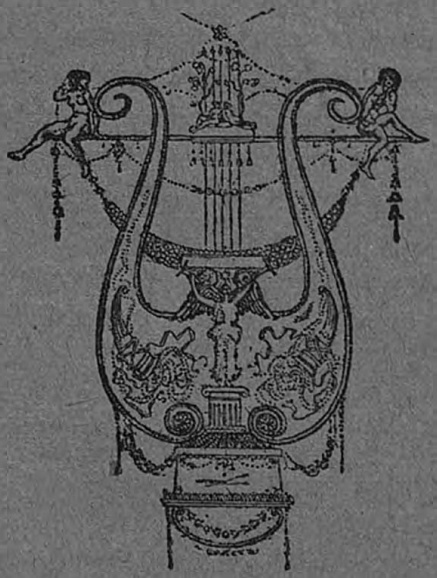
ОП

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

6783
7232



1912

ВЫПУСКЪ IV

Ленинградская Театральная
БИБЛИОТЕКА
имени А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

СОДЕРЖАНІЕ.

Гонзаго. В. Курбатова.

Одна изъ балладъ В. А. Жуковскаго на сценѣ Александринскаго театра П. Столпянскаго.

Г. Н. Ѳедотова въ роли Медеи. Д. Л. Иванова.

Обзоръ сезона 1911 — 1912 гг.: СПб. Александринскій театръ К. И. Арабажина.—Опера В. Г. Каратыгина.—Балетъ В. Я. Свѣтлова.—Нѣмецкіе спектакли И. Р.—Симфоническій сезонъ Н. Финдейзена.—Москва. Драма Н. Эфросъ. Оперныя новинки. Ю. Энгель.—Балетъ М. Ликіардопуло.

Лондонскій театральный сезонъ Philip W. Sergeant. Перев. съ рукописи К. Миклашевскаго.

Новости театральной литературы. Ю. Слонимской и А. Коптяева.

Приложеніе. „Надежда или Бонапартъ въ Москвѣ". Историч. представленіе въ 4 д. Сергѣя Мамонтова.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

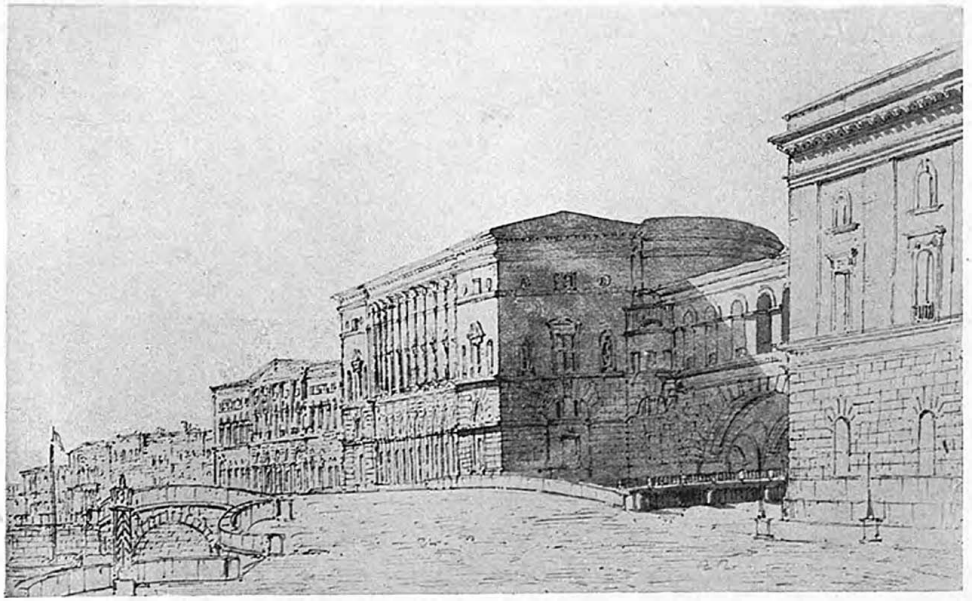
Къ ст. В. Курбатова „Гонзаго". Проекты декорацій.

Г. Н. Ѳедотова въ роли Медеи.

„Панъ Сотникъ" опера Г. А. Козаченко на сценѣ Маріинскаго театра: г-жа Черкасская въ роли Насти, г-жа Слатина въ роли Сосѣдки, г. Смирновъ въ роли Петро, г. Филипповъ въ роли Сотника и г. Лосевъ въ роли Опанаса.

„Гибель боговъ" опера Вагнера на сценѣ Большого театра въ Москвѣ: г-жа Калиновская-Докторъ въ роли Гутруны и г. Петровъ въ роли Хагена.

Обложка работы Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ исполнены фирмами Р. Голике и А. Вильборгъ и „Уніонъ" въ СПб.



ПРОЕКТЪ ДЕКОРАЦІИ: ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТРЪ.
КЪ СТ. В. КУРБАТОВА «П. ГОНЗАГО». СОБСТВЕННОСТЬ МУЗЕЯ «СТАРАГО ПЕТЕРБУРГА».

ГОНЗАГО.

В. КУРБАТОВА.

ЕАТРАЛЬНЫЯ декораціи являются своеобразною отраслью искусства и при томъ свойственною только сравнительно краткой эпохѣ (XVIII и XIX вѣка). Конечно, украшать сцену приходилось и раньше, но тóлько въ новомъ театрѣ за обширною рамкою сцены явилась необходимость въ иллюзіи пейзажа. Въ открытыхъ театрахъ древнихъ и ренессанса достиженіе иллюзіи стояло на второмъ планѣ, такъ какъ одновременно приходилось думать объ украшеніи и связи сцены съ зрительнымъ заломъ. Задача созданія зрительной иллюзіи далеко не легка и можетъ быть понимаема весьма различно. Теперь для нея часто считаютъ достаточнымъ возможную близость къ фотографическому снимку съ обывательской дѣйствительности. Въ началѣ XVIII вѣка подъ иллюзіей подразумѣвали возможную музыкальность архитектурнаго построенія, которая должна была увлекать взглядъ зрителя и, обвораживая его, заставляла вѣрить тому, что было на сценѣ. Нынѣшній взглядъ, очевидно, не вѣренъ, такъ какъ искусство есть созданіе новой красоты, въ корнѣ отличной отъ природы, хотя бы иногда и до обмана съ ней сходной. Стремленія XVIII вѣка едва ли такъ же правы сами по себѣ, такъ какъ чистыя архитектурныя построенія, даже классически безукоризненныя не радуютъ взора, если не обвѣяны духомъ поэзіи, иначе говоря, если въ нихъ нѣтъ ничтожныхъ отступленій отъ чистыхъ пропорцій. Это особенно замѣтно при сравненіи ученѣйшихъ и безупречныхъ по деталямъ «священныхъ декорацій» патера Поццо съ бѣшеными композиціями Пиранези, гдѣ всему приданы гигантскіе размѣры и гдѣ нѣтъ удержа въ разработкѣ деталей, и особенно при сравненіи колоссальнаго и мастерскаго, но не увлекающаго потолка. S. Ignazio (Римъ) съ дождемъ ангеловъ, которые низвергаются съ Тьеполовскаго плафона Scalzi (Венеція).

гонзаго.

Тьеполо былъ тотъ геній, который довелъ до вершины декоративное искусство Венеціи, а съ нею Италіи, и съ ними и всей Европы. Владѣя въ совершенствѣ архитектурными формами, онъ не любилъ заниматься разработкою ихъ, а поручалъ сотоварищамъ, среди коихъ первое мѣсто занимали Б. Белотто (Каналетто). Однако, послѣдній былъ не архитектурнымъ живописцемъ а главнымъ образомъ видописцемъ, и честь созданія театральныхъ декорацій, достойныхъ быть упомянутыми рядомъ съ твореніями волшебника Тьеполо, досталась Гонзаго. Это имя не упоминается пока въ общихъ исторіяхъ искусства, но въ русской занимаетъ почетное мѣсто. Забвеніе его на Западѣ объясняется, во первыхъ, тѣмъ, что декораціи вообще не долговѣчны, а, во вторыхъ, тѣмъ, что на Руси его талантъ былъ по настоящему оцѣненъ лишь высокими покровителями и не нашлось никого, кто бы издалъ въ гравюрахъ его дивныя работы (какъ не изданы и проэкты Валеріани, сохраняемые въ Эрмитажѣ).

Мы не знаемъ года рожденія великаго мастера; приходится думать, однако, что онъ родился не раньше сороковыхъ годовъ XVIII вѣка, такъ какъ въ 1794 году пользовался колоссальною извѣстностью и произведенія его выставлялись въ театрѣ Фениче, какъ недосягаемые образцы искусства. Родиною его была Сѣверная Италія, которая вся группировалась около двухъ торговыхъ центровъ Милана и Венеціи и научнаго центра — Падуи. Въ настоящее время трудно даже представить себѣ жизнь того времени, когда богатства, накопленныя вѣковою торговлею съ востокомъ, давали средства для почти непрерывнаго праздника, описаннаго Казановой въ его мемуарахъ. Съ другой стороны художественная работа многихъ поколѣній подготовила небывалый расцвѣтъ искусства. Италія того времени высылала въ Европу цѣлые рои мастеровъ, если и не всегда первоклассныхъ по таланту, то всегда превосходныхъ по техникѣ. Уже одинъ Тьеполо разсыпалъ свои плафоны отъ Мадрида до Вюрцбурга и Петербурга, Белотто работалъ въ Варшавѣ и Лондонѣ. Лишнее, пожалуй, напоминать объ архитекторахъ, которые строили и въ Лондонѣ, и у насъ въ Петербургѣ и Москвѣ, а тѣмъ болѣе о живописцахъ-декораторахъ и

объ артистахъ лѣпщикахъ. Все творчество итальянскихъ мастеровъ этого времени безконечно легко по замыслу и по техникѣ. Точно они творили шутя, а у самого Тьеполо къ этому присоединяется какая то нѣга, какъ будто онъ нехотя ведетъ свою кисть и находитъ свои идеальныя линіи не только не ища, но какъ бы и не желая найти ихъ.

Вся обстановка жизни напоминала непрерывный праздникъ и всѣ жили весельемъ, какъ кажется это при взглядѣ на переливающіяся картинки волшебника Гварди. Для карнавала приходилось сооружать фееричныя постройки, какъ видимъ это на картинѣ Каналетто (Лувръ). Театръ былъ тогда въ почетѣ, хотя сами актеры далеко еще не были признанными сословіями, но во всякомъ случаѣ они жили весело и роскошно, какъ, впрочемъ, жила въ то время вся Италія, не предчувствуя своего близкаго паденія. Въ Венеціи—своемъ родномъ городѣ, Гонзаго познакомился съ артистическимъ міромъ и собрался сдѣлаться актеромъ, однако, скоро перемѣнилъ желаніе и поступилъ въ ученики къ Вицентини, одному изъ подражателей Бибіенъ. Отъ него, нужно думать, онъ научился тѣмъ волшебнымъ сопоставленіямъ уходящихъ въ даль и ввысь линій, которыя впервые показалъ геніальный Фердинандъ Бибіена Галли. У второго своего учителя Дж. Моретти, подражателя Каналетто, Гонзаго могъ ознакомиться съ документальнымъ и чисто земнымъ видописаніемъ, съ тѣми воспроизведеніями реальныхъ, но волшебныхъ построекъ, какія, напр., мы видѣли на грандіозныхъ холстахъ Белотто и Тьеполо (собр. Кавосъ). Наконецъ, изъ Венеціи Гонзаго переѣхалъ въ Миланъ, гдѣ уже былъ открытъ театръ наибольшій изъ міровыхъ по размѣрамъ и не превзойденный до сихъ поръ по акустикѣ. Тамъ Гонзаго попалъ въ ученики къ братьямъ Галльяри (или Гальярисъ), которые были спеціалистами по разнымъ отдѣламъ своей спеціальности. Старшій изъ нихъ Бернардино (1704—1794) учился въ Миланѣ у Тессера и былъ большимъ мастеромъ типа Валеріани, такъ какъ работалъ не только для театра, но и расписывалъ церкви (напр., въ Инсбрукѣ и Берлинѣ). Его братъ, Фабричіо, былъ превосходнымъ перспективистомъ, другой Джованни былъ помощникомъ того

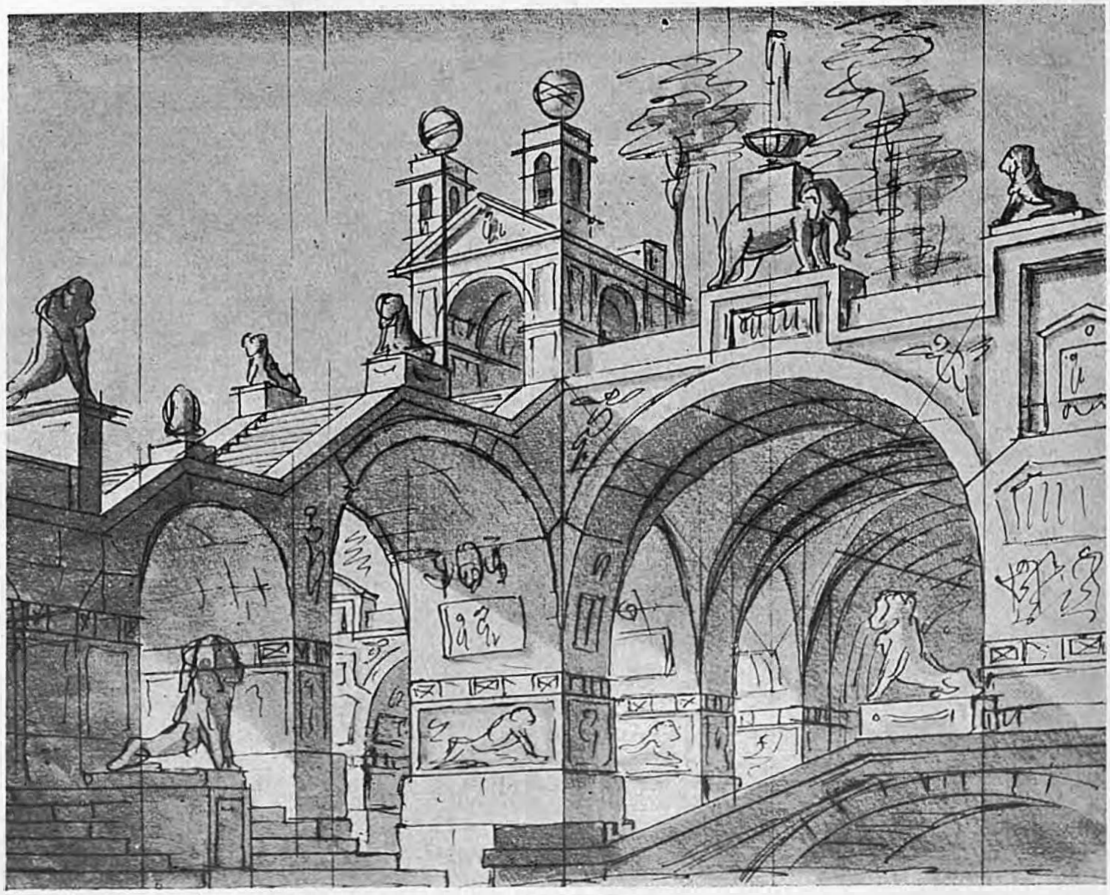
и другого брата. Одинъ изъ сыновей Фабриччіо такъ же имѣлъ спеціальностью перспективу, другой же отличался выписываніемъ деталей.

О стилѣ Галльяри извѣстно сравнительно мало, однако, повидимому отъ бароко Бибіенъ они склонялись къ классицизму Пиранези. Въ это время самый стиль Бибіенъ мало по малу вырождался. Вѣчныя сочетанія легкихъ галлерей на аркадахъ лѣстницъ, уходящихъ ввысь начинали мало по малу надоѣдать. Да и фантазія истощалась и на проэктахъ Карло Бибіены мы часто видимъ нагроможденіе формъ, не связанныхъ въ органическое цѣлое. Чтобы не отставать отъ великихъ основателей школы (Фердинандо и Джузеппе Бибіенъ) послѣдователи ихъ замѣняли воздушность композиціи и колорита блѣдностью тона и стушеванностью контуровъ. Пыль сцены при ярком'ь свѣтѣ рампы еще болѣе прикрывала легкою дымкою изображенія.

Понятно, что подобныя декораціи, хотя и не лишенныя своеобразной прелести, не могли удовлетворить Гонзаго, который вышелъ изъ великой венеціанской школы. Тамъ на его родинѣ на колоссальныхъ фрескахъ Тьеполо (палаццо Лабіа) написанная колонна не отличима отъ рядомъ стоящей. Там'ь благородная голова коня, золоченый носъ галеры и обвѣянные бурями паруса выдѣляются на написанныхъ облакахъ съ такою же силою, какъ и тѣ, что видны съ пьяцетты на фонѣ С. Джорджіо Маджоре. Тамъ у Белотто воздухъ насыщенъ испареніями лагунъ и на немъ выдѣляются темный кирпичъ и мраморъ церквей.

Гонзаго рѣшился на очень смѣлый шагъ написать декорацію такъ, какъ видитъ его глазъ дѣйствительность и при томъ написать такъ, чтобы впечатлѣніе не было ослаблено даже пылью сцены. Для перваго раза онъ изобразилъ на декораціи фасадъ самаго театра «Ля Скала». Когда подняли занавѣсъ, публика оставалась нѣкоторое время въ оцѣпенѣніи и затѣмъ разразилась шумными аплодисментами. Счастливое время, когда новшество, нарушившее годами освященную традицію, было сразу и съ восторгомъ принято!

Многіе эскизы декорацій Гонзаго, особенно изумительный мотивъ при-



П. ГОНЗАГО. ПРОЕКТЪ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦІИ. ДВОРЕЦЪ ВЪ ПАВЛОВСКѢ.
PROJET D'UN DECOR THÉATRAL. PAVLOVSK. GRAND PALAIS.

морскаго военнаго лагеря (собр. К. А. Сомова) даютъ понятіе о силѣ и выразительности кисти мастера. Изображеніе Эрмитажнаго театра (собр. кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова, теперь Музей Стараго Петербурга) даетъ понятіе о томъ, какъ Гонзаго, мѣняя самыя пропорціи зданій, придавалъ новую независимую отъ прежней красоту. Наконецъ, эскизъ ученика Гонзаго, изображающій Петергофскіе фонтаны (Павловскій дворецъ) даетъ понятіе о томъ, что Гонзаго стремился придавать всю силу природнаго тона. Нѣтъ ничего невѣроятнаго, что онъ сумѣлъ сдѣлать грандіознѣе не очень эффектный въ дѣйствительности фасадъ «Скалы».

Какъ бы то ни было, но Гонзаго пріобрѣлъ извѣстность и былъ приглашенъ въ родной городъ. Тамъ, нужно думать, онъ окончательно освободился отъ стилистическаго вліянія Бибіенны и Гальяри, чему помогло еще можетъ быть, и появленіе геніальныхъ композицій Дж. Б. Пиранези. Для Гонзаго, уроженца Венеціи, гдѣ на островахъ стояли храмы Палладіо, а на твердой землѣ его же виллы, неоклассическое направленіе Пиранези не было чуждымъ.

Въ Венеціи Гонзаго пользовался исключительною извѣстностью и долго послѣ отъѣзда оттуда и смерти, его работы выставляли въ театрѣ Фениче, какъ образцы недосягаемаго совершенства. (Къ сожалѣнію, все это сгорѣло при пожарѣ театра).

Въ Венеціи о немъ узналъ кн. Юсуповъ и, вѣроятно, въ 1789 году пригласилъ его въ свою подмосковскую—Архангельское. Сады этого великолѣпнаго имѣнія были устроены въ подражаніе римской виллы Альбани (за воротами Саларіа), а небольшой театръ напоминаетъ классическіе проекты Гваренги. Есть преданіе, что еще въ восьмидесятыхъ, XIX вѣка годахъ, декораціи Гонзаго были цѣлы, но теперь отъ нихъ и слѣда не осталось.

Въ 1792 году (2-го мая?) Гонзаго перешелъ на службу въ дирекцію Императорскихъ театровъ и до двадцатыхъ годовъ XIX вѣка непрерывно для нея работалъ. Особенно много приходилось на его долю дѣла при Императорѣ Павлѣ, когда спектакли происходили чуть не ежедневно и то

въ Петербургѣ, то въ Гатчинѣ, то въ Павловскѣ. Современниковъ поражала необычайная плодовитость Гонзаго, его волшебное мастерство и умѣніе приспособляться даже къ небольшимъ театрамъ, вродѣ Павловскаго.

Одновременно онъ занимался расписываніемъ стѣнъ и едва-ли не ему принадлежатъ изумительныя панно на потолкахъ Таврическаго Дворца (правый флигель, залъ финансовой комиссіи).

Наконецъ, онъ устраивалъ Павловскій паркъ. Одновременно съ этимъ онъ занимался архитектурою и, между прочимъ, составилъ проектъ (гравированный) пятикупольнаго собора съ колокольнею, повидимому, для какого то конкурса (Казанскаго собора, Исаакія или храма Спасителя въ Москвѣ?). Замѣчательно, что на гравюрѣ, хранимой въ Институтѣ Путей Сообщенія, имѣется отмѣтка Камерона, что это не готическій стиль, а настоящій «византійскій Константиновскій». Съ другой стороны, одинъ изъ проектовъ Гонзаго (Общ. Арх. Мин. Двора) очень похожъ на Камероновскій неоклассицизмъ. Повидимому, они хорошо познакомились за время совмѣстной работы въ Павловскѣ.

Изъ дѣла объ отставкѣ Гонзаго въ 1828 году видно, что онъ считался первокласснымъ декораторомъ, но декорацій уже не писалъ, а былъ театральнымъ архитекторомъ, ему поручали устройство фейерверковъ и командировали въ Москву для устройства траурной декораціи во время перевезенія тѣла Императора Александра I. При дворѣ къ нему относились очень милостиво, такъ какъ, кромѣ слѣдуемой ему пенсіи (3000 р.), было повелѣно сохранить за нимъ и полный окладъ (10000 р.).

25-го іюля 1831 года онъ скончался и былъ погребенъ на Волковомъ (холерномъ?) кладбищѣ въ Петербургѣ.

Если подъ конецъ жизни искусство Гонзаго пользовалось такимъ успѣхомъ и почти преклоненіемъ, то вначалѣ его дѣятельности на Руси были какія то недоразумѣнія съ его покровителемъ, кн. Юсуповымъ. И въ отвѣтъ на его отношенія къ новшествамъ мастера, Гонзаго выпустилъ двѣ книги: «Information à mon chef, ou eclaircissement convenable du decorateur

théâtral St. Petersbourg 1809»; 2) «La musique des yeux et l'optique theâtral St. Petersbourg 1807».

Въ первой изъ нихъ онъ, между прочимъ, описываетъ свое ученіе и то первое выступленіе съ сильно написанной декораціей, которая имѣла такой потрясающій успѣхъ. Одновременно высказываетъ рядъ цѣнныхъ мыслей объ искусствѣ. Такъ видно, что онъ не только зналъ всю Италію, которую объѣздилъ, чтобы изучить произведенія искусства, но интересовался и всѣмъ остальнымъ, хотя о сѣверѣ зналъ лишь со словъ Фальконета (не Ромла ли?). Онъ восторгался фламандцами и голландцами, хотя и ставилъ имъ въ упрекъ тривіальность сюжетовъ. Гонзаго, повидимому, меньше всего стремился подражать природѣ и прямо говоритъ, что нужно изъ существующаго выбирать наиболѣе красивыя комбинаціи и воспроизводить ихъ. Однако, самымъ высшимъ для него изъ искусствъ была архитектура—то есть созданіе прекрасныхъ формъ, не существовавшихъ до того въ природѣ. А главною отраслью зодчества онъ считалъ декораціонную живопись, очевидно, какъ создающую хотя и эфемерную, но несравненную красоту.

Въ отличіе отъ Бибіенъ, у которыхъ все происходило въ какой то идеальной области, далекой отъ реальности и отъ того, о чемъ говорилось или что происходило рядомъ, Гонзаго считалъ, что декорація должна быть тѣсно связана съ ходомъ дѣйствія на сценѣ, такъ какъ обстановка имѣетъ большое значеніе для воспріятія произведенія искусства. Гонзаго сравниваетъ дѣятельность архитектора и декоратора съ дѣятельностью музыканта и говоритъ, что какъ тѣ сопоставляютъ то, что протекаетъ во времени, зодчій и устроитель сцены должны умѣть сопоставить мотивы въ пространствѣ. Какъ примѣръ неудачнаго сопоставленія формъ онъ указываетъ на монастырь Суперги съ его колоссальными и тоскливыми стѣнами, какъ бы мѣшающими впечатлѣнію отъ эффектной церкви.

Наряду съ такими требованіями, какъ бы чисто ремесленными, у Гонзаго все время проскальзываютъ требованія поэзіи. А это мѣняетъ, конечно,

все дѣло. При поэзіи, т. е. при талантливости мастера и реальность и фантастика дадутъ одинаково совершенный результатъ.

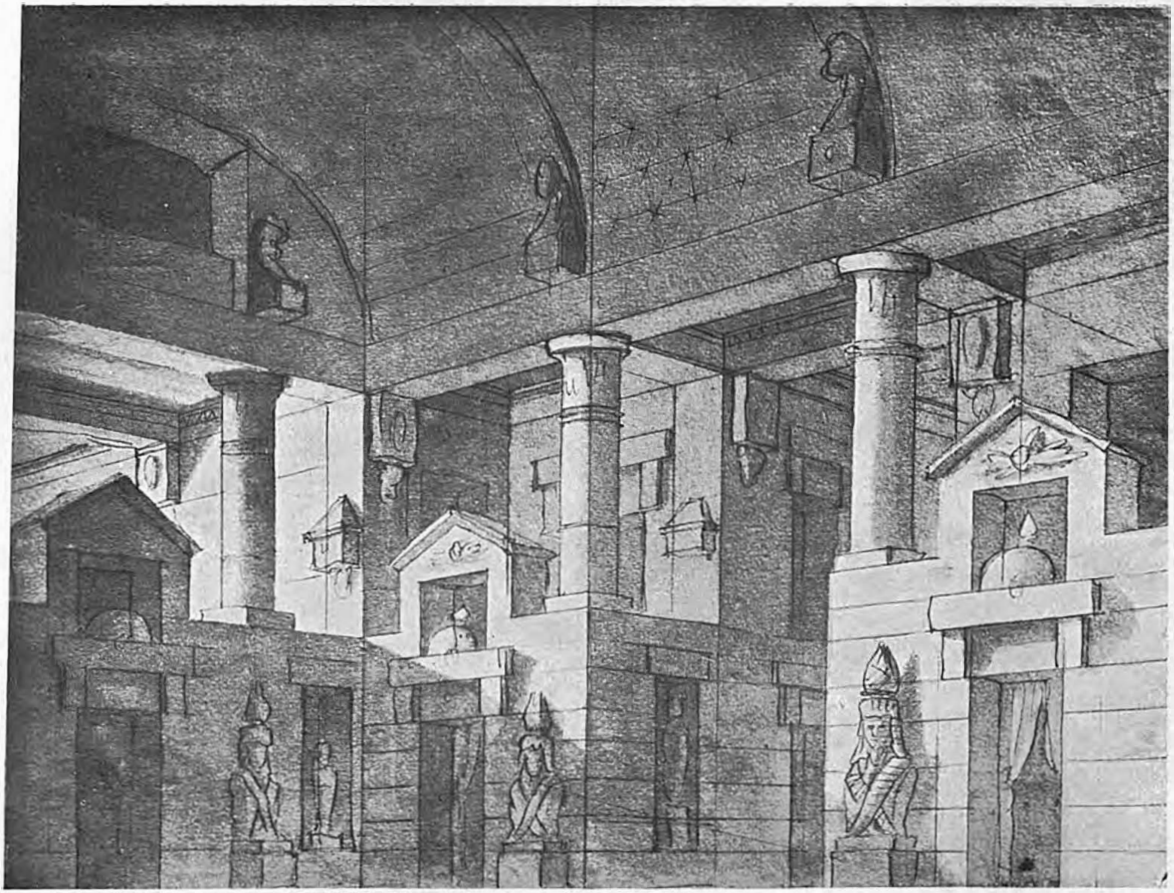
Что касается до художественнаго наслѣдства Гонзаго, то самое лучшее, т. е. театральныя декораціи, не сохранились. Къ счастью, въ Павловскѣ до извѣстной степени уцѣлѣли росписи стѣнъ дворца въ такъ называемой галлереѣ Гонзаго и въ углу между нею и стѣною дворца. Гонзаго писалъ ихъ въ преклонномъ возрастѣ и, вѣроятно, не столько самъ, какъ ученики его. Фрески эти сильно попорчены и едва ли ихъ можно исправить. Однако, и въ настоящее время онѣ сохраняютъ удивительный блескъ исполненія и, особенно, тѣ, которыя помѣщены въ тупикъ производятъ прямо волшебное впечатлѣніе. Поразителенъ видъ отъ площадки передъ главнымъ фасадомъ черезъ два ряда темныхъ стволовъ липъ на колоннаду галлереи и на перспективы, уходящія въ безконечную даль.

Съ этою росписью не могутъ сравниться тѣ, что сохранились еще въ Италіи (Болонья, Реджіо Эмилія и окрестности Лугано).

Во дворцѣ еще имѣется интересный плафонъ второго круглаго кабинета и съ большимъ вѣроятіемъ можно приписать Гонзаго очаровательную роспись во второй опочивальнѣ Императрицы Маріи Ѳеодоровны (лѣвый флигель).

Въ Старомъ Шале въ полутемномъ кабинетѣ сохранилась небольшая, но весьма цѣнная фреска—перспектива, въ Елизаветинскомъ павильонѣ довольно грубо поновленная роспись плафона (небо и вѣтви деревьевъ), въ Розовомъ павильонѣ роспись бальнаго зала и украшеніе его гирляндами розъ, на обгорѣлыхъ остаткахъ Новаго Шале слѣды былой росписи.

Но, конечно, самымъ главнымъ памятникомъ дѣятельности Гонзаго въ Павловскѣ является знаменитый паркъ. Художникъ устраивалъ его въ теченіе многихъ лѣтъ во время утреннихъ прогулокъ, при чемъ одинъ изъ его учениковъ отмѣчалъ, куда и какія деревья нужно пересадить. Представленіе о томъ, что пейзажный паркъ долженъ быть какъ бы рядомъ смѣняющихся декорацій, было распространено въ XVIII вѣкѣ и прямо высказано Кармонтеллемъ, устроителемъ сада Монсо. Однако, ни Кармонтель, ни Кентъ и Чэмберсъ не рѣшались ограничиваться красотою одной



P. GONZAGO. PROJET D'UN DECOR THEATRAL. GRAND PALAIS DE PAVLOVSK.
П. ГОНЗАГО. ПРОЕКТЪ ДЕКОРАЦІИ. ДВОРЕЦЪ ВЪ ПАВЛОВСКѢ.

природы и всегда прибавляли храмики, колонны, монументы и т. д. То же сдѣлалъ въ Павловскѣ Камеронъ при первоначальномъ устройствѣ парка. Гонзаго, наоборотъ, избѣгаетъ построекъ и достигаетъ красоты однимъ сопоставленіемъ древесныхъ массъ.

Хотя за послѣдніе полвѣка за паркомъ ухаживали не совсѣмъ удачно, тѣмъ не менѣе, лучшія перспективы до сихъ поръ еще видны. Такова панорама отъ конца Ботанической аллеи къ Царскому Селу, отъ самаго красиваго мѣста въ паркѣ къ селенію Сакулово, красная долина между Пильбашеннымъ и Новосильвійскимъ мостомъ, Парадное мѣсто, Краснодолинные пруды и особенно мѣстность около Бѣлой березы являются изумительными образчиками пейзажей, гдѣ красота достигнута не разнообразіемъ профиля почвы, а размѣщеніемъ группъ деревьевъ. И при этомъ Гонзаго не имѣлъ въ своемъ распоряженіи даже дубовъ и липъ, а довольствовался соснами и березами. Возможно, что онъ же придумалъ окапывать рощи канавами, что сохранило этотъ единственный памятникъ эпохи пейзажнаго садоводства въ то время, какъ отъ Кью, Сіонъ—Гауза и Эрменонвилля остаются только намеки на прежнюю красоту.

Какъ бы то ни было, эти декораціи, исполненныя самымъ, казалось бы, измѣняемымъ матеріаломъ, сохранили до насъ совершенство декораціоннаго искусства XVIII вѣка.

Отъ геніальной декораціи, написанной для праздника около Розоваго павильона, не сохранилось слѣдовъ, но, къ счастью, имѣется восторженное описаніе: «Я прошелъ за Розовый Павильонъ»,—говоритъ С. Н. Глинка, издатель «Русскаго Вѣстника»,—«и увидѣлъ прекрасную деревню съ церковью, господскимъ домомъ и сельскимъ трактиромъ. Я видѣлъ высокія крестьянскія избы, видѣлъ свѣтлицы съ теремами, видѣлъ между ними плетни и заборы, за которыми зеленѣютъ гряды и садики. Въ разныхъ мѣстахъ показываются кучи соломы, скирды сѣна и проч. и проч. Только людей въ степи не видно было: «можетъ быть»—подумалъ я,—«они на работѣ»... Увѣренный въ существенности того, что мнѣ представлялось, шелъ я далѣе и далѣе впередъ. Но вдругъ въ глазахъ моихъ начало

дѣлаться какое то странное измѣненіе: казалось, что какая то невидимая завѣса спускалась на всѣ предметы и поглощала ихъ отъ взора. Чѣмъ ближе я подходилъ, тѣмъ болѣе исчезало очарованіе; все, что видно было выдававшимся впередъ, отодвигалось назадъ; выпуклости исчезали, цвѣты блѣднѣли, тѣни рѣдѣли, оттѣнки сглаживались; еще нѣсколько шаговъ— и я увидѣлъ натянутый холстъ, на которомъ Гонзаго нарисовалъ деревню; десять разъ я отступалъ на нѣсколько сажень назадъ, и видѣлъ опять все!.. Наконецъ, я разсорился со своими глазами, голова моя закружилась, и я поспѣшилъ уйти изъ этой области очарованія и чудесъ».

Декорація была написана для празднества, по случаю возвращенія Императора Александра I въ 1814 году и простояла около года, когда для новаго празднества, по случаю бракосочетанія Вел. Кн. Анны Павловны, была замѣнена новою, изображавшей швейцарскую деревню на фонѣ горъ. Разумѣется, въ петербургскомъ климатѣ подобныя украшенія недолговѣчны и скоро отъ нихъ ничего не осталось. Между тѣмъ, въ исторіи русскаго искусства они сыграли колоссальную роль. Въ нихъ Венеціановъ увидалъ блескъ солнечнаго свѣта, т. е. то, чего не было въ академической живописи и что возродилось лишь во второй половинѣ XIX вѣка. Это волшебство освѣщенія заставило Венеціанова искать рѣшеніе той же задачи и сдѣлать извѣстный опытъ изображенія внутренности гумна, освѣтивъ его черезъ проломъ стѣны.

Съ другой стороны, самый стиль деревни едва ли не повліялъ на замыселъ Росси постройки деревни въ Коломенскомъ деревянномъ стилѣ (1815 года). Этотъ проектъ Росси и есть единственная память о декораціи Гонзаго. По ней мы сможемъ до извѣстной степени судить о волшебствѣ воздушной перспективы Гонзаго (см. Павловскъ В. Курбатова 2-е изд.).

Этотъ проектъ Росси выполненъ не былъ, но ближайшіе помощники его, Байковъ и Антоновъ, настроили довольно много деревянныхъ избъ въ окрестностяхъ Павловска. Еще недавно нѣкоторыя избы Федоровскаго посада и Пулковской дороги поражали своею живописностью.

Что касается до остальныхъ произведеній Гонзаго, то они сохранены

лишь въ проектахъ. Богатое собраніе первоначальныхъ набросковъ хранится у О. К. Аллегри (теперь часть у К. А. Сомова и два въ Музеѣ Стараго Петербурга). Всѣ послѣдніе напоминаютъ насыщенный стиль Белотто, а по стилю отличаются и отъ Пиранези и отъ Г. Робера, приближаясь къ грузности англійскаго неоклассицизма. Формы въ нихъ почти всегда классичны и лишь изрѣдка замѣтно вліяніе готики. Отмѣтимъ, между прочимъ, что въ то время, какъ линіи Пиранези уходятъ преимущественно вверхъ, а у Гюбера Робера горизонтъ вообще замкнутъ, на декораціяхъ Гонзаго линіи построекъ уходятъ вдаль. Въ собраніи К. А. Сомова имѣются листы, изображающіе нагромождения пирамидъ, колоннадъ и ротондъ, доходящія почти до кошмарной фантастики Пиранези.

Два листа Музея Стараго Петербурга интересны, какъ изображенія Сѣверной столицы а особенно тотъ, гдѣ сопоставлены Растрелліевскій Зимній дворецъ, Захаровское Адмиралтейство и Томоновская Биржа.

Изъ гравированныхъ Радосомъ листовъ Гонзаго часть напоминаетъ офорты Белотти. На нихъ хотя и не вполнѣ реально, но совсѣмъ по венеціански сопоставлены башни города, мельницы, мосты, и порталы палладіанскихъ виллъ. Всего замѣчательнѣе пейзажъ съ видомъ на далекое предгорье, откуда налетаетъ грозовая туча. Немногочисленные эскизы Гонзаго, хранимые въ Общемъ Архивѣ Министерства Двора частью напоминаютъ грузный стиль альбома, хранимаго у Аллегри, частью поражаютъ изумительною легкостью, какъ чудесный проектъ колоннадъ, обвитыхъ гирляндами розъ, и проектъ портретной галлереи, залитой солнцемъ. Одинъ проектъ стройной коринфской колоннады прямо поражаетъ своею исключительной архитектурностью, другой (гигантскій залъ съ безконечными колоннадами и лѣстницами) превосходитъ полетомъ фантазіи даже самые совершенные листы Пиранези. Наконецъ, еще одинъ изображающій узкія галлереи и переходы по изумительной четкости штриха равняетъ Гонзаго съ первоклассными мастерами графики.

Въ Павловскомъ дворцѣ сохранено немного произведеній Гонзаго, но среди нихъ имѣется нѣсколько первоклассныхъ. Таковъ, напр., проектъ

декораціи съ круглымъ храмомъ—ротондою Брамантевскаго типа. По совершенству штриха и композиціи онъ даже превосходитъ только что упомянутый. Затѣмъ проектъ круглой колоннады въ іоническомъ стилѣ является образцовымъ въ архитектурномъ отношеніи и наконецъ проектъ, изображающій легчайшія колонны съ легкимъ перекрытіемъ наверху, кажется исключительно воздушнымъ. По нему можно судить о томъ, какъ декораціи Гонзаго увлекали зрителей. Тамъ же имѣется проектъ тяжелой колоннады и ряда высокоствольныхъ деревьевъ за нею.

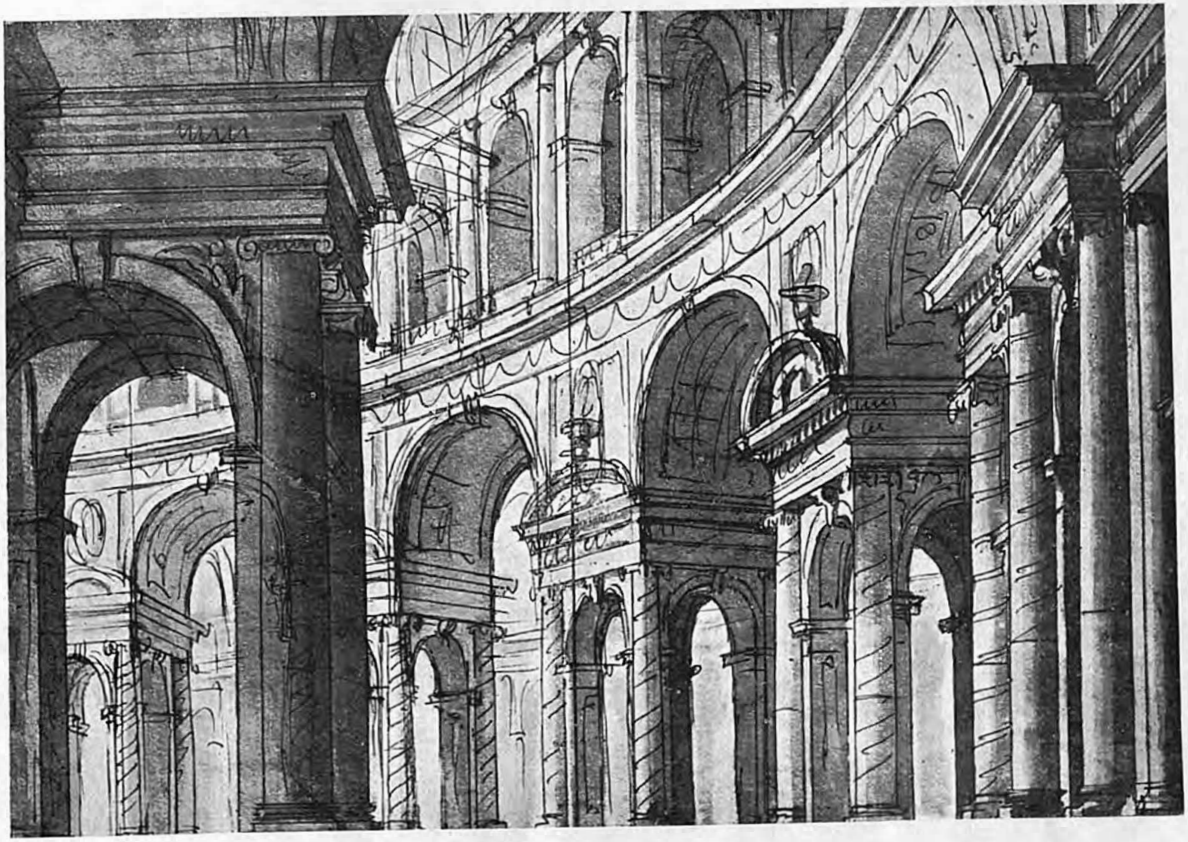
Совершенно иными кажутся декораціи, изображающія внутренность египетскихъ гробницъ съ тяжелыми сводами и грузными колоннами. Далѣе тамъ же имѣется нѣсколько проектовъ плафоновъ, то характерныхъ для эпохи съ уходящими въ небо колоннадами, то въ видѣ легкихъ палатокъ или развѣвающихся флаговъ.

Особенно интересенъ небольшой и очень мастерской набросокъ росписи Пиль-Башни; между прочимъ нѣтъ ничего невѣроятнаго, что это можетъ быть даже проектъ самой постройки. Роспись ея хотя и не цѣликомъ, но все таки сохранилась до сихъ поръ.

Декорація съ крѣпостью интересна, какъ сопоставленіе пейзажныхъ мотивовъ, заимствованныхъ изъ Петропавловской и нѣкоторыхъ деталей крѣпости Бипъ.

Наконецъ, особенно цѣнны небольшіе проекты садовыхъ украшеній, т. е. сочетаній трельяжей и колоннъ.

У Піетро Гонзаго былъ сынъ Паоло, такъ же декораторъ, онъ такъ же служилъ въ дирекціи Императорскихъ театровъ, но считался второкласснымъ мастеромъ. Онъ, видимо, не мало помогалъ отцу и нѣкоторыя менѣе удачныя детали галлереи Гонзаго писаны, вѣроятно, имъ, какъ и тѣ копіи галлереи, которыя хранятся въ Библіотекѣ. Нужно думать, что онъ скопировалъ съ произведенія своего отца декорацію съ римскими колоннадами и діоскурами въ совсѣмъ палладіанскомъ стилѣ, а также проектъ расцвѣченной декораціи въ ложно-египетскомъ стилѣ. Онъ же, надо полагать, помогалъ отцу въ составленіи проекта зала для празднествъ въ



П. ГОНЗАГО. ПРОЕКТЪ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦІИ. ДВОРЕЦЪ ВЪ ПАВЛОВСКѢ.
PROJET D'UN DECOR THEÁTRAL. PAVLOVSK. GRAND PALAIS.

восточномъ стилѣ и самъ составлялъ проектъ декораціи (Кремля?) по случаю коронаціи Императрица Александра II (?).

Обзоръ произведеній Гонзаго не является законченнымъ, такъ какъ приходится упомянуть о немъ, какъ объ архитекторѣ. Проектъ церкви составленный, имъ не былъ выполненъ, какъ и четыре проекта павильоновъ для Павловскаго парка, но за то цѣлъ островъ «обвороженнаго острова», теперь острова Амура на Венериномъ прудѣ. Побѣгъ линій зеленыхъ арокъ на проектѣ достоинъ первоклассная зодчаго, а раскраска поражаетъ своею мягкостью.

Таково наслѣдство этого изумительнаго мастера, послѣдняго великаго представителя Венеціанскаго искусства, заброшеннаго далеко на сѣверъ и создавшаго тамъ изъ угрюмыхъ сосенъ и чахлыхъ березъ волшебныя перспективы и оставившаго тамъ послѣднія грандіозныя фрески исторіи искусства.

Вліяніе Гонзаго было очень велико. Объ отношеніи къ нему Венеціанова уже указано. Нѣтъ сомнѣнія, что Воронихинъ былъ съ нимъ близокъ и едва ли не у него учился перспективѣ. Можетъ быть колоннады Казанскаго собора зародились подъ вліяніемъ эфемерныхъ колоннадъ Гонзаго. Вліяніе послѣдняго на Росси такъ же несомнѣнно. Проектъ обстройки Глазово, несомнѣнно, задуманъ подъ вліяніемъ той миражной деревни, которая была создана на холстѣ за Розовымъ павильономъ.

Турецкая бесѣдка и хмѣлевая бесѣдка (см. В. Курбатовъ. Павловскъ. 2-е изданіе) созданы подъ вліяніемъ проектовъ Гонзаго.

Такимъ образомъ, Гонзаго слѣдуетъ причислить къ величайшимъ мастерамъ декораціоннаго искусства и садовой архитектуры, а вмѣстѣ съ тѣмъ считать послѣднимъ представителемъ великаго венеціанскаго искусства и однимъ изъ первыхъ мастеровъ русскаго классицизма.

ОДНА ИЗЪ БАЛЛАДЪ В. А. ЖУКОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

П. СТОЛПЯНСКАГО.

РОТКІЙ, добрѣйшій В. А. Жуковскій, должно быть, былъ бы сильно пораженъ въ одно іюньское утро 1830 года, если только этимъ утромъ онъ заглянулъ въ отдѣлъ «Театръ и Зрѣлища» петербургскихъ газетъ. Въ этомъ отдѣлѣ объявлялось, что 16 іюня 1830 года будетъ поставлена въ первый разъ «Людьмила, драма «въ трехъ отдѣленіяхъ, подражаніе Нѣмецкой Lenore и составленная изъ «Баллады В. Жуковскаго, съ сохраненіемъ нѣкоторыхъ стиховъ «его» [1]).

Но изумленіе В. Жуковскаго достигло бы своего аппогея, если бы онъ далъ себѣ трудъ присутствовать на представленіи этой драмы, сочиненной неизвѣстнымъ поставщикомъ пьесъ для Александринскаго театра. И В. Жуковскій былъ бы вполнѣ правъ, выразивъ протестъ противъ помѣщенія въ афишѣ своей фамиліи, которая была напечатана, очевидно, для привлеченія публики...

Но анонимный авторъ не удовольствовался отдачею своего «творенія»— ставимъ это слово въ кавычки — на сцену, онъ поспѣшилъ издать его отдѣльной книжкою [2]) и тѣмъ далъ возможность намъ, отдаленнымъ цѣлымъ 70-лѣтіемъ отъ постановки пьесы, познакомиться съ этою своеобразною и любопытною сценическою передѣлкою, которая въ то время пользовалась сильнымъ успѣхомъ и производила большое впечатлѣніе. Знакомство съ этой пьесою тѣмъ болѣе любопытно, что она является до

---

[1]) «С. Пч.» 1830, № 71.

[2]) Людмила. Драма въ трехъ отдѣленіяхъ, подражаніе нѣмецкой Lenore и составленная изъ Баллады В. Жуковскаго, съ сохраненіемъ нѣкоторыхъ стиховъ его. Первое отдѣленіе: Отечественная война, второе отдѣленіе: Измѣна. Третье отдѣленіе: Женихъ—Мертвецъ. СПб. Въ типографіи Плюшара. 1830. 100 ст. малая осьмушка (заглавіе переписывается съ соблюденіемъ орфографіи подлинника).

извѣстной степени и юбилейной пьесою, въ ней затрагиваются событія 1812 года...

Пьеса состояла изъ трехъ дѣйствій или какъ въ то время называли трехъ «отдѣленій», причемъ каждое отдѣленіе носило свой подзаголовокъ; первое звалось «Отечественная война», второе — «Измѣна», третье — «Женихъ Мертвецъ».

При открытіи занавѣса зрителямъ представлялся графъ Велидовъ, отставной генералъ, смоленскій помѣщикъ, сидящій въ волтеровскихъ креслахъ, курящій трубку и разговаривающій со своимъ не то слугою, не то другомъ Василіемъ Удалымъ, отставнымъ вахмистромъ. Разговоръ идетъ о современныхъ событіяхъ—о созывѣ ополченія 1812 года.

И графъ и вахмистръ — герои Екатерининскихъ походовъ, они сражались подъ начальствомъ Суворова, у одного изъ нихъ разрублена голова, у другого—перебиты ноги и руки, но они все еще горятъ огнемъ, все еще полны желаніемъ сразиться. Это желаніе высказываетъ вахмистръ Удалой такою репликою:

«Такъ что жъ! Ваше сіятельство, знаете Русскую пословицу: не «смотри на начало, а жди конца, а имъ (т. е. французамъ) вѣрно будетъ «худой конецъ. Если наши солдатушки въ чужой землѣ и за чужихъ «умѣли бить непріятелей, такъ здѣсь, когда бусурманы осмѣлились къ намъ «придти, кто изъ Русскихъ пожалѣетъ послѣднюю каплю крови? Ухъ! «Такъ старая кровь и кипитъ. Помните ли, ваше сіятельство, какъ мы «съ вами кромсали этихъ незванныхъ гостей подъ Нови и у Требіи, какъ «съ батюшкой Суворовымъ лазали по горамъ»...

Приведенный нами монологъ являлся непремѣнною принадлежностью каждой патріотической пьесы тридцатыхъ — сороковыхъ годовъ прошлаго столѣтія. Такими и имъ подобными выраженіями полагали возможнымъ водушевить зрителей, подогрѣть ихъ патріотизмъ, конечно, не заботясь вовсе: правдиво ли вкладывать эти рѣчи въ уста вахмистровъ 12 года, но въ данномъ случаѣ такъ говоритъ всетаки вахмистръ, а обыкновенно такія рѣчи, съ еще большимъ пафосомъ, произносили простые крестьяне.

У графа есть сынъ Леонидъ, который «окончилъ науки въ Москов-«скомъ университетѣ, пріѣхалъ къ отцу въ деревню, живетъ, ѣздитъ на «охоту, гдѣ также смѣло бросается на волка и на медвѣдя, какъ на зайца». Но несмотря на свою храбрость, онъ не высказываетъ ни малѣйшаго желанія вступить въ ряды ополченія, которое уже собирается выступить въ походъ. Оказывается, что у Леонида есть любовь.

Графъ Велидовъ далъ у себя пріютъ старому учителю сына, бѣдному профессору Силонову, у котораго, конечно, красавица дочь Людмила. Леонидъ въ нее влюбленъ, она отвѣчаетъ взаимностью. Эта то любовь и удерживаетъ Леонида вступить въ ряды защитниковъ отечества. Но когда отецъ, графъ Велидовъ, ставитъ вопросъ ребромъ, Леонидъ даетъ свое согласіе, говоритъ, что тотчасъ же, въ этотъ же день, уходитъ съ ополченіемъ, но проситъ отца исполнить его единственную и быть можетъ послѣднюю просьбу. Графъ, конечно, выражаетъ свое согласіе и задаетъ вопросъ: «Скажи, чего требуешь»?

Зрители ждутъ отвѣта Леонида, но авторъ выпускаетъ на сцену профессора Силонова, который, оказывается узналъ, что «одинъ изъ «здѣшнихъ молодыхъ господчиковъ влюбился въ его дочь и буйною «своею страстію хочетъ на всю жизнь нарушить спокойствіе, семейственное «счастье, а можетъ быть и самую честь». Но профессоръ рѣшилъ не допустить дочь до такого позора и находитъ ей жениха, учителя мѣстной гимназіи. Объ этомъ онъ и пришелъ сообщить графу. Леонидъ въ отчаяніи, но затѣмъ нѣсколько успокаивается, такъ какъ профессоръ дѣлаетъ только обрученіе, а свадьба будетъ тогда, «когда враги отечества будутъ за предѣлами Россіи». Это условіе вызвало у Леонида восклицаніе: «такъ это еще не скоро», на которое старый графъ отвѣчаетъ слѣдующимъ монологомъ: «А почему же не скоро? почему ты думаешь, что бѣдствія отечества «будутъ продолжительны? Развѣ ты забылъ, что великодушная рѣшимость «Монарха объявила и сдержитъ: «Мы не положимъ оружія до тѣхъ поръ, «покуда хоть одинъ врагъ останется въ предѣлахъ нашихъ», и чего они «пришли искать сюда? Сыны хладнаго Сѣвера, дѣти суровой зимы, у насъ

ПРОЕКТЪ ДЕКОРАЦІИ: ВИДЪ НА БИРЖУ, АДМИРАЛТЕЙСТВО И ЗИМНІЙ ДВОРЕЦЪ.
КЪ СТ. В. КУРБАТОВА «П. ГОНЗАГО». СОБСТВЕННОСТЬ МУЗЕЯ СТАРАГО ПЕТЕРБУРГА.

«ничего нѣтъ, кромѣ Вѣры и преданности къ Царямъ. Мы зажжемъ свои «домы, чтобъ обрушить ихъ на головы пришельцевъ, опустошимъ поля, «нивы, скроемся въ лѣсахъ и пустыняхъ, чтобъ враги вездѣ встрѣчали «могильное безмолвіе, разрушеніе и голодъ и тогда посмотримъ, на долго ли «поселятся у насъ эти полчища завоевателей»?

Но авторъ, вводя на сцену профессора, только оттянулъ драматическую развязку; профессоръ, сообщивъ графу объ обрученіи дочери, удаляется, графъ остается одинъ съ сыномъ, который и открываетъ отцу, что онъ любитъ Людмилу, что онъ женится на ней. Негодованію графа нѣтъ границъ. Онъ обвиняетъ профессора въ сводничаніи (профессора возвращаютъ и онъ снова появляется на сценѣ), сына въ забвеніи его дворянства, его родовитости, такъ какъ онъ хочетъ жениться на дочери «азбучнаго учителя, который изъ дома въ домъ ходитъ съ указкою, чтобъ «достать кусокъ хлѣба».

Отвѣтъ профессора на обвиненія графа очень характеренъ и мы его приведемъ цѣликомъ:

«Кончили ли вы графъ? весь ли несправедливый, необузданный гнѣвъ «свой излили вы на беззащитнаго человѣка, который не можетъ вамъ «отвѣчать равнымъ оружіемъ? Такъ, графъ, я учитель, и горжусь своимъ «званіемъ. Образовать умъ и сердце человѣка можетъ быть важнѣе въ «составѣ общества нежели дать ему въ наслѣдство большое родословное «дерево. Всѣ мы служимъ одному Государю и Отечеству, у всѣхъ насъ «одна цѣль: польза Государства и согражданъ и всякій ее достигаетъ по «стезѣ, судьбою и способами ему положенной. Мое званіе не унизительно, «потому что Государь даетъ намъ чины, сравнивающіе насъ съ правами «дворянства, не безчестно потому, что тысячи семействъ благодарятъ насъ «за плоды, посѣянные нами въ сердцахъ юныхъ гражданъ отечества»...

Надо отдать справедливость, что эта тирада была по тому времени и смѣла и оригинальна, такая защита званія учителя со сцены не могла не подѣйствовать на зрителей.

Профессоръ уходитъ и графъ предлагаетъ сыну двойное самоубійство,

Ленингр. ... Театральная БИБЛИОТЕКА имени А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

приносятся два заряженныхъ револьвера, изъ одного долженъ застрѣлиться сынъ, а изъ другого графъ. Сынъ, конечно, не въ состояніи это сдѣлать и рѣшается отправиться на послѣднее свиданіе съ Людмилою. На этомъ свиданіи со стороны влюбленныхъ даются страшныя клятвы быть вѣрнымъ другъ другу и за гробомъ.

Людмила спрашиваетъ Леонида: Но если, Леонидъ, ты не воротишься, если на полѣ битвы губительный свинецъ поразитъ твое сердце.

Леонидъ. Я и тогда приду.

Людмила: Что ты говоришь, Леонидъ?

Леонидъ: Такъ! и тогда приду! быть не можетъ, чтобъ любовь моя кончилась съ моимъ существованіемъ и за гробомъ ты должна быть моею. Воля души моей не можетъ быть скована; я явлюсь къ тебѣ, точно также призову тебя, вырву изъ другихъ объятій и увлеку съ собою въ вѣчность.

Людмила. Сладостное мечтаніе! если бъ оно могло исполниться. Вотъ, Леонидъ, тебѣ кольцо мое, дай ты мнѣ свое... Теперь мы обручены.

Леонидъ: На жизнь и смерть (обнимаются).

Свиданіе прерывается приходомъ отряда ратниковъ ополченія съ музыкою и барабаннымъ боемъ, графа Велидова и толпы народа. Графъ произноситъ зажигательную рѣчь, прерываемую криками «ура» и первое дѣйствіе или первое отдѣленіе заканчивается хоромъ изъ старой пьесы кн. Шаховского: «Встрѣча не званныхъ»:

Не бывало и не быть тому,
Чтобъ врагу мы покорилися,
Лучше лечь намъ въ мать сыру землю,
Чѣмъ безславить имя Русское!

II.

Зритель—какъ и нынѣшній читатель—могли съ изумленіемъ спрашивать: да гдѣ же Жуковскій и его баллада? Но авторъ, очевидно, рѣшилъ злоупотребить терпѣніемъ зрителей и преподнести имъ второе дѣйствіе подъ названіемъ «Измѣна».

Мѣсто дѣйствія Саксонія во время перемирія 1813 года въ замкѣ графини Авроры В., молодой вдовы. Леонидъ, уже гусарскій поручикъ, со своими гусарами расположился у этого замка. Графиня, пламенная французская патріотка, рѣшаетъ завлечь въ свои сѣти молодого графа, усыпить его бдительность и дать возможность французскому отряду напасть врасплохъ на русскій отрядъ, истребить его и тѣмъ отомстить за прежнія пораженія.

Планъ графини задуманъ хорошо, но съ одной стороны бодрствуетъ добрый геній Леонида — вахмистръ Василій Удалой, который, конечно, не могъ оставить сына своего благодѣтеля и, несмотря на свои раны, пошелъ съ нимъ въ походъ, а съ другой стороны графиня сама запуталась въ разставленныхъ сѣтяхъ, сама полюбила молодого поручика.

Планъ ея не удался. Нападеніе французскихъ войскъ отбито, но Леонидъ смертельно раненъ, графиня бросается къ нему; происходитъ патетическая сцена, во время которой графиня кричитъ: «Нѣтъ, Леонидъ, «нѣтъ, ты не умрешь или я послѣдую за тобою! О прости мнѣ мое легко-«мысліе! Измѣняя своему долгу, я не измѣняла тебѣ, я любила тебя «искренно, пламенно, хотѣла раздѣлить съ тобою счастіе всей жизни... «О Леонидъ! одинъ вглядъ прощенія»...

На этотъ вопль женскаго сердца умирающій Леонидъ отвѣчаетъ довольно хладнокровно: «Господь велитъ прощать и врагамъ своимъ, а я «никогда не былъ врагомъ вашимъ. Да проститъ и Онъ васъ, какъ я васъ «прощаю», а затѣмъ подзываетъ Удалого и завѣщаетъ ему отвезти свое тѣло къ отцу, а до тѣхъ поръ не увѣдомлять о смерти, а также доставить написанное за нѣсколько часовъ до боя и недоконченное письмо Людмилѣ...

Является гусарскій вахмистръ съ Георгіевскимъ крестомъ, который пожалованъ Леониду за храбрость—Леонидъ проситъ положить крестъ въ гробъ и умираетъ. Удалой, рыдая, произноситъ заключительный монологъ второго дѣйствія.

«Добрый, несчастный мой Леонидъ! ты умеръ и не взялъ съ собою

«старика! Ты заставилъ меня горемычнаго таскаться еще по бѣлу свѣту. «Богъ съ тобою! Тебѣ тамъ лучше. Авось милосердный Богъ и меня туда «скоро возьметъ, тогда я тамъ отъ тебя уже никогда не отстану... Прощай, «прощай, мой милый другъ и товарищъ, до свиданья!

III.

Третье дѣйствіе—«Женихъ Мертвецъ» въ Смоленскѣ въ 1814 году. Въ первыхъ явленіяхъ описывается пиръ у профессора Силонова. Пиръ этотъ дается вслѣдствіе двухъ причинъ: «Кампанія кончилась, славный «миръ упрочилъ благосостояніе Европы и воины наши, покрытые славою, возвращаются на родину»—это первая причина, а вторая предстоящее, согласно данному профессоромъ слову, бракосочетаніе его дочери.

Но пиръ омрачается случайностью:—входитъ могильщикъ и говоритъ, что вчера вечеромъ въ сумерки пришелъ въ его избу какой то молодой господинъ и сказалъ дѣтямъ могильщика, что онъ присланъ отъ профессора заказать могилу, которую должно выкопать рядомъ съ родовою могилою графовъ Велидовыхъ.

Всѣ въ изумленіи, высказывается рядъ догадокъ, предположеній. Смущеніе присутствующихъ увеличивается еще и тѣмъ, что, по словамъ «могильщика: этотъ чужой господинъ, заказывавшій могилу, былъ очень «блѣденъ и страшенъ»... Но профессоръ и здѣсь остается на высотѣ положенія, онъ успокоиваетъ всѣхъ и на замѣчаніе жены о предчувствіи говоритъ: «предчувствіе вѣрно сбудется, потому что зная почти всѣхъ въ городѣ мы, «вѣрно, огорчимся смертію котораго нибудь изъ знакомыхъ нашихъ, кто «первый скажетъ намъ вѣчное прости; и тогда ты (обращаясь къ женѣ), «вѣрно, скажешь, что этотъ случай былъ родъ пророчества. Вы, женщины, «всегда любите чудесное. Полно же, друзья мои, полно, вы всѣ какъ уби- «тые... не портите сегодняшняго дня и не забудьте, что у насъ сегодня «праздникъ».

Вслѣдствіе этого праздника—возвращенія войскъ—и графъ Велидовъ рѣшилъ придти къ профессору помириться, съ одной стороны, а затѣмъ

П. ГОНЗАГО (СЫНЪ ?). ПРОЕКТЪ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦІИ. ПАВЛОВСКІЙ ДВОРЕЦЪ.
P. GONZAGO (FILS ?). PROJET D'UN DECOR THÉÂTRAL. PAVLOVSK. GRAND PALAIS.

напомнитъ ему объ обѣщаніи повѣнчать свою дочь прежде чѣмъ, Леонидъ, сынъ графа, вернется въ домъ.

Профессоръ торопитъ съ приготовленіемъ къ свадьбѣ, но на сценѣ новое лицо—Удалой. Онъ мраченъ. Графъ закидываетъ его вопросами о о сынѣ, но Удалой отвѣчаетъ лаконически и уводитъ графа домой. Тогда на сцену выходитъ Людмила и... вмѣстѣ съ нею баллада Жуковскаго.

На распутьи я стояла,
Возвратиться ль онъ, мечтала,
Изъ далекихъ чуждыхъ странъ
Съ грозной ратію Славянъ

начинаетъ декламировать Людмила стихами Жуковскаго, а съ ней, за компанію, тоже стихами, но уже не Жуковскаго, а смѣсью изъ стиховъ Жуковскаго и неизвѣстнаго автора драмы начинаетъ говорить и мать Людмилы. Этотъ разговоръ, заключающій первую половину баллады Жуковскаго, прерывается появленіемъ отца Людмилы и ея жениха. Профессоръ предупреждаетъ дочь, что черезъ полчаса ея свадьба, и приказываетъ ей приготовиться. Всѣ уходятъ, Людмила одна и снова стихи изъ баллады Жуковскаго:

Вотъ ужъ солнце за горами,
Вотъ усыпала звѣздами
Ночь спокойный сводъ небесъ!

Произнеся монологъ до словъ;

Тихо брякнуло кольцо

Людмила слышить три удара и голосъ въ окно:

Спитъ иль нѣтъ моя Людмила?
Помнитъ друга иль забыла?
Весела, иль слезы льетъ?
Встань, женихъ тебя зоветъ!

Декламація баллады продолжается и со словами:

«Ѣдемъ, ѣдемъ, путь далекъ»!

Людмила убѣгаетъ со сцены. Нѣсколько мгновеній сцена пустая. Входятъ отецъ, мать, женихъ, ищутъ Людмилу, не находятъ ее, тогда на помощь является слуга профессора, который сообщаетъ, что онъ встрѣтилъ Людмилу, которая крикнула ему, что бѣжитъ на кладбище, гдѣ ее ждетъ Леонидъ. Всѣ направляются на кладбище.

Сцена мѣняется. Декорація представляетъ кладбище, въ сторонѣ виденъ склепъ графскихъ гробницъ, подлѣ него видна могила Леонида. Выписываемъ послѣднее явленіе цѣликомъ. Людмила, потомъ всѣ дѣйствующія лица.

Людмила (идетъ съ трудомъ и полумертвая): Какъ длинна была эта дорога... Сойди же, сойди съ коня своего... Мы достигли до нашей цѣли. Здѣсь наше брачное ложе; видишь ли ты его! Скорѣй, скорѣй туда! О какой холодъ! Гдѣ ты? Гдѣ ты? Прими свою невѣсту. (Упадаетъ на могилу и умираетъ).

Графъ, Удалой, могильщикъ, съ фонаремъ и работники.

Графъ (выходя изъ подъ свода). Все кончено! Гробъ его стоитъ теперь подъ сводомъ, гдѣ покоятся предки наши, и скоро, скоро поставятъ и мой гробъ тамъ же, я не плачу, не жалуюсь: онъ умеръ за Царя и Отечество.

Удалой. Онъ умеръ такъ, какъ умираютъ храбрые, безъ страха, безъ сожалѣнія.

Графъ. Миръ праху его!.. Спи, сынъ мой, спи; скоро отецъ твой соединится съ тобою. Но что тамъ въ церкви? Для чего освѣщена.

Могильщикъ. Сегодня свадьба Людмилы.

Удалой (въ сторону). Я еще не успѣлъ отдать ей письмо его.

Графъ. Свадьба Людмилы! Теперь можно бы и не спѣшить. Мой бѣдный Леонидъ не помѣшаетъ уже ей.

Силоновъ (за кулисами) Тамъ на кладбище.

Силоновъ, Пальмирскій, Софья (мать Людмилы), входятъ.

Силоновъ. Графъ... Гдѣ сынъ вашъ?

Графъ. Тамъ, въ гробницѣ отцовъ своихъ.

Всѣ. Возможно ли?

Силоновъ. Гдѣ Людмила?

Удалой. Что я вижу? Вотъ она! вотъ, на могилѣ Леонида: смерть соединила ихъ.

Всѣ. Людмила!

Удалой. Онъ взялъ ее къ себѣ... Онъ сдержалъ свое слово, и я также сдержу свое: вотъ письмо его къ тебѣ, бѣдная страдалица... Въ послѣднія минуты жизни своей онъ думалъ о тебѣ; возьми, возьми его, онъ принадлежитъ тебѣ и за гробомъ.

Софья (плачетъ). Дочь моя, несчастная Людмила.

Силоновъ (женѣ). Другъ мой! покоримся безъ ропота волѣ Провидѣнія... Видите ли, графъ, какъ теперь могила уравняла ихъ состоянія!

(Всѣ составляютъ группу вокругъ тѣла Людмилы. Картина).

IV.

Такова піеса. Она пользовалась громаднымъ успѣхомъ. Намъ удалось прослѣдить слѣдующія ея представленія въ 1830 году: 16, 20, 25 и 29 іюня, въ 1831 году: 11, 15 мая, 8 ноября, 7 и 11 декабря, въ 1832 году: 12 іюля, 1, 11 сентября, въ 1833 году: 27 декабря [1])—піеса, не сходившая со сцены въ теченіе трехъ лѣтъ, считалась въ то время любимой пьесою публики. Въ провинціи эта пьеса ставилась спустя много-много лѣтъ послѣ ея появленія на петербургской сценѣ.

Критикъ встрѣтилъ ее очень неодобрительно: «убійственная драма «сія», писалъ М. Яковлевъ [2]), вышла отдѣльнымъ изданіемъ. Вообража емъ, «какой *гвалтъ* будетъ въ Нижнемъ на ярмаркѣ, когда вздумаютъ играть «этотъ плаксивый фарсъ». Но въ то же время критики должны были отмѣтить и относительный успѣхъ пьесы. Такъ Н. Гречъ, писавшій въ то время обозрѣніе Петербургской жизни подъ оригинальнымъ заглавіемъ «Письма изъ Петербурга къ пріятелю, находящемуся въ походѣ», отмѣ-

[1]) «Сѣв. Пч.» 1830, № 71, 75, 77; 1831 № 103, 107, 253, 278, 282: 1832 № 158, 202, 210. 1833 № 297.

[2]) «Сѣв. Пчела» 1830, № 77.

чалъ [1]), что «часто представляютъ и Людмилу, но этому виною только «прекрасные стихи, прекрасно декламируемые Каратыгиною». Дѣйствительно, говорили, что Каратыгина въ послѣднемъ дѣйствіи производила неотразимое впечатлѣніе, вполнѣ реально передавая сумасшествіе Людмилы.

Отрицательное отношеніе критики того времени понятно. Драма Людмила представляла изъ себя мелодраму, а присутствіе послѣдней на сценѣ русского театра, какъ мы указали въ одной изъ нашихъ работъ [2]), считалось не желательнымъ.

Разсматривая же эту пьесу въ настоящее время, нельзя отказать автору ея хотя въ обладаніи цѣнимаго и въ настоящее время качества—умѣнія подмѣтить настроеніе публики, поймать моментъ. Пьеса и не правдоподобна и не можетъ быть названа литературнымъ произведеніемъ, но она составлена такъ, что могла заинтересовать зрителя. Тутъ эпизодъ изъ Отечественной войны, и политическая интрига, наконецъ стихи любимаго поэта.

Пьеса эта была составлена для бенефиса, и назначеніе ея—собрать полный сборъ, привлечь какъ можно больше публики, въ этомъ смыслѣ само себя оправдало. Введеніе въ пьесу такого лица, какъ профессоръ Силоновъ, съ его интересными и необычайными для того времени монологами, показываетъ, что авторъ пьесы былъ не вовсе лыкомъ шитъ. Профессоръ Силоновъ со своими словами: я—учитель и горжусь моимъ званіемъ—былъ новымъ лицомъ на русской сценѣ: до этого времени, съ легкой руки Д. Фонвизина, учителей обыкновенно выводили въ образѣ Кутейкиныхъ, Цифиркиныхъ, да Вральманыхъ.

---

[1]) «Сѣв. Пчела» 1831, № 5.

[2]) «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1911 г. № 5.

Г. Н. ѲЕДОТОВА ВЪ РОЛИ МЕДЕИ.
ИЗЪ СОБРАНІЯ А. Е. МОЛЧАНОВА.

Г. Н. ѲЕДОТОВА ВЪ РОЛИ МЕДЕИ.

(Изъ воспоминаній театрала).

Д. Л. ИВАНОВА.

ЕДАВНО праздновали юбилей Гликеріи Николаевны...

Мнѣ вспомнилось, какъ въ половинѣ 80-хъ годовъ я былъ проѣздомъ въ Москвѣ и видѣлъ въ Маломъ театрѣ «Медею»; какъ былъ увлеченъ игрою Ѳедотовой и какъ, возвратясь домой, купилъ пьесу, читалъ и вспоминалъ то, что видѣлъ въ Маломъ театрѣ, и какъ подъ свѣжими впечатлѣніями набросалъ тогда же эти свои впечатлѣнія на бумагѣ...

Теперь, черезъ 25 лѣтъ порывшись въ своемъ архивѣ, я прочиталъ ту рукопись, и снова передо мною воскресла Ѳедотова—Медея, и мнѣ показалось, что было бы грѣшно скрыть эти воспоминанія отъ любителей серіознаго театра, отъ молодыхъ артистокъ, работающихъ надъ драматическими ролями, наконецъ отъ самой Г. Н., какъ документъ, свидѣтельствующій о томъ, сколько силъ и таланта вложила она въ свою игру и какой глубокій слѣдъ оставляла эта игра въ душѣ счастливаго зрителя, имѣвшаго случай видѣть ее въ то время на сценѣ.

Извѣстно, что крупный талантъ Г. Н. Ѳедотовой былъ признанъ съ первыхъ же ея дебютовъ въ самомъ началѣ 60-хъ годовъ. Однако, несмотря на ея неоспоримое дарованіе, которое съ теченіемъ времени развертывалось передъ публикой все шире и разностороннѣе,—среди преданныхъ любителей театра и искреннихъ цѣнителей сценическихъ талантовъ существовала рѣзкая рознь по отношенію къ Ѳедотовой. Одни «восторгались» артисткой, другіе «не любили», даже будто-бы «не выносили», ея «ноющей» игры. Зависѣло это прежде всего отъ характера ея таланта, самой его сущности. Ѳедотова по призванію была талантомъ «высокой игры», т. е. такой, въ которой актеръ является прежде всего артистомъ, не прячущимся

за ролью, не лицедѣемъ, исчезающимъ за гримировкой и костюмомъ, а стоящимъ на подмосткахъ сцены во весь свой ростъ, выступающимъ передъ зрителемъ не съ цѣлью ввести его въ обманъ представленіемъ какого нибудь бытового лица, а увлекающимъ силой и красотой своей «игры», своей выразительной и страстной дикціей и декламаціей, своимъ *настроеніемъ* при исполненіи ролей съ обрисовкой *общечеловѣческихъ* чертъ сильнаго характера, глубокихъ душевныхъ движеній и развитыхъ страстей. Игра такихъ артистовъ всегда естественно примыкала къ распространенной школѣ мелодрамы и невольно поддавалась въ той или иной степени принятой ею манерѣ искусственной аффектаціи. Ѳедотова выступила на сцену въ замѣчательный періодъ нашего театра, когда, подъ вліяніемъ Островскаго, онъ повернулъ на путь реализма и сосредоточилъ богатѣйшій комплексъ выдающихся талантовъ, поставившихъ сцену на небывалую до того высоту. Публика воспитывалась преимущественно на бытовыхъ піесахъ, гдѣ каждое слово, каждое движеніе было знакомо, понятно и родственно, и гдѣ малѣйшее педалированіе въ игрѣ считалось за напыщенность. Простота русской жизни и настроенія какъ будто не допускала никакой аффектаціи. А между тѣмъ сила чувства хотѣла свободы, розмаха, не мирилась съ суровой щепетильностію требованій тогдашняго узкаго реализма. Мелодраматическая школа, съ Несчастливцевымъ Геннадіемъ во главѣ, боролась за подъемъ духа. Эта борьба отразилась на Ѳедотовой рѣзче чѣмъ на другихъ, благодаря свойствамъ ея таланта. Какъ русская художница, она слишкомъ ясно видѣла правду въ требованіяхъ царившей тогда реальной школы и безъ особыхъ усилій создала прекрасные русскіе типы. Но, какъ артистка съ болѣе высокими запросами, не всегда могла удержаться въ узкихъ рамкахъ бытовой обыденности и невольно рвалась къ сильной игрѣ. Это и создавало ту двойственность, которая дѣлила тогдашнихъ театраловъ на рѣзкіе лагери.

Но вотъ Ѳедотова выступила въ трагедіи «Медея». Уже взяться за роль Медеи требовало большой рѣшимости... Понятно, съ какимъ интересомъ я входилъ въ Малый театръ.

I

Медея появляется на сцену въ самомъ концѣ I-го дѣйствія, чтобы произнести нѣсколько незначительныхъ фразъ, и можно было бы не упоминать объ этомъ актѣ, если бы первый выходъ Ѳедотовой не производилъ довольно невыгоднаго впечатлѣнія. Что то не живое, замогильное звучало въ однообразной, черезъ-чуръ низкой нотѣ голоса артистки—скорѣе голоса загробнаго жителя, а не живые стоны, не слабые вскрики усталой путницы, измученной пугливымъ бредомъ проснувшейся совѣсти... Быть можетъ это зависѣло отъ невѣрно взятаго тона.

