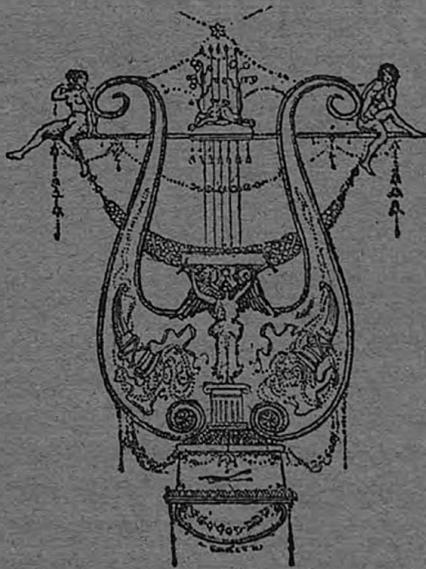


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

Inv. № 884 5871



1912

ВЫПУСКЪ VI



СОДЕРЖАНІЕ.

- Психологическія проблемы сущности сценическаго искусства (къ вопросу о психологіи театральнѣй игры). В. Чехова.
- Какого года костюмы въ „Ревизорѣ“ и „Женитьбѣ“. П. Гнѣдича.
- Леканъ. Б. Варнеге.
- Кальдеронъ на современной сценѣ. Georg Fucks. Переводъ съ рукописи. Зигфрида Ашкинази.
- М. В. Величкинъ (силуэтъ въ исторіи театра). П. Россіева.
- Памяти К. В. Бравича. Барона Н. В. Дризенъ.
- Впечатлѣнія сезона. „Перъ Гюнтъ“ въ Московскомъ Художественномъ Театрѣ. Ю. Слонимской.
- Приложеніе. Моя жизнь. А. И. Шубертъ. (Послѣднія главы).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

- Леканъ. „Двѣнадцатый годъ“, драматическая хроника А. Бахметьева на сценѣ Александринскаго театра: отдѣльныя сцены.
- Портреты: В. Н. Давыдова въ роли кн. Кутузова, г. Дарскаго въ роли Наполеона и г. Корвинъ-Круковскаго въ роли Балашева, г. Юрьева въ роли Мюрата, г. Лерскаго въ роли маршала Даву, г. Усачева въ роли Толя и г. Ге въ роли Барблая де-Толли.
- Обложка работы Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ исполнены фирмою Р. Голике и А. Вильборгъ и Типографіей Императорскихъ Театровъ.

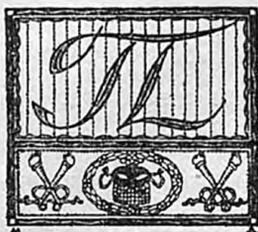


В. Н. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ КУТУЗОВА.
«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ СУЩНОСТИ СЦЕНИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

(КЪ ВОПРОСУ ПСИХОЛОГИИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИГРЫ ¹⁾).

В. ЧЕХОВА.



РЕЖДЕ, чѣмъ намѣчать существенныя психологическія проблемы сценическаго искусства, по нѣкоторымъ причинамъ, которыя позднѣе сами выяснятся, мнѣ хочется нѣсколько остановиться на вопросѣ о той общности и близости двухъ основныхъ человѣческихъ дѣятельностей—науки и искусства—которая далеко не всѣми еще ясно сознается, даже многими изъ лицъ, работающихъ въ той и другой области.

Связующимъ звеномъ въ работѣ научнаго и художественнаго дѣятеля является то, что извѣстно намъ подъ неяснымъ названіемъ «вдохновенія».

Подбираясь мысленно къ этому вопросу, я постараюсь выставить въ защиту того воззрѣнія, которое исповѣдую и я самъ, двухъ вліятельныхъ и сильныхъ въ этомъ дѣлѣ союзниковъ; мнѣніе ихъ не можетъ быть не интересно, а авторитетность ихъ лично увеличивается еще и тѣмъ обстоятельствомъ, что оба они сами были представителями (въ разной мѣрѣ, конечно), и той и другой дѣятельности, сумѣвъ соединить въ себѣ и мыслителей и художниковъ. Я разумѣю представителя античнаго міра Платона и представителя современныхъ теченій человѣческой мысли, переводчика и истолкователя вышеупомянутаго художника-философа, Вл. С. Соловьева.

Платонъ очень опредѣленно устанавливаетъ эту связь науки и искусства въ своемъ діалогѣ «Іонъ» ²⁾, знакомство съ которымъ, какъ мнѣ

¹⁾ Докладъ, читанный въ СПб. Кружкѣ имени А. Н. Островскаго (27-го февраля 1911 г.) и въ СПб. Драматическомъ Кружкѣ (10 марта 1911 г.).

²⁾ *Творенія Платона* переводъ съ греческаго *Владиміра Соловьева* т. I, гл. VIII Іонъ (или объ Илиадѣ). Гл. IX Разсужденія объ Іонѣ.

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

думается, въ частности является чрезвычайно цѣннымъ для всякаго мыслящаго представителя сценическаго искусства. Вл. Соловьевъ въ своемъ разсужденіи по поводу этого діалога подчеркиваетъ полное отождествленіе Платономъ понятій искусство и знаніе («слова τέχνη и ἐπιστήμη вездѣ употребляются имъ, какъ синонимы безъ всякаго отличія»). Въ основѣ взгляды этотъ Вл. Соловьевъ считаетъ глубоко вѣрнымъ, но отмѣчаетъ лишь у Платона недостаточную членораздѣльность главныхъ опредѣленій. Послѣднее нашъ философъ усматриваетъ въ противопоставленіи Платономъ, съ одной стороны, знанія и искусства, съ другой, божественнаго вдохновенія и энтузіазма. Благодаря такой точкѣ зрѣнія, и получилось то отрицательное отношеніе къ актеру (у Платона—рапсоду), которымъ проникнуть весь діалогъ—разъ актеръ дѣйствуетъ не по искусству (οὐτέχνη), то онъ и не художникъ (τέχνηκος).

Толкуя это то Платоновское опредѣленіе, Вл. Соловьевъ и высказываетъ особенно дорогія для насъ въ настоящее время соображенія, имѣющія и насущное практическое значеніе, особенно для сценическаго искусства. «Развитіе образованности за послѣдніе 4 вѣка, говоритъ Вл. Соловьевъ, настолько отдѣлило и удалило другъ отъ друга: въ одну сторону эстетическую область искусства (въ широкомъ смыслѣ обнимающемъ и творчество и технику), а въ другую сторону теоретическую область научнаго знанія и отчетливаго философскаго мышленія, что для насъ теперь болѣе бросаются въ глаза частныя противоположности этихъ двухъ областей человѣческаго дѣйствія, нежели общность ихъ корней въ человѣческой природѣ и исторіи. Въ древности, напротивъ, какъ по состоянію самого дѣла, такъ и по состоянію умовъ, однородность искусства и знанія была болѣе явною. Бросались въ глаза общіе признаки, прежде всего тотъ, что и знаніе и искусство не суть готовыя природныя свойства, какъ красота или уродливость, кротость или сварливость, отважность или трусость, а что это состоянія, пріобрѣтенныя *обученіемъ*». Платонъ противопоставляетъ, кромѣ этого признака, знанію—искусству, въ которомъ все сознательно, преднамѣренно и отчетливо—безотчетное вдохновеніе

поэтовъ и ихъ «служителей»—рапсодовъ (resp. актеровъ) и въ этомъ послѣднемъ онъ лишь повторяетъ извѣстныя Сократовскія разсужденія объ источникѣ дѣятельности поэтовъ (Платонъ ихъ въ своемъ діалогѣ такъ и называетъ «одержимыми»). Вл. Соловьевъ во всемъ этомъ усматриваетъ сообразно времени «формальный недостатокъ начинающаго мышленія». «По существу, говоритъ онъ, Платонъ, конечно, правъ»... и всякое настоящее художество имѣетъ своимъ источникомъ не отчетливое размышленіе, а нѣчто совсѣмъ другое. По Соловьеву ложно только безусловное противуположеніе отчетливо знающаго искусства и вдохновеннаго творчества, какъ «одержимости» (по Платону). Между ними существуютъ звенья и, кромѣ этихъ связей, по настоящему, ничего и нѣтъ въ нашей дѣйствительности въ этомъ вопросѣ. «Чисто вдохновенное творчество безъ всякаго участія «своего ума», съ одной стороны, и чисто знающее искусство, какъ произведеніе исключительно своего ума, съ другой, вѣдь онѣ не существуютъ на свѣтѣ живьемъ, а суть лишь по природѣ нераздѣльные, но анализомъ разсудка выдѣляемые элементы живой дѣйствительности, подобно тому какъ водородъ и кислородъ, не существующіе какъ отдѣльные газы въ дѣйствительной водѣ, добываются изъ нее химическимъ анализомъ».

Въ самомъ опредѣленіи основъ вдохновенія Соловьевымъ даются связующія нити, которыхъ мы часто не замѣчаемъ между наукою и искусствомъ. Понятіе о поэтическомъ вдохновеніи: 1) не овладѣваетъ всякимъ произвольно, а предполагаетъ прирожденную способность къ его воспріятію со стороны воспринимающаго и 2) эта природная сила (талантъ, геній), хотя и дѣйствуетъ не отъ ума (всякій умный еще не станетъ хорошимъ поэтомъ), но она дѣйствуетъ *съ умомъ*, въ смыслѣ: 1) его *присутствія* (ничего поэческаго не создавалось въ состояніи безумія и безсознательности) и въ смыслѣ 2) вспомогательнаго *умственного труда*, ибо, хотя одно труженичество *тоже* не создавало поэтовъ, но настоящіе поэты всѣ трудились умственно надъ изученіемъ своего дѣла и обработкою своихъ произведеній. «Безуміе поэта» есть метафора, точный ея смыслъ тотъ,

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

что поэтъ въ процессѣ творчества свободенъ отъ разсудочной ограниченности и показываетъ необычное повышение интуитивной дѣятельности ума. Русское выраженіе «удача» Вл. Соловьевъ сближаетъ съ «вдохновеніемъ» и указываетъ, что нашему выраженію: «онъ сдѣлалъ что нибудь удачно», у французовъ соотвѣтствуетъ: *il a été bien inspiré* (онъ былъ хорошо вдохновенъ), а у римлянъ бы сказали: «онъ это сдѣлалъ не безъ божества» (*non sine numine fecit*).

«Для успѣшнаго примѣненія къ дѣлу своего дарованія въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ недостаточно ни точнаго знанія, основаннаго на изученіи и разсужденіи, ни приобрѣтенной умѣлости, обусловленной постояннымъ упражненіемъ, а нужно еще нѣчто, соотвѣтствующее вдохновенію и обыкновенно называемое удачею».

Въ этомъ то пунктѣ Вл. Соловьевъ и видитъ тѣсную общность между дѣятельностью художественно-творческою («происходитъ не отъ ума, но съ умомъ совершается») со всякой познавательной и разсудочно-технической дѣятельностью («не изъ вдохновенія проистекаетъ, но только при нѣкоторомъ вдохновеніи хорошо исполняется»). «Какъ умъ въ первомъ случаѣ, такъ вдохновеніе во второмъ представляютъ не источникъ или полную причину дѣла, а лишь одно изъ его необходимыхъ условій». Противупоставленіе «актерскаго невѣжества» (Іонъ—resp. актеры) знаніямъ философа заключается не въ томъ, что у актера нѣтъ знаній, нѣтъ, въ своей области у него ихъ можетъ быть и очень не мало, и знаній и навыковъ, а въ томъ, что онъ и не задается вопросомъ, что такое собственно знаніе, какія его задачи, условія и окончательная цѣль, а во всемъ этотъ философъ и полагаетъ сущность своей работы. Тотъ же Соловьевъ, говоря о настоящемъ времени, отмѣчаетъ, однако, рядомъ съ усложнившимися задачами, отдалившими внѣшне другъ отъ друга науку, искусство и ремесло, и стремленіе къ ихъ объединенію, когда ремесленная рутина поднимается до правильной техники, а техника находитъ себѣ основанія въ научныхъ знаніяхъ. Пропастъ сохраняется не между людьми знанія и творчества, съ одной стороны, и людьми ремесла, съ другой, а



НАПОЛЕОНЪ (Г. ДАРСКІЙ) И ГЕН.-АД. БАЛАШЕВЪ (Г. КОРВИНЪ-КРУКОВСКІЙ).
«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

между образованными и дикими людьми во всякомъ занятіи. Современный ученый техникъ въ любой матеріальной профессіи, конечно, ближе къ научному изслѣдователю, мыслителю и художнику, чѣмъ къ послѣднимъ могиканамъ старозавѣтной ремесленности, «гдѣ умственный кругозоръ учителя расширяется практически лишь ознакомленіемъ съ истинами одной науки—уголовнаго судопроизводства». Сближеніе между наукою и искусствомъ въ ихъ сокровенной сущности (вдохновеніе и умъ), можетъ быть, еще ярче отгѣняютъ сужденія другихъ двухъ выдающихся представителей той и другой области человѣческой дѣятельности, мы разумѣемъ лично собою олицетворявшаго истинное «искусство—знаніе» *Леонардо-да-Винчи* и столь много сдѣлавшаго для искусства (музыки) представителя научнаго знанія XIX вѣка—*Гельмгольца*.

Рѣдкій художникъ придавалъ такое значеніе точной наукѣ, какъ Леонардо-да-Винчи въ своемъ трактатѣ о живописи, гдѣ она положена имъ въ основаніе его любимаго искусства; подъ соблюденіемъ всѣхъ требованій живописнаго искусства онъ разумѣетъ полную вѣрность законамъ физики, анатоміи, психологіи и оставленный имъ намъ трактатъ объ анатоміи практически свидѣтельствуетъ о его личной научной подготовкѣ къ дѣлу искусства. «Законы механики это—та красота, которая свѣтитса во всѣхъ анатомическихъ изслѣдованіяхъ Леонардо-да-Винчи», говоритъ біографъ этого геніальнаго человѣка ¹⁾.

«Художникъ, рисующій по практикѣ на глазомѣрѣ, говоритъ Леонардо, и безъ разсужденія, подобенъ зеркалу, которое воспроизводитъ всѣ вещи, передъ нимъ стоящія, не познавая ихъ... *перспектива лучшая узда въ искусствѣ живописи*»... и онъ даетъ завѣтъ своимъ ученикамъ словами: «художники, прежде всего изучайте науку» ²⁾.

Сужденія о той же связи между наукою и искусствомъ представителя современной науки знаменитаго *Гельмгольца* можетъ быть въ нѣкоторыхъ

¹⁾ А. Л. *Волынскій*. Леонардо-да-Винчи. Кіевъ 1909 г.

²⁾ *Профессоръ Столѣтовъ*. Общедоступныя лекціи и рѣчи. Леонардо-ди-Винчи, какъ ученый.

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

отношеніяхъ еще любопытнѣе въ этомъ смыслѣ. «Взглядъ художника, говоритъ онъ, тотъ взглядъ, который такихъ людей, какъ Гете и Леонардо-да-Винчи, и въ наукѣ приводилъ къ великимъ идеямъ, долженъ быть у всякаго истиннаго изслѣдователя...» ¹⁾).

Если я позволилъ себѣ сдѣлать устами самихъ авторовъ эти замѣчанія о тѣсной связи между тѣми человѣческими дѣятельностями, о которыхъ большинство полагаетъ, что онѣ раздѣлены пропастью, якобы лежащею и въ ихъ методахъ и въ ихъ ближайшихъ задачахъ, то это лишь потому, что въ дальнѣйшемъ рѣчь будетъ идти какъ разъ въ извѣстной мѣрѣ о вмѣшательствѣ данныхъ, разрабатываемыхъ научными дисциплинами въ дѣлѣ искусства, дальше, можетъ быть, будетъ болѣе ясно видно, почему именно при подходѣ къ разрѣшенію основной психологической проблемы сценическаго искусства (театральной игры) я началъ съ этихъ соображеній. Въ частности, я имѣю въ виду вести рѣчь объ искусствѣ сценическомъ, т. е. такомъ, жрецы котораго менѣе другихъ склонны входить въ близкія сношенія съ наукою, часто даже считая, что она можетъ понижать ихъ творческія способности; выраженіе «умный актеръ», вѣдь, по правдѣ то говоря, есть не болѣе какъ синонимъ мало талантливаго актера. Нечего уже и упоминать при этомъ о такихъ ходовыхъ понятіяхъ, какъ: «игра нутромъ», «актерская непосредственность», «наивность творчества» и т. п., далеко не всегда обдуманно бросаемая выраженія, очень пріятныя для тѣхъ служителей искусства, у которыхъ дѣйствительно, кромѣ нутра, ничего нѣтъ, а учиться и работать которымъ, внѣ ихъ ближайшей сферы, скучно и незанимательно... Въ этомъ отношеніи интересенъ малоизвѣстный публикѣ взглядъ малоизвѣстнаго ей тогда еще писателя Антона Павловича Чехова, въ 1882 году писавшаго въ рецензіи объ игрѣ Иванова-Козельскаго (въ одной изъ московскихъ газетъ) слѣдующее: «мало чувствовать и умѣть правильно передавать свое чувство, мало быть художникомъ, надо быть еще и всесторонне образованнымъ человѣкомъ. Образованность

¹⁾ *Гельмгольцъ*. Факты въ воспріятіи. Рѣчь, читанная въ 1878 г. Перев. СПб. 1880 г.

необходима для берущагося изображать Гамлета... всю его прелесть (Иванова-Козельскаго) можно записать на счетъ его умѣнія чувствовать, но и только...». Въ этомъ «только», вы уже сами чувствуете, чего чуткому писателю не доставало въ игрѣ талантливаго актера.

Въ основѣ внѣшняго проявленія бессознательно-эмотивной работы того, что мы называемъ вдохновеніемъ, лежитъ *творческое воображеніе*, развитіе котораго равно необходимо какъ научному творцу, такъ и творцу-художнику. Профессоръ Тимирязевъ ¹⁾ формулируетъ эту общность тѣхъ и другихъ творцовъ словами: «Всѣ великіе ученые были въ извѣстномъ смыслѣ и великими художниками»... Онъ видитъ лишь разницу въ работѣ воображенія у тѣхъ и у другихъ въ томъ, что у ученаго работа эта дисциплинирована самокритикой творца, тогда какъ въ искусствѣ воображеніе свободно. Исторія искусства и высшихъ его представителей противорѣчитъ этому и въ великихъ твореніяхъ *дисциплина творческаго воображенія* на лицо—сами условія искусства требуютъ этого и лишь въ сценическомъ искусствѣ, особенно русскомъ, съ недавнимъ самостоятельнымъ прошлымъ (немного болѣе ½ вѣка) нѣтъ еще истинной увѣренности въ сказанномъ, и игра «какъ Богъ на душу положить» («нутро») находитъ еще своихъ восторженныхъ болѣе или менѣе апологетовъ и на практикѣ и въ теоріи...

Связь тѣсная и насущно необходимая между научными данными и творчествомъ въ области всѣхъ искусствъ (нарушаемая по временамъ лишь художественнымъ преходящимъ «озорничествомъ») давно уже упрочилась и успѣхи науки несутъ и успѣхъ искусству—вѣрнѣе устанавливается извѣстное взаимоотношеніе въ этомъ развитіи (не даромъ и имя Гельмгольца не можетъ быть забыто въ музыкѣ, какъ искусствѣ). Творческая работа и тутъ и тамъ помогаетъ одна другой, хотя и разными путями. Только одно сценическое искусство стоитъ какъ то особнякомъ, тѣсно связанное съ другими искусствами, но далеко еще не впитавши въ себя ту

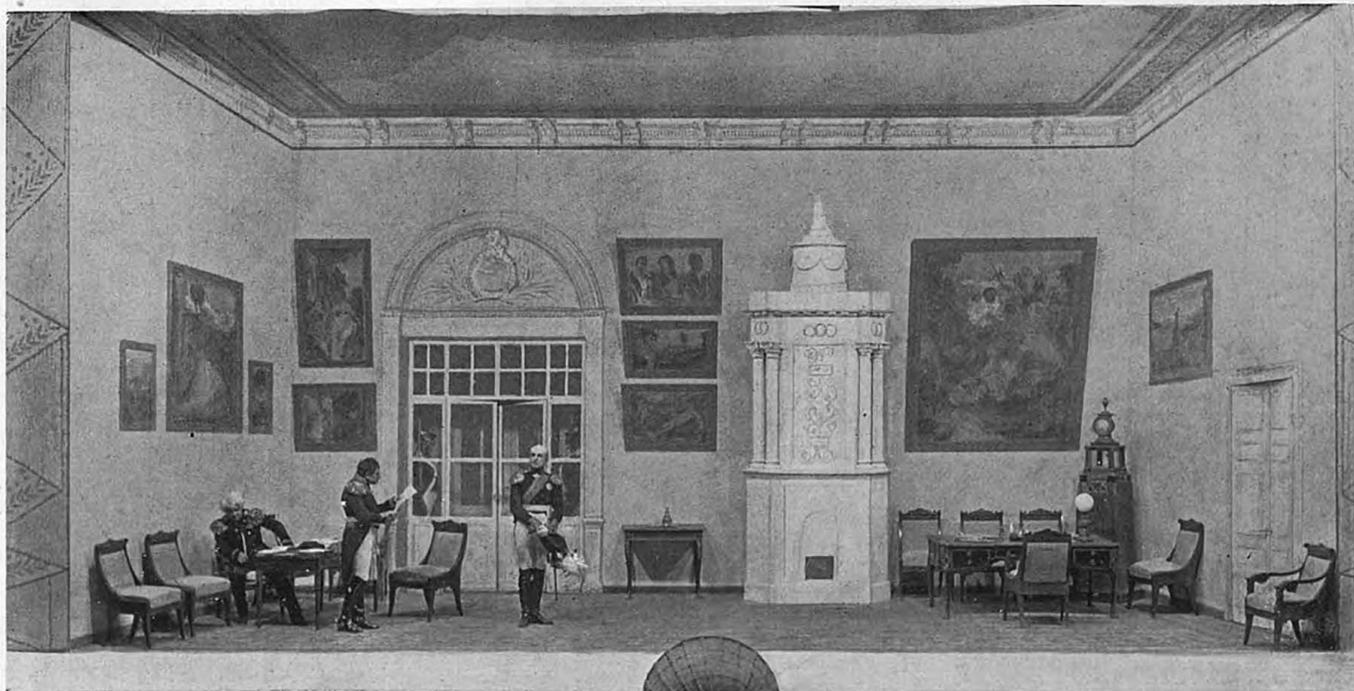
¹⁾ К. Тимирязевъ. Насущныя задачи современнаго естествознанія. Москва 1898 г.

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

творческую дисциплину, которой подчиняются добровольно остальные искусства. Наиболе всего ставъ въ зависимость отъ поэтического творчества, оно теоретически пытается уйти и отъ этой зависимости, эманципироваться отъ нея, правда, пока еще, все-таки, болѣе теоретически (см. «Революція Театра» Г. Фукса). Но если сценическое искусство могло бы для выявленія своей самостоятельности эманципироваться отъ остальныхъ искусствъ и науки, то что же отъ него останется? И можемъ ли мы реально представить такое положеніе вещей? Полагаю: едва ли. И не останется ли оно тогда праздною и ненужною взрослому людямъ забавой...

Изъ крупныхъ актеровъ одинъ, повидимому *Кокленъ* (старшій) ¹⁾, выступилъ и теоретически защитникомъ извѣстнаго парадокса объ актерѣ *Дидро*, а вѣдь Дидро именно и защищалъ сценическое искусство, какъ искусство въ Платоновскомъ смыслѣ, т. е. гдѣ все сознательно, преднамѣренно и отчетливо. Дидро ничего не говоритъ о необходимости вдохновенія и это отталкивало и отталкиваетъ отъ его взглядовъ и прошлыхъ и нынѣшнихъ служителей сценическаго искусства. Но вѣдь вдохновеніе-то есть особенность таланта на всѣхъ поприщахъ жизни, а не въ одномъ сценическомъ искусствѣ, въ искусствѣ же истинномъ и истинной наукѣ оно является дисциплинированнымъ («не отъ ума, но съ умомъ») и въ этомъ разница между истиннымъ художникомъ и ученымъ, съ одной стороны, и диллетантами въ этихъ областяхъ, съ другой. Дидро незачѣмъ поэтому было и говорить о вдохновеніи, а онъ говорилъ объ условіяхъ, при которыхъ истинное искусство накладываетъ на него узду («перспектива—лучшая узда въ искусствѣ живописи» Л.-да-Винчи), дисциплинируетъ его... Страшное слово «дисциплина» пугаетъ художниковъ сцены эмоціональнымъ значеніемъ этого слова, потому что со словомъ этимъ соединяется вульгарное житейское представленіе о связанной волѣ, о самодурствѣ командира надъ подчиненными и т. п. прелестяхъ, но здѣсь, конечно, идетъ рѣчь о чемъ то другомъ...

¹⁾ *Кокленъ* (старшій). Искусство актера. Изд. подъ ред. Н. Попова. Москва 1909 Кіевъ.



«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 1-Я. КАРТИНА 3-Я. ВИЛЬНО. РУССКАЯ ИМПЕРАТОРСКАЯ КВАРТИРА. 13 ЮНЯ 1812 Г.
ШИШКОВЪ (Г. ОЗАРОВСКІЙ), АРАКЧЕЕВЪ (Г. ПЕТРОВСКІЙ) И БАРКЛАЙ ДЕ-ТОЛЛИ (Г. ГЕ).

Когда Глинка, уже авторомъ «Жизни за Царя» и «Руслана», почти 50-ти лѣтнимъ старикомъ, ѣдетъ въ Берлинъ къ Дену учиться надъ разработкою фугъ—вотъ дисциплина искусства; ни одинъ истинный поэтъ еще не называлъ грамматику, стилистику, психологію ненужными путями, связывающими его творчество, широта научныхъ познаній не мѣшала Гете быть поэтомъ... Крамской и Рѣпинъ (судя по воспоминаніямъ послѣдняго) скорбѣли о недостаточно дисциплинированныхъ систематическихъ общихъ знаніяхъ, чужая, какъ онѣ насуточно необходимы имъ были въ ихъ искусствѣ. Не являются ли результатомъ этой же дисциплины черновики рукописей поэмъ Пушкина, перечирканныхъ имъ, многократно исправляемыхъ поэтомъ и показывающихъ, какъ онъ первоначальный плодъ непосредственнаго вдохновенія подчинялъ этой дисциплинѣ, т. е. покорялъ требованіямъ своего искусства... Романы Гончарова, по 10 лѣтъ писавшіеся авторомъ (теперь такіе романы, по размѣрамъ ихъ, конечно, пекутъ штуки по 2 по 3 въ годъ), 12 разъ переписанный и передѣланный романъ «Война и Миръ» и т. п. факты подтверждаютъ мнѣніе Вл. Соловьева о томъ, что творенія искусства, исходной точкой имѣющія вдохновеніе, «не отъ ума, но лишь съ умомъ совершаются»...

Съ другой стороны, *Гаррикъ* при первомъ дебютѣ въ роли Ричарда III при появленіи на сценѣ испыталъ такое смущеніе и страхъ, что не могъ долго говорить, пока не овладѣлъ собой (т. е. не положилъ узды на свою эмотивность). *Кинъ* страдалъ тѣмъ же страхомъ и актеръ Н. Россовъ предполагаетъ, что «Кинъ былъ дикъ и застѣнчивъ, это угнетало его и онъ пилъ»... Къ тому же средству прибѣгалъ нашъ *Мочаловъ* и ему подобные, что стояло, повидимому, въ связи съ ихъ недисциплинированнымъ нутромъ, о которомъ намъ такъ картинно повѣдали Бѣлинскій и С. Т. Аксаковъ. Артистка французской сцены *Barbet* (изъ *Comédie Française*) передъ своимъ дебютомъ, чтобы предупредить приступъ страха, стѣснявшаго ей дыханіе, занималась дыхательной гимнастикой ¹⁾. И вотъ, кстати,

1) *D-r Hartenberg. Les timides et la timidité. Paris.*

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

послушайте, какъ та же Bartet отвѣчаетъ на запросъ о сущности парадокса Дидро и объ отношеніи къ нему. Запросъ этотъ, имѣвшій въ виду, путемъ анкеты, выяснить отношеніе актеровъ къ основному положенію Дидро о трудности совмѣщенія критической работы съ искреннимъ волненіемъ на сценѣ, задалъ *Ш. Бинэ* ¹⁾. Bartet отвѣтила: «Да, конечно, я испытываю эмоціи лицъ, которыхъ я представляю, но, такъ сказать, изъ *симпатіи*, а не за свой собственный счетъ. По правдѣ говоря, я—первая, ощущающая волненіе изъ всей зрительной залы; мои эмоціи такого же рода, какъ и зрителей, но онѣ имъ предшествуютъ». И далѣе она прибавляетъ, что сила ея эмоціи, конечно, бываетъ неодинакова въ зависимости отъ ея личнаго нравственнаго и физическаго состоянія.

Актриса, повидимому, вдумчиво, честно отвѣтила, кратко очертивъ сущность разницы между дисциплинированнымъ художественно-сценическимъ переживаніемъ и обычнымъ житейскимъ переживаніемъ, а многіе изъ актеровъ и по сейчасъ думаютъ, что «войти въ роль», это значитъ забыть про себя и окружающее и жить только жизнью переживаемаго лица. Съ диллетантами въ искусствѣ это отчасти можетъ быть, съ актеромъ художникомъ недопустимо. «Актеръ, говоритъ Кокленъ, никогда не долженъ терять головы. Ложно и смѣшно было бы видѣть верхъ искусства въ томъ, чтобы актеръ забылъ, что онъ—передъ публикой. Если вы до того отождествитесь съ ролью, что, глядя на зрителей, спросите себя: «что это за люди», если вы не будете знать, гдѣ вы,—вы уже не актеръ, а сумасшедшій». (Искусство актера).

На анкету *Бинэ* девять отвѣтившихъ актеровъ единогласно заявили, что теза Дидро бездоказательна, а что актеръ на сценѣ испытываетъ всегда, по крайней мѣрѣ въ извѣстной степени, душевныя движенія лица, которое онъ изображаетъ. *Вормсъ*, очевидно, не уяснивъ себѣ сущности вопроса, заявилъ, что тѣ актеры, которые утверждаютъ, что должно играть, нисколько не чувствуя, обычно натуры сухія, «неспособныя чувствовать,

¹⁾ *Charles Binet*. Объ эмоціи актера (перев. въ журналѣ «Театръ и Искусство»).

