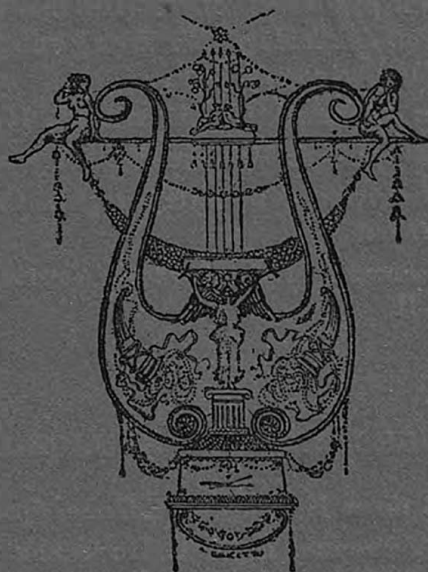


О П

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1911

ВЫПУСКЪ V



Музыкальный Театръ
Большой Цѣль
Имя А. В. Луначарскаго

Inv. 17725
5863

СОДЕРЖАНІЕ.

- Какъ возникли драматическіе курсы. Н. С. Васильевой.
Образчики театральной критики. П. Столпянскаго.
В. И. Живокини. Н. Н. Долгова.
„Маскарадъ“ М. Ю. Лермонтова въ драматической цензурѣ. С. Р.
Заграничныя письма. Письмо I. Парижскіе театры. Leopold Lacour. Перев. съ рукописи. М. Т.—Письмо II. Лондонскій театральный сезонъ. Philip. W. Sergeant. Перев. съ рукописи. К. М. Миклашевскаго.
Впечатлѣнія сезона: Александринскій театръ. Павла Россіева.
Обзоръ сезона 1910—1911 гг.: Москва. Малый театръ. Н. Эфросъ.
Новости русской театральной литературы. Обзоръ журналовъ Ю. Слонимской.
Приложеніе. Моя жизнь. Воспоминанія артистки. А. И. Шубертъ. Гл. I—II.
-

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

- К. А. Варламовъ въ роли Корчагина („Поле брани“ І. Колышко).
М. А. Ведринская (Липочка) и М. А. Потоцкая (Агнія) въ пьесѣ „Жуликъ“, И. Потапенко.
„Раздѣлъ“ А. Ѳ. Писемскаго на сценѣ Александринскаго театра.
„Завтракъ у предводителя“ И. С. Тургенева на сценѣ Александринскаго театра.
Н. Х. Рыбаковъ. (Къ ст. В. Михайловскаго. Ежег. Имп. Т. 1911 г., вып. 4).
„Донъ-Кихоть“ Масснэ на сценѣ Московскаго Большого театра (Е. А. Попелло—Давыдова въ роли Педро, Ф. И. Шаляпинъ въ роли Донъ-Кихота и В. Лосскій въ роли Санхо-Панчо).

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

Е. К. Лешковская.

„Гроза“ А. Н. Островскаго на сценѣ Московскаго Малаго театра.
(Е. И. Найденова—Катерина; К. Н. Рыбаковъ—Дикой; О. О. Садовская—Кабаниха, В. О. Масалитинова—барыня съ двумя лакеями; В. Н. Рыжова—Феклуша и Н. К. Яковлевъ—Тихонъ).

А. И. Шубертъ.

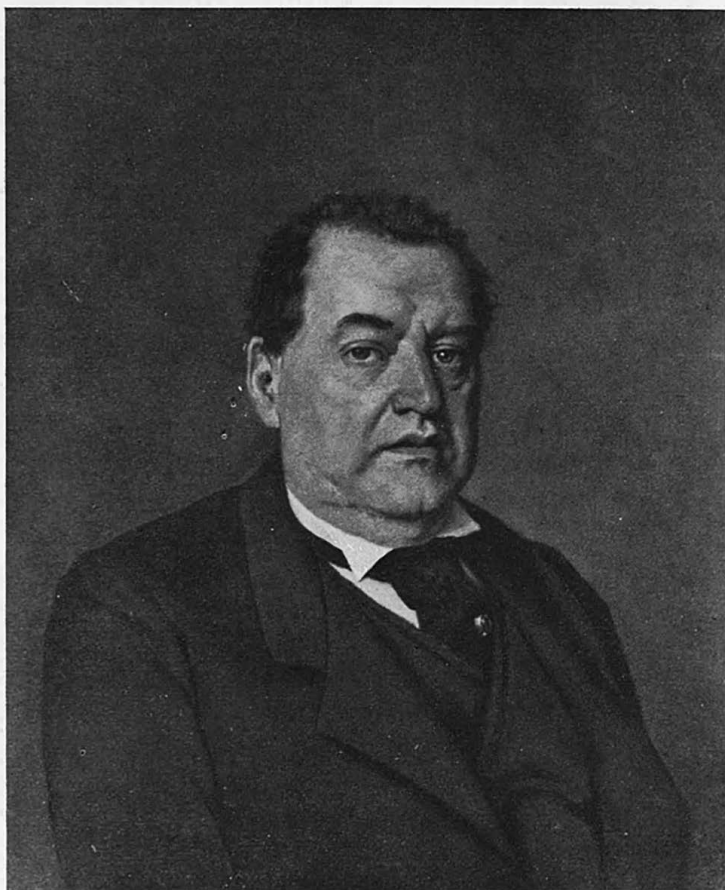
Факсимиле обложки цензурнаго экземпляра „Маскарада“ М. Ю. Лермонтова.

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

О П

5863

Журнал "Жизнь и деятельность"
БИБЛИОТЕКА
ИМЕНИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

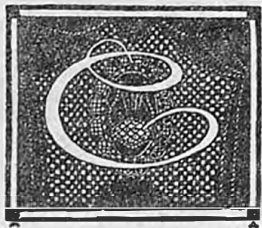


Н. Х. РЫБАКОВЪ
КЪ СТ. В. МИХАЙЛОВСКАГО „Н. Х. РЫБАКОВЪ“
(ЕЖЕГ. ИМП. Т., 1911 г., ВЫП. 4)

КАКЪ ВОЗНИКЛИ ДРАМАТИЧЕСКІЕ КУРСЫ.

(Отрывокъ изъ воспоминаній).

Н. С. ВАСИЛЬЕВОЙ.



СЦЕНИЧЕСКАЯ дѣятельность всегда манила и манитъ къ себѣ женщинъ призракомъ самостоятельности въ этой сферѣ. Но такъ ли это на самомъ дѣлѣ? Несомнѣнно, въ сферѣ искусства женщина можетъ занять равное съ мужчиной положеніе, а иногда и высшее. Но, къ сожалѣнію, это удѣлъ не многихъ, большой величины талантовъ, да и тѣмъ надо попасть въ особенно благопріятную обстановку, чтобы блестѣть ярко, подчиняя себѣ все и вся.

Женщины же средняго дарованія или же только способныя къ сценической дѣятельности, помимо таланта, должны обладать большимъ характеромъ и волею, чтобы не дать силѣ обстоятельствъ задавить себя. И вотъ почему: во всякой дѣятельности другого рода женщина можетъ имѣть увѣренность въ силѣ своихъ познаній, она можетъ доказать ихъ на дѣлѣ. Въ сценической же дѣятельности это не всегда возможно. Здѣсь все условно, случайно, все непрочно, все зависитъ отъ обстоятельствъ.

Въ былыя времена, лѣтъ 30 назадъ, женщины, поступавшія на сцену, уже съ юныхъ лѣтъ какъ-либо соприкасались со сценой: или это шло преемственно изъ рода въ родъ, или родители имѣли косвенное отношеніе къ сценѣ. Приемный отецъ Стрепетовой, напр., былъ театральнымъ парикмахеромъ. Ребенокъ росъ за кулисами въ эпоху царившихъ на сценѣ мелодрамы и трагедіи. Для изображенія сильныхъ страстей нуженъ былъ темпераментъ прежде всего, и если только онъ находился—актриса была готова; ей прощалась и неопытность, и неумѣнье держать себя на сценѣ. Патетическія мѣста пьесы искупали все. Съ этой точки зрѣнія дѣлали оцѣнку молодой актрисѣ и антрепренеры и старые актеры, безхитростно, но вдохновенно изображавшіе Велизаріевъ, Лировъ и Гамлетовъ. Актеръ-трагикъ Несчаст-

КАКЪ ВОЗНИКЛИ ДРАМАТИЧЕСКІЕ КУРСЫ.

ливцевъ въ пьесѣ Островскаго «Лѣсъ» говорить: «Бросится женщина отъ любви въ воду—актриса».

Требованія къ сценической обстановкѣ въ тѣ времена предъявлялись минимальныя. Актрисѣ достаточно было бѣлаго кисейнаго платья для изображенія «ingénue» или «невинности» и чернаго бархатнаго (бумажнаго или плисоваго, какъ тогда называли) для героинь.

Вотъ и все. При такой постановкѣ дѣла сценической успѣхъ опредѣлялся просто и справедливо; захватить публику актриса силою выражаемаго чувства—и карьера ея опредѣлялась. Какъ бы ни была сильна соперница покровительствомъ богатыхъ и высокопоставленныхъ лицъ, завоевавшая симпатію публики актриса была сильнѣе, потому что *эта публика* не давала въ обиду своихъ любимицъ. Большею частью эти «любимицы» (слово премьерша еще не существовало тогда) провинціальныя актрисы того времени были необычайно скромны, получали грошѣвое содержаніе (какъ, напр., Стрепетова), были иногда обременены семьями (какъ, напр., знаменитая Фанни Козловская) и страстно любили искусство, безъ громкихъ фразъ и безъ громкихъ словъ. Это была эпоха романтизма и на сценѣ и за кулисами. Любовь между актеромъ и актрисой кончалась большей частью бракомъ, и молодая пара начинала сперва вдвоемъ, а потомъ и съ семьей переносить тяготы кочевой артистической жизни. Быть на «содержаніи» считалось стыдомъ, да и такія актрисы, если даже интриговали, но были бездарны, не имѣли значенія къ труппѣ и утилизировались для эпизодическихъ ролей съ туалетами. Въ тѣ патріархальныя времена никакихъ газетныхъ рекламъ, никакихъ «интервью» не существовало, и съ этой стороны молодая, не имѣющая богатаго покровителя актриса могла быть спокойна: никто не затронетъ ее въ печати ради угожденія богатой бездарности; лишь публика дѣлала ей и оцѣнку и рекламу. Когда умерла вышепомянутая Фанни Козловская, студенты въ Харьковѣ несли на рукахъ ея гробъ до кладбища, а городъ поставилъ ей памятникъ. Таковую память оставила по себѣ эта актриса. Чѣмъ-то необъятно поэтичнымъ вѣетъ отъ трогательнаго образа ея. Она обожала

своего мужа, талантливаго музыканта и добраго, но довольно безпутнаго малаго, причинявшаго ей не мало горя; она безумно любила своего ребенка и, перешивая и передѣлывая для сцены свои убогія платьица, растила и холила его. Сцену она любила беззавѣтно. И все это совмѣщалось!!! Изъ театра домой, изъ дому въ театр—такъ проходила жизнь ея. Ни къ какимъ интригамъ, ни къ какимъ низостямъ не прибѣгала она для достиженія успѣха. Его дѣлалъ талантъ. Конечно, въ настоящее время, когда измѣнились условія жизни вообще и театральной въ особенности, и такой талантъ могъ бы, пожалуй, погибнуть. Не легко теперь обратить на себя вниманіе безъ газетныхъ рекламъ, безъ туалетовъ и брилліантовъ, которыми развратила публику хлынувшая на сцену наглая бездарность, желающая себѣ лишь сдѣлать рамку изъ сценической дѣятельности. Актрисы эти эфемерны, правда, но купленная реклама, восхваляя ихъ, заставляетъ публику обращать на нихъ вниманіе, и нужно много силы воли, характера, чтобы честной, талантливой актрисѣ не потеряться среди нихъ и не дать задавить себя. Одной бороться трудно, и вотъ являются защитники изъ своей же, актерской, среды, и защита эта, по большей части приводитъ къ нелегальному браку, на который въ актерской провинціальной средѣ сложился, взглядъ, къ сожалѣнію, очень легкій. Въ послѣднее время только и слышишь что о такъ называемыхъ сезонныхъ бракахъ, оканчивающихся съ закрытіемъ сезона.

Но надо знать всѣ условія и особенности театрально-провинціального быта, чтобы не очень осуждать женщинъ, попавшихъ въ такое положеніе. Когда антрепренеръ оказываетъ явное предпочтеніе той, которая имѣетъ богатые туалеты, имѣетъ на своей сторонѣ прессу, когда лучшія роли отдаются ей, болѣе молодая и талантливая глотаетъ слезы обиды, сознавая, что не въ искусствѣ и не въ талантѣ тутъ дѣло; и невольно хочется сочувствія, хочется излить свое горе, иногда и свою злость... и такимъ психологическимъ моментомъ пользуются обыкновенно мѣстные закулисные Донъ-Жуаны, въ числѣ которыхъ бываютъ и многіе антрепренеры, режиссеры и другое театральное начальство. На почвѣ сочувствія и начинаются романы

въ закулисной, провинціальной, совершенно обособленной и замкнутой въ себѣ жизни. Интересоваться чѣмъ либо, помимо ея, рѣшительно нѣтъ возможности, нѣтъ времени прежде всего. Въ погонѣ за сборами приходится ставить и репетировать все новыя и новыя пьесы, часто лишенные и сценическаго и литературнаго интереса, но газеты приносятъ свѣдѣнія, что онѣ шли въ Петербургѣ или Москвѣ, и пьесы ставятся иногда на одинъ разъ.

Преимущества прежняго времени для актера или актрисы сказывается и тутъ. Прежде не было такого обилія драматическихъ авторовъ и репертуаръ изъ года въ годъ ставили одинъ и тотъ же, такъ что артисты имѣли болѣе свободнаго времени и не были такъ завалены въ сущности неблагоприятной работой.

Конечно, Императорская сцена не можетъ идти въ сравненіе съ частной и провинціальной. Въ качествѣ казеннаго учрежденія, матеріально обеспеченнаго, она даетъ своимъ артистамъ возможность спокойно работать, даже слишкомъ спокойно, что, пожалуй, лишаетъ извѣстной нервности артистическую работу и придаетъ ей нѣкоторую академическую сухость.

Вслѣдствіе довольно ограниченаго числа постановокъ новыхъ пьесъ на Императорской сценѣ и большого персонала артистовъ, имѣющихъ уже извѣстное имя, участіе которыхъ интересно автору, молодежь невольно обрекается на бездѣйствіе, что, пожалуй, губительнѣе для нея, чѣмъ напряженная работа. Вотъ почему въ прежнія времена молодые артисты брали отпускъ въ провинцію—«обыгрываться», и это приносило имъ и дирекціи большую пользу. Молодые актеры являлись на Императорскую сцену уже не учениками, а артистами съ нѣкоторымъ опытомъ, который пріобрѣли не на глазахъ столичной публики.

Когда со сцены стали исчезать мелодрама и трагедія, и вмѣсто опредѣленныхъ типовъ, начали нарождаться туманные образы, скорѣе намѣки на типы и характеры,—непосредственнымъ талантамъ нечего было дѣлать и стали они переводиться. На сцену устремились лица, совершенно чуждыя ей, незнакомыя съ ея техникой, и то, что прежде «дѣти театра»

усваивали наглядно, шутя, требовало теперь «изученія». Отсюда возникновеніе драматическихъ школъ, въ которыя поступали уже люди съ образовательнымъ цензомъ.

Долгое время какъ въ обществѣ, такъ и среди актеровъ, существовало предубѣжденіе противъ драматической школы вообще. Приходилось слышать мнѣніе, что систематическое образованіе, школьныя упражненія—педантизмъ, который можетъ подавить талантъ актера: актеру нужно-де только «нутро», а ему не выучиться. Мнѣніе это поддерживалось примѣромъ Мочалова и Щепкина, двухъ колоссовъ сцены, никакихъ курсовъ и школъ не проходившихъ. Гёте въ своемъ «Wilhelm Meisters Lehrjahre» говоритъ: «Конечно, первое и послѣднее, начало и конецъ для актера—талантъ, но въ серединѣ между ними будетъ многого недоставать, если образованіе не сдѣлаетъ артиста такимъ, какимъ онъ долженъ быть въ искусствѣ. Это упущеніе можетъ имѣть даже большее значеніе для генія, чѣмъ для человѣка, одареннаго обыкновенными способностями, потому что первый можетъ легче попасть на ложный путь, чѣмъ второй, вслѣдствіе болѣе воспріимчивости и энергіи его силъ». Геніальные художники на сценѣ, какъ и въ другихъ сферахъ, рѣдки, и высокій уровень сценическаго искусства долженъ поддерживаться общими усиліями образованныхъ, умѣлыхъ исполнителей, подготовленныхъ школой, которая и должна поставить это себѣ главной задачей. Императорскій театръ, какъ и всякій серьезный театръ, сознающій свою могущественную воспитательную силу, помимо талантовъ, долженъ имѣть въ своемъ распоряженіи такихъ иителлигентныхъ работниковъ сцены. Безъ нихъ немыслимъ классическій репертуаръ. Когда на сценѣ Московскаго Имп. Малаго Театра началъ водворяться такъ называемый «крыловскій» репертуаръ, а на Александринскомъ театрѣ оперетка, дѣло образцовыхъ театровъ стало замѣтно клониться къ упадку. Школьное дѣло было въ полнѣйшемъ забросѣ, драматическій классъ хотя и существовалъ при балетномъ училищѣ, но скорѣе номинально. Въ Москвѣ получалъ жалованье въ качествѣ преподавателя второстепенный актеръ Колосовъ, въ Петербургѣ—нѣкій Свѣденцовъ.

Мысль о созданіи серьезной драматической школы явилась у извѣстнаго знатока и любителя театра С. А. Юрьева, переводчика многихъ классическихъ піесъ. Горячій поборникъ мысли о театрѣ, какъ о могущественномъ орудіи нравственнаго воспитанія общества и народа, С. А. Юрьевъ высоко ставилъ значеніе артиста и возмущался тѣмъ, что текущій репертуаръ умаляетъ это значеніе, низводя актера до степени гаера. Ни о какомъ воспитательномъ значеніи театра не могло быть и рѣчи при такомъ положеніи вещей. Классическій репертуаръ былъ заброшенъ, лучшія произведенія нашихъ авторовъ если и держались еще въ репертуарѣ, то только благодаря послѣднимъ могиканамъ труппы, а подавляющее большинство актеровъ довольствовалось дешевыми лаврами современныхъ піесъ, авторы которыхъ усердно фотографировали жизнь. Потребность поднятія все болѣе и болѣе падающаго уровня художественности сценическаго исполненія становилась все настойчивѣе и яснѣе. Надо было всѣми силами изыскивать способы къ улучшенію дѣла и въ числѣ этихъ способовъ вопросъ о школѣ сценическаго искусства занялъ наиболѣе видное мѣсто.

Въ Москвѣ надъ проектомъ школы работалъ С. А. Юрьевъ, а въ Петербургѣ попытка созданія драматической школы была сдѣлана Коровяковымъ въ 1883 г.

Идея такой школы нашла себѣ поддержку въ Обществѣ Любителей Сценическаго Искусства. Предсѣдателемъ этого общества былъ П. Н. Исаковъ, вице-предсѣдателемъ графъ А. А. Голенищевъ Кутузовъ, членами Комитета К. Случевскій, Д. Карапчевскій, А. Ротъ, кн. Цертелевъ и, благодаря ихъ стараніямъ, положенъ былъ первый камень основанія школы сценическаго образованія для актера.

Программа этой школы во многомъ сходилась съ проектомъ С. А. Юрьева, но Д. Д. Коровяковъ не былъ большимъ сторонникомъ чрезмѣрнаго увлеченія «теоріей» въ вопросѣ школьнаго преподаванія и главной задачей школы ставилъ обработку сценическаго матеріала: голоса, дикціи, движеній. Онъ говорилъ, что сценѣ нужны «образованные», но не «ученые» актеры. Въ составъ преподавателей этой первой школы сценическаго ис-

куства приглашены были: В. П. Острогорскій, М. И. Писаревъ, Д. А. Карпчевскій, баронъ Клодтъ, А. Бардовскій, Л. Сакетти и я.

Просуществовавъ нѣсколько лѣтъ на средства этого общества и выпустивъ видныхъ сценическихъ дѣятелей, какъ-то: Пасхалову, Ге, Корвинъ-Круковского и другихъ, школа эта уступила мѣсто открывшимся драматическимъ курсамъ при Имп. театральномъ училищѣ, гдѣ и былъ примѣненъ проектъ Юрьева, хотя и съ сокращеніемъ общеобразовательныхъ предметовъ и четырехъ-годичнаго курса на трехъ-годичный.

25-го мая Министромъ Двора, гр. Воронцовымъ-Дашковымъ утверждена инструкція драматическимъ курсамъ въ Петербургѣ и въ Москвѣ. Въ первые два года назначались занятія теоретическія и практическія, въ третьемъ году занятія исключительно практическія. Учебный годъ на курсахъ начинался 1-го сентября и продолжался до 1-го іюня. Предметы на драматическихъ курсахъ преподавались слѣдующіе:

- 1) Практика въ драматическомъ искусствѣ.
- 2) Литература русская и иностранная.
- 3) Исторія драмы и театра.
- 4) Бытовая исторія.
- 5) Французскій языкъ
- 6) Рисованіе и гримъ
- 7) Пластика и танцы.
- 8) Пѣніе сольное и хоровое.
- 9) Фехтованіе и военные приемы.

Кромѣ того, на драматическихъ курсахъ преподавалась «Церковная исторія».

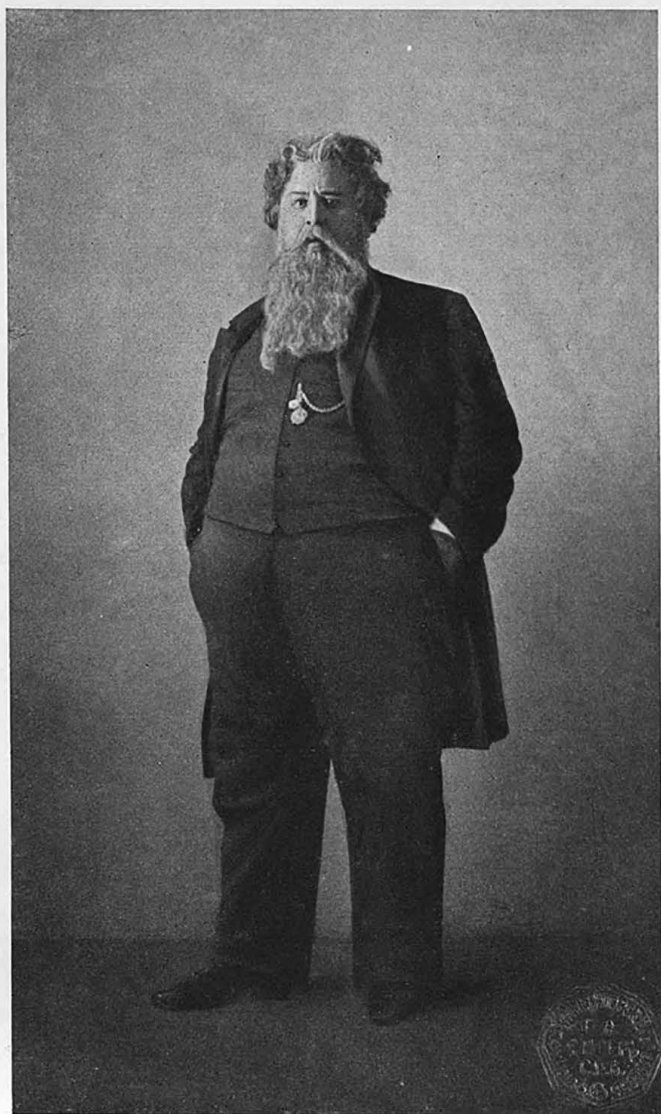
Обученіе драматическому искусству было поручено В. Н. Давыдову, М. П. Писареву, Н. Ф. Сазонову и мнѣ.

При поступленіи учащіеся могли выбирать себѣ преподавателей, но переходъ отъ одного преподавателя къ другимъ допускался лишь въ исключительныхъ случаяхъ при обоюдномъ согласіи преподавателей, заявляемомъ ими въ конференціи.

На драматическіе курсы принимались русскіе подданные всѣхъ сословій христіанскихъ вѣроисповѣданій: ученики не моложе 17-ти, а ученицы не моложе 16-ти лѣтъ. Плата за ученіе полагалась 100 р. въ годъ, причемъ для перваго года она распредѣлялась слѣдующимъ образомъ: за первое полугодіе 25 р., за 2-е—75 р. Въ слѣдующіе года платилось по 50 р. за полугодіе. Такое распредѣленіе сдѣлано было въ виду того, что лица, поступившія на драматическіе курсы и не оказавшія въ теченіе четырехъ мѣсяцевъ достаточныхъ способностей, увольнялись изъ училища ¹⁾).

Пріемъ учащихся бывалъ каждый годъ передъ началомъ курса. Прошенія принимались съ 15-го по 30-е августа, причемъ къ прошенію прилагались: 1) аттестатъ того учебнаго заведенія, гдѣ желающіе поступить на курсы обучались; 2) метрическое свидѣтельство; 3) свидѣтельство о поведеніи отъ полиціи или отъ того учебнаго заведенія, гдѣ они воспитывались. Сверхъ того, несовершеннолѣтніе обязаны были представить отъ родителей или опекуновъ засвидѣтельствованное согласіе на поступленіе на драматическіе курсы. Лица, окончившія курсъ среднихъ учебныхъ заведеній, принимались на драм. курсы безъ экзамена; окончившіе курсы 5 классовъ гимназій—по провѣрочнымъ испытаніямъ. Наконецъ, по экзамену, установленному конференціей училища, принимались лица хотя и не прошедшія гимназическаго курса, но обнаружившія несомнѣнныя способности къ драматическому искусству, доказанныя спеціальными испытаніями. Впослѣдствіи эти лица, кромѣ выпускнаго экзамена, должны были, однако, сдать экзаменъ въ объемѣ курса общеобразовательныхъ предметовъ, положеннаго для балетнаго отдѣленія. Для опредѣленія пригодности къ сценѣ

¹⁾ Этотъ пунктъ устава драм. курсовъ приводилъ иногда преподавателя въ большое затрудненіе. Не желая увлекать молодежь безплодными надеждами на славу и на успѣхъ (о которомъ, разумѣется, мечтали всѣ), приходилось сурово и непреклонно объявлять имъ о ихъ неспособности къ сценѣ, если она рѣзко выражалась. Обиженные и оскорбленные самолюбія устремлялись тогда въ частныя школы, которыя широко открывали имъ двери и отуманивали и убаюкивали ихъ самолюбіе въ продолженіе трехъ лѣтъ, беря за это, конечно, изрядную плату. Въ результатѣ множество загубленныхъ людей, не пригодныхъ уже ни къ какой дѣятельности.



К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ КОРЧАГИНА
„ПОЛЕ БРАНИ“ I. КОЛЫШКО НА СЦЕН
АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

поступавшіе на драматическіе курсы подвергались спеціальному испытанію, производимому конференціей училища, въ составъ которой входили: преподаватели курсовъ, режиссеръ русской драматической труппы, инспекторъ и почетные члены.

Въ концѣ учебнаго года назначались экзамены по всѣмъ предметамъ, проходимымъ на курсахъ, и ставились отмѣтки, которыя принимались во вниманіе при выводѣ общаго балла. На основаніи этого балла производился переводъ учащихся съ одного курса на другой, присуждались аттестаты и свидѣтельства. Лицамъ, окончившимъ драматическіе курсы съ аттестатомъ, присваивалось званіе некласснаго художника, а получившимъ свидѣтельство объ окончаніи курсовъ это званіе давалось только по истеченіи трехлѣтней службы на сценѣ Имп. театровъ. Тѣмъ и другимъ по поступленію на сцену Имп. театровъ зачислялись въ дѣйствительную службу и два года занятій на курсахъ, что сокращало срокъ для полученія пенсіи за 20 лѣтъ.

Не могу не вспомнить съ сердечнымъ умиленіемъ о первыхъ годахъ моего преподаванія какъ въ частной, Коровяковской, такъ и въ Императорской школѣ. Дѣло было новое, интересное и въ него вкладывалось много энергіи какъ со стороны учащихся, такъ и со стороны учащихся. Какъ благоговѣнно воспринимали послѣдніе раскрывавшіеся передъ ними тайны искусства. Правда, приходилось иногда охлаждать горячія головы, желавшія играть героинь во что бы то ни стало и не имѣвшихъ для этого достаточныхъ физическихъ данныхъ. Но надо правду сказать, что стремленіе блеснуть внѣшностью, костюмомъ не было главнымъ двигателемъ въ данномъ случаѣ... Нравились именно роли Маріи Стюартъ, Орлеанской дѣвы, и многія ученицы этого времени нашли свою дорогу, занимая видное мѣсто въ провинціи и на частныхъ сценахъ, какъ, напр., Миронова, Пасхалова и др. Настъ, преподавателей сценическаго искусства, не стѣсняли программой преподаванія. Мы могли вести его *ad libitum*. Но, не сговариваясь въ системѣ преподаванія, В. Н. Давыдовъ, М. И. Писаревъ и я вели классы почти въ одинаковомъ направленіи.

Первый курсъ занятій состоялъ исключительно изъ чтенія прозы и стиховъ, гексаметра и басенъ. На второмъ курсѣ разучивались сцены и монологи изъ піесъ, причемъ главною задачею класса было преподаваніе приемовъ, какъ обращаться съ порученной ролью, указаніе какъ должно относиться къ воспроизведенію извѣстнаго образа, разъясненіе его существенныхъ признаковъ и его соотношеній къ другимъ лицамъ піесы. На третьемъ курсѣ роли проходились въ полномъ объемѣ и, по мѣрѣ возможности, исполнялись цѣлыя піесы или акты изъ нихъ въ гримѣ и въ костюмахъ.

Н. Ф. Сазоновъ держался нѣсколько иного метода, приближаясь манерой преподаванія къ парижской консерваторіи, основанной главнымъ образомъ на преемственности традицій *Comédie Française*. Преподаватель парижской консерваторіи, выбравъ роль, подходящую ближе къ способностямъ ученика, начинаетъ «съ голоса» учить будущаго артиста и доводитъ свою работу до совершенства. Ученикъ играетъ роль Тартюфа или Армана Дюваль, точь въ точь копируя «создателя» этой роли на большой сценѣ— *Comédie Française*, *Odéon* или *Gymnase*. Но разумѣется, кромѣ школьной роли молодой артистъ ничего не умѣетъ играть. Не надо забывать, что во Франціи искусство чтенія очень распространено. Оно введено во всѣ городскія училища и въ консерваторію поступаетъ матеріалъ, относительно хорошо подготовленный.

У насъ же преподаваніе выразительнаго чтенія не особенно давно включено въ программы учебныхъ заведеній.

Извѣстный писатель П. Д. Боборыкинъ въ одной изъ своихъ лекцій объ искусствѣ чтенія справедливо замѣчаетъ, что у насъ едва ли не всего рѣзче сказывается контрастъ между общей развитостью молодыхъ дѣвушекъ и ихъ неумѣlostью не только художественно, а просто толково и пріятно читать стихи и прозу.

Поэтому, прежде чѣмъ давать ученикамъ отвѣтственные роли въ драмахъ и комедіяхъ, надо научить ихъ читать «толково и пріятно», чего мы и добивались на первомъ курсѣ.

Въ нынѣшнія школы, преимущественно частныя, замѣчается приливъ элемента совсѣмъ нежелательнаго и для сцены безполезнаго. Дамы, желающія блистать своею внѣшностью на сценѣ, безъ намека на способность къ ней, дамы, не знающія куда дѣвать себя отъ скуки, неврастеники, ищущіе «переживаній», «настроеній», «перевоплощеній», но не желающіе посѣщать ни 1-го курса выразительнаго чтенія, ни класса *maintien*, ни фехтованія—словомъ никакихъ. Идеалы ихъ въ искусствѣ уже не «Марія Стюартъ» и не «Орлеанская дѣва», а *роковыя* «Женщина съ моря», «Гедда Габлеръ» и т. п. Самостоятельной работы проявить онѣ въ этихъ роляхъ не въ состояніи и все сводится къ подражанію той или другой видѣнной актрисѣ. Такіе типы совершенно не пригодны къ сценѣ, да обыкновенно, испытавъ неуспѣхъ въ одной изъ излюбленныхъ ролей, онѣ отпадаютъ отъ нея.

Между тѣмъ, теперь то сцена и нуждается особенно въ образованныхъ и разумныхъ дѣтеляхъ.

Въ настоящемъ репертуарѣ такъ много отводится мѣста лицамъ эпизодическимъ, что, и не играя 1-хъ ролей, то есть такъ называемыхъ героинь, можно найти себѣ интересную работу. Но для этого, прежде всего, нужно любить искусство, а не себя въ искусствѣ, и находить наслажденіе въ самой работѣ, такъ сказать, въ процессѣ творчества, а не въ аплодисментахъ часто неразборчивой толпы и не въ похвалахъ иногда не безпристрастной критики.

ОБРАЗЧИКИ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ.

(Изъ прошлаго русскаго театра).

П. СТОЛПЯНСКАГО.

I.



Въ запискѣ Оаддея Булгарина, представленной имъ въ 1826 году черезъ А. Н. Потапова графу Бенкендорфу, есть любопытное указаніе на существовавшую въ то время цензуру театральныхъ представлений. Возникновеніе этой цензуры Булгаринъ объясняетъ очень просто ¹⁾:

«Князь Шаховской, овладѣвшій (по дружбѣ съ графомъ Милорадо-«вичемъ) репертуаромъ, представляетъ однѣ свои піесы, изъ которыхъ «множество дурныхъ, и главныя роли роздаетъ своимъ питомцамъ и во-«обще состоящимъ подъ его покровительствомъ актрисамъ и актерамъ. «Журналы заговорили объ этомъ и князь Шаховской достигнулъ того, что «запрещено писать не только о піесахъ, представляемыхъ на театрѣ, но «даже объ игрѣ актеровъ».

Объясненіе Булгарина было очень просто, но неправдоподобно. Театральная цензура была вовсе не специфическимъ русскимъ изобрѣтеніемъ; на Западѣ въ то время, т. е. въ 20-хъ—30-хъ годахъ прошлаго столѣтія, дѣла обстояли еще хуже.

Такъ, «въ Мадридѣ, въ 1821 году запрещено было кричать во время «представленія, изъяслять неудовольствіе на игру актеровъ, чтобы не ли-«шить ихъ бодрости, требовать повторенія арій, вызывать актеровъ подъ «опасеніемъ пени или употребленія въ работу, *даже на галерахъ* ²⁾; въ «то же самое время «Брюссельскій магистратъ для поддержанія порядка

¹⁾ «Русская Старина» 1900 г., томъ 103, стр. 583.

²⁾ «Сѣверная Пчела» 1826 г., № 116.

«издалъ регламентъ, въ которомъ воспрещается свистать, шикать «при появленіи на сценѣ актера, который *получилъ отъ дирекціи позво-
«леніе играть на сценѣ»*¹⁾, и наконецъ «до 1831 года въ Берлинѣ было
«запрещено писать въ журналахъ критики на новыя піесы *прежде трехъ
«первыхъ представленій*²⁾».

Уже изъ этихъ примѣровъ видно, что на запрещеніе критиковать театральныя представленія въ петербургскихъ журналахъ вліяла не одна близость князя Шаховского къ петербургскому военному губернатору графу Милорадовичу.

Но если Булгаринъ и ошибался въ объясненіи причины бывшихъ цензурныхъ строгостей, то его доводы о необходимости разрѣшить печатаніе театральныхъ рецензій очень любопытны и заслуживаютъ тѣмъ болѣе вниманія, что просимое имъ разрѣшеніе послѣдовало очень скоро.

Булгаринъ считалъ театръ и театральныя рецензіи тѣмъ громоотводомъ, помощью котораго можно было отвлечь вниманіе публики отъ болѣе серьезныхъ политическихъ вопросовъ.

«Главное дѣло состоитъ въ томъ», говорилъ Булгаринъ въ вышецитируемой запискѣ³⁾, «чтобы для всѣхъ вообще имѣть какую-нибудь одну «общую маловажную цѣль, напримѣръ, театръ, который у насъ долженъ «замѣнить сужденіе о камерахъ и министрахъ. Въ нашихъ столицахъ, «кромѣ театровъ, нѣтъ никакихъ публичныхъ увеселеній. Этотъ предметъ занимаетъ всѣ состоянія. Помѣщаемыя въ журналахъ статьи о театрѣ «служатъ пищею для всеобщихъ разговоровъ въ чертогахъ знатныхъ, въ «казармахъ и въ гостинномъ дворѣ».

Указавъ далѣе на главные правила для писанія театральныхъ рецензій, Булгаринъ заканчиваетъ свои разсужденія слѣдующимъ образомъ:

«Я потому столько распространился о театрѣ, что почитаю это весьма «важнымъ дѣломъ къ успокоенію умовъ и водворенію въ публикѣ довѣ-

¹⁾ «Сѣверная Пчела» 1826 г., № 85.

²⁾ «Сѣверная Пчела» 1831 г., № 19.

³⁾ «Русская Старина» 1910 г., томъ 103, ст. 584.

«ренности къ правительству, ибо знаю всѣхъ литераторовъ и публику, съ «которой ежедневно бесѣдую, знаю въ точности, какое неудовольствіе «произвело сіе запрещеніе въ умахъ пылкаго юношества и даже людей «степенныхъ, любящихъ справедливость».

Очевидно, представленіе Булгарина подѣйствовало,—театральныя рецензіи уже въ 1828 году сдѣлались необходимою принадлежностью «Сѣверной Пчелы», но надо полагать, что, получивъ разрѣшеніе на помѣщеніе рецензій и обладая даже какъ бы привилегіей—въ другихъ органахъ печати рецензіи начали появляться гораздо позже—Булгаринъ былъ предупрежденъ, что онъ долженъ стремиться къ имъ же самимъ указанной цѣли.

Такимъ образомъ, на театральныя рецензіи «Сѣверной Пчелы» приходится взглянуть гораздо серьезнѣе и онѣ заслуживаютъ вниманія изслѣдователя Николаевской эпохи. Но есть и еще одно обстоятельство.

На Булгарина мы смотримъ въ большинствѣ случаевъ очень просто: мы считаемъ его агентомъ Бенкендорфа или III отдѣленія и думаемъ, что этою фразою все сказано. Но, къ сожалѣнію, Булгаринъ былъ не только агентомъ. Булгаринъ очень рельефно охарактеризовалъ самого себя почти въ концѣ своей дѣятельности, въ 1851 году. Въ одной изъ своихъ «Журнальной Всякой Всячины» онъ пишетъ про себя ¹⁾:

«Я не дерзнулъ взять на себя такого важнаго званія (рыцаря) и по-
«ступилъ къ избранной мною дамѣ въ званіе *оруженосца* или *конюшен-
«наго*. Моя дама—прекрасная, преумная, любитъ забавы, новости, добрая,
«великодушная, благодѣтельная... но дѣлать нечего, надо высказать....
«немножко капризна, какъ всѣ красавицы и почти всѣ умницы. Вы хо-
«тите знать, кто такова моя дама, правильнѣе моя госпожа, изъ какого
«званія и какой фамиліи. Все объяснится однимъ словомъ: это публика».

Да, дѣйствительно, Булгаринъ былъ оруженосцемъ, конюшеннымъ публики, массы обыкновеннаго, ординарнаго обывателя. Въ этомъ и заключалась тайна успѣха Булгарина: онъ служилъ, забавлялъ, но не училъ

¹⁾ «Сѣверная Пчела» 1851. № 82.

читателя: онъ умѣлъ подмѣчать общее настроеніе, общее желаніе и излагалъ его въ такой формѣ, которая была вполне доступна большинству. Булгаринъ былъ врагомъ всякихъ «новыхъ словъ», но и большинство людей всегда враждебно относится къ «этимъ новымъ словамъ» и провозвѣстники «этихъ новыхъ словъ» только своимъ мученичествомъ могутъ превратить эти слова въ плоть и кровь, сдѣлать ихъ достояніемъ большинства.

Что Булгаринъ и «Сѣверная Пчела» пользовались успѣхомъ и выдающимся, объ этомъ свидѣлствуютъ такіе люди, какъ Никитенко, Я. Гротъ, П. Плетневъ, которые никогда не были политическими и литературными друзьями Булгарина. Такъ Никитенко, въ своемъ дневникѣ, во время путешествія по Петербургскому учебному округу, подъ 22 іюля 1834 года, заноситъ слѣдующія строчки ¹⁾:

«Вечеромъ былъ приглашенъ на балъ къ одному изъ здѣшнихъ по-четныхъ чиновниковъ: дамы танцевали съ ужимками, а кавалеры всѣ «очень необразованные, ничего не читаютъ, кромѣ «Сѣверной Пчелы», въ «которую вѣрують, какъ въ *священное писаніе*. Когда ее цитируютъ — «должно умолкнуть всякое противорѣчіе».

Не менѣе характерное мѣсто найдемъ и въ перепискѣ Я. Грота, который пишетъ Плетневу слѣдующее ²⁾:

«Кастренъ (изслѣдователь Финляндіи и Сѣвера Россіи) рассказывалъ, «что гдѣ бы онъ ни былъ, даже у самоѣдовъ, въ Обдорскѣ и Березовѣ, самый извѣстный писатель—Булгаринъ. «Сѣверная Пчела» всюду. Сочиненія его «совершенно изодраны отъ чтенія, всѣ испещрены отмѣтками противъ «мѣстъ, которыя особенно нравятся. Эти мѣста многіе знаютъ наизусть. «Наблюденія эти Кастренъ сдѣлалъ особенно надъ священниками, которые «въ Булгаринѣ хвалятъ легкость и то, что онъ пишетъ, что ни попало».

Эти три обстоятельства: экстраординарность разрѣшенія помѣщать рецензіи, характеръ самихъ рецензій и распространенность «Сѣверной

¹⁾ «Дневникъ Никитенко», изданіе 1904 г., томъ 1, стр. 248.

²⁾ Переписка Я. Грота и П. Плетнева, томъ II, стр. 252.

Пчелы» заставляетъ еще серьезнѣе взглянуть на заинтересовавшую насъ тему. Анализируя рецензіи «Сѣверной Пчелы», мы, такимъ образомъ, можемъ прослѣдить не только взглядъ правительственныхъ сферъ, но и взглядъ большинства петербургскаго общества. До сихъ поръ мы, выражаясь театральнымъ жаргономъ, занимались главнымъ образомъ первыми сюжетами, какъ въ самой исторіи, такъ и въ исторіи литературы, въ исторіи театра, оставляя безъ особаго вниманія толпу,—сѣрое, однообразное по внѣшнему виду, большинство. Но вѣдь герой и толпа далеко не одно и тоже.

II.

Просматривая рецензіи «Сѣверной Пчелы» за періодъ 1828—1854 годовъ, мы найдемъ подъ ними рядъ различныхъ подписей, начиная съ М. Я—въ, про котораго писали:

«Михайло Яковлевъ безъ спора
«Достоинъ всякой похвалы,
«Гроза бутылокъ и актеровъ
«И трутень «Сѣверной Пчелы»¹⁾

вплоть до Р. З., т. е. Рафаила Зотова, автора «Таинственнаго Монаха», съ скромною гордостью заявлявшаго въ 1851 году: «это — наша 108 пьеса, разыгрываемая на здѣшнихъ сценахъ»²⁾. Но, когда начнемъ анализировать эти рецензіи, сравнивать ихъ одну съ другою, невольно обратимъ вниманіе на замѣчательное между ними сходство: всѣ онѣ писаны какъ будто однимъ и тѣмъ же лицомъ, въ нихъ находимъ однѣ и тѣ же мысли, одни и тѣ же мнѣнія, чуть ли даже не одинаковыя выраженія. Личность авторовъ,—несмотря на то, что между ними были вполне не сходные характеры, какъ, напримѣръ, Михаилъ Яковлевъ и Федоръ Кони—совершенно пропадаетъ: редакторскій карандашъ Булгарина проводитъ рѣзко нивелирующую линію. Поэтому мы можемъ разсматривать эти рецензіи совер-

¹⁾ Щукинскій сборникъ, т. IV, стр. 286.

²⁾ «Сѣверная Пчела» 1851 г. № 105.



М. А. ВЕДРИНСКАЯ (ЛИПОЧКА) И М. А. ПОТОЦКАЯ (АГНІЯ).
„ЖУЛИКЪ“ И. ПОТАПЕНКО НА СЦЕНѢ
АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

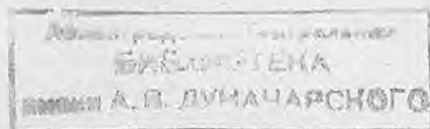
шенно безотносительно ихъ авторовъ, не припоминая хотя бы даже вкратцѣ ихъ біографіи. Предъ нами является не М. Я—въ, ни Р. З., ни кто либо другой, а рецензентъ «Сѣверной Пчелы». Вообще надо замѣтить, что едва ли найдется въ нашей литературѣ другой примѣръ такого обезличиванія авторовъ, подведенія газетнаго матеріала подъ одинъ общій видъ, какъ это было въ «Сѣверной Пчелѣ». Выработанъ былъ разъ навсегда трафаретъ и достойная чета — Николай Гречъ и Ѳаддей Булгаринъ — пользовались имъ во все время ихъ долгой литературной дѣятельности. И эта черта дѣятельности редакторовъ «Сѣверной Пчелы» зависѣла не только отъ личныхъ ихъ свойствъ: отъ нежеланія выдвигать индивидуальности, отъ вражды ко всему оригинальному, молодому, сильному; нѣтъ, въ этомъ надо видѣть и политическій характеръ: дисциплинировали читателя, приучали его мыслить къ извѣстному шаблону, а вѣдь и капля, падая за каплею, долбитъ камень...

Обращаясь къ нашей темѣ, можно выразить увѣренность, что театральныя рецензіи, появляясь чуть ли не каждую недѣлю, въ продолженіе 30 лѣтъ, должны были произвести свое вліяніе на читающую публику.