Но въ теченіе всего II-го дѣйствія Ѳедотова уже всецѣло приковываетъ къ себѣ всеобщее вниманіе, совершенно затемняя все остальное.

Въ первой сценѣ съ нянькой Горой Ѳедотова-Медея мнѣ показалась нѣсколько излишне суровой. По смыслу этой сцены Медею съ Горой, ея сверстницей, сблизили и забавы молодости, и родственные взгляды, и цѣлый рядъ несчастій, перенесенныхъ вмѣстѣ. Гора скорѣе ея товарищъ, «подруга», какъ называетъ ее Медея дальше, и во всякомъ случаѣ—единственный преданный ей человѣкъ, который при томъ не привыкъ молчать передъ госпожей. Судя по ходу сцены, Медея выходитъ скорѣе усталой, грустной, чѣмъ сильно недовольной. Она говоритъ съ Горой сперва неохотно, ей надоѣли упреки няньки, и она вяло, съ нѣкоторымъ оттѣнкомъ грусти, уклоняется отъ докучливаго ропота Горы. «Ты вѣчно твердишь одно и тоже», говоритъ она скучающимъ тономъ и затѣмъ уже незамѣтно для себя самой втягивается въ разговоръ; говорить, убѣждать ей необходимо не Гору, а себя.., Она и хочетъ увѣрить себя, что Язонъ еще любитъ ее: «Нѣтъ, я вѣрю ему... Полно же, Гора, не ворчи, не прибавляй горечи, ея и такъ много». точно отмахивается она съ усиліемъ отъ грустныхъ думъ.

Чтобы перемѣнить разговоръ и настроеніе мыслей, она заговариваетъ о дѣтяхъ, затѣмъ о родинѣ... Это лучшія минуты ея вольной дѣвической жизни,—и грусть постепенно бѣжитъ отъ нея, по мѣрѣ того, какъ растутъ передъ ней картины родимыхъ горъ, лѣсовъ и моря... Она незамѣтно оживляется, когда рисуетъ охоту за дикими козами:

Мы однѣ. Кругомъ и лѣса и скалы.
Горитъ лицо и грудь отрадно дышитъ,
И жадно хочется идти на встрѣчу
Опасности и побѣдить въ борьбѣ...
. . . . . .
Вдругъ гордое животное мелькнуло
Между деревъ... Тс... тише! вотъ она...
. . . . . .
Рука рванула сильно тетиву
Тугого лука и стрѣла мгновенно,
Какъ молнія, впивается въ добычу...
Ахъ, хорошо тогда жилось намъ, Гора!..

Весь этотъ прекрасный монологъ Ѳедотова читаетъ хорошо, оживленно, мастерски поддаваясь увлеченію воспоминаніями о дикой прелести кавказскихъ горъ... Лишь нѣкоторая поспѣшность рѣчи нѣсколько мѣшаетъ впечатлѣнію: поболѣе затянутыя паузы дали бы возможность артисткѣ выказать полнѣе красоту картины и чудную мелодію ея выразительнаго голоса.

Воспоминанія невольно поднимаютъ въ ней ея удивительную энергію и увѣренность побѣды. Она уже чуетъ въ себѣ огромныя силы и на отчаяніе Горы отвѣчаетъ твердымъ, убѣжденнымъ голосомъ: «не плачь, есть еще *силы* у меня и *много* силъ»... «Впереди побѣда и счастіе!» заканчиваетъ она такимъ увѣреннымъ тономъ, что сама Гора уже колеблется: «я боюся вѣрить и вѣрю тебѣ невольно», отвѣчаетъ та, уходя за дѣтьми.

Наступаетъ минутная пауза. Медея вглядывается въ себя и снова оттѣнокъ грусти налетаетъ на ея думы:

И я сама и вѣрю, и боюсь...
Неоткровенна я съ моей подругой.
И горько мнѣ въ ея рѣчахъ встрѣчать
Свои мечтанья тайныя и думы, и подозрѣнья...

Она уносится снова въ свое прошлое, но на этотъ разъ ей рисуются первыя встрѣчи съ Язономъ, сомнѣнія и муки первой любви... Она опять ожи-

вляется и съ какой-то сердечной, страстной болью перечисляетъ тѣ жертвы, которыя она принесла ради своей жгучей, безповоротной любви къ нему... Она еще разъ замолкаетъ, всматриваясь въ необъятую глубину своего чувства.

Ее охватываетъ сильнѣйшая грусть, обида.

И послѣ этихъ жертвъ—*мнѣ* измѣнить,
Забыть, что было, и *меня* покинуть?

«Нѣтъ, онъ не можетъ, я не вѣрю... нѣтъ!»—восклицаетъ она съ болью сердца.

Слѣдующая сцена съ дѣтьми одна изъ лучшихъ въ исполненіи Ѳедотовой, какъ и всѣ другія, гдѣ она является матерью. Слышалась такая глубокая нѣжность, такая безграничная и безкорыстная любовь къ малюткамъ, такое неподдѣльное и нестыдящееся себя чувство радости и страха, голосъ артистки такъ музыкально-материнскі звучалъ и вибрировалъ, жесты ея до того привычно ласковы и въ тоже время заботливо осторожны, что не смотря на весь диссонансъ, слагавшійся отъ безучастныхъ стебликовъ-дѣтишекъ, вытолкнутыхъ на сцену въ безобразныхъ костюмчикахъ и еще безобразнѣе загримированныхъ въ отвратительные парики,—несмотря на все, зрителя охватывало неотразимое чувство умиленія и глубокой симпатіи къ этой страдалицѣ женщинѣ. И въ этомъ чувствѣ, въ этой симпатичности игры Ѳедотовой и заключалась вся сила и вся талантливая реальность ея исполненія. Передъ нами былъ не лютый, безсердечный звѣрь, не ходульное разрушеніе и отрава, не злой демонъ съ одними страшными словами и проклятіями. Нѣтъ, передъ нами былъ человѣкъ, женщина, всѣ несчастія которой сложились изъ за ея черезчуръ сильной и цѣльной натуры, неподходящей къ изнѣженному греку, аматеру въ легкихъ любовныхъ похожденіяхъ.

Съ появленіемъ Креузы начало сцены съ ней проведено Ѳедотовой неровно и многое казалось не отвѣчающимъ ходу піесы. Такъ, въ начальной сценѣ Медея слишкомъ страстно и грозно бросилась къ дѣтямъ, защищая ихъ отъ шутки Креузы, что та отниметъ отъ нея дѣтей. Это ошибка.

Медея далеко не такъ наивно-гнѣвно должна отвѣчать Креузѣ. Скорѣе сосредоточенная сила должна слышаться въ ея словахъ, нелюбовь къ такимъ шуткамъ: «не шути, царевна, этимъ не шутятъ»... говоритъ она, смѣривши Креузу недовольнымъ взглядомъ и давая понять всю неумѣстность такой шутки при дѣтяхъ,—«я скорѣе отдамъ жизнь свою, чѣмъ ихъ»...

Затѣмъ тема сцены держится сперва на самомъ дорогомъ для обѣихъ женщинъ предметѣ—на любви къ мужчинѣ. На сценѣ два существа: изнѣженная, сантиментальная гречанка, дѣвушка, впервые вдыхающая ароматъ любовныхъ грезъ, и неукротимая дикарка горъ Колхиды, извѣдавшая всю глубину безповоротной страсти, самая сила которой граничитъ съ несчастіемъ. Креуза передъ ней слабое дитя передъ истрадавшейся женщиной-матерью. По смыслу сцены Медея сначала даже лѣниво неохотно говоритъ съ этой разноцвѣтной бабочкой, съ этой беззаботной птичкой, и только невольно рвущееся наружу горе заставляетъ ее прерывать Креузинъ лепетъ. Ѳедотова не вполнѣ выдержала эту противоположность, и въ началѣ сцены является какой-то непривѣтливой, суровой или злорадной женщиной, точно желающей поскорѣе разбить идеалы неопытной дѣвушки; въ ея тонѣ слышалась уже нотка безотчетной злобы къ Креузѣ, какъ бы подсказанной ей предчувствіемъ. А между тѣмъ, это не должно быть такъ. Типъ той глубоко умѣющей любить, страдать и жертвовать женщины, которую съ такимъ мастерствомъ обрисовывала Ѳедотова, былъ бы цѣльнѣе, если бы Медея при первой встрѣчѣ съ Креузой выказала къ ней и признательность за гостепріимство, и грустящее, подкупающее сочувствіе къ ея неопытности, въ которой такъ много обольстительной прелести, прекрасно понятной для Медеи,—залога, быть можетъ, тяжелыхъ разочарованій въ скоромъ будущемъ...

Медея не можетъ не любоваться на счастливую Креузу, но въ ея рѣчахъ должно звучать много пережитой грусти. И эту грусть, эту свою обиду она съ сердечнымъ сожалѣніемъ противопоставляетъ безоблачной дѣвичьей радости...

Въ твои года для царскихъ дочерей
Страданіе и горе не знакомы:
Онѣ не вѣдаютъ, *не могутъ* знать,
Что въ этомъ мірѣ *много* есть несчастныхъ...

Эти слова Медея должна говорить сосредоточенно, съ глубокимъ вздохомъ. Еще болѣе грусти, граничащей съ ироніей надъ невинной душой, должно звучать въ ея отвѣтѣ—давно ли она въ разлукѣ съ мужемъ: «Какъ мнѣ отвѣчать тебѣ, ребенокъ милый, на твои наивные вопросы?» должно бы было слышаться въ тонѣ Медеи. Точно также и въ слѣдующихъ вопросахъ ея—«Ты покраснѣла... ты въ разлукѣ съ милымъ?.. И сквозь туманъ все солнце жжетъ тебя?»—голосъ Ѳедотовой звучалъ слишкомъ оживленно, слишкомъ страстно, заинтересованно, тогда какъ Медея ставитъ свои вопросы тѣмъ тономъ, который выдаетъ и тихое сочувствіе, и глубокое давно пережитое сердцемъ чувство. Это даже и не вопросы, а подсказываніе хорошо извѣстныхъ думъ и ощущеній. Медея грустно-тихо любуется признаньемъ дѣвушки и невольно становится съ нею нѣжнѣе—ей не хочется разочаровывать эту невинность, она старается ее утѣшить:

Не тревожься—сіяніемъ твоихъ очей прекрасныхъ
Ты облако разсѣешь...

И только, когда заходитъ рѣчь о ревности, о сильной страсти, Медея оживляется: это чувство въ ней кипитъ и теперь. Здѣсь Ѳедотова вполнѣ овладѣваетъ нужнымъ тономъ и ея монологъ, въ которомъ характеризуется любовь мужчинъ, прекрасенъ... Замѣтивъ, что ея страстная рѣчь смутила Креузу, она опять старается успокоить ее. Креуза впадаетъ въ откровенность, разсказываетъ о бывшей женѣ своего милаго, волшебницѣ... Ѳедотова въ одинъ моментъ преобразовывается: чуткое сердце подсказываетъ что-то Медеѣ, она почти угадываетъ и не хочетъ вѣрить; она едва сдерживаетъ себя, какъ тигрица, выслѣживающая добычу. Она уже взволнована, она забыла что передъ ней овечка, и въ голосѣ артистки трепещетъ сила и энергія. О недавней грусти нѣтъ и помину—передъ зрителями Медея! Одушевленіе ея прежде всего выливается въ горячей рѣчи *о*

своихъ и чужихъ дѣтяхъ, въ которой Ѳедотова съ неподражаемымъ талантомъ передаетъ «все, все, что можетъ *только мать одна* уразумѣть роднымъ и чуткимъ сердцемъ»...

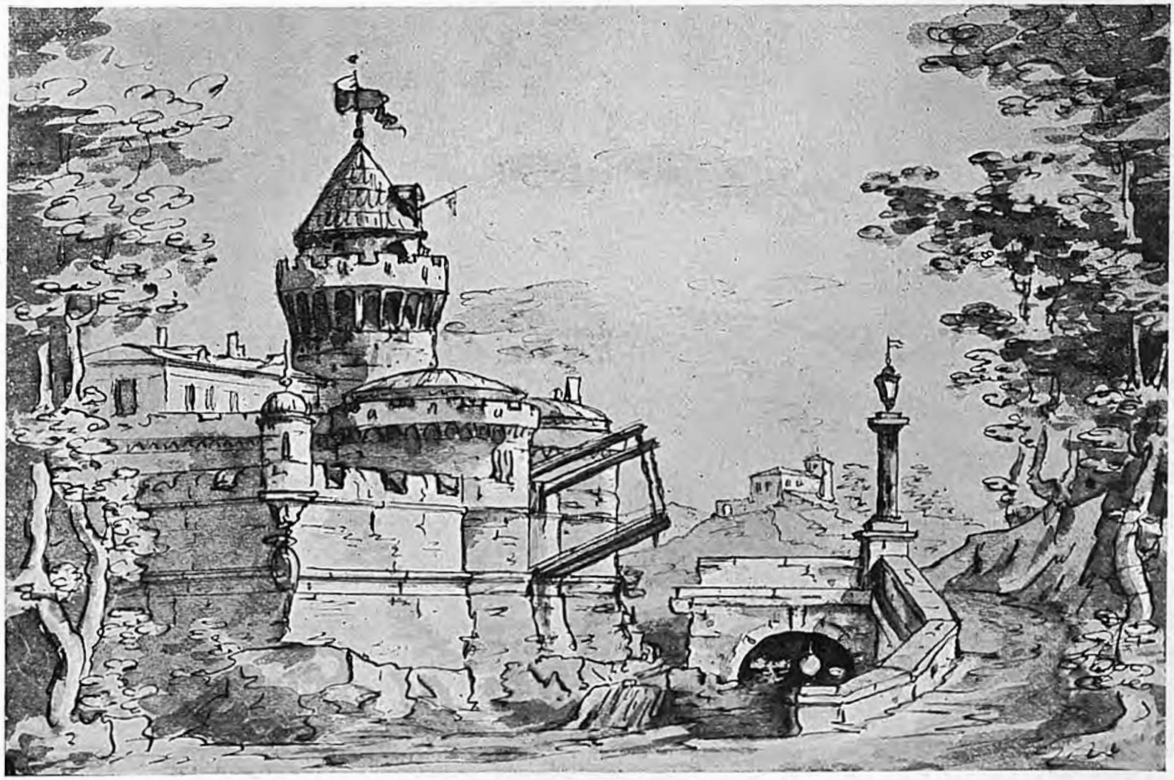
Креуза заводитъ безтактный споръ. Медея стоитъ предъ нею во весь ростъ, какъ будто уже защищая своихъ дѣтей. Съ удивительной страстной твердостью говоритъ она: «ты измѣнить свою природу женскую не можешь», и вслѣдъ затѣмъ вскрикиваетъ злобно: «*волчица* не отдастъ своихъ дѣтей *другой* волчицѣ!..» и наконецъ произноситъ цѣлый потокъ взволнованныхъ рѣчей, пылая гнѣвомъ къ злому чувству мачехи.

Эти монологи безукоризненны во всѣхъ отношеніяхъ въ исполненіи Ѳедотовой. Она всецѣло увлекла зрителей и прелестью игры лица, всей фигуры, и легкостью дикціи, и выразительностью голоса, и силой затрону таго чувства,—того материнскаго чувства, выражать которое такъ поразительно сердечно была способна Ѳедотова.

Истинное наслажденіе испытывалъ я, слушая эту чудную музыку страдающаго сильнаго сердца, и потомъ нѣсколько разъ дома перечитывалъ эти монологи Медеи, чтобы вызвать въ своемъ воображеніи высокохудожественную игру артистки въ этихъ мѣстахъ, съ такою неподдѣльною болью пережитыхъ ею самою на сценѣ.

Ужель тебя не тронули бы муки
И горькая страдалицы слеза,
Когда передъ тобой, *ломая руки*,
Смотря въ твои прекрасные глаза,
Твои колѣни обнимая,
Она тебя *молила бы, рыдая*,
Жестокою разлучницей не быть,
Подумать, подождать и снова
И свѣтъ и радость счастія былого
Въ ея душѣ убитой воскресить?

Сцена катится быстро, страстность рѣчи Медеи идетъ повышаясь, и здѣсь-то проявилась глубокая выдержанность игры Ѳедотовой, прекрасно, умѣло берегущей свой голосъ и развивающей игру съ артистическимъ



П. ГОНЗАГО. ТЕАТРАЛЬНАЯ ДЕКОРАЦІЯ. ПАВЛОВСКІЙ ДВОРЕЦЪ.
P. GONZAGO PROJET D'UN DECOR THÉÂTRAL. PAVLOVSK. GRAND PALAIS.

мастерствомъ. Вообще, нужно сказать, что, несмотря на рѣдкую по трудности роль, требующую отъ актрисы огромнѣйшихъ физическихъ усилій и мѣстами крайне высокаго напряженія груди и нервовъ,—Ѳедотова съ тонкимъ разсчетомъ владѣла сценой и въ большинствѣ безукоризненно провела самыя трудныя мѣста.

Безъ тщательной, обдуманной разработки такой роли во всѣхъ мелочахъ, безъ продолжительной и строгой подготовки ея сладить со всѣми трудностями было бы рѣшительно немыслимо. Трудности эти могутъ быть вполнѣ поняты только тѣми, кто близко знакомъ со сценической игрой, и хотя бы знакомъ только съ тѣмъ, что значитъ полнымъ, высокимъ и непринужденнымъ голосомъ проговорить съ эстрады нѣсколько длинныхъ монологовъ. Прибавивъ же сюда тѣ сильныя волненія, которыя у всѣхъ на глазахъ переживала артистка, входя въ разнообразные оттѣнки потрясающей роли,—проникаешься серіознымъ удивленіемъ къ тому, съ какой старательностію работала она надъ взятой на себя задачей. Эта отдѣлка и огромный затраченный трудъ на изученіе громадной роли заслуживало не меньшей похвалы, чѣмъ самая страстность, искренность, правдивость, которыя вносила въ свою трагическую игру Ѳедотова. Эта-то *мѣра* усилій, *мѣра* въ игрѣ и доставляла зрителю рѣдкое, неподдѣльное наслажденіе, вызвать которое способенъ только крупный и серіозный художникъ.

Правда, нѣсколько разъ въ теченіе пьесы голосъ артистки какъ бы срывался, она ускоряла темпъ рѣчи, говорила залпомъ. Но въ этомъ нужно упрекать не ее, а авторовъ піесы, создавшихъ длиннѣйшіе монологи, которые при стихотворной формѣ рѣчи далеко не всегда совпадали съ силой аффектаціи актрисы: есть обороты необыкновенно длинные, съ многочисленными придаточными предложеніями, заставлявшіе страшно напрягать грудь артистки. Но и въ этихъ случаяхъ Ѳедотова безотчетно вносила въ игру столько порывистости, нервности, что ея быстрыя рѣчи не являлись диссонансомъ, и возбужденному этой увлекательной игрой зрителю такая спѣшность становилась незамѣтной. И лишь внимательный просмотръ текста роли заставлялъ сожалѣть о томъ, какая масса мельчайшихъ музы-

кальныхъ оттѣнковъ прекраснаго голоса артистки и сколько тонкихъ жестовъ и мимики потерялись изъ-за упомянутой быстроты нѣкоторыхъ монологовъ. Да кстати сколько бы сберегло и силъ и здоровья Гликеріи Николаевны при меньшемъ напряженіи въ игрѣ этой роли [1]).

Когда Медея узнаетъ отъ Креузы имя жены ея возлюбленнаго, напряженная игра Ѳедотовой достигаетъ трагическаго момента. «Такъ *Язонъ* любовникъ твой?!» вскрикиваетъ раненая ревность. Какъ истая «тигрица», бросается Медея къ дѣвушкѣ, схватываетъ ее за руку, готовая растерзать однимъ стремительнымъ порывомъ... но что-то останавливаетъ ее. Она дѣлаетъ невѣроятное усиліе надъ собой, чтобы сдержать свою ярость: дыханіе захватило у зрителя, когда онъ видѣлъ это разомъ помертвѣвшее лицо, эту судорожно дрожащую нижнюю челюсть, эти болѣзненно зажмуренныя глаза, всю эту застывшую женщину, въ сердце которой, казалось, ударили кинжаломъ... Если бы въ этотъ моментъ быстро опустили занавѣсъ, то навѣрное прошло бы нѣсколько секундъ полнаго молчанія въ театрѣ, прежде чѣмъ очнулась бы публика отъ потрясающаго впечатлѣнія этого сильнѣйшаго мѣста піесы.

Послѣдующая сцена, въ которой Медея, овладѣвъ до нѣкоторой степени собою, скрывается подъ принужденнымъ смѣхомъ и отвѣчаетъ на вопросъ Креузы«: Медея—я? [2]) Вотъ странная мечта! Мнѣ смѣшно...» проведена Ѳедотовой съ большимъ искусствомъ, что и понятно послѣ того

---

[1]) Разсказывали завѣрное, что послѣ каждаго представленія «Медеи» Ѳедотова чувствовала себя нѣсколько дней серіозно нездоровой.

Мнѣ думается, что въ подобныхъ случаяхъ трудностей текста роли, было-бы умѣстно примѣнять простой практическій пріемъ: не прибѣгая ни къ купюрамъ, ни къ измѣненію текста, при первоначальной читкѣ роли передѣлывать лишь знаки препинанія въ излишне длинныхъ оборотахъ рѣчи, замѣнивъ, напр., запятыя точками, а точки многоточіями. Предложенія получились бы короче, паузы длиннѣе, а съ ними и игра разнообразнѣе и полнѣе. Особенно это примѣнимо съ пользою въ стихотворной рѣчи.

[2]) Кстати сказать: такое сочетаніе словъ скорѣе кажется опечаткой, чѣмъ недосмотромъ рукописи—Медея—я?—Какъ ни оттѣняйте эту фразу, выходитъ растянутое слово Меде—я. Почему бы не сказать проще: я—Медея? И стихъ не страдалъ бы, и актриса пріобрѣла бы удобства выразительности.

настроенія, которое должно было охватить артистку вслѣдъ за ея первымъ движеніемъ.

Конецъ перваго монолога:

....—она-бы растерзала,
Она-бы уничтожила тебя
Въ единый мигъ, когда бъ узнала только,
Что ты ея соперница!..

Ѳедотова произноситъ, уже почти вполнѣ овладѣвъ своимъ голосомъ, и только слова, процѣживаемыя сквозь зубы, да раздувшіяся ноздри продолжаютъ пугать Креузу... Медея старается ее разувѣрить, успокоить, почти вполнѣ достигаетъ этого, но снова месть сверкаетъ въ ея глазахъ и слышится въ какомъ-то шипящемъ тонѣ ея фразы:

А та-бы въ сердцѣ тайну схоронила,
Подкралась-бы, какъ ядовитый змѣй,
Чтобы разлить смертельное дыханье....

Возвращается Язонъ. Медея, какъ безумная, бросается къ нему съ простертыми руками: «ты *мой* опять, *мой* милый, *мой* желанный»...

Фраза эта не совсѣмъ удалась Ѳедотовой: она прозвучала какъ-то внезапно, скорѣе рѣшимостью, чѣмъ-то повелительнымъ, а не безумной страстью, вырвавшейся наружу нѣжностью, которую такъ долго берегла въ себѣ Медея. И слѣдующая рѣчь: «ты пораженъ, не ждалъ такой ты встрѣчи?..» отзывалась суровостью, недовольствомъ, строгимъ допросомъ, а не пораженіемъ для самой Медеи, не растерянностію, какъ слѣдовало бы по ходу пьесы и характеру Медеи, въ которомъ прежде всего вспыхиваетъ пламень непосредственной натуры, неудержимая порывистость мягкаго чувства, и уже только вслѣдъ затѣмъ родится страшная ревность, жгучая злоба и коварный разсчетъ... Поэтому, быть можетъ, въ этомъ мѣстѣ сцены выгоднѣе было бы говорить вполголоса, тономъ, еще неустановившимся отъ неожиданности, чтобы вполнѣ была понятна вся послѣдующая

сцена, въ которой Ѳедотова наэлектризовываетъ весь театръ своей прелестной игрой.

Еще не оправившись отъ перваго удара, Медея спѣшитъ стряхнуть съ Язона впечатлѣніе неожиданной встрѣчи; она не хочетъ вѣрить, что ея Язонъ не принадлежитъ болѣе ей. Она забрасываетъ его словами любви, примиренія: онъ могъ увлечься въ ея отсутствіе, она не сердится и знаетъ только одно, что теперь онъ опять ея. Креуза силится и отъ себя оказать Язону ласку, но Медея уничтожаетъ ее однимъ словомъ: «Помолчи, *Гречанка*, дай говорить *женѣ*»! съ гордостью, худо скрытой злобой и пренебреженіемъ бросаетъ она Креузѣ, и снова вся обращается къ Язону, умоляя его понять всю горечь ея положенія:

Я *сердцу* говорить
Хочу... *Все* есть у ней—отецъ любимый,
Богатство, родина, толпа красавцевъ...
. . . . . .
А у меня—нѣтъ *ничего*, ты знаешь...

Говоря эти слова, Медея схватываетъ за руку Язона и *опускается возлѣ него на колѣни*. Это движеніе дѣлается Ѳедотовой безъ указанія въ піесѣ, и оно какъ нельзя болѣе соотвѣтствовало ея игрѣ:

Одинъ ты у меня, *одинъ*, *одинъ*.
Моря переплывала я, я съ бурей
Вступала въ бой, я нищею скиталась,
Я *плакала*, искала и звала
Тебя, какъ друга, *какъ отца дѣтей*
Моихъ, *и слезы дѣтскія мѣшались*
Съ слезами матери...

И снова, сквозь страстную мольбу безумно любящей женщины, слышалась здѣсь въ голосѣ Медеи та чудная, больно хватающая за сердце, нота нѣжной матери, видѣлись, наконецъ, *истинныя слезы* на глазахъ артистки, потрясенной словами піесы до глубины души...

Они вѣдь здѣсь,
Малютки наши, здѣсь они... *О, нѣтъ,*
Ты не покинешь ихъ!

Тяжелый стонъ, вся жизнь женщины слышалась въ этой фразѣ. Полные слезъ глаза, какъ къ Богу, обращаются къ «отцу ея дѣтей» [1]), трепетныя руки впиваются въ голую руку Язона и мучительно раскачиваютъ эту руку...

Сцену эту, безспорно, слѣдуетъ отмѣтить, какъ замѣчательную по силѣ и полнотѣ внесеннаго въ нее чувства, по глубинѣ и цѣльности впечатлѣнія. Въ ней сильный талантъ сумѣлъ выразить все, что волновало сразу душу сильной женщины, волновало въ лучшія минуты ея жизни: родина, семья, страсть и нѣжность къ любимому мужу, любовь къ малюткамъ-дѣтямъ, прощеніе, мольбы за все святое, дорогое для человѣка...

Но Язонъ отвергаетъ ее, и передъ нами опять выростаетъ вся сила Медеи-бойца, не могущей уступить безъ борьбы:

Довольно! Я могу
Потребовать своихъ законныхъ правъ!
Прочь, прочь, любовница! Мое здѣсь мѣсто!

вскрикиваетъ оскорбленная львица полнымъ, властнымъ голосомъ, въ которомъ слышится уже дальнѣйшая исторія трагедіи.

Когда, послѣ обморока, Медея поднимается и, видя себя одну, старается припомнить происшедшее съ нею, артистка какъ бы потеряла нить той жизни, которая такъ живо и просто трепетала сейчасъ въ ней. Какъ будто утомленная непосильно длинной сценой, она такъ неровно перемѣнила тонъ, что было бы значительно выгоднѣе выкинуть этотъ послѣдній монологъ вовсе, чтобы не портить глубокое впечатлѣніе искренней игры Ѳедотовой въ предыдущей потрясающей сценѣ. Вмѣсто мрачно-замогильнаго и видимо дѣланнаго тона и желанія быстро вернуться къ прежней силѣ голоса на фразѣ: «желѣзомъ раскаленнымъ выжигали мнѣ сердце»—

[1]) Кстати сказать, къ актеру, игравшему съ поразительной безчувственностію всю свою роль.

было бы гораздо естественнѣе сберечь тотъ истинно *улавшій* тонъ рѣчи, который долженъ былъ самъ собою охватить артистку послѣ предыдущихъ тяжелыхъ монологовъ. Слабость, полная физическая разбитость, отсутствіе какой либо страсти, однѣ физическія муки должны были звучать въ ея несвязныхъ словахъ:

Что было тутъ, что было?..
Я бредила, я съ жизнью разставалась...

И стонъ чисто физической боли долженъ слышаться далѣе, гдѣ она хватается за сердце, за голову... Только тогда, когда, послѣ нѣкотораго тупого раздумья, Медея вспоминаетъ, что «на яву ее, дѣвченкѣ молодой онъ предалъ», въ ней естественно закипаетъ обида и она начинаетъ задыхаться въ потокѣ страшныхъ проклятій.

Послѣднія строчки этого акта (когда вбѣгаютъ дѣти) «О, какъ безсильна я, чтобъ отомстить жестокому врагу»! Ѳедотова произноситъ такъ же безукоризненно прекрасно, какъ прекрасны и судорожныя объятія, которыми она прижимаетъ къ себѣ дѣтей.

II

Третье дѣйствіе, по замыслу піесы, дало возможность Г. Н. Ѳедотовой выказать въ полномъ блескѣ свой драматическій талантъ въ иной обстановкѣ, не менѣе его достойной.

Медея является передъ царемъ, передъ народомъ публичною защитницею своихъ правъ. Она уже не жалкая любовница, отвергаемая своимъ идоломъ, несчастная, умоляющая мать бѣдныхъ малютокъ. Нѣтъ,—она выступаетъ съ требованіями, какъ законная жена, которой мужъ обязанъ слишкомъ многимъ; какъ львица-мать, оберегающая дѣтей; какъ гордая княжеская дочь честной страны и, наконецъ, какъ женщина, ратующая за свои общечеловѣческія права.

Здѣсь, въ этомъ новомъ характерѣ своей роли, Ѳедотова настолько поражаетъ выдержанностію и цѣльностію созданнаго ею типа Медеи, силой и красотой игры, какъ нельзя болѣе гармонировавшей съ ея выдающимися

внѣшними средствами (красотой и благородствомъ наружности), что III-е дѣйствіе въ этомъ отношеніи можно считать лучшимъ и эффектнѣйшимъ среди другихъ. Законченность игры артистки вполнѣ завладѣла театральнымъ заломъ, который, все время, пока Медея на сценѣ, жилъ вмѣстѣ съ этой цѣльной и энергичной натурой, сосредоточивая на ней все вниманіе и всѣ симпатіи зрителей.

Въ теченіе всей сцены Медея дѣйствуетъ, какъ лучшій адвокатъ передъ верховнымъ судомъ царя и народа, перебирая всѣ доводы къ своей защитѣ. Ѳедотова, какъ нельзя лучше, пользовалась при этомъ обширными средствами своего разнообразнаго таланта. Переходы изъ одного тона въ другой, жесты и мимика были естественны, свободны и удачны. Рѣчь ея лилась легко, тонкіе оттѣнки звучнаго голоса были такъ понятны, каждый жестъ, каждое выраженіе лица просты, красивы, выразительны! Передъ публикой *жила* сильная, талантливая женщина въ самую блестящую, самую важную минуту ея жизни: она гордо выходила на площадь и съ горячимъ убѣжденіемъ отстаивала свои права; она чувствовала себя выше всѣхъ именно этимъ убѣжденіемъ своей правоты, этой сознанной внутренней силой. Всѣ свои вины, свои слабости она знала лучше ея судей—она сама всенародно судила себя. Но она же знала и то, что ея права слишкомъ велики, ея требованія справедливы,—и потому такой несокрушимой энергіей, прямотой и ясностью были полны ея рѣчи, такой властью дышало каждое ея движеніе. Нѣтъ, ей нельзя отказать! чуялось въ каждомъ фибрѣ этого сильнаго и глубоко убѣжденнаго человѣка.

Не о милости прошу, прошу о правосудьи...

говоритъ она, вбѣгая и съ почтеніемъ опускаясь на колѣни предъ царемъ, который, конечно, не можетъ отвергнуть ея справедливое ходатайство!

Повторяю, въ этой-то чистотѣ взгляда на свои права и судебную правду, въ этой художественной искренности и заключалась вся цѣльность, все обаяніе и прелесть игры Ѳедотовой въ III-мъ дѣйствіи. На сценѣ все время говорила и дѣйствовала одна и та же ***типичная***, ***живая*** женщина, изъ за которой ни въ чемъ не проглядывала актриса. Даже въ

тѣхъ мѣстахъ, гдѣ эта женщина какъ бы ошибалась (излишняя быстрота рѣчи, срывы голоса), увлеченная драматизмомъ своего положенія, «ошибки» эти происходили отъ излишней горячности момента, понятной страстности настроенія, а не отъ неудачнаго разсчета актрисы, не сладившей съ трудностями роли... Я особенно подчеркиваю эту отрадную особенность, чтобы ярче и правильнѣе характеризовать весьма важный моментъ въ игрѣ Ѳедотовой. Цѣльность и неизгладимость впечатлѣнія III-го акта «Медеи» обязаны исключительно неподдѣльной правдѣ, отсутствію актерства, какой либо дани рутинѣ отживавшей мелодраматической школы, имѣвшей не разъ вліяніе на игру нашей даровитой артистки въ ея обширнѣйшемъ репертуарѣ.

Слѣдить подробно за игрой Ѳедотовой въ III-мъ актѣ, значило бы выписать сплошь всѣ ея монологи, сопровождая ихъ безконечнымъ панегирикомъ. Надо было самому видѣть Ѳедотову въ этомъ актѣ, чтобы оцѣнить всю неотразимую энергію убѣжденія, заключавшуюся не въ словахъ, а во всей фигурѣ матери, которая съ трясущимися руками почти кричала отъ волненія: «но я имъ *мать*, *кто мать* замѣнитъ имъ? *Ты слышишь-ли*, кто *мать* замѣнитъ имъ»? Всѣ длинныя рѣчи, самыя блестящія доказательства, которыми могъ бы гордиться лучшій адвокатъ, не стоютъ сотой доли этихъ трехъ словъ, до такой степени *для нея* въ одномъ словѣ «мать» сосредоточивался смыслъ жизни, и слово это казалось столь же неотразимымъ, какъ и другое, сказанное ею дальше, когда она заговорила о своихъ преступленіяхъ противъ родины, противъ отца и брата, совершенныхъ ею для Язона:

..... Я молчала—я виновна въ томъ,
Открыто говорю, что я виновна,
Но я... *любила я*..,

Непередаваемая экспрессія Ѳедотовой выражалась во всемъ. Возражаетъ-ли она послѣ рѣчи Язона съ холодной царственной твердостью:

Хорошо.
Ты все сказалъ...
. . . . . .

Пусть будетъ такъ:
Во всемъ, во всемъ виновна *я одна*.
Но, государь, *вели* мнѣ возвратить
Моихъ дѣтей.

Бьетъ ли она себя въ грудь и мечетъ искрами страсти, когда отвѣчаетъ Креону на предложеніе его раздѣлить дѣтей:

Я *не могу, не знаю, какъ* дѣлить
Дѣтей, какъ сердце разорвать свое.
Мнѣ *оба* дороги, мнѣ *оба* милы.
Взять одного, другого здѣсь оставить
У *этого отца*, у *этой*... Нѣтъ...

И далѣе:

Я *мать!* достоинства такого
Я *не продамъ* ни за какую цѣну,
Я *не продамъ его за жизнь свою*,
За счастье...

Театръ замолкъ, не шевелился, весь жилъ тѣмъ, чѣмъ жила передъ нимъ Медея... Когда же эта Медея, истративъ всю аргументацію, не выдерживаетъ, наконецъ, открытой и немощной несправедливости царскаго суда съ народомъ, и въ ней вскипаетъ человѣческое чувство оскорбленія уже не за себя одну, не за дѣтей, а за человѣческій позоръ, за явную ложь, пристрастіе и ничтожество такой власти,—Ѳедотова достигла величественнаго блеска въ роли гордаго, безжалостнаго и смѣлаго обвинителя:

Не сожалѣй меня—говоритъ она царю—*суди лишь только*,
Сорви *съ него* (Язона) личину лжи, безстыдства,
Скажи предателю, что онъ предатель,
Лжецу, что ложь его рѣчами водитъ...

Передъ нами стояла пророчица, увлеченная своимъ великимъ призваніемъ высказать самую горькую правду всенародно, не боясь никакихъ послѣдствій, когда въ пылу энтузіазма Медея, словно Судія, бросала жгучій упрекъ Креону:

И ты, старикъ ты жалкій и ничтожный,
Ты ветошь царская, не царь...

Дѣйствительно, въ этотъ моментъ голосъ и несокрушимость настроенія артистки были таковы, что безсильный зовъ Язона къ стражѣ былъ всѣмъ понятенъ, такъ же какъ и смѣлость Медеи, достойной этой минуты:

А съ женщиной не справятся они,
Когда уста ея сказали правду!

Въ послѣднемъ монологѣ на брошенное ей названіе «преступницы», Медея отвѣчаетъ съ неподдѣльнымъ пыломъ энтузіастки:

Да, я преступница! Преступна я,
Виновна я, *не передъ вами* только!
Передъ отцомъ моимъ, предъ братомъ бѣднымъ,
Предъ родиной своей виновна я...
Виновна я, что сильно такъ любила...
. . . . . Казни жду
И голову смиренно преклоняю [1]).
. . . . . Зовите
Дѣтей моихъ, чтобъ видѣли они
Какъ бьютъ ихъ мать злодѣйку...

Эффектъ этой сцены достойно заканчивается обращеніемъ Медеи къ небу, къ отцу боговъ, съ сильнѣйшимъ драматическимъ паѳосомъ:

Одинъ Ты справедливъ, а здѣсь, а здѣсь
Господствуютъ тираны: самовластье
За правосудье выдаютъ,—о порази жъ
Своимъ судомъ, всевышній громовержецъ,
Виновниковъ моихъ несчастій!..

---

[1]) Не могу не сдѣлать маленькой поправки на счетъ позировки актрисы: Ѳедотова, при этихъ словахъ, склонилась всѣмъ корпусомъ довольно низко и тотчасъ же, не поднимая головы, оглянулась вправо, влѣво. Это выходило и не красиво, и не естественно. Медея тутъ дѣйствуетъ безъ разсчета, подъ влеченіемъ энтузіазма. Она должна была или просто покорно опустить голову или даже склониться на колѣни. Но выдержавши небольшую паузу, она быстро поднимаетъ голову, оглядывается и тонкая иронія пробѣгаетъ по ея губамъ. Тогда только она доканчиваетъ свой монологъ вопросомъ «Что-жъ вы стоите, стража и рабы? Мнѣ приговоръ произнесенъ» и т. д.

И съ чисто царственнымъ величіемъ она укрощаетъ возмущенный народъ однимъ жестомъ властной руки: Прочь съ дороги!

Нельзя было не удивиться, почему такая эффектная цѣльная сцена не заканчивалась нѣмой картиной, при которой падаетъ занавѣсъ, а не простительно расхолаживалась ненужными никому восклицаніями и разговорами присутствующихъ на сценѣ актеровъ?

III

Четвертый актъ распадается на двѣ картины. Первая изъ нихъ во многомъ походитъ на II-й актъ по свойству положеній, переживаемыхъ на сценѣ артисткой. Картина эта далеко не такъ цѣльна, какъ III-й актъ, и представляетъ не меньшее, если не большее число трудностей для актрисы, которая провела уже два огромныхъ страстныхъ акта и потому должна естественно чувствовать утомленіе, тѣмъ болѣе что въ предстоящей картинѣ слишкомъ много мѣста отведено ревности, ненасытной злобѣ. Извѣстно, что изображеніе сильной злости, гнѣва самое утомительное дѣло для актера, и по сравненію съ другими сценическими аффектами—слезами, горемъ, страданіями—представляетъ гораздо болѣе трудностей. Исключительно этой причинѣ я приписываю тѣ невѣрности въ отдѣлкѣ нѣкоторыхъ мелочей, которыя проскальзывали у Ѳедотовой въ сценахъ этого дѣйствія и которыя должны быть отмѣчены изъ глубокаго уваженія къ правдѣ въ драматическомъ искусствѣ и къ самой артисткѣ.

Первая картина открывается нѣмой сценой: Медея полулежитъ на софѣ и мучительно прислушивается къ свадебному гимну, раздающемуся въ глубинѣ дворца. Лицо Медеи напряженно, спокойно; только игра глазъ отчасти выдаетъ ея душевное настроеніе...

Кончается гимнъ, который такъ мучительно терзалъ жгучую ревность Медеи, и она не можетъ уже удерживать въ себѣ проклятій за обиду. Хотя она уже рѣшила, какъ отомстить, но несовершившаяся еще месть не можетъ утолить больного сердца и оно временами сжимается слишкомъ мучительнымъ спазмомъ...

Таковъ анализъ. Но Ѳедотова создала иную картину. Прежде всего ея поза: Медея лежитъ на софѣ слишкомъ картинно, слишкомъ дѣланно. Ея поза обдумана: такъ могла лечь она, ожидая прихода кого нибудь. Рука на кинжалѣ—тоже скорѣе отзываетъ статуей. Это не могло быть такъ. Передъ нами должна быть женщина съ воспаленными глазами, измученная долгими и страшными думами, глубоко оскорбленная, мстительная, *наединѣ сама съ собой*, слѣдовательно, скорѣе въ сосредоточенной, простой, чѣмъ въ рисованной позѣ. Въ эти минуты злого одиночества сколько разъ Медея и вставала и ходила по комнатѣ, прислушивалась, бросалась на кресло, на софу, совсѣмъ забывая о себѣ, вся погруженная въ «мучительное» горе. Поэтому при поднятіи занавѣса зрителю естественнѣе застать Медею въ случайной нервной, чѣмъ въ расчитанной позѣ, напримѣръ—облокотившеюся на софу такъ, чтобы спинка ея пришлась подъ мышкой, а на тяжело сложенныя вмѣстѣ руки крѣпко упирался бы подбородокъ. Нѣмая картина была бы выразительнѣе, живѣе, понятнѣе, сразу давая ясное представленіе о томъ, что Медеѣ въ эти минуты не до кинжала, не до красивой позы, что она вся поглощена своей *внутренней* бурной жизнью, гдѣ боль и месть слились въ одно несчастное чувство.

Тонъ голоса Ѳедотовой былъ тоже не совсѣмъ подходящъ въ первыхъ словахъ этой сцены: въ немъ слышалась скорѣе затаенная грусть, а не жгучая иронія надъ собой, не острая боль, заставляющая ее схватиться за грудь, чтобы не выдать этой боли страшнымъ крикомъ.

Гимнъ радости, любви и наслажденья!..
Какой насмѣшкой эта пѣснь звучитъ,
Мучительное горе раздражая...

И далѣе: Одинъ ударъ, рѣшительный ударъ—
И передъ нимъ не отступлю я, нѣтъ!

Она поднимаетъ тяжелую голову.

. . . . . Лучше всего умереть;
Но умереть не жалкою рабыней,
Стенанія которой заглушаютъ
Лобзаньями любви и брачнымъ пиромъ—

Понятно съ какой силой и страстностью срывается Медея съ мѣста, когда произноситъ свое карающее:

— Нѣтъ, этой радости не дамъ тебѣ, предатель!
. . . . . .
Моя душа горитъ огнемъ отомщенья
И зрѣютъ замыслы жестокіе въ умѣ:
Они грозою бурной разразятся,
И молніей зажгутъ, и грянутъ громомъ...

Конецъ монолога артистка произноситъ вполнѣ прекрасно, понижая тонъ, прищурившись и сдерживая себя, какъ передъ разсчетливымъ ударомъ:

Скорѣе видѣть надо мнѣ его,
Необходимо выманить дѣтей
Хотя на мигъ одинъ... на мигъ одинъ—

И вдругъ вспыхнула:

О, изъ объятій матери никто
Не вырветъ ихъ...

Сцена съ Филоктетомъ проведена Ѳедотовой безупречно, это чувствуется уже въ тонѣ самыхъ первыхъ словъ:

«Мои покои развѣ площадь городская?..»

А передъ приходомъ начальника царской стражи (Онопарха) въ устахъ ея величественно звучатъ слова обращенныя къ Горѣ:

Мнѣ остается—Медея! Я жива еще и этого довольно. Зови!

Тоже прекрасно гордо проведена и сцена съ Онопархомъ. Развѣ посильнѣе бы оттѣнить въ послѣднемъ монологѣ одну фразу:

Ты передашь Язону,
Ты скажешь *мужу моему*, что *я*
Его желаю видѣть...

Когда Медея остается одна въ ожиданіи Язона, для Ѳедотовой предстояло побороть трудности самаго тяжелаго по исполненію монолога, въ которомъ рисуются всѣ замыслы ужасной мести. Въ немъ крайне трудно сохранить мѣру въ игрѣ, выражающей самую страшную мстительную ди-

ность. Здѣсь чрезвычайно легко перейти въ излишнюю аффектацію, въ тріумфальную ходульность, въ картинность, — или же провести слабо, фразисто, красиво, но не рельефно. Игра Ѳедотовой ближе ко второму настроенію. . . . . .

Нужно объясниться. Упомянутый монологъ заключаетъ въ себѣ не бой на полѣ брани, не публичный тріумфъ героя и не радужныя мечты, а *предательскую месть*, измѣнническій замыселъ, удовлетвореніе затаенной коварной злобѣ. Медею соблазняютъ картины мукъ соперницы подъ ножемъ; она пьетъ мучительное наслажденіе въ воображаемыхъ предсмертныхъ судорогахъ Креузы... Чтобы сладить съ такой сценой, артистка должна показать всю силу той захватывающей злобы, которая превращаетъ человѣка въ звѣря, заставляя искать удовлетворенія въ крови и мукахъ жертвы. Это уже начало сумасшествія, начало аффекта, приводящаго вскорѣ къ истинному буйному помѣшательству—къ убійству собственныхъ дѣтей. Типъ ненасытной въ своей мести Медеи долженъ проявиться въ этой именно картинѣ, ибо вторая картина есть только послѣдній прыжокъ, конечный выкрикъ отчаянія. Человѣкъ все разрушилъ, ему нѣтъ спасенья. Онъ уже въ изступленіи и бросается, какъ обезумѣвшій звѣрь, ища самъ своей погибели...

Для такого момента игра Ѳедотовой была слишкомъ ровной, излишне красивой. Въ ней сквозило черезчуръ много молодого увлеченія и не чуялось той страшной струи крови, которая черезъ часъ должна залить такъ много жертвъ...

Меня могутъ спросить однако, какъ же я понимаю эту сцену въ смыслѣ театральнаго исполненія. Я отвѣчу, что каждый артистъ разрабатываетъ главныя сцены непремѣнно самъ, согласно своимъ силамъ и характеру. Но, въ видѣ поясннтельнаго примѣра, я могъ бы набросать такую программу, какъ я понимаю это труднѣйшее по исполненію мѣсто.

Передъ началомъ монолога на Медею уже налетаетъ мрачное, тяжелое облако. Она садится, но поза ея уже не прежняя нервная, а тяжелая, исключительно мужская поза: она опускаетъ локти на колѣни, пальцы

свѣшенныхъ рукъ крѣпко сцѣпляются между собою; голова естественно наклонена, взоръ прямо передъ собой, въ землю. Вся фигура изображаетъ человѣка, говорящаго съ самимъ собой... Она долго сидитъ такъ молча, собирая свои думы. Мысли ее уносятъ всецѣло въ тотъ новый міръ коварства, измѣны, мести, крови.

Свиданья часъ—*послѣдняго* свиданья...
Я жду его. *Теперь все кончено*—
Всѣ нити *я* держу въ *моихъ* рукахъ!..

начинаетъ она сосредоточенно, рѣдко, точно вглядываясь нѣсколько прищуренными глазами въ страшное, безотрадное будущее, гдѣ единственная искра горитъ лишь въ видѣ кровавой мести, уже совсѣмъ рѣшенной...

Перебирала я *всѣ* средства мести
И я *на-шла*... Мелькнула мысль сперва
Ее *убить*, тайкомъ, въ опочивальню
Прокравшись...

Поскольку первыя полторы строчки затянуты, постольку фраза «ее убить» срывается разомъ съ короткимъ судорожнымъ движеніемъ руки. И тутъ вдругъ Медею охватываетъ огонь ненасытной ревности, когда она вспоминаетъ объ этой ненавистной *спальнѣ*. Съ быстротою молніи передъ ней рисуются картины мести: она срываетъ покрывало съ Креузы, въ ея глаза заглядываетъ «страшными очами Эвмениды»... Волненіе Медеи таково, что она не въ состояніи говорить: та месть, которая кипитъ въ ея мозгу, не передаваема ни словами, ни жестами. Все, что волнуетъ ее, видится въ ужасномъ взорѣ, которымъ она, какъ безумная, вглядывается въ поглотившую ее картину. Рука судорожно впивается въ колѣно, комкая одежду, зубы сжаты, молнія сверкаетъ въ ея взорахъ и, шипя, она медленно поднимается и медленно съ дрожью произноситъ страшное слово:

«Умри!» и ножъ
Холодный въ грудь вонзила...

Ѳедотова въ этомъ мѣстѣ совершенно ошибочно вела сцену съ кин-

жаломъ въ рукѣ. Всѣ эти слова, всѣ эти муки Медея переживаетъ *внутри себя*, въ воображеніи, не дѣйствуя, а лишь страдая.

Мелкая дрожь пробѣгаетъ по тѣлу Медеи, лицо искажается улыбкой кровожадной мести, ей хочется кричать, метаться отъ удушающей боли, поднявшейся въ ея груди, подкатившей къ горлу. Но она сдерживаетъ себя и только судороги въ пальцахъ, прижатыхъ къ задыхающейся груди и какъ бы рвущихъ одежду, да закинутая голова съ почти зажмуренными глазами вторятъ ея тихому горловому голосу, ея ужасной, болѣзненно звучащей рѣчи сквозь зубы:

И сладко было-бъ мнѣ, когда она
Скатилась бы въ крови съ постели брачной
И въ судорогахъ билася предсмертныхъ
У ногъ моихъ...

У ней сейчасъ долженъ начаться спазмъ хохота, но вдругъ она останавливается, прерывая себя другой, унизительной картиной:

Но, если помѣшаютъ?..
. . . . . Захватятъ
И казни предадутъ и надсмѣются
Самодовольства мстительнаго смѣхомъ,
Который мертвая я слышать буду...

Затянутымъ, холодно-мучительнымъ тономъ должна произнести она послѣднюю строку. Вся кровь бросается ей въ голову. Она вскакиваетъ и, задыхаясь, захлебываясь оскорбленіемъ, злостью, выростаетъ разомъ:

О, не рабыня имъ далась на муку...
. . . . . Я покажу,
Что значитъ оскорблять такъ страшно
И женщину и мать!

Она стремительно подходитъ къ ларцу, быстро открываетъ его и смотритъ секунду-двѣ молча, какъ бы переливая въ него всю свою ненависть, и затѣмъ жгучимъ шепотомъ, въ которомъ слышится уже хохотъ сумасшедшей, произноситъ:

Вотъ ей подарокъ драгоцѣнный—
Вѣнецъ, пропитанный смертельнымъ ядомъ.
Какъ онъ пристанетъ къ юной красотѣ,
Какъ нѣжное чело украситъ онъ
И какъ убьетъ мучительно и вѣрно...

Такъ мнѣ, настроенному предыдущей игрой Ѳедотовой, казалось нужно-бы понимать эту одинокую сцену. Ѳедотова, какъ я сказалъ, провела ее иначе—красивѣе, ровнѣе, но безъ того внутренняго подъема, который граничитъ съ сумасшествіемъ.

Начиная съ этого момента Ѳедотова прекрасно овладѣваетъ ролью и вся сцена ея съ Язономъ проведена безукоризненно. Въ особенности художественно вѣрна игра ея въ тѣхъ чрезвычайно трудныхъ мѣстахъ, гдѣ она увлекается драматизмомъ рисуемыхъ ею положеній одиночества и гдѣ ни одному сердцевѣду нельзя уже отличить лжи отъ правды, измѣны отъ искреннихъ слезъ. Я подчеркиваю эту особенность игры, выказывающей замѣчательную чуткость артистки. Эти вспышки увлеченія столь естественны въ изболѣвшемъ сердцѣ, и онѣ-то только и помогаютъ Медеѣ подѣйствовать такъ неотразимо на Язона, который все время держитъ себя до того осторожно, что даже высказываетъ это вслухъ. И между тѣмъ этотъ недовѣрчивый человѣкъ все-таки въ концѣ концовъ не можетъ не вѣрить искренности Медеи: такому впечатлѣнію помогаетъ то, что въ рѣчахъ своихъ она часто касается своего горькаго одиночества при разлукѣ съ дѣтьми, о которыхъ она *не умѣетъ говорить неискренно.*

Пусть я собой
Пожертвую—за то спасутся дѣти,
И мнѣ останется надежда снова
Когда нибудь увидѣть ихъ... О, боги,
Хоть изрѣдка, издалека на нихъ
Тайкомъ полюбоваться.

Слезы, едва сдерживаемыя слезы слышались въ этихъ словахъ. Когда же приводятъ дѣтей, Медея уже забываетъ все и снова увле-

каетъ всѣхъ своей неподдѣльной, нѣжной любовью къ малюткамъ и снова всѣ симпатіи зрителей невольно были на сторонѣ этой *несчастной* женщины. Нечего говорить, что этими симпатіями Медея обязана была опять той же несравненной силѣ игры и выразительности голоса, которыя свойственны таланту и средствамъ Ѳедотовой...

Какъ свѣжи вы, здоровы, миловидны,
И гордый видъ какой!.. *Какихъ надеждъ*
На васъ не возлагала я!..
. . . . Но оставь мнѣ ихъ,
А самъ иди, иди—тебя тамъ ждутъ
И пѣсни юныхъ дѣвъ, и пиръ веселый,
И сладкія объятія любви...
Оставь, *оставь ихъ мнѣ на этотъ вечеръ*,
На день одинъ, *а тамъ*...

Сколько боли, жестокой сердечной боли переживала передъ нами Медея, произнося эти слова. Страдальческая нота все время выдавала ея настроеніе: она теряла все, что любила, а впереди предстоялъ одинъ лишь ужасъ, кровь и гибель. И невольно чувство боли и горя охватывало ее, выливаясь въ тонѣ мольбы къ Язону, повидимому забывая даже свои замыслы... Но одна ничтожная фраза Язона, въ которой вырвалась холодность—«не знаю, что мнѣ дѣлать»,—пробуждаетъ уже въ Медеѣ сознаніе дѣйствительности.

Ѳедотова съ большимъ тактомъ сдѣлала этотъ переходъ и Медея явилась вполнѣ ловкой актрисой передъ Язономъ, совершенно незамѣтно для него производя обманъ. Мнѣ особенно понравилась та чисто женская поспѣшность, съ которой она, не дожидаясь полнаго согласія Язона на подарокъ Креузѣ украшеній, бросилась къ ларцу, передала его Горѣ и быстро выпроводила ее. За этой суетно-легкомысленной поспѣшностью Медеи такъ естественно скрывалась истинная причина нервности, которую могъ бы замѣтить Язонъ. Съ тою же цѣлью она спѣшила проститься съ мужемъ... но она такъ любила его и такъ много чувствъ толпилось въ ея

душѣ. Хотя Ѳедотова и хорошо передала сцену этого прощанія, но въ душѣ зрителя все-таки оставалось что-то неполное, точно требовалось еще оттѣнить эти глубоко драматическія минуты пьесы. Какъ ни быстры эти моменты прощанія, но Медея, помимо своей воли, должна придать имъ слишкомъ большое, понятное лишь ей одной значеніе... Тѣмъ болѣе трагизма было бы въ этихъ трехъ строкахъ:

Дай руку...
Прощай... Будь счастливъ... *Навсегда* прощай!
Ужели навсегда?!..

Эти слова только маленькое внѣшнее украшеніе, блестки того огромнаго спутаннаго чувства, которое должно ярко горѣть въ задумчивыхъ прекрасныхъ глазахъ любящей и несчастной женщины, слышаться въ глубокихъ паузахъ и затаенныхъ лихорадочныхъ вздохахъ преступницы...

Оставшись одна, Медея вдругъ почувствовала свое одиночество, ей страшно стало, точно слабость овладѣла ею. Сцена Ѳедотовой проведена съ захватывающимъ увлеченіемъ ролью. Медея стремительно бросается къ дѣтямъ, въ нихъ хочетъ найти утѣшеніе, покой, но горе огромно, событія тяжко давятъ на ея воспаленный мозгъ. Въ ея рѣчахъ снова звучитъ безуміе—«я не разстанусь съ вами, я жизнь отдамъ... *я вашу жизнь возьму...*»—она уже не умѣетъ бороться съ надвигающимся рокомъ и вскрикиваетъ съ полнымъ отчаяніемъ безвыходнаго несчастія:

Сколько горя, о сколько горя впереди...

Приходитъ Гора, говоритъ, что отнесла подарокъ Креузѣ и этимъ выводитъ Медею изъ ея горькаго настроенія. Этотъ новый переходъ у Ѳедотовой вышелъ не настолько хорошо, насколько богато ея сценическое дарованіе: онъ слишкомъ быстръ. Медея слишкомъ угнетена тѣмъ, «сколько горя впереди», слишкомъ сосредоточена на этой громадѣ чувства, чтобы сразу перейти къ оживленію, какъ дѣлаетъ это Ѳедотова. Въ дѣйствительности, вопросы Медеи «А?—Ну...: что же?..» въ первый моментъ еще наполовину безразличны. Она еще не понимаетъ отчетливо всего значенія совершившагося. И даже когда спрашиваетъ «взяла она, взяла?»,—то

скорѣе тайная боязнь, испугъ, внутренняя лихорадка слышится въ ея голосѣ, чѣмъ злое любопытство. И лишь когда Гора разсказываетъ ей, какъ Креуза надѣла вѣнокъ и *любовалась въ зеркало*, Медею охватываетъ старое чувство и теперь она хочетъ убѣдиться въ справедливости того, что возврата быть уже не можетъ. Съ сильной лихорадочной дрожью и поспѣшностію, болѣе чѣмъ серіозно, должна Медея спрашивать Гору:

Вѣнецъ надѣла! Въ зеркало смотрѣлась...
Ты правду, Гора, говоришь—надѣла?

Помнится, у Ѳедотовой при этомъ скользила улыбка,—это ошибочно.

Послѣ утвердительнаго отвѣта Горы, Медея становится еще серьезнѣе: ее охватываетъ безотчетная лихорадка преступницы въ моментъ совершенія ею злодѣянія, когда она не въ силахъ еще разобраться со всѣми подробностями событія и не умѣетъ сладить съ ненормальностями своего внутренняго настроенія.

«Да, да... это такъ»... сперва машинально произноситъ она и вдругъ оживаетъ горячечной поспѣшностью: «скорѣе, Гора, скорѣе бѣжать, спрятать дѣтей». На вопросъ Горы, зачѣмъ бѣжать, когда позволили остаться, Ѳедотова слишкомъ откровенно и торжественно отвѣчала ей, тогда какъ Медея, вѣдь, должна хорошо помнить, что она злодѣйка, что ее могутъ услышать и во дворцѣ, и здѣсь—ея же дѣти. Естественнѣе было бы видѣть, что Медея порывисто схватываетъ руку Горы, притягиваетъ ее къ себѣ опущенной рукой и нервнымъ, задушеннымъ, злымъ голосомъ полушепчетъ ей:

Зачѣмъ? Посмотрѣть ты что ли хочешь,
Что станется съ царевной?.. и т. д.

Дальнѣйшая сцена прошла у Ѳедотовой совершенно правильно. Медея возбуждена, какъ среди боя, какъ львица сверкаетъ глазами и ищетъ и добычу и врага, вздумавшаго отнять у нея дѣтей. Она чувствуетъ въ себѣ небывалый подъемъ энергіи и ей уже мало совершеннаго. Она не можетъ просто уйти отсюда: адская злоба, жажда разрушенія охватываютъ ее, она

задыхается отъ массы нахлынувшихъ на нее чувствъ и шепотомъ произноситъ: «Проклятье имъ»...

Когда же ее, при взглядѣ на факелъ, вдругъ осѣняетъ новая ужасная мысль поджечь дворецъ, и Медея, выславъ Гору, остается одна,—это эффектное мѣсто недостаточно было оттѣнено артисткой и свой монологъ она прочла красиво, но безъ нужной силы и тона. Казалось бы, она должна сдѣлать нервный шагъ въ сторону и съ широко-открытыми глазами замереть на секунду, смотря на огонь факела. Глухой, едва слышный вскрикъ въ себя долженъ былъ рвануться въ груди злой разрушительницы. Словомъ, въ лицѣ и въ позѣ Медеи зритель долженъ былъ уже прочесть ея новый замыселъ. Монологъ, предшествующій поджогу («какъ вы, я буду безпощадна»...) долженъ бы былъ звучать страстнымъ, упоительно-злобнымъ шепотомъ...

И только когда факелъ брошенъ, когда Медея стоитъ нѣсколько мгновеній молча и убѣждается, что пожаръ начался, въ ея глазахъ тоже зажигается пламень удовлетворенія, Ѳедотова снова овладѣваетъ положеніемъ и Медея, не выдержавъ подъема, забываетъ все и полнымъ, безумно-побѣднымъ голосомъ, произноситъ:

Гори же, *брачный* факелъ мой, гори...
Какъ яркій свѣточъ мести и спасенья...

IV.

О послѣдней картинѣ IV акта прежде всего нужно сказать, что въ ней два существенныхъ недостатка, не зависящихъ отъ игры Ѳедотовой (игры прекрасной) и имѣющихъ огромное значеніе какъ для артистки, такъ и для зрителей, и для всей піесы.

Первый недостатокъ обязанъ авторамъ драмы: картина растянута и составлена рѣшительно не сценично. Второй недостатокъ всецѣло принадлежалъ усиліямъ декоратора Московской сцены, сумѣвшаго, въ противуположность прекраснымъ декораціямъ I и III дѣйствій, сотворить въ послѣдней картинѣ полный балаганъ, нагородивши невозможное море, странную луну

за тучами и небывалыя «скалы», загромоздившія до невозможности всю сцену. Впечатлѣніе отъ ансамбля такихъ «декорацій» было совершенно неудобоваримое, а когда по нимъ и между ними начинали лазать и толочься актеры, стыдно становилось смотрѣть на Императорскую сцену и безконечно жалко и обидно за Ѳедотову...

Что касается перваго недостатка, то онъ заключается въ слѣдующемъ. Первая картина IV акта настраиваетъ столь возбужденно нервы зрителя, такъ много бросаетъ на сцену крови, отравы, всякихъ проклятій и разрушеній, что чѣмъ быстрѣе закончить піесу, тѣмъ выгоднѣе и для зрителей, и для актеровъ. Между тѣмъ, вторая картина страшно затянута, да еще безъ всякой видимой нужды, пустыми разговорами жителей, Филоктета и др. [1]).

Послѣ вызваннаго первой картиной напряженія нервовъ всякая затяжка дальнѣйшаго развитія, или вѣрнѣе сказать, окончанія пьесы на каждыя пять минутъ уже расхолаживаетъ впечатлѣніе. Самый ходъ драмы въ эти

---

[1]) Мнѣ кажется, картину эту можно бы было значительно упростить, хотя бы, напримѣръ, такимъ порядкомъ.

Медея съ Горой и дѣтьми бѣгутъ *уже преслѣдуемые Язономъ и жителями*. Онѣ первыя взбираются по камнямъ выше и выше, торопя другъ друга (Медея впереди). Медея достигаетъ пункта, откуда вдругъ открывается видъ на пожаръ Коринѳа. Она останавливается на моментъ, чтобъ бросить взглядъ на дѣло рукъ своихъ, но ее увлекаетъ эта картина, и она, забывъ опасность, дѣтей, весь міръ, прислоняется къ скалѣ, впивается безумнымъ взглядомъ въ пламя пожара и произноситъ свой первый монологъ (который, кстати, не мѣшаетъ порядкомъ поурѣзать, оставивъ въ немъ лишь наиболѣе сильныя мѣста и придавши ему характеръ не столь законченной, логически развиваемой рѣчи, а напротивъ болѣе оборваннаго, путанаго набора фразъ, какова и должна быть рѣчь полупомѣшанной женщины). Гора умоляетъ ее бѣжить и напоминаетъ объ испуганныхъ дѣтяхъ. *Въ то же время слышенъ шумъ погони*. Онѣ бросаются выше и попадаютъ на освѣщенное луной мѣсто. За кулисами раздаются голоса: Здѣсь, сюда, вонъ онѣ! а выходящій Язонъ кричитъ: схватить ее! Народъ бросается на скалы. Медея пропускаетъ мимо себя Гору съ дѣтьми впередъ (тѣ скрываются за выступъ скалы), а сама останавливается и съ обнаженнымъ кинжаломъ иступленно произноситъ: останови ихъ! и т. д. Жители колеблются. Тогда Язонъ самъ бросается къ ней. Медея исчезаетъ съ крикомъ и вскорѣ слышны слова Язона: проклятая! дѣтей кинжаломъ заколола и сама зарѣзала себя... Народъ вскрикиваетъ отъ ужаса и занавѣсъ падаетъ.

минуты становится таковымъ, что все вниманіе публики сосредоточено на одной Медеѣ, и при томъ въ такой высокой степени всѣ требуютъ конца,—скорѣе одного послѣдняго слова, что если бы даже въ 1-й картинѣ, вслѣдъ за бѣжавшей Медеей, вышелъ Креонъ, пораженный смертью дочери и напуганный пожаромъ, а къ нему вбѣжалъ бы стражникъ и доложилъ, что при преслѣдованіи Медеи она зарѣзала дѣтей и убила себя, то и этого уже было бы довольно для окончанія утомительной трагедіи. Появленіе же во 2-й картинѣ сперва Медеи, потомъ Горы, ихъ уходъ и выходъ народа съ длинными переговорами (не забудемъ, что «народъ» и оживленіе его на сценѣ рѣдко выходитъ удовлетворительно), длинныя рѣчи Филоктета и Язона, ихъ уходъ, снова Медея и Гора, опять Коринѳянинъ, снова Язонъ и Филоктетъ,—все это движеніе туда-сюда рѣшительно утомляетъ вниманіе и, вмѣсто пьесы, заставляетъ думать о шубѣ и галошахъ. Затѣмъ появленіе Медеи послѣ убійства дѣтей, ея пространныя рѣчи и паки проклятія Язона, въ теченіе которыхъ Медея должна выжидать и не рѣшаться на самоубійство, наконецъ, это самоубійство на авансценѣ кинжаломъ (обыкновенно неловкое и ненатуральное), да еще съ рѣчами послѣ удара кинжаломъ, все это еще и еще разъ затягиваетъ пьесу и окончательно вырываетъ всякое цѣльное впечатлѣніе у зрителя, превращая полную жизни и страсти пьесу, заставлявшую увлекаться талантливостью и правдивостью игры сильной артистки, въ какой-то плохо склеенный эпизодъ, который разыгрывается той же драматической артисткой точно для «разъѣзда».

Высказывая все это, сужу по непосредственному впечатлѣнію, сужу по чувству горькаго чувства за талантливую исполнительницу, которая лишена была возможности закончить свою трагическую роль при наивыгоднѣйшихъ сценическихъ условіяхъ. То, что подобное жалкое впечатлѣніе получилось при неподражаемой игрѣ Ѳедотовой, ручается уже за вѣрность сказаннаго выше. Со стороны же теоретической дѣло объясняется не менѣе просто. Убійство двоихъ дѣтей любящей матерью настолько ужасное дѣло, впечатлѣніе его такъ громадно подавляюще, что съ нимъ не можетъ быть сопоставлено никакое другое. Если бы послѣ этой дѣтской крови

кинжалъ Медеи вонзался поочередно въ каждаго изъ бывшихъ на сценѣ и всѣ нумерованные коринѳянине попадали бы тутъ же мертвыми, то и тогда сила впечатлѣнія не могла бы сравниться съ дѣтоубійствомъ. Точно также всѣ отчаянныя выкрикиванія Язона и самоубійство этой матери, да еще съ разговорами, съ проклятіями и проч., суть уже игрушки для тѣхъ нервовъ, которые только что вынесли удары материнскаго кинжала въ двоихъ малютокъ. Ея смерть на сценѣ не можетъ уже искупить ничего и кажется совсѣмъ ненужной...

Объ игрѣ Ѳедотовой въ этой послѣдней картинѣ сказать мнѣ нечего: она рѣшительно безукоризненна и достигала такой высоты нервнаго напряженія, что она *плакала настоящими слезами*. Къ прискорбію эти артистическія жемчужины гибли наполовину напрасно отъ многихъ чисто внѣшнихъ причинъ.

Увы! театральная дирекція того времени не умѣла въ надлежащей степени цѣнить настоящее искусство и его носителей. Она обставила «Медею» такимъ жалкимъ персоналомъ, играть съ которымъ большому таланту было невыносимо. Всѣ дѣйствующія лица, будто нарочно, были подобраны ниже посредственности, чтобы совершенно погубить всякій ансамбль, среди котораго Ѳедотова являлась на сценѣ Императорскаго Малаго театра какой-то гастролершей среди случайно собранной труппы маленькой провинціи [1]).

Въ общемъ, исполненіе Ѳедотовой роли Медеи было обдуманно и настолько прекрасно, что вынесенное впечатлѣніе я назову отраднымъ, крайне рѣдкимъ по отношенію сильныхъ серьезныхъ драматическихъ ролей. Ѳедотова въ «Медеѣ» нашла вполнѣ свою роль, какъ нельзя болѣе подходящую къ манерѣ «высокой игры» нашей артистки по внѣшнимъ аксессуарамъ роли и наиболѣе соотвѣтствовала ея таланту по силѣ и

[1]) Исключеніемъ былъ Петровъ въ роли Филоктета. Если бы побольше серіозной старческой грусти, а подчасъ и злости въ вынужденный смѣхъ, да поменьше бульварной развязности въ манерахъ, игра Петрова заслуживала бы доброй похвалы.

страстности характера Медеи. Съ этой ролью она стала въ рядъ немногихъ артистовъ, сумѣвшихъ воспользоваться своими рѣдкими дарованіями и составившими себѣ славу созданіемъ на сценѣ общечеловѣческихъ типовъ. Она показала, что способна совершенно освободиться отъ столь долго царившихъ шаблоновъ мелодраматической школы, стать на почву жизненной простоты, соразмѣренной силы и задушевности, при чемъ и обнаружилось обаяніе ея дарованія, могущаго возвыситься до истинно потрясающей глубины и правды.

А намъ, искреннимъ любителямъ театраламъ, какъ намъ благодарить дорогую Гликерію Николаевну за то рѣдкостное наслажденіе, которое она доставила намъ своею чудною игрою?

Отблагодарить за насъ смогутъ лишь тѣ молодые таланты, которымъ удалось ее видѣть, изучать и воспитывать свои дарованія для дальнѣйшаго служенія драматическому искусству...

ОБЗОРЪ СЕЗОНА 1911—1912 ГГ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

К. И. АРАБАЖИНА.

I.

СТЕКШІЙ драматическій сезонъ былъ небогатъ новыми пьесами. За то онъ отмѣченъ такой крупной литературной новинкой, какъ посмертная пьеса Льва Николаевича Толстого «Живой трупъ». Объ этомъ произведеніи великаго писателя въ «Ежегодникѣ» писалось уже раньше въ статьяхъ г.г. Кони, Аничкова и нашей. Успѣхъ, который имѣла эта пьеса на сценѣ Александринскаго театра, также, какъ и у москвичей, нами былъ заранѣе предвидѣнъ и это былъ не только успѣхъ сенсаціи и имени великаго писателя, но и серьезный литературный успѣхъ, а также успѣхъ игры и постановки. Вполнѣ понятно, что пьеса не сходила съ репертуара въ теченіе цѣлаго сезона и чисто механическимъ путемъ вытѣснила рядъ другихъ уже намѣченныхъ литературныхъ новинокъ. Отчасти по этой причинѣ, отчасти по другимъ пришлось отложить и постановку Лермонтовскаго «Маскарада» и «Заложники жизни» Ѳ. Сологуба.

Истекшій сезонъ открылся постановкой пьесы Писемскаго «Раздѣлъ» и Тургенева «Завтракъ у предводителя».

Несомнѣнно, большой, хотя и грубый талантъ,—Писемскій не можетъ быть причисленъ къ нашимъ классическимъ писателямъ. Его нельзя поставить наравнѣ съ Гоголемъ, Толстымъ, Островскимъ, Грибоѣдовымъ. Грубый реалистъ, не подымающійся надъ печальнымъ уровнемъ дѣйствительности, Писемскій останавливается на той грязи и пошлости жизни, которая окружаетъ его. Ему чуждъ, свойственный многимъ пессимистамъ Weltschmerz, у него нѣтъ тѣхъ романтическихъ порывовъ къ лучшему, которые скра-

ішиваютъ картины жизненной мерзости у другихъ сатириковъ-бытописателей. Временами кажется, что Писемскій потерялъ всякую вѣру въ лучшую жизнь и человѣка, въ возможность высокихъ и безкорыстныхъ увлеченій. Но не смотря на этотъ крупный недостатокъ, у Писемскаго есть и крупныя достоинства. Одинъ изъ первыхъ онъ заговорилъ трезвымъ языкомъ о русскомъ крестьянинѣ. Его драму «Горькая судьбина» можно поставить рядомъ съ «Властью тьмы» по тому безпристрастному отношенію къ крестьянству, какое мы здѣсь находимъ. Ни тѣни сантиментальной идеализаціи, никакихъ румянъ и прикрашиванія. Мысль Писемскаго всегда обращается къ конкретному, иногда она вскрываетъ пороки людей и грязь жизни съ чисто цинической смѣлостью. Въ этомъ отношеніи правъ Скабичевскій, отмѣтившій, что у Писемскаго много общаго съ болѣе поздними французскими натуралистами: онъ предупредилъ ихъ и предсказалъ своими произведеніями. Какъ бытописатель, примыкающей къ сатирической школѣ русскихъ бытовиковъ, Писемскій во всякомъ случаѣ заслуживаетъ вниманія и изъ его мелкихъ пьесъ и комедій, конечно, болѣе всего умѣстно было вспомнить о «Раздѣлѣ».

Не надо забывать, что исполнителями этой пьесѣ явились наши александринскіе «старики»,—высоко талантливые артисты, выросшіе на воспроизведеніи жанра. Въ этомъ родѣ творчества они не знаютъ себѣ равныхъ, здѣсь они создали непревзойденные образцы искусства, это поистинѣ «классическіе» артисты, какъ бываютъ классическіе авторы. Въ исторіи русскаго театра они останутся цѣльнымъ стильнымъ монолитомъ, сами воспитанные на лучшихъ традиціяхъ русскаго театра и являясь лучшей традиціей для будущихъ поколѣній артистовъ, они представляютъ собою законченное цѣлое. Они блестящая страница въ исторіи нашего театра. Такія произведенія, какъ «Раздѣлъ» вполнѣ по плечу александринскимъ талантамъ: и слабую вещь они съумѣютъ расцвѣтить своимъ дарованіемъ—сгладить недостатки, выдвинуть все лучшее, дополнить собственнымъ творчествомъ то, на что не хватило творчества писателя. И въ этомъ смыслѣ постановка «Раздѣла» не можетъ быть названа неудачной. Нужно только

увидѣть Давыдова въ роли Ивана Прокофьевича Манохина, которому всѣ родственники поручили раздѣлъ, какъ онъ выслушиваетъ претензіи всѣхъ этихъ людей, обуреваемыхъ алчностью, какъ онъ каждому обѣщаетъ просимое только бы обезпечить за собою «Починки». Нужно видѣть гримъ этого испытаннаго кляузника и хищника изъ дворянъ: жесткое, неподвижное лицо, громадная выдержка, дѣловитость... но необузданный темпераментъ въ концѣ концовъ сказывается, неожиданной и сумасбродной вспышкой. Убѣдившись, что наслѣдники не желаютъ уступить ему «Починку» и подписать необходимую для этого бумагу, Манохинъ приходитъ въ бѣшенство, бьетъ драгоцѣнности и вещи, оставшіяся отъ покойнаго, угрожаетъ перерѣзать скотъ.

Нужно видѣть Варламова въ роли почти слабоумнаго брата Кирилла, г-жу Савину, у которой не болѣе полутора десятка репликъ, и она создаетъ изъ нихъ законченный и совершенно новый образъ, госпожу Васильеву въ роли старой дѣвы, госпожу Шаровьеву въ роли старой горничной,—чтобы почувствовать какая кружевная артистическая работа создана нашими артистами на фонѣ грубой и нѣсколько тягучей комедіи Писемскаго.