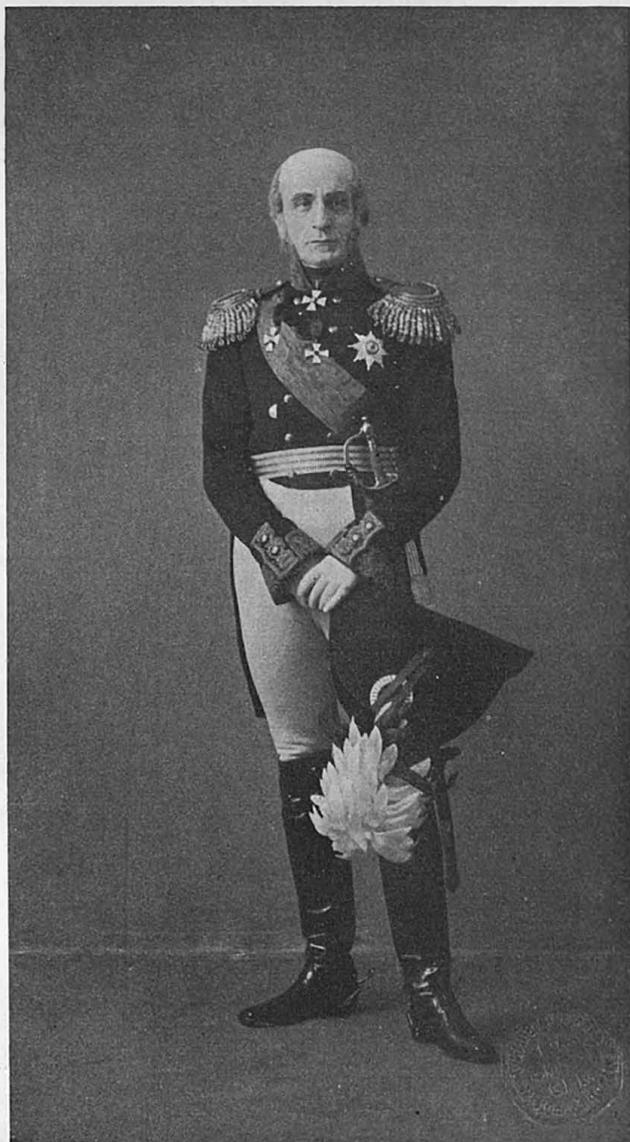
также и за свой собственный счет». Таковъ же смыслъ отвѣтовъ самыхъ внѣшнихъ изъ внѣшнихъ, если можно такъ выразиться, актеровъ той же *Comédie Française*—*Поля Мунэ* и *Мунэ-Сюлли*. Они утверждаютъ, что искусство актера заключается въ воплощеніи эмоціи сценической роли съ интенсивностью дѣйствительной жизни... «приходится отвлечь себя отъ собственного существованія, отъ среды, въ которой живешь, и въ уединеніи и молчаніи готовить себя къ роли... начало увлеченія часто является во время самой игры». И это говоритъ, прибавимъ отъ себя, тотъ самый Мунэ-Сюлли, который никогда не забываетъ стать въ профиль къ зрителямъ, а, стоя прямо, обычно опускаетъ глаза внизъ, отлично зная, что выгоднѣе его физической личной сущности, да и вообще ложный пафосъ котораго и вѣчное позированіе сами кричатъ за себя, какъ кричить и его нелѣпый Гамлетъ... Только именно на технической пластикѣ позъ Мунэ-Сюлли сходились всегда одобрительно и его враги и его почитатели... Достойно замѣчанія и то обстоятельство, что въ то время, какъ привычно позируя даже и въ своихъ мнѣніяхъ, Мунэ-Сюлли говоритъ, что ему приходится «отвлекать себя отъ собственного существованія» для воплощенія роли, Кокленъ Старшій именно его то и считаетъ актеромъ того типа, который заставляетъ роль подходить къ его личности, а не обратно. Онъ «мунетизируетъ», по выраженію Коклена, по своему личному образцу всѣхъ своихъ героевъ. (Кокленъ. Искусство актера). И Кокленъ добавляетъ къ тому: «помните, что актеръ, создавшій только одинъ типъ, какъ бы хорошо ни было его созданіе, стоитъ ниже творца многихъ характеровъ».

Бинэ прибавляетъ, что существуютъ актеры, особенно трагическія актрисы, достигшія такой виртуозности въ своемъ искусствѣ внѣшняго выраженія эмоціи, что совершенно спокойно распоряжаются своимъ физическимъ организмомъ—онъ указываетъ, какъ на примѣръ, на Сарру Бернаръ, по произволу способную вызывать у себя слезы. Можно было бы, конечно, указать и еще на цѣлый рядъ артистовъ, обладающихъ этой же способностью (финская Дузэ—Ида Адальбергъ, наша Заньковецкая и др.).

При всей прямолинейности взглядовъ Дидро (хотя онъ и озаглавилъ же

свой трактатъ «парадоксомъ») вопросъ о сущности сценической игры, какъ особеннаго искусства, поставленъ имъ вѣрно, но разрѣшается онъ не легко. Ш. Бинэ, какъ психологъ, остановился на самомъ кардинальномъ пунктѣ его, т. е. на томъ, что нельзя дѣлать одновременно двухъ вещей: актеру, обязанному слѣдить за своей игрой, за своими дѣйствіями, криками, думать о томъ, что онъ на сценѣ, дѣлать усилія памяти и вспоминать свою роль, немислимо всю эту критическую работу совмѣстить съ искреннимъ волненіемъ. Когда человѣкъ искренне взволнованъ, когда онъ узнаетъ о большомъ несчастіи, онъ можетъ упасть на стулъ, какъ это дѣлаетъ актеръ на сценѣ, но онъ не слѣдитъ за своей позою въ то время, какъ падаетъ, онъ не старается сдѣлать это паденіе болѣе выразительнымъ или красивымъ. Человѣкъ просто отдается тогда цѣликомъ своему горю. Предъ этимъ вопросомъ останавливается и Платонъ, разрѣшая его довольно просто, не считая актерское (у него рапсодическое) вдохновеніе настоящимъ. Въ его діалогѣ рапсодъ самъ невольно признается, что его энтузіазмъ не очень серьезенъ, хотя у него въ страшныхъ мѣстахъ волосы встаютъ дыбомъ, а въ патетическихъ слезы выступаютъ изъ глазъ, это не мѣшаетъ ему внимательно слѣдить за зрителями, что входитъ въ его задачи, какъ рапсода. Онъ понимаетъ, что нельзя заразъ быть внѣ себя, лишиться самосознанія и самообладанія, совсѣмъ потерять себя, отдавшись въ демоническую власть вдохновенія, и вмѣстѣ съ тѣмъ зорко наблюдать за окружающими, сообразуя силу своего энтузіазма со степенью ихъ впечатлительности. Въ конечномъ счетѣ Платонъ (Сократъ его устами въ діалогѣ) для рапсода-актера ставитъ печальную альтернативу его сущности, представляя ему на выборъ два титула: «знающаго обманщика» или «божественнаго невѣжды» Іонъ покорно склоняется ко второму

Слишкомъ своеобразный, въ отличіе отъ всѣхъ искусствъ, характеръ сценическаго искусства, гдѣ большая часть творческой работы протекаетъ на глазахъ у людей, гдѣ работа эта связана внѣшними условіями сцены, совмѣстной для общей задачи творческою работой товарищей, гдѣ успѣхъ



Г. ГЕ ВЪ РОЛИ КН. БАРКЛАЙ ДЕ-ТОЛИ.
«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТ. ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

и неуспѣхъ наглядно ощутительны и зависятъ часто отъ такихъ неожиданностей и мелочей—этотъ своеобразный характеръ, повторяю, страшно осложняетъ психологическую картину такого своеобразнаго творческаго вдохновенія. Чужая творческая работа, которая должна стать своей, вліяніе зрителей на актера, вліяніе сотрудниковъ по творчеству — другихъ актеровъ, а часто и необходимость помогать замыслу режиссера, необходимость начинать вдохновеніе въ 8 или 8½ часовъ вечера, а оканчивать въ 11 или въ 12 часовъ ночи—все это такъ не похоже на творческія условія работы и вдохновенія у поэта, композитора, художника, архитектора, скульптора, работающихъ не на публикѣ, когда и гдѣ имъ вздумается, и бросающихъ перо или кисть, когда у нихъ нѣтъ «удачи» по Вл. Соловьеву. Для актера все это немислимо.

Въ виду всего только что сказаннаго понятно само собой, какъ велика должна быть сложность эмоцій у истиннаго актера при выходѣ его на сцену.

Я коснусь сейчасъ только нѣкоторыхъ изъ привходящихъ эмоцій въ общую сложность эмотивныхъ состояній актера, чтобы показать, что самому актеру, можетъ быть, труднѣе всего разобраться и отдѣлить то, что касается лично его, отъ того, что онъ приписываетъ творческому волненію отъ переживаемой роли. По традиціонному воззрѣнію извѣстное волненіе актера является даже признакомъ дарованія его—удѣломъ представителей сценическаго искусства вообще и имъ, нѣкоторымъ образомъ, хвастаются.

Самое позднѣйшее теченіе въ области психопатологіи—психотерапевтическое—идя психоаналитическимъ путемъ, коснулось и этого вопроса—московскій врачъ *Неткачевъ* ¹⁾ въ своей статьѣ «О сценическомъ страхѣ» и его леченіи психоаналитическимъ методомъ Freud'a очень любопытно подошелъ къ этому предмету. Я позволю себѣ въ краткихъ чертахъ изложить сущность его взглядовъ. То, что у насъ носитъ наз-

¹⁾ Г. Д. Неткачевъ. Къ психопатологіи театральной игры. О сценическомъ страхѣ. («Психотерапія». 1910 г. № 2).

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

ваніе «театральной лихорадки», у нѣмцевъ именуется названіемъ Lampenfieber, у французовъ—le trac, свойственно чаще всего новичкамъ и дебютантамъ. Что и опытные артисты съ громкими именами также подвержены этому сценическому страху—общеизвѣстно. Выше были упомянуты въ этомъ смыслѣ Гарриксъ и Кинъ, къ нимъ можно добавить вышеупомянутую Bartet, актера Гота и Сарру Бернаръ. М. Г. Савина лично мнѣ передавала о томъ, что уже давно у нея является какой то панической ужасъ передъ чтеніемъ стиховъ съ эстрады (чтеніе же «въ книжку», какъ она выражается, она считаетъ на эстрадѣ неумѣстнымъ). Отсутствіе суфлера наводитъ на нее страхъ, она боится, что вдругъ собьется, забудетъ что нибудь и т. д.— и это говоритъ талантливая, знаменитая, опытная артистка-художница, которой и въ обычное время суфлеръ лишь нуженъ болѣе психически, чѣмъ какъ таковой, ибо отношеніе М. Г. къ ея художественной работѣ слишкомъ общеизвѣстно. То же мнѣ приходилось слышать (о концертной эстрадѣ) и отъ покойнаго В. П. Далматова.

Сарра Бернаръ, по собственному сознанію, подвергаясь этому страху, обычно крѣпко сжимала зубы, отчего получались беззвучныя слова до тѣхъ поръ, пока она не овладѣвала собой, и тогда только публика начинала слушать ея обычный металлическій голосъ. Однажды, по словамъ Сарсэ, такое спазмотическое состояніе челюстей и голоса продолжалось у нея три акта, когда она играла передъ публикой, *враждебно къ ней настроенной*.

Вотъ, кстати вамъ и *привходящія* эмоціи, идущія уже отъ публики къ актрисѣ (а не отъ творческой работы переживанія роли). Актеры прибѣгаютъ къ всевозможнымъ уловкамъ, чтобы побороть этотъ страхъ, мѣшающій ихъ работѣ, а вовсе не являющійся полезнымъ спутникомъ вдохновенія.

Изъ подобныхъ уловокъ являются переборы съ режиссеромъ, или, наоборотъ, покорное выполненіе всѣхъ указаній, отъ кого бы они ни исходили (суфлера, статиста и т. д.), иногда излишняя развязность жестовъ и движенія вообще, фамиллярныя манеры, размахиваніе руками и т. п. Аналогію такого состоянія можно въ обыденной жизни найти въ томъ, что

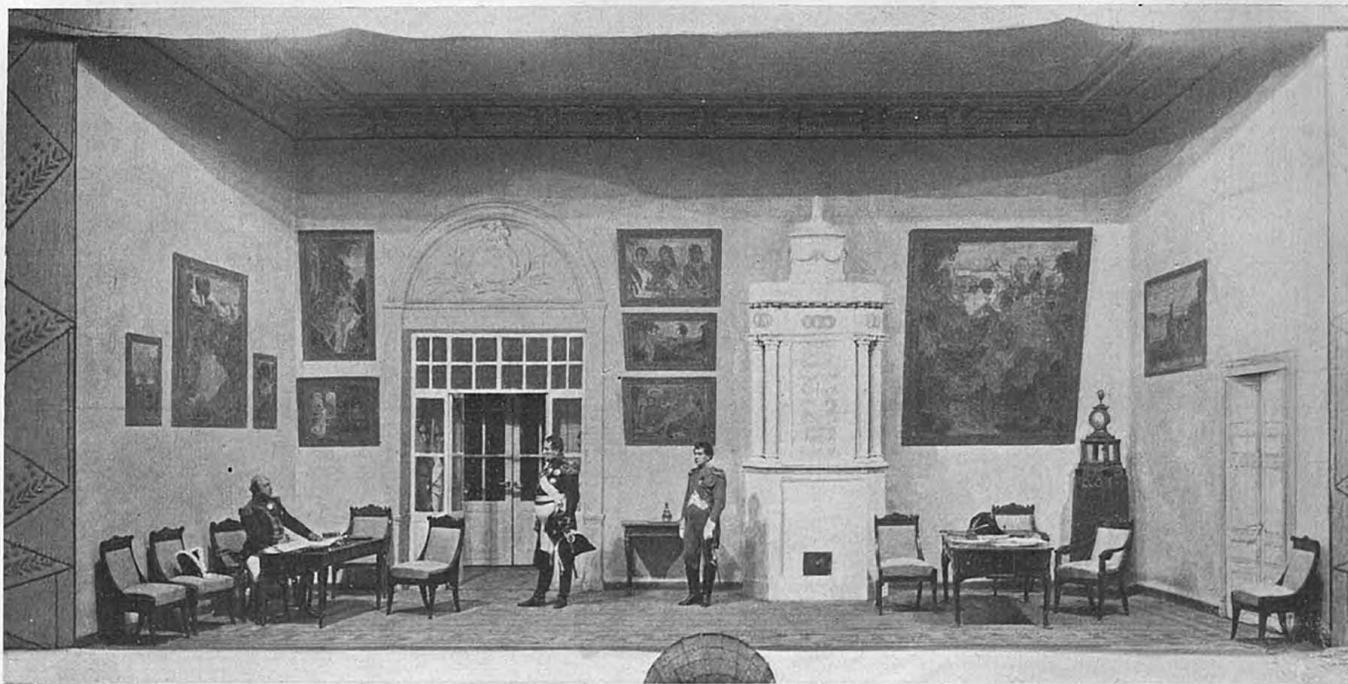
я назвалъ бы «развязностью страха». Всѣмъ знакома (или по личному опыту или со стороны) развязность и грубость даже у чрезмѣрно застѣнчивыхъ людей, когда эта застѣнчивость въ обществѣ начинаетъ чрезмѣрно мучить ихъ. Не мало подобныхъ примѣровъ можно найти у Достоевскаго (Коля Красоткинъ, Подростокъ и т. п.). Наконецъ, этими же причинами можетъ быть отчасти объяснено и подбадриваніе себя передъ выходомъ на сцену алкоголемъ. Андреевъ-Бурлакъ именовалъ «вдохновеніемъ» большую рюмку коньяку, которую за кулисами передъ выходомъ обычно подавалъ ему его лакей. Увы, едва ли это было вдохновеніемъ, не было ли это той же бессознательной уловкой, о которой мы только что говорили. При фізіологическихъ условіяхъ страхъ сцены въ чистомъ его видѣ, по мѣрѣ привычки къ ней, идетъ на убыль и волненіе передъ выходомъ или во время исполненія является уже результатомъ иныхъ смѣшанныхъ эмоцій (честолюбія, элементовъ вдохновенія, вліянія враждебно настроенной публики, сознанія неудачнаго выполненія своего замысла и т. п.). При болѣзненномъ страхѣ сцены, какъ выраженіи уже психоневроза, страхъ этотъ устойчивъ, не уменьшается съ привычкой къ сценѣ, пріобрѣтаетъ характеръ навязчивой мысли и опасенъ тѣмъ, что, начинаясь обычными, какъ фізіологическій, признаками, долго не сознается самимъ больнымъ. Начинаются уловки въ борьбѣ съ нимъ, исканіе причинъ, строятся разныя объясненія, гдѣ причиною является данный театръ и условія—отсюда скитаніе по театрамъ, неуживчивость, излишняя развязность; страхъ этотъ принимаетъ характеръ фобіи, дѣлается основной чертою личности и въ результатѣ даже можетъ послѣдовать уходъ изъ любимой профессіи, при чемъ публика, а часто и товарищи не понимаютъ, почему даровитый чаловѣкъ бросилъ любимое дѣло. Съ такимъ именно недоумѣніемъ говоритъ Сарра Бернаръ въ своихъ мемуарахъ о непонятномъ для нея уходѣ со сцены *Вормса* въ расцвѣтѣ таланта и жизненныхъ силъ. Такой страхъ, конечно, уже мѣшаетъ въ корнѣ творческой работѣ актера. Любовь къ лечебной вознѣ со своимъ горломъ въ значительной мѣрѣ у пѣвцовъ обязана явленіямъ того же психоневроза сцены и кулисъ. Неткачевъ указываетъ на одного баритона,

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

который чувствовалъ себя въ голосѣ только послѣ смазыванія горла; вѣра въ эту процедуру была очень сильна у него, между тѣмъ какъ онъ, несомнѣнно, страдалъ тракомъ. Къ числу особенностей артистовъ, страдающихъ фобіею сцены, авторъ относитъ и многочисленныя суевѣрія артистовъ, какъ результатъ этой фобіи, примѣты, сны, амулеты, ладонки, кольца съ счастливыми камнями, счастливыя числа и т. п. и т. п. Мнѣ думается, однако, что не однимъ этимъ объясняется дѣйствительно подмѣченная многими склонность къ суевѣрію у дѣятелей сцены—суевѣріе скорѣе является здѣсь результатомъ самой профессіи, какъ у карточного игрока—сами условія сценической игры съ ея неожиданностями и случайностями, гдѣ одно неловкое движеніе, какойнибудь пустякъ, пробѣжавшая по сценѣ кошка, некрѣпкій стулъ, не выстрѣлившій во время пистолетъ, запоздавшій выходъ и т. п. могутъ испортить лучшую сцену актера, не мало способствуютъ развитію такой склонности. Неткачевъ вообще полагаетъ, что распространеніе означеннаго психоневроза гораздо больше, чѣмъ это констатируется врачами, ибо начальныя фѳормы его трудно уловимы и принимаются актерами за вполне законныя явленія. Тѣмъ же авторомъ въ этомъ смыслѣ уже предпринята анкета среди актеровъ, но результаты ея имъ еще не опубликованы.

Я не буду, конечно, останавливаться на леченіи означеннаго психоневроза по методу Фрейда, ибо это уже не входитъ въ рамки настоящей статьи. Я остановился на этомъ вопросѣ только для того, чтобы на реальномъ примѣрѣ показать, какъ сложны привходящіе моменты, изъ которыхъ слагается общая актерская эмотивность, благодаря особымъ условіямъ, въ которыхъ протекаетъ сценическое творчество.

Нѣкоторыя изъ причинъ и сложный характеръ этой сценической эмотивности чрезвычайно удачно указаны въ самоанализѣ своихъ сценическихъ переживаній двумя крупными русскими артистками, М. Н. Ермоловой и А. Я. Глама-Мещерской, и по совершенно исключительному поводу, почему я и позволю себѣ нѣсколько остановиться на ихъ самоопредѣленіи и на самомъ случаѣ. Цитирую все это изъ «воспоминаній судебного дѣятеля»



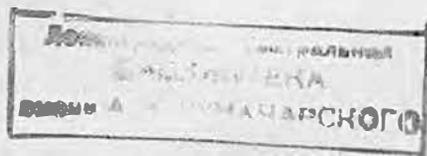
«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. I, КАРТИНА 4-Я. ВИЛЬНО. ФРАНЦУЗСКАЯ ИМПЕРАТОРСКАЯ КВАРТИРА. 18 ЮНЯ 1812 Г.
ДАВУ (Г. ЛЕРСКІЙ), БАЛАШЕВЪ (Г. КОРВИНЪ-КРУКОВСКІЙ) И ДЕ-КАСТРЕ (Г. ГОРИНЪ-ГОРЯЙНОВЪ).



«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 3-Я, КАРТИНА 1-Я. НАПОЛЕОНЪ НА ПОКЛОННОЙ ГОРѢ. 2 СЕНТЯБРЯ 1812 Г.
НАПОЛЕОНЪ (Г. ДАРСКІЙ), МЮРАТЬ (Г. ЮРЬЕВЪ), БЕРТЬЕ (Г. НОВИНСКІЙ).

1785

А. Ф. Кони (Русская Старина 1911 г, № 2). Кони рассказывает о своеобразной экспертизе судебного слѣдователя Московскаго Окружнаго Суда по дѣлу нотариуса Назарова, покушавшагося на цѣломудріе дѣвицы Черемновой; покушеніе это имѣло мѣсто непосредственно за ея первымъ дебютомъ на сценѣ. Слѣдователь по важнѣйшимъ дѣламъ, желая опредѣлить, въ какомъ душевномъ состояніи находилась она во время нападенія на нее Назарова, подъ вліяніемъ предшествовавшаго дебюта на клубной сценѣ, пригласилъ въ качествѣ экспертовъ двухъ московскихъ артистокъ—Ермолову и Гламу-Мещерскую для дачи заключенія по вопросу о воздѣйствіи перваго сценическаго дебюта на нервную систему артистки. Кони даетъ названіе «сценической» такой экспертизѣ, считаетъ ее оригинальной и интересной, но не приемлею въ качествѣ судебного доказательства, ибо въ данномъ случаѣ артистки-эксперты свидѣтельствуютъ лишь о собственныхъ чувствахъ и болѣе ни о чемъ; онѣ могутъ лишь гадательно говорить, что было съ организмомъ имѣ лично неизвѣстно дѣвушки послѣ ея перваго дебюта. Экспертиза эта неизбѣжно должна быть чисто субъективна и произвольна, ибо «сами артисты въ одинаковыхъ обстоятельствахъ и роляхъ чувствуютъ себя совершенно различно». Кони, для примѣра, противопоставляетъ игрѣ и сценическимъ переживаніямъ Мочалова и Дузэ игру и переживанія Каратыгина, Сарры Бернаръ, игрѣ и пѣнію Бозіо—въ такой же мѣрѣ игру и пѣніе Патти. Первые вносили много личныхъ душевныхъ силъ въ свое исполненіе, вторые—глубокое тонко рассчитанное искусство. Въ данное время для нашихъ задачъ все это, конечно, имѣетъ лишь косвенное отношеніе и личный самоанализъ чувствованій означенныхъ выше двухъ крупныхъ русскихъ артистокъ въ высшей степени интересенъ. Вотъ что онѣ заявили у слѣдователя, какъ эксперты сцены съ точки зрѣнія сценической эмотивности. *Ермолова* объяснила, что живо помнитъ свои впечатлѣнія отъ перваго дебюта въ шестнадцатилѣтнемъ возрастѣ—помнитъ, что ожиданіе этого рокового въ жизни момента такъ волновало и даже страшило ее, что были минуты, когда она даже готова была отказаться отъ появленія на сценѣ; помнитъ также о сильномъ изнеможеніи, въ кото-



ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

ромъ она вернулась домой, вызванномъ пережитыми волненіями и продолжительнымъ пребываніемъ на ногахъ во время спектакля. Знаменитая артистка добавила, что по прошествіи четырнадцати лѣтъ со времени перваго дебюта, уже достаточно освоившись со сценой, она не можетъ освободиться отъ этихъ волненій и наступающей за тѣмъ крайней усталости, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда приходится исполнять тяжелую отвѣтственную роль. *Вторая* изъ вызванныхъ артистокъ объяснила, что для артистки вообще, а для нервной и впечатлительной тѣмъ болѣе первый сценической дебютъ представляетъ до того важное событіе въ ея жизни, что не забывается никогда. Оно памятно и какъ первый шагъ на новомъ для нея сценическомъ поприщѣ и въ особенности по тѣмъ впечатлѣніямъ, которыя волнуютъ ее при этомъ. Волненія эти, начинаясь съ перваго же момента, какъ только артистка рѣшилась выступить, преслѣдуютъ ее, постепенно возрастая до самого акта выступленія на сцену, и чѣмъ этотъ періодъ продолжительнѣе, тѣмъ большее томленіе душевное охватываетъ артистку. Нервная система ея за это время напрягается до такой крайней степени, что когда оканчивается спектакль, въ которомъ она участвовала, всѣ физическія силы совершенно оставляютъ ее. Артистка прибавила, что она живо помнитъ, что, когда, послѣ перваго появленія ея на сцену, она пріѣхала домой, всѣ предшествовавшія ожиданія этого момента и волненія до того потрясли ея организмъ, что разрѣшились страшнымъ нервнымъ припадкомъ. Она вернулась безъ силъ, безъ ногъ, безъ голоса, съ весьма слабымъ сознаніемъ,—словомъ, совсѣмъ больная и ей нужно было нѣкоторое время, чтобы силы снова вернулись къ ней...

Ясное дѣло, что въ пережитыхъ волненіяхъ далеко не одно увлеченье ролью имѣло значеніе, но и масса трудно отдѣлимыхъ привходящихъ эмоцій, связанныхъ и съ ожиданіемъ и съ возможнымъ успѣхомъ и неуспѣхомъ исполненія вообще, можетъ быть даже связанныхъ съ матеріальными вопросами, боязнь чужой публики, критиковъ и старшихъ товарищей по сценѣ и многое другое, выдѣлится что и сама исполнительница едва ли въ состояніи, ибо таковы исключительныя условія сценическаго творчества.

Актерская наука въ общемъ смыслѣ этого слова, принимая во вниманіе все изложенное выше, естественнымъ путемъ должна свестись въ ея технической сторонѣ къ развитію у такого художника двухъ сторонъ его личности, которыми равно не легко управлять человѣку по произволу—это къ выработкѣ у себя способности вызывать и быстро мѣнять разнообразныя эмоціи (сценическая эмотивность) и къ выработкѣ гармоничнаго управленія своими внѣшними средствами для ихъ выраженія (рѣчь, жестъ, мимика, движенія вообще). Трудно обычно человѣку и то и другое; трудность перваго понятна сама собою, относительно же втораго стоитъ лишь припомнить, какъ намъ трудно отвыкать отъ привычныхъ своихъ жестовъ и управлять ими; какъ трудно дается, на примѣръ, произвольная мимика человѣку малокультурному. Намъ—врачамъ психіатрамъ съ этимъ часто приходится считаться, особенно имѣя въ виду, что возможно легко впасть въ ошибку, т. е. признать за физическій недостатокъ мимическую малоподвижность, тогда какъ это просто результатъ непривычки малокультурнаго человѣка произвольно управлять своею мимической мускулатурою. Постоянное упражненіе своей эмотивности, игра ею, въ концѣ концовъ, должны сказаться и на общемъ складѣ обычныхъ чувствованій актера, что и подмѣчалось многими наблюдателями въ смыслѣ развитія у него поверхностности чувствованій,—причемъ живость и легкость возникновенія ихъ у него соотвѣтственно растутъ за счетъ силы и глубины. Получается, по мѣткому выраженію Нордау (въ его «парадоксахъ»), ружье съ легко спускающимся куркомъ—чуть тронулъ курокъ, а оно уже выстрѣлило—такъ и актеръ, по его мнѣнію. По эмотивности Нордау сопоставляетъ его психику съ психикой дикаря или ребенка («божественныя невѣжды» по Платону) Съ другой стороны, привычка къ внѣшнимъ нагляднымъ выраженіямъ эмоцій дѣлаетъ то, что эти навыки переходятъ въ его жизнь и создаютъ изъ актера и въ жизни театральное существо, всегда нѣсколько позирующее, занятое собою, какъ бы рисующееся, слѣдящее за своею рѣчью и движеніями. Такимъ образомъ, въ профѣссиональ-актерѣ и развивается *актерскій типъ*, изслѣдованіе котораго заслуживаетъ особаго вни-

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

манія и спеціальной работы. *Мечтательная* (т. е. безкорыстная) *ложь* нигдѣ такъ не распространена, какъ въ этомъ типѣ, нестойкость своихъ привязанностей, какъ результатъ характера ихъ работы—также. Сами актеры подмѣчали въ своей средѣ эти качества, особенно характерныя именно для нихъ ¹⁾).

Актерская фамиллярность—«роднуша», «милый», «голубчикъ», любовь къ лобызаніямъ, быстрый переходъ на ты—все это лишь подчеркиваетъ внѣшность, а не глубину взаимоотношеній. Отчасти это довольно ярко оттънили актерскіе съѣзды, когда дѣло коснулось шкурныхъ интересовъ и ихъ столкновеній. «Все для внѣшности»—все-таки основная формула въ характеристикѣ профессиональнаго актерскаго типа. Исключенія лишь подтверждаютъ правило. Но объ этомъ когда нибудь особо.

Однако, эти же навыки, входящіе въ плоть и кровь актера, эта способность играть своею эмотивностью, можетъ быть нѣсколько вредно отражающіеся на личной его жизни, тамъ, на подмосткахъ только могутъ дать возможность актеру соединить до извѣстной степени несоединимое и разрѣшить практически психологическую проблему, надъ которой стояли въ недоумѣніи и философы, и психологи, и теоретики сценическаго искусства вообще, да и сами актеры. Огонь вдохновенія, свойственный всякому талантливому художнику, вдохновенія, сопровождающагося эмоціями, неразрывными съ нимъ, держится опытнымъ актеромъ въ уздѣ артистическаго ума, дисциплинируя порывы его фантазіи, какъ ошутительнаго проявленія того же вдохновенія, и все это тогда, когда понадобится, въ день и часъ, не отъ художника зависящій, и часто совмѣстно творя съ людьми, которые вовсе не горятъ огнемъ этого вдохновенія.

Вдохновеніе течетъ по гладко разработанному и сдерживающему почти безсознательно его порывы руслу технической выработки чувства и его внѣшнихъ выраженій. Здѣсь то и центръ тяжести этого *искусства*, разъ ужъ вы желаете признать это почетное званіе за театральною игрою; здѣсь то и ея отличіе отъ игры вообще, которая, конечно, по существу лежитъ

¹⁾ См. статьи актера Всеволодскаго въ «Театральной Газетѣ» за 1910 г.



Г. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ МІОРАТА.
«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

въ основѣ сценическаго какъ и всякаго вообще искусства, ибо, повторимъ, вдохновеніе не однимъ актерамъ свойственно, да и изъ нихъ то только талантливымъ. Существенное же отличіе сценическаго талантливаго исполненія отъ всякой вообще человѣческой талантливой дѣятельности (включая туда и поварское искусство) лежитъ, главнымъ образомъ, въ этой технической, только ему своеобразно присущей, сложной работѣ, которая является дисциплинирующею силою для необузданности вдохновенія и его спутника, творческаго воображенія или фантазіи. Важно помнить только, что знаніе въ широкомъ и узкомъ смыслѣ слова приходитъ на помощь не одной технической сторонѣ дѣла, но черезъ нее, а частью и самостоятельно должно сказываться и на характерѣ, степени и развитіи той бессознательной работы, которую мы именуемъ вдохновеніемъ и которую такъ высоко чтимъ не въ одномъ актерскомъ искусствѣ, конечно, а рѣшительно во всѣхъ областяхъ человѣческой дѣятельности.