Механизмъ рецензій, введенный Булгаринымъ, приблизительно, съ тридцатыхъ годовъ прошлаго столѣтія, былъ слѣдующій: ежегодно, на второй или третьей недѣлѣ Великаго поста, въ «Сѣверной Пчелѣ» появлялся фельетонъ (замѣтимъ въ скобкахъ, что въ 1849 году въ «Сѣверной Пчелѣ» были напечатаны слѣдующія, характерныя по тому времени, строки ¹¹⁾: «съ 1849 года нѣтъ фельетона въ «Сѣверной Пчелѣ», а есть «Пчелка», «которая будетъ летать и кружиться на опредѣленномъ для нея поприщѣ, «жужжать про всякія были и небылицы»—вліяніе французской революціи 1848 года отразилось и здѣсь, вѣдь фельетонъ былъ созданіе французовъ), такъ вотъ появлялся фельетонъ или пчелка подъ общимъ заглавіемъ «Годовой Обзоръ театральныхъ дѣйствій» ¹²⁾).

¹¹⁾ «Сѣверная Пчела» 1849 г. № 5.

¹²⁾ Смотри «Сѣверную Пчелу» 1835 г. № 219; 1840 г. № 75; 1843 г. № 52; 1844 г. № 50; 1845 г. № 53, 1846 г. № 50; 1847 г. № 37; 1849 г. № 59; 1850 г. № 64; 1851 г. № 59; 1854 г. № 96.



Обыкновенно этот обзор начинался слѣдующимъ абзацемъ ¹³⁾:

«Мы всегда начинаемъ нашъ годовой обзоръ съ Русской Труппы ¹⁴⁾. «Несмотря на превосходство Италіанской, Французской и балетной, Русская составляетъ основу нашей народной славы въ драматически литературномъ отношеніи. Всѣ прочіе театры составляютъ предметъ роскоши, «Русская же—необходимость, близкую нашему сердцу».

Этотъ лейтъ-мотивъ варіировался различнымъ образомъ, но сущность оставалась одна и та же,—правда, въ другихъ мѣстахъ своей газеты Булгаринъ помѣщалъ и такіе возгласы ¹⁵⁾:

«Скажите по совѣсти, что было бы, еслибъ у насъ не было французскаго театра? Конечно, мы также вкусно ѣли и пили, также бы спали, «но душѣ и уму не доставало бы многого!»...

Или даже допускалъ сожалѣнія, вродѣ слѣдующаго ¹⁶⁾:

«Въ блистательной столицѣ могущественной Имперіи нѣтъ Италіанской Оперы, такъ сказать, жемчужины Европейской образованности!»

Но все это были только отступленія, и въ своихъ годовыхъ отчетахъ Булгаринъ или его сотрудники повторяли мысль, что русская сцена, русскій театръ для насъ необходимъ выражали радость, что прогрессъ этого театра замѣтенъ.

«Театръ, безспорно, есть одно изъ пріятнѣйшихъ увеселеній всякаго образованнаго общества»—писалось въ 1851 году ¹⁷⁾,—«страсть къ театру, «видимо, развивается во всѣхъ сословіяхъ петербургскаго общества. Дѣйствительно, мудрено придумать что-нибудь *пріятнѣе* и *невиннѣе* театральныхъ зрѣлищъ. Карты, пирушки, пикники, катанія,—все влечетъ за собою разнаго рода вредныя послѣдствія, но театръ соединяетъ пріятное «и полезное». И далѣе ¹⁸⁾: «въ послѣднее время любовь къ сценическимъ

¹³⁾ Правописаніе—съ большой буквы—подлинника.

¹⁴⁾ «Сѣверная Пчела» 1851 г. № 59.

¹⁵⁾ «Сѣверная Пчела» 1843 г. № 107.

¹⁶⁾ «Сѣверная Пчела» 1848 г. № 5.

¹⁷⁾ «Сѣверная Пчела» 1851 г. № 48.

¹⁸⁾ «Сѣверная Пчела» 1851 г. № 81.

«зрѣлищамъ до такой степени распространилась въ Россіи, что во многихъ «даже отдаленныхъ губерніяхъ Россіи ¹⁹⁾ театръ сдѣлался потребностью: «составились труппы актеровъ, разыгрывающихъ піесы по своимъ силамъ, «и эти представленія сокращаютъ теперь въ провинціи длинные зимніе «вечера, посвященные прежде исключительно картамъ».

Такимъ образомъ, въ предисловіи къ ежегодному обзору театровъ изъ года въ годъ повторялась одна и таже мысль — о необходимости и важности русскаго театра. Но послѣдній разсматривался почти исключительно, какъ «пріятнѣйшее» удовольствіе, или увеселеніе; театръ долженъ былъ сокращать длинные зимніе вечера, посвященные картамъ. Въ этомъ то и заключалась разница взглядовъ Булгарина и молодой школы литераторовъ, которую онъ презрительно величалъ «натуральной» и во главѣ которой стоялъ Бѣлинскій. вмѣсто предъявляемыхъ Бѣлинскимъ серьезныхъ требованій къ театру, вмѣсто утвержденія, что театръ долженъ быть школою, доказывалось, что театръ только «удовольствіе», только «развлеченіе», и уже въ крайнихъ случаяхъ допускалось, что театръ можетъ и «поучать», но ни въ какомъ случаѣ «учить». И большинство, конечно, проникалось не взглядами Бѣлинскаго, которые были для большинства далеко не по плечу, да и къ тому же излагались слишкомъ серьезно и

¹⁹⁾ Считаемъ здѣсь умѣстнымъ извлечь слѣдующую справку о количествѣ театровъ въ Россіи въ началѣ царствованія Николая I. (Смотри «Сѣверная Пчела» 1829 г. № 23). Въ Россійской Имперіи находятся 23 театра, а именно: 13 русскихъ, 5 нѣмецкихъ, 2 французскихъ и 1 польскій; въ С.-Петербургѣ—русскій, нѣмецкій, французскій и италіанскій; нѣмецкіе въ Митавѣ, Ревелѣ, Ригѣ и Кронштадтѣ; польскій въ Кіевѣ, русскіе въ Москвѣ, Воронежѣ, Казани, Калугѣ, Костромѣ, Нижнемъ Новгородѣ, Орлѣ, Псковѣ, Рязани, Саратовѣ, Тулѣ, Харьковѣ; второй италіанскій въ Одессѣ. Временные театры были въ Ярославлѣ, Рыбинскѣ, Енисейскѣ. Представленія въ театрѣ давались: 1 разъ въ недѣлю въ Псковѣ и Саратовѣ. 2 раза въ недѣлю въ Казани, Калугѣ, Кронштадтѣ, Тулѣ; 3 раза—въ Нижнемъ Новогородѣ, Одессѣ и Орлѣ (театръ графа Каменскаго) и Рязани; 4 раза—въ Воронежѣ; 5 разъ въ Кіевѣ и Харьковѣ, Начинались представленія: въ 5½ часовъ вечера въ Калугѣ, въ 6 час. веч. въ Кіевѣ, Кронштадтѣ, въ 6¼ ч. веч. въ Казани, Одессѣ, Рязани; въ 7 ч. веч. въ Харьковѣ, въ 7¼ ч. въ Воронежѣ. Въ остальныхъ пунктахъ начало представленій не указано.

пространно; большинство подхватывало афоризмы Булгарина, къ тому же они были и патріотичны и народны. А «народность», конечно, правильно понимаемая, какъ это не разъ разъяснялось офиціозными писателями, стояла во главѣ тогдашней политики.

Послѣ такого вступленія въ ежегодныхъ обзорахъ слѣдовала статистика: указывалось, когда начались и закончились театральныя представленія, сколько ихъ было числомъ, сколько давалось новыхъ піесъ; далѣе приводились и сокращенныя названія вновь поставленныхъ піесъ съ очень характерною оцѣнкою ихъ, примѣрно въ слѣдующемъ родѣ: «Полууспѣхъ, давалась 2 раза». «Блистательнѣйшій успѣхъ, давалась 17 разъ». «Полный провалъ, 1 разъ».

Обзоръ даже не дѣлалъ и попытки анализировать, объяснить, что произошло за истекшій годъ. Онъ являлся просто на просто хорошимъ бухгалтерскимъ отчетомъ и, конечно, не могъ пробуждать въ читателѣ зловредныхъ мыслей, которыя, безспорно, появлялись при чтеніи Бѣлинскаго; зато, прочитавъ такой отчетъ, обыватель былъ въ полной увѣренности, что онъ вполне ознакомился съ положеніемъ дѣлъ и, кромѣ того, могъ высказать нѣсколько общихъ мѣстъ. А въ этомъ только и нуждался обыватель.

Кромѣ годовыхъ обзоровъ, помѣщались текущія рецензіи. Онѣ были «обыкновенныя» и «боевыя», если такъ можно выразиться.

Авторомъ послѣднихъ обыкновенно былъ самъ Ѳаддей Булгаринъ и помѣщалъ ихъ въ своемъ субботнемъ фельетонѣ «Журнальныя Всякія Всячины» или же въ своихъ «Замѣткахъ, выпискахъ, корреспонденціяхъ, Ѳ. Б.». Эти замѣтки писались или передъ бенефисомъ или передъ первыми представленіями.

Тонъ предбенифисной замѣтки въ большинствѣ случаевъ благожелательный, замѣтки передъ первыми представленіями обыкновенно выражали, если не прямую увѣренность, то во всякомъ случаѣ сильную надежду, что новая піеса явится украшеніемъ русской сцены, вплететъ лишній лавръ въ вѣнокъ автора. И только въ рѣдкихъ случаяхъ, когда авторъ принадле-

жалъ къ ненавистной Булгарину натуральной школѣ или актеръ-бенефициантъ чѣмъ нибудь прогнѣвилъ Булгарина, послѣдній выпускалъ свое жало.

Очень рѣдко самъ Булгаринъ помѣщалъ подробные разборы, въ этихъ случаяхъ дѣло шло о такихъ выдающихся событіяхъ русской сцены того времени, какъ постановка «Ревизора», «Рука Всевышняго Отечество спасла» и т. п.

Обыкновенныя рецензіи помѣщались черезъ недѣлю, много двѣ послѣ перваго представленія, когда впечатлѣніе еще не успѣло сгладиться, и онѣ то должны были служить для читающей публики тѣмъ критеріемъ, которымъ можно и должно было руководиться.

III.

Трафаретъ для обыкновенныхъ театральныхъ рецензій былъ слѣдующій: въ заголовкѣ рецензіи выписать полностью названіе піесъ, шедшихъ въ разсматриваемый бенефисъ или въ очередной спектакль, затѣмъ разсказать вкратцѣ содержаніе піесы; далѣе нужно было указать источникъ, откуда заимствована піеса, есть ли она оригинальное произведеніе, переводъ, передѣлка. При этомъ особенное вниманіе обращалось на заглавіе въ афишѣ, и горе тому автору, который хотѣлъ переводную или передѣланную піесу выдать за свою собственную, рецензентъ «Сѣверной Пчелы» обладалъ достаточнымъ запасомъ сарказма и при разборѣ писалъ вродѣ слѣдующихъ строкъ:

«Очень милъ... но по долгу званія на насъ лежитъ тяжелая «обязанность разочаровать автора, и мы должны сказать ему по секрету, «что онъ напрасно считаетъ себя сочинителемъ, это просто переводъ до-«вольно стараго французскаго водевиля «L'oncle rival» ²⁰⁾).

Относительно собственно критической части рецензій «Сѣверной Пчелы» можно указать на слѣдующія характерныя черты.

Общепризнанные авторитеты и особенно иностранной литературы «Сѣверная Пчела» никогда не стремилась поколебать, наоборотъ, она и

²⁰⁾ «Сѣверная Пчела» 1836 г. № 222.

съ своей стороны поддерживала этотъ общепризнанный авторитетъ. Такъ, напимѣръ, разбирая трагедію Шиллера «Коварство и Любовь», рецензентъ писалъ ²¹⁾:

«Не взирая на дурной переводъ, трагедія имѣла полный успѣхъ. Мрачный геній Шиллера извлекъ изъ двухъ крайностей природы человѣческой — «добродѣтели и злодѣйства — самыя рѣзкія черты и составилъ изъ нихъ «характеры для своей трагедіи, украсивъ оную всѣми цвѣтами возвышеннаго краснорѣчія и логики въ противоположность съ софизмами и простыми изліяніями сердца. Великій писатель достигъ своей цѣли: онъ, «такъ сказать, играетъ душою зрителя и возбуждаетъ въ немъ всѣ ощущенія, всѣ впечатлѣнія, которыя только можно привести въ движеніе. «Противники романтизма возставали противъ этой піесы, но мы, напротивъ того, восхищаясь изящнымъ во всѣхъ родахъ, почитаемъ сіе произведеніе Шиллера въ числѣ лучшихъ плодовъ всѣхъ литературъ».

Но такія обширныя замѣтки были довольно рѣдки. Разбирая произведеніе корифеевъ западной литературы, «Сѣверная Пчела» бывала обыкновенно лаконична и отзывы ея носили безапелляціонный характеръ. Такъ, напимѣръ, про «Вильгельма Теля» Шиллера говорилось ²²⁾: «заслужилъ единоголасный и блестяшій вызовъ черезъ публику»; про «Школу Злословія» Шеридана ²³⁾: «она переведена на русскій языкъ лѣтъ за 35 передъ «симъ и съ того времени играется у насъ съ успѣхомъ и принимается «публикою съ удовольствіемъ»; про «Школу женщинъ» Мольера ²⁴⁾: «не смотря на свои 175 лѣтъ, она до сихъ поръ насъ плѣняетъ».

Но если по существу піесы говорилось сравнительно немного и главнымъ образомъ общими мѣстами, то за то переводныя піесы позволяли рецензенту порадоваться успѣхамъ переводовъ («Русскій переводъ насъ «порадовалъ, онъ очень хорошъ и написанъ стихами подлинника, по окон-

²¹⁾ «Сѣверная Пчела» 1828 г. № 12.

²²⁾ «Сѣверная Пчела» 1830 г. № 8.

²³⁾ «Сѣверная Пчела» 1828 г. № 68.

²⁴⁾ «Сѣверная Пчела» 1833 г. № 137.

«чаніи піесы публика вызвала переводчика» ²⁵⁾), указать, что произведенія выдающихся иностранных писателей служат хорошею школою для русских актеровъ («Мы думаемъ, что комедіи Мольера въ хорошихъ переводахъ, тщательно, добросовѣстно, со всей любовью къ искусству обставленные, могли бы принести пользу нашимъ молодымъ артистамъ. Съ Мольеромъ было бы надъ чѣмъ поработать» ²⁶⁾).

Разсматривая рецензіи «Сѣверной Пчелы» относительно произведений корифеевъ западной литературы, мы невольно должны обратить вниманіе на одну характерную сторону рецензій «Сѣверной Пчелы»; эта сторона особенно рельефно выразится, если мы прослѣдимъ отзывы «Сѣверной Пчелы» о «Гамлетѣ» Шекспира и припомнимъ работы В. Бѣлинскаго.

«Сѣверная Пчела» неоднократно писала о «Гамлетѣ» ²⁷⁾. Въ этихъ рецензіяхъ указывалось, что «у насъ на Руси улыбнулось необыкновенное «счастіе «Гамлету» Шекспира. Въ 1828 году вышелъ переводъ г. Вронченко; «этотъ переводъ, особенно для своего времени, весьма замѣчательный, «остался однакожъ почти незамѣченнымъ. Въ 1837 году вышелъ другой «переводъ, сдѣланный ловкою рукою Н. А. Полеваго, имѣвшій въ виду «ключительно сценическое произведеніе знаменитой трагедіи Шекспира. «Н. А. Полевой вполнѣ достигъ своей цѣли, переводъ его имѣлъ огромный «успѣхъ на обѣихъ столичныхъ сценахъ и во всѣхъ провинціальныхъ «театрахъ; многіе стихи, многія выраженія его перевода взошли въ пословицу. Нынѣ (въ 1844 году) появился новый переводъ «Гамлета», сдѣланный въ Харьковѣ г. А. Коненбергомъ». Далѣе допускались такіе выраженія: «*Излишне говорить* о самой піесѣ, которая по особенному стеченію обстоятельствъ сдѣлалась у насъ *столь народною* піесою, какъ у англичанъ, потому что, когда бы ни давали ее, всегда найдутся зрители». Но

²⁵⁾ «Сѣверная Пчела» 1829 г. № 18 отзывъ о переводѣ П. Г. Ободовскаго трагедіи Шиллера „Донъ-Карлосъ“.

²⁶⁾ «Сѣверная Пчела» 1842 г. № 15 — отзывъ о постановкѣ комедіи Мольера «Тартюфъ».

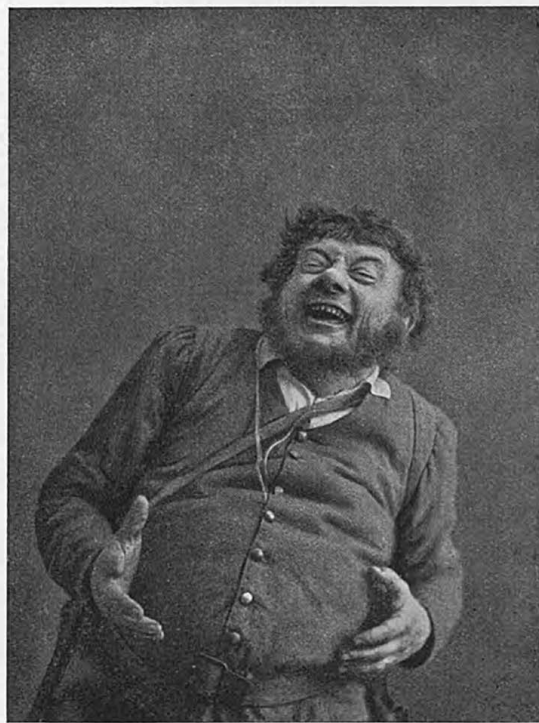
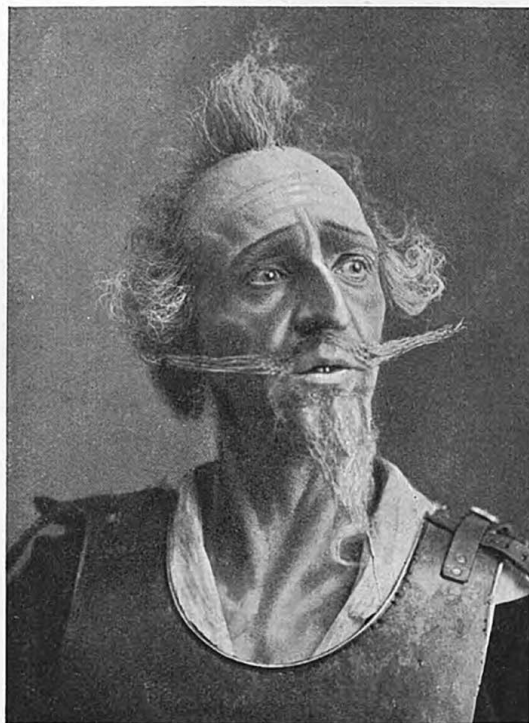
²⁷⁾ Намъ удалось отмѣтить слѣдующіе отзывы, смотри «Сѣверная Пчела» 1828 г. № 89; 1837 г. № 59 и 248; 1838 г. № 108; 1839 г. № 146; 1844 г. № 159 и 165.

и только,—кроме этих общих мѣстъ, число библиографическихъ справокъ, рецензентъ или рецензенты не давали ничего, не пытались разъяснить характеръ «Гамлета», не пытались навести читателя на тѣ тревожные, старые и въ то же время вѣчно юные вопросы, которые могли зародиться у болѣе или менѣе пытливаго зрителя. Но послѣднее и не входило въ задачу «Сѣверной Пчелы», ея рецензіи вовсе не должны были стремиться развивать зрителей, заставить ихъ пошевелить мозгами—нѣтъ, нашъ средній обыкновенный зритель считалъ работу головою не входящей въ его обязанности. Не зная, что существуетъ Шекспиръ, что Шекспиръ написалъ «Гамлета», о содержаніи котораго, какъ замѣчала «Сѣверная Пчела», даже излишне говорить—значило бы показать свою необразованность; вдаваться во всѣ тонкости анализа «Гамлета», наоборотъ, показало бы принадлежность къ вольномыслящимъ, къ тѣмъ людямъ, которые состоятъ на замѣчаніи. Нужна была золотая середина. Нужно было, попавъ въ какую нибудь гостинную, въ русское общество 30—40-хъ годовъ прошлаго столѣтія, не ударить лицомъ въ грязь—и читатель «Сѣверной Пчелы» извлекалъ изъ ея рецензій вполне подходящий матеріалъ. Онъ могъ блеснуть знаніемъ отечественной литературы, указавъ, что «Гамлетъ» уже трижды переведенъ на русскій языкъ, могъ удовлетворить, наконецъ, чувству народной гордости, сказавъ, что «Гамлетъ» сдѣлался народной піесой, т. е. вполне заслужить отзывъ:

«Чего же болѣ? Свѣтъ рѣшилъ,
«Что онъ уменъ и очень милъ»...

IV.

Преклоненіе передъ общепризнанными авторитетами соединялось въ «Сѣверной Пчелѣ» съ заботою объ охраненіи нравовъ; рецензенты «Сѣверной Пчелы» были большими пуристами. Мелодрама, начавшая появляться съ конца 20-хъ годовъ на сценахъ Западной Европы и въ переводахъ на



Ө. И. ШАЛЯПИНЪ (ДОНЪ-КИХОТЪ) И В. А. ЛОССКІЙ (САНХО-ПОНЧО)
„ДОНЪ-КИХОТЪ“ МАССНЭ НА СЦЕНЪ МОСКОВСКАГО БОЛЬШОГО ТЕАТРА.

нашей сценѣ, возмущала «Сѣверную Пчелу» и она съ благороднымъ негодованіемъ восклицала ²⁸⁾:

«Скажите, по совѣсти, какъ назвать эти безобразныя, отвратительныя, «уродливыя созданія, которыя наводняютъ театры Германіи и Россіи?»

Что же не нравилось отечественнымъ катонамъ въ этихъ произведеніяхъ,—приведемъ рядъ характерныхъ отзывовъ. Вотъ что писалось о драмѣ Александра Дюма «Кинъ или Геній и безпутство» ²⁹⁾:

«Наконецъ, мы видимъ бѣшеннаго Кина, знаменитаго развратника, «котораго Александръ Дюма на этотъ разъ выбралъ своимъ героемъ.... «Внимательный наблюдатель можетъ замѣтить *одну странную и совершенно ложную идею*, постоянно господствующую во всѣхъ драмахъ Дюма. «Избравъ своимъ героемъ какое нибудь лицо, которое родится *съ печатью «отверженія на лицѣ* человѣка, котораго *порядочное общество* весьма «справедливо не можетъ допустить въ свой кругъ, онъ силится представить «по этому случаю несправедливость людей, всячески унижить ихъ своимъ «героемъ, *надругаться надъ обществомъ и его уставами*. Если метрическое свидѣтельство ваше въ порядкѣ—вы никогда не будете героемъ Дюма».

Подчеркнутыя мѣста очень характерны и въ настоящее время прямо трудно представить, какъ такое безобидное сценическое представленіе, какъ «Кинъ», могло навести на такія страшныя мысли. Вѣдь изъ разсужденій «Сѣверной Пчелы» логическій выводъ: «Кинъ»—революціонное произведеніе, такъ какъ въ немъ надругаются надъ обществомъ, его уставами.

Далѣе, не нравилось блюстителямъ отечественныхъ нравовъ и слѣдующее обстоятельство, обнаруживаемое при разборѣ мелодрамы «Луиза Линьероль» ³⁰⁾:

«Эта драма уродливѣ многихъ другихъ: въ ней выставлены два лица «развратныя и два высокой честности и добродѣтели. И что же выходитъ «на провѣрку? Порочныя лица по естественному порядку вещей находятъ

²⁸⁾ «Сѣверная Пчела» 1836 г. № 266.

²⁹⁾ «Сѣверная Пчела» 1837 г. № 33.

³⁰⁾ «Сѣверная Пчела» 1836 г. № 296.

«конецъ въ своемъ развратѣ, а доброжелательныя опозорены, уничтожены, «разбиты, какъ храмъ божества, котораго руины брошены на поруганіе «невѣрныхъ». Спрашивается, какое благородное чувство, какое глубокое «впечатлѣніе вынесете вы изъ театра послѣ такой піесы! Но довольно объ «этихъ *нечистотахъ*», патетически заканчиваетъ рецензентъ «Пчелы».

И такъ, несмотря на то, что развратныя лица погибають въ своемъ развратѣ, піеса названа *нечистотами*, потому что добродѣтель все же не торжествуетъ. Для полноты впечатлѣнія приведемъ еще два отзыва: первый о драмѣ «Волшебница Сидонія», а второй о піесѣ «Польдернъ или Амстердамскій Палачъ». О «Волшебницѣ Сидоніи» писалось ³¹⁾:

«въ этой піесѣ употреблены всѣ пружины форменныхъ нѣмецкихъ «драмъ: презрѣніе любви супружеской, бѣснующая страсть къ другой жен- «щинѣ, несостоявшееся отравленіе ядомъ, клевета, буйство, тюрьма, об- «манъ»—и рецензентъ добавляетъ съ какимъ то паническимъ ужасомъ: «*даже ребенокъ*»!

Въ Польдернѣ особенно не нравилось рецензенту слѣдующее ³²⁾:

«доселѣ героями драмы и мелодрамы были злодѣи и преступники, «нынѣ явился на сцену и *палачъ*! Одно это имя, отвратительное въ мірѣ «гражданскомъ, можетъ возмутить»...

Точно также «Сѣверная Пчела» тщательно отмѣчала всѣ двусмысленности, къ которымъ довольно таки часто прибѣгали авторы и переводчики водевилей и особенно въ своихъ куплетахъ. Но борьба съ двусмысленностями была не подъ силу и «Сѣверной Пчелѣ», которая признавалась ³³⁾:

«русскій переводъ хорошъ, правда, есть кое-гдѣ остроты слишкомъ «недвусмысленныя, но что же дѣлать? Онѣ нравятся той части публики, «которая распоряжается въ театрѣ громкими рукоплесканіями».

³¹⁾ «Сѣверная Пчела» 1829 г. № 63.

³²⁾ «Сѣверная Пчела» 1829 г. № 82.

³³⁾ «Сѣверная Пчела» 1834 г. № 7.

Но заботясь о чистотѣ нравовъ, «Сѣверная Пчела» не менѣе заботилась и о чистотѣ «россійскаго» слога. Разбирая водевиль «Шутка на полчаса или о томъ, какъ Василій Васильевичъ и Алексѣй Михайловичъ надувають Александра Евстафьевича», «Сѣверная Пчела» пишетъ ³⁴⁾:

«Мы невольно зажмурились, чтобы не видать этого надуванія! Это «слово не просто народное, а взято изъ языка, называемаго французами *argot*, то же, что «подтибрилъ», «скамзолилъ», «подкузмилъ» и прочихъ «словъ, которыя не должны появляться въ печати и особенно въ заглавіи «піесы или книги. Право, грустно видѣть, что нынѣшніе наши литераторы («Сѣверная Пчела» въ скобкахъ ставитъ ироническій возгласъ: *six!*) дѣлають изъ *русскаго прекраснаго благозвучнаго языка!*».

Водевиль «Герои Преферанса», сильно нашумѣвшій въ то время, вызываетъ со стороны «Сѣверной Пчелы» слѣдующія строки; критикъ спрашиваетъ ³⁵⁾:

«гдѣ авторы подслушиваютъ этотъ языкъ, которымъ заставляютъ говорить на сценѣ порядочныхъ женщинъ и служащихъ отставныхъ чиновниковъ», и затѣмъ даетъ совѣтъ: «пожалуйста, господа авторы, выводите на сцену чиновниковъ, но не копируйте ихъ съ сидѣльцевъ Щукина двора».

Наконецъ серьезно указывалось и на слѣдующее обстоятельство ³⁶⁾:

«пишите, если угодно, такія картины кистью изъ грязной щетины, «но изъ уваженія къ публикѣ не представляйте на видъ подобныхъ произведеній. Вѣдь у женщины могутъ случиться *нервные припадки* отъ такихъ благовонныхъ стиховъ и такихъ блистательныхъ красокъ».

Забота о чистотѣ русскаго слога связывалась у «Сѣверной Пчелы» съ нападками на Гоголя и натуральную школу, т. е. нашихъ молодыхъ въ то время писателей, о которыхъ писалось ³⁷⁾: «хорошъ прогрессъ! Да гдѣ же онъ? Ужель въ «Отечественныхъ Запискахъ», въ нынѣшнемъ «Совре-

³⁴⁾ «Сѣверная Пчела» 1844 г. № 255.

³⁵⁾ «Сѣверная Пчела» 1844 г. № 258.

³⁶⁾ «Сѣверная Пчела» 1845 г. № 105.

³⁷⁾ «Сѣверная Пчела» 1848 г. № 19.

менникѣ» и въ «Петербургскомъ Сборникѣ», въ твореніяхъ г.г. Некрасова, «Бѣлинскаго, Тургенева, Достоевскаго, Майкова, Гончарова, Григоровича и tutti quanti»?

Предполагая, что отношенія Оаддея Булгарина и «Сѣверной Пчелы» къ Гоголю болѣе или менѣе извѣстны, мы позволимъ себѣ привести только нииболѣе рельефныя мѣста изъ отзыва о «Ревизорѣ» ³⁸⁾:

«Комедія ли это? Нѣтъ. На злоупотребленіяхъ административныхъ «нельзя основать настоящей комедіи... Авторъ «Ревизора» почерпнулъ свои «характеры не изъ настоящаго русскаго быта, но изъ временъ предъ-Недорослевскихъ, изъ комедій «Ябеда», «Честный», «Секретарь», «Судейскіе «Имянины». Всѣ эти комедіи гораздо выше «Ревизора»... Это презабавный «фарсъ, рядъ смѣшныхъ каррикатуръ, которыя должны непремѣнно заставить васъ смѣяться... друзья должны сказать откровенно автору «Ревизора», что онъ не знаетъ сцены и долженъ изучать драматическое искусство... Покойный Нарѣжный, Пиго де Брень, Поль де Кокъ по языку «суть красныя дѣвицы въ сравненіи съ авторомъ «Ревизора». Подобнаго «цинизма мы никогда не видывали на русской сценѣ и литературѣ... Мы «даже не смѣемъ выписывать ихъ... Уши вянуть!... Слово «свинья» встрѣчается такъ часто, что можно сказать: авторъ слишкомъ пересолилъ «свою свинину... Роль городничаго написана дурно... Какое впечатлѣніе «оставляетъ піеса «Ревизоръ»? Непріятное! Тяжелое впечатлѣніе! Невозможно выдержать пять актовъ и не слышать ни одного умнаго слова.... «Автору не худо было бы зарубить на стѣнку: 1) все неизящное недолговѣчно, 2) къ потомству доходятъ однѣ идеи и чувствованія, 3) похвала «друзей не есть справедливая оцѣнка, 4) аплодисменты и вызовы не слава, 5) rien n'est beau que le vrai».

V.

Характерно отношеніе «Сѣверной Пчелы» къ такъ называемымъ патріотическимъ піесамъ, при чемъ въ рецензіяхъ этихъ піесъ можно

³⁸⁾ «Сѣверная Пчела» 1836 г. № 97.

отмѣтить, что до 1848—49 года къ піесамъ означеннаго цикла можно было относиться и критически; возможно было, напримѣръ, разсматривая драму Иванова «Семейство Старичковыхъ или за Богомъ молитва, за царемъ служба не пропадаетъ», заявить ³⁹⁾: «кто помнитъ эту піесу, тотъ знаетъ, въ чемъ дѣло, а кто её не знаетъ, тотъ, право, не много потеряетъ». Можно было допускать и рѣзкости, утверждая при разборѣ піесы Н. Полевого «Ермакъ Тимофеевичъ» ⁴⁰⁾, что это — Ермакъ, вылитый въ «форму Гамлета, Карла Мора, Ермакъ-резонеръ, Ермакъ-философъ, Ермакъ-краснобай,—словомъ Ермакъ Цицероновичъ».

Но послѣ революціи 1848—49 года отношеніе къ такъ называемымъ патріотическимъ піесамъ рѣзко измѣнилось и можетъ быть охарактеризовано слѣдующими двумя цитатами:

«Авторъ выбралъ такой сюжетъ (разборъ пьесы «Спасенное Знамя» ⁴¹⁾ «передъ которымъ критика не только молчитъ, но еще проситъ авторовъ «давать чаще и больше такихъ пьесъ».

или же:

«Странно было бы отъ критика, чтобъ онъ занялся разборомъ подобной пьесы: нужны сердце и чувство, чтобы понять ее и оцѣнить. Мелочный умъ критика здѣсь излишенъ» (разборъ пьесы «Праздникъ Морской въ Севастополѣ» ⁴²⁾).

Дѣло критика при разборѣ подобныхъ пьесъ ограничивалось патетическими, разогрѣвающими зрителя восклицаніями, вродѣ слѣдующихъ ⁴³⁾.

«Сердце радуется, когда видишь эти прекрасные порывы русской литературы стать на высоту великихъ современныхъ событій. По истинѣ можно сказать, что заговорило ретивое...»

Или жѣ объясненіями, почему публика очень часто принимала такія

³⁹⁾ «Сѣверная Пчела» 1846 г. № 267.

⁴⁰⁾ «Сѣверная Пчела» 1844 г. № 69.

⁴¹⁾ «Сѣверная Пчела» 1850 г. № 21.

⁴²⁾ «Сѣверная Пчела» 1854 г. № 32.

⁴³⁾ «Северная Пчела» 1854 г. № 57.

пьесы не въ должной степени сочувственно, причемъ, конечно, рецензентъ старался найти оправданія для публики ⁴⁴⁾).

«Можетъ быть, автору показалось страннымъ,—спрашиваетъ критикъ,—«что публика была холодна, что въ продолженіе пьесы была скупа на «аплодисменты, а по окончаніи пьесы не вызвала ни его, ни кого либо «изъ актеровъ. Но мы полагаемъ, что нашли и этому извинительную «причину. Всѣ зрители были русскіе, всѣмъ имъ, конечно, пріятно было «слушать разсказъ о Старичковѣ, но, во первыхъ, всѣ знали это событіе «и, во вторыхъ, всякій чувствовалъ, что прекрасный поступокъ солдата «былъ очень естественъ, что онъ исполнилъ свой долгъ и что всякій «русскій поступилъ бы точно также».

Правда, этотъ отзывъ можно было бы принять за скрытую иронию, но предположить ее въ 1850 году при существованіи знаменитаго Бутурлинскаго комитета, да еще на столбцахъ «Сѣверной Пчелы» прямо невозможно,—скорѣе, это было усердіе не по разуму...

VI.

Разсматриваемая нами дѣятельность «Сѣверной Пчелы» обхватывала періодъ 1826—1854 года, т. е. ту пору нашей жизни, когда начинала зарождаться наша драматическая литература, стали появляться наши первыя драматическія произведенія. И что же? Кого выдвинула на первый планъ «Сѣверная Пчела», на кого возлагала она свои надежды, въ комъ видѣла залогъ будущихъ успѣховъ, будущаго процвѣтанія?

Особеннымъ сочувствіемъ со стороны «Сѣверной Пчелы» пользовались уже позабытыя въ настоящее время имена Н. Кукольника, Н. Полевого, П. Ободовскаго и П. Каратыгина. Этимъ лицамъ, по мнѣнію «Сѣверной Пчелы», предстояла блестящая будущность, имъ русская литература должна была быть обязана своими дальнѣйшими успѣхами.

О П. Каратыгинѣ—посредственномъ актерѣ, сравнительно ловкомъ переводчикѣ ила передѣльвателѣ французскихъ водевилей на русскій ладъ,

⁴⁴⁾ «Сѣверная Пчела» 1850 г. № 21.

«Сѣверная Пчела» была настолько высокаго мнѣнія, что вполне серьезно говорила ⁴⁵⁾:

«П. А. Каратыгинъ сдѣлалъ бы очень хорошо, если бы передѣлалъ «по человѣчески сценическіе труды Гоголя».

Этотъ совѣтъ давался такому писателю, котораго въ настоящее время лучше всего характеризуютъ его же куплеты изъ водевиля «Натуральная Школа»:

Новую школу уму и словесности
Мы на Руси завели;
Въ этой школѣ дойти до извѣстности
Многимъ уже помогли.
Тутъ не ученость нужна и призваніе,
Сила и воля души,
Если призналъ кто въ себѣ дарованье,
Просто садись и пиши!

* * *

«Въ плоскостяхъ нашихъ—значенье глубокое;
«Жизнь, какъ размотришь вблизи,
«Въ низкомъ отыщеть дивно высокое,
«Золото видно въ грязи!
«Надо раскапывать тайны семейныя,
«Чашу гдѣ горькую пьютъ,
«Скѣлько—трактиры, харчевни, питейныя
«Пищи поэту дадутъ!

* * *

«Тамъ то отыщешь Руси молодечество,
«Тамъ то всѣ думаютъ въ слухъ,
«Тамъ—первообразъ всего человѣчества,
«Тамъ то—народный нашъ духъ!
«Мы, мы натуры прямые поборники,
«Геніи заднихъ дворовъ!
«Наши герои—бродяги, да дворники,
«Чернь петербургскихъ угловъ!

⁴⁵⁾ «Сѣверная Пчела» 1843 г. № 281.

Далѣ слѣдовалъ П. Ободовскій, очень плодovitый переводчикъ и драматургъ. «Сѣверная Пчела» ставила ему въ особую заслугу слѣдующее ⁴⁶⁾:

«въ то время, какъ французская драма и водевилъ совершенно овладѣли русской сценою, почтеннѣйшій драматургъ нашъ П. Г. Ободовскій «остаётся постоянно вѣренъ своей идеѣ, идетъ твердо по избранному «однажды пути и неутомимо знакомить насъ съ репертуаромъ Германіи».

Репертуаръ Германіи того времени, по мнѣнію Ободовскаго и «Сѣверной Пчелы», состоялъ изъ такихъ піесъ, какъ «Христина, королева шведская», «Велизарій», трагедіи Эдуарда Шенка и т. п. балласта сентиментализма и псевдоромантизма.

Какъ драматургъ, П. Ободовскій извѣстенъ драмами «Русская Боярыня XVII вѣка», «Слово Боярское или Ярославская Кружевница», «Великій князь Александръ Махαιловичъ Тверской», «Братья купцы» и т. п., въ которыхъ было стремленіе «воспроизвести во всей его неприкрашенной красѣ старинный русскій бытъ» и которыя, конечно, были далеки отъ исторической правды. Но «Сѣверная Пчела» восхищалась этими произведеніями и изрекала: ⁴⁷⁾.

«Дѣйствующія лица почти всѣ изъ народа, но всегда сохраняютъ одинаковый тонъ разговора... Пьеса эта прекрасно изобрѣтена, ведена очень умно, исполнена занимательности, благодарныхъ чувствованій, она—наше «русское произведеніе и мы отъ всей души благодарны почтенному автору».

Значеніе Нестора Кукольника, какъ автора драмъ «Рука Всевышняго Отечество спасла», «Торквато Тассо», «Кострова», «Морской Праздникъ въ Севастополѣ» и пр., достаточно охарактеризовано въ нашей литературѣ.

Н. А. Полевого «Сѣверная Пчела» взяла подъ свое крылышко въ то время, когда бывший издатель «Московского Телеграфа», въ достаточной степени истрепанный и цензурою, и III отдѣленіемъ, и критиками, вродѣ Булгарина и Греча, и доносами благонамѣреннаго обывателя, переѣхалъ изъ Москвы въ Петербургъ и, находясь въ тискахъ нужды, борясь чуть ли

⁴⁶⁾ «Сѣверная Пчела» 1842 г. № 126.

⁴⁷⁾ «Сѣверная Пчела» 1841 г. № 89.



Е. А. ПОПЕЛЛО—ДАВЫДОВА (ПЕДРО) И Ф. И. ШАЛЯПИНЪ (ДОНЪ КИХОТЪ)
„ДОНЪ КИХОТЪ“ МАССНЭ НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО БОЛЬШОГО ТЕАТРА.

не съ нищетою, сдѣлался поставщикомъ піесъ для Александринскаго театра.

Разсматривая Н. А. Полевого, какъ драматурга, «Сѣверная Пчела» подчеркивала слѣдующія стороны его піесъ ⁴⁸⁾:

«въ цѣлой піесѣ одна господствующая мысль: игра страстей и судьба, «борьба воли человѣка со случайностями. Всѣ земныя хитрости разле-
стаются предъ волею Провидѣнія и все безсиліе человѣка обнаруживается
«передъ закономъ Предвѣчнаго. Одно добро прочно и только одна добро-
«дѣтель можетъ противиться несчастью... Мысль высокая, нравственная,
«утѣшительная! Она не разсказана словами, но изложена событіями. Двумя
«великими чувствованіями проникнута драма: любовью и вѣрою. «Чистая
«безпорочная любовь ведетъ человѣка къ Вѣрѣ, исторгая его изъ бездны
«разврата, а Вѣра утѣшаетъ несчастнаго въ величайшихъ бѣдствіяхъ».

Но, если Полевой, Кукольникъ, Ободовскій, Каратыгинъ были, по мнѣ-
нію «Сѣверной Пчелы», столпами русской драматической литературы, то
про Островскаго возможно было писать слѣдующее ⁴⁹⁾.

«г. Островскій въ новой недавно отпечатанной піесѣ («Бѣдность не
«порокъ») остался вѣренъ своей системѣ: представлять односторонне невѣ-
«жественный классъ людей, заставлять ихъ говорить дурнымъ языкомъ.
«Это могло быть удачно разъ, но продолжать тоже въ нѣсколькихъ коме-
«діяхъ, гдѣ нѣтъ ни характеровъ, ни завязки, это небрежность дарованія.
«Прочитавъ комедію «Бѣдность не порокъ», мы не узнали, почему она такъ
«называется, подивились только мысли автора— основать комедію на изоб-
«раженіи нѣсколькихъ уродовъ, въ которыхъ нѣтъ ничего комическаго».

VII.

Теперь, прежде чѣмъ перейти къ итогам нашей работы, намъ остается
указать на нѣкоторыя частности рецензій «Сѣверной Пчелы». Иногда от-
зывы «Сѣверной Пчелы» были слишкомъ лаконичны и представляли изъ

⁴⁸⁾ «Сѣверная Пчела» 1838 г. № 25, 29, 36.

⁴⁹⁾ «Сѣверная Пчела» 1854 г. № 147.

себя болѣе или менѣе удачные каламбуры надъ піесою. Такъ, при разборѣ водевиля «Гостя Покойница» рецензентъ ограничивался фразою: ⁵⁰⁾ «эта гостя точно покойница. Она умерла при первомъ посѣщеніи»; при разборѣ драмы «Избавитель» говорилось ⁵¹⁾: «если бы переводчикъ удержалъ «Избавителя» въ своемъ портфелѣ, мы сказали бы ему: «вы нашъ избавитель»: водевиль «Ѣхалъ да не доѢхалъ» вызвалъ со стороны «Сѣверной Пчелы» такую реплику: ⁵²⁾ «за то авторъ и переводчикъ доѢхали публику, а публика доѢхала ихъ громкимъ шиканіемъ».

Далѣе «Сѣверная Пчела» преслѣдовала театральныхъ промышленниковъ, поставившихъ своею задачею изготовлять піесы для бенефисовъ по слѣдующему рецепту, который указанъ при разборѣ водевиля Григорьева «Заемный Мужъ или затѣйница вдова» ⁵³⁾:

«Грибоѣдовъ написалъ, говоритъ «Сѣверная Пчела», хорошенькую «комедію «Молодые супруги». Ее играли, играли, читали, смотрѣли... «піеска «износилась. Г. Григорьевъ старшій беретъ ножницы, распарываетъ ее по «швамъ, выворачиваетъ наизнанку, сшиваетъ бѣлыми нитками и выходитъ «водевиль: «Мужъ, какихъ мало, и жена, какихъ много». У Грибоѣдова «прекрасные стихи, у Григорьева плоховатая проза. Г. Каратыгинъ пере-«дѣлалъ хороше́нкій водевиль «Заемныя жены». Зрители смѣялись, хло-«пали, смотрѣли ихъ, какъ можно чаще. Бѣдная піеска истрепалась, ее по-«ложили на покой,—но нѣтъ. Тщетная надежда! Неумолимый Григорьевъ «старшій тутъ какъ тутъ со своими же «экономическими ножницами и вотъ «Заемныя жены» стали «Заемнымъ мужемъ».

Наконецъ, «Сѣверная Пчела» была врагомъ передѣлокъ повѣстей и романовъ въ драматическія произведенія. Наиболѣе характеренъ въ этомъ отношеніи отзывъ о рыцарской драмѣ «Замокъ Нейгаузенъ» ⁵⁴⁾.

⁵⁰⁾ «Сѣверная Пчела» 1836 г. № 205.

⁵¹⁾ «Сѣверная Пчела» 1835 г. № 294.

⁵²⁾ «Сѣверная Пчела» 1840 г. № 123.

⁵³⁾ «Сѣверная Пчела» 1839 г. № 12.

⁵⁴⁾ «Сѣверная Пчела» 1838 г. № 213.

«Кажется, неумолимая судьба опредѣлила всѣмъ произведеніямъ Мар-линскаго, отъ малаго до великаго, являться поочереды на нашей сценѣ «для того, чтобы, мелькнувъ прелестнымъ метеоромъ на театральномъ горизонтѣ, сорвать у скупого безжалостнаго партера нѣсколько рукоплесканій и насмѣшекъ его островамъ и потомъ падучею звѣздою скрыться «навсегда въ пучину, поглотившую неудачную піесу».

Неоднократно «Сѣверная Пчела» также указывала на дурной вкусъ публики, которой нравились пьесы, не имѣющія литературнаго значенія, но отличающіяся эффектною постановкою, богатыми декораціями и т. п.; отмѣчала, что на представленія какого нибудь фокусника толпа валомъ валить, а въ театрѣ, гдѣ идетъ трагедія Шекспира, хоть шаромъ покати. Конечно, при этомъ добродѣтельный рецензентъ не упускалъ случая высказать нѣсколько прописныхъ истинъ.

VIII.

«Быть философомъ—значить во всемъ держаться середины!» такимъ афоризмомъ какъ то разрѣшился Булгаринъ ⁵⁵⁾, и его читатель, въ концѣ концовъ, дѣйствительно, впитывалъ въ себя это мудрое правило и руководился имъ въ жизни...