«Завтракъ у предводителя» шелъ съ нѣсколько инымъ составомъ исполнителей, чѣмъ въ прежніе годы. Дебютировалъ въ роли молодого предводителя дворянства г. Горинъ-Горяиновъ и раньше извѣстный уже Петербургу по театру Яворской. Молодой дебютантъ удачно справился съ своей ролью, въ его исполненіи предводитель дворянства былъ такъ милъ и благовоспитанъ, попавъ со своими столичными манерами и изяществомъ въ среду захолустныхъ дикарей. Такъ старался онъ понять всѣхъ, примирить, успокоить и образумить. Стараго бывшаго предводителя дворянства игралъ нынѣ уже покойный артистъ В. П. Далматовъ. Съ какой ненавистью глядѣлъ бывшій предводитель на своего счастливаго преемника, какъ старался насолить ему и говоря и дѣйствуя во всемъ, «какъ разъ наоборотъ». Помѣщика-бурбона Алупкина игралъ тоже только что принятый на сцену артистъ Ураловъ. Какъ всегда, оригинальную

фигуру и по гриму и по внѣшности, создалъ г. Петровскій изъ небольшой роли судьи Суслова. Г. Лерскій изобразилъ въ помѣщикѣ Безпандинѣ закоренѣлаго собачника и охотника, г-жа Стрѣльская въ роли Кауровой, сестры Безпандина, какъ всегда, была непримиримо сварливой, безтолковой женщиной, не способной понять дѣло и доводившей всѣхъ до бѣшенства и негодованія. Г-нъ Усачевъ далъ фигуру бѣднаго помѣщика, г-нъ Новинскій—станового; письмоводителя, камердинера и кучера играли въ достаточно бытовыхъ тонахъ г.г. Всеволодскій, Н. Яковлевъ и Гаринъ.

II.

Шедшая послѣ «Живого трупа» новая пьеса г. Рышкова, встрѣтила не одинаковый пріемъ въ литературѣ. Критика отнеслась довольно строго къ новому произведенію популярнаго драматурга. Одни находили, что въ пьесѣ нѣтъ ни лицъ, ни характеровъ, ни типовъ, ни нравовъ, ни конфликтовъ. Другіе видѣли въ этомъ новомъ произведеніи г. Рышкова извѣстныя достоинства.—Это пьеса-жалоба, пьеса мести, осмѣивающая мужчинъ въ ихъ глубоко эгоистичномъ отношеніи къ женщинамъ. Въ пьесѣ нѣтъ огненныхъ, пламенныхъ словъ, нѣтъ монологовъ, обжигающихъ своимъ негодованіемъ, нѣтъ бичующей сатиры,—но таково ужъ свойство дарованія Рышкова. Онъ придерживается болѣе комическихъ, чѣмъ драматическихъ тоновъ, онъ клеймитъ зло не трескучими монологами, а смѣхомъ, подчасъ добродушнымъ, подчасъ язвительнымъ. Кто знаетъ, можетъ быть, такъ и нужно. Зритель самъ умѣетъ разбираться въ тѣхъ понятныхъ для него драмахъ, которыя рисуетъ намъ Рышковъ. Неправда всѣмъ ясна и потому не лучше ли простая усмѣшка, чѣмъ напыщенный пафосъ высоко трагическихъ рѣчей? Правда, въ пьесѣ есть мѣсто и для сильно драматическихъ рѣчей,—это, когда главная героиня, въ лицѣ Мичуриной, отчитываетъ въ послѣдней сценѣ мужчинъ, но героиня именно «отчитываетъ» а не глаголомъ жжетъ сердца. Главное достоинство пьесы Рышкова—это знаніе той жизни, которую онъ изображаетъ, и умѣнье удачно и сценично комбинировать свои наблюденія. Типы, которые онъ

наблюдаетъ, обще-извѣстны. Тутъ и глупый балбесъ Шаломоткинъ, управляющій имѣніемъ Неврагиной, заучившій «интеллигентскія» слова, которыя у него такъ смѣшно по эпиходовски звучатъ, тутъ и провинціальный сердцеѣдъ въ поддевкѣ (г. Кіенскій), тутъ и практичные люди, охотящіеся за богатыми невѣстами для своихъ сыновей, но и сами не упускающіе случая «полакомиться клубничкой», тутъ и провинціальный жуиръ Василій Петровичъ Набатовъ (г. Давыдовъ) и молодая женщина, много пережившая отъ эгоизма мужчинъ, прошедшихъ черезъ ея жизнь.

Г. Рышковъ прекрасно знаетъ «обывателей» и еще лучше, знаетъ особенности дарованія каждаго александринскаго артиста. Поэтому его пьесы всегда такъ хорошо «расходятся» на сценѣ и такъ охотно исполняются нашими артистами. Рышковъ знаетъ сцену, изучилъ всѣ ея требованія, умѣетъ посмѣяться надъ жизнію въ своихъ сценическихъ образахъ и даетъ рядъ намековъ и возможностей, которые въ талантливомъ перевоплощеніи артистовъ на сценѣ превращаются въ шедевры. Въ этомъ счастливая особенность г. Рышкова. Онъ даетъ нашимъ артистамъ намеки, которые тѣ восполняютъ своимъ творчествомъ и превращаютъ въ перлы созданія. Наша публика давно вѣдь привыкла идти въ театръ, чтобы *смотрѣть* нашихъ любимыхъ артистовъ, побыть въ ихъ обществѣ, отъ души посмѣяться вмѣстѣ съ ними, отдохнуть душой. Конечно, она рада увидѣть артистовъ и въ хорошей литературной пьесѣ, но она вполнѣ удовлетворена и тогда, когда видитъ, что пьеса не мѣшаетъ артистамъ развернуться и показать свои дарованія во весь ростъ. Вотъ почему пьеса г. Рышкова, несмотря на сдержанные отзывы литературно-театральной критики имѣла несомнѣнный успѣхъ и привлекала много публики. Г. Давыдовъ изъ своей несложной роли далъ ярко комическую фигуру и мастерскую игру. Ему открылась возможность использовать даже свой голосъ, которымъ до сихъ поръ онъ съ большимъ увлеченіемъ поетъ небольшіе романсы и народныя пѣсенки. Его голосъ не утерялъ пріятности и выразительности, а самое пѣніе художественно и своеобразно экспрессивно.

Г-жа Мичурина даетъ изящный и тонкій образъ женщины, какъ бы

надломленной преждевременными ударами жизни, женщины, которой только 27 лѣтъ, а душой она уже старуха: *прохожіе* испортили ея жизнь, растоптали ея сердце, убили въ ней вѣру въ людей. Г. Домашова красочно изобразила опереточную актрису, флиртующую направо и налѣво, но готовую все сдѣлать ради своей подруги. Г-жа Ведринская создала образъ юношески чистой дѣвушки,—бѣлой лиліи, столь свойственный ея таланту. Остальныя роли не менѣе удачно распредѣлены между г. Ураловымъ, изображавшимъ богатаго человѣка Вязигина, г-жей Немировой-Ральфъ (помѣщица Невражина) г. Горянымъ-Горяиновымъ (студентъ Сержъ) и др. И пьеса Рышкова и отмѣченныя нами выше пьесы, шедшія для открытія сезона, были режиссированы новымъ режиссеромъ г. Загаровымъ, который не внесъ въ пьесы какихъ нибудь своихъ особенныхъ придумокъ, но провелъ ихъ въ разумно реалистическихъ тонахъ, предоставивъ для игры большой просторъ артистамъ.

III.

Слѣдующей литературной новинкой явилась пьеса П. П. Гнѣдича «Свѣтлѣйшій», поставленная въ 25-лѣтній юбилейный бенефисъ Ю. В. Корвинъ-Круковскаго.

25-лѣтній юбилей, какъ извѣстно, даетъ артисту право выбора своей пьесы. Вполнѣ естественно, что г. Корвинъ-Круковскій остановился на пьесѣ г. Гнѣдича. Почтенный артистъ давно извѣстенъ не только какъ хорошій исполнитель ролей фатовъ, трагическихъ злодѣевъ, пшютовъ, свѣтскихъ дѣльцевъ и пр., но и какъ знатокъ театра, влюбленный въ художественный бытъ. Артистъ много занимался исторіей стиля, быта и въ этомъ направленіи пользуется репутаціей спеціалиста. Костюмы, мебель, вся обстановка эпохи интересуетъ его и возбуждаетъ въ немъ эстетически-археологическія переживанія. Не удивительно, если онъ остановился на красивой эпохѣ блестящаго царствованія Императрицы Екатерины, чтобы блеснуть передъ публикой тщательно возрожденной искусствомъ декоратора и художника потемкинской стариной. Весь спектакль—рядъ эффектнѣй-

шихъ картинъ, блестящихъ костюмовъ, засыпанныхъ золотомъ, сдѣланныхъ изъ драгоцѣнныхъ матерій; красивая и представительная фигура Потемкина, какъ нельзя болѣе удачно подходитъ къ внѣшнимъ даннымъ бенефиціанта. Точный гримъ, эффектная внѣшность зазнавшагося фаворита, извѣстное барство, вотъ черты исполненія, которыя заслуживаютъ быть отмѣченными. Вообще весь спектакль былъ торжествомъ театра въ смыслѣ мобилизаціи его огромныхъ силъ. На сценѣ участвовало болѣе 40 лицъ, не считая многочисленныхъ статистовъ. Изъ исполнителей приходится отмѣтить немногихъ, такъ какъ въ смыслѣ ролей П. П. Гнѣдичъ не былъ очень щедръ, давъ артистамъ довольно скудный матеріалъ, трудно поддающійся сценической обработкѣ; но зато товарищи г. Круковскаго по сценѣ, желая выразить юбиляру свои симпатіи, не отказались исполнять самыя маленькія роли. Такъ, Давыдовъ игралъ роль профессора Московскаго университета Борисова, Варламовъ—участковаго Квача, Петровскій—князя Вяземскаго, г-жа Пушкарева—содержательницу моднаго магазина Амалію Адамовну Крихъ, г-жа Потоцкая—племянницу Потемкина, г-жа Савина—выдвинула маленькую роль цыганки Азры, создавъ и въ этой роли рядъ высоко драматическихъ моментовъ. Когда она, переодѣтая въ бальный костюмъ появляется на балу у Потемкина, она даетъ такую тонкую мимику, такія типичныя движенія, такъ смотритъ на окружающихъ и такъ умѣло всѣмъ своимъ поведеніемъ подчеркиваетъ свою подлинную цыганскую натуру, что приходится только съ искреннимъ восхищеніемъ отмѣтить удивительное искусство превращать ничтожнѣйшія мелкія роли въ художественный шедевръ. Здѣсь умѣстно сказать заодно уже и еще о двухъ бенефисахъ этого сезона и прежде всего о бенефисѣ В. А. Мичуриной. Артистка не нашла для себя новой литературной пьесы и предпочла удовольствоваться доброй старой. Она поставила «Свѣтитъ да не грѣетъ»—пьесу Соловьева и Островскаго, въ которой давно уже играетъ всегда съ одинаковымъ успѣхомъ исполняя роль Анны Владиміровны Реневой—землевладѣлицы, дѣвицы лѣтъ подъ тридцать, кокетки, умѣющей привлекать и завлекать мужчинъ, но не способной на сильное чувство и увлеченіе. Роль, какъ нельзя болѣе под-

ходящая къ тонкому, чеканному и изящному дарованію заслуженной и высоко талантливой артистки. Несмотря на то, что пьеса уже нѣсколько устарѣла, она несомнѣнно представляетъ большой интересъ и съ точки зрѣнія сценической, и въ отношеніи развитія драматическихъ сюжетовъ и образовъ въ русской литературѣ. Пьеса «Свѣтитъ да не грѣетъ»—прямая предшественница пьесъ Чехова. Помѣщикъ Залешинъ въ прекрасномъ исполненіи покойнаго Далматова, отчасти напомнаетъ Дядю Ваню съ его поздней любовью къ красивой профессоршѣ. Какое то внѣшнее сходство есть между этой пьесой Островскаго и Соловьева и чеховскимъ «Вишневымъ садомъ»—даже имена героинь однозвучны—Ренева и Реневская. Трудно въ настоящее время сказать, что въ пьесѣ принадлежитъ Островскому, а что Соловьеву. Возможно, что великій нашъ драматургъ далъ только послѣднюю отдѣлку этой пьесѣ, прошелся по ней карандашемъ, несомнѣнно, во всякомъ случаѣ, что его участіе приблизило это произведеніе къ тѣмъ, которыя такъ охотно исполняются артистами Александринскаго театра и такъ подходятъ къ ихъ дарованіямъ. Пьеса была обставлена лучшими силами театра. Давыдовъ игралъ зажиточнаго крестьянина Дерюгина, г-жа Стрѣльская—старуху Степаниду, г. Осокинъ дворового Реневой—Ильича, г-жа Шаровьева—жену помѣщика Залешина, г. Аполонскій—небогатаго землевладѣльца Рыбачева, который увлекается Реневой и бросаетъ милую и хорошую дѣвушку Олю, издавна исполняемую г-жей Потоцкой. Значительный чиновникъ въ отставкѣ Худобаевъ со всей своей влюбленностью и ревматизмами нашелъ соотвѣтствующаго исполнителя въ лицѣ г. Варламова. Остается отмѣтить только, что оба бенефиса привлекли массу публики, а бенефиціанты были приняты съ рѣдкой задушевностью и публикой и товарищами артистами и многочисленными депутаціями отъ различныхъ театральныхъ труппъ, обществъ и учрежденій,—цвѣтами, рѣчами и телеграмными привѣтствіями.

Нужно сказать еще два слова о третьемъ полу-бенефисѣ сезона, болѣе скромномъ и неоффиціальномъ, но не менѣе задушевномъ и симпатичномъ,—о чествованіи 20-лѣтія артистической дѣятельности г. Юрьева.

Мы помнимъ Юрьева съ первыхъ его дебютовъ, слѣдили за рядомъ его послѣдовательныхъ побѣдъ труда и таланта. Отъ водевильныхъ любовниковъ простаковъ, до ролей героевъ Чацкаго и Уріеля Акоста; отъ маленькаго юношескаго тенорка до мощнаго и мужественнаго голоса, необходимаго въ сильно героическихъ роляхъ репертуара,—путь длинный и трудный,—съ успѣхомъ пройденный молодымъ артистомъ. Для своего 20-ти лѣтія онъ выбралъ роль Уріель Акоста и публика выразила свои симпатіи талантливому артисту рядомъ дружныхъ апплодисментовъ и овацій. Впрочемъ, оффиціально юбилея не было, такъ какъ на Александринской сценѣ принято допускать открытыя чествованія только по случаю 25-лѣтія артистической дѣятельности. Не было поэтому рѣчей, привѣтствій, телеграммъ, но публика своимъ отношеніемъ къ исполнителю роли Уріель Акоста выказала свое праздничное настроеніе и подчеркнула значеніе 20-лѣтней дѣятельности на сценѣ симпатичнаго ей артиста.

IV.

Но мы забѣжали впередъ, говоря о бенефисахъ. Еще въ декабрѣ на сценѣ театра прошла новая пьеса г. Ге «Кухня вѣдьмы». Это произведеніе Александринскаго артиста-драматурга встрѣчено было не особенно благопріятными отзывами театральной критики, что не помѣшало однако имѣть ему успѣхъ у публики.

— «Кухня вѣдьмы»—объясняетъ самъ драматургъ,—это наша городская извращенная пошлая жизнь, въ которой перерождается, какъ Фаустъ переродился въ лабораторіи вѣдьмы, все чистое отъ рожденія. Исторія героя пьесы это старая и вѣчно новая исторія Фауста, Маргариты и Мефистофеля». Такъ говоритъ намъ авторъ, и повѣствуетъ затѣмъ о печальной жизни портнихи Ксеніи, которая любила молодого офицера, но неблагопріятныя обстоятельства жизни лишили ее возможнаго счастья и толкнули въ объятія судебнаго слѣдователя, взявшаго хорошенькую портниху на содержаніе. Фаустомъ въ этой пьесѣ оказывается поручикъ Бернсъ, удивительный тупица, педантъ и карьеристъ, какъ красочно и характерно рисуетъ

его г. Аполлонскій въ своемъ исполненіи. Тупица Бернсъ убѣжденъ, что у него сильная воля, поэтому онъ все дѣлаетъ по плану и съ мудрымъ добродѣтельнымъ расчетомъ. Онъ такъ строгъ по части добродѣтели, что до вѣнца не позволяетъ себѣ поцѣловать свою невѣсту портниху Ксенію, несмотря на ея живые и горячіе протесты. Мудрые расчеты у почтеннаго поручика на первомъ планѣ. Случилось такъ, что въ домѣ матери Ксеніи случилась покража. Дама веселаго поведенія Марина Крачевская обвиняетъ хозяйку въ воровствѣ. Приходитъ полиція, дѣло получаетъ огласку, офицеру придется уйти изъ полка, но онъ, конечно, предпочитаетъ уйти отъ Ксеніи въ Академію, увѣряя ее впрочемъ, что это только на два года и то для испытанія ея вѣрности. Тутъ на пути несчастной Маргариты-портнихи является Мефистофель въ лицѣ судебнаго слѣдователя, большого бонвивана и поклонника женской красоты, и вотъ судьба милой дѣвушки (г-жа Ведринская) рѣшена.

Г. Ге самъ актеръ и потому умѣетъ придать своему сюжету внѣшнюю и сценическую занимательность, давъ артистамъ хорошія роли. Всего удачнѣе роль тупицы Бернса, исполняемая г. Аполлонскимъ. Каждая мелочь, каждый жестъ, каждое движеніе пальцевъ, гримъ, походка, сухой холодный тонъ, все даютъ намъ законченный образъ тупого карьериста, безсердечнаго человѣка. Г-жа Савина вноситъ рядъ тонкихъ художественныхъ деталей въ роль Марины Крачевской, дамы веселаго поведенія,—уже не первую роль этого типа въ своемъ обширномъ репертуарѣ. Г. Давыдову пришлось сыграть трудную роль добродѣтельнаго босяка Овсянки, бездомнаго сапожника, пронесшаго изъ своихъ скитаній по совѣту и по горьковскимъ ночлежкамъ черезъ всю трудную горькую жизнь голубиную душу Луки (изъ горьковскаго «Дна»), тоску по тюрьмамъ и готовность на всякія жертвы ради хорошихъ людей. Онъ охотно беретъ несуществующую вину покражи на себя, но, къ счастью, ошибка разъясняется. Это одна изъ труднѣйшихъ ролей въ исполненіи Давыдова. Много юмора и много забавнаго комизма влагаетъ нынѣ, увы, покойный уже Далматовъ въ роль судебнаго слѣдователя, больше понимающаго во флиртѣ, чѣмъ въ своихъ пря-

мыхъ обязанностяхъ. Г-жа Ведринская даетъ милый, простой и задушевный образъ дѣвушки, рвущейся къ счастью, но не чуждой и доли расчета. Простотой и задушевностью отличается въ исполненіи г-жи Шаровьевой и мать портнихи, не мудрствующая лукаво и берущая жизнь такъ, какъ она есть.

Пьесой г. Ге число литературныхъ новинокъ за истекшій сезонъ и исчерпывается; но мы не можемъ не остановиться на возобновленіи старой пьесы, которая явилась до извѣстной степени торжествомъ и театра, и литературы. Мы говоримъ о новой постановкѣ «Ревизора», частью съ новымъ составомъ исполнителей и въ новой литературной редакціи. Постановка «Ревизора» еще разъ доказала, насколько несправедливы нареканія наши на публику, и какъ неправы антрепренеры и режиссеры многихъ театровъ, увѣряя, что публика не любитъ серьезнаго жанра, что она предпочитаетъ фарсы и легкія комедіи. Первое представленіе «Ревизора» собрало полный залъ настроенной совершенно по праздничному публики, и мы могли убѣдиться, какъ чутко, съ какою радостью воспринимаетъ она наши литературные шедевры, когда таковые находятъ своихъ настоящихъ исполнителей. Публика показала своимъ отношеніемъ къ «Ревизору», что ей вполнѣ доступны художественныя наслажденія и что она вполнѣ чутка къ истиннымъ талантамъ. Мы писали уже въ своей статьѣ о «Гоголѣ, какъ драматургѣ», почему считаемъ постановку Александринскаго театра образцовой и вообще болѣе совершенной, чѣмъ постановку «Ревизора» въ Московскомъ Художественномъ театрѣ.

Москвичи примѣнили къ этой классической пьесѣ, написанной въ старыхъ тонахъ, пріемы чеховскихъ постановокъ. Они не поняли, что полноводный, многословный текстъ гоголевскаго «Ревизора» не требуетъ никакихъ сложныхъ мизансценъ, паузъ и переживаній на паузахъ, что напротивъ здѣсь требуется стремительность дѣйствія и энергіи игры для того, чтобы превратить странный и невѣроятный сюжетъ въ нѣчто правдоподобное и повѣрить въ то, что какой то «фитюлька», пустелька Хлестаковъ можетъ сбить съ толку цѣлый городъ и выдать себя за ревизора. Несоот-

вѣтственный стиль постановки сказался особенно ярко въ извѣстномъ монологѣ городничаго въ послѣднемъ актѣ («валяй въ колокола»). Въ итогѣ постановка москвичей была скучной, ненужной, мы не узнали пьесы Гоголя и даже не услышали чуднаго гоголевскаго языка.

Новая постановка «Ревизора» на Александринской сценѣ еще разъ показала, что пріемы и стиль игры александринцевъ болѣе отвѣчаютъ особенностямъ пьесы Гоголя и потому спектакль прошелъ какъ всегда съ блестящимъ успѣхомъ. Надо было видѣть, какъ на первомъ представленіи принималъ зрительный залъ каждую фразу безсмертнаго произведенія, какъ подчеркивалъ каждый новый штрихъ, каждое удачное движеніе любимыхъ артистовъ, каждый талантливый уходъ; только желаніе не мѣшать дѣйствію сдерживало публику отъ ежеминутныхъ бурныхъ апплодисментовъ, но въ воздухѣ все время чувствовалась гроза неразрядившихся овацій.

Пьеса поставлена съ цѣлымъ рядомъ новыхъ деталей, часто самыхъ маленькихъ, но говорящихъ о вдумчивости исполнителей и режиссера, и о почтительномъ вниманіи къ великому произведенію. Болѣе интимно, чѣмъ прежде, поставлено первое дѣйствіе—въ кабинетѣ городничаго. Въ мѣру придана жизнь маленькой провинціальной гостинницѣ; трактирный слуга одѣтъ такъ, какъ описываетъ самъ Гоголь,—въ той гостинницѣ, гдѣ въ «Мертвыхъ душахъ» остановился проѣздомъ Чичиковъ. Съ большимъ разнообразіемъ деталей поставлены сцены пріема чиновниковъ, объясненіе Хлестакова съ Маріей Антоновной; новые штрихи внесены и въ другіе акты; но притомъ не задерживая дѣйствія и не ослабляя интереса, они даютъ кое что правдивое и болѣе красивое. Такъ, въ знаменитой сценѣ съ купцами городничій Давыдовъ отводитъ купца Абдулина въ сторону и уже тогда только a parte напоминаетъ ему о своей помощи въ обманѣ казны при постройкѣ моста. Пьеса ставилась впервые по тексту 1842 года, исправленному самимъ Гоголемъ на основаніи личнаго опыта и указаній артистовъ. Эти поправки давно заслуживаютъ вниманія нашихъ артистовъ и режиссеровъ. Въ предложенномъ текстѣ поставлено правдоподобнѣе вранье

Хлестакова. Онъ прежде всего лжетъ отъ мелкихъ и скромныхъ фактовъ: гордится своимъ шикарнымъ моднымъ фракомъ, отъ лучшаго портного и за 300 руб. За то вѣдь всѣ и знаютъ Ивана Александровича... и даже разъ приняли за турецкаго посланника... а впослѣдствіи—за вице-канцлера (а не за генералъ-губернатора, что менѣе правдоподобно въ виду штатскаго костюма Хлестакова). Также понятнѣе переходъ отъ скромной квартирки въ три комнаты, окнами на улицу 800 рублей къ разсказамъ о двухъ собственныхъ домахъ. Хороша и правдоподобна у г. Горина-Горяинова (Хлестакова) деталь съ разсказомъ объ управленіи департаментомъ: Хлестаковъ встаетъ и начинаетъ закручивать невидимые бакенбарды, словно самъ принимаетъ себя за кого то другого... Правдоподобнѣе поставлена теперь и сцена займа денегъ у чиновниковъ. Здѣсь масса тонкихъ ньюансовъ и необходимыхъ психологическихъ переходовъ. Первый представляется Хлестакову,—судья; онъ роняетъ деньги на полъ, ихъ замѣчаетъ Хлестаковъ; въ испугѣ Ляпкинъ-Тяпкинъ опрашиваетъ, не со стола ли упали деньги. Хлестакову это кажется правдоподобнымъ. Онъ вынимаетъ свой бумажникъ, примѣряетъ деньги и разсказываетъ о томъ, какой онъ разсѣянный, но все же не рѣшается признать деньги своими, и какъ то вдругъ проситъ ихъ взаймы. Тутъ переходы отъ одного настроенія къ другому намѣчены правдиво и вѣрно.

Изъ новыхъ исполнителей отмѣтимъ прежде всего г-жу Савину въ роли Маріи Андреевны, которая, конечно, оказалась въ ея исполненіи такой же истинно гоголевской мамашей, какой была и Марья Антоновна дочка почтенной четы Сквозниковъ-Дмухановскихъ въ прежнемъ исполненіи этой роли г-жей Савиной. Костюмы Марьи Андреевны, узоры платья, покрой ихъ, самая игра, интонаціи—незамѣнимые образцы тонкой вдумчивости и мастерства. Слѣдовало бы писать цѣлые этюды, детально анализируя игру М. Г. Савиной въ роли Марьи Андреевны въ назиданіе будущимъ поколѣніямъ; но мы еще не научились передавать словами всю красоту сценическаго искусства. Горинъ-Горяиновъ въ роли Хлестакова выдвигаетъ зеленую молодость Хлестакова и отсюда его естественная шаловливость;

дѣлаетъ это г. Горяиновъ болѣе сдержанно, чѣмъ исполнители московскаго художественнаго театра, хотя все-же вноситъ элементъ буффонности. Захваченный мамашей врасплохъ во время объясненія съ дочкой, онъ убѣгаетъ въ другую комнату, потомъ глядитъ изъ за занавѣски и выходя оттуда быстро и удачно объясняетъ Марьѣ Антоновнѣ взглядами о своихъ намѣреніяхъ и затѣмъ подходитъ вмѣстѣ съ ней къ матери и падаетъ на колѣни. Объ исполненіи Давыдовымъ роли городничаго писалось уже много разъ. Въ общемъ прежняя талантливая игра дополнена нѣкоторыми новыми деталями. Мы уже указали на разговоръ съ купцомъ Абдулинымъ. Интересны движенія Давыдова-городничаго, когда онъ хочетъ дать волю своему негодованію и жестомъ и словами, но опасливо подавляетъ «порывъ», искоса поглядывая на свою жену, не любившую грубостей. Очень хорошо идетъ онъ навстрѣчу жандарму и какъ то весь содрогается, когда тотъ подходитъ вплотную къ нему и, отдавая честь, докладываетъ о пріѣздѣ ревизора. Варламовъ въ роли Осипа хорошо памятенъ каждому театралу; намъ кажется давно пора увѣковѣчить игру нашихъ послѣднихъ образцовыхъ исполнителей Гоголя, хотя бы при помощи кинематографа и граммофона. Изъ второстепенныхъ персонажей отмѣтимъ еще г. Лерскаго, который правильно, какъ намъ кажется, даетъ Шпекину такой оттѣнокъ, какъ если бы Шпекинъ чувствовалъ себя ближе всѣхъ другихъ провинціаловъ къ столичному гостю: у него вѣдь тоже вѣтеръ въ головѣ и не даромъ Шпекина умиляетъ описаніе бала со «скачущимъ штандартомъ». Дочку городничаго играла г. Домашева, бойкую молодку Пошлепкину дала г-жа Соловьева, г. К. Яковлевъ игралъ Землянику, всѣ остальныя роли исполнялись тоже съ надлежащимъ ансамблемъ. Пьеса шла подъ режиссерствомъ г. Долинова.

V.

Мы подошли и къ концу нашей скромной задачи. Новыхъ пьесъ больше не шло. Остается отмѣтить только возобновленіе пьесы Развиловича «Исторія одного увлеченія», которая стала репертуарной пьесой, благодаря исключительному исполненію главной роли г-жей Савиной, а

также — пьесы Зудермана «Огни Ивановой ночи» по единодушному признанію всей критики, — выдвинувшей молодую, начинающую актрису г-жу Тиме.

Наше обозрѣніе было бы неполно, если бы мы ее упомянули о двухъ тяжелыхъ утратахъ, понесенныхъ артистической семьей. Скончался неожиданно для всѣхъ Василій Пантелеймоновичъ Далматовъ, одинъ изъ корифеевъ театра, любимецъ публики, создатель цѣлаго ряда художественныхъ типовъ, незабвенный Телятевъ, Репетиловъ, Кречинскій и проч. Далматовъ пользовался большими симпатіями и своихъ товарищей по профессіи и публики. Его смерть вызвала большое волненіе въ средѣ его старшихъ сверстниковъ.

«Рѣдѣетъ нашъ вишневый садъ»—воскликнулъ въ глубокомъ волненіи Давыдовъ у свѣжей могилы Далматова. Одно за другимъ падаютъ и гибнутъ деревья и скоро быть можетъ чей нибудь чередъ!.. Скончался во цвѣтѣ силъ С. И. Яковлевъ—артистъ не столь крупнаго дарованія, какъ наши корифеи, но все же замѣтная величина на сценѣ,—артистъ, создавшій нѣсколько замѣтныхъ ролей и въ послѣднее время отмѣченный критикой, какъ исполнитель роли педагога въ «Вишневомъ саду».

Да, рѣдѣетъ вишневый садъ! Кто выроститъ въ новомъ вишневомъ саду и явится ли новое, такое же цѣнное дорогое, какъ старое?.. Едва ли... То стильное, то цѣльное, что мы цѣнимъ въ труппѣ Александринскаго театра только до извѣстной степени передастся въ традиціяхъ, но оно неотъемлемо отъ той эпохи, въ которой создавалось, и съ нею вмѣстѣ уйдетъ. На смѣну придутъ другіе. Жизнь не ждетъ, и Александринскій театръ самъ ищетъ себѣ новыхъ артистовъ. Въ этомъ году былъ приглашенъ Ураловъ, уже извѣстный по Московскому Художественному театру и раньше по театру Коммисаржевской, затѣмъ Горинъ-Горяиновъ, принята г-жа Стахова, окончившая Императорскіе курсы и бывшая два года въ Московскомъ Художественномъ театрѣ, приняты въ послѣдніе годы со школьной скамьи г. Тиме, Тхоржевская, Ростова, Лешковъ, Ракитинъ и др. Для молодежи ставятся спектакли въ Михайловскомъ театрѣ. Здѣсь шли

Г-ЖА ЧЕРКАССКАЯ ВЪ РОЛИ НАСТИ.
«ПАНЪ СОТНИКЪ» ОПЕРА Г. А. КАЗАЧЕНКО НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

въ этомъ году «Воители Гельголанда», «Тартюфъ», «Эмилія Галлоти, «Самъ у себя подъ стражей» и др. Сюда же нужно отнести и «Огни Ивановой ночи», шедшіе съ молодымъ составомъ въ Александринскомъ театрѣ, а также и нѣкоторые утренники Александринскаго театра. Здѣсь подвизались съ опредѣленнымъ успѣхомъ г-жа Пушкарева; г.г. Юрьевъ, Ходотовъ, Ураловъ, Петровскій, изъ молодыхъ артистокъ, кромѣ уже указанной нами Тиме, слѣдуетъ отмѣтить г-жу Тхоржевскую въ роли Дагни въ пьесѣ Ибсена.

ОПЕРА.

В. Г. КАРАТЫГИНА.

ТОИТЪ цифра 1836, раздѣленная пополамъ изображеніемъ «печати Императорскихъ Петербургскихъ театровъ», а ниже печати текстъ: «На Большомъ театрѣ для открытія послѣ перестройки Сего дня, въ Пятницу 27 Ноября, россійскими придворными актерами представлено будетъ въ первый разъ: «Жизнь за Царя», оригинальная большая опера въ трехъ дѣйствіяхъ, съ эпилогомъ, хорами и танцами, слова сочиненія барона Е. Ф. Розена; музыка М. И. Глинки»...— таковы первыя строки знаменательной афиши спектакля, открывшаго новую эру въ русской музыкѣ. Съ тѣхъ поръ Большой театръ дважды вновь перестроенъ. Первый разъ онъ превращенъ въ помѣщеніе Консерваторіи; нынѣ заканчивается вторичная перестройка зданія въ видахъ расширенія и акустическаго улучшенія большого зала Консерваторіи. За три четверти вѣка, отдѣляющіе насъ отъ славной «премьеры» 27 ноября 1836 г. перестроенъ и другой петербургскій театръ—Маріинскій. Какъ извѣстно, первоначальное зданіе театра-цирка, сооруженное сыномъ знаменитаго капельмейстера Кавоса и открытое 30 сентября 1847 г., въ 1859 г. сдѣлалось добычей пламени (во время этого пожара въ числѣ прочихъ рукописей

погибла драгоцѣнная автографная партитура «Руслана»), а въ 1860 г. останки театра-цирка перестроены въ нынѣшній Маріинскій театръ, открывшій дѣйствія 2 октября того же года 130-мъ спектаклемъ «Жизни за Царя».

Совершались, конечно, и позже частичныя перемѣны и перестройки въ помѣщеніи Маріинскаго театра; были и переустройства въ его жизни, для которой можно установить три «періода»: первый—1860—1881 г., когда въ театрѣ господствовали русскіе авторы Глинка, Даргомыжскій, Сѣровъ, Кюи, Р.-Корсаковъ, Мусоргскій, Чайковскій, Рубинштейнъ; второй—1881—1885 г., когда въ Маріинскомъ театрѣ временно водворилась итальянская опера, и третій, объемлющій послѣднюю четверть вѣка (со времени директорства И. А. Всеволожскаго) и возстановившій въ прежнихъ правахъ русскихъ композиторовъ. Къ первому періоду художественной жизни Маріинскаго театра относится между прочимъ предпослѣднее возобновленіе въ Петербургѣ «Орфея» Глюка (въ 1869 г.).

Послѣдняя же постановка этой оперы совершилась въ отчетномъ сезонѣ въ одной компаніи съ окончательно упрочившейся за послѣдніе годы въ репертуарѣ тетралогіей Вагнера, вмѣстѣ съ долго-жданной премьерой «Хованщины» Мусоргскаго, а въ перспективѣ ближайшаго сезона предвидятся еще «Каменный Гость» русскаго Глюка — Даргомыжскаго, «Моцартъ и Сальери» Р.-Корсакова «Мейстерзингеры» Вагнера, даже «Электра» Штрауса. Какія радикальныя переустройства претерпѣла вся наша музыкальная жизнь, всѣ наши вкусы и взгляды за 75-лѣтіе сценическаго существованія «Жизни за Царя». А ничего, живетъ еще Глинка, и не только у насъ, гдѣ его искусство черезъ «новую русскую школу», въ особенности черезъ Р.-Корсакова, еще слишкомъ живо связано со многими явленіями музыкальной современности; и не только въ стѣнахъ «казеннаго» театра;—нѣтъ, «Жизнь за Царя» въ ближайшемъ будущемъ имѣетъ быть поставлена въ Монте-Карло.

Откровенно говоря, существуетъ большая опасность, что самому Шаляпину не удастся спасти «Жизни за Царя» отъ провала на столичной

сценѣ княжества Монакскаго. А впрочемъ, какъ знать? У насъ же, гдѣ эта опера уже приспособилась постепенно и послѣдовательно къ сосѣдству съ Глюкомъ и Бетховеномъ, Верди и Мейерберомъ, Гуно и Масснэ, Даргомыжскимъ и Сѣровымъ, Чайковскимъ и Рубинштейномъ, Р.-Корсаковымъ и Мусоргскимъ, наконецъ, почти со всѣми созданіями Вагнера, начиная съ «бездарной» грубости, именуемой «Ріенци» и кончая геніальными откровеніями «Тристана» и «Нибелунгова Перстня», — у насъ, гдѣ съ «Жизнью за Царя» соединены живыя историческія воспоминанія,—живыя потому, что традиціи глинкинскаго звукосозерцанія, разумѣется, всемѣрно развитыя, частенько даютъ себя чувствовать въ русской музыкѣ даже въ наши дни, — у насъ глинкинская «старуха» еще долго, а можетъ быть и никогда не выйдетъ въ тиражъ. Будетъ она безъ особой опаски дружить и съ «Мейстерзингерами» и съ бѣшеной «Электрой» и съ хрупкимъ «Пелеасомъ» (вѣдь, поди, ужъ не долго ждать, когда и французскіе импрессіонисты получатъ доступъ въ Маріинскій театръ «четвертаго» періода!). Глюкъ—овѣянный поэтическими грезами далекой старины plusquamperfectum музыкально-драматической стихіи. Верди, Мейерберъ, Гуно, изъ отечественныхъ композиторовъ Рубинштейнъ, а въ значительной мѣрѣ и Сѣровъ и Чайковскій—perfectum. Когда-нибудь, черезъ много-много лѣтъ, навѣрное, мы полюбимъ ихъ сквозь призму «стильности» новой, особенной любовью. Но сейчасъ эти авторы почти изжиты, усвоены до конца во всемъ объемѣ ихъ индивидуальностей. О нихъ пріятно вспоминать, и такія крупныя созданія, какъ «Аида» и «Отелло», «Фаустъ» и «Ромео и Джульетта», «Демонъ» и «Юдифь», «Русалка», «Онѣгинъ» и «Пиковая дама» безъ сомнѣнія не скоро еще сойдутъ съ репертуара, въ особенности нѣкоторыя оперы Верди и нашего Чайковскаго, чьи музыкальные таланты граничили съ геніальностью. Но все же это—музыкально-драматическій perfectum. И какъ-то боязно, чтобы даже проектируемый къ возобновленію «Каменный Гость» при всей значительности своей не показался perfect'нымъ рядомъ съ шедеврами Мусоргскаго, Бородина, Р.-Корсакова. За то эта тріада, плюсъ Вагнеръ—вотъ истинный presens художественныхъ вкусовъ. «Электра»—

futurum. А гдѣ же imperfectum? Неужто Глинка? Конечно, онъ самый, Его искусство принадлежитъ прошлому, но какъ безконечно растянутому длительному, корнями уходящему Богъ знаетъ въ какія дали, къ Керубини, Веберу, ихъ современникамъ и предшественникамъ, стволомъ распространившемуся по всему 75-лѣтнему тѣлу русской музыки, вершиной помавающему въ небесахъ, улыбчиво озаряющихъ призрачныя стѣны града-Китежа.

Вотъ эта то удивительная историко-психологическая протяженность для насъ «Жизни за Царя» и опредѣляетъ собою ея театральныя судьбы. Внѣ нашей исторіи нѣтъ и этой протяженности, а безъ протяженности безъ этихъ щупалецъ, захватывающихъ стариковъ европейскаго классицизма и древнюю русскую пѣсню съ одной стороны и зацѣпляющихся за Р.-Корсакова съ другой стороны, «Жизнь за Царя»—чистый perfectum. Вотъ почему заграничный успѣхъ ея всегда сомнителенъ, а у насъ—какія бы коренныя перестройки не претерпѣвала музыкальная жизнь, какіе бы новые театры не возникали взамѣнъ старыхъ и просто въ удовлетвореніе росту художественной культуры—каждый новый театръ и при какихъ угодно новыхъ условіяхъ будетъ имѣть «Жизнь за Царя» въ основномъ репертуарѣ своемъ. Итти часто опера эта пожалуй что неспособна, но выдержать 5—6 сезонныхъ спектаклей, для этого у «старухи» Глинки бодрости еще хватитъ на многая лѣта сценической жизни...

Въ Маріинскомъ театрѣ за отчетный сезонъ 1911—1912 г. «Жизнь за Царя» дана всего 6 разъ. Для открытія русскихъ оперныхъ спектаклей минувшаго сезона опера представлена была 30 августа въ 760-й разъ со дня перваго спектакля. Для закрытія спектаклей та же опера дана 30 апрѣля въ 765-й разъ. «Юбилейнымъ» спектаклемъ «Жизнь за Царя» шла 27 ноября 1911 г. въ 761-й разъ, съ г. Шаляпинымъ въ той роли главнаго героя оперы, въ которой три четверти вѣка тому назадъ дѣды наши наслаждались исполненіемъ знаменитаго Петрова (Ваню на «премьерѣ» пѣла Воробьева, на юбилейномъ представленіи г-жа Збруева). Кромѣ собственнаго юбилея, «Жизни за Царя» выпало въ этомъ году на долю укра-

сить своимъ именемъ два чужихъ праздника: юбилейный прощальный спектакль артиста Серебрякова (послѣ этого 25-лѣтняго юбилея артистъ покинулъ Маріинскую сцену), состоявшійся 6 декабря; и 200-лѣтній юбилей 2-го Кадетскаго Императора Петра Великаго Корпуса (парадный спектакль 17 января 1912 г.; передъ представленіемъ—Національный Гимнъ и Торжественная Кантата, сочиненная на слова Дрождинина композиторомъ г. Казанли и сыгранная подъ управленіемъ автора). Такимъ образомъ, кромѣ спеціальныхъ случаевъ (юбилеи, открытіе и закрытіе сезона) «Жизнь за Царя» нынче шла всего однажды: внѣабонементнымъ спектаклемъ 28 декабря. Въ отдѣльныхъ роляхъ оперы выступали въ сезонѣ слѣдующіе артисты: Сусанинъ—гг. Шаляпинъ, Касторскій, Боссэ (за болѣзнью г. Касторскаго), Серебряковъ, Бѣлянинъ; Антонида—г-жи Коваленко, Кузнецова; Сабининъ—гг. Матвѣевъ, Ершовъ; Ваня—г-жа Збруева; начальникъ польскаго отряда—г. Преображенскій; начальникъ русскаго отряда—гг. Пустовойтъ, Маркевичъ, Гулевичъ (они же въ роли гонца польскаго), крестьянинъ—г. Денисовъ. Декораціи и костюмы по рисункамъ К. Коровина; сценическая постановка г. Палечека; капельмейстеры—гг. Направникъ Крушевскій, Бернарди.

Столько же разъ дана другая опера, въ репертуарѣ прошлаго года отсутствовавшая,—«Русланъ и Людмила». Первое въ сезонѣ представленіе «Руслана» было 30 сентября; опера шла въ 392-й разъ со дня перваго спектакля (27 ноября 1842 г. въ Большомъ театрѣ). Относительно общаго характера постановки замѣтимъ, что «Русланъ» давался въ условіяхъ послѣдняго возобновленія оперы (декабрь 1904 г.), т. е. при декораціяхъ и костюмахъ по эскизамъ и рисункамъ гг. Коровина и Головина и согласно режиссурѣ г. Палечека (точно такъ же и постановка «Жизни за Царя» отвѣчала «возобновленію» этой оперы въ 1907 г., когда праздновалось 50-лѣтіе со дня кончины Глинки). Въ отдѣльныхъ роляхъ «Руслана» нынче мы видѣли: Свѣтозоръ— г. Преображенскій; Людмила—г-жи Коваленко, Кузнецова; Русланъ—гг. Андреевъ 1-й, Касторскій; Ратмиръ—г-жа Збруева; Баянъ—гг. Большаковъ, Александровичъ; Фарлафъ—гг. Ша-

ляпинъ (одинъ разъ), Филипповъ; Гориславa—г-жи Черкасская, Будкевичъ; Финнъ—гг. Ростовскій, Большаковъ, Калининъ; Наина—г-жа Ланская. За дирижерскимъ пультомъ—г. Направникъ.

За исключеніемъ «Жизни за Царя» всѣ прочія оперы «старой» русской школы, — музыкально-драматическія произведенія Даргомыжскаго и Сѣрова отсутствовали въ репертуарѣ, какъ это было и въ сезонѣ 1910—1911 г.

Рубинштейнъ представленъ пользующимся неизмѣнными симпатяміи большой публики «Демономъ», даннымъ 4 раза. Первый спектакль сезона состоялся 2 октября; опера шла въ 237-й разъ со дня первой постановки (13 января 1875 г.). Привожу распредѣленіе ролей: Демонъ—гг. Боссэ, Бѣлянинъ; Тамара—г-жа Бронская; няня Тамары—г-жа Ланская; князь Синодалъ—гг. Виттингъ, Александровичъ; старый слуга Синадола—гг. Григоровичъ, Пустовойтъ; гонецъ—г. Денисовъ; Демонъ—гг. Баклановъ, Андреевъ 1-й; геній добра — г-жа Петренко; декораціи гг. Коровина и Головина; костюмы по рисункамъ Коровина; постановка г. Палечека; дирижеръ—г. Бернарди.

Возобновленный было въ прошломъ году «Мазепа» нынѣ снова оказался внѣ репертуара, о чемъ особенно сожалѣть не приходится, такъ какъ опера эта, несмотря на отдѣльныя красоты, въ общемъ принадлежитъ къ числу слабѣйшихъ созданій Чайковскаго въ музыкально-драматическомъ жанрѣ. «Черевички», обыкновенно чередующіяся съ «Мазепой», въ отчетномъ сезонѣ тоже отсутствовали, такъ что Чайковскій былъ представленъ всего двумя, но за то наилучшими своими операми: «Онѣгинымъ» и «Пиковой Дамой».

Первое въ сезонѣ представленіе «Евгенія Онѣгина» состоялось 3 ноября; опера дана въ 313-й разъ со дня «премьеры» (19 октября 1874 г.) и всего шла 13 разъ, включая сюда и парадный спектакль 11 января по случаю празднованія вѣкового юбилея Императорскаго Александровскаго Лицея (alma mater «либреттиста» оперы). Въ отдѣльныхъ роляхъ оперы видимъ: Ларина—г-жи Панина, Ланская, Дювернуа; Татьяна—

г-жи Больска, Кузнецова, Фигнеръ, Роза Феаръ (гастроль), Попова (дебютантка, оказавшаяся даровитой артисткой); Ольга—г-жи Захарова, Тугаринова, Носилова; Филипьевна—г-жа Славина; Евгеній Онѣгинъ—гг. Каракашъ, Андреевъ, Смирновъ; Ленскій—гг. Смирновъ (московскій), Собиновъ, Лабинскій, Александровичъ, Піотровскій; Князь Греминъ—гг. Касторскій, Боссэ, Филиповъ, Киселевъ (дебютантъ); ротный—г. Преображенскій; Трике—гг. Андреевъ 2-й, Денисовъ; Зарѣцкій—гг. Лосевъ, Маркевичъ, Грохольскій; крестьянинъ—гг. Денисовъ, Легковъ; дирижеры—гг. Направникъ, Крушевскій, Малько.

На первомъ сезонномъ представленіи «Пиковой Дамы» 13 февраля опера дана въ 162-й разъ со дня первой постановки (7 декабря 1890 г.) и всего шла 9 разъ. Исполнителями выступали слѣдующіе артисты: Германъ—гг. Ростовскій, Большаковъ; Томскій—гг. Тартаковъ, Андреевъ 1-й; Елецкій—г. Каракашъ; Чекалинскій—г. Угриновичъ; Суринъ—г. Григоровичъ; Чаплицкій—г. Денисовъ; Нарумовъ—г. Преображенскій; распорядитель—г. Ивановъ; Графиня—г-жа Славина; Лиза—г-жи Черкасская, Николаева; Полина—г-жи Захарова, Марковичъ; гувернантка—г-жа Ланская; горничная Маша—г-жа Дювернуа. Въ «интермедіи» участвовали: Прилѣпа—г-жи Владимірова, Коваленко; Миловзоръ—г-жи Захарова, Марковичъ; Златогоръ—г. Лосевъ. Дирижеры—гг. Направникъ, Крушевскій, Рахманиновъ (на 6 спектакляхъ).

Изъ оперъ г. Направника, какъ и въ прошломъ году, давался «Дубровскій» въ такомъ составѣ артистическихъ силъ: Андрей Дубровскій—гг. Серебряковъ, Боссэ; Владиміръ Дубровскій—гг. Ростовскій, Большаковъ; Троекуровъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Маша—г-жи Черкасская, Кузнецова; Таня—г-жи Коваленко, Слатина; Князь Верейскій—гг. Шароновъ, Лосевъ, Бухтояровъ; дамы—г-жи Дювернуа, Костычова; Деформъ—гг. Андреевъ 2-й, Сафоновъ; Исправникъ—гг. Лосевъ, Пустовойтъ; засѣдатель—г. Григоровичъ; Шабашкинъ—г. Угриновичъ; приказные—гг. Ивановъ и Гулевичъ; Егоровна—г-жи Збруева, Петренко, Панина; Архипъ, Гришка, Антонъ (дворовые Дубровскихъ)—гг. Преображенскій, Кравченко,

Пустовойтъ. Дирижеръ—авторъ. Первый спектакль въ сезонѣ, состоявшійся 27 декабря, былъ 91-мъ со дня «премьеры» оперы (1895 г.).

Прошлогодняя новинка—«Капитанская Дочка» Кюи, ветерана «новой русской школы», удержалась въ репертуарѣ. И не только удержалась, но пока даже пошла въ гору. Въ прошломъ сезонѣ состоялось 3 спектакля этой оперы (въ первый разъ дана 14 февраля 1911 г.), нынче «Капитанская Дочка» прошла 8 разъ. 1-й въ сезонѣ и 4-й, считая отъ премьеры, спектакль состоялся 1 сентября. Составъ артистическихъ силъ былъ такой: Императрица Екатерина Великая—г-жи Носилова, Ланская; Гриневъ-отецъ—гг. Бѣлянинъ, Касторскій, Павловъ; Авдотья Васильевна—г-жи Николаева, Ланская; Петръ Гриневъ—гг. Лабинскій, Александровичъ; Савельичъ—г. Лосевъ: Дорофей—гг. Андреевъ 2-й, Угриновичъ; Потапъ—гг. Преображенскій, Григоровичъ; Вожатый—гг. Шароновъ, Боссэ; Мироновъ—гг. Филипповъ, Павловъ; Василиса Егоровна—г-жа Захарова; Маша—г-жи Больска, Гвоздецкая; Швабринъ—гг. Смирновъ, Каракашъ; Жарковъ—гг. Чупрынниковъ, Угриновичъ; Максимычъ—г. Ивановъ; Ефрейторъ—г. Пустовойтъ; Чумаковъ—гг. Денисовъ, Александровичъ, Матвѣевъ. Дирежеры—гг. Малько и Направникъ (одинъ разъ).

Передъ памятью Р.-Корсакова Маріинскій театръ попрежнему остается еще въ нѣкоторомъ долгу: «Царь Салтанъ», «Кащей» и «Золотой Пѣтушокъ» Петербургской казенной рампы еще не видѣли, хотя первая и послѣдняя изъ названныхъ оперъ одно время довольно опредѣленно намѣчались къ постановкѣ; настолько опредѣленно, что и сейчасъ, когда разговоры въ этомъ направленіи призатихли, хочется вѣрить, что ихъ возобновленіе и самая реализація связанныхъ съ ними надеждъ есть лишь вопросъ времени, притомъ ближайшаго. Пока что число Корсаковскихъ оперъ даже сократилось по сравненію съ прошлымъ годомъ. Въ сезонѣ 10—11 гг. шли «Майская Ночь» и «Сказаніе о градѣ Китежѣ», нынче—одна «Снѣгурочка». И, конечно, эти сокращенія репертуара, какъ и уменьшенія числа представленія нѣкоторыхъ оперъ (даже «Жизнь за Царя» имѣла въ отчетномъ сезонѣ двумя спектаклями меньше, нежели въ 10—

Г. СМИРНОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕТРО.
«ПАНЪ СОТНИКЪ» ОПЕРА Г. А. КАЗАЧЕНКО НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

11 гг.) произошли отъ необходимости освободить мѣсто для новинокъ, которыхъ въ 11—12 гг. появилось на Маріинской сценѣ цѣлыхъ пять, гораздо болѣе, чѣмъ обыкновенно. О новинкахъ—послѣ и въ порядкѣ изложенія; пока возвращаюсь къ «статистическимъ» даннымъ касательно «Снѣгурочки» и прочихъ русскихъ оперъ. «Снѣгурочка» дана 8 разъ. Первый спектакль сезона (10 сентября) былъ 64-мъ со дня премьеры (29 января 1888 г.) [1]). Составъ участвующихъ артистовъ: Весна—г-жи Петренко, Марковичъ; Дѣдъ-Морозъ—гг. Филипповъ, Павловъ; Снѣгурочка—г-жи Коваленко, Липковская; Лѣшій—гг. Маркевичъ, Гулевичъ, Ивановъ; Масленица—г. Преображенскій; Бобыль—гг. Угриновичъ, Чупрынниковъ; Бобылиха—г-жи Ланская, Панина; Царь Берендей—гг. Лабинскій, Александровичъ; Бермята—гг. Григоровичъ, Серебряковъ; Лель—г-жи Збруева, Захарова; Купава—г-жи Николаева, Черкасская, Гвоздецкая; Мизгирь—гг. Андреевъ 1-й, Смирновъ; бирючи—гг. Денисовъ и Пустовойтъ; царскій отрокъ—г-жи Иванова, Слатина. Дирижеръ—г. Похитоновъ.

Бородинъ, другъ и ближайшій товарищъ Р.-Корсакова по кружку Балакирева, оставилъ потомству одну единственную оперу «Князя Игоря», да и та наврядъ ли когда-нибудь познакомилась бы съ Маріинской сценой,—не будь на свѣтѣ Р.-Корсакова и Глазунова, которые привели въ порядокъ, дооркестровали, а кое-гдѣ и досочинили (на основаніи матеріаловъ автора) замѣчательное произведеніе такъ долго (съ 1869 г.) сочинявшееся Бородинымъ и всетаки за внезапной его смертью (15 февраля 1887 г.) оставшееся неоконченнымъ и неотдѣланнымъ во многихъ частяхъ. Какъ велики заслуги обоихъ посмертныхъ «соавторовъ» Бородина, это видно изъ того, что, напримѣръ, безподобная, мощная увертюра къ оперѣ и вовсе бы не существовала безъ геніальной музыкальной памяти Глазунова. Увертюра не была записана авторомъ, но онъ неоднократно исполнялъ ее въ кругу

[1]) Послѣдній спектакль сезона 20 апрѣля былъ 71-мъ отъ премьеры, а не 70, какъ показано въ соотвѣтственной афишѣ. Ошибка произошла вслѣдствіе опечатки на программѣ 67-го представленія (25 сентября), гдѣ нечаянно проставлена цифра 66, т. е. повторена дата предыдущей афиши (18 сентября).

ближайшихъ друзей, и Глазуновъ запомнилъ ее отъ ноты до ноты. Кромѣ «Игоря» Бородинъ написалъ такъ мало музыки: двѣ съ половиной симфоніи (отъ третьей симфоніи сохранилась только половина, 2 первыхъ части; и тѣ, какъ нѣкоторыя части «Игоря», сохранились опять таки больше въ памяти Глазунова, чѣмъ на бумагѣ), два струнныхъ квартета, симфоническую картину «Въ Средней Азіи», Серенаду въ коллективномъ (совмѣстно съ Р.-Корсаковымъ, Лядовымъ и Глазуновымъ) квартетѣ B-La-F, Скерцо D-dur въ коллективномъ же сборникѣ «Пятницы», 12 романсовъ, юмористическую «серенаду 4-хъ кавалеровъ одной дамѣ» (мужской вокальный квартетъ), финалъ къ «Младѣ» (коллективная опера-балетъ, въ цѣломъ не осуществившаяся; Р.-Корсаковъ свою «порцію» музыки къ «Младѣ» впослѣдствіи использовалъ для другихъ сочиненій, а сверхъ того на тотъ же Гедеоновскій сюжетъ имъ была позднѣе сочинена превосходная самостоятельная композиція въ формѣ оперы-балета; у Мусоргскаго музыка къ «Младѣ», претерпѣвъ рядъ позднѣйшихъ измѣненій раздробилась въ концѣ концовъ на нѣсколько отдѣльныхъ концертныхъ нумеровъ; актъ, написанный Кюи, въ прошломъ году вышелъ отдѣльнымъ изданіемъ; отдѣльно изданъ и бородинскій «финалъ» въ инструментовкѣ Р.-Корсакова; первоначальная затѣя совмѣстной оперы-балета относится къ 1872 г.), «Маленькая сюита» для фортепіано, фортепіанное скерцо и нѣсколько остроумныхъ нумеровъ въ «тáти-тáти», какъ называлъ покойный Стасовъ коллективныя «парафразы» на тему «собачьяго вальса». На полкѣ музыкальной библіотеки тетради сочиненій (и съ сочиненіями) Бородина займутъ всего 25 мѣстъ. Только всего. Да еще изъ этихъ «тетрадей» только одна образуетъ собою оперный томъ, вокальныя же *мелочи* занимаютъ иной разъ одну страничку (романсъ «фальшивая нота»). Но какъ это все *крупно* и сильно по содержательности музыки, по своеобразію композиторской индивидуальности. 15 февраля 1912 г. исполнилось ровно 25 лѣтъ со дня безвременной кончины Бородина. А много ли потеряли его произведенія въ свѣжести своей? Не кажутся ли его дивные квартеты, поэтичнѣйшая и превосходная по контра-

пунктическому мастерству «Средняя Азія», могучія симфоніи, большинство романсовъ только что сочиненными. Не сегодня, нѣтъ; сочиненія Бородина не только богаты яркимъ колоритомъ мѣста, когда ему приходилось музыкально трактовать русскій и восточный элементъ (дивные образцы обоихъ стилей находимъ въ «Игорѣ»), но есть въ его искусствѣ и колоритъ эпохи. Вліяніе Шумана, острота музыкально-реалистическихъ тенденцій (въ отдѣльныхъ сценахъ «Игоря»; въ общемъ Бородинъ былъ самымъ умѣреннымъ изъ «кучкистовъ», постоянно тяготѣя къ преемственности по отношенію къ классикамъ, не въ примѣръ Мусоргскому, мечтавшему о возможно болѣе полномъ и рѣзкомъ разрывѣ съ традиціями прошлаго), пользованіе многими пріемами письма характерными и общими для всѣхъ балакиревцевъ,—все это опредѣленно указуетъ на время музыкальной дѣятельности Бородина: 60—80 годы. Вкусы Бородина подчеркиваются еще болѣе многими страницами его переписки съ женой и друзьями и нѣкоторыми мѣстами его немногихъ критическихъ статей. Восхищеніе передъ Глинкой, Шуманомъ, Берліозомъ и Листомъ (послѣдній между прочимъ отвѣчалъ Бородину взаимностью), отрицательное отношеніе къ Вагнеру—таковы главныя линіи художественныхъ вкусовъ Бородина плюсъ, конечно, еще горячія симпатіи къ своимъ товарищамъ по «новой русской школѣ». Теперь такая исключительная и односторонняя система взглядовъ невозможна. По нынѣшнимъ вкусамъ Шопенъ величина гораздо болѣе значительная, чѣмъ Шуманъ. Бахъ, котораго балакиревцы не долюбливали, для насъ выше и Шумана и Шопена и самого Бетховена (разумѣется, поскольку допустимы здѣсь какія-либо сравненія). Вагнера просто смѣшно сопоставлять съ Берліозомъ, даже съ Листомъ, съ которымъ, впрочемъ, русская музыка до сихъ поръ не «раздѣлалась»: вспомните Скрябина, въ паѳосѣ да и въ нѣкоторыхъ характерныхъ особенностяхъ мелодіи и гармоніи котораго такъ много преемственности отъ Листа, гораздо больше, чѣмъ у теоретическаго Листіанца—Бородина. Листъ умеръ (31 іюля 1886 г. по новому стилю) всего полугодомъ раньше Бородина, и если ужъ одного факта значительнаго его вліянія на Вагнера, на кучкистовъ, на нашего совре-

менника, Скрябина достаточно для того, чтобъ признать въ Листѣ геніальнаго музыканта, то что же мы скажемъ про Бородина, вліяніе котораго, если хотите, только недавно началось. Въ свое время какъ-то прозѣвали въ Бородинѣ, который не былъ формальнымъ революціонеромъ, огромнаго чисто-гармоническаго новатора. Т. е. не то, чтобы прозѣвали въ буквальномъ смыслѣ слова. Его излюбленныя квартовыя послѣдовательности, его параллелизмы секундами, септимами, нонами, образцы которыхъ мы встрѣчаемъ во многихъ сочиненіяхъ Бородина, все это, конечно, было замѣчено, но какъ-то съ внѣшней стороны. Одни любовались занятными курьезами гармоніи, другіе (и такихъ было большинство) находили музыку Бородина сплошной «фальшивой нотой» (Ларошъ), иные, наконецъ, какъ будто принимали бородинскія новшества, но все же въ глубинѣ души считали ихъ «слуховымъ заблужденіемъ», какъ выразился Р.-Корсаковъ о секундовыхъ параллелизмахъ «Спящей княжны». И никому въ голову не пришло, что это эмбріоны звукового «импрессіонизма», что это только зрительное «заблужденіе (для глаза читающаго партитуру)», но въ тоже время самая доподлинная «слуховая правда» (для уха слушателя), что изъ нѣкоторыхъ на первый взглядъ странныхъ и гармонически «не логичныхъ» пріемовъ Бородина и Мусоргскаго разовьется со временемъ цѣлая школа письма съ помощью музыкальныхъ пятенъ, бликовъ, музыкально-красочной мозаики. А между тѣмъ эта-та отчетливая генетическая линія отъ Бородина и Мусоргскаго къ французскимъ импрессіонистамъ, Дебюсси и Равелю, и дѣлаетъ нашихъ авторовъ такими намъ близкими, открываетъ въ освѣщеніи современныхъ гармоническихъ достиженій новыя стороны въ творчествѣ Бородина и Мусоргскаго, придаетъ февральскому четверть-вѣковому юбилею Бородина сверхъ оффиціальнаго его значенія еще смыслъ глубоко содержательной и знаменательной для европейскаго искусства даты...

Первый въ сезонѣ спектакль «Князя Игоря» (31 августа) былъ 72-ымъ со дня первой постановки знаменитой оперы (23 октября 1890). Опера шла всего 7 разъ и давалась въ условіяхъ послѣдняго возобновленія ея

(22 сентября 1909 г.), т. е. въ декораціяхъ по эскизамъ г. Коровина, въ костюмахъ по его же рисункамъ и въ сценической постановкѣ г. Мельникова. Въ отдѣльныхъ роляхъ выступали: Игорь—гг. Андреевъ 1-ый, Шароновъ; Ярославна—г-жи Валицкая, Николаева; няня Ярославны—г-жи Дювернуа, Иванова, Тимковская; Владиміръ Игоревичъ—гг. Александровичъ, Лабинскій, Ростовскій, Большаковъ; Владиміръ Ярославичъ—гг. Шаляпинъ (2 раза), Шароновъ, Смирновъ; Кончакъ—гг. Боссэ, Филипповъ, Бѣлянинъ; Кончаковна—г-жи Збруева, Петренко; половецкая дѣвушка—г-жи Носилова, Панина; Овлуръ—гг. Андреевъ 2-й, Денисовъ; Скула—гг. Павловъ, Лосевъ; Ерошка—гг. Угриновичъ, Чупрынниковъ. Капельмейстеры Коутсъ и Малько. Балетъ въ постановкѣ г. Фокина. Опера шла по прежнему съ обширной купюрой въ размѣрѣ цѣлаго 3-го акта, что, надо сознаться, не мало вредитъ связности и цѣльности драматической интриги «Князя Игоря».

Четвертый изъ славной «пятерки» композиторовъ «новой русской школы» Мусоргскій былъ представленъ въ минувшемъ сезонѣ обѣими своими музыкальными драмами. О «возобновленіи» въ прошломъ году «Бориса Годунова», равно какъ и вообще о значеніи опернаго творчества Мусоргскаго я уже писалъ болѣе подробно въ отчетѣ о дѣятельности Маріинскаго театра за сезонъ 1910—1911 г. По случаю истиннаго праздника для всѣхъ поклонниковъ генія Мусоргскаго—премьеры его «Хованщины» я уже писалъ на страницахъ «Ежегодника», такъ что теперь ограничусь одной «статистикой» касательно этихъ операъ.

«Борисъ Годуновъ» первый разъ въ сезонѣ данъ 19 сентября, 18-ымъ спектаклемъ со дня возобновленія (6 января 1911 г.) и шелъ всего 12 разъ въ такомъ составѣ участвующихъ. Борисъ Годуновъ—г. Шаляпинъ; Ѳеодоръ—г-жи Тугаринова, Захарова; Ксенія—г-жи Коваленко, Иванова, Гвоздецкая; мамка Ксеніи—г-жа Панина; Василій Шуйскій—Андреевъ 2-ой; Щелкаловъ—г. Лосевъ; Пименъ—г. Касторскій; Самозванецъ—гг. Смирновъ (московскій), Матвѣевъ, Большаковъ; Марина Мнишекъ—г-жи Петренко, Марковичъ; Рангони — г. Боссэ; Варлаамъ — гг. Серебряковъ, Бѣлянинъ; Мисаилъ—г. Угриновичъ; хозяйка корчмы—г-жи Збруева, Захарова; юро-

дивый—гг. Александровичъ, Чупрынниковъ; Никитичъ—гг. Бѣлянинъ, Григоровичъ; ближній бояринъ—г. Денисовъ; бояринъ Хрущовъ—г. Ивановъ; Ловицкій—г. Преображенскій; Черняковскій—г. Маркевичъ; крестьянинъ Митюха—г. Пустовойтъ; крестьянка—г-жа Дювернуа. Дирижеры—гг. Коутсъ и Малько. Декораціи, костюмы, бутафорія—г. Головина. Сценическая постановка—г. Мейерхольда.

День рожденія «Хованщины» къ жизни на сценѣ Маріинскаго театра 7 ноября [1]). Геніальная «музыкальная драма» предстала передъ нами въ превосходной сценической постановкѣ гг. Шаляпина и Мельникова, и съ участіемъ (во всѣхъ спектакляхъ) самого Шаляпина, который, приложивъ къ дивной музыкѣ Мусоргскаго весь дивный исполнительскій талантъ свой, далъ въ образѣ старца-Досифея сплошное и неподражаемое откровеніе искусства. Дирижировалъ г. Коутсъ, видимо основательно изучившій партитуру, вѣрнѣе сказать, не столько изучившій,—потому что съ чисто-музыкальной точки зрѣнія здѣсь нечего изучать: такъ проста и прозрачна по нынѣшнимъ временамъ эта музыка,—сколько продумавшій, прочувствовавшій ее. Въ роляхъ оперы выступали: Князь Иванъ Хованскій—гг. Боссэ, Шароновъ; Андрей Хованскій—гг. Большаковъ, Лабинскій; Василій Голицынъ—гг. Ершовъ, Андреевъ 2-ой; Шакловитый—гг. Андреевъ 1-ый, Тартаковъ; Досифей—г. Шаляпинъ; Марѳа—г-жи Збруева, Петренко; подъячій—гг. Угриновичъ, Чупрынниковъ; Эмма—г-жи Коваленко, Гвоздецкая; Варсонофьевъ—г. Маркевичъ; Кузька—г. Лосевъ; стрѣльцы—гг. Преображенскій, Григоровичъ и Денисовъ (на одномъ спектаклѣ двухъ первыхъ артистовъ заступали Пустовойтъ и Бухтояровъ). Всего «Хованщина» шла 7 разъ.

---

[1]) Хованщина впервые была поставлена въ Петербургѣ частными силами. Ее поставилъ въ 1886 г. СПБ. музыкально-драматическій кружокъ. Опера шла подъ управленіемъ Э. Ю. Гольдштейна. На частной Московской сценѣ «Хованщина» появилась въ 1897 г. Позже опера неоднократно появлялась на частныхъ сценахъ Петербурга, Москвы, Кіева и другихъ городовъ. Въ первыхъ годахъ настоящаго вѣка опера эта ставилась въ Консерваторіи вмѣстѣ съ «Мадамъ Беттерфлей» Пуччини и «Морякомъ-скитальцемъ» Вагнера. «Хованщина» и «Морякъ-скиталецъ» поставлены въ Маріинскомъ театрѣ въ минувшемъ сезонѣ. «Беттерфлей» пойдетъ въ будущемъ сезонѣ.

Обзоръ русскаго репертуара почти конченъ. Остается только упомянуть еще о «Торжественной Кантатѣ» А. С. Танѣева на слова К. Р., исполненной въ Маріинскомъ театрѣ 8 ноября въ день *200-лѣтія со дня рожденія Ломоносова* и о двухъ какъ бы случайныхъ новинкахъ, появившихся въ самомъ концѣ сезона и поставленныхъ (вмѣстѣ, объ оперы за одинъ вечеръ) по 2 раза, 13 и 18 апрѣля. Это комическая 2-актная опера Козаченки «Панъ-сотникъ» и «Призракъ» Данилевской. О художественной несостоятельности «Призрака», написаннаго на сюжетъ Апухтина (по его поэмѣ «Годъ въ монастырѣ»), можно судить хотя бы потому, что цѣликомъ этой оперы мы даже не видѣли. Дирекція не рѣшилась представить на судъ публики всей оперы. Изъ трехъ актовъ даны только два, которыхъ оказалось совершенно достаточно, чтобы музыканты искренно привѣтствовали мудрое рѣшеніе дирекціи—подвергнуть купюрѣ третій актъ (1-ый актъ оперы). Опера Козаченки судей слишкомъ взыскательныхъ и строгихъ едва ли удовлетворитъ, но въ ней не мало эпизодовъ весьма миловидныхъ по музыкѣ. Въ оперѣ Данилевской есть отдаленные намеки на манеру Рубинштейна, въ лучшемъ случаѣ Чайковскаго. Настоящаго же живого искусства, ни-тѣмъ паче—какой-нибудь авторской физіономіи «Призракъ» не обнаруживаетъ ни признака, и его эстетическое значеніе болѣе чѣмъ призрачно. Исполнителями «Призрака» (2 и 3-го актовъ оперы) явились слѣдующіе артисты: графиня—г-жа Николаева; няня графини—г-жи Захарова, Тугаринова; князь—гг. Андреевъ 2-ой, Большаковъ; Дольскій—г. Каракашъ; тетушка г-жа Ланская; Лидуша—г-жа Степанова; Миша—г. Піотровскій; баронъ—гг. Преображенскій, Бѣлянинъ; солистка въ хорѣ—г-жа Иванова; солистъ въ хорѣ г. Денисовъ. Въ оперѣ Казаченки участвовали: Панъ-сотникъ — г. Филипповъ; Настя — г-жа Черкасская; Петро—гг. Смирновъ, Виттингъ; Опанасъ—гг. Лосевъ, Григоровичъ; три кума—гг. Угриновичъ, Денисовъ и Пустовойтъ; двѣ сосѣдки—г-жи Слатина и Ланская.

Иностранный репертуаръ состоялъ изъ 9 обычно идущихъ всегда и вездѣ оперъ итальянскихъ и французскихъ, 7 музыкальныхъ драмъ Ва-

нера (обычный «Тангейзеръ» уступилъ мѣсто впервые поставленному «Моряку-Скитальцу») и давно-обѣщаннаго и долго-жданнаго «Орфея» Глюка.

«Карменъ» Бизе шла въ отчетномъ сезонѣ всего одинъ разъ 20 января (въ 171 разъ) на юбилейномъ (по случаю 25-лѣтія сценической дѣятельности) прощальномъ спектаклѣ г-жи Фигнеръ. Партнерами даровитой юбилярши были г. Давыдовъ.—Донъ-Хозе, Андреевъ 1-ый — Эскамильо, г. Лосевъ—Донкайро и Моралесъ, г. Угриновичъ—Ремендадо, г. Преображенскій—Цунига, г-жа Липковская—Микаэла, г-жа Иванова—Фраскита, г-жа Панина—Мерседесъ. Декораціи, костюмы и бутафорія—по рисункамъ г. Головина, сценическая постановка Шкафера. Дирижеръ—г. Малько.

Всего однажды, именно юбилейнымъ (25-лѣтіе артистической дѣятельности) прощальнымъ спектаклемъ другой артистки Маріинскаго театра, г-жи Михайловой, 27 января шла опера Обера «Фра-Дьяволо». Вотъ составъ участвующихъ: Фра-Дьяволо—г. Собиновъ, Лордъ-Рокбургъ—г. Боссэ, Памелла—г-жа Носилова, Лоренцо—г. Александровичъ. Матео—г. Григоровичъ, Церлина—г-жа Михайлова, Джакомо—г. Пустовойтъ, Беппо—г. Угриновичъ, крестьянинъ—г. Ивановъ. Капельмейстеръ г. Крушевскій.

«Гугеноты» Мейербера шли два раза. Первый спектакль въ сезонѣ (опера дана въ 201-ый разъ) состоялся 23 апрѣля. Въ операхъ пѣли: Маргарита де-Валуа—г-жи Бронская, Будкевичъ; Графъ Сенъ-Бри—г. Боссэ; Валентина—г-жа Феаръ; Графъ Неверъ—г. Тартаковъ; Хозе—г. Ивановъ; Мерю—г. Преображенскій, Таванъ—г. Угриновичъ; Рецъ—г. Пустовойтъ; Мореверъ—г. Лосевъ; Рауль де-Нанжи—г. Матвѣевъ; Марсель—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ; Урбанъ—г-жи Коваленко, Марковичъ; придворныя дамы—г-жи Слатина и Ланская; пажъ Невера—г жа Дювернуа; Буа-Розе—г. Денисовъ; капуцины—гг. Ивановъ, Грохольскій (на 2-омъ спектаклѣ г. Гулевичъ), Преображенскій; дѣвушки-католички—г-жи Иванова и Кузьмина; ночной стражъ—г. Григоровичъ. Капельмейстеръ—г. Крушевскій.

«Ромео и Джульетта» Гуно дана 23 сентября въ 93-й разъ и шла всего 4 раза, изъ нихъ одинъ разъ—благотворительнымъ спектаклемъ въ

Г-ЖА СЛАТИНА ВЪ РОЛИ СОСѢДКИ И Г. ЛОСЕВЪ ВЪ РОЛИ ОПАНАСА.
«ПАНЪ СОТНИКЪ» ОПЕРА Г. А. КОЗАЧЕНКО НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

пользу пострадавшихъ отъ неурожая. Дирижировалъ оркестромъ г. Крушевскій. Распредѣленіе артистовъ по партіямъ было такое: Джульетта — г-жи Кузнецова, Бронская; Ромео—г. Смирновъ; Лоренцо—г. Сибиряковъ; Стефано—г-жи Марковичъ, Петренко; Меркуціо—гг. Каракашъ, Тартаковъ; Парисъ—гг. Маркевичъ, Кравченко; Капулето—г. Лосевъ; Тебальдо—гг. Денисовъ, Чупрынниковъ; герцогъ Веронскій—гг. Григоровичъ, Преображенскій; Бенволіо—г. Ивановъ; Гертруда—г-жа Панина; Грегоріо—гг. Бухтояровъ, Ивановъ.

Другая опера того же автора, излюбленный меломанами всѣхъ странъ и національностей «Фаустъ» 4 октября данъ въ 366-ой разъ со дня премьеры (15 сентября 1869 г.) и шелъ 10 разъ въ сезонѣ въ нижеслѣдующемъ составѣ: Фаустъ—гг. Смирновъ, Виттингъ, Лабинскій, Ростовскій; Мефистофель — гг. Шаляпинъ (6 разъ), Бакановъ (московскій артистъ, выступалъ одинъ разъ), Боссэ; Валентинъ—гг. Андреевъ 1-ый, Тартаковъ; Вагнеръ—гг. Маркевичъ, Преображенскій; Маргарита—г-жи Кузнецова, Больска, Бронская, Владимірова, Роза Феаръ (на 3-хъ спектакляхъ); Зибель—г-жи Марковичъ, Захарова; Марта—г-жи Панина, Тугаринова. Дирижеры—гг. Бернарди, Коутсъ (одинъ разъ).

Граціозная опера Делиба «Лакмэ» 2 сентября дана въ 46 разъ со дня первой постановки (1902 г.) и шла 9 разъ въ такомъ составѣ исполнительскихъ силъ: Джеральдъ — гг. Смирновъ, Лабинскій, Большаковъ; Фридрихъ—гг. Каракашъ, Лосевъ; Нилаканта—гг. Шаляпинъ (одинъ разъ), Боссэ, Сибиряковъ, Касторскій; Хаджи — гг. Денисовъ, Александровичъ; предсказатель—гг. Маркевичъ, Ивановъ; китайскій продавецъ—г. Угриновичъ; Кураваръ — г. Пустовойтъ; Лакмэ — г-жи Липковская, Катульская, Владимірова; Маллика—г-жи Панина, Носилова; Элленъ—г-жи Иванова, Слатина; Роза—г-жи Степанова, Иванова; Мистрисъ Бентсонъ—г-жи Тугаринова, Панина. Дирижеры—гг. Бернарди, Крушевскій.

