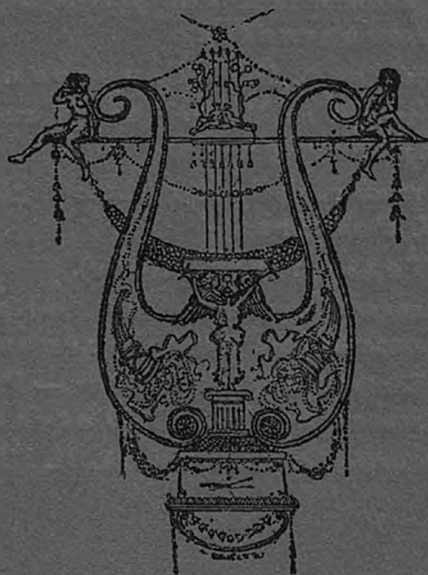


О П

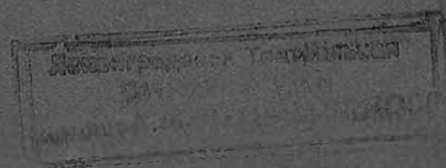
ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1912

ВЫПУСКЪ II



6788
4819
7229

СОДЕРЖАНІЕ.

- О гармоніи искусствъ на сценѣ. О. Коммиссаржевскаго.
Противъ Волкова, какъ основателя русскаго театра. В. Гернгроссъ (Всеволодскаго).
Шиллеръ на русской сценѣ. К. О. Головина.
Пьесы Испанскаго театра на Петербургской сценѣ Николаевской эпохи. П. Н. Столянскаго.
Обольстительный талантъ (къ 50-тилѣтней дѣятельности Н. А. Никулиной). П. Россіева.
Францъ Листъ. Г. Тода. (Henry Thode).
Изъ новѣйшей польской драматической литературы. „Свадьба“ Станислава Выспянскаго. Тадеуша Налепинскаго.
„Гибель боговъ“ — Вагнера и „Снѣгурочка“ — Римскаго-Корсакова (Московскій Большой театр). Ю. Энгель.
Приложеніе. Моя жизнь. Воспоминанія А. И. Шуберта.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Ф. Шаляпинъ въ роли Досифея („Хованщина“ Мусоргскаго).

„Свѣтлѣйшій“ П. П. Гнѣдича на сценѣ Александринскаго театра
(г-жа Савина въ роли Азры, г-жа Тиме въ роли княжны Нины;
г. Варламовъ въ роли Квача; г. Юрьевъ въ роли гр. Зубова;
г. Ходотовъ въ роли Давыдова; г. Осокинъ въ роли Борисова;
г. Лерскій въ роли Ахмета; г. Горинъ-Горяиновъ въ роли
Савкина.

„Тяжелые дни“ А. Н. Островскаго на сценѣ Александринскаго
театра.

„Кухня вѣдьмы“ Г. Г. Ге на сценѣ Александринскаго театра.

Обложка работы Л. С. Бакста: Заглавныя буквы въ началѣ каждой
статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія ра-
боты по фотографіямъ К. А. Фишеръ, исполнены фирмою
„Уніонъ“ въ Спб.

Къ свѣдѣнію новыхъ подписчиковъ.

Съ перваго выпуска «Ежегодника Императорскихъ Театровъ» за 1912 г., продолжается печатаніе Воспоминаній А. И. Шуберта подъ названіемъ «Моя жизнь». Новые подписчики «Ежегодника», желающіе получить первые четыре листа этихъ Воспоминаній (появившіеся въ 1911 г.), благоволятъ прислать въ редакцію (Спб. Итальянская, 1) одинъ рубль денегъ, или же заявить о такомъ своемъ желаніи, послѣ чего листы будутъ имъ доставлены наложеннымъ платежемъ.

Редакція.

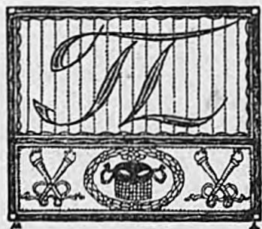


Г. ШАЛЯПИНЪ ВЪ РОЛИ ДОСИТӨЕЯ («ХОВАНЩИНА» МУСОРГСКАГО).
МАРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

О ГАРМОНИИ ИСКУССТВЪ НА СЦЕНѢ.

Ө. КОММИСАРЖЕВСКАГО.

(Докладъ, прочитанный на Съѣздѣ Художниковъ 2-го января 1912 г.).



ЕРІОДЪ торжества натурализма на сценѣ, поборники котораго пытались, наперекоръ всѣмъ понятіямъ о художественномъ творествѣ и смыслѣ искусства, превратить сцену въ копію жизни или въ историческій музей, такъ развратить театръ, настолько отвлекъ его отъ художественнаго первоисточника, фотографическое, внѣшнее такъ закрыло собою въ этомъ театрѣ глубокое, духовное: сущность искусства,—что, ради обнаженія этой сущности, понадобилось разрушать не только созданное натуралистами, но и то, что было создано до ихъ вторженія въ театръ и ими извращено.

Создатели новыхъ сценическихъ теорій указывали на необходимость *одухотворенности* всѣхъ составныхъ частей театральнаго представленія.

Они совершенно справедливо обратили вниманіе на то, что актеръ, наперекоръ традиціямъ натуралистическаго театра, создавая роль, долженъ итти въ своей работѣ не отъ внѣшней характерности, а отъ внутренняго міра изображаемаго имъ лица, отъ духа (Коммисаржевская).

Работая надъ внѣшней стороною театральнаго представленія, нѣкоторые реформаторы стремились *одухотворить* эту внѣшнюю сторону, дать ей художественный смыслъ, а не только смыслъ обстановки, изображающей *возможно натуральнѣе* мѣсто дѣйствія. Вмѣстѣ съ тѣмъ реформаторы задумались и надъ внѣшнимъ сліяніемъ обстановки съ дѣйствующимъ. Попытки слить живописную декорацію на плоскости съ актеромъ трехъ измѣреній, какъ и слѣдовало ожидать, окончились неудачей: пришлось признать, что это достижимо только въ томъ случаѣ, если актера замѣнить маріонеткой двухъ измѣреній; но такъ какъ всѣ попытки этого

сліянія дѣлались не ради декорацій, а ради живого актера трехъ измѣреній, то и работа въ этомъ направленіи была безцѣльна.

Одинъ изъ первыхъ западныхъ борцовъ съ сценическимъ натурализмомъ, писаніями котораго вдохновлялись и всѣ русскіе реформаторы, Георгъ Фуксъ, предложилъ проектъ устройства сцены для скульптурныхъ постановокъ, гдѣ актеръ трехъ измѣреній дѣйствовалъ бы среди декорацій трехъ измѣреній, а живопись на плоскости была бы только фономъ и помѣщалась въ глубинѣ сцены, внѣ предѣловъ дѣйствія актера. Впрочемъ, на практикѣ (при постановкѣ пьесъ въ Мюнхенскомъ Künstler-Theater) этотъ реформаторъ избѣгалъ живописи и на фонѣ сцены, а замѣнялъ ее «горизонтомъ». (Такъ на театральномъ жаргонѣ называется небесный фонъ). Хотя проектъ Фукса и сохранялъ актера въ полной неприкосновенности и давалъ ему полную свободу дѣйствія, однако, мнѣ думается, и онъ не разрѣшилъ вопроса о *внѣшнемъ* сліяніи декораціи съ дѣйствующимъ. Декораціи трехъ измѣреній это — скульптурныя условныя, не живыя изображенія живой природы, а актеръ — существо реальное, часть живой природы, съ которой онъ связанъ матеріально. Скульптурныя декораціи Фукса, хотя и связаны геометрически съ человѣкомъ, но не связаны съ нимъ матеріально, и всякому зрителю видно, что камни и колонны Фукса склеены изъ папки на деревянныхъ каркасахъ, боскеты сдѣланы изъ мертвыхъ листьевъ и т. д., и т. д., а человѣкъ, двигающійся среди нихъ созданъ изъ плоти и крови. Для полнаго внѣшняго сліянія здѣсь необходима тоже маріонетка, но только трехъ измѣреній.

Я думаю, что *внѣшнее* сліяніе декорацій и дѣйствующаго на сценѣ невозможно. И живописный методъ постановки и скульптурный, *умѣло* примѣненные, съ *умѣло* поставленными декораціями, умѣстны на сценѣ ¹⁾,

¹⁾ Говоря «на сценѣ», я подразумеваю, конечно, не ту сцену архаической архитектуры, на которой играемъ мы въ настоящее время по необходимости, а сцену, отвѣчающую своей архитектурой требованіямъ современнаго театральнаго искусства. Архитектурѣ сцены нельзя не придавать громаднаго значенія, существующіе театры необходимо ломать и строить новые, и я надѣюсь поговорить объ этихъ новыхъ театрахъ въ другой статьѣ.

каждый въ надлежащей пьесѣ, а въ нѣкоторыхъ пьесахъ и оба, соединенные вмѣстѣ. Необходимо только помнить, что декорация это только художественный фонъ для «дѣйствующаго», помогающій его игрѣ, какъ и музыка, сопровождающая его игру,—фонъ, который нельзя связать съ актеромъ геометрически, но должно связать внутреннимъ единствомъ: *духовной гармоніей*.

Въ чемъ же тайна этой внутренней духовной гармоніи искусствъ на сценѣ?

Всѣмъ извѣстно, что художественное произведение отличается отъ ремесленного, какъ живопись отъ фотографіи, своей одухотворенностью. Оно представляетъ собою мысли, а главное—чувства, переживанія художника, возникшія въ немъ въ минуты вдохновенія, духовнаго прозрѣнія въ жизнь или за ея предѣлы, и вложенныя въ доступную человѣку форму. Воспринимая черезъ эту форму вдохновенныя переживанія художника, человѣкъ самъ одухотворяется, творитъ и несетъ одухотворенныя мысли и чувства въ жизнь.

Въ сценическомъ искусствѣ зритель воспринимаетъ одновременно *переживанія* цѣлаго ряда художниковъ,—актера, декоратора, музыканта, и они всѣ вмѣстѣ для того, чтобы зритель получалъ цѣльное впечатлѣніе, должны не уничтожать другъ друга, а дополнять. Для этого необходимо, чтобы переживанія художниковъ сцены во время творчества были въ гармоніи, иначе говоря, всѣ художники сцены должны вдохновляться отъ одного источника и представлять собою нѣкую собирательную художественную единицу.

Въ противномъ случаѣ, несмотря на то, что каждая область сценической работы—область актерскаго искусства, живописи, музыки,—будетъ въ рукахъ даже самаго глубокаго художника, сценическое представленіе будетъ производить впечатлѣніе мозаики искусствъ: актеръ будетъ увлекать зрителя одними переживаніями, живописецъ другими и т. д., одинъ будетъ мѣшать другому, и чѣмъ ярче художники, тѣмъ эта внутренняя дисгармонія будетъ рѣзче.

Мнѣ могутъ возразить, что этой дисгармоніи переживаній на сценѣ никогда быть не можетъ, потому что всѣ дѣятели сцены берутъ свое вдохновеніе отъ одного источника, отъ автора.

Но, во первыхъ, авторъ не есть незыблемая величина въ театрѣ; я позволяю себѣ думать, что литература и театръ очень часто представляютъ собою двѣ величины враждебныя, и актеръ творилъ бы гораздо свободнѣе, если бы былъ и авторомъ; вѣдь крупнѣйшія классическія драматическія произведенія написаны людьми или очень близкими къ техникѣ сцены или актерами; мы знаемъ, что большинство излюбленныхъ актерами ролей написано авторами примѣнительно къ дарованію какого нибудь изъ извѣстныхъ актеровъ; мы знаемъ также, что рѣдкое изъ произведеній сценической литературы появляется на сценѣ въ томъ освѣщеніи, въ которомъ видѣлъ его авторъ, что каждый театръ и каждый актеръ воспринимаетъ, переживаетъ и передаетъ пьесу или роль по своему, какъ, очень часто, автору и не представлялось. Мы знаемъ длинный рядъ непохожихъ другъ на друга Гамлетовъ, Фаустовъ, Маргаритъ Готье и другихъ театральныхъ героевъ.

Я знаю людей, которые искренно страдали и плакали, когда Ермолова играла Ларису въ «Безприданницѣ» Островскаго и точно также искренно страдали и плакали, когда ту же роль играла Комисаржевская, хотя первая, какъ говорятъ (я не видѣлъ ее въ этой роли), утверждала замыселъ автора, а вторая его разрушала своей прекрасной игрой.

И та и другая актриса играла эту роль въ нелѣпой обстановкѣ, не имѣющей никакого отношенія къ замыслу роли, никакого внутренняго смысла, но представимъ себѣ, что такой яркій художникъ, какъ Комисаржевская, была бы живописцемъ и ее бы заставили писать декораціи для «Безприданницы», когда Ларису играетъ другой яркій художникъ Ермолова. Ясно, что внутреннее содержаніе одной заставляло бы зрителя жить переживаниями, разрушающими переживанія, вызываемая другой. И не только не было бы гармоніи сценическаго представленія, но оно не производило бы никакого впечатлѣнія. Дѣйствіе сценическаго представленія на зрителя было бы парализовано.

Изъ этого примѣра, мнѣ кажется, видно, что авторъ вовсе не представляетъ собою начала, объединяющаго всѣхъ художниковъ сцены на почвѣ переживаній, а если и представляетъ, то не всегда.

Объединителемъ можетъ быть актеръ, центръ сценическаго представленія, воплоитель драматическаго дѣйствія, которое представляетъ собою главный и неотъемлемый элементъ сценическаго представленія и безъ котораго нѣтъ театра.

Но актеръ въ театрѣ не одинъ, почти нѣтъ пьесъ-монологовъ; вездѣ дѣйствуютъ нѣсколько актеровъ, которые или группируются вокругъ главнаго или нѣсколькихъ главныхъ и подчинены имъ въ своихъ переживаніяхъ, иногда же всѣ актеры въ пьесѣ равнозначащи. Во всѣхъ случаяхъ переживанія актеровъ должны быть соединены въ гармонию; объединителемъ переживаній является режиссеръ, если онъ способенъ искренно увлечь и зажечь своимъ талантомъ актера; если же внутренній замыселъ кого либо изъ актеровъ ярче и увлекательнѣе, то камертономъ для режиссерскаго объединенія будетъ этотъ актеръ.

Такимъ методомъ объединенный режиссеромъ ансамбль, ансамбль въ смыслѣ гармоніи переживаній (я не буду здѣсь распространяться о трудности, а временами при настоящихъ условіяхъ театра и невозможности его достиженія) является камертономъ для всѣхъ остальныхъ художниковъ сцены—живописца и музыканта. И мнѣ кажется, что театральные декораторы и музыканты поступаютъ неправильно, когда до конца работы актеровъ, до того времени, какъ зазвучатъ и выльются въ пластическіе образы роли, пока не установится ритмъ рѣчи и движеній, приступаютъ къ своей работѣ. Благодаря этому, и не получается желанной гармоніи: гармоніи ритма рѣчи, движеній актеровъ, ритма красокъ и линій декорации и костюмовъ и звуковъ музыки. Краски, линіи и музыкальные звуки подчеркиваютъ игру актера, они могутъ придать другой смыслъ словамъ, могутъ извратить происходящіе эпизоды на сценѣ. Необходимо помнить, что краски и звуки находятся въ тѣсной связи; есть люди, обладающіе такъ называемымъ цвѣтнымъ слухомъ; однимъ изъ такихъ былъ Римскій-

Корсаковъ; извѣстные звуки казались ему окрашенными въ извѣстные, опредѣленные цвѣта; извѣстной музыкальной гаммѣ, вызывающей въ воспринимающемъ лицѣ опредѣленные переживанія, отвѣчаетъ извѣстная красочная гамма, вызывающая подобныя имъ переживанія. Краски и линіи декораціи дѣйствуютъ на зрѣніе зрителя прежде слова. Въ тотъ мигъ, когда открылся театральнй занавѣсъ и не раздалось еще ни одного слова, краски декораціи уже вызвали въ зрителѣ извѣстное настроеніе, и все, что будетъ дальше, не должно нарушать этого настроенія. Поэтому переживанія декоратора должны быть въ гармоніи съ переживаніями актера. Языкъ красокъ, какъ и языкъ звуковъ, это лучшее вступленіе въ театральное представленіе, лучшій и необходимый помощникъ актерамъ, и нельзя отказываться театру отъ него, но при несоблюденіи той системы работы, о которой я только что говорилъ, для цѣльности впечатлѣнія, хотя это впечатлѣніе и будетъ менѣе сильно и ярко, придется оставить на сценѣ актера одного на *нейтральномъ* фонѣ.

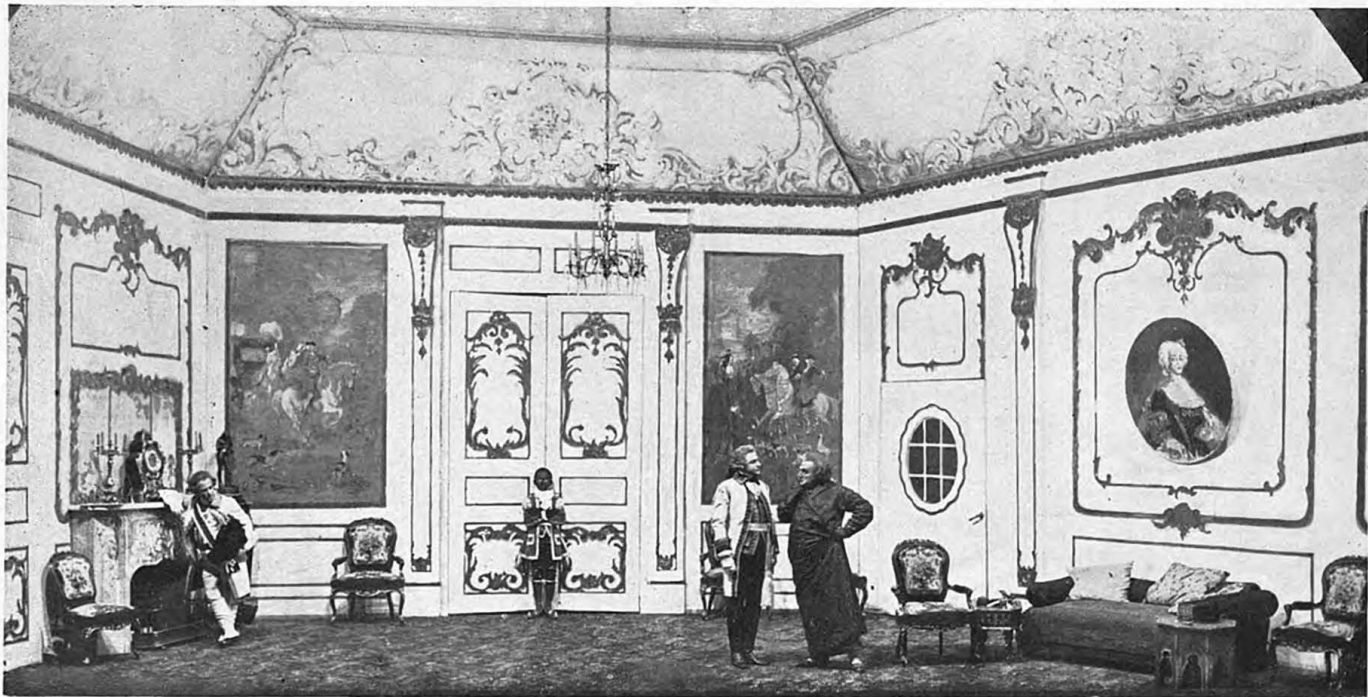
Быть можетъ, если бы живописцы были болѣе уступчивы, болѣе считались съ актеромъ и принимали болѣе близкое участіе въ постановкѣ пьесъ, въ репетиціяхъ, въ актерской работѣ, то и они могли бы служить камертономъ при созданіи общей внутренней гармоніи, они бы вели за собой весь ансамбль искусствъ. Если бы было возможно соединить въ одномъ лицѣ искусство режиссера, живописца и музыканта, конечно, не лишая каждое изъ этихъ искусствъ силы и глубины, если бы устраивались студіи, гдѣ всѣ художники сцены могли бы работать надъ пьесой до перехода на сцену, гдѣ они искали бы точки сліянія своихъ *переживаній*, то достиженіе внутренней гармоніи на сценѣ было бы дѣломъ гораздо болѣе легкимъ.

Быть можетъ, есть еще и другіе пути къ достиженію этой гармоніи; писавъ эту статью я и не хотѣлъ подробно выяснять ихъ. Моей задачей было только указать на ея необходимость, на что до сихъ поръ, насколько мнѣ извѣстно, не указывалъ никто, тѣмъ болѣе что въ настоящее время довольно ясно чувствуется потребность и намѣчаются пути къ еще болѣе

широкой гармоніи искусствъ на сценѣ, къ сліянію въ единое сценическое искусство на одной сценѣ—искусства драматическаго, балетнаго и опернаго. На это, мнѣ кажется, указываетъ репертуаръ всѣхъ лучшихъ европейскихъ театровъ, составленный преимущественно изъ пьесъ, въ которыхъ искусство слова соединяется съ искусствомъ музыкально-вокальнымъ и пластическимъ, и изъ пьесъ стариннаго репертуара. Очень возможно, даже вѣроятно, что преобладаніе этихъ пьесъ въ репертуарѣ современныхъ театровъ объясняется директорами театровъ только требованіемъ моды и бѣдностью современнаго репертуара, но мнѣ думается, что такое преобладаніе старинныхъ пьесъ мірового классическаго репертуара знаменуетъ собою, во первыхъ, возвращеніе къ театру «актера», а во вторыхъ, стремленіе сдѣлать сценическое представленіе праздникомъ, увести театръ отъ сѣрыхъ будней натурализма къ высокому и прекрасному, поднимающемуся надъ обыденной жизнью. Появленіе же на драматическихъ сценахъ произведений, требующихъ отъ актера знанія не только искусства драматическаго, но и искусства опернаго и балетнаго (напр., *Bourgeois-Gentilhomme* Мольера со всѣми интермедіями и балетами), постановки выдающимися театральными дѣятелями съ участіемъ драматическихъ актеровъ пантомимъ-балетовъ («*Sumurun*» и «*Мираклъ*» у Рейнхардта, «*Шарфъ Коломбины*» въ «Домѣ Интермедіи»), введеніе драматическаго дѣйствія и логическаго развитія его въ балеты (Фокинъ, Бенуа, Дягилевъ), нашумѣвшая постановка драматическимъ режиссеромъ Рейнхардтомъ оперетки, самый фактъ открытія цѣлаго ряда театровъ миниатюръ,—я оставляю вопросъ объ ихъ художественности въ сторонѣ,—театровъ, гдѣ въ одинъ вечеръ ставится и оперетка, и балетъ, и комедія, очень часто разыгрываемые одними и тѣми же артистами, наконецъ, явленіе такого артиста, какъ Шаляпинъ, соединяющаго въ себѣ талантъ пѣвца съ талантомъ драматическаго актера,—все это указываетъ на то, что наступаетъ пора рожденія новаго актера, актера универсальнаго, одновременно и пѣвца, и танцора, и драматическаго лицедѣя, актера болѣе развитого, культурнаго, но все же подобнаго тѣмъ лицедѣямъ, которые были въ театрѣ до раздѣленія единаго театральнаго

искусства на отдѣльныя отрасли. Когда явится такой актеръ, тогда будетъ и настоящій театръ, театръ единый, театръ богатый, располагающій свободно всѣми сценическими изобразительными средствами. Въ этомъ театрѣ не будетъ фальши оперы и искусства ложнаго, и не будетъ бѣдности изобразительныхъ средствъ современной драмы. Въ этомъ театрѣ музыка придетъ на помощь поэзіи и пластикѣ, та музыка, о которой писалъ Глюкъ, говоря, что истинное ея назначеніе «служить поэзіи, усиливать выраженіе чувствъ и прелесть положеній»... «Я думаю», говорилъ онъ, «что музыка такъ же должна помогать поэзіи и *возвышать* ее, какъ блескъ красокъ помогаетъ рисунку, не разрушая его». Она, слитая во внутренней гармоніи съ переживаніями актера, помогаетъ зрителю воспринимать чувства актера, углубляетъ ихъ, вводитъ зрителя въ настроеніе дѣйствія. Но въ театрѣ обыденныхъ пошлостей, какъ искусству «возвышающему», ей не мѣсто,—она не можетъ «усиливать выраженіе», какъ иногда думаютъ въ оперѣ, обыденно пошлыхъ фразъ, и необыкновенно смѣшно и глупо, когда на сценѣ поютъ: «Пожалуйте къ столу», или «Пора спать», или «Подайте мнѣ карету». Я понимаю, что человѣкъ можетъ выражать свои чувства въ минуты радости и печали пѣніемъ, но не понимаю, какъ можно говорить по нотамъ, да еще выводя колоратуру о самыхъ обыденныхъ вещахъ. Это шаржъ, шутка. Это возможно и пріятно въ оперѣ buffa, въ опереткѣ, но не въ драмѣ, хотя бы и музыкальной.

Въ новомъ, объединяющемъ всѣ искусства театрѣ, сценическая музыка займетъ свое необходимое мѣсто, а музыка, «не служащая» актеру, музыка самостоятельная займетъ свое мѣсто тамъ, гдѣ ей надо быть, на концертной эстрадѣ. Въ этомъ театрѣ придетъ на помощь драматическому актеру мимическое и пластическое искусство балета, а балетному—искусство актера драматическаго; въ этомъ театрѣ ритмъ движеній актера будетъ въ гармоніи съ ритмомъ сопровождающей ихъ музыки и съ ритмомъ рѣчи, въ этомъ театрѣ актеръ будетъ умѣть выражать свои чувства и безъ словъ, потому что очень часто слова на сценѣ только нарушаютъ впечатлѣніе и не нужны, въ этомъ театрѣ, когда явится художественно-правдивая



СЦЕНА ИЗЪ ПЬЕСЫ П. ГНѢДИЧА «СВѢТЛѢЙШІЙ».
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

необходимость, настоящій актеръ, а не оперный хористъ-истуканъ, изучившій свои стереотипныя движенія по «долбильнику», будетъ и пѣть.

Въ этомъ театрѣ въ стройной гармоніи сольются всѣ искусства сцены, и будетъ для зрителя настоящій праздникъ. Объ этомъ театрѣ, мнѣ кажется, нужно мечтать и къ нему стремиться.

ПРОТИВЪ ВОЛКОВА, КАКЪ ОСНОВАТЕЛЯ РУССКАГО ТЕАТРА.

(По поводу открытія Волковского театра въ Ярославлѣ).

В. ГЕНГРОССЪ (ВСЕВОЛОДСКІЙ).



ИСТОРИЧЕСКІЙ анекдотъ очень часто дополняетъ и истолковываетъ не вполне ясныя страницы документальныхъ свѣдѣній. Историческій анекдотъ меньше легенды, которая всегда символична по существу, и меньше историческаго романа, въ которомъ въ силу необходимости проявляется забота о пропорціональности и цѣлесообразности частей. Историческій анекдотъ слагается, обыкновенно, далеко не на почвѣ факта и въ границахъ этого послѣдняго, но на почвѣ и въ предѣлахъ обаянія даннаго историческаго лица. Историческій анекдотъ, обыкновенно, не болѣе какъ дань симпатіи, окрыленной поэтической фантазіей. Онъ слагается въ день смерти даннаго лица, впервые высказывается во время похоронъ его въ двухъ шагахъ отъ его гроба, чтобы потомъ облетѣть весь городъ и всю страну. И чѣмъ болѣе обаятельнымъ было данное лицо, чѣмъ сильнѣе его чувствовали его современники, тѣмъ меньше шансовъ за достовѣрность сообщаемаго анекдотомъ факта, а, слѣдовательно, тѣмъ пагубнѣе его использование исторіей.

Исторія политическая, слагаемая научно подготовленными людьми, хорошо знаетъ цѣну историческому анекдоту, избѣгаетъ его, или, по

крайней мѣрѣ, тщательно анализируетъ. Она давно уже указала ему свое мѣсто и время отъ времени, дѣйствительно, выходятъ въ свѣтъ «Сборники историческихъ анекдотовъ», какъ изданія второстепенной литературы.

Но есть отдѣлы исторіи, которые или еще младенчаютъ или до сихъ поръ за рѣдкимъ исключеніемъ находились въ рукахъ диллетантовъ, предпочитавшихъ остроту и красочность сообщаемыхъ свѣдѣній ихъ достовѣрности. Не прибѣгая къ архивной работѣ, они съ легкимъ сердцемъ облакали историческій анекдотъ въ мантию историческаго факта, радовались заполненію непріятной для нихъ брешы и передавали потомству ложь за правду. Послѣдующія поколѣнія съ такимъ же легкимъ сердцемъ заимствовали свѣдѣнія у своихъ предшественниковъ и черезъ ихъ посредство ложь пустила корни настолько глубокіе, что вытравить ее стало задачей очень трудной, подчасъ даже невозможной.

Исторія русскаго театра представляетъ собою отдѣлъ исторіи именно такого рода. «Едва ли въ какой нибудь другой отрасли исторіи нашей литературы упомянутые недостатки ощутительнѣе, нежели въ той, которая касается Русскаго театра», писалъ М. Н. Лонгиновъ ¹⁾ «Здѣсь они достигаютъ, можно сказать, колоссальныхъ размѣровъ и принимаютъ характеръ, такъ сказать, фантастическій. При сличеніи между собою показаній объ одномъ и томъ же лицѣ или предметѣ не только различныхъ лѣтописцевъ театра, но одного и того же повѣствователя случается нерѣдко приходиться къ результатамъ невообразимымъ. То оказывается, что одно и то же лицо одновременно находилось и въ Петербургѣ и въ Москвѣ; то выходитъ, что кто нибудь прославился раньше своихъ дебютовъ; то приходится изумляться, видя, что покойники играютъ на сценѣ вмѣстѣ съ живыми, выступившими на театръ послѣ кончины первыхъ. Всѣ числа, годы, эпохи перемѣшаны въ какомъ то хаосѣ, изъ котораго изрѣдка мелькаетъ нѣсколько именъ, повторяемыхъ безъ всякой послѣдовательности или нѣсколько

¹⁾ «Русскій театръ въ Петербургѣ и Москвѣ», приложение къ XXIII т. записокъ Императ. Акад. Наукъ, Спб., 1873, стр. 1.

фактовъ, часто искаженныхъ, но принимаемыхъ на вѣру и пересказываемыхъ съ чужого голоса изъ поколѣнія въ поколѣніе. А всего удивительнѣе то, что путаницу эту первоначально произвели отчасти своими разсказами люди, близкіе къ описываемымъ ими временамъ, знавшіе лично дѣятелей и любившіе страстно театръ».

Такихъ примѣровъ слишкомъ много для того, чтобы ихъ перечислять. Сюда относятся: участіе царевны Софіи въ спектакляхъ, выступленіе Дмитревскаго на Лондонской и Парижской сценахъ и т. д. и т. д. Большинство этихъ, почерпнутыхъ изъ анекдотовъ, лжефактовъ уже опровергнуто анализомъ и доводами такихъ изслѣдователей, какъ М. Н. Лонгиновъ, И. О. Горбуновъ и др.

Но одинъ фактъ, очень популярный и у насъ и на Западѣ, фактъ, окруженный извѣстнымъ ореоломъ, вызывающій вполнѣ опредѣленное умиленіе и безусловно считающійся, если не у специалистовъ - историковъ театра, то по крайней мѣрѣ у всего русскаго общества, истиннымъ, до сихъ поръ ускользалъ отъ вниманія историческаго анализа. Этотъ фактъ— это основаніе русскаго театра Ярославскимъ купцомъ, актеромъ Ѳеодоромъ Волковымъ.

Имя Волкова настолько тѣсно связано во всеобщемъ представленіи съ началомъ русскаго театра, память о немъ настолько священна, что возраженіе противъ достовѣрности и осмысленности этого факта можетъ показаться дерзкимъ, кощунственнымъ и святотатственнымъ. Однако, разсмотрѣніе документальныхъ свѣдѣній доказываетъ, что историческій анекдотъ объ основаніи русскаго театра Волковымъ, во 1-хъ, не достовѣренъ, а, во 2-хъ, недостаточно осмысленъ.

Его можно разсматривать съ нѣсколькихъ сторонъ.

Въ словѣ театръ заключается три различныхъ понятія: театръ, какъ зданіе, театръ, какъ общественное учрежденіе, и, наконецъ, театръ, какъ сценическое искусство.

Говорить о томъ, что Волковъ создалъ русскій театръ въ первомъ смыслѣ, т. е. впервые построилъ специальное зданіе или, по крайней мѣрѣ,

приспособилъ къ представленіямъ сарай, нельзя. Комедійную палату строилъ пасторъ Грегори, театральную хоромину строилъ Кунстъ, при чемъ эта послѣдняя существовала довольно долго: съ 1702 по крайней мѣрѣ до 1735 г., а, быть можетъ, и позднѣе. Исторія театральныхъ зданій Петербурга также свидѣтельствуетъ, что Волковскому сараю значительно предшествовали: театръ Наталіи Алексѣевны 1714 г., театръ, построенный по приказанію Петра I въ 1823 году на Мойкѣ, театръ, построенный въ 1734 г. въ Зимнемъ дворцѣ, въ 1738 г. у Екатерининскаго канала и т. д. ¹⁾ Итакъ, сарай Волкова относительно русскаго театра не сыгралъ роли ботика Петра I относительно русскаго флота.

Говорить о началѣ театра въ Россіи въ послѣднемъ смыслѣ также невозможно ни вообще, ни въ примѣненіи къ какому бы то ни было отдѣльному лицу, въ томъ числѣ и Волкову. Элементы драматическаго и сценическаго искусствъ мы находимъ у себя задолго до XVIII столѣтія и проявилось оно въ скоморохахъ, русскихъ національныхъ народныхъ актерахъ много раньше Волкова. Да и скоморохи, выношенные въ утробѣ русской жизни, вытекли изъ нея и вытекли не вдругъ, а постепенно, формируясь, быть можетъ, вѣками. Но, во всякомъ случаѣ, не скоморохи создали русскій театръ, а народное стремленіе къ сценическому творчеству создало скомороховъ.

Если и говорится въ литературѣ о началѣ театра въ этомъ смыслѣ, то это лишь потому, что свойство человѣческаго ума таково, чтобы ограничивать явленія. Явленіе только тогда начинается существовать въ нашемъ представленіи, когда мы увидимъ его разграниченнымъ отъ смежныхъ съ нимъ и подобныхъ ему. Однако, явленія духовной жизни и, особенно, духовной жизни цѣлаго народа или же всего человѣчества настолько сложны, что ограниченіе ихъ въ смыслѣ опредѣленія ихъ начала и конца есть завѣдомое допущеніе ошибки, есть не болѣе какъ условность, есть сужденіе о

¹⁾ «Театральныя зданія въ С.-Петербургѣ въ XVIII столѣтіи»—Старые годы 1910. II, III; «Театральныя зданія въ Москвѣ въ XVII и XVIII ст. ст.» Еж. Имп. театр. 1910. VII, VIII.

явленіи лишь по его признаку. Такимъ образомъ, съ трудомъ допустимое условное опредѣленіе «начала» театра въ этомъ смыслѣ уже во всякомъ случаѣ уничтожаетъ опредѣленіе «основаніе» такого театра. «Основаніе» театра мыслимо лишь въ смыслѣ узаконенія формы общественной жизни.

Остается обратиться теперь къ началу и основанію театра въ Россіи въ этомъ смыслѣ. И въ данномъ случаѣ слѣдуетъ разсмотрѣть это явленіе съ нѣсколькихъ точекъ зрѣнія. Раньше всего надо отдѣлить «начало» театра отъ «основанія» его; далѣе слѣдуетъ опредѣлить понятіе о «русскомъ» театрѣ и о театрѣ «въ Россіи»; въ третьихъ, выяснить, какая форма общественной жизни подходитъ подъ понятіе «театръ»; наконецъ, въ четвертыхъ, сопоставить всѣ эти разсужденія съ именемъ Волкова.

Театръ, какъ форма общественной жизни, есть учрежденіе, въ которомъ соединяется и проявляется трудъ по крайннй мѣрѣ четырехъ профессій: литератора, актера, художника и машиниста въ цѣляхъ эксплоатации его зрителемъ. Допуская тѣ или иныя отклоненія идеальныхъ условій, мы получаемъ ту или иную разновидность театра до тѣхъ поръ, пока отсутствіе минимума этихъ условій уничтожаетъ самое понятіе театра.

Исторія признала тѣмъ не менѣе, что народный театръ бродячихъ труппъ англійскихъ, нѣмецкихъ, французскихъ, италіанскихъ и т. д. до времени ихъ осѣдлости есть театръ. Но русскіе скоморохи со своими кукольными представленіями, медвѣдями, акробатствомъ, со своими скоморошьими комедіями представляютъ собою явленіе вполне аналогичное современному имъ бродячимъ западно-европейскимъ актерамъ. Впрочемъ, не только сопоставленіе скомороховъ съ западно-европейскими актерами, но и самостоятельное ихъ разсмотрѣніе требуетъ признанія за ними сословнаго артистическаго начала.

Далѣе, наши церковныя дѣйства и церковная драма, аналогичная церковной драмѣ на Западѣ, также должны быть отнесены къ театру. У нея отсутствовалъ, и то, конечно, только на первыхъ порахъ, элементъ самодовлѣнія, но всемірная исторія не останавливалась передъ этимъ и вся область мистерій, мираклей, церковныхъ драмъ отнесена ею къ театру.

Наконецъ, школьный театръ, родившійся на почвѣ дидактической и развивавшійся на почвѣ воспитательной, проповѣднической и публицистической, игравшій роль зависимую, служебную и сформированный не за счетъ профессиональныхъ актеровъ, не въ особомъ зданіи и первоначально даже не для зрителя, но имѣвшій свою огромную исторію, огромную практику, даже теорію сценическаго искусства ¹⁾, сыгравшій большую роль въ исторіи послѣдующаго и отчасти современнаго ему свѣтскаго театра,—этотъ театръ также признанъ исторіей, и Западная Европа ни за что не уступитъ его никакой другой исторіи, будь то исторія просвѣщенія, образованія, литературы, церкви и т. п. Между тѣмъ, школьный театръ въ Россіи насчитываетъ за собою по крайней мѣрѣ 100 лѣтъ непрерывнаго и блестящаго существованія.

Итакъ, историческая литература признаетъ театръ, какъ явленіе общественной жизни, не ставя ему непремѣнныхъ требованій ни національности, ни сословности; ни круга общественнаго распространенія, ни осѣдлости.

Въ виду этого мы должны признать, что театръ въ Россіи, какъ явленіе общественной жизни, формировался съ глубокихъ временъ татарскаго ига и пережилъ до середины XVIII в. нѣсколько фазъ, нѣсколько формъ своего существованія.

Итакъ «начало» театра не связано съ именемъ или хотя бы временемъ Волкова.

Обратимся теперь къ вопросу объ «основаніи» театра. Театръ «основывался» въ Россіи нѣсколько разъ. Такъ, впервые, частные театры скomorоховъ «основывали» при своихъ дворахъ русскіе бояре, подобно тому какъ нѣмецкіе курфюрсты устраивали у себя при дворѣ театры англійскихъ комедіантовъ. Если въ Западной Европѣ отсюда и велъ свое начало свѣтскій придворный театръ даннаго города, то только чисто внѣшнія обстоятельства способствовали тому, что подобныя же явленія русской жизни вскорѣ же замирали. Далѣе, основаніе каедръ піитики и реторики

¹⁾ Lang. Dissertatio de Actione scenica. 1727.

въ русскихъ духовныхъ школахъ каждый разъ тѣмъ самымъ было основаніемъ школьнаго театра. И даже, если считать окончательную организацію духовныхъ школъ только со времени реформированія ихъ Петромъ Могилой, то придется установить, что этотъ послѣдній и былъ «основателемъ» школьнаго театра въ Россіи. Далѣе, царь Алексѣй Михайловичъ также безусловно былъ «основателемъ» театра, именно свѣтскаго профессиональнаго придворнаго театра, и началомъ такого театра должно считаться 17 октября 1762 года,—день перваго спектакля Грегори. Затѣмъ, Петръ I въ 1701 г. повторилъ намѣренія своего отца. Если не считать спектаклей въ Лефортовомъ домѣ, то въ специальной хороминѣ они открылись, по всей вѣроятности, на святкахъ 1702—1703 г. Сначала, однако, они шли на нѣмецкомъ языкѣ, но затѣмъ стали даваться на русскомъ. 5 января 1705 г., наконецъ, Петръ указалъ: «комедіи на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ дѣйствовать въ указные дни въ недѣлѣ, въ понедѣльникъ и четвергъ, и смотрящимъ всякихъ чиновъ людямъ российскаго народа и иноземцамъ ходить повольно». Мѣста были платныя, цѣною въ 10, 6, 5 и 3 коп. Такимъ образомъ, театръ Петра I былъ театромъ общедоступнымъ, платнымъ и существовавшимъ за счетъ нѣмецкихъ актеровъ—для иностранцевъ и русскихъ, специально обученныхъ актеровъ, для русскихъ зрителей. Въ виду этого, «основателемъ» русскаго публичнаго театра можетъ и долженъ считаться никто иной, какъ Петръ I. Замѣтимъ, при этомъ, что актерами здѣсь были не крѣпостные люди, съ одной стороны, но и не актеры по призванію, съ другой; въ актеры брали «робятъ, какихъ чиновъ сыщутся, къ тому дѣлу удобныхъ», т. е. способныхъ; всѣ они получали жалованье. Пойдемъ еще далѣе. Въ 1715—1716 г.г. царевна Наталья Алексѣевна устроила у себя театръ и въ труппѣ у нея было «десять актеровъ и актрисъ, природныхъ русскихъ, никогда не бывавшихъ за границей», роль арлекина игралъ какой-то «оберъ-офицеръ». Изъ словъ Берхольца, который жалуется, что этотъ театръ былъ очень отдаленъ отъ тогдашняго центра и поэтому иностранцы не могутъ его посѣщать, но что, когда выстроится театръ у Полицейскаго моста, тогда,

очевидно, и посѣщеніе его публикою будетъ облегчено, а также изъ того обстоятельства, что, по его же словамъ, этотъ театръ посѣщала и кухонная прислуга ¹⁾—становится яснымъ, что театръ Наталіи Алексѣевны также былъ публичнымъ. Такіе же спектакли были у герцогини Мекленбургской. Что тамъ присутствовалъ и простой людъ, видно, между прочимъ, изъ того, что у Берхольца и капитана фонъ-Ильгена были изъ кармана украдены вещи. Итакъ, царевна Наталья Алексѣевна и герцогиня Мекленбургская также могутъ считаться «основательницами» русскаго публичнаго театра. Если считать, далѣе, что дворцовые спектакли временъ Анны Іоановны и Елизаветы Петровны носятъ чисто любительскій и случайный характеръ, что они были недостаточно регулярны для того, чтобы дать хотя «любительскій», но во всякомъ случаѣ «театръ», и что они могутъ считаться только рядомъ придворныхъ спектаклей, то слѣдующимъ моментомъ «основанія» русскаго театра слѣдуетъ считать 30 августа 1756 года. Какъ Высочайшій актъ, онъ, само собою, знаменуетъ опредѣленный моментъ исторіи: основаніе «Императорскихъ» русскихъ театровъ—«придворные», иностранные и русскіе основывались раньше. Отсюда видно, что «основаніе» театровъ Россіи, во-первыхъ, не всегда сопровождалось какимъ-нибудь «актомъ» и, во-вторыхъ, много разъ предшествовало времени Волкова.

Говоря о началѣ и основаніи театра, нельзя не коснуться момента, съ котораго начинается въ Россіи историческая фаза существованія театра и, съ другой стороны, съ какого времени театръ въ Россіи начинаетъ существовать непрерывно. Существованіе скомороховъ зарегистрировано еще Стоглавомъ, о нихъ же говоритъ Олеарій, но свѣдѣнія эти отрывочны и ничтожны. Школьные спектакли безусловно уже существовали въ 30-хъ или 40-хъ годахъ XVII столѣтія ²⁾ и этотъ театръ относится къ уже несомнѣнно исторической эпохѣ театра. Придворный театръ доисторической фазы не зналъ и 1672 годъ есть годъ его «основанія» и въ то же время «начала». Съ этимъ годомъ театръ въ Россіи

¹⁾ Берхольцъ. Дневникъ камеръ-юнкера III, 194.

²⁾ «Письма Лазаря Барановича» № 31.



Г-ЖА ТИМЕ ВЪ РОЛИ КНЯЖНЫ НИНЫ.
«СВѢТЛѢЙШІЙ» П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.



Г-ЖА САВИНА ВЪ РОЛИ АЗРЫ.

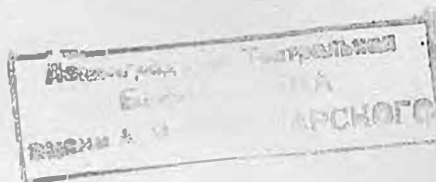
вступаетъ уже въ безусловно историческую фазу своего существованія. Изъ этого еще далеко не слѣдуетъ, что съ 1762 года театръ въ Россіи начинаетъ существовать непрерывно, съ одной стороны, или что историческія свѣдѣнія съ даннаго момента идутъ безъ пробѣловъ. Даже основанный 30 августа 1756 г. русскій театръ существовалъ самостоятельно очень недолго. 5 мая 1757 г. уже «для народа» играютъ вольную комедію ¹⁾ въ театрѣ Зимняго дворца и въ томъ же году театръ совсѣмъ покидаетъ зданіе Головкинскаго дома и начинаетъ ютиться въ придворныхъ театрахъ, покуда не былъ выстроенъ Большой театръ, открытый лишь 24 сентября 1783 года. Основанный въ 1759 году въ Москвѣ театръ также существовалъ съ перерывами. Въ то же время годы жизни русскаго театра съ 1756 по 1766 не освѣщены почти ни однимъ документомъ, а это позволяетъ думать, что въ годы скитанія по придворнымъ помѣщеніямъ театръ почти не существовалъ.

Итакъ, историческая эпоха жизни русскаго театра значительно предшествовала времени Волкова, съ его именемъ никакъ не связана, а съ другой стороны, какъ разъ при жизни его мы находимъ рядъ мѣръ темнаго, почти безвѣстнаго пресмыканія театра, учрежденнаго Императрицей Елисаветой.

Остается опредѣлить степень національности театра въ разныя эпохи и выяснить разницу между «русскимъ» театромъ и театромъ «въ Россіи».

Духовная и политическая жизнь Россіи складывалась такимъ образомъ, что мы приобщались къ иностранной культурѣ. Въ первый разъ это случилось, когда на смѣну язычества мы приняли христіанство. То же повторялось затѣмъ неоднократно. Попытки прививокъ Россіи иноземной культуры окончательно выразились въ дѣятельности Петра I. Поэтому, въ теченіе десяти вѣковъ жизни мы питались чужой культурой, чужимъ умомъ, жили чужой головой и чужимъ сердцемъ, не интересуясь тѣмъ, насколько это приемлемо для организма въ цѣломъ. Какъ во всякой

¹⁾ Камеръ-Фурьерскій журналъ.



отставшей странѣ, въ Россіи до послѣднихъ дней, а особенно въ XVIII столѣтіи, средній уровень культуры былъ очень низокъ, интеллигентное меньшинство жило врозь съ невѣжественнымъ большинствомъ, и найти формулу, опредѣляющую русскаго человѣка, вообще было немислимо.

Несмотря на то, что русскій скоморохъ несомнѣнно отразилъ на себѣ вліяніе Византіи и Запада, однако онъ былъ явленіемъ глубоко національнымъ. Онъ вышелъ изъ среды русскаго народа, въ немъ и съ нимъ жилъ, и, главное, выражалъ его; онъ выражалъ одинаково и русскаго крестьянина и русскаго думнаго дьяка. Съ преобразованиемъ Россіи по западному образцу Петромъ I скоморохъ какъ-то затерялся, пожалуй даже исчезъ. Школьный театръ, какъ театръ служебный, дидактическій, заимствованный отъ іезуитовъ, не былъ явленіемъ русской жизни, русскаго организма и не выражалъ русскаго человѣка. Что его примиряло съ народомъ, такъ это только сближеніе съ Рождественской драмой; связующимъ звеномъ была еще интермедія, являвшаяся мостикомъ отъ скоморошьеѣ комедіи къ комедіямъ Теренція и Плавта. Не давъ исторіи непосредственнаго преемника, школьный театръ тѣмъ не менѣе сыгралъ свою роль и роль болѣе значительную, чѣмъ это кажется съ перваго взгляда. Главными и единственными дѣйствующими лицами здѣсь оказались студенты—ученики духовныхъ школъ, расходившіеся во время вакацій на заработки и промышлявшіе, между прочимъ, повтореніемъ у себя на дому школьныхъ представлений. Подобные факты зарегистрированы исторіей. Эти домашніе спектакли студентовъ, съ одной стороны, развивали въ народѣ инстинктъ зрѣлища, а съ другой, полагали основанія театрамъ по разнымъ городамъ Россіи.

Театръ при Алексѣѣ Михайловичѣ былъ явленіемъ исключительно искусственнымъ, хотя и свидѣтельствуетъ о силѣ потребности въ сценическихъ зрѣлищахъ. Ни репертуаръ Грегори, ни ломанный русскій языкъ исполнителей не соотвѣтствовали русской натурѣ; да, кромѣ того, аудиторія была такъ ничтожна и специфична, что говорить объ этомъ театрѣ въ примѣненіи къ странѣ нельзя. Значительный шагъ впередъ сдѣлалъ

театръ при Петрѣ I, но даже самъ царь былъ не удовлетворенъ своей затѣей; русскій народъ въ массѣ, конечно, тѣмъ менѣе.