Булгаринъ сдержалъ то обѣщаніе, о которомъ онъ говорилъ въ своей запискѣ Бенкендорфу, когда просилъ о разрѣшеніи помѣщать театральныя рецензіи; его рецензіи, какъ видно изъ вышеприведенныхъ примѣровъ, могли служить спасительнымъ клапаномъ, въ достаточной степени оберегали публику отъ тлетворнаго вліянія разрушительныхъ идей. Имъ нельзя отказать въ бойкости изложенія, онѣ могли заинтересовать обывателя, дать ему тему для разговоровъ и разсужденій, но эти темы были вполне невинныя, вполне благонадежныя и не выходили за предѣлы обывательскаго круга. Каждое явленіе, выходящее изъ ряда вонъ, подающее надежды на дальнѣйшее развитіе, тотчасъ бралось «Сѣверной Пчелой» на подозрѣніе, осмѣивалось, клеймилось какимъ нибудь острымъ словечкомъ, которое

⁵⁵⁾ «Сѣверная Пчела» 1847 г. № 6.

должно было удержаться въ памяти обывателя и дать ему возможность посмѣяться... Тѣ киты, на которыхъ покоилось благополучіе, которые считались незыблемыми основами, точно также поддерживались «Сѣверной Пчелой», и обыватель полной рукою черпалъ доказательства правоты своего мнѣнія. Не было недостатка и въ афоризмахъ, въ прописныхъ истинахъ. Кромѣ того, изложеніе было настолько просто, популярно, безъ всякихъ хитросплетеній и философствованій, что обывателю оставалось только прочесть, не думая, не разсуждая,—готовый отзывъ самъ собою укладывался въ обывательской головѣ.

Но, припоминая, что такая опека длилась почти 30 лѣтъ, не трудно видѣть, что она должна была принести много зла, много вреда и сильно содѣйствовала той умственной спячкѣ, въ которую было погружено русское общество описываемаго періода.

В. И. ЖИВОКИНИ.

(Сценическая характеристика).

Н. Н. ДОЛГОВА.



СѢМЪ, кому приходилось увлекаться причудливыми сказками Гофмана, знакомо то особое настроеніе которое умѣетъ навѣвать лишь этотъ дивный фантастъ. Медленно и плавно, какъ струйки тихаго ручейка, пробѣгаютъ передъ вами сантиментально-скупныя страницы романа. Въ досадѣ вы хотите уже захлопнуть книгу, какъ вдругъ замѣчаете какую то странную прихотливость въ контурахъ сюжета. Вы вчитываетесь все больше и больше и видите, что обыденность ушла куда то вдаль и вы давно уже въ мірѣ грезъ. Вы хотите понять, гдѣ началось это новое. Но напрасно! Вся фантасмагорія и заключается въ томъ, что читатель самъ не знаетъ, когда переступилъ роковую грань.

Почти то же ощущение испытываешь и тогда, когда, разбирая страницы театральной старины, наталкиваешься на отзывы о Василии Игнатьевичѣ Живокини. Актеры яркой индивидуальности и родоначальники новых школъ—все это поддается обобщенію и историческому анализу. Во всемъ угадывается связь съ остальными явленіями театральной жизни. Угадывается даже въ тѣхъ случаяхъ, когда невольно хочется говорить о чудѣ. Но Живокини—это не чудо. Это не достиженіе новыхъ, казалось бы, еще негданныхъ для той эпохи возможностей. Это просто сказка. Такая же причудливая, оторванная отъ дѣйствительности сказка, какъ и тѣ, которыя умѣетъ переплестать Гофманъ съ ультра-реальными, порою сентиментально-скучными страницами.

Свидѣтелемъ одного изъ первыхъ выходовъ артиста, дебютировавшаго въ срединѣ двадцатыхъ годовъ, былъ Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ, тогда уже солидный, опытный артистъ. Дебютантъ сыгралъ свою роль и успѣлъ уйти со сцены, а Михаилъ Семеновичъ хранилъ упорное молчаніе.

— Что, каковъ мальчикъ? набросился на него восторженный Кошкинъ.

— Хорошъ. А только сѣчь его надо, послѣдовалъ отвѣтъ.

— За что же сѣчь?

— А зачѣмъ онъ свое «прибавляетъ».

Нашъ первый артистъ рекомендовалъ самое радикальное средство. Но я сильно опасаясь, что и оно не исправило бы «мальчика». Черезъ полвѣка онъ такъ же «прибавлялъ свое», какъ и на первомъ спектаклѣ. Черезъ полвѣка въ немъ билъ тотъ же задоръ безудержнаго буффонства, который съ такою силою прорвался на первомъ спектаклѣ.

Но какъ характерно это столкновеніе двухъ различныхъ міросозерцаній! Щепкинъ помнилъ младенчество русскаго сценическаго искусства. Помнилъ поднятую при концѣ монолога руку, все повышающійся тонъ и неистовый выкрикъ послѣдняго стиха. Но импровизаціи не помнилъ и онъ. Съ Живокини приходило нѣчто новое, что еще никогда не начиналось и что пора уже было оставить.

Щепкинъ протестовалъ и былъ неоспоримо правъ въ своемъ протестѣ. Но вотъ любопытная черта. Оба артиста застали ходульное, неестественное исполненіе, насажденное Дмитріевскимъ, и у обоихъ роль рѣшающаго момента въ художественномъ міросозерцаніи сыграла зрѣлище непосредственной реальной игры. Щепкина увлекъ великосвѣтскій любитель, князь Мещерскій, Живокини былъ восхищенъ Сосницкимъ. Но Щепкинъ любилъ сцену, и до знаменательной встрѣчи, между тѣмъ, Живокини не пережилъ никакого кризиса. Онъ попросту не принималъ старого искусства.

Въ театральномъ училищѣ его эпохи неуклонно царила традиція универсальной программы. Всѣхъ учили всему, хотя въ то же время въ выборѣ карьеры наблюдалась извѣстная градація. Каждый ученикъ оцѣнивался прежде всего по своей пригодности къ балетному искусству; если съ этой стороны дѣло обстояло плохо, его пускали по драматической части; окончательные неудачники шли на пополненіе оркестра. Чисто внѣшнія причины помѣшали ловкому танцовщику Живокини поступить въ балетъ. Но въ драму онъ уже самъ не захотѣлъ идти. Равнодушно позѣвывая на урокахъ классической декламации, молодой ученикъ рѣшилъ сдѣлаться оркестровымъ музыкантомъ и со спокойнымъ сердцемъ пиликалъ на скрипкѣ, едва удостоивая взглядомъ сцену, какъ нѣчто совершенно до него не относящееся. Лишь послѣ гастролей Сосницкаго онъ понялъ свое призваніе.

Но было бы ошибкою думать, что непохожій на Щепкина вначалѣ, Живокини послѣ перелома въ художественномъ міросозерцаніи сталъ такъ же, какъ и тотъ, глядѣть на драматическое искусство. Ихъ общая нелюбовь къ условности не предрѣшила единства въ пониманіи задачъ сценическаго творчества.

— Онъ первый посѣялъ во мнѣ вѣрное понятіе объ искусствѣ и показалъ мнѣ, что «искусство настолько высоко, насколько близко къ природѣ», писалъ Щепкинъ о князѣ.

— Очень понравилось мнѣ то, что онъ вовсе *не игралъ*, какъ училъ насъ Фрыгинъ», благодушно повѣствуетъ Живокини о Сосницкомъ.

Въ признаніи Щепкина такъ и чувствуется міросозерцаніе вдумчиваго художника-реалиста. Совсѣмъ не то у Живокини. Слова «не игралъ» прописаны въ его мемуарахъ курсивомъ, и кто доищется истиннаго смысла всей фразы. Я же сильно подозреваю, что онъ былъ далекъ отъ мысли кольнуть «классическаго» Фрыгина. Скорѣе всего молодому артисту показалось, что петербургскій гастролеръ буквально не игралъ.

Въ самомъ дѣлѣ, не подтверждаетъ ли того же и все, что мы знаемъ о Живокини. Сосницкій и Щепкинъ, Каратыгинъ и Садовскій—исполненіе всѣхъ ихъ болѣе или менѣе ярко очерчено въ отзывахъ современниковъ. Но чуть кто хочетъ дать понятіе объ игрѣ Живокини, сейчасъ же начинаетъ говорить о томъ, какъ не игралъ этотъ артистъ. Въ чемъ же смыслъ этого бесконечно-варьированнаго анекдота объ импровизаціяхъ,—анекдота, который самъ артистъ скрѣпилъ признаніемъ въ томъ, что онъ всегда «имѣлъ привычку добавлять къ роли многое отъ себя».

Трудно думать, что мы имѣемъ здѣсь дѣло лишь съ курьезомъ. Пусть Живокини не былъ тѣмъ свободнымъ импровизаторомъ, который не только не считается съ драматургомъ, но вполне подчиняетъ его себѣ. Пусть онъ игралъ роли. Но не опредѣлялся ли основной тонъ передачи ихъ этой неустойчивой склонностью къ импровизаціи, желаніемъ не играть, а жить на сценѣ? Жить всею полнотою неустойчивой веселости буффа, по прихоти настроенія кидающаго толпѣ шутку за шуткой.

Попробуемъ съ этой точки зрѣнія подойти къ разбору отзывовъ объ артистѣ.

«Простота отношеній Живокини къ зрителямъ—говоритъ въ своихъ воспоминаніяхъ Нильскій—рельефно характеризуется слѣдующимъ эпизодомъ, имѣвшимъ мѣсто въ Московскомъ маломъ театрѣ. Идетъ «Азъ и Фертъ». Живокини играетъ Мордашева. Въ самомъ концѣ водевиля онъ говоритъ громадный монологъ, передъ самымъ началомъ котораго поднимается изъ креселъ офицеръ и направляется къ выходу. Василій Игнатьевичъ его окликнулъ со сцены.

— Не уходите. Пожалуйста, не уходите. Останьтесь дослушать. Вы

В. И. Живокини.

вѣдь не знаете, въ чемъ дѣло, почему все это такъ случилось, а я вамъ все расскажу.

Офицеръ сконфузился и при общемъ хохотѣ всего театра сѣлъ на свое мѣсто.

Живокини окончилъ свой монологъ и офицеръ вмѣстѣ со всѣми отъ души аплодируетъ талантливому артисту. Вообще В. И. часто позволялъ себѣ подобные фарсы, и всѣ они проходили въ видѣ безобидной шутки. Никто на своего любимца не сердился, а напротивъ хохоталъ надъ его выдумками до упаду.

Мы охотно вѣримъ, что тутъ не на что было сердиться. Но насъ интересуетъ чисто-художественный вопросъ, какъ эти шутки могли не врываться грубымъ диссонансомъ въ передачу роли. Отвѣтить на это, можно лишь проанализировавъ общій тонъ исполненія водевиля и, къ счастью, мы имѣемъ возможность сдѣлать въ этомъ отношеніи кое-какія догадки.

О томъ же «Азъ и Фертѣ» писалъ извѣстный театральный критикъ Баженовъ, поводомъ къ рецензіи котораго послужилъ пріѣздъ въ Москву А. Е. Мартынова. Сравнивая игру Петербургскаго гастролера съ игрою Живокини, критикъ указываетъ на то, что первый «снялъ съ роли Мордашева густой слой фарса, которымъ покрыта была она отъ щедротъ Живокини». Это казалось Баженову положительной заслугой и онъ прямо заключалъ, что водевильный герой отъ этого «много выигралъ». Тѣмъ болѣе цѣнно, что въ концѣ концовъ критикъ считаетъ себя вынужденнымъ оговориться, что у петербургскаго комика «значительно поблѣднѣло обращеніе къ публикѣ», а затѣмъ заявить вполнѣ категорически: «съ публикой никто такъ, какъ г. Живокини, говорить не умѣетъ».

Вотъ открытіе, сдѣланное какъ нельзя болѣе кстати! У Мартынова меньше фарса, но зато блѣднѣетъ обращеніе. У Живокини сплошной фарсъ, но зато обращенія звучатъ такъ живо и непринужденно, что въ этомъ отношеніи онъ не знаетъ соперниковъ. Не говоритъ ли это о томъ, что оба артиста искали центръ тяжести роли въ различныхъ моментахъ ея. Вдумчивый



Е. К. ЛЕШКОВСКАЯ
Артистка Императорского
Московского Малого театра.

Мартыновъ исходилъ изъ типическаго и потому не былъ на должной высотѣ въ ту минуту, когда авторъ разрываетъ всѣ пути сценической иллюзіи. Живокини, наоборотъ, исходилъ изъ непосредственнаго обращенія и въ зависимости отъ этого компоновалъ остальной рисунокъ роли.

Все говорить за то, что дѣло обстояло именно такъ и что обращеніе къ партнеру звучало не менѣе непринужденно, чѣмъ обращеніе къ зрителю.

Живокини могъ неуловимо перейти не только отъ игры къ жизни, но и отъ жизни къ игрѣ, и мы видимъ, что въ его лишенныхъ и тѣни психологической перемѣны обращеній къ искусству таилось что-то жутко-непривычное даже для его товарищей по сценѣ.

— Передъ выходомъ моимъ въ водевилѣ «Стряпчій подъ столомъ»— говоритъ онъ въ своихъ мемуарахъ—мы съ Васей Самойловымъ стоимъ за кулисами и разговариваемъ: только вдругъ слышу реплику «Гортензія свободна», послѣ которой слѣдовалъ мой выходъ, сопровождаемый хохотомъ съ моей стороны; я громко захохоталъ Самойлову въ лицо и, какъ ни въ чемъ ни бывало, вышелъ на сцену. Послѣ онъ подошелъ, хлопнулъ меня рукой и сказалъ: «какъ же можно такъ смѣло выходить на сцену».

Подобное чувство испытывалъ не одинъ Самойловъ. Боязливо вздрагивали и другіе, видя, какъ стираются всѣ грани, соединяется несоединимое и разница между актеромъ Живокини и Живокини человѣкомъ сводится лишь къ тому, что при свѣтѣ рампы онъ полнѣе и ярче проявляетъ основную сущность своего духовнаго облика.

Имѣя это въ виду, мы повѣримъ и слѣдующему разсказу, который, на первый взглядъ, кажется совершенно невѣроятнымъ.

Въ водевилѣ «Комедія съ дядюшкой» Живокини изображалъ дядюшку. Выходитъ онъ на сцену и, проговоривъ свой монологъ, ожидаетъ выхода Бороздиной, игравшей жену его племянника. Оказывается, что она не успѣла переодѣться. Объ этомъ шепчетъ ему изъ за кулисъ режиссеръ Соловьевъ:

— Продлите сцену... Бороздина не готова...

Василій Игнатьевичъ усѣлся на диванъ и экспромтомъ началъ разсказывать свои дорожныя впечатлѣнія. Публика хохотала до безконечности. Когда же разсказъ пришелъ къ концу онъ началъ пѣть, послѣ пѣнія опять разговаривать. Наконецъ, все ему надоѣло, и онъ искреннѣйше произнесъ:

— Фу, какая скука. Хоть бы кто-нибудь вышелъ...

Затѣмъ явилась Бороздина, и водевиль продолжался своимъ порядкомъ. Этому эпизоду Нильскій предпосылаетъ слова: «Фарсамъ Живокини не было конца, и они жили пьесы, которыя, благодаря этому, смотрѣлись публикою съ одинаковымъ удовольствіемъ по нѣскольку разъ».

Въ послѣдней мысли о томъ, что публика шла на старую пьесу ради новой шутки таится особенно цѣнное указаніе. Быть вѣчно новымъ въ старой роли, значитъ разбить цѣпи роли. Быть вѣчно новымъ, играя одно и тоже, значитъ не перевоплощаться, согласно замыслу автора, а слѣдовать лишь безудержному, свободному отъ всякихъ путъ порыву.

Такую программу изъ всѣхъ русскихъ артистовъ начерталъ себѣ одинъ лишь Живокини. И теперь намъ понятно то противоположеніе между нимъ и Щепкинымъ, съ котораго мы начали нашъ разборъ. Ихъ психологія не только отлична, но почти противоположна. Щепкину надо было сдѣлаться актеромъ, Живокини надо было лишь понять, что онъ актеръ. Желая слѣдовать манерѣ князя, Щепкинъ потратилъ не мало времени на то, чтобы перейти къ реальной передачѣ типовъ. Но разъ понявъ, что можно «не играть», Живокини мигомъ перекочевалъ изъ оркестра на сцену и безъ пытливыхъ исканій обрѣлъ свой тонъ, свой жестъ и свою мимику.

Высказанныя черезъ десятки лѣтъ воспоминанія о первыхъ шагахъ могутъ показаться не вполне убѣдительнымъ доказательствомъ. Но вотъ передъ нами педагогическія теоріи обоихъ артистовъ. Это ли не окончательная формула, къ которой приходитъ художникъ сцены послѣ вдумчиваго анализа едва уловимыхъ для самого себя путей артистическаго творчества? И что же мы видимъ. Щепкинъ неустанно призывалъ къ работѣ.

«Что и было бы искусство безъ труда», писалъ онъ молодому Шумскому.

Не то Живокини.

— Уча я доказывалъ, что нѣтъ ничего легче, какъ быть актеромъ или актрисой, что для этого нужно только умѣть жить на сценѣ такъ, какъ мы живемъ въ настоящей жизни—вотъ артистическое credo стараго актера.

И есть что-то истинно-трогательное въ этой фразѣ: «Нѣтъ ничего легче, какъ быть актеромъ». Въ наивныхъ безпечныхъ словахъ такъ и чувствуется свѣтлая душа взрослого ребенка, который не «посвятилъ силы любимому дѣлу» не «поработалъ на поприщѣ искусства», а полвѣка прорадовался надъ своимъ безпечнымъ, яснымъ, какъ улыбка майскаго утра, дѣломъ.

И не кажется ли, что мы уже знаемъ этого наивнаго добряка Живокини. Знаемъ его «любвеобильную» улыбку, веселые, какъ бы подсмѣивающіеся глаза и полную фигурку, отъ которой вѣетъ жизнерадостнымъ благодушіемъ. Догадываемся о томъ, что въ жизни онъ былъ такъ комиченъ, что многіе не могли безъ улыбки глядѣть на него, и особенно увѣрены въ томъ, что его ни на минуту не покидало остроуміе. Такъ что, если прочтемъ рассказъ о томъ, какъ «среди знакомыхъ его переполненная каламбурами рѣчь лилась веселымъ остроумнымъ потокомъ», мы примемъ и это какъ что-то давно уже извѣстное. Я сомнѣваюсь даже, стоитъ ли поминать, что поклонники изъ купечества называли Живокини Животинымъ, а то такъ и просто Животиной. Мы знаемъ все это и все время ждемъ того слова, которое ближе всего могло бы опредѣлить характеръ его дарованія.

Это слово уже прозвучало. «Веселость»—вотъ основная черта дарованія артиста. Это слово рѣдкій гость въ русской рецензіи. Но въ отношеніи Живокини оно звучало непрестанно. «Былъ живъ, боекъ и веселъ», говоритъ онъ о своемъ исполненіи въ мелодрамѣ «Убійца и Сирота». «Веселое дарованіе», пишутъ о немъ въ «Пантеонѣ». О той же веселости поминаетъ Боборыкинъ въ посмертномъ отзывѣ объ артистѣ.

Съ запасомъ этой безудержной веселости и вступилъ молодой артистъ на сценическіе подмостки.

Что же могло ожидать его?

Мы скажемъ затѣмъ объ отношеніи Живокини къ литературѣ. Но прежде всѣхъ ретроспективныхъ догадокъ нельзя не упомянуть о томъ, что представители театральной печати, кто съ глубокою скорбью, кто почти съ негодованіемъ, но всѣ вполне единодушно не уставали говорить объ оторванности комика отъ репертуара русской сцены. «Господинъ Живокини постоянный любимецъ нашъ, но по бѣдности драматическихъ произведеній не можетъ вполне показывать разнообразіе своего таланта», было написано въ Пантеонѣ за 1842 годъ. А черезъ четверть вѣка Баженовъ писалъ въ «Антрактѣ» по поводу бенефиса артиста: «въ настоящее время сильные исключительно комическіе таланты между актерами вообще рѣдкость, потому что развитію ихъ не способствуетъ самый репертуаръ, который всюду принимаетъ теперь все болѣе и болѣе серьезное направленіе». Приведенные отрывки характеризуютъ начальный и конечный пунктъ дѣятельности артиста, но при желаніи подобные отзывы можно было бы привести въ хронологическомъ порядкѣ едва-ли не годъ за годомъ.

Въ чемъ же причина этихъ неустанныхъ сожалѣній о томъ, что артистъ не можетъ развернуть самыхъ плѣнительныхъ сторонъ своего дарованія? Если исторія театра на каждомъ шагу даетъ доказательства того, что великій артистъ не только не можетъ быть въ разладѣ съ драматической литературой, но, наоборотъ, тѣмъ и великъ, что открываетъ пути новыхъ сценическихъ возможностей, звучащихъ отвѣтомъ на новыя исканія автора; если поэтому читать о Мочаловѣ, значитъ читать о томъ, какъ воцарился на русской сценѣ Шекспиръ; читать о Щепкинѣ, значитъ читать о первомъ воплощеніи Гоголя и Грибоѣдова, а знакомиться съ исторіей Прова Садовскаго—шагъ за шагомъ изучать исторію Островскаго, то почему же знаменитое имя Живокини не звучитъ отзвукомъ на другое не менѣе славное имя?

Въ стремленіи разгадать эту загадку хочется еще болѣе углубить

нашъ анализъ дарованія Живокини, угадать еще что-то въ самыхъ свойствахъ его творчества, что объяснило бы, почему даже въ статьяхъ позднѣйшихъ изслѣдователей такъ рѣдко и неувѣренно звучитъ нота литературно-сценическихъ сближеній, объясняющихъ необычайный успѣхъ комика. На косвенное рѣшеніе этого вопроса мы наталкиваемся непрестанно. Но только вдумчивый Баженовъ такъ опредѣлилъ самые приемы сценической передачи артиста, что намъ начинаетъ казаться вполне понятнымъ и даже неизбѣжнымъ его разладъ съ репертуаромъ.

По мнѣнію критика, веселость Живокини и подобныхъ ему артистовъ «не можетъ уже назваться простодушною и близка къ юмору, ихъ смѣхъ уже не прямъ, они смѣются не столько смѣхомъ изображаемаго ими лица, сколько своимъ собственнымъ смѣхомъ; смѣются не ролюю, а надъ ролюю, выдавая ее такимъ образомъ головою зрителямъ; ихъ смѣхъ не проста, онъ слишкомъ объективенъ и не далекъ отъ глумленія».

Наряду съ Баженовымъ довольно опредѣленно выразилъ ту же мысль М. Лонгиновъ. И по его мнѣнію, Живокини непосредственно заражалъ толпу веселостью. Онъ принадлежалъ къ числу тѣхъ артистовъ, говоритъ М. Л., «которые невольно выказывали на сценѣ, что ихъ самихъ веселитъ то, что они дѣлаютъ и что говорятъ на сценѣ».

Въ этихъ опредѣленіяхъ заключается и отвѣтъ на вопросъ о томъ, кого игралъ Живокини. Мы знаемъ теперь, что при его исполненіи не только въ импровизаціи, но и за словами шутки драматурга неизмѣнно проглядывалъ шутникъ-актеръ, который не можетъ скрыть свою яркую индивидуальность.

Такой характеръ творчества невольно вызываетъ въ памяти мысль о томъ начальномъ моментѣ исторіи театра, когда функціи автора и исполнителя не были строго разграничены или по крайней мѣрѣ о тѣхъ театрахъ, которые пережили эпоху несдержаннаго комизма буффовъ и — въ противоположность русскому — сохранили отзвукъ той же черты въ стилѣ комической школы.

Но тутъ опять-таки историческія ссылки.

Тѣ же мысли объ оторванности Живокини отъ репертуара порою высказывались, въ формѣ догадки, о несравненно большемъ успѣхѣ, который выпалъ бы на его долю на западной сценѣ.

— Да что вотъ въ Россіи человѣкъ съ такими способностями, въ Парижѣ давно бы писали о немъ!—воскличалъ еще въ 20-хъ годахъ Кошкинъ. И тотъ же отзывъ звучалъ до самой смерти артиста.

Не только критики, но и всѣ, кто, подобно Нильскому, удѣлялъ нѣсколько страницъ воспоминаніямъ о знаменитомъ московскомъ комикѣ, неустанно говорятъ о томъ, что въ его дарованіи было нѣчто родственное духу французскаго театра.

И это вполне понятно!

Французскій театръ родился на площади. Его колыбель—наскоро сколоченный помостъ ярмарочнаго балагана. Его величайшій актеръ—Мольеръ, тотъ самый Мольеръ, чей портретъ мы находимъ въ актерскомъ фойе образцоваго театра въ группѣ французскихъ и итальянскихъ фарсеровъ. Оттого во Франціи комедія проникнута задоромъ яркаго буффонства, а водевилъ всегда считался какъ бы ея достойнымъ младшимъ братомъ.

Отсюда иное отношеніе и къ передачѣ ихъ со стороны французскихъ актеровъ. Служа веселости, они не гонятся за тѣмъ, чтобы удовлетворить типичности и близости къ жизни каждаго образа, что непрестанно имѣютъ въ виду при обработкѣ ролей серьезнаго репертуара.

Обращаясь къ той же заимствованной у нихъ шуткѣ „Азъ и Фертъ“, мы видимъ, что было бы странно искать типичности въ ея образахъ. Возьмемъ хотя бы главное дѣйствующее лицо. Желаніе Мордашева выдать дочь за любого проходимца, лишь бы сбыть бѣлье и посуду съ мѣткой «А и Ф»—это не деспотизмъ. Это даже не сумасбродство. Это та великая условность, на которой построенъ весь ярко-комическій театръ. Авторы его—не психологи. Они знаютъ, что при головной работѣ зрителя все ихъ построеніе разлетится, какъ карточный домикъ. И они принимаютъ свои мѣры. Быстрой смѣлой живыхъ впечатлѣній они дѣйствуютъ на чувство и только на чувство. Пустивъ во все маховое колесо сцены, они

добиваются подчиненія на четверть часа и въ эти четверть часа невѣроятно завязываютъ, невѣроятно ведутъ и невѣроятно распутываютъ циклъ сказочно-прихотливыхъ событій.

Они знаютъ, что строгіе зоилы нѣмецкой критики будутъ говорить о несоотвѣтствіи правиламъ высокой комедіи, а не привыкшій къ задорному *gros rire* русскій зритель встанетъ въ смущеніи за свою веселость. Пусть такъ. Хоть мигъ, да мой. Это неизмѣнный девизъ комическаго театра. И если говорить о психологической несостоятельности, то въ ней повиненъ не только Мордашевъ. Вполнѣ подъ стать ему и тотъ мольеровскій буржуа, который, страдая тысячью воображаемыхъ недуговъ, твердо положилъ выдать старшую дочь за доктора, а младшую за аптекаря.

Но «Мнимый больной» до сихъ поръ находитъ зрителей, а мольеровская критика неизмѣнно сохраняетъ традицію безпощаднаго смѣха надъ тѣми изслѣдователями, которые, отвергнувъ живыя сценическія впечатлѣнія, аккуратно подсчитываютъ пункты несоотвѣтствій между драматическимъ произведеніемъ и ихъ теоріей комическаго.

Но было слишкомъ много причинъ къ тому, чтобы наша критика иначе взглянула на безобидный жизнерадостный смѣхъ. Мы говорили уже объ отсутствіи преемственной комической традиціи. Немалое вліяніе сыграла и та зависимость отъ цензуры, которая мѣшала полному развитію комическаго театра.

Такъ или иначе, но водевиль не былъ органически переработанъ русской драматической школой, и Бѣлинскій былъ въ правѣ воскликнуть: «Водевиль прекрасная вещь только на французскомъ языкѣ, на французской сценѣ, при игрѣ французскихъ актеровъ. Подражать ему также нельзя, какъ и переводить его... Если намъ случалось видѣть русскій водевиль, который ходилъ на собственныхъ ногахъ, то онъ всегда ходилъ на кривыхъ ногахъ».

Отношеніе къ водевилю можетъ служить показателемъ и отношенія къ безпечно-веселой комедіи. Послѣ «Женитьбы» Гоголь вынесъ не одинъ упрекъ въ шаржѣ, а Островскій дописывалъ свою трилогію о Бальзами-

новѣ подѣ общій градъ насмѣшекъ. Между тѣмъ, на Западѣ безпечный фарсъ совершенно неуволимо переходитъ въ высокую комедію. На порогѣ того и другой безудержно веселый театръ серьезныхъ по замыслу и непритязательно-шутливыхъ по формѣ произведеній.

Яркая комедія западной сцены и была истинной сферой Живокини. Многихъ не удовлетворявшій въ водевилѣ, какъ актеръ совсѣмъ иной школы, чѣмъ «типисты», Мартыновъ и Садовскій, онъ былъ неоспоримо выше ихъ въ пьесахъ Мольера и Шекспира.

«Мольеровская комедія показала еще разъ, гдѣ настоящее чувство Живокини, и отвѣтила за него тѣмъ критикамъ изъ любителей сверстниковъ и рецензентовъ, которые давнымъ давно твердили о его балаганности, непростительной «утрировкѣ» и отсутствіи въ немъ «настоящаго искусства» писалъ Боборыкинъ о «Мнимомъ больномъ», гдѣ Живокини игралъ Арғана.

Также хорошъ былъ Живокини и въ ярко-комическихъ роляхъ шекспировскаго репертуара. И мы, конечно, сразу догадываемся, почему эти образы были его стихіей.

Шекспировскій театръ стоитъ на порогѣ средневѣковья. Въ своихъ первыхъ произведеніяхъ драматургъ помнитъ еще о былой свободѣ актера и только этимъ можно объяснить тотъ фактъ, что многіе изъ упрековъ, обращенныхъ къ нашему комику-буффѣ, уже раздавались по адресу великаго создателя новой драмы. Не онъ ли это любитъ смѣшить публику во что бы то ни стало? По крайней мѣрѣ, въ его пристрастіи къ ярко-комическимъ фигурамъ клсуновъ, простаковъ, слугъ, матросовъ и могильщиковъ многіе угадывали анти-художественное стремленіе занять публику во что бы то ни стало, и не онъ ли такъ пристрастился къ каламбуру, что заставлялъ своихъ персонажей острить во всякое время и по всякому поводу? Въ этихъ случаяхъ за маской дѣйствующаго лица слишкомъ опредѣленно выглядываетъ лицо автора, но то же вносилъ въ свое исполненіе и нашъ комикъ; онъ нарушалъ индивидуальность характеровъ и всюду заставлялъ чувствовать за дѣйствующимъ лицомъ актера.

Но удачное для передачи образовъ Шекспира обращалось въ траге-



О. О. САДОВСКАЯ (КАБАНИХА) И В. О. МАСАЛИТИНОВА (БАРЫНЯ СЪ ДВУМЯ ЛАКЕЯМИ)
„ГРОЗА“ А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

дію, когда Живокини переходилъ къ иному репертуару. Тамъ онъ всѣми силами старался скрыться и все же неизмѣнно глядѣлъ изъ за роли. Поражая богатствомъ мимики, онъ не могъ рѣзко измѣнить путемъ грима свою фізіономію. Прекрасно тонируя и оттѣняя каждое слово въ діалогѣ и куплетѣ, онъ не могъ разнообразить основной тонъ и темпъ роли. И что-то нестираемое и неизгладимое доминирующимъ аккордомъ прошло сквозь всю галлерею созданныхъ имъ образовъ.

— Живокини пятьдесятъ лѣтъ игралъ на сценѣ самого себя, но игралъ такъ, что не надоѣлъ этимъ въ цѣлые полвѣка,—вспоминаетъ чей-то отзывъ Родиславскій въ некрологѣ артиста.

Загадочное искусство, которое позволило артисту оставить великое имя въ исторіи родной сцены, не смотря на весь разладъ свой съ репертуаромъ.

Разладъ этотъ особенно почувствовался въ эпоху Островскаго.

Новый репертуаръ несъ съ собой не только новые типы. Мѣнялся самый стиль драматическаго письма. Сглаживалась яркость положеній, не гнались за задоромъ діалога, рисунокъ пьесъ пріобрѣталъ все большую мягкость. Въ ту пору не разъ вздохнулъ и самъ Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ. Что же было дѣлать наивному Живокини? Онъ старался, но—увы,—въ отзывахъ о немъ даже у Баженова начинали сквозить досадливыя нотки.

Вотъ что находимъ мы на страницахъ «Антракта» по поводу исполненія Живокини роли Рисположенскаго въ комедіи «Свои люди—сочтемся»: «Г. Живокини былъ очень забавенъ, но далеко не удовлетворителенъ въ роли Сыся Псоича Рисположенскаго. Прежде всего это былъ не пройдохачиновникъ, а балагуръ-потѣшникъ, и зрителю скорѣе хотѣлось думать, что всѣ эти Большовы и Подхалюзины приглашаютъ его не для обдѣлыванія разныхъ неправыхъ дѣлъ, а для пріятнаго препровожденія времени и компанства. Не оставивъ и на этотъ разъ своего обыкновенія смѣшивать зрителей чѣмъ бы то ни было и во что бы то ни стало, онъ явился какимъ то чижиномъ (по крайней мѣрѣ костюмъ его, походка, наклоненный

впередъ корпусъ и торчавшія сзади коротенькія фалды вицмундира сильно напоминали эту птицу). Костюмъ былъ очень утрированъ, особенно сапоги, которые, можно было подумать, настаивались нѣсколько дней въ грязи, чтобы явиться въ такомъ видѣ на ногахъ г. Живокини. Держалъ онъ себя постоянно кривобокомъ. Къ роли своей относился довольно странно и шаловливо, онъ именно какъ будто подсмѣивался надъ Рисположенскимъ и нѣкоторыя мѣста произносилъ съ какимъ-то глумленіемъ».

Бѣдный Живокини! Ему досталось даже за сапоги. Но Рисположенскій поминаетъ о своихъ сапогахъ въ четвертомъ актѣ, насчетъ ихъ прохаживается и Тишка. И, почему знать, можетъ въ простотѣ душевной именно на нихъ то и думалъ отыгаться старый комикъ. Этотъ тонкій реалистическій штрихъ—могло казаться ему—забьетъ всѣ новые фокусы самаго Садовскаго, будь онъ хоть сто разъ другомъ и любимцемъ автора. Но какъ разъ тутъ и подкараулила его неудача.

«По истинѣ, не угадаешь», могъ сказать онъ, съ грустью читая отповѣдь влюбленнаго въ его талантъ рецензента.

Но если онъ и могъ погрустить, онъ все же не могъ убояться.

Пусть это вызоветъ улыбки сожалѣнія у литературныхъ критиковъ, но въ блещущемъ, искрящемся талантѣ актера таились тысячи такихъ очарованій, что ему не былъ страшенъ никакой разладъ съ репертуаромъ.

Прошло десять лѣтъ послѣ этого спектакля, а каждый выходъ Живокини продолжалъ вызывать тѣ же восторги. Каждый выходъ, вплоть до послѣдняго выступленія на сценѣ за нѣсколько дней до смерти.

Объ этомъ послѣднемъ спектаклѣ мы находимъ въ печати особенно подробные отзывы. Но потому ли, что они писались послѣ смерти артиста или въ тотъ вечеръ грусть предчувствій больного передалась зрительной залѣ, въ строкахъ газетнаго отчета угадывается что-то мучительно-трогательное.

Живокини выступилъ послѣ долгой болѣзни, которая, какъ бы для прощанія съ любимымъ театромъ, дала ему отдыхъ на два-три дня. Было естественно, что публика взрывомъ громкихъ аплодисментовъ встрѣтила

своего любимца. Но странно, что эта овація, на которую взволнованный артистъ отвѣтилъ слезами, сразу же перешла въ такую бурю восторга, что даже старожилы театра, помнившіе успѣхъ Мочалова и Щепкина, могли лишь воскликнуть потомъ: «подобнаго горячаго единоклубнаго приѣма русскому артисту мы не запомнимъ». Странно и то, что въ публикѣ многіе отвѣчали слезами на слезы Живокини.

Значить, было же что-то особенно трогательное въ этомъ общеніи артиста и зрителей. И я позволилъ бы себѣ сдѣлать попытку разгадать тайну этого вечера.

По самому свойству сценическаго дарованія Живокини мы не могли не проявить исключительнаго интереса къ его жизни и признали основнымъ настроеніемъ Живокини глубокую удовлетворенность, ту непосредственную и какъ бы ничѣмъ несокрушимую жизнерадостность, которая дается въ удѣлъ лишь рѣдкимъ избранникамъ судьбы. И дѣйствительно, весельчакъ въ молодости онъ остался весельчакомъ и въ то время, когда окруженный любовнымъ вниманіемъ дѣтей и внуковъ мирно доживалъ свои послѣдніе годы въ собственномъ домикѣ на окраинѣ Москвы.

Это подтверждаетъ не только отзывы современниковъ, но и одинъ въ высшей степени любопытный документъ. М. И. Лавровъ въ своихъ воспоминаніяхъ о Живокини приводитъ стихотвореніе написанное знаменитымъ комикомъ за нѣсколько недѣль до смерти. Все оно говоритъ о той радости, которую испытывалъ незлобивый старикъ при взглядѣ на свое прошлое. И чтобы вполне характеризовать это прощальное обращеніе къ друзьямъ достаточно привести его начальную сентенцію.

Люди всѣ съ начала вѣка
Очень схожи межъ собой
И нѣтъ въ мірѣ человѣка,
Кто бъ доволенъ былъ судьбой.
Только я, одинъ, ей Богу,
Не похожъ на родъ людской
Я нашелъ свою дорогу
И не надо мнѣ другой.

Тѣмъ же добродушіемъ проникнуты и всѣ остальные строки стихотворенія Живокини. Всѣ, кромѣ той одной, гдѣ артистъ поминаетъ о «критикахъ педантахъ» и съ гордостью заявляетъ, что вопреки ихъ писаніямъ все же сумѣлъ снискать любовь къ своему таланту.

И не вспомнилъ ли актеръ въ ту минуту, когда онъ послѣдній разъ вышелъ на сцену, о томъ единственномъ горѣ, отъ котораго онъ не могъ отдохнуть за все свое служеніе сценѣ. О томъ, какъ кольнулъ его за отсебятины покойникъ Щепкинъ, какъ и Бѣлинскій и Баженовъ не могли удержаться отъ упрековъ въ шаржѣ и буффонадѣ и какъ все громче и громче доносится злобный шепотъ о его «балаганности и утрировкѣ».

— Да нуженъ ли я, могъ думать онъ, появляясь передъ молчаливой таинственной громадой зрительной залы, появляясь и на этотъ разъ, по тѣмъ же разсказамъ, въ одномъ изъ «самыхъ безсодержательныхъ фарсовъ».

Но неумолчно гремятъ рукоплесканія, гремятъ долгія-долгія минуты, говоря о такомъ наплывѣ любви и восторга, послѣ котораго къ радостному чувству невольно примѣшивается стыдъ за безудержность своего порыва.

Плакала публика. Плакалъ Живокини.

Онъ умеръ черезъ недѣлю.

— Такихъ проводовъ, которыми почтила Москва покойнаго, никто изъ самыхъ коренныхъ театраловъ не запомнитъ», сообщалъ московскій корреспондентъ «Голоса». А извѣстный знатокъ театра, Родиславскій, писалъ подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ утраты: «Только два имени—Мочалова и Живокини—были въ Россіи такъ популярны, такъ любимы, такъ достолюбезны».

Мочаловъ и Живокини.

Въ художественномъ обликѣ этихъ артистовъ было несомнѣнное духовное сродство.

Къ чему сводятся воспоминанія о Мочаловѣ? Какъ рѣдко и робко говорятъ люди его поколѣнія о созданныхъ имъ роляхъ. И какъ оспоримо

все сказанное въ этомъ отношеніи, хотя бы оно принадлежало перу Бѣлинскаго. Но зато какой мощью невѣдомыхъ очарованій вѣтъ отъ преданій о безумныхъ экстазахъ комика.

И развѣ есть стиль въ этомъ искусствѣ?

Стиль—начало сдерживающее. Но въ минуты художественныхъ прозрѣній Мочаловъ какъ будто сбрасывалъ всѣ путы преходящаго и условнаго. Огонь вѣчно-правдивыхъ озареній зажигалъ душу опьяненнаго артиста и трепеща бѣжалъ затѣмъ по рядамъ зрительнаго зала.

Кто подыщетъ имя подобному творчеству, которое и прежде всего чаще называли безуміемъ? Откидывая весь арсеналъ привычныхъ терминовъ для опредѣленія игры, въ этомъ случаѣ такъ и хочется вспомнить строки, гдѣ Ницше указываетъ на ту переходную грань, когда трагическій артистъ, служитель образнаго искусства, отдается оргіиному экстазу и изъ послушнаго орудія авторской воли самъ обращается въ творца.

Мочаловское искусство все время стояло на границѣ неискусства.

Не то ли самое и Живокини.

Личному переживанію трагика—Мочалова глубоко соотвѣтствуетъ непрестанное желаніе комика разбить цѣпи роли и по прихоти настроенія кидать толпѣ шутку за шуткой.

Наивная старая импровизація! Казалось, она умерла еще въ ту пору, когда «регулярный» комическій театръ отпраздновалъ свою побѣду надъ ярмарочнымъ балаганомъ. Но почему же то и дѣло вновь прорывается стремленіе къ ней въ художникахъ сцены? Почему даже строгіе изслѣдователи, воспитанные на величайшихъ образцахъ литературы, вдругъ вспоминаютъ наивный лепетъ импровизаторовъ и начинаютъ говорить о немъ, какъ объ идеалѣ сценическаго искусства?

Плѣнительная тайна импровизаціи въ ея художественномъ стилѣ. Она будетъ всегда манить къ себѣ какъ идеалъ, потому что лишь авторство актера можетъ сообщить исполненію то полное отсутствіе ответственности, котораго никогда не достигаютъ толкователи ролей въ своемъ стремленіи внести въ заученное искренность впервые переживаемаго.

в. и. живокини.

Великій артистъ по неисчерпаемому богатству своего комизма, Живокини, вопреки духу своей эпохи, все время былъ жертвой искушенія заглянуть въ самыя плѣнительныя глубины искусства и хотя бы на мигъ коснуться того бурнаго водоворота, откуда берутъ истокъ его спокойныя и чистыя воды.

Это напоминаетъ Мочалова.

Но все же полная параллель между ними была бы рѣшительно невозможна. На ряду съ неповторимымъ и непостижимымъ, великій трагикъ указалъ область вполне достижимыхъ художественныхъ возможностей. И мы — знаемъ о чудѣ Мочалова, который, порвавъ путы традиціи, перешелъ въ трагедіи къ непосредственно-реальному тону. Кѣмъ же былъ Живокини?

Пытаясь разгадать эту загадку, мы напрасно вспомнили бы и о чудѣ Рашели, которая въ пору самого яркаго увлеченія романтизмомъ отбросила публику Парижа къ старымъ временамъ увлеченія классицизмомъ. Живокини ничего не предвосхищалъ и не имѣлъ никакой опоры въ прошломъ. Онъ просто рассказалъ о томъ, какіе были бы у насъ актеры, если бы первые проблески народного юмора не были задавлены суровымъ византизмомъ и потѣшныя шутки старыхъ скомороховъ легли въ основу національной комической традиціи.

Живокини—это сказка.

Это страница небывшаго прошлаго.

„МАСКАРАДЪ“ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА ВЪ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЦЕНЗУРѢ.

[(Историческая справка).]

С. Р.



РАМУ Лермонтова «Маскарадъ» предположено въ течение этого сезона поставить на сценѣ Александринскаго театра, интересно поэтому подѣлиться съ читателями цензурной справкой по поводу ея разрѣшенія къ постановкѣ на сценѣ. Какъ извѣстно, пьеса «Маскарадъ», сочиненіе которой относятъ къ 1834 г., не сразу увидѣла свѣтъ ramпы, а будучи представлена въ драматическую цензуру въ 1835 году, была подъ цензурнымъ запрещеніемъ до 1862 г., когда и получила разрѣшеніе. Цензура въ 1835 году находилась при III отдѣленіи Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи, во главѣ которой стоялъ генераль Дуббельтъ, а въ качествѣ цензора былъ Евстафій Ольдекопъ, къ нему то и попала пьеса Лермонтова, написанная первоначально въ трехъ дѣйствіяхъ и предназначенная «Для Императорскаго Санктпетербургскаго театра». Вотъ что писалъ въ своемъ докладѣ цензоръ. Приводимъ этотъ докладъ въ переводѣ, такъ какъ въ подлинникѣ онъ писанъ на французскомъ языкѣ.

МАСКАРАДЪ

Драма въ 3-хъ дѣйствіяхъ въ стихахъ сочиненіе М. Лермонтова.

Молодой князь Звѣздичъ, находясь въ игорномъ домѣ, проигрываетъ все свое состояніе. Входитъ Арбенинъ. Арбенинъ, прежде профессиональный игрокъ, только что женился на молодой дѣвушкѣ, которую онъ любитъ. Для нея онъ началъ новую жизнь, жизнь правильную, жизнь честнаго человѣка. Видя отчаяніе князя, Арбенинъ садится за игорный столъ, отыгрываетъ всѣ деньги, что проигралъ князь и возвращаетъ ихъ ему. Оба оттуда отправляются къ нѣкимъ Энгельгардамъ, гдѣ въ этотъ вечеръ

устроивался маскарадъ. Арбенинъ предлагаетъ князю завести интригу. Случай скоро представляется. Одна замаскированная дама интригуетъ князя и дѣлаетъ ему предложеніе, болѣе чѣмъ легкомысленное. Князь и дама теряются въ сутолокѣ. Князь возвращается и видно, что онъ пріятно провелъ эту четверть часа. Онъ преслѣдуетъ даму, дама противится. Чтобы избавиться отъ князя, она ему даетъ браслетъ, потерянный какой то дамой въ залѣ. Князь рассказываетъ о своемъ приключеніи Арбенину и затѣмъ удаляется. Возвращаясь домой Арбенинъ замѣчаетъ, что у жены на рукѣ только одинъ браслетъ тутъ она сознается, что только что потеряла другой. Арбенинъ предполагаетъ измѣну и клянется отомстить.