Изъ оперъ Верди шли «Травіата» (20 сентября дана въ 124-й разъ со дня первой постановки—26 апрѣля 1868 г.; шла въ отчетномъ сезонѣ 4 раза), «Риголетто» (данъ 6 сентября въ 93-й разъ со дня первой поста-

новки 31 января 1853 г., шелъ 9 разъ) и «Аида» (дана 8 марта въ 188-й разъ, первая постановка 6 января 1866 г., опера шла въ сезонѣ 4 раза). Привожу имена исполнителей.

Въ «Травіатѣ» пѣли: Віолетта—г-жи Липковская, Кузнецова, Бронская; Флора Бервуа—г-жа Ланская; Аннина—г-жа Дювернуа; Альфредъ Жермонъ — гг. Смирновъ, Виттингъ, Большаковъ, Піотровскій; Гастонъ виконтъ де-Леторьеръ — г. Денисовъ; Жоржъ Жермонъ — г. Тартаковъ; баронъ Дюфоль—гг. Лосевъ, Маркевичъ; маркизъ д'Обиньи—г. Григоровичъ; докторъ Гренвиль—гг. Лосевъ, Пустовойтъ; слуга Флоры—г. Ивановъ. Дирижеръ Бернарди.

Въ «Риголетто» выступали: Герцогъ — гг. Смирновъ, Піотровскій; Риголетто — гг. Тартаковъ, Бакламовъ (московскій артистъ); Джильда—г-жи Липковская, Бронская, Катульская; Спарафучиле—гг. Боссэ, Преображенскій, Бѣлянинъ; Магдалина — г-жи Збруева, Носилова; Джіованна—г-жа Дювернуа; графъ Монтероне—г. Григоровичъ; Марулло—гг. Маркевичъ, Лосевъ; Борса—г. Ивановъ; графъ Чепрано—г. Пустовойтъ; графиня Чепрано—г-жа Ланская; Пажъ—г-жа Иванова; придверникъ—г. Кравченко. Дирижеры—гг. Бернарди, Крушевскій.

Лучшая изъ Вердіевскихъ оперъ (въ свое время незаслуженно свирѣпо встрѣченная Мусоргскимъ, должно быть по случаю принципіальной кучкистской реакціи противъ итальянской музыки) «Аида» шла въ такомъ составѣ: Царь—гг. Преображенскій, Григоровичъ; Амнерисъ—г-жа Марковичъ, Аида—г-жа Валицкая, Роза Феаръ (одинъ разъ), Дорліакъ (дебютантка); Радамесъ—гг. Виттингъ, Ростовскій, Матвѣевъ; Рамфисъ—гг. Павловъ, Сибиряковъ, Боссэ; Амонасро—гг. Андреевъ 1-й, Тартаковъ, Смирновъ; гонецъ—г. Денисовъ; жрица—г-жа Иванова. Дирижеры—гг. Коутсъ, Крушевскій, Похитоновъ.

Выдающимся событіемъ въ художественной жизни театра явилась постановка «Орфея» Глюка. Опера эта, какъ извѣстно, явилась критической въ творчествѣ Глюка, а сверхъ того и огромной вѣхой на пути развитія оперы вообще. Въ «Орфеѣ» Глюкъ впервые опредѣленно отрѣ-

шался отъ традицій итальянской поверхностно-мелодической оперы и, пытаясь установить ближайшую связь между музыкой и дѣйствіемъ, явился раннимъ піонеромъ «музыкальной драмы» въ томъ смыслѣ, какъ ее понимали предшественники Глюка, старые флоренціанцы-эллинисты съ Пери во главѣ, а также геніальный Монтеверди. Позднѣйшими своими произведеніями «Альцестой», двумя «Ифигеніями», «Армидой» Глюкъ еще рѣшительнѣе утверждается въ новой художественной позиціи, являясь прямымъ предшественникомъ Вагнера. Прочитайте предисловіе къ «Эвридикѣ» Пери, гдѣ композиторъ, желавшій возродить древне-греческую музыкальную драму, говоритъ о томъ, что онъ стремился въ музыкѣ «къ подражанію рѣчи», къ нахожденію чего то «средняго между разговоромъ и пѣніемъ». Монтеверди прямо требуетъ правды въ звукахъ и нѣкоторые случаи въ его «Орфеѣ» и другихъ сочиненіяхъ гдѣ онъ жертвовалъ законами гармоніи и требованіями благозвучія въ пользу драматической выразительности поистинѣ поразительны и близко напоминаютъ тенденціи Мусоргскаго. Акклиматизировавшійся во Франціи флорентинецъ Люлли преслѣдуетъ тѣ же идеалы въ самомъ крайнемъ видѣ: сочиняя оперу, онъ проситъ друзей продекламировать ему тотъ или другой отрывокъ текста, на лету схватываетъ интонацію рѣчи и стилизуя этотъ интонаціонно-мелодическій рисунокъ получаетъ «выразительный» речитативъ для своей музыкальной драмы. Глюкъ, начиная съ «Альцесты» (1767), снабжаетъ свои оперы обширными предисловіями, въ которыхъ заявляетъ о своихъ воззрѣніяхъ на музыку, какъ на средство усиленія поэтическаго элемента, о стремленіи своемъ къ «благородной простотѣ», естественности, музыкально-драматической связности между текстомъ и музыкой,—словомъ формулируетъ и развиваетъ далѣе тѣ же идеи, которыя безсознательно примѣнялись имъ уже въ «Орфеѣ», и зачатки которыхъ можно прослѣдить въ дѣятельности Глюка еще раньше, въ «Артаксерксѣ», «Титовомъ Милосердіи» и нѣкоторыхъ другихъ музыкально-драматическихъ его сочиненіяхъ. Но вѣдь это тѣ же идеи, что исповѣдывалъ впослѣдствіи Вагнеръ, а у насъ Даргомыжскій періода «Каменнаго Гостя» и Мусоргскій. Мелкія индивидуальныя раз-

личія въ воззрѣніяхъ, зависящія отъ различій художественнаго темперамента у разныхъ композиторовъ, совершенно стушевываются передъ поразительной близостью принципіальныхъ основъ. Идея «музыкальной драмы» до сихъ поръ не умираетъ. Ее разрабатываетъ нынѣ по своему (хотя еще вопросъ, по хорошему ли?) Рихардъ Штраусъ. Ею, конечно, будутъ и впредь заниматься передовые музыкально-творческіе умы, какъ ни утопична идея музыкально-драматическаго синтеза по существу, какъ ни компромисны въ концѣ концовъ оказываются всѣ донынѣ предлагавшіяся рѣшенія этой художественной квадратуры круга. Но есть и великая польза для искусства въ этихъ упорныхъ стремленіяхъ къ сліянію музыки со словомъ и дѣйствіемъ, во всѣхъ этихъ исканіяхъ въ области музыкально-драматической выразительности и изобразительности. Эта польза въ томъ, что расшатываются старыя, единственно схоластической традиціей державшіяся, формы, въ томъ, что отыскивается на почвѣ выразительности великое множество всякихъ новыхъ пріемовъ и оборотовъ музыкальныхъ, которые со временемъ, когда изсякнетъ ихъ экспрессивная сила, не только не потеряютъ своего значенія, но пересаженные на почву «абсолютной», чистой музыки, внесутъ въ нее новыя существенныя обогащенія. И вотъ, когда даютъ такую старую, полтораста лѣтъ тому назадъ написанную музыкальную драму, какъ поучительно посмотрѣть, насколько «обабсолютилась» она, насколько «очистилась» музыка отъ драмы? И другой вопросъ: насколько музыка, эмансипировавшаяся въ той или другой мѣрѣ отъ драмы, сохранила свое значеніе, какъ музыка; пріобрѣла она ароматъ «стильности» или же попросту выдохлась и устарѣла? Вѣдь когда-то надъ сценой Орфея съ фуріями зрители проливали слезы, фигураціонный аккомпаниментъ въ аріи Орфея «Che poro ciel» почитался высшимъ достиженіемъ музыкальнаго реализма, арія его же «Che faro senza Euridice» казалась верхомъ выразительности. Глюкомъ одни восторгались, другіе яростно поносили, третье исподтишка обкрадывали [1]). Общество раздѣлилось на

[1]) Извѣстный шахматистъ-композиторъ стараго времени Филидоръ въ 1763 г. правилъ корректуру 1-го печатнаго изданія Глюковской партитуры. Когда изданіе

партіи Глюкистовъ и Пиччинистовъ (по имени яраго противника Глюка, даровитаго неаполитанскаго композитора Пиччини). Каковы будутъ непосредственныя впечатлѣнія отъ «Орфея» Глюка теперь? Конечно, сцена—не клавиръ, разыгрываемый домашниимъ способомъ въ своемъ кабинетѣ; но такъ какъ оркестръ глюковскій не богатъ, такъ какъ речитативы поддержаны только струннымъ квинтетомъ, такъ какъ драматическаго движенія въ «Орфеѣ» въ сущности мало, то клавираусцугъ какъ-ни-какъ даетъ объ Орфеѣ довольно опредѣленное представленіе. И когда штудируешь клавиръ, то чувствуешь... полтора вѣка, протекшія со дня перваго представленія «Орфея» въ Вѣнѣ 5 октября 1762 г. до эпохи, когда живутъ и пишутъ Регеръ, Скрябинъ и Равель. Драмы въ «Орфеѣ» не осталось никакой, но музыка не умерла. Она стилизовалась въ благоуханные цвѣты элегической поэзіи, одинъ другого краше и лучше. Больше всего устарѣли чисто речитативные моменты и танцы фурій, особенно, предшествующій сценѣ ихъ съ Орфеемъ и представляющій довольно-таки формальный этюдъ на гармоническія гаммы. Но разъ по отношенію къ «Орфею» рѣзко опредѣляется фактъ «стильности» этой музыки, то первостепенное значеніе получаютъ условія надлежащаго выявленія этой стильности. Стильность постановки достаточно гарантирована именами вѣдающихъ ею: г. Головина, написавшаго очаровательныя и выдержанныя декораціи, гг. Мейерхольда и Фокина, руководившихъ режиссерской частью (балетъ, въ особенности, второй танецъ фурій поставленъ г. Фокинымъ удивительно красиво), г. Направника, весьма корректно проводящаго деликатную партитуру. Но этого мало.

вышло, на немъ оказалась фальшивая дата перваго представленія «Орфея», показанъ былъ 1764 г. (истинная премьера «Орфея»—5 октября 1762 г. въ Вѣнѣ). Этой «опечатки» своевременно не замѣтили, а между тѣмъ Филидоръ наискорѣйшимъ темпомъ успѣлъ «сочинить» собственную оперу, которую и поставилъ въ Парижѣ 2 января 1764 г. Вскорѣ сходство Филидоровскаго «Le sorcier» съ «Орфеемъ» Глюка было замѣчено, и стали поговаривать о совершенномъ Глюкомъ у Филидора плагіатѣ. Разбираясь въ возникшей полемикѣ позднѣйшіе историки, сбитые съ толку одинакими датами, долгое время не могли рѣшить, кто виноватъ Глюкъ или Филидоръ. Впослѣдствіи корректурный «гамбитъ» Филидора былъ обнаруженъ и честь Глюка очищена отъ всякихъ подозрѣній.

Мы знаемъ, что существуетъ безчисленное множество разныхъ редакцій оперы, что глюковскія рукописи не вполнѣ тождественны съ напечатанными при его жизни партитурами, что автографныхъ партитуръ самого Глюка существуетъ двѣ: итальянская (для Вѣны) на прекрасный текстъ Кальсабиджи, съ заглавной партіей, написанной для кастрата (Гваданьи), и значительно дополненная и во многомъ перемѣны парижская редакція (для представленія въ Парижѣ 2 августа 1774) на либретто Молина, въ которой партія Орфея переписана для тенора (Ле-Гро), что вызвало кромѣ прочихъ измѣненій многочисленныя транспозиціи отдѣльныхъ мѣстъ партіи, а въ связи съ этимъ и существенныя измѣненія въ тональномъ и модуляціонныхъ планахъ оперы не всегда къ лучшему противъ итальянской редакціи. И вотъ является вопросъ: какая изъ новѣйшихъ редакцій оперы ближе соотвѣтствуетъ намѣреніямъ Глюка, какая предпочтительнѣе въ смыслѣ чистоты стиля? Вопросъ упростится, если мы произведемъ «двухъ-степенные» выборы, предварительно отобравъ изъ существующихъ редакцій тѣ, которыя уже въ силу авторитета ихъ редакторовъ могутъ претендовать на значеніе основныхъ. А такихъ редакцій немного. Самая знаменитая изъ нихъ—редакція *Берліоза* 1859 г., гдѣ ему удалось въ одномъ изданіи съ возможной полнотой объединить обѣ авторскія версіи, поручивъ кастратную партію итальянской редакціи пѣвицѣ-контральто travesti, но въ то же время сохранивъ въ своей компромиссной редакціи всѣ лучшія вставки и дополненія Парижскаго варіанта. Берліозовская редакція оказалась во всѣхъ отношеніяхъ чрезвычайно удачной и легла въ основу новѣйшихъ тщательно провѣренныхъ изданій: нѣмецкаго подъ редакціей *Дерфеля* и французскаго, редактированнаго *Гевартомъ*. Другая основная редакція принадлежитъ *Сенъ-Сансу*, *Тіерсо и г-жѣ Пеллетанъ* (изд. Брейткопфъ и Гертель), въ основу ея положена Парижская редакція 1774 г., которая подвергнута Сенъ-Сансомъ тонкому и всестороннему критическому анализу. Такимъ образомъ, лучшихъ современныхъ редакцій собственно говоря оказывается всего двѣ: Дерфеля—Геварта (по Берліозу) весьма характерная, стильная, удобная для исполненія, но какъ ни какъ комбинированная, и

Сенъ-Сансовская съ теноровой партіей, довольно неудобной по тесситурѣ и мѣстами безъ «пунктированія» почти неисполнимой, съ тональными и модуляціонными не всегда удачными перемѣнами противъ итальянской версіи, но во всякомъ случаѣ почти до тождественности близкая къ одной опредѣленной партитурѣ самого автора. Предпочесть ту или другую—дѣло вкуса, тѣмъ болѣе что обѣ редакціи имѣютъ своихъ защитниковъ и противниковъ. Дирекція остановила свой выборъ на партитурѣ Сенъ-Санса. Такимъ образомъ, мы во всякомъ случаѣ имѣли случай услышать произведеніе Глюка въ томъ видѣ, въ какомъ на европейскихъ сценахъ оно исполняется очень рѣдко. При послѣднемъ возобновленіи на Маріинской сценѣ «Орфея» въ апрѣлѣ 1869 г. онъ шелъ въ альтовой редакціи (Орфей—г-жа Лавровская, Эвридика—г-жа Ирецкая, Эросъ—г-жа Платонова). Когда года три тому назадъ «Орфей» былъ поставленъ частной оперной труппой въ Консерваторіи, взята была опять-таки альтовая редакція (Орфей—Марія Гай). Нынче петербуржцы въ первый разъ могли познакомиться съ теноровой версіей.

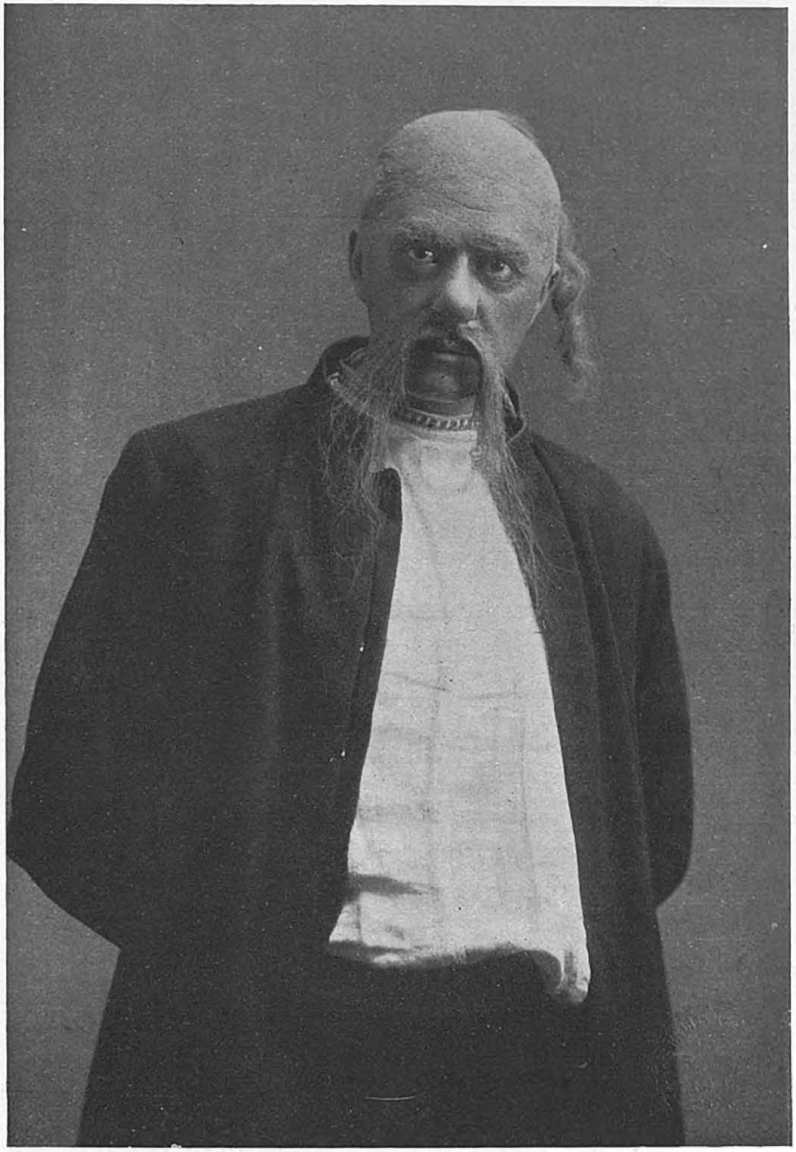
Прежде всего по отношенію къ музыкѣ Глюка, независимо отъ тѣхъ или иныхъ редакціонныхъ ея частностей надо сказать, что клавираусцугъ и сцена оказались между собою въ добромъ согласіи. Конечно, пріятнѣе слушать очаровательныя мелодіи Глюка, когда глазъ услаждается прекрасными пейзажами Головина, этими красивѣйшими занавѣсами, этими огненными плясками, но на самой музыкѣ мало отразилось наличіе оркестра, пѣвцовъ и пѣвицъ, декорацій. Она не стала ни драматичнѣе, ни глубже, ни богаче. Прелестная пастораль, напоенная тихой печалью, изящная поэма о любви, которая сильнѣе смерти; и такъ здѣсь все тихо, тонко, хрупко, миніатюрно, что иногда кажется, будто не только Маріинская сцена, но вообще *сцена* слишкомъ громоздка для «Орфея», что для него довольно рояля, клавираусцуга и четырехъ стѣнъ домашняго кабинета. По отношенію къ Парижской редакціи надо замѣтить, что звучитъ она въ общемъ отлично, не менѣе стильно, чѣмъ альтовая версія. Но исключительная высота орфеевой партіи для пѣвца безспорно тяжела, такъ тяжела, что совер-

шенно понятнымъ становится то предпочтеніе, которое огромное большинство европейскихъ сценъ оказываетъ альтовой редакціи «Орфея».

Первый въ сезонѣ спектакль «Орфея» состоялся 21 декабря, всего опера шла 4 раза съ г. Собиновымъ въ главной роли. Эвридику играли г-жи Больска и Кузнецова; партія Эроса была въ рукахъ г-жъ Катульской и Кузнецовой, въ образѣ Блаженной тѣни мы видѣли г-жъ Владимірову и Степанову. Удержится ли «Орфей» въ репертуарѣ, сказать трудно. Но постановка его, особенно въ условіяхъ сотрудничества такихъ силъ, какъ гг. Головинъ, Мейерхольдъ и Фокинъ, явились наряду съ премьерой «Хованщины» прекраснымъ художественнымъ праздникомъ.

Изъ вагнеровскихъ оперъ въ отчетномъ сезонѣ шли «Морякъ Скиталецъ», «Лоэнгринъ», «Тристанъ и Изольда» и тетралогія.

«Морякъ-Скиталецъ» поставленъ на Маріинской сценѣ впервые. Сочиненный Вагнеромъ въ 1841 г. (задуманный двумя годами раньше во время путешествія моремъ изъ Риги въ Парижъ) «Морякъ-Скиталецъ» принадлежитъ къ раннимъ сочиненіямъ Вагнера, ergo мы должны найти здѣсь много итальянщины, безвкусія, грубости и прочихъ качествъ, свойственныхъ Вагнеру 1 и 2-го періодовъ творчества. Дѣйствительность съ лихвой подтверждаетъ наличіе въ музыкѣ «Моряка-Скитальца» всѣхъ этихъ непріятныхъ чертъ. Однако, на ряду съ ними прорываются у Вагнера и штрихи необыкновенно яркіе (вспомнимъ основную тему проклятія!), мѣстами чувствуется большая мощь звуковой живописи, мѣстами появляется просто красивая музыка (пѣсня прядущихъ дѣвушекъ), чувствуется зарожденіе лейтмотивной системы, а кое-гдѣ нѣтъ-нѣтъ да и проскользнутъ фразы чудесныя, намекающія на образы Вотана и другихъ героевъ позднѣйшихъ музыкальныхъ драмъ Вагнера. Художественное значеніе Моряка-Скитальца въ цѣломъ уступаетъ, конечно, его исторической роли въ качествѣ опредѣленнаго этапа эстетической эволюціи автора. Однако жъ, эта послѣдняя роль такъ велика, а любопытныхъ частностей въ оперѣ такъ много, что постановка «Моряка-Скитальца» во всякомъ случаѣ прибавляетъ цѣнную страницу къ исторіи русской «вагнеріаны».



Г. ФИЛИППОВЪ ВЪ РОЛИ СОТНИКА.
«ПАНЪ СОТНИКЪ» ОПЕРА Г. А. КАЗАЧЕНКО НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

Поставлена опера въ первый разъ 11 октября и шла 9 разъ въ такомъ составѣ: Даландъ—гг. Филипповъ, Боссэ; Сента — г-жи Черкасская, Николаева; Эрикъ—гг. Ростовскій, Виттингъ; рулевой—г. Александровичъ; Мэри—г-жи Захарова, Панина; Голландецъ (Морякъ-Скиталецъ)—гг. Андреевъ 1-й, Смирновъ. Декораціи и костюмы по эскизамъ и рисункамъ г. Коровина. Дирижеры—гг. Коутсъ, Похитоновъ.

«Лоэнгринъ» шелъ два раза экстренными спектаклями въ пользу школъ Императорскаго Женскаго Патріот. Общества и въ бенефисъ оркестра. На первомъ спектаклѣ 12 декабря оркестромъ дирижировалъ г. Вейнгартнеръ, на бенефисномъ 3 января—г. Направникъ. Въ отдѣльныхъ роляхъ выступали: Гейнрихъ-Птицеловъ—г. Касторскій; Лоэнгринъ—г. Собиновъ; Эльза—г-жа Кузнецова; Фридрихъ фонъ Тельрамундъ—гг. Бакановъ, Смирновъ; Ортруда—г-жа Черкасская; Королевскій глашатай—гг. Шароновъ, Лосевъ; брабантскіе дворяне—гг. Ивановъ, Пустовойтъ, Гулевичъ (на одномъ спектаклѣ вмѣсто него г. Лосевъ). Спектакль 12 декабря былъ 127-мъ со дня первой постановки оперы (3 октября 1868 г.).

«Тристанъ» тоже данъ два раза 14 и 24 января съ г-жей Литвинъ въ роли Изольды. Спектакль 16 января былъ 9-мъ по возобновленіи оперы (30 октября 1909 г.). Роль Марка поручена г. Касторскому. Тристана—игралъ г. Ершовъ. Курвенала изображалъ г. Смирновъ, Мелота—г. Александровичъ. Брангеной была г-жа Николаева; партію матроса исполнялъ г. Большаковъ, кормчаго—г. Денисовъ, пастуха—г. Угриновичъ. Постановка—г. Мейерхольда. Декораціи—г. Шервашидзе, костюмы по его-же рисункамъ. Во главѣ оркестра—г. Коутсъ.

«Золото Рейна» по числу абонементовъ поставлено 4 раза. Спектакль 15 ноября былъ 27-мъ со дня первой постановки оперы въ 1905 г. Въ «Золотѣ Рейна» участвовали: Вотанъ—гг. Боссэ, Сибиряковъ; Доннеръ—г. Лосевъ; Фро—г. Александровичъ, Логе—г. Ершовъ; Альберихъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Миме – гг. Андреевъ 2-й, Большаковъ; Фазольтъ—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ, Преображенскій; Фафнеръ—гг. Бѣлянинъ, Григоровичъ; Фрика—г-жи Марковичъ, Славина; Фрейя—г-жи Владимірова,

Степанова; Эрда—г-жи Збруева, Захарова; Воглинда—г-жи Бронская, Будкевичъ, Иванова; Вельгунда—г-жи Носилова, Ланская, Панина; Флосгильда—г-жи Петренко, Захарова. Капельмейстеры—гг. Коутсъ, Направникъ.

«Валкирія» дана 4 раза по спеціальнымъ и столько же разъ по общимъ абонементамъ, итого 8 разъ. Спектакль 21 ноября былъ 59-мъ со дня первой постановки оперы въ 1900 г. Составъ исполнителей слѣдующій: Зигмундъ—гг. Ершовъ, Ростовскій; Гундингъ—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ; Вотанъ—гг. Боссэ, Сибиряковъ; Зиглинда—г-жи Больска, Гвоздецкая; Брунгильда—г-жи Литвинъ (5 разъ), Черкасская, Фигнеръ; Фрика—г-жи Славина, Марковичъ; Герхильда—г-жа Слатина; Ортлинда—г-жи Коваленко, Бронская, Иванова; Вальтраута—г-жи Николаева, Ланская; Швертлейта—г-жи Збруева, Тугаринова; Гельмвига—г-жи Катульская, Будкевичъ; Зигруна—г-жи Дювернуа, Марковичъ; Гримгерда—г-жи Петренко, Носилова; Росвейса—г-жи Захарова, Панина. Дирижеры—гг. Направникъ, Коутсъ.

«Зигфридъ» данъ 5 разъ. 1 декабря опера шла 29-мъ спектаклемъ со дня перваго представленія въ 1901 г. Исполнителями оперы выступали: Зигфридъ—гг. Ершовъ, Матвѣевъ; Миме—гг. Большаковъ, Андреевъ 2-й; Путникъ—гг. Сибиряковъ, Боссэ; Альберихъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Фафнеръ—г. Бѣлянинъ; Эрда—г-жи Збруева, Захарова; Брунгильда—г-жи Литвинъ, Черкасская, Фигнеръ; Птичка—г-жа Коваленко. Дирижеры—гг. Направникъ, Коутсъ. Послѣдняя часть «Кольца Нибелунга» мрачная «Гибель Боговъ» дана 4 раза. Спектакль 9 января былъ 31 со дня премьеры оперы въ 1903 г. Составъ участвующихъ нижеслѣдующій: Зигфридъ—г. Ершовъ, Гунтеръ—гг. Андреевъ 1-й, Смирновъ; Альберихъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Хагенъ—гг. Сибиряковъ, Филипповъ; Брунгильда—г-жи Черкасская, Литвинъ (одинъ разъ), Ермоленко-Южина (московская артистка, пѣла одинъ разъ); Гутруна—г-жа Николаева; Вальтраута—г-жа Славина; 1-я норна—г-жи Збруева, Петренко; 2-я норна—г-жа Марковичъ; 3-я норна—г-жи Гвоздецкая, Иванова; Воглинда—г-жи Коваленко Бронская; Вельгунда—г-жи Панина, Ланская, Носилова; Флосгильда—г-жи Петренко, Захарова. Дирижеры—гг. Направникъ и Коутсъ.

БАЛЕТЪ

В. Я. СВѢТЛОВА.

ИНУВШІЙ балетный сезонъ открылся 4 сентября «Лебединымъ озеромъ» съ г-жей Карсавиной въ роли Одетты-Одилліи. 18 сентября состоялось первое выступленіе г-жи Павловой, послѣ долгаго отсутствія ея на Императорской сценѣ; балерина появилась въ своей коронной роли Никіи въ балетѣ «Баядерка» и имѣла очень большой успѣхъ. Вторично г-жа Павлова выступила въ «Жизели», а затѣмъ уѣхала на гастроли въ Англію до будущей зимы.

9 октября состоялся дебютъ г-жи Смирновой въ роли Сванельды въ балетѣ «Коппелія», а 16 октября въ этой же роли появилась г-жа Виль. Затѣмъ съ 19 октября по 8 ноября танцовала г-жа Карсавина въ балетахъ: «Испытаніе Дамиса», «Щелкунчикъ» и «Спящая красавица», по 3 раза въ каждомъ балетѣ.

27 ноября г-жа Егорова выступила въ «Раймондѣ», 29 ноября г-жа Ваганова—въ «Ручьѣ».

4 декабря состоялось первое выступленіе въ сезонѣ г-жи Кшесинской въ «Лебединомъ озерѣ».

11 декабря данъ былъ бенефисъ кордебалетныхъ артистовъ. Спектакль состоялъ изъ балетовъ «Привалъ кавалеріи» съ г-жами Ѳедоровой и Егоровой; «Фея Куколъ» и «Шопеньяна» съ г-жей Кшесинской и дивертиссементъ въ исполненіи разныхъ артистовъ труппы. Популярный у публики бенефисный спектакль кордебалета прошелъ съ большимъ успѣхомъ и далъ отличный сборъ бенефиціантамъ (около 12 тысячъ рублей).

Новый, 1912 годъ, начался въ балетѣ «Талисманомъ» (1 янв.) съ г-жей Кшесинской въ главной роли. Эта-же балерина танцовала и во всѣхъ слѣдующихъ спектакляхъ до 5 февраля включительно. Съ ея участіемъ прошли «Талисманъ» (4 раза) и «Эсмеральда» (3 раза).

Съ 19 февраля по 11 марта шли балеты г. Фокина «Евника», «Карнавалъ» и «Шопеньяна» въ исполненіи г-жи Карсавиной. Въ апрѣлѣ, съ ея же участіемъ поставлены были «Капризы бабочки» и «Арлекинада» (съ 1 по 8 апрѣля). 15 апрѣля г-жа Виль танцовала съ большимъ успѣхомъ «Тщетную предосторожность». 22 апрѣля должна была танцовать въ «Донъ Кихотѣ» артистка московской балетной труппы г-жа Корали, но по болѣзни не пріѣхала. Ее замѣнила г-жа Смирнова, а въ слѣдующій разъ—29 апрѣля, въ день закрытія балетнаго сезона, тотъ-же «Донъ Кихотъ» танцовала г-жа Егорова.

Передъ закрытіемъ балетныхъ спектаклей состоялся ученическій спектакль оканчивающихъ Императорское балетное училище воспитанницъ и воспитанниковъ, для которыхъ поставленъ былъ маленькій балетикъ «Весеннія грезы» съ музыкой г. Дриго, написанный спеціально для училищнаго экзамена. Постановка танцевъ принадлежала преподавательницѣ училища г-жѣ Куличевской. Кромѣ этого экзаменаціоннаго балета, шелъ еще дивертиссементъ съ участіемъ выпускныхъ. Въ дивертиссементѣ, какъ и въ отрывкахъ изъ балетовъ «Лебединое озеро» и «Баядерка», поставленныхъ въ томъ-же спектаклѣ, принимали участіе и артисты балетной труппы г-жи Виль (Одетта), Егорова (Никія), Ваганова, Лопухова и другіе.

Въ настоящемъ году оканчиваютъ курсъ и зачисляются въ труппу воспитанницы Шереръ, Стремлянова, Сергѣева, Панчина и де Лазари (класса г-жи Куличевской) и воспитанникъ Семеновъ (класса г. Обухова). Кромѣ нихъ, обратила на себя особое вниманіе на этомъ спектаклѣ невыпускная воспитанница Спесивцева.

Всего въ минувшемъ сезонѣ дано было 45 балетныхъ спектаклей, которые распредѣлялись слѣдующимъ образомъ: 33 абонементныхъ, 6 внѣабонементныхъ, 1 бенефисный (кордебалета) и 5 утреннихъ, 2 для столичныхъ учебныхъ заведеній («Коппелія»—14 ноября и «Раймонда»—6 декабря) и 3 масленичныхъ—«Спящая красавица» (2 февраля), «Привалъ кавалеріи» и «Щелкунчикъ» (3 февраля), «Капризы бабочки» и «Арлекинада» (4 февраля).

Изъ 33 абонементныхъ спектаклей абоненты 1 абонемента получили 12 спектаклей, второго абонемента—11 и третьяго—10.

Въ минувшемъ сезонѣ новая система дѣленія балетной публики на 3 абонемента вызвала необходимость давать одни и тѣ же балеты тремъ разнымъ абонементамъ и такимъ образомъ каждый балетъ шелъ 3 раза. Только въ концѣ сезона эта система не была строго выдержана.

Репертуаръ состоялъ изъ балетовъ: «Лебединое Озеро» (прошло 4 раза), «Баядерка» (3), «Жизель» (2), «Пробужденіе Флоры» (2), «Коппелія» (3 и 1 разъ утромъ), «Щелкунчикъ» (3 и 1 утр.), «Испытаніе Дамиса» (3 и 1 утромъ), «Спящая Красавица» (3 и 1 утромъ), «Раймонда» (2 и 1 утромъ), «Ручей» (1), «Привалъ Кавалеріи» (2 и 1 утромъ), «Фея Куколъ» (2), «Шопеніана» (4), «Талисманъ» (4), «Эсмеральда» (4), «Евника» (2), «Карнавалъ» (2), «Капризы бабочки» (3 и 1 утромъ), «Арлекинада» (3 и 1 утромъ), «Тщетная Предосторожность» (1), «Донъ Кихотъ» (2), и «Весеннія Грезы» (1). Всего, значитъ, было дано 22 балета.

Вслѣдствіе необходимости проводить балеты по тремъ абонементамъ, репертуаръ сократился по количеству названій и въ него не вошло много балетовъ, ранѣе находившихъ себѣ мѣсто въ теченіе сезона при существованіи одного абонемента. Такъ, напримѣръ, въ минувшемъ сезонѣ ни разу не были поставлены «Дочь Фараона», «Армида» и др. Точно также популярный балетъ «Конекъ Гурбунокъ» не увидѣлъ свѣта рампы въ отчетномъ сезонѣ, но по инымъ причинамъ: вся его обстановка дѣлается новая и дирекція расчитываетъ его поставить въ предстоящемъ сезонѣ, вѣроятно въ бенефисъ кордебалета.

Изъ балеринъ Императорской сцены г-жи: Кшесинская танцовала 11 разъ, Павлова—5 разъ. Наибольшее количество выступленій выпало на долю г-жи Карсавиной (14 разъ и 2 раза утромъ), получившей къ празднику Пасхи званіе балерины.

Изъ новыхъ балетныхъ произведеній можно назвать только одно: это «Весеннія Грезы», случайный одноактный балетикъ, не вошедшій въ постоянный репертуаръ, а данный только для ученическаго спектакля.

Точно также новыя произведенія балетмейстера г. Фокина «Исламей» (на восточную фантазію Балакирева) и «Papillon» (на муз. Шумана) не вошли пока въ репертуаръ, а были даны въ благотворительномъ спектаклѣ въ пользу Литературнаго Фонда. Съ будущаго сезона они войдутъ въ общій балетный репертуаръ.

Въ обозрѣніи прошлаго сезона нельзя не упомянуть про хореографическую часть оперы «Орфей». Танцы, поставленные г. Фокинымъ, имѣли въ этой оперѣ огромный успѣхъ.

Вслѣдствіе продолжительной и серьезной болѣзни совершенно не выступала въ минувшемъ сезонѣ г-жа Преображенская.

Балетъ въ теченіе всего сезона отлично посѣщался публикой и дѣлалъ превосходные сборы.

НѢМЕЦКІЕ СПЕКТАКЛИ.

И. Р.

ВЪ Императорскомъ Михайловскомъ театрѣ, въ теченіе Великаго поста, сезона 1912 г., съ 13-го февраля по 16-е марта подъ управленіемъ Ф. Бока было дано 25 спектаклей на нѣмецкомъ языкѣ.

Въ составъ труппы: вошли г-жи Т. Дюрье, Буссиліатъ, Гуде-Брандъ, Фогель, Гензель, Столле, Бюло Марта, Платъ, Вагнеръ, Ольшевска, Мартенсъ, Лальски, Фрей, Штейманъ.

Г-да· Бибрахъ, Р. Христьянсъ, Сарновъ, Штрассманъ, Берковъ, Пецольдъ Леттингеръ, Людвигъ, Янсонъ, Шмидъ, Эттель, Либезни, Гроссъ, Кунертъ, Матесъ, Базиль.

Въ первой половинѣ, то есть первыя двѣ недѣли сезона давались пьесы серьезнаго характера, во второй—половинѣ комедіи и фарсы. Кромѣ того танцовала г-жа Рита Сакетта (поэзія въ танцахъ).

Для открытія спектаклей 13-го февраля представлена была драма въ 5-ти актахъ Эрнста Гардтъ «Гудрунъ» (Gudrun).

На сѣверѣ у короля Геттель—красавица дочь Гудрунъ. Иноземные цари шлютъ Геттелю своихъ пословъ-сватовъ. Король Геттель все время воюетъ. Старый вояка Вате охраняетъ замокъ и красавицу Гудрунъ. Въ замокъ является король датчанъ Гервигъ, переодѣвшись купцомъ-коробейникомъ. Онъ предлагаетъ Гудрунъ свои товары. Потомъ раскрываетъ свое инкогнито. Король Геттель готовитъ ему страшное наказаніе, но Гервигъ нравится Гудрунъ. Она предлагаетъ ему для защиты мечъ стараго Вате. Геттель вступаетъ въ бой съ Гервигъ и, восхищенный его храбростью, отдаетъ ему Гудрунъ. Послы короля Гартмута, пріѣхавшіе въ качествѣ сватовъ изъ страны норманов, обижены отказомъ Гудрунъ. Въ отсутствіе стараго Вате, въ замокъ врывается король Гартмутъ и увозитъ Гудрунъ. Она клянется, что никогда не будетъ женою Гартмута. Мать Гартмута мститъ дѣвушкѣ. Гудрунъ мужественно переноситъ всякія униженія и ждетъ своего жениха Гервига, который вскорѣ является въ замокъ. Гудрунъ спасена, Гартмутъ побѣжденъ. Дѣвушка умираетъ отъ руки злой королевы-матери.

Этотъ спектакль повторенъ 14-го и 15-го февраля.

Второй пьесой, 16-го, 17-го февраля, шла драма въ 5-ти актахъ Фридриха Геббель «Гигъ и его кольцо» (Gyges und sein Ring). Содержаніе пьесы слѣдующее:

У царя Лидійскаго Кандала любимый рабъ грекъ Гигъ, владѣющій чудодѣйственнымъ кольцомъ. Въ этомъ кольцѣ заключается чудо-камень, обладающій удивительнымъ свойствомъ: стоитъ только повернуть кольцо такъ, чтобы могъ засверкать драгоцѣнный камень, и обладатель кольца дѣлается невидимымъ. Гигъ даритъ это кольцо своему господину. Царь возвращаетъ кольцо Гигу съ тѣмъ, чтобы тотъ проникъ въ царскіе покои и сталъ бы свидѣтелемъ пламенныхъ ласкъ царицы Родоны. Гигъ безумно влюбляется въ царицу. Его ничего не прельщаетъ. Онъ отказывается отъ красавицы Лезбіи, которую царь Кандалъ даритъ ему. Родопа, увидѣвъ разъ Гига въ своей спальнѣ, считаетъ себя опозоренной и желаетъ смерти Гига. Узнавъ, что Гигъ подосланъ царемъ, Родона требуетъ смерти мужа

и обѣщаетъ стать женою Гига. Гигъ въ поединкѣ убиваетъ царя. Народъ избираетъ его. Родона закалывается и падаетъ мертвою къ ногамъ Гига.

18, 19, 20-го февраля была сыграна драма въ 4-хъ актахъ, Вильгельма Шмидбоннъ «Графъ фонъ-Глейхенъ» (Der Graf von Gleichen).

Содержаніе пьесы слѣдующее:

Графъ Дигельбрехтъ, возвращаясь на родину съ перваго крестоваго похода, попадаетъ въ плѣнъ къ туркамъ. 12 лѣтъ томится онъ въ плѣну. Его освобождаетъ молодая турчанка Ноеми, съ ней онъ возвращается домой. Графиня благодаритъ спасительницу, но требуетъ, чтобы турчанка уѣхала. Графъ не соглашается, тогда графиня бросаетъ Ноеми въ пропасть. Узнавъ о смерти дѣвушки, графъ навсегда покидаетъ свой домъ для скитанія по свѣту.

21, 22, 23-го февраля была представлена трагедія въ 5-ти актахъ Фридриха Геббель «Юдиѳь» (Judith).

Содержаніе пьесы взято изъ библейской исторіи:

Олофернъ осадилъ городъ, перехватилъ воду, люди изнываютъ отъ жажды. Красавица Юдиѳь желаетъ спасти народъ—она идетъ къ Олоферну; въ порывѣ страсти и опьяненія, онъ хочетъ привлечь ее къ себѣ—она отталкиваетъ его, тогда онъ бросается къ ней съ мечемъ, но падаетъ безъ чувствъ. Юдифь беретъ мечъ Олоферна—отрубаетъ ему голову и бѣжитъ изъ лагеря въ свой городъ. Общее ликованіе. Городъ спасенъ.

5 и 6 марта была розыграна «Лѣсная сказка» (Heiligenwald).

Комедія въ 3 актахъ принадлежитъ перу, Альфреда Хальма и Роберта Яндена.

Принцъ Карлъ-Эрнстъ добровольно хочетъ отказаться отъ трона. Сестра его Шарлотта болѣе подходитъ къ роли правительницы. Она должна выйдти замужъ за сосѣдняго принца Тассило. Въ герцогствѣ Вальдштауфенскомъ находится историческое мѣсто, такъ называемый «Священный лѣсъ». Туда отправляется Шарлотта, сохраняя строжайшее инкогнито. Въ принцессу влюбляется соціалъ-демократъ Бредерекъ, она къ нему неравнодушна—но, уступая просьбамъ брата, она принимаетъ отъ него бразды правленія, открываетъ свое инкогнито и отказывается отъ личнаго счастія.

Слѣдующей пьесой была комедія въ 3-хъ актахъ Александра Энгель и Лео Вальтеръ Штейнъ—«Жена» (Fraûerl).

Она разыграна 7, 8 и 9-го марта. Вотъ ея содержаніе:

Эмиль-фонъ-Вегереръ—сынъ милліонера-фабриканта; его всѣ балуютъ, стараясь исполнить всякій его капризъ. Ему надоѣло это угожденіе. Жена Эмиля, боясь потерять мужа, просила свою красавицу подругу плѣнить временно мужа. Игра эта чуть не оканчивается катастрофой; спасаетъ все другъ Вегерера—баронъ Штейбургъ.

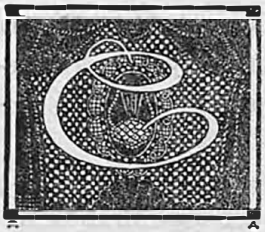
10, 11 и 12-го марта труппа г. Бока дружно разыграла комедію въ 3-хъ актахъ Карла Рёслера «Пять франкфуртцевъ» (Die fünf Frankfurter).

Это еврейская легенда о томъ, будто сынъ герцога желалъ сочетаться бракомъ съ дочерею Соломона Ротшильда, одного изъ 5 сыновей старика часовщика Ротшильда, изъ еврейскаго квартала города Франкфурта-на-Майнѣ, для поправленія своихъ финансовъ. Мать Соломона беретъ на себя всѣ долги герцога и выдаетъ дѣвушку за человѣка, котораго та любитъ.

Для заключенія нѣмецкихъ спектаклей въ бенефисъ директора труппы г. Бока была возобновлена драма М. Гольба «Iugend» (Юность) и одноактная шутка «Charlotchens Geburstag».

СИМФОНИЧЕСКІЙ СЕЗОНЪ 1911-12 г. ВЪ ПЕТЕРБУРГѢ.

НИК. ФИНДЕЙЗЕНЪ.



ИМФОНИЧЕСКІЙ сезонъ, закончившійся довольно поздно—вторичнымъ исполненіемъ «Торжественной мессы» Бетховена, далеко не вполнѣ сохранилъ свой прошлогодній status quo. Не только замѣтно увеличилось количество симфоническихъ концертовъ (болѣе 75, вмѣсто прошлогоднихъ 60), но отчасти стали мѣняться и направленіе, и самый складъ устройства концертовъ нѣкоторыхъ изъ главныхъ нашихъ концертныхъ учрежденій. Съ формальной стороны, въ минувшемъ сезонѣ эти учрежденія (Имп. Русское Музык. Общ., А. Зилоти, Сергѣй Кусевицкій, Русскіе симфон. концерты, Оркестръ гр. А. Шереметева) остались въ одномъ и томъ, общемъ для всѣхъ зданіи—Дворянскомъ собраніи. Кромѣ оркестра гр. Шереметева, давшаго въ этомъ сезонѣ около 25 безплатныхъ концертовъ, остальные конкуренты по чему-то облюбовали для количества своихъ абонементныхъ концертовъ—цифру 8. Вѣроятно, въ ближайшіе сезоны эти учрежденія еще болѣе разовьютъ свою концертную дѣятельность и легко можно предвидѣть еще большее видоизмѣненіе ихъ въ томъ или иномъ направленіи. Дѣло въ томъ, что Музыкальное Общество возвращается въ свое прежнее—единственно понятное и желательное для него—собственное помѣщеніе въ Консерваторіи; гр. Шереметевъ строитъ обширное собственное зданіе для концертныхъ цѣлей; тогда залъ Дворянскаго собранія будетъ болѣе широко использованъ администраціей концертовъ А. Зилоти и С. Кусевицкаго или отойдетъ, частью, къ новымъ концертнымъ предпринимателямъ. Концертная дѣятельность столицы переживетъ новую эволюцію, но куда послѣдняя приведетъ нашу музыкальную жизнь,—сейчасъ предвидѣть трудно, такъ какъ во всемъ этомъ разростающемся концертно-музыкальномъ движеніи главнымъ рычагомъ являются не столько назрѣвающія

потребности общества, для которыхъ собственно концерты и должны устраиваться, сколько воля, иниціатива, иногда даже капризъ отдѣльныхъ лицъ.

Музыкальное Общество, наименѣе подверженное колебаніямъ въ своихъ художественныхъ симпатіяхъ и начинаніяхъ, все таки снова измѣнило порядокъ своихъ концертовъ. Оно совершенно отмѣнило уже налаживавшіеся въ послѣдніе 2—3 года экстренные (общедоступные) концерты. Послѣдніе устраивались, дополнительно къ симфоническимъ собраніямъ,—въ Большомъ залѣ СПБ. Консерваторіи и сначала посвящались исторической программѣ, а затѣмъ болѣе или менѣе новымъ и незаигранымъ произведеніямъ, не находившимъ мѣста въ симфоническихъ вечерахъ. Кромѣ того, въ тѣхъ же концертахъ выступали болѣе молодые исполнители и дирижеры. Въ минувшемъ сезонѣ эти концерты были упразднены и Общество ограничилось 8 абонементными концертами (не считая камерныхъ) въ залѣ Дворянскаго собр. Главная часть ихъ была поручена В. И. Сафонову (6 концертовъ); остальными 2 концертами дирижировали А. К. Глазуновъ и Г. Шнеефохтъ. Приглашеніе послѣдняго для большихъ симфоническихъ концертовъ можно считать лишь недоразумѣніемъ, т. к. если Рус. Музык. Общ. не даетъ выступать въ нихъ исключительно русскимъ дирижерамъ, это допустимо лишь при условіи приглашенія первоклассныхъ артистовъ съ европейскимъ именемъ. А такового г. Шнеефохтъ еще не составилъ и, повидимому, никогда не составитъ. Проведенныя имъ VI симфонія Чайковскаго и Also sprach Zarathustra Рих. Штрауса были разучены добросовѣстно, но и только. Оба произведенія хорошо извѣстны у насъ, а такъ какъ, къ тому же, составъ симфоническаго оркестра Музык. Общ. въ отчетномъ году не отличался ни выдающимися силами, ни особой дисциплиной,—концертъ 7 декабря носилъ достаточно сѣрый характеръ. Программа собранія подъ управленіемъ А. Глазунова была посвящена главнымъ образомъ *концертамъ*—Брамса (двойной для скрипки и віолончели), Глазунова (скрипичный) и Чайковскаго (віолончельный), очень мило, но не болѣе того, сыграннымъ сестрами Гаррисонъ. Симфоническая же часть программы ограничилась вступительной увертюрой къ «Ифигеніи въ

Тавридѣ» Глука, въ обработкѣ Вагнера, и заключительной—Humoresque Листа «Gaudeamus igitur» для оркестра и смѣшаннаго хора. И такъ, весь интересъ симф. собраній Муз. Общ. сосредоточился на концертахъ В. И. Сафонова, болѣе прочно обосновавшагося въ послѣднемъ сезонѣ въ Петербургѣ и даже выступившаго—какъ піанистъ—въ нѣсколькихъ камерныхъ вечерахъ. Г. Сафоновъ очень удачно провелъ 2 крупныя програмныя симфоніи: «Гарольдъ въ Италіи» Берліоза и вполнѣ однороднаго по характеру съ нимъ «Манфреда» Чайковскаго. Исполненіе первой было испорчено участіемъ неудачнаго солиста на альтѣ, соло котораго доминируетъ въ этой знаменитой партитурѣ Берліоза. «Итальянская» симфонія Мендельсона, Восьмая—Бетховена, Первая—Скрябина (впервые исполненная съ заключительнымъ хоромъ), Verwandlungsmusik и заключительная сцена I акта «Парсифаля» Вагнера, 2 эпизода изъ «Фауста» Листа, Варіаціи на тему Гайдна—Брамса, струнный концертъ Вивальди, увертюра «Ромео и Джульетта» Чайковскаго, отрывокъ изъ сюиты «Въ средніе вѣка» Глазунова и симфон. поэма «Три пальмы» Спендіарова—такова основная программа г. Сафонова. Къ ней, кромѣ сольныхъ концертовъ, нужно прибавить еще 3 несомнѣнныя новинки,—симфон. поэмы «Потонувшій колоколъ» Влад. Метцля, «Саломея» Хедли и увертюру «Пьерро на минуту» Гранвиля Банстона, и одну сомнительную—«Калейдоскопъ» Норена, неоднократно исполнявшійся въ Петербургѣ. Наибольшій успѣхъ изъ нихъ имѣли оригинальныя и прелестныя варіаціи Норена; нѣсколько тяжеловѣсная по конструкціи поэма Метцля и изящно оркестрованныя, но небогатыя содержаніемъ увертюра Банстока и картина Хедли не обогатятъ концертный репертуаръ. Упомянемъ еще солистовъ Музык. Общества—В. Скрябину, Розину и Іосифа Левиныхъ, В. Бакгауза, А. Гена (фортепіано), Фр. Вечей (скрипка) и Ж. Геккинга (віолончель), кромѣ отмѣченныхъ выше сестеръ Гаррисонъ. Отсутствовали—вокальные солисты, доминировали—піанисты. Общество отмѣтило кончину одного изъ своихъ почетныхъ членовъ—норвежскаго композитора І. Свендсена—исполненіемъ его Похороннаго марша; юбилейная годовщина Листа была отмѣчена слишкомъ незначительно—двумя симфоническими

пьесами и фортепіаннымъ концертомъ. Остальные юбилеи и годовщины Общество оставило безъ вниманія—какъ и большинство другихъ нашихъ концертныхъ учрежденій, составляющихъ свои программы по простодушному наитію, не справляясь даже съ музыкальнымъ календаремъ. Часто благодаря этому получаются курьезы, но иногда отъ этого выгадываетъ и публика.

Въ *концертахъ Сергѣя Кусевицкаго*—публика отъ этого во всякомъ случаѣ выгадала. Г. Кусевицкій, кромѣ обычныхъ 8 симфон. концертовъ, объявилъ—въ самомъ началѣ сезона—еще экстренную серію ихъ, посвятивъ ее *9 симфоніямъ Бетховена!* Онѣ заняли 4 вечера; въ одномъ изъ абонементныхъ концертовъ была исполнена «Missa Solemnis» Бетховена, повторенная затѣмъ въ концѣ сезона. Такимъ образомъ, изъ 13 концертовъ, данныхъ предпріимчивымъ администраторомъ-дирижеромъ въ Петербургѣ, шесть концертовъ пришлись на долю Бетховена и творчество великаго симфониста невольно составило основу содержанія программы минувшаго сезона: въ собраніяхъ Музык. Общ. были исполнены отдѣльныя симфоніи, А. Зилоти и гр. Шереметевъ дали въ общемъ 3 спеціально бетховенскихъ концерта (у послѣдняго были исполнены 9-я симфонія и Месса C-dur); наконецъ Музык. Общ. посвятило одно изъ своихъ камерныхъ собраній—віолончельнымъ сонатамъ Бетховена, въ одномъ изъ камерныхъ вечеровъ А. Зилоти квартетъ Капэ (изъ Парижа) сыгралъ 3 струнныхъ квартета Бетховена, а СПБ. Камерное Общество дало весь циклъ бетховенскихъ квартетовъ съ пояснительными лекціями г. Вальтера.—Всюду дѣйствовалъ слѣпой *случай*, но благодаря ему петербургская публика могла наслаждаться, хотя и не въ первоклассномъ исполненіи,—безконечно глубокимъ творчествомъ Бетховена, и—въ очень широкомъ масштабѣ.

Возвращаясь къ концертамъ С. Кусевицкаго, слѣдуетъ отмѣтить въ ихъ дѣятельности два факта. Первый и наиболѣе отрадный—несомнѣнное совершенствованіе въ дирижерской практикѣ учредителя этихъ концертовъ. Г. Кусевицкій прекрасно поступилъ, отодвинувъ приглашенныхъ имъ иностранныхъ дирижеровъ на второй, даже третій планъ. Немногими концер-

тами управляли — прошлогодній знакомый публики Арт. Боданскій (изъ Мангейма) и Эрнстъ Вендель (изъ Бремена); оба они могутъ считаться только вполнѣ добросовѣстными и умѣлыми рутинерами. Главная работа въ концертахъ пришлась на долю С. Кусевицкаго, вполнѣ удовлетворительно, мѣстами даже прекрасно, справившагося даже съ обширнымъ и отвѣтственнымъ бетховенскимъ цикломъ. Второй фактъ—болѣе любопытный для характеристики нашего концертнаго устроительства, чѣмъ важный самъ по себѣ—охлажденіе интереса администраціи этихъ концертовъ къ творчеству А. Н. Скрябина. Благодаря нѣкоторымъ обстоятельствамъ послѣдній, говоря канцелярскимъ слогомъ, отошелъ въ минувшемъ сезонѣ въ вѣдѣніе администраціи концертовъ А. Зилоти, и хотя въ I-мъ изъ абонементныхъ концертовъ Кусевицкаго былъ исполненъ «Прометей» Скрябина—съ бо́льшимъ эффектомъ (партію фортепіано игралъ Р. Лотта) и бо́льшимъ успѣхомъ, чѣмъ въ прошломъ году, но изъ произведеній крупнѣйшаго и даровитѣйшаго изъ нашихъ модернистовъ ничего болѣе въ концертахъ Кусевицкаго не появлялось. Послѣдніе такимъ образомъ нѣсколько *поправѣли*, стали консервативнѣе, ничуть, однако, не потерявъ въ своей содержательности. Только первый концертъ здѣсь, кромѣ Скрябина, былъ посвященъ новѣйшимъ авторамъ—Штраусу (снова «Заратустра»), Дюка (вокальный №) и Дебюсси (Rondes de printemps). Затѣмъ въ одномъ изъ слѣдующихъ концертовъ С. Кусевицкій почтилъ исполненіемъ сложной и своеобразной IV симфоніи—память скончавшагося въ прошломъ году Густава Малера (это также были единственныя поминки у насъ по выдающемся дирижерѣ-композиторѣ). Остальная программа концертовъ была посвящена Листу, Генделю, Гайдну, Бетховену, Мендельсону, Вагнеру, Рахманинову и др. Вполнѣ справедливо одинъ изъ концертовъ былъ посвященъ Римскому-Корсакову (Антаръ и Ночь на горѣ Триглавъ), а другой—памяти Листа, для котораго были разучены XIII-й псаломъ и симфонія «Фаустъ»—два листовскихъ шедевра, а также приглашенъ піанистъ Эм. Зауэръ, сыгравшій третій шедевръ Листа—его Es-dur'ный концертъ. Появленіе у насъ, послѣ многолѣтняго антракта, Эм. Зауэра, одного изъ наиболѣе выдающихся учениковъ Листа, доставило

публикѣ большое, если не художественное, то историческое удовольствіе: знаменитый и заслуженный артистъ исполняетъ все съ удивительно мастерской законченностью, сглаживающей теперь недостатокъ увлеченія и глубины его передачи. Въ концертахъ С. Кусевицкаго выступили еще талантливые скрипачи Ф. Крейслеръ и М. Эльманъ, пѣвцы Л. Собиновъ и г-жа Ю. Кульпъ, піанистъ Э. Ризлеръ; въ вокальныхъ ансамбляхъ «Торжественной мессы» Бетховена участвовали артисты Маріинскаго театра.

Концерты А. Зилоти въ минувшемъ сезонѣ развили свою дѣятельность до весьма широкихъ размѣровъ: кромѣ 8 абонементныхъ, администрація ихъ устроила еще цѣлый рядъ экстренныхъ и камерныхъ вечеровъ, а въ общемъ не менѣе 21 концерта! Они сохранили свой прежній обликъ и назначеніе—знакомить публику, главнымъ образомъ, съ новѣйшими авторами, а отчасти и молодыми артистами, сохраняя въ тоже время твердо выраженную симпатію къ произведеніямъ старинныхъ мастеровъ. Какъ было уже указано, въ настоящемъ сезонѣ произошло тѣсное сближеніе администрацій этихъ концертовъ съ А. Н. Скрябинымъ, произведенія котораго до сего времени въ концертахъ А. Зилоти вовсе не исполнялись. Такимъ образомъ, не только одинъ изъ абонементныхъ симфон. концертовъ былъ посвященъ А. Скрябину (вторая симфонія и «Прометей») и прошелъ при его участіи (фортепіанный концертъ и «Прометей»), но А. Зилоти устроилъ еще 3 Clavierabend'a, въ которыхъ выступилъ талантливый новаторъ съ своими произведеніями. Однако, послѣдніе не возбудили достаточно серьезнаго вниманія публики. Другой высокодаровитый молодой русскій художникъ—С. В. Рахманиновъ—сохранилъ свое положеніе persona grata въ концертахъ А. Зилоти: какъ и раньше, ему былъ отданъ симфоническій концертъ (и также, какъ раньше, не состоялось отложенное съ прошлаго года концертное исполненіе оперы «Франческо да-Римини») и Clavierabend, исполнителемъ котораго выступилъ авторъ.

Наиболѣе достойно въ концертахъ А. Зилоти была отпразднована 100-я годовщина дня рожденія Фр. Листа. Концертъ прошелъ подъ управленіемъ Ф. Вейнгартнера (одного изъ учениковъ веймарскаго мастера); въ

программѣ стояла грандіозная «Гранская месса», до сихъ поръ неисполнявшаяся въ серьезныхъ концертахъ Петербурга; А. И. Зилоти сыгралъ—и сыгралъ великолѣпно, съ чисто листовскимъ размахомъ—геніальный Danse Macabre и A-dur'ный концертъ, въ аванзалѣ было выставлено небольшое собраніе автографовъ и портретовъ Листа. Все это показываетъ желаніе А. Зилоти возможно пышнѣе и достойнѣе почтить память своего великаго учителя. Ко дню концерта (10 декабря) въ печати появились и интересныя воспоминанія А. Зилоти о Листѣ. Фел. Вейнгартнеръ былъ также приглашенъ для управленія бетховенскимъ концертомъ и поставилъ въ немъ, кромѣ 2-й увертюры «Леонора»—*седьмую* и *восьмую* симфоніи Бетховена. Вторая изъ нихъ прошла нѣсколько тяжеловѣсно, а 7-я симфонія считается конькомъ даровитаго дирижера. Въ программѣ стояли еще нѣсколько пѣсенъ Бетховена, въ инструментовкѣ Мотля и Вейнгартнера, но интерпретація ихъ г-жей Люсиль Марсель далеко не отвѣчала строгой классической красотѣ этихъ художественныхъ пѣсенъ. Но... г-жа Марсель (супруга Ф. Вейнгартнера) неизмѣнная спутница нѣмецкаго гастролера, по крайней мѣрѣ въ концертахъ Зилоти; аплодисменты провожали ее каждый разъ, но наша публика всегда отличается вѣжливостью по отношенію къ дамамъ-исполнительницамъ. По примѣру прошлаго года, г. Вейнгартнеръ выступилъ (и опять таки вмѣстѣ съ супругой, тщившейся художественно передать пѣсенныя жемчужины Шуберта и Шумана и очень милые романсы самого Вейнгартнера) также въ одномъ изъ камерныхъ концертовъ А. Зилоти, принявъ участіе въ исполненіи собственнаго фортепіаннаго квинтета (съ кларнетомъ) ор. 50. Послѣдній имѣлъ меньшій успѣхъ, чѣмъ прошлогоднія камерныя произведенія того же автора. Во всякомъ случаѣ, разъ Ф. Вейнгартнеръ, композиторъ вполнѣ незаурядный, сталъ обязательно появляться въ этихъ концертахъ, можно пожелать включенія въ программу его болѣе крупныхъ симфоническихъ произведеній. Они гораздо ярче рисуютъ его творческое дарованіе, чѣмъ его камерная музыка, являющаяся нѣсколько устарѣвшимъ полустанкомъ между Мендельсономъ и Шуманомъ. У Вейнгартнера, кромѣ нѣсколькихъ оперъ, имѣются 3 сим-

фоніи, увертюра «Король Лиръ» и мн. др.,—произведенія интересныя и достойныя того, чтобы съ ними познакомиться. Другимъ гастролеромъ, но уже случайнымъ, въ концертахъ А. Зилоти явился испанецъ *Э. Арбосъ*, впервые познакомившій нашу публику съ творчествомъ своихъ современниковъ: П. Казаса (сюита «Murcienne»), К. дель-Кампо (симфон. поэма «La divina comedia»), И. Альбениса (2 пьесы въ инструментовкѣ Арбоса) и самого Арбоса (3 скрипичныя пьесы, сыгранныя А. Ривардъ). Неудачный ли выборъ программы, отсутствіе ли въ ней болѣе значительныхъ испанскихъ авторовъ (Фил. Педрелли, недавно скончавшійся Ф. Ольмеда; изъ Альбениса были выбраны незначительныя пьесы, даже не въ оригинальной инструментовкѣ), но публика осталась совершенно недовольной концертомъ, подобно тому какъ въ прошломъ году ее не удовлетворила программа ново-французской школы. Тѣмъ не менѣе, устройство испанскаго концерта—большая заслуга со стороны администраціи концертовъ; дальнѣйшія попытки въ этомъ родѣ могутъ оказаться болѣе удачными.

Остается перечислить еще остальныя произведенія концертовъ Зилоти Изъ *старыхъ мастеровъ* здѣсь были исполнены: g-moll'ный струнный концертъ Корелли, Чаконна (въ инструментовкѣ М. Штейнберга), бранденбургскій концертъ F-dur, Вступленіе къ кантатѣ № 29 и Hirtenmusik изъ «Рождественской ораторіи» Баха, концертъ Фрид. Баха. Изъ *новыхъ* произведеній: «Ноктюрнъ» Ж. Юрэ, «La mer» 3 эскиза и «Рапсодія» Дебюсси, отрывки изъ балета «Дафна и Хлоя» и дѣтская сюита «Ma mére l'Oye» М. Равеля, «Сарабанда» Роже-Дюкасса; изъ русскихъ авторовъ: симфоническій диѳирамбъ «Врубель» М. Гнѣсина и симфон. поэма «Въ часъ чуда» Р. Мервольфа. Изъ всѣхъ этихъ новинокъ наиболѣе пріятно было познакомиться съ граціозной и оригинальной сюитой Равеля. Солистами въ концертахъ А. Зилоти, кромѣ уже упомянутыхъ, выступили: Ж. Тибо, Э. Изаи (скрипка), П. Казальсъ (віолончель), А. Корто и Т. Лернеръ (фортепіано), г-жи Збруева и Забѣла-Врубель (пѣніе). Пріятно при этомъ отмѣтить доминированіе въ настоящихъ концертахъ *русскихъ* піанистовъ (А. Зилоти, С. Рахманиновъ, А. Скрябинъ, Т. Лернеръ и Э. Чернецкая-

Гешелинъ), тѣмъ болѣе пріятно, что вѣдь въ послѣдніе годы, съ погоней концертныхъ устроителей за иностранными знаменитостями, русскимъ артистамъ все болѣе прекращается выходъ въ серьезныхъ концертахъ. Большой заслугой А. Зилоти нужно считать также возвращеніе къ произведеніямъ стараго Баха; нынѣ ихъ было сыграно 4. Прошлогоднее пожеланіе наше исполнилось къ нашему большому удовольствію.

Въ минувшемъ сезонѣ снова были устроены, послѣ годового антракта, 3 *русскихъ симфоническихъ концерта*. Большинство произведеній ихъ программы оказались новинки новой русской школы (называемъ ее такъ по традиціи, хотя приверженцы ея партіи—прежде совершенно обособленной, давно уже заняли преобладающее мѣсто въ нашемъ музыкальномъ мірѣ) и новинки или весьма серьезныя по значенію, или крупныя по формѣ. Прежде всего укажемъ на 2 новыхъ фортепіанныхъ концерта—А. К. Глазунова и С. М. Ляпунова,—своеобразныя и красивыя произведенія этого стиля. Весьма интересными и содержательными по тематической разработкѣ оказались также новыя варіаціи на русскую тему А. А. Винклера. Крупной, но, увы, только по формѣ, новинкой оказалась 3-я симфонія В. І. Малишевскаго. Наконецъ, съ несомнѣннымъ успѣхомъ прошли и новыя пьесы програмнаго характера. «Шествіе» и «Пляска» А. Глазунова, симфон. поэмы—«Сирены» Р. Гліэра и «Маритъ» И. Вышнеградскаго и др. 25-я годовщина дня кончины Бородина была почтена исполненіемъ двухъ частей его неоконченной симфоніи a-moll. Среди дирижеровъ этихъ концертовъ (А. Глазунова, А. Лядова и В. Малишевскаго), къ удивленію многихъ, оказался г. Георгъ Шнефохтъ, неизвѣстно по какимъ соображеніямъ произведенный въ русскіе капельмейстеры.

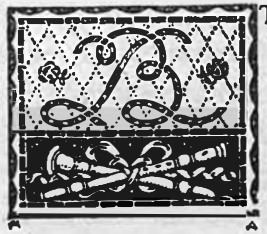
Симфоническіе концерты *оркестра графа А. Д. Шереметева* устраивались совершенно безплатно. Они потеряли свое самостоятельное значеніе, т. к., являясь дополненіемъ къ лекціямъ, устраиваемымъ Музык.-историч. обществомъ имени графа Шереметева, обслуживаютъ просвѣтительную миссію этого учрежденія. Въ теченіе сезона такимъ образомъ, оркестромъ, подъ управленіемъ самого графа и дирижеровъ А. Б. Хессина

и Д. С. Бертье, состоялся цѣлый рядъ концертовъ съ исторической программой, среди которыхъ выдѣлились 3 юбилейныхъ концерта, посвященныхъ памяти Франца Листа (здѣсь были исполнены: ораторія «Христосъ», «Гранская месса», симфонія Данте, рядъ симфон. поэмъ и т. д.), 2 бетховенскихъ концерта (Месса C-dur, 9 симфонія и т. д.), концерты моцартовскій («Реквіемъ» и пр.) и берліозовскій (Реквіемъ). Нужно также отдать справедливость гр. Шереметеву—онъ одинъ изъ нашихъ концертныхъ учредителей отпраздновалъ 75-лѣтіе первой постановки «Жизни за Царя» Глинки. Остальнымъ—эта дата показалась незаслуживающей вниманія...

Для полноты нашего концертнаго обозрѣнія слѣдуетъ еще упомянуть о симфоническихъ вечерахъ, устроенныхъ Придворнымъ оркестромъ и Студенческимъ оркестромъ Спб. Университета. Если послѣдніе имѣютъ вполнѣ случайный характеръ, то концерты Придворнаго оркестра, особенно съ минувшаго сезона—благодаря расширенію концертнаго помѣщенія и устройству историческихъ концертовъ для учащейся молодежи—могутъ имѣть несомнѣнное значеніе. На вечерахъ Оркестра обычнаго типа, въ виду листовскаго юбилея, были исполнены его симфоническія поэмы, а на денныхъ концертахъ для учащейся молодежи произведенія Диттерса фонъ-Диттерсдорфа, Гайдна, Моцарта и другихъ классиковъ. Любопытный фактъ: параллельно съ увлеченіемъ новыми теченіями въ искусствѣ, публика все съ бо́льшимъ вниманіемъ относится къ творчеству старыхъ мастеровъ, давно погребенному въ историческихъ архивахъ. Оно оказалось не сухимъ шелестомъ пожелтѣвшихъ листовъ, а прекрасной музыкой, сохранившей способность ласкать и оживлять...

МОСКВА—ДРАМА.

Н. ЭФРОСА.



Въ своемъ предыдущемъ письмѣ я уже говорилъ о нѣкоторыхъ, наиболѣе значительныхъ и интересныхъ, постановкахъ нашего Малаго театра за этотъ, вообще на рѣдкость малозначительный и бѣдный интересомъ сезонъ. Тогда же я пробовалъ подчеркнуть тѣ общія черты въ его картинѣ, тѣ стороны жизни старѣйшаго московскаго драматическаго театра, искренно мечтающаго объ омоложеніи, которыя, казалось мнѣ, мѣшаютъ такому омоложенію, указываютъ на не вполнѣ вѣрное отношеніе къ его репертуарнымъ задачамъ, а также и къ другой, весьма существенной части его внутренняго распорядка—къ разверсткѣ художественной работы между силами труппы, большой, богатой дарованіями, но остающейся недостаточно использованной. Это, на мой взглядъ, многократно провѣренный, сложившійся въ результатѣ осторожнаго, внимательнаго наблюденія надо всею жизнью Малаго театра, — его самыя уязвимыя мѣста. Тутъ — источникъ нѣкоторыхъ незадачъ, что̀ замѣтно и неблагопріятно отражаются на впечатлѣніяхъ отъ сезона и дѣлаютъ его художественный «балансъ» много менѣе блестящимъ, чѣмъ могъ бы онъ быть, исцѣлись эти уязвимыя мѣста. И если въ отношеніи репертуара театръ въ значительной мѣрѣ всетаки безпомощенъ, такъ какъ неизбѣжно идетъ на поводу у драматургіи, сейчасъ столь недужной не только у насъ, но и на Западѣ, то въ отношеніи того, что я опредѣлилъ, какъ разверстаніе художественной работы, у театра—полная и легкая возможность совершенно исцѣлиться. Врядъ ли какой другой драматическій театръ располагаетъ въ настоящее время, по части сценическихъ талантовъ не весьма урожайное, такимъ большимъ количествомъ отличныхъ силъ, яркихъ, отшлифованныхъ искусно и разнообразныхъ, какъ Малый театръ. И онъ уже нѣсколько лѣтъ кряду

занимается бережнымъ пополненіемъ тѣхъ пробѣловъ, которые не могли не образоваться за время, когда труппа пополнялась скудно и случайно, не въ уровень съ неизбѣжными потерями, убылями и обветшаніями. Правда, и сейчасъ нѣкоторые пробѣлы (лишь весьма немногіе) остаются не заполненными такъ, какъ того требовалъ бы высокій художественный авторитетъ и историческое имя «Дома Щепкина». Но всетаки почти всякая пьеса, какого бы строя она ни была, можетъ, говоря терминомъ кулиссъ, «разойтись» по труппѣ Малаго театра, и разойтись вполнѣ хорошо, безъ насилій надъ отдѣльными актерскими дарованіями и возможностями. Рѣдкая пьеса не могла бы быть сыграна на этой сценѣ, и не только вполнѣ благопристойно, но и интересно, а порою—по настоящему блестяще. Но побѣждаетъ лишь тотъ, кто въ совершенствѣ и съ безошибочностью знаетъ свою армію и въ соотвѣтствіи съ этимъ знаніемъ ею распоряжается. Можетъ быть, такое совершенное знаніе силъ театра тутъ и есть, но оно отнюдь не всегда сказывается въ спектаклѣ, въ томъ, какъ распредѣлены въ немъ роли, какъ использованы наличныя силы. Иногда, именно въ тотъ моментъ подготовительной работы, когда въ тиши режиссерскаго кабинета разверстывается пьеса между будущими ея исполнителями, вполнѣ предрѣшается вся ея будущая судьба. И ошибки могутъ быть роковыми. Угадать для каждаго персонажа въ пьесѣ его наилучшаго осуществителя въ наличной труппѣ,—это талантъ совсѣмъ особый, но и приноситъ онъ драгоцѣнные результаты. Мнѣ приходилось въ предыдущемъ письмѣ приводить примѣры незадачъ въ этомъ направленіи, примѣры, далеко не исчерпывающіе. Возможно, что нѣсколько постановокъ этого сезона имѣли бы судьбу значительно иную, не случись тутъ ошибокъ, переоцѣнокъ или недооцѣнокъ отдѣльныхъ силъ, будь разверстка ролей въ большемъ соотвѣтствіи съ тѣмъ актерскимъ матеріаломъ, между которымъ разверстка произведена. Я такъ много говорю объ этомъ потому, что именно тутъ вижу я причину ряда незадачъ, и причину устранимую, не такую, передъ которою приходится покорно смириться. Гдѣ взять интересныхъ новыхъ пьесъ, когда ихъ точно разучились писать, когда фантазія и

наблюдательность нашихъ драматурговъ на большомъ ущербѣ? Но когда труппа такъ богата, какъ труппа Малаго театра, достигнуть въ ней наиболѣе интереснаго и совершеннаго исполненія, добиться того, чтобы каждый спектакль въ своей собственно-сценической части былъ безупреченъ и привлекателенъ, — это задача въ полной мѣрѣ разрѣшимая. И потому, думается мнѣ, обозрѣватель сезона, особенно когда ему приходится подводить общіе итоги, а не оцѣнивать отдѣльный спектакль,— говорить объ этомъ долженъ; долженъ долбить этотъ камень, чтобы, не силою своего слова, то хоть saepe cadendo разбить не то недоразумѣнія, не то ошибки, замѣтно вредящія дорогому дѣлу преуспѣянія дорогого театра.

