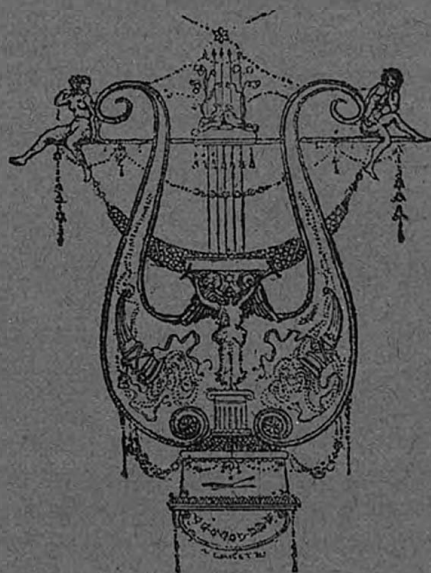


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1912

ВЫПУСКЪ II



СОДЕРЖАНІЕ.

Проекты театровъ на исторической выставкѣ архитектуры
В. Курбатова.

Изъ неизданныхъ писемъ В. В. Стасова. Ник. Финдейзена.

Сценическое священнодѣйствіе (Байрейтъ 1911 г.). Евгенія
Браудо.

Художникъ жизни. Ф. Моттль. Евгенія Браудо.

Гамлетъ въ Московскомъ Художественномъ театрѣ. В. Брюсова.

Въ Парижскихъ театрахъ. Н. К. Мельникова (Сибиряка).

Лондонскій Театральный Сезонъ. Philip W. Sergeant Перев.
съ рукописи К. Мивлашевскаго.

Приложеніе: Моя жизнь. А. И. Шубертъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Къ ст. В. Курбатова. Проекты театровъ на исторической выставкѣ архитектуры: Томонъ. Проектъ перестройки Большого театра въ Спб.—Проектъ переустройства Большого театра.—Проектъ Большого театра (1813 г.), фойе и часть зрительнаго зала.—К. Росси. Проектъ отдѣлки верхнихъ двухъ ярусовъ Александринскаго театра.—Проектъ царской ложи и первоначальный проектъ той же ложи въ Александринскомъ театрѣ.—Проектъ театральной улицы.—Главный фасадъ Александринскаго театра. Чертежъ 1828 г.—Растрелли. Театръ въ Петергофскомъ яхтѣ-Гартени.—Планъ Таврическаго театра.—Разрѣзы Житомирскаго театра.—Проектъ круглаго и продолговатаго лѣтнихъ театровъ.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

Императорскій Московскій Малый театр: „Горе отъ ума“ Грибоѣдова: г. Рыбаковъ въ роли Фамусова; г. Южинъ въ роли Репетилова; г. Ленинъ въ роли Чацкаго; г. Максимовъ въ роли Молчалина. — „Плоды просвѣщенія“ Л. Н. Тѣлстога: г-жа Садовская въ роли кухарки; г. Бравичъ въ роли профессора. — „Безприданница“ А. Н. Островскаго: г-жи Лешковская и Шухмина въ роляхъ Хариты Игнатъевны и Лариссы; г. Южинъ въ роли Паратова. — „Израиль“ Бернштейна: г. Бравичъ въ роли Гутлиба. — „Наслѣдники“ Р. Хинъ: г-жа Лешковская и г-жа Никулина въ роляхъ Варвары Дмитріевны и Дарьи Михайловны; г. Южинъ въ роли Волькенберга. — „Грань“ Тимковскаго: г. Рыбаковъ въ роли Претурова и г. Красовскій въ роли Плюшнева.

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



Г-ЖА ШУХМИНА ВЪ РОЛИ ЛАРИССЫ.
«БЕЗПРИДАНИЦА» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНЪ ИМПЕРАТОРСКАГО
МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

ПРОЕКТЫ ТЕАТРОВЪ НА ИСТОРИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКѢ АРХИТЕКТУРЫ.

В. КУРБАТОВА.



ИСТОРИЧЕСКАЯ выставка архитектуры, устроенная обществомъ архитекторовъ - художниковъ весною 1911 года, заключала много художественнаго матеріала. Въ частности для театральнаго дѣла тамъ имѣлось немало интереснаго, такъ, напр., не только спеціально декораціонныя работы, но и цѣлый рядъ архитектурныхъ проектовъ казались неподобными образцами для убранства сцены. Въ настоящее время увлеченіе реализмомъ проходитъ, и на смѣну надвигается увлеченіе красотою, т. е. стремленіе къ стилю. Однако, подъ этимъ не слѣдуетъ подразумѣвать воспроизведеніе стилей бывшихъ временъ, такъ какъ таковое невозможно въ силу несоотвѣтствія нашей эпохи съ каждою изъ предыдущихъ. Даже такой исключительный знатокъ старины, какъ Менцель, не удовлетворяетъ по сравненію съ Ходовецкими или Белотто. А кто же можетъ равняться Менцелю по знанію эпохи? Для созданія стиля не нужно было бы никакихъ усилій, если бы вкусъ не былъ испорченъ ложнымъ фабрично-реалистическимъ подражаніемъ природѣ и если бы творцы обладали достаточно разработанной техникой. Послѣдняго имъ какъ разъ не хватаетъ и недостатокъ можетъ быть возмѣщенъ только изученіемъ искусства великихъ эпохъ и неустанною работою. Однако, изученіе стараго искусства не должно вести къ подражанію ему, какъ это и видно на примѣрахъ старыхъ мастеровъ. Брунеллески изучалъ конструкцію Пантеона, но остался независимымъ по формѣ. Едва ли кто зналъ такъ античныя руины, какъ Палладіо, но среди произведеній его нѣтъ ни одной копіи антиковъ. А теперь многіе зодчіе добросовѣстно копируютъ постройку цѣликомъ или же составляютъ ее изъ тщательно

ПРОЕКТЫ ТЕАТРОВЪ НА ИСТОРИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКѢ АРХИТЕКТУРЫ.

копированныхъ деталей, хотя бы и не имѣющихъ между собою никакой органической связи.

Наиболѣе поучительнымъ въ произведеніяхъ большихъ мастеровъ является именно эта слаженность деталей и умѣніе согласовать самые неожиданные мотивы.

Однако, въ старину, кромѣ высокаго мастерства творящаго, было на лицо и любовное отношеніе заказчика, не жалѣвшаго обыкновенно денегъ на то, что теперь кажется не нужною затѣей. Впрочемъ, грандіозныя колоннады и наружныя лѣстницы въ тѣ времена были необходимы для торжествъ, которыя охотно устраивали,—теперь же съ исчезновеніемъ красоты изъ жизни испарились радости и празднества.

Чертежи царскосельскаго Монбжу съ его открытыми лѣстницами и широкою терассою—постаментомъ, торжественная ниша Баженовскаго Института, Эрмитажныя залы и Большой театръ Гваренги, колоннады Казанскаго собора, все это примѣры торжественныхъ построекъ, о которыхъ не приходится мечтать, глядя на скромные апофеозы нынѣшнихъ балетовъ. А между тѣмъ, въ былыя времена даже крестьянскія хижины и тюрьмы изображались въ видѣ *Salon de Compagnie et de jeu* въ Версалѣ или грандіозныхъ *Carceri* Пиранези. И это, пожалуй, правильнѣе, чѣмъ рисовать замоскворѣцкіе задворки или унылыя буржуазныя комнаты, такъ какъ иллюзія все равно недостижима. Сценическое изображеніе должно быть цѣликомъ красиво и не можетъ воспроизвести природу, какъ и самая реальная картина не можетъ быть фотомеханическимъ снимкомъ. Вотъ почему архитектура на сценѣ должна или продолжать архитектуру зрительнаго зала, чтобы находящійся тамъ былъ цѣликомъ охваченъ однородною атмосферою какъ формъ (архитектурныхъ и скульптурныхъ и пластики сцены), такъ и красокъ (колоритъ сцены и тембръ инструментовъ), или быть равной ей по художественному значенію. Теперь это кажется недостижимымъ, а до XIX вѣка создавалось само собой. Нѣкоторыя постройки барокко, какъ римская *Sapienza* (Делла Порта и Борромини), Палаццо Спада тамъ же (дворъ Борромини), дворы генуэзскихъ дворцовъ и туринскаго Палаццо Азинари, равно какъ и главные

перспективы виллъ Фраскати или Вильгельмсгѣе несомнѣнно равнялись и даже превосходили по сказочности декораціи Бибіенъ и Галліари.

Конечно, иной разъ подобная капризность формъ придавалась и самимъ театрамъ, хотя казалось въ этомъ случаѣ нужны особыя акустическія и техническія условія. Частью ихъ умѣли преодолѣть, а частью обходили тѣмъ, что строили очень маленькіе театры для избранныхъ слушателей.

Любопытный образчикъ такого уютнаго придворнаго театра можно было видѣть на выставкѣ на чертежѣ, подписанномъ оберъ-архитекторомъ графомъ Де-Растрелли. Онъ представлялъ небольшой шестиугольный павильонъ на высокой терассѣ, окружавшей его со всѣхъ сторонъ. Длина павильона 5, ширина 4 сажени, окна высоки, куполъ капризно изогнутъ и надъ нимъ статуэтка «бѣгущій олень». Терасса, 4 аршина глубиною, съ длинныхъ сторонъ охвачена лѣстницами, начинающимися противъ входа въ павильонъ. Высота терассы достаточна для помѣщенія подъ нею различныхъ службъ. Къ сожалѣнію, на планѣ не видно, какъ были размѣщены сцена и мѣста для зрителей. Можно предположить, что постоянной сцены не было и представленіе происходило на переносной сценѣ безъ всякихъ спеціальныхъ приспособленій.

Другой курьезный типъ театра относится къ болѣе позднему времени (первой четверти XIX вѣка)— авторъ его неизвѣстенъ. Театръ деревянный. Планъ — правильный кругъ, въ которомъ умѣщены полукруглое зало съ амфитеатромъ и сцена. Эти два помѣщенія раздѣлены литерными ложами и совсѣмъ маленькимъ фойэ. По бокамъ сцены находятся шесть ложъ. Входъ въ амфитеатръ былъ возможенъ лишь сверху, а потому къ круглому зданію присоединено четырехугольное помѣщеніе для лѣстницъ, а къ послѣднему портикъ, поддерживаемый четырьмя каріатидами. Потолокъ зала сведенъ сильно выпуклымъ вѣрнымъ сводомъ, окна на лѣстницѣ полукруглы. Несмотря на своеобразие формы и плана получается впечатлѣніе весьма удачной композиціи и нужно думать, что проектъ сдѣланъ недюжиннымъ зодчимъ. Внѣшнія пропорціи, убранство потолка зрительнаго зала и форма нижнихъ литерныхъ ложъ заставляютъ предполагать вліяніе Томона.

Другой планъ того же неизвѣстнаго архитектора ординарнѣе. Зданіе четырехугольно, въ залѣ имѣется балконъ, поддерживаемый каріатидами. Сводъ потолка очень глубокъ и не имѣетъ надъ собою помѣщенія (декораціоннаго зала).

Изъ провинціальныхъ театровъ имѣлся только одинъ проектъ театра въ Житомирѣ, и то относившійся къ половинѣ XIX вѣка. Изъ него видно, какъ неприсутственны вкусы провинціальной публики. Зданіе по виду напоминаетъ длинный сѣнной сарай съ приставленнымъ къ нему скромнымъ тосканскимъ портикомъ. Внутри обширный вестибюль съ лѣстницей, но фойе совсѣмъ ничтожно. Зрительный залъ имѣетъ два яруса ложъ и вмѣсто архитектурныхъ или скульптурныхъ украшеній завѣсы съ кистями.

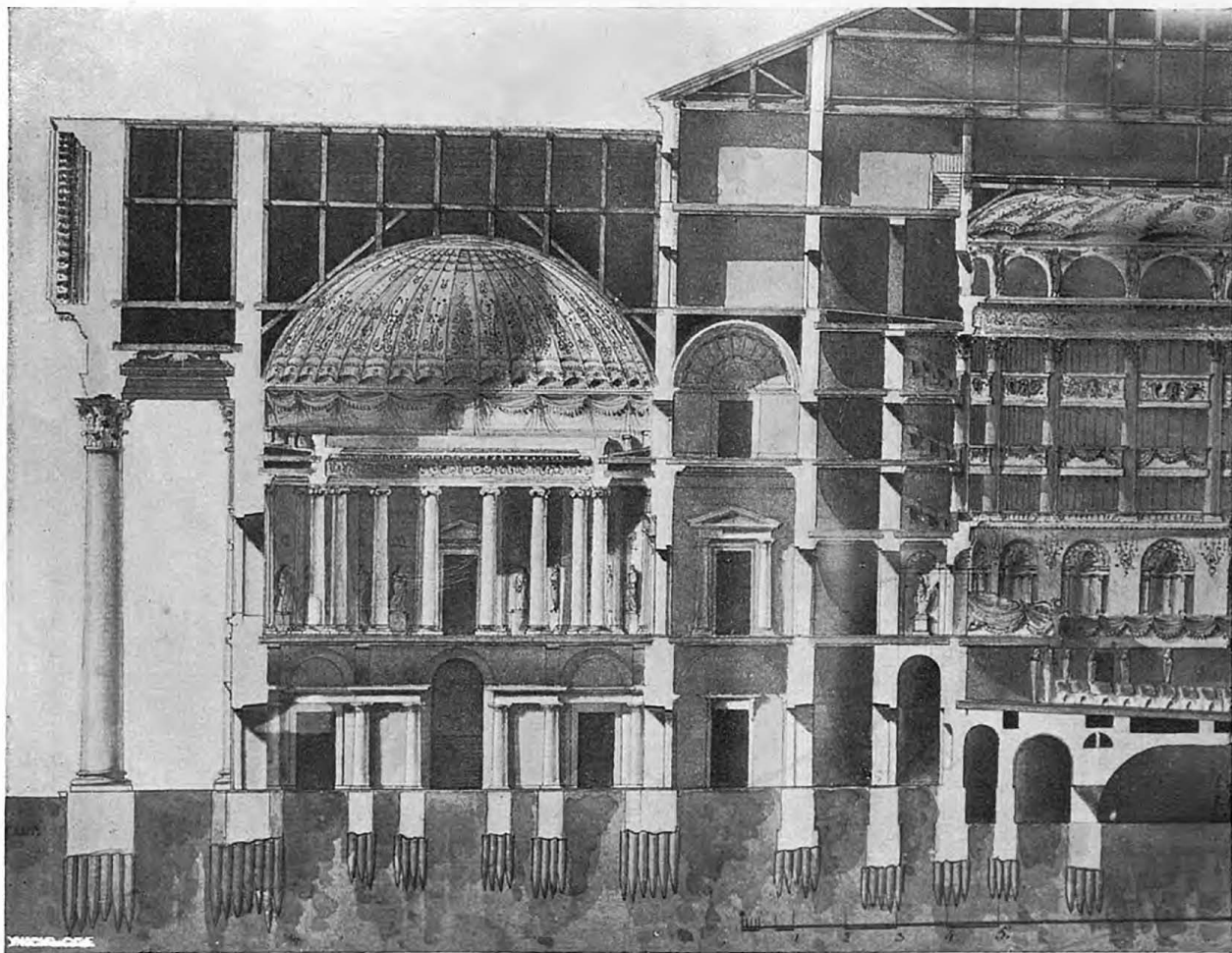
При всей бѣдности убранства нельзя не оцѣнить благородной простоты какъ внѣшняго облика, такъ и внутренняго убранства, гдѣ на завѣсѣ вмѣсто сложныхъ композицій изображенъ ликъ Аполлона.

Кромѣ описанныхъ сравнительно рѣдкихъ образцовъ, на выставкѣ были чертежи петербургскихъ театровъ. Среди нихъ проекты Гваренги (къ сожалѣнію, далеко не всѣ), описанные уже въ «Ежегодникѣ» ¹⁾. Изъ работъ Русско на выставкѣ былъ интересный планъ театра въ Таврическомъ дворцѣ. По соотношенію частей и по разстановкѣ колоннъ онъ напоминалъ произведенія Гваренги, но далеко не достигалъ музыкальности пропорцій послѣдняго. Этотъ театръ былъ уничтоженъ послѣ превращенія дворца Свѣтлѣйшаго въ мѣсто засѣданій Государственной Думы и сохранились лишь чертежи въ уважѣ Русско, да нѣсколько фотографій.

Исторія Большого театра въ Петербургѣ хорошо извѣстна и на ней не стоило бы останавливаться, если бы не исполнилось ста лѣтъ со дня пожара, уничтожившаго произведенія Томона.

Какъ извѣстно, первоначально онъ былъ построенъ художникомъ Тишбейномъ (1777—1783) при техническомъ руководствѣ архитектора Брауэра на мѣстѣ бывшаго деревяннаго амфитеатра.

¹⁾ За 1911 г., кн. VI, 1—12.



ТОМОНЪ. ПРОЕКТЪ БОЛЬШОГО ТЕАТРА (1813 Г.). ФОЙЕ И ЧАСТЬ ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА.
 КЪ СТ. В. КУРБАТОВА. ПРОЕКТЫ ТЕАТРОВЪ НА ИСТОРИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКѢ АРХИТЕКТУРЫ.

Какъ и вышеописанный провинціальный, Большой театръ имѣлъ незначительное по размѣрамъ фойэ и, видимо, не удовлетворялъ въ случаѣ торжественныхъ спектаклей. Поэтому въ 1803 году Императоръ Александръ I поручилъ Томону перестройку Тишбейновскаго зданія. Но, къ сожалѣнію, это было лишь перестройкою. Внутри не удалось достигнуть полного удобства сценическихъ приспособленій, а снаружи хотя и удалось придать полное благородство фасаду, но, несмотря на грандіозные размѣры колоннъ портика, не было достигнуто впечатлѣнія храма искусства, какого достигалъ Гваренги въ своихъ проектахъ или достигъ Росси при сооруженіи Александринскаго театра. Видимо, самъ строитель былъ недоволенъ и еще до пожара составлялъ проектъ перестройки. Да и послѣ перестройки, произведенной Дюмо и Модюи, сцена и уборныя были небезопасны въ пожарномъ отношеніи.

Грандіозный портикъ былъ главнымъ наружнымъ украшеніемъ театра, стѣны же были отдѣланы скромно, но все-таки богаче, чѣмъ у Гваренги. Въ проектѣ 1811 года Томонъ растянулъ портикъ во всю ширину зданія такъ, что онъ производилъ бы подавляющее впечатлѣніе, зато стѣны на томъ же проектѣ убраны еще скромнѣе прежняго. Мало того, портикъ, какъ видно изъ плана театра, долженъ былъ охватывать одну треть театра, т. е. все фойэ. Послѣднее состояло изъ круглаго зала со внутреннею ионическою колоннадою, поддерживавшей балконъ. Въ нишахъ стѣнъ предполагались статуи, а куполъ былъ росписанъ арабесками. По бокамъ зала находились просторныя помѣщенія для лѣстницъ. Послѣднія, равно какъ и всѣ корридоры и переходы, были очень скромно декорированы. Въ зрительномъ залѣ партеръ изъ 18 рядовъ креселъ былъ окруженъ променуаромъ подъ амфитеатромъ и ложами бельэтажа, который поддерживался каріатидами. Арки ложъ раздѣлены широкими простѣнками. На этомъ какъ бы цоколѣ поднимались коринфскія колонны, поддерживавшія широкій антаблеманъ. На послѣднемъ поднимались широкія арки—отверстія галлерей пятаго яруса — и вѣрный потолокъ. Сочетаніе колоннады съ высокими стѣнами бельэтажа было очень эффектно, но заставляло терять массу

мѣста такъ же, какъ и карнизъ надъ четвертымъ ярусомъ. Не мудрено, что при слѣдующихъ передѣлкахъ внутренній видъ театра былъ такъ измѣненъ, что отъ торжественной простоты Томона осталось очень мало.

Наблюдая исторію театральнаго строительства на Руси, нельзя не замѣтить, что сооруженіе театровъ не казалось чѣмъ-то важнымъ. Даже при Императорѣ Александрѣ I, когда столица украшалась великолѣпными постройками, Большой театръ былъ лишь перестроенъ, а не построенъ заново. Когда же впослѣдствіи онъ оказался технически не удобнымъ, то его отдали для учебнаго заведенія и не замѣнили новымъ. Нынѣшній Михайловскій театръ былъ надстроенъ, Маріинскій перестроенъ изъ бывшаго цирка, московскій Малый изъ частнаго дома. Все это объясняется тѣмъ, что до самага послѣдняго времени большіе театры не были нужны, такъ какъ въ широкихъ слояхъ общества не было дѣйствительнаго интереса къ театру. Послѣдніе сооружались для торжественныхъ спектаклей, и этому назначенію соотвѣтствовали не вполнѣ удобные и далеко не экономные въ смыслѣ использованія пространства театры Гваренги и Томона. Ихъ портики и внутреннія колоннады создавали впечатлѣніе величія. Но, отвѣчая этой цѣли, упомянутые театры давали и то, чего нѣтъ въ чрезвычайно удобныхъ и хорошо использованныхъ постройкахъ Кавоса (Маріинскій и Большой театръ въ Москвѣ). Благородныя классическія колоннады ничему не противорѣчатъ и всякая красивая обстановка, къ какому бы вѣку и эпохѣ она ни относилась, можетъ быть помѣщена среди этихъ строгихъ линій. Будетъ ли на сценѣ ложная готика Шинкеля, или ложный Египетъ Гонзаго, или грубое барокко Головина (Ледяной домъ), или романтическій реализмъ его же, весь залъ является какъ бы рамкой картины. Между тѣмъ какъ безстильные театры конца XIX вѣка не отдѣляются такъ рѣзко отъ сцены и мѣшаютъ впечатлѣнію такъ, что необходимы сукна и рампа въ качествѣ рамки.

Къ сожалѣнію, сохранилось слишкомъ мало театральныхъ залъ, строгихъ по стилю. Почти всѣ частные театры (Останкино, Архангельское и т. п.) бездѣйствуютъ, Эрмитажный недоступенъ для публики. Только Але-

ксандринскій до сихъ поръ сохраняетъ свое величіе. Чертежи, сохраняемые въ архивѣ Министерства Двора, указываютъ, однако, что современное зданіе нѣсколько отличается отъ проекта. Такъ надъ боковыми фронтонами и по краямъ аттика передняго фасада нѣтъ статуй, исчезли и тѣ, которыя стояли въ боковыхъ нишахъ. Планъ театра указываетъ, что Росси предполагалъ сдѣлать фойэ гораздо шире и подвести къ двумъ сторонамъ его лѣстницы изъ вестибюля, какъ это еще сохранилось въ Большомъ московскомъ театрѣ. Внутреннее убранство въ общемъ сохранилось, хотя, какъ видно изъ чертежа проекта, было нѣсколько разъ измѣнено. Такъ было составлено три проекта Императорской ложи. Исполненный и самый красивый былъ утвержденъ 16 мая 1832 года. Перила ложъ были задуманы такъ, какъ исполнены теперь, въ видѣ сплошнаго барьера, украшеннаго лѣпнымъ орнаментомъ, и въ видѣ баллюстрадъ. Наконецъ, въ пятомъ ярусѣ было предположено карнизъ подпереть каріатидами, надъ карнизомъ устроить очень плоскія арки и уже надъ ними начать роспись плафона. Этотъ большой проектъ внутренняго убранства театра исполненъ съ исключительнымъ мастерствомъ и поражаетъ торжественностью. На немъ вся обивка и завѣсы голубые и только на приклеенномъ проектѣ царской ложи краснаго цвѣта. Въ настоящее время сохраненъ красный цвѣтъ обивки и дивные лѣпные орнаменты зала, но, къ сожалѣнію, фойэ, вестибюль и входы далеко не такъ торжественны, вслѣдствіе слишкомъ тусклой окраски—наслѣдія второй половины XIX вѣка.

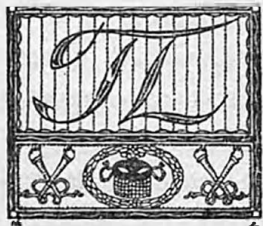
Остается вспомнить, что этотъ театръ былъ задуманъ, какъ центръ цѣлаго ряда построекъ, возведенныхъ на мѣстѣ бывшаго сада «Аничковскаго дома». Половина этого сада была передана въ 1799 году въ театральную дирекцію, какъ видно изъ письма директора театровъ Нарышкина къ управляющему Кабинетомъ Донаурову: «Милостивый Государь мой, Михайло Ивановичъ! Его Императорское Величество Высочайше повелѣтъ соизвоилъ отдать въ вѣдѣніе дирекціи надъ зрѣлищами нижеслѣдующія, состоящія донинѣ подъ вѣдомствомъ Кабинета, строенія съ принадлежащею къ онымъ землею: 1-е—колоннаду (теперь уголъ Публичной Библіотеки),

2-е — залу, въ коей была варшавская бібліотека съ принадлежащими къ оной строениями...» Эта зала была построена въ саду по рисунку Трезини, а впослѣдствіи, въ 1801 году была перестроена Бренна въ театръ, находившійся почти на мѣстѣ Александринскаго.

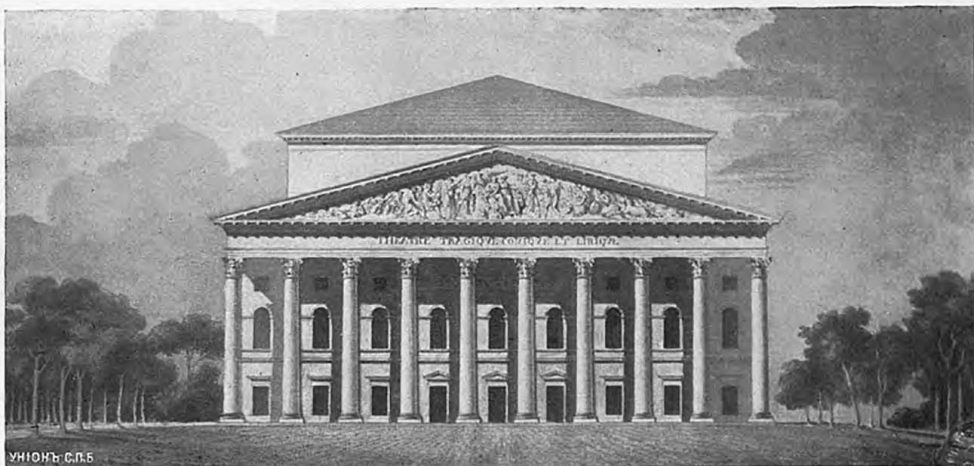
Изъ плана, составленнаго Росси въ 1828 году, видно, что для постройки театра, образованія площади и новой улицы пришлось закупить участки сосѣднихъ владѣльцевъ. На мѣстѣ ихъ Росси и расположилъ свой театръ и новую (Театральную) улицу, закончивъ ее у Чернышева моста, гдѣ предполагено было выстроить небольшой храмикъ-ротонду. Къ сожалѣнію, сохранился лишь планъ послѣдняго, а на внѣшность нѣтъ никакихъ указаній. Мѣста по бокамъ площади театра попали въ частныя руки, и на мѣстѣ ихъ воздвигнуты фасады, лишенные стилия. Тѣмъ не менѣе, и теперь общее впечатлѣніе отъ театра и улицы грандіозно, хотя на проектъ Росси зданія, возведенныя вдоль улицы, кажутся такими скромными. Это лишній примѣръ, что красота постройки создается не налѣпливаніемъ на нее украшеній, а соотношеніемъ отдѣльныхъ частей ея.

ИЗЪ НЕИЗДАННЫХЪ ПИСЕМЪ В. В. СТАСОВА.

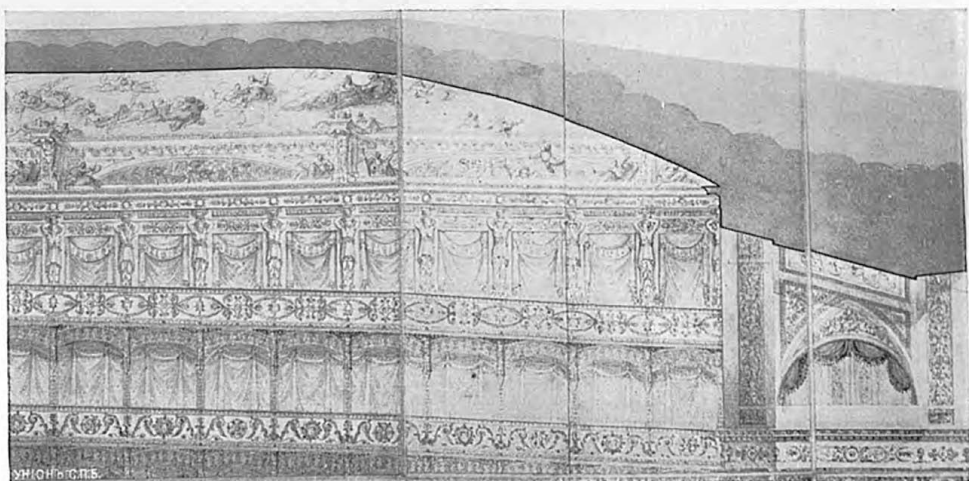
НИК. ФИНДЕЙЗЕНА.



ЯТЬ лѣтъ миновали со дня кончины знаменитаго борца за національно-реалистическія тенденціи въ русскомъ искусствѣ,—и какъ измѣнилась хотя бы только музыкальная жизнь за этотъ недолгій періодъ времени! Одинъ за другимъ ушли въ Вѣчность два крупнѣйшихъ представителя той же новой русской школы и, въ былое время, сподвижника В. В. Стасова, горячо имъ поддерживавшіеся, — Римскій-Корсаковъ, также авторитетно поддерживавшій устои, художественныя традиціи школы, и Балакиревъ, въ послѣдніе годы удалившійся и въ своемъ одиночествѣ пользовавшійся почетнымъ покоемъ,—



ТОМОНЪ. ПРОЕКТЪ ПЕРЕСТРОЙКИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА ВЪ С.-ПЕТ.



К. РОССИ. ПРОЕКТЪ ОТДѢЛКИ ВЕРХНИХЪ ДВУХЪ ЯРУСОВЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
КЪ СТ. В. КУРБАТОВА. ПРОЕКТЫ ТЕАТРОВЪ НА ИСТОРИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКѢ АРХИТЕКТУРЫ.

и вотъ, словно по волшебному мановенію, въ корнѣ стали мѣняться запросы и вкусы художественнаго дня. Провозгласились новыя имена, заблестѣли новыя звѣзды. Толпа пошла за новыми призывами и какъ скоро еще недавняя радостная дѣйствительность стала милымъ, уже безвозвратнымъ прошлымъ...

Стасовъ умеръ на рубежѣ новаго періода русской жизни, открывавшаго новыя перспективы и въ искусствѣ. Къ нимъ онъ не успѣлъ приглядѣться, прицѣниться—въ музыкѣ, такъ какъ новыя теченія въ живописи онъ все-же горячо обсуждалъ, вѣрнѣе нападалъ на нихъ. Но, во всякомъ случаѣ, эти новыя запросы и увлеченія во многомъ должны были вырасти изъ прежняго, пережитого. Они--дѣти, внуки этого свѣтлаго, сильнаго прошлаго. И чѣмъ полнѣе мы уяснимъ себѣ детали минувшей громадной художественной эпохи, тѣмъ не только вѣрнѣе, больше оцѣнимъ ее, но и ближе подойдемъ къ мотивамъ, изъ которыхъ выросло это новое искусство.

Роль Стасова въ нашей художественной жизни (а здѣсь онъ боролся болѣе 60 лѣтъ) опредѣляется не только его статьями, критическими, историческими и полемическими, не только отдѣльными фактами, выдвигавшими его въ общественной жизни. Громадная доля его значенія лежитъ *за кулисами* этой литературно-общественной дѣятельности. Здѣсь—для многихъ и многихъ отдѣльныхъ личностей и цѣлыхъ художественныхъ партій и предпріятій онъ являлся главнымъ рычагомъ, неустанно двигающимъ или тормозящимъ. Больше, чѣмъ статьи его, хотя бы и столь искренне-пылкія и жизненно-увлекательныя, какъ его полемическія,—могли бы возстановить богатырскій образъ «тузоваго критика» русской школы и передвижниковъ—воспоминанія его современниковъ. Но до сихъ поръ то немного, что было сдѣлано для Стасова, слабо и блѣдно передъ его заслугами, передъ его крупной, богатой натурой. Къ тому же влеченія и увлеченія, скорби и недомоганія послѣднихъ лѣтъ какъ то сразу отодвинули большинство даже отъ недавнихъ крупнѣйшихъ переживаній. Наиболѣе яркими и точными свидѣтелями этой бодрой и кипучей «закулисной» жизни Стасова

остались и явятся его *письма*. Въ нихъ онъ также жилъ и бодро дѣйствовалъ; въ нихъ онъ часто проповѣдывалъ и скорбѣлъ о томъ, о чемъ, по тѣмъ или инымъ причинамъ, не хотѣлъ касаться въ своей журнальной работѣ, или же заговаривалъ о нихъ только, когда ужъ слишкомъ много *накапливалось* горечи или досады. Именно въ письмахъ своихъ Стасовъ тотъ бодрый и неистовый борецъ, котораго горячо любили одни, боялись другіе и ненавидѣли третьи.

Знакомство наше, 20 лѣтъ назадъ, совпало съ предстоявшимъ тогда празднованіемъ 50-лѣтія «Руслана» Глинки. Тогда же пришлось мнѣ близко узнать и сестру Глинки, покойную Л. И. Шестакову; тогда-же были задуманы и музей Глинки и нѣкоторыя работы по части «глинкіаны». Невольно, поэтому, въ перепискѣ своей, болѣе регулярно наладившейся въ 1892 г. (несмотря на частыя свиданія и разговоры, В. В. неустанно сообщалъ о многомъ, волновавшемъ его, воспоминавшемся и т. д.), В. В. нерѣдко касался Глинки. Такъ, въ одномъ изъ мартовскихъ писемъ 1893 г., вспоминая о сестрѣ своего прежняго большого пріятеля Сѣрова, Софѣѣ Николаевнѣ Дютуръ («эта особа, писалъ онъ, была необыкновенно талантлива и Глинка ее очень цѣнилъ и уважалъ») онъ рассказываетъ о первомъ періодѣ своего знакомства съ творцомъ «Руслана»:

«Въ 1849 году, раннею весною, я довольно близко познакомился съ Глинкой (пріѣхавшимъ изъ за границы въ Петербургъ въ ноябрѣ 1848 г.), о чемъ онъ рассказываетъ въ своихъ *«Запискахъ»*, и тогда-же, съ его согласія, представилъ ему *С. Н. Дютуръ*; мы ѣздили вдвоемъ къ Глинкѣ очень часто, и, по моей просьбѣ, Глинка проходилъ съ нею *всѣ новѣйшіе* тогда свои романсы, всего болѣе «Маргариту» и «Ты скоро меня позабудешь». Онъ восхищался необычайной музыкальной интеллигенціей, драматизмомъ и страстностью выраженія, страстностью и граціей. Я присутствовалъ всегда при этихъ «урокахъ». Бесѣды у насъ бывали—можно сказать—*безконечныя*. Я ихъ когда-нибудь расскажу въ своихъ *«Запискахъ»* (давно уже начатыхъ, но также давно и лежащихъ втунѣ). Когда Глинка игралъ намъ тогда свою

«Камаринскую», съ миллиономъ все новыхъ и новыхъ *варіацій*, такъ какъ «Камаринская» вовсе еще не получила *окончательнаго вида*, я всегда игралъ ему, вверху фортепіано, тему, и часто просилъ его повторить вотъ такую или такую варіацію, игранную имъ намъ въ *прошлый или позапрошлый разъ*. Но часто онѣ были уже у него забыты, и вмѣсто нихъ онъ фантазировалъ все новыя и новыя безъ конца; наше восхищеніе было въ такихъ случаяхъ безпредѣльно!»

Чрезвычайно интересной была параллель, предложенная В. В. мнѣ—о вліяніи на Глинку Пушкина—въ письмѣ 26 мая того же года:

«Я такъ всегда восхищаюсь, когда кто *крѣпко* принимается за работу, что въ честь васъ совершилъ въ эти послѣдніе деньки тоже кое-какія миніатюрныя работки, вамъ, полагаю, полезныя; результаты ихъ прилагаю ¹⁾. Выписка изъ «воспоминаній» Погодина 1826 года, когда Глинка былъ въ Москвѣ и примыкалъ тамъ къ *цѣлому кружку* ученыхъ, литераторовъ, интеллигентныхъ людей, просто образованныхъ людей и проч., которые тогда всѣ работали и каждый по своему шель въ гору. Въ числѣ прочихъ былъ тутъ и *Пушкинъ*, сводившій всѣхъ съ ума чтеніями изъ «Бориса Годунова». Кто знаетъ, можетъ быть эти *энтузіастные дни и часы*, проведенные въ восторгахъ цѣлой толпы московскихъ интеллигентныхъ людей, и Глинка съ ними вмѣстѣ, передъ «Борисомъ Годуновымъ», были первою и таинственною причиною зарожденія мысли о «*Жизни за Царя*»?!! Замѣьте даже, какъ эпохи близки: въ драмѣ—*конецъ* царя Бориса; въ оперѣ—*начало* царя Михаила.—Да, можетъ быть Пушкинъ былъ отцомъ и «Жизни за Царя», какъ былъ отцомъ «*Мертвыхъ душъ*» и «*Ревизора*», хотя собственно Жуковскій указалъ на сюжетъ «*Ж. з. Ц.*» Извольте-ка, сударь, объ этомъ задуматься и подумать».

Въ то время, да и позже, въ біографическихъ работахъ о Глинкѣ

¹⁾ Вотъ приложенная Стасовымъ выписка изъ «Воспоминаній о С. П. Шевыревѣ» Погодина за 1826 г. (Описаніе разныхъ собраній въ Московскихъ кружкахъ) ...«Пріѣхалъ *М. И. Глинка*, связанный болѣе другихъ съ Мельгуновымъ и Соболевскимъ, и присоединилась музыка»... «Журналъ Мин. Нар. Просв. 1868. т. 61. стр. 405.