Поль вѣка должно было пройти затѣмъ, чтобы искусственно привитая русской жизни иноземная культура дала, такъ сказать помѣсь, отъ русской матери и европейскаго отца; поль вѣка должно было пройти, чтобы брошенное сѣмя дало плоды. Но не было силъ у Петра вспахать землю глубоко, оплодотворился только верхній слой и русскій дикарь стоялъ рядомъ съ придворнымъ интеллигентомъ. Въ срединѣ XVII столѣтія Россія въ массѣ была разнороднѣе, чѣмъ когда-либо, менѣе чѣмъ когда-либо можно было формулировать русскаго человѣка, подвести его подъ одного знаменателя. Придворный интеллигентъ говорилъ на французскомъ діалектѣ о возвышенныхъ сентиментахъ, нахватанныхъ изъ Расина и Корнея и мало переваренныхъ русскимъ организмомъ, а русскій дикарь почиталъ Домострой и отводилъ душу на медвѣжьей охотѣ и пѣтушьемъ бою. Міросозерцаніе и психологія этого послѣдняго въ срединѣ XVIII столѣтія ничѣмъ не отличались отъ міросозерцанія и психологіи всего русскаго народа за вѣкъ, за два до того времени. Но душевный міръ русскаго интеллигента былъ сколкомъ душевнаго міра интеллигента европейскаго. Культурное общество того времени не было русскимъ по духу, вотъ почему не замедлила появиться и подражательная поэзія, подражательная драматургія, подражательный театр. Театръ Сумарокова не былъ русскимъ по духу, не имѣлъ ничего общаго съ русскимъ народомъ, но вполне характеризовалъ современное русское общество, его вкусы, его психологію, его духъ. Театръ Сумарокова былъ театромъ русскаго высшаго общества и его выражалъ. Что же касается глубоко въ нѣдрахъ русскаго народа лежавшихъ національныхъ чертъ, онѣ слились съ чертами европейскими лишь много позже; и «Горе отъ ума» и «Ревизоръ» едва ли не первыя произведенія русской національной драматургіи. Но до той поры у насъ не было русской національной литературы не почему иному, какъ только потому, что не было русской по духу интеллигенціи.

ПРОТИВЪ ВОЛКОВА, КАКЪ ОСНОВАТЕЛЯ РУССКАГО ТЕАТРА.

Итакъ, нерусскій «Россійскій» театръ, учрежденный въ 1756 г., былъ «русскимъ» художественно-литературнымъ явленіемъ. Театръ 1756 г. былъ театромъ «русскимъ», но не театромъ «въ Россіи».

Теперь необходимо точно прослѣдить исторію учрежденія этого театра. Русская придворная жизнь со времени Петра I быстрыми шагами шла къ блеску и роскоши. Ассамблеи, трактваніе иностранныхъ пословъ, куртаги, балы и маскарады смѣнялись придворными спектаклями, въ которыхъ принимали участіе то любители, то профессиональные актеры. Знакомство съ западно-европейской литературой, слава корифеевъ французской музы невольно вызывали въ интеллигентныхъ слояхъ подражанія. Литературы до того времени не было и вотъ, среди учащихся Сухопутнаго шляхетнаго корпуса, на первыхъ же порахъ его существованія, организуется «Общество любителей русской словесности» ¹⁾, участники котораго упражняются то въ переводахъ, то въ подражательныхъ сочиненіяхъ; Сумароковъ, Херасковъ, Елагинъ, Суворовъ, Свистуновъ, Румянцевъ, Прозоровскій и др. были дѣятельными его участниками и, несомнѣнно, талантъ Сумарокова развивался подъ вліяніемъ «Общества». Еще кадетомъ онъ писалъ стихотворенія ²⁾, однако, только черезъ 7 лѣтъ послѣ окончанія курса наукъ въ корпусѣ, появилась первая его трагедія «Хоревъ». Самъ авторъ говорилъ въ одномъ изъ своихъ стихотвореній, что творчество его проявлялось постепенно и послѣдовательно: въ лирикѣ, эпосѣ и, наконецъ, драмѣ ³⁾. «Хоревъ» былъ написанъ въ 1747 г. Это первое произведеніе русской свѣтской драматической литературы, написанное русскимъ авторомъ на русскій сюжетъ и русскимъ новымъ стихомъ. И, если въ немъ отсутствовала русская психологія, русская индивидуальность, то только потому, что таково было русское высшее, русское интеллигентное общество. 1747 г. есть годъ начала русской драматургіи и Сухопутный шляхетскій корпусъ долженъ считаться ея колыбелью. Давъ русскому обществу

¹⁾ С. Глинка. Очерки жизни и изб. соч. А. П. Сумарокова. Спб. 1840, стр. 10.

²⁾ Буличъ. «Сумароковъ», стр. 14, 24, 25 и др.

³⁾ Сумароковъ. Сочиненія ч. 9. стр. 75.

театръ, какъ литературу, Сухопутный корпусъ не замедлилъ дать русскому обществу театръ и какъ сцену. Какъ по свободной инициативѣ, не примѣнительно къ какой-нибудь сценѣ, къ какому-нибудь празднеству былъ написанъ «Хоревъ», такъ же свободно, по личному стремленію къ лицедѣйству, по личной свободной инициативѣ, по личному вкусу, такъ же органически на рождественскихъ святкахъ 1749 г. кадеты корпуса на сооруженной ими же самими домашней сценѣ сыграли первое драматическое произведеніе своего бывшего товарища. Какъ дѣти своихъ родителей, какъ сыновья русскаго общества, кадеты — авторъ и актеры — выразили въ этотъ моментъ общественную зрѣлость русскаго общества, выразили его подготовленность не къ принятію, но къ созданію своего собственнаго театра. Не будь написанъ къ этому времени «Хоревъ» и сыграй кадеты въ 1749 г. какую-нибудь переводную или духовную драму, не опредѣлялось бы ихъ спектаклемъ начало русской литературно-художественной сцены. Театръ Сухопутнаго шляхетнаго корпуса былъ первымъ русскимъ литературно-художественнымъ театромъ какъ въ смыслѣ драматической обработки авторомъ сюжета, такъ и въ смыслѣ психологіи актера-исполнителя.

Итакъ, за начало русской драматургіи мы считаемъ справедливымъ принимать 1747 г., а за начало русскаго литературно - художественнаго театра 1749 г. Установленія послѣдней даты держался такой исключительный историкъ русскаго театра, какъ М. Н. Лонгиновъ ¹⁾. Съ конца 1749 г. начинается и непрерывное, правильное, прогрессирующее развитіе театра вплоть до 1756 г. Такъ, въ томъ же году кадеты играютъ у себя трагедіи Сумарокова: Гамлета, Синава и Трувора и Артистону, которыя къ тому времени уже были написаны, а 8 февраля 1750 г. они уже играютъ «Хорева» въ Зимнемъ Дворцѣ у Императрицы. Этимъ спектаклемъ начинается новая эпоха придворныхъ спектаклей, повторявшихся затѣмъ 30 мая, 21 іюля, 23 октября, 28 ноября, 1 и 21 декабря. Участіе кадетъ въ спектакляхъ все серьезнѣе и серьезнѣе ставило

¹⁾ Русск. театръ въ Спб. и М.

дѣло сценическаго обученія въ корпусѣ, за которымъ утвердилась слава своего рода сценической школы, но съ другой стороны, все болѣе и болѣе отвлекало кадетъ отъ прохожденія курса наукъ, такъ какъ въ силу Высочайшихъ указовъ ихъ даже перевозили на время ледоходовъ въ Зимній Дворецъ, гдѣ они по долгу и жили. Еще прежде, однако, чѣмъ зарекомендовать себя какъ школу драматическаго сценическаго искусства, Шляхетный корпусъ приобрѣлъ популярность балетной школы и, несмотря на то, что въ это время существовала уже «Танцевальная Е. В. школа», въ 1750, 1751, 1752 и 1753 гг. въ корпусъ были отдаваемы для танцевальнаго образованія солдатскія дѣти ¹⁾. Когда же оказалось, что корпусъ, съ одной стороны, формируетъ и хорошихъ драматическихъ актеровъ, а съ другой, что занятія кадетъ сценой отвлекаютъ ихъ отъ ихъ прямыхъ занятій, то и было указано пѣвчихъ, отданныхъ въ корпусъ «для обученія наукъ» вообще ²⁾, учить и «трагедіи». Послѣднее распоряженіе имѣло мѣсто неоднократно и 17 іюля 1753 г. въ послѣдній разъ и въ категорической формѣ. Въ то же время, а именно 10 сентября 1752 г. были отданы въ корпусъ «для обученія словесности, языкамъ и гимнастикѣ» привезенные изъ Ярославля актеры, Иванъ Дмитревскій и Алексѣй Поповъ. Братья Волковы, Шумскій и Чулковъ и др. играли въ это время то «на имѣвшемся въ Большой Морской Нѣмецкомъ театрѣ», то въ домѣ Головкина. 16 декабря 1752 года дворъ уѣхалъ въ Москву, съ нимъ уѣхали и эти послѣдніе актеры ³⁾. Но не успѣли они пріѣхать въ Москву и, что весьма вѣроятно, сыграть нѣсколько спектаклей на святкахъ, какъ 8 февраля 1754 г. состоялся Высочайшій указъ объ ихъ опредѣленіи въ корпусъ, а въ февралѣ и мартѣ они уже туда поступили учиться «французскому и нѣмецкому языкамъ, танцовать и рисовать, смотря кто какой наукѣ охоту и понятіе оказывать будетъ, кромѣ экзерцицій воинскихъ». Дворъ пробылъ въ Москвѣ до 19 мая 1754 года. Послѣ его возвращенія придворные спектакли про-

¹⁾ Арх. 1 кад. корп. 1750, № 56.

²⁾ Арх. 1 кад. корп. 1753, № 3.

³⁾ Общ. Арх. Гл. Шт. оп. 119, св. 39.

должались, однако, съ меньшимъ азартомъ: очевидно, не хотѣли отрывать отъ дѣла кадетъ и предпочитали подождать, покуда отданные въ обученіе подучатся. Въ 1755 г. въ спектакляхъ принимали уже участіе и актеры и пѣвчіе, обучавшіеся въ корпусѣ.

Наконецъ, когда показалось, что они уже достаточно подучены, 30 августа 1756 года «Ея Императорское Величество изволила указать для умноженія драматическихъ сочиненій, кои на Россійскомъ языкѣ при самомъ началѣ справедливую хвалу отъ всѣхъ имѣли, установить Россійскій театръ, котораго дирекція поручена бригадиру Сумарокову» ¹⁾. Первое амплуа во вновь учрежденномъ театрѣ занялъ Федоръ Волковъ. Ядро труппы составили ярославцы и пѣвчіе, а къ нимъ въ придачу были набраны еще актеры и актрисы по объявленію въ Вѣдомостяхъ.

Такова исторія основанія русскаго театра, таково начало русскаго публичнаго, Императорскаго, литературно-художественнаго театра.

Современникъ этихъ событій, переводчикъ и авторъ театральныхъ піесъ, А. Малиновскій въ своихъ «Запискахъ, принадлежащихъ въ исторіи Россійскаго театра» ²⁾ очень вѣрно охарактеризовалъ данный моментъ. Стеченіе публики на «грубыя позорища» современныхъ театровъ «вѣщало о необходимости національнаго порядочнаго театра». «Наконецъ, настало вожделѣнное для Россійскаго стихотворства время»: появился Сумароковъ. «Тогда то стали помышлять объ основаніи Россійскаго театра, счастливое обстоятельство способствовало къ произведенію въ дѣйство сего намѣренія»: въ Ярославлѣ оказались актеры; ихъ оттуда привезли и, «наконецъ, въ 1756 г. учрежденъ былъ Россійскій Театръ».

Теперь допустимъ, что сенатскій чиновникъ Игнатъевъ не заинтересовался бы Ярославскими спектаклями или же не сказалъ бы о нихъ князю Трубецкому, или же этотъ послѣдній не обратилъ бы на это вниманія. Имѣлъ ли бы мѣсто все же указъ 30 августа 1756 г.? Безусловно да, но только онъ состоялся бы нѣсколько позже. Эпопея ярославцевъ не болѣе,

¹⁾ Моск. Вѣд. 1756 г. № 49.

²⁾ И. П. Б. Рук. Отд.; Русск. О. XIV. 17.

какъ «счастливое обстоятельство», какъ сказалъ современникъ. И, хотя всѣ великія открытія обязаны своимъ происхожденіемъ случайности, однако, открытіе такого рода одно, а подготавливавшееся и разростающееся начинаніе—другое. Театръ этотъ основался, какъ явленіе органическое, какъ равнодѣйствующая художественнаго развитія русскаго интеллигентнаго общества. И актъ 30 августа 1756 г. есть не болѣе, какъ узаконеніе, подтвержденіе уже дѣйствительнаго факта,—факта, подготавливашагося всей русской культурной жизнью; воплощеніе же его началось въ 1747 и 1749 г.

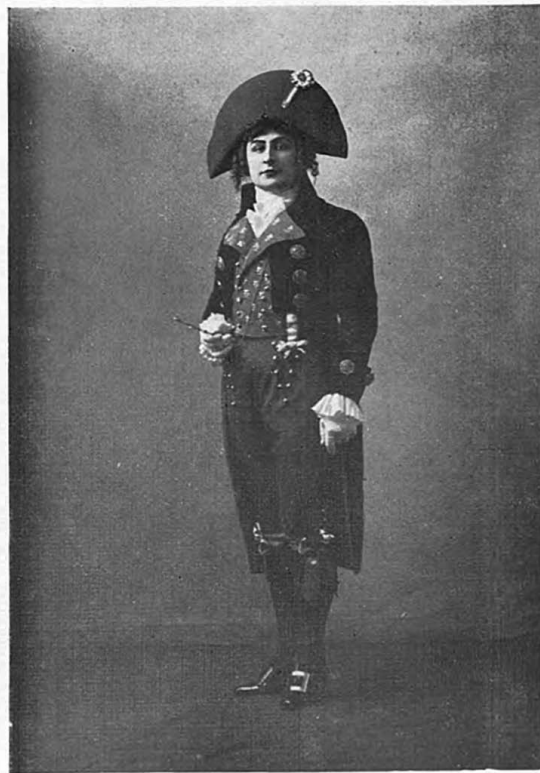
Низводя роль ярославцевъ, а въ томъ числѣ и Волкова, лишь до «счастливаго обстоятельства, способствовавшаго» ускоренію акта «основанія» театра, считая этотъ эпизодъ только притокомъ, входящимъ въ теченіе мощной рѣки русской жизни, мы не считаемъ, однако, возможнымъ ограничиться разсмотрѣніемъ только главнаго историческаго момента и обратимся теперь къ ознакомленію съ исторіей ярославскихъ спектаклей. .

Ярославскую эпопею можно разсматривать также: самостоятельно и, съ другой стороны, въ связи съ именемъ Волкова. Подвергнемъ анализу весь имѣющийся въ нашемъ распоряженіи матеріалъ.

Начнемъ съ того, каковымъ былъ и могъ быть Ярославскій репертуаръ. Извѣстно безусловно, что 18 марта 1752 г. на театрѣ Зимняго дворца ярославцы играли комедію «О покаяніи грѣшнаго человѣка», соч. Св. Димитрія Ростовскаго. Предположительно же въ репертуаръ могли входить Хоревъ, Гамлетъ, Синавъ и Труворъ, Артистона, Трисотиніусъ, Чудовищи, Тамира и Селимъ, Пустая ссора, Дейдамія и Семира, хотя Чудовищи, Пустая ссора, Дейдамія и Семира могли туда дойти только въ рукописяхъ, такъ какъ были напечатаны значительно позже. Кромѣ того, туда могли входить иностранныя произведенія, какъ оперныя, такъ и драматическія, переводы которыхъ на русскій языкъ уже имѣлись; самостоятельныхъ переводовъ ни Волковъ, ни его товарищи, между прочимъ, дѣлать не могли—объ этомъ рѣчь ниже. Сюда же могли входить всевоз-



Г. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ КВАЧА.
«СВѢТЛѢЙШІЙ» П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.



Г. ГОРИНЪ-ГОРЯИНОВЪ ВЪ РОЛИ САВКИНА.

можныя произведенія школьной драмы, хотя бы того же Дмитрія Ростовскаго, дѣятеля епархіи, въ которой находился и Ярославль. Если Волковъ дѣйствительно учился въ Московской Заиконоспасской Академіи, что не подтверждается ни однимъ точнымъ документомъ и потому справедливо можетъ считаться фантастикой, то есть тѣмъ болѣе основаній думать, что въ репертуаръ Ярославскаго театра входило не мало школьныхъ драмъ. Если же Волковъ такъ же дѣйствительно былъ въ Петербургѣ въ 1746—1749 гг. и посѣщалъ при этомъ спектакли италіанскихъ (Малиновскій) нѣмецкихъ (Штелинъ) актеровъ и кадетъ (Шаховской), что такъ же не подтверждается никакими документами и потому справедливо можетъ считаться фантастикой, то тѣмъ болѣе основанія думать, что въ репертуарѣ Ярославскаго театра перевѣсь былъ на сторонѣ иностранныхъ переводныхъ и Сумароковскихъ піесъ. Однако, указъ Государственной Бергъ-Коллегіи говоритъ ясно о томъ, что Волковъ въ 1749 г. уже значился «содержателемъ» заводовъ и Ярцевъ дѣлалъ вполнѣ основательный выводъ, что онъ вернулся на родину уже въ 1748 г., а слѣдовательно кадетскихъ спектаклей не видѣлъ.

Далѣе, что фактически извѣстно о началѣ спектаклей въ Ярославлѣ, о числѣ ихъ и продолжительности? Челобитная купца Егора Холщевникова ¹⁾ устанавливаетъ, что 7 января 1750 г. комедія давалась въ домѣ купца Григорія Сѣрова, при чемъ на этомъ спектаклѣ, кромѣ его, Холщевникова, присутствовали еще: провинціальной канцеляристъ Яковъ Поповъ и Ярославскіе купцы Алексѣй Волковъ съ женою, Козьма Крѣпышовъ и многіе другіе. Затѣмъ несомнѣнно, что спектакли имѣли мѣсто въ 1751 г., когда тамъ былъ сенатскій экзекуторъ Игнатьевъ и когда братья Волковы, какъ говоритъ указъ Бергъ-Коллегіи, «заводскихъ людей, вмѣсто надлежащей должности, употребляли при себѣ въ комедіи». Точныя свѣдѣнія этимъ исчерпываются.

Далѣе, что документально извѣстно объ участи и роли Ѳедора Волкова въ этихъ спектакляхъ? «А подлино ль выше упомянутые пасынки,

¹⁾ «Т. и Иск.» 1900 № 21 и 29.

костромскіе купцы: Ѳедоръ, Алексѣй, Гаврила, Иванъ и Григорій Волковы заводскихъ людей употребляютъ въ комедіи»,—спрашивала Бергъ-Коллегія. И Высочайшій указъ говоритъ: «Ярославскихъ купцовъ Ѳедора Волкова съ братьями, которые въ Ярославлѣ содержатъ театръ и играютъ комедіи, привезти въ Петербургъ» ¹⁾. Въ обоихъ случаяхъ имя Ѳедора стоитъ первымъ безусловно только потому, что онъ былъ старшимъ братомъ, что въ обычаѣ канцелярской переписки, особенно XVIII в. Но съ другой стороны, челобитная Холщевникова ясно говоритъ о томъ, что 7 января 1750 г. комедію играли не у Волковыхъ, а у Григорія Сѣрова, при чемъ Алексѣй Волковъ былъ только въ числѣ зрителей; на причастность же его къ спектаклю или къ театру вообще, а тѣмъ болѣе на участіе въ немъ Ѳедора Волкова не говорится ни намекомъ.

Историки театра очень часто выдѣляли Ѳедора Волкова, говоря о пребываніи ярославцевъ въ обученіи въ корпусѣ. Документальными данными это не подтверждается. Такъ извѣстно, что Дмитріевской и Поповъ были помѣщены въ корпусъ «для обученія словесности, языкамъ и гимнастикѣ» 10 сентября 1752 г., прочіе (?) ѣздили въ Москву съ дворомъ, братья Ѳедоръ и Григорій Волковы прибыли также для обученія въ корпусъ 26 февраля и 21 марта 1754 г., но при этомъ ни Шумскаго, ни Чулкова, ни ихъ прочихъ товарищей въ корпусъ не опредѣляли вовсе. Почему? Потому ли, что они были достаточно образованы или потому, что ихъ не къ чему было и образовывать? Вѣроятно, послѣдняя версія несправедлива, ибо Шумскій, по крайней мѣрѣ, извѣстенъ, какъ выдающійся талантъ.

Но прослѣдимъ, какъ современники отзываются объ игрѣ Ѳедора Волкова. По выраженію Штелина ²⁾, онъ былъ «первымъ и наилучшимъ актеромъ (*vornehmste und beste Acteur*), одинаково хорошо и сильно игравшимъ въ трагедіи и комедіи и обладавшимъ бѣшенымъ темпераментомъ». Но въ то же время, читаемъ мы въ Драматическомъ журналѣ 1811 г.,

¹⁾ Гос. Арх. XVII, 322; Ежегод. Имп. Театр. 1895—96, прилож. I, стр. 82.

²⁾ «СПБ. Вѣстникъ» 1729 г. IV. 94; *Beilagen zum Neuverenderten Russland* 1769. 1411.

«должно замѣтить, что онъ, не взирая на отмѣнность игры своей, не зналъ искусства декламации» и, какъ говоритъ А. Малиновскій ¹⁾, «заимствуя отъ италіанскихъ речитативовъ» италіанскихъ актеровъ, у которыхъ онъ получилъ «понятіе о театальной игрѣ» и которые «и сами не весьма были далеки въ актерской должности»,—«стихи произносилъ нараспѣвъ» каковой пороку «несовмѣстенъ съ истиннымъ искусствомъ». «Вычищена же и приведена въ теперешнее свое состояніе» декламация только Дмитревскимъ.

Обратимся теперь къ образованности Волкова. Учился ли онъ дѣйствительно въ Московской Духовной Академіи, или вообще въ Москвѣ, или только у Бироновскаго пастора, или, быть можетъ, въ открытой въ 1747 г. въ Ярославлѣ семинаріи и что онъ зналъ при поступленіи въ корпусъ—точно неизвѣстно. Извѣстно, однако, что онъ туда былъ отданъ вмѣстѣ съ братомъ «для обученія и содержанія въ немъ противъ кадетовъ», что велѣно было ихъ «подучать французскому и нѣмецкому языкамъ, танцовать и рисовать, смотря, кто какой наукѣ охоту и понятіе оказывать будетъ, кромѣ экзерцицій воинскихъ». Это одно уже показываетъ, что если и не оговорено обученіе ихъ «словесности», то во всякомъ случаѣ, что они нуждались въ пополненіи своихъ знаній. Классные аттестаты, однако, показываютъ слѣдующее. Ѳедоръ Волковъ у преподавателя нѣмецкаго языка Колтовскаго былъ «въ первоначальныхъ переводахъ нарочитаго значенія»; у Бунина «во французскомъ языкѣ, въ грамматич. правилахъ и деklinаціи посредственъ; понятенъ, прилеженъ, не безнадеженъ»; у Рейхенбаха въ италіанскомъ письмѣ «пишетъ ѳоршрифты хорошо; прилеженъ и успѣха ожидать можно»; по танцамъ у Нестерова «зачинаетъ дѣлать миноветные па хорошо; впредь надежда есть»; по фехтованію у Ѳишера «хорошо». Григорій Волковъ—по ариѳметикѣ у Лукьянова «учить редукицію, знаніе имѣетъ посредственное, понятіе и прилежность нарочитую»; у Рейхенбаха въ италіанскомъ письмѣ, какъ и его братъ, «пишетъ ѳоршрифты хорошо, прилеженъ и успѣха ожидать можно»; у Колтовскаго въ нѣмецкомъ языкѣ «учить первое спряженіе; нарочитаго званія»; у Бунина

¹⁾ Ibidem.

во французскомъ языкѣ «въ грамматич. правилахъ и деклинаціи посредственъ; понятенъ, прилеженъ, не безнадеженъ; у Нестерова по танцамъ «зачинаетъ дѣлать миновѣтныя па хорошо; впредь надежда есть»; у Оишира фехтованію «хорошо». Иванъ Дмитревскій—у Авраама Волкова въ нѣмецкомъ языкѣ «переводитъ хорошо, понятенъ, прилеженъ, на передъ хорошая надежда»; у Нестерова по танцамъ «миновѣтъ танцуетъ хорошо»; фехтованіе у Оишера «хорошо», кромѣ того, онъ учился и геометріи. Алексѣй Поповъ ариѳметикѣ и децимѣ у Городецкаго, при чемъ, «окончилъ ариѳметику, а нынѣ началъ децималъ; знанія имѣетъ нарочитыя; понятенъ, прилеженъ, надежда есть»; у Авраама Волкова въ нѣмецкомъ языкѣ «переводитъ хорошо, понятенъ, прилеженъ, на передъ хорошая надежда»; нѣмецкому же языку учился онъ у Бетъе, при чемъ сказано, что «недавно началъ переводить тяжелаго автора»; у Фере французскому языку «переводитъ Вѣдомости съ росс. на франц. яз. нарочито, понятенъ, прилеженъ, на передъ надежда есть» ¹⁾. Такимъ образомъ, устанавливается, что Федоръ Волковъ получалъ въ корпусѣ начальныя свѣдѣнія и что всѣ они учились въ сущности одному и тому же и въ равныхъ условіяхъ. Какова была эрудиція Волкова въ результатѣ, говоритъ Новиковъ, заслуживающій все же нѣкотораго довѣрія. «Театральное искусство зналъ онъ въ высшей степени; при семъ былъ изрядный стихотворецъ, хорошій живописецъ, довольно искусный музыкантъ, на многихъ инструментахъ, посредственный скульпторъ и однимъ словомъ, человѣкъ многихъ знаній въ довольно степени» ²⁾. Кстати, указанія на работу Волкова въ Николо-Надѣинской церкви въ Ярославлѣ и на вклады его въ свой приходскій храмъ основаны только на преданіи ³⁾.

Наконецъ, что касается Волкова, какъ личности, какъ человѣка, то по показаніямъ Новикова и фонъ-Визина «онъ былъ мужъ глубокаго разума», «великаго, обымчиваго, проницательнаго разума, основательнаго

¹⁾ Арх. I Кад. Корп. Аттестасы за 1 іюля 1754 г.

²⁾ Опытъ истор. слов. СПб. 1772.

³⁾ Ярцевъ. Еж. Имп. театр. 1895—96.

и здраваго разсужденія. Съ перваго взгляда казался онъ нѣсколько суровъ и угрюмъ, но сіе исчезало, когда находился онъ съ хорошими своими пріятелями, съ которыми умѣлъ онъ обходиться и услаждать бесѣду разумными и острыми шутками. Житія былъ трезваго и строгой добродѣтели; друзей имѣлъ не многихъ, но наилучшихъ, и самъ былъ другъ совершенный, великодушный, безкорыстный и любящій вспомошествовать». Если прибавить, что онъ былъ талантливъ, станетъ понятнымъ его обаяніе. Но если принять въ то же время въ соображеніе, что онъ былъ на сторонѣ Императрицы въ 1762 г., за что и получилъ дворянское достоинство, что онъ погибъ такъ трагически на празднествахъ своей возлюбленной покровительницы, что въ это время Екатерина пользовалась огромнымъ вліяніемъ, какъ мудрая правительница, интересная женщина и выдающійся челоуѣкъ, что лесть и каженіе двору лежали въ основаніи царедворства XVIII в., то придется оговорить, что хваламъ, воздаваемымъ Волкову при Екатеринѣ II и съ романтическимъ восторгомъ повторяемымъ въ началѣ XIX в., долженъ быть подведенъ не малый знаменатель.

Разсмотрѣніе образованности Волкова натолкнуло насъ на одно обстоятельство, которое, по нашему глубокому убѣжденію, проливаетъ огромный свѣтъ на интересующій насъ вопросъ.

Конецъ XVII и начало XVIII вѣковъ въ Россіи ознаменованы повсемѣстнымъ распространеніемъ духовнаго просвѣщенія, а именно основаніемъ славяно-греко-латинскихъ школъ. Наряду съ другими городами такая школа существовала и въ Ярославлѣ при Архіерейскомъ домѣ, но въ 1742 году Арсеніемъ Мацѣвичемъ была распущена. Написанный вслѣдъ за симъ въ Синодъ доносъ вызвалъ огромное дѣло по этому поводу и привелъ къ тому, что по приказанію Св. Синода, 21 февраля 1747 года при Спасо-Ярославскомъ соборѣ была основана школа вновь ¹⁾. Само собою разумѣется, программа этой школы была аналогична программамъ всѣхъ ей подобныхъ; кромѣ

¹⁾ Н. Корсунскій. Заслуги Ярославской Семинаріи, стр. 1; Яросл. Епарх. Вѣд. 1887 г. № 34 и 35; Опис. докум. и дѣлъ Арх. Св. Синода 1746 г. № 323/285 т. XXVI, стр. 496 и 1743 г. № 339.

ПРОТИВЪ ВОЛКОВА, КАКЪ ОСНОВАТЕЛЯ РУССКАГО ТЕАТРА.

того, оказывается, что при основаніи ея въ 1747 г. вновь, въ число студентовъ были приняты и взрослые молодые люди съ предварительнымъ образованіемъ прямо въ старшіе классы. Если принять еще во вниманіе, что Ярославль былъ въ епархіи Димитрія Ростовскаго, выдающагося дѣятеля школьнаго театра, мы можемъ категорически утверждать, что въ Ярославской школѣ школьные спектакли мѣсто имѣли. Въ то же время исторія установила тотъ фактъ, что студенты духовныхъ школъ, расходясь на праздники и вакаціи по домамъ, ставили дома спектакли, повторяя обыкновенно школьныя представленія. Вѣроятно же всего, однимъ изъ такихъ спектаклей и былъ спектакль 7 января 1750 г. въ домѣ купца Сѣрова, сынъ котораго, если таковой былъ, легко могъ даже учиться въ Ярославской семинаріи. Вѣроятно же всего и Волковскіе спектакли начались такъ же какъ и у Сѣрова, если не были ихъ слѣдствіемъ и продолженіемъ. Какъ вполне вѣроятно, что Ѳедоръ Волковъ могъ учиться въ Ярославской семинаріи. Въ пользу этого говоритъ и та комедія «О покаянніи грѣшнаго человѣка» Димитрія Ростовскаго, которую ярославцы играли въ Зимнемъ дворцѣ въ 1752 году.

Настоящая, впервые нами высказываемая, гипотеза ни въ одномъ отношеніи не допускаетъ логическихъ возраженій. Такимъ путемъ немного позже начался театръ въ Tobольскѣ, такимъ путемъ онъ начинался очевидно въ десяткахъ другихъ мѣстъ. И только случай пріѣзда экзекутора Игнатьева выдѣлилъ этотъ эпизодъ изъ ряда ему подобныхъ, и безъ сомнѣнія ему предшествовавшихъ. Подобный эпизодъ имѣлъ мѣсто, напр., въ Москвѣ: на святкахъ 1755—6 гг. Казанской семиніи студентъ Иванъ Нординскій давалъ у Ильинскихъ воротъ въ частномъ домѣ «гисторическіе коммеди» ¹⁾. Подобныхъ же случаевъ было, конечно, безчисленное множество, при чемъ каждый разъ театръ бывалъ «народнымъ зрѣлищемъ». Но, кромѣ того, къ срединѣ XVIII столѣтія вообще назрѣла потребность въ народныхъ спектакляхъ, устраивавшихся обыкновенно на свят-

¹⁾ И. Забѣлинъ. Изъ хроники обществ. жизни въ М. въ XVIII ст.; Сб. Л. Р. Слов. 1891, стр. 561.

кахъ; объ этомъ свидѣтельствуютъ хотя бы собранныя Забѣлинымъ данныя относительно города Москвы ¹⁾. И первое его извѣстіе относится къ Рождественскимъ святкамъ того же 1749—1750 г., когда начались спектакли въ кадетскомъ корпусѣ и когда состоялось представленіе комедіи у купца Сѣрова въ Ярославлѣ, а именно: къ 11 декабря 1749 г. Во всякомъ случаѣ, домъ купца Сѣрова болѣе документаленъ и предшествуетъ сараю Волкова, если таковой и существовалъ.

За Ѳ. Волковымъ, да и то не за нимъ однимъ, а на основаніи указа Бергъ - Коллегиі, за братьями Волковыми устанавливается исторически только одинъ пріоритетъ: основаніе въ Россіи русскаго фабрично-заводскаго театра изъ рабочихъ.

Итакъ, встрѣчая возраженія со всѣхъ сторонъ въ вопросѣ объ основаніи Волковымъ русскаго театра, мы держимся слѣдующаго наиболѣе вѣроятнаго взгляда.

Указать «начало» русскаго театра невозможно. Попытки «основанія» его повторялись многократно, покуда въ 1747 г. не появилось первое русское литературное свѣтское драматическое произведеніе и въ 1749 г. не «начался» русскій художественно-литературный театръ, приведшій своимъ послѣдовательнымъ развитіемъ къ факту своего узаконенія, своего «основанія» 30 августа 1756 г. Колыбелью «русскаго театра» вообще была вся широкая площадь нашей родины, колыбелью «театра въ Россіи» вообще—юго-западная Русь и Москва; колыбелью, наконецъ, «русскаго литературно-художественнаго театра»—Сухопутный Шляхетный Корпусъ. Ѳедоръ Волковъ никакой роли въ этомъ не игралъ. Театръ же въ Ярославлѣ «появился», а не «основался», ибо о его существованіи съ отъѣздомъ его дѣятелей нѣтъ никакихъ данныхъ,—«появился» такимъ же образомъ, какимъ онъ «появлялся» во многихъ городахъ и уголкахъ Россіи въ томъ же XVIII, а быть можетъ еще и въ XVII в.в., а именно, благодаря вліянію и по почину школьнаго семинарскаго театра. И та же самая простая случайность, которая оставила въ безвѣстности цѣлый рядъ такихъ эпизодовъ въ исторіи

¹⁾ Ibidem.

русскаго театра, та же самая случайность перевезла Ярославскихъ дѣятелей театра, между которыми Ѳедоръ Волковъ, какъ говорить «преданіе»—но не болѣе—былъ энергичнѣе, иниціативнѣе и талантливѣе другихъ, въ Петербургъ, гдѣ они вошли въ составъ подготовлявшагося годами и сформировавшаго уже театра.

Противорѣчитъ ли такой взглядъ мнѣнію историковъ театра? О позднѣйшихъ историкахъ, переписывавшихъ слова своихъ предшественниковъ, говорить нельзя, но слѣдуетъ отнести къ первымъ историкамъ театра въ Россіи.

Первый по времени историкъ—профессоръ Я. Штелинъ въ своемъ сочиненіи на нѣмецкомъ языкѣ пишетъ ¹⁾. «Въ Петербургѣ нѣсколько кадетъ, а именно Мелисина, Бекетовъ, Свистуновъ и Остервальдъ изъ любви къ искусству упражнялись въ декламированіи и выучили наизусть французскую комедію, а послѣ того русскую, въ стихахъ, сочиненія Сумарокова. Слухъ объ этомъ дошелъ до двора и имъ пришлось играть на маленькомъ придворномъ театрѣ въ присутствіи Императрицы и снискать успѣхъ. Съ этого времени Сумароковъ и Ломоносовъ стали соперничать въ написаніи русскихъ трагедій; порою появлялась и комедія.

Второй русскій театръ (Eine zweite Russische Schaubühne) открылся, приблизительно въ это же время («öffnete sich um eben diese Zeit) въ Ярославлѣ». Далѣе Штелинъ говоритъ о томъ, что мысль основать въ Ярославлѣ театръ появилась именно у Ѳедора Волкова и подъ вліяніемъ петербургскихъ, именно нѣмецкихъ, актеровъ: Аккермана, Схоларія и Гильфердинга. Играли они сначала комедіи Димитрія Ростовскаго, а затѣмъ трагедіи Сумарокова и Ломоносова, а также вещи своего собственнаго сочиненія. Предлагаемая нами версія расходится съ Штелинымъ только въ вопросѣ о происхожденіи театра въ Ярославлѣ, но въ главномъ, т. е. въ пониманіи факта «основанія» или «начала» русскаго театра, и о роли Волкова въ этомъ фактѣ—сходится вполне.

Сотрудникъ Волкова по театру, А. П. Сумароковъ въ своей Элегіи

¹⁾ Beilagen etc. 1769 г. s. 407.



СЦЕНЫ ИЗЪ ПЬЕСЫ П. ГНѢДИЧА «СВѢТЛѢЙШІЙ» (4 И 5 КАРТИНЫ).
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

на смерть Волкова ничего не говоритъ объ основаніи театра этимъ послѣднимъ, не упуская тутъ же случая сказать: «Рассиновъ я театръ явилъ о Россы вамъ».

Третій современникъ Новиковъ, знакомство котораго съ Волковымъ не установлено, говоритъ, что забавы Волкова въ Ярославлѣ «положили нѣкоторое основаніе Россійскому театру», который «былъ учрежденъ въ 1756 г.» ¹⁾.

Наконецъ, четвертый современникъ, А. Малиновскій ²⁾ называетъ эпизодъ въ городѣ Ярославлѣ «счастливымъ обстоятельствомъ, способствовавшимъ къ произведенію въ дѣйство намѣренія объ основаніи Россійскаго Театра», о «необходимости» котораго «вѣщало стеченіе» народа на «грубые позорища» современныхъ иностранныхъ театровъ. Онъ считаетъ Волкова «основателемъ» театра въ Ярославлѣ, но говоритъ, что «учрежденъ» Россійскій Театръ былъ въ 1756 г.

Такъ всѣ современники: 1) считаютъ за основаніе русскаго театра указъ 1756 г., 2) Ярославскому театру отводятъ роль только «счастливаго обстоятельства» и 3) считаютъ Волкова «основателемъ» только Ярославскаго театра.

Совершенно иное мы видимъ у историковъ театра начала XIX столѣтія, какъ, напр., Ѳ. Кони, кн. Шаховской, П. Сумароковъ. И здѣсь, впрочемъ, еще раздавались сдержанные голоса Греча и автора біографіи Волкова въ Драматическомъ Журналѣ 1811 года. Послѣдній изъ нихъ писалъ: «это была дѣтская забава, которая, не взирая на свою маловажность, въ послѣдствіи подала поводъ къ основанію и настоящаго Россійскаго театра». А Гречъ во «Взглядѣ на исторію русскаго театра» говорилъ: «Около того времени Русскій Театръ образовался въ удаленіи столицы... вскорѣ слухъ о сихъ зрѣлищахъ дошелъ до Императрицы, давно уже помышлявшей объ учрежденіи русскаго театра».

¹⁾ Опытъ истор. словаря. СПб. 1772.

²⁾ Записки, принадлежащія къ Исторіи Росс. театра. И. П. Б. Отд. Р. О. XIV. 17.

Но Ѳ. Кони, кн. Шаховской и П. Сумароковъ, труды которыхъ вообще внесли въ исторію русскаго театра очень много ошибокъ и которые поэтому безусловно не должны заслуживать довѣрія, въ экстазѣ современной имъ романтики и своего собственнаго вдохновенія наперерывъ писали: «Итакъ, русскій театръ зачался священнымъ вдохновеніемъ пастыря церкви, проявился въ училищѣ, воспитавшемъ великихъ военачальниковъ и мудрыхъ вельможъ, но сдѣлался народнымъ зрѣлищемъ на берегу русской кормилицы матушки Волги» 1); или: «между тѣмъ какъ сіе происходило въ столицѣ, въ губернскомъ городѣ—Ярославлѣ—открылся настоящій русскій театръ» 2); или: «1750-й годъ былъ великій годъ для русскаго искусства. Въ этомъ году родился русскій театръ. Родителемъ его былъ Ѳеодоръ Григорьевичъ Волковъ» 3). Если къ этому присоединить еще анекдотическую комедію-водевиль кн. Шаховского «Ѳеодоръ Григорьевичъ Волковъ или день рожденія русскаго театра», то станетъ яснымъ, что слава «основателя русскаго театра» приписана Волкову только въ порывѣ симпатій къ нему, въ виду собственной авторамъ романтичности, лиричности и экспансивности и обаянія человѣка, который былъ сначала костромскимъ купцомъ, а затѣмъ «первымъ», т. е. на первыя роли, и «первымъ» хронологически «придворнымъ актеромъ», что «основаніе Волковымъ русскаго театра» есть не болѣе, какъ историческій анекдотъ.

1) Лѣтопис. Русск. т. Репертуаръ 1840.

2) О Рос. театр. Отеч. Зап. 1822. Декабрь.

3) И. А. Дмитревскій. Репертуаръ 1840 г.

ШИЛЛЕРЪ НА РУССКОЙ СЦЕНѢ.

К. Θ. ГОЛОВИНА.



Е посчастливилось у насъ Шиллеру! За однимъ лишь исключеніемъ, драмы его у насъ сбора не давали ни въ русскомъ переводѣ, ни даже въ оригиналѣ. «Валленштейна», самое крупное его произведеніе, ставили одни Мейнингенцы, правда, съ нѣкоторымъ успѣхомъ, но благодаря только особеннымъ условіямъ постановки и главнымъ образомъ выдающемуся таланту Барная. «Вильгельмъ Тель» и по русски и по нѣмецки у насъ провалился, хотя нигдѣ, быть можетъ, геній Шиллера не вылился въ такіе великолѣпные стихи. Судьбу эту впрочемъ заодно съ «Вильгельмомъ Телемъ» претерпѣлъ Гетевскій «Фаустъ». Провалилась тоже и «Мессинская невѣста». «Орлеанскую дѣву» не спасъ даже чудный переводъ Жуковского. «Дона Карлоса» пишущему эти строки довелось видѣть въ оригиналѣ на Михайловской сценѣ при очень сносномъ исполненіи—больше этого ничего сказать нельзя. И что-жъ, кромѣ томительной скуки, публика ничего не ощущала: артисты не попадали въ настоящій тонъ, темпъ игры былъ взятъ съ самаго начала черезчуръ медленный, воодушевленія не замѣчалось никакого; а безъ воодушевленія, сдержаннаго, положимъ, но заразительнаго, знаменитая сцена между Филиппомъ II и маркизомъ Позой выходитъ, скажу, прямо смѣшной.

Прозаическія драмы Шиллера пришлись какъ то у насъ и публикѣ и самимъ исполнителямъ болѣе по нраву и по плечу. Играть Карла Мора имѣлись всегда охотники, какъ разъ оттого быть можетъ, что «Разбойники» долгое время находились подъ цензурнымъ запретомъ. «Коварство и любовь» никогда не сходили съ репертуара, хотя и никогда не занимали въ немъ особенно виднаго мѣста. Это самое несовершенное изъ

произведеній Шиллера почему то болѣе остальныхъ удавалось артистамъ и русскимъ и нѣмецкимъ. Да и публикѣ, какъ будто, нравилось. Въ немъ есть довольно много выигрышныхъ сценъ и въ то же время сюжетъ не лишенъ извѣстной элементарной грубости, если можно такъ выразиться. Погоня за эффектами—это вѣдь главный недостатокъ Шиллера—здѣсь замѣтнѣе, чѣмъ гдѣ либо; но банальность сюжета, вмѣстѣ съ эффективностью нѣкоторыхъ сценъ, и есть какъ разъ то соединеніе, которое можетъ нравиться заурядной публикѣ.

До сихъ поръ я намѣренно не говорилъ о «Маріи Стюартъ»: это и есть то единственное исключеніе, о которомъ упомянуто выше. Съ давнихъ поръ несчастная шотландская королева находила себѣ у насъ даровитыхъ и умѣлыхъ исполнительницъ. А роль ея, хотя во II и IV дѣйствіяхъ она не появляется вовсе, до такой степени подавляетъ всѣ остальные, что успѣхъ обезпеченъ, какъ скоро героиня олицетворена хорошо. Геніальная Елизавета низведена здѣсь до простой театральной злодѣйки. Два ея совѣтника, Берлей и Шрусбери, походятъ на два исчадія зла и добра, на какое то отдаленное подобіе Ольмузда и Атиллы, или пожалуй на 2-хъ вороновъ, нашептывавшихъ противоположныя мысли скандинавскому Одину. Мортимеръ не болѣе какъ самый заурядный оперный любовникъ, а Лейчестеръ, хотя двойственность его положенія и даетъ психологическій матеріалъ для игры опытнаго актера, въ сущности не поднимается нигдѣ выше уровня ничтожнаго Альфонса. Нѣкоторая заурядность всѣхъ второстепенныхъ ролей и была, между тѣмъ, причиной всегдашняго успѣха драмъ, одной изъ самыхъ благодарныхъ для театра, какія только вообще существуютъ. Ермолова въ главной роли достигала совершенства; да и едва ли можно предвидѣть минуту, когда устарѣетъ это геніальное произведеніе. Геніально оно и въ то же время нѣсколько заурядно—въ этомъ и заключается сравнительная легкость его исполненія. Судьба несчастной женщины, которую постигла гораздо болѣе тяжелая кара, чѣмъ были тяжкія ея прежнія вины, всегда будетъ неистощимымъ источникомъ живого состраданія, облеченнаго въ поэтическую форму. Дивные стихи Шиллера какъ

бы поднимають настроеніе самихъ слушателей, окрыляя и ихъ поэтическимъ полетомъ.

Какова же причина страннаго неупѣха большинства остальныхъ Шиллеровскихъ драмъ, неупѣха, который вотъ уже цѣлыя 50 лѣтъ постигаетъ ихъ и въ самой Германіи? Дѣло въ томъ, что Шиллера играть посредственно нельзя. Какъ разъ быть можетъ, за исключеніемъ тѣхъ пьесъ, которыя до сихъ поръ со сцены не сходятъ, всѣ остальные требуютъ отъ исполнителей настоящаго вдохновенія, личнаго творчества.

А создать фигуру съ головы до ногъ и такъ сказать ярко освѣтить со всѣхъ сторонъ, и духовно, и физически,—это не всякому дано. Шиллеръ почти во всѣхъ своихъ произведеніяхъ не пытался создавать типы: онъ рисовалъ только характеры вполне индивидуальныя. Среда, гдѣ эти характеры дѣйствуютъ, вполне опредѣленная, но сами они оставляютъ много свободы вдохновенію артиста. Да не подумаетъ читатель, будто я хочу этимъ сказать, что рисовка Шиллера блѣдна и неопредѣленна: это была бы явно колоссальная неправда, но при самомъ появленіи его пьесъ созданные имъ герои возбуждали не мало сомнѣній и споровъ! Вспомнимъ хотя бы его собственныя письма о «Донъ Карлосѣ». Ясно, стало быть, что въ его характерахъ входитъ нѣкоторый элементъ загадочности. Это далеко не упрекъ. Когда вокругъ поэтическаго лица возникаетъ много разнорѣчивыхъ толкованій, это доказываетъ прежде всего, что характеръ задуманъ глубоко,—глубже быть можетъ пониманія критиковъ. Припомнимъ бѣгло хоть нѣкоторыхъ изъ его героевъ. Главный изъ нихъ, наиболѣе крупный по крайней мѣрѣ—Валленштейнъ, отдался весь таинственному вліянію неземнаго міра. Имъ руководятъ невѣдомыя силы, а въ немъ самомъ мирятся двѣ такихъ противоположныхъ черты, какъ нерѣшительность и отвага. Передать это въ живомъ воплощенномъ образѣ куда какъ труднѣе, чѣмъ бы создать широко распространенный типъ. Всякому типу свойственна извѣстная банальность. Онъ не болѣе, какъ субстратъ очень многихъ подобныхъ другъ другу характеровъ, изъ которыхъ вычеркнута и объединена какая нибудь выдающаяся

черта. Типы, въ виду этого, всегда немного односторонни и бѣдны противорѣчащими психическими мотивами. Съ характерами совсѣмъ наоборотъ. Они представляютъ не что иное, какъ совмѣщеніе въ одной и той же личности разнородныхъ душевныхъ чертъ, которыя въ данномъ соединеніи встрѣчаются лишь исподволь, а можетъ быть лишь всего только одинъ разъ. Вотъ почему такъ нелегко понять выставленный по этому характеръ и выпукло его изобразить. Вотъ почему столько толковъ до сихъ поръ, что такое собственно Шекспировскій Гамлетъ—этотъ яркій совмѣститель кричащихъ противорѣчій? Этотъ двадцатилѣтній юноша мыслить и дѣйствуетъ, какъ человѣкъ въполнѣ зрѣлый. Этотъ мягкій созерцатель вѣчныхъ загадокъ не задумывается послать на вѣрную смерть Розенкранца и Гизенштерна, убиваетъ безъ малѣйшихъ колебаній своего отчима, какъ скоро онъ узналъ, что его отравили, и нисколько не сожалѣетъ объ умерщвленномъ имъ Полоніи, хотя тотъ приходится отцомъ любимой имъ дѣвушки. Онъ такъ усердно вдобавокъ притворяется сумасшедшимъ, что большинство критиковъ въ немъ усматривало настоящее помѣшательство. А между тѣмъ, это одинъ изъ самыхъ интересныхъ характеровъ, какіе только знаетъ сцена, и первѣйшіе артисты ломали себѣ голову надъ трудностью его изображенія. Тоже, повторяется, и съ большинствомъ героевъ Шиллера,—про Валленштейна я уже сказалъ. Сама исторія на немъ оставила печать загадочности. До сихъ поръ не рѣшенъ вопросъ, былъ ли онъ на самомъ дѣлѣ измѣнникомъ. «Донъ Карлосъ» ничего не имѣетъ общаго съ своимъ историческимъ оригиналомъ—онъ прямо выдуманъ, но зато поставленъ въ рамки въполнѣ реальныя. Вотъ почему извѣстный Юліанъ Шмидтъ и признаетъ, что настоящимъ героемъ драмы является Филиппъ II. Маркизь Поза выдуманъ тоже. Этотъ идеалистъ XIX в. не могъ найти себѣ мѣста въ Испаніи шестнадцатаго столѣтія. Вильгельмъ Тель очень яркъ, но, къ сожалѣнію, его не существовало вовсе. Іоанна д'Аркъ ничуть не похожа на историческую Орлеанскую Дѣву. Наконецъ, вся «Мессинская невѣста» какъ бы поставлена на срединѣ между языческимъ и христіанскимъ міромъ. Эта въполнѣ романтическая драма втиснута въ строгія рамки

древняго классицизма. Въ ней говорится о средневѣковомъ богослуженіи, а между тѣмъ всѣ дѣйствующія лица то и дѣло клянутся Юпитеромъ и Апполономъ.