Замаскированная дама, заинтриговавшая князя, была баронесса Штраль. Не желая быть узнанной, измѣняя манеру говорить, она говоритъ князю, что чтобы быть счастливому въ любви нужно умѣть сохранять тайну. Князь пишетъ въ этомъ духѣ письмо Арбениной. Арбенинъ намѣревается убить князя во время сна, но у него не хватаетъ на это силъ, и онъ приглашаетъ Звѣздича на вечеръ къ одному другу, куда князь и является. Неожиданно Арбенинъ обвиняетъ князя въ нечистой игрѣ, бросаетъ ему въ лицо колоду картъ со словами «шуллеръ и подлецъ».

Взбѣшенный князь вызываетъ его на дуэль, Арбенинъ отказывается говоря ему: «Да вамъ не испугать и труса».

Князь уѣзжаетъ на Кавказъ, предупредивъ жену Арбенина быть на сторожѣ. Баронесса, которая почувствовала угрызенія совѣсти, не имѣетъ мужества открыть все Арбениной. Арбенинъ отравляетъ жену,

Не знаю, можетъ ли пройти пьеса даже съ измѣненіями, въ особенности сцена, когда Арбенинъ кидаетъ карты въ лицо князю, должна быть совершенно измѣнена.

Возможно, что вся пьеса основывается на событіи, происшедшемъ въ нашей столицѣ.

Я не могу понять, какъ могъ авторъ бросить слѣдующій (вызовъ?) костюмированнымъ въ домѣ Энгельгардовъ.

«Я объявить Вамъ князь должна, что эта клевета ни мало не

Оп. 22 46 N 2186

36

Пис. Симеона Г. Рев.
Берд. 1835
Берд. 1835

Землеугод. 1835.

N 35.

36

Маскараде,

Драма

в 4-х действиях, в 5-ти актах.
Соч. М. М. М. М. М.

1835

смѣшна. Какъ женщинѣ порядочной рѣшиться, отправиться туда, гдѣ всякій сбродъ, гдѣ всякій вѣтренникъ обидить, осмѣетъ.

Рискнуть быть узнанной, вамъ надобно стыдиться,
Отречься отъ подобныхъ словъ.

На этомъ докладѣ положена слѣдующая помѣтка: «Возвращена для нужныхъ перемѣнъ. 8 ноября 1835 года». Докладъ представляетъ тотъ интересъ, что цензоръ довольно подробно излагаетъ содержаніе драмы, написанной первоначально, какъ мы уже сказали, въ трехъ актахъ и насколько намъ извѣстно нигдѣ не напечатанной, а можетъ быть и совсѣмъ не сохранившейся. Slѣдующая попытка получить цензурное разрѣшеніе была сдѣлана въ 1836 году. Пьеса была представлена въ этомъ году два раза и оба раза пропущена цензурой не была. Въ январѣ 1836 года «Маскарадъ» на цензуру поступилъ написаннымъ въ 4 дѣйствіяхъ, а вторично, 28 октября, подъ названіемъ «Арбенинъ» уже въ пяти дѣйствіяхъ.

Въ обоихъ случаяхъ пьесу разсматривалъ тотъ же Ольдекопъ. Въ первомъ докладѣ (январь 1836 г.) онъ, повторивъ дословно, что говорилъ въ предыдущемъ году, заканчивалъ рапортъ слѣд. примѣчаніемъ:

«Таковъ былъ первый рапортъ мой объ этой пьесѣ. Ваше Превосходительство сообщило мнѣ желаніе графа ¹⁾ объ измѣненіи пьесы авторомъ такимъ образомъ, чтобъ она кончалась примиреніемъ между господиномъ и госпожей Арбениными. Авторъ не подумалъ во время воспользоваться этимъ примѣчаніемъ. Въ новомъ изданіи мы находимъ тѣ же неприличныя нападки на костюмированные балы въ домѣ Энгергардовъ (ст. 16—46), тѣ же дерзости противъ дамъ высшаго общества (18).

Авторъ очень хотѣлъ прибавить другой конецъ, но не тотъ, какой былъ ему назначенъ. Арбенинъ отравляетъ свою жену. Какой то незнакомецъ присутствуетъ при этой сценѣ. Мадамъ Арбенина умираетъ. Ея смертью кончалась пьеса въ первомъ изданіи. Теперь авторъ прибавилъ еще одинъ актъ. Неизвѣстный и князь находятся у Арбенина. Неизвѣст-

¹⁾ Графа Бенкендорфа.

ный говоритъ Арбенину, что 7 лѣтъ тому назадъ онъ обыгралъ его въ карты и что съ тѣхъ поръ онъ поклялся отомстить. Князь обвиняетъ Арбенина въ отравленіи жены и объявляетъ, что она была невинна. Князь вызываетъ Арбенина на дуэль, но послѣдній, пораженный новостью, что жена его невинна, сходитъ съ ума. Драматическіе ужасы прекратились во Франціи, нужно-ли ихъ вводить у насъ, нужно ли вводить ихъ отраву въ семьяхъ. Дамскія моды, употребляемыя въ Парижѣ переняты у насъ: это невинно, но перенимать драматическія уродства, отъ которыхъ отвернулся даже Парижъ, это болѣе чѣмъ ужасно, это не имѣетъ имени».

По поводу новой редакціи пьесы, названной «Арбенинъ», Ольдекопъ высказывается значительно мягче:

«Эта пьеса, подъ названіемъ Маскарадъ, дважды была представлена на разсмотрѣніе цензуры и возвращена, какъ неумѣстная и слишкомъ похожая на новѣйшія уродливыя сочиненія французской школы. Нынѣ пьеса представлена совершенно передѣланная, только первое дѣйствіе осталось въ прежнемъ видѣ. Нѣтъ болѣе никакого отравленія, всѣ гнусности удалены.

Жена Арбенина, Настасья Павловна, легкомысленная кокетка, признается князю Звѣздичу, что она его любитъ, а онъ, срывая съ нея браслетъ, скрывается. Казаринъ, бывшій свидѣтелемъ этого разговора, сообщаетъ все Арбенину, но Настасья Павловна увѣряетъ мужа, что князь влюбленъ въ ея компаньонку Олинку и поэтому такъ часто является въ домъ Арбенина. Олинка, чтобы спасти госпожу Арбенину, подтверждаетъ ея слова, и Арбенинъ высылаетъ ее изъ дому и намѣревается отмстить Казарину.

Онъ показываетъ ему письмо, имъ написанное тому назадъ 7 лѣтъ, въ которомъ онъ признается, что умертвилъ банкомета италіанца. Казаринъ въ отчаяніи, но князь Звѣздичъ спасаетъ его, объявляя, что онъ совсѣмъ не для Олинки посѣщалъ домъ Арбенина, и въ доказательство показываетъ браслетъ Настасьи Павловны. Г-жа Арбенина всю ночь ожидала своего мужа, наконецъ утромъ одѣлась, пошла въ его кабинетъ и, выпивъ тутъ стаканъ лимонаду, уснула въ креслахъ. Арбенинъ приходитъ

домой, удерживаетъ Олиньку, которая хочетъ оставить его домъ, и чтобы принудить Настасью Павловну къ признанію, пугаетъ ее разсказомъ, что она отравлена лимонадомъ. Она въ отчаяніи признается, что Олинька невинна и что она сама, только изъ кокетства, слушала изъясненія князя, не любя ни его, ни мужа своего. Князь приходитъ, чтобъ драться съ Арбенинымъ, который его вызвалъ на дуэль, но Арбенинъ объявляетъ ему, что онъ для ничтожной кокетки не станетъ драться, и, устроивъ будущность Олиньки, удаляется навсегда».

Экземпляровъ этихъ пьесъ не сохранилось. Затѣмъ въ 1846 году «Маскарадъ» былъ представленъ въ цензуру въ 4-хъ актахъ, въ этомъ видѣ она дошла и сохранилась въ архивѣ теперешней драматической цензуры. Пьеса, написанная рукой переписчика ¹⁾, помимо всего прочаго, представляетъ тотъ интересъ, что на ней имѣются двѣ помѣтки, сдѣланныя рукой великаго поэта. Ниже мы помѣщаемъ фотографическій снимокъ обложки пьесы. Надпись рукой Лермонтова наверху неразборчива и означаетъ: «Для бенефиса г-жи Вальберховой къ будущей осени». Пьеса и на этотъ разъ разрѣшенія не получила. Въ 1852 году «Маскарадъ» снова поступилъ на цензуру въ III отдѣленіе. Какъ видно изъ нижепомѣщаемаго доклада цензора, «Маскарадъ» былъ представленъ въ отрывкахъ отдѣльными сценами и главная изъ нихъ были одобрены цензурою къ представленію, но все-таки пьеса, какъ цѣлое, оставалась подъ запретомъ, и только спустя десять лѣтъ, послѣдовало ея полное разрѣшеніе.

Вотъ докладъ цензора (на этотъ разъ И. Нордстрема):

Арбенинъ, послѣ бурной жизни (онъ былъ страстнымъ игрокомъ), женился на молоденькой скромной дѣвицѣ, Нинѣ. Супружеское счастье ихъ, какъ бы по волѣ судьбы, внезапно прерывается, вслѣдствіе посѣщенія ими маскарада. На этомъ маскарадѣ Нина потеряла браслетъ, другая маска (баронесса Штраль), поднявъ и выдавъ его за собственный, отдала браслетъ этотъ своему кавалеру князю Звѣздичу, у котораго Арбенинъ увидѣлъ браслетъ. Арбенинъ, мучимый ревностью и считая жену невѣр-

¹⁾ И впослѣдствіи появившаяся въ печати.

ною, отравляетъ ее ядомъ. Въ послѣднемъ дѣйствіи выходитъ на сцену неизвѣстный, какъ бы олицетворенная совѣсть Арбенина, напоминающая ему прошлыя событія, грѣхи минувшихъ дней. Арбенинъ, узнавъ о невинности жены, лишается разума.

Пьеса эта была въ разсмотрѣніи цензуры въ 1835 и 1836 гг. и не была разрѣшена къ представленію, потому что цензура находила въ ней обидныя выходки противъ свѣтскихъ женщинъ, а равно потому, что въ ней играютъ роль ядъ и другіе ужасы.

Въ 1852 же году, по новомъ разсмотрѣніи пьесы, цензура одобрила къ представленію главные и существенныя сцены изъ этой драмы.

Имѣя въ виду, что въ одобренныхъ уже отрывкахъ заключается все содержаніе и развитіе драмы, цензура полагала бы возможнымъ нынѣ дозволить къ представленію на сценѣ всю драму».

На докладѣ положена резолюція: «Разрѣшить. 12 апрѣля 1862 года». Въ этомъ видѣ пьеса выдержала нѣсколько изданій. Самъ Лермонтовъ въ показаніи по дѣлу о стихахъ на смерть Пушкина писалъ ¹⁾, что запрещеніе его «Маскарада» послѣдовало «по причинѣ слишкомъ рѣдкихъ страстей и характеровъ въ ней и потому, что «добродѣтель недостаточно вознаграждена». Это было причиной написанія другой, позднѣйшей редакціи «Маскарада уже въ пяти дѣйствіяхъ, которая внесла въ пьесу такія измѣненія, что она представляетъ почти новое произведеніе. Эта вторая дошедшая до насъ редакція драмы Лермонтова была впервые напечатана въ Сентябрьской книжкѣ «Русской Старины» за 1875 годъ и, найдена въ подлинныхъ рукописяхъ Лермонтова, пожертвованныхъ незадолго передъ тѣмъ Чертковской библіотекѣ г-жей Арнольди. Оба изданія значительно разнятся между собою по составу дѣйствующихъ лицъ. Въ драматическ. цензурѣ, въ изданіи «Русской Старины» въ 1877 году «Маскарадъ» получилъ одобреніе и для народныхъ театровъ.

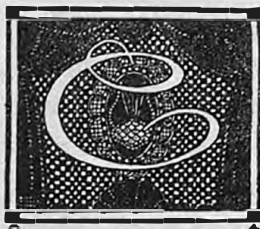
¹⁾ Пользуемся предисловіемъ къ изданію А. С. Суворина.

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

Письмо I.

ПАРИЖСКІЕ ТЕАТРЫ.

Leopold Lacour. Переводъ съ рукописи М. Т.



НОВА начнется эта жизнь. Будетъ ли она такъ же интересна, какъ и въ первые мѣсяцы 1911 г. и въ послѣдніе 1910? Другими словами, выдвинетъ ли театральный сезонъ 1911—1912 г. такія же замѣчательныя по формѣ и по содержанію произведенія, какъ и тѣ пять или шесть піесъ, которыя поддержали честь предшествовавшаго сезона. Эти пять, шесть, даже, скажемъ, семь піесъ: «le Carnaval des enfants», Saint Georges de Bonhelier, «les Affranchis», M-lle Lenèru, «l'Enfant de l'Amour», Henry Bataille, «Le Viel homme», Georges de Porto Riche, «Tribun», Paul Bourget, «Après moi», Bernstein и «Apôtre» Paul Hyacinthe Loyson, сдѣлали бы честь всякому сезону, и ясно доказываютъ, что французскій театръ не находится въ упадкѣ, какъ это любятъ провозглашать нѣкоторые угрюмые и скучающіе люди. Надо принять во вниманіе, что, за исключеніемъ Н. Bataille, Georges de Porto Riche и еще Henri Lavedan, давшаго Франц. Комедіи очень милую вещь «Le goût du Vice», самыя знаменитые драматическіе авторы ничего не доставили театру въ продолженіе 1910—1911 г. Не было піесъ: Paul Hervieu, François de Curel, ни Brieux, ни Maurice Donnay.

Французская Комедія обѣщала піесу Donnay о Мольерѣ и его женѣ. Но авторъ, написавшій эту піесу уже давно, предпочелъ отложить постановку ея до слѣдующаго сезона, не желая поручать роли «Mademoiselle Molière» (по сценѣ и по дѣвичьему имени: Armande Bejart) какой-нибудь другой исполнительницѣ, вмѣсто артистки Marie Lecomte. Эта прелестная артистка была больна. Г-ну М. Donnay не было причины сожалѣть объ

отсрочкѣ и даже скорѣе у него была причина быть довольнымъ случайностью.

То было время, когда онъ только что согласился прочесть рядъ еженедѣльныхъ лекцій (по просьбѣ Общества лекцій), которыя онъ началъ въ концѣ января (если не ошибаюсь). Онъ выступилъ какъ лекторъ вслѣдъ за Jules Lemaitre, который въ продолженіе трехъ лѣтъ въ томъ же помѣщеніи (залъ Географич. общ., бульваръ St-Germain) блестяще соперничалъ съ профессорами литературы изъ Сорбонны и College de France. Самъ Jules Lemaitre пригласилъ и убѣдилъ Maurice Donnay выступить въ роли профессора передъ обществомъ, посѣщающимъ эти конференціи. И это было дѣйствительно любопытное зрѣлище: авторъ «Amants» и «Лизистрата» — читающій передъ тысячной публикой съ серьезностью и строгостью университетскаго профессора и лишь временами сбивающійся на тонъ «больше чѣмъ настоящаго парижанина»: на тонъ парижскаго gamin, поэта «артистическаго кабачка» «Chat Noir». Этотъ превосходный и иногда восхитительный писатель, тонкій художникъ и чуткій наблюдатель сердечныхъ человѣческихъ слабостей, нѣчто среднее между Расиномъ и Мариво современнаго общества, впервые выступилъ въ этомъ кабачкѣ въ 1889—1890 г. Дебютируя тамъ, онъ поразилъ всѣхъ блескомъ своей фантазіи, молодостью, шутками, и я не могъ не вспомнить, вѣрнѣе онъ самъ заставлялъ насъ вспоминать о Maurice Donnay того времени, когда вдругъ посреди своей рѣчи, полной біографическихъ данныхъ, или послѣ изящныхъ остроумныхъ и серьезныхъ критическихъ выступленій, раздавалось шутливое замѣчаніе монмартрскаго пошиба, мило-непочтительное и весело-трогательное. Въ сущности, на эти лекціи шли для того, чтобы слышать драматическаго автора въ роли профессора, говорящаго о великомъ французскомъ драматургѣ, также, какъ идутъ на спектакли того же M. Donnay, какъ пойдутъ смотрѣть его комедію, или можетъ быть драму о любовныхъ страданіяхъ Мольера, о его невѣрной, должно быть, кокетливой женѣ. Лекціи эти, изданныя такъ же, какъ и драматическія произведенія M. Donnay, составляютъ томъ особаго интереса, но по нимъ не догадаться о содержаніи обѣщанной піесы, по

нимъ можно судить лишь о духѣ піесы, о ея задачахъ и заключительной морали, полной здраваго смысла и той высшей справедливости, которая всегда идетъ рука объ руку съ жалостью и съ снисходительностью. Меня сейчасъ поймутъ! Такъ какъ я самъ много занимался изученіемъ интимной жизни Мольера, то есть его сердечныхъ дѣлъ и въ особенности его несчастной страсти къ Armande Béjart, то я могу всецѣло присоединиться къ выраженному лекторомъ и развитому имъ мнѣнію, которое легло въ основу его комедіи или драмы:

1) Мольеръ, по натурѣ влюбчивый и нѣжный, сдѣлался актеромъ столько же по призванію, сколько по любви къ Madelaine Béjart, которая была не то сестрой, не то матерью (это неизвѣстно) Armande. Но во всякомъ случаѣ не подлежитъ сомнѣнію, что Madelaine была его любовницей. Обладая администраторскимъ талантомъ, она была чрезвычайно драгоценна для Мольера, для его кочующей въ продолженіе 12 лѣтъ по провинціямъ труппы.

2) Каково бы ни было происхожденіе Armande съ материнской или съ отцовской стороны, надо вовсе отбросить отвратительную и немыслимую легенду, по которой Мольеръ будто бы женился не только на дочери своей любовницы, но на своей собственной дочери. Нельзя обвинять Мольера въ грѣхѣ кровосмѣшенія.

3) Этотъ бракъ былъ неосторожною ошибкою, за которую Мольеръ былъ жестоко наказанъ. Его жена вовсе и не была той потерявшей стыдъ женщиной, какой ее рисуетъ памфлетъ 17-го столѣтія, подъ заглавіемъ «Знаменитая комедіантка». Она не торговала своей красотой и это не было ея ремесломъ; даже нельзя утверждать, что у ней былъ любовникъ, въ современномъ и точномъ смыслѣ этого слова; вѣрнѣе, совершенно неизвѣстно, была ли у ней сколько-нибудь продолжительная серьезная любовная связь, и это обстоятельство дало поводъ нѣкоторымъ стать въ защиту этой невинной женщины и доказывать, что она никогда не была даже близка къ «падению»; какъ выразился одинъ изъ защитниковъ: она всегда была физически вѣрна Мольеру. Но эти армандисты заходятъ слишкомъ

далеко. Кто же повѣритъ, что эта легкомысленная, жаждущая поклоненія женщина, опьяненная любезностью молодыхъ аристократовъ, имѣла силу устоять передъ искренними поклонниками. Не будучи красавицей, и даже не обладая правильными чертами лица, она была чрезвычайно интересна, соблазнительна и столь же граціозна и талантлива.

4) Сочувствуя Мольеру въ его страданіяхъ, причиненныхъ женою, мы не должны забывать, что этимъ страданіямъ и безпокойствамъ Мольеръ обязанъ двумя своими великими произведеніями: «Школою женщинъ», написанною въ 1662 г., и «Мизантропомъ»—въ 1666 г. И потому не будемъ слишкомъ строги къ Armande, какъ безжалостные мольеристы.

5) Наконецъ, мы обязаны во имя высшей справедливости, какъ я уже сказалъ, имѣть долю жалости и снисходительности къ измѣнамъ жены Мольера (если она измѣняла), къ ея легкомыслію и къ кокетству кулисной Селимены. Мы должны принять во вниманіе ея молодость и года сумрачнаго Альцеста, сдѣлавшагося ея супругомъ въ возрастѣ Арнольфа, и разсудить, что ей было трудно въ комикъ-драматургѣ, ставшемъ ея мужемъ, видѣть лишь великаго человѣка, котораго цѣнимъ и выдѣляемъ мы, по прошествіи цѣлыхъ столѣтій, лишь увеличивая свое восхищеніе передъ нимъ (восхищеніе, которое обратилось одно время въ культъ, въ идолопоклонство, точно Мольеръ былъ и человѣкъ, и геній, и святой—все сразу).

Ограничимся вмѣстѣ съ Maurice Donnay предположеніемъ, что Мольеръ былъ геніальнымъ человѣкомъ и человѣкомъ честнымъ, и пожелаемъ, чтобы піеса, въ которой г. Donnay вывелъ его и его жену, не заставила себя долго ждать.

Между тѣмъ, Франц. Комедія объявила къ концу этого года постановку двухъ другихъ піесъ: «Primerose» Caillavet и Robert de Flers и «Captive», Gabriel Trarieux. Я бы долженъ былъ на первое мѣсто поставить «Captive», принятую раньше и постановка которой обѣщана въ первую очередь.

Сынъ бывшаго министра, имя котораго связано съ исторіей Дрейфуса,



Е. И. НАЙДЕНОВА (КАТЕРИНА) И К. Н. РЫБАКОВЪ (ДИКОЙ)
„ГРОЗА“ А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Gab. Trarieux психологъ, философъ, затрагивающій вопросы нравственности, общественности, писатель страстный и горячій.

Онъ началъ свое поприще драматурга нѣсколько лѣтъ тому назадъ тремя историко-филологическими и философо-легендарными драмами, чрезвычайно любопытными: «Иосифъ Аримафейскій», «Нуратіе» и «Саванарола». Піесы написаны скорѣе для читателя, нежели для зрителя, но тѣмъ не менѣе онѣ достаточно сценичны, чтобы заинтересовать всякую публику, лишь бы нашелся теперь такой директоръ, который поставилъ бы ихъ съ необходимой тщательностью. Я помню Antoine ставилъ Иосифа въ Одеонѣ, но тогда Trarieux не имѣлъ того литературнаго имени, что нынѣ. Другія двѣ драмы, если не ошибаюсь, никогда не видѣли ramпы. Замѣчательные очерки г. Клемансо отпечатаны вмѣстѣ съ тремя піесами, которыя, безъ сомнѣнія, стремятся на сцену.

Могу ли я признаться! Несмотря на серьезныя достоинства его, какъ современнаго драматурга, какъ поэта въ прозѣ вдохновляющагося историческими событіями, несмотря на надежды, данныя этимъ яркимъ талантомъ, продолжающемъ развиваться, надежды, которыя несомнѣнно оправдаются, я жалѣю, что г. Trarieux сошелъ со своего первоначальнаго пути. Во всякомъ случаѣ, я не хочу упрека въ замалчиваніи такихъ удивительныхъ піесъ, и не могу не отмѣтить ихъ, какъ они того заслуживаютъ, оттѣнивъ необычайную задачу эстетики и морали, выполненную истиннымъ сильнымъ художникомъ.

Но возвратимся къ знаменитымъ писателямъ, которые ничего намъ не дали въ продолженіе года и болѣе. Я прибавилъ болѣе, думая о Paul Hervieu, о Brieux, и въ особенности о François de Curel, послѣдняя піеса котораго: «Le coup d'aile» была сыграна въ 1907 г., т. е. четыре года тому назадъ, и онъ какъ будто рѣшилъ болѣе не писать для театра.

Недавно парижскій журналъ Comedie помѣстилъ у себя въ переводѣ отрывокъ автобіографическаго очерка, написаннаго г-мъ de Curel для нѣмецкаго обозрѣнія «Literarisches Echo»; рекомендую эту исповѣдь знающимъ нѣмецкій языкъ. Въ ней вылился литераторъ удивительно не по-

хожій на своихъ собратіѣхъ, немного дикій,—богатый отъ рожденія, къ счастью,—такъ какъ умѣнія нажить богатство своими литературными трудами ему не дано; это человѣкъ благородный безъ чванства, но не безъ скрытой гордости, котораго Парижъ не сумѣлъ перевоспитать; онъ остался лотарингцемъ, охотникомъ, великолѣпно описывающимъ лѣсъ, его обитателей, его таинственный шумъ, какъ напр. въ піесѣ *Fossiles*.

Можно удивляться, что Fr. de Curel до сихъ поръ не попалъ въ Академію, что ни одна его піеса не нашла себѣ мѣста въ репертуарѣ Франц. Комедіи, но самое удивительное это то, что Франц. Комедія не открываетъ ему дверей, не возбуждаетъ въ немъ желанія предложить ей свои произведенія. Приглашеніе такого литератора для постоянной работы и обновленія ея репертуара послужило бы къ чести Французской Комедіи. Ему бы нечего было бояться суда комитета и обиднаго отказа. Чтеніе авторомъ своей піесы членамъ комитета было бы простою формальностью, требуемою обычаемъ, или, если хотите, Московскимъ декретомъ. Было бы справедливо, если на ул. Ришелье отнесли къ Fr. de Curel также, какъ относились въ свое время къ Augier и къ Александру Дюма—сыну.

Fr. de Curel не обладаетъ ловкостью драматическаго ремесленника, но между современными французскими авторами онъ вознесся выше всѣхъ, онъ дерзнулъ заинтересовать толпу самыми оригинальными, самыми смѣлыми, самыми серьезными идеями, съ рѣдкою психологической обработкой. Можно ли найти болѣе замѣчательную психологію, нежели въ «*l'Envers d'une sainte*» (1892), или даже въ «*Invitée*» (1893). И что за великія соціальныя темы въ «*Fossiles*» (1892), «*Le Repas du Lion*» (1897), «*la Nouvelle Idole*» (1899).

Онъ не умѣетъ чувствовать банально; онъ не очаровываетъ въ обыкновенномъ смыслѣ слова. Это не художникъ, способный заставить трепетать при описаніи мимолетной любви или любви страстной; онъ не реаленъ подобно Мюссе, какъ Porto Riche, который однако, въ своей сферѣ также кажется великолѣпнымъ, какъ de-Curel въ своей.

Можно сказать, что Porto-Riche внесъ въ свою «*Amoureuse*»,—двадцать лѣтъ тому назадъ — новый «пафосъ» страсти. Съ своей сто-

роны, François de Curel выдвинулъ на сцену новый «интеллектуализмъ» (сказалъ бы я)! И нужно признаться, что обыкновенно, и во всѣ времена, театръ на интеллектуальность мало обращалъ вниманія. Толпа привлекается всего меньше идеями—и это понятно. Тѣмъ больше славы тому, кто, презирая легкій успѣхъ, старается увлечь толпу воодушевленными идеями, сталкивая ихъ между собою.

Что-же касается Paul Hervieu, то ему не приходится унывать: послѣдняя его пьеса «Connais toi» (Познай себя), поставленная во Фр. комедіи, если не имѣла того же шумнаго успѣха, что имѣли «Enigme» и «le Dédale», все же, собственно говоря, удалась блестяще. И «положеніе» г. Hervieu преисполненное особаго величія имѣетъ теперь какое то офиціальное значеніе, которымъ, я думаю, онъ долженъ быть доволенъ. Во всякомъ случаѣ, если я ошибаюсь, мое заблужденіе не велико. Также какъ въ Porto Riche чувствуется артистъ 30-хъ годовъ, поэтъ изящной богемы, въ Paul Hervieu виденъ артистъ свѣтскій человѣкъ, «Grand bourgeois», цѣнящій почестъ и любящій выдѣляться своимъ общественнымъ положеніемъ (однако, не злоупотребляя имъ, поспѣшимъ замѣтить). Мало найдется такихъ артистическихъ и литературныхъ дарованій съ такъ удачно сложившейся жизнью, даже въ наши дни, какъ жизнь (карьера) этого могучаго писателя и мыслителя, устроившаго ее съ особой послѣдовательностью и съ тонкимъ умѣніемъ, вполне его характеризующимъ. И онъ совершенно правъ въ своемъ стремленіи «вести свою линію», такъ какъ это у него врождено.

Что можетъ быть печальнѣе вида писателя, рядящагося въ тогу богемы, когда на самомъ дѣлѣ онъ склоненъ къ правильной жизни буржуа. У Paul Hervieu однимъ изъ главныхъ достоинствъ является громадная смѣлость, онъ никогда не отступаетъ отъ самаго полнаго развитія своей мысли; «Les Tenailles» и «La Loi de l'homme», его первые шумные успѣхи, потрясли и очаровали публику откровенностью и силою выраженной идеи, моральное и социальное значеніе которой громадно, такъ какъ обѣ эти пьесы, обличаютъ самое учрежденіе современнаго брака, такого по крайней мѣрѣ, каковъ онъ во Франціи.

Р. Вриеух кончаетъ піесу о феминизмѣ, или, скорѣе, о нѣкоторыхъ категоріяхъ женщинъ феминистокъ. По свѣдѣніямъ, которыя до меня дошли, піеса не обрадуетъ этихъ женщинъ и не поддержитъ идею феминизма въ общественномъ мнѣніи, но конечно это не будетъ ни горькой сатирой, ни тѣмъ менѣе произведеніемъ, порожденнымъ слѣпой ненавистью, дышащимъ злобнымъ реакціонерствомъ. Г. Вриеух не способенъ такъ чувствовать; онъ добръ, его даже упрекали, что онъ иногда слишкомъ добръ, его прозвали «добрымъ Вриеухъ»; онъ либераленъ, лучше того, онъ глубоко гуманенъ, и гуманность его дала намъ *Remplacantes*, ставя его въ положеніе современнаго послѣдователя Жанъ Жака Руссо. *Maternité* (Материнство) идетъ еще дальше, гуманность его доходитъ чуть ли не до анархіи. Можно, значитъ, предположить, что въ будущей піесѣ г. Вриеух, направленной противъ феминизма, будетъ проскальзывать, или вдругъ прорвется нота жалости и тѣмъ смягчитъ все обидное въ піесѣ для феминизма вообще, или для современнаго феминизма въ частности. Во всякомъ случаѣ, вокругъ этой піесы будетъ шумъ.

Не будетъ піесъ у *Henri Lavedan*. Онъ объявилъ объ этомъ въ *Figaro*, отвѣчая на вопросные пункты этой газеты, предложенные нѣкоторымъ извѣстнымъ писателямъ, ведущимъ театральныя отдѣлы, г. *Serge Basset*. Такія анкеты, представляя собою развлеченіе въ каникулярное время, бываютъ болѣе или менѣе поучительны, заняты, смотря по тону и по стилю отвѣтовъ. Немыслимо, чтобы въ такой большой газетѣ, какъ *Figaro*, эти вопросы не вызвали бы хоть нѣсколько интересныхъ отвѣтовъ. Понятно, запрошенные писатели стараются блеснуть остроуміемъ, соперничаютъ другъ передъ другомъ находчивостью, здравымъ смысломъ, логическими измышленіями, или парадоксами. И тѣ, что наименѣе кокетничаютъ, безглаголиво относятся къ этому маленькому успѣху, который достигается у читателя ловко и красиво сказанной мыслью, эти писатели не изъ числа тѣхъ, которые отвѣчаютъ развязнымъ тономъ, какъ бы изъ вѣжливости, чтобы не выдѣляться, якобы, отъ товарищей.

Эти анкеты могутъ имѣть серьезный литературный, философскій инте-

ресь, въ зависимости отъ поставленныхъ вопросовъ, или отъ обстоятельствъ: напимѣрь, если литература, искусство или мысль находятся наканунѣ эволюціи, или если эволюціонированіе уже началось, возбуждая у однихъ восхищенія, у другихъ шумъ. Главный интересъ, наконецъ,— какъ это, мнѣ кажется, имѣетъ мѣсто въ настоящую минуту—можетъ быть въ томъ, чтобы доказать, что ничего новаго не готовится. По крайней мѣрѣ въ минуту, когда я пишу эту статью, впечатлѣніе, получаемое отъ посланныхъ г. Basset отвѣтовъ таково: драматурги проявляютъ кипучую дѣятельность, но съ чрезвычайно разнообразными индивидуальными тенденціями и въ полной независимости другъ отъ друга, какъ во взглядахъ, такъ и въ манерѣ.

Г. Serge Basset ставилъ, между прочимъ, такіе вопросы:

«Думаете-ли вы, что для водевиля снова настанутъ прекрасные дни. Публика ясно показываетъ свое предпочтеніе веселому репертуару. Кажется-ли вамъ такое явленіе временнымъ, или вы считаете, что публика перестаетъ все болѣе и болѣе заниматься серьезной драмой, піесой въ стихахъ, или піесой философскаго, либо общественнаго направленія, и совершенно завоевывается легкими веселыми комедіями съ немудреной философіей».

На это г. Alfred Carus, одинъ изъ первыхъ комическихъ авторовъ, вполне справедливо отвѣтилъ:

Публику никогда нельзя считать завоеванной однимъ жанромъ болѣе, чѣмъ другимъ. Главное достоинство французскаго театра это его чрезвычайное разнообразіе; онъ потеряетъ раньше всѣ другія свои качества прежде, нежели потеряетъ разнообразіе. Иногда случается, что слишкомъ много авторовъ, не имѣющихъ ярко выраженной индивидуальности, довольствуются задачами средняго качества, болѣе, или менѣе ловко разработанными; и тогда обиліе одного и того же тона комическаго, или драматическаго утомляя публику, заставляетъ ее искать контрастовъ, но это предпочтеніе публики къ тому или другому жанру никогда долго не продолжается. Г. Carus объявляетъ, между прочимъ, въ своемъ письмѣ,

что онъ кончилъ комедію въ V дѣйств. *les Favorites* и работаетъ надъ другой комедіей въ IV дѣйствіяхъ подъ названіемъ *Hélène Ardouin*, передѣланной изъ его-же романа «Робинзонъ», пользуясь главнымъ эпизодомъ романа. Г. Alfred Capus, извѣстный главнымъ образомъ, какъ драматургъ, въ то же время и романистъ. И романистомъ онъ былъ ранѣе, чѣмъ драматургомъ, это обстоятельство устанавливаетъ родственное сходство между *François de Curel* и нашимъ писателемъ философомъ парижаниномъ, который насъ теперь занимаетъ. F. de Curel рассказываетъ недавно на страницахъ нѣмецкаго журнала, который я уже называлъ:

«Въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ я писалъ совершенно незначительные романы. Я сознавалъ ихъ недостатки, но это было полезное упражненіе, такъ какъ я вырабатывалъ стиль и учился сочинять. Но было время, что я этого не замѣчалъ и былъ очень угнетенъ, когда по поводу моего романа «*Sauvetage du Grand Duc*» появилась статья Г. Maurgas. Критикъ не пощадилъ моего произведенія, но отмѣтилъ бойкость и жизненность діалоговъ. И кончалъ свою статью словами: На сцену, г. de Curel, на сцену!» Отчего иногда зависитъ судьба! До тѣхъ поръ я былъ убѣжденъ, что, обладая, можетъ быть, небольшими задатками романиста, я не обладалъ способностями драматурга. У меня еще не было ни одной написанной сцены, ни одного наброска драмы. Статья г. Maurgas побудила начать».

Возвращаясь къ вопроснымъ пунктамъ Фигаро, меня больше всего занимаютъ пятый и предпоследній вопросы: кто самый выдающійся драматическій авторъ XIX столѣтія (французскій, само собою разумѣется).

Эти посмертные выборы, которыми займется довольно большое количество писателей, представляютъ собою нѣчто вродѣ перваго суда потомства, и укажутъ каковы царствующія въ настоящее время тенденціи среди дѣтей и внуковъ Emile Augier, Alexandre Dumas сына, Henry Becque, Labiche, Meilhac и проч.

Если я и впредь буду имѣть удовольствіе давать «Ежегоднику»

свои замѣтки, то не премину сообщить вамъ результатъ этихъ выборовъ. Въ настоящую минуту единственнымъ голосомъ, поданнымъ за Alexandre Dumas, былъ голосъ предсѣдателя общества драматическихъ авторовъ, Paul Ferrier. За Henry Becque подали свои голоса: Georges Ancey, «знаменитость» пресловутаго свободнаго театра, знаменитость во всякомъ случаѣ, составившая себѣ имя пьесами особаго пошиба «pièces gosses», г. Fernand Vauderem, авторъ забавной комедіи, шедшей въ концѣ прошлаго сезона въ Фр. театрѣ «Cher Maître», въ которой замѣчательный артистъ Féraudy былъ также великолѣпнѣе, какъ онъ былъ въ пьесѣ Henri Bataille «Poliche» въ 1906; г. Edmond Sée, одинъ изъ молодыхъ нашей эпохи.

Г. Alfred Capus не подалъ голоса. Неизвѣстно, почему? Г. Francis de Croisset также никого не выбралъ, но вслѣдствіе такой причины: «Я не знаю. Въ каждомъ вѣкѣ заключается нѣсколько эпохъ».

Одинъ писатель, выбравъ Victor Hugo, остроумно прибавилъ: «Онъ самый выдающійся... когда пишетъ не для сцены». Этотъ писатель г. Gustave Guiches. Мнѣ кажется чрезвычайно труднымъ высказаться за талантъ или геніальность того или другого автора, не учинивъ при этомъ какой либо несправедливости. Если бы мнѣ пришлось высказать свое мнѣніе, я бы назвалъ имена 5 драматурговъ просто въ хронологическомъ порядкѣ, но не претендуя на указаніе, кто изъ нихъ выше. Вотъ эти пять именъ: V. Hugo, благодаря Hernani, Ruy Blas, Burgraves, даже, сознаюсь, благодаря Лукреціи Борджіа; Alfred de Musset, всѣ драмат. произведенія котораго чудесны по своей граціи, уму, фантазіи, и страстности; Alexandre Dumas—сынъ, такъ какъ онъ является во всѣхъ своихъ произведеніяхъ новаторомъ и предвѣстникомъ новой эпохи; Henry Becque, и наконецъ Maurice Maeterlinck ¹⁾).

¹⁾ Послѣ того какъ эти строки были написаны, и до отсылки ихъ на почту за Alex. Dumas сына поданъ второй голосъ (Maurice Heunequin), за Dumas отца высказался г. Eugène Héros, подавъ голосъ также и за Emile Augier, и за Labiche; Ибсенъ былъ выбранъ г. Georges de Rortto Riche; Musset—г. Aderer.

II.

Театральная жизнь въ Парижѣ переносится въ іюль и августѣ на открытый воздухъ, на открытые театры въ окрестностяхъ Парижа, на Югѣ и въ Вогезахъ.

Началомъ такого движенія, преимущественно коснувшагося драмъ въ стихахъ, толчкомъ къ нему, послужилъ знаменитый театръ Оранжа въ Провансѣ; этотъ театръ, сооруженный геніемъ Рима во второмъ вѣкѣ по Р. Х., построенъ по греческой манерѣ, у подножья горы, вмѣсто того, чтобы воспользоваться разстилающейся передъ нимъ равниной.

Греки съ самаго возникновенія театра строили такимъ образомъ по склону горы свои сцены, впереди которыхъ внизу располагался «оркестръ», площадка для эволюцій хора греческихъ трагедій. Римляне наоборотъ искали для своихъ амфитеатровъ, какъ и для триумфальныхъ арокъ, широкую равнину.

Театръ Оранжа былъ открытъ въ 1869 г. Старинныя развалины, правда величественной красоты, но совершенно разрушающіяся, были очищены, приведены въ порядокъ, спасены архитекторомъ и археологомъ Caristie въ первой половинѣ XIX столѣтія. Въ 1869 г. поэтъ Прованса Antony Réal тамъ декламировалъ кантату: «Триумфаторы», въ которой призывалъ

Troubadours du Midi triomphez par Mistral ¹⁾. Торжествуйте, благодаря Мистралю, трубадуры Юга!

Во Франціи въ то время было сильно движеніе децентрализаціи и г. Antony Réal способствовалъ ему. Съ другой стороны существовало мнѣніе что трагедія и опера, съ честью соперничая между собою, пробуждаютъ въ продолженіе лѣтнихъ мѣсяцевъ этотъ древній театръ, уснувшій 16-вѣковымъ сномъ.

И, правда, поставленная въ 1869 г., превосходная опера г. Mehul «Joseph» (игранная впервые въ Парижѣ въ 1807 г.) имѣла въ Оранжѣ замѣчательный успѣхъ. «Joseph» принадлежитъ къ небольшому числу тѣхъ изящныхъ музыкальных произведеній, которыя, дѣйствительно, однѣ лишь

¹⁾ Изв. поэтъ, писавшій на провансальскомъ нарѣчій.

(Прим. пер.).



В. Н. РЫЖОВА (ФЕКЛУША) И Н. К. ЯКОВЛЕВЪ (ТИХОНЪ).
„ГРОЗА“ А. Н. ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

подходятъ, какъ это теперь уже признано, къ нѣжной атмосферѣ этихъ южныхъ ночей и чудныхъ дней Прованса. Такими рѣдкими произведеніями бываютъ тѣ изъ нихъ, которыя будучи написаны для небольшого оркестра, имѣютъ незамысловатый, героическій сюжетъ. Такъ напримѣръ: «Ифигенія въ Тавридѣ» Глюка и его же «Орфей». Я назвалъ тѣ двѣ оперы, которыя я тамъ видѣлъ, первую въ 1900 г., вторую въ 1903. Ихъ можно бы возобновить и прибавить еще: «Alcerte» «Armide» и «Ифигенію въ Авлидѣ». И кто знаетъ, найдется можетъ быть композиторъ, который дастъ древнему театру новое произведеніе и будетъ имѣть успѣхъ.

Это сослужить службу начинаніямъ и заботамъ о полной артистической независимости «фелибровъ» (такъ зовутъ членовъ Литературнаго Общества, основаннаго въ срединѣ XIX вѣка, и поставившаго себѣ цѣлью сохранить прованское нарѣчіе и разные діалекты языка d'oc). Однако, по ихъ собственному признанію, по всему вѣроятію, слава Оранжа и его роль въ дѣлѣ децентрализаціи дастъ только литературную независимость. Одинъ изъ депутатовъ—*felibre*, недавно будучи Министромъ Нар. Просвѣщ. привѣтствовалъ этотъ городокъ, какъ «Литературную Столицу Юга Франціи». И это названіе онъ заслуживаетъ вполнѣ, какъ обязанный лишь самому себѣ въ дѣлѣ соперничанія, которое вызвалъ этотъ городокъ во многихъ городахъ Юга. Вотъ эти города: *Bézières*, гордящійся аренами воздвигнутыми мѣстнымъ меценатомъ *M. Castelbon Beauxhostes*, гдѣ давали трагедію «Прометей» *Jean Lorrain* и *Ferdinand Hérold*, которая оставила о себѣ чудесную память; *Nîmes*, славящійся по праву своими древними аренами, гдѣ въ этомъ тоду въ іюнѣ мѣсяцѣ съ большимъ успѣхомъ была представлена трагедія *Ferd. Hérold*.—«*le Jeune dieu*» (Молодой богъ), написанная подъ вліяніемъ Вакханокъ Еврипида; наконецъ, маленькій городокъ въ Пиринеяхъ *Cauterets*, излюбленный нашимъ знамѣнитѣйшимъ трагикомъ *Mounet-Sully*, который боготворимъ всѣмъ населеніемъ юга, гасконцами, лангедоками, провансальцами. Въ *Cauterets*, *Nîmes*, и Оранжѣ, *Mounet-Sully* заставилъ трепетать отъ ужаса и сжиматься отъ жалости сердца и души тысячъ и тысячъ людей въ роли Царя Эдипа. Въ этой

роли, съ которой его имя останется надолго связаннымъ, онъ еще величественнѣе, еще героичнѣе на сценѣ этого воздушнаго театра, нежели на сценѣ Франц. Комедіи. Труппа Франц. Театра всегда съ радостью отпускаетъ со своимъ старѣйшимъ артистомъ нѣкоторыхъ обычныхъ его партнеровъ для этихъ лѣтнихъ спектаклей, будь то Софокль, Corneille, или Victor Hugo. Silvain, также очень популяренъ въ этомъ югѣ; съ нимъ тоже ѣздятъ его товарищи съ улицы Ришелье, всегда его сопровождаетъ жена Louise Silvain, вдохновенная жрица высшаго драмат. искусства, какимъ я считаю классическую и неклассическую трагедію и драму въ стихахъ.

Кромѣ Silvain съ его женою, Mounet-Sully и брата его Paul Mounet, я видѣлъ въ Оранжѣ Carpu Бернаръ, Segond Weber, Madeleine Koch, Albert Lambert, сына, и de Max., которому слѣдовало бы быть во Франц. Комедіи.

Трагедія Молодой Богъ, о которой я только что говорилъ, была недавно разыграна въ Nîmes артистами Albert Lambert сыномъ, г-жами Second Weber и Madeleine Koch. Second Weber исполняла роль «пришельца» то-есть молодого бога Dionysos, Madeleine Koch—роль «Agavé», матери царя Өивъ; въ началѣ она полна ненависти, какъ и ея сынъ, къ молодому богу, пришедшему изъ Азіи, но затѣмъ взволнованная и пораженная ужасомъ она кончаетъ тѣмъ, что убиваетъ своего сына Penthéе, дабы не видѣть его побѣжденнымъ пришлымъ богомъ. Этотъ сценическій эффектъ, заканчивающій сценическое дѣйствіе, не оканчивается, однако, піесы, красоты захватывающей. Agavé приближается къ Penthéе, она его продолжительно цѣлуетъ и наконецъ, выхвативъ у него мечъ, торжественно заноситъ надъ нимъ восклицая:

Il ne faut pas qu'un lionceau pleure les larmes
Du faon que les chasseurs rapides ont forcé.
Meurs sans honte, sans peur, vaincu, terrassé
Par le Destin et non par une race iupure
(она ударяетъ его по головѣ).

Penthée.

Ma mère!

Agavé.

A ton cou, la, cette rouge blessure...
ah!

Penthée.

Merè... Adieu... la, tere est noire de mon sang
Dionysos... Dionysos... Dieu tout puissant.
(умираетъ).

Возвращается народъ, уносить трупъ царя и піеса кончается лирическимъ прославленіемъ бога «мудраго творца лозы виноградной». Agavé готовая послѣдовать за сыномъ и покончить съ собою, вновь возрождается смутной надеждой:

Un doux espoir brille à mon front pali
De mes tristes regards; et puis pleure encore,
Je te bénis, ô Dieu, qu'on aime et qu'on adore.