Тѣ послѣднія постановки этого театральнаго года, что̀ не умѣстились въ рамки предыдущаго письма, не представляли большой значительности и, съ другой стороны, не внесли сколько нибудь существенныхъ поправокъ въ изложенныя тамъ общія соображенія и указанія о репертуарномъ и ролераспредѣлительномъ хозяйствѣ Малаго театра. Я имѣю такимъ образомъ достаточное основаніе не распространяться еще о характерѣ сезона и ограничиться прибавкою фактическаго матеріала, статистистическаго скелета теперь закончившагося сезона. Сезонъ сложился изъ 240 спектаклей, изъ которыхъ такъ называемому «основному» репертуару, т. е. пьесамъ классическимъ и вообще расчитаннымъ на жизнь долгую, не односезонную, былъ отданъ 91 спектакль, пьесамъ репертуара «текущаго»— 149 спектаклей. Въ первой группѣ, которой театръ справедливо придаетъ такую доминирующую важность, сыграны изъ нашихъ классиковъ драматургіи Грибоѣдовъ, Гоголь, Левъ Толстой и Островскій; первые трое— каждый по одной комедіи, послѣдній, главный герой русскаго репертуара,— семь пьесъ. Если сопоставить эти цифры съ соотвѣтствующими цифрами двухъ предыдущихъ лѣтъ (двухъ первыхъ частей «сумбатовскаго» трехлѣтія), окажется, что эта репертуарная группа нѣсколько ущербилась, не въ числѣ постановокъ, но въ числѣ спектаклей. Запасъ, изъ котораго можно черпать, увеличился, хотя и не очень значительно (какъ увидимъ, новыхъ постановокъ пьесъ классическикъ почти не было); но черпали

изъ него съ меньшею энергію. Въ первый годъ этого трехлѣтія на долю основного репертуара пришлись 99 спектаклей, во второй — 134, больше половины всего сезона, сложившагося изъ 241 спектакля. Несомнѣнно, тутъ сказалось не охлажденіе театра къ классикамъ и вообще къ основному репертуару,—сказались прежде всего причины характера случайнаго; напримѣръ, не удалось осуществить значившуюся въ репертуарномъ планѣ постановку шекспировскаго «Макбета», который отнесенъ на будущій 1912—1913, театральный годъ. Можно лишь пожелать, чтобы въ дальнѣйшемъ всякія случайности были по возможности парализованы, и чтобы та благородная задача, которая такъ вѣрно подчеркивалась въ составленныхъ А. И. Южинымъ предположеніяхъ—задача созданія широкаго и надежнаго репертуарнаго базиса въ видѣ «основного репертуара»—неуклонно выполнялась. Какъ я доказывалъ въ одномъ изъ своихъ писемъ цифровыми выкладками сборовъ за два предыдущихъ сезона, средняя для сборовъ при пьесахъ основного репертуара не ниже средней для постановокъ «текущихъ»,—такимъ образомъ и публика не чинила препонъ для широкаго пользованія пьесами безспорныхъ художественныхъ качествъ, хотя и лишенныхъ привлекательности новизны. Въ послѣдній сезонъ средняя для спектаклей съ пьесами репертуара основного ниже общей средней, именно (въ круглыхъ цифрахъ),—950 руб. (общая средняя, какъ увидимъ ниже,—1075 руб.). Причину пониженія нужно видѣть отчасти въ томъ, что преимущественно пьесы этой группы ставились для утреннихъ спектаклей съ удешевленными цѣнами, а отчасти и въ томъ,что почти отсутствовали новыя постановки пьесъ этой группы, новыя-же постановки за всѣ три сезона имѣютъ перевѣсъ въ среднемъ сборѣ, хотя и небольшой, не позволяющій говорить о пристрастіи публики исключительно къ новому. «Безприданница», поставленная въ этомъ сезонѣ несмотря на тѣ недочеты, на которые мнѣ приходилось указывать раньше, дала среднюю цифру сбора почти подходящую къ общей средней сезона; выдержавъ 19 представленій. «Горе отъ ума», поставленное еще въ предыдущій сезонъ, но тогда сыгранное самое малое число разъ, дало среднюю сбора уже замѣтно низшую, нѣсколько болѣе

800 руб., при 15 спектакляхъ въ сезонъ. Изъ иностранныхъ классиковъ шли Бомарше, Шиллеръ и Ибсенъ, имѣя всего 11 спектаклей, со среднимъ сборомъ нѣсколько выше 1000 руб.

На пьесы текущаго репертуара, какъ уже я указывалъ, ушли 149 спектаклей, при чемъ изъ этого числа 65 спектаклей—съ пьесами шести русскихъ драматурговъ, 84—съ пьесами семи драматурговъ иностранныхъ. 137 спектаклей изъ этой группы—новыхъ, въ этомъ сезонѣ сдѣланныхъ постановокъ, и только 12—старыхъ, изъ репертуарныхъ остатковъ прошлаго. Цифры говорятъ, что большинство новыхъ пьесъ, которыя поставлены за два предыдущихъ сезона,—изъ категоріи односезонныхъ, быстро исчерпывающихся въ своемъ интересѣ. Изъ русскихъ драматурговъ были поставлены (размѣщаю въ порядкѣ постановки): г. Тимковскій («Грань»), г-жа Хинъ («Наслѣдники»), г. Рышковъ («Прохожіе») и г-жа Персіанинова («Большіе и Маленькіе»). Изъ русскихъ новыхъ пьесъ прежнихъ двухъ сезоновъ прошли «Передъ Зарей» г. Гнѣдича и «Жуликъ» Потапенко. Такъ была представлена новая отечественная драматургія, въ поддержкѣ которой Малый театръ видитъ одну изъ своихъ непремѣнныхъ задачъ. Изъ иностранцевъ сыграны вновь: Бернстейнъ («Израиль»), Пинеро («Полъ пути»), Уайлдъ («Герцогиня Падуанская»), Пшибышевскій («Пиръ жизни»), Дюма-сынъ («Идеи госпожи Обрэ») и Филиппи («Безчестье»). Если распредѣлить новыя постановки по количеству сыгранныхъ спектаклей, получимъ слѣдующую таблицу, съ «Прохожими» г. Рышкова на первомъ мѣстѣ: «Прохожіе»—27 спектаклей, «Израиль»—21, «Полъ пути»—19, «Герцогиня Падуанская»—19, «Безчестье»—11, «Грань», «Большіе и Маленькіе» и «Пиръ жизни»—по 10, «Идеи госпожи Обрэ»—7. Если сличить съ цифрами предыдущихъ лѣтъ, окажется, что въ общемъ новыя постановки въ этотъ театральный годъ выдерживали нѣсколько меньшее число спектаклей (впрочемъ, и годъ короче), и максимальная цифра выдержанныхъ успѣшнѣйшею пьесою спектаклей въ прежніе годы выше, чѣмъ въ послѣдній. По средней цифрѣ спектакльнаго сбора на первомъ мѣстѣ среди новыхъ постановокъ стоитъ «Израиль», около 1300 руб., на второмъ «Прохожіе»,—1250, затѣмъ

«Полъ-пути», «Герцогиня Падуанская» и «Пиръ жизни», выше 1000 руб., остальныя пьесы—ниже тысячи. Всюду привожу лишь въ круглыхъ цифрахъ. Я уже говорилъ въ своемъ обзорѣ прошлаго сезона, что эти кассовыя цифры меня интересуютъ, какъ нѣкоторое выраженіе вкусовъ и запросовъ публики, какъ барометръ ея художественныхъ настроеній. Потому я и произвожу надъ ними различныя, кажущіяся мнѣ характерными, выкладки. Если признать, что «публика имѣетъ всегда такой театръ, какого достойна», придется сдѣлать изъ этого афоризма, представляющаго перифразу извѣстнаго политическаго афоризма, довольно печальный выводъ о вкусахъ и театральныхъ запросахъ московской публики... Но афоризмъ вѣренъ лишь отчасти, и нужно имъ пользоваться съ значительною опаскою; а цифры сборовъ, какъ онѣ ни характерны, только отчасти отражаютъ подлинные вкусы и запросы театральныхъ посѣтителей. И было бы несомнѣнною ошибкою сдѣлать, напримѣръ, тотъ выводъ, что, какъ показываетъ сейчасъ приведенный списокъ пьесъ и ихъ посѣщаемости, нашей публикѣ милѣе всего та пьеса, которая въ этомъ спискѣ занимаетъ почетнѣйшее мѣсто. Тутъ, несомнѣнно, дѣйствуетъ и рядъ причинъ привходящихъ, которыхъ путемъ статистическимъ никакъ не учтешь. Общій средній сборъ сезона (если не привлекать къ отчету случайные сборы двухъ бенефисовъ, Н. А. Никулиной и вторыхъ актеровъ)—1075 руб., нѣсколько ниже, на нѣсколько десятковъ рублей, чѣмъ средняя для двухъ предшествующихъ сезоновъ (1120 руб.). Общій сборъ за сезонъ—256.000 руб.

Какъ и въ отчетѣ за прошлые сезоны, выдѣлю еще въ отдѣльную группу спектакли, посвященные драматургіи Островскаго. Всего онъ сыгранъ въ этомъ сезонѣ 41 разъ, приблизительно столько же, сколько въ два предыдущихъ сезона, для которыхъ цифра спектаклей этого автора—85 (у меня нѣтъ подъ руками данныхъ о распредѣленіи этого количества по двумъ театральнымъ годамъ). Были въ репертуарѣ шесть пьесъ Островскаго старой постановки и одна—новой, при чемъ послѣдняя имѣла 19 спектаклей. Островскій сдѣлалъ сбора 41593 руб., въ среднемъ, значитъ, 1000 р. на спектакль. Для двухъ предыдущихъ сезоновъ Островскій шелъ

съ нѣсколько высшею среднею поспектакльною—1100 руб., при чемъ во всѣ три сезона средняя для Островскаго нѣсколько ниже общей сезонной средней. Врядъ ли это можетъ смутить и отвратить театръ отъ его почтеннаго обыкновенія—непремѣнно возвращать въ репертуаръ каждосезонно одну, а то и двѣ драмы этого гиганта русской драматической литературы. Только не должно это возвращеніе быть лишь формальнымъ, такъ сказать—нѣкіимъ отбытіемъ повинности піэтета передъ Островскимъ, но должна каждая новая постановка быть возможно заботливѣйшею и совершеннѣйшею реставраціею той или иной пьесы. Это не всегда можно сказать про тѣ реставраціи, что прошли передъ нами въ послѣдніе годы, меньше всего—про реставрированную въ этомъ сезонѣ «Безприданницу», которой не хватало многаго, въ значительной мѣрѣ—опять по той причинѣ, о которой пришлось уже много говорить въ началѣ этого письма, по винѣ не наилучшаго при данной труппѣ распредѣленія ролей. Въ предстоящемъ сезонѣ на очереди реставрація «Талантовъ и поклонниковъ». Они—одна изъ самыхъ чарующихъ воспоминаній старыхъ зрителей Малаго театра. Большинство не помнитъ, какъ когда-то шли въ Маломъ театрѣ «Гроза» или «Бѣдность не порокъ», даже «Лѣсъ». Но очень многіе изъ тѣхъ, что теперь наполняютъ залу Малаго театра, хорошо помнятъ первую постановку, продержавшуюся такъ долго, «Талантовъ и поклонниковъ», помнятъ Ермолову—Нѣгину, М. П. Садовскаго—Мелузова, Ленскаго—Великатова, Музиля—суфлера, Макшеева—антрепренера и т. д. и т. д. Въ новую постановку, которую мы увидимъ осенью, изъ старой перейдетъ только О. О. Садовская, несравненная Домна Пантелѣевна.

Позвольте небольшое отступленіе. Какъ разъ по окончаніи того сезона, о которомъ я даю отчетъ, О. О. Садовская впервые за свою долгую сценическую жизнь предприняла большую поѣздку по Россіи, по ея югу, впервые играетъ передъ публикою такихъ городовъ, какъ Кіевъ, Харьковъ и Одесса. Среди исполняемыхъ тамъ ею ролей—и Домна Пантелѣевна. Отзывы изъ тѣхъ городовъ доходятъ по настоящему восторженные. Для публики и мѣстной критики игра Садовской—настоящее откро-

веніе. «Воспитанная, выросшая на Островскомъ, вся полная культомъ его, Садовская съ исключительной проникновенностью чувствуетъ созданные имъ образы, во всей ихъ бытовой жизненности и съ исключительной художественной законченностью воскрешаетъ ихъ на сценѣ»,—такъ передаетъ свои впечатлѣнія критикъ одной изъ кіевскихъ газетъ. Съ радостью заношу въ свою лѣтопись московскаго Малаго театра этотъ фактъ столь восторженной и вѣрной оцѣнки нашей прекраснѣйшей артистки далеко за московскими предѣлами. Садовская—актриса архи-московская. Это не помѣшало ей получить полное признаніе за московскими предѣлами.

Спѣшу вернуться къ предстоящей постановкѣ въ Москвѣ. Изъ маленькаго перечня прежнихъ исполнителей видно, какая трудная задача стоитъ тутъ передъ реставрирующими эту пьесу Островскаго, столь несправедливо обруганную при ея первомъ появленіи. И необходимо все напряженіе художественной заботливости, всѣхъ силъ, какъ актерскихъ, такъ режиссерскихъ и иныхъ, чтобы достойно вернуть въ репертуаръ это нѣжное созданіе великаго художника, сумѣвшаго на склонѣ лѣтъ быть юношески яркимъ и юношески увлекательнымъ.

Въ обзорѣ театральнаго года слѣдуетъ отмѣтить два большихъ юбилейныхъ торжества—пятидесятилѣтія службы на Малой сценѣ Надежды Алексѣевны Никулиной, отпразднованное театромъ и Москвою 6-го декабря, и Гликеріи Николаевны Федотовой, отпразднованное съ еще большею торжественностью 8-го января, когда исполнилось полвѣка съ знаменательнаго въ лѣтописи Малаго театра вечера перваго спектакля боборыкинскаго «Ребенка». Въ этотъ вечеръ 15-лѣтняя дѣвочка Познякова впервые сыграла передъ публикою главную отвѣтственную роль въ названной пьесѣ,—и началась славная сценическая жизнь Позняковой-Федотовой, полная на протяженіи сорока слишкомъ лѣтъ блестящихъ художественныхъ побѣдъ. Торжественность послѣдняго юбилейнаго спектакля увеличивалась значительно еще тѣмъ, что Г. Н. Федотова, многіе годы прикованная болѣзнью къ креслу, остающаяся поневолѣ вдали отъ театра и сценической работы, опять выступила передъ публикою, опять засверкала своимъ прекраснымъ

талантомъ. Исполненіе ею роли царицы Марфы въ хроникѣ Островскаго «Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій» показало, что ни годы, ни болѣзнь, ни разлука въ нѣсколько лѣтъ со сценою не погасили яркаго пламени этого таланта, не умалили художественныхъ актерскихъ силъ Федотовой. Игра ея произвела сильное впечатлѣніе и большою прочувствованностью, и большою правдою, и такою же художественною отдѣланностью. Къ громадному сожалѣнію, юбилейный спектакль и выступленіе въ ней Федотовой такъ и останутся одинокими. Проснулась въ артисткѣ вся жажда работы, творчества, разгорѣлись въ ней надежды на возможность вернуться на сцену, выйти изъ плѣна и высвободить свой талантъ. Но врачи категорически отказались разрѣшить Федотовой возобновить сценическую работу,—и артистка опять ушла въ свое уединеніе. Слѣдуетъ отмѣтить, что къ юбилейному дню москвичи собрали сумму, потребную для учрежденія университетской стипендіи, которая и учреждена при филологическомъ факультетѣ нашего университета и связана съ именами Г. Н. Федотовой и ея сына, также артиста Малаго театра, столь рано скончавшагося, А. А. Федотова. Въ юбилейный спектакль г-жи Никулиной была поставлена новая комедія г-жи Персіаниновой «Большіе и маленькіе», одна изъ тѣхъ пьесъ, къ которымъ особенно относятся мои замѣчанія о репертуарныхъ ошибкахъ Малаго театра въ этомъ сезонѣ.

Въ Художественномъ театрѣ работа этого сезона выразилась въ трехъ постановкахъ, изъ которыхъ каждая возбудила въ московской публикѣ и очень большой, взволнованный интересъ, и столь же большіе, взволнованные споры. Таковъ, впрочемъ, удѣлъ почти всякой новой постановки этого, всегда напряженно ищущаго, всегда увлеченно работающаго театра, не желающаго успокаиваться ни на какихъ лаврахъ и ни на какихъ достиженіяхъ. Своими четырнадцатью годами этотъ театръ вписалъ въ исторію русскаго театра страницу большой важности, обозначилъ эпоху, которую, какъ ее ни расцѣнивать, незначительною или безразличною не признаетъ никто, даже самый упрямый противникъ Художественнаго театра, думающій, что то былъ четырнадцатилѣтній рядъ сплошныхъ ошибокъ. И театръ

продолжаетъ эту историческую страницу, добиваясь все новыхъ результатовъ, каждымъ спектаклемъ, даже неудачнымъ, дѣлая или какой-то новый шагъ, или закрѣпляя прежнія свои завоеванія. Не даромъ и Западъ признаетъ его значительнѣйшимъ и интереснѣйшимъ театромъ современности. Въ истекшемъ сезонѣ по значительности, а равно и по размѣрамъ вызванныхъ споровъ на первомъ мѣстѣ стоитъ постановка «Гамлета», въ которой московскій театръ воспользовался услугами англійскаго режиссера-новатора Гордона Крега. Ему принадлежитъ и общій планъ инсценировки геніальной шекспировской трагедіи, и, въ частности, особый декораціонный принципъ, суммарно выражаясь—состоящій въ замѣнѣ обычныхъ декорацій системою «ширмъ», въ замѣнѣ театральной живописи «архитектурою». И о принципѣ этомъ, и объ его примѣненіи въ инсценировкѣ художественниками «Гамлета» была, между прочимъ, рѣчь и на страницахъ «Ежегодника», какъ и объ исполненіи трагедіи Качаловымъ-Гамлетомъ и другими. Далеко не во всемъ согласный съ тѣмъ, что было высказано на этихъ страницахъ по поводу постановки и исполненія «Гамлета», полагающій, что во всякомъ случаѣ перевѣсъ тутъ былъ не на сторонѣ недостатковъ, но на сторонѣ достоинствъ, и весьма значительныхъ, въ другомъ мѣстѣ обстоятельно высказавшій свое отношеніе къ спектаклю,—я не имѣю возможности въ обзорѣ года ни повторять свои соображенія и впечатлѣнія, ни вступать въ споръ съ мнѣніями, до меня высказанными въ «Ежегодникѣ». Споръ этотъ вывелъ бы далеко за границы небольшого, бѣглаго обзора сезона. А только такова задача настоящаго моего письма. Я позволю себѣ лишь сказать, что не убѣдили меня доводы противниковъ «Гамлета» на сценѣ Художественнаго театра, не подорвали его художественной цѣнности въ моихъ глазахъ, да думаю—и всѣхъ тѣхъ, которые отнеслись, частью и въ печати, къ спектаклю сходно со мною. И еще думаю, что и тѣ, которые щедрою рукою разсыпали возраженія противъ постановки, иной разъ далеко не лишенныя значительности или остроумія, все-таки признаютъ спектакль выдающимся фактомъ на тускломъ фонѣ истекшаго сезона. Вѣроятно, и въ ихъ глазахъ такое пораженіе

Художественнаго театра для искусства все-таки неизмѣримо драгоцѣннѣе и важнѣе многихъ и многихъ маленькихъ будничныхъ театральныхъ побѣдъ. И въ частности, каковы бы ни были отношенія къ исполненію г. Качаловымъ роли Гамлета, каковы бы ни были представленныя противъ его интерпретаціи возраженія, они безсильны умалить сценическую величину этого выдающагося артиста, тонкаго и глубокаго художника, въ Гамлетѣ во всякомъ случаѣ показавшаго все благородство и глубину своего таланта, всю силу своей сценической обаятельности. На мой взглядъ, артистъ выразилъ самое существенное въ датскомъ принцѣ, то, за что сталъ послѣдній излюбленнымъ литературнымъ образомъ,—красоту страданія большой души. Но и на всякій взглядъ, думаю, артистъ далъ образъ значительный, волнующій, къ которому охотно возвращаются мысль и чувство.

Другая постановка сезона, съ которой театръ началъ годъ, больше, всего заинтересовала и взволновала самою пьесою. То было посмертное произведеніе великаго Льва Толстого, его «Живой Трупъ». И споры велись больше вокругъ «Трупа», а не вокругъ работы Художественнаго театра. Можно отмѣтить одно основное разногласіе оцѣнивавшихъ это произведеніе. Для однихъ оно—только черновой набросокъ, клочки, забракованные и самимъ авторомъ, и восхищеніе передъ ними лишь—пресмыкательство передъ великимъ именемъ. Не будь это подписано Львомъ Толстымъ, это было бы забраковано самымъ категорическимъ образомъ. Для другихъ, и, кажется, большинства, «Живой Трупъ» привлекателенъ не авторитетомъ имени автора, но авторитетомъ великой художественной прелести, которую не скрадываетъ и не обезцѣниваетъ недоконченность пьесы, недописанность нѣкоторыхъ сценъ и ихъ эскизный порою характеръ. Потому что только толстовское перо могло написать эти эскизы, только толстовскій геній могъ такъ изобразить Федю Протасова, съ такою геніальною чуткостью ко всѣмъ изгибамъ его души и ко всѣмъ крикамъ его большой совѣсти. Рядомъ съ Протасовымъ еще нѣсколько отличныхъ, по настоящему художественныхъ образовъ. Пускай «Трупъ» написанъ эскизно, пускай на немъ слѣды недоконченности. Но это въ то же время

настоящая трагедія, и смыслъ ея широкъ и глубокъ. Трудно, конечно, гадать. Но думается, что если бы «Трупъ» сталъ извѣстенъ безъ имени своего автора, сколько нибудь чуткіе къ художественному не прошли бы мимо него съ лицомъ равнодушнымъ и съ сердцемъ не взволнованнымъ, но закричали бы, что народился на Руси новый великій писатель, что изъ за эскиза глядитъ геній.

Отъ себя Художественный театръ все сдѣлалъ для достойнаго сценическаго воплощенія толстовскаго творенія, и въ части режиссерской, и въ части собственно актерской. Нѣкоторыя роли переданы съ полнымъ совершенствомъ, съ такою безупречностью и законченностью, что склонились передъ этимъ исполненіемъ и тѣ, которые увѣрены и увѣряютъ, что изъ Художественнаго театра не можетъ выйти ничего художественно-добраго. Таково хотя бы исполненіе ролей Абрѣзкова и Карениной г. Станиславскимъ и г-жей Лилиною. Таково исполненіе одной маленькой роли Артемьева, ходатая изъ подъ Иверской, шпіона и шантажиста, г. Александровымъ. Отлично переданы и еще многія второстепенныя роли толстовской пьесы; использованъ каждый намекъ, каждый, мастерскою рукою художника проведенный штришокъ, чтобы придать всѣмъ участникамъ пьесы жизнь, рельефность и интересъ. Для центральной фигуры, Феди Протасова, театръ выбралъ исполнителемъ г. Москвина. Я не знаю роли болѣе легкой; въ ней каждый актеръ съ темпераментомъ непремѣнно произведетъ впечатлѣніе; но я не знаю и роли болѣе трудной, потому что нужны силы исключительныя, чтобы вполнѣ исчерпать все богатое психологическое содержаніе образа. Въ исполненіи г. Москвина были и значительные недочеты. Протасовъ, какъ его задумалъ и написалъ Толстой, долженъ обладать большою и непосредственною обаятельностью,—ея было недостаточно въ Протасовѣ Художественнаго театра. Затѣмъ, этотъ послѣдній Протасовъ—больше купецъ по своему облику и по своей общей повадкѣ, а долженъ быть аристократъ, аристократъ даже тогда, когда онъ въ лохмотьяхъ, когда онъ на днѣ. Но то, что сокрыто подъ этими оболочками, то, что—существо этого образа, громадная сложность этой души,

мятежность этой совѣсти, разбивающей налаженныя формы жизни,—все это получило выраженіе яркое и силу захватывающую, особливо во второй половинѣ драмы, когда у исполнителя такъ много горькаго доброду—шія; трогательно, безъ сентиментальности и какой нибудь театральности передано, купленное столь высокою цѣною просвѣтленіе Протасова. Интересны также исполненія ролей Каренина г. Качаловымъ, Протасовой—г-жей Германовою, Маши—г-жею Кооненъ, хотя въ двухъ послѣднихъ исполненіяхъ уже не все безупречно, не все достаточно сильно.

Наконецъ, третья постановка сезона—двѣ одноактныя тургеневскія пьесы—«Гдѣ тонко, тамъ и рвется» и «Провинціалка»—и актъ изъ «Нахлѣбника». Театръ шелъ тутъ по уже знакомому ему пути, усовершенствовалъ то, что раньше сдѣлалъ въ тургеневскомъ же «Мѣсяцѣ въ деревнѣ». Реставрація недавней нашей старины,—это всегда такъ хорошо, съ такимъ тонкимъ и вѣрнымъ вкусомъ дѣлаетъ Художественный театръ. Сдѣлалъ также и на этотъ разъ, воспроизведя и въ декораціяхъ, и въ костюмахъ, и въ гримахъ, и во всемъ тонѣ исполненія характерныя черты и особенности русскаго помѣщичьяго дома тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ, а также провинціальнаго захолустья, гдѣ разыгрывается исторія графа Любина и Ступендьевой. Въ актѣ изъ «Нахлѣбника» зритель переживалъ чувства жуткія и тяжелыя, всплывало въ немъ негодованіе противъ самоуправства и злого попирательства человѣческаго достоинства; во второй пьесѣ спектакля, «Гдѣ тонко, тамъ и рвется», онъ, напротивъ, не переставалъ любоваться тѣмъ, что было красиваго въ отжившемъ помѣщичьемъ быту, жилъ нѣжными художественными радостями. Наконецъ, «Провинціалка» была и поставлена, и особенно сыграна, какъ шаржъ. Вопросъ о томъ, можно ли эту тургеневскую пьесу играть въ стилѣ буффонады,—вопросъ спорный, и пожалуй, нужно склониться къ отвѣту отрицательному. Такъ и отнеслось къ этой части спектакля большинство, не удовлетворилось имъ, выдвинуло противъ него сердитые упреки. Однако, въ самомъ текстѣ пьесы можно найти нѣкоторыя оправданія замысламъ Художественнаго театра, нѣкоторыя обоснованія такой трак-

товки «Провинціалки». Особенно вызвалъ возраженія г. Станиславскій, игравшій графа Любина опредѣленно шаржемъ, каррикатурою, выбравшій изъ его чертъ все архикомическое, что наиболѣе близко къ буффонадѣ, все это собралъ во едино, преувеличилъ въ яркости, пропиталъ густымъ комизмомъ. Получился Любинъ неожиданный, къ которому мы въ театрѣ не привыкли,—старый, уродливый и смѣшной. Это уже явно шло въ разрѣзъ съ тургеневскими замыслами. И это смущало, это звало на протестъ, хотя въ иныхъ частяхъ это было сыграно заразительно смѣшно, было богато мѣткими, остроумными подробностями сценической характеристики. Наиболѣе безспорная и увлекательная часть тургеневскаго спектакля.— «Гдѣ тонко, тамъ и рвется». Тутъ особенно удаченъ и декораторъ г. Добужинскій и все исполненіе: г. Качаловъ—Горскій и Вѣрочка—г-жа Гзовская, прежде всего.

Дополню этотъ крайне бѣглый обзоръ работы Художественнаго театра нѣсколькими цифрами. Новыя постановки заняли 82 спектакля (изъ 180), при чемъ «Живой Трупъ» сыгранъ 59 разъ; «Гамлетъ»—15 спектаклей, Тургеневскія пьесы, поставленныя въ самомъ концѣ театральнаго года—лишь 8 спектаклей. Изъ прежнихъ постановокъ театръ сыгралъ: Чехова—26 разъ («Вишневый Садъ», «Дядя Ваня» и «Три Сестры»), «У жизни въ лапахъ»—25 разъ, «Мѣсяцъ въ деревнѣ»—14 разъ, «Синяя Птица»—10, «На Днѣ» и «На всякаго мудреца»—по 9, «У царскихъ вратъ»—3 раза. Валовой сборъ за сезонъ—440.350 р., средній сборъ—около 2500 р. Какъ всегда, на весенній сезонъ московскій театръ переѣхалъ въ Петербургъ, а затѣмъ впервые предпринялъ поѣздку по провинціи, сыгравъ рядъ спектаклей въ Варшавѣ и Кіевѣ.

Третій московскій драматическій театръ, Незлобина, успѣвшій упрочить свое мѣсто въ Москвѣ, пріобрѣвшій публику, поставилъ рядъ пьесъ, частью—русскихъ, частью—западно-европейскихъ авторовъ, изъ которыхъ большинство не представило сколько нибудь серьезнаго художественнаго интереса. На первомъ мѣстѣ и по достоинствамъ, и по количеству прошедшихъ спектаклей стоитъ «Псиша» Ю. Д. Бѣляева, трогательно раз-

сказывающая исторію крѣпостной актрисы Лизаньки Оганьковой, пріѣхавшей къ своему бывшему собственнику, помѣщику Калугину, чтобы высвободить изъ крѣпостной кабалы и перевести на петербургскую придворную сцену крѣпостного танцора, Ваню Плетня. Это-не только пьеса изъ стараго быта, но и пьеса въ старой манерѣ, очень занимательная, очень трогательная и очень эффектная. Сумѣлъ авторъ и дать почувствовать ужасъ «крѣпостной интеллигенціи». Вся пьеса есть вмѣстѣ съ тѣмъ гимнъ актеру, той великой культурной миссіи, которую онъ несъ и несетъ. У публики пьеса имѣла успѣхъ чрезвычайный, не сходила со сцены. Главную роль играла съ большимъ изяществомъ г-жа Вадимова. Роль Псиши оказалась ея лебединою пѣснью. Въ одинъ изъ спектаклей Бѣляевской пьесы артистка заболѣла, не могла доиграть спектакль, такъ что ее пришлось замѣнить на-спѣхъ другою исполнительницею. А еще черезъ немного дней молодой артистки не стало. Репертуаръ театра сложили еще пьесы «Частное дѣло» г. Черешнева, «Въ золотомъ домѣ» г. Ашешова, «Новый Жрецъ» г. Крашенинникова, «Женщина и Паяцъ», передѣлка романа Люиса, «Дитя любви» г. Батайля и еще нѣкоторыя. Въ труппѣ прибавилась талантливая, оригинальная артистка, давно завоевавшая большое имя въ театральной провинціи, г-жа Юренева. То, что ею было пока сыграно въ Москвѣ, въ томъ числѣ—дебютная роль Бронки въ «Снѣгѣ» Пшибышевскаго и Кончитта въ названной передѣлкѣ Люисовскаго пикантнаго романа изъ испанской жизни,—не особенно удачно, показало, что артистка нажила нѣкоторую манерность. Но даже и это исполненіе внятно говорило о наличности несомнѣннаго и интереснаго дарованія, далеко не заурядnаго.

Наконецъ, театръ Корша продолжалъ итти своимъ старымъ путемъ довольно неразборчивой и спѣшной постановкой всякихъ пьесъ. Слѣдуетъ отмѣтить постановку театромъ посмертной, найденной въ рукописяхъ, небольшой пьесы Льва Толстого—«Отъ ней всѣ качества». Въ концѣ своего сезона театръ отпраздновалъ 25-лѣтіе сценической дѣятельности талантливой комической старухи М. М. Блюменталь-Тамариной.

Рядъ спектаклей далъ въ Москвѣ петербургскій «Старинный театръ»,

показалъ, уже весною, своего «Эдипа» берлинскій режиссеръ Рейнгартъ. Софокловская трагедія въ обработкѣ Гофмансталя шла въ циркѣ. И постановка, и особенно исполненіе онѣмечившимся итальянцемъ Моисси главной роли въ Москвѣ произвели большое впечатлѣніе и вызвали у московской газетной критики согласное одобреніе.

ОПЕРНЫЯ НОВИНКИ СЕЗОНА 1911—12 г.

Ю. ЭНГЕЛЬ.

ДѢЯТЕЛЬНОСТЬ Большого театра въ истекшемъ сезонѣ протекала, главнымъ образомъ, «подъ знакомъ» Вагнера. Объ оперныя новинки этого сезона («Золото Рейна», «Гибель боговъ») принадлежатъ Вагнеру, точно также какъ одно изъ капитальныхъ возобновленій—«Зигфридъ». Такимъ образомъ, Большой театръ наконецъ, подъялъ на рамена всѣ звенья грандіозной тетралогіи «Нибелунгова кольца» («Валькирія» возобновлена была уже раньше). Крупнымъ возобновленіемъ истекшаго сезона является еще «Снѣгурочка», но по поводу постановки ея, а также «Гибели боговъ» имѣется уже спеціальная статья въ «Ежегодникѣ» (1912 г., вып. I). Остается сказать только нѣсколько словъ о «Золотѣ Рейна» и «Зигфридѣ», содержаніе которыхъ предполагается извѣстнымъ читателю.

«Золото Рейна»—прологъ «Нибелунгова кольца», его первое звено—на сценѣ Большого театра появилось позже всѣхъ остальныхъ звеньевъ, послѣднимъ. «Предвечеріе» тетралогіи стало, такимъ образомъ, какъ-бы «послѣвечеріемъ». Подобное же явленіе неоднократно наблюдалось и въ другихъ крупныхъ театрахъ. И это до извѣстной степени понятно. Къ громадѣ «Кольца» всюду впервые приступали съ нѣкоторой опаской и для

начала выбирали то, что имѣло бы больше шансовъ на успѣхъ само по себѣ или въ связи съ мѣстными условіями. И большей частью при этомъ оказывалось, что слишкомъ специфическое по сюжету «Золото Рейна» откладывали въ долгій ящикъ.

По поводу «Гибели боговъ» мнѣ приходилось уже говорить о процессѣ созданія «Кольца Нибелунга»: какъ Вагнеръ задумалъ сначала большую героическую оперу (!) «Смерть Зигфрида», герой которой—идеалъ сильнаго и прекраснаго человѣка—освобождаетъ землю отъ власти золота; какъ потомъ у него явилась мысль во введеніи къ этой оперѣ («Юный Зигфридъ») показать юность своего любимаго героя; какъ рѣшилъ онъ, наконецъ, изложить въ драматической формѣ «все, что придаетъ интригѣ и характерамъ обоихъ «Зигфридовъ» ихъ громадное значеніе и глубокій смыслъ», т. е. къ драмѣ человѣческой (Зигфридъ) прибавить и драму божескую (Вотанъ), которая ее объясняла бы и мотивировала. Такъ появились на свѣтъ «Золото Рейна» и «Валькирія», а также многое другое существенное въ «Зигфридѣ» (т. е. «Юномъ Зигфридѣ») и «Гибели боговъ» (т. е. «Смерти Зигфрида»).

Въ первобытномъ мірѣ «Золота Рейна» еще нѣтъ мѣста людямъ. Мы видимъ здѣсь только четыре «расы». На вершинахъ господствуютъ боги («Lichtalben»—«свѣтлые духи»), съ Вотаномъ во главѣ. На землѣ живутъ великаны,—грубые, но уже способные чтить силу договоровъ, хранителемъ которыхъ является (или, вѣрнѣе, долженъ являться) Вотанъ. Подъ землей, въ глубокихъ пещерахъ, обитаютъ гномы («Schwarzalben—«темные духи»)—нибелунги; наконецъ въ глубинѣ водъ—русалки («дочери Рейна»). Развертывающійся сюжетъ «Золота Рейна» и переноситъ насъ въ каждое изъ этихъ царствъ.

Сюжетъ этотъ, какъ и вообще «Кольцо Нибелунга», представляетъ богатое поле для всяческой символистики. Начиная съ рокового кольца, этого грандіознаго символа міровой власти золота, неразрывно связанной съ тѣмъ, что Вагнеръ называетъ «Lieblosigkeit» («отсутствіе любви»), и кончая копьемъ Вотана—этой скрижалью договоровъ—или грозой, не

только освѣжающей воздухъ, но и очищающей землю отъ нависшей надъ ней атмосферы предательства и насилія,—все въ «Золотѣ Рейна» можетъ быть толкуемо или по крайней мѣрѣ толкуется комментаторами символически.

Но, конечно, несравненно дѣйствительнѣе всѣхъ этихъ толкованій подымаетъ драму «Золота Рейна» въ символически-возвышенную область музыка Вагнера, полная геніальной красоты, яркости, выразительности и вмѣстѣ съ тѣмъ все время оперирующая звучащими символами,—лейтмотивами. Взять для примѣра хотя-бы Вотана. Этотъ глава боговъ—какъ отчасти и его коллеги по Валгаллѣ—изображенъ у Вагнера въ болѣе чѣмъ сомнительномъ свѣтѣ. Какой-нибудь великанъ Фазольтъ, въ сущности, и сильнѣе и симпатичнѣе Вотана. Единственный «подвигъ» Вотана въ «Золотѣ Рейна» это—грабежъ кольца съ пальца связаннаго Альбериха. Во всемъ остальномъ онъ загребаетъ жаръ чужими руками:—великановъ, когда требуется сила;—Логе, когда требуется хитрость. Правда, его копье-хранитель договоровъ—дважды утихомириваетъ пустячныя ссоры между великанами и богами, но въ дѣлахъ болѣе важныхъ (расплата съ великанами за Фрею, возвращеніе кольца дочерямъ Рейна) Вотанъ тѣмъ-же копьемъ съ божественно-грандіознымъ нахальствомъ отмахивается отъ требованій договоровъ и справедливости. Все это придаетъ фигурѣ Вотана кое-гдѣ даже оттѣнокъ смѣшного, отъ котораго, впрочемъ, не свободны и другіе боги, особенно Фрика со своими постоянными супружескими препирательствами. Но музыка Вотана,—напримѣръ, связанный съ нимъ лейтмотивъ Валгаллы,—такъ полна божественно-спокойнаго сознанія силы и красоты, что какъ бы заслоняетъ видимаго главу боговъ слышимымъ, возвышаетъ его въ нашихъ глазахъ. Если же вы при этомъ еще разобрали, что лейтмотивъ Вотана-Валгаллы частью произведенъ изъ мотива золота Рейна, то можете съ удовольствіемъ углубиться и въ вытекающія отсюда логическія заключенія. Только, конечно, у себя дома, на свободѣ, а не въ театрѣ, гдѣ все въ живомъ движеніи, и нельзя сказать мгновенію, хотя бы и самому прекрасному: «остановись!».

Музыкальный стиль «Золота Рейна» нѣсколько отличается отъ остальныхъ частей тетралогіи. Не по существу, впрочемъ: и здѣсь, конечно, нѣтъ закругленныхъ «нумеровъ», взамѣнъ которыхъ центръ тяжести перенесенъ въ текучій драматическій діалогъ, и здѣсь каждая сцена какъ бы вливается ва слѣдующую (въ Байрейтѣ все «Золото Рейна» исполняется даже цѣликомъ безъ перерыва); и здѣсь все основано на лейтмотивахъ, разработка которыхъ сосредоточена въ оркестрѣ; и здѣсь, гдѣ возможно, Вагнеръ даетъ чудесныя полотна звуковой живописи (воды Рейна, спускъ въ обитель Нибелунговъ, гроза и др.). Но вѣроятно потому, что «Золото Рейна» было написано первымъ, музыкальный радикализмъ Вагнера здѣсь всетаки еще не такой острый, какъ въ остальныхъ частяхъ тетралогіи. Въ партіяхъ пѣнія больше мелодической опредѣленности, чѣмъ въ позднѣйшемъ видѣ «Sprechsingen»; речитативы еще ближе къ типу «Лоэнгрина»; больше ансамблей (благодаря значительной роли дочерей Рейна, часто поющихъ втроемъ).

Это, можетъ быть, нѣсколько облегчаетъ исполненіе «Золота Рейна» для пѣвцовъ, но въ остальномъ прологъ къ «Нибелунгову перстню» представляетъ трудности не меньшія, если не большія, чѣмъ остальныя части тетралогіи.

Взять хотя бы постановку. Хорошо Вагнеру говоритъ о великанахъ, богахъ и карликахъ, но какъ сдѣлать, чтобы великаны на сценѣ вышли великанами, карлики карликами и чтобы все это было не смѣшно? Вполнѣ это недостижимо. Но даже и при томъ, порой удачномъ (особенно у великановъ) приближеніи, которое достигается на сценѣ Большого театра, попадаются моменты предательскіе (напримѣръ, дѣти съ ихъ худенькими рученками въ роли карликовъ и тутъ-же рядомъ большіе карлики Миме и Альберихъ). Большія трудности представляетъ сценическое воплощеніе подводнаго царства съ вольно-плавающими русалками. Это вышло въ Большомъ театрѣ очень красиво, хотя и несогласно съ Вагнеромъ (по Вагнеру надо, чтобы двигался верхній слой воды, а глубины оставались неподвижными; у насъ-же было наоборотъ). Не было также дано здѣсь (какъ и въ нѣкоторыхъ другихъ мѣстахъ) для глаза то, что Вагнеръ даетъ для

уха: восходящее солнце, пронизывающее лучами глубь Рейна и внезапно озаряющее золото Рейна.

Много хорошаго въ музыкальномъ исполненіи «Золота Рейна». Г. Куперъ очень долго готовился къ предвечерію «Нибелунгова кольца», за то результаты его трудовъ на лицо. Оркестръ, играющій у Вагнера столь исключительную роль, прекрасно звучитъ въ «Золотѣ Рейна», полонъ движенія, жизни и такимъ образомъ создаетъ фундаментъ основного благопріятнаго впечатлѣнія отъ исполненія. Болѣе или менѣе хорошо исполняется и большинство остальныхъ партій, распредѣлившихся такимъ образомъ: Вотанъ—г. Пироговъ, Альберихъ—г. Павловскій, Логе—г. Боначичъ, Фазольтъ—г. Петровъ, Фафнеръ—г. Запорожецъ, Миме—г. Эрнстъ, Доннеръ—г. Толкачевъ, Фро—г. Богдановичъ; дочери Рейна—г-жи Попелло-Давыдова, Гукова, Антарова; Фрикка—г-жа Павлова, Фрея—г-жа Калиновская, Эрда—г-жа Антарова. Режиссеръ—г. Лосскій.

«Зигфридъ» давно извѣстенъ Москвѣ. Его поставили въ Большомъ театрѣ впервые еще въ 1893 г., подъ управленіемъ г. Альтани. Это была первая попытка привить Москвѣ «послѣдняго» Вагнера. Попытка, какъ извѣстно, неудавшаяся: за двадцать лѣтъ съ тѣхъ поръ «Зигфридъ» шелъ всего 10 разъ и давно уже снятъ съ репертуара. Публика его просто на просто боялась. Теперь врядъ-ли можно опасаться того-же. Во-первыхъ, исполненіе «Зигфрида» много лучше, чѣмъ когда-то; главное-же, масса публики гораздо больше освоилась со стилемъ Вагнера. «Зигфридъ» теперь можетъ нравиться или не нравиться, но пугаться его не станутъ.

Между началомъ сочиненія «Зигфрида» и его окончаніемъ прошло цѣлыхъ 15 лѣтъ (1856—1871 г.). Этотъ необычайно большой для Вагнера промежутокъ объясняется тѣмъ, что въ теченіе его композиторъ, подъ давленіемъ разныхъ обстоятельствъ (частью матеріальныхъ) на значительное время вовсе забросилъ грандіозное «Кольцо», для котораго не предвидѣлось издателя, и написалъ двѣ болѣе близкихъ къ обычному типу оперы: «Тристана» и «Мейстерзингеровъ» (отголоски «Мейстерзингеровъ» слышатся, между прочимъ, въ финальномъ дуэтѣ «Зигфрида»).

Выше было сказано, какъ Вагнеръ, уже написавъ «Юнаго Зигфрида» и «Смерть Зигфрида», рѣшилъ ввести сюда-же миѳъ о Нибелунгахъ и такимъ образомъ драму человѣческую (Зигфридъ), сочетать съ драмой божеской (Вотанъ). Эти обѣ драмы развиваются въ «Зигфридѣ» параллельно, но не сплетаясь неразрывно другъ съ другомъ, а какъ-то раздѣльно, порой даже точно вода съ масломъ, налитыя въ одинъ сосудъ. Всю драму Зигфрида, начиная съ перваго его появленія и ковки меча до побѣды надъ Фафнеромъ и освобожденія Брингильды можно было бы даже разсказать вполнѣ связно и послѣдовательно, ни словомъ не упоминая о Вотанѣ.

Послѣдній въ «Зигфридѣ» является въ нѣсколько иномъ свѣтѣ, чѣмъ въ предыдущихъ частяхъ тетралогіи. Тамъ Вотанъ, «хранитель договоровъ»,—первый нарушалъ ихъ; могучій властитель вершинъ—избѣгалъ геройской борьбы на жизнь и на смерть; къ своей конечной цѣли, міровому самодержавію, пробирался ползкомъ, хитростью, измѣной и въ то-же время въ глазахъ всего свѣта хотѣлъ оставаться чистымъ, прекраснымъ, справедливымъ! Его власти и славѣ должны были служить всѣ: боги, великаны, нибелунги, люди (вельзунги). Но здѣсь, въ «Зигфридѣ», Вотану становится ясно, что такимъ путемъ онъ пришелъ только къ собственной гибели. И усталый богъ примиряется съ ней, становится даже выше судьбы, ибо волю судьбы дѣлаетъ своей волей и съ просвѣтленной резиньяціей смотритъ въ будущее. Такимъ образомъ, только въ «Зигфридѣ» Вотанъ обнаруживаетъ нѣкоторое величіе духа, возбуждаетъ нѣкоторую симпатію, хотя и здѣсь по прежнему остается необычайно многословнымъ и скучнымъ. Во всякомъ случаѣ, это—одна изъ наиболѣе странныхъ фигуръ не только въ «Кольцѣ Нибелунга», но и во всѣхъ музыкальныхъ драмахъ Вагнера.

Другое дѣло Зигфридъ. Весь онъ ясенъ и свѣтелъ, какъ солнце. Весь—самодовлѣющая сила жизни; животное, ставшее божествомъ; природа, поднявшаяся до идеала. Зигфридъ—единственный настоящій герой, созданный творчествомъ Вагнера, если подъ героемъ подразумѣвать дѣйствительно могучее существо, способное непосредственно принимать жизнь во всей ея цѣлостности, а потому радостное, побѣдоносное. Рядомъ съ Зигфридомъ

Г-ЖА КАЛИНОВСКАЯ-ДОКТОРЪ ВЪ РОЛИ ГУТРУНЫ.
ОПЕРА Р. ВАГНЕРА «ГИБЕЛЬ БОГОВЪ» НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО БОЛЬШОГО ТЕАТРА.

можно-бы поставить развѣ Брингильду. Всѣ-же остальные вагнеровскіе герои носятъ въ душѣ хоть каплю неистребимаго яда; всѣ—безпокойные страдальцы, жаждущіе смерти или спасенія. Здѣсь, въ «Зигфридѣ», избранникъ Брингильды особенно прекрасенъ: съ него не снятъ еще божественный ореолъ непогрѣшимаго чистаго инстинкта, опороченный затѣмъ въ «Гибели боговъ» неудачными выдумками въ родѣ волшебнаго питья и т. п. [1]).

И каковъ юный Зигфридъ, такова вдохновленная имъ музыка: свѣтлая, кипучая, полная блеска, порыва, мощи. Страницы, гдѣ на первомъ планѣ Зигфридъ, являются драгоцѣннѣйшимъ украшеніемъ колоссальной вагнеровской партитуры, да и всего вагнеровскаго творчества. Таковы прежде всего три основныя сцены музыкальной драмы, гдѣ предъ нами—Зигфридъ дѣятельный, полный жизненной энергіи (ковка меча); Зигфридъ мечтательный, сливающійся съ природой («Waldweben»); Зигфридъ восторженный, охваченный экстазомъ юной любви (дуэтъ съ Брингильдой). Каждая изъ этихъ сценъ прекрасна въ иномъ родѣ, каждая захватываетъ слушателя, подымаетъ на вершины красотъ геніальныхъ, неотразимыхъ. Но, прежде чѣмъ попасть на эти блаженныя вершины, слушателю, подобно Зигфриду, приходится одолѣвать стоящихъ на пути страшныхъ драконовъ. Драконы эти, главнымъ образомъ,—всевозможныя появленія Вотана, тяжелыя и скучныя, сколько бы отдѣльныхъ перловъ ни находить въ нихъ, съ какимъ бы почтеніемъ ни относиться къ столпамъ вагнерологіи, придающимъ именно символистикѣ вотановскихъ сценъ значеніе особенно большое.

На музыкальномъ стилѣ «Зигфрида» послѣ «Гибели боговъ» и «Золота Рейна» можно и не останавливаться. Само собою разумѣется, что почти всѣ лейтмотивы въ «Зигфридѣ» тѣ же, что и въ остальныхъ частяхъ тетралогіи. Какъ и тамъ, Вагнеръ здѣсь сплошь и рядомъ съ помощью ихъ не только живописуетъ, не только раскрываетъ внутренній смыслъ дѣйствія

---

[1]) Такія неудачныя выдумки есть и въ «Зигфридѣ». Такъ, если кровь Фафнера научила Зигфрида понимать языкъ птицъ и читать мысли людей, то почему-же позднѣе, въ «Гибели боговъ», не сумѣлъ онъ угадать злыхъ мыслей Хагена, готовившаго ему гибель? Почему не понялъ вороновъ, предвѣщавшихъ ее?

или его мотивы, но какъ бы даетъ отвѣты на вопросы, поставленные ходомъ драмы, подымаетъ завѣсу ея будущаго. Такъ, когда Миме въ величайшемъ смятеніи не можетъ найти отвѣта на вопросъ Вотана, кто сумѣетъ сковать Нотунгъ, отвѣтъ за него даетъ оркестръ лейтмотивомъ Зигфрида. Или когда Миме своимъ удивительно красочнымъ разсказомъ о страхѣ нисколько не пугаетъ Зигфрида, появленіе въ оркестрѣ темы огня и сна Брингильды какъ бы предвѣщаетъ, какой подвигъ ждетъ въ будущемъ героя, не знающаго страха.

Труднѣйшая роль въ «Зигфридѣ» выпадаетъ, конечно, на долю оркестра. Двадцать лѣтъ тому назадъ, когда «Зигфридъ» шелъ въ Москвѣ впервые, для него потребовалось 160 (!) всяческихъ репетицій. Теперь удовольствовались тридцатью, но для отборнаго оркестра, частью знакомаго уже съ произведеніемъ и имѣющаго въ репертуарѣ всѣ остальныя части тетралогіи, пожалуй, и этого много. Во всякомъ случаѣ, оркестръ во главѣ съ г. Сукомъ хорошо справляется со своей трудной художественной задачей.

Очень удалась заглавная партія г. Алчевскому. Изъ всего, что до сихъ поръ артистъ пѣлъ въ Москвѣ, это, кажется, его лучшее созданіе. Вотана пѣлъ г. Пироговъ, Миме—г. Эрнстъ, Альбериха—г. Павловскій, Брингильду—г-жа Южина, Эрду—г-жа Правдина, голосъ птички—г-жа Гремина. Исполнялся «Зигфридъ» по старому переводу г. Тюменева. Переводъ этотъ во всѣхъ отношеніяхъ уступаетъ новымъ переводамъ г. Коломійцова, по которымъ въ Большомъ театрѣ исполняются, между прочимъ, «Золото Рейна» и «Гибель боговъ». Но коломійцовскій «Зигфридъ», очевидно, еще не готовъ.

Въ Солодовниковскомъ театрѣ за истекшій сезонъ поставлены были четыре новыхъ оперы и всѣ иностранныя: «Луиза» Шарпантье, «Генрихъ VIII» Сенъ-Санса, «Фигляръ» Масснэ и «Въ долинѣ» д'Альбера. Всѣ онѣ, кромѣ «Генриха VIII», никогда раньше не шли въ Москвѣ, да, кажется, и въ Россіи.

Своей оперѣ Шарпантье далъ подзаголовокъ «музыкальный романъ».

Этотъ нѣсколько искусственный и претенціозный титулъ какъ бы заранѣе возвѣщаетъ, что «Луиза» хочетъ отойти отъ оперныхъ традицій. И дѣйствительно, «Луиза»—опера особенная какъ по музыкѣ, такъ еще болѣе по сюжету и его трактовкѣ.

Это—драма рабочаго квартала и богемы, перенесенная на оперную сцену съ жуткой правдивостью, представляющей нѣчто, безспорно, новое по сравненію съ романтическимъ реализмомъ Бизе («Карменъ»), крикливымъ веризмомъ итальянцевъ и даже болѣе глубокимъ русскимъ оперным реализмомъ. Драма эта—новый парижскій варіантъ старой, но вѣчно юной исторіи о переставшихъ понимать другъ друга «отцахъ и дѣтяхъ». Дѣвушка изъ предмѣстья Парижа (Луиза), мастерица, дочь рабочаго, полюбила сосѣда, начинающаго поэта (Жюльена). Но послѣдній не пользуется симпатіями родителей Луизы уже потому, что онъ—артистъ, представитель богемы, стало быть человѣкъ ненадежный. И вотъ, ради него, ради связанныхъ съ мыслью о немъ радостей Парижа, Луиза послѣ долгой борьбы бросаетъ родителей и разбиваетъ ихъ жизнь.

Вотъ и все. Но драма «Луизы» сильна не столько самимъ сюжетомъ, сколько его освѣщеніемъ, настроеніемъ. Шарпантье, самъ написавтій либретто своей оперы, прекрасно знаетъ жизнь, которую рисуетъ. Онъ, кстати сказать,—одинъ изъ основателей и главныхъ дѣятелей «Mimi Pinson»,—парижской организаціи, имѣющей цѣлью насаждать среди парижскихъ работницъ хоры и давать имъ возможность слушать хорошую музыку (Mimi Pinson—имя цвѣточницы, героини извѣстнаго романа Мюрже «Богема», давшаго сюжетъ и для двухъ оперъ). Воздухъ Монмартра, съ вершины котораго открываются каменныя дали Парижа, для этого типичнаго представителя парижской богемы—родной. Парижъ и жизнь для него—синонимы. Обожая жизнь, онъ обожаетъ Парижъ. Какъ въ «Трехъ сестрахъ» рефреномъ звучитъ Москва, такъ въ «Луизѣ» — Парижъ. И, какъ тамъ этотъ рефренъ полонъ символическаго значенія. Вся «Луиза»—точно незаглушимый крикъ молодости, кличъ къ свободѣ, къ любви, къ радостямъ жизни, хотя бы и наперекоръ требованіямъ ходячей морали.

Все это выливается въ одномъ словѣ: «Парижъ!», и доходитъ до апогея въ гимнѣ Парижу Жюльена и Луизы.

Но опера Шарпантье не только воспѣваетъ право на жизнь. Она говоритъ и объ изнанкѣ медали, о долгѣ жизни, объ ея неизбывномъ бремени,—правда, не на примѣрѣ Луизы и Жульена, съ которыхъ до конца оперы авторъ не рѣшается сорвать поэтическій ореолъ «утра любви». Съ доскональностью, достойной Зола, Шарпантье показываетъ намъ Монмартрскій закоулокъ, и тутъ передъ нами проходитъ цѣлый рядъ живыхъ примѣровъ этой оборотной стороны «радостей Парижа». Здѣсь и бывшія парижскія прелестницы, а нынѣ нищія метельщицы и старьевщицы; и заброшенные, полубезумные старики-рабочіе, отъ которыхъ соблазны Парижа сманили дочерей; и ночной гуляка, франтъ въ цилиндрѣ, соблазнитель, олицетворяющій «наслажденія Парижа», которымъ «все вокругъ должно подчиняться и служить».

Видя такое наиболѣе вѣроятное будущее Луизы, понимаешь, если и не оправдываешь упорство ея родителей. Понимаешь ихъ проклятія громадному городу, который требуетъ все новыхъ и новыхъ гекатомбъ изъ Луизъ, Камиллъ, Ирмъ и, обманувъ миражемъ блеска и счастья, дѣлаетъ изъ нихъ пушечное мясо для потѣхи своего ненасытимо-колоссальнаго чрева. Весь этотъ адъ также воплотился въ одномъ, все томъ же восклицаніи: «О, Парижъ!», вырывающемся изъ устъ покинутаго отца Луизы въ концѣ оперы.

Такимъ образомъ, въ «Луизѣ» какъ бы сопоставлено индивидуальное право на жизнь съ рано или поздно разбивающими его условіями современной жизни. И это сопоставленіе, эта двуликость Парижа придаютъ «Луизѣ» совершенно особый и необычайный для оперы—особенно западной—отпечатокъ драмы соціальной. Послѣднее нисколько не мѣшаетъ широко развиваться въ «Луизѣ» и драмѣ личной, психологической, что, вмѣстѣ со множествомъ привходящихъ (и большей частью счастливыхъ) эпизодовъ, придаетъ дѣйствію оперы живой, временами прямо захватывающій, интересъ.

«Луиза» первая настоящая опера Шарпантье, да покуда и послѣдняя, если не считать оперы, которую композиторъ, по слухамъ, пишетъ въ настоящее время. Въ Парижѣ «Луиза» шла впервые въ 1900 г. и съ тѣхъ поръ стала во Франціи очень популярной; ставилась она съ успѣхомъ и на множествѣ нефранцузскихъ оперныхъ сценъ. У насъ Шарпантье знали до сихъ поръ только какъ симфониста, главнымъ образомъ по его блестящей симфонической сюитѣ «Впечатлѣнія Италіи». Въ «Луизѣ» музыка играетъ если не второстепенную, то во всякомъ случаѣ подчиненную роль. Шарпантье-композиторъ вытекаетъ изъ Шарпантье-драматурга. Только съ поощренія послѣдняго рѣшается первый расправить крылья во всю ширину, какъ, напримѣръ, въ гимнѣ Парижу или на празднествѣ по случаю избранія Луизы «музой Монмартра». Но все это небогато чисто-музыкальными красотами, а подчасъ и прямо слабо. Гимнъ Парижу, правда, производитъ впечатлѣніе, но когда начинаешь разбираться въ немъ, то видишь, что главная роль принадлежитъ здѣсь факторамъ какого угодно порядка, только не музыкальнымъ. Не менѣе замѣтно послѣднее и по отношенію ко многимъ другимъ болѣе сильнымъ сценамъ оперы. Даже въ полной вдохновенія сценѣ въ мастерской, гдѣ Луиза рѣшаетъ, наконецъ, откликнуться на зовъ любви и, такимъ образомъ, перестаетъ быть исключеніемъ среди подругъ,—даже и здѣсь чисто-музыкальное обаяніе суверенно властвуетъ только моментами; все же остальное рождается изъ неразрывной связи драматической ситуаціи, музыки и сценическаго воплощенія.

Шарпантье—ученикъ Масснэ. Очевидныя вліянія послѣдняго, а также итальянскихъ веристовъ не мѣшаютъ, однако, музыкѣ «Луизы» имѣть и свой собственный обликъ. «Важенъ въ поэмѣ стиль, отвѣчающій темѣ», и этому требованію вполнѣ удовлетворяетъ «музыкально-прикладной» стиль «Луизы». Его можно было бы назвать «стилемъ музыкальной богемы», такъ характерны для него прихотливые импресіонистскіе мазки, презрѣніе къ правиламъ обычной «гармонической морали», злоупотребленіе превосходною степенью, вообще, крайняя возбудимость.

Есть въ «Луизѣ» и лейтмотивы. Ихъ очень мало, но тѣмъ отчетливѣе

ихъ дѣйствіе. Особенно характеренъ основной лейтмотивъ оперы, нѣчто вродѣ фанфары, прекрасно выражающей душу оперы,—манящій призывъ къ чему-то радостному, блестящему. На этой фанфарѣ, кстати сказать, построено все вступленіе къ оперѣ, цѣликомъ проходящее на унисонахъ, безъ малѣйшаго признака гармоніи,—примѣръ импрессіонистскаго письма «Луизы».

Изъ безчисленнаго множества другихъ примѣровъ укажу только на вплетеніе всевозможныхъ cris de Paris (крики зеленщиковъ, старьевщиковъ и т. п.). Эти cris de Paris служатъ во второмъ актѣ фономъ, на которомъ развивается дѣйствіе. Но какъ ни увлекается Шарпантье деталями, онъ никогда не упускаетъ изъ виду основной жизненной линіи цѣлаго. Отъ того въ его оперѣ не чувствуется мертвыхъ точекъ. Однѣ сцены удались композитору больше, другія меньше, но всюду чувствуется движеніе, жизнь!

Все это, вмѣстѣ съ указанными выше своеобразными достоинствами «Луизы», дѣлаетъ ее однимъ изъ выдающихся оперныхъ явленій послѣдняго времени. Въ новѣйшей французской музыкѣ столь-же заслуживаетъ вниманія только опера Дебюсси «Пелеасъ и Мелисанда», являющаяся, однако, полнымъ духовнымъ антиподомъ «Луизы». Кстати сказать, «Пелеасъ» былъ также обѣщанъ въ началѣ истекшаго сезона оперой «Зимина», но обѣщаніе это осталось невыполненнымъ.

Исполняется «Луиза» хорошо. Интересны декораціи. Во всемъ тонѣ исполненія чувствуется отвѣчающее сущности Луизы стремленіе отрѣшиться отъ путъ шаблоннаго оперная режиссерства, дать реальное, но въ то же время и художественное воплощеніе «куска жизни». Мнѣ пришлось видѣть «Луизу» на мѣстѣ ея перваго боевого крещенія, въ парижской Opéra Comique. Солодовниковскій театръ многое, очевидно, позаимствовалъ оттуда, но вмѣстѣ съ тѣмъ и вжился въ то, что̀ заимствовалъ. Замѣчательная картина въ мастерской производитъ въ московской постановкѣ даже болѣе сильное, яркое впечатлѣніе, чѣмъ въ парижской. «Луизой» дирижируетъ г. Плотниковъ. Заглавную партію поетъ г-жа Друзякина; мать Луизы—г-жа Ростовцева; отецъ—г. Бочаровъ; Жюльенъ—г. Лебедевъ.

Несравненно меньше, чѣмъ «Луизѣ», посчастливилось во вниманіи публики поставленному рядомъ съ ней «Генриху VIII» Сенъ-Санса. И вполнѣ заслуженно.

Когда «Генрихъ VIII» впервые поставленъ былъ на сценѣ парижской Grand Opéra (въ 1883 г.), Гуно писалъ по поводу него: «Сенъ-Сансъ—одна изъ наиболѣе поразительныхъ музыкальныхъ организацій, какія существуютъ. Онъ знаетъ наизустъ всѣхъ мастеровъ. Своимъ métier онъ владѣетъ, какъ никто другой. На оркестрѣ онъ играетъ, какъ на фортепіано, и оркестрантамъ играть его такъ же удобно, какъ піанистамъ. Страхъ промахнуться въ эффектѣ ему невѣдомъ; онъ не страдаетъ ни преувеличеніемъ, ни буйностью, ни напыщенностью. Онъ умѣетъ использовать всѣ комбинаціи и всѣ средства, никому не подчиняясь рабски и ничѣмъ не злоупотребляя». То-же самое, но гораздо короче сказалъ Вагнеръ, окрестивъ Сенъ-Санса «лучшимъ музыкантомъ своей страны».

Все это такъ. Но въ концѣ концовъ отъ всего этого сенъ-сансовскаго изящества и уравновѣшенности становится иногда скучно. Слушая мастерски написанную сенъ-сансовскую музыку, точно ѣдешь по хорошо укатанной, спокойной дорогѣ, съ которой на обѣ стороны мелькаютъ гладкіе милые виды. Но только изрѣдка дорога эта открываетъ передъ путешественникомъ глубокія пропасти, заоблачныя вершины, широкія, захватывающія перспективы. Только изрѣдка чувствуется въ музыкѣ Сенъ-Санса тотъ таинственный, полубезсознательный, не поддающійся учету, мощный полетъ творческаго духа, который одинъ способенъ дать искусству его высшія откровенія.

Изъ оперъ Сенъ-Санса больше всего запечатлѣна минутами такого вдохновенія «Самсонъ и Далила». Недаромъ больше всего и любятъ ее какъ во Франціи, такъ и за ея предѣлами.

Изъ десятка другихъ оперъ Сенъ-Санса сравнительно больше извѣстенъ «Генрихъ VIII» (когда-то онъ шелъ у насъ и въ Большомъ театрѣ). Но дистанція между «Генрихомъ VIII» и «Самсономъ» огромная. Первый несравненно блѣднѣе второго, ближе къ той «хорошо укатанной дорогѣ».

По сюжету это—большая историческая опера въ мейерберовскомъ духѣ. Основные моменты сюжета «Генриха VIII»—исторія Анны Болейнъ (доведенная, впрочемъ, только до кануна гибели этой второй жены вѣнценоснаго шестиженца) и разрывъ съ Римомъ, благодаря которому Генрихъ VIII могъ, наконецъ, стать не только свѣтскимъ, но и духовнымъ самодержцемъ. Все это съ драматической стороны сдѣлано безъ обычной у французовъ хотя бы технической ловкости, иногда прямо-таки примитивно-неуклюже (напримѣръ, невидимая сцена казни Букингама и одновременное объясненіе короля съ Анной въ первомъ актѣ). Дѣйствующія лица обрисованы тускло, шаблонно; нѣсколько теплѣе другихъ фигура Екатерины испанской, первой жены Генриха.

Музыка «Генриха VIII» написана мастерски съ технической стороны и уже потому выше либретто. Всегда плавная, гладкая, она хорошо звучитъ, часто изящна, красива и даже не лишена выразительности (особенно въ послѣдней картинѣ, у Екатерины). Хорошо въ музыкальномъ смыслѣ сдѣлана даже грандіозная сцена синода (провозглашеніе независимой англиканской церкви и ея перваго акта,—развода Генриха VIII съ Екатериной и брака съ Анной Болейнъ). Но влить жизнь въ шаблонный замыселъ цѣлаго эта слишкомъ академическая музыка не можетъ. Слишкомъ мало въ ней драматизма, сценическаго подъема, да и просто внутренняго движенія, тепла, кипѣнія. И дѣло тутъ не въ видимомъ увлеченіи мейерберовскими образцами, а въ какомъ то отсутствіи увлеченія собственными героями. Точно композиторъ въ глубинѣ души къ нимъ холоденъ, относится чуть-ли не формально. Неудивительно, что холоденъ остается и слушатель, даже когда слухъ его ласкаетъ та или другая счастливая оркестровая звучность или мелодія.

Холодно и исполненіе оперы, въ которой заглавную партію пѣлъ г. Шевелевъ, Анну Болейнъ—г-жа Черненко; Екатерину—г-жа Шевченко-Степанова, дона Гомеца—г. Пикокъ. Дирижировалъ оперой г. Плотниковъ.

«Фигляръ» во французскомъ оригиналѣ носитъ названіе «Le Jongleur de Notre Dame», причемъ имѣетъ еще подзаголовокъ «miracle». И фран-

Г. ПЕТРОВЪ ВЪ РОЛИ ХАГЕНА.
«ГИБЕЛЬ БОГОВЪ» ОПЕРА Р. ВАГНЕРА НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО БОЛЬШОГО ТЕАТРА.

цузское заглавіе гораздо лучше выражаетъ сущность оперы, чѣмъ русское. Жонглерами въ средніе вѣка назывались странствующіе комедіанты-фокусники, также менестрели, нѣчто въ родѣ нашихъ скомороховъ. Но что значитъ «Жонглеръ Пресвятой Богоматери?» Это станетъ ясно изъ пересказа содержанія оперы (на либретто М. Лена), впервые увидѣвшей свѣтъ въ 1902 г., на сценѣ Монте-Карло.

Дѣло происходитъ въ XIV в., въ Клюни. Жанъ-жонглеръ добываетъ свое скудное пропитаніе пѣсенками, танцами, фокусами. Ему приходится угождать вкусамъ толпы, по ея требованію пѣть гимны пьянству (на церковные напѣвы) и т. п. Возмущенный пріоръ монастыря готовъ предать фигляра проклятію, но, видя его искреннее раскаяніе, убѣждаетъ бросить міръ и уйти въ монастырь. Жанъ сначала колеблется, — жаль свободы,— но все же становится монахомъ. Окончательно рѣшающую роль при этомъ играетъ argumentum ad ventrem: фигляръ жилъ всегда впроголодь, а добродушный монастырскій поваръ отецъ Бонифацій такъ соблазнительно демонстрируетъ прелести монастырскихъ трапезъ!

Въ монастырѣ всѣ служатъ Пресвятой Дѣвѣ, чѣмъ могутъ: кто поэзіей, кто музыкой, кто скульптурой или живописью. Но что въ кругу высокихъ искусствъ можетъ сдѣлать ярмарочный фигляръ, даже и латыни не знающій? Надъ нимъ смѣются. Но и въ немъ горитъ пламень вѣры и онъ хочетъ принести Мадоннѣ свое лучшее. Но какъ? «Что кому дано, тѣмъ тотъ и служитъ Господу», — эти слова Бонифація воспламеняютъ Жана: онъ отдастъ Богоматери *свое* искусство, и, полный восторга, поетъ Ей свои пѣсни (военныя, любовныя, пастушескія), пляшетъ передъ Ней.

Монахи въ ужасѣ: это—кощунство! Они бросаются на Жана, готовы растерзать его. Но свершается чудо: Мадонна благословляетъ фигляра, принесшаго Ей все, что имѣлъ. Озаренный неземнымъ свѣтомъ Жанъ умираетъ.

Не правда-ли красивая легенда? Но странно, что прельстился ею именно Масснэ. Онъ, который во всѣхъ своихъ операхъ воспѣвалъ женщину,— отъ Евы до Манонъ,—и снова женщину, и опять женщину, взялся вдругъ

за оперу, въ которой среди дѣйствующихъ лицъ нѣтъ ни одной женщины! Онъ, который всю жизнь на всѣ лады варьировалъ свою томно-изнывающую, настойчиво-страстную, чувственную мелодію, вдругъ вдохновился сюжетомъ, гдѣ именно такой мелодіи нѣтъ мѣста. Точно нарочно: «думаете, не справлюсь? Посмотримъ!»

Но нѣтъ, не справился. Не далъ того высшаго экстаза, который только и могъ бы освятить центральный моментъ оперы, — сцену фигляра передъ святыней. У Масснэ здѣсь не высшее служеніе духа, а скорѣй какой-то дивертиссментъ. Да и подборъ мелодій въ «Фиглярѣ» (частью, повидимому, старинныхъ) нельзя назвать счастливымъ. Онѣ жидковаты. Да и вся опера производитъ впечатлѣніе какой-то разжиженности,—и въ смыслѣ лирики и въ смыслѣ сюжета, насильственно растянутаго на три акта. Но, разумѣется, какъ всегда, у Масснэ, все «хорошо сдѣлано». Нѣкоторыя сцены даже очень милы, вродѣ, напримѣръ, спѣвки монаховъ. Настоящій Масснэ чувствуется въ аріозо Жана въ 3-мъ актѣ («Vierge!»), но по духу эта красивая «любовная мелодія» не то, что здѣсь требуется. Крупная роль отведена въ оперѣ григоріанскимъ католическимъ напѣвамъ. Нашей публикѣ они чужды и это иногда дѣлаетъ непонятнымъ даже смыслъ дѣйствія,—напримѣръ, въ сценѣ возмущенія пріора гимномъ вину (на церковный напѣвъ). Мѣсто alleluia у насъ заняла здѣсь «слава, слава»; мѣсто-же Notre Dame—«Луиза», относительно которой не сразу даже можно сообразитъ, что это—святая. Да и многое существенное для монастырской обстановки у насъ, разумѣется, не могло быть представлено.

Исполнялась опера, что называется, только «прилично». Можетъ быть, при иномъ болѣе разработанномъ, камерномъ и, главное, интимно-одушевленномъ, исполненіи «Фигляръ» могъ бы оказаться сколько-нибудь жизнеспособнымъ и у насъ. Но при наличныхъ условіяхъ ему оставалось надѣяться только на помощь miracl'я, чего, какъ и полагается въ наши дни, конечно, не случилось...

Автора послѣдней зиминской новинки, д'Альбера, у насъ знали до сихъ поръ только какъ піаниста, и піаниста первокласснаго. Но, подобно

Листу, д'Альберъ предпочелъ, однако, творчество карьерѣ виртуоза, которую, кажется, забросилъ совершенно. Д'Альберу теперь 47—48 лѣтъ. Самыя раннія и довольно многочисленныя сочиненія его относились главнымъ образомъ къ музыкѣ фортепіанной, камерной, симфонической и въ значительной степени запечатлѣны были духомъ Брамса. Затѣмъ д'Альберъ круто повернулъ въ сторону театра, для котораго и написалъ съ тѣхъ поръ около десятка оперъ. Оперные первенцы его «Гисмонда» (1895 г.), «Гернотъ», «Каинъ»—были данью тогдашнему (да и не только тогдашнему) нѣмецкому (да и не только нѣмецкому) оперному Молоху,—Вагнеру. Успѣха эти музыкальныя трагедіи не имѣли, точно также, какъ «Рубинъ», въ которомъ д'Альберъ пытался уже освободиться отъ вагнеризма. Полнымъ контрастомъ къ первымъ операмъ д'Альбера явилась музыкальная комедія въ легкомъ французскомъ жанрѣ «Отъѣздъ», обратившая на себя уже больше вниманія. За «Отъѣздомъ» послѣдовали «Импровизаторъ» (картинки итальянскаго карнавала) и, наконецъ, «Въ долинѣ» (Прага, 1903 г.). Изъ всего, что написалъ д'Альберъ для сцены (включая сюда и позднѣйшія его оперы «Flauto solo» и «Трагальдабасъ»), «Долина» имѣла наибольшій успѣхъ и впервые создала д'Альберу сравнительно широкую «оперную» извѣстность въ Германіи.

Либретто «Долины» («Tiefland») написано вѣнскимъ драматургомъ Лотаромъ по испанской драмѣ Guierma. Дѣйствіе происходитъ частью на высотахъ Пиренеевъ, частью у ихъ подножія, въ долинѣ. Горы и долина здѣсь не только мѣста дѣйствія, но и символы. Горы—просторъ, свобода, близость къ природѣ, а стало-быть, по рецепту, данному еще Жанъ-Жакомъ Руссо, нравственная чистота и цѣльность; низина—тѣснота, міазмы тѣлесныя и духовныя, низкія страсти и интриги. Представитель горъ—пастухъ Педро, парень простой, неуклюжій, но чистый сердцемъ, которому въ мірѣ не хватаетъ только одного—жены. Представитель низины—жестокій, коварный донъ-Себастіано, крупный землевладѣлецъ, которому принадлежитъ все кругомъ на два дня пути. Всѣ дѣйствующія лица оперы—у него на службѣ. Дѣла его, однако, пошатнулись и для ихъ поправленія ему необ-

ходимо жениться на богатой. Но это возможно лишь въ томъ случаѣ, если онъ откажется отъ компрометирующей его связи съ Мартой, бывшей уличной полутанцовщицей, полунищей. И вотъ Себастіано для вида дѣлаетъ Педро мужемъ Марты и мельникомъ. Отъ Марты, однако, онъ нисколько не думаетъ отказываться и впредь. Несчастная боится, даже ненавидитъ «хозяина», но онъ точно гипнотизируетъ ее и распоряжается ею, какъ своей вещью. Ненавидитъ Марта сначала и Педро, котораго считаетъ просто продажнымъ. Но скоро она убѣждается въ противномъ. Ее трогаетъ разсказъ Педро о томъ, какъ онъ одинъ-на-одинъ задушилъ волка, подкравшагося къ овечкѣ; отъ чистой пламенной любви пастуха впервые въ жизни загорается и ея сердце. Всѣ кругомъ смѣются въ лицо Педро, но онъ не знаетъ, почему. Марта проситъ разъяреннаго Педро убить ее, но, заглянувъ къ ней въ душу, онъ хочетъ забыть прошлое, не стремится даже узнать имя оскорбителя, о существованіи котораго сталъ догадываться. Только бы прочь отсюда, изъ душной, мерзкой долины! И они хотятъ бѣжать въ горы. Но тутъ является Себастіано. Педро сначала довольно смиренно принимаетъ даже пощечину отъ него: вѣдь Себастіано— «хозяинъ», да къ тому же женилъ его на Мартѣ. Но когда Марта раскрываетъ ему глаза на истинную роль Себастіано, Педро предлагаетъ послѣднему нѣчто въ родѣ дуэли безъ оружія: кто кого задушитъ. Себастіано хочетъ бѣжать, но поздно! Онъ гибнетъ. «Я убилъ волка!»—кричитъ Педро и вмѣстѣ съ Мартой убѣгаетъ въ горы. Долина такимъ образомъ посрамлена, горы торжествуютъ и барометръ получаетъ значеніе показателя не только давленія воздушнаго, но и давленія нравственнаго...

Этотъ сильный сюжетъ разработанъ со сценической стороны умѣло. Его эротическая «перепсихологія», правда, слишкомъ тонка для примитивной пастушески-крестьянской среды, герои которой временами смахиваютъ оттого на какихъ-то романтическихъ гидальго. Но въ оперѣ это меньше бросается въ глаза, ибо музыкѣ вообще свойственно придавать переживаніямъ характеръ болѣе отвлеченный, идеализованный. И потомъ, если есть итальянская «Деревенская честь», почему не быть и испанской?