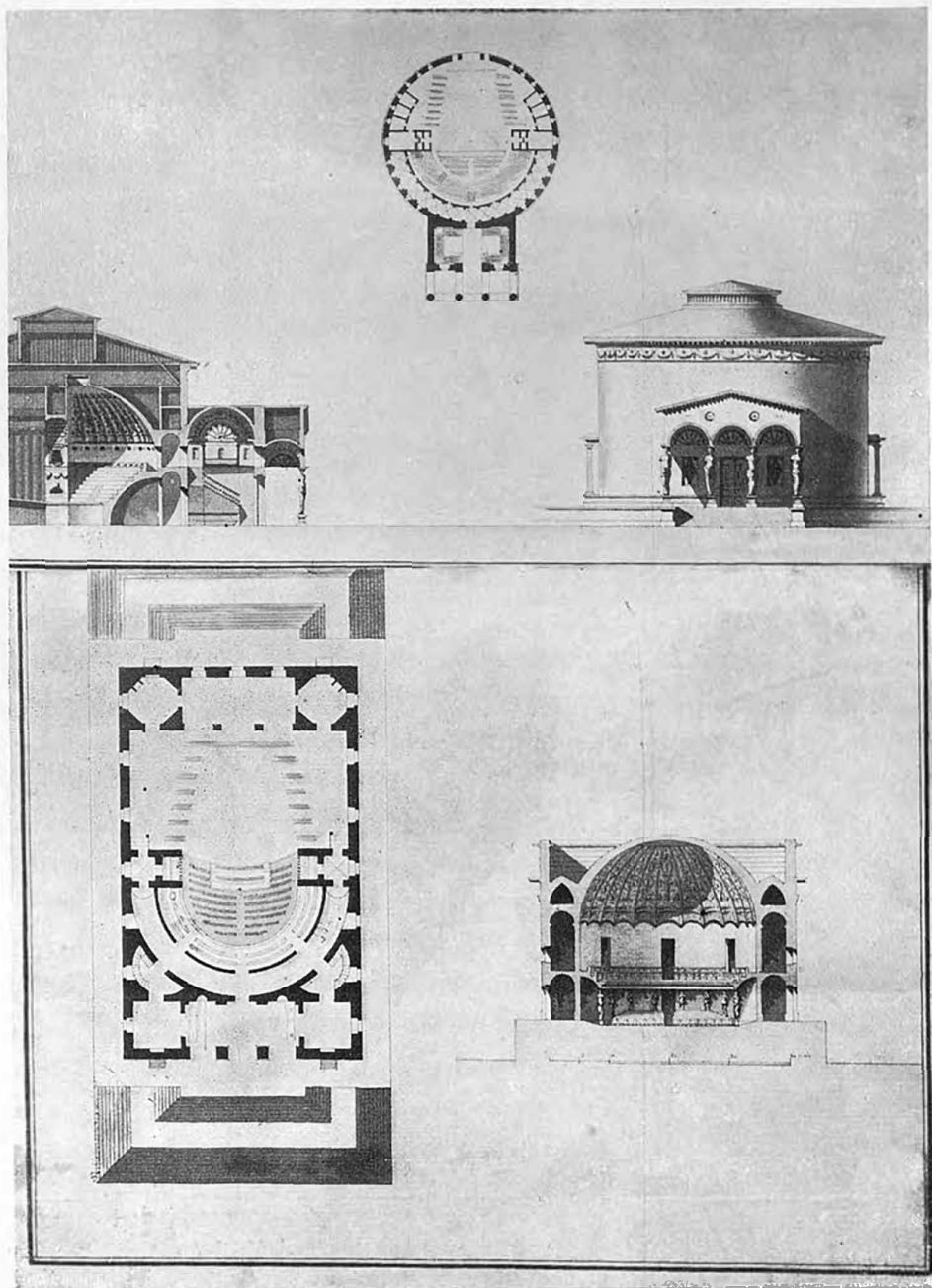
мнѣ не пришлось воспользоваться указаніемъ моего корреспондента. Но, правъ или не правъ былъ въ этомъ отношеніи Стасовъ,—1826-й годъ, во всякомъ случаѣ, сыгралъ роль въ творествѣ Глинки: къ этому году, какъ мнѣ удалось въ послѣдствіи установить,—*относится его первая оперная попытка*, правда остановившаяся на 2—3 первоначальныхъ наброскахъ (на сюжетъ поэмы «*Rockeby*» *Вальтеръ-Скота*, также принадлежавшаго къ любимцамъ Пушкина).

Вскорѣ послѣ нашего знакомства зашла рѣчь о воспоминаніяхъ В. В. Въ цитированномъ выше первомъ письмѣ онъ упоминаетъ о нихъ. Извѣстная автобіографическая статья «Училище Правовѣдѣнія 50 лѣтъ назадъ» показываетъ, какъ интересны и содержательны были бы воспоминанія Стасова, при его обширномъ знакомствѣ и той вліятельной роли, которую онъ игралъ у насъ въ теченіе всей второй половины 19-го вѣка. Тогда же я предложилъ В. В. записывать его воспоминанія подъ его диктовку. На это онъ мнѣ отвѣчалъ (3 мая 1893):

«Сто разъ благодарю за предложеніе писать подъ диктовку мои «Записки», но это немыслимо: я долженъ быть во время писанія одинъ самъ съ собой, съ перомъ и бумагой, и ни въ чье лицо не смотрѣть, и никого не видѣть, и ни о чемъ не разговаривать. Диктовать—да я бы тутъ самъ себѣ опротивѣлъ какъ чортъ знаетъ что, и всякое слово завяло бы у меня въ горлѣ!! Нѣтъ, нѣтъ, я уже и самъ давно собираюсь писать «Записки»—и напишу».

Вопросъ объ автобіографіи затѣмъ болѣе или менѣе устанавливается въ нашей перепискѣ. В. В. ее скорѣ затѣмъ дѣйствительно началъ, во время лѣтней поѣздки за границу, но дѣло остановилось, повидимому, на первыхъ главахъ. Къ этому періоду относится рядъ писемъ, несомнѣнно имѣющихъ біографическій интересъ. Такъ 3 іюля 93 г., В. В. писалъ:

«Всѣ эти дни опять хворалъ—снова былъ припадокъ *почекъ*, мучительный, но по счастью непродолжительный. Но вотъ гдѣ бѣда! Что, если такіе же будутъ повторяться въ дорогѣ? Что мнѣ тогда дѣлать одному?—



НЕИЗВѢСТНЫЙ. ПРОЕКТЪ КРУГЛАГО И ПРОДОЛГОВАТАГО ЛѢТНИХЪ ТЕАТРОВЪ.
 КЪ СТ. В. КУРБАТОВА. ПРОЕКТЫ ТЕАТРОВЪ НА ИСТОРИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКѢ АРХИТЕКТУРЫ.

А ѣхать надо: и доктора гонять, да и мой Звенигородскій ¹⁾ требуетъ меня къ себѣ. Сейчасъ уѣзжаю на дачу—покуда снова здоровъ. Тронуся за границу во *Вторникъ* или *Среду*».

Проѣздомъ въ Наугеймъ, куда В. В. отправлялся лечиться, онъ оставился въ Лейпцигѣ, откуда, 9/21 іюля сообщалъ:

«Мнѣ такъ пріятна и дорога ваша инициатива, что, вотъ какъ вы видите, я не перестаю помнить васъ и за границу. Вчера вечеромъ, ужинавъ въ Берлинѣ, читаю *«Kölnische Zeitung»*, газету огромную и сильно распространенную, но все-таки очень поганую, такъ какъ она и консервативна, и клерикальна, а я уже и не знаю, которое изъ этихъ двухъ качествъ гаже и противнѣе—что дѣлать, какую газету кельнеръ сунулъ мнѣ передъ бифштексомъ и чаемъ, такую я и долженъ читать—и такъ сижу и читаю: и вдругъ, имя Глинки бросается мнѣ въ глаза, въ музыкальномъ фельетонѣ. Ну, конечно, я тотчасъ подумалъ о васъ, раздвинулъ блюда, блюдечки, подсвѣчники и горчишницы по сторонамъ, вытащилъ изъ одного кармана клочокъ бумаги, изъ другого—клочокъ карандаша, и въ одну секунду списалъ тѣ строки, которыя до васъ касаются. Найдете ихъ здѣсь на оборотѣ. Надѣюсь, вы будете мною довольны. А я—«рады стараться, *ваше благо-ро-діе*»!!! Смотрите, черкните мнѣ пару словъ въ *Наугеймъ*, *poste restante*, къ будущему четвергу, 15-го іюля вѣдь вы обѣщались».

Не стоитъ приводить вырѣзки изъ фельетона, авторъ котораго нашелъ, что исполнявшаяся увертюра къ «Жизни за Царя» отличается не столько вдохновеніемъ, сколько *юморомъ* и свѣжестью. «Однимъ словомъ (сдѣлалъ въ заключеніе приписку В. В.), нѣмецъ ровно ничего не понялъ! А хвалить, конечно, чтобы только не огорчить капельмейстера и не отбить у него охоту ставить въ Кельнѣ на концертъ новыя вещи *ино-странныхъ*»!

Слѣдующее письмо было получено изъ Наугейма и сообщало подроб-

¹⁾ А. В. Звенигородскій, издатель «Византійскихъ эмалій», въ изданіи которыхъ В. В. принималъ дѣятельное участіе.

ности «имениннаго чествованія» В. В. День 15 іюля онъ любилъ проводить, насколько мнѣ извѣстно, съ извѣстнаго рода торжественностью—и у себя въ Старожиловкѣ (въ Парголово, подъ Петербургомъ), куда наѣзжали ближайшіе почитатели и друзья его, и за границей, куда къ этому дню спеціально посылались привѣтствія и поздравленія. Такъ было завведено издавна, какъ мы знаемъ, хотя бы изъ недавно опубликованныхъ писемъ Мусоргскаго.

«Ваше и мое желаніе исполнилось (писалъ В. В. 17/29 іюля)—ваше письмо пришло какъ разъ 15-го іюля, утромъ, и доставило мнѣ премного удовольствія—я думаю, вы сами это предчувствовали. Не можетъ быть, чтобъ одинъ человѣкъ говорилъ другому то, что въ самомъ дѣлѣ чувствуетъ внутри себя симпатичнаго къ нему и что немножко кипитъ и приподымается у него какъ кипятокъ,—и чтобъ это не производило своего *музыкальнаго*, очень сильно мелодическаго и гармоническаго дѣйствія! Вы знаете, и много разъ отъ меня слышали: я до конфетъ не охотникъ, а не могу я считать ни во что чье-то чувство! Значить я премного благодаренъ.—Но я къ 15-му, въ день 15-го и два дня съ тѣхъ поръ получалъ и получаю множество писемъ и телеграммъ отъ своихъ и чужихъ, изъ Россіи и разныхъ мѣстъ чужихъ краевъ. Значить, вообразите только, сколько писемъ и я тоже долженъ писать! Просто ужаси!! Значить, не будьте въ претензіи, если вамъ я напишу сегодня не много: право-жъ совсѣмъ времени не хватаетъ. Вѣдь на такія письма, какія я тутъ получаю, все-таки надо написать *что-то* порядочное.—Теперь скажу вамъ два слова про свои именины. Еще наканунѣ, въ среду, я получилъ поздравительное письмо отъ Людмилы Ивановны ¹⁾, которая съ поздравленіями *всегда* всѣхъ опережаетъ, такъ что я къ этому даже привыкъ, потомъ еще письмо отъ одной нашей близкой родственницы, а утромъ 15-го, только что я всталъ и хотѣлъ начинать «*Автобіографію*», начались поздравленія и торжества: раньше всего пришла телеграмма Антокольскаго изъ

¹⁾ Шестаковой.

Парижа, потомъ отъ хозяевъ моего отеля (перваго здѣсь конечно, не я его себѣ выбралъ, а Звенигородскій) отличный букетикъ изъ 9-ти розановъ, отъ мужа и жены, съ поздравительной карточкой; черезъ нѣсколько минутъ спустя, когда я опять хотѣлъ начинать *«Автобіографію»*, принесли огромный и чудесный вѣнокъ отъ *Звенигородскаго*, изъ 100 розъ, и съ надписями на красныхъ лентахъ:

«Der Tapferkeit—der Sieg,
«Der Wahrheit—die Ehre!»

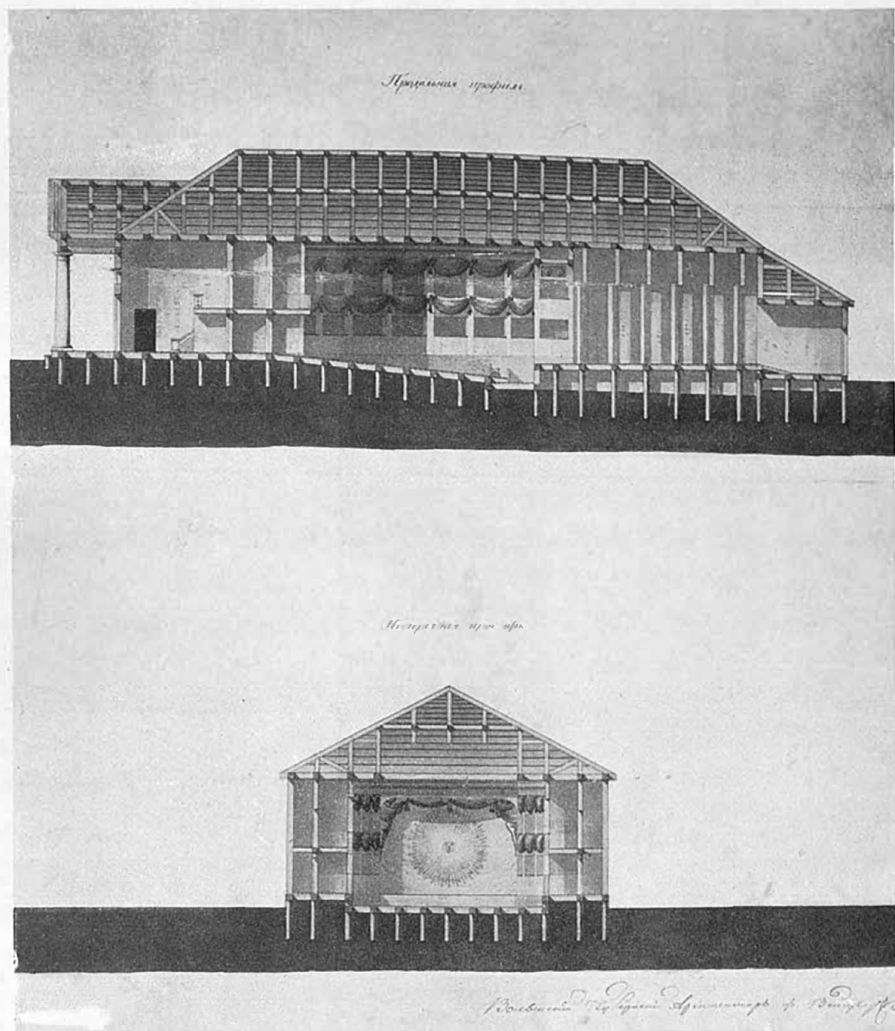
(Вы понимаете, что поневолѣ Звен. пришлось печатать эти слова по-нѣмецки, такъ какъ здѣсь русскихъ буквъ нѣтъ). Я, вмѣстѣ съ Гинцбургомъ ¹⁾ (вѣрнымъ моимъ товарищемъ путешествія, начиная отсюда) тотчасъ развѣсилъ этотъ великолѣпный вѣнокъ вверху окна, гдѣ онъ, какъ въ сіяніи, былъ весь въ солнцѣ; потомъ сейчасъ подають мнѣ 7 писемъ изъ Россіи и другихъ мѣстъ—только что почта пришла: тутъ было и ваше. Но я только успѣлъ распечатать ихъ и взглянуть, которое отъ кого, и принужденъ былъ тотчасъ-же отложить въ сторону: на площадкѣ, подъ моими окнами, среди густыхъ аллей, деревьевъ и цвѣтниковъ со всѣхъ сторонъ, началась музыка. Мы выглянули—это мнѣ прислалъ *«Серенаду»* Звенигородскій. Пришла вся капелла здѣшняго *Kurhaus'a*, 40 человѣкъ, огромная фура привезла инструменты, ноты и пюпитры, и пошла музыка. Сыграли: 1) Маршъ изъ «Лоэнгрина; 2) Маршъ изъ «*Sommernachtstraum*», 3) Маршъ Франца Шуберта; затѣмъ *русское*, что Звенигородскому только и удалось найти здѣсь, а именно: 4) Не шей ты мнѣ, матушка, красный сарафанъ», съ варіаціями для кларнета, 5) «Боже, царя храни» въ видѣ марша (Anastasia – Marsch). Послѣ всего этого, я выступилъ на балконъ, и экспромптомъ для самого себя произнесъ довольно большую рѣчь, по-нѣмецки, къ музыкантамъ, кончивши, конечно, такъ: «Hoch für Deutschland! Hoch für Russland!» Народу кругомъ было пропасть

¹⁾ Скульпторъ И. Я. Гинцбургъ.

и въ аллеяхъ, и въ окнахъ, и дверяхъ домовъ. Меня увѣряють, будто у меня вышло очень хорошо. Музыканты сняли шляпы и поклонились мнѣ, и тотчасъ сыграли *тушъ*. Вечеромъ я имъ послалъ, въ ихъ кіоскъ на террасу, бочку пива... *P. S.* Распечатываю конвертъ, чтобы прибавить то, что я пропустилъ на 3-й и 4-й стран., изъ-за рассказовъ своихъ; 15-го іюля, до обѣда (конечно съ шампанскимъ и тостами) я все-таки удосужился начать свою «Автобіографію». Написалъ, сколько время позволило. Но вчера, съ утра, было опять маленькое круженіе головы—ну, я и пролежалъ, и ничего не могъ писать!»

Изъ Интерлакена, куда В. В. отправился изъ Наугейма черезъ Базель, онъ писалъ мнѣ 26/7 августа:

«Я пріѣхалъ сюда вчера къ ночи, значитъ тотчасъ же легъ спать, отъ великой усталости—вѣдь я ѣхалъ вчера весь день—изъ Базеля, да и третьяго дня былъ также все время въ дорогѣ. Но сегодня, только вставши съ постели, я махнулъ на почту, и *первое* письмо, здѣсь полученное мною было ваше! Этого я не ожидалъ, потому-что должны были прійти ко мнѣ сюда разныя *дѣловыя* и семейныя письма и ихъ не оказалось ни одного! Ну-съ, и такъ, начну съ того, что 100 разъ поблагодарю васъ! А во-вторыхъ, скажу, что я Швейцарію давно знаю, и сколько времени знаю, столько-же времени обожаю, но никогда еще не бывалъ въ Интерлакенѣ, все не случалось, не туда лежала дорога, но вотъ наконецъ попалъ и плаваю въ безпредѣльномъ восторгѣ! Когда нибудь авось онъ у меня выразится. У меня и въ меня вѣдь все такъ крѣпко засѣдаетъ, какъ цѣлая сотня гвоздей, вколоченныхъ громаднымъ молоткомъ со всего размаха. Мнѣ часто приходило въ голову это великолѣпное, чудное, безпредѣльно-поэтическое выраженіе *Псалма* котораго-то: «*стрѣлы твоя унзоша во мнѣ*»: я бы могъ эти самыя слова сказать, повернувшись лицомъ къ Юнгфраугорнъ, которая у меня цѣлый день передъ глазами, прямо изъ моихъ оконъ, и словно какая-то чудесная парадная балъная красавица въ бѣломъ шелковомъ платьѣ муаре, съ широко-распущеннымъ по полу подоломъ, а другія красивыя товарки, только уже не въ бѣлыхъ,



РАЗРѢЗЫ ЖИТОМІРСКАГО ТЕАТРА.
КЪ СТ. В. КУРБАТОВА. «ПРОЕКТЫ ТЕАТРОВЪ НА ИСТОРИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКѢ АРХИТЕКТУРЫ».

а въ зеленыхъ атласныхъ съ черными кружевами платьяхъ, и только сами пониже ростомъ, да и немножко по менѣе красивѣе той, стоятъ и глядятъ,—какъ та сіяетъ и блещетъ. Вотъ какія стрѣлы вонзились тутъ меня гвоздями и винтами прямо въ сердце и засѣли тумбами навѣкъ. Вѣдь всякій человѣкъ вродѣ Эдиссоновскаго геніальнаго аппарата: накопляется въ него, какъ въ коробочку, цѣлые ряды и клубы звуковъ—и коробочку запрутъ на крючокъ. Но потомъ когда-нибудь крючокъ снимется, и всѣ ряды и клубы звуковъ польются во всей своей красотѣ и стройности, и всѣ подивятся на это чудо сохранившихся красокъ и формъ. Не было имъ износа, они не завяли и не поблѣднѣли, они свѣжіе и могучіе какъ въ первую минуту. Вотъ я такая коробочка! Слишкомъ много чудеснаго и прочнаго матеріала по нечаянности попало въ коробочку и спитъ тамъ и дремлетъ до «второго пришествія», или, надо по настоящему сказать, до второго «изшествія».—Желаю и вамъ тоже очутиться когда-нибудь, какъ я, въ Интерлакенѣ, въ Люцернѣ, на его ни съ чѣмъ несравненномъ озерѣ, на озерахъ *Тунскомъ* и *Бріэнскомъ*, и, наконецъ, на *Кенигсзее*, въ Баваріи (близъ Берхтесгаденъ). Эти впечатлѣнія на вѣки вѣковъ несокрушимыя. Я покуда здоровъ, цѣлъ и невредимъ, ничего не дѣлаю, ничего не пишу—и некогда, да и доктора мнѣ все приказывали *ничего не дѣлать* подольше. Послѣднимъ мнѣ это приказывалъ третьяго дня знаменитый *Эрбъ*, къ которому я нарочно заѣзжалъ въ Гейдельбергъ, и который мнѣ сказалъ почти тѣ самыя слова, что говорилъ мнѣ передъ отъѣздомъ молодой *Боткинъ* (Серг. Серг.): «Вы атлетически сложены, вамъ *износу* нѣтъ и не будетъ, если только вы сами себя не навредите и не напортите! Не вѣрьте вы вашему петербургскому профессору, д-ру П., будто ваши круженія и головныя [боли] могутъ кончиться сумасшествіемъ! Неправда, неправда, ваша болѣзнь ушная, локальная; и сердце и мозги не носятъ и признаковъ какой-нибудь порчи и болѣзни; но отдохните, отдохните, постарайтесь подольше и побольше ничего не дѣлать!..» Я такъ и дѣлаю. Значить, никто не долженъ пенять на меня, что «Автобіографія» едва начата!...

На обратномъ пути, изъ Мюнхена, гдѣ В. В. остановился въ Hôtel Bayerischer-Hof, онъ писалъ (7—19 августа):

«...Я вовсе не привыкъ къ симпатіямъ, и меня никогда еще ими не баловали. И я вамъ откровенно скажу: оно такъ и лучше! Я помню, профессоръ *Йорданъ* (гравѣръ и ректоръ Академіи) говаривалъ мнѣ, послѣ 20-ти слишкомъ лѣтъ, прожитыхъ имъ въ Италіи: Да, тамъ чудесно, великолѣпно, безподобно—одно слово, рай искусства! Петербургъ, Россія—сыро, темно, холодно, а все этотъ холодокъ—преполезная вещь! Чтобъ сливки не свернулись и не скислись, именно нуженъ холодокъ, а не теплота и не жара!»... *Йорданъ* былъ изрядная тупица, ретроградъ и застылый классикъ, но я замѣтилъ, что нерѣдко дураки и тупицы высказываютъ такія умныя (даже иной разъ глубокія) вещи, какихъ не сказать никакимъ умнымъ людямъ и мудрецамъ. Вотъ именно, если у меня и было когда-нибудь что-то похоже на изрядныя сливки, то это по всей вѣроятности именно отъ этого «холодка», въ которомъ я провелъ всю жизнь. Значитъ, теперь мнѣ еще менѣе къ лицу попадать въ горячія объятія и поцѣлуи: *скиснешься*, а пожалуй и совсѣмъ протухнешь и провоняешь».

Черезъ годъ, лѣтомъ, В. В. снова принялся за «Автобіографію». Въ концѣ іюня 1894 г., по крайней мѣрѣ, онъ писалъ мнѣ изъ Парголова:

«А кажется я совсѣмъ *отупѣлъ* или вовсе никуда негоденъ сталъ, написалъ здѣсь извѣстную долю «Автобіографіи» своей, но все это такъ плохо и дрянно, что кажется, все уничтожу написанное. По крайней мѣрѣ, дальше дѣло не идетъ, и я, какъ ракъ, на мели. А самъ, между тѣмъ, очень хорошо знаю, до послѣдней мелочи, весь матеріалъ, и что надо писать».

Но черезъ нѣсколько дней (2 августа) снова получилось бодрое извѣстіе:

«Я, на дачѣ, порядочно подвинулъ свою «автобіографію! Но все еще не могу выйти изъ XVIII-го столѣтія, потому что 2-я глава, довольно большая—и для меня *неизбѣжная*, трактуетъ еще все о моемъ отцѣ—я тутъ ничего *не могу* ни опустить, ни сократить, потому что мой отецъ

игралъ слишкомъ большую роль не только вообще въ моей жизни, но во всемъ складѣ моей натуры, всемъ направленіи моихъ мыслей, моихъ вкусахъ и почти во всемъ моемъ образованіи, моральномъ, душевномъ и эстетическомъ. Значить, я *обязанъ* сказать, что онъ самъ былъ за чело-вѣкъ и при какихъ вліяніяхъ людей и своего XVIII-го вѣка сложился. Только скверно то, что пожалуй никогда не доживу до окончанія этой автобіографіи, а если и кончу ее (какимъ-нибудь чудомъ!), то все-таки не увижу напечатанною. Я пишу ее такъ, какъ бы говорилъ съ близкимъ и интимнымъ чело-вѣкомъ, ни передъ чѣмъ не останавливаюсь, ни одной мысли и факта не намѣренъ пропускать, сокращать или измѣнять какою-нибудь мягкостью (*не щадя*, раньше всего, ни въ чемъ и самого себя),—вообще какъ будто меня давно нѣтъ, а также какъ будто нѣтъ никакой россійской цензуры».

А еще черезъ мѣсяцъ сообщалъ: «Я остановился, покуда, со своей автобіографіей: долженъ писать (и пишу) статью о II-мъ томѣ біографіи Листа».

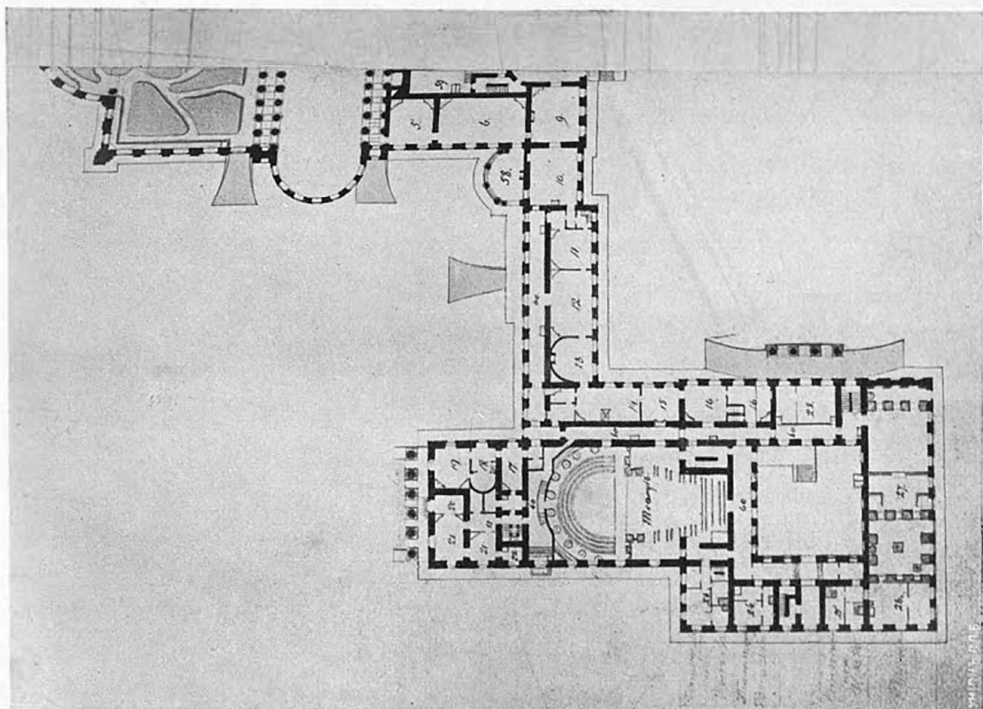
Только въ 1896 г. В. В. удалось, такъ или иначе, осуществить свою мысль, когда въ своихъ обширныхъ «*Воспоминаніяхъ о моей сестрѣ*» (Н. В. Стасовой) онъ довольно подробно коснулся далекаго прошлаго своего дѣтства и родительской семьи. Но подвинуть затѣмъ и закончить собственную «автобіографію» В. В. Стасову такъ и не удалось.

Иного рода темы затрагивались въ нашей перепискѣ въ промежутокъ этихъ годовъ. Сезонъ 1893—94 г. былъ полонъ впечатлѣній отъ недавней тогда кончины П. И. Чайковского. Во время похоронъ Петра Ильича я оказался спутникомъ В. В. отъ Малой Морской (нынѣ улица Гоголя; здѣсь, въ домѣ на углу Гороховой, и скончался П. И.), мимо Консерваторіи и до Казанскаго собора, гдѣ состоялось отпѣваніе геніальнаго симфониста. Всю дорогу, однако, В. В. рассказывалъ мнѣ подробности о жизни Мусоргскаго, въ особенности о его похоронахъ, въ непогоду и холодъ. Но воспо-

минаніямъ о Чайковскомъ было посвящено одно изъ ближайшихъ писемъ ко мнѣ.

«Вотъ мои отвѣты (писалъ В. В. 4 января 1894 г.): 1) *Чайковскій* никогда не былъ подъ вліяніемъ «новой музыкальной русской школы». Одно время онъ былъ *очень* друженъ съ Балакиревымъ и Римскимъ-Корсаковымъ, съ Кюи—никогда, Мусоргскаго вовсе не зналъ (не помню, видѣлъ-ли его даже ¹⁾), Бородина зналъ мало, и, кажется, никогда не любилъ и не уважалъ, какъ и Ларошъ. Вліянія же отъ нихъ *никакого* никогда не испытывалъ. Да и вообще онъ ничего *національнаго* и *русскаго* не любилъ и не понималъ. Если же написалъ однажды (или, точнѣе, гармонизовалъ) обѣдню Іоанна Златоустаго, если написалъ *Scherzo à la Russe*, и еще кое-что *по-русски*, а также нѣчто вродѣ «панихиды» русской по Лаубу въ III-мъ квартетѣ своемъ (панихиды *превосходной*, но вовсе ни къ селу ни къ городу, потому-что Лаубъ былъ *лютеранинъ*, и ничего русскаго въ себѣ не имѣлъ); наконецъ, если написалъ оперу «*Кузнецъ Вакула*» (Черевички тожъ) въ подражаніе стилю новой русской школы, то это просто не по любви и пониманію, а только потому, что всякій *космополитъ* талантливый готовъ безразлично пробовать что угодно. 2) Первое время (конецъ 60-хъ годовъ) *Балакиревъ* (а значить, и вся его школа и партія) терпѣть не могъ сочиненій Чайковскаго и Кюи (его выразитель), не переставалъ глумиться надъ нимъ и ругать его. Но когда Чайковскій написалъ «*Ромео и Джульетту*» (любимую тему Балакирева, которую онъ самъ предлагалъ Кюи для оперы), то Балак. перешелъ на сторону *Чайковскаго*, и сталъ яримъ его пропагандистомъ. За нимъ всѣ. 3) Въ 70-хъ годахъ, въ началѣ была (*для насъ*) самая великая пора славы и силы *Чайковскаго*. Тутъ мы всего больше его любили, обожали и поклонялись ему. Когда онъ пріѣзжалъ изъ Москвы, тотчасъ бывалъ у Балакирева и Римскаго-Корсакова, и мы всѣ тутъ-же, и онъ намъ самъ игралъ все *новое* свое,

¹⁾ Въ письмѣ своемъ отъ 26 декабря 1872 г. Мусоргскій разсказалъ В. В. Стасову о своей встрѣчѣ съ Чайковскимъ въ балакиревскомъ кружкѣ (см. Письма Мусоргскаго къ В. В. Стасову, Русская Музык. Газета, 1911 г.).



ПЛАНЪ ТАВРИЧЕСКАГО ТЕАТРА.
 КЪ СТ. В. КУРБАТОВА. ПРОЕКТЫ ТЕАТРОВЪ НА ИСТОРИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКѢ АРХИТЕКТУРЫ.

а это новое было *чудесно!* Помню какъ сейчасъ, какъ онъ игралъ намъ, въ гостяхъ у Р.-Корсакова, въ 1874 году, своего великолѣпнаго «*Журавеля*» (финалъ 2-й симф.), и какъ мы были *внѣ себя* отъ восторга и заставили 2—3 раза повторить этотъ финалъ. 4) Въ тѣ-же прїѣзды онъ бывалъ всегда и у меня въ Библіотекѣ, иногда съ Ларошемъ,—и изъ той поры у меня есть нѣсколько очень интимныхъ и сердечныхъ писемъ Чайковского 1)... 5) Разладъ же пошелъ у Балакиревской компаніи съ Чайк. съ тѣхъ поръ, какъ онъ сталъ писать, послѣ изумительно-чудной «*Франчески да Римини*»—консерваторскую бездушную, хотя часто и мастерскую, музыку, безъ толка, безъ вкуса, безъ вдохновенія, и когда, за дурацкаго, ... «Евгенія Онѣгина» сдѣлался любимцемъ дуры-толпы».

Въ январѣ 1894 г. состоялось, памятное еще многимъ, празднованіе 50-лѣтія общественной дѣятельности Стасова. Юбилейная статейка моя въ одномъ изъ тогдашнихъ журналовъ вызвала два слѣдующихъ письма В. В., также, подобно предыдущему, обозначившихъ неуклонность направленія его художественнаго міровоззрѣнія.

«Мнѣ принесли (писалъ В. В. 17 января 1894 г.) вашу статью про меня въ «Живоп. Обзорѣніи», ну, и, конечно, я тотчасъ прочиталъ ее. Тысячу разъ благодарю васъ, еще и еще, за симпатію, она мнѣ *очень* дорога, и вы не можете въ томъ сомнѣваться, я столько разъ вамъ уже это говорилъ! По части *замѣчаній* же, я могъ бы вамъ сдѣлать нѣсколько мелкихъ, но въ нихъ нѣтъ ничего особеннаго. А крупное —

одно,

но очень-очень-очень важное! Вы еще совсѣмъ не знаете или не сознали, что *Консерваторія* и *Рубинштейнъ* были истинными врагами и злодѣями русской музыки. Сожалѣю, что это такъ, и что вамъ это еще не ощутительно и не ясно. Что дѣлать! Не все разомъ дается... я себѣ объясняю такое *странное* ваше непониманіе остатками вашей прежней «*всеядности*»...

1) Переписка Стасова съ Чайковскимъ (полностью) была напечатана В. Каренинымъ въ «Русской Мысли», за 1909 г.

Письмо это вызвало — основательно или нѣтъ — необходимыя съ моей стороны возраженія. Помнится, я указывалъ на необходимость серьезнаго консерваторскаго образованія вообще, безъ котораго многіе наши даровитые композиторы остались на всю жизнь дилеттантами; указывалъ и на тѣхъ представителей новой русской школы, которые *вошли* въ консерваторію (Римскій-Корсаковъ — въ качествѣ профессора) или *вышли* изъ нея (Лядовъ, Соколовъ и др.). Отвѣтомъ на мое письмо явилась новая весьма строгая отвѣдь моего корреспондента (18 января):

«Опять вышло, что *не я* васъ не понялъ, а *вы меня*. Я никогда не отрицалъ пользу и нужду школъ (— гимназій), какъ художественныхъ, такъ и музыкальных. Пусть онѣ только хороши и правильны — и я ихъ обожаю, и низко имъ кланяюсь! Но я ненавижу, *проклинаю* и преслѣдую, преслѣдовалъ и всегда буду преслѣдовать консерваторіи и академіи художествъ, которыя хотятъ быть и всегда бываютъ не школами, а университетами искусства и музыки. Это нѣчто страшное, зловерное и безпардонное, незнаградимое. Мнѣ некогда сегодня объ этомъ распространяться, но если бы вы знали мои сочиненія прежняго времени, и именно статью о *консерваторіяхъ*, напечатанную въ «Сѣверной Пчелѣ» 1860 года, то знали мою мысль объ этомъ предметѣ, высказанную почти 35 лѣтъ назадъ, и *оправдавшуюся* со всѣми моими «предсказаніями», опубликованными по поводу основанія, *тогда*, консерваторіи Рубинштейна».

Случайно въ письмахъ В. В. промелькнуло воспоминаніе и о покойномъ профессорѣ Московской консерваторіи, прот. Разумовскомъ. Въ этомъ письмѣ (4 сентября 1894 г.) В. В. высказалъ и свой взглядъ на русское церковное пѣніе.

«Портретъ *Д. Разумовскаго* вышелъ отлично и я этому радуюсь — этого Разумовскій очень и очень стоилъ, даромъ что въ музыкѣ ни шиша не разумѣлъ, а развѣ только ѳиты да кокизы. Можно и по части спеціально русской церковной музыки и ея исторіи быть великимъ знатокомъ и замѣчательнымъ писателемъ. Но этого въ *настоящемъ* и *полномъ* смыслѣ у Разумовскаго не было и въ поминѣ. Вѣдь между русскими церковными

напѣвами есть истинно геніальныя, какихъ *выше* не сознавалъ ни одинъ геніальнѣйшій міровой музыкантъ, будь это хоть самъ Бетховенъ, Палестрина, Бахъ или Листъ. Возьмите, напримѣръ, хоть «*Взбранный воевода*», «*Христосъ воскресе*», «*Да воскреснетъ Богъ*», «*Спаси Господи люди Твоя*», «*Со святыми упокой*» и цѣлая масса другихъ. (Конечно, я говорю про эти изумительныя мелодіи, истинно геніальныя, въ ихъ настоящемъ и коренномъ видѣ, а не въ томъ дурацкомъ, опошленномъ и итальянизированномъ образѣ, какъ онѣ поются у насъ въ нашихъ церквахъ, искаленныхъ сверху и до низу, отъ начала и до конца, въ архитектурѣ, ризахъ, рамахъ, кіотахъ, шандалахъ, пѣніи, чтеніи, — въ чемъ хотите!). Но кромѣ своего «*разбиранія*» и «*ковырянья*» въ гласахъ и тысячахъ подробностей (за что ему, впрочемъ, великое спасибо!!!) онъ ровно *ничего* не понималъ въ самой музыкѣ русской церковной, въ ея поэзии, высококомъ и глубококомъ творествѣ, ея восторгахъ и отчаяніяхъ, въ кликахъ воспрянутой или удрученной души. Онъ никогда не упивался красотою этой музыки, не смотря на всю бѣдность и ограниченность ея формъ. Однимъ словомъ, Разумовскій адресовался къ русской церковной музыкѣ, какъ *мастеровой*, а не какъ *художникъ*. Но и за то ему надо возглашать великія *ура* и *спасибо!*».

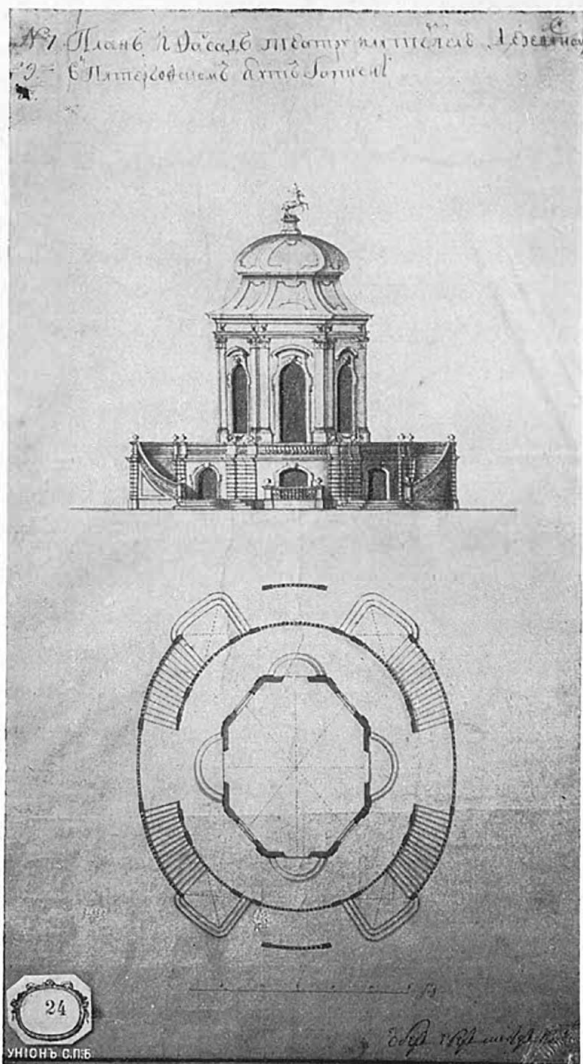
Имена писателей, художниковъ и музыкантовъ мелькали въ письмахъ Стасова, то въ видѣ воспоминанія, то въ приговорахъ—почти всегда безапелляціонныхъ. Но нерѣдко затрагивалъ В. В. и собственную литературную дѣятельность или отношеніе къ себѣ окружавшаго его общества. Эти письма — наиболѣе цѣнный матеріалъ, характеризующій Стасова, какъ цѣльную и своеобразную личность. Постоянная борьба — и не на одинъ фронтъ—закалила его. Ко всякой новой личности онъ подходилъ не сразу, изучалъ ее, присматривался. Готовъ былъ помочь совѣтомъ и указаніемъ, конечно, едва ли не всякому — отсюда безпрестанная смѣна посѣтителей въ его отдѣленіи Имп. Публичной Библіотеки, отнимавшихъ у него такъ много времени, но до сближенія была еще дистанція громаднago размѣра. Онъ сходилъ только съ единомышленникомъ, зарекомендовавшимъ себя,

изъ неизданныхъ писемъ в. в. стасова.