Вопросъ о психологической сущности вдохновенія—вопросъ открытый, но лежащій, конечно, въ сферѣ изученія бессознательной психической работы человѣка. Психофизиологія лишь окольными путями подходитъ къ его выясненію, разсматривая физическія условія, при которыхъ оно легче вызывается къ активной работѣ; въ этомъ вопросѣ сами творцы инстинктивно вырабатывали свои методы, которые для постороннихъ нерѣдко являются лишь какъ чудачества или странныя привычки оригиналовъ художниковъ и творцовъ вообще: помѣщеніе ногъ въ ледяную воду, гнилыя яблоки Шиллера, работа на солнечномъ зноѣ при открытой головѣ (Руссо, Уитманъ), наркотизированіе всѣхъ видовъ и т. п. «эксцентричности людей творчества, изученныя детально (говоритъ Рибо) ¹⁾ и съ большимъ стараніемъ, представляютъ, въ концѣ концовъ, быть можетъ, самый поучительный матеріалъ къ пониманію органическихъ основаній творческаго воображенія». Большинство вышеупомянутыхъ странностей представляютъ инстинктивное осуществленіе психофизиологической формулы того же Рибо, имѣющей

¹⁾ *Рибо*. Опытъ изслѣдованія творческаго воображенія. Перев. съ французскаго. Спб. 1901 г.

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

отношеніе къ этому вопросу, а именно: усиленіе кровообращенія въ мозгу за счетъ общаго кровообращенія. Крѣпкій кофе, сигары, куреніе вообще, временное употребленіе алкогольныхъ напитковъ преслѣдуютъ отчасти ту же задачу, усиливая дѣятельность сердца.

Съ другой стороны, основываясь на постоянномъ взаимоотношеніи въ нашей психикѣ сферы сознательной и бессознательной (постоянно переливающийся въ насъ «потокъ сознанія» Джемса)—психологія отмѣчаетъ и тѣ психическія условія, при которыхъ развивается, питается и поддерживается или, наоборотъ, блѣднѣетъ то же вдохновеніе, какъ бессознательный основной факторъ творческаго воображенія. Творческое воображеніе, въ которомъ (или, вѣрнѣе, въ продуктахъ котораго) наглядно для всѣхъ насъ проявляется и осуществляется вдохновеніе, у насъ, людей, ограничено личнымъ запасомъ представленій у каждаго индивидуума,—представленій, приобретаемыхъ и выбираемыхъ, благодаря вниманію и апперцепціи ¹⁾).

Обострѣніе того и другого въ сферѣ разныхъ искусствъ у художника и жажда накопленія этихъ представленій—обычныя черты талантливаго человѣка въ сферѣ его специальности. Развитіе всѣхъ этихъ психологическихъ сторонъ нашей личности даетъ пищу творческому воображенію, а, слѣдовательно, и психологической его сущности—вдохновенію и наоборотъ. Въ разныя сферы направлена работа апперцепціи у разныхъ людей и это опредѣляетъ ихъ уклонъ въ то или иное искусство, науку или иную дѣятельность—это же опредѣляетъ и характеръ ихъ творческаго воображенія. Сложность сценическаго искусства и тутъ предъявляетъ актеру исключительныя требованія и въ этомъ направленіи, требуя разработки вниманіемъ и апперцепціей какъ всего окружающаго, такъ и своей собственной психической и физической даже личности (последнее для художниковъ въ иныхъ областяхъ совершенно несущественно). Въ этомъ

¹⁾ О значеніи вниманія въ сложной психологической работѣ актера. См. статью С. М. Ратова «Теорія внезапныхъ мыслей» (Ежегодникъ Императорск. театровъ. 1911 г. Февраль).

лежитъ главнѣйшая трудность сценической работы, въ этомъ и ея сила и творческія мученія.

Уйти отъ себя человѣку невозможно—даже во снѣ, въ грезахъ, въ галлюцинаціяхъ продолжается та же работа, составленная изъ наяву накопленнаго имъ лично матеріала и сообразно характеру присущей ему апперцепціи, а, между тѣмъ, актеру всю жизнь въ его искусствѣ приходится наглядно показывать другимъ, что онъ якобы уходитъ отъ себя («входитъ въ роль»). Крупныя, смѣлыя и сами по себѣ интересныя для даннаго времени художественныя личности инстинктивно упрощаютъ себѣ эту работу тѣмъ, что и не пытаются уходить отъ себя, а себя лично вносятъ въ свои роли, мало или совсѣмъ не считаясь съ замысломъ автора; такою артисткою у насъ была В. Ф. Коммисаржевская, на западѣ—Дузэ. Школы настоящей такіе артисты не создаютъ, хотя и вызываютъ бездну подражателей, наивно берушихъ себѣ за примѣръ чисто личныя особенности такихъ дарованій: то, на примѣръ, что было, какъ личное, такъ прелестно въ жестахъ и интонаціяхъ Коммисаржевской, такъ противно выглядитъ у ея слѣпыхъ подражательницъ-артистокъ и стираетъ ихъ художественную индивидуальность, какъ бы мала она ни оказывалась. Это не школа. Дѣйствительно, такія художественныя величины (такого типа, какъ Дузэ и Коммисаржевская) бываютъ страшно близки и дороги ихъ современникамъ, интимно дороги, также почти лично, какъ лично и ихъ творчество, что мы и видѣли у насъ на примѣрѣ Коммисаржевской. Особая искренность исполненія окрашиваетъ такую личную (если можно такъ выразиться) игру—отсюда и отзвукъ публики особенно искрененъ. Кокленъ считаетъ неудобствомъ такой системы игры то, что въ такомъ случаѣ у актера всего одна роль и по отношенію къ В. Ф. Коммисаржевской это очень похоже на истину. Я высказываю это, даже несмотря на то, что сама В. Ф. въ своей самооцѣнкѣ была нѣсколько иного мнѣнія: «нельзя сыграть хорошо роль, гдѣ такъ часто себя узнаешь. Съ той только минуты начинаешь хорошо играть, когда отрѣшаешься отъ себя и вскочишь въ изображаемое лицо, а себя есть ли охота подавать, пишетъ она въ одномъ изъ писемъ къ

актеру Бравичу 1); и, однако, въ тѣхъ же письмахъ у нея проскальзываетъ и такая мысль: «знаете, что меня мучаетъ—мнѣ кажется, что какъ я начну много играть, буду повторяться», и далѣе она объясняетъ, почему не рѣшается играть Катерину въ «Грозѣ»—«у меня многого нѣтъ для этой роли».

Гораздо труднѣе и въ смыслѣ внѣшняго успѣха неблагодарнѣе работа тѣхъ артистовъ, которые ближе стоятъ къ Платоновскому идеалу искусства и бьются за возможно болѣе точное воплощеніе замысла автора—таковы у насъ М. Г. Савина, на западѣ Сарра Бернаръ. Послѣдняя сама подбираетъ себѣ роли и этимъ облегчаетъ свою работу; первой приходится часто жертвовать дешевымъ внѣшнимъ успѣхомъ для идейныхъ требованій своего искусства, извѣстнымъ образомъ ею усвоенныхъ.

Что лучше, что хуже—довольно праздный вопросъ, и рѣшеніе его, конечно, зависитъ отъ вашихъ личныхъ требованій, предъявляемыхъ къ этому многогранному искусству, а главное отъ таланта воплотителей его.

Тотъ же Кокленъ, котораго я уже не разъ здѣсь цитировалъ, ставить рѣшеніе вопроса, вокругъ котораго бродятъ сейчасъ мои мысли, очень опредѣленно въ духѣ Дидро, но уже не называя это парадоксомъ. «Два существа, живущія въ актерѣ, неразлучны, но властелиномъ должно быть первое я, то, которое наблюдаетъ», говоритъ онъ, «второе это—невольникъ, обязанный повиноваться. Чѣмъ сильнѣе властвуетъ первое я, тѣмъ выше стоитъ артистъ». Не даромъ Сарра Бернаръ аттестуетъ въ своихъ запискахъ Коклена, какъ великолѣпнаго актера, а не артиста, хотя страннымъ образомъ относитъ въ этотъ же разрядъ и Дузэ. Дѣленіе свое работниковъ сцены на актеровъ и артистовъ она основываетъ нѣсколько на иныхъ соображеніяхъ, чѣмъ вышеизложенныя. Ея опредѣленіе Дузэ какъ актрисы, скорѣе, чѣмъ артистки, она обосновываетъ такъ: «она идетъ по путямъ, протореннымъ другими, не подражая имъ, правда, нѣтъ,

1) Сборникъ памяти В. Ф. Коммисаржевской подъ редакціей Е. П. Карпова. Спб. 1911 г.



«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 2. КАРТИНА 4-Я. БОРОДИНО. СТАВКА НАПОЛЕОНА БЛИЗЪ ШЕВАРДИНСКАГО РЕДУТА 26 АВГУСТА 1812 Г.
НАПОЛЕОНЪ (Г. ДАРСКІЙ) И МАРШАЛЫ (Г. Г. НОВИНСКІЙ, ГАРЛИНЪ, БРАГИНЪ И БОРИСОВЪ).

но она не дала ни одного персонажа, который олицетворялся бы въ ея имени. Она не создала типа, образа, который вызывалъ бы въ памяти воспоминаніе о ней». Согласно этой классификаціи, она относитъ къ актерамъ: Коклена, Дузэ, Бартэ, Режанъ, Новелли; къ артистамъ—Ирвинга, Антуана, Гитри («актеръ и вмѣстѣ съ тѣмъ артистъ») и Мунэ-Сюлли, который, по ея мнѣнію, обладаетъ гениемъ, которымъ онъ пользуется то какъ актеръ, то какъ артистъ, но за то онъ иногда и какъ артистъ и какъ актеръ такъ пересаливаетъ, что заставляетъ скрежетать зубами любителей красоты и истины ¹⁾).

Нигдѣ такъ ярко не обнаруживается забота надъ выраженіемъ для публики своихъ эмоцій, умѣнье не только управлять ими, но заботиться о впечатлѣніи публики при этомъ, какъ въ воспоминаніяхъ Ристори, цѣнность которыхъ для психологіи театральной игры чрезвычайно велика. Добрыя двѣ трети этихъ воспоминаній посвящены детальному разбору подготовки ея къ отдѣльнымъ ролямъ, и изъ этого разбора уже можно видѣть, какъ разсчитанно она пользуется въ цѣляхъ произвести желаемый автору эффектъ, игрою эмотивности и она правильно всюду употребляетъ понятіе «выраженіе» этихъ эмоцій для опредѣленныхъ цѣлей, для публики, а не «переживаніе» ихъ ²⁾).

Намъ извѣстно, что внѣшнее выраженіе эмоціи и безъ самой эмоціи въ извѣстной мѣрѣ способствуетъ вызову послѣдней.

Собаки, дѣти и даже взрослые нерѣдко, принимаясь бороться въ шутку, въ концѣ концовъ начинаютъ злиться по настоящему. Рассказываютъ, что Кампанелла, желая узнать, что происходитъ въ чьей либо душѣ, старался придать своему лицу таковое же по возможности выраженіе—вообще старался внѣшне подражать ему во всемъ, сосредоточивая въ то же время свою мысль на своихъ собственныхъ переживаніяхъ. «Я часто наблюдалъ, говоритъ Бюркъ, что, принимая видъ разгнѣваннаго, миролюбиво-настроеннаго, испуганнаго или храбраго человѣка, я

¹⁾ *Сарра Бернаръ*. Мемуары. Перев. Л. Г. Спб.

²⁾ *Аделаида Ристори*. Этюды и воспоминанія. Перев. Ек. Б—вой. Спб, 1904 г.

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

невольно направлялъ свою мысль въ сторону той страсти, которую хотѣлъ изображать». «Если многіе актеры, говоритъ Джемсъ, остаются безстрастными во время своей игры, то есть много такихъ актеровъ, которыхъ воодушевляетъ ихъ собственная игра»; и далѣе, приводя соотвѣтственные примѣры, онъ заключаетъ: «воздержитесь отъ выраженія страсти и она умретъ». Тотъ же Джемсъ указываетъ, что «большая часть органическихъ движеній, въ которыхъ выражается эмоція, не можетъ быть вызвана по произволу; въ спокойномъ состояніи воспроизвести внѣшнія проявленія любой эмоціи затруднительно. Въ нашей власти воспроизвести игру мускуловъ произвольнаго движенія, но мы не можемъ произвольно вызвать надлежащее возбужденіе въ кожѣ, железахъ, сердцѣ и внутренностяхъ. Экспериментъ приложимъ только частично».

Актерская практика говоритъ за то, что часть и органическихъ проявленій эмоцій (напримѣръ, отдѣленіе слезныхъ железъ, поблѣдненіе и покраснѣніе лица) можетъ быть при навѣкъ вызвана произвольно, а въ остальномъ актеръ привыкаетъ давать намъ картину внѣшнихъ выраженій, притворяясь, обманывая насъ (тяжелое прерывистое дыханіе, вздохи, жесты, указывающіе на то, что онъ обливается потомъ, и т. п.). Что же касается того вліянія, которое воображеніе, долгое сосредоточиваніе вниманія—самовнушеніе оказываютъ на органическія явленія нашего тѣла, то по этому предмету существуетъ въ фізіологической психологіи цѣлая литература и богатая казуистика. Особенно цѣнны факты, собранные Хекъ-Тьюкомъ («Духъ и тѣло») — у него можно найти факты произвольнаго вызова чловѣкомъ у себя при этихъ условіяхъ: рвоты, перистальтики кишекъ, ускоренія или замедленія работы сердца, расширеніе зрачка, даже летаргіи (подобно индійскимъ факирамъ). Вообще продолжительное сосредоточиваніе вниманія на какой-либо части тѣла сопровождается измѣненіями въ немъ (явленія стигматизаціи въ моменты экстаза). Все это хоть немного объясняетъ то, почему многіе актеры, умѣющіе управлять своимъ вниманіемъ и обладающіе живымъ воображеніемъ, въ состояніи произвольно вліять даже на органическую часть своихъ эмоцій, обычно стоящую внѣ нашей воли.

Джемсъ ссылается на изслѣдованіе д-ра Арчера, который дѣлалъ опросы многихъ выдающихся артистовъ, причемъ нѣкоторые изъ нихъ утверждали, что въ тѣхъ случаяхъ, когда имъ удавалось хорошо сыграть свою роль, они переживали всѣ эмоціи, соотвѣтствующія послѣдней. Объясненіе разногласія въ этомъ между артистами Джемсъ даетъ такое: «въ экспрессіи каждой эмоціи внутреннее органическое возбужденіе можетъ быть у нѣкоторыхъ лицъ совершенно подавлено; не испытывая эмоціи, такіе актеры способны совершенно диссоціировать эмоціи и ихъ экспрессію. Другія лица не обладаютъ способностью подавлять внутренне органическое возбужденіе въ экспрессіи эмоцій, они испытываютъ самую эмоцію и не способны къ процессу диссоціаціи эмоціи и ея выраженія».

Бэнъ (эмоціи и воля) указываетъ, что вслѣдъ за прекращеніемъ движенія наблюдается тенденція исчезновенія вызывающихъ его волненій, такъ что за внѣшнимъ успокоеніемъ наступаетъ и внутреннее... Такимъ же образомъ мы можемъ и вновь пробудить утихшую эмоцію; производя извѣстныя внѣшнія дѣйствія, мы какъ бы заражаемъ ими наши нервы, такъ что нахлынувшій на насъ потокъ чувствъ возникаетъ въ концѣ концовъ какъ бы подъ вліяніемъ своего рода индукціи, идущей извнѣ. Именно такимъ путемъ, стараясь придать нашимъ лицамъ радостное выраженіе, мы и приходимъ, наконецъ, въ радостное настроеніе».

Этимъ объясняется предложеніе нѣкоторыхъ изъ преподавателей сценическаго искусства, въ случаѣ если у ученика не выходитъ, скажемъ, монологъ или сцена съ гнѣвной эмоціей, стать передъ зеркаломъ и, сдѣлавъ гнѣвное выраженіе лица, сжавъ кулаки и т. д., попробовать читать монологъ. Внѣшнее выраженіе эмоціи можетъ помочь вызову самой эмоціи въ извѣстной степени. Тѣмъ же объясняются у нѣкоторыхъ артистовъ аналогичные этому приемы передъ ихъ выходомъ на сцену, когда имъ сразу необходимо войти въ извѣстную эмоцію.

Фехнеръ также обращаетъ вниманіе на то обстоятельство, что каждый изъ насъ можетъ на себѣ убѣдиться, что подражаніе извѣстнымъ движеніямъ, которыя служатъ физическимъ выраженіемъ опредѣленнаго душев-

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

наго переживанія, даетъ намъ возможность лучше понять его, чѣмъ если-бы мы ограничились лишь простымъ созерцаніемъ. «Когда я иду по улицѣ за незнакомымъ мнѣ человѣкомъ и подражаю, насколько мнѣ удастся, его походкѣ и манерамъ, у меня создается въ высшей степени любопытное впечатлѣніе, будто всѣ мои ощущенія похожи на ощущенія идущаго впереди человѣка. Подражая походкѣ молоденькой женщины, вы сами проникаетесь женскимъ духомъ»¹⁾).

Принявъ все вышеизложенное во вниманіе, мы и сможемъ понять въ извѣстной степени, какъ техническая выработка умѣнья владѣть выраженіями эмоцій должна и на сценѣ у актера способствовать вызову у него соотвѣтственныхъ эмоцій, извѣстнаго душевнаго волненія, связаннаго и вызваннаго, можетъ быть, этой техникой.

Въ этомъ то обстоятельствѣ, вѣроятно, и лежитъ центръ тяжести разрѣшенія проблемы Дидро. Нѣтъ, актеръ большею частью на сценѣ испытываетъ, конечно, изображаемая имъ эмоціи, но руководителемъ ихъ является технически выработанная сноровка ихъ внѣшняго выраженія, которая можетъ быть развита въ той же мѣрѣ, какъ и пальцы піаниста, съ чувствомъ и одушевленіемъ играющаго какую либо-пьесу на рояли. Техника піаниста впиталась въ него такъ, что она инстинктивно не даетъ воли его одушевленію тамъ, гдѣ одушевленіе это начнетъ нарушать ея законы. Въ конечномъ счетѣ работа надъ сценической эмотивностью и сведется къ работѣ надъ внѣшними формами ея выраженія (мимика, жестъ, рѣчь); обученіе самими эмоціямъ и практика съ ними, какъ того желаютъ нѣкоторые изъ преподавателей сценическаго искусства, есть вещь довольно таки наивная, ибо для этой задачи у преподавателя нѣтъ и средствъ. Это было бы возможно лишь при условіи, что преподаватель сталъ бы влюблять въ себя ученицъ, дразнить и сердить учениковъ, вызывая въ тѣхъ и другихъ практику переживаній соотвѣтственныхъ эмоцій (любви,

¹⁾ Многія изъ приведенныхъ цитатъ взяты мною изъ книги *Грассе*. Физиологическое введеніе въ изученіе философіи. Спб. 1909 г. Перев. съ французскаго.



Г. УСАЧЕВЪ ВЪ РОЛИ К. Ф. ТОЛЯ.
«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

благоговѣнія, ненависти, гнѣва, злобы, мстительности и т. п.). Но представить себѣ на практикѣ такую школу намъ трудно, да и она бы, въ сущности, не достигла своей цѣли. Реальною жизнью вызванныя эмоціи далеко не такъ легко смѣняются; если это иногда у нѣкоторыхъ лицъ и замѣчается, то въ этомъ случаѣ начинается уже область патологіи...

У Сарры Бернаръ ¹⁾ въ ея воспоминаніяхъ есть описаніе одного случая, когда она, одурманившись передъ спектаклемъ опіемъ, вдругъ забыла совершенно одну сцену во время самаго представленія; нисколько не растерявшись, она сочинила свою фразу, которой отпустила со сцены то лицо, которое должно было вести съ ней діалогъ (Крузеттъ) и окончила весь актъ, какъ обычно, не обнаруживъ ничѣмъ своего волненія отъ этого. Ни публика, ни критика даже и не замѣтили пропуска этой большой сцены. Техническая сторона дѣла выручила ее въ этомъ случаѣ, какъ она выручаетъ и многихъ при аналогичныхъ обстоятельствахъ, вырабатывая поражающую насъ находчивость на сценѣ у опытныхъ актеровъ.

Разсказываютъ, что Гаррикъ ²⁾, находясь въ одномъ обществѣ, на неотступныя просьбы проявить свой сценическій даръ, взялъ въ руки подушку, объяснивъ, что это его любимый ребенокъ, и высунувшись затѣмъ изъ окна, какъ бы нечаянно выронилъ эту подушку. Когда онъ повернулся лицомъ къ присутствовавшимъ, оно изображало такое отчаяніе и невыносимыя страданія, что съ нѣкоторыми сдѣлалось дурно, а остальные умоляли его перестать ихъ мучить своимъ видомъ, что онъ со смѣхомъ и сдѣлалъ.

Невольно вспоминаются слова того же Коклена: «для того чтобы трогать, не надо быть растроганнымъ».

Въ сценическомъ искусствѣ въ рѣдкихъ, думается мнѣ, случаяхъ можно относить интуитивную работу вдохновенія къ моментамъ, предшествующимъ выступленію актера на сцену, какъ это дѣлаютъ многіе

¹⁾ Сарра Бернаръ I. с.

²⁾ А. Ф. Кони I. с.

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

теоретики этого вопроса. Въ конечномъ счетѣ, все-таки, главная работа творчества съ его элементомъ вдохновенія протекаетъ передъ публикой.

Постоянно употребляются и зрителями и самими творцами актерами выраженія: «я сегодня былъ особенно въ ударѣ... сегодня это у меня особенно удачно вышло... роль сегодня удалась мнѣ или ему» и обратно. Подставивъ вмѣсто слово «удача»—слово «вдохновеніе», какъ это дѣлаетъ Вл. Соловьевъ, мы и будемъ имѣть нѣкоторое представленіе о большей или меньшей силѣ вдохновенія, охватившаго въ той или иной мѣрѣ актера на сценѣ. Конечно, элементы этого вдохновенія могутъ имѣть мѣсто и въ предшествующей активному воплощенію творческаго замысла работѣ, когда при изученіи роли актеръ внутренне постигаетъ авторскій образъ и находитъ лучшіе способы для его воплощенія, но настоящая работа и роль вдохновенія, все-таки, тамъ, гдѣ ее разумѣлъ и Геннадій Несчастливцевъ («Первые звуки оркестра воскресятъ тебя»... и т. д.).

Интересно, что намекъ на то счастье, которое иногда, конечно, можетъ дать вдохновеніе актеру и въ предшествующей исполненію стадіи подготовки роли, мы можемъ усмотрѣть у актрисы Аркадьиной въ «Чайкѣ» Чехова; она мечтаетъ, какъ будетъ сидѣть у себя, тамъ, въ номерѣ, и учить роль ¹⁾... Не исполнять роль, а готовить ее—и эта мысль ей уже заранѣе улыбается. Это тонко, но не типично—все-таки громадное большинство актеровъ, если мечтаютъ о своей работѣ, то разумѣютъ счастье, даваемое вдохновеніемъ тамъ, гдѣ его наивысшее развитіе, т. е. на сценѣ, на подмосткахъ.

Въ пріятныхъ воспоминаніяхъ громаднаго большинства актеровъ фигурируютъ ихъ удачи на сценѣ при исполненіи ими роли, а не періодъ мукъ творчества во время подготовительной работы надъ нею. Опытный талантливый артистъ въ минуты, иногда проходящія черезъ весь спектакль, когда вдохновеніе измѣняетъ ему, почему-нибудь не достигается (какіе-либо мѣшающіе привходящіе моменты, непріятная роль и т. п.), играетъ

¹⁾ «Хорошо съ вами, друзья, пріятно васъ слушать, но сидѣть у себя въ номерѣ и учить роль—куда лучше... (Чайка. Д. II).

техничкою, актеръ «нутра» (по старому выраженію) въ эти же моменты играетъ, какъ Богъ на душу положить, т. е. превращается на это время въ диллетанта-любителя, а не художника (Мочаловъ и его неудачные моменты и дни); перваго типа актеръ и при этихъ мучительныхъ для талантливаго человѣка условіяхъ остается художникомъ.

Не должно, все-таки, забывать, что (цитирую А. Ф. Кони) «врожденный талантъ и блестящая техника даютъ возможность успѣшно изображать чувство, котораго не испытываешь»...

Гете съ полнымъ убѣжденіемъ указывалъ актерамъ, какъ на образецъ для подражанія, на канатную плясунью, и мечталъ о сценѣ столь же узкой, какъ канатъ, на которомъ она пляшетъ, чтобы въ театрѣ не могъ оставаться ни одинъ актеръ, *не обладающій профессиональной выучкой*. Въ «Вильгельмѣ Мейстерѣ» Гете противопоставляетъ артистку Миньонъ съ ея совершеннымъ по техникѣ восхитительнымъ танцемъ на яйцахъ—еще не дисциплинированнымъ, не вымуштрованнымъ полудиллетантамъ - актерамъ, смутно разбирающимся въ вопросахъ своего искусства. Эти актеры, тѣмъ не менѣе, приступаютъ къ «Гамлету», не обладая и сотой долей того технического умѣнья, которымъ отличалась дѣвочка Миньонъ...

Подводя нѣкоторые итоги всѣмъ этимъ, сознаю самъ, нѣсколько хаотически набросаннымъ мыслямъ о сценическомъ искусствѣ и его психологическихъ проблемахъ, можно было бы выставить слѣдующія положенія и предположенія:

1. Вдохновеніе, какъ элементъ всякаго таланта на всѣхъ поприщахъ человѣческой дѣятельности, характеризуетъ не опредѣленное искусство, а лишь *талантливость человѣка* и въ опредѣленіе сущности сценическаго искусства только этою стороною и входитъ.

2. Вдохновеніе, составляющее необходимый элементъ и въ истинной научной работѣ, въ искусствѣ является его исходною точкою («не отъ ума, но съ умомъ»).

3. Правильно поставленная Дидро проблема сущности сценическаго искусства (возможна ли критическая работа мысли одновременно съ искрен-

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

нимъ волненіемъ), проблема разрѣшаемая до извѣстной степени практически на сценѣ, какъ возможная, теоретически трудно объяснима. Подходъ къ нѣкоторому разрѣшенію ея даетъ мысль о выработкѣ путемъ своеобразной подготовки игры эмоцій и ихъ внѣшнихъ выраженій, сценической дисциплины творческаго воображенія, а вмѣстѣ съ тѣмъ, стало быть, и умѣнья управлять и направлять свое вдохновеніе.

4. Самымъ цѣннымъ въ сценическомъ искусствѣ, какъ искусствѣ, минуя по вышесказаннымъ соображеніямъ вдохновеніе, есть *выработка умѣнья притворяться на людяхъ, управляя какъ своими эмоціями, такъ и физической своей личностью*. Въ этихъ основахъ и лежитъ сущность техники актера, которая отличаетъ его отъ талантливаго (тоже, можетъ быть, обладающаго вдохновеніемъ) любителя-диллетанта.

5. Выясненію сложныхъ психологическихъ проблемъ сценическаго искусства, осмысливанію этого сложнаго творчества, кромѣ науки, могли бы много помочь и сами сценическіе дѣятели путемъ самоанализа, давая въ запискахъ, воспоминаніяхъ, автобіографіяхъ матеріаль для научной разработки его въ будущемъ, при условіи, въ свою очередь, дальнѣйшаго развитія научной дисциплины, именуемой психологіей.

КАКОГО ГОДА КОСТЮМЫ ВЪ „РЕВИЗОРЪ“ И „ЖЕНИТЬБЪ“?

П. ГНѢДИЧА.



ОЧНОЕ опредѣленіе времени, когда происходитъ дѣйствіе «Ревизора» и «Женитьбы», имѣетъ значеніе по отношенію фасона платьевъ, что надѣвается «персонажами» этихъ пьесъ. Обыкновенныя ссылки на эскизъ послѣдней сцены «Ревизора», рисованный якобы Гоголемъ и нынѣ прилагающійся ко всѣмъ изданіямъ «Ревизора», едва-ли выдерживаетъ критику. Рисунокъ этотъ, во всякомъ случаѣ, относится, по изображеннымъ костюмамъ, къ началу сороковыхъ годовъ, а дѣйствіе комедіи происходитъ въ 1831 году,—на это есть прямое указаніе: Растаковскій говоритъ Хлестакову, что онъ подалъ просьбу давно—въ 1801 году,—да вотъ уже *тридцать* лѣтъ нѣтъ никакой резолюціи. Указаніе прямое и неоспоримое.

Для характернаго воспроизведенія эпохи имѣется множество картинъ 1829—1831 годовъ жанроваго характера, модные журналы того времени и портреты. Но для даннаго случая весьма драгоцѣнна картина Винтергальтера, изображающая парадъ въ 1829 году въ Петербургѣ, гдѣ господинъ во фракѣ и цилиндрѣ съ тросточкой и дамой, которую держитъ подъ руку—чудесный матеріалъ для Хлестакова и Анны Андреевны. Во всякомъ случаѣ, широкіе рукава, короткія платья, башмаки безъ каблуковъ и зачесанные вверхъ волосы на затылкѣ—вотъ характерныя условія этихъ годовъ. Къ сожалѣнію, у насъ нѣтъ на сценѣ традиціи, по которой соблюдалась бы эта мода. До семидесятыхъ годовъ прошлаго вѣка «Ревизоръ» игрался въ современныхъ данному представленію костюмахъ и только чиновники носили форму тридцатыхъ годовъ. Пищущій эти строки еще помнитъ, какъ актеръ Нильскій изображалъ Ивана Александровича въ модномъ платьѣ шестидесятыхъ годовъ, а Линская, игравшая городничиху, была въ костюмѣ, ничѣмъ не напоминавшимъ данную эпоху.

КАКОГО ГОДА КОСТЮМЫ ВЪ «РЕВИЗОРЪ» И «ЖЕНИТЬБЪ»?

Не будетъ анахронизмомъ, если дадутъ участвующимъ костюмы не только 30-го, но даже 28-го года. Въ глухомъ городкѣ, между Пензой и Саратовымъ, гдѣ застрѣлъ Хлестаковъ, едва-ли были современныя парижскія моды. А что касается гостей въ послѣднемъ актѣ, то стародавность фасоновъ ихъ платьевъ явится вполне умѣстной.

Еще опредѣленнѣе время дѣйствія «Женитьбы». Морякъ Жевакинъ, рассказывая біографію своего суконца на мундирѣ, говоритъ:

— Въ 95 году, когда была эскадра наша въ Сициліи, купилъ я его еще мичманомъ, и сшилъ изъ него мундиръ; въ 801 году при Павлѣ Петровичѣ я былъ сдѣланъ лейтенантомъ—суконце было совсѣмъ новешенькое; въ 814 сдѣлалъ экспедицію вокругъ свѣта, и вотъ только по швамъ немного поистерлось; въ 815 вышелъ въ отставку, только перелицевалъ; уже десять лѣтъ ношу, до сихъ поръ почти что новый.

