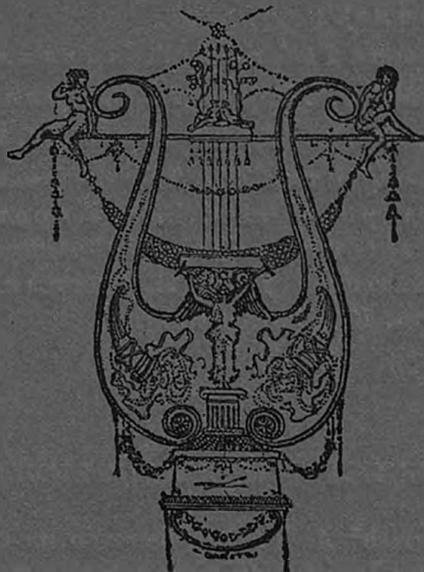


ОП

# ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



Им. 17724  
5862

1911

ВЫПУСКЪ IV



Библиотека  
Императорскихъ театровъ  
С. ПЕТЕРБУРГЪ

## СОДЕРЖАНІЕ.

- Воспоминанія объ артистѣ М. П. Садовскомъ. П. М. Невѣжина.  
Бѣлинскій и французская классическая трагедія. Юріа Веселовскаго.
- Человѣкъ, какъ матеріалъ искусства (музыка, тѣло, пляска). Князя Сергѣя Волконскаго.
- Меценаты, актрисы и актеры по пьесамъ Островскаго. Н. Н. Окулова (Тамарина).
- Николай Хрисанфовичъ Рыбаковъ. В. Михайловскаго.
- Францъ Листъ въ Москвѣ. Барона Н. В. Дризена.
- Новости русской театральнoй литературы. Ю. Слонимской.
- Обзоръ сезона 1910—1911 гг. Спб. Александринскій театръ. Сергѣя Ауслендера. — Опера. В. Г. Каратыгина. — Балетъ Э. А. Старка (Зигфрида). — Французская драма. Н. Н. Окулова. — Нѣмецкая драма. Л. Василевскаго. — Москва. Большой театръ. Ю. Энгеля.

---

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

- „Безъ вины виноватые“ А. Н. Островскаго на сценѣ Александринскаго театра: г. Лерскій (Миловзоровъ), г. Ходотовъ (Незнамовъ), г. Петровскій (Шмага), г-жа Чижевская (Галчиха) и г. Пашковскій (Иванъ).
- „Поле брани“ І. Колышко на сценѣ Александринскаго театра: г. Апполоносій (Силкинъ) и г. Петровскій (Гуттерманъ).
- „Дѣти Ванюшина“ С. А. Найденова на сценѣ Александринскаго театра: г. Давыдовъ (Ванюшинъ), Владиміровъ (Алексѣй), г-жа Стрѣльская (Арина Ивановна), г-жа Чижевская (Авдотья) и г. Судьбининъ (Красавинъ).

*Продолженіе см. 3 стр. обложки.*

„Жуликъ“, пьеса И. Потапенко на сценѣ Александринскаго театра:  
г. Петровскій (Черпатовъ), г. Апполонскій (Громбицкій),  
г. Юрьевъ (Стоустовъ) и г-жа Ведринская (Линочка).

„Жуликъ“, пьеса И. Потапенко на сценѣ Московскаго Малаго  
театра: г-жа Лешковская (Агнія), г. Климовъ (Громбицкій),  
г. Сашинъ (Стоустовъ), г-жа Садовская (Азбестова), г. Прав-  
динъ (Черпатовъ) и г-жа Левшина (Агнія).

„Le père Lebonnard“ I. Aicard на сценѣ Михайловскаго театра:  
m-r Silvain (Lebonnard), m-me L. Duluc (Jeanne) et m-r Delorme  
(Le Marquis d'Estray).

„La Rencontre“ P. Berton на сценѣ Михайловскаго театра: m-r Jan-  
vier (Canuchet), m-r Maury (Serval) et m-me Sorel (C-de Lancay).

„Le Rubicon“ E. Bourdet на сценѣ Михайловскаго театра: m-lle  
M. Lely (Germaine), m-r André (G. Glaudel) et m-r Hermann  
(F. Maran).

„Arsène Lupin“ F. Croisset et M. Leblanc на сценѣ Михайловскаго  
театра: m-me Julien (Victoire) et m-r A. Brulé (Duc de Charmerace).

„Electre“ A. Poizat на сценѣ Михайловскаго театра: m-r Silvain (le  
Gouverneur) et m-me Silvain (Electre).

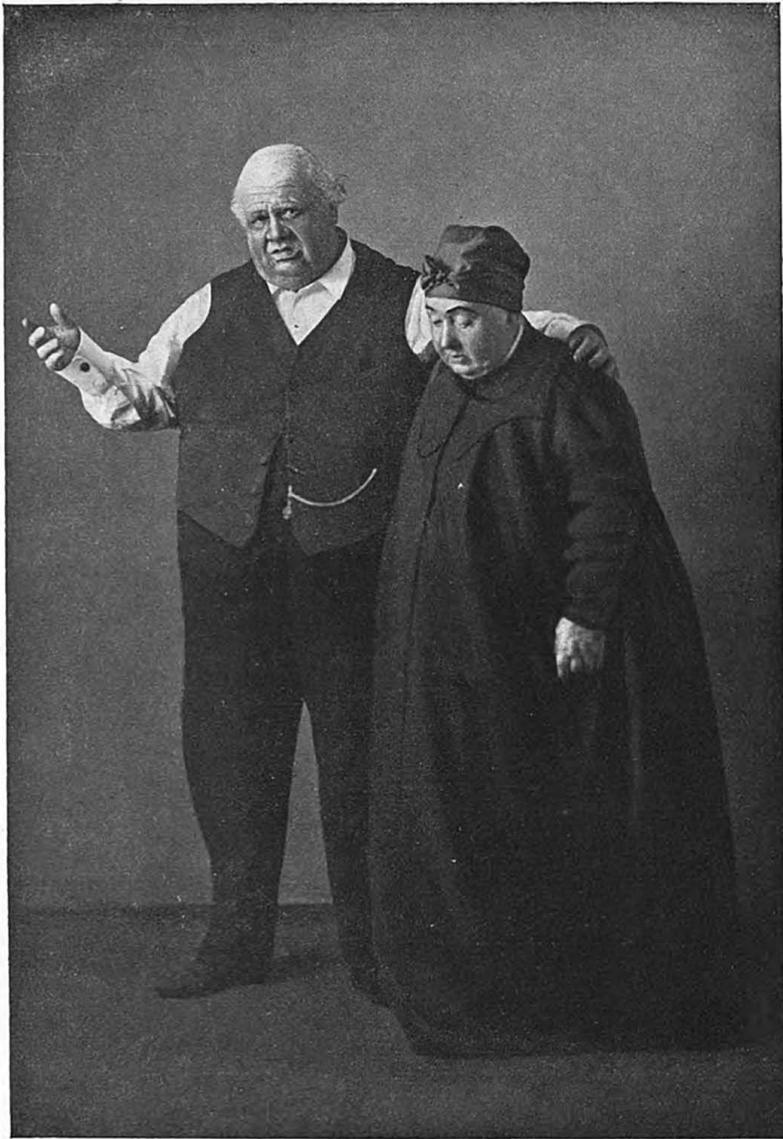
**Факсимиле афишъ первыхъ представленій въ Императорскихъ  
Московскихъ театрахъ.**

**Обложка работы Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой  
статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія ра-  
боты по фотографіямъ К. А. Фишеръ, исполнены фирмой  
Н. И. Бутковской въ Спб.**

---

О П

Библиотечный фонд  
ИМЕНИ А. Д. МУХОМЕТОВА  
ИМЕНИ А. Д. МУХОМЕТОВА  
ИМЕНИ А. Д. МУХОМЕТОВА



Г. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ ВАНЮШИНА И Г—ЖА СТРЪЛЬСКАЯ ВЪ РОЛИ АРИНЫ ИВАНОВНЫ.  
„ДЪТИ ВАНЮШИНА“ С. НАЙДЕНОВА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

# ВОСПОМИНАНІЯ ОБЪ АРТИСТЪ МИХАИЛЪ ПРОВОВИЧЪ САДОВСКОМЪ.

П. М. НЕВЪЖИНА.



ЕДАВНО скончавшійся артистъ Московскаго Малаго театра, Михаилъ Прововичъ Садовскій былъ отпрыскомъ дивной плеяды лицедѣевъ Московскаго Малаго театра, обратившихъ сцену въ алтарь храма искусства. До сихъ поръ рельефными изобразителями актерской индивидуальности, почему то особенно типичными, считались Несчастливцевъ, Счастливецъ, Шмага и Незнамовъ, герои пьесы Островскаго. Это лица отрицательнаго типа. Были въ литературѣ попытки изобразить и положительную сторону этой среды, но попытки оказывались блѣдными и неудачными. Такія же личности, какъ М. П. Садовскій, остались нетронутыми. Оно и понятно. Психологія подобныхъ дѣятелей слишкомъ сложна, чтобъ въ ней могъ разобраться заурядный писатель. Для этого нужно владѣть тонкимъ рѣзцомъ и силою, чтобъ поднимать завѣсу исключительнаго міра, но такого лица теперь нѣтъ.

Садовскій поражалъ своей талантливостью и непосредственностью. Рѣдко про кого можно безошибочно сказать, «вотъ цѣльная натура», что, конечно, не синонимъ сплошной добродѣтели. Да еслибъ кто-нибудь въ «усердіи глумомъ», какъ выразился Добролюбовъ, польстилъ бы ему въ этомъ духѣ, то заставилъ бы Михаила Прововича гомерически расхохотаться.

— Актеръ ехидное существо,—шутилъ онъ. Ему пальца въ ротъ не клади: онъ если зубами не укуситъ, то губами больно помнетъ его.

Отецъ его, знаменитый актеръ Провъ Михайловичъ Садовскій, происходилъ изъ купеческаго сословія и носилъ фамилію Ермиловъ, но въ честь своего закадычнаго пріятеля, архитектора Садовскаго, принялъ его фамилію, которую и прославилъ на весь міръ. Сначала Провъ Михайло-

## ВОСПОМИНАНІЯ ОБЪ АРТИСТЪ М. П. САДОВСКОМЪ.

вичъ игралъ на провинціальныхъ сценахъ, но вскорѣ его громадный талантъ былъ замѣченъ, и артиста пригласили на сцену Малаго театра, во главѣ котораго стоялъ знаменитый актеръ Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ. Черезъ нѣсколько лѣтъ службы Провъ Михайловичъ купилъ въ Москвѣ, въ Трехпрудномъ переулкѣ, домикъ, въ которомъ и прожилъ всю свою жизнь. Здѣсь же родился и сынъ его Михаилъ Прововичъ. Когда онъ выросъ, отецъ отдалъ его въ гимназію, но духъ театра рано отуманилъ голову юношѣ, и онъ, мечтая о подмосткахъ, не окончивъ курса, поступилъ на сцену въ провинціи, гдѣ, однако, пробылъ не долго, а подъ руководствомъ своего отца дебютировалъ на сценѣ Малаго театра и былъ принятъ туда на службу. Первое время онъ былъ тамъ рѣшительно безъ всякаго дѣла, а если и появлялся въ незначительныхъ роляхъ, изъ нихъ не могъ ничего дѣлать и вызывалъ о себѣ далеко нелестные отзывы.

— Всегда такъ бываетъ, — говорили злые языки. У даровитыхъ отцовъ, по большей части, дѣти бездарны.

Конечно, молодому человѣку обидны были подобные отзывы, но онъ, сознавая въ себѣ силы, хотъ и обижался, но старался равнодушно переносить несправедливость. Такъ прошло много лѣтъ. Провъ Михайловичъ скончался. Мощи, на которую опирался молодой актеръ, не стало и ему пришлось рассчитывать и надѣяться на свой собственный талантъ. Этотъ талантъ не замедилъ проявиться, когда Михаилъ Прововичъ сталъ появляться въ отвѣтственныхъ роляхъ на сценѣ артистическаго кружка. Тогда мнѣніе въ обществѣ стало мѣняться; всѣ, узнавшіе Садовскаго, предрекали ему блестящую актерскую будущность и они не ошиблись. Артистъ съ честью потрудился, былъ достойнымъ продолженіемъ своего великаго отца, и если не сдѣлалъ того, что могъ бы сдѣлать, то этому помѣшали независяція отъ него обстоятельства. Во всякомъ случаѣ, мы потеряли крупнаго сценическаго дѣятеля и сына своей страны, горячо любившаго родину и ея искусство. Эта любовь въ немъ была ключемъ, и онъ, какъ ребенокъ, радовался всякому доброму начинанію и реформамъ, совершавшимся на его глазахъ.

Прямолинейность Садовскаго была поразительна. Онъ говорилъ не стѣсняясь рѣзкую и непріятную правду, но на него никто не обижался, такъ какъ въ его словахъ всегда сквозила наивная откровенность и изъ щекотливаго вопроса онъ всегда умѣлъ сдѣлать шутку, надъ которой смѣялись какъ сказавшій, такъ и выслушавшій острое сужденіе.

Враговъ у Садовскаго почти не было. Это объяснялось тѣмъ, что покойный не зналъ, что такое зависть; за ролями онъ не гонялся, за авторами не тянулся и отъ начальства сторонился. Кто знаетъ закулисный міръ, тому такой актеръ можетъ показаться не только необыкновеннымъ существомъ, но даже безплотнымъ духомъ, но Михаилъ Прововичъ всю жизнь доказалъ, что вездѣ бываютъ исключенія. Удивительнымъ представляется то обстоятельство, что Садовскій, не имѣя враговъ, не былъ пассивнымъ и угодливымъ человѣкомъ, а напротивъ своими каламбурами многимъ казался задорнымъ, но и каламбуры его отличались такимъ благодушіемъ, что никѣмъ не считались обидными. Вотъ какимъ былъ этотъ милый, добрый, высокоталантливый и честный труженикъ, котораго такъ сердечно провожала Москва до послѣдняго пристанища.

Познакомился я съ Садовскимъ случайно. Какъ непосвященный въ тайны драматической волокиты, я не могъ постигнуть требованій тогдашней цензуры, и мои три пьесы, какъ неодобренныя ею, лежали въ портфелѣ. Михаилъ Прововичъ былъ любителемъ посидѣть часокъ-другой въ трактирѣ и особенно часто посѣщалъ знаменитые тогда «Щербаки», т. е. ресторанъ Щербакова, находившійся на Кузнецкомъ мосту. Тамъ то и свелъ меня съ нимъ балетный премьеръ того времени, Н. Ф. Манохинъ. Садовскій очень сердечно и привѣтливо отнесся ко мнѣ.

— Мнѣ Николай Федоровичъ сказалъ, что вы маетесь съ пьесой и не знаете, какъ съ ней быть.

— Да, это правда.

— Почему же не обратитесь къ Александру Николаевичу Островскому?

— Я благоговѣю передъ нимъ, на его пьесахъ учился писать, но развѣ можно добратъся до такого крупнаго человѣка? Я стѣсняюсь.

ВОСПОМИНАНІЯ ОБЪ АРТИСТЪ М. П. САДОВСКОМЪ.

— И-и, батенька, какой вы! Для театра работаете, а смѣлости не имѣете, а еще военный, да еще раненый. Я вотъ скажу ему о васъ и о томъ, кто вы, такъ онъ посмѣется надъ вами.

Эти фразы были сказаны такимъ добродушнымъ тономъ, что я уже развязно обратился къ нему.

— Вотъ еслибъ вы были такъ добры и предупредили обо мнѣ Александра Николаевича.

— Да съ удовольствіемъ, завтра же сдѣлаю это и васъ извѣщу.

Дѣйствительно, дня черезъ два я получилъ записку, въ которой Садовскій извѣщалъ меня о днѣ, когда я могу зайти къ Островскому.

Это первое одолженіе, оказанное мнѣ Михаиломъ Прововичемъ, послужило началомъ нашего сближенія и впослѣдствіи я даже покумился съ его женой, очаровательной женщиной и дивной артисткой Ольгой Осиповной, и въ первой же пьесѣ, въ которой я появился, какъ сотрудникъ Островскаго, главную роль играли Михаилъ Прововичъ и его жена.

Артистическая жизнь Садовскаго не отличалась разнообразіемъ событій. Онъ не былъ помпезнымъ гастролеромъ и не пожиналъ обильныхъ лавровъ, которые нерѣдко, для вида, при посредствѣ подставныхъ лицъ, подносили себѣ сами бенефицианты.

По этому случаю я вспоминаю одинъ очень забавный разговоръ. Подходить Садовскій къ актеру, только что отпраздновавшему свой бенефись, и спрашиваетъ пресерьезно, таинственнымъ тономъ.

— Скажи пожалуйста, гдѣ ты заказывалъ вѣнки, которые тебѣ поднесли третьяго дня?

Товарищъ отскочилъ отъ него.

— Миша, что ты говоришь?!

Но Садовскій не смутился и притворно убѣдительнымъ тономъ продолжалъ:

— Чего жъ ты обижаешься?—я спрашиваю тебя по пріятельски. Скоро мой бенефись, вотъ я и хочу узнать, гдѣ заказать подешевле.

Тутъ Михаилъ Прововичъ не выдержалъ и расхохотался. Его симпа-

тичный смѣхъ былъ очень заразителенъ и всѣ присутствующіе стали хохотать.

Въ то время, когда я впервые сблизился съ Садовскимъ, Москва жила еще патріархальной жизнью и по субботамъ добрые пріятели стекались въ Трехпрудный переулокъ, гдѣ помѣщался небольшой собственный деревянный домикъ Михаила Прововича. Съ какимъ теплымъ чувствомъ невольно вспоминается этотъ пріютъ талантовъ, этотъ бревенчатый домикъ, видомъ своимъ напоминавшій постройку уѣзднаго города. А какъ тамъ легко дышалось и какимъ тепломъ вѣяло отъ всякаго слова гостепріимныхъ хозяевъ! Вся домашняя обстановка и обиходъ были полнымъ опроверженіемъ тому мнѣнію, что актеры и актрисы не склонны къ семейной жизни. Михаилъ Прововичъ, оживлявшій всѣхъ своимъ неисчерпаемымъ остроуміемъ и веселостью, Ольга Осиповна, красивая обаятельная молодая женщина съ привлекательнымъ пріемомъ хозяйки, прелестныя дѣти, тогда еще, конечно, маленькія — все это было притягательной силой, тянувшей насъ въ Трехпрудный переулокъ. И тотъ только, кто жилъ въ то время, можетъ понять, какая пропасть легла между прошлымъ и настоящимъ. Тогда была эпоха стремленій, надеждъ, любви къ искусству и вѣра въ силу театра. И куда все это дѣвалось теперь? Въ какую даль унесены всѣ хорошія благодатныя побужденія?

— Мы все это продали иностраннымъ туземцамъ,—шутилъ Михаилъ Прововичъ.—Самимъ то ничего и не осталось.

Какъ артиста, Садовскаго смѣло можно назвать жертвой времени. У него былъ огромный бытовой талантъ, унаслѣдованный имъ отъ отца, вышедшаго изъ народа. Они были неподражаемо хороши, какъ тотъ, такъ и другой въ роляхъ непосредственныхъ людей, а особенно съ русской складкой. И неудивительно: незабвенный артистъ Иванъ Васильевичъ Самаринъ, насмотрѣвшись на игру французскихъ актеровъ, игравшихъ цѣлой труппой нѣсколько сезоновъ на подмосткахъ Малаго театра, впиталъ въ себя европеизмъ и сдѣлался знаменитымъ и триковымъ джентльменомъ. Садовскіе же были далеки отъ этого. Ихъ грубоватость,

присущая русской натурѣ, никогда не покидала ихъ, а у Михаила Прововича до конца его дней слышался въ говорѣ бытовой оттѣнокъ.

А какъ разъ на бѣду Михаила Прововича въ его эпоху появились два теченія, совершенно не сродныхъ ему. Первое, умалявшее качество русскаго театра, была свистопляска, называвшаяся легкой комедіей, которую Викторъ Александровичъ Крыловъ, именовавшійся тогда Викторомъ Александровымъ, насильственно втащилъ на русскіе подмостки. Второе теченіе было благороднѣй, но совершенно мѣняло фізіономію Малаго театра. Этотъ театръ былъ идеальнымъ бытовымъ и вдругъ, совершенно неподходящихъ для этого лицъ, стали одѣвать въ трико. Трудно себѣ было представить чудныхъ бытовыхъ актеровъ, перефасоненныхъ въ испанцевъ, итальянцевъ и англичанъ, Но это совершалось потому, что властвовавшія тогда премьерши вообразили себя классическими артистками, встиснули въ репертуаръ Лопе-де-Вега, Кальдерона, Лессинга, а въ особенности Шекспира, для исполненія пьесъ котораго рѣшительно не имѣлось исполнителей. Но дѣло было сдѣлано. Бытовой репертуаръ отодвинули на второй планъ, а ему предпочли классическій репертуаръ, рядомъ съ которымъ шли «передѣлки» Крылова. Что такое передѣлки — теперь всякій знаетъ. Бралась пьеса иностраннаго автора и въ ней измѣнялись только имена, сущность же оставалась почти безъ переменъ. вмѣсто Жана, появлялся Иванъ, вмѣсто Пьера—Петръ и этакую то литературную кражу принималъ образцовый театръ. Объяснялось это тѣмъ, что Крыловъ былъ смѣлый, беззапѣтливый человекъ и умѣлъ дѣлать для актеровъ роли, которыя такъ необходимы были бенефициантамъ. Но кража оставалась кражей и незабвенный Михаилъ Прововичъ вышучивалъ этотъ способъ литературной дѣятельности.

— Однако, вы, авторы, карманы поберегайте. Если театръ принимаетъ завѣдомо краденое, то, стало быть, подобный образъ дѣйствій не воспрещенъ закономъ. Вотъ я и цапну. Что касается театровъ, то они пристанодержатели, а съ нихъ не спросятъ за это, стало быть, я проскочу благополучно.

Но не всегда Садовскій шутилъ. Часто на него нападали минуты истиннаго горя. Нужно было слышать, съ какой скорбью онъ говорилъ о томъ, что совершалось.

— Островскій! Стали говорить, что отъ него сермягой воняетъ, значитъ для Императорскаго театра не подходитъ. И загнали бѣднаго Александра Николаевича въ его берлогу-кабинетъ, откуда его трудно вытащить. Да, положеньице! Создать родной театръ, а сидѣть чуть не безъ хлѣба и слышать издѣвательства. Говорятъ, я не работаю. Да на какомъ чортѣ я буду работать? Вѣдь не Крыловскую же стряпню играть или по винѣ актрисы, вообразившей себя классической персоной, натягивать на ноги чулки до поясницы? Ей хорошо со шлейфами ходить, а намъ то каково пребывать въ обнаженіи? Да хоть бы, въ самомъ дѣлѣ то, что они дѣлаютъ, было бы хоть сколько-нибудь похоже на правду. А то подумайте сами. Ну какіе они лорды, гранды, маркизы, князья или графы? Да они не только не видали тѣхъ, кого изображаютъ, и на конюшнѣ у нихъ не были. Полюбуйтесь на этихъ классическихъ героев!

Садовскій сталъ перечислять фамиліи исполнителей, прилагая къ нимъ не совсѣмъ лестные эпитеты.

Помолчавъ немного, Михаилъ Прововичъ, смотря въ сторону, уныло проговорилъ.

— Отпротивѣлъ театръ. Когда при мнѣ говорятъ о немъ, зло беретъ. Съ досады пойдешь въ трактиръ посмотрѣть на простыхъ людей и послушать простыхъ разговоровъ... Это свое, родное.

Но Садовскій рѣдко говорилъ о театрѣ серьезнымъ тономъ, а чаще относился къ нему шутивно, но подъ этой шаловливой рѣчью чувствовалась затаенная грусть. Рѣдко кто понималъ его, но кто понималъ, тому ясно становилось, что натура художника предъявляла свои требованія, которымъ театръ того времени не могъ удовлетворить.

Чтобы пополнить пустоту и неудотлетворенность своей жизни, Михаилъ Прововичъ искалъ утѣшенія у тѣхъ русскихъ людей, которые давали пищу для его наблюденія. Однимъ изъ такихъ лицъ былъ извѣст-

ный желѣзнодорожный дѣятель того времени, Петръ Іонычъ Губонинъ, истинный русакъ, несмотря на свое многомилліонное состояніе, не снимавшій сапоговъ съ бураками. Садовскій пользовался исключительнымъ расположеніемъ этой выдающейся личности и домъ его въ Клементьевскомъ переулкѣ былъ для Садовскаго, какъ говорится, своимъ домомъ.

Еще болѣе тѣсныя отношенія установились у Садовскаго съ сыномъ Петра Іоновича, Сергѣемъ Петровичемъ, выведеннымъ будто бы Николаемъ Потѣхинымъ въ его пьесѣ «Злоба дня» подъ фамиліей Хлопонина.

Но публика, толками, была введена въ заблужденіе. Глупенькій простакъ Хлопонинъ нисколько не походилъ на Губонина. Сергѣй Петровичъ, хотя отличался эксцентричностями, но былъ пріятный человекъ съ манерами барина. Да еслибъ Губонинъ хоть немножко походилъ на Хлопонина, то онъ никогда не сталъ бы въ интимныя отношенія съ Садовскимъ, который былъ очень разборчивъ на людей. Дружба между этими людьми, настолько установились, что Губонинъ, видя, какъ деревянный домикъ Садовскаго приходитъ въ ветхость, предложилъ Михаилу Прововичу свои услуги и вмѣсто невзрачной фигурки появился каменный домъ, въ которолъ скончался покойный артистъ. Операция была сдѣлана черезъ Банкъ, такъ что о какомъ либо одолженіи не могло быть и рѣчи.

Объ этомъ эпизодѣ я упоминалъ только лишь для того, чтобы показать, какой изумительно притягательной силой отличался Садовскій и какъ многіе, съ особенной нѣжностью относились къ нему. Съ товарищами онъ былъ въ хорошихъ отношеніяхъ, но особенно сердечной привязанности ни къ кому у него не было. Это объяснялось тѣмъ, что потребностями, вкусами и сужденіями онъ составлялъ съ ними контрастъ. Онъ былъ, напримѣръ, страстный нумизматъ и его очень часто можно было видѣть на рынкѣ у Сухаревой башни разсматривавшимъ витрины со старыми монетами и медалями.

— Что у васъ за пристрастіе къ этимъ мертвымъ памятникамъ старины?—какъ-то разъ спросилъ я его.

— Углубляюсь въ исторію. Развѣ не интересно представить себѣ,



Г—жа ЧИЖЕВСКАЯ ВЪ РОЛИ АВДОТЫ и г. СУДЬБИНИНЪ ВЪ РОЛИ КРАСАВИНА.  
„ДЪТИ ВАНЮШИНА“ С. А. НАЙДЕНОВА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

какъ эти господа жили и какіе творили великія дѣла. Жаль, что коллекція у меня не велика. Да ничего не подѣлаешь! Хорошіе экземпляры такъ дороги, что не приступишься.

Еще болѣе, чѣмъ нумизматика, его интересовали иностранные языки. Не получивши съ молодю систематическихъ знаній, онъ старался въ зрѣломъ возрастѣ наверстать прошлое. Французскій языкъ онъ изучилъ настолько, что перевелъ «Севильскаго Цирюльника», который шелъ на сценѣ Московскаго Малаго театра и въ провинціи. Польскій языкъ онъ также хорошо зналъ.

Михаилъ Прововичъ не чуждъ былъ и оригинальнаго творчества. Онъ написалъ нѣсколько разказовъ, въ которыхъ ярко отразился его природный юморъ. Но и къ этому онъ относился полушутливо, не придавая своимъ трудамъ особеннаго значенія <sup>1)</sup>).

Дѣтей своихъ, какъ сыновей, такъ и дочерей, онъ отдавалъ въ средне-учебныя заведенія, но атмосфера театра, которымъ они были отуманены, не совсѣмъ благопріятно дѣйствовала на нихъ, какъ на учащихся, и большинство изъ нихъ нигдѣ не кончили курсъ. Это очень огорчало какъ Михаила Прововича, такъ и Ольгу Осиповну. Но жизнь всегда сильнѣе нашей воли и имъ поневолѣ приходилось мириться съ тѣмъ, что было. Театръ это—бурный потокъ, захватывающій каждого, кто хоть немного прикоснется къ нему.

Повторяемъ, Садовскаго смѣло можно назвать жертвой времени. У него былъ огромный талантъ, настолько огромный, что не надвинься на театръ Крыловская свистопляска и не начнись одѣваніе бытовыхъ актеровъ въ трико, Михаилъ Прововичъ несомнѣнно занялъ бы такое же положеніе, какое занималъ его отецъ.

Но такъ какъ онъ былъ актеръ, получавшій жалованье, то ему приходилось играть не то, что онъ хотѣлъ, а то, что ему давали. Поэтому съ нимъ случались не малые курьезы. Островскій написалъ комедію «Краса-

<sup>1)</sup> См. статью Б. Варнеке «Актеръ писатель» въ «Ежег. Имп. Т.», 1910, IV, 13—32.

ВОСПОМИНАНІЯ ОБЪ АРТИСТЪ М. П. САДОВСКОМЪ.

вещь-мужчина». Роль героя ни съ какой стороны не подходила къ Садовскому, но авторъ, любя Михаила Прововича, какъ своего крестника, и желая, чтобы онъ выступилъ въ отвѣтственной роли, рискнулъ дать ему несоотвѣтствующее дѣло. Изъ этого ничего хорошаго не вышло, такъ какъ Садовскій не былъ красавцемъ и никакой гриммъ не могъ его сдѣлать такимъ, а между тѣмъ самое названіе пьесы указывало, что наружность лица составляетъ его главную силу.

— Вотъ, батенька, въ красавцы попалъ,—отшучивался онъ. А между прочимъ, чѣмъ же я не красавецъ? Настоящій жантиль-омъ. Глядя на меня, я думаю, не одно женское сердце затрепетало.

Но эти недоразумѣнія не могли унизить Садовскаго въ глазахъ публики. Онъ оставался Бѣлугинымъ, Карандышевымъ и изобразителемъ другихъ бытовыхъ типовъ.

Изъ своихъ успѣховъ онъ никогда не дѣлалъ помпы, а оставался скромнымъ человѣкомъ. Сазонова называли идеальнымъ исполнителемъ Бѣлугина, но я отдавалъ предпочтеніе Михаилу Прововичу. Петербургскій актеръ, исполняя эту роль, отличался солидностью, тогда какъ Садовскій оставался наивнымъ простакомъ, что вполне соотвѣтствовало роли. Когда въ послѣднемъ актѣ, обуреваемый ревностью, Сазоновъ кричалъ: «домъ сожгу», то въ его тонѣ не слышалось того простодушнаго отчаянія, которое вырывалось у маленькаго человѣка. У Садовскаго такъ и сквозила молодость и беспомощность, что гораздо болѣе трогало сердца зрителей.

Шли года. Островскій уже утратилъ свою прежнюю свѣжесть и силу, и бытовой репертуаръ тускнѣлъ, что невольно отодвигало въ тѣнь такихъ актеровъ, какъ Садовскій. Уколы самолюбію Садовскаго настолько были велики, что онъ рѣдко заглядывалъ въ театръ, а вечера проводилъ въ читальнѣ англійскаго клуба или за карточнымъ столомъ.

Къ Островскому онъ относился съ безграничнымъ уваженіемъ, но не могъ ему прощать того, что онъ, имѣя такое громкое имя и связи въ Петербургѣ, не являлся реформаторомъ захудалаго положенія въ театрѣ. Михаилъ Прововичъ не понималъ, что «дѣльцомъ» сдѣлаться нельзя, если

этого качества не дала природа. Александръ Николаевичъ, сохранившій до послѣднихъ дней наивность, не годился для роли, которую навязывалъ ему Садовскій. Какъ большинство талантливыхъ людей, Островскій былъ не практиченъ и ждалъ, что что нибудь крупное совершится помимо его воли.

И вдругъ это совершилось. Островскаго назначили завѣдывающимъ репертуаромъ Московскаго Малаго театра. Михаилъ Прововичъ ликовалъ, но тутъ же выступалъ его врожденный юморъ.

— Все это хорошо, но не ослабѣлъ ли старикъ? У насъ есть много молодцовъ, отъ которыхъ трудно отбиться; будутъ, какъ комары, жужжать надъ ушами да подѣзжать съ разными подходцами.

Но Островскій устоялъ, и горизонтъ, нависшій надъ храмомъ искусства, постепенно очищался. Бытовой репертуаръ, очищенный отъ бенефиснаго мусора, постепенно оживалъ, и всѣ мы понимали, что настанетъ новая эпоха. Но наши надежды скоро рушились. Александръ Николаевичъ, изможденный временемъ и невзгодами, не выдержалъ непосильнаго труда и скоропостижно скончался.

— Вертай назадъ!—съ грустью шутилъ Михаилъ Прововичъ. Изъ дальнихъ странствій возвратился Крыловъ. Шире дорогу—свистопляска идетъ.

Удивляться этому было нельзя. Стоявшій во главѣ Императорскихъ театровъ Иванъ Александровичъ Всеволожскій былъ, несомнѣнно, честный и умный человѣкъ, но, проведя большую часть своей жизни за границей, онъ невольно сталъ чуждымъ русской бытовой жизни, гдѣ однимъ изъ рычаговъ отношеній, между людьми, была грубость, которую Иванъ Александровичъ не переваривалъ.

— Ну, что это такое?—возмущался онъ: водка, брань и т. п. прелести; мое ухо рѣшительно отвыкло отъ этого, да и высшія сферы шокируются подобными представленіями.

По поводу этихъ сѣтованій Михаилъ Прововичъ написалъ очень милый каламбуръ, который я не считаю удобнымъ воспроизводить. А года шли и шли. Садовскій сидѣлъ безъ дѣла. Возмущаясь и вышучивая гастролеровъ, ѣздившихъ по Россіи, онъ, наконецъ, задумалъ и самъ

проѣхаться по Волгѣ. Для этой цѣли онъ набралъ труппу и тронулся въ путь. Если другіе артисты путешествовали съ намѣреніемъ набить карманъ, то, въ этомъ случаѣ, о деньгахъ не было рѣчи. Михаилъ Прововичъ ѣхалъ поиграть на сценѣ и поблагодарить на волнахъ великой рѣки.

— Миша,—говорили ему доброжелатели,—дѣло то не выгоритъ. У тебя никуда не годно организовано дѣло. Потерпишь убытки.

— Ну вотъ что сказалъ! Такъ-то отмахаемъ наше турнэ за первый сортъ.

И онъ отправился. Но предсказаніе сбылось вполнѣ. Такъ какъ пьесы ставились не съ крикливыми названіями и въ труппѣ не было драматическаго премьера, привлекающаго провинціальную публику, то сборы были очень скромные. Лучшая часть публики посѣщаемыхъ городовъ приходила въ театръ, но касса пустовала.

Когда онъ вернулся, его спрашивали о дѣлахъ.

— Великолѣпно! Такъ-то проѣхались, чудо! И поиграли и природой наслаждались.

— А денежная сторона?

— Ну что деньги! Была бы душа,—шутить онъ. За то какъ время проводили! Когда переѣзжали изъ города въ городъ—одно благушіе. Сидишь это на палубѣ — пивцо попиваешь... А тутъ тебѣ въ глаза берега, на которыхъ и Стенька Разинъ разгуливалъ и другіе прочіе разбойники... Отлично проѣхались.

Матеріальная же сторона поѣздки была самая печальная.

Наконецъ, наступилъ для Садовскаго послѣдній періодъ его дѣятельности. Начальство, усматривая, что артистъ очень мало играетъ, рѣшило сбавить ему жалованья и сбавили съ семи тысячъ на четыре.

Садовскій очутился на сбавленномъ окладѣ. Этотъ ударъ былъ для него очень тяжелый. Настолько тяжелый, что перевернулъ весь складъ его жизни. Онъ какъ бы ушелъ отъ людей и съ одиннадцати часовъ дня до вечера сталъ проводить время въ ресторанѣ Эрмитажъ, гдѣ за однимъ

и тѣмъ же столикомъ просиживаль въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ; такъ что тѣ, кому нужно было видѣть Михаила Прововича, шли въ ресторанъ, подсаживались къ артисту и съ удовольствіемъ просиживали подлѣ него подолгу. И неудивительно. Михаилъ Прововичъ сдѣлался энциклопедіей текущихъ дней жизни. Къ его услугамъ были всѣ газеты, какъ русскія, такъ и иностранныя, и стекавшіеся, въ злачное мѣсто, добрые знакомые приносили ему самыя свѣжія вѣсти о томъ, что творится на свѣтѣ.

Нужно было видѣть всегдашнее оживленіе, не покидавшее Садовскаго.

Какъ онъ умѣлъ съ каждымъ говорить особеннымъ языкомъ, пересыпая свою рѣчь «словечками» и каламбурами. Правильнаго обихода, какой ведутъ обыкновенные люди, онъ не велъ, а ѣлъ тогда, когда ему хотѣлось, при томъ нерѣдко меню составлялъ неизмѣнно служившій ему официантъ.

— Ты что-жъ мнѣ подаль? волновался разъ при мнѣ Михаилъ Прововичъ. Это мнѣ, голубчикъ, надоѣло.

— Кушайте, Михаилъ Прововичъ, вкусное блюдо.

— Ужъ такъ и быть сегодня съѣмъ, а въ другой разъ не лѣзь съ однимъ и тѣмъ же!

Завсегдатайство Садовскаго въ ресторанѣ многими осуждалось, какъ отсутствіе домовитости и какъ проявленіе актерской распущенности, но это было несправедливо. Въ его исканіи людности Михаилъ Прововичъ проявлялъ, въ крайней степени, оригинальность. Не находя полнаго удовлетворенія въ стѣнахъ театра, онъ сталъ искать общественности тамъ, гдѣ жизнь отличалась неудержимымъ разнообразіемъ. Передъ нимъ мелькала толпа, приносившая къ его столу не вѣсти о своихъ семейныхъ дразгахъ, а напротивъ, ушедшіе отъ нихъ. Между ними встрѣчались субъекты, и неодобрительно относившіеся къ образу жизни артиста.

Разсказывали про такой случай.

Подошелъ къ Садовскому одинъ, мало знакомый ему, человѣкъ и философски замѣтилъ:

— Какъ это вы можете выносить такую жизнь? Мнѣ въ первый разъ приходится встрѣтить такого человѣка.

Садовскій въ душѣ обидѣлся, но наружу не показалъ этого и, какъ бы шутя, отвѣтилъ:

— Всяко бываетъ. Я вотъ тоже жду отъ нѣкоторыхъ людей, чтобъ они сказали хоть одно умное слово. И что-жъ вы думаете? Ждалъ, ждалъ, но такъ и не дождался.

— Вы про кого это говорите?—съ неудовольствіемъ спросилъ собеседникъ.

— А вамъ какое дѣло? Про кого хочу, про того и говорю!

Сказавъ это, Михаилъ Прововичъ развернулъ газету и сталъ читать. Надоѣдливому господину оставалось одно—уйти.

Вообще Садовскій, въ послѣднее время, нерѣдко проявлялъ раздраженіе и на его благодушномъ лицѣ подолгу оставалась небывалая тѣнь.

— Устарѣлъ я и нахожу сходство между собой и моими старыми дачами. Вижу разваливаются, а чинить не хочется. Думаю, что ужъ тутъ чинить, когда все похилилось.

За годъ или немного болѣе до его смерти пришелъ я къ нему въ ресторанъ, попросить прочесть пьесу. Взявши рукопись, онъ уныло проговорилъ:

— Ужъ не хотите ли вы дать мнѣ большую роль? Куда! Теперь я если играю, только маленькія роли, а большія не по силамъ стали.

При этомъ онъ сталъ разбирать мою работу и съ такой ясностью и отчетливостью анализировалъ ее, что объ его умственномъ оскудѣніи не могло быть и рѣчи. Но нервность проявлялась на каждомъ шагу.

— Опоздали, продолжалъ онъ улыбаясь, теперь не то нужно. Вотъ если бы ввели чертовщину, или порнографію, угодили бы всѣмъ. Теперь новыя лица и новыя пѣсни. Было наше время и оно придетъ, а теперь его нѣтъ.

Отъ его словъ вѣяло уныніемъ, но тутъ же онъ перешелъ въ свой обычный тонъ и сталъ саркастически посмѣиваться, надъ тѣми, кто составлялъ ряды этихъ новаторовъ.

Михаилъ Прововичъ былъ лицомъ исключительнымъ, и многіе, къ его фамилии, приставляли «Миша» Садовскій. На первый взглядъ, такое прилагательное можетъ показаться страннымъ и нелѣпымъ, но русскій человѣкъ этой приставкой выражаетъ свое истинное сердечное влеченіе. Въ этомъ словѣ «Миша» есть что-то теплое и задушевное. При этомъ указаніи намъ невольно припомнился любимецъ петербургской публики Варламовъ. Когда вы открываете многіе номера газетъ, то тамъ такъ и мелькаетъ «дядя Костя», или просто «Костя», что уже подразумѣвается, что это Константинъ Александровичъ. Другого Варламова нѣтъ; казалось бы, къ чему эта приставка? Но написавшій слово Костя Варламовъ, знаетъ, что этимъ прилагательнымъ онъ вызоветъ сочувствіе читателя.

И въ самомъ дѣлѣ, по ширинѣ натуръ, по симпатичности и по своей непосредственности эти оба артиста имѣли сходство. Бесѣдуя съ ними, всякій чувствовалъ себя легко и никто никогда не видалъ на ихъ лицахъ не только пренебреженія, а даже холодности, а напротивъ, слышался мягкій, снисходительный тонъ.

Приближавшаяся смерть не измѣнила въ Садовскомъ его обычнаго отношенія къ жизни.

Почувствовавъ легкое кровоизліяніе въ мозгъ, онъ грустно-шутливо проговорилъ:

— Первый звонокъ! Поѣздъ отходитъ на ту станцію, откуда никто не возвращается.

Однако, послѣ перваго приступа болѣзни врачамъ удалось его поправить, но такія поправки бывають, обыкновенно, непродолжительны. Наступило слѣдующее кровоизліяніе и послѣ двухдневной агоніи Михаилъ Прововичъ отошелъ въ лучшій міръ.

Погребеніе и проводы Москвой любимаго артиста, до послѣдняго пристанища, на Митрофаніевское кладбище, гдѣ погребень его знаменитый отецъ, были очень трогательны. Громадная толпа провожала его, и колесница едва могла вмѣстить вѣнки, какъ послѣдній привѣтъ усопшему.

Я упомянулъ уже, что жизнь покойнаго артиста не была полна

внѣшнихъ событій, поэтому мои воспоминанія ограничиваются тѣмъ, что онъ могъ давать только, какъ выразитель своего внутренняго міра. Для тѣхъ же, кто являлся преградой развитію его огромнаго таланта, это должно служить укоромъ. Мы же всегда сохранимъ о немъ память, какъ объ артистѣ, дававшемъ намъ высокія внутреннія наслажденія, и какъ о безупречномъ человѣкѣ и гражданинѣ своей страны.

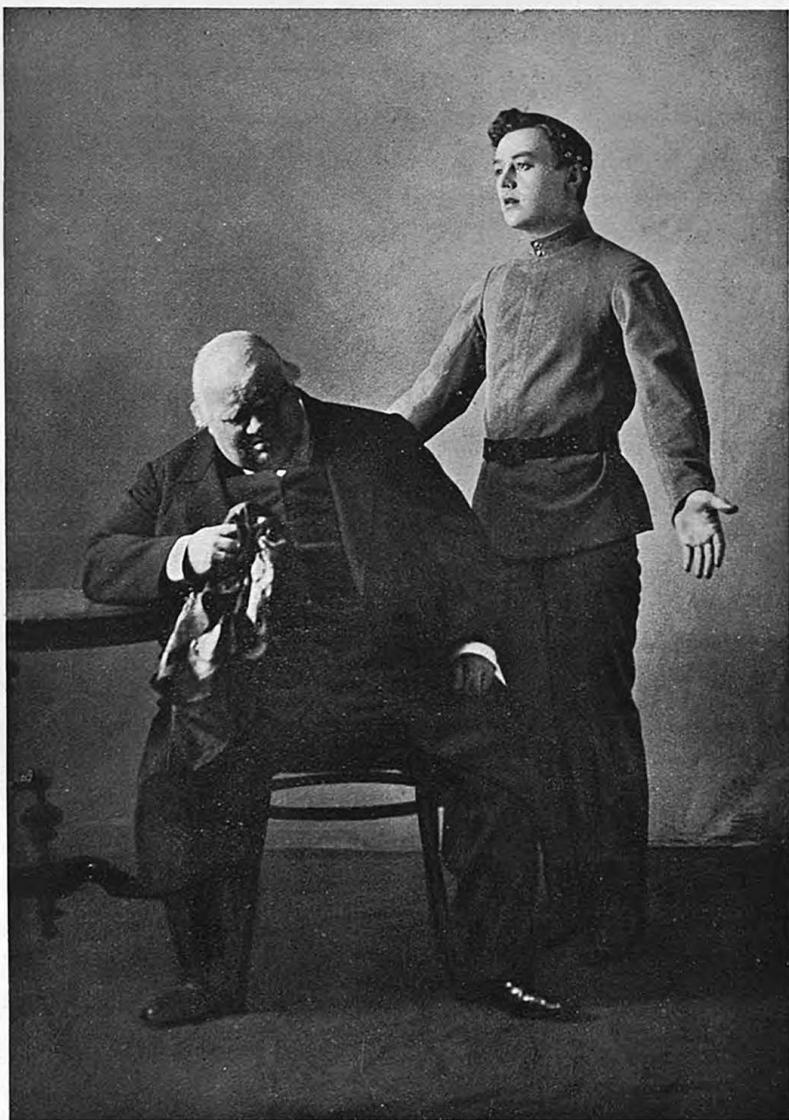
## БѢЛИНСКІЙ И ФРАНЦУЗСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАГЕДІЯ.

(Посвящается М. В. Веселовской).

ЮРІЯ ВЕСЕЛОВСКАГО.



ФРАНЦУЗСКАЯ классическая трагедія XVII столѣтія имѣла у насъ, въ Россіи, весьма своеобразную судьбу. Когда то она представлялась высшимъ идеаломъ, къ которому могли стремиться русскіе драматурги,—олицетвореніемъ всего прекраснаго, благороднаго и художественно-законченнаго. Недаромъ современники Сумарокова, желая выразить ему свое восхищеніе его творчествомъ, величали его «полночнымъ Расиномъ, другомъ Таліи и Мельпомены» (Василій Майковъ), «россійскимъ Расиномъ» (Елагинъ, въ сатирѣ «На петиметра и кокетокъ») и т. п., а самъ авторъ «Синава и Трувора» ставилъ себѣ въ заслугу то, что онъ стремился «явить Россіи театръ Расиновъ», и высказывалъ увѣренность, что онъ «славу Расина и Вольтера, пища на малоизвѣстномъ, хотя и прекрасномъ языкѣ, оставилъ своему народу». Княжнину, который, въ противоположность Сумарокову, отличался, какъ извѣстно, большою скромностью въ оцѣнкѣ своихъ заслугъ, пришлось выслушать, въ день перваго представленія «Дидоны», отъ одного изъ своихъ почитателей аналогичную фразу: «Вы—нашъ Расинъ». Подобно этому въ біографіи Княж-

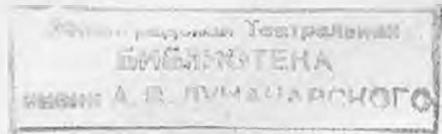


Г. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ ВАНЮШИНА и г. ВЛАДИМИРОВЪ ВЪ РОЛИ АЛЕКСЪЯ.  
„ДЪТИ ВАНЮШИНА“ С. А. НАЙДЕНОВА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

5282

нина, прилагавшейся къ собранію его сочиненій, можно было встрѣтить указаніе на то, что онъ «содѣлался нашимъ Эврипидомъ, нашимъ Расиномъ». Когда Сумароковъ пытался мотивировать и пояснить свое преклоненіе передъ французскими драматургами, обращаясь къ ихъ произведеніямъ, цитируя и разбирая отдѣльные отрывки, въ его отзывахъ не чувствовалось объективнаго анализа, мѣсто котораго заступали яркіе образчики такъ называемой *critique admirative*, дышавшіе безусловнымъ преклоненіемъ чуть ли не передъ каждымъ стихомъ драматурга-классика... Едва ли нужно вспоминать о томъ, что этотъ культъ Расина и Корнеля распространялся не только на самое ихъ творчество, отмѣченное печатью крупнаго дарованія, но и на внѣшнюю форму ихъ трагедій, на тѣ «правила и единства», которыхъ они считали необходимымъ строго придерживаться. Для того, чтобы тогда писать «безъ соблюденія обыкновенныхъ театральныхъ правилъ», по выраженію Екатерины II, нужно было обладать значительною долей смѣлости... Когда Карамзинъ, вдохновляемый восторженными отзывами о Шекспирѣ Ленца, выражаетъ въ предисловіи къ своему переводу «Юлія Цезаря» и въ «Письмахъ русскаго путешественника» пламенное сочувствіе творчеству великаго британскаго драматурга и старается доказать, что послѣдній стоитъ неизмѣримо выше Корнеля и Расина, онъ выступаетъ въ роли полемиста и смѣлаго новатора, расшатывающаго старые авторитеты, защищающаго такое литературное направленіе, которое еще не получило на русской почвѣ правъ гражданства... Сочувствіе французскому классицизму не исчезло безслѣдно даже въ такую пору, когда творчество Шекспира уже сдѣлалось гораздо болѣе извѣстнымъ и популярнымъ у насъ; изъ лицъ, симпатизировавшихъ ему въ XIX вѣкѣ, достаточно вспомнить здѣсь хотя бы Катенина, автора «Андромахи», переводчика «Сида», отдававшего французамъ рѣшительное предпочтеніе передъ Шекспиромъ.

Но, если въ культѣ французскихъ классиковъ XVII вѣка было когда то много односторонняго и доведеннаго до крайностей, нельзя, съ другой стороны, признать справедливымъ и желательнымъ то отношеніе къ Корнелю и Расину, которое одержало у насъ верхъ съ теченіемъ времени и уцѣлѣло



вплоть до нашихъ дней. На тѣхъ писателей, которые раньше считались первоклассными, образцовыми, установился постепенно какой то ироническій, почти пренебрежительный взглядъ. Они стали пользоваться репутаціей напыщенныхъ, высокопарныхъ, неестественныхъ; ихъ герои и героини были провозглашены лишенными жизни, ходульными, похожими скорѣе—на какія то олицетворенія пороковъ и добродѣтелей... При этомъ уже не дѣлалось исключенія ни для наиболѣе яркихъ, величавыхъ, могучихъ образовъ, созданныхъ Корнелемъ, ни для лучшихъ примѣровъ художественной передачи женской психологіи—въ «Андромахѣ», «Береникѣ» или «Федрѣ» Расина. Пьесы такъ называемыхъ «псевдо-классическихъ» драматурговъ давно уже исчезли изъ нашего репертуара и вплоть до нашихъ дней такъ и не вернулись въ него (за исключеніемъ «Федры», временно имѣвшей большой успѣхъ на сценѣ московскаго Малаго театра, благодаря прекрасной игрѣ М. Н. Ермоловой), несмотря на то, что за послѣднее время не было недостатка въ попыткахъ воскрешать старину, воссоздавать сценическое искусство прошлаго, искать *новаго*, освѣжающаго элемента—въ томъ, что отдѣлено отъ насъ нѣсколькими вѣками!..

Въ области исторіи литературы и критики у насъ дѣлалось очень мало для пересмотра вошедшихъ постепенно въ употребленіе отрицательныхъ оцѣнокъ французскаго классицизма—и только къ концу прошлаго столѣтія относятся единичныя попытки разобрать заново творчество Корнеля и Расина, и установить, чтò въ этомъ творествѣ, дѣйствительно, отжило свой вѣкъ, и что полно неувядаемой красоты, хотя бы и не похожей на то, что мы любимъ и цѣнимъ въ произведеніяхъ Шекспира, Шиллера или старыхъ испанскихъ драматурговъ. Около того же времени—послѣ громаднаго перерыва—появилось опять нѣсколько *переводовъ* французскихъ пьесъ XVII столѣтія на русскій языкъ («Le Cid», «Hogase», «Phèdre», «Athalie» <sup>1)</sup>). Но въ общемъ отношеніе нашей читающей публики и литературныхъ круговъ къ французской классической трагедіи

<sup>1)</sup> Переводы Поливанова, М. Чайковскаго, О. Чюминой.

оставляетъ и теперь многого желать... Извѣстное предубѣжденіе противъ «ложнаго классицизма», въ значительной степени усвоенное по традиціи, принятое на вѣру, такъ какъ мало кому приходило въ голову провѣрять самостоятельно то, что повторялось съ давнихъ поръ и даже вошло въ школьные учебники, мѣшало намъ оцѣнить то, что было дѣйствительно талантливаго, сильнаго и художественнаго въ созданіяхъ «величаваго генія» Корнеля и,—чтобы употребить опять выраженіе Пушкина,—«пѣвца влюбленныхъ женщинъ и царей»—Расина... За правилами, единствами, наперсниками, отголосками придворнаго этикета, нѣкоторыми искусственными приѣмами, не вполне удовлетворительною передачею античной жизни у насъ не всегда желали и умѣли рассмотреть ту *вѣчную правду* и *вѣчную красоту*, которую можно найти въ строгихъ, правильныхъ, какъ будто холодныхъ съ виду французскихъ трагедіяхъ столько же, сколько и въ болѣе свободномъ, широкому разнообразію и близкому къ жизни творествѣ Шекспира. Терминъ «ложный классицизмъ» у насъ все еще въ ходу, хотя въ наши дни его, конечно, давно слѣдовало бы оставить. До сихъ поръ не прекратилось и соединеніе въ отрицательныхъ оцѣнкахъ стараго французскаго театра—именъ Корнеля и Расина, несмотря на всю разницу ихъ натуръ и писательскихъ темпераментовъ, не говоря уже о томъ, что они были въ свое время противниками и соперниками, какъ представители двухъ различныхъ теченій въ области драмы. Словомъ, если за послѣднее время и замѣчаются, какъ было указано выше, нѣкоторые признаки поворота въ сторону болѣе объективнаго изученія классической трагедіи, то все же, въ общемъ, мы еще не пережили періода систематическаго игнорирования и отрицанія этой трагедіи, смѣнивашаго собою такую пору, когда ее готовы были превозносить до небесъ, но въ своемъ родѣ—столь же односторонняго и нежелательнаго.

Еще въ 1894 году П. Д. Боборыкинъ имѣлъ основаніе сказать—въ своей статьѣ «Судьбы русскаго романа»: «Подъ вліяніемъ нѣмцевъ <sup>1)</sup>», во

<sup>1)</sup> О происхожденіи термина *псевдоклассицизмъ*—см. ниже.

второй четверти вѣка стали называть *псевдо* или *лжекласицизмомъ* все движеніе, преимущественно— французской литературы, почти за цѣлыхъ два столѣтія или, по крайней мѣрѣ, за полтора ста лѣтъ. Мнѣ нѣтъ надобности распространяться объ этомъ. Никто не станетъ отрицать того, что условности формъ изящной литературы, какія были закрѣплены во Франціи авторитетомъ Буало и его послѣдователей, должны были, рано или поздно, вызвать реакцію, что и случилось... Все это такъ, но развѣ это оправдываетъ повтореніе избитаго общаго мѣста— обязательное признаніе формулы, прикрывающей собою предрасудокъ, который поддерживаетъ нежеланіе изучить, какъ слѣдуетъ, вѣкъ литературнаго роста во Франціи, представляющій собою законную гордость всей страны? А мы привыкли кидать все въ одну кучу и повторяютъ свое общее мѣсто о лжекласицизмѣ! Семнадцатый вѣкъ былъ *великимъ* литературнымъ вѣкомъ Франціи, имѣвшимъ значеніе для всей континентальной Европы. Онъ создалъ театръ, въ которомъ, при сколько нибудь честномъ и внимательномъ изученіи, вы найдете *самобытное* развитіе творчества. Нынче и англійская критика начинаетъ уже сопоставлять Шекспира съ Расиномъ и находить во французскомъ драматургѣ—психологѣ такія стороны творчества, которыми онъ можетъ поспорить съ авторомъ «Гамлета» и «Отелло»,—а у насъ еще принято относиться къ Расину съ брезгливостью <sup>1)</sup>».

Какъ же сложилась эта «брезгливость» по отношенію къ одному изъ наиболѣе славныхъ и блестящихъ періодовъ исторіи французской литературы? Почему, съ другой стороны, у насъ до сихъ поръ могутъ не отличать Корнеля отъ Расина, и ихъ обоихъ—отъ длиннаго ряда по большей части—посредственныхъ, лишенныхъ настоящаго дарованія подражателей? Здѣсь мы должны назвать одно крупное и славное имя, авторитетъ котораго немало способствовалъ тому, что у насъ поставили крестъ на французской трагедіи XVII вѣка, не считая нужнымъ произнести свое

<sup>1)</sup> П. Д. Боборыкинъ, «Судьбы русскаго романа»,—въ сборникѣ Общества Любителей Россійской Словесности «Починъ» (М. 1895); стр. 190—191.

