому ему нужно остаться одному, приготовиться и собрать свои мысли для творчества:

«Воспрянь мой разумъ».

Оставшись одинъ, онъ съ облегченіемъ вздыхаетъ при мысли, что теперь никто ему не помѣшаетъ въ его новомъ рѣшеніи обдумать планъ уличенія короля. Но впечатлѣніе отъ монолога актера, который своей искренностью и переживаніемъ вымышленныхъ страданій довелъ себя до слезъ изъ за «какой-то Гекубы», а онъ, «призванный къ мести и небомъ и адомъ, какъ развратница, тѣшитъ свое сердце»,—приводитъ его къ безпощадному самобичеванію. Ему и стыдно и въ то-же время жалко себя. Эта новая скептическая черта въ Гамлетѣ доводитъ его до такого состоянія, что всякую вину онъ взваливаетъ только на самого себя. Къ тому-же онъ сознаетъ, что свершить мечь легко только тогда, когда сердце полно желчью, а ее-то именно въ немъ сейчасъ и нѣтъ—есть одно только сомнѣніе: достигнетъ-ли мечь своего значенія, пока душа смятена, а разумъ дряблъ и неспособенъ къ воспріятію той главной завѣщанной идеи, которая выше мести и требуетъ духовнаго превосходства и сознанія въ себѣ возможности «связать цѣпь времени».

Сейчасъ онъ только способенъ на уличеніе короля, а потому—«воспрянь мой разумъ»!

И если мы не видимъ въ эти минуты въ Гамлетѣ активнаго мстителя, то все же въ бездѣятельности его нельзя упрекнуть. Къ тому-же скептицизмъ, глубоко запустившій корни въ его міросозерцаніе, остерегаетъ его отъ этого шага убѣдительнымъ доводомъ, что «призракъ, ему представшій, могъ быть и дьяволомъ, а вѣдь онъ принять и оболъстительный умѣетъ видъ»...

Нѣтъ, Гамлетъ еще не готовъ къ мести, но онъ не бездѣйствуетъ. Онъ въ союзѣ со своими сомнѣніями, хочетъ полныхъ доказательствъ убійства отца и только тогда желанная истина предстанетъ на свѣтъ и онъ освободится отъ даннаго имъ обѣта и свершитъ предназначенный

ГАМЛЕТЪ.

ему рокомъ святой подвигъ—возстановленія міра, а пока съ него довольно и той воли, которая заставила «воспрянуть разумъ»—уличить совѣсть короля, представивъ на сценѣ «что нибудь такое въ родѣ убійства его отца?» И онъ, не останавливаясь передъ этой задачей, тутъ-же поспѣшно вынимаетъ свою записную книжку и начинаетъ сочинять тѣ 12, 16, 20 или 40 строкъ, о которыхъ онъ предупреждалъ актера...

IV.

ГАМЛЕТЪ ДО И ВО ВРЕМЯ СЦЕНЫ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ.

Время ускорило свой ходъ, и въ воздухѣ чувствуется близость развязки. Вчера только прибыли актеры, а ужъ сегодня вечеромъ Гамлетъ назначилъ представленіе для короля и двора. Вчера былъ приѣздъ Гильденстерна и Розенкранца, на помощь которыхъ надѣялся Клавдій: они разузнаютъ причину «мятежнаго и опаснаго изступленія» его племянника. Сегодня надежда эта пропала, опасенія увеличились, а результатъ ихъ сыска, ихъ заключеніе, что принцъ притворяется безумнымъ и съ хитростью увертывается отъ истинной причины своего страннаго поведенія, повергъ короля въ еще большее смущеніе. Остается испытать послѣднее средство, предложенное Полоніемъ,—подстроить свиданіе Гамлета съ Офеліей и подслушать за занавѣской ихъ разговоръ. «Тайкомъ» они посылаютъ за нимъ, предварительно сговорившись съ Офеліей.

Бѣдный, кроткій, чистый агнецъ! Она приноситъ себя въ жертву, только бы вернуть на прежній путь свѣтлый умъ того, кто первый напиталъ ея дѣвичій слухъ «медомъ сладкозвучныхъ клятвъ». Она съ вѣрой идетъ на невинную ложь и покорно исполняетъ всѣ тонкости задуманнаго ими плана. Она сама глубоко страдаетъ отъ горькаго сознанія, которое въ нее вложили отецъ и королева, что ея «краса причина разстройства Гамлета». Робко, послушно она берется за евангеліе и съ дѣтскимъ чувствомъ отдается ему.



АРАПЧАТА. —СУФЛЕРЪ (г. ЛАРИНЪ).
КЪ ПОСТАНОВКЪ „ДОНЪ-ЖУАНЪ“ МОЛЪЕРА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.

«Идетъ онъ; государь, намъ надо скрыться»—шепчетъ Полоній.

И вотъ передъ нами въ одномъ концѣ комнаты замка среди приготовленныхъ, но еще недостроенныхъ подмостковъ для вечерняго спектакля—«прелестная» молящаяся Офелія, въ другомъ — подобный отвергнутому ангелу съ печатью смерти на челѣ принцъ Гамлетъ.

Вызванный «тайкомъ» сюда, онъ, вѣроятно, думалъ, что его хочетъ видѣть кто-нибудь изъ актеровъ, а потому въ рукахъ у него свернутые листы написаннаго имъ монолога для представленія. Окинувъ быстрымъ блуждающимъ взглядомъ комнату, онъ никого въ ней не увидѣлъ, даже и Офелію, которая тихо притаилась въ глубинѣ. Но Гамлету нѣтъ времени удивляться: полонъ какихъ-то назойливыхъ, мучительныхъ мыслей, онъ начинаетъ кружиться на одномъ мѣстѣ... Моментами онъ останавливается, вздрагиваетъ и снова блуждаетъ, какъ тѣнь... Вотъ онъ присѣлъ у одинокаго случайнаго столика... Машинально развернулъ листы... глаза его быстро заскользили по написаннымъ его-же рукою строчкамъ... но также быстро остановились на нихъ, чтобы задуматься... Но вотъ онъ взглянулъ... глаза наши встрѣтились, но мысли его далеко отъ насъ... Тревогой повѣяло отъ этого взгляда и страхомъ сжалась наша душа... погребальнымъ звономъ заняло сердце... Но что-же, что-же такъ волнуетъ и беспокоитъ его? Неужели сцена представленія? Но вѣдь все уже рѣшено: обѣщанный монологъ, обличитель совѣсти короля,—передъ нашими глазами; вечеромъ назначено представленіе и, если оно удастся и король будетъ уличенъ—месть предстанетъ во всемъ своемъ величіи и... и Гамлетъ далекъ отъ всего этого... *все* опять не нужно для него, ничтожно, безцѣльно... все не то... не то... Его рука отбрасываетъ листы и съ устъ его слетаютъ вѣчныя слова того монолога, который такъ прекрасно рисуетъ міросозерцаніе Гамлетовской души и роднитъ насъ всѣхъ съ его великою печалью.

Да! все это не то, не то... а вотъ что важно: «*Быть, или не быть?*»—жить ему или не жить... и это единственное важное со стономъ, съ рѣзкимъ удареніемъ на второмъ *быть* разрываетъ его мозгъ и душу.

Мы знаемъ, что мысль о самоубійствѣ не разъ приходила ему въ голову, но сейчасъ она достигаетъ своего мрачнаго апогея. Сознаніе, что онъ избранъ «связать цѣпь временъ», но не въ силахъ не только умомъ, но и духомъ выбраться изъ хаоса собственныхъ мучительныхъ переживаній, думъ и сомнѣній въ вопросахъ бытія..., скованный отъ головы до ногъ броней скептицизма, онъ жаждетъ смерти и самоубійствомъ хочетъ покончить съ «жестокой судьбой и моремъ бѣдствій».

«Умереть—уснуть—о, вотъ исходъ желанный»—въ блаженномъ забытіи шепчетъ онъ.

Но страшныя сомнѣнія и загадка Бытія останавливаютъ его отъ этого шага. Страхъ «чего-то» послѣ смерти парализуетъ его волю.

«Какіе сны въ дремотѣ смертной снятся, лишь тлѣнную стряхнемъ мы оболочку?» Вѣчная тайна о «невѣдомой странѣ, откуда ни единый не возвращался *путникъ*» (Куно Фишеръ объясняетъ слово «путникъ» воскресшимъ мертвецомъ, а не просто привидѣніемъ)—все это такіе доводы, которые заставляютъ «испытанныя бѣды сносить, чѣмъ къ неизвѣданнымъ бѣжать». И въ этихъ доводахъ причина «долговѣчности страданья». Они приводятъ человѣчество къ трусости, къ вѣчнымъ сомнѣніямъ, размышленіямъ, къ угрызеніямъ совѣсти, и они-то есть главная причина того, что «предпріятія важности великой, отъ этихъ думъ теченье измѣнивъ, теряютъ и названье дѣлъ». И вотъ въ чемъ внутренняя трагедія Гамлета, вотъ почему онъ медлитъ мщеніемъ. Его «великое предпріятіе» не есть только убійство Клавдія, а «заставитъ міръ идти своимъ прежнимъ путемъ»... И пока онъ не убѣдится въ своихъ силахъ, пока онъ не получитъ новыхъ и новыхъ доказательствъ правды того духа, который призывалъ его къ такому стихійному подвигу, онъ не освободится отъ скептического міросозерцанія и оно будетъ вѣчно останавливать его отъ легко выполнимаго убійства и самоубійства.

Въ монологѣ «быть или не быть», помимо Гамлетовской психологіи, раскрывается передъ нами вся сущность трагедіи человѣчества, и вотъ почему мы не можемъ представить себѣ Гамлета безъ этихъ словъ, такъ

тѣсно связанныхъ съ нашимъ общимъ отвлеченнымъ міровоззрѣніемъ, начиная съ юныхъ лѣтъ и кончая глубокой старостью.

Но вернемся къ сценѣ.

Гамлетъ увидѣлъ Офелію. «О, нимфа!» шепчуть его губы, любуясь съ безумной тоской горячо любимой имъ дѣвушкой. Потомъ онъ чуть слышно подходитъ къ ней, наклоняется надъ ея головкой и, увидавъ, что она читаетъ Евангеліе, тихо и кротко проситъ ее помолиться за него: «грѣхи мои въ молитвахъ помяни».

Офелія не слышала и не замѣтила, когда къ ней подошелъ Гамлетъ; она невольно вздрогнула, но, взглянувъ въ его скорбные глаза, смотрящіе въ ея душу съ мучительной нѣжностью, забыла всѣ уроки и наставленія своихъ учителей, забыла даже, что передъ нею «сумасшедшій» Гамлетъ, и трепетно потянулась къ любовнику души своей. Со слезами на глазахъ покорно возвращаетъ она ему всѣ воспоминанія своей первой любви: шкатулку, перстень и письма. Дѣтская жалоба слышится въ ея словахъ: «въ дарахъ для сердца нѣтъ значенья, когда дарившаго прошло расположенье».

Гамлетъ понялъ ея сердечное волненіе, понялъ безсознательный трепетъ ея смутныхъ неясныхъ мечтаній и желаній... Грустная улыбка при воспоминаніи о томъ времени, когда писались эти письма, появляется у него на губахъ и безъ злобы, а глубоко просто, искренно, съ великимъ состраданіемъ къ ея разбитымъ мечтамъ онъ спрашиваетъ: «честная-ли она дѣвушка, красива-ли она?»—и все еще подъ впечатлѣніемъ того «самооткровенія», которое онъ только что высказалъ въ своемъ монологѣ, *онъ обобщаетъ въ ней весь міръ честныхъ и красивыхъ дѣвушекъ*. Не злоба, не ненависть чувствуется въ немъ къ Офеліи, а глубокое состраданіе и горечь сомнѣнія, что даже «сама чистота можетъ родить безчестье, а красота—безобразіе».

«Прежде это былъ парадоксъ, но наше время доказало это». Этими словами онъ намекаетъ на замужество матери, но Офелію онъ все-же по-прежнему любитъ и вѣритъ въ нее.

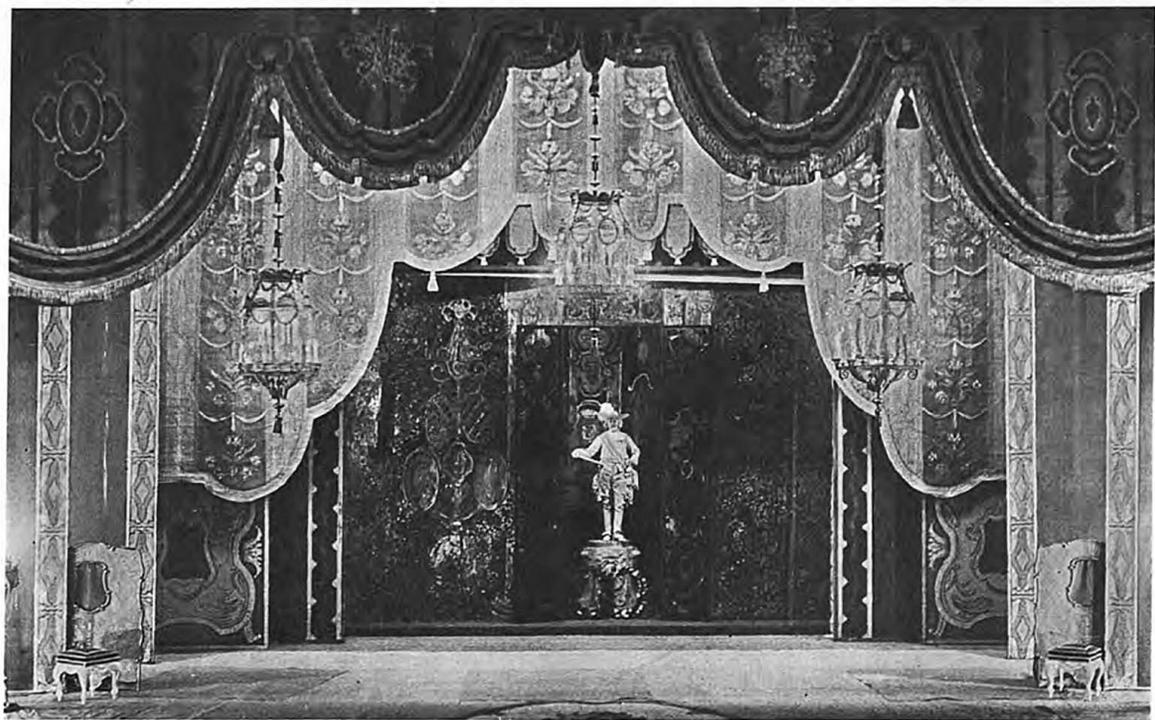
«Я когда-то тебя любилъ»—говоритъ онъ ей, заглушая въ себѣ иное

признаніе въ томъ, что онъ никогда не переставалъ ее любить... Но подтверждающія слова Офеліи: «да, принцъ, вы давали мнѣ поводъ этому вѣрить»—заставляютъ его вспомнить о своей клятвѣ, и онъ уже съ тяжелымъ вздохомъ отрекается отъ своей любви и со страхомъ шепчетъ: «я тебя не любилъ»... и сейчасъ-же, въ порывѣ безысходной скорби, посылаетъ Офелію въ монастырь, убѣждая, что міръ полонъ грѣха и ей трудно будетъ въ немъ уберечься.

Не можетъ Гамлетъ ненавидѣть и презирать Офелію въ этой сценѣ, потому что онъ полонъ состраданія къ ней. Проникновенныя мысли, высказанныя имъ въ монологѣ «быть или не быть», обезцвѣтились бы такимъ рѣзкимъ переходомъ... Нѣтъ—напротивъ! Никогда Гамлетъ, ни передъ кѣмъ, ни даже передъ Гораціо, не раскрывалъ себя такъ, какъ сейчасъ передъ Офеліей. Убѣждая ее уйти отъ людей, онъ рисуетъ себя и весь міръ въ самыхъ мрачныхъ краскахъ: «я и самъ скорѣе честенъ, а все-же могу упрекнуть себя въ такихъ вещахъ, что лучше бы мать меня не рождала. Я очень гордъ, мстителенъ, честолюбивъ; способенъ на столько преступленій, что не хватило бы мыслей ихъ придумать, ни воображенія ихъ изобразить, ни времени совершить ихъ. И зачѣмъ такимъ, какъ я, людямъ ползать между небомъ и землей? Всѣ мы отъявленные негодяи; не вѣрь никому изъ насъ».

Любовь его къ Офеліи такъ сильна, вѣра въ нее такъ дорога ему, что онъ не жалѣетъ себя ради того, чтобы сохранить въ ней ту чистоту, дорога которой—одинъ монастырь: «иди себѣ своей дорогой въ монастырь»!

Съ жаднымъ вниманіемъ подслушиваютъ эти рѣчи Клавдій и Полоній. Послѣдній, увлекшись, забылъ даже всякую предосторожность: его фигура выдвинулась изъ за занавѣски и этимъ выдала стоявшаго за ней короля... и какъ разъ въ этотъ моментъ инстинктивно или на шорохъ Гамлетъ обернулся... Сколько самообладанія стоило ему не упасть тутъ-же на землю. Сколько силы стоило ему не вскрикнуть и не броситься на гнусныхъ шпіоновъ и тутъ-же покончить съ ними... А главное нестерпимая боль... смертельная обида... ужасъ, что его Офелія заодно съ ними... что она такъ



КЪ ПОСТАНОВКЪ КОМ. „ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЪБЕРА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.
СТАТУЯ КОМАНДОРА.

искусно, такъ ужасно умѣеть лгать и притворяться!.. Но все-же Гамлетъ поборолъ себя. Съ улыбкой, стараясь не придавать особаго значенія своимъ словамъ, взявъ ее за руку, онъ просто, но въ то же время съ мучительнымъ ожиданіемъ правдиваго отвѣта отъ Офеліи спрашиваетъ ее: «гдѣ твой отецъ?» И когда она, посмотрѣвъ ему ясно въ глаза, говоритъ, что отецъ ея дома, онъ не выдерживаетъ завѣдомой ему лжи и, злобно шипя надъ ея ухомъ, чтобы никто, кромѣ Офеліи, не услышалъ его словъ и, крѣпко сжавъ ея руку, говоритъ ей: «пусть запираютъ за нимъ двери, чтобы онъ нигдѣ не разыгрывалъ дурака, какъ только у себя дома». И посмотрѣвъ еще разъ въ ея чистые глаза, онъ съ ужасомъ отбрасываетъ отъ себя ея руку и, не чувствуя ногъ подъ собой, хочетъ бѣжать отъ нея... «Прощай!» Призывая небеса на помощь, Офелія еще больше ожесточаетъ противъ себя Гамлета; думая, что она продолжаетъ притворяться, онъ уже съ негодованіемъ возвращается къ ней и, безсознательно повторяя тотъ жестъ, о которомъ Офелія рассказывала своему отцу, когда Гамлетъ пришелъ къ ней послѣ страшной ночи съ призракомъ, говоритъ сначала жестоко, а потомъ съ готовыми вырваться изъ его груди рыданіями свое послѣднее пожеланіе въ приданое: «Иди въ монастырь и поскорѣе. Прощай!»

Дойдя до двери, «дорогу къ которой онъ безъ глазъ, казалось, находилъ», Гамлетъ вдругъ вспомнилъ о своихъ шпионахъ. Мысль, что онъ, благодаря только случайности, не попался имъ въ руки и чуть было не погубилъ всего дѣла, заставляетъ его замести свои слѣды и оставить ихъ въ прежнемъ мнѣніи о его сумасшествіи. Случайно взглянувъ на оставленные имъ на столѣ листы его сочиненія, онъ послѣшно идетъ къ столу и, повернувшись спиной съ своимъ соглядатаемъ, минуту обдумываетъ планъ своего спасенія... И вотъ уже раздается его неожиданный странный смѣхъ, а за нимъ и потокъ возмущенныхъ словъ къ Офеліи. Притворяясь безумнымъ, онъ пользуется случаемъ высказать ей всю горечь своей обиды и позора. «Вотъ что свело меня съ ума!»—доканчиваетъ онъ и рветъ на ея глазахъ свои письма. «Я говорю: не надо больше браковъ; тѣ, которые

женаты,—всѣ, кромѣ одного... (конечно, Клавдія) пусть себѣ живутъ»— съ какимъ-то жуткимъ блескомъ въ глазахъ и съ торжествующей ноткой выкрикиваетъ онъ, тряся надъ своей головою листами своего сочиненія; что-же касается «остальныхъ», то «пусть они остаются, какъ были». Это опять новая хитрость запутать подслушивателей и его послѣднее «иди въ монастырь» произносится имъ съ нервнымъ смѣхомъ, съ утрированными жестами, съ искусной игрой въ подлинное безуміе. Не сводя глазъ съ Офеліи, пятась спиной къ выходнымъ дверямъ, онъ исчезаетъ въ нихъ, оставивъ несчастную оплакивать свою «горькую судьбу».

Медленно выступаютъ изъ за занавѣски «благородные» шпіоны. При своемъ прежнемъ мнѣніи остается Полоній, считая причиной безумія принца отвергнутую къ нему любовь Офеліи, но не такъ думаетъ король. Еще въ большую впаль онъ тревогу: онъ понялъ, что не одно безуміе, а «уныніе въ душѣ Гамлета тяготѣетъ» и что это уныніе можетъ «породить опасность», а потому, во избѣжаніе ея, нужно на время избавиться отъ племянника и отправить его въ Англію. И только бѣдная Офелія чувствуетъ, глубоко чувствуетъ утрату «надежды цвѣта ея прекрасной родины» и оплакиваетъ его безуміе.

Переживъ еще одно глубокое страшное разочарованіе въ святости и искренности Офеліи, Гамлетъ напрягаетъ всю свою послѣднюю волю на задуманный имъ планъ представленія.

Вотъ онъ опять передъ нами нервный, возбужденный, съ однимъ неотложнымъ желаніемъ, которое торопитъ, гонитъ его къ развязкѣ—уличить совѣсть короля. Все имъ обличено, даже свой собственный позоръ «любви отвергнутой признанья», и только самое главное—фактъ убійства Клавдіемъ его отца все еще покрытъ для него сокровенной тайной и «мнительность его черна, какъ наковальня Вулкана». Помимо сцены убійства въ пьесѣ «Убійство Гонзаго», которая по содержанію такъ похожа на все то, что рассказалъ ему духъ отца, онъ придаетъ еще большее значеніе сочиненному имъ самимъ монологу и вставленному въ пьесу. Монологъ этотъ ярко рисуетъ не только пережитыя имъ самимъ страданія, но и

его міросозерцаніе на весь ходъ жизни вообще и придворной въ частности.

Вотъ почему я и считаю, что самый большой монологъ въ этой сценѣ на сценѣ актера—короля написанъ самимъ Гамлетомъ. Онъ такъ не похожъ на всѣ остальные, такъ близокъ по слогу и мыслямъ душѣ Гамлета и такъ напоминаетъ намъ его прежнія разсужденія, разбросанныя въ предыдущихъ сценахъ и монологахъ:

«Не каждый-ли изъ насъ легко позабываетъ
Исполнить то, что долгъ повелѣваетъ?..

.

Не трудно дать обѣтъ, покуда страсть кипитъ,
Но лишь остынетъ страсть—обѣтъ уже забыть».

Или дальше:

«Не вѣченъ этотъ міръ: чего-же удивляться,
Что можетъ и любовь со счастьемъ измѣняться».

Или еще:

«Паль сильный—и бѣгутъ его друзья..
Бѣднякъ возвысился—ему сталъ другомъ прежній врагъ».

(Тутъ чувствуется намекъ на Клавдія, Розенкранца и Гильденстерна).

И въ концѣ:

«Ужъ такова отъ вѣка
Вражда между собою и *волей* челоуѣка,
Что мы всегда въ своемъ обмануты желаньѣ:
Принадлежитъ намъ *мысль* одна, а не дѣянья».

Кому, какъ не Гамлету принадлежать всѣ эти слова? И вотъ почему онъ въ сценѣ передъ представленіемъ особенно обращаетъ вниманіе актера на этотъ монологъ и даже учитъ его, какъ надо его произносить. Совѣты, которые онъ ему даетъ, лучшая школа для всякаго артиста.

По уходѣ актеровъ Гамлетъ съ лихорадочной поспѣшностью принимается за приготовленіе «сцены». Отъ успѣха спектакля зависитъ его освобожденіе отъ многихъ сомнѣній, или же новое подтвержденіе въ нихъ, а потому для полного обезпеченія этого успѣха ему нуженъ въ помощь

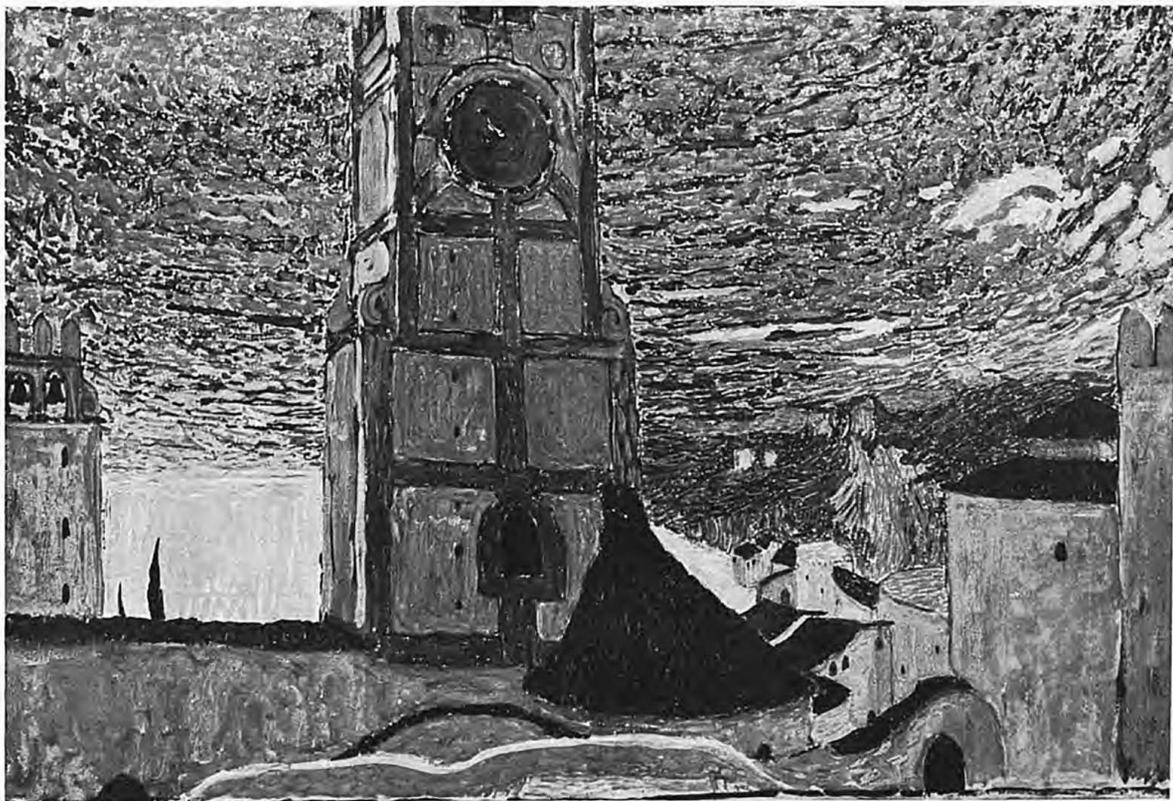
ГАМЛЕТЪ.

хоть одинъ вѣрный человѣкъ среди всей клоаки придворной лживости, продажности и пошлости. Онъ вспоминаетъ о Гораціо. «Гдѣ ты? Гораціо!» Когда тотъ появляется, Гамлетъ, крѣпко сжимая честную руку единственнаго своего союзника въ несчастяхъ, исповѣдывается передъ нимъ въ своихъ неизмѣнныхъ чувствахъ любви и преданности и заключаетъ его «въ самое сердце сердца своего». Онъ проситъ Гораціо слѣдить всей силою души за Клавдіемъ, чтобы потомъ сравнить свои впечатлѣнія и окончательно убѣдиться, что не адскій духъ являлся имъ, а истинный призракъ его отца.

Трубы возвѣщаютъ о торжественномъ шествіи, въ духѣ Клавдія, двора короля и королевы.

Гамлету опять предстоитъ исполнить передъ ними роль сумасшедшаго, но нервы его такъ сейчасъ возбуждены, что искусство это ему удастся, какъ никогда; онъ даже и не пытается скрывать своего презрѣнія ко всѣмъ, даже къ Офеліи; онъ даетъ полный просторъ своему отчаянію. Везпощадная, разнузданная, ликующая иронія срывается съ его устъ. Онъ какъ бы предчувствуетъ свое торжество и безумно радуется, что всѣ они захопнуты въ его «мышеловкѣ», и что онъ, пользуясь своимъ мнимо-безуміемъ, властенъ рядить ихъ всѣхъ по своему настроенію или въ маріонетокъ, или «въ деревянныхъ коньковъ».

Но вотъ трубятъ въ рога и начинается пантомима. Содержаніе ея взято изъ разсказа призрака, а потому опять намъ приходитъ въ голову, что это «режиссерскій трюкъ» самого Гамлета для того, чтобы врасплохъ захватить короля и не дать ему времени замѣтить, что за нимъ слѣдятъ. Во время пантомимы онъ все еще въ экстазѣ чудаческаго настроенія. Но зато, когда наступаетъ моментъ представленія, онъ сразу преображается: слухъ его приковывается къ словамъ, произносимымъ со сцены, а взоръ неустанно, какъ бы боясь пропустить хоть тѣнь движенія въ лицѣ короля и королевы, пригвождаетъ ихъ къ троннымъ столбамъ не знающей жалости пытки. Полны жуткаго тайнаго смысла слова: «попынь, опынь»!



А. Я. ГОЛОВИНЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦИИ КЪ КОМ. „ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА. (КАРТ. V).

«Мать, какъ тебѣ нравится эта драма?»

«Что если клятвѣ она не сдержитъ?»

«О она сдержитъ слово»—

заставляютъ короля до такой степени встревожиться, что онъ, неудачно скрывая свое волненіе, спрашиваетъ Гамлета: «нѣтъ-ли въ драмѣ чего-нибудь обиднаго»? Видя его тревогу, Гамлетъ, торжествуя въ глубинѣ души, безопасно, но съ особенно, если такъ можно выразиться, игривымъ блескомъ въ глазахъ, отвѣчаетъ: «нѣтъ, все это только въ шутку»... и потомъ, развивая свою мысль, играя страхомъ короля, какъ котъ съ мышенкомъ, рассказываетъ ему содержаніе «Мышеловки». Онъ видитъ, какъ блѣднѣетъ и искажается ужасомъ и страхомъ лицо Клавдія, и радость, безумная радость, помимо предчувствія своего торжества и часа возмездія, но и радость за себя охватываетъ его. Наконецъ-то онъ можетъ отплатить ему за всѣ муки, терзанія и сомнѣнія, которыя принесъ ему онъ, этотъ «шутовской король, злодѣй и воришка, стянувшій съ полки цѣнную корону».

«Ужъ воронъ каркая къ отмщенію призываетъ»—громко, отчетливо, не спуская съ него глазъ и идя прямо на него—отчеканиваетъ онъ и становясь рядомъ съ нимъ, глядя на него въ упоръ, не скрывая уже своей роли обличителя, готовъ уже рассказать ему, «какъ убійца добывается любви жены своего брата».

Страшно стало Клавдію отъ этихъ словъ... душными показались ему дворцовые мрачные своды... тѣснымъ воротъ царской мантии... Тайна открыта—Гамлетъ знаетъ все. Тяжелая красная мантия,—символь крови и злодѣйства Клавдія, спадаетъ съ плечъ; ужасъ, невыразимый ужасъ поднимаетъ и гонитъ его неизвѣстно куда, неизвѣстно зачѣмъ.

«Какъ, испугался мнимаго огня?»—пытаясь его остановить и хватая за край королевской мантии, кричитъ Гамлетъ. Но страхъ ничего не видитъ, ничего не слышитъ... и въ рукахъ побѣдителя развѣвается красное знамя и, размахивая имъ надъ своей головой, онъ въ безумномъ экстазѣ поетъ свою побѣдную пѣсню:

«Пусть раненый олень кричить,
Здоровый пусть рѣзвится;
Одинъ не спитъ, другому спится,
На этомъ мѣрѣ стоитъ!»

Передъ нами опять воистину безумный Гамлетъ. Такимъ мы его видѣли только въ ночь появленія призрака. Онъ дико смѣется; рветъ на себѣ волосы, топчетъ ногами ненавистную ему мантию. Гораціо спѣшитъ къ нему на помощь, схватываетъ его за плечи, стараясь удержать готово биться головою объ полъ обезумѣвшаго принца. Успокаивая несчастнаго, онъ съ отцовской заботливостью гладитъ его по волосамъ и лицу... и только тогда, когда нервный припадокъ проходитъ и къ Гамлету возвращается сознание,—Гораціо вздыхаетъ облегченной грудью. Страхъ за любимаго обожаемаго друга прошелъ, и на лицѣ «самаго вѣрнаго человека», какъ его самъ называетъ Гамлетъ, свѣтится покойная, мудрая улыбка. На эту-то улыбку мудрости отвѣчаетъ своей благодарностью пришедшій въ себя Гамлетъ. Онъ устало, тихо пробуетъ подшутить надъ собой: «а вѣдь съ этимъ» (т. е. съ такимъ нервомъ—вплоть до истеріи) «да съ лѣсомъ перьевъ на головѣ» (волосы его растрепались)—«да въ башмакахъ съ розовыми лентами» (розовая повязка отъ чулковъ сползла на его башмакъ)—«и на высокихъ каблукахъ» (актеры во время Шекспира носили высокіе каблуки) — «меня-бы, пожалуй, приняли въ труппу актеровъ?»—съ болѣзненной улыбкой спрашиваетъ принцъ своего друга, на что тотъ и отвѣчаетъ тоже шуткой—«на половинный окладъ».

— «Нѣтъ, на полный»—со вздохомъ говоритъ Гамлетъ и тихо, съ глубокимъ страданіемъ декламируетъ въ то время извѣстные стихи изъ трагедіи о «Дамонѣ и Питіасѣ»: (Боткинъ—Статьи по литературѣ: Шекспиръ: «Между 1523 и 1566 на англійской сценѣ былъ нѣкто Ричардъ-Эдвардъ... изъ сочиненій его дошла до насъ «трагическая комедія о «Дамонѣ и Питіасѣ», написанная по правиламъ Горація»).

«Дамонъ, мой другъ, здѣсь все съ годами
Вверхъ дномъ, и все не такъ:

Здѣсь прежде Зевсъ царилъ надъ нами...
Теперь царить...»

Почти рыдая говоритъ онъ, но воспоминаніе, что «Зевса», его отца, такъ подло и низко убили, сразу приводитъ его опять въ ярость, и онъ, вскакивая, забывая рифму и отбрасывая мантию, заканчиваетъ неожиданнымъ словомъ—«павлинь». И мысль, что этотъ «павлинь» злодѣй и убійца—обличенъ, что скоро наступитъ желанная развязка, что, наконецъ-то, онъ освободитъ не только себя, но и духъ отца, томящійся въ «пламени сѣрныхъ мученій», охватываетъ его дикой радостью... и, обнимая, цѣлуя Гораціо, онъ въ порывѣ этой радости говоритъ, что «поставиль-бы тысячу золотыхъ за каждое слово призрака», потому что каждое слово призрака оказалось правдой.

«Замѣтилъ-ли ты?»—почти захлебываясь, шепчетъ онъ—«когда шла рѣчь объ отравленіи»?... И снова крикъ радости, не знающей себѣ никакихъ предѣловъ, вылетаетъ изъ его груди и вмѣстѣ съ ликующимъ смѣхомъ несется его приказъ:

«Подать сюда музыку! подать сюда флейтчиковъ!» И въ тактъ хлопая своими ладошами, импровизируетъ:

«Если драмой король недоволенъ моею,
И довольно,—пускай недоволенъ онъ ей!
Подать сюда музыку!»

Такъ Гамлетъ празднуетъ временное свое освобожденіе отъ скептицизма.

V.

ГАМЛЕТЪ ПОСЛѢ СЦЕНЫ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ И УБІЙСТВА ПОЛОНІЯ.

Какую громаду самыхъ разнообразныхъ чувствъ и настроеній вложила природа въ душу принца Гамлета! Какой безконечный матеріалъ даетъ онъ для артистическаго внутренняго и внѣшняго воплощенія! Вотъ и сейчасъ, послѣ сцены представленія, передъ нами опять новый Гамлетъ.

Планъ уличенія удался, а потому долой всякія опасенія, предосторожности, хитрости и уловки! Все равно теперь ничего не скроешь: тайна его мнимаго сумашествія королемъ раскрыта. Но торжество побѣды захлестываетъ его сознание, и онъ уже чуть-ли не до мальчишества распускаетъ себя. Онъ уже ничего не скрываетъ: ни презрѣнія къ своимъ бывшимъ пріятелямъ, Розенкранцу и Гильденстерну, ни жгучей ненависти къ королю и даже къ матери. На заявленіе Гильденстерна, явившагося съ Розенкранцомъ посланниками отъ нихъ съ извѣстіемъ, что король очень разстроенъ, а королева въ глубокомъ огорченіи, Гамлетъ съ умышленной наглостью и съ важностью истиннаго принца королевской крови спрашиваетъ:

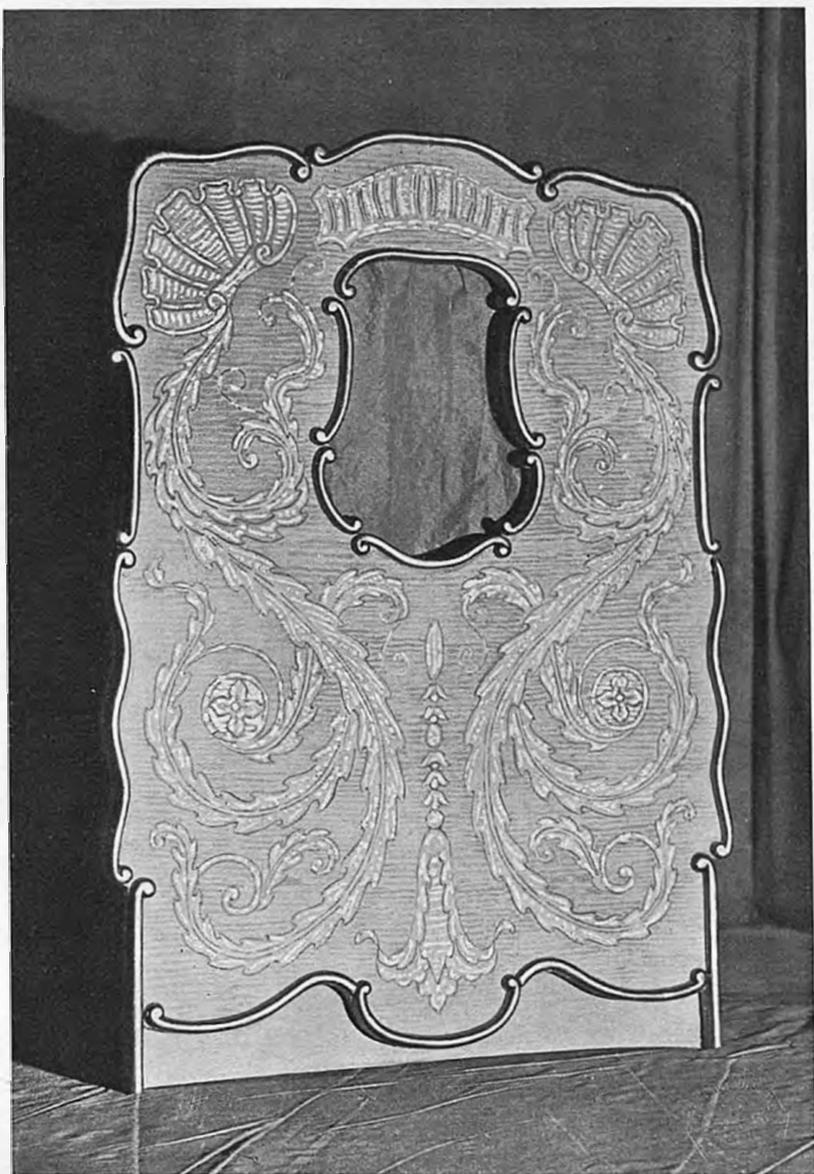
«Что короля разстроило? Хмель?»

Передъ нами уже человѣкъ не «съ голубинымъ сердцемъ, а хищный «коршунъ» съ желчью и жаждою крови.

«Ты бы проявилъ побольше мудрости, сообщивъ объ этомъ его врачу; вѣдь пропиши я ему лекартво, желчь растроила бы его еще сильнѣе».

Такое-же глумливо-презрительное отношеніе онъ проявляетъ и къ матери, въ то-же время забавляясь страхомъ и недоумѣніемъ Розенкранца и Гильденстерна. Но ихъ назойливое гнусное выпытываніе, ихъ безграничное рабское усердіе тирану, ихъ ложь и лесть оскорбляютъ его до глубины души.

«Поиграй-ка на этой флейтѣ»—проситъ онъ Гильденстерна, мѣняя прежній повышенный тонъ и вступая въ необыкновенно разговорную простоту... И когда тотъ отказывается, въ Гамлетѣ опять просыпается тотъ прежній мечтатель, идеалистъ, искавшій правды, стремившійся къ ней всѣми своими помыслами, но тяжело пострадавшій въ своихъ исканіяхъ. Глубокой обидой и болью звучатъ его слова: «ну, такъ видишь-ли, какимъ вы меня считаете ничтожествомъ!... Вы хотѣли бы вырвать у меня самую душу моей тайны... А вотъ въ этомъ маленькомъ инструментѣ много музыки... и все-же вы не заставите его звучать». И съ негодованіемъ оскорбленнаго человѣческаго достоинства, съ мучительнымъ крикомъ надъ поруганными его идеалами заканчиваетъ: «назовите меня какимъ угодно инстру-



КЪ ПОСТАНОВКЪ КОМ. „ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЪЕРА
НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ШИРМА.

ментомъ,—и хоть вы и можете меня разстроить, но не можете играть на мнѣ».

Сколько безысходной муки звучитъ въ этихъ словахъ, но и сколько уничтожающей гордости свободнаго человѣка, неизмѣримо дальше и выше стоящаго всѣхъ остальныхъ.

И вотъ въ эту-то минуту, когда Гамлетъ полонъ презрѣнія не только къ своимъ шпионамъ, къ этимъ «двумъ ехиднамъ», но и ко всякому «ничтожеству» вообще, а особенно къ такъ называемой «придворной челяди», появляется Полоній. При видѣ главнаго совѣтчика Клавдія, перваго его министра—помощника, мрачное презрѣніе къ толпѣ переходитъ въ какое-то шутовское нервное издѣвательство. Случившійся съ нимъ припадокъ даетъ себя снова чувствовать, блестящая удача представленія инстинктивно опять захватываетъ его, и онъ не въ силахъ сдержать себя, чтобы еще разъ не подурчиться надъ Полоніемъ. Тотъ по своей дальновидности все еще считаетъ принца сумасшедшимъ и ради его спокойствія не перечитъ ему даже въ явныхъ несообразностяхъ. Такая жертва угодливости такъ поражаетъ Гамлета, что онъ самъ почувствовалъ свое трагикомическое положеніе и, вспомнивъ о желаніи матери переговорить съ нимъ, неожиданно-рѣзко прекращаетъ свое чудачество и уже, мѣняя тонъ въ повелительный, не терпящій возраженій, говоритъ Полонію: «Итакъ, я сейчасъ приду къ матери». Подойдя къ Гораціо и прощаясь съ нимъ, онъ шепчетъ: «они доведутъ меня до полнаго одуренія». Всѣ уходятъ, и Гамлетъ остается одинъ.

«Но что-же теперь?»

Вотъ вопросъ, представшій предъ Гамлетомъ въ зловѣщемъ полумракѣ потухающихъ факеловъ, свидѣтелей его одиночества.

«Что-же теперь?»—вотъ тотъ вопросъ, который и манитъ, и окрыляетъ, и уничтожаетъ его среди мертвой загробной тишины.

Въ одностворчатое готическое окно свѣтитъ блѣдная луна, неизмѣнный товарищъ «полночныхъ чаръ». Факелы гаснутъ. Темное облако, «похожее на кита», закрываетъ собою свѣтъ луны и одинокій «глазъ» мрачнаго дворца.

ГАМЛЕТЪ.

Таинственныя мертвыя тѣни рождаетъ темнота... Онѣ растутъ, обволакивая собою и королевскія кресла... и длинныя скамьи... и черныя подмостки сцены... и самого Гамлета...

Мистическій ужасъ охватываетъ его.

Вотъ онъ,—часъ возмездія и мести,—«часъ, когда могилы кладбищъ свой разверзаютъ зѣвъ»...

И другой ужасъ, еще болѣе стихійный, охватываетъ его при сознаніи, что онъ способенъ сейчасъ «свершить такое дѣло, что содрогнулся-бъ день»... Онъ свершить «это дѣло» въ любой день, въ любой часъ... Но въ немъ опять просыпается критикъ. Онъ инстинктивно сознаетъ въ себѣ преобладающую силу крови и плоти надъ духомъ и предчувствуетъ роковую ошибку, которая можетъ погубить не только его, но и весь планъ отомщенія, а потому онъ долженъ снова собрать свои мысли, успокоить разбушевавшійся въ немъ темпераментъ и приготовиться къ разумной мести, которая была бы достойна мстителя.—А пока надо спѣшить къ матери... излить передъ ней всю горечь за прошлыя свои страданія, заставить ее ужаснуться неслыханному преступленію Клавдія; истерзать ея сердце воспоминаніями объ отцѣ, вырвать любовь къ «злодѣю-убійцѣ», вымолить покаяніе и кто знаетъ? можетъ-быть,—найти въ ней для себя помощницу и снова обрѣсти потерянную мать. Но для всего этого нужно быть и самому человѣчнымъ, а Гамлетъ понимаетъ, что онъ сейчасъ въ такомъ состояніи, что въ него даже можетъ вселиться духъ Нерона (матереубійцы), а потому онъ и сдерживаетъ себя словами: «пусть буду я жестокъ, но извергомъ не буду; кинжалами слова да будутъ, не поступки».

И онъ спѣшитъ къ ней, какъ бы желая убѣжать отъ «адской заразы».

Но что это? Неужели сама судьба за него? Передъ нимъ король. Какой удобный случай... одинъ ударъ... и конецъ всѣмъ мученіямъ, и месть свершена... Увидавъ короля, Гамлетъ останавливается, какъ вкопанный. Мысль объ убійствѣ созрѣла въ одинъ мигъ. Вотъ онъ уже крадется къ стоящему къ нему спиной Клавдію... вотъ уже мечъ занесенъ, но:

«Ангелы на помощь!»—и молитва раскаянія злодѣя, не знающаго, не чувствующаго, что за его спиною стоитъ неумолимая смерть, заставляетъ сразу мстителя одуматься и отмѣнить свое рѣшеніе. Сомнѣніе опять вкрадывается въ его мозгъ и душу. Онъ прекрасно сознаетъ возможность и легкость подобнаго убійства, но будетъ ли оно мщеніемъ? Будетъ-ли это расплатой за всѣ тѣ муки, пытки сомнѣній, которыя пережилъ за все это время одинокій Гамлетъ? Будетъ-ли это исходомъ его нравственнаго оправданія и побѣдой надъ хаосомъ и мракомъ, поглотившими когда-то ясное міросозерцаніе Гамлетовской души?—Нѣтъ, — «то награда, милость, но не мщенье!» шепчетъ онъ, отступая отъ своей колѣнопреклоненной жертвы.

И если бъ жажда мести не была въ немъ велика до самозабвенія, то, конечно, онъ убилъ бы его, не задумываясь. Но скептицизмъ, глубоко пустившій корни во все существо Гамлета, останавливаетъ его и тутъ.

Можно быть человѣкомъ энергичнымъ и волевымъ до безконечности и въ то же время скептикомъ. Гамлетъ—скептикъ, потому онъ и не убиваетъ короля. Не трусость (любой трусъ былъ бы въ данный моментъ храбрымъ), а сомнѣніе: будетъ-ли онъ отмщенъ, убивъ безоружнаго врага въ то время, «когда душа его омылась, когда готовъ онъ въ вѣчность перейти?»—останавливаетъ его. Къ тому-же и религіозное чувство Гамлета подсказываетъ ему отложить убійство; онъ вспоминаетъ какъ Клавдій «предательски застигъ его отца въ пресыщеніи, въ расцвѣтѣ полномъ всѣхъ его грѣховъ»... и эта ассоціація идей удерживаетъ его:

«Нѣтъ. Въ ножны мой мечъ.
 Дождись удара поужаснѣй;
 Застанешь пьянымъ ты его, иль спящимъ,
 Иль въ гнѣвѣ, иль на ложѣ блудной страсти,
 Иль въ сквернословіи, иль за игрой,
 Иль въ чуждомъ святости какомъ-либо дѣяньи,—
 Тогда рази! Стремглавъ, пятами къ небу,
 Пусть онъ низвергнется съ душой проклятой
 И черною, какъ адъ».

ГАМЛЕТЪ.

Гамлетъ пророчески принялъ завѣтъ призрака, и ему мало земной мести, ему нужна и другая, небесная месть.

«Не избавленье дарю я жалкимъ днямъ твоимъ,
Но лишь продленье».

И онъ готовъ выждать эти жалкіе дни, пока не наступитъ роковой желанный часъ возмездія. Властный опекунъ Гамлетовской воли—скептицизмъ снова одержалъ побѣду, но онъ оказался безсильнымъ въ сценѣ съ матерью.

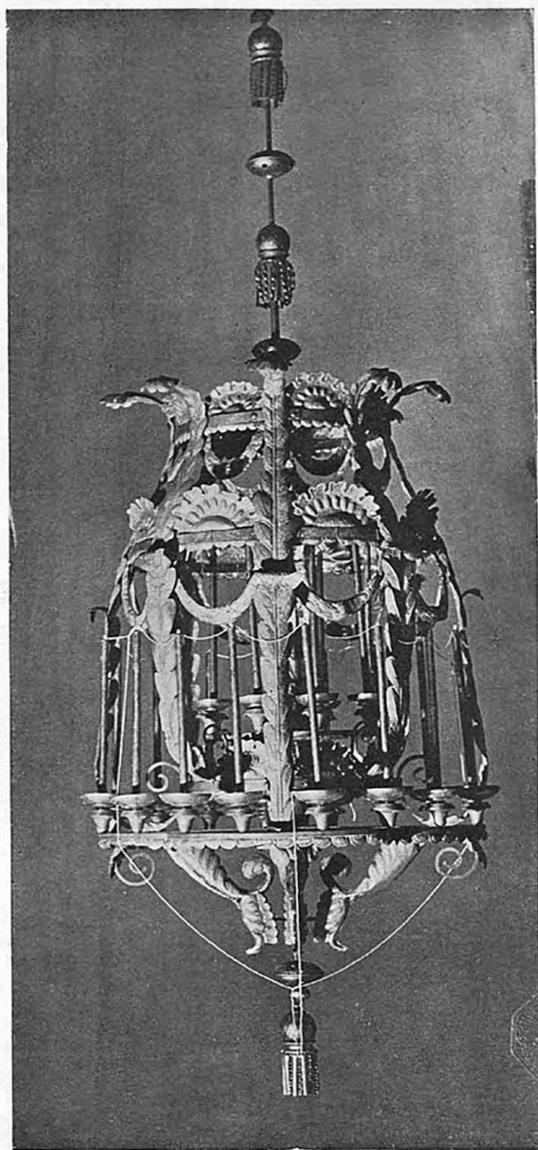
Мы убѣдились, какихъ усилій стоило Гамлету сдержать себя отъ убійства, но временная сдержанность снова распалила его страсть, и передъ глазами матери онъ уже предсталъ «неистовымъ, какъ море».