Не стану, однако, надоедать читателю, размножая эти и безъ того многочисленные примѣры. Мнѣ остается сказать, почему прочно водворилась на сценѣ «Марія Стюартъ» и почему публика не разлюбила «Разбойниковъ» и «Коварство и любовь». Злополучная «Шотландская королева» оставила послѣ себя очень опредѣленный и яркій образъ, хотя онъ и разукрашень можетъ быть нѣкоторымъ поэтическимъ вымысломъ. Вполнѣ вѣренъ ли онъ въ исторической правдѣ или получилъ свои окончательныя черты? лишь въ воображеніи художника, въ данномъ случаѣ безразлично. Что Марія Стюартъ много разъ въ жизни сходила съ прямого пути, это, кажется, не подлежитъ сомнѣнію, какъ не подлежитъ ему постигая ея горестная доля и полное отсутствіе за ея судьями какого либо права ее судить. Въ какой мѣрѣ она виновна въ убійствѣ своего второго мужа и стремилась ли она добровольно въ объятія третьяго, остается въ сущности безъ вліянія на сложившееся о ней представленіе. Ея большая или меньшая виновность не срываетъ съ нея вѣнка мученичества и поэзіи, а это главное; черты ея фигуры установились прочно. Католицизмъ, за который она отчасти и пострадала, готовъ почти присоединить ее къ лику святыхъ. И къ этому приговору, странное дѣло, вполнѣ присоединилось драматическое творчество. Да и кто въ сущности не былъ преступникомъ въ XVI вѣкѣ. Безупречныхъ личностей въ немъ не отыскать; даже тѣ два изъ его первенствующихъ героевъ, которыхъ отмѣчала наибольшая чистота возвышеннаго духа, Колиньи и Донъ-Жуанъ Австрійскій, по крайней мѣрѣ, по два раза обагрjali себѣ руки человѣческой кровью. И всетаки герои XVI вѣка оставили послѣ себя долгій лучезарный свѣтъ, перенесшій ихъ прямо со страницъ исторіи въ область искусства. Такова и Марія Стюартъ и вотъ почему ее играть сравнительно легко. Есть съ чего ее воспроизводить. Творческая роль артиста сведена къ минимуму. Чтобы въ этомъ вполнѣ убѣдиться, стоитъ лишь ее сравнить съ Шекспировскимъ Гамлетомъ.

Тамъ все сплошное противорѣчіе: Витенбергскій университетъ и вольномысліе реформаціи перенесены въ варварскій IX вѣкъ, когда въ самомъ дѣлѣ жилъ Гамлетъ. Герой Шекспира юноша и, зрѣлый мужчина одновременно и добръ и жестокъ, и холоденъ, и страстенъ. Тутъ много надо потрудиться надъ спайкою этихъ противорѣчивыхъ свойствъ. Съ Маріей Стюартъ этотъ трудъ не нуженъ. Стоитъ лишь къ ней внимательно присмотрѣться и дать себѣ трудъ копію приблизить какъ можно больше къ оригиналу. Гамлетъ и Марія похожи на двѣ историческія фигуры, изъ которыхъ одна оставила послѣ себя портретъ, несомнѣнно писанный современникомъ, а другая, портрета не оставившая, возлагаетъ на воображеніе потомства возсоздать ея черты лишь по однѣмъ догадкамъ.

Бытовые пьесы Шиллера, его прозаическія драмы, тоже сравнительно легко укладываются въ игру даже посредственныхъ артистовъ, потому что онѣ обладаютъ всѣми свойствами типа, хотя типа можетъ и вымышленнаго. Такихъ закоренѣлыхъ злодѣевъ, какъ Францъ Моръ, едва ли отыщется много. Едва ли даже они не чаще встрѣчаются на сценѣ, чѣмъ въ дѣйствительной жизни. Секретарь Вурмъ въ «Коварствѣ и любви»—второе изданіе безусловной подлости и полное воплощеніе безсовѣстности, какъ гофмаршалъ Кальпъ, вмѣщаетъ въ себѣ бездонную глупость и придворное низкопоклонство. Но отъ того они и типы. Отъ того они и служатъ яркимъ до невозможности воплощеніемъ какой нибудь одной психологической черты. Какъ Ева, они тоже созданы изъ одного ребра. Про Луизу въ «Коварствѣ и любви»; про Амалію въ «Разбойникахъ» и говорить не стоитъ, это попросту шаблонныя первыя любовницы, какими ихъ рисовали чуть не со времени Потопа. Нѣсколько труднѣе для изображенія леди Мильфортъ. Англійская патриціанка въ роли фаворитки мелкаго нѣмецкаго государя настолько необычайное явленіе, что удовлетворить двумъ основнымъ чертамъ ея театральной фигуры почти невозможно, въ первыя любовницы она тоже не годится. Она хочетъ выйти за Фердинанда не изъ за сердечной склонности, а ради желанія высвободиться изъ своего постыднаго положенія, а когда ей это не удастся, слѣпое стремленіе ото-



Г. ХОДОТОВЪ ВЪ РОЛИ ДАВЫДОВА.
«СВѢТЛѢЙШІЙ» П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.



Г. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ ГР. ЗУБОВА.

мстить объясняется у нея не ревностью, а оскорбленнымъ самолюбіемъ.

Совмѣстить эту дрянную черту какъ разъ съ тѣмъ, что леди Мильфортъ—знатная англичанка, почти невозможно, и вотъ почему леди Мильфортъ играть такъ трудно.

Остаются два главныхъ героя—Фердинандъ и Карлъ Моръ. Шиллеръ, особенно, благодаря своей поэмѣ «Боги Греціи», всегда слылъ у нѣмцевъ классическимъ поэтомъ, а между тѣмъ Карлъ Моръ и Фердинандъ стали родоначальниками 2-хъ династій романтическихъ героевъ. Къ нимъ можно присоединить еще изъ стихотворныхъ Шиллеровскихъ драмъ маркиза Позу и Макса Пиколомини. И создатель этихъ крупныхъ фигуръ, вопреки мнѣнію нѣмецкой критики, несомнѣнно былъ одинъ изъ отцовъ великой романтической школы.

Основная черта романтизма въ самомъ дѣлѣ, какъ въ драмѣ, такъ въ романѣ и лирикѣ—полный субъективизмъ поэта и наряду съ ними, восторженное поклоненіе выдающейся натурѣ. У романтиковъ не среда вызываетъ къ жизни героя, а напротивъ герой возстаетъ противъ этой среды, всегда претящей ему своею заурядностью, и вступаетъ съ нею въ смертельный бой. Большею частью, разумѣется, борьба приводитъ носителя свѣта и правды къ роковой гибели, потому что недоросшая до него среда всетаки гораздо его сильнѣе. Но бываютъ, правда, рѣдкіе случаи, гдѣ изъ конфликта выходитъ побѣдителемъ герой; укажу хотя бы на Лермонтовскаго Печорина и на многочисленныя положительныя фигуры испанскаго театра. У Шиллера этихъ примѣровъ нѣтъ. Трагически кончаютъ всѣ его герои—историческіе, бытовые и просто вымышленные. Бытовое лицо отличается отъ вымышленнаго тѣмъ, что оно, хоть и никогда не существовало индивидуально, но за то проявлялась коллективно. По мѣткому выраженію Гончарова: «такіе люди не столько были, сколько бывали». У романтизма этой типичности бытовыхъ героевъ нѣтъ, такъ какъ они стоятъ въ прямомъ противорѣчій къ быту. Зато романтическія фигуры, если у нихъ не было предшественниковъ, имѣютъ очень распространенное потомство. Чисто

возвышенныя личности, въ основу которыхъ положенъ произволъ, никогда не имѣли ни предковъ, ни потомковъ; они вѣчно оставались вымыслами. Но есть иная дѣйствительность, чѣмъ реальная. Творенія фантазіи, какими, напримѣръ, былъ маркизъ Поза, живутъ своею особенною жизнью, иногда болѣе долговѣчною, чѣмъ настоящею.

У Карла Мора, этого прототипа антиобщественныхъ борцовъ, до такъ называемыхъ рыцарей духа включительно,—внуковъ, было, правда, гораздо больше въ литературѣ, чѣмъ въ жизни. Благородные разбойники, умѣвшіе одновременно поражать и великодушіемъ и преступностью, сновали безъ конца по литературѣ первой половины XIX в. «Эрнани», «Жанъ-Богаръ», «Антони», Яромиръ у австрійскаго поэта Грилля Парцера, Пушкинскій «Галубъ», почти всѣ кавказскіе герои Лермонтова и всевозможные Амалать-Беки Марлинскаго, все это прямыя нисходящія отъ Карла Мора. Немудрено съ одной стороны, что типъ вполне установился отъ частаго повторенія, съ другой, что онъ нашелъ себѣ подражателей и въ жизни. Благородные изверги обладаютъ вѣдь, особенно для женщинъ, неудержимою притягательною силой. Фердинандъ, въ «Коварствѣ и любви» тоже оставилъ послѣ себя не меньшее число потомковъ въ лицѣ многочисленныхъ романтическихъ героевъ, взявшихъ съ самаго начала минорную ноту и болѣе привыкшихъ къ плачу, чѣмъ къ борьбѣ. Имъ тяжелая обстановка не подь силу. Вспышки протеста появляются у нихъ лишь исподволь, и немудрено, что они осуждены на гибель. Въ нѣмецкой литературѣ ихъ представители безчисленны. Особенно любили ихъ рисовать Шпильгагенъ и Гуцковъ. У насъ самымъ яркимъ представителемъ ихъ являются Лермонтовскіе «Мцыри», у французовъ—герой драмы «Marion de Lorme»—Дидьэ. Играть этихъ героевъ очень легко. Цѣлностью своего характера и несложностью натуры они почти равносильны типамъ—говорю «почти», такъ какъ одною иступленною любовью при меланхолическомъ состояніи духа, все таки типа не исчерпашь. Гораздо сложнѣе герои первой категоріи—Карлъ Моръ и его преемники, они сложны до того, что иногда сотканы изъ однихъ противорѣчій. Возьмемъ, для примѣра, хотя бы самаго Карла Мора. Онъ старшій

сынъ и наслѣдникъ богатаго феодальнаго владѣльца, которому отецъ рѣзко отказалъ давать деньги на кутежи, по наговору младшаго сына, отъявленнаго мерзавца, оклеветавшаго Карла самымъ наглымъ образомъ. Письмо отца застаётъ Карла въ мирной бесѣдѣ съ товарищемъ Шпигельбергомъ, который, заодно съ цѣлой группой другихъ молодыхъ людей, ведетъ распутную жизнь, какъ самъ Карлъ. Письмо это подѣйствовало такъ сильно не только на адресата, но и на всѣхъ прочихъ, что сразу, ничто же не сумняшася, они порѣшили образовать разбойничью шайку во имя протеста противъ гнуснаго общества. Какъ ни геніальна драма Шиллера а что ни говори рѣшеніе не совсѣмъ мотивированное. Мягкій и любящій Карлъ превращается тотчасъ въ свирѣпаго преступника, жгетъ, грабитъ и убиваетъ направо и налево. Приблизившись къ родному замку, онъ приказываетъ товарищамъ схватить и привести къ нему живымъ виноватаго брата, а когда родной замокъ сожженъ, когда отецъ, посаженный вмѣстѣ съ младшимъ сыномъ въ какое то подземелье, издаетъ послѣдній вздохъ въ присутствіи Карла, когда прибѣгаетъ къ нему въ лагерь любимая имъ съ дѣтства Амалія, и разбойники, пораженные ея красотой, объявляютъ ему, что она станетъ добычей банды,—добрый, мягкій, любящій Карлъ прехладнокровно убиваетъ эту самую Амалію и, даже не содрогнувшись отъ этого ужаснаго дѣла, столь же хладнокровно идетъ предать себя въ руки правосудія. И всетаки «Разбойники» очень крупное произведеніе по силѣ захвата, по мощи впечатлѣній, которыми драма переполнена съ начала до конца. Не забудемъ, что Карлъ Моръ—самая яркая фигура эпохи «бури и натиска», которой далеко уступаютъ Гетевскій «Вертеръ» и его же «Гецъ фонъ Берлихингенъ» и что онъ всего 12-ю годами опередилъ взрывъ французской революціи. Не забудемъ тоже, что этой революціи Шиллеръ въ сущности сочувствовалъ, хотя и нѣсколько платонически, и что признаки этого сочувствія мы встрѣчаемъ у него вплоть до «Донъ-Карлоса».

Но слѣдуетъ оговориться, уже со второй драмы Шиллера «Заговора Фіеско», Шиллеръ представляетъ себѣ республиканскую свободу чисто въ патриціанскомъ смыслѣ. Какъ древніе Римляне и, пожалуй, Венеціанцы

и Англичане. Самъ Фіеско—патрицій съ головы до ногъ,*но подскользнувшійся, благодаря честолюбію нашептывавшему ему стать властелиномъ родного города. Но еще въ большей степени патриціемъ является Верина, убійца Фіеско, будто скопированный съ убійцы Цезаря, Брута. Онъ любитъ свою жертву и до послѣдней минуты умоляетъ Фіеско добровольно снять съ себя знаки герцогскаго достоинства. Аристократическій идеаль свободы, которому поклоняется Верина, чисто классическій идеаль излюбленныхъ героевъ Тита Ливія. Можно бы пожалуй сказать, что Карлъ Моръ былъ настоящимъ типомъ, но типомъ будущаго, т. к. полностью онъ существовалъ только въ литературѣ, а лѣвой, демократической своей половиной воплотился лишь во время кровавыхъ сценъ революціи. Но играть его отъ этого не легче. Найти и выразить ту внутреннюю психологическую спайку, которая приводила бы къ единству всѣхъ внутреннѣхъ противорѣчій его натуры, почти невозможно. А ужъ вполне невозможно хорошо сыграть Фіеско, такъ какъ аристократическій республиканизмъ сталъ для насъ чѣмъ то совершенно чуждымъ и ключъ къ пониманіямъ его утерянъ едва ли не навсегда.

Осталось мнѣ сказать нѣсколько словъ о 2-хъ вымышленныхъ фигурахъ, вкрапленныхъ Шиллеромъ въ двѣ историческія драмы,—о Позѣ и о Максѣ Пиколомини. Фигуры эти до крайности различны: Максъ по своимъ пріемамъ вполне соответствуетъ эпохѣ 30-ли лѣтней войны, а по своему характеру благороднаго влюбленнаго—всѣмъ рѣшительно эпохамъ. Маркизъ Поза, напротивъ,—современникъ Шиллера, попавшій невзначай ко двору Филиппа II-го. Это несоотвѣтствіе съ обстановкой всегда служило Шиллеру упрекомъ, какъ ни великолѣпны чувства, воодушевляющія Позу, и стихи, которыми онъ ихъ выражаетъ. Но не въ этомъ дѣло. Актеру, играющему Позу, надо, очевидно, смягчить контрастъ, заставить зрителя повѣрить, что этого контраста нѣтъ, что гуманное великодушіе Позы возможно было во времена Испанской инквизиціи. Другими словами, надо соединить несоединимое: надо героя, призваннаго изрекать однѣ вѣчныя истины и при томъ истины конца XVIII вѣка, облечь въ формы конца

XVI, когда еретиковъ жгли на кострахъ и строгій этикетъ господствовалъ надъ цѣлою жизнью.

Совсѣмъ иное дѣло—Максъ, тутъ задача упрощается. Молодые люди, съ охотою жертвующіе жизнью изъ за любовнаго отчаянія, принадлежать всѣмъ вѣкамъ, а внѣшность Макса какъ нельзя лучше входитъ въ рамки жестокой эпохи половины XVII вѣка. Но не въ этомъ главный интересъ Шиллеровскаго героя. Максъ преданъ Валленштейну не только потому, что онъ любитъ его дочь, а потому, что съ самаго дѣтства росъ подъ его внимательнымъ попечительствомъ. Но долгъ присяги въ его глазахъ все такъ выше. Сражаться противъ измѣнника, которому онъ преданъ, Максъ разумѣется не станетъ; но пойти въ бой съ шведами, врагами его Императора, онъ захочетъ тѣмъ сильнѣе, что въ этомъ бою ожидаетъ его смерть. Максъ безусловно лишь театральный герой, потому что въ дѣйствительности такіе конфликты до крайности рѣдки. Тѣмъ не менѣе, конфликтъ этотъ одинъ изъ самыхъ сильныхъ, какіе только знаетъ театръ, и роль Макса выигрышная въ высшей степени; оттого она сравнительно, и легка. Это первый любовникъ чистѣйшей воды, драматическій теноръ если можно такъ выразиться, со всѣми благородными свойствами, какія обычаи усвоилъ за такими персонажами. Но если свойства эти нѣсколько банальны, какъ повторяющіяся на сценѣ 1000 разъ, то далеко не банально положеніе, въ какое Максъ поставленъ между вѣрностью законному государю, съ одной стороны, и, съ другой,—горячею преданностью великому измѣннику, за котораго онъ радъ бы положить жизнь.

Если припомнить время появленія Валленштейна, нельзя будетъ не признать, что Шиллеръ освѣжилъ нѣсколько затасканный типъ влюбленнаго юноши и возвелъ его на степень одного изъ родоначальниковъ драматическаго романтизма, наравнѣ съ Карломъ Моромъ, съ Фердинандомъ, съ Фіеско, съ Донъ-Карлосомъ и съ Іоанною д'Аркъ. Двойственный характеръ Шиллеровской поэзіи, стоявшій на рубежѣ между классицизмомъ и романтизмомъ, вполне выразился въ «Мессинской невѣстѣ», гдѣ герой тоже романтическій: Донъ-Цезарь поставленъ въ рамки классическихъ формъ и

даже пожалуй классическихъ чувствъ. Нельзя сказать, однако, чтобы особенно удалось Шиллеру слить въ одно два поэтическихъ направленія: буйному характеру, вполнѣ субъективныхъ ощущеній Дона-Цезаря, какъ будто тѣсно въ строгой классической обстановкѣ. Имена языческихъ боговъ, о которыхъ такъ часто упоминается въ «Мессинской невѣстѣ», звучатъ глухими отцвѣтшими побрякушками.

Но съ Шиллеромъ случилось тоже, что и съ Пушкинымъ. Какъ Пушкинъ, начиная съ «Цыганъ» и «Евгенія Онѣгина», сталъ исподтишка посмѣиваться надъ романтическими героями, какъ въ «Полтавѣ» и послѣдней главѣ Онѣгина онъ прямо даже казнилъ ихъ, такъ и Шиллеръ подъ влияніемъ Гёте въ послѣдней своей драмѣ «Вильгельмъ Телль» изрекъ надъ драматической субъективностью неумолимый приговоръ. Подъ самый конецъ драмы Іоаннъ Пайцида имъ выведенъ лишь для того, чтобы представить рѣзкій контрастъ между преступленіемъ, совершеннымъ для родины, и простымъ убійствомъ изъ личныхъ и субъективныхъ мотивовъ.

Весь смыслъ романтизма, какъ уже сказано, въ борьбѣ индивидуальнаго начала съ общественнымъ, личной волей, съ условіями среды. И вотъ, въ этой средѣ, которой Телль служить и подчиняется, отдано рѣшительное предпочтеніе передъ личнымъ своеволіемъ, которое раньше Шиллеръ такъ громко прославлялъ въ своихъ «Разбойникахъ».

Случилось разъ, что въ томъ же Петербургѣ, который такъ мало поднесъ Шиллеру лавровыхъ вѣнковъ, великій нѣмецкій поэтъ достигъ необыкновеннаго успѣха. Это было во время посѣщенія сѣверной столицы Мейнингенцами. И далеко не одна игра Барная это обусловила. Вообще говоря, Мейнингенская труппа, за немногими исключеніями, особымъ блескомъ таланта не отличается. За то отличается она другимъ—необыкновеннымъ совершенствомъ постановки. Въ этомъ отношеніи она очень походитъ на Московскую труппу г-на Станиславскаго, но есть между ними маленькая разница: труппа г-на Станиславскаго внесла точность реализма въ декорации, костюмы, гримъ, играя преимущественно довольно таки посредственныя пьесы г-на Чехова. Мейнингенцы большею частью играли

геніальныя драмы. Гвоздемъ ихъ успѣха былъ, какъ извѣстно, пиръ генераловъ въ 4-мъ актѣ 1-й половины «Валленштейна» «die Piccolomine». Но глядя на этотъ необыкновенный блескъ во всемъ, что касается бутафоріи, блескъ, еще усиленный тѣмъ, что почти всѣ пьесы Шиллера относятся къ такимъ эпохамъ, когда одежда красилась изысканностью и великолѣпіемъ, приходилъ мнѣ иногда въ голову тревожный вопросъ: не теряетъ ли содержаніе, внутренній смыслъ, въ психологіи игры все то, что выигрываетъ постановка? Вѣдь было время, правда очень отдаленное отъ насъ, когда на сценическомъ помостѣ всего стоялъ какой то столбъ, на которомъ было написано крупными буквами: «этотъ столбъ изображаетъ дворецъ Агамемнона или дворецъ Эдипа», но тогда давались «Орестейя», «Антигона», «Эдипъ Царь»..., а что даютъ, чему рукоплещутъ теперь?

ПЬЕСЫ ИСПАНСКАГО ТЕАТРА НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНѢ НИКОЛАЕВСКОЙ ЭПОХИ.

(Историческая справка).

П. Н. СТОЛПЯНСКАГО.



РОССІЯ и Испанія могутъ быть названы, пожалуй, антиподами, но были моменты, когда и въ Испаніи очень интересовались Россією и ея бѣлыми медвѣдями, а россияне вспоминали жгучихъ испанокъ съ ихъ зажигательными танцами.

Это было въ незабвенной памяти 12-ый годъ.

Изъ всей Европы, завоеванной бичемъ вселенной, Наполеономъ, оказывала сопротивленіе маленькая Испанія, ведя упорную партизанскую войну.

Партизанская война началась и у насъ. Фигнеръ, Сеславинъ, старостица Василиса и рядъ неизвѣстныхъ, не сохранившихъ своихъ именъ,

героевъ партизановъ безпощадно уничтожали разбитыя бѣгущія полчища двенадцать языкъ.

Въ Петербургѣ въ это время даже образовался особый испанскій легіонъ, петербуржцы любовались его смотрами, читали о немъ въ современныхъ вѣдомостяхъ, поэты писали свои оды въ честь этого легіона.

Изъ сферы политической интересъ перешелъ въ область литературы и впервые болѣе или менѣе основательно познакомилъ интеллигентную часть русскаго общества съ испанской литературою Ѳадей Булгаринъ.

Въ журналѣ «Сынъ Отечества» 1821 г. въ номерахъ XL и XLI онъ помѣстилъ свою статью «Взглядъ на исторію Испанской Литературы».

Конечно, какъ и большинство статей Ѳ. Булгарина, и эта была заимствована изъ только что вышедшей въ то время во Франціи книги Сисмонда-Сисмонди «О Литературѣ южныхъ странъ Европы», но извлеченіе было сдѣлано живо, интересно и петербуржецъ могъ ознакомиться и съ Лопецъ де Вега (по написанію того времени) и съ Донъ Педро Кальдерономъ дель Барко, могъ узнать ¹⁾, что «всѣ критики согласились, что «Лопецъ де Вега почти неподражаемъ въ піитическихъ вымыслахъ, которые «онъ всегда представляетъ въ дѣйстви, а не въ разсказѣ. Ходъ же дѣйствія вообще чрезвычайно быстрый, завязка занимательная, развязка не-«обыкновенная и неожиданная, разговоръ живой, страсти изображены «сильно и блистательны, но слогъ его иногда тяжелъ, напыщенъ и вообще «неисправенъ» и что «Кальдеронъ былъ царемъ испанскаго театра».

Затѣмъ пьесы испанскаго репертуара стали появляться и на петербургской сценѣ, сдѣланъ былъ рядъ попытокъ познакомить съ ними столичную публику.

Инициатива въ этомъ принадлежитъ оригинальной и не въ достаточной степени изученной личности Николаевской эпохи—князю Александру Александровскому.

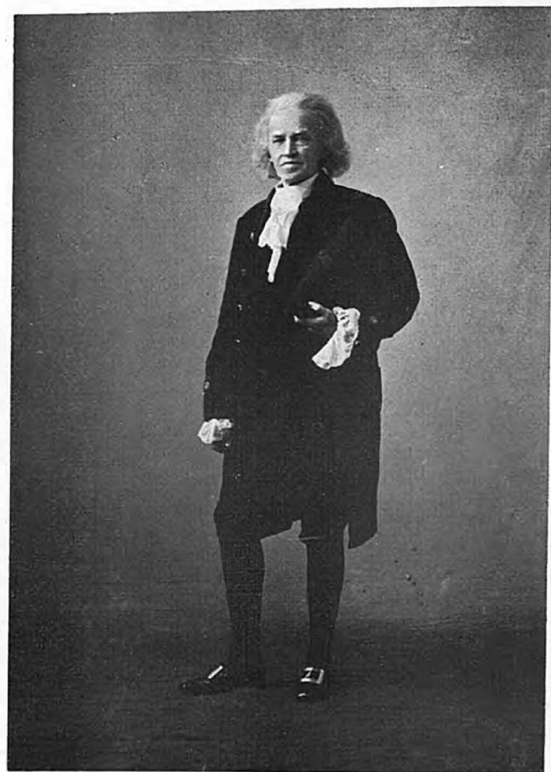
Въ 1829 году, 28 октября, въ бенефисъ артистки Ежовой (гражданской жены кн. А. А. Шаховскаго) была представлена: «Роза и Розалія или такъ

¹⁾ «Сынъ Отеч.» 1821 ч. 72 и 73 ст. 287 и 1.



Г. ЛЕРСКІЙ ВЪ РОЛИ АХМЕТА.

«СВѢТЛѢЙШІЙ» П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.



Г. ОСОКИНЪ ВЪ РОЛИ БОРИСОВА.

«на свѣтѣ все превратно, романтическая комедія водевиль въ 3 суткахъ, «въ подражаніе Испанскому театру» ¹⁾).

Князь А. А. Шаховской принадлежалъ къ тому типу литераторовъ, которому нельзя было отказать въ извѣстномъ талантѣ и который, обладая большою инициативою, умѣя угадывать значеніе момента, изучивъ въ совершенствѣ публику, не обладалъ способностью выполненія.

Большинство этихъ романтическихъ комедій-водевилей, трагедій въ 5 суткахъ, передѣлокъ поэтическихъ произведеній извѣстныхъ писателей (а кого только не передѣлывалъ кн. Шаховской, начиная съ Пушкина и кончая Загоскинымъ) по плану и замыслу, безспорно, интересны, но выполненіе этого плана таково, что произведенія Шаховского испытывали—какъ выражались въ то время—блистательное паденіе.

И объ этой піесѣ «Роза и Розалія», являющейся, насколько намъ удалось установить, если не первою, то одною изъ первыхъ піесъ испанскаго репертуара, были очень неодобрительные отзывы.

«Такъ на свѣтѣ все превратно», восклицалъ театральнй рецензентъ ²⁾: «было золотое времячко, что въ бенефисы г-жи Ежовой большой, «въ которые, обыкновенно, разыгрываются новыя піесы князя Шаховского, «театръ былъ полонъ, а нынѣ едва ли дюжины двѣ сострадательныхъ «любителей театра собралось посмотрѣть новыя произведенія бенефиснаго «генія, знаменитаго количествомъ, а не качествомъ твореній, сыплющихся «подобно граду, въ Лету съ закулиснаго Парнаса . . . совсѣмъ сбился съ «пути авторскаго и пишетъ такой вздоръ, что вчужѣ жалко становится»... а въ заключеніе говорилось: «испарившееся воображеніе автора, оципавъ «какую то испанскую піесу, испестрило ее русскими пословицами, составляющими главное достоинство сего водевиля. Зрителямъ въ самомъ «дѣлѣ показалось отъ скуки, что пьеса продолжалась трое сутокъ, какъ «сказано въ афишѣ, и этимъ только авторъ достигъ своей цѣли».

Вслѣдъ за кн. Шаховскимъ на поприще популяризатора испанскаго

¹⁾ «Сѣв. Пч.» 1829 № 133.

²⁾ Ib. 1829 № 133.

театра выступилъ артистъ В. А. Каратыгинъ—большой (какъ звали въ то время трагика, въ отличіе отъ его брата П. А. Каратыгина, комика).

Это и понятно, трагикъ *pur sange* не могъ не почувствовать влеченія къ изображенію страстныхъ испанцевъ; такіе характеры были по душѣ Каратыгину, и въ 1831 году, въ свой бенефисъ, онъ поставилъ, переведенную имъ же, трагедію въ 5 дѣйствіяхъ Калдерона «Кровавая Рука» ¹⁾, а въ одинъ изъ слѣдующихъ бенефисовъ въ 1838 году переработанную княземъ Шаховскимъ піесу Донъ Франциско де Рахоса «Никому кромѣ короля» ²⁾. Затѣмъ, въ промежуткѣ между этими двумя піесами была дана комедія «Дона Діана», о которой выражались слѣдующимъ образомъ: «она создана «въ Испаніи, передѣлана въ Германіи и эта передѣлка переведена нынѣ на русскую сцену» ³⁾, наконецъ, «Послѣдняя дуэль въ Испаніи, драма въ трехъ суткахъ, передѣланная съ испанскаго изъ театра Кальдерона съ принадлежащими къ ней пѣніемъ, плясками, рыцарскимъ поединкомъ и великолѣпнымъ спектаклемъ!» (С. Пч. 1839 № 12).

Вотъ и всѣ попытки—которыя намъ удалось установить—познакомить русскую публику съ испанскимъ репертуаромъ.

Гораздо болѣе многочисленны были піесы, если не испанскихъ писателей, то изъ испанской жизни, изъ испанскихъ нравовъ. Очевидно, на публику 30—40 годовъ прошлаго столѣтія дѣйствовала импонирующе ремарка: дѣйствіе происходитъ въ Испаніи.

Среди этихъ піесъ укажемъ на драму въ 3 д. «Бомарше въ Испаніи» ⁴⁾, піеса была поставлена въ бенефисъ танцовщицы Истоминой, слѣдовательно, главнымъ образомъ для сбора, и заключала въ себѣ извѣстную біографическую подробность изъ жизни писателя Бомарше—защита имъ чести любимой сестры; затѣмъ, въ хронологическомъ порядкѣ слѣдуютъ: «Ночь въ Испаніи» ⁵⁾, «Филиппъ II Король Испанскій», трагедія въ 3 дѣйствіяхъ,

¹⁾ Ib. 1831 № 10.

²⁾ Ib. 1838 № 28.

³⁾ «Библ. для Чтенія». 1834 № 2.

⁴⁾ «Сѣв. Пч.» 1831 № 268.

⁵⁾ Ib. 1838 № 132.

сочиненія Альфіеро ¹⁾, «Мать Испанка» піеса Н. А. Полевого ²⁾, драма «Рубенсъ въ Мадритѣ» ³⁾, Эспаньолетто, оригинальная драма въ 5 д. сочиненія Ивана Роменча ⁴⁾, «Любовь Испанки» передѣлка изъ романа Евгенія Сю *Uigie de Roatven* ⁵⁾, и ⁶⁾ «Кастильская честь», трагедія изъ испанской жизни ⁷⁾.

Отношеніе къ этимъ попыткамъ постановки на петербургской сценѣ піесъ испанскаго репертуара особенно ярко выяснится изъ слѣдующихъ двухъ отзывовъ.

На вопросъ, какъ нужно ставить эти піесы, давался слѣдующій довольно подробный отвѣтъ!

«Нѣтъ сомнѣнія», говорилъ рецензентъ конца 30-хъ годовъ прошлаго столѣтія ¹⁾, «что драматическая литература испанцевъ есть богатѣйшая «изъ всѣхъ европейскихъ литературъ въ этомъ родѣ. Сокровища Испанскаго театра вошли въ пословицу и многіе изъ знаменитыхъ писателей «Франціи и Германіи составили себѣ колоссальную славу, черпая изъ этого «источника. Между тѣмъ, испанскій театръ почти неизвѣстенъ въ остальной Европѣ и весьма немногіе знаютъ, что испанская драматургія по «духу, формѣ и происхожденію рѣзко отличается отъ того, что разумѣютъ «подъ именемъ драмы по сію сторону Пиренеевъ».

«Испанскій театръ, равно какъ и англійскій, образовался самъ собою, «безъ постороннихъ вліяній, изъ собственныхъ своихъ потребностей и «способовъ».

«По нашимъ теперешнимъ понятіямъ это скорѣе поэма въ лицахъ, «со множествомъ эпилоговъ, въ огромной рамѣ, нежели драма».

¹⁾ Ib. 1840 № 39.

²⁾ Ib. 1842 № 167.

³⁾ Ib. 1843 № 12 и 16.

⁴⁾ Ib. 1844 № 197.

⁵⁾ Ib. 1851 № 112.

⁶⁾ Ib. 1851 № 252.

⁷⁾ Ib. 1838 № 28.

Но несмотря или вѣрнѣе, именно, вслѣдствіе такого отзыва объ испанской драмѣ, настаивалось, что «голые переводы испанскихъ пьесъ для со-временной сцены невозможны. Надобно *перерабатывать* ихъ согласно съ «условіями и потребностями нынѣшней сцены и, такъ сказать, *возсоздавать* эти вѣковыя произведенія». (Курсивъ нашъ) ¹⁾.

Такимъ образомъ допускались на сцену лишь передѣлки, переработки испанской драмы, если же послѣдняя являлась въ неприкосновенномъ видѣ, въ переводѣ, не испорченная рукою русскаго передѣльвателя, то рецензенты находили возможнымъ давать отзывы въ шутивно-балаганной формѣ. Такъ о пьесѣ Кальдерона «Кровавая рука» писалось ²⁾: «За тридевять земель, въ тридесятomъ царствѣ, въ Кастильскомъ государствѣ, жилъ былъ «Король Педро. У этого Короля Педро жилъ братъ Энрицъ, который любилъ «крѣпко нѣжную Менцію. Это Менція волею или неволею была выдана въ «замужество за Кастильскаго вельможу Гутера. Этотъ вельможа Гутерь «до брачнаго вѣнца съ Менціей соблазнилъ благородную дѣвицу Изабеллію. «Эта благородная дѣвица Изабеллія била челомъ на соблазнителя Королю «Педро. Король Педро судилъ и не разсудилъ ихъ. Между тѣмъ инымъ «прочимъ, Кастильскій вельможа Гутерь съ бухты барахты началъ подо-«зрѣвать супружницу свою Менцію въ незаконной любви къ брату королев-«скому. Закипѣло въ Гутерѣ ретивое ревностью»...

Далѣе, въ томъ же духѣ описывалась сцена убійства Менціи и заканчивалась рецензія словами:

«Осудилъ король преступника (Гутера) на казнь неслыханную, на «женитьбу съ Изабеллою. «Не пойму ее себѣ женой!» завопилъ страшнымъ «голосомъ Гутерь, поразивъ себя мечомъ острымъ».

Понятно, что такія рецензіи насмѣшки, принимая во вниманіе еще и отчаянный переводъ, не могли пріохотить русскаго зрителя къ пьесамъ Кальдерона, онѣ давались при пустомъ театрѣ.

¹⁾ Ib. 1837 № 28

²⁾ Ib. 1831 № 10.

Что же касается до пьесъ изъ испанской жизни или на испанскіе сюжеты, то нами разысканы слѣдующіе два интересныхъ отзыва.

Первый о пьесѣ Алфіери «Филиппъ II король испанскій», критикъ находилъ ¹⁾, что сцена, гдѣ король испытываетъ страсть своей супруги, гдѣ «онъ, такъ сказать, зондомъ (sic) своей злобы развѣдываетъ ея сердце, и «заставляетъ любимца и товарища своихъ злодѣйствъ Голиса на лицѣ ея «читать движенія души—превосходна». «Шекспиръ»—воскликаетъ съ пафосомъ рецензентъ — «погордился бы такою сценою: она на много выше «сцены театра въ «Гамлетѣ».

Піеса Н. А. Полеваго «Мать испанка», очевидно, написанная Н. А. Полевымъ въ пору сильнаго безденежья и исключительно для полученія гонорара отъ театральной дирекціи, вызвала такіа строчки ²⁾: «А вотъ «новая піеса Н. А. Полеваго: Мать Испанка, драматическое представленіе «въ 3 отдѣленіяхъ».

«Сердце матери—какой богатый предметъ для изображенія самой пламенной любви! Испанія—какое поле для развитія самыхъ пылкихъ страстей. Мы, навѣрное, увидимъ драму, написанную *чистымъ фосфоромъ*» (курсивъ опять нашъ).

И послѣ самого приступа задавался вопросъ: «Что въ этой женщинѣ испанскаго? Развѣ нѣмка, русская или шведка не поступила бы точно также?»

Такимъ образомъ мы видимъ, что и попытки познакомить русскую публику съ испанскими пьесами были немногочисленны и отношеніе къ нимъ критики отрицательное. Принципіально, конечно, признавали, что испанская драматическая литература имѣетъ громадное значеніе, но на практикѣ гораздо болѣе увлекались не испанскою литературою, а испанскими танцами, исполненіе которыхъ описывалось такими восторженными періодами ³⁾:

¹⁾ ib. 1840 № 39.

²⁾ ib. 1842 № 167

³⁾ ib. 135 № 193.

ОБОЛЬСТИТЕЛЬНЫЙ ТАЛАНТЪ.

«Геранъ съ г-жею Пейсаръ танцовали сальтареллу, національную испанскую пляску. Какая пляска! Какія великолѣпныя позы! Какія бѣшенныя страстныя движенія! Какая полнота жизни, сколько граціи, почти «художественной, сколько прелести и благородства. Мнѣ кажется, такая «пляска въ состояніи оживить мертвеца. Волшебница Пейсаръ! къ ней «можно примѣнить стихи поэта:

«Она летитъ, какъ полный звукъ цѣвницы,
«Она дрожитъ, какъ звонкая струна!
«И пышетъ взоръ, какъ яркій лучъ зарницы,
«И дышитъ грудь, какъ бурная волна!!

ОБОЛЬСТИТЕЛЬНЫЙ ТАЛАНТЪ.

(Къ 50-лѣтію дѣятельности Н. А. Никулиной).

1861—6-го декабря—1911 г.

П. РОССІЕВА.



ТРУЖКИНЪ Н. С., образованный человѣкъ и очень талантливый актеръ, доказывалъ, что «прослѣдить метаморфозу, гдѣ страсть къ театру переходитъ въ призваніе, невозможно; да вѣроятно, никто изъ насъ и не запомнитъ того момента, когда призваніе къ сценѣ овладѣло имъ въ первый разъ. Но моментально и безъ причины призваніе не можетъ зародиться ни въ мозгу, ни въ сердцѣ человѣка; на это нужно время». Сколько же нужно времени?

— Дѣвочкой, лѣтъ одиннадцати ¹⁾, повезли меня въ театръ,—вспоминаетъ Надежда Алексѣевна Никулина: давали, помню, водевиль «Ворона въ павлиньихъ перьяхъ» и балетъ «Жизель». Когда вернулись домой, я

¹⁾ Наша знаменитая артистка родилась 12 августа 1845 г. въ зажиточной купеческой семьѣ.

нѣсколько дней все «представляла» видѣнное въ театрѣ: ломала стулья, переворачивала мебель... Называли меня тогда дома: «Надина-картина». И вотъ одинъ нашъ знакомый, прикосновенный къ театру, увидѣвъ мои театральныя «представленья», сталъ совѣтовать домашнимъ отдать меня въ театральную школу. «Изъ нея что-нибудь выйдетъ, надо отдать ее въ школу», говорилъ онъ. Мой отецъ, человѣкъ старыхъ взглядовъ, сначала ни за что не соглашался, но, въ концѣ концовъ, уступилъ. И изъ нѣмецкаго пансіона Стори, гдѣ я воспитывалась, я поступила въ Императорскую театральную школу сразу въ число «среднихъ» ученицъ. Въ то время всѣ воспитанницы дѣлились на три категоріи: младшихъ, среднихъ и старшихъ. Въ школѣ тотчасъ-же у меня обнаружились громадныя способности къ балету. Мы даже какъ-то танцовали съ Г. Н. Ѳедотовой на сценѣ Большаго театра въ балетѣ «Наяда и рыбакъ» маршъ. Когда мой отецъ услышалъ, что изъ меня хотятъ сдѣлать балетную артистку, онъ воспротивился этому и хотѣлъ совсѣмъ взять меня изъ школы. Однако, его упростили меня оставить и перевели въ драматическій отдѣлъ ¹⁾.

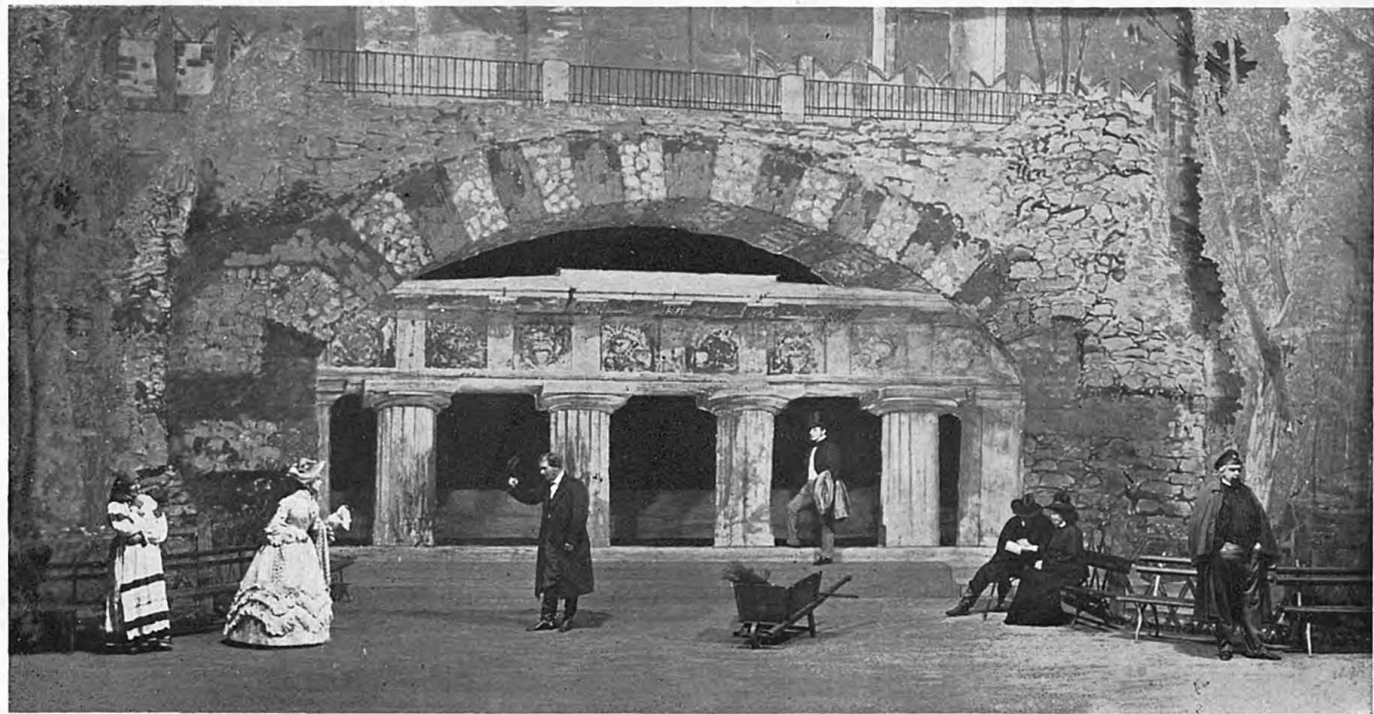
Такъ вотъ сколько нужно было времени Надеждѣ Алексѣевнѣ Никулиной, чтобы артистическое призваніе зародилось въ ея мозгу и сердцѣ: *вечеръ!* Одинъ вечеръ, въ который ребенокъ впервые увидѣлъ внутренность театра и сцену, на которой священнодѣйствовала Никулина-Косицкая, Акимова, С. Васильевъ и Разсказовъ. Они произвели глубокое впечатлѣніе на дѣвочку и, можетъ быть, въ особенности подѣйствовала на ея духовный міръ Акимова, которая также встрѣтила сильное противодѣйствіе, когда заявила, что хочетъ быть актрисой!

Въ театральной школѣ Н. А. пребыла около четырехъ съ половиною лѣтъ, учась драматическому искусству у Дмитревскаго-Демерта, а затѣмъ у Самарина, но кажется, они двое принесли ученицѣ меньше пользы, чѣмъ Щепкинъ, въ семьѣ котораго она нашла гостепріимство и сердечность. Ив. Вас. Самаринъ «имѣлъ влеченье, родъ недуга» къ товаркѣ Н. А.,— Гликеріи Николаевнѣ Ѳедотовой, и детально разучивалъ съ послѣдней ея

¹⁾ «Русское Слово», 1911 г., № 92.

роли. Когда же Надежда Алексѣевна обращалась къ нему за совѣтами и указаніями, онъ всегда говорилъ ей: «сами, сами! своей головкой додумайтесь!» При всей узкости тогдашней программы и при всемъ пристрастіи учителя, и школа и Самаринъ не могли не принести ученицъ пользы: талантъ Н. А. шлифовался. Самаринъ устраивалъ Великимъ постомъ пробные спектакли въ Маломъ театрѣ, для которыхъ выбирались новыя пьесы или тѣ, которыя не игрались на казенной сценѣ. «Липочка», въ которой дебютировала Н. А., была перенесена именно со школьной сцены на сцену Малаго театра. Способность ученицы Никулиной замѣтилъ управлявшій тогда московскими театрами Л. Ѳ. Львовъ и *6-го декабря 1861 года* она предстала предъ публикой на сценѣ театра, который прославилъ ее, но славѣ котораго способствовала и она. Никулина выступила во «Взаимномъ обученіи». Полувѣковая даль скрываетъ отъ насъ первый отвѣтственный шагъ талантливаго подростка, и если припомнить то, что вызвало въ игрѣ юной Никулиной характерный для нея отзывъ чуткаго и умнаго критика, то необходимо согласиться, что 16-лѣтняя дебютантка воскресила плѣнительные образы «пригожей, граціозной, наивной» Ним. Сем. Семеновою и Люб. Іосиф. Дюровою; именно, у Никулиной А. Н. Баженовъ замѣтилъ простоту, доходящую до наивности, прямоу чувства и дѣтскую откровенность; при этомъ, дебютантка не заслужила упрека ни за манерность, ни за приторное жеманство. Главное: на ней не было той паутинки, которая называется рутиню.

Послѣ первой удачи, Н. А. Никулина все-таки была оставлена въ училищѣ до марта мѣсяца 1863 года. «Калифъ на часъ», она стала получать по 10 рублей ежемѣсячно «на булавки», а какъ только принята была въ составъ образцовой труппы, она стала получать жалованье 600 рублей въ годъ и бенефисъ. На утренней зарѣ артистической дѣятельности—первая гроза, отъ которой больно сжалось сердце: умираютъ родители. Тяжкое горе нечѣмъ было развѣять. Негдѣ и не изъ чего было лѣпить художественные образы, такъ какъ труппа была обильна звѣздами и начинающая артистка поневолѣ должна была довольствоваться бездѣлушками или тѣмъ,



СЦЕНА ИЗЪ ПЬЕСЫ «ТЯЖЕЛЫЕ ДНИ» А. И. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

что падало со стола признанных корифеекъ: А. М. Колосова и А. И. Шубертъ стояли на-стражѣ emploi и репертуара; Никулина могла лишь подыгрывать имъ, безъ права взмахнуть отростающими крыльями. Ей, какъ видно, не избавиться отъ горечи... Лавры, лавры! они для кого-то зеленѣютъ и сплетаются въ торжественные вѣнки. Н. А. жалуется И. Θ. Горбунову на свое положеніе: «воспитанница» Н. М. Медвѣдовой стоитъ на пути и срываетъ лавры, не оставляя ихъ «соперницѣ».

Но «папка», милый и зоркій папка, А. Н. Островскій не упускаетъ изъ виду робко мигающей звѣздочки. Онъ чувствуетъ, что онъ столько же нуженъ ей, сколько и она ему. Онъ—новая эпоха въ жизни отечественнаго театра, а каждой эпохѣ нужны свои слуги, свои истолкователи, свои искусники и мастера. Между Малымъ театромъ 50-хъ годовъ и Малымъ же театромъ 60-хъ годовъ разница велика. Сравните репертуаръ обоихъ десятилѣтій; припомните, съ какой рѣшительностью образцовый московскій театръ отворачивается отъ парижскаго «Saint-Martin'a» и какъ онъ охотно приноситъ въ жертву своему бытовіку Островскому бульварныхъ Деннери съ ихъ водевилями, драмищами и мелодрамами!.. Въ то время, когда Никулина тосковала отъ бездѣлья, «папка» *именно для нея* сочинялъ Вѣрочку, да и всѣ картины московской жизни: «Шутники». Эдакій подарокъ автора «Своихъ людей», «Грозы» и другихъ драматическихъ «благородныхъ камней» чего-нибудь да стоилъ!..

И вотъ 12-го октября 1864 года Н. А. показала Вѣрочкой. Это уже не подыгрываніе Колосовой или Шубертъ, это уже то, что выражено Тургеневымъ: человѣкъ имѣетъ право стоять на своихъ ногахъ даже предъ полубогомъ!—Что же за Вѣрочка представилась москвичамъ? Ахъ, Боже мой, опять сорока, семилѣтняя даль заставляетъ искать отвѣта у современника. На этотъ разъ отвѣтитъ не Баженовъ, а другой, тоже знавшій дѣло, писатель К. А. Тарновскій. «Мы живо помнимъ первое представленіе этой комедіи: какъ сейчасъ стоитъ предъ нашими глазами Вѣра, въ ея бѣленькомъ платицѣ, сѣткѣ, сжимающей черную косу, и шолоковыхъ митенкахъ на худенькихъ дѣтскихъ ручкахъ... Это былъ, во истину, вечеръ

сценическихъ «крестинъ» г-жи Никулиной. Восторгъ публики не зналъ границъ. Артистку много разъ вызвали и наградили цѣлымъ ураганомъ рукоплесканій, а между тѣмъ она играла съ Васильевой, Шумскимъ и Садовскимъ. Ореоль, окружавшій эти свѣтила, не затемнилъ лучей яркой звѣздочки, вспыхнувшей на горизонтѣ московскаго Малаго театра»... ¹⁾). Опорой успѣха молодой артистки были ея задушевность, простота и непосредственность. Къ этимъ врожденнымъ качествамъ школа приложила условія, необходимыя для серьезнаго артиста: тактъ и мѣру. Ни одного лишняго штриха, ни лишняго жеста, ни рискованной интонаціи.

Первый успѣхъ въ высокой комедіи обязывалъ талантливую артистку къ серіозной и неустанной работѣ, къ кропотливому анализу типовъ и характеровъ, которые начинали роиться около нея вслѣдствіе и успѣха ея въ Вѣрочкѣ и появленія новыхъ драматурговъ, которыхъ чаровалъ блескъ новой звѣздочки. Къ творчеству ихъ вызвало отчасти время, отчасти же Островскій. Если краски—душа живописи, то актеръ или актриса есть душа слова, высказаннаго драматургомъ. И слово становится плотью въ зависимости отъ ума, таланта, постиженія, а то и просто желанія артиста. Никулина (какъ и всякій артистъ) сдѣлалась дорогой всѣмъ: писателямъ, публикѣ и актерамъ младшихъ поколѣній тѣмъ, что она соединила въ себѣ мощь большого изобразительнаго таланта со способностями тонкаго и выдающагося критика. Вѣдь, развѣ артистъ вмѣстѣ съ тѣмъ и не всесторонній критикъ изображаемаго имъ на сценѣ лица? Онъ разбирается въ немъ, онъ постигаетъ душу, характеръ и всѣ дѣйствія этого лица; но онъ самый доброжелательный и, можетъ быть, самый необходимый для драматурга критикъ, потому что онъ ни хвалитъ, ни порицаетъ его, а только постигаетъ и понимаетъ.