въ той или иной степени, приверженцемъ того или другого кружка, которому Стасовъ открыто симпатизировалъ и за который стоялъ горой. Отсюда его нелюбовь и осужденіе *всеядности*—принципъ, унаслѣдованный еще отъ поры юношеской дружбы съ Сѣровымъ (именно въ ихъ *тогдашней перепискѣ* можно впервые найти такое открещиваніе отъ всеядности, столь характерное для Стасова; кто изъ нихъ былъ изобрѣтателемъ этого принципа, покуда трудно сказать, такъ какъ до насъ не дошли письма *Стасова* къ Сѣрову). Очень рѣдкими были исключенія, когда Стасовъ сносилъ «измѣну» принципамъ своимъ или своего кружка. Я помню только одно—два подобныхъ исключенія, да и то *за кулисами*; въ частной перепискѣ или личныхъ сношеніяхъ онъ нерѣдко обрушивался на провинившагося съ беспощадной и рѣзкой прямолинейностью. За то гораздо чаще въ его жизни встрѣчались факты полного охлажденія и расхожденія даже съ наиболѣе близкими изъ друзей. Достаточно вспомнить здѣсь исторію дружбы съ Сѣровымъ. Два—три подобныхъ «временныхъ», но также вполне рѣзко обозначившихся инцидента еще у многихъ должны быть въ памяти.

Въ приведенномъ выше мюнхенскомъ письмѣ боязнь «скиснуть» отъ проявленія горячей симпатіи или даже искреннихъ похвалъ («конфетъ» — какъ онъ называлъ) показательна въ его отношеніяхъ къ людямъ. Почти всякое открытое проявленіе личной симпатіи онъ принималъ (вѣрнѣе, отклонялъ) долго и настоятельно. Но, бывало, и поддавался такимъ юношескимъ, искреннимъ изліяніямъ. И это могло только скрѣплять чувство уваженія, а то и прямо-таки чарованія, какимъ привлекалъ къ себѣ этотъ сѣдой богатырь, такъ непримѣрно много знавшій, читавшій, видѣвшій и помнившій. Къ Стасову, въ сущности, нельзя было приблизиться—не полюбивъ его, не увлекшись имъ, не заразившись его громадной энергіей къ работѣ и готовностью отозваться на всякое хорошее и симпатичное ему дѣло.

Изъ этой серіи «человѣческихъ документовъ» приведу только отрывки изъ нѣкоторыхъ писемъ, открывающихъ внутреннюю, часто наглухо запертую, сторону его существа. Въ іюнѣ 1893 г., незадолго до отъѣзда за границу, онъ писалъ мнѣ:



В. РАСТРЕЛЛИ. ТЕАТРЪ ВЪ ПЕТЕРГОФСКОМЪ ЯХТЪ-ГАРТЕНИ.
КЪ СТ. В. КУРБАТОВА. ПРОЕКТЫ ТЕАТРОВЪ НА ИСТОРИЧЕ-
СКОЙ ВЫСТАВКѢ АРХИТЕКТУРЫ.

«...Хотя я почти всю жизнь провелъ среди ругательствъ, нападокъ и насмѣшекъ надъ собой (въ стихахъ и прозѣ), была всегда какая-то маленькая горсточка людей, которые тоже во что-нибудь меня ставили и находили, что я былъ нуженъ (а авось иной разъ и пріятенъ имъ) въ ихъ жизни. Это, конечно, были все самые дорогіе мнѣ люди, которые дѣлали все только крупныя и важныя вещи, и потому немножко оцѣняли того, кто даромъ что не уродился художникомъ, а всю жизнь жилъ искусствомъ и для искусства. И что-же! Теперь, когда дѣло идетъ у меня къ вечеру и ночи, оказывается, что я новый разъ кому-то нуженъ и даже по вкусу. Если когда-нибудь доживете до моихъ лѣтъ, вы узнаете, что это—нѣкоторая отрада и утѣшеніе».

Сблизившись, В. В. дарилъ своей довѣрчивостью и этимъ какъ бы искупалъ прежній долгій, пытливый искусъ. Я приведу въ заключеніе письма В. В., въ которыхъ онъ говоритъ о своей литературной дѣятельности и работоспособности, удивлявшей всѣхъ.

«Я черезъ К. (писалъ В. В. 24 ноября 94 г.) послалъ уже вамъ I-ю статью «Новая біографія Листа»; II-я выйдетъ 1-го декабря—тоже пришлою тотчасъ-же. Вообразите, всѣ рѣшительно, и музыканты, и немужыканты, сильно нахваливаютъ эту статью—увѣряютъ, что она изъ самыхъ капитальныхъ! Вотъ-то не ожидалъ. А теперь тѣмъ болѣе опасаясь за 2-ю, что она всѣмъ покажется и длинна, и скучна, и суха, а я этого больше всего боюсь! Содержаніе-то—ну, за него я никогда не боюсь: знаю, что тутъ навѣрное всегда будетъ что-то новое, и по фактамъ, и по соображеніямъ, по мыслямъ. Кто глубоко, серьезно и любовно вѣдетъ въ свой предметъ и искренно увязнетъ въ немъ, *весь*, съ руками и ногами, съ хвостомъ и рогами, навѣрное всегда скажетъ потомъ что-то новое, даже интересное. Тутъ я на своемъ сѣдлѣ сижу, твердо и прочно, никого и ничего не опасаясь, и никто не выбьетъ меня изъ стремянъ. Но писать—вотъ это другая статья! Я вѣчно все страшно боюсь, что преподло, т. е. прескучно и превяло, напишу, а я этого ничуть не желаю. Но все-таки, всего лучше тѣ минуты, когда забудешь о томъ, что вотъ ты пишешь,

пишешь, и пожалуй прескверно пишешь, тѣ минуты, когда только и есть въ головѣ одно: чтò пишешь, и въ это время точно не ты, а кто-то другой пишетъ, толкаетъ впередъ, выдумываетъ, выносить изъ неизвѣстныхъ ящичковъ и слова, и мысли—вотъ только тутъ и хорошо, вотъ только тутъ и становится писанье похожимъ на что-нибудь. Тутъ ужъ я ничего и никого не боюсь. Потомъ перечтешь въ печати, и только удивляешься: неужели это я написалъ? Не можетъ быть! Я что-то не помню. Мысли-то знаю, онѣ знакомыя, мои, а писанье—я ужъ и не знаю, откуда то взялось, я ужъ и не помню!—Вотъ, отъ этого-то всего я и боюсь страшно за свою статью 2-ю: чортъ ее знаетъ, какова-то она будетъ! Что какъ вдругъ да прескверная, да превялая, предлинная, прескучная, рас-про-ненужная ни для кого? Вотъ-то отвращеніе тогда!! Уже сколько разъ, въ этихъ страхахъ, я заблаговременно посылалъ себя ко всѣмъ чертямъ, и самъ себѣ общалъ: никогда, никогда болѣе и пера въ руки не брать потомъ. Да, но подите, уговорите пьяницу—не пить, когда передъ нимъ бутылка и рюмка!.. Такъ вотъ и со мной: писать—это бутылка съ шампанскимъ... Ну вотъ, никогда и не удержишься потомъ, и—напьешься мертвецки новый разъ. Вѣдь такъ страшно утонченны минуты, когда напиваются пьяны!..»

Въ письмѣ 15 октября 95 г. В. В. мнѣ сообщаетъ:

«А знаете, чѣмъ я теперь всего больше занятъ? Біографіей моей бѣдной сестры ¹⁾. *Никто* про нее не можетъ сказать и рассказать того, что я: вѣдь изъ всего семейства мы вдвоемъ росли вмѣстѣ, а впослѣдствіи, хотя не *прямо*, а *косвенно*, я имѣлъ на нее очень большое вліяніе. Она меня страсть какъ любила и вѣровала въ меня. Но мое вліяніе на нее началось довольно поздно, уже только въ концѣ 50-хъ и началѣ 60-хъ годовъ; въ 70-хъ оно было еще сильнѣе. Но все это отъ того, что и сама она давно уже была не прежняя *танцорка* и *свѣтская барышня*! Съ нею произошелъ однажды какой-то чудный переломъ и переворотъ. Вотъ это-то

¹⁾ Над. Вас. Стасова, извѣстная поборница женскихъ правъ, сконч. 27 сентября 1895 г. Воспоминанія о ней были напечатаны В. В. Стасовымъ въ «Книжкахъ Недѣли» за 1895—96 гг.

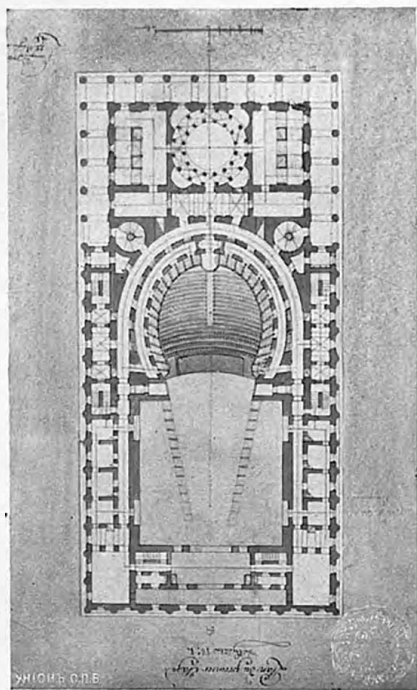
все я и хотѣлъ бы нарисовать широкою, сильною, правдивою и густокрасочною кистью. Чортъ знаетъ, удастся ли. А матеріала у меня — и въ головѣ, въ памяти, да и на бумагѣ пропасть. Но только не будетъ у меня и тѣни *семейныхъ восхваленій, восхищеній, восторговъ, преувеличеній, сластей и фальшей*. Будетъ такъ, какъ будто я пишу про совсѣмъ посторонняго, но глубоко понятаго и цѣнимаго человѣка. — Вотъ теперь, 1-го ноября, появится, въ *Сѣв. Вѣстн.* моя IV-я статья о Ге (написанная еще ½ года назадъ, и бывшая причиной цѣлой войны и жаркихъ боевъ съ Редакціей, которая и выпустить меня не хотѣла, да и статью желала кастрировать, но я *вырвался* и настоялъ на своемъ): прочитайте, если можно, еще въ *самый первый день* — кажется въ ней что-то будетъ и силы и нѣкоторой глубины! Но теперь съ Ге будетъ у меня антрактъ. Не могу я 2 очень крупныя вещи писать разомъ; я не Бетховень, который разомъ создавалъ и 5-ю и 6-ю симфоніи, и *Разумовскіе квартеты*, а позже 2-ю мессу и 9-ю симфонію, — все разомъ, все разомъ! Да, но вѣдь то настоящіе люди, не то что мы, мелочь и слякоть! Пришлось выбирать между Ге и сестрой: беру ее. «Своя рубашка къ тѣлу ближе». Вѣдь въ книгѣ о сестрѣ много и меня самого, еще молодого, будетъ на сценѣ».

Такой же жизненный энергіей дышетъ письмо В. В. 26 августа 96 г. изъ Парголова:

«Какъ я радъ, что вчера вечеромъ лежалъ, спалъ и ничего не дѣлалъ, наконецъ-то къ сегодняшнему утру *отдохнулъ* какъ слѣдуетъ! А то вѣдь, знаете, я такъ много работалъ цѣлые дни, третьяго дня и вчера, что начались даже, по прежнему, маленькія круженія головы, и я даже начиналъ пугаться! У меня и такъ было уже на шеѣ 2 огромныхъ корректуры, за разъ, присланныхъ изъ двухъ разныхъ типографій, да еще писаніе окончанія IX-й статьи о моей сестрѣ, а тутъ еще и вы подсыпали мнѣ вчера 3-ю корректуру — статьи о Листѣ! Есть отчего головѣ пойти кругомъ! — Помните, я вамъ, кажется, рассказывалъ однажды, *какъ и что* мнѣ иной разъ приходилось писать свои статьи, еще въ юности. Бывало, лежитъ, сильно больной, близкій мнѣ человѣкъ, стонетъ, жалуется, мучится, въ

антрактахъ между приходами доктора, а я сижу, и на краю стола, въ углу комнаты строчу свою статью о *Брюлловѣ* (январь, 1861 г.); сижу, поминутно отрываюсь отъ писанья, встаю, иду давать лекарства..., или утѣшаю, ободряю, даже забавляю, а потомъ, опять сажусь и съ размаха продолжаю фразу на пол-строкѣ, иногда на пол-словѣ. Спустя 30 лѣтъ, точно также, помню (послѣ *безчисленныхъ* подобныхъ-же продѣлокъ) особенно помню, какъ 2-го января 1894 г., вечеромъ моего юбилея, я писалъ въ 7—8 ч. вечера подробное описаніе тогдашняго утра моего въ Библиотекѣ. Надо было *тотчасъ-же* написать всѣ утреннія мои рѣчи (экспромты неожиданные!), посыльный стоитъ и ждетъ въ передней, и торопитъ, говорить: «не поспѣемъ набрать къ утру», а тутъ уже у насъ въ квартирѣ набралось человѣкъ 60 гостей, и меня поминутно приходятъ торопить, чтобы я шелъ ко всѣмъ, здороваться, разговаривать, благодарить, и я все не иду, не иду, да не иду, отнѣкиваясь отрывисто, все пишу да пишу на маленькомъ своемъ столикѣ, а рядомъ со мною, на диванѣ, лежитъ и стонетъ больная сестра моя Надежда, — вся квартира переполнена гостями, и ей болѣе некуда дѣваться, кромѣ этой комнатки, — ну и чтожъ! Все-таки, среди всего этого сумбура, шума, гама, тревоженія, все нужное, про утро, было написано, и на другой день напечатано — и вышло все очень порядочно... А все привычка писать на походѣ, еще со временъ училища правовѣдѣнія, въ классѣ!»

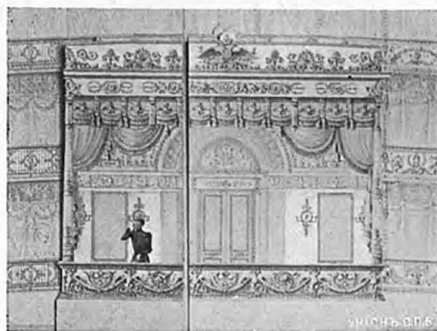
И такихъ примѣровъ писать «на походѣ» подъ шумъ, подчасъ даже въ минуты глубокихъ потрясеній и скорбей у В. В. можно насчитать множество. Достаточно, къ двумъ рассказаннымъ имъ въ письмѣ 1896 г., вспомнить, какъ онъ за годъ передъ тѣмъ писалъ свой некрологъ той же любимой сестрѣ Н. В. Стасовой подъ стукъ заколачиваемого гроба и панихидное пѣнье! Но то, что не подъ силу было и большимъ мастерамъ и крупнымъ работникамъ, то казалось обычнымъ дѣломъ для такого неустаннаго богатыря, какимъ почти до послѣднихъ своихъ дней оставался Стасовъ.



ТОМОНЪ. ПРОЕКТЪ ПЕРЕУСТРОЙСТВА
БОЛЬШОГО ТЕАТРА.



К. РОССИ. ПРОЕКТЪ ЦАРСКОЙ ЛОЖИ
ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРЪ.



К. РОССИ. ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ ПРОЕКТЪ
ЦАРСКОЙ ЛОЖИ ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ
ТЕАТРЪ.



К. РОССИ. ПРОЕКТЪ ТЕАТРАЛЬНОЙ УЛИЦЫ.
КЪ СТ. В. КУРБАТОВА. ПРОЕКТЫ ТЕАТРОВЪ НА ИСТОРИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКЪ АРХИТЕКТУРЫ.

СЦЕНИЧЕСКОЕ СВЯЩЕННОДѢЙСТВІЕ.

(БАЙРЕЙТЪ 1911 г.).

ЕВГЕНІЯ БРАУДО.



АЖДОЕ празднество въ Байрейтѣ знаменуетъ собой «возрожденіе» одной изъ Вагнеровскихъ музыкальных драмъ. Недавно постановка Лоэнгрина составила наиболѣе торжественный моментъ Байрейтскихъ Игръ, еще раньше это былъ Морякъ-Скиталецъ, вся демоническая мощь котораго была раскрыта впервые Феликсомъ Моттлемъ. Въ 1911 г. такими «событіями» были постановка «Мейстерзингеровъ», наиболѣе блестящая и интересная, какую можетъ дать современная оперная сцена, и геніальное истолкованіе роли Кундри, въ исполненіи г-жи А. Баръ-Мильденбургъ (Вѣна).

Празднества этого лѣта заканчиваютъ собой тотъ тридцатилѣтній періодъ, за который Байрейтъ пользовался исключительнымъ правомъ постановки Вагнеровской мистеріи. Начиная съ 1913 года, «Парсифаль» дѣлается достояніемъ всего культурнаго общества, а не маленькой группы богатыхъ вагнеріанцевъ, чье матеріальное благостояніе даетъ имъ завидную возможность совершать ежегодно полонничество въ далекій франконскій Версаль и причислять себя къ тому «народу», для котораго Рихардъ Вагнеръ творилъ свои музыкальныя драмы.

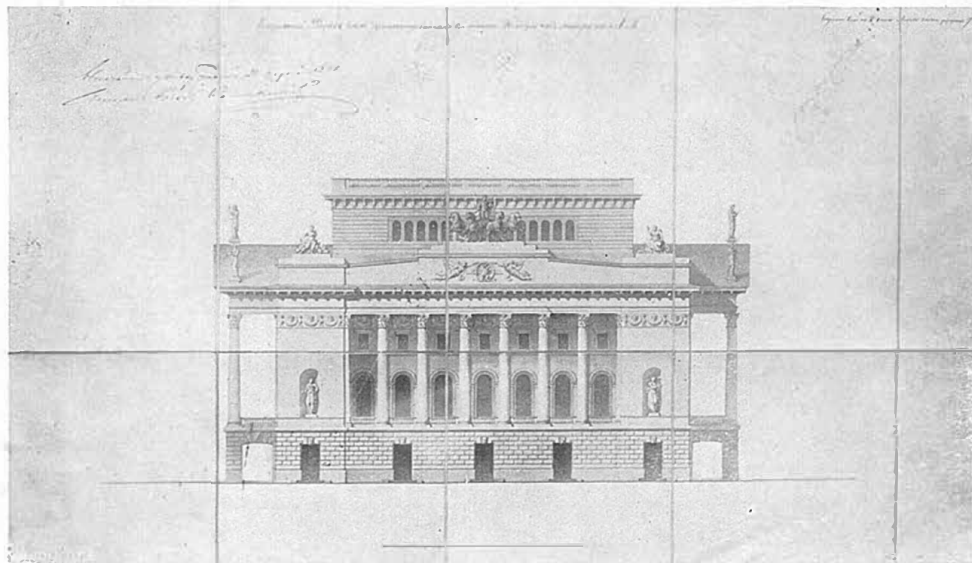
Заканчивая этотъ періодъ, хранители Граля еще разъ постарались подчеркнуть, что они видятъ свою миссію не въ отысканіи новыхъ сценическихъ формъ, въ которыя могъ бы излиться творческій духъ Байрейтскаго мастера, а въ «монументализаціи» картины празднествъ 1882 года, въ ревнивомъ охраненіи всего, къ чему прикасалась рука творца мистеріи. Такое сознательное пренебреженіе успѣхами современной техники сцены разочаровало въ этомъ году тѣхъ «непосвященныхъ», что пріѣхали искать

здѣсь новыхъ откровеній театральнаго искусства. Но зато «настоящіе граждане Байрейта» знали, что послѣднее сказаніе въ лѣтописяхъ Празднествъ глубже, чѣмъ когда либо раскрыло идейное содержаніе мистеріи, и что ярче, чѣмъ въ прежніе годы, засіялъ свѣтъ религиозныхъ вдохновеній. Именно въ этой эманации мистики, исходящей отъ сцены, въ этомъ погруженіи въ сферу духа, въ которую мы вступаемъ съ первыхъ тактовъ не сказанной прекрасной прелюдіи къ «Парсифалю», залогъ того, что Байрейтъ надолго еще останется святыней для всѣхъ, кто въ музыкѣ чувствуетъ волнующее ощущеніе соприкасающейся съ нами безмѣрности и непредѣльности. И наврядъ ли техническая невыработанность постановки мистеріи въ Байрейтскомъ театрѣ, которому съ прекращеніемъ привиллегій придется вступить въ соревнованіе съ блестяще оборудованными крупными европейскими сценами, явится причиной уменьшенія количества паломниковъ къ Ванфриду даже тогда, когда «Парсифаль» будетъ ставиться въ этихъ театрахъ такъ же часто, какъ «Мейстерзингеры» или «Тристанъ». Есть «сила непонятная» въ сознаніи, что вся толпа, наполняющая Домъ Вагнера, собралась въ Байрейтѣ, лежащемъ въ сторонѣ отъ всѣхъ большихъ центровъ Германіи, исключительно съ цѣлью погрузиться въ міръ художественныхъ образовъ великаго поэта, что источникомъ вдохновенія артистовъ является не забота объ успѣхѣхъ у публики, а служеніе идеямъ гениальнаго мыслителя звуковъ. Обаяніе этой самоотверженной преданности недоступно ни одному Художественному театру въ мірѣ, и только торжественная Игра въ Байрейтѣ возноситъ насъ на ту высоту интеллектуальныхъ прозрѣній, которая позволяетъ намъ созерцать всѣ событія музыкальной драмы въ какомъ то преображенномъ видѣ...

Руководство празднествами въ этомъ году сосредоточивалось въ рукахъ Зигфрида Вагнера. Спѣшу оговориться, что я лично очень далекъ отъ того, чтобы повторять за «официальной» Вагнеровской прессой восторженные славословія законному наслѣднику Байрейтскаго театра. Напротивъ того, во мнѣ еще живо воспоминаніе о тѣхъ тоскливыхъ часахъ, проведенныхъ мною, прошлой осенью, когда мнѣ пришлось слушать его без-

цвѣтное исполненіе отрывковъ изъ Кольца, Тристана и собственныхъ, довольно ничтожныхъ, оперъ. Однако, въ области постановокъ музыкальных драмъ Зигфридъ Вагнеръ проявилъ гораздо больше талантности и художественнаго темперамента, чѣмъ въ качествѣ дирижера или композитора. Наврядъ ли найдется другой истолкователь легенды о Гралѣ, который смогъ бы выявить таинственные, совершенно скрытые отъ поверхностнаго наблюдателя, пути творчества Рихарда Вагнера, соединяющіе «Парсифаля» съ остальными драмами Байрейтскаго мастера. И несомнѣнно, что ни одинъ режиссеръ не избѣжалъ бы при этомъ упрека въ слишкомъ «литературномъ», надуманномъ толкованіи содержанія мистеріи. Но Зигфридъ Вагнеръ сумѣлъ пролить новый свѣтъ на ту Голгову творца Парсифаля, черезъ которую онъ въ безконечномъ подъемѣ пришелъ отъ изступленной страсти Тристана къ страданіямъ Амфортаса, отъ мечты о золотѣ Рейна къ исканію идеализованнаго кольца Нибелунга, Граля (изъ языческаго символа земли, плодородія, претворившагося въ святую чашу крови Христовой), и дать ту линію нарастанія юной воли, которая ведетъ Чистаго Сердцемъ къ святому самоотреченію. Надо быть превосходнымъ драматургомъ звука, чтобы провести на сценѣ цѣльный образъ Парсифаля въ дѣхъ германскаго пониманія искупителя, сдѣлать понятнымъ для зрителя постепенный переходъ отъ полной пассивности къ Зигфридовскому подвигу, возвращенію въ Монсальватъ священнаго копья. Поэтому руководитель постановки мистеріи постарался сконцентрировать свое режиссерское искусство на разработкѣ въ большемъ стилѣ заключительной картины музыкальной трагедіи, ибо именно въ ней совершается истое творческое чудо «отличающееся отъ чуда въ догматическомъ смыслѣ этого слова тѣмъ, что оно не упраздняетъ естественнаго порядка явленій». Только въ религіозныхъ звукопостроеніяхъ, создаваемыхъ поэтомъ, а вовсе не въ прославленіи догматовъ христіанской церкви, заключается главное художественное значеніе «сценическаго священнодѣйствія». И Зигфридъ Вагнеръ чутко понималъ, что догматика и символика христіанскихъ исповѣданій представляетъ собой совершенно бесплодную почву

для искусства. Въ духѣ такого пониманія звукодрамы были трактованы хоры «Парсифаля»: Надо воздать справедливость молодому мастеру, — онъ сумѣлъ индивидуализировать переживаніе рыцарей Граля, составляющихъ хоровую массу, и раскрыть болѣе интимныя стороны ихъ души, чѣмъ тѣ, на которыхъ зиждется церковная обрядность. Сценоведение перваго акта было проникнуто у него мотивами страданія, духовно углубленной общечеловѣческой скорби (въ прекрасной разработкѣ чисто музыкальнаго содержанія партитуры), и невольный жестъ Парсифаля, при видѣ искаженнаго страданіемъ лица Амфортаса, былъ настолько тѣсно связанъ съ ходомъ дѣйствія, что именно въ этомъ выраженіи жалости оно приобрѣло свое драматическое разрѣшеніе. Въ такомъ органическомъ единеніи жеста, пѣнія и оркестра, величайшее откровеніе Празднествъ, показывающее, что въ театрѣ Вагнера живъ еще духъ творящій Байрейтскаго мастера. Глубокое впечатлѣніе произвело на меня благородство пластическихъ движеній въ игрѣ исполнителей мистеріи, основанной на мудрой сдержанности, чуждой комичному великолѣпію жестовъ, къ которому такъ охотно прибѣгаютъ оперные пѣвцы. Вся суетность, пошлость традиціонной актерской техники изгнаны съ Байрейтской сцены. Идеальное спокойствіе торжественной игры, умѣлое выдѣленіе мелодіи, являющейся выразительницей эмоціональнаго содержанія драмы, въ оркестрѣ и въ пѣніи, уже само собою опредѣляютъ характеръ движенія на сценѣ, и музыкальная ритмика легко, естественно претворяется въ ритмъ тѣла и рѣчи, т. е. въ мимику и стилистически правдивый жестъ. Но зато какъ безконечно трудно, при чрезвычайной сжатости текста мистеріи, согласовать движенія отдѣльныхъ участниковъ Игры и объединить ихъ въ одинъ «многоголосный» жестъ, безконечно разнообразный въ его индивидуальныхъ проявленіяхъ. Подобно современному дирижеру, руководитель постановки Вагнеровской мистеріи долженъ обладать особой чуткостью къ сценической «полифоніи», умѣніемъ придавать въ своемъ исполненіи самостоятельность каждому отдѣльному голосу драматической партитуры, умѣніемъ подчинять «побочные» голоса главному и сохранять единство сценической симфоніи.



К. РОССИ. ГЛАВНЫЙ ФАСАДЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА. ЧЕРТЕЖЪ 1828 Г.

Недосягаемо прекрасный образец законченной полифонной игры дали намъ Байрейтскія Празднества театра лѣтомъ 1911 года.

Для второго акта «Парсифаля» въ этомъ году были написаны новыя декорациі, по эскизамъ Зигфрида Вагнера и сдѣланы новые костюмы по рисункамъ Людвигъ ф. Гофмана. Эти «новыя одежды» были своего рода сенсацией и приводили въ восторгъ всю нѣмецкую часть публики, которая въ послѣднее время почти совершенно вытѣсняетъ иностранныхъ гостей Байрейта. Однако, послѣ дивныхъ декорационныхъ поэмъ Головина, Корovina, покрытый орхидеями оранжево желтый-цвѣточный покровъ (онъ замѣнилъ въ сценѣ обольщенія Парсифаля прежніе нелѣпо колоссальные цвѣты), переходящій при появленіи Кундри въ интенсивно синюю декорацию, не слишкомъ насъ радовалъ. Дивный хоръ дѣвушекъ цвѣтовъ, сотканный изъ тончайшихъ оттѣнковъ Женственного, этотъ сладкій аромат звуковъ, въ которыхъ голоса отдѣльныхъ дѣвушекъ сплетаются въ одуряющія гармоніи, сразу перенесъ насъ въ царство чудныхъ радостей, какого не смогли создать всѣ безплодныя потуги на утонченность декоратора. Хоръ этотъ, составленный изъ великолѣпныхъ пѣвицъ, былъ проведенъ съ изумительной роскошью и тонкостью звука. Голоса были подобраны такъ, что получилась цѣлая гамма отъ самыхъ темныхъ до свѣтлыхъ тембровъ и прозрачная полифонія, несмотря на всю звуковую дифференцированность ансамбля, какой то почти физической лаской впечатлялась въ воображеніи слушателей...

Но какъ бы сложна и важна ни была работа руководителя оркестра и режиссера, наврядъ ли постановка «Парсифаля» въ этомъ году была бы отмѣчена, какъ событіе исключительной важности, если въ «сценическомъ священнодѣйствіи» не участвовала бы Анна ф. Баръ-Мильденбургъ, исполнительница роли Кундри. Это та гениальная женщина, за которую хотѣлъ отдать свою правую руку Густавъ Малеръ, чтобы Бетховену суждено было бы увидѣть ея Фиделіо. Она сконцентрировала всю внутреннюю мощь драмы мистеріи въ образѣ Кундри; ея игра, ея жесты сдѣлались «мѣрой вещей» всей постановки, и съ ея голосомъ, ея движеніями режиссеру пришлось

согласовать жизнь на сценѣ, чтобы сохранить пропорціи драматическаго дѣйствія. По неволѣ дѣлается жутко, когда вспоминаешь, съ какой невѣроятной силой она выявила всю міровую демонію вѣстницы Граля, какъ она сумѣла придать опредѣленную форму всѣмъ послѣдовательнымъ воплощеніямъ Кундри, прадіаволицѣ, что съ гордой покорностью служитъ рыцарямъ въ Монсальватѣ (въ первомъ актѣ), безъ имени первобытной искусительницы, готовой за наслажденіе отдать свою надежду на освобожденіе отъ вѣчнаго проклятія. Въ послѣднемъ актѣ трагедіи Баръ-Мильденбургъ вся олицетвореніе глубокаго душевнаго мира. Несказанная радость свѣтится въ ея глазахъ. Она знаетъ лишь одно желаніе «служить, служить» своему Спасителю, и слова эти срываются съ ея губъ уже въ предсмертномъ забытіи, съ тѣхъ губъ, что когда то смѣялись при видѣ Христа, свершавшаго свой крестный путь...

Три женскихъ лика послужили для Вагнера прообразомъ при созданіи этого глубочайшаго воплощенія вѣчно женскаго въ сценическомъ искусствѣ. Сначала Кундри была для него лишь «Koudrie la Sorsiere», волшебницей, несущей съ собой вѣчное проклятіе искушенія, «универсально демонической женщиной», какъ онъ называетъ ее въ письмѣ къ Матильдѣ Везендонкъ. Ея чары околдовали, согласно французскимъ источникамъ, Гавана, но разбились о святую чистоту Парсифаля... Въ саду Клингсора Кундри является повелительницей дѣвушекъ цвѣтовъ и вмѣстѣ съ ними вноситъ въ мистерію черты, заимствованныя поэтомъ изъ индійскихъ источниковъ, изъ драмы легенды о «Побѣдителяхъ». Преданіе о Буддѣ рассказываетъ намъ о дочеряхъ зла, искушающихъ царскаго сына, ищущаго черезъ состраданіе высшей мудрости. Самъ Мара, ихъ повелитель, бросаетъ въ Будду дискъ, который медленно, какъ увядшій листъ, несется по воздуху и, сіяя пламеннымъ свѣтомъ, застываетъ надъ его головой. Когда же чистый сердцемъ возвращается въ Монсальватъ, Кундри, какъ кающаяся Марія Магдалина, склоняетъ передъ нимъ свои колѣни, чтобы омыть его ноги. Здѣсь отраженный свѣтъ одной изъ прежнихъ драматическихъ концепцій Вагнера—его Іисуса изъ Назарета. Къ евангельскому прообразу Кундри въ мистеріи примѣшиваются еще черты легенды о Саломеѣ-Иродіадѣ, восплававшей преступной

страстью къ Іоанну Предтечѣ, и Агасфера, вѣчнаго Жида. Кундри оскорбила нечистымъ смѣхомъ страданія Распятаго. Но взоръ Иисуса упалъ на нее и съ того дня она блуждаетъ изъ вѣка въ вѣкъ, чтобы снова встрѣтить взоръ Его и получить прощеніе у Того, Кого она оскорбила по своему безумію. Такъ христіанскія, индійскія, средневѣковыя легенды слились воедино, чтобы создать лицо женщины, которое приходится разгадывать по отдѣльнымъ чертамъ и получить, въ концѣ концовъ, аггломератъ идей и символовъ, уводящихъ насъ въ область безбрежныхъ замысловъ народнаго творчества. И въ дивной концентраціи всѣхъ сторонъ своего творческаго дара Мильденбургъ сумѣла включить въ одинъ магическій кругъ эти борющіяся другъ съ другомъ силы Женственного, воплотить въ образѣ Кундри вѣчную трагедію любви, женщину, въ которой стремленіе къ искупленію соединяется съ послѣдней тайной ея существа, съ инстинктомъ чувственности, изначальнымъ источникомъ всѣхъ страданій человѣчества. Ни Брандтъ, ни Мальтенъ, ни Матерна, всѣ вѣстницы Граля прошлыхъ Празднествъ, не смогли такъ реально воплотить это видѣніе, рожденное въ какомъ то кошмарѣ первобытнаго человѣчества. Нужна была артистка, прошедшая черезъ всѣ революціонныя движенія современнаго музыкальнаго декадентства, раскрывшаго самыя тайныя инстинкты женщины, черезъ весь разливъ ядовитыхъ элементовъ эротической истеріи, черезъ всю современную демоніакальность, изступленность личнаго начала въ исканіи новаго чувства... И когда послѣ сцены обольщенія Парсифаля, наполненной утонченной чувственностью, я услышалъ ея страшное признаніе: «Онъ былъ... осмѣянъ мною», когда въ ея неподвижныхъ, полныхъ ужаса глазахъ какъ бы отразился ликъ Христа, я понялъ, что черезъ Голгофу проходятъ новые токи, несущіе съ собой правду обновленнаго человѣка; почувствовалъ, сколько муки въ этомъ крикѣ женщины, обреченной нести въ жизнь первородный грѣхъ плоти, причину гибели тѣхъ, кого она любитъ...

Волей великой артистки мистерія сдѣлалась въ 1911 году трагедіей Кундри. И дѣйствительно въ исторіи жизни Вагнера первая мысль о «Парсифалѣ» была тѣсно связана съ образомъ вѣчной искусительницы. Такъ,

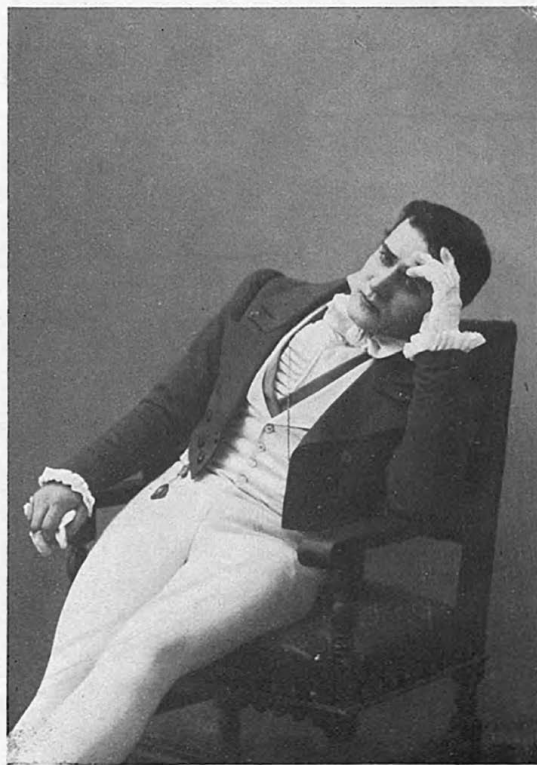
въ одномъ изъ первыхъ писемъ къ Матильдѣ Везендонкъ, въ которомъ упоминается имя Кундри, мы читаемъ: «меня вновь занимаетъ идея Парсифаля, особенно живо и увлекательно встаетъ передо мною образъ универсально демонической женщины (вѣстницы Граля)»... Но при болѣе яркихъ исполнителяхъ остальныхъ ролей могло быть и иначе, по крайней мѣрѣ въ первые годы Празднествъ все вниманіе зрителей сосредоточивалось на страданіяхъ Амфортаса. Въ этомъ году роль короля исполнялъ молодой пѣвецъ, флегматичныя движенія котораго находились въ совершенномъ противорѣчій со страстной экзальтаціей текста. Выполнилъ ли Ванъ-Дикъ общій замыселъ руководителей Празднествъ—дать «активную» окраску фигурѣ Парсифаля? Ванъ-Дикъ, сильно располнѣвшій за послѣдніе годы, совершенно не подходитъ по своей внѣшности для сценическаго воплощенія образа «Чистаго Юноши», и вся его беспокойная манера пѣнія разрушала то обаяніе простоты и непосредственности, что ведетъ Парсифаля къ состраданію и побѣдѣ. И только послѣ сцены съ Гурнеманцомъ, когда совершается посвященіе его во властители Граля, убѣждаешься, что удивительно благородный величественный стиль игры артиста, несравненная царственная мощь его движеній (напомнившихъ мнѣ въ моментъ исцѣленія Амфортаса офортъ Рембрандта «Воскресенье Лазаря», изъ коллекціи Ровинскаго) дѣйствительно углубляютъ драматизмъ сценическаго священнодѣйствія.

И если, вообще говоря, только въ обстановкѣ Байрейтскаго театра, только при томъ взаимоотношеніи, какое создаетъ между зрителемъ и сценой это возрожденное Античное зданіе, раскрывается все богатство драматическаго жеста, всѣ пластическіе элементы трагедіи, то звуковой замыселъ мистеріи настолько интимно связанъ съ этими освященными геніемъ Вагнера стѣнами, что исполненіе музыки «Парсифаля» внѣ Байрейта наврядъ ли можетъ дать дѣйствительно цѣльное представленіе обь идейной глубинѣ, нѣжности, неземномъ сіяніи этой музыки, которая проливаетъ свой свѣтъ на всѣ сценическіе образы трагедіи, какъ бы вырывая ихъ изъ жизни и унося ихъ въ другую лучезарную сферу, куда стремится душа художника. Еще въ прошломъ году я слышалъ музыку «Парсифаля»



Г. ЮЖИНЪ ВЪ РОЛИ РЕПЕТИЛОВА.

«ГОРЕ ОТЪ УМА» ГРИБОѢДОВА НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.



Г. ЛЕНИНЪ ВЪ РОЛИ ЧАЦКАГО.