Оставляя въ сторонѣ вопросъ, почему произведенный въ 801 году въ лейтенанты и выйдя въ отставку только черезъ пятнадцать лѣтъ, Жевакинъ все остался въ прежнемъ чинѣ,—нельзя не отмѣтить главной цѣнности указанія автора, что дѣйствіе происходитъ въ 1825 году.

Можно опредѣлить даже съ точностью, что время года — весна. На это указываетъ разговоръ въ послѣдней картинѣ Подколесина съ Агафьей Тихоновной. Она прямо говоритъ, что нынче 8 число, и осталось менѣе мѣсяца до майскаго гулянья въ Екатерингофѣ. Весна ранняя, теплая,—«вездѣ травка на дорогѣ», рассказываетъ тотъ-же Жевакинъ. Въ гостиной выставлены окна, такъ что Подколесинъ можетъ выпрыгнуть прямо на тротуаръ «Мыльнаго» переулка, гдѣ стоитъ домъ Агафьи Тихоновны.

Итакъ, дѣйствіе происходитъ въ апрѣлѣ 1825 года. Несомнѣнно, что молодая купеческая дочь, обладающая каменнымъ двухъэтажнымъ домомъ съ двумя флигелями, да еще вдобавокъ желающая выйти замужъ, одѣвается особенно рачительно. Рядомъ съ ней, въ деревянномъ домѣ, живетъ портниха, не какая нибудь, а жившая съ сенатскимъ «оберъ-секлетаремъ», какъ аттестуетъ ее сваха,—и, конечно, она получаетъ модные журналы. Поэтому, Агафья Тихоновна не можетъ появляться въ широкихъ юбкахъ,

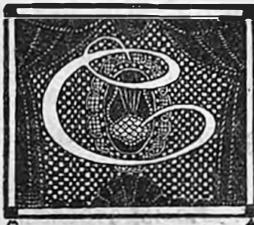
какъ мы то видимъ на сценѣ. Еще въ 1825 году лежитъ на платьяхъ отпечатокъ стилиа ампиръ,—и хотя подола дѣлались ниже, но далеко еще не достигаютъ того объема, который присущъ тридцатымъ годамъ. Еще рѣзче сказывается эпоха на прическахъ. Проборы и гладко причесанные спереди волоса совершенно не соотвѣтствуютъ этому времени. Въ «Journal des Dames», въ «Wiener Zeitschrift», въ «The Repository» имѣются цѣлыя серіи причесокъ и платьевъ, которыми можно воспользоваться для «Женитьбы».

Тоже можно сказать и о мужскихъ костюмахъ,—не только о Кочкаревѣ, котораго принято играть «партикулярно». Кочкаревъ не можетъ быть въ сюртукѣ—для него необходимъ цвѣтной фракъ. Яичница слишкомъ походить на экзекутора 50-хъ годовъ, да и самъ Подколесинъ не можетъ быть въ синемъ форменномъ фракѣ съ пуговицами-орлами. Надо не забывать, что «Женитьба» относится по времени дѣйствія къ эпохѣ болѣе ранней, чѣмъ «Ревизоръ».—Но она еще никогда не удостаивалась внимательной монтировки.

Быть можетъ, когда нибудь и для нея наступитъ очередь.

Л Е К Ц И Я

Б. ВАРНЕКЕ.



ПРАВЕДЛИВО названный патріархомъ русскихъ актеровъ, Иванъ Аѳанасіевичъ Дмитревскій своимъ быстрымъ художественнымъ ростомъ и совершенствованіемъ, несомнѣнно, обязанъ своимъ поѣздкамъ за границу, въ Парижъ и Лондонъ. Тамъ, изучая игру лучшихъ актеровъ Запада, онъ быстро приобрѣлъ тотъ богатый опытъ и то знакомство съ сценическимъ искусствомъ, которыхъ Россія того времени ему, конечно, не могла доставить и которые затѣмъ оказались такъ цѣнны и полезны для его дальнѣйшей дѣятельности въ качествѣ режиссера и преподавателя драматическаго искусства. Наши домо-рощенные актеры, по большей части вышедшіе изъ школы Дмитревскаго,

ЛЕКЭНЪ.

быстро догнали своихъ западныхъ товарищей и черезъ полвѣка существованія русскаго театра Екатерина Семенова выходитъ побѣдительницей изъ состязанія съ знаменитой Жоржъ, выступая въ однѣхъ съ нею роляхъ во время петербургскихъ гастролей французской артистки. Здѣсь лучше всего обнаружались блестящіе плоды неустанныхъ трудовъ Дмитревскаго по созданію у насъ драматической труппы. Но самъ Дмитревскій насаждалъ у насъ тѣ основы сценическаго искусства, которыя онъ заимствовалъ во время своихъ заграничныхъ поѣздокъ у величайшихъ актеровъ Запада, Лекэна и Гаррика, поэтому правильная и всесторонняя оцѣнка дѣятельности Дмитревскаго возможна только при выясненіи вопроса о томъ, чему его самого научили Лекэнъ и Гаррикъ. Въ нашей небогатой литературѣ по исторіи театра есть прекрасная біографія Гаррика, составленная Т. Полнеромъ, тогда какъ дѣятельности его знаменитаго парижскаго собрата по искусству не посвящено въ нашей литературѣ ни одной статьи; такое отношеніе къ Лекэну совершенно несправедливо: онъ сдѣлалъ очень многое для развитія и усовершенствованія сценическаго искусства, и его біографія богата подробностями, поучительными для театральныхъ дѣятелей и нашего времени.

I.

Анри Луи Лекэнъ родился въ Парижѣ въ томъ самомъ 1729 году, когда французская сцена лишилась знаменитаго Барона. Семья Лекэна ничего общаго съ театромъ не имѣла: его родители принадлежали къ средѣ ремесленниковъ и занимались изготовленіемъ хирургическихъ инструментовъ. По обычаямъ того времени и молодой Лекэнъ долженъ былъ бы посвятить себя тому же самому ремеслу. Родители дали сыну хорошее общее образованіе и приспособили его къ своему дѣлу. Но изготовленіе хирургическихъ инструментовъ не могло заполнить всѣхъ интересовъ впечатлительнаго, живого юноши.

Въ ту пору, послѣ желаннаго мира 1748 года, Парижъ переживалъ одну изъ столь часто повторявшихся въ этомъ городѣ полосъ всеобщаго веселья и ликованія. Всѣ сословія принимали дружное участіе въ обще-

ственныхъ забавахъ и среди нихъ не послѣднее мѣсто занимали любительскіе спектакли. Въ разныхъ концахъ города возникали «компаніи» артистовъ-любителей—эти исконныя во Франціи организациі театральнаго дѣла, восходящія еще къ эпохѣ средневѣковья. «Всѣ наши сеньеры,—жалуется современный писатель,—военные, церковные, штатскіе, напоминаютъ труппу изобрѣтателя маріонетокъ, Бриоше. Всѣ они спѣшатъ устраивать въ своихъ домахъ маленькіе маріонеточные театры, гдѣ и упражняются въ разыгрываніи комическихъ оперъ во славу и на пользу отечества». Другой писатель прямо заявляетъ: «въ наши дни всѣ становятся актерами» и даже дѣтей заставляютъ разыгрывать трагедіи, въ родѣ *Загры* Вольтера.

Такое повальное увлеченіе театромъ захватило не одни только высшіе слои общества. Оно распространилось и много ниже, гдѣ также всякій мечталъ выступить на любительской сценѣ.

Ремесленники здѣсь были желанными участниками, и вотъ молодой Лекэнъ въ рядахъ такой компаніи проводитъ свои досуги, усердно занимаясь въ остальное время родительскимъ ремесломъ. Извѣстно, что уже въ іюль 1749 г., стало быть двадцати лѣтъ отъ роду, Лекэнъ участвовалъ въ исполненіи Мольеровской комедіи «Жоржъ Данденъ».

Весьма возможно, что и у Лекэна, какъ у большинства добрыхъ буржуа, это увлеченіе театромъ прошло бы съ молодостью и не вышло бы изъ рамокъ скромныхъ любительскихъ спектаклей, если бы не простой случай обратилъ на него вниманіе его великаго современника. Въ февралѣ 1750 г. Лекэнъ участвовалъ въ спектаклѣ, устроенномъ священникомъ-янсенистомъ, совѣтникомъ парижскаго парламента, аббатомъ Шовеленомъ. Почтенный аббатъ не обладалъ изысканнымъ литературнымъ вкусомъ, но зато у него были многочисленныя знакомства и связи среди избраннаго круга парижанъ, и поэтому на представленіе почему-то ему понравившейся комедіи въ стихахъ Арно ему удалось пригласить среди другихъ знатныхъ посѣтителей и самого Вольтера.

Понятно то нетерпѣніе, съ какимъ и устроитель спектакля и авторъ

ЛЕКЭНЪ.

пьесы и ея исполнители ждали приговора Вольтера. Похвалить пьесу было невозможно, до того она была слаба. А между тѣмъ, хоть что нибудь да надо было похвалить: этого требовали свѣтскія приличія. И вотъ у Вольтера нашлось доброе слово только для одного исполнителя роли влюбленнаго. Этимъ счастливецемъ былъ Лекэнъ. Вольтеру сказали, что роль эту исполняетъ сынъ торговца хирургическими инструментами въ Парижѣ, участвующій въ спектакляхъ ради одного удовольствія, но мечтающій превратить это искусство въ свое постоянное занятіе, разставшись навсегда съ хирургическими инструментами. На это Вольтеръ ничего не сказалъ, но передалъ Лекэну черезъ автора пьесы приглашеніе посѣтить его на слѣдующій день.

Легко представить, съ какими радостными мечтами и надеждами спѣшилъ Лекэнъ къ Вольтеру: вѣдь его похвалилъ, и притомъ только его одного, Вольтеръ, тотъ самый Вольтеръ, слава котораго гремитъ по всей Европѣ и къ каждому слову котораго прислушивается весь Парижъ. Узнавъ намѣреніе Лекэна посвятить себя театру, онъ пригласилъ его къ себѣ, навѣрно, для того, чтобы своей рекомендаціей помочь ему въ этомъ и чтобы дать ему нѣсколько руководящихъ совѣтовъ и указаній.

У Вольтера Лекэна ждалъ самый радушный пріемъ. Какъ отецъ, обнялъ онъ съ благоговѣніемъ вступившаго въ жилище великаго человѣка юношу, горячо похвалилъ его за умѣнье растрогать зрителей даже такими скверными стихами, и сталъ подробно спрашивать про занятія Лекэна, про его отца, про ихъ средства, про его воспитаніе и про планы на счетъ будущаго. Среди этихъ бесѣдъ Вольтеръ угостилъ юношу двѣнадцатью чашками своего любимаго напитка: шоколадъ пополамъ съ кофе. Наконецъ рѣчь зашла о намѣреніи Лекэна бросить ради сцены свое ремесло.

— Никогда не дѣлайте этого, — сказалъ Вольтеръ, — вѣрьте мнѣ, театральное искусство самое прекрасное, самое рѣдкое и самое трудное изъ искусствъ, но люди невѣжественные его обезцѣнили, а люди злые лишили уваженія тѣхъ, кто ему служитъ. Поэтому играйте комедіи ради собственной забавы, но никогда не дѣлайте изъ этого своего ремесла. Если

вамъ нужны деньги для расширенія своей мастерской, я съ удовольствіемъ дамъ вамъ 10.000 франковъ и вы вернете мнѣ ихъ, когда вамъ это будетъ удобно. Идите, мой другъ, домой и возвращайтесь ко мнѣ черезъ недѣлю. Пораздумайте обо всемъ хорошенько и дайте окончательный отвѣтъ.

Неизвѣстно, что продиктовало Вольтеру эти горькія для юнаго любителя слова: дѣйствительно ли такъ смотрѣлъ онъ на ремесло актера, или же на него такъ подѣйствовала наружность Лекэна, котораго онъ успѣлъ, какъ слѣдуетъ, разглядѣть только у себя дома. Малоподвижное лицо, тусклый и неразвитый голосъ, невзрачная и нескладная наружность Лекэна могли заставить человѣка, знающаго толкъ въ театральномъ дѣлѣ, сильно усумниться въ его пригодности для карьеры актера. Во всякомъ случаѣ, такой отвѣтъ долженъ былъ очень смутить Лекэна, но его желаніе поступить на сцену было слишкомъ сильно, чтобы онъ могъ послушаться этого совѣта. При второмъ посѣщеніи ему удалось уговорить великаго писателя заняться его подготовкой къ театральной карьерѣ. Вольтеръ помѣстилъ его у себя въ домѣ, заставилъ его участвовать вмѣстѣ со своими племянницами въ спектакляхъ, которые устраивались на сценѣ его домашняго театра, и основательно занялся развитіемъ таланта Лекэна, тратя на него не только свои силы и свое время, но и свои деньги. Эта денежная поддержка продолжалась и тогда, когда Лекэнъ уже сдѣлался профессиональнымъ актеромъ.

II.

Въ понедѣльникъ 14 сентября 1750 г. Лекэнъ дебютировалъ на сценѣ французскаго театра ролями Тита изъ трагедіи «Брутъ» и Сеида изъ трагедіи своего великаго учителя «Магометъ». До насъ дошелъ отзывъ извѣстнаго критика, аббата Рейналя, объ этомъ дебютѣ. Указывая на молодость дебютанта и присущіе ему недостатки, критикъ подчеркиваетъ обнаруженный Лекэномъ умъ, его выразительную патетичность, благородство его жестовъ и свободу движенія на сценѣ. Скоро ученикъ Вольтера занялъ въ труппѣ видное положеніе и обратилъ на себя вниманіе знатоковъ-театра-

лекэнь.

ловъ. Одинъ изъ нихъ, шевалье де-Муи, писалъ въ частномъ письмѣ о наступившемъ какъ разъ въ ту пору расцвѣтѣ французскаго театра. Среди новыхъ приобретеній труппы онъ ставилъ на первое мѣсто Лекэна. Онъ играетъ: «extraordinairement distingué». Столько въ игрѣ ума, задушевности, силы и правды, что исполненіемъ выдающихся ролей въ трагедіи онъ привлекъ на свою сторону всеобщее сочувствіе. «Онъ становится ежедневной усладой трагической сцены и нѣтъ сомнѣнія, что его старшіе товарищи, по необходимости вынужденные принять въ свою среду новичка, который можетъ служить образцомъ и въ декламации и въ нѣмой игрѣ, смотрятъ на него косо». Вотъ, стало быть, какіе блестящіе плоды принесли занятія съ Вольтеромъ, такъ быстро освободившія Лекэна отъ его прежнихъ недостатковъ. И надо отдать справедливость Лекэну: онъ никогда не забывалъ, чѣмъ обязанъ Вольтеру, и всегда открыто выражалъ свою благодарность.

Особенно ярко это обнаружилось въ рѣчи, произнесенной Лекэномъ со сцены Французскаго театра 18 марта 1752 г. Вольтера не было въ Парижѣ. Онъ жилъ въ Пруссіи, пользуясь особеннымъ вниманіемъ просвѣщеннаго короля, и въ Парижѣ ходили не лишеныя основанія слухи, будто отъѣздъ Вольтера не добровольное путешествіе, а ссылка, вынужденная его могущественными врагами. Но молодой актеръ ихъ не побоялся. Обозрѣвъ репертуаръ минувшаго года, онъ съ особенной теплотой остановился на томъ драматургѣ, талантъ котораго объединилъ въ себѣ геніи Эврипида и Корнеля. «Его здѣсь нѣтъ, вѣрнѣе, его удалили изъ отечества, славу котораго онъ постоянно увеличиваетъ среди чужестранцевъ. Но его сердце среди насъ, и чѣмъ болѣе оно привыкло цѣнить ваше сочувствіе, тѣмъ горестнѣе для него невозможность услыхать лично выраженіе вашей благодарности. Ее раздѣляю вмѣстѣ съ вами и я; онъ вѣдь знаетъ, что, только благодаря его вниманію ко мнѣ, я, въ свою очередь, заслужилъ и ваше вниманіе. Вѣдь это его только заботы о моихъ слабыхъ талантахъ побудили васъ закрыть глаза на мои недостатки». Правда, въ этой рѣчи имя Вольтера не упомянуто ни разу, но слушатели прекрасно понимали, о комъ



ЛЕКЕНЪ, HENRI LOUIS LE KAIN
(1728—78).

шла рѣчь, и нужна была по тому времени большая смѣлость, чтобы маленькій актеръ такъ открыто подчеркнулъ свое сочувствіе человѣку, у котораго было такъ много и при томъ такихъ вліятельныхъ враговъ.

Позже Лекэнъ опубликовалъ свои воспоминанія о первомъ знакомствѣ съ Вольтеромъ, сохранивъ рядъ очень цѣнныхъ подробностей на счетъ отношенія великаго драматурга къ актерамъ, исполнявшимъ его пьесы. И здѣсь опять каждая строка согрѣта чувствомъ глубокой признательности и благоговѣнія передъ тѣмъ, кто проложилъ путь Лекэну на подмостки первой сцены Франціи. Это видно изъ стиха, выбраннаго эпиграфомъ для этихъ воспоминаній: Дружба великаго мужа есть даръ безсмертныхъ боговъ.

Но, конечно, поддержка и совѣты Вольтера никогда не создали бы изъ Лекэна того великаго артиста, которымъ онъ сталъ такъ быстро, если бы онъ самъ не работалъ такъ усердно и такъ настойчиво надъ развитіемъ своего природнаго дарованія. Здѣсь прежде всего надо отмѣтить его на рѣдкость внимательное отношеніе ко всякой своей роли. У него былъ обычай текстъ разучиваемой роли сопровождать своими замѣчаніями, иногда въ видѣ примѣчаній на поляхъ, иногда въ видѣ особыхъ изслѣдованій. Просматривая теперь эти работы Лекэна, не знаешь, чему больше удивляться: широтѣ ли его интересовъ или основательности и разносторонности его образованія. Положительно ни одна сторона дѣла не ускользала отъ его вниманія. Изучая и подготавливая каждую роль, онъ прежде всего старается выяснитъ себѣ до мельчайшихъ подробностей психологическій обликъ изображаемаго персонажа; для этого онъ путемъ самыхъ кропотливыхъ и мелочныхъ сопоставленій устанавливаетъ послѣдовательное развитіе характера, вдумываясь въ мельчайшія черты и едва примѣтныя детали; путемъ сложныхъ разсужденій, обнаруживающихъ прекрасное знакомство Лекэна съ извилинами человѣческой души, онъ старается устранить кажущіяся противорѣчія и несогласованности отдѣльныхъ частей роли. Выяснивъ общую природу своего персонажа, Лекэнъ обращается затѣмъ къ отдѣльнымъ своимъ репликамъ. Его не пугаютъ своей сложностью поиски по стариннымъ изданіямъ; сличая ихъ варианты,

ЛЕКЭНЪ.

онъ очищаетъ текстъ отъ опечатокъ, доискивается подлиннаго выраженія автора и, подчасъ не найдя себѣ въ этомъ помощи со стороны изданій, съ трудомъ отысканныхъ въ библіотекахъ и у букинистовъ, на свой страхъ предлагаетъ самостоятельную поправку, надѣясь чрезъ нее освободить роль отъ погрѣшностей по части стихосложенія или подыскать болѣе удачное выраженіе для угаданной имъ мысли автора. Установивъ такимъ образомъ текстъ своей роли, Лекэнъ сосредоточиваетъ все свое вниманіе на декламации. Для каждаго стиха подбираетъ онъ нужный тонъ, внимательно взвѣшиваетъ, на какомъ словѣ данной фразы надо сосредоточить силу ударенія, что подчеркнуть и что затушевать. Видно, что Лекэнъ заранѣе обдумывалъ каждое слово своей роли, и поэтому на спектаклѣ не оставалось ни малѣйшаго мѣста для случайностей или импровизаторскихъ блужданій. Все было строго взвѣшено, обдумано и прочно установлено. Кой гдѣ встрѣчаются указанія на счетъ того, какимъ жестомъ должно быть иллюстрировано то или другое слово даннаго стиха и какіе имъ обусловлены переходы на сценѣ.

Нужно ли говорить, что при такомъ характерѣ этихъ замѣчаній Лекэна они могутъ служить для артистовъ и нашихъ дней лучшимъ урокомъ на счетъ того, какъ надо готовить роль. Измѣнились взгляды на приемы игры и декламации, расширились познанія по психологіи и исторіи литературы, давнымъ давно сданы въ архивъ многія изъ пьесъ, надъ которыми такъ напряженно работалъ Лекэнъ, но самый методъ работы остался все тотъ же. Впервые эти, такъ сказать, домашнія замѣтки Лекэна были опубликованы въ довольно хаотическомъ и безалаберномъ изданіи его мемуаровъ, вышедшихъ въ 1801 г. подъ редакціей его старшаго сына. По своему педагогическому значенію эти замѣтки можно сравнить только съ опубликованными Аделаидой Ристори разборами главнѣйшихъ ролей ея репертуара, но по своей обстоятельности и разносторонности замѣтки Лекэна стоятъ неизмѣримо выше, напоминая въ этомъ отношеніи, пожалуй, болѣе всего разборы отдѣльныхъ персонажей «Горе отъ ума», принадлежаціе перу покойнаго С. В. Васильева.

Такими трудами Лекэну удалось побѣдить свои природные недостатки, онъ умѣлъ въ игрѣ обнаружить всю страстность чувствъ, таившихся въ глубинѣ его души, освѣтить всю роль пламенемъ страсти и малѣйшее свое движеніе подчинить своему общему замыслу. Онъ прекрасно овладѣлъ техникой своего искусства, такъ что скоро очистилъ свой голосъ отъ его первоначальной тусклости и неблагозвучности, сильно расширивъ размѣры его діапазона; при желаніи онъ могъ казаться со сцены даже значительно выше своего естественнаго роста и такимъ образомъ при значительныхъ физическихъ недочетахъ ему удавалось не разъ вызывать восклицанія зрителей: «какъ онъ прекрасенъ»!

Этотъ успѣхъ былъ тѣмъ значительнѣе, что Лекэнъ выступалъ въ самыхъ отвѣтственныхъ роляхъ тогдашняго трагическаго репертуара: Оросмана, Магомета, Танкреда, Байярда и т. п. Но ему приходилось бороться не только съ своими природными недостатками и трудностями своего ремесла, но также и съ завистью товарищей и съ вызванной ими холодною зритель, которые, какъ всегда и какъ вездѣ, дѣлились на партіи и находились подъ далеко не безпристрастнымъ вліяніемъ со стороны своихъ любимцевъ и особенно любимицъ изъ среды труппы.

Въ ту пору положеніе артиста на французской сценѣ опредѣлялось прежде всего тѣмъ, какъ къ нему относился король: безъ одобренія короля даже самое восторженное отношеніе всей остальной публики не имѣло ровно никакой цѣны. И вотъ недруги Лекэна пустили въ ходъ всю силу и тончайшихъ интригъ, и коварныхъ нашептываній, и хитрыхъ сплетенъ, чтобы возстановить противъ Лекэна самого Людовика XV. Но природный вкусъ короля и его знаніе театра оказались сильнѣе закулисной интриги придворныхъ. Онъ увидалъ Лекэна въ труднѣйшей роли Оросмана и глубоко возмутился, какъ это смѣли такъ несправедливо хулить игру такого прекраснаго артиста. «Онъ заставилъ меня самого заплакать, а я никогда не плачу», сказалъ король, выходя изъ зрительной залы, и этой августѣйшей фразы было достаточно, чтобы зложелатели Лекэна признали себя побѣжденными и прекратили по крайней мѣрѣ открытую борьбу съ

ЛЕКЭНЪ.

нимъ. Этой рѣшительной побѣды онъ достигъ ровно черезъ семнадцать мѣсяцевъ послѣ своего перваго появленія на подмосткахъ французскаго театра.

Итакъ, Лекэнъ сталъ равноправнымъ членомъ той образцовой труппы, гдѣ трагическое амплуа было представлено такими выдающимися артистами, какъ Саррасенъ, Госсенъ, Лануйе, Дюмениль, Клэронъ. Особенное значеніе для направленія дѣятельности труппы имѣла борьба двухъ послѣднихъ. Въ нашей литературѣ эта борьба обрисована на основаніи подлинныхъ мемуаровъ обѣихъ «артистокъ-соперницъ» въ извѣстной статьѣ проф. Н. И. Стороженко (Артистъ 1892 № 22). Какъ извѣстно, Дюмениль, подобно нашему Мочалову, преобладающее значеніе отдавала непосредственному вдохновенію, тогда какъ Клэронъ, наоборотъ, весь свой успѣхъ основывала на изученіи роли и ея тщательной отдѣлкѣ до мельчайшихъ подробностей. Лекэнъ въ спорѣ по общему складу своего дарованія долженъ былъ бы примкнуть къ Клэронъ, но между ними существовала личная ссора, до того обостренная, что изъ-за нея Лекэну приходилось на время даже оставлять сцену. Съ другой стороны, Дюмениль считала не безъ основаній Лекэна, называвшаго ее не иначе, какъ *ma chère reine*, въ числѣ своихъ ближайшихъ друзей, хотя намъ и неизвѣстны границы, у которыхъ останавливалась эта дружба. Во всякомъ случаѣ, эти личныя отношенія заставили Лекэна стать на сторону Дюмениль. Когда въ 1770 г. по случаю свадьбы Маріи-Антуанетты съ дофиномъ на парадныхъ спектакляхъ въ Версалѣ выступили обѣ соперницы и побѣдительницей изъ этого отвѣтственнаго боя вышла Дюмениль, Лекэнъ писалъ по поводу этого состязанія вотъ что: «Это не шутка! Поборошь фальшивыя и предубѣжденныя сердца придворныхъ, но она сдѣлала это чудо. Клянусь, что удовольствіе, которое я отъ этого испытываю, превосходитъ всякое описаніе. Теперь Клэронъ ломаетъ себѣ руки. Дай Богъ, чтобы она этими руками разорвала себѣ сердце и захлебнулась бы своей ядовитой кровью». Но это не мѣшало Лекэну идти рука объ руку съ Клэронъ тамъ, гдѣ она отважно становилась на защиту чести и правъ актеровъ. Такъ, когда актеръ Дюбуа недобросо-



Г. ЛЕРСКИЙ ВЪ РОЛИ МАРШАЛА ДАВУ.
«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

вѣстнымъ отношеніемъ къ кредиторамъ запятналъ честь своего сословія, товарищи съ Клэронъ во главѣ потребовали его удаленія изъ труппы. Но у Дюбуа хорошенькая дочь была возлюбленной одного герцога, и этого было достаточно, чтобы «тестъ съ лѣвой руки» получилъ поддержку и защиту самого короля. Тогда Клэронъ, Лэкенъ и еще кой кто изъ труппы рѣшительно отказались играть вмѣстѣ съ Дюбуа, за что и были посажены на нѣкоторое время въ тюрьму; также поддерживалъ онъ Клэронъ въ ея настойчивой борьбѣ съ театальной рутиной.

По самому характеру своихъ глубокихъ, вдумчивыхъ отношеній къ искусству Лекэнъ не могъ остаться въ сторонѣ отъ этой реформаціонной дѣятельности своей великой современницы. Онъ не хуже Клэронъ видѣлъ многіе недостатки тогдашняго театральнаго дѣла, но на его сторонѣ было существенное преимущество болѣе основательнаго образованія, поэтому онъ явился авторомъ нѣсколькихъ проектовъ, имѣвшихъ весьма большое вліяніе на послѣдующій ходъ театральнаго дѣла во Франціи. Здѣсь прежде всего надо помянуть его старанія основать театральную школу для подготовки трагическихъ артистовъ.

Съ этой цѣлью 4 сентября 1756 года онъ подалъ нѣсколькимъ придворнымъ, стоявшимъ близко къ особѣ короля, записку, гдѣ прежде всего отмѣчалъ рѣзкое пониженіе художественнаго уровня провинціальныхъ театровъ. Между тѣмъ, провинціальные артисты являлись тѣми кадрами, откуда пополнялся постоянно составъ королевской труппы.

Такимъ образомъ, и придворные артисты первое свое знакомство съ основами сценическаго искусства получаютъ на подмосткахъ провинціальныхъ сценъ. Противъ такого порядка нельзя было ничего возражать, пока провинціальные театры серьезно смотрѣли на задачи искусства, но въ настоящее время, пишегъ Лекэнъ, провинціальные артисты совершенно пренебрегаютъ искусствомъ декламации. Зависитъ это, между прочимъ, и отъ поголовнаго ихъ увлеченія комической оперой. Эта новинка проникла во Францію за пять лѣтъ до этого и окончательно сбила съ толку всю театральную молодежь. Молодые актеры ни о чемъ другомъ теперь не

ЛЕКЭНЪ.

думаютъ, какъ только о томъ, чтобы научиться пропѣть, хоть съ грѣхомъ пополамъ, двѣ три ариетки изъ модной оперы-буффъ и за это искусство они настойчиво требуютъ прибавки къ жалованію.

Научиться тому и такой легкой цѣной купить себѣ успѣхъ у невзыскательной публики—дѣло слишкомъ не мудреное, и вотъ изъ-за этого театральная молодежь пренебрегаетъ существенными сторонами своего ремесла, и прежде всего искусствомъ декламации; вмѣстѣ съ тѣмъ она перестаетъ заботиться объ изученіи родного языка и утрачиваетъ чистоту произношенія. Эти занесенныя изъ Италіи арии представляютъ собой смѣсь французскаго съ итальянскимъ и изъ-за увлеченія ими актеры теряютъ прежнее развитіе, чувство гармоніи и ансамбля, забываютъ традиціи великихъ учителей сцены, истинную веселость, благородную дикцію и естественность, лишенную пошлости. Въ то время какъ изученіе ролей прежняго репертуара развивало артистовъ, эти модныя оперы буффъ менѣе всего способствуютъ просвѣтленію и развитію ихъ ума. Эта модная эпидемія охватила весь міръ отъ одного полюса до другого и насадители этого жанра основываютъ свои надежды на легкомысленности французовъ, на непостоянствѣ ихъ вкусовъ и на ихъ неразборчивости при выборѣ увеселеній. Но они забываютъ, что это не постоянное теченіе, а только временный паводокъ. Половодье спадетъ, мутная вода уйдетъ и ничего, кромѣ ила да грязи, не останется. Но вмѣстѣ съ тѣмъ подъ вліяніемъ моднаго увлеченія падаютъ вкусы, исчезаютъ образцы, и есть основаніе опасаться, какъ бы со смертью тѣхъ артистовъ, которые еще хранятъ неизменно добрыя преданія лучшаго времени, театральное искусство не пало въ ту же пропасть, откуда его извлекли гениі Барона и m-lle Лекувреръ. Черезъ какихъ нибудь десять, двѣнадцать лѣтъ паденіе можетъ быть такъ глубоко, что не найдется достаточныхъ средствъ для исправленія.