Вѣрочка была пробой таланта; 3 года спустя, Н. А. Никулина сыграла Варвару (въ «Грозѣ») и это былъ уже триумфъ великолѣпнаго бытового таланта, безспорнаго, независимаго; это былъ уже восходъ солнышка, которое не заимствуетъ тепла и свѣта, но само наполняетъ ими все вокругъ.

¹⁾ Воспоминаніе 1887 г.

Надо умѣть смѣяться и надо умѣть плакать на сценѣ; надо было дать почувствовать всѣмъ запахъ Волги, обликъ костромской «дѣвы-гулены», съ своеобычнымъ душкомъ, съ налетомъ типичной прелести и веселости и размашистости, и красочности поволжскаго раздолья. За Варварою начинается цѣлая галерея портретовъ то жинерадостныхъ, то обвѣянныхъ тихою скорбію, то брызжущихъ юморомъ, то неудержимымъ комизмомъ. И во всѣхъ прелесть и поэзія—отъ добродушія, отъ симпатичности. Добродушіе и симпатичность, пропитавшія обольстительный талантъ заслуженной артистки, не разъ вѣроятно сражали театраловъ, охотниковъ до сравненій...

Для сравненій открывался большой просторъ, такъ какъ съ теченіемъ времени Надежда Алексѣевна, переходя съ *emploi* на другое, должна была нести репертуаръ Колосовой, Шубертъ и Ек. Васильевой; извѣстная истина, что тотъ, кто непоколебимой силой генія (или даже таланта) становится выше уровня банальной среды, поражается остракизмомъ общества, сохраняетъ вполнѣ цѣну и значеніе въ театрѣ, но здѣсь больше, чѣмъ гдѣ-нибудь, въ области искусства, любятъ сравнивать таланты, вслѣдствіе чего и публика нерѣдко, сама того не замѣчая, великолѣпно разыгрываетъ Агаѳью Тихоновну (въ 1 явл. 2-го дѣйствія гоголевской «Женитьбы»). Какъ часто, восхищаясь игрою Никулиной, москвичи вспоминали въ тѣхъ же роляхъ Колосову, Шубертъ, Васильеву, не задаваясь вопросомъ: соблюдаетъ-ли Н. А. Никулина самый священный законъ для сцены, полна ли *простоты и правды* ея игра? А вѣдь это—главное и оно было и не только было, но и первенствовало въ интерпретаціяхъ артистки. Эти свойства и особенности ея художественной лѣпки, въ сущности, не ускользали отъ общаго вниманія, но между тѣмъ какъ иные волновались изъ за того, что артистка ваяетъ роли не старымъ рѣзцамъ; между тѣмъ какъ толпа ей просто рукоплескала, «не мудрствуя лукаво, не философствуя»,—немногіе неукоснительно слѣдили за ростомъ артистической наблюдательности, за тѣмъ, какъ она подчиняетъ себѣ искусство. Для этихъ вполнѣ ясна была вся неумѣстность сравненій; они единственно смотрѣли на прекрасную артистку, какъ на свою

сотрудницу. Кто же это? А. Н. Островскій, Д. В. Аверкіевъ, Н. Я. Соловьевъ, Л. Н. Антроповъ, И. В. Шпажинскій, В. И. Родиславскій, К. А. Тарновскій, В. А. Крыловъ и др. *Для Н. А. Никулиной* были написаны, кромѣ «Шутиниковъ», «Волки и овцы» (роль Глафиры), «Дикарка» (Варя), «Ульяна Вяземская», «Не тѣмъ страшень сонъ», «Добрый баринъ», «Квартъ отъ дамы», «Она его ждетъ» и друг.¹⁾ Сочное комическое дарованіе, до такой степени яркое, что А. Руайе²⁾ не могъ не отмѣтить его, какъ будто бы исключало возможность передачи духа, наполняющаго художественную драму; вѣдь говорилъ Тарновскій: «ей (то-есть, Надеждѣ Алексѣевнѣ Никулиной) всегда мѣшалъ свойственный ея голосу оттѣнокъ добродушія, отъ котораго она никакъ не могла отдѣлаться—даже въ сильно драматическихъ роляхъ... Каждый разъ, когда она выступала въ нихъ, невольно вспоминался отзывъ Гоголя о Хлестаковѣ-Самаринѣ:

— Зачѣмъ онъ симпатиченъ?! Этому Хлестакову я первый подалъ бы ѣсть, если бы онъ былъ голоденъ; мой Хлестаковъ не долженъ возбуждать въ зрителѣ чувство состраданія...

Отзывъ этотъ,—говорилъ Тарновскій,—невольно напрашивался на память каждый разъ, когда мы видѣли г-жу Никулину въ сильныхъ драматическихъ роляхъ. Она не возвышала зрителя до «поэзіи горя», а вызывала въ немъ одно лишь непреодолимое желаніе: чтобы страданія ея какъ можно скорѣе кончились и на созданномъ для улыбки личикѣ снова засвѣтилась радость, то тихая и спокойная, то шаловливая и задорная, но непремѣнно радость... Однако, что это за поэзія у горя? Свойственна-ли она настоящему горю? Какъ бы то ни было, а Д. В. Аверкіевъ иначе смотрѣлъ на талантъ Н. А. и видѣлъ въ немъ драматизмъ. Въ самомъ дѣлѣ, Никулина трогательно, прелестно, художественно изображала Дикарку, Воспитанницу, царицу Анну («Василиса Мелентьева») или Лелю (въ «Блуждающихъ огняхъ»), такъ, какъ же тутъ было обойтись безъ драматиче-

¹⁾ И. В. Шпажинскій Оеню («Майорша») предназначалъ для Н. А. Никулиной.

²⁾ Alphonse Royer, «Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger», t. second.

ской жилки и безъ... «поэзіи горя»? Очевидно, значительный талантъ артистки обезпечивалъ достаточно сильную обрисовку драматически обоснованнаго характера и не былъ бы талантъ этотъ ни гармониченъ, ни цѣленъ, если бы онъ опирался исключительно на комическое. У истинно-талантливой художницы не можетъ быть духовной непримиримости комическаго и драматическаго, наоборотъ: они примиряются у нея гармонично, ибо они такъ примирены въ жизни и жизнью, которую художница отражаетъ со сцены. Можно было бы пожалуй спорить о большей или меньшей выпуклости въ передачѣ того или другого ощущенія, но вѣдь извѣстно, что Н. А. Никулина передавала художественно—просто движенія человѣческаго сердца и человѣческой души во всемъ ихъ безконечномъ разнообразіи, слѣдовательно, весь вопросъ сводится къ «сильно-драматической» частности: паѳосу, эффектамъ, физическимъ даннымъ... пожалуй и къ... ходулямъ. На это ей очевидно не хватало. Но слѣдуетъ-ли отсюда, что Никулина только актриса на комическія роли? Нисколько! Ибо мы знаемъ, что самаринскій Гамлетъ вовсе не былъ похожъ на мочаловскаго и все-таки это былъ—онъ, дитя Шекспировскаго генія. Та, которая славно воплотила образы драматическихъ *ingénues* въ простыхъ комедіяхъ и драмахъ, право, въ концѣ-концовъ подымется до классической трагедіи и справится съ трагической ролью. Никулиной не пришлось изощряться на этомъ пути, вотъ и все. Пора же не считаться съ какою-то особенностью трагическихъ героевъ и героинь: люди—и только! Припомнимъ разсказъ Тальма: когда онъ въ первый разъ игралъ роль Нерона, на придворномъ театрѣ въ Сень-Клу, Наполеонъ велѣлъ передать артисту, что утромъ ему назначена аудіенція.—Вамъ, можетъ быть, казалось, что вы вчера хорошо играли Нерона?—сказалъ императоръ въ присутствіи придворныхъ, Тальма: Вы играли отвратительно! Вы, актеры, думаете, что король или императоръ никогда не бываетъ самимъ собою, никогда не бываетъ *человѣкомъ*. Вы думаете что онъ всегда чувствуетъ себя связаннымъ и всегда ходитъ на ходуляхъ. Это совершенно невѣрно, и если намъ, царствующимъ особамъ, приходится принуждать себя болѣе другихъ людей, то тѣмъ охотнѣе мы вознаграж-

ОБОЛЪСТИТЕЛЬНЫЙ ТАЛАНТЪ.

даемъ себя у себя дома. Когда Неронъ оставался наединѣ со своею матерью, неужели вы думаете, что онъ оставался тѣмъ-же, какимъ былъ въ присутствіи государственныхъ людей? Прочтите Светонія! Вы знаете, что каждая минута нашей жизни принадлежитъ исторіи. Что же скажутъ историки о моемъ настоящемъ разговорѣ съ вами? Они скажутъ, что однажды, въ присутствіи всего двора, я подозвалъ раньше всѣхъ другихъ актера и далъ ему совѣтъ, какъ играть на сценѣ. Вотъ что напишутъ обо мнѣ, если захотятъ сказать разъ правду, а не изображать меня всегда съ пурпуровою мантиею на плечахъ. Такъ замѣтьте себѣ: Неронъ, въ разговорѣ съ матерью, уже не императоръ, а сынъ, которому надоѣла ея опека и властолюбіе...

Начавъ съ водевильныхъ Липочекъ и Финеттъ, Н. А. Никулина продолжала ролями комическихъ и драматическихъ *ingénues*, кокетокъ, благородныхъ матерей, пользуясь старой терминологіей. Все долготнее служеніе артистки проходило по завѣту или по теоріи Щепкина, выраженной словами: естественность, искреннее чувство и живая передача роли; никогда не отступая отъ этого завѣта и неустанно трудясь, мудрено-ли, что Н. А. стала артистической звѣздой, неотдѣлимой отъ звѣздъ М. Н. Ермоловой, О. О. Садовской и Г. Н. Оедотовой!

«Горе отъ ума» и мольеровскія комедіи издавна принадлежатъ репертуару Императорскихъ театровъ; отечественные мастера переводили и передѣлывали Мольера, облакая французовъ въ кожу истинно-русскихъ Фалалеевъ, Скотининыхъ, графовъ Знатовыхъ и т. п. На сценѣ московскаго Малаго театра Мольеръ появился и прочно осѣлъ въ 20-хъ годахъ, главнымъ образомъ, благодаря Щепкину. «Появленіе Н. А. Никулиной въ грибоѣдовской Лизѣ еще выше приподняло ее въ глазахъ публики, съ видимымъ интересомъ слѣдившей за быстрымъ развитіемъ ея своеобразнаго таланта. Рядъ мольеровскихъ ролей (въ пьесахъ: «Тартюфъ», «Школа мужей», «Ученыя женщины» и др.) и пажъ въ «Свадьбѣ Фигаро» завершили первый періодъ сценической дѣятельности г-жи Никулиной: съ амплуа *ingénue* она стала медленно и постепенно переходить на роли такъ называемыхъ «кокетокъ», обнаруживая съ каждой новой ролью все новыя и

новья стороны своей богато одаренной артистической натуры. На смѣну обаятельной *женственности* явился увлекательный *юморъ*,—и сколько жизни, огня и увлеченія вложила артистка въ свои новыя роли, не впадая въ шаржъ и ни на мгновеніе не шокируя въ зрителѣ чувства мѣры, уязвить которое ей было, повидимому, такъ легко въ роляхъ подобнаго пошиба... Второклассные драматурги очень ловко воспользовались «шикомъ», который она при этомъ обнаружила, и тотчасъ же принялись «сочинять» всевозможные драматическіе фарсы, въ которыхъ г-жѣ Никулиной пришлось создать, одинъ за другимъ, цѣлый рядъ испорченныхъ «двусмысленныхъ» женщинъ... Чувство мѣры и врожденная женственность и тутъ спасли, однако, талантливую артистку отъ «пересоловъ»: въ ея исполненіи «двусмысленныя» созданія выходили веселы и забавны, но не отвратительны ¹⁾).

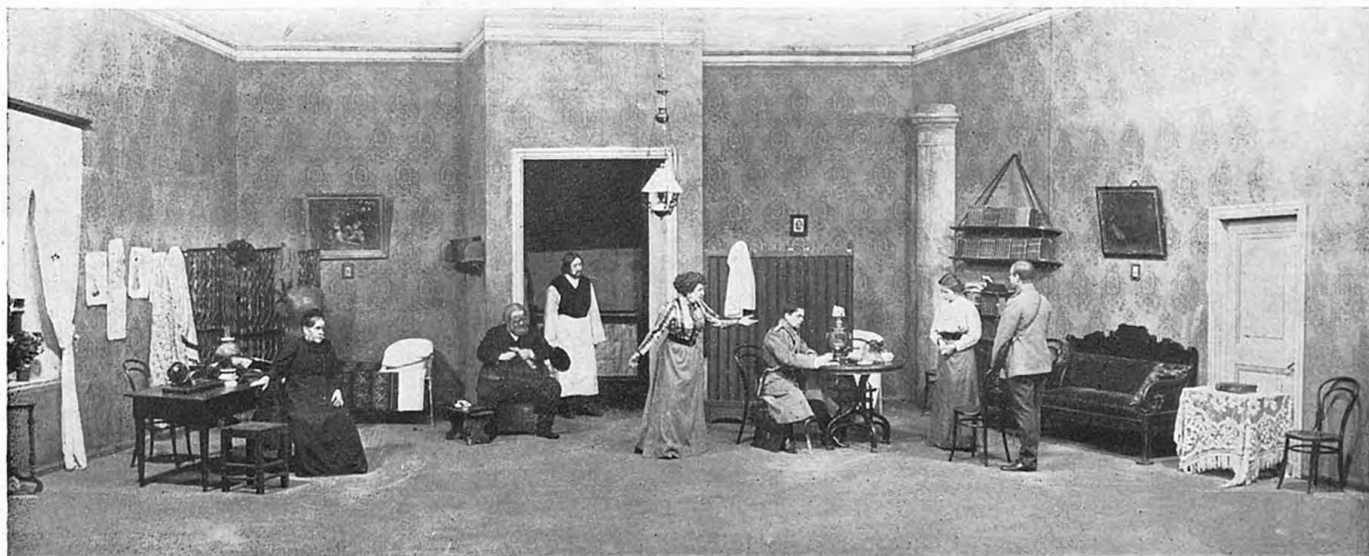
Въ 1877 году умерла Катерина Николаевна Васильева, которая прошла славный артистическій путь—отъ «наивности» до «комической старухи». Васильева отошла въ вѣчность всего 47—48 лѣтъ. Скатилась звѣзда первой величины. Въ печати, прикосновенной къ театру, и въ обществѣ, гдѣ интересы театра ставились впереди другихъ, заговорили: кто-то заступитъ ея мѣсто угасшей звѣзды?—Кто-то? Кто же?—«Никулина! Пора ей!» И вотъ она выступила въ роли городничихи; и тѣ, кто говорилъ: «пора», теперь, по совѣсти, должны были сказать: «нѣтъ, рановато». Но самолюбивая артистка пошла дальше: въ «Старыхъ счетахъ» г. Боборыкина она предстала предъ публикой въ сѣдомъ парикѣ, и тѣ, кто говорилъ: «пора! просто такъ и ахнули. «Что вы, что вы, Надежда Алексѣевна! да не торопитесь вы въ старухи!»—*Моложавость ея игры* поистинѣ изумительна! воскликнулъ театраль-писатель. «Моложавость» игры *молодой* артистки, скажемъ мы, нисколько ни изумительна: изумительно отношеніе русской публики и печати къ артистамъ, ничуть не похожее на отношеніе хотя бы, французовъ къ ихъ сценическимъ дѣтелямъ; Плесси, которой далеко за 50, играетъ молодыхъ женщинъ; старуха Дежазе исполняетъ роль какой-нибудь молоденькой дѣвушки, а 60-ти лѣтній Буффѣ—молодого повѣсы.

¹⁾ «Сезонъ» 1887 г.

Какое дѣло имъ, французамъ, до метрическихъ свидѣтельствъ; они имѣютъ въ виду одно искусство, только художественность исполненія. Не таковы мы. Не таковы, впрочемъ, и нѣмцы.

50 замыкающихся лѣтъ, на пространствѣ которыхъ созданы десятки, а переиграны сотни ролей изъ театра Гоголя, Грибоѣдова, Островскаго, Писемскаго, гр. Л. Н. Толстого, Шпажинскаго, Бомарше, Мольера, Шекспира и многихъ другихъ отечественныхъ и иноземныхъ драматурговъ, — полстолѣтія сценической дѣятельности даетъ крупный художественный итогъ, который, однако, далеко не время еще подводить: Надежда Алексѣвна Никулина царственно стоитъ на высокомъ пьедесталѣ, сохранивъ все обаяніе художественной простоты и жизненности и способность къ мастерскому ваянію, какъ и прежде. Она имѣетъ полное право съ гордостью оглянуться на весь ею пройденный путь, ибо, способствуя развитію отечественной сцены, она, тѣмъ самымъ, внесла не маловажный вкладъ въ сокровищницу всемірнаго искусства. Можетъ ли быть иначе, если артистка такъ долго изображала съ великимъ мастерствомъ русскую женщину на всѣхъ ступеняхъ ея общественной, семейной и гражданской дѣятельности? Женскія грезы, мечты, вѣру, стремленія, идеалы... Подобно тому, какъ, напримѣръ, въ живописи В. М. Васнецова ищутъ и находятъ истолкованіе русскаго духа и проникновеніе въ его глубины, такъ точно въ мастерствѣ Никулиныхъ открывается нашъ бытъ, наша современность въ ея полнотѣ. Значеніе артистокъ, какъ Н. А. Никулина, для русскаго искусства заключается въ томъ, что онѣ расширяютъ поле дѣятельности этого учительнаго искусства; въ томъ, что онѣ заставляютъ массы возлюбить театръ святою, чистою любовью и благоговѣть предъ нимъ, какъ передъ храмомъ. Никому не подражая и лишь отчасти подчиняясь интеллектуальному вліянію на первыхъ порахъ своей дѣятельности, Никулины, съ теченіемъ торопливаго времени, становятся вполнѣ независимыми и создаютъ свой стиль.

Почти вся служба высокоуважаемой артистки-юбиляра протекла въ Москвѣ. За 50 лѣтъ Н. А. Никулина только одинъ мѣсяцъ подвизалась въ Варшавѣ, да 2 мѣсяца въ Кіевѣ, да столько же въ Казани. Такимъ обра-

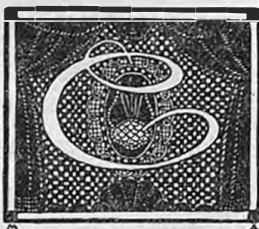


СЦЕНЫ ИЗЪ ПЬЕСЫ Г. Г. ГЕ «КУХНЯ ВѢДЬМЫ».
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

зомъ, москвичка по рожденію, Н. А. отдала Москвѣ же всѣ сокровища, весь блескъ, всю мощь своего таланта, всѣ перлы своей артистической души, всѣ біенія своего артистическаго сердца. Москвѣ-ли не быть благодарной заслуженной артисткѣ-художницѣ? Москвѣ-ли ей не рукоплескать и не желать искренно, чтобы звѣзда Н. А. Никулиной свѣтила незакатно подъ сводами Малаго театра? Но Москва—сердце Россіи. Стало быть, что чувствуетъ оно на юбилей обольстительнаго таланта, то же самое чувствуетъ и все русское общество, не равнодушное къ славѣ и гордости отечественнаго искусства. И не вправѣ-ли маститая артистка желать всероссійскаго «спасибо!» въ вечеръ, когда будетъ праздноваться ея золотая свадьба съ богомъ искусствъ, между которыми драматическому театру принадлежитъ первое мѣсто?

ФРАНЦЪ ЛИСТЪ.

По брошюрѣ Г. Тода (Henry Thode).



ЧАСТЛИВЪ, кто о великомъ человѣкѣ судить по личнымъ воспоминаніямъ. Этими словами Thode начинаетъ свою брошюру о Францѣ Листѣ. Онъ правъ: цѣнность его брошюры конечно не въ оригинальности его общихъ выводовъ, не въ новизнѣ идей, а именно въ непосредственности его сужденій, вызванныхъ личной встрѣчей съ Листомъ. Онъ пріѣхалъ къ Листу въ Веймаръ, въ 1886 году, молодымъ профессоромъ, полный италіанскихъ впечатлѣній, влюбленный въ Италію, ея культуру и ея искусство. Несомнѣнно, это «италіанское» настроеніе наложило свою печать на его знакомство съ Листомъ. Крупная фигура маститаго старца (Листу было тогда 75 лѣтъ) встаетъ живьемъ въ его бѣгломъ очеркѣ. Передъ нами ласковый хозяинъ, встрѣчающій гостя

«патріархальнымъ благодушіемъ и мягкимъ достоинствомъ, насквозь проникнутымъ безграничной добротой». Тутъ же за завтракомъ, за которымъ Листъ шутя угощаетъ гостя его любимыми италіанскими блюдами, затѣвается оживленная бесѣда на близкія гостю темы: разговоръ касается италіанскаго возрожденія, говорятъ о Данте и о другихъ представителяхъ его яркой эпохи. Особенное сочувствіе возбуждаетъ въ Листѣ личность св. Франциска Ассизскаго, о культурной роли котораго онъ отзывается съ восторгомъ. Бесѣда бодрого старика поражаетъ многосторонностью и независимостью мнѣній; онъ одинаково интересенъ и увлекателенъ, обсуждаетъ ли онъ отвлеченные историческіе вопросы или новѣйшія задачи современнаго искусства. Мало по-малу онъ переходитъ на почву личныхъ воспоминаній и, конечно, касается своей беззавѣтной дружбы съ Вагнеромъ, дружбы безкорыстной и самоотверженной, въ которой талантливая натура Листа добровольно склонялась передъ славой его гениальнаго друга. Онъ говоритъ объ этомъ времени, а въ его ясныхъ старческихъ глазахъ порывисто вспыхиваетъ искра смѣлаго убѣжденія: видно, ни года, ни испытанія не угасили огня этой бурной и сильной души! Но особенно памятна Thode вечерняя прогулка съ Листомъ. «Онъ шелъ подлѣ меня, въ своемъ длинномъ черномъ одѣянніи, усталый отъ жизни, но чуткій ко всѣмъ ея проявленіямъ; мощная, хотя и согбенная фигура, величавый и властный обликъ... Такимъ онъ остался въ моемъ воспоминаніи. Я невольно сопоставилъ его съ тѣми крупными историческими лицами, о которыхъ мы съ нимъ только что говорили. Мнѣ казалось, что передо мной, окруженный мистической дымкой, воскресаетъ образъ средневѣковья... Въмѣсто скромныхъ Веймарскихъ улицъ, мнѣ чудились строгія стѣны флорентинскихъ дворцовъ. Это впечатлѣніе было такъ сильно, что теперь, говоря о Францѣ Листѣ по поводу его юбилея, я не считаю себя въ правѣ оцѣнивать его значеніе въ музыкальномъ мірѣ; я могу лишь очертить его обликъ такимъ, какимъ онъ явился мнѣ въ ту минуту. Что-то *средневѣковое* было не только въ его внѣшности, но и во всемъ его душевномъ складѣ. Онъ говорилъ о себѣ, что онъ «полу-цыганъ — полу-францисканецъ» («Halb Zigeuner,

halb Frangiskaner»). Я бы сказалъ. дополняя это понятіе, что въ немъ сливались черты бродячаго артиста, рыцаря и францисканскаго монаха».

«Бродячимъ артистомъ», кочевникомъ безъ семьи, безъ родины онъ былъ съ самаго дѣтства, такимъ остался до гроба. Гдѣ былъ онъ дома? «Нигдѣ, кромѣ родной музыкальной стихіи... въ ней онъ находилъ ключъ къ пониманію жизни, въ ней изливались его впечатлѣнія, она управляла его судьбой. Благодаря ей, онъ—космополитъ по существу, ему понятны и доступны всѣ національные оттѣнки, всѣ эволюціи идей и культуры, кромѣ враждебныхъ искуству; все въ мірѣ родственно ему,—все, что отзывчиво и чутко къ власти звуковъ, вошедшихъ въ его плоть и кровь». Онъ—«чародѣй искусства», умѣющій задѣть всѣ струны человеческой души, для него не существуетъ ни націй, ни лицъ, ни общественныхъ слоевъ; всѣ личные счета, всѣ индивидуальныя порывы сливаются въ его увлекающей звуковой гармоніи.

«И міръ вѣнчалъ его славой, но что слава для безроднаго артиста, для бродячаго цыгана?.. Прелесть наслажденій, праздничный гулъ, ликующій гимнъ жизни, сознаніе ея красоты наравнѣ съ красотой искусства, смѣлое и радостное освобожденіе отъ гнета мелочной тупости и кропотливаго труда—вотъ что значить богатство для свободнаго пѣвца»!.. Онъ увѣренъ въ себѣ и доволенъ судьбой. «Онъ самъ себѣ царь, а не рабъ обстоятельствъ».

«Такъ, въ широкомъ размахѣ искусства и силъ проходитъ кипучая жизнь».

Этотъ тонкій артистъ—творецъ даже тогда, когда онъ воспроизводитъ чужое вдохновеніе. «Геній его предшественниковъ оживаетъ въ немъ; это не простая передача, это перевоплощеніе». Тѣхъ, кому недоступно музыкальное содержаніе его игры, плѣняетъ ея безупречная форма: онъ шутя жонглируетъ трудностями техники, и толпа рукоплещетъ «виртуознымъ фокусамъ блестящаго импровизатора». Таковъ Листъ на эстрадѣ, передъ публикой, среди пестрой богемы, шумнаго веселья, празднично-звучнаго блеска. «Полу-цыганъ,—да, но въ причудливой игрѣ его капризной фан-

тази больше чѣмъ природный талантъ: этотъ цыганъ обладаетъ художественной чуткостью поэта. Рядомъ съ бродячимъ артистомъ передъ нами—рыцарь-трубадуръ».

«За искрящимся, шумнымъ веселіемъ жизни открывается область высшихъ стремленій, область мечты и раздумья, неясной тоски, порывовъ къ идеалу, къ героизму, къ вѣчно женственной красотѣ искусства... Въ этомъ мірѣ все благородно и возвышенно; здѣсь нѣтъ мѣста половинчатости и ничтожеству». Потрясающія картины природы и великіе образцы людей служатъ темой для музыкальной фантазіи поэта.

«Тутъ и дикія степи, и вершины горъ, грохотъ волны и молчаніе лѣса, гулъ грозы и сіянье залитой солнцемъ римской Кампаньи, съ тѣнью стройныхъ кипарисовъ, плодородными садами и лавровыми рощами. На этомъ фонѣ, сплетаясь, встаютъ знакомые образы исторіи и мифа: Ореей, Данте, Петрарка, Тассо, Микель-Анджело, Рафаэль, Францискъ Ассизскій, Фаустъ, Гамлетъ, и женскія фигуры: Беатриче, Лаура, св. Елизавета, Гретхенъ!». Онъ не стремится придать имъ опредѣленные очертанія, оформить ихъ красочно-рѣзко: образы у него сливаются въ тонкой гармоніи настроеній. «Онъ увлекаетъ слушателей въ область мечты и забывается въ ней. Сквозь бодрую трезвость пестрой богемы чувствуется смутный отзвукъ тоски. Можетъ ли быть иначе? Всякій чистый порывъ къ Идеалу выражается вздохомъ. Въ этомъ поэзія рыцарства». Но Листъ не безсильный мечтатель, въ немъ жива и сила благороднаго рыцарства. Его презрѣніе къ пошлости жизни говоритъ въ его непоколебимомъ самосознаніи, въ его остроумной шуткѣ, въ его пламенномъ протестѣ противъ всего низкаго и грубаго, въ его смѣлой защитѣ идеаловъ, въ его уваженіи къ женщинѣ, въ независимости его мнѣній, когда онъ устно и письменно горячо вступаетъ за непризнанный талантъ. «Смѣлый боецъ, онъ не побоялся быть Донъ-Кихотомъ въ жизни, и, наперекоръ толпѣ, открылъ путь величайшему гению». —«Такъ хочетъ Богъ»—въ борьбѣ за правду намъ слышатся изъ его устъ эти слова; «Такъ хочетъ Богъ» съ этими-же словами онъ склонилъ голову подъ ярмо горя и страданій!. Онъ былъ правъ, называя себя «францисканцемъ»,

ученикомъ этого близкаго ему по складу и по имени святого. «Намъ открывается еще страница этой богатой и сложной души. Удивимся ли мы, найдя въ ней нетроную, искреннюю вѣру, религіозность, считающуюся со всѣми догматами и обрядами Церкви. Это естественно, если вспомнить, какую притягательную силу имѣютъ для эстетической чуткости художника символы католическаго культа».

Листъ преклонялся передъ личностью св. Франциска, этого «Божьяго пѣвца», который любовью поэта охватывалъ всю природу и на проповѣдь котораго слетались птицы; въ одномъ изъ своихъ произведеній онъ изобразилъ и св. Елизавету—его сестру по духу: «Несомнѣнно, онъ былъ мистикъ и въ мистической любви и состраданіи къ людямъ искалъ единенія съ Богомъ»...

«Жизнь такъ полна горечи и обмана, писалъ Листъ княгинѣ Витгенштейнъ (IV. 360), что я не могу даже радоваться, когда рождается на свѣтъ существо, обреченное на всѣ наши слабости, несчастія и ошибки. Съ другой стороны, меня не удручаетъ чрезмѣрно смерть тѣхъ, кого я знаю. Я даже завидую ихъ участи: надъ ними не тяготѣетъ иго жизни и налагаемыхъ ею обязанностей. Одно сохранилось во мнѣ: способность живо и всецѣло откликаться на человѣческую скорбь. Минутами я словно непосредственно, физически испытываю страданія больныхъ въ госпиталяхъ, раненыхъ на полѣ битвы, даже мученія обреченныхъ на пытку или на смерть. Это нѣчто вродѣ стигматизаціи св. Франциска, кромѣ связаннаго съ ней экстаза, присущаго только Святому. Эту странную гипертрофію сочувствія я испыталъ впервые на шестнадцатомъ году жизни... Она открыла мнѣ величайшее утѣшеніе христіанства». Эти слова знаменательны для пониманія Листа и его творчества. «Сначала осыпанный благами жизни, богатствомъ и славой, онъ въ послѣдствіи позналъ неблагодарность, зависть и недоразумѣнія, но онъ непоколебимо шелъ своимъ путемъ, смиренный францисканецъ при всей своей горячности, и въ безграничной добротѣ, изливавшейся на добрыхъ и на злыхъ, искалъ отвѣта на смыслъ жизни. Этого отвѣта искалъ онъ и въ своемъ творествѣ, сначала въ легендѣ о

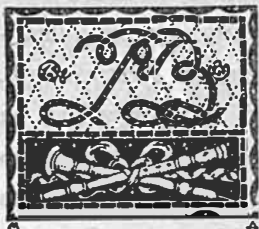
св. Елизаветѣ, позднѣе въ столькихъ другихъ произведеніяхъ: въ могущественныхъ мессахъ, въ великолѣпной ораторіи «Christus».

«Листа причисляютъ къ романтикамъ», говоритъ Thode въ концѣ своей брошюры, «но романтизмъ слишкомъ широкое и расплывчатое понятіе, поэтому такое обозначеніе подаетъ поводъ къ недомолвкамъ... Безусловно, Листъ выражаетъ собой то, что лучшимъ изъ романтиковъ представлялось «высшимъ расцвѣтомъ художественно-культурной личности». Но его образъ не подходитъ подъ общіе законы; это прежде всего—яркая индивидуальность. Всецѣло понять его могутъ только тѣ, въ комъ найдутся сродныя ему черты: черты артиста, рыцаря и францисканца».

ИЗЪ НОВѢЙШЕЙ ПОЛЬСКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

„СВАДЬБА“ СТАНИСЛАВА ВЫСПЯНСКАГО.

ТАДЕУША НАЛЕПИНСКАГО.



Въ статьѣ «о Гамлетѣ на сценѣ»¹⁾ я уже однажды старался обратить вниманіе относящейся внимательно къ сценическимъ проблемамъ русской интеллигенціи на личность польскаго драматурга Станислава Выспанскаго, все творчество котораго было сосредоточено вокругъ сцены. Всего нѣсколько лѣтъ тому назадъ умершій (1868—1907) поэтъ принадлежалъ безспорно къ типу реформаторовъ, не останавливающихся ни передъ какими трудностями. Одно время, время расцвѣта его творческихъ силъ (до физическаго недуга, который сломалъ мученическую жизнь его въ теченіе пяти послѣднихъ лѣтъ его жизни), Выспанскій умѣлъ находить для своихъ національно-философскихъ идей чисто художественную, совершенно оригинальную и въ то же время

¹⁾ См. Ежегодн. Имп. т. 1910 г., вып. V.

чарующую простую, сценическую форму. Къ этому періоду (1900 г.), относится лучшее созданіе его пера, сельская драма «Свадьба». Ея классически ясное построеніе даетъ возможность войти въ корни необыкновенной художественной организаціи величайшаго изъ польскихъ мифотворцевъ въ новѣйшей литературѣ, не рискуя быть остановленнымъ на полпути, вслѣдствіе мистической недоступности самаго идеологическаго матеріала. Ибо слѣдуетъ замѣтить, что большинство прочихъ драмъ Выспанскаго (ихъ около 20) далеко не сразу открываютъ свое содержаніе читателю или зрителю, даже поляку, не посвященному въ міръ національныхъ польскихъ символовъ и цѣнностей.

Я избираю для ознакомленія русскихъ читателей съ Выспанскимъ «Свадьбу» еще и потому, что эта драма, въ нѣсколько сокращенномъ видѣ (съ точки зрѣнія сценической, а не литературной весьма незначительно) часто дается, особенно въ провинціальныхъ польскихъ театрахъ, причемъ нерѣдко въ Петербургѣ, какъ это было въ 1909 году, во время гастролей лодзинской труппы А. Зельверовича. Для того чтобы понять ее, нужно, конечно, нѣчто въ родѣ либретто съ небольшимъ комментариемъ. Все остальное, т. е. внутренняя драма, мистика переживаній дѣйствующихъ лицъ выявляется на сценѣ, и я думаю, не менѣе доступно для русскаго театрала, чѣмъ любая другая «экзотическая» постановка въ теченіе «сезона». Мнѣ кажется, однако, что нужно въ нѣсколькихъ словахъ охарактеризовать обстановку дѣйствія «Свадьбы», разыгрываемаго въ нѣсколькихъ верстахъ отъ Кракова. Древняя столица польскихъ королей и родной городъ Выспанскаго, взлелѣявшій всѣ его романтическіе сны о величіи Духа, играетъ роль, именно «играетъ главную роль» въ большинствѣ его драмъ. Всѣ его мысли преломляются такъ или иначе на королевскихъ саркофагахъ на замкѣ Вавель, названномъ въ одной изъ драмъ: «Акрополисъ». Помимо патріотизма, слѣдуетъ отмѣтить въ этой чертѣ творчества Выспанскаго его глубокое чувство уваженія и трепета передъ загадкой бытія и смерти. Все декоративное творчество Выспанскаго-живописца, особенно знаменитые витражи, наглядно иллюстрируетъ трагическій и исполненный пафоса ходъ

изъ новѣйшей польской драматической литературы.

его мысли. Въ этомъ краткомъ очеркѣ, посвященномъ «Свадьбѣ», какъ таковой, мы не можемъ углубляться въ мистическія дебри польскаго поэта, вся натура котораго напоминаетъ намъ, съ одной стороны, мастеровъ эпохи Возрожденія съ ихъ страстнымъ стремленіемъ къ изображенію полноты жизни, съ другой—фламандскихъ мистиковъ, въ родѣ Роденбаха, такъ же «*envoûté par une ville*» (городъ Брюгге, «сѣверная Венеція»), такъ же вычаровывающихъ прелесть грусти изъ мертвыхъ людей и живыхъ камней...

Вотъ такой именно Краковъ,—монументъ національной хвалы, городъ окаменѣвшаго величія и нетлѣнной доблести, саркофагъ средневѣковья, камни котораго навѣваютъ мечтателю суровые сны о вѣчности, такой Краковъ съ его Вавелемъ околдовалъ душу Выспянского съ первыхъ его дерзновенныхъ попытокъ разгадать сущность паденія великой націи. «Свадьба», кроющая въ себѣ оттѣнокъ сатиры, ярко разоблачаетъ неудовлетворенность поэта и какъ польскаго, краковскаго интеллигента и какъ творца-художника. Полякъ-гражданинъ XX вѣка, ставъ на его рубежѣ, передъ фасадомъ 500-лѣтняго, одного изъ стариннѣйшихъ и наиболѣе прославленныхъ въ Европѣ университетовъ, своей *Almae Matris*, окинувъ взоромъ сотню башенъ и церквей «польскаго Рима», взвѣсивъ вѣковыя сокровища академій, музеевъ и національнаго театра, однимъ словомъ, подведя итоги всему, что въ настоящее время можетъ быть гордостью Польши, пожелалъ разгадать: чтó за цѣнность всему этому передъ лицомъ народной совѣсти? Но такъ какъ полякъ этотъ былъ не только гражданиномъ-патріотомъ, но и художникомъ, съ необыкновенно чуткой душою и красочнымъ воображеніемъ, то форма разгадки предстала передъ нимъ на половину во снѣ, на половину на яву. И стоить сопоставить «*Wahrheit und Dichtung*», послужившія остовамъ диковинной полуреальной драмы, столь безжалостно названной «*Wesele*» (Свадьба).

Въ 1900 году, въ деревнѣ Броницы, въ нѣсколькихъ верстахъ отъ Кракова, имѣла мѣсто свадьба поэта Рыделя съ крестьянской дѣвушкой. Въ просторной избѣ хозяина, художника Владиміра Тетмайера (нынѣ члена австрійскаго парламента), собрались на веселую трехдневную пирушку,

кромѣ всей деревни, еще приглашенные изъ Кракова «интеллигенты» и въ числѣ ихъ Выспанскій, пріятель жениха. Тоскливая ноябрьская ночь, свѣтло-лазуревые мягкіе тона свѣтлицы, пляска и гамъ, своеобразная декоративная прелесть разошедшагося во всю народа, цѣлая хроматическая гамма смѣняющихся настроеній—все это навѣяло романтику-поэту оригинальную мысль. Поддаваясь сладкой нѣгѣ опьяняющей усталости, онъ сталъ погружаться въ сонъ, въ міръ никогда не покидающихъ его вѣщихъ сновидѣній. Но то, что *происходило* кругомъ него, само по себѣ уже походило на сонъ. Стоило только развернуть чудесный коверъ реальности. Стоило лишь обнажить магическимъ жезломъ поэзіи души окружающихъ. Для этого надо было быть не только фантастомъ, но и сердцевицею. Греза поэта стала уже внѣ правды и внѣ вымысла. Вдумавшись до дна того *дѣйствія*, которое разыгрывалось передъ его глазами, Выспанскій задумалъ драматизировать все, что происходило на свадьбѣ, а также все то, что *могло бы* произойти, если бы...

Вотъ въ этомъ «если бы», конечно, вся сила, все творчество каждаго поэта. Построеніе драмы можетъ быть или центробѣжное или центростремительное, въ зависимости отъ преобладанія характеровъ, выступающихъ на арену борьбы, или отъ группировки внѣшнихъ фактовъ, сталкивающихъ индивидуальности героевъ. У Выспанскаго въ «Свадьбѣ» построеніе скрыто такъ искусно, что мы въ теченіе почти всего перваго дѣйствія недоумѣваемъ: чтò происходитъ на сценѣ?.. маріонеточная ли пьеса изъ сельскаго быта, какой то гротескъ въ стилѣ парижскихъ *revue* или рождественскихъ кукольныхъ игръ—или прологъ въ мощной драмѣ, которая потрясетъ наши души въ моментъ, тогда то, о чемъ говорятъ, или вѣрнѣе, на что намекаютъ нѣкоторые изъ собесѣдниковъ, прорвется наружу. Необходимо иллюстрировать такого рода діалогъ, на примѣрѣ.

Дѣйствіе происходитъ въ упомянутой выше избѣ и въ ту же самую свадебную ночь, но въ смежной комнатѣ. Обстановка наполовину крестьянская, наполовину панская, чтò, конечно, не случайно, ибо намъ приходится быть свидѣтелями смѣшенія обоихъ сословій. «Мезалиансъ» въ

изъ новѣйшей польской драматической литературы.

духъ художественной богемы... Дочь бронувицкаго хозяина выходитъ замужъ за извѣстнаго литератора, ну, какъ не умилиться? Въ избѣ мы замѣчаемъ рядомъ съ бѣленой печью столикъ еmрiге, часы съ алебастровыми колоннами, старинное оружіе. Сквозь полуоткрытую дверь виденъ танцующій свадебный, ярко-разодѣтый народъ, доносятся незатѣйливые звуки сельскаго оркестра—скрипки, кларнета, баса. Нѣтъ-нѣтъ да и забѣжитъ оттуда на сцену кто-нибудь изъ гостей. Появленіе его какъ будто случайно, слова до чрезвычайности несложны, діалогъ двухъ-трехъ лицъ въ высшей степени простъ, а между тѣмъ мы съ первыхъ же сценъ чувствуемъ глубину символическаго рисунка и единую волю, которой подчиняется пестрый калейдоскопъ смѣняющихся группъ и картинъ.

Появляется здоровый дѣтина, хлопъ Чепецъ съ пріѣхавшимъ изъ Кракова въ гости къ пріятелю жениху Журналистомъ. Заѣденный редакторской работою и городской жизнью литераторъ, сидящій по горло въ консервативномъ политиканствѣ, явился на свадьбу уже, конечно, не ради диспута, да еще съ мужикомъ. А между тѣмъ Чепецъ любознательнъ; ему хотѣлось бы точно знать: чтó тамъ, въ желтомъ Китаѣ, кто кого?.. Изъ двухъ словъ оказывается, что у него больше здраваго смысла, чѣмъ у разслабленнаго интеллигента. А главное, для зрителя становится яснымъ съ самаго начала, что *правда*, какая—еще какъ будто не видно, но вся правда на сторонѣ Чепца. Заключительныя слова его, брошенныя не безъ ироніи Журналисту, рисуютъ Чепца, какъ грозную силу, какъ символъ готовности на всякое грядущее Дѣло:

А я думаю, что паны
Много-бъ ужъ могли имѣть:
Не хотятъ они хотѣть!..

Оставляю въ сторонѣ достоинства стиха Выспанскаго и непередаваемую лапидарность его стиля. Намъ интересуютъ здѣсь на первомъ мѣстѣ чисто сценическіе приемы «изложенія» или завязки дѣйствія. Въ рядѣ сценъ, столько же яркихъ, сколь короткихъ, передъ нашими глазами передвигаются всѣ гости. Поэтъ характеризуетъ ихъ на лету, чаще всего показывая лишь

профиль ихъ лика, пользуясь обильно пріемами контраста. Итакъ, Журналистъ служитъ за фонъ для обрисовки молодыхъ барышень Зоси и Гани, пріѣхавшихъ на свадьбу съ почтенной тетей, Совѣтницей. Обѣ барышни, зараженныя общимъ весельемъ, жаждутъ принять въ немъ активное участіе, но тетя, жеманная представительница краковского high life'a, несмотря на всѣ свои симпатіи къ крестьянамъ, находитъ это неудобнымъ. «Это не для васъ: тамъ толкотня, оплеухи...» За то дѣти ея ничуть не боятся «хамья». Сынъ ея танцуетъ съ деревенщиной; такъ что Климина, старая сваха, собирается и его женить.

Тридцать восемь сценъ перваго дѣйствія проходитъ такимъ образомъ въ теченіе часа. Мы уже знакомы со всѣми: мы видѣли и удалыхъ парней Каспра и Яська, подметающихъ въ пляскѣ избу павлиными перьями своихъ шапокъ и Ксендза, самолюбивый силуэтъ котораго набросанъ авторомъ весьма ядовито, и Жида-корчмаря съ его поэтизирующей дочерью Рахилью и обоихъ Молодыхъ, и цѣлую массу свѣтской публики, повидимому, только флиртующей, а между тѣмъ, то и дѣло бьющей въ больное мѣсто патріотизма, который для всѣхъ уже сталъ «искусствомъ для искусства»—настроеніемъ. Невидимыми путями авторъ указываетъ намъ изнанку этого настроенія. Мы чувствуемъ, что у каждаго изъ случайно забѣгающихъ въ избу лицъ что-то на душѣ неладно. И опять-таки веселье ихъ непринужденно, ибо «свадьба» это—радостный моментъ для молодой пары и прекрасное диковинное зрѣлище для гостей. Понемногу общество, воодушевляясь виномъ и танцами, начинаетъ хватать черезъ край. Въ послѣдней сценѣ трое: Поэтъ, Женихъ и Невѣста, заливаясь отъ смѣха, приглашаютъ на свадьбу кого попало, крича черезъ окно. Поэтъ увидѣлъ въ саду соломенное чучело, покровъ, которымъ обертываютъ на зиму зябкія деревца. Его въ деревняхъ зовутъ Хохоломъ. Молодые отъ радости приглашаютъ и Хохолу. Подъ громкій смѣхъ всѣхъ троихъ занавѣсъ опускается.

Что достигнуто первымъ дѣйствіемъ?.. можетъ спросить недоумѣвающий зритель. Достигнуто драматическое напряженіе, равнаго которому трудно подыскать. Настроеніе общества, прибывшаго на «Свадьбу», такъ искусно

изъ новѣйшей польской драматической литературы.

передано авторомъ, сумѣвшимъ опьянить наше воображеніе путемъ всѣхъ доступныхъ сценѣ эффектовъ, что мы начинаемъ вѣрить въ возможность, и болѣе того, въ необходимость вмѣшательства въ дѣйствіе чудесныхъ силъ. Въ самомъ дѣлѣ, на этой свадьбѣ все и безъ того какъ бы чудесно! Почему бы не прибыть Хохолу? Но мы сознаемъ, что если это чучело двинется съ мѣста, произойдетъ нѣчто страшное. Люди, которыхъ мы видѣли въ веселый часъ ихъ жизни, въ сущности печальны, какъ печаленъ весь польскій народъ. Ихъ веселье приурочено къ характеру мѣста и момента. Но если бы... если бы въ этотъ самый моментъ и на этомъ самомъ мѣстѣ явилось, «что кому снится, кто по чемъ тоскуетъ», что было бы тогда?...

Въ ушахъ нашихъ смѣхъ: пустой невинный смѣхъ Молодухи-невѣсты, воплощенія здраваго, реальнаго житейскаго смысла:

Ха-ха-ха!

Когда полночь ударить,

Приходи къ намъ сюда въ избу!.. ха-ха-ха...

Но разговоры другихъ лицъ, и особенно Поэта съ Рахилью, внушили нашему воображенію иное отношеніе къ возможности прибытія Хохолы, а вмѣстѣ съ нимъ всего того «по чемъ тоскуютъ» души свадебныхъ гостей. Смѣлое заклинаніе, брошенное сквозь окно въ темную и непривѣтливую ноябрьскую ночь, пройдетъ волною по лугамъ, лѣсамъ и могиламъ и воспрянуть отъ долгаго сна души тѣхъ, кто незримо, въ полусознанныхъ чаяніяхъ ждетъ подобнаго призыва. Приглашены всѣ:

«кому плохо, кого мучитъ страхъ, чей духъ рвется къ освобожденію...»

Ровно въ полночь совершается чудо. Въ открытую дверь вваливается званый гость—соломенное чучело, Хохоль. Въ избѣ одна лишь маленькая Ися, которой мать велѣла укладывать спать ребятешекъ. Она слишкомъ наивна и дѣтски энергична, чтобы испугаться смѣшнаго пришельца, въ то же время достаточно рѣшительна, чтобы вступить съ нимъ въ разговоръ. Однако, видя, что Хохоль начинаетъ прохаживаться по избѣ, она

гонить его шваброй прочь. Хохолъ, монотонно качаясь и повторяя, что его звали, оповѣщаетъ прибытіе многихъ званныхъ гостей:

Что у кого звучить въ душѣ,
 Что кто видитъ въ своихъ снахъ,
 Грѣхъ ли это, смѣхъ ли это,
 Капцанъ ¹⁾ ли онъ, или панъ,
 Придетъ на свадьбу танцовать...

Онъ ушелъ. И слова его, меланхолическій напѣвъ бездушной твари, служатъ прологомъ къ только теперь начинающейся драмѣ. На сцену приходятъ, чередуясь, подобно первому дѣйствию, всѣ знакомыя уже лица, но попавъ въ заколдованный кругъ встревоженныхъ заклятіемъ Поэта и Хохолы сновидѣній, души ихъ мечутся въ смутномъ неразгаданномъ безпокойствѣ.

Авторъ начинаетъ постепенно и въ высшей степени художественно вводить рядъ лицъ загробной мистической категоріи. Послѣ ухода Хохолы на сценѣ появляются Войтекъ и Марыся, мужъ съ женой, счастливые, любящіе другъ друга, но... Сердце ноетъ у Войтка, онъ груститъ о женѣ, какъ будто ея нѣтъ возлѣ него. Лишь только онъ удаляется, Марыся появляется Призракъ перваго и покойнаго жениха. Онъ страстно убѣждаетъ ее въ томъ, что духъ его живъ, живъ своей жизнью, обездоленной, лишенной ласки. Но Марыся съ ужасомъ пьтится отъ покойника, отъ котораго вѣетъ могильный холодъ. И когда ея мужъ возвращается, Призрака уже нѣтъ, но нелегко Войтеку успокоить разжалобившуюся Марысю. Они уходятъ, уступая мѣста другой парѣ, на этотъ разъ уже болѣе драматической.

«Кто то за мною все время тащится»,—говоритъ на ходу появляющійся въ избѣ Станчикъ, придворный шутъ короля Сигизмунда-Августа. Необходимо сдѣлать оговорку, что въ наши дни «Станчикъ», благодаря громкой брошюрѣ вождя галиційскихъ консерватистовъ гр. Ст. Тарновскаго, сталъ синонимомъ приверженцевъ этой партіи, весьма вліятельной и даже

¹⁾ Капцанъ—оскорбительное прозвище мужика.

изъ новѣйшей польской драматической литературы.

руководящей въ Галиціи. Какъ историческая личность, Станчикъ прославился ѣдкимъ остроуміемъ и гражданской смѣлостью. Нынѣ онъ служитъ популярной кличкой съ далеко не похвальнымъ оттѣнкомъ. Тотъ, кто за нимъ плетется, оказывается знакомымъ намъ уже Журналистомъ...