О «Деревенской чести» я упомянулъ не случайно. Духъ веризма вѣетъ надъ «Долиной» д'Альбера, что видно было уже при пересказѣ дѣйствія оперы. Дѣйствіе это само по себѣ, безъ музыки, изобиловало бы слишкомъ грубыми, жесткими «шоками». Но д'Альберъ своей музыкой стремится эстетически поднять эти шоки, не столько обострить, усилить выразительность слова и дѣйствія, сколько смягчитъ ихъ, утончить. И это до извѣстной степени удается композитору. Многое въ либретто онъ лишь слегка «подмалевываетъ» музыкой или почти вовсе оставляетъ безъ нея. Речитативы его часто на одной нотѣ, еле поддержаны оркестромъ. Да и, вообще, стиль д'Альбера нельзя назвать сложно-полифоническимъ въ вагнеровскомъ смыслѣ. Лейтмотивы играютъ въ немъ, правда, крупную роль, но примѣняются они въ иномъ, скорѣе римско-корсаковскомъ родѣ. Д'Альберъ строитъ изъ нихъ цѣлыя закругленныя аріи и вокальныя фразы. У него есть даже нѣчто вродѣ лейтъ-аріи, нѣсколько разъ повторяющейся частью въ голосахъ, частью въ оркестрѣ: первый разъ передъ сценой свадьбы (fis-moll), затѣмъ на фонѣ колоколовъ и т. д. Этотъ своеобразный лейтмотивизмъ отличаетъ д'Альбера отъ итальянскихъ веристовъ, къ которымъ стиль его, съ другой стороны, приближается своей горячностью, стремленіемъ подчеркнуть всѣ изгибы «драматической кривой», дать съ нихъ «моментальную фотографію» въ звукахъ. Если ко всему этому прибавить, что д'Альберъ, какъ и веристъ, пишетъ, имѣя въ виду большую публику, что онъ владѣетъ оркестровой палитрой и для лирическихъ моментовъ умѣетъ найти если не оригинальную, то выразительную и порой красивую мелодію, то станетъ понятенъ успѣхъ «Долины»,—особенно въ Германіи, столь бѣдной за послѣдніе годы на оперные «Treffer'ы».

Въ Москвѣ «Долина» исполняется въ нѣсколько измѣненномъ видѣ. Прологъ (у Педро, въ горахъ) и первый актъ (у Марты, внизу) составляютъ въ оригиналѣ одно дѣйствіе и раздѣлены только оркестровой интерлюдіей. У насъ-же прологъ превратили въ отдѣльное, самостоятельное дѣйствіе, причемъ интерлюдію пришлось сдѣлать концомъ этого новаго дѣйствія, а ея харак-

терную пастушескую мелодію поручить Нандо, товарищу Педро (самъ Педро уже ушелъ въ долину). Такимъ образомъ, этотъ звучащій символъ горъ, играющій въ оперѣ такую роль, оказывается въ памяти слушателя случайно связаннымъ съ эпизодической фигурой Нандо, а не Педро, какъ должно было бы быть. Этой одинокой мелодіей кларнета композитору, кстати сказать, сразу удается создать необходимое «альпійское» настроеніе; да пожалуй и вообще лучше всего удался композитору «нагорный» актъ.

Опера недурно поставлена и исполняется. Главныя партіи поютъ гг. Друзякина (Марта), Дамаевъ (Педро), Бочаровъ (Себастіано). Дирижируетъ г. Палицынъ.

БАЛЕТЪ.

М. ЛИКІАРДОПУЛО.

БАЛЕТНЫЕ спектакли сезона 1911 — 1912 г.г. въ Московскомъ Большомъ театрѣ открылись 4-го сентября «Лебединымъ озеромъ», съ г-жей Гельцеръ въ роли Одетты. Прекраснымъ партнеромъ талантливой балерины, съ успѣхомъ гастролировавшей все лѣто въ Лондонѣ, былъ Зигфридъ—г. Тихомировъ 1-й. Въ испанскомъ танцѣ обычный успѣхъ выпалъ на долю г-жи Федоровой 2-й. Въ отчетномъ сезонѣ «Лебединое озеро» повторено не было въ виду того, что декораціи, порядкомъ потрепавшіяся, были проданы г. Дягилеву; къ будущему сезону для «Лебединаго озера» и «Спящей красавицы» изготовляются новыя декораціи и костюмы по эскизамъ акад. Коровина. Для перваго спектакля перваго абонемента 11-го сентября былъ поставленъ не шедшій въ предыдущемъ сезонѣ «Донъ-Кихотъ», съ Китри—г-жей Гельцеръ, Донъ-Кихотомъ—г. Чудиновымъ 1-мъ и Санхо-Панчо—г. Рябцевымъ. Роли подругъ Дульцинеи были поручены г-жамъ Грековой 1-й и Андерсенъ. Уличной танцовщицей была г-жа Федорова 2-я, исполнившая со свой-

ственнымъ ей блескомъ «Танецъ съ кинжалами» и «Мерседесъ». Въ классическихъ варіаціяхъ проявили много обѣщаній молодыя солистки, г-жи Андерсенъ и Фроманъ.

18-го сентября для открытія второго абонемента была дана «Спящая красавица». Въ роли «царевны Авроры» выступила г-жа Коралли, съ каждымъ разомъ укрѣпляющая и подтверждающая возлагаемыя на нее надежды. Фею Сирени играла молодая солистка г-жа Андерсенъ, понемногу осваивающаяся съ мимическими ролями. Остальныя феи были распредѣлены между г-жей Станиславской и молодыми солистками, г-жами Адамовичъ 2-й, Кригеръ, Павловой, Фроманъ. Какъ всегда, шумно встрѣтили г-жу Федорову 2-ю и г. Рябцева въ танцѣ «Бѣлой кошечки и Кота въ сапогахъ». Четко прошелъ танецъ «Голубой птицы и принцессы» Флорины у г-жи Андерсенъ и г. Жукова. Красивымъ Дезирэ былъ г. Тихоміровъ. Смѣнившая въ Лондонѣ г-жу Гельцеръ г-жа Балашова снова выступила передъ московской публикой 21-го сентября въ «Золотой рыбкѣ». Роль Старухи играла г-жа Федорова 2-я. Для второго спектакля перваго абонемента была поставлена «Коппелія». Безупречной Сванильдой была г-жа Гельцеръ, какъ всегда бывшая предметомъ восторженныхъ рукоплесканій зала; значительную часть успѣха нужно отнести и на долю ея партнера Франца—г. Тихомірова. Прекраснымъ Коппеліусомъ былъ талантливый г. Рябцевъ; хорошо задуманъ и отлично выполненъ рисунокъ роли китайца-автомата у г. Кузнецова 1-го. Въ классической варіаціи «Заря» большой успѣхъ имѣла г-жа Балашова. 28-го въ составъ сборнаго спектакля въ пользу Убѣжища для престарѣлыхъ артистовъ былъ включенъ 5-й актъ «Конька-Горбунка» съ г-жей Гельцеръ—Царь-Дѣвицей. Цыганскій танецъ Брамса исполнила г-жа Коралли; уральскій—г-жа Андерсенъ и г. Тихоміровъ; малороссійскій—г-жа Балашова и г. Сидоровъ. Такимъ образомъ, въ сентябрѣ состоялось 6 балетныхъ спектаклей, включая сюда сборный.

Въ октябрѣ балетныхъ спектаклей было 7. 2-го для второго абонемента повторили «Донъ-Кихота» съ нѣкоторыми измѣненіями въ распредѣленіи ролей. Подругами Дульцинеи на этотъ разъ были г-жи Адамовичъ 2-я

и Фроманъ. Уѣхавшую въ Лондонъ г-жу Федорову 2-ю въ «уличной танцовщицѣ» замѣнила г-жа Коралли, а въ танцѣ Мерседесъ молодая солистка г-жа Девильеръ. Въ «болеро» дебютировала другая молодая солистка, быстро вырабатывающаяся въ прекрасную характерную танцовщицу—г-жа Адамовичъ 2-я. Съ классическими варіаціями выступили г-жи Андерсенъ, Маклецова, Фроманъ, г. Тихоміровъ. 5-го октября шелъ «Конекъ-Горбунокъ», съ «Царь-дѣвицей»—г-жей Балашовой, Иванушкой—г. Рябцевымъ, и ханомъ—г. Сидоровымъ. Жену хана играла вмѣсто г-жи Федоровой 2-й—г-жа Мосолова 2-я. Танцы «оживленныхъ ковровъ» блестяще прошли въ исполненіи молодежи—г-жъ: Адамовичъ, Андерсенъ, Маклецовой и Фроманъ. Pas de deux Солнечнаго луча и Жемчужины исполнили г-жа Маклецова и г. Жуковъ. Въ роли «Луны» и «уральскомъ танцѣ» заболѣвшую г-жу Грекову 1-ю экспромптомъ замѣнила г-жа Мухина. Въ «малороссійскомъ танцѣ» впервые дебютировала новая пара: г-жа Адамовичъ 2-я и г. Кузнецовъ 1-й, имѣвшія заслуженный успѣхъ. Цыганскій танцовала г-жа Девильеръ, латышскій—г-жа Домашева и г. Бекъ. Третьимъ спектаклемъ перваго абонемента 9-го октября шла «Баядерка», съ г-жей Гельцеръ въ роли Никіи. Прекрасныя качества недюжинной мимистки показала г-жа Коралли, играя впервые роль Гамзатти. Хорошую фигуру рабыни Айи дала г-жа Девильеръ. Прекрасные гримы и образы дали гг. Никитинъ 1-й (Раджа), Тихоміровъ (Солоръ), Сидоровъ (браминъ), Чудиновъ (старый факиръ). Шумный успѣхъ въ индусскомъ танцѣ имѣли г-жа Балашова и г. Рябцевъ. Въ танцѣ «Ману» выступили г-жа Фроманъ и воспитанница выпускного класса г-жа Кандаурова, обѣщающая выработаться въ хорошую танцовщицу. Въ отдѣльныхъ варіаціяхъ надо упомянуть г-жъ Мосолову 1-ю, Маклецову и г. Жукова. 12-го октября повторили «Спящую красавицу» съ г-жей Коралли—Авророй, и г-жей Мосоловой 1-й—Феей Сирени. Танецъ Бѣлой кошечки и Кота въ сапогахъ на этотъ разъ танцовали г-жа Балашова и г. Рябцевъ; танецъ Голубой птицы и принцессы Флорины—г-жа Маклецова и вернувшійся изъ отпуска (тоже изъ Лондона) талантливый молодой танцовщикъ г. Новиковъ. Для

третьяго спектакля второго абонемента дали 16-го октября «Волшебное зеркало»». Принцессой была г-жа Балашова, подругами ея—г-жи Андерсенъ и Мосолова 1-я. Интересъ спектакля свелся главнымъ образомъ къ выступленію въ роли Принца г. Новикова (получившаго заграничный отпускъ на одинъ годъ и гастролирующаго въ Англіи съ г-жей Павловой), уходъ котораго весьма ощутителенъ для Московскаго балета, въ теченіе послѣднихъ двухъ лѣтъ лишившагося цѣлаго ряда прекрасныхъ танцовщиковъ: гг. Мордкина, Козлова 1-го, Волинина, Новикова. Отсутствующую г-жу Федорову 2-ю замѣнили въ мазуркѣ первой картины—г-жа Адамовичъ 2-я, въ краковякѣ послѣдняго акта—г-жа Шелепина 2-я. Съ классическими варіаціями выступили г-жи Андерсенъ, Мосолова 1-я, гг. Жуковъ, Свобода. Послѣ почти двухгодичнаго перерыва возобновили 23-го октября (4-й спектакль перваго абонемента) «Жизель». Это безусловно одинъ изъ самыхъ удачныхъ спектаклей въ балетномъ репертуарѣ Московскаго Большого театра, какъ по общей выдержанности и стильности самой постановки (особенно перваго акта), такъ и по исключительно подходящимъ даннымъ исполнительницы заглавной роли г-жи Коралли, и ея прекрасному исполненію. Въ «Жизели» г-жа Коралли проявляетъ себя не только законченной танцовщицей, но находитъ просторъ для своего исключительнаго мимическаго таланта, съ каждымъ годомъ, съ каждымъ выступленіемъ совершенствующагося и развивающагося въ настоящее драматическое дарованіе. Въ лицѣ г-жи Коралли московскій балетъ безспорно имѣетъ выдающуюся артистку, которой несомнѣнно суждено занять въ будущемъ почетное мѣсто въ исторіи хореографическаго искусства. Въ роляхъ герцога Лоиса и повелительницы Виллисъ—г. Тихоміровъ и г-жа Мосолова 1-я невольно заставляли вспомнить прежнихъ исполнителей г. Мордкина и г-жу Балдину. Красивый внѣшній образъ Батильды даетъ г-жа Балашова. Въ одномъ спектаклѣ съ «Жизелью» шелъ «Дивертисментъ» (Etudes) въ постановкѣ г. Горскаго. Въ этюдѣ «En orange» выступили г-жа Балашова и г. Жуковъ. Мазурку Шопена исполнили г-жа Шелепина 2-я и г. Лащилинъ; вальсъ «Caprice» г-жи Мосолова 1-я и г. Свобода; «Танецъ

Анитры» Грига—г-жа Девильеръ. 30-го октября (4-й спектакль второго абонемента) повторили «Баядерку» съ прежнимъ составомъ исполнителей.

Въ ноябрѣ балетныхъ спектаклей было шесть. 2-го ноября снова дали «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой въ заглавной роли и съ почти неизмѣненнымъ составомъ исполнителей. 6-го ноября (5-й спект. перваго абонемента) возобновили тоже не шедшую почти два сезона «Дочь Фараона». Роль Бинтъ-Анты исполнила г-жа Гельцеръ, Хиты—г-жа Балашова, сестеръ Бинтъ-Анты—г-жи Мосолова 1-я и Грекова 1-я, Рамзеса—г. Чудиновъ 1-й, англичанина—г. Тихоміровъ 1-й, слуги его—г. Рябцевъ. Кромѣ того, участвовалъ рядъ солистокъ: г-жи Адамовичъ 2-я, Домашева, Кригеръ, Мухина, Мосолова 2-я, Павлова, Станиславская, Шелепина 2-я; изъ мужчинъ гг. Жуковъ, Голейзовскій. 13-го ноября прощалась съ московской публикой передъ отъѣздомъ въ Америку г-жа Гельцеръ. Былъ возобновленъ «Саламбо» (пятый спектакль второго абонемента). Новымъ Гамилькаромъ былъ г. Никитинъ 1-й; покинувшихъ московскую балетную труппу гг. Мордкина и Козлова 1-го въ роли Мато замѣнилъ г. Сидоровъ, раба Спендія, какъ всегда, игралъ г. Карцевъ, Нарр'Аваса—г. Жуковъ. Богиней Танитъ была г-жа Коралли. Въ «танцѣ со змѣями» г-жу Федорову 2-ю замѣнила г-жа Балашова. Безплатнымъ утренникомъ для учащихся 14-го ноября шла «Коппелія» съ Сванильдой—г-жей Гельцеръ. Въ танцѣ «Зари» выступила г-жа Мосолова 1-я, въ «Работѣ»— г-жа Андерсенъ. Остальные исполнители прежніе. 23-го ноября повторили «Жизель» съ г-жей Коралли и новой исполнительницей Мирты—г-жей Андерсенъ. «Дивертисментъ» шелъ съ вышеприведеннымъ составомъ исполнителей. 27-го ноября для перваго абонемента (6-й спектакль) повторили «Волшебное зеркало» съ принцессой—г-жей Балашовой, принцемъ—г. Тихоміровымъ. Въ мазуркѣ г-жу Федорову 2-ю снова замѣняла г-жа Адамовичъ 2-я; въ отдѣльныхъ варіаціяхъ надо упомянуть г-жъ Маклецову, Грекову 1-ю, Андерсенъ, Фроманъ и г. Жукова.

Наибольшее число балетныхъ спектаклей выпало на декабрь—двѣнадцать. 4-го числа (шестой спект. второго абонемента) опять шла

«Жизель» (съ г-жей Коралли) и «Дивертисментъ». 6-го декабря безплатнымъ утренникомъ для учащихся—«Волшебное зеркало» съ г-жей Балашовой. До нѣкоторой степени событіемъ сезона была постановка 7-го декабря балета «Саламбо» съ г-жей Коралли въ заглавной роли, вмѣсто уѣхавшей въ Нью-Іоркъ г-жи Гельцеръ. Несмотря на опасенія скептиковъ, г-жа Коралли не только блестяще справилась со своей трудной задачей, но вызвала единодушные восторженные отзывы критики, нашедшей, что артистка по своимъ внѣшнимъ даннымъ и характеру своего дарованія какъ нельзя лучше подходитъ къ этой роли. Мнѣніе это, очевидно, раздѣляетъ и администрація московскаго балета, т. к. даже по возвращеніи г-жи Гельцеръ роль «Саламбо» до конца сезона исполняла безъ очереди г-жа Коралли. Въ томъ же спектаклѣ произошла и перетасовка нѣкоторыхъ другихъ ролей. Роль богини Танитъ перешла къ г-жѣ Балашовой, которую въ «танцѣ со змѣями» замѣнила г-жа Девильеръ. Исполнительницей же «ливійскаго танца» дебютировала г-жа Адамовичъ 2 я, окончательно занявшая одно изъ первенствующихъ мѣстъ среди характерныхъ танцовщицъ московскаго балета. 10-го декабря въ сборномъ спектаклѣ въ пользу Убѣжища для престарѣлыхъ артистовъ, посвященномъ произведеніямъ Чайковскаго, шелъ третій актъ «Спящей красавицы» съ Авророй—г-жей Балашовой и принцемъ Дезирэ—г. Тихоміровымъ 1-мъ. 11-го декабря для перваго абонемента (7-й спектакль) повторили «Саламбо» съ г-жей Коралли въ заглавной роли и предыдущимъ составомъ исполнителей. Только въ роли Гамилькара г. Никитина 1-го замѣнилъ вернувшійся изъ Америки г. Булгаковъ. Седьмымъ спектаклемъ второго абонемента дали «Конекъ-Горбунокъ» съ новой исполнительницей роли Царь-дѣвицы — г-жей Мосоловой 1-й. Были замѣны и среди другихъ исполнительницъ: роль любимой жены хана играла г-жа Девильеръ, «Луны»—г-жа Грекова 1-я; въ малороссійскомъ танцѣ вмѣсто г-жи Адамовичъ 2-й выступила г-жа Рейзенъ. 27-го декабря утромъ опять шелъ «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой въ главной роли. 28-го, тоже утромъ,—«Спящая красавица» съ Авророй—г-жей Балашовой, и г. Жуковымъ въ роли принца Дезирэ. 28-го

вечеромъ въ сборномъ спектаклѣ въ пользу Убѣжища для увѣчныхъ воиновъ возобновили давно не шедшую «Фею куколъ» съ г-жей Коралли въ роли феи. Въ polka comique большой успѣхъ имѣли г-жа Балашова и г. Рябцевъ. 29-го декабря утромъ шло «Волшебное зеркало» съ г-жей Балашовой; 30-го вечеромъ повторили «Золотую рыбку», на этотъ разъ съ г-жей Мосоловой—«Золотой рыбкой» и г-жей Некрасовой—старухой; 31-го, утромъ дали еще разъ «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой.

Въ январѣ было девять балетныхъ спектаклей. Въ день Новаго года дали «Саламбо» съ г-жей Коралли и безъ измѣненій въ составѣ главныхъ исполнителей. 8-го января (восьмой спектакль перваго абонемента) шла «Спящая красавица» съ г-жей Балашовой—Авророй, г. Тихоміровымъ—принцемъ Дезирэ, г-жей Мосоловой 1-й—феей Сирени. Роли остальныхъ фей достались солисткамъ: г-жамъ Кригеръ, Маклецовой, Мосоловой 2-й, Адамовичъ 2-й, Домашевой. Въ «Бѣлой кошечкѣ» снова появилась передъ московской публикой, послѣ трехмѣсячнаго отсутствія, г-жа Федорова 2-я. 15-го января съ обычной торжественностью, при переполненномъ нарядной публикой залѣ, состоялся ежегодный бенефисъ кордебалета, съ которымъ всегда совпадаетъ очередная балетная новинка. Въ нынѣшнемъ сезонѣ новинкой этой было возобновленіе «Корсара» Сенъ-Жоржа и Мазилье, кореннымъ образомъ передѣланнаго и видоизмѣненнаго и совершенно заново поставленнаго московскимъ балетмейстеромъ г. Горскимъ. Трудъ г. Горскаго нужно признать одной изъ самыхъ удачныхъ постановокъ въ московскомъ балетѣ, и онъ по справедливости и по заслугамъ былъ оцѣненъ даже широкими слоями публики, наполнявшей биткомъ Большой театръ въ дни спектаклей «Корсара», выдержавшаго до конца сезона шестнадцать представленій при полныхъ сборахъ. Успѣхъ г. Горскаго раздѣлили ак. Коровинъ, авторъ чудесныхъ, сочныхъ декорацій и костюмовъ, и г. Вальцъ, достигшій въ механическихъ приспособленіяхъ для послѣдней картины съ волнующимся моремъ, движущейся и тонущей фелюгой, прямо небывалой реальности сценической иллюзіи. Изъ исполнителей первенствующее мѣсто критика отвела г-жѣ Гельцеръ въ роли Медоры. Едино-

душное одобреніе исполненіемъ роли Гюльнары вызвала г-жа Коралли; прекраснымъ Конрадомъ признанъ г. Тихоміровъ 1-й; интересный обликъ еврея Исаака далъ г. Рябцевъ. Изъ отдѣльныхъ танцевъ наибольшая доля успѣха выпала «Форбану» въ исполненіи г-жи Балашовой и г. Сидорова; и «танцамъ невольницъ» въ исполненіи солистокъ—г-жъ Адамовичъ 2-й, Девильеръ, Фроманъ, Шелепиной 2-й. 18-го января «Корсаръ» былъ повторенъ съ тѣмъ же составомъ исполнителей. 20-го января въ торжественномъ спектаклѣ для англійскихъ гостей даны были въ числѣ другихъ 2-й актъ «Жизни за Царя» (цѣликомъ занятый балетомъ), гдѣ наибольшій успѣхъ выпалъ на долю мазурки, въ исполненіи г-жъ Коралли, Мосоловой 1-й, Адамовичъ 2-й, Шелепиной 2-й и г.г. Сидорова, Никитина 1-го, Степанова и Жукова. Кромѣ того, данъ былъ 5-й актъ «Конька-Горбунка» съ Царь-дѣвицей—г-жей Гельцеръ, Иванушкой—г. Рябцевымъ; «малороссійскій» танцовали г-жа Балашова и г. Сидоровъ, «цыганскій»—г-жа Федорова 2-я. 22-го января, восьмымъ спектаклемъ второго абонемента шелъ «Корсаръ» съ маленькими измѣненіями въ афишѣ: въ «Форбанѣ» вмѣсто г-жи Балашовой танцовала г-жа Федорова 2-я; въ «танцахъ невольницъ» вмѣсто г-жъ Фроманъ и Девильеръ—г-жи Кригеръ и Мосолова 2-я. 25-го, 29-го (9-й спектакль перваго абонемента) и 31-го января (торжественный спектакль для французскихъ гостей) шелъ «Корсаръ», съ г-жами Гельцеръ и Коралли въ заглавныхъ роляхъ.

Въ февралѣ было шесть балетныхъ спектаклей. Утромъ 2-го шли «Жизель» и «Фея куколъ» съ г-жей Коралли въ заглавныхъ роляхъ. Мирту въ «Жизели» играла г-жа Андерсенъ. Въ «Феѣ куколъ» polka comique исполнили г-жа Балашова и г. Рябцевъ; Пьеро—г. Кузнецовъ 1-й, китайца—г. Блохинъ. 3-го февраля данъ былъ «Корсаръ» съ запаснымъ составомъ солистокъ (г-жи Маклецова, Кригеръ, Мосолова 2-я, Рейзенъ) въ «танцѣ невольницъ». Утромъ 4-го февраля шелъ «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Мосоловой 1-й—Царь дѣвицей, г-жей Федоровой 2-й—любимой женой хана. 5-го февраля взамѣнъ объявленной «Коппеліи» второму абонементу (9-й спектакль) вторично дали «Корсара». 19-го для послѣдняго спектакля

перваго абонемента былъ поставленъ «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Гельцеръ въ роли «Царь-Дѣвицы», г-жей Федоровой 2-й въ роли жены хана. 22-го февраля опять шелъ «Корсаръ».

7-го марта въ десятый разъ былъ поставленъ «Корсаръ», 11-го для закрытія абонементныхъ спектаклей возобновили не шедшій съ прошлаго сезона «Аленькій цвѣточекъ» съ г-жей Балашовой въ роли «Меньшей Дочери» и г. Тихомировымъ 1-мъ—Королевичемъ. Въ танцѣ «дикихъ людей» выступили г-жа Федорова 2-я и г. Рябцевъ; «заморскихъ змѣекъ» и «укротителей»—г-жи Андерсенъ, Адамовичъ 2-я, г.г. Свобода, Жуковъ; въ танцѣ «восточныхъ гостей»—г-жа Федорова 2-я, «испанскомъ»—г-жа Девильеръ и г. Лащилинъ, «италіанскомъ» г-жи Мосолова 1-я, Андерсенъ, гг. Свобода и Жуковъ. Отдѣльныя варіаціи поручены были г-жамъ Мосоловой 1-й, Фроманъ, Рейзенъ, Павловой, Станиславской, Грековой 1-й. 27-го марта шелъ «Корсаръ». Изъ восьми балетныхъ спектаклей, состоявшихся въ апрѣлѣ, пять выпали на долю «Корсара» (1-го, 8-го, 11-го, 15-го и 29-го апрѣля). На спектаклѣ 11-го числа внезапно заболѣвшую г-жу Коралли въ роли Гюльнары замѣнила г-жа Балашова, игравшая ту же роль и 15-го. 4-го апрѣля шелъ «Саламбо» съ г-жей Коралли—въ заглавной роли, г-жей Балашовой—богиней Танитъ, г-жей Федоровой 2-й въ танцѣ со змѣями и г-жей Адамовичъ 2-й въ «ливійскомъ». 18-го шелъ «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Мосоловой 1-й въ роли Царь-дѣвицы; 22-го шла «Спящая красавица» съ Авророй—г-жей Балашовой, и при участіи г-жъ Федоровой 2-й, Андерсенъ (фея Сирени), Кригеръ, Маклецовой, Фроманъ, Адамовичъ 2-й, Павловой, г.г. Жукова (принца Дезирэ), Рябцева, Свобода, Голейзовскаго. 29-го апрѣля балетный сезонъ закрылся «Корсаромъ» съ первоначальнымъ составомъ исполнителей.

Въ общемъ итогѣ въ теченіе сезона 1911—1912 гг. въ Московскомъ Большомъ театрѣ балету было отведено 53 полныхъ спектакля+4 частичныхъ (вошедшіе въ составъ сборныхъ спектаклей отдѣльные акты балетовъ). Эти 57 спектаклей составились изъ слѣдующихъ 15-ти балетовъ (считая «Дивертисментъ Etudes» за балетъ): *Корсаръ* (16 разъ), *Конекъ-Горбу-*

нокъ (8), *Спящая красавица* (5), *Саламбо* (5), *Волшебное зеркало* (4), *Жизель* (4), *Etudes* (3), *Донъ-Кихотъ* (2), *Золотая рыбка* (2), *Коппелія* (2), *Баядерка* (2), *Фея куколъ* (2), *Лебединое озеро* (1), *Дочь фараона* (1), *Аленькій цвѣточекъ* (1). Къ этому надо еще добавить одинъ разъ прошедшій третій актъ «Спящей красавицы» и дважды—пятый актъ «Конька-Горбунка» въ сборныхъ спектакляхъ.

Между нашей балериной г-жей Гельцеръ и первыми танцовщицами, играющими балеты: г-жами Балашовой, Коралли и Мосоловой 1-й, эти спектакли распредѣлились слѣдующимъ образомъ:

На долю г-жи Гельцеръ пришлось 26 полныхъ балетовъ и 2 отдѣльныхъ акта въ сборныхъ спектакляхъ; на долю: г-жи Балашовой—13 балетовъ и 1—отдѣльный актъ въ сборномъ спектаклѣ; г-жи Коралли—12 балетовъ; г-жи Мосоловой 1-й—4 балета.

Балетную школу окончилъ послѣдній выпускъ стараго пріема въ количествѣ 7 воспитанницъ и 4 воспитанниковъ. Какъ извѣстно, въ московское театральное училище пріема въ балетное отдѣленіе не производилось съ 1905 г.

Въ 1911 г. пріемъ былъ возобновленъ и осенью принято было въ первый классъ 17 дѣвочекъ и 12 мальчиковъ.

Изъ балетной труппы въ теченіе сезона 1911—1912 г.г. выбыли г-жи Гейнъ, Некрасова 1-я, Черепанова, г.г. Кочетовскій, Семеновъ; получили годичный отпускъ г г. Новиковъ, Федоровъ, Фроманъ.

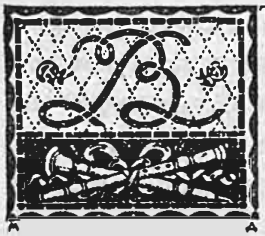
Подводя общіе итоги сезону, нужно отмѣтить стремленіе администраціи московскаго балета давать возможность молодымъ силамъ проявить свои данныя въ болѣе или менѣе самостоятельныхъ «мѣстахъ». Является ли это стремленіе просто слѣдствіемъ частыхъ отлучекъ за границу нашихъ «первыхъ силъ», или вызывается оно порѣдѣвшими, благодаря окончательному переходу ряда лучшихъ танцовщиковъ и танцовщицъ въ американскія и англійскія труппы, рядами нашихъ солистокъ и солистовъ, или это сознаніе необходимости постепенно подготовлять кадръ опытныхъ и технически законченныхъ исполнителей для будущаго, но начинаніе это нельзя не привѣтствовать и одобрить.

Въ этомъ году мы убѣдились, что, наряду съ гордостью всего русскаго балета, г-жей Гельцеръ, имѣемъ рѣдкую по нѣжности и воздушности дарованія танцовщицу, исключительную мимистку,—г-жу Коралли; вполнѣ законченную, сильную балерину въ лицѣ г-жи Балашовой; прекрасную классическую танцовщицу, съ честью справившуюся съ рядомъ балетовъ,—г-жу Мосолову 1-ю. Въ лицѣ г-жъ Андерсенъ, Маклецовой, Фроманъ, которымъ въ истекшемъ сезонѣ поручали все время отвѣтственныя мѣста, мы имѣемъ прекрасныхъ классическихъ танцовщицъ, а выдвинувшіяся въ этомъ сезонѣ молодыя солистки г-жи Адамовичъ 2-я и Девильеръ должны сильно облегчить работу г-жи Федоровой 2-й, въ послѣдніе годы несшей почти одна трудное бремя всѣхъ яркихъ характерныхъ танцевъ.

Подъ вліяніемъ ли заграничныхъ успѣховъ нашего балета, или просто слѣдствіемъ усиленнаго интереса, проявленнаго обществомъ къ искусству во всѣхъ его видахъ, балетные спектакли въ текущемъ сезонѣ посѣщались публикой гораздо охотнѣе, чѣмъ въ предыдущіе годы. Исключительный же успѣхъ «Корсара» не мало послужилъ для возвращенія балету его упавшей было за послѣдніе годы популярности. Переводя эту возрастающую популярность на цифры, мы имѣемъ слѣдующіе результаты: балетные спектакли въ Московскомъ Большомъ театрѣ за сезонъ 1911—12 г.г. дали валового сбора (не считая приплаты за предв. продажу)—*149.973 р. 70 к.* противъ *121.088 р. 98 к.* въ 1910—11 г.г. и *195.294 р. 11 к.* въ 1909—10 г.г. Такимъ образомъ, выручки съ балетныхъ спектаклей, а въ связи съ ней и посѣщаемость изъ публики возросли за два года почти на 50%.

ЛОНДОНСКІЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОНЪ.

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



Въ концѣ прошлаго мѣсяца театральный міръ Англіи былъ очень взволнованъ отчетомъ Лорда-Камергера (нашего драматическаго цензора), сообщеннымъ имъ въ газеты. Въ Россіи, вѣроятно, слыхали объ этомъ инцидентѣ, но человѣку, мало знакомому съ англійской сценой, трудно понять, почему такое маловажное событіе, какъ приглашеніе драматическимъ цензоромъ себѣ въ помощь человѣка, который самъ пишетъ пьесы, могло вызвать такой шумъ. Посторонній наблюдатель назвалъ бы все это «бурей въ стаканѣ воды». Казалось бы, что можетъ быть естественнѣй, чѣмъ приглашеніе въ помощники драматическаго цензора человѣка, который самъ писалъ пьесы и потому знаетъ, что можетъ и что не можетъ быть дозволено? Тѣмъ не менѣе, въ одномъ изъ нашихъ театральныхъ обществъ [1]) былъ поставленъ на баллотировку вопросъ о томъ, одобряется ли поступокъ цензора, и изъ 2.000 присутствующихъ только двое высказались одобрительно.

Конечно, въ самомъ фактѣ приглашенія помощника нѣтъ ничего предосудительнаго. Выборъ помощника изъ числа драматурговъ также не могъ бы никого разсердить, такъ какъ необходимъ человѣкъ, знакомый съ условіями сцены, и причиной обиды является сама личность помощника. Мистеръ Чарльзъ Брукфильдъ—драматургъ популярный и извѣстный своимъ остроуміемъ. Онъ обогатилъ англійскую сцену двумя пьесами очень риско-

[1]) Такія общества представляютъ изъ себя нѣчто вродѣ театральныхъ клубовъ. Въ нихъ даются спектакли только для членовъ общества, и поэтому, пьесы не обязательно представлять въ цензуру.

ваннаго содержанія, а именно «The Cuckos» и «Dear Old Charlie». Объ пьесы передѣланы съ французскаго, а послѣдняя изъ нихъ, какъ я самъ могу удостовѣрить, изъ всѣхъ пьесъ, которыя увидѣли у насъ за послѣднее время свѣтъ рампы, является наиболѣе оскорбительной для щепетильныхъ пуританскихъ воззрѣній. Такому помощнику цензора, конечно, можно возразить, что разъ онъ самъ писалъ нецензурныя пьесы, то онъ не можетъ разсуждать о цензурности или нецензурности чужихъ пьесъ. Но театральный міръ былъ возмущенъ не столько авторскимъ легкомысліемъ мистера Брукфильда, сколько недавно напечатанной имъ статьей, въ которой онъ заявляетъ, что, по его мнѣнію, золотой вѣкъ англійскаго театра миновалъ съ того дня, какъ была поставлена драма Ибсена «Кукольный Домъ», и что вообще всѣ новыя теченія въ драматическомъ искусствѣ должны быть самымъ рѣшительнымъ образомъ осуждены. Само собой разумѣется, лидеры новыхъ теченій были поражены, что для сужденія о ихъ сочиненіяхъ избранъ человѣкъ, завѣдомо враждебно къ нимъ относящійся, а передовая публика оказалась конечно солидарной со своими любимыми писателями.

Въ палатѣ общинъ былъ сдѣланъ запросъ по поводу учрежденія должности второго цензора, но правительство отвѣтило, что не можетъ вмѣшаться въ этотъ вопросъ, такъ какъ лордъ-камергеръ имѣетъ право пригласить для совѣтовъ кого ему угодно. Однако, надо полагать, что дѣло этимъ не закончится. Когда такіе писатели, какъ Бернардъ Шоу, Гранвилль, Баркеръ и т. д., поддерживаемые сотрудниками наиболѣе солидныхъ газетъ, заявляютъ, что этотъ поступокъ есть оскорбленіе обществу и дурная шутка, то ихъ мнѣніемъ не такъ то легко пренебречь. Очень вѣроятно, что мы— наканунѣ пересмотра законовъ о цензурѣ вообще, такъ какъ старая система никого не удовлетворяетъ, и даже наиболѣе консервативные круги ею не довольны. Не думаю, чтобы взяла верхъ партія, желающая полной отмѣны всякой цензуры, кромѣ цензуры общественнаго мнѣнія, но очень вѣроятно, что будетъ уничтожено раздѣленіе цензуры на собственно театральную и на цензуру кафе-шантановъ и будетъ учрежденъ цензурный комитетъ, въ составъ котораго войдутъ между прочими лицами также и драматурги.

У насъ теперь, несмотря на разгаръ театральнаго сезона, нѣтъ никакихъ замѣчательныхъ новинокъ. Боюсь, что 1911 годъ окажется бѣднымъ театральными событіями. Пока какая—нибудь пьеса еще не появилась, про нее разсказываютъ чудеса, а впослѣдствіи приходится разочаровываться. Если не считать музыкальную комедію (которая хотя и не находится теперь на высокомъ уровнѣ развитія, но все же очень популярна), то окажется, что количество пьесъ, пользовавшихся успѣхомъ, вовсе не велико и состоитъ главнымъ образомъ изъ старыхъ возобновленныхъ пьесъ.

Кажется, наибольшій успѣхъ имѣла «Кисметъ», но это—не столько благодаря достоинствамъ драмы, сколько благодаря великолѣпію постановки и хорошему исполненію. Долго дѣлалъ сборы бойкій фарсъ «Baby Mine»; «Fanny's First Play» Бернарда Шоу выдержалъ болѣе 280-ти представленій, шотландская комедія «Buntz Pulls the Strings», а также «The Marionettes», вѣроятно, еще долго будутъ привлекать публику. Наоборотъ, неудачи и провалы были очень многочислены, столь многочислены, что было бы неудобно выдѣлить которую нибудь изъ провалившихся пьесъ, какъ особенно скверную. Антрепренеры, или тѣ кто ихъ снабжаютъ деньгами, должно быть, понесли въ этомъ году убытки.

За послѣднее время у насъ было нѣсколько новинокъ очень разнообразнаго характера. «La Vierge Folle», наконецъ, была дозволена цензурой, но такъ какъ она исполнялась французской труппой, я не буду на ней останавливаться, и только замѣчу, что пьеса не понравилась нашимъ критикамъ. Существенно англійская пьеса «Outlawed», написанная двумя дамами суфражистками, давалась только на дневныхъ представленіяхъ. Такая предосторожность заслуживаетъ похвалы, такъ какъ пьеса слаба и никого не убѣдитъ въ необходимости защищать права женщины. Я сомнѣваюсь, чтобы эту историческую мелодраму когда либо возобновили, хотя бы даже для «своей» публики.

Въ декабрѣ первой новинкой была постановка Л. Б. Яворской передѣлки любопытной пьесы Максима Горькаго, извѣстной намъ подъ именемъ «The Sower Depths» («На Днѣ»). Пьеса была поставлена въ Лондонѣ восемь

лѣтъ тому назадъ театральнымъ обществомъ, но теперь она впервые появилась на публичномъ спектаклѣ. Очень трудно разбирать съ драматической точки зрѣнія эту картину жизни русскихъ подонковъ по той простой причинѣ, что врядъ ли Горькій написалъ здѣсь драму. Это—хаотическій этюдъ, безъ мотивированной завязки и развязки, правда очень захватывающій и грустный, но чувствуется, что пьеса стала бы еще болѣе захватывающей и даже болѣе грустной (послѣднее, впрочемъ, нежелательно), если бы авторъ былъ болѣе знакомъ съ техникой сцены. Вѣдь идейная пьеса не становится менѣе убѣдительной, если въ ней будутъ соблюдены основныя правила драматической архитектоники. Нельзя создать новую драматическую форму и примѣнять ее въ условіяхъ обыкновенной сцены. Такіе опыты интересны, но мало убѣдительны. Тѣмъ не менѣе, пьеса поучительна и упражняетъ умственныя способности, а этими качествами обладаютъ очень немногія пьесы. Г-жа Яворская играла Настю, но другіе исполнители были менѣе хороши, чѣмъ въ «Карьерѣ Наблоцкаго» и ансамбль хромалъ, но и здѣсь главныя роли были исполнены удовлетворительно.

Антрепренеры ожидали не безъ затаенной зависти первое представленіе «Bella Donna» въ «St. James-Театрѣ». Романъ этого названія, написанный Мистеромъ Робертъ Хитченсъ вызвалъ не малую сенсацію при своемъ появленіи; передѣлка романа въ драму была поручена опытному человѣку, и въ главныхъ роляхъ должны были выступить сэръ Джоржъ Александръ и мистриссъ Патрикъ Кемпбелль (къ сожалѣнію, слишкомъ рѣдко выступающая за послѣднее время). Всѣ эти обстоятельства предсказывали успѣхъ, но теперь, послѣ перваго представленія, надо сознаться откровенно, что «Bella Donna» ничего выдающагося изъ себя не представляетъ. Конечно, успѣхъ былъ и будетъ, хотя бы потому, что сэръ Джорджъ Александръ и мистриссъ Кемпбелль имѣютъ достаточный кадръ поклонниковъ, всегда довольныхъ ихъ исполненіемъ, но сама пьеса успѣха не имѣла, и корень зла надо искать въ томъ, что не удалось перенести на сцену то настроеніе, которое чувствовалось въ романѣ. Прекрасныя поэтическія описанія

мистера Хитченса были замѣнены хорошими декораціями въ египетскомъ стилѣ, а главныя дѣйствующія лица были тѣсно согласованы съ героями романа, и всетаки психологическій романъ превратился въ мелодраму. Это роковое тяготѣніе англійскихъ драматурговъ къ мелодрамѣ часто портить дѣло и особенно ясно чувствовалось въ данномъ случаѣ. Мелодрама вышла довольно потрясающая, но ждали мы чего-то большаго и обманулись въ своихъ ожиданіяхъ.

День перваго представленія «Bella Donna» совпалъ съ днемъ послѣдняго представленія музыкальной комедіи «Шоколадный солдатикъ», имѣвшей чрезвычайный успѣхъ, и съ днемъ перваго представленія возобновленной мистеромъ Чарльсъ Готрей «A Message from Mars». Эту пьесу онъ уже ставилъ въ 1899-мъ и въ 1905-мъ годахъ. И мистеръ Готрей и миссъ Джесси Бетманъ теперь играли тѣ же роли, что и во время первой постановки. Мистеръ Готрей дождался новинки послѣ провала двухъ поставленныхъ имъ въ этомъ сезонѣ переводныхъ пьесъ. «The Messenger from Mars» считается одной изъ его коронныхъ ролей, хотя я лично предпочитаю его въ легкой комедіи.

Передѣлка «Esther Waters» мистера Джорджа Мофъ, шедшая въ Аполло-Театрѣ только одинъ разъ, не заслуживаетъ подробнаго разбора. Романъ имѣлъ свои достоинства, но они совершенно отсутствуютъ въ пьесѣ, которая теперь кажется очень устарѣвшей. Хорошимъ актерамъ не удалось спасти дурно построенную пьесу, и кажется ее вовсе не стоило бы ставить, даже несмотря на то, что мистеръ Мооръ хорошій романистъ и самъ передѣлалъ свой романъ для сцены.

Совсѣмъ другое впечатлѣніе произвела «The Golden Sand of Fairy Tales», представленная впервые въ «Alhuych-Театрѣ» 14-го декабря. Эта феерія передѣлана съ нѣмецкаго; сюжетъ ея заимствованъ изъ сказокъ братьевъ Гриммъ; въ Германіи и Австріи эту пьесу знаютъ уже лѣтъ десять. Она разсчитана главнымъ образомъ на дѣтскую публику, но существенно отличается отъ всѣхъ пантомимъ, даваемыхъ у насъ на рождественскіе праздники, и въ этомъ большое ея достоинство, такъ какъ наши пантомимы,

кромѣ блестящей обстановочной стороны, не имѣютъ никакихъ достоинствъ. «The Golden Sand of Fairy Tales» написана тонко и безъ признаковъ вульгарности. Слабыми ея сторонами надо считать отсутствіе юмора и плохой переводъ. Пьеса вся пропитана сантиментальностью, которая, вѣроятно, меньше придется по вкусу англійской молодежи, нежели ея нѣмецкимъ сверстникамъ, по постановка очень тщательна, среди дѣйствующихъ лицъ нѣсколько очаровательныхъ дѣтей, а музыка Гейнриха Берте пріятно ласкаетъ слухъ. Все это должно способствовать прочному успѣху.

Долго жданная постановка Оффенбаховскаго «Орфея въ Аду» въ «His Majesty's-Театрѣ» была представлена зрителямъ 20-го декабря. Послѣ сотаго представленія «Макбета» театръ былъ закрытъ на недѣлю. Передъ Рождествомъ былъ также снятъ съ репертуара «The War God», чтобы уступить мѣсто болѣе легкому жанру. Представленіе вышло дѣйствительно легкаго характера,—даже слишкомъ легкаго. Конечно, музыка Оффенбаха мелодична и плѣнительна, и конечно, постановка по своей роскоши вполнѣ соотвѣтствовала «His Majesty's-Театру». Кромѣ того, исполнители были на высотѣ своего призванія, хороши были пѣвцы и танцоры. Оставляло желать лучшаго само либретто. Попытались передѣлать діалогъ и остроты «на злобу дня»; для этого были приглашены два извѣстныхъ писателя, но результатъ получился плачевный. Достоинства оригинала исчезли, а новый текстъ получился довольно таки плоскій. Надо надѣяться, что актерамъ будетъ разрѣшено въ будущемъ измѣнять текстъ своихъ ролей; они, вѣроятно, выдумаютъ болѣе удачныя шутки, чѣмъ тѣ, которыя ихъ заставили разучить. Въ концѣ концовъ, было бы лучше, если бы былъ оставленъ первоначальный англійскій текстъ, уже давно написанный Planché; по крайней мѣрѣ, получился бы интересъ археологическій. Чтобы то ни было, новый текстъ требуетъ передѣлки; вѣдь «Орфей въ Аду» долженъ доставить удовольствіе еще очень многочисленной публикѣ, посѣщающей театры на Рождество. Въ общемъ, какъ къ рождественскому репертуару придираться не стоитъ: въ прежніе годы было еще хуже.

Я почти забылъ отмѣтить возобновленіе «Vice-Versa», комедіи къ осно-

ванной на веселомъ разсказѣ изъ школьной жизни мистера Anstey. «Vice-Versa» будетъ итти въ «Comedy-Театрѣ» по утрамъ, тогда какъ по вечерамъ тамъ все еще даютъ «The Marionettes», сотое представленіе которой состоялось на дняхъ.

Заинтересованные злободневнымъ вопросомъ о драматической цензурѣ, мы здѣсь меньше слѣдимъ за конкуренціей между театрами и «Music-Hall'ами». Послѣдніе продолжаютъ съ успѣхомъ ставить короткія драматическія и оперныя сочиненія; такъ, напримѣръ, программа Колизеума заключаетъ въ себѣ двѣ короткихъ пьесы: «The Twelve Pound Look», сочиненіе T. M. Barrie, «The Man in the Street», сочиненіе L. N. Parker и «Bruderlein Fein» Лео Фальса. Послѣдняя пьеса играется и поется по англійски, хотя и сохранено нѣмецкое названіе. Все это преподносится зрителямъ наряду со всѣми тѣми номерами, которые можно видѣть во всякомъ кафе-шантанѣ, съ жонглерами, эксцентриками, номерами кинематографа и т. д.

Дирекція Колизеума объявила, что она пригласила извѣстныхъ композиторовъ Оскара Штрауса, Пауля Линке и Лео Фалля дирижировать собственными сочиненіями въ исполненіи вѣнскаго оркестра. Настоящіе театры по прежнему въ обидѣ на то, что театры «Варьетэ» находятся въ самыхъ выгодныхъ условіяхъ. Для торжества справедливости слѣдовало бы дать возможность всѣмъ театрамъ получать двойное разрѣшеніе, то есть разрѣшеніе на представленіе драматическихъ произведеній и разрѣшеніе на программу открытыхъ сценъ, такъ какъ публика, вошедшая во вкусъ такихъ комбинированныхъ зрѣлищъ, какія даются въ Колизеумѣ и ему подобныхъ учрежденіяхъ, едва ли согласится вернуться къ прежнему ясному разграниченію между программами театровъ и программами «Music-Halls».

Общая тенденція всѣхъ театровъ въ настоящее время направлена на то, чтобы расширить рамки своей спеціальности. Оперный театръ «Covent Garden», гдѣ оперный сезонъ закончился 9-го декабря, дѣятельно готовится къ постановкѣ мистеромъ Мартиномъ Гарвей «Царя Эдипа», для чего требуется серьезная передѣлка сцены. Профессоръ Рейнгардъ пріѣзжаетъ на дняхъ, чтобы руководить постановкой.

Сцена будетъ освѣщена рефлекторами, помѣщенными на галлереѣ, а толпа будетъ состоять изъ 400 или 500 человѣкъ. Этотъ спектакль, а также «The Miracle», репетируемый въ Олимпіи, дастъ тѣмъ изъ насъ, которые еще не вполнѣ покорены постановкой пантомимы «Сумурунъ», точную идею о томъ, на что способенъ Максъ Рейнгардтъ.

Съ закрытіемъ опернаго сезона закрылся и русскій балетъ, сдѣлавшій, восьминедѣльный сезонъ въ Ковентъ-Гарденѣ однимъ изъ наиболѣе блестящихъ за много лѣтъ. Нашей критикой былъ отмѣченъ тотъ необычный интересъ, который публика выказала къ балету, несмотря на довольно ограниченный репертуаръ (балетные спектакли давались четыре раза въ недѣлю). Правда, главныя балерины очень удачно чередовались: за г-жей Карсавиной послѣдовала г-жа Кшесинская, а ее смѣнила г-жа Павлова; въ нѣкоторыхъ балетахъ выступали двѣ прима-балерины за разъ. Г. Нижинскій никѣмъ не былъ замѣняемъ и никѣмъ не былъ превзойденъ. Оперный синдикатъ настолько доволенъ результатами этого сезона, что уже пригласилъ тотъ же балетный составъ и на сезонъ будущаго года.

Ростъ всякаго рода независимыхъ отъ драматическаго театра зрѣлищъ нѣкоторые считаютъ признакомъ паденія театра. Что касается балетныхъ представленій, то они врядъ ли могутъ имѣть вліяніе на широкую публику вслѣдствіе очень высокихъ цѣнъ на мѣста. Другое дѣло — театры «Варьетэ», гдѣ цѣны дешевы, а репертуаръ хорошъ. Нѣкоторые другіе считаютъ, что паденіе драматическаго театра обусловливается паденіемъ уровня актерскихъ талантовъ. Такъ, напримѣръ, директоръ «Shaftesbury-Театра» мистеръ Куртнейджъ сказалъ въ своей рѣчи на банкетѣ Театральнаго Клуба, что никогда актерское искусство не стояло въ Англіи такъ низко, какъ теперь, и что низкій уровень актерскаго исполненія зависитъ отъ плохой обезпеченности актера. Мистеръ Робертъ Куртнейджъ большой авторитетъ въ театральныхъ дѣлахъ и можно ему возражать лишь съ большой осторожностью. Однако, многіе высказались въ противномъ смыслѣ и доказывали, что пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ въ Англіи было гораздо меньше драматическихъ талантовъ, чѣмъ теперь.

Я уже, кажется, писалъ раньше о моемъ убѣжденіи, что актеры-мужчины стоятъ у насъ теперь на небывало высокомъ уровнѣ, а меньшее количество талантовъ среди актрисъ зависитъ отъ того, что красоту часто предпочитаютъ таланту. Конечно, намъ приходится сплошь да рядомъ быть свидѣтелями очень дурного исполненія, но надо при этомъ принять въ соображеніе, насколько теперь возросло количество театровъ и насколько бо́льшее количество актеровъ требуется для всѣхъ этихъ театровъ. Вѣдь количество талантовъ, рождающихся въ каждомъ поколѣніи, ограничено, а недостатокъ въ талантахъ приходится волей-неволей заполнять посредственностями. Было бы меньше театровъ, было бы меньше и актеровъ, но больше хорошихъ актеровъ.

Гораздо болѣе виновно въ паденіи драматическихъ театровъ паденіе драматическаго репертуара. Въ моемъ настоящемъ письмѣ мнѣ уже пришлось отмѣтить цѣлый рядъ дурныхъ пьесъ, а болѣе доброкачественныя произведенія были большей частью пьесы переводныя.

Иные люди радуются тому, что многіе литераторы за послѣднее время обращаются къ театру и пишутъ пьесы, но это еще плохое утѣшеніе: такія «литературныя» пьесы бываютъ большей частью очень дурными пьесами съ «театральной» точки зрѣнія. Выдѣлять кого-либо изъ такихъ провалившихся въ театрѣ литературныхъ знаменитостей было бы жестоко, но фактъ остается на лицо: пьесы знаменитыхъ романистовъ неоднократно съ трескомъ проваливались. Тяготѣніе литераторовъ къ драмѣ объясняется тѣмъ, что одна удачная драма оплачивается гораздо лучше, чѣмъ даже нѣсколько удачныхъ романовъ или имъ подобныхъ книгъ. Для театра же такое снисхожденіе знаменитыхъ литераторовъ ни къ чему не служитъ, если авторы не знакомы съ драматической техникой и условіями сцены. Такой авторъ можетъ, конечно, написать интересную пьесу (какъ, напримѣръ, «На Днѣ» Максима Горькаго), но свѣтъ рампы не прибавляетъ блеска къ такого рода драматическимъ произведеніямъ.

НОВОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Гордонъ Крэгъ. Искусство театра. Переводъ съ англійскаго подъ редакціей В. П. Лачинова.

Гордонъ Крэгъ умный человѣкъ. Онъ знаетъ, какъ обращаться съ публикой,—недаромъ онъ работаетъ въ театрѣ болѣе пятнадцати лѣтъ. Книга его объ «Искусствѣ театра» можетъ служить любопытнымъ образчикомъ дипломатической ловкости. Крэгъ знаетъ, что съ легкой руки Ибсена всякое косноязычіе и запутанность стали считаться признаками глубокомыслія и вдохновенности. И вотъ, когда собственная мысль неясно рисуется передъ нимъ, онъ еще болѣе ее затемняетъ сложными метафорами, аллегоріями, ошеломляющими сопоставленіями. Имѣя въ запасѣ двѣ—три интересныя, быть можетъ вѣрныя мысли, Гордонъ Крэгъ не хочетъ открыть ихъ въ ясной, удобопонятной формѣ, боясь споровъ и возраженій. Онъ предпочитаетъ играть въ жмурки, увертываясь отъ прямыхъ отвѣтовъ и дразня явными противорѣчіями. Чтобы оградиться отъ возможной критики, онъ показываетъ глазамъ ошеломленнаго читателя списокъ своихъ «дорогихъ друзей», включая въ ихъ число лучшихъ людей всѣхъ профессій. Тутъ и «художники, скульпторы, музыканты, поэты, архитекторы», тутъ всѣ громкія театральныя имена—Станиславскій, Качаловъ, Мейерхольдъ, Георгъ Фуксъ, Антуанъ, Иветта Гильберъ,—тутъ инженеры и просто «милые люди, влюбленные въ искусство». Всякому предоставляется выборъ, примкнуть ли къ этой блестящей группѣ «друзей» или остаться въ числѣ «незванныхъ гостей съ ихъ дешевымъ цинизмомъ и колкими замѣчаніями». Конечно, никто не захочетъ признать себя какимъ-то жалкимъ человѣкомъ, лишеннымъ художественнаго чутья и неспособнымъ къ воспріятію истинной красоты. Шахматный ходъ сдѣланъ удачно, и Гордонъ Крэгъ можетъ быть увѣренъ, что ученицы драматическихъ школъ будутъ во всякомъ случаѣ на его сторонѣ.

Съ первыхъ-же строкъ Крэгъ объявляетъ войну разуму, разлучившему

насъ съ небомъ. «Мы такъ пичкали нашъ умъ новизной, такъ обильно черпали изъ архивовъ знанія, что отогнали наши чувства отъ разума, лишеннаго всякой фантазіи... Дай мнѣ только сохранить мои чувства и все предстанетъ несравненно болѣе прекраснымъ». Эти взгляды Крэгъ добросовѣстно проводитъ въ жизнь, и въ своей «восклицательной» книгѣ старается обходиться безъ услугъ докучливаго разума, возмѣщая патетической приподнятостью отсутствіе логической обоснованности.

Но, провозгласивъ старую истину о чистой эмоціональности искусства Крэгъ въ слѣдующей статьѣ неожиданно заявляетъ: «Всякое искусство имѣетъ дѣло съ разсчетомъ. Разумъ и воля создаютъ художественное произведеніе». Проклятіе актера оказывается именно въ его эмоціональности. Поэтому «актерская игра не есть искусство». Человѣческое тѣло не можетъ служить матеріаломъ для искусства, такъ какъ оно подвластно эмоціи, той самой эмоціи, которую за нѣсколько страницъ передъ этимъ Крэгъ готовъ былъ признать единой владычицей искусства. Эмоція придаетъ случайный характеръ сценическому творчеству. Актеръ не можетъ противодѣйствовать «потоку страстей», и все, что подготовлено разумомъ, разрушается внезапной «шальной эмоціей». Въ творчествѣ актера нѣтъ цѣломудренной сдержанности, онъ не можетъ создавать «чистѣйшихъ символовъ» и разъяренную схватку между слономъ и тигромъ Крэгъ считаетъ равноцѣнной столкновенію актерскихъ страстей. Опасаясь силы стихійнаго чувства, разрушающей всѣ придуманныя теоріи, Крэгъ готовъ закрыть слишкомъ выразительное лицо актера холодной неподвижной маской. Но тѣло человѣческое тоже способно отражать эмоціи души, оно движется и живетъ, и потому «актеры и актрисы должны погибнуть отъ чумы, они дѣлаютъ искусство невозможнымъ».

Крэгъ хочетъ замѣнить актера болѣе податливымъ матеріаломъ. Онъ загадочно намекаетъ, что «уже придумалъ и началъ создавать свой инструментъ», который поможетъ ему «пуститься въ поиски за красотой». Не трудно догадаться, что этотъ новый инструментъ, будто бы изобрѣтенный Крэгомъ, просто взятъ имъ изъ архивовъ міровой культуры. Это

милая и вѣчно влекущая маріонетка, еще въ древности плѣнявшая зрителей величавостью своихъ формъ и мудрой граціей ритмическихъ движеній. Изгнанная изъ храмовъ, гдѣ когда-то она служила воплощеніемъ божества, скитавшаяся, какъ непризнанная принцесса, въ теченіе долгихъ вѣковъ по ярмаркамъ, огрубѣвшая и лишенная прежняго величія, она все же не потеряла своего обаянія. Ее-то избираетъ Крэгъ орудіемъ для осуществленія своихъ теорій. Актеръ долженъ исчезнуть и «его мѣсто заступитъ неодушевленная фигура» сверхмаріонетка съ «торжественнымъ, прекраснымъ, всегда далекимъ отъ міра лицомъ». Безстрастіемъ Нирваны, спокойствіемъ смерти будутъ озарены эти безплотныя видѣнія изъ міра тѣней. Всякое личное чувство, всякое индивидуальное вдохновеніе будетъ устранено изъ искусства, предуказаннаго недвижнымъ закономъ. Печатью замкнутости, стыдливой сдержанности, полной отрѣшенности отъ жизни будутъ отмѣчены грядущія созданія «Искусства театра», которому наконецъ удастся «изгнать жизнь» и «уловить отблескъ лучей того духа, который мы зовемъ Смертью».

Но Смерть не можетъ быть источникомъ творчества, ибо Смерть есть остановка, недвижность, небытіе, а творчеству необходимъ элементъ динамическій. Гордонъ Крэгъ клевещетъ на маріонетку, приписывая ей мертвенную закономѣрность. Маріонетка никогда не служила смерти. Свое ласкающее имя она получила отъ нѣжныхъ обращеній къ Marie, Marion, Marionette, къ Дѣвѣ-Матери, воплощающей для всѣхъ народовъ идею жизненнаго творчества, идею цѣломудренной страсти. Маріонетка не отрицаетъ жизнь, она служитъ ей, передавая въ философски упрощенныхъ схемахъ основныя эмоціи и мысли человѣчества. По слову поэта:

Художественнымъ замысламъ послушны,
Осуществляютъ формулы страстей,
Къ добру и злу, какъ боги, равнодушны.

Какъ примитивъ сценическаго творчества, маріонетка сохраняетъ свое значеніе и теперь, неустанно напоминая, что основная стихія театра есть движеніе.

Но Гордону Крэгу маріонетка нужна лишь какъ средство отдѣлаться отъ актера и подчинить театръ «единой творческой волѣ» режиссера. Забывая, что кукольному театру необходима мысль поэта, Крэгъ стремится избавиться и отъ автора. И слагая неожиданные гимны «величайшему изъ тирановъ—Солнцу», патетически восклицая: «Да здравствуетъ Король!», Крэгъ, въ сущности, мечтаетъ объ единственной доступной для него тиранніи—тиранніи режиссера, оставшагося полновластнымъ хозяиномъ театра.

Отвергая совмѣстное творчество актера, драматурга и режиссера, Крэгъ утверждаетъ, что «отношеніе режиссера къ актеру такое же, какъ дирижера къ оркестру или писателя къ наборщику». Параллель между дирижеромъ и режиссеромъ отчасти правильна, но вѣдь ни одинъ дирижеръ не пожелалъ бы замѣнить живыхъ музыкантовъ граммофонами и уничтожить партитуру композитора. Между тѣмъ, именно объ этомъ мечтаетъ Крэгъ, когда рисуетъ образъ идеальнаго режиссера. Режиссеръ долженъ быть единственнымъ «артистомъ театра». Онъ долженъ самъ создавать всѣ элементы сценическаго искусства. Онъ долженъ нарисовать декораціи, выдумать костюмы, до мельчайшихъ деталей предрѣшить игру исполнителей, найти подходящее освѣщеніе и—тутъ Крэгъ не договариваетъ,—сочинить либретто.

Но, создавая театральныя пьесы, режиссеръ самъ становится драматургомъ и по теоріи Крэга долженъ быть изгнанъ изъ театра. Получается заколдованный кругъ, изъ котораго логически немыслимо выбраться. Нельзя доказать ненужность поэта даже въ кукольномъ театрѣ. На прямой вопросъ: какъ обойтись безъ пьесы, Крэгъ не можетъ найти отвѣта. Но тутъ является на помощь Сѣверный полюсъ. «Нахожденіе театральнаго искусства вполнѣ соотвѣтствуетъ открытію Сѣвернаго полюса». И въ доказательство безполезности актера и драматурга Крэгъ старательно приводитъ длинныя цитаты изъ дневника Нансена.

«Дѣйствіе, слова, линіи, краски, ритмъ», или болѣе сокращенно, «движеніе, сценировка, голосъ»—вотъ, по формулѣ Крэга, составные элементы

сценическаго искусства. Но какъ осуществить эти элементы въ театрѣ маріонетокъ? Кукла передаетъ лишь движенія, кто же будетъ ея голосомъ? Все тотъ же отвергнутый актеръ, вносящій въ искусство элементъ случайности, актеръ, голосъ котораго мѣняется подъ вліяніемъ «шальной эмоціи»? Крэгъ уклоняется отъ прямого отвѣта. Но въ случайномъ письмѣ къ редактору The Masque Джону Сѣмару мы находимъ нежданный ключъ къ разгадкѣ: «Проходя черезъ дверь, ведущую на сцену (Мюнхенскаго Художественнаго театра), пишетъ Гордонъ Крэгъ, я увидѣлъ слѣдующія слова: Sprechen streng verboten, что означаетъ: говорить строго воспрещается. Я подумалъ: наконецъ-то они открыли искусство театра! Но увы! они такъ далеко не заходятъ въ искусствѣ». Такъ вотъ предѣльная мечта Крэга: театръ молчанія, ритмическое движеніе безгласной куклы!

Наивный обыватель можетъ дѣйствительно испугаться разрушительныхъ теорій Крэга. Упразднить актера, изгнать драматурга, запретить говорить, предать огню «всѣ варварскіе комедійные дома», но Боже мой, что же тогда станется съ театромъ? Пугаться не стоитъ. Крэгъ страшенъ только на словахъ. Все упрочившееся, стойкое, пользующееся громкой извѣстностью внушаетъ ему почтеніе. Нѣмецкая аккуратность Мюнхенскаго Художественнаго театра вызываетъ его неподдѣльный восторгъ. Убѣдившись, что «стыки между декораціями такіе-же свѣжія, какъ при выходѣ изъ мастерской», Крэгъ, даже не видѣвъ спектакля, заранѣе увѣренъ, что «это навѣрное превосходно». Забывъ о своихъ теоріяхъ, онъ восхищается театромъ, который созданъ Фуксомъ во имя актера, театромъ эмоцій, театромъ «чувственныхъ звѣренышей», которые для Фукса милѣе всѣхъ разсудочныхъ кисляевъ. Мюнхенскій театръ считается передовымъ, Георгъ Фуксъ числится «революціонеромъ» и потому «да здравствуетъ Мюнхенскій театръ!» хотя бы лозунгъ его былъ діаметрально противоположенъ всѣмъ воззрѣніямъ Крэга.

Пріѣхавъ въ Москву и начавъ работать надъ постановкой «Гамлета» въ Московскомъ Художественномъ театрѣ, Крэгъ поддается его непосредственному очарованію. Забывъ о томъ, что «реализмъ не нуженъ»,

забывъ, что Sprechen streng verboten, Крэгъ восторгается постановкой «Дяди Вани» и восхваляетъ К. С. Станиславскаго за то, что, «какъ тонкій психологъ, онъ даетъ очень реалистическую игру». Съ безспорнымъ чутьемъ онъ подмѣчаетъ, что «весь секретъ театра въ его главномъ руководителѣ»—Станиславскомъ, что «съ нимъ этотъ секретъ будетъ похороненъ». Такимъ образомъ, вопреки своимъ теоретическимъ взглядамъ, Крэгъ и тутъ выбираетъ изъ двухъ директоровъ театра не представителя холоднаго разума, а вдохновеннаго и страстнаго К. С. Станиславскаго, воплощающаго душу театра, его эмоціональное начало.

Съ безграничнымъ уваженіемъ описываетъ Крэгъ всѣ детали работы «самаго благоустроеннаго театра Европы», но зависть примѣшивается къ его восторгамъ, когда онъ вспоминаетъ, что этотъ театръ созданъ русскими, а не англичанами. Его примитивный патріотизмъ не можетъ съ этимъ примириться, и онъ старается доказать, что такихъ театровъ въ Англіи могло бы быть даже нѣсколько. Нужно только найти «практическихъ людей», которые согласились бы дать капиталъ и въ теченіе десяти лѣтъ не требовать дивиденда. Этихъ «практическихъ» людей онъ, очевидно, имѣетъ въ виду, когда заполняетъ цѣлыя страницы коммерческими разсчетами, не имѣющими никакого отношенія къ «Искусству театра».

Крэгъ не только хочетъ создать образцовый театръ, онъ мечтаетъ о лабораторіи, гдѣ вдали отъ глазъ публики можно было бы производить опыты надъ «трупомъ театра». Мысль эта, очевидно, навѣяна московской «Студіей», основанной К. С. Станиславскимъ и просуществовавшей очень недолго.

Желая убѣдить коммерсантовъ дать нужныя деньги на это дѣло, Крэгъ заранѣе предрѣшаетъ результаты работъ будущей Академіи. Онъ категорически обѣщаетъ, что въ теченіе пяти лѣтъ будутъ изслѣдованы составные элементы театра и изобрѣтены особые приборы для изученія движенія, звука и свѣта. «Въ концѣ года наши книги будутъ переполнены всякими описаніями вещей, еще совершенно невѣдомыхъ, цифрами и результатами экспериментовъ неоцѣнимой важности», самоувѣренно обѣщаетъ Крэгъ.

И когда основные элементы будутъ изучены, театръ новаго искусства

обезпеченъ. Но Крэгъ, вѣроятно, самъ понимаетъ, что термодинамика плохой путь къ созданію художественныхъ цѣнностей. Не всякій химикъ, изучавшій составъ красокъ, можетъ быть живописцемъ, и изученіе языкознанія не помогаетъ стать писателемъ.

Легкомысленныя обѣщанія Крэга производятъ досадное, почти рекламное, впечатлѣніе. Гордонъ Крэгъ, къ несчастью, лишь на словахъ противникъ эффектовъ. Вся его книга—сплошной эффектъ. Непрерывное позированье, небрежная самоувѣренность «генія», вычурность и намѣренная гиперболичность мыслей способны оттолкнуть всякаго читателя. «Боюсь, что если бы мнѣ пришлось изложить мой методъ письменно, я написалъ бы нѣчто не только безполезное, но и скверное», признается самъ Крэгъ въ началѣ книги. И опасенія его не напрасны.

Оставаясь въ сферѣ режиссерскаго творчества, Крэгъ, конечно, могъ бы лучше выразить свои художественные взгляды, чѣмъ пускаясь въ чуждую ему область теоретическихъ разсужденій. Въ основѣ его теорій несомнѣнно есть доля истины. Стремленіе замѣнить жизненную условность реализма условностью поэтическаго символа, желаніе вернуть царство изгнанной съ престола фантазіи, желаніе «стать жрецами высшей силы—Движенія» и воскресить выразительность жеста, все это можетъ вызвать сочувствіе искренняго театрала. И тамъ, гдѣ Крэгъ, бросивъ отвлеченныя разглагольствованія, увлекается чисто художественными вопросами, онъ безспорно интересенъ.

Лучшія страницы книги посвящены планамъ постановки шекспировскихъ трагедій. Хотя раньше онъ старался доказать, что Шекспиръ будто бы не нуженъ театру и никогда не долженъ ставиться на сценѣ, Крэгъ проявляетъ тутъ большую художественную чуткость и тонкое пониманіе автора. Его толкованіе Макбета, интересныя мысли о первенствующей роли привидѣній въ трагедіяхъ Шекспира и о необходимости воплотить ихъ на сценѣ, не превращая «величественныхъ духовъ въ людей съ похороннымъ голосомъ, набѣленными лицами и въ тюлевыхъ балахонахъ», нѣкоторыя его техническія указанія, безспорно, заслуживаютъ вниманія.

Въ душѣ Крэга живетъ настоящій художникъ. И только жажда Геростратовой славы заставляетъ его выставлять крикливые плакаты вмѣсто того, чтобы заняться серьезной и скромной художественной работой. «Анархическіе» выклики, конечно, легчайшій способъ добиться громкой и эфемерной извѣстности. Но, по словамъ самого Крэга, «короткіе пути никуда не приводятъ».

Ю. Слонимская.

М. М. Ивановъ. Исторія музыкальнаго развитія Россіи. Тома I и II. СПБ. 1912 г.

Русскую литературу о музыкѣ можно поздравить съ окончаніемъ капитальнаго труда М. М. Иванова, извѣстнаго композитора и музыкальнаго критика. Передо мною лежитъ второй томъ его въ высшей степени интересной «Исторіи музыкальнаго развитія Россіи» (СПБ. 1911), обнимающій эпохи Императоровъ Александра II, Александра III и современную. Какая громадная систематизація разбросанныхъ повсюду матеріаловъ! Сколько колоссальнаго труда и вмѣстѣ съ тѣмъ умѣнья дать сжатую, но мѣткую характеристику всему тому, что выдавалось въ эти эпохи! Какая широкая точка зрѣнія, позволяющая касаться не только́ композиторовъ, но и вообще музыкальнаго быта, театровъ, музыкальныхъ изданій, издателей, писателей о музыкѣ, церковной и военной музыки и т. д. И, вмѣстѣ съ тѣмъ, сколько оригинальности въ сужденіи и — что очень важно — сколько безпристрастія! М. М. Ивановъ игралъ крупную роль въ окончившейся борьбѣ партій; его выдающаяся индивидуальность не позволила брать на вѣру сужденія другихъ: онъ ихъ перерабатывалъ и переживалъ... Занимая независимое положеніе и отказавшись подпѣвать нашимъ новаторамъ семидесятыхъ годовъ, онъ, тѣмъ не менѣе, выказываетъ къ нимъ, въ настоящей книгѣ, полное безпристрастіе, подчеркнувъ, напр., значеніе Корсакова, Балакирева и Мусоргскаго. Даже отвергая нѣко-

торыя новыя явленія искусства, онъ отвергаетъ ихъ не вполнѣ, а лишь съ извѣстныхъ сторонъ—и всегда готовъ признать, подъ мишурной формой, дарованіе, если только оно имѣется. М. М. часто полемизируетъ со Стасовымъ, Кюи, Ларошемъ, но дѣлаетъ это не изъ желанія напасть, но чтобы выяснить истину на основаніи новыхъ матеріаловъ и того неожиданнаго оборота, который приняли историческія событія. Особенно оригинальный взглядъ высказанъ на знаменитую «пятерку», съ Балакиревымъ во главѣ, на Даргомыжскаго, Сѣрова, Стасова и др.

Прежде всего, М. М. Ивановъ справедливо возстаетъ противъ легенды, сдѣлавшей изъ Балакирева, Р.-Корсакова, Мусоргскаго, Бородина и Кюи необыкновенно смѣлыхъ новаторовъ. Кюи и Стасовъ такъ громко кричали объ этомъ, что имъ повѣрили. Они загипнотизировали массу. Но «тезисы новизны», выставленныя въ извѣстной книгѣ Кюи о русской музыкѣ, оказались, по провѣркѣ, обыкновенными художественными идеалами, къ которымъ стремились въ своихъ операхъ Глюкъ, Моцартъ, Веберъ, Вагнеръ. Другія-же требованія нашихъ «новаторовъ», какъ, напр., желаніе создать какой-то «музыкальный говоръ» (Мусоргскій) или положить на музыку поэтическій текстъ драмы безъ малѣйшаго его измѣненія могутъ быть названы совершенно дѣтскими, да и послѣдующій ходъ нашей музыкальной исторіи свелъ ихъ къ нулю: одержала верхъ музыка настроенія, а не реалистической буквы! Вотъ новый и вѣрный взглядъ М. М. Иванова. Особенное безпристрастіе и вѣрность характеристики высказаны имъ въ сужденіи о «главѣ» новой русской школы—М. А. Балакиревѣ. Онъ отдаетъ должное его композиторскому таланту, но оспариваетъ его исключительное значеніе, какъ дирижера, администратора, и, что самое важное—*право на роль вожака*. Въ своей знаменитой «Лѣтописи» Н. А. Р.-Корсаковъ далъ безпощадную характеристику Балакирева.

Оказывается,—въ эпоху пятидесятыхъ годовъ, когда только что началъ слагаться знаменитый кружокъ, — Балакиревъ, выступившій въ роли руководителя своихъ товарищей, самъ имѣлъ довольно ограничен-

ныя свѣдѣнія, но самоувѣренность поставила его во главѣ своихъ товарищей.

Называя Балакирева композиторскимъ талантомъ, М. М., однако, отрицаетъ—и вполнѣ справедливо—его новаторство. Композиторъ, писавшій благозвучную, интересную, но, въ сущности, довольно обыкновенную музыку, едва-ли имѣлъ право на титулъ реформатора или новатора.

Мѣткимъ является и мнѣніе М. М. объ основанной Балакиревымъ «Безплатной Музыкальной Школѣ». Авторъ подчеркиваетъ случайность ея происхожденія (борьба самолюбій!) и ея безполезность. Дѣйствительно, кто теперь знаетъ объ ея существованіи? Оригинальна глава книги, посвященная Мусоргскому. Опять—признаніе громаднаго дарованія автора «Бориса», но вмѣстѣ съ тѣмъ и—нежеланіе впасть въ фетишизмъ! «Трагедія Пушкина превратилась въ мелодраму», а между тѣмъ, «есть много интереснаго въ музыкѣ» (стр. 108) — вотъ мнѣніе М. М. о «Борисѣ». Нашъ авторъ справедливо называетъ Мусоргскаго продолжателемъ Глинки въ томъ смыслѣ, что онъ тоже показываетъ настоящій русскій стиль чего,. напр., былъ совершенно чуждъ даже Даргомыжскій. Но Мусоргскому не дала вполнѣ развернуться его idée fixe о речитативѣ, въ жертву которой онъ приносилъ свои роскошныя мелодіи и которая мѣшала ему разнообразить характеристику. М. М. очень мѣтко опредѣляетъ талантъ Мусоргскаго къ изображенію народныхъ массъ, но не боярской думы и т. д.

Вполнѣ понятно, г. Ивановъ не восторгается сквернымъ либретто «Хованщины», ея незаконченностью, отсутствіемъ контрастовъ между старою и новою Русью. Мусоргскій былъ, несомнѣнно, талантливый человѣкъ, но также несомнѣнно, что онъ мало зналъ технику своего дѣла!»—говоритъ М. М. Въ концѣ концовъ, онъ сравниваетъ его съ западными реформаторами: Глюкомъ, Вагнеромъ, Штраусомъ, констатируя у послѣднихъ планомѣрность и эрудицію, которыхъ не хватало нашему самоучкѣ. Однако, все же общій выводъ М. М. Иванова скорѣе въ пользу Мусоргскаго.

Очень интересенъ отзывъ о Корсаковѣ. Въ музыкальныхъ кру-

гахъ, почему-то распространено мнѣніе, что «Ивановъ не долюбливалъ Корсакова». Быть можетъ, поводомъ къ этому послужили нѣкоторые фельетоны М. М., гдѣ отдавалось первенство Вагнеру передъ Корсаковымъ въ обработкѣ народнаго эпоса. Лицамъ, составившимъ такое одностороннее мнѣніе, рекомендуется прочесть страницы 132 и слѣдующія настоящей книги, гдѣ Корсакову отведено такое почетное мѣсто въ исторіи нашей музыки. Это не значитъ, однако, что восхвалено каждое произведеніе Н. А., но нашъ авторъ восторгается поэзіей «Снѣгурочки», «Садко», «Царской Невѣсты», «Салтана», признавая крупныя достоинства за «Псковитянкой» и т. д. Мѣтко очерчены чисто народный музыкальный языкъ Корсакова, его способность изобразить русскую жизнь съ разныхъ сторонъ. Корсаковъ передавалъ не только эпосъ, не только интимную старую жизнь (Царская невѣста), но и религіозный русскій міръ (Китежъ). Громадно оперное значеніе Корсакова—вотъ резюме М. М., который, однако, находитъ, что трудно восхищаться сухими корсаковскими романсами, этими «картинками пейзажа», а, съ другой стороны, нельзя не признать, что въ области какъ чисто симфонической, такъ и программной музыки пальма первенства остается за Чайковскимъ, а не за Корсаковымъ.