Затѣмъ отецъ Agavé, славный основатель Фивъ, Кадмосъ, приглашаетъ мужей воспѣть доброту Dionysos, «срывая въ это чудное утро янтарныя грозди винограда». И наконецъ Dionysos самъ зоветъ «бѣдныхъ людей»— «рабовъ» пользоваться радостями улучшившейся нынѣ жизни.

Hommes, éveillez vous de votre long sommeil
Allez aver les chants, allez avec des rires
Vendanger le raisin, vendanger le soleil.

Въ Оранжѣ только что были поставлены: «Atalante et Méleagre» г. Alfred Poizat, автора Электры, въ которой г-жа Silvain имѣла наиболѣе значительный успѣхъ; «les Suppliants» Achille Richard, трагедія котораго является эпилогомъ Электры, и «Двѣ Елены» Jules Bois, автора «le Furie».

Оказывается было двѣ Елены. Какая то легенда увѣряетъ, что Парисъ увезъ въ Трою не жену Менелая, а другую Елену. Спартанская царица оказывается была вѣрной женою. Я готовъ съ этимъ согласиться. Публика Оранжа тоже согласилась, устроивъ піесѣ шумный пріемъ.

На аренахъ «Bézières» ставили «Esclaves» г. Louis Payen, съ г-жей Ма-

deleine Koch и съ молодымъ многообъщающимъ трагикомъ г. Alexandre изъ Франц. Комедіи.

Успѣхъ этихъ драматическихъ празднествъ на открытомъ воздухѣ заразилъ понемногу др. города, и надо надѣяться, въ будущемъ не замедлитъ распространиться во всѣхъ городахъ, имѣющихъ хоть какія нибудь приличныя развалины. Такимъ образомъ на римскомъ театрѣ d'Antun ставятся теперь драмы и трагедіи, но этотъ театръ не только приличенъ, онъ замѣчателенъ. Въ окрестностяхъ Парижа такихъ театровъ среди зелени на открытомъ воздухѣ много: въ Версалѣ, въ Maison Laffitte, въ Champigny la Bataille, подъ гордымъ названіемъ: Древняго (античнаго) театра Природы.

Я еще ничего не сказалъ о театрѣ въ Bussang, въ Вогезахъ, такъ какъ этотъ театръ старѣйшій изъ всѣхъ открытыхъ театровъ, нисколько не зависѣлъ отъ движенія распространившагося изъ Оранжа. Одинъ изъ наиболѣе замѣтныхъ писателей г. Maurice Pottecher основалъ его съ цѣлью одновременно и литературной и соціальной: развивать въ народѣ чувство красоты, разыгрывая передъ нимъ художественныя піесы, исполненныя актерами изъ народа же: рабочими, мастерами, всякаго рода служащими въ фабрикахъ г. Pottecher отца.

Сынъ, г. Maurice Pottecher вполнѣ достоинъ ордена, которымъ наградило его недавно Правительство; удивительно, что основатель перваго дѣйствительно народнаго французскаго театра былъ сдѣланъ кавалеромъ почетнаго легіона лишь въ іюлѣ текущаго года.

Этотъ театръ въ Bussang называется «Театромъ Народа», и любопытныя піесы, разыгрываемыя на немъ, написаны самимъ Maurice Pottecher. Онъ и директоръ и авторъ. Кромѣ того, онъ и актеръ въ этой труппѣ рабочихъ, главный ея актеръ, также какъ и его жена отличная комическая артистка.

Воскресеніе 6 Авг., они оба имѣли выдающійся успѣхъ въ піесѣ (его же) Clarière aux Abeilles, которая съ такимъ же успѣхомъ шла въ прошломъ году. Съ нимъ играли и ихъ дѣти: Маріанна и Жоржъ.

20 авг. (воскресенье) новый успѣхъ и новые восторги сопровождали

новое произведеніе его—патетическую трагедію, названную Тайной Іуды Искаріота.

Интересно къ тому же отмѣтить, по крайней мѣрѣ съ французской точки зрѣнія, что эти представленія въ Bussang привлекаютъ массы Эльзасцевъ-Лотаринцевъ. Стекаются со всѣхъ уголковъ Вогезовъ и Эльзаса.

Г-нъ Adrien Banheim, изъ высшихъ чиновниковъ, извѣстный учрежденнымъ имъ литературно-благотворительнымъ обществомъ подъ остроумнымъ названіемъ: Тридцать лѣтъ Театра, описывалъ на дняхъ одно изъ самыхъ блестящихъ представленій, на которомъ онъ присутствовалъ въ 1908 г.

«Изо всѣхъ селъ, окружающихъ Bussang, пишетъ онъ, Эльзасцы и «Эльзаски, Лотарингцы, всѣ въ воскресныхъ своихъ нарядахъ тянулись къ театру М. Pottecher, и спектакль въ этомъ году имѣлъ особую прелесть. Тамъ были и студенты, и крестьяне, и рабочіе, и среди нихъ немало «миловидныхъ Гретхенъ въ красивыхъ головныхъ уборахъ. Однѣ подымались въ гору пѣшкомъ, другія въ повозкахъ, покрытыхъ полевыми цвѣтами, дружно сливали пѣсни и смѣхъ, дышавшій жизнерадостностью, и въ «этихъ пѣсняхъ то хоромъ, то подъ звуки флейты, я слышалъ старинный припѣвъ, который мнѣ напѣвали—давно, передъ войною,—мой отецъ «уроженецъ Mulhouse, и моя мать уроженка Nancy».

Надѣюсь, на меня не посѣтуютъ за окончаніе своей статьи описаніемъ этой картины съ натуры, въ которой проходитъ эта веселая молодежь, стремящаяся къ художественнымъ переживаніямъ.

Письмо II.

ЛОНДОНСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОНЪ.

PHILIP W. SERGEANT. ПЕРЕВ. СЪ РУКОПИСИ К. М. МИКЛАШЕВСКАГО.



АЖЕ случайный наблюдатель вѣроятно замѣтитъ два важныхъ теченія, происходящихъ въ настоящее время на англійской сценѣ.

Одно изъ нихъ заключается въ томъ, что репертуаръ становится все болѣе и болѣе космополитическимъ, другое—въ томъ, что такъ называемые «Music Halls», или театры Варьете все время берутъ верхъ надъ настоящими театрами въ погонѣ за популярностью и злободневностью.

Первое явленіе могло бы быть объяснено тѣмъ, что количество живущихъ въ Лондонѣ иностранцевъ все увеличивается (а оно, конечно, сильно увеличилось за послѣдніе два года) и поставщики зрѣлищъ подлаживаютъ свой репертуаръ ко вкусамъ публики. Но это, конечно, не объясняетъ экзотической тенденціи многихъ лондонскихъ зрѣлищъ. Напримѣръ, не подлежитъ сомнѣнію, что несомнѣнный успѣхъ, выпавшій на долю такихъ постановокъ, какъ «Сумурунъ» и «Кисметъ», не находится въ пропорціи съ приливомъ въ страну восточныхъ народностей. Вѣдь въ зрительныхъ залахъ «Коллизея» и «Гаррикъ-Театра» мелькали лишь немногія восточныя лица, казавшіяся каплями въ морѣ. Конечно, Лондонъ пристрастился къ зрѣлищамъ восточнаго характера независимо отъ прироста восточнаго населенія, и обстоятельство это требуетъ объясненія. Оно находится въ непосредственной связи съ развитіемъ художественнаго вкуса публики, и поэтому пріятно отмѣтить, что обѣ пьесы дѣйствительно достойны успѣха выпавшаго на ихъ долю. Я не сомнѣваюсь, что «Сумурунъ» дадутъ въ Петербургѣ. Въ Лондонскомъ Коллизеумѣ, онъ былъ поставленъ въ сокращенномъ видѣ (да и какой театр Варьете осмѣлился бы поставить въ нашихъ краяхъ пьесу, которая бы длилась дольше полу-

часу) и былъ чудомъ красоты, одухотворенности и мощи. Я даже не представляю себѣ, что общаго съ этой постановкой могла бы имѣть галлерка средней руки «Music Hall'a»; тѣмъ не менѣе, публика «Коллизеума» была очарована отъ перваго до послѣдняго ряда. Сенсация, произведенная постановкой «Сумурунъ» была такъ велика, что директоръ «Коллизеума» Г. Освальдъ Штоль готовитъ къ 5-му октября возобновленіе постановки, на этотъ разъ уже въ цѣломъ ея видѣ, въ «Савой-Театрѣ», а профессоръ Максъ Рейнгардъ самъ пріѣдетъ въ Англію, чтобы руководить постановкой пьесы въ томъ видѣ, въ какомъ онъ ее написалъ. Если, вообще, возможно заранѣе предсказывать успѣхъ пьесы, то въ данномъ случаѣ можно это сдѣлать безъ всякихъ колебаній.

«Кисметъ» появился на сценѣ «настоящаго» театра» и ему не пришлось претерпѣть столь значительныхъ урѣзокъ, а тотъ фактъ, что эта пьеса въ противоположность произведенію Макса Рейнгардта, не есть пантомима, только способствовалъ ея успѣху, такъ какъ англійская публика не выказываетъ большой склонности къ безсловесной мимикѣ, и хотя въ отношеніи художественной силы «Кисметъ» не можетъ выдержать благопріятнаго для себя сравненія съ «Сумурунъ», на ея долю выпала приблизительно одинаковая дань одобренія. Постановка ея прекрасна. Я никогда не видалъ на англійской сценѣ болѣе очаровательной красочности чѣмъ въ одной изъ сценъ «Кисметъ» въ «Гаррикъ-Театрѣ». Замѣчательное зрѣлище представлялъ «Египетскій танецъ», тѣмъ болѣе что «la première danseuse» была англичанка, что у насъ довольно рѣдко случается и даже выглядит немного странно, несмотря на заявленіе вашего несравненнаго Мордкина, что англичане имѣютъ большія способности къ танцу.

Я немного долго остановился на этихъ двухъ восточныхъ представленіяхъ ввиду того огромнаго впечатлѣнія, которое они на насъ произвели. Теперь я возвращусь къ темѣ о космополитическомъ характерѣ лондонскихъ театральныхъ развлеченій вообще: Конечно, однимъ изъ наиболѣе значительныхъ явленій нашего новорожденнаго сезона являются гастроли Сары Бернаръ, которая до открытія сезона въ своемъ театрѣ на «Placе

du Chatelet» въ Парижѣ выполняетъ четырехнедѣльный ангажементъ въ Колизеумѣ. Но обычаи страны опять таки заявили о себѣ и позволили великой актрисѣ выступать каждый разъ только въ одномъ отрывкѣ изъ какой-нибудь пьесы. 18 сентября она предстала передъ публикой въ первый разъ, или вѣрнѣе въ первые два раза, такъ какъ въ «Колизеумѣ» даются ежедневно два представленія. Выбраннымъ ею отрывкомъ было третье дѣйствіе «Теодоры», въ которомъ она все еще обаятельна и все еще молода. Приемъ публики былъ восторженъ днемъ, а вечеромъ успѣхъ былъ грандіозенъ, и занавѣсъ поднимали столько разъ, что я и счетъ потерялъ. «La grande Sarah» переносила это испытаніе со всей своей вѣчно улыбающеюся граціей; она вѣдь такъ привыкла къ испытаніямъ, связаннымъ со знаменитостью!

Кромѣ Сары Бернаръ, другая французская труппа ежедневно исполняетъ въ теченіе двухъ недѣль въ «Глобъ-Театрѣ» пьесу, имѣвшую успѣхъ во время послѣдняго сезона въ Парижѣ, а именно «Le Mariage de Made-moiselle Beulermans». Исполняется она въ томъ же составѣ, что и въ Парижѣ, и успѣхъ премьеры не оставлялъ желать лучшаго. Хорошая французская пьеса съ хорошими французскими актерами всегда цѣнится у насъ по достоинству. Въ сентябрѣ обѣщаютъ французскій сезонъ также въ одномъ изъ театровъ «Вестъ-Энда», но подробности еще неизвѣстны.

Переводныя пьесы всегда находили подъ собой твердую почву на англійской сценѣ, это можно наблюдать и теперь. «Prince of Wales's Theatre» репетируетъ переводъ, или вѣрнѣе передѣлку нѣмецкой пьесы: «Der grosse Namen» Виктора Леона и Лео Фельдъ, названную по англійски «The great Name». На родинѣ пьеса, кажется, имѣла успѣхъ. Англійская передѣлка обѣщаетъ мало хорошаго, но мистеръ Чарльсъ Готрей, который играетъ главную роль и по инициативѣ котораго пьеса и ставится, имѣетъ настолько установившуюся репутацію хорошаго актера, что онъ можетъ не бояться провала.

Изъ переводныхъ пьесъ ожидаютъ появленія въ скоромъ времени венгерской пьесы Мельхіора Ленгъеля, англійскія права на которую купилъ



А. И. ЮЖИНЪ (АРВИКЪ) И К. В. БРАВИЧЪ (ГАЛЛЬ)
„КОГДА ЦВѢТЕТЬ МОЛОДОЕ ВИНО“, БЪРНСТЪРНЕ—БЪРНСЕНА НА СЦЕНЪ
МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Сэръ Гербертъ Три. Это кажется первый случай постановки въ Англіи произведенія венгерскаго драматурга, и даже надо сознаться, что имя Мельхіора Ленгъеля было у насъ до сихъ поръ неизвѣстно; послѣднее обстоятельство, впрочемъ, только увеличить общественное любопытство къ начинанію Сэра Герберта Три.

Упомянемъ еще объ одной передѣлкѣ: Лидія Яворская (княгиня Барятинская), понравившаяся Лондонской публикѣ въ прошломъ сезонѣ, теперь общается играть въ новой редакціи «Карьеру Наблюдкаго» (авторомъ которой является ея мужъ).

Въ сравненіи съ переводными драмами, пьесы нашихъ отечественныхъ драматурговъ, появившіяся въ свѣтъ въ теченіе этого сезона, представляютъ мало интереса. Я, конечно, говорю только о новыхъ пьесахъ, такъ какъ недавно были великолѣпно возобновлены «Макбетъ» и «Ромео и Юлія». Особенно значительной была постановка «Макбета» и нѣкоторые критики охарактеризовали интерпретацію заглавной роли мистеромъ Три, какъ «Макбетъ будущихъ временъ». Ансамбль труппы очень хорошо поддерживалъ главнаго исполнителя, но «Макбетъ» нѣсколько затмилъ «Лэди Макбетъ», если не считать сцены сомнамбулизма, гдѣ триумфъ миссъ Вайолетъ Ванбру былъ несомнѣненъ.

«Ромео и Джульетта» была возобновлена совсѣмъ въ другомъ стилѣ, чѣмъ «Макбетъ»: Въ «His Majesty's» Театрѣ пьеса была воспроизведена очень опытными людьми, а въ Новомъ Театрѣ была ясно замѣтна молодая кровь, и какъ Ромео, такъ и Джульетта были совсѣмъ новоиспеченные, а такъ какъ молодость и опытность рѣдко соединяются, то мы приготовились быть снисходительными и не осуждать весьма вѣроятной недоконченности исполненія, но это совсѣмъ не оказалось нужнымъ: Миссъ Нейльсонъ-Терри создала очень тонкую трактовку Джульетты и укрѣпила репутацію, которую она уже создала себѣ ранѣе въ менѣе отвѣтственныхъ роляхъ. Если я не ошибаюсь, это будущая знаменитость, такъ какъ для той, которая въ семнадцать лѣтъ даетъ законченную Джульетту, ничто не будетъ невозможнымъ, когда увеличится ея опытность.

Изъ новыхъ пьесъ домашняго изготовленія цѣлыхъ двѣ трактуютъ излюбленный англійскими драматургами вопросъ о томъ, что дѣлать съ нашими женами, когда онѣ намъ измѣняютъ. Мистеръ Генри Артуръ Джонсъ обрабатываетъ эту тему въ «The Ogre», Мистеръ Альфредъ Сэтро въ «The perplexed Husband», но ни тому, ни другому не удалось сколотить удовлетворительной пьесы, хотя оба драматурга владѣютъ техникой своего дѣла: оба они совершенно не умѣютъ «быть зеркаломъ природы» и создаютъ не живыхъ людей; ихъ герои говорятъ реальнымъ языкомъ, носятъ реальные костюмы, даже ѣдятъ реальные «mutton-chops», но все же они не настоящіе люди. Самое лучшее исполненіе (а Сэръ Джорджъ Александръ былъ очень хорошъ въ «The Ogre») не въ состояніи вдохнуть жизнь въ творенія такихъ драматурговъ. Нельзя сказать, чтобы пьесы были вовсе скучны и что онѣ не будутъ имѣть никакого успѣха, но художественныя достоинства ихъ не достаточны и нечего и думать о переводѣ ихъ на иностранныя языки. Напримѣръ, произведеніе мистера Сэтро, съ его разбавленнымъ водой по вкусу англійской публики Ибсенизмомъ показалось бы очень устарѣвшимъ на Континентѣ. Мистеръ Джонсъ гораздо болѣе оригинальный авторъ; онъ только самого себя постоянно копируетъ, и любители его творчества могутъ всегда быть увѣренными, что найдутъ его индивидуальность въ полной неприкосновенности. «The Ogre» не прибавилъ лавровъ въ вѣнокъ своего автора, и еслибъ не хорошее исполненіе, пьеса долго бы не прожила.

Третья новая пьеса, трактующая о супружескихъ отношеніяхъ,—это «Married by degrees», авторъ которой, Мг. А. Р. Sinnet, проповѣдникъ того направленія, которое мы называли «Эзотерическій Буддизмъ» и другъ госпожи Блаватской. Прежнія произведенія этого автора не отличались особыми достоинствами, но теперь ему удалось написать очень интересную пьесу и на такой сюжетъ, который 999 англичанъ изъ 1000 признали бы совершенно не сценическимъ. Правда, мы видѣли въ «Dr. Jekyll and Mr. Hyde» воплощеніе идеи раздвоенія личности, но то была мелодрама и не научная пьеса, а пьеса мистера Sinnet научна, и къ тому же комедія. Конечно,

это былъ «*tout de force*», и я не думаю, чтобы пьеса выдержала много представленій, но все таки надо поблагодарить автора.

Но въ чемъ можно быть увѣреннымъ, что никогда не будетъ у насъ недостатка, такъ это въ комедіяхъ съ музыкой и въ мелодрамахъ. Обѣ эти драматическія формы имѣютъ такое могущественное вліяніе на сердце англичанина, что никакое знакомство съ другими формами не въ состояніи измѣнить этихъ вкусовъ. Хотя мы и ставили за послѣдніе годы нѣсколько музыкальных комедій высшаго достоинства, привезенныхъ съ континента, и нѣсколько мелодрамъ низшаго достоинства, вывезенныхъ изъ Америки, но все же мы предпочитаемъ наши доморощенные произведенія. Въ этомъ сезонѣ намъ обѣщано много новинокъ, и двѣ изъ нихъ уже увидѣли свѣтъ рампъ: это мелодрама «Надежда», даваемая въ «Дрюли-Лэнъ» Театрѣ и музыкальная комедія «Мусмэ» (*The Mousme*)—въ Шефтсбери Театрѣ, гдѣ недавно сняли съ репертуара комедію «*The Arcadians*», имѣвшую необычайный успѣхъ и принесшую цѣлое состояніе ея авторамъ. «*The Mousme*», какъ и всѣ предыдущія комедіи этого рода, полна милыми костюмами, мелодичной музыкой и излюбленными публикой актрисами. Эта пьеса въ двухъ отношеніяхъ отличается отъ всѣхъ предыдущихъ «японскихъ» комедій, появившихся послѣ успѣшной постановки «Микадо»: на ней лежитъ легкій налетъ реализма, нѣтъ ни одного чисто европейскаго характера, и даже отсутствуетъ традиціонный китайскій комикъ, смѣшившій всѣхъ, кто не имѣлъ никакого понятія о Китаѣ.

Что касается упомянутой мелодрамы, то о ней очень трудно писать обыкновенному писателю. Мнѣніе подростковъ явилось бы лучшимъ мѣриломъ прелестей «Дрюли-Лэнъ». Землетрясенія, дворцы въ «Дели», скаковые дэрби, добродѣтельный герой и герой крайне испорченный, добродѣтельная и крайне довѣрчивая героиня, негодяй-военный, новаго образца ростовщикъ съ дочерью (орудующій, когда негодяй разоренъ, а герой считается разореннымъ)—такая матерія, растянутая на 4 акта и шестнадцать картинъ, положительно утомляетъ вниманіе взрослого интеллигента. Но эти зрѣлища имѣютъ свою и очень многочисленную публику, и съ перваго же

вечера можно было видѣть, что «The Nore» имѣетъ все нужное для успѣха.

Въ началѣ своей статьи я отмѣтилъ двѣ современныя характерныя тенденціи англійской сцены, и объ одной изъ нихъ я уже сказалъ. Вторая тенденція, т. е. чрезвычайный ростъ «Music Hall'ей» и театровъ «Варьете», не на шутку встревожила театральныхъ антрепренеровъ, и не будетъ удивительно, если они въ скоромъ времени придутъ къ заключенію, что надо уничтожить разницу между театрами и кафешантанами въ томъ смыслѣ, чтобы антрепренеръ имѣлъ бы право по своему усмотрѣнію ставить у себя либо драму, либо репертуаръ открытой сцены. Дѣйствительно, въ настоящее время шантаны занимаютъ наиболѣе выгодную позицію, такъ какъ имѣютъ право ставить также и драматическія представленія длительною не долѣе 30-ти минутъ. Въ «Коллизеумѣ» былъ поставленъ «Сумурунъ»; въ «Коллизеумѣ» выступала Сарра Бернаръ и даже заявляла интервьюеру, что обожаетъ это заведеніе. Когда приѣзжалъ синьоръ Леонковалло, онъ выбралъ «Ипподромъ» для представленій подъ собственнымъ управленіемъ сокращенной арранжировки «Паяцевъ». Новые танцоры рѣдко дебютируютъ въ настоящихъ лондонскихъ театрахъ, такъ какъ въ театрахъ «Варьетэ» они привлекаютъ больше публики и получаютъ больше денегъ.

Нѣкоторые думали, что суть дѣла заключается въ томъ, что театры Варьетэ даютъ больше свободы посѣтителямъ (разрѣшеніе курить во время представленія и нѣкоторыя другія преимущества), но надо сознаться, что причина роста шантанной сцены кроется въ томъ, что она даетъ въ настоящее время болѣе интересную программу. На этихъ сценахъ мы видѣли, кромѣ уже упомянутыхъ зрѣлищъ и артистовъ, Иветту Гильберъ, Мордкина, Павлову, а въ «Альгамбрѣ» передъ нами прошла цѣлая серія русскихъ танцоровъ: сначала г-жа Гельцеръ и г-нъ Тихомировъ, затѣмъ г-жа Балашова и г-нъ Козловъ; 18-го сентября ихъ мѣста заняли г-жа Вѣра Мосолова и синьоръ Протти. Сцены «Music Hall'ей» держали монополію имѣвшихъ такой успѣхъ русскихъ танцоровъ, пока послѣдніе не были при-

глашены участвовать въ сценѣ свадебныхъ празднествъ въ «Шоколадномъ Солдатикѣ», даваемомъ въ «Lyric» Театрѣ.

Я читалъ, что итальянская пресса яростно напала на Леонковалло за то, что онъ принялъ ангажементъ въ «Music Hall». Это только показываетъ, какъ мало итальянцы знаютъ, что такое наши «Music Hall'и». Обличители, очевидно, не знаютъ, что программа въ этихъ театрахъ бываетъ гораздо болѣе художественна и интересна, чѣмъ въ большинствѣ театровъ въ тѣсномъ смыслѣ этого слова. Я не утверждаю, что даже въ лучшихъ «Hall'ахъ» попадаются скучные, или вульгарные номера, но зато въ другомъ лагерѣ скучныя пьесы очень многочисленны, а вульгарныя—и подавно. Драматическому критику приходится посѣщать также и кафешантаны, если онъ хочетъ слѣдить за высшими проявленіями театральной жизни.

Театральные антрепренеры оплакиваютъ это явленіе, но не желаютъ ему помѣшать путемъ улучшенія своей программы, тогда какъ директоры «Music Hall'ей», прежде собиравшіе дань съ необразованныхъ классовъ, теперь распространили свое вліяніе на все населеніе. Послѣдніе выиграли, такъ какъ повысили свой артистическій уровень, а первые проиграли, такъ какъ не сдѣлали никакихъ успѣховъ. Единственнымъ извиненіемъ театральнымъ антрепренерамъ можетъ служить то, что они не находятъ пьесъ лучшихъ, чѣмъ тѣ, что они ставятъ. Но когда они заявляютъ это, то легіонъ авторовъ, произведенія которыхъ не видятъ свѣта ramпы, отвѣчаетъ имъ, что они не находятъ пьесъ лишь потому, что не читаютъ тѣхъ, которыя имъ присылаютъ.

Это напоминаетъ мнѣ случай съ Леонковалло: вскорѣ послѣ его приѣзда къ намъ онъ получилъ письмо отъ какой-то слушательницы университета съ приложеніемъ рукописи объемомъ въ 200 стансовъ по 12 стиховъ каждый, описывающей паденіе Имперіи. Эта дама предлагала ему переложить это на музыку, дабы произведеніе могло быть исполнено въ «Albert Hall'ѣ». Прочелъ ли Леонковалло рукопись, или, рискуя упустить случай лишній разъ прославиться, возвратилъ не прочтенную рукопись ея автору?

Есть надежда, что лондонскій сезонъ 1911—1912 г. будетъ выдающимся въ драматическомъ отношеніи. Онъ уже интересно начался, но главное еще впереди. Если не опредѣлять понятіе драмы слишкомъ узко, то можно объявить появленіе въ этомъ году двухъ весьма значительныхъ постановокъ: пантомиму-мистерію въ «Олимпіи» и музыкальную драму-мистерію въ новомъ оперномъ театрѣ. Музыкальная драма,—это конечно «Парсифаль», но мистеръ Оскаръ Гаммерштейнъ, оперный театръ котораго открывается въ ноябрѣ, еще не окончательно остановился на ея постановкѣ. Онъ заявляетъ, что мы услышимъ «Парсифаля», если выкажемъ сильное желаніе его слушать. Можно подивиться такому заявленію, такъ какъ неужели же мистеръ Гаммерштейнъ можетъ сомнѣваться въ томъ, что «Парсифаль» дастъ ему полные сборы! Но если мистеръ Гаммерштейнъ колеблется относительно Парсифаля, то онъ окончательно остановился на двухъ операхъ религіознаго характера, а именно «Herodiade» и «Quo Vadis», одной изъ которыхъ онъ откроетъ сезонъ 11-го ноября. Пока что власти не возражаютъ противъ постановокъ этихъ оперъ, несмотря на ихъ библейскій сюжетъ, а англійская щепетильность въ подобныхъ вопросахъ вамъ, вѣроятно, извѣстна.

Постановка «Olimpia» Театра сочинена не на библейскій сюжетъ, она навѣяна двумя христіанскими легендами и дѣйствіе происходитъ въ одномъ изъ прирейнскихъ готическихъ соборовъ въ Германіи 12-го столѣтія. Эта пантомима будетъ поставлена подъ наблюденіемъ автора «Сумурунъ», хотя она и не является твореніемъ самого Макса Рейнгардта. Авторъ ея докторъ Карлъ Фолльмёллеръ, тотъ самый, что написалъ «Орестею», которая была поставлена Максомъ Рейнгардтомъ въ Мюнхенѣ. Музыка къ пантомимѣ написана Гумпердинкомъ.

Нечего и говорить, что газетныя замѣтки объ этой постановкѣ вызвали сенсацію, тѣмъ болѣе что затраты на постановку достигнутъ, какъ говорятъ, круглой суммы въ 20.000 фунтовъ. Публика любитъ крупныя цифры даже въ связи съ представленіемъ мистерій! Эта цифра напомнила нѣкоторымъ изъ насъ, насколько правъ сэръ Чарльзъ Виндгэмъ, который

въ предисловіи къ анкетѣ среди антрепренеровъ о томъ, сколько стоитъ подъемъ театральнаго предпріятія, говорить: «Суммы, расходуемыя антрепренерами, далеко превосходятъ предѣлы благоразумія. Такія затраты непременно превратятъ театральную антрепризу въ какой-то финансовый ажіотажъ».

На мѣстѣ сэра Бернарда Шоу я бы прибавилъ еще третій «гвоздь» къ предстоящему сезону, но онъ довольствуется лишь возобновленіемъ своего «Человѣка и Сверхчеловѣка», но и это событіе ожидается съ большимъ нетерпѣніемъ. Роль Анны Уайтфилдъ поручена миссъ Паулинъ Чэзъ, создавшей себѣ имя въ музыкальной комедіи и въ заглавной роли «Peter Pan». Мистеръ Робертъ Лоррэнъ (актеръ и авіаторъ) вмѣстѣ съ мистеромъ Шоу сдѣлали все возможное, чтобы заставить театральную публику облизывать губы въ ожиданіи премьеры «Человѣка и Сверхчеловѣка».

Хорошо извѣстный Петербургу мистеръ Гордонъ Крэгъ открылъ здѣсь выставку своихъ работъ для постановки «Макбета» въ «His Majesty Theatre» и другихъ. Такая матерія, конечно, мало интересуется большую публику, но критика онъ заставляетъ призадуматься о томъ, насколько онъ одобряетъ искусство мистера Крэга. Впрочемъ, какъ эксперты, такъ и широкая публика сходятся въ мнѣніи, что его постановка «Макбета» была достойна восхищенія. Теорія Гордона Крэга постепенно пробиваетъ себѣ дорогу въ области реформы театральной живописи, и вѣроятно, самъ онъ сознается, что онъ сдѣлалъ успѣхи со времени его постановки «Воителей на Гельголандѣ» восемь лѣтъ тому назадъ, когда, по свидѣтельству критики, онъ способствовалъ полному провалу постановки, несмотря на всѣ усилія Миссъ Элленъ Терри въ роли «Ийрдисъ». Кстати, «Воители» были возобновлены 18-го сентября въ Манчестерѣ, но безъ участія Миссъ Терри и Крэга. Мы, вѣроятно, не скоро снова увидимъ пьесу въ Лондонѣ, такъ какъ изъ всѣхъ твореній Ибсена она больше всего пугаетъ антрепренеровъ, а вслѣдъ за ними и критику. Вѣроятно, концепція пьесы слишкомъ обширна, даже сверхчеловѣчна.

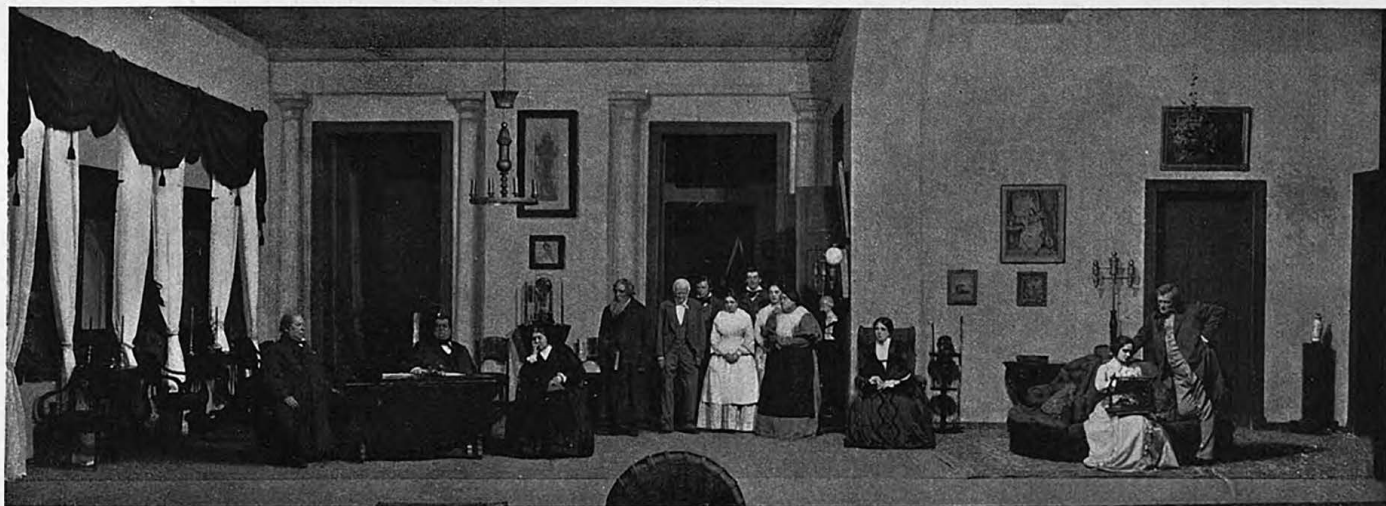
ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

ПАВЛА РОССІЕВА.

30-го августа, по обыкновенію, начался сезонъ Александринскаго театра. Возобновлены «Раздѣлъ» А. Ѳ. Писемскаго и «Завтракъ у предводителя» И. С. Тургенева, произведенія, имѣющія сюжетное сходство. Нѣтъ надобности передавать содержаніе пьесъ, отстоящихъ отъ насъ на разстояніи историческаго выстрѣла, достаточно извѣстныхъ и, безъ сомнѣнія, имѣющихъ полное право на возобновленіе, какъ вслѣдствіе своихъ крупныхъ литературныхъ достоинствъ, такъ и потому, что, по замѣчанію князя П. А. Вяземскаго, у насъ настоящій день мало оглядывается на вчерашній, а чтобы осмотрительнѣе идти впередъ, хорошо иногда припоминать, откуда идешь. Какъ ни старайся отречься отъ пройденнаго пути, все-таки не отречешься; какъ ни желай за собою оставить однѣ развалины и пепелъ, это все равно не удастся; у прошлаго есть и останется бытовая картинная галлерея, останется потому, что *прошлое* ее *сохранить* при всякихъ обстоятельствахъ. Я отстаиваю этотъ lapsus пера, какъ не напрасно отстаивалъ одинъ образованный полякъ свое выраженіе: «mais n'anticipons pas sur le passé», то-есть, приблизительно, въ переводѣ: но не будемъ забѣгать впередъ въ минувшее.

Первый спектакль привелъ съ собою новаго режиссера г. Загарова, за спиною котораго осталась учительница Москва. Режиссеръ похожъ, извините пожалуйста, на повара тѣмъ, что оба они должны имѣть чуткое обоняніе, чтобы хорошенько разнюхать все сомнительное. За послѣднюю четверть вѣка постановочная часть сцены значительно облегчена. Въ 60-хъ годахъ режиссеру дѣйствительно приходилось ломать голову, какъ провести сезонъ при наличности трехъ перемѣнъ мебели и двухъ павильоновъ, которые Яблочкины поневолѣ совали, не мудрствуя лукаво, всюду:



Г. ВАРЛАМОВЪ (К. МАНОХИНЪ). Г. ДАВЫДОВЪ. (И. МАНОХИНЪ). Г—ЖА Н. ВАСИЛЬЕВА (БУРЫЛЕНКО). Г—ЖА САВИНА (СЕНИЦЫНА).
 Г—ЖА ДОМАШЕВА (КАТЕНЬКА). Г. КОРВИНЪ—КРУКОВСКІЙ (ЗАХАРОВЪ). Г. БОРИСОВЪ (ФАДДЕЙ). Г. ОСОКИНЪ (ГРИГОРІЙ).
 Г—ЖА ШАРОВЬЕВА (МАТВѢВНА). „РОЗДѢЛЪ“ А. ПИСЕМСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

нуженъ ли былъ аристократическій салонъ, или комната въ средне-помѣщичьемъ домѣ, или зала въ небогатой чиновничьей квартирѣ. То-ли теперь?

Первые шаги г. Загарова, въ качествѣ режиссера, были въ «Раздѣлѣ» и въ «Завтракѣ». И Писемскій и Тургеневъ очень трудны въ сценической постановкѣ не по чему другому, а именно вслѣдствіе ихъ поразительной ясности и непосредственности, близкой къ наивности. Оба изъ школы Гоголя, а между тѣмъ какая разница! Эта разница чувствуется въ этическихъ воззрѣніяхъ драматурговъ; она же сказывается въ краскахъ и тонахъ живописи художниковъ слова. Отпечатлѣлся-ли на «Раздѣлѣ» уставшій талантъ автора, или нѣтъ,—съ этимъ можно спорить. Но есть ли надобность въ подобномъ спорѣ? Все дѣло въ томъ, что на пьесѣ — печать пессимизма, которому колыбелью была пошлость среды. Пессимизмъ разъѣдалъ Писемскаго и возбуждалъ у него смѣхъ прямо фізіологическаго свойства. Заслуга и, притомъ, весьма значительная г-жи Савиной (Синицына) и г-жи Васильевой (Манохина), г. Варламова (Кир. Манохинъ) и г. Давыдова (Ив. Манохинъ), — заслуга въ томъ, что они не переступили грани, за которою начинается напряженность. Напряженности Писемскій не выносилъ. Быть можетъ, г. Загаровъ совершенно не причемъ что касается творчества только-что названныхъ богатырей сцены, но за нимъ остается заслуга въ томъ, что онъ выдержалъ общій тонъ пьесы, что краски, вообще, густоватыя у Писемскаго, никѣмъ не были сгущены и могучій литературный «особнякъ» остался въ неприкосновенности. Это важно. Это, право, указываетъ на литературно-критическое воспитаніе новаго режиссера.

Въ спектаклѣ, гдѣ рядомъ Писемскій съ Тургеневымъ, задача режиссера, это дать почувствовать зрителю оттѣнки натурализма того и другого комика. Гоголь оставилъ кисть и ящикъ съ красками; Писемскій и Тургеневъ ими воспользовались, послѣдній какъ акварелистъ и, не въ примѣръ первому, предпочитая свѣтлые и мягкіе тона. Прислушайтесь къ тургеневскому смѣху въ «Завтракѣ у предводителя». Гдѣ тутъ гоголевскія нотки «сквозь слезы»? Или развѣ это угрюмый смѣхъ Писемскаго? Нѣтъ

и нѣтъ. Просто-на-просто это снисходительный добродушный смѣхъ помѣщика черноземной полосы надъ сосѣдями, какихъ еще и теперь не мало въ губерніяхъ по Окѣ и ея притокамъ. Каурова, Сусловъ, Алупкинъ и т. д.— эти кулики изъ великорусскаго болота, кого они раздражать изъ насъ? Напримѣръ, Каурова... Г-жа Стрѣльская очень понимаетъ эту вздорную бабу и съ беззаботной легкостью лѣпитъ незабываемую комическую фигуру, которой подѣ-стать судья Сусловъ въ изображеніи г. Петровскаго. Мастеръ грима и большой охотникъ разбираться въ деталяхъ, онъ рисуетъ воистину комическій образъ, но съ тѣмъ тактомъ, который заслоняетъ карикатуру. Ей вѣдь и не мѣсто въ *тургеневской* комедіи. Какъ онъ любовно исповѣдуетъ брильясавареновскій символъ: желудокъ—источникъ нравственнаго бытія! Онъ доволенъ собою, но въ этомъ блаженномъ самодовольствѣ не чувствуется пошлости. Это—дитя природы, крѣпостной культуры, но уродливое ли явленіе? Ничуть.

Въ роляхъ предводителя и Алупкина дебютировали гг. Горинъ-Горайновъ и Ураловъ. Балагалаевъ послѣ первыхъ фразъ, немножко небрежныхъ, но отчеканивающихъ предводительское достоинство, вырастаетъ во весь ростъ и такъ ясенъ у г. Горина-Горайнова. Онъ себѣ на умѣ. Мелкопомѣстный или захудалый Мирволинъ не видитъ въ немъ никого, кромѣ пастыря и покровителя и вѣдь Балагалаевъ дѣйствительно снисходителенъ и ласковъ съ Мирволиными, но тотъ же дворянскій пастырь умѣетъ показать очень острые зубы, коль скоро на пути становятся равные ему Пехтеревы. «Я предводитель, удостоенный лестнаго вниманія дворянства... съ достоинствомъ замѣчаетъ Пехтеревъ. «Не всегда выбираютъ самыхъ достойныхъ», парируетъ съ ироніей Балагалаевъ. И въ ноткахъ голоса г. Горина-Горайнова ни намекъ на страсть, ибо она не переживается предводительскимъ сердцемъ. Предводителю до-нельзя надоѣла трехъ-лѣтняя тяжба Карауловой съ ея братомъ. Онъ рѣшаетъ твердой рукой пресѣчь корень зла—пора, наконецъ. Но не прочь и разрѣшить споръ Казуровой съ Безпандинымъ мирно, мягко, любовно. Въ послѣдній разъ такъ. Г. Горинъ-Горайновъ съ распростертыми объятіями или близко къ тому встрѣ-

часть обоихъ тяжущихся. Онъ оглядливо говоритъ и хотя говорить приходится много, не бросаетъ ни одного не корректнаго слова. Интонаціи то вкрадчивы, то просто ласковы. «Братъ и сестра... вѣдь одной, такъ сказать, утробы»—это ужъ мѣткій ударъ, казалось бы, по наиболѣе чувствительнымъ струнамъ сердца. Предводитель расчувствовался. Въ голосѣ драматизмъ и нѣжность. Но даже и этотъ мѣткій ударъ не достигаетъ цѣли, и вы видите, какъ въ артистѣ нарастаетъ волненіе и подымается досада отъ безтолковщины, которая, чортъ знаетъ кому нужна. Балагалаевъ въ концѣ концовъ, что называется, теряетъ голову. Если бы не положеніе, не воспитаніе, онъ бы, навѣрно, грубо удалилъ безпокойную пару, но «noblesse oblige»: онъ обязанъ быть сдержанъ. Однакожъ, въ немъ кипитъ досада. Давая ей выходъ, онъ и пускаетъ ироническую стрѣлу въ Пехтерьева, который, впрочемъ, ранѣе того, изъ «тактического» соображенія, метнулъ камешекъ въ его огородъ. Таковъ предводитель Балагалаевъ въ воспроизведеніи г. Горина-Горайнова.

Алупкинъ нисколько не похожъ на предводителя. Балагалаевъ выложенъ, изященъ и тонкая штучка, Алупкинъ же угадывается еще за порогомъ, когда приказываетъ: «Доложи. А-а-лупкинъ, дворянинъ».

И вотъ онъ, съ суворовскимъ хохолкомъ, плохо или, вѣрнѣе, топорно отесанный. Г. Ураловъ произноситъ: я солдатъ... человекъ откровенный... привыкъ держаться прямо, безъ обиняковъ. Рекомендуются, вполне истощая себя. Когда Балагалаевъ предлагаетъ ему быть миротворцемъ и помочь ему въ разрѣшеніи распри Кауровой съ Безпандинымъ, Алупкинъ безъ обиняковъ и соглашается. Но онъ самъ пріѣхалъ къ предводителю жаловаться на становаго. Этотъ старый солдатъ уже въ возбужденномъ состояніи; очевидно, онъ не будетъ корректничать, какъ Балагалаевъ. Оно такъ и выходитъ. Едва начался споръ, Алупкинъ проявляется. Г. Ураловъ беретъ опредѣленный командирскій тонъ и кричитъ какъ на Каурову, такъ и на Безпандина. Зачѣмъ ему, прямику, солдату, стѣсняться; онъ и себя-то, если не безъ пренебреженія, то и не очень любезно зоветъ: Антонъ Семеновъ. Совсѣмъ официально, безъ наклона къ юмору, хотя

юморъ ему не чуждъ и г. Ураловъ даетъ это понять въ отвѣтъ на вопросъ: охотникъ ли онъ?

— Охоты съ собаками не люблю. Стрѣляю въ сидячую птицу.

Алупкинъ гордъ сознаниемъ своего достоинства, оно вошло въ плоть и кровь его и, разумѣется, совсѣмъ не въ тонъ предводительской гостиной. Но какое же дѣло до этого Алупкину? Когда у него не достаетъ уже ни терпѣнія, ни силъ переваривать кауровскую безтолочь, онъ бросается на эту удивительную помѣщицу?

Ураловъ заклокоталъ. — «Вы женщина?» Въ его голосѣ изумленіе и вмѣстѣ пренебреженіе. — «Нѣтъ, вы чорты!» Онъ такъ сочно отпускаетъ исчерпывающее словцо. — «Вотъ вы кто!» Что Каурова — чортъ, онъ отъ этого не отступитъ. Оскорбителя вызываютъ на дуэль. Онъ готовъ и безъ малѣйшаго смущенія остается при своемъ... Мало того, онъ выразительно совѣтуетъ Кауровой «не дурачиться, а то худо будетъ». Артистъ не подчеркиваетъ своей угрозы, но въ устахъ «старого солдата» она пріобрѣтаетъ вѣсъ — и Каурова ежится. Въ итогъ у г. Уралова-Алупкина много типическихъ чертъ и комическаго озаренія.

ОБЗОРЪ СЕЗОНА ВЪ 1910—11 гг.

МОСКВА. МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Н. ЭФРОСЪ.



СУДЬБУ театра, и въ его національномъ цѣломъ и каждаго въ отдѣльности, слагаютъ многіе и разнохарактерные факторы. Жизнь его есть выраженіе скомбинированныхъ дѣйствій всѣхъ ихъ. Путь театра идетъ по равнодѣйствующей самыхъ различныхъ элементовъ, нѣкоторыя группы которыхъ лежатъ внѣ самаго театра, какъ будто — далеко отъ него. Потому что театръ — лишь одинъ изъ органовъ народнаго тѣла, и самочувствіе всего тѣла, его здоровье и нездоровье, его бодрость и переутомленіе, быстрый или медленный обмѣнъ

веществъ и кровооборотъ,—все непремѣнно такъ или иначе отражается и на данномъ отдѣльномъ органѣ. Это справедливо относительно театра такъ же, какъ и относительно всякаго иного національнаго института. Не всегда, правда, бодрость цѣлаго сопровождается и бодростью каждаго отдѣльнаго органа, или наоборотъ. Бываетъ и такъ, что этотъ отдѣльный органъ тупѣетъ, мертвѣетъ вслѣдствіе перенапряженія другихъ. Но изъ подъ зависимости, сложнаго вліянія всего цѣлаго онъ все таки не освобождается. Весны и зимы театральныя часто не совпадаютъ съ веснами и зимами всей страны, ихъ расцвѣты и ихъ упадки не идутъ непремѣнно параллельно. Въ исторіи нашего молодого русскаго театра можно бы найти не одинъ примѣръ такой непараллельности. Но разрушившійся параллелизмъ не есть уничтоженная причинность.