Увидя его въ такомъ состояніи, у нея мелькнула мысль, что обезумѣвшій сынъ пришелъ убить ее... Въ страхѣ она порывается бѣжать отъ него, но тотъ преграждаетъ ей путь къ дверямъ и замыкаетъ ихъ на ключъ.

«На помощь, ах!» кричитъ въ страхѣ королева. Полоній, только-что успѣвшій предупредить ее о скоромъ приходѣ Гамлета, изъ любопытства и усердія къ Клавдію, попросилъ у нея позволенія спрятаться въ сосѣдней нишѣ. Испуганный не менѣе королевы, онъ тоже кричитъ оттуда: «Сюда! на помощь!» Но самъ выйти изъ ниши не рѣшается, потому что выходъ изъ нея одинъ и только черезъ комнату королевы. Услышавъ этотъ крикъ, Гамлетъ бросается въ темноту и въ полной увѣренности, что это голосъ Клавдія, уже не размышляя, убиваетъ несчастнаго старика со словами дикаго иступленія:

«Что! Крыса тамъ? Мертва, червонецъ объ закладъ, мертва!» И на стонъ матери: «о горе, что ты сдѣлалъ!» все еще не приходя въ себя, не зная, отчаяваться ему или радоваться, бормочетъ съ недоумѣвающей и растерянной улыбкой: «не знаю; не король-ли это?».

Мечъ падаетъ изъ рукъ... Слова «кровавое дѣянье» заставляютъ его придти въ себя, и онъ, послѣ минутнаго размышленія, оправдываетъ свое убійство, приводя доводъ: кровь за кровь. Пусть оно (это убійство) злое,



КЪ ПОСТАНОВКЪ КОМ. „ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЪЕРА
НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.
ЛЮСТРА.

даже подлое, но оно ничѣмъ не хуже братоубійства: «такое-жъ злое, какъ короля убить и обвѣнчаться съ братомъ».

«Какъ короля убить?» въ ужасѣ и ничего не подозрѣвая спрашиваетъ мать.

«Да, мать, такъ я сказалъ». Твердо, непоколебимо и странно звучать эти слова въ затаившей жуткое молчаніе тишинѣ. Не такого конца ждалъ Гамлетъ, но судьба толкнула его поступить такъ, а не иначе; онъ покоряется ей. И вотъ онъ дѣлаетъ два шага по направленію къ убитому, чтобы окончательно убѣдиться въ его смерти. Медленно наклоняется онъ надъ нимъ, стараясь въ темнотѣ разглядѣть ненавистнаго ему врага и.., о ужасъ! Передъ нимъ трупъ не Клавдія, а Полонія. Какъ ужаленный, вскакиваетъ Гамлетъ и пятится отъ него. Страхъ и тупое разочарованіе опять поглотили его душу и затуманили его разумъ скорбнымъ отчаяніемъ. Съ окаменѣлой тревогой слѣдитъ за нимъ королева... Тревожно мигаютъ свѣчные язычки на тройномъ канделябрѣ. Зовутъ и притягиваютъ къ себѣ эти таинственные огоньки. Рука Гамлета тянется къ этимъ невольнымъ виновникамъ его страшной непоправимой ошибки. Подобно призраку, подъ гипнозомъ зловѣщей тишины, подходитъ онъ къ нимъ, беретъ со стола подсвѣчникъ... и тихо, какъ сама тишина, «ползетъ» обратно къ трупу Полонія. Долго стоитъ онъ надъ нимъ, освѣщая его мертвое, бѣлое, какъ мраморъ, лицо... и чуть слышно, съ искривленной улыбкой глубокаго страданія слезаютъ съ его устъ слова:

«Прощай, пронырливый и жалкій шутъ!

Я думалъ здѣсь поважнѣй кого застать».

Но вотъ среди таинственнаго дыханія смерти, сначала неясно, но потомъ все сильнѣе и сильнѣе до слуха Гамлета доносится чей-то стонъ... онъ постепенно переходитъ въ глухія рыданія... Кто это? Ахъ да! здѣсь его мать... Она уже не въ силахъ больше бороться со страхомъ... Съ плачемъ дѣтской безпомощности она ломаетъ свои руки. Ея тонкіе пальцы трещатъ, подобно костямъ мертвеца. Этотъ, едва уловимый, но острый, колющій до нестерпимой боли звукъ снова напоминаетъ Гамлету

«часъ полночныхъ чаръ, когда могилы кладбищъ свой разверзаютъ зѣвъ». Онъ вспомнилъ, зачѣмъ онъ здѣсь... Вспомнилъ, что онъ долженъ истерзать сердце матери... освободить его отъ соннаго тлѣнія и заразы и вырвать изъ него покаяніе.

«Да не ломай такъ рукъ! потише, сядь!» нервно-устало, но твердо говоритъ онъ ей, взявъ ее за руки и усаживая рядомъ съ собой.

«Пусть лучше я твое сломаю сердце.

Его я истерзаю... если непроницаемымъ оно не стало».

И намъ становится еще болѣе понятнымъ его жестокость къ матери и безграничная ненависть къ Клавдію: теперь ко всѣмъ его прежнимъ мученіямъ прибавилась новая горечь—обиды въ своей произвольной ошибкѣ въ убійствѣ Полонія, а не Клавдія; новые, тяжкіе укоры совѣсти. Въ сильныхъ, полныхъ сладострастно жгучаго экстаза чувствахъ и словахъ изливаетъ онъ передъ своей, когда-то обожаемой, матерью весь океанъ своихъ терзаній, все свое негодование. Съ ненавистью, не знающей предѣла, описываетъ онъ Клавдія; съ безграничной любовью и съ преклоненіемъ, какъ передъ Богомъ, вспоминаетъ онъ своего отца. Сравнивая ихъ по двумъ большимъ портретамъ, онъ, смотря на изображеніе Клавдія, готовъ его изрѣзать, заплевать. Смотря на отца, готовъ молиться, какъ передъ образомъ святого мученика и героя. (Самымъ сильнымъ и увлекательнымъ мерещится мнѣ исполненіе сцены съ портретами, великими нашими трагиками: Мочаловымъ, Ирвингомъ и Сальвини. Они своимъ воображеніемъ рисовали передъ собой четвертую стѣну, гдѣ по ихъ представленію должны были висѣть портреты обоихъ королей). Въ сгущенныхъ мрачныхъ до ужаса краскахъ обличаетъ онъ проступокъ матери и грозно взываетъ ее къ раскаянію.

«О Гамлетъ, замолчи!»—стонетъ королева—

«Мнѣ въ глубь души глаза ты обратилъ!

... Твои слова кинжалами вонзаются мнѣ въ уши!»

Но Гамлетъ ничего не видитъ... ничего не слышитъ... И хотя цѣль имъ достигнута—«кинжалами слова да будутъ», но въ пылу своего не-

ствовства, въ экстазѣ своей ненависти къ Клавдію онъ доходитъ до грубыхъ ругательствъ:

«Убійца, извергъ, злодѣй, шутовской король, воришка—стянувшій съ полки цѣнную корону, король въ лоскутьяхъ и заплатахъ...»—Почти однимъ дыханіемъ въ припадкѣ желчнаго изступленія захлебывается онъ и вдругъ... со страшнымъ крикомъ: «спасите, крыльями меня прикройте силы небесныя!»—падаетъ на полъ.

«Увы, онъ помѣшался!» шепчетъ королева, глядя на сына, который, устремивъ въ одну точку широко-раскрытые глаза, съ испугомъ говоритъ кому-то: «чего ты хочешь, дивный образъ?»

Но Гамлетъ не помѣшался. Галлюцинація-ли, вполне понятная послѣ всѣхъ тѣхъ страшныхъ событій, смѣнявшихся одно за другимъ съ такой неожиданностью; взвинченность-ли нервовъ, или послѣдствія припадка послѣ сцены представленія, но онъ ясно видитъ передъ собой призракъ своего отца. Королева, въ полной увѣренности, что Гамлетъ помѣшанъ, съ ужасомъ слѣдитъ за его непонятными движеніями, за его устремленными въ одну и ту-же точку глазами. Она, конечно, ничего не видитъ тамъ, кромѣ какихъ-то неясныхъ бликовъ луннаго свѣта на стѣнѣ. Вотъ почему еще болѣе сильное впечатлѣніе производитъ на насъ появленіе призрака, котораго реально на сценѣ нѣтъ. Его видитъ вначалѣ только одинъ Гамлетъ. Разстроенное ли воображеніе, или игра свѣта производитъ на него подобное ощущеніе, но онъ ясно «души своей глазами» видитъ передъ собой дорогой ему образъ и снова сомнѣніе, что духъ отца явился укорять его въ медлительности и именно теперь, когда сынъ имѣетъ въ рукахъ всѣ средства для завѣщанной имъ мести, вкрадывается въ его душу. Въ религіозномъ страхѣ, не спуская глазъ со стѣны, на которой все яснѣе и яснѣе обрисовывается воздушный образъ покойнаго короля, подползаетъ онъ на колѣняхъ все ближе и ближе къ нему и умоляетъ объяснить причину его появленія.

«О говори»,—тономъ покаянія шепчетъ онъ. И призракъ заговорилъ, но такъ тихо, что голосъ его не доходитъ до слуха матери.

«Не забывай. Явленье это да заостритъ твою притупленную волю».

Ужась охватилъ Гамлета, «въ глазахъ сказалась дикость мысли, — дыбомъ встали волосы и жизнь проснулась въ нихъ». Духъ отца подтвердилъ его сомнѣнія, онъ укоряетъ его въ бездѣйствіи и упрекаетъ за мать:

«Ты видишь, ужасомъ объята мать твоя;
О, стань между борьбой души ея и ею».

Любовь покойнаго короля такъ велика къ своей супругѣ, что онъ даже скрываетъ передъ ней свой приходъ: онъ чувствуетъ «слабость ея воображенья» и бережетъ ея покой.

Если это было бы не такъ, то почему же прежде онъ являлся Горацию, Марцеллу и Бернарду, и они его видѣли, а теперь для королевы онъ и не слышимъ и даже не видимъ? Конечно, все это условно.

Призракъ умолкъ. Недвижимъ Гамлетъ.

Поборовъ свое безпокойство, королева рѣшается подойти къ своему сыну; материнское чувство проснулось въ ней. Гамлетъ, не сводя глазъ съ призрака, инстинктивно почувствовалъ ея близость и, не мѣняя своей позы, ищетъ и находитъ ея руку: «Что, ну какъ тебѣ?» безсвязно, не понимая самъ своихъ словъ, бормочетъ онъ, и на вопросъ матери, кого онъ видитъ въ «пространствѣ», съ благоговѣйнымъ трепетомъ отвѣчаетъ: «его, его!» Съ глубокимъ состраданіемъ и съ безумной любовью къ отцу, со слезами на глазахъ проситъ онъ его не смотрѣть такъ скорбно. Онъ понялъ причину его появленія. Онъ не будетъ больше медлить... Онъ не оскорбитъ больше мать ни однимъ словомъ, но только «не гляди такъ на меня, иль ты ослабишь этимъ скорбнымъ взглядомъ мой страшный умыселъ».

Лунные блики таютъ и расплываются...

Съ жуткой напряженностью слѣдитъ за ними Гамлетъ... «Смотри, вонъ тамъ!.. Смотри, уходитъ онъ! Отецъ мой, какъ живой! Смотри, вотъ онъ идетъ...» Все блѣднѣе и тусклѣе лунный свѣтъ... Послѣдній его лучъ словно прощается съ Гамлетомъ... и... и все исчезаетъ.

Болѣзненно напряженная душа тянется за нимъ...

Что же это?—Галлюцинація? или правда, какъ говоритъ его мать—безуміе? Но пульсъ его спокоенъ такъ же, какъ и ея! Для доказательства онъ даже беретъ ея руку и сравниваетъ біеніе ея пульса со своимъ. Все, что онъ сейчасъ видѣлъ, все что говорилъ, онъ дословно можетъ повторить. Нѣтъ, это не безуміе.

Духъ отца явился къ нему напомнить объ исполненіи долга, онъ требовалъ не откладывать мести, но также просилъ пожалѣть свою мать и поговорить съ ней, «ставъ между борьбой души ея и ею». И вотъ, вмѣсто прежняго негодованія, угрозъ, ненависти, съ его устъ потокомъ льется самая нѣжная сыновняя любовь, доходящая до обожанія. Онъ бросается передъ матерью на колѣни, цѣлуетъ ея руки, гладитъ ее по волосамъ. Онъ весь полонъ состраданія, жалости и любви къ ней.

«Да, въ наше гнусное, удушливое время
У зла должна просить прощенья добродѣтель,
Моля о правѣ угодить ему».

И онъ умоляетъ ее не считать его слова безуміемъ... Просить покаянія въ былыхъ ея грѣхахъ и «не дѣлить съ дядей ложа». Онъ подѣтски увѣщаетъ ее, даетъ наивные, но трогательные по чистотѣ совѣты и, въ концѣ концовъ, проситъ у нея же благословенія.

Королева такъ рисуется впослѣдствіи два переходныхъ состоянія его въ этой сценѣ:

«Неистовъ онъ, какъ море, если съ вѣтромъ оно заспоритъ, кто сильнѣй...»
«Но и безуміе въ немъ *непорочно*, какъ золото въ рудѣ среди металловъ
низшихъ».

Поступокъ свой *оплакиваетъ* онъ».

Вся болѣзненная напряженность, физическая и духовная, потонула въ слезахъ раскаянія и состраданія, и Гамлетъ пришелъ въ себя.

И здѣсь его переломъ къ активной дѣятельности. Здѣсь то онъ и понялъ, что судьба сильнѣе всѣхъ его замысловъ и сомнѣній. Убійство Полонія—та же судьба. И теперь, уже окончательно вырванный изъ колеи жизни, онъ мрачно послѣдуетъ за ней, куда и на что бы она его ни повела.

Онъ подходитъ къ трупѣ Полонія и обращается къ нему съ такими знаменательными словами:

«Жалѣю я, но судьбѣ, должно быть, угодно было,
Чтобы мы взаимно другъ друга наказали».

«Взаимно»—для него часть доли оправданія, «судьба»—это уже почти все. Хотя онъ признаетъ и свою вину и обѣщаетъ дать отвѣтъ за смерть Полонія.

Но самыми значительными словами я считаю: «ужъ худо и теперь, а будетъ хуже вдвое». Такъ можетъ говорить человѣкъ, задумавшій свершить свое дѣло... Это доказываетъ и послѣдующій монологъ о «двухъ ехиднахъ», подкопъ которыхъ онъ устроитъ свой «футонъ глубже». Это уже организованный планъ. Убийство Полонія—худо, но оно случайно... Будущее рисуется Гамлету «вдвое хуже». Онъ знаетъ, что Розенкранцъ и Гильденстернъ поѣдутъ съ нимъ въ Англію, онъ предчувствуетъ, что Клавдій, послѣ уличенія въ убійствѣ короля, захочетъ какими-нибудь путями избавиться отъ него; ему нужно послѣднее доказательство его преступности, чтобы потомъ «по совѣсти и праву съ нимъ раздѣлаться своею же рукой» и обнародовать законность своего поступка.

Скептическое міросозерцаніе съ появленіемъ призрака въ этой сценѣ отходитъ на второй планъ, и Гамлетъ дѣятельно вступаетъ на твердую почву, и теперь его ничто не остановитъ, даже преступленіе. Розенкранцъ и Гильденстернъ заодно съ Клавдіемъ, слѣдовательно и они должны погибнуть.

Вотъ почему я считаю необходимымъ, въ виду того, что картина «на равнинѣ» въ послѣдующемъ актѣ пропускается, вставить, помимо словъ, существующихъ въ этой сценѣ: «ужъ худо и теперь, а будетъ хуже вдвое», не менѣе знаменательныя слова:

«О помыслы мои! у васъ въ предметѣ
Лишь *кровь* да будетъ впредь, или ничто на свѣтѣ».

Основываясь на такомъ толкованіи, я пропускаю для бѣльшей яркости монологъ Гамлета къ матери съ совѣтами, что ей нужно дѣлать, а прямо со словъ—«ужъ худо и теперь, а будетъ хуже вдвое»—перехожу—

«Я въ Англію поѣду; знаешь ты?»

А слова—«о помыслы мои» — у меня служатъ продолженіемъ того монолога, гдѣ Гамлетъ рассказываетъ матери о задуманномъ имъ планѣ, направить свой подкопъ футомъ глубже и взорвать Розенкранца и Гильденстерна.

«О наслажденье свестъ хитрость съ хитростью въ упоръ въ одно мгновенье!

О помыслы мои! у васъ въ предметѣ
Лишь кровь да будетъ впредь, или ничто на свѣтѣ».

Не менѣе важныя слова изъ того же монолога «на равнинѣ»:

«быть истинно великимъ—
Не значить ратовать изъ за причинъ великихъ,
Но за бездѣлицу вести великій споръ,
Когда задѣта честь...»—

— я тоже считаю нравственнымъ долгомъ вставить въ послѣднемъ актѣ, потому что въ нихъ ясно подчеркнуто освобожденіе Гамлета отъ скептическаго міросозерцанія.

Тамъ предстанетъ передъ нами уже новый освобожденный Гамлетъ. Въ немъ уже сейчасъ чувствуется перерожденіе: вторичное появленіе призрака уничтожило въ немъ борьбу испытаній вѣры и судьбы и отвлекло его отъ постоянныхъ думъ надъ тѣмъ міромъ, разстройство котораго онъ считалъ главнымъ своимъ призваніемъ исправить и связать. Но это-то сознаніе и было главнымъ виновникомъ всѣхъ его сомнѣній и бездѣйствія.

«Ну, а пока примусь за этого»—подходя къ трупу Полонія, говоритъ онъ и уже въ словахъ его не слышится ни слезъ, ни раскаянія, а только важная строгая дѣловитость.

«Пока!»—а впереди созрѣвающей неизбѣжный конецъ.

«Покойной ночи, мать...»—какъ послѣднюю отходную произноситъ онъ вслѣдъ уходящей королевѣ и остается одинъ на одинъ съ вѣчной загадкой жизни и смерти и съ ихъ главнымъ вершителемъ—человѣческой судьбой—въ лицѣ неподвижнаго, «важнаго и молчаливаго шута и болтуна»,

ГАМЛЕТЪ.

котораго когда-то кто-то называль Полоніемъ. Гамлетъ теперъ уже не боится смерти.

VI.

ГАМЛЕТЪ ПОСЛѢ ВТОРОЙ СЦЕНЫ ПОЯВЛЕНІЯ ПРИЗРАКА.

Убийство Гамлетомъ Полонія заставило Клавдія поспѣшить своимъ рѣшеніемъ немедленно отправить его въ Англію. Мысль, что тайна убійства стараго короля, отца Гамлета, раскрыта сыномъ, не давала ему покоя; онъ ясно понялъ планъ принца отомстить ему за преступленіе, а потому, чтобы избавиться отъ угрожающей опасности, «необходимо первымъ долгомъ уничтожить ея создателя». Опасность присутствія въ Даніи Гамлета, «любимаго безсмысленной толпой», объясняется имъ общей опасностью:

«Его свобода угрожаетъ всѣмъ и каждому изъ насъ», а потому создавъ совѣтъ «умнѣйшихъ» и объяснивъ имъ причину ссылки Гамлета въ Англію, онъ освобождается отъ всякаго рода подозрѣній. Планъ Клавдія хитро и обдуманно рассчитанъ, и Гамлету предстоитъ тяжелая съ нимъ борьба на жизнь и смерть. И вотъ: «корабль уже снаряженъ, вѣтеръ благопріятенъ», все готово, и Гамлетъ со своими неизмѣнными «пріятелями», которыхъ онъ успѣлъ «насквозь» разобрать, отплываетъ въ Англію.

Пожелаемъ ему, вмѣстѣ съ «безсмысленной» толпой, счастливаго пути... А пока окинемъ бѣглымъ взоромъ послѣдующія событія.

На пути своемъ въ Англію Гамлетъ встрѣчаетъ Норвежскія войска Фортинбраса, идущія походомъ на часть польскихъ владѣній. Узнавъ отъ одного изъ начальниковъ, что весь этотъ походъ изъ-за какого-то ничтожнаго клочка земли, который не стоитъ и пяти дукатовъ... что только честолюбіе и слава двигаютъ юнаго Фортинбраса и всѣхъ этихъ людей идти на вѣрную смерть—«въ могилу, какъ въ постель», заставляютъ Гамлета найти новое подтвержденіе своихъ прежнихъ ошибокъ; скепти-

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРЪ.

ВО ВТОРНИКЪ, 18-го ЯНВАРЯ,
артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
представлено будетъ.

I.

въ первый разъ:

КОГДА ЦВѢТЕТЬ МОЛОДОЕ ВИНО.

Комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ, соч. Бьёрнстjerne Бьёрн-сона, переводъ съ норвежскаго А. и П. Ганзенъ.

Новыя декорации работы гл. декоратора г. Лааддаскаго.

Съ участіемъ заслуженныхъ артистовъ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

г-жи **Ермоловой** и г. **Южина**.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

| | |
|--|------------------|
| Арвикъ, богатый землевладелецъ . . . | г. Южинъ. |
| Фру Арвикъ, его жена | г-жа Ермолова. |
| Альберта } ихъ | г-жа Левшина. |
| Елена } дочери | г-жа Музиль. |
| Марна } | г-жа Косарева. |
| Карлъ Тоннингъ | г. Ленинъ. |
| Галль, магистръ богословія | г. Браунъ. |
| Альвильда, его дочь | г-жа Берсъ. |
| Анна } подруги | экт. Рейзенъ. |
| Гувла } барышень | г-жа Алексѣева. |
| Юзефа } Арвикъ | г-жа Федотова 2. |
| Марія, служанка въ домѣ Арвикъ | г-жа Крочевская. |

Слуги. Носильщики.

II.

ЖЕМАННИЦЫ.

(Les précieuses ridicules).

Комедія въ 1-мъ актѣ, соч. Мольера (1659 г.),
переводъ П. П. Гнѣдича.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

| | |
|---|--------------------|
| Лагранжъ } отверженные | г. Худолеевъ. |
| Дюкруази } женихи | г. Полонскій. |
| Горжябюсъ, буржуа | г. Сашиль. |
| Мадлонъ, его дочь | г-жа Лешковская. |
| Като, его племянница | г-жа Вышневецкая. |
| Маротта, ихъ служанка | экт. Георгіевская. |
| Альманзоръ, ихъ мальчикъ слуга | мал. Ивклинъ. |
| Маркизь де-Маскариль, лакей Ла-гранжа | г. Правдинъ. |
| Виконтъ де-Жодле, лакей Дюкруази | г. Васенивъ. |
| 1-й носильщикъ | г. Лавинъ. |
| 2-й носильщикъ | экт. Галаховъ. |
| 1-й музыкантъ | экт. Зубовъ. |
| 2-й музыкантъ | экт. Чиркинъ. |

Дѣйствіе происходитъ въ Парижѣ, въ домѣ Горжябюсъ.

Постановка режиссера **С. В. Айдарова**.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.

БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.



ческое отношеніе къ себѣ за свою медлительность, тѣ вѣчныя сомнѣнія, которыя останавливали его отъ активнаго дѣйствія, приводятъ его къ безповоротному рѣшенію мести:

«О помыслы мои, у васъ въ предметѣ

Лишь кровь да будетъ впредь, или ничто на свѣтѣ».

И это рѣшеніе отвлекаетъ его отъ великаго подвига «связать цѣпь время» и призываетъ его перейти къ болѣе реальному. Сознаніе грандіозности выпавшаго на его долю жребія подавляло въ Гамлетѣ его духовную и волевою силу и мѣшало совершить завѣщанное призракомъ, но теперь онъ понялъ, что «великое» не есть только вдохновляться великими идеями и «ратовать за нихъ», но также и—«за бездѣлицу вести великій споръ, когда задѣта честь». И мы увидимъ дальше, какъ глубоко значеніе этихъ словъ, и какъ послѣдовательно безпощадно примѣняетъ ихъ къ дѣлу Гамлетъ, не останавливаясь ни передъ убійствомъ, ни передъ чѣмъ.

Возвращаясь къ этой сценѣ «на Равнинѣ», я еще разъ упоминаю, что, въ виду ея пропуска, я психологически связалъ ее съ предыдущей сценою съ матерью.

А между тѣмъ, въ Эльсинорѣ во время отсутствія принца произошли два крупныхъ событія. Бѣдная Офелія сошла съ ума. У Гёте въ «Вильгельмѣ Мейстерѣ» прекрасно описаны причины ея сумасшествія:

«Все существо Офеліи — пишетъ онъ—служитъ выраженіемъ сладостнаго, вполнѣ созрѣвшаго чувственнаго стремленія. Ея склонность къ принцу высказывается такъ сильно, доброе сердце ея до такой степени передается влеченію своему, что и отецъ, и братъ ея, оба опасаются, оба одновременно и даже довольно круто предостерегаютъ ее. Правила приличія настолько-же не помогаютъ ей скрыть ея сердечнаго волненія, насколько легкой флеръ не можетъ скрыть трепета ея дѣвственной груди,—необходимость соблюдать приличія даже еще болѣе выдаетъ Офелію. Ея воображеніе настроено, тихая нѣжность ея дышетъ пламеннымъ желаніемъ, и стоитъ только услужливой богинѣ «случайности» потряхнуть деревцомъ, чтобы плодъ тотчасъ-же свалился съ него».

Какъ это правдиво, тонко рисуетъ весь образъ Офеліи! Какъ при такомъ толкованіи становится понятнымъ ея безуміе и тѣ странныя слова и пѣсенки ея, которыя такъ были извращены и перетолкованы многими другими критиками.

«Тихо и незамѣтно жила Офелія, но у нея едва хватало силъ скрывать свою страсть, свои желанія... Какъ часто, быть можетъ, она пыталась, подобно неосторожной нянькѣ, убаюкивать чувственность свою пѣсенками... Во время своего безумія она передъ королемъ и королевой забавляется распѣваніемъ своихъ любимыхъ несвязныхъ пѣсень о дѣвушкѣ, подпавшей соблазну: о дѣвушкѣ, которая тайкомъ приходитъ къ любовнику своему... и такъ далѣе».

И вотъ заключеніе Гете: «когда она видитъ себя покинутою, отвергнутою и осмѣянною, когда въ душѣ ея безумнаго любовника все переворачивается вверхъ дномъ, и онъ ей, вмѣсто кубка любви, подноситъ горькій кубокъ страданій..., тогда сердце ея разрывается, всѣ основы ея существованія поколеблены, а тутъ еще на нее-же обрушивается смерть ея отца, и прекрасное зданіе это разрушается окончательно».

Что еще прибавить къ этимъ словамъ?

Одно только:

Есть ива надъ ручьемъ; серебристые листы
 Глядятся въ зеркало воды; туда пришла она...
 Когда къ вѣтвямъ она нависшимъ потянулась...
 обломился коварный сукъ;
 И въ плачущій ручей она упала вся въ цвѣтахъ...
 Отрывки пѣсенокъ она старинныхъ пѣла,
 Какъ бы опасности не сознавая, словно
 Для этой создана была стихіи
 И съ ней сроднилася¹⁾...

¹⁾ Актрисѣ, играющей Офелію, совѣтую прочесть въ сочиненіяхъ *В. Боткина* (статьи по литературѣ) вторую главу о Шекспирѣ; сочиненія *Гейне* т. 5. Офелія (Гамлетъ) и *С. Сычевскаго*, Шекспиръ (лекціи) Одесса 1892 г., «Офелія» стр. 118.

Офеліи не стало.

Не только на королеву, но и на Клавдія сумашествіе Офеліи произвело тягостное впечатлѣніе. Совѣсть, такъ долго молчавшая въ немъ, заговорила... а тутъ бѣда за бѣдой: въ народѣ прошелъ недобрый слухъ объ убійствѣ Полонія, трупъ котораго тайкомъ похоронилъ Клавдій. Вернувшійся изъ Франціи Лаэртъ полонъ подозрѣній. Клавдій чувствуетъ, что онъ не любимъ своимъ народомъ, что изъ нихъ найдутся «наушники», которые распускаютъ слухъ, что Полонія убилъ онъ. Молва эта распространится... Лаэртъ повѣритъ... и власти его, которой онъ такъ добивался и, наконецъ, достигъ такимъ преступнымъ путемъ, грозитъ неминуемая опасность. Онъ ясно понимаетъ, что Лаэртъ для него страшнѣе Гамлета; Лаэрта ничто не удержитъ отъ мщенія, его юная страсть не знаетъ самообладанія...

И предчувствія короля сбываются.

Въ странѣ—народное броженіе... Толпа избираетъ Лаэрта своимъ королемъ и вождемъ и, «какъ океанъ низины поглощаетъ», стремится въ покои Эльсинорскаго замка. Двери уже взломаны... Слуги Клавдія перебиты и «вѣроломныя датскія собаки», какъ ихъ называетъ Клавдій, врываются къ королю. Лаэртъ, подобный «возмутившемуся гиганту», требуетъ отъ него выдачи отца.

«Во тьму кромѣшную благоговѣнье, совѣсть!

И этотъ міръ и тотъ мнѣ ни по чемъ,

И будь что будетъ, но сполна за смерть отца отмстить я долженъ».

Какой яркій контрастъ съ Гамлетомъ. У того въ основѣ всей его душевной трагедіи—*міросозерцаніе*... Всѣ его муки совѣсти, всѣ его сомнѣнія—причина отношеній его къ «этому» и къ «другому» міру.

Неимовѣрныхъ усилій ума и хитрости стоило для Клавдія убѣдить Лаэрта, что убійца его отца не онъ, а Гамлетъ. Сумасшествіе сестры и ея ранняя смерть взываютъ къ неизбѣжной мести. На вопросъ короля, получившаго неожиданное извѣстіе о скоромъ прибытіи Гамлета въ Эльсиноръ, что намѣренъ предпринять съ нимъ Лаэртъ, тотъ отвѣчаетъ: «за-

ГАМЛЕТЪ.

рѣжу, хоть-бы въ церкви». Въ рукахъ Клавдія въ лицѣ Лаэрта теперь вѣрное оружіе, имъ онъ избавится отъ своего врага. Лаэртъ, затуманенный мщеніемъ, вступаетъ въ тѣсный союзъ съ нимъ и идетъ на позорный шагъ отравленія особымъ ядомъ кончика своей папиры.

Почему-же Гамлетъ такъ быстро вернулся?

На этотъ вопросъ отвѣтятъ намъ два письма, посланныя имъ черезъ матросовъ: одно къ Гораціо, другое къ королю.

Изъ письма къ Гораціо мы узнаемъ, что Гамлетъ въ *безумной своей храбрости* такъ увлекся схваткой съ пиратами, нападшими на ихъ корабль, что перескочилъ съ своего судна къ непріятелямъ и, такимъ образомъ, оказался въ плѣну у «великодушныхъ разбойниковъ»; въ письмѣ же къ королю принцъ извѣщаетъ его, что онъ *нагимъ* высаженъ на берегъ. И то и другое письмо заставляютъ насъ невольно задуматься. Въ первомъ письмѣ насъ поражаютъ фразы: «мнѣ надо сказать тебѣ на ухо слова, отъ которыхъ ты станешь нѣмъ, и все-же они гораздо легче того, что въ нихъ содержится»; во второмъ: «и тутъ, вымоливъ сперва прощеніе, расскажу»...

Но все-же самое главное покрыто тайною: почему Гамлетъ просить спѣшить къ нему Гораціо съ такою быстротою, «какъ-бы ты бѣжалъ отъ смерти». Передъ сценой на кладбищѣ, намъ необходимо разобраться въ этомъ... Оно и не трудно, потому что Гамлетъ подробно самъ рассказываетъ своему другу въ послѣднемъ актѣ передъ своимъ состязаніемъ съ Лаэртомъ, о томъ, что съ нимъ произошло за этотъ короткій промежутокъ времени. Съ умысломъ, или по ошибкѣ Шекспиръ построилъ эту разъясняющую сцену не до, а послѣ сцены на кладбищѣ, и вотъ почему намъ необходимо прежде чѣмъ говорить о ней—разобраться въ послѣдней сценѣ. Внутреннее состояніе Гамлета намъ станетъ тогда болѣе яснымъ и болѣе понятнымъ.

А дѣло было такъ.

Какъ только настала ночь, и на кораблѣ улеглись спать его друзья, Розенкранцъ съ Гильденстерномъ, Гамлетъ, обуреваемый новымъ своимъ

рѣшеніемъ прикончить скорѣе дѣло мести, не могъ заснуть. Онъ долго бродилъ по палубѣ и обдумывалъ планъ своего мщенія. Спать не давало ему еще то смутное безпокойство неизвѣстности, когда человѣкъ не знаетъ, что ожидаетъ его впереди.

Предчувствія, вѣчные спутники принца, предугадывали злое и вѣроломное въ замыслахъ Клавдія, но въ чемъ они,—это было для него тайной. Только державное письмо съ королевской печатью, посылаемое Клавдіемъ Англійскому королю, могло раскрыть ему глаза на эту тайну, но оно въ рукахъ Гильденстерна и Розенкранца. Отыскать и прочесть это письмо стало теперь для него главною цѣлью. Уйдя къ себѣ въ каюту, онъ пытался сномъ побороть въ себѣ эту мысль, но она еще сильнѣе, еще неотвязнѣе преслѣдовала его и тутъ. Мученія совѣсти, борьба благородства, сознание, что подобный шагъ граничить съ воровствомъ, не давали ему покоя и сна. Онъ въ «сердцѣ чувствовалъ какую-то борьбу... ему было хуже, чѣмъ въ кандалахъ мятежникамъ»... Но *кровь*, ставшая отнынѣ лозунгомъ его жизни, побѣдила, и онъ, накинувъ морской свой плащъ, вышелъ на палубу... Крадучись, какъ опытный воръ, онъ вошелъ въ каюту, гдѣ спали Розенкранцъ и Гильденстернъ, отыскалъ тѣ бумаги, которыя ему были такъ необходимы и вернулся обратно къ себѣ. Вскрывъ державное письмо, онъ узналъ о подлости Клавдія: по его приказу, англійскій король долженъ былъ немедленно казнить Гамлета.

Какъ долженъ былъ благодарить Гамлетъ судьбу, что она открыла ему глаза и толкнула его на такой рѣшительный шагъ.

«Какъ хороша рѣшимость!»—говоритъ онъ Горацію:
 «Надо знать, что необдуманность иной разъ
 Лучше глубокихъ замысловъ,
 И это учитъ насъ,
 Что Божество судьбою нашей править,
 Какой бы путь ни избирали мы».

Вотъ къ какому новому убѣжденію пришелъ Гамлетъ въ своемъ міросозерцаніи. Одно только Божество править міромъ и Оно ведетъ

человѣчество по своему начертанному пути. А потому долой всѣ сомнѣнія, долой страхъ!—Надо дѣйствовать и только дѣйствовать. «Быть истинно великимъ не значить ратовать изъ за причинъ великихъ, но за бездѣлицу вести великій споръ, когда задѣта честь». И вотъ это сознаніе властно призвало его къ рѣшимости дѣйствовать. Не придумавъ даже вступленія, онъ тутъ же сочинилъ другое письмо, гдѣ, поддѣлываясь подъ почеркъ Клавдія, написалъ приказъ внезапно умертвить Розенкранца и Гильденстерна. Гораціо ужаснулся его жестокости.

Но Гамлетъ теперь не скептикъ, не пессимистъ. Онъ бодро смотритъ впередъ. Его даже не беспокоитъ смерть Розенкранца и Гильденстерна: они въ заговорѣ противъ него... Они его предатели и, если имъ даже неизвѣстно содержаніе королевскаго письма (хотя онъ и въ этомъ не убѣжденъ: отъ нихъ можно всего ожидать), они должны погибнуть. Вѣра въ Божественный Промыселъ, въ судьбу, которая теперь управляетъ имъ и міромъ, не остановитъ его ни передъ чѣмъ. Возмездіе избрало его своимъ орудіемъ, и «опасно низкому душою очутиться подъ разъяренными ударами могучихъ противниковъ». Клавдій для него теперь могучій противникъ, символъ всечеловѣческой «язвы, разъѣдающей жизнь», и Гамлетъ избранъ уничтожить это зло.

«Дать этой язвѣ *нашу* жизнь все хуже разъѣдать,
Не значить ли быть грѣшникомъ великимъ?»

И помимо личной мести, въ немъ еще выросло *сознаніе общественнаго долга*. Не отомститъ Клавдію (земной язвѣ)—значить быть самому великимъ грѣшникомъ, а потому:

«Теперь-то, наконецъ, по совѣсти и праву,
Я съ нимъ раздѣляюсь своею же рукой».

Даже мужественное сердце Гораціо дрогнуло отъ этихъ словъ: такъ поразила его рѣзкая перемѣна, происшедшая въ принцѣ. Онъ подавленъ перерожденіемъ Гамлета и смущенно пытается заглянуть въ будущее:

«Получитъ скоро онъ (т. е. Клавдій) изъ Англій извѣстье
О томъ, какъ дѣло кончилось тамъ!»

— «Да скоро!» — отвѣчаетъ Гамлетъ — «но промежутокъ мой». Въ этихъ словахъ звучитъ столько рѣшимости, что не повѣрить имъ невозможно. «Жизнь наша — все равно, что сосчитать одинъ!» бодро, ясно заканчиваетъ Гамлетъ, съ улыбкой смотря на Гораціо. И онъ радостно, безъ тѣни сомнѣній, безъ размышленій совѣсти идетъ на эту мечь. Вотъ въ чемъ его подвигъ! Жизнь для него полна Божественнаго откровенія! Она снова зоветъ его! Человѣкъ долженъ жить, за него само Провидѣніе.

«И воробей не погибнетъ безъ воли Провидѣнія». Смерть не страшна — жизнь прекрасна! Духъ человѣческой освобожденъ, а съ нимъ придутъ и идеалы красоты и вѣчной правды на землѣ.

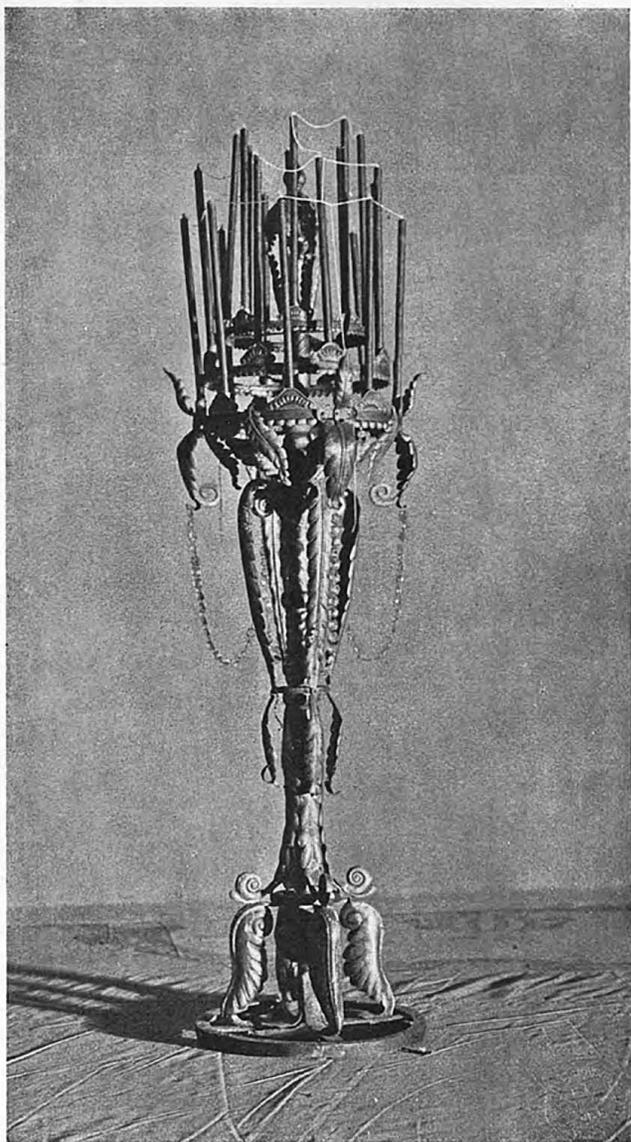
И вотъ почему посланная имъ письма производятъ на насъ странное, но вмѣстѣ съ тѣмъ бодрящее впечатлѣніе. Вотъ почему и въ сценѣ на кладбищѣ передъ нами снова Виттенбергскій студентъ-философъ: мечь рѣшена, пути къ ней ясны, духъ бодръ, — отчего же и не побесѣдовать съ другомъ на любимыя отвлеченныя темы?

Мертвая тишина на пустынномъ кладбищѣ, нарушаемая только звукомъ лопаты могильщика и его пѣсенкой... Вечерѣющее сѣверное небо... *Кресты—символь пройденной жизни человѣка...* Могилы—неотъемлемая его собственность... Вдали отдыхающее отъ бурь и волненій маленькое озеро... Все это настраиваетъ на философію... Мысли о смерти, такъ часто *отгоняемыя* нами нашимъ страхомъ и непрочными нашими радостями, приобрѣтаютъ здѣсь, въ царствѣ вѣчнаго покоя, свою особенную прелесть и зовутъ въ тотъ міръ, «гдѣ нѣтъ болѣзней, печали, но жизнь безконечная». Въ воздухѣ чувствуется тотъ грустный покой, когда угасающій свѣтъ торопится отдать землѣ свою послѣднюю ласку, свою послѣднюю теплоту, но знаетъ, что это ненадолго, а потому — свѣтъ грустный. На этомъ тихо дремлющемъ фонѣ появляются двѣ тѣни. Одна изъ нихъ закутана въ черный разорванный плащъ какого-то особаго покроя... То — Гамлетъ! Въ виду особыхъ соображеній онъ не захотѣлъ прямо явиться въ Эльсинорскій замокъ, а вызвалъ къ себѣ Гораціо. Письмо его къ ко-

ролю, въ которомъ онъ извѣщалъ его, что онъ «нагимъ высаженъ на берегъ», имѣло нѣкоторое основаніе: въ пылу схватки съ пиратами костюмъ его мѣстами сильно пострадалъ, а также и тотъ морской плащъ, который онъ накинулъ на себя, когда ночью блуждалъ по палубѣ. Въ такомъ видѣ, да еще въ темнотѣ, трудно узнать наслѣдника Датскаго престола. Даже могильщикъ, знавшій Гамлета съ дѣтства, не призналъ его: по ночамъ мало ли бродягъ слоняется по свѣту. Случайно попавши на кладбище со своимъ другомъ, Гамлетъ, при видѣ окружающей обстановки, невольно подпалъ подъ ея настроеніе. Крайняя впечатлительность его природы сказала и тутъ.

Вызвалъ онъ Гораціо по важному дѣлу: рассказать обо всемъ случившемся съ нимъ за время его отсутствія и о будущихъ планахъ. Мы уже знаемъ, въ чемъ состоятъ его планы; мы знаемъ, какъ онъ бодро, ясно идетъ къ намѣченной цѣли, а потому не будемъ повторяться, а прямо къ дѣлу.

Весь разговоръ на кладбищѣ съ Гораціо и могильщикомъ—красивый эпизодъ изъ жизни Гамлета, не имѣющій никакой силы, чтобы отвлечь его отъ того долга, которымъ теперь проникнуто все его существо. Наоборотъ, мысли, высказываемыя имъ здѣсь, еще болѣе углубляютъ наше представленіе о духовномъ богатствѣ Гамлета. И гдѣ, какъ не на кладбищѣ отдохнуть ему временно передъ свершеніемъ своего долга? Гдѣ, какъ не здѣсь, мученику правды и искателю истины окинуть духовнымъ взоромъ своимъ не только свой пройденный путь, но и путь всего человѣчества. Здѣсь Гамлетъ опять напоминаетъ собою того прежняго, милаго, красиваго философа, котораго мы когда-то встрѣчали въ Виттенбергскомъ университетѣ: красота мысли въ немъ не исчезла; остроуміе не притупилось; скорбь его приняла философскую покорность передъ загадкой Бытія.. Грустная иронія чувствуется въ ней при воспоминаніи объ Юрикѣ, Александрѣ, Юліи Цезарѣ, но сознаніе долга и великой вѣры въ Единое Божество, правящее нашей судьбой, зоветъ его къ свершенію этого долга. Предчувствія смерти и мысль, «до какого низкаго назначенія можетъ дойти человѣческой



КЪ ПОСТАНОВКЪ КОМ. „ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЪЕРА
НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.
КАНДЕЛЯБРЪ.

прахъ», — приводятъ его не къ отчаянію, какъ въ былое время, а скорѣе къ грустному элегическому размышленію о нашей смерти и тлѣнности, о нашемъ единственномъ равенствѣ на землѣ.

«Великій Цезарь палъ; онъ прахъ земной. Ужели
Отъ вѣтра имъ теперъ задѣлываютъ щели?
О, бранный прахъ того, предъ кѣмъ весь міръ дрожалъ...
Для стѣнъ замазкою отъ зимнихъ вихрей сталъ!»

Но что это? На кладбище тянется похоронная процессія... Среди провожающихъ гробъ—король, королева, ихъ дворъ и Лаэртъ.

«Здѣсь притаимся гдѣ-нибудь, посмотримъ», — шепчетъ Гамлетъ Горацию и послѣшно скрывается съ нимъ недалеко отъ ограды кладбища (или въ старой полуразрушенной часовнѣ у входа). Безмолвно подходит толпа провожающихъ къ вырытой могилѣ. Священникъ отказывается свершить свой послѣдній обрядъ молитвы надъ самоубійцей: по его словамъ, уставъ приказомъ власти и безъ того нарушенъ колокольнымъ звономъ и тѣмъ, что на покойной «дѣвственный вѣнокъ и дѣвичьи цвѣты». Взбѣшенный жестокостью и дикостью подобнаго обряда, Лаэртъ не выдерживаетъ и возмущенно при всѣхъ заявляетъ: «послушай, попъ жестокій!

«Сестрѣ быть ангеломъ на небѣ, ты-жъ въ аду завоешь въ мукахъ».

Но что это съ Гамлетомъ? Онъ одной рукой порывисто схватился за сердце, другой за плечо Горацию, чтобы не упасть. Извѣстіе о смерти любимой дѣвушки подкосило его... и, если бы не рядомъ стоявшій Горацию, онъ бы какъ снопъ свалился на землю. Блѣдный, самъ подобенъ мертвецу, онъ сначала замеръ... и только предсмертный вздохъ «какъ?! Офелія моя?» — вылетѣлъ съ тихимъ стономъ изъ его груди. Никто не услышалъ этого стона; но за то, Лаэртъ, несмотря на свое отчаяніе услышалъ имя Гамлета, произнесенное королевой Гертрудой. Осыпая цвѣтами могилу умершей, она вспомнила о сынѣ.

.... «Прости! Я Гамлета женой назвать тебя мечтала»...

Всю свою ненависть, злобу, возмущеніе направляетъ теперъ братъ на виновника смерти своей сестры. Въ припадкѣ жгучей, неудовлетворен-

ГАМЛЕТЪ.

ной обиды онъ бросается въ могилу... Онъ готовъ грызть землю... такъ же бы, ни минуты не задумываясь, разгрызъ бы горло Гамлету—убійцѣ его отца и виновнику сумасшествія и смерти его сестры. Злоба и отчаяніе въ своемъ желчномомъ неистовствѣ не выбираютъ словъ... не понимаютъ ихъ значенія. Отсюда и тѣ напыщенные вопли—плодъ французскаго воспитанія.

Гамлетъ не выдержалъ. Еще новое великое горе стряслось надъ нимъ... Оно тѣмъ сильнѣе, что случилось такъ неожиданно. Снова проснулась въ немъ горячая любовь къ дѣвушкѣ и глубокое раскаяніе въ томъ, что онъ такъ жестоко отвергъ ее. Непоправимо это горе... но оно бы и умерло съ нимъ, и никто бы о немъ никогда не услышалъ, если бы не внѣшній, чуждый, ему пагубный вопль Лаэрта съ проклятіями на Гамлетовскую голову, «чье дѣло гнусное лишило Офелію разсудка свѣтлаго». Тамъ, гдѣ затронуто было чувство его любви къ Офеліи, онъ пересилилъ себя и выстрадалъ въ тишинѣ свое горе; но тамъ, гдѣ крикливые вопли опошлили глубину его внутренняго переживанія и рѣзкимъ диссонансомъ ворвались въ міръ его печали, Гамлетъ уже не могъ остаться въ роли равнодушнаго подслушивателя-шпіона и, несмотря на увѣщеванія Горацио не показываться среди придворныхъ, онъ выступилъ впередъ. Медленно, наружно спокойно входитъ онъ въ толпу. Въ темнотѣ, въ закутанномъ разорванномъ морскомъ плащѣ и съ низко опущенными на блѣдное лицо полями странной шляпы, его сначала никто не узнаетъ, и только круговой шопотъ встрѣчаетъ появленіе таниственнаго незнакомца... «Кто это? кто это?...—проносится въ рядахъ придворныхъ...

«Это я»,—тихо, печально, но съ достоинствомъ отвѣчаетъ онъ—«Датчанинъ Гамлетъ» 1).

— «Гамлетъ?!!»... повторяетъ изумленная толпа...

«Гамлетъ?!!»—проклятое имя долетаетъ до слуха Лаэрта... Къ дьяволу тебя!»—кричитъ онъ и, выпрыгнувъ изъ могилы, бросается на Гам-

1) Ни въ какую могилу прыгать онъ не будетъ. Ни въ одномъ quarto, ни въ одномъ folio такой ремарки нѣтъ.

лета, пытаясь задушить его своими руками. Толпа въ страхѣ не знаетъ на что рѣшиться... Гамлетъ защищается. Сначала онъ даже проситъ Лаэрта опомниться... Потомъ онъ угрожаетъ ему... Наконецъ, самообладаніе его покидаетъ, и онъ уже съ силой «немейскаго льва» готовъ самъ задушить Лаэрта. Борьба превращается на жизнь и смерть. Въ Гамлетѣ опять проснулось то «опасное, чего всѣ должны страшиться».

«Разнять ихъ!»—въ страхѣ кричитъ король. На помощь къ другу бѣжитъ Гораціо:

«Принцъ, милый, успокойтесь!»

Лаэрта оттаскиваютъ придворные друзья и служащіе... Гораціо увлекаетъ за собою Гамлета. Но очутившись снова подлѣ свѣжей могилы Офеліи, Гамлетъ не въ силахъ побороть себя и, вырвавшись изъ рукъ Гораціо, тяжело дыша и какъ то странно потрясая рукой надъ могилой Офеліи, громко всѣмъ заявляетъ, что будетъ биться съ Лаэртомъ «за это дѣло, пока не перестанутъ мигать вѣки».

«О, сынъ мой, за какое дѣло?—спрашиваетъ его съ ужасомъ королева.