собственное, болѣе самостоятельное сужденіе о ней,—на основаніи знакомства съ самыми произведеніями «псевдо-классиковъ».

Мы имѣемъ въ виду Бѣлинскаго, который, *изъ самыхъ лучшихъ побужденій*, полный самой горячей, восторженной любви къ театру и желанія видѣть, въ частности русской театр, свободно развивающимся, воспринимающимъ все лучшее, что было создано западно-европейскою драмою, ярко и художественно отражающимъ въ своемъ репертуарѣ всю полноту жизни, вступилъ когда то въ борьбу съ кодексами и правилами, такъ долго царившими на французской сценѣ, и много разъ возвращался въ самыхъ разнообразныхъ статьяхъ, иногда не имѣющихъ никакой связи съ Франціей и ея литературою, къ рѣзкой критикѣ французскаго классицизма. Мы вскорѣ увидимъ, чѣмъ объяснялись извѣстныя крайности и преувеличенія, которыя мы на этотъ разъ находимъ у знаменитаго критика, и чѣмъ онѣ были вызваны; пока же намъ нужно только констатировать то безусловное, не знающее вначалѣ никакихъ исключеній отрицаніе всякаго значенія французской классической трагедіи, которое десятки разъ отражается въ критическихъ статьяхъ Бѣлинскаго. Не нужно, конечно, останавливаться здѣсь особенно подробно на выдающихся заслугахъ нашего критика, какъ даровитаго популяризатора и истолкователя творчества Шекспира,—начиная съ «Литературныхъ мечтаній» постоянно возвращавшагося къ анализу его творчества, не измѣнившаго великому британскому драматургу въ теченіе всей своей дѣятельности,—несмотря на то, что его міросозерцаніе, какъ извѣстно, было въ другихъ отношеніяхъ, далеко неоднороднымъ въ различные періоды,—дававшего своимъ читателямъ прекрасныя характеристики Гамлета, Офеліи, Макбета, Ромео и Юліи и т. п. <sup>1)</sup> Насколько Бѣлинскій любилъ и цѣнилъ Шекспира, видно изъ того, что онъ касался его произведеній даже въ такихъ статьяхъ, которыя посвящены были совершенно другимъ писателямъ и литературнымъ направленіямъ; достаточно сказать, что о Шекспирѣ

---

<sup>1)</sup> Обзоръ многихъ (но не всѣхъ) отголосковъ «шекспиризма» Бѣлинскаго—см. въ интересной статьѣ проф. Н. Стороженко «Шекспиръ и Бѣлинскій» (въ его книгѣ «Опыты изученія Шекспира», стр. 254—274).

## БѢЛИНСКІЙ И ФРАНЦУЗСКАЯ ТРАГЕДІЯ.

упоминается въ очеркахъ, относящихся къ повѣстямъ Гоголя, «Древнимъ россійскимъ стихотвореніямъ» Кириши Данилова и т. д.! Многое изъ того, что было высказано въ данномъ случаѣ БѢлинскимъ, въ сущности, не устарѣло вплоть до нашихъ дней!

Но именно потому, что критикъ былъ такимъ убѣжденнымъ поклонникомъ творчества автора «Гамлета» и стремился убѣдить своихъ читателей въ превосходствѣ его дарованія, онъ считалъ нужнымъ вести борьбу съ представителями противоположнаго направленія,—словно боясь, что оно можетъ снова восторжествовать на русской сценѣ, не желая согласиться съ тѣмъ, что можно одновременно ставить очень высоко Шекспира—и воздавать должное таланту драматурговъ, въ иныхъ отношеніяхъ являющихся его антиподами! Зная горячую, порывистую, «неистовую» натуру БѢлинскаго, мы, конечно, и не удивимся тому, что онъ не былъ способенъ на спокойный художественный эклектизмъ, оцѣнивающей по заслугамъ все, что есть хорошаго у каждаго писателя, въ подобныхъ случаяхъ—прямо необходимый!.. Но все, что было высказано пламеннымъ панегиристомъ широты и мощи шекспировскаго творчества по адресу великихъ французовъ, естественно, должно было, въ виду той авторитетности, которая свойственна была сужденіямъ и приговорамъ критика въ глазахъ публики, оставить глубокой слѣдъ въ сознаніи русскаго общества и предопредѣлить отношеніе цѣлаго ряда поколѣній къ возвеличеннымъ раньше и развѣнчаннымъ теперь корифеямъ французской трагедіи... Такъ упрочилась у насъ «брезгливость» по отношенію къ Корнелю и Расину, такъ укоренилось убѣжденіе, что въ ихъ творествѣ нельзя найти ничего, кромѣ ходульности, громкихъ фразъ и дѣланныхъ эффектовъ!..

Независимо отъ общей оцѣнки французскаго классицизма, какъ литературнаго направленія, БѢлинскій неоднократно упоминаетъ о Корнелѣ и Расинѣ и, отзываясь съ ироніей о томъ культѣ, какимъ они были окружены, съ своей стороны произноситъ ихъ имена съ оттѣнкомъ пренебреженія или, по крайней мѣрѣ, съ легкою насмѣшкою... Говоря въ одной библиографической замѣткѣ 1838 года объ отношеніи романтиковъ къ литера-

турнымъ авторитетамъ прошлаго, онъ замѣчаетъ: «Франція разрушила *капища кумировъ своихъ*, сбросила ихъ статуи съ пьедесталовъ и разбила ихъ. Корнель, Расинъ, Буало, Мольеръ, Кребильонъ, потомъ Вольтеръ со всѣмъ энциклопедическимъ причтомъ,—все это было ниспровергнуто, отринуто». Сходную мысль БѢлинскій приводитъ въ другомъ случаѣ, касаясь роли нѣмецкой критики, какъ разрушительницы прежней популярности французскихъ писателей XVII—XVIII вѣковъ: «Но вдругъ все измѣнилось, когда самостоятельный геній германской націи разбилъ оковы псевдоклассицизма и низложилъ во прахъ съ алтарей храма искусства *миніатюрныя восковыя статуйки* Корнелей, Расиновъ, Мольеровъ, Буало, Вольтеровъ, Дюсисовъ и Кребильоновъ съ братіей» <sup>1)</sup>. Въ данномъ случаѣ весьма характерно, помимо упоминанія о «миніатюрныхъ восковыхъ статуикахъ», неожиданное сопоставленіе именъ Корнеля и Дюсиса, Вольтера и Кребильона... Впрочемъ, такого рода сопоставленіе не является чѣмъ то исключительнымъ у БѢлинскаго—подобные примѣры встрѣтятся намъ и въ другихъ его статьяхъ и замѣткахъ. Въ его разборѣ «Дѣйствительнаго путешествія въ Воронежъ» Ив. Раевича мы читаемъ: «Міръ, созданный Сумароковымъ, Дюкре де Менилемъ, Радклиффъ, Расиномъ, Корнелемъ и пр., есть міръ воображаемый, призрачный» <sup>2)</sup>... И между тѣмъ, упомянувъ въ другомъ случаѣ объ одномъ французскомъ писателѣ, доказывавшемъ въ шуточномъ письмѣ къ тѣни Дидро, «что драма есть ложный родъ и не принадлежитъ къ искусству, но что Корнель, Расинъ, Мольеръ, Вольтеръ, Шекспиръ—великіе люди», БѢлинскій замѣчаетъ: «какое дикое сближеніе именъ!» Въ статьѣ «Раздѣленіе поэзіи на роды и виды» послѣ указанія на то, что «Корнель и Расинъ почти два вѣка считались первыми трагиками въ мірѣ, а послѣ нихъ—Кребильонъ и Вольтеръ», критикъ прибавляетъ: «Но теперь ясно, что исторія драматической поэзіи во Франціи относится

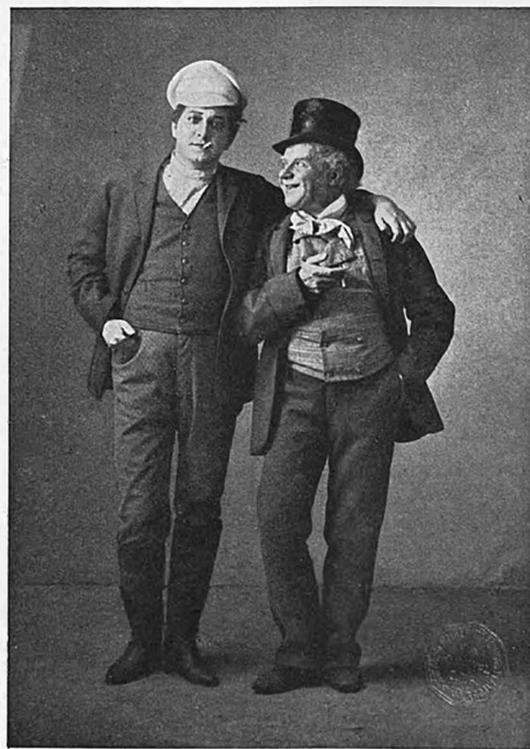
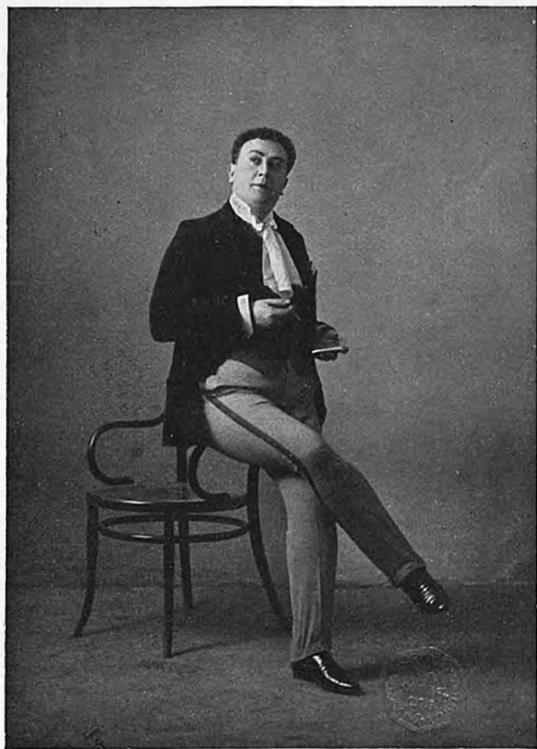
<sup>1)</sup> «Русская народная поэзія».

<sup>2)</sup> Вспомнимъ, кстати, что въ статьѣ о «Горѣ отъ ума» БѢлинскій приводитъ слѣдующій списокъ «*поэтическихъ уродовъ*»: «Корнель, Расинъ, Буало, Мольеръ, Кребильонъ, Вольтеръ, Дюсисъ, Аддисонъ, Попе, Альфьери...»

къ исторіи костюмовъ, модъ и общественныхъ нравовъ добраго стараго времени, но съ исторіей искусства ничего общаго не имѣеть». Поэзія Корнеля и Расина—ложная, риторическая поэзія, и намъ отъ нея спится такъ же сладко, какъ и отъ поэзіи Сумарокова... 1) Подобныхъ примѣровъ можно было бы привести еще немало, но едва ли въ этомъ есть необходимость. Мы чувствуемъ, что БѢлинскій, словно задѣтый за живое прежнимъ преклоненіемъ и благоговѣніемъ передъ драматургами XVII столѣтія, въ видѣ протеста старается, гдѣ только можно, развѣнчать, даже унижить ихъ, показать, что ему лично эти громкія имена ничего не говорятъ...

Въ чемъ же обвиняетъ критикъ французскую трагедію? Многія его нападки не имѣютъ непосредственнаго отношенія къ личности и дарованію Корнеля, Расина или кого либо изъ ихъ послѣдователей, а связаны, прежде всего, съ тѣмъ эстетическимъ кодексомъ, котораго они считали нужнымъ придерживаться, съ соблюденіемъ «единствъ», имѣвшихъ когда то, вопреки всему, большое значеніе, но съ современной точки зрѣнія, конечно, кажущихся стѣснительными для драматурга и придающихъ старымъ французскимъ пьесамъ совершенно особый колоритъ... Здѣсь можно было бы, однако, указать на то, что, если, напр., въ «Сидѣ», соблюденіе единствъ привело, мѣстами, къ явнымъ несообразностямъ, въ рядѣ другихъ пьесъ уже не чувствуется томительнаго гнета *règles et unités*,—что зависѣло, прежде всего, отъ удачнаго выбора сюжетовъ, легко укладывающихся въ рамки однѣхъ сутокъ, не измѣняющейся все время обстановки и т. д. Какъ бы то ни было, тѣ ограниченія, которыя все же неизбежно связаны были съ точнымъ соблюденіемъ «единствъ», хотя бы и введенныхъ въ свое время не безъ основанія, должны были, болѣе многого другого, возстановлять противъ французской классической трагедіи тѣхъ, кто былъ воспитанъ на Шекспирѣ и привыкъ къ совершенно иной «поэтикѣ и риторикѣ»... Далѣе БѢлинскій не разъ нападаетъ на французскихъ драматурговъ XVII вѣка за ихъ желаніе изображать, главнымъ образомъ, древне-греческую или

1) «Сочиненія Александра Пушкина», глава 1.



Г. ЛЕРСКІЙ (МИЛОВЗОРОВЪ) Г. ХОДОВЪ (НЕЗНАМОВЪ) И Г. ПЕТРОВСКІЙ (ШМАГА.)  
„БЕЗЪ ВИНЪ ВИНОВАТЫЕ “ А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

римскую жизнь, приближая, однако, эту жизнь къ современной имъ дѣйствительности, не выводя *подлинныхъ* представителей древняго міра, но, повидимому, не замѣчая этого обстоятельства... Въ иныхъ случаяхъ критикъ ставитъ Корнелю и Расину въ вину то, что ихъ герои не принадлежать, въ сущности, ни къ какой эпохѣ, ни къ какому опредѣленному народу, представляютъ собою выдуманные, искусственные образы, не связанные, ни съ древнимъ, ни съ новымъ міромъ, непохожіе на живыхъ людей; въ другихъ — онъ, наоборотъ, подчеркиваетъ *національно-французскій* характеръ многихъ римлянъ и грековъ, фигурирующихъ во французской классической трагедіи, доказываетъ, что французы всегда умѣли изображать только самихъ себя.. Получается, такимъ образомъ, извѣстное противорѣчіе,—причемъ теперь, послѣ всего, что было сдѣлано новѣйшими біографами и критиками для выясненія отголосковъ французской дѣйствительности, заключенныхъ въ трагедіи XVII вѣка, мы должны будемъ скорѣе склониться, хотя и съ оговорками, въ пользу *второго взгляда*, по крайней мѣрѣ,—поскольку рѣчь идетъ о Расинѣ.

Наряду съ этимъ, хотѣлось бы, конечно, встрѣтить у Бѣлинскаго указаніе на ту *силу таланта*, которая заставляетъ насъ мириться съ отдѣльными ошибками и неточностями, забывать о томъ, подлинные ли греки или римляне выступаютъ въ той или другой пьесѣ «псевдо-классиковъ», обращать главное вниманіе на обрисовку внутренняго міра ихъ героевъ или на способность автора потрясать и растрогивать зрителей... Но, къ сожалѣнію, по этой части мы ничего не найдемъ въ многочисленныхъ статьяхъ знаменитаго критика, въ которыхъ попутно затрогивается интересующій насъ вопросъ: напротивъ, онъ неоднократно возвращается къ характеристикѣ неестественности, искусственности и ходульности творчества французскихъ драматурговъ, обвиняетъ ихъ въ склонности къ декламации, резонерству, громкимъ фразамъ, внѣшнимъ эффектамъ... Вплоть до послѣднихъ лѣтъ его дѣятельности, о которыхъ рѣчь будетъ ниже, въ его сужденіяхъ о французскомъ классицизмѣ намъ почти не встрѣтится ни одной примирительной ноты, ни одной попытки найти у корифеевъ французской

## БѢЛИНСКІЙ И ФРАНЦУЗСКАЯ ТРАГЕДІЯ.

трагедіи что нибудь сильное и яркое, объясняющее ту славу, которую, такъ или иначе, она пользовалась такъ долго, очаровывая цѣлый народъ, вдохновляя крупнѣйшихъ дѣятелей на различныхъ поприщахъ...

Иныя сужденія, высказываемыя БѢлинскимъ, когда онъ хочетъ отгѣнить недостатки «ложно-классической» трагедіи, отличаются особенною рѣзкостью и враждебностью. Принято было считать эту трагедію возвышенною и величавою; вотъ какъ смотритъ на это критикъ: «Мнимое благородство и возвышенность французской классической трагедіи были не что иное, какъ мѣщанство во дворянствѣ, лакей во фракѣ барина, ворона въ павлиньихъ перьяхъ, обезьянское передразниваніе грековъ, ибо оно не согласовалось съ жизнью» <sup>1)</sup>. Немного выше мы находимъ общую характеристику такого рода поэзіи, которая является результатомъ подражательности: «ея величіе, благородство и идеальность похожи на паяца въ мишурной порфирѣ и бумажной коронѣ, важно расхаживающаго надъ входомъ въ балаганъ». Истинное искусство было, по мнѣнію критика, «унижено и поругано» французскими классиками, и поэтамъ новѣйшаго времени пришлось возвращать ему прежнее достоинство. Произведенія писателей XVII вѣка представляли собою «декламаторское резонерство, которое въ звучныхъ и гладкихъ стихахъ расплывалось *пошлыми сентенціями* въ сочиненіяхъ Корнеля, Расина, Буало, Мольера, Фенелона»... <sup>2)</sup> Этотъ категорическій приговоръ не можетъ не вызвать извѣстнаго недоумѣнія,—несмотря на все, что мы знаемъ объ отношеніи БѢлинскаго къ эпохѣ классицизма; въ самомъ дѣлѣ, драматурги XVII столѣтія, конечно, не могли предполагать, что со временемъ ихъ обвинять не только въ ходульности и отсутствіи настоящаго темперамента или павоса, но даже... въ пошлости. Совершенно подстать этому попадающее въ статьѣ «Русская литература въ 1840 году» ироническое замѣчаніе, что «геніальныя трагедіи (французскихъ драматурговъ) плѣняютъ только людей, чуждыхъ эстетическаго вкуса»,—или этотъ характерный риторическій вопросъ: «Въ самомъ дѣлѣ,

<sup>1)</sup> «О русской повѣсти и повѣстяхъ Гоголя».

<sup>2)</sup> «Менцель, критикъ Гете».

неужели мѣсто дѣйствія Корнелевскихъ и Расиновскихъ трагедій—земля, а не воздухъ, ихъ дѣйствующія лица—люди, а не маріонетки?.. 1) Въ такомъ духѣ выдержаны весьма многочисленные отзывы Бѣлинскаго о двухъ крупнѣйшихъ французскихъ драматургахъ-трагикахъ, попадающіеся иногда въ тѣхъ же самыхъ статьяхъ, которыя содержатъ въ себѣ весьма мѣткія и яркія оцѣнки творчества Шекспира...

Чѣмъ же объясняются особенно рѣзкія нападки Бѣлинскаго на французскую классическую трагедію,—въ отдѣльныхъ случаяхъ, быть можетъ, не лишеныя извѣстнаго основанія, но безусловно доведенныя до крайностей и парадоксальныхъ утвержденій, повлекшія за собою игнорированіе тѣхъ безспорныхъ художественныхъ достоинствъ, которыхъ въ наши дни не можетъ не отмѣтить въ творествѣ Корнеля и Расина ни одинъ объективный изслѣдователь? Скажемъ прямо: одною изъ причинъ этого враждебнаго отношенія, несомнѣнно, было недостаточное знакомство знаменитаго критика съ тѣми произведеніями, которыя онъ задался цѣлью развѣнчать и дискредитировать въ конецъ. Если мы просмотримъ всѣ эти десятки отзывовъ и упоминаній о французскомъ классицизмѣ, попадающіеся у Бѣлинскаго, намъ бросится въ глаза одна характерная подробность: критикъ ограничивается общими приговорами и суровыми оцѣнками французскаго классицизма, не приводя примѣровъ изъ отдѣльныхъ произведеній Корнеля и Расина, даже не называя ихъ! Изъ трагедій Корнеля у Бѣлинскаго не упомянуто *ни одной*; что касается Расина, то изъ всѣхъ его пьесъ выдѣлена «Iphigénie en Aulide»—по случаю постановки русскаго перевода ея (М. Лобанова) на сценѣ Александринскаго театра, хотя содержаніе пьесы въ рецензій опять таки не затронуто; да еще въ одномъ случаѣ процитированъ одинъ стихъ изъ трагедіи «Федра»—знаменитое начало монолога Терамена: «A peine nous sortions des portes de Trézène»... Невольно вспоминается, въ видѣ контраста, что Пушкинъ, высказывая, хотя бы въ лаконической формѣ, различные доводы за и противъ фран-

---

1) «Двѣ статьи о Лермонтовѣ».

цузскаго театра XVII вѣка, обнаружилъ все же знакомство съ такими пьесами, какъ «Горацій», «Поліевктъ», «Британникъ», «Ифигенія», «Федра»... Можно утверждать, что, какъ бы велико ни было предубѣжденіе Бѣлинскаго противъ французской трагедіи, онъ, при его художественномъ чутьѣ, все же оцѣнилъ бы своеобразную красоту наиболѣе сильныхъ и вдохновенныхъ отрывковъ изъ лучшихъ созданій Корнеля и Расина, если бы имѣлъ случай ближе ознакомиться съ ними... Вспомнимъ, что въ продолженіе всей дѣятельности Бѣлинскаго, какъ въ его статьяхъ, такъ и въ его письмахъ очень опредѣленно отражалось всегда впечатлѣніе, произведенное на него тѣми или другими образцами западно-европейской литературы. Разъ онъ не упоминаетъ ни объ одномъ героѣ французской трагедіи, не приводитъ ни одной сцены или монолога для иллюстраціи своихъ общихъ приговоровъ и характеристикъ, это, несомнѣнно, указываетъ на то, что онъ никогда спеціально не изучалъ творчества французскихъ драматурговъ XVII столѣтія и довольствовался рано сложившимся общимъ представленіемъ о немъ. То, что мы знаемъ изъ біографіи Бѣлинскаго относительно постепеннаго хода его самообразованія, только подтверждаетъ подобнаго рода предположеніе!

Немаловажную роль сыграло въ данномъ случаѣ и собственное критику, въ теченіе московскаго періода его дѣятельности, предубѣжденіе вообще—противъ всего французскаго. Рука объ руку съ преклоненіемъ передъ германскою философіей и культурою шло у него опредѣленное анти-французское направленіе, яркимъ образчикомъ котораго можетъ служить, напр., эта коротенькая фраза: «Андрэ Шенье былъ истинный поэтъ, *хотя и французъ*». Наряду съ классиками XVII вѣка, онъ нападаетъ въ эту пору съ большою рѣзкостью, на энциклопедистовъ — съ одной стороны, на французскихъ романтиковъ, возставшихъ противъ монополіи того же самаго классицизма, — съ другой... Въ отрывкѣ изъ неоконченной статьи о Фонвизинѣ и Загоскинѣ мы находимъ, наримѣръ, весьма отрицательную оцѣнку французской литературы, науки, критики, умственной и общественной жизни, причемъ, въ видѣ контраста, отмѣчаются и возвеличиваются досто-

инства германской стихіи. Для нѣмца, по словамъ критика, «всякое явленіе жизни есть таинственный іероглифъ, священный символъ или, наконецъ, органическое, живое созданіе, и для нѣмца понять явленіе бытія значитъ— проникнуть въ источникъ его жизни, прослѣдить біеніе его пульса, трепетаніе внутренней, сокровенной жизни, найти его соотношеніе къ общему источнику жизни и въ частномъ увидѣть проявленіе общаго». «Для нѣмца безконечный міръ Божій есть проявленіе, въ живыхъ образахъ и формахъ, духа Божія, все произведшаго и во всемъ являющагося, книга съ семью печатами, а знаніе — храмъ, куда входитъ онъ съ омовенными ногами, съ очищеннымъ сердцемъ, съ трепетомъ благоговѣнія и любви къ Источнику всего; и потому то и въ наукѣ, и въ *искусствѣ*, и въ жизни, у нѣмцевъ все запечатлѣно характеромъ религіозности», и т. д. О французахъ здѣсь, наоборотъ, говорится, что они смотрятъ лишь на внѣшнюю сторону предмета, которая одна только имъ доступна, что они изучаютъ каждое явленіе въ отдѣльности, безъ отношенія къ общему, что они могутъ быть отличными математиками, медиками, обогащать науку наблюденіями, опытами, фактами, но «впадаютъ въ произвольность понятій и риторіку или начинаютъ возставать противъ общаго и одинаго, какъ противъ мечты», какъ только дѣло доходитъ «до сокровеннѣйшаго и глубочайшаго значенія предметовъ». «Для француза все въ мірѣ ясно и опредѣленно, какъ дважды два—четыре»; «посмотрите, какъ слабы, ничтожны во Франціи узы семейственности, родства»; «для француза не важно, что онъ такое, а важно, что о немъ говорятъ, — онъ весь во внѣшности»; «евангельскія истины не глубоко вошли въ жизнь французовъ»; вотъ какого рода общія оцѣнки попадаютъ въ этой статьѣ, характерной для того періода, когда все французское, а въ частности—французская литература и искусство, встрѣчали инстинктивную антипатію со стороны Бѣлинскаго, стремившагося доказать безусловное превосходство *германскаго* элемента.

Здѣсь можно было бы, конечно, привести и отдѣльныя мѣста изъ нѣкоторыхъ другихъ статей нашего критика, также проникнутыя этою своеобразною «галлофобіей». «Въ отношеніи къ разсудку и практическому

уму ни одинъ народъ въ мірѣ не можетъ равняться съ французами, но зато какой же народъ въ Европѣ бѣднѣ ихъ разумностью, фантазіей и эстетическимъ чувствомъ»,—читаемъ мы, напр., въ одной библиографической замѣткѣ Бѣлинскаго, относящейся къ 1839 году. То же отрицательное отношеніе ко всему французскому отражается и въ нѣкоторыхъ письмахъ его, какъ извѣстно, представляющихъ собою вообще весьма цѣнный матеріалъ для выясненія его міросозерцанія. Въ письмѣ къ Д. П. Иванову, изъ котораго приведены обширные отрывки въ книгѣ А. Н. Пыпина «Бѣлинскій, его жизнь и переписка», и которое дѣйствительно, весьма интересно для характеристики взглядовъ критика во второй половинѣ 30-хъ годовъ, намъ опять попадутся слишкомъ хорошо знакомыя строки, проникнутыя отрицательнымъ, скептическимъ отношеніемъ къ французской стихіи. «Во Франціи и наука, и искусство, и религія сдѣлались или, лучше сказать, всегда были орудіемъ политики, и потому тамъ нѣтъ ни науки, ни искусства, ни религіи»: «Французы все выводятъ изъ настоящаго положенія общества, и потому у нихъ нѣтъ вѣчныхъ истинъ, но истины дневныя, т. е. на каждый день новыя истины». «Новѣйшіе французы хватились за нѣмцевъ, но не поняли ихъ, потому что французъ никогда не можетъ возвыситься до всеобщности и, на зло самому себѣ, всегда остается французомъ, а въ области мышленія должны исчезать всѣ національныя различія, и долженъ оставаться одинъ *человѣкъ*. Итакъ, къ чорту французовъ: *ихъ вліяніе, кромѣ вреда, никогда ничего не приносило намъ. Мы подражали ихъ литературѣ—и убили свою!*...» <sup>1)</sup>

На всѣхъ этихъ заявленіяхъ, направленныхъ противъ Франціи и французовъ, намъ поневолѣ пришлось остановиться нѣсколько дольше, такъ какъ они очень многое объясняютъ въ томъ рѣзкомъ, часто-пренебрежительномъ тонѣ, какимъ отличаются отзывы Бѣлинскаго о французской классической трагедіи. Они дѣлаютъ также понятнымъ, почему критикъ не считалъ нужнымъ заниматься детальнымъ изученіемъ творчества Корнеля

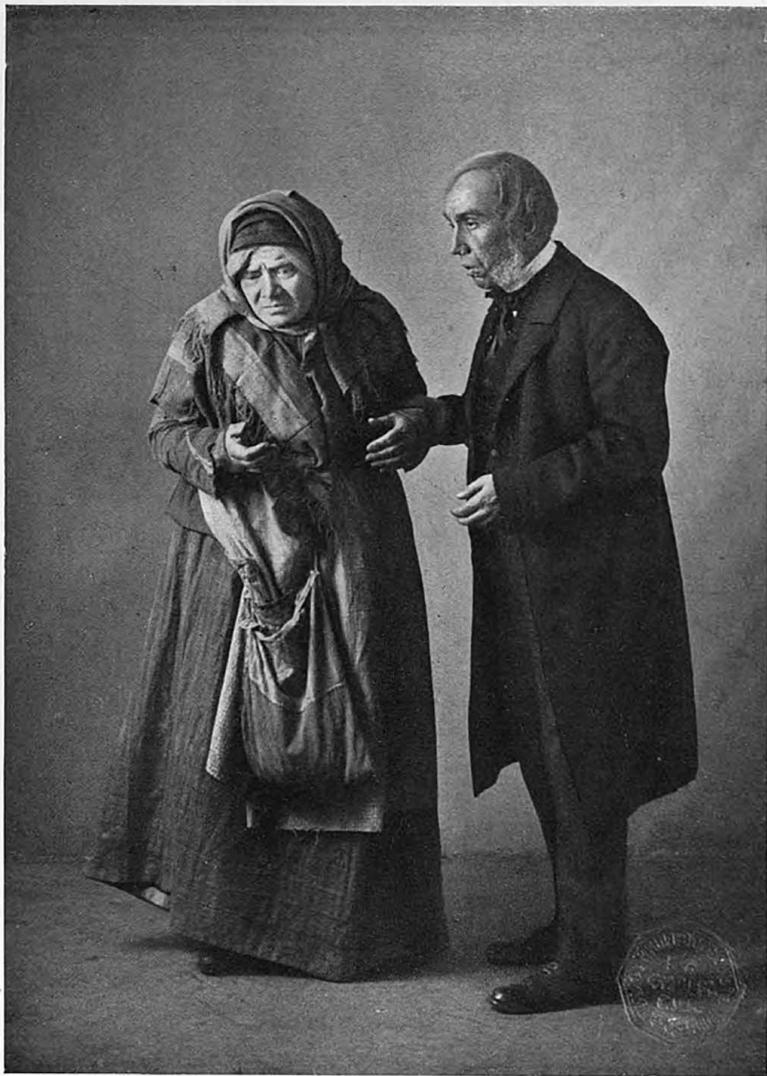
---

<sup>1)</sup> «Бѣлинскій, его жизнь и переписка», стр. 155.

и Расина и провѣрять на отдѣльныхъ примѣрахъ свое апіорное мнѣніе объ этомъ творествѣ. Разъ онъ былъ заранѣ увѣренъ, что «изъ Назарета не можетъ быть ничего добраго», что національный характеръ и историческія традиціи французовъ предопредѣляютъ степень цѣнности всего того, что они могутъ создать на различныхъ поприщахъ, а слѣдовательно—и въ сферѣ искусства, насъ не удивить, что онъ довольствовался рано имъ усвоенными суммарными приговорами, сводившимися къ обвиненію классической трагедіи въ неестественности, ходульности, безжизненности и т. п. Но что было источникомъ этихъ отрицательныхъ приговоровъ, подъ чьимъ вліяніемъ сложились взгляды Бѣлинскаго на французскій театръ XVII столѣтія? Отвѣтить на это, конечно, не трудно: слишкомъ очевидна генетическая связь между тѣмъ, что когда то высказывалось по адресу французскихъ драматурговъ Лессингомъ и его послѣдователями—и тѣмъ, что ставитъ имъ въ вину русскій критикъ! Авторъ «Гамбургской драматургіи», иронизировавшій надъ «великимъ Корнелемъ», стремившійся развѣнчать его «Rodogune» и показать на этомъ примѣрѣ, что его творчество противорѣчитъ правдѣ, осмѣивавшій отдѣльныя сцены или осложненія основной интриги, возстававшій вообще противъ французскаго классицизма, въ которомъ онъ не хотѣлъ видѣть никакихъ достоинствъ кромѣ чисто внѣшнихъ, конечно, былъ вдохновителемъ и духовнымъ родоначальникомъ русскихъ бойцовъ за болѣе свободный, не стѣсненный никакими незыблемыми правилами и кодексами театръ, въ томъ числѣ — и Бѣлинскаго! Желаніе постоянно противопоставлять Шекспира — Корнелю и Расину, съ цѣлью показать превосходство перваго,—это желаніе, свойственное у насъ еще Карамзину, который въ «Письмахъ русскаго путешественника» обращался къ знатокамъ французскаго театра съ просьбою «найти въ Корнелѣ или въ Расинѣ что нибудь подобное, напримѣръ, Шекспировымъ стихамъ, въ устахъ старца Леара, изгнаннаго собственными дѣтьми его», несомнѣнно было воспринято Бѣлинскимъ изъ нѣмецкой критики, вначалѣ окруженной въ его глазахъ особеннымъ ореоломъ, какъ и вообще — все германское... При этомъ усвоено было и то, что было, сравнительно, болѣе вѣрнаго и

мѣткого въ нападкахъ этой критики на драматурговъ XVII столѣтія, и то, что съ современной точки зрѣнія представляется одностороннимъ, утрированнымъ, несправедливымъ.

Въ самомъ дѣлѣ, только въ пылу полемики съ фанатическими приверженцами классицизма и противниками Шекспировскаго творчества, обвинявшагося въ грубости, вульгарности, беспорядочности или отсутствіи мѣры и художественнаго вкуса, можно было говорить о Корнелѣ и Расинѣ ироническимъ или снисходительнымъ тономъ, забывая о величавыхъ образахъ, созданныхъ первымъ, о тонкомъ психологическомъ анализѣ и передачѣ едва уловимыхъ оттѣнковъ чувства — въ пьесахъ второго, наконецъ, о томъ обаяніи, какимъ вплоть до новѣйшей поры было окружено творчество ихъ обоихъ въ глазахъ цѣлаго народа,—обаяніи, надъ которымъ оказалось почти безсильнымъ всеразрушающее время! Только подъ вліяніемъ этой полемики можно было сосредоточить все вниманіе на дефектахъ самой классической теоріи и стѣснительныхъ особенностяхъ «единствъ и правилъ»,— какъ будто не придавая большого значенія вопросу о степени *таланта*, обнаруженнаго авторомъ въ томъ или другомъ произведеніи, постоянно возвращаясь къ анализу *внѣшней формы* и общихъ, обязательныхъ приемовъ, не проводя притомъ должной грани между наиболѣе крупными драматургами и ихъ неудачными послѣдователями... Отрицательная оцѣнка французской классической трагедіи, формулированная нѣмецкою критикою въ XVIII столѣтіи и съ легкой руки Бѣлинскаго получившая права гражданства на русской почвѣ, привела у насъ, въ сущности, къ довольно прискорбнымъ результатамъ. Она продержалась очень долго, не утратила прежняго авторитета вплоть до такой поры, когда «защищать» Шекспира уже больше не приходилось, такъ какъ его значеніе давно было признано всѣми, когда уже отнюдь нельзя было опасаться, что старыя «единства» вновь найдутъ сторонниковъ и послѣдователей, когда, казалось бы, уже наступило время для вполне объективной оцѣнки Корнеля и Расина, которая должна была открыть у нихъ немало параллелей къ лучшимъ сценамъ и мотивамъ трагедій Шекспира, немало истинныхъ, неумирающихъ красотъ, — наряду



Г. ЖА ЧИЖЕВСКАЯ ВЪ РОЛИ ГАЛЧИХИ И Г. ПАШКОВСКИЙ ВЪ РОЛИ ИВАНА.  
„БЕЗЪ ВИНЪ ВИНОВАТЫЕ“ А.Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА

съ извѣстными условностями и устарѣвшими приѣмами!.. Вотъ почему у насъ такъ мало сдѣлано было до сихъ поръ для пересмотра ходячихъ, традиціонныхъ оцѣнокъ французской трагедіи XVII столѣтія; вотъ почему такую чуждою оставалась для нашей читающей публики самая мысль о томъ, что можетъ существовать театръ, во многомъ—діаметрально противоположный Шекспировскому и все же, *въ своемъ родѣ*, выдающійся и прекрасный!.. Между тѣмъ, еще Пушкинъ, отнюдь не склонный идеализировать французскій классицизмъ, сумѣлъ разграничить требованія и предписанія классической теоріи—и личный индивидуальный талантъ отдѣльныхъ драматурговъ, которые ея придерживались,—высказавъ въ одномъ случаѣ тотъ взглядъ, что «Расинъ великъ, несмотря на узкую форму своей трагедіи»... <sup>1)</sup>

До послѣдняго времени принято было считать, что изъ Германіи почерпнуты были не только пустившее у насъ глубокіе корни отрицательное отношеніе къ творчеству французскихъ классиковъ XVII столѣтія, но и самый терминъ «псевдоклассицизмъ» или «ложный классицизмъ», ставшій у насъ общеупотребительнымъ въ тѣхъ случаяхъ, когда рѣчь идетъ о писателяхъ эпохи Людовика XIV и ихъ непосредственныхъ или болѣе позднихъ ученикахъ и подражателяхъ. Между тѣмъ нѣмецкая критика неповинна въ созданіи этого термина, котораго не употребляетъ, напр., и Лессингъ, при всемъ его враждебномъ отношеніи къ французскимъ драматургамъ! Въ одномъ изъ наиболѣе любопытныхъ примѣчаній къ пятому тому новѣйшаго собранія сочиненій Бѣлинскаго С. А. Венгеровъ отмѣтилъ тотъ фактъ, что, не говоря уже о французахъ, которые считаютъ эпитетъ «ложно-классическій» совершенно непримѣнимымъ къ одному изъ наиболѣе славныхъ періодовъ французской литературы,—въ наши дни даже нѣмцы въ трудахъ по исторіи словесности никогда его не употребляютъ и, видимо, даже не знаютъ объ его существованіи, тогда какъ у насъ онъ вошелъ и въ серьезныя историко-литературныя изслѣдованія, и даже въ школьные учебники... Впервые онъ былъ употребленъ Бѣлинскимъ, въ статьѣ его о «Горѣ отъ ума» (1840 г.), заключающей въ себѣ, между прочимъ, рѣзкія

<sup>1)</sup> Статья «О драмѣ» (1830 г.).

нападки на французовъ, общій колоритъ которыхъ уже знакомъ намъ; здѣсь попадаетъ, между прочимъ, слѣдующая фраза: «Очевидно, что *классицизмъ, какъ его понимали французы, и какъ онъ перешелъ отъ нихъ къ намъ, былъ псевдо-классицизмъ*, столько же походившій на греческій, сколько маркизы XVIII вѣка походили на боговъ, царей и героев древней Греціи». Эта фраза, имѣвшая цѣлью лишній разъ отмѣтить разницу между подлинною античною стихіей — и ея воспроизведеніемъ у французскихъ драматурговъ, имѣетъ извѣстное историческое значеніе, такъ какъ она впервые ввела въ обращеніе получившій у насъ вскорѣ полныя права гражданства терминъ. Любопытно, что Бѣлинскій, какъ справедливо замѣчаетъ г. Венгеровъ, очень скоро забылъ объ этомъ обстоятельствѣ; въ статьѣ, посвященной второму тому книги «Сто русскихъ литераторовъ» (1841), онъ приписалъ свое собственное созданіе Надеждину, будто бы употребившему это выраженіе, хотя послѣдній въ своей диссертациі говорилъ только о «*нео-классицизмѣ*»<sup>1)</sup>. Такимъ образомъ, этотъ терминъ, столь часто фигурирующій у Бѣлинскаго (но не въ самыхъ раннихъ его произведеніяхъ, гдѣ еще говорится просто о *классицизмѣ*), не былъ заимствованъ ни у Лессинга и его послѣдователей, ни у Надеждина, *принадлежалъ самому критику*; но идейное содержаніе тѣхъ нападокъ, которыя за нимъ скрывались, находилось, безспорно, въ тѣсной связи съ тѣмъ теченіемъ германской умственной жизни, которое призывало обратиться всецѣло къ Шекспиру и видѣть высшій идеалъ драмы какъ разъ—въ творествѣ того, кого когда то иные готовы были называть «пьянымъ дикаремъ»—съ легкой руки Вольтера!..

Можетъ явиться вопросъ: почему же Бѣлинскій не измѣнилъ радикально своего отношенія къ творчеству Корнеля и Расина во второмъ періодѣ своей дѣятельности, когда ослабѣло, а потомъ и прекратилось его восторженное преклоненіе передъ германскою стихіей и то апріорное отрицаніе всего французскаго, съ которымъ намъ неоднократно приходилось

<sup>1)</sup> Полное собраніе сочиненій Бѣлинскаго, въ 12-ти томахъ, подъ редакціей и съ примѣчаніями С. А. Венгерова. Томъ V (Спб. 1901); стр. 542—543.

сталкиваться? Извѣстно, что, переживъ періодъ доведеннаго до крайностей гегельянства и «примиренія съ дѣйствительностью», критикъ сталъ совершенно по другому смотрѣть на цѣлый рядъ предметовъ и вопросовъ, измѣнилъ, въ частности, свое отношеніе ко многимъ писателямъ и произведеніямъ, со свойственною ему откровенностью, порывистостью и благородствомъ беспощадно осудилъ самъ, въ письмахъ къ близкимъ, то, что еще недавно высказывалъ въ печати, считая это безспорною истиною! Къ числу тѣхъ взглядовъ, за которые Бѣлинскій готовъ былъ теперь всего болѣе осуждать самого себя, принадлежало и его отрицаніе всего французскаго. Въ извѣстномъ письмѣ его къ Боткину, гдѣ, между прочимъ, онъ рѣзко критикуетъ свои недавнія статьи о Менцелѣ и о «Горѣ отъ ума», мы находимъ, съ другой стороны, слѣдующую фразу: «А дичь, которую изрыгалъ я въ неистовствѣ, съ пѣною во рту, противъ французовъ, этого энергическаго, благороднаго народа, льющаго кровь свою за священнѣйшія права человѣчества!.. Проснулся я—и страшно вспомнить мнѣ о моемъ снѣ!» Начиная съ этой поры, уже не можетъ быть рѣчи о принципиальной антипатіи Бѣлинскаго къ французской стихіи,—напротивъ того, интересъ къ Франціи все возрастаетъ у него вплоть до конца его дней. Но, зная какой характеръ приняли убѣжденія и идеалы критика во второмъ періодѣ его дѣятельности, мы не удивимся тому, что даже въ эту пору французская классическая литература не стала предметомъ его спеціального, всесторонняго изученія. Въ самомъ дѣлѣ, та Франція, которая отнынѣ привлекаетъ и вдохновляетъ Бѣлинскаго, это—Франція Жоржъ-Сандъ, Луи Блана, Фурье, но не Корнеля и Расина!.. Отстаивая теперь идею общественнаго служенія литературы, ея тѣсной связи съ народной жизнью и важной культурной и освободительной миссіи, которая на ней лежитъ, онъ не могъ найти для себя подходящаго и интереснаго матеріала въ такую эпоху, когда лучшіе драматурги Франціи творили, прежде всего, для ограниченнаго круга любителей и цѣнителей театра, принадлежавшихъ къ высшему обществу, взгляды и вкусы котораго они поневолѣ принимали въ соображеніе,—когда трагедія не затрагивала никакихъ вопросовъ, которые

имѣли бы непосредственное отношеніе къ судьбѣ народа, въ противоположность XVIII вѣку, сдѣлавшему театральные подмостки мѣстомъ идейной проповѣди или смѣлой политической агитаціи.

И все же въ эту пору, какъ бы подъ вліяніемъ измѣнившихся взглядовъ Бѣлинскаго на все французское, мы находимъ въ отдѣльныхъ статьяхъ его такія мѣста, которыя раньше, быть можетъ, не вышли бы изъ подъ его пера и словно указываютъ на подготавливавшійся поворотъ въ его воззрѣніяхъ на французскую трагедію классическаго періода... Отрицательныя оцѣнки и не особенно лестныя подчасъ эпитеты еще не исчезли безслѣдно, но рядомъ съ этимъ уже чувствуется и что то другое. Бѣлинскій старается, напримѣръ, оттѣнить ту пропасть, которая отдѣляетъ французскихъ классиковъ, какъ бы ни относиться къ нимъ, отъ ихъ русскихъ подражателей, вродѣ Озерова. Онъ указываетъ на то, что «риторика Корнеля, Расина и Вольтера всегда будетъ выше риторики Озерова» <sup>1)</sup>, что для французскихъ читателей не могли бы представить интереса переводы русскихъ трагедій, такъ какъ «у нихъ есть Корнель и Расинъ, и второстепенные ихъ трагики лучше Озерова», смѣется надъ тѣмъ, что «Сумароковъ, по убѣжденію его современниковъ, далеко оставилъ за собою и баснописца Лафонтэна и трагиковъ Корнеля и Расина» <sup>2)</sup>. Въ статьѣ «Голосъ въ защиту отъ *Голоса въ защиту русскаго языка*» мы встрѣчаемъ слѣдующее характерное мѣсто: «Что французскій языкъ былъ разработанъ и развитъ два вѣка назадъ, это—фактъ, несмотря на всѣ цитаты *Москвитянина*. Тутъ невозможны никакія параллели съ русскимъ языкомъ. *Не говоря уже о превосходствѣ генія*, сравните по чистотѣ языка Расина (и даже Корнеля) съ Озеровымъ—и вы увидите, что тутъ неумѣстны всѣ сравненія, а между тѣмъ это—писатели XVII вѣка, Озеровъ же—писатель XIX вѣка. Тутъ нечего восклицать: «этому ли богатству намъ завидовать»? Именно этому». Нѣсколько иначе сталъ теперь смотрѣть Бѣлинскій и на тотъ фактъ, что французская класическая трагедія, хотя и стремившаяся до извѣстной

<sup>1)</sup> «Русская литература въ 1841 году».

<sup>2)</sup> «Мысли и замѣтки о русской литературѣ».

степени подражать греческимъ и латинскимъ образцамъ, все же носила національную окраску и была, такъ или иначе, связана со своею эпохою и вліяніемъ окружающей среды: прежде это представлялось ему только лишнимъ нагляднымъ подтвержденіемъ того, что французамъ недоступно все вѣчное, абсолютное, теперь же онъ готовъ, если не оправдать, то объяснить этотъ фактъ, постепенно приходя вмѣстѣ съ тѣмъ къ тому выводу, что нельзя прилагать современную мѣрку къ произведеніямъ отдаленной эпохи, которая являются ея продуктомъ, что многое въ этихъ произведеніяхъ становится понятнымъ, если примѣнить чисто *историческую* точку зрѣнія...

Эти взгляды отразились, между прочимъ, весьма ярко въ статьѣ «Мысли и замѣтки о русской литературѣ». Здѣсь Бѣлинскій категорически высказывается въ томъ смыслѣ, что «съ чисто теоретической точки зрѣнія, не прибѣгая къ живому историческому созерцанію, не много хорошаго можно найти во французской литературѣ, восторгаясь нѣмецкой», потому что «нѣмецкая эстетика вышла изъ ученаго кабинета, а нѣмецкая поэзія вышла изъ нѣмецкой эстетике», тогда какъ французская «вышла изъ общественной и исторической жизни и тѣсно слита съ нею». Тотъ отрывокъ, который слѣдуетъ за этимъ, представляетъ собою самое яркое и интересное, что только было написано Бѣлинскимъ по вопросу о французской трагедіи, ея достоинствахъ и недостаткахъ (какъ мы сейчасъ увидимъ, критикъ и въ эту пору продолжалъ возмущаться стѣснительнымъ вліяніемъ «règles et unités»): «Поэтому о французской литературѣ нельзя судить по готовой теоріи, не впаши въ односторонность и не доходя до ложныхъ выводовъ. Трагедіи Корнеля, правда, очень уродливы по ихъ классической формѣ, и теоретики имѣютъ полное право нападать на эту китайскую форму, которой поддался величавый и могущественный геній Корнеля вслѣдствіе насильственнаго вліянія Ришелье, который и въ литературѣ хотѣлъ быть первымъ министромъ. Но теоретики жестоко ошиблись бы, если бы за уродливой псевдоклассической формой корнелевскихъ трагедій проглядѣли страшную внутреннюю силу ихъ паѳоса! Французы

нашего времени говорятъ, что Мирабо обязанъ Корнелю лучшими вдохновеніями своихъ рѣчей. Послѣ этого удивляйтесь французамъ, что они забываютъ скоро свои романтическія трагедіи à la Шекспиръ—и до сихъ поръ читаютъ и всегда будутъ читать стараго Корнеля. Каждый изъ знаменитыхъ ихъ писателей неразрывно связанъ съ эпохою, въ которой онъ жилъ, и имѣетъ право на мѣсто не въ одной исторіи французской литературы, но и въ исторіи Франціи».

Это—высоко любопытныя строки, наводящія на много мыслей, столь непохожія на то, что высказывалъ самъ Бѣлинскій въ ту пору, когда онъ самъ еще не отрѣшился отъ вліянія «теоретиковъ», не пришелъ къ сознанію «страшной внутренней силы павоса» французскихъ классиковъ. Вспомнимъ кстати, что въ относящейся къ 1847 году замѣткѣ Бѣлинскаго «Нѣсколько словъ о чтеніи романовъ» попадаетъ, между прочимъ, эта интересная, но нѣсколько неожиданная, послѣ всѣхъ нападокъ критика на «обезьянское передразниваніе грековъ»,—фраза: «Герои Корнеля и Расина, правда, чувствовали благородно, но были совсѣмъ въ другихъ положеніяхъ, чѣмъ герои нашего міра; это все были величественныя фигуры древняго Рима и Греціи, а не нашей прозаической эпохи». Можно предполагать, что, если бы Бѣлинскій, постепенно отрѣшившійся, какъ мы видѣли, отъ рѣзко выраженнаго анти-французскаго направленія, прожилъ дольше, онъ былъ бы въ состояніи дать русской читающей публикѣ гораздо болѣе полную, всестороннюю и объективную характеристику французской классической трагедіи, отнюдь не отказываясь для этого отъ своего восторженнаго преклоненія передъ Шекспиромъ,—подобно тому, какъ Пушкинъ объединилъ драматурговъ различнаго направленія въ своей фразѣ о томъ, что «Кальдеронъ, Шекспиръ, Корнель и Расинъ стоятъ на высотѣ недосягаемой, а ихъ произведенія составляютъ вѣчный предметъ нашихъ изученій и восторговъ».

## ЧЕЛОВѢКЪ, КАКЪ МАТЕРІАЛЪ ИСКУССТВА.

(МУЗЫКА, ТѢЛО, ПЛЯСКА) <sup>1)</sup>.

КНЯЗЯ СЕРГѢЯ ВОЛКОНСКАГО.



ЛЯ актера, художника того искусства, которое имѣеть *человѣка* орудіемъ и цѣлью исполненія, врядъ ли можетъ быть болѣе высокая задача, чѣмъ воспитаніе своего тѣла для достойнаго выраженія духа. Воспитать свое тѣло, дать его движеніямъ то разнообразіе, ту быстроту смѣняемости и ту сліянность, которыя бы обезпечивали точность и полноту передачи душевныхъ волненій. «Пусть тѣло *человѣка* и его члены будутъ такъ расположены, чтобы ими обозначалось намѣреніе его духа», говоритъ Леонардо да Винчи въ своемъ «Трактатѣ о живописи» <sup>2)</sup>, и совѣтъ примѣнимъ не къ однимъ живописцамъ. Сліяніе духа и тѣла: чтобы мысль проникла въ наши члены, чтобы сознаніе руководило нашими движеніями. Освободить нашу внѣшность отъ всего произвольнаго, отъ всего случайнаго, — *ибо нѣтъ ничего враждебнѣе другъ другу, чѣмъ искусство и случайность*, — вотъ къ чему надо стремиться. Прежде чѣмъ говорить о томъ, какимъ путемъ къ этому итти, я бы хотѣлъ отвѣтить тѣмъ, которые могли бы усомниться въ необходимости этого. Вѣдь могутъ сказать: «Позвольте, къ чему это, — чтобы мысль проникала въ наши члены? Да наоборотъ, мысль не должна быть занята этимъ, у мысли свои, другія, высшія, заботы, не говоря о томъ, что введеніе сознательности въ тѣлесныя движенія должно отнять у нихъ есте-

<sup>1)</sup> Вступительная часть публичной лекціи о системѣ и школѣ Ритмической Гимнастики Жака Далькроза въ Дрезденѣ. Читана въ залѣ Тенишевскаго училища, въ С.-Петербургской Консерваторіи, въ Театральномъ Училищѣ Арбатова, въ залѣ Национальнаго клуба и въ Московскомъ Литературно-Художественномъ Кружкѣ отъ 29 марта до 5 апрѣля, 1911 г.

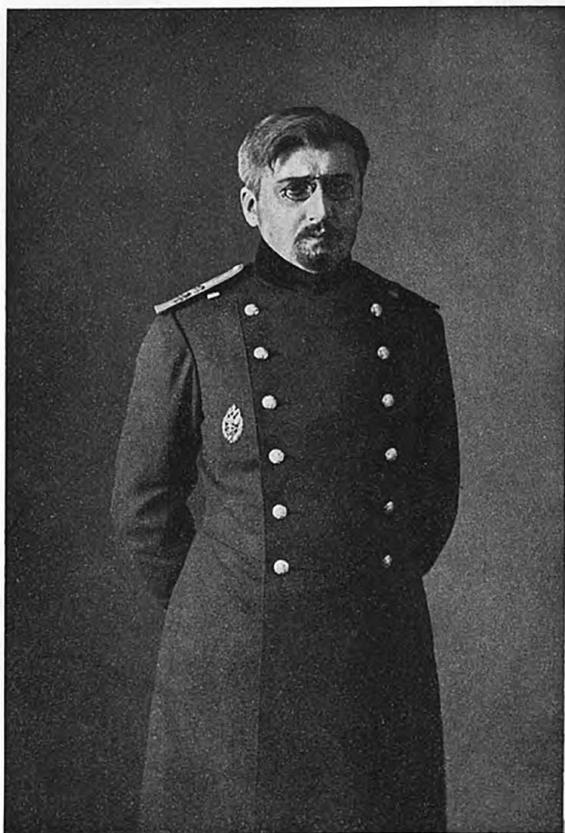
<sup>2)</sup> «Trattato della Pittura». Firenze. 1792 p. 48.

человѣкъ, какъ матеріалъ искусства.

ственность». Дѣйствительно, на первый взглядъ, можетъ показаться, что отвлекая сознание къ руководству нашими движеніями и подчиняя движенія руководству сознанія, мы равнымъ образомъ лишаемъ свободы и тѣло и духъ. Но это поверхностный и притомъ совершенно теоретическій взглядъ. Именно во имя свободы того и другого мы должны стремиться къ сліянію духа и тѣла.

Посмотрите на людей, у которыхъ много бессознательныхъ движеній, у которыхъ руки все время вмѣшиваются въ разговоръ, которые стараются выѣхать на рукахъ, тамъ гдѣ языкъ не вывозитъ: посмотрите, какъ безсвязно они говорятъ, какъ путаютъ слова, какъ повторяются, топчатыся на мѣстѣ, какъ трудно ихъ слушать и какъ ужасно на нихъ смотрѣть. А почему? Потому что духъ и тѣло у нихъ врозь: потому что и тотъ и другое на половину заняты не своимъ дѣломъ: умъ занятъ не только тѣмъ, что ему сказать, и тѣмъ какъ изобразить: руки, вмѣсто того чтобы быть естественными выразительницами, становятся беспорядочными помощницами ума. Духъ и тѣло не спѣлись и не могутъ говорить одновременно: они другъ друга перебиваютъ, они не свободны, потому что духъ не проникъ въ тѣло, не освѣтилъ его сознаніемъ. Только когда духъ собою проникнетъ тѣло, пріобрѣтетъ онъ полную свободу, для того чтобы больше не думать о немъ. Да вѣдь это въ области нравственной всегда такъ: только отдавшись, человѣкъ можетъ *дать*, только забывъ себя, онъ *утверждаетъ* свое «я». Только сливъ себя съ тѣломъ, духъ освобождается отъ тѣлесной зависимости. Такимъ образомъ, сознательность не только не ограничиваетъ, она обезпечиваетъ свободу человѣка какъ въ духовныхъ, такъ и въ тѣлесныхъ его проявленіяхъ.

Но сознательность, да не покажется это пустою игрою словъ,—сознательность лишь тогда сыграетъ свою роль, когда она превратится въ бессознательность, т. е. когда все пріобрѣтенное путемъ сознанія превратится въ механическую невозможность сдѣлать иначе. Сколько разъ я слышалъ возраженіе: воспитаніе жеста ведетъ къ выученности, къ академизму. Да, если вы его копируете, каждый разъ о немъ думаете, но вы думайте



Г. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ СТОУСТОВА И Г—ЖА ВЕДРИНСКАЯ ВЪ РОЛИ ЛИПОЧКИ.  
„ЖУЛИКЪ“ ПЬЕСА И. ПОТАПЕНКО НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

только тогда, когда упражняетесь: чѣмъ больше будете думать въ упражненіи, тѣмъ меньше будете думать въ исполненіи. Всѣ возраженія противъ воспитанія жеста происходятъ отъ смѣшенія упражненія, т. е. *подготовленія* съ исполненіемъ, т. е. съ *достиженіемъ* <sup>1)</sup>. Но почему, спрашивается, только относительно актерскаго искусства царитъ такое смѣшеніе понятій? Почему, на примѣръ, ни одна мать не скажетъ преподавателю музыки: «Позвольте, къ чему это—чтобы сознаніе проникло въ пальцы ребенка? Извините, я съ этимъ не согласна, прелесть игры—естественность, а такое подчиненіе пальцевъ разсудку, очевидно, лишитъ ихъ движенія всякой свободы». Никто, конечно, этаконь нелѣпости не скажетъ; но что вѣрно относительно пальцевъ, то вѣрно и относительно всего тѣла, когда оно призвано выражать наши чувства. Не помню, кто изъ старинныхъ англійскихъ поэтовъ писалъ:

Her pure and eloquent blood  
Spoke in her cheek, and so divinly wrought.  
That you might almost say—her dody thought <sup>2)</sup>.