въ Мюнхенѣ, подѣ управленіемъ Феликса Моттля, въ Prinzregententheater, гдѣ оркестръ такъ же скрытъ подѣ сценой, какъ и въ театрѣ Вагнера. Но, несмотря на вдохновенную передачу, я не могъ отдѣлаться отъ впечатлѣнія блеклости краски, извѣстной усталости въ разработкѣ мотивовъ, мѣстами переходящей даже въ манерность. Особыя же акустическія условія Байрейтскаго театра рождаютъ совершенно особый стиль въ передачѣ музыки мистеріи. Геній «мѣста» соединяется съ геніемъ самого произведенія, чтобы создать безконечно прекрасное чудо звукового выявленія религіозныхъ идей. Музыкальное дѣйствіе мистической бездны заключается въ томъ, что всѣ немелодическіе элементы въ игрѣ отдѣльныхъ инструментовъ отпадаютъ и всѣ отдѣльные голоса сливаются въ дивномъ единозвучіи... И въ безконечной мелодіи отдѣльные мотивы приходятъ въ такое близкое соприкосновеніе, что въ ней какъ бы совершенно исчезаютъ связующія музыкальныя частицы. Эта тончайшая ткань душевныхъ переживаній, дифференцированнѣйшихъ звукоощущеній создаетъ въ «Парсифалѣ» мелодическую линію, болѣе свободную отъ всѣхъ случайностей драматическаго текста, чѣмъ въ «Кольцѣ» или «Мейстерзингерахъ». Съ чисто Баховскою силой проявляется въ этой звукомистеріи чувство формы, присущее Вагнеру, и потому вся музыка сценическаго священнодѣйствія, задуманная въ декламационномъ стилѣ, отличается такимъ богатствомъ мелодическихъ формъ, такой чисто музыкальной выразительностью... Нужно ли мнѣ упоминать еще о томъ, что вся несказанно прекрасная «Корреджіева» гамма инструментальныхъ красокъ мистеріи была передана артистами великолѣпно дисциплинированнаго оркестра съ такой красотой звука, такой чистотой интонаціи, какой я лично никогда еще нигдѣ не слыхалъ. Дирижировалъ Карлъ Мукъ, превосходный мастеръ оркестровой полифоніи и пластики. Его удивительная лѣпка инструментальныхъ группъ, умѣніе синтезировать струнные, дерево и мѣдъ, въ соединеніи съ большимъ талантомъ звукоизображеній, особенно ярко проявившемся въ передачѣ чувственной роскоши волшебнаго сада, дѣлаютъ его выдающимся истолкователемъ музыкальнаго содержанія «Парсифаля»...

СЦЕНИЧЕСКОЕ СВЯЩЕННОДѢЙСТВІЕ.

... «Я принужденъ былъ отдать въ руки нашихъ театральныхъ дирекцій, въ глубокой безнравственности которыхъ я убѣжденъ, мои произведенія, несмотря на всю ихъ идеальную концепцію. Теперь я задаю себѣ важный для меня вопросъ, не слѣдуетъ ли это послѣднее священнѣйшее для меня созданіе спасти отъ пошлой карьеры обыкновенныхъ оперныхъ спектаклей? Къ этому особенно побуждаетъ меня чистая тема, чистый сюжетъ моего «Парсифаля». Въ самомъ дѣлѣ, развѣ возможно, чтобы драма, которая даетъ намъ въ сценическомъ образѣ возвышеннѣйшія мистеріи христіанской вѣры, исполнялась на такихъ театрахъ, какъ наши, съ ихъ опернымъ репертуаромъ, съ ихъ публикой?

Я не сталъ бы обвинять наше духовенство, если бы оно выразило свой обоснованный протестъ противъ постановки священнѣйшихъ мистерій на тѣхъ самыхъ подмосткахъ, которые вчера и завтра были и будутъ залиты широкой волной фривольности, передъ публикой, для которой эта фривольность является единственной притягательной силой. Постигая то, что происходитъ кругомъ, я назвалъ своего «Парсифаля» «сценическимъ священнодѣйствіемъ». Имъ я долженъ освятить мой театръ въ Байрейтѣ, одиноко стоящій въ сторонѣ отъ всего міра. Только тамъ будетъ поставленъ «Парсифаль». Его не должны давать на другихъ сценахъ—для забавы публики. Но какъ осуществить это на дѣлѣ—этотъ вопросъ составляетъ предметъ моихъ заботъ и размышленій. Я думаю о томъ, какимъ путемъ, какими средствами я могу упрочить за моимъ произведеніемъ тотъ характеръ исполненія, о которомъ говорю» ¹⁾).

Такъ писалъ въ 1880 году Рихардъ Вагнеръ королю Людовику II Баварскому.

Байрейтъ. Іюль—Августъ 1911.

¹⁾ Переводъ письма Р. Вагнера заимствованъ мною изъ великолѣпной книги писемъ мастера, прекрасно изданной (вмѣстѣ съ его автобіографіей) издательствомъ «Грядущій День».

ХУДОЖНИКЪ ЖИЗНИ.

ФЕЛИКСЪ МОТТЛЬ.

(Род. 24 августа 1856 г. въ Вѣнѣ, умеръ 2 іюля 1911 г. въ Мюнхенѣ).

ЕВГЕНІЯ БРАУДО.



А небольшомъ уютномъ кладбищѣ въ Мюнхенѣ оркестръ придворной оперы игралъ заключительный монологъ Изольды. Таково было послѣднее желаніе безвременно угасшаго геніальнаго истолкователя этой поэмы любви и смерти Ф. Моттля. Музыка Тристана была для него тѣмъ самымъ камнемъ, который сдѣлался главой угла въ его дирижерской славѣ. И «ея свѣтъ открылъ ему царство смерти». Дирижируя въ Маріинскомъ театрѣ Тристаномъ, онъ простудился. Тяжелая инфлуэнца, полученная въ Петербургѣ, перешла, по возвращеніи на родину, въ опасную болѣзнь сердца. 27 іюня, во время представленія «Тристана», онъ выпустилъ изъ рукъ дирижерскую палочку и тихо опустился у ногъ своей Изольды, съ которой ему суждено было обручиться только за нѣсколько дней до смерти.‡

Вся артистическая дѣятельность Моттля была посвящена служенію творцу «Тристана». Еще двадцатилѣтнимъ юношей онъ, по рекомендаціи Ганса Рихтера, былъ приглашенъ, въ качествѣ коррепетитора, на первыя Байрейтскія празднества. «Въ эти дни», такъ заканчиваетъ Моттль свои интересныя воспоминанія, напечатанныя за нѣсколько дней до его кончины въ одномъ вѣнскомъ журналѣ, «мнѣ суждены были высшія откровенія, доступныя человѣку только разъ въ жизни; отнынѣ я зналъ, что главной задачей моей художественной дѣятельности будетъ преданное служеніе искусству нашего мастера». И выступленіе Моттля въ качествѣ дирижера на Вагнеровскихъ празднествахъ знаменуетъ собой цѣлую эпоху въ лѣтописи Байрейта. Въ 1886 году онъ руководилъ «Парсифалемъ» и «Тристаномъ», а въ послѣдніе годы постановками «Тангейзера», «Кольца»,

художникъ жизни.

«Лознгрин» и «Моряка - Скитальца», всю міровую демонію котораго онъ выявилъ впервые. Его тягучіе, полные драматическаго выраженія, темпы, благородный паѳосъ, какимъ онъ умѣлъ одухотворять каждый листъ партитуры, всѣ «божественныя длинноты» его передачи Вагнеровскихъ музыкальных трагедій сдѣлались живымъ преданіемъ въ исторіи современнаго дирижерскаго искусства. И когда намъ въ этомъ году приходилось слушать преувеличенно быстрые темпы въ «Мейстерзингерахъ» и условно медленную декламацию оркестра въ «Парсифалѣ», лишенную волнующихъ «Моттлевскихъ» наростаній, мы мысленно внимали другой выразительной мелодіи, какую воплотилъ въ звукахъ его капельмейстерскій жезлъ.

Вагнеровскія празднества были наиболѣе счастливыми днями въ музыкальной дѣятельности Моттля, и всѣ его помыслы въ дальнѣйшемъ были направлены къ тому, чтобы создать въ Карльсруэ (куда онъ былъ, согласно указанію Рихарда Вагнера, приглашенъ въ 1881 году капельмейстеромъ придворнаго театра) малый Байрейтъ, своего рода школу Вагнеровскаго стиля для артистовъ музыкальной драмы. Благодаря молодому дирижеру, небольшая столица симпатичнаго герцогства Баденскаго сдѣлалась вскорѣ такимъ же притягательнымъ центромъ для всѣхъ, кто любитъ музыку, какъ нынѣ Дрезденъ, Вѣна или Мюнхенъ. Ибо здѣсь можно было услышать въ законченнѣйшемъ художественномъ исполненіи не только Рихарда Вагнера, но и Берліоза, Корнелиуса, оперы Шиллингса, Геца и другихъ болѣе или менѣе интересныхъ композиторовъ новой школы. Особенно много вниманія, сердечной теплоты Феликсъ Моттль удѣлялъ Гектору Берліозу, чья колоссальная партитура «Троянцевъ» была призвана къ жизни (въ 1890 году) его вдохновеніемъ. Еще недавно,—во время французскихъ празднествъ въ Мюнхенѣ (1910 г.)—мы имѣли возможность наслаждаться, въ его исполненіи, неувядающими красками въ звувокартинахъ этого поэтичнаго мечтателя, Делакура французской музыки.... По отношенію къ прелестной полной тонкаго юмора оперѣ Корнелиуса Ф. Моттлю (1884 г.) пришлось совершить такую же работу, какъ Римскому-Корсакову по отношенію къ геніальнымъ народнымъ операмъ Мусоргскаго. Въ его музы-



Г. РЫБАКОВЪ ВЪ РОЛИ ФАМУСОВА.

Г. МАКСИМОВЪ ВЪ РОЛИ МОЛЧАЛИНА.

«ГОРЕ ОТЪ УМА» ГРИБОЪДОВА НА СЦЕНЪ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

кальной и драматической обработкѣ «Багдадскій цирульникъ» сталъ желаннымъ гостемъ на нѣмецкихъ оперныхъ сценахъ. Такое безкорыстное служеніе всему тому, что онъ считалъ прекраснымъ, цѣннымъ въ искусствѣ составляетъ наиболѣе обаятельную черту творческаго лика Моттля. Какой радостью свѣтились его глаза, когда онъ работалъ надъ реставраціей какихъ либо забытыхъ, но полныхъ живой прелести произведеній XVII или XVIII вѣка. Эти транскрипціи Моттля, отличающіяся свѣжестью, утонченностью звукоощущеній, чуткостью къ стилистическимъ особенностямъ вещи, упрочила надолго его имя въ концертныхъ программахъ, между тѣмъ какъ собственныя его композиціи, которымъ онъ въ восьмидесятые и девяностые годы удѣлялъ очень много времени, были забыты уже задолго до смерти ихъ автора ¹⁾.

Карльсрусской сценѣ Моттль отдалъ свои лучшія силы, и когда онъ, въ 1900 году, вслѣдствіе осложненій чисто личнаго характера, принужденъ былъ покинуть свой постъ, рѣшеніе уѣхать оттуда было для него, какъ художника и человѣка, очень тяжелымъ шагомъ въ жизни, несмотря на то, что Мюнхенъ, съ чисто внѣшней стороны, представлялъ собой дальнѣйшую точку восхожденія въ его жизненномъ пути. Но въ смыслѣ внутренняго содержанія его художественная дѣятельность была здѣсь лишь повтореніемъ въ болѣе крупныхъ размѣрахъ того, что уже было знакомо его друзьямъ по прежнимъ постановкамъ. Новыя идеи въ искусствѣ, которыми въ тѣ годы была насыщена музыкальная атмосфера южно-германскихъ Аѳинъ, были ему чужды, и все, что находилось по ту сторону Вагнера и Листа, было ему антипатично. Такая оторванность отъ музыкальной дѣйствительности, которую Моттль не могъ не любить въ силу присущей ему чисто эмоціональной чуткости ко всему подлинному, творческому въ искусствѣ, наполняла его чувствомъ усталости, душевной опустошенности. Быть можетъ, ничто не приводило Моттля за послѣдніе годы въ такое дурное расположеніе духа, какъ «крылатое слово» Рихарда

¹⁾ Двѣ оперы—Fürst und Sängler и Agnes Bernauer, струнный квартетъ (исполнявшійся во время его перваго приѣзда въ Петербургѣ), романсы.

художникъ жизни.

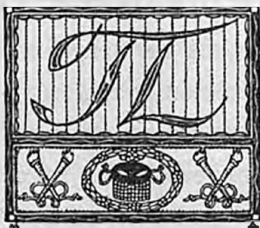
Штрауса о новомъ Лахнерѣ. Къ тому же присоединились еще разныя неудачи въ области организаціи Мюнхенскихъ Вагнеровскихъ празднествъ, гдѣ ему, вѣрнѣйшему изъ рыцарей Граля, приходилось выступать конкурентомъ Ванфрида...

Ф. Моттль былъ наиболѣе выдающимся драматургомъ звуковъ и его умѣніе сочетать сценоведеніе съ полифоніей оркестра было однимъ изъ самыхъ глубокихъ откровеній творческаго генія искусства. Онъ самъ былъ великолѣпнымъ пѣвцомъ и потому въ своей интерпретаціи исходилъ отъ требованія мелоса, заставляя *пѣть* каждый отдѣльный инструментъ оркестровой массы, сливая, такимъ образомъ, драматическую и инструментальную фразу. Отъ артистовъ онъ требовалъ раньше всего полного проникновенія въ идейное содержаніе текста и не успокаивался на репетиціяхъ до тѣхъ поръ, пока исполнителями не была осознана вся внутренняя связь между мельчайшими, на первый взглядъ даже несущественными, элементами безконечной мелодіи и общей концепціи драмы. И въ результатѣ такой его упорной неутомимой работы съ артистами получались всегда удивительная ясность, простота, отчетливость въ передачѣ музыкальныхъ и поэтическихъ идей звукодрамы. Изумительное знаніе индивидуальныхъ особенностей каждаго инструмента позволяло ему, вмѣстѣ съ тѣмъ, извлекать изъ оркестроваго аппарата такое разнообразіе оттѣнковъ, какое почти никому, кромѣ него, не было доступно. Но несмотря на свою богатѣйшую капельмейстерскую технику, Моттль былъ чуждъ всякаго виртуозничанія за пультомъ; онъ не искалъ, во что бы то ни стало, интересныхъ нюансовъ и не старался выдѣлять преувеличенными подчеркиваніями какіе-либо побочные голоса, чѣмъ такъ любятъ рисоваться современные дирижеры. Моттль не былъ также и мыслителемъ звука, онъ не умѣлъ раздувать Прометеевъ огонь, скрытый за восьмыми и шестнадцатыми партитуры, которую онъ исполнялъ, но за то онъ владѣлъ тайной познанія черезъ чувство, тайной обаянія, какое оказываетъ все то, что идетъ отъ сердца къ сердцу. И ни къ кому изъ современныхъ артистовъ не подходили такъ хорошо

слова Вагнера: «Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe», какъ къ Моттлю, ибо все, что онъ любилъ, что волновало его въ жизни, находило свое эмоциональное отраженіе въ его передачѣ Вагнеровскихъ и Моцартовскихъ музыкальных драмъ. Я помню послѣдній концертъ Моттля въ Берлинѣ, 4 марта 1911 года, посвященный творцу «Тристана». Ликующая жизнеупоенность Зигфрида, космическое нарастаніе страсти въ «любовой смерти» Изольды, безконечная трагика послѣдняго подъема въ Монсальватѣ, когда оркестръ какъ бы поднимается на своихъ плечахъ всю скорбь и страданіе міра, были проникнуты такой яркой психологической выразительностью, что въ чудномъ сліяніи наши личныя переживанія были отождествлены въ эти незабвенныя минуты съ душевной жизнью Вагнеровскихъ героевъ. И въ томъ признаніи, что искусство начинается не тамъ, гдѣ кончается жизньъ, что музыка есть только выраженіе нашего инстинкта жизни въ формахъ, рожденныхъ ея творческимъ духомъ, въ томъ стихійномъ потокѣ восторга, какимъ слушатели привѣтствовали по окончаніи концерта Феликса Моттля, выразилась глубочайшая вѣра въ милость Божию, почившую на этомъ великомъ художникѣ жизни.

ГАМЛЕТЪ ВЪ МОСКОВСКОМЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ТЕАТРѢ.

В. БРЮСОВА.



ОСТАВЛЕННЫЙ Московскимъ Художественнымъ театромъ Гамлетъ,—безспорно, выдающееся явленіе въ исторіи не только русскаго, но и вообще европейскаго театра. Извѣстно, какое видное мѣсто занимаетъ Московскій Художественный театръ среди европейскихъ сценъ; какъ внимательно относятся къ его постановкамъ всѣ, кто интересуется искусствомъ сцены. Извѣстно, съ какой заботливостью ставился «Гамлетъ» въ Художественномъ театрѣ, потратившемъ на подготовительныя работы нѣсколько лѣтъ и сдѣлавшемъ болѣе ста репе-

тиціи трагедіи. Извѣстно, наконецъ, что къ постановкѣ «Гамлета» былъ привлеченъ Гордонъ Крэгъ, оригинальные и смѣлые взгляды котораго обратили на себя вниманіе всей европейской печати.

Постановка «Гамлета» въ Московскомъ Художественномъ театрѣ была не просто очереднымъ спектаклемъ, въ ряду другихъ, но истиннымъ *событіемъ* въ художественной жизни Европы, къ оцѣнкѣ котораго еще много лѣтъ будутъ возвращаться теоретики и историки театра. Въ этой постановкѣ были испробованы новыя средства театральной техники, новыя приемы сценической изобрѣтательности. Этимъ спектаклемъ Художественный театръ еще разъ доказалъ свою удивительную жизненность, свою постоянную готовность, не довольствуясь уже достигнутымъ, упорно итти впередъ, искать и пролагать новые пути. Постановка «Гамлета» была опытомъ, который многое объяснилъ и доказалъ, въ которомъ и сильныя и слабыя стороны были равно поучительны.

Должно поэтому различать въ постановкѣ «Гамлета» два элемента: одинъ, такъ сказать, переходящій, — то, что театръ далъ, въ зависимости отъ тѣхъ наличныхъ средствъ, которыми онъ располагалъ, и, прежде всего, игру артистовъ; второй—назначенный для долгой жизни въ исторіи театра, тѣ новые принципы, тѣ идеи, которые были положены въ основу постановки.

На этомъ второмъ элементѣ мы остановимся подробнѣе.

1.

Внѣшняя особенность постановки «Гамлета» состояла въ томъ, что изъ нея были изгнаны обычныя декорациі. Онѣ были замѣнены такъ называемыми «ширмами». Эти «ширмы» состояли изъ узкихъ параллелопипедовъ, обтянутыхъ матеріей, частью сѣрой, частью съ золотымъ отливомъ, передвигающихся на колесикахъ. Эти параллелопипеды, которые въ публикѣ и въ прессѣ неправильно называли «кубиками», — сдвинутые другъ съ другомъ въ разныхъ сочетаніяхъ, образовывали фонъ сценическаго дѣйствія и играли ту же роль, какъ декорациі при обычныхъ постановкахъ.

Длинный рядъ «кубиковъ» представлялъ собою стѣну; промежутки между «кубиками»—двери и окна.

Этотъ «принципъ ширмъ» преслѣдовалъ двѣ совершенно различныхъ цѣли: во-первыхъ, онъ живопись на сценѣ замѣнялъ архитектурой; во-вторыхъ, онъ реализмъ обстановки замѣнялъ условностью. Необходимо раздѣлять эти двѣ цѣли, такъ какъ онѣ ни въ какомъ случаѣ не связаны одна съ другой: можно замѣнить на сценѣ живопись архитектурой и все же остаться въ предѣлахъ чисто-реалистической постановки; можно поставить драму въ обстановкѣ условной, но воспользоваться для этого обычной декоративной живописью. Къ сожалѣнію, какъ кажется, самъ Художественный театръ не созналъ съ ясностью этого различія и все время смѣшивалъ «архитектурность» съ «условностью».

Принципъ «архитектурности» сценическихъ постановокъ заслуживаетъ самаго серьезнаго вниманія.

Между живописными декораціями и живыми артистами, играющими на сценѣ, всегда есть неразрѣшимое противорѣчіе.

Какъ бы искусно ни была написана декорація на холстѣ, глазъ зрителя никогда не обманется и не приметъ ее за предметы «трехъ измѣреній». Зритель видитъ нарисованную стѣну и *знаетъ*, что она холстяная, а не каменная. Зритель видитъ нарисованныя деревья и никогда не обманывается, принимая картину за лѣсъ. При всей крайней заботливости режиссера, холстяныя стѣны все же дрожатъ. Падающая на заднюю декорацію тѣнь артиста изобличаетъ присутствіе холста тамъ, гдѣ должно было бы разстилаться поле. Освѣщеніе сцены выдаетъ отсутствіе подлинной перспективы въ нарисованной дали.

Артистъ—живое существо. Зритель видитъ, воспринимаетъ его тѣло, его одежду; отъ артиста на сценѣ падаетъ реальная тѣнь; рампа освѣщаетъ его такъ, какъ обычно бываютъ освѣщены «трехмѣрная» тѣла. Двигаясь между нарисованными стѣнами, домами, деревьями, передъ нарисованной задней декораціей, артистъ рѣзко подчеркиваетъ разницу между дѣйствительностью и картиной. Нашъ глазъ опытомъ всей жизни приученъ

отличать плоскія тѣла отъ тѣлъ выпуклыхъ, и когда рядомъ стоятъ живой актеръ и нарисованные предметы, всякая иллюзія становится невозможной.

Это основное противорѣчіе, повидимому, чутьемъ предугадывали уже древніе эллины. Какъ извѣстно, къ живописнымъ декораціямъ они прибѣгали крайне рѣдко, предпочитая одну постоянную декорацію (фасадъ дворца), но чисто архитектурную, сложенную изъ камня. На сценахъ греческаго театра противорѣчія между артистомъ и декораціей не было.

Конечно, мы давно освоились съ обычной условностью современныхъ живописныхъ декорацій; мы часто просто не замѣчаемъ ея, увлеченные игрой артиста. Но почти въ каждомъ спектаклѣ бываютъ минуты, когда противорѣчіе между живымъ актеромъ и написанными на холстѣ картинами сказывается рѣзко. Артистъ подходитъ къ задней декораціи, и тѣнь его, безобразно выгибаясь, перебѣгаетъ все нарисованное поле и захватываетъ часть неба. Сцена равномерно освѣщается, тѣнь реальныхъ предметовъ сокращается и измѣняется, а нарисованныя тѣни остаются на своихъ мѣстахъ. Въ темнотѣ появляются на сценѣ люди съ факелами, и ихъ свѣтъ съ беспощадностью обличаетъ, что дома цѣлаго города, нарисованнаго на задней декораціи, находятся всѣ на равномъ разстояніи отъ этихъ факеловъ: на одной плоскости задняго холста.

Гордонъ Крэгъ задумалъ побѣдить это противорѣчіе, замѣнивъ живописныя декораціи архитектурными. Онъ предложилъ окружить артистовъ обстановкой изъ «трехмѣрныхъ», т. е. имѣющихъ не только длину и высоту, но и глубину предметовъ. Театральныя стѣны, по мысли Гордона Крэга, должны имѣть опредѣленную толщину; даль на сценѣ должна быть не нарисована, а образована дѣйствительнымъ удаленіемъ ряда предметовъ (ряда его «кубиковъ»); стволы деревьевъ должны быть не плоскими, но имѣть опредѣленный объемъ. Ничего нарисованнаго, только «изображающаго» на сценѣ не должно быть: все должно быть «сдѣланное» и, такъ сказать, «подлинное».

Противъ самаго принципа Гордона Крэга трудно спорить. Если вообще

признать необходимость сценическихъ декорацій, надо будетъ согласиться, что, чѣмъ ближе онѣ будутъ походить на дѣйствительные, реальные предметы, тѣмъ болѣе онѣ будутъ отвѣчать своему назначенію. Если бы было возможно строить на сценѣ цѣлые дома и дворцы, вырашивать цѣлые лѣса и заставлять протекать настоящія рѣки,—лучшаго нельзя было бы и желать. Возникаетъ, однако, вопросъ, какъ осуществить архитектурность декорацій при современныхъ условіяхъ сцены. Не говоря уже о томъ, что архитектурныя декораціи должны стоить очень дорого, — онѣ не могутъ не требовать для своего воздвиженія на сценѣ слишкомъ много времени. Между тѣмъ, время, которымъ располагаетъ театръ, ограничено, и онъ не можетъ затягивать каждый антрактъ для постановки декорацій на нѣсколько часовъ.

Чтобы выйти изъ этого затрудненія Гордонъ Крэгъ изобрѣлъ свою систему «ширмъ». Вмѣсто того, чтобы каждый разъ строить на сценѣ цѣлыя зданія, онъ предложилъ комбинировать различными способами отдѣльные «кубики». Поставленные на колесики, они легко передвигаются, и изъ нихъ не трудно образовать различныя залы, переходы, террасы и т. под. «Кубики» являются тѣми «элементами», изъ которыхъ можетъ быть составлена любая обстановка.

Къ сожалѣнію, Гордонъ Крэгъ не развилъ свою мысль до конца. Подобно тому, какъ его «кубики» служатъ элементами для построенія различныхъ зданій и ихъ частей, слѣдовало создать другого рода элементы,—также «архитектурные», изъ которыхъ можно было бы комбинировать обстановку для тѣхъ сценъ, которыя происходятъ подъ открытымъ небомъ: въ саду, въ лѣсу, въ полѣ. Slѣдовало создать такіе же архитектурныя деревья, пригорки, холмы, комбинируя которые можно было бы создавать на сценѣ обстановку «внѣ дома». Если бы Гордонъ Крэгъ это сдѣлалъ, нашелъ этотъ второй родъ архитектурныхъ элементовъ,—опытъ, произведенный Художественнымъ театромъ, былъ бы полнымъ, и можно было бы говорить, что новый принципъ сценическихъ постановокъ испробованъ вполне. Но Гордонъ Крэгъ предпочелъ въ этомъ случаѣ укло-

ниться отъ представившихся трудностей, и сцены драмы, происходящія подъ открытымъ небомъ, произвольно перенесъ въ стѣны.

Впрочемъ, надо сказать вообще, что *осуществленіе* идей Гордона Крэга въ Художественномъ театрѣ оставляло многого желать.

Были сцены, обставленные вполне удачно. Такъ, напр., изъ Крэговскихъ «кубиковъ» вышла очень красивая галерея для той сцены, гдѣ Гамлетъ встрѣчается съ актерами. Зритель видѣлъ передъ собой подлинныя стѣны, и впервые въ современномъ театрѣ живой артистъ ходилъ и дѣйствовалъ въ настоящей, а не нарисованной залѣ. Хороша и подлинно-реальна была комната во дворцѣ, гдѣ Полоній читаетъ королю письмо Гамлета къ Офеліи. Даже первую сцену,—терраса во дворцѣ,—должно признать удавшейся: рядъ высокихъ, сѣрыхъ параллелопипедовъ, закрывавшихъ глубину сцены, давалъ впечатлѣніе если не террасы, то какого-то уединеннаго мѣста въ старомъ дворцѣ, суроваго и мрачнаго, гдѣ казалось естественнымъ ожидать появленія призрака. Очень красивая обстановка была создана также для зала, гдѣ разыгрывается «Мышеловка». Во всѣхъ этимъ сценахъ передъ зрителемъ дѣйствительно была «архитектура», и несообразности декоративной живописи были побѣждены.

Напротивъ, былъ рядъ другихъ сценъ, въ которыхъ Крэговскіе «кубики» оказались совершенно излишними. Сдвинутые сзади въ одну плоскую поверхность, они въ сущности ничѣмъ не отличались отъ обыкновенной задней декорации (сцена 2-я, тронный залъ). Въ другихъ сценахъ, расположенные въ неудачныхъ комбинаціяхъ, они давали впечатлѣніе не комнатъ, а какого-то непонятнаго нагроможденія сѣрыхъ глыбъ, среди которыхъ врядъ ли мыслимо жить людямъ (комната королевы, комната Полонія залъ, гдѣ Гамлетъ произноситъ «Быть или не быть»). Въ той сценѣ, гдѣ является помѣшанная Офелія, изъ «кубиковъ» былъ устроенъ какой-то совершенно непонятный и ни на что ненужный кругъ, и т. д. Всѣ эти промахи надо поставить на счетъ театру, и значенія принциповъ Гордона Крэга они нисколько не колеблютъ.

Особенно неудачной вышла сцена на кладбищѣ. Говорятъ, что самъ



Г-ЖИ ЛЕШКОВСКАЯ И ШУХМИНА ВЪ РОЛЯХЪ ХАРИТЫ ИГНАТЬЕВНЫ И ЛАРИССЫ.
«БЕЗПРИДАНИЦА» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Гордонъ Крэгъ предлагалъ замѣнить ее сценой въ склепѣ. Театръ не рѣшился на это и попытался «устроить» кладбище все изъ тѣхъ же «кубиковъ», изъ которыхъ, собственно, можно составлять лишь стѣны. Получилась нелѣпая каменная терраса, со столь же нелѣпыми четырехугольными столбами, кладбища ничѣмъ не напоминающая. Принципъ «архитектурности» и желаніе во что бы то ни стало пользоваться «кубиками» были здѣсь доведены до абсурда. Прямые указанія Шекспира были нарушены, и вмѣсто той обычной сценической условности, къ которой всѣ привыкли (декоративная живопись), появилась другая, гораздо больше затруднившая зрителей: работа могильщиковъ на какомъ-то каменномъ помостѣ и похороны среди какихъ-то непонятныхъ ступеней. Почти столь же неудачной была и обстановка той сцены, гдѣ духъ умершаго короля говоритъ съ Гамлетомъ: разговоръ происходитъ на какой-то лѣстницѣ, между двумя высокими стѣнами. Неужели ради торжества «архитектурности» должно приносить въ жертву правдоподобіе и указанія автора — *a more remote part of the platform?*

«Кубики» были двухъ родовъ: одни были обтянуты сѣрой матеріей, другіе — матеріей съ золотымъ отливомъ. Первыми обставлены были частные покои (комната Полонія, комната королевы и т. д.) и отдѣльныя части дворца (терраса), другими — тѣ залы, въ которыхъ появляется король (тронная зала, зала, гдѣ разыгрывается «Мышеловка» и т. п.). «Золотыя» комнаты были достаточно пышны, но «сѣрыя» утомляли своимъ однообразіемъ. Впрочемъ, если бы принципъ «архитектурности» утвердился, нѣтъ, конечно, причинъ ограничиваться этими двумя тонами окраски «кубиковъ». Окраску можно разнообразить безконечно и однимъ этимъ создавать впечатлѣніе безконечно разнообразной обстановки.

Подводя итоги, надо сказать, что Художественный театръ доказалъ, что замѣна декоративной живописи архитектурой въ театрѣ возможна и даже желательна. Недочеты въ постановкѣ «Гамлета» были такого рода, что ихъ возможно исправить. Слѣдуетъ создать болѣе разнообразный подборъ «кубиковъ», полезно сдѣлать ихъ окраску менѣе монотонной и

ГАМЛЕТЪ ВЪ МОСКОВСКОМЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ТЕАТРѢ.

необходимо, наконецъ, выработать архитектурные элементы для обстановки сценъ подъ открытымъ небомъ. Послѣ этого окажется, быть можетъ, возможнымъ упразднить или свести до minimum'a живопись на сценѣ. Въ этомъ выводѣ важнѣйшее значеніе постановки «Гамлета» на сценѣ Художественнаго театра.

2.

Стремленіе свести всю обстановку къ комбинаціямъ ограниченного числа «кубиковъ» привело Гордона Крэга къ «условности» всей постановки. Замѣчательно, что въ этомъ отношеніи одинъ принципъ привелъ къ другому, прямо противоположному первому. Въ самомъ дѣлѣ, что такое принципъ «архитектурности» на сценѣ, какъ не протестъ противъ «условности» декоративной живописи? Между тѣмъ этотъ самый протестъ привелъ въ конечномъ счетѣ къ торжеству именно «условности» на сценѣ ¹⁾.

Давно указано, что полный реализмъ на сценѣ недостижимъ ²⁾. Искусство, по самой своей сущности, всегда условно. Въ драмѣ всегда много условнаго, въ игрѣ артиста тоже.

Какъ бы ни старался декораторъ дать полную иллюзію дѣйствительности, онъ никогда не обманетъ зрителя. Зритель никогда не приметъ нарисованное дерево за настоящее, никогда не повѣритъ, что въ написанномъ на задней декорации дворцѣ есть залы, лѣстницы и переходы, что за изображенной на сценѣ комнатою находятся другія,—цѣлая квартира. Въ концѣ концовъ наши декорации только помогаютъ воображенію зрителя создать ту или иную обстановку. Мы знаемъ, что поставленный на сценѣ «павильонъ» означаетъ комнату, что подъ нарисованными деревьями мы должны предполагать лѣсъ, что, видя синее пространство на заднемъ фонѣ

¹⁾ Я не хочу этимъ сказать, что таковъ былъ самый ходъ мыслей Гордона Крэга. Напротивъ, извѣстно, что раньше, чѣмъ предложить свои «ширмы», онъ предлагалъ постановки «на сукнахъ». Такимъ образомъ постановки «условныя» онъ пропагандировалъ раньше, чѣмъ постановки «архитектурныя».

²⁾ См., напр., мою статью «Ненужная правда» въ «Мірѣ искусства» 1902 года.

сцены, мы должны вообразить море, и т. д. Въ сущности, наши декораціи такое же «напоминаніе» или «указаніе», какимъ были во времена Шекспира доски съ надписью: «лѣсъ», «терраса во дворцѣ», «Азія и Африка».

Но если это такъ, если декорація всегда условность, то не должно ли отказаться отъ всякихъ сценическихъ «иллюзій» и сознательно давать зрителямъ только *намекъ* на обстановку? Зачѣмъ стремиться сдѣлать, напр., дворцовый залъ похожимъ на дѣйствительный дворцовый залъ, а не удовольствоваться тѣмъ, что такъ или иначе поможетъ зрителямъ возсоздать такой залъ въ своемъ воображеніи? Зачѣмъ всѣми возможными средствами стараться сдѣлать воду похожей на подлинную воду, а не ограничиться ея символическимъ изображеніемъ, предоставляя остальное фантазіи зрителя, которая, конечно, лучше всякаго декоратора создастъ и волны, и прибой, и бурю?

Попытки замѣнить реалистическія постановки на сценѣ условными дѣлались уже неоднократно. За послѣднія 15—20 лѣтъ, кажется, не было театра, который не попытался бы перейти къ «сознательной условности». Отказываясь отъ реалистическаго изображенія дворца въ Эльсинорѣ, Художественный театръ только продолжалъ работу многихъ другихъ театровъ (особенно тѣхъ, которые ставятъ Шекспира) и развивалъ тѣ начала, которыми пользовался раньше въ другихъ своихъ постановкахъ («Жизнь чело-вѣка» Л. Андреева, «Братья Карамазовы» и др.). Можно даже сказать, что нигдѣ условность постановки не кажется столь умѣстной, какъ именно въ драмахъ Шекспира, условныхъ по самому своему построенію и вовсе не рассчитанныхъ на реалистическія декораціи нашего времени.

Однако, при условныхъ постановкахъ возникаетъ новое противорѣчіе,—опять между обстановкой и артистомъ.

Обстановка оказывается условной: не комната, а только намекъ на комнату, не море, а только символъ моря: между тѣмъ артистъ остается реальнымъ чело-вѣкомъ, реальнымъ остается его костюмъ, реальными его жесты, его голосъ. На сценѣ мы видимъ живыхъ людей, такихъ же какъ въ дѣйствительной жизни, но они двигаются, говорятъ, дѣйствуютъ въ

обстановкѣ, какой въ дѣйствительной жизни не бываетъ, въ «условныхъ» стѣнахъ, въ «символическомъ» лѣсу, въ «намекахъ» на поля, подъ «стилизованными» облаками. Невольно у зрителя является вопросъ: какъ живые люди попали въ эти не-живыя условія бытія и какъ они могутъ въ нихъ существовать?

Въ Художественномъ театрѣ, въ «Гамлетѣ», мы видѣли самого датскаго принца, Офелію, Полонія и другихъ дѣйствующихъ лицъ трагедіи—одѣтыми въ одежды изъ реальной, опредѣленной матеріи; артисты произносили слова, какъ ихъ произносятъ живые люди, ходили, дѣлали жесты. А кругомъ были одноцвѣтные сѣрые стѣны, какихъ не бываетъ въ дѣйствительности, были непонятныя нагроможденія катающихся на колесахъ параллелопипедовъ, были «условныя» комнаты, безъ оконъ, безъ дверей, безъ потолка. Невозможно было не спросить себя: какъ члены датскаго королевскаго дома могутъ жить въ такомъ дворцѣ, не защищенномъ даже отъ самаго обыкновеннаго дождя?

Комната королевы была изображена въ видѣ унылаго сѣраго убѣжища, безъ малѣйшаго признака не только на то, что это—комната женщины, но даже, что это вообще—человѣческое жилье. Какимъ-то диссонансомъ въ этой пустынной кельѣ казался зачѣмъ-то сохраненный въ ней альковъ ¹⁾. Другіе покои также поражали полнымъ отсутствіемъ обстановки, оголенностью стѣнъ, своей неприспособленностью для жизни. Наконецъ, обстановка дворца не соотвѣтствовала никакой эпохѣ: въ ней не было стилиа ни Среднихъ Вѣковъ, ни Ренессанса, ни какой-либо опредѣленной страны,—это было что-то стоящее внѣ времени и мѣста. Но это не мѣшало артистамъ быть одѣтыми въ костюмы, хотя и не приуроченные къ опредѣленной эпохѣ, однако все же не лишенные извѣстнаго характера (ихъ нельзя было бы, напр., счесть костюмами китайцевъ, древнихъ ассирійцевъ или индусовъ). Мало того, это не мѣшало Гамлету, въ

¹⁾ Впослѣдствіи за этимъ альковомъ появлялся призракъ, но на первомъ представленіи (точнѣе, на генеральной репетиціи) призракъ появлялся въ другомъ мѣстѣ, такъ что альковъ былъ включенъ въ обстановку сцены не съ этой цѣлью.



Г. ЮЖИНЪ ВЪ РОЛИ ПАРОВОГА
(«БЕЗПРИДАННИЦА» А. Н. ОСТРОВСКАГО).
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.



Г. БРАВИЧЪ ВЪ РОЛИ ГУТЛИБА
(«ИЗРАИЛЬ» БЕРНШТЕЙНА).

знакъ траура, надѣвать черное, королевѣ носить на себѣ украшенія, священнику быть одѣтымъ на подобіе католическаго патера и т. д.

Но всего болѣе противорѣчила условности постановки—самая игра артистовъ, вполнѣ реалистическая. Порывы радости, печали, горя, отчаянья они выражали именно такъ (или, по крайней мѣрѣ, стремились выразить), какъ ихъ дѣйствительно выражаютъ люди. Интонація артистовъ была вполнѣ реалистическая. Воскликанія Гамлета, крикъ Полонія, слезы Офеліи, ея смѣхъ въ сценѣ сумасшествія—все это было не «условнымъ», не «намекомъ» только на восклицаніе, на стонъ, на слезы, на смѣхъ, а реальнымъ. То же самое надо сказать о жестахъ артистовъ: они старались воспроизводить тѣ самые жесты, которые невольно сдѣлалъ бы человѣкъ подъ вліяніемъ того или иного душевнаго аффекта. Даже сцена фехтованія между Гамлетомъ и Лаэртомъ была проведена въ самомъ реалистическомъ тонѣ, безъ всякой попытки сдѣлать ее лишь условной.

Чтобы преодолѣть это противорѣчіе, есть только одно средство: условной постановкѣ должна соотвѣтствовать и условная игра. Необходимо найти гармонію между сценической обстановкой и игрой артистовъ. Игра должна лишь настолько приближаться въ воспроизведенію дѣйствительности, насколько приближается къ тому обстановка. Чѣмъ дальше отходить отъ реализма обстановка, тѣмъ менѣе реалистичнымъ должно быть и исполненіе ролей. При той крайней степени условности въ постановкѣ, на какую рѣшился Художественный театръ, игра артистовъ должна была быть доведена до крайней степени условности.

Это требованіе тоже было безсознательно понято древними эллинами. Всѣ ихъ постановки были условными: они не знали реализма въ сценическихъ обстановкахъ драмъ, они никогда не стремились къ сценическимъ иллюзіямъ. Соотвѣтственно этому игра артистовъ въ древне-греческомъ театрѣ всегда была условной. Мы знаемъ, что на греческихъ сценахъ господствовали котурны, маски, рупоръ, опредѣленные, традиціонные жесты: все это исключаетъ возможность иной игры, кромѣ условной.