Всѣ натянутыя нити его наболѣвшей души и тѣла словно сразу порвались. вмѣстѣ съ безумнымъ крикомъ вылетѣли и тысячи признаній, такъ долго и свято скрываемаыя имъ ото всѣхъ, и мучительное, позднее раскаяніе и покаяніе—единственное, что онъ могъ принести сейчасъ на могилу обожаемой своей Офеліи, которую любилъ онъ «больше, чѣмъ сорокъ тысячъ братьевъ». Упавши на колѣни передъ могилой, онъ съ мольбой протягиваетъ свои руки и шепчетъ послѣднюю молитву прощенія, забывая всѣхъ присутствующихъ, даже Лаэрта, и не скрывая ни отъ кого своего отчаянія.

Но Лаэртъ не можетъ простить его... Смертельная обида должна быть смыта кровью: онъ снова готовъ броситься на своего врага и уже со шпагою въ рукахъ; но, оправившіеся отъ перваго испуга придворные и друзья Лаэрта, силою удерживаютъ его и обезоруживаютъ. Среди этой свалки королева въ страхѣ проситъ взбѣшеннаго мстителя пощадить Га-

млета... а король, видя смущеніе озадаченнаго Лаэрта отнятіемъ у него шпаги, уговариваетъ его успокоиться, убѣждая, что Гамлетъ сумасшедшій. Больно и обидно стало Гамлету отъ этихъ словъ короля. «Онъ сумасшедшій? Ха-ха-ха? А Лаэртъ развѣ не сумасшедшій? Лаэртъ можетъ стонать, вопить, прыгать въ могилу, говорить хвастливыя высокопарныя рѣчи,—и ему всѣ вѣрятъ! Ему, какъ брату, подобаеъ безумствовать, скорбѣть, а истиннаго, безысходнаго отчаянія никто не видитъ и никто не хочетъ знать!» Конечно, думая и чувствуя такъ, Гамлетъ не сознаетъ въ эту минуту своей несправедливости по отношенію къ Лаэрту. Больше! онъ даже не чувствуетъ, какъ онъ слабъ и безпомощенъ въ своемъ горѣ на глазахъ у всѣхъ... Оно такъ сильно, что заставило его забыть свою гордость, свое положеніе, а главное—свой долгъ.

— «Ну, покажи, чтобъ сдѣлалъ ты?»—тихо съ надтреснуто хриплымъ смѣшкомъ обращается онъ къ Лаэрту; но его иронія это—сочащаяся кровью рана; каждый его смѣшокъ—сдавленное рыданіе..

«Ты реवेशь?»—съ какимъ то болѣзненнымъ злорадствомъ говоритъ онъ въ концѣ: «вопить могу и я».

— «Безумье это»... шепчетъ королева, съ состраданіемъ глядя на своего единственнаго сына...

«Но не долго у него припадокъ длится,
Вновь станетъ кротокъ онъ, какъ горлица,
Когда птенцовъ она голубитъ золотистыхъ,
И будетъ тихъ и молчаливъ».

Вотъ «этого» только и нужно было обезумѣвшему Гамлету... только одну крупицу сочувствія инстинктивно просила его осиротѣвшая душа и эту крупицу подала ему его мать. Онъ ласково взглянулъ на нее... глаза его вдругъ наполнились слезой благодарности и, неожиданно для себя и для другихъ, онъ вошелъ въ толпу. Подойдя къ матери, онъ поцѣловалъ съ сыновней нѣжностью ея руку, а потомъ, повернувшись къ Лаэрту, протянулъ ему свою, какъ бы въ знакъ мира и любви. Дѣйствительно, онъ похожъ сталъ въ эту минуту на ту горлицу, про которую сейчасъ только



КЪ ПОСТАНОВКЪ КОМ. „ДОНЪ—ЖУАНЪ“ МОЛЪЕРА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.
МЕБЕЛЪ НА СЦЕНЪ.

что говорила королева... Кротко, тихо и молчаливо «продѣлалъ» онъ все это на глазахъ у всѣхъ.

Но Лаэртъ не Гамлетъ, а потому примиренія быть не можетъ. Не скрывая своей ненависти, онъ съ презрѣніемъ отворачивается отъ довѣрчиво протянутой руки.

«Послушай, за что со мной обходишься ты такъ?
Всегда тебя любилъ я?»...

Съ грустнымъ упрекомъ говорить ему Гамлетъ. Безпокойно бѣгающими кошачьими глазами слѣдитъ за этой сценой король Клавдій. Наконецъ, онъ рѣшается подойти къ Лаэрту. Не сводя своего улыбочато-подмигивающаго взгляда съ Гамлета, онъ начинаетъ что-то шептать на ухо Лаэрту. Буря негодованія, ненависти и злобы хлынула опять въ душу принца. Мысль, что главный виновникъ всѣхъ его несчастій, а также и смерти Полонія и Офеліи все еще живъ и «можетъ улыбаться!.. улыбаться»...— снова приводитъ его въ ярость.

«А, да не все-ль равно!» уже не владѣя собой, громко произносить онъ.

«Самъ Геркулесъ, что тамъ ни дѣлай»... (т. е. будь ты, Лаэртъ, хоть самимъ Геркулесомъ), «котъ всегда мяукаетъ»... (король всегда будетъ шептаться и подличать), «но день для „пса“ (т. е. для меня Гамлета), придетъ».

При послѣдней фразѣ онъ, какъ бы въ подтвержденіе своихъ словъ, съ силой ударяетъ себя въ грудь, и еще разъ окинувъ короля, этого «улыбающагося изверга», полнымъ ненависти, беспощаднымъ взглядомъ, быстро убѣгаетъ съ кладбища. Король, взволнованный его странной выходкой и ему одному понятными словами, проситъ Гораціо идти за принцемъ. Избавившись отъ ненужнаго и опаснаго свидѣтеля, Клавдій, уже не стѣсняясь присутствующими, прямо обращается къ Лаэрту, чтобы тотъ пересталъ волноваться, а, «почерпнувъ терпѣніе во вчерашнемъ разговорѣ, приступилъ бы скорѣе къ дѣлу».

Мы знаемъ, въ чемъ состоитъ «это» дѣло. Мы знаемъ также, что

Гамлетъ не изъ трусости, а изъ раскаянія готовъ примириться съ Лаэртотомъ. Онъ видитъ въ немъ отраженіе своей судьбы, вѣдь оба они—жертвы долга мести. Но пылкій Лаэртъ, внѣшній герой оскорбленной чести, не въ силахъ побороть въ себѣ прямолинейной вкоренившейся военной традиціи, установленной закономъ и по сейчасъ: отомстить Гамлету, это — смыть позоръ съ себя и со всей своей семьи. И вотъ, въ сущности добрый, но поверхностный юноша идетъ на подлое преступленіе, только бы добиться своего торжества. Опять какъ ярко выступаетъ контрастъ его съ Гамлетомъ. Гамлетъ—духовный мститель, и его мысль всегда борется съ инстинктомъ крови; въ Лаэртѣ же инстинктъ крови побѣждаетъ все остальное— даже честь.

Гамлетъ въ себѣ выстрадалъ *рѣшеніе* пролитія крови по совѣсти и долгу; безспорно, *оно* ужасно и по христіанскимъ законамъ наказуется его собственною смертію. Но оправданіемъ для него служить тотъ путь непрерывной мучительной борьбы сознанія долга съ волею, который и привелъ къ освобождающему его духъ выводу, что небесное правосудіе избрало его своимъ орудіемъ мести... Пусть этотъ выводъ ужасенъ, но онъ вернулъ ему основное міросозерцаніе, прошедшее черезъ горнило скептицизма. И послѣ всѣхъ своихъ великихъ мукъ и тревогъ душа его вновь способна связать смыслъ и правду Бытія. Мученикъ правды и искатель истины, заблудившійся въ топкихъ болотахъ мірской лжи и пошлости, нашелъ свою тропинку, которая привела его къ вѣрѣ въ Провидѣніе, управляющее имъ и всѣмъ міромъ. Теперь въ немъ нѣтъ ни тѣни прежнихъ сомнѣній и колебаній.

Въ сценѣ съ Осрикомъ, явившимся переговорить съ нимъ объ условіяхъ состязанія его съ Лаэртотомъ, мы видимъ Гамлета въ добродушно ироническомъ настроеніи. Въ немъ уже не замѣчается прежняго яда личнаго раздраженія, какъ въ былое время съ Полоніемъ, Розенкранцемъ и Гильденстерномъ, а вѣдь Осрикъ перецеголялъ ихъ всѣхъ въ придворной пошлой лощености, угодливости и внутренней безсодержательности. «Онъ уже и передъ грудью матери разсыпался въ комплиментахъ раньше, чѣмъ

приняться сосать»—говорить о немъ съ усталой улыбкой Гамлетъ. Его утомила болтовня одного изъ яркихъ представителей «пустого вѣка»... Но воспоминанія о Полоніи, на котораго такъ похожъ только что сейчасъ ушедшій Осрикъ... смерть любимой Офеліи... и, наконецъ, мысль о состязаніи съ ея братомъ Лаэртомъ, «дружбу котораго онъ всегда цѣнилъ»... все это, въ связи со свершившимися роковыми событіями, вновь покрыло томящей тоской его душу и вдругъ тяжелое предчувствіе мелькнуло въ немъ. Неясный страхъ отъ ужасной мысли, что онъ не успѣетъ свершить своего долга мести, и король Клавдій, главный виновникъ всѣхъ несчастій его родной страны, подлый убійца своего брата, останется живъ—заставилъ вздрогнуть его.

«Ты представить себѣ не можешь, какъ нехорошо у меня на сердцѣ—говорить онъ Гораціо, но сейчасъ-же пытается себя побороть и уже, отогнавъ отъ себя это щемящее чувство, убѣждаетъ своего друга, что «все это ничего не значитъ, что это только глупости, которыя могутъ встревожить женщину». Гораціо, не разъ убѣждавшійся въ сбываемости его предчувствій, уговариваетъ принца отложить состязаніе на другой разъ, но Гамлетъ снова непреклоненъ. Вѣра въ Провидѣніе, «безъ воли котораго и воробей не погибнетъ», и сознаніе: «если теперь, то не послѣ; если не послѣ, то теперь; и если не теперь, то когда-нибудь да придется-же»—приводятъ его къ безповоротному рѣшенію—«будь, что будетъ». Онъ опять бодръ и спокоенъ; предчувствіе побѣждено и передъ нами—не «бездѣльникъ вялый, малодушный, на дѣло не способный», а грозный мститель, избранный небеснымъ правосудіемъ. И онъ готовъ къ этой роли. Онъ глубоко сознаетъ ея значеніе и подтверждаетъ свое избраніе словами къ Гораціо:—«быть готовымъ—въ этомъ все». Противъ Лаэрта Гамлетъ, конечно, ничего не можетъ имѣть, наоборотъ онъ чувствуетъ къ нему свое душевное родство, и искренно проситъ передъ дуэлью у него прощенія:

«Прости мнѣ другъ; тебя обидѣлъ я,
Но ты по рыцарски прости мнѣ это».

Здѣсь я вполнѣ раздѣляю взглядъ критика Сеймура, утверждающаго, что дальнѣйшія слова обращенія Гамлета къ Лаэрту не принадлежатъ Шекспиру. Притворная ложь... и въ такую минуту не вяжется ни съ одной чертой характера Гамлета. То-же самое мнѣніе подтверждаютъ и Джонсонъ и К. Р.

Итакъ, Гамлетъ первый протягиваетъ руку примиренія отъ чистаго сердца, но Лаэртъ иного сорта герой: въ немъ законы личной чести превыше всего, а потому примиренія безъ поединка быть не можетъ. Пятно безчестья должно быть смыто внѣшнимъ обычаемъ страны и, хотя дружбу Гамлета къ себѣ онъ принимаетъ, какъ любовь, и вѣроломно общается не обидѣть его, но состязаніе должно произойти при «испытанныхъ въ вопросахъ чести судьяхъ».

Гамлетъ, повѣрившій искренности чувствъ Лаэрта, охотно и радостно соглашается на «братскій» поединокъ. «Прямой, безопасный, чуждый подозрѣнія, рапиръ осматривать не станетъ онъ». Такъ рисуетъ Гамлета его злѣйшій врагъ, король, склоняя Лаэрта на подлый поединокъ. При такихъ качествахъ характера принца никому не трудно обойти и погубить его, тѣмъ болѣе Лаэрту, не довѣряя которому у него нѣтъ причины.

Тонкій психологъ, критически разбирающійся во всѣхъ внутреннихъ движеніяхъ человѣческой души, довѣрчивый, какъ ребенокъ, онъ не подозреваетъ всей низости своихъ враговъ и гибнетъ черезъ свою довѣрчивость именно тогда, когда планъ мести висѣлъ на волоскѣ отъ исполненія.

Судьба и тутъ поймала свою жертву и Гамлетъ гибнетъ вмѣстѣ съ другими... гибнетъ, попавши въ ловушку того, кого онъ долженъ былъ давно уже уничтожить.

Рапиры подмѣнены... Дуэль начинается.

Передъ нами опять съ оружіемъ въ рукахъ горячій Виттенбергскій студентъ. Онъ всегда любилъ военныя упражненія, а потому и сейчасъ для него ничего не существуетъ, кромѣ желанія состязаться. «Начнемъ!»— обращается онъ весело къ Лаэрту и первый съ юношескимъ пыломъ бросается на него. Уже два ловкихъ удара нанесены имъ, смущенному



Ф. И. ШАЛЯПИНЪ ВЪ РОЛИ БОРИСА ГОДУНОВА.
„БОРИСЪ ГОДУНОВЪ“ МУСОРГСКАГО НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

своимъ предательствомъ, Лаэрту. Клавдій, видя понятную робость своего союзника, въ тревогѣ шепчетъ королевѣ: «нашъ сынъ одержитъ верхъ»;— на что она, искренно волнуясь за сына и желая ему побѣды, отвѣчаетъ— «усталъ и запыхался онъ». Минута перерыва. Гамлетъ спѣшитъ къ матери, которая заботливо предложила ему свой платокъ утереть его мокрое лицо... Воодушевленный удачей, онъ отказывается отъ приготовленнаго для него питья:

«Мнѣ пить еще не время, мать, сейчасъ».

Питье съ ядомъ, предназначенное Клавдіемъ для Гамлета, выпиваетъ королева.

«Слишкомъ поздно!»—въ ужасѣ шепчетъ коронованный злодѣй. Лаэртъ готовится къ рѣшительному удару; Гамлетъ словно самъ торопитъ свой конецъ. Весело, безъ тѣни непрязни, онъ проситъ Лаэрта нападать на него серьезно, а не въ шутку; тотъ наноситъ ему ударъ, но въ пылу схватки выбиваетъ изъ рукъ его рапиру. Долгъ вѣжливости въ поединкѣ подобнаго рода, который имѣетъ цѣлью не смертоубійство, а только состязаніе въ ловкости, требуетъ отъ Лаэрта обязанности поднять упавшую рапиру Гамлета и предложить ему на выборъ одну изъ двухъ.

Гамлетъ къ его ужасу избираетъ отравленную съ «клинкомъ безъ пуговики»—и уже въ слѣдующей схваткѣ поражаетъ ею Лаэрта на смерть. Король потрясенъ и въ страхѣ кричитъ, чтобы розняли дерущихся. Гамлетъ, ничего не видя, ничего не соображая, порывается продолжать состязаніе. Горацио, замѣтивъ кровь «на обѣихъ сторонахъ», взволнованно спѣшитъ къ своему другу. А судьба коситъ, коситъ и коситъ свои жертвы. Съ королевой дѣлается дурно, она падаетъ.

«Что съ королевой?»—испуганно спрашиваетъ Гамлетъ...

«О милый Гамлетъ мой,—питье, питье!»

«Мнѣ дали яду!»—доносится до него предсмертный ея голосъ.

Нечеловѣческій крикъ огласилъ своды Эльсинорскаго замка. «Измѣна!» Но кто измѣнникъ? Лаэртъ обличаетъ короля. Тотъ спѣшитъ въ ужасѣ скрыться... Но чѣмъ сильнѣе его страхъ, тѣмъ медленнѣе его движенія.

ГАМЛЕТЪ.

На подобіе тигра, несется за нимъ по лѣстницѣ разъяренный Гамлетъ съ отравленной рапирой. Настигнувъ «проклятаго любодѣя», онъ тутъ-же закалываетъ его. Но ему мало физическаго убійства... «Вотъ, пей до дна!»—въ изступленіи кричитъ онъ, вливая въ горло задыхающагося Клавдія послѣднія капли отравленнаго вина. Безумнымъ поступкомъ этимъ онъ словно хочетъ отравить не только кровь, но и душу умирающаго кровосмѣсителя.

«Палачъ свирѣпый—смерть отсрочки не даетъ». Да и станетъ-ли она давать отсрочку отъявленному злодѣю, когда она не жалѣетъ ни добрую, но слабохарактерную женщину, королеву Гертруду, ни пылкаго, поверхностнаго, но «славнаго малаго» Лаэрта, ни мученика правды, заблудившагося искателя истины, принца Гамлета? Но какъ прекрасны предсмертныя минуты этого великаго человѣка! Какимъ просвѣтлѣніемъ и умиротвореніемъ полна его душа... Лаэртъ своимъ послѣднимъ обращеніемъ къ нему снялъ съ его души великій гнетъ:

«Простимъ другъ-другу, благородный Гамлетъ;
Смерть моего отца съ моею на тебя,
Твоя-же на меня да не падетъ!»

— «Будь небомъ ты прощенъ! Я за тобой иду»—отвѣчаетъ ему Гамлетъ, самъ уже чувствуя приближеніе смерти.

«Горацій, смерть пришла!» Восторженнымъ шопотомъ привѣтствуетъ онъ ее... долгожданную, несущую ему свободу, избавленіе и покой.

«Тебя о смерть, тебя зову я, утомленный!
Усталъ я видѣть честь поверженной во прахъ,
Заслугу—въ рубищѣ, невинность—оскверненной,
И вѣрность—преданной, и истину—въ цѣпяхъ;
Глупцовъ, гордящихся лавровыми вѣнками,
И обезславленныхъ, опальныхъ мудрецовъ,
И дивный даръ небесъ, осмѣянный слѣпцами,
И злое торжество пустыхъ клеветниковъ:
Искусство—робкое предъ деспотизмомъ власти,
Безумья жалкаго надменное чело,

И силу золота, и гибельныя страсти,
 И Благо—плѣнникомъ у властелина Зло.
 Усталый, льнулъ бы я къ блаженному покою,
 Когда бы смертный часъ не разлучалъ съ тобою».

(66-й сонетъ Шекспира).

И Гамлетъ долженъ погибнуть, какъ гибнуть всѣ мученики правды. Его Голгова—путь всѣхъ его сомнѣній, путь борьбы съ человѣконенавистничествомъ, со всей злобой, ложью и пошлостью людскою. Онъ и побѣжденный, онъ же и побѣдитель; но побѣда достается ему своей собственной смертью. Гамлетъ умираетъ за правду и даже въ послѣднюю минуту полонъ тревоги, что смерть, которая не даетъ никому отсрочки, не дастъ и ему времени повѣдать свою судьбу «непосвященнымъ». Его послѣдняя героическая вспышка въ ту минуту, когда Гораціо хочетъ умереть вмѣстѣ съ нимъ, какъ «древній римлянинъ», являетъ собою всю важность принятой имъ на себя идеи «связать цѣпь временъ». Умереть Гораціо; кто же расскажетъ людямъ о его страданіяхъ, о томъ, что побуждало его поступать такъ, а не иначе?... Что толкало и что мѣшало ему дѣйствовать?

«Что за пятно на мнѣ пребудетъ, другъ Горацій,
 Когда бы тайною осталось все это?
 Но если ты любилъ меня когда-нибудь,
 То отрекись на время отъ блаженства—
 И поживи, томясь въ зломъ мірѣ этомъ,
 Чтобы повѣдать судьбу мою».

Смерть для него блаженство, но она безцѣльна, если жизнь его, полная борьбы за идею правды на землѣ, останется тайной.

(Маршъ въ отдаленіи и выстрѣлы за сценой).
 «То юный Фортинбрасъ, съ побѣдой возвратясь
 Изъ Польши, залпами шлетъ Англійскимъ посламъ
 Воинственный привѣтъ».

«Вѣстей изъ Англии мнѣ не дожидаться»—съ грустью говоритъ умирающій Гамлетъ. Но и тутъ онъ вѣренъ себѣ: свой предсмертный выборный

ГАМЛЕТЪ.

голосъ онъ предрекаетъ Фортинбрасу, тому юному герою, который за честь страны шелъ со своими людьми «на гибель вѣрную въ могилу, какъ въ постель». Достойное, благородное сердце Гамлета въ послѣднія минуты своего бѣненія полно заботой о своемъ родномъ народѣ. И онъ вспомнилъ ясный солнечный день на равнинѣ... Вспомнилъ бодрья, веселыя лица воиновъ, идущихъ на смерть и ихъ предводителя такого же бодрого, смѣлаго, не раздумывающаго, а дѣйствующаго... Вспомнилъ, какъ онъ въ ту минуту позабывалъ его прямому характеру, не знающему сомнѣній... не вѣдающему страха передъ «Великимъ»... передъ всѣмъ тѣмъ, что и погубило Гамлета... И вотъ, теперь тотъ возвращается съ побѣдой... а онъ—умираетъ.

«Быть истинно великимъ
Не значить ратовать изъ за причинъ великихъ,
Но за бездѣлицу вести великій споръ,
Когда задѣта честь...»

повторяетъ про себя умирающій принцъ тѣ свои слова, которыя онъ самъ себѣ сказалъ тогда на равнинѣ и которымъ онъ хотѣлъ слѣдовать по пути своей будущей жизни...

«Слова, слова, слова!..» Жизнь не нуждается въ нихъ— и онъ умираетъ. Но тотъ, кто останется живъ, тотъ, кто займетъ его мѣсто, пусть знаетъ, что руководило Гамлетомъ подать предсмертный выборный голосъ за него... Да, Фортинбрасъ долженъ знать это. Блиско— близко наклоня къ себѣ вѣрное ухо Гораціо, онъ шепчетъ послѣднее свое завѣщаніе:

«Все повѣдай ему, великое и малое,
и что руководило мной...»

«Великое»—это идея спасти свою страну отъ «язвы», лжи, позора и преступленій; вернуть ей нравственный устой и прежніе идеалы, воплощеніемъ которыхъ былъ его отецъ.

«Малое»—убійство Полонія, Розенкранца, Гильденстерна, Клавдія и даже смерть Офеліи...



Г. АНДРЕЕВЪ 1 ВЪ РОЛИ БОРИСА ГОДУНОВА.—Г-ЖА ГВОЗДЕЦКАЯ
ВЪ РОЛИ КСЕНИИ.—Г-ЖА ПАНИНА ВЪ РОЛИ МАМКИ.
„БОРИСЪ ГОДУНОВЪ“ МУСОРСКОГО НА СЦЕНЪ МАРИНСКОГО ТЕАТРА.

«Конецъ»... шепчетъ онъ, поддерживаемый Горацио и «устаи льнетъ къ блаженному покою».

И вотъ глаза его устремляются въ высь... Онъ видитъ тамъ кого-то... Ангеловъ-ли? Христа-ли, зовущаго его къ себѣ?.. Царство-ли рая?.. И какая-то стихійная сила поднимаетъ его... руки расправляются, какъ два крыла, чтобы летѣть, а можетъ быть, какъ пригвожденныя къ кресту... Не знаю...

«Молчаніе».

Но просвѣтленная, неземная улыбка, покрывшая его изстрадавшееся лицо, какъ будто говоритъ намъ, что великій мученикъ нашель свой блаженный покой, и передъ нимъ открылись врата вѣчной тайны, которую онъ и унесъ съ собой...

Конецъ—молчанье.

«Доброй ночи, о милый принцъ!
Твой сонъ пусть ангелы лелѣютъ».

ПОСЛѢСЛОВІЕ.

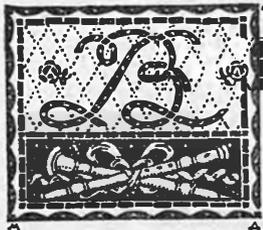
И да проститъ мнѣ читатель это маленькое послѣсловіе!

Что толкнуло меня писать о «Гамлетѣ», я, насколько могъ, уже объяснилъ въ началѣ моего труда. Онъ конченъ. Пусть такъ. Но написать — одно, исполнить — другое. Я говорю объ актерскомъ исполненіи. Сознаю, что все пережитое мною и изложенное здѣсь, много, очень много поможетъ мнѣ въ моей главной задачѣ—«сыграть» Гамлета на сценѣ. Но для актера понять не есть еще его творчество; почувствовать не есть еще то, чтобы и зритель почувствовалъ его. Важно изобразить, воплотить въ живое каждое движеніе своей души, каждую свою мысль, каждый свой шагъ и жестъ. Вдохнуть въ себя творчество и вдохновить имъ другихъ, это та чудная загадка, ради которой работаешь, надѣешься, страдаешь и въ страданіяхъ своихъ находишь великую радость, которая помогаетъ тебѣ

вѣрить въ себя. Да, выражаясь нашимъ актерскимъ языкомъ, важно сыграть. И вотъ въ этомъ важномъ надѣешься на помощь своихъ товарищей по сценѣ: актеровъ, режиссера, художника и др. Но все же и ихъ помощь не въ силахъ дать тебѣ того «вѣнца», который «кончаетъ дѣло». И только тогда, когда плотникъ опуститъ въ послѣдній разъ занавѣсъ, и ты, прошедшій искусь толпы и критики, скажешь себѣ словами самого Гамлета: «все, что могъ сдѣлать такой бѣднякъ, какъ я, было, далъ Богъ, исполнено...» — будетъ счастливѣйшимъ днемъ моей жизни. Но скажу-ли я себѣ это? — не знаю... Никто не знаетъ и больше всѣхъ — я самъ...

РЕНЕССАНСЪ БАЛЕТА.

Э. А. СТАРКА (ЗИГФРИДА).



Въ послѣдніе годы русское театральное искусство совершило цѣлый рядъ завоеваній. Мы сразу шагнули впередъ такъ энергично, что не только догнали Европу, но и превзошли ее во многихъ отношеніяхъ. Наши пѣвцы стали цѣниться наравнѣ съ итальянскими; наша декорационная живопись оставила далеко за собою все, что по части ея имѣется въ лучшихъ европейскихъ театрахъ; наши оперныя постановки явились въ этой области послѣднимъ словомъ; мы имѣемъ театръ Станиславскаго, которому стоило лишь показаться въ Германіи, гдѣ театральное дѣло находится на большой высотѣ, чтобы вызвать единодушный взрывъ восторга. И, наконецъ, есть еще отрасль сценическаго искусства, совершенно уже не имѣющая себѣ равной въ Европѣ, — нашъ балетъ.

Въ настоящее время мы вступили въ полосу крайняго увлеченія балетомъ, что нисколько не удивительно. Куда легче попасть: въ драму или балетъ? Въ драму. Почему? Откуда это охлажденіе къ театру литературы и явное предпочтеніе ему театра чистой фантазіи? Изъ факта упадка драматической литературы, необычайно низкой ея идейной и эстетической

цѣнности. Современное драматургическое творчество ничего не говоритъ требовательному уму, такъ какъ не даетъ ему мыслей, оставляетъ равнодушной фантазію, потому что не предлагаетъ ей никакой пищи. Результатъ оказался ужасный: самый передовой, наиболѣе выдержанный и талантливый театръ, Московскій Художественный, беспомощно развелъ руками: «нечего ставить»!.. Нечего ставить, потому что нѣтъ въ нынѣшней драматургіи основы всякаго художественнаго произведенія: красоты, красоты во всемъ: въ характерахъ, въ поступкахъ, въ мысляхъ, въ идеяхъ, въ словахъ, въ замыслахъ. Между тѣмъ, существовать безъ красоты рѣшительно невозможно. Жизнь наша, сѣрая скучная жизнь, протекаетъ въ такихъ нудныхъ однообразныхъ будняхъ, приноситъ намъ столь мало радостей и до того рѣдко даритъ нашу душу возвышающимъ восторгомъ, что въ насъ развивается болѣзненная жажда чего нибудь необычнаго, идущаго совершенно въ разрѣзъ со всей окружающей обстановкой. Безумно хочется яркихъ красокъ, вихревыхъ движеній, голосовъ радости, зноя и пламени, могущихъ отогрѣть застывшую душу. Возникаетъ требованіе красоты, и разъ ее нельзя найти въ драматическомъ театрѣ, потому что онъ пересталъ быть царствомъ поэта, приходится искать ее въ другомъ мѣстѣ; если нельзя упиваться роскошью мысли и красотой душевныхъ переживаній, выливающихъ черезъ слово, остается прибѣгнуть къ красотѣ пластическихъ формъ и языка души, говорящаго съ нами черезъ ритмъ тѣла, мѣсто которымъ въ мірѣ танца. Балетъ есть средоточіе безмысленной красоты, чудодѣйственныхъ формъ безъ проникающаго ихъ идейнаго содержанія, балетъ—царство красоты, являющейся здѣсь, какъ самоцѣль. Достоинство его отъ этого нисколько не страдаетъ. Невозможно сказать, будто красота балета совершенно бесполезна, и еще болѣе, что онъ—зрѣлище легкомысленное, и увлекаться имъ—занятіе въ высокой степени праздное. Всѣ подобные взгляды должны быть разъ навсегда оставлены. Красота вообще не бываетъ ни полезна, ни бесполезна, а если допустить первое, то нужно будетъ немедленно признать наличность пользы отъ балета для тѣхъ, кто видитъ въ немъ красоту, потому что всякое созер-

цаніе ея дѣйствуетъ на человѣческую душу несомнѣнно облагораживающимъ образомъ. Тѣ же, кто красоты въ балетѣ не находятъ, должны просто забыть объ его существованіи. Балетъ—зрѣлище легкомысленное только для тѣхъ жуировъ, которые посѣщаютъ его исключительно ради оцѣнки красивыхъ танцовщицъ. Но такой взглядъ отживаетъ свой вѣкъ, совершенно подобно прежнему воззрѣнію вообще на актрису, раньше всего какъ на хорошенькую женщину. Все это должно быть выброшено за бортъ, ибо оно достаточно надѣлало вреда, содѣйствуя и въ широкой публикѣ укрѣпленію взгляда на балетъ, какъ на зрѣлище въ высшей степени пустое и даже развращающее... Между тѣмъ, балетъ есть только царство красоты и въ этомъ отношеніи таитъ въ себѣ неисчерпаемая и привлекательнѣйшія возможности, ибо въ какой другой области театральнаго искусства можетъ быть предоставленъ болѣе широкой просторъ фантазіи художника, фантазіи всѣхъ тѣхъ, кто призванъ создать изъ балета общую гармонію эстетическихъ цѣнностей? Либреттистъ даетъ поэтической сюжетъ, композиторъ—музыку, балетмейстеръ—танцы, живописецъ—роскошный фонъ и стильныя одежды. Въ результатѣ всей этой совмѣстной работы должна получаться такая гамма красокъ, какой вы не найдете нигдѣ въ другомъ театрѣ.

Громадный подъемъ интереса къ балету совпалъ съ той полосой эволюціи, въ которую вступила эта, бывшая до сихъ поръ консервативнѣйшей, форма сценическаго искусства. Сюда дольше, чѣмъ куда бы то ни было, не проникали новыя вѣянія. Все, что происходило на балетной сценѣ, вполнѣ удовлетворяло балетную публику, составившую подобіе замкнутой привилегированной касты. И танцовальное искусство постепенно хирѣло, дряхлѣло, обращаясь въ ярко и пестро раскрашенную мумію и рискуя каждую минуту просто покончить свое существованіе. Такъ всегда бываетъ со всякимъ искусствомъ, когда оно, дойдя, до извѣстной точки развитія, застываетъ неподвижно, принимаясь изживать самое себя. И то, что теперь совершается съ балетомъ, въ значительной степени напоминаетъ эволюцію оперы. Тамъ явился Р. Вагнеръ, энергично возставшій про-

Au Théâtre Michel

Samedi, le 4 Décembre.

Abonnement suspendu.

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

avec le concours

de M-r ANDRÉ BRULÉ,

la 1-ère représentation de

LE DANSEUR INCONNU.

comédie en trois actes de M-r Tristan Bernard, représentée pour la première fois, à Paris, au théâtre de l'Alhambra le 29 Décembre 1909.

Personnages

| | |
|---------------------------|---------------------|
| Henri Calvel | M-r André Brulé |
| Gonchier | " Delorme. |
| Herbert | " Raoul Terrier. |
| Barthasard | " Louis Leubas. |
| Thibaudel | " Marcel André. |
| Rémy | " Eugène Ferry. |
| Le vieux client | " Henri Rollan. |
| Le Barbiste | " Léon. |
| L'invité | " Bonvallet. |
| Beauchamp | " Paul Robert. |
| Blivet | " Camis. |
| 2-e invité | " Fernand Herrmann. |
| Le jardinier | " Garvais. |
| Félix | " Bruno. |
| Berthe | " M-o Lauro Lukas. |
| Louise | " Rose Garraïn. |
| Madame Tombelle | " Marcelle Julien. |
| Léontine | " Médal. |
| Jeanne | " Paule Darlet. |
| Madame Giraut | " Blanche Barat. |
| Madame Edmond | " Hélène Scholer. |
| Gilberte | " Fontanges. |
| Madame Henriot | " Alice Fièvre. |

La 1-ère représentation de

UN CAS DE CONSCIENCE,

pièce en deux actes de M-rs Paul Bourget et Serge Basset, représentée pour la première fois, à Paris, à la Comédie Française, le 4 Juillet 1910.

Personnages :

| | |
|--------------------------------------|---------------------|
| La Comtesse de Rocqueville | M-me Jeanne Evés. |
| Le Comte de Rocqueville | M-r Maury. |
| Le Docteur Odru | " Henri Rollan. |
| Le Docteur Poncelet | " Camille Berk. |
| Bernard | " Paul Robert. |
| Jean | " Eugène Ferry. |
| Georges de Rocqueville | " Bonvallet. |
| Robert de Rocqueville | " Fernand Herrmann. |
| André de Rocqueville | " Marcel André. |

Ordre du spectacle: 1) Un Cas de Conscience. 2) Le Danseur Inconnu.

On commencera à 8 heures

et on finira vers 11 heures 1/2.

тивъ всѣхъ нелѣпостей, которыми переполнена была современная ему опера. Въ самомъ дѣлѣ достаточно внимательно пересмотрѣть все, что въ этой области было создано до Вагнера, да и послѣ него продолжало упорно держаться нѣкоторое время, чтобы придти въ ужасъ отъ вопіющей антихудожественности, проникающей собою оперное произведеніе во всѣхъ его частностяхъ; нелѣпая, лишенная всякаго смысла и логики, нелитературная либретто; искаженные поэтическіе образы, такъ такъ большинство либретто къ несчастью представляетъ собою передѣлку великихъ созданий европейской литературы; невозможность по этой причинѣ сколько нибудь удовлетворительно съ точки зрѣнія художественной правды ставить такіа произведенія; несоотвѣтствіе на каждомъ шагу между музыкой и стилемъ поэтического сюжета, подвергшагося операциі превращенія въ оперное либретто; преобладаніе закругленныхъ арій, которыя являются цѣлью сами по себѣ, нисколько не отвѣчая требованіямъ драматическаго момента, классическимъ примѣромъ чего служить, никогда и нигдѣ теперь, слава Богу, неисполняемая, предсмертная арія Джильды изъ «Риголетто», въ то время какъ она лежитъ въ мѣшкѣ. И совершенно такую же картину, только еще въ большей степени нелѣпую, мы наблюдаемъ въ балетѣ, томъ балетѣ, который строился по старымъ преданіямъ классической школы, наивно воображавшей, что она есть альфа и омега танцевальнаго искусства. И теперь, разсматривая всѣ недостатки стараго балета, мы попутно можемъ установить тѣ вѣхи, которыя, по крайней мѣрѣ для нашего времени, должны указывать правильный путь развитію балетнаго искусства въ его новыхъ, полныхъ художественной гармоніи, формахъ.

Прежде всего либретто. Созданіе его можетъ идти двумя путями: или представлять собою вполне самостоятельный продуктъ фантазіи того поэта, который увлекся бы танцевальнымъ искусствомъ, или быть передѣлкой какого-нибудь выдающагося произведенія міровой литературы. Первое наиболѣе желательно. Въ этомъ отношеніи однимъ изъ лучшихъ является либретто «Жизели», потому что оно сочинено Теофиломъ Готье, и это сейчасъ же чувствуется: либретто вполне осмысленно и чрезвычайно

поэтично, и если Теофиль Готье не далъ больше, такъ потому, что онъ подчинялся современнымъ ему требованіямъ балетмейстера. Этотъ же послѣдній и являлся создателемъ рутины и насажденія въ балетѣ «вампуки», потому что либретто, сочиненныя балетмейстерами, а ихъ большинство, худшія изъ всѣхъ и имѣютъ полную аналогію съ имъ подобными въ оперѣ. Вотъ вамъ планъ перваго акта, какой хотите, старой оперы: начальный хоръ; выходъ героя тенора или баритона и его большая арія; нѣсколько незначущихъ речитативовъ и отвѣтныхъ репликъ хора, необходимыхъ для того, чтобы заполнить зіяющую пустоту между сольными номерами; выходъ героини сопрано и ея большая арія; уходъ хора за кулисы; опять нѣсколько речитативовъ, которыми обмѣниваются героиня-сопрано и герой-теноръ; ихъ дуэтъ; возвращеніе хора изъ-за кулисъ и общій финалъ. Теперь планъ балета: valse кордебалета, богемскій, если дѣло происходитъ въ Богеміи, и сицилійскій, если—въ Сициліи; entrée главной балерины; нѣсколько мимическихъ «речитативовъ»; pas de trois какихъ нибудь подругъ или знатныхъ гостей; pas de deux главной балерины съ однимъ изъ тѣхъ танцовщиковъ, который лучше всего «поддерживаетъ»; grand ballabile всѣхъ участвующихъ. Никакого связнаго осмысленнаго дѣйствія въ здѣсь не найдете. Все выраженіе балета, его эстетическая цѣнность сведены къ головоломнымъ хореографическимъ фокусамъ прима-балерины и къ условнымъ, лишеннымъ всякой жизненности, движеніямъ кордебалета. Окончить свой номеръ кордебалетъ и отойдетъ къ сторонкѣ, протанцуетъ свое pas балерина и упорхнетъ за кулисы; полная аналогія съ дѣйствіемъ старой оперы, гдѣ интересъ исчезаетъ вмѣстѣ съ послѣдними тактами хоровыхъ и сольныхъ номеровъ. Тамъ и тутъ мы видимъ именно лишь чередованіе номеровъ. Сѣровъ называлъ современную ему оперу «костюмированнымъ концертомъ». Съ тѣмъ же правомъ мы могли бы присвоить балету названіе танцевальнаго дивертиссеента въ костюмахъ.

Если балетное либретто составляется по какому нибудь выдающемуся своими художественными достоинствами литературному произведенію, то

совершенно необходимо, чтобы эти достоинства и стиль его были сохранены въ либретто, сколь бы это ни казалось труднымъ. Все, что должно происходить на сценѣ, пусть совершается съ той же логической послѣдовательностью и правдивостью, какъ оно есть въ романѣ или поэмѣ, откуда заимствовано содержаніе балета. До сихъ поръ самымъ идеальнымъ либретто въ моихъ глазахъ является то, которое сдѣлано московскимъ балетмейстеромъ-новаторомъ Горскимъ, для «Саламбо». Изъ великолѣпнаго романа Флобера взяты всѣ подававшіяся танцевальной или мимической интерпретаціи сцены, безъ всякихъ искаженій, безъ нарушенія связи между событіями и безъ измѣненія характера дѣйствующихъ лицъ. Столь же удачно тѣмъ же Горскимъ составлено либретто «Эсмеральды», несмотря на то, что ему пришлось преодолѣвать значительныя трудности, въ виду очень большого объема романа Гюго. И наоборотъ извѣстная всѣмъ старая «Эсмеральда», сочиненная знаменитымъ въ свое время балетмейстеромъ Ю. Перро, имѣетъ общаго съ Гюго только... именами дѣйствующихъ лицъ, до того все въ ней искажено и перепутано.

Что касается выбора сюжетовъ для балета, то въ этомъ отношеніи нельзя ставить никакихъ ограниченій. Конечно, сюжетъ сказочный, легендарный, мифологическій, особенно послѣдній, предпочтителенъ, потому что даетъ больше простора фантазіи всѣмъ, кто принимаетъ участіе въ созданіи балета. Но оно нисколько не исключаетъ сюжетъ, дѣйствіе котораго взято изъ обыденной жизни, разыгрывается въ бытовой обстановкѣ. Танецъ есть искусство выражать самыя разнообразныя и самыя тонкія душевныя движенія черезъ ритмъ живого свободнаго человѣческаго тѣла. Вся гамма людскихъ страстей въ высочайшихъ ихъ напряженіяхъ можетъ проходить передъ нами, воплощаясь въ безконечно смѣняющемся рядѣ пластическихъ движеній и позъ. Поэтому вполне возможенъ для балета и сюжетъ изъ реальной жизни. Но необходимымъ требованіемъ для всѣхъ случаевъ является вполне поэтическое его изложеніе.

Второе условіе огромной важности — музыка. Тутъ дѣло обстоитъ столь же плохо, какъ и по отношенію къ либретто. Что такое балетная

музыка? Это специальный жанръ. Какія его особенности? Тривиальность и отсутствие всякой глубины. Просто какіе то подпрыгивающіе пассажи и ничего больше. Отъ балетной музыки всегда требовалось одно: была бы танцевальна. Но что наряду съ этимъ музыка и въ балетѣ должна имѣть содержаніе, это никому не приходило въ голову. Между тѣмъ, мы только что сказали: танецъ есть выраженіе душевныхъ ощущеній? Почему же это должно совершаться подъ аккомпаниментъ вполне безразличный и безцвѣтный? На сценѣ балерина изображаетъ страданіе, а въ оркестрѣ—трамъ-блямъ, воплощаетъ страстную любовь, а въ оркестрѣ вмѣсто соотвѣтствующей музыкальной темы—удвоенное трамъ-блямъ. И чѣмъ талантливѣе отдѣльный исполнитель, чѣмъ вдохновеннѣе вся постановка балета, тѣмъ рѣзче обнаруживается несоотвѣтствіе между всѣмъ происходящимъ на сценѣ и его оркестровымъ сопровожденіемъ. Специальный жанръ узко-танцевальной музыки имѣлъ очень скверный результатъ: крайне малый интересъ, который обнаруживали къ балету серьезные композиторы. Такъ было на Западѣ. Назовите мнѣ крупныя имена, творившія также и для балета. Ихъ очень мало: Делибъ, Сенъ-Сансъ, вотъ и почти всѣ. И совершенно обратное наблюдается у насъ: Чайковскій, Глазуновъ, Корещенко, Аренскій, Черепнинъ создали прекраснѣйшую балетную музыку, а первые двое подарили намъ настоящіе перлы въ этой области. Эти музыкальные художники точно угадали ту истину, на которую должно опираться все современное искусство балета. Тамъ, въ этихъ мистическихъ глубинахъ симфоническаго оркестра заключены неисчерпаемыя возможности для новой хореографіи. Тамъ зарождаются образы и настроенія, тонкія, полныя интимной прелести и благоуханной поэзіи, оттуда возникаютъ звуковыя картины, то грозныя, то ласковыя, рисующія то горе, то радость, вызывающія улыбку на уста и слезы на глаза, и вся эта звуковая фантастика, вся музыкальная красочность должна воплощаться потомъ на сценѣ въ музыкально-пластическихъ образахъ. Чѣмъ серьезнѣе музыка, тѣмъ серьезнѣе становится и танецъ, подъ нее исполняемый. Задачи танцующихъ бесконечно усложняются. Въ старомъ балетѣ вся забота сосредоточена на

ногахъ. Ихъ виртуозность—предѣлъ балетныхъ достижений. Центръ тяжести всякаго танца—его рас. Танцующій, стремясь довести технику своего исполненія до послѣднихъ границъ совершенства, въ то же время не думаетъ о томъ, выражаетъ что нибудь музыка или нѣтъ, и, соотвѣтственно съ этимъ, надлежитъ ли и ему тоже выразить нѣчто своимъ танцемъ, въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ новое, одно на другое нисколько не похожее. Мы и не можемъ вмѣнить ему въ вину равнодушіе къ музыкальнымъ задачамъ танца, потому что нельзя ничего воплощать въ своихъ движеніяхъ, разъ они совершаются подъ безразличную, лишенную содержанія, музыку, заботящуюся только о ритмѣ. Переворотъ въ этомъ направленіи произвела Айседора Дунканъ. Когда она категорически отвергла обычную танцевальную музыку и взялась за Шопена, Бетховена, Глюка, Чайковскаго и др., на нее посыпались злостно-пуританскія нападки: плясать подъ Шопена? Профанація!.. Ногами истолковывать Чайковскаго? Наглость!.. Эти нападки въ сущности довольно объяснимы, ибо онѣ исходили изъ ложнаго понятія о танцѣ, какъ о своего рода ножной гимнастикѣ, между тѣмъ какъ можно, оставаясь на мѣстѣ и очень мало двигая ногами, все-таки дать ощущеніе танца черезъ все тѣло. Наконецъ, разъ танецъ можетъ служить языкомъ души, гораздо болѣе полнозвучнымъ, чѣмъ слово, сплошь и рядомъ пассующее въ самый важный моментъ, надо, чтобы было на что опереться въ процессѣ передачи внутреннихъ настроеній, которыя рождаются въ чуткой воспримчивой душѣ танцующаго подъ впечатлѣніемъ глубокихъ захватывающихъ и потрясающихъ музыкальныхъ картинъ. И затѣмъ уже дѣло таланта артиста дать намъ почувствовать въ ритмѣ его тѣла Чайковскаго во всемъ великолѣпіи его нѣжнаго лиризма, или Шопена съ его надрывающимъ душу скорбнымъ рыданіемъ. Тутъ безконечное усложненіе, но и столь же безграничное облагораживаніе смысла танца. И чѣмъ картиннѣе, чѣмъ содержательнѣе и фантастичнѣе музыка, тѣмъ красочнѣе выходитъ балетная постановка. Музыка возбуждаетъ къ своего рода подвигу, и вотъ почему мы видимъ теперь, что, за неимѣніемъ хорошей музыки, истинно талантливой, потому что композиторское творчество вре-

менно молчить, приходится пользоваться для балетных постановокъ въ новомъ стилѣ такими произведеніями, которыя своими создателями для подобной цѣли отнюдь не предназначались.

Теперь мы переходимъ къ самому важному, тому, что составляетъ тѣло и душу балета, его танцамъ.

Въ этомъ направленіи сейчасъ и наблюдается наиболѣе страстное столкновение балетныхъ міросозерцаній? Говорятъ: «старый балетъ», «новый балетъ». Одни совершенно отрицаютъ первый. Другіе не менѣе энергично отвергаютъ второй и даже недоумѣваютъ, что такое можетъ значить выраженіе «новый балетъ».

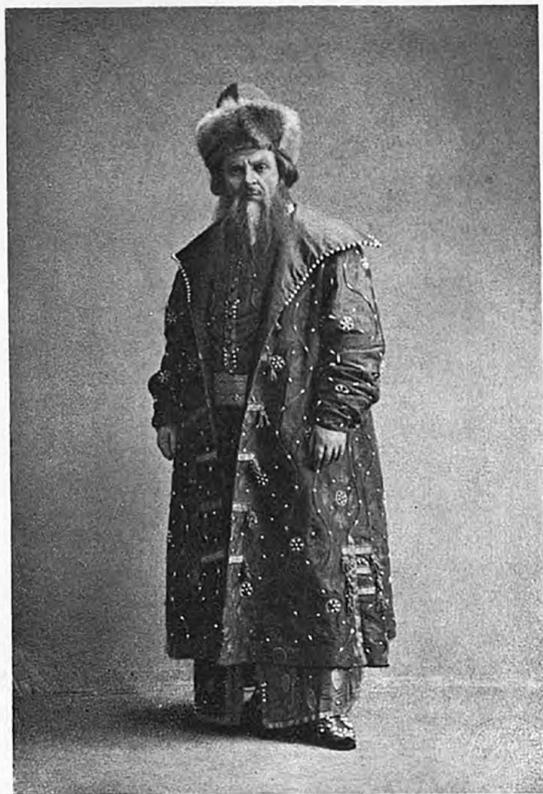
Постараемся по мѣрѣ силъ въ этомъ разобраться.

Старый балетъ это—балерина. Это торжество одной артистической индивидуальности, это тиранія таланта, стоящаго въ центрѣ и, какъ въ фокусѣ, собирающаго въ себѣ всѣ лучи балетнаго искусства. Весь интересъ сводится сюда, всѣ впечатлѣнія и вытекающіе изъ послѣднихъ разговоры и страстные споры вращаются вокругъ «элевации» балерины, ея «стального носка», ея выносливости при выдѣлываніи какихъ нибудь особенно трудныхъ pas,—словомъ, около техники академическаго танца и вообще, въ такой области, которая дѣлаетъ танецъ достояніемъ лишь крайне ограниченнаго кружка лицъ, возбуждая этимъ самымъ справедливыя сомнѣнія по вопросу о значительности балетнаго искусства. И при этомъ никакихъ разсужденій о томъ, что все сіе выражаетъ, это никого въ старомъ балетѣ не интересовало: скользятъ себѣ балерина на пуантахъ, посылая публикѣ болѣе или менѣе очаровательныя улыбки, и дѣло въ шляпѣ. Конечно, нельзя отрицать, что тутъ есть въ зависимости отъ свойства таланта балерины своя очень тонкая красота, но она односторонняя и способна быстро надоесть. Именно эта то односторонность и привела къ тому, что старый классическій танецъ сталъ казаться отжившимъ свой вѣкъ. Разберите его во всѣхъ подробностяхъ, что вы въ немъ найдете? Прежде всего вы обнаружите, что центръ тяжести его заключается въ ногахъ. Балетъ—это ноги; вся техника, все искусство танца только въ нихъ.

Но вѣдь ноги — лишь часть тѣла и, быть можетъ, наименѣе выразительная. Что же дальше? Въ какомъ отношеніи къ танцу находятся остальные части тѣла? Въ безразличномъ въ смыслѣ способности выражать его идею, его настроеніе, его поэзію, и въ служебномъ въ смыслѣ помощи ногамъ. Ничего другого тѣло танцовщицы и не можетъ дать прежде всего потому, что оно не свободно, оно, какъ плѣнникъ, ввергнутый въ тѣсную тюремную клѣтку, лишено воли, потому что заперто, зашнуровано, затянута въ корсетъ. Этотъ традиціонный балетный лифъ ужасенъ и такимъ остается всегда, сколь бы низко иная танцовщица ни старалась вырѣзать его на спинѣ. Онъ ужасенъ, потому что затянута въ него тѣло даетъ лицезрѣть сухую, жесткую, прямую линію, т. е. именно, то, чего въ человѣческомъ тѣлѣ быть не должно, и на самомъ дѣлѣ не имѣется. Онъ ужасенъ, потому что живое прекрасное тѣло, лучшее созданіе великаго Зодчаго, природы, лишаетъ естественной гибкости, живости, плавности, убиваетъ привольную свободу движеній, сообщаетъ имъ угловатость и превращаетъ танцовщицу въ заводную куклу. Но оно такъ и должно было быть въ старомъ балетѣ, потому что иначе балерина, не будучи стянута, оказалась бы неспособной сдѣлать хотя одно pas. Корпусъ танцовщицы, одѣтый въ такую кирасу и несомый неподвижно, служитъ опорой для той гимнастики, которую продѣлываютъ ноги. Далѣе, руки отправляютъ опять-таки служебную роль, такъ какъ исполняютъ во время танцевъ назначеніе своего рода парашюта. Отсюда однообразіе манеры держать руки. Ни въ какомъ отношеніи къ внутреннему смыслу танца онѣ не состоятъ, ни о какой мимикѣ, въ которой были такъ сильны эллинскія танцовщицы, онѣ не говорятъ. Наконецъ, голова почти всегда имѣетъ одно и то же опредѣленное положеніе, будучи слегка откинута назадъ, а на лицѣ все время сіяетъ стереотипная улыбка, никогда не измѣняющаяся. Все убито въ танцовщицѣ, все принесено въ жертву ногамъ, которыя зато и вертятся иногда съ быстротою мельничнаго колеса, и танецъ пріобрѣтаетъ бездушіе, вполне свойственное машинѣ. И чѣмъ выше техника въ томъ старомъ балетѣ, тѣмъ больше напрашивается въ

умѣ сравненіе именно съ машиной, съ бездушной, убійственной въ своемъ холодномъ и четкомъ однообразіи, машиной.