Вотъ краснорѣчивый примѣръ въ подтвержденіе того, что я сказалъ о роли сознанія *въ подготовленіи и въ исполненіи*. Знаменитый віолончелистъ К. Ю. Давыдовъ увлекался гартмановскою «Философіей безсознательнаго», — что только безсознательное хорошо, сознаніе же вредитъ. Однажды на эстрадѣ онъ исполнялъ какой-то труднѣйшій концертъ; вдругъ въ самомъ трудномъ мѣстѣ онъ начинаетъ думать о томъ, что дѣлаютъ его пальцы, и вмѣстѣ съ тѣмъ — другая мысль: «я о нихъ думаю, и это сознаніе все испортитъ,—я проваливаю свой концертъ...» И пока всѣ его

<sup>1)</sup> Le mouvement *nouveau* demande pour être exécuté le concours de l'intelligence consciente, car le mouvement nouveau n'est pas instinctif.

Mais le mouvement *acquis* passe à l'état d'instinct et n'est bon que lorsqu'il arrive à se faire sans le secours de l'intelligence consciente, car lorsqu'il demande le concours actif de l'intelligence conseiente, il est lent, fatigant et maladroit. Georges Delbruck «Au Pays de l'Harmonie». Paris 1906 p. 69.

<sup>2)</sup> «Ея чистая и краснорѣчивая кровь говорила въ щекахъ, и такъ божественно воспитана, что ты бы могъ сказать: *ея тѣло мыслило*».

## ЧЕЛОВѢКЪ, КАКЪ МАТЕРІАЛЪ ИСКУССТВА.

умственные способности были поглощены мыслью о провалѣ, пальцы продолжали бессознательно бѣжать, и концертъ былъ доигранъ блистательно. Но сколько же нужно было предварительно вложить *сознанія* въ свои пальцы, чтобы въ вихрѣ техническихъ трудностей превратить правильность и художественность ихъ движенія въ *бессознательную привычку*. И какъ же добросовѣстно долженъ онъ былъ исполнять завѣтъ великаго ломбардійца: «И напоминаю тебѣ: пріобрѣсти сперва прилежаніе, а потомъ уже скорость» <sup>1)</sup>).

Установивъ превосходство сознательнаго тѣла надъ бессознательнымъ, превосходство, въ которомъ въ сущности, я думаю, никто не сомнѣвается, мы можемъ приступить къ вопросу о художественномъ его воспитаніи. Скажу только еще, что, хотя мы подошли къ вопросу со стороны актерскаго искусства, мы скоро замѣтимъ, что значеніе его выносить насъ далеко за предѣлы театра: я надѣюсь когда-нибудь остановиться подробнѣе на общевоспитательной сторонѣ дѣла и тогда показать, что вопросъ о гармоніи движеній тѣлесныхъ и душевныхъ, сліяніе въ человѣкѣ видимаго и невидимаго,—самый жизненный, самый близкій каждому изъ насъ вопросъ. Если мы вошли въ него воротами эстетики,—заманчивыми для немногихъ, доступными для избранныхъ, то мы выйдемъ изъ него на широкой просторъ того, что равно обще всѣмъ людямъ и такъ же близко каждому человѣку, какъ вопросы здоровья.

Два слова о значеніи человѣка и человѣческаго тѣла въ актерскомъ искусствѣ преимущественно передъ другими искусствами. Кто художникъ? Актеръ—*человѣкъ*. Что матеріалъ? Актеръ, его плоть и кровь—*человѣкъ*. Что изображается? Дѣйствующее лицо—*человѣкъ*. Изъ этихъ трехъ *что* составляетъ преимущественную особенность актерскаго искусства? Конечно,—второе, т. е. то, что въ этомъ искусствѣ *матеріаломъ* служитъ живой человѣкъ, а не мертвая матерія. Ибо человѣкъ-художникъ есть во всякомъ искусствѣ, человѣкъ-изображеніе—почти во всякомъ, но человѣкъ-матеріалъ исключительное достояніе актерскаго искусства. Если живописецъ работаетъ надъ

<sup>1)</sup> Leonardo da Vinci, Op. cit. p. 1.

размѣщеніемъ линій и красокъ, если ваятель выбираетъ свой мраморъ, если музыкантъ настраиваетъ свой инструментъ и изощряетъ свои пальцы настолько, чтобы превратить ихъ въ механическую принадлежность инструментовъ, если поэтъ работаетъ надъ звуками словесной музыки, подчиняя ихъ законамъ слуховой геометріи, то актеръ работаетъ надъ своимъ тѣломъ: надъ голосомъ—источникомъ радостей слуховыхъ, надъ движеніями—источникомъ радостей зрительныхъ. Въ этомъ двойномъ, акустическомъ и оптическомъ, характерѣ воздѣйствія преимущественная сила драматическаго искусства передъ другими. Одновременность звука и образа, совмѣстное возбужденіе слуха и зрѣнія, сліяніе впечатлѣній порядка временнаго и пространственнаго,—все это намъ станетъ ясно, какъ день, когда мы углубимся въ вопросъ, а сейчасъ посмотримъ, какія же преимущества представляетъ живое человѣческое тѣло, какъ художественный матеріалъ, передъ мертвымъ матеріаломъ, другихъ искусствъ?

Прежде всего замѣтимъ, что преимущества эти не только оспариваются, а нѣкоторыми прямо отрицаются. Какъ! Живой человѣкъ, плоть и кровь, превращаются въ искусство! Да развѣ это мыслимо, развѣ кусокъ природы, въ которомъ есть своя независимая жизнь, можетъ превратиться въ слѣпой матеріалъ, можетъ отказаться отъ *своей* жизни, съ тѣмъ чтобы, подчинившись чужому приказанію, изображать *чужую* жизнь? Нѣтъ не можетъ, говорятъ намъ: человѣкъ не можетъ быть матеріаломъ искусства, и потому ни актеръ,—не художникъ, ни актерство—не искусство. Такъ говоритъ одинъ изъ самыхъ видныхъ представителей театральнаго новаторства, Гордонъ Крэгъ. Его исходная точка та, что тѣло наше, когда мы охвачены страстью, не можетъ быть управляемо: какъ движенія, такъ и голосъ, испытываютъ вліяніе страсти и ускользаютъ отъ контроля разума: страсть, по его выраженію, вмѣстѣ съ движеніемъ и голосомъ вступаютъ въ заговоръ противъ разсудка: подвижное тѣло повинуется капризному дуновенію страстей, и несоразмѣрность и случайность поселяются тамъ, гдѣ бы должна царить размѣренность предначертаній. Этотъ фанатикъ театральнаго дѣла, сынъ одной изъ самыхъ большихъ англійскихъ актрисъ (Элленъ

Тэрри) и воспитанникъ и ученикъ, можетъ быть, самага большаго актера Англии (Ирвинга), не побоялся произнести смертный приговоръ всѣмъ актерамъ, объявивъ, что для спасенія театра актеръ долженъ быть сметенъ съ лица земли и замѣненъ неодушевленной куклой, которую онъ называетъ «сверхъ-маріонетка» <sup>1)</sup>).

Не знаю, стоитъ ли серьезно возражать на такія крайнія выходки парадоксальнаго ума. Въ отвѣтъ на то, будто художникъ, охваченный страстью, не можетъ управлять движеніями тѣла, вспомнимъ хотя бы пианиста, у котораго въ пылу самыхъ бурныхъ увлеченій не только руки, но каждый палецъ повинуется разсудку и попадаетъ куда надо и когда надо. Теорія Крэга, мнѣ кажется, грѣшитъ недостаткомъ анализа. Извѣстно, что въ искусствѣ актера два момента: первый—*усвоеніе*, что называется «переживаніе», и здѣсь нечего бояться страсти—чѣмъ больше ея тѣмъ лучше; второй моментъ—*способъ передачи*, и здѣсь, чѣмъ хладнокровнѣе, тѣмъ драгоцѣннѣе.

Не могу дать лучшей иллюстраціи этому смѣшенію «льда и пламени», какъ роль дирижера оркестра. Что можетъ быть хуже безстрастнаго дирижера,—дирижеръ долженъ быть страстенъ; что можетъ быть хуже дирижера, котораго не слушаютъ,—дирижеръ долженъ умѣть приказывать. Но мыслима ли правильность, точность приказанія, когда *весь* человекъ охваченъ страстью? Не ясно ли, напротивъ, что, чѣмъ сильнѣе страсть въ дирижерѣ, тѣмъ больше ему нужно холодности: страсть, чтобы чув-

---

<sup>1)</sup> «The Actor and the Ubermarionette». «The Mask». April 1908. Между прочимъ, онъ ищетъ себѣ союзника въ Элеонорѣ Дузе, въ слѣдующихъ ея словахъ. «Чтобы спасти театръ, надо его разрушить, актеры и актрисы должны всѣ умереть отъ чумы. Они отравляютъ воздухъ, они дѣлаютъ искусство невозможнымъ». На этомъ удобномъ для него мѣстѣ Крэгъ останавливаетъ цитату, но Дузе продолжаетъ:

«Не *Драму* они играютъ, а театральныя пьесы. Намъ надо вернуться къ грекамъ, играть на открытомъ воздухѣ; драма гибнетъ отъ кресель и ложъ и вечернихъ туалетовъ и людей, которые приходятъ, чтобы переvarить свой обѣдъ». (A. Symons «Studies in seven Arts». London 1907 p. 336). Изъ контекста рѣчи, какъ видите, совсѣмъ не выходитъ, что Дузе и Крэгъ идутъ въ руку: ея протестъ нравственнаго характера, а его—чисто эстетическаго.

ствовать произведеніе, холодность, чтобы руководить его исполненіемъ. И пусть мнѣ не возражаютъ, что дирижеръ не «приказываетъ», а «увлекаетъ» оркестръ: любительское разсужденіе и перенесеніе все того же принципа слѣплого «нутра» въ область музыки. Слово «приказывать» многимъ не нравится въ искусствѣ. Но какъ же иначе назвать, когда дирижеръ, отрывая внимательный глазъ отъ партитуры и устремляя его на дальнюю волторну, ожидающую своего вступленія, черезъ весь оркестръ подаетъ ей знакъ: теперъ, молъ; когда, правой рукой выводя рисунокъ мелодіи, онъ лѣвой вдругъ дѣлаетъ подавляющій жестъ книзу въ сторону первой скрипки, потому что она выльзаетъ и заглушаетъ флейту; что это, какъ не приказаніе? Начиная съ первыхъ ударовъ палочки по пюпитру, которые значатъ то же, что въ военной командѣ «смирно», и кончая послѣднимъ завиткомъ палочки въ воздухѣ, который значить то же, что «оставить, разойтись»,—это все одно непрерывное, неусыпное приказаніе, которое только и мыслимо при полной ясности и совершенномъ самообладаніи.

«Etre de flamme sous l'empire d'une émotion, et parfaitement raisonnable dans la façon de l'exprimer». (Огнемъ горѣть подъ властью страсти, а въ изображеніи ея сохранять полное обладаніе разсудкомъ) <sup>1)</sup>. Какой любовью къ жизни и какимъ знаніемъ искусства звучить это изрѣченіе французскаго мыслителя въ сравненіи съ проповѣдію актерскаго самоубійства въ теоріи изысканнаго англичанина <sup>2)</sup>. Чтобы отвѣтить идеалу Крэга, актеру остается только упразднить самого себя, и, если мы на его теоріи остановились, то лишь потому, что она лишній разъ показываетъ, насколько важно и трудно воспитаніе тѣла для сценическаго искусства,— настолько трудно, что нѣкоторые, какъ видимъ, совѣтуютъ лучше убить его, чѣмъ задаваться этимъ воспитаніемъ.

<sup>1)</sup> Jean d'Udine. «L'Art et le geste» Paris. Alcan.

<sup>2)</sup> И однако его же знаменитый воспитатель говоритъ, что актеръ долженъ испытывать страсть, но въ то же время держать въ рукахъ и направлять ее. Значить, признавалъ и обязательность и возможность контроля. (Приводитъ P. Fitzgerald «The Art of Acting» London 1892 p. 20).

Но убить тѣло актера нельзя, а главное, — нельзя убить присущаго человѣку желанія своимъ тѣломъ изображать и выражать: этого стремленія нельзя искоренить, этому побужденію нельзя поставить преграду; они ведутъ человѣка къ наивысшей изъ художественныхъ радостей—воплощенію красоты плотію и кровью своей. «Когда человѣкъ въ жизни чтитъ красоту,—такъ говоритъ Рихардъ Вагнеръ,—то предметомъ и художественнымъ матеріаломъ для воплощенія этой красоты и источникомъ радостей по ней становится, безъ сомнѣнія, самъ человѣкъ,—совершенный, горячій, живой человѣкъ. Его искусство—драма, и пробужденіе въ немъ пластики подобно волшебному превращенію камня въ плоть и кровь: изъ недвижности въ движеніе, изъ монументальности въ текучесть» <sup>1)</sup>).

Изъ этихъ словъ Вагнера уже ясно проступаетъ преимущество тѣла человѣческаго, какъ живого матеріала, предъ мертвымъ матеріаломъ другихъ искусствъ: движеніе, текучесть. Одно только искусство, кромѣ сценическихъ, обладаетъ текучестью—музыка: звуки имѣютъ послѣдовательность, музыкальная піеса, читаемое стихотвореніе, начинаются, продолжаются, кончаются, но музыка (декламація) развертывается *во времени*, не въ пространствѣ, мы воспринимаемъ слухомъ—не зрѣніемъ. Движеніемъ *въ пространствѣ* не обладаетъ ни одно изъ искусствъ, кромѣ сценическихъ. Мы можемъ сказать, что живопись, ваяніе, архитектура,—стоячія искусства, это пруды въ сравненіи съ рѣчною текучестью пляски, пантомимы, драмы, оперы. Застывшая окаменѣлость и льющаяся развиваемость.

Итакъ, матеріалъ искусствъ—или: 1, воспринимается зрѣніемъ, какъ краска, мраморъ, бронза и т. д., имѣетъ объемъ и вѣсъ и *не имѣетъ* движенія, или: 2, воспринимается слухомъ, какъ звукъ, слово, не имѣющіе объема, ни вѣса, и имѣющіе движеніе *во времени*. Но одинъ только матеріалъ имѣетъ *движеніе въ прустранствѣ* и притомъ заразъ дѣйствуетъ и на *зрѣніе* и на *слухъ*,—это человѣкъ, его тѣло, его голосъ <sup>2)</sup>).

<sup>1)</sup> Wagner. Gesammelte Schriften. B. III. 166—167.

<sup>2)</sup> Изъ неодушевленныхъ матеріаловъ обладаютъ свойствомъ текучести и потому цѣнны для инсценировки—огонь, вода, и свѣтъ, но цѣнность ихъ неодинакова. Огонь и вода своею реальностью убиваютъ обманчивость писанныхъ декорацій и

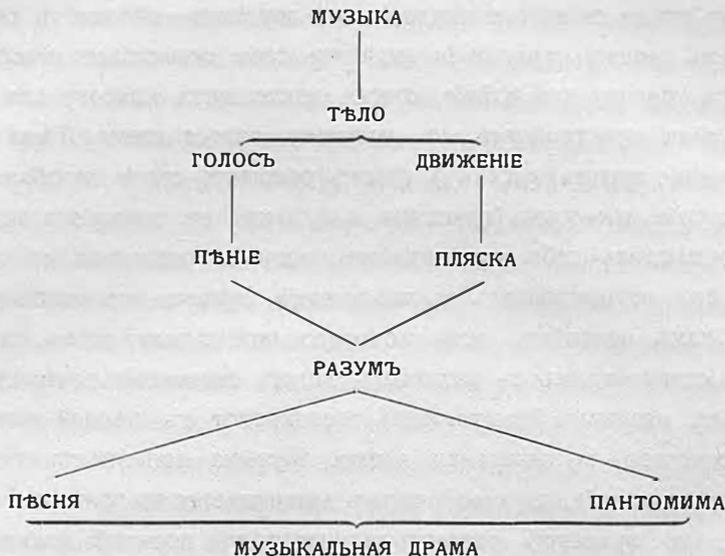
Этими двумя своими естественными орудіями—тѣломъ и голосомъ—человѣкъ, въ своемъ стремленіи выразить себя воплощаетъ красоту. Тѣло воплощаетъ красоту для зрѣнія, голосъ воплощаетъ красоту для слуха: къ услугамъ тѣла пространство, къ услугамъ голоса время. Тѣло рождаетъ пляску (вообще живую пластику), голосъ рождаетъ пѣніе (вообще музыку). Но то и другое искусство (пластика и музыка), не довольствуясь формой, стремясь осмыслить себя содержаніемъ, ищутъ соединенія съ разумомъ: пластика его осуществляетъ въ пантомимѣ, музыка его находитъ черезъ слово. Но какъ человѣкъ, изъ котораго они вышли, единъ, такъ и оба искусства, соединившись съ разумомъ, ищутъ соединенія другъ съ другомъ: осмысленная пластика (пантомима) соединяется съ пѣсней и получается единое искусство—музыкальная драма. Музыка проникаетъ тѣло, звукъ опредѣляетъ движеніе, слуховой ритмъ воплощается въ зрительномъ ритмѣ; партитура, въ оркестрѣ развертывающаяся въ порядкѣ временномъ, на сценѣ развертывается въ порядкѣ пространственномъ. Сверхается то, о чемъ говорится въ Парсифалѣ: «Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit». («Ты видишь, сынъ мой, здѣсь время становится пространствомъ<sup>1)</sup>).

Вотъ схема прохожденія музыки сквозь тѣло и ея акустическаго и оптическаго воплощенія въ порядкѣ временномъ и порядкѣ пространственномъ:

---

потому примѣнимы лишь въ «практикабляхъ» и то съ условнымъ успѣхомъ: ихъ сосѣдство всегда выдаетъ деревянность и бумажность сценической постройки. Свѣтъ самый цѣнный элементъ инсценировки, но опять лишь въ „практикабляхъ“; падая на писанную декорацию съ слишкомъ большой силой, онъ выдаетъ ея плоскость, обнаруживаетъ обманъ письма. Лишь въ сочетаніи съ фигурой человѣка свѣтъ находитъ свое истинное примѣненіе: текучестью своею онъ обливааетъ его тѣло, вмѣстѣ съ неизмѣнной своей спутницей, тѣнью, онъ сопровождаетъ новымъ зрительнымъ впечатлѣніемъ каждое перемѣщеніе пространственныхъ отношеній и своими измѣненіями въ силѣ и цвѣтѣ до безконечности разнообразитъ выразительность и такъ уже разнообразнаго языка тѣлодвиженій. Послѣ этого не знаешь, чему больше удивляться—цѣнности свѣтового матеріала для сцены, или малой его использованности.

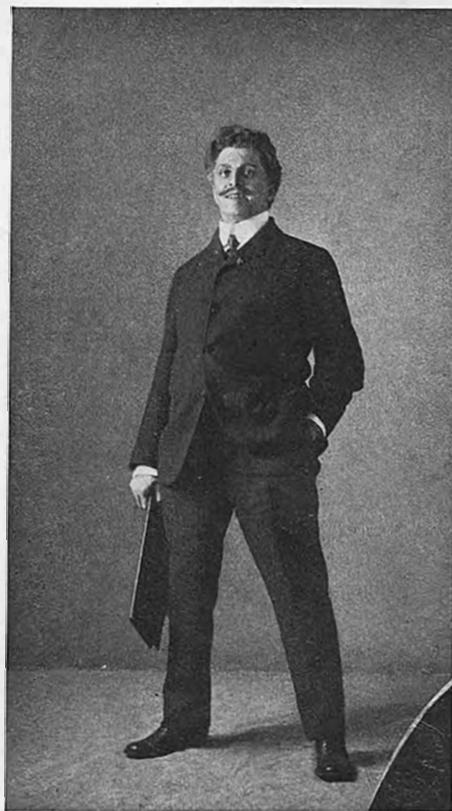
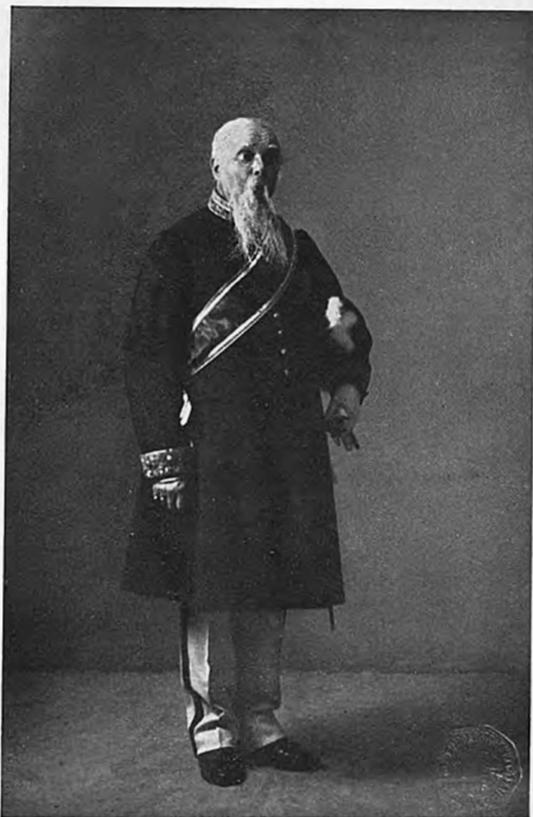
<sup>1)</sup> Интересующихся отношу къ великолѣпной книгѣ Adolphe Appia „Die Musik und die Inszenierung“, München 1899.



Какъ же происходитъ это таинственное претвореніе времени въ пространство? Въ чемъ они соприкасаются?

Возьмемъ самый простой житейскій примѣръ. Мы спрашиваемъ: «долго ли до такого-то мѣста?» (время). Мы спрашиваемъ: «далеко ли до такого-то мѣста?» (пространство). Но что общее подразумѣвается и въ томъ и въ другомъ вопросѣ? Подразумѣвается—«ѣхать» (движеніе). Долго ли ѣхать, далеко-ли ѣхать до такого-то мѣста? Сколько часовъ, сколько верстъ пробѣжить моя тройка? Движеніе есть то общее, въ чемъ время и пространство сочетаются. Музыка, искусство временное, и пластика, искусство пространственное, находятъ это мѣсто встрѣчи въ движущемся матеріалѣ человѣческаго тѣла.

Человѣкъ, значить,—вотъ та среда, въ которой совершается это претвореніе; тѣло человѣческое—тотъ фокусъ, въ который вливается музыка и изъ котораго изливается пластика. Человѣкъ воспринимаетъ музыкальное движеніе—рисунокъ временнаго порядка, и воспроизводитъ пластическое движеніе—рисунокъ пространственнаго порядка. Такимъ образомъ,



Г. ПЕТРОВСКИЙ ВЪ РОЛИ ЧЕРПАТОВА И Г. АППОЛОНСКИЙ ВЪ РОЛИ ГРОМБИЦКАГО.  
„ЖУЛИКЪ“ ПЬЕСА И. ПОТАПЕНКО НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

человѣкъ изображаетъ внѣшне то самое, что въ немъ пробуждено внутренне.

Что же это собственно такое, что внутри его пробуждается и въ наружности его проявляется? Это есть ритмъ: не голый ритмъ въ смыслѣ сухого счета, а ритмъ, облеченный всѣми чарами переменчивости въ скорости, переливчатости настроеній, проникнутый игрою легкости и тяжести, нѣжности и силы,—словомъ, украшенный всѣмъ, что составляетъ преимущественную прелесть того, что льется, въ сравненіи съ тѣмъ, что застыло.

И вотъ, когда мы поймемъ, что изображаетъ человѣческое тѣло въ музыкальной драмѣ, когда мы уразумѣемъ, что оно изображаетъ не реальную жизнь, а музыкальный ритмъ, то навсегда мы излѣчимся отъ того предубѣжденія, въ силу котораго «опера нѣчто фальшивое, потому что въ жизни не поютъ»; разъ навсегда мы поймемъ, что опера не то, что *не можетъ* быть реально, а *не должна* быть реальна. Мы, наконецъ, почувствуемъ оскорбительность въ оперѣ того, что называется реализмомъ,—этого вторженія жизни въ то искусство, которое, какъ ни одно другое, вырываетъ насъ изъ жизни. Мы поймемъ тогда, какъ ложенъ путь тѣхъ оперныхъ композиторовъ и пѣвцовъ, которые задаются «реализмомъ»: каждое введеніе реальности въ оперу только *подчеркиваетъ* условность и нелѣпость «пѣнія въ жизни», между тѣмъ какъ каждое удаленіе отъ реальности способствуетъ созданію того несуществующаго пѣвучаго міра, въ которомъ человѣкъ—тѣло, а музыка—дыханіе.

И другое еще мы поймемъ, или вѣрнѣе,—испытаемъ: мы испытаемъ трагическую красоту мимоидущаго: Холодный рокъ, что блюдетъ равновѣсіе въ распредѣленіи возможностей и полагаетъ грани человѣческимъ достиженіямъ на разныхъ ступеняхъ его восхожденій, пожелалъ, чтобы то самое искусство, которое всего полнѣе изображаетъ жизнь, было изъ всѣхъ искусствъ самое скоротечное. Въ самомъ дѣлѣ, въ чемъ сила воздѣйствія искусства? Въ преумноженіи радостей жизни посредствомъ повторенія и видоизмѣненія пространственныхъ и временныхъ отношеній, въ которыя

насъ ставятъ движеніе и требованія закона тяготѣнія въ предѣлахъ земного существованія. Но средства для воспроизведенія этихъ измѣненныхъ отношеній не у всѣхъ искусствъ равно разнообразны, а потому и радости, ими вызываемыя, не одинаковой полноты: каждое изъ искусствъ безсилно передъ которой-нибудь изъ категорій существованія, отказывается отъ ея воспроизведенія и жертвуетъ соединенной съ этимъ воспроизведеніемъ радостью. Во первыхъ всѣ, хотя и въ неравной степени, приносятъ дань закону тяготѣнія и жертвуютъ самымъ заманчивымъ изъ всѣхъ стремленій человѣка—подъемомъ, летаніемъ, пареніемъ <sup>1)</sup>. Живопись жертвуетъ третьимъ измѣреніемъ, объемомъ; ваяніе жертвуетъ перспективой, также тѣмъ, что бы можно назвать «дымчатостью»; кромѣ того, обѣ жертвуютъ движеніемъ; поэзія жертвуетъ радостями зрѣнія; также и музыка; архитектура жертвуетъ изобразительностью и, вмѣстѣ съ музыкой и танцами,—умственной содержательностью; драма жертвуетъ радостями музыкальными, пантомима—словеснымъ текстомъ. *Опера совмѣщаетъ* радости всѣхъ другихъ искусствъ и жертвуетъ самымъ драгоценнымъ изъ человѣческихъ достижений—долговѣчностью: *всѣ* радости она приноситъ въ жертву времени; каждая картина, зрительная или слуховая, есть лишь мгновенное уловленіе того, что уходитъ въ вѣчность, каждое возникновеніе мы уже сближаемъ съ исчезновеніемъ и въ каждой радости чувствуемъ горечь утраты. Мы познаемъ трагическую красоту мимоидущаго и жгучую прелесть, которую смерть сообщаетъ всему, что на землѣ...

То идеальное «зрительно-слуховое» дѣйство, которое я выше рисовалъ, мало что общаго имѣетъ съ современной оперой; я даже это слово съ неохотой употребляю, не только потому, что оно вызываетъ въ памяти ту несовершенную художественную форму, которая этимъ именемъ именуется, но и потому, что этимологически оно неспособно вызвать въ умѣ никакого

<sup>1)</sup> Le progrès constant vers lequel tend toute évolution artistique n'est en somme qu'une constante réaction contre les exigences de la pesanteur. Nous alléger, planer, avoir des ailes, tout rêve idéal, tout essor, toute «conquête de l'air», en art ou en poésie, n'a d'autre mode de manifestation que l'espacement progressif et constant des cadences, que la perpétuelle émancipation de ces chutes fatales». J. d'Udine. Op. cit. p. 111.

представленія. Возьмемъ вмѣсто слово «опера» прекрасное нѣмецкое «Топ-Vortdrama», «музыкально-словесная драма». Посмотрите, какъ оно само по себѣ уже конструктивно и какъ картинно изъ простаго разбора его составныхъ частей выступаетъ основной недостатокъ нашего современнаго опернаго представленія. «Музыкально-словесная драма». Замѣнимъ греческое слово «драма» словомъ «дѣйствіе», и, вспомнивъ, что дѣйствіе на сценѣ принадлежитъ человѣку, а послѣдній выражаетъ его движеніемъ, разложимъ наименованіе нашего сложнаго сценическаго представленія на его три составные элемента: Музыка, Слово, Движеніе. Напишемъ Слово



(причемъ Слово—вершина). Присмотрѣвшись къ взаимному отношенію, въ которомъ эти начала стоятъ другъ къ другу на сценѣ, мы сейчасъ замѣтимъ, что нашъ трехугольникъ не имѣетъ основанія: мы можемъ соединить чертою Слово съ Музыкой и Слово съ Движеніемъ, но мы не

можемъ соединить Музыку съ Движеніемъ, ибо между ними на сценѣ разрывъ. Въ самомъ дѣлѣ,—музыка со словомъ согласуется, ихъ согласовалъ композиторъ, и пѣвецъ продолжаетъ ихъ согласовать въ исполненіи; движеніе со словомъ согласуется въ актерской сторонѣ опернаго искусства. Но движеніе съ музыкой? Видали ли вы когда-нибудь, чтобы движеніе на сценѣ согласовалось съ движеніемъ въ оркестрѣ, чтобы ритмъ внѣшній совпадалъ съ внутреннимъ? Понятна ли оскорбительность *безпорядка* на сценѣ, когда въ оркестрѣ идетъ *музыка*? Математическая *точность* для слуха и *случайность* для зрѣнія?

Не только въ оперѣ, гдѣ этотъ принципъ, пожалуй, не вездѣ и не до конца можетъ быть проведенъ (вижу полное его примѣненіе въ такихъ операхъ, какъ Глюковскія и Вагнеровскія, вообще въ такихъ, которыя носятъ характеръ іератическій, литургическій), но въ балетѣ,—въ томъ искусствѣ, сущность котораго есть воплощеніе музыкальнаго ритма въ

## ЧЕЛОВѢКЪ, КАКЪ МАТЕРІАЛЪ ИСКУССТВА.

тѣлесномъ, — даже въ балетѣ внѣшній рисунокъ лишь совпадаетъ, но не сливается съ рисункомъ музыкальнымъ. Наши балетные танцы, если бы изобразить ихъ графически, представляются мнѣ какъ бы дугами, которыя только концами своими упираются въ ритмику музыкальнаго рисунка. Только поднятіе и паденіе совпадаютъ, но рисунокъ зрительный не льнетъ къ музыкальному. Еще меньше совпаденія въ пантомимѣ: я видѣлъ, какъ одна изъ лучшихъ нашихъ артистокъ въ судорожныхъ движеніяхъ извивалась на всѣ лады и выходила изъ себя въ то время, какъ скрипка замирала въ прямолинейности тающей трели... Ужъ полное отсутствіе какого бы то ни было сліянія — въ тѣхъ застывшихъ формахъ движенія, которыя представляютъ наши танцы въ жизни. Наши современные танцы это движеніе «подъ музыку», но согласитесь, что это не есть движеніе, изображающее музыку. Вотъ какъ характеризуетъ наши гостинные танцы Jean d'Udine, одинъ изъ выдающихся послѣдователей Жака Далькроза: «Totale impersonnalité de gestes et indigence rythmique de danses comme la polka ou la valse qui, pendant une soirée ramènent autant de fois les mêmes gestes machinaux que deux temps et trois temps sont contenus de fois entre dix heures du soir et six heures du matin».

(Полное безличіе жестовъ при скудости ритмической такихъ танцевъ, какъ полька и вальсъ, которые въ теченіе цѣлаго вечера столько разъ вызываютъ потвореніе тѣхъ же механическихъ движеній, сколько разъ два темпа и три темпа вмѣщаются въ промежуткѣ времени отъ 10 ч. вечера до 6 ч. утра) <sup>1)</sup>. Вотъ во что превратилось у насъ то, что прежде было— *рисованіе тѣломъ радостей души.*

Какъ же вернуть тѣлу—по крайней мѣрѣ въ искусствѣ вернуть ему— утраченное имъ значеніе выразителя души? Какъ въ живомъ тѣлѣ осуществить то видимое «намѣреніе духа», котораго Леонардо да Винчи требуетъ отъ нарисованнаго тѣла? Какъ внести въ человѣческую природу то равновѣсіе, о которомъ Сократъ сказалъ бы, что оно на мѣсто безпорядка ошеломляющаго ставить *порядокъ* радующій.

<sup>1)</sup> Op. cit. p. 60.

Внутренній порядокъ, который греки называли Эритміей, по словамъ Платона, проникаетъ въ душу при посредствѣ тѣла, его движеній. Въ движеніяхъ тѣла, говоритъ Крэгъ, жестъ есть проза, танецъ—поэзія <sup>1)</sup>. Значитъ, муза танцевъ, Терпсихора—олицетвореніе тѣлеснаго краснорѣчія въ его высшей формѣ. Но греки, которые чувствовали, какъ ни одинъ другой народъ, слянность человѣка внутренняго съ внѣшнимъ, назвали музу музыки Эвтерпой и—не случайно. Jean d'Udine, о которомъ мы уже упоминали, гениальнымъ прозрѣніемъ внутренняго смысла словесныхъ созвучій подмѣтилъ звуковое сцѣпленіе обоихъ именъ: ЭвТЕРПА—ТЕРП сихора; послѣднимъ слогомъ одного и первымъ слогомъ другого сплетаются имена обѣихъ музъ: Музыка и Пляска сливаются. Мѣсто ихъ соприкосновенія—тѣло человѣка: вливается музыка, изливается танецъ. Музыка, проникая въ тѣло, вызываетъ внутреннее движеніе, которое ищетъ воплощенія и находитъ свое осуществленіе въ Танцѣ.

Такъ солнечный свѣтъ, проникая подъ стекло парника, превращается въ невидимую теплоту, которая находитъ свое воплощеніе въ видимомъ ростѣ согрѣваемого растенія.

Мы подошли къ практическому вопросу о музыкальномъ воспитаніи тѣла и примѣненіи результатовъ его въ различныхъ формахъ сценическаго искусства...

---

<sup>1)</sup> «Die Kunst des Théaters». Berlin 1905. p. 13.

## МЕЦЕНАТЫ, АКТРИСЫ И АКТЕРЫ ПО ПЬЕСАМЪ ОСТРОВСКАГО.

Н. Н. ОКУЛОВА (ТАМАРИНА)

(Къ 25-ти лѣтїю кончины А. Н. Островскаго, 2 Іюня 1911 г.).



ОСТРОВСКІЙ, несравненный гигантъ русской драматургіи, освѣтившій лучами таланта «темное царство» въ средѣ купечества, чиновничества, обывательщины, въ разнообразной галлерей своихъ типовъ далъ характеристику и актерства, изстари обособленнаго отъ другихъ общественныхъ группъ, вслѣдствіе особыхъ условій своихъ профессіи и быта; Островскій показалъ актеровъ какъ въ закулисномъ быту, такъ и во взаимоотношеніяхъ съ публикой. И какъ ни печальна, въ общемъ, вышла характеристика, актерство, современное Островскому, должно было признать ея горькую правду и не «пенять на зеркало»; утѣшать себя актеры могли развѣ тѣмъ, что «шапка» была «по Сенькѣ», что публика стараго русскаго театра, толпа «цѣнителей и судей», за малыми исключеніями, стѣдила своихъ «лицедѣевъ», среди жалкой и темной массы которыхъ искра Божія трудно разгоралась и горѣла часто неровно, вспышками, борясь съ глушившими ее тьмою и пылью.

Вспомнимъ исторію русскаго театра. Вспомнимъ, кто являлся цѣнителями генія Мочалова, такъ ярко увѣковѣченнаго Бѣлинскимъ въ его дивной художественно-литературной характеристикѣ. Помимо поэта-критика, фанатически готоваго «жить и умереть въ театрѣ», помимо небольшого кружка литераторовъ и кучки интеллигентной молодежи, Мочаловъ былъ обреченъ услаждать «воплями души своей» сѣрую компанію купцовъ и мелкихъ чиновниковъ, инстинктивно искавшихъ просвѣта въ своемъ безрадостномъ житьѣ-бытьѣ между прилавкомъ, канцелярскимъ столомъ и трактиромъ, залучавшихъ къ себѣ Мочалова и напивавшихся «съ горя» вмѣстѣ съ нимъ

подъ малопонятные для нихъ, но «прошибавшіе», силою красоты мысли и слова, пьяную слезу монологи артиста. Вспомнимъ печально иллюстрирующую то, что я сейчасъ сказалъ, картину Неврева на этотъ сюжетъ: «Мочаловъ и его поклонники».

Если и теперь масса ищетъ въ театрѣ не столько серьезныхъ эмоцій для души и ума, сколько развлечения, если и теперь кажущійся интересъ къ театру не согрѣтъ, въ сущности, въ большинствѣ случаевъ, серьезной къ нему и артистамъ любовью, не освѣщенъ глубокимъ пониманіемъ, если и теперь театръ далекъ отъ того значенія каѳедры-храма, какое онъ имѣлъ въ древней Греціи,—то каково-же было положеніе стараго русскаго театра? Какъ смотрѣла на сцену и актеровъ публика? Какъ цѣнились таланты ихъ поклонниками? Каковъ былъ критерій, репертуаръ? Вспомнимъ опять таки Бѣлинскаго, который сѣтовалъ, что у насъ въ его время не было своего русскаго репертуара.

Важную и благотворную роль въ исторіи русскаго театра сыграли просвѣщенные меценаты.

При зарожденіи русскаго театра, въ царствованіе тишайшаго Царя Алексѣя Михайловича, такимъ меценатомъ былъ бояринъ Матвѣевъ; благодаря ему, въ эпоху преслѣдованій за нарушающія «благочестивое житіе» развлечения, появились первые русскіе спектакли.

Мы знаемъ, что и близкіе къ послѣдующимъ Царямъ люди способствовали успѣху русскаго театра, знаемъ про спектакли сестры Петра Великаго, Натальи Алексѣевны, подъ Москвою, про пьесы Царевны Софьи, Императрицы Екатерины Великой, разыгрывавшіяся на придворныхъ сценахъ.

Силою судьбы по стародавнему предубѣжденію противъ театра, старинное названіе котораго—«позорище», понималось болѣе, какъ «позоръ», или «озорство», чѣмъ какъ «зрѣлище»; въ театръ шли люди случайные, рѣдко по призванію; иногда обнаруживали они случайно-же талантъ и необходимыя сценическія данныя.

Островскій, въ своей исторической комедіи—«Комикъ XVII столѣтія», показываетъ намъ одного изъ первыхъ русскихъ актеровъ-комедіантовъ,

Кочетова, который, попавъ въ обученіе «комидійному дѣлу» къ пастору Грегори, бывшему первымъ у насъ преподавателемъ драматическаго искусства, режиссеромъ и директоромъ придворнаго театра, вначалѣ съ ужасомъ думаетъ о томъ, куда онъ попалъ, какому «срамному и грѣховному» дѣлу его обучаютъ. Яковъ Кочетовъ боится проклятья отцовскаго за свою профессію, ибо старикъ внушалъ сыну, что и вообще то «обычай иноземскій перенимать грѣшно», а «позорищный» тѣмъ болѣе. Но еще не сознавая значенія театра, Кочетовъ инстинктивно полюбилъ сцену. Что-то есть въ этомъ дѣлѣ манящее, околдовывающее... «Такъ тебя и тянетъ, мерещится и ночью», говоритъ Кочетовъ объ актерскомъ искусствѣ любимой женщинѣ. Кочетовъ оказался во власти сладкаго дурмана сцены, заразился болѣзнью, которую Галеви въ своихъ блестящихъ театральныхъ очеркахъ назвалъ:— «nostalgie des planches».

Актеры и актрисы, въ большинствѣ случаевъ, приходили на сцену изъ народа. Первые организованныя труппы, свободно игравшія для публики, состояли изъ крѣпостныхъ, изъ актеровъ-рабовъ, и великій актеръ Щепкинъ, явился также изъ помѣщичьяго театра, а первый трагикъ Яковлевъ пришелъ на сцену изъ-за гостиннодворскаго прилавка.

Если нѣкоторые изъ первыхъ русскихъ актеровъ, какъ Щепкинъ, создавшій великую, незамѣнимую и несравненную русскую художественно-реальную школу сценической игры, становились, путемъ труда, чтенія, изученія, высоко-образованными людьми, то другіе, какъ Яковлевъ и Мочаловъ, оставались всю жизнь самородками-недоучками и топили въ винѣ свой талантъ, не находя удовлетворенія ни въ себѣ, ни въ своемъ дѣлѣ.

Выдвигали на сцену актеровъ меценаты, просвѣщенные любители. Это меценатство проявляло себя по отношенію къ сценѣ и актерамъ и положительно, и отрицательно. Нѣкоторые изъ меценатовъ въ исторіи театра заняли славное мѣсто, о другихъ-же мы вспоминаемъ съ отвращеніемъ.

Помѣщики, устраивавшіе въ своихъ вотчинахъ крѣпостные театры, не всегда видѣли въ театрѣ лишь средство прикрытія декорумомъ сценической иллюзіи своихъ низменныхъ гаремныхъ инстинктовъ, приданія имъ,



Г. АППОЛОНСКИЙ ВЪ РОЛИ СИЛКИНА И Г. ПЕТРОВСКИЙ ВЪ РОЛИ ГУТТЕРМАНА.  
„ПОЛЕ БРАНИ“ ПЬЕСА И. КОЛЫШКО НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

при помощи блеска театральной мишуры, особой остроты; были театралы-помѣщики, которые проявляли и настоящее художественно-литературное чутье, заявляли себя настоящими «учителями сцены».

Мы знаемъ, что первое ядро образцовой труппы Московскаго Императорскаго театра составила купленная при Императорѣ Александрѣ I крѣпостная труппа помѣщика Столыпина, предка нынѣшняго предсѣдателя совѣта министровъ.

Если жизнь лицедѣевъ-рабовъ и рабынь на сценахъ помѣщичьихъ театровъ проходила между подмостками, конюшней съ розгами и спальней «барина», если здѣсь напрасно гибли въ неизбывныхъ мукахъ таланты неоцѣненные, не направленные, если здѣсь разыгрывались, внѣ кулисъ, драмы, вродѣ такъ ярко описанной Герценомъ, въ разсказѣ «Сорокаворовка», мученической жизни крѣпостной актрисы, то бывала и иная судьба у актеровъ-рабовъ, бывали случаи, когда они выбивались на свободу и получали дань должной имъ славы (Щепкинъ); когда они пользовались почетомъ и любовью и въ частной своей жизни. Красавица-актриса Параша, изъ театра въ подмосковной усадьбѣ графа Шереметева «Кусково», стала хозяйкой въ имѣніи, въ послѣдствіи вѣнчанной женой своего прежняго господина, и суровый Императоръ Павелъ I находилъ для себя пріятнымъ и возможнымъ быть ея гостемъ. Знаменитая актриса Семенова сдѣлалась знатной княгиней Гагариной.

Исторія русской сцены знаетъ цѣлый рядъ просвѣщенныхъ меценатовъ-аристократовъ, которые лучше и успѣшнѣе всякихъ театральныхъ школъ и профессиональныхъ учителей подготавливали для сцены блестящихъ артистовъ. Цѣлый рядъ сценическихъ звѣздъ обязанъ своею артистическою эрудиціею такимъ меценатамъ, какъ князь Шаховской, Кокошкинъ, Катенинъ, Гнѣдичъ и др. Проходя съ артистомъ роль, анализируя ее, намѣчая переходы настроеній, чувствъ, душевныхъ движеній, оттѣнки интонацій, контролируя самостоятельное пониманіе артистомъ даннаго образа, объясняя и исправляя его ошибки, эти знатоки театра подготовили блестящую артистическую плеяду.

Нѣкоторые актеры стараго русскаго театра, вышедшіе или изъ народа, или изъ своей-же актерской среды, бывали, несмотря на свое простонародное происхожденіе, аристократами по житейскому такту, благородству, умѣнью держать себя изящно какъ въ жизни, такъ и на сценѣ (Щепкинъ, Сосницкій, Самаринъ, Семенова). Но главная масса актерства долго носила на себѣ пережитки рабства-плебейства, была принижена и въ собственныхъ глазахъ, и въ глазахъ публики. Театръ долго являлся лишь ничтожнымъ элементомъ общественной жизни, служилъ «забавѣ» сильныхъ міра сего и богатыхъ.

Когда пало рабство на Руси, актерство стало пополняться бывшими помѣщичьими актерами, дворовыми. Начали нарождаться провинціальныя театры и на сцену, въ виду явившагося спроса, начали попадать люди изъ пролетаріата, а иногда и «выбившіеся изъ колеи» чиновники и дворяне; рѣдко влекло этихъ послѣднихъ на сцену призваніе, рѣдко являлись они во всеоружіи образованности и подготовки къ театру; большею частью это были случайные неудачники въ жизни, отбросы общества; на подмостки толкали ихъ горькая доля, нужда, неприспособленность къ труду; сцена же представлялась имъ легкой и веселой карьерой, на дѣлѣ, конечно, часто жестоко разбивавшей иллюзіи о «житьѣ привольномъ» и смѣнявшей одну «голодуху» на другую; эти «случайные» актеры рядомъ съ лицедѣями изъ недавнихъ крѣпостныхъ добывали себѣ игрой жалкіе гроши; даже «первые» актеры и актрисы старой провинціи получали такія жалованья, которыхъ едва хватало на пропитаніе и бѣдный гардеробъ.

Провинціальная сцена, какую засталъ еще Островскій, едва-едва начинала тогда выходить на широкую дорогу. Всѣмъ памятно, что Стрепетова въ началѣ своей карьеры, играя въ Ярославлѣ, въ труппѣ Смирнова, первыя роли, получала 30 р. жалованья въ мѣсяцъ!

При такихъ условіяхъ, при жалкой сценической обстановкѣ, при презрительномъ отношеніи публики къ сценѣ и ея служителямъ, могло-ли актерство, кромѣ единичныхъ выдающихся талантовъ, создавать художественный ансамбль на сценѣ? Даже таланты должны были обладать исключительными энергіей и любовью къ дѣлу, чтобы не отчаяться и не окунуться

въ ту типичную жизнь сценической «богемы», съ ея пьянствомъ и разгуломъ «съ горя», съ ея легкими нравами, какая на долго сдѣлалась удѣломъ русскаго актерства. Прибавьте къ этому отчужденность актерства отъ жизни остального общества, часть котораго сходилась съ актерами только на почвѣ попойекъ и дебоша, а другая часть брезгливо сторонилась лице-дѣвъ—вчерашнихъ рабовъ, причемъ лишь небольшая кучка интеллигенціи старалась сблизиться съ лучшими представителями актерской среды, поднять ея уровень,—и вы поймете, отчего создались предубѣждения противъ профессіи актера и ревнивое обереганіе молодежи старшимъ поколѣніемъ отъ вступленія на скользкіе подмостки съ «вольными» нравами подвизающихся на этихъ подмосткахъ. До послѣдняго времени не вполне еще исчезъ таящій въ себѣ полупрезрительное отношеніе взгляды на актера не только въ интеллигентномъ обществѣ, но и въ простонародной средѣ. Этотъ взглядъ отмѣтилъ И. Ѳ. Горбуновъ въ своемъ извѣстномъ діалогѣ: «Смотри, вотъ потѣха-то: актеры идутъ...—Не смѣйся, братъ, самъ, можетъ еще хуже будешь!»

Меценаты, которыхъ засталъ Островскій, это — потомки старыхъ баръ-эстетовъ, любителей театра, державшихъ крѣпостные драму, оперу и балетъ. Они дѣлятся на двѣ категоріи: *Самодуровъ* и *Помпадуровъ*. Къ числу самодуровъ купческаго класса принадлежит тотъ типъ, о которомъ мелькомъ говорится въ пьесѣ «Безъ вины виноватые»; это—Мухобоевъ; «ндравъ» его требуетъ, чтобы Незнамовъ пилъ вмѣстѣ съ нимъ водку; встрѣтивъ отказъ, Мухобоевъ грубо затрагиваетъ больное мѣсто въ душѣ Незнамова, за что тотъ также по своему грубо отвѣчаетъ кулачной расправой. Вотъ такіе Мухобоевы, которые смотрятъ на актера, какъ на шута, котораго можно кормить и спаивать, требуя за это «веселой» бесѣды, унижительнаго гаерничества, составляли одну часть цѣнителей; другая группа, изъ представителей дворянства и бюрократіи, являла собой меценатовъ, которыхъ я отнесъ къ помпадурамъ и которые такъ ярко охарактеризованы Островскимъ въ лицѣ князя Дулебова и его приспѣшника, Бакина, въ пьесѣ «Таланты и Поклонники».

Такіе цѣнители и поклонники— помпадурь, которые «охотились» за актрисой, какъ за лакомою дичью, а актера также за человѣка не считали, были весьма распространены.

Такіе цѣнители искусства увеличивали или гипнозомъ силы, или ядомъ соблазна число рабовъ и рабынь веселья, униженныхъ, безправныхъ до того, что паспорта у нихъ отбирались и хранились въ полиціи, чтобы «въ случаѣ чего» актеръ или актриса были всегда подъ рукою, чтобы ихъ можно было всегда «тащить и не пущать». Дать рѣзкій отпоръ сластолюбивымъ помпадурамъ было для актрисъ рискованнымъ; мечь вліятельнаго человѣка можетъ испортить не только карьеру, но и жизнь.

Соблазнъ при нищенскихъ актерскихъ окладахъ находилъ для себя благодарную почву, а иныхъ манила перспектива достичь незаслуженнаго иногда положенія и вліянія, благодаря знатному «покровителю».

Но въ исторіи театра мы видимъ и случаи отпора со стороны актрисы. Исторія театра сохранила память о талантливой Лизанькѣ Сандуновой, которая обратилась къ покровительству Екатерины II съ жалобой на преслѣдованія графа Безбородко, получила высокую защиту и вышла замужъ за любимаго товарища по сценѣ. Но въ той-же театральной лѣтописи имѣются и печальные факты, свидѣтельствующіе о томъ, какъ иногда борьба съ соблазномъ и насиліемъ оказывалась тщетной и защиты не было.

Галерея меценатовъ у Островскаго разнообразна: вотъ типичный помпадуръ— князь Дулебовъ въ пьесѣ «Таланты и поклонники»; «kozyри» его въ ухаживаньи за актрисами— притворная «куртуазія», барская эlegantность, видное положеніе и вліяніе въ обществѣ; вотъ нахальный пшютъ— Бакинъ, берущій «дерзостью», вотъ недурной по натурѣ, но буржасно— практичный богачъ Великатовъ, гипнотизирующій Нѣгину искренностью своего чувства и своей порядочностью. Покупка Великатовымъ Нѣгиной не является грубымъ цинизмомъ, онъ уважаетъ Нѣгину, любитъ ее серьезно, но осторожно уклоняется отъ скрѣпленія союза съ ней бракомъ, желая провѣрить, не отравлена-ли Нѣгина закулиснымъ ядомъ, который часто

дѣлаетъ женщину потерянной для семьи. Великатовъ умѣетъ щадить женское самолюбіе, цѣнить въ Нѣгиной ея хорошія черты, онъ отличаетъ актрису—кокотку вродѣ Смѣльской отъ честной актрисы, Дулебовы-же не требуютъ отъ актрисы ни благородства, ни таланта, имъ достаточно красивой посредственности, которая «умѣла-бы обходиться съ солидными людьми» и услаждать ихъ «отдыхъ отъ службы и семьи».

Дулебовы мало смыслятъ въ искусствѣ, путають Гуцкова съ Полевымъ и искренно изумляются, что на нагло-откровенное предложеніе идти на содержаніе Нѣгина отвѣчаетъ негодованіемъ. Отпоръ бѣситъ Дулебовыхъ и они мстятъ вмѣстѣ съ Бакиными.

Паратовъ, тоже меценатъ своего рода, въ «Безприданницѣ» рядить въ шуты жалкаго пропойцу-актера, Робинзона, или пользуется имъ какъ лакеемъ. Будь Лариса актрисой, конечно, Паратовъ повелѣ-бы на нее спеціальную охоту съ еще болѣе усиленной энергіей. Любопытны захолустные меценаты—Милоновъ и Бодаевъ въ «Лѣсѣ». (Интересно у Островскаго сопоставленіе «лѣса» старой помѣщицкѣй усадьбы съ «лѣсомъ» старой театральной провинціи). Милоновъ—низкопоклонникъ, дуракъ и невѣжда, притворяется, что любитъ «все высокое и все прекрасное», но въ актерѣ онъ, являясь самъ ничтожествомъ, не признаетъ себѣ равнаго, а его угрюмый сосѣдь Бодаевъ видитъ въ актерѣ только «забавника», могущаго служить десертомъ къ дикому захолустному кутежу. Относительно положительнымъ типомъ мецената является добродушный, но ограниченный Дудукинъ. Тяготѣя къ театру, въ актерской компаніи онъ инстинктивно ищетъ поэтической прикрасы для сѣрой жизни, хотя безкорыстное, чистое увлеченіе Дудукина талантомъ Кручининой уживается съ селадонствомъ его около Коринкиной. Главное достоинство Дудукина—доброта. Кручина говоритъ ему: «всѣ говорятъ, что вы очень добрый человѣкъ», а Дудукинъ отвѣчаетъ, что если бы и доброты-то въ немъ не было, то на что-же бы онъ годился?

Особнякомъ стоитъ у Островскаго поклонникъ таланта изъ молодежи—студентъ Мелузовъ, влюбленный въ Нѣгину и работающій надъ пополне-

ніемъ ея образованія, «учащій ея добру» въ то время какъ Дулебовы стремятся ея развратить. Но онъ слабовольнъ, борьба его съ Дулебовымъ и Бакинымъ ограничивается отдѣльными вспышками и фразами. Мелузовъ не сдумѣлъ и не смогъ увести Нѣгину на прямую дорогу, уберечь ея отъ участи многихъ, даже талантливыхъ женщинъ на сценѣ, которыя въ помощь таланту пускаютъ самопродажу. Мелузовъ забываетъ, что, кромѣ словъ, нужно дѣло, а *дѣятельно* помочь Нѣгиной онъ оказывается безсильнымъ.

Трогательно-печально нарисоваль Островскій фигуру идейнаго фанатика сцены—Нарокова, получившаго высшее образованіе, увлекающагося энтузіаста, раззорившагося на театральной антрепризѣ и очутившагося въ наемникахъ (помощникомъ режиссера) у своего бывшего переписчика ролей, Гаврюшки Мигаева, типичнаго антрепренера—кулака, учитывающаго въ театрѣ прежде всего доходныя его статьи, одного изъ тѣхъ, которые сблизили театръ съ буфетной стойкой. Нароковъ былъ «баринъ», и его погубила его «барская» расточительность для любимаго дѣла. Островскій въ немногихъ словахъ, но ярко характеризуетъ Нарокова. Мать Нѣгиной говоритъ ему: «Такъ вотъ что... Значить, тебѣ въ этомъ театральномъ дѣлѣ счастья Богъ не далъ», а Нароковъ отвѣчаетъ ей, что именно на «счастье-то» онъ всѣ деньги свои и затратилъ и счастье это, хоть не долго, но испытывалъ.

Въ другой сценѣ Нароковъ дополняетъ свою характеристику. Онъ пьетъ за здоровье Нѣгиной и говоритъ:—«Александра Николаевна, первый бокалъ—за вашъ талантъ и за вашу красоту... Красота тоже вѣдь талантъ»!

Это безкорыстное служеніе красотѣ, это меценатство уже, конечно иного типа, чѣмъ охарактеризованное выше «поощреніе искусствъ» старыми и молодыми помпадуррами и селадонами. Нароковъ, въ сущности—неудачникъ, но неудачникъ, который вызываетъ симпатію, передъ которымъ можно съ уваженіемъ снять шляпу за силу его любви къ театру.