Конечно, въ узкихъ рамкахъ какого нибудь одного сезона, который—лишь секунда въ исторіи, немыслимо сколько нибудь полно выслѣдить вліяніе факторовъ дальнихъ, изучить переплетеніе всѣхъ театральныхъ и внѣ театральныхъ элементовъ. Нужно очень расширить сферу наблюденія, чтобы такія косвенныя воздѣйствія выступили съ достаточною четкостью, чтобы случайности смѣнились въ глазахъ изслѣдующаго закономѣрностями и выразительно обозначились всѣ сложныя связи со всѣмъ окружающимъ, со всѣмъ ходомъ національной жизни. И приходится ограничиваться тѣмъ, что лежитъ выше на поверхности, что—наиболѣе очевидные факторы театральнаго бытія, въ чемъ наиболѣе ясно заключены судьбы театра въ данный моментъ.

Въ жизни театра—два самыхъ существенныхъ фактора, два главнѣйшихъ слагаемыхъ: драматургія и сцена, понимаемая, какъ искусство актера. Но эти элементы, при всемъ главенствѣ,—и не единственные, и съ другой стороны, и сами подъ множествомъ вліяній. Это слишкомъ очевидно для драматургіи, которая—главный проводникъ въ театръ всѣхъ идейныхъ, общественныхъ этическихъ и эстетическихъ вѣяній, и это только менѣе очевидно, но столь-же вѣрно и для второго слагаемаго, для актерскаго искусства, которое питается, часто само въ томъ не давая себѣ отчета,

изъ того-же великаго всенароднаго источника. Такимъ образомъ, даже желая остаться лишь въ кругу самыхъ непосредственно театралныхъ фактовъ, ими исчерпывая свое наблюденіе, невольно выходишь изъ этого круга. Если не ограничиваться критикою только эстетическою, если желать понять, положимъ, причины того или иного возобладавшаго въ театрѣ вообще или въ данномъ отдѣльномъ театрѣ репертуара,—приходится очень многое привлекать къ отвѣту и учету...

Громадной важности факторъ въ жизни театра публика. Не только успѣхъ или неупспѣхъ зависитъ отъ нея, но въ значительной мѣрѣ зависитъ и самый складъ жизни театра. Ни въ какомъ другомъ искусствѣ публика не имѣетъ такого громаднаго значенія. Потому что, если въ другихъ искусствахъ имѣетъ вѣрность и цѣну лозунгъ—«поэтъ, не дорожи любовію народной», то въ театральномъ искусствѣ мѣсто—ему болѣе чѣмъ тѣсное. И не въ томъ только дѣло, что театру особенно трудно жить безъ сборовъ, такъ—не только по причинамъ порядка экономическаго. И это, конечно, играетъ свою роль, и это, особенно—въ театрахъ типа антрепренерскаго, накладываетъ свою печать. Но тутъ еще и другое. Тутъ сказывается и самая природа сценическаго искусства, въ которомъ художественное созиданіе и художественное воздѣйствіе не раздѣлены временемъ, совершаются почти въ тотъ же мигъ. Резонирующая среда, воспринимающая публика входитъ такимъ образомъ какъ бы элементомъ въ самое искусство, въ его созидающій процессъ.

Изъ всего этого вовсе еще не слѣдуетъ, что разъ театру нужно не только создавать художественныя цѣнности—спектакли но и производить ими въ самый моментъ созиданія воздѣйствіе на публику, то непременно нужно подлаживаться къ этой публикѣ, добиваться ея «резонированія» всѣми средствами, хотя бы и цѣною отреченія отъ своихъ высшихъ святынь. Театръ—для публики, а не наоборотъ, и потому пусть онъ будетъ только такой, какого эта публика сейчасъ хочетъ,—и въ играемомъ матеріалѣ и въ способахъ игры... Нѣтъ, такая логика—хромая, такой взглядъ слѣпой, уже по тому одному, что рѣчь, вѣдь, идетъ о настоящемъ театрѣ, о

театръ—искусствѣ. Тутъ не логика, но софизмъ, и онъ можетъ приводить театръ къ самоотреченіямъ. Въ этомъ отношеніи у театра задача громадной трудности, требующая самаго большого такта, самой большой чуткости. Не можетъ и не долженъ театръ высвободить себя отъ воздѣйствій тѣхъ, для кого онъ живетъ. Потому что тогда онъ перестанетъ быть нужнымъ, интереснымъ, понятнымъ. Непонятый, ненужный, онъ непременно заглохнетъ, упадетъ, какъ отпадаетъ все лишнее. Но въ увлеченіи такою идеею большая опасность. Публика—важный регуляторъ жизни театра, но и великій соблазнъ. Это—парусъ, который легко влечетъ лодку по водѣ, но такъ же легко ее опрокидываетъ. Путь приспособленій—скользкій, можетъ быть и незамѣтно, но вѣрно тянетъ книзу, и чѣмъ дальше, тѣмъ спускъ все круче. На подушкѣ успѣховъ засыпаютъ такъ сладко. Но приходится часъ горькихъ расплатъ. И тѣ, въ чье имя театръ самоотрекался, будутъ первыми казнящими. За жертву себѣ принесутъ въ жертву самый театръ.

Имѣются причины особенно интересоваться сейчасъ указанной стороною театральной жизни по отношенію къ Малому театру. Онъ пережилъ и отжилъ яркое лѣто. Ударилъ осень, хмурая, холодная, безрадостная. Самъ театръ это засвидѣтельствовалъ, съ понятною скорбью и горечью. И вотъ какъ будто близокъ конецъ этого ненастья. Начало поворота ведется отъ назначенія завѣдывать судьбами нашего театра кн. Сумбатова. Съ тѣхъ поръ прошли два года. И въ высокой степени было бы интересно разглядѣть, какую роль сыгралъ тутъ занимающій насъ элементъ театральной жизни—публика. Какъ этотъ факторъ реагировалъ на «новый курсъ» и какъ этотъ курсъ съ нимъ считался? Если бы была возможность полно изучить этотъ вопросъ,—результаты были бы несомнѣннѣйшей практической важности. Но какая это трудная задача, въ виду самаго характера фактора, въ виду почти полного отсутствія средства вслѣживать его дѣйствія! Кромѣ наблюденій личныхъ и случайныхъ, на которыя полагаться можно только съ большою опаскою и съ рискомъ упасть въ грубыя ошибки, есть еще статистика сборовъ. Она освѣщаетъ

лишь одинъ маленькій уголокъ вопроса, но освѣщаетъ свѣтомъ вѣрнымъ, не зыбкимъ.

Съ полною несомнѣнностью можно прежде всего установить черезъ эту статистику, одни факты: публика вернула Малому театру свое вниманіе и свой интересъ. Конечно, на кассовые итоги вліяютъ и всякіе побочные факторы. Можно догадываться, что отразились всеобще усилившаяся у насъ посѣщаемость театральныхъ представлений, и большой запасъ денегъ въ странѣ вслѣдствіе хорошихъ урожаевъ. Не за всѣмъ тѣмъ возвращеніе интереса и вниманія кажется несомнѣннымъ. Если въ первый сезонъ можно было говорить о счастливыхъ случайностяхъ, то при двухсезонной тенденціи говорить такъ уже не приходится. А статистикм свидѣтельствуется объ очень серьезномъ подъемѣ сборовъ. Вотъ нѣсколько любопытныхъ цифръ, полученныхъ изъ источниковъ официальныхъ. За два предшествовавшихъ повороту сезона сборъ выразился въ суммѣ 373.490 р., въ два слѣдующихъ за поворотомъ, «сумбатовскихъ» сезона 531.890 руб. Увеличеніе почти на 50 процентовъ. И при томъ вторая цифра почти ровно распредѣляется между двумя послѣ поворотными сезонами. Круто взлетѣвъ въ первый годъ, съ 192 тысячъ до 264, сборъ во второй сезонъ не обнаружилъ тенденціи къ пониженію удержался на этой высотѣ и даже слегка выросъ, до 267 тысячъ руб. Можно такимъ образомъ увѣренно говорить о возвращенномъ театру вниманіи и интересѣ общества. А это—фактъ болшой важности, не только для кассы и финансовъ. Жить успѣшно въ атмосферѣ равнодушія и невниманія театръ не можетъ. Успѣхъ—его стихія. Можетъ быть Малый театръ, пойдя раньше подъ уклонъ, влекся по нему такъ стремительно не только внутренними своими недочетами, но еще и потому что попалъ онъ вотъ въ эту тяжелую струю равнодушія, невниманія, незаинтересованности въ его работѣ. Публика недооцѣнивала создаваемыхъ имъ цѣнностей,—и черезъ то и самыя цѣнности становились менѣе цѣнными. И обратно, когда общественный курсъ въ Москвѣ измѣнился, уже одно это, одинъ этотъ приливъ вниманія и интереса, раздувъ погасающій огонь энергіи и вѣры въ себя, повысилъ и цѣнность творимаго Малымъ театромъ.



Г. ПЕТРОВСКИЙ (СУСЛОВЪ). Г. ГАРЛИНЪ. (КАРПЪ). Г. Н. ЯКОВЛЕВЪ (ГЕРАСИМЪ). Г. ГОРИНЪ—ГОРЯЙНОВЪ (БАЛАГАЛАЕВЪ). Г. ДАЛМАТОВЪ (БЕХТЕРЕВЪ).
Г. ЛЕРСКИЙ (БЕЗПАНДИНЪ). Г. НОВИНСКИЙ (СТАНОВОЙ). Г. УРАЛОВЪ (АЛУПКИНЪ). Г—ЖА СТРѢЛЬСКАЯ (КАУРОВА). Г. ВСЕВОЛОДСКИЙ (ВЕЛЬВИЦКИЙ).
„ЗАВТРАКЪ У ПРЕВОДИТЕЛЯ“ И. ТУРГЕНЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

Попробуемъ хотя немного расчленивъ эти общія цифры, подглядѣть въ нихъ что нибудь большое,—выраженіе интереса публики къ отдѣльнымъ частямъ работы театра. Въ моемъ распоряженіи—таблица сборовъ по всѣмъ пьесамъ обоихъ сезоновъ. Общее число спектаклей за этотъ срокъ—469, и средній сборъ—1120 руб (приблизительно). Если выдѣлить новыя постановки сезона, которыхъ было 13 съ 180 спектаклями, то получимъ среднюю цифру ихъ сбора въ 1350 руб. Конечно, новая постановка не можетъ не интересовать сильнѣе, не привлекать большей публики въ зрительную залу. Но сличеніе двухъ среднихъ цифръ показываетъ, что «новизна» не играетъ такой уже большой роли въ интересѣ публики къ театру. И, такимъ образомъ, если даже брать главнымъ руководящимъ началомъ вкусы публики,—театру нѣтъ нужды особенно налегать на новизну, чрезмерно объ ней хлопотать. Выводъ для театра утѣшительный, позволяющій ему, и при всемъ вниманіи къ зрителямъ, вести свою работу спокойно, безъ лихорадки многихъ новыхъ постановокъ. Чрезмѣрно большое число постановокъ и а priori можно признать ненужнымъ; оказываются онѣ излишними и по выкладкамъ объективной статистики. И Малый театръ въ дальнѣйшемъ, думается, можетъ смѣло понизить эту цифру, а слѣдовательно—и предъявить повышенную требовательность къ качествамъ того, что назначаетъ для постановки. Въ своемъ обзорѣ первыхъ двухъ мѣсяцевъ истекшаго сезона мнѣ приходилось говорить на тему о томъ, что чувствуется при выборѣ пьесъ для исполненія нѣкоторая снисходительность, и отъ того репертуаръ, особенно въ своей части, посвященной новостямъ отечественной драматургіи, не всегда бываетъ на желательной высотѣ. Въ цифрахъ я нахожу еще новую поддержку такому взгляду. Спросъ на новое не такъ уже великъ въ публикѣ Малаго театра, театра—академіи, чтобы, изъ боязни разойтись съ требованіями публики, руководиться широко принципомъ «за неимѣніемъ лучшаго». Я совсѣмъ не касаюсь сейчасъ вопроса о томъ, что, можетъ быть, такое усиленное число новыхъ постановокъ—ради труппы, отъ заботы дать ей, очень большой, работу. Я остаюсь въ кругу интересовъ репертуара и публики.

Правда, если выдѣлить въ отдѣльную группу спектакли новыхъ русскихъ пьесъ и вывести для нихъ среднюю сбора, мы получимъ цифру нѣсколько высшую, чѣмъ общая средняя сезона, около 1400 руб. (81 спектакль четырехъ пьесъ, съ общимъ сборомъ въ 119 тысячъ руб.). Но опять—новая сейчасъ приведенная цифра поднимается надъ общею среднею не такъ уже значительно и не можетъ быть, такимъ образомъ, признана показателемъ особаго тяготѣнія публики Малаго театра къ новостямъ текущей отечественной драматургіи. И можетъ быть вѣрнѣе было бы сдѣлать тотъ выводъ, что забота о пополненіи репертуара непремѣнно новыми русскими пьесами, страхъ, что будетъ ихъ мѣсто въ репертуарѣ слишкомъ мало,—напрасныя. Я очень понимаю желаніе театра не запираить своихъ дверей для пьесъ указанной группы. Не долженъ театръ порывать своихъ связей съ жизнью драматургіи. Я и не предлагаю дѣлать это. Не цифры даютъ право сказать, что въ години драматургическаго запускѣнія, какъ сейчасъ, театру не слѣдуетъ такъ уже пугаться перспективы остаться съ малымъ количествомъ данныхъ спектаклей. И, можетъ быть, минувшій сезонъ былъ бы полноцѣннѣе, если бы такое начало было принято въ основу выработки сезонныхъ плановъ. По отдѣльнымъ новинкамъ отечественныхъ драматурговъ цифры распредѣляются такъ: на первомъ мѣстѣ по посѣщаемости стояла «Передъ зарею» г. Гнѣдича, со среднимъ сборомъ въ 1600 руб. и 21 спектаклемъ; затѣмъ «Поле брани» г. Колышко, съ среднимъ сборомъ въ 1500 руб. и 18 спектаклями; «Жуликъ» г. Потапенко со среднимъ сборомъ въ 1450 руб. и съ наибольшимъ во всемъ сезонѣ числомъ представленій—30; наконецъ, «Свѣтлая личность» г. Карпова, съ 12 спектаклями и 1280 руб. средняго сбора. Новыя пьесы иностранныхъ авторовъ даютъ цифры: «Любовь—все»—19 спектаклей и средній сборъ въ 1400 руб. «Когда цвѣтетъ молодое вино» Бьернсона 13 спектаклей и почти такіе-же средніе сборы, и старая, но для русской публики новая польская комедія «Каштелянскій медъ» — 10 спектаклей и средняя приблизительно въ 1000 руб.

Для трехъ новыхъ постановокъ такъ называемаго классическаго репер-

туара, тѣхъ, что слагають главную базу театра, кассовыя цифры таковы: при 33 спектакляхъ сбор.—43.091 руб. или въ среднемъ—нѣсколько выше 1300 руб., т. е. почти въ уровень съ общеою среднею сбора для сезона. Не станемъ преувеличивать смыслъ этой цифры, но не откажемъ ей всетаки въ значеніи показателя, что публика со своими вкусами, интересами и желаніями вполне помогаетъ Малому театру итти по вѣрно начертанному пути созданія основного репертуара, растроченнаго въ предыдущее десятилѣтіе. Театръ не рискуетъ разойтись съ публикою и ея непосредственными запросами, идя этимъ путемъ и расширяя эту сторону своей работы за счетъ мимолетныхъ новинокъ, приходящихъ на его сцену на короткій срокъ. Театру нужно бы неуклонно вести такую линію даже и въ томъ случаѣ, если бы онъ сталкивался со временнымъ неодобреніемъ публики, если бы тутъ шелъ въ разрѣзъ съ ея требованіями. Добиваться созданія основного репертуара нужно бы и цѣною жертвъ, среди равнодушія и укоровъ. Къ счастью, для такого дѣла у Малаго театра теперь и внѣшнія благоприятныя условія. Это должно очень поднимать бодрость и радостную энергію.

Любопытно выдѣлить еще изъ общей цифры данныя о сборахъ спектаклей, посвященныхъ драматургіи главнаго героя Щепкинскаго дома, Островскаго. Въ репертуарѣ были, вмѣстѣ съ остатками прошлаго, девять его пьесъ, восемь бытовыхъ и одна историческая хроника; дали онѣ 85 спектаклей съ общимъ сборомъ въ 93 тысячи и со среднею поспектакльною въ 1100 руб. Цифра можетъ, пожалуй, нѣсколько смутить. Она—ниже средней для пьесъ новой постановки, она лишь подходитъ къ общей средней сборовъ за два сезона. Но нужно, во первыхъ, принять въ расчетъ, что нѣсколько пьесъ Островскаго—давнія въ репертуарѣ, не обновленныя въ своемъ исполненіи и инсценировкѣ, по необходимости не возбуждающія значительнаго интереса. И во всякомъ случаѣ никому не пришло бы въ голову понижать долю спектаклей Островскаго въ общей суммѣ сезонныхъ представленій изъ за очень небольшой разницы въ среднихъ сборахъ не въ пользу спектаклей Островскаго. Во всякомъ случаѣ, сейчасъ отмѣчен-

ное явленіе отнюдь не разстраиваетъ основного вывода изъ кассовой цифири, что Малый театръ можетъ наилучше вести линію своего репертуара безъ какого-нибудь риска оказаться безъ поддержки публики или понизить посѣщаемость театра. И я не знаю, есть ли еще болѣе драгоценный результатъ жизни двухъ послѣднихъ лѣтъ, чѣмъ этотъ,—болѣе обнадеживающій, облегчающій работу. Театръ можетъ дѣлать, окруженный общимъ сочувствіемъ, то, что долженъ бы дѣлать даже и при «блестящей изолированности». Но такой итогъ налагаетъ и обязанности. Тѣмъ съ большимъ правомъ и настойчивостью общество можетъ желать, чтобы на этомъ театрѣ не встрѣчалась она съ батардами драматургическаго искусства,—она вѣдь даетъ такую серьезную поддержку дѣтямъ законнымъ... Публика краснорѣчивѣйшимъ языкомъ сборовъ говоритъ театру: вы можете смѣло повышать уровень репертуара, выметать изъ него все несерьезное, все незначительное, мы съ вами, мы васъ въ этомъ поддержимъ.

Еще нѣсколько цифръ, не сборовъ, но спектаклей; онѣ даютъ какъ бы скелетъ Малаго театра. Изъ этихъ цифръ можно извлечь нѣсколько благопріятныхъ выводовъ. Такъ, центръ тяжести, если говорить о количествѣ спектаклей, замѣтно передвигается къ пьесамъ характера классическаго и во всякомъ случаѣ—серьезнаго, къ такимъ, противъ бытія которыхъ въ репертуарѣ театра-академіи не подымется, думается, скольконибудь вѣскихъ голосовъ. За два сезона такими произведеніями были заняты 233 спектакля, т. е. почти половина всего двухсезоннаго числа. Въ эти 233 спектакля публика смотрѣла Грибоѣдова, Гоголя, Островскаго изъ нашихъ драматурговъ, Шекспира, Шиллера, Мольера, Бомарше, Ибсена—изъ европейскихъ. А если раздѣлить два сезона, то окажется, что особенно благополученъ въ указываемомъ отношеніи былъ именно послѣдній годъ, который число спектаклей «основного» репертуара поднялъ съ 99 (при 136 спектакляхъ текущаго репертуара) до 134, при 107 спектакляхъ репертуара текущаго. Такой итогъ нельзя не привѣтствовать, даже оставляя въ сторонѣ внутреннія качества спектаклей, художественную высоту сдѣланныхъ реставрацій.

Ограничу этимъ немногимъ театральную статистику, скучную, впрочемъ, лишь для того, кто не даетъ себѣ труда разглядѣть въ цифрахъ жизнь и читать ихъ смыслъ. Какъ я пробовалъ показать, даже изъ тѣхъ немногихъ, что приведены выше, можно уже сдѣлать любопытные выводы и добыть важныя указанія для будущей работы.

Изъ того, что Малый театръ далъ въ истекшемъ сезонѣ, самымъ значительнымъ надо признать постановку «Маріи Стюартъ» и «Горя отъ ума». Мнѣ приходилось въ «Ежегодникѣ» бесѣдовать о томъ, какъ была поставлена и какъ сыграна шиллерова знаменитая трагедія, такъ что объ этой части сезонной работы снова говорить не приходится. Передъ грибоѣдовскою комедіею Малый театръ былъ въ несомнѣнномъ долгу. Со смертью А. П. Ленскаго эта комедія выпала изъ репертуара, а она должна, конечно, быть въ немъ всегда. Я не мыслю Малый театръ безъ «Горя отъ ума», «Ревизора», «Грозы», «На всякаго мудреца», какъ никто не могъ бы себѣ представить «Парижскую Комедію» безъ Мольера и Виктора Гюго. И было неотложно позаботиться о замѣнѣ одного Фамусова другимъ и о возвращеніи комедіи въ репертуаръ. Но былъ Малый театръ еще и въ другомъ долгу. Постановка «Горя отъ ума» давно обветшала, не въ декорацияхъ только. Традиціи, самыя благородныя и священные, отнюдь, вѣдь, не исключаютъ обновленія, усовершенствованія, онѣ только повелительно опредѣляютъ путь, курсъ этихъ обновленій. И давно слѣдовало всей совокупности театальныхъ силъ переработать постановку, обогатить ее новою театальною прелестью. Въ значительной мѣрѣ это теперь и сдѣлано. Былъ призванъ на помощь художникъ г. Браиловскій, знатокъ эпохи. Онъ удачно разрѣшилъ задачу примирить требованіе авторскихъ ремарокъ, что три акта происходятъ въ одной декорации, и требованіе сценическаго разнообразія, еще больше—требованіе удобныхъ и выразительныхъ мизансценъ, которыя для спектакля, точно рельсы для поѣзда. Была все время срединная комната Фамусовскаго дома, но, по удачной выдумкѣ художника-декоратора, она трижды поворачивалась, показывала зрителю то ту, то другую свою часть. И это дало возможность ввести много интереснаго

и удобнаго въ размѣщеніи персонажей на сценѣ, въ ихъ сочетаніи въ группы. А самая декорация была вѣрна времени и его духу, переносила въ барскую Москву двадцатыхъ годовъ. И помогала воспринимать пьесу во всей ея историко-бытовой атмосферѣ. Удачна была работа художника и по части костюмовъ, сочетавшихъ стиль съ красотою и нигдѣ не гонявшихся за вычурою, за тѣмъ, чтобы поразить необычайностью.

Колоссальной трудности и отвѣтственности задача ложилась на К. Н. Рыбакова, которому пришлось принять оставленное А. П. Ленскимъ наслѣдство—роль Фамусова. А изъ дали лучшихъ временъ Малаго театра смотрѣли образы Щепкина и Самарина. Артистъ принялъ роль, какъ «послушаніе», и всѣ отмѣтили въ первый спектакль грибоѣдовской пьесы, весною, на самомъ исходѣ сезона, что актеръ, стоявшій на рубежѣ своего тридцатилѣтія въ Маломъ театрѣ, волновался, какъ начинающій юноша, впервые переступающій порогъ священный этого театра. Великолѣпное овладѣніе текстомъ и мастерская, полная выразительности и яркости его передача, такъ что не ускользнулъ, не прошелъ блѣднымъ ни одинъ Фамусовскій стихъ,—несомнѣнныя и большія достоинства этого исполненія. Всѣ монологи сверкали красками, всѣ стихи были отдѣланы съ ювелирнымъ тонкимъ мастерствомъ. За этимъ не пропалъ и образъ, хотя онъ, можетъ, былъ нѣсколько меньшей выпуклости и законченности, чѣмъ привыкли видѣть въ Маломъ театрѣ при предшественникахъ К. Н. Рыбакова въ этой роли. Чувствовался исполнитель, не было еще чуда перевоплощенія. Возможно, что оно лишь вопросъ времени, что нельзя приготовить эту роль, надо еще въ нее и «выграться». А г. Рыбаковъ успѣлъ ее сыграть лишь два раза. Теперь онъ долго не будетъ съ нею разставаться, и время, свычка подѣлають то, что столь хорошо начато, приготовлено искусствомъ.

Вмѣстѣ съ Фамусовымъ подверглись обновленію и нѣкоторыя другія исполненія. Только Чацкій остался въ рукахъ прежняго исполнителя, г. Садовскаго, рядомъ съ которымъ другой Чацкій—г. Ленинъ. Такъ какъ я не пишу разбора спектакля, а только бѣглый обзоръ сезона, его основныхъ фактовъ и особенностей, я долженъ оставить невысказанными всѣ

мои возраженія противъ исполненія роли Чацкаго и прежнимъ и новымъ исполнителемъ, который, въ отличіе отъ перваго, больше подчеркнул не юношу влюбленнаго и отъ любви страдающаго, но протестанта противъ своего общества и времени, сдѣлалъ грибоѣдовскаго героя зрѣлѣе духомъ, богаче ядомъ сарказма и пламенемъ негодованій. Г. Садовскій оставилъ Чацкаго больше при тонахъ *jeune-premier*'а...

Удачна въ новой постановкѣ Софья, которая у г-жи Комаровской, новой актрисы Малаго театра, до сего спектакля показывавшейся лишь въ роляхъ незначительныхъ и не замѣтныхъ,—юна безъ поддѣлки, чувствительна безъ сентиментальности, стильна безъ жеманства и замѣчательно изящна. Можетъ быть, даже есть нѣкоторая идеализація Софьи Павловны, любящей тутъ, въ этой трактовкѣ, Молчалина со всею силою и прелестью первой, застѣнчивой любви. Великолѣпенъ Репетиловъ, въ которомъ у г. Южина—такой сочный, яркій комизмъ, и такъ правдиво, плотно слились съ образомъ всѣ слова. Еще рядъ интересныхъ обновленій. Новая Хлестова—г-жа Ермолова, новая Наталья Дмитриевна—г-жа Яблочкина, новый Платонъ Михалычъ—г. Рыжовъ. Изъ старыхъ по прежнему очаровательна О. О. Садовская—графиня бабушка, у которой такая великолѣпная внучка, г-жа Ленковская. Получили также новыхъ исполнителей Молчалинъ и Скалозубъ, однако, эти оба не приобрѣли черезъ то новой сценической значительности.

Третья важная часть сезонной работы—реставрація «Грозы». Если и откинуть всякіе знаки восклицательные, нельзя все-таки не признать, что «Гроза»—истинное украшеніе русскаго театра, и не имѣть ее въ репертуарѣ Малому театру нельзя. Такой пробѣлъ кричитъ, и такая постановка напрашивается. Объ ней не разъ думалъ и тотъ московскій театръ, который дѣлитъ съ Малымъ славу лучшаго сейчасъ русскаго театра, театръ Станиславскаго и Немировича-Данченко. Все больше убываетъ тамъ увлеченіе модернизмомъ въ драматургіи, и все сильнѣе, властнѣе говоритъ стремленіе къ непреходящимъ драматургическимъ цѣнностямъ. Долго отсутствовавшій въ репертуарѣ Островскій уже введенъ, и театръ показалъ,

что можетъ найти у себя оригинальныя средства для воспроизведенія классика русскаго реализма, который считался раньше для художественниковъ непріемлемымъ. И театръ сталъ думать о томъ, чтобы приложить свои силы къ «Грозѣ», которая знала замѣчательнѣйшихъ отдѣльныхъ исполнителей—они еще у очень многихъ въ памяти,—но не знала исчерпывающей всѣ ея красоты постановки. Но театръ отступилъ отъ такой мечты, такъ какъ не имѣлъ Катерины. А все въ драмѣ — только и подчинено этому замѣчательному образу значенію.

Малый театръ нашелъ въ своей труппѣ двухъ исполнительницъ для этой роли, а въ начинающемся сезонѣ имѣетъ въ виду и третью, въ лицѣ приглашенной изъ театра Незлобина Е. Н. Рощиной-Инсаровой. Въ какой мѣрѣ эта послѣдняя приспособлена свойствами своего несомнѣннаго привлекательнаго таланта, складомъ своей артистической личности и своего сценическаго нерва къ Катеринѣ, сможетъ ли встать въ уровень съ ролью? покажетъ будущее. Для Катерины истекшаго сезона, для г-жи Пашенной, артистки большого темперамента, но не вполне опредѣлившагося искусства, и для г-жи Найденовой, артистки привлекательной красоты и искренности, но только нѣжнаго лиризма и деликатнаго комизма, никакъ не трагизма, — вопросы, сейчасъ поставленные, разрѣшились въ смыслѣ отрицательномъ. Потраченные на роль труды не дали результатовъ значительныхъ. Катерина, эта истинная героиня духа, пріуменилась, и страданія ея стали будничными. Для г-жи Найденовой, полагаю, такая роль и вообще чужая, «не по голосу», и она, поневолѣ должна ее транспонировать, перемѣщать центръ тяжести къ задумчивой, мечтательной нѣжности. А г-жа Пашенная какъ-то не нашла въ роли точекъ приложенія для своихъ силъ. По всему этому приходится сказать, что за большое обогащеніе, какимъ было бы включеніе въ репертуаръ «Грозы» съ Катериною, пока не получилось, и репертуаръ Малаго театра, имѣя уже «Грозу» на своихъ афишахъ, еще ждетъ ея прихода на сцену.

Поставлена «Гроза» заботливо, много лучше, чѣмъ та, что сохрани-



М-ЛЕ ЖЕНИАТ.
КЪ ГАСТРОЛЯМЪ АРТИСТКИ НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

лась въ памяти московскихъ стариковъ, но и теперь—не въ полную мѣру красоты самой пьесы. А въ исполненіи, есть удачное, чему радуешься, хотя бы великолѣпное исполненіе роли Тихона г. Яковлевымъ, такое характерное и вмѣстѣ—трогательное. Не говорю ужъ объ исполненіи роли Кабанихи г-жей Садовской. Правда, роль—не изъ тѣхъ, что такъ и просятся въ исполненіе этой замѣчательной русской актрисы, стоящей высоко на вершинѣ русскаго реалистическаго искусства. И г-жа Садовская долго не рѣшалась взять эту роль, отстраняла отъ себя эту задачу, какъ не посильную, обреченную на неуспѣхъ. Такъ говорилъ талантъ, слишкомъ къ себѣ строгій. Побѣдить всецѣло свою сценическую натуру артистка не могла, но талантъ и тутъ сдѣлалъ свое дѣло. Была въ образѣ жизнь, и недостатокъ желѣзной воли, недостатокъ развитой всѣмъ складомъ жизни жестокости къ молодому, своевольному, непокорному, — искупался полною искренностью и выразительностью другихъ чувствъ и чертъ. Было въ исполненіи «Грозы» и мало удачное, — или подчеркнутое, внѣшне-бытовое и потому театральное, что проходило мимо, не умѣя запечатлѣться въ душѣ и фантазіи зрителя.

Слѣдуетъ въ чредѣ спектаклей отмѣтить еще «Нору» Ибсена, не потому, что это былъ крупнаго интереса спектакль, не потому, что онъ помогъ обнаружить себя одной изъ новыхъ силъ театра, г-жѣ Шухминой. Исполненіе было не совершенное, не могло оно хоть какъ нибудь заслонить воспоминанія о Норѣ другихъ исполнительницъ, изъ русскихъ—Комиссаржевской. Но мы увидали актрису съ хорошимъ нервомъ, съ пріятной простотой и больной вдумчивостью. Краски на ея палитрѣ — не яркія, и аккордъ ей доступныхъ созвучій не значителенъ, но ласково пріятенъ. И потому, привлекало стремленіе не итти по протоптаннымъ тропамъ, повторять шаблоны, привлекало ясное желаніе искать своего, и быть самой собою. Все это общаетъ въ лицѣ новой актрисы хорошее прибавленіе къ труппѣ.

Четыре новыхъ отечественныхъ пьесы, перечисленные выше и принадлежащія къ числу гостей случайныхъ и недолгихъ (а по моему — и на-

прасныхъ) въ репертуарѣ, дополнялись еще старымъ, реставрированнымъ на малое число спектаклей, чтобы почтить юбиляра, «Клеймомъ» П. Д. Боборыкина. «Клеймо» свой срокъ отжило давно и безповоротно. Но если за реставрацію «Клейма» была всетаки «юбилейность», за постановку «Каштелянскаго меда», также давно и безповоротно отжившаго свой срокъ, не было уже никакихъ основаній. Польская варьяція Тартюфа, заинтересовать теперь уже не можетъ; наивная структура комедіи парализуетъ и тотъ немногій комизмъ, какой въ пьесѣ есть. И хотя было отличное исполненіе, спектакль не заинтересовалъ, былъ, повидимому, единодушно признанъ репертуарнымъ промахомъ.

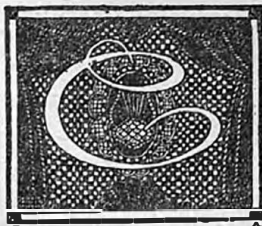
Какъ и въ первый «сумбатовскій» сезонъ, труппа выполнила большую работу, давъ тринадцать спектаклей; каждый при томъ долженъ считаться, при учетѣ работы труппы, вдвойнѣ, такъ какъ каждый имѣлъ два штата исполнителей, за самыми малыми исключеніями, въ отдѣльныхъ роляхъ. Не могло быть, конечно, двухъ Фамусовыхъ и нѣкоторыхъ другихъ. Отчетъ о репетиціяхъ приводитъ импозантную цифру—что-то около 400 репетицій. И велась эта работа завѣдующими труппою съ тѣмъ разсчетомъ, чтобы по возможности всѣ члены труппы, въ которыхъ уже обозначилось дарованіе, или въ которыхъ можно его подозрѣвать, получили свою долю въ ней, чтобы былъ открытъ имъ путь проявить себя. Никто не станеть возражать противъ такого заботливаго отношенія къ силамъ труппы, къ ихъ интересамъ, которые, вѣдь,—и интересы театра. Потому что только съ актерами и черезъ нихъ живетъ театръ свою жизнь, и не можетъ онъ замыкаться въ сегодняшнемъ днѣ, не думать о завтрашнемъ. Забвеніемъ этого раньше много грѣшилъ Малый театръ, и горька была расплата... Но есть и обратная сторона. Не театръ для актеровъ, но актеры для театра. А между тѣмъ иной разъ, въ заботѣ объ актерѣ, выходило какъ будто наоборотъ; въ заботѣ о всѣхъ чрезмѣрно расширялись границы примѣненія очередей. И иногда публика получала спектакли худшіе, чѣмъ могли-бы они быть при данномъ уровнѣ и составѣ труппы. Я отлично понимаю, приходятъ тутъ въ соприкосновеніе многіе интересы, столкни-

ваются въ коллизіи заботы о данномъ спектаклѣ и заботы о подготовкѣ, о раскрытіи талантовъ труппы. И я не берусь вырабатывать какія нибудь практическія средства примиренія коллизій. Но бросалось въ глаза, что иногда коллизія рѣшалась слишкомъ не въ интересахъ спектакля, а значить и театра, его настоящаго. Впрочемъ, повидимому, система очередей, въ которую отлилась больше всего забота о разработкѣ талантовъ труппы, впредь будетъ примѣняться уже не такъ ригористично и неуклонно. Можетъ быть, сдѣлать это, не нарушая интересовъ жаждущей работы труппы дастъ возможность то, что за два года всетаки получился же нѣкоторый отборъ, опредѣлились возможности и, вмѣстѣ, обозначились тѣ, на которыхъ театръ уже никакъ не можетъ возлагать надежды, которые, очевидно, не сыграютъ сколько нибудь видной роли въ будущей художественной жизни театра. Такъ получится возможность, хотя все еще не полно, достигнуть обѣихъ цѣлей, разрѣшить, хотя все еще несовершенно, обѣ задачи, изъ которыхъ каждая—своей несомнѣнной и крупной важности.

НОВОСТИ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

ОБЗОРЪ ЖУРНАЛОВЪ.

Ю. СЛОНИМСКОЙ.



СТРАСТНЫЕ споры, лихорадочно борющіяся направленія, неразрѣшенные теоретическія проблемы, смѣлые опыты пылкихъ новаторовъ волнуютъ современный театральнй міръ. Сколько жгучихъ вопросовъ выдвинулось за сравнительно короткій промежутокъ времени! Вопросы «театральности», внѣшней перестройки сцены, роль режиссера и значеніе индивидуальнаго творчества актера, модернизация античной трагедіи, появленіе пантомимы и сценическаго гротеска и, наконецъ, опытъ созданія новаго вида театральнаго творчества—сценическихъ

иллюстрацій,—все это горячо обсуждается въ театральныхъ кружкахъ и даетъ толчекъ новымъ и новымъ исканіямъ. Театръ переживаетъ тяжелую эпоху созданія новыхъ сценическихъ формъ, выработки новыхъ художественныхъ традицій. Но вся эта бурная жизнь пробудившагося театра совершенно не отражается въ нашей журналистикѣ.

Такъ называемые «толстые» журналы съ презрительнымъ равнодушіемъ обходятъ театральные вопросы, какъ бы считая ихъ недостойными серьезнаго обсужденія. «Русское Богатство» за весь 1911 годъ не обмолвилось ни единымъ словечкомъ о театрѣ. «Вѣстникъ Европы», давшій въ прошломъ году цѣнныя статьи Вл. Немировича-Данченко и С. А. Адріанова о постановкахъ Московскаго Художественнаго театра, въ этомъ году отвѣтилъ молчаніемъ на всѣ сомнѣнія, волнующія сердце театрала. «Русская Мысль» ограничилась небольшими отзывами объ отдѣльныхъ событіяхъ текущей театральной жизни. И только «Современный міръ», въ лицѣ искренно любящаго сценическое искусство Θ. Д. Батюшкова, давалъ содержательныя статьи по театральнымъ вопросамъ. Да еще изрѣдка появлялись въ «Историческомъ Вѣстникѣ» интересныя воспоминанія. Нѣсколько возмѣщаль равнодушіе «толстыхъ» журналовъ молодой и пылкій «Аполлонъ», въ числѣ прочихъ искусствъ удѣлявшій вниманіе и искусству сценическому. Это забвеніе театра нашей журналистикой особенно обидно потому, что безпристрастная и спокойная оцѣнка отдѣльныхъ направленій могла бы сильно помочь правильному строительству. Серьезный обоснованный разборъ наиболѣе яркихъ явленій былъ бы цѣненъ и для сценическихъ дѣятелей, въ пылу увлеченія часто не отличающихъ подлинныя художественныя завоеванія отъ блестящей мишуры, и въ особенности могъ бы быть полезенъ нашей публикѣ, у которой успѣхъ новинки до сихъ поръ опредѣляется ея внѣшней занятностью.

Очень важный, но до сихъ поръ мало разработанный въ литературѣ вопросъ о technikѣ актерскаго искусства обсуждается извѣстнымъ дѣятелемъ театра кн. Сергѣемъ Волконскимъ въ первыхъ книжкахъ «Аполлона». «Въ защиту актерской техники» поднимаетъ онъ свой авторитетный голосъ



M-R BERT (ROISEL PERE), M-LLE FONTANGES (SUZANNE) ET M-LLE LELY (JEANNE).
«LASACRIFIÉE» Г. ДЕВОРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

и оставляя въ сторонѣ вопросы внѣшнихъ сценическихъ условій, посвящаетъ все свое вниманіе «живчику» театральнаго дѣйства—актеру. «Всѣ старанія, направленныя на другое, когда оставленъ безъ вниманія актеръ,—лишь хлопотня вокругъ пустого мѣста». Содержательный и логически обоснованный разборъ кн. Волконскаго даетъ очень цѣнныя указанія въ области сценическаго жеста и сценической читки. «Жестъ это—искусство изъ искусствъ, это выявленіе своего внутренняго «я» путемъ внѣшняго «я», это самоизваяніе». Поэтому такъ важно выработать правильный и выразительный жестъ. Авторъ дѣлитъ жестъ на три рода: механическій, напр. протянутая рука, чтобы взять или чтобы поздороваться; описательный, когда «рука волочится во слѣдъ словамъ», и психологическій. Описательный жестъ авторъ считаетъ «язвой сцены»; у лѣниваго актера онъ часто замѣняетъ отсутствіе настоящаго жеста. Что можетъ быть легче, чѣмъ иллюстрировать рѣчь описательнымъ жестомъ: при словѣ «я» указывать на себя, при словѣ «стулъ»—на стулъ. Единственно нужный на сценѣ жестъ—это жестъ психологическій, дополняющій то, что не выражается словами. Но такой жестъ хорошъ только тогда, когда онъ сдѣланъ свободно и съ нужной полнотой; недоконченный жестъ нарушаетъ красоту и сценическую иллюзію. И актеру необходимо выработать искусство широкаго выразительнаго жеста.

Но авторъ не ограничивается этимъ справедливымъ теоретическимъ разборомъ, а пытается установить правила жеста и даже составляетъ табличку основныхъ жестовъ «ладонью кверху» и «ладонью книзу», предлагая интересующимся разобрать съ точки зрѣнія этихъ «ладоней» сложныя роли Лознгриня и Эльзы. Этимъ стремленіемъ закрѣпостить актера, подчинивъ его «самоизваянію» недвижнымъ внѣшнимъ правиламъ, авторъ опровергаетъ свои основныя положенія. Если актеръ—«живчикъ» театра и жестъ—его сильнѣйшее орудіе, то, очевидно, надо предоставить ему свободу въ выборѣ психологически правильнаго жеста, не сдавливая его мертвой схемой «ладоней». Но такова судьба злосчастнаго актера: бунтъ, поднятый во имя его, всегда кончается для него лишь новымъ рабствомъ.

Ядовито и остроумно высмѣиваетъ кн. Волконскій обычную актерскую читку. Всѣмъ извѣстно, что искусство читать стихи совершенно исчезаетъ и что драматической актрисѣ легче проплясать танецъ «босоножки», чѣмъ красиво и вразумительно прочесть стихотвореніе. Читая стихи, актеръ всегда точно стыдится за автора, избравшаго такую странную форму для выраженія своихъ чувствъ и, боясь быть заподозрѣннымъ въ скандированіи, исполнитель старается скрыть ритмъ и рифму подъ «естественными» прозаическими интонаціями.

Причину такого паденія искусства декламациі пытается найти кн. Волконскій. Сливаніе нѣсколькихъ словъ воедино, иногда совершенно затемняющее смыслъ, растягиваніе гласныхъ, удвоеніе согласныхъ, а главное неумѣлое пользованіе паузой, ея психологическая безсодержательность— вотъ основные грѣхи актера. Иногда актеръ дѣлаетъ не обусловленную внутреннимъ смысломъ паузу, чтобы подчеркнуть нужное слово, какъ будто «безцвѣтное слово покроется краской оттого, что онъ предъ нимъ споткнется».

Но больше всего нападаетъ авторъ на грѣхи произношенія. Вся испорченность житейской рѣчи переносится на сцену, независимо отъ характера роли. Если житейское «выньсутѣ», «унирстетѣ», «Констнопль», «въ Номѣ Времени» умѣстны въ какой-нибудь бытовой роли, то во всякой другой роли они конечно ужасны. «Плохо говорить» или «изображать плохо говорящаго», конечно, не одно и то же. Нападаетъ кн. Волконскій и на однообразное клише «томныхъ» княгинь и на «блеющихъ» фатовъ съ неизмѣннымъ «э...э, послушайте», и на «жирный, какъ тѣсто», говоръ въ костюмныхъ русскихъ пьесахъ, на весь сценическій трафаретъ характерныхъ ролей.

Скорбитъ авторъ и о паденіи искусства діалога. «У нынѣшняго поколѣнія, когда двое на сценѣ, выходитъ не діалогъ, а два монолога». «У нихъ будетъ кремень и будетъ сталь—будетъ два монолога, но не будетъ искры—не будетъ діалога».

«Пластическое косноязычіе» актерскаго жеста и спутанность, вялость сценическихъ интонацій—вотъ грѣхи современнаго театра. Но для того,

чтобы свободно передавать жестомъ всѣ оттѣнки душевныхъ настроеній, надо научиться свободно управлять своимъ тѣломъ.

Объ этомъ искусствѣ рассказываетъ въ шестой книжкѣ «Аполлона» кн. Волконскій въ своей интересной статьѣ «Человѣкъ и ритмъ», посвященной школѣ ритмической гимнастики Далькроза.

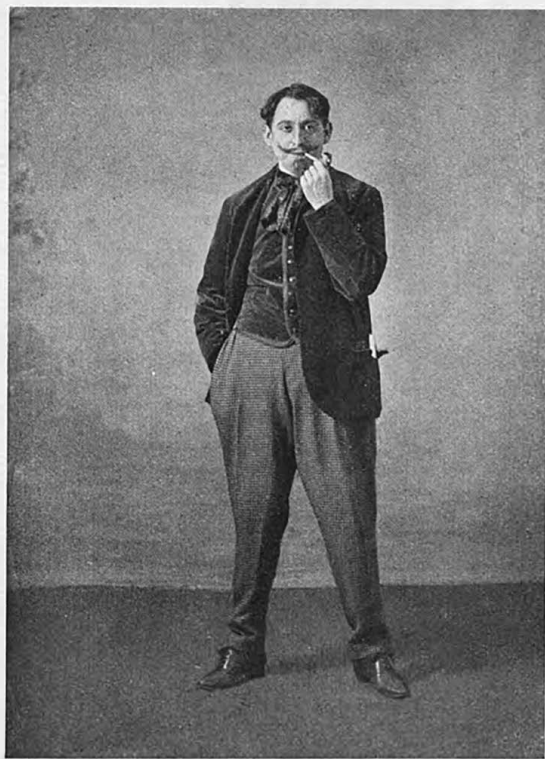
Дать пластическое выраженіе внутреннему ритму, который врожденъ каждому человѣку—такова задача Далькроза. У каждаго человѣка свой, присущій ему ритмъ. И путемъ музыкальных упражненій выявляя этотъ ритмъ, Далькрозь создаетъ въ своей уединенной школѣ близъ Hellegau, въ окрестностяхъ Дрездена, новыхъ, свободныхъ тѣломъ людей.