«Людовику XV мы обязаны расцвѣтомъ всѣхъ академій, питательницъ наукъ, и учрежденіемъ школы для изученія музыки и танцевъ: монарху угодно было, чтобы эти искусства непрерывно развивались и распространялись по его царству. Но искусство декламации гораздо сложнѣе и усо-

вершенствоваться въ немъ невообразимо трудно. Если въ наши дни еще сохранились мастера декламаціи, то только потому, что они могли пользоваться публичными уроками, которые давали со сцены своей игрой такіе артисты, какъ Баронъ, Салле, Пуассонъ, Кино и другіе. Теперь ихъ нѣтъ и стало быть въ театрѣ не у кого учиться. Это серьезно угрожаетъ дальнѣйшему расцвѣту нашего театра и просвѣщенный король не можетъ этого допустить. Въ былые годы на эту угрожающую опасность ему указали бы сами актеры. Но съ тѣхъ поръ, какъ умеръ Мольеръ, а Баронъ сошелъ со сцены, актеры лишились доступа къ своему монарху. Поэтому дѣло ближайшихъ придворныхъ довести до свѣдѣнія короля о настоятельной необходимости основать публичную школу декламаціи. Основанная на плодоносной почвѣ, она станетъ питомникомъ талантовъ, блескомъ которыхъ мы будемъ скоро наслаждаться, присутствуя при новомъ расцвѣтѣ того искусства, въ которомъ одномъ, быть можетъ, мы только и превосходимъ остальные народы Европы».

Лекэнъ не ограничился одними только этими соображеніями, а выработалъ приложенный къ запискѣ подробный статутъ школы, состоящей изъ 10 параграфовъ. По его подсчету, основаніе и содержаніе школы потребуетъ капиталъ въ 20000 ливровъ. На эти деньги можно бы содержать учениковъ, оплачивать трудъ 3 профессоровъ, изъ которыхъ каждый будетъ давать по одному уроку въ недѣлю, а также покрывать всѣ остальные расходы. Для школьныхъ упражненій предполагалось основать особый театръ въ одной изъ залъ Люксембургскаго дворца. Принимать въ школу слѣдуетъ 8 юношей и 6 дѣвицъ, обладающихъ выгодной наружностью, тѣлосложеніемъ, свободнымъ отъ изъяновъ, добрыми нравами; при этомъ выборъ учениковъ надо также ставить въ зависимость и отъ согласія родителей. Для преподаванія нужны были театральные костюмы и прочіе аксессуары. Поэтому испрашивалось особое высочайшее соизволеніе на передачу для нуждъ школы устарѣлыхъ и вышедшихъ изъ употребленія костюмовъ и аксессуаровъ придворнаго театра. Испытанія учащихся въ успѣхахъ должны были носить характеръ открытыхъ

спектаклей, устраиваемыхъ въ присутствіи придворныхъ, приговоръ которыхъ и имѣлъ бы рѣшающее значеніе.

Въ школу принимались юноши не моложе 16 и дѣвушки—14 лѣтъ. Пребываніе въ ней должно было продолжаться 3 года, по окончаніи которыхъ питомцы, удачно выступившіе на указанномъ выше публичномъ испытаніи, могли поступать въ провинціальныя труппы, въ случаѣ, если для придворнаго театра ихъ услуги оказались бы излишними. Но для зачисленія въ придворную труппу и этимъ, казалось бы, привилегированнымъ питомцамъ королевской школы нужно было пройти наряду со всѣми остальными актерами черезъ обычные дебюты.

Особый регламентъ, установленный опять таки ближайшими къ особѣ короля придворными, устанавливалъ внутренній распорядъ школы, часы занятій учащихся и правила ихъ поведенія, при чемъ Лекэнъ послѣднимъ придавалъ особое значеніе, въ виду того, что «питомцы въ школѣ предназначаютъ себя къ такому искусству, служить которому невозможно безъ соблюденія особаго достоинства и сохраненія строгаго приличія въ своемъ поведеніи».

И при составленіи этихъ правилъ Лекэнъ не забылъ своей ненависти къ комической оперѣ. Параграфомъ 7 онъ предоставлялъ питомцамъ школы по ея окончаніи полную свободу выбора дальнѣйшаго мѣста и способа служенія сценическому искусству. Исключеніе составляла комическая опера. Кто принималъ въ ней ангажементъ, тотъ лишался немедленно права на полученіе того пособія въ размѣрѣ 200 франковъ, которое ежегодно полагалось и по окончаніи школы ея питомцамъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ они лишались и званія пенсіонеровъ его величества и также всѣхъ остальныхъ правъ и преимуществъ. Такими суровыми карами хотѣлъ Лекэнъ удержать питомцевъ проектированной школы отъ поступленія въ комическую оперу и этимъ помѣшать притоку въ ряды ея дѣятелей основательно подготовленныхъ артистовъ.

Такимъ же самымъ ограниченіемъ въ правахъ подлежали и тѣ, кто безъ согласія двора принималъ приглашеніе на службу въ придворные театры иностранныхъ державъ.



«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 3-я, КАРТИНА 2-я. НАПОЛЕОНЪ У ДОРОГОМИЛОВСКОЙ ЗАСТАВЫ 2 СЕНТЯБРЯ 1812 Г.
НАПОЛЕОНЪ (Г. ДАРСКІЙ), МЮРАТЪ (Г. ЮРЬЕВЪ), БЕРТЬЕ (Г. НОВИНСКІЙ)

Требую, чтобы и питомцы придворной школы принимались въ королевскую труппу только послѣ дебюта, статуть школы предоставлялъ имъ всетаки извѣстныя преимущества передъ остальными дебютантами. При равенствѣ талантовъ, обнаруженномъ на дебютѣ, первенство на право замѣстить открывшуюся въ труппѣ вакансію имѣли питомцы школы. И это было оправдано тѣмъ, что они по сравненію съ остальными актерами получили болѣе правильную и основательную подготовку. Стало быть, успѣхъ ихъ игры не могъ быть случайной вспышкой на минуту блеснувшего таланта, а покоился на болѣе прочныхъ основаніяхъ, и можно было надѣяться, что такой правильно развитой талантъ дальше не погаснетъ. Но необходимымъ условіемъ поступленія въ ряды королевской труппы являлось безупречное поведеніе. Малѣйшій изъянъ въ этомъ отношеніи создавалъ рѣшительное препятствіе для приѣма въ королевскую труппу. Его величество, составляя свою труппу изъ первыхъ талантовъ, имѣлъ право требовать, чтобы они во всѣхъ рѣшительно отношеніяхъ служили примѣромъ для остальныхъ.

Особый пунктъ статута былъ посвященъ обезпеченію имущественнаго положенія профессоровъ школы и ихъ наслѣдниковъ. Позаботился Леканъ также и объ основаніи при школѣ особой библіотеки, «не столько многочисленной, сколько строго подобранной», причемъ онъ находилъ особенно желательнымъ присутствіе въ этой библіотекѣ возможно большаго подбора точныхъ переводовъ иностранныхъ драматическихъ произведеній. Совершенно справедливо указывалъ Леканъ, что со временемъ такое собраніе пріобрѣтетъ высокую цѣнность и помимо своего ближайшаго назначенія.

Этотъ проектъ Лекана въ высокой степени примѣчателенъ. Прежде всего бросается въ глаза безусловное сходство между проектомъ Лекана и даже современнымъ положеніемъ нашихъ театральныхъ школъ. Это объясняется удобнѣе всего предположеніемъ, что статуть, выработанный Леканомъ, былъ извѣстенъ и учредителямъ нашей театральной школы, и посредничество И. А. Дмитревскаго, съ одной стороны, хорошо знавшаго

ЛЕКЭНЪ.

Лекэна, а съ другой, принимавшаго дѣятельное участіе въ жизни нашей театральной школы, въ данномъ случаѣ болѣе чѣмъ вѣроятно.

Затѣмъ необходимо обратить вниманіе на тѣ причины, которыя побудили Лекэна выступить съ такимъ проектомъ учрежденія королевской школы драматическаго искусства. Въ первую голову онъ самъ ставитъ низкій художественный уровень провинціальныхъ сценъ, откуда вербуются новые артисты королевской труппы. Припомнимъ, что самъ Лекэнъ попалъ на первую сцену Франціи послѣ участія въ любительскихъ спектакляхъ Парижа и на домашней сценѣ у своего учителя Вольтера. Театральная провинція его не коснулась вовсе. Припомнимъ также, что среди его товарищей по труппѣ французскаго театра было не мало такихъ, которые попали сюда какъ разъ послѣ продолжительныхъ скитаній, и что на первыхъ шагахъ своей дѣятельности Лекэну пришлось потратить не мало силъ на борьбу съ остальными членами той же труппы, порой открытую, а порой и скрытую, а потому, стало быть, и болѣе трудную и опасную. Если все это такъ, то въ критикѣ провинціальныхъ сценъ и выросшихъ на нихъ талантовъ можно усматривать слѣды не только отвлеченныхъ умозрѣній и вкусовъ, но и личную подкладку. Затѣмъ, если въ статутѣ Лекэнъ даетъ явное преимущество тѣмъ дебютантамъ, которые получили систематическую подготовку, то не надо забывать, что опять таки далеко не всѣ его товарищи по труппѣ получили даже такую подготовку, какой для Лекэна явились его занятія подъ руководствомъ Вольтера. Во всякомъ случаѣ, любопытно, что въ учрежденіи школы Лекэнъ видитъ единственное средство для борьбы съ грозящимъ театру пониженіемъ художественнаго уровня актеровъ.

Вся записка проникнута чувствомъ рѣзко выраженнаго презрѣнія къ комической оперѣ, въ которой Лекэнъ усматриваетъ главнѣйшую причину паденія театровъ и серьезную опасность, угрожающую ихъ процвѣтанію въ дальнѣйшемъ. Опасность эта тѣмъ болѣе серьезна, что модная новинка увлекла поголовно чуть ли не всю театральную молодежь, ищущую здѣсь легкаго и вѣрнаго успѣха.

Это отношеніе Лекэна къ комической оперѣ напоминаетъ намъ то, какъ приблизительно черезъ сто лѣтъ наши серьезные драматическіе артисты и писатели возмущались наступившимъ у насъ въ шестидесятыхъ годахъ тоже повальнымъ увлеченіемъ опереткой, которую тоже считали чрезвычайно опасной соперницей драмы.

Теперь безпристрастныя изслѣдованія показали неосновательность этихъ жалобъ на вредное вліяніе комической оперетты. «Комическая опера XVIII вѣка, говоритъ проф. Ив. Ивановъ, отнюдь не легкомысленнѣе большинства легкихъ произведеній философскаго направленія. Она являлась только популярнѣйшимъ, доступнѣйшимъ путемъ распространенія новыхъ идей и, можетъ быть, ничто до такой степени не характеризуетъ неограниченное господство философскаго духа, какъ именно превращеніе комической оперы въ своеобразную проповѣдь философіи. Правительство и особенно духовенство преслѣдовало комическую оперу съ замѣчательнымъ упорствомъ. Цензурныя кары падали на нее одинаково съ самыми серьезными произведеніями эпохи,—и не за ея легкомысліе, а напротивъ за излишнюю серьезность, за идеи, которыя она преподносила публикѣ въ формѣ арій и летучихъ сценокъ» (Политическая роль французскаго театра. Москва 1895, стр. 222).

Необходимо отмѣтить, что здѣсь Лекэнъ рѣзко расходился со своимъ учителемъ, Вольтеромъ, питавшимъ отеческую нѣжность къ комической оперѣ. Стало быть, на этотъ разъ отвращеніе къ модному жанру оказалось сильнѣе личной преданности къ Вольтеру. Не надо, однако, забывать, что Лекэнъ больше всего возставалъ противъ оперетки за ту порчу, которую она вносила въ технику актеровъ, а въ этомъ случаѣ, если судить, по схожимъ явленіямъ нашихъ дней, онъ былъ безусловно правъ. Видно, интересы своего искусства были ему слишкомъ дороги.

III.

Отъ вдумчиваго Лекэна не могли ускользнуть и тѣ неудобства, которыя представляло самое устройство тогдашней сцены, унаслѣдованное еще

отъ средневѣковаго театра. Актерамъ приходилось играть среди зрителей, имѣвшихъ свободный доступъ на сценѣ и помѣщавшихся обыкновенно по краямъ ея. Они стѣсняли движеніе актеровъ, заставляли драматурговъ писать свои пьесы такъ, чтобы не нужно было одновременное присутствіе на сценѣ большого числа актеровъ. Поэтому появленіе «народа» и связанная съ этимъ массовыя сцены должны были совершенно отсутствовать во французскомъ театрѣ. Чѣмъ знатнѣе были эти заполнявшіе сцену посѣтители, тѣмъ было хуже. Они, конечно, вовсе не считали себя обязанными вести себя сдержанно и скромно во время представленія. Чувствуя себя полновластными господами вездѣ и всюду, они и на театральныхъ подмосткахъ вели себя съ обычной безцеремонностью и меньше всего заботились объ удобствахъ какихъ-то тамъ несчастныхъ актеровъ или зрителей, лишенныхъ счастья принадлежать къ привилегированному кругу. Жаловаться на ихъ безчинства было некуда, да и кто сталъ бы въ королевской Франціи выслушивать жалобу ничтожнаго актера на знатнаго вельможу?

Лекэнъ воспользовался тѣмъ, что король въ январѣ 1758 года отдалъ придворный театръ въ завѣдываніе герцогу д'Омонъ, человѣку серьезно относившемуся къ театру и всячески старавшемуся усовершенствовать порученное ему дѣло. Черезъ годъ 20 января 1759 года Лекэнъ представилъ ему докладную записку, въ которой указывалъ на настоятельную необходимость устранить доступъ зрителей на сцену и этимъ отдѣлить публику отъ актеровъ.

На взглядъ Лекэна, первый театръ Европы, какимъ является придворный театръ французскаго короля, долженъ быть свободенъ отъ всѣхъ недостатковъ. Это вполне осуществимо при содѣйствіи тѣхъ образцовыхъ декораторовъ, костюмеровъ и машинистовъ, которыми располагаетъ придворная сцена. Надо, чтобы въ царствованіе Людовика XV французская сцена стала не только школой генія, но и средоточіемъ всего, что есть великаго и роскошнаго. Но главнѣйшая задача театра служить поученію и забавѣ, причемъ театральныя зрѣлища одинаково поучительны какъ



«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 3-Я. КАРТИНА 9-Я. ВОЕННЫЙ СОВѢТЪ ВЪ ФИЛЯХЪ 1 СЕНТЯБРЯ 1812 Г.

для короля, такъ и для его подданныхъ. Монархи видятъ на театральныхъ подмосткахъ для себя наглядные уроки политики, справедливости, милосердія и человѣчности.

Здѣсь они на осязательныхъ примѣрахъ поучаются, что для того, чтобы заставить своихъ подданныхъ свято хранить данные имъ законы, они прежде всего сами должны ихъ соблюдать, и что внушить любовь къ церкви и господствующему вѣроисповѣданію можно, только воздерживаясь отъ фанатизма и преслѣдованій. Наконецъ, на сценѣ монархи видятъ, какъ ловко умѣютъ льстецы потакать ихъ страстямъ для того, чтобы овладѣть ихъ сердцемъ и затѣмъ распоряжаться ими по своему вкусу. Въ свою очередь, подчиненные учатся на устрашающихъ примѣрахъ своимъ обязанностямъ передъ своимъ Богомъ, своими властителями, своими родителями и своей родиной. Таково, напримѣръ, назидательное значеніе трагедій Гоэолія, Брутъ, Спасенный Римъ и т. п. Вотъ плоды, которые Греки получали отъ театра, такова сила моральной проповѣди, когда ей на помощь приходитъ театральная иллюзія.

Но всѣ уроки, какъ бы они ни были высоки и патетичны, пропадаютъ даромъ, когда зритель видитъ, какъ всѣ эти Птоломеи, Митридады, Серторіи и Магометы уходятъ за кулисы своихъ дворцовъ и тутъ же, на глазахъ у публики, снимаютъ всѣ знаки своего величія.

Въ комедіи театральная иллюзія меньше страдаетъ отъ присутствія зрителей на сценѣ, но всетаки какимъ образомъ можно соблюсти среди наполняющей сцену толпы петиметровъ подробности домашняго обихода «Скупого», передать наглядно наивныя, полная забавнаго смѣха, сцены «Мѣщанина въ дворянствѣ», коварныя плутни, разбивающія семью Оргонта въ «Тартюфѣ», постоянныя противорѣчія, въ которыя попадаетъ добродушный Хрисальдъ въ «Ученыхъ женщинахъ», и т. п?

Всякій смыслъ спектакля пропадаетъ, когда мы видимъ на сценѣ знатныхъ грековъ или римлянъ въ перемѣшку съ нашими полковниками, изящными франтами и богатыми финансистами. Въ «Гоэоліи» Юдай возсѣдаетъ на тронѣ, но его слова заглушаются непристойными взрывами хохота си-

ЛЕКЭНЪ.

дящихъ подлѣ зрителей, а приносящіе молитву Всевышнему Богу священнослужители и іудейскіе воины составляютъ одну толпу съ нашими нарядными франтами. Вся назидательная сила трагедіи отъ этого исчезаетъ.

Особенно неудобными находитъ Лекэнъ такіе порядки по отношенію къ молодымъ актрисамъ; ихъ движенія, ихъ прелести и ихъ наряды вблизи могутъ доставлять пищу для совсѣмъ неудобныхъ замѣчаній и вести къ весьма рискованнымъ послѣдствіямъ.

Всѣ эти неудобства сразу исчезнутъ, если актерамъ однимъ будетъ оставлена сцена и если никто изъ зрителей не будетъ имѣть туда доступа.

Считается Лекэнъ и съ тѣми возраженіями, которыя раздавались противъ его, казалось бы, столь полезнаго и удобнаго для актеровъ проекта со стороны его товарищей по сценѣ, причемъ первое мѣсто среди этихъ противниковъ устраненія зрителей со сцены занимала м-ль Клэронъ. Она, между прочимъ, указывала на то, что усилится критики игры актеровъ, если зрители будутъ удалены со сцены: никто тогда уже не будетъ заслонять актера, каждый невѣрный гримъ его будетъ прекрасно виденъ отовсюду да и сами зрители, удаленные со сцены, сосредоточатъ все свое вниманіе на однихъ актерахъ и потому внимательнѣе будутъ слѣдить за ихъ игрою.

Понятно, что Лекэну не составило особаго труда разбить такіа наивныя возраженія противниковъ своего проекта. Онъ получилъ высочайшее одобреніе и уже въ февралѣ слѣдующаго года предложенная Лекэномъ реформа сцены была осуществлена. Это нововведеніе отразилось и на послѣдующемъ ходѣ развитія формъ французской трагедіи: только благодаря этой реформѣ, Вольтеръ получилъ возможность ввести въ число дѣйствующихъ лицъ своей новой трагедіи «Танкредъ» народныя массы и такимъ образомъ использовалъ образовавшійся просторъ на сценѣ.

И такъ старанія Лекэна увѣнчались такимъ быстрымъ успѣхомъ, но это нисколько не мѣшаетъ намъ при оцѣнкѣ его записки признать въ ней много совершенно лишняго и неумѣстнаго.

Къ чему было такую простую истину доказывать окольными путями, ссылаясь на великое воспитательное значеніе трагедіи и для монарховъ и для подданныхъ? Неужели нельзя было ограничиться указаніемъ на тѣ неудобства, которыя создавало для актеровъ присутствіе на сценѣ посторонней публики, связывавшей и по рукамъ и по ногамъ ихъ движенія?

Нѣтъ, нельзя было. Въ придворномъ театрѣ все должно было служить удобству придворныхъ, а они-то и составляли преобладающую часть публики. О неудобствахъ и затрудненіяхъ какихъ-то тамъ несчастныхъ актеровъ никто и не сталъ бы слушать. Отъ нихъ требуютъ интересной и занимательной игры, а легко имъ играть или трудно, это уже ихъ частное дѣло и въ такіе пустяки знатные господа входить да вникать не стануть.

Такимъ образомъ, тѣ самые доводы Лекэна, которые при бѣгломъ чтеніи кажутся менѣе всего удачно выбранными и излишними, въ дѣйствительности только показываютъ, какъ тонко понималъ онъ тѣхъ, къ кому направлялъ свою записку и отъ кого зависѣлъ успѣхъ его плана. Съ большимъ расчетомъ онъ выдвинулъ впередъ ихъ интересы и выгоды, а объ удобствахъ и преимуществахъ реформы для актеровъ говорилъ мелькомъ, между строкъ. Но его любовь къ искусству и вѣрное пониманіе его задачъ обнаружались даже въ такой хитро задуманной редакціи, при которой чисто театральная реформа получила чуть ли не государственную окраску.

Тамъ, гдѣ Лекэнъ такъ справедливо и вѣрно говорить о затрудненіяхъ правильно поставить лучшія комедіи Мольера при прежнемъ устройствѣ сцены, его перомъ водить уже только правильное сознаніе задачъ сценическаго реализма.

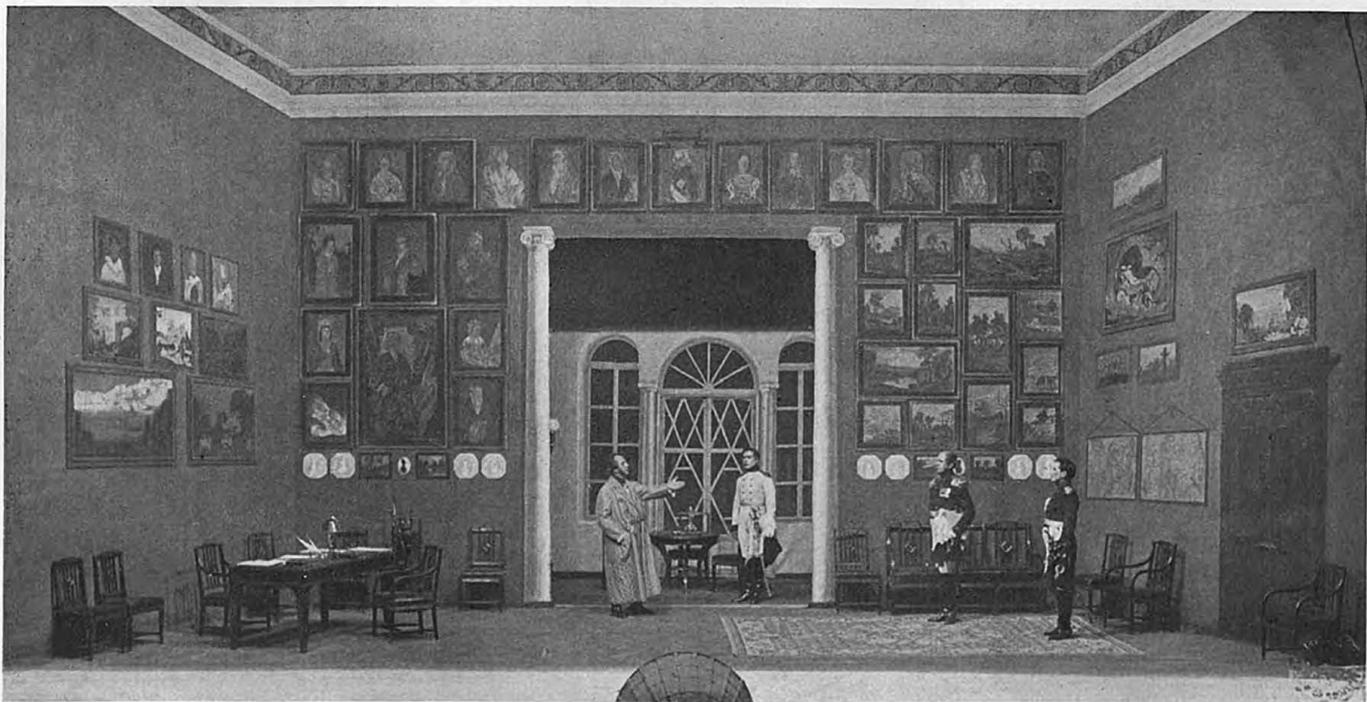
Если здѣсь Лекэнъ однимъ изъ первыхъ указалъ на тотъ путь, который теперь уже давно получилъ почти всеобщее признаніе и нашель для себя достаточное осуществленіе, то по нѣкоторымъ вопросамъ театральной техники онъ далеко опередилъ и наше время, указавъ на такіе ея недостатки, съ которыми и мы теперь тщетно боремся. Такъ въ осо-

ЛЕКЭНЪ.

бой запискѣ онъ поднялъ очень важный вопросъ объ освѣщеніи. Прежде всего онъ возстаетъ противъ театральной люстры, которая мѣшаетъ зрителямъ одновременно окинуть весь театральный залъ однимъ взоромъ, и создавая черезчуръ яркое пятно, почти совсѣмъ мѣшаетъ глядѣть на сцену тѣмъ, у кого она находится передъ глазами. Справедливость и основательность этихъ замѣчаній Лекэна могли достаточно оцѣнить всѣ, кто лѣтъ двадцать тому назадъ посѣщалъ верхніе яруса даже Императорскихъ театровъ. Но и теперь мы тщетно возражаемъ противъ рампы, жалуемся, что она нелѣпымъ образомъ освѣщаетъ только ноги да нижнюю половину корпуса артиста и мѣшаетъ дать на сценѣ то свѣтовое пятно, которое составляетъ необходимую принадлежность всякой картины. Это тоже отмѣчаетъ Лекэнь. Онъ говоритъ, что главная задача актера изобразить на своемъ лицѣ то, что происходитъ на душѣ у его героя, а между тѣмъ, рампа какъ разъ лица-то и не освѣщаетъ, оставляя его въ тѣни, и всю силу своего свѣта направляя на ноги актера, гдѣ можно было бы прекрасно обойтись безъ усиленнаго освѣщенія. Надо къ тому же имѣть въ виду, что тогда еще не знали ни падуги, ни софитъ, и поэтому неудобства неравномѣрнаго освѣщенія актера были еще болѣе ощутительны. Заботится Лекэнь и объ удобствахъ зрителей, которымъ изъ первыхъ рядовъ не были видны ноги актеровъ, затѣмъ находитъ нужнымъ при постановкѣ новыхъ театровъ заботиться о томъ, чтобы идущіе вокругъ театра ложи и выступления не ослабляли голоса актера. Правда, никакихъ положительныхъ указаній, какъ устранить всѣ эти неудобства и изъяны театральной архитектуры, Лекэнь не даетъ, но важно, что онъ такъ удачно попадалъ дѣйствительно на слабыя мѣста, тогда какъ безчисленное множество остальныхъ актеровъ преспокойно съ ними мирилось, не желая сворачивать съ удобной, вѣками проторенной дороги.

IV.

Обращая такое вниманіе на техническое усовершенствованіе театра, Лекэнь не могъ не подумать о положеніи актера. Прежде всего его должны



«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 2, КАРТИНА 10-Я. ГРАФЪ РОСТОПЧИНЪ. МОСКВА 1 СЕНТЯБРЯ 1812 Г.
РОСТОПЧИНЪ (Г. АППОЛОНСКІЙ), МОНТРЕЗОРЪ (Г. ВСЕВОЛОДСКІЙ), ПОЛИЦІЙМЕЙСТЕРЪ (Н. ЯКОВЛЕВЪ).

были возмутить тѣ преслѣдованія, которымъ актеры подвергались со стороны церкви. Онъ напоминаетъ всѣ великія милости, направленныя на сословіе актеровъ Людовикомъ XIV, его постоянныя заботы объ улучшеніи ихъ имущественнаго и правового положенія, въ чемъ ему вторили и остальные особы королевскаго дома. Самъ папа называлъ короля старшимъ сыномъ католической церкви, стало быть, столь благочестивая особа не можетъ удостаивать своими милостями нечестивое сословіе и способствовать процвѣтанію богомерзкаго дѣла.

Около семидесятихъ годовъ восемнадцатаго вѣка положеніе придворнаго театра стало составлять предметъ усиленныхъ заботъ короля. Художественная сторона спектаклей шла къ явному пониженію, отдѣльные члены труппы безпрестанно враждовали между собой и это тоже сильно вредило успѣху дѣла. У короля явилась мысль, не зависитъ ли все это отъ неудовлетворительно составленнаго законодательства о придворномъ театрѣ, и не нуждается ли оно въ пересмотрѣ и исправленіи? Отвѣтъ на этотъ вопросъ должны были дать сами актеры и составленіе его труппа поручила Лекэну, который 2 января 1770 г. и представилъ на этотъ счетъ обширную докладную записку де-ла-Фертэ, занимавшему должность интенданта королевскихъ увеселеній.

Лекэнь открыто заявляетъ, что законъ о театрѣ, изданный Людовикомъ XIV еще въ августѣ 1681 года, вполнѣ удовлетворителенъ и для настоящаго времени. Онъ прекрасно понимаетъ, «какъ опасно и рискованно подносить къ лицу вельможъ факель истины» и тѣмъ не менѣе онъ позволяетъ себѣ въ интересахъ дѣла открыто заявить, что вся бѣда состоитъ въ томъ, что господа придворные рѣшительно не хотятъ исполнять то, что предписываетъ имъ законъ. Стало быть, если бы законоположеніе о театрѣ и было плохо, исправлять его путемъ нозаго законодательства нѣтъ никакого смысла: все равно вельможи безнаказанно будутъ творить не то, что повелѣваетъ законъ и интересы дѣла, а то, что имъ угодно и что имъ нравится въ данную минуту. Не на законы надо обратить королю вниманіе, а на его исполнителей, своихъ придворныхъ, и внушить

ЛЕКЭНЪ.

имъ мысль о необходимости во всемъ неукоснительно соблюдать предписанія закона, а не поступать какъ разъ ему наперекоръ. Дальше Лекэнъ приводитъ нѣсколько примѣровъ такого свободнаго обращенія придворныхъ съ утвержденными королемъ театральными правилами. Такъ эти правила совершенно опредѣленно устанавливали для труппы комплектъ, а вельможи незадолго до этого заставили принять въ труппу сверхъ комплекта еще 6 совсѣмъ ненужныхъ ей артистовъ. Это спутало прежнее распределеніе обязанностей и теперь приходится ломать голову надъ вопросомъ, чѣмъ занять этихъ новыхъ членовъ труппы безъ ущерба для прежнихъ. Законъ устанавливаетъ, чтобы представители труппы привлекались для совѣщанія по наиболѣе важнымъ вопросамъ театральной жизни, причемъ въ этомъ совѣщаніи голоса актеровъ по закону должны быть равны числу голосовъ представителей двора. Такой мудрой мѣрой законодатель желалъ обезпечить равноправіе обѣихъ сторонъ. Между тѣмъ, никто на дѣлѣ уже давно и не думаетъ о созывѣ такого совѣщанія и актеры такимъ образомъ лишены законнаго и совершенно безобиднаго способа защиты своихъ интересовъ.

Много еще такихъ же разительныхъ и очевидныхъ примѣровъ беззаконія приводитъ Лекэнъ въ своей запискѣ. Въ этомъ онъ видитъ единственную причину и паденія художественной стороны дѣла и раздоровъ, мѣшающихъ дружной работѣ труппы. Для успѣха театра нуженъ порядокъ, основанный на строгомъ соблюденіи закона, а гдѣ этого нѣтъ, тамъ сейчасъ же свиваютъ себѣ прочное гнѣздо обиды, съ одной стороны, и поблажки, съ другой, а на почвѣ этихъ несправедливыхъ пошлостей и преслѣдованій всегда пышно расцвѣтаютъ интриги, взаимное недовѣріе и зависть.