Нароковъ отдалъ сценѣ и состояніе, и любовь, и жизнь. Онъ вносилъ на

сцену тепло, правду, добро; совѣсть у него чиста. И Нароковымъ многимъ обязаны не одинъ актеръ, не одна актриса, встрѣтившіе при началѣ своего тернистаго пути ихъ поддержку и ласку, которая реальнѣе Дудукинскаго хлѣбосольства. Нароковъ—идеалистъ. Видя себя даже «у разбитаго корыта», онъ не отчаивается, не утрачиваетъ вѣры, а находитъ утѣшеніе въ своей вѣчной, неугасимой, но платонической, печальной, ничѣмъ не вознагражденной любви къ театру. Нароковы навсегда останутся рыцарями по отношенію къ Нѣгинымъ, они поддержать Нѣгиныхъ нравственной силой своею чистаго горѣнія, своего поклоненія искусству.

Сердечная катастрофа, драма житейская толкнула въ актрисы Отрадину—Кручинину («Безъ вины виноватые»). Она пошла на сцену случайно, но случай выдался,—какъ-бы въ вознагражденіе за перенесенное горе,—счастливый и показалъ, что у нея имѣется талантъ. Островскій показываетъ въ Кручининѣ положительный типъ актрисы. Дудукинъ говоритъ: «Какъ вы вчера играли, какъ вы вѣрно передали чувство матери»!... Кручининѣ помогъ въ этомъ не одинъ талантъ, помогло горе, жизненное страданіе, явившіяся здѣсь, на сценѣ, благомъ для Кручининѣ, какъ актрисы. Такой же плюсъ, въ видѣ страданія, перенесеннаго на сцену изъ жизни, получила для своей дѣятельности и недавно скончавшаяся В. Ф. Коммиссаржевская. Она пошла на сцену также послѣ пережитой жизненной драмы, и эта глубокая скорбь дала незабвенной артисткѣ самое лучшее, что было въ ея талантѣ: она согрѣла этотъ талантъ той трогательностью, той задушевностью, которая дѣлала Вѣру Федоровну столь близкой, столь дорогой, столь понятной для публики.

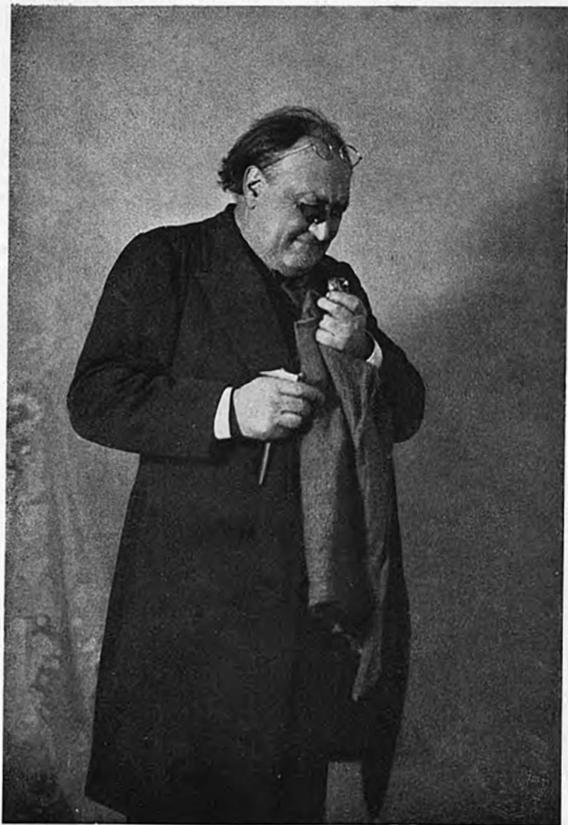
Кручинина отдается своему дѣлу серьезно и видитъ въ театрѣ высокое служеніе. Она не судитъ строго окружающую ее актерскую богему и стремится ласкою, чуткимъ угадываніемъ искры Божіей въ душахъ озлобленныхъ, униженныхъ, упавшихъ духомъ и испорченныхъ неудачниковъ-актеровъ пробудить въ нихъ потерянную вѣру въ себя и въ свое дѣло. Она видитъ въ этомъ миссію, подвигъ. Когда Незнамовъ грубо спрашиваетъ ее: «Развѣ можно любить человѣка безнадежно испорченнаго?»—«Да,—

отвѣчаетъ Кручинина,—можно любить и такихъ» и ссылается на сестеръ милосердія, которыя съ особенной самоотверженностью посвящаютъ себя тяжело больнымъ.

Островскій въ одной изъ сценъ пьесы «Безъ вины виноватые» далъ намъ ярко-контрастное изображеніе трехъ типовъ актеровъ: Кручининой, Незнамова, этого «подзаборника», которому всю жизнь, всегда «было больно», который не зналъ ласки и любви, и наконецъ, Шмаги (почти тождественное по характеристикѣ лицо появляется подъ именемъ Аркашки въ «Лѣсѣ» и Робинзона въ «Безприданницѣ»). Этотъ Шмага—циникъ, безпринципный гаеръ, онъ «комикъ въ жизни», а на сценѣ «злодѣй» для всякой исполняемой имъ роли, его девизъ—«мы артисты, наше мѣсто въ буфетѣ». (Счастливецъ на замѣчаніе: «Ты пьянъ»—отвѣчаетъ—«Ну, да, пьянъ, и горжусь этимъ»). Незнамовъ—хорошій по природѣ человѣкъ, но онъ затравленъ жизнью, онъ презираетъ сцену, видя, какъ она часто сводится къ скверному, бездарному ремеслу, пьянству, грязи. Онъ видѣлъ жизнь только «изъ подворотни» и театръ ему открылся со своей изнанки. Незнамовъ не лишень дарованія, но онъ не получилъ никакого образованія, никто имъ не руководилъ, его засосала богема, онъ не смогъ подняться и опустился до ея дна. «Гдѣ-же я другихъ (кромѣ Шмаги) товарищей найду»? говоритъ онъ... Незнамовъ старается учить роли, онъ по отзыву чуткой Кручининой, не подозрѣвающей еще, что она—его мать, переживаетъ чувства изображаемаго имъ лица, онъ талантливъ, хотя и неотесанъ. Онъ всетаки—актеръ, а не гаеръ, какъ Шмага, не учащій ролей, не вдумывающійся въ смыслъ пьесы, а «жарящій» подъ суфлера, подгоняя роль къ нѣсколькимъ позаимствованнымъ и часто плохимъ шаблонамъ (за кулисами и теперь услышите: «игралъ тринадцатымъ номеромъ»).

Близокъ къ Незнамову его предшественникъ на сценѣ, Геннадій Несчастливцевъ въ «Лѣсѣ», Островскаго. Въ немъ также уживаются и положительныя, и отрицательныя стороны русскаго актерства, въ его отживающихъ типахъ.

Незнамовъ смотритъ на сценическую игру какъ на «ремесло довольно



М-Р СИЛВАН (ЛЕБОННАРД), М-МЕ Л. ДУЛУС (ЖАННЕ) ЕТ М-Р ДЕЛОРМЕ (ЛЕ МАРКВИС Д'ЕСТРАЙ).  
«ЛЕ ПÈРЕ ЛЕБОННАРД» I. АИКАРД НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА

низкаго сорта», онъ извѣрился въ театрѣ, относится скептически къ тѣмъ его служителямъ, которые, быть можетъ, не безъ большой доли собственной вины, чуть не вчера еще третировались полиціей, какъ «подозрительный» элементъ и поэтому паспорта даже Гамлетовъ и Дездемонъ «на всякій случай» отбирались и хранились весь сезонъ въ участкѣ.

Несчастливцевъ-же—романтикъ, идеалистъ, жрецъ искусства, который даже въ горькую минуту не назоветъ себя ремесленникомъ, хотя этотъ жрецъ священнодѣйствуетъ въ храмѣ съ весьма примитивнымъ культомъ. Въ Несчастливцевѣ горитъ священный огонь. Онъ, несмотря на всѣ разочарованія, видитъ храмъ своихъ грезъ въ томъ балаганѣ, какой представляли собой многіе театры его времени. «Кто я? Жалкій, нищій бродяга,—говоритъ онъ, а на сценѣ я—принцъ. Я живу его жизнью, мучусь его муками!» «И тамъ есть горе,—говоритъ далѣе Несчастливцевъ,—но за то есть тамъ и радости, которыхъ другіе люди не знаютъ».

Если половину «сокровищъ» своей души актеръ броситъ публикѣ, говоритъ Несчастливцевъ, театръ «дрогнетъ отъ рукоплесканій»... Такъ говорить можетъ только жрецъ искусства, идеалистъ, а не ремесленникъ. Несчастливцевъ вѣритъ въ силу театра, въ его могучее вліяніе. Самымъ важнымъ для актера онъ считаетъ знаніе жизни и пережитыя страданія; когда Аксюша говоритъ: «я ничего не знаю», онъ говоритъ: «ты знаешь больше, чѣмъ нужно, ты знаешь бури, знаешь страсти». «Бросится женщина отъ любви въ омутъ головой—вотъ актриса», «душа нужна, жизнь, огонь». Несчастливцевъ, выдавшій въ своей жизни больше терній, чѣмъ лавровъ, все-таки не разочаровывается въ сценѣ. Игра его—очевидно рутинная; онъ думаетъ, что трагикъ долженъ непременно говорить басомъ, но игра эта, навѣрное, была скрашена порывами настоящаго увлеченія. Несчастливцевъ уважаетъ свое дѣло и никому не позволяетъ дотрагиваться до него грязными руками; когда Гурмыжская говоритъ презрительно: «комедіанты», онъ отвѣчаетъ ей, что эти «комедіанты» часто правдивѣе и честнѣе, чѣмъ тѣ, которые считаютъ себя людьми особой породы.

Полуобразованность, плохое воспитаніе помѣшали и Незнамову и Несчастливцеву устоять передъ актерской гибелью, передъ алкоголизмомъ. Несчастливцевъ говорить: «оба мы актеры и оба—пьяницы», но есть громадная разница въ мрачномъ запоѣ Несчастливцева, который и въ пьяномъ видѣ не сдѣлаетъ низости, и пьянствѣ Счастливцева, Шмаги или Робинзона, которые готовы ради выпивки быть шутами у какого нибудь купца и способны за деньги на всякую подлость. Они не обижаются даже тогда, когда ихъ бьютъ», и когда Несчастливцевъ спрашиваетъ Аркашку, какъ его по приказанію губернатора казаки гнали изъ города 4 версты, онъ говорить: «совсѣмъ и не четыре, а только до рощи», очевидно убѣжденный что гнать его во всякомъ случаѣ было за что и считая для себя способъ изгнанія привычнымъ, нисколько на него не возмущаясь.

Типичную фигуру актера-альфонса даетъ Островскій въ «Безъ вины виноватые» въ лицѣ Миловзорова, хорошенькаго мальчика, который живетъ на средства актрисы Коринкиной, и не отдавая себѣ хорошенько въ томъ отчета, очень легко идетъ на всякую гнусность, становится орудіемъ интриги, будучи самъ вовсе не злымъ.

Островскій, выставляя во всей ихъ неприглядности Аркашку и Шмагу, приглашаетъ насъ всетаки пожалѣть ихъ; съ печальнымъ юморомъ перечисляетъ Незнамовъ достоинства Шмаги: онъ можетъ не ѣсть очень долго и не забнетъ въ трескучій морозъ въ лѣтнемъ пальто. Аналогиченъ этому и рассказъ Аркашки, какъ его везли въ Архангельскъ закатаннымъ въ коверъ; «привезутъ на станцію,—раскатаютъ, а потомъ, какъ только ѣхать, опять закатаютъ».

Искра Божія, талантъ и душа живутъ и въ Несчастливцевѣ и въ Незнамовѣ. Пессимизмъ послѣдняго, озлобленность смягчаются; все хорошее въ душѣ его разомъ проявляется наружу, когда онъ чувствуетъ на себѣ чистую ласку Кручининой, а когда онъ узнаетъ, что это его мать, которая долго и напрасно розыскивала пропавшаго сына, Незнамовъ потрясенъ глубоко и, конечно, возрожденъ для хорошей жизни.

Въ сценѣ второго акта пьесы «Безъ вины виноватые» Кручинина,

Незнамовъ и Шмага вырисовываются художественно полно. Незнамовъ начинаетъ съ дерзости и кончаетъ благоговѣйнымъ поцѣлуемъ руки у актрисы, какой ему не приходилось встрѣчать, которая не запачкалась закулисной грязью, которая внесла съ собой въ «захолустную» труппу вѣяніе настоящаго искусства, освѣжающую струю истиннаго серьезнаго служенія ему. Незнамовъ сознаетъ, какъ жалокъ Шмага и выталкиваетъ его вонъ, стыдясь, что его хамскія циничныя рѣчи оскорбляютъ хорошую женщину и актрису.

Перехожу къ другому положительному типу актрисы, созданному Островскимъ, къ типу актрисы Нѣгиной («Таланты и поклонники»). Это натура болѣе пассивная, не столь стойкая, какъ Кручинина; въ ней нѣтъ силъ пробить себѣ прямую дорогу самостоятельно, и она не можетъ устоять передъ соблазномъ облегчить себѣ карьеру вліятельнымъ покровительствомъ богача Великатова. Нѣгина не въ силахъ одна бороться съ театральнымъ болотомъ и идетъ на компромиссъ. Любимому и любящему Мелузову она измѣняетъ отчасти по его собственной винѣ, не видя въ немъ для себя прочной опоры. Борьба, которая происходитъ въ Нѣгиной передъ тѣмъ, какъ рѣшиться идти на содержаніе къ Великатову, очерчена въ двухъ письмахъ, которыя получаетъ Нѣгина. Письмо Мелузова полно красивыхъ фразъ о служеніи добру, а Великатовъ въ письмѣ своемъ сулитъ легкой успѣхъ, блестящую карьеру, которую она сдѣлаетъ безъ страданій и жертвъ. Читая эти письма, Нѣгина мучается и, какъ слабая натура, уступаетъ соблазну и уѣзжаетъ съ Великатовымъ. Въ Кручининой и Нѣгиной мы видимъ горѣніе духа, а въ Шмагѣ, Робинзонѣ, а также въ Коринкиной («Безъ вины виноватые») и Смѣльской («Таланты и поклонники») мы видимъ отрицательныя актерскія черты. Коринкина это—типъ легкомысленной, испорченной до мозга костей, актрисы, не разбирающей средствъ для своего успѣха и для вреда соперницѣ по сценѣ.

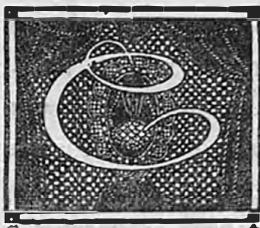
Я уже сказалъ, что Несчастливцевы вымерли, Незнамовы обогородились и стали образованными, но вотъ разновидности, модернизация Коринкиныхъ, Смѣльскихъ, Миловзоровыхъ, Аркашекъ, увы, еще встрѣ-

чаются на театральномъ горизонтѣ; особенно страшны для сцены тѣ изъ современныхъ Коринкиныхъ и Смѣльскихъ, которыя видятъ въ сценѣ лишь средство для достиженія цѣлей, не имѣющихъ отношенія къ искусству. Коринкина и Смѣльская того типа, который увѣковѣченъ Островскимъ, все-таки *настоящія актрисы* и ихъ «легкіе» взгляды на жизнь совмѣщаются съ артистической работой, хотя послѣдняя чаще всего посредственна, но дальнѣйшая эволюція помянутаго типа побуждаетъ къ раздумью о мѣрахъ противъ увеличенія числа актрисъ «апплике», для которыхъ театръ—лишь способъ весьма «недвусмысленной» рекламы.

## НИКОЛАЙ ХРИСАНФОВИЧЪ РЫБАКОВЪ.

(Къ 100-лѣтію со дня рожденія 1811 г. 7-го мая—1911 г.).

В. МИХАЙЛОВСКАГО.



О дня существованія Дирекціи Императорскихъ театровъ постоянной задачей и стремленіемъ ея было привлеченіе лучшихъ сценическихъ провинціальныхъ силъ на казенную сцену. Для этой цѣли она не жалѣла средствъ и зачастую снаряжала для поисковъ отечественныхъ талантовъ спеціальныя экспедиціи въ провинцію, гдѣ было можно пріобрѣсти нужныхъ для казенной сцены артистовъ. Такъ, изъ дѣлъ архива Императорскихъ театровъ мы узнаемъ, что въ 1830 году директоръ, князь С. С. Гагаринъ, командировалъ съ этой цѣлью режиссера Лебедева, при чемъ ему были выданы командировочныя деньги 2437 р. 94 $\frac{1}{2}$  к. Лебедевъ посѣтилъ многіе города средней и южной Россіи и на коренной ярмаркѣ, въ Курской губерніи, нашелъ чуднаго пѣвца, О. А. Петрова, впослѣдствіи знаменитаго исполнителя роли Сусанина въ «Жизни за Царя». Въ 1822 г. директоръ Московскихъ театровъ Ѳ. Ѳ. Кокошкинъ, узнавъ, что въ Тулѣ явился талантливый актеръ М. С. Щепкинъ, командируетъ туда своего помощника, извѣстнаго романиста,

М. Н. Загоскина для ознакомленія съ новымъ талантомъ. Загоскинъ ѣдетъ въ Тулу и оттуда пишетъ Кокошкину: «актеръ чудо-юдо, но просить много денегъ, ссылаясь на свое большое семейство». Кокошкинъ отвѣчаетъ: «ничего не жалѣй, все, что требуетъ, давай, только не упусти сокола и вези его ко мнѣ». Такъ М. С. Щепкинъ попалъ на казенную сцену. Уже на нашей памяти, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ, А. М. Кондратьевъ, получилъ подобную же командировку въ Кіевъ, Одессу и Харьковъ. И всѣ крупные провинціальныя артисты со временемъ становились украшеніемъ Императорской сцены: П. М. Садовскій, А. П. Ленскій, К. А. Варламовъ, М. Г. Савина, В. А. Макшеевъ и многіе другіе.

Но вотъ былъ одинъ актеръ выдающагося дарованія. Имя его гремѣло въ провинціи не менѣе, чѣмъ Мочалова въ Москвѣ или В. А. Каратыгина въ Петербургѣ. Онъ почти всю свою жизнь прожилъ въ провинціи, въ теченіе 50 лѣтъ приводя публику въ восторгъ своею чудною игрою, но на Императорскую сцену такъ и не попалъ. Этотъ актеръ былъ знаменитый трагикъ Николай Хрисанфовичъ Рыбаковъ, имя котораго увѣковѣчено А. Н. Островскимъ, вложившимъ въ уста трагика Несчастливцева въ бесѣдѣ съ Аркашкой такую фразу: «кончилъ я и ушелъ за кулисы... И вотъ подходитъ ко мнѣ Рыбаковъ... Самъ Николай Хрисанфовичъ Рыбаковъ! Кладетъ мнѣ руку на плечо и говоритъ: «только ты и я... умремъ, говоритъ. Лестно»... (Лѣсъ, д. 2, явл. 2).

Н. Х. Рыбаковъ родился 7-го мая 1811 г. въ Курскѣ, въ семьѣ небогатыхъ родителей. Отецъ его былъ управляющимъ въ имѣніи курскихъ помѣщиковъ Вельяминовыхъ, а мать содержала швейный магазинъ, доходами съ котораго существовала по смерти мужа и имѣла возможность дать образованіе своему малолѣтнему сыну Николашѣ, отдавъ его въ 4-классную курскую гимназію. По окончаніи въ ней курса Рыбаковъ поступилъ въ казенную палату канцелярскимъ чиновникомъ. Но чиновничья карьера его не привлекала. Со школьныхъ лѣтъ у него появилась страсть къ театру. Будучи гимназистомъ, 11 лѣтъ отъ роду, онъ какъ то первый разъ попалъ въ театръ на представленіе піесы: «Пустынникъ на островѣ Фромантеро». Это впервые виданное зрѣлище на впечатлительнаго маль-

чика произвело сильное дѣйствіе. Придя домой изъ театра, онъ тутъ же съ ученицами своей матери пытался на память воспроизвести нѣкоторыя сцены изъ «Пустынника на островѣ». Влеченіе къ театру съ годами увеличивалось. Сдѣлавшись чиновникомъ, почти всѣ свободные отъ занятій вечера онъ проводилъ въ театрѣ. Но такъ какъ это удовольствіе было не изъ дешевыхъ, а средствъ у него не было, то онъ явился къ антрепренеру съ предложеніемъ услугъ своихъ въ качествѣ статиста за право бесплатнаго посѣщенія театра. Антрепренеръ принялъ это предложеніе: имѣть дароваго статиста, къ тому же грамотнаго, для него было выгодно. Но мать къ этому увлеченію сына театромъ отнеслась иначе. Видя, что театръ отвлекаетъ его отъ канцелярскихъ занятій, она обратилась къ Вельяминову, получившему въ то время какую то видную бюрократическую должность на Кавказѣ, взять съ собой туда на службу сына. Вельяминовъ согласился. Но это средство не помогло. Страсть къ театру въ юномъ чиновникѣ была такъ сильна, что онъ тайно съ дороги бѣжитъ отъ Вельяминава въ Курскъ, навсегда покончивъ съ чиновничьей карьерой въ чинѣ коллежскаго регистратора, и поступаетъ въ труппу Млотковскаго на небольшія роли и на ничтожный окладъ. Изъ Курска съ труппой Рыбаковъ переѣзжаетъ въ Харьковъ, гдѣ въ то время гастролировалъ знаменитый Мочаловъ. Геніальный трагикъ подмѣтилъ въ Рыбаковѣ дарованіе и, выступая въ роли Отелло, настоялъ, чтобы роль Кассіо игралъ съ нимъ онъ, несмотря на то, что антрепренеръ не рѣшался довѣрить эту роль неопытному, только еще начинающему, актеру. Мочаловъ вызвался самъ пройти съ Рыбаковымъ роль Кассіо и пригласилъ его къ себѣ. Визитъ этотъ неизгладимо запечатлѣлся въ памяти Рыбакова. Онъ любилъ вспоминать о немъ, описывая тотъ невольный страхъ, который овладѣлъ имъ при входѣ въ домъ, гдѣ остановился Мочаловъ.

Рыбаковъ выполнилъ всѣ указанія, сдѣланныя ему великимъ трагикомъ, и имѣлъ успѣхъ у публики.

Самъ Мочаловъ похвалилъ его игру. Пребываніе Мочалова въ Харьковѣ въ 1830 г. составляетъ рѣзкую черту въ артистической жизни Рыбакова.

Признаніе за нимъ Мочаловымъ способнаго актера сразу поставило его въ труппѣ на надлежащую высоту, а блестящее исполненіе роли Гамлета вполне упрочило положеніе его, какъ крупнаго актера, способнаго исполнять безукоризненно первыя роли въ трагедіяхъ, составлявшихъ въ то время неотъемлемую принадлежность провинціального репертуара.

Лѣтъ 60 тому назадъ къ актеру въ провинціи предъявляли иныя требованія, чѣмъ теперъ. Отъ актера не только требовался хорошій голосъ, но и соотвѣтствіе между голосомъ и амплуа. Любовникъ, какъ въ оперѣ, долженъ быть обязательно теноръ, трагикъ—басъ профундо, орало, какъ ихъ тогда называли. Это правило долго держалось на сценѣ и только съ появленіемъ бытового репертуара стало нарушаться. Недаромъ Несчастливцевъ, въ которомъ много общихъ чертъ съ Рыбаковымъ, въ особенности въ отношеніи сердечности и доброты, въ бесѣдѣ съ Аркашкой неодобрительно отзывается о современныхъ ему постановкахъ. «А какъ піесы ставятъ, хоть бы и въ столицахъ?—говоритъ онъ. Я самъ видѣлъ: любовникъ теноръ, резонеръ теноръ и комикъ теноръ. Основанія то—добавляетъ онъ басомъ—въ піесѣ и нѣтъ» (Лѣсъ д. 2, явл. 2). Несомнѣнно, что и Рыбаковъ въ началѣ своей сценической дѣятельности, исполняя роли Ляпунова, Нино и т. п., былъ «ораломъ», какъ и большинство трагиковъ и только съ появленіемъ новаго репертуара А. Н. Островскаго сталъ вносить въ свою дикцію простоту или, какъ тогда говорили, перешель въ лагерь реалистовъ.

Въ Харьковѣ Н. Х. прослужилъ нѣсколько сезоновъ подрядъ и скоро сталъ любимцемъ мѣстной публики. Въ то время онъ былъ еще очень юнъ. Одинъ старый театралъ въ своихъ воспоминаніяхъ пишетъ про него, что Рыбаковъ былъ красивый свѣтлорусый молодой человекъ огромнаго роста, величайшій добрякъ и самый оригинальный *смѣшило* (такъ онъ самъ себя называлъ). Онъ умѣлъ рассказывать самыя уморительныя вещи съ неподдѣльнымъ хладнокровіемъ и вполне серьезнымъ тономъ. Простъ и довѣрчивъ онъ былъ, какъ ребенокъ, и любилъ водить компанію съ дѣтьми. По своей величавой внѣшности онъ долженъ, по общему мнѣнію

того времени, изображать героевъ и вообще трагиковъ, *страшилъ*—по его собственному выраженію—и дѣйствительно хорошо изображалъ ихъ, но душа его лежала къ простотѣ и правдѣ» <sup>1)</sup>).

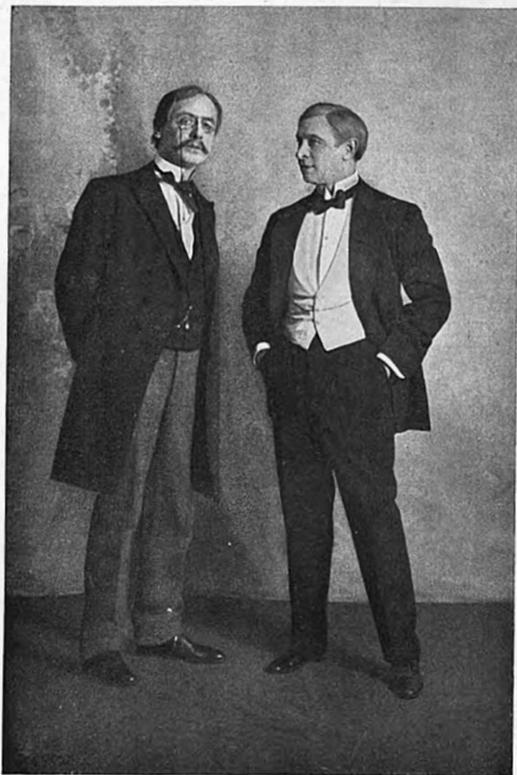
Изъ Харькова Рыбаковъ переѣхалъ въ Николаевъ, гдѣ и женился на актрисѣ Паулинѣ Герасимовнѣ Зелинской, отецъ которой былъ антрепренеромъ.

Въ Николаевѣ Рыбаковъ встрѣтилъ тотъ же радушный приемъ, что и въ Харьковѣ. Надумавъ расширить районъ своей сценической дѣятельности, онъ сталъ ѣздить съ труппой по всей Россіи, исколесивъ ее, подобно Несчастливцеву, изъ конца въ конецъ, повсюду пожиная лавры и дѣлая полные сборы, почему антрепренеры на перебой старались заманить его въ свою труппу. Въ сезонъ 1837 г. онъ приглашается Млотковскимъ въ Кіевъ, затѣмъ играетъ въ Саратовѣ, въ Казани, Ромнахъ и многихъ другихъ городахъ. Слухи о талантливомъ трагикѣ дошли и до Москвы, гдѣ Рыбаковъ и дебютировалъ на Императорской сценѣ въ 1852 году въ роляхъ: Гамлета и Нино въ трагедіи Полевого «Уголино». Дебютантъ имѣлъ выдающійся успѣхъ и вполне былъ убѣжденъ, что состоится его приглашеніе на казенную сцену. Но прошли недѣли 2 со дня его дебюта, а отъ Дирекціи не было никакого отвѣта съ предложеніемъ вступить въ труппу Малаго театра. Не имѣя средствъ проживаться въ Москвѣ безо всякаго дѣла, Н. Х., не дождавшись отвѣта, уѣхалъ въ Ярославль.

На разъясненіе вопроса о дебютахъ Рыбакова на сценѣ Малаго театра проливаетъ свѣтъ переписка по этому поводу директора А. М. Гедеонова съ управляющимъ конторой Московскихъ театровъ А. Н. Верстовскимъ. 3-го января 1852 г. Гедеоновъ писалъ, что ему сообщили о желаніи актера Рыбакова дебютировать въ Москвѣ съ тѣмъ, что если Дирекція найдетъ его дебюты удачными, то дозволить оные продолжать съ полученіемъ по спектакльныхъ по 25 р. за представленіе.

Если же Дирекція признаетъ потомъ полезнымъ принятіе его на службу, то онъ желалъ бы получать 300 руб. въ годъ съ полубенефисомъ.

<sup>1)</sup> Суфлеръ 1880 г. № 43. Изъ воспоминаній стараго театрала.



М-Р JANVIER (CANUCHET), М-Р MAURY (SERVAL) ЕТ М-МЕ SOREL (С-ДЕ LANCOY)  
«LA RENCONTRE» DE P. BERTON НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

Рыбакова—продолжаетъ директоръ—по провинціальнымъ театрамъ много хвалили и потому, пожалуй, и не дурно бы испытать его. Но найдется ли теперь время и пьесы, въ которыхъ могъ бы онъ начать безъ особенныхъ репетицій? Посмотрите и, если признаете полезнымъ, то допустите первоначально на 3 дебюта безо всякой платы и, что окажется, напишите мнѣ; только безъ видимой пользы, мнѣ кажется, нѣтъ надобности наполнять труппу». Что отвѣтилъ на это письмо Верстовскій, намъ неизвѣстно. Но 31-го января того же года Гедеоновъ писалъ ему: «Въ дебютахъ Рыбакова еще не видно большой необходимости». Такъ Н. Х. и не попалъ на сцену Малаго театра.

Оскорбленный невниманіемъ къ себѣ со стороны Дирекціи Рыбаковъ снова начинаетъ кочующую жизнь провинціального актера, завоевывая еще большія симпатіи у публики, чѣмъ прежде.

Его удачные дебюты на Московской сценѣ въ 1852 году не прошли безслѣдно и для Петербурга. Слухи о чудной игрѣ его достигли и туда. Въ 1854 г. онъ получилъ отъ Дирекціи Императорскихъ театровъ предложеніе дебютировать въ Петербургѣ на Александринской сценѣ.

Дебютъ состоялся въ роляхъ Гамлета и Ляпунова (драма Кукольника «Князь Михаилъ Васильевичъ Скопинъ-Шуйскій») и былъ выдающимся по исполненію. Дирекція предложила Рыбакову занять въ труппѣ сверхштатное мѣсто (вакантное по смерти В. А. Каратыгина уже было занято московскимъ артистомъ Леонидовымъ). Но предложенный при этомъ ему окладъ жалованья былъ такъ незначителенъ, что онъ не могъ согласиться на него, покинулъ Петербургъ и снова вернулся въ провинцію <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Самъ Рыбаковъ въ воспоминаніяхъ И. Н. Захарьина такъ рассказываетъ о своей неудачной попыткѣ попасть на казенную сцену. «Я еще въ 50-хъ годахъ—говорилъ онъ—хотѣлъ было поступить въ труппу Императорскихъ театровъ и даже дебютировалъ, и очень удачно; но потомъ встрѣтилъ противъ себя интриги, чуть было не побилъ режиссера... Тогда меня призвалъ къ себѣ директоръ и сталъ говорить мнѣ: По твоему таланту я бы очень охотно принялъ тебя въ труппу... Но я тотчасъ же перебилъ его:

Сезонъ 1868 г. Рыбаковъ игралъ въ Кіевѣ у Бергера. Одинъ изъ рецензентовъ, дѣлая характеристику драматической труппы Бергера, между прочимъ, пишетъ: «Самымъ интереснымъ персонажемъ является несомнѣнно Н. Х. Рыбаковъ, который 30 лѣтъ тому назадъ съ огромнымъ успѣхомъ выступалъ въ Кіевѣ въ роляхъ, такъ называемаго Каратыгинскаго репертуара; блестящее исполненіе ролей вродѣ Велизарія, въ драмѣ Ободовскаго или Гюго Бидермана въ драмѣ Полевого «Смерть или честь», создали ему репутацію выдающагося трагическаго актера ложно-классической декламационной школы; личныя же качества Рыбакова, извѣстнаго буквально всей Россіи, дали исключительную популярность имени Н. Х., какъ человѣка, въ которомъ рѣдкія дарованія сочетались съ еще болѣе рѣдкимъ благородствомъ души и добротой теплаго, отзывчиваго на чужое горе и несчастіе, сердца. Имя этого типичнаго трагика принадлежитъ къ лучшимъ именамъ исторіи русскаго театра, и покуда будутъ люди, видящіе въ театрѣ не одну только забаву, а школу общественныхъ нравовъ, школу укрѣпленія и развитія общественнаго сознанія, до тѣхъ поръ имя провинціальнаго актера Н. Х. Рыбакова будетъ безсмертно <sup>1)</sup>. Эти слова какъ нельзя лучше характеризуютъ личность Рыбакова и его значеніе для провинціи.

Хотя нашему трагику и не суждено было попасть на Императорскую сцену, но играть на подмосткахъ столичныхъ театровъ ему приходилось неоднократно. Въ 1871 г. онъ выступалъ въ Москвѣ, въ Артистическомъ

---

— Прежде всего, я попрошу Ваше Превосходительство отличать меня отъ вашего лакея и будочника—не говорить мнѣ «ты»... Директоръ нахмурился и продолжалъ: «По таланту вашему я бы васъ принялъ, но по характеру вы не годитесь: вы легко можете угодить въ солдаты..»

— Вѣдь тогда при Николаѣ Павловичѣ за строптивый нравъ сдавали въ солдаты не только артистовъ, но даже и поповъ по представленіямъ архіереевъ. Такъ я и остался весь свой вѣкъ провинціальнымъ артистомъ—«Несчастливцевымъ»—объяснилъ мнѣ покойный Н. Х.

Артистическая жизнь Москвы въ семидесятыхъ годахъ. Очеркъ И. Н. Захарьина.

<sup>1)</sup> Николаевъ. Драматическій театръ въ Кіевѣ. Стр. 83.

кружкѣ, на сценѣ котораго въ то время подвизались лучшія сценическія силы, впослѣдствіи перешедшія на сцену Малаго театра: К. Θ. Бергъ (Келлеръ), В. А. Макшеевъ и М. П. Садовскій.

Лѣтомъ 1872 г., во время Политехнической выставки Рыбаковъ игралъ въ Москвѣ въ Народномъ театрѣ, въ деревянномъ построенномъ на Солянкѣ зданіи; слѣдующую зиму служилъ въ Одессѣ, а на лѣто по приглашенію недавно умершаго С. В. Танѣева поступилъ на сцену Общедоступнаго театра, преобразованнаго изъ прежняго Народнаго. Въ Общедоступномъ театрѣ онъ прослужилъ съ небольшимъ 2 сезона и 5-го февраля 1876 года торжественно отпраздновалъ здѣсь 50-лѣтній юбилей своей сценической дѣятельности. Для юбилейнаго спектакля былъ поставленъ «Лѣсъ» Островскаго. При появленіи юбиляра передъ публикой въ роли Несчастливцева во 2 дѣйствіи его встрѣтили громомъ рукоплесканій, сопровождавшихся цѣлымъ рядомъ цвѣточныхъ и цѣнныхъ подношеній. Восторгъ публики достигъ апогея и юбиляръ былъ прерванъ въ томъ мѣстѣ своей роли, въ которомъ Несчастливцевъ вспоминаетъ, какъ самъ Н. Х. Рыбаковъ одобрилъ его игру. При этомъ упоминаніи собственнаго имени <sup>1)</sup> голосъ юбиляра задрожалъ и перешелъ въ шопотъ и онъ едва-едва могъ удержаться отъ слезъ, тѣмъ болѣе что онъ зналъ о присутствіи въ театрѣ Островскаго, который преподнесъ юбиляру отъ имени общества драматическихъ писателей серебряно-вызолоченный чайный стаканъ изящной работы. Много радостныхъ и хорошихъ минутъ пережилъ маститый актеръ въ этотъ вечеръ, съ необыкновеннымъ подъемомъ проведя всю роль «молодо и свѣжо, т. е. богато по краскамъ, богато по чувствамъ», какъ выразился одинъ изъ современныхъ рецензентовъ.

Лѣто 1876 г. Рыбаковъ игралъ въ Павловскѣ у А. Ф. Фодотова, а на зиму поступилъ въ труппу Ознобишина, въ Тамбовъ. Здѣсь онъ сталъ прихварывать: начались припадки удушья. Несмотря на болѣзненное состояніе, онъ не переставалъ играть. 12-го ноября онъ долженъ былъ выступить въ драмѣ «Адская жизнь» въ роли графа де-Шамиса. Но передъ

<sup>1)</sup> Обыкновенно онъ называлъ не свое имя, а другое.

самымъ спектаклемъ съ нимъ сдѣлался обморокъ и его безъ чувствъ увезли домой, гдѣ онъ и скончался 15-го ноября 1876 г. Погребенъ въ Тамбовѣ на Успенскомъ кладбищѣ.

Такова въ общихъ чертахъ біографія Н. Х. Рыбакова. Переходя къ характеристикѣ его, какъ актера, на основаніи отзывовъ современниковъ, прежде всего слѣдуетъ отмѣтить громадность его таланта, самобытность и разнообразіе. Талантъ этотъ не ограничивался рамками шаблона, онъ былъ гибокъ и воспримчивъ къ новымъ теченіямъ въ искусствѣ. Достаточно сказать, что воспитанный въ традиціяхъ псевдоклассицизма и мелодрамы и достигши въ нихъ славы, онъ уже на склонѣ дней прямо и благородно хотя быть можетъ и не безъ душевной боли, порываетъ со своимъ славнымъ прошлымъ, покидаетъ царственную тогу и котурны и мѣняетъ ихъ на длиннополый сюртукъ и сапоги бутылками. Но и въ роляхъ типовъ Островскаго онъ былъ не менѣе хорошъ, какъ и въ напыщенныхъ роляхъ Велизарія или какогонибудь графа де Шамиса. Лучшими ролями его въ этомъ репертуарѣ были: Безсудный (На бойкомъ мѣстѣ), Титъ Титычъ Брусковъ и Любимъ Торцовъ; въ исполненіе послѣдней роли онъ вносилъ много глубокой обдуманности и правдивости. Брускова онъ изображалъ семейнымъ деспотомъ, убѣжденнымъ въ правотѣ и необходимости своихъ поступковъ до перваго столкновенія съ отрезвляющей дѣйствительностью. И въ данномъ случаѣ онъ расходился въ толкованіи этого типа со многими актерами того времени, которые изображали его въ каррикатурномъ видѣ съ неистовыми криками и непрерывно стучащимъ кулаками по столу. Самсоновъ пишетъ про Рыбакова: «Это самобытная оригинальная личность. Каждый изъ провинціальныхъ актеровъ на когонибудь похожъ, подражаетъ комунибудь изъ знаменитостей. Рыбаковъ стоитъ особнякомъ, самъ по себѣ» <sup>1)</sup>.

Темпераментъ у него былъ большой и, гдѣ нужно, онъ давалъ его всю и не уступалъ Мочалову. Играя однажды съ нимъ въ Харьковѣ въ

---

<sup>1)</sup> Л. Самсоновъ. Пережитое. Стр. 42.

«Скопинъ Шуйскомъ» роль Ржевскаго, по словамъ того же Самсонова, онъ *убилъ* послѣдняго. Въ 1862 году онъ служилъ въ Саратовѣ у Берга. Однажды онъ выступилъ здѣсь въ роли Гамлета. Въ сценѣ съ Розенкранцемъ и Гильденштерномъ, когда онъ обращался къ нимъ со словами: «Какъ же вы хотите играть на моей душѣ»—пишетъ Самсоновъ,—«весь театръ плакалъ, и я, играя съ нимъ Розенкранца тоже плакалъ». Такова была въ немъ сила и заразительность искренняго чувства.

Сообразно съ размѣрами діапазона его таланта былъ обширенъ и его репертуаръ. Въ теченіе 50-ти-лѣтней сценической дѣятельности онъ переигралъ массу самыхъ разнообразныхъ ролей, начиная съ мелодраматичнаго Нино и кончая ролью сторожа въ комедіи В. Крылова «Къ мировому». Только въ роляхъ водеvilныхъ онъ не выступалъ никогда. Въ роляхъ комическихъ онъ былъ чуждъ всякой утрировки. Игра его была преисполнена юмора. Но лицо его всегда было серьезно, отчего комизмъ еще болѣе выигрывалъ. Недостатокъ его игры заключался въ недостаткѣ образованія. Онъ самъ сожалѣлъ, что въ молодости ничему не научился. Извѣстный артистъ Императорскихъ театровъ В. В. Самойловъ какъ то сказалъ про Рыбакова: «вотъ актеръ, выполнившій свое назначеніе, ему нѣтъ послѣдователей». И дѣйствительно, Рыбаковъ, какъ актеръ исключительнаго дарованія, подобно Мочалову, не создалъ школы и послѣ него учениковъ не осталось.

Какъ человѣкъ, онъ отличался прямою характеромъ и безпредѣльной добротой. Онъ способенъ былъ раздать все до послѣдней копѣйки. Въ 5 д. «Лѣса» Островскій влагаетъ въ уста Несчастливцева такія слова: «Мы коли любимъ, такъ любимъ; коли не любимъ, такъ ссоримся или деремся, коли помогаемъ, такъ ужъ послѣднимъ грошемъ». И Рыбаковъ-Несчастливцевъ помогалъ нуждавшейся братіи послѣднимъ грошемъ, чѣмъ многіе злоупотребляли и жестоко его обирали. Актеръ А. А. Алексѣевъ въ своихъ воспоминаніяхъ про Н. Х. Рыбакова пишетъ: «Это былъ добрый, честный и безхитростный человѣкъ, неоцѣнимый товарищъ и примѣрный семьянинъ. Обладая въ полномъ смыслѣ «артистической» натурой, онъ не питалъ до-

стодолжнаго уваженія къ презрѣнному металлу и относился къ нему почти равнодушно. Н. Х. не зналъ «послѣдней копѣйки» и о завтрашнемъ днѣ не думалъ. По своей безконечной добротѣ онъ въ состояніи былъ снять съ себя послѣдній сюртукъ и отдать его неимущему, а про деньги и говорить нечего: если, бывало, жена не успѣетъ отобрать ихъ отъ него, то несмотря ни на какую сумму онъ «протираетъ имъ глаза» въ самое непродолжительное время» 1).

Онъ любилъ молодежь, покровительствовалъ начинающимъ талантамъ и давалъ имъ полезные совѣты.

Въ семидесятихъ годахъ прошлаго столѣтія ему пришлось играть въ Харьковѣ вмѣстѣ съ Ивановымъ-Козельскимъ, въ то время только что начинавшимъ сценическое поприще и получавшимъ скудное жалованье. Рыбаковъ, примѣтивъ въ Козельскомъ несомнѣнный талантъ и видя, что антрепренеръ эксплуатируетъ его трудъ, подзываетъ его къ себѣ и говоритъ:—«Ты что же это тутъ получаешь чортъ знаетъ что. У тебя вѣдь талантъ... Поѣзжай... Ну, поѣзжай въ Москву, въ клубъ, сыграй.. Тамъ народный театръ... Я тебѣ дамъ письма». Поѣхалъ Ивановъ-Козельскій, читаемъ мы у Самсонова. И теперь Ивановъ-Козельскій одинъ изъ первыхъ артистовъ въ провинціи. Десятки провинціальныхъ актеровъ, придя на могилу этой колоссальной личности могутъ одно только сказать: «Спасибо, дядя! А въ числѣ ихъ и я: Спасибо, дядя!» 2). Такими словами заканчиваетъ Самсоновъ свои воспоминанія о симпатичномъ трагикѣ.

Рыбаковъ былъ необыкновенно высокаго роста.

Носилъ онъ постоянно черный сюртукъ, на головѣ картузь. Фигура его была нѣсколько сгорбленной, но и въ такомъ видѣ она выдѣлялась надъ всѣми.

Послѣ него остался сынъ, нынѣ талантливый артистъ Московскаго Малаго театра К. Н. Рыбаковъ.

---

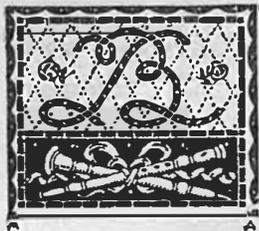
1) Воспоминанія актера А. А. Алексѣева. Стр. 88.

2) Л. Самсоновъ. Пережитое. Стр. 120.

## ФРАНЦЪ ЛИСТЪ ВЪ МОСКВѢ.

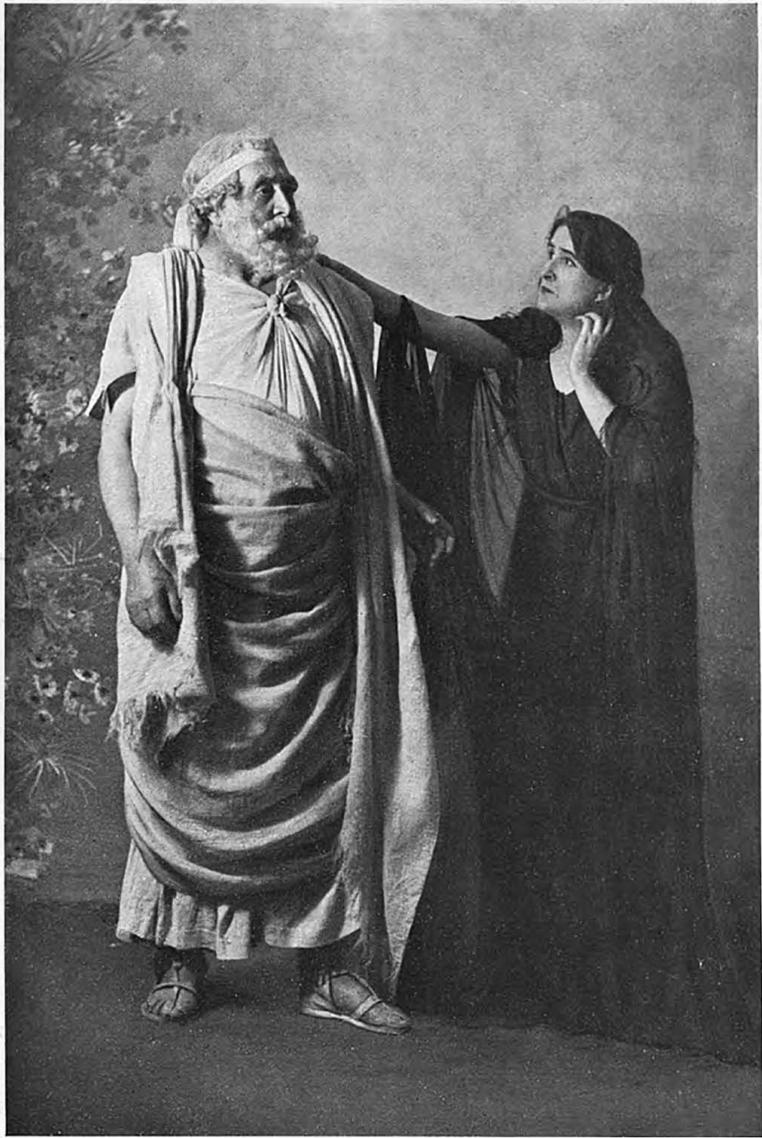
(По неизданнымъ документамъ).

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.



В нынѣшнемъ году исполнится 100-лѣтіе со дня рожденія Фр. Листа. Наряду съ біографіей знаменитаго артиста и воспоминаніями о немъ современниковъ, вѣроятно, помянутъ и о путешествіи его въ Россію. Листъ посѣтилъ С.-Петербургъ и Москву весной 1843 г. Всюду сопровождалъ его огромный, можно сказать, исключительный успѣхъ. Въ эту эпоху Императорскими Московскими театрами управлялъ извѣстный А. Н. Верстовскій, авторъ «Аскольдовой могилы». Съ письмами его къ А. М. Геденову, тогдашнему Директору Императорскихъ театровъ, читатели «Ежегодника» уже знакомы по статьѣ Н. П. Кашина, напечатанной во II выпускѣ 1910 г. Они захватываютъ нѣсколько болѣе поздній періодъ московской артистической жизни, именно 1849—1855 года. Переписка Верстовскаго съ Геденовымъ велась, однако, много раньше; она началась даже въ тотъ годъ, который особенно цѣненъ въ данномъ отношеніи; въ 1843 г. Листъ пріѣхалъ въ Москву къ концу сезона, 24 апрѣля. Въ это время сборы въ театрѣ были слабые, особенно въ иностранныхъ спектакляхъ, французскихъ и нѣмецкихъ. На это постоянно жалуется Верстовскій. Тѣмъ болѣе пріятно было управляющему театрами, что Листу отказали въ залѣ Благороднаго Собранія и секретарь музыканта обратился за помощью къ Дирекціи. Верстовскій предложилъ, однако, довольно тяжелыя условія: «всѣ три концерта давать пополамъ съ Дирекціей или же изъ трехъ концертовъ второй отдать въ пользу Дирекціи». Для концерта предоставляли залу Большого театра. Повидимому, Верстовскій сомнѣвался въ пріемлемости подобныхъ условій, ибо доканчивалъ письмо слѣдующей фразой: «Не знаю, согласится ли онъ на сіе предложеніе, за которое можетъ быть Ваше Превосходительство насъ не

побранить, потому что оно выгоднѣ всякаго нашего спектакля». Конечно, Листъ согласился и немудрено: куда было дѣться человѣку, пріѣхавшему въ незнакомый городъ? Гораздо непонятнѣе, какъ могъ онъ пріѣхать въ Москву, не заручившись предварительно залой для концерта. Такъ или иначе, но концерты были назначены на 25, 27 и 29 апрѣля (последній концертъ). Обходились безъ рекламы, рассчитывая, повидимому, на громкое имя артиста, извѣстное всему міру. Въ послѣднемъ убѣждаютъ насъ любопытныя соображенія Верстовскаго въ слѣдующемъ письмѣ Гедеонову: «Выгоды, предполагаемая отъ его 2-го концерта по казеннымъ цѣнамъ въ Большомъ театрѣ, писалъ онъ, побудили перенести полубенефисъ Усачева на пятницу 30 апрѣля, въ которую по стѣсненному положенію Усачева отъ Листа, онъ кажется хочетъ и у него сыграть небольшую пьесу и тѣмъ самымъ принести пользу ему и самой Дирекціи». Чутье не обмануло Верстовскаго. Успѣхъ Листа былъ огромный, художественный одинаково, какъ матеріальный. Объ этомъ онъ свидѣтельствуетъ въ письмѣ отъ 28 апрѣля: «Ожиданія мои сбылись. Концертъ Листа, данный въ Дирекціи, съ избыткомъ вознаградила потери двухъ дней на Большомъ театрѣ. Сборъ полученъ былъ 1408 р. 40 к. сер., чего по теперешнему времени въ 3 спектакля сдѣлать невозможно. Въ первый его концертъ прошлаго воскресенія до самаго вечера не было сбора въ Маломъ театрѣ, но этотъ спектакль былъ такъ сказать резервный для тѣхъ, которые не находили болѣе мѣста въ Большомъ театрѣ, и такихъ туда набралось рублей на 150». Попутно управляющій рассказывалъ Директору объ инцидентѣ, разыгравшемся въ началѣ концерта и поставившемъ его въ положеніе «весьма непріятное», какъ онъ выражается. Дѣло въ томъ, что вслѣдъ за Листомъ пришла на сцену цѣлая толпа народу, подъ предводительствомъ московскихъ аристократовъ кн. Алексѣя Голицына, Шенинга, кн. Долгорукова, Булгакова, Васильева и друг., незнакомыхъ Верстовскому лицъ. Они не получили ближайшихъ къ сценѣ креселъ и пожелали остаться на сценѣ. Конечно, Верстовскій не могъ этого допустить. «Тяжеленько мнѣ было ихъ выпроводить, сознается онъ добродушно, тѣмъ болѣе что многіе изъ



М-Р СИЛВАН (ЛЕ ГУВЕРНЕУР) ЕТ М-МЕ Л. СИЛВАН (ÉLECTRE).  
«ELECTRE» А. РОИЗАН НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

нихъ клялись и божились, что Ваше Превосходительство дозволили бы имъ оставаться на сценѣ. А такъ какъ я знаю, что вы не изволите жаловать, то тѣмъ съ большими затрудненіями, я ихъ со сцены выжилъ, за что они весьма на меня негодуютъ. Помѣстились же они въ 13 ряду кресель».

Третій концертъ Листа прошелъ такъ же удачно, какъ первые два, но Верстовскаго волновалъ теперь «полубенефисъ Усачева», въ которомъ Листъ обѣщалъ принять участіе. Еще утромъ въ день спектакля это участіе являлось сомнительнымъ и, по словамъ управляющаго, грозило бѣдному бенефицианту приплатою собственныхъ денегъ за бенефисъ. Онъ жаловался Гедеонову, во 1-хъ, на «дурацкихъ московскихъ дилетантовъ, которые отговорили Листа играть у Усачева», во 2-хъ, на «собственную усталость артиста», послѣ вчерашняго концерта. Однако, въ концѣ концовъ, все обошлось благополучно. «Нынѣшнимъ утромъ, объяснялъ Верстовскій, въ особенную ко мнѣ ласку, далъ слово играть между водевилемъ и драмой, о чемъ я уже приказалъ перепечатать афиши и надѣюсь, что онъ сдѣлаетъ бенефисъ, какого у насъ еще не бывало! Сколько я могъ замѣтить, ни одинъ дирижеръ, бывшій въ Москвѣ, такъ не нравился, какъ Листъ. Желаніе публики слышать его хотя одно утро, заставило его заплатить 2000 р. с. для очистки зала собранія отъ лѣсовъ, которые начали ставить для начинающейся выставки». А вотъ какъ Верстовскій описывалъ самый спектакль (письмо отъ 3 мая): «Бенефисъ Усачева сошелъ удачно. Бенефицианту досталось около двухъ тысячъ рублей, которые онъ никогда не имѣлъ и не ожидалъ, на долю же Дирекціи 521 р. съ копѣйками, и то лишь потому, что не успѣли достаточно объявить и погода была пре-скверная». Шла драма «Братья Купцы», исполненная, по мнѣнію Верстовскаго, несравненно слабѣе, чѣмъ въ Петербургѣ. «Что Самаринъ былъ слабѣе Каратыгина, это не диво, но что Мочаловъ былъ несравненно хуже Сосницкаго, это меня подивило! И болѣе потому, что, судя по репетиціямъ, я ожидалъ отъ его роли большого успѣха! Въ представленіи съ самага начала пьесы онъ затянулъ, а съ половины третьяго акта былъ уже совершенно похожъ на Лира, и вотъ еще доказательство, что всѣ эти актеры

по вдохновенію, въ общемъ итогѣ ролей всегда уступить должны актеру-художнику. Сосницкій при всѣхъ его недостаткахъ въ драмахъ былъ гораздо выше Мочалова со всѣми его эффе́ктами. Кавалерова была гораздо хуже Бармотовой, взяла роль Ксантипы или Праксогоры. Остальныя роли шли порядочно. Пьеса одѣта была превосходно! Въ ней г. Вуато доказалъ еще болѣе, какой онъ великій мастеръ своего дѣла и еще болѣе заслуживаетъ справедливаго уваженія потому, что большая часть костюмовъ была передѣлана изъ стараго матеріала, а имѣла таковой видъ, который въ бывалые годы самые великолѣпные костюмы не имѣли... По окончаніи драмы вызвали Самарина и по привычкѣ Мочалова.—Въ водевилѣ «Три звѣздочки», передѣланнаго изъ повѣсти Бальзака, смѣшилъ Живокини. Ожиданія всей публики были устремлены на Листа, который хотя нѣсколько и запоздалъ, но за то сыгралъ три пьесы, отъ чего спектакль протянулся минутъ за двадцать за одиннадцатый часъ. Листъ принятъ былъ съ восторгомъ.—Передъ спектаклемъ онъ былъ въ концертѣ цыганъ (на совпаденіе этого концерта съ бенефисомъ Усачева Верстовскій жаловался раньше Гедеонову, повидимому, обвиняя въ этомъ Генераль-Губернатора), каковой концертъ все таки спектаклю повредилъ и, сохраняя впечатлѣніе цыганскихъ пѣсенъ, въ одной изъ пьесъ сыгралъ по вдохновенію превосходную фантазію изъ ихъ мотивовъ, которая по расположенію своему заслуживаетъ великаго уваженія».

Читая это письмо, жутко становится за московскую публику. Даже созвѣздіе такихъ артистическихъ именъ, какъ Мочаловъ, Сосницкій, Живокини, не могло собрать полную залу. И какія причины могли иногда увлечь москвичей въ другомъ направленіи, ослабить сборы въ театрѣ? Верстовскій указываетъ на нѣкоторыя. Вотъ, напримѣръ, письмо отъ 24 апрѣля. «Въ дополненіе публичнаго развлеченія съ понедѣльника началась обыкновенная московская тряпичная продажа лоскутьевъ, на которую однакоже стекается вся Москва. Несмотря на всѣ гадости, творимыя съ московскими барынями, вшиваются имъ въ платья розовые лоскутья, шиваются салопы, нашиваются сердца въ непристойныя мѣста, вырѣзываются

клоки и розовыя фигуры,—ничто имъ нейдется! Ругаются, потѣютъ и ...всякій день торгуются съ утра до поздняго вечера».