Разговоръ ихъ настолько драматиченъ, что слѣдовало бы привести его цѣликомъ, что сейчасъ невозможно. Вожакъ массъ, редакторъ вліятельной газеты, очутился лицомъ къ лицу передъ своей совѣстью. Онъ съ первыхъ же словъ Станчика узнаетъ въ королевскомъ шутѣ «великаго мужа», преклоняется и приноситъ ему исповѣдь больной искалѣченной души. Воскресшій и воплотившійся призракъ терзаетъ надломаннаго современника каждымъ словомъ, беспощадно сбрасываетъ маску лжи и приторнаго пафоса съ каждой мысли и жеста тѣхъ, кто «плачетъ надъ чужими грѣхами».

— На! бери caduceus! (шутовская палочка — символъ паденія Польши)— мути имъ воду, мути! ступай!.. мути чанъ народный, отравляй сердца, теряй голову! На свадьбу, на свадьбу! Становись во главѣ!..

Бросивъ эти послѣднія слова Журналисту, Станчикъ исчезаетъ, оставляя того въ уныніи и въ безнадежности. Ободрить его не могутъ утѣшительныя и обманчивыя рѣчи друга—Поэта, который самъ начинаетъ вдохновляться. И едва онъ остался одинъ, является и передъ нимъ его вѣщая греза, на этотъ разъ волшебный Рыцарь. Опущенъ шлемъ у явившагося воина, желѣзомъ скована рука, латы и панцырь скрываютъ могучее тѣло... Онъ зоветъ Поэта, столь часто бросавшаго міру крылатые, воинственные гимны, зоветъ на бой: «спѣши, лежатъ тамъ груды тѣлъ, распахнуты ужъ стѣнки гроба—пора вставать, пора мнѣ встать!» И смотритъ Поэтъ въ лицо призраку, приподнявъ забрало рыцаря... Тамъ смерть—Ночь.

На нашихъ глазахъ такимъ образомъ, благодаря заклинанію Хохолы, перебросившаго мостъ въ мистическое царство, происходитъ постепенная перемѣна въ психикѣ главнѣйшихъ героевъ перваго дѣйствія. Каждый изъ нихъ тамъ, на свадьбѣ, имѣлъ минуты сладостной мечты: ну, а что, если

бы... Это «если бы» воплощается каждому изъ нихъ въ трагической формѣ, но, исчезнувъ, оставляетъ слѣды въ видѣ метаморфоза въ настроеніи. Драматически настроеніе такое сильно до чрезвычайности. Возьмемъ, напримѣръ, послѣднюю изъ описанныхъ сценъ. Рыцарь исчезъ. Поэтъ остался одинъ въ отчаяніи и униженіи, ибо Рыцарь—не онъ. Онъ—рыцарь пера, громкаго, крикливаго слова. . Кому изъ пишущихъ не хотѣлось быть вождемъ, реальнымъ полководцемъ? Поэтъ задумался и трагически загрустилъ. Но подоспѣваетъ другъ его, Женихъ.—Ты что? сонетъ задумалъ, или октаву?... спрашиваетъ онъ простодушно пріятеля. Ну, какъ растолковать, хотя бы умному, хотя бы и чуткому Жениху въ такой моментъ, что происходитъ въ его душѣ и какими «*dramatis personae*» заселяется изба?.. Поэтъ, проклиная все, уходитъ.

Недодумѣніе Новобрачнаго недолго. Лишь только онъ остался одинъ, въ двери вваливается хоръ (черти) и Гетманъ (Бранецкій), заклеименный измѣнникъ націи, главарь тарговицкой конфедераціи, запродавшей Польшу. Дьявольскій хоръ нещадно жжетъ и палитъ его раскаленнымъ продажнымъ золотомъ. Но надменный аристократъ пытается бравировать даже при этихъ условіяхъ. Въ его рѣчи, прерываемой страшными пытками, нѣтъ ни слова раскаянія. Оставшись на минуту съ глазу на глазъ съ Новобрачнымъ, Гетманъ набрасывается на него, какъ на шляхтича, поправшаго завѣты касты:

— Ты уцѣпился за хамье?
Польша вся—одинъ сбродъ...
Ты у меня не смѣй жалѣть Польши,
если ты шляхтичъ, такъ цѣлуйся съ нами—
ты—свободенъ.

Искушенію не поддается современный демократъ и отдаетъ Гетмана во власть чертямъ. Тяжелая сцена душитъ его, онъ выбѣгаетъ на воздухъ. Въ избу входитъ старый Дѣдъ, затесавшійся на свадьбу безъ приглашенія. Вслѣлъ за нимъ Упырь, зачинщикъ кровавой галицкой бани 1846 г., рѣзунъ Шеля. Онъ пришелъ руки мыть...

— Я былъ ихнихъ отцовъ палачъ,
а сегодня я ихъ сваты!..
и вотъ хочу и я на свадьбѣ,
жить, разгуляться и жить!..

Какъ бы сознавая, что довольно уже грозныхъ привидѣній, авторъ вплетаетъ въ мощно развернувшуюся канву драмы нѣсколько характерныхъ сельскихъ сценъ, лишенныхъ символическаго смысла, но чарующихъ наше воображеніе красочностью темперамента Яська, Каспра и ихъ общей милой Каси. Появляются вторично Журналистъ съ Зосей. Поэтъ съ Рахилью, оба уже уравнившіеся; первый пробуетъ невиннаго флирта со свѣтской барышней, второй поэтизируетъ съ экзальтированной еврейкой. Виртуозность діалога послѣднихъ двухъ лицъ, навѣявшихъ въ концѣ перваго дѣйствія мысль о приглашеніи Хохолы, и такимъ образомъ обусловившихъ дальнѣйшій ходъ чудодѣйственныхъ событій, нынѣ используетъ авторъ уже только для контраста. Ибо мы вѣримъ, что параллельно свадебнымъ событіямъ совершается нѣчто несравненно большее. Мы уже не поддаемся лиризму чаяній Поэта и влюбленной въ таинственность декоративной Рахили. Мы слѣдимъ напряженно за подпольной, готовящейся разразиться на всей линіи драмою—Дѣломъ.

Атмосфера уже такъ пропитана чудомъ, что когда парни докладываютъ Хозяину о прибытіи какого-то знатнаго всадника, тотъ уже не находитъ черезчуръ страннымъ появленіе такого гостя въ поздній часъ. А «баринъ» заслуживаетъ удивленія: «Конь—великанъ, платье красное; сѣдая борода, лира у сѣдла, за всю жизнь такого поляка я еще не видалъ», замѣчаетъ парень Куба. Хозяинъ спѣшитъ на встрѣчу...

Таинственный лирникъ отказывается отъ угощенія и приступаетъ прямо къ «дѣлу». Былъ-де онъ далеко отсюда, а вышло, что близко. И вотъ, заставъ какъ-то невзначай на этой свадьбѣ всѣхъ вмѣстѣ—и шляхту, и хлопство—задумалъ заговорить о «Союзѣ». Минута весьма особенная, говоритъ старецъ, въ которомъ Хозяинъ, наконецъ, распознаетъ вѣщаго украинскаго барда Верныгору, провозвѣстника союза шляхты съ крестья-

нами. Моментъ особенный, подходящій для осуществленія прекрасныхъ завѣтовъ.

Верныгора, съ глазу на глазъ, даетъ Хозяину три приказа: разослать гонцовъ до разсвѣта—кликнуть кличъ въ народѣ; во вторыхъ: собрать народъ у костела, пусть ждутъ, пока не послышится конскій топотъ съ краковской дороги: это поѣдетъ онъ съ Архангеломъ. Третье велѣніе: лирникъ торжественно дарить Хозяину золотой рогъ, при звукѣ котораго «воспрянетъ Духъ». Очевидно, что рогъ этотъ—начало Дѣла, о которомъ мечтали всѣ. Хозяинъ даетъ клятву исполнить все согласно приказанію, благоговѣнно принимаетъ чудодѣйственный подарокъ высокаго гостя, послѣ чего бардъ исчезаетъ.

Въ ушахъ Хозяина вдохновенныя слова Верныгоры пробудили всѣ сны о подвигѣ жизни... «Завтра—великая тайна. Завтра, когда они соберутся, пусть совѣта не держатъ, только стоятъ въ тишинѣ. А ты, вставъ рано утромъ, лишь взойдетъ солнце, напряги слухъ въ сторону дороги»...

Чудо, по истинѣ чудо. Сомнѣнія быть не можетъ. Конь всадника, рванувшись отъ крыльца, оставилъ золотую подкову. Хозяева бережно прячутъ свое счастье въ сундукъ. Отдавъ себѣ отчетъ въ отвѣтственности своей роли, Хозяинъ немедленно посылаетъ красавца-парня Яська скликнуть народъ; пусть съ косами соберутся до разсвѣта у часовни. Кличъ—золотой рогъ.

«Вернись прежде, чѣмъ пропоетъ третій пѣтухъ. Тогда стань здѣсь и труби, что есть силъ—и возстанетъ такой Духъ, какого не было столѣтъ. Но не потеряй рогъ золотой—его шлетъ намъ ясный Богъ»...

Ускакалъ Ясекъ. Рогъ перекинулъ черезъ плечо; лихо надвинулъ шапку съ павлиньими перьями...

Волнуется хозяинъ. Рѣчь его непонятна женѣ, которая увѣщаетъ его ложиться спать, будучи увѣренной, что онъ пьянъ. Оно и походитъ на то:

— Міръ, пьянъ, міръ пьянъ,
заколдованъ весь міръ—
Пусти меня, мнѣ надо ѣхать, я долженъ,
я поклялся душою!..

Сбѣгаются всѣ. Крѣпкимъ, чуть не ругательскимъ монологомъ Хозяина, издѣвающегося надъ хищникомъ настроеній—разукрашенной толпою—кончается второе дѣйствіе «Свадьбы».

«Настроение» однако мѣняется, хотя и не въ пользу «Дѣла». Слава Богу, вѣдь вторыя сутки пляшутъ и пьютъ гости... Третье дѣйствіе рисуетъ намъ живописныя группы сонной и сваливающейся съ ногъ компаніи. Особенно типиченъ декадентъ Носъ, безсвязная рѣчь котораго выражаетъ съ неподобнымъ юморомъ романтическій сентиментъ, кроющійся въ душѣ cadaго польскаго интеллигента. Мало по малу засыпаютъ всѣ на креслахъ, на диванахъ и гдѣ попало.

Нѣсколько иначе реагируетъ на вино другая половина общества съ Чепцомъ во главѣ. Здоровеннаго дѣтину, какимъ является Чепецъ, не такъ легко разубѣдить въ чемъ либо, особенно, когда онъ пьянъ. Изяществомъ слога Богъ его не наградилъ, но кулаками не обидѣлъ. Однако, бабы его выводятъ. Характеренъ ихъ діалогъ en passant. Онѣ удивляются пріѣхавшимъ господамъ: что за публика? «позѣвываетъ, а не уходитъ». На смѣну группѣ крестьянъ появляется Поэтъ, еще разъ въ обществѣ Рахили, окончательно влюбленной въ его лирическій ореолъ, и еще разъ въ обществѣ свѣтской барышни Марыны, клеймящей его лирическую безпомощность и фразеологию.

Послѣ такого *andante* наступаетъ нѣчто въ родѣ *allegro*. Парень Куба, повстрѣчавшись съ пьянымъ Чепцомъ, рассказываетъ послѣднему о важныхъ событіяхъ, о знатномъ баринѣ на бѣломъ конѣ, о золотой подковѣ и пр. Чепецъ быстро трезвѣетъ и, сообразивъ по своему, въ чемъ дѣло, удаляется. Рядъ дальнѣйшихъ сценъ, въ которыхъ выступаютъ знакомыя намъ лица и пары перваго дѣйствія, пластически рисуетъ неподготовленность литераторствующей интеллигенціи къ грядущему великому моменту, который чувствуется уже гдѣ-то близко, быть можетъ, у порога.

Чепецъ съ отточенной косою въ рукахъ приходитъ будить Хозяина. Немало труда стоитъ ему преодолѣть всѣ препятствія со стороны Поэта и Молодого, ничего не помнящихъ и готовыхъ восхищаться его грозной

осанкой лишь съ чисто художественной точки зрѣнія. Вспльчиво, гнѣвно теревить Чепецъ неопохмелѣвшаго еще виновника задержки. Не легко поднять на ноги того, кому собственно слѣдовало начинать «Дѣло». Отрезвѣлъ послѣ сильныхъ ругательствъ Чепца 'Хозяинъ—спохватился. Надо ждать—напрягать слухъ—услышать золотой рогъ. Тамъ, на Вавелѣ Божья Матерь въ польской коронѣ уже пишетъ указъ народу... Сейчасъ прискачетъ гонецъ... Затрубитъ въ рогъ, появится Духъ, и пойдутъ они всѣ. Ихъ много. Чепецъ и Ясекъ подняли на ноги не одну деревню. Весь лугъ запруженъ бѣлыми зипунами, у всѣхъ косы блестятъ, какъ передъ рацлавицкой битвой...

Надо слушать. Надо напрягать слухъ, ибо сейчасъ прибудетъ «онъ» съ Архангеломъ. Ахъ, какъ невыносима эта тишина выжиданія, эти безконечныя минуты безбрежной тоски! Приостановилась въ жилахъ кровь. Всѣ ждуть, ждуть страстно, слушаютъ—ловятъ взоромъ на небѣ узоры облаковъ, точно откровеніе—на фонѣ первыхъ лучей зари...

Зловѣщая эта тишина и зловѣщія знаменья потрясаютъ соборной душою выжидающихъ. Вотъ ураганъ черныхъ вороновъ промчался на встрѣчу; облака принимаютъ чудовищныя формы, въ огнѣ зари горитъ какое-то войско; въ воздухѣ суматоха, точно передъ грозой; черная птица-великанъ съ налету переломила вѣтки дерева...

Трудно передать словами динамику настроенія на сценѣ въ эту минуту. Сцену «выжиданія», прерываемаго возгласами всѣхъ увѣровавшихъ, необходимо понимать, чувствовать и—видѣть.

Но вотъ и онъ... Слышенъ далекій конскій топотъ. Это скачетъ Ясекъ. Коня загналъ, но вернулся. Видитъ—всѣ ждуть, молчатъ, не двигаются съ мѣстъ, точно заколдованные. Вспомнилъ—трубить надо. Сейчасъ пойдутъ... Всѣ давно готовы и нѣтъ силы больше ждать...

Трубить надо.

Но гдѣ же рогъ?.. Смотритъ Ясекъ—потерялъ!..

...Вслѣдъ за парнемъ влѣзаетъ въ помертвѣвшую въ предразсвѣтномъ сіяніи избу Хохоль. Онъ поясняетъ Яську все случившееся. И вспоминаетъ

изъ новѣйшей польской драматической литературы.

неудачникъ парень: вѣтеръ сорвалъ у него шапку красную, молодецкую шапку съ павлиньими перьями... Онъ нагнулся поднять... Тогда, вѣроятно, и рогъ свалился съ плеча...

Хохоль, слѣдуя за нимъ по пятамъ, велитъ соединить всѣхъ застывшихъ въ ожиданіи, попарно, отнявъ косы и сабли. Онъ колдуетъ ихъ по своему; подъ звуки его фантастической скрипки медленно, сонно начинаютъ кружиться пары; мертвецки блѣдны маски ихъ лицъ, несказанно печальны, безнадежны. Какая-то смертная тоска и скорбь застыла на нихъ въ этомъ финалѣ «Свадьбы». Танцуетъ и Ясекъ. А Хохоль тихо напѣваетъ:

Былъ у тебя, хама, золотой рогъ,
Была у тебя, хама, шапка красная—
Шапку вѣтеръ носитьъ,
Стонетъ рогъ по лѣсу.
У тебя же только шнуръ—
У тебя же только шнуръ...

Страшнѣ смерти эта «живая» картина, на которой кончается греза.

* * *

Я нарочно передалъ содержаніе «Свадьбы» столь подробно, ибо опасюсь, что тема автора довольно-таки трудна для не-польскаго зрителя, но въ то же время я убѣжденъ, что она развита авторомъ *драматически* вполне ясно и что русскій театралъ, ознакомившись съ содержаніемъ, уже безъ труда постигнетъ чисто художественную своеобразность и силу сценическаго построенія. Пусть драма эта «патріотическая», пусть она нуждается въ двухъ трехъ комментаріяхъ (историческихъ); сила ея отъ этого не уменьшается и всякій чуткій зритель сумѣетъ прослѣдить между строкъ рѣчей Чепца, Хозяина, Поэта и т. д. символически выраженную борьбу трагическихъ началъ человѣческаго духа. Эти начала, одинаково роковыя для личности и для соборнаго организма—общества, можно назвать самовлюбленностью, художественнымъ созерцаніемъ того, что на самомъ дѣлѣ должно быть плотью и кровью, а не предметомъ празднаго

разговора; свойства эти можно усмотрѣть каждый день и каждый часъ, наблюдая несоразмѣрность человѣческаго слова и дѣла.

А потому тема Выспанскаго—философема, и какъ таковая, доступна каждому мыслящему, каждому читателю и зрителю «Гамлета».

Но «Свадьба» не только драматическая обработка философемы, и не только галерея портретовъ современной Польши. Въ смыслѣ выявленія настроенія это одно изъ самыхъ музыкальныхъ произведеній драматическаго искусства, и какъ таковое, должно быть сопоставлено со всѣмъ тѣмъ, что намъ принесло это столь сильно развивающееся въ послѣднее время искусство въ области гармоническаго соединенія всѣхъ элементовъ сценической интерпретаціи.

Уже съ первыхъ сценъ, какъ мы отмѣтили, драма эта напоминаетъ своимъ построеніемъ театръ маріонетокъ. Дѣйствующія лица, исключая лирическую Рахиль и, пожалуй, Поэта, вполне закончены, опредѣленны по своему характеру, по манерѣ выражать свои мысли, и главное, по идейному взаимоотношенію двухъ половинъ общества, празднующаго «Свадьбу». Несмотря на органическое единство всей драмы, каждая сцена ея (ихъ въ общей сложности болѣе 100) представляетъ нѣчто цѣлое, характерно само по себѣ, какъ будто удачно выловленные изъ останавливаемаго кинематографа картины. Музыкальность стиха (ритмъ: трохей, часто, однако, выпадающій въ другіе размѣры, благодаря вольностямъ польской стихотворной формы) не мало усиливаетъ общее впечатлѣніе, придавая ему специфическій характеръ внушенія, особенно, когда на сценѣ появляются (II дѣйствіе) «*dramatis personae*».

То, что составляетъ магію «Свадьбы»: реальность мистическаго дѣйствія, трагическая скорѣе по ту сторону указаннаго зрителю лоскутка веселой жизни, ея похоронная пѣсня, неслышимо пропѣваемая въ теченіе безчисленныхъ пестрыхъ сценъ, все это способствуетъ успѣху сценической передачи «Свадьбы» путемъ «недвижимаго» театра куколъ. Опыты варшавскаго «театра маріонетокъ» заслуживали большаго вниманія со стороны многочисленныхъ нынѣ и въ Польшѣ новаторовъ сцены. Нѣсколько кар-

изъ новѣйшей польской драматической литературы.

тинъ изъ «Свадьбы» (появленіе Хохолы во второмъ дѣйстви), представлен-ныхъ въ этомъ маленькомъ театрѣ прошлою зимою, производили сильное впечатлѣніе, благодаря дымкѣ, наброшенной на черезчуръ яркую реальность нѣкоторыхъ сценъ. Можно соглашаться или нѣтъ съ принципами неподвижнаго театра, но нельзя отрицать за нимъ огромнаго методологическаго значенія для всякихъ сценическихъ исканій.

Упоминаю объ этомъ не безъ конкретныхъ соображеній. Если «Свадьбѣ» или какой-либо другой драмѣ Станислава Выспанскаго суждено увидѣть свѣтъ ramпы въ С.-Петербургѣ или въ Москвѣ, то ужъ навѣрное въ сокращенномъ видѣ, и притомъ такъ, чтобы зритель чувствовалъ экзотизмъ представленія. И мое мнѣніе не слѣдуетъ Выспанскаго дѣлать оруженосцемъ легіона польскихъ мистиковъ, мессіанистовъ и т. д. Все сокровенное въ его поэзіи надо оставить для Польши. Внѣ же ея театровъ слѣдуетъ обращаться съ художественными произведеніями польскихъ авторовъ, и, слѣдовательно, также и Выспанскаго, какъ съ таковыми. Можно учиться на нихъ, дѣлать опыты, анализировать ходъ ихъ творческой мысли—и все это въ плоскости чистаго искусства. Будучи лично близокъ многихъ исканій русскихъ идеологовъ на сценѣ, я совершенно отчетливо вижу, сколько пользы могли бы они извлечь изъ творчества Ст. Выспанскаго, съ которымъ они знакомы лишь по наслышкѣ.

Но если ужъ на то пойдетъ и кто-либо изъ упомянутыхъ дѣятелей сцены вдохновится на дѣло присвоенія Выспанскаго и русской сценѣ, то, конечно, единый совѣтъ ему, будь онъ Станиславскій, Мейерхольдъ, или Евреиновъ—ѣхать въ Краковъ, гдѣ живъ театръ Выспанскаго и гдѣ «Свадьба» дается въ точности такъ, какъ ее задумалъ на сцену авторъ. Передъ русскимъ художникомъ предстанетъ тамъ совершенно новый для него декоративный стиль, разнообразіемъ и гармоніей красокъ, богатствомъ узоровъ и архаической прелестью общей мысли не уступающій любому въ Европѣ.

„ГИБЕЛЬ БОГОВЪ“—ВАГНЕРА И „СНѢГУРОЧКА“— РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

(МОСКОВСКІЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ).

Ю. ЭНГЕЛЬ.



УДУЩІЙ (1913-й) годъ принесетъ съ собой знаменательный двойной юбилей: сто лѣтъ со дня рожденія Вагнера и тридцать лѣтъ со дня его смерти. И этотъ юбилей никоимъ образомъ не будетъ только предлогомъ для исторической оцѣнки того, что уже ушло изъ кипучаго потока настоящаго въ спокойныя воды прошлаго. Наоборотъ, онъ заставитъ небывало-грандіозную картину *живого* торжества вагнеровскаго искусства. Сухой, но точный языкъ цифръ говоритъ намъ, что на долю Вагнера за послѣдніе годы выпадаетъ наибольшее число представленій не только на нѣмецкихъ оперныхъ театрахъ, но и въ парижской Grand-Opéra, нѣкогда столь враждебной автору «Тангейзера». Отъ Лиссабона до Москвы, да и за предѣлами Европы, на обоихъ полушаріяхъ, нѣтъ кажется той оперной сцены, гдѣ бы не ставили Вагнера. Словно самому пѣвцу «Нибелунговъ» досталось воспѣтое имъ золотое кольцо, дающее владычество надъ міромъ.

Но здѣсь надо отличать Вагнера-композитора отъ Вагнера-теоретика. Триумфъ достался первому, не второму. Недаромъ изъ произведеній байрейтскаго реформатора рѣже всего ставятся именно тѣ, гдѣ наиболѣе послѣдовательно проведены принципы новой вагнеровской *музыкальной драмы* («Тристанъ», отдѣльныя части «Нибелунговъ»), и охотнѣе всего болѣе близкіе къ старой *оперѣ* «Морякъ-скиталецъ», «Тангейзеръ», «Лоэнгринъ», «Нюрнбергскіе мейстерзингеры». Во всякомъ случаѣ единственнымъ побѣдоноснымъ «чистымъ» вагнеріанцемъ можно назвать только самого Вагнера. Ибо въ рукахъ другихъ композиторовъ послѣ вагнеровскаго періода

чистый типъ вагнеровской «музыкальной драмы» оказался вовсе нежизнеспособнымъ.

Наоборотъ, «опера», которой Вагнеръ предрекалъ неминуемую, вѣрную смерть, обнаружила несомнѣнную живучесть и даже способность къ могучему развитію (Римскій-Корсаковъ!). Но въ томъ-то и дѣло, что она стала такой, только воспринявъ въ себя цѣлый рядъ новыхъ теченій, вспрыснувшихъ въ ея дряхлѣвшій организмъ молодую, свѣжую кровь. И львиной долей этого благодатнаго вспрыска опера обязана Вагнеру. Небывало-богатый оркестръ, острота драматической характеристики, свободныя оперныя формы и, наконецъ, примѣненіе лейтмотива въ качествѣ новаго могучаго опернаго фермента,—вотъ наиболѣе плодотворныя изъ основъ вагнеровской реформы, привившіяся въ смягченной формѣ и оперѣ, которая, несмотря на этотъ рядъ компромиссовъ, не стала, однако, «музыкальной драмой» въ вагнеровскомъ смыслѣ.

Мечты Вагнера объ универсальномъ значеніи Gesamtkunstwerk'a такимъ образомъ остались лишь мечтами. Да можно, кажется, быть увѣреннымъ, что конструированный Вагнеромъ теоретическій идеалъ «художественнаго произведенія будущаго» не имѣетъ надеждъ на исключительное торжество и въ будущемъ. Ибо все-таки каждое искусство можетъ дать свое самое тонкое и индивидуально-совершенное, лишь вращаясь въ кругѣ особыхъ, специально ему свойственныхъ, средствъ выраженія.

Столь-же мало нерушимыми—даже для нѣмцевъ, не говоря объ остальномъ мірѣ—оказались связанные съ именемъ Вагнера идеалы философскіе, эстетическіе, національные. Германія прошла черезъ эти идеалы, въ значительной степени запечатлѣнные узкими, специфически-нѣмецкими задачами момента (объединеніе Германіи) и оттого порой столь односторонніе. Она прошла даже черезъ ихъ ниспровергателя Ницше. И если теперь можетъ противопоставить имъ въ искусствѣ звуковъ не великаго, достойнаго Вагнера, преемника (эта честь выпала въ лицѣ Римскаго-Корсакова на долю Россіи!), а только Рихарда Штрауса или Макса Регера, то лишь отъ недостатка *pouvoir*, а не *vouloir*.

Тверже стоитъ Вагнеръ, какъ поэтъ. Созданные имъ образы дѣйствительно способны глубоко западать въ душу. Но силу эту имъ даетъ прежде всего и болѣе всего музыка. Не будь ея, развѣ могли бы чуждые герои запутанной безконечной вагнеровской драмы «Кольца Нибелунговъ» захватывать насъ такъ, какъ теперь, или даже хотъ глубоко заинтересовать? Тоже самое сплошь и рядомъ можно наблюдать и въ старыхъ операхъ. Фигуры «Жизни за Царя» и «Донъ-Жуана» ярко запечатлѣлись въ нашей душѣ, но сдѣлали это, конечно, Глинка и Моцартъ, а не баронъ Розенъ и аббатъ да-Понте, поэты, болѣе чѣмъ сомнительные, пегасы которыхъ на Парнасъ и не взлетали. Не служить-ли все это лишнимъ доказательствомъ жизненности принципа верховенства музыки въ оперѣ, столь дорогого сердцу Римскаго-Корсакова?

Музыка—вотъ гдѣ родная стихія Вагнера, вотъ, гдѣ онъ по истинѣ великъ и славенъ. Геній его безконечно обогатилъ и расширилъ языкъ звуковъ, и то глухое недовѣріе, которое вагнеровскія произведенія долго встрѣчали въ массахъ, больше всего вызывалось, можетъ быть, именно небывалыми формами этого новаго музыкальнаго языка. Потому что массы, какъ всегда, внимали ему ушами, воспитанными на томъ, что *было*, и разумѣется приходили въ недоумѣніе, даже въ негодованіе, когда слуху приходилось разбираться въ томъ, чего еще *никогда не бывало*.

Но вагнеровская струя понемногу вливалась въ міровое творчество и то, чего не было, мало по малу становилось тѣмъ, что было. Если не духъ Вагнера, то его техническіе приемы и средства выраженія становились болѣе или менѣе общимъ достояніемъ. Оттого теперь вагнеровская музыка нигдѣ не можетъ вызвать такую сенсацію, какъ въ былое время,—даже тамъ, гдѣ раньше знали ее мало. Кто привыкъ къ Римскому-Корсакову, тому послѣдній Вагнеръ можетъ нравиться или не нравиться, но никогда не поставитъ его въ тупикъ.

И, разумѣется, теперь московской публикѣ «Кольцо Нибелунговъ» гораздо больше по плечу, чѣмъ два десятка лѣтъ тому назадъ, когда была сдѣлана первая неудачная попытка привить Большому театру «Зигфрида».

Да и пора, наконецъ, Москвѣ узнать послѣдняго Вагнера, и узнать не только по буквѣ, какъ во время оно, но и по духу. Лучше можетъ быть, было бы начать съ «Мейстерзингеровъ», «Тристана», даже «Парсифаля» (если бы онъ оказался возможнымъ для русской сцены): все это болѣе общечеловѣчно, ближе къ намъ, чѣмъ слишкомъ специфическіе «Нибелунги».

Но хорошо послушать и «Нибелунговъ». И разъ уже пришлось такъ, что они попали на порядокъ дня первыми, остается только съ радостью воскликнуть: «Наконецъ-то»!

«Гибель боговъ»—заключительное звено въ тетралогіи «Нибелунговъ». Но это послѣднее звено появилось на свѣтъ хронологически первымъ (какъ драма, а не какъ музыка). Уже въ 1848 году—разсказываетъ Лихтанберже въ своей книгѣ «Вагнеръ, какъ поэтъ и мыслитель»—написанъ былъ текстъ большой «героической оперы» (!), названной «Смерть Зигфрида».

Герой этой драмы, Зигфридъ,—идеалъ человѣческой силы и красоты—освобождаетъ землю отъ власти золота. Благодаря ему, роковое кольцо—символъ этой проклятой власти—не достается ни свѣтлымъ силамъ (богамъ), ни темнымъ силамъ (Нибелунгамъ), ни людямъ. Нѣдры Рейна скрыли его навсегда. Зигфридъ гибнетъ, но подвигъ его навѣки закрѣпляетъ торжество свѣтлыхъ силъ. Въ концѣ оперы «въ сіяніи апопееоза сверкающая dospѣхами Валькирія уноситъ героя въ чертоги Валгаллы».

Потомъ у Вагнера явилась мысль показать юность своего любимого, стихійно прямого, «самопроизвольнаго» героя, и въ 1851 г. написана была драма «Юный Зигфридъ», явившаяся какъ бы введеніемъ къ «Смерти Зигфрида». Но едва кончивъ ее, Вагнеръ писалъ Листу: «Все, что придаетъ интригѣ и характерамъ этихъ двухъ драмъ ихъ громадное значеніе и глубокий смыслъ, все это осталось внѣ рамокъ сценическаго дѣйствія и просто сообщено мысли... Но художественное произведеніе можетъ дѣйствительно произвести впечатлѣніе только въ томъ случаѣ, если поэтический замыселъ во всѣхъ своихъ главныхъ чертахъ выраженъ въ конкретной, видимой формѣ... Итакъ, чтобы быть понятнымъ, я долженъ передать

художественно и съ абсолютной точностью весь мифъ о Нибелунгахъ вмѣстѣ съ его обширнымъ и глубокимъ символизмомъ. Нужно, чтобы мысль и размышленіе отнюдь не застилали картины».

Такъ родилась мысль о тетралогіи. Въ ея циклѣ Вагнеръ рѣшилъ включить божескую драму (Вотанъ), которая подготовляла и мотивировала бы драму человѣческую (Зигфридъ). Эта божеская драма нашла себѣ выраженіе въ «Золотѣ Рейна» и «Валькиріи», окончательно-же завершается она въ послѣдней части тетралогіи, которая соотвѣтственно этому вмѣсто прежняго названія «Смерть Зигфрида» получила новое: «Гибель боговъ». «Юный Зигфридъ» при этомъ естественно переименовался въ «Зигфрида».

Трудно пересказать вкратцѣ сюжетъ «Гибели боговъ»: вѣдь здѣсь предполагаются извѣстными всѣ нити, идущія отъ трехъ предыдущихъ частей тетралогіи; подводится какъ-бы общій итогъ ея. Попробую, однако, сдѣлать это.

Отъ своей прекрасной Брингильды, съ вершины свѣтлаго утеса, охраняемаго божественнымъ огнемъ, никому, кромѣ Зигфрида недоступнымъ, Зигфридъ уходитъ въ свѣтъ искать новыхъ подвиговъ. Въ залогъ своей любви герой оставляетъ Брингильдѣ завоеванное имъ всемогущее кольцо. Брингильда же отдаетъ ему своего воздушнаго коня Гране. Такимъ образомъ, кольцо Нибелунговъ, этотъ символъ злой власти золота надъ міромъ, стало какъ-бы символомъ любви—и въ этомъ сильнѣе всего сказалась тяготѣющая надъ нимъ сила рокового проклятія.

Зигфридъ попадаетъ на Рейнъ во владѣнія Гибихунговъ (т. е. потомковъ Гибиха). Это—первое появленіе въ тетралогіи людей. До этого момента въ ней дѣйствовали только боги, полубоги, великаны, карлики, герои и т. п. Зигфрида встрѣчаютъ глава Гибихунговъ Гунтеръ, его сестра Гутруна и Хагенъ,—унаслѣдовавшій отъ своего отца Альбериха темныя тайны злыхъ Нибелунговъ, ихъ коварство и всепожирающее стремленіе добыть кольцо, дающее власть надъ міромъ. Хагенъ наущаетъ Гутруну и та подноситъ герою волшебный напитокъ, отъ котораго Зигфридъ моментально

забываетъ Брингильду и все прошлое. Онъ загорается страстью къ Гутрунѣ и заключаетъ братскій союзъ съ Гунтеромъ, чтобы добиться руки Гутруны; даже добываетъ Брингильду въ жены Гунтеру. Для этого подъ видомъ послѣдняго Зигфридъ пробирается къ ней сквозь волшебное пламя и отнимаетъ у нея кольцо. Все это дѣлается по совѣтамъ Хагена. Ему же обманутая Брингильда въ порывѣ отчаянія выдаетъ тайну Зигфрида: въ прямомъ бою противъ него безсильно всякое оружіе, но героя можно сразить въ спину. Брингильда не заворожила ея, потому что это было лишнимъ: развѣ можетъ герой кому-либо показать спину! Теперь Хагенъ знаетъ, какъ убить Зигфрида.

Дочери Рейна предупреждаютъ заблудившагося на охотѣ Зигфрида объ опасности, совѣтуютъ ему бросить проклятое кольцо въ Рейнъ, даже грозятъ. И Зигфридъ уже готовъ швырнуть кольцо въ воду,—онъ, въ сущности, не дорожитъ имъ,—но угрозы... Нѣтъ, онъ ихъ не боится! На привалѣ Хагенъ подноситъ Зигфриду напитокъ, воскрешающій забытое и прошлое. Тотъ въ упоеніи воспоминаніями рассказываетъ о своей любви къ Брингильдѣ, но здѣсь, пользуясь моментомъ, Хагенъ поражаетъ его въ спину. Зигфридъ умираетъ съ именемъ Брингильды на устахъ. Тѣло его уносятъ къ Гутрунѣ. Кольцо съ пальца Зигфрида хотятъ снять и Гунтеръ, и Хагенъ. Завязывается борьба. Хагенъ убиваетъ Гунтера, но и ему не видать добычи: когда онъ хочетъ снять кольцо, рука мертваго Зигфрида грозно подымается, и Хагенъ въ ужасѣ отступаетъ.

Тутъ только медленно приближается къ дорогому трупу Брингильда. Она поняла все и хочетъ умереть вмѣстѣ съ любимымъ Зигфридомъ. На берегу Рейна велитъ она воздвигнуть грандіозный костеръ, возлагаетъ на него тѣло Зигфрида и сама на своемъ Гране бросается въ огонь. Раньше, однако, Брингильда снимаетъ кольцо съ пальца Зигфрида и бросаетъ его въ раздувшіяся и подступившія къ костру волны рѣки. За кольцомъ бросается въ воду Хагенъ, но торжествующія дочери Рейна увлекаютъ его въ глубину.

Въ то же время разверзается небо, и обитель боговъ Валгалла

рушится въ пламени. Вмѣстѣ съ Валгаллой гибнуть и боги. Вотанъ, ихъ глава и отецъ Брингильды, похитилъ нѣкогда золото Рейна, изъ-за этого золота вынужденъ былъ нарушить святыя договоры и теперь долженъ искупить свою вину, такъ какъ спасти его не смогъ и Зигфридъ, его же потомокъ.

Этотъ конецъ боговъ давно уже (въ прологѣ къ «Гибели боговъ») предсказали три норны (прядильщицы—богини судьбы). Брингильда могла бы спасти боговъ и Валгаллу, если бы отказалась отъ кольца его тогда, когда оно оставлено было ей Зигфридомъ. Объ этомъ умоляла ее Вальтраута, дочь Вотана, тайкомъ примчавшаяся къ ней изъ Валгаллы. Но Брингильда отвергла эту просьбу. Что ей Валгалла, что Вотанъ! Для нея все—въ любви Зигфрида, и ни за что въ мірѣ никому не отдастъ она символа этой любви,—кольца...

Такимъ образомъ, «Гибель боговъ», а стало быть и вся тетралогія заканчивается міровой катастрофой. Въ первоначальной редакціи «Гибели боговъ» въ уста восходящей на костеръ Брингильды вложены были еще слова, какъ-бы завѣщавшія человѣчеству высшую мудрость, постигнутую вѣщей дѣвой:

«Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trüglicher Bund;
nicht wachender Sitte
hartes Gesetz;
selig in Lust und Leid
lässt—die Liebe nur sein!».

Но это прославленіе самоотверженной любви, какъ все таки возможнаго ключа къ счастью на землѣ, показалось Вагнеру слишкомъ оптимистическимъ, когда онъ позже погрузился въ пессимистическую философію Шопенгауэра, и онъ заставилъ Брингильду говорить иначе, въ

духъ шопенгауэровскаго отрицанія воли къ жизни и «тщеты міра» («Wahn»). Но въ послѣдствіи и эти пессимистическія слова были также отброшены, такъ что теперь послѣднія слова Брингильды говорятъ только о блаженствѣ скорой встрѣчи съ Зигфридомъ.

Это колебаніе между оптимизмомъ и пессимизмомъ связано съ самой сущностью «Нибелунговъ». Въдѣ героями двухъ центральныхъ драмъ тетралогіи—божеской и человѣческой—являются Зигфридъ и Вотанъ, два типа, совершенно противоположныхъ другъ другу. Одинъ, Зигфридъ, «воплощаетъ въ себѣ радость жизни, другой—разочарованіе, абсолютное отреченіе; одинъ ищетъ спасенія въ самомъ энергичномъ *утвержденіи* существа, въ свободномъ развитіи всѣхъ силъ, всѣхъ человѣческихъ инстинктовъ; другой, напротивъ, въ не менѣе абсолютномъ *отрицаніи* желанія жизни, въ стремленіи къ смерти—избавительницѣ». Вагнеръ, увлеченный обоими своими героями, попробовалъ оправдать точки зрѣнія обоихъ. Но онъ не могъ не чувствовать, какъ трудно примирить по существу пессимизмъ съ оптимизмомъ, и оттого самъ колебался, какимъ аккордомъ закончить тетралогію. И колеблясь между энтузіазмомъ и уныніемъ, между любовью къ жизни и отвращеніемъ къ ней, между Фейербахомъ и Шопенгауэромъ, онъ воплотилъ ярче сначала духъ Зигфрида, потомъ—Вотана.

Въ связи съ послѣднимъ любопытна еще другая разница между первоначальнымъ концомъ «Гибели боговъ» и теперешнимъ. Тамъ (еще въ «Смерти Зигфрида», какъ мы видѣли) самоотверженнымъ подвигомъ Зигфрида утверждалось навсегда царство свѣтлыхъ боговъ; здѣсь, наоборотъ, тетралогія кончается смертью Вотана и боговъ Валгаллы. Они погружаются въ небытіе, оставляя свободное поле побѣдоносному, но жалкому человѣчеству. Вотанъ при этомъ высшимъ усиліемъ духа поднимается до постиженія высшей необходимости міровой катастрофы, даже до претворенія этого постиженія въ свою-же волю. Такимъ образомъ Вотанъ какъ бы является олицетвореніемъ той «Воли», которую Шопенгауэръ разсматриваетъ, какъ сущность «міра»: сначала воля «утверждаетъ себя»,

потомъ, когда разумъ понялъ, что жизнь необходимо влечетъ за собой избытокъ страданій, она «отрицаетъ себя».

Такъ, по крайней мѣрѣ, толкуютъ роль Вотана (и боговъ) признанные авторитеты «вагнерологии». Но врядъ-ли что-либо подобное придетъ въ голову человѣку, который слушаетъ послѣднюю часть тетралогіи, не зная предыдущихъ.

До боговъ и ихъ гибели ему въ «Гибели боговъ», пожалуй, просто будетъ очень мало дѣла,—такъ далеко остаются они внѣ поля его зрѣнія. Да, признаться, не очень-то близки они душѣ того, кто знакомъ со всей тетралогіей.

Всѣ эти туманныя перипетіи въ судьбахъ вѣчно разглагольствующаго Вотана, его споры съ великанами, семейныя ссоры съ Фрикой, вѣщанія Эрды, козни Альбериха, драконы, копыя, договоры, міровыя ясени, безконечныя родословныя Нибелунговъ, Вельзунговъ, Гибихунговъ и т. д.,—какъ много здѣсь рядомъ съ истинно величавымъ, глубокимъ и сильнымъ претенціозно вздутаго, скучнаго, даже смѣшнаго! Извѣстную роль, конечно, играетъ здѣсь и то, что всѣ эти сѣверо-германскіе (скандинавскіе) миѳы со всѣмъ своимъ дѣйствительнымъ и мнимымъ символизмомъ намъ чужды, не восприняты нами—хотя бы въ главныхъ чертахъ—со школьной скамьи, какъ нѣмцами. Но почему же и нѣмцы изъ всѣхъ твореній Вагнера холоднѣе всего къ «Нибелунгамъ»?

Конечно, толкователи Вагнера, начиная отъ маленькихъ Führer'овъ и кончая такими столпами, какъ Вольцогенъ, Поргесъ, Чемберлэнъ, Лихтанберже, Шюре и др., въ каждой сценѣ «Нибелунговъ», въ каждомъ ихъ словѣ, порой въ каждой буквѣ видятъ особый глубокий смыслъ и значеніе. И нельзя имъ отказать въ остроуміи и сложной работѣ мысли, нерѣдко какъ будто и убѣдительно (впрочемъ, почти всегда только до извѣстной степени). Но вѣдь «Кольцо Нибелунговъ» создано не для отвлеченнаго постиженія мыслью въ тиши кабинета, а для живого, художественнаго, сценическаго воспріятія. И тутъ, въ актѣ этого непосредственнаго воспріятія, впечатлѣніе создается, конечно, тѣмъ, что видишь и слышишь, а

не сторонними комментаріями, которые въ такой моментъ неизбежно оттискиваются куда-то на задворки сознанія. «Неизбѣжно» потому, что въ художественно-сценическомъ произведеніи «мысль и размышленіе» не только «отнюдь *не должны* застилать картины» (слова Вагнера), но и *не могутъ!*

Да и какъ смѣшны подчасъ эти комментаріи въ своемъ стараніи задрапировать даже очевидную слабость Вагнера въ тогу высшей силы! Взять хотя бы роль волшебнаго напитка въ «Гибели боговъ». Не будь его, Зигфридъ не забылъ бы Брингильды, вслѣдствіе этого забвенія не нарушилъ бы священной клятвы на мечѣ; какъ бы въ справедливое возмездіе за это нарушеніе не былъ бы убитъ Хагеномъ, а стало бы сохранилась бы надежда и на спасеніе боговъ. Напитокъ является такимъ образомъ какъ бы поворотнымъ пунктомъ всей тетралогіи, даетъ какъ бы ключъ къ рѣшенію проблемы «Нибелунговъ». Но какой шаблонный, грубый ключъ! Еще въ «Тристанѣ» можно такъ или иначе примириться со всемогущей ролью волшебнаго напитка. Тамъ для любви Тристана и Изольды почва подготовлена психологически, и волшебное дѣйствіе кубка является только сверхъестественной искрой, брошенной въ естественный костеръ. Но здѣсь, въ «Гибели боговъ»! До послѣдняго мгновенія у зрителя не можетъ явиться и тѣни мысли, что весь прошлый міръ Зигфрида мгновенно уничтожится и создастся новый, что герой способенъ моментально превратиться въ безвольную пѣшку въ рукахъ Хагена и даже собственными руками добывать свою Брингильду для другого.

Вагнеръ, конечно, и самъ чувствовалъ, какъ много теряетъ отъ этого Зигфридъ. И вотъ, чтобы вернуть симпатіи къ своему любимцу, онъ заставляетъ его подъ конецъ снова вспомнить о Брингильдѣ, вернуться къ ней духомъ. Но для этого потребовался новый *deus ex machina*: Хагенъ, собираясь убить Зигфрида, подносить ему для чего-то напитокъ воспоминанія.

Хорошъ и самъ Хагенъ, которому совсѣмъ, какъ въ презрѣнныхъ старыхъ операхъ съ интригой, всѣ козни чудесно удаются, но только до

послѣдней картины послѣдняго акта, когда все не менѣе чудесно сразу рушится (рука мертваго Зигфрида!)...

Конечно, толкователи придаютъ волшебному напитку символическое значеніе. По Вольцогену это—символъ той враждебной интриги, которая неизбѣжно опутываетъ всякое чистое существо, разъ оно приходитъ въ прикосновеніе съ міромъ, съ толпой. По Лихтанберже это—непреодолимое обаяніе, оказываемое женщиной на естественнаго человѣка, который всецѣло отдается настоящему чувству и въ опьяненіи настоящей любовью теряетъ всякое воспоминаніе о прошломъ. Но подобная символика врядъ ли въ состояніи вполнѣ примирить съ волшебнымъ напиткомъ даже и самага расположеннаго къ Вагнеру слушателя: слишкомъ уже бросается въ глаза художественная безтактность этого шаблоннаго опернаго трюка, волей Вагнера превращеннаго въ мечъ, разсѣкающій гордіевъ узелъ всей драмы.

Въ чисто музыкальномъ отношеніи стиль «Гибели боговъ», какъ и всей тетралогіи отличается коренными особенностями, придающими ему совершенно особую, «вагнеровскую», фیزیомію. Особенности эти, какъ уже отмѣчено выше, въ настоящее время далеко не кажутся столь непонятно новыми, какъ раньше, даже большой публикѣ, ибо и она такъ или иначе хоть немного знакома съ ними,—если не изъ первыхъ, то изъ вторыхъ или третьихъ рукъ.

Существенная черта вагнеровскаго стиля, по опредѣленію самого Вагнера, состоитъ въ томъ, что «главнымъ предметомъ музыкальнаго воспроизведенія сдѣланы не лирическіе моменты, приостанавливающіе дѣйствіе (какъ аріи въ старой оперѣ), а драматическій діалогъ». Діалогъ этотъ—думаетъ Вагнеръ—получаетъ характеръ высшей драматической правдивости оттого, что «дѣйствующимъ лицамъ нѣтъ необходимости объяснять намъ побудительныя причины своихъ поступковъ въ сознательно-рефлекторной формѣ. За нихъ говоритъ оркестръ, это величайшее художественное приобрѣтеніе нашего времени; оркестръ, способный, благодаря системѣ лейтмотивовъ, выразить глубокой внутренней смыслъ дѣйствія, его мотивы во всей ихъ полнотѣ».

Объ этой гегемоніи «драматическаго діалога» Римскій-Корсаковъ нѣсколько иного мнѣнія. «Вагнеръ»—совершенно справедливо замѣчаетъ онъ—«построилъ зданіе, въ которомъ лѣстницы не ведутъ въ разнообразныя роскошныя переходныя палаты, но зданіе, которое все состоитъ только изъ лѣстницы, ведущей отъ входа къ выходу. Тѣ узкія и рѣдкія площадки, встрѣчающіяся на этой огромной лѣстницѣ, гдѣ слышится широкое аріозное пѣніе, недостаточны для отдыха на этомъ утомительномъ пути. Для могущественнаго и существеннаго фактора вокальной музыки,—широкаго аріознаго пѣнія,—онъ оставилъ лишь краткіе, разбросанные то здѣсь, то тамъ моменты».

Впрочемъ, стиль «Гибели боговъ» въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ отличается меньшимъ ригоризмомъ, чѣмъ въ остальныхъ частяхъ «Нибелунговъ». Тутъ допущены не только небольшіе ансамбли въ два и три голоса, но даже хоръ—единственный во всей тетралогіи (вассалы Гунтера). Соотвѣтственно новымъ лицамъ и понятіямъ, появляющимся въ «Гибели боговъ», Вагнеръ вводитъ здѣсь и нѣкоторые новые лейтмотивы. Таковы, напримѣръ, мотивы Брингильды, какъ любящей супруги Гунтера, его вассаловъ, Гутруны, волшебнаго напитка (производный), Хагена (нѣсколько мотивовъ котораго всѣ начинаются характернымъ мелодическимъ скачкомъ сверху внизъ) и др. Тѣмъ не менѣе, главный лейтмотивный матеріалъ, которымъ оперируетъ композиторъ, въ «Гибели боговъ», тотъ же, что и въ остальныхъ частяхъ тетралогіи. Но какимъ волшебнымъ метаморфозамъ подвергаются здѣсь эти знакомые звучащіе символы, какія новыя, чудныя музыкальныя зданія строятся изъ нихъ!

Взять хотя бы похоронный маршъ Зигфрида. Эта «величаво-скорбная, безумно прекрасная музыка, въ которой потрясающая тоска, напрягаясь до безмѣрности, дѣйствительно становится ликующими звуками горя»—одно изъ геніальнѣйшихъ откровеній Вагнера. А между тѣмъ, этотъ маршъ шить, точно изъ лоскутковъ, изъ десятковъ разнообразныхъ лейтмотивовъ, которые при ближайшемъ разсмотрѣніи даютъ даже нѣчто вродѣ точнаго «формулярнаго списка» какъ самого Зигфрида, такъ и всего его рода Вельзунговъ.

Да и кромѣ марша, въ музыкѣ «Гибели боговъ» много «лучшаго». Пересчитывать-ли все? Сцена Брингильды съ Вальтрауты; покореніе Брингильды Зигфридомъ для Гунтера; кровный союзъ Гунтера и Зигфрида; злой обѣтъ Хагена, Гунтера и Брингильды; сцена дочерей Рейна (очаровательныя хроматическія гармоніи которой не прошли безслѣдно для царевны Волховы изъ «Садка»); разсказъ Зигфрида о своемъ прошломъ; начало послѣдней картины (Гутруна предчувствуетъ страшный конецъ Зигфрида), самый конецъ «Гибели боговъ» и др. Все это сцены, большей частью запечатлѣнныя подавленностью, страданіемъ, ужасомъ, среди которыхъ тѣмъ большимъ контрастомъ являются рѣдкіе эпизоды свѣта и радости.