Новый балетъ стремится къ совершенно другому: онъ освобождаетъ танецъ изъ плѣна ногъ, одухотворяетъ, облагораживаетъ, безконечно понимаетъ его достоинство и углубляетъ его красоту; новый балетъ говоритъ намъ: какое странное, таинственное, манящее и безконечно трудное искусство—танцы, какое далекое и вмѣстѣ съ тѣмъ близкое, понятное каждому, когда оно освобождается отъ всѣхъ искусственныхъ традицій, которыя на протяженіи длиннаго ряда лѣтъ, точно темнымъ облакомъ, закутали, заволокли его подлинную сущность. Оно—искусство понятное и близкое, потому что можетъ быть ни въ чемъ, ни въ какомъ другомъ проявленіи человѣческаго «я» не выражается такъ отчетливо наша душа, какъ именно здѣсь, въ этомъ безконечно смѣняющемся рядѣ движеній, облеченныхъ въ строго ритмическую послѣдовательность, въ этихъ мгновенно замирающихъ позахъ, фиксирующихъ въ пластическихъ рельефахъ глубокіе отзвуки внутреннихъ переживаній. Присмотритесь хорошенько вообще къ движеніямъ людей и особенно такихъ, которыхъ вы близко знаете, понаблюдайте внимательно за всѣми ихъ внѣшними проявленіями и свяжите со всѣмъ, что вы знаете объ ихъ психическомъ складѣ, и вы тотчасъ же увидите, что всѣ движенія безусловно зависятъ отъ сущности души, и всѣ ея особенности отражаются какъ въ зеркалѣ, правда едва уловимо, въ томъ, какъ человѣкъ ходитъ и при ходьбѣ держитъ свой станъ, руки, голову, какъ онъ сидитъ, какъ онъ жестикулируетъ, какія линіи получаютъ при всѣхъ его движеніяхъ: болѣе прямая и угловатая, или болѣе округлая, плавная. Всѣ душевныя эмоці непосредственно связаны съ ихъ внѣшними проявленіями. Но тутъ еще нѣтъ танца, нѣтъ краснорѣчиваго и цвѣтистаго, пламеннаго и страстнаго языка душъ. Танецъ возникаетъ, какъ только движенія человѣческаго тѣла, получающія толчокъ изъ тайниковъ души, пріобрѣтаютъ, измѣняющуюся въ зависимости отъ темпа, строгую ритмическую опредѣленность. Это—его, такъ сказать, первоначальная основа, а ея корень мы можемъ, если приглядѣться внима-



Г. АНДРЕЕВЪ 2 (ВАСИЛІЙ ШУЙСКИИ) и Г. ИВАНОВЪ (БОЯРИНЪ ХРУЦОВЪ).
„БОРИСЪ ГОДУНОВЪ“ МУСОРГСКАГО НА СЦЕНЪ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА.

тельно, найти въ самой великой матери всего прекраснаго, природѣ, которая очень рѣзко подчинена чувству ритма и притомъ музыкальнаго. Ритмичны прибои морскихъ волнъ, съ грохотомъ разбивающихся о скалы, и чуть слышное теченіе рѣки, спокойно протекающей среди зеленыхъ луговъ; ритмичны водопадъ и раскаты грома; ритмиченъ тростникъ, шелестящій на зарѣ, обвѣянный ласковымъ дуновеніемъ утренняго вѣтра, ритмиченъ шумъ самого вѣтра. Душа природы живетъ во всѣхъ этихъ и множествахъ другихъ звуковъ и движеній, она же, безсмертная, пробуждается въ ритмѣ человѣческаго танца, и чѣмъ дальше уходитъ онъ отъ сухихъ академическихъ разсудочныхъ пріемовъ, возвращаясь къ природѣ, тѣмъ становится болѣе естественнымъ, натуральнымъ, красивымъ и могучимъ. Въ такой формѣ танецъ потому такъ и привлекателенъ, что выявляетъ божественное свойство человѣка, его безсмертную душу,—не холодный, разсчетливый, лукавый, изворотливый умъ, а именно душу. Въ этомъ онъ сближается съ музыкой, также вовсе безсильной иллюстрировать философскія доктрины, но наоборотъ обладающей неограниченными возможностями въ дѣлѣ выраженія экстазовъ внутренняго психологическаго переживанія и всѣхъ тѣхъ сложнѣйшихъ лирическихъ настроеній, которымъ мы постоянно бываемъ подвержены, если, конечно, не превратились въ ходячій манекенъ. Душа человѣка, самое драгоцѣнное, что есть въ его природѣ, выявляется въ танцахъ со всѣми капризами своего настроенія и всѣми особенностями, присущими каждой отдѣльной индивидуальности. И это составляетъ самую обаятельную сторону искусства танцевъ, потому что человѣческая душа во всемъ многообразіи ея проявленій безконечно интересна и заманчива. Общеніе душъ—единственное, что обладаетъ могучей способностью связывать между собою разрозненные элементы человѣчества, и тѣ, которые мечтаютъ объ усовершеніи такого общенія въ интересахъ болѣе прочныхъ и миролюбивыхъ отношеній, правы, когда видятъ въ танцахъ возможность осуществленія подобной идеальной перспективы. Да, они правы! Танецъ веселитъ, поднимаетъ душу, настраиваетъ на благостный ладъ, изгоняющій прочь все темное и злое, и струны, въ ней протянутыя, звучатъ громкимъ

аккордомъ, взывающимъ къ радости, искрѣ Божества, которая хотя и вложена въ cadaго изъ насъ, но тлѣетъ гдѣ то такъ глубоко, что ее никогда и не видно. И въ этомъ приподнятомъ состояніи раскрываются, точно лепестки у розы, облитой горячимъ дыханіемъ солнца, всѣ лучшія стороны души; она обнажается отъ всѣхъ стѣснительныхъ покрововъ, являющихся результатомъ безчисленнаго множества ненужныхъ свѣтскихъ условностей и узаконенной лжи, порожденной нелѣпымъ складомъ обиходной жизни. Хоровой танецъ, увлекая многихъ во власть ритмическихъ движеній, какъ бы приглашаетъ слиться въ одномъ душевномъ порывѣ, ясномъ, чистомъ, безъ малѣйшаго привкуса скептицизма, всего того, что составляетъ продуктъ ума и что сушить, мертвить душу. Не потому ли такимъ свѣтлымъ радостнымъ міросозерцаніемъ отличался древній эллинъ, не потому ли имѣлъ такую кристально-прозрачную душу, что танецъ Эллады входилъ въ ея быть, какъ его неотдѣлимая обязательная принадлежность, безъ которой онъ мыслился бы потерявшимъ въ значительной степени свое благоуханіе. Мы безконечно далеко ушли отъ этого идеала. Съ ростомъ культуры танецъ все больше и больше утрачивалъ свою необходимость, свою насущность и въ концѣ концовъ съ одной стороны сталъ искусствомъ для немногихъ, какъ въ смыслѣ владѣнія его виртуозными чарами, такъ и въ смыслѣ способности воспринимать тонкую ихъ красоту, съ другой же—обратился лишь въ салонную забаву, которая, смотря по настроенію общества, можетъ быть замѣнена умными разговорами или игрою въ карты. Установка танца въ одной плоскости съ такими вещами окончательно свела его къ мертвой затѣѣ, вынула изъ него всю его душу. И только у народовъ, обладающихъ младенческой чистотой души, — у итальянцевъ, испанцевъ, кавказскихъ горцевъ—танецъ сохранился, какъ неотдѣлимая принадлежность ихъ быта, выступающая впередъ при каждомъ удобномъ случаѣ. А намъ остается только вздыхать по этомъ утраченномъ блаженствѣ чистыхъ душъ и уноситься фантазіей въ тотъ міръ, который невѣроятными усиліями усовершенствованнаго и утонченнаго искусства пытается возсоздать на сценѣ весь аромат поэзіи, все утраченное обая-

ніе древняго, могущественно дѣйствовавшаго на человѣческую душу, танца.

И такъ, что же выражаетъ собою это новое искусство балета, какую цѣль преслѣдуетъ? Оно стремится прихотливымъ узоромъ, сплетающимся изъ музыкально-пластическихъ движеній и позъ, рассказать намъ въ самой поэтической формѣ о разнообразныхъ переживаніяхъ человѣческой души, оно пытается влить новое глубокое и осмысленное содержаніе во всевозможныя разновидности танца, которыя раньше могли быть лишены всякой одухотворенности, представляя собою лишь рядъ болѣе или менѣе внѣшне красивыхъ линій. Чѣмъ же это достигается? Какъ уже сказано, черезъ ритмъ живого свободнаго и прекраснаго человѣческаго тѣла. Но оно бываетъ свободно лишь при одномъ условіи: полнаго избавленія его отъ всѣхъ покрововъ, стѣсняющихъ вольность движеній и не допускающихъ насъ безпрепятственно любоваться тѣми красивыми линіями, которыя образуетъ въ танцѣ человѣческое тѣло. Это конечно недопустимо ни на какой сценѣ міра. Что бы ни говорили апологеты сценической наготы, никогда не удастся предоставить ей требуемый просторъ, и всѣ ссылки на античность по меньшей мѣрѣ неумѣстны: длинный рядъ столѣтій, въ теченіе которыхъ то и дѣлали, что всячески закутывали тѣло, добился полнѣйшаго переворота въ существѣ нашихъ взглядовъ на нагое человѣческое тѣло, и мы теперь такъ же не можемъ возвратиться къ чистому первоисточнику этихъ взглядовъ, какъ не въ состояніи вообще подойти ко многимъ особенностямъ античнаго міровоззрѣнія. Поэтому понятіе о свободѣ человѣческаго тѣла навсегда останется условнымъ. Достаточно, если одежда не будетъ стѣснять его движеній и позволить угадывать линіи, образуемая танцемъ. Идеальнымъ примѣромъ въ данномъ случаѣ является Айседора Дунканъ, съ которой вѣдь и началась вся эта реформа балета. Что бы Дунканъ ни танцевала, мы прежде всего видѣли глубокое содержаніе, передъ нами проходили картины самыхъ разнообразныхъ ощущеній и таинственныхъ переживаній. И у нея первой мы научились тому, что все тѣло должно принимать участіе въ пляскѣ, каждое мгновеніе тѣло должно да-

вать новое и новое отчетливо выраженное пластическое положеніе. Балетъ долженъ быть картиной жизни, взятой изъ быта, исторіи, легенды, сказки и выраженной въ пластической формѣ. И вся эта картина должна строиться такъ, чтобы достигалось впечатлѣніе полного правдоподобія, ибо только при такомъ условіи зритель можетъ вынести наслажденіе отъ созерцанія зрѣлища строго художественнаго и способнаго потрясти его душу съ силою, равную которой обычно можно встрѣтить лишь въ драмѣ словесной или музыкальной. Балетъ есть танцевальная драма, вотъ самое настоящее и наиболѣе правильное опредѣленіе сущности его современной реформы. И подобно тому какъ въ свое время Р. Вагнеръ, создавая музыкальную драму, тщательно отметалъ прочь всю чепуху и несообразность въ дѣйствіи—это со стороны внѣшней, и добивался точнаго соответствія между поэтическимъ текстомъ и музыкой, полного сліянія слова съ музыкой—это со стороны внутренней, точно также современный балетмейстеръ долженъ стремиться къ тому, чтобы каждый моментъ балетнаго дѣйствія строго отвѣчалъ смыслу сюжета и вытекалъ изъ характера музыки даннаго момента, и чтобы не было никакихъ эффектовъ, притянутыхъ за волосы, ни малѣйшихъ подробностей, введенныхъ только потому, что надо же какъ нибудь разнообразить танцы. Въ старомъ балетѣ вы найдете множество такихъ вещей, которыя на современный взглядъ не вызываютъ ничего, кромѣ смѣха. Балетмейстеру нужно выдумать новый номеръ; поэтому онъ даетъ въ руки кордебалету корзинки—и получается *pas de corbeilles*; но если бы онъ далъ ему тарелки, то получилось бы *pas d'assiettes*, причемъ тотъ и другой танецъ были бы исполнены съ совершенно одинаковымъ выраженіемъ, или вѣрнѣе безъ всякаго выраженія, потому что въ обоихъ случаяхъ танецъ не находится ни въ какомъ соотношеніи съ внутреннимъ переживаніемъ, являясь лишь фокусомъ чисто техническаго мертваго производства. Во всякомъ старомъ балетѣ непремѣнно окажется одинъ, два, а то и больше такихъ номеровъ танцевъ, которые характеризуются какимъ нибудь внѣшнимъ признакомъ, по предмету, находящемуся въ рукахъ у танцующихъ, безъ всякаго соображенія о томъ, умѣстно

это въ смыслѣ соотвѣтствія съ сюжетомъ или нѣтъ. Между тѣмъ, танцы всѣмъ своимъ построениемъ строжайшимъ образомъ должны отвѣчать основному характеру балетнаго сюжета, совершенно такъ же какъ музыкальная картина у композитора стремится выразить въ звукахъ настроенія и образы, возникающіе въ его творческой фантазіи. Музыкальныя краски должны быть выбираемы соотвѣтственно цѣли, и точно также танцевальныя краски должны находиться въ полной гармоніи со всѣми особенностями стиля, присущими данному балетному сюжету. Здѣсь мы опять приходимъ къ уже выставленному требованію безукоризненной поэтичности либретто, его полной во всѣхъ деталяхъ логичности и столь же высокой художественности музыки, причемъ послѣдняя вмѣстѣ съ сюжетомъ должна сливаться въ абсолютной гармоніи. Тогда только получится идеальная основа, и, уже исходя отсюда, балетмейстеръ можетъ строить сложное зданіе танцевъ. Если эта основа носитъ въ себѣ черты мелодрамы, танцы должны быть мелодраматичны; если отъ нея вѣетъ романтизмомъ, тѣмъ же должны быть проникнуты танцы; если въ ней заключено много приподнятости, чисто героическаго паѳоса, надо, чтобы то же самое отражалось въ танцахъ; какія бы особенности стиля ни сказывались въ сюжетѣ и музыкѣ, всѣ онѣ должны быть переводимы на языкъ танцевъ. Предположимъ, что мы имѣемъ дѣло съ романомъ В. Гюго «Соборъ Парижской Богоматери». Совершенно естественно, что либретто изъ этого очень большого произведенія должно быть такъ скроено, чтобы схватить въ общихъ, главныхъ, наиболѣе характерныхъ штрихахъ настроеніе романа; всѣ дѣйствующія лица должны быть очерчены въ самыхъ выразительныхъ краскахъ и взяты въ важнѣйшіе моменты разыгрывающейся драмы, а въ танцахъ пусть отразится, какъ въ ясномъ зеркалѣ, весь мрачный духъ средневѣковья, пропущенный сквозь романтическую призму В. Гюго. Зрители должны почувствовать этотъ необыкновенный характеръ глубоко своеобразной эпохи, таинственный колоритъ Парижа XV вѣка, духомъ готики должно повѣять на нихъ со сцены. И если передъ нами «Саламбо», пропитанное героическимъ паѳосомъ сильнѣйшихъ и прямолинейныхъ

страстей, гдѣ кровь подѣ вліяніемъ жгучаго африканскаго солнца клокочетъ, точно вулканическая лава, невозможно допустить, чтобы въ балетной обработкѣ все это лишилось бы своего колорита, яркихъ красокъ, темперамента. Напротивъ, его необходимо воплотить на сценѣ со всей силой актерскаго дарованія, направленнаго въ сторону выраженія сильнѣйшаго драматизма, какой только могутъ дать какъ отдѣльные исполнители, такъ и всѣ вмѣстѣ, сплетенные въ порывѣ единаго танцевальнаго хороваго дѣйства. Воспроизводя на сценѣ стиль такого художника, какъ Флоберъ, или такого несравненнаго мастера, какъ В. Гюго, выявляя въ балетномъ дѣйствіи столько темперамента, сколько требуется сообразно взятой задачѣ, и способны дать актеры, пропитывая все балетное дѣйствіе въ сольныхъ и массовыхъ танцахъ, а также въ мимодрамѣ, красками, по яркости своей вполне отвѣчающими тѣмъ, что заключены въ поэтическомъ произведеніи, и стремясь воссоздать наивозможно болѣе образный языкъ всѣхъ жестовъ, можно добиться того, что балетное зрѣлище вызоветъ глубоко захватывающее впечатлѣніе, ничуть не уступающее по своей силѣ тому, которое мы получаемъ отъ драмы, когда ее рассказываютъ или поютъ, разумѣется при условіи, если то и другое дѣлается вполне художественно. Въ этомъ заключается главное оправданіе балета, какъ театральнаго искусства, по цѣнности своей нисколько не уступающаго своимъ собратьямъ—драмѣ и оперѣ. Ихъ конечная цѣль—создать художественную красоту. А какая цѣль у красоты? Подѣйствовать возвышающимъ и облагораживающимъ образомъ на человѣческую душу. Зачѣмъ нужно это? Затѣмъ, что въ такія минуты душа становится чище, свѣтлѣе, и чѣмъ больше человѣкъ испытываетъ подобныхъ минутъ, тѣмъ сильнѣе увеличиваются заслуги всякаго искусства, способнаго къ такого рода дѣйствію. Разъ и балетъ можетъ осуществлять указанную благородную задачу, онъ—искусство въ лучшемъ значеніи этого слова. Онъ потому уже не долженъ считаться ниже литературнаго произведенія, занимающаго первое мѣсто въ храмѣ театральнаго искусства, что онъ призванъ воплощать драму совершенно въ тѣхъ же поэтическихъ образахъ, какіе встрѣчаются у писателей,

съ той разницею, что тамъ—слова, и артистъ выражаетъ всѣ чувства изображаемаго героя черезъ рѣчь, дополняя ее мимикой и жестами, играющими здѣсь служебную роль, а въ балетѣ тѣ же душевныя переживанія, радости и горе, счастье и бѣды воплощаются въ нѣмомъ молчаніи при помощи цвѣтистаго языка танцевъ, гдѣ это нужно, и при посредствѣ одной лишь игры лица и ряда соотвѣтствующихъ пластическихъ движеній, и еще большой вопросъ, что выше, слово или жестъ, съ полной выразительностью сказанная фраза, или безукоризненно художественное пластическое движеніе тѣла. Я думаю, что передъ лицомъ красоты они другъ друга стоятъ. А новый балетъ какъ разъ отводитъ у себя очень большое мѣсто мимодрамѣ въ ея чистомъ видѣ. Въ театрѣ въ настоящее время очень ощутительны поиски какой то новой красоты. Извѣрились въ словѣ. Перестала удовлетворять человѣческая рѣчь. А можетъ быть просто оскудѣла фантазія тѣхъ творцовъ, которые свои эстетическія цѣнности, свои мысли, чувства, идеи облакаютъ въ словесный нарядъ. Мы точно убѣдили себя въ томъ, что все, что человѣчество могло сказать важнаго и глубокаго, уже сказано и притомъ хорошо сказано, всѣ самыя замысловатыя и изощренныя формы выраженія исчерпаны, достигнуть какой то предѣла вмѣстѣ съ пресыщенностью, и теперь настала пора оздоровить и омолодить свой вкусъ. Для этого необходимо возвратъ назадъ къ наивнымъ первобытнымъ и простымъ приѣмамъ, пользуясь которыми, можно возродить обаяніе искусства. Отсюда влеченіе крупныхъ художниковъ къ пантомимѣ, фактъ сочиненія Шнитцлеромъ «Шарфа Коломбины», возвращеніе на сцену старинныхъ героевъ итальянскаго народнаго театра, воплощеніе общечеловѣческихъ страстей въ формѣ примитива, отсюда же и успѣхъ подобной реконструкціи казалось бы отжившаго мастерства, очень рельефно выразившейся въ Дрезденѣ при постановкѣ «Шарфа Коломбины» на сценѣ Королевскаго театра и родившей чрезвычайно сочувственное эхо у насъ, когда названную пантомиму поставили въ угасшемъ нынѣ Домѣ Интермедій. Безмолвная драма производитъ очень сильное впечатлѣніе вслѣдствіе того, что въ ней за отсутствіемъ словъ нѣтъ ничего лишняго, все просто

и скорѣе идетъ къ цѣли—потрясти сердца зрителей. Даже въ обыкновенномъ театральномъ представленіи, «словесномъ», такъ сказать, наиболѣе глубокое впечатлѣніе сплошь и рядомъ оставляютъ именно молчаливые моменты, когда актеръ одною игрою своего лица даетъ совершенно ясное понятіе о волнующихъ героя внутреннихъ переживаніяхъ или необыкновенно рельефной позой всего тѣла является вдругъ прекраснымъ пластическимъ воплощеніемъ какого нибудь чувства: горя, радости, гнѣва и т. п., такіе моменты больше всего запечатлѣваются въ памяти, гораздо прочнѣе, чѣмъ цѣлый монологъ, хотя бы онъ представлялъ собою настоящій букетъ поэзіи, или даже отдѣльныя фразы, съ какимъ бы неподражаемымъ мастерствомъ интонаціи онѣ ни были сказаны. Неудивительно поэтому, что всякая драматическая сцена въ балетѣ всегда вызоветъ у зрителя слезы на глаза, если только она будетъ разыграна со всѣмъ возможнымъ темпераментомъ и глубокой выразительностью не только въ лицѣ, въ жестахъ рукъ, но и во всемъ тѣлѣ. Все существо актера должно принимать самое интенсивное участіе въ созданіи опредѣленнаго душевнаго настроенія. Подобныхъ чисто мимическихъ сценъ очень много въ новомъ балетѣ, по приѣмамъ своего выраженія онѣ гораздо богаче и интереснѣе, чѣмъ въ старомъ балетѣ, и скорѣе идутъ къ цѣли, но все же не слѣдуетъ ими злоупотреблять, принося имъ въ жертву самый танецъ. Надо помнить, что всякое чувство, всякое переживаніе могутъ быть выражены черезъ танецъ; все, что въ драмѣ говорится, въ оперѣ поется, въ балетѣ должно переводиться на языкъ ритма человѣческаго тѣла, ибо онъ достаточно богатъ, чтобы выразить, что угодно, кромѣ, разумѣется, философскихъ проблемъ и политическихъ споровъ. Такимъ богатымъ по своему внутреннему содержанию являлся танецъ въ древней Элладѣ. Античный грекъ умѣлъ выразить въ танцѣ всѣ свои ощущенія въ величайшемъ ихъ разнообразіи, и что же послѣ этого удивляться, если именно танецъ явился родоначальникомъ всѣхъ прочихъ искусствъ? Вполнѣ естественно также, что современный балетъ, для того чтобы спастись отъ смерти, къ которой его приговорило господство академически сухого классическаго танца, долженъ былъ вер-



г. УГРИНОВИЧЪ (МИСАИЛЪ) И г. СЕРЕВРЯКОВЪ (ВАРЛААМЪ).
„БОРИСЪ ГОДУНОВЪ“ МУСОРГСКАГО НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

нуться къ своему первоисточнику, углубиться въ античную эпоху и въ ней почерпнуть вдохновеніе и творческія силы, направленныя къ тому, чтобы возродить его къ новой жизни, влить въ него новое содержаніе, сдѣлать его прибѣжищемъ новой, болѣе гармоничной красоты и, сведя его съ пьедестала искусства для немногихъ, приблизить къ пониманію большинства. Всѣ внѣшніе приемы, насколько они сохранились въ поэтическихъ описаніяхъ, въ живописи на вазахъ, или насколько можно было угадать ихъ талантомъ сверхъестественнаго прозрѣнія въ глубь сѣдой древности, вошли въ технику новаго балета, совершенно обновивъ его конструкцію. Многое изъ нихъ сообщило танцамъ особенную живость, интересную красочность, — напримѣръ, тѣ прыжки кордебалета, когда онъ пускается въ общую пляску, которые любитъ примѣнять М. Фокинъ, и изображеніе которыхъ мы можемъ видѣть на вазахъ. Древніе владѣли секретомъ мимики рукъ, и несомнѣно она была чрезвычайно разнообразна и выразительна. Новый балетъ стремится воссоздать эту мимику, и въ его постановкахъ невозможно больше увидѣть руки въ качествѣ безполезнаго придатка человѣческаго тѣла, не принимающаго участія въ общей творческой работѣ танцора; руки, во всевозможныхъ положеніяхъ не только въ цѣломъ, но и въ частностяхъ, стали выражать опредѣленное настроеніе, не говоря уже о чисто пластическихъ моментахъ, имѣющихъ самостоятельную цѣнность. Вообще весь балетъ сталъ несравненно пластичнѣе, и въ этомъ качествѣ онъ неудержимо привлекаетъ вниманіе, потому что пластика—чарующее искусство, достигшее своего высшаго расцвѣта опять же у древнихъ эллиновъ. И, наконецъ, стали полнымъ анахронизмомъ кордебалетныя шествія и весь кордебалетный «ранжиръ». То, что съ такимъ усердіемъ выдѣлывали раньше танцовщицы и танцовщики, по своему машинному однообразію напоминало полковое ученіе; нѣкоторые танцы прямо походили на вздваиваніе рядовъ.. всѣ, какъ одинъ, со стереотипной улыбкой на устахъ, безъ всякаго выраженія въ лицѣ. Между тѣмъ, новый балетъ, отвергая прежнюю машинную технику ногъ, даетъ огромный просторъ каждой отдѣльной индивидуальности, вмѣстѣ съ тѣмъ

ЮНЫЙ ЗИГФРИДЪ.

безконечно усложняя ея задачу; всякій балетный артистъ долженъ быть теперь гораздо талантливѣе, ибо только отъ соединенія отдѣльныхъ красочныхъ кусковъ, какими являются исполнители каждый въ своей самостоятельности, можетъ получаться та, полная драматическаго напряженія, вихреваго движенія, страстности и сверкающаго колорита, картина, которую мы желаемъ видѣть въ новомъ балетѣ и которую ему иногда удается воспроизвести съ дѣйствительно исчерпывающей полнотой,—только тогда можетъ гармонично осуществляться на нашихъ глазахъ танцевальная драма, составляющая Ренессансъ балета.

ЮНЫЙ ЗИГФРИДЪ.

ЕВГЕНІЯ БРАУДО.



ДНА изъ наиболѣе интересныхъ и содержательныхъ книгъ о Вагнерѣ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, одно изъ самыхъ замѣчательныхъ изданій, которое мнѣ когда-либо приходилось видѣть, хранится въ особомъ шкафчикѣ, отдѣльно отъ всѣхъ остальныхъ книгъ, въ берлинской королевской библіотекѣ. Это огромный томъ, размѣромъ въ 70 × 54 ст., переплетенный въ бѣлый кожаный переплетъ, и вѣситъ около 20 килограммовъ. Выписываю полное заглавіе книги:

Richard Wagner. His Life and Works, from 1813 to 1834.

Compiled from original Letters, Manuscripts and other Documents by

The Honourable M-rs Burrell, née Banks

and

Illustrated with

Portraits et Facsimiles

MDCCCXCVIII.

(Переводъ: Рихардъ Вагнеръ. Его жизнь и произведенія, 1813—1834.

Составлено на основаніи оригинальныхъ писемъ, манускриптовъ и другихъ

документовъ госпожей Burrell, урожд. Банксъ, и иллюстрировано портретами и факсимиле).

На одной изъ первыхъ страницъ имѣется такая надпись:

This Book

is engraved for the Honourable M-rs Burrell; one hundred copies only are printed on specially manufactured paper with watermark-facsimile of Richard Wagner's Autograph Signature.

(Гравюры этой книги сдѣланы для (по заказу) госпожи Burrell; она напечатана въ количествѣ только ста экземпляровъ на специально приготовленной бумагѣ съ факсимиле Рихарда Вагнера, въ видѣ водяного знака).

Затѣмъ идетъ слѣдующая помѣтка:

№ 10 (экземпляръ, хранящійся въ королевской библиотекѣ) presented to the Königl. Bibliothek Berlin by Lady Burrell (факсимиле подписи).

(№ 10 подаренъ королевской библиотекѣ въ Берлинѣ Lady Burrell).

This Book has been engraved and printed in London by Allan Wyon, Chief Engraver of Her Majesty's Seals. The Illustrations are in heliogravure by the House of Fillon et Heuse (now S. Heuse) of Paris, under whose direction the full page Illustrations have been printed.

(Гравюра и печать этой книги были сдѣланы въ Лондонѣ у Allan Wyon, главнаго гравера печати Ея Величества. Иллюстраціи, гелиографюры фирмой Fillon et Heuse (нынѣ S. Heuse) въ Парижѣ, подъ наблюдениемъ котораго были напечатаны иллюстраціи въ полный листъ).

Госпожа M. Burrell, авторъ и издательница этой книги ¹⁾, начала печатаніе ея въ 1898 году, но въ свѣтъ она была выпущена, на правахъ рукописи, только въ 1905 году дочерью госпожи Burrell, г-жей Heaton. Все изданіе обошлось приблизительно въ 100,000 марокъ. И дѣйствительно

¹⁾ О книгѣ г. Burrell см. M. Koch: R. Wagner (Berlin 1907), а также статью E. Istel'я въ журналѣ «Musik», 10 Jahrg, Heft 4, откуда взято фотографическое воспроизведеніе двухъ страницъ изъ автобіографіи Р. Вагнера, приводимыхъ въ приложеніи къ настоящей статьѣ.

юный зигфридъ.

въ смыслѣ изящества печати и иллюстрацій нельзя себѣ представить большаго благородства и красоты. Иллюстративную часть книги я смогъ бы сравнить только съ великолѣпными художественными воспроизведеніями картинъ въ недавно изданныхъ новыхъ монографіяхъ по исторіи голландской живописи, представляющихъ собой послѣднее достиженіе современной техники печати. Каждая отдѣльная страница книги г-жи Burrell написана изящнѣйшей каллиграфіей, воспроизведенной на мѣди, на особой ручной бумагѣ, и несетъ на себѣ собственноручную подпись въ видѣ водяного знака.

Составительница этого интереснаго труда въ теченіе многихъ лѣтъ съ удивительнымъ энтузіазмомъ и энергіей собирала для своей книги всевозможные матеріалы, относящіеся къ біографіи Рихарда Вагнера, и въ ея распоряженіе перешелъ цѣлый рядъ документовъ, очень цѣнныхъ для познанія его жизненныхъ путей, часть которыхъ еще не была использована біографами Вагнера и нигдѣ не опубликована.

Въ этой коллекціи мы находимъ страницы *Immatriculationsbuch* лейпцигскаго университета (1791, 1792), имѣющія отношеніе къ Карлу Фридриху Вильгельму Вагнеру, отцу Мастера, письма Адольфа Вагнера, (того «дяди Адольфа», который оказалъ такое большое вліяніе на ходъ духовнаго развитія своего геніальнаго племянника), письмо Гёте къ нему, официальные документы, написанные рукой отца Вагнера, полицейскаго актуаріуса. Особый отдѣлъ книги посвященъ Людвигу Гейеру. Здѣсь приводятся его оригинальныя письма (11), автопортретъ, портретъ матери Рихарда, написанный имъ, наконецъ снимки съ №№ *Abendzeitung*, гдѣ помѣщенъ былъ некрологъ о Гейерѣ. Какъ на «Unikum», можно указать на собственноручное письмо матери Рихарда Вагнера, Юанны Гейеръ къ его женѣ Миннѣ, урожд. Планеръ. Для исторіи дѣтства и юношескихъ годовъ Рихарда Вагнера интересъ представляютъ 9 факсимиле, официально завѣренныя, изъ журналовъ школъ св. Креста (въ Дрезденѣ), св. Николая (въ Лейпцигѣ) и св. Θомы (тамъ же). По фотографическимъ репродукціямъ въ книгѣ г-жи Burrell мы можемъ ознакомиться съ рукописью юно-

Au Théâtre Michel.

Samedi, le 18 Décembre.

Abonnement suspendu.

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

avec 10 concours

de M-r ANDRÉ BRULÉ,

la 1-ère représentation de

ARSENE LUPIN.

pièce en quatre actes de M-rs **Francis de Croisset** et
Maurice Leblanc, représentée pour la première fois, à
Paris, au théâtre de l'Athénée, le 18 Octobre 1908.

Personnages:

| | | |
|--|-----|-------------------|
| Duc de Charmerace. | M-r | André Brulé. |
| Guerchard | " | Louis Leubas. |
| Gournay-Martin. | " | Gamis. |
| Le juge d'instruction | " | Delorme. |
| Charolais, père | " | Camille Bert. |
| Bernard Charolet | " | Raoul Terrier. |
| Boursin, agent de la sûreté | " | Bonvallet. |
| Le commissaire | " | Paul Robert. |
| Firmin, garde-chasse | " | Eugène Forny. |
| Dieusy } agents de la sûreté | " | Henri Rollan. |
| Bonavent } | " | Marcel André. |
| Jean, chauffeur | " | Marcel André. |
| L'agent de police | } | Fernand Herrmann. |
| Deuxième fils Charolet | | |
| Troisième fils Charolet | " | Bruno. |
| Le serrurier | " | Eugène Forny. |
| Le greffier | " | Perret. |
| Sonia Kritchnoff | M-o | Laurence Duluc. |
| Germaine. | " | Laure Lukas. |
| Victoire | " | Marcelle Jullien. |
| Marie } amies de Germaine | " | Fontanges. |
| J eane } | " | Paule Darlat. |
| Irma | " | Médal. |
| Françoise. | " | Rose Barrotta. |
| La coësièrge | " | Devaux. |

On commencera à 8 heures

et on finira vers 11 heures 1/2.

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

шеской трагедіи Вагнера «Leubald» (подробное изложеніе ея содержанія въ текстѣ), о которой имѣются лишь глухія указанія въ его «обращеніи къ друзьямъ», и нѣсколькими отрывками изъ партитуръ его первыхъ оперъ «Феи» и «Свадьба». Первые публичныя выступленія Рихарда Вагнера, какъ актера (семилѣтнимъ ребенкомъ) и композитора, иллюстрируются соотвѣтствующими программами (Вильгельма Телля, 19 сентября 1820 г., и трехъ абонементныхъ концертовъ Gewandhaus'a съ его композиціями). Наконецъ, въ заключеніи, госпожа Burrell даетъ фотографическіе снимки съ заглавной страницы и предисловія той таинственной автобіографіи Рихарда Вагнера «Mein Leben», о которой до недавняго времени знали лишь интимные его друзья. Если прибавить еще ко всему перечисленному рядъ снимковъ съ портретовъ сестеръ и родственниковъ Вагнера, его учителей (всѣ эти снимки засвидѣтельствованы лицами, ихъ знавшими), а главное большое количество документовъ въ самомъ текстѣ, то читателю будетъ дано достаточно ясное представленіе о богатствѣ новыхъ матеріаловъ, дѣлающихъ эту книгу столь притягательной для всѣхъ, кто занимается научными изслѣдованіями въ области жизнеописанія байрейтскаго мастера.

Трудъ г-жи М. Burrell охватываетъ періодъ жизни Вагнера отъ 1813—1834 года. По мысли автора настоящій томъ долженъ былъ представить собой первую часть біографіи Вагнера. Но, повидимому, ему суждено остаться послѣднимъ, такъ какъ по смерти составительницы ея наслѣдники не имѣютъ возможности продолжать изданія. Однако, и въ этомъ первомъ томѣ мы находимъ рядъ матеріаловъ, имѣющихъ отношеніе къ болѣе позднимъ періодамъ жизни Вагнера, что существенно повышаетъ интересъ къ книгѣ. Біографическія данныя, точно установленныя г-жей Burrell, часто приводятъ ее къ разногласіямъ съ большимъ жизнеописаніемъ Р. Вагнера, написаннымъ Глазенапомъ, на основаніи самыхъ широкихъ полномочій семьи Вагнера, въ смыслѣ использованія матеріаловъ изъ богатаго архива дома Ванфрида. Госпожа Burrell устанавливаетъ цѣлый рядъ неточностей въ работѣ байрейтскаго лѣто-

юный Зигфридъ.

писца и въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ случаяхъ (напримѣръ, при разборѣ различныхъ вариантовъ фамиліи матери Вагнера, или по поводу писемъ къ Шотту) указываетъ, какъ легко можно было бы установить точныя данныя. По отношенію къ Глазенапу госпожа Buggell принимаетъ очень гордый и пренебрежительный тонъ. Она даже не называетъ его имени въ своей книгѣ, а ограничивается лишь сухимъ указаніемъ года изданія его книги: «Совершенно нежелательно увѣковѣчивать имя біографа, книги котораго упоминаются только для того, чтобы опровергнуть его выдумки. Достаточно, если будетъ указанъ годъ изданія: Breitkopf und Härtel, Leipzig 1894». Можетъ быть такой рѣзкій языкъ и не совсѣмъ справедливъ по отношенію къ сѣдому хранителю Граля, который былъ посвященъ въ рыцари самимъ Вагнеромъ, но несомнѣнно, что новыя изслѣдованія (Коха, Каппа, Кекюлэ, Штернфельда и другихъ) разсѣяли легенду о непрогрѣшимомъ въ наукѣ о Вагнерѣ Глазенапѣ. И дѣйствительно та многословная компиляція, которую составляетъ шеститомная «Жизнь Рихарда Вагнера», основана на знакомствѣ далеко не со всѣми доступными матеріалами о его жизни, а цѣнность общихъ разсужденій Глазенапа, цѣлаго потока чувствительныхъ, но рѣшительно ничего не выражающихъ, безцвѣтныхъ фразъ ничтожна. Впрочемъ оффиціальная вагнеровская историографія тоже, въ свою очередь, не пожелала считаться съ работой г-жи Buggell и въ пренебреженіи ко всему тому, что не исходитъ изъ Байрейта, продолжала заносить въ свою лѣтопись такія данныя, которыя уже были опровергнуты англійской изслѣдовательницей біографіи Вагнера. Первой научно разработанной исторіей жизни Вагнера, которая основывалась на матеріалахъ, собранныхъ г-жей Buggell, была книга бреславльскаго профессора Макса Коха (Geisteshelden В. 55, 56), появившаяся въ 1907 году, и встрѣченная при своемъ появленіи восторженными отзывами вагнеріанской печати. Работа Коха дѣйствительно одно изъ самыхъ интересныхъ жизнеописаній Вагнера. Но она въ первой своей части, тамъ, гдѣ дѣло касается чисто біографической стороны, представляетъ собой, на многихъ страницахъ, лишь нѣмецкую арранжировку текста госпожи Buggell.

(Удивительно только, что профессоръ Кохъ неправильно пишетъ имя составительницы книги—Burrell—и не совсѣмъ точно цитируетъ заглавіе ея жизнеописанія, см. M. Koch, R. Wagner стр. 376).

Однако, цѣнность книги госпожи Burrell не только въ достовѣрности біографическихъ датъ, установленныхъ ею, но въ ея чуткомъ умѣніи отмѣчать въ извѣстіяхъ о юношескихъ годахъ Вагнера въ первыхъ его литературныхъ наброскахъ все то, что впоследствии составило идейную основу его поэтическаго творчества.

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Grusse der Planeten,
Bist allsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So musst du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt ¹⁾).

Та таинственная сила, о которой говоритъ Гёте въ этихъ предвѣчныхъ словахъ, та демоническая сила, которая опредѣляетъ судьбу человѣка, сразу повела Вагнера къ послѣднимъ достиженіямъ его художественнаго творчества. Благодаря вновь опубликованнымъ опернымъ текстамъ и журнальнымъ статьямъ Вагнера (собраннымъ въ текущемъ году въ одну книгу Каппомъ и изданнымъ имъ подъ заглавіемъ: «Der junge Wagner»), мы знаемъ, что онъ уже юношей внутреннимъ зрѣніемъ видѣлъ то, что его гению суждено было создать только черезъ много десятилѣтій. Благодаря появленію, въ издательствѣ Kahnt'a и Breitkopf'a, его первыхъ композицій, благодаря Никишу и Моттлю, мы можемъ вполне опредѣленно указать въ юношескихъ опусахъ творца Парсифаля, обороты, которые характерны для музыки Тангейзера (Феи), Кольца (с-dur'ная симфонія), или Тристана (фантазія для рояля).

¹⁾ Стихи эти поставлены въ началѣ I главы жизнеописанія Вагнера М. Коха.

юный Зигфридъ.

Основные мотивы Фей такъ близки идеямъ Лоэнгринна, а можетъ быть даже Парсифаля, и, несмотря на пестроту текста Запрета любви, мы можемъ прослѣдить въ немъ трагическую проблему Валькирии... Поэтому даже мелкіе факты, отрывки изъ юношескихъ драмъ Вагнера, сообщаемые госпожей Burrell, способны волновать насъ, какъ проявленія творческаго духа «настоящаго» Вагнера, какъ элементы рельефной формы, живое развитіе которой совершается въ его жизни съ неизбѣжностью какого-то закона природы. Знакомство съ біографіей Вагнера показываетъ, что никакія силы жизни не смогли разбить этой единой формы, и поэтому мнѣ кажется излишнимъ распространяться о томъ, что знаніе перваго періода его жизни (изслѣдованіе которой въ настоящую минуту больше всего интересуется вагнерологовъ) поможетъ намъ такъ же глубоко проникнуть въ тайну творчества создателя Байрейта, и тѣмъ обогатить свою душу, какъ изученіе позднѣйшихъ его партитуръ и литературныхъ работъ. Первый томъ его біографіи это «Золото Рейна» въ тетралогіи его жизненной трагедіи.

* * *

Самъ Вагнеръ былъ однимъ изъ создателей легенды о томъ, что онъ обязанъ появленіемъ на свѣтъ своему отчиму Людвигу Гейеру, вопросъ, котораго біографы Мастера (Глазенапъ, Кохъ) посмѣли коснуться только очень робко, предположеніе, давшее въ послѣднее время поводъ къ подробной разработкѣ вопроса о его предкахъ.

«На столѣ предо мною лежитъ небольшой портретъ»—такъ пишетъ Вагнеръ Матильдѣ Везендонкъ—«это портретъ моего отца, который я не имѣлъ возможности показать тебѣ послѣ того, какъ получилъ его. Изображеніе благороднаго, мягкаго лица съ выраженіемъ страданія и мысли, которое меня безконечно трогаетъ. Всякій, входящій въ комнату, несомнѣнно будетъ искать въ ней портретъ любимой женщины, но его у меня нѣтъ»...

Еще опредѣленнѣе говорятъ слѣдующія строки Вагнера изъ письма его къ любимой сестрѣ своей Цециліи (родной дочери Гейера), по поводу полученія отъ нея связки писемъ Людвигу Гейера.

Mein Leben.



Erster Theil:

1813—1842.



TITELBLATT DER GROSSEN AUTO-
BIOGRAPHIE RICHARD WAGNERS



X. 4

«Содержаніе этихъ писемъ не только растрогало, но потрясло меня до глубины души. Намъ рѣдко приходится встрѣчать въ той средѣ, въ которой мы живемъ, примѣръ такой самоотверженности въ борьбѣ за осуществленіе благороднѣйшихъ цѣлей въ жизни. Я могу только сказать, что мысль объ этой самоотверженности отца нашего Гейера наполняетъ меня безотрадными настроеніями, а его письма къ Альберту вызываютъ во мнѣ чувство настоящей горечи. Особенно меня волнуетъ нѣжный, изящный, высокопросвѣщенный тонъ этихъ писемъ въ его перепискѣ съ нашей матерью. Я совершенно не могу понять, какимъ образомъ этотъ тонъ истинной просвѣщенности могъ такъ сильно понизиться въ нашей семейной перепискѣ. И вмѣстѣ съ тѣмъ я имѣлъ возможность, именно на основаніи этихъ писемъ, глубоко проникнуть въ характеръ отношеній обоихъ въ тяжелые моменты жизни. Я вижу теперь все совершенно ясно, хотя мнѣ и очень трудно найти подходящія выраженія для того, чтобы сказать, что я вижу въ этихъ отношеніяхъ. Мнѣ кажется, что отецъ нашъ Гейеръ хотѣлъ своими самоотверженными заботами о всей нашей семьѣ загладить какую то свою вину» (Familienbriefe, 266—267).

Эти серьезнѣйшія строки для пониманія того, какъ относился Вагнеръ къ своему отчиму, находятъ еще цѣлый рядъ подтвержденій въ различныхъ воспоминаніяхъ друзей байрейтскаго Мейстера (напр., Глазенапа), съ которымъ онъ говорилъ на эту тему. Поэтому даже самыя педантичныя изслѣдованія гейерологовъ (есть и такіе), какъ, на примѣръ, Отто Бурнота (мнѣніе котораго приводитъ Каппъ въ своей новой біографіи Вагнера), не смогутъ разсѣять этой легенды, созданіе которой свидѣтельствуется лишь о томъ, что Вагнеръ зналъ опредѣленнѣе и увѣреннѣе правду, чѣмъ литераторы, которые стали разрабатывать «проблему Гейера». Развѣ не безконечно трогательно, что тѣ уменьшительныя имена, которыми ласкалъ Гейеръ своего Рихарда, послѣдній повторяетъ въ своихъ письмахъ къ Матильдѣ Везендонкъ въ минуты нѣжной интимности, и развѣ особенно глубокая братская привязанность, которую изъ всѣхъ сестеръ и братьевъ Вагнеръ питалъ только къ Цециліи, рожденной отъ брака матери Вагнера и Гейера,

юный Зигфридъ.

не можетъ косвеннымъ образомъ подтвердить предположенія, которыя Вагнеръ дѣлаеть о своемъ происхожденіи.

Госпожа Burgell собрала цѣлую коллекцію писемъ Гейера къ матери Вагнера, о которыхъ съ такой теплотой говоритъ Вагнеръ въ вышеприведенномъ отрывкѣ. Эти письма свидѣтельствуютъ о глубокомъ нравственномъ самосознаніи человѣка, который въ своихъ картинахъ, какъ драматургъ, заслужившій одобрительный отзывъ Гёте, какъ актеръ несъ въ себѣ черты высокой талантливости, даже настоящей геніальности, по утверженію его друзей, издавшихъ еще недавно лучшее произведеніе Гейера «Избіеніе младенцевъ въ Виолемѣ», очень популярное въ старые годы въ Германіи. Изъ ряда писемъ, собранныхъ m-rs Burgell, я привожу только нѣсколько небольшихъ отрывковъ, относящихся къ первымъ годамъ жизни Рихарда Вагнера, особенно интимныхъ по своему тону и содержанію.

Дрезденъ, 28/1 1814.

Возлюбленный другъ мой!

... Я очень тоскую, если не получаю отъ васъ каждую недѣлю письма. Я терзаюсь тогда тысячью опасеній, думаю, что вы больны, что вы сердитесь на меня, равнодушны ко мнѣ. А между тѣмъ ваше молчаніе свидѣтельствуетъ лишь о болѣзненности, вѣрнѣе объ отсутствіи душевной уравновѣшенности, такъ какъ вы никогда не прислушивались къ голосу здраваго разума, втайнѣ всегда нѣсколько не довѣряли мнѣ, и эта недовѣрчивость проявляется въ полной силѣ при всякомъ малѣйшемъ поводѣ. Но вы еще примиритесь со мною. Вы обѣщали мнѣ въ будущемъ быть доброй и довѣрчивой по отношенію ко мнѣ, и я надѣюсь, что мой добрый, горячо любимый другъ сдержитъ свое слово. Вамъ можетъ казаться, что я во многомъ измѣнился, но, видитъ Богъ, я измѣнился къ лучшему и надѣюсь, что вы скоро будете имѣть случай убѣдиться въ этомъ. Вѣдь въ концѣ концовъ судьба во всемъ благоприятствуетъ мнѣ, и я опредѣленнѣе всего вижу это въ томъ, что мнѣ дана радость быть вашимъ другомъ. Поставивъ себѣ цѣлью сохранить вашу дружбу, я чувствую себя вполне вознагражденнымъ въ области моего искусства, въ которомъ я стараюсь съ неуклоннымъ приле-

жаниемъ развивать свои способности, и дѣйствительно дѣлаю большіе успѣхи. Моя Мадонна ¹⁾ можетъ служить подтвержденіемъ этихъ словъ. Если меня полюбило такъ мое искусство, то надѣюсь, что и вы, которая вмѣстѣ съ нимъ служите источникомъ радости въ моей жизни, никогда не откажете мнѣ въ своей дружбѣ. Однако, я слишкомъ многого жду отъ васъ обоихъ, чтобы льстить себя надеждой на то, что достигну своей цѣли» (M-rs Burrell, стр. XXXII, XXXIII).

Въ двухъ другихъ письмахъ Гейера мы находимъ нѣжныя и, странно, почти пророческія слова о Рихардѣ.

«... Дерзость нашего казака ²⁾, я могу назвать только божественной». 14/II 1814.

«... По Рихардѣ я очень скучаю. Какъ бы мнѣ хотѣлось поиграть съ нимъ часокъ, другой». Дрезденъ, 11/II 1814.

Содержательную характеристику Гейера мы находимъ въ некрологѣ, написанномъ дрезденскимъ литераторомъ Бетгеромъ въ *Dresdener Abendzeitung* (№ 259, Montag am 29 October 1821, и въ слѣдующемъ номерѣ, отъ 30 октября), и воспроизведенномъ, фотографическимъ путемъ, въ книгѣ г-жи Burrell. «Кто зналъ Гейера—пишетъ Бетгеръ — тотъ всегда былъ въ нерѣшительности, чему отдать предпочтеніе, его разнообразнымъ ли художественнымъ талантамъ, глубинѣ ли его чувства тамъ, гдѣ дѣло шло объ исполненіи долга, или о томъ, чтобы проявить свою любовь къ ближнему... Серьезно относился онъ къ искусству и радости искалъ онъ въ жизни, пока еще жила въ немъ бодрость духа и цѣльная сила жизни». Кромѣ этихъ строкъ Бетгера, образъ Гейера дополняютъ еще воспоминанія его внука, поэта Фердинанда Авенариуса, которыя, подъ заглавіемъ «R. Wagner, als Kind», были помѣщены въ «Allgemeine Zeitung» (1889). «Это былъ человѣкъ»

¹⁾ Копія съ Giordano. Она была приобрѣтена у Гейера русскимъ посланникомъ въ Дрезденѣ и долгое время висѣла у него въ кабинетѣ.

²⁾ Казаки, съ которыми Гейеръ сравнивалъ юнаго Вагнера, были расквартированы въ 1813 году въ Лейпцигѣ и не пользовались благорасположеніемъ нѣмецкихъ бюргеровъ. «Это кара Божья, ниспосланная на насъ», восклицаетъ одинъ изъ современниковъ Гейера.

юный Зигфридъ.