Между тѣмъ, Листъ продолжалъ пожинать лавры. Когда давались его концерты, въ другихъ театрахъ не досчитывались денегъ. Объ этомъ акуратно докладывалъ Директору его московскій управитель. «Листъ Москву свелъ съ ума, пишетъ онъ 9 мая, играетъ вездѣ и для всѣхъ. Въ публичныхъ и частныхъ концертахъ. Не далѣе какъ во вторникъ какое то филармоническое общество въ лютеранской киркѣ, никого не спрося, давало вечерній концертъ, въ которомъ хотя и не покупали билетовъ, но при входѣ продавали программы нѣкоторыхъ кантовъ по 10 руб. за экземпляръ, безъ чего, однако, никого не впускали и на этомъ Листу собрали болѣе 13 т. руб. сер. Мы въ свою очередь нынѣшній день сгладили половинную часть казеннаго сбора 1354 р. 67 к. асс. за дозволеніе Листу Малаго театра. Всего сбора было по его цѣнамъ 774 р. 10 к. сер. По теперешнимъ слабымъ сборамъ Листъ намъ пришелся кстати, я его уговорилъ дать еще послѣдній концертъ на тѣхъ же условіяхъ въ среду 12 мая, и я увѣренъ, что мы возьмемъ съ него не менѣе нынѣшняго вечера. И уже несравненно болѣе того, что могъ бы намъ дать спектакль середовой французскій».

Понятно, что при такихъ условіяхъ Листу не хотѣлось уѣзжать изъ Москвы и концерты слѣдовали за концертами. Въ письмѣ отъ 11 и 13 мая Верстовскій еще разъ упоминаетъ объ одномъ изъ нихъ, данномъ на этотъ разъ въ Императорскомъ театрѣ. На долю Дирекціи досталось въ этотъ вечеръ 1363 р. ассигнаціями, причемъ управляющему удалось склонить артиста дать еще концертъ, «будто по желанію публики», что и справедливо,—замѣчаетъ Верстовскій. «Я не помню ни одного изъ артистовъ въ Москвѣ, котораго бы сразу полюбили,—добавляетъ онъ. За то концерты его увеличили фалангу моихъ враговъ. Московскія боярыни и барыни подъ предводительствомъ Сенявиной и другихъ, подъ знаменемъ львицъ, сдѣлали на меня утреннее нападеніе, отъ котораго я насилу отвертѣлся. И письмами и изустными посольствами черезъ полицію, принудили поставить имъ тридцать

или сорокъ кресель на сценѣ. Такая небывалая и, по мнѣнію моему, смѣшная выдумка заставила меня, сколько можно, убѣждать ихъ, что поставить кресла на сценѣ, когда оставались еще мѣста въ 1-мъ ряду и въ амфитеатрѣ, я не вижу надобности, да и не знаю, какъ изволить Ваше Превосходительство принять это нововведеніе, которое сопряжено еще съ тѣмъ рискомъ, за который поручиться нельзя, что при появленіи изъ за кулисъ какой нибудь изъ дамъ въ залъ имъ въ райкѣ могутъ захлопать Резоны не помогли! Дамы приступомъ шли на батарею. Разъяренная ватага щетинилась и жаловалась Его Свѣтлости<sup>1)</sup>, который этому посмѣялся и, вѣроятно, изустно передастъ Вашему Превосходительству. Въ концѣ недѣли онъ собирается въ Петербургъ, но дабы не было мое упорство истолковано ими въ превратномъ видѣ, я имѣю честь предоставить вамъ всю истину, за которую вы меня, полагаю, не побраните».

Наконецъ, наступилъ послѣдній концертъ знаменитаго артиста. Послѣ многихъ «прощальныхъ», 16-го мая былъ назначенъ «совершенно послѣдній», какъ называетъ его Верстовскій. Сборъ былъ совершенно полный. На долю дирекціи досталось 1158 р. 85 к. ассигн. Объ оваціяхъ артисту Верстовскій сообщаетъ Гедеонову съ большимъ юморомъ: «Восторгъ московскихъ дилетантовъ доходилъ до высшей степени, пишетъ онъ на другой день концерта, 17 мая. Нынѣшній разъ цвѣты летѣли чуть чуть не горшками, изъ всѣхъ ярусовъ, ложъ, и рядовъ и кресель! Но только странна судьба этой цвѣточной славы! Сколько я могъ замѣтить, большая часть огромныхъ букетовъ летѣла болѣе всего на голову стараго генерала Горчакова и, кажется, на Толбузина. Я думаю, что во всѣ ихъ походы надъ ихъ головами не летѣло столько пуль и не бросали имъ столько лавровъ, сколько въ концертѣ Листа досталось имъ резеды и розановъ. Листу безпрестанно кланялись и они вертѣлись на стульяхъ, охраняя себя отъ перепалки дамской признательности. Не знаю, чествовали ли Листа гдѣ нибудь такъ, какъ въ Москвѣ? Рѣдкій не запасся его бюстомъ или портретомъ. Изъ послѣднихъ дней не проходило почти ни одного, чтобы не

<sup>1)</sup> Кн. Голицынъ, Московскій Генераль-Губернаторъ.

давали ему праздника, официальнаго обѣда, или пикника. Я, какъ человѣкъ отсталый и съ запоздавшими причудами, не имѣлъ ни чести, ни удовольствія быть ни на одномъ изъ сихъ торжествъ, но слышалъ, что ему вездѣ говорили рѣчи. Г. Павловъ, онъ давно уже извѣстный европеецъ <sup>1)</sup>, Шевыревъ со своимъ согнившимъ западомъ <sup>2)</sup>, также пустились въ слово и не знаю почему г. Мейендорфъ счелъ Листа за выставку, говорилъ что то очень привѣтливое и трогательное. На всѣ ихъ глупости Листъ, говорятъ, отвѣчалъ и короче и милѣе, и если есть у васъ любопытство, я могу достать вамъ нѣкоторыя изъ его рѣчей (копіи), которыя здѣсь всѣ переписываютъ, и я боюсь, чтобы не вздумали печатать. Что мудренаго? Еще замѣтилъ я довольно интересную вещь, что всѣ эти труженики славы, или просто, по русски, банные листы, которые съ утра до ночи возились при Листѣ, ни въ одномъ изъ его концертовъ не покупали ни одного мѣста, а носились по ломамъ знакомыхъ. Нынѣшній день—конецъ всемъ торжествамъ. Листъ ѣдетъ въ Петербургъ. Я боюсь, чтобы многіе не надѣли трауръ»...

Но заключительный аккордъ этого артистическаго праздника долженъ былъ поразить Директора театровъ неожиданностью. Оказывается дорогого гостя на послѣдокъ въ Москвѣ... обыграли. Это извѣстіе, правда въ видѣ слуха, сообщилъ Гедеонову его московскій корреспондентъ 23 мая. «Листу въ Москвѣ удружили! Между прочимъ, московскимъ вздоромъ носится слухъ, что его адорлисты и аматеры обыграли болѣе нежели на 15 т. въ послѣдніе дни его здѣсь пребыванія. Этотъ дилетантъ, или вѣрнѣе банный листъ кажется Алексѣй Голицынъ или Васильевъ, а вѣрнѣе всего, что и вмѣстѣ они свое дѣло сдѣлали. Наслушались его и какъ водится съ честью проводили».

Такъ закончилась московская гастроль знаменитаго артиста.

<sup>1)</sup> Никол. Филип., даровитый писатель и публицистъ (1805--1865).

<sup>2)</sup> Степ. Петр., извѣстный историкъ, критикъ и поэтъ, одинъ изъ столповъ московскаго славянофильства (1806—1864).

# НОВОСТИ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Ю. СЛОНИМСКОЙ.

## КНИГИ.

*Алконость.* Кн. I. Памяти Вѣры Федоровны Коммиссаржевской. Изданіе Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. С.-Петербургъ, 1911.

*Сборникъ памяти В. Ф. Коммиссаржевской* подъ редакціей Евт. П. Карпова. С.-Петербургъ, 1911.

*Георгъ Фуксъ. Революція театра.* Книгоиздательство «Грядущій день». Редакторъ А. Л. Волынской. С.-Петербургъ, 1911.

*Ромень Ролланъ. Народный театръ.* Пер. съ французскаго I. Гольденберга. Изданіе товарищества «Знаніе». С.-Петербургъ, 1910.

Въ тяжелыя времена растерянности и упадка, когда въ глухой борьбѣ гибнуть и рушатся милья сердцу традиціи и еще не вырисовывается сквозь туманъ желанная пристань новыхъ достижений, когда всѣ пути сплетаются и такъ трудно найти истинную дорогу, когда надъ всеобщимъ оцѣпленіемъ звонко потрясаетъ бубномъ торжествующая пошлость, — въ такія времена сердце человѣческое жаждетъ животворящей легенды. Глубокою внутреннюю ломку переживаетъ теперь театръ. Придавленный коммерческими расчетами равнодушныхъ къ искусству антрепренеровъ, лубочно раскрашенный на потѣху обывательскихъ вкусовъ, заблудившійся между тремя соснами традиціонной величавости, модной «театральности» и рыночной «эффектности», театръ только ищетъ своихъ подлинныхъ путей. И чѣмъ глубже его временное паденіе, тѣмъ ярче горитъ вѣра въ грядущее обновленіе, тѣмъ сильнѣе жаждетъ сердце очистительной легенды.

Такой свѣтлой легендой, такой великой надеждой грядущаго возрожденія является намъ нѣжный образъ предтечи новаго театра, Вѣры Федоровны Коммиссаржевской.

Много было великихъ актрисъ, много ихъ будетъ, тѣхъ, что дарятъ восхищеннаго зрителя совершенствомъ сценическаго искусства, но ни одна не вызоветъ такого молитвеннаго преклоненія, такой безграничной любви вѣрующихъ душъ, какъ мученица театра, воплотившая вѣщія мечты о красотѣ, В. Ф. Коммиссаржевская. И скорбной была ея жизнь, и страшной явилась къ ней смерть, и только могила раскрыла предъ нами всю безмѣрность нашей потери. Такъ живутъ и такъ умираютъ тѣ, кто приходитъ слишкомъ рано, чтобы указать заблудшимся лучезарность мечты. Вотъ почему скорбь о погибшей не была окрашена себялюбивой жалостью объ исчезнувшихъ художественныхъ наслажденіяхъ и литературное ея отраженіе вышло такимъ непохожимъ на обычныя монографіи о великихъ артистахъ.

Въ годовщину смерти вышли двѣ книги, посвященныя ея памяти: сборникъ подъ названіемъ «Алконостъ», безхитростно и любовно старающійся зарисовать сложную душу искательницы, и сдержанный Сборникъ памяти В. Ф. Коммиссаржевской подъ редакціей Е. Карпова, открывающійся строгимъ детальнымъ описаніемъ ея жизни, но подъ конецъ не выдерживающій, начинающій плакать тихими свѣтлыми слезами въ статьяxъ Ив. Щеглова, А. Дьяконова, Ал. Блока...

«Когда умираетъ человѣкъ, еще не все умираетъ. Безсмертно многое, и безсмертнѣе всего мечта». Этими словами надежды открываетъ Ѳ. Сологубъ книгу печали о «объдной мечтательницѣ».

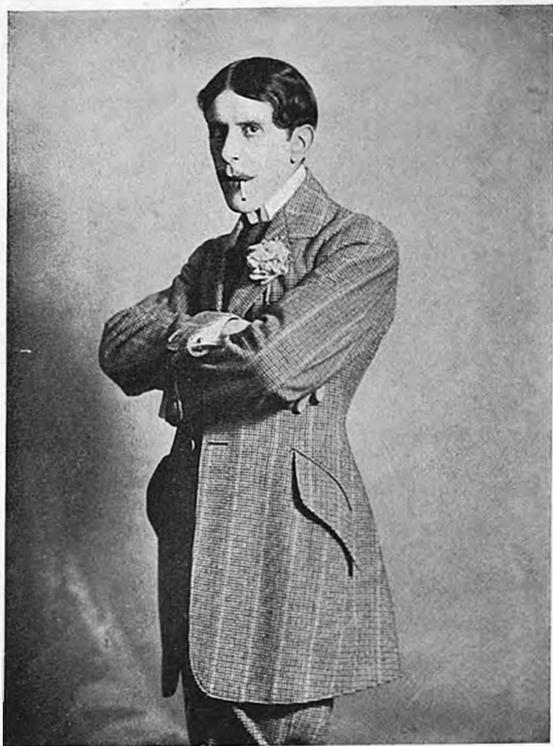
Любящими тихими словами стараются друзья В. Ф. Коммиссаржевской нарисовать всю ея жизнь отъ дѣтскаго лепета до «Геѳсиманскаго сада».

Скорбная мать первая начинаетъ серію воспоминаній. Съ истинно материнской нѣжностью описываетъ она дѣтство и первые сценическіе успѣхи своей «дѣтки» и въ этомъ интимномъ освѣщеніи ближе и понятнѣе становится намъ мятежная душа той, самое имя которой звучало вѣщимъ призывомъ. Трогательный образъ маленькой ласковой дѣвочки, «кудрявой головки съ золотистыми волосами» рисуется въ разсказѣ о пребываніи во

Франкфуртѣ, гдѣ матери предписано было лѣченіе, во время борьбы франкфуртцевъ за свободу. «Тридцатитысячное прусское войско двигалось къ Франкфурту». И вотъ «началась перестрѣлка, въ саду свистѣли пули». Но Вѣра не боится: убаюканная няней, «она заснула и не слыхала самаго ужаса, грохота пальбы, разбитыхъ стеколъ оконъ и ободряющаго крика несчастныхъ баварцевъ, отрядъ за отрядомъ шедшихъ на вѣрную смерть». Она спала и вѣроятно ей грезилась сказка, недосказанная няней. Въ саду «обезображенные трупы, кровь, тѣла, руки, ноги...», а въ это время «мама, пойдемъ кормить лебедей!» слышится голосъ Вѣры. И когда въ домъ ворвались побѣдители-прусаки, «Вѣра протянула къ нимъ ручки и съ веселой улыбкой перешла на руки къ солдату, который былъ весь въ пыли и забрызганъ кровью». Восхищенный солдатъ сказалъ матери: «И вы могли чего-нибудь бояться, имѣя такого ангела подлѣ себя!» Но все-таки «ангела» пришлось переодѣть, такъ какъ «платице было запачкано кровью».

Какъ знаменательна вся эта сцена для будущей Коммиссаржевской. Увлеченная вѣщей сказкой, какъ часто не замѣчала она «грохота пальбы» и «кормила лебедей» во время общей борьбы за реальныя блага....

Простыми искренними словами описываетъ М. Н. Коммиссаржевская первые проблески сценическаго таланта маленькой Вѣры, ея импровизированные «спектакли» и, наконецъ, послѣ разочарованія въ личной жизни рѣшеніе посвятить себя сценѣ. Какой близкой и безконечно милой рисуется Вѣра въ суматохѣ и волненіяхъ перваго дебюта въ Кусковѣ въ роли Раички въ «Денежныхъ тузахъ», дебюта, послѣ котораго она была принята въ труппу Синельникова. «30-го августа 1893 года былъ первый выходъ Вѣры на сценѣ Новочеркасскаго театра» и потомъ сплошной вереницей тянутся ея триумфы въ Новочеркасскѣ, Тифлисѣ, Вильнѣ. И какъ радуется мать, когда «лицо дѣтки, какъ въ ореолѣ, сіяетъ счастьемъ!» И вотъ прощальный спектакль въ Вильнѣ предъ отъѣздомъ въ Петербургъ, бурные проводы, цвѣты, «а на душѣ невыразимо тяжело». Такъ «началась для Вѣры новая жизнь, конецъ которой было суждено увидѣть ея семидесятилѣтней матери».



M-R ANDRE BRULE (DUC DE CHARMERACE) ET M-ME M. JULIEN (VICTOIRE).  
«ARSENE LUPIN» DE F. CROISSEUT ET M. LEBLANC НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

Такъ началось для нея «испытаніе лаврами», по мѣткому выраженію П. П. Гайдебурова. Настали для Вѣры Федоровны «дни свершенія чудесъ». «Къ ней шли чередой, одна за другою, жалкія, уродливыя дѣти нищенскихъ вдохновеній и, казалось, насмѣшливо говорили: если ты истинно отъ неба, докажи это на насъ, сверши чудо надъ нами! И она ихъ, ничтожныхъ, пошлыхъ, грѣшныхъ предъ искусствомъ, превращала своимъ прикосновеніемъ въ чистыхъ, ей покорныхъ и возвышенныхъ». Съ большимъ искусствомъ подбираетъ П. П. Гайдебуровъ тогдашніе отзывы газетъ, ярко показывающіе, какой одинокой и непонятой оставалась Вѣра Федоровна среди самоувѣренныхъ «цѣнителей». Эти спокойныя вырѣзки изъ крупныхъ авторитетныхъ газетъ ярче всякихъ словъ рисуютъ художественный уровень театральнoй критики, назначеніе которой помогать актеру въ его работѣ.

Въ разгарѣ славы, среди восторженнаго преклоненія и любви, Вѣра Федоровна отказалась отъ прежнихъ путей и смѣло отправилась на поиски новой красоты.

Картину этихъ одинокихъ блужданій, среди общаго недовѣрія и рѣзкихъ насмѣшекъ ярко и правдиво рисуетъ А. Зоновъ, ближайшій сотрудникъ В. Ф. Коммиссаржевской. Только на одно мгновеніе удалось театру новыхъ чаяній побѣдить, и этотъ моментъ «былъ однимъ изъ самыхъ свѣтлыхъ воспоминаній В. Ф. Часто она говорила, что такія минуты не забываются». То была «Сестра Беатриса», святая грѣшница, подъ землею грязью таившая сердце Мадонны. «Опустили занавѣсъ... Уходили со сцены взволнованные, возбужденные. Вѣра Федоровна, вся трепещущая, полная слезъ, прислонилась къ стѣнѣ и тихо прошептала: Что это?— Въ залѣ будто никого не было, затихли всѣ, и тихо-тихо было за сценой».

Создать «театръ духа»—такова была лучезарная мечта Коммиссаржевской, и вотъ земное ея завершеніе: «Пойдемте, я покажу вамъ мой театръ... мой бывший театръ... Посмотрите, хорошо? Это я такъ устроила, онъ былъ другой, совѣмъ другой... Поднялись на колосники, идемъ по мосткамъ...—Тише... тише, чтобы не услышали. Посмотримъ, слушаемъ,

что они тамъ репетируютъ.—Съ высокихъ колосниковъ смотритъ В. Ф. внизъ на новыхъ артистовъ, какъ они тамъ репетируютъ».

Какой жутью вѣетъ отъ этой почти символической сцены! Изгнанная вѣчной силой денегъ изъ своего бѣлаго храма, созданія своей мечты, смотритъ В. Ф.—тише! тише!—на работу пришлецовъ. Почему не спасли ее въ эту минуту? Почему не принесли къ ея ногамъ всѣ цвѣты и всѣ слезы, бесплодно упавшіе на могилу? Въ бѣломъ храмѣ воцарились чужіе, но и они ушли, и недалекъ тотъ день, когда мы въ немъ услышимъ оперетту.

Но смерть явилась истолковательницей жизни и изъ могилы Коммиссаржевская властно царитъ надъ нашими душами и зоветъ на пути красоты. Смерть помѣшала осуществиться послѣдней мечтѣ «открыть школу, гдѣ люди, молодая души, будутъ учиться понимать и любить истинно-прекрасное и приходиться къ Богу». Но развѣ вся исторія высокой души, поборовшей всѣ соблазны и въ великомъ порывѣ безпримѣрнаго самоотреченія отказавшейся отъ счастья сценическаго творчества, не учить «молодая души понимать и любить истинно-прекрасное»?

Полную и углубленную оцѣнку творческой личности Коммиссаржевской даетъ Л. Гуревичъ въ своей подробной статьѣ, служащей какъ бы заключительнымъ аккордомъ всему сборнику, звучащему, какъ проникновенный реквиемъ, спѣтый трепещущими любовью голосами.

---

Безъ нѣжныхъ словъ и поэтическихъ обобщеній, строго и сдержанно открывается Сборникъ памяти В. Ф. Коммиссаржевской подъ редакціей Е. Карпова обстоятельной біографіей артистки, интересно рассказанной Е. Карповымъ. Раннего дѣтства Коммиссаржевской, о которомъ съ такой лаской рассказываетъ ея мать, нѣтъ въ описаніи Е. Карпова. Но ея гимназическіе годы, воскресшіе въ нѣкоторыхъ роляхъ ея репертуара, подробно описаны со словъ ея бывшей гувернантки, А. П. Рѣпиной. Не любившая скучныхъ уроковъ, подвижная шаловливая дѣвочка ярко рисуется въ этихъ рассказахъ: «Вѣрочка, задрапированная въ простыню, стояла въ театраль-

ной позѣ предъ дѣвочкой горничной и съ чувствомъ пѣла: Я тебѣ измѣнила...—Должно, что такъ, хладнокровно отвѣчала горничная». Со словъ А. А. Фрей живо изображены первые дѣтскіе спектакли, происходившіе на дому у Коммиссаржевскихъ или у Хрщоновичей.

Но еще больше цѣннаго историческаго матеріала даетъ Е. Карповъ во второй своей статьѣ о пребываніи В. Ф. на сценѣ Императорскаго Александринскаго театра. Особенный интересъ представляетъ его разсказъ о первой постановкѣ «Чайки». «Чайку» надо было поставить въ девять дней» для юбилейнаго спектакля Левкѣевой, повѣствуетъ Е. Карповъ. «Я написалъ Антону Павловичу, прося его сообщить распределеніе ролей... Въ общемъ наши назначенія ролей совпадали, но роль Нины Зарѣчной А. П. давалъ М. Г. Савиной, а я находилъ болѣе подходящей для этой роли Коммиссаржевскую. М. Г. Савина, по моему мнѣнію, должна была играть Аркадину. Согласно желанію А. П., роль Нины Зарѣчной была отдана Савиной... М. Г. Савина на первую репетицію не пріѣхала и прислала отказъ: рѣшила, что не могу играть эту роль... и если это нужно, я готова сыграть Машу. Но роль Маши была уже вручена М. М. Читау... Я поѣхалъ къ Читау и просилъ ее не огорчаться, что роль Маши на первомъ спектаклѣ для бенефиса Левкѣевой будетъ играть М. Г. Савина. Обиженная М. М. Читау возвратила роль Маши и сказала, что играть ее никогда не будетъ... М. Г. Савина прочла на репетиціи по тетрадкѣ роль Маши и затѣмъ отказалась отъ роли». Въ концѣ концовъ Машу согласилась опять играть М. М. Читау, а роль Нины передали В. Ф. Коммиссаржевской. Она «боялась, что не сможетъ овладѣть ролью» въ такой короткій срокъ, но режиссеръ, «насколько могъ, ободрялъ В. Ф., говоря, что въ провинціи она привыкла играть и не такія роли съ двухъ-трехъ репетицій». Такимъ образомъ «Чайка» была поставлена послѣ нѣсколькихъ репетицій. Окончательно загубила «Чайку», по мнѣнію Карпова, «веселая публика», собравшаяся на юбилей комической актрисы въ полной увѣренности, что «Чайка» нѣчто вродѣ «Первой мухи» Крылова. «Весь первый актъ въ публикѣ стоялъ жирный глупый смѣхъ». «Въ концѣ четвертаго акта А. П.

вошелъ ко мнѣ въ кабинетъ съ застывшей улыбкой на посинѣвшихъ губахъ и хриплымъ задавленнымъ голосомъ сказалъ: авторъ провалился...».

Такъ впервые встрѣтились Коммиссаржевская и Чеховъ, встрѣтились и узнали другъ друга. «Она такъ играетъ «Нину, — говорилъ Чеховъ, — словно была въ моей душѣ, подслушала мои интонаціи...» И это взаимное пониманіе не прерывалось. Всѣ письма Чехова къ Коммиссаржевской, помѣщенные въ Сборникъ, проникнуты сердечной теплотой и сознаниемъ родственности ихъ творческихъ стихій. «Не написать ли мнѣ для васъ пьесу?—пишетъ онъ 27 января 1903 г.—Не для театра того или другого, а для васъ. Это было моей давней мечтой». Но мечта эта не осуществилась. Про «Три сестры» онъ пишетъ: «Пьеса вышла скучная, тягучая, неудобная; говорю—неудобная, потому что въ ней четыре героини и настроеніе, говорятъ, мрачнѣй мрачнаго... Пьеса сложная, какъ романъ, и настроеніе, говорятъ, убійственное...» Про «Вишневый садъ» онъ пишетъ: «въ этой пьесѣ центральная роль—старухи! къ великому сожалѣнію автора». И объ пьесы считаетъ неподходящими для Коммиссаржевской. Грустнымъ предчувствіемъ звучитъ отвѣтъ Чехова на восторженное письмо В. Ф. объ открытіи собственнаго театра: «Вы пишете: иду съ той вѣрой, которая, если разобьется, уьетъ во мнѣ и т. д. Совершенно вѣрно, вы правы, но ради Создателя, не ставьте этого въ зависимость отъ новаго театра. Вы вѣдь артистка, а это тоже самое, что хорошій морякъ: на какомъ бы пароходѣ, на казенномъ или частномъ, онъ ни плаваль, онъ всюду при всѣхъ обстоятельствахъ остается хорошимъ морякомъ».

Плаваніе этого «моряка» на собственномъ кораблѣ подробно и документально описываетъ Э. Коммиссаржевскій въ своей лѣтописи Драматическаго театра. Шагъ за шагомъ описывая его исторію въ Пассаждѣ и на Офицерской, ссылаясь иногда на сохранившійся дневникъ театра, Э. Э. Коммиссаржевскій рисуетъ полную картину внутренней его работы надъ созданиемъ новыхъ условій сценическаго творчества. Начавъ реалистическими постановками «бытовыхъ» пьесъ, театръ вскорѣ отказался отъ нихъ

и, увлеченный теоріями Фукса, вступилъ на путь исканій. Первымъ этапомъ была такъ называемая «стилизация», подчинявшая актера требованіямъ ритма и живописныхъ пятенъ. Но, душой художника почувствовавъ одно-сторонность этого направленія, В. Ф. мужественно отреклась отъ прежняго и съ новою вѣрой отправилась на дальнѣйшіе поиски, сохранивъ только то, что было подлинно цѣннаго въ прежнемъ: желаніе избѣгнуть реалистическихъ деталей и общими тонами театральной живописи и освѣщенія помочь свободному творчеству актера. И если вчитаться въ безпристрастную лѣтопись *Θ.* Коммиссаржевскаго, понять, съ какимъ самоотверженіемъ и вдохновенной надеждой работали эти лучшіе люди, собравшіеся вокругъ В. Ф., надъ созданіемъ новаго одухотвореннаго театра, то станетъ ясна та безмѣрная вина, которая лежитъ на всемъ обществѣ, желавшемъ получить «готовенькое» и встрѣчавшемъ насмѣшками всякую попытку измѣнить привычныя фѣрмы. «Всѣ частные театры, имѣвшіе и имѣющіе художественное значеніе, получали поддержку извнѣ, а вокругъ театра В. Ф. и ея сотрудниковъ никого не было». Изъ правдиво написанной исторіи театра становится несомнѣннымъ, что, послѣ неизбѣжныхъ ошибокъ и колебаній, В. Ф. удалось бы создать театръ, о которомъ она мечтала, «театръ свободного актера, театръ духа, въ которомъ все внѣшнее зависитъ отъ внутренняго». Съ поразительнымъ художественнымъ чутьемъ намѣчала В. Ф. нужную сценическую рамку для ея любимыхъ пьесъ. Для постановки сцены изъ Ромео и Юлія, которую она мечтала сыграть, она совѣтуетъ: «уголокъ дома съ балкономъ и больше ничего, остальное долженъ дать актеръ». О Норѣ она пишетъ В. Е. Мейерхольду: «необходимо измѣнить колоритъ комнаты—сдѣлать ее теплой и больше ничего. Я думаю добиться этого совсѣмъ легко: измѣнивъ цвѣтъ и матерію драпировокъ, положивъ мягкій однотонный коверъ на весь полъ и замѣнивъ стулья чѣмъ-нибудь мягкимъ... сбоку надо дать свѣтъ камина, чтобы въ послѣднемъ актѣ не при лунѣ было, а опять-таки все происходило въ тепломъ мягкомъ уютномъ гнѣздышкѣ, т. е. кусочкѣ, изолированномъ отъ настоящаго міра»... Эти немногія слова, въ которыхъ отразилась вся изумительная проникновен-

ность В. Ф., могли бы служить идеальнымъ руководствомъ при постановкѣ Норы. Поразительное чутье В. Ф. сказалось въ ея любви къ Ибсену, въ которомъ она провидѣла основу грядущаго одухотвореннаго и дѣйственаго театра. Неисчерпаемое богатство сценическаго матеріала ибсеновскихъ драмъ до сихъ поръ не использовано театрами, малодушно жалующимися на «отсутствіе репертуара». Такія дивныя созданія, какъ бурная «Фру Ингеръ изъ Эстрота», сказочно-прекрасный «Олафъ Лиліенкранцъ» и поразительный по глубинѣ и мощи «Кесарь и Галилеянинъ» до сихъ поръ не были поставлены, какъ и многія другія пьесы Ибсена, единственнаго изъ новѣйшихъ драматурговъ, умѣвшаго соединить глубину философскаго замысла съ нѣжностью лиризма и разнообразіемъ сценическаго дѣйствія. Коммиссаржевская поняла значеніе Ибсена для будущаго театра и за короткій срокъ успѣла поставить въ своемъ театрѣ Нору, Гедду Габлеръ, Строителя Сольнеса и Росмерсгольмъ. Она мечтала сыграть Женщину съ моря и вѣроятно, если бы ея театръ находился въ болѣе благопріятныхъ условіяхъ, она создала бы галерею ибсеновскихъ женщинъ. Недаромъ даже околodочный надзиратель, толкавшійся иногда за кулисами, сказалъ какъ-то администраціи грубую, но мѣткую фразу:

— Все Ибсена практикуете!

Ибсеномъ простилась она съ петербургской публикой, сыгравъ въ сотый разъ Нору. Она навѣки прощалась съ Петербургомъ, куда ей было суждено вернуться только въ гробу. «По щекамъ В. Ф. текли слезы и такъ было ее жалко, до боли жалко». Въ этотъ вечеръ она прощалась со своей пророческой грезой, со своей лучезарной мечтой о «театрѣ духа». И «муза новой драмы», какъ ее называетъ Ю. Бѣляевъ, отправилась въ послѣднее странствіе. Подробный дневникъ этой поѣздки ведетъ А. Дьяконовъ. Съ восторгомъ описываетъ онъ неизсякаемую энергію, дѣтскую жизнерадостность, бодрость духа В. Ф. Переживъ отреченіе отъ сцены, она не предается унынію, а сразу съ энергіей принимается за осуществленіе новой мечты, созданіе школы: «Я бы хотѣла имѣть помѣщеніе въ стилѣ готики, высокое, свѣтлое, съ большимъ тихимъ заломъ и съ

круглыми цвѣтными окнами... Какъ въ храмѣ, встрѣчать день съ юноше-ствомъ... Въ залѣ и въ другихъ комнатахъ, такихъ же свѣтлыхъ и покой-ныхъ, много-много цвѣтовъ, розъ, хризантемъ, бѣлыхъ лилій»... А. Дьяко-новъ приводитъ подробно разработанную программу курса, въ которомъ большое вниманіе обращено на пластику, танцы въ стилѣ Дунканъ и музы-кальное образованіе. Были намѣчены почти всѣ преподаватели. И самымъ драгоцѣннымъ была основная идея В. Ф.: «Школа отнюдь не должна *учить* лицедѣйству. Развитие темперамента и индивидуальности каждаго должно идти въ полной свободѣ. Ничего нарочитаго, никакихъ навыковъ и трафа-ретовъ сцены... Нужно, чтобы творила душа, воображеніе, воля... Нужно, чтобы всѣ жили красотой, поэзіей, лирикой»... Такова была послѣдняя греза В. Ф., послѣдняя ея земная надежда.

Но «встрѣчать новый день съ юношествомъ» не суждено было той, которая вѣчно чувствовала себя одинокой.

«Вы думаете, я вѣрю во все это обожаніе, что окружаетъ меня? Все это до поры до времени, а въ глубинѣ я очень одинока», пишетъ она въ одномъ изъ писемъ, отрывки которыхъ приведены въ Сборникѣ К. В. Бравичемъ.

«Я всѣхъ люблю любовью души моей, и эта любовь жаждетъ самопо-жертвованія»... Такъ отдавалась на великую жертву свѣтлая душа мученицы театра.

«Такъ спи, измученная славой,  
Любовью, жизнью, клеветой...  
Теперь ты съ нею, съ величавой,  
Съ несбыточной твоей мечтой».

Съ исторіей исканій и трагической гибели театра Коммиссаржевской интересно сопоставить судьбу Мюнхенскаго Художественнаго театра, под-робно рассказанную его создателемъ, Георгомъ Фуксомъ, въ недавно вы-шедшей въ прекрасномъ переводѣ книгѣ «Революція театра». Идеи Фукса во многомъ имѣли вліяніе на В. Ф. Коммиссаржевскую, хотя пути ея были различны съ путями Мюнхенскаго театра.

Страстно и увѣренно проповѣдуетъ Георгъ Фуксъ свои взгляды на сущность театра,—взгляды, ставшіе для многихъ русскихъ театралныхъ дѣятелей своего рода катехизисомъ. Прежде всего онъ требуетъ освобожденія отъ «литературы», освобожденія театра отъ гнета «литераторовъ», старающихся навязать театру служебную роль выразителя культурныхъ идей. Театральное искусство имѣетъ такую же самодовлѣющую цѣнность, какъ живопись, уже сбросившая съ себя иго «идейности». «Драма возможна безъ словъ и безъ звуковъ, безъ сцены и безъ костюмовъ, исключительно какъ ритмическое движеніе человѣческаго тѣла». И душа драмы—ритмъ. «Драматическое искусство, по существу своему, это танецъ, ритмическое движеніе человѣческаго тѣла въ пространствѣ, творческой порывъ къ законченному, гармоническому слиянію съ міромъ, созерцаемымъ сквозь упоеніе экстаза, въ совершеннѣйшемъ порядкѣ надъ всѣми дисгармоніями жизни».

Отвергая значеніе сценическаго либретто, Фуксъ провозглашаетъ царемъ въ театрѣ актера и призываетъ къ освобожденію актерскаго творчества отъ гнета «литературныхъ» требованій, превращающихъ актера въ имитатора. «Отъ актера требовали, чтобы онъ умѣлъ на сценѣ курить, плевать, кашлять, сопѣть, чихать, издавать гортанные звуки и показывать предсмертныя конвульсіи, чтобы въ жестахъ, костюмахъ и чувствахъ своихъ онъ являлъ собою нѣкоторый бѣглый эпизодъ изъ современной жизни, нѣкоторый анекдотъ изъ мимолетной дѣйствительности». Борьбу противъ этихъ чуждыхъ искусству тенденцій рѣзко объявляетъ Фуксъ. Его девизъ «*théâtre pour le théâtre!*» и въ защиту «театральности», въ защиту экстатического подъема, сливающего зрителей и актеровъ въ одно оргійное цѣлое, открываетъ онъ свой походъ. Новый актеръ долженъ умѣть пользоваться своимъ тѣломъ, прекраснымъ, гибкимъ тѣломъ, умѣющимъ отражать тончайшія движенія души. И потому долой со сцены «этихъ героевъ съ вихляющей походкой, этихъ героинь съ обезображенными корсетами бедрами, этихъ любовниковъ съ брюшкомъ!» Долой со сцены всѣхъ «литературныхъ разносчиковъ!» Въ груди освобожденнаго актера долженъ тре-



M-LLE M. LELY (GERMAINE), M-R ANDRÉ (GEORGE GLAUDEL) ET M-R HERMANN (FRANÇOIS MARAN),  
«LE RUBICON» DE E. BOURDET НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

петать ритмъ расы. Пусть онъ самъ «всѣмъ существомъ отдастся этому ритму, и изъ ритма, пронизывающаго его насквозь, онъ инстинктивной логикой выведетъ всѣ нужныя детали языка и жеста, костюма и грима». Примѣромъ такого интуитивнаго творчества Фуксъ приводитъ Лили Марбергъ. «Она сама превращалась въ подвижной ритмъ, облеченный плотью и кровью», и потому все въ ней «до кончика пальцевъ» гармонично и художественно-цѣльно. У насъ такой артисткой была В. Ф. Коммиссаржевская, каждое движеніе которой было гармонично связано и иногда больше словъ раскрывало внутреннюю жизнь роли.

Артисты такого интуитивнаго проникновенія, полу-безсознательно отдающіеся творческому «ритму», всецѣло овладѣваютъ зрителемъ и создаютъ то единство между зрительной залой и сценой, какого желаетъ Фуксъ. «Актеръ и зритель, сцена и зрительная зала по своему происхожденію и по самой своей сущности не противоположны другъ другу, а составляютъ нѣчто единое».

Приходя въ ужасъ отъ наводняющихъ сцену житейскихъ неудачниковъ, «рахитиковъ», «маленькихъ хилыхъ экземпляровъ мужского и женскаго рода», Фуксъ готовъ признать будущее за артистами варьетэ «съ ихъ дикимъ темпераментомъ», за «крылатымъ звѣрьемъ», раскаленная чувственность» которыхъ общаетъ ему «новое художественное наслажденіе». Въ своей защитѣ актерской стихійности отъ режиссерскихъ «вживисекцій» Фуксъ вызываетъ горячее сочувствіе. Но, къ сожалѣнію, въ своемъ предисловіи онъ мимоходомъ сознается, что «мы не могли еще приняться за окончательную переработку всего стиля актерской игры съ такою же энергіей, съ какою мы взяли за преобразование сцены съ архитектурной стороны». Такимъ образомъ походъ, начатый во имя актера, закончился новыми измышленіями режиссерской техники, свѣтовыми эффе́ктами, про-сценіумами, башнями и прочими новинками, сразу завоевавшими славу искуснымъ изобрѣтателямъ. На созданіе «пространственныхъ формъ», на техническое преобразование сценической «рамки» ушелъ весь революціонный пылъ Фукса и его соратниковъ, а «истинный возбудитель драматическаго явленія—актеръ» былъ по-прежнему забытъ.

Отвергнувъ условную рампу и всѣ атрибуты прежняго «фотосценическаго ящика» съ его «панорамой», Фуксъ создаетъ новыя театральныя условности, подробному описанію которыхъ посвящена большая часть его книги. «Намъ нужна пространственная форма, связующая всѣхъ актеровъ въ одно ритмическое цѣлое и вмѣстѣ съ тѣмъ свободно отбрасывающая звуковыя волны по направленію къ слушателю». Для этой цѣли наиболѣе пригодна плоская не глубокая сцена съ тремя архитектурными плоскостями: передней частью, просцениумомъ, средней частью, на которой обыкновенно происходитъ дѣйствіе, и задней частью. Порталы просцениума вмѣстѣ съ средней частью составляютъ «внутренній просцениумъ». По бокамъ «выступы въ видѣ башенъ», загораживающіе отъ зрителя «помѣщеніе декорационныхъ механизмовъ» и въ сущности представляющихъ собою не что иное, какъ тѣ же кулисы «условно-традиционныхъ» театровъ, съ такимъ презрѣніемъ отвергнутые Фукомъ. Кстати сказать, кулисы, сливающіяся съ общимъ тономъ, конечно, не могутъ такъ отвлекать вниманія зрителя, какъ выступающія башни, иногда совершенно не соответствующія характеру пьесы. Большое вниманіе обращено на то, чтобы заднее пространство гармонировало съ фигурой актера и ложной перспективностью не нарушало пропорцій сцены.

Но самымъ главнымъ Фуксъ признаетъ въ театрѣ выразительную силу свѣта. «Свѣтъ имѣетъ силу растворять матеріальную сущность предметовъ, дематериализировать ихъ, такъ, что полотно, на которое брошенъ яркій свѣтъ, превращается въ какой-то фантомъ неизвѣданной глубины». По мнѣнію Фукса, свѣтомъ часто можно замѣнить декорации и бутафорію. Для созданія комнаты вовсе не нужна «установка соответственной декорации съ опредѣленною по числу и характеру мебелью»; достаточно «создать интимное впечатлѣніе комнаты посредствомъ уменьшенія просцениума и постепеннаго измѣненія силы свѣта» создать «пространственное и свѣтовое отношеніе», характеризующее понятіе комнаты. Свѣтомъ можно передавать и оттѣнки настроенія; въ примѣръ Фуксъ приводитъ японскій театръ, гдѣ во время мирной бесѣды «былъ свѣтло-

зеленый или розовый свѣтъ», а когда разговоръ принялъ «опасный оборотъ», то «сразу вспыхнуло кроваво-красное и черное пятно». Къ такимъ грубымъ свѣтовымъ эффектамъ, къ сожалѣнію, прибѣгаютъ и сотрудники Фукса. Такъ, напримѣръ, въ постановкѣ «Царя Эдипа» Максомъ Рейнгардтомъ, котораго Фуксъ любезно называетъ «геніальнымъ», Эдипъ былъ освѣщенъ бѣлымъ солнечнымъ свѣтомъ, толпа—лиловымъ, дворець—зеленоватымъ, а ступени лѣстницы краснымъ. Нельзя сказать, чтобы такое усердіе рефлєкторовъ помогало зрителю сосредоточиться на творествѣ актера, «единственнаго возбудителя» драмы.

Мѣтко и ядовито высмѣиваетъ Фуксъ увлеченіе «всамдѣлишной» бу-тафоріей, столь обуявшее одно время нашихъ режиссеровъ. Музейные стулья, «настоящія» вещи, загромождающія сцену, все это конечно служитъ только во вредъ подлинному искусству. И правъ Фуксъ, утверждая: «Настоящимъ въ сценическѣмъ смыслѣ мы должны считать все то, что въ нашихъ зрительныхъ впечатлѣніяхъ связано съ общимъ настроеніемъ драмы. Не настоящимъ мы должны считать всякое копированіе дѣйствительности, только мѣшающее глазу... детальной имитацией дѣйствительности при помощи закупленныхъ оптомъ театральныхъ принадлежностей». Высшей цѣлью художественной постановки онъ считаетъ «дать минимумъ той картинности, которою должна быть обставлена, въ интересахъ ея внутренней сущности, сама драма». Въ настоящее время режиссеры часто стараются плѣнить публику максимумомъ картинности. Средоточіемъ дѣйствія Фуксъ провозглашаетъ авансцену, къ которой всегда «инстинктивно стремились» актеры, несмотря на противодѣйствіе режиссеровъ. «Рельефъ на плоскости»—вотъ формула Фукса, желающаго размѣстить дѣйствующихъ лицъ на одной связующей плоскости. Чтобы избѣжать монотонности рисунка, режиссеру «надо быть всегда готовымъ къ безконечному разнообразію положеній на авансценѣ и для каждаго изъ нихъ имѣть соответствующее освѣщеніе».

Къ числу недостатковъ страстной книги Фукса относится ея сбивчивость и недостаточная ясность основной идеи. Провозглашая «театраль-

ность» въ противовѣсъ «литературности», онъ недостаточно ясно разграничиваетъ эти понятія. Если «литературою» онъ считаетъ бытовья натуралистическія драмы и публицистическія пьесы à thèse, то съ нимъ быть можетъ согласятся многіе. Но дѣйственныя, полныя сценическаго захвата, драматическія произведенія часто бываютъ напоены идейной сущностью, которую Фуксъ иногда почему-то считаетъ чуждой драмѣ. И лучшимъ примѣромъ тому можетъ служить «Фаустъ», глубокая философія котораго не мѣшаетъ его «театральности»,—«Фаустъ», постановкой котораго открылся Мюнхенскій театръ Фукса. Между тѣмъ, трудно отрицать, что «Фаустъ» несомнѣнно произведеніе литературное. Фуксъ торопится свести давніе счеты съ «литераторами», которые когда-то «предсказывали ему полный провалъ». Но, щедро поддержанный нѣмецкими капиталистами, Фуксъ имѣлъ возможность обосновать свой театръ и завоевать публику новизной и смѣлостью своихъ новаторскихъ замысловъ.

Непріятное впечатлѣніе производитъ самодовольное упоеніе своей побѣдой, проявляющееся на протяжении всей книги, и нѣсколько наивное убѣжденіе, что единственный правильный путь театральной реформы—это путь Мюнхенскаго театра. Почти каждую главу Фуксъ кончаетъ ссылкой на «плодотворную дѣятельность» своего театра и безъ ложной скромности предлагаетъ другимъ театрамъ лишь «продолжать работу въ духѣ Мюнхенскаго Художественнаго театра». Но въ свободномъ исканіи путей красоты залогъ развитія искусства, и «революціонеры», желающіе стать всеобщимъ шаблономъ, становятся врагами прогресса.

---

Простой рецептъ обновленія театра предлагаетъ Роменъ Ролланъ въ своей книгѣ «Народный театръ». Какъ истый демократъ, онъ рѣшительно отвергаетъ «буржуазный» театръ и вѣритъ только въ театръ для народа, театръ «народнаго искусства». У такого театра «задачи болѣе интересныя, чѣмъ собираніе остатковъ буржуазнаго искусства». Онъ создастъ нѣчто совершенно новое.

Съ завидной быстротой разбирает Роменъ Ролланъ наслѣдіе буржуазнаго творчества и конечно ни одинъ изъ классическихъ авторовъ не оказывается пригоднымъ для новаго народнаго театра. Мольеръ, хотя «на первыхъ порахъ можетъ въ крайнемъ случаѣ удовлетворить» требованіямъ, но грубость комизма, оказывается, вызывала у народной аудиторіи «чувства стѣсненія, неловкости». Чтобы не подвергать такому испытанію народную щепетильность, лучше откинуть «классически-условнаго» Мольера, тѣмъ болѣе что такія его пьесы, какъ «Тартюфъ», можно, по мнѣнію Роллана, слушать въ сущности только изъ вѣжливости. Расинъ оказывается слишкомъ аристократиченъ для простаго народа. Творчество его «невозмутимо безлично» и «въ своей глубинѣ» отражаетъ только «человѣческія души и ихъ волненія». Все это для народа не нужно. Корнель, хотя по существу и родствененъ народу, но языкъ и форма дѣлаютъ его непригоднымъ для новаго театра: «мало событій, никакой обстановки». Отъ «романической драмы», особенно отъ «канатнаго плясуна» Ростана, надо даже охранять народъ, «склонный увлекаться ею». Народъ, по мнѣнію Роллана, «можетъ еще обойтись безъ красоты, но не долженъ обходиться безъ правды».

Раздѣлавшись съ французскими драматургами, авторъ обращается къ «иностраннымъ репертуару». Но и тутъ дѣло обстоитъ не лучше. «Изъ массы мелодрамъ прошлаго, оказывается, трудно выдѣлать «дивное величіе Царя Эдипа», а «метафоры» Шекспира вызываютъ у Роллана «даже нѣчто вродѣ стыда», когда ихъ преподносятъ народу. Для образованной публики Шекспиръ имѣетъ «острую утонченную прелесть», но народу понятна въ немъ только «игра инстинктовъ». Но лучше всего характеризуетъ Ролланъ Льва Толстого. По его мнѣнію, «Власть тьмы» и «Ткачи» Гауптмана лишь сплошные вопли страданій и картины мрака. Угрожающій, полный отчаянія характеръ приданъ имъ, повидимому, скорѣе съ цѣлью пробудить совѣсть у богатыхъ, чѣмъ поддержать или развлечь бѣдныхъ, и безъ того придавленныхъ жизнью». Въ этихъ немногихъ строкахъ выражается вся степень художественнаго пониманія автора, и послѣ этого насъ уже не удивляетъ, что Ибсена онъ пренебрежительно отвергаетъ въ трехъ строкахъ примѣ-

чаній. Единственная пьеса, которую соглашается признать Ролланъ, это «Вильгельмъ Телль» Шиллера, но и тутъ оказывается нужны были бы «ножницы», чтобы уничтожить «флегматичность, вѣчно резонирующую холодность, сентиментальность».

Послѣ такого блестящаго разбора авторъ возглашаетъ: «Пришло новое, старое прошло».

Но что же это новое? Оказывается, это архивы временъ великой французской революціи. Ссылаясь на постановленія Комитета общественной безопасности и заявленія тогдашнихъ дѣятелей, г. Роменъ Ролланъ, наконецъ, устанавливаетъ основные взгляды на народный театръ. Театръ долженъ возбуждать героическій духъ народа, будить его «физическую энергію» и сверхъ того развлекать усталыхъ отъ тяжелой дневной работы пролетаріевъ. Питая похвальное почтеніе къ великимъ дѣятелямъ французской революціи, авторъ забываетъ, что въ революціонную эпоху вопросы чистаго искусства всегда уступаютъ мѣсто искусству утилитарному, торжество котораго конечно бываетъ недолговѣчно.

Впрочемъ, авторъ самъ доводитъ до конца свою мысль. Отвергнувъ подлинное искусство и установивъ увеселительно-тенденціозный характеръ театра, Роменъ Ролланъ приходитъ къ неизбежному логическому выводу. Если надо только увеселять и возбуждать энергію, то конечно когда будетъ достигнутъ социалистическій идеаль, театръ станетъ ненужнымъ. Всѣмъ и такъ будетъ весело, счастье станетъ такимъ же «всеобщимъ, прямымъ, равнымъ и тайнымъ», какъ избирательное право, и возбуждать на борьбу будетъ некого. Тогда-то и осуществится «идеаль» г. Ромена Роллана, идеаль, о которомъ писалъ еще Руссо: «Поставьте на площади столбъ, украсьте его цвѣтами и соберите народъ: вотъ вамъ и празднество». Къ этому «столбу» съ ликованіемъ ведетъ г. Роменъ Ролланъ народный театръ.

Но согласится ли народъ замѣнить Шекспира, Ибсена, Гёте и Толстого однимъ демократическимъ столбомъ? На этотъ вопросъ можно отвѣтить словами самого Роллана: «народъ по обыкновенію молчитъ и всѣ говорятъ за него».

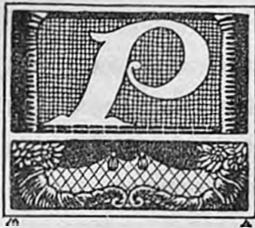
# ОБЗОРЪ СЕЗОНА

1910—1911 гг.



Г. ЖА ЕРМОЛОВА ВЪ РОЛИ НЕРАТОВОЙ—ДУБЕЦКОЙ И Г. АЙДАРОВЪ ВЪ РОЛИ АРАКЧЕЕВА.  
„ПЕРЕДЪ ЗАРЕЙ“ П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.  
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.  
СЕРГЪЯ АУСЛЕНДЕРА.



РАБОТА Александринскаго театра въ сезонъ 1910—1911 г. была направлена главнымъ образомъ на реставрацію классическаго репертуара.

Изъ десяти постановокъ этого сезона ровно половина была отдана возобновленіямъ («Лѣсъ», «Безъ вины виноватые», «Женитьба Бѣлугина», «Донъ-Жуанъ» и «Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ»). Кромѣ того, скорѣе къ возобновленіямъ слѣдуетъ причислить постановки «Трехъ сестеръ» А. Чехова и «Дѣтей Ванюшина» Найденова, пьесъ, хотя и не шедшихъ на Александринской сценѣ, но уже не являющихся новинками.

Новыхъ пьесъ было поставлено всего три: «Поле брани» Колышко, «Жуликъ» Потапенко и «Красный кабачекъ» Ю. Бѣляева.

Такое распредѣленіе репертуара достаточно ясно говоритъ о желаніи руководителей Александринскаго театра сдѣлать его театромъ классическимъ, русской «Французской комедіей», театромъ, охраняющимъ традиціи и завѣты прошлаго.

Задача эта врядъ ли могла бы быть исполнена инымъ театромъ, кромѣ Александринскаго, располагающаго столькими артистами, воспитанными на классическомъ репертуарѣ, и въ частности столькими незамѣнимыми исполнителями Островскаго.

Совершенно невозможно представить развитіе новаго искусства безъ классическаго. Пусть новаторы внѣшне порвутъ всякую связь со старымъ, но внутренне вѣдь они вышли именно изъ этого стараго искусства, пережили его и только тогда получили возможность отправиться на новые пути, оттолкнуться отъ стараго берега и плыть къ новому неизвѣстному.

## АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Хотя бы только для того, чтобы оттолкнуться, необходимъ отважнымъ искателямъ новыхъ земель старый прочный берегъ.

Въ искусствѣ театральномъ преемственность сохраняется только въ людяхъ; традиции передаются, какъ личные завѣты учителя, ученикамъ изъ поколѣнія въ поколѣніе, и въ этомъ заключается, конечно, огромная трудность и часто просто невозможность для нѣкоторыхъ театровъ обратиться къ реставраціи классиковъ.

А между тѣмъ, именно въ наше время, время кризисовъ, переоцѣнокъ, попытокъ новаторовъ, такъ необходимо часто вспоминать о старомъ, не возбуждающемъ никакихъ сомнѣній и колебаній искусствѣ. Поэтому нельзя не признать, что правы руководители Александринскаго театра, прилагающіе всѣ усилія, главнымъ образомъ, къ тому, чтобы поддержать духъ классическихъ традицій русскаго театра,—духъ, который сохранился и въ самомъ этомъ классически-торжественномъ зданіи и въ людяхъ, для которыхъ эти традиции—не воспоминаніе прошлаго, а все еще подлинная современность.

При постановкѣ классиковъ возможны два метода... Одинъ, это давать ихъ въ той наивной простотѣ, которая завѣщана традиціями, перенести зрителей и исполнителей на нѣсколько десятилѣтій назадъ и именно этой-то трогательной, такой знакомой традиціонностью всѣхъ приемовъ воскресить невозвратимое прошлое, заставить пережить милое далекое дѣтство со всѣми ощущеніями и впечатлѣніями дѣтства.

Это одинъ путь возрожденія.

Второй, это стараніе въ старомъ найти вѣчно новое; создать трепетную красоту новаго изъ давно, казалось бы, отошедшаго въ область нѣжныхъ воспоминаній, попытка заставить воспринять все это милое, старое, знакомое совсѣмъ по новому, совсѣмъ не такъ, какъ воспринимали наши дѣды, прадеды и мы сами когда-то въ дѣтствѣ, а такъ, какъ должны мы пережить все это вотъ сейчасъ, въ эпоху напряженную и изысканную.

Александринскій театръ съ своихъ постановкахъ используетъ оба метода.

Какъ милое воспоминаніе чего-то давняго, возникали яркіе образы Островскаго въ комедіи «Лѣсъ», поставленной для открытія сезона. Все кажется такимъ знакомымъ, такимъ трогательно знакомымъ каждое слово, каждый жестъ незамѣнимыхъ исполнителей Островскаго. И главное не искаженъ никакимъ новымъ толкованіемъ весь этотъ старый міръ: онъ возникаетъ въ тѣхъ самыхъ тонахъ, какими мы знаемъ и любимъ всѣхъ этихъ персонажей комедіи: причудливую строгую барыню Гурмыжскую (Н. Васильева), классическаго дворецкаго Карпа (Варламовъ), страдающаго bon-vivant Милонова (Давыдовъ).

Надо отдать справедливость и новымъ болѣе молодымъ исполнителямъ остальныхъ ролей. Они съ большимъ тактомъ и вкусомъ сумѣли не нарушить стилия традиціонной постановки. Такъ, Юрьевъ, играя гимназиста Буланова, нашель тонъ граціозной веселости, достойный классической комедіи, не огрубляя этого достаточно непривлекательнаго образа недоучившагося гимназиста, ставшаго изъ приживальщиковъ любовникомъ старухи Гурмыжской. Наибольшую трудность представляютъ для нашего времени ставшія классическими роли Геннадія Несчастливцева (г. Далматовъ) и Аркадія Счастливцева (г. Шаповаленко). Павось этихъ піонеровъ искусства уже не можетъ искренне потрясать сердца зрителей и даже заражать исполнителей, а вмѣстѣ съ тѣмъ требованія традицій совершенно опредѣленны.

Несчастливцевъ это — Донъ-Кихоть, славный рыцарь прекраснаго; Аркашка—вѣрный его Панчо. Они величественны въ своемъ убожествѣ, они выходятъ побѣдителями изъ неравнаго боя съ обитателями «Лѣса», побѣждая рыцарскимъ своимъ великодушіемъ. Очень трудно сохранить традиціонныя черты этихъ образовъ и вмѣстѣ съ тѣмъ сдѣлать ихъ и для насъ живыми, близкими и, главное, трогательными...

Слѣдующей пьесой Островскаго была поставлена комедія «Безъ вины виноватые», выбранная какъ бы преднамѣренно, чтобы отгнать опредѣленную полосу творчества драматурга; полосу, посвященную изображенію быта и нравовъ артистической богемы.

Поставлена комедія была въ тѣхъ же тонахъ, что и «Лѣсъ», т. е. съ стараніемъ соблюсти всѣ традиціи постановокъ Островскаго. Въ главныхъ роляхъ выступили г-жи Савина и Потоцкая; г.г. Ходотовъ, Петровскій, Ст. Яковлевъ, Лерскій и др.

Къ этому же циклу постановокъ слѣдуетъ отнести «Женитьбу Бѣлугина» Островскаго и Соловьева, поставленную съ г-жами Шуваловой, Домашевой; г.г. Судьбининымъ и Корвинъ-Круковскимъ въ главныхъ роляхъ.