Подлинный текстъ записки показываетъ, что на этотъ разъ Лекэну измѣнило его незлобивое, дипломатичное хладнокровіе. Онъ рѣжетъ правду съ плеча и въ рѣзкихъ, ничѣмъ не подслащенныхъ, выраженіяхъ изливаетъ свое негодованіе на самовластіе вельможъ, а еще такъ недавно онъ говорилъ совсѣмъ въ другомъ тонѣ. Или его дѣйствительно на этотъ разъ

задѣлъ за живое тотъ вредъ, который они причиняли его любимому искусству, или его чуткій взоръ уже уловилъ вдали признаки надвигавшейся на аристократовъ грозы и поэтому онъ счелъ возможнымъ отложить въ сторону прежнюю почитительность и уваженіе. Во всякомъ случаѣ, де ла-Фертэ нашелъ записку слишкомъ дерзкой по отношенію къ вельможамъ и изъ-за этого отказался передать ее по назначенію; такъ никакого движенія она и не получила.

V.

Уваженіе, которымъ Лекэнъ заслуженно пользовался въ труппѣ, ярче всего обнаружилось тѣмъ, что она избрала его своимъ представителемъ для чествованія столѣтія со дня кончины Мольера, 17 февраля 1773 г. труппа рѣшила ознаменовать этотъ великій въ исторіи французскаго театра день сооруженіемъ статуи Мольера въ помѣщеніи театра. Получить разрѣшеніе начальства и озаботиться приведеніемъ въ исполненіе этого плана труппа поручила Лекэну. За два дня до самой годовщины онъ объявилъ со сцены собравшейся публикѣ о намѣреніи своихъ товарищей представить 17 февраля «Тартюфа» и открыть въ этотъ день статую его великаго творца. Въ короткой, но очень умѣло составленной рѣчи онъ указалъ, что Мольеръ, едва ли не величайшій писатель Франціи, является создателемъ истинной комедіи. Актеровъ онъ называлъ своими дорогими дѣтьми; естественно поэтому, чтобы они позаботились о сохраненіи бессмертной памяти о своемъ великомъ отцѣ. Дальше онъ призывалъ публику обнаружить свое благоговѣніе передъ памятью Мольера щедрыми пожертвованіями.

Какимъ широкимъ уваженіемъ пользовался Лекэнъ среди общества, показываетъ дошедшая до насъ его переписка и прежде всего самый составъ его корреспондентовъ. Съ кѣмъ только онъ не переписывался! Во главѣ писателей идетъ его учитель и неизмѣнный другъ—благодетель Вольтеръ. Изъ товарищей по искусству среди его корреспондентовъ мы видимъ самого Гаррика. Далѣе идутъ коронованныя особы. Среди нихъ

по обширности корреспонденціи съ Лекэномъ особенно выдается принцъ Генрихъ, братъ прусскаго короля. Принцъ, увлекавшійся театромъ, въ письмахъ къ Лекэну проситъ у него свѣдѣній на счетъ новинокъ французскаго репертуара, съ большимъ вниманіемъ прислушивается къ тѣмъ замѣчаніямъ, которыя ему дѣлалъ Лекэнъ на счетъ нѣкоторыхъ пьесъ, вполне присоединяясь къ его мнѣніямъ. Другія письма связаны съ командировкой въ Парижъ для усовершенствованія нѣмецкихъ артистовъ. Такъ 6 декабря 1771 г. съ такимъ рекомендательнымъ письмомъ принца къ Лекэну былъ направленъ нѣкто Соломонъ, первая скрипка изъ оркестра принца. Ему Лекэнъ могъ помочь, конечно, только общими указаніями и совѣтами. Зато, когда черезъ 6 лѣтъ принцъ направилъ къ нему молодую особу m-Ne Роли, желавшую посвятить себя драматическому искусству, то онъ прямо проситъ Лекэна принять ее въ число своихъ ученицъ. Видно, что при дворахъ иностранныхъ монарховъ Лекэнъ пользовался славой человѣка, который болѣе чѣмъ кто либо другой въ Парижѣ былъ способенъ направить актера на надлежащій путь. Это объясняетъ намъ причину, почему и нашъ И. А. Дмитревскій во время своей командировки въ Парижъ попалъ подъ руководство какъ разъ къ Лекэну.

Хотя въ самомъ началѣ переписки принцъ Генрихъ и писалъ Лекэну (16 марта 1767 г.), что письма французскаго артиста служатъ ему, какъ бы нѣкоторой замѣной того удовольствія, которое онъ получилъ бы, если бы ему удалось непосредственно созерцать блестящее проявленіе его таланта, всетаки у него явилось желаніе посмотрѣть великаго артиста и онъ приглашаетъ его въ свою резиденцію. При этомъ принцъ заботится не столько о собственномъ удовольствіи, сколько о пользѣ родного театра. Онъ надѣется, что Лекэнъ реформируетъ своими указаніями берлинскую сцену, замѣнитъ холодныя копіи совершеннымъ подлинникомъ и вмѣсто каррикутуры на искусство покажетъ настоящій его образчикъ (14 мая 1774 г.). Съ тѣхъ поръ мысль о гастроляхъ Лекэна не перестаетъ занимать принца. Онъ приглашаетъ его въ свою резиденцію Рейнсбергъ на 8—9 дней (12 іюня 1775 г.), при чемъ желаетъ увидать въ его исполненіи три его



«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 2, КАРТИНА 5-Я БОРОДИНО. СТАВКА КУТУЗОВА. 26 АВГУСТА 1812 Г.
КУТУЗОВЪ (В. Н. ДАВЫДОВЪ), СЕМЕНЪ (К. ЯКОВЛЕВЪ), ДАВЫДОВЪ (Г. ХОДОТОВЪ) И СВИТА.

коронныя роли изъ трагедій: Заира, Магометъ и Эдипъ. Но изъ этихъ плановъ ничего не вышло по винѣ вельможъ, распоряжавшихся французской придворной сценой и нашедшихъ берлинскія гастроли Лекэна почему-то неудобными. Это очень огорчило принца и единственнымъ утѣшеніемъ для него являлась надежда, что на будущей годъ берлинская сцена будетъ счастливѣе и увидитъ, наконецъ, Лекэна на своихъ подмосткахъ. И дѣйствительно, впослѣдствіи Лекэнъ посѣтилъ Рейнсбергъ и воспоминаніе объ этомъ свиданіи надолго доставляло удовольствіе принцу. Вся переписка принца Генриха и по общему тону и по подбору отдѣльныхъ выражений проникнута чувствомъ его полного уваженія передъ великимъ артистомъ. Нѣсколько сдержаннѣе и суше письма брата принца Генриха, принца Фридриха изъ Постадама отъ 30 апрѣля 1777 г., гдѣ принцъ проситъ Лекэна принять подъ свое авторитетное покровительство молодую артистку, которая должна была передать ему это рекомендательное письмо. Онъ долженъ былъ руководить ея занятіями сценическимъ искусствомъ.

При оцѣнкѣ этой переписки прусскихъ принцевъ съ Лекэномъ необходимо имѣть въ виду, что тогда Пруссія еще не занимала слишкомъ виднаго положенія и нѣмецкое общество находилось во власти крайняго увлеченія всѣмъ французскимъ. Особенно сильно это увлеченіе сказывалось при дворѣ. Все таки Лекэнъ умѣлъ цѣнить это вниманіе и дошедшія до насъ два его отвѣтныхъ письма къ принцу Генриху показываютъ, какъ дорожилъ онъ этимъ вниманіемъ, считая для себя величайшимъ счастіемъ служить интересамъ и увеселенію такихъ высокопоставленныхъ особъ. Видно, при желаніи Лекэнъ умѣлъ въ совершенствѣ владѣть придворнымъ стилемъ и не гнушался подчасъ и излишней лести.

Въ своей перепискѣ съ Лекэномъ прусскіе принцы не разъ даютъ ему почетный титулъ «Росція французской сцены». Такъ же называлъ его и самъ Гаррикъ, величайшій трагикъ Англіи. До насъ дошло только 5 писемъ Гаррика къ Лекэну съ 31 января 1765 г. по 29 марта 1766 г. Въ одномъ изъ нихъ Гаррикъ обсуждаетъ съ Лекэномъ его намѣреніе покинуть изъ-за непріятностей сцену и посвятить себя частной жизни,

ЛЕКЭНЪ.

причемъ указываетъ, что и онъ подумываетъ о томъ, какъ бы навсегда бросить тревожное искусство актера и предаться исключительно радостямъ близъ семейнаго очага, гдѣ онъ находитъ тихое, но прочное счастье. Онъ зоветъ очень радушно къ себѣ въ загородный домъ. Остальныя письма вызваны прїѣздомъ Лекэна въ Лондонъ какъ разъ въ ту пору, когда заботы о пошатнувшемся здоровьѣ заставили Гаррика выѣхать на воды въ Батъ, и вотъ Гаррикъ всячески старается устроить свиданіе съ Лекэномъ. Такимъ образомъ, это даже не письма, а скорѣе дѣловыя записки, къ тому же краткія, изъ-за того, что Гаррикъ не владѣлъ французскимъ языкомъ, но и въ нихъ достаточно ярко обнаружилось его уваженіе къ Лекэну.

VI.

Благосклонная къ Лекэну судьба дала ему счастливую возможность развивать свой талантъ одновременно съ выдающимися и разнообразными талантами. Самая разносторонность ихъ возрѣній на сущность сценическаго искусства давала полную возможность молодому и, конечно, еще неопытному дебютанту воочію убѣдиться въ сравнительныхъ достоинствахъ и недостаткахъ того и другого направленія, критически разобраться въ нихъ и усвоить положительныя стороны каждаго изъ нихъ безъ присущихъ ему недостатковъ. Правда, среди такихъ крупныхъ талантовъ новичку было нелегко выдвинуться, но Лекэнь не принадлежалъ къ разряду тѣхъ людей, которыхъ можно безъ труда оттѣснить на задній планъ. Наоборотъ, это заставляло его больше напечь свои силы, развитъ свои природныя способности и стремиться къ тому, чтобы, если не превзойти своихъ старшихъ товарищей по сценѣ, то по крайней мѣрѣ сравняться съ ними.

Вообще сценическіе таланты обладаютъ какъ бы заражающей силой, способной самымъ благотворнымъ образомъ дѣйствовать на окружающую среду и пробуждать въ ней къ жизни то, что при иныхъ условіяхъ таилось бы безъ всякаго проявленія. Исторія театра учитъ насъ, что стоитъ на сценѣ какого нибудь театра одновременно собраться нѣсколькимъ крупнымъ по таланту артистамъ, и ихъ совмѣстное творчество не

только не заслоняетъ остальныхъ, несравненно менѣ выдающихся, ихъ сотрудниковъ, но наоборотъ, поднимаетъ ихъ, захватывая и увлекая своимъ живительнымъ примѣромъ. Московскій Малый театръ половины минувшаго вѣка служить лучшимъ доказательствомъ этого. Вокругъ могучихъ дубовъ и мелкой театральной поросли, видно, легче и правильнѣе расти и выситься. Въ этомъ то и состоитъ великая сила сценическаго ансамбля. Онъ не только доставляетъ удовольствіе зрителямъ полнотой сценическаго впечатлѣнія, но вмѣстѣ съ тѣмъ доставляетъ плодотворнѣйшую почву для развитія творческихъ силъ каждаго члена труппы.

По свидѣтельству непосредственныхъ очевидцевъ его игры, сила Лекэна состояла прежде всего въ удивительномъ талантѣ декламации. Даже въ ту пору расцвѣта французской декламации лучше Лекэна будто бы никто не умѣлъ декламировать и читать стихи. Этому способствовала немало еще и рѣдкая любовь Лекэна къ поэзии. Она заставляла его съ благоговѣніемъ относиться къ каждому стиху, при этомъ своей первой задачей онъ считалъ возможно точное проникновеніе въ замыселъ автора и строжайшее соблюденіе въ передачѣ всѣхъ оттѣнковъ его мысли.

Сохранилась обстоятельная характеристика Лекэна, принадлежащая перу такого освѣдомленнаго судьи, какимъ являлась его подруга по сценѣ Клэронтъ. Вотъ что пишетъ она про Лекэна въ своихъ мемуарахъ, только начало которыхъ появилось въ русскомъ переводѣ на страницахъ забытаго теперь журнала *Театральная Библіотека* (1880 г., томъ II, стр. 43—60, переводъ Н. П. Шаповалова):

«Артистъ Лекэнъ, отличавшійся простотой, имѣлъ некрасивую, грубую фигуру; былъ плохо сложенъ, голосъ его былъ глухъ, а темпераментъ у него былъ очень слабый, усиливавшійся только на подмосткахъ театра. И безъ всякой иной помощи, кромѣ искусства, безъ всякаго другого руководителя, кромѣ своего генія, онъ сдѣлался самымъ крупнымъ актеромъ, самымъ красивымъ, величественнымъ и важнымъ мужчиной, котораго когда либо видѣлъ французскій театръ. Я не касаюсь здѣсь ни его первыхъ шаговъ, ни его послѣднихъ усилій, когда онъ только пробовалъ свои

ЛЕКЭНЪ.

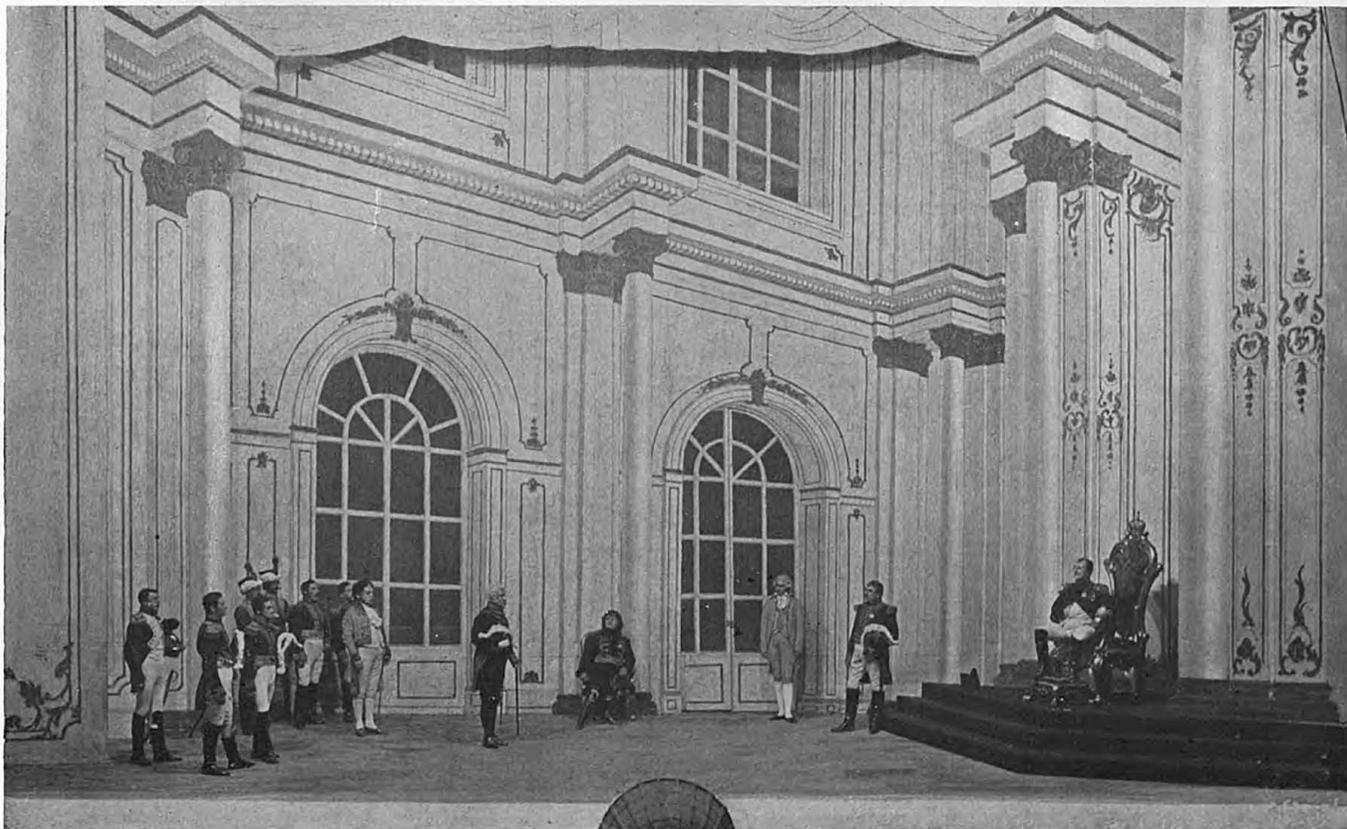
силы или, наоборотъ, старался плодами своей минувшей славы прикрыть изъяны своей старческой немощи: и въ первые годы своей дѣятельности и въ послѣдніе онъ былъ слабъ и впадалъ въ пѣвучую декламацию, но въ лучшіе годы онъ больше, чѣмъ кто-нибудь другой, приближался къ совершенству. Жаль только, что не всегда игралъ онъ одинаково. Роли изъ репертуара Расина были для него слишкомъ просты, да и въ пьесахъ Корнеля онъ не всегда могъ удовлетворить строгимъ требованіямъ, но въ пьесахъ и того и другого его душа только въ нѣкоторыхъ сценахъ находила просторъ для тѣхъ широкихъ движеній, въ которыхъ она постоянно чувствовала для себя жгучую потребность. Совершенства онъ достигалъ только въ трагедіяхъ Вольтера. Подобно этому автору, Лекэнъ постоянно обнаруживалъ благородство, правдивость, чувствительность, глубину и величіе своей души, и его талантъ былъ такъ великъ, что дѣлалъ незамѣтными даже его физическіе недостатки.

Его подготовительная работа надъ всякой ролью была безукоризненна, онъ зналъ много языковъ, много читалъ и его сужденія о литературныхъ произведеніяхъ отличались вѣрностью и остроуміемъ, но всетаки безъ таланта онъ былъ бы ничто». (См. мою статью. Страница изъ исторіи французскаго театра. *Вѣстникъ Иностр. Литер.* 1903 г., № 4, стр. 3—20).

И вотъ этотъ актеръ, для котораго трагедіи Расина были слишкомъ просты, обладалъ недюжиннымъ и комическимъ дарованіемъ. Разъ онъ долженъ былъ играть роль беременной женщины и изображать муки при родахъ. Спектакль давали въ честь двухъ принцевъ. Первое же появленіе Лекэна вызвало гомерическій хохотъ всего придворнаго театра. И самъ Лекэнъ не могъ начать роли отъ смѣха. Пришлось отложить пьесу, несмотря на торжественность спектакля. Этотъ разсказъ, относящійся къ марту 1772 года, лучше всего свидѣтельствуешь о незаурядномъ разнообразіи дарованій Лекэна.

VII.

Въ художественной личности Лекэна очень много чертъ, напоминающихъ его русскаго ученика, И. А. Дмитревскаго. Прежде всего, какъ



«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 3-Я, КАРТИНА 4-Я. НАПОЛЕОНЪ ВЪ МОСКВѢ. ТРОННЫЙ ЗАЛЪ ВЪ КРЕМЛѢ. 3 СЕНТЯБРЯ 1812 Г.
НАПОЛЕОНЪ (Г. ДАРСКІЙ), МЮРАТЬ (Г. ЮРЬЕВЪ), БЕРТЬЕ (Г. НОВИНСКІЙ), ЯКОВЛЕВЪ (Г. ПАШКОВСКІЙ).

Дмитревскій принадлежалъ къ числу образованнѣйшихъ людей Екатерининскаго вѣка, такъ и французскій артистъ, по свидѣтельству современниковъ, обладалъ недюжинными познаніями по части исторіи и литературы. Все, что имѣло хоть малѣйшее отношеніе къ театру, интересовало его чрезвычайно. Затѣмъ нашъ И. А. Дмитревскій менѣе всего довольствовался своимъ успѣхомъ: онъ не жалѣлъ никакихъ усилій для того, чтобы поднять остальную труппу на желательную высоту, училъ своихъ товарищей и вникалъ во всѣ стороны театральнаго дѣла съ тѣмъ, чтобы затѣмъ по возможности устранить всѣ его промахи и изъяны. Точно также и Лекэнъ менѣе всего способенъ былъ самодовольно почивать на лаврахъ личнаго успѣха и въ то же самое время быть равнодушнымъ свидѣтелемъ царящей рутины и мертваго застоя. Если что нибудь ему не нравилось въ ходѣ театральной жизни, онъ сейчасъ же громко заявлялъ объ этомъ и успокаивался только тогда, когда оскорблявшій его художественный вкусъ недостатокъ былъ окончательно устраненъ. Вотъ почему онъ сталъ дѣятельнымъ соратникомъ и помощникомъ m-lle Клэронъ, когда она возстала противъ нелѣпаго поправія исторической и бытовой правды, которое до того въ области сценическихъ костюмовъ продолжалось еще со временъ средневѣковаго театра; но къ восемнадцатому вѣку историческія и археологическія познанія общества значительно подвинулись впередъ, оно освободилось отъ свойственнаго средневѣковаго пренебреженія къ исторической правдѣ въ костюмахъ и аксессуарахъ, какъ это показываетъ сравненіе съ картинами живописцевъ восемнадцатаго вѣка. Только одни актеры продолжали въ пудрѣ и фіжмахъ изображать героевъ древней Греціи и Рима. Когда Клэронъ нашла въ себѣ достаточно смѣлости, чтобы, вопреки предостерегающимъ голосамъ старовѣровъ, порвать съ нелѣпымъ обычаемъ и ввести на сцену такіе костюмы, какіе были установлены тогдашнимъ историческимъ знаніемъ, Лекэнъ пошелъ съ ней рука объ руку и на этотъ разъ его образованность оказалась особенно пригодной. По рѣдкимъ книгамъ разыскивалъ онъ свѣдѣнія на счетъ нужнаго для данной роли костюма и заставлялъ готовить его себѣ по собственно-

ЛЕКЭНЪ.

ручно выполненнымъ имъ рисункамъ. Это нововведеніе, разорительное для театальной администраціи, съ тоской вспоминавшей то блаженное для ея кассы время, когда всѣ пьесы «шли» при одномъ и томъ же гардеробѣ, не могло не остановить на себѣ вниманія публики, и вотъ почему неизвѣстный авторъ стихотворенія, украшающаго гравированный портретъ Лекэна, въ главнѣйшую заслугу вмѣняетъ ему то, что онъ явился ревностнымъ возстановителемъ забытаго костюма. Эта внѣшняя сторона нововведеній Лекэна бросалась въ глаза каждому.

Дальше тотъ же авторъ прославляетъ Лекэна за то, что для каждой роли онъ представлялъ особаго актера, т. е. каждую роль игралъ совершенно иначе, во всемъ перевоплощаясь сообразно замыслу автора, такъ что зрители думали, что передъ ними каждый разъ новый актеръ, тогда какъ другіе актеры нерѣдко во всѣхъ роляхъ оставались сами собой, мѣняя только реплики.

Кипучая и разносторонняя дѣятельность Лекэна, несомнѣнно, оставила бы по себѣ еще болѣе значительные слѣды въ исторіи французскаго театра, если бы преждевременная смерть не похитила его такъ рано, въ самый расцвѣтъ его блестящаго дарованія. По словамъ его біографа, Лекэнъ не любилъ обращать вниманія на свое здоровье, и не замѣтилъ, какъ къ нему подкрался сильный приступъ лихорадки, въ четыре дня унесшій его въ могилу. 8 февраля 1778 г. онъ скончался и на его могильномъ памятникѣ была высѣчена слѣдующая надпись:

Нѣтъ болѣе теперь котурна.

Здѣсь погребенъ Лекэнъ

И Мельпомена вмѣстѣ съ нимъ.

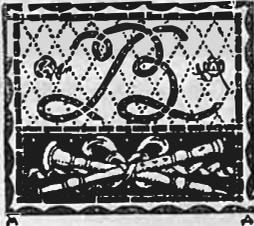
Когда 5 апрѣля того же года оканчивался сезонъ, по случаю предстоявшаго закрытія театровъ, одинъ изъ артистовъ долженъ былъ произнести рѣчь—честь, которая раньше нерѣдко выпадала на долю самого Лекэна; на этотъ разъ выступилъ Моле и особенно тепло остановился на памяти умершаго собрата. Напомнивъ зрителямъ особенности его игры

и назвавъ нѣсколько главнѣйшихъ ролей его обширнаго репертуара, ораторъ закончилъ свою рѣчь слѣдующимъ восклицаніемъ: «Счастливъ тотъ, кто, подобно Лекзну, получилъ въ даръ отъ природы такую пламенную душу, такую гармонію глубокаго чувства и физической энергіи, что, благодаря ихъ столь же рѣдкому, сколь и счастливому сочетанію, онъ заслужилъ право именоваться величайшимъ трагическимъ актеромъ нашего времени».

КАЛЬДЕРОНЪ НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНѢ.

GEORG FUCHS.

Переводъ съ рукописи ЗИГФРИДА АШКИНАЗИ.



В сезонѣ 1912 года я поставилъ въ Мюнхенѣ двѣ пьесы Кальдерона или, вѣрнѣе, двѣ собственныя драматическія поэмы, основой которымъ послужили два произведенія Кальдерона, вызывавшія когда-то всеобщее восхищеніе. Первая изъ нихъ, «Цирцея», является обработкой пьесы Кальдерона «El mago encanto amor» и была исполнена свыше 40 разъ въ Künstlertheater, съ Тилли Дюрье въ заглавной роли, а затѣмъ въ помпезномъ дворцѣ баварскихъ курфюрстовъ, въ Шлейсгеймѣ, этомъ роскошномъ памятникѣ барока. Другая, мистерія о «Стойкомъ принцѣ» была задумана мною, какъ *народное представленіе*, главнымъ образомъ для простонародья и поселянъ и должна была быть исполнена, какъ религиозно-культовое представленіе въ народномъ театрѣ, предъ большой массой зрителей. Къ сожалѣнію, въ моемъ распоряженіи не было подобнаго театра и пьесу пришлось играть въ Королевскоой Оперѣ, гдѣ она не могла ни должнымъ образомъ дѣйствовать на зрителей, ни быть правильно понята. Во всякомъ случаѣ, въ связи съ необычайнымъ впечатлѣніемъ, какое произвела «Цирцея», эта мистерія снова привлекла къ Кальдерону вниманіе большой публики и навела ее на размышленіе о томъ, что въ твореніяхъ великаго драматурга

КАЛЬДЕРОНЪ НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНѢ.

сохранило еще жизнь и значеніе для современности и что въ нихъ можетъ способствовать стилистическому развитію нашего театральнаго искусства.

Гёте былъ первый, кто призналъ значеніе для нашего времени завершившагося Кальдерономъ театральнаго искусства барокко. Когда, въ 1803 году онъ познакомился съ «Испанскимъ Театромъ» В. Шлегеля, въ которомъ, кромѣ «Цирцеи», заключался и переводъ «Стойкаго принца», онъ написалъ Шиллеру объ этомъ мастерскомъ произведеніи Кальдерона: «Если бы поэзія всего свѣта погибла, ее можно было бы извлечь изъ этой пьесы». Онъ поставилъ въ Веймарѣ «Стойкаго принца» и сконстатировалъ съ внутреннимъ удовлетвореніемъ, что публика, послѣ нѣкотораго колебанія, съ восторгомъ привѣтствовала этотъ первый шагъ къ возрожденію Кальдерона.

Гёте сознавалъ, что, «благодаря Кальдерону, нѣмецкая сцена завоеуетъ совершенно новую область»—именно *сцена*—на это онъ особенно напиралъ. Гёте видѣлъ въ Кальдеронѣ величайшаго «театральнаго» генія, генія, который нашелъ себя цѣликомъ въ области театра, безъ всякой примѣси литературы. Это и было то, чего, по его мнѣнію, особенно не хватало нѣмцамъ, чтобы достигнуть сценической культуры.

«У Кальдерона есть... *театральное* совершенство. Его пьесы абсолютно приспособлены къ подмосткамъ, въ нихъ нѣтъ ни одной черты, эффектъ которой не былъ бы точно рассчитанъ. Кальдеронъ — гений, который въ то-же время обладаетъ наиболѣе яснымъ разсудкомъ.—Кальдеронъ безконечно великъ въ технической и въ театральной областяхъ». Такъ высказывался Гёте въ разговорахъ съ Экерманомъ, такъ привѣтствовалъ онъ въ Кальдеронѣ величайшее явленіе театральнаго искусства, рассчитывая, что вліяніе Кальдерона на молодое поколѣніе пробудитъ въ немъ, только что разставшимся съ кабинетной ученостью, то, что ему болѣе всего не доставало. Поэтому онъ ставилъ возрожденіе Кальдерона на одну доску съ возрожденіемъ Шекспира, который волновалъ тогда умы.

Какъ во многомъ другомъ, такъ и въ этомъ отношеніи эпигоны не слѣдовали указаніямъ Гёте. Иммерманъ еще понималъ его. Онъ называлъ Кальдерона «театральнымъ поэтомъ par excellence» и поставилъ въ Дюссель-

дорѣтъ тѣ изъ его монументальныхъ твореній, которыя въ правильномъ свѣтѣ демонстрировали его, какъ поэта сцены. Но потомство думало иначе. Эпоха литературная и, что важнѣ всего, натуралистическая, мало, конечно, заботилась о великомъ монументальномъ драматургѣ.

Должно было наступить время, когда и въ театрѣ пробудилось стремленіе къ истинно-художественному, чтобы *настоящій* Кальдеронъ былъ понятъ такъ, какъ его понималъ Гёте. Въ пышномъ театральномъ искусствѣ великаго современника Шекспира сконцентрировано не что иное, какъ возвышенный культъ католической церкви, пламенно-вѣрующимъ сыномъ, а затѣмъ и священникомъ, которымъ былъ Кальдеронъ. Во всемъ остальномъ онъ является самой рѣзкой противоположностью античному искусству и законѣрности античной сцены; въ одномъ только пунктѣ онъ сходенъ съ нимъ: въ томъ, что возвышенное въ его творествѣ рождается изъ религіознаго культа. Монументальное въ католическомъ богослуженіи, помпезный ритмъ жертвоприношенія народа—общины, пафосъ церковнаго великолѣпія, въ созиданіи котораго участвовало творчество столѣтій и искусство первыхъ мастеровъ всего міра,—все это сдѣлалъ Кальдеронъ «Театромъ» въ своихъ «autos sacramentales».

Но не въ банальномъ смыслѣ, а въ смыслѣ художественно-мистическаго углубленія. Они остались богослужебными актами, и въ этихъ мистеріяхъ духовенство и міряне знаменовали праздникъ Тѣла Господня—подобно тому, какъ древніе праздновали смерть и воскресеніе бога—избавителя Діониса въ трагедіяхъ Эсхила.