Условная постановка требуетъ условной игры: этого не понялъ

Художественный театръ при постановкѣ «Гамлета». Артисты театра все время стремились *жить* на сценѣ. Но тогда слѣдовало изобразить также *жизнь* на сценѣ. Какъ только режиссеръ отказался отъ такой задачи, какъ только онъ пожелалъ жизнь замѣнить условностью,—тотчасъ то же самое должны были сдѣлать и артисты. Въмѣсто дворца былъ намекъ на дворецъ; соотвѣтственно этому мы должны были вмѣсто крика услышать намекъ на крикъ. Терраса была замѣнена уходящими въ высь параллело-пипедами; жизненные движенія, жизненные жесты должны были быть замѣнены условными жестами, подобными тѣмъ, что мы видимъ на старыхъ византійскихъ иконахъ. Дома безъ оконъ, дверей и потолковъ, одноцвѣтныя, оголенные стѣны, даже самое каменное кладбище съ четырехъ угольными столбами не показались бы странными и неумѣстными, если бы тамъ мы видѣли жизнь столь же «условныхъ» существъ, съ условными жестами, съ условной интонаціей голоса.

Соотвѣтствуетъ ли такая игра духу трагедій Шекспира, и въ частности «Гамлета»—другой вопросъ. Но раньше надо было поставить вопросъ, соотвѣтствуетъ ли этому духу Эльсинорскій дворецъ, построенный на сценѣ Художественнаго театра изъ «кубиковъ» Гордона Крэга? Несомнѣнно лишь одно: та обстановка, какую далъ театръ, требовала иной игры. Въ Художественномъ театрѣ обстановка оказалась «сама по себѣ», а игра «сама по себѣ». Артисты и режиссеръ противорѣчили другъ другу; одни разрушали дѣло другого: игра артистовъ дѣлала нелѣпой постановку, а постановка отнимала у артистовъ возможность играть такъ, какъ они хотѣли.

3.

Переходимъ теперь къ самой игрѣ артистовъ въ Художественномъ театрѣ.

Основной, «первородный», недостатокъ игры Художественнаго театра состоитъ въ томъ, что онъ не заботится о *единствѣ тона* исполненія.

Въ живописи впечатлѣніе яркости достигается не абсолютной яркостью красокъ, а отношеніемъ красокъ между собой. Картина, написанная въ

тусклыхъ тонахъ, можетъ дать впечатлѣніе большой яркости (примѣръ хотя бы картины В. Сѣрова), благодаря искусному расположенію соотвѣтственныхъ тоновъ. Нельзя нарисовать *свѣтъ*, но можно на картинѣ дать впечатлѣніе свѣта. Напротивъ, яркія пятна на картинѣ, не сгармонированныя съ другими красками, могутъ произвести впечатлѣніе чего-то лишняго и именно не дать глазу ощущенія яркости.

Въ Художественномъ театрѣ никогда не бываетъ гармоніи въ тонахъ исполненія и, прежде всего, въ интонаціяхъ исполнителей.

Если опредѣленный тонъ голосовъ въ исполненіи данной драмы выбранъ, достаточно самага небольшого измѣненія въ немъ, чтобы произвести впечатлѣніе гораздо большей силы голоса. Напротивъ, самый рѣзкій крикъ не достигаетъ цѣли, если онъ не подготовленъ интонаціями другихъ артистовъ.

Артисты Художественнаго театра не согласуютъ своихъ голосовъ одинъ съ другимъ. Во всѣхъ исполняемыхъ ими драмахъ,—въ частности и въ «Гамлетѣ»,—они постоянно переходятъ отъ одного тона къ другому, постоянно стремятся дать впечатлѣніе *абсолютной* силой интонаціи, а не *отношеніемъ* одной интонаціи къ другой. При такомъ исполненіи для мѣстъ «сильныхъ» у артистовъ не достаетъ силы голоса, а мѣста «слабыя» вовсе пропадаютъ.

Это относится какъ непосредственно къ интонаціямъ артистовъ, такъ и вообще ко всему ихъ исполненію. Каждый артистъ играетъ «самъ за себя», не принимая въ расчетъ предшествующихъ сценъ и того впечатлѣнія, какое онѣ произвели на зрителей. Вмѣсто того, чтобы быть единой, цѣльной симфоніей, исполненіе становится рядомъ не связанныхъ одинъ съ другимъ отрывковъ.

Та же самая «дробность» чувствовалась и въ исполненіи «Гамлета».

Другой недостатокъ исполненія, относящійся уже прямо къ «Гамлету», заключался въ самомъ пониманіи трагедіи, усвоенномъ Художественнымъ театромъ. Театръ пожелалъ *упростить* «Гамлета». Изъ трагедіи онъ сдѣлалъ его драмой.

Шекспиръ какъ бы нарочно подчеркнулъ исключительные размѣры своей трагедіи. Ея завязка основана на появленіи выходца съ того свѣта. Духъ умершаго отца является Гамлету дважды, повелѣвая мстить. Трагедія заканчивается группой труповъ. «Эта настрѣленная груда дичи кричитъ «havoc», восклицаетъ Фортинбрасъ:

This quarry cries on havoc!

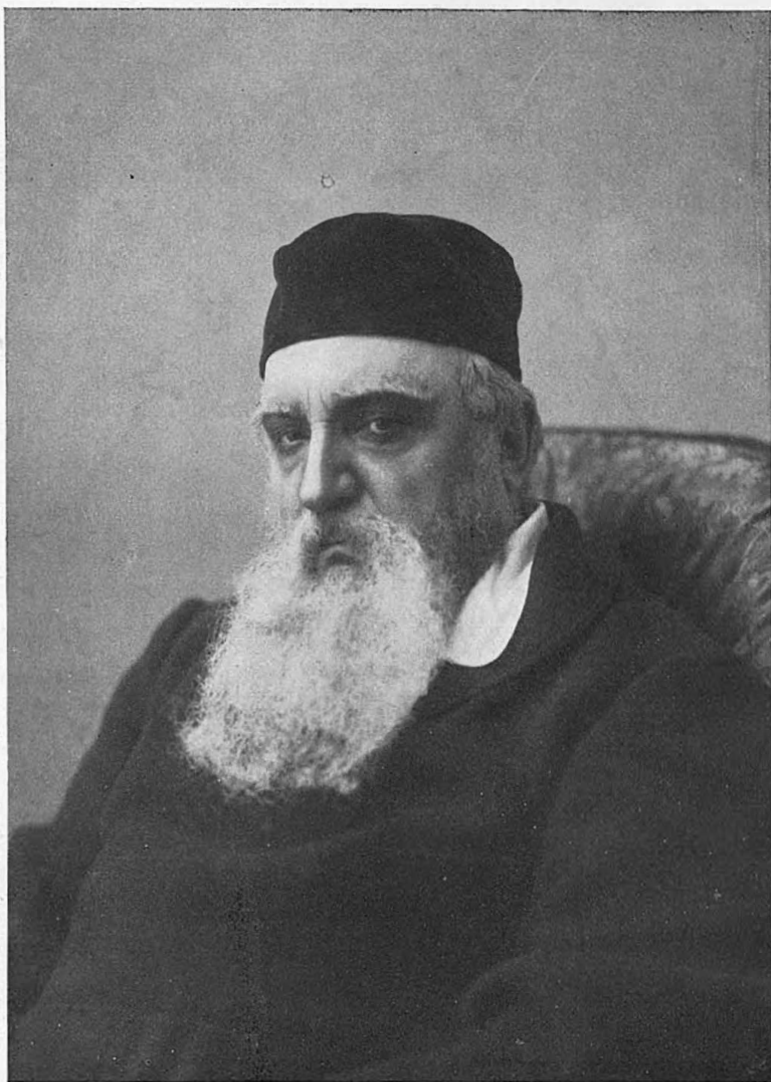
(havoc—было восклицаніе, которымъ останавливали охотниковъ, когда они настрѣляли черезъ-чуръ много дичи).

Художественный театръ постарался смягчить эту силу, уменьшить эти титаническіе размѣры трагедіи. Онъ показалъ зрителямъ рядъ картинъ, которыя далеко не такъ исключительны. Онъ попытался обратить событія трагедіи въ одно изъ тѣхъ происшествій, какія совершаются повседневно.

Особенно сказалось это въ игрѣ В. И. Качалова-Гамлета. Качаловъ сводитъ Гамлета съ пьедестала, на который поставили его столѣтія. Въ исполненіи Качалова датскій принцъ—самый обыкновенный человѣкъ, одинъ изъ тѣхъ, кого мы ежедневно встрѣчаемъ среди нашихъ добрыхъ знакомыхъ, въ салонахъ, на премьерахъ, на вернисажахъ. Гамлетъ-Качаловъ чѣмъ-то удивительно напоминалъ Чацкого-Качалова, и даже хотѣлось надѣтъ на него тѣ очки, въ которыхъ Качаловъ играетъ Чацкого.

То, что произошло съ Гамлетомъ, по толкованію Качалова,—не болѣе какъ обыкновенное житейское происшествіе, какія случаются не такъ рѣдко. Качаловъ старается какъ можно проще произносить всѣ монологи Гамлета. Передъ нами не мучится великими сомнѣніями исключительный человѣкъ, воплощающій въ себѣ весь свой вѣкъ, а просто раздумываетъ не глупый, но все же довольно заурядный принцъ. И если событія кончаются трагическимъ исходомъ, то это простая случайность: все могло бы кончиться и вполне благополучно.

И все же Гамлетъ-Качаловъ была самая яркая, самая цѣльная изъ фигуръ, данныхъ намъ Художественнымъ театромъ. Въ исполненіи Качалова былъ опредѣленный замыселъ, было единство плана, была согласован-



Г. Южинъ въ роли Волькенбергъ.
«НАСЛѢДНИКИ» Р. ХИНЪ НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО
МАЛАГО ТЕАТРА

ность всѣхъ жестовъ, всѣхъ интонацій. О Гамлетѣ-Качаловѣ можно говорить, какъ объ опредѣленномъ типѣ, созданномъ артистомъ.

Гораздо слабѣе были другіе исполнители.

Офелія-О. В. Гзовская была вполнѣ безцвѣтна. Милая внѣшность и отсутствіе всякой психологіи. Что такое Офелія, по исполненію г-жи Гзовской, узнать было нельзя. Чѣмъ она плѣнила Гамлета, оставалось неизвѣстнымъ: вѣроятно, только молодостью и миловидностью. Не значить ли это упрощать трагедію?

Король-Н. О. Массалитиновъ напоминалъ русскаго протоіерея. Сложный характеръ «злодѣя», не лишеннаго возвышенныхъ порывовъ и не чуждаго сознанія своего величія, совершенно пропалъ; передъ зрителями была фигура какого-то грубаго герцога, поступки котораго совершенно не мотивированы психологически. Впрочемъ, артисту значительно затруднили его задачу немилосердными купюрами въ трагедіи.

Полоній-В. В. Лужскій буффонилъ такъ, какъ это мы привыкли видѣть лишь на самыхъ плохихъ провинціальныхъ сценахъ. Лаэртъ-Р. В. Болеславскій довольствовался тѣмъ, что читалъ свою роль. У Гораціо-К. П. Хохлова былъ красивый гримъ римлянина, и только. Хорошо провелъ свою роль могильщикъ-В. Ф. Грибунинъ, но надо признаться, что эта роль—одна изъ самыхъ легкихъ въ трагедіи.

Въ большую вину театру должно поставить то, что онъ рѣшился подвергнуть «Гамлета» безжалостнымъ сокращеніямъ. «Условныя» постановки тѣмъ, между прочимъ, и дороги, что даютъ возможность давать Шекспировскія трагедіи безъ купюръ. Образцы такихъ «полныхъ» постановокъ Шекспира мы видѣли у Рейнгардта и на другихъ нѣмецкихъ сценахъ.

Между тѣмъ, Художественный театръ не остановился даже передъ тѣмъ, чтобы выкинуть сцену «молитвы короля». Черезъ это характеръ Короля оказался совершенно искаженнымъ. Единственная сцена, въ которой мы видимъ въ Королѣ порывъ истинно-человѣческаго чувства, сцена, которая примиряетъ насъ съ Королемъ, — исчезла. Король въ художе-

ственномъ театрѣ оказался какимъ-то мелодраматическимъ злодѣемъ, безъ единого проблеска живой души. Такихъ «убійцъ и только убійцъ» Шекспиръ не изображалъ никогда. Исчезло также въ Художественномъ театрѣ все, что относится къ самоубійству Офеліи. До крайности были сокращены сцены, гдѣ появляется Фортинбрасъ, чрезвычайно важныя для общей архитектоники трагедіи, и т. д.

У Художественнаго театра, конечно, есть только одинъ отвѣтъ на такіе упреки: что постановка «Гамлета» полностью требуетъ слишкомъ много времени. Намъ кажется, однако, что останавливаться передъ этимъ не слѣдовало. Пусть спектакль длится на часъ дольше, но пусть «Гамлетъ» будетъ показанъ въ томъ видѣ, какъ его написалъ Шекспиръ. Вѣдь смотрѣли же когда-то «Гамлета» цѣликомъ люди XVI—XVII вѣка! Кромѣ того, Художественный театръ могъ взять гораздо болѣе быстрый темпъ игры, такъ какъ многія сцены были проведены съ совершенно излишней медлительностью.

Наконецъ, надо еще упомянуть то, что было отмѣчено всѣми газетными рецензентами: что Художественный театръ позволилъ себѣ многія сцены трагедіи поставить не только не согласно съ прямыми указаніями Шекспира, но прямо вопреки имъ. Особенно рѣзко выразилось это во второй сценѣ, гдѣ у Шекспира сказано: «*Входитъ* Король, Королева и др.» Въ театрѣ Король, Королева и лица ихъ свиты не входили, но уже при открытіи занавѣса сидѣли въ глубинѣ сцены, расположенные въ видѣ какого-то позолоченнаго Олимпа, одинъ надъ другимъ, образуя очень красивую для глаза пирамиду, нисколько, однако, не отвѣчающую авторской ремаркѣ. Въ той же сценѣ мы читаемъ у Шекспира: «*Exunt* (т. е. уходятъ) Вольтимандъ и Корнеліусъ». Въ театрѣ они точно также вовсе не «уходили», но оставались стоять тутъ же (явно для того, чтобы не разрушать красивой «пирамиды» тѣлъ), несмотря на прямое приказаніе Короля: «Счастливаго пути!»—«*Heartily farewell!*».

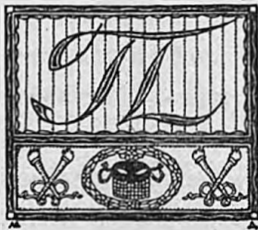
Таковы итоги постановки «Гамлета» въ Художественномъ театрѣ. Въ общемъ игрой артистовъ мы не были удовлетворены. Въ проведеніи

новыхъ принциповъ постановки оказались существенные промахи. Но, тѣмъ не менѣе, спектакль заставилъ о многомъ думать, указалъ на новые пути въ искусствѣ сцены, впервые осуществилъ то, о чемъ раньше лишь разсуждали теоретически. Это былъ благородный опытъ, за который нельзя не быть благодарнымъ Художественному театру и его руководителямъ. Ошибки Художественнаго театра поучительнѣе, чѣмъ «безукоризненное» исполненіе той или иной пьесы на той или иной сценѣ, сдѣланное по готовымъ шаблонамъ. Въ другихъ театрахъ мы слишкомъ часто видимъ простое вреченіе ручки механическаго піанино; въ Художественномъ театрѣ за инструментъ садится смѣлый виртуозъ, въ игрѣ котораго иное можетъ оказаться неудачнымъ, но которая, во всякомъ случаѣ, есть истинное художественное творчество. Легко «не ошибаться», если ничего не дѣлаешь; но больше заслуги въ томъ, чтобы отваживаться на новое, вступать въ еще неизслѣдованныя области, хотя бы и не всегда удавалось достигнуть намѣченной цѣли.

ВЪ ПАРИЖСКИХЪ ТЕАТРАХЪ.

Письмо изъ Парижа.

Н. К. МЕЛЬНИКОВА (СИБИРЯКА).

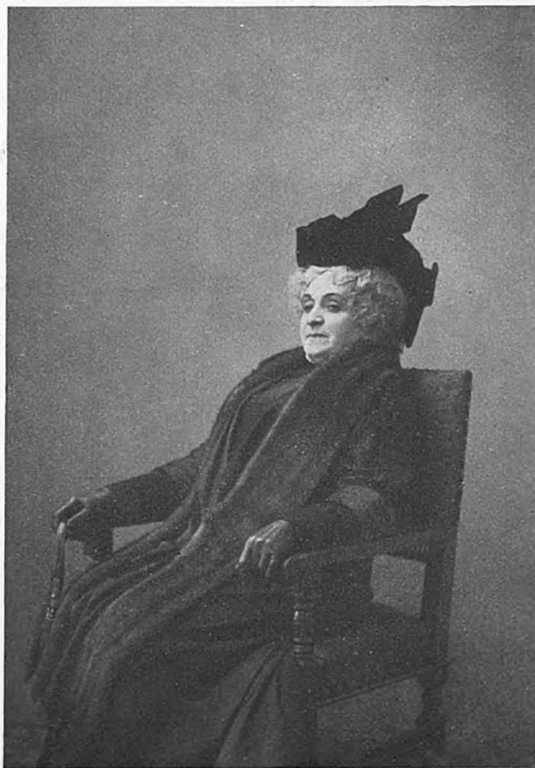


ПАРИЖЪ—отечество европейскаго театра, но театръ—отечество парижанъ: въ немъ атмосфера Франціи. Отъ красивыхъ, отъ «толстыхъ» книгъ парижане отвыкли: некогда читать. Книга у всѣхъ передовыхъ народовъ отходитъ въ область преданія. Сотрудникамъ, авторамъ, писателямъ теперь всѣ редакторы, всѣ издатели внушаютъ: «plus court! plus court!»... Въ этомъ—знаменіе времени. «Plus court» вызвано всеобщей жадью образованія по новому методу: во-первыхъ, въ кратчайшій срокъ; во-вторыхъ, чтобы умѣть судить

обо *всемъ*, и, главное, казаться образованнымъ.—«Приспособьтесь г.г. писатели къ эпохѣ, берите примѣръ съ океана: своей глубиной онъ отпугиваетъ, безбрежностью привлекаетъ».—А парижанамъ и вообще не свойственно «углубляться». Мудрость вѣка любятъ они собирать, играючи, *avec plaisanterie*, щебеча, какъ ласточки. Поэтому и въ почетѣ у нихъ театръ. Въ театрѣ они отдыхаютъ отъ будничнаго здравомыслія, проникаются свѣжими впечатлѣніями, чувствами, мыслями. Съ театральной сцены вручаются всему Парижу скрижали съ заповѣдями «новѣйшей» моды: всякій переверотъ въ ней заблаговременно возвѣщаютъ артисты. Покупать костюмъ, а тѣмъ болѣе платить за нихъ они въ Парижѣ уже давно разучились: парижскіе портные одѣваютъ ихъ даромъ,—на «рекламу». Узкое стягивающее платье, замысловатое по своему сходству съ пеленами египетскихъ мумій; вдохновеннѣйшая поэма—шляпа, еще не предусмотрѣнная, какъ фигура, нигдѣ въ эвклидовой геометріи; удивительная «вечерняя мантия», въ которой парижанка, если бы у нея была еще сѣдая длинная борода, походила бы совершенно на восточныхъ волхвовъ, на мудрецовъ Вавилона; затѣйливый зонтикъ съ изогнутой рукояткой, похожій на клюку бабы яги, и другой сортъ съ длинной ручкой, въ родѣ жезла сказочныхъ чародѣевъ,—все это парижскія актрисы покажутъ со сцены еще раньше журналовъ моды. Вообще съ театромъ здѣсь связаны нѣкоторые интересы поважнѣе, чѣмъ судьба всякимъ имперіей. А мужскому населенію, парижанамъ, театральная сцена открываетъ даже перспективы грядущаго. Таланты, гении, жизнеспособность всей французской націи учитываютъ они по театру. Проходитъ сезонъ безъ новыхъ хорошихъ пьесъ,—у всѣхъ появляются мрачныя мысли, мысли объ «упадкѣ», о «вымираніи Франціи». Поставили новую оригинальную блестящую пьесу,—радуются «расцвѣту»... Театральныя новости волнуютъ ихъ сильнѣе, чѣмъ дебаты въ законодательной *Chambre des députés*. Они въ большихъ парижскихъ газетахъ печатаются очень рѣдко, только въ случаѣ чрезвычайной важности. Но о новой пьесѣ появляется на завтра же рецензія и фельетонъ. Весь Парижъ чтитъ память Мольера. Посѣвы его разрослись.



Г-ЖА ЛЕШКОВСКАЯ ВЪ РОЛИ ВАРВАРЫ ДМИТРИЕВНЫ.
«НАСЛѢДНИКИ» Р. ХИНЪ НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.



Г-ЖА НИКУЛИНА ВЪ РОЛИ ДАРЬИ МИХАЙЛОВНЫ.

Въ отвѣтъ на запросы всего Парижа театральная сцена должна была расцвѣсти здѣсь непремѣнно въ такомъ видѣ, какъ теперь,—*количественно* въ гармоніи съ 3-милліоннымъ населеніемъ города и *качественно* въ связи съ его разнообразными вкусами. Числомъ своихъ театровъ и разнообразіемъ между ними Парижъ превосходитъ любую европейскую столицу. У всѣхъ «жанровъ» сцены, у всѣхъ направленій и видовъ драматургіи есть свои адепты, свои жрецы и храмы. Мрачная трагедія съ кровопролитіемъ, пессимистическая драма съ неизбѣжной гибелью благороднаго героя, оптимистическая драма съ непремѣннымъ торжествомъ добродѣтели и благородства, жизнерадостная комедія съ сатирой на «общественныя язвы», веселый фарсъ съ запутаннымъ клубкомъ недоразумѣній,—все есть въ Парижѣ, все!.. Но въ этомъ разнообразіи не видно ни преимущества одного «жанра» надъ другими, ни «преобладающихъ вѣяній». Они всѣ,—и «направленія» и «вѣянія»—кружатся здѣсь одновременно, какъ въ хоро-водѣ. У всѣхъ есть зрители, слушатели. Каждый вечеръ всѣ театры наполнены.

Слѣдовательно, все, что относится къ театру, должно бы въ Парижѣ блистать совершенствомъ, быть апофеозомъ 300-лѣтняго опыта? Но это только на самой сценѣ, въ поэтической основѣ театра.

Что такое искусство? У него—сотни путей, тысячи способовъ. Но задача—одна: облагородить дѣйствительность, т. е. заглушить въ самомъ человѣкѣ, въ зрителѣ и слушателѣ, всѣ отпрыски «міровой скорби», погасить всѣ обычно-копошящіяся чувства отчаянія, безвѣрія, презрѣнія, ненависти. Вѣдь, дѣйствительность существуетъ только въ человѣческомъ представленіи,—значитъ, здѣсь же и всѣ ея скверныя качества. Искусство преобразуетъ ее, облагораживаетъ *соразмѣрно* своему воздѣйствію на зрителей: погашены въ нихъ «обычныя» чувства навсегда.—Божій міръ будетъ всегда великолѣпенъ; погашены на мгновенье,—на то же самое мгновенье облагородится и бытіе. Ибо съ этого момента появляется у человѣка высокій даръ чувствовать истину, добро и красоту. Этой чисто-художественной задачѣ парижскіе театры удовлетворяютъ.

Но зато у нихъ много недочетовъ въ прозаической организаціи дѣла. Здѣсь нельзя, напримѣръ, купить билета по той же самой «театральной» цѣнѣ въ какомъ-либо другомъ мѣстѣ, кромѣ кассы: въ парижскихъ агентствахъ они гораздо дороже. Затѣмъ, даже и съ билетомъ нельзя пройти въ театръ за 15 за 20 минутъ до начала представленія. Какая бы погода ни была, хоть проливной дождь,—приходится ждать на улицѣ, жандармы на впускаютъ. Почему?.. Да потому, что всѣ должны пройти черезъ контроль въ вестибюль, «но контролеры еще не пришли». Вообще отсутствуютъ нѣкоторыя «берлинскія» удобства. Зато есть свои стѣснительные обычаи. Въ такихъ большихъ учрежденіяхъ, какъ опера или «Французская Комедія», отъ зрителя въ первыхъ рядахъ партера требуютъ, напримѣръ, чтобы онъ былъ непремѣнно во фракѣ, въ цилиндрѣ и даже съ тросточкой.

Но наибольшимъ зломъ слѣдуетъ считать парижскую, *слишкомъ широкую*, постановку театральной рекламы. Чтобы охарактеризовать ее нагляднѣе, расскажу эпизодъ изъ моего 3-мѣсячнаго пребыванія въ Парижѣ осенью 1911 года.

Однажды проходилъ я, часовъ въ восемь вечера, мимо театра Châtelet. Съ лѣстницы бокового входа сомчался какой-то, похожій на «пропавшагося генія», старецъ безъ шапки, съ бритымъ лицомъ, съ артистической шевелюрой. Онъ выбѣжалъ на уличный перекрестокъ, выжидательно посмотрѣлъ, сдѣлавъ «козырекъ» изъ руки, въ даль бульвара, какъ бы въ отчаяніи махнулъ рукой и сталъ подбѣгать къ прохожимъ, останавливалъ ихъ, о чемъ-то просилъ. Но тѣ отрицательно трясли головой, скороговоркой произносили «non! non!» и, съ жестомъ отказа отстраняясь отъ «генія», спѣшили прочь. Старецъ подбѣжалъ ко мнѣ.

— «Ecoutez, monsieur!»... не желаете-ли даромъ посмотрѣть пьесу «Вокругъ Свѣта» въ театрѣ?

— Какимъ образомъ?

— «Вы будете de porte claqué!»—сказалъ старецъ и объяснилъ, что «клякой» называется особое театральное племя: оно расточаетъ аплодисменты, устраиваетъ грандіозныя оваціи...

— «Объщались прійти, но но пришли!..—говорилъ онъ,—сейчасъ передъ антрактомъ будетъ самое драматическое дѣйствіе, а у меня какъ разъ наверху и нѣтъ никого!.. Понимаете вы это?.. Въ нижнихъ ярусахъ и въ партерѣ «кляка» есть... Но верхъ... верхъ!—вотъ чего не хватаетъ!»

— Allons!—сказалъ я: Мнѣ представился случай познакомиться съ «дѣломъ» воочію. Мы направились къ боковому входу.

— «Вы, конечно, иностранецъ?.. какой націи?—засыпалъ старецъ вопросами и, не выжидая отвѣта, продолжалъ,—вѣроятно, изъ Норвегіи, либо изъ Швеціи?.. вѣрнѣе всего—изъ Норвегіи».

— Вы угадали.

— «Да я всегда распознаю сразу: театръ учить многому!

Изъ ресторана подъ театромъ Châtelet вышли два человѣка. Старецъ кинулся къ нимъ. Обмѣнявшись двумя-тремя фразами, онъ прихватилъ и ихъ. Вчетверомъ поднялись мы по лѣстницѣ. «Кляка» шествовала впереди, почтенный антрепренеръ—за нею.

— Который номеръ?—остановили насъ гардеробныя женщины наверху, ваши билеты, *s'il vous plaît*...

— «Кляка!»—сказалъ старецъ, поднявшись за нами. Женщины почти-тельно отошли.

— «Наблюдайте за мной,—внушалъ намъ антрепренеръ у дверей къ мѣстамъ,—какъ только я высунусь за барьеръ и зааплодирую,—начинайте и вы... Въ одинъ мигъ всѣ сразу!.. А если еще будетъ у меня въ рукѣ бѣлый платокъ,—то зааплодируйте и, какъ только все смолкнетъ, повторите... Но опять всѣ сразу!.. Не забудьте!»

Мы вошли на галерку. Верхніе ряды были всѣ заняты. Но первый рядъ, у самого барьера, оставался почти весь свободнымъ. Онъ предназначался «клякѣ», но она въ полномъ составѣ не явилась. Старецъ насъ рассадилъ. Самъ онъ усѣлся какъ разъ въ серединѣ, прямо противъ сцены, на такомъ мѣстѣ, что ему можно было обозрѣть весь театръ, по всѣмъ ярусамъ, да и его самого видать отовсюду. Правой рукой онъ сдѣлалъ какой-то знакъ, въ родѣ успокоительнаго жеста, кому-то въ третьемъ

ярусѣ направо и налѣво, потомъ лѣвой и правой сторонѣ второго яруса. Въ томъ и другомъ мѣстѣ передніе ряды смотрѣли не на сцену, но больше всего на нашего антрепренера. Во второмъ ряду партера всталъ какой-то человѣкъ, посмотрѣлъ къ намъ на галерку. Старецъ показалъ ему три пальца. Человѣкъ кивнулъ головой и усѣлся на свое мѣсто, но часто обочивался лицомъ къ галеркѣ. Директивы всѣ исходили, очевидно, отсюда...

На сценѣ былъ изуродованный Жюль Вернъ. Его драматизировали до неузнаваемости. «Самое драматическое дѣйствіе», наконецъ, настало: благородный англичанинъ-путешественникъ со своимъ вѣрнымъ слугой похищалъ европейскую женщину изъ гарема какого-то азіатскаго владыки и похитилъ. Владыка металъ громы и молніи, даже чалму сбросилъ на полъ. Нашъ антрепренеръ взялся за свое дѣло. Покровительственно улыбаясь, какъ истый меценатъ и цѣнитель, высунулся онъ за барьеръ, окинулъ взоромъ весь театръ и зааплодировалъ. Въ тотъ же мигъ раздались аплодисменты въ переднемъ ряду всѣхъ нижнихъ ярусовъ, въ партерѣ, у насъ на галеркѣ,—произошелъ «взрывъ всеобщихъ овацій». Старецъ самодовольно улыбался, съ сознаніемъ собственного достоинства посмотрѣлъ въ директорскую ложу. Не мало «драматическихъ моментовъ» было и потомъ... Краснокожіе дикари нападали на поѣздъ, увели европейскую женщину въ плѣнъ, но англичанинъ спасъ ее, перестрѣлялъ всѣхъ дикарей. Тутъ нашъ антрепренеръ высунулся за барьеръ, поднесъ къ носу бѣлый платокъ и уже совсѣмъ неистово захлопалъ въ ладоши. Раздались опять «дружные аплодисменты» сильнѣе прежнихъ и, не успѣвъ вполне смолкнуть, возобновились, какъ оглушительный громъ. Артисты выходили раскланиваться. Корабль пошелъ ко дну, спасенная европейская женщина предложила англичанину руку и сердце, навязчиваго сыщика выгнали изъ отеля, балетъ протанцовали въ лондонскомъ географическомъ клубѣ,—на все это аплодировалъ старецъ неумоимо, и театръ дрожалъ отъ овацій.

— Такъ поставлено дѣло только въ вашемъ театрѣ—Châtelet или же вообще во всѣхъ парижскихъ?—спросилъ я старца послѣ представленія.



О. О. САДОВСКАЯ ВЪ РОЛИ КУХАРКИ.
«ПЛОДЫ ПРОСВѢЩЕНІЯ» Л. Н. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО
МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Исчезая во время антрактовъ куда-то съ галерки, онъ уже успѣлъ выпить, былъ «на веселѣ»...

— «Во всѣхъ!—сказалъ онъ,—устроителемъ *кляки* я былъ уже въ одиннадцати театрахъ, теперь—въ двѣнадцатомъ. Дѣло это имѣетъ огромное значеніе. Аплодисменты будутъ на завтра же отмѣчены въ газетахъ: это и привлекаетъ публику»...—

— Но развѣ парижскіе рецензенты не знаютъ, что все это устраивается искусственно?—спросилъ я,—какъ же могутъ они основываться на такихъ аплодисментахъ?—

— «Знаютъ,—сказалъ онъ,—но разсуждать объ этомъ—не ихъ дѣло: что было на представленіи, о томъ и пиши. Такъ принято. Наконецъ, такая же *кляка*, какъ въ театрахъ, есть и во всѣхъ парижскихъ газетахъ».—

По провѣркѣ оказалось, что «шефъ *кляки*» рассказывалъ правдоподобно. Мало того,—въ Парижѣ есть даже особые промышленныя учрежденія специально по устройству «драматическихъ успѣховъ». Драматургъ, артистъ, актриса, могутъ обратившись къ нимъ, обезпечить себѣ «успѣхъ» и «лавры» заранѣе. Условія—въ зависимости отъ требованій, но «самыя сходныя». За 100 франковъ будетъ *организована слава* въ такомъ размѣрѣ, за 200 франковъ—побольше и т. д.

Искусство—пышный роскошный цвѣтокъ. Но сколько грязи прилипло къ его стеблю!..

Но слѣдуетъ сообщить и о самихъ театрахъ. Ихъ въ Парижѣ даже гораздо больше, чѣмъ извѣстно по «Путеводителямъ». Но мелкіе, ничтожные,—какъ, напримѣръ, разнаго рода варіетэ,—только называются театрами. Искусство въ нихъ—пошлое, вѣрнѣе, вульгарная спекуляція на чувственность. Въ зависимости отъ общественнаго класса своихъ посѣтителей—завсегдаевъ парижскія театры-варіетэ раздѣляются на три основныхъ типа: для публики съ Елисейскихъ Полей, для монмартрскихъ гражданъ и для золотой середины между первыми и вторыми, то-есть, дорогіе, дешевые и средніе. Но сущность во всѣхъ—одна и та же: веселый двусмысленный

куплетъ, заманчивая обстановка порока... У искусства, у художественнаго творчества есть, по опредѣленію Шопенгауэра, два фундамента: одни произведенія созданы «на основѣ возвышеннаго» (auf der Grundlage des Erhabenen), другія—«на основѣ прелестнаго» (auf der Grundlage des Reizenden). Первыя дѣйствуютъ на человѣка, заставляя его заглушить на время свои *волевыя влеченія*, вознестись надъ самимъ собой. Вторыя, наоборотъ, будятъ его влеченія и дѣйствуютъ потому. Первыя захватываютъ, *повелѣвая* и *перевоспитывая*. Вторыя же увлекаютъ, *прислуживаясь*, *поддакивая* тону обыкновенной человѣческой природы. (Reizen значитъ «влечь», «щекотать»). Одна и та же идея дѣйствительности,—напримѣръ, нагота,—можетъ быть художественно выражена на первой и на второй основѣ. Но въ первомъ случаѣ она вызоветъ на *чистое созерцаніе* и дастъ отдохновеніе, во второмъ—отдалить отъ созерцательности и ударить по нервамъ... Парижскіе театры-варіетэ придерживаются, конечно, второго «художественнаго направленія».

Оно проявляется и въ большихъ парижскихъ театрахъ. Иначе и быть не можетъ. Но только въ большой пьесѣ это не такъ замѣтно.

Настоящихъ, большихъ, театровъ въ Парижѣ насчитывается около двадцати. По характеру и содержательности пьесъ легче всего раздѣлить ихъ на *три типа*:—1) низшій, полу-художественный, 2) средній, художественно-веселый, 3) высшій, или художественно-серьезный. Но строго разграничить одинъ типъ отъ другого, конечно, нельзя: есть переходы, оттѣнки.

У перваго типа преобладаетъ внѣшній эффектъ. Тутъ въ пьесахъ погибаютъ корабли съ пассажирами, происходятъ кровопролитныя сраженія, стрѣляютъ изъ револьверовъ, балетъ танцуетъ при разноцвѣтномъ освѣщеніи...—словомъ, много сильныхъ ощущеній, много обстановки, но нѣтъ только самой пьесы, никакого внутренняго содержанія. Искусство замѣнено здѣсь декорацией, психологическая послѣдовательность—постояннымъ вторженіемъ шумливыхъ случайностей. Въ чемъ дѣло?—спрашиваетъ себя зритель на другой день. Но въ память врѣзались только детали, а

идея пьесы — не уловима, нѣтъ цѣлаго. Это еще не театры, но только переходная ступень отъ кинематографа и театра «Варіетэ» къ настоящему театру; отъ низшаго отстали, къ высшему не пристали,—въ этомъ и есть ихъ полу-художественность. Упомянутый театръ «Châtelet», является самымъ яркимъ представителемъ этого перваго типа.

Второй типъ—гораздо выше. Внѣшняя обстановка здѣсь въ пьесахъ не играетъ большой роли, «потрясающихъ эффектовъ» и вообще нѣтъ. Зато есть психологія, развертывается картина человѣческихъ чувствъ, нарисованная драматургомъ-художникомъ, но сама пьеса принаровлена только къ тому, чтобы зрители провели вечеръ пріятно, разумно и весело. Эти театры посѣщаются больше всѣхъ. Самый типичный изъ нихъ—маленькій уютный театръ «Palais Royal». Теперешнимъ «гвоздемъ сезона» (1911—12 г.) служить у него пьеса Тристана Бернарда «Le Petit Café». Содержаніе ея—въ слѣдующемъ. У Филиберта, хозяина одной маленькой кофейни, есть дочь, прелестная Ивонна. Есть единственный кельнеръ, Альбертъ. Но онъ всегда что нибудь да «куролесить»,—манкируетъ обязанностями, возражаетъ хозяину на замѣчанія и, въ особенности любитъ спорить съ Ивонной. Кромѣ того, есть у него любовница, — «венгерская» музыкантша, съ чисто монмартрскимъ нарѣчіемъ. Она ежедневно приходитъ сюда устраивать ему скандалы, сцены ревности. Хозяинъ рѣшилъ прогнать Альберта. Но пришелъ завсегдатай кофейни, нѣкій комми-вожержеръ Бигредонъ. Онъ откуда то узналъ, что Альбертъ—внѣбрачный сынъ одного богатаго графа и графъ завѣщалъ ему 800.000 франковъ. Альбертъ еще ничего объ этомъ не знаетъ, поэтому надо поскорѣе воспользоваться, опутать. Хозяинъ—человѣкъ честный, но Бигредонъ уговорилъ. Альберту предложили подписать контрактъ: «я, Альбертъ, обязуюсь служить 20 лѣтъ кельнеромъ у Филиберта, Филибертъ обязуется платить мнѣ жалованья по 5.000 франковъ въ годъ, но если я уйду со службы раньше 20-лѣтняго срока, то обязуюсь заплатить неустойку въ 200.000 франковъ». Условія были заманчивы: 5.000—въ годъ. Къ тому же и Альбертъ былъ пьянъ. Обѣ стороны подписали контрактъ. Почтальонъ приноситъ Альберту

письмо. Теперь онъ только узнаеть о наслѣдствѣ. У него—богатство, но нѣтъ свободы: закабалилъ себя на 20 лѣтъ. Бигредонъ и хозяинъ совѣтуютъ ему заплатить неустойку: при такомъ богатствѣ это—пустяки. Но Альбертъ оказался умнѣе, цѣну деньгамъ онъ знаетъ. вмѣсто того, чтобы уйти, онъ превратился въ исправнаго кельнера, не подаетъ даже повода отказать ему и взвалить вину на него. Въ нелѣпомъ положеніи оказывается теперь хозяинъ: такую же неустойку по контракту долженъ и онъ заплатить Альберту, если дастъ ему отставку преждевременно. А платить ежегодно по 5.000, это—Филиберту не по карману. Происходятъ забавныя сцены. Альберта осаждаютъ дамы полусвѣта, сразу три хотять выходить замужъ. Наконецъ, послѣ ряда смѣшныхъ перипетій, Альбертъ развязался съ ними и съ «венгеркой», и женится на Ивоннѣ. Неустойка вышла въ ничью. Въ дуракахъ остался одинъ Бигредонъ.