весь одухотворенный, удивительно симпатичный, рѣдко логичный въ своемъ мышленіи, человѣкъ подлинной гениальности. Когда умеръ другъ его Карлъ-Вильгельмъ Вагнеръ, онъ сдѣлался настоящимъ благодѣтелемъ для его осиротѣвшей семьи. При очень скудныхъ средствахъ къ жизни онъ сумѣлъ обезпечить матеріальное существованіе семьи и старался направить каждаго отдѣльнаго члена ея по той жизненной стезѣ, которая лучше всего соотвѣтствовала особенностямъ его характера».

И Рихардъ Вагнеръ могъ примѣнить и къ себѣ стихъ Гёте: «...Vom Vater hab ich die Statur, des Lebens ernste Streben...» Если онъ принесъ собой въ жизнь тотъ внутренній міръ идеальныхъ подобій, раскрыть которыя въ видѣ художественныхъ образовъ составляло конечную цѣль его жизненнаго пути, то Гейеръ вложилъ въ его душу—какъ это признавалъ самъ Вагнеръ—любовь къ практической дѣятельности артиста. Какъ внѣшнее выраженіе той близости, которая оформила весь духовный обликъ Вагнера, можно указать на то, что Вагнеръ до 14 лѣтъ носилъ фамилію своего отчима и былъ записанъ въ школѣ св. Креста подъ именемъ Рихарда Гейера. Только по переселеніи семьи Іоанны-Розины Вагнеръ обратно въ Лейпцигъ (откуда по смерти перваго мужа она, вмѣстѣ съ Гейеромъ, переселилась въ Дрезденъ), гдѣ жили родственники со стороны семьи Вагнеровъ, Рихардъ вновь принялъ свою первоначальную фамилію. Такимъ образомъ, если первая часть стиха Гёте совершенно примѣнима къ Вагнеру, то вторая его половина вѣрна по отношенію къ его отчиму только отчасти. Ибо внѣшнимъ своимъ видомъ Р. Вагнеръ рѣшительно ничѣмъ не напоминалъ своего отчима. Но и здѣсь можно указать на одну маленькую черту, повидимому незначительную, но очень характерную. А именно, что знаменитый Вагнеровскій баретъ, служившій неисчерпаемымъ источникомъ вдохновенія для разныхъ каррикатуристовъ, былъ заимствованъ имъ у Гейера.

Пестрый міръ кулисъ куда ввелъ своего пасынка еще ребенкомъ Людвигъ Гейеръ, сразу оказалъ глубокое притягательное дѣйствіе на мальчика. Гейеръ, который, впрочемъ, хотѣлъ сдѣлать изъ Рихарда живописца

часто бралъ его съ собой на репетиціи и даже больше того, иногда давалъ ему играть роли дѣтей въ нѣкоторыхъ пьесахъ (напр., въ Вильгельмѣ Теллѣ 19 сентября 1820 года—афиша воспроизведена у госпожи Burrell.) И эти посѣщенія репетицій, это раннее участіе въ сценическихъ постановкахъ, имѣло огромное значеніе для развитія драматическаго генія Вагнера. Еще на пятомъ, шестомъ году своей жизни Вагнеръ вполнѣ освоился съ тѣми приспособленіями, при помощи которыхъ театральное искусство создаетъ иллюзію дѣйствительности на сценѣ, и это удивительное знаніе чисто театральныхъ приемовъ искусства, которымъ отличаются его первые оперные тексты, несомнѣнно коренятся въ раннемъ его знакомствѣ съ міромъ, что находится по ту сторону рампы.

Когда въ послѣдствіи Фридрихъ Ницше ударами того же рѣзца, которымъ онъ изваялъ дивное изображеніе Вагнера (*R. Wagner in Bayreuth*) пытался разбить статую своего учителя, онъ, какъ извѣстно, все доброе и злое въ характерѣ Вагнера объяснялъ его чисто актерскимъ дарованіемъ и отношеніемъ къ міру лицедѣевъ. Но то, что казалось Ницше въ натурѣ Вагнера только поверхностнымъ комедіанствомъ, было для него источникомъ глубочайшихъ мыслей объ искусствѣ, основой для проповѣди революціи театра. Вагнеръ былъ не только драматургомъ въ литературѣ, но драматургомъ въ жизни и никогда, въ зрѣлые годы, онъ не чуждался, съ высокоомѣриемъ знаменитаго писателя, актерской среды, «той среды, въ которой только можно встрѣтить проявленіе подлиннаго энтузіазма» (письма къ Листу). Объ этомъ свидѣтельствуетъ его переписка (особенно письма къ Листу о постановкѣ Лоэнгриня), статьи о театрѣ въ послѣдній періодъ его литературной дѣятельности, страницы воспоминаній, посвященныя Шредеръ-Девриенъ и Шнорру... И, если въ послѣдніе годы своей жизни Вагнеръ написалъ наиболѣе глубокое и вдохновенное объ актерскомъ искусствѣ изъ всего того, что было сказано о театрѣ, если онъ сравниваетъ актера съ священнослужителемъ, ибо оба они являются посредниками между божественной истиной и человѣкомъ, то мы какъ бы видимъ вновь передъ собой вдохновенное лицо ребенка,

юный Зигфридъ.

съ мистическимъ трепетомъ вмѣстѣ съ отцомъ входящаго въ театръ. Гейеръ казался ему тѣмъ священникомъ, который раздвинулъ передъ нимъ завѣсу, скрывавшую отъ его глазъ видѣнія иного высшаго міра.

Людви́гъ Гейеръ скончался 30 сентября 1821 года, когда Рихарду минуло 8 лѣтъ, и дѣло воспитанія мальчика перешло всецѣло въ руки матери Вагнера. Иоганна Розина Пеецъ, не была, подобно матери Гёте, одной изъ одареннѣйшихъ и интереснѣйшихъ женщинъ своего времени, но то небольшое, что мы знаемъ о ней, рисуетъ ее намъ человѣкомъ глубокой нравственной воли и яснаго широкаго взгляда на міръ. Несомнѣнно, что аналогично тому, какъ нравственный обликъ Гёте сложился отчасти и подъ вліяніемъ его матери, der Frau Aja, Рихардъ Вагнеръ многія цѣнныя черты своего характера унаслѣдовалъ отъ Иоганны Розины ¹⁾. Съ ней его всю жизнь связывала нѣжная любовь; и когда Вагнеръ говорилъ о своей матери голосъ его становился мягче и задушевнѣе. Эпически спокойно рисуетъ намъ Гёте, въ «Германнѣ и Доротеѣ», идиллію любящаго сына и матери. Вагнеръ свое чувство любви къ матери дѣлаетъ важнѣйшимъ мотивомъ драматическаго дѣйствія, основной силой въ душевной жизни своихъ героевъ. Въ Зигфридѣ, написанномъ недолго послѣ смерти матери (въ 1848 году), мы слышимъ выраженіе неутихшей боли по поводу ея кончины.

Когда бъ я могъ
Свою мать увидѣть,
Мать родную...

Въ Тристанѣ, въ первой концепціи пѣсни Вальтера (Мейстерзингеры), а въ особенности въ Парсифалѣ, слова о матери облечены въ прекраснѣйшіе такты партитуры. Особенно въ Парсифалѣ... среди опьяняющихъ чаръ дѣвушекъ-цвѣтовъ (второе дѣйствіе) Парсифаль съ глубокой тоской при-

¹⁾ Сравненіе это намѣчено у m-rs Biggell. Прибавлю еще, что въ дружбѣ, всю жизнь связывавшей Р. Вагнера съ сестрой его Цецилейю, нельзя не увидѣть аналогіи съ судьбой Гёте.

слушивается къ мотиву состраданья, когда съ устъ его срываются печальныя слова: «какъ могъ забыть ты мать свою, милую, нѣжную мать?». И мотивъ этотъ повторяется въ потрясающей траурной музыкѣ въ третьемъ актѣ, заключительномъ актѣ трагедіи любви сына, покинувшаго мать, чтобы изъ страданій и раскаянія выйти побѣдителемъ, принести искупленіе міру.

Еще и понынѣ многіе изъ искреннихъ поклонниковъ Вагнера не хотятъ понять основной темы его обращенія къ друзьямъ, написаннаго ровно 60 лѣтъ тому назадъ, и отрѣшиться отъ того душевно коснаго отношенія къ творческой дѣятельности Вагнера, которое основано на разграниченіи двухъ сферъ, чисто человѣческой интимной и художественно творческой, публичной. «Это разграниченіе», жалуется Вагнеръ, «такъ же бессмысленно, какъ если бы мы отдѣлили другъ отъ друга душу и тѣло человѣка. Несомнѣнно, что художникъ никогда не пользовался любовью, если друзья его, безсознательно и произвольно, не любили въ немъ человѣка и, углубляясь въ его художественное творчество, не старались вмѣстѣ съ тѣмъ проникнуть въ міръ его интимныхъ переживаній». Поэтому для насъ особенно интересно будетъ ознакомиться съ письмомъ Вагнера къ его матери (изъ коллекціи г-жи Buggell), показывающее, сколько дѣтской нѣжности, какую потребность любить несъ въ сердцѣ своемъ этотъ человѣкъ, котораго враги называли черствымъ себялюбцемъ, готовымъ жертвовать благомъ даже самыхъ близкихъ ему людей для достиженія своего личнаго благополучія въ жизни. Письмо это совершенно ясно помѣчено 20 сентября 1835 (а не 1830, какъ читаетъ, по не совсѣмъ понятнымъ причинамъ, обозначеніе года Кохъ) и не вошло въ собраніе писемъ къ роднымъ Вагнера. Несмотря на нѣсколько условно сентиментальный тонъ, который—увы!—до извѣстной степени свойственъ многимъ письмамъ Вагнера, и напыщенный піэтизмъ (надо знать, что мать Вагнера была чрезвычайно религіозна), посланіе это все же стройно дополняетъ трезвучіе прекрасныхъ писемъ къ матери, помѣщенныхъ въ той книгѣ.

Магдебургъ, 20 сентября 1835 года.

Безгранично любимая мать моя!

Отъ всей души, всѣмъ существомъ моимъ я переношусь сегодня къ тебѣ, и если письмо мое дойдетъ до тебя только завтра, то мнѣ все же пріятнѣе высказать свое чувство сегодня, когда всѣ твои близкіе должны возблагодарить растроганной душой Господа Бога и молить его о томъ, чтобы онъ еще много разъ далъ намъ встрѣтить вмѣстѣ съ тобой этотъ день, какъ мы того желаемъ и на что мы надѣемся. Да будетъ суждено тебѣ еще часто, часто видѣть приближеніе этого дня, и испытать при этомъ гордое чувство, какъ достойно тебя прошелъ истекшій годъ въ ряду многихъ лѣтъ твоей жизни. О, не ропщи, мать моя, тебѣ Создатель¹⁾ ниспослалъ счастливый жребій. Не ты ли, сохранила жизни то, что подарила ей, въ чистотѣ, благородствѣ и неизмѣнномъ здоровіи. Тебѣ данъ одной, среди немногихъ, дивный подарокъ неба, чистѣйшая душа. И какъ разъ мы, которые больше всего обязаны твоей любви и добродѣтели, глубже всего чувствуемъ это. О, несомнѣнно мы любимъ, цѣнимъ тебя глубоко и, если насъ разъединятъ обстоятельства жизни, въ любви къ тебѣ мы объединимся вновь. Ты будешь для насъ источникомъ счастья и, если судьба вырветъ тебя изъ нашей среды, то память о тебѣ всегда неразрывными узами будетъ соединять насъ.

Сегодня воскресенье, солнечный радостный день. Мы собрались здѣсь цѣлой колоніей ¹⁾, рѣшили весело и беззаботно провести этотъ день: онъ будетъ для насъ праздникомъ. Храни же въ своемъ сердцѣ свою любовь къ намъ, и мы будемъ благодарить тебя, какъ Спасителя нашего, принесемъ ко дню рожденія тѣ лучшія чувства, которыя намъ доступны.

Сердечный искренній привѣтъ отъ твоего Рихарда.

Адресъ: Ея Высокородію Госпожѣ Іоганнѣ Гейеръ, по адресу г-жи Розалии Вагнеръ въ театрѣ въ Лейпцигѣ, садъ Рейхеля (franco).

¹⁾ Въ Магдебургѣ въ эти дни гостили сестра Вагнера Клара и ея мужъ.

Die in diesen Bänden enthaltenen Aufzeichnungen sind im Laufe verschiedener Jahre von meiner Freundin und Gattin, welche mein Leben von mir sich erzählt wünschte, nach meinem Dictaten unmittelbar niedergeschrieben worden. Uns beiden entstand der Wunsch, diese Mittheilungen über mein Leben unserer Familie, sowie bewährten treuen Freunden zu erhalten, und wir beschlossen deshalb, um die einzige Handschrift vor dem Untergange zu bewahren, sie auf unsere Kosten in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren durch Buchdruck vervielfältigen zu lassen. Da der Werth der hiermit gesammelten Autobiographie in der schmucklosen Wahrhaftigkeit beruht, welche unter den bezeichneten Umständen meinen Mittheilungen einzig einen Sinn geben konnte, deshalb auch meine Angaben genau mit Namen und Zahlen begleitet sein mussten, so könnte von einer Veröffentlichung derselben, falls bei unseren Nachkommen hierfür noch Theilnahme bestehen dürfte, erst einige Zeit nach meinem Tode die Rede sein; und hierüber gedenke ich testamentarische Bestimmungen für meine Erben zu hinterlassen. Wenn wir dagegen für jetzt schon einzelnen zuverlässigen Freunden den Einblick in diese Aufzeichnungen nicht vorenthalten, so geschieht diess in der Voraussetzung einer reinen Theilnahme für den Gegenstand derselben, welche namentlich auch ihnen es frevelhaft erscheinen lassen würde, irgend welche weitere Mittheilungen aus ihnen an Solche gelangen zu lassen, bei welchen jene Voraussetzung nicht gestattet sein dürfte.

Richard Wagner.

DIE ERSTE SEITE DER GROSSEN AUTOBIOGRAPHIE
RICHARD WAGNERS



X. 4

Письмо это написано въ день рожденія матери. Этотъ день Вагнеръ никогда не пропускалъ безъ того, чтобы не поздравить своей матери въ письмѣ, тонъ которыхъ всегда сохранялъ свой чисто дѣтскій энтузіазмъ. День рожденія матери всегда торжественно праздновался въ семьѣ Вагнеровъ. Въ этотъ день дѣти устраивали маленькіе спектакли и тому подобныя художественныя затѣи въ честь виновницы торжества. Текстъ одного изъ такихъ фештшпилей, сочиненный Гейеромъ, приводитъ госпожа Burrell. Это довольно безсвязная піеса, содержаніе которой гораздо труднѣе понять, чѣмъ чувства любви и преданности, воодушевлявшія автора и исполнителей. Очень забавно очерчены характеры многочисленныхъ дѣтей семьи Гейеръ—Вагнеръ. Рихарду посвящены слѣдующія строки:

Albert: Mit Richarden, glaub ich, hat's auch keine Not:
 Der wird ein zweiter Paul Butterbrot.
 Der geht seine Wege so ganz im Stillen
 Und sucht sich nur den Magen zu füllen.
 Ein guter Fresskünstler ist auch nicht so dumm:
 Er findet nicht minder sein Publicum.

Какъ извѣстно это предсказаніе не оправдалось въ жизни Вагнера, но тѣмъ не менѣе небольшая драматическая композиція имѣетъ интересъ для жизнеописанія Рихарда Вагнера, рисуется намъ очень милый семейный жанръ, полный солнечнаго свѣта и дружбы между дѣтьми, уступившей потомъ мѣсто холоднымъ, почти враждебнымъ отношеніямъ, на которыя такъ жалуется Вагнеръ въ вышеприведенномъ письмѣ. Но зато со стороны матери Вагнеръ постоянно встрѣчалъ чуткое отношеніе къ своей художественной дѣятельности, несмотря на то, что она считала несчастіемъ театральную карьеру ея сына, сочувствіе къ тѣмъ смѣлымъ шагамъ въ жизни, которыхъ онъ не побоялся сдѣлать. Госпожа Burrell приводитъ одно изъ рѣдчайшихъ писемъ матери Вагнера къ его женѣ Миннѣ Планеръ, имѣющее не только интересъ біографическаго уникама, но затрагивающее болѣе глубокія стороны его жизни, показывая, какъ сердечно отнеслась мать Вагнера къ пріѣзжей артисткѣ, бракъ съ которой такъ недружелюбно былъ принятъ его семьей.

юный Зигфридъ.

Замѣчу, впрочемъ, что опубликованная въ текущемъ году переписка Вагнера съ Апелемъ, рисуетъ намъ Минну Планеръ въ гораздо болѣе симпатичномъ свѣтѣ, чѣмъ то, что мы узнаемъ о ней изъ позднѣйшихъ источниковъ. Хотя письмо это по содержанию своему не представляетъ собой чего либо особенно интереснаго, я все же привожу его цѣликомъ, не имѣя, къ сожалѣнію, возможности передать его характерную орѳографію, ибо съ офиціально установленнымъ правописаніемъ мать Вагнера была не совсѣмъ въ ладу.

Моя милая Минна!

Еще разъ приношу вамъ мою искреннюю благодарность за то вниманіе и любовь, которую вы удѣлили мнѣ во время моего пребыванія у васъ («währrent meines Aufenhalts in Ihrer Nähe»). Мое искреннѣйшее желаніе, чтобы вы дали мнѣ возможность отблагодарить васъ тѣмъ же. Мой милый Германъ, Оттилія и дѣти ждали меня дома, и украсили въ ожиданіи моего приѣзда мою комнату цвѣтами: бабушка радовалась и была счастлива въ кругу своихъ дѣтей и милыхъ своихъ внуковъ. И мнѣ еще не пришлось ни о чемъ позаботиться самой. Въ воскресенье я буду обѣдать вмѣстѣ съ Юліусомъ у нихъ и буду пить тамъ за ваше здоровье. Моему милому доброму Рихарду шлю свой материнскій привѣтъ и поцѣлуй. Его успѣхи (Getheuen) во всемъ, что онъ предпринимаетъ, дѣлаютъ меня счастливой. Черезъ нѣсколько дней Генрихъ съ женой уѣзжаютъ въ Парижъ. Вмѣстѣ съ этимъ письмомъ я отсылаю вамъ мой долгъ. Видитъ Богъ я хотѣла бы приложить къ этимъ деньгамъ еще сотню. Съ Юліусомъ я еще переговорю относительно браслета. Будьте здоровы и сохраните въ сердцѣ своемъ хотя бы немного любви ко мнѣ.

Ваша мать *I. Гейеръ*.

Лейпцигъ, 15 августа.

Масло стоитъ здѣсь 4 гроша за штуку: у насъ теперь все страшно дорого.

* * *

2 декабря 1822 года (согласно выпискѣ, приводимой госпожей Burgell, а не въ 1823 году, какъ пишетъ Глазенапъ) Рихардъ Вагнеръ, сынъ покойнаго придворнаго артиста Гейера, былъ принятъ въ школу Святого Креста въ Дрезденѣ. Въ этой школѣ Вагнеръ оставался до конца 1827 года, когда вдова Гейера вновь переселилась со своей семьей въ Лейпцигъ. 15 лѣтъ Вагнеръ перешелъ въ школу св. Николая въ Лейпцигѣ и тамошніе педагоги, считая, очевидно, свою школу лучшей дрезденской, сочли необходимымъ перевести Вагнера на классъ ниже, чѣмъ тотъ, въ которомъ онъ учился въ Дрезденѣ. Такая явная несправедливость настолько огорчила честолюбиваго юношу, который былъ раньше старательнымъ и прилежнымъ ученикомъ и въ школѣ считался выдающимся талантомъ «in litteris», что онъ сразу какъ то пересталъ интересоваться филологическими науками, сдѣлался нерадивымъ, наконецъ, въ серединѣ учебнаго года, бросилъ гимназію (училище св. Θомы, куда онъ перевелся изъ Николаевского училища), не сдавъ выпускнаго экзамена, и «нерѣшительно» заявилъ директору, что желаетъ въ дальнѣйшій изучать музыку. 23 февраля Wilhelm, Richard Wagner (родомъ изъ Лейпцига, Саксонія, посѣщавшій училище св. Θомы) вступилъ въ число студентовъ для изученія музыки, какъ гласитъ запись (воспроизведенная г-жей Burgell) въ книгѣ студентовъ лейпцигскаго университета за 1831 годъ.

«Я не думаю», такъ писалъ въ 1872 году Рихардъ Вагнеръ своему другу Ницше, «что можно было бы найти юношу, охваченнаго большимъ энтузіазмомъ по отношенію къ классикамъ, чѣмъ меня, въ тотъ періодъ, когда я посѣщалъ школу св. Креста въ Дрезденѣ. Меня увлекали раньше всего греческая мифологія и исторія. Но и самое изученіе греческаго языка, которому я удѣлялъ такъ много времени, что почти совершенно забросилъ занятія латинскимъ языкомъ, приковывало къ себѣ все мое вниманіе..... И въ самыя тяжелыя минуты моей жизни, отвлекавшей меня совершенно отъ этихъ занятій, для меня возможность погрузиться въ античный міръ всегда служила настоящимъ благодѣяніемъ, освобождавшимъ меня отъ всѣхъ тревоженій жизни».

юный Зигфридъ.

Эти строки, написанныя пессимистомъ Вагнеромъ, совершенно гармонируютъ со словами его революціоннаго манифеста, изданнаго имъ въ 1849 году:

«Мы не можемъ сдѣлать въ искусствѣ ни одного шага впередъ, при извѣстномъ сознательномъ отношеніи къ нему, безъ того, чтобы не раскрылась намъ его связь съ искусствомъ грековъ. Въ сущности говоря, современное искусство только звено въ непрерывной цѣпи художественнаго развитія Европы, корни котораго лежатъ въ искусствѣ эллиновъ.

Эллинскій духъ, какъ онъ проявился въ эпоху расцвѣта ихъ государства и искусства, послѣ того, какъ греки, преодолевъ примитивную религію обожествленія ими природы, религію ихъ родины Азіи, вознесли на высоту своего религіознаго сознанія прекраснаго, сильнаго и свободнаго человѣка, нашель свое соотвѣтствующее выраженіе въ Аполлонѣ, главнымъ, національномъ божествѣ эллинскихъ племенъ».

И въ жизни Рихарда Вагнера эта эллинская идея сильнаго, прекраснаго и свободнаго человѣка была тѣмъ основнымъ мотивомъ, который влекъ его къ художественному творчеству. Чѣмъ ярче проявлялась сущность міровоззрѣнія Вагнера, когда онъ, освободившись отъ путъ столь чуждой ему матеріалистической терминологіи, находилъ свое собственное слово для выраженія тѣхъ идей, которыя онъ принесъ съ собою въ міръ, тѣмъ глубже раскрывалась передъ нимъ интеллектуальная, аполлиническая основа греческаго искусства, «которое дѣлаетъ изъ искусства эллиновъ искусство общечеловѣческое», вѣчное. Вагнеръ имѣлъ возможность слушать въ университетѣ лекціи по философіи одного изъ послѣдователей Канта переводчика Аристотеля, Вейссе, и знакомство съ идеями кенигсбергскаго мудреца отразившихся на первыхъ литературныхъ работахъ Вагнера) послужило ему руководителемъ въ пониманіи философіи искусства эллиновъ. Можно указать на цѣлый рядъ параллелей между поэтикой Аристотеля и «оперой и драмой» Вагнера, на его гармоничное пониманіе міра германскихъ и эллинскихъ мифовъ (стоитъ только перечитать блестящія страницы «обращенія, къ друзьямъ», гдѣ затрагивается

этотъ вопросъ)... Развѣ мысли Вагнера о творествѣ художника въ «Бетховенѣ» не созвучны съ идеями Платона объ «одержимости» поэта? Но не только въ области философіи искусства, даже въ отдѣльныхъ драматическихъ произведеніяхъ Вагнера можно ясно прослѣдить, какъ формировались тѣ, или иныя отдѣльныя сцены подѣ влияніемъ античныхъ трагиковъ, особенно Эсхила (напримѣръ, въ Валькиріи, Гибели боговъ), и *Entwürfe und Fragmente*, относящіяся ко времени созданія Кольца, приводятъ какія-то таинственныя сопоставленія героевъ античныхъ трагедій съ именами, взятыми изъ германской миѳологіи. Классическая гимназія въ Дрезденѣ дала Вагнеру такое прочное знаніе греческаго языка, что еще во время написанія «оперы и драмы», въ первомъ томѣ которой Антигона составляетъ исходную точку для важнѣйшихъ теоретическихъ разсужденій, Вагнеръ свободно читалъ въ оригиналѣ Эсхила, въ перепискѣ съ М. Везендонкъ мы находимъ указаніе на его постоянное занятіе Платономъ, діалоги котораго служили любимой темой для обмѣна мыслей въ зимніе вечера въ palazzo Vendramin. И, если въ своемъ музыкальномъ творествѣ Вагнеръ является непосредственнымъ преемникомъ Баха и Бетховена, если въ области поэтическаго творчества для него основнымъ источникомъ вдохновенія являлись, преобразенныя въ духѣ романтизма, преданія родного народа, то на выработку его міровоззрѣнія, его эстетики, рѣшающее вліяніе оказало знакомство съ эллинскимъ міромъ идей. Исходя изъ пониманія античнаго театра въ духѣ чистѣйшаго идеализма, какъ оно сложилось у Лессинга, Шиллера, Гете, онъ осуществилъ свою идею Байрейтскихъ Празднествъ Театра, этихъ олимпійскихъ празднествъ нашего времени ¹⁾).

Наряду съ увлеченіемъ Гомеромъ и античными трагиками Вагнеръ

¹⁾ Обь отношеніи Вагнера къ Аристотелю см. *Ges. Schriften* (4-te Auflage) B. IV 6, 14; къ Платону—*Ges. Schr.* IX, 137; къ Эсхилу—*Ges. Schr.* VII. 99, III, 22, 11, а также R. Petsch: «Das tragische Problem der Ringdichtung» (*Wagner-Jahrbuch* L. Frankstein'a 1906) и его же: «Der Ring des Nibelungen in seiner Beziehung zur griechischen Tragödie». (*Wagner-Jahrbuch* 1907). Обь Антигонѣ: *Ges.-Schr.* IV, 58—63.

юный Зигфридъ.

уже въ бытность свою ученикомъ школы св. Креста познакомился съ драмами Шекспира, котораго онъ еще въ годъ своей смерти называлъ величайшимъ поэтомъ всѣхъ временъ. Дрезденская драматическая труппа находилась въ эти годы подъ управленіемъ Людвига Тика, который въ 1825 году сдѣлался «драматургомъ дрезденскаго придворнаго театра». Тикъ превратилъ королевскую сцену въ настоящій «шекспировскій театръ», и еще по сегодняшній день саксонскій придворный театръ славится своими художественными постановками пьесъ Шекспира. Какое чарующее дѣйствіе произвело на Вагнера знакомство съ творцомъ современной драмы и къ чему оно привело, мы узнаемъ изъ его автобіографическаго очерка, помѣщеннаго въ 1 томѣ полного собранія сочиненій.

«Однажды я засѣлъ за изученіе англійскаго языка съ той единственной цѣлью, чтобы имѣть возможность читать Шекспира въ подлинникѣ. Я перевелъ монологъ Ромео въ размѣрѣ оригинала. Изученіе англійскаго языка я вскорѣ бросилъ, но Шекспиръ остался моимъ идеаломъ драматурга. Я рѣшилъ написать большую трагедію, которая должна была представить собой нѣчто среднее между Гамлетомъ и Лиромъ. Мой планъ былъ колоссаленъ: сорокъ два человѣка погибало въ перипетіяхъ моей драмы, и при разработкѣ этого плана я принужденъ былъ большинство изъ нихъ ввести, въ концѣ концовъ, на сцену въ видѣ привидѣній, такъ какъ у меня не хватило для послѣдняго акта дѣйствующихъ лицъ. Пьеса эта занимала меня въ теченіе двухъ лѣтъ». Отрывки изъ этой «страшной» драмы госпожа Burrell воспроизводитъ въ своей книгѣ и передаетъ ея содержаніе. «Leubald und Adelaide», такъ называется первая драма Вагнера, представляетъ собой скорѣе нелѣпое подражаніе нѣмецкимъ рыцарскимъ драмамъ, чѣмъ сколокъ съ Шекспира, какъ утверждаетъ самъ авторъ. И, несмотря на юмористическій отзывъ Вагнера о своемъ произведеніи, болѣе близкое знакомство съ нимъ показываетъ, что много отдѣльных чертъ напоминаютъ собой драматическую концепцію Тристана, подобно тому, какъ нѣсколько тактовъ *Fis-moll'*ной фантазіи, одной изъ первыхъ музыкальных композицій Вагнера, представляютъ собой зародышъ лейтъ-

мотивовъ въ пѣсни любви и смерти. Быть можетъ, тутъ проявилось нѣкоторое вліяніе драмъ Кальдерона, которымъ такъ увлекался въ эпоху созданія Тристана Р. Вагнеръ, и именемъ одного изъ героевъ котораго названо дѣйствующее лицо Лейбальда. Стихи «Лейбальда» ужасны, но написаны они однимъ и тѣмъ же почеркомъ (въ буквальномъ и переносномъ смыслѣ того слова), какъ послѣднія поэтическія произведенія Р. Вагнера. Характерная форма Вагнеровскаго стиха, аллитераціи и своеобразное умѣніе живописать звуками говорятъ намъ о стилѣ его будущихъ произведеній.

Какъ примѣръ аллитераціи, привожу слѣдующій стихъ: Woher um mich dies wonnegrleiche Wehn?

Характерную форму вагнеровскаго стиха, эпохи Лоэнгринна, мы можемъ найти въ слѣдующей фразѣ.

So lag mein Vater vor mir auf der Bahre,
Als unsere Liebe fluchend er verschied!

О силѣ трагическаго паѳоса, съ которымъ былъ написанъ Leubald, можно судить по слѣдующему отрывку (Описание внѣшности Leubald'a):

Sieh dort, kommt Leubald, feuegüh'nden Blicks!
Bei Gott, so sah ich niemals ihn.
Von Leuen scheint er die Augen sich gelieh'n zu haben;
Der Wange Glut versengt ihm fast den Bart,
Die Sünde, meint man, stampf er mit den Füßen!
Des Teufels Gottesfurcht währnte ich eher
Als dies erleben noch zu können!

Драма эта какъ-то попала въ руки сестеръ Вагнера и послужила неисчерпаемымъ источникомъ остротъ и насмѣшекъ надъ юнымъ шекспировдохновеннымъ поэтомъ ¹⁾).

«Когда я заканчивалъ свою трагедію, я услышалъ на концертахъ Gewandhaus'a въ Лейпцигѣ впервые музыку Бетховена къ Эгмонту», такъ про-

¹⁾ О «Leubald'ѣ» срав. Wagner—Jahrbuch за 1908, статью Koch'a.

юный Зигфридъ.

должаетъ свою автобіографію Р. Вагнеръ, «впечатлѣніе, произведенное этой музыкой на меня было потрясающимъ. Я увлекся также произведеніями Моцарта, особенно его реквиемомъ. Но музыка къ Эгмонту настолько воодушевила меня, что я рѣшилъ не выпускать въ свѣтъ своей трагедіи, пока не напишу къ ней музыку, вполне ея достойную, вродѣ музыки Бетховена. Я вѣрилъ въ свои силы и не сомнѣвался, что смогу написать необходимую музыку къ драмѣ. Однако, все же я счелъ нужнымъ ознакомиться раньше съ нѣкоторыми правилами генераль-баса. Чтобы не задерживать себя долго, я раздобылъ себѣ на восемь дней учебникъ генераль-баса Ложье и ревностно принялся изучать его. Но мои научныя работы не увѣнчались такъ скоро успѣхомъ, какъ я того ожидалъ. Однако, трудности только разжигали меня и оказывали на меня еще большее притягательное дѣйствіе, я рѣшилъ сдѣлаться музыкантомъ... Мнѣ шелъ тогда 16-й годъ и весь я былъ проникнутъ самымъ фантастическимъ мистицизмомъ, благодаря Гоффману, которымъ я тогда зачитывался. Даже днемъ въ какомъ-то полудремотномъ состояніи меня волновали фантастическія видѣнія, среди которыхъ въ конкретныхъ образахъ являлись Терція и Квинта, раскрывая мнѣ свое глубокое значеніе. Все, что я писалъ тогда, отличалось удивительной безтолковостью. Наконецъ-то я получилъ возможность начать изученіе музыки подъ руководствомъ знающаго музыканта. Бѣдному моему учителю было очень трудно со мной, ему пришлось объяснять мнѣ, что тѣ фантастическія видѣнія, въ которыхъ я видѣлъ силы иного міра, были лишь интервалами и аккордами. Что могло сильнѣе огорчить моихъ родныхъ, когда они узнали, что и въ этихъ моихъ работахъ я оказался крайне небрежнымъ? Мой учитель махнулъ на меня рукой и казалось, что ничего путнаго изъ меня не выйдетъ. Я постепенно сталъ терять охоту къ изученію музыки и предпочелъ писать увертюры для большого оркестра, изъ которыхъ одна была исполнена въ лейпцигскомъ театрѣ. Эта увертюра была кульминаціонной точкой моей безтолковости. Для того, чтобы облегчить ея пониманіе тому, кто захотѣлъ бы серьезно заняться изученіемъ этой партитуры, я намѣревался написать ее

тремя разноцвѣтными сортами чернилъ: струнные—красными, деревянные духовые—зелеными и мѣдные духовые—черными ¹⁾). Бетховенская девятая симфонія была лишь Плейелевской сонатой, по сравненію съ фантастической концепціей этой увертюры. При исполненіи ея общему впечатлѣнію особенно вредилъ рѣзкій ударъ въ литавру, регулярно возвращавшійся черезъ каждые четыре такта, фортиссимо. Публика, которая вначалѣ была удивлена настойчивостью литавриста, постепенно стала выражать свое неудовольствіе и, наконецъ, къ великому моему огорченію, признаки самага веселаго расположенія духа. Первое исполненіе композиціи, написанной мною, произвело на меня сильное впечатлѣніе».

Но вотъ наступила іюльская революція. Вагнеръ сдѣлался горячимъ сторонникомъ возставшихъ и, конечно, музыка отошла для него на задній планъ. Однако-жъ вскорѣ въ немъ опять заговорилъ инстинктъ художника, и онъ почувствовалъ необходимость продолжать систематичное изученіе теоріи музыки. Въ лицѣ кантора Вейнлига, Вагнеръ нашель, наконецъ, достойнаго его генія руководителя. Вейнлигъ занималъ мѣсто кантора Thomaschule, мѣсто, освященное навѣки геніемъ І. Себ. Баха. Вагнеръ считалъ учителя величайшимъ контрапунктистомъ своего времени ²⁾ — насколько онъ правъ, намъ судить теперь трудно—но несомнѣнно, что это былъ замѣчательный преподаватель. О томъ, какова была метода, по которой онъ велъ занятія со своимъ геніальнымъ ученикомъ, какъ онъ сумѣлъ возбудить въ немъ живую любовь и интересъ къ изученію теоріи композиціи, мы узнаемъ изъ недавно опубликованнаго письма Вагнера (изъ интереснѣйшей коллекціи его писемъ, изданныхъ въ 1908 году подъ

¹⁾ Это распредѣленіе есть какое то предугазаніе характерныхъ новшествъ въ индивидуализаціи отдѣльныхъ группъ оркестра у Вагнера.

²⁾ Хр. Вейнлигъ род. въ 1780 году и умеръ въ 1842 году. Онъ написалъ: *Theoretisch practische Anleitung zur Fuge* (Dresden, bey Rotter). Вагнеръ всю жизнь сохранялъ о немъ благодарную память не только, какъ объ учителѣ, но и какъ объ человѣкѣ. Въ знакъ уваженія къ его памяти онъ посвятилъ свой «*Liebesmahl der Apostel*» вдовѣ Вейнлига.

юный Зигфридъ.

заглавіемъ: «Briefe an Freunde und Zeitgenossen») къ лейпцигскому режиссеру Гаузеру и по личнымъ воспоминаніямъ основателя лондонскаго Вагнеръ—фрейна Edward Dahnreuther'a, которыя приводитъ въ своей книжкѣ: «Рихардъ Вагнеръ и Лейпцигъ» Евг. Сегницъ. «Вейнлигъ не имѣлъ особой методы», рассказываетъ Вагнеръ, «но это былъ человѣкъ очень яснаго ума и прекрасный практикъ. Вѣдь, въ самомъ дѣлѣ, нельзя научить человѣка искусству писать музыку. Можно только рассказать ученику, какими путями шла музыка, чѣмъ она стала и такимъ образомъ развивать вкусъ молодого человѣка. Такъ поступалъ и Вейнлигъ со мною, онъ выбиралъ какую-нибудь піесу, обыкновенно Моцарта, обращалъ мое вниманіе на ея конструкцію, на соотношеніе отдѣльныхъ частей въ ней, на важнѣйшія модуляціи, на число и особенности темъ, на общій характеръ темпа и затѣмъ задавалъ мнѣ задачу: напишите піесу въ столько-то тактовъ, раздѣлите ее на извѣстное количество частей съ соотвѣтствующими модуляціями, возьмите столько-то темъ, того или иного характера. Въ такомъ же духѣ онъ задавалъ мнѣ задачи по контрапункту, каноны, фуги; онъ анализировалъ вмѣстѣ со мной для примѣра какую-либо піесу до мельчайшихъ деталей и давалъ мнѣ указанія, какъ слѣдуетъ браться за работу. Но изученіе теоріи музыки въ настоящемъ смыслѣ слова заключалось въ томъ, что Вейнлигъ терпѣливо и тщательно просматривалъ то, что я писалъ самъ. Съ безконечной добротой онъ указывалъ мнѣ на недостатки моей работы и объяснялъ мнѣ, почему необходимы тѣ, или иныя измѣненія. Я вскорѣ понялъ, что онъ считалъ хорошимъ и мнѣ удалось добиться того, что мои работы стали нравиться ему. Онъ отпустилъ меня со словами: «вы научились стоять на своихъ собственныхъ ногахъ».—Первыя удачныя работы Вагнера, понравившіяся Вейнлигу, были напечатаны у Брейткопфа и Гертеля и вторично переизданы недавно (1905) этой фирмой. Композиціи эти соната для рояля op. 1 (b-dur) и полонезъ op. 2 (d-dur) не представляютъ собой ровно ничего интереснаго даже для ярыхъ вагнеріанцевъ. Это хорошая, аккуратная, но чрезвычайно безцвѣтная ученическая работа, и указаніемъ того курьеза, что существуетъ «русское»

переложение полонеза d-dur (написаннаго въ подражаніе Веберу), сдѣланное Гензельтомъ для рояля въ 2 руки, можно кажется, исчерпать все то, что представляетъ интересъ по отношенію къ этимъ двумъ работамъ. Нѣсколько содержательнѣе третья композиція Вагнера, фантазія fis-moll (изданіе Kahnt'a 1905), написанная нѣсколько позднѣе, и волнующая своимъ тристановскимъ романтизмомъ, близостью къ бетховенскимъ симфоніямъ и неожиданно утонченными гармоническими и мелодическими оборотами, овѣивающими насъ какими-то предчувствіями болѣе позднихъ композицій Вагнера. Но, если эти небольшія композиціи имѣютъ интересъ только для историка музыки, то первая его c-dur'ная симфонія представляется намъ уже предразсвѣтной зарей восходящаго солнца, общечеловѣческаго искусства Вагнера. Симфонія эта была начата тоже подъ руководствомъ Вейнлига и закончена въ мартѣ 1832 году. Въ четвергъ 10 января 1833 г. на программѣ (фотографическое воспроизведеніе у г-жи Burrell) 12 абонементнаго концерта появилось имя Вагнера, симфонія котораго была поставлена во главѣ вечера. Несмотря на прекрасный успѣхъ, который имѣло это произведеніе Вагнера (о чемъ свидѣлствуютъ отзывы современника, приводимыя г-жей Burrell), оно при жизни Вагнера публично исполнялось только одинъ разъ, а именно, въ Прагѣ, въ тамошней консерваторіи, и послѣ этого лишь ровно 50 лѣтъ спустя, въ 1882 г., въ день рожденія Козимы Вагнеръ, передъ интимнымъ кружкомъ друзей въ Венеціи. Партитура этой симфоніи еще до сихъ поръ не издана: она затерялась. Партитура же, по которой она исполнялась въ Венеціи, была составлена А. Зейдлемъ на основаніи нотнаго матеріала, сохранившагося въ Лейпцигѣ, и въ концѣ этого года будетъ выпущена въ свѣтъ. Самой партитуры, въ теперешнемъ ея видѣ, предпослано слѣдующее предисловіе: «Партитура-манускриптъ этой симфоніи до сихъ поръ еще не найдена. Настоящее изданіе напечатано съ партитуры, составленной А. Зейдлемъ, на основаніи сохранившагося нотнаго матеріала. По ней Мейстеръ дирижировалъ исполненіемъ ея въ Венеціи (1882).

Въ виду того, что готовится къ печати полное собраніе музы-

юный Зигфридъ.

кальныхъ произведеній Рихарда Вагнера, издатели считаютъ необходимымъ включить въ него и это юношеское его произведение».

Хотя эта партитура будетъ выпущена въ свѣтъ только въ текущемъ году, симфонія Вагнера кромѣ абонементнаго концерта въ Лейпцигѣ исполнялась еще въ сезонѣ 1887—88 въ разныхъ городахъ Европы. Послѣ этого она больше не появлялась на программахъ концертовъ и только въ этомъ году была вновь предоставлена наслѣдниками Вагнера для этой цѣли Никишу, который исполнилъ ее на 8 филармоническомъ концертѣ этого сезона въ Берлинѣ (13 февраля 1911), гдѣ мнѣ удалось ее прослушать ¹⁾.

Несомнѣнно, что Вагнеръ, въ концепціи этой симфоніи точно слѣдовалъ методѣ Вейнлига и потому это его произведение слишкомъ явно подражаетъ симфоніямъ того великаго мастера, творенія котораго онъ считалъ образцомъ для подражанія. И, конечно, вся эта симфонія можетъ раньше всего служить доказательствомъ того, какъ Вагнеръ внимательно изучалъ партитуры Бетховена, которыя онъ зналъ до мельчайшихъ деталей ²⁾. Но есть въ ней нѣчто, что Вагнеръ имѣлъ ужъ не отъ Бетховена, а отъ самаго Господа Бога. Это раньше всего та удивительная внутренняя, идейная цѣльность, съ какой написано это юношеское произведение, придающая ей какой то особый, не чувственный полетъ. Во второй части, очень красивой по своей мелодикѣ, мы слышимъ ужъ такіе обороты, которые потомъ встрѣчаемъ въ Зигфридѣ и Гибели боговъ. И вся эта музыка такъ великолѣпно инструментована, что даже послѣ Тристана и Мейстерзингеровъ она интересуется своимъ богатствомъ и сочностью чисто инструментальныхъ эффектовъ, напоминая своимъ колоритомъ скорѣе Шуберта и Вебера (духовые), чѣмъ творца девятой симфоніи...

Въ одной изъ парижскихъ новеллъ Рихардъ Вагнеръ объясняетъ намъ почему его первая симфонія сдѣлалась послѣдней. «Я отказался подражать Бетховену: его послѣдняя симфонія казалась мнѣ завершающимъ

¹⁾ Симфонія была исполнена въ концѣ сезона Никишемъ также и въ С.-Петербургѣ, въ концертѣ 31 марта.

²⁾ Недаромъ его родные звали его въ ту пору «beethoventoll».

звеномъ великой эпохи въ исторіи искусства. Никому не дано перейти предѣла, положеннаго Бетховеномъ, и въ области симфоніи никому не удастся больше завоевать самостоятельнаго значенія». Мы не можемъ не почувствовать всей субъективности этихъ словъ; мы знаемъ, что иныя силы, чѣмъ чисто музыкальныя, влекли Рихарда Вагнера къ новымъ берегамъ, что Аполлонъ потребовалъ отъ него иныхъ жертвъ. Вспомнимъ о томъ странномъ пророчествѣ, которое было высказано въ 1813 году, въ годъ рожденія Вагнера, Жанъ Паулемъ, въ предисловіи къ «Phantasiestücke in Callots Manier» Э. Т. А. Гоффмана.

«До сихъ поръ богъ солнца своей десницей отдавалъ даръ поэтическаго, а шуйцей даръ музыкальнаго творчества двумъ такъ далеко другъ отъ друга отстоящимъ людямъ, что мы и понынѣ мечтаемъ лишь о художникѣ, который могъ бы создать настоящую оперу, написать одновременно музыку и текстъ». Такъ говорилъ ясновидецъ-поэтъ и таинственный смыслъ его, словъ для насъ становится особенно понятнымъ, если принять во вниманіе, что они написаны въ Байрейтѣ, у подножія того самага зеленаго холма, гдѣ Рихардъ Вагнеръ построилъ новый театръ для постановокъ своихъ музыкальныхъ драмъ. И именно это признаніе Вагнера говоритъ намъ о томъ, что онъ созналъ двуединую сущность своего творческаго генія. Намъ становится понятнымъ, что Вагнеръ долженъ былъ овладѣть способностью говорить на абстрактномъ языкѣ музыки, который дается только упорнымъ трудомъ и знаніемъ симфоническихъ формъ, ибо лишь сліяніемъ средствъ выраженія музыки со средствами выраженія драматической поэзіи, онъ могъ выполнить завѣты Аполлона, которыми преисполнилась душа его съ ранняго дѣтства. Отказъ отъ художественныхъ исканій въ области чистой симфонической музыки знаменуетъ собой начало новой эпохи въ творествѣ Вагнера. И на рубежѣ этой новой эпохи г-жа Burrell обрываетъ свое жизнеописаніе байрейтскаго мастера.

Мы видѣли, какими богатыми матеріалами пользовалась госпожа Burrell при составленіи своей біографіи Вагнера. Но что придаетъ особенный, я бы сказалъ злободневный, интересъ ея книгѣ, это тѣ свѣдѣнія, кото-

юный Зигфридъ.

рыя она сообщаетъ о большой автобіографіи Вагнера. Автобіографія эта была напечатана въ 1874 году въ художественной типографіи G. A. Bonfantini въ Базелѣ подъ наблюдениемъ Фр. Ницше въ количествѣ 15 экземпляровъ и предназначалась для интимнѣйшихъ друзей Вагнера. Впослѣдствіи къ ней былъ прибавленъ еще одинъ дополнительный томъ, обнимающій періодъ отъ 1861 до 1869 года. Въ данную минуту мы знаемъ, что домъ Ванфридъ рѣшилъ выпустить въ свѣтъ ¹⁾ эту автобіографію представляющую собой единственный источникъ для знакомства съ жизненными путями и душевнымъ міромъ Вагнера, и въ виду напряженнѣйшаго вниманія, съ которымъ все культурное общество ждетъ появленія этой книги, особый острый интересъ представляетъ то, что передаетъ о ней госпожа Bugell.

«Непереплетенный экземпляръ, полученный мною прямо изъ типографіи, находится въ моемъ владѣніи. Книга эта снабжена очень страннымъ заглавнымъ листомъ, на которомъ не помѣщено ни имени автора, ни типографа, напечатавшаго ее. Имя «Рихардъ Вагнеръ» появляется лишь въ концѣ предисловія, а въ концѣ cadaго тома имѣется помѣтка: Базель, Печатано въ типографіи Г. А. Бонфантини. Были отпечатаны три тома. Первый, 1812—1842, содержитъ 339 страницъ, второй, 1842—1850, содержитъ 358 страницъ и третій, 1842—1861, содержитъ 318 страницъ. Эти три тома дали, вѣроятно, поводъ къ созданію легенды, что напечатано только 3 экземпляра: одинъ для Вагнера, второй для Листа, третій для короля Баварскаго. Въ письмѣ, приводимомъ ниже, Вагнеръ говоритъ о 15 экземплярахъ, въ двухъ другихъ о 18 экземплярахъ. Типографъ помѣстилъ свое имя на заглавномъ листѣ, однако, Вагнеръ, въ письмѣ отъ 21 ноября 1870, высказалъ пожеланіе, чтобы онъ снялъ оттуда свое имя и перенесъ его на конецъ книги». Госпожа Bugell приводитъ далѣе текстъ французскаго письма Вагнера къ Bonfantini, въ которомъ онъ проситъ ти-

¹⁾ Въ изданіи Bruckmann'a въ Мюнхенѣ и одновременно въ русскомъ переводѣ (издательство „Грядущій день“).

пографѣ, принять мѣры, чтобы текстъ книги не былъ разглашенъ въ виду того, что она предназначается исключительно для интимнѣйшихъ друзей его».

Далѣе госпожа Burrell помѣщаетъ въ своей книгѣ фотографическое воспроизведеніе заглавнаго листа и предисловія автобіографіи ¹⁾).

На заглавномъ листѣ перваго тома имѣется надпись:

Mein Leben.
Erster Theil.
1813—1842.

а подъ нею изображеніе кречета (Geyer), несущаго щитъ, украшенный семью звѣздами, гербъ, выбранный Вагнеромъ для своей семьи.

Текстъ предисловія слѣдующій:

«Воспоминанія, содержащіяся въ этихъ трехъ томахъ, были записаны моей женой и другомъ, которая просила меня рассказать ей мою жизнь, непосредственно подъ мою диктовку. Мы оба пожелали сохранить эти записки о моей жизни для нашей семьи и испытанныхъ преданныхъ друзей. Чтобы уберечь единственную рукопись отъ уничтоженія мы рѣшили напечатать ее въ очень небольшомъ количествѣ экземпляровъ. Такъ какъ значеніе, составленной такимъ образомъ автобіографіи заключается въ полной правдивости, съ какой она написана, что единственно и придаетъ ей серіозное значеніе, и ввиду того, что всѣ мои сообщенія снабжены точнымъ указаніемъ именъ и датъ, то къ опубликованію ея, въ случаѣ, если у потомства сохранится еще интересъ къ содержанію книги, можетъ быть приступлено только черезъ извѣстный промежутокъ времени послѣ моей смерти. Объ этомъ я намѣреваюсь дать моимъ наслѣдникамъ точныя указанія въ своемъ завѣщаніи. Если же мы дали свое разрѣшеніе ознакомиться съ этими записками нѣкоторымъ надежнымъ друзьямъ, то сдѣлали это только, исходя изъ того предположенія, что ими руководить совершенно

¹⁾ Воспроизводимыхъ также въ видѣ иллюстраціи къ данной статьѣ.

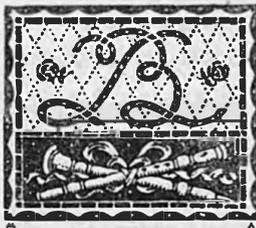
чистый интересъ къ ихъ содержанію и мы сочли бы величайшимъ для себя оскорбленіемъ, если какія либо свѣдѣнія изъ этой книги были бы переданы такимъ лицамъ, относительно которыхъ нѣтъ основанія сдѣлать такого рода предположеніе».

Рихардъ Вагнеръ.

В П Е Ч А Т Л Ѣ Н І Я С Е З О Н А .

СПБ. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

К. АРАБАЖИНА.