Постановка Вс. Мейерхольдомъ Мольеровскаго «Донъ-Жуана» является началомъ новой эры въ возрожденіи классическаго репертуара.

Не только нѣжныя воспоминанія прошлаго были въ этой постановкѣ, но и новое совершенно современное воспріятіе этого прошлаго.

Когда мы читаемъ старую книгу, разсматриваемъ картину давно умершаго мастера, мы не только воспринимаемъ все то, что заключено въ нихъ, мы возсоздаемъ въ своемъ воображеніи забытый міръ, грезимъ о немъ.

Въ постановкѣ «Донъ-Жуана» была дана не только геніальная комедія, но и всѣ грезы о пышномъ великолѣпнн далекой эпохи Людовика XV.

Все, начиная съ внѣшняго, съ декорацій и костюмовъ, сдѣланныхъ по рисункамъ А. Я. Головина и кончая каждымъ жестомъ и интонаціей исполнителей, все создавало и воскрешало чудесный міръ, гдѣ подлинная историчность перемѣшалась съ яркой фантазіей.

Исполнителями главныхъ ролей явились Юрьевъ (Донъ-Жуанъ), Варламовъ (Сганарель), Коваленская (Эльвира).

«Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ» В. Шекспира (переводъ К. Р.) была возобновлена въ постановкѣ Ю. Озаровскаго съ декораціями князя А. К. Шервашидзе, съ Ходотовымъ (Гамлетъ), Ге (король), Петровскимъ (Полоній), Владимировымъ (Лаэртъ), Пушкаревой (королева), Коваленской, Ведринской (Офелія).

«Три сестры» Чехова и «Дѣти Ванюшина» Найденова, близкіе отчасти и по духу и по общности сценическихъ пріемовъ, принадлежатъ къ пьесамъ переходящаго времени. Многія традиціи театральности, какъ матеріала для перевоплощенія театральнаго изображенія, въ нихъ нарушены.

Своихъ же собственныхъ традицій авторы этихъ пьесъ еще не успѣли создать.

«Три сестры» были поставлены г. Озаровскимъ по новому весьма интересному плану. Исполнителями явились Ходотовъ (Андрей Прозоровъ), Стравинская (Ольга), Мичурина (Маша), Ведринская (Ирина), Потоцкая (Наташа), Аполлонскій (Вершининъ), Мейерхольдъ (Тузендикъ), Судьбининъ (Соленый), Давыдовъ (Чебутыкинъ).

Въ «Дѣтяхъ Ванюшина» (постановка г. Петровскаго) главныя роли исполняли: Давыдовъ, Стрѣльская, Савина, Потоцкая, Судьбининъ, Панчина, Петровскій, Лерскій и др.

«Поле брани» Колышко и «Жуликъ» Потапенко являются комедіями на современныя темы. Въ нихъ есть отголоски злободневности и картины изъ жизни современнаго общества.

Въ пьесѣ Колышко главныя роли были распредѣлены между: Савиной, Стравинской, Тиме, Аполлонскимъ, Варламовымъ, Ходотовымъ, Петровскимъ и др.

Въ «Жуликъ» играли: Васильева, Мичурина, Ведринская, Потоцкая, Давыдовъ, Аполлонскій, Юрьевъ, Петровскій.

«Красный кабачекъ» Ю. Бѣляева названъ «фантастической исторіей». Дѣйствіе происходитъ въ 1798 году. Въ знаменитомъ «красномъ кабачкѣ» собралось нѣсколько офицеровъ и крѣпостныхъ актрисъ. Уже подъ утро, утомленные ночью кутежа, они прислушиваются къ шуму вьюги за окнами и вдругъ одному изъ нихъ приходитъ дерзкая мысль вызвать призракъ. При невѣрномъ свѣтѣ жаровни, на которой кипитъ жженка, изъ темнаго угла показывается высокая костлявая фигура барона Мюнгаузена. Онъ рассказываетъ свои фантастическія Мюнгаузенскія исторіи и провозглашаетъ тостъ за красивую ложь въ жизни. Когда зачарованные имъ слушатели приходятъ въ себя, въ окна уже бьетъ мутный разсвѣтъ и въ комнатѣ никого нѣтъ.

Таковъ сюжетъ одноактной пьесы Ю. Бѣляева, стильно поставленной г. Мейерхольдомъ въ декораціяхъ А. Я. Головина съ музыкой М. А. Кузмина,

при участіи: Ведринской, Тиме, Есиповичъ, Чижевской, Давыдова, Ходото ва, Юрьева, Ге.

31-го января для 35-лѣтняго юбилея службы на Императорской сценѣ К. А. Варламова была поставлена не сходящая съ репертуара комедія Островскаго «Правда хорошо, а счастье лучше» съ юбиляромъ въ одной изъ лучшихъ его ролей солдата Грознаго.

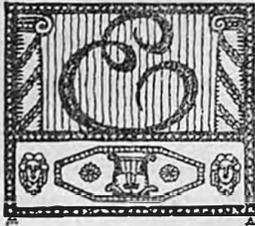
19-го февраля, въ день 50-лѣтія освобожденія крестьянъ, была поставлена старинная комедія Потѣхина «Отрѣзанный ломоть».

11-го апрѣля въ пользу дѣтскаго пріюта Императорскаго Русскаго Театральнаго Общества была поставлена пьеса Габріэля Траріе «Алиби».

Изъ репертуара прошлыхъ сезоновъ въ сезонъ 1910—1911 года были поставлены пьесы Островскаго: «На всякаго мудреца довольно простоты», «Свои люди—сочтемся», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Не въ свои сани не садись», «Волки и овцы»; Гоголя: «Ревизоръ», «Женитьба»; Тургенева: «Мѣсяць въ деревнѣ», «Провинціалка»; Грибоѣдова—«Горе отъ ума»; Фонвизина—«Недоросль»; Сухово-Кобылина—«Свадьба Кречинскаго»; Шиллера—«Коварство и любовь»; Шекспира—«Венеціанскій купецъ»; А. Чехова: «Вишневый садъ», «Свадьба», «Трагикъ по неволѣ»; Гнѣдича: «Холопы», «Передъ зарею»; Невѣжина—«Вторая молодость»; Карпова—«Свѣтлая личность»; Рышкова—«Обыватели»; Хирта—«Шутъ Тантрисъ»; Мейеръ-Ферстера—«Старый Гейдельбергъ».

## ОПЕРА.

В. Г. КАРАТЫГИНА.



СЛИ «Нибелунговъ Перстень» принять за единую музыкальную драму въ четырехъ частяхъ и если двукратному исполненію за весь сезонъ оперы «Манонъ» не придавать значенія фундаментально-репертуарнаго, то окажется, что весь основной репертуаръ Маріинскаго театра за истекшіи сезонъ 1910—1911 г. былъ поровну раздѣленъ между русскими и иностранными авторами, причемъ качественныя измѣненія этого репертуара по сравненію съ такимъ же позапрошлаго сезона коснулись почти исключительно списка русскихъ оперъ.

Измѣненія эти прежде всего коснулись такъ сказать основной «порціи» между количествами старыхъ и новыхъ русскихъ оперъ, представленныхъ на сценѣ Маріинскаго театра. И въ то время, какъ обычно число сравнительно молодыхъ оперъ превышаетъ здѣсь число старыхъ не болѣе какъ въ 2—3 раза, нынче вся «старая русская школа» была представлена единственной «Жизнью за Царя», которой съ давнихъ поръ принято открывать и закрывать каждый оперный сезонъ Маріинскаго театра. Оперу эту, близящуюся къ «бриллиантовому» юбилею своей сценической жизни (первое представленіе 27 ноября 1836 въ только что тогда перестроенномъ Большомъ театрѣ, нынѣ консерваторіи; 27 ноября текущаго, 1911-го, года исполняется 75-лѣтіе со дня первой постановки), еще самъ Глинка въ послѣдніе годы жизни называлъ—правда, не слишкомъ въ серьезъ—своей «старухой». Нѣтъ сомнѣнія, что, по нынѣшнимъ временамъ, когда такъ повысились требованія по отношенію къ драматической «выразительности» музыки, къ связности и поэтической законченности самого либретто, къ эффектамъ рафинированныхъ оркестровыхъ звучностей,—художественное лицо глинковской «старухи» являетъ намъ не мало всякаго рода литера-

турно-музыкальныхъ «морщинъ» и прочихъ признаковъ замѣтнаго увяданія. И все же это—одна изъ тѣхъ старухъ, что могутъ быть стары, но не могутъ быть дряхлы, что до глубокой старости хранятъ слишкомъ ясные слѣды былой ослѣпительной красоты своей, чтобы и къ нимъ, къ этимъ старухамъ, не сохранилось навсегда глубокое преклоненіе по крайней мѣрѣ у тѣхъ цѣнителей искусства, которые умѣютъ быть не только пылкими любовниками красоты молодой и свѣжей, но и спокойными созерцателями ея постепенной «историзаціи», того, какъ исторія мало-по-малу умерщвляетъ діонисовскій элементъ произведенія, элементъ эстетическаго волненія при воспріятіи его, и какъ эта волнительная «интересность» Діониса постепенно уступаетъ мѣсто созерцательной «прекрасности» Аполлона. Художественное произведеніе становится *прекраснымъ*, только переставъ быть *интереснымъ*, сказалъ О. Уайльдъ, и кто знаетъ, нѣтъ ли въ этихъ словахъ больше истины, чѣмъ парадокса? Какое множество великолѣпнѣйшихъ геніальнѣйшихъ твореній человѣческаго искусства явилось «туманными картинами» въ волшебномъ фонарѣ исторіи, которая съ такой безисключительной постоянностью въ каждомъ шедеврѣ эстетическомъ постепенно отускляла на первыхъ порахъ такой яркій и трепетный ликъ Діониса и столь же постепенно выявляла вмѣсто него ликъ Аполлона. Я бы спросилъ даже: сохраненіе симпатій къ произведенію по мѣрѣ его «аполлонизаціи» на фонѣ исторіи не требуетъ ли въ самомъ дѣлѣ болѣе возвышенной и утонченной художественной чуткости отъ зрителя или слушателя, чѣмъ «непосредственное» увлеченіе живой красотой сегодняшняго дня? И я бы спросилъ еще: не нужно ли въ извѣстномъ смыслѣ доходить до Баховской мессы, Бетховенской симфоніи, Глюковского «Орфея», Глинкинской «старухи» черезъ сонаты Регера, оперы Штрауса, Дебюсси и Мусоргскаго, а не наоборотъ: отъ «Орфея» къ «Пелеасу», отъ «Руслана» къ «Борису»? Правда, въ смыслѣ чисто внѣшняго усвоенія лучшихъ образцовъ послѣдовательныхъ фазъ въ музыкальномъ развитіи искусства общепринятый порядокъ воспитанія музыкальной психологіи отъ простаго къ болѣе сложному является необходимымъ. Но еще большой вопросъ, не обязателенъ ли для



Г. РЫБАКОВЪ ВЪ РОЛИ АНДРЕЯ ИЛЬИЧА И Г. АШАНИНЪ ВЪ РОЛИ БАКУЛИНА.  
„ПЕРЕДЪ ЗАРЕЮ“ П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

полнаго пониманія стариковъ, для истиннаго проникновенія въ аполлиническую сущность ихъ искусства, именно, противоположный путь? Возможна ли послѣдняя углубленная оцѣнка величественной красоты знаменитыхъ «старухъ» Монтеверди и Глюка, Моцарта и Бетховена, Глинки и Даргомыжскаго безъ предварительнаго, самого пламеннаго, увлеченія молодыми музыкальными «вакханками», порожденными неистовой фантазіей Штрауса, Регера, Равеля, Мусоргскаго, Скрябина, Стравинскаго? Къ сожалѣнію, одна постановка подобныхъ вопросовъ, неизбѣжно, впрочемъ, возникающихъ при каждой попыткѣ «реабилитациі» старой музыки отъ столь развитого у многихъ полу-презрительнаго къ ней отношенія, является «лирическимъ отступленіемъ» отъ содержанія настоящей статьи, слишкомъ достаточнымъ, чтобы его во время прекратить... «Жизнь за Царя», кромѣ спектаклей для открытія и закрытія сезона (30 августа и 30 апрѣля), дана 6 разъ, слѣдовательно всего—8 разъ. Первое въ истекшемъ сезонѣ представленіе «Жизни за Царя», состоявшееся 30 августа 1910 г., явилось вмѣстѣ съ тѣмъ 752-мъ со времени первой постановки этой оперы въ Петербургѣ. «Для закрытія оперныхъ спектаклей» 30-го апрѣля 1911 г. та же опера дана въ 759-й разъ. Раздѣливъ это число на 74 (сценической «возрастъ» «Жизни за Царя»), получимъ «среднюю популярность» оперы—около 10 спектаклей въ годъ. (Исходя изъ этихъ цифръ и считаясь съ тѣмъ, что въ массѣ симпатіи къ этой оперѣ все же падаютъ и что она съ теченіемъ времени будетъ даваться рѣже, нежели нынче, можно съ большою вѣроятностью предположить, что 1000-й спектакль «Жизни за Царя» совпадетъ, примѣрно, со 100-лѣтней годовщиной смерти великаго отца русской оперы!). Минувшей зимой «Жизнь за Царя» давалась въ Мариинскомъ театрѣ въ условіяхъ послѣдняго обновленія этой оперы, приуроченнаго къ праздновавшемуся въ 1907 г. 50-лѣтію со дня кончины Глинки. Декораціи и костюмы—по эскизамъ и рисункамъ академика К. Коровина. Сценическая постановка—заслуженнаго артиста г. Палечека. Въ роли Сусанина выступали гг. Шаляпинъ, Филипповъ, Касторскій, Боссэ; партію Антонида исполняли г-жи Нежданова, Коваленко, Будкевичъ; прочія роли

## ОПЕРА.

распредѣлены такъ: Сабининъ-- гг. Алчевскій, Матвѣевъ, Лабинскій; Ваня— г-жи Збруева, Захарова; начальникъ русскаго отряда, онъ же гонецъ— г. Маркевичъ; начальникъ польскаго отряда—г. Преображенскій; крестьянинъ—гг. Арсеньевъ, Ивановъ. Дирижировалъ оперой г. Направникъ. Въ памятный день полувѣкового юбилея со дня освобожденія крестьянъ (19 февраля) представленію глинковской оперы предшествовало исполненіе національнаго гимна и спеціальной торжественной «Кантаты» Гречанинова для смѣшаннаго вокальнаго квартета, хора и оркестра (г-жи Черкасская, Збруева, гг. Большаковъ, Ивановъ, Боссэ, хоръ и оркестръ Маріинскаго театра подъ управленіемъ г. Крушевскаго). Всѣ московскіе «гастролеры»— Шаляпинъ, Нежданова и Алчевскій—выступали въ «Жизни за Царя» по одному разу. Всѣ прочія оперы глинковской школы въ минувшемъ сезонѣ выпали изъ репертуара. Не было ни «Русалки», ни «Юдифи», ни второй оперы самого Глинки. Это временное выпаденіе названныхъ классическихъ произведеній, конечно, находилось въ связи съ постановкой новой оперы Кюи «Капитанская дочка», а также съ возобновленіемъ «Майской ночи» и «Сказанія о Градѣ Китежѣ» Р.-Корсакова и «Бориса Годунова» Мусоргскаго. Вотъ опера и вотъ композиторъ, совершенно необычныя и фантастическія судьбы которыхъ образуютъ собою совсѣмъ исключительную страницу въ исторіи всемірной музыки! Гдѣ и когда существовалъ еще подобный композиторъ, столь немощный въ техникѣ своего искусства, что не всегда могъ грамотно разставить діезы и бемоли въ аккордахъ даже не слишкомъ сложныхъ, и въ то же время столь феноменально одаренный, что съ необыкновенной легкостью творилъ мелодіи и гармоніи, вся геніальность которыхъ только теперь входитъ въ общее сознаніе, а полвѣка тому назадъ огромному большинству людей, даже почитавшихъ себя музыкально-образованными, казались просто дикимъ бредомъ сумасшедшаго? Геніальность сама по себѣ не легкое бремя, и ея почетная привилегія—длительное непризнаніе композитора—не каждому изъ нихъ пріятна. Насколько же трагичнѣе положеніе композитора, одновременно совмѣщающаго въ своей натурѣ два полюса искусства—роскошный талантъ и вопіющій

диллетантизмъ, богатѣйшее «нутро и полное отсутствіе «школы» Прибавьте къ этому, что диллетантизмъ Мусоргскаго не простой, но злостный: композиторъ сознательно пренебрегалъ технической стороной музыкальнаго письма, исходя изъ односторонняго убѣжденія, что музыка не есть цѣль себя самой, а только «средство для бесѣды съ людьми», что важно лишь то, что «изображаетъ» и «выражаетъ» данная музыка, и совсѣмъ не важны условія ея чисто музыкальной структуры. Прибавьте сюда еще то, что въ концѣ концовъ, какъ ни прискорбень фактъ крайняго технического невѣжества Мусоргскаго, но нельзя не сознаться, что отчасти, именно благодаря совершенно нигилистическимъ взглядамъ своимъ на всѣ формальныя условія музыкальнаго творчества, именно благодаря непомѣрному техническому неряшеству своему, Мусоргскій совершилъ такъ много превосходныхъ гармоническихъ завоеваній, вполнѣ расширившихъ рамки той же техники и вошедшихъ въ обиходъ ея. А, съ другой стороны, тотъ же всецѣло нутряной способъ творчества какъ часто, однако, измѣнялъ композитору, и—не говоря уже объ отдѣльныхъ и многочисленныхъ шероховатостяхъ и безспорныхъ наловкостяхъ письма,—какъ часто это письмо не получало у Мусоргскаго полной яркости, не выявляло всего богатства заложенныхъ въ немъ тематическихъ и гармоническихъ возможностей только по причинѣ недостаточной технической эрудиціи композитора! И притомъ самъ Мусоргскій, повидимому, нерѣдко чувствовалъ внутреннія противорѣчія своей художественной дѣятельности; чувствовалъ, что, имѣя безусловный вкусъ къ мастерству плавнаго и логичнаго голосоведенія его собственной національно-реалистической идеологіи, долженъ глушить въ себѣ этотъ вкусъ; что замѣчательныя открытія «новыхъ береговъ» и цѣлыхъ новыхъ материковъ искусства часто остаются не вполнѣ неиспользованными вслѣдствіе отсутствія у отважнаго путешественника технического компаса и невозможности безъ него вполнѣ ориентироваться во вновь открываемыхъ странахъ. Не легче было первое время и тѣсному кружку немногочисленныхъ почитателей композитора. Вѣдь, когда дирекція театральная въ 1870 г. отказала Мусоргскому въ приѣмѣ его оперы въ перво-

## ОПЕРА.

начальной редакціи ея на сцену Мариинскаго театра, или когда подвергшаяся авторскимъ передѣлкамъ, «исправленная и дополненная», опера (добавлена сцена у фонтана, ризвита партія хозяйки корчмы, сдѣланы вставки въ сцену Пимена и пр.) стараніями извѣстной пѣвицы Платоновой была поставлена, наконецъ, въ день ея бенефиса (24 января 1874 г.), причемъ возбудила еще больше негодованія въ широкихъ музыкальныхъ кругахъ, чѣмъ горячихъ восторговъ Стасова, или когда мы до самаго недавняго прошлого со всѣхъ сторонъ слышали одни лишь порицанія по адресу искусства Мусоргскаго,—чѣмъ можно отвѣчать на всѣ подобныя нападки? Враги Мусоргскаго формально правы. Его растрепанныя буйныя вдохновенія, дѣйствительно, часто слабы съ формальной точки зрѣнія. Но какъ доказать прямолинейнымъ формалистамъ, что самая суть этихъ необузданныхъ порожденій музыкальной фантазіи неизмѣримо выше, содержательнѣе, сильнѣе и глубже немалаго числа произведеній технически безукоризненныхъ? Положиться на время? Но въ томъ то и дѣло, что сочиненія Мусоргскаго полны не только замѣчательныхъ откровеній музыкальной мысли, которыя дѣйствительно требуютъ времени, чтобы сдѣлаться для всѣхъ понятными и художественно-цѣнными, но и такихъ пріемовъ и оборотовъ письма, которые никогда и ни при какихъ условіяхъ не могутъ вызвать желанія имъ подражать. Время сдѣлало многое въ дѣлѣ постепенной популяризаціи имени Мусоргскаго. Но пожалуй еще больше сдѣлалъ въ этомъ смыслѣ Римскій-Корсаковъ, который, дважды проредактировавъ и заново переинструментовавъ «Бориса Годунова» (въ 1896 и 1908 г.), освободилъ, наконецъ, эту дивную музыкальную драму отъ постоянныхъ упрековъ зъ техническихъ недочетахъ, и въ самомъ дѣлѣ весьма значительныхъ въ оригинальной авторской редакціи оперы. Въ этомъ-то видѣ, во второй редакціи Р.-Корсакова (съ небольшими купюрами) «Борисъ Годуновъ» и возобновленъ нынѣ въ Мариинскомъ театрѣ. Давно не появлялась здѣсь эта превосходная опера, но будемъ по крайней мѣрѣ надѣяться, что, однажды вновь появившись, и какъ разъ въ то время, когда интересъ къ Мусоргскому замѣтно окрѣпъ въ русскомъ обществѣ, «Борисъ Году-

новъ» долго будетъ красоваться на театральныхъ афишахъ. Здѣсь не мѣсто, конечно, входить въ разсмотрѣніе выдающихся музыкально-драматическихъ достоинствъ Бориса, замѣчательнаго своеобразія и цѣльности его общей конструкціи, очаровательной поэзіи однѣхъ сценъ, живого юмора и потрясающаго трагизма другихъ. Но мнѣ хотѣлось бы отмѣтить одну черту, высоко характерную для искусства Мусоргскаго, равно какъ и для всякаго живого и долговѣчнаго искусства вообще. Это—многозначность, многогранность звуковыхъ образовъ, та же многозначность, что нѣкогда была выдвинута извѣстнымъ Потемней для литературныхъ образовъ и идей. Какъ высокъ «потенціалъ» творческой энергіи, если рожденные ею образы одной гранью своей еще отражаютъ завѣты старомоднаго «музыкальнаго передвижничества», другой гранью уходятъ въ глубины народной мистики, третьей преломляютъ искристыя сверканія самаго свѣжаго задорнаго смѣха, а на четвертой уже брошены дерзкой рукой сѣмена, изъ которыхъ вотъ-вотъ вырастутъ волшебныя культуры тепличныхъ музыкальныхъ орхидей Дебюсси и Равеля. Искусство, гдѣ грубый «натурализмъ» до того убѣдителенъ, мускулистъ, стереоскопиченъ, что почти пугаетъ своей яркостью, почти фантастиченъ; гдѣ мистическій идеализмъ до того углубленъ, что дѣлается какъ бы непосредственно-осязаемымъ въ звукахъ,—искусство способное одинаково захватить и Стасова, и Скрябина, и Дебюсси—вотъ стихія Мусоргскаго и вотъ широчайшія границы ея «многозначности».

Въ первый разъ по возобновленіи «Борисъ Годуновъ» поставленъ на Маріинской сценѣ 6-го января и въ теченіе весенней половины сезона данъ 6 разъ въ такомъ составѣ исполнителей: Борисъ Годуновъ—гг. Шаляпинъ (два спектакля), Андреевъ 1; царевичъ Ѳеодоръ—г-жа Тугаринова; Ксенія—г-жи Коваленко, Гвоздецкая; мамка Ксеніи—г-жа Панина; князь Шуйскій—г. Андреевъ 2; Щелкаловъ—г. Лосевъ; Пимень—гг. Касторскій, Павловъ; Самозванецъ—гг. Севастьяновъ, Большаковъ; Марина Мнишекъ—г-жи Петренко, Марковичъ; Рангони—г. Боссэ; Варлаамъ—гг. Серебряковъ, Бѣлянинъ; Мисаиль—г.—Угриновичъ (на одномъ спектаклѣ по болѣзни артиста его замѣнилъ г. Чупрынниковъ); хозяйка корчмы—г-жи Збруева, Захарова;

## ОПЕРА.

юродивый—гг. Александровичъ, Чупрынниковъ; приставъ Никитичъ—гг. Бѣлянинъ, Григоровичъ; ближній бояринъ—гг. Арсеньевъ, Кравченко; Хрущовъ—г. Ивановъ; Ловицкій—г. Преображенскій; Черняковскій—г. Маркевичъ; крестьянинъ Митюха—г. Пустовойтъ; крестьянка—г-жа Дювернуа. Опера шла подъ управленіемъ г. Коутса. Сценическая постановка—г. Мейерхольда; декораціи, костюмы и бутафорія—по рисункамъ художника Головина.

Изъ оперъ Римсаго-Корсакова мѣсто прошлогодней благоухающей «Снѣгурочки» въ послѣднемъ сезонѣ заняли возобновленныя «Майская Ночь» и «Сказаніе о градѣ Китежѣ»—контрастъ значительный и не скажу, чтобы къ значительному вреду для первой оперы. Правда, по сравненію съ изощреннымъ стилемъ письма въ сказаніи музыкальная рѣчь композитора въ «Майской ночи» представляется нѣсколько наивной, простоватой и сильно опирающейся на многоразличныя чужія вліянія. Но чистая искренняя поэзія, овѣвающая собою лучшія страницы «Майской ночи»—а такихъ въ ней очень много—все же заявляетъ о себѣ очень опредѣленно, хотя и нигдѣ не достигаетъ той сосредоточенности, упоительности и звуковой обаятельности, какъ въ «Китежѣ». Впрочемъ, обѣ оперы слишкомъ различны по основнымъ своимъ настроеніямъ, по общему своему художественному смыслу, чтобы допускать прямое сравненіе, и милая красивая фантастика 3-го акта «Майской ночи» представляетъ въ крайнемъ случаѣ лишь скромный бутонъ тѣхъ райскихъ цвѣтовъ музыкально-религіознаго мистицизма, что великій композиторъ возрастилъ впоследствии въ краскахъ въ сто кратъ богатѣшихъ на волшебныхъ странахъ русскаго Монсальвата.

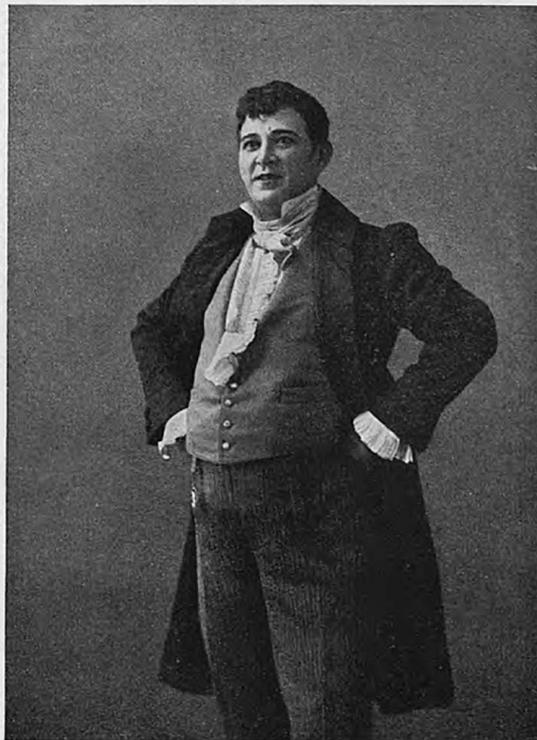
«Майская ночь», впервые поставленная въ Маріинскомъ театрѣ 9 января 1880 г., въ первый разъ по возобновленіи дана 12 октября и шла всего 12 разъ въ теченіе сезона. Составъ исполнителей слѣдующій: Голова—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ; Левко—гг. Смирновъ (въ трехъ спектакляхъ), Большаковъ, Александровичъ; свояченица—г-жи Збруева, Захарова; Ганна—г-жи Петренко, Марковичъ; писарь—г. Маркевичъ; винокуръ—гг. Угриновичъ, Андреевъ 2; Каленикъ—гг. Шароновъ, Андреевъ 1; панночка—г-жи Коваленко, Гвоздецкая; насѣдка—г-жи Слатина, Иванова; воронъ—

г-жа Дювернуа; мачеха—г-жи Панина, Ланская, Клюкина. Опера разучена г. Малько, подъ управленіемъ котораго и шла на всѣхъ спектакляхъ. Сценическая постановка г. Мельникова. Новыя декорации по эскизамъ г. Коровина. Танцы поставлены балетмейстеромъ г. Горскимъ. Тому же г. Коровину принадлежатъ новые костюмы и декорации «Сказанія о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи». Опера эта въ первый разъ по возобновленіи представлена 12-го ноября (впервые поставлена на Маріинской сценѣ 7 февраля 1907 г.) и дана въ истекшемъ сезонѣ всего 10 разъ. Въ отдѣльныхъ роляхъ выступали: князь Юрій—гг. Филипповъ, Павловъ; княжичъ Всеволодъ—гг. Большаковъ, Лабинскій; Февронія—г-жи Черкасская, Николаева; Гришка-Кутерьма—г. Ершовъ; Ѳедоръ Поярковъ—гг. Андреевъ 1, Смирновъ, Шароновъ; отрокъ—г-жи Марковичъ, Панина; лучшіе люди—гг. Андреевъ 2, Арсеньевъ, Преображенскій; гусярь—гг. Лосевъ, Шароновъ; медвѣдчикъ—г. Угриновичъ; нищій-запѣвало—г. Пустовойтъ; Бѣдйя—г. Бѣляничъ; Бурндай—гг. Серебряковъ, Григоровичъ; Сиринъ—г-жи Катувльская, Коваленко; Алконостъ—г-жи Петренко, Захарова. Оркестровъ дирижироваль большей частью г. Коутсъ, два раза г. Блуменфельдъ.

«Князь Игорь» Бородина, композитора, который по преобладанію мощнаго эпическаго элемента въ его музыкѣ и по законченности музыкальныхъ формъ является въ отечественномъ искусствѣ однимъ изъ лучшихъ наслѣдниковъ Глинки, данъ всего 7 разъ (изъ нихъ одинъ разъ — взаи́мнъ несостоявшагося, по болѣзни г. Собинова, представленія «Риголетто»). Первое представленіе этой классической оперы состоялось въ Маріинскомъ театрѣ 23-го октября 1890 г., т. е. вскорѣ послѣ того, какъ Римскій-Корсаковъ и Глазуновъ привели въ порядокъ «Игоря», оставшагося за скоропостижной смертью автора (1887) неоконченной. Первое по возобновленіи представленіе оперы состоялось 22 сентября 1909 г., приче́мъ новыя декорации и костюмы по рисункамъ г. Коровина, а въ особенности великолѣпная постановка половецкихъ танцевъ, принадлежащая г. Фокину, возбудили въ свое время не мало самыхъ искреннихъ восторговъ публики и критики.

Первый спектакль минувшаго сезона, состоявшійся 17 сентября, былъ 18-мъ спектаклемъ по возобновленіи оперы позапрошлой осенью. Распределение ролей по артистамъ слѣдующее: князь Игорь—гг. Андреевъ 1, Шароновъ; Ярославна—г-жи Валицкая, Николаева; няня Ярославны—г-жи Иванова, Дювернуа; Владиміръ Игоревичъ—гг. Большаковъ, Лабинскій, Александровичъ; Владиміръ Ярославичъ—гг. Шаляпинъ (2 раза), Смирновъ; ханъ Кончакъ—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ; Кончаковна—г-жи Збруева, Петренко; половецкая дѣвушка—г-жи Панина, Носилова; Овлуръ—г. Андреевъ 2; Скула—гг. Лосевъ, Павловъ, Бухтояровъ; Ерошка—гг. Чупрынниковъ, Угриновичъ; оркестромъ дирижировали гг. Блуменфельдъ и Малько (по болѣзни Блуменфельда его одинъ разъ замѣнилъ г. Крушевскій).

Новинка сезона «Капитанская дочка» Кюи (въ 4 дѣйствіяхъ и 8 картинахъ; либретто выработано по повѣсти Пушкина), впервые поставленная на Маріинской сценѣ 14 февраля 1910 г. въ прощальный бенефисъ заслуженнаго артиста Императорскихъ театровъ О. О. Палечка (артистъ этотъ, нынѣ покинувшій сцену, прослужилъ на ней 40 лѣтъ), и дана еще два раза—16 и 20 февраля. Такое малое количество спектаклей и скептическое отношеніе къ «Капитанской дочкѣ» большей части публики и критическое—прессы невольно ставятъ передъ нами вопросъ: почему ни одна изъ оперъ Кюи нигдѣ и никогда не можетъ завоевать себѣ болѣе или менѣе прочныхъ симпатій и успѣха? Еще прежде, когда «новая русская школа», къ которой принадлежалъ Кюи, была дѣйствительно новой и даже казалась многимъ какой-то чудовищной гидрой, готовой своимъ тлетворнымъ дыханіемъ погубить музыкальное искусство на Руси, отрицательное отношеніе къ музыкѣ Кюи можетъ быть объяснено непониманіемъ ея. Но вѣдь Кюи въ дальнѣйшемъ никогда не усложнялъ своего творчества, напротивъ, во многихъ отношеніяхъ онъ скорѣе пошелъ на встрѣчу требованіямъ массы, упростивъ фактуру своего письма, низведя аріозно-декламационное пѣніе до салонно-мелодичныхъ романсныхъ формъ. Съ другой стороны, и современная публика, нерѣдко умѣющая наслаждаться Мусоргскимъ и Р.-Корсаковымъ, уже далека отъ публики 60—70-хъ годовъ прошлаго столѣтія. А между



Г-жа РЫЖОВА ВЪ РОЛИ АНФИСЫ и г. РЫЖОВЪ ВЪ РОЛИ АРИСТИДА БИНЕВИЧА.  
„ПЕРЕДЪ ЗАРЕЮ“ П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

тѣмъ, отношеніе къ оперному творчеству Кюи осталось прежнимъ, пожалуй даже ухудшилось, потому что прежде не только пренебрегали композиторомъ, но онъ имѣлъ и своихъ, правда немногочисленныхъ, но за то ярыхъ поклонниковъ въ лицѣ большинства представителей стасовско-балкиревскаго кружка; нынѣ же оперы Кюи встрѣчаютъ одно холодное равнодушіе. Діонисовскіе элементы оперъ Кюи давно померкли, а въ новѣйшихъ, какъ недавно поставленная «Капитанская дочка», и совсѣмъ отсутствовали, можно думать съ самаго ихъ зачатія въ творческой фантазіи композитора, а Аполлона что-то не видать. Аполлонъ погибъ въ пучинѣ творорѣчій между талантомъ композитора и его неудачнымъ примѣненіемъ, между органической способностью къ изящной лирикѣ и желаніемъ во что бы то ни стало писать сильно драматическую музыку. Какое-то хроническое художественное самонепониманіе, вотъ въ чемъ главная причина малой убѣдительности, малой увлекательности, малаго успѣха оперной музыки Кюи. И въ «Капитанской дочкѣ» повторена та же принципиальная ошибка, оттого и достигнуты тѣ же практическіе результаты, весьма мало утѣшительные какъ для автора, такъ и для публики. Было бы несправедливо совсѣмъ отрицать художественное значеніе «Капитанской дочки». Напротивъ, въ ней есть много прекрасныхъ отдѣльныхъ страницъ, много красиваго пѣнія, въ ней даны превосходные образцы ловкой, остроумной, талантливой музыкальной декламациі, но въ цѣломъ... впрочемъ, нужно ли характеризовать цѣлое? Кюи въ роли музыкальнаго воплотителя мрачной лугачевщины—кому изъ лицъ, хоть поверхностно знакомыхъ съ его музыкой, подобная роль нашего маститаго композитора не покажется а priori тѣмъ, что въ логикѣ называется *contradictio in adjecto*?

«Капитанская дочка» разучена г. Направникомъ, который и дирижировалъ оркестромъ на всѣхъ трехъ спектакляхъ. Въ отдѣльныхъ роляхъ выступали: Императрица Екатерина Великая—г-жа Аксакова; Гриневъ-отецъ—гг. Касторскій, Бѣлянинъ; Авдотья Васильевна—г-жа Николаева; Гриневъ-сынъ—гг. Лабинскій, Александровичъ; Савельичъ—г. Лосевъ; Дорофей—гг. Андреевъ 2, Угриновичъ; Потапъ—гг. Преображенскій, Григоровичъ;

## ОПЕРА.

вожатый (Пугачевъ)—гг. Шароновъ, Боссэ; комендантъ Мироновъ—г. Филипповъ; Василиса Егоровна—г-жи Збруева, Захарова; Маша—г-жи Большка, Гвоздецкая; Швабринъ—г. Смирновъ; поручикъ Жарковъ—гг. Чупрынниковъ, Угриновичъ; урядникъ Максимычъ—г. Ивановъ; ефрейторъ—г. Пустовойтъ; запѣвало Чумаковъ—гг. Александровичъ, Арсеньевъ.

Необходимо, кстати, отмѣтить, что постановка «Капитанской дочки» явила собою первый въ исторіи русской оперы случай появленія на сценѣ лица, принадлежащаго къ фамиліи нынѣ Царствующаго Дома.

Изъ оперъ Чайковскаго давались неизмѣнныя фаворитки русской сцены «Пиковая дама» и «Евгеній Онѣгинъ». Къ нимъ прибавился въ минувшемъ сезонѣ «Мазепа», обычно чередующійся въ репертуарѣ Мариинскаго театра съ «Черевичками», и, надо сказать, сильно имъ уступающій. Въ «Мазепѣ» Чайковскій повторилъ ошибку Кюи. Будучи лирикомъ по натурѣ, авторъ «Онѣгина» вдругъ вздумалъ искусственно спустить блѣдныя драматическія краски своей палитры до крайней степени, взявъ сюжетомъ для своей оперы Пушкинскую поэму, по драматизму многихъ сценъ своихъ не уступающую повѣсти, использованной Кюи. Въ результатѣ—опера неровная, мѣстами красивая, мѣстами грубая, мѣстами просто безсильная и вялая. И даже знаменитый монологъ о трехъ кладахъ и симфоническій антрактъ, изображающій Полтавскій бой, вышли очень посредственны по самой музыкѣ, и если могутъ иногда производить сильное впечатлѣніе, то исключительно лишь благодаря артистизму вокальнаго и оркестроваго исполненія.

«Мазепа», впервые поставленный въ Петербургѣ 7 февраля 1884 г., 3-го сентября 1910 г. данъ былъ въ 35-й разъ. Всѣхъ спектаклей за сезонъ состоялось 6. Роль Мазепы исполняли гг. Тартаковъ и Смирновъ. Партія Кочубея поручена гг. Шаронову и Андрееву 1. Въ роли Любви выступали г-жи Славина и Марковичъ; въ роли Маріи—г-жи Черкасская и Валицкая; Андрея—гг. Давыдовъ и Большаковъ; Орлика—гг. Филипповъ и Григоровичъ; Искры—гг. Андреевъ 2 и Ивановъ; пьянаго казака—г. Угриновичъ. Капельмейстеръ—г. Блуменфельдъ (на всѣхъ 6 спектакляхъ).

«Пиковая дама» шла 31 августа 1910 г. въ 155 разъ со дня первой постановки въ Маріинскомъ театрѣ (7 декабря 1890 г.). Составъ участвующихъ такой: Германъ—гг. Давыдовъ, Севастьяновъ, Большаковъ; Томскій—гг. Шароновъ, Тартаковъ; Елецкій—гг. Лосевъ, Залевскій; Чекалинскій—г. Угриновичъ; Суринъ—г. Григоровичъ; Чаплинскій, онъ же распорядитель—г. Ивановъ; Нарумовъ—г. Преображенскій; графиня—г-жи Славина, Збруева; Лиза—г-жа Гвоздецкая (на одномъ спектаклѣ по болѣзни замѣненная г-жей Валицкой); Полина—г-жи Марковичъ, Петренко, Аксакова; гувернантка—г-жи Панина, Ланская; горничная Маша—г-жа Дювернуа. Въ интермедіи «Искренность пастушки» участвовали: Прилѣпа—г-жи Слатина, Иванова; Миловзоръ—г-жи Аксакова, Носилова, Тугаринова; Златогоръ—г. Маркевичъ. Дирижеръ—г. Направникъ, одинъ разъ, на спектаклѣ, данномъ взамѣнъ «Сказанія» Р.-Корсакова, подъ предполагавшимся управленіемъ г. Коутса, внезапно заболѣвшаго. «Пиковая дама» шла подъ управленіемъ г. Крушевскаго. Всѣхъ спектаклей за сезонъ состоялось 6.

«Евгеній Онѣгинъ», 25-лѣтіе сценическаго существованія котораго въ Маріинскомъ театрѣ исполнилось въ октябрѣ 1909 г., поставленъ былъ въ теченіе сезона 1910—1911 г. 11 разъ, причемъ первое въ сезонѣ представленіе оперы 21 сентября 1910 г. было 302-мъ со времени первой постановки. Опера давалась при слѣдующемъ распредѣленіи вокальныхъ силъ: Марина—г-жа Панина; Татьяна—г-жи Вольска, Кузнецова, Фигнеръ; Ольга—г-жи Захарова, Тугаринова; Филиппевна—г-жи Славина, Петренко, Збруева (на одномъ спектаклѣ по болѣзни замѣненная г-жей Захаровой); Евгеній Онѣгинъ—гг. Смирновъ, Андреевъ 1, Каракашъ (дебютантъ—принять на Маріинскую сцену); Ленскій—гг. Собиновъ (3 спектакля), Смирновъ (на спектаклѣ, данномъ взамѣнъ «Риголетто»), Лабинскій, Давыдовъ; князь Греминъ—гг. Касторскій, Филипповъ, Боссэ; ротный—г. Преображенскій; Трике—гг. Титовъ, Андреевъ 2; Зарѣцкій—гг. Лосевъ, Маркевичъ; крестьянинъ—гг. Арсеньевъ, Денисовъ. Дирижеры—гг. Направникъ, Крушевскій, Малько.

Изъ оперъ «школы» Чайковскаго только «Дубровскій» Направника прочно держится въ репертуарѣ Маріинскаго театра. Въ прошломъ сезонѣ

## ОПЕРА.

опера эта дана 4 раза (на спектакль 3 октября опера была представлена въ 87-й разъ со времени первой ея Петербургской постановки въ 1895 г.). «Дубровскій» шель при нижеслѣдующемъ составѣ участвующихъ: Андрей Дубровскій—гг. Боссэ, Серебряковъ; Владиміръ Дубровскій—гг. Ростовскій (дебютантъ), Давыдовъ, Большаковъ; Троекуровъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Маша Троекурова—г-жи Фигнеръ, Черкасская, Кузнецова; Таня—г-жа Коваленко; князь Верейскій—г. Шароновъ; дама—г-жа Дювернуа; Дефоржъ—г. Андреевъ 2; исправникъ—г. Маркевичъ; засѣдатель—г. Григоровичъ; Шабашкинъ—г. Угриновичъ; приказные—гг. Ивановъ и Гулевичъ; Егоровна—г-жи Збруева и Петренко; Архипъ—г. Преображенскій; Гришка—г. Кравченко; Антонъ—г. Маркевичъ; оркестръ на всѣхъ спектакляхъ подъ управленіемъ автора оперы.

Изъ прочихъ оперъ русскихъ композиторовъ давалась «Корделія» Соловьева 2 раза и «Демонъ» Рубинштейна 7 разъ. Представленіе «Корделии» 19 ноября ознаменовало собой 25-лѣтіе со времени первой постановки этой оперы на Мариинской сценѣ. Привожу распредѣленіе ролей: Югурта Сарачини—гг. Филипповъ, Григоровичъ; Корделія—г-жи Фигнеръ, Гвоздецкая; Уберта—г-жи Славина, Петренко; Андреино—г-жа Ланская; Орсо—гг. Андреевъ 1, Смирновъ; Угоне—гг. Лосевъ, Преображенскій; епископъ—г. Серебряковъ; монахъ—г. Ивановъ. Постановка г. Палечека; дирижеръ—г. Крушевскій.

«Демонъ» 5 октября былъ представленъ въ 230-й разъ со дня первой постановки (13 января 1875 г.) въ Мариинскомъ театрѣ. Опера шла въ такомъ составѣ участвующихъ: князь Гудаль—гг. Боссэ, Бѣлянинъ; Тамара—г-жи Кузнецова, Гвоздецкая; няня Тамары—г-жи Панина, Ланская; князь Синодаль—гг. Андреевъ 2, Лабинскій, Александровичъ, Смирновъ (одинъ спектакль при его участіи); старый слуга—гг. Григоровичъ, Пусто-войтъ; гонецъ князя Синодала—гг. Угриновичъ, Денисовъ; Демонъ—гг. Андреевъ 1, Смирновъ, Тартаковъ, Каневскій (дебютантъ), Догонадзе (дебютантъ); Геній добра—г-жи Петренко, Захарова, Носилова. Дирижеры оркестра—гг. Бернарди и Коутсъ. Декораціи первыхъ пяти картинъ—

г. Коровина, двухъ послѣднихъ—г. Головина; костюмы по рисункамъ г. Коровина.

Иностраннѣй репертуаръ Маріинскаго театра почти не отличался отъ репертуара 1909—1910 г. и въ общемъ можетъ быть разбитъ на двѣ группы: 1) оперы Вагнера, 2) всѣ прочія оперы. Чтобы такое дѣленіе не показалось слишкомъ тенденціознымъ, сдѣлаю къ нему тоже двѣ оговорки: 1) «Тангейзера» и «Лоэнгринна» можно съ успѣхомъ отчислить отъ первой группы и отнести къ «прочимъ» операмъ; 2) среди этихъ «прочихъ» оперъ есть, во всякомъ случаѣ, произведенія, достойныя всяческаго вниманія и уваженія.

«Карменъ», отчасти «Лакмэ», отчасти «Аида» и обѣ оперы Гуно, эти вещи по музыкальной значительности своей смѣло могутъ быть сопоставлены съ «Тангейзеромъ» и «Лоэнгриномъ», и насколько вся эта искусственная группа кажется мелкой и блѣдной при сравненіи съ «Тристаномъ» и «Нибелунговымъ перстнемъ», настолько та же группа въ свою очередь выше, ярче и музыкально богаче старомодныхъ раннихъ оперъ Верди и блестящаго пустословія Мейерберовскихъ «Гугенотъ». «Травиата», «Риголетто», «Гугеноты», «Фаворитка» (одно время предполагавшаяся къ постановкѣ въ Маріинскомъ театрѣ), вотъ это—настоящія старухи «дряхлая, сѣдая, съ горбомъ, съ трясучей головой—печальной ветхости картина»... Недавно истекшее 10-лѣтіе со дня смерти Верди († 14 января 1901) заставляетъ съ признательностью вспомнить о заслугахъ этого во всякомъ случаѣ замѣчательнаго композитора, который отъ своихъ Oberto, Ernani, Trovatore до Аиды, Отелло и Фальстафа продѣлалъ эволюцію не многимъ меньшую, чѣмъ Вагнеръ отъ «Фей», «Запретной любви» и «Ріенци» до «Тристана», «Нибелунгова перстня» и «Парсифаля». Но эта та огромная эволюція и дастъ намъ наилучшее представленіе о главномъ «горбѣ» старыхъ оперъ Верди,—«горбѣ», который, какъ это ни странно, является не только причиной художественной малоцѣнности староитальянскихъ оперъ (включая сюда и сходныя по манерѣ оперы Мейербера и раннія оперы Вагнера), но и единственнымъ *raison d'être* до нынѣ не убывающей популярности мно-

гихъ изъ нихъ. Основной «горбъ» этой музыки, главная односторонность ея— въ исключительномъ абсолютномъ устремленіи и сосредоточеніи всего музыкальнаго смысла произведенія въ мелодіи; при чемъ для доставленія ей господствующаго значенія композиторъ не брезгаетъ никакими средствами, не стѣсняется низводить оркестръ до роли послѣдняго лакея пѣвцовъ и пѣвицъ и повышать оболыстительность мелодическаго тѣла своей оперы, цинически прибѣгая къ помощи совершеннаго его обнаженія отъ какихъ либо покрововъ истинной красоты. Горбъ развивается и поглощаетъ собою весь живой организмъ художественнаго созданія. Остается одинъ «горбъ», который, однако, благодаря—надо въ этомъ сознаться—неистощимой мелодической изобрѣтательности Верди, Мейербера (и въ особенности Россини), не только живетъ своей особой односторонней жизнью, но даже по внѣшнимъ контурамъ своимъ временами походить на подлинное твореніе искусства. Вагнеръ и «Новая русская школа» возстановили, или лучше сказать, установили нормальный порядокъ вещей и своей дѣятельностью вскрыли истинный характеръ извращенныхъ музыкальныхъ отношеній, господствовавшихъ въ операхъ Верди и Мейербера; Верди даже принесъ въ «Аидѣ» и «Отелло» личное чистосердечное раскаяніе въ грѣхахъ молодости. Однако, школьное значеніе этихъ «грѣховъ», даже у композиторовъ до конца дней своихъ предававшихся мелодическому распутству съ какой-то, если можно такъ выразиться, принципиальной безпринципностью художественныхъ вкусовъ (Мейерберъ)—очень велико. Тераплогія въ иныхъ случаяхъ оказываетъ незамѣнимыя услуги нормальной анатоміи и фізіологіи. И обстоятельное штудированіе горбатой, но какъ разъ по мѣрѣ своей горбатости всегда идеально *вокализованной* музыки Верди и Мейербера, такъ же обязательно для каждаго пѣвца и пѣвицы, какъ необходимо для каждаго композитора, скажемъ, изученіе партитуръ Р. Штрауса, гдѣ вѣдь тоже наблюдается нерѣдко гипертрофія оркестровки надъ оркеструемымъ, гдѣ не мало ординарной и даже прямо слабой музыки, но всегда идеально *инструментованной*. Переходя къ фактическому обзору «прочихъ оперъ» въ репертуарѣ Маріинскаго театра, я не буду болѣе

останавливаться на отдѣльныхъ характеристикахъ каждой изъ нихъ, но позволю себѣ лишь незначительную «тенденціозность» въ перечнѣ ихъ, который постараюсь провести въ порядкѣ убывающихъ степеней художественной ихъ цѣнности. Имѣющая при этомъ сказаться на обзорѣ неизбѣжная окраска его въ цвѣта моихъ личныхъ вкусовъ, въ данномъ случаѣ совершенно безобидна, ибо изложенію фактовъ она не повредитъ, а установленію какихъ угодно иныхъ мысленныхъ перетасовокъ матеріала со стороны каждаго читателя и сообразно его частнымъ вкусамъ не помѣшаетъ (если только подобное занятіе его способно вообще заинтересовать).

«Кармень» Бизе 16 ноября дана въ 168 разъ со времени первой постановки и въ 21-й со времени того ея возобновленія въ позапрошломъ сезонѣ (декорации, костюмы и бутафорія по рисункамъ г. Головина), въ условіяхъ котораго дается нынѣ эта знаменитая опера, которая нѣкогда оказалась способной замѣстить въ кругу музыкальныхъ вкусовъ Ницше свободную вакансію, ранѣе занятую музыкальными драмами Вагнера. «Кармень» дана всего 3 раза въ сезонѣ при слѣдующемъ составѣ артистическихъ силъ: Кармень—г-жа Фигнеръ; Донъ-Хозе—гг. Севастьяновъ, Большаковъ (назначенный однажды къ исполненію этой партіи г. Давыдовъ по болѣзни артиста былъ замѣненъ г. Большаковымъ); Эскамильо—г. Андреевъ 1; Данкайро—г. Лосевъ; Ремендадо—г. Чупрытниковъ; Цунига—г. Преображенскій; Моралэсъ—г. Маркевичъ; Микаэла—г-жи Коваленко, Бронская (вновь принятая въ 1910 г. на Маріинскую сцену артистка); Фраскита—г-жи Иванова, Слатина; Мерседесъ—г-жи Панина, Аксакова. Сценическая постановка—г. Шкафера. Капельмейстеръ—г. Малько.

«Лакмэ» Делиба 2 сентября дана въ 37-й разъ со времени первой постановки въ 1902 г. и шла 9 разъ въ такомъ составѣ участвующихъ: Джеральдъ—гг. Смирновъ (въ трехъ спектакляхъ), Большаковъ, Лабинскій; Фридрихъ—г. Лосевъ; Нилаканта—гг. Сибиряковъ, Боссэ, Шароновъ, Касторскій, Мельникъ (дебютантъ); Хаджи—гг. Александровичъ, Арсеньевъ; предсказатель—г. Маркевичъ; китайскій продавецъ—г. Угриновичъ; Куро-

## ОПЕРА.

варь—г. Пустовойтъ; Лакмэ—г-жи Катульская, Бронская, Макарова, Корсова (артистка Парижской комической оперы, пѣла въ двухъ апрѣльскихъ спектакляхъ); Маллика—г-жи Панина, Носилова; Эллень—г-жи Слатина, Иванова; Роза—г-жи Иванова, Дювернуа; мистрисъ Бентсонъ—г-жи Тугаринова, Панина; дирижеръ—г. Бернарди.

«Аида» Верди 6 сентября дана въ 179 разъ со дня первой постановки въ Мариинскомъ театрѣ (6 января 1866 г.) и шла 9 разъ. Составъ исполнителей: царь—гг. Григоровичъ, Преображенскій; Амнерисъ—г-жи Петренко, Марковичъ; Аида—г-жи Валицкая, Николаева, Роза Феаръ (три спектакля съ участіемъ этой превосходной французской пѣвицы); Радамесъ—гг. Виттинъ, Ростовскій (дебютантъ), Севастьяновъ, Алчевскій (въ двухъ спектакляхъ съ Розой Феаръ); Рамфисъ—гг. Боссэ, Павловъ; Амонасро—гг. Тартаковъ, Смирновъ, Андреевъ 1; гонецъ—г. Ивановъ; жрица—г-жа Иванова. Дирижеръ—г. Коутсъ (на одномъ спектаклѣ—г. Крушевскій).

Опера «Ромео и Джульетта» Гуно 24 сентября дана въ 87-й разъ и шла всего 6 разъ при участіи слѣдующихъ артистовъ труппы: Джульета—г-жи Бронская-Макарова, Кузнецова, Роза Феаръ (въ одномъ спектаклѣ), Владимірова (дебютантка, весьма успѣшно сдавшая экзаменъ и принятая на Мариинскую сцену съ сезона 1911—1912 г.); Ромео—гг. Алчевскій (на 3 спектакляхъ), Смирновъ (2 спектакля), Собиновъ (1 спектакль); Стефано—г-жи Марковичъ, Ланская, Носилова; Меркуціо—гг. Тартаковъ, Залевскій; Парисъ—г. Маркевичъ; братъ Лоренцо—гг. Касторскій, Боссэ, Сибиряковъ; Капулето—г. Лосевъ; Тебальдо—г. Александровичъ; герцогъ Веронскій—г. Григоровичъ; Бенволио—г. Ивановъ; Гертруда—г-жа Панина; Грегорио—г. Титовъ. Дирижеръ—г. Крушевскій.

«Фаустъ» Гуно шелъ 15 октября въ 355-й разъ со времени перваго появленія своего на Мариинской сценѣ (15 сентября 1869 г.) и былъ данъ въ теченіе сезона 11 разъ въ такомъ составѣ участвующихъ: Фаустъ—гг. Смирновъ (въ 3 спектакляхъ), Лабинскій, Виттингъ; Мефистофель—гг. Шаляпинъ (на 2 спектакляхъ), Боссэ, Сибиряковъ, Макаровъ (дебютантъ); Валентинъ—гг. Тартаковъ, Андреевъ 1, Смирновъ, Залевскій; Вагнеръ—

**ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРЪ,**

ВЪ ПОНЕДѢЛЬНИКЪ, 28-го ФЕВРАЛЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

представлено будетъ:

**въ первый разъ:****КАШТЕЛЯНСКІЙ МЕДЪ.**Комедія въ 5-ти дѣйствіяхъ, соч. Іосифа Крашевскаго,  
переводъ В. Б.Декорации работы **г. Гуляшева.****ДѢЙСТВУЮЩЕ:**

Варвара Сулимирская, вдова Чесника  
 Сулимирскаго . . . . . г-жа Яблочкина.  
 Павли Марта, ловчанка, ея родственница . . . . . г-жа Косарева.  
 Пани Гурская, изображающая княгиню Бамберливку . . . . . г-жа Лешковская.  
 Ротмистръ Капиога, конфедератъ . г. Рыжовъ.  
 Яцекъ Солодуха, резидентъ и тотум-факцій пани Сулимирской . . . . . г. Правдинъ.  
 Кашперъ Петрило, изъ Заблота . г. Падаринъ.  
 Гжесь Стопка, слуга . . . . . г. Васенинъ.  
 Рузя, горничная . . . . . г-жа Юдина.  
 Гайдукъ . . . . . экст. Вишневскій.  
 Войтекъ . . . . . г. Лавинъ.

Дѣйствіе происходитъ въ домѣ пани Сулимирской во времена Августа II.

Постановка режиссера **И. С. Платона.**

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.

Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скороп. А. А. Левинсонъ.

Москва. Тверская. Мамонтовскій пер., соб. комъ

г. Маркевичъ; Маргарита—г-жи Кузнецова, Большка, Бронская-Макарова, Роза Феаръ (въ 1 спектаклѣ); Зибель—г-жи Аксакова, Маркевичъ, Тугаринова; Марта—г-жи Панина, Тугаринова; дирижеры—гг. Коутсъ, Бернарди (два раза—г. Крушевскій).