Но высшее сценическое искусство—въ театрахъ третьяго типа. У нихъ на сценѣ—красивая жизнерадостная комедія, серьезная драма, а въ артистическомъ исполненіи—стиль и классическое совершенство. Но объ этихъ парижскихъ театрахъ говорить нечего: они давно всѣмъ извѣстны. Къ нимъ относится театръ Сарры Бернаръ, театръ Rejan. За послѣдніе годы, выросши изъ ученическихъ спектаклей, выдвинулся еще «Théâtre de Gymnase». Теперь (1911—12 г.), на его сценѣ идетъ изящная пьеса «Запрещенная любовь» (*L'amour défendu*), это—«гвоздь сезона». Содержаніе ея такое. Пьеръ со своей женой Мадленой и съ интимнымъ другомъ Жаномъ отдыхаетъ въ Монте-Карло. Между Мадленой и Жаномъ возникли чувства, но до финала еще не дошло. Однажды, Мадлена заснула въ креслѣ. Жанъ подкрался, поцѣловалъ ее въ лобъ и положилъ ей на колѣни цвѣтокъ. Эту сцену подсмотрѣлъ Пьеръ. Въ немъ вспыхнула ревность, но онъ не знаетъ только, какъ бы реагировала Мадлена на этотъ поцѣлуй: вѣдь, она спала. Пьеръ рѣшился испытать. Онъ, какъ бы по дѣламъ, поѣхалъ въ Парижъ, а жену поручилъ своему другу — Жану. «Мнѣ, кажется, что Мадлена меня здѣсь обманываетъ. Не знаю только, съ кѣмъ... Выяснить все поручаю тебѣ. Наблюдай за ней ежечасно, еже-

минутно, не спускай съ глазъ. И если мои подозрѣнія окажутся ложными, протелеграфируй мнѣ одно слово «reviens». Но если же она не вѣрна мнѣ, протелеграфируй—«mon pauvre Pierrot». На тебя я вполнѣ полагаюсь». Пьеръ уѣхалъ. Мадлена тотчасъ же кинулась съ объятіями къ Жану. Но Жанъ ее отстранилъ. Мадлена осаждаетъ его все болѣе и болѣе, плачетъ, устраиваетъ сцены, упрекаетъ въ безчувственности, въ трусости. Но Жанъ твердъ, какъ скала: онъ любитъ ее, но не въ силахъ нарушить довѣріе друга. Прошло нѣсколько дней. Мадлена ничего не добилась. Жанъ сталъ вполнѣ увѣренъ въ самомъ себѣ и протелеграфировалъ Пьеру: «reviens». Мадлена похудѣла, истомилась, захворала. Пьеръ приѣхалъ и все понялъ: жена ходитъ блѣдной, какъ тѣнь, только потому, что Жанъ былъ ему истиннымъ другомъ. Но ему жаль и жену и Жана. Зачѣмъ мучить ихъ, если у нихъ взаимность? Пьеръ пишетъ Мадленѣ трогательное письмо, даетъ ей разводъ, свободу... На этомъ и оканчивается пьеса. Въ ней есть недоговоренное, какъ поступилъ бы Жанъ послѣ этого письма?..

Но первое мѣсто среди парижскихъ театровъ третьяго типа занимаетъ, конечно, французская комедія (Comédie Française). Изъ новыхъ пьесъ на ея сценѣ въ нынѣшнемъ сезонѣ пользуется огромнымъ успѣхомъ произведеніе де Флерса и Каяве «Primerose» ¹⁾.

Обзоръ былъ бы неполнымъ, если не упомянуть еще о парижскомъ Théâtre Lyrique Minicpal (Gaité). Это вторая опера въ Парижѣ. Артистическій персоналъ въ ней—изъ Большой Оперы. Въ началѣ сезона 1911—1912 гг. въ Лирическомъ театрѣ ставили музыкальную пьесу Гинзбурга «Иванъ Грозный». Но успѣха она не имѣла. Музыка въ ней — не оригинальная, заимствована у другихъ, въ особенности, у русскихъ композиторовъ. Либретто—банальная мелодрама. Объ историческихъ погрѣшностяхъ и говорить нечего. Личность, психологія Іоанна Грознаго, извѣстна композитору-автору только по наслышкѣ. По его оперѣ, Іоаннъ Грозный,

¹⁾ Была разыграна въ нын. сезонѣ на сценѣ Махайловскаго французскаго театра.

напримѣръ, устраиваетъ оргіи въ монастырѣ, опричники приводятъ «любовную дичь» (*le gibier d'amour*) къ нему въ монастырскую церковь! Но, по исторической правдѣ, онъ въ монастыряхъ только замаливалъ оргіи, въ монашескомъ костюмѣ былъ совсѣмъ другимъ человѣкомъ.

ЛОНДОНСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОНЪ.

Philip W. Sergeant. Переводъ съ рукописи К. М. МИКЛАШЕВСКАГО.



АСТОЯЩЕЕ время года всегда знаменуется большими переменами въ театральномъ мірѣ Лондона. То же самое ожидается и въ этомъ году, такъ какъ перемены начались очень рано. Въ концѣ октября пьесы были сняты съ репертуара въ трехъ театрахъ: «Сумурунъ» закончила свое краткое существованіе въ «Савой-Театрѣ»; «The Love Mills» были сняты съ репертуара въ Глобъ-Театрѣ, а «Bonita» — въ Королевскомъ театрѣ. «Сумурунъ» въ не сокращенномъ видѣ имѣла меньшій успѣхъ, чѣмъ прежняя сокращенная постановка, не смотря на всѣ достоинства Рейнгардта и его труппы, а «The Love Mills» и «Bonita» обладали крупными недочетами. Ни та ни другая пьеса не имѣли хорошаго либретто, а этотъ недостатокъ сильно вліяетъ даже на не особенно культурную публику нашихъ театровъ. «The Love Mills», постановка которой была значительно переработана, послѣ суровыхъ отзывовъ прессы, все-таки не удержалась въ репертуарѣ на долгій срокъ, «Bonita» (какъ это и можно было ожидать) не выдержала конкуренціи со множествомъ комическихъ оперъ и оперетокъ, даваемыхъ въ другихъ театрахъ.

Напротивъ, пьеса того же сорта поставленная приблизительно въ одно и то же время, что и «Bonita», пошла очень хорошо: это «The Spring

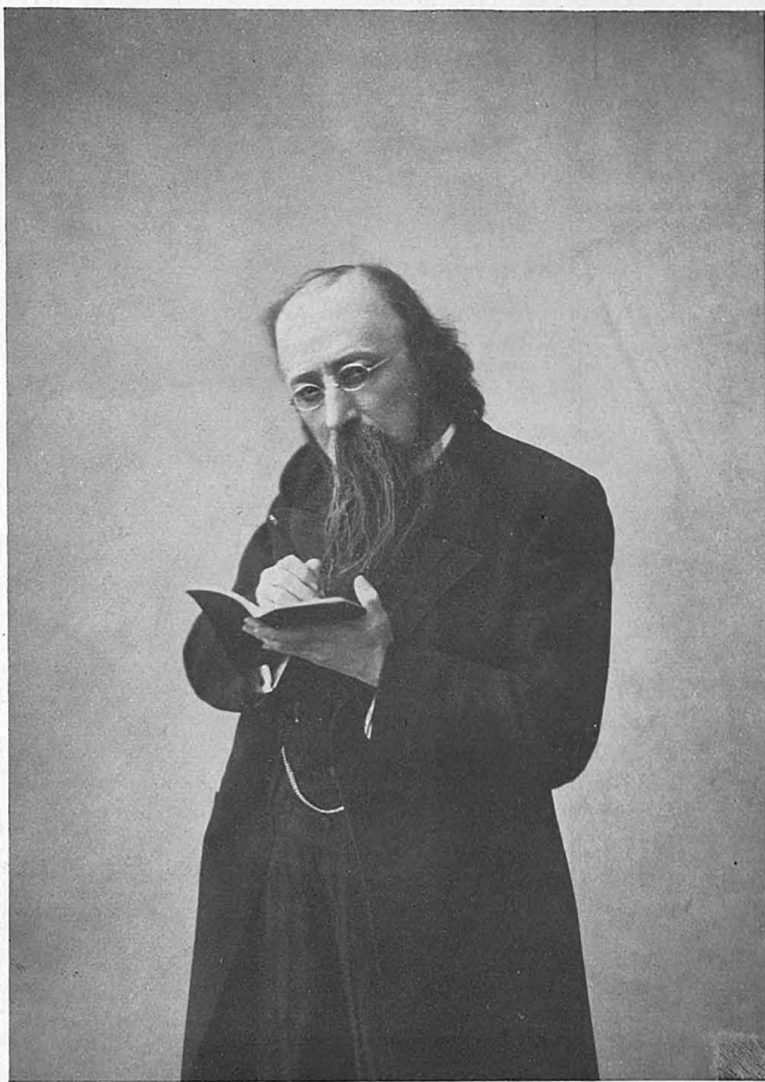
Maid». Она уже перешагнула черезъ пятидесятое представленіе и, вѣроятно, продержится еще долго. А вѣдь казалось, что эта опера, съ ея космополитическимъ характеромъ, скоро надоѣстъ. Двѣ другія пьесы, а именно «The Marionettes» и «The Honeymoon» были спасены хорошимъ исполненіемъ. Компетентные судьи говорятъ, что уровень актерскаго исполненія стоитъ теперь въ Англіи болѣе высоко нежели когда-либо раньше. Это относится больше всего къ актерамъ-мужчинамъ. Конечно, у насъ есть и прекрасныя актрисы, но онѣ не столь многочисленны. Я думаю, что антрепренеры раньше обращали особенное вниманіе на красоту актрисы и не задумывались надъ тѣмъ, умѣетъ ли красавица играть. Конечно, это очень слабый художественный расчетъ, да и денежный расчетъ такого рода врядъ ли оправдывается. Красивыя, но не опытыя молодыя дамы не очень то повышаютъ сборы, а умная игра часто спасаетъ глупую пьесу.

Къ категоріи слабыхъ пьесъ, выѣзжающихъ на хорошихъ исполнителяхъ, можетъ быть отнесенъ и «Не приглашенный гость». Тѣ, кто видѣлъ въ Парижѣ «Le Danseur Inconnu», отзываются о пьесѣ, какъ объ убогомъ фарсѣ. Англійскій переводъ ничѣмъ не улучшилъ и не ухудшилъ пьесы; она не оригинальна и лишена пикантности, а ужъ этого ли не ждетъ наша публика отъ французскихъ пьесъ. Удивительно, что такой популярный актеръ-антрепренеръ, какъ М-г Charles Hawtreу послѣ постановки такого нѣмецкаго недоразумѣнія, какъ «The Great Name» поставилъ недоразумѣніе французское. Правда, пьесы пользовались успѣхомъ на родинѣ, но въ англійскомъ одѣяніи, достоинства ихъ не велики. И все-таки самъ М-г Hawtreу и нѣкоторые его товарищи удачнымъ исполненіемъ добились того, что «Le Danseur Inconnu» нравится той публикѣ, которая посѣщаетъ театръ Принца Уэльскаго.

Лондонская публика не привыкла къ русскимъ авторамъ, и г-жа Лидія Яворская, вѣроятно, понимала, что очень рискованно ставить пьесу ея мужа. Дѣйствительно, лондонскій обыватель очень подозрителенъ къ незнакомымъ зрѣлищамъ, если только они не обставлены съ такимъ великолѣпіемъ, какъ на примѣръ, «Сумурунъ». Правда «Великій юноша» отчасти знакомъ лон-

донскимъ театрамъ, такъ какъ въ «Ройальти-Театрѣ» въ теченіе четырехъ недѣль давали «Карьеру Наблюдателя» въ томъ видѣ, въ какомъ она давалась въ Россіи, а «Великій юноша» есть ничто иное, какъ та же пьеса въ первоначальномъ своемъ видѣ. Вполнѣ понятно, что вашъ драматическій цензоръ не разрѣшилъ пьесу такъ рѣзко нападающую на русское государственное учрежденіе и настоялъ на уничтоженіи, или измѣненіи тѣхъ мѣстъ, которыя касаются государственной службы. Пьеса остроумна и можно пожалѣть, что она дѣлала такіе слабые сборы. Когда я былъ въ театрѣ, въ партерѣ сидѣло не болѣе двѣнадцати человѣкъ. Одинъ русскій, съ которымъ я разговаривалъ въ антрактѣ, сказалъ мнѣ, что пьеса слишкомъ психологична для англичанъ. Я его спросилъ: считаетъ ли онъ, что въ Лондонѣ совсѣмъ нѣтъ интеллигентныхъ людей. «Есть», отвѣчалъ онъ мнѣ, «но у нихъ нѣтъ денегъ!» Какъ бы то ни было, было досадно найти такъ мало народу на представленіи хорошей пьесы въ прекрасномъ исполненіи г-жи Яворской и другихъ актеровъ, которые всѣ были англичане, но все-таки воплощали русскіе типы съ большою непринужденностью. «Великій юноша» продержался въ репертуарѣ только четыре недѣли. Г-жа Яворская также играла на четырехъ утренникахъ: Ибсеновскій «Кукольный домъ», а на второе декабря объявлено «На днѣ» Максима Горькаго.

Я сказалъ, что мы ищемъ пикантности въ пьесахъ переведенныхъ съ французскаго. Конечно, нельзя пожаловаться, что «The Glad Eye» не достаточно пикантно. Эта пьеса—передѣлка французскаго фарса «Le Zèbre» Armont и Nancey, поставленнаго въ Парижѣ, въ театрѣ «Nouveautés» одиннадцать мѣсяцевъ тому назадъ. Можетъ быть въ оригиналѣ содержаніе пьесы было нѣсколько рискованно, но передѣлана она очень осторожно, и самому чопорному человѣку нѣтъ повода обижаться. Исторія о томъ, какъ два мужа покидаютъ своихъ женъ, живущихъ въ деревнѣ, и ѣдутъ въ Парижъ, якобы сопровождая на дирижаблѣ одного храбраго воздухоплавателя, изложена очень остроумно. Исполненіе также очень удачно и публикѣ нѣтъ причины плохо принимать комедію. Дѣйствительно, она имѣетъ постоянный успѣхъ, что общаетъ удачный сезонъ для «Глобъ-Театра».



Г. БРАВИЧЪ ВЪ РОЛИ ПРОФЕССОРА.
«ПЛОДЫ ПРОСВѢЩЕНІЯ» Л. Н. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО
МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Въ тотъ же вечеръ, въ который состоялась премьера, упомянутой передѣлки «Le Zèbre», въ театрѣ «Playhousa» была поставлена другая французская пьеса, а именно, передѣлка комедіи де-Флерса и Кайавэ «Рара», названная въ англійскомъ переводѣ «Dad». Въ противоположность первой пьесѣ, здѣсь мѣсто дѣйствія перенесено въ Англію и характеры перестроены на англійскій ладъ, а такая передѣлка всегда представляетъ большія затрудненія въ виду различія нравовъ и обычаевъ обѣихъ странъ. Вѣроятно, по этой именно причинѣ, въ пьесѣ замѣтно больше натянутости и неестественности, чѣмъ въ «The Glad Eye», несмотря на то, что послѣдняя больше приближается къ фарсу и вслѣдствіе этого, удаляется отъ реализма. Енглизированіе комедіи было сдѣлано ловкой рукой, и все-таки дѣйствующія лица не кажутся англичанами; это относится болѣе всего къ типу самаго «Рара», даже когда его исполнялъ мистеръ Сириль Модъ, лучший въ Лондонѣ актеръ на роли свѣтскихъ людей среднихъ лѣтъ. Остальные исполнители достаточно хороши, а въ пьесѣ есть достаточно юмора. Успѣхъ премьеры предсказываетъ успѣхъ и въ будущемъ, и вѣроятно пьеса сдѣлаетъ свое дѣло.

Изъ числа четырехъ пьесъ, постановки которыхъ я только что описывалъ, одна пьеса—русская и три—французскія; куда же дѣвались пьесы англійскія? Со времени моего послѣдняго письма, появилась только одна англійская пьеса, такъ какъ нельзя считать англійской передѣлку романа «Три мушкетера». Эта пьеса была поставлена въ «Лисеумъ-Театрѣ», который когда-то былъ театромъ Генри Ирвинга, но теперь, по преимуществу, культивируетъ популярную мелодраму, къ каковому жанру должна быть отнесена и данная передѣлка, приводящая въ содроганіе и партеръ, и раекъ, а также и всѣ остальные мѣста, которыя, кстати сказать, очень гармонируютъ, вслѣдствіе низкихъ цѣнъ, и съ партеромъ, и съ райкомъ. На продолженіи тринадцати картинъ пьесы дѣйствіе все время очень волнуетъ публику, тѣмъ болѣе довольную, что ни надъ чѣмъ ей не приходится задумываться.

Поставленная въ тотъ же день въ «His Majesty's»—театрѣ пьеса «Богъ

лондонскій сезонъ.

Войны» наоборотъ требовала значительнаго умственнаго напряженія отъ зрителей. Объ этой пьесѣ много говорили еще до ея постановки, а появленіе ея на сценѣ было встрѣчено восторженно и вызвало горячіе споры на тему о серьезныхъ англійскихъ пьесахъ вообще. Авторъ пьесы, мистеръ Израэль Цангвиль заявилъ интервьюэру, что онъ преслѣдовалъ двѣ главныя цѣли при созданіи своей пьесы: во первыхъ онъ стремился пріостановить упадокъ современной драматической литературы и привлечь въ театръ серьезную публику, а во вторыхъ, ему хотѣлось препятствовать наплыву иностранныхъ пьесъ, не позволяющихъ развернуться мѣстнымъ британскимъ талантамъ.

Всякій согласится, что такія стремленія очень благородны, но не извѣстно, удастся ли автору достичь того, чего онъ желаетъ. Несомнѣнно однако, что первая эта серьезная англійская политическая пьеса, уже за много лѣтъ. Несомнѣнно также, что эта пьеса наводитъ на размышленія и написана очень умно. Я этимъ не хочу сказать, что создано новое великое произведеніе, да и сомнѣваюсь, чтобы можно было въ наши дни написать бѣлыми стихами великое произведеніе, изображающее какую то фантастическую страну и воплощающее въ двухъ главныхъ дѣйствующихъ лицахъ Бисмарка и Толстого. Автору удалось написать произведеніе, которое больше годится для чтенія, чѣмъ для театра, но благодаря обычному въ «His Majesty's—театрѣ» великолѣпію постановокъ, а въ особенности, благодаря хорошей игрѣ самаго Мистера Герберта Три въ роли Фритіофа (Толстой), «Богъ Войны» вышелъ достаточно сценичнымъ, но, конечно, онъ не войдетъ въ классическій репертуаръ и не сравнится даже съ пьесами Ибсена, которыя все же возобновляютъ отъ времени до времени, несмотря на ихъ неупѣхъ въ Англии. Въ концѣ концовъ, Мистеръ Цангвиль все-таки не драматургъ: «Non omnia possumus omnes».

На дняхъ состоится первое представленіе пьесы, которая также можетъ дать нѣкоторую пищу для ума.

Она называется «Лишенная правъ». Это феминистская и суффражистская драма, передѣланная изъ новеллы, написанной двумя изъ нашихъ

боевыхъ суффражистокъ; одна изъ нихъ,—Мистрессъ Деспардъ—сестра генерала Френчъ, прославившагося во время Англо-Бурской войны.

Итакъ, послѣднія двѣ недѣли не были богаты новинками и иностранныя пьесы преобладали надъ отечественными. Возобновленія включали въ себя «Вѣрь Лэди Виндермейеръ», «Что знаетъ всякая женщина» и «Бабочка на колесѣхъ». Эти возобновленія показываютъ, что притокъ свѣжихъ пьесъ, годныхъ для представленія, не великъ, или, что антрепренеры боятся ставить новинки за долго до Рождества. Вѣроятно, вслѣдствіе этихъ же причинъ, въ «Новомъ Театрѣ», послѣ «Ромео и Юліи» возобновляютъ еще «Sweet Nell of old Drury». Впрочемъ, готовится и новая англійская пьеса, не лишенная интереса, а именно, «Bella Donna». Она основана на замѣчательной новеллѣ Мистера Хиченса, а передѣлывалъ ее Мистеръ Фаганъ, авторъ «Заклинанія мечей» и другихъ пьесъ. Передѣлка новеллы того же автора «Сады Аллаха» дала недавно въ Нью-Йоркѣ за двѣ недѣли болѣе 10.000 фунтовъ сбора. Это хорошее предзнаменованіе и для второй передѣлки.

Ходятъ слухи, что кто-то передѣлалъ для сцены Раблэ! Неизвѣстно, отдана ли уже пьеса какому-нибудь антрепренеру, и представлена ли она Лорду Камергеру, нашему драматическому цензору. Этотъ самый Лордъ Камергеру недавно отличился тѣмъ, что запретилъ пьесу М. Henri Batailles «La Vierge Folle», которая должна была открыть гастроли французской труппы. Когда пьеса была поставлена въ Парижѣ, корреспондентъ «Times'a» писалъ, что это одно изъ богатѣйшихъ проявленій французскаго генія, поставившее ея автора въ число немногихъ великихъ писателей. Однако, нашъ цензоръ не рѣшается дозволить представленія пьесы даже на французскомъ языкѣ, не посоветовавшись предварительно со своими помощниками, а помощники, какъ оказывается, всѣ находятся въ отпуску, такъ что пріѣхавшая уже въ Лондонъ французская труппа принуждена сидѣть безъ дѣла, а антрепренеръ долженъ даромъ платить актерамъ деньги. Лордъ-Камергеръ уже неоднократно подвергался нападкамъ за свою цензорскую дѣятельность; не избѣжать ему нападокъ и въ будущемъ, если онъ будетъ придерживаться той же тактики.

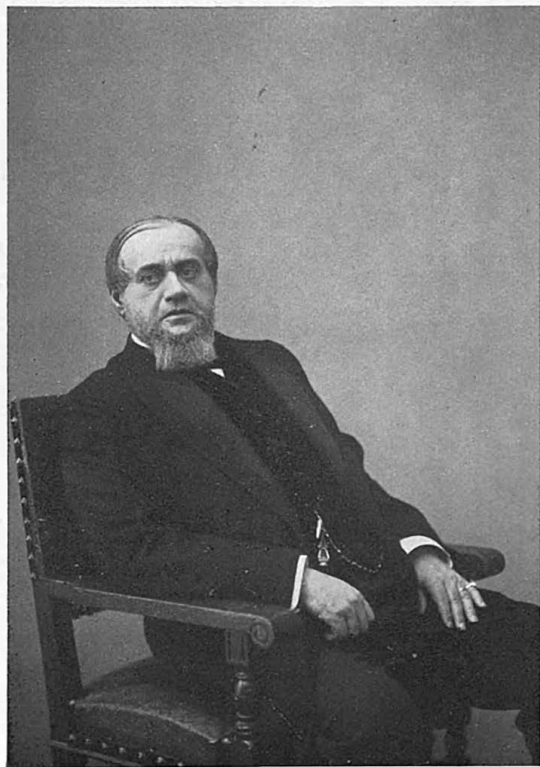
лондонскій сезонъ.

За границей многіе не знаютъ, что у насъ есть даже двѣ драматическія цензуры: одной изъ нихъ завѣдуетъ Лордъ Камергеръ, въ качествѣ представителя особы Короля; эта цензура вѣдаетъ театры, въ тѣсномъ смыслѣ слова; другая цензура находится въ рукахъ Совѣта Лондонскаго Графства и контролируетъ репертуаръ кафе-шантановъ, открытыхъ сценъ и т. д. Послѣдній родъ зрѣлищъ все еще считается въ Англіи не вполне терпимымъ съ точки зрѣнія закона и не достойнымъ всякаго вниманія Лорда-Камергера! Какъ разъ въ то же время когда Лордъ Камергеръ запретилъ «*La Vierge Folle*», Совѣтъ Лондонскаго Графства наложилъ «*veto*» на оригинальный танецъ восточнаго, или псевдо восточнаго характера. Лондонцы имѣли возможность смотрѣть на этотъ танецъ лишь въ томъ урѣзанномъ видѣ, которой удовлетворилъ депутацію цензоровъ, пріѣхавшую на репетицію въ театрѣ «Палладіумъ».

За послѣднее время, замѣчается въ публикѣ реакція противъ увлеченія восточными танцами. Дѣйствительно, намъ преподносилось ужъ слишкомъ большое количество восточныхъ танцевъ, исполнители нерѣдко бывали бездарны, а сами танцы—довольно низкаго достоинства.

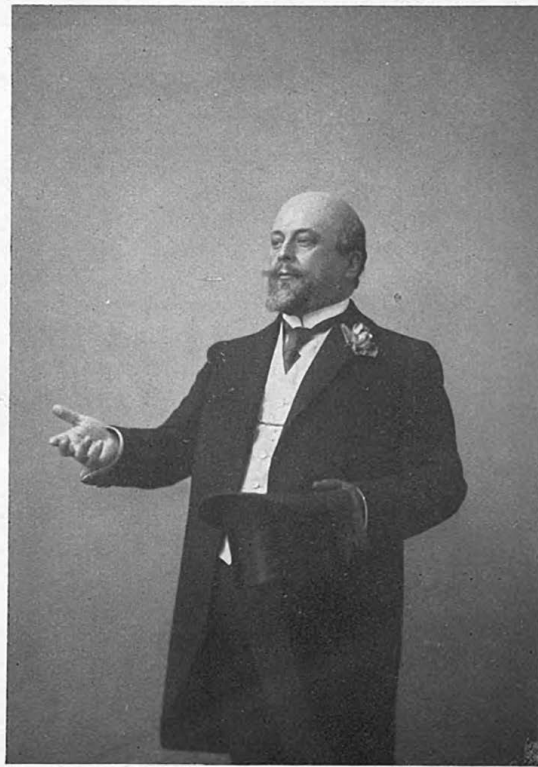
Томныя позы и движенія, если только онѣ исполняются не вполне первокласными танцорами, не производятъ сильнаго впечатлѣнія, а многіе исполнители, хотя и изучали свое искусство въ Каирѣ и Портъ-Саидѣ, но особыми достоинствами не отличаются.

Мы, конечно, исключаемъ многочисленныхъ русскихъ танцоровъ; такъ напримѣръ, Стася Напіерковская, гастролирующая въ настоящее время въ Паласъ-Театрѣ, исполняетъ танцы скорѣе восточнаго, чѣмъ русскаго характера. Оно и не удивительно, такъ какъ она родилась въ Константинополѣ отъ французенки. Танецъ ея называемый «*L'Abeille*» смѣлъ и оригиналенъ; онъ изображаетъ погоню за пчелой, якобы прячущейся въ складкахъ дамскихъ платьевъ, этотъ танецъ не похожъ ни на одинъ изъ танцевъ, которые приходилось раньше видѣть въ Лондонѣ. Любителей курьезныхъ танцевъ привлекаетъ въ настоящее время также «*Sahary Djéli*» танцующая танецъ-трагедію называемую «*Syria*». Она танцуетъ въ великолѣп-



Г. РЫБАКОВЪ ВЪ РОЛИ ПРЕТУРОВА.

«ГРАНЬ» ТИМКОВСКАГО НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.



Г. КРАСОВСКІЙ ВЪ РОЛИ ПЛЮСНЕВА.

ной обстановкѣ и великолѣпно одѣтая; въ концѣ танца, она появляется у подножья трона, въ царской одеждѣ и коронѣ, но въ этотъ моментъ ее хватаютъ, раздѣваютъ почти до гола, привязываютъ, какъ Мазепу къ спинѣ дикой лошади и бросаютъ въ пропасть;—финалъ достаточно захватывающій!

Какая огромная разница между этимъ эксцентрическимъ родомъ танцевъ (который идетъ къ намъ почти исключительно черезъ Францію) и классическимъ стилемъ танцевъ въ оперномъ театрѣ Ковентъ-Гарденъ, гдѣ русскій балетъ теперь чередуется съ оперой.

Главнымъ событіемъ мѣсяца было появленіе 14-го ноября новой прима-балерины М. Ф. Кшессинской. Она дебютировала въ Лондонѣ въ «Карнавалѣ» Шумана и въ балетѣ Чайковскаго «Спящая Красавица», а черезъ два дня, танцевала «Лебединое Озеро» въ постановкѣ, выписанной изъ Петербурга. Объ успѣхѣ нечего и говорить! Ожидается еще многіе другіе гастролеры изъ Россіи; велико предложеніе, но еще болѣе великъ спросъ. Любовь къ балету вполнѣ укоренилась у насъ, но никогда еще кажется мы не видѣли такого блестящаго балета, какъ въ настоящее время въ Ковентъ-Гарденѣ, гдѣ замѣчательны не только отдѣльные солисты, но и ансамбль. Нашъ оперный синдикатъ поступилъ мудро, заведя въ Ковентъ-Гарденѣ балетъ, какъ самостоятельную отрасль.

Можно считать, что опера находится внѣ сферы «драматической» критики, но всетаки постройка опернаго дома такихъ размѣровъ, какъ новое зданіе Мистера Гаммерштейна, есть вмѣстѣ съ тѣмъ и «драматическое» событіе. Многіе предсказывали, что менѣе чѣмъ черезъ годъ, новое оперное зданіе будетъ передѣлано на кафе-шантанъ, такъ такъ Лондонъ не будетъ въ состояніи поддержать два оперныхъ театра. Я думаю, что это предсказаніе не исполнится. Размѣры и великолѣпіе новаго строенія превосходятъ все, что мы имѣли въ Англіи, да и во всемъ свѣтѣ найдутся лишь немногіе театры, которые можно было бы сравнить съ этимъ. Одно фойе ставитъ этотъ театръ внѣ конкуренціи въ Англіи, а архитектура опернаго театра «Ковентъ-Гарденъ» во всѣхъ отношеніяхъ

лондонскій сезонъ.

уступаетъ архитектурѣ новаго зданія. У насъ въ Лондонѣ уже есть совершенно достаточное количество театровъ легкаго жанра, и было бы очень жаль, еслибъ вновь построенный оперный домъ не встрѣтилъ должной поддержки. Противъ установленнаго Мистеромъ Гаммерштейномъ репертуара можно пожалуй возражать: для открытія была поставлена «Quo Vadis»; за ней слѣдовала такая старина, какъ «Вильгельмъ Телль» и «Норма». Видимо, хотѣли дать нѣчто совсѣмъ отличное отъ того, что мы имѣемъ въ оперѣ Ковентъ-Гардена. Пока дѣло идетъ хорошо и публика довольна, но это ничего не доказываетъ, такъ какъ главной приманкой было желаніе посмотрѣть новую постройку. Мистеръ Гаммерштейнъ обѣщалъ пригласить нѣкоторыхъ, еще не выступавшихъ въ Лондонѣ знаменитыхъ пѣвцовъ и уже отчасти исполнилъ обѣщаніе, давъ намъ возможность слышать американскаго тенора Orville Harrold, дебютировавшаго въ «Вильгельмѣ Теллѣ» и сразу покоровившаго всѣхъ. Передъ нимъ—большая будущность.

Чтобы покончить съ оперой, мнѣ остается только сообщить, что въ скоромъ времени долженъ открыться «Aldwych-Театръ» для оперныхъ представленій антрепризы Томаса Бичамъ. Отецъ его, Джозефъ Бичамъ, разбогатѣвшій на приготовленіи знаменитыхъ пилюль, носящихъ его имя, теперь купилъ за третью часть его стоимости театръ, постройка котораго обошлась въ 100.000 фунтовъ.

Такимъ образомъ, начиная съ декабря, мы будемъ имѣть даже три оперныхъ театра въ Лондонѣ. Правда, въ «Aldwych-театрѣ» не будетъ оперы въ тѣсномъ смыслѣ слова, а будетъ нѣчто вродѣ музыкальной фееріи. Для открытія идетъ «The Golden Land of Fairy Tales», либретто котораго заимствовано у Андерсена, а музыка написана въ Германіи.

Мы теперь—наканунѣ важныхъ событій въ исторіи англійской сцены. Я уже говорилъ въ одномъ изъ прежнихъ моихъ писемъ, что у насъ идетъ борьба между настоящими театрами и театрами легкаго жанра и что очень затруднительно разграничить области того и другого вида театровъ. Соглашеніе, выработанное представителями двухъ сторонъ, разрѣ-

шавшее театрамъ «Music-Halles» ставить драматическія произведенія длительностью не болѣе 30-ти минутъ, никого не удовлетворило. Не были довольны такимъ ограниченіемъ авторы короткихъ пьесъ и эскизовъ, а руководители настоящихъ театровъ считали такую гарантію недостаточной. Кромѣ того было иногда очень трудно втискивать пьесы въ рамки полу-часового исполненія; поэтому правило это не всегда соблюдалось и на антрепренеровъ сыпались штрафы и снятія пьесъ съ репертуара. Драматурги снова обсуждали вопросъ и пришли къ заключенію, что никакихъ ограниченій для театровъ «Music-Halles» быть не должно. Такое рѣшеніе не очень то нравится антрепренерамъ серьезныхъ театровъ, но пожалуй это единственный выходъ изъ положенія и выходъ наиболѣе удобный для публики. Вѣдь у насъ есть пословица: «Кто заплатилъ артисту, тотъ пусть и выбираетъ пѣсню», а артистамъ всѣхъ театровъ платить, конечно, только публика.

Кажется, вопросъ этотъ долженъ быть въ скоромъ времени урегулированъ: Цензурный комитетъ Лондонскаго Графства (о которомъ я говорилъ выше) постановилъ выдавать нѣкоторымъ театрамъ двойное разрѣшеніе, то есть разрѣшеніе и на театръ, и на кафе-шантанъ. Это постановленіе будетъ рассмотрѣно въ теченіе этого мѣсяца совѣтомъ Лондонскаго Графства. Есть основаніе предполагать, что постановленіе будетъ утверждено, и тогда многіе театры пожелаютъ получить двойное разрѣшеніе. Всѣ эти событія относятся, если можно такъ выразиться, къ политической исторіи театра, но все-таки они представляютъ большой интересъ какъ для антрепренеровъ, такъ и для авторовъ. Антрепренеры будутъ теперь имѣть возможность приглашать въ свои театры иностранныхъ знаменитостей и не заставлятъ публику ждать случая, когда эти знаменитости пріѣдутъ сами въ Лондонъ и наймутъ театръ на свой страхъ и рискъ. Злые языки высмѣивали возможность для большихъ иностранныхъ актеровъ пріѣзжать въ Лондонъ и выступать между номеромъ комик-куплетиста и номеромъ дрессированныхъ тюленей, но примѣръ Режанъ и Сарра-Бернаръ показалъ, что ничего абсурднаго здѣсь нѣтъ. Когда полу-

лондонскій сезонъ.

часовой максимумъ длительности будетъ уничтоженъ, то такія дѣла пойдутъ еще лучше. Не подлежитъ сомнѣнію, что ограниченіе времени противорѣчитъ настоящему искусству и нельзя же урѣзывать время у Сарра-Бернаръ, когда она играетъ послѣдній актъ «La Dame aux Camélias», или ограничивать получасомъ такое представленіе, какъ «Rialon».

Правда, для такой тяжелой драмы, какъ «Rialon» большая длительность была бы не желательна и вызвала бы отвращеніе, такъ какъ ужасы на сценѣ не должны быть слишкомъ продолжительны, а игра въ такихъ случаяхъ непремѣнно должна быть безукоризнена. Дѣйствительно, актеры, представлявшіе въ Колизеумѣ «Rialon», были очень хороши. Что касается постановки, то она была выполнена (какъ гласила программа) въ стилѣ Мюнхенской школы Импрессионистовъ и давала очень подходящій фонъ для напряженнаго настроенія пьесы, но врядъ ли такія постановки доступны для пониманія большой публики.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

BAD-NEUENAH ВЪ ГЕРМАНИИ BAD-NEUENAH.

Маршрутъ: отъ Кельна и Кобленца по желѣзной дорогѣ или на пароходѣ до станціи Ремагенъ; отъ Ремагена до курорта—25 минутъ ѣзды.

Bad-Neuenahr—единственный щелочный источникъ въ Германіи—растворяетъ кислоты, разлагаетъ застои въ кровообращеніи, укрѣпляетъ организмъ, благотворно дѣйствуетъ на всѣхъ, у кого: болѣзни желудка, кишекъ, почекъ, пузыря, увеличеніе печени, подагра, ревматизмъ, желчные камни, ипохондрія, сахарная болѣзнь, болѣзни дыхательныхъ органовъ.

Лечебныя средства: питье и ванны,—римскія, электрическія, углекислыя, грязевыя и т. д. Ингаляція и массажъ. Рентгеновская лабораторія. Новое ванное заведеніе (Badehaus)—послѣднее слово науки и техники.

Домашнее леченіе: Neuenahr'ская вода въ бутылкахъ продается во всѣхъ аптекахъ и оптовыхъ складахъ минеральныхъ водъ.

Квартиры: первоклассная курортная гостинница соединена съ бадегаузомъ; есть много другихъ хорошихъ отелей и частныхъ пансіоновъ. Огромный тѣнистый паркъ. Играетъ оркестръ. Чудныя прогулки въ горы. Роскошный кургаузъ съ лѣтнимъ театромъ, съ библіотекой и читальней. Въ ней имѣются газеты и журналы на всѣхъ европейскихъ языкахъ, въ томъ числѣ и на русскомъ.

У кого **сахарная болѣзнь**, пусть пріѣдетъ въ Bad Neuenahr непременно.

Пріѣзжихъ въ 1911 году, не считая временныхъ посѣтителей, было 14,000.

Подробныя брошюры, по первому требованію, бесплатно высылаетъ Kurdirection in Bad-Neuenahr (Rheinland).

Въ маѣ 1912 года главная Kurdirection in Bad-Neuenahr обращается въ Россію, къ кому слѣдуетъ, съ официальнымъ ходатайствомъ, чтобы воспользовались ея готовностью облегчить съ 1912 года **всѣмъ питомцамъ русскаго „КРАСНАГО КРЕСТА“**, въ особенности же больнымъ и несостоятельнымъ русскимъ героямъ недавней русско-японской войны, всестороннее пользованіе лечебными услугами Bad-Neuenahr'a. Дирекція, во-первыхъ, всецѣло освобождаетъ ихъ отъ уплаты обычной куртаксы, во-вторыхъ, беретъ на себя предоставлять имъ дешевыя квартиры и, въ-третьихъ, предоставляетъ имъ пользоваться **всѣми ваннами совершенно БЕСПЛАТНО**. Всякій русскій гость изъ этой категоріи имѣетъ только предъявить главной дирекціи письменное удостовѣреніе въ томъ, что онъ присланъ отъ **русскаго «КРАСНАГО КРЕСТА»**.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1912 годъ
НА ЕЖЕНЕДѢЛЬНЫЙ ЖУРНАЛЪ ИСКУССТВА И СЦЕНЫ

„СТУДІЯ“

независимый, внѣпартийный органъ художественной мысли и критики въ сферѣ театра, музыки, живописи, ваянія и зодчества, съ иллюстраціями въ текстѣ и картинками на отдѣльныхъ листахъ, ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ

К. А. Ковальскаго и А. Ф. Линкъ.

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. Грушинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, Д-г Dochmann (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. Комиссаржевскій, В. П. Коломійцовъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. Кранихфельдъ, С. Кусевицкій, Б. Лебедевъ (Англія), Е. А. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Ф. Линкъ, 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. Овсянико-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. Язвическій (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: впереди текста—**70** к. строка, петита позади текста—**50** к.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ

(ТРЕТИЙ ГОДЪ ИЗДАНИЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

Въ 1912 г. художественно-литературный журналъ 'Аполлонъ' выходитъ ежемѣсячно, кромѣ юня и юля (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 трехцвѣтокъ, 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 мѣсяць—каждое 1-ое и 15-ое число (отдѣльно отъ журнала).

Съ осени 1911 г. при 'Аполлонѣ' основано Книгоиздательство. Въ первую очередь вышли: кн. Сергѣй 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 доставк., за границу . . — 15 р.

На $\frac{1}{2}$ — 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. Дзамгаровыхъ); Кіевъ, книжн. магаз. Идзиковскаго (Крещатикъ, 29); Ковно, книжн. магаз. Рутскаго; Варшава, кн. т-во 'Орость'; 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. Маковскій. Редакторы: Сергѣй Маковскій.

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, Юс. Лесмана.

Бродячіе музыканты. Очеркъ Ив. Липаева.

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.

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

Прелюды Шопена. Замѣтки Лауры Раппольди-Карреръ.

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

По примѣру прежнихъ лѣтъ, Редакція выпуститъ рядъ спеціальныхъ №№, 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).

Подписанная 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 ПОДПСКА на 1912 годъ (7-й годъ изданія журнала)

на единственный въ россиі двухнедельный

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

ПРОБУЖДЕНІЕ

СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ ИЗЯЩНЫХЪ КНИГЪ.

ВЪ ЖУРНАЛЪ ПРИНИМ. УЧАСТІЕ: Авсѣенко 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 рассказы. Стихотворенія. Очерки изъ исторіи и исторіи литературы. Фельетоны. Сатирическіе и юмористическіе рассказы. Критика, живопись, скульптура, театръ 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 развлечения. Библиографія.