Въ текущемъ году театры не могутъ порадовать достоинствомъ и количествомъ новыхъ пьесъ русскихъ драматурговъ. Двѣ новинки новаго драматическаго театра — пьесы Горькаго «Чудаки» и «Васа Желѣзна» успѣха не имѣли. О «Gaudeamus» Андреева мы уже говорили. Въ Маломъ театрѣ шла комедіа-сказка Е. И. Чирикова, имѣвшая заслуженный успѣхъ, какъ пьеса, написанная хорошимъ языкомъ, съ большимъ знаніемъ народной поэзіи и современнаго народнаго творчества, пьеса не чуждая красоты, юмора, тонкихъ наблюденій, свѣжая, задушевная, но не чуждая и элемента каррикутуры и злободневности. Въ Александринскомъ театрѣ поставили давно уже извѣстную, но наново передѣланную драму Найденова «Дѣти Ванюшина».

Мы живо помнимъ впечатлѣніе, произведенное этой драмой при первомъ ея появленіи на сценѣ. Объ авторѣ сразу заговорили. Его сочное, искреннее дарованіе, его темпераментъ какъ-то сразу встрѣтили общее одобреніе и сочувствіе. Въ молодомъ драматургѣ зачуяли талантъ.

Самая драма произвела впечатлѣніе своей правдивостью, жизненностью, искренностью тона. Она, видимо, затронула сердца обывателей темой близкой и больной,—старой, но вѣчно юной темой о семейныхъ отношеніяхъ. Затронула и ударила по сердцамъ. Въ этомъ отношеніи Найденова

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,

въ среду, 15-го декабря.

Артистами **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Театровъ
представлено будетъ:

Въ 1-й разъ:

ДѢТИ ВАНЮШИНА,

драма въ 4-хъ дѣйствіяхъ, С. А. Найденова
(4-е дѣйствіе — новый вариантъ).

Заслуженные артисты **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Театровъ исп.
роли: „Клавдія“ — Г-жа Сазина, „Ванюшиной“ — Г-жа Стрѣльная,
„Ванюшина“ — Г. Давыдовъ

Дѣйствующія лица:

| | | |
|--|-----------------------|-------------------|
| Александръ Егоровичъ Ванюшинъ, купецъ, членъ городской управы | Г-нъ Давыдовъ. | |
| Арина Ивановна, его жена | Г-жа Стрѣльная. | |
| Константинъ | } ихъ дѣти. } | Г-нъ Лерскій. |
| Александръ | | Г-нъ Владиміровъ. |
| Клавдія | | Г-жа Сазина. |
| Людмила | | Г-жа Потоцкая. |
| Аня | | Г-жа Домашева. |
| Катя | Г-жа Прохорова. | |
| Елена, племянница Ванюшина. | Г-жа Панчина. | |
| Павелъ Сергѣевичъ Щепяинъ, мужъ Клавдіи, чиновникъ | Г-нъ Петровскій. | |
| Степанъ Θεодоровичъ Красавинъ, мужъ Людмилы, доверенный богатой москов- ской фирмы | Г-нъ Судьбининъ. | |
| Авдотья, экономка въ домѣ Ванюшина | Г-жа Чижевская. | |
| Авдудина, горничная | Г-жа Рачновская. | |

Нѣсколько головѣвъ приналичковъ и артельщикъ.

Дѣйствіе происходитъ въ одномъ изъ большихъ губернскихъ
городовъ.

Режиссеръ Г. Петровскій.

Начало въ 8 час. веч.

Видеты можно получать въ кассѣ **Александринскаго** театра, съ 10-ти час. утра.

новъ прямой продолжатель традицій Островскаго, но, конечно, въ болѣе современныхъ условіяхъ купеческаго быта. Изображаетъ онъ нравы провинціального купечества, но провинціальный бытъ въ наше время телеграфовъ и желѣзныхъ дорогъ не такъ уже отсталъ отъ столичнаго и спеціально московскаго.

Намъ пришлось видѣть «Дѣтей Ванюшина» на одномъ изъ первыхъ представленій въ Москвѣ, въ театрѣ Корша, и мы лично были свидѣтелями того сильнаго впечатлѣнія, какое произвела эта пьеса на публику. Послѣ извѣстнаго объясненія съ отцомъ его младшаго сына Алексѣя у публики лица были красны отъ волненія и слезъ; въ углу фойэ какой-то высокой пожилой мужчина нервно прижималъ къ своей груди гимназиста, вѣроятно сына, и громко рыдалъ...

Очевидно, настроенія автора были жизненны, правдивы, подсказаны пережитымъ, видѣннымъ, непосредственно захватившимъ самого драматурга. И въ этомъ громадное достоинство драмы Найденова. Сюда необходимо прибавить еще и много другихъ достоинствъ. Выведены живыя лица, данъ рядъ картинъ и мѣткихъ наблюденій; нарисованъ развалъ современной семьи.

Дѣти — тамъ на верху; родители — внизу. Никакой внутренней связи ни съ родителями, ни другъ съ другомъ. Родственное чувство осталось только какъ форма, не обязывающая къ дружбѣ и участію, но дающая право говорить и дѣлать взаимныя непріятности. Зависть, вражда, равнодушіе другъ къ другу, подглядываніе другъ за другомъ, наускиваніе стариковъ на дѣтей—вотъ черты быта современнаго купечества—той среды, которую изучалъ Найденовъ.

Родительская власть по прежнему опирается на авторитетъ денегъ, — любовь исчерпывается заботами о ѣдѣ и отправкой дѣтей въ школы; центръ интересовъ—дѣло, купеческія торговыя заботы.

Но рядомъ съ этими старыми чертами жизни семьи, сообщившими и дѣтямъ черствость, равнодушіе и озлобленіе въ ихъ взаимныхъ отношеніяхъ, въ семьѣ проглядываетъ, помимо, можетъ быть желанія и со-

знанія автора, что-то другое, свидѣтельствующее о глубокомъ разложеніи семьи, обнаруживаются какія-то органическіе элементы ея распада.

Молодой Алексѣй захваченъ кутежами и дешевымъ развратомъ, двѣ сестры-гимназистки тоже опытны и свѣдуши болѣе, чѣмъ того требуетъ возрастъ. Старшій сынъ Константинъ,—черствый, бездушный человѣкъ, влюбленный только въ себя и мечтающій о родствѣ съ генеральской семьей. Молодая дѣвица (по первому варианту) выходитъ замужъ и смѣло и цинично сообщаетъ жениху, что онъ для нея будетъ не первый. Все разваливается, все врозь. Семья раскрыла всѣ свои щели и отверстия, и въ нихъ врывается что-то новое, уличное, модное, несимпатичное. И главное,—что хотя бы и вкривь и вкось, но проснулась индивидуальность каждаго члена семьи, и воля членовъ младшаго поколѣнія не хочетъ гнуться передъ волей главы семьи. Впрочемъ, Найденовъ не ищетъ и не дѣлаетъ широкихъ выводовъ.

Вся бѣда не въ томъ, что рядъ внѣшнихъ и внутреннихъ причинъ колеблетъ устои старой семьи, вся бѣда лишь въ томъ, что дѣти живутъ наверху, а родители внизу, что не хватаетъ родителямъ ласковаго вниманія къ дѣтямъ, теплоты, сердечности. Нужно только лишній разъ поговорить по душѣ, выслушать раскрывающееся къ добру и къ исповѣди юное сердце, и все пойдетъ на ладъ. Безъ окриковъ, а мягкостью, сердцемъ создавать нужно отношенія къ дѣтямъ, и исчезнетъ сваря и злоба, и исправятся кривые, хромые душою, завистливые и черствые, и семья наладится...

Не видитъ, однако, этого счастливаго будущаго самъ Найденовъ,—какъ художникъ, а не какъ «мыслитель». Всѣ попытки примиренія съ дѣтьми старика Ванюшина ни къ чему не приводятъ, только съ Алексѣемъ, ушедшимъ изъ семьи въ Петербургъ для вольной трудовой жизни, удастся помириться отцу,—съ остальными дѣтьми все осталось по прежнему, и видя развалъ семьи, Ванюшинъ лишаетъ себя жизни. По новому варианту онъ отправляется сыномъ вмѣстѣ со своей женой наверхъ, гдѣ его ждетъ параличъ, а внизу устраивается по новому Константинъ съ женой,—генеральской дочкой.

Въ исполненіи этой пьесы труппой Александринскаго театра многіе усмотрѣли устарѣніе ея персонала. Но тутъ произошло вполне понятное недоразумѣніе. Ожидали отъ исполнителей тѣхъ же образовъ, съ которыми свыклись въ исполненіи «Дѣтей Ванюшина» труппой Корша, пріѣзжавшей въ Петербургъ и дѣйствительно прекрасно сыгравшейся въ этой пьесѣ. Но увидѣли совсѣмъ другое. Прежде всего старики Ванюшины—отецъ,—г. Давыдовъ и мать—г-жа Стрѣльская получили иной, самобытный и присущій дарованію заслуженныхъ артистовъ характеръ. Въ толкованіи Давыдовымъ Ванюшина выдвинуты симпатичныя черты на первое мѣсто: мягкость, душевность, доброта Ванюшина. Онъ не столько деспотъ, сколько жертва нѣскольکو отсталыхъ возрѣній своей среды и профессіи. Онъ былъ занятъ всегда своимъ дѣломъ; какъ и всѣ, не обращалъ вниманія на своихъ дѣтей, проглядѣлъ ихъ и не замѣтилъ ихъ душевнаго роста, а когда они выросли духовными калѣчками, онъ спохватился, но было уже поздно... Тѣмъ не менѣе, старикъ Ванюшинъ не закоренѣло-отсталый человѣкъ; онъ успѣлъ понять самаго юнаго изъ своихъ сыновей, сблизился съ нимъ, уступилъ ему въ его требованіяхъ, уступилъ искренне и безповоротно. Жизнь Ванюшина отца непоправима только потому, что она уже прожита и прошлаго не вернешь.

Давыдовъ-Ванюшинъ хорошій, но уже дряхлый, разбитый человѣкъ; его жалко; и чувствуешь, что впереди у него полная безнадежность и только—могила.

Такое толкованіе роли, очень типичное и характерное, проведено маститымъ артистомъ послѣдовательно и выдержано отъ начала до конца.

Г. Давыдовъ ярко выдѣляется въ этомъ смыслѣ отъ другихъ исполнителей роли Ванюшина на столичныхъ сценахъ и въ особенности отъ артиста Коршевской труппы въ Москвѣ г. Свѣтлова, который освѣщаль иныя черты Ванюшина—черты самодурства, подчеркивалъ извѣстную сухость и дѣловитость Ванюшина, велъ роль въ болѣе бодромъ тонѣ. Ванюшинъ Свѣтлова болѣе антипатиченъ, Ванюшинъ Давыдова мягче, человѣчнѣе, проще.

Совершенно въ томъ же духѣ и въ полномъ соотвѣтствіи съ замысломъ г. Давыдова и г-жа Стрѣльская даетъ типъ симпатичной старушки, мягкой, доброй, простоватой, лишенной права голоса, не въ силу деспотизма супруга, а по органическому слянію съ нимъ нѣжно-любящей жены, свыкшейся съ потребностью жить однимъ умомъ и одной волей и даже однимъ чувствомъ со своимъ мужемъ.

Она, напримѣръ, не въ силахъ примириться съ тѣмъ, что Алеша покидаетъ семью, она горько плачетъ и проситъ мужа убѣдить сына, что этотъ отъѣздъ въ столицу не нуженъ, но отецъ коротко говоритъ ей:

— Такъ нужно!

И покорная Арина Ивановна сразу-же примиряется съ тѣмъ, что самъ мужъ, глава дома, считаетъ необходимымъ.

Остальные исполнители ведутъ свои роли соотвѣтственно установившемуся на нихъ взгляду и сложившейся традиціи.

Г-жа Савина не пощадила себя, чтобы создать отвратительный типъ и нравственной и физической калѣки,—старшей дочери Ванюшина—Клавдіи. Г-жа Потоцкая рисуетъ намъ образъ пустой, бездушной и легкомысленной женщины, мирящейся съ дикаремъ мужемъ, когда онъ подкупаетъ ее деньгами и «собственной» коляской.

И дома плохо и у мужа плохо. Но у мужа въ домѣ все-же кое-какія перспективы открываются для женскаго ума и женскихъ хитростей.

Красавина играетъ г. Судьбининъ въ красочныхъ чертахъ обычнаго типа купца-практика,—дикой, но практической натуры, взвѣшивающей все на деньги. Онъ и за безчестіе возьметъ, и съ женой красивой примирится, потому что такъ, по коммерціи, выгодно.

Аню и Катю играютъ г-жи Домашева и Прохорова. Типъ милой гимназистки, чуть чуть уже испорченной, но наивной и граціозной, способной на добрые порывы, данъ и той и другой артисткой.

Трогательную жертву безсердечія Константина Ванюшина Елену играетъ г-жа Панчина. Экономку Авдотью играетъ г-жа Чижевская, горничную Акулину—г-жа Субботина. Остальныя роли распредѣлены такъ

Константинъ — г. Лерскій, Алексѣй—г. Владимировъ, Павелъ Щепкинъ— г. Петровскій. Г. Петровскій и режиссировалъ пьесу.

Въ новомъ сокращенномъ видѣ пьеса не выиграла. При сокращеніи пришлось пожертвовать интересной фігурой современной дѣвицы съ пятачкомъ—невѣсты Константина, о чемъ нельзя не пожалѣть.

II.

Слѣдующей новинкой театра былъ «Жуликъ» г. Потапенка.

Это легкая, бытовая комедія, написанная г. Потапенкомъ съ мягкимъ малорусскимъ юморомъ и жизненной наблюдательностью. Авторъ не моралистъ. Онъ не осуждаетъ, онъ только наблюдаетъ. Онъ снисходителенъ къ людямъ и ихъ грѣшкамъ и часто видитъ хорошее тамъ, гдѣ другіе высказали бы одно осужденіе.

Комедія «Жуликъ» интересна, какъ попытка дать характеристику современнаго общества съ его жаждой наживы, легкимъ отношеніемъ къ вопросамъ морали и большой снисходительностью къ побѣдителямъ, если они даже изъ «жуликовъ».

Такимъ побѣдителемъ-жуликомъ является нѣкто Юрій Платоновичъ Громбицкій, попавшій въ тюрьму въ качествѣ ученаго лѣсовода, поступившаго съ ввѣренными ему лѣсами не столь научно, сколь коммерчески, но безъ надлежащихъ полномочій. Вотъ онъ уже на свободѣ, полонъ новыхъ плановъ и энергіи. Отъ него всѣ отворачиваются: жуликъ! Прокуроръ не подаетъ ему руки въ домѣ его родного дядюшки. И только молодая вдовушка Агнія Васильевна Лихонина заинтересовывается имъ и беретъ его подъ свое покровительство, выказывая неодобреніе грубому поступку прокурора.

Но вотъ Громбицкому удастся заинтересовать мѣстное общество громаднымъ предпріятіемъ. Мѣстная рѣка богата желѣзомъ. Минеральный источникъ можетъ потечь чистымъ золотомъ, если устроить хорошій курортъ. Городъ оживетъ. Обыватели станутъ богачами. Отношеніе къ Громбицкому рѣзко мѣняется. Отнынѣ онъ самый желанный человѣкъ. Къ

нему жмутся всѣ въ сладкой надеждѣ наживы. Темный дѣлецъ превращается въ самаго уважаемаго человѣка. Общество постановляетъ подать ходатайство о возстановленіи жулика въ гражданскихъ правахъ. Его поддерживаютъ и въ Петербургѣ, гдѣ новымъ курортомъ заинтересованъ модный докторъ Аркадій Стоуствова, и въ родномъ городѣ за него хлопочетъ прокуроръ, тотъ самый, который не подалъ жулику руки, а теперь протягиваетъ обѣ, чтобы получить пай.

И въ самомъ дѣлѣ, какая разница между жуликами и обывателями? По мнѣнію той среды, которую рисуетъ Потапенко,—ровно никакой. Всякое хорошее дѣльцо требуетъ жулика. Всякая нажива сопряжена съ обманомъ и хищничествомъ. Отецъ прижимаетъ сына—Стоустова, и цинично и откровенно обираетъ дѣльца племянника, требуя себѣ невѣроятное количество паевъ и, увѣренный, что тотъ, въ качествѣ жулика, себя не обидитъ и охулки на руку не положитъ. Дядя ограбилъ племянника,—племянникъ ограбитъ акціонеровъ и т. д. Жена жулика, горячо любящая своего мужа, занимается, съ вѣдома и одобренія мужа, щекотливое мѣсто секретаря при выжившемъ изъ ума богачѣ-старикѣ, мечтающемъ о лестномъ положеніи городского головы въ орденахъ, лентахъ и бѣлыхъ штанахъ.

Почтенный дядюшка, по родственному прижавшій племянника въ трудную минуту и ограбившій его, дружески пьетъ съ нимъ вино, и получая изъ его рукъ наполненную рюмку, позволяетъ себѣ шутки, отъ которыхъ морозъ пробѣгаетъ по спинѣ.

— Смотри не отрави меня,—дружески и вполне добродушно замѣчаетъ онъ.

И вы чувствуете, что въ этой милой шуточкѣ скрывается громадная бытовая правда: дядя вполне допускаетъ возможность отравы, и племянникъ дѣйствительно не остановится передъ такимъ «сильнымъ» средствомъ, если это будетъ необходимо для успѣха дѣла.

Таковы люди, такова и мораль. Жулики и убійцы смѣшались въ комедіи съ честными обывателями и съ алчущими наживы, и всѣ другъ о другѣ самаго нелестнаго мнѣнія.

Пьеса Потапенка написана задолго до первыхъ извѣстій о процессѣ де Ласси и поразительно напоминаетъ этотъ процессъ, только еп beau и съ инымъ результатомъ. Тамъ, благодаря неудачному отравленію вскрылась вся муть жизни, въ которой погружены дѣльцы, аферисты, арапы, шулера и жулики, пользующіеся до поры до времени общимъ уваженіемъ согражданъ и родныхъ, опасующихся, однако, бесѣды другъ съ другомъ въ темномъ лѣсу или дружески рекомендованнаго доктора... Эти дѣльцы берутся за крупныя дѣла огромнаго государственнаго и патріотическаго значенія и «балансируя на граняхъ уголовного права» при удачномъ стеченіи обстоятельствъ превращаются въ маститыхъ гражданъ, а при неудачѣ—въ жильцовъ своеобразной alma mater—тюрьмы и каторги.

Г. Потапенко прибѣгаетъ къ своеобразному и весьма остроумному способу иллюстраціи своей мысли,—приему, который сдѣлалъ бы честь самымъ талантливымъ драматургамъ. Самъ «герой пьесы» вскрываетъ истинную сущность и истинное достоинство того общества, въ которомъ онъ дѣйствуетъ и «творитъ», но которое въ глубинѣ души онъ презираетъ.

Курортъ открытъ. Тысячи больныхъ пріѣзжаютъ на лѣчебный сезонъ. Врачи и обыватели, въ особенности пайщики, предвкушаютъ доходы. Вдругъ «жуликъ» объявляетъ собранію, что онъ всѣхъ обманулъ: вода не цѣлебная, а анализъ ея свойствъ имъ поддѣланъ.

Всѣ въ ужасѣ. Рушится дѣло, погибнуть капиталы. Сначала накидываются съ остервененіемъ на жулика, но потомъ принимаютъ рѣшеніе все покрыть, держать въ тайнѣ истину и продолжать наживаться на довѣрчивыхъ посѣтителяхъ. Тогда жуликъ сообщаетъ, что онъ пошутилъ, и составъ воды дѣйствительно цѣлебный...

Своеобразная особенность пьесы—нѣсколько легкое, почти шутовское отношеніе къ фальши и неправдамъ жизни—и къ самому «жулику». Въ сущности, жуликъ у Потапенка очень хорошій человекъ. Дѣло имъ создано хорошее, полезное для больныхъ, обогащающее обывателей. А приемы организаціи дѣла,—и раздача паевъ нужнымъ людямъ, и реклама, и городскія интриги, и околпачиваніе старика-богача при помощи жены—все

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

это необходимыя условія каждаго дѣла, все это требуется «техникой» дѣла и все это уже не такъ мрачно... Далѣе флиртъ собственной жены со старикомъ селадомомъ не идетъ дальше поцѣлуевъ руки. Доктора получаютъ свой «законный» процентъ, членъ управы свой процентъ, въ общемъ-же городъ преуспѣваетъ, и да здравствуетъ энергія и предприимчивость.

Enrichissons-nous!

Пьесу можно было бы сократить: для пяти актовъ въ ней мало матеріала.

Въ исполненіи пьесы не встрѣтилось никакихъ трудныхъ толкованій, запутанныхъ психологій и непонятныхъ типовъ.

Г. Аполлонскій далъ типъ юркаго, нѣсколько мелковатаго плута. Въ немъ нѣтъ шири, размаха, не видно, чѣмъ создано то обаяніе, которымъ онъ пользуется среди согражданъ, и можно думать, что только одинъ апетитъ къ наживѣ и создаетъ ему симпатіи. Но такое толкованіе роли отвѣчаетъ тексту, въ которомъ только говорится объ обаяніи жулика, но это обаяніе не иллюстрируется фактами. Г. Давыдовъ изобразилъ въ старикѣ Стоустовѣ тонкаго мошенника-дѣльца, который никогда не зарывается, бьетъ всегда навѣрняка, умѣетъ смиряться, отступать, но въ нацѣленную и намѣченную добычу онъ вцѣпляется мертвой хваткой. Это типичный хищникъ и лицемѣръ. Онъ не пощадитъ даже сына родного, если это возможно...

Г-жа Мичурина даетъ интересный типъ барыни—дѣльца, сохраняющей чистоту своей привязанности къ мужу среди очень щекотливыхъ и тонкихъ обстоятельствъ своей секретарской дѣятельности у старика Черпатова; впрочемъ, эту задачу въ значительной степени облегчаетъ г-жѣ Мичуриной, исполнитель роли Василія Васильевича Черпатова—г. Петровскій который играетъ его полной развалиной: бѣлый какъ лунь, дряхлый, со стеклянными глазами, заикающійся и забывающій нужныя слова, онъ дѣйствительно не внушаетъ опасеній и не можетъ создать какія нибудь непріятныя украшенія на лбу мужа хорошенькой секретарши. Г. Юрьевъ высту-

ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ СРЕДУ, 19-го ЯНВАРЯ,

БЕНЕФИСЪ ХОРА.

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ,

съ участіемъ заслуженнаго артиста
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ**г. СОБИНОВА,**

представлено будетъ.

въ первый разъ:

БОГЕМА.

Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ, муз. Пуччини, перев. С. И. М.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Рудольфъ, поэтъ г. Собиновъ.
 Марсель, живописецъ г. Грызунвъ.
 Шонаръ, музыкантъ г. Лосскій.
 Колинъ, философъ г. Петровъ.
 Бенуа, домохозяинъ г. Фигуровъ.
 Альциндоръ, богатая особа г. Пироговъ.
 Мими г-жа Нежданова.
 Мюзетта г-жа Балановская.
 Паршиволь г. Толчановъ.
 Таможенный сержантъ г. Ждановъ.
 Таможенный солдатъ г. Алексѣевъ 2.
 Разносчикъ г. Марковъ 2.

Капельмейстеръ Эмиль Куперъ.

Сценическая постановка гг. Собинова и Шмафера.

Декорации по эскизамъ академика К. А. Коровина,
работы г. Овчинникова.

Костюмы по рисункамъ академика К. А. Коровина и
 В. В. Дьячкова, работы: женскіе—г-жи Бриллиантовой.
 мужскіе—г. Наувовайтса, обувь—г. Пярене.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11 ч.

БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.

Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.
 Директоръ Двора Его Величества Т-во Стороп. А. А. Левенсонъ.
 Москва, Тверская. Издательскія оспр. соб. оспр.

паль въ роли пожилого врача, столичной знаменитости, чуть чуть уставшаго душою и сердцемъ, но большого практика и тоже дѣльца. Сухой, холодный, расчетливый карьеристъ.

Г. Новинскій игралъ роль прокурора,—важнаго, сановнаго, почти барина. Въ послѣднемъ актѣ «баринъ»—онъ-же блюститель закона—пилъ на брудершафтъ съ «жуликомъ».

Г-жа Потоцкая—молодая вдовушка, энергичная, неглупая, по своему свободолюбивая. Она за право материнства—вовсе не считаетъ нужнымъ покрыть грѣхъ дочери спѣшнымъ бракомъ съ юнымъ студентомъ (г. Владимировъ). Юную, увлекающуюся, очаровательную молодую дѣвушку, отдавшуюся чарамъ любви, играетъ г-жа Ведринская. Богатую домовладѣлицу и свѣтсткую даму играетъ г-жа Н. Васильева. Пройдоху Хмырина, члена управы, даетъ К. Яковлевъ. Г. Всеволодскій даетъ вѣрную и типичную фигуру пронырливаго и почтительнаго адвоката, пролѣзающаго въ юристъ-консульты новаго предпріятія.

III.

Третьей новинкой сезона была одноактная пьеска Ю. Бѣляева «Красный кабачекъ». Милая изящная бездѣлушка, свидѣтельствующая о любви автора къ старой костюмной Россіи и его своеобразной фантазіи. Дѣйствіе происходитъ въ Петербургѣ въ 1798 году, ровно черезъ годъ послѣ того, какъ скончался знаменитый баронъ Мюнхаузенъ. Въ красномъ кабачкѣ кутить пожилой вельможа, старый кутила, покровитель молодыхъ актрисъ или какъ ихъ тогда называли фигурантокъ,—князь Курмышевъ (г. Давыдовъ). Съ нимъ два пріятели гвардейскіе офицеры Загорскій (г. Ходотовъ) и Смоляковъ (г. Юрьевъ). Ихъ общество услаждаютъ три хорошенькихъ артистки: Лиза Огонькова (г-жа Есиповичъ), Дуня Слезкина (г-жа Ведринская, потомъ Домашева) и Ольга Шумихина (г-жа Тиме); съ ними и бывшая актриса съ недвусмысленной фамиліей Повитухиной (г-жа Чижевская).

Идетъ русскій кутежъ. Безтолковый, грубый, излишне пьяный и невеселый. Разговоръ переходитъ на стараго балагура и вряля Мюнхау-

зена. Въ шутку вызываютъ его тѣнь, и вдругъ раздается стукъ и подъ звуки завывающей мятели появляется самъ Мюнхаузенъ (г. Ге). Всѣ неприятно поражены, по русскому обычаю прежде всего спрашиваютъ у «проходимца» паспортъ. Но Мюнхаузенъ быстро убѣждаетъ общество своими шутками и рассказами, что онъ подлинный Мюнхаузенъ. Только онъ одинъ можетъ такъ держать въ очарованіи многочисленное общество. Онъ вскружилъ всѣмъ головы, заставилъ видѣть въ табакеркѣ разные города и даже самихъ себя въ дѣтствѣ, заволновалъ фантазію, увлекъ и развеселилъ. Грубая встрѣча смѣнилась быстрымъ переходомъ къ дружбѣ. Всѣ въ восторгѣ, вино льется рѣкой и опьяняетъ. Когда всѣ засыпаютъ, Мюнхаузенъ произноситъ похвалу фрау лжи, скрашивающей жизнь, и тихо исчезаетъ. Холодный сѣрый разсвѣтъ пробуждаетъ опьянѣвшихъ кутиль; пора домой, къ печальной дѣйствительности; но долго еще кутильщица компанія не можетъ опомниться отъ милого и неожиданнаго сновидѣнія.

Пьеса поставлена г. Мейерхольдомъ, декорацію писалъ г. Головинъ.

Г. Мейерхольдъ перенесъ дѣйствіе въ темный, полуосвѣщенный и неуютный подвалъ. Слышна вьюга, завываніе вѣтра красиво сливается съ звуками стариннаго вальса, имитирующаго музыку табакерки. Подъ эти звуки, точно въ искусственной шкатулкѣ съ музыкой, пляшутъ молодыя актрисы, напоминая искусственныя, а не живыя фигурки. Общій темпъ постановки замедленный. Нѣтъ внутренняго оживленія, движенія, дѣйствія; этотъ недостатокъ слѣдуетъ, впрочемъ, отнести къ недостатку драматическаго элемента у самого автора.

Въ томъ-же спектаклѣ идутъ подъ несмолкаемый хохотъ публики двѣ очаровательныя пьесы нашихъ мастеровъ сцены: «Провинціалка» Тургенева и «Свадьба» Чехова.

ИТОГИ СИМФОНИЧЕСКАГО СЕЗОНА.

Ник. ФИНДЕЙЗЕНА.



УЗЫКАЛЬНАЯ жизнь, покоющаяся въ провинціи еще на прежнихъ патріархальныхъ устояхъ, въ столицахъ эволюционируетъ очень замѣтно. Симфоническій сезонъ въ Петербургѣ, только что закончившійся, ясно показываетъ, что концертная дѣятельность у насъ развивается все шире и шире и интересъ къ серьезной музыкѣ сталъ захватывать болѣе широкіе и разнообразные слои общества. Правда, концертное (вѣрнѣе, — устройство концертовъ) начало пріобрѣтаетъ отчасти характеръ индустріи, далекой отъ прежняго художественнаго наслажденія. Страніе *привлечь публику*, хотя бы и вовсе лишнее спекулятивнаго характера (отъ этого вполне свободны администраціи всѣхъ нашихъ большихъ концертныхъ предпріятій), создаетъ въ этомъ дѣлѣ своего рода погоню за приманками для большой публики — въ качествѣ ли выдающихся дирижеровъ и солистовъ, или хотя бы наиболѣе интересныхъ и заманчивыхъ, благодаря спросу музыкальнаго дня или европейской рекламѣ, — произведеній. Въ концѣ концовъ, цѣль этихъ приманокъ — таже погоня за публикой или, въ значительно меньшей мѣрѣ, — погоня за популярностью и успѣхомъ. Однако, несмотря на всѣ приманки и замѣтно усилившуюся за послѣдніе годы рекламу (совершенно излишнюю и вовсе не достигающую цѣли), несмотря, также, на значительный ростъ населенія и влеченіе его къ музыкальнымъ удовольствіямъ, — публики *не хватаетъ* на всѣ предлагаемые ей у насъ концерты. При существованіи другихъ — серьезныхъ или менѣе культурныхъ развлеченій, публика не въ состояніи наполнить зала дважды въ недѣлю въ дни симфоническихъ концертовъ (иной разъ случалось до 4-хъ такихъ концертовъ въ недѣлю!), — это во первыхъ; во вторыхъ, публика въ достаточной мѣрѣ обладаетъ чутьемъ, чтобы распознать истинно художественное и привлека-

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

тельное на общемъ фонѣ приманокъ и рекламы. И наконецъ, въ третьихъ, гг. администраторы нѣкоторыхъ концертовъ сами испортили часть публики раздачей бесплатныхъ билетовъ, практикуемой иногда въ весьма широкихъ размѣрахъ. Создавъ такой контингентъ «бесплатной публики», его уже ничѣмъ не превратишь въ публику, платящую за свое удовольствіе, хотя бы серьезное и художественное. Это явленіе сдѣлалось настолько обычнымъ въ нашей музыкальной жизни, что я не могъ обойти его молчаніемъ.

Сравнительно съ тѣмъ, что представляла собой концертная жизнь въ Петербургѣ лѣтъ 10—20 тому назадъ и что даютъ симфоническіе концерты въ наши дни—разница необычайная. Традиціонныя 10 симфоническихъ собраній Русскаго Музыкальнаго Общества и нѣсколько случайныхъ оркестровыхъ концертовъ, не считая 3—4 русскихъ симфоническихъ концертовъ М. Бѣляева, проходившихъ при полупустомъ залѣ—вотъ почти все, что предлагалось вниманію серьезной концертной публики. Теперь, исключая серіи воскресныхъ общедоступныхъ концертовъ гр. А. Д. Шереметева (но тоже, нерѣдко, съ очень отвѣтственной и выдающейся программой) и тѣхъ же русскихъ симфоническихъ концертовъ, въ послѣдніе годы завоевавшихъ наконецъ публику,—въ Петербургѣ существуетъ 3 самостоятельныхъ концертныхъ учрежденія большого масштаба. Подсчитывая же общее количество симфоническихъ вечеровъ, мы увидимъ, что въ минувшемъ сезонѣ:

| | | |
|--|----|-------------|
| Имп. Русское Музык. Общ. дало 9 симф.+5 экстр., всего | 14 | концертовъ. |
| А. И. Зилоти далъ 7 абонем.+6 экстр., всего | 13 | » |
| С. А. Кусевицкій далъ. | 8 | » |
| Гр. А. Д. Шереметевъ далъ воскресныхъ | 12 | » |
| Придворный Оркестръ (2,—не считая серіи собраній «Музык. Новостей») и Оркестръ Мариинскаго театра (2) дали | 4 | » |
| Частныхъ симфон. вечеровъ было устроено не менѣе | 10 | » |

а всего состоялось болѣе 60 симфон. концертовъ!

Въ данномъ случаѣ насъ интересуесть только симфоническая дѣятельность трехъ главнѣйшихъ концертныхъ учреждений: Музыкальнаго Общества, А. Зилоти и С. Кусевицкаго. Невольно дѣятельность каждаго изъ нихъ стала конкурирующей къ остальнымъ. Концерты А. Зилоти были основаны вполнѣ независимо отъ традиціонныхъ симфоническихъ собраній Музыкальнаго Общества и завоевали свою собственную публику (особенно въ періодъ общественнаго кризиса 1905—06 гг.), тѣмъ болѣе что эти концерты устраивались въ Дворянскомъ собраніи, а Музыкальное Общество дѣйствовало въ собственномъ зданіи. Упадокъ концертной дѣятельности Общества, совпавшій съ тѣми же годами 1905—06, заставилъ его обратиться въ прошломъ сезонѣ (1909—10) къ С. Кусевицкому и предложить послѣднему устраивать концерты, подъ флагомъ Общества, въ томъ же *Дворянскомъ Собраніи* (но по средамъ, во избѣжаніе столкновения симфоническихъ «субботъ» двухъ различныхъ концертныхъ учреждений) и тѣмъ самымъ упразднить, временно, собственное бесплатное помѣщеніе. Минувшій сезонъ видоизмѣнилъ эту комбинацію и объединилъ трехъ конкурентовъ (а съ добавленіемъ администраціи гр. Шереметева — даже четырехъ!) въ одномъ и томъ же залѣ Дворянскаго Собранія! А. Зилоти остался при своихъ субботахъ; Музыкальное Общество пожелало остаться для абонементной серіи своихъ симфон. концертовъ въ томъ же залѣ Дворянскаго собранія и взяло часть средъ; другую часть взялъ С. Кусевицкій, отдѣлившійся теперь отъ Музык. Общества и устраивающій собственные концерты. Прежніе союзники пошли въ разбродъ.

Музыкальное Общество, отказавшееся отъ историческихъ концертовъ, устраивавшихся въ сезонѣ 1909—10 гг., сохранило собственный симфоническій оркестръ. Такимъ образомъ, оказалось, что каждая концертная администрація имѣла самостоятельный оркестръ: въ концертахъ А. Зилоти участвуетъ оперный оркестръ Маріинскаго театра; С. Кусевицкій составилъ оркестръ изъ свободныхъ отъ службы музыкантовъ (для будущаго сезона онъ организуетъ самостоятельный оркестръ); графъ Ше-

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

реметевъ имѣеть свой постоянный оркестръ. Обратимся къ симфонической дѣятельности названныхъ 3-хъ главныхъ концертныхъ учреждений.

Музык. Общество устроило, какъ было сказано, двѣ серіи концертовъ: 9 абонементныхъ въ залѣ Дворянскаго собранія и 5 экстренныхъ въ залѣ Консерваторіи. Для первыхъ были приглашены дирижеры: Э. К. Млынарскій (2 концерта), А. К. Глазуновъ (1), Г. Шнэфохтъ (1), К. Шевильяръ (1), и В. И. Сафоновъ (4); для второй серіи: Г. Ветцлеръ (1), М. Гольденблюмъ (2), К. Шевильяръ (1) и Г. Шнэфохтъ (1). Болѣе серьезная программа и болѣе выдающіеся солисты пришлось на долю абонементныхъ концертовъ. За то болѣе интересными по новизнѣ программы оказались нѣкоторые изъ экстренныхъ. Послѣдніе, къ сожалѣнію, привлекали недостаточно публики, отчасти благодаря тому, что устраивались въ необычный день—по понедѣльникамъ и, такимъ образомъ, не разъ случалось, что на одну недѣлю выпадали 4 различныхъ симфоническихъ концерта!

Въ программахъ симфоническихъ собраній Музыкальнаго Общества доминировали: *Бетховенъ* (III, IV и V симфоніи, фортепіанный концертъ Es-dur), *Шуманъ*, которому былъ посвященъ цѣликомъ 8-й концертъ (во главѣ—Es-dur'ная симфонія), *Чайковскій* (IV и VI симфоніи, Франческа), *Брамсъ* (Рапсодія ор. 58, концерты фортепіанный B-dur и скрипичный D-dur) и *Глазуновъ* (IV и VIII симфоніи, увертюра «Карнавалъ»); изъ другихъ мастеровъ—*Вагнеръ* (вступленіе и антрактъ изъ «Мейстерзингеровъ», *Charfreitagszauber* изъ «Парсиваля»), *Рих. Штрауса* (симфон. поэмы «Also sprach Zarathustra» и «Tod und Verklärung»); остальные композиторы были представлены единичными произведениями; болѣе содержательно: *Бахъ*—кантатой, и *Мошковскій*—растянутой и скучной программой симфоніей «Іоанна д'Аркъ», которую можно не включать въ серьезную симфоническую программу. Въ незначительной мѣрѣ освѣжили программу произведенія чешскихъ (Сметана, Дворжакъ) и польскихъ композиторовъ, (Стойовскій, Носковскій), съ которыми выступилъ Э. Млынарскій; но образцы послѣднихъ оказались или обрывочными, или достаточно знако-

мами. Въ общемъ, въ настоящее время такую программу едва ли нельзя назвать вполне консервативной, за малымъ исключеніемъ. Въ отношеніи художественной передачи выдѣлились концерты съ участіемъ Сафонова, наиболѣе даровитаго и серьезнаго изъ современныхъ русскихъ дирижеровъ — мастера въ оркестровомъ дѣлѣ и въ толкованіи исполняемыхъ произведеній. Укажу только на странное соединеніе въ *одно цѣлое* двухъ совершенно различныхъ по характеру отрывковъ Вагнера изъ двухъ разныхъ оперъ—вступленія III дѣйствія «Мейстерзингеровъ» и эпизода Св. Вечери изъ «Парсиваля», и исполненныхъ (въ одномъ изъ концертовъ) слитно, одинъ за другимъ, даже безъ паузы! Съ остальными дирижерами симфоническихъ собраній наша публика хорошо знакома, кромѣ Млынарскаго, добросовѣстнаго музыканта, но не глубокаго и не увлекающаго оркестръ дирижера.

Изъ солистовъ на первомъ планѣ придется поставить піаниста А. Гѣнъ, получившаго премію на послѣднемъ рубинштейновскомъ конкурсѣ. Это артистъ съ законченной техникой, великолѣпнымъ «рубинштейновскимъ» ударомъ (какъ оживилъ онъ передачей 1-й части рубинштейновскаго концерта d-moll, какъ напомнилъ онъ въ немъ великаго Антона Григорьевича!), вдумчивый, изящный, часто захватывающій своимъ увлеченіемъ. Остальные солисты этихъ концертовъ не идутъ съ нимъ въ рядъ. Ни Сандра Друкеръ (слабоватая, неровная передача прекраснаго концерта Брамса), ни г-жа Волави (подъ профессорскій метрономъ разыгравшая концертъ Шумана), ни Борисъ Камчатовъ (техника ради техники!), ни болѣе скромный, хотя и вполне музыкальный, піанистъ Н. Рихтеръ не оставили достаточнаго впечатлѣнія. Болѣе выдался Фр. Ламондъ дѣльный и вдумчивый исполнитель бетховенскихъ произведеній. Скрипачъ М. Прессъ— не болѣе какъ хорошій техникъ; солировавшая въ альтовой партіи брамсовской рапсодіи Л. Кобыляцкая извѣстна по своимъ концертнымъ выступлениямъ и по прекрасному голосу и по музыкальности передачи.

Программы *экстренныхъ концертовъ* Музыкальнаго Общества, какъ было сказано, болѣе выдѣлились новизной и разнообразіемъ. Ими ком-

пенсировалась консервативная неподвижность симфонических собраній того же Общества. Здѣсь нашли себѣ мѣсто и представители модернизма (великолѣпный и увлекательный монологъ изъ «Электри» Р. Штрауса; пьесы Дебюсси, д'Энди, Брюно, Шабріэ, Э. Бэге, Регера), и «Итальянская серенада» Г. Вольфа—рано угасшаго, даровитаго композитора, мало знакомаго нашей публикѣ, и симфоніи Балакирева (I-я), Гліэра (II-я), Рахманинова (II-я), Кауна (II-я) и Сенъ-Санса (III-я), и русскія новинки: Глазунова (небольшія и незначительныя по музыкѣ «Балетная сцена» и былина «Изъ Калезалы»), Вышнеградскаго (своеобразная по замыслу симфоническая поэма «Черная»), А. Танѣева (отрывки изъ новой его оперы «Метель») и др. Эти концерты внесли замѣтное оживленіе въ дѣятельность Музыкальнаго Общества, и можно только пожелать, чтобы они продолжались. Наибольшей цѣльностью программы отличился концертъ подъ управленіемъ К. Шевильера, посвященный перечисленнымъ выше французскимъ авторамъ. Изъ солистовъ пальма первенства осталась за талантливой г-жей Кузнецовой, выступившей въ первомъ концертѣ (романсы, арія изъ «Чародѣйки» Чайковскаго).

Концерты А. Зилоти въ минувшемъ сезонѣ остались на прежней высотѣ. Тоже преобладаніе новѣйшихъ произведеній, выдающихся и интересныхъ солистовъ и дирижеровъ. Сравнивая ихъ съ концертами С. Кусевицкаго, наблюдается любопытный фактъ. А. Зилоти какъ бы отвоевалъ себѣ право на преимущественную пропаганду творчества *С. Рахманинова*; С. Кусевицкій съ нынѣшняго сезона тоже специализировался на *А. Скрябинѣ*, произведенія котораго до сихъ поръ главнымъ образомъ появлялись въ русскихъ симфоническихъ концертахъ (Бѣляева). Такъ, въ нынѣшнемъ сезонѣ А. Зилоти посвятилъ Рахманинову свой заключительный концертъ (на долю Скрябина также пришелся послѣдній концертъ С. Кусевицкаго), въ которомъ, кромѣ второй симфоніи, впервые были сыграны—симфоническая поэма «Садъ смерти» и третій фортепіанный концертъ. Оба опуса принадлежать къ послѣднему по времени періоду творчества Рахманинова,—типичные образцы котораго онъ далъ въ своихъ *вторыхъ*—сонатѣ, кон-

цертъ и симфоніи. Отпечатокъ холодности, разсудочности, при вполнѣ зрѣломъ мастерствѣ, лишь временами прерывается болѣе энергичнымъ и властнымъ, или болѣе мягкимъ и поэтичнымъ оттѣнкомъ неподдѣльнаго чувства (лучшій образецъ этого рода Рахманиновъ далъ въ своемъ фортепіанномъ Тріо, посвященномъ памяти Чайковскаго). Но у него все благородно, все звучитъ стройно, красиво, увѣренно и элегично. Рахманиновъ поэтъ элегическаго настроенія, но болѣе стройнаго, одухотвореннаго и мужественнаго, чѣмъ Аренскій; безъ слабостей и тривіальностей послѣдняго. Прототипъ его увлеченія—если Рахманинову вообще присуще увлеченіе—Чайковскій—свободнѣе, глубже, патетичнѣе въ своей скорби. Элегія Чайковскаго *поетъ*, какъ живой человѣческой голось; элегичность Рахманинова *застываетъ* въ красивыхъ скульптурныхъ формахъ...

Изъ другихъ новинокъ концертовъ А. Зилоти вполнѣ интересно было прослушать «Фантазію» Лёккё, рапсодію Brigg-Fair Делиуса, «Вивіану» Шоссона, Traumgesicht Мелартина и, въ особенности, своеобразную по конструкціи и тематизму A Ragan Роемъ Лёфлера; симфонія—Витковскаго и Равапе—Равеля впечатлѣнія не произвели. Еще меньше удовлетворило знакомство съ творчествомъ *Габр. Форэ*, представленнаго въ его симфоническомъ и камерномъ стиляхъ; произведенія эти оказались скучными и вполнѣ дюжинными. Изъ русскихъ новинокъ возбудили интересъ: сюита изъ балета «Жаръ птица» Иг. Стравинскаго, довольно яркая по инструментальному колориту, «Танецъ Амазонки» А. Лядова, уступающей прошлогоднимъ новинкамъ того же автора, но, какъ и все у Лядова, звучащей отлично; удачной по работѣ оказалась и «Драматическая фантазія» М. Штейнберга. Молодой авторъ еще не освободился отъ извѣстнаго вліянія своихъ учителей. Если среди остальныхъ авторовъ программы А. Зилоти указать на имена Баха, Вивальди, Бетховена, Моцарта, Шумана, Брамса, Листа, Вагнера, Р. Штрауса, Чайковскаго, Глазунова и Балакирева (недавняя кончина его была почтена исполненіемъ прекрасной «Тамары»), мы увидимъ, что эта программа отличается эклектичностью, временами даже извѣстной пестротой. Памятными остались въ сезонѣ, кромѣ рахманиновскаго вечера, концертъ

съ участіемъ Шалапина (въ этотъ вечеръ была исполнена чудесная «Симфонія Данте» Листа; удивительно и вполне въ стилѣ итальянской оперы-буффъ Шалапинъ спѣлъ моцартовскую арію Лепорелло), Иззи и концерты подъ управленіемъ Фел. Моттля («Пасторальная» Бетховена и «Danse Macabre» Листа, съ великолѣпно сыгранной Зилоти фортепіанной партіей,— повторенной къ большому удовольствію публики). Въ остальныхъ концертахъ выступили дирижеры Менгельбергъ, Вейнгартнеръ,* а также авторы указанныхъ раньше произведеній—Глазуновъ, Рахманиновъ и Форе; солировали—Збруева, Нежданова, Л. Мартель, Гальстонъ, Арно, Казальсъ, Капе, Казадезюсъ и др. Концерты Зилоти имѣютъ собственную фізіономію и свою публику. Ихъ главная задача—знакомить публику съ хорошими солистами и новѣйшими произведеніями. А. Зилоти даетъ болѣе широкій—и внѣ всякой партійности—доступъ молодымъ русскимъ авторамъ. Это заслуга немаловажная. Пожелаемъ еще, чтобы учредитель этихъ концертовъ вспомнилъ о продолженіи своей прежней миссіи—популяризировать у насъ творчество Баха. Больше музыки стараго кантора св. Омы! Больше свѣтлой, бодрящей, божественно-мудрой и чистой его полифоніи, уносящей и возвышающей насъ отъ праздной суеты и исканія потемокъ или свѣтовыхъ эффектовъ; больше музыки Баха, хотя бы иной разъ и въ ущербъ чему-либо новому, болѣзненному и кричащему...

Концерты С. Кусевницкаго отличались серьезностью и художественностью направленія. Наименѣе урегулированной оказалась дирижерская часть, благодаря внезапному отъѣзду О. Фрида, замѣненного сначала Менгельбергомъ, а затѣмъ молодымъ мангейскимъ дирижеромъ Г. Боданскимъ, уравновѣшеннымъ и толковымъ музыкантомъ. Такимъ образомъ главная доля концертовъ пришла на долю ихъ учредителя. С. Кусевицкій сдѣлалъ большіе успѣхи въ дѣлѣ дирижированія. Онъ умѣетъ держать въ рукахъ оркестръ и вполне передаетъ ему свою волю, а музыкантъ онъ даровитый и увлекающійся. Концерты его не пестрѣли массой мелочей, но были зато содержательны. Въ одномъ концертѣ—прародительница програмнаго симфонизма—«Фантастическая» Берліоза и весь «Манфредъ»

Шумана, съ высокохудожественнымъ декламаторомъ Л. Вюльнеромъ во главѣ; въ другомъ—II и IX-я симфоніи Бетховена; въ третьемъ—2 симфоніи Скрябина. Это достаточно полнозвучно, ярко, художественно. Гораздо лучше, чѣмъ перемѣшать Скрябина съ Мендельсономъ, Генделя или Шумана съ какимъ-либо профессоромъ оркестровой магіи и т. д. Симфоніи II, VIII и IX — Бетховена, IV-я — Брамса, «Фантастическая» — Берліоза, V-я — Шуберта, IV-я — Чайковского, «Шехеразада» — Римскаго-Корсакова, таковъ основной фонъ программы концертовъ Кусевицкаго. Доминировалъ въ нихъ, какъ было сказано, Скрябинъ (Экстазъ, II-я симфонія, «Прометей»), эффектно закончившій серію этихъ концертовъ. Творчество наиболѣе яркаго изъ русскихъ модернистовъ въ самомъ разгарѣ. Рѣшительно, безапелляціонно къ нему нельзя отнести ни въ ту, ни въ другую стороны. Многие въ немъ привлекаетъ, еще болѣе увлекаетъ, но также многое оставляетъ холоднымъ, неудовлетвореннымъ, даже при повторномъ слушаніи произведенія. «Прометей» былъ сыгранъ — и сыгранъ великолѣпно — С. Кусевицкимъ здѣсь впервые. Онъ не вызвалъ протестовъ, какъ въ Москвѣ, но не озарилъ и той радостной надеждой сильнаго будущаго, какъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, «Божественная поэма» того же Скрябина. Съ каждымъ новымъ произведеніемъ очень даровитаго и несомнѣнно оригинальнаго композитора выростаютъ техническія трудности его полифоническаго письма, но онѣ не приносятъ болѣе свѣжихъ и глубокихъ *музыкальныхъ* идей. Впрочемъ, мы можетъ быть еще не достаточно прислушались къ нимъ. А еще лучше было бы, если бы ими можно было *проникнуться...*

Солистами концертовъ С. Кусевицкаго выступили Годовскій, Ф. Крейслеръ, А. Кусевицкій, М. Дебожи и А. Рубинштейнъ (также обратившій на себя вниманіе на послѣднемъ рубинштейновскомъ конкурсѣ). большинство — артисты первой марки.

Въ заключеніе моей хроники отмѣчу печальный фактъ — *отсутствія* русскихъ симфоническихъ концертовъ въ нынѣшнемъ сезонѣ. Въ декабрѣ былъ устроенъ экстренный, юбилейный, по случаю исполнивагося

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

25-лѣтія концертовъ и издательской фирмы М. Бѣляева (съ программой, посвященной основателямъ новой русской школы, изъ которой и выросло, впоследствии, прекрасное «бѣляевское дѣло»), но обычныхъ 3-хъ абонементныхъ концертовъ не было объявлено. И печальнѣе всего, что это случилось въ юбилейную ихъ годовщину и тогда, когда русскіе концерты, наконецъ, добились и успѣха, и вниманія, и даже большой публики. Отмѣчу еще, что въ минувшемъ симфоническомъ сезонѣ благополучно не было исполнено *ни одного* произведенія Глинки и Даргомыжскаго, памяти которыхъ русская музыкальная школа обязана своимъ основаніемъ.

МОСКОВСКІЯ ОПЕРНЫЯ НОВИНКИ ВЪ 1910—1911 г.

Ю. ЭНГЕЛЯ.