Но не мало въ «Гибели боговъ» и менѣе яркой, вялой музыки, какъ бы заполняющей только необходимое мѣсто и дѣлающей эту музыкальную драму одной изъ наименѣе ровныхъ у Вагнера. Одинъ изъ критиковъ объясняетъ эту неровность такъ. Вопреки первому замыслу, Вагнеру пришлось въ «Гибели боговъ» уничтожить своего Зигфрида, свѣтлое и благородное отдать въ жертву низкимъ, темнымъ силамъ. Волей-неволей онъ долженъ былъ закончить здѣсь работу, логически заданную героями «Золота Рейна», «Валькирии» и «Зигфрида»—и эта необходимость художественно тяготила, утомляла его.

Для исполненія «Гибель боговъ» представляетъ трудности чрезвычайныя, можетъ быть большія, чѣмъ какая-либо другая часть тетралогіи. Главное дѣйствующее лицо здѣсь, какъ и вообще въ вагнеровскихъ операхъ-симфоніяхъ,—оркестръ. Въ немъ всѣ внутренніе мотивы дѣйствія, да и звуковое выраженіе самого дѣйствія. Какъ хоръ въ античной трагедіи, онъ всему несетъ свой приговоръ, но въ то же время вмѣстѣ со всѣми дѣйствуетъ, все живописуетъ. И то, что дѣлается на сценѣ, сплошь и рядомъ является только какъ бы дополненіемъ къ тому, что происходитъ въ оркестрѣ, а не наоборотъ, какъ въ обыкновенной оперѣ. Оттого первое условіе для постановки вагнеровскихъ музыкальных драмъ—хорошій большой оркестръ во главѣ съ хорошимъ дирижеромъ, умѣющимъ не

только добиться необходимой звучности, но и разобраться въ вагнеровской партитурѣ, такъ сказать психологически.

И то и другое въ Большомъ театрѣ нашлось. Оркестръ съ г. Куперомъ во главѣ не только твердо и тонко («по симфонически») разучили идущую почти безъ купюръ «Гибель боговъ», но и дали живое, одухотворенное исполненіе. Даже жесткіе, кричащіе акценты и вопли, обиліемъ которыхъ, соотвѣтственно существу драмы, такъ отличается «Гибель боговъ», не были утрированы, и если рычаніе столпаго (хочется сказать тысячеглаваго) оркестроваго вагнеровскаго дракона порой казалось, по сравненію съ Байрейтомъ или Мюнхеномъ, слишкомъ яростнымъ, то не надо забывать, что тамъ оркестръ скрытъ, такъ что звучитъ мягче, уравновѣреннѣй, чѣмъ у насъ.

Декораціи неровны. Къ лучшимъ относятся залъ въ чертогахъ Гибихунговъ. Это какая то смѣсь сказки съ первобытной культурой, нагроможденіе громадныхъ, грубо отесанныхъ деревянныхъ бревенъ съ оскаленными звѣриными головами на концѣ. Хороша и слѣдующая картина, передъ тѣмъ же дворцовъ Гибихунговъ; чудесенъ здѣсь разсвѣтъ. Необычайныя трудности для постановки представляетъ конецъ «Гибели боговъ»: костеръ, разрушеніе дворца Гибихунговъ, союзъ наступающаго Рейна съ огнемъ, играющія въ водѣ дочери Рейна, и, наконецъ, гибель Валгаллы. Какъ ни искусно поставить все это, но въ подобныхъ случаяхъ--по крайней мѣрѣ при теперешнемъ уровнѣ театральной техники—самые глубокіе и высокіе символическіе замыслы неизбежно вырождаются въ обычный оперный «аповеозъ». Вся сила здѣсь въ музыкѣ, мощь которой раскрывается тѣмъ ярче, чѣмъ немошнѣе оказывается зрѣлище: ея звучащіе огни продолжаютъ воистину сверкать, а звучащая Валгалла—воистину разверзаться, *несмотря* на то, что происходитъ на сценѣ.

Большія трудности представляетъ «Гибель боговъ» и для пѣвцовъ. Вокальный стиль, господствующій у Вагнера, представляетъ нѣчто среднее между говоромъ и пѣніемъ («Sprechsingen»), особый, раздѣльный, богатый подчеркивающими акцентами речитативъ. Этотъ однообразный стиль,

правда, теперь не новость для нашихъ пѣвцовъ, но и не является для нихъ родной, близкой стихіей. А какъ легко раздѣльность вагнеровскаго «говоро-пѣнія» превратить въ разрозненность, акценты—въ выкрики! Последнее въ «Гибели боговъ» тѣмъ соблазнительнѣе, что композиторъ здѣсь больше чѣмъ гдѣ либо безжалостенъ къ человѣческому голосу, призванному выражать господствующія настроенія изступленія и ужаса. И тѣмъ не менѣе наши пѣвцы—одни больше, другіе меньше справились съ задачей.

Брингильду поетъ г-жа Балановская. Это настоящая вагнеровская пѣвица уже и теперь, тѣмъ болѣе въ будущемъ. Ея Брингильда можетъ быть лучшее, что артистка дала доселѣ. Въ большомъ ровномъ голосѣ пѣвицы есть острые, блестящіе, какъ мечъ, тоны Брингильды-героини, но нашлись и тоны мягкіе, глухіе, необходимые для любящей, падающей духомъ Брингильды-женщины. Ея пластическія, медлительныя движенія очень кстати являются чѣмъ-то среднимъ между подвижностью обычной драмы и застывшей торжественностью движущейся статуи. Ясна у г-жи Балановской и дикція, что можно сказать далеко не о всѣхъ остальныхъ исполнителяхъ. Зигфрида поетъ г. Алчевскій, обладающій достаточно сильнымъ и большимъ голосомъ для этой трудной партіи. Фигура Зигфрида тщательно, хотя кое-гдѣ и холодно-вато очерчена артистомъ. Прекрасно удался Хагенъ г. Петрову,—особенно съ внѣшней стороны. Это, можетъ быть, одинъ изъ наиболѣе яркихъ, стильныхъ образовъ, которые когда либо были созданы артистомъ. Немало хорошаго и въ исполненіи остальныхъ участниковъ «Гибели боговъ»: гг. Пирогова (Гунтеръ), Павловскаго (Альберихъ), Калиновской (Гутруна), Павловой (Вальтраута), Добровольской, Гуковой, Антаровой (три дочери Рейна), Подольской, Греминой, Антаровой (три норны).

Общій тонъ всего исполненія достаточно запечатлѣнъ проникающимъ «Гибель боговъ» духомъ легендарной важности, медлительной, стихійной неотвратимости. Словомъ, постановку «Гибели боговъ» въ Большомъ театрѣ, несомнѣнно, слѣдуетъ признать удачной, что и было единодушно, хотя и въ разныхъ оттѣнкахъ, отмѣчено всей московской печатью.

За «Гибелью боговъ»—«Снѣгурочка». Совпаденіе случайное, но навѣ-
вающее много неслучайныхъ мыслей.

Вагнеръ и Римскій-Корсаковъ—какое знаменательное сопоставленіе!
Оба—величайшіе оперные художники своего времени. Но одинъ еще при
жизни увидѣлъ «театръ-храмъ» для образцоваго исполненія своихъ произ-
веденій, давно нашелъ затѣмъ всемірное признаніе, сталъ предметомъ
колоссальной, неисчерпаемой литературы, со всѣхъ сторонъ стремящейся
его объяснить и освѣтить. Другой лишь недавно началъ находить общее
признаніе у себя на родинѣ, за предѣлами-же ея пока извѣстенъ очень
мало; не только не могъ мечтать о специальномъ театрѣ для своихъ произ-
веденій, но не разъ бывалъ отвергаемъ существующими, даже образцовыми,
театрами; вызвалъ пока только рядъ статей и небольшихъ изслѣдованій,
кажущихся каплей въ морѣ по сравненію съ необъятной вагнеровской
литературой.

Конечно, Римскій-Корсаковъ жилъ на четверть вѣка позже Вагнера
и свой первый шедевръ («Снѣгурочку») создалъ въ то время, какъ тотъ
кончалъ свой послѣдній («Парсифаль»), но, даже принимая все это во
вниманіе, какъ различна судьба обоихъ и при жизни, и, пока что, послѣ
смерти!

А между тѣмъ, развѣ геній Римскаго-Корсакова не столь-же глубокъ
и прекрасенъ, но только совсѣмъ по иному, какъ и геній Вагнера? Какъ
художникъ-творецъ (такъ человѣкъ и подавно), Римскій-Корсаковъ кажется
мнѣ,—да, конечно, и не мнѣ одному—во многомъ даже выше, роднѣе, попросту
симпатичнѣе, чѣмъ Вагнеръ. И не только потому, что герои его намъ, русскимъ,
ближе, понятнѣе, а прежде всего потому, что, давая глубочайшія художествен-
ныя постиженія тайнъ природы и духа человѣческаго, создатель «Снѣгурочки»
всегда остается тѣмъ истинно «святымъ простецомъ», на котораго Вагнеръ
молился («Парсифаль»), но которымъ самъ не былъ, да и не могъ быть.
Не могъ оттого, что быть имъ можно, только принимая жизнь во всей
ея извѣчной цѣлостности, какъ это дѣлаетъ Римскій-Корсаковъ, а не
отвергая ея или подчиняя идеѣ страданія, какъ Вагнеръ. И свой коренной,

стихийный оптимизмъ Римскій-Корсаковъ сумѣлъ воплотить въ звукахъ съ такой-же коренной, стихійной красотой и силой, какъ Вагнеръ свой пессимизмъ.

Но нигдѣ, быть можетъ, величіе и святая простота Римскаго-Корсаковского пріятія міра не нашли себѣ такого яркаго выраженія, какъ въ «Снѣгурочкѣ» и «Китежѣ». «Снѣгурочка»—это пѣснь объ изначальной, вѣчной красотѣ обновляющагося любовью космоса, «Китежъ»—пѣснь о неувядающей красотѣ духовнаго подвига. Въ первой солнечный оптимизмъ Римскаго-Корсакова раскрывается больше со стороны эстетической, во второмъ—съ этической. Господи, сколько фоліантовъ исписано было бы уже объ этихъ двухъ операхъ, если бы онѣ были нѣмецкими! Сколько экскурсій—кстати и некстати—было-бы при этомъ сдѣлано въ тысячу другихъ областей, начиная отъ теософіи, поэзіи и кончая естествознаніемъ, вегетеріанствомъ и чѣмъ угодно! Но у насъ такихъ фоліантовъ нѣтъ. Нѣтъ даже работы, посвященной хотя бы общему обзору всѣхъ оперъ Римскаго-Корсакова со стороны ихъ сюжета, духа, языка. А какая бы это была интересная и благодарная задача, особенно, если принять во вниманіе, что Римскій-Корсаковъ не разъ цѣликомъ или частично самъ писалъ для себя либретто.

«Снѣгурочка», какъ извѣстно, написана по пьесѣ Островскаго. Но прекрасная весенняя сказка Островскаго только черезъ гениальную музыку Римскаго-Корсакова освятилась, получила свое теперешнее, высшее значеніе. Ибо именно таинственному, непосредственно идущему отъ сердца къ сердцу, языку звуковъ больше всего подвластна сущность «Снѣгурочки»: эта мистическая глубина восторженно-созерцательнаго любованія жизнью, это пантеистическое чувство растворенія въ вѣчно-обновляющейся красотѣ вселенной. И когда превосходныя бытовыя комедіи Островскаго отойдутъ въ область историческаго изученія, его еще долго будутъ любить живой любовью, какъ со-автора «Снѣгурочки» Римскаго-Корсакова. Потому что солнце Римскаго-Корсакова только вступаетъ на уготованный ему свѣтлый путь восхожденія къ вершинамъ міроваго признанія и вліянія, и нельзя

даже предвидѣть теперь, гдѣ и когда этотъ путь, свершивъ свое благодатное назначеніе, начнетъ склоняться отъ зенита къ надирѣ.

Появленіе на свѣтъ «Снѣгурочки» Островскаго, какъ извѣстно, связано со случаемъ. Въ 1873 г. Малый театръ въ Москвѣ ремонтировался и такимъ образомъ Большой театръ оставался единственнымъ мѣстомъ, гдѣ по очереди выступали всѣ три казенныя труппы: драматическая, оперная и балетная. У дирекціи театра явилась мысль поставить такую пьесу, въ которой всѣ три труппы могли бы выступать одновременно. Пьесу эту и поручили написать Островскому, а музыку къ нѣкоторымъ ея сценамъ—Чайковскому ¹⁾. Въ 1874 г. «Снѣгурочка» была уже напечатана и

¹⁾ Образцомъ для Чайковскаго послужилъ въ данномъ случаѣ, очевидно, классическій типъ «Музыки къ» (напримѣръ, Мендельсоновская музыка ко «Сну въ лѣтнюю ночь» Шекспира). Это—рядъ балетныхъ и оперныхъ «номеровъ», вставляющихся въ пьесу на подобіе куплетовъ въ старинныхъ водевиляхъ и настолько же отличныхъ отъ нея по всему своему складу, насколько вообще балетъ и опера отличаются отъ драмы. Сама по себѣ это—красивая, хотя порой и видимо написанная на-спѣхъ (въ три недѣли!) музыка. Но постоянное чередованіе обычной разговорной рѣчи съ пѣніемъ подъ аккомпаниментъ большого современнаго оркестра, постоянное и все таки каждый разъ неожиданное вмѣшательство дирижерской палочки разбиваютъ сценическую иллюзію. Къ тому же Чайковскій не всегда даетъ ту характерно-русскую музыку, которая требуется сюжетомъ.

Есть еще музыка къ «Снѣгурочкѣ» Гречанинова совсѣмъ иного типа, чѣмъ музыка Чайковскаго. Гречаниновъ писалъ ее для Московскаго Художественнаго театра, примѣнительно къ особымъ задачамъ послѣдняго. Отъ него требовались не музыкальные «нумера», а нѣчто, настолько же способное органически слиться съ дѣйствіемъ, какъ декорации или костюмы. Отъ множества оперныхъ и даже чисто-музыкальных ресурсовъ надо было при такихъ условіяхъ отказаться. У Гречанинова, поэтому, оркестръ только за сценой, да и составъ этого оркестра исключительный (имитация старинныхъ русскихъ инструментовъ). Мелодіи Гречанинова запечатлѣны русскимъ характеромъ. Вся музыка его менѣе разработана со спеціальной точки зрѣнія, чѣмъ у Чайковскаго, за то болѣе характерна, тѣснѣе срослась съ драмой,—«что въ данномъ случаѣ и требовалось доказать».

Но, разумѣется, высочайшее свое перевоплощеніе «Снѣгурочка»—по самому духу своему могла найти только въ оперѣ, и именно такого композитора, какъ Римскій-Корсаковъ.

тогда же попала въ руки къ Римскому-Корсакову. Но, какъ это ни странно, чудесная весенняя сказка не нашла себѣ тогда въ его сердцѣ отклика.

«Почему?» спрашиваетъ самъ композиторъ въ своей Лѣтописи. «Были ли во мнѣ еще живы идеи 60-хъ годовъ, или требованія сюжетовъ изъ такъ-называемой *жизни*, бывшія въ ходу въ 70-хъ годахъ, держали меня въ путахъ? Или захватилъ меня въ свое теченіе натурализмъ Мусоргскаго? Вѣроятно, и то, и другое, и третье... Въ зиму 1879—1880 гг. я снова прочелъ «Снѣгурочку» и точно прозрѣлъ на ея удивительную поэтическую красоту. Мнѣ сразу захотѣлось писать оперу на этотъ сюжетъ, и по мѣрѣ того, какъ я задумывался надъ этимъ намѣреніемъ, я чувствовалъ себя все болѣе влюбленнымъ въ сказку Островскаго. Проявлявшееся во мнѣ тяготѣніе къ древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь яркимъ пламенемъ. Не было для меня на свѣтѣ лучшаго сюжета, не было лучшихъ поэтическихъ образовъ, какъ «Снѣгурочка», Лель или Весна; не было лучше царства, какъ царство берендеевъ съ ихъ чуднымъ царемъ; не было лучше міросозерцанія и религіи, какъ поклоненіе Ярилѣ-Солнцу. Сейчасъ же послѣ чтенія (помнится, въ февралѣ) начали приходить въ голову мотивы, темы, ходы аккордовъ и стали мерещиться—сначала неуловимо, потомъ яснѣе и яснѣе—настроенія и краски, соотвѣтствующія различнымъ моментамъ сюжета».

Но взяться за работу какъ слѣдуетъ Римскій-Корсаковъ могъ только лѣтомъ 1880 г. Лѣто это (впервые въ жизни!) ему пришлось провести въ настоящей русской деревнѣ,—Стелевѣ, недалеко отъ Луги. Здѣсь все восхищало его: прелестныя рощи, огромный лѣсъ, отличный садъ, поля, рѣка, близость озера, бездорожье, исконныя русскія названія окрестностей: Волчинецъ, Подберезье, Канезерье, Дремячъ и т. п.

«Все гармонировало съ моимъ тогдашнимъ пантеистическимъ міровоззрѣніемъ и съ влюбленностью въ сюжетъ «Снѣгурочки». Какой-нибудь толстый, корявый сукъ или пенъ, поросшій мохомъ, казался мнѣ лѣшнимъ или его жилищемъ; лѣсъ «Волчинецъ»—заповѣднымъ лѣсомъ; голая Копы-

тецкая горка—Ярилиной горой; тройное эхо, слышимое съ нашего балкона,—какъ бы голосами лѣшихъ и другихъ чудовищъ».

«Во всемъ этомъ,—разсказывалъ Римскій-Корсаковъ своему другу В. В. Ястребцову,—я усматривалъ нѣчто особое, сверхъестественное. Мнѣ по временамъ казалось, что именно животныя, птицы и даже деревья и цвѣты, разъ дѣло касалось чего-либо волшебнаго, фантастическаго, болѣе свѣдуши, чѣмъ сами люди, что имъ гораздо понятнѣе языкъ природы. Это было страшно нелогично, и, однако, мнѣ казалось, что это на самомъ дѣлѣ такъ! Я всему этому горячо вѣрилъ, какъ ребенокъ, какъ мечтатель, отдававшійся весь своимъ грезамъ. И однако, что странно, въ эти минуты міръ мнѣ казался ближе, понятнѣе, я какъ бы сливался съ нимъ! Даже теперь, когда солнечный купальскій эпосъ уже отчасти утратилъ прежнее обаяніе, я все-таки не могу отрѣшиться отъ всякаго рода пантеистическихъ идей. И будучи отнюдь не изъ клерикаловъ, тѣмъ болѣе что мои религіозныя убѣжденія довольно условны, я тѣмъ не менѣе, какъ художникъ, искренно восхищаюсь всей обрядовой, такъ сказать, языческой стороной религіи. Я, на примѣръ, глубоко люблю ее въ другихъ и положительно усматриваю красоту и въ крестныхъ ходахъ и въ похоронныхъ тризнахъ, хотя, повторяю, самъ лично ни въ процессіяхъ принимать участія не стану, ни поминальныхъ блиновъ ѣсть не буду».

Вся «Снѣгурочка» написана была въ наброскахъ въ 2½ мѣсяца. Сначала Римскій-Корсаковъ сталъ писать наброски оперы прямо въ видѣ оркестровой партитуры, но потомъ увидѣлъ, что фантазія опережаетъ сравнительно медленный процессъ писанія партитуры. И чтобы не задерживать своего творческаго воображенія, сталъ писать наброски «Снѣгурочки» въ болѣе простомъ видѣ: для пѣнія и фортепіано. Ни одно сочиненіе не давалось ему раньше съ такой легкостью и скоростью. И ни одного сочиненія своего онъ не любилъ такъ крѣпко и неизмѣнно. Почти черезъ четверть вѣка послѣ созданія «Снѣгурочки» въ письмѣ къ В. В. Стасову композиторъ называетъ ее своей «девятой симфоніей». По поводу постановки «Снѣгурочки» въ Москвѣ въ 1893 г., онъ говоритъ въ своей «Лѣтописи»:

«Я вынесъ убѣжденіе, что это не только моя лучшая опера, но въ цѣломъ, какъ идея и исполненіе, быть можетъ лучшая изъ современныхъ оперъ».

Тѣмъ интереснѣй разборъ оперы, сдѣланный самимъ композиторомъ въ той же «Лѣтописи» и въ спеціальной статьѣ о «Снѣгурочкѣ», начатой незадолго до смерти и, къ сожалѣнію, не оконченной.

«Въ этой оперѣ,—говоритъ Римскій-Корсаковъ,—я въ значительной степени пользовался народными мелодіями, заимствуя ихъ преимущественно изъ моего сборника. Таковы «Орель-воевода»—въ пляскѣ птицъ, «Веселенько тебя встрѣчаютъ»—въ проводахъ масленицы; начальная мелодія и тема гобоя въ свадебномъ хорѣ; пѣсня «Ай, во полѣ липенька», тема «Купался боберъ», хоръ «Просо»... Мотивы пастушескаго характера также народнаго происхожденія... Напѣвъ клича бирючей помнится мною съ дѣтства, когда по Тихвину развѣзжалъ верховой, снаряженный отъ монастыря, и зычнымъ голосомъ скликалъ: «тетушки, матушки, красныя дѣвицы, пожалуйста сѣнца *пограбить* для Божьей матери»...

Сверхъ того, многіе мелкіе мотивы или попѣвки, составныя части болѣе или менѣе длинныхъ мелодій черпались мной изъ попѣвокъ въ различныхъ народныхъ мелодіяхъ, не вошедшихъ цѣликомъ въ оперу. Мотивъ «Масленица-мокрохвостка, поѣзжай со двора» напоминаетъ православную панихиду. Но развѣ мелодія старинныхъ православныхъ пѣснопѣній не древняго языческаго происхожденія? Развѣ не такого же происхожденія и многіе обряды и догматы? Праздники Пасхи, Троицы и т. д. не суть ли приспособленія христіанства къ языческому солнечному культу?..»

Нѣкоторые птичьи попѣвки (кукушка, копчикъ, пѣтухъ, снигирь и др.), играющія не малую роль въ «Снѣгурочкѣ», тоже записаны съ натуры.

«Такимъ образомъ, въ отвѣтъ на свое пантеистическо-языческое настроеніе, я прислушивался къ голосамъ народнаго творчества и природы и бралъ напѣтое и подсказанное ими въ основу своего творчества».

Эта пантеистическая близость къ природѣ присуща вообще операмъ Римскаго-Корсакова. «Въ операхъ своихъ,—говоритъ онъ другомъ мѣстѣ,—я всюду поклонялся природѣ или воспѣвалъ это поклоненіе, и уже оттого

онѣ по самой сущности религіозны». Но нигдѣ этотъ свѣтлый культъ космоса, это «вселенское чувство» не выражены такъ ярко и цѣльно, какъ въ «Снѣгурочкѣ». Чувство сліянія съ природой «нарастаетъ здѣсь вмѣстѣ съ нарастаніемъ тепла до самаго патетическаго момента,—таянія «Снѣгурочки», которое какъ бы символизируетъ симпатическій радостный порывъ души къ сліянію съ космосомъ» ¹⁾).

Какъ-то шутя въ разговорѣ Римскій-Корсаковъ отождествилъ себя со звѣздочетомъ изъ «Золотого пѣтушка»,—очевидно сближая чародѣя-колдуна съ чародѣемъ-художникомъ, творческой волѣ котораго подвластны созданные его фантазіей образы. Но развѣ не съ такимъ же правомъ могъ бы онъ себя отождествить и съ царемъ Берендѣемъ? Развѣ, кромѣ простой мудрости сердца, не сближаетъ ихъ прежде всего религія природы,—эта просвѣтленная способность сливаться со вселенной, принимать всю ее, со всѣмъ, что въ ней есть, какъ нѣчто божественно-одухотворенное?

Но «Снѣгурочка» есть не только пантеистическій гимнъ жизни, природѣ, она—что отсюда вытекаетъ—еще и свѣтлый апоѳеозъ любви. Въ послѣднемъ отношеніи это—достойный pendant къ «Тристану и Изольдѣ». «Есть глубокая аналогія въ мистическомъ экстазѣ, предворяющемъ гибель Снѣгурочки и смерти Изольды, но въ то же время есть и глубокое различіе первая завершается гимномъ солнцу, свѣту, утвержденію воли къ жизни; вторая предваряется гимномъ ночи, Нирванѣ, отрицанію воли къ жизни» (Лапшинъ). Да это и естественно! вѣдь Вагнеръ, какъ уже было указано выше, по существу пессимистъ, Римскій-Корсаковъ же—оптимистъ и весь его пантеизмъ—яркой оптимистической окраски ²⁾).

¹⁾ Цитата изъ статьи Лапшина «Философскіе мотивы въ творествѣ Римскаго-Корсакова».

²⁾ Очень любопытны для взглядовъ Римскаго-Корсакова на жизнь и смерть слѣдующія строки изъ письма его къ В. В. Стасову (1905 г.): «Смерти я не боюсь, хотя разставаться съ жизнью всегда жалко. Но смерть есть сама по себѣ удивительно прекрасная вещь. Стоитъ только подумать, что можетъ быть ужаснѣе вѣчной жизни, и на какомъ возрастѣ слѣдуетъ застрѣть для этой вѣчной жизни? Всѣ будутъ

Но пора вернуться къ музыкальному самоанализу Римскаго-Корсакова.

«Въ «Снѣгурочкѣ», говоритъ онъ, мнѣ удалось добиться полной свободы плавно льющагося речитатива. Помнится, какъ я былъ счастливъ, когда мнѣ удалось сочинить первый въ моей жизни настоящій речитативъ,—обращеніе Весны къ птицамъ передъ пляской»...

Формы «Снѣгурочки», отчасти традиціонно глинкинскія, отчасти ходообразнослитныя, какъ у Вагнера, но съ соблюденіемъ извѣстнаго архитектурнаго плана, сказывающагося въ послѣдовательно-логическомъ повтореніи кусковъ и въ модуляціонныхъ приемахъ.

Широко использованъ въ «Снѣгурочкѣ» и лейтмотивизмъ, хотя Римскій-Корсаковъ, по собственному признанію, въ ту пору Вагнера зналъ мало и поверхностно.

«Пользованіе лейтмотивами—говоритъ онъ у меня совсѣмъ иное, чѣмъ у Вагнера. У него они являются всегда въ качествѣ матеріала, изъ котораго сплетается оркестровая ткань. У меня же, кромѣ подобнаго примѣненія, лейтмотивы появляются и въ поющихъ голосахъ, а иногда являются составными частями болѣе или менѣе длинной темы». Иногда въ роли такихъ лейтмотивовъ являются гармоническія послѣдовательности, лишенныя собственной мелодической фizioноміи, и тогда правильнѣе называть ихъ «лейтгармоніями».

умирать, а я буду жить! Да это ужасно! А если никто не будетъ умирать и всѣ будутъ жить вѣчно, такъ вѣдь это станетъ похоже на рай земной или на царствіе небесное. Боже, какая неинтересная скука! Для чего же тогда жить? Чтobъ не развиваться, стоять на одномъ мѣстѣ? Рожденія и развитія нельзя себѣ представить безъ умирающаго, а чего представить себѣ нельзя, того и не надо.

А какъ хорошо, что нѣтъ будущей загробной жизни (я вѣрю въ то, что ея нѣтъ). Каково было бы смотрѣть *оттуда*, какъ то, надъ чѣмъ трудился и что любилъ, умираетъ и забывается, или, если и не умираетъ, то разсасывается и испаряется. Любилъ я, положимъ, Глинку, и вотъ пришло время, когда Глинку забыли, и онъ сталъ никому не нуженъ. И какая справедливая эта смерть, этотъ абсолютный О! Ни наградъ, ни мщенія! Да, это лучший актъ милосердья Божья. Ну, а пока живется—надо жить, и жизнь любить надо, и я ее люблю и умирать не желаю, и нахожу, что все устроено наилучшимъ образомъ, ибо какъ только я своимъ малымъ умомъ начну обдумывать и проектировать передѣлки, такъ ничего и не выходитъ».

Наконецъ, въ «Снѣгурочкѣ» мы находимъ уже и «лейтъ-тембры» — «руководящія звучности» (напримѣръ, тромбоны при провалахъ лѣшаго), — приѣмъ, который такъ гениально использованъ былъ въ послѣдствіи въ «Золотомъ пѣтушкѣ».

Главнѣйшіе моменты примѣненія лейтмотивнаго принципа въ «Снѣгурочкѣ» бросаются въ глаза при сколько нибудь внимательномъ слушаніи всякому, но нужно быть музыкантомъ, чтобы охватить все безконечное разнообразіе этого лейтмотивизма, его желѣзную послѣдовательность, волшебную гибкость и свободу. Въ собственномъ незаконченномъ специальномъ анализѣ «Снѣгурочки» композиторъ помогаетъ разобраться въ этомъ многообразіи, указываетъ приѣмъ его достиженія, какъ бы вскрываетъ техническій процессъ своего творчества.

Весь музыкальный матеріалъ «Снѣгурочки» сводится здѣсь къ тремъ категоріямъ темъ: лейтмотивнымъ (въ духѣ Вагнера), широко-мелодическимъ (въ духѣ Глинки) и болѣе или менѣе проходящимъ, случайнымъ, служащимъ для характеристики лишь отдѣльныхъ моментовъ или для постройки симфоническаго зданія. Главную роль въ оперѣ играетъ первая категорія, куда входятъ 13 группъ лейтмотивовъ: группа темъ Снѣгурочки, группа темъ Мороза (зимы, метели и проч.), Весны, Леля, Купавы, птичьи напѣвы и т. д. Многія темы состоятъ изъ сочетанія нѣсколькихъ мотивовъ.

Но вѣдь вслѣдствіе перемѣны ритма, темпа, фразировки, красокъ и оттѣнковъ динамическихъ одинъ и тотъ же мотивъ можетъ дать многочисленныя, чуть-ли не безчисленныя измѣненія своего кореннаго вида. На рядѣ нотныхъ примѣровъ, приведенныхъ композиторовъ, видно, какъ послѣдовательно и обдуманно, въ связи съ непрерывно мѣняющимися условіями момента, производились имъ эти метаморфозы въ «Снѣгурочкѣ». И прослѣдивъ этотъ сложный, въ извѣстной степени «головной», процессъ, давшій здѣсь столь прекрасные результаты, хочется рядомъ съ мыслью Пушкина: «Вдохновеніе необходимо математику, какъ и поэту», поставить и другую мысль: «Разсчетъ необходимъ поэту, какъ и математику».

Правда, при этомъ расчетѣ Римскій-Корсаковъ часто «дѣлаетъ ставку на сильныхъ», а не на массу. Онъ самъ говоритъ:

«Насколько основные мотивы въ своемъ коренномъ видѣ легко усваиваются и узнаются, настолько производныя видоизмѣненія ихъ часто становятся неузнаваемыми для лицъ, недостаточно музыкально одаренныхъ или подготовленныхъ». А вѣдь какую важную роль въ «Снѣгурочкѣ» играютъ эти «производныя»!

Но, конечно, и для простого слушателя не можетъ пройти безслѣдно эта глубокая, безконечно разнообразная схематическая связь всѣхъ элементовъ, изъ которыхъ строится музыкальное зданіе «Снѣгурочки». Безотчетно, смутно, но и онъ долженъ постигать скрытую мощь и красоту сложно-живого многообразія этой музыки (какъ постигаетъ мощь и красоту млечнаго пути даже тотъ, кто не знаетъ, что путь этотъ состоитъ изъ міріадовъ мелкихъ звѣздъ), и постигать тѣмъ сильнѣе, чѣмъ чаще слушаетъ ее.

А если не постигнетъ, не почувствуетъ? Если даже не замѣтитъ фона изъ мелкихъ мелодическихъ золотыхъ нитей, которыми почти всюду проткана музыкальная ткань «Снѣгурочки»? Что-жъ, и тогда для него останется въ оперѣ Римскаго-Корсакова цѣлый цвѣтникъ расшитыхъ по фону этой ткани крупныхъ мелодическихъ узоровъ, яркихъ, полныхъ вдохновенія, очаровательныхъ въ своей непосредственности и простотѣ. Ибо музыкальное зданіе «Снѣгурочки» отнюдь не состоитъ изъ одной огромной лѣстницы, ведущей отъ входа къ выходу и лишь изрѣдка прерываемой узкими площадками, недостаточными для отдыха на этомъ длинномъ утомительномъ пути (какъ говоритъ Римскій-Корсаковъ о Вагнерѣ). Наоборотъ, кромѣ покоевъ-лѣстницъ, въ немъ есть множество «разнообразныхъ пышныхъ переходныхъ палатъ», открывающихъ полный просторъ «могущественному и существенному фактору вокальной музыки,—широкому аріозному пѣнію». И самый «неподготовленный» слушатель не можетъ остаться равнодушнымъ къ этому морю мелодіи,—и какой свѣжей, оригинальной русской мелодіи,—къ этой звуковой красотѣ, равно разлитой въ голосахъ, вокальныхъ массахъ и оркестрѣ.

Словомъ, «Снѣгурочка» опера для всякаго: для музыканта и для профана, для философа и для обыкновеннаго смертнаго, для чловѣка художественной культуры и для простолюдина. Но особенно для тѣхъ, кто усталъ отъ печальной прозы жизни, т. е. опять-таки для всякаго...

И когда захочется отдохнуть душой отъ сѣрыхъ будней, захочется забыть хотя на время о томъ морѣ зримыхъ и незримыхъ слезъ, которыми сочитя окружающая повседневная жизнь,—какъ хорошо послушать «Снѣгурочку»! Какъ хорошо заглянуть въ этотъ уголокъ безначальной и безконечной живой лѣтописи блаженнаго царства берендѣевъ, гдѣ живетъ такъ свѣжо и радостно, гдѣ такъ скоро сохнутъ слезы, гдѣ весь міръ дружно поклоняется «свѣту и силѣ, богу-Ярилѣ» и свято исполняетъ завѣты его: жить заодно съ природой, не противиться стихійному влеченію любви, разлитому во вселенной, дающему ей вѣчную жизнь и обновленіе!

Что сказать объ исполненіи «Снѣгурочки»? Мнѣ пришлось на своемъ вѣку видѣть не мало постановокъ этой оперы: двѣ въ Большомъ театрѣ (кромѣ теперешней еще лѣтъ десять тому назадъ, когда Снѣгурочку превосходно пѣла г-жа Эйхенвальдъ, и Купаву—г-жа Дейша-Сіоницкая, лучшая изъ Купавъ, которыхъ мнѣ приходилось слышать), да нѣсколько постановокъ на частныхъ сценахъ, какъ въ Москвѣ, такъ и въ провинціи. И всегда мнѣ казалось, что «настоящая» постановка «Снѣгурочки»—еще въ будущемъ. Мы дождемся ея лишь послѣ того, какъ въ нашихъ лучшихъ оперныхъ театрахъ ярко опредѣлится тотъ нѣсколько запоздавшій по сравненію съ драмой процессъ художественнаго обновленія, который несомнѣнно въ настоящее время начинаетъ сказываться. Это обновленіе должно захватить всѣ дѣйствующія (нынѣ нерѣдко въ противоположныхъ направленіяхъ) силы, изъ которыхъ слагается оперно-исполнительское творчество; должно возбудить эти силы до высшаго напряженія, объединить ихъ эстетически, согласовать и тѣмъ поднять ихъ художественную равнодѣйствующую до высоты, достойной оперно-композиторскаго творчества, а можетъ быть и еще выше.

Тогда можетъ явиться надежда, что и у насъ народится свой Байрейтъ.—конечно, не такой узенькій, какъ сейчасъ у нѣмцевъ,—а широкій, могучій, какимъ нѣкогда представлялся онъ Вагнеру въ мечтахъ, и даже еще шире, глубже, всечеловѣчнѣе. И, конечно, если только такому русскому Байрейту суждено осуществиться, однимъ изъ столповъ его будетъ Римскій-Корсаковъ.

Покуда, однако, у насъ такого идеальнаго театра нѣтъ. Объ идеально-цѣльномъ, любовно-мудромъ воплощеніи прекрасной души «Снѣгурочки» и ея не менѣе прекраснаго тѣла приходится только мечтать. Но чѣмъ выше поднимается обычный уровень нашихъ оперныхъ представлений, тѣмъ больше приближаемся мы къ этой мечтѣ. Такимъ приближеніемъ можно назвать многое и въ исполненіи «Снѣгурочки» на сценѣ Большого театра.

«Только утро любви хорошо». А что такое вся «Снѣгурочка», какъ не «утро любви», не сплошная весна. Съ весной эта сказка рождается, съ весной умираетъ; не даромъ и названа она весенней. И залить всю «Снѣгурочку» солнцемъ, весной—одна изъ задачъ постановки, прежде всего декораций. Въ Большомъ театрѣ стремятся разрѣшить ее, между прочимъ, обиліемъ цвѣтущей растительности. Зеленъ здѣсь рѣшительно всюду, даже тамъ, гдѣ на нее нѣтъ прямыхъ указаній въ партитурѣ. И эта сплошная зеленая рамка очень къ лицу «Снѣгурочкѣ». Другой вопросъ, поднимается ли эта скромная «весна для глазъ» до той радостной, безконечно разнообразной, пышноцвѣтности, которой звучитъ у Римскаго-Корсакова «весна для уха». Но тутъ мы затрагиваемъ вопросъ о конгеніальности, при постановкѣ котораго всякому, поставленному рядомъ съ Римскимъ-Корсаковымъ, поневолѣ придется занять не совсѣмъ выгодную позицію.

За словомъ «весенняя» въ подзаголовкѣ «Снѣгурочки» имѣется еще словечко «сказка». И словечко это должно охватывать не только фантастическіе (на нашъ теперешній взглядъ) моменты и эпизоды «Снѣгурочки», но всю ее, отъ края и до края. Такъ что даже на сравнительно-реальныхъ фигурахъ оперы долженъ чувствоваться налетъ этой блаженной весен-

ней сказочности, точно легкой дымкой заволакивающей всѣ острые акценты противорѣчій дѣйствительной жизни. Выявленіе этой въ высшей степени важной стороны «Снѣгурочки» частью удалось Большому театру, но и здѣсь можно было бы повторить только что сказанное по поводу «весны».

Опера идетъ подъ увѣреннымъ управленіемъ г. Сука. Снѣгурочку поетъ г-жа Нежданова и поетъ превосходно, какъ и слѣдовало ожидать по характеру партіи, какъ нельзя больше отвѣчающей особенностямъ и даже тембру голоса артистки. Истинный шедевръ—царь берендеевъ въ исполненіи г. Собинова. Артистъ не только плѣнительно по звуку поетъ прелестную арію и не менѣе прелестные речитативы премудраго владыки берендеевъ, но и каждой фразѣ своей, каждому слову умѣетъ придать характерность и выразительность. Мизгиря хорошо поетъ г. Грызуновъ; посмѣнно съ нимъ—г. Павловскій. Г-жа Правдина въ Лелѣ даетъ необходимое. Каждый разъ, когда слушаешь «Снѣгурочку», съ новой остротой чувствуешь основную ошибку въ замыслѣ этой чудной по музыкѣ партіи. Вѣдь Лель—олицетвореніе не только обаянія искусства, но и *мужского* обаянія; къ нему льнутъ женщины, да и ему «нужно не дѣтской любви Снѣгурочки»; влеченіе, которое чувствуютъ другъ къ другу всѣ парочки «Снѣгурочки»—стихійное, разлитое въ природѣ, вѣчно ее возрождающее, даже освященное культомъ бога Ярилы. А если такъ, то какъ можно было поставить Лелемъ *женщину*? Остальныя партіи поютъ: г-жа Южина (Купава), г-жа Павлова (Весна), г. Петровъ (Морозъ), г. Трезвинскій (Бермята), г. Эрнстъ (Бобыль), г-жа Селюкъ-Рознатовская (Бобылиха) и др.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1912 годъ
НА ЕЖЕНЕДѢЛЬНЫЙ ЖУРНАЛЪ ИСКУССТВА И СЦЕНЫ

„СТУДІЯ“

независимый, вѣѣспартійный органъ художественной мысли и критики въ сферѣ театра, музыки, живописи, ваянія и зодчества, съ иллюстраціями въ тенѣстѣ и картинами на отдѣльныхъ листахъ,

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ

К. А. Ковальскаго и А. Ф. Линкѣ.

Въ журналѣ принимаютъ участіе: Ю. Айхенвальдтъ, А. С. Андреевскій, Евг. Аничковъ, Н. Архиповъ, проф. Ф. Д. Батюшковъ, А. А. Бахрушинъ, И. Билибинъ, М. М. Блюменталь-Тамарина, академ. П. Д. Боборыкинъ, гр. В. Н. Бобринская, К. Ф. Богаевскій, В. К. Божовскій, Эльза Валери (арт. Гамбург. театра), Д. Д. Варапаевъ, Л. М. Василевскій, М. Ведринская, акад. А. Н. Веселовскій, В. Вересаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, В. Воиновъ, князь Сергѣй Волконскій, Д-г К. Hagemann (Hambourg), Аксель Галенъ, О. В. Гзовская, Сергѣй Глаголь, А. Грузинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, Д-г Dschmann (Berlin), Н. Евреиновъ, В. Е. Ермиловъ, А. Журинъ, А. Л. Загаровъ, проф. О. Зѣлинскій, Б. И. Ивинскій, А. А. Измайловъ, И. Н. Игнатовъ, А. Иернфельдъ, Н. И. Иорданскій, С. Коненковъ, М. Н. Климентова-Муромцева, К. и О. Ковальскіе, П. Коганъ, П. Кожевниковъ, Ф. Ф. Комисаржевскій, В. П. Коломійцовъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. Кранихфельдъ, С. Кусевикъ, Б. Лебедевъ (Англія), Е. А. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Ф. Линкѣ, И. Латту, Н. Лопатинъ, Н. А. Малько, П. Н. Мамонтовъ, М. Л. Мандельштамъ, С. П. Мельгуновъ, Н. Молленгаузъ, С. А. Найденовъ, М. П. Невѣдомскій, С. В. Ноаковский, Л. Никулинъ, академ. Д. Н. Овсяннико-Куликовскій, К. В. Орловъ, М. Орловъ, М. Осоргинъ (Италія), А. В. Оссовскій, Э. Пименова, В. М. Пичета, Г. В. Плехановъ, Т. И. Полнеръ, Н. А. Поповъ, С. Разумовскій, О. Риземанъ, приватъ-доцентъ Н. И. Романовъ, И. Рубиновъ (Нью-Йоркъ), проф. П. Н. Сакулинъ, В. Сахновскій, И. Сацъ, А. Серафимовичъ, В. Н. Соловьевъ, В. М. Смирновъ, А. А. Санинъ, А. А. Стаховичъ, А. Сулержицкій, князь А. И. Сумбатовъ-Южинъ, П. П. Соболевъ, Dr. L. Feuchtvanger (München), А. Таировъ, Н. И. Тимковскій, Д. И. Тихомировъ, М. Ткачуковъ, М. М. Томашевскій, Я. Тугенхольдъ, В. М. Устиновъ, В. М. Фриче, Е. Чириковъ, приватъ-доцентъ С. К. Шамбинаго, Т. Щепкина-Куперникъ, В. Шулятиковъ, А. Яблоновскій, В. Язвизкій (Болгарія), Н. Эфросъ и друг.

Цѣна отдѣльнаго экземпляра **25 коп.**

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ: Съ доставкой и пересылкой.

	Въ Москвѣ и С.-Петербургѣ.	Въ провинціи.	За границу.
На 12 мѣсяцевъ	Руб. 8. — коп.	Руб. 9. — коп.	Руб. 11. — коп.
» 6 »	» 4. — »	» 4.50 »	» 6.50 »
» 3 »	» 2. — »	» 2.25 »	» 3.50 »

Подписка принимается: въ конторѣ журнала „Студія“, въ театральной библиотекѣ С. Ф. Разсохина (Георгіевскій пер.), въ книжныхъ магазинахъ „Новое Время“ и „Россійскаго Музыкальнаго Издательства“, въ конторѣ Печковской (Москва, Петровскія линіи), въ конторѣ газеты „Утро Россіи“ и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ Россіи.

АДРЕСЪ РЕДАКЦІИ и КОНТОРЫ: Москва, Страстной бульваръ, д. князя Горчакова, 10-й подъѣздъ, кв. № 119. Телеф. 502-19. Контора, кромѣ праздниковъ, открыта отъ 10 до 4 час. дня.

Цѣна объявленій: ипреди текста — **70** к. строка, петита позади текста — **50** к.

1912 г. ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОЕЪ. ВЫП. I.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ

(ТРЕТІЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

Въ 1912 г. художественно-литературный журналъ 'Аполлонъ' выходитъ ежемѣсячно, кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю выпусками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и автотипіей и т. д.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ (по 40—45 репродукцій въ каждомъ выпускѣ), причемъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями (монографіями) и представляютъ или творчество отдѣльныхъ мастеровъ, или цѣлое художественное направленіе, или выставку, частное собраніе и т. п. Въ журналѣ помѣщаются также статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, въ особенности же статьи, освѣщающія современныя исканія въ области искусства въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

Въ 1911 г. было помѣщено: на отдѣльныхъ листахъ—450 автотипій, 15 трехцвѣтнокъ, 12 фототипій и множество рисунковъ въ текстѣ.

Широко поставленная хроника 'Аполлона' даетъ по возможности полную; и своевременную картину жизни искусства въ Россіи и за границей. Въ теченіе мѣсяцевъ январь—апрѣль и сентябрь—декабрь русская хроника,—подъ названіемъ 'Русская Художественная Лѣтопись'—разсылается подписчикамъ два раза въ мѣсяцъ—каждое 1-ое и 15-ое число (отдѣльно отъ журнала).

Съ осени 1911 г. при 'Аполлонѣ' основано Книгоиздательство. Въ первую очередь вышли кн. Сергій Волконскій—Человѣкъ на сценѣ (собраніе статей). Ц. 1 р. 50 к.; Литературный Альманахъ (при участіи Сергѣя Ауслендера, Александра Блока, Андрея Бѣлаго, М. Волошина, Н. Гумилева, М. Кузмина, Алексѣя Ремизова, Владиміра Эльснера и др.). Ц. 2 р.—Подписчики 'Аполлона' пользуются скидкой 25%.

У С Л О В І Я П О Д П И С К И

на журналъ 'Аполлонъ' вмѣстѣ съ 'Русской Художественной Лѣтописью',
На годъ—10 р. съ доставк. и пересылк. . . 9 р. безъ доставки, за границу . . — 15 р.
На 1/2 — 6 » » » » » . 5 » » » » » . . — 8 »

Разсрочка: 5 р. при подпискѣ, 3 р. къ 25 Марта, къ 1 Мая—остальное.

'Русская Художественная Лѣтопись' отдѣльно 4 р. въ годъ.

Цѣна оставшихся отъ прежнихъ лѣтъ, въ небольшомъ количествѣ, годовыхъ экземпляровъ—15 р. съ пересылкой.

Иллюстрированные проспекты высылаются Главной Конторой бесплатно.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ—С.-Петербургъ, Мойка 24, кв. 6, телеф. 178—69; въ отдѣл. Конторы—Москва, книжн. магаз. 'Образованіе' (Кузнецкій м., д. кн. Гагариной), нотный магазинъ 'Россійскаго Музыкальнаго Издательства въ Берлинѣ' (Кузнецкій мостъ, д. бр. Джемгаровыхъ); Кіевъ, книжн. магаз. Идзиковскаго (Крещатикъ, 29); Ковно книжн. магаз. Рутскаго; Варшава, кн. т-во 'Оросъ', Новый Свѣтъ, 70; Саратовъ, книжн. магаз. 'Основа' (Нѣмецкая ул.), въ главныхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи, а также во всѣхъ иногороднихъ почтовыхъ и почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

Издатели: С. К. Маковский. Редакторы: Сергѣй Маковский.

М. К. Ушковъ.

Бар. Н. Н. Врангель.

Русская Музыкальная Газета

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1912 г.

(XIX-й годъ изданія).

Въ 1912 году въ „Русской Музыкальной Газетѣ“ будутъ напечатаны слѣдующіе статьи и матеріалы:

Жизнь въ искусствѣ, Федора Акименко.

Къ 25-лѣтію дня кончины, А. П. Бородин.

(неизданные письма и матеріалы. — Памяти Бородина будетъ посвященъ отдѣльный №, съ иллюстраціями).

Краткій очеркъ исторіи сольнаго пѣнія, Ю. В. Курдюмова.

О преподаваніи постановки скрипичной игры, Иос. Лесмана.

Бродячіе музыканты. Очеркъ Ив. Лапева.

Объ оркестрѣ и оркестровой игрѣ, Ст. Михаловскаго.

О древне-греческихъ партитурахъ, Проф. В. И. Петръ.

Историческая судьба русской народной пѣсни. Докладъ Н. И. Привалова, прочитанный на Археологическомъ съѣздѣ 1911 г. въ Новгородѣ.

Русская опера въ Маріинскомъ театрѣ за 25 лѣтъ (1886—1910 г.), С. Свириденко.

Модуляцій и гармоніи въ композиціяхъ Мекса Регера. Статья У. Р. Вюрца.

Прелюды Шопена. Замѣтки Лауры Раппольди-Каррьеръ.

Джонъ Фильдъ и его ноктюрны, Франца Листа (къ 75-лѣтію со дня смерти Фильда).

По примѣру прежнихъ лѣтъ, Редакція выпуститъ рядъ специальныхъ №№, посвященныхъ памяти А. П. Бородина, — современнымъ русскимъ композиторамъ (2-й выпускъ), — польскимъ и современнымъ нѣмецкимъ композиторамъ. № 1 „Русс. Муз. Газ.“ будетъ посвященъ Маріинскому театру. Эти №№ выйдутъ со многими портретами, снимками и т. д.

Въ видѣ отдѣльнаго приложенія въ 1912 г. будетъ печататься

ОЧЕРКЪ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ, Рост. ГЕНИКА.

(Со многими приложеніями и иллюстраціями).

Подпиеная цѣна остается прежняя:

съ доставкой и пересылкой 5 руб. въ годъ.
» » 3 руб. на 6 мѣс.
за границу — 6 руб. въ годъ; безъ доставки — 4 руб. въ годъ.

Отдѣльные №№ по 20 коп.

Радакція „Русской Музыкальной Газеты“.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, 2 рота Измайл. полка, д. 16 (тел. 507—64).

Редакторъ-Издатель Ник. Финдейзенъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1912 годъ (7-й годъ изданія журнала).