«Манонъ» Масснэ 2 ноября дана въ 15-й разъ по возобновленіи (1907 г.) и шла всего 2 раза. Въ роли «Манонъ» подвизалась, какъ всегда, г-жа Кузнецова. Партія Леско поручена г. Шаронову, Де-Гріе—г. Смирнову; въ остальныхъ роляхъ выступали: Де-Гріе-отецъ—гг. Филипповъ, Григоровичъ; Гійо де-Морфонтень—гг. Титовъ, Андреевъ 2; Де Бретины—г. Лосевъ; Пуссэтта—г-жи Слатина, Иванова; Жавотта и Розалинда—г-жа Дювернуа; Розетта—г-жа Панина; хозяинъ гостинницы—г. Преображенскій; товарищи Леско—гг. Ивановъ и Маркевичъ; конвойный сержантъ и полисменъ—г. Пустовойтъ; игроки—гг. Угриновичъ, Ивановъ и Кравченко; крупье—г. Маркевичъ.

«Риголетто» Верди данъ 23 ноября въ 90-й разъ (впервые—31 января 1853 г.). Опера шла 3 раза подъ управленіемъ г. Бернарди. Роль герцога исполняли гг. Собиновъ, Смирновъ, Лабинскій. Роль Риголетто—г. Тартаковъ. Въ Джильдѣ мы видѣли г-жъ Бронскую - Макарову, Катульскую, Сандру Белингъ (дебютантка). Дальнѣйшія партіи распредѣлены такъ: Спарафучиле—гг. Боссэ, Преображенскій; Магдалина—г-жи Збруева, Носилова; Джіованна—г-жа Дювернуа; Марулло—г. Титовъ; Борса—г. Ивановъ; графъ Чепрано—г. Маркевичъ; графиня Чепрано—г-жи Слатина, Ланская; пажъ—г-жа Иванова; придверникъ—г. Кравченко. Капельмейстеръ г. Бернарди.

«Травиата» Верди 10 сентября дана въ 118-й разъ со времени первой постановки (26 апрѣля 1868 г.) и шла подъ управленіемъ г. Бернарди 6 разъ за весь сезонъ. Въ партіяхъ выступали: Виолетта—г-жи Бронская-Макарова, Кузнецова, Нежданова (одинъ разъ); Флора Бервуа—г-жа Ланская; Анника—г-жи Панина, Дювернуа; Альфредъ Жермонъ—гг. Смирновъ (3 раза), Большаковъ; Гастонъ виконтъ-де Летарьеръ—гг. Арсеньевъ, Кравченко; баронъ Дюфоль—г. Маркевичъ; маркизъ д'Обиньи—г. Григоровичъ; докторъ Гринвиль—г. Лосевъ; слуга—г. Ивановъ.

## ОПЕРА.

Въ прошломъ и позапрошломъ сезонѣ не давашіеся «Гугеноты» Мейербера 30 ноября, въ день бенефиса хора Императорской оперы, исполнялись въ 190-й разъ. Распредѣленіе ролей таково: Маргарита де-Валуа—г-жи Бронская-Макарова, Будкевичъ, Корсова (въ одномъ спектаклѣ), Люце (артистка частной Московской оперы); графъ Сень-Бри—гг. Боссэ, Касторскій; Валентина—г-жа Роза Феаръ (въ 3-хъ спектакляхъ), Ермоленко-Южина (артистка Московской Императорской оперы, пѣла въ 2-хъ спектакляхъ); графъ Неверъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Козе—г. Ивановъ; Мерю—г. Преображенскій; Таванъ—г. Угриновичъ; Рецъ—г. Пустовойтъ; Мореверъ—г. Маркевичъ; Рауль—гг. Ершовъ, Матвѣевъ, Ростовскій, Алчевскій (въ 4 спектакляхъ); Марсель—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ, Петровъ (артистъ Императорской Московской оперы); Урбанъ—г-жи Марковичъ, Коваленко; придворныя дамы—г-жи Слатина, Ланская, Панина, Иванова: пажъ Невера—г-жи Иванова, Дювернуа; Буа-Розе—г. Сафоновъ; капуцины—гг. Ивановъ, Гулевичъ, Преображенскій; дѣвушки-католички—г-жи Иванова, Слатина, Кузьмина; ночной стражъ—гг. Лосевъ, Григоровичъ. Дирижеръ—г. Направникъ (одинъ разъ г. Крушевскій). Всего «Гугеноты» даны 11 разъ. Одинъ изъ спектаклей состоялся, между прочимъ, взамѣнъ назначеннаго на 8 февраля «Тристана», по болѣзни Моттля отложеннаго... навсегда!

Оперы Вагнера были распредѣлены такъ, что каждая репертуарная опера его давалась по 4 раза, кромѣ, впрочемъ, «Тристана», въ виду болѣзни Моттля, шедшаго всего одинъ разъ, 28 января (спектакль въ пользу школъ Императорскаго женскаго Патріотическаго Общества; опера дана въ 8-й разъ по возобновеніи ея въ прошломъ сезонѣ). «Тангейзеръ» шель только въ осеннемъ полусезонѣ, «Лоэнгринъ»—только въ весеннемъ. 4 драмы цикла «Кольца Нибелунга» были разбиты не на 3, какъ раньше, а на цѣлыхъ 4 абонементовъ.

Представленіе «Тангейзера» 8 октября явилось 129-мъ со времени первой постановки его въ Мариинскомъ театрѣ (13 декабря 1874 г.). Въ отдѣльныхъ роляхъ мы видимъ: ландграфа—гг. Касторскаго, Боссэ; Тангейзера—гг. Ершова, Севастьянова; Вольфрама фонъ-Эшенбахъ—гг. Смир-

нова, Андреева 1; Вальтера фонъ-деръ Фогельвейде—гг. Александровича, Лабинскаго; Битерольфа—гг. Григоровича, Шаронова; Генриха деръ-Шрейбера—г. Иванова; Реймера фонъ-Цветеръ—г. Пустовойта; Елизаветы—г-жу Большка; Венеры—г-жъ Черкасскую, Николаеву; молодого пастуха—г-жу Носилову. Дирижеръ—г. Направникъ. Танцы и группы—въ постановкѣ Фокина

«Лоэнгринъ» 4 февраля данъ въ 123-й разъ со времени первой постановки, 3 октября 1868 г. Исполнители: Генрихъ-Птицеловъ—г. Касторскій; Лоэнгринъ—гг. Ершовъ, Лабинскій, Собиновъ (одинъ разъ); Эльза—г-жи Большка, Нежданова (на спектаклѣ-бенефисѣ оркестра Маринскаго театра; дирижеръ—Моттль); Фридрихъ фонъ-Тельрамундъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Ортруда—г-жи Черкасская, Николаева; королевскій глашатай—г. Шароновъ; брабандскіе дворяне—гг. Угриновичъ, Маркевичъ, Ивановъ, Пустовойтъ. Оркестромъ дирижировалъ два раза г. Направникъ, разъ—г. Крушевскій.

Въ «Тристанъ и Изольдъ» выступали: король Маркъ—г. Сибиряковъ, Тристанъ—г. Ершовъ, Курвеналь—г. Смирновъ, Мелотъ—г. Андреевъ 2, Изольда—г-жа Ермоленко-Южина; Брангена—г-жа Марковичъ; матросъ—г. Лабинскій, кормчій—г. Маркевичъ, пастухъ—г. Угриновичъ. Декорации и костюмы по рисункамъ кн. Шервашидзе, сценическая постановка—г. Мейерхольда.

«Золото Рейна» 28 февраля дано въ 23-й разъ (впервые опера поставлена въ 1905 г.). Опера шла при слѣдующемъ составѣ исполнителей: Вотанъ—гг. Боссэ, Сибиряковъ; Доннеръ—гг. Лосевъ, Маркевичъ, Пустовойтъ; Фро—г. Александровъ; Логе—гг. Ершовъ, Давыдовъ; Альберихъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Миме—гг. Андреевъ 2, Чупрынниковъ; Фазольтъ—гг. Бѣлянинъ, Филипповъ, Преображенскій; Фафнеръ—гг. Серебряковъ, Григоровичъ; Фрика—г-жи Марковичъ, Петренко; Фретя—г-жи Забѣла, Ивачова, Катувльская; Эрда—г-жи Збруева, Захарова. Капельмейстеръ—г. Малько.

«Валкирія» шла 6 марта въ 55-й разъ со времени первой постановки въ 1900 г. Пѣли: Зигмундъ—гг. Ершовъ, Давыдовъ; Гундингъ—

## ОПЕРА.

гг. Филипповъ, Серебряковъ; Вотанъ—гг. Боссэ, Сибиряковъ; Зиглинда—г-жи Большка, Гвоздецкая; Брунгильда—г-жи Фигнеръ, Валицкая; Фрика—г-жи Марковичъ, Панина; Герхильда—г-жа Слатина; Ортлинда—г-жи Коваленко, Иванова; Вальтраута—г-жа Ланская; Швертлейта—г-жи Захарова, Тугаринова; Гельмвига—г-жи Будкевичъ, Катувльская; Зигруна—г-жи Иванова, Захарова; Гримгерда—г-жа Носилова; Росвейса—г-жа Панина. Дирижировали оркестромъ гг. Направникъ и Коутсъ.

«Зигфридъ» 24 марта данъ въ 25 разъ (первая постановка въ 1901 г.). Въ качествѣ исполнителей выступали: Зигфридъ—гг. Ершовъ, Матвѣевъ; Миме—гг. Андреевъ 2, Давыдовъ; путникъ (Вотанъ)—гг. Боссэ, Сибиряковъ; Альберихъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Фафнеръ—гг. Бѣлянинъ, Пустовойтъ, Серебряковъ; Эрда—г-жа Збруева; Брунгильда—г-жи Черкасская, Николаева; птичка—г-жи Катувльская, Коваленко, Будкевичъ. Дирижеръ—г. Коутсъ (одинъ разъ г. Малько).

Спектакль «Гибель боговъ» 28 марта былъ 27-мъ со времени первой постановки 1903-го г. Сценическими интерпретаторами заключительнаго дня гениальной тетралогіи явились: Зигфридъ—гг. Ершовъ, Матвѣевъ; Гунтеръ—гг. Шароновъ, Андреевъ 1; Альберихъ—гг. Лосевъ, Преображенскій; Хагенъ—гг. Филипповъ, Павловъ; Брунгильда—г-жи Черкасская, Фигнеръ; Гутруна—г-жа Николаева; Вальтраута—г-жи Марковичъ, Петренко; 1-я норна—г-жи Панина, Тугаринова; 2-я норна—г-жи Ланская, Дювернуа; 3-я норна—г-жи Будкевичъ, Слатина; Воглинда—г-жи Коваленко и Михайлова; Вельгунда—г-жа Носилова; Флосгильда—г-жи Петренко и Тугаринова. Дирижеръ—г. Направникъ, своимъ увѣреннымъ и точнымъ исполненіемъ вагнеровскихъ партитуръ немало вообща способствовавшій подъему въ Россіи симпатій къ великой художественной личности байретскаго маэстро.

Въ заключеніе настоящаго обзора остается упомянуть объ особомъ спектаклѣ, состоявшемся въ Маріинскомъ театрѣ 29 января 1911 г. съ Высочайшаго соизволенія «на усиленіе средствъ состоящаго подъ Высочайшимъ предсѣдательствомъ Государыни Императрицы Александры Феодоровны комитета для сбора пожертвованій въ пользу пострадавшихъ отъ

землетрясенія въ Семирѣченской области. На этомъ спектаклѣ при участіи Розы Феаръ, М. Баттистини, Л. Собинова, А. Неждановой, И. Алчевскаго, артистовъ Императорскихъ театровъ, хора Императорской оперы и Придворнаго оркестра подъ управленіемъ Г. Варлиха исполнены: увертюра къ «Динорѣ» Мейербера, 4-й актъ «Гугенотъ» его же, 2-я картина 2-го акта изъ «Евгенія Онѣгина» Чайковскаго, 2-й актъ «Лакмэ» Делиба, прологъ изъ «Паяцевъ» Леонковалло и 4-й актъ оперы «Ромео и Джульетта» Гуно.

## БАЛЕТЪ.

Э. А. СТАРКА (ЗИГФРИДА).



СТЕКШІЙ балетный сезонъ прежде всего характеризовался чрезвычайнымъ повышеніемъ среди публики интереса къ танцевальному искусству,—явленіе, которое очень любопытно отмѣтить, ибо сущность его отнюдь не лежитъ въ одной только модѣ. Было время, когда посѣщать балетъ служило однимъ изъ признаковъ хорошаго тона, и тѣмъ не менѣе проникнуть въ театръ въ дни служенія Терпсихорѣ не представлялось затруднительнымъ. потому что «балетоманство» ограничивалось десятимъ рядомъ партера и ложами бельэтажа. Комплектъ публики былъ такимъ образомъ весьма однородный. Въ настоящее время увлеченіе балетомъ проникло въ самые различные слои общества, и спросъ на мѣста всѣхъ ранговъ, какіе только имѣются въ Мариинскомъ театрѣ, включительно до шестой скамейки галлерей, достигъ небывалыхъ размѣровъ. Появились требованія на абонементъ даже въ ложахъ 3-го яруса, чего раньше никогда не случалось; передъ кассой дешевыхъ мѣстъ начали выростать хвосты публики, въ прежнее время обычные лишь въ дни продажи на оперу, а на биржѣ барышниковъ балетные билеты стали котироваться по неслыханной цѣнѣ. Конечно, мода и хорошій тонъ здѣсь ровно

## БАЛЕТЪ.

не причемъ. Совершается, правда, очень медленно переоцѣнка балетныхъ цѣнностей, и то, что раньше считалось лишь прихотью и ненужной роскошью, постепенно приобретаетъ значеніе такого же эстетическаго блага, какъ и всякое другое искусство. Красота, заключенная въ балетѣ, и которую только и нужно въ немъ видѣть, начинаетъ раскрываться взорамъ все большаго и большаго количества людей совершенно независимо отъ ихъ положенія въ обществѣ, ихъ взглядовъ, воспитанія, привычекъ,—явленіе вполне естественное, потому что танцы въ ихъ глубочайшей сущности вовсе не есть искусство аристократическое, а наоборотъ, вполне демократическое. Балетъ—царство пластическихъ формъ, и почему же этимъ формамъ должно быть отказано въ правѣ на столь же полноцѣнное существованіе, какое принадлежитъ всѣмъ остальнымъ формамъ искусства? Здѣсь даже допустима такая гипотеза: чѣмъ шире и серьезнѣе станеть распространяться всеобщее увлеченіе танцами, осуществляющими красоту пластики, тѣмъ скорѣе, можетъ быть, наступитъ оживленіе пластическаго искусства, справлявшаго такой ослѣпительный праздникъ въ античномъ мірѣ, вспыхнувшаго яркимъ блескомъ въ счастливые дни Возрожденія и умершаго къ началу меркантильнаго XIX вѣка.

Отмѣченное сильное повышеніе интереса къ балету, вызвавшее необычайный спросъ на мѣста въ дни балетныхъ спектаклей, имѣло послѣдствіемъ крупное нововведеніе въ истекшемъ сезонѣ. Чтобы удовлетворить многочисленныя требованія новыхъ и новыхъ абонементовъ, Дирекція Императорскихъ театровъ, идя на встрѣчу этой потребности, раздѣлила прежній, состоявшій изъ 40 представлений, единственный балетный абонементъ, устроивъ вмѣсто него три, 1-й въ 20 спектаклей, и 2-й и 3-й по десяти. Составъ балетной публики сильно обновился, и вмѣстѣ съ тѣмъ явилось кое-что новое въ самомъ реагированіи зрителей на все происходящее на сценѣ. Измѣненіе во взаимоотношеніяхъ двухъ силъ, составляющихъ душу всякаго театральнаго зрѣлища,—активно-дѣйствующихъ по ту сторону рампы и пассивно-дѣйствующихъ по сю сторону, необходимо влечетъ за собою различныя переменны въ существѣ этого зрѣлища.

Указанное нововведеніе послѣдовало не сразу и не къ открытію сезона, потому что срокъ балетнаго абонеента истекалъ обыкновенно лишь въ ноябрѣ. Такимъ образомъ сезонъ открылся при обыкновенныхъ условіяхъ въ среду 1-го сентября 25-мъ представленіемъ абонеента, и одновременно начались гастроли заслуженной артистки Императорскихъ театровъ, О. О. Преображенской. Она выступила въ балетѣ «Ручей», придавъ этой старой постановкѣ своимъ появленіемъ исключительный интересъ. Всего гастролей г-жи Преображенской было двѣнадцать. Кромѣ «Ручья», талантливая балерина выступала въ «Тщетной предосторожности», «Испытаніи Дамиса», «Временахъ года», «Капризахъ бабочки», «Феѣ куколъ», «Раймондѣ», «Лебединомъ озерѣ» и «Египетскихъ ночахъ». Вездѣ ея танцы были явленіемъ высокаго художества, но самымъ плѣнительнымъ шедевромъ все таки оставалось «Лебединое озеро», дивное созданіе Чайковскаго. Здѣсь мало одной техники, и какимъ бы виртуознымъ блескомъ ни отличались всевозможные рас, имѣющіе свой *raison d'être*, пока существуетъ классическая школа танца, полное и строгое художественное впечатлѣніе не будетъ достигнуто, если въ танцахъ и мимическихъ сценахъ зритель не почувствуетъ духа музыки. Талантливая балерина такъ же совершенно должна воплощать въ ритмѣ своего тѣла чары звуковъ, какъ и музыкантъ, играющій на скрипкѣ или рояли. Танцовать Чайковскаго, выявлять черезъ безконечно смѣняющійся вихрь ритмическихъ движеній, черезъ живую пластику тѣла нѣкій поэтическій образъ, нѣжно-элегическую душу, скрытую въ музыкѣ этого привлекательнѣйшаго, особнякомъ стоящаго композитора, -- задача чрезвычайно трудная, требующая полного духовнаго сродства между авторомъ и исполнителемъ.

Одновременно съ гастролями г-жи Преображенской, въ другихъ спектакляхъ, шедшихъ безъ ея участія, происходило нѣчто для славы нашего балета очень важное: расцвѣтало дарованіе г-жи Карсавиной, чему значительно помогло одно случайное обстоятельство, именно отъѣздъ г-жи Павловой, которая взявъ двухгодинный отпускъ, отправилась на гастроли въ Америку, къ немалому огорченію своихъ многочисленныхъ поклонни-

## БАЛЕТЪ.

ковъ; нѣкоторыя роли изъ ея репертуара были переданы г-жѣ Карсавиной, и можно прямо сказать, что, за вычетомъ гастролей г-жи Преображеской и послѣдовавшихъ за ними такихъ же выступлений г-жи Кшесинской, весь остальной сезонъ г-жа Карсавина вынесла на своихъ плечахъ. Индивидуальныя особенности ея таланта помогли ей съ полнымъ достоинствомъ выступать даже въ балетахъ, неразрывно связанныхъ съ именемъ г-жи Павловой. Первой серьезной работой явилась роль Никіи въ «Баядеркѣ», шедшей вторымъ спектаклемъ сезона, 5-го сентября, а самой значительной по своимъ художественнымъ результатамъ вышла «Жизель», которую г-жа Карсавина танцевала впервые въ отчетномъ сезонѣ 21-го ноября. Здѣсь талантливая артистка обнаружила въ 1-мъ актѣ драматическую игру, а во второмъ ея танцы отличались замѣчательной воздушностью, отчетливостью технического рисунка и поэзіей. Съ большимъ успѣхомъ танцевала она также въ «Эвникѣ», гдѣ отведено много мѣста чистой мимодрамѣ.

24-го октября впервые въ сезонѣ былъ данъ спектакль, составленный изъ трехъ балетовъ постановки г. Фокина: «Египетскія ночи», «Шопениана» и «Эвника». Какъ разъ передъ этимъ произошло назначеніе г. Фокина балетмейстеромъ Императорскихъ театровъ, что явилось въ жизни нашего балета крайне важнымъ событіемъ. Балетное искусство у насъ, какъ и вездѣ въ Европѣ, даже въ центрахъ наивысшаго процвѣтанія, въ Парижѣ и Миланѣ, средоточіяхъ двухъ школъ классическаго танца, французской и итальянской, дошло до такой точки, когда уже невозможна стала его жизнь въ прежнихъ формахъ, сдѣлавшихся бездушными, сухими, скучными. Академизмъ классическихъ пріемовъ началъ превращаться въ гимнастику, въ акробатизмъ, но это уже нисколько не искусство, еще меньше танецъ, какъ выраженіе сложныхъ душевныхъ переживаній въ ритмѣ живого и прекраснаго человѣческаго тѣла. Явилась Айседора Дѣнканъ и приподняла завѣсу надъ грядущимъ балетнаго искусства. А что сдѣлалъ г. Фокинъ? Онъ пошелъ по ея стопамъ. Это тѣмъ болѣе представляется смѣлымъ, что, рѣшаясь на подобный шагъ, г. Фокинъ долженъ былъ порвать со всѣмъ наслѣдіемъ своихъ предшественниковъ въ дѣлѣ постановки балетовъ,



Г—ЖА РЫЖОВА ВЪ РОЛИ ЖМИГУЛИНОЙ  
И Г—ЖА НАЙДЕНОВА ВЪ РОЛИ ТАНИ  
„ГРѢХЪ ДА БѢДА НА КОГО НЕ ЖИВЕТЪ“  
А. Н. ОСТРОВСКОГО)  
ИМПЕРАТОРСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.



Г—ЖА КОМАРОВСКАЯ ВЪ РОЛИ ДАРЬИ МИХАЙЛОВНЫ  
 („СВѢТЛАЯ ЛИЧНОСТЬ“ Е. КАРПОВА)

отринуть весь накопленный въ теченіе длиннѣйшаго ряда лѣтъ арсеналь техническихъ пріемовъ и замѣнить ихъ совершенно другими, болѣе соотвѣтствующими если не требованіямъ современности, потому что для нея это слишкомъ необычайно, то нѣкоторой внутренней, безсознательно проявляющейся, художественной правдѣ, которая таится въ душѣ всякаго смѣлаго и оригинальнаго творца эстетическихъ цѣнностей. Пока въ этомъ направленіи молодымъ балетмейстеромъ достигнуто еще немного, но то, что сдѣлано, какъ, на примѣръ, «Павильонъ Армиды», «Египетскія ночи», «Шопениана», отличается тонкимъ вкусомъ, широтою замысла и поэзіей выполненія. Примѣчательно, что г. Фокинъ держится балетной миниатюры; его постановки большею частью одноактныя, рѣдко встрѣчаемъ два дѣйствія, въ полную противоположность московскому новатору, г. Горскому, предпочитающему большой масштабъ.

14-го ноября балетомъ «Талисманъ» начались гастроли заслуженной артистки Императорскихъ театровъ М. Ф. Кшесинской, которыхъ было 12. Г-жа Кшесинская, кромѣ упомянутаго балета, выступала въ «Синей бородѣ», «Эсмемальдѣ», «Конькѣ-Горбункѣ», «Дочери Фараона» и въ отрывкахъ изъ «Донъ-Кихота», «Фіаметты» и «Пахиты».

28-го ноября состоялся ежегодный бенефисъ кордебалета съ участіемъ обѣихъ балеринъ-гастролершъ, г-жи Кшесинской и г-жи Преображенской, а также г-жи Карсавиной, г. Гердта, г. Легата и другихъ выдающихся силъ нашего балета. Поставлены были «Капризы бабочки», «Арлекинада», и въ заключеніе большой дивертиссементъ.

12-го декабря произошло крупное событіе: въ этотъ день справлялъ бенефисъ за 50-лѣтнюю службу неувыдаемый П. А. Гердтъ. Онъ родился въ 1844-мъ году, поступилъ на службу въ 1861-мъ. Ему было тогда 17 лѣтъ. Съ тѣхъ поръ прошло ровно полъ вѣка, поколѣнія смѣнялись за поколѣніями, а П. А. Гердтъ не только все живетъ, но и танцуетъ, до такой степени онъ полонъ силъ, бодрости, здоровья. Когда Гердтъ на сценѣ, никому и въ голову не можетъ придти, что этому артисту 67-й годъ, и не потому, что эти годы скрываются подъ румянами и бѣлилами, а

## БАЛЕТЪ.

вслѣдствіе той точности, естественности, живости и пластичности каждаго движенія, которымъ могъ бы позавидовать любой танцовщикъ изъ молодыхъ. За 50 лѣтъ своей дѣятельности кому только изъ знаменитыхъ балеринъ русскихъ и иностранныхъ не служилъ Гердтъ надежнѣйшимъ кавалеромъ, пока онъ исполнялъ классическіе танцы; впослѣдствіи онъ перешелъ на танцы болѣе характерные и мимическія роли. Полувѣковой юбилей его службы искусству былъ отпразднованъ съ необычайной торжественностью; шель балетъ «Синяя борода», вновь поставленный балетмейстеромъ Легатъ; бенефициантъ исполнялъ роль Синей бороды, а главную женскую роль Изоры—г-жа Кшесинская.

22-го декабря въ «Лебединомъ озерѣ» роли Одетты и Одилліи исполняла съ успѣхомъ г-жа Сѣдова.

1911-й годъ очень удачно начался въ балетѣ «Эсмеральдой» 2-го января, гдѣ такъ хороша г-жа Кшесинская. Въ воскресенье, 16-го января, съ нею же шла первый разъ въ сезонѣ «Дочь фараона».

6-го февраля состоялось первое представленіе единственной новинки сезона. М. Фокинъ, вдохновившись музыкой «Карнавала» Шумана, сочинилъ одноактную пантомиму, которая и была поставлена съ декорацией Бакста и съ участіемъ самого автора—Арлекинъ, г-жи Карсавиной—Коломбина, г. Больмъ—Пьеро и др. Въ оркестровкѣ шумановскаго шедевра, сдѣланной значительно раньше, приняли участіе между другими такія музыкальныя свѣтила, какъ Римскій-Корсаковъ, Глазуновъ, Лядовъ, Черепнинъ. Публикѣ эта новая работа балетмейстера-новатора понравилась. вмѣстѣ съ нею шли въ тотъ же вечеръ «Эвника» и впервые за отчетный сезонъ одно изъ лучшихъ произведеній Фокина «Павильонъ Армиды». «Карнавалъ» впослѣдствіи былъ повторенъ еще только два раза, 7-го и 9-го марта, но уже съ другими исполнителями главныхъ ролей, за исключеніемъ г-жи Карсавиной.

13-го февраля было другое крупное торжество: праздновала свой 20-лѣтній юбилей М. Ф. Кшесинская. Представительница чисто классическаго направленія въ искусствѣ танцевъ, она въ настоящее

время не имѣеть соперницъ на русской сценѣ, до такой степени законченно ея мастерство и строги, прекрасны по своей чистотѣ тѣ формы, въ которыя она облакаетъ свое исполненіе. 20 лѣтъ—большой срокъ для балерины, и тѣмъ не менѣе танецъ г-жи Кшесинской ничего не потерялъ въ блескъ своей виртуозности; послѣдняя достигла того предѣла, когда, смотря на артиста, уже совершенно не думаешь объ его искусствѣ. М. Ф. Кшесинская начала свою карьеру въ ту пору, когда центръ интереса въ нашемъ балетѣ сосредоточивался на виртуозномъ мастерствѣ разныхъ болѣе или менѣе знаменитыхъ иностранокъ, вродѣ Бріанца, Дель-Эра, Леньяни, Замбелли и др. Г-жа Кшесинская, рискнувъ выступить въ тѣхъ же роляхъ, въ которыхъ блистали именитыя иностранки, постепенно проложила путь къ полному завоеванію балетныхъ подмостковъ русскими балеринами, и Замбелли была послѣдней приглашенной изъ-за границы. Взявъ отъ итальянской школы виртуозность, отъ французской изящество, г-жа Кшесинская пропустила все это сквозь призму чисто славянской мягкости и задушевности, присоединила сюда чудесную мимику, вообще до тонкости разработала свой драматическій талантъ, и въ результатѣ получилось то прекрасное искусство, которымъ двадцать лѣтъ наслаждаются посѣтители балета. И если теперь, когда идетъ переоцѣнка всѣхъ балетныхъ цѣнностей, классическій пуантъ нуждается въ защитѣ, то нѣтъ для него адвоката болѣе краснорѣчиваго, пламеннаго и убѣдительнаго, чѣмъ г-жа Кшесинская.

Спектакль для бенефиса талантливой балерины былъ сборный: 1-е дѣйствіе «Донъ-Кихота», 3-й актъ «Пахиты» и 2-е дѣйствіе «Фіаметты». За исключеніемъ г. Фокина, въ немъ были заняты всѣ лучшія силы труппы. Этотъ же спектакль, съ замѣною «Фіаметты» 2-й картиною 2-го акта «Конька-Горбунка», былъ повторенъ въ воскресенье на масляной недѣлѣ, 20-го февраля, и тогда же закончились гастролы г-жи Кшесинской.

Въ Великомъ посту спектакли возобновились, но въ зависимости отъ распредѣленія Вагнеровскихъ абонементовъ традиціонные балетные дни, среда и воскресенье, были замѣнены другими, такъ что представленія происходили по субботамъ и понедѣльникамъ, или по вторникамъ и четвергамъ.

## ФРАНЦУЗСКАЯ ТРУППА.

Съ отъѣздомъ г-жи Карсавиной, г. Фокина и другихъ за границу наступило затишье, которое оживили лишь гастролы московскихъ танцовщицъ. Сначала выступила въ «Тщетной предосторожности», 22-го и 27-го марта, молодая солистка г-жа Балашова, обладающая очень симпатичнымъ талантомъ лирическаго склада. На смѣну ей пріѣхала звѣзда московскаго балета г-жа Гельцеръ, танцовавшая 29-го и 31-го марта въ «Донъ-Кихотъ». Балерина эта отличается очень большими достоинствами; техника ея полна увѣренности, рисунокъ танца чрезвычайно отчетливъ, и все исполненіе проникнуто значительной драматической выразительностью.

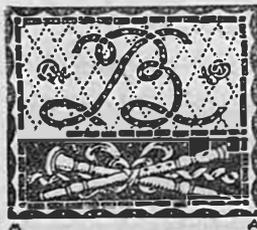
Послѣдніе спектакли сезона состоялись на Пасхальной недѣлѣ, 20-го и 24-го апрѣля. Оба раза шла «Баядерка» съ участіемъ г-жи Гельцеръ. Балетный сезонъ такимъ образомъ закрылся нѣсколько раньше, чѣмъ это бывало въ предыдущіе годы.

---

# МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

## СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ.

Н. Н. ТАМАРИНА (Окулова).



В теченіе сезона 1910—11 гг. впервые былъ сдѣланъ опытъ приглашенія, для участія въ отдѣльныхъ спектакляхъ, извѣстныхъ артистовъ парижскихъ сценъ, въ качествѣ гастролеровъ, что дало возможность, оставаясь въ предѣлахъ бюджета труппы, ознакомить публику съ выдающимися исполнителями, которые не могли бы уѣхать изъ Парижа на продолжительный срокъ, или же, въ случаѣ приглашенія ихъ въ кадръ сезонныхъ исполнителей, потребовали бы непосильныхъ для дирекціи гонораровъ.

Стремленіе къ повышенію качества исполненія заставляло мириться съ зависимостью репертуара отъ гастролеровъ, для которыхъ ставились

пьесы съ «коронными» ролями смѣнявшихся гостей Михайловской сцены, причемъ эти пьесы иногда не являлись новинками.

Благодаря новой системѣ веденія минувшаго сезона, Петербургъ могъ увидѣть на Михайловской сценѣ такихъ крупныхъ артистовъ, какъ: г-жи Дельверъ, Сильвенъ, Женіа, Пьера, Сорель и гг. Фероди, Сильвенъ, Ламберъ изъ театра «Comédie Française» и выдающихся артистовъ другихъ парижскихъ сценъ: г-жъ Лёли, Роджерсъ и гг. Брюле, Жанвье.

Во время сезона постоянная труппа Михайловскаго театра понесла тяжелую утрату въ лицѣ ея заслуженнаго, стараго и талантливаго артиста г. Андриэ, скончавшагося скоропостижно. (Некрологъ былъ помѣщенъ въ вып. XIII «Ежегодника» 1911 г.).

Сезонъ открылся 18 сентября 1910 г. первымъ представленіемъ пьесы «Mon ami Teddy», ком. въ 3 д., Андре Ривуара (Rivoire), впервые шедшей въ Парижѣ, на сценѣ театра «Ренессансъ», въ мартѣ 1910 г. Въ пьесѣ дебютировали вновь приглашенные въ труппу артисты: г-жа Поль Андраль въ роли Маделенъ и г. Мори (Maury) въ роли Тедди (оба изъ театра «Водевиль») и г. Генри Гарригъ (Garrigues) въ роли Бертена, изъ театра «Одеонъ». Въ прочихъ роляхъ выступили г-жи Дюксъ, Медаль, Фонтанжъ, г. Делормъ и др. Пьеса Ривуара—салонная изящная комедія, наиболѣе удачные первые два акта которой даютъ «исторію одного развода». Герой пьесы, американецъ Тедди (г. Мори)—enfant terrible, не задумывающійся «рѣзать правду-матку», даже передъ тѣми, кого она шокируетъ; Тедди энергиченъ, настойчивъ и умѣетъ добиться того, чего хочетъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ онъ еще и веселъ и вноситъ веселье всюду, куда приходитъ. Роль даетъ богатый матеріалъ для актера и требуетъ отъ исполнителя тонкаго комизма, игры «haute école». Тедди разводитъ съ сухимъ-карьеристомъ мужемъ (г. Делормъ) и спасаетъ отъ пустого ловеласа (г. Гарригъ) юную, искреннюю и жизнерадостную Маделенъ (г-жа Андраль). Много жизненнаго юмора въ роли добродушнаго папаши (г. Андриэ). Въ комедіи, попутно съ развитіемъ фабулы, авторъ выступаетъ съ злою сатирою на отрицательныя стороны парламентаризма. Для начала спектакля

поставили красивую комедию въ 1 д., въ стихахъ, соч. Нигонъ (Nigond)— «Керубинось», въ которой, въ юмористическомъ освѣщеніи, использованъ мифъ о Геркулесѣ (дебютантъ г. Камилль Беръ, изъ театра «Водевиль»), безсильномъ передъ женскими чарами, олицетворяемыми Хризой (г-жа Фонтанжъ). Во роли travesti, Керубиноса, выступила дебютантка, г-жа Баретта, изъ театра Сарры Бернаръ.

25 сентября впервые поставили пьесу въ 4 дѣйств. академика Поля Бурже—«La barricade», первое представленіе которой состоялось 7 января 1910 г. въ Парижѣ, на сценѣ театра «Водевиль». Дебютировали въ пьесѣ: г-жа Лоръ Люкасъ, изъ театра «Одеонъ», въ роли Сесиль Тардье; г-жа Елена Шелеръ (Scheler), изъ театра «Ренессансъ», въ роли Алины Деривьеръ; г. Марсель Андре, изъ театра «Антуанъ», въ роли молодого Брешара, и г. Луи Лѣба (Leubas) — въ роли Гошерона; другія роли играли: гг. Мори, Гарригъ, Андриѣ, Делормъ, Камисъ, г-жи Поль Андраль, Медаль, Фонтанжъ и др.

О пьесѣ много говорили, и въ Парижѣ она вызвала своего рода шумъ; авторъ желалъ воплотить на сценѣ борьбу капитала съ трудомъ, буржуазіи съ пролетаріатомъ, становясь на защиту хозяевъ противъ рабочихъ, выведенныхъ въ пьесѣ въ качествѣ «панургова стада», которое усмиряется полиціей во время попытки добиться права участія въ прибыли отъ предпріятія и улучшенія условій труда. Огромный и сложный рабочій вопросъ довольно поверхностно пристегнуть авторомъ къ слѣдующей фавулѣ.

Богатый мебельный фабрикантъ Брешаръ (г. Мори) — отецъ и благодѣтель рабочихъ; но послѣдніе неблагодарны, устраиваютъ забастовку и готовы даже сжечь дорогой заказъ, исполненный въ время, благодаря стараніямъ честнаго «штрейкбрехера», убѣжденнаго сторонника свободы труда и уваженія къ нему, старика-рабочаго Гошерона (г. Лѣба), который собираетъ новую артель и мѣшаетъ поджогу. Подстрекателемъ рабочихъ къ беспорядкамъ является Лангуз (г. Гарригъ), который дѣйствуетъ не столько въ имя идеи, сколько изъ мести къ хозяину за то, что любимая имъ дѣ-

вешка-работница, Луиза Мере (г-жа Андраль) — въ связи съ хозяиномъ, Брешаромъ. Тщетно послѣдній укоряетъ бунтующихъ рабочихъ, перечисляя свои для нихъ благодѣянія, но толпа ведетъ себя грубо и жестоко. Подъ конецъ пьесы Луиза признается Лангуэ, что любитъ она только его, а хозяину отдалась въ силу тяжелыхъ условій, въ которыя была поставлена (психологическая мотивировка здѣсь у автора мало убѣдительна). Кончается пьеса благополучно: хозяинъ уступаетъ Луизу Лангуэ, а послѣдній внезапно перестаетъ быть агитаторомъ и принимаетъ отъ Брешара приданое, которое поможетъ ему самому стать хозяиномъ.

Спектакль начался новой комедіей въ 1 д., соч. Мориса Ланде (Lan-day)—«*Son auteur*», въ которой главную роль Модъ исполняла дебютантка г-жа Дарле, а другія роли играли г-жа Барра, гг. Камись, Бонвалле и др.

2 октября состоялось возобновленіе трехъактной комедіи въ 3 д., Муано и Биссона «*Un conseil judiciaire*» («Опека»), въ которой дебютировали г-жа Марсель Жюльенъ (изъ «Одеона»), въ роли г-жи Пажвенъ и г. Фернандъ Эрманнъ (изъ театра Сяры Бернаръ), въ роли Оливье. Другія роли играли: гг. Леба, Делормъ, Андриэ, Камилль Беръ, Марсель Андре, г-жи Поль Андраль, Бара, Медаль и др.

Фабула пьесы сводится къ тому, что Оливье (г. Эрманнъ), убѣдясь въ расточительности своей жены, Полины (г-жа Андраль), хлопочетъ взять ее подъ опеку, несмотря на то, что продолжаетъ любить жену; опекуномъ назначается нѣкій Пажвенъ (г. Лѣба). Но Полина, силою своего кокетства, добивается, что опекунъ уплачиваетъ ея долги изъ своего кармана и опека сводится къ нулю. 1 е дѣйствіе происходитъ въ залѣ суда, и здѣсь интересны по своему остроумію рѣчи Пажвена и представителя противной стороны, Буаробена (г. Делормъ). Комична фигура стараго волокиты, отца Полины (г. Андриэ).

Спектакль начался драмой въ 1 д., соч. Лилье-де-Лиль-Адана—«*L'évasion*» («Бѣгство»), въ которой поэтическую роль новобрачной играла г-жа Фонтанжъ, имѣя партнерами гг. Бера, Бонвалле и др.

9 октября поставлена была новая пьеса «Le Costaud des epinettes», ком. въ 3 д., Тристана Бернара и Альфреда Атисъ, впервые поставленная 14 апрѣля 1910 г. на сценѣ парижскаго театра «Водевиль». Въ ней дебютировала въ отвѣтственной роли Ирмы Люреттъ—г-жа Бланшъ Бара (Barat) изъ театра «Gymnase». Другія роли играли: гг. Гарригъ, Андриэ, Эрманнъ, Лѣба, Камисъ, Андре, Делормъ, Беръ, Террье, Бонвалле, г-жи Шеллеръ, Жюльенъ, Медаль, Люкасъ, Дарле, Фонтанжъ, Баретта.

Авторы даютъ любопытную картину жизни парижскаго «дна», выводятъ фигуры «апашей» и маленькихъ актрисъ-полукокотокъ. Въ пьесѣ, написанной талантливо, но эскизно, имѣется матеріалъ для психологической драмы, перипетии которой оканчиваются нравственнымъ возрожденіемъ главныхъ героевъ. Одинъ изъ нихъ—«costaud» («хулиганъ», «апашъ»), «дошедшій до жизни такой», благодаря своему легкомыслію, опускается изъ салоновъ «золотой молодежи» до кабачка «дяди Таба» (г. Лѣба) квартала «des Epinettes»; соблазнъ безъ труда заработать крупный кушъ толкаетъ Клоада Бревена (г. Гарригъ) на убійство по найму темныхъ дѣльцовъ, желающихъ выкрасть компрометирующую переписку. Намѣченная жертва — веселая «горизонталка»—Ирма Люреттъ (г-жа Барра), покоровшаяся своей судьбѣ съ полупрезрительнымъ, полупечальнымъ юморомъ и презирающая мужчинъ, которые безжалостно затапываютъ въ грязь «такихъ, какъ она», обреченныхъ изъ актрисъ дѣлаться кокотками послѣ напрасныхъ попытокъ создать себѣ сценическую карьеру «безъ поддержки», послѣ безплодной борьбы съ игомъ «туалетнаго вопроса». Для Ирмы всѣ мужчины—лишь послѣдовательные «номера»... И вотъ, встрѣчаются онъ и она, и оба невольно, подъ вліяніемъ внезапно возникшей симпатіи двухъ душъ, въ которыхъ не угасла еще искра Божія, повѣряютъ другъ другу скорбныя повѣсти своей жизни. Клодъ, въ результатѣ, кается Ирмѣ въ намѣреніи убить ее, спасаетъ Ирму отъ покушенія на нее другого «апаша», и пьеса заканчивается нѣжнымъ дуэтомъ. Яркіе штришки имѣются въ роли стараго комиссіонера по темнымъ дѣламъ, Дуазо (г. Андриэ).



Г. КЛИМОВЪ ВЪ РОЛИ ГРОМБИЦКАГО И Г. САШИНЪ ВЪ РОЛИ СТОУСТОВА.  
„ЖУЛИКЪ“ И. ПОТАПЕНКО НА СЦЕНЪ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Для начала спектакля шла въ 1-й разъ одноактная комедія Шарля Дюноръ «Менелай» («Menélas»), въ исполненіи г-жи Люкасъ (Рене) и г. Террье (Жанъ).

Въ субботу 16 октября возобновлена была пьеса въ 4 д. академика Брие—«La gobe rouge»; въ отвѣтственной роли Этчепара выступилъ г. Камилль Беръ изъ театра «Водевиль»; главную женскую роль Янетты играла гастролерша, артистка театра «Comédie Française», г-жа Дельверъ. Другія роли играли: г.г. Лѣба, Мори, Андриэ, Делормъ, Андре, Камисъ, Гарригъ; г-жи Жюльенъ, Шеллеръ, Медаль, Фонтанжъ, Дарле.

Пьеса эта извѣстна уже русской публикѣ и всегда имѣетъ успѣхъ, какъ и другія произведенія талантливаго автора драмъ-проповѣдей, изображающихъ общественныя язвы. Въ «La gobe rouge» Брие бичуетъ французскій судъ въ лицѣ судей и прокуроровъ, не жалѣющихъ, ради карьеры, подсудимыхъ и готовыхъ посылать людей на казнь и каторгу безъ достаточно изслѣдованныхъ данныхъ. Въ роли негодяя-судьи Музона выступилъ г. Лѣба, роль кающагося прокурора игралъ г. Мори, въ роляхъ же невинно-осужденнаго Этчепара и жены его, Янины, въ страстномъ монологѣ, громящемъ «судей неправедныхъ», выступили г. Беръ и г-жа Дельверъ.

23 октября возобновили «Загадку» («L'énigme»), двухъ-актную драму академика Эрвье, для второй гастролы г-жи Дельверъ, игравшей роль Леоноры де-Гуржиранъ. Другія роли исполняли: г.г. Гарригъ, Делормъ, Беръ, Эрманнъ (Виварсъ), г-жа Андраль и другія.

Пьеса также неоднократно давалась на русскихъ сценахъ и въ ней интересно разработаны какъ фабула, такъ и психологія дѣйствующихъ лицъ, ходящихъ вокругъ мучительной загадки, которая изъ двухъ заподозрѣнныхъ женъ (г-жи Дельверъ и Андраль) измѣнила мужу. Самоубійство поставленнаго въ безвыходное положеніе любовника (г. Эрманнъ), друга обоихъ мужей (г.г. Гарригъ и Беръ), вызываетъ признаніе виновной Леоноры (г-жа Дельверъ).

Спектакль начался двухъ-актной комедіей въ стихахъ, соч. Жана Норманъ (шедшей впервые на сценѣ театра «Comédie Française» 11 іюня

## ФРАНЦУЗСКАЯ ГРУППА.

1895 г.), «L'amiral», въ которой играли: г.г. Мори (капитанъ Мариусъ), Андриэ (Блазиусъ ванъ-деръ-Тропъ), Бонвалле (Крелисъ ванъ-деръ-Бекъ), Террье (Флажолé), г-жи Жюльенъ (г-жа ванъ-деръ-Бекъ), Люкасъ (Жаклинъ), Шелеръ (Аннетъ). Кромѣ того, сыграна была «Майская ночь», поэма въ 1 д. Альфреда де-Мюссе, гастролершей г-жей Дельверъ (Муза) и г. Беромъ (поэтъ).

«Amiral» это—рѣдкій сортъ тюльпана: изъ-за него ссорятся въ пьесѣ Нормана любители цвѣтовъ—родители, бракъ дѣтей которыхъ устраиваетъ добродушный капитанъ—г. Мори.

30-го октября возобновлена была ком. въ 5 д. Дюма-сына «L'étrange», въ которой, въ главной роли мистриссъ Кларксонъ, гастролировала г-жа Дельверъ, а въ другой отвѣтственной роли, маркизы де-Рюмьеръ, дебютировала г-жа Жанна Эвенъ, изъ театра «Antoine». Другія роли играли: г.г. Беръ, Андриэ, Леба, Эрманнъ, Мори, Делормъ, Андре; г-жи Андраль, Бара, Баретта.

Старая пьеса Дюма даетъ широкой просторъ для артистовъ, блистая изяществомъ языка, остроуміемъ діалога и изобилуя благодарными сильными драматическими сценами. Въ эффектной разсказѣ г-жи Кларксонъ (иностранка) о своей несчастной жизни артистка можетъ показать свое искусство монолога, а вся роль требуетъ отъ исполнительницы сильнаго драматическаго темперамента. Интересна, какъ контрастный роли главной героини характеръ, роль герцогини де-Семонъ (г-жа Андраль), для которой авторъ написалъ яркую и сильную сцену съ легко смотрящимъ на мораль мужемъ (г. Беръ) въ 4-мъ дѣйствіи. Нравственныя сентенціи своей пьесы, какъ всегда, написанной à thèse, Дюма влагаетъ въ рѣчи доктора Ремонена, котораго игралъ г. Леба.

6-го ноября возобновили ком. въ 3 д. Капюса—«La petite fonctionnaire», въ которой дебютировала, въ роли Сюзанны Борель, г-жа Дюлюкъ изъ театра «Водевиль». Другія роли играли: г.г. Леба, Андриэ, Мори, Делормъ; г-жи Жюльенъ, Бара, Баретта, Люкасъ, Шелеръ, Медаль и др.

Героиня пьесы—молодая обаятельная парижанка, служащая въ провинціальной почтовой конторѣ. Разумѣется, ее преслѣдуютъ ухаживатели,

двое изъ которыхъ (г.г. Мори и Леба) особенно настойчивы. Дѣвушка, путемъ умной и смѣлой тактики, женить на себѣ одного изъ нихъ. Въ сценѣ съ виконтомъ (г. Мори) Сюзанна является вдумчивой дѣвушкой, въ которой на фонѣ веселости проглядываютъ лирическія переживанія. Роль эту играла ранѣе на Михайловской сценѣ г-жа Старкъ.

Для начала шла пьеса въ 1 д. Блока и Шнейдена «La joie de Talion». Играли въ ней г.г. Камись (Моро), Ферни (де-Верденъ), г-жи Дарле (Валери) и Дюроше (Жозефина).

13-го ноября поставлена была новая пьеса въ 3 д. Эдуарда Бурде «Le rubicon», шедшая впервые 17-го января 1910 г. на сценѣ парижскаго театра «Мишель» и извѣстная русской публикѣ по фарсовымъ сценамъ. Въ главной роли пьесы (Жермень) гастролировала г-жа Маделенъ Лели (Lély). Другія роли исполняли г.г. Андре, Эрманнъ, Камись, Андриэ, Делормъ, Беръ, г-жи Эвенъ, Дарле, Медаль, Фонтанжъ.

Авторъ развиваетъ игривую фабулу, требующую отъ исполнителей большого сценическаго такта, чтобы не перейти границъ въ области французскаго юмора, «газирующаго» рискованныя положенія. Новобрачная Жермень (г-жа Лели) не въ силахъ побѣдить дѣвической стыдливости и страха передъ «рубикономъ» тайны супружества. Мужъ (г. Эрманнъ) сконфуженъ и огорченъ, теща (г-жа Эвенъ) негодуетъ. Другъ дома (г. Андре) берется все уладить, рассчитывая самъ на интрижку съ Жермень, но въ результатѣ выигрываетъ мужъ, а пріятель посрамленъ. Въ пьесѣ очень живо и весело написанъ 2-й актъ—домашній спектакль, гдѣ высмѣяно повальное повѣтріе стремленія на сцену горе-любителей.

Для начала спектакля возобновили «1807», ком. въ 1 д. Адольфа Адерера и Армана Эфраимъ, съ участіемъ г.г. Мори (полковникъ наполеоновскихъ временъ Монкарне), Ролланъ (Гюгъ де-Плессисъ Фронсакъ), Террье (Леонидасъ), г-жъ Шелеръ (г-жа Мелузе), Люкасъ (Шарлотта де-Фронсакъ) и др.

14-го ноября, днемъ, поставлена была (спектакль для учащихся) ком. въ 3 д. Мольера «Le médecin malgré lui» при участіи г.г. Андре (Жеронтъ),

#### ФРАНЦУЗСКАЯ ТРУППА.

Бонвалле (Леандръ), Террье (Сганарель), Камись (Валерь), г-жъ Фонтанжъ (Люсинда), Медаль (Мартина), Дарле (Жакелина) и др.

Для начала спектакля шла ком. въ 2 д. въ стих. Мольера «Le dépit amoueux» при участіи г.г. Бонвалле (Эрасть), Ферни (Рене), Эрманнъ (Валерь), Поль Роберъ (Маскарилль), г-жъ Люкасъ (Люсиль) и Шелерь (Маринеттъ).

22-го ноября шла новая пьеса въ 3 д. изъ репертуара театра «Антуанъ» Гастона Девора—«La sacrifiée» («Жертва») для второй гастроли г-жи Лели, игравшей главную роль Жаннины, и для отвѣтственного дебюта г. Генри Ролланъ, изъ театра «Одеонъ», выступившаго въ роли Дарвилля. Другія роли играли: г.г. Леба, Беръ, Андре, г-жи Фонтанжъ, Баретта и др.

Авторъ изображаетъ разладъ въ семьѣ глупаго безхарактернаго буржуа—Бодрикура (г. Леба), жена котораго, деспотъ въ юбкѣ, относится къ дѣтямъ не ровно: любитъ только дочь Сюзанну (г-жа Фонтанжъ) и преслѣдуетъ старшую ея сестру Франсуазу (г-жа Баретта). Младшая дочь Жаннина (г-жа Лели) возмущена несправедливостью и послѣ бурной сцены съ матерью убѣгаетъ изъ дома къ служащему своего отца Дорвиллю (г. Ролланъ), за котораго и выходитъ замужъ, непонятая въ родной семьѣ.

Для начала исполнена была ком. въ 4 д. Эль де-Бассана «Un frère» изъ репертуара парижскаго театра «Grand Guignol», при участіи г. Бонвалле (Жюль), г-жи Медаль (прачка) и др.

27-го ноября возобновлена была ком. въ 4 д. Артюса «Coeur de poineau», для гастроли, въ главной роля Клода Латурнеля,—г. Андре Брюле; другія роли играли: г.г. Леба, Делормъ, Андриэ; г-жи Дюлюкъ, Андраль, Бара, Эвель, Жюльенъ, Баретта и др.

Пьеса уже шла ранѣе на Михайловской сценѣ съ г. Андриэ въ главной роли. Герой пьесы Клодъ Латурнель (г. Брюле) обладаетъ «воробьинымъ сердцемъ», которое не можетъ устоять ни передъ одной женщиной; на одномъ изъ предметовъ своего увлеченія (г-жа Дюлюкъ) Латурнель же-

нится; увы, его слабость остается при немъ; но жена беретъ верхъ надъ своими соперницами — актрисой (г-жа Андраль), сентиментальной дамочкой (г-жа Бара) и горничной (г-жа Баретта), и все кончается благополучно.

Для начала спектакля шла пьеса въ 1 д. Фраппье и Фабри изъ репертуара «Grand Guignol» — «Блумфильдъ и комп.», при участіи: г.г. Террье (Цезарь), Беръ (Валентинъ), Камись (Будуа), г-жъ Медаль (г-жа Будуа), Фьеръ (г-жа Балонтенъ), Массаръ (Селентина).

4-го декабря поставили новую ком. въ 3 д. Бернара — «Le danseur inconnu», шедшую впервые 29-го декабря 1909 г. на сценѣ «Théâtre d'Athénée», для второй гастрولي: г. Брюле, выступившаго въ роли Генри Кальвеля; другія роли играли г.г. Делормъ (Гантье), Террье (Герберъ), Леба (Бартазаръ), Андре (Трибодель), Ферни (Реми), Ролланъ (старый кліентъ); г-жи Люкасъ (Берта), Баретта (Луиза), Жюльенъ (г-жа Томбель), Медаль (Леонтина), Дарле (Жанна) и др.

Комедія Бернара разыгрывается въ средѣ буржуазіи. Богатый рантье Гантье (г. Делормъ) даетъ балъ по случаю помолвки своей дочери, Берты (г-жа Люкасъ), съ глупымъ свѣтскимъ пшютомъ (г. Террье). На балъ собирается толпа прихлебателей, въ которую попадаютъ и незнакомцы изъ богемы — Кальвель (г. Брюле) и Бартазаръ (г. Леба). Кальвель, — художникъ безъ работы, — съ внѣшной оболочкой дерзкой развязности, оказывается честнымъ малымъ, презирающимъ деньги, ненавидящимъ обманъ и романтически ищущимъ истинной любви. Онъ приглашаетъ на вальсъ Берту; у нихъ завязывается оживленная бесѣда и скоро вспыхиваетъ взаимная любовь. Товарищъ Кальвеля, грубый циникъ и нахаль Бартазаръ, берется устроить бракъ товарища съ Бертой, выговоривъ за это себѣ 50.000 франковъ изъ ея приданого. Бартазаръ ловко выдаетъ отцу Берты Кальвеля за крупнаго коммерсанта и скоро свадьба дѣйствительно налаживается. Но Кальвеля мучитъ обманъ, онъ бѣжитъ отъ невѣсты и открываетъ всю правду въ письмѣ къ ея отцу. Въ 3-мъ актѣ Кальвель служитъ въ мебельномъ магазинѣ и возбуждаетъ своей печальной разсѣянностью неудовольствіе хозяйки. Подруга Берты разъясняетъ правду и дѣло кончается свадьбой.

## ФРАНЦУЗСКАЯ ТРУППА.

Спектакль начался новой двух-актной пьесой, à thèse, Поля Бурже и Бассе, шедшей впервые на сценѣ «Comédie Française» 4-го июля 1910 г.— «Un cas de conscience». Главная роль въ пьесѣ—доктора Понселе (г. Беръ). Онъ лечитъ умирающаго стараго графа де-Рокевиля (г. Мори). Старикъ узналъ, что жена ему измѣняла въ молодости и что одинъ изъ трехъ его сыновей—дитя прелюбодѣянiя. И старикъ требуетъ отъ жены (г-жа Эвенъ) признанiя, грозя, въ противномъ случаѣ, открыть вызваннымъ имъ къ смертному одру, но еще не приѣхавшимъ сыновьямъ, боготворящимъ мать, ея позоръ. Отъ доктора Понселе зависитъ продлить или нѣтъ героическимъ средствомъ на нѣсколько часовъ жизнь безнадежно больного графа и допустить осуществленiе его жестокаго намѣренiя; въ немъ происходитъ тяжелая борьба при выборѣ рѣшенiя: спасти честь семьи, или выполнить точно свой врачебный долгъ и тѣмъ помочь свершиться злему дѣлу. Докторъ выбираетъ первое рѣшенiе. Другiя роли пьесы играли г.г. Ролланъ (докторъ Одрю), Эрманъ и Андре (сыновья графа) и др.

6-го декабря, днемъ (спектакль для учащихся), возобновлена была, помимо повторенной «La nuit de Mai», Мюссе, и «L'amiral», Нормана, въ которой роль ванъ-деръ-Тропа игралъ г. Андре,—ком. въ 4 д. Мольера «Les précieuses ridicules», при участii: г.г. Делорма (Лаграндъ), Эрманнъ (Дю Круази), Андре (Горжибюсъ), Ферни (маркизь де-Маскариль), Поль Роберъ (виконтъ де-Жоделе); г-жъ Фонтанжъ (Альманзоръ), Бара (Маделонъ), Баретта (Като) и Фьеръ (Маротта).