В Большомъ театрѣ въ истекшемъ сезонѣ до Пасхи въ первый разъ поставлены были двѣ оперы: «Донъ-Кихотъ» Масснэ, «Богема» Пуччини и одинъ балетъ—«Аленькій цвѣточекъ» Гартмана. Первыя представленія всѣхъ трехъ не были, однако, въ строгомъ смыслѣ слова тѣмъ, что французы называютъ «création», а нѣмцы «Uraufführung». Въ самомъ дѣлѣ, «Донъ-Кихотъ» впервые шелъ въ Монте-Карло, «Богема»—на московской частной сценѣ, «Аленькій цвѣточекъ»—на петербургской Маринской сценѣ.

«Донъ-Кихотъ»—последняя опера автора «Манонъ». Что, казалось бы съ перваго взгляда, особенно подходящаго для музыканта въ безсмертномъ твореніи Сервантеса! И даже въ томъ, что есть подходящаго, насколько усложняется задача композитора этой смѣсью серьезнаго съ ироніей, реальнаго съ воображаемымъ, чувства съ интеллектомъ! Особенно, если захотѣтъ дать нѣчто большее, чѣмъ просто музыкальную иллюстрацію къ общеизвѣстнымъ моментамъ интриги романа. И тѣмъ не менѣе, сервантесовской эпопеей вдохновлено въ разное время и въ разныхъ странахъ

около тридцати оперъ и даже балетовъ. Очевидно, авторы ихъ не очень-то серьезно задумывались надъ трудностями задачи.

Но особенно странно видѣть среди нихъ Масснэ. «Донъ-Кихоть» и Масснэ,—какое странное сочетаніе! Вѣдь единственный сюжетъ оперъ Масснэ—любовь. Да и въ этомъ всѣмъ близкомъ, всемѣстномъ и всевременномъ сюжетѣ Масснэ облюбоваль себѣ только одну сторону. Ту именно «отраль» любви, гимнъ которой евляется прежде всего евангеліемъ тѣла, а не евангеліемъ духа.

«Святость плоти» воспѣваетъ въ своихъ операхъ и Римскій-Корсаковъ, но его «плоть»—плоть въ высшемъ значеніи слова, эллинская радость жизни, красота земного бытія въ гармоніи всѣхъ его тѣлесныхъ и духовныхъ проявленій. Музыка Римскаго-Корсакова—оправданіе жизни, свѣта, радостной полноты земного существованія. Совсѣмъ не то «плоть» Масснэ». Это—*тѣло*, никогда не дающее забыть, что оно тѣло; сладострастіе томное или пламенное, стихійно-притаившееся или стихійно-бьющее наружу, но неутомимое, вѣчное; уголокъ земныхъ наслажденій, заслонившій все остальное, что есть въ мірѣ. Музыка Масснэ—оправданіе угара страсти, флирта, отдѣльныхъ кабинетовъ, одуряюще-ароматныхъ туалетныхъ снадобій. Его героини—почти всегда прекрасныя грѣшницы всѣхъ временъ и оттѣнковъ, начиная съ Иродіады, кончая Манонъ и современной парижской Сафо.

И вдругъ—«Донъ-Кихоть»! «Донъ-Кихоть», въ которомъ не только *такихъ* женщинъ, но и вообще женщинъ почти нѣтъ, если не считать воображаемой Дульцинеи Тобозской, или, что то-же, реальной, но все время отсутствующей Альдонзы Лоренцо!

Но тутъ выручилъ Масснэ, ловкій либретныхъ дѣлъ мастеръ, Анри Кэнъ (Caïn, Caïn—Каинъ). Воображаемую Дульцинею онъ превратилъ въ настоящую, всамдѣлишную, вывелъ ее на сцену и, главное, превратилъ въ куртизанку высшаго ранга, что для Масснэ «и требовалось доказать». Какъ и всѣ героини Масснэ, Дульцинея немного сентиментальна, много легкомысленна и слишкомъ много любвеобильна. Иногда она не прочь

и помечтать, правда все о томъ-же: «Я хочу быть любимой по иному, не любовью обычной»,—заявляетъ она, когда всѣ ей надоѣли. И въ такую минуту готова бросить поцѣлуй даже Донъ-Кихоту, тѣмъ болѣе что тотъ вернулъ ей ожерелье, украденное бандитами.

«Раздѣлавъ подѣ орѣхъ» такимъ образомъ Дульцинею, Кэнъ тѣмъ самымъ раздѣлалъ и Донъ-Кихота. Ибо развѣ не пропадаетъ самая сущность рыцаря печальнаго образа, когда его заставляютъ влюбиться не въ простую заурядную крестьянку, а въ соблазнительно-блестящую красавицу, за которой и безъ того вѣчно вьется хвостъ изъ кавалеровъ!

Да и вообще, контрастъ между дѣйствительностью и ея преломленіемъ въ фантазіи Донъ-Кихота, столь яркій у Сервантеса, у Кэна разжиженъ до крайности. А стало быть разжиженъ и самый «Донъ-Кихотъ». Даже смерть его, столь трогательная у Сервантеса («Я—не Донъ-Кихотъ, я—только Алонзо Добрый»), теряетъ въ оперѣ свою значительность, ибо обиліе претенціозныхъ словесъ заслоняетъ здѣсь самый моментъ преображенія. За то Кэнъ прибавилъ нѣсколько другихъ преображеній, фальшивыхъ, но «эффѣктивныхъ». Таковы, напримѣръ, мгновенное раскаяніе бандитовъ подѣ вліяніемъ рѣчей Донъ-Кихота или превращеніе добродушно-простого Санчо-Пансо въ проповѣдника-обличителя, кричащаго дамамъ и кавалерамъ: «Riez du pauvre ideologue (!) Vous, bas fripons, courtisans» и т. д.

Но если забыть о Сервантесѣ и его безсмертныхъ исковерканныхъ герояхъ, то надо признать, что Кэнъ (Каинъ) «либреттное дѣло» знаетъ и довѣріе Масснэ оправдалъ. Его «роѣте» даже сценична, конечно, въ узко-техническомъ смыслѣ этого слова, неотдѣлимомъ отъ всяческихъ сценическихъ румянъ и ходуль. Такъ что этотъ Каинъ, если и убилъ кого-то не брата своего Авеля (Масснэ), а отца (Сервантеса). Да не въ чемъ ему и завидовать Авелю, ибо жертвы обоихъ, думается, одинаково отринуты небомъ...

Конечно, Масснэ остается Масснэ и въ «Донъ-Кихотѣ». Онъ, правда и здѣсь, какъ вездѣ, хочетъ «угодить всѣмъ безъ изытѣя», готовъ даже окорнать крылья своему Пегасу, лишь бы удобнѣе можно было на немъ

не только возноситься, но и падать. Но и здѣсь, какъ вездѣ, остается мастеромъ, владыкой собственнаго стиля и прежде всего собственной мелодіи. Сладкая, чувственная, чередующая нѣжный шопоть со спазмами страсти, эта соблазнительная любовная мелодія—потомокъ мелодій Гуно и немножко Шопена—давно покорила операмъ Масснэ весь свѣтъ. Но въ «Донъ-Кихотѣ» ея эротическіе акценты пришлись ко двору развѣ у Дульцинеи,— и то не всегда. И неудивительно, что лучше всего удалась Масснэ тѣ два акта (1-й и 4-й), гдѣ на первомъ планѣ Дульцинея и ея антуражъ. Здѣсь пущены, между прочимъ, также занозистыя испанскія и въ испанскомъ духѣ мелодіи, танцы и всяческіе танцообразные напѣвы отъ старинной размѣренной романески во дворцѣ Дульцинеи до полухаотической пляски толпы на площади. Все это блестяще звучитъ въ голосахъ и особенно въ оркестрѣ, къ которому со сцены примѣшиваются еще тамъ и сямъ звуки кастаньетъ, гитаръ, мандолинъ.

Но тѣмъ обиднѣе за бѣднаго рыцаря печальнаго образа и его оруженосца, на долю которыхъ у Масснэ осталось гораздо меньше и вдохновенія и чутья. Такъ что второстепенное въ его оперѣ стало главнымъ, а главное—второстепеннымъ. Еще тамъ, гдѣ дѣло касается любви, музыка Донъ-Кихота лучше. Но сущность Донъ-Кихота,—необычайное сочетаніе въ пылкомъ странствующемъ конквистадорѣ истиннаго героизма съ истиннымъ комизмомъ, осталась все-таки чуждой Масснэ. И это несмотря на то, что композиторъ счелъ нужнымъ назвать свою оперу *героической комедіей*. Правда, замыселъ его и здѣсь часто остроуменъ и въ аріозо и въ речитативахъ; музыкальная рѣчь и здѣсь льется гладко и свободно, стиль не отягощенъ, все «звучитъ». Но и героизмъ и комизмъ у Масснэ не ярки, лишены той оригинальной творческой силы и убѣжденности которыя сдѣлали бы ихъ убѣдительными и для другихъ. Масснэ какъ будто представляетъ себѣ, что надо сдѣлать съ Донъ-Кихотомъ и Санчо-Пансо, чтобы вдохнуть жизнь въ эти искаженные наброски либреттиста, но не можетъ. И когда пробуетъ, то скользитъ и большей частью падаетъ. Но падаетъ, какъ настоящій Масснэ, — ловко и элегантно, такъ что не всегда и примѣтишь.

Особенно, если толкователемъ является такой пѣвецъ, какъ Шаляпинъ. Чего стоитъ одинъ гримъ и весь внѣшній видъ артиста! И потомъ— эта необыкновенная ясность и выразительность декламации, столь усиливающая дѣйствіе музыки Масснэ! Особенно поражаетъ гибкость и разнообразіе тембровъ, въ которые артистъ, соотвѣтственно художественнымъ требованіямъ момента, умѣетъ окрашивать свой голосъ. И все-таки, какъ ни оригиналенъ образъ, созданный Шаляпинымъ, онъ только удивляетъ, а не трогаетъ. Виновата здѣсь, думается, прежде всего сама опера, съ которой даже рукъ мастера трудно стереть слѣды фальши, румянъ, но виновать и артистъ, не всегда, видимо, желающій ихъ стирать...

Двѣ другія главныя партіи «Донъ-Кихота», Санчо-Пансо и Дульцинея, также написаны для низкихъ голосовъ, такъ что опера Масснэ въ этомъ отношеніи раритетъ. Санчо-Пансо пѣлъ г. Лосскій, давшій здѣсь фигуру, временами также просившуюся на полотно. Дульцинею пѣла г-жа Стефановичъ. Сценической постановкой руководили гг. Шкаферъ и Шаляпинъ; оркестромъ управлялъ г. Куперъ.

Другая новинка Большого театра, «*Богема*», симпатичнѣе «Донъ-Кихота». Пуччини въ своей оперѣ задается меньшими задачами, чѣмъ Масснэ, но даетъ больше. Это можетъ быть, даровитѣйшій изъ современныхъ итальянскихъ оперныхъ композиторовъ. Почти одновременно съ Масканьи и Леонковалло выступилъ онъ на оперное поприще, но оказался гораздо счастливѣй ихъ. Тѣ начали съ мірового барабаннаго боя; чего только послѣ этого начала не ждали отъ авторовъ «Сельской чести» и «Паяцевъ»! Но, увы,—послѣ апогея fortissimo пошло diminuendo. Потихоньку или скачками, оба пошли подъ гору. Иначе было съ Пуччини. Онъ началъ гораздо скромнѣе своего товарища Масканьи (оба—ученики автора «Джіоконды», Понкиелли), но за то идетъ съ тѣхъ поръ въ гору, crescendo.

Вмѣстѣ съ «Тоской» и «Чіо-чіо-санъ» (о которой рѣчь ниже) «Богема» относится къ лучшимъ операмъ Пуччини. И, несмотря на различіе сюжета, во всѣхъ трехъ есть немало общаго. Всѣ даютъ «кусочекъ жизни», при перенесеніи на сцену подвергшійся ловкой спеціальной обработкѣ. Обра-

ботка эта не претендуетъ на глубину мысли, на яркость типовъ, внутреннюю значительность, но въ ней есть сценическая живость, движеніе. *Все legè artis teatralis* эффектно прикрашено, подтушевано, и по зубамъ даже тѣмъ, которые въ оперѣ не ушли дальше «дѣтской молочной муки Нестле».

Даже имъ, но не только имъ. Потому что Пуччини не просто «оперный ловкачъ», но музыкантъ талантливый, горячій, искренно увлекающійся своими подмалеванными героями и способный увлечь ими другихъ. Его музыка—дита сцены. Она не давить дѣйствія, а сжимается и разжимается вмѣстѣ съ нимъ, даже и тогда, когда мало способна выразить его,—напримѣръ, въ эпизодахъ комическихъ, столь многочисленныхъ въ «Богемѣ». Она горячо состряпана, шипитъ на сковородкѣ и, гдѣ надо, въ такомъ видѣ прямо съ пыла и подается слушателю: съ удвоеніемъ голосовой мелодіи въ скрипкахъ и віолончеляхъ, съ судорожными подъемами на верхнія ноты, съ унисонами въ вокальныхъ ансамбляхъ, подъ жирнымъ оркестровымъ соусомъ. Она, наконецъ, мастерски написана для голосовъ, прекрасно звучитъ въ пѣніи. И въ этомъ еще больше, чѣмъ въ склонности къ горячимъ взрывамъ, чувствуется въ Пуччини *italianissimus*, вскормленный многовѣковой славной вокальной культурой.

И когда эта итальянская мелодія,—хотя выродившійся, но все же родовитый потомокъ стараго *bel canto*,—оживаетъ въ искусномъ исполненіи такихъ прекрасныхъ голосовъ, какъ у г-жи Неждановой или у г. Собинова, ея обаянію трудно противостоять. Она ласкаетъ, какъ южное синее небо, какъ горячій лучъ солнца,—если не настоящіе, то хоть до иллюзіи воспроизведенные въ кинематографѣ.

Но Пуччини—не просто итальянецъ. Это—итальянецъ-модернистъ; веристъ, отвѣдавшій Вагнера и по своему переварившій (а можетъ быть и не переварившій) его. Оперныя формы, гармоніи, модуляціи, тематическое развитіе, оркестровка,—все это въ «Богемѣ» далеко отъ старой Италиі, все сдѣлано на современный ладъ и въ азартной погонѣ за «новизной» порой сбивается даже на спортъ (напримѣръ, ряды такъ называемыхъ, «паралельныхъ квинтъ», кстати и некстати разбросанныхъ здѣсь прямо кучами).

Пуччини—не изъ числа художниковъ, умѣющихъ приводить къ единству широкіе музыкальные перспективы. Это—мастеръ отдѣльныхъ вспышекъ, нанизыванія эпизодовъ, клочковъ, мозаики. Сильнѣе всего онъ въ моментахъ лирическихъ; бѣднѣе — въ речитативахъ, музыка которыхъ у него слишкомъ обезличена. Отъ такого обезличенія—только шагъ до полного упраздненія речитатива, до превращенія его въ мелодекламацію. Шагъ этотъ и дѣлаетъ Пуччини къ сценѣ смерти Мими, гдѣ дѣйствующія лица перестаютъ пѣть и *говорятъ*. Впрочемъ, такая мелодекламація можетъ быть и къ лицу той мелодрамѣ, которую высосали изъ знаменитаго романа Мюрже итальянскіе либреттисты, мало церемонившіеся со своимъ литературнымъ первоисточникомъ.

Поставлена опера подъ руководствомъ гг. Шкафера и Собинова. Послѣдній пѣлъ Рудольфа, — цвѣтистаго поэта, исторія любви котораго къ поэтической цвѣточницѣ Мими (г-жа Нежданова) служитъ главнымъ сюжетомъ оперы. Герои второй «исторіи любви» въ «Богемѣ», художникъ Марсель и кокотка Мюзетта, представлены были г. Грызуновымъ и г-жей Балановской. Музыканта Шонара пѣлъ г. Лосскій, философа Коллине— г. Петровъ.

Зиминскій театръ въ истекшемъ сезонѣ усвоилъ себѣ новую тактику премьеръ, — и результаты оправдали эту тактику. Онъ открылъ пальбу новинками не въ одиночку отдѣльными выстрѣлами, какъ бывало до сихъ поръ во всѣхъ театрахъ, а «пачками»: первые же три спектакля сезона отданы были тремъ новымъ для театра операмъ: «Камо грядеши» Нугеса, «Богемѣ» Пуччини, «Хованщинѣ» Мусоргскаго. О «Богемѣ» сказано уже выше, о «Хованщинѣ», не разъ шедшей въ Москвѣ, поговорю, когда ее поставятъ въ Большомъ театрѣ (что, по слухамъ, предполагается). Остается «*Камо грядеши*»?

Еще недавно имя Нугеса, автора этой оперы, было никому неизвѣстно за предѣлами Франціи, гдѣ раньше ставились, но безъ особаго успѣха, его другія оперы. Но этого никакъ нельзя сказать теперь, послѣ повсемѣстныхъ европейскихъ триумфовъ «*Quo vadis*»? И корень этихъ триумфовъ

не въ томъ, что Господь послалъ Нугэсу счастье имѣть талантъ, а въ томъ, что далъ ему талантъ имѣть счастье. Въ чемъ же сущность послѣдняго «таланта»?

Чего стоитъ одинъ выборъ сюжета! «Quo vadis»—одинъ изъ популярнѣйшихъ романовъ Сенкевича и, стало быть, новой оперѣ съ самаго начала обезпечено было вниманіе широкой публики.

Либреттисту Нугэса Анри Кену—тому самому, что написалъ и либретто «Донъ-Кихота»—не надо было даже трудиться надъ выискиваніемъ сценическихъ эффе́ктовъ въ «Quo vadis», а просто нагибаться на обѣ стороны и подбирать. Чего только здѣсь нѣтъ! И Эвника, цѣлующая статую тайно обожаемаго ею Петронія, и любовь Лигіи и Виниція, и оргія во дворцѣ Нерона, и пожаръ Рима, и тайныя сходки христіанъ, и апостоль Петръ, и подземелья Колизея, и циркъ съ боемъ гладіаторовъ и массовыми распятіями, и подвиги великана Урса, и народное возмущеніе противъ Нерона, и обращеніе предателя Хилона, и анакреонтической пиръ у Петронія, вскрывающаго вены себѣ и Эвникѣ. И надо сказать, что либретто опытнаго Кена ловко скроено. Отъ него, правда, временами слишкомъ шибаетъ крикливымъ парадомъ эффе́ктовъ, но... отъ этого душа не свободенъ кое-гдѣ и литературный первоисточникъ оперы, романъ Сенкевича.

И композиторъ прекрасно приспособливается къ выдвинутой въ либретто на первый планъ коллекціи спеціально-сценическихъ «трюковъ». Сплошь и рядомъ музыка его — лишь неизбѣжный въ оперѣ прида́токъ къ тому, что даютъ сцена и постановка. Можно было бы предположить, что безличность ея въ такихъ случаяхъ преднамѣренная: расчетъ опернаго стратега, сознательно довольствующагося однимъ какимъ-либо родомъ оружія. Но въ томъ-то и дѣло, что въ «Камо грядеши» безлична не прикладная только музыка, а вся партитура цѣликомъ.

«De la musique avant toute chose».—этому требованію, которое Верленъ предъявлялъ даже къ поэзіи, музыка Нугэса не удовлетворяетъ нигдѣ. И не потому, чтобы композиторъ вовсе лишень былъ тонкости замысла или не обладалъ необходимой техникой для его выполненія. Достаточно вспом-

нить, съ какимъ умѣньемъ и послѣдовательностью проводятся черезъ всю оперу основные лейтмотивы, какъ удачно задуманъ контрастъ между музыкальной обрисовкой міра христіанскаго (діатонизмъ, григоріанскій хораль, простые ритмы) и міра языческаго (хроматизмъ, болѣе сложные типы ритма и мелодіи), какъ кстати примѣненъ дикій лидійскій ладъ въ вакханаліи Нерона и др. Но какъ мало во всемъ этомъ живого таланта, свѣжей непосредственной силы! И какъ мало оригинальности, несмотря, подчасъ, на всю странность и высканность стилия. Порой начинаетъ даже казаться, что композиторъ нарочно выворачиваетъ свою первоначальную мысль на изнанку, лишь бы выглядѣть по новому.

Нельзя сказать, чтобы Нугесъ пренебрегалъ чистой мелодіей. Но и мелодіи его страдаютъ тѣмъ же порокомъ, какъ и вся музыка «*Quo vadis*»,— врожденнымъ худосочіемъ. Она имѣетъ анемичный видъ, даже когда заботливо выхолена и принаряжена. Впрочемъ, и по части «наряда» Нугесу далеко не все удается. Его оркестровый колоритъ, напимѣръ, зачастую тускловатъ или грубъ, хотя такъ же тщательно выработанъ, какъ и все въ «*Камо грядеши*». Музыкальныя характеристики отдѣльныхъ лицъ въ «*Quo vadis*» не отличаются особой рельефностью. Ярче другихъ очерчены Хилонъ и, пожалуй, Старецъ (апостоль Петръ).

И все-таки нельзя сказать, чтобы опера Нугеса абсолютно лишена была музыкальнаго интереса. Не говоря о страницахъ «занимательныхъ», въ ней есть эпизоды музыкально-живописные и даже красивые (разсказъ старца о «*Quo vadis*», хоръ христіанъ, кое-что въ сценѣ пира Петронія и др.). Но, конечно, не въ музыкѣ сила «*Камо грядеши*». Успѣхъ этотъ созданъ прежде всего ея сюжетомъ, воскрешающимъ въ цѣломъ рядъ эффектно построенныхъ сценъ одну изъ тѣхъ величайшихъ эпохъ въ исторіи, интересъ къ которымъ останется вѣчнымъ. И если въ своемъ стремленіи модернизировать, какъ оказывается, все таки живучую «большую оперу» мейерберовскаго типа, Нугесъ оказался безконечно ниже Мейербера по музыкальному таланту, то во всемъ остальномъ онъ очень умѣло повелъ свое дѣло, — и вотъ другая причина успѣха «*Камо грядеши*».

Успѣхъ этотъ неотдѣлимъ отъ постановки оперы, въ которой Солодовниковскому театру удалось достигнуть многого, что раньше считалось для частной сцены трудно достижимымъ. Хилона пѣлъ г. Оленинъ (онъ-же и режиссеръ), Старца—г. Сперанскій, Петронія — г. Шевелевъ, Нерона — г. Пикокъ, Эвнику — г-жа Друзякина, Лигію — г-жа Остроградская.

Второй новинкой Солодовниковскаго театра явилась «Измѣна» Ипполитова-Иванова. Русское оперное творчество переживаетъ послѣ Римскаго-Корсакова кризисъ. «Первыя силы» русской музыки какъ будто воздерживаются отъ писанія оперъ, склоняясь больше къ музыкѣ инструментальной, — въ противоположность предшествующей, преимущественно вокальной эпохѣ (отъ Глинки до новой русской школы и Чайковскаго). Чѣмъ разрѣшится этотъ кризисъ, трудно сказать. Думается, однако, что не прекращеніемъ опернаго творчества, какъ полагаютъ нѣкоторые, а только новымъ его направленіемъ. Покуда-же приходится быть довольнымъ и такими операми, какъ «Измѣна», созданная талантомъ второстепеннымъ, не стремящимся къ новымъ путямъ, но и въ старыхъ рамкахъ умѣющимъ быть привлекательнымъ.

Сюжетъ «Измѣны» заимствованъ изъ одноименной трагедіи кн. Сумбатова. Вотъ содержаніе этой трагедіи.

Грозный Солейманъ-ханъ, намѣстникъ могучаго шаха персидскаго, раздавилъ Грузію. Послѣдній царь грузинскій Теймуразъ убитъ въ бою; младенца-царевича грузинскаго Солейманъ растопталъ копытами своего коня; вожди Теймураза погибли, а главный изъ нихъ, Отаръ, принялъ исламъ и передался Солейману. Даже молодая жена Теймураза, Тамара, отрекаась отъ христіанства и сдѣлалась подъ именемъ Зейнабъ главной женой и помощницей Солеймана. Но въ душѣ она мечтаетъ о возрожденіи Грузіи. Сынъ ея не погибъ. Солейманъ растопталъ не его, а другого, подмѣненнаго ребенка, отданнаго въ жертву отцомъ и матерью (Глахой и Иссахаръ) для спасенія царевича. Цесаревичъ воспитывался у Глахи подъ именемъ сына его Эрекле (Ираклій). Двадцать лѣтъ ждала Зейнабъ, покуда подрастетъ Эрекле и въ порабощенной Грузіи воскреснутъ духъ и силы

для побѣдоносной борьбы за свободу. И это время настало. Зейнабъ удается зажечь лучшія чувства и въ Отарь-бегѣ, онъ становится на ея сторону, и это должно обезпечить успѣхъ. Но все дѣло готово погибнуть изъ-за Эрекле. До послѣдней минуты онъ не знаетъ, что онъ — царевичъ. Да и узнавши, изъ-за юной, пламенной любви къ лукавой Рукайѣ, восходящей звѣздѣ гарема Солеймана, переходитъ въ станъ враговъ, подобно Андрію въ «Тарасѣ Бульбѣ». Передъ лицомъ Солеймана Эрекле отрекается даже отъ матери, ибо думаетъ, что она играетъ имъ ради интриги съ Отарь-бегомъ противъ Солеймана (этотъ моментъ самый сильный въ трагедіи; онъ, очевидно, далъ ей и заглавіе). Возстаніе, однако, удается. Солейманъ низложенъ. Эрекле, убѣдившись въ обманѣ Рукайи, искупаетъ свой позоръ смертью въ бою противъ персовъ. Зейнабъ, сама пославшая измѣнника сына на смерть, закалывается надъ его трупомъ.

Сюжетъ этотъ въ оперѣ Ипполитова-Иванова значительно искаженъ. Въ противоположность трагедіи, роль Рукайи, этого олицетворенія коварнаго, чувственнаго яда гарема, въ оперѣ ничтожна. Эрекле не бѣжитъ съ ней къ Солейману, не измѣняетъ родинѣ, а стало быть и не раскаивается въ измѣнѣ. Такъ что смерть его въ концѣ оперы непонятна, — какой-то случай, шальной ударъ ятагана. Случай, стало быть, и смерть Зейнабъ. А значить, благодаря недомыслію либреттиста, и весь сюжетъ оперы теряетъ свою значительность, ибо не остается и слѣда отъ благороднаго завѣта трагедіи: за чистое знамя народной свободы не должны браться руки, запятнанныя измѣной.

Любопытно, что почти все либретто «Измѣны» — въ прозѣ; примѣръ рѣдкій, и въ такомъ большомъ масштабѣ, кажется, единственный, особенно если принять во вниманіе общій мелодическій складъ оперы, прекрасно сочетающійся у Ипполитова-Иванова съ прозой.

Если кн. Сумбатовъ — сынъ Грузіи, то не чуждъ ей и Ипполитовъ-Ивановъ, много лѣтъ жившій въ Тифлисѣ и наблюдавшій тамъ мѣстную жизнь, обычаи, музыку. Объ этихъ наблюденіяхъ говорятъ и двѣ его кавказскія сюиты, и гармонизація грузинскихъ напѣвовъ, и кое-что въ «Руѣи»,

и теперь «Измѣна». Въ послѣдней широкое примѣненіе нашли себѣ грузинскіе народные напѣвы, какъ духовные (почти сплошь діатоничные), такъ и свѣтскіе (запечатлѣнные хроматизмомъ и иными, восточными, главнымъ образомъ персидскими вліяніями), а также собственныя мелодіи композитора въ томъ же духѣ. Нѣкоторые изъ этихъ напѣвовъ получили видное значеніе въ лейтмотивной разработкѣ, послѣдовательно, но не назойливо проведенной черезъ всю оперу. Таковы, на примѣръ, двѣ основныя темы увертюры («тема страданія» и «тема надежды - вѣры»), пасхальный напѣвъ, напѣвъ «съ Богомъ, сынъ мой», получающій въ оперѣ значеніе какъ бы грузинскаго освободительнаго гимна, и др. Трудно, не зная близко грузинской музыки, судить о томъ, насколько выдержанъ ея духъ въ разработкѣ народныхъ напѣвовъ «Измѣны». Буду поэтому говорить о партитурѣ Ипполитова-Иванова только съ общемузыкальной точки зрѣнія.

И здѣсь прежде всего бросается въ глаза несоотвѣтствіе между лирическимъ характеромъ мягкаго, даже нѣсколько рыхлаго, дарованія композитора и широко-трагическимъ сюжетомъ «Измѣны» съ его жесткими, первобытно-могучими страстями и грозовой атмосферой крови, желѣза, измѣнъ, возстаній.

Начать хотя бы съ главной героини оперы, Зейнабъ. Она поетъ много красиваго, теплаго, но все это характеризуетъ ее какъ-то односторонне-чувствительно, мало выражаетъ ту желѣзную силу воли, которою прежде всего сильна Зейнабъ. Мало необходимой силы и въ расплывчатой музыкальной обрисовкѣ суроваго героя Глахи. Нѣтъ яркой музыкальной индивидуальности въ Отаръ-бегѣ. Да и самый грузинскій освободительный гимнъ въ обработкѣ Ипполитова-Иванова получилъ характеръ какого-то внѣшне-эффѣктнаго народнаго марша, а не внутренне-значительнаго *гимна*.

Но если примириться съ основнымъ грѣхомъ «Измѣны»—недостаткомъ трагизма, полудикой мощи крови и желѣза, то въ оперѣ можно найти не мало хорошаго. Не говорю ужъ о чисто-лирическихъ эпизодахъ, какъ, на примѣръ, прекрасная арія Эрекле, поджидающаго на свиданіе Рукаю, или менѣе счастливый по изобрѣтенію, но все же красивый лю-

бовный ихъ дуэтъ. Но сколько искренняго, красиваго, выразительнаго во всемъ остальномъ, начиная съ центральной партіи Зейнабъ и кончая маленькой партіей Иссахаръ, въ которой удались даже моменты музыкально-трагическіе. И вездѣ мелодія, если не всегда сильная и оригинальная, то всегда опредѣленная, рельефная; вездѣ ясный непринужденный стиль, четкость формы, отсутствіе многословія.

Первыми представленіями «Измѣны» управлялъ самъ композиторъ. Зейнабъ пѣла г-жа Петрова-Званцева, Рукаю—г-жа Друзякина; Иссахаръ—г-жа Ростовцева; Солеймана—г. Сперанскій; Эрекле—г. Пикокъ, Отаръ-бега—г. Шевелевъ.

Послѣдняя новинка театра Зимина—«*Чіо-чіо-санъ*» («Мадамъ Бѣттерфлей»). Исторія «экзотическаго романа» въ оперѣ до нѣкоторой степени повторяетъ исторію открытія европейцами остальныхъ частей стараго свѣта. Мейерберъ началъ съ того, что въ «Африканкѣ» обогнулъ мысь Доброй Надежды; Делибъ въ «Лакмэ» повелъ оперный корабль дальше, въ Индію; Пуччини—еще дальше, въ «страну Восходящаго Солнца». И если «Тайфунъ»—первая «серьезная» драма, рожденная изъ столкновенія психологіи японской и европейской, то «*Чіо-чіо-санъ*» хочетъ быть первой такой же оперой.

Лейтенантъ американскаго военнаго корабля, стоящаго въ Нагасаки, Пинкертонъ, женится на пятнадцатилѣтней гейшѣ Чіо-чіо-санъ. Женится, впрочемъ, по японскимъ законамъ, которые будто бы также эластичны, какъ эластичны раздвижные японскіе дома: бракъ заключенъ «навсегда», но каждая изъ сторонъ можетъ его по желанію расторгнуть. Пинкертонъ смотритъ на свой бракъ съ прелестной японочкой (обрядъ вѣнчанія съ которой происходитъ тутъ-же), какъ «всѣ янки на мѣстахъ стоянки». Для него это—легкое интермеццо, и передъ самимъ вѣнчаніемъ онъ со своимъ пріателемъ, американскимъ консуломъ, пьетъ за свой будущій бракъ съ американкой. Не то Чіо-чіо-санъ. Она—мотылекъ («Бѣттерфлей») по имени, но не по характеру. Ради лейтенанта она отказалась отъ религіи предковъ, порвала съ родными. Когда ее называютъ «мадамъ Бѣттерфлей», она негодуетъ. «Мадамъ Пинкертонъ!» горячо поправляетъ она,—въ этомъ для нея

все на свѣтѣ! И первый актъ кончается идилліей любви въ прелестномъ японскомъ домикѣ, среди благоуханія цвѣтущихъ вишенъ, персиковъ, яблонь, мимозъ.

Тѣ же весеннія краски встрѣчаютъ насъ и во второмъ актѣ. Но лейтенанта въ домикѣ уже нѣтъ. Три года, какъ уѣхалъ Пинкертонъ, но Чіо-чіо-санъ ни на минуту не отчаивается въ его возвращеніи. Вѣдь онъ обѣщаль вернуться, да и платитъ черезъ консула за домикъ. Бѣттерфлей показываетъ консулу трехлѣтняго сына, родившагося послѣ отъѣзда отца: «Развѣ можно кинуть такого прекраснаго сыночка!» Она бросается съ ножомъ на маклера-свата Горо, усумнившагося въ происхожденіи мальчика; вопреки совѣту консула, отказываетъ знатному японцу, просящему ея руки. Внезапно пушечный выстрѣлъ даетъ знать о прибытіи корабля. Его даже можно видѣть, ибо изъ домика Чіо-чіо-санъ открывается далекій видъ на заливъ. Чіо-чіо-санъ узнаетъ въ подозрную трубу корабль Пинкертона, на пріѣздъ котораго намекалъ также консулъ, и готовится къ встрѣчѣ мужа. Она украсила весенними цвѣтами комнату, прорвала три отверстія въ матовой бумажной стѣнѣ и вмѣстѣ съ ребенкомъ и вѣрной служанкой Сузуки прильнула къ нимъ. Вечеръ. Тихо, темно. Только три безмолвныхъ силуэта чернѣютъ на свѣтломъ фонѣ прозрачной стѣны въ тщетномъ ожиданіи дорогихъ шаговъ...

Какъ хорошо было бы кончить оперу на этой сильной, трогательной сценѣ! Пусть Чіо-чіо-санъ не окончательно разочарована, но вѣдь слушатель-то знаетъ (изъ словъ консула), что бравый янки покинулъ бѣдняжку: у него уже есть вторая, американская законная мистрисъ Пинкертонъ. Но нѣтъ. Вѣдь опера должна «заполнить вечеръ»; не хватаетъ стало быть еще акта. И потомъ, какъ же обойтись веристу безъ крови? И вотъ къ «Мадамъ Беттерфлей» придѣлывается 3-ій актъ, нелѣпый и грубый до невѣроятности. Судите сами.

Пинкертонъ все-таки приходитъ къ Чіо-чіо-санъ, но рано утромъ, когда та съ ребенкомъ ушла уже спать. Этого мало. Онъ приходитъ не одинъ, а... со своей американской женой, все время назойливо лѣзущей

въ глаза, и съ консуломъ. Но и этого мало. Они пришли, чтобы... про-
ткнуть булавкой бѣднаго «Мотылька», отнять у него ребенка, котораго
«святая, всепрощающая» мистрисъ Пинкертонъ № 2 рѣшила воспитать
сама. Тутъ уже бѣдной покорной Чіо-чіо-санъ больше ничего не остается,
какъ учинить надъ собой харакири... (новый оперный эффектъ смерти,
«что и требовалось доказать!»).

Музыка «мадамъ Бѣттерфлей» такого-же приблизительно типа, какъ
и въ «Богемѣ»: сценическая, поверхностная, но вкусно приготовленная
и горячо поданная. Колоритъ въ ней богаче рисунка. Композиторъ
нерѣдко пользуется японскими напѣвами, главнымъ образомъ, конечно,
въ эпизодахъ бытового характера (таковы, повидимому, свадебный, хоръ,
молитва Сузуки, сцена бонзы, молитва Чіо-чіо-санъ, передъ смертью
обращающейся все-таки къ Буддѣ, и др.). Эти напѣвы, своеобразные
не столько по строенію ладовъ, сколько по поворотамъ мелодіи, разра-
ботаны въ партитурѣ на обычный европейскій ладъ. Но самый стиль Пуччини
здѣсь очень кстати. Его музыкальная мозаика, увлеченіе эпизодомъ,
страсть къ арабескамъ, вмѣсто твердаго рисунка,—все это подстать живо-
писной миниатюрѣ японскаго домика съ его утварью и обитателями. Какъ
мотыльки, выются подъ опытной рукой Пуччини отрывки темъ и мелоди-
ческія фразки. Въ оркестрѣ иногда, впрочемъ, слишкомъ грузномъ, мно-
жество пикантныхъ деталей, остроумно дополняющихъ музыкальную иллю-
страцію японской галлерей «Чіо-чіо-санъ».

Сильнѣй всего композиторъ въ легкихъ лирическихъ сценахъ перваго
и втораго акта,— то веселыхъ, то грустныхъ. Пуччини здѣсь нерѣдко
оригиналенъ, часто силенъ, всегда пріятенъ. Не стану перечислять всего
удачнаго. Назову только любовный дуэтъ перваго акта,—не первой мело-
дической свѣжести, но красивый, сочный въ оркестровыхъ краскахъ и пре-
красно звучащій въ голосахъ,—да финалъ втораго акта, гдѣ Чіо-чіо-санъ
съ ребенкомъ и Сузуки тщетно ждутъ возвращенія главы семейства. Эта
картина прелестно возсоздана композиторомъ. На сценѣ все молчитъ, и
только въ оркестрѣ одинокая мелодія деревянныхъ смѣняется еле слышнымъ

pizzicato струнныхъ на фонѣ таинственно-унылыхъ гармоній невидимаго хора, поющаго съ закрытыми ртами.

Гораздо слабѣе Пуччини, когда маленькія японскія фарфоровыя чашечки счастья и надежды смѣняются на сценѣ большимъ кубкомъ страданій и смерти. Композитору тутъ не хватаетъ силы, проникновенности, даже красокъ. Чіо-чіо-санъ, на примѣръ, поетъ передъ смертью небольшую арію «Ахъ какъ тяжело»; арія эта хорошо звучитъ, но, пожалуй, съ той же оркестровкой могла бы сойти и за любовную. Въ минуты трагизма (въ третьемъ актѣ) оркестръ Пуччини просто хрипитъ всѣми своими мѣдными глотками, подбавляя и свою неприятную долю къ *brutalité* общей ситуаціи. Словомъ, несносный третій актъ не принесъ благословенія и композитору.

Заглавную партію хорошо поетъ г-жа Люце, которой приходится такимъ образомъ выносить большую часть оперы на своихъ плечахъ, ибо Чіо-чіо-санъ не только главное, но, въ сущности, единственное дѣйствующее лицо оперы. Пинкертонъ поетъ г. Пикокъ, консула — г. Бочаровъ. Есть въ оперѣ еще одно дѣйствующее лицо, на афишѣ не поименованное, но весьма важное. Это — трехлѣтній ребенокъ Чіо-чіо-санъ. Малютокъ вообще тяжело видѣть на сценѣ, но тутъ прямо больно, отвратительно: на глазахъ ребенка бросаются на людей съ ножомъ, истерически рыдаютъ и т. п.

Кромѣ Большого и Солодовниковскаго театра, новинки въ истекшемъ сезонѣ дали Сергіевскій народный домъ и Литературно-художественный кружокъ.

Народный домъ, доселѣ составлявшій свой репертуаръ изъ того, что ставилось въ другихъ театрахъ, впервые сдѣлалъ опытъ собственной инициативы и поставилъ «*Донъ-Кихота*», — не Масснэ, а Кинцля. Кинцль — второстепенный нѣмецкій (австрійскій) композиторъ, изъ четырехъ оперъ котораго доселѣ имѣла хорошій успѣхъ на нѣмецкихъ сценахъ только одна: «*Evangelimann*». Для своего «*Донъ-Кихота*» Кинцль, самъ написавшій либретто, точно нарочно подобралъ какъ разъ тѣ приключенія рыцаря печальнаго образа и его оруженосца, которыхъ нѣтъ у Масснэ.

Его либретто не только ближе къ Сервантесу, но и цѣльнѣе, чѣмъ у Масснэ. Гораздо труднѣе сравнивать обѣ оперы со стороны музыки. Таланты Кинцля и Масснэ не только разной силы, но и разнаго типа. Во всякомъ случаѣ, своей собственной фізіономіи, хотя бы и такой односторонней, какъ у Масснэ, у Кинцля нѣтъ. Онъ—меньше Масснэ. Но у него достаточно знанія сцены, техники и музыкальнаго дарованія, чтобы написать «приличную» оперу. Онъ примѣняетъ и оперныя формы вагнеровскаго типа, съ лейтмотивами, и закругленныя формы старой оперы. Въ его музыкѣ есть милое, красивое, но нѣтъ вдохновенно-свѣжаго; все какъ будто уже знакомо, слышано. И все-таки, «Донъ-Кихотъ» Кинцля не лишень интереса, особенно для народнаго дома, если принять въ соображеніе сюжетъ оперы, да и сравнительную простоту ея стила.

Своеобразный живой интересъ представилъ «историческій оперный спектакль» литературно-художественнаго кружка, — первый въ ряду нѣсколькихъ подобныхъ спектаклей, задуманныхъ кружкомъ лицъ, во главѣ съ профессоромъ Консерваторіи А. фонъ-Гленомъ и артистомъ Художественнаго театра Н. Званцовымъ. Затѣя эта, интересная сама по себѣ, особенно кстати теперь, въ эпоху, которую можно назвать критической для эволюціи оперы, да и вообще всей музыки, до теоретическихъ ея обоснованій включительно. Въ такую эпоху особенно важно умѣть не только смотрѣть впередъ, но и оглянуться назадъ; не только теоретизировать о будущемъ, но и учиться у прошлаго.

Реставрацію опернаго прошлаго гг. фонъ-Глень и Званцевъ начали съ «Дафны». Эта «Дафна», музыку для которой написалъ аббатъ Гальяно на мифологическій сюжетъ и текстъ Ринуччини, впервые поставлена и издана въ 1608 г., во Флоренціи. Добрый десятокъ лѣтъ отдѣляетъ ее, стало быть, отъ другой «Дафны», — *первой* оперы, извѣстной въ исторіи музыки,—на тотъ же текстъ Ринуччини, но съ музыкой Пери. Эта первая «Дафна», бывшая еще частнымъ (не публичнымъ) опытомъ въ новомъ музыкально-театральномъ стилѣ (*stile rappresentativo*), до насъ не дошла.

Да и отъ «Дафны» Гальяно сохранилось не все. Одного акта не хватаетъ, не говоря уже о томъ, что и отъ остальныхъ актовъ дошли до насъ только голосовыя партіи и такъ называемый цифрованный басъ. По этому басу извѣстный музыкальный историкъ Эйтнеръ приблизительно возстановилъ сопровожденіе «Дафны» въ своемъ новомъ изданіи оперы, по которому она была исполнена и въ Москвѣ.

Состава оркестра «Дафны» не сохранилось. О немъ можно только догадываться по сохранившемуся списку инструментовъ въ «Эвридикѣ», оперѣ Пери, появившейся въ свѣтъ въ промежутокъ времени между обѣими «Дафнами». Почти всѣ они вышли нынѣ изъ употребленія, такъ что г. фонъ-Глену, взявшему на себя оркестровку оперы, пришлось замѣнить ихъ подходящими болѣе новыми (гитары, цитры, фисъ-гармонія, клавикорды, арфа). Замѣна вышла довольно удачно; жаль только, что нѣтъ флейтъ, имѣвшихся у Пери. Самостоятельнаго значенія оркестръ въ «Дафнѣ» не имѣетъ. Онъ только помогаетъ пѣнію, да еще танцамъ.

Самая музыка «Дафны» симпатична и во всякомъ случаѣ даетъ гораздо больше, чѣмъ публика ждала отъ «ископаемой» оперы.

Конечно, она примитивно-проста, объ индивидуальной характеристикѣ отдѣльныхъ лицъ въ ней нѣтъ еще и рѣчи, протяжно-речитативная мелодія (первые флорентійскіе оперные теоретики утверждали, что музыка—прежде всего декламация и ритмъ, а ужъ затѣмъ — тонъ) только нащупываетъ болѣе широкія формы, гармонія еще связана и почти не даетъ знаковыхъ вопросительныхъ, восклицательныхъ, запятыхъ и двоеточій, взамѣнъ которыхъ господствуетъ точка (полная совершенная каденція). Но рисунокъ мелодіи уже опредѣленно-характеренъ, въ ней есть движеніе; схваченъ основной характеръ главныхъ моментовъ; хоры, играющіе большую роль, очень хорошо звучатъ и разработаны (между прочимъ, съ примѣненіемъ контрапункта, — только здѣсь и допущеннаго); вообще во всемъ стилѣ есть какая-то простая, но цѣльная прелесть, обвѣянная дыханіемъ далекой, но ожившей старины.

Прибавьте къ этому художественно-продуманную, стильную, хотя и

на новый, модернистскій, ладъ одухотворенную постановку съ декораціями, костюмами и группами, точно списанными съ картинъ художниковъ того времени; увлеченіе и свѣжія силы музыкальной молодежи, принимавшей участіе въ спектаклѣ; наконецъ, своеобразную звучность оркестра,—и полный, единоклубный успѣхъ «историческаго опернаго спектакля» станеть понятнымъ.

ОБЗОРЪ СТАТЕЙ О ТЕАТРѢ ВЪ РУССКИХЪ ЖУРНАЛАХЪ.

Январь 1911 г.

П. СТОЛПЯНСКАГО.

Первыя книжки нашихъ толстыхъ журналовъ за нынѣшній годъ бѣдны матеріаломъ о театрѣ вообще и о русскомъ театрѣ въ частности, хотя въ январьской книжкѣ журнала «Русская Мысль» есть любопытная статья Э. Зѣлинскаго подъ названіемъ «Венеціанскій купецъ и кольцо Нибелунга».

Извѣстна критика Генриха Гейне на драму Шекспира «Венеціанскій купецъ».

Эту критику подробно разбираеть Э. Зѣлинскій, доказывая предвзятую мысль Генриха Гейне, когда послѣдній находилъ, что «геній Шекспира возвышается надъ мелочными дрызгами двухъ вѣроисповѣдныхъ «партій и его драма, собственно говоря, не показываетъ намъ ни евреевъ, «ни христіанъ, а угнетателей и угнетенныхъ и бѣшено-страдальческое ликованіе этихъ послѣднихъ, когда они съ лихвой могутъ заплатить «своимъ надменнымъ мучителямъ за испытанныя отъ нихъ обиды.»

По мнѣнію Э. Зѣлинскаго, такое объясненіе могло нравиться въ Германіи въ реакціонную эпоху, но оно вполнѣ неправильно.

Мысль Шекспира была совершенно иная, и драма Шекспира является ни болѣе и ни менѣе, какъ символомъ.

«Назовемъ же его собственнымъ именемъ», говоритъ авторъ,—«то начало, ту идею, символомъ которой была для насъ возрожденская Венеція «Шекспира какъ живая носительница радости, красоты и любви. Въ этомъ «имени не можетъ быть колебанія, разъ мы правильно назвали эту Венецію—

«возрожденской: она вѣдь была возрожденіемъ античнаго *эллинизма*» и на слѣдующей страницѣ:

«И стоитъ ли говорить о томъ, сколько разъ это зрѣлище съ тѣхъ «поръ повторялось въ исторіи новаго міра? Всѣ возрожденія, періодически «очищавшія атмосферу европейской культуры,—что можемъ мы въ нихъ «видѣть, какъ не ту же Джессику, оставляющую домъ своего мрачнаго «отца въ поискахъ эллинской красоты, радости и любви? Правда, и Шей-«локи возрождаются подъ разными именами и личинами: средневѣковая «церковь, пуританизмъ разныхъ оттѣнковъ, матеріализмъ, псевдонаціона-«лизмъ, утилитаризмъ. Но это не должно насъ смущать: до сихъ поръ «не было Шейлока, который не имѣлъ бы своей Джессики».

По мнѣнію автора, аналогія между Вагнеромъ и Шекспиромъ полная. Онъ говоритъ:

«Мы взяли изъ богатой содержаніемъ мифодрамы Вагнера только «одну черту—правда, одну изъ самыхъ существенныхъ. Это—антагонизмъ «между свѣтлымъ царствомъ радости и мрачнымъ царствомъ основанной «на золотѣ власти. Есть ли это въ тоже время антагонизмъ между ра-«достью и золотомъ? Нѣтъ. Золото, по первоначальному своему назна-«ченію—слуга радости, украшеніе красоты. Это—состояніе невинности че-«ловѣчества. Его роковой, гибельный смыслъ открылся тому, кто впервые «понялъ, что оно—залогъ власти или, вѣрнѣе, застывшая власть. Но «обратить ее въ таковую можетъ лишь тотъ, кто отрекся отъ любви и «сопутствующихъ ей красоты и радости. Лишь врагъ любви скуетъ себѣ «кольцо, долженствующее добыть ему безмѣрную власть—вотъ тайна «Нибелунга».

«Мы должны были прослѣдить развитіе этой власти у того поэта, «у котораго она доросла до своихъ естественныхъ размѣровъ, чтобы по-«нять ее у того, который ее лишь намѣтилъ. Идеи имѣютъ свои условія «зарожденія и роста; кто это знаетъ, тому не покажется страннымъ, что «Шекспиръ не смогъ дать полное развитіе той идеѣ, но такую смутно «чуяла его душа, и что далъ ей его Вагнеръ, ничуть не завися въ этомъ «отъ Шекспира. И подобно тому, какъ мы лучше поймемъ почку розы, «изучивъ ее распустившимся цвѣткомъ, такъ точно мы только теперь, «когда передъ нашими глазами прошла трагедія Вотана и Нибелунга, мо-«жемъ разобраться въ зародышевыхъ исканіяхъ Шекспира—въ его Ве-«неціанскомъ Купцѣ».

Цѣнно указаніе автора на сценическую отсебятину, которая допускается при постановкѣ Шейлока. Приводимъ ее въ описаніи автора:

«Нѣкоторое время на сценѣ полное безмолвіе и темнота. Наконецъ, появляется Шейлокъ. Онъ стучитъ; отвѣта нѣтъ. Стучитъ вторично «и зоветъ Джессіку—все молчитъ. Онъ толкаетъ дверь—она открывается «сама. Въ крайнемъ волненіи онъ бросается въ домъ, бѣжитъ вверхъ, мы «слышимъ отчаянные крики: «Джессика, Джессика!», слышимъ какой то «грохотъ, паденіе чего-то тяжелого; затѣмъ у дверей вновь появляется «Шейлокъ, шатается, падаетъ у порога своего дома: Джессика, дитя мое! «Занавѣсъ опускается.

«Я ничуть не оспариваю драматической эффектности этой постановки «и вполне понимаю, что актеры ею дорожатъ; мало того, я готовъ согласиться, что на эту тему: «Джессика, дитя мое!» можно написать трагедію «не менѣе сильную и не менѣе правдивую, чѣмъ наша; но фактъ тотъ, «что въ сей сценѣ вторичнаго появленія Шейлока у Шекспира нѣтъ. При- «бавлю: и не могло быть. Почему не могло? Потому что это: «Джессика, «дитя мое!» изъ устъ разбитаго горемъ старика: отца было бы осужде- «ніемъ всего побѣга съ его веселой музыкой. А этого осужденія Шекспиръ «не хотѣлъ, не хотѣлъ потому, что онъ этому побѣгу сочувствовалъ».