на единственный въ росси двухнедѣльный журналъ

Художественно-Литературный и научный журналъ съ роскошными карт. въ краскахъ по образцу лучш. заграниц. изданій

ПРОБУЖДЕНІЕ

СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ ИЗЯЩНЫХЪ КНИГЪ.

ВЪ ЖУРНАЛЪ ПРИНИМЪ УЧАСТІЕ: Авѣенко В. Г., Амфитеатровъ А. В., Андреевъ Л. Н., Арцыбашевъ М. П., Баранцевичъ К. С., Боборыкинъ П. Д., Бунинъ И. А., Будищевъ А. Н., Галина Гл., Градовскій Г. К., Гусевъ-Оренбургскій С. И., Гнѣдичъ П. П., Дрожжинъ С., Златовратскій Н. Н., Заринъ А. Е., Измайловъ А. А., Каменскій А. П., Корецкій Н. В., Коринфскій А. А., Купринъ А. И., Лазаревскій Б. А., Ленскій В. Я., Луговой А. А., Маминъ-Сибирякъ Д. Н., Невѣжинъ П. М., Немировичъ-Данченко В. И., Потапенко И. Н., Рышковъ В. А., Рославлевъ А. С., Серафимовичъ А. С., Скиталецъ, Тихоновъ Вл. А., Федоровъ А. М., Цензоръ Дм., Чириковъ Е. Н., Чеховъ М. П., Щепкина-Куперникъ Т. Л., Ясинскій І. І. и мног. др. извѣстн. русск. писатели.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА: Романы, повѣсти и разсказы. Стихотворенія. Очерки изъ исторіи и исторіи литературы. Фельетоны. Сатирическіе и юмористическіе разсказы. Критика, живопись, скульптура, театр и музыка. Путешествія. Этнографическіе очерки. Записки и воспоминанія. Научныя и политическія статьи. Вопросы гігіены и физическаго развитія. Вопросы воспитанія. Изящныя работы. Охота. Спортъ. Пьесы для любительскихъ спектаклей. Ноты. Домашнія занятія, игры и развлеченія. Библіографія.

Журналъ печатается на дорогой глазированной бумагѣ.

ДЕВИЗЪ ИЗДАНІЯ: „НЕ ОБЪЩАТЬ МНОГО, НО ВЪ РАМКАХЪ ОБЪЩАННАГО ДАТЬ ТОЛЬКО ХОРОШЕЕ ЦѢННОЕ“.

Подписавшіеся на 1912 годъ получаютъ (15-го и 1-го числа каждаго мѣсяца):

24 РОСКОШНЫХЪ ВЫПУСКА Художественно-Литературнаго и Научнаго журнала ПО ОБРАЗЦУ ЛУЧШИХЪ ЗАГРАНИЧНЫХЪ ИЗДАНІЙ, въ тисненыхъ барельефами папкахъ-обложкахъ, съ приложеніемъ картинъ **ИСПОЛНЕННЫХЪ КРАСКАМИ.**

20 ИЗЯЩНЫХЪ КНИГЪ избранныхъ разсказовъ **КЛАССИКОВЪ СОВРЕМЕННОЙ МЫСЛИ**, съ портретами авторовъ, ВЪ **ОРИГИНАЛЬНЫХЪ** иллюстрированныхъ обложкахъ. Будутъ выданы **СОБРАНІЯ СОЧИНЕНІЙ:**

І. д'Аннунціо, Ан. Франса, О. Уайльда, П. Бурже, С. Лагерлефъ, А. Шницлера, Кат. Мендеса, А. Стриндберга, Эдгаръ По, К. Лемоннье, Ж. Роденбаха, Уэльса, Ф. Ведыкина, О. Мирбо, Тетмайера, Марсель Преге, Э. Пардо Басанъ, В. де-Лиль-Аданъ, К. Гамсуна, С. Пшибышевскаго.

3 ВЕЛИКОЛѢПНЫХЪ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ АЛЬБОМА, какъ настольное украшеніе: „**Иллюстрированныя сочиненія великихъ писателей**“. Съ картинами, цвѣтными виньетками-рамками, тисненіемъ и портретами на паспарту.

Подписчики получаютъ какъ шедевръ типографскаго искусства: 1. Сонеты Шекспира. 2. Поэмы Байрона. 3. Поэмы Альфреда Мюссе. **75 картинъ:** олеографій, автотипій, автотипій въ краскахъ и портретовъ на паспарту. **Юбилейный альбомъ картинъ Верещагина „1812 г.“: 10 КАРТИНЪ ВЪ КРАСКАХЪ НА ПАСПАРТУ, ВЪ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАПКѢ.** Годовые подписчики получаютъ съ первыхъ № журнала БОЛЬШУЮ СТѢННУЮ КАРТИНУ ВЪ КРАСКАХЪ знаменитаго художника Боденгаузена **МАДОННА**. Размѣръ картины 66 X 90 сант.

Точное выполненіе ПОЛНОЙ ПОЭЗІИ, ВЫСОКО-ВДОХНОВЕННОЙ КАРТИНЫ, стоимость которой въ художественныхъ магазинахъ 18 и 20 рублей экзemplаръ, возложено редакціи на Поставщиковъ Двора Его Императорскаго Величества „А. Вильборгъ и Р. Голике“. Не поддающаяся описанію картина кисти гениальнаго художника будетъ служить украшеніемъ **САМОЙ ИЗЫСКАННОЙ ГОСТИНОЙ.**

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: На годъ (безъ доставки) 7 р.; съ доставкой и пересылкой 8 р.; на полгода 5 р., на 3 мѣсяца 3 р. За границу 10 руб.

Редакція журнала „ПРОБУЖДЕНІЕ“, С.-Петербургъ, Невскій пр., 114.

Редакторъ **Н. В. Корецкій.**

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА ИСТОРИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

„РУССКАЯ СТАРИНА“

на 1912 годъ.

Вступая въ 1912 году въ сорокъ третій годъ своего существованія, «Русская Старина», благодаря измѣнившимся условіямъ цензуры, извлекаетъ изъ своего архива цѣлый рядъ цѣнныхъ записокъ и даетъ мѣсто особенно интереснымъ воспоминаніямъ, а также исторически обработаннымъ матеріаламъ и подлиннымъ документамъ.

Имѣя въ виду современныя условія общественной жизни Россіи, редація принимаетъ цѣлый рядъ мѣръ къ обновленію и расширенію журнала.

Сохраняя своихъ прежнихъ многочисленныхъ сотрудниковъ, редація предполагаетъ напечатать въ 1912 году: Статьи и матеріалы о 1812 годѣ. А. Ф. Кони.—Изъ воспоминаній и замѣтокъ судебного дѣятеля. «Житейскія встрѣчи». Воспоминанія И. И. Янжула о пережитомъ и видѣнномъ. А. А. Мазова.—Матеріалы для біографіи и характеристики И. А. Гончарова. В. М. Спасской.—Воспоминанія о Гончаровѣ. Н. А. Вилламовъ.—Дневникъ статсъ-секретаря Григорія Ивановича Вилламова. А. А. Лебедева.—Г. Е. Благосвѣтловъ и Н. Г. Чернышевскій. Анучина.—Берлинскій конгрессъ 1878 г. (авторъ пишетъ о кн. Горчаковѣ, гр. Шуваловѣ, гр. Милютинѣ, кн. Бисмаркѣ, кронпринцѣ Фридрихѣ, Дизраэли, гр. Андраши и др.). Е. Лермонтовой.—Вопросъ о самодержавіи Царевны Софіи Алексѣевны.—По неизданнымъ документамъ. Р. И. Сементковскаго.—Встрѣчи и столкновения съ Л. Н. Толстымъ, С. П. Боткинъ, Е. А. Кожуховымъ, М. П. Соловьевымъ, А. К. Пыпинымъ, М. О. Вольфомъ, И. А. Гончаровымъ, Н. К. Шильдеромъ, И. Е. Андреевскимъ, А. Д. Градовскимъ, В. В. Стасовымъ, А. Ф. Марксомъ, П. И. Вейнбергомъ, В. П. Безобразовымъ и др. Н. А. Мурзанова.—Къ біографіи декабристовъ: кн. С. А. Волконскаго, В. А. Давыдова и М. С. Лунина. В. В. Шереметевскаго.—Басурманская неволя. В. М. Безобразовой.—Дневникъ академика В. П. Безобразова. П. К. Козлова.—Николай Михайловичъ Пржевальскій. В. Н. Свѣтзарова.—Развитіе легенды о смерти Царевича Дмитрія. П. Л. Юдина.—Къ дѣлу Мировича. Е. Г. Вейденбаума.—Присяга Ермолова Императору Николаю I-му. И. П. Мордвинова.—Письма Г. Р. Державина къ Е. И. Горихвостовой. В. Д. Корсаковой.—Князь Платонъ Степановичъ Мещерскій и письма къ нему Екатерины II, Павла I, Румянцева-Задунайскаго и др. А. И. Сергѣева.—Изъ быта духовенства. Н. А. Дашкова.—Посвященіе Спасо-Яковлевскаго монастыря Императрицей Маріей Θεодоровной и Императоромъ Александромъ I. Е. А. Рагозиной.—Изъ дневника русской въ Турціи предъ войной 1877—77 гг., при чемъ авторъ, описывая жизнь Турціи и ея обитателей, касается гр. Игнатьева, Нелидова, сэра Элліота, Зичи, гр. Корти, лорда Сольсбери и др. Е. К. Андреевскій.—М. И. Драгомировъ—командующій войсками округа и генералъ-губернаторъ. А. Ф. Петрушевскаго.—Изъ моихъ воспоминаній. А. Г. Воронова.—Юганъ Урсиниусъ. И. И. Онноре.—11 лѣтъ въ театрѣ. М. Ф. Чулицкаго.—«Сонное видѣніе», «Преступная мысль». П. А. Данилова.—Сибирская дивизія въ походѣ противъ Японіи въ 1904 и 1905 гг. Л. Н. Любимова.—Изъ жизни инженера путей сообщенія. В. Ф. Руднева.—На крейсерѣ «Африка». Н. А. Попова.—Изъ замѣтокъ стараго ремонтера. Е. В. Андриашевой.—Воспоминанія стараго педагога. Воспоминанія Виноградскаго, Свиродова и др.

По примѣру прежнихъ лѣтъ, въ журналѣ будутъ помѣщаться портреты выдающихся русскихъ дѣятелей. Журналъ, какъ и прежде, будетъ выходить 1-го числа каждаго мѣсяца.

Подписная цѣна на годъ 9 руб. съ пересылкой.

Книгопродавцамъ, принимающимъ подписку, дѣлается уступка по 30 к. съ экзempl. Подписка принимается въ С.-Петербургѣ, Фонтанка, д. № 18.

Открыта подписка на 1912 годъ
НА ЕЖЕНЕДѢЛЬНОЕ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЕ, ЭКОНОМИЧЕСКОЕ И
ЛИТЕРАТУРНОЕ ИЗДАНИЕ:

Новая Сѣверная Газета

Редакція «НОВОЙ СѢВЕРНОЙ ГАЗЕТЫ» ставитъ себѣ важнѣйшей задачей удовлетвореніе запросовъ и потребностей тѣхъ читателей, для которыхъ ознакомленіе съ текущими явленіями жизни по ежедневнымъ изданіямъ сопряжено со значительными неудобствами. Поэтому, какъ жители столь многочисленныхъ еще пунктовъ нашего отечества, въ которыхъ почта получается далеко не ежедневно, такъ и многіе обитатели крупныхъ городскихъ центровъ, слишкомъ занятые для того, чтобы ежедневно посвящать извѣстное время чтенію газетъ, найдутъ въ «НОВОЙ СѢВЕРНОЙ ГАЗЕТѢ» все то, существенное, интересное и важное, что они нашли бы во всѣхъ семи выпускахъ ежедневнаго изданія, вышедшихъ за соотвѣтствующую недѣлю, и напротивъ, будутъ избавлены отъ необходимости просматривать всѣ тѣ сообщенія, которыя вчера казались справедливыми, а сегодня опровергнуты, всѣ тѣ статьи и замѣтки, которыя вчера, можетъ быть, имѣли извѣстный интересъ и смыслъ, а сегодня оказываются уже лишенными всякаго значенія.

Особымъ вниманіемъ со стороны редакціи «Новой Сѣверной Газеты» будутъ пользоваться интересы тѣхъ читателей, для которыхъ объективное освѣщеніе и обстоятельная оцѣнка происходящихъ событій являются крайне желательными въ видахъ ихъ политическаго и научнаго образованія, которые ищутъ въ періодическихъ изданіяхъ указаній въ области науки, искусства, техники, литературы и общественной жизни, способныхъ содѣйствовать культурному подъему какъ самаго читателя, такъ и окружающей его среды. Въ виду этого отдѣламъ справочному и библиографическому, а также современнымъ успѣхамъ науки и техники и перепискѣ съ читателями по вопросамъ самообразованія и юридической практики въ «НОВОЙ СѢВЕРНОЙ ГАЗЕТѢ» будетъ отводиться достаточно обширное мѣсто.

Нисколько не желая умалить значенія партійной печати, которое, несомнѣнно, будетъ возрастать вмѣстѣ съ политическимъ развитіемъ нашего отечества, редакція считаетъ, однако, долгомъ заявить, что «НОВАЯ СѢВЕРНАЯ ГАЗЕТА» всегда будетъ строго внѣпартійнымъ органомъ, для котораго никакія партійно-тактическія соображенія не имѣютъ сколько-нибудь обязывающей силы. Но само собою разумѣется, что «НОВАЯ СѢВЕРНАЯ ГАЗЕТА» будетъ вестись въ совершенно опредѣленномъ направленіи—въ цѣляхъ посильнаго служенія дѣлу гуманности, справедливости, научному и политическому образованію народныхъ массъ, развитію общественной самодѣятельности и автономіи личности.

Къ участію въ газетѣ приглашены многіе видные дѣятели какъ русскихъ, такъ и западно-славянскихъ литературы, искусства и науки.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА на годъ съ доставкой и пересылкой 2 р. 50 к.,
 $\frac{1}{2}$ года 1 р. 30 к., $\frac{1}{4}$ 70 к.; на другіе сроки подписка не принимается.

Подписныя деньги и всякаго рода корреспонденція по дѣламъ изданія должны быть адресуемы въ редакцію «Новой Сѣверной Газеты».

С.-Петербургъ, Лиговская ул., д. 44, кв. 222.

Редакторъ Н. Н. Новиковъ (К. Воиновъ).

1912 г. ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ. ВЫП. I.

Открыта подписка на 1912 годъ

НА НОВЫЙ ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ, ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

Въ настоящее время среди самыхъ широкихъ слоевъ общества замѣтно возросло стремленіе къ самообразованію. Удовлетворяется оно частью чтеніемъ отдѣльныхъ книгъ по тѣмъ или инымъ научнымъ вопросамъ, частью чтеніемъ научныхъ статей въ общихъ журналахъ. Журнала же, посвященнаго специально тѣмъ лицамъ, которые пожелали бы путемъ чтенія пополнить или расширить свое образованіе, у насъ нѣтъ. Между тѣмъ необходимость въ такомъ органѣ безусловно чувствуется.

Идя навстрѣчу этой назрѣвшей потребности, мы и предпринимаемъ изданіе «Научно-популярнаго журнала», на страницахъ котораго предполагаемъ печатать какъ отдѣльныя научно-популярныя статьи и замѣтки по всѣмъ отраслямъ научнаго знанія, такъ и систематическіе краткіе курсы по естественно-историческимъ, физико-математическимъ, юридическимъ, медицинскимъ и др. наукамъ.

Кромѣ того, въ журналѣ будутъ печататься статьи и замѣтки по вопросамъ образованія и самообразованія.

Статьи въ журналѣ будутъ подбираться съ такимъ расчетомъ, чтобы онѣ были съ одной стороны доступны для пониманія лицъ, не получившихъ большой предварительной научной подготовки; съ другой — чтобы онѣ могли бы представлять также интересъ и для лицъ, получившихъ законченное среднее образованіе.

Съ цѣлью же дать читателямъ руководящую нить при выборѣ тѣхъ или иныхъ руководствъ для чтенія будетъ организованъ отдѣлъ подъ названіемъ «программы чтенія для самообразованія».

Всякіе совѣты и отвѣты на запросы читателей относительно ихъ научныхъ работъ, о книгахъ и пр. — будутъ даваться редакціей въ отдѣлѣ «Почтовый ящикъ».

Отзывы о новыхъ популярно-научныхъ книгахъ, обзоры научныхъ журналовъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ, свѣдѣнія о вновь вышедшихъ и предполагаемыхъ къ выходу книгахъ и пр. и пр. читатели найдутъ въ отдѣлѣ «Среди книгъ и журналовъ».

Статьи и замѣтки, въ изложеніи коихъ потребуется большая наглядность, будутъ иллюстрированы рисунками, исполненными лучшими художниками.

На страницахъ журнала будутъ печататься лекціи и рефераты, читанные въ аудиторіяхъ обществъ народныхъ университетовъ, на лѣтнихъ учительскихъ курсахъ и т. д.

Журналу обѣщали свое участіе профессоры и доценты высшихъ учебныхъ заведеній. Полный списокъ сотрудниковъ будетъ напечатанъ въ № 1 журнала.

Съ цѣлью облегчить г-мъ подписчикамъ приобрѣтеніе книгъ, при редакціи будетъ организованъ складъ книгъ и пособій для самообразованія.

1 руб.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА ГОДЪ СЪ ДОСТАВКОЙ И
ПЕРЕСЫЛКОЙ ЗА 12 НОМЕРОВЪ

На другіе сроки подписка не принимается.

1 руб.

Подписныя деньги, а также всѣ запросы по изданію направлять по адресу: Петербургъ, Редакція «Научно-Популярнаго Журнала». Лиговская ул. д. 44, кв. 222.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ

*для любителей
искусства и старины.*

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ.

Въ шестомъ году изданія «Старые Годы» будутъ выходить по прежней программѣ и при участіи тѣхъ же сотрудниковъ.

**Цѣна въ годъ съ доставкой и пересылкою 10 руб., безъ доставки—
9 руб., за границу—40 франковъ.**

При подпискѣ черезъ контору редакціи допускается разсрочка:
при подпискѣ—5 р., 1 апрѣля—3 р. и 1 іюля—2 руб.

За перемѣну адреса 50 коп.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ—въ конторѣ редакціи (Рыночная ул., 10) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Клочкова и Митюрникова; въ Москвѣ—въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, «Новаго Времени», Шибанова и Веркемейстера.

ВЪ КОНТОРѢ РЕДАКЦІИ ИМѢЮТСЯ ВЪ ОГРАНИЧЕННОМЪ КОЛИЧЕСТВѢ:

1. Лѣтній выпускъ (іюль—сентябрь) 1911 года по 7 р. 50 к.
2. С. Тройницкій: Галерея фарфора Императорскаго Эрмитажа. Ц. 5 р.
3. Каталогъ старинныхъ произведеній искусствъ, хранящихся въ Императорской Академіи Художествъ. (Введеніе. Портреты зала Совѣта и Скульптура). Сост. бар. Врангель. Ц. 10 р.

КОМПЛЕКТОВЪ ЖУРНАЛА ЗА ПРОШЛЫЕ ГОДЫ НЕ ИМѢЕТСЯ.

Новый адресъ редакціи: Спб. Рыночная, 10.

Редакціонный Комитетъ: Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, баронъ Н. Н. Врангель, I. I. Леманъ, С. К. Маковский, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.

Редакторъ-Издатель *П. П. Вейнеръ.*

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1912 годъ (II годъ изданія)

ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ „МУЗЫКА“.

Москва, Остоженка, Савеловскій пер., д. 4, кв. 3. Телеф. 210—98.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА.

На годъ	5 руб.
На 1/2 года	3 руб.
На 1/3 года	2 руб.

Отдѣльный № 15 коп., съ пересылкой (почтовыми марками) 20 коп.

Въ вышедшихъ книжкахъ еженедѣльника „МУЗЫКА“ помѣщены статьи, очерки, замѣтки, матеріалы: Е. В. Богословскаго (Рѣчь при открытіи бібліотеки имени Н. Г. Рубинштейна), Андрея Бѣлаго (Оленина-д'Альгеймъ), Рих. Вагнера (Отрывки изъ «Автобіографіи»).—Вступленіе къ лекціи о «Гибели боговъ», читанной въ кругу избранныхъ слушателей.—Бетховенская увертюра къ «Коріолану», А. Н. Верстовскаго (Письма о московскихъ концертахъ Фр. Листа), І. Гессена (Геній о самомъ себѣ), Вл. Держановскаго (Юбилей Русск. Музык. О-ва.—Въ неоплатномъ долгу.—Г. Малеръ.—О количествѣ репетицій для «Гибели боговъ».—Юбилей музыкальнаго издательства П. Юргенсона). Н. И. Забѣлы-Врубель (М. А. Врубель, листки воспоминаній). Зигфрида (Оркестръ г. Кусевицкаго), В. Иванова (Московскіе городскіе концерты.—Конкурсы при Консерваторіи.—Юбилей Синодальнаго училища церковнаго пѣнія.—Статистъ за кафедрой профессора консерваторіи). М. Кальвокореси («Музыка въ Парижѣ», рядъ корреспонденцій.—Морисъ Равель), Б. Карагичева (Къ эволюціи творчества С. Василенко), В. Г. Каратыгина (О музыкальной критикѣ вообще, о критикахъ Скрябина въ частности и о его «Прометей» въ особенності), А. Л. Костомаровой (Фр. Листъ въ Кіевѣ, отрывки изъ воспоминаній). И. И. Лапшина (Философскіе мотивы въ творчествѣ Н. А. Римскаго-Корсакова), Е. Э. Лиевой (IV музыкальный конгрессъ въ Лондонѣ), Фр. Листа (Автобіограф. набросокъ), Вл. Метцль («Кавалеръ розы» Рих. Штрауса), К. Моклэра (О современной французской музыкѣ), А. В. Оссовскаго (Архивъ М. П. Бѣляева), Бориса Попова (14 января 1901 г.—І. І. Шейнъ.—Байрейтъ.—Китежъ.—«Луиза» Шарпантье), Н. А. Римскаго-Корсакова (Вагнеръ и Даргомыжскій.—Къ слушателямъ и цѣнителямъ оперы, какъ художественно-музыкальнаго произведенія), Бориса Сабанѣева (Къ 10-лѣтію органа Большого зала московской консерваторіи.—Языковые регистры въ органѣ Кавалье-Колля.—Сильныя и слабыя стороны органнаго модернизма.—Проектъ переустройства органа Большого зала Консерваторіи.—Органъ Кавалье-Колля и московская консерваторія), Леонида Сабанѣева («Прометей» Скрябина.—О звукоцѣтовомъ соотвѣствіи.—4-я соната Скрябина.—«Божественная поэма» Скрябина.—Листъ и Скрябинъ.—Современныя теченія въ музыкальномъ искусствѣ.—Новые пути въ музыкальномъ творчествѣ.—75-лѣтіе первенца русской оперы.—Юбилей Кружка любителей русской музыки), гр. С. Л. Толстого (Музыка въ жизни Л. Н. Толстого), Г. Форэ («L'Heure espagnole» М. Равеля), д-ра А. Кыбинскаго (Симфоническая музыка молодой Польши), А. Шенберга (Афоризмы), К. Эйгеса (А. А. Ярошевскій), Арида Энкель-Брониковскаго (Ф. Листъ), Б. Яворскаго (Нѣсколько мыслей въ связи съ юбилеемъ Франца Листа), Б. Яновскаго (А. П. Бородинъ.—Э. Григъ.) и много другихъ.—Впервые опубликованъ рядъ писемъ Н. А. Римскаго-Корсакова и Вас. С. Калинникова.—Впервые опубликовано юношеское произведеніе А. Н. Скрябина—«Nocturne» для ф.-п. (факсимилъ съ манускрипта).—Постоянные отдѣлы: Музыкальный календарь.—Музыкальная памятка.—Критика.—Хроника.—Маленькій фельетонъ.—Петербургскія письма.—Провинціальная лѣтопись.—Библиографія.—Тексты для музыки.—Иллюстраціи, портреты, нотные примѣры, каррикатуры, шаржи и проч.

Редакторъ-издатель Вл. Держановскій.

1912 г. ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ. ВЫП. I.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1912 годъ
ЕЖЕГОДНИКА
ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать второй годъ изданія).

Въ теченіе 1912 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.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *Кн. С. М. Волконскаго* — «Ритмъ на сценѣ»; *В. Гернгроссъ* — «Театръ въ 1812 г.»; *П. П. Гнѣдича* — «Новыя данныя о Шекспирѣ»; *К. Ф. Головина* — «Шиллеръ на русской сценѣ»; *В. Курбатова* — «Проекты декорацій Гонзаго»; *Н. А. Попова* — «О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ»; *П. А. Россіева* — «Объ артистѣ Максимовѣ»; *Д. В. Философова* — «Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ»; *Н. Ф. Финдейзенъ* — «Переписка съ В. В. Стасовымъ» и мн. др.

Кромѣ того, въ каждомъ выпускѣ журнала будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина — *Н. К. Мельникова-Сибиряка*; Парижа — *L. Lacour* и Лондона — *Philip W. Sergeant*.

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 Контрѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

дилось играть. Къ дѣлу онъ относился очень честно, просилъ лишнихъ репетицій, отдѣлывалъ роли, и меня заставлялъ работать. Я отъ природы была лѣнтяйкой, и онъ часто стыдилъ меня. Репетиціи въ то время начались въ 9 часовъ. Приѣдешь неумытая, нечесаная, въ большомъ платкѣ. Онъ возмущался: «На что это похоже? Вы приѣхали изъ Петербурга такой барышней, что съ вами стоять страшно было, а теперь что? Распустившаяся горничная!» Ахъ, какъ въ это время бранили, учили, вспомнить любо!

Провъ Михайловичъ Садовскій тяготѣлъ тогда къ Самаринскимъ ролямъ, но это къ нему совсѣмъ не шло, и я не помню ни одной его удачной роли этого жанра, хотя онъ всегда былъ правдивъ и естествененъ на сценѣ. Но вотъ появился Островскій, и роли купцовъ получили права гражданства: до него купцы изображались только въ карикатурномъ видѣ. Пьесы Островскаго выдвинули Прова Михайловича, и онъ всталъ на подobaющій его таланту пьедесталъ.

Леонида Львовича Леонидова перевели въ Москву на мѣсто Мочалова въ трагедіяхъ. Онъ старательно копировалъ Каратыгина, завывалъ, говорилъ нараспѣвъ и не понравился. Трагедій съ нимъ не стали ставить. Онъ долженъ былъ участвовать въ комедіяхъ и мало по малу началъ отдѣлываться отъ не натурального тона, сталъ держаться просто, естественно. Останься онъ въ Москвѣ, изъ него выработался-бы замѣчательный артистъ. Но на его бѣду приѣхалъ въ театръ Императоръ Николай Павловичъ, увидалъ его и сказалъ: «какъ онъ мнѣ напоминаетъ Каратыгина». Этого было достаточно, чтобы Л. Л. тотчасъ возвратился въ Петербургъ, и онъ вернулся къ прежней своей манерѣ игры.

Незабвенный Торопка въ Аскольдовой могилѣ былъ А. А. Бантышевъ. Когда знаменитый Рубини услышалъ его замѣчательный теноръ то сказалъ ему черезъ переводчика: «Если бы вы знали, какой капиталъ у васъ въ горлѣ! Только вы не умѣете его достать». Бантышевъ не получилъ никакого музыкальнаго образованія, и манера его пѣнія была чисто русская, съ нѣкоторымъ ухарствомъ. Такъ пѣлъ онъ арію «Возлѣ города Славянска».

А когда, бывало, послѣ речитатива беретъ высокую ноту, продолжительно держать ее и разсыпается внезапно въ веселую: «И ужъ какъ вѣтъ вѣтерокъ», вся публика, какъ одинъ человѣкъ, впадала въ неистовый восторгъ. А ужъ какъ поидетъ: «Чарочки по столикамъ похаживали, пьяницы бородушки поглаживали»—невозможно было усидѣть на мѣстѣ, такъ и подмываетъ пуститься въ плясъ. Онъ былъ довольно грузенъ, любилъ хорошо поѣсть, но сколько въ этомъ человѣкѣ было огня и энергіи, несмотря на его толщину. Въ обыкновенныхъ пьесахъ былъ вялъ и неповоротливъ, но во всѣхъ дивертиссементахъ очаровывалъ своимъ пѣніемъ, исполняя вмѣстѣ съ басомъ Лавровымъ «Соловья», «Тройку». Въ старину спектакли всегда оканчивались дивертиссементомъ, и помню, что послѣ пѣнія исполнялись русская пляска, казачокъ, цыганскія пляски. И всѣ артисты, по приказанію начальства, принимали въ нихъ участіе, кто чѣмъ могъ.

Царемъ водевиля и всеобщимъ любимцемъ былъ Василій Игнатьевичъ Живокини. Былъ онъ немного однообразенъ, типовъ создавать не могъ, но бралъ неистощимой веселостью. Выйдетъ, бывало, на сцену, сразу все горе забудешь. Съ публикой онъ не церемонился, говорилъ часто отъ себя, прибавляя къ роли, но ему все съ рукъ сходило.

Помню въ пьесѣ «Дезертиръ» Живокини выходитъ на сцену въ роли пастуха со свирѣлью въ рукахъ. Дезертиръ проситъ его сыграть пѣсню родины. «Съ радостью», отвѣчаетъ Живокини и, вмѣсто того, чтобы показать на горы, указываетъ на публику и продолжаетъ: «ужъ если я для скотовъ играю, какъ же не сыграть для брата и для друга».

Я съ нимъ играла въ водевилѣ «Наперстница» и по ходу пьесы должна была дать ему пощечину. Спрашиваю его предварительно, какъ изловчиться, чтобы ему больно не было. «Ничего, душенька, бей просто, авось до смерти не зашибешь». Я на спектаклѣ какъ-то такъ изловчилась, такъ шлепнула, что онъ и роль забылъ, а сказалъ только: «Вотъ такъ ловко!» Хохотъ въ публикѣ былъ неистовый, но въ другой разъ этого уже не повторялось, потому что сама я была осторожнѣе. Помню, громадный

сборъ взялъ Живокини въ свой бенефисъ пьесой «За-зе-зи-зо-зю». Постановка была роскошная, но пьеса оказалась длинной и скучной ерундой. Дѣйствіе въ Китаѣ. Живокини представлялъ китайскаго владыку и очень отличился въ послѣднемъ дѣйствіи. Ему приносятъ волшебный лорнетъ и въ него онъ изъ Китая видитъ, что дѣлается въ Алжирѣ. Живокини перифразируетъ: «Я вижу Алжиръ»... такъ: «Я вижу Москву, театръ, бенефисъ Живокини, играютъ «За-зе-зи-зо-зю», какая-же это мерзость!»! Восторгъ публики полный. Такъ эта пьеса и была снята съ репертуара.

Ленскій Дмитрій Тимоѳеевичъ, на роли фатовъ, весьма плохой актеръ, хотя и горячій, но, кромѣ суеты у него ничего не выходило. Знаменитый острякъ, каламбуристъ, душа купческаго клуба, влюбленный въ свой сценическій талантъ, прекрасный переводчикъ и передѣлыватель на русскіе нравы французскіе водевили. Его Синичкинъ никогда не сойдетъ со сцены. Онъ былъ изъ купцовъ, чего стыдился, очень сердился, когда ему о томъ напоминали, характера былъ раздражительнаго, обидчивый, настоящая его фамилія Воробьевъ. Своимъ острымъ языкомъ и пасквильными стихами на товарищѣ онъ возстанѣвилъ всю труппу противъ себя. Ему не давали впослѣдствіи играть.

Передамъ нѣкоторые его остроты. Когда отставили Закревскаго, кажется это было въ началѣ апрѣля, вѣсть эта тотчасъ же дошла до купческаго клуба. Кто-то явился съ этою новостью въ клубъ: «Господа, Закревскаго прогнали!

— Что такъ рано? говоритъ во всеуслышаніе Ленскій.

— Какъ рано?

— Да, вѣдь, на Егорья скотину выгоняютъ.

Больше всего доставалось Шумскому и Щепкину.

Перевели на московскую сцену изъ Петербурга Баранову-Кемереръ, актриса неважная, но денежная. Шумскій впослѣдствіи женился на ея падчерицѣ. Она возобновила въ свой бенефисъ «30 лѣтъ или жизнь игрока». Главныя роли играли: Жоржа—Самаринъ, Варнера—Шумскій, и оба были очень плохи. Ленскій сидѣлъ въ креслахъ и сказалъ слѣдующее экспромтомъ:

Пріѣхала Баранова,
Игрока намъ заново
На сцену поставила,
Сборъ себѣ составила
Съ помощью Шумскаго-Самарина.
Славные два барина
Ничѣмъ они не стѣсняются
Со всѣмъ они справляются.
Они люди толковые
А, вѣдь, все цѣлковые.

Прочіе экспромты большею частью неприличные. Но вотъ его милое стихотвореніе на всю труппу 30-хъ годовъ, подъ названіемъ:

КАВАЛЬКАДЫ.

Не въ бой противъ враговъ летить
Лихой отрядъ кавалеристовъ,
Ватага смирная артистовъ
Верхами за-городъ спѣшать
И всѣхъ на улицахъ смѣшать.
Желая публикѣ добра,
Она оставила кулисы.
Подъ ними лошади, какъ крысы,
Всѣ съ постоялаго двора,
Всѣ по полтинѣ серебра.
Какая смѣсь одеждъ и лицъ!
И ѣдутъ всѣ они въ заставу.
Вотъ прямо рыцари на славу
Одинъ, какъ Донъ-Кихотъ хорошъ,
Другой на чучело похожъ.
Вотъ Сила Кротовъ режиссеръ,

¹⁾ Сила Лукьяновичъ Кротовъ былъ главный режиссеръ драматической труппы, любимецъ Верстовскаго, въ то время начальника репертуара, и извѣстенъ былъ какъ взяточникъ. Я его видала, когда была маленькая и въ первый разъ пяти лѣтъ играла на сценѣ. Женатъ онъ былъ на балетной танцовщицѣ 20-хъ годовъ Е. Д. Медвѣдовой, родной теткѣ Надежды Михайловны Медвѣдовой.

О! Что касается до Силы,
То описать его нѣтъ силы
Что онъ такое? До сихъ поръ
У насъ идетъ ужасный споръ,
А надо думать, что онъ воръ.
«Вотъ молодецъ изъ молодцовъ
Степановъ, выродокъ натуры
Степановъ богъ каррикатуры,
Онъ всѣхъ копировать готовъ,
Онъ Федоровъ и Ушаковъ,
Онъ и Нарышкинъ и Тепловъ.
Еще вотъ нѣмецъ Купфершмидтъ ¹⁾.
Онъ нашъ запасный магазинъ.
Митъ имъ манъ канъ цуфриденъ зейнъ:
Ремень порвется, прикрѣпить,
И лошадей вамъ напоить.
Вотъ Щепкинъ. Какъ-же онъ мясистъ!
Да это право чудо-юдо!
Онъ въ сутки мяса ѣстъ полпуда.
Онъ превосходнѣйшій артистъ,
Умень, забавень и рѣчистъ,
Но жаль... душой не очень чистъ!
А это что за испитой,
Въ очкахъ, фигурка невеличка
Надъ лошадыю торчитъ, какъ спичка,
То Кони ²⁾ нѣмецъ удалой
Давно обруганный молвой.
Ахъ, Бантышевъ, какой уродъ!

¹⁾ Музыкантъ скрипачъ, ярый охотникъ, пріятель И. С. Тургенева, часто ѣздилъ къ нему въ Спасское охотиться, милый, веселый собесѣдникъ, со всѣми дружный. На репетиціи во время прозы всегда дремалъ, на что Ленскій сострилъ: «Охотникъ-то нашъ спитъ и не видитъ, что подъ носомъ дичь».

²⁾ Ф. А. Кони, журналистъ, издатель журнала Пантеонъ. Написалъ нѣсколько талантливыхъ водевилей. Женатъ былъ на талантливой актрисѣ Юрьевой, по сценѣ Сандуновой, отецъ нынѣ здравствующаго общественнаго дѣятеля А. Ф. Кони.

Обидѣлъ Богъ его разсудкомъ
Зато ужъ наградилъ желудкомъ.
Онъ очень хорошо поетъ,
Чудесно пѣтъ, чертовски вретъ.
Скажите, это кто таковъ?
Въ черкесской буркѣ и фуражкѣ,
Къ сѣдлу привѣшены двѣ фляжки?
Илья Васильевичъ, сынъ Орловъ
Словарь простонародныхъ словъ
И вратъ и пить куда здоровъ.
Что вижу! выяви или во снѣ
Кто это тамъ въ кольцо согнулся?
Такъ точно, я не обманулъ
Иванъ Лобановъ ¹⁾ на конѣ.
Скакунъ верхомъ на скакунѣ.
А это что за актеры,
Амурчикъ въ радужномъ нарядѣ
На сѣренькой плетется сзади:
Мардарій Щепинъ ²⁾ Миловзоръ,
Хохлатый и серьезный вздоръ.
А этотъ, съ парой толстыхъ губъ
И въ родѣ глупаго розини
Нашъ комикъ Вася Живокини,
Отличный малый, добръ, не скупъ,
И сколько веселъ, столько глупъ.
А этотъ прындикъ Пастушковъ
Съ широкимъ носомъ, миной женской—
Несчастный переводчикъ Ленскій.
Онъ каждый часъ упасть готовъ,
Какъ на пегасѣ графъ Хвостовъ.

¹⁾ Иванъ Карповичъ Лобановъ былъ танцовщикъ. Я его запомнила уже пожилымъ, и онъ игралъ въ балетѣ комическія роли.

²⁾ Павелъ Мардарьевичъ Щепинъ игралъ любовниковъ, пѣлъ въ оперѣ, потомъ былъ опернымъ режиссеромъ. Актеръ не симпатичный, но другого не было. Женатъ былъ на побочной дочери Мочалова, Авдотѣ Павловнѣ Петровой.

А это что за господа? ¹⁾
Вдали гарцуютъ у коляски?
Нельзя сказать. Что-жъ за бѣда,
Давай на сцену ихъ сюда.
Нѣтъ, объ нихъ ужъ помолчу,
Съ поклономъ имъ даю дорогу:
Я ихъ описывать ей Богу.
И не могу и не хочу.
Я выбираю по плечу.

Всѣхъ второстепенныхъ актеровъ не упомяну. Шумскій и Васильевъ только еще пробивались. М. Шубертъ, хотя и недуренъ былъ въ роляхъ простаковъ, но былъ лѣнивъ учить роли, не имѣлъ памяти и чрезвычайно робѣлъ. Весь репертуаръ Асенковой несла на себѣ въ Москвѣ П. И. Орлова, единственная актриса на трагедіи, драмы, комедіи, водевили. Приходилось ей играть и мужскія роли: «Гусарская стоянка», «Полковникъ», «Ришелье» и другія, и это ей удавалось, благодаря высокому росту и красивому сложенію. Темперамента она была холодного, но брала тонкимъ и умнымъ исполненіемъ деталей и была общей любимицей.

Режиссерами были А. Ф. Акимовъ и С. И. Соловьевъ, а начальникомъ репертуара Верстовскій. Порядокъ былъ образцовый и имъ то на голову, Богъ знаетъ зачѣмъ, посадили 3-го режиссера, Беккера, бывшего секретаря Геденова: Петербургъ запустилъ руки въ Московскій театръ.

Всѣ оставшіяся отъ сборовъ, деньги тоже стали препровождаться въ Петербургъ, а оттуда снабжали Москву всѣмъ, что тамъ не было годно. Порядокъ поддерживался отнюдь не Беккеромъ; онъ только подписывался главнымъ режиссеромъ да получалъ большой окладъ и бенефисъ, а на репетиціяхъ сидѣлъ, какъ «статуя».

Душою всего дѣла были Акимовъ, Соловьевъ и сами артисты.

Репетиціи, какъ сказано выше, назначались съ 9 час. утра. Настоящій режиссеръ являлся на послѣднія 2—3 репетиціи, а до него суфлировать

¹⁾ Начальство, принимавшее участіе въ пикникѣ—именъ не знаю.

сажали какого нибудь юношу, первого попавшагося на глаза, который еле разбираетъ. Поэтому со второй и третьей репетиціи роли надо было твердо выучивать намъ, новичкамъ, но и опытнымъ артистамъ: за такого суфлера не спрячешься. На считку собирались всѣ аккуратно,—даже странно писать объ этомъ,—иначе и быть не могло: какъ же узнать всѣ детали пьесы и ориентироваться въ ней? Нынѣшнія знаменитости разбираютъ пьесу по домамъ, собираются только второклассные и выходные. Читаютъ пьесу съ пропусками, вяло переписываютъ строчки, пропущенныя писцомъ, а что за пьеса,—никто не знаетъ: говорятъ, по репетиціямъ можно узнать, въ чемъ дѣло. А кто же слѣдитъ за репетиціями, если одинъ въ уборной, другой курить, тотъ чай пьетъ, а кто анекдоты рассказываетъ? Хорошо, когда самъ авторъ возьмется читать пьесу, тутъ еще соблюдается вѣжливость,—да и то не всегда.

Въ Москвѣ считки имѣли серьезное значеніе. На первой репетиціи всю пьесу читали по ролямъ, кромѣ М. С. Щепкина, я у него не помню тетрадки въ рукахъ.

Режиссеръ на этой репетиціи показываетъ мѣста, заранѣе ужъ имъ дома слаженные, чьи гдѣ комнаты, какіе кому нужны аксессуары. Вторая репетиція уже безъ ролей.

Попробуй тутъ запнуться,—старшіе заѣдятъ. Бывало, точатъ, точатъ, если не знаешь роли, да Боже сохрани, Верстовскій войдетъ, а онъ часто появлялся и наблюдалъ за репетиціями. Артисты и сами принимали участіе въ *mise en scène*, сами повторяли сцены по нѣскольку разъ, а молодежь просто муштровали: репетировать заставляли во весь голосъ и со всѣми отгѣнками. Съ непривычки къ сценѣ, не знаешь, бывало, что съ руками дѣлать: вертишь платокъ или пуговку отъ перчатокъ. Такъ изволь ихъ въ карманъ положить. Была школа, была!!!

Лѣтъ двадцать, двадцать пять спустя, я какъ то разговорила съ Шумскимъ,—онъ былъ уже премьеромъ на Московской сценѣ, зачѣмъ онъ не обращаетъ вниманія на молодежь, не школитъ ихъ такъ, какъ насъ школили.

— «Благодарю васъ» отвѣтилъ онъ, — «я не желаю слышать дерзостей: не ваше дѣло, или, вы не режиссеръ».

Откуда взялись такія дикія понятія? Въ наше время уважали и любили своихъ учителей, которые подчасъ бывали очень круты. Разъ въ жизни удалось мнѣ видѣть стараго учителя, князя Шаховскаго, о которомъ я говорила выше. Орлова давала въ свой бенефисъ пьесу «Своя семья», написанную имъ при участіи Грибоѣдова и Хмѣльницкаго. Она послала ложу Шаховскому. По окончаніи пьесы, онъ пришелъ на сцену.

Онъ былъ ужъ очень дряхлѣ и старъ и давно не бывалъ въ театрѣ. Надо было видѣть, съ какой любовью его окружили его ученики и ученицы, сами ужъ старенькіе, дряхленькіе, пузатенькіе, съ какимъ восторгомъ принимали его похвалы! А учитель онъ былъ очень крутой.

Репертуаръ въ это время шелъ очень разнообразный, больше переводный. Зимой играли мы въ Большомъ театрѣ, въ Маломъ были французы. Театръ былъ огромный, но съ великолѣпнымъ резонансомъ, не надо было только скоро говорить, а произносить отчетливо, чтобы слова не сливались. Играла я очень много и съ успѣхомъ. М. С. Щепкинъ очень за мной слѣдилъ и радовался моему успѣху, какъ отецъ.

Сестра моя, Орлова, была въ то время единственная актриса на первыя роли.

Не могу сказать, капризничала ли она, но у нея были постоянные контры съ начальствомъ и я слышала отъ нея вѣчныя жалобы. Верстовскій еще со временъ Рѣпиной не долюбивалъ сестру, часть ея ролей передали оперной артисткѣ Семеновой и кончилось тѣмъ, что Орлова подала въ отставку, вѣроятно, въ надеждѣ, что ее не выпустятъ. Ее не удерживали. Директоръ отвѣтилъ: «уходите хоть всѣ. Мнѣ то что? Я не антрепренеръ, мнѣ царь даетъ деньги».

Было совершенно неожиданно для всѣхъ, непонятно: отчего? почему? Со мной, какъ съ дѣвочкой, тогда не разговаривали, спустя лѣтъ 30 и лишь недавно я получила разъясненіе этого происшествія отъ самой Семеновой. Расскажу это, чтобы показать, какова была сила чиновниковъ надъ

артистами, даже надъ первоклассными. Недаромъ говорится: «просите и не дается вамъ, толцете и васъ вытолкаютъ».

Встрѣтила я Семенову въ Москвѣ у Н. М. Медвѣдовой и спросила: «Что это значить, Екатерина Алексѣевна, что вы, оперная пѣвица, вздумали играть въ драмѣ и при томъ нехотя, что было очень замѣтно, потомъ бросили драму и опять вернулись въ оперу»? И вотъ, что она мнѣ рассказала.

«Я въ то время дуру разыграла и была игрушкой въ рукахъ Верстовскаго; ему нужно было выжить Орлову, которой подходилъ срокъ контракта. Я ничего этого не знала. Хоть весь оперный репертуаръ лежалъ на мнѣ одной, я получала очень мало, какъ бывшая воспитанница театральнаго училища, не дослужившая девяти лѣтъ за свое воспитаніе. Я обратилась къ Верстовскому съ просьбой, чтобы онъ выхлопоталъ мнѣ прибавку. Онъ сказалъ, что это трудно и что онъ совѣтуетъ мнѣ попробовать себя въ драматическихъ роляхъ. Орлова часто капризничаетъ, а вы не будете останавливать спектаклей. Въ виду этого я могу вамъ выхлопотать хорошую прибавку». Я повѣрила. Взяла «Материнское благословеніе». Съ нимъ я еще могла сладить: тутъ много пѣнія; съ драмами и комедіями было трудно. Шумскій прямо говорилъ, что я играю плохо, но Самаринъ взялся учить меня. Такъ я сыграла нѣсколько ролей. Въ это время Орлова возобновляла контрактъ. Верстовскій написалъ въ Петербургъ, что Орловой дорожить нечего: Семенова ее съ успѣхомъ замѣнитъ. Орловой отказали и она оставила сцену, а мнѣ послѣ нея и ролей не давали и въ прибавкѣ надули, да чуть не въ глаза меня ругали поклонники Орловой, что я ее выжила своими интригами.

Вотъ каково было заглазное управленіе Петербургской дирекціи.

Семенова его тоже изводила потомъ ужъ на моихъ глазахъ. Нѣсколько разъ по болѣзни заставляла снимать только что поставленную новую оперу при полномъ сборѣ. Одинъ разъ передъ спектаклемъ, катаясь въ саняхъ, сама подѣхала къ театральному подъѣзду и отдала записку, что играть нынче не будетъ.

Всѣ ее называли молодцомъ, что она такъ бѣситъ Верстовскаго.

Отставка сестры поразила меня; у нея мнѣ жилось хорошо, а теперь вставалъ вопросъ: «что со мной будетъ»? Она и сама не ожидала такого реприманда. Можетъ и смирилась бы, но въ это время былъ въ Москвѣ добрыйшій Н. Н. Солодовниковъ. Слыша жалобы и сѣтованія сестры, онъ сказалъ ей въ добрую минуту: «Да плюнь ты на все это, Параша! Я дамъ тебѣ 25 тысячъ и сверхъ того буду давать на содержаніе. Переѣзжайте съ мужемъ въ Петербургъ»!

Орловы увлекшись чужими денежками и махнули въ Петербургъ. Орловъ вышелъ на пенсію, кажется, въ 600 р. Всѣхъ это удивило, а меня такъ очень огорчило. Я чувствовала себя сиротой и подъ общимъ настроеніемъ стала думать, что Верстовскій не любитъ всю нашу родню и не дастъ мнѣ ходу на сценѣ. Я горько плакала, Миша Шубертъ тоже: онъ оставался на своемъ маленькомъ жалованьи. Мы оба ревѣли съ нимъ, какъ дѣти, а тутъ мнѣ показалось, что я влюблена въ него и лучшаго мужа мнѣ не надо.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Выходъ замужъ за М. Шубертъ; переходъ на Одесскую сцену; Одесская драматическая труппа въ 1847—1853 г.; успѣхъ А. И. Шубертъ у публики; жизнь въ Одессѣ.

По отъѣздѣ сестры родители мои наняли квартиру получше, вѣроятно, съ помощью Орловыхъ и я поселилась у нихъ. Жили мы бѣдно, никто у насъ не бывалъ и мнѣ было очень скучно съ маменькой, которая все ворчала. Одну меня никуда не пускали, а выѣзжать со мной маменька лѣнилась. Я рѣшила вырваться на свободу, выйдя замужъ.

Когда я объявила объ этомъ родителямъ, они въ ужасъ пришли отъ такого мезальянса, стали мнѣ про Мишу говорить разныя нехорошія вещи, клеветать. Я видѣла, что все это неправда и это еще больше подстрекало меня заступаться за него и охотнѣе проводить съ нимъ время; мы съ нимъ постоянно были вмѣстѣ въ театрѣ, онъ провожалъ меня въ каретѣ домой. По просьбѣ родителей, я согласилась отложить свадьбу на годъ.

Въ театрѣ я въ то время была почему то мало занята. Появилось было у меня развлеченіе по душѣ, да скоро прекратилось. По сосѣдству съ нами жилъ въ собственномъ домѣ на пенсіи, извѣстный въ свое время, музыкантъ Костинъ, изъ крѣпостныхъ, пріятель моего отца. У него были взрослые сыновья, служившіе у насъ въ театрѣ на выходныхъ роляхъ. Собирались у него, попалъ П. М. Садовскій и передалъ свои впечатлѣнія въ театрѣ. Являюсь разъ на репетицію, на меня всѣ накинудись, особенно Самаринъ съ Шумскимъ: какъ это я, императорская артистка, смѣю играть чортъ знаетъ съ кѣмъ и передъ кѣмъ? Съ ними я спорила, ругалась, кричала. Щепкинъ и Живокини кротко урезонивали меня. Какіе доводы приводили, не помню, не ругали ни актеровъ моихъ, ни публику, но играть мнѣ рѣшительно запретили. Такъ и кончилось мое невинное удовольствіе.