До семи лѣтъ дѣти не способны согласоваться съ чужимъ ритмомъ; если заставить ребенка приподнимать висящую на ниткѣ тяжесть, то особый приборъ, отмѣчающій промежутки поднятія и потраченное усиліе, покажетъ неизмѣнные интервалы, соотвѣтствующіе личному ритму ребенка. Только дѣти старше семи лѣтъ способны «вибрировать чужимъ ритмомъ» и усваивать его безсознательно. Послѣдовательными упражненіями Далькрозь достигаетъ того, что ученики научаются передавать одновременно нѣсколько ритмовъ: «дѣти двѣнадцати—четырнадцати лѣтъ отбиваютъ головой двѣ четверти, одной рукой три, другой рукой четыре, и ногами пять четвертей». Приобрѣтя свободу движеній, ученики научаются передавать своимъ тѣломъ ритмическій рисунокъ мелодіи. Учитель импровизируетъ на фортепіано, а ученики импровизируютъ на живомъ инструментѣ своего тѣла. «Только новой нотѣ соотвѣтствуетъ новое движеніе». На длинной нотѣ ученики останавливаются, замираютъ; музыкальное *ritardando* и *accelerando* соотвѣтственно передаются замедленіемъ и ускореніемъ движеній. Перемѣна темпа, перемена мелодіи конечно сейчасъ же вызываетъ перемену пластическаго выраженія. «И не было случая, чтобы ученикъ подъ грустную музыку сдѣлалъ веселый жестъ и наоборотъ». «Тѣло становится резонаторомъ непогрѣшимой чуткости и отзывчивости».

На этой технической основѣ создается изумительное искусство передавать музыку пластическимъ рисункомъ. «Айседора Дунканъ воплощаетъ

свое настроеніе, выявляетъ себя. Айседора Дунканъ это пляшущее «я». У Далькроза это пляшущая музыка». Ученики Далькроза постигаютъ тайну художественно воплощать музыку въ пластическихъ движеніяхъ. Полная свобода творчества—вотъ девизъ Далькроза. «Ничего извнѣ, ничего съ голоса, ничего изъ зеркала, ничего подражательнаго,—творчество изъ себя, и только два элемента творчества: музыка и мускуль, музыка диктуетъ, мускуль пишетъ». Предоставленные собственному творческому инстинкту, ученики создаютъ картины такой художественной красоты, что вызываютъ «чувства радости и счастья» у пораженныхъ зрителей. И восторженная статья кн. Волконскаго заражаетъ читателя вѣрой въ великое значеніе системы Далькроза.

«Разнообразіе языка тѣлодвиженій почти такое же, говоритъ Далькрозь,—какъ разнообразіе словесной рѣчи». И если бы богатство пластическаго языка перенести на сцену, то это создало бы дѣйствительную «революцію театра». Всякому извѣстно, какъ трудно начинающему актеру или любителю справиться со своими руками: онъ ихъ и за спину закладываетъ, и засовываетъ за пуговицу жилета, и скрещиваетъ на груди, и упирается ими во всѣ столы, во всѣ стѣнки, хватается за всѣ занавѣски, но упрямые руки снова вылѣзаютъ и своей беспомощностью вызываютъ жалость сострадательнаго зрителя. И когда актеръ справился со своими руками, когда руки «не мѣшаютъ» ему, онъ считаетъ себя «опытнымъ», умѣющимъ «держаться на сценѣ». Для учениковъ Далькроза руки не только не составляютъ досадной помѣхи, не кажутся ненужнымъ придаткомъ, но служатъ, какъ и все тѣло, могучимъ орудіемъ для передачи чувствъ и настроеній. И если бы система Далькроза получила широкое распространеніе, то быть можетъ возродилась бы эллинская красота свободного тѣла и античная трагедія могла бы быть показана во всей силѣ величаваго подлинника. Теперь же попытки возродить ее въ современномъ театрѣ поневолѣ сводятся къ внѣшнимъ режиссерскимъ измышленіямъ и искаженію самаго духа трагедіи. «Пластическимъ косноязычіемъ», по мѣткому выраженію кн. Волконскаго, страдаютъ и актеры Макса



M-R ANDRE BRULE DANS LE RÔLE D'ARSENE LUPIN ET M-R BONVALLET DANS LE RÔLE DE I. DUSOIS
«UN FRÈRE» E. DE BASSAN. НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

Рейнгардта, какъ извѣстно, считающагося смѣлымъ новаторомъ. И этотъ недостатокъ съ особой яркостью выступаетъ при постановкѣ имъ «Царя Эдипа».

Ни лучи рефлекторовъ, дразнившіе глазъ разнообразіемъ оттѣнковъ, ни перенесеніе дѣйствія на цирковую арену, признанное за своего рода новую эру въ искусствѣ, ни запахъ конюшенъ, настойчиво напоминавшій о новизнѣ всего начинанія, не могли заставить забыть главное: отсутствіе актеровъ, подготовленныхъ къ воплощенію античныхъ образовъ. Фигура дворника, поднимающагося съ вязанкой дровъ по черной лѣстницѣ, кажется кн. Волконскому выразительнѣе, чѣмъ фигура Эдипа, понуро взбирающагося на ступени дворца. И разбирая въ четвертой книжкѣ «Аполлона» заграничныя постановки Максомъ Рейнгардтомъ «Царя Эдипа», «Гамлета», «Отелло», онъ снова останавливается на невыработанности жеста и читки у современнаго актера.

Подробный, чрезвычайно содержательный разборъ одной изъ этихъ постановокъ—«Царя Эдипа», показаннаго петербуржцамъ на аренѣ цирка Чинизелли, даетъ и Ѳ. Д. Батюшковъ въ апрѣльской книжкѣ «Современнаго Мира». Его тщательный разборъ выясняетъ какъ нельзя лучше, что основнымъ замысломъ постановки было не пресловутое «возрожденіе античной трагедіи», не «демократизація театра въ цѣляхъ наибольшей доступности», и даже не «привлеченіе коллектива къ сценическому дѣйству», а просто желаніе «привлечь коллективъ»,—наивную публику,—необычайной новизною и эффектами постановки. Этому основному замыслу помогла услужливая реклама и слѣпые восторги рецензентовъ, поспѣшившихъ признать художественную цѣнность «возрожденія». Углубленная, мудрая античная трагедія Рока была разыграна подъ «нестройный гулъ толпы», звуки трубъ, «рокотъ барабановъ», подъ «крики, стоны, завыванья» народа. Если прибавить къ этому рефлекторы, освѣщавшіе часть арены дневнымъ, а другую часть ночнымъ свѣтомъ, такъ что «получалось нѣчто несуразное: ни ночь, ни день, ни утро, ни вечеръ» и «изумленные народы не знали, что начать, ложиться спать или вставать»,—то картина спектакля будетъ готова.

Лѣсъ рубятъ, щепки летятъ. Увлечшись «возрожденіемъ», реформа-

торы не стали слишком церемониться съ Софокломъ. Въмѣсто молитвенной процессіи мальчиковъ съ масляничными вѣтвями, которой начинается трагедія, на сценѣ буйная, почти изступленная толпа. Въмѣсто гіератическаго хора,—«идеальнаго зрителя»—обрывистыя, сбивчивыя реплики отдѣльных исполнителей. И, что хуже всего, вмѣсто величаваго героя-полубога—«обыкновенный хорошій актеръ, которому дали непосильную задачу». И Ѳ. Батюшковъ отказывается признать художественное значеніе за постановкой, въ которой внѣшніе трюки затемняютъ смыслъ вѣчной трагедіи. «Стройте новыя зданія, умножайте количество возможныхъ зрителей спектаклями для народа, но не приучайте этотъ народъ къ ложнымъ, мишурнымъ трюкамъ, ибо и общедоступный театръ долженъ прежде всего оставаться художественнымъ театромъ, не коробящимъ вкусъ, а воспитывающимъ его», заканчиваетъ Ѳ. Батюшковъ свою интересную статью.

Не менѣе отрицательно относится къ постановкѣ Рейнгардта и Е. Зноско-Боровскій, разбирающій ее въ іюльской книжкѣ «Русской мысли». Онъ не хочетъ примириться съ замѣной величавыхъ строфъ хора отдѣльными возгласами и не желаетъ вмѣсто трагическаго разсказа вѣстника о гибели Іокасты и слѣпотѣ Эдипа удовлетворяться модернизованными «выкриками» бѣгающихъ по сценѣ служанокъ. Такое нарушеніе красоты подлинника не даетъ взаимнѣ даже иллюзіи естественности. Подлинникъ остается выше и даже сценичнѣ всѣхъ новѣйшихъ усовершенствованій переводчиковъ и толкователей.

Великій Софоклъ, благополучно пережившій эпоху псевдо-классицизма, надо надѣяться, спасется невредимымъ и изъ цирковыхъ конюшенъ, куда стремятся загнать его современные реформаторы.

Не меньше споровъ, чѣмъ реставрація Софокла, вызвала смѣлая попытка Московскаго Художественнаго театра дать сценическія иллюстраціи къ роману Достоевскаго. Вопросъ о возможности претворенія романа въ драму разрѣшался прежде просто ножницами передѣльвателей. Передѣлки Дельера романовъ того-же Достоевскаго давно вошли въ театральный репертуаръ и несмотря на единодушное осужденіе самаго принципа пере-

дѣлки, изумительное воплощеніе М. Г. Савиной и М. В. Дальскимъ образовъ Настасьи Филипповны и Рогожина въ «Идіотѣ», или К. Н. Яковлевымъ—слѣдователя въ «Преступленіи и Наказаніи», вызывало восторгъ теоретическихъ противниковъ. Но Художественный театръ подошелъ къ вопросу съ другой стороны. Онъ хотѣлъ дать не передѣлку, а лишь сценическое воспроизведеніе романа безъ измѣненія текста подлинника, не законченную театральную пьесу, а лишь рядъ отдѣльныхъ сценъ, доступныхъ пониманію только при полномъ знакомствѣ съ романомъ. Передѣлка была обыкновенной драмой съ заимствованнымъ сюжетомъ. Московскій Художественный театръ хотѣлъ создать совершенно новый видъ театральнаго творчества—сценическія иллюстраціи.

Съ изумительнымъ художественнымъ постиженіемъ москвичи дали и совершенно новыя сценическія формы, которыя чудесно гармонировали съ замысломъ иллюстраціи. Уходящая ввысь сѣрая стѣна, на фонѣ которой происходило дѣйствіе, казалась точно огромной страницей, на которой ожили воплотившіеся герои романа; легкіе намеки, вмѣсто законченной обстановки, какъ бы окружали героевъ лишь неувимой рамкой дѣйствительности, а чтець, музыкально сливавшійся съ голосами исполнителей, старался воспроизвести даже форму романа, гдѣ рѣчи героевъ прерываются словами автора. Но весь этотъ тонкій замыселъ былъ недостаточно понятъ. Тѣ же рецензенты и та же публика, которые простили Рейнгардту всѣ безчисленные недостатки постановки «Царя Эдипа» за единственную реформу—перенесеніе спектаклей въ циркъ, не желали простить ни единой мелочи Художественному театру, который создавалъ дѣйствительно новое, доселѣ не существовавшее.

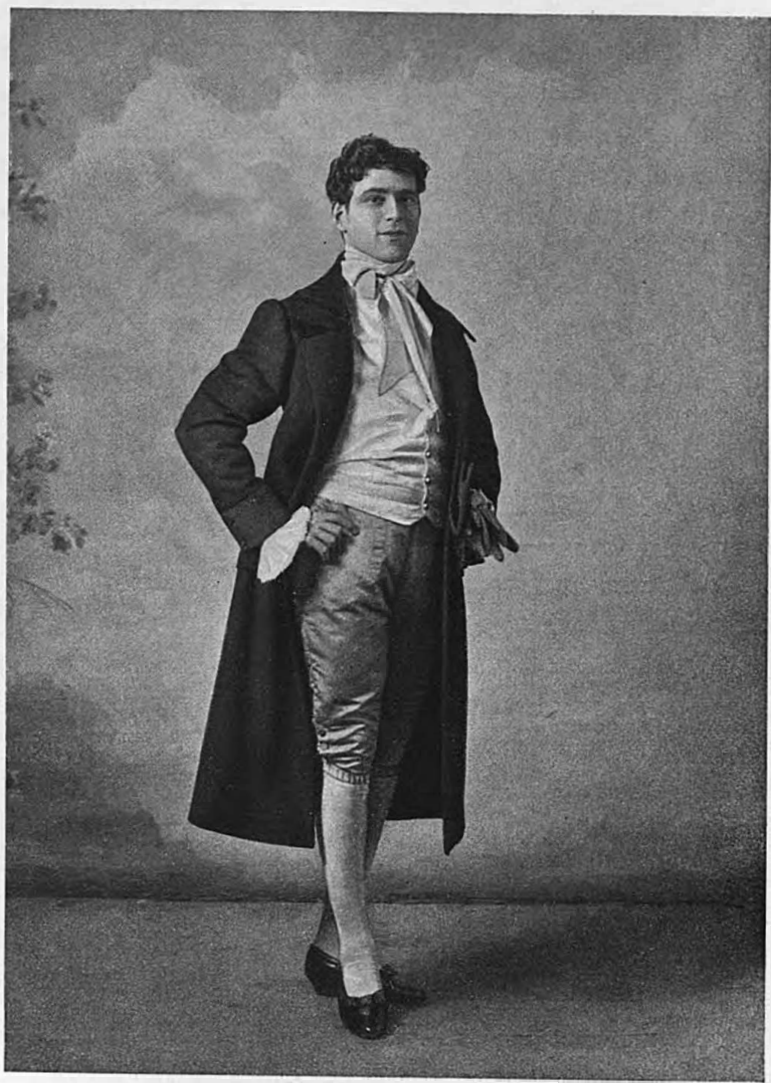
Инсценировка Достоевскаго, имѣвшая не только спеціально театральное, но и литературное значеніе, нашла откликъ въ журналистикѣ. Еще въ ноябрьской книжкѣ прошлаго года «Вѣстникъ Европы» помѣстилъ обстоятельную статью С. А. Адріанова о постановкѣ «Братьевъ Карамазовыхъ». Разбирая возраженія принципиальныхъ противниковъ, С. А. Адріановъ приходитъ къ заключенію, что они не хотѣли считаться съ основной мыслью

постановки. Московскій Художественный театръ «не собирався инсценировать романъ, хотя бы съ большими купюрами, но съ соблюденіемъ основныхъ его архитектурныхъ и психологическихъ линій». Онъ хотѣлъ показать «не сокращенный романъ, а отрывки изъ романа».

Отчасти по цензурнымъ соображеніямъ, отчасти по условіямъ сценичности, въ число этихъ отрывковъ не вошли очень важные моменты романа. Весь старецъ Зосима, исповѣдь горячаго сердца, разговоръ въ трактирѣ Ивана съ Алешей, Коля Красоткинъ и вся «дѣтворъ», по различнымъ причинамъ не попали на сцену. «Религіозно-философская сторона романа отпала», и единственной цѣлью явилось «дать по возможности отчетливыя характеристики главнѣйшихъ дѣйствующихъ лицъ романа». Цѣль эта, по мнѣнію критика, достигнута блестяще. Качаловъ-Иванъ, Леонидовъ-Митя, Коренева-Лиза Хохлакова, отчасти Германова-Грушенька создали незабываемые образы. И лишь Алеша былъ не понятъ Художественнымъ театромъ, показавшимъ вмѣсто «человѣколюбца» какого-то «елейнаго субъекта, не безъ дьячковства». Съ восторгомъ привѣтствуетъ С. А. Андріановъ «мудрую» простоту обстановочныхъ средствъ, двумя—тремя штрихами дающую полное художественное представленіе о мѣстѣ дѣйствія,—простоту, особенно цѣнную въ театрѣ, создавшемъ свою славу реалистическими постановками Чехова.

И на вопросъ: «стоило ли ставить Карамазовыхъ», С. А. Андріановъ отвѣчаетъ: «Великая радость и великая благодарность—вотъ настроеніе, съ которымъ покидаешь Художественный театръ послѣ «Братьевъ Карамазовыхъ»,—и еще преклоненіе передъ труппою, которая обладаетъ не только творческой талантливостью, но и благородной и безпредѣльной дерзновенностью неустаннаго исканія, истиннымъ безстрашіемъ передъ самыми, казалось бы, безнадежными рисками. Бросаются въ бездны, за то достаютъ настоящіе жемчуга».

Приблизительно того же мнѣнія держится и Ѳ. Д. Батюшковъ, помѣстившій въ февральской книжкѣ «Всеобщаго журнала» интересный разборъ, подъ краснорѣчивымъ названіемъ «Побѣдителей не судятъ». По его мнѣнію,



M-R ROLLAN DANS LE RÔLE DE HUGUES DE FRONSAC.
«1807» А. АДЕРЕРА И А. ЭФРОИМЪ НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

«идейная и философская сторона романа отпала», «получились только иллюстрации, но иллюстрации конгеніальныя и вершины сценическаго творчества оказались достигнуты». Представителемъ противоположнаго мнѣнія является Е. Зноско-Боровскій, доказывающій въ пятой книжкѣ «Аполлона» недопустимость «перетаскиванія романа на сцену», при которомъ «не получается ни романа, ни театра».

Въ связи съ двумя другими постановками Художественнаго театра «У жизни въ лапахъ» Гамсуна и «Miserere» Юшкевича—О. Д. Батюшковъ поднимаетъ больной для современнаго театралъ вопросъ «о предѣлахъ режиссерскаго самовластія». Вл. Немировичъ-Данченко въ одномъ обществѣ, при обсужденіи этого вопроса заявилъ, что исполняя пьесу автора съ сильной индивидуальностью, надо стремиться осуществить его замыселъ; если же пьеса плоха, то съ нею можно не церемониться, стараясь лишь показать виртуозность исполненія. О. Батюшковъ прибавляетъ къ этому одну поправку: если пьеса плоха, то ее и ставить не надо. И съ внутренней болью онъ бросаетъ любимому театру обвиненіе въ томъ, что «Miserere» было поставлено не ради литературныхъ достоинствъ пьесы, а лишь потому, что въ ней «усмотрѣли удобную канву». И замыселъ автора «потонулъ въ изошреніяхъ обстановки». Еще сильнѣе упрекаетъ онъ Художественный театръ за искаженіе смысла гамсуновской пьесы. Измѣнивъ характеръ героини, выдвинувъ на первый планъ ея «зоологическіе» инстинкты, ослѣпивъ публику роскошью красокъ,—москвичи, по мнѣнію критика, лишили внутренняго интереса психологическую драму. Но, предостерегая Московскій Художественный театръ отъ уклона въ сторону «театральщины», О. Батюшковъ глубоко вѣритъ въ его духовныя силы и не сомнѣвается, что исполненіе пьесъ Шекспира и Льва Толстого, намѣченное въ этомъ сезонѣ, будетъ торжествомъ подлиннаго театральнаго искусства.

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1911 годъ
ЕЖЕГОДНИКА
ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать первый годъ изданія).

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

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

Для ближайшихъ выпусковъ «Ежегодника» редакціей заготовленъ разнообразный литературно-историческій матеріалъ, изъ коего наибольшаго вниманія достойны слѣдующія статьи: — Актеры-писатели. Матеріалы для біографіи В. Н. Андреева-Бурлака *Б. В. Варнеке*. — Эдипъ и Карамазовы *Максиміліана Волошина*. — Современный бельгійскій театръ *М. В. Веселовской*. — Шиллеръ на рус. сценѣ *К. Ф. Головина*. — Болгарскій театръ *П. Ивановскаго*. — Исторія «Живого трупа» *А. Ф. Кони*. — Проекты театровъ Гваренги *В. Курбатова*. — Судъ толпы *А. Лугового*. — Обольстительный талантъ (къ 50-й дѣятельности Никулиной) *П. Россіева*. — Записки артистки *А. И. Шубертъ*. — Очерки польской драмы *А. И. Яцимирскаго* и др. Кромѣ того, въ распоряженіи редакціи имѣется обзоръ внутренней жизни Императорскихъ театровъ Спб. и Москвы, составленный на основаніи официальныхъ данныхъ и иллюстрированный фотографическими снимками съ мастерскихъ, обслуживающихъ Императорскіе театры, очеркъ жизни Спб. театрального училища.

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

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1—8, кв. 49). Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 р.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

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. Дризень. Стопятидесятилѣтіе Императорскихъ театровъ. Съ 6 портретами. Ц. 1 р.

Н. Н. Евреиновъ. Крѣпостные актеры. Ц. 1 р.

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

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

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

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

МОЯ ЖИЗНЬ.

ВОСПОМИНАНІЯ АРТИСТКИ А. И. ШУБЕРТЪ.

1827—1833 гг.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.—1911 г.
Изданіе Дирекціи Императорскихъ Театровъ.



АЛЕКСАНДРА ИВАНОВНА ШУБЕРТЪ (25 ЛѢТЪ).

Если не ошибаюсь, еще въ 1875 году покойный Евгеній Ивановичъ Якушкинъ убѣждалъ мою мать, Александру Ивановну Шубертъ-Яновскую, (урожденную Куликову), приняться за свои воспоминанія, не стѣснясь формой, а записывая лишь искренно и правдиво все, что пришлось видѣть и пережить за долгіе годы своего служенія на Императорскихъ и провинціальныхъ сценахъ.

Не безъ колебанія въ слѣдующемъ же году она начала писать свои мемуары. Постепенно и не спѣша, съ большими пропусками во времени, возстановляя въ памяти все пережитое, постоянно мѣняя и дополняя все новыми подробностями главныя событія своей жизни, она закончила свои записки 1883 годомъ.

Всѣ эти черновыя рукописи долго хранились у Е. И. Якушкина, такъ какъ А. И. Шубертъ не разъ высказывала желаніе, чтобы записки были напечатаны только послѣ ея смерти. Но въ 1898 г., когда плохое здоровье заставило ее поселиться въ Крыму и моя мать устроилась въ семьѣ доктора Елпатьевского, она рѣшила часть записокъ въ обработкѣ С. Я. Елпатьевского напечатать въ «Крымскомъ Вѣстникѣ». При этомъ значительная часть записокъ была сокращена: выкинуты всѣ подробности, касавшіяся семейной жизни.

Еще ранѣе въ 1888 г. въ «Русской Старинѣ» были напечатаны воспоминанія о М. С. Щепкинѣ и прочитаны самимъ авторомъ въ Петербургѣ на торжественномъ засѣданіи, устроенномъ въ память столѣтія со дня рожденія М. С. Щепкина.

Въ 1900 г. второй нервный ударъ, навсегда пригвоздившій больную къ креслу, лишилъ ея руки, а главное той душевной бодрости и энергіи, безъ которыхъ она никогда не приступала къ писанію своихъ воспоминаній. Впрочемъ, еще до болѣзни я слышала не разъ, что записки доведены до конца, но, къ сожалѣнію, все, что относилось къ послѣднимъ годамъ ея сценической дѣятельности, труднѣе вспоминалось, и вотъ почему конецъ записокъ носить чисто конспективный характеръ.

Въ 1905 году съ переѣздомъ въ Москву на постоянное жительство, моя мать передала записки Митрофану Павловичу Щепкину, предложившему ей просмотрѣть ихъ и подготовить къ печати. Но наступившія въ тѣ годы событія, захватившія въ свой водоворотъ всѣхъ общественныхъ дѣятелей, а затѣмъ болѣзнь и наконецъ послѣдовавшая въ 1908 г. смерть М. П. Щепкина не позволили ему исполнить своего намѣренія.

По смерти А. И. Шубертъ я обратилась къ Николаю Ивановичу Тимковскому, лично знавшему ее, съ просьбой взять на себя трудъ отредактировать всѣ черновыя рукописи, по возможности ничего не измѣняя въ текстѣ. Послѣдній любезно откликнулся на мою просьбу, но за неимѣніемъ времени поручилъ всю эту работу своей женѣ, Екатеринѣ Николаевнѣ Тимковской, оставивъ за собой лишь окончательный просмотръ текста. Е. Н. Тимковской я приношу мою глубокую и сердечную благодарность за нелегкій и кропотливый трудъ.

Мнѣ остается упомянуть о послѣднихъ моментахъ жизни матери. 7-го января 1909 г. неожиданно за карточной игрой третій ударъ вызвалъ обморочное состояніе у больной. Черезъ нѣсколько времени, придя въ себя и замѣтивъ мой растерянный видъ, а можетъ быть, и просто, съ свойственной моей матери веселостью стоически отражать всѣ удары судьбы, она заплетающимся языкомъ, стараясь улыбнуться, на мой вопросъ лучше-ли ей?—проговорила извѣстное четверостишіе:

«На свѣтѣ (Божіимъ) старушка добрая жила...

Промучившись три дня, А. И. Шубертъ скончалась на 81 году жизни въ ночь на 11-е января 1909 года.

Мнѣ хотѣлось получить разрѣшеніе похоронить мою мать на Пятницкомъ кладбищѣ въ оградѣ Т. Н. Грановскаго и его друзей, въ числѣ которыхъ покоится прахъ и М. С. Щепкина. Къ сожалѣнію, мое желаніе не могло быть исполнено, но судьба сама распорядилась и даже къ лучшему. Несмотря на тѣсноту могилъ, случайно оказалось за оградой одно свободное мѣсто, какъ разъ рядомъ съ могилой М. С. Щепкина, котораго всю жизнь такъ любила и чтала моя покойная мать.

З. С. Яновская.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Отецъ и мать; семейный бытъ; жизнь въ домѣ кн. Е. С. Вяземской; Московская театральная школа 1830-хъ годовъ; братъ П. И. Куликовъ; рассказы о Маломъ театрѣ того времени; актеръ П. В. Орловъ-дворянинъ; женитьба его на сестрѣ П. И Куликовой; жизнь у Орловыхъ.

Родилась я въ 1827 г. 14 марта. Родители мои были изъ дворовыхъ: отецъ былъ крѣпостной П. А. Анненковой, мать, кажется, князя Вяземскаго изъ Полтавской губ. По ихъ рассказамъ помню, что П. А. Анненкова была барыня добрая и написала отпускную моему отцу, которою онъ могъ воспользоваться послѣ ея смерти. Сынъ ея, послѣ смерти матери своей, найдя въ бумагахъ отпускную, бросилъ ее въ огонь. Отецъ мой, присутствовавшій при этомъ, успѣлъ вытащить ее изъ камина, хоть и обгорѣлую. Послѣ воли отецъ мой жилъ въ должности дворецкаго у княгини Е. С. Вяземской и въ то же время управлялъ имѣніями своего бывшего барина. Самъ И. Н. Анненковъ жилъ постоянно въ деревнѣ и, когда пріѣзжалъ въ Москву, останавливался у насъ. Баринъ этотъ былъ вспыльчивый и жестокій. И вотъ почему онъ мнѣ памятенъ. Однажды я вошла къ намъ въ квартиру и мнѣ представилась слѣдующая сцена. Анненковъ, маленькаго роста, рѣзкимъ голосомъ кричалъ на стоявшаго передъ нимъ высокаго лакея: «Нагнись, подлецъ! Нагнись». И тотъ покорно нагибалъ свою голову, а баринъ отвѣшивалъ ему полновѣсныя пощечины. Къ счастью его семьи и подчиненныхъ, онъ скоро умеръ.

Отецъ мой былъ честнѣйшій, добрѣйшій человекъ. Не могу не передать благороднаго поступка его, о которомъ я послѣ узнала отъ моего старшаго брата. Анненковъ, женатый на Амбразанцевой, дурно жилъ съ женой, былъ очень скупъ, таилъ отъ семьи свои богатства и, повидимому, довѣрялъ больше моему отцу. Онъ отдалъ ему на храненіе дубовый сундукъ, не сказавъ, что въ немъ. Послѣ смерти Анненкова отецъ отнесъ сундучекъ его семьѣ, которая и не подозрѣвала о существованіи сундучка. Въ немъ оказались брилліантовыя вещи. Ихъ взяли, а сундучокъ отдали моему отцу, какъ ненужную вещь. Долго онъ у насъ стоялъ безъ всякаго употребленія;

но однажды онъ зачѣмъ-то понадобился отцу и, ужъ не знаю какъ отецъ замѣтилъ, что сундучокъ имѣеть двойное дно. Разломавъ, онъ увидѣлъ, что все углубленіе наполнено необдѣланными брилліантами. Конечно, онъ все отнесъ семьѣ Анненкова. Этотъ поступокъ очень возвысилъ моего отца въ общемъ мнѣніи. Я помню, всѣ господа уважали его и обращались съ нимъ очень вѣжливо, на «вы», называя его не иначе, какъ Иваномъ Григорьевичемъ.

Былъ мой папенька превеселаго характера. Очень любилъ кушать пиво, но не безъ мѣры, а такъ, бывалъ, навеселѣ. Въ это время всегда говорилъ о Суворовѣ: это былъ его любимый герой. «Мы съ Суворовымъ когда воевали»... или «когда мы съ Суворовымъ Альпы переходили»... или бывало скажетъ по какому нибудь случаю: «Позовите насъ съ Суворовымъ, мы устроимъ порядки». Ничего въ жизни съ нимъ этого не бывало, конечно.

На указательномъ пальцѣ онъ носилъ перстень съ изображеніемъ Суворова; такъ и нарисованъ на портретѣ, который находится у меня.

Это его любимое хвастовство очень сердило матушку, которая была у насъ большая ворчунья. Не знаю, за что они ссорились, т. е. не ссорились, а матушка все ворчала.

Почти каждое утро она, бывало, точить его. Онъ ходитъ по комнатамъ, молчитъ, потомъ молитвы поетъ, а то плюнетъ, возьметъ шляпу и уйдетъ.

— Мы съ Суворовымъ, мы съ Суворовымъ,—скажетъ матушка,—забылъ, что ты—мѣщанинъ.

— Врешь, отвѣтитъ отецъ, я не мѣщанинъ, а російскій гражданинъ. Мнѣ всегда его почему то жалко было, и я внутренно осуждала мать. Теперь думаю: немудрено, что характеръ ея сдѣлался рѣзокъ. Насъ было двѣнадцать человѣкъ дѣтей. Она всѣхъ насъ кормила, хлопотъ было не мало, а достатки были невелики.

Кромѣ квартиры, отецъ получалъ маленькое жалованье. Подрабатывалъ онъ еще тѣмъ, что служилъ за парадными столами, куда его охотно приглашали, какъ опытнаго распорядителя.

Въ бытность Императора Николая Павловича и Императрицы въ Москвѣ они обѣдали у Д. В. Голицына.

Отца пригласили служить и онъ стоялъ за стуломъ Императрицы. Она обернулась къ нему и что то сказала.

Онъ обомлѣлъ: ему послышалось «пива», но онъ не повѣрилъ своимъ ушамъ; когда же ему повторили, пришелъ въ восторгъ, что Матушка-Царица тоже кушаетъ его любимый напитокъ.

Онъ любилъ ходить въ Марьину рощу пиво пить. (Это было самое популярное гулянье того времени). Отецъ всегда просилъ, чтобы его похоронили на Лазаревомъ кладбищѣ, какъ можно ближе къ Марьиной рощѣ, чтобы онъ могъ слышать пѣніе цыганъ.

Сестра въ точности исполнила его просьбу, хотя наша бабушка, братья и сестры похоронены около церкви.

Не помню, чтобы родители мои были набожны, но обряды исполняли строго. По средамъ и пятницамъ ѣли постное, помимо другихъ постовъ.

Маменька любила въ 12 часовъ пить кофе,—въ то время дорогой напитокъ. Случалось, забывшись, въ среду или въ пятницу, выпьетъ кофе со сливками, а потомъ цѣлый день отплевывается и крестится. Конечно, и я ѣла постное.

Однажды въ Великую пятницу мать готовила пасху и отлучилась изъ горницы. Я вошла и видя, что никого нѣтъ, схватила кусочекъ творогу. Въ эту минуту вошла мать и застала меня на мѣстѣ преступленія. Обыкновенно за всякія шалости расправа была короткая: или пощечина, за волосы, за ухо или подзатыльникъ.

Въ настоящемъ же случаѣ мать ахнула, какъ будто сама испугалась, только сказала: «Ахъ, какой грѣхъ! Посмотри, у тебя на лбу слова вышли: «Оскоромилась въ Великую пятницу»! И пальцемъ меня не тронула. Такъ у меня сердце и упало. Кто ни придетъ изъ знакомыхъ, всѣ читаютъ у меня на лбу. Возложили на меня покаяніе: по утрамъ и вечерамъ класть земные поклоны. Сколько и долго ли это продолжалось, не помню, но всѣ

мнѣ передавали, что слова постепенно тускнѣютъ и, наконецъ, что они совсѣмъ исчезли.

Утромъ и вечеромъ читала молитвы и много слезъ пролила надъ «Вѣрую»: очень она мнѣ длинна казалась и долго не укладывалась въ головѣ. Съ бабушкой, нашей общей любимицей и баловницей, ходила въ церковь каждый праздникъ, но больше бѣгала по церкви или на паперти играла съ ребятишками.

Маменька въ церковь ходила аккуратно. Я замѣчала: вернется она изъ церкви и новостей принесетъ пропасть, кто былъ, что у кого случилось, какіе слухи ходятъ по Москвѣ. Церковь была въ своемъ родѣ клубомъ, и чтобъ не было однообразія, часто обсуждали, въ какую нынче церковь отправиться. Ходили въ Петровскій монастырь, потомъ въ Рождественскій. Маменька любила становиться къ стѣнкѣ. Какъ то она приходитъ отъ всенощной возмущенная. «Никогда больше не пойду въ Рождественскій! Станешь на мѣсто,—подходитъ послушница: «Здѣсь мать Агнія стоитъ». Перехожу на другое: «Здѣсь мать Зиновья». Дальше иду. Тутъ такая то, тутъ разѣтакая, а тутъ распроетакая. Надоѣли до смерти!»

Рѣзко, но тогда не очень то выраженія выбирали.

Помню, какъ я была огорчена, когда на 7-мъ или 8-мъ году моего возраста мнѣ объявили, что я должна идти къ исповѣди и только тогда получу причастіе: священника я боялась. Кругомъ говорили всякій вздоръ: «у кого грѣховъ много, попъ воленъ наказать, какъ хочетъ, заставить себя по церкви возить въ телѣжкѣ». Подробностей первой исповѣди не помню, но помню, какъ священникъ все время смѣялся.

На вопросъ, что значитъ: «чаю воскресенія мертвыхъ»? я отвѣтила: «въ воскресенье до обѣдни чаю пить не слѣдуетъ», руководствуясь тѣмъ, что бабушка до обѣдни чаю не пила.

Мать меня не любила и считала отчаянной. За всякія шалости расправа была короткая: пощечина, за ухо, за волосы, подзатыльникъ. Проглотишь и пойдешь, какъ ни въ чемъ не бывало и за обиду не считалось: всѣхъ били, безъ битья обойтись было нельзя. Сама она была

строгая, чинная, любила генераловъ и сановныхъ людей. Съ удовольствіемъ вспоминала старыя времена и крѣпостное право. Часто говаривала, что за помѣщиками хорошо жилось на всемъ готовомъ, а нужду узнали, какъ на волю вышли.

Когда воцарился Александръ II, во всемъ находила безпорядокъ, все новое осуждала. Слухи о готовившемся освобожденіи крестьянъ сильно ее возмущали; «это что же такое будетъ? Нынче помѣщиковъ не признають, а завтра и Бога признавать не будутъ». «Вонъ пожары пошли, про неурожай пишутъ. При покойномъ Николаѣ Павловичѣ этого не было».

Помнить себя я начала на шестомъ году, а можетъ и раньше, въ домѣ княгини Вяземской на Петровскомъ бульварѣ (нынѣ Катуаръ), гдѣ отецъ, какъ сказано выше, служилъ дворцкимъ, управлялъ въ тоже время имѣніями малолѣтней Анненковой, оставшейся круглой сиротой и воспитанной бабушкой, Марьей Ивановной Амбразанцевой.

Мы имѣли у княгини хорошую квартиру въ лѣвомъ флигелѣ, въ три комнаты, которыхъ было вполнѣ достаточно для нашей семьи, состоявшей тогда изъ отца съ матушкой и насъ, троихъ дѣтей. У княгини всѣмъ жилось хорошо. Домъ былъ богатый, дворня большая, проживали на покоѣ старушки, бывшія служанки княгини и ея родителей. Обращались со всѣми хорошо, деликатно, звали по имени и отчеству, а молодыхъ—Сонюшка, Танюшка и т. д.

Ничего тутъ крѣпостного не было. Княгиня любила пускать къ себѣ странниковъ и странницъ и для нихъ былъ отведенъ особый флигель. Отецъ часто спорилъ изъ-за нихъ съ княгиней, такъ какъ среди нихъ бывали нерѣдко безпаспортные.

Однажды вечеромъ у насъ пило чай общество странниковъ. Одна монахиня, необыкновенно высокаго роста, съ подвязанными зубами, очень громко разговаривала; потомъ вдругъ вскочила, упала передъ образомъ на колѣни, подняла руки кверху и какъ изступленная, что то завопила. Я закричала, разревѣлась, меня унесли и насилу уняли. На другой день говорили, что это былъ переодѣтый мужчина.

Несчастія никакого не произошло, но съ тѣхъ поръ бродячій людъ почему то больше не пускали. Къ этому же времени относятся мои воспоминанія о московскихъ пожарахъ. Была страшная засуха, со всѣхъ сторонъ неслись клубы дыма. Говорили о поджигателяхъ-полякахъ, объ ихъ подметныхъ письмахъ и на ночь ставили повсюду караульщиковъ. Отецъ страшно волновался; онъ былъ не изъ храбрыхъ.

Смутно помню повторявшійся въ тѣ времена разсказъ о томъ, какъ прїѣзжалъ какой то князь Трубецкой и останавливался у княгини Вяземской въ ея отсутствіе: лѣтомъ она жила въ деревнѣ. Отецъ слышалъ какой то разговоръ, повидимому, о заговорѣ, и со слезами умолялъ князя выѣхать изъ дому и не губить его съ семьей. Не имѣетъ ли это отношенія къ 14-му декабря?

Семейство княгини состояло изъ двухъ сыновей и дочери. Глава семьи, самъ князь Сергѣй Сергѣевичъ, жилъ отдѣльно въ нижнемъ этажѣ, наверхъ выходилъ только въ экстренныхъ случаяхъ и роли никакой въ семьѣ не игралъ. Что онъ былъ за человѣкъ—не знаю, но кругомъ говорили, что княжнѣ трудно найти хорошаго жениха,—«кто захочетъ родниться съ такимъ безпутнымъ отцомъ»?

Я постоянно бывала наверху «въ комнатахъ», княгиня меня очень любила, и я была ея фавориткой. Меня баловали и позволяли при комъ бы то ни было бѣгать и играть по всѣмъ комнатамъ, болтать, не стѣсняясь всякій вздоръ, и прощали то, за что другимъ доставалось. Помню исторію съ митрополитомъ Филаретомъ.

Преосвященный Филаретъ считался въ Москвѣ чуть не святымъ человекомъ, хотя и рассказывали про него далеко не свѣтлыя исторіи. Онъ часто посѣщалъ княгиню и очень любилъ кушать у нея грибной супъ: по его словамъ, никто такъ не умѣлъ его готовить, какъ княгининъ поваръ Сергѣй. (Маменька узнала по секрету, что онъ заправляетъ супъ скоромнымъ масломъ).

Кругомъ говорили, что барыни одолѣваютъ преосвященнаго со всякими пустяками, покою не даютъ. Княгиня, когда наступило совершеннолѣтіе

княжны, ея дочери, спрашивала: «можно-ли ѣздить въ театр?» Онъ разрѣшилъ, сказавъ: «если вы готовите вашу дочь въ монастырь, то нельзя, а если въ свѣтъ, то можно, но, конечно, съ выборомъ зрѣлищъ».

Однажды митрополитъ пріѣхалъ къ княгинѣ. Вѣроятно, это было заранѣе извѣстно, потому что вся прислуга встрѣтила его на крыльцѣ. Я была съ маменькой тутъ же. Онъ благословилъ всѣхъ насъ и отправился наверхъ.

Должно быть, мнѣ не велѣли туда итти, потому что я помню, что я словно ворвалась въ гостиную. Отецъ, прислуживавшій за завтракомъ, замахалъ на меня руками, а княгиня закричала: «Ступай, ступай отсюда».

— Не гоните, княгиня, Христосъ сказалъ, что таковыхъ есть царствіе Божіе, проговорилъ Филаретъ, подозвалъ меня и благословилъ. Помню, я прижалась къ нему, смотрѣла ему въ глаза и, замѣтивъ брилліантовый крестъ на его бѣломъ клобукѣ, сказала: «Какой у васъ хорошенькій крестикъ, подарите мнѣ».

— Не могу, другъ мой, мнѣ его подарилъ государь.—Далъ мнѣ бѣлаго хлѣба съ сыромъ, вторично благословилъ, и я вышла героиней, всѣ удивлялись моей смѣлости и его благодушію.

Я была очень самолюбива, да и мнѣ ли было не зазнаться! Не помню, кто втолковалъ мнѣ, что я невѣста наслѣдника Александра Николаевича; я повѣрила и очень этимъ возгордилась. Однажды отецъ купилъ мнѣ теплые валеные сапоги и сказалъ, что ихъ прислалъ наслѣдникъ. Я такъ дорожила ими, что не позволяла оставлять въ прихожей, а вносила въ парадныя комнаты и ставила на окно.

Должно быть, господамъ я казалась очень забавна, и они заставляли меня говорить всякія нелѣпости.

— Когда я буду царицей, болтала я какъ-то, я возьму княгиню къ себѣ въ статсъ-дамы, а княжну—во фрейлины. Тутъ случился старый князь, котораго я не любила—онъ былъ всегда такой грубый.

— А меня, Сашка, возьмешь?—закричалъ онъ.

— Конечно, возьму, только въ кучера.

Это вызвало общій восторгъ и хохоть.

Жестоко поплатилась я потомъ за свое привилегированное положеніе послѣдовавшій ударъ моему самолюбію я и посейчасъ забыть не могу. Мнѣ было лѣтъ 7—8. Хотя мы и уѣхали отъ княгини, но я продолжала ходить къ ней въ домъ, такъ какъ со мной очень любила играть ея внучка Ольга (дочь старшаго сына княгини). Въ тотъ день, какъ княжна Варвара Сергѣевна была объявлена невѣстой, меня пріодѣли и я была у Ольги. Когда стали съѣзжаться гости, англичанка понесла Ольгу въ гостиную, и я отправилась за ней. На дорогѣ встрѣтилась княгиня и сказала, что мнѣ нельзя идти въ гостиную. «Почему?» спросила я. «Потому что твое мѣсто въ дѣвичьей». Меня какъ громомъ поразили эти слова. Тутъ только поняла, что они—баре, а я не баря, и съ тѣхъ поръ къ нимъ ни ногой, какъ ни звали, какъ ни зазывали. Маленькая Ольга очень привязалась ко мнѣ и все просила меня привести, но я такъ и уперлась и больше къ нимъ не ходила. Даже когда моя крестная мать, Лизавета Аркадьевна Верещагина, увозила меня къ себѣ, ласкала и сажала съ собой за столъ, я все больше придерживалась дѣвичьей, все чувствовала недовѣріе и боялась, что мнѣ опять скажутъ: «твое мѣсто въ дѣвичьей». Такъ кончилось мое барское житъе, и я перешла въ свое общество.

Наѣзжали къ моему отцу нерѣдко мужики изъ имѣнія Анненковой, которымъ отецъ продолжалъ управлять. Съ крестьянами папенька былъ очень хорошъ, а съ однимъ изъ нихъ, Семеномъ Федоровымъ изъ Хрипани, онъ помѣнялся крестами, и называли они другъ друга братьями, такъ какъ въ 1812 г. этотъ Семенъ Федоровъ спасъ нашу семью изъ Москвы отъ французовъ и пріютилъ у себя въ Хрипани. Мужики привозили отцу оброкъ въ кожаныхъ мѣшечкахъ серебромъ и золотомъ: ассигнацій въ то время было мало. Когда расчетъ кончался, папенька шелъ съ мужиками въ полпивную въ «Волчьей долинь», недалеко отъ насъ.

Волчьей долиной называлось то мѣсто, гдѣ теперь Эрмитажъ и начало Цвѣтного бульвара. Тогда тамъ былъ густой бульварчикъ, гдѣ ютились вору, почему впослѣдствіи бульварчикъ былъ вырубленъ. Должно

быть и въ полпивной общество собиралось не очень фешенебельное. Однажды отецъ рассказывалъ тамъ, какъ у его дочери, моей сестры, украли подушку изъ экипажа. Тогда кто-то изъ публики обратился къ отцу, котораго всѣ знали.

— И что это ты, батюшка, Иванъ Григорьевичъ, раньше то не сказалъ: мы бы тебѣ подушечку то воротили...

Мужики, которыми онъ управлялъ, очень его любили, и когда въ 48 г. онъ скончался отъ горловой чахотки, такъ много собралось народу проводить его гробъ, такой былъ плачъ и вой, что проходящіе думали, что хоронятъ какого-нибудь богатаго помѣщика. Впрочемъ, мужики появлялись только время отъ времени, а постоянное общество, окружавшее мое семейство состояло изъ крѣпостной аристократіи: дворецкихъ, камердинеровъ и артистовъ, которые тогда всѣ были изъ крѣпостныхъ, купленныхъ казною у разныхъ господъ, или изъ вольноотпущенныхъ. За исключеніемъ Прова Садовскаго, вышедшаго изъ купцовъ, Орлова дворянина, пожалуй Шумскаго (Чеснокова) (впрочемъ отецъ его торговалъ старымъ платьемъ и, вѣроятно, тоже происходилъ изъ крѣпостныхъ), быть можетъ, еще двухъ—трехъ,—почти всѣ, составившіе гордость русскаго драматическаго театра, оперы и музыки, были изъ крѣпостныхъ. У насъ часто бывала жена кучера, не помню, какого барина, дочь которой сдѣлалась потомъ знаменитой актрисой Рѣпиной (впослѣдствіи жена Верстовскаго). Бывали и другія, прикосновенныя къ театру лица. Когда старшій братъ достигъ учебнаго возраста, отецъ отдалъ его въ уѣздное училище, а потомъ думалъ отдать въ мастерство. Въ то время бывавшіе у насъ театральные люди посовѣтовали родителямъ отдать его въ только что открывшуюся на казенныя средства театральную школу. Туда и поступили сперва братъ, потомъ сестра.

Школа помѣщалась на Поварской, въ домѣ Балашова, потомъ ее перевели на Большую Дмитровку, гдѣ теперь контора. Эту школу я хорошо помню, такъ какъ часто гащивала тамъ у сестры. Всѣ получившіе воспитаніе въ Московской школѣ того времени, вышли полезные для театра тюди и деньги, затраченныя на нихъ казной, дали хорошіе проценты.