Журналъ печатается на дорогой глазированной бумагѣ.

ДЕВИЗЪ ИЗДАНІЯ: „НЕ ОБЩАТЬ 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 рассказовъ КЛАССИКОВЪ СОВРЕМЕННОЙ МЫСЛИ, съ портретами авторовъ, ВЪ ОРИГИНАЛЬНЫХЪ иллюстрированныхъ обложкахъ. Будутъ выданы СОБРАНІЯ СОЧИНЕНІЙ:

1. д'Аннунціо, Ан. Франса, О. Уайльда, П. Бурже, С. Лагерлефъ, А. Шницлера, Каф. Мендеса, А. Стриндберга, Эдгара По, К. Лемоннье, Ж. Роденбаха. Уэльса. Ф. Ведекинда, О. Мирбо, Тетмайера, Марсель Прево, Э. Пардо Басайт, 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. Сonetы 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 ПАСПОРТУ,

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 экземпляръ, возложено редакціей на Поставщиковъ Двора Его Императорскаго Величества „А. Вильборгъ и Р. Голикъ“. 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, редакція предпринимаетъ цѣлый рядъ мѣръ къ обновленію и расширенію журнала.

Сохраняя своихъ прежнихъ многочисленныхъ сотрудниковъ, редакція 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. Мазона.—Матеріалы для біографіи и характеристики И. А. Гончарова. В. М. Спасекой.—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. Андрaши и др.). Е. Лермонтовой.—Вопросъ о самодержавіи Царевны Софіи Алексѣевны.—По неизданнымъ документамъ. Р. И. Сементковскаго.—Встрѣчи и столкновенія 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. Мурашова.—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. Свѣтларова.—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. Лашкова.—Посѣщеніе Спасо-Яковлевскаго монастыря Императрицей Маріей Ѳеодоровной 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.—Іоганъ Урсиніусъ. 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. Андріашевой.—Воспоминанія стараго педагога. Воспоминанія Виноградскаго, Свѣрцова 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 вѣтпартійнымъ 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 участию 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.,
1/2 года 1 р. 30 к., 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).

Открыта подписка на 1912 годъ

НА НОВЫИ 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 спеціально тѣмъ лицамъ, которыя пожелали бы путемъ чтенія пополнить или расширить свое образованіе, у насъ нѣтъ. Между тѣмъ необходимость въ такомъ органѣ безусловно чувствуется.

Идя на встрѣчу 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 профессора и доценты высшихъ учебныхъ заведеній. Полный списокъ сотрудниковъ будетъ напечатанъ въ № 1 журнала.

Съ цѣлью облегчить г-мъ подписчикамъ пріобрѣтеніе 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, І. І. 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, Саведовскій пер., д. 4, кв. 3. Телеф. 210—98.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА.

На годъ	5 руб.
На ½ года	3 руб.
На ¼ 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 библіотеки 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 «Прометѣѣ» въ особенности), А. Л. Костомаровой (Фр. Листъ въ Кіевѣ, отрывки изъ воспоминаній), И. И. Лапшина (Философскіе мотивы въ творествѣ Н. А. Римскаго-Корсакова), Е. З. 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 Сабанѣва (къ 10-лѣтію органа Большого зала московской консерваторіи.—Язычковые регистры въ органѣ Кавалье-Колля.—Сильныя и слабыя стороны органаго модернизма.—Проектъ переустройства органа Большого зала Консерваторіи.—Органъ Кавалье-Колля и московская консерваторія), Леонида Сабанѣва («Прометей» Скрябина.—О звукоцвѣтовомъ соотвѣтствіи.—4-я соната Скрябина.—«Божественная поэма» Скрябина.—Листъ и Скрябинъ.—Современныя теченія въ музыкальномъ искусствѣ.—Новые пути въ музыкальномъ творествѣ.—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. Хыбинскаго (Симфоническая музыка молодой Польши), А. Шенберга (Афоризмы), К. Эйгеса (А. А. Ярошевскій), Арвида 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. Калиникова.—Впервые опубликовано юношеское произведеніе А. Н. Скрябина «Nostighe» для ф.-п. (факсимилэ съ манускрипта).—Постоянные отдѣлы: Музыкальный календарь.—Музыкальная памятка.—Критика.—Хрочика.—Маленькій фельетонъ.—Петербургскія письма.—Провинціальная лѣтопись.—Библіографія.—Тексты для музыки.—Иллюстраціи, портреты, нотные примѣры, каррикатуры, шаржи и проч.

Редакторъ-издатель Вл. Держановскій.

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: *Б. Варнеке*—«Лекэнъ»; *Кн. С. М. Волконскаго*—«Ритмъ на сценѣ»; *В. Гернгроссъ*—«Театръ въ 1812 г.»; *П. П. Гнѣдича*—«Сатана, Шекспиръ и М. Твэнъ»; *В. Курбатова*—«Проекты декорацій Гонзаго»; *Н. А. Попова*—«О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ»; *П. А. Росиева*—«Объ артистѣ Максимовѣ»; *Д. В. Философова*—«Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ», 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 Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

былъ красный каменный домъ, въ немъ жило какое то англійское семейство, которому почему-то разрѣшили остаться въ Петербургѣ. Мы занимали деревянный флигель въ томъ же паркѣ. Дѣти мои сдружились съ дѣтьми англичанъ, вмѣстѣ играли, бѣгали, до тѣхъ поръ, пока мои три мальчика 6—4 лѣтъ не вздумали играть въ войну.

Мѣстность была сырая, лягушекъ пропасть, и мои дѣти шли съ палками войной на нихъ: «Идемъ бить англичанъ!» Въ то время они слышались про войну, а англичанъ вообще всѣ бранили. Вышло неловко, и англичанъ отдалили отъ моихъ дѣтей.

Въ сентябрѣ этого года пріѣхала изъ Москвы купчиха Ланина, старинная знакомая сестры, и съ ней еще какая-то, фамиліи не помню. Мы поѣхали съ ними въ Царское Село. Гуляя возлѣ дворца, мы встрѣтили въ коляскѣ Наслѣдника. Александра II съ женой и тремя сыновьями. Мальчики были одѣты въ красныхъ рубашкахъ, поддевахъ и кучерскихъ шляпахъ съ павлиньими перьями.

Мы остановились. Наслѣдница съ дѣтьми прошла во дворецъ, а Наслѣдникъ подошелъ къ намъ: онъ узналъ сестру. Она незадолго до того отличилась въ пьесѣ Кукольника «Костровъ», играя роль Голендухи, и получила за нее брилліантовый фермуаръ. Наслѣдникъ милостиво разговаривалъ съ сестрой и предложилъ осмотрѣть свое новое помѣщеніе во дворцѣ, которое устроилъ для него Императоръ Николай. Онъ поручилъ Олсуфьеву показать его намъ.

Олсуфьевъ, который былъ знакомъ съ сестрой и зятемъ еще въ Москвѣ, проводивъ Наслѣдника, залюбовался мною: «Какая хорошенькая дочка у Орловой». Я была бритая послѣ болѣзни, въ бѣломъ чепчикѣ, шляпкѣ и казалась очень моложавой, а ужъ мнѣ было около тридцати лѣтъ! Мы осмотрѣли дворецъ и даже китайскую гостиную, съ дозволенія Наслѣдницы. Можно представить восторгъ нашихъ купчихъ отъ такой прогулки!

Въ эту зиму во дворцѣ былъ любительскій спектакль. Играли царскія дѣти Николай и Михаилъ Николаевичи и придворные. Давали пьесу В. А.

Соллогуба «Бѣда отъ нѣжнаго сердца». Режиссеромъ былъ у нихъ П. А. Каратыгинъ (братъ). Къ этому времени относится слѣдующій анекдотъ. Каратыгинъ славился своими остротами и Великій Князь Михаилъ Павловичъ—тоже. На репетиціи Великій Князь что-то сострилъ, Государь Николай Павловичъ и говоритъ:

— Каратыгинъ, онъ у тебя хлѣбъ отнимаетъ.

— Ничего, Ваше Величество, соль при мнѣ осталась.

Пьесу при дворѣ сыграли съ большимъ успѣхомъ, и всѣ возымѣли желаніе посмотрѣть, какъ играютъ настоящіе актеры. Назначили вдругъ, безъ репетиціи. Пьеса давно не шла, ролей подучить не успѣли.

Григорьевъ и Мартыновъ, игравшіе отца и сына, наскоро за кулисами прочитывали роли, ругались, забывъ, что они присяжные актеры Императорскаго двора: «Проклятые, нечего имъ дѣлать, только людей мучать!» Я, игравшая «Катю изъ Тамбова», совсѣмъ растерялась.

Театръ былъ полонъ. Государь присутствовалъ со всѣмъ семействомъ.

Мы всѣ были хуже всякой посредственности. Ужъ не съ умысломъ ли это?

Всѣ высокіе артисты-любители уѣхали съ убѣжденіемъ, что они—лучше насъ.

Въ театральной школѣ, какъ и прежде, спектакли шли въ присутствіи высокопоставленныхъ лицъ и литераторовъ. Министръ Адлербергъ аккуратно посѣщалъ спектакли со своими сыновьями. Одинъ изъ нихъ былъ слѣпой и ходилъ всегда подъ руку съ молодымъ человѣкомъ, красавцемъ вполнѣ, по фамиліи Аттеля, я его въ министерской ложѣ видала. Впослѣдствіи я встрѣтилась съ нимъ, какъ съ провинціальнымъ актеромъ Ральфомъ. Аттель былъ побочный сынъ графа Литты, завѣщанный отцомъ на попеченіе Адлерберга, съ большимъ состояніемъ. Онъ воспитывался въ домѣ Адлерберговъ, его ободрали, женили.

Жена тоже помогала его разоренію. Потомъ они разошлись. Не знаю, какъ ужъ онъ попалъ на провинціальную сцену подъ именемъ Ральфа. Онъ былъ очень талантливъ. По какому то недоразумѣнію онъ женился второй разъ отъ живой жены и попалъ подъ судъ. Я встрѣтила его въ

послѣдній разъ въ Нижнемъ, гдѣ онъ находился подъ домашнимъ арестомъ. Потомъ онъ сталъ очень пить и скончался.

Въ школьномъ театрѣ въ это время выдѣлялась особенно Фанни Сняtkова своей граціей и задушевностью. Къ сожалѣнію, она недолго оставалась на сценѣ. Малышевъ и Шамаевъ были вполне премьерами школьной сцены. Первому по выходѣ изъ школы почему то не повезло, онъ сталъ пить, опустился и совершенно стушеввался.

На Шамаева возлагались большія надежды: онъ своей тонкой, обдуманной игрой напоминалъ Шумскаго. Но его, съ большого ума, выпустили прямо въ Фамусовѣ. Онъ, конечно, по молодости лѣтъ и худощавой наружности не справился съ ролью. А у насъ при малѣйшей неудачѣ никто не подумаетъ поддержать человѣка. Кому какое дѣло? Театръ казенный, живи и получай жалованье!

Вообще, дирекція дѣлаетъ худо, что развиваетъ ихъ силы въ миниатюрномъ школьномъ театрѣ, а не въ которомъ-нибудь изъ настоящихъ театровъ. И какіе судьи ихъ смотрятъ? Высокопоставленные волокиты которые во время драматическихъ пьесъ дремлютъ и зѣваютъ, а во время танцевъ, послѣ спектакля, просыпаются и начинаютъ ржать.

Танцовщицы въ то время отличались талантами. Воздушная Муравьева была выше всѣхъ. Это было что то неземное. Плакать хотѣлось отъ умиленія, когда она танцевала.

Въ 1854 г. Яблочкинъ оставилъ режиссерство и на его мѣсто единодушно былъ выбранъ Е. И. Вороновъ. Актеръ плохой, но режиссеръ замѣчательный, честнѣйшій и справедливый. Воспитанный въ театральной школѣ, онъ былъ одинъ изъ образованнѣйшихъ людей того времени; много читалъ, переводилъ. Къ своему дѣлу относился онъ старательно. Напримѣръ, въ народныхъ сценахъ добровольно костюмировался и ходилъ въ толпѣ чтобы подстрекать народъ и придавать жизнь. Многое, однако, было не въ его власти: на обстановку дирекція была скупа, пьесъ тоже не было.

Только Мартыновъ блеснулъ въ это время въ роли Мишаньки «Чужое добро въ прокъ не идетъ» Потѣхина, да изрѣдка позволялся Островскій

и то при сильномъ содѣйствіи Бурдина. Бурдинъ былъ горе-актеръ, но человѣкъ умный, развитой, сочувствующій новому вѣянію.

Гдѣ и какъ онъ сошелся съ Островскимъ, не знаю, но онъ упорно проводилъ его пьесы. А то мужицкими пьесами здѣшніе артисты пренебрегали, что уже упомянуто мной при постановкѣ пьесы: «Не въ свои сани не садись».

— Помилуйте, говорили,—герой пьесы—Любимъ Торцовъ, пьяница. Что же это за направленіе? Купеческіе типы, столь близкіе Москвѣ, были недоступны пониманію петербуржцевъ. «Бѣдная невѣста» изъ чиновничьяго быта Москвы показалась скучна и провалилась, а ее и разыграть не умѣли. Кромѣ Линской, которая послѣ долгаго перерыва снова появилась на сценѣ и играла Хорькову, всѣ ходили, какъ тѣни.

А. Н. Островскій былъ очень мягкаго, деликатнаго характера и по неволѣ отдавалъ лучшія роли Бурдину, а у того страсть играть была смертная, а участь горькая. Жару, огня—бездны, но все это несуразно, нехудожественно, грубо.

Приняли въ это время красавицу Рулье, которая считалась образованной, потому что говорила на трехъ языкахъ. Шутка ли?! Она была, однако, совсѣмъ дура: красива, но безтолкова. Ей протезировалъ Адлербергъ. Всѣ приняли участіе, учили ее, но ничего не вышло. Островскій рассказывалъ, какъ она приставала къ нему, чтобы онъ позволилъ ей въ Василисѣ Милентьевой распустить волосы въ послѣдней сценѣ съ Грознымъ.

— Посмотрите, какая у меня коса. Правда, коса покрывала ее чуть не до пятъ.

— Не могу, сударыня. Милентьева замужняя женщина, а у русскихъ женщинъ считалось позоромъ опростоволоситься. Кажется, она его не послушалась.

П. И. Григорьевъ разразился новой пьесой «За вѣру, царя и отечество». Страсть, какая патріотическая! Съ куплетами на тему, какъ мы французовъ шапками закидаемъ и «будемъ ловить красныхъ раковъ на мели». Экземпляры этого произведенія продавались въ пользу раненыхъ.

На денежную помощь раненымъ первые отозвались московскіе артисты. Всѣ служащіе въ Московскомъ Театрѣ до плотниковъ и чернорабочихъ, всѣ прислали деньги.

Петербургская контора задержала бумагу и дала знать по нашей труппѣ, чтобъ и мы собирали деньги. А самимъ намъ и въ голову бы не пришло. Мы все еще находились въ упоеніи славы Синопскаго сраженія, хотя англійскій флотъ уже стоялъ въ виду Кронштадта.

Въ этомъ же году я переѣхала съ дѣтьми отъ сестры на отдѣльную квартиру. Мужъ мой служилъ въ Харьковѣ.

Бывая часто у Ѳедоровыхъ, я познакомилась тамъ съ военнымъ докторомъ С. Д. Яновскимъ. Онъ служилъ въ министерствѣ внутреннихъ дѣлъ совѣтникомъ департамента врачебныхъ заготовленій и въ 36 лѣтъ былъ уже статскій совѣтникъ. Ѳедоровы его очень расхваливали. Онъ былъ красивъ собой, очень краснорѣчивъ и его прозвали «курскимъ соловьемъ». Онъ только что вернулся изъ Бухареста, куда ѣздилъ въ командировку, и былъ аи *compant* всѣхъ новостей. Мы всѣ заслушивались его рассказами о войнѣ и нашей непобѣдимости. Помню, онъ за ужиномъ на столовыхъ приборахъ показывалъ наглядно, какъ неприступенъ Севастополь, и говорилъ, что взять его невозможно. Мы такъ и развѣсили уши. Глядя изъ окна на проходящихъ гвардейскихъ солдатъ, хорошо накормленныхъ и подбранныхъ подъ ростъ, онъ восклицалъ съ энтузіазмомъ:

— Эти пошлые французишки съ англичанами надѣются побѣдить такихъ красавцевъ!

А эти красавцы и на войнѣ-то не бывали.

— Николай Павловичъ—великій императоръ! Онъ съ начала своего царствованія каждый годъ изъ какихъ-то источниковъ—(не помню)—откладывалъ сумму на случай войны и теперь у насъ денегъ—видимо-невидимо».

Яновскій преклонялся предъ Николаемъ. Николай, по его мнѣнію, уже однимъ тѣмъ великъ, что выстроилъ желѣзную дорогу изъ Москвы въ Петербургъ и постоянный мостъ черезъ Неву.

Въ 1848-мъ году Яновскій бывалъ въ кружкѣ Петрашевскаго, гдѣ познакомился съ А. Н. Майковымъ, Достоевскимъ и Плещеевымъ. Онъ ругалъ Петрашевскаго, называлъ интриганомъ, извлекъ изъ его кружка Майкова и тѣмъ спасъ отъ погрома, разразившагося надъ этимъ кружкомъ.

Въ это время Майковъ написалъ стихотвореніе «Корабль», отъ котораго потомъ отказался. Оно было у Яновскаго, я знала его наизусть, но за-памятовала.

Майковъ добрый, но безхарактерный подпалъ подъ вліяніе Яновскаго, показывалъ ему черновики своихъ произведеній, совѣтовался, печатать-ли ихъ, и понемногу сошелъ на застольнаго.

Съ Майкова и его жены началось знакомство съ молодой литературой того времени. Майковъ привелъ своего родственника А. Ф. Писемскаго. Потомъ появился Потѣхинъ въ ополченскомъ нарядѣ; Дружининъ, который приходилъ благодарить меня за удачное исполненіе роли въ его пьесѣ «Не всякому слуху вѣрь». У Писемскихъ собирался весь литературный кружокъ того времени. У нихъ я встрѣтила В. П. Боткина, познакомилась съ И. А. Гончаровымъ, А. А. Григорьевымъ. Съ послѣднимъ познакомилась по такому случаю.

Я что-то рассказывала. Вдругъ подбѣгаетъ ко мнѣ господинъ въ поддевкѣ и говорить:

— Голубушка, да вы—красенькая! Пріятно познакомиться.

Здѣсь же встрѣтила я П. И. Вейнберга, тогда еще юнаго, и привѣтливыхъ, граціозныхъ старичковъ Майковыхъ, родителей А. Н. Они и Писемскіе жили тогда въ одномъ домѣ, противъ Юсупова сада. Писемскій былъ достаточный помѣщикъ и жилъ хлѣбосольно; Майковы—очень скромно: старики жили на небольшую ренту. А. Н.—литературнымъ трудомъ, тогда еще онъ не былъ цензоромъ.

Валентина Николаевича я уже не застала въ живыхъ, Леонидъ былъ еще студентомъ. Изъ старыхъ литераторовъ я познакомилась съ нѣкоторыми еще у сестры. Н. Н. Гречъ былъ какъ-бы во главѣ, дирижировалъ этимъ старческимъ синклитомъ. В. И. Панаевъ, секретарь министра

Адлерберга, походилъ на маркиза 18-го столѣтія: съ изысканными манерами, въ паричкѣ, свѣтломъ галстухѣ, живой и юркій.

П. Н. Араповъ, полненькій, низенькій, тоже изысканно любезный.

Страстный поклонникъ трагедіи М. А. Марковъ, полный генералъ съ густыми эполетами. Онъ самъ писалъ для сцены, отлично декламировалъ, меня училъ, какъ передавать басни Крылова. Онъ занималъ мѣсто помощника Ростовцева по военно-учебнымъ заведеніямъ.

Ф. Н. Глинка, маленькій, сухонькій старичекъ, очень скромный, неразговорчивый; за то супруга его Авдотья Павловна была очень авторитетна, говорила громко, азартно, ругала Герцена!

— Какое ему дѣло до Россіи, ея направленія? Святая Русь сама собой исправится. Да я напишу ему!

Кажется, и исполнила свое намѣреніе («письмо русской дамы»).

А. М. Княжевичъ, хотя не писатель, но близкій человѣкъ всей этой компаніи.

Еще здѣсь присутствовала княгиня Шаховская, очень бѣдная женщина. Эта—больше насчетъ святыни и чудесъ. Въ «Колоколѣ» была она прописана, какъ принадлежащая къ тайной полиціи.

Вся эта компанія ныла и стонала о паденіи современныхъ нравовъ. По ихъ мнѣнію, «всѣ чѣмъ-то волнуются, ничѣмъ недовольны отъ того, что грѣховъ много, совѣсть нечиста». Жестоко доставалось отъ нихъ Краевскому, какъ вожакъ этихъ недовольныхъ.

Генералъ Марковъ рассказывалъ, какъ Краевскій вылетѣлъ у него въ 24 часа съ мѣста. Краевскій въ молодости давалъ уроки въ корпусахъ, или корпусѣ, ужъ не помню. «А у меня, надо вамъ сказать, говорилъ Марковъ, въ каждомъ корпусѣ есть благонадежные юноши, которые тайно мнѣ доносятъ обо всемъ. Что же изволилъ этотъ господинъ проповѣдывать въ одномъ классѣ?—Что императоръ Николай Павловичъ ничѣмъ не замѣчательнъ и ничего не сдѣлалъ для Россіи! Каково!!? Сейчасъ же я его сплавилъ, безъ всякихъ разговоровъ!!

Передаю, что сама слышала. Стороженко тоже бывалъ на этихъ вече-

рахъ и ввелъ туда Жихарева. С. И. Жихаревъ, большой умница, очень образованный и свѣдущій, особенно въ сценическомъ исполненіи, принадлежалъ къ литераторамъ 20-хъ годовъ. У него есть «Записки студента», «Записки чиновника», очень живо написанныя, составляющія нынѣ бібліографическую рѣдкость. Это былъ господинъ средняго роста, сутуловатый съ взъерошенными кверху волосами, съ просѣдью, совершенно чернымъ цвѣтомъ лица и мефистофелевской наружностью. Его біографіи я не знаю, кто онъ? гдѣ служилъ? Вращался онъ въ кругу артистовъ того времени и былъ свой человѣкъ въ семьѣ министра Адлерберга. Бѣденъ, какъ церковная крыса, всегда въ поношенномъ сюртукѣ. Репутаціи онъ былъ неважной.

Отъ М. С. Щепкина я слышала извѣстный гдѣ-то напечатанный анекдотъ.

У кого-то въ гостяхъ извѣстный Толстой—американецъ указалъ на Жихарева и спросилъ кого-то при всѣхъ:

— Что, черень?

— Да.

— А вѣдь блондинъ передъ душой.

Въ то время большая сила была Минна Ивановна, извѣстная фаворитка Адлерберга, которая раздавала мѣста и ордена. Шутники говорили тогда, что у насъ три министра: одинъ Долгорукій (военный министръ), другой—безрукій (министръ внутреннихъ дѣлъ Бибииковъ), а у третьяго мина нехороша (Адлербергъ). Вотъ, что рассказывалъ однажды Жихаревъ.

Двумъ очень значительнымъ лицамъ Мина доставила какія-то награды или повышенія, ужъ не помню. Они сговорились ее благодарить. Какъ ѣхать? въ полной амуниціи или сюртукахъ? Рѣшили запросто, въ сюртукахъ. Увы! одновременно столкнулись оба во всѣхъ орденахъ и регаліяхъ. Рассказывая это, Жихаревъ хохоталъ своимъ мефистофелевскимъ смѣхомъ. Адлерберги были очень бѣдны, семейство громадное, они нуждались, занимали деньги, гдѣ только можно, продавали мѣста за извѣстную сумму. Жихаревъ велъ и теперь свои записки, но когда онъ умеръ, Адлербергъ тотчасъ пріѣхалъ самъ и забралъ всѣ его бумаги.

Въ 1855 году 18-го мая скончался Императоръ Николай. Хотя всѣ знали, что онъ боленъ, но надѣялись, что вылежится, благодаря своему атлетическому сложенію. Петербургъ заволновался, всѣ охали, ахали; говорили, что какво принять бразды правленія послѣ такого колосса.

Въ театрѣ положительно всѣ плакали. Онъ любилъ русскій театръ, постоянно посѣщалъ его, иногда внезапно, неожиданно, ходилъ на сцену и благосклонно бесѣдовалъ съ артистами. На масляницѣ съ четверга, когда его внуки освобождались отъ ученія, имъ предоставлено было право каждый день посѣщать какія угодно представленія, и они постоянно бывали у насъ въ Александринкѣ.

Стонъ и плачъ были искренни. Я глазъ не осушала: такъ была проникнута общимъ горемъ. Накупила портретовъ, статуэтокъ, окружила себя ими.

На похороны я не ходила. Народу, конечно, была пропасть, сидѣли и на крышахъ. Потомъ рассказывали, что какой-то мужикъ, сидѣвшій съ женой на крышѣ, сорвался и разбился до смерти.

Театръ закрыли на полгода. Мы, какъ принадлежащіе къ дворцовому вѣдомству, одѣлись въ глубокой трауръ. Сестра воспользовалась свободнымъ временемъ, уѣхала сестрой милосердія въ Симферополь. Такъ ей посовѣтовали ея чиновные друзья, чтобы потомъ выхлопотать зачетъ московской службы въ пенсію, что и совершилось. На возвратномъ пути она сговорила съ моимъ мужемъ, Мишей Шубертъ, ѣхать вмѣстѣ въ Петербургъ. Дорогой онъ захворалъ тифомъ и скончался въ городѣ Кромахъ, гдѣ и похороненъ.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Выходъ замужъ за С. Д. Яновскаго; семья Яновскихъ и нравы крѣпостного быта. Первый бенефисъ; участіе С. Д. Яновскаго въ дѣлѣ раскрытія злоупотребленій съ врачебными заготовленіями во время Севастопольской войны; его командировка на югъ Россіи для производства ревизій; поѣздка съ мужемъ въ эту командировку.

Я вышла замужъ за Степана Дмитріевича Яновскаго. Свадьба была утромъ, а вечеромъ я играла внезапно, по болѣзни Читау, Любовь Гордѣевну въ «Бѣдность не порокъ». Тутъ въ первый разъ увидѣлъ меня Островскій, бывшій въ Петербургѣ проездомъ, и выразилъ свое неудовольствіе: «Съ какой стати въ эту пьесу выпустили барышню изъ пансіона». Мнѣ тотчасъ же это передали. Замѣчаніе вѣрное, купчихой я была невозможна ни въ молодости, ни въ старости. Я спрашивала М. С. Щепкина, отчего мнѣ не даются роли простонародныхъ дѣвушекъ? Онъ пояснилъ, что русское простонародье не говоритъ скороговоркой, какъ я, а тянетъ, какъ-бы подбирая слова, стараясь получше выразится: они неувѣрены въ себѣ.

Мнѣ кажется, это вѣрно.

16-го сентября 1856 г. мнѣ дали первый бенефисъ. Деньги были очень нужны и я покривила душой, каюсь! Не помню, кто то посовѣтовалъ дать «Картина современной Турціи». Названіе при тѣхъ военныхъ обстоятельствахъ было какъ разъ очень подходящее. Надо мной подсмѣивались, что я въ свой бенефисъ рѣшу восточный вопросъ.

Авторъ пьесы, нѣкто Ступина, бывала въ Болгаріи и знала хорошо тамошній бытъ. Пьеса была плохая, даже не пьеса, а картина въ 3-хъ отдѣленіяхъ. Очень неумѣлой неопытной рукой изображено, какъ турки притѣсняютъ христіанъ.

Купила я пьесу за 50 р. серебромъ, за ложу въ бельэтажѣ и 2 кресла. Пьеса начинается танцами въ болгарской деревнѣ. Режиссеръ Вороновъ и я, по неопытности, устроили обыкновенные балетные танцы съ воздушными тюниками. Я не догадалась спросить автора, а ее въ жаръ бросило

отъ такого сюрприза. Танцы должны были быть медленные въ болгарскихъ костюмахъ, музыка заунывная. Артисты были недовольны, никому не хотѣлось участвовать въ такой бездарной пьесѣ. На силу я ихъ упросила.

Для себя поставила «Соль супружества» съ нѣмецкаго и «Провинціальная невѣста» съ французскаго.

Театръ былъ биткомъ набитъ. Меня принимали очень хорошо, а слѣдовало-бы наказать за первую пьесу. Мнѣ за всѣми расходами очистилось 1500 р. Другого такого бенефиса я не видывала. Первымъ дѣломъ было отдать долгъ сестрѣ, которая удержала за него при моемъ переѣздѣ отъ нея серебро, вещи и образа. Я вручила ей 700 р., и она привезла въ театръ мои вещи. Купила я себѣ фортепьяно и сочиненія Гоголя и Пушкина.

Между тѣмъ, наступило новое вѣяніе: громко стали поговаривать, что насъ быють, что нѣтъ ни провіанта, ни дорогъ; вмѣсто жертвованной корпіи, получается въ ящикахъ солома, воровство, грабежъ, лекарства не доходятъ до мѣста, во всемъ недостатокъ.

Мужа отправили въ командировку на мѣсто военныхъ дѣйствій изслѣдовать дѣло о врачебныхъ заготовленіяхъ.

Мужъ возвратился глубоко возмущенный безпорядками, составилъ подробную записку и подалъ своему директору Ланге. Тотъ прочиталъ и сказалъ, что такихъ ужасовъ нельзя представить министру Ланскому: онъ долженъ доложить ее Государю, а послѣдняго это огорчить. Приказалъ всей передѣлать и смягчить. Я разумѣется на дыбы: стоять на своемъ. Но мужъ своимъ мелодичнымъ голосомъ, съ обычнымъ краснорѣчіемъ сталъ убѣждать меня, что это невозможно. Ланге человѣкъ сухой, черствый, ему противорѣчить нельзя, онъ велитъ выйти въ отставку. На мои театральныя средства разсчитывать нечего: какая я актриса! Кромѣ моихъ трехъ сыновей, я въ настоящее время была опять беременна. Я струсилла и уступила.

Впослѣдствіи я не смѣла бросить камня въ лихоимцевъ, я поняла

что значить быть обремененной семьей. Чтобы быть честнымъ гражданиномъ, надо много храбрости. Такъ я и осталась при своей гражданской скорби только на словахъ. Еслибъ я жила въ своей московской средѣ, меня бы поддержали: въ Москвѣ другой взглядъ на жизнь. Можно жить въ очень бѣдной обстановкѣ и пользоваться общимъ уваженіемъ. Въ Петербургѣ только думаютъ о внѣшности.

Въ слѣдующую командировку мужу удалось поймать двухъ чиновниковъ хищниковъ. Съ этой поры ему повезло по службѣ. Его перевели въ военное министерство, назначили въ слѣдственную комиссію князя В. И. Васильчикова и дали Владиміра на шею. Онъ воспрянулъ духомъ.

До сихъ поръ его общество составляли артисты и литераторы. Тутъ появились новые люди, чиновники. Литературный кружокъ его тяготилъ, онъ старался и меня отдалять отъ него. Помню, какъ разъ пришелъ къ намъ Писемскій и, увидавъ на мужѣ орденъ, совершенно серьезно перекрестился и приложился къ этому ордену. Мужа это сильно покорило онъ сталъ коситься, когда я бывала у Писемскаго. А мнѣ тамъ было интересно, потому что у него собиралась вся литература.

Такъ какъ я по своему положенію должна была перестать играть на сценѣ, то мужъ рѣшилъ взять меня съ собою въ командировку.

Я взяла отпускъ изъ дирекціи великимъ постомъ. Мужъ отправлялся ревизовать Варшавскій округъ. Я одна ѣхала знакомиться съ свекровью въ Курскъ, куда за мной долженъ былъ заѣхать изъ Варшавы мужъ, чтобы потомъ вмѣстѣ отправиться на ревизію другихъ городовъ, а затѣмъ въ Николаевъ, гдѣ назначено было жить въ слѣдственной комиссіи и князю Васильчикову.

Отправилась я одна ранней весной, въ распутицу. Отъ Москвы желѣзной дороги еще не было. Дорога была тяжелая, въ дилижансѣ ѣхали и на полозьяхъ и на колесахъ, а гдѣ шли и пѣшкомъ. Въ Курскъ я приѣхала уже на перекладныхъ въ десятомъ часу вечера, было уже совсѣмъ темно.

Въ дилижансѣ ѣхала со мной жена курскаго полицмейстера, Караулова. На перекладной мы ѣхали вмѣстѣ, я завезла ее домой, и она дала мнѣ провожатаго до дому Яновскихъ. И попала я въ самое жерло мелкаго дворянскаго крѣпостничества. До сихъ поръ я только по слухамъ знала о немъ, видала, какъ бьютъ по щекамъ да и кого въ то время не били? Это была система воспитанія, а отъ моихъ родителей я слышала только похвалы жизни при помѣщикахъ. Все это происходило, близко не касаясь меня.

Когда я вошла въ домъ, меня встрѣтила въ передней цѣлая ватага дворовой челяди. Спрашиваю Елизавету Ивановну (мать мужа). «Нѣту-съ». — Елену Дмитріевну (сестру). «Нѣту-съ, уѣхали въ Пензу, къ Николаю Дмитріевичу. Они помираютъ». (Меньшой братъ служилъ въ Пензѣ лѣсничимъ).

«Кто-же дома?» — Внучка, Софія Яковлевна. Только и ихъ дома нѣтъ, въ гостяхъ.

«Пошлите за ней, я остаюсь здѣсь».

— Да вы, кто такія будете?

«Жена Степана Дмитріевича».

Вдругъ вся ватага бросилась ко мнѣ, стали цѣловать руки, плечи. Я была озадачена, что это за восторги.

Пришла Софія Яковлевна, молодая дѣвушка 17 лѣтъ, фамиліи ея я не помню, дочь старшей сестры мужа, сирота. Отецъ и мать умерли, она росла у бабушки, имѣла деревушку послѣ отца, и всѣ крѣпостные записывались на ея имя, такъ какъ Яновскіе не были дворяне и не могли имѣть крѣпостныхъ. Теперь я поняла радость мужа при полученіи ордена Владиміра. Со внучкой пришла сестра свекрови А. И. Шейдеманъ, очень старая дѣва и очень богомольная. Встрѣтили меня радушно, а дня черезъ два-три вечеромъ вернулась и свекровь съ дочерью Еленой, похоронивши сына въ Пензѣ. Съ Еленой мы встрѣтились, какъ знакомыя. Свекровь очень меня обласкала. Послѣ нѣсколькихъ дней, прожитыхъ у нихъ, она меня иначе не называла, какъ «Ангелъ мой Божій». Въ моло-

дости она, вѣроятно, была красавица. Отецъ ея, Шейдеманъ, былъ учителемъ у кого, чему не полюбопытствовала. Рѣчь ея была привѣтливая, но страннымъ мнѣ показалось, что она о прислугѣ иначе не выражалась, какъ «мои хамы, мои хамки». Съ прислугой обращалась не жестоко, не дралась, кормила сытно, кромѣ одной Марфы. Ее она ненавидѣла. При мнѣ Марфа мыла полы; свекровь, проходя мимо, пихнула ее ногой, та такъ и взвыла,—она была беременна. Ей было лѣтъ 30, съ большими черными глазами, зла, раздражительна ужасно. Свекровь предложила мнѣ ее въ подарокъ въ Петербургъ. Я, было, приняла, но сестра Елена отговаривала меня отказаться, потому что Марфа считалась колдуньей и могла испортить жизнь мужа съ женой, такъ она подложила мотокъ нитокъ подъ перину родителей и у нихъ пошелъ разладъ. Уже впослѣдствіи, черезъ нѣсколько лѣтъ, я узнала правду. Свекоръ, умершій въ 1848 г. былъ деспотомъ въ семьѣ. Приказалъ Марфѣ раздѣлять съ нимъ ложе, привязался къ Марфѣ, и она властвовала надъ всей семьей, пока онъ былъ живъ. И вотъ теперь она расплачивалась за свое прошлое. При мнѣ она умоляла отпустить ее по оброку, свекровь не согласилась.

При мнѣ было получено письмо изъ Карса отъ второй дочери, бывшей замужемъ за полковникомъ Куколевскимъ, гдѣ она просила позволенія у матери выдать замужъ, ей данную матерью, горничную. Свекровь и руками и ногами! А. И. Шейдеманъ умоляла—ни за что. Тогда А. И. подучила меня, чтобъ я приласкалась и попросила. Хвалила эту дѣвушку, и что партія очень хорошая,—унтеръ-офицеръ. Я взялась, но свекровь очень серьезно высказалась такъ: «Ангелъ мой Божій, я прошу тебя не вмѣшиваться въ мои дѣла. У меня правило: своихъ дѣвокъ не отдавать за постороннихъ, можешь идти за своего или такъ родить сколько угодно, я всѣхъ приму въ свою дворню». Такъ ангелъ и отлетѣлъ ни съ чѣмъ.

Между тѣмъ, я замѣтила особливую любовь и общее вниманіе къ ключницѣ Любви, ея дочери, горничной Александрѣ и къ внучкѣ Варѣ (рожденной отъ одного изъ паньчей). Свекровь давала деньги займы

подъ залогъ драгоцѣнныхъ вещей. Любовь занималась тѣмъ-же и брала всякія дешевыя вещи. Я спросила свекровь: «отчего эта семья пользуется такими преимуществами»? Она объяснила тѣмъ, что Любовь жена любимаго кучера свекра, въ это время уже умершаго, что онъ былъ вѣрный, преданный слуга, и такъ вотъ въ память его ласкали и его семью. Правду же я узнала впоследствии.

Много лѣтъ спустя, при переѣздѣ на новую квартиру я должна была уложить мелочи, дѣла и бумаги мужа. Между бумагами мнѣ попалась копія съ дѣла объ убіеніи крѣпостной дѣвки Серафимы. Дѣло гласило такъ: Серафима, глядя платье, нечаянно спалила его. Яновская бросилась на нее со скалкой, попала въ високъ, «положила на мѣстѣ». Ночью кучеръ Федосей свезъ ее къ рѣкѣ и бросилъ, а платье оставилъ на берегу. Его посадили въ острогъ, но онъ не выдалъ барыни. Я спросила мужа объ этой исторіи. Онъ сказалъ, что это клевета, которую взвалили на его мать другіе крѣпостные, недовольные ею, а Серафима добровольно лишила себя жизни. Какъ-то пріѣхала въ Петербургъ къ своему сыну сосѣдка по дому и пріятельница свекрови, Пелагея Ивановна Глоцкова. Отъ нея я узнала всю эту исторію. Федосей пожертвовалъ собой, и вотъ почему его семья пользовалась такимъ почетомъ, что даже меня это поразило. Яновскимъ стоило большихъ денегъ, чтобы откупиться отъ этого дѣла. Она же мнѣ и рассказала исторію несчастной Марфы, о которой я упоминала выше.

Обстановка въ домѣ Яновскихъ, какъ у всѣхъ зажиточныхъ чиновниковъ. Свекоръ служилъ становымъ, исправникомъ, потомъ въ губернскомъ правленіи, откуда и уволенъ за взятки вмѣстѣ съ губернаторомъ Устимовичемъ. Старенькій, одноэтажный домикъ съ тремя бѣлыми колонками, въ одномъ изъ переулковъ около Херсонской заставы. Фруктовый садъ съ великолѣпными грушами, отдаваемый въ аренду. Извѣстная амфилада комнатъ: столовая, гостинная и чайная, окнами на улицу, остальные во дворъ. Улица не мощеная, вся заросшая травой. Мебель не роскошная, но приличная, диванъ и кресла съ деревянными спинками, содержимая довольно опрятно. Свой

экипажъ. На извозчикъ почиталось за стыдъ ѣздить, такъ пояснила свекровь. Разсказывала она, что, когда ея мужъ ѣзжалъ на слѣдствіа, чего, чего не навезетъ и деньгами и провизіей. Въ мою бытность никто у нихъ не бывалъ, а въ домѣ были двѣ невѣсты, Елена и внучка Соня, тетушка и племянница. Еще была сестра у свекрови, имени не помню, ее уже не было въ живыхъ въ это время, но я слышала отъ М. С. Щепкина, что она была замѣчательная драматическая актриса. Онъ съ ней игралъ, когда еще жилъ въ тѣхъ странахъ при началѣ своей карьеры. Она вышла замужъ за квартальнаго Феоктистова, оставила сцену и скоро умерла. Феоктистова я видѣла, онъ выглядѣлъ большимъ бариномъ, былъ очень богатъ и не служилъ. Свою единственную дочь онъ выдалъ замужъ за генерала, тоже Куколевскаго. Онъ приходился дядей мужу Анны Дмитріевны и былъ убитъ при Карсѣ.