Родители надѣялись, что я за годъ одумалась, но я настояла на своемъ и насъ повѣнчали съ Мишей Шубертъ 17 апрѣля 1846 года. Вѣнчалась я рано утромъ. Гостей никого не было. Родители были очень огорчены моимъ упрямствомъ, да и всѣ знакомые не одобряли этой свадьбы. Конечно, ни приданого, ни денегъ никакихъ. Да и откуда взять? Получала я 300 р. серебромъ, мужъ 100 р. съ чѣмъ то. Жизнь пошла желтенькая. Наняли мы комнату въ мезонинѣ, рядомъ съ чердакомъ; стряпала намъ хозяйская кухарка. Сама я въ хозяйствѣ ничего не смыслила и много горя принесло мнѣ это незнаніе.

Въ это время я холодно относилась къ театру, да скоро по моему положенію и совсѣмъ перестала играть. Помню, въ это время съ успѣхомъ гастролировали петербургскіе В. В. Самойловъ и Мартыновъ.

Принята была Н. В. Рыкалова, поступила Н. М. Медвѣдева, которой дали нѣкоторыя мои роли и имѣла выдающійся успѣхъ. Ей было тогда не больше 15 лѣтъ.

Миша Шубертъ былъ не безъ таланта, но совершенно безпамятный, не могъ учить ролей и потому очень робѣлъ на сценѣ и не любилъ театра. Однако ему удалось сыграть хорошо нѣсколько ролей. У него была поло-

жительно страсть къ машинамъ, и онъ прекрасно работалъ на столярномъ станкѣ. Онъ просилъ директора перевести его помощникомъ машиниста къ талантливому Пино, но Гедеоновъ, которому онъ нравился въ нѣкоторыхъ роляхъ, отказалъ, находя, что артистомъ быть почтеннѣе, нежели машинистомъ. Дома онъ постоянно работалъ на станкѣ, а я въ это время читала вслухъ. Помню, онъ по всѣмъ правиламъ математическаго расчета, сдѣлалъ въ миніатюрѣ большой театръ и фигуры, гдѣ очень натурально ходили по сценѣ. Гостей мы не могли принимать за недостаткомъ средствъ, о газетахъ понятія не имѣли, русской литературы, кромѣ Пушкина, не знали, Гоголь казался намъ каррикатурнымъ.

А у сестры съ Солодовниковымъ въ Петербургѣ заварилась каша, дворянинъ съ купцомъ не ладили. Что тамъ было, не знаю, только Солодовниковъ отъ нихъ отказался, обѣщаннаго капитала (25 тысячъ) имъ не давалъ, а платилъ только проценты и выдавалъ деньги на содержаніе. Приходилось жить на пенсію Орлова. Съ сестрой сдѣлалась нервная горячка. Тогда вступился братъ, Н. И. Куликовъ, усовѣстилъ Солодовникова, и тотъ имъ далъ 10 тысячъ, съ которыми Орловы вернулись въ Москву и купили себѣ домикъ на 3 Мѣщанской. О немъ стоитъ рассказать. Домъ деревянный, на каменномъ фундаментѣ, принадлежалъ хлыстовкѣ, которая въ это время сидѣла въ острогѣ, а домъ продавала ея сестра. При домѣ садъ съ кустами прекрасной малины. Комнатки небольшія, съ некрашенными полами, изразцовая печь, выходящая вся въ главную комнату; тутъ же на полу поперечныя доски прикрывали большое пространство и крышка съ желѣзнымъ кольцомъ. Намъ объяснили, что это ящикъ для ссыпки картофеля. Во дворѣ построены большія кладовыя, каменные, безъ оконъ. По полицейскимъ книгамъ видно было, что много гостей тутъ проживало, и все крестьяне.

Вѣѣхали въ домъ и поселились безъ передѣлки. Пришла осень, листья облетѣли, и въ кустахъ малины оказался подвалъ, наполненный водой. Воду выкачали и увидали большое помѣщеніе и въ глубинѣ желѣзную дверь. Эта дверь вела въ подземный ходъ черезъ всю Срѣтенку. Черезъ него про-

ходили на богомолье: сама хозяйка была богородицей. Миша обратилъ вниманіе на углубленіе въ полу для ссыпки картофеля, выломалъ доски и нашелъ большую комнату безъ оконъ и дверей, съ большой русской печкой. На шесткѣ стоялъ котелъ съ застывшей смолой. Итакъ Орловы перѣхали въ этотъ оригинальный домъ, а мы жили съ Мишей на Арбатѣ.

У Орловыхъ мы были на презрительномъ положеніи: иначе насъ не звали, какъ «Мишка да Сашка».

7-го января 1847 года у меня родился сынъ Михаилъ. Жить становилось труднѣе, надо было взять кормилицу: меня находили для этого слабой, да и съ театральной службой это было неудобно.

Часто, чтобы дома не готовить, мы ходили съ мужемъ на нѣсколько дней въ гости къ какимъ-нибудь знакомымъ. Единственную мою роскошь часы, подаренные Солодовниковымъ, пришлось заложить.

Оправившись, я начала играть, только совсѣмъ безучастно. Къ театру стала относиться индифферентно, играла небрежно, такъ сказать, выдохлась. Даже разговоры съ М. С. Щепкинымъ меня не интересовали: я вся поглощена была своей семьей. Жизнь шла день за дзнь, не скучно не весело, а какъ-то пусто.

Въ это время М. С. по порученію графа Воронцова набиралъ труппу въ Одессу. Приѣзжалъ чиновникъ особыхъ порученій одесскаго губернатора Ахлестышева,—Соколовъ, хорошій знакомый М. С.

М. С. посовѣтовалъ намъ съ мужемъ ѣхать туда. Въ качествѣ режиссера М. С. рекомендовалъ своего зятя Богданова, а изъ актеровъ: Шумскаго, еще нѣкоторыхъ и насъ съ мужемъ. Онъ очень хлопоталъ о нашемъ отпускѣ, потому что былъ глубоко увѣренъ, что для молодыхъ актеровъ провинція—самая лучшая школа. Отпускъ намъ дали только на полгода, и мы начали собираться въ Одессу. Я была въ восторгѣ: получая здѣсь 25 р. въ мѣсяцъ, я ѣхала на 100 р. и бенефисъ. Мужу 50 р. и бенефисъ. Шумскому столько же, какъ и мнѣ, а онъ, бѣдняжка, получалъ въ это время только 50 р.; счастье его, что онъ жилъ у М. С. на всемъ готовомъ. Ребенка взять съ собой было невозможно, и мы помѣстили его у моей аку-

шерки, добрѣйшей Маріи Львовны Купфершмидтъ. М. С. совѣтоваль нанять общую квартиру и жить общимъ хозяйствомъ, говоря, что это будетъ стоить дешевле. Все было уже налажено, я уже воображала, что въ Одессу буду ѣхать такъ же, какъ изъ Петербурга въ Москву, передо мной рисовались роскошныя станціи, котлетки съ горошкомъ, жареныя циплята. Въ дѣйствительности все вышло иначе. Соколовъ былъ какъ-то у сестры, и Орловъ спросилъ его: «Отчего вы, Ал. Ив., не пригласите насъ съ женой въ свою труппу? Мы свободны и были бы для васъ не лишніе». Тотъ обомлѣлъ отъ радости: онъ и не смѣлъ объ этомъ подумать, къ тому же онъ боялся, что они попросятъ дорого. Но сестра взяла только 150 р., зять—не помню, сколько, и по бенефису. Ал. Ив. былъ въ восторгѣ, что приобрѣлъ такихъ тузовъ. М. С. пожурилъ его за эту поспѣшность. Какъ я послѣ узнала, говорилъ, что порядку не будетъ, и что онъ самъ впослѣдствіи раскается, что и сбылось на дѣлѣ. Мы съ мужемъ совсѣмъ подпали подъ вліяніе Орловыхъ, пикнуть передъ ними не смѣли. Кромѣ того, для меня взяли еще старую дѣву, Матрену Григорьевну, кривую, злую, которая должна была завѣдывать моимъ хозяйствомъ и смотрѣть за мной.

Отецъ мой горько плакалъ, разставаясь со мной, и я больше его не видала: онъ умеръ отъ горловой чахотки въ 1848 г. Мы двинулись въ двухъ тарантахахъ. Дорогъ не было, задержки на станціяхъ, крикъ, ругань и даже драки Орлова изъ-за лошадей. О котлеткахъ и циплятахъ и помину не было: ѣли всякую дрянь, ѣхали цѣлую недѣлю при тропической жарѣ. На одной станціи, гдѣ-то подъ Орломъ остановились перемѣнить лошадей противъ кабака. Оттуда несли шумъ, гамъ, и сестра слышала голосъ Мочалова: онъ былъ пьянъ и бушевалъ съ мужиками. Я сквозь сонъ слышала, что сестра порывалась идти къ нему, но мужъ ее не пускалъ. Сестра настояла на своемъ, пошла туда, но успокоить Мочалова ей не удалось. Это была ихъ послѣдняя встрѣча.

Пріѣхали въ Одессу въ концѣ іюня, въ полдень и остановились въ гостинницѣ противъ собора. Никого и ничего не знаемъ, изъ нашихъ никто еще не пріѣзжалъ. Вечеромъ сестра и Матрена Григорьевна пошли прой-

тись, забрели въ Пале-рояль. По возвращеніи рассказывали, что ихъ останавливали какіе-то мужчины и не пропускали до тѣхъ поръ, пока онѣ ихъ не поцѣлуютъ. А надо сказать, намъ наговорили, что Одесса порто-франко и тамъ очень свободные нравы. Я сдуру повѣрила ихъ шуткѣ и ужаснулась.

Въ Одессѣ, какъ мнѣ передавали, не было воровства, потому и полиціи было мало. Это была правда. Прожила я въ Одессѣ 5½ лѣтъ и только съ 1852 г. или немного раньше началось крупное воровство. Первое, надѣлавшее много шуму,—это пропажа посылки Московскаго Армянскаго Общества въ Царьградъ на имя какого-то архіерея, которому пересылалось облаченіе и церковная утварь. Затѣмъ двѣ почты были разграблены подъ Одессой и бриллиантовый магазинъ Петикати. Впослѣдствіи нѣкоторые бриллианты Петикати были опознаны у нѣкоторыхъ дамъ, мужья которыхъ занимали важныя мѣста.

Мы не разъ слышали рассказы о хищеніяхъ отъ нашего знакомаго частнаго пристава Пеликовскаго. Это была презанимательная личность, весельчакъ, превосходный рассказчикъ. Онъ намъ рассказывалъ, какъ ему приходится переодѣваться до неузнаваемости. Въ то время жила въ Одессѣ извѣстная Марія Антоновна Нарышкина. Я ее видала въ итальянской оперѣ въ абонированной ложѣ.

Очень древняя старуха, всегда держалась, прямо въ шляпкѣ, съ накладными буклями, и весь вечеръ спала, т. е. сидѣла съ закрытыми глазами. У нея собиралось много народу, играли въ лото, окружена она была поляками и ксендзами. Пеликовскій бывалъ тамъ какъ гость и какъ полицейскій, наблюдавшій за всѣмъ, что тамъ дѣлалось. Ему было приказано, одного изъ ксендзовъ выпроводить за границу. Пеликовскій каждый день игралъ съ нимъ въ лото. Сама Нарышкина, по старости лѣтъ, ни въ чемъ не принимала участія, но около нея дѣла дѣлались.

Пеликовскій явился въ статскомъ платьѣ, съ цилиндромъ, кѣмъ-то рекомендовался, ужъ не знаю, бесѣдовалъ съ этимъ ксендзомъ и пригласилъ его съ собою покататься въ каретѣ. «Такъ, всю дорогу мы разго-

варивали и только на пароходѣ, когда я ему сказалъ, что онъ не долженъ возвращаться, назвалъ себя, онъ такъ и ахнулъ».

Какъ уже это случилось,—не знаю, но только въ послѣдствіи Пеликовский попался и былъ посаженъ въ острогъ, гдѣ и умеръ, какъ мы слышали. Его похоронили, и всѣ видѣли его жену и сына въ глубокомъ траурѣ.

Уже черезъ 10 лѣтъ, въ Москвѣ, Петръ Михайловичъ Щепкинъ, предсѣдатель Московскаго Окружнаго Суда, мнѣ какъ-то говоритъ:

«Вашъ знакомый воскресъ!»

— Какой?

«Пеликовский».

— Какъ такъ?

«Пришелъ въ Кишиневъ мѣнять именныя билеты, загримированный въ синихъ очкахъ, но видно плохо спрятался, его узналъ бывшій одесскій полицеймейстеръ Клейгельсъ».

Что дальше было,—не знаю.

На другой день послѣ нашего приѣзда во время обѣда, отворяется дверь, очень развязно является высокаго роста господинъ, разсаживается безъ приглашенія, говоритъ, что онъ актеръ Поповъ и пришелъ съ нами познакомиться. Спросилъ наши фамиліи и когда узналъ, что мы изъ столицы и Орлова та самая извѣстность, о которой онъ зналъ изъ газетъ, онъ очень сконфузился и сталъ извиняться за свою безцеремонность: съ провинціальными актрисами онъ запанибрата. Большіе пошли искать квартиру. Говорю «большіе», потому что на насъ съ мужемъ смотрѣли, какъ на ребятъ. Мужъ еще годился на посылки, а я, какъ дѣвочка, шла, куда возьмутъ. Нашли квартиру, сговорились, но какъ только хозяинъ узналъ, что актеры, тотчасъ отказалъ, потому что «актеры, денегъ не платятъ». Наши не ожидали такого афронта и со стыдомъ ушли. Наконецъ, нашли квартиру и поселились три семейства: Орловы, Андрей Петровичъ Поляковъ ¹⁾ съ

¹⁾ А. П. Поляковъ былъ очень добрый привѣтливый старикъ. Въ свое время талантливый музыкантъ, онъ въ 1812-мъ году у Наполеона игралъ первую скрипку

женой и девятилѣтнимъ сыномъ и я съ мужемъ. Прямо изъ передней былъ входъ въ общую залу, она же столовая изъ нея налѣво комната Орловыхъ, большая съ 2-мя окнами на улицу направо поменьше комната Поляковыхъ. Въ кухнѣ спала Матрена Григорьевна а наша комната была полутемная, выходившая единственнымъ окномъ на галерею, такъ что заниматься въ ней нельзя было. Столовались изъ гостиницы Коста. Только что мы въѣхали, явилась къ намъ жилица этого дома, еврейка корсетница. Мы въ Москвѣ жидовъ-то и не видывали. Дама, щегольски одѣтая, интеллигентная, безъ акцента. Пришла узнать, не нужно ли чего-нибудь. Мы жаловались, что намъ не нравится здѣшній пшеничный хлѣбъ: мы привыкли къ черному, а здѣсь его только можно было достать въ казармахъ у солдатъ. Узнавъ, что сестра очень любитъ гречневую кашу, еврейка черезъ нѣсколько времени прислала своего ситнаго хлѣба и кашу. Но мы не рѣшались ни до чего дотронуться: такъ было противно, что отъ жидовки.

Устроившись понемногу, мы отправились съ визитомъ къ губернатору Ахлестышеву и директору, барону Рено. Послѣдній управлялъ итальянской оперой, до нашихъ дѣлъ не касался, но всетаки считался главнымъ директоромъ. Постепенно съѣхалась вся труппа, всего 14 человекъ и съ этимъ небольшимъ составомъ мы начали наши дѣла. Въ августѣ 1847 года, не помню, какого числа, мы открыли спектакль пьесой: «Въ людяхъ ангелъ, не жена» и водевилемъ «Три искушенія». Успѣхъ былъ громадный.

Сестра, я и Шумскій очень понравились, понравилась и вся труппа. Мы много репетировали и держались московскихъ порядковъ. Пьески шли небольшія, конечно, переводныя: русскаго тогда ничего не было, а «Ревизоръ» и «Горе отъ ума» съ маленькой труппой были невозможны. Публика была цивилизованная, сдержанная. Сестра и Шумскій, уже лю-

въ оркестръ въ Петровскомъ дворцѣ. Когда всѣ бѣжали изъ Москвы, онъ долженъ былъ остаться около больной матери и затѣмъ поступить на службу къ Наполеону. По окончаніи войны изъ уваженія къ его таланту его не отдали подъ судъ,—болѣзнь матери послужила ему оправданіемъ.

бимцы, играли какъ-то водевиль въ два лица «Путешественникъ и Путешественница» и кончили при гробовомъ молчаніи. Когда опустили занавѣсъ, я слышала, какъ Шумскій сказалъ сестрѣ:

— Что, Прасковья Ивановна, какова публика? Прелесть! Тутъ спустя рукава нельзя играть.

Еще тутъ были вожаки, хорошаго мнѣнія которыхъ мы добивались и боялись. То были Левъ Сергѣевичъ Пушкинъ, умный острякъ, Николай Петровичъ Ильинъ, уважаемый всѣмъ городомъ, профессоръ Мурзакевичъ и Ал. Ив. Соколовъ, завѣдывавшій репертуаромъ. Они всегда сидѣли вмѣстѣ и были нашими строгими судьями. Все было бы хорошо, но.. начались интриги.

Шумскій, еще очень юный, за 20 лѣтъ съ чѣмъ-нибудь, въ Москвѣ еще только подававшій надежды, — въ Одессѣ съ каждымъ спектаклемъ вырасталъ на глазахъ публики. Орловъ не могъ этого перенести (вотъ ужъ именно чортъ съ младенцемъ связался), началъ капризничать, швырять роли, ко всему придирается.

Вскорѣ послѣ нашихъ дебютовъ вышеупомянутое общество пріѣхало просить насъ сдѣлать имъ честь отужинать съ ними въ гостиницѣ Оттона. Не угодно ли съ нашими-то московскими воззрѣніями? Не знаю, что имъ было сказано въ глаза, — меня не было дома, но, вернувшись, я нашла зятя въ разъяренномъ состояніи: какъ смѣли подумать приглашать его жену въ трактиръ! Могутъ пріѣхать пьяные, заплатить деньги, потребовать ту комнату, гдѣ будемъ мы, и выгнать насъ вонъ.

— Сашка можетъ идти: она дѣвченка, а моя жена—нѣтъ! Я перепугалась, бросилась къ Соколову, говорю:

— А что, если другіе пріѣдутъ и выгонятъ насъ?

Соколовъ сказалъ:

— Успокойтесь. Ничего подобнаго быть не можетъ. Вѣрьте тѣмъ людямъ, которые васъ приглашаютъ. Какъ ужъ это сдѣлалось, кто повліялъ на моего мужа, покорнаго слугу Орлова, но только мы съ нимъ отправились. На вечерѣ была вся труппа, кромѣ Орловыхъ. Я сидѣла

рядомъ съ Пушкинымъ. Онъ былъ очень занимателенъ, веселъ, остроуменъ. Подробностей передать не могу; помню только, что я очень конфузилась. Было много постороннихъ, но я никого не знала.

Да, милые внучата, вы не испытали этой приниженности, въ которой насъ держали: вы народились въ гуманный вѣкъ, когда вамъ родители въ глаза глядятъ, не знаютъ, какъ и чѣмъ угодить.

Вотъ опишу еще эпизодъ со мной, замужней женщиной, 20-ти лѣтъ. Въ то время въ Одессѣ дешевизна была удивительная. Орловы купили мнѣ шерстяное платье грязно-зеленоватаго цвѣта съ красными цвѣтами. Мнѣ оно ужасно не понравилось, и я осмѣлилась высказать это. Орловъ заоралъ на меня и отдалъ его Поляковой, которая была при этомъ. Мужъ мой также былъ тутъ. Я говорю, что платье возьму, потому что мнѣ нечего надѣть. Взяла, но Орловъ у меня вырвалъ его изъ рукъ. Тутъ ужъ я не вытерпѣла, вспылила, начала ругаться, назвала его голоштан-нымъ дворяниномъ. Орловъ выгналъ меня вонъ и не велѣлъ выходить изъ моей комнаты. Всѣ обомлѣли. Обѣдать мужъ приносилъ мнѣ въ мою длинную, узкую, темную комнату. Сколько времени я тамъ просидѣла у себя на окнѣ, ужъ не помню. Всѣ уговаривали идти прощенія просить. Скука была страшная. Я велѣла мужу носить меня на рукахъ въ комнату къ Поляковымъ: значить, сами не выходили въ столовую, а меня проносили. А чтобы съѣхать, жить своимъ домомъ,—ни мнѣ. ни мужу въ голову не приходило. Мы постоянно слышали, что мы оба глупы и намъ нельзя жить своимъ умомъ. И мы этому вѣрили.

Объ эпизодѣ со мной, конечно, въ городѣ всѣ узнали. Знакомые, прїѣзжавшіе къ Орловымъ съ визитомъ, подходили и къ моему окну, бесѣдовали со мной. Было стыдно и неловко. Пошла прощенія просить. Простили. Вотъ какая школа то была! Все терпѣлось, вынашивалось, а не стрѣлялись.

Губернаторъ, Д. Д. Ахлестышевъ, сдѣлалъ намъ большую любезность: предоставилъ безвозмездно казенный домъ на берегу моря. Мы должны были его отапливать и имѣть свою мебель. На вечернія пред-

ставленія давались кареты отъ дирекціи. Вообще, всѣ были къ намъ внимательны. Начальственного тона мы не слышали, а любезное, вѣжливое обращеніе было такъ непривычно для насъ.

Въ домѣ насъ помѣщалось пять семей: внизу—Богдановы, Шумскій и мы съ мужемъ; верхъ занимали Орловы и Поляковы. Мы столовались у Орловыхъ, Шумскій у Богдановыхъ, Поляковы отдѣльно. Послѣ репетиціи у Богдановыхъ подавали кофе, собирався кое-кто, было весело, но я не смѣла тамъ бывать: запрещено Орловыми, которые были воинственно настроены противъ всѣхъ.

Какъ сдѣлаться самостоятельной безъ поддержки? Мужъ тоже держалъ себя мальчишески. Тоска была ужасная. Помню, въ бенефисъ сестры шелъ «Добрый геній». По возвращеніи съ репетиціи, она рассказала, что кто-то изъ маленькихъ актеровъ запылъ. Роль состояла всего изъ нѣсколькихъ словъ, а хотъ отмѣнный спектакль. Шумскій не былъ занятъ въ этой пьесѣ и успокоилъ сестру, сказавъ, что онъ съ удовольствіемъ выручитъ ее. Я невольно воскликнула:

— Какой голубчикъ Шумскій! Какъ это мило съ его стороны!

Порохъ вспыхнулъ.

— Неужели вы изъ одной утробы? Это не сестра твоя, а врагъ. Этому мальчишкѣ только такія роли и слѣдуетъ играть. Куда онъ лѣзетъ? Я возразила что-то... Расправа короткая: за шиворотъ и за дверь.

Костюмныхъ пьесъ мы не играли, а если случалось пейзажная, то начинамъ дѣлались казенные, а насъ просили дѣлать самихъ и представлять счетъ въ дирекцію. Первый костюмъ мнѣ понадобился для водевиля «Любовныя проказы». Сестра съ Матреной Григорьевной сочинили его изъ старыхъ сестриныхъ тряпокъ и написали очень почтенный счетъ. Смѣшно вспомнить. Соколовъ и Богдановъ выбрали время для объясненія въ присутствіи сестры: она стояла на сценѣ въ сторонѣ, передъ открытіемъ занавѣса. Они подошли ко мнѣ со счетомъ въ рукахъ и стали разбирать его: «матеріалъ не новый и счетъ недобросовѣстный». Я растерялась, не знаю, что сказать; сама знаю, что украдено вдвое. Нѣтъ, нынѣшнія дѣти

лучше! Прямо бы сказали: «украли-съ». А я была и правдива, и лукава, и вспыльчива, и смиренна. Точно воды въ ротъ набрала, молчу...

Потомъ о свѣчахъ. Намъ давалось въ уборную по двѣ стеариновыхъ свѣчки. Бывало Матрена Григорьевна привезетъ изъ дому огарки, а цѣль-ная домой увезетъ. У мужчинъ свѣчи остаются, а у насъ нѣтъ. Надо сказать, что дирекція очень берегла казенные интересы; городъ давалъ мало на русскую труппу: большія траты шли на итальянскую оперу.

Дома отъ всѣхъ получила головомойку, что не умѣю себя держать и позволяю въ глаза называть себя чуть не воровкой. Могу сказать, счастлива тѣмъ, что ничего въ жизни дурного не умѣла скрыть: вѣчно попадусь, какъ кура во щи. Струсила, не возражала, боялась плюху получить.

Кое какъ кончили сезонъ. Орловы рѣшили уѣхать и мы всѣ порадовались. Насъ съ мужемъ отпустили на полгода и надо было уже возвращаться. Написали, что я болѣю и мнѣ нужны морскія ванны. Дали отпускъ еще на годъ.

Орловы уѣхали. Послѣ нихъ уѣхала и Матрена Григорьевна. Я на нее смотрѣла, какъ на вѣдьму: черная, кривая, злая, все меня точила. Весь мой антуражъ тяготилъ меня. По отъѣздѣ Орловыхъ я свободно ходила къ Богдановымъ. Жена его, сестра М. С. Щепкина, очень умная и развитая женщина. Она первая заставила меня читать русскія книги, укоряла, что только французскіе романы читаю. Кромѣ Пушкина, я никого не знала. Гоголя, конечно, ругала и на жизнь смотрѣла такъ: «день прошелъ и слава Богу». Шумскій много ораторствовалъ, но я плохо его понимала.

Вспоминаю легкое недоразумѣніе. По отъѣздѣ Орловыхъ мы столовались въ гостиницѣ. Какъ то намъ задержали жалованье, мы не могли внести впередъ за обѣдъ и намъ въ одинъ прекрасный день хозяинъ не прислалъ обѣда. Мужъ разсвирѣпѣлъ, бросился въ гостиницу и сталъ бить хозяина: какъ онъ смѣетъ не вѣрить. Тогда всѣ, сидѣвшіе въ гостиницѣ изъ публики, связали мужу руки назадъ, безъ фуражки повели его въ полицію и тамъ оставили: «у насъ не полагается, молъ, драться».

Мнѣ пришли сказать, что мой мужъ въ полиціи. Я испугалась и про-

сила Шумскаго выручить его. Когда они оба возвратились, мужъ ревѣлъ, какъ мальчишка. На другой день мы пошли жаловаться губернатору Ахлестышеву. Я помню, онъ все время смѣялся и старался втолковать, что здѣсь всѣ равны, самоуправничать нельзя, а хозяинъ вправѣ вѣрить или не вѣрить. А мой опять въ слезы.

— Какъ это меня, честнаго человѣка, въ часть посадили?

Ахлестышевъ сказалъ, что хозяинъ согласенъ покончить дѣло тѣмъ, чтобы съ моего мужа взыскать 150 руб. въ пользу дѣтскихъ пріютовъ. Лѣтомъ мы не играли, хотя и получали жалованье. Итальянская опера процвѣтала, брала великолѣпные бенефисы, потому что лѣтомъ былъ большой съѣздъ поляковъ на морскія купанья: за границу ихъ не пускали. Мы съ Шумскимъ участвовали въ 3-хъ итальянскихъ бенефисахъ. Къ августу наша труппа пополнилась новыми лицами. Играли пустяки. Я и Шумскій были общіе любимцы.

Въ этомъ году Ахлестышевъ оставилъ Одессу (1849) и на его мѣсто прибылъ А. И. Казначеевъ, очень добрый, но какой-то безтолковый. Онъ настоялъ, чтобы пригласить вновь мою сестру. Она пріѣхала, но безъ мужа, который оставался въ Москвѣ перестраивать домъ, и все у насъ въ труппѣ шло тихо и смирно.

Пригласили харьковскую знаменитость, Соленина. Это что то необузданное, горячее; ролей не училъ, все своими словами. Когда игралъ со мной въ водевилѣ «Ножка» ревниваго мужа», я думала, онъ искалѣчить меня, чуть не расплакалась. Не могу судить о степени его дарованія, но своей энергіей онъ притягивалъ зрителей. Помню, какъ онъ удружилъ Самойлову, который пріѣхалъ къ намъ на 5 спектаклей и произвелъ фуроръ. Самойлову не хотѣлось репетировать водевиля: онъ тоже ролей не училъ. Вотъ онъ и говоритъ Соленину свысока, какъ столичный артистъ:

— Вы, голубчикъ, не стѣсняйтесь, говорите, что хотите, я самъ говорю, что мнѣ вздумается. Реплики не дожидайтесь.

Не помню названія водевиля, но Самойловъ прекрасно игралъ въ немъ роль татарина, который надоѣдаетъ хозяину дома, а тотъ все его

выпроваживаєть. Соленинъ зналъ себѣ цѣну, отвѣтилъ «слушаю-сь» и во все время представленія ничего не далъ сказать Самойлову. Только тотъ ротъ разинетъ, а этотъ несетъ свое и выпроваживаєть. Такъ роль и пропала. По закрытіи занавѣса Самойловъ спрашиваетъ:

— Что жъ вы это со мной сдѣлали?

— Ничего. Вы вѣдь велѣли говорить свое, ну, я и говорилъ. По роли надо было васъ выпроваживать, я выводилъ.

Соленинъ пилъ запоемъ и недолго пробылъ у насъ, — уѣхалъ. Въ этомъ году уѣхалъ и Шумскій. Онъ велъ постоянную переписку со Щепкинымъ, и тотъ уговорилъ его вернуться въ Москву.

Мнѣ еще продолжили отпускъ, но заявили, что эти года ужъ не будутъ считаться въ пенсію. А мнѣ возвращаться въ Москву уже съ двумя дѣтьми на 300 руб. содержанія было немыслимо.

По отъѣздѣ Шумскаго послѣ поста пріѣхалъ В. В. Самойловъ безъ приглашенія. Это смутило нашу дирекцію: не пригласить неловко, а платить надо много, финансы же были плохи. Созданіе русскаго театра въ Одессѣ было дѣломъ нѣсколькихъ людей, горячо желавшихъ добра этому дѣлу. Бывали и до насъ провинціальныя труппы, но въ наслѣдіе оставляли то, что насъ на квартиры не пускали и въ долгъ обѣда не довѣряли.

Самойловъ сыгралъ пять спектаклей. Не успѣлъ онъ уѣхать, пріѣхала его сестра Н. В. Макшеева, тоже безъ приглашенія. А пригласить надо! Послѣ нея ужъ по давнему приглашенію пріѣхали М. С. Щепкинъ и В. И. Живокини. Лѣто, жара, сборы упали. Надо знать, что тогдашній театръ въ Пале-роялѣ былъ маленькій, какъ бомбоньерка. По отъѣздѣ столичныхъ гостей, не было интересу смотрѣть на насъ. Дѣла дирекціи трещали. Въ это время въ Одессу пріѣхалъ Гоголь. Я увидала его первый разъ у Богдановыхъ, куда его пригласили на малороссійскую сливянку. Онъ мнѣ очень не понравился своимъ напыщеннымъ тономъ. Я привыкла къ поклоненію и обожанію, а онъ очень рѣзко сказалъ:

— Возьмите у нея сливянку, такъ много нельзя, это очень крѣпко. Я обидѣлась и ушла въ другую комнату, и онъ никакого вниманія.

(Какова дура!?). Не знаю, о чемъ онъ бесѣдовалъ, всѣ его слушали съ подобострастіемъ. Узнавъ, что я даю въ свой бенефісъ (1852 г.) «Школу женщинъ», онъ выразилъ желаніе прочесть ее намъ вслухъ и читалъ пре-скверно: со стихомъ не ладилъ. Былъ на нѣсколькихъ репетиціяхъ и каждый разъ присутствовалъ въ губернаторской ложѣ.

Въ этомъ году произошли перемѣны въ театрѣ. Соколовъ переѣхалъ въ Петербургъ, театръ подпалъ подъ вѣдѣніе барона Рено. Кое-кто не сошелся съ дирекціей. Сестра уѣхала въ Петербургъ и тамъ поступила на службу. Надо было подновить труппу. Баронъ поѣхалъ въ Петербургъ и пригласилъ Левкееву и Боченкову, а изъ Москвы Медвѣдеву и Сабурова. Дамы всѣ очень понравились: всѣ были балетныя и, кромѣ драматическихъ и комическихъ ролей, прекрасно танцовали. Среди публики образовались три партіи: Медвѣдисты, Левкеисты и Шубертисты. Опишу премилый эпизодъ, какъ меня почтили севастопольскіе моряки. Лѣтомъ, въ одинъ изъ спектаклей я играла свою любимую роль «Пансіонерку». По окончаніи вызываютъ. Выхожу. Вдругъ отовсюду, со всѣхъ концовъ театра посыпался дождь маленькихъ букетиковъ, перевязанныхъ морскимъ канатомъ. Я ни одного моряка не знала. Знакомая молодежь въ креслахъ только руками разводилъ: никто ничего не понимаетъ. Лѣтомъ пріѣзжаетъ эскадра въ Одессу; отдыхать-ли, или для маневровъ, ужъ не знаю. Наша молодежь сказала, что въ театрѣ три партіи, къ которой они пристанутъ? Моряки отвѣтили:

— А вотъ прежде посмотримъ и рѣшимъ. Вотъ въ этотъ спектакль и рѣшили, кто имъ больше всѣхъ понравился. Потомъ пригласили насъ на пикникъ на корветѣ. Погода чудная, ясная, только маленькая зыбь. Забыть не могу этой муки, все время тошнило. Жалко было милыхъ, внимательныхъ хозяевъ. Никого изъ нихъ лично не помню. Сложили, вѣроятно, они головушки въ Севастопольскій разгромъ.

О войнѣ говорили, но офицерство наше смѣялось, что это — чушь: Севастополя нельзя одолѣть.

Межъ тѣмъ, хозяйство мое шло ужасно, я ничего въ немъ не по-

нимала. Роскоши никакой не было, но долги росли отъ безалаберности. Покровители бы нашлись, но у меня былъ свой взглядъ: я была брезглива. А. И. Казначеевъ принялъ во мнѣ участіе, написалъ сестрѣ, что меня надо вырвать отсюда, помочь выйти изъ долговъ и выслать на дорогу. Я и сама была рада вырваться, и въ 1853 г. великимъ постомъ выѣхала изъ Одессы. Непріятель уже придвигался и Богдановы встрѣтили Пасху въ подвалѣ, подъ сводами: началась бомбардировка.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Переѣздъ въ Петербургъ; возвращеніе въ 1853 г. на Александрійскій Театръ; успѣхи по сценѣ; директоръ театровъ Геденовъ; спектакли въ театральной школѣ; репертуаръ 1853—56 г.; первая постановка пьесъ Островскаго; отношеніе къ театру Императора Николая Павловича; гастроли въ 1854 г. Рашели; духовныя чтенія у сестры П. И. Орловой; литературныя знакомства: И. С. Тургеневъ, И. А. Гончаровъ, А. Ф. Писемскій, А. Н. Майковъ, С. И. Жихаревъ, генералъ М. А. Марковъ; кончина Императора Николая Павловича; смерть мужа.

Пріѣхала въ Москву полубольная, остановилась въ номерахъ и тотчасъ поѣхала къ М. С. Щепкину. Онъ очень обрадовался и требовалъ, чтобы я переѣхала съ дѣтьми къ нему. Я сказала, что теперь вполне завишу отъ сестры, я ей многимъ обязана, какъ она хочетъ.

— Но ты потеряешься въ громадномъ Александринскомъ театрѣ, а на маленькой сценѣ, какъ нашъ Малый театръ, ты—сокровище.

Я сознавала, что все это правда, но не въ моей власти было распоряжаться собой, да и съ деньгами боялась не справиться. Черезъ два дня пріѣхала сестра и увезла въ Петербургъ.

Въ Петербургѣ мнѣ наняли на время комнату отъ жильцовъ. Сестра съ маменькой жила на хлѣбахъ у вдовы актера Третьякова. Потомъ Третьякова съѣхала на другую квартиру, сестра взяла все помѣщеніе и я переѣхала съ дѣтьми къ ней. Въ это время петербургскій театръ понесъ большія потери. Умерли Каратыгинъ, Брянскій, Гусева. Вѣра Самойлова оставляла сцену. Она выходила замужъ за полковника Мичуринѣ. Въ то время жены военныхъ не могли быть на сценѣ. Императоръ Нико-

лай Павловичъ благоволилъ къ Самойловой, жалѣлъ, что она покидаетъ сцену.

Мнѣ передавали, что она ему сказала:

— Ваше Величество, отъ Васъ зависитъ, чтобы я осталась. Дайте мужу какое-нибудь мѣсто по гражданской части.

— Не могу, Вѣра Васильевна, хорошій полковникъ мнѣ дороже всякихъ талантовъ.

Съ Каратыгинымъ умерла и трагедія. Между прочимъ, говорили, что Каратыгинъ похороненъ въ летаргическомъ снѣ. Всѣ удивлялись, что при его огромномъ ростѣ онъ въ гробу не удлинился. Я скажу, что слышала въ послѣдствіи отъ одной нѣмки, няньки при моихъ дѣтяхъ. Она рассказывала, что сама была въ то время на кладбищѣ, какъ рыли яму на могилѣ для памятника, и видѣла перевернутый гробъ. Лгать ей незначѣмъ.

Поѣхали съ сестрой представляться Гедеонову. Онъ встрѣтилъ меня сухо. «Ахъ, какая маленькая! Что она будетъ играть!» (А мнѣ еще купили большіе внутренніе каблучки). Сестра умоляла позволить мнѣ дебютировать. Большого ей труда стоило упросить Гедеонова: онъ тоже хотѣлъ оставить меня въ Москвѣ.

Послѣ Святой я вышла въ «Пансіонеркѣ» и въ водевилѣ Ѳедорова въ два лица «Нѣтъ дѣйствія безъ причины». Играла съ Мартыновымъ. Шла я на дебютъ какъ-то апатично, думала только о томъ, какъ-бы пристроиться. И нерѣдко, въ продолженіе моей скитальческой жизни, при нескончаемыхъ дебютахъ на меня находила отчаянная апатія. А вышла на сцену и вдругъ оживилась: мнѣ стало весело, свободно, я играла какъ бы въ свое удовольствіе. Успѣхъ, о какомъ и не мечтала! Знакомства никакого, поддержки ни откуда, просто увлекла публику своей жизнерадостностью. И такъ дѣло пошло на ладъ. Играла разные водевили: Фаншетъ, кошку-скриба, крысу, чертенка и тому подобные пустяки. Островскій только что появился, и то при упорныхъ хлопотахъ Бурдина. «Не въ свои сани не садись» первые сюжеты отказались играть, какъ «мужицкую» пьесу.

Обставили молодыми силами и второстепенными. Весь репертуаръ несли Н. В. Самойлова съ своимъ прекраснымъ пѣніемъ. Жулева, уже статская совѣтница, по приказанію мужа участвовала только въ драмахъ, а въ водевиляхъ чинъ не позволялъ выступать. Изъ милой, живой, симпатичной, тоже съ недурнымъ голоскомъ предстала трагическая мумія, и такъ она маялась нѣсколько лѣтъ, пока не перешла на комическихъ старыхъ барынь.

Традицій не было никакихъ, играли всякъ самъ за себя, по обязанности. Было тоскливо, безсодержательно, тосковала я по Москвѣ. Мартыновъ въ это время очень кутилъ, еще не дошелъ до переворота къ серьезному, не училъ ролей и являлся навеселѣ. Гедеоновъ сталъ благоволить ко мнѣ послѣ моихъ дебютовъ и говорилъ всѣмъ, что въ Красномъ Селѣ я буду имѣть большой успѣхъ. Но, увы! такъ и не удалось блеснуть въ Красномъ Селѣ. Я и такъ пріѣхала полубольная, все прихварывала и, наконецъ, заболѣла нервной горячкой, была между жизнью и смертью. Поправилась я къ осени, играла бритая, въ парикѣ. Интересъ новости ко мнѣ потерялся, и я играла всякую французскую дрянъ. Сергѣй Ивановичъ Турбинъ, полковникъ генеральнаго штаба, любитель театра, незнакомый мнѣ, написалъ комедію «Картинка съ натуры». Ему нравилась моя естественность и простота на сценѣ, онъ и написалъ роли мнѣ, Мартынову и Максиму. Пьеса имѣла большой успѣхъ и не сходила съ репертуара. До сихъ поръ я получала только 500 руб. Мнѣ прибавили, и я стала получать 700 руб., 3 руб. разовыхъ и бенефисъ.

Въ это время произошла перемѣна въ начальствѣ. Репертуаромъ завѣдывалъ Евгеній Макаровичъ Семеновъ, онъ-же былъ и секретаремъ директора, зналъ и вѣдалъ всѣ хозяйственные безпорядки. Гедеоновъ самъ его побаивался, хотя Гедеоновъ взятокъ и не бралъ, но черезъ Макарыча пользовался казенными деньгами для игры въ карты. Самъ же Семеновъ былъ взяточникъ. Московскій актеръ Черкасовъ самъ мнѣ рассказывалъ, какъ онъ выхлопоталъ себѣ прибавку за три года до пенсіи, т. е. 1143 руб., выше которой тогда пенсіи не давалось. Онъ прежде переписывался съ

Петербургомъ, а потомъ у кого-то въ магазинѣ взялъ на прокатъ серебряный вызолоченный портсигаръ и пріѣхалъ съ нимъ въ Петербургъ. Явился не въ урочный часъ къ Евгенію Макарычу, того не было дома. Черкасовъ очень сожалѣлъ, ушелъ, но лакею нашелъ нужнымъ показать портсигаръ. На другой день, когда онъ явился къ Семенову, тотъ поздравилъ его съ прибавкой, т. е. со старшимъ окладомъ, уже подписаннымъ директоромъ. Черкасовъ съ чувствомъ поблагодарилъ его, но портсигаръ отдать нашелъ лишнимъ, а вернувшись въ Москву, возвратилъ его въ магазинъ, уплативъ за прокатъ. Въ то время, какъ я была больна и не играла, съ тѣмъ же Макарычемъ произошелъ важный скандалъ въ Красномъ Селѣ. Левкеева, женщина обезпеченная, подарила Семенову часы. Этого никто не могъ бы и знать. Но случилось слѣдующее. Въ Красномъ Селѣ для артистовъ былъ табль-д'отъ. За нимъ присутствовали и нѣкоторые изъ военныхъ. Вдругъ Левкеева громко говоритъ Семенову: вы что же для меня не ставите такую-то пьесу, какъ я васъ ужъ просила? Не думаете-ли, что я подарила вамъ часы, ради Вашихъ прекрасныхъ глазъ?

Такъ все и обмерло.

На другой день Семеновъ при всѣхъ возвратилъ ей часы. Этотъ-то Семеновъ одолѣлъ и моего брата. Самъ Гедеоновъ въ это время тоже еле держался на мѣстѣ. Въ 1853 г. Государь Николай Павловичъ внезапно посѣтилъ школу и воочію убѣдился, что тамъ ужасные безпорядки, слухи о которыхъ ужъ до него доходили. Его посѣщеніе описано Соколовымъ въ «Театральныхъ болотахъ». Управляющій конторою, завѣдующій сборами и хозяйственной частью тотчасъ вылетѣли, а Гедеонову дали только справить 25-лѣтній юбилей его директорства. На его мѣсто назначили Сабурова, очень богатаго человѣка, но совершенно необразованнаго. Просили его, напримѣръ, разрѣшить сумму на постановку пьесы Островскаго.

— Кто такое Островскій? Стоитъ-ли онъ, чтобы дѣлать расходъ?

Правиль недолго, вышелъ скандалъ изъ-за какой-то воспитанницы

и его уволили. Новый начальник репертуара Федоровъ, изъ почтамтныхъ чиновниковъ, былъ близокъ къ театру, потому что переводилъ и писалъ пьесы. Онъ былъ милый, сердечный человѣкъ, запросто сошелся съ артистами, принималъ у себя, безъ церемоніи бывалъ у нѣкоторыхъ, въ томъ числѣ и у моей сестры. Меня очень любили и онъ и его жена; я бывала у нихъ чуть не каждый день. Но потомъ, какъ достигъ онъ рокового генеральскаго чина, такъ и преобразился. Что мудренаго, какъ не зазнаться въ этомъ чинѣ, когда только и слышишь кругомъ напѣвъ: «Ваша рѣчь есть истина святая. Ничего умнѣй я не слыхалъ».

Кстати помѣщу маленькій эпизодъ. Пришелъ какъ-то ко мнѣ Островскій и по какому-то поводу сказалъ:

— У насъ, какъ произведутъ въ генералы, такъ у человѣка дѣлается размягченіе мозговъ. А я въ это время сама уже была генеральша и говорю ему шутя:

— Поосторожнѣе выражайтесь: я сама генеральша.

А онъ:

— Это, сударыня, до васъ не касается, вы не своимъ умомъ до этого чина дошли.

У сестры начались по субботамъ духовныя чтенія. Читали проповѣди Филарета и Иннокентія. Присутствовали: братъ Третьяковой, Соминъ, воспитатель сыновей министра Дашкова, его пріятель Тепловъ, мой братъ и какой-то діаконъ. Соминъ пользовался почетомъ, какъ дѣвственникъ и постникъ, что однако не помѣшало ему признаться мнѣ въ любви; впрочемъ, онъ не требовалъ взаимности, а только высказалъ мнѣ, какъ онъ страдаетъ.

Очень имъ хотѣлось втянуть меня въ эту компанію, но я избѣгала. Архіерей Соминъ (какъ маменька прозвала) успокаивалъ брата и сестру, говоря, чтобы меня не принуждали: я такъ умна, что сама приду къ нимъ. Я и пришла, только когда въ эту компанію попалъ Алексѣй Петровичъ Стороженко, веселый хохоль, знакомый сестры по Кіеву, гдѣ она играла проѣздомъ изъ Одессы. Тогда онъ былъ адъютантомъ при гене-

ралъ-губернаторъ Бибиовъ, а теперь былъ чиновникомъ особыхъ порученій при томъ же Бибиовъ, уже министръ внутреннихъ дѣлъ. Не долюбливала я его за его рассказы о томъ, какъ они съ Бибиовымъ тиранили поляковъ. Придетъ какой-нибудь пожилой магнатъ или панъ по дѣлу, не умѣетъ объясняться по-русски, и его держатъ и не выпускаютъ до тѣхъ поръ, пока онъ не выкупится. Мнѣ эти рассказы были противны.

А. П. Стороженко привозилъ къ сестрѣ на чтенія нѣкоторыя заграничныя изданія и Герцена. Ну, конечно, я была ужъ тутъ и, прочтя 2—3 проповѣди вслухъ, принималась за свѣтское чтеніе. Бѣда, какъ наши святоши возмущались! Когда же не было свѣтскаго чтенія, то я съ маменькой занималась кормленіемъ гостей. Маменька предпочитала чтенію игру въ преферансъ. Она была религіозна, но какъ-то просто, не свысока.

При Ѳедоровѣ въ 1854 году на школьные спектакли въ первый разъ стали приглашать литераторовъ. Появились Гречъ, Гр. Соллогубъ, Писемскій, Майковъ, Никитенко и др. Гречъ познакомился съ сестрой и сдѣлался ея горячимъ поклонникомъ. Сталъ бывать у насъ, познакомилъ сестру съ супругами Глинками, Панаевымъ (дядей), Княжевичемъ. Бывали еще Араповъ, Марковъ—все древніе старички. Духовныя чтенія прекратились.

Приѣзжалъ въ это время М. С. Щепкинъ на нѣсколько представленій. Онъ привелъ ко мнѣ, въ квартиру моей сестры, Краевского, Тургенева и Дружинина. Сестра просила ихъ бывать у насъ, назначила субботы. Въ слѣдующую же субботу приѣхали Тургеневъ съ Григоровичемъ. Я по своей глупости сказала Тургеневу, что мнѣ не нравится, зачѣмъ онъ въ своихъ сочиненіяхъ вдается въ описанія природы: это очень скучно читать, и я всегда пропускаю. Наше знакомство не упрочилось. Тургеневъ вскорѣ уѣхалъ за границу, а Григоровичъ со своимъ острымъ языкомъ смѣялся надъ нашей бесѣдой, что дошло до брата. Онъ и маменька рѣшили, что одинокимъ молодымъ женщинамъ не слѣдуетъ приглашать къ себѣ мужчинъ. Такъ мы и остались со старичками.

Въ этомъ же въ 1854 году приѣзжала Рашель со своей труппой. Въ первый разъ я ее видѣла въ Маріи Стюартъ. Она меня поразила. Я видала

трагедіи въ исполненіи Каратыгина, Брянскихъ — они всѣ декламировали. Она—тоже, но у нея во время декламации вырывались фразы, сказанныя просто, натурально, скороговоркой,—это было ново. Басовой, почти металлическій голосъ страшно дѣйствовалъ на нервы. Самойловъ не признавалъ ея, потому что у нея все расчитано заранее и всякій разъ тѣ же позы и жесты.

На Мартынова она иначе подѣйствовала. Онъ увидалъ ее въ Марии Стюартъ и ревѣлъ отъ восторга, слезы градомъ лились изъ его глазъ. Я ее видѣла почти во всѣхъ пьесахъ изъ-за кулисъ. Мнѣ хотѣлось выразить ей мой восторгъ, но я не знала какъ. Во время представленія «Гораци и Куріація» я стояла въ одной кулисѣ съ М-ме Вольнисъ, нашей лучшей французской артисткой, уже пожилой. По окончаніи пьесы Вольнисъ подошла къ Рашель, взяла ее за руку и поцѣловала эту руку, сказавъ: «Merci, merci, mon enfant»! Я тоже съ восторгомъ приложилась къ этой рукѣ. Въ бенефисъ Мартынова она играла у него сцену свиданія королевы изъ Маріи Стюартъ. Мы украсили ея уборную цвѣтами, но она просила убрать душистые, — они дѣйствуютъ ей на нервы. По окончаніи акта Н. В. Самойлова и я поднесли ей вѣнокъ отъ общества русскихъ артистовъ. Въ Москвѣ она познакомилась съ М. С. Щепкинымъ и подарила ему свой портретъ съ надписью: «Les artistes sont tous les compatriotes».

Севастопольская война была въ самомъ разгарѣ, и на сценѣ появились патріотическія пьесы. Сборы полные, восторги публики ужасные! «Синопское сраженіе» Кукольника вся семья царская перевидала, кромѣ самого царя. А между тѣмъ, слухи доходили о войнѣ нерадостные, восторги стали охладѣвать, сборы упадать. Вдругъ въ одно изъ представленій «Синопскаго сраженія» совершенно неожиданно пріѣхалъ царь, одинъ, сердитый и ужъ больной, сильно кашлялъ. Суматоха сдѣлалась страшная. Сейчасъ дали знать въ раекъ и въ мѣста за креслами, чтобы сильнѣе восторгались и больше хлопали. Царь не досмотрѣлъ пьесы и уѣхалъ.

Лѣтомъ мы переѣхали на дачу въ Кушелево-Безбородко. На набережной