Въ свѣтскомъ монументальномъ искусствѣ Кальдерона эта sacramентальная традиція сливается съ героически-пышнымъ стилемъ придворнаго міра, который достигъ въ позднемъ ренессансѣ и въ барокко высшаго предѣла культуры и роскоши. Въ этомъ отношеніи онъ конгеніаленъ величайшему генію живописи, Рубенсу. Подобно ему, Кальдеронъ былъ придворнымъ, подобно Рубенсу и Веласкесу, онъ былъ личнымъ другомъ короля-мецената Филиппа IV, работалъ для его блестящихъ празднествъ и увѣковѣчилъ его придворное великолѣпіе, вознесъ его въ сферу своего

высокаго искусства. Подобно Рубенсу, онъ видѣлъ сюжеты древняго мифа, античнаго и христіанскаго, сквозь роскошную драпировку пышныхъ складокъ и фантастическаго пурпура, которую набросили на нихъ со смѣлымъ жестомъ поэты возрожденія—Байардъ, Аріостъ и Тассо. Пламень, проникающій набожность его мистерій, пылаетъ съ неменьшею силою и въ его свѣтски-миѳологической фантазіи, въ чувственно-эротическомъ элементѣ, а церемонная культура придворныхъ праздниковъ обвиваетъ ихъ прелестными арабесками украшеній: галантныхъ танцевъ, воинственныхъ шествій, переодѣваній, басенъ и орнаментной фантастики. Все построеніе этихъ драмъ покоится не на перешедшемъ къ намъ отъ античнаго міра драматическомъ канонѣ, въ которомъ мы привыкли видѣть чуть-ли не единственно возможный,—оно развивается на принципѣ и ритмѣ придворнаго праздника. Цѣль и происхожденіе драмы изъ совершенно конкретной надобности не припрятаны здѣсь въ угоду какой либо эстетической доктринѣ, но напротивъ, выставлены наивно и честно и становятся, такимъ образомъ, носителями особаго торжественнаго стиля. И какъ въ праздникѣ торжественный паѳосъ и церемонная элегантность мѣшаются съ общительностью, наслажденіемъ и галантностью, такъ и въ этой драмѣ въ стилѣ барокко. Даже тотъ элементъ, который при старыхъ дворахъ былъ какъ бы символизированъ придворнымъ шутомъ, переносится въ драму такъ, что между серьезными и страстными выступленіями вставлены, какъ интермеццо, сценки клоуновъ, *graziosi*, которые разыгрываютъ веселыя шутки, безъ буффонады, безъ сочнаго юмора и безъ причудливой меланхоліи шекспировскаго «шута», а именно по придворному, изящно, правда, подчасъ съ неожиданной клоунадой, съ остроумной карриатурой, но зато всегда тонко нюансировано, и въ искусномъ контрастѣ къ стилю цѣлаго. По этому поводу Гѣте замѣчаетъ: «Сцены развиваются какъ-бы *балетнымъ шагомъ*. Основное дѣйствіе идетъ своей мѣрной, исторической поступью; промежуточныя сцены, движущіяся, *на подобіе менуэта*, нарядными фигурами, риторичны, діалектичны, софистичны. Всѣ элементы челоѳчности захвачены и поэтому на лицо, конечно, и шутъ».

Что произведеніе, покоющееся на такомъ основаніи, вытекающее изъ совершенно иныхъ предпосылокъ, нежели наши «театральныя пьесы», не можетъ быть просто перенесено на современную сцену, понятно само собой. Наша театральная публика—не придворное общество эпохи барока, мы играемъ не въ замкахъ и дворцовыхъ садахъ съ гротами изъ раковинъ, подстриженной изгородью изъ лавра и мраморными статуями; мы не были до спектакля вмѣстѣ на соколиной охотѣ, на карусели, на пирѣ, и мы не будемъ потомъ вмѣстѣ на балѣ. Мы не можемъ растянуть представленіе на дни и ночи, наполняя длинные антракты фейерверкомъ, катаньемъ въ лодкахъ и иными забавами,—короче говоря, мы приходимъ въ театръ совершенно иначе, нежели тѣ, для кого Кальдеронъ сочинялъ свои драмы.

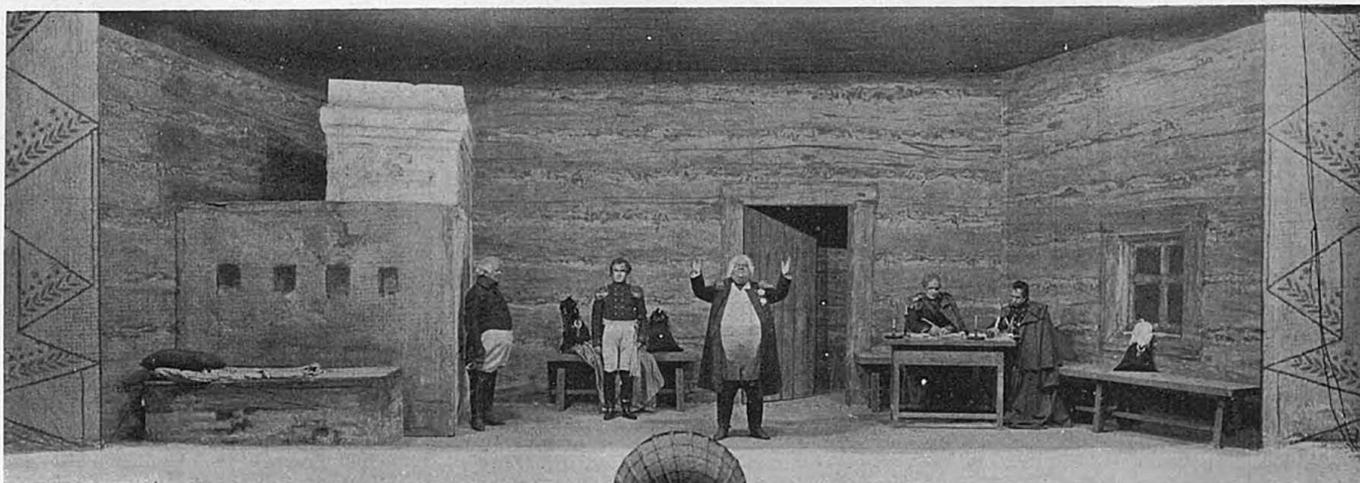
То, что объ этомъ всемъ забывали, было, вѣроятно, причиною, почему попытки снова оживить великія творенія Кальдерона оставались безуспѣшны. «Цирцея», самое цвѣтущее, наиболѣе богатое восхитительными деталями произведеніе этого разряда, тоже немислима на нашей сценѣ, если поставить ее въ простомъ переводѣ съ испанскаго. Это понялъ и Грильпарцеръ, когда рѣшилъ не просто перевести «Жизнь-сонъ», но дѣйствительно сдѣлать пьесу современной отвѣтствующей переработкой». Представленіе «Цирцеи» передъ Филиппомъ IV въ паркѣ Buen Retiro длилось свыше шести часовъ и слѣдовательно уже въ смыслѣ времени выходило изъ границъ современнаго театра. Кромѣ того, какъ настоящій придворный праздникъ, «Цирцея» содержитъ разныя оперныя и балетныя добавленія, не принадлежащія даже Кальдерону, а сочиненныя иными спеціалистами, которыхъ король-театраль привлекалъ къ устройству своихъ праздниковъ. Этими-то прибавленіями я уже навѣрное имѣлъ право пожертвовать при своей попыткѣ модернизировать пьесу Кальдерона.

Однако, было бы такъ же несправедливо измѣнять структуру бароко пьесы, какъ нельзя было бы, реставрируя зданіе бароко, лишать его стиля. Втиснуть пьесу въ привычную намъ драматическую схему было бы не только культурною дикостью, но и отняло бы то, чѣмъ она единственна, что даетъ ей несравненное очарованіе, волшебную прелесть.

То, какъ въ ней, изъ галантной, придворно-церемонной и переливающей всѣми красками клоунады комедіи бароко нарастаетъ, подобно вздымающемуся надъ пышно орнаментированнымъ фасадомъ куполу, грандіозная, потрясающая до глубины души трагедія,—не встрѣчается во всемъ, извѣстномъ намъ кругу драматическихъ твореній. На это могъ дерзнуть только геній театальной техники съ почти неограниченнымъ мастерствомъ—осуществить это могъ только Кальдеронъ.

Другое твореніе Кальдерона, которое я поставилъ въ 1912 г., въ совершенно новой обработкѣ, для спектакля «Общества народныхъ зрѣлищъ», былъ «Стойкій принцъ».—Моя попытка вызвала страстныя и злостныя нападки, причину которыхъ нужно искать главнымъ образомъ въ политически-конфессіональныхъ настроеніяхъ извѣстныхъ круговъ, озлобленныхъ современнымъ могуществомъ клерикализма въ Германіи. Было объявлено недостойнымъ желатьвозрожденія художественнаго произведенія и художественной традиціи, творецъ которыхъ сочувствовалъ іезуитамъ. Какъ будто въ пластическихъ искусствахъ не восхищаются, не задумываясь надъ подобными предразсудками, твореніями мастеровъ «іезуитскаго» бароко. Но литература въ Германіи по сравненію съ пластическими искусствами, какъ и литературная культура по сравненію съ культурой пластическихъ искусствъ стоятъ на очень низкой ступени. Съ ревомъ слѣпой ненависти она обрушивается на твореніе, о которомъ Гёте писалъ: «Да, я бы сказалъ, что если бы поэзія всего свѣта погибла, ее можно было бы извлечь изъ этой пьесы»!

Это было въ 1804 году.—Въ мартѣ 1807 года Гёте читалъ у Юанны Шопенгауэръ шлегелевскій переводъ «Стойкаго принца». Мѣсто, гдѣ астральное тѣло преображеннаго святого является, съ факеломъ въ рукахъ, португальцамъ, такъ потрясло шестидесятилѣтняго Гёте, что онъ долженъ былъ прекратить чтеніе и уронилъ книгу на полъ.—Спустя нѣсколько лѣтъ, онъ приступилъ къ постановкѣ пьесы на сценѣ веймарскаго придворнаго театра. 30-го января 1811 года произошло первое представленіе



«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ», ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 4-Я, КАРТИНА 8-Я. ТАРУТИНО. 11 ОКТЯБРЯ 1812 Г.

КУТУЗОВЪ (В. Н. ДАВИДОВЪ), СЕМЕНЪ (К. ЯКОВЛЕВЪ), ТОЛЬ (Г. УСАЧЕВЪ), КОНОВНИЦЫНЪ (Г. НИКОЛЬСКІЙ), БОЛГОВСКОЙ (Г. БРАГИНЪ).

пьесы вѣчно памятное тѣмъ, что у Гёте текли по щекамъ слезы. Въ своихъ анналахъ онъ замѣчаетъ, что эта постановка, которую онъ особенно гордился, «завоевала сценѣ совершенно новую область».—Какъ бы ни относилась современность къ попыткѣ снова завоевать эту «область»,— въ насъ должно быть достаточно сознанія, что мы прикладывали свои силы къ вещи, надъ которою трудился человекъ, какъ Гёте, къ которой онъ относился съ глубочайшимъ внутреннимъ участіемъ.

Но первые слѣды воздѣйствія этого произведенія на новое время обнаруживаются у *Лессинга*, который, въ качествѣ рациональнаго протестанта, боролся съ нимъ. Чувствомъ онъ покорялся впечатлѣнію, разсудкомъ онъ считалъ необходимымъ выступить противъ «христіанской трагедіи», герой которой казался ему «мученикомъ», а потому негероичнымъ. Многіе предполагаютъ, что знаменитое мѣсто перваго отрывка «Гамбургской драматургіи», разбирающее трагедію мученичества, вызвано драмой Кальдерона. Если это такъ, то Лессингъ совершенно не понялъ, въ чемъ, собственно, заключается основной трагическій мотивъ «Стойкаго принца».

Фернандо не мученикъ. Онъ герой—въ смыслѣ трагедіи Страстей Господнихъ. Мистическое превращеніе и одухотвореніе понятія трагическаго героя не отнимаетъ у героическаго образа его чисто-человѣческую жизненность; оно сіяетъ въ трагедіи Фернандо, какъ отраженіе трагедіи Христа; оно придаетъ драмѣ характеръ Страстей, превращающій героя какъ-бы въ олицетвореніе Спасителя. Трагическій феноменъ Страстей представляетъ въ смыслѣ активности самое непостижимо-громадное, что только мыслимо. Въ трагедіяхъ Страстей, къ которымъ принадлежатъ не только «христіанскія», но и антично-языческія, какъ, напр., «Прометей» Эсхила, или «Эдипъ въ Колонѣ» Софокла, героемъ является менѣе всего личность бездѣйственная, выносящая свои страданія съ покорностью, безъ борьбы. Герои ихъ, правда, внѣ борьбы, они отказываются отъ утверденія себя на плоскости человѣческаго, но тѣмъ сильнѣе они борются и тѣмъ славнѣе ихъ триумфъ въ высшей, внѣ и сверхземной космической сферѣ.

Въ своей книжкѣ объ Обераммергау ¹⁾ я подчеркнулъ особенности этой мистической трагики путемъ сравненія Страстей Господнихъ съ сценою Кассандры въ «Орестейѣ» Эсхила: «Герой причастенъ къ космическому, божественному сознанию—и въ то-же время онъ Сынъ Человѣческой, и какъ таковой, онъ долженъ страдать, чтобы утвердить свое божественно-космическое сознание вопреки границамъ своей временно-земной ограниченности. Кассандра также причастна, черезъ бога («Аполлонъ»), къ космическому сознанию, и для нея «время» и «пространство» сняты съ круговорота вещей, и предъ нею, какъ всѣ судьбы, лежитъ завершенной ея судьба. Она, праведница, пророчица, является все-же намъ «во плоти», какъ человѣчески ограниченное существо, и какъ таковое, должна еще свершить свой путь во времени и пространствѣ. И въ ней мы, охваченные магическимъ ужасомъ, видимъ, какъ прорывается, въ мукахъ, божественно-космическое, завоевываетъ побѣду надъ низшей формой жизни и, наконецъ, само свободно жаждетъ и добивается конца и несказаннаго ужаса конца. Эти «трагическіе» герои въ высшемъ смыслѣ являются какъ-бы исполнителями космическаго мірового закона надъ самими собою».

Поэтъ, который хочетъ приспособить къ современной сценѣ Кальдероновскій оригиналъ «Стойкаго принца», долженъ вслѣдствіе этого положить всѣ усилія, чтобы эта основная идея заняла соотвѣтствующее положеніе, господствуя и освѣщая всю драму, служа основою психологическаго развитія героя и органически связывая съ нимъ всѣ остальные фигуры. Вся масса историческаго балласта, интересовавшая, очевидно, современниковъ и соплеменниковъ Кальдерона, но оставляющая насъ, отдаленныхъ потомковъ, совершенно равнодушными, должна быть устранена, чтобы можно было выдвинуть ясный и живой образъ того, что даетъ человѣческое и божественное величіе трагедіи Фернандо.

Въ своей работѣ я руководствовался требованіемъ Гёте, чтобы «идея поднималась, подобно фениксу, изъ огня». Чтобы исполнить это требованіе

¹⁾ Georg Fuchs. Die Sezession in der dramatischen Kunst, München 1911 bei Georg. Müller.

я считалъ себя вправѣ выйти за предѣлы того, что непосредственно содержится въ пьесѣ Кальдерона, тѣмъ болѣе что сохранившіеся тексты все равно неполны. Такъ, уже въ самомъ началѣ нѣтъ хоровыхъ пѣсенъ, тогда какъ изъ діалога ясно видно, что пьеса начиналась хораломъ рабовъ-христіанъ. При сравненіи же текста съ источникомъ, съ той, подобной дневнику, хроникой, которую велъ въ плѣну писецъ историческаго инфанта Португаліи, наталкиваешься на такія подробности, что трудно предположить, чтобы глубокомысленный испанскій поэтъ упустилъ ихъ намѣренно или проглядѣлъ. Сюда относится видѣніе дѣвы Маріи, которое я вставилъ въ свою передѣлку, затѣмъ проникновенныя слова, съ каторыми магометанинъ Тарудантъ склоняется, у гроба иновѣрнаго героя, предъ его моральнымъ величіемъ. Что эта черта согласна съ намѣреніями Кальдерона, явствуетъ изъ того, что самъ Кальдеронъ соединяетъ вокругъ любящаго сердца Фернандо не христіанъ, но магометанъ—Мулея и Фениксъ, и что онъ изображаетъ характернаго представителя ислама, султана Феца, не злобнымъ тираномъ, но строгимъ, непреклоннымъ властителемъ, который съ своей точки зрѣнія совершенно правъ. Чудо, которое совершаетъ Фернандо послѣ смерти, соотвѣтствуетъ воззрѣнію Кальдерона: онъ примиряетъ христіанскій и языческій міры въ царствѣ любви.

Примѣненіе подобныхъ исторически подтверждаемыхъ мотивовъ тѣмъ болѣе справедливо, что они сильно выдвигаютъ активныя черты личности героя надъ пассивными, страстотерическими чертами. Нужно было обнаружить, что «стойкость» принца «въ вѣрѣ» и мученія, въ которыхъ онъ сохраняетъ ее, являются не «темой» пьесы, но скорѣе исходнымъ пунктомъ трагическаго развитія. Въ огнѣ страданій все выше и яснѣе разгорается космическое сознаніе Фернандо. Онъ уже не для того хочетъ страдать, чтобы показать примѣръ своимъ единовѣрцамъ, не для того уже, чтобы принести пользу своей церкви, своему народу, но потому, что проснувшаяся въ немъ божественная сила обращаетъ страданіе въ подъемъ. Онъ непреклоненъ въ своей стойкой борьбѣ, потому что она ведетъ его отъ земной ограниченности къ всеискупляющей свободѣ, къ единенію съ Богомъ. Чѣмъ

болѣе онъ высвобождается изъ всего, что приковываетъ его къ земному и тлѣнному, тѣмъ выше онъ поднимается въ силѣ любви, тѣмъ глубже проникается онъ божественнымъ, тѣмъ блаженнѣе обнимаетъ онъ вселенную, возсоединяется съ нею въ любви. *Эта* борьба и *эта* побѣда—вотъ та «идея», о которой думалъ Гёте. Она раскрывается не въ темныхъ, недоступныхъ символахъ, но въ столь простыхъ проявленіяхъ чисто человеческого, что непосредственно запечатлѣвается въ самомъ заурядномъ сознаніи.

Этимъ также оправдывается, что я назвалъ свою поэму «Мистеріей». Мистерія значитъ «служеніе», въ религіозномъ словоупотребленіи—«богослуженіи». Представленія мифическихъ или религіозныхъ игръ народнаго характера, доступныхъ всей общинѣ, всегда свершались въ служеніи боже-ству: какъ въ старой Элладѣ, гдѣ они были посвящены «служенію» богу-разрѣшителю Діонису, такъ и въ средніе вѣка и въ эпоху Кальдерона, когда они свершались въ честь Бога, Троицы, Мадонны или святыхъ. Поэтому «мистерія» является частнымъ обозначеніемъ драмы, которая своимъ общедоступнымъ содержаніемъ, своимъ поэтическимъ характеромъ, своимъ представленіемъ, возвышеннымъ хоральнымъ пѣніемъ, музыкой и торжественными процессіями, приводитъ исполнителей и общину зрителей въ соприкосновеніе съ божественнымъ и вздымаетъ чувства и сердце въ ту область, гдѣ каждый по своему ощущаетъ Бога. Представленіе о «Стойкомъ принцѣ» принадлежитъ, безъ сомнѣнія, къ этой категоріи и даже можетъ почитаться наиболѣе чистымъ образцомъ этой драматической формы культа.

Настоящая «Мистерія» должна быть представлена на соотвѣтствующей сценѣ и въ соотвѣтствующей внѣшной оболочкѣ—это тѣмъ болѣе необходимо, что нашъ театръ служитъ въ большинствѣ случаевъ цѣлямъ, которыя имѣютъ чрезвычайно мало общаго съ характеромъ мистеріи. Подобной «мистерійной сцены» требовали для второй части Гётевскаго «Фауста». Новая мистерійная сцена, на которой мы представляемъ себѣ «Стойкаго принца», не должна быть копіей средневѣковой трехъярусной сцены—не

должна быть потому, что мы вѣдь играемъ не на церковныхъ дворахъ, не на ярмаркахъ, дворахъ или улицахъ, на потребности которыхъ были рассчитаны эти первобытныя сооружеія. Мы должны были рассчитывать на представленіе въ современномъ театрѣ и поэтому намъ казалась умѣстной комбинація принципа сцены, введеннаго Мюнхенскимъ Художественнымъ Театромъ съ большимъ, закрывающимъ оркестръ, просцениумомъ.

Мистерія, народно-культовая мунументальная драма—это и есть «новая область», къ завоеванію которой приступилъ Гёте веймарской постановкой «Стойкаго принца». Изъ практической сценической работы надъ пьесой Кальдерона родилось желаніе создать мистерію, «трагедію христіанства». Онъ показалъ этимъ путь къ сценическому искусству высокаго стиля, доступному не только классамъ, привилегированнымъ собственностью и образованіемъ, но и широкимъ массамъ народа. Мы слѣдуемъ ему на этомъ пути, который долженъ привести насъ отъ старой традиціи къ новой мистеріи. Въ данномъ случаѣ это было сопряжено съ нѣкоторыми затрудненіями. *Внутренняя* необходимость сконцентрировать дѣйствіе на основной идеѣ привела въ то-же время къ *внѣшней* необходимости придать цѣлому соответствующую современной сценѣ художественную форму, къ поэтическому новосозданію, которое не можетъ быть обозначено, какъ «обработка» или «приспособленіе» Кальдероновскаго текста. Сохранившійся испанскій текстъ, вмѣстѣ съ матеріальной субстанціей—историческими свѣдѣніями о судьбѣ португальскаго инфанта, должны были, такъ сказать, быть брошены въ плавильную печь, чтобы получился новый органическій отливъ.

Подобный способъ обработки текста мы можемъ оправдать ссылкой на великихъ поэтовъ и прежде всего на самого Кальдерона. Его «Principe constante» является также «обработкой» существовавшей драмы Лопе, а Лопе въ свою очередь использовалъ матеріалъ, который нашелъ въ литературѣ романсовъ. И если мы вспомнимъ древнихъ, у которыхъ цѣлыя поколѣнія поэтовъ работали надъ тѣми-же темами, смотрѣли на уже со-творенное, какъ на «матерьялъ» и все снова и снова одухотворяли его,

М. В. ВЕЛИЧКИНЪ.

если мы вспомнимъ Шекспира, который часто точно такъ-же создавалъ *свое* произведеніе, приспособляя къ своимъ цѣлямъ произведенія предшественниковъ,—тогда мы должны будемъ гораздо скромнѣе цѣнить индивидуальное творчество отдѣльнаго лица, нежели это дѣлаетъ наше время съ его культомъ личности ¹⁾. Намъ почти что кажется, что драматическое монументальное твореніе, доступное народу, какъ цѣлому, можетъ возникнуть лишь тогда, когда цѣлыя поколѣнія творцовъ работаютъ надъ нимъ, какъ надъ соборомъ, и что каждая эпоха осуществляетъ подобное твореніе лишь въ творческомъ возсозданіи доставшихся ей по наслѣдству цѣнностей. Пассивная добродѣтель «благоговѣнія» передъ старымъ мало помогаетъ: нужно активное исканіе и возсозданіе, для того чтобы сдѣлать для современности *переживаніемъ* высокія цѣнности прошлаго.

М. В. ВЕЛИЧКИНЪ:

(Силуэтъ въ исторію театра).

П. А. РОССІЕВА.



Въ 30-хъ и въ 40-хъ годахъ прошлаго столѣтія Императорскіе театры обѣихъ столицъ были обильны талантами. Асенкова, Брянскій, Дюръ, Ежова, Живокини, А. М. Каратыгина (Колосова), В. и П. Каратыгины, Львова-Синецкая, Максимовъ I, Мартыновъ, Мочаловъ, Орлова, Рѣпина, Самойловъ, Сосницкій и Щепкинъ,—вотъ имена, которыми, сцены смѣло могли гордиться. Булгаринъ не преувеличивалъ, говоря, что наши артистки и артисты, ему современные, не уступаютъ западно-европейскимъ собратьямъ. Къ здѣсь названнымъ нельзя не причислить Гусевой и Рязанцева, умершаго, впрочемъ, въ самомъ началѣ тридцатыхъ годовъ.

¹⁾ Подробнѣе въ моей книгѣ «Революція театра» Мюнхенъ 1909; русскій переводъ вышелъ въ книгоиздательствѣ «Грядущій День».

Въ списокѣ нашихъ корифеевъ минувшихъ годовъ нѣтъ Михаила Васильевича Величина. Въ «Запискахъ П. А. Каратыгина» говорится, что онъ занималъ «на сценѣ первыя комическія роли» ¹⁾. Это не точно. Величинъ не былъ первымъ, а былъ вторымъ комикомъ. На ампула «второстепеннаго сюжета» (какъ писалось въ тѣ времена) онъ вступилъ въ началѣ своей дѣятельности и этимъ-же и кончилъ, отдавъ сценѣ почти 30 лѣтъ.

Можетъ быть потому, что Величинъ былъ актеромъ «на вторыя роли», о немъ не стоитъ и говорить? Но, во-первыхъ, исторія нашего театра еще мало извѣстна и при разработкѣ ея историкъ коснется, конечно, дѣятельности и болѣе или менѣе замѣтныхъ второстепенныхъ актеровъ прошлыхъ временъ; притомъ память о Величинѣ совершенно ступшевувается... Укажетъ ли кто-нибудь могилу его?... А во-вторыхъ, значеніе актера или актрисы на вторыя роли гораздо больше и важнѣе, чѣмъ многіе думаютъ. И недаромъ,—по замѣчанію А. А. Нильскаго,—въ доброе старое время даже выходныя актеры, «эти скромные закулисные работники, были по-своему оригинальны и примѣчательны. Встарину это были люди особаго склада идей и разсужденій, горячо преданные театру и отнюдь не относившіеся къ своему скромному положенію на сценѣ, какъ къ ремесленному занятію. Наоборотъ; они считали себя не послѣдней спицей въ колесницѣ и дѣлали это вполнѣ резонно. Вѣдь для исполненія даже самой маленькой роли требуется дарованіе». Противъ этого что же скажешь? Величинъ же отстоялъ отъ выходнаго актера (если примѣнить для сравненія лѣстницу чиновъ) настолько, насколько коллежскій регистраторъ—отъ коллежскаго совѣтника.

Онъ родился въ Екатерининское царствованіе (годъ рожденія намъ неизвѣстенъ) и былъ отданъ на воспитаніе въ театральное училище, гдѣ обучали одновременно и драматическому искусству, и пѣнію, и танцамъ; поэтому драматическіе артисты играли въ операхъ, балетные—въ воде-

¹⁾ Русская Старина, т. VII, стр. 150.

М. В. ВЕЛИЧКИНЪ.

виляхъ и комедіяхъ. Это странное правило имѣло, однако, то достоинство, что артисты, предназначенные, было, служить, на примѣръ, музѣ Терпсихорѣ, находили свое истинное призваніе въ служеніи музамъ Фаліи или Мельпоменѣ, сыгравъ одну-другую комическую или драматическую роль. Такъ было, какъ извѣстно, съ Н. О. Дюромъ и В. И. Рязанцевымъ.

Еще въ бытность свою «воспитанникомъ «театральной школы» Величкинъ «вступилъ на амплу вторыхъ комиковъ, карикатуръ и простяковъ»—съ 1-го марта 1810-го года ¹⁾. Съ этого дня онъ считался на службѣ дирекціи, хотя изъ школы былъ «выпущенъ въ Россійскую труппу» лишь по прошествіи еще двухъ лѣтъ, 25-го апрѣля 1812 года, на роли: «комическихъ стариковъ, гримовъ, дурачковъ и всѣ роли, кои имъ прежде были занимаемы, а въ случаѣ нужды (онъ долженъ былъ исполнять) и прочія роли, назначаемыя дирекціей по его способностямъ».

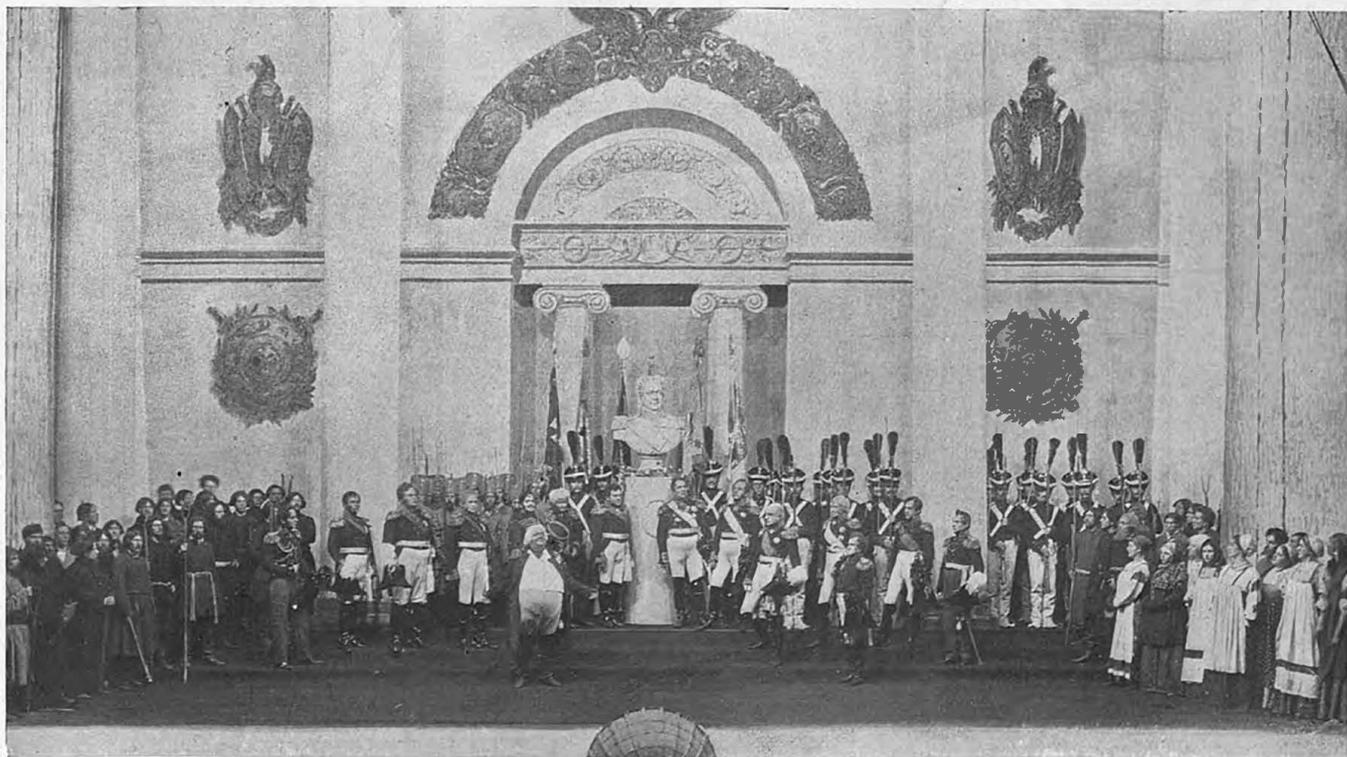
Драма, комедія, опера и водевиль, все это долженъ былъ охватить молодой артистъ ²⁾. (Вѣроятно, ему исполнилось 20 лѣтъ, такъ какъ ранѣе совершеннолѣтія питомцы театральныхъ училищъ въ труппу не принимались). Въ то же время (29-го апрѣля 1812 года) Величкинъ былъ назначенъ «инспекторомъ по школьному театру» ³⁾.