Изъ Курска мы поѣхали въ Кіевъ. Надо сказать, что это путешествіе было по Высочайшему повелѣнію и по курьерской подорожной, а потому остановокъ и притѣсненій никакихъ. Только такъ и можно было съ пріятностью путешествовать по Россіи. Изъ Кіева мы должны были ѣхать въ Лубны, гдѣ находились казенные лѣкарственные склады. Меня спросилъ управляющій Корсунскій, гдѣ я желаю остановиться: въ городѣ или въ садахъ, находящихся за городомъ. Я предпочла послѣднее. Онъ уѣхалъ впередъ готовить помѣщеніе въ саду въ павильонѣ. Я была въ восторгѣ отъ такого приѣма и вниманія, а невдомекъ, что всѣ любезности относятся къ женѣ ревизора. Между прочимъ, управляющій передавалъ мужу, какъ наживались жидки. Отправилъ онъ на театръ войны нѣсколько бочекъ съ медикаментами, упаковалъ, все сдѣлалъ, какъ требовалось по закону. Взамѣнъ отосланныхъ медикаментовъ написалъ требованіе, куда слѣдуетъ, пополнить недостающее. Что-же? Черезъ нѣсколько времени получаетъ требуемое въ тѣхъ же бочкахъ, которыя онъ отправилъ. Онъ спросилъ жиды: «это тѣ самыя бочки, что должны были быть отправлены на войну?»

Жидъ, конечно, отперся, но Корсунскій хорошо призналъ свои бочки по знакамъ, которые самъ на нихъ поставилъ.

Пріѣхали въ отведенное помѣщеніе въ саду. Двѣ комнаты, много цвѣтовъ, изящныя письменныя принадлежности, варенье всевозможныхъ сортовъ, много конфетъ. Садомъ завѣдывалъ Зыбайло, карликъ, очень благовоспитанный, вѣжливый господинъ. Замѣтила я, однако, что прислуга смотритъ испуганно: говоритъ онъ съ ними ласково, а у нихъ ужасъ въ глазахъ. Я сказала это мужу. Онъ пояснилъ, что Зыбайло примѣрный служака и немного деспотъ съ подчиненными.

Городка Лубны я не замѣтила, проѣхала мимо, но изъ своего помѣщенія, которое было на горѣ, я любовалась имъ. Городъ представляетъ гору въ зелени, а среди зелени разбросаны небольшіе бѣленькіе домики. Вечеромъ, когда зажигали огни, было пріятное зрѣлище. Еще остался у меня въ памяти находившійся неподалеку чудный лѣсъ съ необыкновенно толстыми деревьями, не помню, какой породы. Это былъ лѣсъ заповѣдный, его не вырубали и содержали въ порядкѣ.

Изъ Лубенъ я чуть не со слезами выѣхала,—такъ мнѣ было хорошо тамъ! Не нравилось только, что мужъ много разговариваетъ о гражданскихъ добродѣтеляхъ и на ревизіи всѣмъ раціи читаетъ. А его всѣ съ подобострастіемъ слушаютъ. Зыбайло и Корсунскій смотрѣли интеллигентами, а остальные всѣ въ родѣ Земляники, Тяпкина-Ляпкина.

Послѣдовательно не помню порядка поѣздки. Были въ Харьковѣ, Полтавѣ, Черниговѣ, Бендерахъ, Кишиневѣ, Одессѣ. Поѣздки были пріятныя безъ задержки, погода лѣтняя. Я восторгалась живописной флорой Кіевской и Черниговской губерній. Въ степяхъ Херсона и Бессарабіи меня тѣшили суслики: выскочить изъ норки, сдѣлаетъ на караулъ и спрячется, показавъ свою красивую золотисто-зеленую спинку. Въ Херсонѣ мы прожили дольше, чѣмъ въ другихъ городахъ.

Остановились у управляющаго Цабеля, въ крѣпости, гдѣ помѣщался складъ медикаментовъ. Конечно, были приняты и угощаемы очень хорошо. Этотъ Цабель ввелъ мужа въ бѣду и набросилъ тѣнь на его дѣятельность. Передаю, какъ мужъ рассказывалъ.

Велѣно было спасать казенное имущество и перевезти на баркахъ

въ имѣніе Зейферта на Днѣпрѣ. Мужа послали въ имѣніе для приѣма барокъ, но въ прибывшихъ баркахъ получалось только имущество управляющаго: рояль, мебель, хозяйственные вещи, кадки съ квашеной капустой и огурцами, казенное же имущество все потонуло. Какъ? Когда?—неизвѣстно.

Въ Петербургѣ прошелъ слухъ, что потопилъ Яновскій. Это неправда. Мужъ не былъ взяточникомъ, а только любилъ почетъ, лесть, особенно, когда карьера ему улыбнулась, не терпѣлъ противорѣчій, окружилъ себя ядлыми ничтожными и упражнялся между ними въ краснорѣчіи. Чуть кто побойчѣе, онъ отдалялъ.

Въ слѣдственной комиссіи много было хорошихъ людей и молодежи. Тѣ его раскусили: онъ ни съ кѣмъ не былъ знакомъ, и это его злило. Одинъ Васильчиковъ былъ за него, какъ за дѣловаго.

По дорогѣ въ Николаевъ мы на одной станціи съѣхались съ И. С. Аксаковымъ, Шеншинымъ и молодымъ графомъ Комаровскимъ. Они всѣ пришли къ намъ познакомиться. Мужъ былъ извѣстенъ имъ по дѣлу Веймарна и Протопопова. Онъ познакомилъ меня съ ними и сказалъ:

— Я долженъ вамъ сказать, что я женатъ на актрисѣ.—Меня поколебало. Не помню, что ему на это сказалъ Аксаковъ.

Сама я въ это время была, должно быть, препротивная: много болтала о своей гражданской скорби. Аксаковъ, Комаровскій и мужъ отошли къ окну, со мной сидѣлъ Шеншинъ. Видно, я ему очень надоѣла — онъ сказалъ:

— Извините, я пойду къ нимъ, тамъ интересный разговоръ. По приѣздѣ въ Николаевъ никто изъ нихъ у насъ не бывалъ.

Я интересовалась всѣми служебными дѣлами мужа, во все входила читала всѣ дѣла. Напишу, что помню. Квартиру намъ отвели въ Николаевѣ даровую, у вдовы купчихи. Мужъ ея служилъ въ квартирной комиссіи, въ чемъ-то провинился, попалъ подъ судъ и умеръ. За его провинность въ его домѣ квартиру намъ отвели даромъ. Двѣ большія комнаты съ мебелью, третья небольшая, въ сторонѣ, въ которой мужъ помѣстилъ

больного аптекаря Скимунда. Хозяйка убивалась отъ горя, прикидывалась нищей и часто просила меня, когда я ходила за покупками, мѣнять ей 50-рублевая серіи, потому что ей самой неловко, и просила никому не говорить, что это ея деньги. Въ слѣдственной комисіи было какое-то дѣло ея знакомаго. Она говорила подъ секретомъ, что если я уговорю мужа повернуть дѣло въ пользу этого знакомаго, то могу получить 10 тысячъ. Я, конечно, съ негодованіемъ отказалась, но рассказала мужу, тотъ Васильчикову, а послѣдній очень огорчился, что такъ малодушно поступила: слѣдовало оказать будто-бы согласіе и этимъ способомъ выслѣдить и поймать, кого имъ было нужно. Мужъ сказалъ, чтобы я впредь поступала умнѣе, но другого случая не представилось. Интересное это было время! Мнѣ жаль, что я не умѣю много о немъ сказать.

Невозможно было не возмущаться, когда приносили къ намъ образцы хлѣба, которымъ кормили солдатъ во время войны: что-то въ родѣ ссохшейся глины, пахнетъ известкой. Хозяйка говорила, что всѣхъ больше страдали ополченцы. Отъ этого хлѣба у нихъ дѣлался запоръ, они не могли испражняться иначе, какъ съ кровью и страшной болью. Это все было возмутительно!

Въ сентябрѣ я родила сына, хотѣла сама кормить, но не могла вынести грудицы. Пришлось взять кормилицу и собираться домой, въ Питеръ. Выѣхали мы въ ноябрѣ, въ тарантасѣ: я, кормилица съ ребенкомъ и на козлахъ до Харькова аптекарь или провизоръ, не помню.

Пошли холода, пришлось останавливаться на станціяхъ съ выбитыми стеклами. Однако, мой мальчикъ отлично выдержалъ дорогу, не простудился. По дорогѣ заѣхали въ Курскъ, окрестили тамъ моего сына и, отдохнувъ, отправились дальше. Въ этомъ году Ока тронулась передъ Рождествомъ. Пріѣхали въ Серпуховъ, по льду не перевозятъ. Пришлось засѣсть въ деревнѣ передъ Серпуховымъ. Стеченіе народа было ужасное: возвращались съ войны; кромѣ того, двигались воза съ живностью и разными товарами къ празднику. Постоялый дворъ только одинъ, и то съ выбитыми стеклами. Холодъ. Прежде всего обратилась въ шоссейный домъ и просила позволенія хоть

въ кухнѣ помѣститься съ ребенкомъ. Не пустили. Я со злости записала фамилію шоссейнаго начальника, А. Ф. Махина, и теперь забыть не могу: если встрѣчу въ жизни — обругаю. Нашла избу, перемѣстилась туда и прожила пять сутокъ. Изба общая со всей деревенской семьей, а потомъ народу привалило страсть сколько: солдаты, ополченцы, разные прохожіе. Я занимала три скамьи, а остальной народъ спалъ на полу. Хозяева мои были бѣдные, по случаю рождественскаго поста ѣли одну вареную картошку, безъ всякой приправы. Я покупала куръ, тѣмъ только и питалась. Деревня принадлежала г-жѣ Пѣвцовой и она приходила любоваться на наше цыганское житье.

Не знаю, долго ли бы мы такъ прожили, если бы въ это время не проѣзжалъ генералъ Струковъ. Онъ велѣлъ прорубить ледъ отъ одного берега къ другому и перевозить народъ на баркахъ. Спасибо ему.

Тутъ случилось еще одно общее горе: кромѣ того, что бѣдный людъ прожилъ, у состоятельныхъ остались однѣ крупныя деньги. Мнѣ въ ноги кланялся мужикъ-троечникъ, чтобы я ему размѣняла крупныя деньги, а у меня у самой осталась одна десятирублевка, а то все 25 р. и 50 р. Хлынули мы на берегъ. Ребенка съ кормилицей я отправила впередъ, а сама пошла съ вещами. Хорошій тарантасъ отдала хозяйкѣ, потому что не было 5 р. заплатить ей. Мои уже отплыли на баркѣ, а я надѣялась размѣнять свои 10 р. у пріѣзжавшихъ съ той стороны, чтобы расплатиться съ привезшимъ поклажу. Обратилась къ одному молодому человѣку: онъ могъ дать мелочи только на рубль, десятки не могъ размѣнять. Какъ же быть?

— Полноте, сударыня, въ такой суматохѣ, что за церемоніи. Берите въ подарокъ.

Могу сказать, что это былъ драгоценный подарокъ. Спросила его фамилію—Устимовичъ. Больше я съ нимъ не встрѣчалась.

Какъ мы тутъ не перетонули—одному Богу извѣстно. Народъ бросается зря, барка наравнѣ съ водой, становятся на ледъ, онъ трещитъ и качается. Точно сумасшедшіе; о смерти никто не думаетъ, лишь бы выбраться. Добрались до Серпухова кое-какъ. Своихъ нашла на берегу и направились съ

ними въ гостиницу. Она была переполнена: помѣстились на полу въ общей залѣ. Всѣ были озлоблены на правительство, что такой горячій трактъ и нѣтъ постоянного моста.

Говорили громко, не стѣсняясь.

Во время деревенскаго сидѣнья приходилось бесѣдовать съ солдатами. Я разспрашивала, какъ ихъ кормили. Они не жаловались, и только говорили, что начальство лихо наживаетъ. Напримѣръ, хлѣбъ былъ хорошій, да выдавали горячій, потому что онъ на вѣсу тяжелѣе тянетъ. Когда раздавали водку, то раздающій глубоко припускалъ палецъ въ стаканъ, чтобы меньше водки было. Сколько тутъ имъ барыша?

Приѣхала въ Москву въ сочельникъ, видѣлась только съ Михаиломъ Семеновичемъ Щепкинымъ. Онъ звалъ къ себѣ погостить, но я такъ утомилась дорогой, что поспѣшила въ Петербургъ.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Жизнь въ Петербургѣ въ 1857—60 г.; возвращеніе на сцену; репертуаръ Александринскаго Театра; театально-литературный комитетъ; А. Ѳ. Писемскій, Ѳ. М. Достоевскій А. Н. Майковъ, И. А. Гончаровъ; участіе въ придворномъ спектаклѣ въ Гатчинѣ; отношеніе къ театру Государя и Императрицы; переходъ на московскую сцену.

Вернулась я вся наэлектризованная всѣмъ видѣннымъ и слышаннымъ. Мечтала оставить театръ и посвятить жизнь свою на исправленіе нравовъ въ Россіи. Какіе у меня были планы, не помню. Это могъ бы лучше объяснить Писемскій: съ нимъ я въ это время видалась чаще всѣхъ и ему изливала свою скорбь на тему о томъ, что всякій гражданинъ обязанъ принимать участіе въ судьбахъ своего отечества. Писемскій злилъ меня своимъ безучастіемъ:

— Да успокойтесь, не горячитесь, не ваше это дѣло. Вы себѣ дѣйствуйте на сценѣ, за кулисами—вотъ ваша обязанность.

По возвращеніи моего мужа изъ слѣдственной комиссіи, Писемскій встрѣтилъ его какъ-то на улицѣ и сказалъ:

— Что ваша жена сумашествуетъ, святую Русь хочетъ исправить? Не ея это дѣло.

Писемскій въ то время сильно пилъ и при встрѣчѣ былъ нетрезвъ, а мужъ шелъ не одинъ. Мужа взорвали его слова и онъ сталъ отдаляться отъ Писемскаго и мнѣ запретилъ ходить туда.

Между тѣмъ, Государь сильно привязался къ Васильчикову, особенно послѣ слѣдственной комиссіи, ибо всемъ съ нимъ совѣтовался, а Васильчиковъ совершенно довѣрился моему мужу ¹⁾. Мнѣ передавалъ мужъ, что Государь послѣ своей личной поѣздки на югъ и послѣ всего имъ видѣннаго говорилъ:

— Все это оттого, что людей нѣтъ. Дайте, дайте мнѣ людей!

Я на это сказала, что людей найти можно только въ Москвѣ, а не въ Петербургѣ: здѣсь все чиновники или себѣ на умѣ. Наг Щепкину: его дѣти образованные честные люди. Тамъ есть Кетчеръ—честнѣйшій человѣкъ, Герценъ, Огаревъ, Бакунинъ—его знакомые. (Бѣлинскій, близкій къ М. С., въ это время уже умеръ). Они любятъ и знаютъ Россію. Тамъ найдутъ людей. Передай это Васильчикову.

Какъ сказано, такъ и сдѣлано. Выписали Николая и Петра Михайловичей Щепкиныхъ. Они видѣлись съ Васильчиковымъ. Что изъ этого вышло—не знаю, но только они скоро возвратились въ Москву.

Вѣроятно со временемъ будетъ извѣстенъ этотъ фактъ. Отъ мужа я ничего не добила: онъ только сказалъ, что эти люди неудобны.

¹⁾ Отчетъ слѣдственной Комиссіи о хищеніяхъ во время Севастопольской войны со всѣми къ нему матеріалами находился у С. Д. Яновскаго, а послѣ его смерти хранился у его сына Д. С. Яновскаго жившаго въ имѣніи въ Тульской губ. Лѣтъ 14 тому назадъ Военное Министерство официальной бумагой черезъ мѣстную полицію обратилось съ просьбой выдать это дѣло для снятія съ него копіи. При этомъ было обѣщано, что по снятіи копіи дѣло будетъ возвращено. Дѣло было выдано, но Министерство обратно его не вернуло.

Честные люди Щепкины уѣхали ни съ чѣмъ, а другіе изъ хищниковъ что-нибудь себѣ устроили бы.

Въ 1857 году приходилъ конецъ моему контракту и я подала условія на первый окладъ, мотивируя просьбу о прибавкѣ тѣмъ, что для меня поставили 2 пьесы съ крупными ролями «Мирондалина» и «Своя семья». Директоръ отказалъ. Я рѣшилась подать въ отставку, такъ какъ театръ меня не интересовалъ. Мужъ меня въ этомъ поддержалъ: онъ въ это время былъ причисленъ къ военному министерству и сталъ получать большой окладъ, а до тѣхъ поръ мой заработокъ былъ больше. Послала отставку, но по какому-то счастливому стеченію обстоятельствъ не получила ни отвѣта ни своихъ бумагъ.

Жизнь пошла тяжелая: за всякой копейкой надо было обращаться къ мужу, а онъ этимъ тяготился. Я видѣла, что сдѣлала глупость, обездолила моихъ троихъ мальчиковъ. Такъ наступилъ 1858 годъ. Задумала я опять на сцену, сказала мужу, онъ и руками и ногами. По закону же жена не имѣетъ права заключать контракта безъ согласія мужа. Пошла я со своимъ горемъ къ Писемскимъ. Я къ нимъ потихоньку хаживала, хотя офиціальное знакомство не прекращалось: при встрѣчахъ мужъ отговаривался множествомъ дѣлъ.

Писемскій сказалъ:

— Поступайте на сцену, а уже Россію оставьте въ покоѣ.

— Да какъ идти съ повинной къ Гедеонову? Пораньше утромъ, когда нѣтъ народу — мужъ дома, не пустить: онъ уходитъ на службу въ 1-мъ часу. Позднѣе — народу много, стыдно.

— Стыдиться нечего, хоть на площади подойдите: вы должны думать о дѣтяхъ, а не о своемъ самолюбіи.

Я и послушалась. Опять въ трудномъ случаѣ жизни судьба послала мнѣ добрыхъ безкорыстныхъ людей. Спровадивши мужа на службу, въ часъ пополудни отправилась къ Гедеонову. Къ счастью, у него никого не было.

— Ну, что, матушка, скажешь хорошенькаго? — встрѣтилъ меня директоръ.

Я отвѣтила, что извиняюсь за свою горячность и прошу позволенія продолжать службу на прежнихъ условіяхъ.

— Ну, вотъ и умница! Служи, служи, послѣ все получишь.

Отлегло отъ сердца. Опять къ Писемскимъ:

— Опредѣлилась! Какъ съ мужемъ быть?

— Устроимъ!

На другой день пріѣзжаетъ Екатери́на Павловна Писемская съ просьбой къ мужу пожаловать откушать. Алексѣй Теофилактовичъ написалъ новую повѣсть, желаетъ прочесть ее кое-кому и мужу, чтобы узнать его мнѣніе. Рыбка клюнула. Мужъ съ удовольствіемъ принялъ приглашеніе.

На другой день отправились. Кромѣ насъ, былъ И. А. Гончаровъ, А. А. Стаховичъ и еще кое-кто, мнѣ неизвѣстные. Послѣ обѣда подаютъ шампанское. Писемскій предложилъ тостъ «за поступленіе одной артистки на сцену».

— Какой?—спросилъ Яновскій.

Я, со свойственной мнѣ наивностью, сказала:

— Это я, душа моя. Я не могу жить безъ театра: мнѣ скучно.

— Ахъ, ангелъ мой! Я очень радъ! Ты знаешь, какъ я люблю тебя на сценѣ.

Ну, дома, конечно, былъ другой разговоръ, да ничего не подѣлаешь.

Лѣтомъ или весной въ этомъ году пріѣзжалъ въ Петербургъ М. С. Щепкинъ. Я обратилась къ нему съ просьбой, не возьметъ ли онъ на воспитаніе моихъ двухъ меньшихъ сыновей, для которыхъ я находила необходимымъ честный воздухъ. Я буду платить за нихъ. Онъ обѣщалъ посоветоваться съ женой и дать отвѣтъ. Получила отвѣтъ отъ Петра Щепкина, что мать слаба и не можетъ взять на себя попеченіе о моихъ дѣтяхъ, но не хочу ли я помѣстить ихъ у Богдановыхъ: дѣтей у нихъ не было, а жена Богданова (сестра М. С. Щепкина) могла заняться моими мальчиками.

Я опять рѣшительнымъ манеромъ, какъ-то вдругъ, не объяснившись

съ мужемъ, забрала дѣтей и отвезла въ Москву. Платила за двоихъ 500 р. въ годъ. Грамотѣ я ихъ сама выучила. Старшаго приготовила въ гимназію: тогда требованія для экзамена были небольшія, такъ я сама сумѣла справиться. Но съ опредѣленіемъ пришлось много побѣгать. Такъ какъ мой покойный мужъ Шубертъ принадлежалъ къ актерамъ 2-го разряда, то по придворному вѣдомству считался въ одномъ рангѣ съ истопниками, фабричными, огородниками; пришлось хлопотать объ увольненіи изъ общества. Безъ увольненія въ гимназію могли поступать дѣти артистовъ 1-го разряда и камеръ-лакеевъ, — эти состояли въ одномъ рангѣ.

Въ это время у насъ образовался театрално-литературный комитетъ, гдѣ читались новыя пьесы. Приглашены были: Гончаровъ, Писемскій, Майковъ, Дружининъ, еще кто-то, Стороженко; изъ артистовъ: Григорьевъ, Каратыгины, Самойлова, Орлова и режиссеръ. Все это подъ предсѣдательствомъ Жихарева собиралось въ квартирѣ Федорова. Всѣ участвовали безвозмездно. По окончаніи года литераторамъ выхлопотали Высочайшую награду — по брилліантовому перстню. Жихаревъ согрѣшилъ, удержалъ перстень Дружинина; думалъ, богатый человѣкъ промолчитъ. Вышелъ скандалъ. Стороженко выручилъ: отдалъ свой. На сценѣ свирѣпствовали пьесы съ честнымъ направленіемъ. Особенно гремѣли: «Свѣтъ не безъ добрыхъ людей» Львова и «Чиновникъ» Скалозуба. Пьесы дѣлали сборы, производили потрясающій эффектъ монологами противъ взятокъ. Мелкое чиновничество наслаждалось возвышеніемъ своей личности, но крупнымъ сановникамъ не нравилось. «Доходное мѣсто» Островскаго запретили въ самый день представленія въ Москвѣ въ бенефисъ Садовскаго. Онъ много рассказывалъ, что долженъ былъ поставить испанскій спектакль: Донъ-Карлоса, а для себя водевиль Донъ Ранудо-де-Калибродосъ. Онъ такъ серьезно по обыкновенію говорилъ это, что невозможно было удержаться отъ смѣха до слезъ.

1-го сентября 1858 года мнѣ назначили бенефисъ. Я заявила «Мишуру» Потѣхина, напечатанную въ какомъ-то журналѣ. Федоровъ меня отгова-

риваль, такъ какъ министръ просилъ не давать большихъ пьесъ, гдѣ говорятъ о взяткахъ, ему это надоѣло. Я уперлась на своемъ. Тогда Федоровъ созвалъ экстренное собраніе театральнаго комитета утромъ, а не вечеромъ въ субботу, какъ бывало. Многихъ не оповѣстили, прочли пьесу въ домашнемъ кругу и запретили. На какихъ основаніяхъ? Со временемъ узнается изъ протокола засѣданія. Подобная выходка оскорбила литераторовъ. Гончаровъ, Писемскій, Майковъ, Дружининъ тотчасъ вышли изъ комитета. Остались Жихаревъ, Краевскій и Стороженко. Я оказалась безъ пьесы. Жихаревъ, чтобы утѣшить меня, прислалъ статью изъ французскаго журнала, написанную имъ по просьбѣ министра о русской труппѣ, гдѣ онъ очень лестно отзывался обо мнѣ. Стороженко объявилъ, что меня хотятъ пригласить въ комитетъ. Я вспылила и сказала, что если всѣ умные люди вышли, такъ я съ дураками сидѣть не хочу. Ужъ и досталось же мнѣ за это на обѣ корки, и отъ мужа, и отъ брата: они оба черезъ меня надѣялись попасть въ комитетъ.

А пьесы для бенефиса у меня все-таки не было. Спасибо, выручилъ Краевскій, посоветовавъ дать «Далилу» Октава Фелье. Островскій подарилъ пьесу «Не сошлись характерами». Фроловъ, молодой авторъ, «Капризницу».

Бенефисъ окончился во 2-мъ часу ночи. Далилу Владимірова играла плохо, пьеса растянута. Второй пьесой былъ Островскій. Я считала не деликатнымъ дать ее въ концѣ и взяла жертву на себя: играла Капризницу въ 1-мъ часу ночи, да съ собой потянула и Мартынова съ Максимовымъ. Ужъ и проклинали же они меня за излишнюю деликатность и сожалѣли вмѣстѣ съ тѣмъ. А я вышла на сцену измученная.

Въ этомъ году я получила желанную прибавку — 1.143 руб., первый окладъ, идущій въ пенсію; контрактъ заключила на 3 года. Разовыхъ: первый годъ—по 5 р., 2-й—по 7 р. 50 к., 3-й—по 10 р. Деньги всѣ я должна была отдавать мужу. Городской гардеробъ уже должна была имѣть свой.

Много было смѣшныхъ разговоровъ по поводу моего бенефиса о современномъ направленіи репертуара и о преобладающемъ вкусѣ публики къ честнымъ пьесамъ.

Не помню, кто-то, кажется, Дружининъ, сказалъ:

— Теперь вотъ какъ нужно писать пьесы. Благородный отецъ (Григорьевъ I), дочь, кисейная барышня (Шубертъ), ея женихъ (Максимовъ I) и губернская сплетница (Линская). Мы влюблены, мы счастливы, скоро свадьба. Вдругъ узнается, что женихъ взялъ взятку. Отецъ въ гнѣвъ, дочь въ отчаяніи, свадьбѣ не бывать. Драматическое положеніе: женихъ въ недоумѣніи, онъ взятку не беретъ, онъ честенъ, и... о радость! Все напутала сплетница Линская: онъ взялъ лишнюю взятку въ преферансъ! Все кончается благополучно.

Общій хохотъ. Потомъ Писемскій предлагаетъ свой сюжетъ съ хорошей ролью для Самойловой, которая отлично поетъ и танцуетъ.

«Она—крестьянка. Въ нее влюбляется баринъ, жениться не можетъ, потому что она необразована. Она поетъ молитву Мадоннѣ и засыпаетъ. Во снѣ Мадонна даетъ ей облатку. Просыпается и... о, радость!—говоритъ по-французски и танцуетъ польку. Баринъ женится, радостный конецъ!»

Это лѣто мы жили опять въ Кушелевѣ, Писемскіе тоже. Мужъ постоянно уѣзжалъ въ командировки, а я постоянно бывала у Писемскихъ. Меня часто посѣщалъ И. А. Гончаровъ. Въ то время онъ былъ преподавателемъ великихъ князей, наслѣдника Николая и Александра (впослѣдствіе Императора Александра III).

Вернулись изъ ссылки Достоевскій и Плещеевъ. Мужъ меня съ ними познакомилъ, также и съ Михаиломъ Михайловичемъ Достоевскимъ, который въ то время торговалъ папиросами. Онъ былъ очень нервнъ, его постоянно подергивало: онъ получилъ эту болѣзнь по выходѣ изъ крѣпости. У него была очень большая семья и жена, добрая, симпатичная нѣмка. У М. М. Достоевскаго собиралось много народу, музицировали, танцовали. Тутъ я познакомилась съ Всеволодомъ Крестовскимъ, еще очень юнымъ.

Кружокъ мой сильно оживился, всѣ бывали, только Писемскаго и Потѣхина мужъ не выносилъ. Ѳ. М. Достоевскій очень ко мнѣ привязался.

Онъ все жалѣлъ, что я играю только вздоръ, уговаривалъ взяться за серьезныя роли. Да какія? Еще не родился В. А. Крыловъ: онъ можетъ все изъ всего передѣлать.

Просила Дружинина передѣлать Поленьку Саксъ, онъ не брался; говорилъ Достоевскій о Неточкѣ Незвановой... Ролей никакихъ не было. Сашенька изъ «Свѣтскихъ ширмъ» или Полина изъ «Доходнаго мѣста»,— все роли по моимъ средствамъ, но ихъ еще не существовало. «Доходное мѣсто» разрѣшили, когда я была уже въ провинціи и переходила на роли пожилыхъ.

Я томила, скучала и мнѣ захотѣлось перейти въ Москву. Я и раньше имѣла эту мысль, но Геденовъ не пустилъ. Теперь директоромъ былъ Сабуровъ. Я посоветовалась съ М. С. Щепкинымъ. Онъ былъ не противъ, но предупредилъ, что матеріально я потеряю: въ Москвѣ оклады были маленькіе, но съ меня довольно было того, что я получала. Меня манило на Московскую сцену то, что тамъ серьезно относятся къ своему дѣлу, со стараніемъ разыгрываютъ пьесы, а у насъ больше 3-хъ репетицій не полагалось. Если же пьеса переводная, то и репетировали и играли кое-какъ. Тамъ преобладалъ французскій репертуаръ, что мнѣ было на руку: пьесы серьезныя, и я надѣялась найти себѣ дѣло, тѣмъ болѣе, что на амплуа *ingénue* тамъ никого не было. Я переговорила съ мужемъ, онъ согласился меня отпустить. Окружающіе одобряли мой планъ, говорили, что мнѣ хорошо освѣжиться, особенно поддерживалъ Ѳ. М. Достоевскій, одинъ Аполлонъ Григорьевъ удивлялся, какъ можно разстраивать обстановку, какъ разстаться съ пунцовой бархатной мебелью, съ тропическими растеніями? Чортъ бы ихъ взял!

А. Н. Майковъ мнѣ завидовалъ: его тянуло въ Москву, онъ любилъ ея старину и охотно переѣхалъ бы, но Анна Ивановна, какъ сухая нѣмка, нашла, что это пустая фантазія.

Какъ разъ въ это время меня назначили играть во дворцѣ, въ Гатчинѣ: позднюю осень дворъ всегда проводилъ тамъ. Дана была русская пьеса: «Станный закладъ», передѣланная моимъ братомъ въ стихи изъ

старинной одноактной комедіи «Романъ на одинъ часъ». Участвовавшихъ три лица: графиня или княгиня—Снѣткова, капитанъ—Максимовъ I и горничная—я. Вторая пьеса была французская: «Ma piéce et mon ours».

Въ казенной каретѣ я должна была заѣхать за Снѣтковой и отправиться на желѣзную дорогу къ 3-мъ часамъ по полудни. Отправились мы во время, къ сроку. Какъ вдругъ заднія колеса соскочили и приперли дверцу. Казенныя кареты всѣмъ извѣстны своею ветхостью! Народъ окружилъ насъ и хохочетъ, что актеры въ тиски попали. Выйти нельзя. Что дѣлать? Вблизи ни одного городского. Боялись опоздать на машину. Я высунулась изъ кареты и объяснила, что мы ѣдемъ по приказу Государя въ Гатчину. Тутъ сейчасъ принялись намъ помогать, освободили, и мы уже на двухъ извозчикахъ съ багажемъ доѣхали до станціи.

Въ вагонѣ мы ѣхали вмѣстѣ съ директоромъ Сабуровымъ и французской труппой. Французы все репетировали въ вагонѣ такую заигранную пьесу. Я полюбопытствовала у директора—зачѣмъ? Онъ объяснилъ, что они выпускаютъ всѣ двухсмысленности: при Императрицѣ ихъ нельзя говорить.

Приѣхали въ Гатчину, когда уже совсѣмъ было темно. Насъ привезли въ придворной каретѣ въ какой-то домикъ, противъ желѣзной дороги, въ которомъ мы должны обѣдать. Французы сидѣли за однимъ столомъ, а мы втроемъ—за другимъ. Столъ былъ сервированъ фруктами и конфетами самаго низкаго достоинства. На кувертахъ лежало меню изъ 4-хъ блюдъ, причемъ пирожки изъ кислаго тѣста съ рисомъ считались за второе блюдо. Изъ остальныхъ помню еще простую яичницу и курицу съ горохомъ, вѣрнѣе съ очень крупнымъ, невкуснымъ горохомъ.

Послѣ обѣда черезъ нѣсколько минутъ мы отправились съ Фанни во дворецъ. Французы раньше исчезли, кавалеръ нашъ тоже улетучился. Долго ѣхали паркомъ. Ночь темная, фонарей не было, разглядѣть ничего было нельзя. Подъѣхали къ крыльцу ярко освѣщеннаго дворца, вошли въ стеклянные сѣни. Тутъ солдатъ остановилъ насъ, сказавъ, чтобы мы погодили входить: сейчасъ господа выйдутъ изъ-за стола. Господа—это при-

дворные. Меня это заинтересовало, какъ новинка, и смѣхъ разбиралъ: «актерки, молъ, подождутъ и въ холодныхъ сѣняхъ».

Наконецъ, показались скороходы и внизу и вверху. Это было очень театрально. Они были въ черныхъ фракахъ, въ черныхъ чулкахъ и башмакахъ, очень почтенные, съ бакенбардами, и на головѣ золотыя шапочки съ громадными разноцвѣтными перьями.

Наконецъ, отворилась боковая дверь нижняго этажа, повысыпали придворные и направились по лѣстницѣ вверхъ. Военные, статскіе, старые, молодые, дамы въ головныхъ уборахъ, старыя, пожилыя, молодыя. Пока подымались заигрывали другъ съ другомъ: мужчины брали иныхъ за талію, за рукавъ дергали. Точно такъ-же, какъ и у насъ, простыхъ смертныхъ. А, вѣдь, каждая изъ нихъ считаетъ себя большой барыней! Какъ только это народонаселеніе прошло наверхъ, солдатъ впустилъ насъ. Мы спросили:

— Куда же идти?

— Пожалуйте, наверхъ.

Пожаловали наверхъ—ни души. Нескончаемый корридоръ, много дверей, всѣ заперты, спросить не у кого. Поднялись во второй этажъ—такой же корридоръ и у нѣкоторыхъ дверей стоятъ господа парочками. Вижу: не простые, побоялась подойти спросить. Пошли выше—никого. Ходимъ кругомъ, не знаемъ, что дѣлать. Наконецъ, летитъ какой-то камеръ-лакей.

— Батюшка, выведите изъ этого лабиринта!

Спасибо ему: провелъ не то въ 4-й, не то въ 5-й этажъ. Тамъ такіе же корридоры вокругъ всего дворца. Провели насъ въ маленькія, низенькія комнатки. Француженки уже тамъ устроились, удобнѣе насъ, вѣроятно, по знакомству: забрали всѣ ширмы и умывальники. Кое-какъ размѣстились, къ 7-ми часамъ были одѣты и сошли на сцену.

Сцена была небольшая, ложъ нѣтъ, вмѣсто бенуаровъ—небольшое возвышеніе и все кресла и кресла.

И промаялись мы тутъ отъ 7-ми часовъ до половины 10-го. Сидѣть въ сосѣдней залѣ не хотѣлось: интересно было наблюдать за публикой. Придворные собирались понемногу. Въ первомъ ряду, въ проходѣ стояли

два кресла: для Государя и Государыни. Передъ выходомъ ихъ я слѣдила изъ-за занавѣси. Вошли два, должно—быть, камеръ-лакея, одинъ сѣденькій старый, другой молодой брюнетъ. Ливреи ихъ отдѣланы зеленымъ сукномъ съ орлами (у всѣхъ прочихъ краснымъ). Вошли и осмотрѣли оба кресла со всѣхъ сторонъ. Потомъ появилась царская фамилія. Всѣ встали.

Государыню я проглядѣла: все смотрѣла на царя. Это удивительно, что я никогда не могла разсмотрѣть императрицу, даже когда жила въ Царскомъ и часто встрѣчала ихъ: все тянетъ къ нему. Пьесу мы сыграли въ полчаса. Государь мнѣ апплодировалъ за монологъ. Публика тамъ не смѣетъ хлопать. Черезъ директора получили такой отзывъ: очень хорошо, а главное, что скоро кончили.

Не важно!!

Мы не пошли раздѣваться, а остались смотрѣть французовъ. Режиссеръ предупредилъ насъ, чтобы мы были осторожны при перемѣнѣ декорацій: пьеса въ 3-хъ дѣйствіяхъ, антрактовъ не будетъ, перемѣны будутъ дѣлаться быстро. Я удивилась: все совершалось, какъ по колдовству. 1-актъ—комната, гдѣ завтракаютъ, 2—актъ—товарный вокзалъ желѣзной дороги: чемоданы, ящики, сундуки и т. п.; 3—актъ—опять комната. Все это проносилось, устанавливалось моментально. Ни звука человѣческаго голоса не было слышно. Видно, все было заранѣе срепетировано съ рабочими. Такъ пьеса прошла безъ антрактовъ, никто не вставалъ съ мѣста. Хохо-тали ужасно надъ Леминиллемъ и Верне. Государь такъ и покатывался. Тѣмъ же порядкомъ насъ развезли по домамъ.

Въ другой разъ ставили во дворцѣ «Холостяка» Тургеневъ. Въ это время все болѣе и болѣе входилъ въ славу Мартыновъ. Онъ воспрянулъ духомъ и съ любовью игралъ русскихъ авторовъ.

Пьесу смотрѣли снисходительно, и кое-кто изъ великихъ князей сказалъ: «Отчего это всѣ русскія пьесы скучны?»

Александръ II рѣдко посѣщалъ русскій театръ: онъ пристрастился къ балету.

Государыня Марія Александровна послѣ траура приказала назначить

«Ревизора», прїѣхала со всѣми дѣтьми, и ей очень не понравилось: «Какія все карикатуры! Развѣ есть такіе люди?». Въ слѣдующій разъ для нея назначили «Двумужницу» Шаховскаго. Тамъ русскія пѣсни, пляски, разбойники, пожары... Это понравилось. Прогремѣла «Гроза» Островскаго. Она пожелала ее видѣть. Начальство растерялось, какъ быть со сценой свиданія? Нѣкоторые находили, что она неприлична. Придумали, чтобы обѣ пары, Катерина съ Кудряшемъ и Варвара съ Борисомъ не уходили за кулисы, а оставались у публики на виду. Такъ что и Императрица выразилась: «Ничего тутъ нѣтъ неприличнаго!»

16-го октября 1859 г. мнѣ дали третій бенефисъ. Кто-то посовѣтовалъ «Холостяка». Машу я уже играла въ Одессѣ съ М. С. Щепкинымъ. Побоялась, что не сдѣлаетъ сбора, а деньги очень были нужны.

Братъ предложилъ «Похожденія Картуша», взялся на скоро перевести. Афиша вышла эффектная: каждый актъ имѣлъ свое названіе. В. Самойловъ съ удовольствіемъ взялъ эту роль, но сборъ былъ незначительный, и я сама себя высѣкла. Мнѣ было стыдно за мое малодушіе.

Между тѣмъ директоръ Сабуровъ согласился на мой переводъ въ Москву.

Передъ отѣздомъ я потихоньку отъ мужа заняла въ дирекціи 300 р. на годъ съ выплатой по 25 р. въ мѣсяцъ, но и до дома ихъ не довезла: должно быть, выронила ихъ въ саняхъ.

Меня многіе провожали, но я оставляла Петербургъ безъ сожалѣнія. Мнѣ хотѣлось перемѣны жизни, лучше сказать — новой дѣятельности, новой публики и новаго репертуара.