Не знаю, какъ преподавали науки, но помню, что братъ, сестра и ихъ товарищи съ благодарностью вспоминали М. М. Карніолина—Пинскаго и Н. И. Надеждина. Въ школѣ, кромѣ танцевъ, декламациі, каждый обязательно долженъ былъ учиться музыкѣ на какомъ-нибудь инструментѣ.

Брата начали учить на флейтѣ, но у него оказалась слабая грудь, и его посадили за віолончель. Если бы онъ не былъ актеромъ и не сдѣлался впослѣдствіи режиссеромъ, онъ могъ бы занять видное мѣсто въ оркестрѣ. Воспитанники и воспитанницы должны были участвовать во всевозможныхъ представленіяхъ. Подраздѣленія на драматическихъ, оперныхъ и балетныхъ не было: всѣ должны были ко всему приучаться. Кромѣ того, мальчиковъ учили рисовать декораціи, а дѣвочки, особенно некрасивыя и малоспособныя, вышивали золотомъ костюмы, тогда еще машинныхъ украшеній не было. Даже талантливые артисты исполняли роли не своего амплуа. Я помню балетъ «Фенелу», поставленный въ бенефисъ танцовщицы *Гюленьсоръ*, гдѣ рыбаковъ представляли: Орловъ, Никифоровъ, Потанчиковъ, Степановы Петръ и Василій и др. Участвовали ли они во всемъ балетѣ, не помню, но въ сценѣ возстанія и сраженія они фигурировали на первомъ планѣ.

Фехтованіе обязательно входило въ программу ученія. Моя сестра и Рѣпина, хоть и были драматическія, но играли также и въ операхъ. П. С. Мочаловъ игралъ въ оперѣ «Русалка» роль *Виндостане*, только безъ пѣнія. Театръ и школа процвѣтали до тѣхъ поръ, пока не соединились съ Петербургской дирекціей. Впрочемъ объ этомъ въ свое время.

Московскій театръ 30-хъ годовъ находился подъ управленіемъ М. Н. Загоскина, репертуаромъ завѣдывалъ Верстовскій, а конторой—Васильцовскій. Артистовъ переименовывать нечего: ихъ имена увѣковѣчены въ исторіи театра, а я тогда не могла цѣнить ихъ талантовъ.

Въ моихъ дѣтскихъ воспоминаніяхъ осталось только, что Рѣпина управляла театромъ, притѣсняла тѣхъ, кто съ талантомъ, и моя сестра своимъ положеніемъ на сценѣ была обязана мужу, который умѣлъ ее поставить на первый планъ и не давалъ ее въ обиду. Таланта большого

у нея не было. Она была холодна, но умна и красива. Мочаловъ любилъ играть съ ней: она ему помогала своей сдержанной игрой, а съ Рѣпиной ему было неловко, потому что она была тоже горячка и играла по вдохновенію, какъ и самъ Мочаловъ. Сестру выдвинула роль Офеліи и особенно прекрасная пѣсня Варламова. Я помню, какъ онъ ѣздилъ учить ее. Рѣпина отказалась отъ роли Офеліи, потому что не нашла въ ней ничего эффектнаго. Послѣ рассказывали, что она рвала и метала, что упустила такую роль. Вращаясь постоянно въ актерской средѣ, я много тогда слышала рассказовъ о начальствѣ и театральныхъ порядкахъ.

Хвалили бывшего директора Кокошкина за то, что онъ любилъ и понималъ театръ, самъ проходилъ роли съ актерами, приглашалъ къ себѣ на обѣды, чтобы приучить къ обществу и хорошимъ манерамъ. Про князя Шаховского рассказывали, какъ онъ училъ и выучивалъ актеровъ, несмотря на то, что страшно шепелявилъ. Обращался съ актерами безъ церемоніи, даже съ примадонами.

— Ты, матушка, длянь, ты тляпка!

Разъ на репетиціи что-то не ладилось на сценѣ. Онъ вскочилъ, подбѣжалъ къ лампѣ и закричалъ:

— Кому ты свѣтись! Кому ты свѣтись!

Какой-то актеръ не могъ прочитать монолога, какъ онъ хотѣлъ. Князь, маленькій, толстенькій, бухъ въ ноги:

— Сзалься, сзалься, скаси, какъ я училъ.

Другой разъ Шаховской долго не могъ добиться энергичнаго чтенія монолога отъ одной уже заслуженной артистки. Заставлялъ повторять нѣсколько разъ и все злился:

— Сквельно! Мельзко!

Наконецъ, не вытерпѣлъ и выпалилъ:

— Пельцу тебѣ... въ ротъ!..

Она вспыхнула:

— Князь, вы забываетесь!

— Плеклясно, плеклясно!

— Я женщина, а вы позволяете себѣ меня оскорблять?

— Вотъ, вотъ, вотъ... Такъ холосѣ, очень холосѣ.

И его, и Кокошкина вспоминали, какъ хорошихъ учителей.

Въ это время я, будучи 5 лѣтъ, играла первый разъ въ оперѣ «Отецъ и дочь», передѣланной впослѣдствіи Ободовскимъ въ драму. Въ оперѣ участвовали: Рѣпина, Лавровъ, Бантышевъ, Сабурова, Савицкая, другихъ не помню. Роль моя была со словами.

Боялись, чтобы я не испугалась Лаврова въ костюмѣ сумасшедшаго, въ цѣпяхъ. Онъ одѣлся и загримировался раньше, пришелъ ко мнѣ въ уборную, все время разговаривалъ со мной и обѣщалъ подарить конфетъ, если я хорошо сыграю.

Все обошлось благополучно и я очень гордилась, что на афишѣ было напечатано: «Дѣвица Куликова». Больше я ничего не могу вспомнить о московскомъ театрѣ того времени.

По окончаніи школы братъ жилъ нѣкоторое время съ нами. Онъ и сестра много зарабатывали и помогали отцу: братъ училъ танцамъ и на виолончели, а сестра—пѣнію и игрѣ на фортепіано.

Благодаря брату, въ нашемъ домѣ появились многіе, извѣстные въ то время люди: братъ былъ очень симпатичный юноша, остроумный, владелъ стихомъ и писалъ и переводилъ пьесы и его очень любили. Бывалъ у насъ П. В. Нащокинъ, который представилъ брата Пушкину (братъ описалъ это въ «Русской Старинѣ»), бывали А. И. Цемпъ, Ѳ. А. Кони, Песоцкій, Межевичъ и В. Г. Бѣлинскій.

Братъ очень любилъ меня, а я въ немъ души не слышала. Онъ училъ меня декламировать стихи, читать монологи изъ пьесъ, напимѣръ, «Какаду», «Воздушные замки» и бралъ меня всюду съ собой.

Кромѣ занятій внѣ дома, братъ имѣлъ на дому уроки танцевъ. Учились все взрослые и я съ ними должна была танцевать. Помню, на виолончели у него учились играть двое взрослыхъ парней, чьи то крѣпостные, и одному изъ нихъ, Порфирію, плохо приходилось: онъ былъ безтолковъ и братъ его очень билъ. Такой огромный верзила плачетъ, бывало, и слова

не смѣть сказать. Хотя мнѣ его и жаль было, но меня не возмущали поступки брата: я была убѣждена, что такъ и быть должно. Братъ былъ горячъ и даже барышнямъ отъ него доставалось: онъ ихъ иногда смычкомъ бивалъ по ногамъ. Благодаря брату, я попала къ М. С. Щепкину. Это было въ концѣ 30-хъ годовъ.

Около сестры кружилось много молодежи: она была очень красива.

Что касается ея характера, не знаю. Видѣла только, что она любимица матери и завидовала ей. Къ намъ въ домъ хаживалъ актеръ И. В. Орловъ (настоящая фамилія его Капыловъ), вдовецъ изъ дворянъ. Было ему лѣтъ за сорокъ, мы съ сестрой, звали его «дѣдушкой» и очень любили, такъ какъ онъ носилъ намъ конфеты. Однажды меня призвали въ комнату,—я вижу, что сестра сидитъ рядомъ съ дѣдушкой; родители объяснили мнѣ, что онъ—ея женихъ. Я такъ громко и неприлично расхохоталась, что меня выгнали изъ комнаты. Послѣ этого мы съ дѣдушкой охладѣли другъ къ другу и онъ меня больше не ласкалъ.

Я спрашивала впослѣдствіи сестру, чѣмъ онъ ей понравился,—старикъ такой молоденькой, но отвѣта не получила.

Надо думать, что онъ прельстилъ ее своимъ дворянствомъ. И бабушка говорила: «женихъ завидный, дворянинъ, Параша будетъ барыней». Нужно знать, что значилъ въ то время дворянинъ и какъ звучало тогда слово «барыня» въ средѣ, окружавшей насъ. По улицѣ идетъ, сейчасъ увидишь лакей сзади, хотя бы и въ разорванной ливреѣ. И одежда другая, и о прислугѣ говорить: «мои хамы», «мои хамки».

Бывало, одѣнется дѣвушка изъ нашего круга понаряднѣе, ее и корятъ: «что, словно барыня, разодѣлась?»

Цѣлая пропасть между дворяниномъ и простымъ человѣкомъ. Помню, когда я уже играла на сценѣ, у меня, въ моей гостиной, сидѣлъ одинъ камердинеръ, знакомый еще моего отца, почтенный господинъ. Камердинеры бывали люди важные, живавшіе подолгу за границей, владѣвшіе языками, по тогдашнему много читавшіе. Напримѣръ, камердинеръ графа Гудовича, почтенный старецъ, женатъ былъ на французенкѣ и свободно говорилъ

по-французски. И были они не простые дворовые, а такъ сказать, управляющіе дворомъ. Такъ вотъ, такой камердинеръ и сидѣлъ у меня. Отворяется дверь и входитъ молодой Окуловъ, знакомый Герцена, бывавшій у него въ домѣ. Конечно, камердинеръ тотчасъ всталъ съ мѣста, помялся и вышелъ. Окуловъ былъ мой театральнй поклонникъ, но съ тѣхъ поръ пересталъ бывать у меня.

Орловъ очень важничалъ своимъ дворянствомъ. Въ это время все было принижено, все сгибалось передъ бариномъ и передъ начальствомъ. Бывало, входитъ въ репетиціонную залу Верстовскій, всѣ встаютъ и не садятся, пока онъ не сядетъ, даже старухи въ чепцахъ и шаляхъ, знавшія Верстовскаго еще незначительнымъ человѣкомъ, когда онъ самъ въ нихъ заискивалъ. Одинъ Орловъ высоко держалъ голову и даже воевалъ за сестру съ Верстовскимъ. Дорого поплатилась сестра за свое дворянство. Орловъ былъ человѣкъ не злой, очень богомольный, но деспотъ и хвастунъ. Упорно держалъ себя деспотомъ въ семьѣ, ему нравилось, что передъ нимъ всѣ трепещутъ, точъ въ точъ какъ самодуры у Островскаго, и при томъ любилъ выпить. У него были большіе круглые глаза, а какъ напьется,—они дѣлались еще больше и становились совершенно безмысленными.

Въ это время у него являлась страсть говорить по-французски, съ варварскимъ прононсомъ. Въ день свадьбы, рассказывали, онъ былъ совсѣмъ пьянъ и обратился къ кому то: «экуте», а В. И. Живокини, стоявшій рядомъ, сострилъ: «Экъ, у те глаза то».

Вскорѣ послѣ свадьбы сестры братъ былъ переведенъ режиссеромъ въ Петербургъ. Въ его комнатѣ у насъ поселились актеръ Нѣмчиновъ и пѣвецъ Максимовъ, а меня взяли къ себѣ Орловы. Жить мнѣ у нихъ было очень скучно. Всѣ находились постоянно подъ страхомъ: смотрятъ, бывало, какой ногой самъ всталъ съ постели. Цѣлые дни все ворчитъ и брюжжитъ.

По его настоянію меня перестали пускать къ Щепкину. Орловъ не могъ понимать М. С., называлъ его лакеемъ и находилъ, что мнѣ неприлично бывать тамъ. И всѣ у него были неучи и дураки. Чаше всѣхъ изъ

артистовъ бывали П. Г. Семеновъ и Н. И. Никифоровъ,—оба уже извѣстные артисты, но другого имени какъ Петька и Никашка имъ не было. А они оба называли Орловыхъ «батюшка», «матушка», подходили къ ручкѣ и были у нихъ на посылкахъ. Вспоминаю единственный визитъ Мочалова.

Сестра была больна, не выѣзжала.

Онъ пріѣхалъ навѣстить ее, былъ выпивши, вошелъ прямо въ шубѣ и отправился въ спальную. Я сидѣла въ первой комнатѣ. Грустно было видѣть какъ Орловъ его выталкивалъ. Проходя мимо, Мочаловъ погладилъ меня по головѣ и успѣлъ дать пятакъ на пряники. Хаживали изъ школы Миша Шубертъ и Сережа Шумскій. Настоящая фамилія послѣдняго—Чесноковъ.

Какъ-то въ школьномъ спектаклѣ еще при директорѣ Кокошкинѣ онъ съ успѣхомъ сыгралъ роль Шумскаго въ водевилѣ «Дебютъ актрисы Троепольской». Кокошкинъ, по окончаніи пьесы, подозвалъ Сережу: «хорошо, милый, очень хорошо. Будь ты отнынѣ Шумскій». Впослѣдствіи Шумскій, болѣе развитой, чѣмъ Шубертъ, перешелъ къ М. С. Щепкину, а Миша, попроще, прильнулъ къ Орловымъ, умѣлъ ладить съ зятемъ и по выпускѣ изъ школы жилъ у нихъ.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Переѣздъ въ Петербургъ; Петербургская Театральная школа конца 1890-хъ и начала 40-хъ годовъ: система воспитанія; надзирательницы, ученіе, бытъ, школьные спектакли; пансіонъ г-жи Эттеръ, Н. И. Солодовниковъ.

Братъ ѣздилъ какъ то за-границу со своимъ знакомымъ Аничковымъ. Проѣздомъ черезъ Петербургъ онъ познакомился съ Ив. Ив. Сосницкимъ, который въ то время былъ режиссеромъ Петербургскаго театра. Сосницкій полюбилъ брата, уговорилъ его перейти на Петербургскую сцену и потомъ устроилъ его режиссеромъ. Основавшись въ Петербургѣ, братъ предложилъ моимъ родителямъ помѣстить меня въ Петербургскую театральную школу и просилъ только доставить меня какъ-нибудь къ нему.

Путешествіе въ Петербургъ было тогда не такой простой вещью, какъ теперь, ждали случая, или оказіи. Такой оказіей была поѣздка моей сестры въ Старую Руссу: врачи отправили ее на только что открытыя тамъ грязныя лѣчится отъ чахотки. Орловы рѣшили взять меня съ собой, а оттуда переправить въ Петербургъ. Это было въ 1837-мъ или—8-мъ году. Я ѣхала, не зная еще, что не возвращусь болѣе въ Москву, и потому нисколько не скучала и не чаяла, что въ послѣдній разъ обнимаю мою дорогую баловницу бабушку.

Въ Старой Руссѣ оказался родственникъ зятя, Ал. Ив. Отилье. Какую онъ должность занималъ — не знаю, но носилъ фуражку съ краснымъ околышемъ. Это я помню потому, что когда мы гуляли съ нимъ по городу или въ общественномъ саду, то обыватели при встрѣчѣ снимали шляпы и кланялись. На мой вопросъ: что это значитъ, мнѣ пояснили, что послѣ послѣдняго бунта приказано было въ видѣ наказаній всѣмъ обывателямъ снимать передъ чиновниками шляпы,—Отилье былъ мелкимъ чиновникомъ.

По окончаніи курса леченія мы сѣли на пароходъ и пріѣхали въ Новгородъ. Помню, какъ меня разбудили рано утромъ: «Вставай, Саша, пріѣхалъ дилижансъ, поѣзжай въ Петербургъ». Не успѣла я опомниться, какъ меня, полусонную, посадили въ дилижансъ рядомъ съ кондукторомъ и мы покатили. Все было уже заранѣе устроено, кондуктору данъ былъ адресъ моего брата, и онъ доставилъ меня на Фонтанку, въ домъ Латкина къ какому-то Казиміру Ивановичу, у котораго братъ снималъ комнату. Брата не было дома: онъ нѣсколько ужъ дней гостилъ у кого-то на дачѣ. Казиміръ Ивановичъ принялъ меня, провелъ со мной цѣлый день, развлекалъ какъ могъ и водилъ гулять въ Лѣтній садъ.

Ночью, вѣроятно, я расплакалась: помню, что меня выносили въ залъ, гдѣ много народу сидѣло за зелеными столами.

На другой день вернулся братъ. Онъ почему-то передумалъ отдавать меня въ театральную школу, а повелъ къ М. И. Воронцову и помѣстилъ на воспитаніе къ его гражданской женѣ Терезѣ Ѳедоровнѣ. У нихъ была дочка Сашенька моихъ лѣтъ. Тереза Ѳедоровна была хорошая нѣмка,

терпѣливая, умѣла хорошо приняться за воспитаніе: приучила меня къ аккуратности, старалась больше дѣйствовать убѣжденіемъ и не прибѣгала къ колотушкамъ и розгамъ, къ которымъ я такъ привыкла дома. Впрочемъ, сѣчь меня и тамъ было трудно: только, бывало, мать возьмется за розгу, я подниму такой неистовый крикъ, что нѣтъ возможности приблизиться ко мнѣ. Такъ, бывало, мать и бросить. Привыкнувъ съ дѣтства получать за каждую шалость затрещину, я, конечно, и тутъ старалась лгать и вывертываться. Тереза Ѳедоровна страшно возмущалась моимъ лганьемъ. При всякой провинности я неизмѣнно говорила: «не знаю, не я». Смѣшно сказать, даже теперь, на старости лѣтъ, если случится разбить что-нибудь,—первое слово лѣзетъ на языкъ: «не знаю, не я». Не могу не рассказать моего послѣдняго лганья, потому что очень ужъ вышло глупо, и я съ тѣхъ поръ стала стыдиться обманывать. По утрамъ, когда не всѣ еще были готовы къ чаю, я должна была садиться за фортеньяно, но сперва вытереть пыль съ него и со стула. Стулъ былъ высокій, краснаго дерева, со спинкой; на спинкѣ, въ видѣ украшеній, четыре звѣздочки изъ краснаго же дерева. Вытирая какъ-то пыль, я опрокинула стулъ. Онъ упалъ, и одна звѣздочка разломилась и отскочила. Чего я испугалась, не понимаю (а мнѣ былъ ужъ 10-й или 11-й годъ), только я схватила звѣздочку и бросила ее въ лоханку съ водой. А сама пришла въ столовую и говорю: «у насъ несчастіе».—Какое?—Звѣздочка пропала.—Какая?—«Отъ стула». Теперь припоминаю, съ какимъ комизмомъ всѣ принялись ее искать. Наконецъ, кухарка торжественно вытщила ее изъ лоханки. Всѣ начали надо мной смѣяться, а я сильно сконфузилась. Вѣроятно, я боялась розогъ, такъ какъ Воронцовъ очень любилъ сѣчь меня и Сашеньку. Повидимому, онъ сѣкъ безъ всякой злобы,—просто порка доставляла ему удовольствіе. Помню, какъ-то на масляницѣ, мы съ Сашенькой пристали къ нему, чтобы онъ свелъ насъ на Адмиралтейскую площадь, гдѣ тогда устраивались горы. Онъ обѣщалъ, но съ условіемъ, что мы позволимъ себя выпороть не въ зачетъ. Мы согласились. Отстегавши насъ, не особенно впрочемъ больно, онъ сдержалъ свое обѣщаніе. Не понимаю, почему Тереза Ѳедоровна смо-

трѣла на это хладнокровно. Станный онъ былъ человѣкъ. Говорили, что прежде онъ былъ актеромъ, потомъ служилъ сыщикомъ въ полиціи. При мнѣ онъ былъ комиссіонеромъ, перепродавалъ разные товары, давалъ деньги займы. Вообще же онъ былъ циникъ, дома ходилъ грязный, неопрятный, въ одномъ нижнемъ бѣльѣ, не стѣснялся въ словахъ и выраженіяхъ.

Когда маменька пріѣхала черезъ 3 года изъ Москвы навѣстить меня, то въ ужасъ пришла отъ этой обстановки. Она умоляла брата помѣстить меня куда нибудь въ другое мѣсто. Рѣшили отдать въ театральную школу, но не въ казенныя, а въ вольноприходящія, чтобы, какъ говорилъ братъ, не отслуживать 10-ти лѣтъ дирекціи за воспитаніе.

Меня помѣстили къ надзирательницѣ М. О. Ларіоновой. Маменька сама ходила со мной къ директору Гедеонову просить разрѣшенія посѣщать мнѣ всѣ казенные классы: музыкальные, танцевальные и учебные. Гедеоновъ былъ самый мягкосердечный человѣкъ. Онъ принялъ насъ ласково и далъ разрѣшеніе пользоваться всѣми классами. Такъ началось мое правильное ученіе. Собственно начали учить меня еще въ Москвѣ. Какъ я выучилась грамотѣ, положительно не помню; даже кто училъ, не знаю, вѣроятно, мать. Помню почему-то, что склады «сплю» не могла заучить по тогдашней методѣ азъ-буки-вѣди. А мать сдѣлаетъ жестъ—спать, и я радовалась, что могу догадаться. Учила сначала шутя, не строго. Учила меня и княжна Вяземская и старушка англичанка Дункенъ, не знаю, почему знакомая съ моими родителями и занимавшаяся со мною бесплатно. Но ничего изъ этого не выходило, такъ какъ я была очень лѣнива, а ученіе для меня было каторга.

Когда я жила у Орловыхъ, братъ подговорилъ мнѣ учителя Соловьева, впослѣдствіи режиссера Московскаго театра. Онъ училъ меня наукамъ, но ученіе не подвигалось, несмотря на всю мою боязнь Орлова: я только сiju, бывало, смиренно за уроками, а учиться и не думаю. Только читать я выучилась рано и страстно полюбила чтеніе. Любила читать стихи, басни Крылова. Первая серьезная проза, которая произвела на меня впечатлѣніе, это: исторія Іосифа съ братьями. Я ее сама вычитала и рассказывала всѣмъ кому могла.

Впрочемъ, больше всего я дѣлилась впечатлѣніями съ бабушкой и кухарками. Еще была у меня любимая книжка—Римская исторія небольшого формата, напечатанная крупными буквами на синеватой бумагѣ съ невозможными картинками. Ромулъ и Ремъ въ синихъ рубашкахъ и желтыхъ штанахъ, босые, стоятъ рядомъ; длинные бѣлокурые локоны спускаются съ плечъ; у ногъ ихъ лежитъ волчица. Потомъ похищеніе Сабинянокъ: бѣгутъ воины, а на плечахъ у нихъ дамы въ шлейфныхъ платьяхъ съ короткими таліями, какъ носили въ 20-хъ г.г. Умирающій Цезарь и Муцій Сцеволла, сжигающій руку. Оба въ шишакахъ и латахъ, какъ одѣвались средне-вѣковые рыцари.

Еще былъ у меня сборникъ, книга большого формата, тоже на синеватой бумагѣ съ крупной печатью. Изъ нея я познакомилась съ Ильею Муромцемъ, Соловьемъ Разбойникомъ, Алешей Поповичемъ, Чурилой Пленковичемъ. Остался изъ нея же въ памяти обрывокъ басни:

Гусь уткѣ говорилъ:

«Куда ты, утка?

Имѣешь мало у себя разсудка.

И кто тебя такой походкѣ научилъ

Ходить и ковылять?

«На эту рѣчь сказала утка:

«Ква, ква, ква».

И повторила раза два

А значили сіи слова:

«Какой де ты, гусишка,

Великій хвастунишка».

Книги эти подарены мнѣ были актеромъ Ив. Ив. Нѣмчиновымъ, у котораго, по моимъ тогдашнимъ понятіямъ, была огромная библіотека. Особенно остались въ памяти еще: «Гулливерово путешествіе» и «Черный гробикъ», «Кровавая звѣзда», романъ съ разбойниками, который я читала всласть.

Да, хорошія были тогда книжки—такихъ ужъ теперь не издають!

Петербургская театральная школа конца 30 и начала 40-х годов представляла невообразимую, невѣроятную распущенность.

Вскорѣ, послѣ моего поступленія, инспекторомъ былъ назначенъ Ф. Н. Оберъ, бывший гувернеръ сыновей Гедеонова; онъ же былъ учителемъ Французскаго языка въ старшихъ классахъ. Старшая надзирательница Фигарейдъ была грубая необразованная баба, и ее въ грошъ не ставили, а классныхъ дамъ и подавно.

Всѣ онѣ набирались изъ барскихъ нянюшекъ и были удивительныя воспитательницы: Бурцева только всѣмъ уши драла походя; простая баба Русанова рассказывала взрослымъ дѣвицамъ двусмысленныя анекдоты, а Ек. Васил. Румянцева, протеже Дуббелъта, и совсѣмъ позорными дѣлами занималась. М. О. Ларіонова, къ которой меня помѣстили, была изъ воспитанницъ этого же училища. Она хорошо училась, но къ сценѣ не имѣла способностей, была скромная и тихаго характера. По выпускѣ ее сдѣлали классной дамой.

Когда я поступила къ ней, она была уже перезрѣлая дѣва. Кромѣ меня, были еще дѣвочки изъ приходящихъ и нѣкоторыя казенныя воспитанницы, учившіяся за особую плату—всего человѣкъ 10.

При поступленіи въ школу я чуть было не лишилась глаза. Собралось насъ нѣсколько дѣвочекъ мертвеца смотрѣть.

Прошелъ слухъ, что на сценѣ ходятъ мертвецы. Собралось насъ нѣсколько дѣвочекъ и отправились мы этихъ мертвецовъ смотрѣть. Изъ танцевальной залы былъ ходъ въ одну ступень на сцену, по вечерамъ не освѣщенную, а со сцены 7 ступеней въ переднюю. А сцена была мѣстомъ свиданія дѣвицъ съ воспитанниками, которымъ удавалось проскользнуть незамѣченными. Вообще попасться было трудно; на всю школу, на все несмѣтное число комнатъ была одна дежурная дама, гдѣ-жъ тутъ усмотрѣть!

И такъ мертвецамъ было очень удобно по вечерамъ проводить время на темной школьной сценѣ. Я послѣ все это сообразила. И вотъ мы пробрались на сцену, какъ вдругъ кто-то хлопнулъ въ ладоши, мы бросились

стремглавъ, и я упала, сильно стукнувшись глазомъ о ступеньку. Кровь лила ручьемъ, я лежала нѣсколько минутъ безъ чувствъ. Дежурной была добрѣйшая старушка Пелагея Ивановна. Она прикурнула въ спальнѣ и очень испугалась, когда ей объявили о моемъ обморокѣ. Вскорѣ послѣ этой исторіи ее перевели надзирательницей въ лазаретъ. Шесть недѣль у меня былъ закрытъ глазъ, думали, что окривѣю. Мнѣ не велѣли показываться на глаза директору; боялись, что онъ будетъ строго взыскивать. Черезъ 6 недѣль глазъ открылся, но шрамъ на правой брови остался навсегда.

Ларіонова дралась до остервененія линейкой, притомъ ребромъ, по чемъ попало, и я всегда ходила избитая, уши съ запекшейся кровью, шея и руки въ синякахъ. Жаловаться было нечего, битье вездѣ было, да и всѣмъ одинаково доставалось. Особенно памятна мнѣ Лиза Лукашова. Бавало, М. И. Ларіонова вытаскивала ее изъ-за стола и волочила за волосы по полу до тѣхъ поръ, пока не останутся въ рукахъ у нея пряди волосъ.

Случалось, мать Лизы заставляла ее въ слезахъ, растрепанную, но не заступалась, а только вмѣстѣ съ ней плакала.

Шалостей особенныхъ никакихъ не было, доставалось же за незнаніе уроковъ и за диктовку. Розги не въ ходу были, но зато былъ дурацкій колпакъ, очень высокій, зеленого цвѣта съ мѣховыми ушами,—посрединѣ нарисованъ оселъ съ высунутымъ языкомъ.

Это украшеніе надѣвали на голову и водили по всѣмъ заламъ. Такое наказаніе было для меня хуже битья. Впрочемъ, меня жестоко выдрали ремнемъ за то, что я по просьбѣ одной воспитанницы передала записку отъ нея ея «предмету». Ремнемъ дрались много и жестоко. Хотя я никому не жаловалась, но почему-то это дошло до брата. Однажды въ праздникъ онъ пришелъ ко мнѣ въ отсутствіе Ларіоновой, снялъ съ меня пелерину и, осмотрѣвши руки и спину, ужаснулся обилію синяковъ. Онъ написалъ Ларіоновой грозное письмо съ обѣщаніемъ пожаловаться директору Гедеонову. Она испугалась, просила у брата прощенія и съ тѣхъ поръ она утихомирилась. Учила она, впрочемъ, хорошо: всѣ ея ученицы въ казенныхъ классахъ были первыми.

Наукъ тогда было много, и все мудренныя: эстетика, археологія, мифологія и др., но какъ онѣ проходились, видно изъ того, что меня, 11—12 лѣтнюю дѣвочку, посадили въ старшій классъ и я взрослымъ дѣвицамъ поправляла уроки и показывала страны и города на географической картѣ. Учитель русскаго языка Турчаниновъ весь урокъ, до самаго звонка, проводилъ въ разговорахъ съ директрисой Фигорейдъ или дежурной надзирательницей; только изрѣдка, бывало, вызоветъ одну—другую ученицу прочесть что-нибудь. Хорошій, говорятъ, былъ учитель Сорокинъ, преподававшій словесность и эстетику, но я была такъ еще молода, что мало его понимала, и не знаю, зачѣмъ меня посылали въ его классъ. Жаль, что я не сохранила тетрадку эстетики: я ничего тогда не понимала и учила въ зубрежку. Учитель географіи и исторіи, Тетеловъ, сердитый, грубый человѣкъ, все ругался, упирая на букву о: «бѣлваны, пѣпугаи!» А на урокахъ ариѳметики у добрѣйшаго Малиновскаго мы положительно ничего не дѣлали, все время дурачились и устраивали себѣ разныя развлеченія. Талантливымъ учителемъ былъ въ старшихъ классахъ Солива. Упоминаю о немъ потому, что всѣ его ученики и ученицы вышли отличными музыкантами: напр., Лядовъ, Семенова и др. Онъ поссорился съ Геденовымъ и оставилъ школу. Всѣ искренно сожалѣли о немъ.

Впрочемъ, главной наукой были танцы, и на нихъ было обращено все вниманіе дирекціи. Балетмейстеръ и главный учитель былъ Титовъ; былъ въ то же время и старикъ Тальони, отецъ знаменитой тогда балерины, танцовавшей въ Петербургѣ.

Помню и ее самую: она ѣздила каждый день въ школу танцовать и по вечерамъ бывала на репетиціяхъ. Мы смотрѣли на нее какъ на божество. Красавицей ее нельзя было назвать, но у нея были чрезвычайно изящныя манеры и вся она была какая-то воздушная.

Всѣхъ маленькихъ обязательно учили танцамъ и, когда онѣ подросли, хорошенькихъ оставляли въ балетѣ, а дурнушекъ и неуклюжихъ пристраивали къ драмѣ. И самимъ дѣтямъ лестно было остаться въ балетѣ. Балетныхъ особенно баловали, и такъ какъ онѣ участвовали въ

представленіи и репетиціяхъ, то были избавлены отъ классовъ и могли долго спать. По ихъ примѣру, и старшія драматическія спали долго.

По утрамъ спальня представляла полный хаосъ: кто пьетъ чай или кофе въ постели, кто спитъ, кто переодѣвается въ танцевальное платье. Еле-еле къ самому обѣду управятся. Со средними и маленькими не церемонились, а большія были совсѣмъ вольницы: классныя дамы передъ ними пикнуть не смѣли. Вновь поступившія на казенный счетъ дѣвочки отдавались подъ началъ старшимъ и среднимъ воспитанницамъ. Это были истинныя мученицы. Онѣ исполняли роль горничныхъ при своихъ покровительницахъ: бѣгали въ буфетную съ чайниками и кофейниками, одѣвали старшихъ, застегивали имъ платья, и за все награждались колотушками. Я, къ счастью, была избавлена отъ этой крѣпости, какъ не казенная.

Мальчикамъ житье въ школѣ было горестное: ихъ держали въ черномъ тѣлѣ и жестоко били. Особенно отличался Аубель, необыкновенной толщины мужчина. Воспитанники жаловались: встрѣтится, бывало, Аубель, въ коридорѣ и ни съ того, ни съ сего по лицу ударить или за волосы схватить, или подзатыльникъ дастъ.

Господствующимъ настроеніемъ школы, по крайней мѣрѣ на нашей половинѣ, была влюбленность. Даже мы, маленькія дѣвчонки, не отставали: каждая занималась какимъ-нибудь воспитанникомъ. Состояло это въ томъ, чтобы разговаривать о «немъ», какъ о своемъ «предметѣ», хотя «предметъ» самъ и не вѣдалъ этого, а если и зналъ, то съ нимъ стыдно было говорить, его надо было избѣгать, а то свои же засмѣютъ. Если же одинъ предметъ надоѣдалъ и нравился другой, то можно было помѣняться, съ придачей пирога или чего-нибудь сладкаго. Я была одновременно влюблена въ двухъ; первый и не вѣдалъ этой чести, а второму пересказали и мнѣ было очень стыдно. Подобной любовью пробавлялись маленькія и подростки, а старшія воспитанницы уже отворачивались отъ своихъ сотоварищей и занимались гвардейскими офицерами, которые въ извѣстные часы гуляли по театральной улицѣ, отъ Александринскаго театра до Чернышева моста. Называлась эта улица «Улицей любви». Въ теплое время окна открывались

безъ церемоніи, и воспитанницы стояли у окна, поджидая каждая своего обожателя.

Зимой, когда окна были замазаны, приходилось становиться на окошки, и то гвардейцамъ видна была только голова. Поэтому зимой воспитанницы ходили растрепанныя, съ большими платками на плечахъ, но головы убирались тщательно разнообразными прическами, чтобы плѣнять головкой. На караулъ ставили маленькихъ для предупрежденія о дежурной дамѣ, хотя дамы смотрѣли на это сквозь пальцы, а въ отвѣтъ на замѣчанія получали только дерзости. Какъ дѣвицы объяснялись со своими гвардейцами, въ это я не была посвящена. Знаю только, что офицеры ухитрялись пробираться къ намъ полотерами и, натирая полы, вели подходящія бесѣды. Помню, разъ какъ-то забрался князь Мещерскій. Были случаи, что они рядились кучерами и возили воспитанницъ въ театръ на казенныхъ линейкахъ. Вѣрными воспитанникамъ оставались или некрасивыя или драматическія, и директоръ не любилъ, когда выходили замужъ за своихъ. Прямо высказывалъ приходившимъ къ нему за формальнымъ разрѣшеніемъ:

— Охота пришла нищихъ разводить.

Оно отчасти была и правда, потому что нашимъ дѣтямъ театральная школа была недоступна. Она принадлежала къ дворцовому вѣдомству и туда попадали большей частью дѣти придворныхъ служителей, черезъ покровительство сильныхъ, или дѣти гвардейскихъ офицеровъ, прижитыя съ актрисами. Такъ, дѣти Мартынова попали въ школу только за плату: за одного платилъ директоръ Сабуровъ, а за другого министръ Адлербергъ.

Нельзя сказать, чтобы атмосфера школы была чистая и чтобы дѣло ограничивалось только платоническими переглядываніями черезъ улицу. Далѣко не все обстояло благополучно и въ самой школѣ. Инспекторъ Оберъ, бравый мужчина лѣтъ 40-ка съ чѣмъ нибудь, разыгрывалъ роль любящаго отца и, прикрываясь непринужденной веселостью, обнималъ старшихъ воспитанницъ, цѣловалъ, говорилъ «ты», называлъ полу-именемъ. Водилъ къ себѣ дѣвицъ чай пить (квартира его была на одной лѣстницѣ

со школой) и впоследствии лишился мѣста по какому-то скандальному случаю. Другой любезникъ былъ Алимпіевъ, учитель археологіи, мифологіи и декламации. Въ классѣ онъ вралъ всякія неприличныя вещи, ловилъ и щипалъ воспитанницъ. Должно быть, я его очень стѣсняла—одна маленькая между взрослыми, — и онъ не разъ говорилъ мнѣ: «И скоро ли ты, Сашенька, исчезнешь отсюда»?

Потомъ Л. В. Дуббельтъ. Этотъ благодѣтельный старичекъ, какимъ я его считала, былъ другомъ директора, свой человѣкъ у него въ домѣ, значитъ свой и въ нашей школѣ.

Понравилась ему одна взрослая дѣвица и онъ устраивалъ съ ней свиданія въ квартирѣ классной дамы, своей протеже, К. В. Румянцевой. Чтобы прикрыть неблаговидность этого, онъ выбралъ еще нѣсколько подростковъ, присылалъ имъ гостинцы и платилъ мѣсячное жалованье; онъ называли его папашей, а онъ ихъ—дочками. Директоръ вообще способствовалъ знакомству дѣвицъ съ разными барами. Такъ, великимъ постомъ устраивались спектакли на школьной сценѣ. Почетными попечителями были пріятели директора: Нессельроде, Жеребцовъ и многіе другіе. Въ антрактахъ эти господа прогуливались со своими избранницами. Просто это тогда дѣлалось. Въ обычное же время въ школу рѣдко кто заглядывалъ, особенно изъ Высочайшихъ особъ. Вспоминаю, какой поднялся переполохъ въ школѣ, когда однажды Великій Князь Михаилъ Павловичъ, разговаривая съ одной изъ воспитанницъ въ балетѣ, сказалъ, что пріѣдетъ на другой день въ школу. Это было очень неожиданно. Всю ночь не спали, всюду чистили, скоблили, развѣшивали на стѣнахъ, на дверяхъ рисунки и стихи.

Однако, все обошлось благополучно. В. Кн. не похвалилъ и не побранилъ. Пробылъ всего нѣсколько минутъ, разговаривалъ съ танцовщицами, потомъ отправился къ мальчикамъ наверхъ. Тамъ нашелъ безпорядокъ въ спальнѣ, но ограничился только заявленіемъ, что у него въ корпусахъ гораздо чище.

Спустя, не помню сколько времени, Принцъ Ольденбургскій заявилъ о своемъ посѣщеніи въ такой-то день. Опять пообчистились, умылись и

стали ждать. Прождали до пяти часовъ, наконецъ, рѣшили, что Принцъ не пріѣдетъ и стали обѣдать. Начальство разошлось по своимъ угламъ. Вдругъ во время обѣда Принцъ какъ изъ земли выросъ. Дѣвицы подняли такой визгъ, что дежурной дамѣ сдѣлалось дурно. Прибѣжалъ Гедеоновъ, насили успокоилъ. Когда все утихло, Принцъ замѣтилъ, что не всѣ мѣста заняты, и спросилъ, гдѣ же остальные. Ему сказали, что отсутствующія на репетиціи. По отъѣздѣ Принца Гедеоновъ пошелъ отыскивать выскочившихъ изъ-за стола дѣвицъ и нашелъ въ салонной, куда онѣ попрятались со страху, такъ какъ по обыкновенію были растрепанныя, въ растегнутыхъ платьяхъ и съ распущенными волосами.

Государь Николай Павловичъ любилъ балетъ, разговаривалъ съ воспитанницами за кулисами и оказывалъ вниманіе талантливымъ. Любимицей Его была Шлейфохтъ, которую всѣ уважали за примѣрное поведеніе, скромность и благочестіе. Первыми балеринами были Смирнова и Андреева; изъ пріѣзжихъ Тальони. Въ прежнія времена всегда выписывалась изъ за границы какая-нибудь знаменитость,—своими не довольствовались. Постановка балета была роскошная. Когда ставили «Возстаніе въ сералѣ», Государь самъ наблюдалъ, какъ учили военнымъ эволюціямъ. По окончаніи балета Онъ назначилъ по значительной суммѣ денегъ главнымъ исполнительницамъ изъ воспитанницъ. Въ это время Шлейфохтъ обратилась къ Государю съ просьбой выкупить ея отца изъ крѣпостной зависимости, что Государь и исполнилъ.

На школьной сценѣ піесы разыгрывались старшими, средними и маленькими.

Помню, въ одно изъ воскресеній поставили комедію въ стихахъ: «Не люблю не слушай, а лгать не мѣшай». Я играла роль не то графини, не то княгини, и, говорятъ, отлично читала стихи.

Меня очень хвалили. Отъ успѣха у меня до такой степени закружилась голова, что я вообразила себя чуть не гениемъ, но скоро оборвалась. Черезъ день послѣ перваго спектакля ставили два акта изъ «Горе отъ ума». Артистка, которая должна была исполнять роль Софьи Пав-

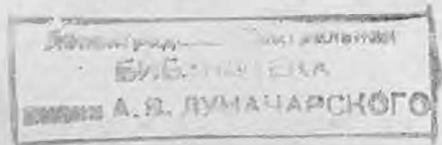
ловны, захворала и за день до представленія вернула роль. Спросили меня, могу ли я выучить С. П. Я съ увѣренностью взялась. Добро бы учила, а то помню, что все бѣгала да играла, такъ какъ мнѣ дали льготу на эти 2 дня и уроками не беспокоили. На что я надѣялась, не понимаю. Вышла на сцену, немножко поговорила и запнулась. Суфлеръ кричитъ, кругомъ подсказываютъ,—ничего не понимаю. Надо сказать, что я отъ природы глуха, а въ дѣтствѣ была еще глуше. Кое-какъ кончили первый актъ. По опущеніи занавѣса начали меня съ досады бранить: всѣмъ хотѣлось отличиться, а я ихъ подвела. Скверно мнѣ было, а между тѣмъ надо было кончать второй актъ. Я какъ-то обозлилась и на сценѣ спокойно и твердо говорила свою роль прозой, возбуждая громкій смѣхъ зрителей. Это еще болѣе возмутило участвовавшихъ. По окончаніи спектакля я разревѣлась. Меня долго преслѣдовали за этотъ вечеръ и послѣ того долго играть ничего не давали. Играла я потомъ разъ въ бенефисъ брата въ пьесѣ «Ремонтеры» не помню какую роль. Вышла на сцену, въ глазахъ потемнѣло, и я стала что-то бормотать. Вышло совсѣмъ плохо. Получила выговоръ отъ брата, котораго очень любила и боялась.

Въ школѣ я пробыла не больше 2-хъ лѣтъ: годъ училась танцевать, а потомъ только пѣнію и музыкѣ.

Братъ ни за что не хотѣлъ, чтобы я вышла въ балетъ: онъ смотрѣлъ на балетныхъ, какъ на особъ легкаго поведенія. Онъ взялъ меня отъ Ларіоновой и по рекомендаціи учителя Алимпіева отдалъ въ пансіонъ г-жи Эттеръ, помѣщавшійся на Вознесенскомъ проспектѣ, въ домѣ Дьячковой. Дѣло вела сама г-жа Эттеръ, старушка вдова, и ея двѣ дочери: Роза Карловна и Луиза Карловна. Пансіонъ былъ маленькій, насъ, живущихъ, было только шестеро, остальные были приходящія. За меня платили 600 рублей ассигнаціями. Мнѣ думается, что въ такомъ пансіонѣ воспитывалась г-жа Манилова; главная наука была—хорошія манеры. Обучали, какъ надо при разговорѣ дѣлать пріятное лицо и милую улыбку, и все на этомъ было построено; будили даже ночью, если бывало раскинешься и спишь въ полную волюшку; нужно стараться спать красивѣе. Платили за

меня аккуратно, но братъ не могъ дѣлать подарковъ, что играло большую роль въ нашемъ пансіонѣ и тяжело отзывалось на мнѣ. Былъ такой обычай. Въ именины г-жи Эттеръ и ея дочерей классы отмѣнялись и всѣ ученицы приглашались на шеколадъ. Во время шеколада дѣлались подношенія: воспитанницы были изъ состоятельныхъ семействъ: купечества, духовенства, богатыхъ ремесленниковъ; одна я ничего не могла поднести и мнѣ было очень неловко передъ другими. Къ тому же я была извѣстная лѣнивица, и мнѣ говорили съ попрекомъ, что если ужъ мнѣ нечѣмъ порадовать своихъ учительницъ, то хоть бы прилежаніемъ утѣшала. Все же жизнь въ этомъ пансіонѣ была сносна до тѣхъ поръ, пока не привезли къ намъ изъ Москвы новую воспитанницу, Катю Лаврову (извѣстную потомъ Московскую артистку Васильеву). На гибель мою она рассказала, что мои родители изъ крѣпостныхъ. Съ этихъ поръ мною положительно стали пренебрегать, даже куски давали похуже, — мужичка, де все съѣсть. А я, къ несчастью, многихъ нѣмецкихъ блюдъ терпѣть не могла (до сихъ поръ вспоминаю клецки съ черносливомъ) и положительно голодала. Хотя въ пансіонѣ Эттеръ меня не били, только изрѣдка, за уши драли, но жилось мнѣ не очень сладко. Всѣ праздники я проводила въ пансіонѣ. Разъ брали меня къ себѣ Самойловы, да изрѣдка вмѣстѣ съ Катей Лавровой, ѣздила къ Третьяковой (мужъ ея служилъ въ Александринскомъ театрѣ) и бывалъ съ Катей за кулисами, о чемъ мои воспитательницы строго запрещали рассказывать. Съ нами воспитывалась незаконная дочь П. Д. Дурново, зятя министра кн. Волконскаго; ей присылали ложу въ театръ, и съ ней всѣ ѣздили, только меня одну не брали изъ опасенія, что изъ бель-этажа я буду раскланиваться съ верхними ярусами. Я цѣнила, что братъ воспитываетъ меня и не рѣшалась жаловаться ему. Случайно, безъ всякой задней мысли рассказала о своемъ житѣ пріятелю брата, Солодовникову, который заѣхалъ какъ-то навѣстить меня. Должно быть Солодовникову стало меня жаль и онъ уговорилъ брата выписать маменьку, взять меня изъ пансіона и учить дома.

Не могу не рассказать о Солодовниковѣ: это была очень интересная



5863
Имб. 17425