Чайковскому посвящено много страницъ настоящаго изслѣдованія.

М. М. Ивановъ является его большимъ поклонникомъ, но съ оговорками. Кажется, абсолютное значеніе онъ придаетъ ему главнымъ образомъ, какъ симфонисту. Въ оперѣ-же,—лишь относительное. Вотъ что говоритъ М. М. о симфоніяхъ Ч.: «огромный талантъ высказался въ нихъ ярко; онѣ, дѣйствительно, могутъ стать образцами для русскихъ авторовъ. Въ нихъ, несмотря на классицизмъ формы, всетаки болѣе или менѣе свободной,—содержаніе такъ богато и разнообразно, мысли автора вращаются такъ свободно, какъ бы могъ желать поклонникъ самаго крайняго программнаго направленія» (стр. 220). «Чайковскій не брался изображать ни полета вѣдьмъ, ни чернаго козла, ни бабу Ягу, но когда рисовалъ фантастическій міръ (въ «Бурѣ» или въ «Манфредѣ»), былъ такъ же ярокъ, какъ и тогда, когда рисовалъ чувства Ромео, Паоло или Франчески, тер-

занія Манфреда или собственную мятущуюся душу (въ трехъ послѣднихъ симфоніяхъ)» (ibid). «Въ инструментальной области Чайковскій былъ гораздо самостоятельнѣе, чѣмъ въ оперѣ, гдѣ онъ такъ часто желалъ угодить теоріямъ, бывшимъ въ ходу въ его время».

Вотъ—отправная точка зрѣнія М. М. на оперы Чайковскаго. Дѣло въ томъ, что настоящій драматизмъ обнаруженъ послѣднимъ лишь въ «Опричникѣ». Въ оперѣ Чайковскій колебался между двухъ путей, желая, съ одной стороны, угодить партіи музыкальныхъ реалистовъ, съ другой—дать выраженіе своей нѣжной, меланхолической натурѣ. Результатомъ первыхъ вліяній явился «Кузнецъ Вакула», впослѣдствіи передѣланный въ «Черевички». Наоборотъ, въ «Онѣгинѣ» мы можемъ найти настоящую индивидуальность Чайковскаго – «и въ результатѣ получилась прелестная музыка, какъ нельзя болѣе подходящая къ тому, что требовало либретто» (стр. 54).

Но М. М. Ивановъ справедливо критикуетъ шаблонность постройки либретто Чайковскаго, жалуясь на отсутствіе въ немъ настоящаго драматурга.

Въ «Мазепѣ»—смѣсь вѣяній «большой Парижской оперы съ неореализмомъ». Эта опера болѣе симфонична, чѣмъ вокальна, болѣе речитативна, чѣмъ аріозна. Но здѣсь особенно сказалось отсутствіе обрисовки характеровъ, которымъ, вообще, страдалъ Чайковскій, крайне субъективный и не любившій перевоплощаться въ другія лица. Такимъ безличіемъ характеристики страдаетъ и «Чародѣйка» (1887 года), прекрасный сюжетъ которой, казалось, давалъ поводъ къ драматической яркости. Но вотъ геніальный композиторъ опять сворачиваетъ на свою любимую дорогу страстнаго лиризма—и получается такой шедевръ, какъ «Пиковая Дама» (1890).

Въ заключеніе обрисовки Чайковскаго М. М. Ивановъ подымаетъ вопросъ о «русской манерѣ, которую правильно констатируетъ лишь въ «Онѣгинѣ», тогда какъ въ остальныхъ операхъ Чайковскаго господствуетъ обще-европейскій стиль.

Чайковскій былъ способенъ къ драматизму, но довольно часто впа-

далъ въ мелодраматизмъ. Царитъ-же онъ только въ лирическихъ произведеніяхъ.

Изъ представителей болѣе молодого поколѣнія русскихъ композиторовъ М. М. Ивановъ дѣлаетъ строгій выборъ. Свои симпатіи онъ отдаетъ лишь тѣмъ, кто является настоящимъ мелодистомъ, яснымъ, здоровымъ. М. М. справедливо клеймитъ дикія выходки модернистовъ — и можно съ нимъ расходиться, напр., во взглядѣ на Скрябина, но нельзя отрицать, что у талантливаго историка находится мѣткій приговоръ для Конюса, Ребикова и Черепнина. Наоборотъ, Гречаниновъ, Ильинскій, Лядовъ, Юферовъ, Блейхманъ встрѣчаютъ, въ виду ясности своего стиля, полное одобреніе.

Среднее положеніе занимаетъ авторъ по отношенію къ Глазунову и Рахманинову. Для перваго онъ находитъ лестныя опредѣленія, считая его, по чистотѣ симфоническаго стиля, непосредственнымъ преемникомъ великихъ нѣмецкихъ классиковъ. М. М. Ивановъ даже находитъ, что, по тематической цѣльности своихъ симфоній, Глазуновъ превосходитъ Чайковскаго, значительно уступая ему въ пластической красотѣ, не говоря уже о томъ, что глазуновская музыка часто перегружена. Но еще какія достоинства: интересный рисунокъ, отсутствіе болѣзненной напряженности, удивительная оркестровка! Вотъ каково мнѣніе М. М. о томъ, котораго толпа относитъ къ противоположной партіи, совершенно позабывая, насколько партійныя перегородки уже не годятся для нашего времени.

Менѣе благопріятенъ отзывъ о Рахманиновѣ, на «Франческѣ» котораго М. Ивановъ останавливается болѣе подробно. Констатируя красоту ея музыки, онъ, тѣмъ не менѣе, называетъ ее не оперой, а огромной симфонической картиной, въ виду преобладанія рахманиновскаго оркестра надъ вокальными партіями. Изысканность Рахманинова и отсутствіе непосредственности также ставятся ему въ вину.

Всю силу своей критики талантливый авторъ обрушиваетъ на Скрябина, у котораго, какъ кажется, не признаетъ никакихъ достоинствъ. Я держусь совершенно противоположнаго мнѣнія, но считаю изложеніе

М. Иванова и здѣсь интереснымъ, а сами мнѣнія заслуживающими большаго вниманія, если не сочувствія.

Напротивъ, сочувствіе необходимо, когда М. М. обрушивается на безцвѣтнаго декадента, какъ В. Ребиковъ. Неопредѣленность и безпокойство мысли, постоянныя смѣны модуляцій, однообразные диссонансы...

Особенно опера «Альфа и Омега» является верхомъ музыкальнаго non sens'a.

Василенко, Калинниковъ, Ильинскій, Гречаниновъ, Юферовъ, А. Танѣевъ, Лядовъ—вотъ, по справедливому мнѣнію М. М., здоровое направленіе новой русской музыки. На этихъ композиторахъ и сосредоточены ея надежды.

Разборомъ композиторовъ не ограничивается капитальный трудъ М. М. Иванова. Онъ говоритъ еще о нашихъ музыкальныхъ обществахъ, консерваторіяхъ, различныхъ концертныхъ учрежденіяхъ, о хоровомъ пѣніи, военной музыкѣ, оперныхъ театрахъ, сборникахъ народныхъ пѣсенъ, духовной музыкѣ, писателяхъ о музыкѣ, музыкальномъ издательствѣ и русской музыкѣ за границей. Какое разнообразіе отдѣловъ и съ какою полнотою они исчерпаны! Ужъ одинъ отдѣлъ о развитіи музыкальной критики въ Россіи—цѣлая диссертація, на которую потребовались громадные матеріалъ и эрудиція.

М. М. справедливо высоко ставитъ Сѣрова, удивляется дарованію легкомысленнаго Ларош и развѣнчиваетъ ложный авторитетъ Стасова, не знавшаго au fond тѣ искусства, о которыхъ онъ говорилъ.

Замѣчательна послѣдняя глава книги, гдѣ авторъ дѣлаетъ заключительные выводы. Онъ устанавливаетъ окончательное подраздѣленіе русскихъ композиторовъ на двѣ группы: народниковъ и западниковъ. Къ первымъ нужно отнести Корсакова и Мусоргскаго, которые, благодаря экзотизму своей музыки, имѣютъ успѣхъ на Западѣ. Другая наша музыка не можетъ встрѣтить тамъ такого сочувственнаго пріема. Парижъ смотритъ на русскую музыку, какъ «на фильтрацію для французскихъ потребностей элементовъ азіатскаго искусства». «Насъ едва только не убираютъ

въ Азію для созданія истинно-восточныхъ произведеній, для удовольствія Европы». «Какъ мы чувствуемъ и мыслимъ—французы не хотятъ знать; мы должны думать, какъ азіаты; такова наша судьба» (стр. 428).

М. М. Ивановъ справедливо указываетъ, что въ будущемъ Западъ непремѣнно увлечется нашими геніями, Глинкою и Чайковскимъ, и признаетъ за нами право чувствовать, какъ мы хотимъ: «мы должны помнить, что въ сравнительно короткое время сдѣлали такъ много, какъ никто» (стр. 429).

Разрѣшая вопросъ: почему у насъ хороша музыка и скверенъ музыкальный бытъ, М. М. справедливо указываетъ *на малую потребность русскаго общества въ собственномъ искусствѣ,* которое нужно подогрѣвать приглашеніями иностранныхъ знаменитостей. Результатомъ является перепроизводство нашихъ собственныхъ артистовъ. Упадничество, проникшее, за послѣднее время, въ нашу музыку, оттолкнуло публику отъ послѣдней и бросило ее въ объятія кафешантана, оперетки, балалаечныхъ оркестровъ и псевдонародныхъ пѣвицъ.

Послѣдніе заграничные успѣхи нашихъ артистовъ не должны кружить намъ голову: это—успѣхи отдѣльныхъ артистовъ, а не нашего искусства въ его цѣломъ. Наше искусство побѣдить Западъ возвращеніемъ къ простотѣ.

Настоящая книга издана очень изящно и богато: масса портретовъ, рисунковъ, факсимиле, снятыхъ съ автографовъ писемъ и партитуръ. Короче—великолѣпный трудъ въ великолѣпной, весьма талантливой, трамѣ. Посвященъ онъ извѣстному меценату и музыкальному дѣятелю, графу А. Д. Шереметеву. Замѣчательна авторская скромность: въ большой книгѣ, посвященной русской музыкѣ, нѣтъ ни одного слова о М. М. Между тѣмъ, предъ нами талантливый композиторъ пяти оперъ и многихъ симфоническихъ произведеній. *А. Коптяевъ.*

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

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°, 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»; *В. Гернгроссъ*—«Театръ въ 1812 г.»; *П. П. Гнѣдича*—Новыя данныя о «Женитьбѣ» Гоголя; *Н. А. Попова*—«О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ; *А. А. Плещеева*—Воспоминанія о В. П. Далматовѣ; *П. М. Пчельникова* — «Театральные пожары»; *П. А. Россіева*—«Объ артистѣ Максимовѣ»; *Ю. Слонимской*—«Пантомима»; *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*; Мюнхена—*Зигфрида Ашкинази*, Парижа—*Paul Ginisty* 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.

Типографія Императорскихъ СПБ. Театровъ, Моховая, 40.

Сергѣй Мамонтовъ.

НАДЕЖДА,

или

БОНАПАРТЪ ВЪ МОСКВѢ.

Историческое представленіе въ 4-хъ дѣйствіяхъ.

Къ представленію дозволено Спб. 14 Января 1912 г. № 979.
«Правительств. Вѣстн.» № 106 отъ 13-го Мая 1912 г.

С.-Петербургъ.—1912.
Изданіе Дирекціи Императорскихъ Театровъ.

НАДЕЖДА ИЛИ БОНАПАРТЪ ВЪ МОСКВѢ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА [1]):

Юріи Львовичъ Рѣпиховъ, богатый молодой баринъ.
Никодимъ Хрустовъ, пожилой лакей,
Степанъ, дворникъ, молодой мужикъ,
Гриша, мальчикъ-казачекъ,
Надежда, актриса,
Пелагея, старуха стряпка,
Акулина, ея помощница, молодая жена Степана.
} Крѣпостные люди господъ Рѣпиховыхъ.

Дмитрій Яковлевичъ Крушинкинъ, просвѣщенный юный купеческій сынъ.
Странникъ, неизвѣстный человѣкъ, старикъ.
Землюкъ—старый,
Корытниковъ—молодой,
} раненые солдаты.

Квартальный.
Казачій офицеръ.
Мѣщанинъ.
Оборванецъ.
1-й мужикъ.
2-й мужикъ.
Парень.
Наполеонъ, Императоръ.
Даву
Бертье
} его маршалы.

Дарю, генералъ.
Дюбуа, полковникъ.
Ниво,
Оливье,
Фезансакъ
} офицеры.

Таньонъ
Коллэ
} саперы Старой Гвардіи.

Рустанъ, мамелюкъ.
Сержантъ.

Дворовые обоего пола, мужики, казаки, французскіе солдаты и офицеры. Дѣйствіе въ Москвѣ, въ 1812 году, съ 2 сентября по 11 октября.

---

[1]) Характеристику дѣйствующихъ лицъ см. въ концѣ пьесы.

ДѢЙСТВІЕ ПЕРВОЕ.

(2-е сентября 1812 года, понедѣльникъ).

Сцена представляетъ задній дворъ Московскаго барскаго дома господъ Рѣпиховыхъ. Слѣва боковой фасадъ дома, въ которомъ всѣ окна, кромѣ ближайшаго къ сценѣ, наглухо закрыты ставнями. Въ стѣнѣ дома черное крыльцо. Окна подвальнаго этажа, гдѣ живутъ дворовые, ставнями не закрыты. Направо отъ зрителей и въ глубинѣ сцены желѣзная рѣшетка, отдѣляющая отъ двора палисадникъ, ниже котораго проходитъ улица. Вдали видъ на Москву. Ясный солнечный день, время послѣ полудня. Гриша и Акулина стоятъ прицѣпившись къ рѣшеткѣ, возлѣ нихъ сидятъ Пелагея и Странникъ. Всѣ смотрятъ внизъ на улицу.

Гриша. Глянь, глянь-ка,—пѣшій народъ повалилъ, съ узлами все! И модница идетъ какая-то,—должно купчиха...

Акулина. Въ шляпкѣ одна, ей-Богу, юбки подобрала и шагаетъ. Чудно!

Пелагея. Подводу-то, сказывали, ни за какія ассигнаціи нонѣ на Москвѣ достать невозможно. Пименовы, вишь, сусѣди наши 800 цѣлковыхъ до Владиміра за мужицкую подводу отдали. Плакала ажъ барыня-то, какъ денежки платила.

Странникъ. Подъ казенное добро чиновники со всѣхъ уѣздовъ подводы согнали, подъ казенное, стало быть, добро... А сами таперича барамъ да купечеству за большую цѣну подводы эфти самыя сдаютъ. Капиталы, значитъ, наживаютъ.

Гриша. Съ иконами идутъ, молитвы поютъ,—должно, столовѣры!

Странникъ. Столовѣры! Нѣшто православному человѣку образа поднимать, да каноны пѣть заказано? Эхъ ты, елова голова!

Пелагея. Всѣ-то, всѣ-то изъ города уѣзжаютъ, уходятъ, у кого только возможность есть. Одни мы, горемычные, словно не люди. Псамъ басурманскимъ на съѣденіе достаемся. Оставила насъ Матерь Пречистая!

Акулина. Горюшко-гореваньице! На кого насъ покидаютъ? Куда дѣвать головушку безталанную?

Странникъ. Нишкните вы! Воемъ горю не пособишь. Рано пла-

кать начали,—Бонапарта-то Кутузовъ, статься можетъ, еще и въ Москву не допуститъ. Господамъ-то тоже не очень сладко сейчасъ приходится! Иду, это, я давеча отъ Никиты Мученика, а на встрѣчу цѣльный поѣздъ барскій тянется. Въ каретѣ шестерикомъ самъ баринъ, толстый такой, съ семействомъ слѣдуетъ, шестерикомъ, стало быть. Охотники верховые кругомъ, а за ними бричкамъ да подводамъ конца не видать, добро всякое господское горами накладено и даже псовъ борзыхъ, прости Господи, фургонъ огромадный везутъ,—псовъ-то, стало-быть, борзыхъ... Позади дѣвокъ однѣхъ дворовыхъ, которыя по рукодѣльной части, съ полсотни гонятъ. По всей видимости, словомъ, вельможа первѣющій выѣзжаетъ всѣми благами отъ Создателя взысканный.

Гриша. Князь Яхромскій—не иначе. У нихъ завсегда собакъ полонъ дворъ!

Странникъ. Хорошо! ѣдетъ, это, баринъ въ рыдванѣ своемъ, а у перекрестка, гдѣ Разгуляй-кабакъ, мужики столпились деревенскіе съ телѣгами,—столпились, стало быть... И вопіютъ они гласомъ веліемъ на всю, какъ есть, улицу: «Куда бѣжишь, такой сякой, со своими холопами? Аль и на васъ невзгода пришла? Аль со страху и Москва не мила стала?» Вопіютъ, стало быть... И что-жъ вы, родимые, думаете? Молчитъ баринъ энтотъ самый при всей своей важности, только занавѣсочкой окошко задергиваетъ. Времена ужъ такія пришли, времена такія.

Акулина. Что будетъ то таперя, что будетъ то? Антихристовы времена наступили!..

Гриша. Раненыхъ опять повезли, обозъ цѣльный,—видимо, невидимо!

Странникъ. Не мало народа подъ Можайскомъ перепортили... (*Слѣва изъ глубины входятъ* Никодимъ *и* Квартальный).

Никодимъ. Послѣднія подводы утресь отправилъ, Иванъ Иванычъ. Теперь только крѣпостную нашу барыню проводить надо на долгихъ—и квитъ я передъ господами буду.

Квартальный. А много ли господскаго добра вывезти у васъ не поспѣли?

Никодимъ (*дворнѣ*). Чего не видали? Вы! Али дѣловъ у васъ нѣтъ? (*Дворня расходится, кромѣ Странника, который остается въ сторонкѣ*). Много ли имущества барскаго у меня подъ охраной осталось, спрашивать изволите? Да почитай половина всего: и ковры, и гардины штофныя, и картины, которыя заграничныя, и небель краснаго дерева изъ Парижа. Всего не пересчитаешь.

Квартальный. Ты, значитъ, за довѣреннаго оставленъ? Особа четвертаго класса?

Никодимъ. Точно такъ.

Квартальный. Эге! Ну, а мелочи у тебя на рукахъ много ли осталось? Бронзы тамъ, фарфора, серебра и прочаго?

Никодимъ. Мелкія вещи цѣнныя, осмѣлюсь доложить, въ костромскую вотчину нашу отвезены. На прошлой недѣлѣ еще подводы ушли.

Квартальный. Жалость какая! А я то хотѣлъ свои услуги предложить вашимъ господамъ, у меня на казенныхъ подводахъ мѣсто осталось незанятое.

Никодимъ. Покорнѣйше благодаримъ ужъ. Зачѣмъ такъ то? На своихъ вѣрнѣй будетъ.

Квартальный. Вотъ какъ? Эге! Значитъ, ты отъ своего помѣщика полномочіемъ облеченъ? Потому по обязанностямъ службы долженъ я тебѣ объявить приказъ главнокомандующаго. Всѣмъ изъ Москвы съ Богомъ по морозцу уѣзжать, распоряженіе вышло. Жечь городъ будутъ.

Никодимъ. Какой городъ? Что болтаешь? Москву что ли? Жечь! Какъ же это возможно? Вѣдь она первопрестольная, Москва-то...

Квартальный. Сказано, что приказано и больше никакихъ, господинъ уполномоченный выѣздной лакей Хрустовъ.

Никодимъ. Кто же жечь то будетъ, у кого рука на такое дѣло подымется? Не можетъ быть того! Нѣшто француза въ Москву допустятъ? Самъ графъ въ афишкахъ своихъ явственно про это высказывается. На Трехъ Горахъ баталія произойдетъ.

Квартальный. Начальство лучше знаетъ. Недосугъ мнѣ съ тобой валандаться, трубы пожарныя увозить надо. Мерси! (*Уходитъ*).

Никодимъ. Иванъ Ивановичъ, ваше благородіе, сдѣлайте такую вашу милость!.. (*Уходитъ за Квартальнымъ*).

Гриша (*выскакиваетъ изъ крыльца*). Взаправду что-ли? Москву, баяли, жечь приказано?

Странникъ. Видать, что такъ.

Гриша. И у насъ тоже запалятъ? Сундучокъ свой надыть въ саду схоронить.

Странникъ. Ты, малый, не егози. Квартальный, статься можетъ, для форсу только взбрехнулъ. А ты смахалъ бы до города, да у умныхъ людей поспрошалъ бы толкомъ про эфто дѣло, у умныхъ-то людей. Дѣло бы другое вышло.

Гриша. Духомъ я до самаго Кремля слетаю! (*Гриша убѣгаетъ въ калитку палисадника. Слѣва изъ глубины входятъ солдаты* Землюкъ *и* Корытниковъ, *у перваго на перевязи правая рука, у второго повязка на головѣ*).

Корытниковъ. Дозвольте, землячекъ, воинамъ христолюбивымъ, кровь свою за отечество пролившимъ, въ домѣ вашемъ пріютъ получить. Изъ-за Можайскаго города, отъ самаго отъ сраженья великаго, не ѣмши, не пимши, пѣшкомъ слѣдуемъ...

Странникъ. Не здѣшній самъ-то я, братики милые, не здѣшній, пристанище только тутотки имѣю, пристанище, стало быть. Господа то уѣхамши, вотъ и имѣю...

Корытниковъ. Ну, значитъ, и насъ не прогонятъ и мы тутъ отдышимся, на ночь глядя, такъ что-ли, дядя?

Землюкъ. Болтай болты.

Никодимъ (*за сценой*). Степанъ, а Степанъ. Куда, лѣшій, провалился?

Странникъ. Вотъ вамъ, служивенькіе, и довѣренный здѣшній барскій жалуетъ. Изъ лакеевъ онъ самъ-то, изъ лакеевъ, стало быть. (*Никодимъ возвращается на сцену*).

Никодимъ. Степанъ!

Корытниковъ. Дозвольте, почтенный, воинамъ, за царя и отечество кровь свою пролившимъ, въ домѣ семъ пріютъ получить.

Никодимъ. Раненые что ли изъ арміи?

Корытниковъ. Такъ точно, изъ Бородинской баталіи, ни ѣмши, не пимши... А допрежь того самъ тоже господскимъ лакеемъ былъ...

Никодимъ. Оставайтесь, служивые, мѣста у насъ хватитъ! Скажите хоть вы мнѣ только, сдѣлайте такую милость, неужели Бонапарта въ Москву Бѣлокаменную впустятъ, неужели ослабѣла русская земля, Кутузовъ развѣ не командиръ намъ больше? Багратіонъ, князь Петръ?..

Корытниковъ. Не взяла, такъ что, сила наша, ваше степенство, у Бонапарта этого, сказываютъ, чертенокъ въ рукавѣ посаженъ, да и жена у него волшебница, птицей прикидывается, надъ нашимъ войскомъ порхаетъ, расположеніе высматриваетъ, да все ему ироду и пересказываетъ. (*Степанъ, Пелагея и Акулина постепенно приближаются и слушаютъ*).

Никодимъ. Ну, а Москву то, Москву то древнюю отстаивать будете? Бой то у Трехгорной заставы произойдетъ?

Корытниковъ. Какая ужъ тутъ битва, когда вся армія наша Москву покидаетъ.

Землюкъ. Кому и отстаивать то ее, когда солдата нашего русскаго безъ счету полегло на Бородинѣ-полѣ? Отъ Можайска до самой Москвы вдоль дороги то все одни кресты, да могилки.

Никодимъ. Быть того не можетъ?..

Странникъ. Несбыточное дѣло Москву басурманамъ безъ крови отдать!..

Степанъ. Путаете вы, небойсь,-даромъ что присягу принимали?!

Женщины. Страсть какая!..

Землюкъ. Врать солдату русскому не полагается.

Никодимъ. Какъ же быть то теперича, ежели правда? Степанъ, чортъ, бричку Надеждѣ Васильевнѣ заложилъ?

Степанъ. Давно готова, ажъ лошади стоять устали. Выходить бы пора, что коней даромъ морить?

Никодимъ. Акуля, сходи Надежду поторопи, чтобъ ѣхала отъ грѣха, а то бѣды съ ней еще наживешь. Да и сама одѣвайся, не мѣшкай!.. (*Надежда появляется въ первомъ отъ сцены окнѣ*).

Надежда. Никуда и не поѣду я, было бы вамъ извѣстно! Такъ я и Юрію Львовичу отписала, такъ и вамъ повторяю. Глупы тѣ люди, которые отъ французовъ бѣжать собираются,—того понять не хотятъ, что просвѣщеніе къ намъ черезъ нихъ приходитъ, что худого они намъ не сдѣлаютъ.

Никодимъ. Здравствуйте, пожалуйста,—этого не доставало! Мнѣ до вашихъ хотѣній дѣла нѣтъ-съ, Надежда Васильевна,—я господскій приказъ исполнить обязанъ. Пожалуйте въ бричку, честью прошу!

Надежда. И не подумаю! Такой несправедливости, какую здѣсь видала,—отъ французовъ навѣрно не встрѣчу.

Никодимъ. Образумься, Надежда! Что съ тобой подѣялось? Или неизвѣстно тебѣ, что старая барыня сама объ тебѣ безпокоиться изволила, бричку собственную подъ тебя предназначила?

Надежда. Еще бы! Свое добро терять никому не охота, а за меня, небойсь, пять тысячъ заплачено. Самъ въ барыниной бричкѣ поѣзжай, если такой усердный!

Никодимъ. Смотри, Надька, скрутить велю!

Надежда (*захлопываетъ окно*). Руки коротки!

Никодимъ. Вотъ и толкуй съ ней тутъ.

Пелагея. Говорила я тебѣ, Никодимъ Петровичъ, ндравная она у насъ очень. Что съ нею таперя подѣлаешь?

Никодимъ. Какъ же быть то? Ну оказія! Съ ней дѣйствительно не сговоришь.

Степанъ. Ни въ какомъ разѣ.

Никодимъ. Часъ то который? (*Смотритъ на свои часы*). Третьяго четверть. Ну, добро же, погоди у меня, барыня затрапезная! Скоро вернусь я, ты, Степанъ бричку смотри не отпрягай. (*Никодимъ поспѣшно уходитъ*).

Корытниковъ. Востра наша сестра!

Странникъ. Кто такая будетъ?

Пелагея. Изъ нашихъ же, родимый, господская крѣпостная.

Степанъ. Барина молодого лебедушка.

Странникъ. Вотъ оно что!

Пелагея. Допрежъ насъ она графа Боскетова была, въ ахтеркахъ у него кіятры представляла. Чему, чему, ее тамъ не обучали? И танцамъ разнымъ, и пѣнью, и по французскому она говорить можетъ, и въ заграницы графъ ее возилъ.

Корытниковъ. Ишь ты, поди-жъ ты!

Пелагея. Нашъ барченокъ, Юрій-то Львовичъ, у графа Надежду и увидай. Врѣзался въ нее, какъ говорится, по самыя уши, не спитъ, не кушаетъ, ей Богу не вру! Говоритъ, это, мамашѣ: жизни, молъ, рѣшусь, коли дѣвку эту мнѣ не купите у графа. Что-жъ, сынокъ единственный, сердце материнское не камень... (*Входитъ Крушинкинъ щеголевато и модно одѣтый*).

Крушинкинъ. Здравствуйте, друзья мои. Скажите, пожалуйста, дома ли Надежда Васильевна?

Пелагея. Дома, батюшка, дома, у себя въ горницѣ.

Степанъ. Бунтуетъ у насъ Надежда Васильевна, уѣзжать изъ Москвы отказывается, Бонапарта встрѣчать желаетъ.

Крушинкинъ. А вы, я вижу, рѣшенія ея не одобряете?

Степанъ. Нашего одобренія никто не спрашиваетъ

Крушинкинъ. Въ этомъ то, позвольте вамъ замѣтить, и есть корень зла россійской жизни. Девять десятыхъ націи нашей суть предметы неодушевленные, съ мнѣніемъ которыхъ не считается привиллегированный классъ. Понимаете вы меня, Степанъ?

Степанъ. Гдѣ ужъ намъ понимать, Дмитрій Яковлевичъ! Вы—ученые, а намъ, можно сказать, палкой все пониманіе показывали, черезъ розгу людьми дѣлали.

Крушинкинъ. Прискорбно это, друзья мои, прискорбно превыше

мѣры! Вотъ потому Наполеона намъ опасаться и не слѣдуетъ, а надлежитъ встрѣчать, какъ просвѣтителя и освободителя. Грядетъ къ намъ съ запада не врагъ, а другъ, оковы рушащій, права людямъ приносящій. Всѣ равны будемъ!

Странникъ. Чудно чтой-то говорите, господинъ хорошій, даже понимать намъ невозможно, намъ-то, говорю.

Землюкъ. За этакія слова и отвѣтить можно...

Степанъ. Въ графскихъ афишахъ прямо пропечатано, чтобъ не вѣрить этакому. Вотъ она афишка-то! (*Достаетъ изъ кармана Ростопчинскую афишу*). Прочитайте-ка.

Крушинкинъ. Извѣстны мнѣ Ростопчинскія измышленія и никакой вѣры я имъ не придаю.

Степанъ. Нѣтъ ужъ вы почитайте! Коли напечатано, значитъ, правильно.

Странникъ. Дай ка, миленькій, я почитаю. Что ужъ... (*Читаетъ*). «Иной вздумаетъ, что Наполеонъ за добромъ идетъ: а его дѣло кожу драть: обѣщаетъ все, а выйдетъ ничего. Солдатамъ сулитъ фельдмаршальство, нищимъ—золотыя горы, народу—свободу, а всѣхъ ловитъ за виски, да въ тиски, и пошлетъ на смерть, убьютъ либо тамъ, либо тутъ. И для сего и прошу, если кто изъ нашихъ или изъ чужихъ станетъ его выхвалять и сулать и то и другое, то какой бы онъ ни былъ, за хохолъ, да на съѣзжую: тотъ, кто возьметъ—тому честь, слава и награда, а кого возьмутъ, съ тѣмъ я раздѣлаюсь, хоть пяти пядей будь во лбу»...

Землюкъ. Ловко прописано, брехунамъ острастка!..

Степанъ. Какъ же такъ, Митрій Яковлевичъ? Выходитъ, васъ за хохолъ брать надоть, да на съѣзжую?.. Ха-ха-ха!

Корытниковъ. Здорово! Хо-хо-хо!

Крушинкинъ. Что вы! что вы! Да развѣ я выхваляю?

Странникъ. Неча пужаться, сударь. Съѣзжая сейчасъ пустая стоитъ. Всѣхъ квартальныхъ, всѣхъ хожалыхъ съ утра нонеча изъ Москвы на выносъ отправили. Пужаться то, говорю, неча!

Корытниковъ. Вольготно безъ начальства!

Крушинкинъ. Я говорю только, что и во Франціи, какъ у насъ, лѣтъ 20 тому назадъ рабство крѣпостное было, богатые и знатные дворяне простыми людьми, какъ скотиной, владѣли. Только свѣтлые умы человѣческіе у нихъ оказались; поняли, что жить этакъ нельзя, что всѣ люди родятся и живутъ свободными и равными въ правахъ своихъ...

Надежда (*выходитъ на крыльцо*). Такъ я и знала: Крушинкинъ народу проповѣди читаетъ.

Крушинкинъ. Здравствуйте, Надежда Васильевна! Задержался вотъ съ ними, объясняю имъ, что такое права человѣка, а бѣжалъ-то собственно къ вамъ.

Надежда. Что новенькаго?

Крушинкинъ. Много, государыня моя,—и ужаснаго, отъ котораго кровь холодѣетъ въ жилахъ, и радость такая, что съ ума сойти можно.

Надежда. Ну, говорите же скорѣй.

Крушинкинъ. Верещагинъ нашъ сегодня убитъ по приказанію графа Ростопчина, растерзанъ той самой толпой, которой онъ такъ горячо желалъ свободы и счастія.

Надежда. Царствіе небесное. За что же его умертвили?

Крушинкинъ. За правду, Надежда Васильевна. Въ заграничной газетѣ напечатано было объявленіе Наполеона, что онъ идетъ войной противъ Россіи, чтобы искоренить у насъ тиранство, дать свободу крестьянству и всѣмъ равныя законныя права. Все, что Верещагинъ и раньше намъ съ вами не разъ говаривалъ. Въ почтамтѣ на службѣ сталъ онъ громко переводить это объявленіе служащимъ. На него и донесли, какъ на измѣнника.

Землюкъ. На съѣзжую, значитъ, проводили, какъ въ афишкѣ обозначено.

Надежда. Бѣдный, бѣдный!

Странникъ. Не шутитъ, стало быть, Ростопчинъ то,—обѣщаніе исполняетъ.

Крушинкинъ. Верещагинъ палъ послѣдней жертвой издыхающаго

тиранства. Завтра великій Наполеонъ будетъ въ Москвѣ, завтра среди насъ воцарится свобода, равенство и братство. Не будетъ въ Россіи ни рабовъ, ни господъ, ни барщины, ни оброковъ, ни управителей, ни бурмистровъ! Всѣ будутъ равны передъ лицомъ закона!..

Землюкъ. Не допуститъ эфтаго начальство, потому не порядокъ на землѣ будетъ. Страхъ въ людяхъ прекратится.

Надежда. Само начальство новое будетъ, отъ французовъ,—справедливое и просвѣщенное.

Странникъ. Такъ-то, такъ. А церкви Божіи на поруганіе оно не отдастъ, начальство-то новое, французское?

Крушинкинъ. Во Франціи всѣ религіи свободны теперь, всякій гражданинъ вѣруетъ такъ, какъ ему приказываетъ совѣсть. Тамъ даже невѣрующіе вольнодумцы гоненію не подвергаются.

Степанъ. Про афишки то графскія не позабудьте, Митрій Яковлевичъ, что тамъ пропечатано. Ежели вернется начальство наше русское, что оно съ вами сдѣлаетъ?

Крушинкинъ. Ростопчинъ сегодня покинулъ Москву, я своими глазами видѣлъ его коляску.

Степанъ. Можетъ, видѣли, сударь, да плохо разглядѣли,—всякое бываетъ.

Странникъ. Оставь, паря,—статься можетъ, и впрямь отъ француза всѣмъ воля выйдетъ! Въ войскѣ то у него, сказываютъ, Петръ Федоровичъ, государь явленный находится и грамоту золотую съ собой въ Москву везетъ, которую баре, да начальники, отъ народа схоронили. Грамоту, стало быть, золотую...

Надежда. Что за вздорные слухи! Петра Третьяго уже давно на свѣтѣ нѣту.

Крушинкинъ. Зачѣмъ разувѣрять ихъ, Надежда Васильевна? Не все ли равно, кто дастъ народу золотую грамоту.—Петръ ли Федоровичъ, или геніальный Наполеонъ? Жила бы въ нихъ только надежда на близость лучшихъ дней... (*Слѣва вбѣгаетъ Гриша*).

Гриша. Уходитъ войско-то наше, армія! Сейчасъ помереть! Съ утра самаго, скрозь Москву идутъ и пушки съ собой везутъ. Эвота, отсюда видать.

Землюкъ. Сказывалъ я,—не вѣрили.

Степанъ (*у рѣшетки*). Змѣей безъ конца тянутся, выше колоколенъ пыль подняли!

Акулина. Штыки на солнышкѣ свѣтятся!

Гриша. Самого Кутузова я видѣлъ. Старенькій такой въ коляскѣ ѣдетъ,—волоса бѣлые и шапка бѣлая, а кругомъ офицеровъ тьма тьмущая... Войско ему честь отдаетъ, а онъ и не глядитъ, пасмурный сидитъ, словно туча. Черезъ Яузскій мостъ къ заставѣ поѣхалъ.

Корытниковъ. Дяденька Землюкъ, а мы то какъ же, солдаты?

Землюкъ. Негодящій я для службы царской, стрѣлять не въ состояніи,—на правой рукѣ пальцы перебиты. Мнѣ и фельдфебель такъ сказалъ: ступай, молъ, Землюкъ, самъ по себѣ, ротный, значитъ, котелъ для здоровыхъ у насъ назначается, а на подводу тебя сажать нельзя, потому ходить ты свободно можешь. Безногаго, да слабаго народа и безъ меня тьма тамъ у Можайска осталась.

Корытниковъ. Я, дяденька, Землюкъ, тоже тутъ останусь, чего я тамъ въ полку не видалъ? еще убьютъ, пожалуй, взаправду. Богъ не выдастъ, а свинья и здѣсь не съѣстъ, какъ говорится!..

Землюкъ. Пустой ты выходишь человѣкъ, у тебя руки, ноги здоровыя, тебѣ присягу сполнять надо.

Гриша (*у рѣшетки*). Пушкари поѣхали съ пушками! Пойтить поближе поглядѣть. (*Убѣгаетъ*).

Степанъ. Пушкари?.. Сказалъ тоже, деревня! Это, небойсь антиллерія.

Надежда (*Землюку*). Ты самъ-то чей, дяденька, откуда будешь?

Землюкъ. Лейбъ-Гвардіи Финляндскаго полка, третьей роты рядовой Тарасъ Землюкъ.

Надежда. Я не про то, спрашиваю, милый. Изъ какихъ ты мѣстъ самъ-то? Гдѣ твоя родина?

Землюкъ. Родина, спрашиваете?.. Запамятовалъ, такъ что, я,—не могу знать.

Крушинкинъ. Выдумываешь ты, служба. Развѣ можно человѣку забыть, гдѣ онъ родился, свой домъ, своихъ родственниковъ?

Землюкъ. Поминать то нечего, господинъ. Жилось не сладко, помѣщикъ у насъ лютый былъ, жалости къ мужикамъ совсѣмъ не зналъ. Ну, а потомъ, тому ужъ 22 года прошло, какъ меня въ рекруты сдали. Можетъ, и села моего родимаго на свѣтѣ нѣту, а не то что родственниковъ... Третьей роты я, Лейбъ-Гвардіи Финляндскаго полка, вотъ тебѣ и весь сказъ!

Корытниковъ. Заправскій онъ солдатъ, барынька,—про такихъ и въ пѣснѣ поется:

Наши матки—
Бѣлыя палатки.
Наши отцы—
Храбры полководцы...

Надежда. Устали вы навѣрно съ похода-то? Ѣсть хотите?

Корытниковъ. Солдатъ, знай, молчитъ, а за него брюхо урчитъ.

Надежда. Ступайте, ступайте, отдохните въ людской. Пелагеюшка, чего-же ты смотришь? Накорми пойди раненыхъ поскорѣе, голодные они.

Пелагея. А мнѣ, старой, и невдомекъ,—заглядѣлась тутъ на войско-то... Пойдемте, родимые, у меня, чай, и щи давно поспѣли, и крупенникъ я сегодня поставила.

Корытниковъ. Спаси васъ, Господи, барынька добрая на многія лѣта. (*Пелагея, Странникъ и оба солдата уходятъ черезъ крыльцо въ домъ).*

Крушинкинъ. Кончается царство мрака, Надежда Васильевна,—кончается. Не холопка вы больше господская, а гражданка всемірнаго государства.

Надежда. Не вѣрится мнѣ что-то, Крушинушка, силенъ въ насъ духъ рабскій и страхъ передъ насильниками нашими вѣковѣчными; въ

крестьянствѣ—темнота непроглядная. Не дадутъ они вѣры иноземнымъ спасителямъ.

Крушинкинъ. Не забывайте, государыня моя, что Наполеонъ геніаленъ, что для него нѣтъ невозможнаго во всей вселенной.

Надежда. Вотъ изъ Москвы бѣжать я сегодня передъ своимъ-то наотрѣзъ отказалась, что дальше будетъ—не знаю, а сердце мое недоброе чуетъ... (*Слѣва изъ глубины входитъ Никодимъ, за нимъ верхомъ въѣзжаетъ* Юрій Рѣпиховъ *въ формѣ ополченскаго офицера*).

Никодимъ. Вотъ, Юрій Львовичъ, сами извольте съ ней разговаривать, а я не въ состояніи. Окромя дерзости, отъ нея ничего не дождешься. Силкомъ ее волочить придется,—сами увидѣть изволите.

Юрій. Господинъ Крушинкинъ! Вы здѣсь?! Мое почтеніе... Такъ это ты, аршинникъ, моихъ подданныхъ буторажишь?! Дѣвкѣ моей въ голову вольтерьянскія мысли вбиваешь?.. Желательно тебѣ, чтобы я на конюшнѣ отодрать тебя приказалъ?!

Крушинкинъ. Права не имѣете-съ...

Юрій. Я тебѣ покажу право, животное! Вонъ изъ моего дома тотчасъ же, чтобъ и духа твоего здѣсь не было!

Крушинкинъ. Покоряюсь силѣ кулака. Надѣюсь, въ послѣдній разъ... До свиданья, Надежда Васильевна, — не отчаивайтесь, сударыня! (Крушинкинъ *уходитъ*. Юрій *соскакиваетъ съ коня, котораго Никодимъ отводитъ и держитъ въ глубинѣ сцены*).

Юрій (*дворовымъ*). Эй вы, пошли отсюда прочь! (*Дворовые поспѣшно расходятся*). Надежда, Наденька, что же это, радость моя желанная? Не хочешь уѣзжать? (*Надежда, потупившись, молчитъ*). Москву отдаютъ Бонапарту! Завтра, а быть можетъ и сегодня, враги будутъ здѣсь... Будутъ грабить, насиловать, убивать...

Надежда. Не будутъ, Юрій Львовичъ!..

Юрій. Какъ не будутъ? Что ты плетешь? Вѣдь они злодѣи, безбожники...

Надежда. Они просвѣщенные, они отъ тиранства намъ избавленіе принесутъ.

Юрій. Не свои слова повторяешь! ихъ тебѣ негодный Крушинкинъ наболталъ, а ты ему повѣрила! Ну, ѣдемъ. Собирайся сейчасъ же!..

Надежда. Я сама съ графомъ Боскетовымъ въ Парижѣ цѣлую зиму прожила, Юрій Львовичъ, знаю тамошніе порядки и народъ французскій знаю. Дура была, что навсегда тамъ не осталась,—право полное на то имѣла.

Юрій. Завиральныя мысли! Въ Москвѣ златоглавой ихъ и повторять непристойно. А ее-то, Москву бѣлокаменную, пойми ты, непріятелямъ отдаютъ, нехристямъ поганымъ... Неужели съ ними заодно будешь? Не русская ты что-ли? Не православная?.. Я тебя спрашиваю. (*Надежда упрямо молчитъ*). Вчера сюда князя Багратіона раненаго съ Бородинскаго поля привезли. Такъ вотъ онъ, какъ узналъ, что Москву безъ боя Наполеону оставляютъ, и сказалъ: «Умру отъ Москвы, а не отъ раны!» Теперь, говорятъ, кончается. И вся Россія такъ думаетъ, вся отъ мала до велика на лютаго врага подымется!

Надежда. Своего счастья не понимаетъ, оттого и подымется. Наполеонъ—врагъ только тѣмъ, которые человѣческими душами владѣютъ, а самимъ плѣннымъ душамъ онъ благодѣтель. Онъ имъ волю и землю даруетъ. Никуда я съ вами изъ Москвы не поѣду, вотъ вамъ мое послѣднее слово!

Юрій (*вспыхнувъ*). Вотъ ты какъ заговорила! Дрянь, измѣнница отечеству! Связать прикажу, какъ овцу круговую, на телѣгѣ увезу... (*Даетъ ей пощечину*). Холопка!

Надежда. Деритесь, деритесь, Юрочка, пока власть въ вашихъ рукахъ. Не долго вамъ пировать осталось... Скажу и я вамъ правду свою напослѣдокъ. Думаете, счастлива я была, когда вы съ графомъ тѣло мое подневольное въ шелка да въ бархаты наряжали? Поили, кормили сладко, да руки мои въ пьяномъ видѣ цѣловали? Душой я тогда муку терпѣла, Юрочка, муку несносную!.. Да только до души-то моей вамъ съ графомъ никогда дѣла не было, про нее вы забывать изволили. А душу то вѣдь ни золотомъ, ни нарядами не купишь. Душа человѣческая не то, что тѣло,

она на бумагѣ только крѣпостной числится, а на дѣлѣ вѣчно вольной птицей въ человѣкѣ остается. Тяжко ей, охъ какъ тяжко рабство тѣла переносить!..

Юрій. Ужъ кому, кому, а тебѣ-то жаловаться грѣхъ! Я тебя никогда не притѣснялъ, кажется.

Надежда. Человѣкомъ мнѣ быть хочется, Юрій Львовичъ, человѣкомъ, а не игрушкой господской. Графъ Боскетовъ меня малолѣтней изъ деревни за красоту взялъ, образованіе мнѣ хорошее далъ, а развѣ я о томъ просила? И стала я понимать, чего прежде не понимала, новыя чувства узнала, благородство настоящее; героинь трагическихъ на сценѣ играть научилась, любовь истинную представлять... А въ жизни совсѣмъ другое видѣла. Старикъ графъ плѣшивый да беззубый, силою и страхомъ меня взялъ, какъ ни плакала я, какъ ни молила. Потомъ привычками развратными всю опакостилъ и въ фаворитки свои торжественно произвелъ. Глядите, дескать, люди добрые, какая у меня актриса замѣчательная въ полюбовницахъ состоитъ!

Юрій. Вотъ, вотъ, я и замѣтилъ, что тебѣ плохо живется, оттого и купилъ тебя у стараго распутника! Ничего не пожалѣлъ...

Надежда. Пяти тысячъ-то? Вѣрно! Какъ за кобылу заводскую, денежки заплатили и во дворъ къ себѣ въ поводу перевели. А меня то спросили вы, что на душѣ у меня въ это самое время дѣялось, какъ покупали меня?

Юрій. Полюбилъ я тебя, Надя, приворожила ты меня накрѣпко, сама вѣдь знаешь. Царицей сердца моего стала!

Надежда. Продажная царица у васъ, голубчикъ, кто дороже за нее дастъ, тому и достанется. Рабыня, а не царица...

Юрій. Не грѣши, Надежда,—лучше барыни ты у меня жила. Ножки я твои цѣловалъ, ни въ чемъ ты отказа не знала.

Надежда. А вольную почему не далъ?

Юрій. Ушла бы ты отъ меня съ вольной. Пропалъ бы я тогда безъ тебя отъ любви своей.

Надежда. Вотъ то-то и оно! Палкой, стало быть, вы любить себя заставляете, баринъ мой прекрасный. *(Пауза).* Чудная судьба у меня, какъ подумаешь, ей-Богу! Когда играю на сценѣ Федру или Антигону,—все на свѣтѣ забываю и впрямь себя истинной царицей чувствую. Захочу—весь театръ, и старъ и младъ плакать навзрыдъ будетъ, захочу, ужаснутся всѣ и даже въ лицѣ поблѣднѣютъ. У ногъ своихъ всѣхъ ихъ я вижу, и помѣщиковъ богатыхъ, и графовъ знатныхъ, и вельможъ гордыхъ, силу въ себѣ чувствую великую. Кажись, какъ Илья Муромецъ, весь міръ перевернула бы!.. А какъ смоешь румяна, снимешь царскіе наряды, умные слова забудешь, такъ и станешь опять послѣднимъ человѣкомъ, дѣвкой крѣпостной Надькой, надъ которой баринъ во всякое время куражиться воленъ... Вспомнишь про это, Юрочка,—сердечко сразу и захолодѣетъ. Красивый вы, что и говорить и душа въ васъ не жестокая, а любить васъ, голубчикъ, какъ передъ Истиннымъ, я не могу! И хотѣла бы, а не могу: любить только ровню можно.

Юрій. Вотъ что, Надя, я принялъ неизмѣнное рѣшеніе и слово мое дворянское твердо: женюсь я на тебѣ, какъ только война эта страшная кончится. Противъ воли родной матушки женюсь!

Надежда. Спасибо вамъ душевное, Юрій Львовичъ. Раньше вамъ надумать бы это было надо, а не теперь, когда нужда заставляетъ.

Юрій. Какая нужда—не понимаю? Просто честью прошу тебя, Надюша, видишь, на колѣни становлюсь. (*Становится*). Подумай только, барыней Рѣпиховой будешь!

Надежда. Не бывать этому, баринъ мой дорогой! Сердцу не прикажешь, оно старое помнитъ. Черезъ французовъ вольной я теперь становлюсь, простите меня Христа ради.

Юрій. Что? что? Не хочешь? Съ ума ты сошла, шлюха! За меня, за меня замужъ итти отказываешься?.. Ладно-же! силой заставлю,—по закону я твой господинъ. Эй, люди! Никодимъ! (*Никодимъ съ лошадью приближается*). Сейчасъ же связать эту тварь и положить въ бричку! Самъ повезешь ее во Владиміръ, куда наши обозы пошли. Головой мнѣ за нее отвѣчаешь, понялъ?

Никодимъ (*растерянный*). Челядь то наша вся уѣхамши, осмѣлюсь доложить, Юрій Львовичъ.

Юрій. Что?

Никодимъ. Уѣхамши, говорю люди...

Юрій. Дуракъ! Я тебя научу разсуждать! Чтобъ было сдѣлано, когда я приказываю.

Надежда. Сами видите, Юрій Львовичъ, что перемѣнились времена.

Юрій. Молчать! (*Кричитъ въ подвалъ*). Эй, люди! Кто тамъ есть? Сюда! Сюда!

Никодимъ. Нѣту тамъ никого, сударь.

(*Изъ оконъ подполья выглядываютъ женщины, Корытниковъ и неизвѣстныя личности изъ дворни. Землюкъ и странникъ выходятъ на крыльцо*).

Юрій. Вяжите эту дѣвку!

Землюкъ. Радъ бы стараться, ваше благородіе, да рука правая у меня, такъ что, испорчена. (*Нерѣшительное молчаніе*).

Юрій. Что же, идолы, не хотите меня слушаться? Добро. Безъ васъ обойдусь. Никодимъ, давай веревку,—самъ съ ней, подлой, справлюсь! (*Хватаетъ Надежду и крутитъ ей руки назадъ. Между ними борьба*).

Надежда. Не поддамся тебѣ, насильнику. Ратуйте, добрые люди!

Корытниковъ. Не трожь дѣвку, баринъ,—худо будетъ!

Странникъ. Не хорохорься, господинъ хорошій. Самъ, небойсь, не хуже нашего знаешь про золотую грамоту, что французъ за собой несетъ.

Голоса изъ подполья. Ахти! Задавитъ онъ ее!.. Пожалѣй, баринъ, дѣвушку. Не выдадимъ Надежду!.. Вотъ придетъ Бонапартъ, онъ те покажетъ, какъ людей забиждать!.. Нѣтъ больше вашей власти!.. Уходи, пока цѣлъ!..

Крушинкинъ (*выглядывая изъ-за угла*). Подпольныя силы на свѣтъ Божій появляются, господинъ Рѣпиховъ, Россійское четвертое сословіе.

Никодимъ. Плюньте, сударь, народъ ненадежный сталъ...

Корытниковъ. Врешь ты, поросячье мясо!

Степанъ. Армейскіе-то чего смотрятъ?

Юрій. Вотъ вы какъ? Что же это бунтъ? Забываетесь? Хорошо же! (*Оставляетъ Надежду*). Я вамъ покажу Кузькину мать! Лошадь мнѣ! (*Садится верхомъ*). Всѣхъ плетьми запорю иродовъ, дайте срокъ. Будете помнить Юрія Рѣпихова!.. *(Надеждѣ).* А съ тобой, крамольница, мы еще поговоримъ! (*Уѣзжаетъ*).

Надежда. И не страшно мнѣ ни чуточки, Юрій Львовичъ!

Корытниковъ *(вылѣзая изъ подполья).* Чего ужъ тутъ бояться, когда наша взяла!

Пелагея. Слыхано ли, видано ли, спужался баринъ то молодой, уѣхалъ.

Акулина. Что же таперича будетъ то, родненькіе?

Никодимъ. Понять ничего не могу.

Надежда. Сонъ это, или не сонъ, Крушинушка?

Крушинкинъ. На яву все происходитъ, сударыня, свободными гражданами-ситуаенами всѣ становитесь. Все говорить, все дѣлать дозволяется теперь въ Москвѣ.

Землюкъ. Не можетъ того быть, помру, а не повѣрю.

Корытниковъ. Стара стала—глупа стала, дяденька Землюкъ!

Землюкъ. А ну тебя. (*Степанъ входитъ съ метлой и начинаетъ мести дворъ*).

Странникъ. Для кого дворъ то метешь, дурашка,—для кого, спрашиваю? Для хранцуза, что-ли-ча?

Степанъ. Сору много, вотъ и мету.

Акулина. Слышь, всѣ изъ Москвы убѣгли, Степа.

Корытниковъ. Нечего теперь убирать да мести, безъ того будемъ въ чести!

Странникъ. Хе, хе, хе! Складно сказываешь, служба.

Крушинкинъ *(торжественно).* Друзья мои, насталъ свѣтлый, незабвенный день. (*Вбѣгаетъ запыхавшійся Гриша*).

Гриша. Дядя Степанъ, дядя Степанъ! Иди скорѣй, арестанты кабакъ вишь, разбили, который на углѣ. По землѣ вино течетъ, бадьями, да кувшинами его черпаютъ, а которые такъ прямо мостовую языкомъ лижутъ.

Гриша. Сейчасъ помереть, не вру! Ушло войско то все за Москву... А какъ ушло, тутъ колодники то, значитъ, и навалились. Изъ острога ихъ, сказываютъ, самъ губернаторъ выпустилъ.

Никодимъ. Толкомъ говори, Григорій, правда это?

Гриша. Лопни мои глаза! *(Показываетъ изъ подъ полы штофъ зеленаго стекла)*. Вишь, самому штофъ достался.

Корытниковъ. Ну, ну... Ахъ, лягай тебя тараканъ! Такъ по мостовой, говоришь, вино и течетъ?

Пелагея. Дѣла-то какія, прости Господи!..

Крушинкинъ. Какія варварскія мѣры правительства! Пойдемте въ домъ, Надежда Васильевна,—отъ пьяной черни всего можно ожидать.

Гриша. Да это еще что! Вотъ, въ Гостинномъ дворѣ, дьячекъ какой-то сказывалъ, даромъ купцы всѣ товары свои народу раздаютъ.

Странникъ. Вольное вино при Пугачевѣ тоже было, помню я его, вольное-то вино... А про даровые товары не слыхивалъ!

Корытниковъ. Помирать не надо при эфтакихъ порядкахъ! (*Срываетъ съ головы повязку*). Коль начальство къ дьяволу ушло, то и калѣкамъ исцѣляться, знать, время пришло! Надоѣла повязка, безъ нея теперь въ лучшемъ видѣ проживемъ.

Землюкъ. Да ты что, прикидывался раненымъ нешто? Подлецъ ты, подлецъ, а не солдатъ христолюбивый!

Корытниковъ. А ты старый дуракъ, вѣрилъ, меня на свой аршинъ мѣрилъ? *(Гришкѣ)*. Ну, малый, доставай посуду, шайку что-ли изъ бани тащи, айда, вольное вино черпать!

Гриша. Гуляй душа!

Странникъ. Весело на Москвѣ стало безъ баръ то, значитъ.

Степанъ. Пойтить и намъ на народъ поглядѣть. (*Общая суматоха*).

Никодимъ. Вотъ онѣ свѣтлыя времена-то, новыя-то!..

Акулина (*причитываетъ*). Что-то будетъ, родименькіе? что-то будетъ?

Занавѣсъ.

ДѢЙСТВІЕ ВТОРОЕ.

(4-е сентября 1812 г., среда).

Обширный сводчатый подвалъ подъ барскимъ домомъ Рѣпиховымъ, раздѣленный перегородками на углы для семейныхъ дворовыхъ. Окна заставлены изнутри ставнями. Среди подвала большая русская печь. Двѣ лѣстницы,—одна наверхъ въ хоромы, другая во дворъ. Масляный свѣтильникъ. Пелагея и Странникъ сидятъ за столомъ, Землюкъ лежитъ на лавкѣ. Акулина возится у печки.

Странникъ. Грамотку эту, стало быть, золотую самъ царь Соломонъ, миленькая, написалъ и семь печатей приложилъ. Въ ей каждому человѣку права обозначены, чтобъ никто никого, стало быть, забиждать не смѣлъ, не предвозвышался передъ меньшой братіей. Только свѣту Божьяго она до сихъ поръ не видитъ, прячутъ ее отъ простыхъ людей, миленькая, прячутъ, да.

Землюкъ. Слыхалъ и я. Только сказки все это, должно быть.

Странникъ. Правильно, соколикъ, правильно, подобрали грамотку. Много лѣтъ спустя ее, сказываютъ, Стенька Разинъ подобралъ...

Землюкъ. Врешь все.

Странникъ. Люди сказываютъ, служивенькій, а я и самъ тому вѣры не даю, потому какъ Стенька душегубъ былъ, кровью, стало быть, обагренный народа невиннаго, а такимъ нешто золотая грамота въ руки дается? (*Въ подвалъ спускается по внутренней лѣстницѣ Надежда, элегантно одѣтая и въ шляпкѣ*).

Надежда. Что-жъ это вы, словно крысы подпольныя, въ потемкахъ сидите? И духота-же у васъ!

Странникъ. Это какъ есть, сударушка, духовито тутъ стало.

Надежда. Чего боитесь? Обиды никому не будетъ. Открой, открой, Пелагеюшка, ставни! никто васъ не тронетъ. (*Пелагея открываетъ ставни. Въ подвалъ заглядываетъ лучъ заходящаго солнца*).

Пелагея. Вѣтеръ какой на улицѣ—страсть!

Надежда. Къ намъ въ домъ Никодимъ Петровичъ французскаго

генерала пригласилъ и господа офицеры съ нимъ. Сейчасъ я съ генераломъ этимъ разговаривала, онъ у старой барыни въ опочивальнѣ помѣстился. Обходительный господинъ. Говоритъ: честью ручаюсь, что никто изъ жителей столицы обиженъ не будетъ,—такова воля императора.

Землюкъ. Бонапарта, стало быть?

Надежда. Гришутка нашъ при генералѣ въ услуженіи, а Степанъ проводникомъ при офицерахъ состоитъ и обоимъ жалованье платить будутъ. А платятъ французы за все новенькими ассигнаціями.

Пелагея. Ишь ты! Богатые, значитъ...

Странникъ. Жалко, что словъ ихнихъ понять намъ никакъ невозможно.

Надежда. Я-то понимаю. Шутили мы даже съ генераломъ, онъ меня все маркизой называлъ. Веселый такой.

Землюкъ. Будешь веселымъ на чужихъ хлѣбахъ въ покоренномъ государствѣ. Въ Польшѣ и мы веселы были.

Надежда. Объ одномъ только они безпокоятся, что въ Москвѣ много пожаровъ, а тушить ихъ нечѣмъ; русское начальство съ великаго ума всѣ трубы пожарныя вывезло.

Землюкъ. Правильно сдѣлали. Въ Смоленскѣ сами мы дома и провіантъ палили, чтобы врагамъ не доставалось, чтобъ съ голодухи они полопались.

Надежда. Больно сердитъ ты, дяденька. Аль нездоровится? Какъ рана твоя?

Землюкъ. Что ей дѣлается,—прѣетъ себѣ по-маленьку. Холодной водой я ее примачиваю, да землею присыпаю.

Надежда. Потерпи немножко, служивый,—ужо сама тебѣ рану чистой корпіей перевяжу и масломъ лампаднымъ помажу. А теперь на улицу пойду,—ужъ больно любопытно поглядѣть, что въ городѣ творится.

Пелагея (*смотритъ въ окно*). Часовой ихній у воротъ ходитъ. Носастый такой.

Надежда. Акуля, пойдемъ со мной, погуляемъ!

Акулина. Боюсь я.

Надежда. Пустяки какіе! Говорю, пойдемъ. Я съ ними разговаривать умѣю, въ обиду тебя не дамъ. Да и народъ они, право, не такой, чтобы безобразія себѣ позволить.

Акулина. Степанъ заругается.

Надежда. На войска ихнія поглядимъ, самого Наполеона можетъ быть увидимъ,—онъ, сказывали, еще вчера въ Кремль проѣхалъ. А какъ темнѣть станетъ, сейчасъ домой вернемся. Накинь платокъ-то!

Палагея. Иди, Акуля,—ничего, за печью тутъ я присмотрю.

Акулина (*накрываясь платкомъ*). Отъ дому далеко не пойду, вотъ-те святая Пятница. (*Надежда и Акулина уходятъ*).

Палагея (*у окна*). Прошли, ничего себѣ. Солдатъ французскій смѣется,—честь дѣлаетъ.

Землюкъ. Въ седьмомъ году мы тоже нѣмкамъ честь отдавали смѣха ради, когда въ чужой землѣ хозяйствовали.

Странникъ. Можетъ, и взаправду на хранцузовъ эфтихъ поклепъ навели, что душегубы они? Може, они и впрямь, на манеръ Петра Ѳедоровича покойнаго, царствіе ему небесное,—однихъ господъ да начальство смерти предаютъ, а народу по золотой грамоткѣ волю да землю даютъ?

Землюкъ. Къ Емелькѣ Пугачеву примѣняешь, человѣкъ Божій? Въ точку самую попалъ! Только Бонапартъ похитрѣй твоего Емельяна будетъ, есть онъ число звѣриное—666.

Палагея. А ты Пугачева видалъ, нѣшто?

Странникъ. Сподобился, миленькая, своими глазами видѣлъ, когда онъ у царицы покойной Казань-городъ завоевалъ, какъ таперича, къ примѣру Бонапартъ Москву, стало быть. Господъ всѣхъ да чиновниковъ передавить велѣлъ, а самъ съ казаками въ красномъ кафтанѣ по городу ѣздилъ да въ народъ деньги бросалъ на шарапъ, стало быть... Народъ, который крестьянскій, очень имъ доволенъ былъ и даже иначе, какъ государемъ Петромъ Федоровичемъ, не величалъ... Народъ то крестьянскій въ ноги ему все тогда кланялся, миленькая. Пугачемъ-то его опосля сдѣлали,

когда сила его ослабла, стало-быть, а допрежъ того былъ онъ Петромъ Третьимъ, императоромъ явленнымъ.

Землюкъ. Обманъ одинъ и невѣжество! Нечто законнаго императора генералиссимусъ Суворовъ въ клѣтку посадилъ бы? Такая же цѣна и Бонапарту этому французскому, и ему въ желѣзной клѣткѣ сидѣть!

Пелагея. Понять ихъ никакъ невозможно хранцузовъ эфтихъ, что они говорятъ.

Землюкъ. Въ церкви опять же про Бонапарта читано было, аль запамятовалъ человѣкъ Божій? Что онъ отъ Христовой вѣры отложился, поклоненіе Божеское воздаетъ истуканамъ, человѣческимъ тварямъ, блудницамъ мерзкимъ и идольскимъ изображеніямъ. (*Въ подвалъ со двора спускается Крушинкинъ. Онъ по-прежнему щегольски одѣтъ, но босикомъ*).

Крушинкинъ. Гдѣ Надежда Васильевна?

Пелагея. Въ городъ съ Акулиной ушла, Дмитрій Яковлевичъ. Нечего, сказываетъ, мнѣ ихъ бояться! Они народъ великатный, да и по-ихнему говорить умѣю.

Крушинкинъ. Какая неосторожность! Отъ простыхъ солдатъ, какой бы они націи ни были, нельзя ожидать деликатности. Въ городѣ идетъ грабежъ, пожары... Послушайте, милая, какъ васъ,—не найдется ли у васъ башмаковъ какихъ-нибудь? Я вамъ ужотко занесу, а то стыдно какъ то по улицѣ босикомъ ходить.

Землюкъ. А сапожки свои съ кисточками куда, сударь, дѣли?

Крушинкинъ. Печальное недоразумѣніе! Здѣсь вотъ, на Солянкѣ, наткнулся я на солдатъ какихъ-то пьяныхъ: Испанцы или Виртемберцы—не знаю, только по-французски не понимаютъ. Никакихъ убѣжденій не послушались и грубо такъ сапоги съ меня стащили.

Землюкъ. Здорово! Ха-ха-ха! Вотъ они благодѣтели твои, сударь!

Пелагея. Во что-жъ мнѣ обуть-то тебя сердешный? Нѣтъ у насъ ничего. Ты вѣдь, ишь щеголь какой. Есть у меня валенки старые, завалящіе, да не надѣнешь ты ихъ, не къ лицу тебѣ будутъ.

Крушинкинъ. Давай, давай, валенки, голубушка! Вечеркомъ ихъ

тебѣ назадъ принесу. Одно меня утѣшаетъ, что грабителями были какіе-то союзники, а не французы. Французы никогда-бы на такую низость не рѣшились.

Землюкъ. Слѣпой сказалъ, посмотримъ.

Странникъ. Чудны дѣла твои, Господи!

Пелагея (*подаетъ старые подшитые валенки*). Одѣвай, кормилецъ, ножкамъ въ нихъ тепло, мягко будетъ.

Крушинкинъ (*надѣвая валенки на шолковые чулки*). Спасибо, Пелагеюшка, вѣкъ не забуду. Хорошъ бы я былъ, если бы въ такомъ видѣ прошелся въ Парижѣ по Итальянскому бульвару! Incroyable въ полномъ смыслѣ слова!

Землюкъ. Въ Москвѣ-то таперича не взыщутъ, сударь. Модницы всѣ повыѣхамши, однѣ собаки русскія остались.

Крушинкинъ. Однако, отправлюсь разыскивать Надежду Васильевну. Кто бы могъ подумать! Такое недоразумѣніе! (*Уходитъ*).

Землюкъ. Вотъ то-то и оно. Самъ-то какъ распинался. И въ благодѣтели и въ освободители хранцузовъ производилъ, а таперича съ форсомъ передъ ними въ бабьихъ валенкахъ прогуляется.

Пелагея. Чулочки-то на емъ шолковые, а валенцы мои старые да грязные.

Странникъ. Чей такой будетъ-то?

Пелагея. Купца Крушинкина сынокъ. Галантереей они торгуютъ, богатѣи и живутъ, какъ господа. Въ заграницѣ этотъ то учился...

(*Сверху сходитъ Никодимъ*).

Никодимъ. Миръ честной компаніи! На, Пелагея, черный хлѣбъ назадъ прими,—гости наши говорятъ, что одни свиньи его кушаютъ... кошонъ по ихнему. На холопскихъ постеляхъ тоже почивать отказываются, всѣмъ господскія подавай. Съ утра меня, какъ кошку за хвостъ, таскаютъ.

Пелагея. Страсти какія!

Странникъ. Ужли вправду таскаютъ, почтенный? такъ, здорово—живешь?

Никодимъ. Зачѣмъ таскать? народъ деликатный, образованный.

Для примѣру я говорю, потому тормошатъ очень. Денщики ихніе, солдаты, такъ-сказать, простые, и тѣ избалованы,—лафиту, вишь, требуютъ. А понять ихъ очень затруднительно при нашемъ маломъ образованіи.

Странникъ. Енералъ, сказывали, ихній на верху квартируетъ? Онъ-то какой изъ себя? Енералъ-то, стало быть, какой, спрашиваю?

Никодимъ. Генералъ правильный, совсѣмъ, какъ русскій. Барственность и вѣжливость въ немъ, какъ говорится, видна. Подашь ему чего-нибудь, онъ по нашенски благодарить, кажный разъ «мерси» скажетъ.

Землюкъ. Тѣнь наводитъ.

Никодимъ. Доволенъ я очень, что надоумилъ меня Богъ генерала въ домъ позвать. Никакихъ безобразіевъ онъ въ хоромахъ не допуститъ. Все имущество цѣло будетъ, и я чистъ передъ господами черезъ него останусь. (*Землюкъ охаетъ*). Что, служивый, али рана болитъ?

Землюкъ. Мозжитъ маленько. Пойтить у бочки примочить. (*Выходитъ во дворъ*).

Пелагея. Кто-жъ у нихъ таперича на господской куфнѣ стряпаетъ? А, Петровичъ?

Никодимъ. Поваръ генеральскій изъ солдатъ, надо быть,—въ бѣломъ колпакѣ, какъ полагается. (*Во дворѣ раздается выстрѣлъ. Глухіе тревожные крики и топотъ ногъ. Потомъ все смолкаетъ*).

Пелагея. Что, это, батюшки, Царица Небесная?

Странникъ. Съ нами крестная сила! (*Робко выглядываетъ изъ окна, но тотчасъ отскакиваетъ*). Убили, ей-Богу, убили! Пластомъ лежитъ, сердечный, не ворохнется!

Никодимъ. Кого убили?

Странникъ. Солдатика нашего раненаго, Землюка, стало быть.

Гриша (*блѣдный опрометью влетаетъ въ подвалъ*). Тетенька, дяденька, спрячьте, Христа-ради!.. Ничего понять невозможно!..

Никодимъ. Быть того не можетъ?

Странникъ. Окно закрыть поскорѣй. (*Плотно закрываетъ окно ставней*). Грѣхъ-то какой!

Никодимъ. Какъ напугали-то паренька. Сказывай толкомъ, Гришуха, что случилось?

Гриша. Чистилъ это я сапоги анаралу ихнему на крыльцѣ, а солдатъ-то нашъ, раненый который, и выходитъ къ бочкѣ рану свою, знать, примочить. Вдругъ какъ треснетъ!.. Онъ, гдѣ стоялъ, тамъ и сунулся брюхомъ книзу. Лежитъ у бочки и вода на него текетъ. Это часовой-то ихній, который у воротъ ходитъ, въ него изъ ружья вдарилъ. Я такъ и сомлѣлъ на мѣстѣ, ажъ ноженьки мои подкосились. Тутъ солдаты ихніе изъ караула набѣжали, кругъ покойника стали: «солдатъ», кричатъ, «солдатъ», а сами все въ мундиръ ему перстами тычутъ. Не помню я, какъ и къ вамъ сюда добѣжалъ. Спрячьте, тетенька, спрячьте куда-нибудь!

Пелагея. Владычица небесная, помилуй и спаси! (*Всѣ робко жмутся въ уголъ*).

Никодимъ. По-ошибкѣ это, не иначе. Генералъ этого такъ не оставитъ...

Странникъ. Сила ихняя, намъ ужъ помолчать лучше.

Гриша. Понять у нихъ ничего невозможно, что говорятъ!

Странникъ. Озвѣрѣлъ народъ отъ владычества своего, жизнь человѣческа для нихъ таперича семитки мѣдной не стоитъ... Вотъ такъ-то и при Пугачевѣ было, при Петрѣ, стало быть, Ѳедоровичѣ.

Пелагея. Все одно, что звѣри—животныя!

Странникъ. Человѣкъ, когда силу свою восчувстветъ, хуже звѣря становится. Звѣрь звѣря только съ голодухи жретъ, а человѣкъ своего брата раньше ограбить норовитъ.

Гриша. Вѣтеръ какой на дворѣ поднимается—чистая буря!

Никодимъ. Всѣмъ этакъ помирать придется, о, Господи! (*Въ подвалъ стремительно спускается Надежда,—она платкомъ придерживаетъ ухо, изъ котораго сочится кровь. За ней растерзанная и плачущая Акулина. Со двора доносится завываніе вѣтра*).

Надежда. Шалишь, не дамся, не на такую напали! И Акульку не выдамъ. Разбойники, а не просвѣщенная армія!...

Акулина (*причитаетъ*). Мамонька моя родимая, и что-жъ это такое? Я честная мужнина жена, никогда себѣ не ничего позволяла. Головушка моя безталанная!.. Навалились четверо, что съ ними подѣлаешь?..

Надежда. Не хнычь, дура, ничего не было, не допустила я ихъ надъ тобою надругаться.

Акулина. Стыдобушка! Растерзали всю, опростоволосили! Какъ я мужу законному на глаза покажусь?..

Надежда. Нѣмцы грубые какіе-то, а не французы! Ну, да имъ тоже не поздоровится, я номеръ ихняго полка запомнила и генералу нашему все разскажу. Будетъ имъ на орѣхи.

Странникъ. Что приключилось-то съ вами, лебедушки, въ толкъ мы никакъ не возьмемъ? Аль обидѣли басурманы?

Никодимъ. Съ ухомъ-то у тебя что, Надежда? Кровь идетъ.

Надежда. Серьгу вырвать одинъ хотѣлъ, да я его такъ отчитала, что онъ пардону запросилъ... А Акулина сама виновата,—не отставай отъ меня!..

Акулина. На малый часъ я только во дворъ къ нимъ заглянула,—чудно больно они тамъ по своему пѣсни играли... Анъ, глядь, они и накинулись четверо,—сарафанчикъ располосовали и въ сарай поволокли. Какъ я теперь Степушкѣ на глаза покажусь?

Пелагея. На, Акуля, испей водицы. Грѣхъ твой невольный: всѣ подъ Богомъ ходимъ.

Никодимъ. А начальство-то ихнее, бикеты-то чего смотрятъ?

Надежда. Не усмотришь за всѣмъ. Развалъ идетъ по городу, грабежъ, пожары со всѣхъ сторонъ. Не Москва православная, а адъ кромѣшный! Офицеры мечутся, подѣлать ничего не могутъ.

Акулина. У офицеровъ у ихнихъ у самихъ зубы разгорѣлись на чужое добро. Сама видѣла, какъ начальникъ одинъ хранцузскій шкатунку чью-то барскую объ тумбу расколачивалъ... алмазы, жемчугъ оттудова, что горохъ, на мостовую сыпались... Мужики пьяные у насъ такого безобразія не допустятъ!

ххх

Странникъ. Вездѣ человѣкъ до чужого добра охочь, лапушка, которое даромъ достается; что нашъ, что татаринъ, что хранцузъ заморскій. Гдѣ жемчугъ-то на землю сыпался, на какой-то есть улицѣ? ты скажи, молодка. Пойду опосля поищу, не осталось ли.

Надежда. Переулочкомъ шли мы тутъ на Моросейкѣ, а во дворѣ домъ барскій горитъ, головешки по вѣтру летятъ, изъ нижнихъ окошекъ дымъ валомъ валитъ, а сверху крики, стоны раздаются... Остановились мы... что такое? и слышимъ изъ пламени слова русскіе,—это наши раненые горятъ, которыхъ изъ подъ Можайска намедни привезли.

Пелагея. Ужасти какія, Господи!

Надежда. Подбѣжали мы, а одинъ солдатъ до окна дополз, голова въ крови, во дворъ перевѣсился и кричитъ: «православные, православные, ратуйте, не дайте отъ огня смерть принять»!.. Это онъ, который кровь за отечество пролилъ...

Никодимъ. Грѣха-то, грѣха-то сколько!

Надежда. Мы къ дому скорѣй сунулись, да полымемъ отшибло... глядимъ, а ужъ онъ замолкъ...

Акулина. Крыша тутъ провалилась, всѣхъ ихъ задавило.

Надежда. Человѣкъ тридцать было, коли не больше... Забыть не могу, до сихъ поръ стоны ихніе въ ушахъ раздаются!..

Акулина. По переулку конница хранцузская ѣдетъ, какъ на самоварахъ, на нихъ огонь свѣтится... Нахохлились нехристи, какъ сычи, и горя имъ мало.

Никодимъ. Ты бы, Надежда, и впрямь постояльцу нашему, генералу-то, пожалилась. Статься можетъ, распоряженіе какое-нибудь сдѣлаетъ на пользу.

Странникъ. Наврядъ-ли, почтенный. И русскій человѣкъ, ежели узды лишится, словъ не понимаетъ, а ужъ про нехристя и говорить нечего. На него палка нужна, а то такъ и пушка цѣльная, на нехристя-то, на хранцуза, стало быть.

Никодимъ. Пойду самъ, попытаюсь пожалиться: это, молъ, что за

порядки, довольно даже вамъ стыдно!.. (*Идетъ*). А ты, Акуля не убивайся, вина твоя невольная, какъ говорится, и убиваться изъ-за нея не стоитъ.

Акулина. Боюсь, Степанъ бить бы не сталъ.

Никодимъ. Не велика персона твой Степка, я ему самъ все растолкую. А вотъ прибраться тебѣ слѣдоваетъ, а то видъ безобразный. (*Уходитъ*).