Въ заключеніе авторъ говоритъ:

«Выводъ отсюда ясенъ. Пусть насъ страшитъ нашъ врагъ грозой «своей ночной рати, пусть онъ предвкушаетъ торжество того дня, когда его «сила съ безмолвныхъ нѣдръ, въ которыхъ онъ ее копилъ теперь, взойдетъ «на Божій свѣтъ—мы не будемъ съ нимъ бороться его оружіемъ. На эту «борьбу у насъ силъ не хватитъ и всякая попытка будетъ бесполезной «тратой времени. Нѣтъ, но мы будемъ усердно, не покладая рукъ, строить «зданіе нашей радости, нашей красоты, нашей любви. Мы должны его «сдѣлать такъ ослѣпительно прекраснымъ, чтобы имъ плѣнилась Джес- «сика, плоть отъ плоти нашихъ враговъ, чтобы она стала нашей, обез- «печивая этимъ и свое счастье и прочность нашего дѣла».

* * *

Въ «Историческомъ Вѣстникѣ» съ января мѣсяца начались печататься воспоминанія П. П. Гнѣдича подъ заглавіемъ «Послѣдніе Орлы»—силуэты конца XIX вѣка.

Эти воспоминанія касаются главнымъ образомъ театра и театраль- ныхъ дѣятелей Петербурга, хотя есть и рядъ воспоминаній о литерато-

рахъ. Начинаются воспоминанія съ описанія реформированнаго покойнымъ директоромъ императорскихъ театровъ И. А. Всеволожскимъ театральнo-литературнаго комитета, членомъ котораго былъ П. Гнѣдичъ. Другими тремя членами были: оставшійся въ живыхъ корифей нашей литературы Григоровичъ, драматургъ Потѣхинъ и профессоръ, лекторъ и переводчикъ Вейнбергъ.

Описавъ, какъ продолжительно собирались члены комитета, какіе разговоры вели они, какъ пили чай, а Вейнбергъ ѣлъ паюсную икру, Гнѣдичъ говоритъ:

«Господа, половина третьяго—напоминаю я».

Ну, давайте.

Всѣ усаживались вокругъ стола и взгляды обращались на меня.

— Что вы намъ сегодня преподнесете?

Вотъ двѣ пьесы: «Киръ, царь персидскій» въ 22 картинкахъ и драма въ 4 актахъ «Кто правъ».

— Въ двадцати двухъ! ужасался Петръ Исаевичъ.

Но всего 18 писанныхъ страницъ успокаивалъ я.

Петръ Исаевичъ всегда читалъ намъ въ слухъ. Онъ говорилъ, что это для него необходимо, такъ какъ если будетъ читать кто другой, то онъ немедленно заснетъ»...

Начиналось чтеніе: прочтена первая, вторая картина.

— «Душенька, Петръ Исаевичъ, говоритъ Григоровичъ, я думаю этого совершенно достаточно. Прочтите послѣднюю картину.

Картина 22. Дикое ущелье въ городѣ. Воютъ шакалы и другіе звѣри. Эсфирь въ великолѣпномъ уборѣ и въ сандаляхъ изъ драгоценныхъ камней входитъ, озираясь на небо.

Эсфирь. Вотъ здѣсь пролью я собственную кровь, воткнувъ отравленный кинжалъ посрединѣ груди...

— Господа, довольно!—умоляетъ Григоровичъ.—Я снесу эту піесу директору, надо доставить ему нѣсколько пріятныхъ минутъ...

— Ну вотъ, говоритъ Вейнбергъ: въ какихъ нибудь четверть часа и заработали по 25 руб.».

Комитету платили за каждую разобранную пьесу по 5 руб. съ акта каждому члену...

— «Но вы, душа моя, обращался ко мнѣ Дмитрій Васильевичъ,—все-таки подробно изложите содержаніе. Скажите, что это младенческой лепетъ, но формулируйте все.—Ну, да вы знаете какъ...

Петръ Исаевичъ развертывалъ слѣдующую тетрадь и начиналъ . . .

— Бросьте! умолялъ Потѣхинъ, морщась.

Вѣдь это чортъ знаетъ что . . .

Пьесу кое какъ дочитывали до финала. Короткій зимній день подходилъ къ концу, зажигали электричество»...

Въ концѣ концовъ П. П. Гнѣдичъ рѣшилъ, что послѣ этого случая нельзя оставаться болѣе въ литературно-театральномъ комитетѣ и ушелъ изъ него, воспользовавшись тѣмъ, что его пригласили управляющимъ труппою въ частномъ театрѣ литературно-художественнаго кружка.

Интересно, между прочимъ, въ этихъ воспоминаніяхъ и рассказъ про А. В. Сухово-Кобылина и типъ Расплюева.

Сухово-Кобылинъ хотѣлъ въ Расплюевѣ представить совсѣмъ иноелицо, чѣмъ тотъ Расплюевъ, котораго мы видимъ со сцены. Этотъ Расплюевъ принадлежитъ вполнѣ П. М. Садовскому. Дѣло произошло вотъ какъ:

«Муромскій — старый баричъ, шляхтичъ Кречинскій были чужды «московскимъ артистамъ. Расплюева, этого Ноздрева 50 годовъ, актеръ «могъ почувствовать, но не въ томъ масштабѣ: не помѣщикомъ былыхъ «дней, какимъ его хотѣлъ изобразить авторъ, а спившимся, прогорѣвшимъ «купчикомъ, полупролетаріемъ. И вотъ Садовскій явился типомъ прохо- «димца, котораго побили въ игорномъ притонѣ, но-увы—не англійскимъ «боксомъ. Какъ наши Репетиловы со сцены почти всегда кажутся пьяными «водкою, а не шампанскимъ, что отнимаетъ весь эффектъ роли члена «англійскаго клуба, такъ и Расплюевы теряютъ первымъ дѣломъ отъ «того, что они избиты не боксомъ, не по установленнымъ приѣмамъ про- «свѣщенныхъ мореплавателей, а прямо имъ подставлены фонари въ руко- «пашной схваткѣ мелкаго притона.

— «Вы только подумайте—говорилъ Сухово-Кобылинъ: Кречинскій «отправляетъ Расплюева съ букетомъ къ своей невѣстѣ! Расплюевъ но- «ситъ перчатки и ходитъ къ парикмахеру. Ему довѣряютъ дорогой со- «литерь. Развѣ тому Расплюеву, который изображается у насъ на сценѣ, «можно довѣрить даже простую бирюзовую булавку? А Кречинскій, устраи- «вающій вечеръ въ своей роскошной квартирѣ, которой удивляется бо- «гатый помѣщикъ, почему онъ приглашаетъ достойнымъ гостемъ для «приѣма своей будущей жены, именно того же Расплюева? А мимоходомъ

«брошенная Расплюевымъ фраза, что онъ все таскаетъ въ гнѣздо своимъ «птенцамъ?»

«Типъ опустившагося помѣщика былъ чуждъ и Садовскому и зрителямъ. Но Расплюева изъ охотнаго ряда они приняли съ восторгомъ. Сухово-Кобылинъ былъ подавленъ, угнетенъ, и, какъ я сказалъ выше, заболѣлъ.

«Тщетно увѣряли А. В. въ огромномъ успѣхѣ пьесы и въ особен-ности въ успѣхѣ Садовскаго. Онъ стоялъ на своемъ, что его пьеса извра-щена. Наконецъ, его уговорили снова поѣхать въ театръ и убѣдиться, какъ принимаетъ комедію публика.

«Посмотрѣвъ спектакль и убѣдившись въ восторженныхъ оваціяхъ, онъ махнулъ рукой и сказалъ:

«По Сенькѣ и шапка!»

Въ воспоминаніяхъ Гнѣдича масса мелкихъ подробностей, характерныхъ случаевъ, анекдотовъ, замѣчаній—будущій историкъ русскаго театра безусловно долженъ будетъ ими пользоваться. Къ этимъ воспоминаніямъ намъ придется еще не разъ возвращаться въ слѣдующихъ обзорахъ.

Нѣкоторыя детали о Московскомъ театрѣ и о московскихъ авторахъ и актерахъ (какъ, на примѣръ, о Сушковѣ, отцѣ поэтессы Растопчиной, Щепкинѣ), читатель найдетъ также въ ст. «Встрѣчи и знакомства», А. И. Соколовой.

НОВОСТИ ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

ЛЮБОВИ ГУРЕВИЧЪ.

КНИГИ.

Jacques Rouché. L'art théâtral moderne. — Paris. Édourd Cornély et C^{ie}. 1910.

Книга Жака Руше, директора недавно открывшагося въ Парижѣ Théâtre des Arts; какъ и самый этотъ театръ, есть показатель того вліянія, которому подверглось французское театральное искусство со стороны Россіи и Германіи. Извѣстно, что французскій театръ, несмотря на феерическую роскошь многихъ постановокъ и богатство артистическихъ силъ, до настоящаго времени былъ однимъ изъ самыхъ отсталыхъ театровъ въ Европѣ. Тѣ обновительныя вѣянія въ области театра, которыя пронесли за

последніе десять слишкомъ лѣтъ по Германіи и Россіи, выдвинули цѣлый рядъ животрепещущихъ вопросовъ въ теоріи, породили новыя яркія явленія въ практикѣ театральной жизни, приобщили къ дѣлу сценическихъ постановокъ современную живопись,—вѣянія эти, можно сказать, не коснулись французскаго театра. Нѣкоторыя попытки приобщить театръ къ движенію, совершавшемуся въ 90-хъ годахъ въ европейской литературѣ, можно, правда, усмотрѣть во Франціи—въ такихъ предпріятіяхъ, какъ *Théâtre d'Art*, основанный въ 1890 г. юношей-поэтомъ Полемъ Форъ, какъ театръ *L'Oeuvre* Люнье-Поэ. Но эти попытки, такъ же какъ и болѣе значительные опыты театральныхъ постановокъ подъ открытымъ небомъ, проходили въ сторонѣ отъ центровъ художественной и интеллектуальной жизни Парижа и расшевелить въ обществѣ интересъ къ новому театру не могли. Признаки болѣе широкаго движенія въ области театра почувствовались во Франціи только въ самые послѣдніе годы подъ влияніемъ парижской антрепризы Дягилева. Артистическій Парижъ словно впервые отдалъ себѣ отчетъ въ томъ, что такое художественность сценической постановки, какое благодарное поприще представляетъ собою театръ для современной живописи, съ ея декоративными тенденціями,—и въ концѣ прошлаго года Жакъ Руше, редакторъ журнала «La grande Revue», приступилъ къ организациіи своего «Театра Искусствъ» и одновременно выпустилъ книгу, названіе которой приведено въ заголовкѣ нашей замѣтки и которая является какъ бы манифестомъ новаго театрального предпріятія.

Самостоятельная часть книжки занимаетъ, впрочемъ, всего нѣсколько страницъ и лишь весьма бѣгло намѣчаетъ основные художественные принципы новаго театра. Она не затрагиваетъ при этомъ вопросовъ, относящихся къ душѣ театра—актеру, ко всему, что касается методовъ сценическаго перевоплощенія, коллективной художественной работы артистовъ, роли и полномочій режиссера. Слѣдуя по стопамъ Георга Фукса, Жакъ Руше говоритъ только, въ самыхъ общихъ словахъ, о гармоническомъ соединеніи живописной, звуковой и пластической сторонъ театрального представленія, о «единствѣ ритмическихъ формъ, въ которыхъ должны сочетаться три главные ритма—слова, жеста и движенія». Подобно тому, какъ Георгъ Фуксъ, говоря о «революціи» въ области театра, обращаетъ главное вниманіе на внѣшнюю сторону театрального дѣйствія, пересматриваетъ эстетическіе законы преимущественно въ области театральной архитектуры и декоративной живописи,—новаторъ французской сцены также

занять больше всего вопросами художественной постановки, въ узкомъ смыслѣ этого слова. Онъ говоритъ о томъ, что «постановка пьесы не должна ни уродовать, ни чрезмѣрно украшать ее, но лишь выдвигать ея основныя черты и особый характеръ ея красоты», что она не должна «разсѣивать вниманіе публики ненужными анекдотическими эффектами или живописными археологическими подробностями», что декорация должна быть «лишь добрымъ слугою драмы», который «говоритъ лишь въ случаѣ необходимости». Необходимо осуществить «стилизацию» въ дѣлѣ постановокъ,—исходя, каждый разъ, изъ стили самой пьесы, продолжаетъ Руше. Онъ откровенно признается при этомъ, что всѣ выдвигаемые имъ принципы заимствованы имъ у иностранныхъ теоретиковъ театра, но оговаривается, что онъ склоненъ отвергнуть чрезмѣрно педантическое примѣненіе нѣкоторыхъ новыхъ принциповъ, какое мы замѣчаемъ, на примѣръ, въ Мюнхенскомъ Künstler-Theater, съ его неизмѣнными башнями по бокамъ сцены, стѣсняющими при реалистическихъ постановкахъ. «Постановка, по нашему мнѣнію,—говоритъ онъ,—можетъ быть реалистической, фантастической, символической или синтетической, допускать элементы пластическіе или живописные»; можно реалистически изобразить мансарду, гдѣ разыгрывается мелодрама, представить какую-нибудь коротенькую сцену—на фонѣ занавѣса соответствующаго ей стили, восточную фантазію—передъ японскими ширмами и т. п. Режиссеру должна быть предоставлена полная свобода пользоваться тѣми или другими средствами, лишь бы эти средства были дѣйствительно художественны.

Этимъ исчерпываются всѣ основныя идеи Руше, безспорно справедливыя, но для насъ, видѣвшихъ все стилистическое разнообразіе постановокъ Художественнаго театра и наиболѣе характерныя постановки Макса Рейнгардта, уже не новыя.

Большая часть книги Руше посвящена изложенію теорій тѣхъ новаторовъ театра, у которыхъ онъ заимствовалъ свои принципы. Но эта компилятивная часть книги поражаетъ какою-то необстоятельностью и недостаточностью ориентировки автора въ тѣхъ явленіяхъ иностранной театральной жизни, о которыхъ онъ говоритъ. Такъ, въ главѣ о нѣмецкомъ театрѣ онъ удѣляетъ очень много мѣста изложенію книги Фукса, распространяется о декорацияхъ Ф. Эрлера для «Фауста», поставленнаго въ мюнхенскомъ Künstler-Theater, описываетъ архитектурное устройство этого театра и заканчиваетъ очеркъ одною бѣглою страницей, посвя-

щенной Максу Рейнгардту, не считаясь съ тѣмъ, что режиссерская дѣятельность Рейнгардта, какъ бы ни оцѣнивать ее въ настоящее время съ точки зрѣнія высшихъ, утонченныхъ художественныхъ требованій, представляетъ собою явленіе гораздо болѣе значительное и практически вліятельное, чѣмъ недавно возникшій и дѣйствующій только въ лѣтніе мѣсяцы Künstler-Theater, гдѣ подвизается, въ послѣдніе годы, труппа того же Рейнгардта.

Глава о русскомъ театрѣ представляетъ собою почти сплошной курьезъ. Источники, по которымъ онъ написанъ, обозначены не точно, обильныя цитаты приводятся иногда безъ указанія автора—взяты невѣдомо откуда. Даже на страницахъ, представляющихъ изложеніе статьи Мейерхольда изъ книги «Театръ» (изд. «Шиповника»), встрѣчаются грубыя ошибки: напримѣръ, авторомъ «Коллеги Крамптона» названъ вмѣсто Гауптмана несуществующій «Башильдъ». Но главное это то, что, пізетно изложивъ вначалѣ, со словъ Мейерхольда, принципы театра «Студія», а затѣмъ въ краткихъ, но невѣрныхъ чертахъ изобразивъ исторію театра Коммиссаржевской, гдѣ Мейерхольдъ будто бы оставался режиссеромъ до самаго конца, — Руше оказывается совершенно неосвѣдомленнымъ относительно Художественнаго театра, о которомъ онъ говоритъ въ самомъ концѣ главы. Онъ думаетъ, что театръ этотъ былъ созданъ «Станиславскимъ, Мейерхольдомъ и Немировичемъ-Данченко» и въ основу его были положены принципы Мейерхольда, а потому никакъ не можетъ понять, откуда тамъ взялся реализмъ, отличавшій, какъ извѣстно, весь первый періодъ дѣятельности этого театра. И «страннымъ дѣломъ» («chose curieuse!») кажется ему то, что онъ описываетъ, какъ принципы Художественнаго театра: «все, что касается *игры*, трактовалось символически; все, что касается *обстановки*, трактовалось натуралистически»...

Главы, посвященныя идеямъ Гордона Крэга, Адольфа Аппія, Кеменди,—тоже ничего не дадутъ лицамъ, которыя пожелали бы составить себѣ по книгѣ Руше ясное и опредѣленное понятіе объ этихъ явленіяхъ.

Интересны въ книгѣ нѣкоторыя иллюстраціи, особенно декоративныя наброски Г. Крэга. Впрочемъ, они, въ большинствѣ случаевъ, заимствованы изъ другихъ изданій.

ИЗЪ ЖУРНАЛОВЪ.

«*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*». Herausgegeben von Max Dessoir. VI Band, 1 Heft. 1911.

Въ послѣднемъ выпускѣ только что названнаго научнаго журнала, удѣляющаго значительное вниманіе вопросамъ драматургіи и театра, напечатана статья молодого блестящаго писателя *Юліуса Баба*, извѣстнаго цѣлымъ рядомъ серьезныхъ работъ по этимъ вопросамъ, изъ которыхъ можно отмѣтить, какъ особенно интересныя и безусловно заслуживающія перевода на русскій языкъ: «*Kritik der Bühne*», Berlin, 1908, и «*Der Mensch auf der Bühne. Eine Dramaturgie für Schauspieler*», 3 B-de, Berlin, 1910. Статья, напечатанная въ журналѣ Макса Дессуара, называется: «*О словесно-художественныхъ корняхъ драмы*» (*Von den sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas*). Она разсматриваетъ вопросъ, уже не разъ затронутый въ прежнихъ работахъ того же автора и представляющій огромное значеніе для нашего времени, когда съ такою силою чувствуется потребность въ возрожденіи драмы, какъ особаго специфическаго вида художественно-словеснаго творчества, и совершается пересмотръ эстетическихъ законовъ, опредѣляющихъ его особенности.

Специфическіе законы всякаго рода искусства, говоритъ Ю. Бабъ, опредѣляются природою того матеріала, изъ котораго создаются произведенія этого искусства. Матеріаломъ всѣхъ видовъ поэзіи является слово, языкъ, а драму мы должны разсматривать, временно отвлекаясь отъ вопросовъ, связанныхъ съ исполненіемъ ея на сценѣ, какъ произведенія поэзіи. Поэтому прежде всего мы должны опредѣлить, чѣмъ отличается языкъ поэзіи, безъ различія ея формъ, отъ языка во всѣхъ иныхъ видахъ его употребленія. Въ трехъ различныхъ областяхъ своей дѣятельности—*теоретической, практической и эстетической*—пользуется человѣкъ языкомъ, какъ орудіемъ общенія, и въ каждой изъ этихъ областей языкъ имѣетъ свой особый характеръ. Въ теоретической области, имѣющей цѣлью познаніе, языкъ имѣетъ логическій, абстрактный характеръ. Въ практической жизни языкъ является глашатаемъ человѣческой воли. Слова, которыми обмѣниваются люди ради тѣхъ или иныхъ жизненныхъ надобностей, всегда имѣютъ въ виду опредѣленныя реальныя вещи, и языкъ практической жизни отличается особенною конкретностью. Въ эстетической области языкъ не служитъ цѣлямъ познанія и не является выразителемъ человѣческой

воли: задача его здѣсь состоитъ въ томъ, чтобы передавать и возбуждать чувство.

Лирика, эпосъ и драма въ равной степени пользуются языкомъ, — для внушенія читателю или слушателю тѣхъ чувствованій, которыя двигали поэтомъ при созданиі его произведенія. Въ лирикѣ эта задача поэта выступаетъ съ особою очевидностью, можно сказать — съ особою откровенностью. Но совершенно такова же эта задача и въ эпосѣ, хотя здѣсь міръ внутреннихъ переживаній поэта воплощается въ цѣломъ рядѣ отличныхъ другъ отъ друга, якобы вполне объективныхъ, образовъ. Наконецъ, въ драмѣ поэтъ уже совершенно отказывается отъ непосредственнаго выраженія своихъ личныхъ чувствъ, страстей и настроеній, замаскировывается еще больше. Всѣ волнующія его, борющіяся въ немъ страсти и побужденія хитроумно розданы его героямъ. Но совокупность этихъ героевъ—художественное произведеніе въ цѣломъ,—незамѣтно для слушателей или зрителей, передаетъ имъ тотъ же внутренній міръ авторскихъ чувствованій, со всѣхъ сторонъ проникаетъ въ ихъ душу и завладѣваетъ ею.

Такимъ образомъ, задача драматурга значительно усложняется по сравненію съ задачей лирика: языкъ драматурга, тайно передавая его собственные чувства, въ то же время долженъ служить для изображенія цѣлой группы живыхъ, страдающихъ, участвующихъ въ *практической* жизни, *дѣйствующихъ*, *борющихся* людей. Настоящая драма, въ противоположность тому, что мы часто видимъ въ эпосѣ, рисуетъ людей непремѣнно въ состояніи активномъ, а не пассивномъ, въ состояніи возбужденія, страстнаго и волевого напряженія, внутренней и внѣшней борьбы. Поэтому и языкъ настоящей драмы,—какъ это мы и видимъ у наиболѣе яркихъ и типичныхъ драматурговъ, у Шекспира, у Клейста,—совмѣщаетъ особенности языка эстетическаго и языка практической жизни: это языкъ *чувства* и *воли*, языкъ максимально конкретный. Менѣе всего языкъ драмы можетъ быть сходенъ съ тѣмъ абстрактнымъ языкомъ, которымъ передаются теоретическія истины. Всѣ попытки такъ называемой философской драмы обнаруживаютъ полное безсиліе захватить насъ такъ, какъ захватываетъ настоящая драма, вѣрная своимъ особымъ художественнымъ законамъ. Даже введеніе въ драму небольшого теоретическаго разговора, «обмѣна мнѣній», «бесѣды», каковую мы зачастую видимъ въ обыденной жизни, можно разсматривать лишь какъ паузу въ драматическомъ дѣйствіи, и если настоящій

драматургъ можетъ искусно пользоваться такими моментами, именно какъ необходимой въ томъ или другомъ случаѣ паузой, то весьма распространенное въ послѣднее время злоупотребленіе этими моментами указываетъ лишь на упадокъ драматическаго творчества.

Но языкъ драматурга долженъ имѣть и еще нѣсколько особенностей, отвѣчающихъ художественному назначенію драмы и вытекающихъ изъ всего сказаннаго. Въ драмѣ чувства героевъ находятся въ состояніи непрерывнаго движенія, а воля, въ широкомъ смыслѣ этого слова, въ состояніи подъема. Страсти на нашихъ глазахъ рождаются, развиваются, переходятъ или стремятся перейти въ дѣйствіе. И все это должно быть передано словами, языкомъ драматурга. А между тѣмъ, нужно помнить, что въ жизни чувство, какъ въ моментъ своего зарожденія, такъ иногда и въ моментъ своего высшаго напряженія, не говоритъ о себѣ словами. По крайней мѣрѣ, не говоритъ о себѣ тѣми непосредственными словами, какія мы находимъ въ лирикѣ. Очень часто непосредственное «сообщеніе» героя о своихъ чувствахъ или о своихъ особенностяхъ лишь расхолаживаетъ наши впечатлѣнія, какъ нѣкая художественная фальшь. «Орлеанская дѣва» Шиллера и разныя другія «дѣвы» въ драматической поэзіи производятъ на насъ тѣмъ менѣе «дѣвственное», тѣмъ менѣе человѣчное и вообще живое впечатлѣніе, чѣмъ болѣе онѣ сами высказываются о чистомъ, невинномъ, дѣвическомъ характерѣ своихъ чувствъ. Значитъ, языкъ драматурга зачастую долженъ передавать чувства героевъ лишь косвеннымъ образомъ, какъ это бываетъ и въ жизни.

Однако, изъ этого вовсе не слѣдуетъ, что «языкъ драмы» можетъ быть просто «языкомъ жизни». Напротивъ, онъ заключаетъ въ себѣ тѣмъ больше художественной условности, чѣмъ больше препятствій приходится преодолѣть драматургу для выраженія извѣстнаго содержанія въ «условной» формѣ драмы. Воздерживаясь иногда отъ непосредственнаго лирическаго изліянія чувствъ со стороны того или другого героя — во имя извѣстныхъ психологическихъ законовъ, — драматургъ, однако, принужденъ давать то или иное выраженіе этимъ чувствамъ и состояніямъ своихъ героевъ. И онъ не можетъ переложить этой задачи цѣликомъ на актера, который передалъ бы эти чувства мимикой и жестами. Драматургъ долженъ говорить. Но языкъ его дѣйствующихъ лицъ — стремится ли онъ къ тому, чтобы въ данный моментъ передать накопившіяся въ нихъ чувства, или же дать лишь намекъ на происхо-

дающую внутри ихъ бурю—всегда есть языкъ взволнованныхъ людей. Самый ритмъ ихъ рѣчи, самое построение фразы указываютъ на это, — какъ отчетливо видно на приводимыхъ Ю. Бабомъ примѣрахъ изъ лучшихъ произведеній драматическаго творчества. Не реалистическою передачею недомолвокъ и случайно подвернувшихся неточныхъ словъ, отличающихъ взволнованную рѣчь въ обыденной жизни, а именно ритмомъ и построениемъ фразы, въ которомъ сдерживаемый напоръ чувствъ проявляется періодическими взрывами психической энергіи, создаетъ драматургъ иллюзію разыгрывающейся передъ нами страсти. Не менѣе сильнымъ орудіемъ для этой же цѣли является и метафора. Въ метафорахъ, въ образахъ, всегда высказываетъ духъ человѣческой тѣ истины, для которыхъ не существуетъ никакого иного, непосредственнаго способа выраженія. А взволнованная душа, старающаяся оформить тѣ чувства, которыя нарастаютъ въ ней стремительнымъ приборомъ, невольно ищетъ новыхъ и новыхъ образовъ для ихъ выраженія. И языкъ драматурга передаетъ это смятеніе, это нарастаніе неуспѣвающихъ завершиться образовъ, которые должны, въ то же время, самымъ составомъ входящихъ въ нихъ представленій и словъ, характеризовать индивидуальность героя, какъ и окружающую его среду. Но при этомъ языкъ драматурга долженъ все таки отличатся извѣстной сдержанностью, ибо *волевая* жизнь, воплощаемая въ драмѣ, изливается не въ словахъ только, но и въ жестахъ и дѣйствіяхъ. Драматургъ не смѣетъ забывать, что для участника активной жизни «слово есть лишь мостъ между двумя дѣянiями», что оно «предшествуется и завершается жестомъ».

Наконецъ, послѣдняя особенность драматическаго языка основана на томъ, что драма всегда есть діалектика, борьбы духа, страстей, стремлений и что основной формою ея является діалогъ. Даже тогда, когда въ борьбѣ участвуетъ множество лицъ, драма, чтобы не превратиться въ хаосъ, должна имѣть въ виду свойственную ей дуалистическую схему,— представляетъ ли она дѣйствіе, какъ борьбу личности противъ группы, какъ борьбу группы противъ группы, какъ борьбу героя, послѣдовательно, на нѣсколько фронтовъ или попеременною борьбу нѣсколькихъ паръ дѣйствующихъ лицъ или цѣлыхъ группъ. Точно также и монологъ, временно вытѣсненный натуралистической драмой, можетъ вновь обрѣсти свое художественное значеніе, если только въ немъ соблюденъ тотъ же дуалистическій принципъ, если онъ является не прозаическимъ «сообщеніемъ»

героя о самомъ себѣ, а передаетъ происходящую въ немъ борьбу двухъ противоположныхъ теченій. Во всѣхъ этихъ случаяхъ самый языкъ драматурга проникается характеромъ дуализма, выдвигая въ словахъ дѣйствующихъ лицъ элементъ художественной *антитезы*.

Думается, что анализъ, произведенный Юліусомъ Бабомъ, можетъ послужить и практическимъ указаніемъ или предостереженіемъ современнымъ драматическимъ авторамъ, которые такъ часто склонны игнорировать основные эстетическіе законы того искусства, которому они служатъ.

«*Die Schaubühne*». Wochenschrift für die gesamten Interessen des Theaters. Verantwortlicher Redacteur: Siegfried Jacobsohn. 1911. №№ 1, 2, 3, 6 и 13.

Въ этомъ живомъ, сгруппировавшемъ лучшія критическія силы еженедѣльникъ приходится, прежде всего, отмѣтить, въ виду значительности темы, большую статью того же Ю. Баба: «*Deutsches Dramenjahr 1910*». Нѣмецкое драматическое творчество этого года не дало тѣхъ крупныхъ и цѣльныхъ въ художественномъ смыслѣ произведеній, которыя становятся достояніемъ міровой литературы, но тѣмъ не менѣ плоды его значительны и могутъ служить указаніемъ на то, что идетъ уже новое поколѣніе драматурговъ,—серьезныхъ писателей, стремящихся къ возрожденію настоящей драмы. Наблюдаются попытки снова выдвинуть на сценѣ не только страдающаго, но и дѣйствующаго человѣка, создать драму характеровъ. И попытки эти, во многихъ случаяхъ, указываютъ на непрерывность совершающейся въ литературѣ эволюціи. Натуралистическія вѣянія въ области драмы, прошли не даромъ. Они изошрили художественную впечатлительность художника, научили его понимать, что героическій элементъ драмы— для того, чтобы не казаться надуманнымъ, схематическимъ и ходульнымъ— долженъ выростать изъ живой современной души автора, изъ ея собственныхъ внутреннихъ переживаній. Если современному теченію въ области драматической литературы, именующему себя «нео-классицизмомъ», удастся осуществить эту задачу, новые всходы на этой почвѣ обезпечены. Но пока произведенія молодыхъ авторовъ обнаруживаютъ совершающуюся въ нихъ борьбу этихъ живыхъ, художественно-прогрессивныхъ стремленій съ невольнымъ тяготѣніемъ къ былой условности, схематизму, напряженной разсудочности, съ одной стороны, къ безвольной романтической созерцательности, съ другой стороны.

Въ числѣ авторовъ, подающихъ большія надежды въ вышеуказанномъ смыслѣ, Бобъ на первомъ мѣстѣ отмѣчаетъ гамбургскаго драматурга Ганса Франка. Его новая драма «Herzog Heinrichs Heimkehr» даетъ превосходно задуманный конфликтъ; главные характеры ярки, жизненны и обрисованы художественно-драматическими чертами. Въ языкѣ автора порою чувствуется еще, однако, склонность къ теоретическимъ разсужденіямъ, хотя другія части драмы сильны именно своимъ художественнымъ, истинно-драматическимъ, діалогомъ. Творчество Ганса Франка во всякомъ случаѣ представляетъ собою серьезное и многообъщающее явленіе.

Минуя даровитаго Герберта Эйленберга, который въ прошломъ году не далъ ни одной новой вещи въ драматической формѣ, и охарактеризовавъ новую стихотворную драму «Astrid», извѣстнаго Э. Штукена, съ ея романтическимъ, старо-исландскимъ сюжетомъ и свойственнымъ этому автору тяготѣніемъ къ декоративности, Бабъ останавливается на новой книгѣ Эмиля Людвига. Въ эту книгу входитъ одноактная трагедія «Atalanta», гдѣ авторъ впервые пытается дать эффектъ сильнаго драматическаго контраста. Но драма его, изображающая борьбу боговъ и гигантовъ, несмотря на умную, искусную распланировку, оставляетъ насъ холодными. Въ ней преобладаетъ тотъ же чисто-декоративный характеръ, какъ и у Штукена. За то напечатанный въ той же книгѣ балетъ Людвига—«Ariadne auf Naxos» проникнутъ вѣяніемъ настоящей поэзіи, полонъ неподдѣльной внутренней пѣвучести и могъ бы служить благодарнѣйшимъ текстомъ для талантливаго композитора,—композитора-мелодиста, а не программатика.

Крупнѣйшимъ драматическимъ писателемъ современности долженъ быть признанъ Пауль Эрнстъ, совершившій въ своемъ творествѣ поразительную эволюцію отъ яркаго демократизма въ воззрѣніяхъ и натурализма (въ его драмахъ «Lumpenbagasch» и «Chambre séparée» 1898 г.) къ нѣкоему «свободному консерватизму» съ аристократическими тенденціями и нео-классицизму формъ. Въ 1909 г. онъ далъ комедію «Ueber alle Narrheit Liebe», въ прошломъ году—стихотворную драму «Ninon de Lenclos». Это очень значительное, стильное, твердо выдержанное въ планировкѣ произведеніе, съ отчетливо-обрисованными характерами, выступающими, однако, въ свѣтѣ черезчуръ ригористической, консервативной по духу морали. Сильная драматическая техника П. Эрнста не спасаетъ его послѣднія вещи отъ нѣкоторой внутренней безжизненности.

Нѣсколько иной оттѣнокъ приняло это стремленіе—перейти отъ

натуралистическаго стиля къ монументально-героическому — у молодыхъ австрійцевъ, начиная съ Карла Шенгерра, послѣдняя драма котораго — «Glaube und Heimat» имѣла шумный успѣхъ какъ въ Вѣнѣ, такъ и въ Берлинѣ. Шенгерръ стремится, такъ сказать, передать атмосферу родной страны и представить въ этой атмосферѣ демонически сильныхъ героевъ, — героевъ вѣры и воли. Кромѣ Шенгерра, Австрія выдвинула въ послѣднее время еще нѣсколько многообъщающихъ молодыхъ драматурговъ: Т. Риттнера, пытающагося облечь въ величаво-символическіе образы психологизмъ Шницлера; Крузвелля, первая драма котораго обнаруживаетъ блестящее остроуміе и духовно-просвѣтленное самообладаніе автора; Оскара Мауруса Фонтана, въ произведеніяхъ котораго сказывается богатство непосредственныхъ чувствованій.

Изъ германскихъ авторовъ Бабъ останавливается еще на Германѣ Эссигѣ, который обладаетъ блестящими данными для драматическаго творчества, яркой и смѣлой манерой въ обрисовкѣ психологіи, но какъ бы задыхается въ атмосферѣ грубо-реалистическихъ впечатлѣній и плоскаго міросозерцанія. Большой успѣхъ въ нѣкоторыхъ кругахъ имѣло произведение Эрнста Рейнманна — «Der General Bonaparte». Въ трезвой, свободной отъ романтическихъ прикрасъ и несомнѣнно-художественной обрисовкѣ историческихъ характеровъ этого произведенія, въ томъ «драматическомъ инстинктѣ», съ какимъ молодой авторъ ведетъ діалогъ, Бабъ видитъ признаки серьезнаго дарованія. Однако, «General Bonaparte» — это еще далеко не драма, а лишь «сценическіе этюды», за которыми, къ тому же, еще не чувствуется опредѣленная индивидуальность автора.

Наиболѣе сильными и многообъщающими изъ начинающихъ драматурговъ, прошедшихъ въ извѣстномъ смыслѣ школу Гауптмана, Бабъ считаетъ швейцарца Карла Альбрехта Бернулли, послѣдняя вещь котораго, «Herzog von Perugia», обнаруживаетъ необычайную мощь темперамента, и Морица Гейманна, которому, въ виду его особенной значительности, будетъ посвященъ, въ ближайшихъ выпускахъ «Schaubühne», отдѣльный этюдъ.

Кромѣ только что изложенной нами статьи Ю. Баба стоитъ еще остановиться, въ вышедшихъ номерахъ этого года «Schaubühne», на замѣткѣ извѣстнаго писателя по вопросамъ искусства, Теодора Лессинга, подъ заглавіемъ: «Theater und Hysterie».

Въ психической жизни человѣка, говоритъ Т. Лессингъ, существуетъ законъ, по которому утомленная, обезсилѣвшая душа, вмѣсто того, чтобы

изливать избытокъ чувствъ посредствомъ тѣхъ или другихъ внѣшнихъ проявленій — жестовъ, движеній, взволнованныхъ словъ, пытается возбудить въ себѣ подъемъ чувствъ, прибѣгая къ тѣмъ самымъ жестамъ, движеніямъ, словамъ, которыми она прежде выражала эти чувства. Происходитъ какъ разъ обратное тому, что при нормальныхъ условіяхъ душевной жизни: напряженіе мускуловъ, усиленіе кровообращенія и т. п. сообщаютъ душѣ то искусственное возбужденіе, котораго она и искала въ данномъ случаѣ. Но послѣ искусственнаго подъема наступаетъ еще большее истощеніе душевныхъ силъ, за которыми слѣдуютъ новыя попытки возбужденія. Это явленіе и называется истеріей. Явленіе это чрезвычайно распространено въ нашей культурной жизни. Въ цѣльномъ, богатомъ силами человѣческомъ существѣ, въ здоровомъ обществѣ всякій душевный процессъ, будетъ ли то личное чувство или художественное творчество, начинается внутри и тогда уже выражается въ извѣстной внѣшной формѣ,—выражается, обычно, съ извѣстной сдержанностью. Но современное человѣчество, утратившее душевную цѣльность и душевную энергію, все время дѣлаетъ отчаянныя усилія, чтобы какъ нибудь разогрѣть, разжечь въ себѣ угасающія чувства и страсти. Оно дѣлаетъ то самое, что обычный актеръ на сценѣ, который, начиная «представлять» страсти и чувства извѣстною мимикою, жестами и т. п., наконецъ вызываетъ въ себѣ какое то блѣдное, расплывчатое, иногда искаженное подобіе этихъ чувствъ и страстей. Въ жизни, какъ и въ искусствѣ, люди нашего времени постоянно «представляются», для самихъ себя представляются чувствующими—какъ это свойственно истеричнымъ. И чѣмъ меньше у нихъ живыхъ внутреннихъ силъ, тѣмъ напряженнѣе, преувеличеннѣе внѣшнія выраженія этихъ поддѣльныхъ, искусственно вздуваемыхъ чувствъ. Чѣмъ меньше непосредственнаго содержанія въ душѣ художника той или другой категоріи, тѣмъ болѣе онъ старается придать яркость, «выразительность» формѣ своего произведенія,—и при этомъ зачастую теряетъ чувство мѣры, прибѣгаетъ къ эффектамъ, которые рѣжутъ чуткое ухо или глазъ, какъ художественная фальшь... «О, нашъ театр!—воскликаетъ Т. Лессингъ.— Актеръ разыгрываетъ истерику тамъ, гдѣ едва должна пробиться слеза, и испускаетъ раздирательные крики тамъ, гдѣ живое чувство выразилось бы едва замѣтнымъ дрожаніемъ голоса». И тѣ, которые идутъ въ театръ, тоже, идутъ обыкновенно для того, чтобы почерпнуть тамъ недостающее возбужденіе и, найдя его, безстыдно разразившимся, на глазахъ у всѣхъ, гру-

бѣйшимъ хохотомъ, или сентиментальнѣйшими слезами. Театръ, въ его настоящемъ видѣ, это—послѣднее слово всей нашей «театральной», истерической упадочной культуры,—заключаетъ авторъ.

Bühne und Welt. Halbmonatschrift für Theaterwesen, Literatur u. Musik. December-Heft, 1910.

Просматривая иллюстрированные выпуски этого журнала, обслуживающаго—можно сказать—только интересы традиціоннаго искусства и не тронутаго никакими живыми вѣяніями современности, въ сущности, затрудняешься на чемъ-нибудь остановиться. Однако, вторая декабрьская тетрадь его даетъ, въ связи со смертью Толстого, особенно интересную для насъ замѣтку, перепечатанную изъ недавно вышедшей, посмертной книги извѣстнаго артиста Бургъ-театра, Іосифа Левинскаго, о первыхъ русскихъ постановкахъ «Власти тьмы» и о краткой бесѣдѣ съ Толстымъ по поводу исполненія этой драмы. Блестяще написанная замѣтка эта называется: «*Leo Tolstoi und des russische Theater*». Левинскій былъ горячимъ почитателемъ Толстого, давно былъ знакомъ съ «Властью тьмы» и извѣстіе о постановкѣ ея на русскихъ сценахъ, совпадающей съ его путешествіемъ въ Россію, чрезвычайно обрадовало его. Замѣчательно, что Левинскій съ самаго начала понялъ многими непонятый истинный замыселъ толстовской драмы и формулировалъ его такъ, какъ это сдѣлалъ нѣкогда, въ частной бесѣдѣ, сохранившейся въ одной литературной записи, самъ Тостой. «Власть тьмы», говоритъ Левинскій, это не власть умственнаго невѣжества, крестьянской непросвѣщенности, а власть надъ человѣческими душами житейскихъ мотивовъ—въ противоположность мотивамъ религіознаго и нравственнаго порядка. Въ этомъ смыслѣ «тьма» можетъ царить надъ людьми какого угодно круга общества. Если же Толстой избралъ для воплощенія своего замысла крестьянскую среду, то лишь потому, что здѣсь драма могла развернуться со всею силою ничѣмъ не прикрываемыхъ, первобытныхъ страстей.

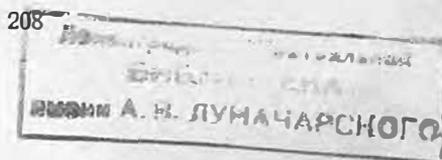
Тотъ исключительный интересъ, который Левинскій питалъ къ драмѣ Толстого, заставилъ его посмотреть ея постановку въ трехъ различныхъ театрахъ: въ Петербургскомъ Маломъ театрѣ, въ Александринскомъ и въ Московскомъ Маломъ. Въ петербургскомъ Маломъ театрѣ (театрѣ Литературно-Художественнаго общества) Левинскій былъ потрясенъ игрою Стрепетовой въ роли Матрены. Выпуклыми, художественными словами

рисуетъ онъ всѣ повадки этой замѣчательно воплощенной Матрены,— ея дѣловитость, ея звѣрино-материнскую нѣжность къ сыну, ея манеру обсуждать жуткіе планы такъ, какъ если бы рѣчь шла о чемъ то весьма разумномъ и полезномъ. Кромѣ Стрепетовой Левинскій отмѣчаетъ, въ этой постановкѣ, только Никиту — Судьбинина, о которомъ говоритъ, какъ объ актерѣ даровитомъ и темпераментномъ, но еще не выравнявшемся и духовно не просвѣтленномъ. Въ Александринской постановкѣ онъ останавливается главнымъ образомъ на игрѣ Давыдова и Варламова. Оба эти артиста увлекли его своимъ талантомъ и оба нашли превосходное портретное отраженіе въ его замѣткѣ. «Я-бы дорого далъ, чтобы посмотрѣть Варламова въ большой комической роли»,—восклицаетъ Левинскій. Станнымъ образомъ онъ совсѣмъ не упоминаетъ объ участіи въ этомъ спектаклѣ Савиной.—Въ Московскомъ Маломъ театрѣ огромное, захватывающее впечатлѣніе произвела на Левинскаго, даже послѣ Стрепетовой, Садовская, которую, какъ извѣстно, самъ Толстой считалъ неподобной истолковательницей его замысла. Однако, вспоминая объ этомъ спектаклѣ, вѣрнѣе генеральной репетиціи спектакля, нѣмецкій артистъ, очевидно, не можетъ возстановить въ памяти имя поразившей его исполнительницы: онъ не называетъ Садовскую,—хотя великолѣпно описываетъ ея типичный внѣшній обликъ,—какъ не называетъ и молоденькую Егорову, которая, исполняя роль Анютки, произвела на него, въ четвертомъ актѣ, прямо потрясающее впечатлѣніе. Какъ разъ подъ этимъ впечатлѣніемъ, въ антрактѣ между четвертымъ и пятымъ актомъ, онъ былъ представленъ великому писателю, автору «Власти тьмы». «И тутъ произошло нѣчто достопримѣчательное,—говоритъ Левинскій.— Я вхожу въ первую ложу бенуара, которую занималъ Толстой со своимъ семействомъ, вижу его до глубины перепуганнымъ всѣмъ только что пережитымъ,—и онъ восклицаетъ, не то обращаясь ко мнѣ, не то говоря съ самимъ собою: «Нѣтъ! Нѣтъ! Это слишкомъ страшно! слишкомъ натуралистично! Это ужасно!..»

Чуткій артистъ вѣнскаго театра заканчиваетъ свою замѣтку словами страстнаго восторга передъ замѣчательнымъ, глубоко художественнымъ произведеніемъ русскаго писателя, которое «говоритъ огненнымъ языками» къ человѣческому сердцу, къ религіозно-нравственнымъ стремленіямъ человѣческаго духа.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

208



Изм. 17423.
5861

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, почему 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 предоставляетъ **БЕЗПЛАТНО** своимъ подписчикамъ.

1) Медицинскіе совѣты и научно-обоснованныя указанія спеціалистовъ 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, неврастеніи, 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, стоющей 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 подписавшіяся 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, Спасская, 1.

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

ОТКРЫТА ПОДПИСКА 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 цѣльныя произведенія русскихъ и иностранныхъ авторовъ, старыя классическія или выдающіяся 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 школѣ.

Газета издается по слѣдующей программѣ: 1) Руководящія статьи по вопросамъ: а) организациі 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 учреждений, 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 принимають 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. Луцицкій, проф. А. А. Мануйловъ, П. Н. Милоковъ, Н. Ф. Михайловъ, проф. А. П. Нечаевъ, акад. Д. Н. Овсянко-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 обѣщали 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 Г. Совѣтѣ и 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 каждыя 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 непарелли на первой страницѣ 60 коп., позади текста 30 коп.

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

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, редація еженедѣльника будетъ стремиться оказывать поддержку всему, что способствуетъ росту и широкому распространенію въ обществѣ музыкальной культуры. И, наоборотъ, редація 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»), В. Карагячева, К. Сараджева, Юг. Паульсена, и др. Впервые опубликованъ рядъ писемъ Н. А. Римскаго-Корсакова и Вас. Калининкова. Въ каждомъ № постоянные отдѣлы: «Музыкальная недѣля» (календарь).—«Музыкальная памятка».—Критика.—Хроника.—Библиографія.—Тексты для музыки.—Иллюстрація (впервые опубликованный портретъ А. Н. Скрябина, работы академика Л. Пастернака, старинный портретъ Римскаго-Корсакова и др.).—Карикатуры.

Въ ближайшихъ №№ МУЗЫКИ предположены статьи: Вольфинга, Бориса Попова, Владиміра Метцля (Берлинъ), М.-D. Salvocoressi (Парижъ) М. Кузмина, А. В. 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 собрания 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*,

ОБЪЯВЛЕНИЯ.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ

*для любителей
искусства и старины.*

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА 1911 ГОДЪ.

Въ пятомъ году изданія «Старые Годы» будутъ выходить при участіи слѣдующихъ сотрудниковъ:

В. С. Арсеньевъ, Александръ Н. Бенуа, Ф. Г. Беренштамъ, И. Я. Билибинъ, Wilhelm Bode, J. de Bosschère, П. П. Вейнеръ, Adolfo Venturi, L. Venturi, В. И. Веретенниковъ, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, Fierens Gevaert, Max Geisberg J. v. d. Gheyn, В. В. Голубевъ, Adolf Gottschewsky, Georg Gronau, Jean Guiffrey, Игорь Э. Грабаръ, Loys Delteil, Léon Déshairs, С. П. Дягилевъ, R. Kœchlin, Н. П. Кондаковъ, Е. Ф. Коршъ, Е. М. Кузьминъ, В. Я. Курбатовъ, Э. Э. Ленцъ, Э. К. фонъ-Лингартъ, Н. П. Лихачевъ, В. К. Лукомскій, Г. К. Лукомскій, Н. Е. Макаренко, Сергѣй Маковскій, Pierre Marcel, L. de Maeterlinck, П. П. Муратовъ, А. В. Орѣшниковъ, R. P. Pirling, Poï de Mont, Н. К. Рерихъ, Н. И. Романовъ, А. А. Ростиславовъ, Н. Ротштейнъ, Denis Roche, А. В. Селивановъ, П. П. Семеновъ-Тянь-Шанскій, П. К. Симони, Н. В. Соловьевъ, А. А. Спицынъ, Н. Г. Тарасовъ, С. Н. Троицкій, А. Л. Трубниковъ, В. К. Трутовскій, А. И. Успенскій, бар. А. Е. Фелькерзамъ, Max Friedländer, Pascal Forthuny, Джемсъ А. Шмидтъ, В. А. Щавинскій, И. А. Фоминъ, П. Д. Эттингеръ, А. И. Яцимирскій и мн. др.

Цѣна въ годъ съ доставкой и пересылкою 10 руб., безъ доставки—9 руб., за границу—40 франковъ.

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

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

Въ конторѣ редакціи имѣются въ ограниченномъ количествѣ:

Каталогъ старинныхъ произведеній искусствъ, хранящихся въ Императорской Академіи Художествъ. (Введеніе. Портреты зала Совѣта и Скульптура). Сост. бар. Н. Врангель. Ц. 10 р.

КОМПЛЕКТОВЪ ЖУРНАЛА ЗА ПРОШЛЫЕ ГОДЫ НЕ ИМѢЕТСЯ.

Редакціонный Комитетъ: Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, баронъ Н. Н. Врангель, I. I. Леманъ, С. К. Маковскій, С. Н. Троицкій и А. Л. Трубниковъ.

Редакторъ-Издатель *П. П. Вейнеръ.*

НОВЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

„РУССКІЙ БИБЛЮФИЛЪ“.

Вѣстникъ для собирателей книгъ и гравюръ

Журналъ выходитъ **8** разъ въ годъ

(Январь—Апрѣль, Сентябрь—Декабрь) объемомъ въ 4—5 печатныхъ листовъ въ каждомъ номерѣ, со многими иллюстраціями, въ форматѣ б. 8°.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА: Исторія книги и гравюры, библіографія, описанія рѣдкихъ изданій и гравюръ, описанія частныхъ библіотекъ и собраній, біографіи писателей, художниковъ, граверовъ, издателей и коллекціонеровъ, рецензіи на новыя книги по библіографіи, хроника, мелкія замѣтки. Воспроизведенія рѣдкихъ книгъ и гравюръ, портреты, снимки съ переплетовъ, книжныхъ знаковъ, рукописей грамотъ и т. д.,
и т. д.

Подписная цѣна: **6** руб. **50** коп. въ годъ съ пересылкой.

Плата за объявленія: **1** стр. **30** р., $\frac{1}{2}$ стр. **20** р., $\frac{1}{4}$ стр. **12** р.

Редакторъ-Издатель *Н. В. Соловьевъ*.

АДРЕСЪ РЕДАКЦИИ: Спб., Литейный, 51. Книжный магазинъ Соловьева.

ОБЪЯВЛЕНИЯ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА
НА 1911 г. (ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ)
НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

Въ 1911 г. журналъ будетъ выходить, при томъ же составѣ сотрудниковъ, ежемѣсячными выпусками (кромѣ юня и юля), съ значительно увеличеннымъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, меццотинной, фото- и автотиіей 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 направление, 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. 'Образование', Кузнецкій м., д. кн. Гагариной; 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.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1911 годъ

ЕЖЕГОДНИКА ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать первый годъ изданія).

Въ теченіе 1911 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^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*. — Человѣкъ, какъ матеріалъ искусства *Кн. С. М. Волконскаго*. — Эдипъ и Карамазовы *Максимиліана Волошина*. — Современный бельгійскій театръ *М. В. Веселовской*. — Проекты театровъ Гваренги *В. Курбатова*. — Воспоминанія объ *М. П. Садовскомъ* *П. М. Невѣжина*. — Меценаты, актрисы и актеры по пьесамъ *А. Н. Островскаго* *Н. Н. Окулова* (Тамарина). — Образчики театральной критики *П. Н. Столпянскаго*. — Записки артистки *А. И. Шубертъ*. — 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.