11 декабря возобновили ком. въ 3 д. Фейдо «Le bourgeois», («Почка», «Молодой ростокъ»), для третьей гастролы г. Брюле, игравшаго роль де-Плудинека; другiя роли играли: г.г. Делормъ, Мори, Леба, Террье, Беръ, Андре; г-жи Эвенъ, Андраль, Дюлюкъ, Жюльенъ, Медаль и др.

Старая остроумная пьеса Фейдо осмѣиваетъ доходящiя до крайностей ханжество и боязнь увлеченiй юности. Горячо любящая сына, но недалекая мать (г-жа Эвенъ), въ сообществѣ съ помѣшанной на клерикализмѣ теткой (г-жа Жюльенъ), дрожатъ надъ цѣломудрiемъ Мориса де Плудинека (г. Брюле), котораго готовятъ къ духовной карьерѣ. Пьеса является весе-

лой исторіей его паденія при помощи шикарной кокотки Этьеннетты (г-жа Андраль). Исторія осложняется тѣмъ, что Этьеннетта влюбляется въ Мориса, спасаго ее во время купанья, безкорыстно, и рискованная сцена соблазна находить себѣ въ этомъ оправданіе. Въ пьесѣ живо обрисованы, помимо главныхъ персонажей, фигуры стараго либеральнаго маркиза деля-Рошъ-Турнель (г. Мори), стараго священника (г. Леба), военнаго доктора (г. Беръ), юнаго вивера (г. Террье) и пройдохи-кутилы, притворяющагося въ угоду старымъ дамамъ ханжей, Гартелупа (г. Делормъ).

Спектакль начался пьесой «Bohémos», въ 1 д. изъ древне-греческой жизни, соч. Замаконса, репертуара театра Сарры Бернаръ. Главную роль, Богемоса, игралъ г. Эрманнъ, а другія роли—г-жа Баретта и г. Поль Роберъ.

18 декабря, для своей четвертой гастролы, г. Брюле выступилъ въ пьесѣ въ 4 д. Круассе и Леблонъ, изъ репертуара театра «Атене»— «Arsène Lupin». Въ пьесѣ играли, кромѣ гастролера въ заглавной роли, г.г. Леба, Камисъ, Делормъ, Беръ, Террье, Ролланъ, Андре, Эрманнъ; г-жи Дюлюкъ, Люкасъ, Жюльенъ, Фонтанжъ, Дарле. Медаль, Баретта и др.

Пьеса эта шла въ русскомъ переводѣ на сценѣ Спб. Малаго театра. Въ ней антитезой ловкому сыщику Гершару, коллегѣ пресловутаго Шерлока Холмса (г. Леба), противопоставляется геніальный мошенникъ и воръ— Люпенъ (г. Брюле), появляющійся на сценѣ подъ видомъ герцога де Шармераса. Перипетіямъ борьбы между двумя противниками и посвящена пьеса.

27 декабря возобновили ком. въ 3 д., Октава Мирбо — «Les affaires sont les affaires», для гастролы г. Мориса Фероди изъ театра «Com. Franç.», который выступилъ въ главной роли Исидора Леша; другія роли играли: г.г. Мори, Андре, Ролланъ, Леба, Камисъ, Делормъ; г-жи Дюксъ, Дюлюкъ и др.

Пьеса эта также уже была знакома публикѣ. Гастролеръ, г. Фероди, изображалъ французскаго «Титъ Титыча», разбогатѣвшаго, безсовѣстнаго и зазнавшагося буржуа, Исидора Леша, который глумится надъ всѣмъ, что есть свѣтлаго въ жизни, даже надъ религіей, и вѣритъ лишь въ мощь де-

негъ. Авторъ обрушился со всей силой обличенія противъ развѣвшихся и наглыхъ толстосумовъ, олицетворенныхъ въ типѣ Леша.

1 января возобновлена пьеса въ 3 д., передѣланная г. де Фероди изъ ром. Кларетти «Brichanteau»; авторъ передѣлки выступилъ, какъ гастролеръ, въ заглавной роли; другія роли играли г.г. Леба, Андре, Беръ; г-жи: Дюлюкъ, Люксъ, Шелеръ, Жюльенъ и др.

Въ этой старой пьесѣ, передѣланной изъ популярнаго романа, г. Фероди игралъ жизнерадостнаго, самодовольнаго въ 1-мъ актѣ героя, который во 2-мъ дѣйствиі переживаетъ уже глубокую драму. Артистъ, играющій эту роль, долженъ въ началѣ пьесы смѣшить публику, а затѣмъ трогать ее до слезъ, и поэтому роль эта требуетъ разносторонняго и драматическаго и комическаго дарованія отъ исполнителя. Для начала спектакля шла пьеса въ 1 д., также сочиненія г. Фероди, — *Quart de soupir*, («Четверть вздоха»), при участіи г. Ферни (Луи) и г-жи Бара.

8 января состоялось 1-е представленіе ком. въ 4 д., въ стихахъ, Жана Экара—«*Le père Lebonnard*», изъ репертуара «*Comédie Française*», въ которой въ роляхъ Лебоннарвъ, отца и матери, выступили гастролеры г. и г-жа Сильвенъ изъ театра «*Comédie Française*»; другія роли играли: г.г. Эрманнъ, Делормъ, Ролланъ; г-жи Дюлюкъ, Дюксъ, Баретта. У Лебоннара (г. Сильвенъ), разбогатѣвшаго часового мастера, добраго, благороднаго,—сынъ Роберъ (г. Эрманнъ) и дочь Жанна (г-жа Дюлюкъ). Деспотичная тщеславная мать Робера (г-жа Дюксъ) сватаетъ за сына дочь маркиза д'Эстрей, (г. Делормъ), Бланшъ (г-жа Баретта), а Жанну намѣрена выдать замужъ за графа, но Жанна любитъ взаимно доктора Андре (г. Ролланъ); союзникомъ влюбленной пары является старикъ Лебоннаръ; въ борьбу съ нимъ вступаетъ старуха-жена вмѣстѣ со своей будущей родней. Всѣ они не хотятъ простить доктору, что онъ—внѣбрачный сынъ. Въ 3-мъ дѣйствиі тихій и уступчивый старикъ выведенъ, наконецъ, изъ терпѣнія и бросаетъ въ лицо жены упрекъ, что онъ знаетъ объ ея измѣнѣ ему въ молодости съ какимъ-то графомъ и что ихъ Роберъ—также внѣбрачный сынъ. Это обезоруживаетъ старуху, и пьеса кончается благопо-

**ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,**  
**ВЪ ПОНЕДѢЛЬНИКЪ, 7-го МАРТА,**  
 артистами **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** театровъ  
 представлено будетъ:

**I.**  
**въ первый разъ:**

# КУКОЛЬНЫЙ ДОМЪ.

Драма въ 3-хъ дѣйствіяхъ, соч. Генриха Ибсена,  
 переводъ А. и П. Ганзенъ.

Декорация работы гл. декоратора г. Гейнблума.

## ДѢЙСТВУЮЩЕ:

Адвокатъ Гельмеръ . . . . . г. Лепковский.  
 Нора, его жена . . . . . г-жа Шухмина.  
 Докторъ Ранкъ . . . . . г. Бравичъ.  
 Фру Линде . . . . . г-жа Музиль.  
 Частный повѣренный Кругстадъ . . г. Худолеевъ.  
 Трое маленькихъ дѣтей четы Гель-  
 меръ . . . . . раз. арт. Новикова,  
 Еремьяна,  
 Ярославцева.  
 Анна-Марія, нянька . . . . . г-жа Русецкая.  
 Служанка въ домѣ Гельмеръ . . . г-жа Хлюстиана.  
 Посыльный . . . . . экст. Галинь.

Дѣйствіе происходитъ въ квартирѣ четы Гельмеръ.

Постановка очередного режиссера И. Н. Худолева.

## II.

## ЛИТЕРАТУРА.

Ком. въ 1-мъ дѣйствіи, соч. А. Шницлера, перев. И. Х.

## УЧАСТВУЮЩЕ:

Маргарита . . . . . г-жа Седовская 2.  
 Клеменсъ . . . . . г. Левинъ.  
 Гильбертъ . . . . . г. Климовъ.

, **Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч**



лучно. Для начала спектакля шла въ 1-й разъ новая одноактная пьеса Дюнора—«Le strapotin», при участіи г. Террье (Марсель) и г-жи Люси Гено (Діана).

15 января, для второй гастролі четы Сильвенъ, играли «Электру» Софокла, въ стихотворной передѣлкѣ Альфреда Пуаза, впервые поставленной 4 февраля 1907 г. на сценѣ «Comédie Française». Г. Сильвенъ игралъ роль воспитателя Ореста, а г-жа Сильвенъ—Электру; въ роли Хризотемиды гастролировала г-жа Женіа; другія роли исполняли: г.г. Беръ (Орестъ), Камись (Эгистъ), Бонвалле (Пиладъ); г-жи Дюксъ (Клитемнестра) и др.

Первою пьесою спектакля шла новая комедія въ 3 д. Трарье — «Un soir» (впервые шла 18 октября 1910 г. въ «Одеонѣ»), въ которой главную роль Сабины Вилларъ исполняла гастролерша, арт. «Comédie Française» г-жа Женіа. Другія роли играли: г.г. Беръ, Ролланъ, Леба; г-жи Люкасъ, Медаль и др. Г-жа Женіа—уроженка Петербурга; будучи маленькой дѣвочкой, она играла на Михайловской сценѣ, подъ именемъ «La petite Martin», рядъ дѣтскихъ ролей и обратила, еще ребенкомъ, на себя вниманіе артиста г. Гитри, который, увидѣвъ въ дѣвочкѣ зачатки настоящаго таланта, содѣйствовалъ тому, что она получила сценическое образованіе въ Парижѣ, и по окончаніи курса въ драматическомъ классѣ мѣстной консерваторіи, сразу принята была на парижскую образцовую сцену. Фабула «Le soir» такова. Во время плаванія моряка, капитана Виллара, (г. Беръ), жена его, Сабина (г-жа Женіа), въ порывѣ мимолетнаго увлеченія, отдалась нѣкоему Шамбалю (г. Ролланъ), который является, затѣмъ, въ домъ мужа, и сватается къ дочери Виллара отъ перваго брака, Антуанетты (г-жа Люкасъ). Страсть Сабины и Шамбаля запылала снова, она назначаетъ любовнику свиданіе и оба рѣшаютъ бѣжать; но вскорѣ въ Сабинѣ происходитъ мучительная внутренняя борьба, она во всемъ признается мужу и требуетъ отъ Шамбаля покинуть ихъ домъ навсегда. Мужъ прощаетъ Сабинѣ, которая рѣшаетъ всю себя посвятить счастью своей падчерицы.

#### ФРАНЦУЗСКАЯ ТРУППА.

22 января, для второй гастролы г-жи Женіа, состоялось первое представление пьесы въ 3 д. академика Брие «Simone» (шла впервые 13-го апрѣля 1907 г. на сценѣ «Com. Fg.»), въ которой гастролерша исполняла главную роль; другія роли играли: г.г. Мори (Эдуардъ де-Сержакъ), Камись, Беръ, Эрманнъ, Леба, Андре, Поль Роберъ; г-жи Шелеръ, Медаль и др.

Герой пьесы, де-Сержакъ (г. Мори) убилъ изъ ревности жену, заставъ ее au flagrant délict со своимъ другомъ. Преступленіе было объяснено случайностью и скрыто. Де-Сержакъ живетъ съ отцомъ (г. Беръ) и дочерью, Симоной (г-жа Женіа); въ любви къ ней онъ хочетъ забыть и искупить свою вину. Онъ рисуетъ дочери умершую мать святой и безупречной. Симона любитъ и любима. Но отецъ жениха (г. Эрманнъ) Минье (г. Поль Роберъ) узнаетъ тайну и бракъ разстраивается. Примирителемъ является дѣдъ Симоны (г. Леба), благодаря которому все кончается къ общему благополучію.

Для начала спектакля шла, при участіи гастролерши въ роли принцессы, новая пьеса въ 1 д., въ стихахъ, Ривуара, изъ репертуара «Com. Fg.» «Il était une bergère»; другія роли играли: г. Бонвалле (пастухъ) и г-жа Фонтанжъ (пастушка). Принцесса, силою имѣющагося у нея талисмана, влюбляетъ въ себя пастуха. Его страсть къ принцессѣ пастушка принимаетъ сначала за припадокъ безумія, но когда тотъ признается въ измѣнѣ, впадаетъ въ отчаяніе. Принцесса, тронутая ея горемъ, силою того-же талисмана возвращаетъ пастушкѣ ея пастуха.

29 января состоялась гастроль артистки театра «Com. Fg.» г-жи Сесиль Сорель и артиста г. Жанвье. Шла впервые пьеса Бертонъ изъ репертуара «Com. Fg.», — «La rencontre», въ которой гастролеры исполняли роли: г-жа Сорель—Камиллы де-Лансе, а г. Жанвье — Теодора Канюше; другія роли играли: г.г. Мори, Эрманнъ, Андре; г-жи Андраль и Дево.

Пьеса рисуетъ неравный бракъ. Богатый адвокатъ Серваль (г. Мори), вышедшій изъ народа, искренній, благородный, талантливый, женился на аристократкѣ Рене (г-жа Андраль), пустой, лживой, не любящей мужа и вышедшей за него замужъ по расчету. Онъ любитъ подругу жены, вдову

Камиллу до Лансе (г-жа Сорель) и любимъ ею взаимно, но оба борются со своей страстью. Однажды ночью Камилла видитъ, какъ Рене впустила къ себѣ въ спальню, въ отсутствіе мужа, любовника (г. Эрманнъ); когда внезапно возвращается Серваль, Камилла, желая спасти подругу, пытается задержать любимаго челоѣка; объясненіе приводитъ къ тому, что оба забываются въ страстномъ порывѣ, и Серваль идетъ въ комнату Камиллы послѣ обмѣна поцѣлуями. Пьеса кончается разводомъ Рене съ мужемъ, который женится на Камиллѣ. Г. Жанвье игралъ комическую роль друга Серваля, робкаго некрасиваго ученаго—юриста Канюше, прибѣгающаго при объясненіи въ любви къ латинскому языку, который ему знакомъ лучше, чѣмъ французскій.

5 февраля возобновили ком. въ 4 д., въ стихахъ, академика Эмиля Ожье—«L'avanturière», для второй гастролі г-жи Сорель и г. Жанвье, выступившихъ въ роляхъ Клоринды и Аннибала, и для первой гастролі артиста «Com. Fr.» г. Альберта Ламберъ (сына), игравшаго роль Фабриціа; другія роли исполняли: г.г. Беръ, Бонвалее, Камись, Перре и г-жа Дюлюкъ.

Пьеса Ожье принадлежитъ къ числу старыхъ, но до сихъ поръ не сходящихъ съ репертуара, въ виду эффектности положеній и благодарности ролей. Дѣйствіе происходитъ въ Падуѣ, въ XVI в. и лица пьесы являются въ живописныхъ костюмахъ той эпохи. Старикъ Монтепраде (г. Беръ) увлекся авантюристкой, испанской артисткой, Клориндой, и ради нея готовъ пожертвовать своими дѣтьми, сыномъ Фабриціемъ (г. Ламберъ) и дочерью Целіей (г-жа Дюлюкъ). Г. Жанвье играетъ роль Аннибала, бродяги, брата Клоринды.

Для начала спектакля шла новая двухактная комедія Куртелена и Вольфа, изъ репертуара театра «de la Renaissance»—«La Cruche», при участіи г.г. Делорма (Лавернье), Террье (Лоріанъ), г-жъ Люкасъ (Марго), Шелеръ (Камилла), Дюроше (Урсула), Дево (Аврелія) и др.

12 февраля поставили «Ромео и Джульетту», Шекспира, въ передѣлкѣ Жоржа Лефевра, для второй гастролі. въ роли Ромео, г-на Ламбера (сына) и для первой гастролі, въ роли Джульетты», г-жи Пьера, артистки «Com.

## НѢМЕЦКІЯ ГАСТРОЛИ ТРУППЫ Ф. БОКА.

Franç.»; другія роли играли: г.г. Делормъ (герцогъ Вероны), Камись (Монтекки), Леба (Капулетти), Беръ (монахъ Лоренца), Эрманнъ (Меркуціо), Мори (Бенволио), Ролланъ (Тибальдъ), Бонвалле (Парись); г-жи Шелеръ (синьора Капулетти), Жюльенъ (кормилица).

17 февраля впервые поставили ком. въ 3 д., Берштейна—«Le voleur», для гастролы Генриетты Роджерсъ; бывшей въ прошломъ году въ постоянномъ составѣ труппы Михайловскаго театра и игравшей драматическія роли. Гастролерша исполнила главную женскую роль пьесы—г-жи Вуазенъ, которая обкрадываетъ свою подругу, чтобы имѣть деньги на наряды и заставляеть влюбленнаго въ нее Фернанда Лагардъ принять вину на себя; мужъ, въ сильно драматической сценѣ 2-го акта, узнаеть всю правду. Другія роли играли: г.г. Мори (мужъ), Леба (Лагардъ отецъ), Беръ (Замбу), Эрмоннъ (Фернандъ Лагардъ), Брюно (Фирмень) и г-жа Дюлюкъ (Изабелла Лагардъ); для начала спектакля шла впервые ком. въ 1 д. Геннекена—«Fatal Zéro», при участіи г.г. Делормъ (Дюбуа), Ферни (Дюранъ), г-жи Шелеръ (Зефирина) и Медаль (Франсуаза).

Этими пьесами сезонъ и закончился 20 февраля 1911 г.

## НѢМЕЦКІЯ ГАСТРОЛИ ТРУППЫ Ф. БОКА.

Л. ВАСИЛЕВСКАГО.



ЖЕ добрыхъ два десятка лѣтъ каждый годъ, Великимъ постомъ, приѣзжаетъ въ Петербургъ на гастроли нѣмецкая труппа подъ управленіемъ талантливаго и энергичнаго организатора, Филиппа Бока. Смѣняя постоянную французскую труппу въ Михайловскомъ театрѣ, эти ежегодныя нѣмецкія гастроли являются какъ бы коррективомъ къ постоянному характеру этой послѣдней: они снимають съ казенныхъ театровъ упрекъ въ исключительномъ покровительствѣ французской драмѣ и расширяють сферу интереса, проявляемаго нами къ иностранной драмѣ вообще.

Покуда русская драматургія и русское искусство сцены ходило на помочахъ, искало на Западѣ образцовъ и руководства, иностранный театръ въ Петербургѣ находилъ себѣ полное оправданіе и *raison d'être*, но по мѣрѣ того какъ нашъ театръ становился на свои собственныя ноги, въ качествѣ искусства самостоятельнаго и мощнаго, систематически и неизбѣжно падалъ у насъ интересъ къ театру на иностранномъ языкѣ вообще, къ гастролямъ нѣмецкой драмы въ частности.

Вмѣстѣ съ этимъ естественно понижался и художественный уровень этихъ гастролей,—явленіе, присущее и нашей постоянной французской труппѣ. Паденіе же художественнаго уровня въ свою очередь понижало интересъ и уменьшало сборы; получался, такимъ образомъ, заколдованный кругъ, сплетеніе причинъ и слѣдствій, гдѣ первыя трудно было отличить отъ вторыхъ.

Гастроли труппы Ф. Бока въ послѣднія шесть—семь лѣтъ очень явственно переживаютъ такой постепенный упадокъ. Несмотря на весьма короткую продолжительность сезона—за вычетомъ времени, когда спектакли у насъ запрещены, великопостный сезонъ обнимаетъ всего четыре недѣли—Филиппъ Бокъ въ прежніе годы, извѣстные нѣнѣшнимъ театрамъ больше по наслышкѣ, умѣлъ все-же подбирать на такой короткій срокъ очень сильныя, частью даже первоклассныя, труппы.

Еще нѣсколько лѣтъ тому назадъ съ его труппой пріѣзжалъ, сначала на весь постъ, а потомъ только на вторую его половину, г. Адольфъ Клейнъ, великолѣпный, необычайно разнообразный и гибкій актеръ; вотъ уже два года, какъ артистъ, ставъ во главѣ нѣмецкаго театра въ Лодзи, не находитъ для себя въ труппѣ Ф. Бока сколько-нибудь достойнаго замѣстителя.

Исчезли съ петербургскаго горизонта и плохо замѣщены также превосходная комическая старуха г-жа Агнеса Вернеръ, живописный и темпераментный любовникъ Г. Бѣтхеръ, очаровательная *ingénue* г-жа Паула Мюллеръ; послѣдніе года три—четыре назадъ она своимъ исполненіемъ Пиппы («*Und Pippa tanzt*» Гауптмана) доказала свою способность къ подлинному, серьезному творчеству.

Исчезла также, среди многихъ другихъ, мелькнувшая въ прошломъ году, во второй половинѣ сезона, г-жа Армштедтъ; это—великолѣпное комедійное дарованіе очень большого захвата.

Таковы первые пришедшіе въ голову примѣры, притомъ только изъ ближайшаго прошлаго. Если бы даже эти уходы крупныхъ силъ изъ гастрольной труппы замѣщались равноцѣнными имъ, то объ этомъ все же нельзя было бы не пожалѣть: устойчивость состава труппы и «осѣдлость» ея элементовъ этимъ существенно нарушались бы. Значеніе же этой осѣдлости ясно само собой: примѣры Императорскихъ и московскаго Художественнаго театровъ слишкомъ убѣдительны для того, чтобы цѣнность этого условія требовала подтвержденій.

Организаторскій талантъ Филиппа Бока въ томъ именно и сказывался что для кратковременныхъ гастролей въ чужой столицѣ онъ умѣлъ всюду—въ Берлинѣ и Вѣнѣ, въ Мюнхенѣ и Дрезденѣ—подыскать прочное и стойкое ядро труппы, что избавляло спектакли отъ характера случайной антрепризы.

Если эта прочность ядра вывѣтрилась отъ времени, то другое достоинство Боковскихъ спектаклей, тщательная сыгранность и подготовленность, сохраняетъ свою силу и въ настоящее время.

Дыханіемъ многовѣковой и солидной культуры вѣетъ отъ каждой гастрольной пьесы, отъ изученія ролей каждымъ исполнителемъ и общаго тона, отъ тщательной отдѣлки деталей, превосходно наложеннаго діалога и педантичной, чисто-нѣмецкой, добросовѣстности. Въ этомъ отношеніи многому должны поучиться у нихъ наши актеры, при томъ далеко не одни только участники «разъѣздныхъ» гастрольныхъ труппъ, но и члены многихъ постоянныхъ театровъ.

Стройность исполненія, живой и ровный темпъ игры, отличное изученіе ролей и превосходная читка дѣлаютъ то, что даже совсѣмъ незначительныя пустынкія пьесы, которыя изъ году въ годъ занимаютъ все большую часть репертуара, смотрятся у нихъ безъ скуки, зачастую даже съ нѣкоторымъ удовольствіемъ.

Они умѣютъ *обмануть* зрителя, придавъ пьесѣ не только интересъ, но и внѣшнюю значительность.

Другое дѣло, слѣдуетъ ли обманывать зрителя и, подобно искусному повару въ ресторанѣ, придавать кажущійся вкусъ и пикантность блюду, завѣдомо непригодному. Здѣсь мы приходимъ къ вопросу о репертуарѣ Боковскихъ спектаклей,—пункту, со всѣхъ сторонъ широко открытому справедливымъ упрекамъ критики.

Единственный доводъ, который можно было бы привести въ оправданіе этого репертуара, легковѣснаго и безсодержательнаго—это доводъ объ оскудѣніи нѣмецкой драматургіи вообще. Хорошихъ новыхъ драмъ почти нѣтъ, и недаромъ берлинскія газеты въ истекшемъ сезонѣ жаловались и возмущались заполненіемъ нѣмецкихъ сценъ иностранными авторами.

Дѣйствительно, нѣмецкіе авторы оставались тамъ только на афишахъ классическихъ театровъ и театровъ легкаго жанра, на сценахъ же современной драмы и комедіи рѣшительно преобладали норвежцы, французскіе, русскіе и англичане.

Но и принимая этотъ единственный доводъ, нельзя не осудить въ Боковскомъ репертуарѣ чрезмѣрнаго обилія полукомедій—полуфарсовъ, налагающихъ свою фізіономію на цѣлый сезонъ и не ищущихъ ничего болѣе, кромѣ возбужденія самаго элементарнаго «пищеварительнаго» смѣха.

Винна, правда, и на публикѣ также: не только на драму или трагедію, но и на комедію серьезную и волнующую публика просто не хочетъ идти, а посмотрѣть необременительный трехъактный водевиль собирается охотно, и незамысловатымъ «трюкамъ» удовлетворенно аплодируетъ.

Постепенный упадокъ переживаютъ нѣмецкія гастроли и въ смыслѣ репертуара, но здѣсь мы откажемся отъ сравненій съ прошлыми годами и останемся въ предѣлахъ нынѣшнихъ великопостныхъ спектаклей.

---

Неудаченъ былъ въ этомъ смыслѣ уже первый спектакль сезона. Для открытія спектаклей поставили двѣ пьесы Родериха Бенедикса, одноактную комедію «Die Dienstboten» и четырехъактную «Der Störenfried». Спектакль

поставленъ былъ въ память столѣтія со дня рожденія Бенедикса (род. въ 1811 г., ум. въ 1873 г.).—чествованіе, которому нельзя не подивиться.

Родерихъ Бенедиксъ—вовсе не такая крупная величина нѣмецкой драматургіи, чтобы оправдать специальный, въ его честь, юбилейный спектакль, и ужъ во всякомъ случаѣ онъ не имѣетъ права на такое чествованіе за предѣлами своей родины.

Наконецъ, если ужъ чествовать, то не этими пьесами, далеко не лучшими у юбиляра, а чѣмъ нибудь такимъ, что могло бы возбудить интересъ къ автору въ русской публикѣ, съ нимъ почти незнакомой.

Комедіи «Der Störenfried» около пятидесяти лѣтъ; за это время ея фабула—разладъ, грозившій семьѣ подъ вліяніемъ сварливой и чванной тещи—успѣла износиться до лохмотьевъ. Стерлись за полвѣка, потеряли всякую оригинальность и персонажи комедіи и ея сценическія положенія. Единственный интересъ спектакля заключался въ г-жѣ Блейбтрей, съ тонкимъ и сочнымъ юморомъ изобразившей тайную совѣтницу Зеефельдъ, ту самую тещу, которая своей спѣсью и причудами чуть было не разрушила семейное счастье своей дочери и ея мужа.

Дальнѣйшіе спектакли показали во весь ростъ незаурядный талантъ этой артистки. Другіе исполнители—д-ръ Якоби, г-жа Войводе и Лоренцъ и знакомые по прошлымъ сценамъ гг. Базиль и Ланда только подыгрывали этой «тещѣ», уменьшая ощущеніе скуки.

Одноактная пьеска «Die Dienstboten» того же автора уже лучше и живѣе. Это—лишенная фабулы, непритязательная картинка изъ быта и нравовъ прислуги въ богатомъ домѣ. Мелкія ссоры, интриги и легкій флиртъ набросаны здѣсь умѣлой рукой, а великолѣпный жанръ кучера, созданный талантливымъ г. Маттеесъ, сверкаетъ блесками настоящей художественности.

Пропуская покуда единственную серьезную постановку сезона, трагикомедію Г. Гауптмана «Die Katten»,—о ней ниже—перейдемъ къ дальнѣйшимъ спектаклямъ въ порядкѣ ихъ постановки.



Г—ЖА САДОВСКАЯ (АЗБЕСТОВА), Г. ПРАВДИНЪ (ЧЕРПАТОВЪ) И Г—ЖА ЛЕВШИНА (АГНІЯ.)  
„ЖУЛИКЪ“, ПЬЕСА И. ПОТАПЕНКО НА СЦЕНЪ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Слѣдующей новинкой были трехъактная комедія Германа Бара «Die Kinder» и одноактный драматическій этюдъ Гуго фонъ-Гоффманнсталя «Der Tod und der Tod».

Германъ Баръ—одинъ изъ самыхъ «театральныхъ» драматурговъ современной Австріи и одинъ изъ самыхъ яркихъ его представителей. Но, задумывая пьесу, онъ исходитъ какъ будто не изъ какого-либо общечеловѣческаго замысла, а изъ спеціально-театральной задачи.

Если у этой послѣдней случайно оказывается и общелитературная цѣнность, то изъ подъ его пера выходитъ «Мастеръ», пьеса съ значительной и волнующей идейной основой; если же этого нѣтъ, то получается «Звѣзда», пьеса насквозь пропитанная театральщиной и эффектами.

Предшествовавшая «Дѣтямъ» комедія «Концертъ» оказалась—тоже какъ бы случайно неглубокимъ, но хлесткимъ фельетономъ, бичующимъ лицемѣріе современной морали; наконецъ, «Дѣти» вышли уже окончательно лишеннымъ типичности, замысловатымъ анекдотомъ съ неправдоподобной необъяснимой фавулой и безконечнымъ кружевомъ діалоговъ, иногда мѣткихъ и остроумныхъ, но въ цѣломъ утомляющихъ и растянутыхъ.

Анна, дочь профессора Шарицера, и Конрадъ, сынъ графа Фрейна, любятъ другъ-друга. Но профессоръ запрещаетъ имъ думать о бракѣ, ибо Конрадъ—плодъ измѣны покойной жены графа съ нимъ, Шарицеромъ. Казалось бы—на лицо кровосмѣшеніе, и бракъ молодыхъ людей невозможенъ, но вѣнскій анекдотистъ придумалъ выходъ: Анна оказывается тоже плодомъ измѣны—она дочь покойной жены Шарицера и графа.

Отцы, такимъ образомъ, еще въ юности поквитались и дѣти могутъ повѣнчаться спокойно.

Не будь здѣсь превосходной, строго выдержанной фигуры профессора въ исполненіи г. Маттееса и эпизодическихъ персонажей стараго слуги и швейцара, тоже прижитаго внѣ брака (отлично играютъ гг. Гизеке и Ванка), комедія Бара не имѣла бы и того скромнаго успѣха, какой ей у насъ достался.

Этюдъ Гоффманнсталя, года четыре назадъ шедшій на русскомъ языкѣ въ театрѣ «Стиль», принадлежитъ къ циклу «Kleine Dramen in Versen». Это—красивая элегическая картина на вѣчную тему о смерти и о неумѣни людей и встрѣтитъ ее съ достоинствомъ и использовать ярко и цѣлостно всѣ мгновенія до ея прихода.

Вопреки шаблону, смерть здѣсь символизируется въ видѣ скорбной полуобнаженной мужской фигуры; большое впечатлѣніе произвелъ въ этой роли г. Ланда величавой простотой и ясностью своей осанки и тихой мудростью своихъ рѣчей.

Напротивъ, д-ръ Якоби, вдумчивый и интеллигентный актеръ, перегрузилъ почему-то своего Клавдіо («Безумецъ») беспомощностью и слезливостью. Красиво читали стихи г. Ванка и г-жи Блейбтрей и Войводе, которые изображали призраки близкихъ, проходящихъ мимо Клавдіо передъ его смертью.

Слѣдующій спектакль составили «Sommerspuck», четырехъактная комедія Курта Кюхлера, и «Erster Klasse», Людвигъ Тома. Предѣланная изъ большого романа, комедія Кюхлера потеряла, какъ это обыкновенно бываетъ, бѣольшую часть своего психологическаго багажа и осталась въ видѣ безпретенціознаго сантиментально-шутливаго эпизода.

Въ маленькомъ университетскомъ городкѣ, опоздавъ на поѣздъ, нечаянно застряла шансонетная пѣвица Эльвира. Принятая за студентку, она изъ озорства поддерживаетъ эту ошибку, знакомится съ профессорами и студентами и вскруживаетъ всѣмъ головы. Городскія дамы въ отчаяніи, но случайно надпись на чемоданѣ Эльвиры открываетъ истину, и она, желая отомстить за рѣзкую перемѣну къ ней въ обществѣ, бросаетъ ему вызовъ: на вечерѣ у профессора она танцуетъ выразительный канканъ.

Для четырехъ актовъ здѣсь, конечно, мало содержанія, и авторъ цѣлый актъ отдалъ студенческой пирушкѣ, пѣснямъ и пр. Эти вводныя сцены смотрятся, впрочемъ, безъ скуки, а сантиментальный привкусъ, такой ощутительный въ «Старомъ Гейдельбергѣ», напр., и другихъ пьесахъ въ родѣ «Sommerspuck», здѣсь не выходитъ изъ должныхъ предѣловъ. Г-жи Блейб-

трей и Войводе, гг. Ланда, Базиль и Якоби очень мило разыграли этотъ пустячокъ.

Еще незначительнѣе забавный, правда, водевиль «Erster Klasse» Людвигъ Тома (редактора «Simplicissimus'a и автора извѣстной у насъ комедіи «Moral»). Грубоваты, но смѣшны столкновения пассажировъ въ вагонномъ купе, напоминающія по обстановкѣ и комизму водевиль А. Аверченко «Четверо» (шелъ въ Новомъ Драматическомъ театрѣ).

Въ маленькомъ-же городѣ—правда, столицѣ какого-то княжества—разыгрывается и трехъактная комедія Альфреда Шмидена «Mein erlauchter Ahnherr!» Это—пріятный безпритязательный пустячокъ о нѣкоемъ герцогѣ, написавшемъ пьесу и отдающемъ ее поставить на сцену отъ имени одного изъ своихъ подданныхъ.

Владѣтельный драматургъ скрываетъ свое авторство, чтобы не стѣснять труппу, но тайна открывается и вызываетъ рядъ комичныхъ злоключеній и интригъ, которыя съ трудомъ улаживаетъ герцогиня.

Здѣсь опять двѣ превосходныя роли сдѣланы д-ромъ Якоби и г. Маттеесъ, но для настоящаго творчества и здѣсь, конечно, нѣтъ матеріала.

Программу слѣдующаго спектакля составили одноактная, въ стилѣ рококо, пьеска Оскара Блюменталя «Der schlechte Ruf» и трехъактная комедія Франца Мольнара «Der Gardeoffizier» («Der Leibgardist»).

Венгерскій авторъ немного извѣстенъ у насъ—его причудливая пьеса «Чортъ», смѣло вводящая разновидность Мефистофеля въ современную гостиную, года три назадъ шла она у насъ на многихъ сценахъ. Въ новой комедіи сказалась страсть автора къ парадоксу, которая чувствовалась и въ «Чортѣ». Но здѣсь парадоксъ, такъ сказать, обмелѣлъ и выродился въ голое неправдоподобіе факта, сочиненность случая.

Въ «Gardeoffizier» извѣстный актеръ испытываетъ муки ревности къ женѣ; путемъ тонкихъ психологическихъ выкладокъ онъ приходитъ къ заключенію, что она собирается измѣнить ему. Томящій, зовущій къ грезамъ май убьетъ, онъ чувствуетъ, ея сопротивленіе.

нѣмецкія гастролі труппы ф. вока.

И вотъ онъ переодѣвается гвардейцемъ, искусно загримировывается и мѣняетъ походку и голосъ, предварительно убѣдивъ жену, что уѣзжаетъ на нѣсколько дней на гастролі.

Первая же атака гвардейца на жену оказывается успѣшной и подтверждаетъ всѣ его дурныя предчувствія насчетъ вѣрности жены. Когда же онъ, принявъ свой обычный обликъ, рассказываетъ объ употребленной имъ хитрости жена заявляетъ, что измѣны здѣсь не было: она съ первыхъ же словъ узнала переодѣтаго «гвардейца».

Зритель вполне вѣритъ ей: не можетъ жена не распознать маскарада очень скоро, и потому главная острота пьесы, ея центральный пунктъ пропадаетъ почти сразу.

Необходимое для роли этого мужа искусство трансформиста новый членъ гастрольной труппы г. Ленгбахъ показалъ въ полной мѣрѣ: свою походку, ростъ, манеру говорить онъ измѣнилъ чрезвычайно ловко.

Кромѣ г-жи Блейбтрей, типичной театральной «мамаши», и г. Ланда въ роли критика и друга семьи, въ спектаклѣ выступила давняя знакомая Боковской публики и давній членъ нѣмецкихъ гастролей, г-жа Тилли Вальдегъ. Артистка съ большимъ тактомъ и чувствомъ мѣры провела роль жены ревнивца, тоже актрисы.

Въ плоскости того же невысокаго и à la longue довольно однообразнаго комизма находится и пьеса Рода-Рода и Карла Рёсслера «Der Feldherrnhügel».

Въ минувшемъ сезонѣ эта пьеса, имѣющая однимъ изъ соавторовъ лучшаго изъ современныхъ нѣмецкихъ юмористовъ, обошла многія сцены Германіи и долго не сходила съ репертуара. У насъ она понравилась тоже больше всѣхъ остальныхъ гастрольныхъ спектаклей.

Здѣсь выведенъ рядъ офицеровъ маленькаго нѣмецкаго гарнизона во время юбилея полка и юбилейныхъ маневровъ.

Комическими, правда, но нисколько не злыми штрихами зарисованы и «его свѣтлость», рѣшающая «тактическія задачи» въ квартирѣ приглянувшейся ему заѣзжей иностранки, и исполнительные до глупости вахмистры, и мечтающіе объ отставкѣ и просторномъ халатѣ офицеры.

Среди огромнаго—свыше 30-ти—числа дѣйствующихъ лицъ выдѣлился г. Ленгбахъ, придавшій фигурѣ Его свѣтлости много мѣтко схваченныхъ чертъ и милого тонкаго юмора.

Совсѣмъ незначительна послѣдняя пьеса гастролей, трехъактная комедія Виктора Леона и Лео Фельда «Der grosse Name», поставленная 1-го апрѣля для закрытія сезона.

Намъ остается теперь рассмотретьъ еще «Die Ratten» Гауптмана, единственную постановку сезона, напоминающую о прежнихъ, лучшихъ временахъ Боковскихъ гастролей.

Новая трагикомедія вводитъ насъ въ циклъ задуманной авторомъ серіи городскихъ драмъ и разыгрывается «на днѣ» современнаго Берлина. Она гораздо ниже творца «Ганнеле» и «Ткачей», но теперь, когда сошли со сцены и Толстой, и Ибсенъ, и Бьернсонъ, Гауптманъ—единственный законный наслѣдникъ ихъ величія, и на наше взволнованное вниманіе имѣетъ право каждая его новая пьеса.

Но при всѣхъ своихъ недостаткахъ «Die Ratten» могли и порадовать также: на нихъ нѣтъ той грустной печати надломленности и усталости, какая лежала на предыдущей драмѣ его «Заложница короля».

Дѣйствіе всѣхъ пяти актовъ разыгрывается, какъ уже сказано, «на днѣ» большого города. Какъ крысы, какъ хищные и скверные грызуны, копошатся здѣсь маленькіе людишки, сталкиваясь лбами, вырывая другъ у друга кусокъ изо рта, всячески портя, обезцѣнивая жизнь себѣ и другъ другу.

Въ центрѣ драмы стоитъ фрау Іонъ, завѣдующая гардеробной мастерской директора театровъ; театральныя крысы подтачиваютъ красивые костюмы и бутафорію.

Фрау Іонъ—жертва материнскаго инстинкта, и эта сторона драмы выражена съ огромной силой и страстностью. Когда-то она, мучаясь своей бездѣтностью, взяла къ себѣ чужого ребенка и безумно самозабвенно привязалась къ нему. Теперь мать ребенка хочетъ взять его обратно.

Фрау Іонъ въ отчаяніи настраиваетъ противъ нея своего брата, несчастнаго полукретина, типичное дѣтище городскихъ низовъ. Братъ не знаетъ другого языка, кромѣ языка крови и попросту убиваетъ мать ребенка. Фрау Іонъ въ ужасѣ отъ преступленія, котораго она не хотѣла и не предвидѣла, выбрасывается изъ окна и умираетъ.

Въ голомъ остовѣ пьесы много нагроможденнаго, есть эта громоздкость и въ самой пьесѣ, а цѣлый актъ (третій) испорченъ мелодраматическими эффектами. Въ обрисовкѣ характеровъ не вездѣ соблюдена должная экономія средствъ и, *какъ цѣлое*, драма вообще неудачна. Но трагизмъ материнскаго инстинкта, одновременно жуткаго и благословляющаго, зиждательнаго и ведущаго къ разрушенію, выписанъ удивительно.

Въ роли фрау Іонъ г-жа Блейбтрей, до сихъ поръ выступавшая у насъ въ характерномъ и бытовомъ репертуарѣ, внезапно выросла въ большую трагическую актрису, актрису великаго страданія и крупныхъ силъ. Ея сцены отчаянія матери, у которой отнимаютъ дитя, и женщины, косвенно ставшей виновницей убійства, не забудутся надолго.

Искаженныя черты, огромныя, охваченныя нечеловѣческими муками глаза, колеблющаяся невѣрная походка—все обличало въ этой артисткѣ настоящую искру божества, неугасимое и прекрасное пламя творчества.

# МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ.

Ю. ЭНГЕЛЯ.

I.

## БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.



КОЛИЧЕСТВО спектаклей, поставленныхъ за сезонъ въ Большомъ театрѣ, въ послѣдніе годы неуклонно растеть. Въ былое время, когда Великимъ постомъ спектакли (по крайней мѣрѣ русскіе) въ Большомъ театрѣ прекращались, число ихъ за сезонъ (8 мѣсяцевъ) доходило до 165—170. Количество это поднялось до 190 и болѣе, когда запретъ съ Великаго поста былъ частично снятъ. Съ тѣхъ поръ число спектаклей увеличивается, главнымъ образомъ благодаря умноженію утренниковъ, раньше ставившихся гораздо рѣже. Въ сезонъ 1909—10, напримѣръ, на 214 спектаклей пришлось 33 утренника, т. е. 15,40%.

Тотъ же процессъ наблюдался и въ истекшемъ сезонѣ. Количество спектаклей за сезонъ поднялось до небывалой раньше цифры 219, изъ коихъ на утренники пришлось 40, т. е. 18,20%. Такое усиленное примѣненіе системы утренниковъ можно только привѣтствовать. Оно открываетъ Большой театръ тѣмъ слоямъ населенія, для которыхъ почти недоступны вечерніе спектакли вслѣдствіе расширенія абонементовъ и другихъ причинъ; оно даетъ болшую возможность двигаться и развиваться молодымъ артистическимъ силамъ; оно поднимаетъ общую дѣеспособность Большого театра. Впрочемъ, и съ этимъ поднятіемъ Большой театръ (какъ и Мариинскій въ Петербургѣ) по количеству спектаклей занимаетъ послѣднее мѣсто въ ряду сходныхъ съ нимъ по положенію европейскихъ театровъ, каковы Королевская опера въ Берлинѣ, Придворная опера въ Вѣнѣ или Grand-opéra въ Парижѣ. Объясняется это, конечно, главнымъ образомъ, необычайной продолжительностью русскихъ каникулъ.

## БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

Изъ общаго числа спектаклей (219) на долю оперы пришлось 170, т. е. 77,8%, на долю балета 49, т. е. 22,2%. Такое отношеніе (т. е. около  $\frac{3}{4}$  всего количества спектаклей на оперу, и около  $\frac{1}{4}$  на балетъ) обычно въ послѣдніе годы, но оно далеко не совпадаетъ съ тѣмъ, что происходило въ Большомъ театрѣ въ былое время. Такъ, десять лѣтъ тому назадъ, въ сезонъ 1909—10 г., на долю оперныхъ спектаклей приходилось только 58%, на балетъ же 42%. Всего за истекшій сезонъ поставлено было 26 оперъ. На каждую оперу въ среднемъ приходится такимъ образомъ 6,9 представлений. Десять лѣтъ тому назадъ (1900—1901 г.) на каждую оперу приходилось только 4,8 представлений. Репертуаръ, такимъ образомъ, сдѣлался теперь болѣе устойчивымъ, болѣе постояннымъ, чѣмъ раньше. Русскія оперы, какъ и десять лѣтъ тому назадъ, болѣе крѣпки, чѣмъ иностранныя: на каждую изъ 11 русскихъ оперъ пришлось въ истекшемъ сезонѣ 7,6 представлений, на каждую изъ 15 иностранныхъ—5,7. Такъ что, хотя количество иностранныхъ оперъ въ репертуарѣ истекшаго сезона замѣтно перевѣшивало число русскихъ, но по числу спектаклей тѣ и другія почти сравнялись (86 спектаклей иностранныхъ оперъ и 84 русскихъ).

Изъ новыхъ для Большаго театра оперъ поставлены были только «Донъ-Кихоть» Массне (16 ноября 1910 г.) и «Богема» Пуччини (19 января 1911 г.). Не стану говорить объ этихъ операхъ, ибо онѣ разобраны въ спеціальной статьѣ Ежегодника «Московскія оперныя новинки 1910—11 г.». Только первая изъ нихъ заняла постоянное мѣсто въ репертуарѣ и даже выдержала наибольшее число представлений въ сезонѣ (14); появленіе же «Богемы» имѣло случайный характеръ: она поставлена была для бенефиса хора. Давно подготовлявшаяся «Гибель боговъ» въ истекшемъ сезонѣ не успѣла и такимъ образомъ, оказалось отложеннымъ на будущій сезонъ появленіе новаго звена въ вагнеровской тетралогіи «Кольцо Нибелунговъ», съ большимъ трудомъ пробивающей себѣ путь въ Москвѣ.

Изъ русскихъ оперъ Большой театръ не поставилъ ни одной новой, да и частный оперный театръ Зимина далъ только одну («Измѣну» Ипполитова-Иванова). Явленіе это во всякомъ случаѣ печальное. Отчасти,



Г—ЖА ЛЕШКОВСКАЯ ВЪ РОЛИ АГНИИ  
(„ЖУЛИКЪ“ ПЬЕСА И. ПОТАПЕНКО)  
ИМПЕРАТОРСКІИ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.



(Г. БРАВИЧЪ ВЪ РОЛИ КАННИНГА.)  
(„ЛЮБОВЬ—ВСЕ“ СЕДЕРБЕРГА.)

въ немъ виноваты сами русскіе композиторы. Послѣ Римскаго-Корсакова въ русскомъ оперномъ творествѣ настала заминка, надо надѣяться временная,—симптомъ перерожденія, а не вырожденія.

Вслѣдъ за новымъ «Донъ-Кихотомъ» наибольшее число представлений выдержали старые столпы русскаго опернаго репертуара: «Демонъ» Рубинштейна и «Евгеній Онѣгинъ» Чайковскаго. Обѣ оперы шли по 13 разъ, въ томъ числѣ по 5 утренниковъ. Остальныя оперы по количеству спектаклей располагаются въ слѣдующемъ порядкѣ:

«Майская ночь» Римскаго-Корсакова . . . . .	11 разъ, изъ нихъ 6 утрен.
«Пиковая дама» Чайковскаго . . . . .	9 разъ.
«Садко» Римскаго-Корсакова . . . . .	8 »
«Золотой-пѣтушокъ» Римскаго-Корсакова . . . . .	8 разъ, изъ нихъ 3 утрен.
«Лакме» Делиба . . . . .	8 разъ, изъ нихъ 1 утрен.
«Фаустъ» Гуно . . . . .	8 разъ.
«Карменъ» Бизе . . . . .	7 »
«Лознгринъ» Вагнера . . . . .	7 »
«Ромео и Джульетта» Гуно . . . . .	7 »
«Жизнь за царя» Глинки . . . . .	6 разъ, изъ нихъ 1 утрен.
«Русланъ и Людмила» Глинки . . . . .	6 разъ.
«Травиата» Верди . . . . .	6 »
«Аида» Верди . . . . .	6 »
«Гугеноты» Мейербера . . . . .	6 »
«Вертеръ» Массне . . . . .	5 »
«Валькирія» Вагнера . . . . .	4 »
«Русалка» Даргомыжскаго . . . . .	4 раза, изъ нихъ 3 утрен.
«Искатели жемчуга» Бизе . . . . .	4 раза, изъ нихъ 3 утрен.

Отъ одного до трехъ разъ шли оперы: «Князь Игорь» Бородина, «Зимняя сказка» Гольдмарка, «Риголетто» Верди, «Богема» Пуччини, «Кавказскій плѣнникъ» Кюи.

Такимъ образомъ, въ репертуарѣ царилъ, какъ и въ прошломъ году, Римскій-Корсаковъ (3 оперы, 27 спектаклей), за которымъ слѣдовали: Чайковскій (2 оперы, 22 спектакля), Рубинштейнъ (1 оп., 13 спект.), Глинка

## ЧАСТНЫЕ ТЕАТРЫ.

(2 оп., 12 спект.); изъ иностранныхъ композиторовъ Массне (2 оп., 19 сп.), Верди (3 оп., 14 сп.), Вагнеръ (2 оп., 11 сп.) и др.

Нѣкоторыя оперы ставились одновременно и въ Большомъ театрѣ, и въ Солодовниковскомъ театрѣ, и въ Народномъ домѣ, т. е. на всѣхъ трехъ московскихъ оперныхъ сценахъ. Таковы: «Демонъ», «Онѣгинъ», «Пиковая дама», «Аида», «Травиата», «Риголетто», «Кармень». Если принять во вниманіе всѣ эти три театра, то на долю Римскаго-Корсакова выпадетъ больше 70 представлений, Чайковского около 70 и Верди около 45.

---

## II.

### ЧАСТНЫЕ ТЕАТРЫ.

Частная опера Зимина, твердо обосновавшаяся въ театрѣ Солодовникова, въ истекшемъ сезонѣ дѣйствовала только 7 мѣсяцевъ, что не помѣшало ея блестящимъ матеріальнымъ успѣхамъ. За это время дано было 236 спектаклей. Число это покажется особенно внушительнымъ, если вспомнить, что Большой театръ, открытый 8 мѣсяцевъ, далъ только 219 спектаклей. Такой перевѣсъ со стороны Солодовниковскаго театра объясняется двумя причинами: большимъ числомъ утренниковъ (56 за сезонъ) и тѣмъ, что спектакли ставились здѣсь и въ такіе кануны праздниковъ, когда Большой театръ былъ закрытъ. Всего у Зимина поставлено было за сезонъ 22 оперы, изъ коихъ 10 русскихъ и 12 иностранныхъ. «Паяцы» Леонковалло и «Моцартъ и Сальери» Римскаго-Корсакова ставились въ одинъ вечеръ и выдержали вмѣстѣ 8 представлений. Если устранить ихъ изъ счета, то на 9 русскихъ оперъ придутся 109 спектаклей, т. е. по 12,1; на 11 иностранныхъ 119, т. е. по 10,8.

Сезонъ у Зимина начался тремя новинками подрядъ. Это нововведеніе, предполагающее, конечно, энергичную лѣтнюю работу, на практикѣ оправдало себя, сразу давъ возможность свободно развиваться репертуару.

Новинками этими были: «Камо грядеши» Нугеса, выдержавшая наибольшее количество представлений въ сезонѣ (32), «Богема» Пуччини

(16 разъ) и «Хованщина», Мусоргскаго (18). Къ нимъ надо присоединить еще двѣ другія новыя оперы, поставленныя въ теченіе сезона: «Измѣну» Ипполитова-Иванова (4 декабря 1910 г.) и «Чио-Чио-Санъ» (Мадамъ Бѣттерфлей») Пуччини (25 янв. 1911 г.). Первая выдержала 13 представлений, вторая 20. Изъ всѣхъ этихъ оперъ, какъ и вообще изъ всѣхъ шедшихъ въ Москвѣ за истекшій сезонъ, только одна «Измѣна» увидѣла свѣтъ впервые; остальные же ставились раньше въ Россіи или за границей. Возобновлены были у Зимина «Снѣгурочка» Римскаго - Корсакова (20 представлений), «Пиковая дама» (14) и, въ концѣ сезона, «Моцартъ и Сальери» съ «Паяцами», о которыхъ сказано уже выше.

Оперы прежняго репертуара въ порядкѣ количества спектаклей располагаются такъ: «Травиата» (13, изъ нихъ 8 утренниковъ), «Майская ночь» (11, 6 утр.), «Фаустъ» (11, всѣ утренники), «Онѣгинъ» (10, 8 утр.), «Моцартъ» и «Паяцы» (8), «Мазепа» Чайковскаго (7), «Демонъ» (7, 6 утренниковъ), «Аида» (6), «Золотой пѣтушокъ» (6, 4 утр.), «Царь-плотникъ» Лорцинга (5, всѣ утренники), «Кармень» (5). Меньше пяти разъ шли: «Севильскій цирюльникъ» Россини, «Риголетто», «Самсонъ и Далила» Сень-Санса.

Въ Сергіевскомъ народномъ домѣ Попечительства о народной трезвости оперные спектакли ставились въ истекшемъ сезонѣ четыре раза въ недѣлю. Всего за сезонъ поставлено было около 30 оперъ, изъ коихъ около половины русскихъ. Точныхъ данныхъ о количествѣ спектаклей въ Народномъ домѣ у меня нѣтъ, но условія веденія опернаго дѣла здѣсь приближаются къ провинціальнымъ, и, подобно провинціи, пять спектаклей, выдержанныхъ за сезонъ одной оперой, считаются уже за хорошей успѣхъ.

Новыя вѣянія, одно время пронесшіяся было надъ Народнымъ домомъ, скоро замерли и все здѣсь осталось по прежнему, по шаблону. Впервые сдѣланъ былъ опытъ постановки оперы, не шедшей дотолѣ ни на одной русской сценѣ. Это былъ «Донъ-Кихоть» Кинцля. О немъ, какъ и о

## ЧАСТНЫЕ ТЕАТРЫ.

всѣхъ оперныхъ новинкахъ другихъ театровъ, мнѣ пришлось уже говорить въ «Ежегодникѣ», въ специальной статьѣ.

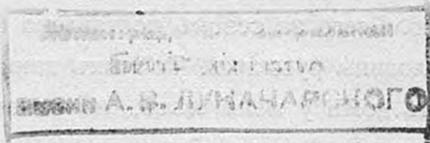
Кромѣ «Донъ-Кихота», чаще другихъ оперъ шли въ Народномъ домѣ: «Пиковая дама», «Онѣгинъ», «Сказки Гофмана», Оффенбаха, «Жизнь за Царя», «Русланъ», «Мазепа», «Марта», Флотова, «Травиата», «Фаустъ», «Дубровский» Направника, «Демонъ», «Русалка», «Карменъ» и др.

---

## ОТЪ РЕДАКЦІИ.

По независящимъ отъ редакціи обстоятельствамъ въ настоящей обзоръ сезона не вошелъ отчетъ о Московскихъ балетныхъ спектакляхъ и спектакляхъ Московскаго Малаго театра. То и другое будетъ напечатано въ выпускѣ V «Ежегодника».

Имв. 7724. 5862



---

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1911 годъ

# ЕЖЕГОДНИКА

## ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать первый годъ изданія).

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

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

Для ближайшихъ выпусковъ «Ежегодника» редакціей заготовленъ разнообразный литературно-историческій матеріалъ, изъ коего наибольшаго вниманія достойны слѣдующія статьи: Какъ возникли драматическіе курсы Императорскаго театрального училища *Н. С. Васильевой*. — Актеры-писатели. Матеріалы для біографіи *В. Н. Андреева-Бурлака* *Б. В. Варнеке*. — Эдипъ и Карамазовы *Максимиліана Волошина*. — Современный бельгійскій театръ *М. В. Веселовской*. — Шиллеръ на рус. сценѣ *К. Ѳ. Головина*. — Проекты театровъ Гваренги *В. Курбатова*. — Обольстительный талантъ (къ 50-й дѣятельности Никулиной) *П. Россіева*. — 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. Дризень.

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

## Въ Конторѣ Редакціи „Ежегодника ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ“

Имѣются въ ограниченномъ количествѣ комплекты «Ежегодника» съ сезона 1890—91 г. по сезонъ 1905—1906 г. по цѣнѣ 2 р. за экземпляръ, съ приложеніями, исключая экземпляровъ за сезоны 1898—99 г. и 1899—900 г., которые продаются по 3 р. каждый. Экземпляры за сезоны 1906—907 г. и 1907—908 г. продаются по 4 р. каждый съ приложеніями. Полный комплектъ «Ежегодника» съ 1890—91 г. по 1905—906 г. включительно, продается за 25 р. Комплекты «Ежегодника» за 1909 и 1910 г. продаются по 6 р. каждый, отдѣльные выпуски по 1 р.

## Кромѣ того имѣются въ продажѣ изданія дирекціи ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ:

*Н. Глазунова.* Алфавитный указатель рисунковъ, помѣщен. въ «Ежегодникѣ» въ первыхъ 18 вып. Ц. 75 к.

*Бар. Н. В. Дризенъ.* Стопятидесятилѣтіе Императорскихъ театровъ. Съ 6 портретами. Ц. 1 р.

*Н. Н. Евреинновъ.* «Крѣпостные актеры». Ц. 1 р.

*Лопе де Вега.* «Пастушка-Герцогиня», ком. въ 3 д., вольное переложение А. Н. Бѣжецкаго. Ц. 1 р.

*В. П. Погожева.* Столѣтіе организациі Императорскихъ Московскихъ театровъ. Книга 1 и 2. Цѣна за обѣ книги 1 р. 50 к.

*Э. Хардтъ,* Шуть Тантрисъ, драма въ 5 акт., перев. *П. Потемкина.* Ц. 1 р.

Выписывающіе непосредственно изъ конторы редакціи (Итальянская, 1) за пересылку не платятъ.