Странникъ. Степанъ, Степанъ, мужа боюсь! хватилась тоже лебедушка. Степана твоего, можетъ, давно и на свѣтѣ нѣтъ. Нешто по нынѣшнимъ временамъ жизнь человѣчья цѣну имѣетъ? Всякъ теперь только и думаетъ про себя,—либо панъ,—либо пропалъ, либо богатъ, стало быть, либо покойникъ.

Пелагея. Чего каркаешь, старый, чего грѣшишь? На икону-то погляди.

Акулина. Степушка мой, Степушка! Гдѣ ты родненькій? Осрамили басурманы супругу твою законную, жену твою вѣрную!.. Прокляты будь они клятвой страшною, передохнуть имъ всѣмъ смертью лютою!.. безъ покаянія.

Надежда (*рѣшительно встаетъ*). Навожденіе какое-то! Сами себя они безъ ножа рѣжутъ, вмѣсто благодарности въ народѣ мщеніе порождаютъ... Пойду къ генералу, до самого Наполеона доберусь! Растолкую, что нельзя солдатамъ волю давать, нельзя насилье и душегубство допускать. Этакъ они сами себѣ могилу выкопаютъ... (*Идетъ къ наружной лѣстницѣ и сталкивается съ закоптѣлымъ и измученнымъ Степаномъ*).

Степанъ. Дайте водицы испить, мочи моей больше не стало.

Странникъ. Ишь ты! живой вернулся, касатикъ! а я тебя въ поминанье записать собирался, за упокой, стало-быть, души.

Пелагея (*подаетъ ковшикъ*). Опалился весь, сердешный. Гдѣ пропадалъ-то?

Надежда. Откуда ты?

Степанъ (*жадно пьетъ*). Міродеры ихніе меня заарестовали, добро награбленное таскать заставили. Верстовъ 30 я отломалъ...

Странникъ. Міродеры, говоришь? Это кто же такіе будутъ? Начальство что-ли хранцузкое?

Степанъ (*Акулинѣ*). Ты чего разукрасилась? Чисто собаками тебя травили...

Акулина. Я-то? я-то? (*Падаетъ въ ноги*). Убей меня, окаянную, Степанычъ. Согрѣшила я передъ тобою неволею... Не жить мнѣ на бѣломъ свѣтѣ, одна дорога въ Москву-рѣку съ камнемъ на шеѣ!..

(*Со двора спускается* Корытниковъ).

Степанъ. Чего ты?

Акулина. Четверо ихъ навалилось носатыхъ, облапили, одежу съ плечъ рвутъ... Осрамили передъ христіанами православными!..

Корытниковъ. Ужасти какіе,—подумаешь? Пропала, Степа, твоя головушка!

Надежда. Не виновата она. Силой ее хотѣли взять нѣмецкіе солдаты, пьяные, должно быть. Только я во время вступилась, въ обиду ее не дала.

Корытниковъ. Стоило вамъ мараться изъ пустяковъ! Бабья честь—товаръ дешевый по теперешнимъ временамъ. Вѣрно говорю, Степа?

Степанъ. До чести-ли тутъ, когда Москва златоглавая въ огнѣ горитъ, когда народу православному жечь ее приказъ вышелъ! Спасибо и на томъ, что живую выпустили.

Странникъ. Вся Москва въ огнѣ, говоришь?

Корытниковъ. Такъ точно. Городъ-то сгорѣлъ ужъ, а таперича и Тверская и Арбатъ и Пречистенка, сказываютъ, занялись. Горятъ себѣ домики, потрескиваютъ, а вѣтромъ пожаръ, какъ мѣхами, раздуваетъ...

Надежда. Отчего же она горитъ-то съ разныхъ концовъ? Поджигаютъ, что-ли?

Степанъ. Говорю, отъ начальства нашего, русскаго, жечь Москву приказъ вышелъ.

Корытниковъ. Это какъ есть. Съ колодникомъ однимъ я на пожарѣ повстрѣчался, котораго намедни начальство изъ острога выпустило,

такъ онъ мнѣ все разсказалъ. Растопчинъ графъ, главнокомандующій московскій, что афишки то составлялъ, изъ Москвы, значитъ, прямо въ вотчину свою, въ село Вороново ускакалъ. За нимъ вслѣдъ и простонародья не мало повалило. Пошелъ и колодникъ этотъ самый. И вотъ, стоятъ, это, они во дворѣ, а у графа въ хоромахъ пиръ идетъ,—море цѣлое разливанное. Понаѣхали къ нему генералы, чиновники всѣ и прочее начальство изъ города, потому какъ дѣлать имъ тамъ больше нечего. Вошли они всѣ, какъ водится, въ куражъ и выходятъ на крыльцо, у каждаго въ одной рукѣ вина стаканъ, а въ другой жгутъ смоленый. Стали передъ народомъ, выпили духомъ вино за царское здоровье и «ура», по положенію, закричали. Дворня тутъ изъ дома горохомъ посыпалась, а самъ графъ рукой махнулъ и жгутомъ своимъ подъ крыльцомъ солому запалилъ. Сразу огонь на стѣны полѣзъ и дымъ столбомъ повалилъ, а онъ обернулся къ народу и говоритъ: «видѣли»? «Видѣли»,—отвѣчаютъ. «Я, молъ, все имущество свое сжигаю, чтобы Бонапартъ даже на моемъ стулѣ сидѣть не могъ! Такъ и вы съ Москвой поступайте, пусть супостатамъ однѣ головешки отъ нея достанутся...» Что-жъ? Приказаніе графское сполнять надоть, али нѣтъ?

Надежда. Какое варварство!

Пелагея. Владычица Пречистая, помилуй и спаси!

Странникъ. Во истину, стало быть, Москву жгете?

Корытниковъ. Такъ точно. На манеръ барсука, Бонапарта изъ Москвы дымомъ выкуриваемъ...

Акулина. Такъ ихъ и надо, иродовъ!.. Своими руками, кажись, всѣхъ передавила бы!

Степанъ. Въ Кремлѣ что дѣлается! Конюшни у нихъ тамъ понадѣланы...

Пелагея. Съ нами крестная сила!

Надежда. Ну?

Степанъ. Въ алтарѣ солдаты трубки курятъ, пьянствуютъ.

Странникъ. Быть того не можетъ?

Корытниковъ. Совершенно вѣрно.

Степанъ. Знать, вправду конецъ свѣту приходитъ...

Пелагея. Микола милостивый! И не разразитъ ихъ Господь?

Корытниковъ (*открываетъ ставень. Видно зарево*). Не вѣрите, такъ сами полюбуйтесь,—вотъ вамъ Москва бѣлокаменная!

Акулина. Антихристы окаянные!

Странникъ. За грѣхи наказуемся. Метла-то небесная, комета-то не даромъ, стало-быть, грозила!

Надежда. Огненное море вмѣсто Москвы! Поруганы кремлевскія святыни! Грабежъ, насилье... Боже мой! Боже мой! А обѣщали они дать волю рабамъ, права человѣку, — всѣмъ свободу, равенство, братство... Голова кругомъ идетъ, разсудокъ мутится..

Акулина. Бить ихъ дубьемъ треклятыхъ, муками дьявольскими мучить!

Странникъ. Ихняя сила,—ничего не подѣлаешь.

Гриша. Травить ихъ надоть мышьякомъ, какъ крысъ поганыхъ!

Надежда. Развѣ Наполеонъ заслужилъ кару?

Корытниковъ. Что-жъ, братцы, такъ-то сидѣть? Кто-же Москву тогда жечь будетъ? Айда, что-ли? Изъ добра-то господскаго, можетъ, и нашимъ дѣтишкамъ на молочишко малая толика перепадетъ.

Странникъ. Погоди маленько, касатикъ, сейчасъ обуюсь.

Гриша. Дяденька, и меня возьми!

Корытниковъ. Ладно, парень, только огниво захвати. Съ эстаго конца, отъ Николы мы краснаго пѣтуха и запустимъ.

Надежда. Постойте, постойте, я съ вами пойду! Мнѣ надо говорить съ самимъ Наполеономъ. Надо растолковать ему, что онъ губитъ и насъ всѣхъ, и себя, и свою армію. Наполеонъ не будетъ врагомъ русскаго народа. Развѣ геній можетъ быть грабителемъ и осквернителемъ святыни? Животъ свой положу, а добьюсь свиданья съ императоромъ!

Степанъ. Давеча утромъ, слыхать, въ Кремлѣ онъ былъ, императоръ ихній. Только караулы крѣпкіе кругомъ стояли.

Акулина. Убей его, злодѣя, Надюша! Какъ собаку бѣшеную убей обухомъ по темени!.. Грѣхи твои тебѣ за это простятся.

Надежда. Дрожитъ душа во мнѣ и всю правду истинную я ему высказать сумѣю, чтобъ совѣсть въ немъ заговорила...

Корытниковъ. Захотѣла отъ козла молока!

Надежда. Ну, а если онъ не захочетъ понять,—тогда... тогда и я съ вами всю Москву, всю Россію жечь буду, жечь до-тла! Пусть ничего на свѣтѣ не останется, одно пустое мѣсто, пожарище!..

Занавѣсъ.

ДѢЙСТВІЕ ТРЕТЬЕ.

Старинная сводчатая палата въ Чудовомъ монастырѣ, въ которой расположилась походная канцелярія французскаго главнаго штаба. Въ глубинѣ желѣзныя рѣшетчатыя двери, за которыми во мракѣ мерцаютъ лампады. Налѣво открытая арка ведетъ въ другую палату, занятую писарями. Направо на первомъ планѣ устье старинной входной лѣстницы, поднимающейся изъ нижняго этажа. Сборная мебель, на столахъ восковыя свѣчи, съ потолка свѣшивается древняя люстра. Осенній вечеръ, конца сентября. За канцелярскими столами нѣсколько штабныхъ офицеровъ.

Ниво (*у окна*). Сегодня не видно ни одного пожара,—это кажется даже страннымъ.

Оливье. Въ Москвѣ сгорѣло все, что имѣло способность воспламеняться.

Фезансакъ. Вы замѣтили, лейтенантъ? Даже вороны успокоились и вернулись въ Москву. Я видѣлъ сегодня, какъ онѣ цѣлымъ облакомъ кружились надъ бородатыми трупами повѣшенныхъ поджигателей.

Ниво. Какъ мы будемъ зимовать въ этихъ обгорѣлыхъ стѣнахъ?

Оливье. Не тревожьтесь, мой капитанъ, перезимуемъ наилучшимъ образомъ. Императоръ сказалъ вчера графу Дюма: «Мы представимъ міру небывалое явленіе спокойно зимующей арміи среди враждебнаго народа. Квартиры здѣсь обезпечены и мы уподобимся кораблю, охваченному

льдами». Вы слышите, полковникъ, онъ сравнилъ великую армію съ кораблемъ, охваченнымъ льдами? Какое красивое сравненіе!

Дюбуа. Карлъ XII шведскій тоже зимовалъ въ Россіи среди льдовъ... Наша армія въ очень плохомъ состояніи. Каждый день мы посылаемъ нашихъ солдатъ добывать съѣстные припасы и фуражъ, а они превращаются въ мародеровъ, наряжаются въ женскіе атласные салопы, въ поповскія золотыя одѣянія и, вмѣсто хлѣба и сѣна, тащатъ въ свои батальоны всякую дрянь, которую все равно придется бросить при выступленіи. Дисциплина падаетъ съ каждымъ днемъ!

Ниво. Маршалъ Бертье говорилъ сегодня, что императоръ хочетъ издать приказъ разстрѣливать нашихъ мародеровъ такъ же, какъ и русскихъ поджигателей.

Дюбуа. Императоръ самъ санкціонировалъ мародерство, самъ установилъ очередь между корпусами для фуражировокъ на улицахъ города. Фуражировокъ, которыя превратились въ позорный грабежъ!

Фезансакъ. Вы никогда не излѣчитесь отъ мизантропіи, полковникъ! Императоръ знаетъ, что онъ дѣлаетъ. Армія заслужила награду за понесенные труды.

Оливье. Честь арміи остается чистой, какъ кристаллъ, а дисциплину императоръ возстановитъ однимъ авторитетнымъ словомъ.

Дюбуа. Пусть же императоръ поторопится, иначе ему не обойтись безъ суровыхъ репрессій.

Фезансакъ. Положительно, вы простудились, полковникъ, въ этомъ собачьемъ климатѣ! Вы забываете, что одно имя цезаря Наполеона сдвигаетъ съ мѣста Пиринеи и Альпы.

Оливье. Помните, какъ онъ сказалъ солдатамъ: «Солдаты, мнѣ нужна ваша жизнь, вы должны мнѣ ее отдать!». И черезъ часъ двадцать три тысячи жизней было положено на алтарь императора.

Фезансакъ. Теперь онъ въ апогеѣ своей славы, онъ достигъ всего, къ чему стремился. Святая Москва въ нашихъ рукахъ, пожары прекращены, Макдональдъ—у воротъ Петербурга. Повѣрьте, не сегодня, такъ

завтра царь Александръ попроситъ мира и согласится на всякія условія. Наполеонъ могучъ, какъ никогда!.. Впрочемъ, политика не солдатское дѣло! Нашъ долгъ драться, побѣждать и пользоваться плодами побѣды... Вы, знаете, господа, сегодня въ кремлевскомъ дворцѣ будетъ концертъ, а, можетъ быть и балъ?

Оливье. Относительно бала вы мнѣ позволите усумниться, мой милый лейтенантъ. Во всей Москвѣ, увы, не найдется и десяти женщинъ, умѣющихъ прилично танцовать... Концертъ же будетъ преинтересный. По желанію императора въ Москву пріѣхалъ знаменитый теноръ Тарквиніо. О немъ разсказываютъ чудеса. Верхнее «ми» онъ беретъ совершенно свободно...

Дюбуа. Очень хорошо! Верхнее «ми» на кораблѣ, зимующемъ среди льдовъ! Концертъ въ странѣ варваровъ, среди дикихъ мужиковъ, готовыхъ растерзать каждаго изъ насъ на части!

Ниво. На этотъ разъ и я скажу, что вы преувеличиваете, полковникъ. Императоръ не замедлитъ освободить отъ рабства милліоны русскихъ поселянъ и дикіе мужики, которыхъ вы такъ боитесь, будутъ благословлять имя французовъ въ отдаленнѣйшихъ фермахъ своего обширнаго отечества. Изъ южныхъ провинцій потечетъ въ армію хлѣбъ...

Дюбуа. Тысячу дьяволовъ! Не прикидывайтесь ребенкомъ, Ниво! Неужели вы думаете, что хоть одна десятая этихъ животныхъ способна оцѣнить благо свободы? Они сдѣлаютъ большіе глаза и не поймутъ, что вы хотите выразить этимъ словомъ.

Фезансакъ. Вы забыли про татаръ, полковникъ! Императоръ собирается обратиться къ нимъ съ воззваніемъ въ Казани и Астрахани. Эти исконные враги русскаго деспотизма встанутъ, какъ одинъ человѣкъ, и по примѣру поляковъ непобѣдимой ордой придутъ на подкрѣпленіе великой арміи.

Дюбуа. Пойте это другимъ, мой молодой другъ! Пока возстанутъ татары, мы успѣемъ передохнуть съ голоду въ этой проклятой мыше-

Ф е з а н с а к ъ. Еще на прошлой недѣлѣ императоръ повелѣлъ открыть въ Москвѣ рынки.

О л и в ь е. Сельскимъ фермерамъ будутъ платить русскими ассигнаціями. Я самъ видѣлъ въ казначействѣ 28 ящиковъ.

Д ю б у а. Русскими ассигнаціями, сфабрикованными на Монпарнасскомъ бульварѣ? Которыхъ ни одна русская собака не беретъ даромъ?... О, я хорошо знаю эту темную исторію!.. Что удалось въ Австріи въ девятомъ году, то, повѣрьте, не удастся у московскихъ дикарей въ двѣнадцатомъ.

Н и в о. Шютъ!

С е р ж а н т ъ (*входитъ*). Маршалъ пріѣхалъ... (*Офицеры поспѣшно расходятся по мѣстамъ и погружаются въ бумаги. Изъ нижняго этажа медленно подымается Даву*).

Д а в у (*проходитъ черезъ сцену и садится за письменный столъ*). Капитанъ Ниво!

Н и в о. Мой маршалъ?

Д а в у. Собрали-ли вы свѣдѣнія, сколько башмачниковъ имѣется на лицо въ моемъ корпусѣ?

Н и в о. Сто тридцать четыре, мой маршалъ. Вотъ списокъ. Но они говорятъ, что изъ этого матеріала...

Д а в у. Объ этомъ я васъ не спрашиваю. Если нужно они сошьютъ обувь для моихъ солдатъ изъ желѣзныхъ листовъ, которыми въ этой странѣ покрываютъ деревянные дома. Дюбуа, завтра-же разошлите приказы всѣмъ командирамъ бригадъ, чтобы безотлагательно приступили къ шитью башмаковъ. Осень надвигается, вѣроятно въ Россіи скоро наступятъ морозы, а люди у насъ такъ же босы, какъ во времена Конвента.

Д ю б у а. Будетъ исполнено, мой маршалъ.

Д а в у (*просматриваетъ бумаги, длительная пауза*). Ниво, введите русскаго петиметра, котораго я велѣлъ арестовать сегодня утромъ. (*Ниво уходитъ*). Личность болѣе чѣмъ подозрительная. Вѣроятно, сегодня же придется проводить его въ Кремлевскій ровъ съ дежурнымъ взводомъ пѣхотинцевъ.

Дюбуа. Простите, маршалъ, мы нуждаемся въ переводчикахъ, а этотъ типъ прекрасно говоритъ и по-русски и по-французски.

Даву. Что? Тѣмъ хуже для него, Дюбуа, тѣмъ хуже для него... (Ниво *возвращается и вводитъ Крушинкина въ сопровожденіи двухъ часовыхъ. Элегантный костюмъ Крушинкина сильно пострадалъ. Онъ блѣденъ и почтительно кланяется Даву, который, не глядя на него, углубился въ бумаги. Пауза*).

Даву. Что дѣлали вы сегодня у воротъ этой крѣпости?

Крушинкинъ. Простите, мой генералъ, я... я хотѣлъ просить аудіенціи у императора Наполеона... Я русскій негоціантъ, я знаю обычаи моего отечества, нравы народа. Я хотѣлъ сдѣлать нѣсколько указаній...

Даву. Императоръ не нуждается въ вашихъ указаніяхъ.

Крушинкинъ. Я думалъ...

Даву. Гдѣ Кутузовъ?

Крушинкинъ. Мой генералъ, я не имѣю свѣдѣній, гдѣ находится главнокомандующій... Я не покидалъ Москвы.

Даву. Вы ее поджигали по приказанію вашего вандала Ростопчина! Скажите, зачѣмъ онъ увезъ пожарныя трубы?

Крушинкинъ. Вы не знаете Россіи, мой маршалъ. Истинныя права человѣка ей не извѣстны... но она ждетъ, чтобы великій императоръ французовъ даровалъ ей просвѣщеніе и свободу...

Даву. Вы повторяете устарѣвшія фразы, какъ попугай,—я васъ вижу насквозь. Вы шпіонъ и начальникъ поджигателей!

Крушинкинъ. Ваше высочество...

Даву. Дальше. Вы, конечно, читаете по-французски?

Крушинкинъ. О, да...

Сержантъ (*вбѣгаетъ*). Императоръ! (*Всѣ суетливо вскакиваютъ. Даву жестомъ отсылаетъ Крушинкина въ уголъ палаты... По лѣстницѣ справа быстро поднимается Наполеонъ въ шляпѣ и сѣромъ сюртукѣ, за нимъ Бертье, Дарю, мамелюкъ Рустанъ и свита*).

Наполеонъ. Цѣнность бумажныхъ рублей обезпечена всей терри-

торіей, завоеванной мною отъ Нѣмана до Московы. Надѣюсь, вамъ этого достаточно, Бертье?

Бертье. Извините, государь, но я все-таки позволю себѣ замѣтить, что неудобно платить жалованье солдатамъ ассигнаціями, которыя непопулярны среди туземцевъ.

Наполеонъ. Мои солдаты не скиѳы, Бертье! Впрочемъ... вы говорили о какихъ-то бронзовыхъ монетахъ русской чеканки?

Бертье. Да, государь, въ подземельяхъ зданія здѣшнихъ трибуналовъ мы нашли цѣлое депо бронзовой монеты, къ которой привыкло русское простонародье.

Наполеонъ. Много-ли въ подземельяхъ этой монеты?

Бертье. Точно опредѣлить трудно, государь. Монета уложена въ мѣшки по 25 рублей въ каждомъ. Ея тамъ на нѣсколько десятковъ тысячъ рублей.

Наполеонъ. Распорядитесь немедленно, чтобы эти мѣшки были розданы солдатамъ старой гвардіи. Я не допущу, чтобы за 800 лье отъ Парижа мои боевые товарищи нуждались въ чемъ бы то ни было.

Бертье. Будетъ исполнено, государь.

Наполеонъ. Евгеній показывалъ мнѣ сегодня своихъ бравыхъ итальянцевъ. Какой народъ! Они никогда не насытятся славой! Да и вся великая армія тяготится бездѣйствіемъ. Надо дать ей работу. До наступленія холоднаго сезона я двину экспедиціонный корпусъ въ южныя провинціи, поближе къ границамъ Турціи. А весною, заключивъ прочный союзъ съ Александромъ, мы выступимъ на освобожденіе грековъ, возьмемъ Константинополь и выбросимъ турокъ въ Азію. Французскіе орлы съ побѣднымъ кликомъ пронесутся надъ Ѳермопилами, Мараѳономъ и Саламиномъ! Греція послѣ двадцативѣкового сна вновь увидитъ героевъ! Египетъ самъ отдастся въ наши руки... Тогда, объединенная братскими чувствами Европа, мирно отдохнетъ отъ военныхъ тревогъ въ тѣни своихъ виноградниковъ.

Дарю. Народы всего міра прославятъ имя генія, даровавшаго имъ новый золотой вѣкъ!

Фезансакъ и Оливье. Да здравствуетъ императоръ!

Наполеонъ. Вы должны, господа, запастись новой энергіей, отдохнуть, какъ дома, въ древней столицѣ царей. Сегодня у меня въ Кремлевскомъ дворцѣ будетъ концертъ и импровизированный спектакль,—прошу офицеровъ присутствовать. А теперь пусть насъ оставятъ. (*По знаку Бертье всѣ направляются въ арку налѣво. Туда же солдаты ведутъ Крушинкина. Наполеонъ замѣчаетъ его и жестомъ всѣхъ останавливаетъ*).

Наполеонъ. Кто это?

Даву. Государь, этотъ типъ арестованъ мной сегодня у воротъ Кремля, въ которыя пытался проникнуть. Онъ русскій, но прекрасно говоритъ по-французски. Очевидно, Ростопчинскій шпіонъ и поджигатель.

Наполеонъ. Вотъ какъ!

Крушинкинъ. Государь, клянусь честью,—я не шпіонъ!.. Я растерянъ, я испуганъ, но я могу все объяснить вашему величеству... Я родился въ Россіи, но я жилъ въ Парижѣ, я вольнодумецъ, я люблю французовъ... поклоняюсь Наполеону...

Наполеонъ. Вотъ какъ!

Крушинкинъ. Я знаю, что вы приносите въ мое отечество свободу и просвѣщеніе!

Наполеонъ. У императора Александра есть такіе подданные? Это новость. Объясните же мнѣ, господинъ русскій, съ какой цѣлью вашъ Ростопчинъ сжегъ эту прекрасную столицу?.. Какіе варвары вами управляютъ! Этотъ пожаръ обойдется Россіи дороже, чѣмъ самая ожесточенная война. Господинъ Ростопчинъ воображаетъ, что онъ римлянинъ, а на самомъ дѣлѣ онъ скиѳъ, онъ глупый Геростратъ! О, я прекрасно знаю, чего онъ хочетъ! онъ хочетъ взвалить на мою голову вину въ сожженіи Москвы, онъ хочетъ скомпрометировать меня въ глазахъ Европы. Это ему не удастся! Общественное мнѣніе всей вселенной слишкомъ хорошо меня знаетъ. Я залью огонь кровью поджигателей и заставлю вашихъ дикихъ сатраповъ преклониться передъ законностью и правомъ!

Крушинкинъ. О, государь! Исторія золотыми буквами запишетъ имя вашего величества въ свои скрижали.

Наполеонъ. Если бы вы пощадили вашу древнюю Москву, я охранялъ бы ее, какъ свой собственный Парижъ. Я всѣмъ сердцемъ люблю вашего царя, я предложилъ бы ему великодушныя условія мира,—и эта ужасная война теперь приходила бы къ концу. Вы сами не хотите этого, вы жжете ваши дома и ваше имущество!.. Такъ знайте же, что вамъ придется еще долго заниматься поджогами и превратить въ пепелъ все достояніе вашей націи... Я не скоро еще собираюсь покинуть русскую территорію, и одинъ Богъ знаетъ, какихъ жертвъ будетъ стоить эта война человѣчеству.

Крушинкинъ (*на колѣняхъ*). Государь, не гнѣвайтесь на меня, клянусь Богомъ, я самъ ненавижу графа Ростопчина! Я ничтожный человѣкъ, но я проливаю слезы на пепелищѣ моего родного города и въ то же время вѣрю, глубоко вѣрю, что онъ, какъ фениксъ, возродится подъ скипетромъ вашего величества. Пощадите меня, государь!

Наполеонъ. Ваши изліянія звучатъ искренностью, молодой человѣкъ. Я вѣрю и дарую вамъ свободу. Французы всегда были великодушными побѣдителями...

Крушинкинъ. О, государь!.. не нахожу словъ...

Наполеонъ. Дальше. Вы московитъ?

Крушинкинъ. Да, государь. Я сынъ здѣшняго негоціанта. Мой бѣдный отецъ торгуетъ мануфактурой...

Наполеонъ. Вамъ знакомъ лабиринтъ безчисленныхъ улицъ столицы? Вы знаете нравы и обычаи ея жителей?

Крушинкинъ. Знаю, государь, и готовъ служить вашему величеству до послѣдней капли крови.

Наполеонъ. Герцогъ Экмюльскій, этотъ молодой господинъ будетъ намъ полезенъ. Я отниму его у васъ. Завтра онъ долженъ сопровождать меня въ моей экскурсіи по городу. А теперь до свиданья, я долженъ поговорить съ принцемъ Ауэрштадскимъ и разспросить по-

дробно этого кавалера. (*Всѣ, кромѣ Наполеона, Даву и Крушинкина удаляются).*

Наполеонъ. Дарю! Имѣйте на готовѣ двухъ капраловъ изъ гвардейскихъ саперъ и подождите меня внизу. Секретно. Поняли? Ни-ни...

(Дарю *съ поклономъ уходитъ. На столѣ остаются только двѣ зажженныя свѣчи подъ зеленымъ колпакомъ*).

Наполеонъ. Теперь побесѣдуемъ. Что у васъ тамъ за этой стѣной?

Крушинкинъ. Церковь, посвященная Алексію митрополиту, государь. Тамъ находятся его реликвіи.

Даву. Тамъ моя походная спальня.

Наполеонъ. Ха-ха-ха! И вы не ссоритесь съ добрымъ старичкомъ, Даву, не правда-ли?

Даву. О, нѣтъ, государь, этотъ прелатъ мирнаго характера, какъ и подобаетъ доброму святому.

Наполеонъ. За что канонизировали вашего митрополита?

Крушинкинъ. Ваше величество, святой Алексій, если я не ошибаюсь, жилъ во времена владычества монголовъ въ Россіи. Своими молитвами и мудростью онъ охранялъ Москву отъ ихъ дикой ярости, ѣздилъ даже не разъ царскимъ посломъ въ татарскую орду.

Наполеонъ. Ого! Вашъ кардиналъ былъ дипломатомъ, какъ у насъ Мазарини?

Крушинкинъ. Заботами святого Алексія Москва обогатилась, усилилась и сдѣлалась столицей Россіи.

Даву. Для того, чтобы вы сожгли ее теперь.

Наполеонъ. Вотъ какъ? Вашъ митрополитъ обогатилъ Москву? Очень хорошо. Ну, а скажите, въ тѣ татарскія времена русское населеніе такъ же чтило и украшало свои церкви и свое духовенство, какъ въ наши дни?

Крушинкинъ. О да, государь. Даже болѣе, чѣмъ теперь.

Наполеонъ. Прекрасно! Вамъ, вѣроятно, тоже небезызвѣстно, что

сокровища и сосуды этого монастыря спрятаны здѣсь подъ чугуннымъ поломъ при входѣ въ капеллу св. митрополита?

Крушинкинъ. Въ первый разъ слышу объ этомъ, государь.

Наполеонъ. Благодарю васъ, можете идти. До-завтра. (*Крушинкинъ уходитъ*).

Наполеонъ (*ходитъ по сценѣ и нюхаетъ табакъ*). Даву, мнѣ нужны деньги. Нашъ трюкъ съ ассигнаціями, обанкротившій Австрію, терпитъ фіаско въ этой медвѣжьей странѣ.

Даву. Знаю.

Наполеонъ. У васъ нѣтъ предразсудковъ, герцогъ Экмюльскій?

Даву. Я присутствовалъ при взятіи Бастиліи.

Наполеонъ. Хорошо, что въ моей старой гвардіи нѣтъ итальянцевъ... Они суевѣрны, какъ женщины—эти люди!.. (*Пауза*). Вы знаете, Даву, что у этихъ московитовъ существуетъ древній обычай украшать церковныя принадлежности золотомъ, жемчугомъ и алмазами?

Даву. Слышалъ объ этомъ.

Наполеонъ. Святой митрополитъ, который похороненъ здѣсь, пользовался у русскихъ особеннымъ почетомъ и любовью. Въ его монастырь были пожертвованы несмѣтныя богатства.

Даву. Я васъ давно понялъ государь. Вы хотите сказать, что золото и драгоцѣнные камни не ржавѣютъ и не гніютъ. Усопшему кардиналу сокровища, конечно, не нужны.

Наполеонъ. Не щадить святынь русскаго народа,—такова моя новая система. Этимъ путемъ, быть можетъ, мнѣ удастся заставить императора Александра быть утчивѣй и отвѣчать на мои письма. Что же не идутъ саперы? Эй, Рустанъ!..

Рустанъ (*появляется на лѣстницѣ*). За ними давно послано, мой повелитель.

Даву. Они квартируютъ въ другомъ концѣ Кремля, государь. (*Рустанъ по знаку Наполеона исчезаетъ*).

Наполеонъ (*быстро ходитъ по сценѣ, нюхаетъ табакъ и*

изрѣдка дергаетъ себя за носъ). Мы старые товарищи, Даву, не правда-ли? Вы не экспансивны. Я буду говорить откровенно. Ну вотъ... Я не родился на престолѣ, какъ Бурбоны, не такъ ли? Мое господство падетъ въ тотъ самый день, когда перестану быть сильнымъ и слѣдовательно страшнымъ... Взгляните на эти низкіе своды, на эту скудную природу, на этотъ нищій порабощенный народъ,—все здѣсь безмолвно, но въ безмолвіи нѣтъ страха. Вотъ въ чемъ опасность, Даву! Полудикіе люди терпѣливы, они не сопротивляются даже стихіи, на пожаръ выходятъ съ иконами и молчатъ, вѣчно молчатъ... Вы помните великую битву при Москвѣ, когда весь огненный адъ нашей артиллеріи вырывалъ тысячи жизней изъ ихъ строя? Это было ужасно, я никогда не видалъ такой бойни... А они, эти русскіе, стояли неподвижно, умирали, и не было слышно ихъ голоса... Они меня не боялись! А я въ этомъ молчаніи почувствовалъ роковую непобѣдимую силу...

Даву. Вы сами всегда требуете молчаливаго повиновенія.

Наполеонъ. Да, молчаливаго, но согласнаго съ моей, а не съ чужой волей,—поймите, Даву. Я изъ опыта знаю, что ничто не устоитъ противъ молчаливаго повиновенія.

Даву. Дѣйствительно, русскій народъ совсѣмъ не то, что его генералы и его дипломаты...

Наполеонъ. Ни царь, ни старый хитрецъ Кутузовъ, ни русскіе надутые дипломаты не были намъ страшны, пока не позаимствовали, какъ теперь, у своего народа его грознаго оружія—молчанія. Передъ нами сфинксъ, который не успѣлъ еще сказать своего слова, а мнѣ приходится быть Эдипомъ... И я боюсь, Даву,—говорю вамъ прямо,—я вашъ непобѣдимый императоръ!.. Вотъ въ чемъ ужасъ моего положенія... (*Входятъ* Дарю, Рустанъ *и два гвардейскихъ сапера съ инструментами*).

Дарю. Государь, саперы въ распоряженіи вашего величества.

Наполеонъ. А, Таньонъ! Это вы, старый земляной кротъ? И Коллэ вмѣстѣ съ вами? Радъ васъ видѣть, мои старики.

Саперы. Да здравствуетъ императоръ!

Наполеонъ. Вы оба выросли подъ трехцвѣтнымъ знамененемъ великой революціи и не остановитесь передъ маленькой услугой, нужной вашему императору?

Саперы. Умремъ за ваше величество!

Наполеонъ. Благодарю. Герцогъ Экмюльскій, надѣюсь, вы окажете намъ гостепріимство въ вашей опочивальнѣ и укажете,—гдѣ можно найти сокровища русскаго святого?

Даву. Надо поднять плиты при входѣ въ сосѣднюю залу. (*Беретъ со стола свѣчу*). Посвѣтите, Дарю. (*Дарю беретъ свѣчу*). Имѣйте въ виду, что полъ сложенъ прочно и намъ придется основательно поработать. (*Даву рѣшительно входитъ въ рѣшотчатую дверь въ глубинѣ, за нимъ оба сапера*).

Дарю (*въ ожиданіи Наполеона останавливается у входа и шепчетъ*). Іисусъ, Марія, помилуйте насъ...

Наполеонъ. Какъ глупо! (*Быстро уходитъ за рѣшетку, за нимъ Дарю. Сцена темна и пуста, въ глубинѣ слышны удары лома. Потомъ внезапная тишина и крикъ* Надежды).

Надежда. Остановись, великій Наполеонъ! Не преступай грани опредѣленной тебѣ Провидѣніемъ! Ты губишь себя и своихъ солдатъ...

Даву. Клянусь трубкой—это женщина! Арестуйте глупую бабу! (Наполеонъ *и* Дарю *блѣдные выходятъ изъ-за рѣшотки*).

Наполеонъ. Это вышло такъ неожиданно... Какая-то сумасшедшая... (*Даву и саперы вводятъ Надежду одѣтую въ черную монашескую одежду*).

Даву. Ты поплатишься за свою дерзость!

Надежда. Убейте меня, замучьте меня... Я должна говорить съ императоромъ!.. я должна!.. я должна!..

Наполеонъ. Тише, несчастная! Отвѣчайте,—кто вы? какъ смѣли вы проникнуть въ монастырь принца Экмюльскаго?

Надежда. Я русская, государь. Я крѣпостная раба.

Наполеонъ. Какая наглость! Зачѣмъ попали вы сюда ночью?

Надежда. Государь, я должна, я должна сказать вамъ правду!.. Никто вамъ ее не скажетъ, никто не понимаетъ, надъ какой пропастью вы стоите!

Наполеонъ. Басни! Говорите правду!—кто вы?

Надежда. Государь, выслушайте меня!.. Не озлобляйте народъ!..

Даву. Извольте отвѣчать на вопросы его величества.

Наполеонъ. Скажите мнѣ, кто вы? На невольницу вы не похожи, слишкомъ цивилизованны и изящны... Говорите, я жду.

Надежда. Я крестьянка, государь. Я выросла среди моего народа. У моего господина, графа Боскетова, былъ свой театръ, и онъ воспиталъ меня, какъ актрису.

Наполеонъ. Это сразу видно.

Надежда. Два года я прожила съ нимъ въ Парижѣ, привыкла считать себя гражданкой, видѣла Тальма, Марсъ... читала газеты... Потомъ... потомъ графъ сдѣлалъ меня своей метрессой. У насъ такъ всегда бываетъ... и силой увезъ меня въ Россію. Здѣсь мой господинъ раззорился и меня продали, какъ во Франціи продаютъ вьючный скотъ...

Дарю. У нея дурной акцентъ, но въ голосѣ есть что-то, я не знаю что, напоминающее нашу славную мадемуазель Марсъ. Не правда-ли, государь?

Наполеонъ (*углубленный въ свои мысли*). Армія—это сложный, математически точный механизмъ, но безъ заводной пружины онъ будетъ стоять неподвижно. Заводная пружина арміи—это деньги, понимаете, Даву?

Надежда. Государь, умоляю васъ, выслушайте меня! Съ каждымъ шагомъ вы губите себя, великую армію и свободную Францію... (*Высокопарно*). О, ты, побѣдитель несмѣтныхъ народовъ, Россійскую землю попершій пятой! Внемли непреложныя истины гласу: мечъ кары ужасной простертъ надъ тобой. Народъ нашъ, подавленный рабствомъ издревле, мнилъ вѣстника воли въ тебѣ воспріять, онъ въ храмахъ завѣтныхъ шепталъ бы моленья Творцу за твою свѣтоносную рать... Увы намъ! предсталъ ты съ слѣпою гордыней, не внемля стенаніямъ бѣдныхъ рабовъ, ты наши свя-

тыни предалъ поруганью, ты пепелъ развѣялъ отъ нашихъ домовъ... Внемли же...

Наполеонъ. Браво, браво! Довольно! Я не занимаюсь безполезными чувствами...

Надежда (*на колѣняхъ*). Государь, я обнимаю ваши колѣна.

Наполеонъ. Теперь не время для этого. Даву, велите проводить эту даму. Пусть она останется безнаказанной, мы не воюемъ съ женщинами

Даву. Сударыня, пожалуйте.

Надежда (*вскакиваетъ*). Я могла убить васъ, какъ врага моей родины, государь!..

Наполеонъ. Вотъ какъ?

Надежда (*бросаетъ ножъ къ ногамъ Наполеона*). Но я не сдѣлала этого, я вѣрила въ вашу гуманность, въ вашу справедливость.

Наполеонъ. Рустанъ, убери эту игрушку. Задача женщины на этомъ свѣтѣ—рожать солдатъ своему государю. Совѣтую и вамъ этимъ заняться.

Надежда. Вы антихристъ, вы—дьяволъ! Народная молва была справедлива. Пусть обрушатся на вашу голову проклятья милліоновъ обиженныхъ вами людей!..

Наполеонъ. Ахъ, да! я и забылъ, что вы комедіантка! Это очень кстати... У меня въ кремлевскомъ дворцѣ сегодня концертъ и балъ для храбрыхъ офицеровъ моей арміи. Они будутъ счастливы, если вы имъ что-нибудь продекламируете. Намъ же слушать васъ некогда. Дарю, поручаю эту даму вашему покровительству.

Надежда (*рыдаетъ*). Нѣтъ, нѣтъ, ни за что! Убейте меня!.. Моя душа свободна...

Наполеонъ. Вы слышали, Дарю?

Дарю (*увлекая Надежду при помощи мамелюка*). Мадамъ, не плачьте, слезы испортятъ ваши прекрасные глаза. Неужели вы не вѣрите французамъ? Жизнь, видите ли, родная сестра смерти, она должна быть нашимъ кумиромъ. (*Уходятъ съ Надеждой*).

Наполеонъ. Жизнь Цезаря полна была неожиданностей, но это не мѣшало ему доводить до конца свои предпріятія.

Даву. Ждемъ приказаній вашего величества.

Наполеонъ. Впередъ! (*Даву съ саперами уходятъ въ глубину за рѣшотку*). О, эти своды! Этотъ сѣверъ, это молчаніе... Санкта Мадонна! (*Быстрыми шагами уходитъ за рѣшотку*). Ну, Таньонъ, достанемъ сокровища стараго прелата... (*Звуки лома о чугунныя плиты*).

Занавѣсъ.

ДѢЙСТВІЕ ЧЕТВЕРТОЕ.

(11 октября 1812 года, пятница).

Мѣсто перваго дѣйствія. Тамъ, гдѣ былъ барскій домъ, остались безформенныя груды кирпича и торчатъ обгорѣлыя печи. Лазейка въ подвалъ плотно закрыта западней. Ночь. Вдали надъ Кремлемъ видно зарево, воютъ голодныя собаки. 4-й часъ утра, холодно. Акулина сидитъ одна, забившись среди обломковъ, закутанкая въ рваный тулупъ. Долгое молчаніе. Гриша осторожно приближается слѣва.

Акулина. Это кто это? Господи!

Гриша. Акуля, ты что-ли?

Акулина. Кто это? Отзовись. Всего теперь боимся.

Гриша. Гриша я, казачекъ, Григорій Терентьевъ.

Акулина. Напужалъ какъ! Думала опять міродеры эти треклятые. Гдѣ пропадалъ столько времени? Мы думали,—тебя и въ живыхъ нѣту.

Гриша. Ужъ и радъ же я, тетенька, что къ своимъ добрался. Соскушнился съ басурманами на отдѣлку. Пять недѣль мучкарился, насилу убегъ. Ты здѣсь чего же караулишь?

Акулина. Кажную ноченьку этакъ ночую,—воздушнымъ плетнемъ обгорожусь, небомъ покроюсь, да собачій вой слушаю. Кажись, всѣ угольки своими слезами тутъ облила, Степушки своего дожидаючись.

Гриша. А Степанъ-то гдѣ же?

Акулина. Степанъ мой чисто охотникомъ задѣлался, французовъ

бьетъ. Когда раненаго въ нужникѣ утопитъ, а когда міродера отсталаго обухомъ ошарашитъ изъ-за угла. Съ Корытниковымъ съ солдатомъ вмѣстяхъ работаютъ.

Гриша. Ишь ты! А я, вотъ, большой обиды отъ нихъ не видалъ, кормили хорошо и деньги даже платили. Генералъ ихній, Мординъ, который въ Кремлѣ оставался, такъ тотъ даже по головѣ меня гладилъ...

Акулина. У насъ такъ не говори! Мы и званія ихняго переносить не можемъ. Погорѣли до тла, изголодались, исхолодались. Довели они насъ до предѣла.

Гриша. Уходятъ французы нонеча, ей-Богу! Свѣтло еще было, какъ всѣ монатки свои собрали на подводы. Послѣднія войска ихнія сегодня Мординъ уведетъ.

Акулина. Все обманъ одинъ, другого отъ нихъ не жди. Покуда наши всѣхъ не переведутъ, Москвѣ избавленія отъ нихъ не будетъ... Душить ихъ надоть, какъ мышовъ подпольныхъ!

Гриша. Русскимъ языкомъ тебѣ сказываю, что нонѣ же всѣ они до послѣдняго солдата изъ Москвы уйдутъ,—отъ самого Бонапарта такой указъ вышелъ. Сама увидишь. (*Слышенъ грохотъ отдаленнаго взрыва, отъ котораго вздрагиваетъ земля*).

Акулина. Мати Пречистая! Что-жъ это? (*Гриша кричитъ отъ испуга. Въ глубинѣ сцены мечутся растерянные люди. Послѣ короткой паузы западня подполья открывается и оттуда появляется* Никодимъ, Странникъ, Пелагея *и потомъ* Надежда).

Пелагея. Матушки, голубушки! Чтой-то грянуло! Конецъ животамъ пришолъ!..

Странникъ. Вострубила труба послѣдняя, труба архангельская...

Акулина. Все они живодеры шкодятъ!

Пелагея. Лампадка у насъ передъ иконой погасла! Прогнѣвался Господь.

Никодимъ. Помутилъ Богъ разумъ человѣческій. Ничего понять нельзя, что на свѣтѣ дѣется.

Гриша. Кремль они порохомъ взорвали, сейчасъ помереть! Оттуда полымемъ полыхнуло.

Никодимъ. Гришутка, живъ ты?

Гриша. Своими глазами я видалъ, Никодимъ Петровичъ, какъ они, французы то-есть, бочки пороховыя подъ кремлевскія стѣны подкатывали. Подожгли теперь, значитъ...

Бабы. Ироды, антихристы!

Никодимъ. Исполнилась мѣра страха человѣческаго! Чего убоимся, когда разрушено все кругомъ? Какъ Іовъ многострадальный, помолимся Господу да возьметъ жизнь нашу.

Пелагея. Спужалась Надежда, спужалась сердешная, вишь всю, какъ въ лихоманкѣ, трясетъ. Слава Христу, хоть цѣлы остались. (*Слышенъ второй взрывъ*).

Никодимъ. Съ нами сила крестная! Земля изъ подъ ногъ уходитъ...

Гриша. Въ Кремлѣ это, лопни глаза! Самъ сейчасъ видалъ, словно великанъ какой глазомъ огненнымъ оттеда мигнулъ.

Странникъ. Соборы-то, стало-быть, въ землю ушли, таперича.

Пелагея. Нѣту батюшки-священника, безъ покаянія помирать приходится...

Надежда. Геройскіе подвиги! Апоѳеоза великаго Наполеона! (*Начинается разсвѣтъ. Конскій топотъ*).

Гриша. Скачетъ кто-то!

Акулина (*у рѣшотки*). Они это, они окаянные! На шапкахъ конскіе хвосты мотаются... Къ намъ заворачиваютъ...

Странникъ. Въ подвалъ скорѣй хоронитесь, православные, а то послѣднее добро отберутъ! (*Общая суматоха*).

Никодимъ. Что съ насъ взять, окромя жизни.

Пелагея. Надя, Надежда! Не слышишь, что-ли? Ироды скачутъ, хорониться идемъ... Оглохла, что-ли? (*Надежда тихо смѣется*). Что съ ней подѣялось?

Никодимъ. Иди, Надежда, долго ли до грѣха... (*Изъ глубины сцены*

быстро входитъ Крушинкинъ въ дорожномъ платьѣ, съ алой перевязью на рукѣ. За нимъ два французскихъ кирасира, которые остаются поодаль).

Крушинкинъ. Не пугайтесь, добрые люди. Никто васъ не обидитъ. Гдѣ Надежда Васильевна? Ахъ, извините, не разглядѣлъ васъ въ потемкахъ. Спѣшу сообщить вамъ, что послѣдній отрядъ великой арміи сегодня покидаетъ Москву. Русская Бастилія взорвана на воздухъ. Бѣгите, бѣгите, Надежда Васильевна! времени мало.

Никодимъ. Зачахла у насъ Надежда Васильевна, сударь. Вы ее разговорами вашими до этого довели...

Крушинкинъ. Я увезу васъ во Францію, Надежда Васильевна! Покуда нашъ императоръ не заключитъ почетный миръ съ царемъ Александромъ, вамъ здѣсь оставаться нельзя. Мой тарантасъ ждетъ здѣсь на улицѣ, и я, какъ комиссаръ императорскаго штаба, могу провести васъ черезъ всѣ заставы и цѣпи.

Никодимъ. Какъ же такъ, сударь, неужели-жъ вы окончательно къ французамъ перекинулись? Съ народомъ русскимъ погибать вамъ не охота?

Акулина. Въ Іуды предатели записался, продажная душа!..

Крушинкинъ. Надежна Васильевна, времени мало, смѣю васъ увѣрить! Батальоны маршала Мортье выступили въ походъ. Мужики только того и ждутъ, чтобы начать безчинства и грабежъ. Они, позвольте вамъ замѣтить, не умѣютъ отличать доброжелателя отъ врага. Бѣжимте, бѣжимте, сударыня, умоляю васъ!

Надежда. Отойди отъ меня сатана! Меня судить надо, судомъ страшнымъ, судомъ немилостивымъ. Злодѣйка я окаянная, антихристу поклонилась, дьяволу во плоти!..

Пелагея. Успокойся, косаточка, успокойся, болѣзная.

Надежда. Олоферна этой самой рукой могла убить по писанію... Власть великую имѣла спасти родину свою, весь родъ человѣческій... и не спасла, не спасла... силы не хватило... думала, что со звѣремъ говорить

можно, что въ груди у него сердце есть живое, какъ у насъ... а тамъ— камень булыжный находится... Всѣ его слова высокія и дѣла геройскія— одна ложь передъ людьми, комедіантство безстыжее...

Крушинкинъ. Что вы, что вы, Надежда Васильевна! Императоръ великодушенъ. Это знаетъ, замѣтьте себѣ, вся вселенная. Я самъ тому достовѣрный свидѣтель.

Акулина. А съ Ивана Великаго хрестъ почто сбили?

Надежда. Съ чистою, съ открытою душой я къ нему шла, какъ къ источнику свѣта и добродѣтели на землѣ. Хотѣла всю правду истинную открыть про обиды народа вѣковѣчныя... А онъ что сдѣлалъ?.. онъ насмѣялся надо мной, какъ у насъ бурмистръ послѣдній господскій надъ пьяной бабой издѣвку себѣ не позволитъ... За вѣру мою пламенную вздумалъ меня на своихъ пиршествахъ, на пожарищѣ на московскомъ, плясать заставить!.. Осквернилъ душу во мнѣ, а душу осквернённую имѣть въ себѣ еще больнѣй, чѣмъ тѣло поруганное. Не понимаете вы этого?

Крушинкинъ. Вы преувеличиваете, Надежда Васильевна, клянусь вамъ честью! Со стороны императора этотъ поступокъ былъ простой шуткой.

Надежда. Шуткой, вы говорите? Шуткой!.. Отъ шутки такой разсудокъ во мнѣ мутится. Антирхистовой печатью вашъ Бонапартъ меня заклеймилъ, хуже каленаго желѣза сердце мое прожегъ!.. Гляжу теперь на Божій міръ и свѣта не вижу... Могила кругомъ и идти некуда... (*Плачетъ*).

Крушинкинъ. Не медлите, Надежда Васильевна, молю васъ! Не могу я васъ такъ покинуть. Скоро будетъ поздно, скоро старое зло опять воцарится въ Россіи, вы снова будете крѣпостной рабыней! Опять грубые тираны будутъ помыкать вашей душой!

Надежда. Всѣ мнѣ равно... все, все равно...

Никодимъ. Оставь ее, сударь, уходи отъ грѣха.

Крушинкинъ. Что же мнѣ дѣлать? Нельзя же ее здѣсь оставить. Время не терпитъ, надо бѣжать.

Никодимъ. Торопись, сударь, съ Богомъ по морозцу. Мы безъ тебя въ лучшемъ видѣ обойдемся съ законнымъ своимъ начальствомъ.

Крушинкинъ. Вы видите, Надежда Васильевна, я преданъ вамъ до глубины души, я для васъ сдѣлалъ все, что могъ. Иду за Наполеономъ и вѣрю, что звѣзда его не померкнетъ! Да охранитъ васъ Создатель отъ здѣшней пьяной сволочи... Прощайте!

Акулина (*задорно*). Куда идешь? Нѣтъ, ты постой! Кто же это сволочь пьяная по-твоему? Народъ христіанскій что-ли ты такъ величаешь? (*Хватаетъ Крушинкина за фалды*). Не уйдешь отъ меня!

Крушинкинъ. Что вы, что вы, глупая женщина! Отвяжитесь, пожалуйста!

Акулина. Нешто я не знаю, что ты душу антихристу продалъ! Москвю бѣлокаменную спалилъ, храмы Господни опоганилъ! Въ лоскутки тебя разорвать надо! Бейте, вяжите его, окаяннаго, кто въ Бога вѣруетъ!

Никодимъ. Очумѣла ты, баба! Не видишь развѣ, что за него сатанинское воинство стоитъ?

Акулина. Бейте его въ мою голову!..

Крушинкинъ. Оставьте меня пожалуйста, а то я свой эскортъ кликну, вамъ же плохо придется.

Пелагея. Уходи, батюшка, уходи, милостивецъ. Въ ножки тебѣ кланяюсь... Очумѣлъ у насъ народъ отъ разоренья отъ вашего.

Крушинкинъ. Прощайте навсегда, русскіе люди! Какъ молодыя собаки, вы еще не видите свѣта. Я не могъ открыть вамъ глазъ. Прощайте, Надежда Васильевна! Я любилъ васъ, но еще больше люблю свободу, просвѣщеніе, а они въ рукахъ императора французовъ. (*Уходитъ съ кирасирами*).

Акулина. Самъ собака! Христопродавецъ! *(Бросаетъ камень вслѣдъ уходящимъ).*

Никодимъ. Пронесъ Господь! Неужели и вправду освободилась отъ нихъ Москва-матушка?

(Въ глубинѣ сцены вслѣдъ за уходящими французами пробѣгаютъ Степанъ, Корытниковъ и нѣсколько оборванцевъ, всѣ съ оружіемъ. Акулина къ нимъ присоединяется).

Степанъ. Правѣй, правѣй держи! Наперерѣзъ потрафляй!

Акулина. Измѣнщика не упустите, православные! Крушинкина этого самого!

Корытниковъ (*стрѣляетъ изъ мушкета*). Елки зеленыя! Промазалъ!.. Уйдутъ тапереча. (*Слышенъ удаляющійся конскій топотъ*).

Мѣщанинъ. Ну ихъ къ лѣшему! Они небось съ перепугу верстовъ двадцать безъ оглядки скакать будутъ.

Степанъ. Жаль, что упустили! Самъ царь приказалъ, чтобъ ни одного француза живого на Руси святой не оставлять.

Оборванецъ. Кони подъ ними хороши были...

Степанъ. Что-жъ, братцы, стоять-то? Айда басурмановъ душить, благо немного ихъ осталось!

Корытниковъ. Въ Шпитательномъ, сказываютъ, они начальниковъ своихъ запрятали. Вали туда, ребятки!

Никодимъ. Степанъ, Степка! слушай, поди-ка сюда.

Степанъ. Здѣсь я.

Никодимъ. Скажи ты мнѣ толкомъ, впрямь что-ли ушли нехристи?

Степанъ. Воистину такъ, Никодимъ Петровичъ. Послѣдніе изъ Кремля къ заставѣ со всѣми обозами потянулись. Избавилъ Господь.

Никодимъ. Ну, а Кремль какъ? святыни московскія?

Степанъ. У Кремля стѣны да башни развалили, дворецъ подожгли, а святыни цѣлы стоятъ... Эвотъ отсюда видать.

Никодимъ. Сохранила покровомъ своимъ Пречистая! Заступились чудотворцы московскіе! (*Входятъ нѣсколько мужиковъ*).

1-й мужикъ. А что почтенные, изъ какихъ будете?

Степанъ. Вишь дурья голова! Де нешто мы на французовъ похожи?

1-й мужикъ. Изъ православныхъ, значитъ... Дозвольте въ такомъ разѣ спросить, гдѣ добро все свалено, котораго Бонапартъ уволочь не поспѣлъ? Сказывали наши,—видимо-невидимо добра этого самого...

2-й мужикъ. Съ подводами мы изъ деревни за имъ пріѣхали, значитъ.

Степанъ. Унесла нелегкая басурмановъ, свое воронье налетѣло.

Парень (*изъ глубины*). Лександра, слышь, Лександра! въ Шпитательный вали! Тамъ, сказываютъ, вся добыча складена...

1-й мужикъ. О? Ну, прощавайте. Идемъ, что-ли, дядя Матвѣй. (*Уходятъ*).

Корытниковъ. Чего стали? Намъ ли ероямъ отъ мужиковъ деревенскихъ оставать? Много, чай, теперь міродеровъ французскихъ да раненыхъ по домамъ попряталось... Степка, чего застрялъ?

Степанъ. Айда, ребята!

Оборванецъ. Въ колья ихъ, катай безъ сумлѣнія!

Странникъ. Правильно, родимые. Присягу завсегда помнить нужно...

(*Степанъ, Корытниковъ, Странникъ и оборванцы уходятъ*).

Пелагея. Ужли, Петровичъ, взаправду, Москва опять нашей стала? Вѣрить боязно.

Никодимъ. Москва? сказала тоже! Зола одна отъ Москвы осталась... За непокорство, за нерадѣніе наше наказалъ Создатель.

Гриша. Шелъ я давеча изъ Кремля, гляжу, а отъ Яхромскаго княжескаго дома ничего не осталось. И анжереи, и конюшни, и дворъ лесій— все погорѣло.

Никодимъ. Давно-ли Москва-матушка храмами Божіими да дворцами дворянскими на весь міръ красовалась. Домъ нашъ барскій, что полная чаша былъ, а теперь? не глядѣли бы очи. . Вернутся господа,—какъ я имъ въ глаза погляжу, какъ себя оправдывать буду? Сошлютъ меня на старости лѣтъ въ дальнюю вотчину навозъ возить...

Акулина. Глянь-ка, Никодимъ Петровичъ, никакъ баринъ нашъ!

Пелагея. Легокъ на поминѣ. (*Юрій Рѣпиховъ появляется въ глубинѣ. Онъ загорѣлъ, возмужалъ, одѣтъ въ поношенный чекмень при оружіи, за нимъ казакъ. Юрій въ грустной задумчивости останавливается и смотритъ на пожарище родного дома, не замѣчая дворовыхъ. Никодимъ подходитъ къ Юрію*).

Никодимъ. Баринъ батюшка, Юрій Львовичъ! Вотъ радость то

нежданную Господь посылаетъ... (*Падаетъ въ ноги*). Виноватъ, я старый передъ тобою и оправдаться не имѣю возможности. Не уберегъ дома твоего родительскаго!

Юрій. Вставай, вставай, старикъ. На все Божья воля. (*Поднимаетъ Никодима*). Самъ поджегъ домъ-то?

Никодимъ. Что ты, что ты, батюшка? Нешто я бы осмѣлился? Отъ сосѣдей огонь перекинуло.

Юрій. Ну что-жъ, живы всѣ у васъ? Какъ Надежда моя?

Никодимъ. Существуетъ, баринъ милый, живетъ по-маленьку. Только, осмѣлюсь доложить, недоброе тутъ съ нею приключилось,—съ непріятелями она якшалась, до самаго Бонапарта доходила. Дѣвка съ норовомъ,—сами знать изволите.

Юрій. Слыхалъ, слыхалъ про это. Наши бѣглые обо всемъ донести успѣли. Гдѣ же она сейчасъ-то находится?

Никодимъ. Прости меня стараго дурака, Юрій Львовичъ... Хворая она у насъ, совсѣмъ плоха стала. Ужъ, ты, того, сдѣлай такую свою Божескую милость, круто съ ней не поступай..,

Юрій. Ладно, ладно. (*Подходитъ къ Надеждѣ*). Здравствуйте, мадамъ Буонапарте, какъ поживать изволите? Что же это освободитель вашъ и просвѣтитель такъ скоро Москву покинулъ? (*Надежда молчитъ*).

Пелагея. Пожалѣйте ее, баринъ золотой. Извелась совсѣмъ бабочка. Смотрѣть жалко!

Юрій. Ты что за птица? Спрашивалъ я тебя развѣ? Ступай, ступай старушка по своимъ дѣламъ, безъ тебя мы обойдемся. (*Всѣ отходятъ въ сторону, оставляя Юрія глазъ на глазъ съ Надеждой*).

Юрій. Что и подумать о тебѣ, не знаю. И радостно видѣть тебя и обидно. Врагъ ты мнѣ или другъ,—понять того не могу? (*Пауза*). Что-жъ молчишь? Молчаньемъ себя не оправдаешь...

Надежда. Не нуждаюсь я въ оправданіи, Юрій Львовичъ. Сама себѣ цѣну знаю. Ничего мнѣ въ жизни не осталось...

Юрій. Глупыя слова! Или въ самомъ дѣлѣ ты съ Наполеономъ свя-

залась? по французамъ тоскуешь? Тогда бы лучше ужъ убиралась вмѣстѣ съ ними къ чорту на кулички... (*Надежда молчитъ*). Слушай, Надя, съ добромъ я къ тебѣ подхожу, сама видишь,—всѣ старыя вины прощаю.

Надежда. Спасибо вамъ, баринъ милый, на добромъ словѣ. Да только сама себя я простить не могу. А для человѣка, который самъ себя оправдать не можетъ, какая же жизнь можетъ быть на свѣтѣ?

Юрій. По старому заживемъ, Надюша.

Надежда. У каждой живой души одинъ только случай въ жизни бываетъ, который во всей ея судьбѣ переворотъ дѣлаетъ, счастье, или несчастье ей опредѣляетъ. Прозѣваешь этотъ случай и всю жизнь потомъ каяться и плакать придется. Я свой случай теперь упустила. Освободитель мой и просвѣтитель, въ котораго всей душой я вѣрила, оказался подлымъ обманщикомъ и всемірнымъ злодѣемъ... Боже мой! Боже мой! Могла я убить его этой самой рукой, ножъ подъ платьемъ принесла, могла Юдифью новой быть, для святой Руси, и не хватило силы, дрогнула рука!.. Теперь преступница я передъ родиной, потому что убійцей сдѣлаться не смогла... (*Плачетъ*).

Юрій (*садится съ ней рядомъ и беретъ ее за руку*). Забудь объ этомъ, Надя, не уйдетъ отъ насъ Наполеонъ. На пути у него наша армія стоитъ и растетъ она не по днямъ, а по часамъ. Скрутятъ казаки корсиканца проклятаго и на арканѣ въ Москву приволокутъ... Вотъ еще что я тебѣ хотѣлъ сказать... Много я за эти тяжелые дни передумалъ, многое непонятное понялъ... Четвертаго сентября, кажется, ночью мы въ лѣсу прятались, подъ Тайнинскимъ. Жутко было, безпріютно, вѣтеръ съ головы шапку рвалъ... а надъ Москвой полыхало зарево, полнеба пламенемъ и искрами заливало... И казалось, что вся Россія, вся родина въ этомъ страшномъ огнѣ сгораетъ, а я пособить ей ничѣмъ не могу... Похолодѣлъ отъ ужаса,—ни одного офицера, ни одного дворянина по близости не было.. Только казаки простые вокругъ меня столпились, да мужики посконные. Вздыхаютъ, крестятся, а у многихъ по сѣдымъ бородамъ слезы катятся, алмазами отъ пожара блестятъ... Понялъ я въ ту самую ночь, что и под-

лый народъ не меньше господъ свое отечество любитъ. Что всѣ мы,—и помѣщики богатые, и офицеры, и генералы самые отважные безъ сѣраго мужика-землепашца безсильны, какъ малыя дѣти, что только съ нимъ вмѣстѣ врага одолѣть можемъ...

Степанъ (*быстро входитъ*). Петровичь, слышь, Петровичъ!.. Казаки наши по Солянкѣ проѣхали. На церкви крестятся, ей Богу, не вру! опять нашей Москва стала.

Никодимъ. Осень на дворѣ, а для насъ, что твой свѣтлый праздникъ наступилъ. Радостію другъ друга обымемъ!..

Пелагея. Услышала Богородица грѣшныя молитвы наши! (*Вдали слышна приближающаяся пѣсня казаковъ*).

Юрій. Слышите? Это казаки поютъ. Воскресла русская сила! Побѣдилъ супостата народъ православный!

Надежда. Смилуйся, Царица Небесная...

Юрій. Съ нами Богъ! Покоряйтеся вси языци и разумѣйте, яко съ нами Богъ! Завѣты насилія и барства теперь не годятся. Слушай, старикъ, и всѣ вы, подвластные мнѣ люди! Ради спасенія Москвы и отечества нашего, ради преданности крѣпостныхъ крестьянъ, которую они въ борьбѣ съ непріятелемъ проявили, обѣщаюсь и клянусь любить васъ, какъ дѣтей родныхъ, и заботиться о нуждахъ вашихъ съ отеческимъ и сердечнымъ попеченіемъ. Пусть весь міръ узнаетъ единеніе и силу народа русскаго!

Надежда (*про себя*). Не то, не то! (*Закрываетъ лицо руками*).

Пелагея. Соколокъ нашъ ясный, пошли тебѣ Владычица Небесная много лѣтъ здравствовать!

Никодимъ. Батюшка-баринъ, премного тобой довольны!

Казаки (*поютъ за сценой*).

Полно вамъ, снѣжочки, на талой землѣ лежать,
Полно вамъ, казаченьки, горе горевать.
Оставимъ тоску-печаль, во темныхъ во лѣсахъ
На Москву поѣдемъ на борзыхъ на коняхъ.

Акулина. Наши! Наши! Пѣсни русскія играютъ. Родимые! Желанные!

Гриша (*у рѣшотки*). Казаки это донскіе. Глядь, и народу сколько за ними бѣжитъ... Откуда взялся?

Юрій. Ну, Надежда, ободрись. Что было, то быльемъ поросло. Давай руку, по хорошему мы съ тобой заживемъ, лучше прежняго! Помни только одно, что никому я тебя не уступлю, какъ самому Наполеону не уступилъ... Моя ты собственная до могилы! (*Юрій привлекаетъ Надежду на грудь. Она выхватываетъ у него изъ-за пояса пистолетъ и быстро вскакиваетъ на груду кирпичей*).

Надежда. Такъ нѣтъ-же! Своя я, баринъ хорошій. Сама надъ собой властна... (*Стрѣляетъ себѣ въ грудь*).

Юрій. Что ты? что ты? съ ума сошла!

Пелагея. Матушки родимыя! Угодники Соловецкіе! Душу христіанскую загубили...

Юрій (*поддерживаетъ Надежду*). Надя, радость моя дорогая! Съ чего это ты? Вѣдь я же люблю тебя.

Надежда. Въ трагедіяхъ я себя убивать хорошо научилась... Кажется, и теперь не оплошала...

Юрій. Зачѣмъ, зачѣмъ ты это сдѣлала?

Надежда. Главнаго вы не поняли, Юрочка... Душа человѣческая— вольная птица... крѣпостной она не можетъ быть... Уразумѣйте это... тогда сильны будете...

Юрій. Лекаря, лекаря! Всѣ бѣгите, ищите скорѣй!

Никодимъ. Не поможетъ лекарь, Юрій Львовичъ. Отходитъ она сердечная... (*Въ глубинѣ сцены радостное оживленіе. Русскіе люди всякаго званія встрѣчаютъ войска. Вдали слышно «ура»*).

Голоса въ народѣ. Наши! Наши! Смиловался Господь надъ Москвой. Поднимай иконы! Хлѣба-соль тащи!.. Христолюбивые!.. Родимые! Заждались мы васъ.

Казаки (*проѣзжаютъ съ пѣсней*).

Не вернется тученька грозовая назадъ,
Изъ Москвы бѣжалъ заморскій супостатъ.
Свѣчи воска яраго во храмахъ мы зажжемъ.
Землю свято-русскую съ молитвой обойдемъ.

Казачій офицеръ (*кричитъ народу*). Православные! благодарите Создателя! Древняя Москва избавилась отъ двунадесяти языковъ! Великъ Богъ земли русской! Ура! (*Народъ кричитъ «ура», надъ Москвой гудитъ благовѣстъ. Надежда тихо умираетъ. Юрій въ скорбномъ недоумѣніи на нее смотритъ*).

Никодимъ (*на колѣняхъ*). Господь батюшка заговорилъ,—давно мы Его святого голоса не слыхали.

Занавѣсъ.

ХАРАКТЕРИСТИКА ДѢЙСТВУЮЩИХЪ ЛИЦЪ.

Юрій Львовичъ Рѣпиховъ, богатый помѣщикъ лѣтъ 25, единственный сынъ и баловень матери, не привыкшій встрѣчать отказа въ своихъ прихотяхъ. Рослый красивый парень, добрый по душѣ, но совершенно не привыкшій владѣть собой. Надежду любитъ искренно, но чисто животной любовью. Хохлатый по модѣ, на рукахъ дорогіе перстни.

Никодимъ Хрустовъ—неглупый, добрый и справедливый человѣкъ лѣтъ 50, одинъ изъ наиболѣе свѣтлыхъ типовъ дворовыхъ людей эпохи крѣпостничества. Любитъ своихъ господъ и служитъ имъ не за страхъ, а за совѣсть. Въ первыхъ двухъ дѣйствіяхъ одѣтъ въ ливрею и тщательно выбритъ. Въ послѣднемъ дѣйствіи одѣтъ чуть не въ лохмотья. Глубоко вѣрующій человѣкъ.

Степанъ—дворникъ, здоровый молодой мужикъ, сангвиническаго темперамента, грубоватъ по языку и движеніямъ. Новенькій въ началѣ мужицкій костюмъ сильно пострадалъ на немъ къ концу пьесы.

Гриша—крестьянскій мальчикъ лѣтъ 15, взятый господами въ домъ въ качествѣ казачка, бойкій, вертлявый, пронырливый. Одѣтъ въ ливрейный казакинчикъ, который съ теченіемъ дѣйствія сильно изнашивается.

Надежда—стройная, красивая женщина, лѣтъ около 30, развитіемъ значительно опередила своего барина Юрія Рѣпихова, относится къ нему съ чуть замѣтнымъ оттѣнкомъ превосходства. Натура властная и характеръ сильный. Въ манерѣ говорить привычная театральная приподнятость. Одѣта всегда тщательно и со вкусомъ, кромѣ послѣдняго акта, когда становится замѣтнымъ, что она относится съ полнымъ равнодушіемъ къ своей внѣшности. Въ 1-мъ актѣ одѣта въ простое, но изящное домашнее платье, во 2-мъ—туалетъ и шляпка не только элегантны, но даже роскошны, много драгоцѣнностей. Въ 3-мъ актѣ, при свиданіи съ Наполеономъ—костюмъ монашескій, но не безъ нѣкотораго разсчета на театральный эффектъ. Стихотворная форма рѣчи, съ которой она обращается къ Наполеону, сложилась у нея какъ бы сама собой по привычкѣ въ долгіе часы ожиданія. Подчеркивать ритмъ стиха исполнительницѣ отнюдь не рекомендуется.

Пелагея—простая, добрая и набожная старая баба, какихъ много вездѣ. Костюмъ старушечій крестьянскій.

Акулина—смазливая молодка лѣтъ 19. Въ городъ взята недавно и все окружающее для нея ново и часто ее страшитъ. Подъ заурядной внѣшностью, однако, скрывается сильная и темпераментная натура, особенно проявляющаяся въ фанатической ненависти къ французамъ. Въ сильныхъ мѣстахъ роли въ голосѣ ея звучатъ даже истерическія нотки. Костюмъ типичный крестьянскій, средней полосы Россіи, на который городская жизнь еще не успѣла наложить своего отпечатка. Панева, кичка, занавѣска, лапотки и длинныя туго перевитыя бичевкой бѣлыя онучи.

Дмитрій Яковлевичъ Крушинкинъ—сынъ богатаго купца, лѣтъ 25; поверхностный, пустой и очень легкомысленный человѣкъ. Нравственныхъ устоевъ никакихъ не имѣетъ. Побывалъ за границей и нахватался верховъ революціонныхъ идей. Въ Москвѣ водилъ компанію съ

Верещагинымъ, такимъ же, какъ и онъ, неосновательнымъ человѣкомъ. Тѣмъ не менѣе, вполнѣ искренно вѣритъ въ проповѣдуемыя истины и своимъ простодушіемъ долженъ вызывать въ публикѣ симпатію. Одѣтъ, какъ безукоризненный модный левъ своего времени; лорнетъ, двѣ часовыхъ цѣпочки съ печатками въ жилетныхъ карманахъ. Въ 4-мъ актѣ красная перевязь на рукѣ, обозначающая члена московскаго муниципалитета, созданнаго Наполеономъ, которой онъ не мало гордится.

Странникъ—старичекъ весьма сомнительной нравственности, угодливъ, суетливъ и старается говорить значительно. Очень жаденъ до денегъ. Одѣтъ въ подрясникъ и скуфейку.

Землюкъ—солдатъ лѣтъ 50, съ сѣдыми усами и бакенбардами. Безупречно честенъ и всей душой преданъ солдатскому долгу. Тонъ рѣчи суровый, никогда не улыбается. Одѣтъ въ мундиръ лейбъ-гвардіи Финляндскаго полка безъ оружія.

Корытниковъ—солдатъ армейскаго пѣхотнаго полка, лѣтъ 25. Изъ барскихъ лакеевъ, за развратное поведеніе забритый въ солдаты. Боекъ на языкъ. По всему видно, что успѣлъ достаточно потереться въ пошловатой средѣ дворовыхъ. Солдатской закваски пріобрѣсти не успѣлъ и надѣтый на немъ мундиръ мало соотвѣтствуетъ ухваткамъ и рѣчи. Въ первомъ актѣ одѣтъ солдатомъ, въ послѣдующихъ типичнымъ представителемъ столичнаго дна.

Квартальный—приказная замухрышка, претендующая на барственныя манеры; плохо скрываетъ свои любостяжательныя наклонности. Возраста неопредѣленнаго.

Казачій офицеръ—молодцоватый, эффектной наружности съ громкимъ звучнымъ голосомъ. Донского войска.

Наполеонъ—какъ и всегда въ традиціонномъ сѣромъ сюртукѣ и треугольной шляпѣ. Въ данномъ случаѣ исполнителю слѣдуетъ особенно разграничить увлекательнаго геніальнаго актера, связаннаго съ итальянскимъ темпераментомъ императора, и неразборчиваго въ средствахъ авантюриста, начинающаго терять почву подъ ногами. Громкія сильныя фразы

о будущихъ подвигахъ великой арміи должны звучать увлекательно, почти искренно, и составлять яркій контрастъ съ махинаціей о фальшивыхъ ассигнаціяхъ, говоря о которыхъ въ тонѣ актера должна проскальзывать доля цинизма. Наполеонъ, говорящій въ присутствіи штаба своихъ офицеровъ, долженъ быть совсѣмъ другимъ человѣкомъ, чѣмъ интимно бесѣдующій съ маршаломъ Даву, котораго считаетъ старымъ товарищемъ и своимъ человѣкомъ. Съ Надеждой, какъ и вообще съ женщинами, Наполеонъ разговариваетъ съ плохо скрытымъ насмѣшливымъ превосходствомъ. Внѣшнія манеры, по свидѣтельству современниковъ, можно указать слѣдующія: не любитъ сидѣть на мѣстѣ, ходитъ изъ угла въ уголъ; когда волнуется, снимаетъ и надѣваетъ перчатку, часто нюхаетъ табакъ, приставляя носъ прямо къ золотой табакеркѣ, нервно дергаетъ себя за носъ; стараго сапера, отъ котораго ожидаетъ услуги, ласково беретъ за ухо. Общая манера говорить отрывистая, движенія рѣзкія.

Маршалъ Даву—сухой, озлобленный человѣкъ стараго захудалаго дворянскаго рода, вышедшій въ люди только благодаря Наполеону. Наполеону преданъ постольку, поскольку онъ ему нуженъ для личной карьеры, и въ разговорѣ съ императоромъ въ его словахъ звучитъ какъ бы недоброжелательство. Подъ Бородинымъ Даву серьезно раненъ въ руку и это обстоятельство, въ виду боли, только усиливаетъ рѣзкость его тона. Лицо худощавое, длинный носъ, между бровями суровая складка; обритъ, кромѣ бакенбардовъ, жидкіе височки зачесаны впередъ. Черепъ лысый.

Бертье—беззавѣтно преданный Наполеону красивый пожилой человѣкъ. Какъ старшій братъ, но не безъ робости слѣдящій за каждымъ движеніемъ императора. Одѣтъ въ мундиръ маршала съ щепетильной тщательностью.

Дарю—безупречно воспитанный придворный генералъ, свято хранящій традиціи королевскаго Бурбонскаго двора. Одѣтъ съ преувеличенной элегантностью.

Дюбуа—полковникъ очень низкаго происхожденія, неудачникъ по службѣ, но очень не глупъ отъ природы. Подчиненные ему офицеры за

его спиной часто пожимаютъ плечами. Одѣтъ въ очень поношенный, но безукоризненный мундиръ. На головѣ копна сѣдыхъ волосъ и небольшіе бакенбарды.

Ниво—капитанъ армейской пѣхоты,—говоря по-русски штабная крыса. За аккуратность прикомандированный къ императорскому штабу. Безцвѣтный, облѣзлый, съ угодливыми мышиными глазами.

Оливье—блестящій гвардейскій кирасиръ, хорошо воспитанный, сдержанный, но искренно вѣрящій въ счастливую звѣзду Наполеона.

Фезансакъ—молоденькій гусарскій офицеръ (роль эту можетъ играть женщина)—весь полный вѣры въ своего императора, подвижной и горячій энтузіастъ.

Таньонъ и Коллэ—сѣдые саперы старой императорской гвардіи, лично извѣстные императору и въ достаточной мѣрѣ увѣренные въ себѣ. Гренадерская высокая медвѣжья шапка, синій мундиръ съ красными эполетами, бѣлый кожаный передникъ, спускающійся ниже колѣнъ, топоры и лопаты.

Всѣ русскіе, оставшіеся въ Москвѣ, въ первомъ актѣ одѣты прилично, затѣмъ же, подверженные грабежу мародеровъ, все болѣе и болѣе нищаютъ и превращаются въ босяковъ.

Въ 4-мъ актѣ толпа, предводимая Степаномъ, состоитъ частью изъ окончательно обнищавшихъ босяковъ, частью же изъ мужиковъ лапотниковъ, нагрянувшихъ изъ деревни за легкой наживой.

Ленинград... Библиотека имени А. В. ЛУНАЧАРСКОГО
7232
6703