Изъ основного положенія, по которому въ третье отдѣленіе театрального училища входили мальчики и дѣвочки, оказавшіе «особыя и превосходныя способности въ какомъ-либо родѣ театрального искусства», и изъ назначенія Величкина инспекторомъ школьного театра, можно вывести заключеніе, что дирекція видѣла въ немъ недюжиннаго артиста, способнаго уже руководить болѣе молодыми артистическими побѣгами.

Комическій даръ былъ вложенъ въ Величкина. Онъ смѣшилъ безъ особаго труда, какъ смѣшитъ рождественская маска, что-ли... Этимъ Михаилъ Васильевичъ былъ обязанъ природѣ, школа же не сдѣлала ничего для шлифовки дарованья. Ни она, ни впослѣдствіи режиссеръ не указывали

¹⁾ Архивъ Имп. Дв. Дѣла Дирекціи, № 345.

²⁾ и ³⁾ Арх. Имп. Дв. № 2210.



«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
АПОФЕОЗЪ.

ему, гдѣ предѣлъ серьезнаго комизма и гдѣ начало пересола, вызывающаго дешевый смѣхъ однихъ, справедливое недовольство другихъ.

Въ «Лѣтописи русскаго театра» указаны артисты, которые играли роли, предназначавшіяся Величкину, и теперь должны были отчасти поступиться ими; это Александръ Супруновъ (комическій старикъ), Александръ Пономаревъ (гримъ) и Григорій Жебелевъ (комикъ-карикатуръ и простякъ). Всѣхъ ихъ, въ случаѣ нужды, замѣнилъ бы Величкинъ. Это были полезности, уступавшія ему въ разнообразіи ампула.

Величкинъ сталъ членомъ драматической труппы, когда уже воцарился водевиль, и Михаилъ Васильевичъ прилѣпился къ нему. «Фарсеръ весьма тривіальнаго свойства» въ оцѣнкѣ А. Вольфа («Хроника петербургскихъ театровъ»), Величкинъ не встрѣчаетъ одобренія и у Каратыгина и у Краевскаго. Первый далъ ему краткую оцѣнку: «переутрировавшійся комикъ, любимецъ «райской публики, вѣчный хлопотунъ, совершенный типъ Льва Гурыча Синичкина, при опредѣленіи на сцену дочки» ¹⁾. А. А. Краевскій въ перепискѣ съ княземъ В. Ѳ. Одоевскимъ презрительно замѣтилъ о петербургской публикѣ: «она апплодируетъ Асенковой болѣе, чѣмъ М-me Allan, и вызываетъ по 2 раза Величкина съ Толченовымъ ²⁾.

¹⁾ Русская Стар., т. 75, стр. 473.

²⁾ Русск. Стар. т. 118, стр. 572.—Louise-Rosalie Alla-Despréux (род. въ 1810 г.) подвизалась на сценахъ Французской Комедіи и Гимназіи въ Парижѣ до 1837 года, когда приглашена была Дирекціей Императ. Театровъ въ Петербургъ. Приѣздъ г-на и г-жи Алланъ оживилъ нашъ французскіи театръ,—пишетъ А. Вольфъ въ своей «Хроникѣ»:—«Можно сказать, что до тѣхъ поръ мы еще не видѣли подобныхъ артистовъ. Г-жа Алланъ, рожденная Депребъ, еще въ молодыхъ лѣтахъ приобрѣла огромную репутацію въ Парижѣ на первомъ французскомъ театрѣ (Comédie française). Роли простодушныхъ дѣвушекъ (ingénue) она играла съ такимъ совершенствомъ, что Марсъ съ завистью стала смотрѣть на дебютантку и добилась ея удаленія изъ дома Мольера (такъ называютъ парижане свой первый театръ). Театръ Гимназіи (Gymnase dramatique), на которомъ преобладалъ Скрибъ, успѣшилъ ангажировать молодую артистку, и тамъ она переиграла весь репертуаръ плодовитаго драматурга. Многія пьесы собственно для нея были написаны».—«Въ ней все натура,—писалъ А. А. Краевскій: слѣдовательно, все жизнь, все чувство»... («Литер. Прибавл. къ Русск. Инвалиду», 1837 г., № 27).—Въ Петербургѣ (сезонъ 1840—41 гг.) Алланъ перешла съ амлуа jeune première и ingénue на болѣе серьезныя роли въ драмахъ и

Къ драматическимъ положеніямъ Величинъ былъ, повидимому, вовсе не пригоденъ. Оттѣнять драматическое, вызывать у публики слезы умиленія онъ не могъ. Въ роли старика слѣпого изъ трагедіи «Ролла», «гдѣ надобно было бы плакать отъ умиленія, всѣ хохотали» ¹⁾).

Выработавъ извѣстный шаблонъ и пріобрѣтя поклонниковъ, Величинъ не стремился къ типичной обрисовкѣ изображавшихся имъ лицъ и не разрабатывалъ своихъ ролей такъ, какъ это дѣлали гораздо болѣе талантливые артисты. Можетъ быть, онъ сознавалъ свое безсиліе для такой работы? Но нельзя сказать, чтобы Величинъ не цѣнилъ себя и не старался пробраться въ первый рядъ. Онъ ревниво относился къ своему амплуа, о чемъ имѣется свидѣтельство П. А. Каратыгина. Въ 1816—17-мъ годахъ у А. В. Каратыгина, отца мемуариста, устраивались домашніе спектакли, такъ какъ А. В. Каратыгинъ хотѣлъ пріохотить къ драматическому искусству старшихъ сыновей. Тутъ-то и зародилась у Вас. А. Каратыгина страсть къ сценическому искусству. Выбиралъ себѣ онъ роли преимущественно комическія. На домашніе спектакли Каратыгиныхъ хаживалъ также и Величинъ и, видя В. А. Каратыгина въ своихъ роляхъ, «сталъ на него коситься и подозрѣвать въ немъ будущаго своего соперника; онъ вполнѣ былъ увѣренъ, что тотъ готовится занять его амплуа. Когда же вполнѣ увидѣлъ его въ какой-то небольшой драмѣ, то подошелъ къ нему и дружески сказалъ: «Нѣтъ, Васенька, комическія роли не по твоей части, вотъ драма—другое дѣло, это болѣе по твоимъ способностямъ». Простакъ думалъ схитрить, а сказалъ правду. (П. А. Каратыгинъ).

комедіяхъ, по совѣту чуть ли не А. И. Каратыгиной (Колосовой) До 1845 года Алланъ пользовалась у публики большимъ успѣхомъ и такимъ же вліяніемъ за кулисами, но въ этомъ году пріѣхала въ Петербургъ Плесси и «Алланъ была совершенно забыта. Ей пришлось играть чуть-ли не вторыя роли—благородныхъ матерей, субретокъ и проч.» Огорченная внезапнымъ и незаслуженнымъ охлажденіемъ къ ней публики, артистка вскорѣ покинула Петербургъ и была тотчасъ же приглашена парижской Комедіей. Тѣмъ не менѣе ея, парижскій салонъ былъ всегда открытъ для русскихъ, а на воротахъ ихъ замка, близъ Парижа, даже было написано по-русски: «милости просимъ». Алланъ ум. въ 1856 году.

Толченевъ—драматическій актеръ второго разряда,

¹⁾ Русск. Стар., т. 63, стр. 159.

Великимъ артистическимъ грѣхомъ Величкина была, очевидно, страсть къ пересолу, столь пріятному «райской публикѣ». Вскорѣ послѣ того, какъ онъ сталъ полноправнымъ членомъ драматической труппы, сыгравъ роль Прудіуса въ оперѣ-водевилѣ кн. Шаховского: «Казакъ-стихотворецъ» (15 мая 1812 года). Лѣтописецъ театра П. Араповъ отмѣчаетъ его хорошее исполненіе роли, за которою слѣдуетъ цѣлый рядъ тоже удачно исполненныхъ ролей въ операхъ, водевиляхъ и легкихъ комедіяхъ; Араповъ ихъ называетъ. Онъ же говоритъ, что Величкинъ мастерски гримировался и хорошо пѣлъ. Онъ пѣлъ и русскія пѣсни въ дивертисментахъ.

Любопытно, что этотъ актеръ, съ комизмомъ тривіальнаго свойства, былъ пріятенъ тогдашнимъ комическимъ писателямъ: Загоскину, Хмѣльницкому и Шаховскому. Онъ участвовалъ въ ихъ произведеніяхъ и игралъ отвѣтственныя роли, а вѣдь извѣстно, какъ до смѣшного придирчивъ былъ князь Шаховской и какъ онъ требовалъ, чтобы артистъ воплощалъ того, кого онъ представилъ на бумагѣ, хотя бы это была пустынная пьеска, въ родѣ «Любовной почты». (Припомните «театральныя воспоминанія» С. Т. Аксакова). На мѣстѣ былъ Величкинъ и въ молюеровскихъ комедіяхъ, въ которыхъ смѣхъ неудержимо пробивается сквозь всѣ препоны высокаго комизма. Зато «Горе отъ ума» и «Ревизоръ» не прибавили ничего къ артистическому формуляру Величкина. Гоголь, намѣчая исполнителей, обошелъ Величкина ролью, а въ «Горѣ отъ ума» ему предоставлено было изображать князя Тугоуховскаго, списаннаго Грибоѣдовымъ съ князя Шаховского, родственника драматическаго писателя. Этотъ сіятельный глухой старикъ, пораженный еще летучимъ ревматизмомъ, звѣздоносецъ, дорогой гость въ свѣтскихъ гостиныхъ, былъ Величкину не по плечу. Роль князя, прославившая московскаго Степанова, поблѣднѣла въ исполненіи петербургскаго комика.

Послѣ тринадцати лѣтъ службы Величкинъ — «артистъ перваго разряда» (съ 29 апрѣля 1825 года), то-есть началъ получать высшій окладъ жалованья. Еще раньше, а именно, начиная съ 1820-го года, дирекція стала давать ему совмѣстно съ Рамазановымъ бенефисъ. Совмѣстные бе-

М. В. Величинъ.

нефисы происходили дважды въ іюлѣ мѣсяцѣ: въ 1820-мъ и въ 1821-мъ годахъ, но въ 1822 году Величинъ получаетъ, отдѣльно отъ Рамазанова, бенефисъ въ октябрѣ; послѣднимъ былъ 1839 года.

29-го апрѣля 1832 года исполнилось двадцатилѣтіе службы М. В. Величина; онъ выслужилъ пенсіонъ, но остался на службѣ и игралъ на Императорской сценѣ еще восемь лѣтъ. 29 апрѣля 1840 г. онъ былъ вовсе уволенъ отъ службы, а 23 января 1848 года померъ.

Прозванный сослуживцемъ «Левъ Гурычъ Синичкинъ», Величинъ имѣлъ довольно многочисленную семью. Жена его, Александра Дмитриевна Величина, была актриса на маленькія роли. Она выслужила пенсію (18 декабря 1833 года), но, обладая дарованіемъ, всегда оставалась въ тѣни и получала жалованье меньше всѣхъ, такъ что супругъ обращался въ дирекцію, прося ее «обратить на жену его вниманіе» У Величиныхъ была дочь Варвара и сыновья: Дмитрій, Михаилъ, Сила, Сергѣй и Левъ; изъ нихъ послѣдній былъ опредѣленъ (въ 1840 г.) «въ число пенсіонеровъ вѣдомства путей сообщенія и публичныхъ зданій, обучаемыхъ при Императорской Академіи художествъ 1).

1) Арх. Имп. Дв. № 2210.

ПАМЯТИ К. В. БРАВИЧА.

БАРОНА Н. В. ДРИЗЕНЬ.



ТО случилось въ 1905 г. Я въ это время работалъ надъ темой, тождественной съ той, которую избралъ себѣ В. В. Чеховъ для статьи «Психологическія проблемы сущности сценическаго искусства»¹⁾ и нуждался въ матеріалахъ. Работа д-ра В. Арчера, напечатанная въ «The Theatre» и затѣмъ переведенная для французскаго журнала «Revue de l'art dramatique» (Octobre-Decembre, 1888), надоумила меня обратиться съ запросомъ къ извѣстнымъ русскимъ артистамъ. Попытка была не изъ удачныхъ: На два десятка писемъ, разосланныхъ въ Петербургъ и Москвѣ, я получилъ всего четыре, пять отвѣтовъ, въ большинствѣ случаевъ отрицательныхъ. Однако, въ числѣ немногихъ, откликнувшихся сочувственно на мой призывъ, былъ К. В. Бравичъ. Черезъ недѣлю я получилъ отъ него отвѣтъ, который и привожу здѣсь цѣликомъ, параллельно съ вопросами, *texte en regard*:

1. Патетическіе моменты вызываютъ ли у васъ слезы? Могутъ ли они быть у васъ произвольно? Когда въ патетическіе моменты голосъ вашъ дрожить, происходитъ ли это помимо вашей воли, или вы заставляете его дрожать? Предположимъ, что сегодня вы плакали по настоящему и голосъ вашъ дрожалъ непосредственно, а завтра тоже самое вы симулировали; когда, по вашему мнѣнію, вы произвели большее впечатлѣніе на зрителей?

1. Патетическіе моменты иногда вызываютъ слезы, если актеръ сумѣетъ всецѣло войти въ роль и нервная его система благопріятствуетъ этому. Я почти всегда знаю, что при наличности высказаннаго выше условія смогу въ данномъ мѣстѣ вызвать слезы.

Въ большинствѣ случаевъ, даже скорѣе—всегда заставляю.

Трудно рѣшить. Мнѣ думается, что когда я, войдя въ роль, вызвалъ слезы, впечатлѣніе на публику больше.

¹⁾ Печатается въ нынѣшнемъ же выпускѣ.

2. Оказывали ли когда нибудь вліяніе на вашу игру обстоятельства вашей личной жизни, имѣвшія въ данный моментъ сходство съ тѣмъ, что происходило на сценѣ? Волненіе, которое этимъ вызывалось, служило ли оно на пользу вашей игрѣ, или нѣтъ? Какое это имѣло вліяніе на публику?

3. Въ комическихъ сценахъ бываетъ ли вамъ весело, или веселость ваша чисто искусственная? Въ первомъ случаѣ приходилось ли вамъ на сценѣ смѣяться до слезъ? Случалось ли также, что смѣхъ мѣшалъ вамъ продолжать играть? Какъ все это отражалось на публикѣ?

НВ. Здѣсь, разумѣется, рѣчь идетъ о смѣхѣ, вызываемомъ исключительно содержаніемъ пьесы, а не тѣми случайными происшествіями, которыя не имѣютъ къ ней прямого отношенія.

4. Случалось ли вамъ невольно краснѣть, изображая застѣнчивость, скромность, или стыдъ? Или блѣднѣть, изображая ужасъ? Можетъ быть, вы это наблюдали у другихъ актеровъ? Покидая сцену, гдѣ вы только что представили сильный гнѣвъ или ужасъ, можете вы немедленно привести себя въ нормальное состояніе?

5. Случалось ли вамъ исполнять комическую роль въ то время, когда вы были разстроены какимъ нибудь несчастіемъ? Какъ отражалось это на настроеніи публики? Произвели ли

2. Обстоятельства моей жизни, имѣвшія сходство съ тѣмъ, что мнѣ приходилось исполнять на сценѣ, часто помогали вызвать подходящее настроеніе и тѣмъ способствовали произвести сильное впечатлѣніе на зрителей.

3. Играя комическую роль, я обыкновенно весь спектакль бываю въ веселомъ настроеніи. Въ противномъ случаѣ, игра у меня получается тяжелой, скучной, и въ мѣстахъ, вызывавшихъ раньше слезы, не производитъ впечатлѣнія.

Нѣтъ.

Нѣтъ.

4. Раза три—четыре за всю мою многолѣтнюю дѣятельность!

Много разъ наблюдалъ у Дузэ.

Нѣтъ, мнѣ нуженъ для этого отдыхъ минуты 3—4, а иногда и больше.

5. На вопросъ въ этомъ параграфѣ вы найдете отвѣтъ въ § 3.

вы на нее въ данный моментъ такое же впечатлѣніе, какъ раньше въ подобной роли, но при нормальныхъ обстоятельствахъ?

6. Рассказываютъ объ одномъ актёрѣ, что въ день спектакля онъ съ утра преобразился въ то лицо, которое долженъ былъ представлять вечеромъ. Напр., играя Ричарда III, онъ становился жестокимъ и свирѣпымъ; изображая Меркуція ¹⁾ или Бенедикта ²⁾, онъ, напротивъ, былъ ласковъ и нѣженъ. Замѣчали ли вы за собой такую особенность, или видѣли ее у другихъ?

Равнымъ образомъ, во время антрактовъ и по окончаніи пьесъ, не являлось ли въ васъ желаніе сохранить тонъ и осанку лица, вами изображаемаго? Встрѣчали ли вы нѣчто подобное у другихъ?

7. Находите ли вы, что можно немедленно, по желанію, придти въ то состояніе духа, которое требуется по пьесѣ, или для этого предварительно необходимо настроиться на соответствующій ладъ? Въ первомъ случаѣ, чѣмъ это достигается?

8. Въ состояніи ли вы объяснить извѣстный дуализмъ сценическаго дѣятеля, именно, какимъ образомъ часть вашихъ мыслительныхъ способностей поглощена ролью и въ то же время вполне можете контролиро-

6. Характеръ роли, которую я готовлю, въ извѣстной степени отражается на мнѣ во все время подготовки и первые спектакли. На послѣдующихъ меньше. Разница въ яркости получается такая, что въ началѣ это замѣтно для окружающихъ, затѣмъ я самъ только ощущаю, а окружающіе уже не видятъ.

Во время антрактовъ—да, по окончаніи пьесы—нѣтъ.

Мнѣ кажется, В. П. Далматовъ представлялъ изъ себя яркій образецъ такого актера.

7. Мнѣ необходимо время, чтобы настроиться въ нужномъ для данной сцены тонѣ. Но я думаю, чѣмъ впечатлительнѣе, нервнѣе натура актера, тѣмъ промежутокъ этотъ будетъ меньше и у выдающихся актеровъ онъ почти равенъ нулю.

8. Я вообще считаю человѣка существомъ съ раздвоенной душой. Поэтому не только актёръ, но вообще каждый человѣкъ въ любой моментъ дѣйствуетъ и въ то же время контролируетъ себя,—одобряетъ или по-

¹⁾ «Ромео и Джульетта», Шекспира.

²⁾ «Много шуму изъ ничего», Шекспира.

вать ваши движенія, жесты, интонацію, а также дать себѣ отчетъ въ томъ впечатлѣніи, которое вы въ каждый моментъ производите на публику?

9. Личныя ваши чувства: любви, ненависти, уваженія или презрѣнія по отношенію къ вашимъ товарищамъ по сценѣ могутъ ли имѣть вліяніе на свойство вашей игры? Если да, то въ какомъ смыслѣ? Сыграли бы вы роль Джульетты (Ромео), лучше, если бы были увлечены Ромео (Джульеттой), чѣмъ если бы чувствовали къ нему (къ ней) полное равнодушіе? Или, наоборотъ, если бы вы въ дѣйствительности презирали Ромео—человѣка (Джульетту—актрису), то какое вліяніе это оказало бы на вашу игру?

10. Дидро рассказываетъ ¹⁾, что знаменитый Лекэнь, играя однажды очень горячую сцену, увидѣлъ на полу брилліантовую сережку актрисы: не теряя присутствія духа, онъ ловкимъ движеніемъ ноги, толкнулъ сережку за кулисы и продолжалъ играть. Можете ли вы дать тождественный примѣръ подобнаго спокойствія духа и

рицаетъ. Не всѣ только отдають себѣ въ этомъ отчетъ и не всегда. Бываютъ такія сильныя переживанія, что человѣкъ или актеръ теряють на время эту способность самоконтроля. По моему, это высшая степень артистическаго вдохновенія. Со мной это бывало рѣдко (на сценѣ) и очень непродолжительное время. У другихъ, болѣе яркихъ актеровъ, я это наблюдалъ чаще.

9. Никогда.

10. Объясненіе случая съ Лекэномъ вы найдете, принявъ во вниманіе сказанное мною въ § 8 (о дуализмѣ). Я не думаю, что Лекэнь оставался при этомъ вполнѣ холоднымъ. Вообще я противникъ взглядовъ Дидро и нахожу, что истинный художникъ можетъ творить только тогда, когда извѣстныя стру-

¹⁾ Paradoxe du Comedien.

притомъ смотрите ли вы на него, какъ на доказательство того что актеръ, симулируя страсть, въ дѣйствительности оставался холоднымъ? Способны ли разстроить вашу игру кашель и чиханье въ публикѣ, или шумъ за кулисами?

ны дрожать въ его сердцѣ, когда огонь горитъ въ его душѣ. Симуляція страстей можетъ производить впечатлѣніе только на невзыскательную, малоразвитую въ художественномъ смыслѣ публику. Истинный талантъ это—богъ художника, онъ можетъ говорить зрителю, въ душѣ котораго живетъ такой же Богъ. Есть люди, въ которыхъ этотъ богъ еще не разбуженъ. Безусловно, всякая мелочь посторонняя можетъ меня вывести изъ настроенія, потому такъ трудно играть въ русскихъ театрахъ, гдѣ публика во время дѣйствія не стѣсняясь ходитъ, кашляетъ, разговариваетъ и т. д. За границей публика въ кафешантанахъ ведетъ себя гораздо сдержаннѣе, чѣмъ у насъ на самой серьезной пьесѣ. Нашу публику еще не научили *слушать* ¹⁾ пьесу, она ее только *смотритъ* ²⁾, не научили съ уваженіемъ относиться къ тѣмъ настроеніямъ, которыя вызываетъ въ себѣ актеръ.

11. Когда въ жизни вамъ придется быть свидѣтелемъ какогонибудь происшествія, нарушающаго ваше душевное равновѣсіе (напр., смерть близкаго человѣка), можетъ-ли это послужить вамъ матеріаломъ для воспроизведенія подобнаго происшествія на сценѣ? Относитесь ли вы

11. Болѣе или менѣе. Привычка актера наблюдать заставитъ его, помимо воли, запечатлѣть нѣкоторыя подробности, которыми, при случаѣ, онъ, конечно, воспользуется.

¹⁾ и ²⁾ Курсивъ подлинника.

къ нему совершенно объективно, какъ подъ угломъ зрѣнія актера?

12. Играете ли вы съ большимъ удовольствіемъ тѣхъ людей, которые вамъ по природѣ симпатичны и характеръ коихъ сходенъ съ вашимъ, или, напротивъ, вамъ пріятнѣе изображать лицъ, діаметрально противоположныхъ вамъ? Изучая и отдѣлявая роль, имитируете ли вы кого либо въ жизни, или соединяете въ одно цѣлое характерные признаки цѣлой группы лицъ, т. е. у одного заимствуете носъ, у другого усы, у третьяго берете его походку, у четвертаго—жесты и т. д. Или же, напротивъ, представляете себѣ типъ лица совершенно идеальнымъ образомъ, безъ всякаго отношенія къ дѣйствительности?

Эти «отвѣты» достаточно ярко рисуютъ покойнаго К. В., какъ вдумчиваго артиста и образованнаго человѣка.

12. Я больше люблю изображать лицъ, противоположныхъ мнѣ по характеру.

Изучая роль, я стараюсь воображеніемъ нарисовать человѣка, предложеннаго мнѣ авторомъ: его интонаціи, его походку, привычки, фигуру и т. д.

8 Іюня 1905 г.

Актеръ «Драматическаго театра»
К. Бравичъ.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

„ПЕРЬ ГЮНТЬ“ ВЪ МОСКОВСКОМЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ТЕАТРѢ.

Ю. СЛОНИМСКОЙ.



ЗѢ всѣхъ масокъ дьявола, являющихся въ творческомъ мірѣ Ибсена, самая страшная—маска Сомнѣнія. Сомнѣніе, убивающее творческую волю, мѣшаетъ человѣку понять внутренній законъ своей души и свободно избрать путь, подготованный ему Высшей силой.

Порождающій сомнѣніе дьяволъ создаетъ вѣчное *perpetuum mobile* грѣха и раздора. Даже преступленіе можетъ явиться творческимъ началомъ, но сомнѣніе только разрушительно и обрекаетъ человѣческую душу вѣчнымъ сумеркамъ неясныхъ томленій.

«Будутъ норвежцы брести еле-еле
По полю жизни безъ воли, безъ цѣли,
Будутъ ихъ души узки, а сердца
Злобой другъ къ другу пылать безъ конца.
Будутъ въ одномъ межъ собою согласны:
Все, что велико, и все, что прекрасно,
Камнями, грязью должно забросать.
Будутъ позоръ свой за счастье считать.
Будутъ звать тряпки ничтожныя стягомъ!
Знайτε тогда—по норвежской землѣ
Путь свой побѣднымъ, торжественнымъ шагомъ
Старый епископъ свершаетъ во мглѣ» ¹⁾.

Грѣхомъ или подвигомъ человѣкъ одинаково можетъ служить Богу. Каинъ и Иуда Искаріотъ нужны міровой волѣ, какъ «великіе пособники отрицанія». Ихъ дѣломъ на землѣ былъ ихъ творческой грѣхъ, утвердившій побѣду свѣта надъ тьмой. Они оправданы, потому что хотѣли лишь

¹⁾ Всѣ цитаты по переводу А. и П. Ганзенъ.

того, что «должны были хотѣть», и путь личной свободы совпалъ для нихъ съ путемъ міровой необходимости. Только тотъ, кто не сумѣлъ понять велѣній внутренняго закона, кто трусливо бѣжалъ отъ осуществленія своего призванія, только тотъ обреченъ вѣчной гибели.

Человѣкъ посланъ на землю, чтобы свободной волею своей утвердить пути міровой необходимости. Онъ долженъ «выражать лишь то, что выразить имъ хотѣлъ Хозяинъ». Горе тому, кто, какъ лѣнивый рабъ, захочетъ уклониться отъ дѣла своей жизни! Горе тому, кто вступитъ въ борьбу съ нормами и захочетъ присвоить себѣ дѣло чужой жизни. «Можетъ ли человѣкъ силой присвоить божественное призваніе другого, какъ присваиваетъ оружіе и золото побѣжденнаго? Дубъ, срубленный для постройки корабля, можетъ ли сказать: Хочу быть мачтой, хочу взять на себя дѣло сосны, стройно тянуться ввысь и привлекать взоры издали-издали? Нѣтъ, нѣтъ!» Не можетъ человѣкъ присвоить себѣ «королевскую мысль» избранника и посвятить свою жизнь чужой идеѣ. «Можно сложить свою голову за дѣло другого, но жить можно лишь для своего». Не разсучить человѣку нити норнъ и борьба противъ судьбы, воплощенной въ призваніи, неизбежно ведетъ къ гибели.

Такъ преображается идея античнаго Рока въ творествѣ современнаго поэта. Но психологія христіанства смягчила суровую идею Возмездія спасительною силой Любви. Законъ любви выше закона долга, выше закона дружбы, выше всѣхъ земныхъ законовъ.

Правда, не рожденная любовью — правда жестокая, ненужная. Носитель такой холодной, бесплодной правды — жалкій человѣкъ, «тринадцатый за столомъ». Но правда, разрушительная въ «Дикой уткѣ», становится творческой силой, когда она напоена истинной любовью въ «Столпахъ общества».

Борьба между правдой и ложью, вѣчная борьба между идеаломъ бесплоднаго аскетизма и благимъ творчествомъ жизни, неустанно идетъ въ творествѣ Ибсена, и не всегда духовная побѣда остается на сторонѣ правды. Только правда любви творитъ истинную жизнь, пробуждая человѣческую душу. Правда долга, правда внѣшняго закона творитъ только

смерть. Разрушительная холодная истина Бранда приводитъ къ гибели подъ снѣжной лавиной одиночества и пустоты. Брандъ до конца выполнилъ внѣшнюю правду Божьяго закона, но ему невѣдома очистительная сила любви. Даже въ минуту предсмертной тоски Агнесъ онъ не находитъ для нея ободряющихъ словъ ласки и безжалостно закрываетъ ставни для всякой надежды, для всякой мечты.

Воля Бранда знаетъ одинъ только законъ—неумолимое: «все или ничего». Для нея существуетъ одинъ только путь—путь неустанной жертвы. И на вопросъ страдающей Агнесъ: «А милосердья путь?» слѣдуетъ рѣзкій отвѣтъ: «Онъ жертвенными камнями усѣянъ». Но жертва, не порожденная любовью, отвергается Богомъ. Во имя своего призванія Брандъ обрекаетъ гибели жену и ребенка, онъ отрекается отъ малѣйшихъ жизненныхъ радостей. Но въ чемъ же его призваніе? Онъ хочетъ

...«изъ обрывковъ душъ,
Обломковъ жалкихъ духа, возсоздать
Вновь нѣчто цѣльное, чтобъ могъ узнать
Въ немъ своего созданія вѣнецъ —
Адама юнаго, Господь Творецъ!

Брандъ хочетъ зажечь въ отупѣломъ народѣ вѣру въ истиннаго Бога и вмѣсто добраго старца съ сѣдыми кудрями воздвигнуть алтарь грозному Судьѣ.

«Богъ мой—Онъ буря тамъ, гдѣ вѣтеръ твой,
Неумолимъ, гдѣ твой лишь равнодушень,
И милосердъ, гдѣ твой лишь добродушень.
Богъ мой—онъ юнъ; скорѣе Геркулесъ,
Чѣмъ дряхлый дѣдъ! Онъ у Синая,
Какъ громъ, гремѣлъ Израилю съ небесъ,
Горѣлъ кустомъ терновымъ, не сгорая,
Предъ Моисеемъ на горѣ Хоривъ,
Остановилъ бѣгъ солнца при Навинѣ
И чудеса творилъ бы и понынѣ,
Не будь весь родъ людской такъ тупъ, лѣнивъ!»

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

Но его ветхозавѣтный мстительный Богъ бездѣйствененъ. Несмотря на всѣ жертвы, Брандъ роковымъ образомъ не можетъ осуществить своего призванія. Ни въ одномъ сердцѣ не могъ онъ пробудить вѣры, и послѣ всѣхъ его подвиговъ толпа такъ же идетъ за Фогтомъ «ловить сельдей», оставляя Бранда одного среди льдовъ. Жертвы Бранда безплодны, потому что воля его не постигаетъ любви, глаза его не знаютъ слезъ и душа не ощущаетъ молитвы. Путь его—путь разрушительной ненависти, а не любви.

Къ роду вялому, тупому, лучшей
Люби, чѣмъ ненависть и быть не можетъ!

Не странно ли, что въ моментъ этого признанія судьба отнимаетъ у него ребенка—заболѣваетъ маленькій Альфъ.

Брандъ кошунственно отрицаетъ любовь:

«Нѣтъ болѣе опошленнаго слова,
Забрызганнаго ложью, чѣмъ любовь!
Имъ съ сатанинской хитростью людишки
Стараются прикрыть изъяны воли,
Маскировать, что въ сущности ихъ жизнь
Трусливое заигрыванье съ смертью.
Путь труденъ, крутъ—его укоротить
Велитъ любовь. Идемъ дорогой торной
Грѣха—надѣмся спастись любовью.
Мы видимъ цѣль, но чтобъ достичь ея,
Зачѣмъ борьба? Мы побѣдимъ любовью!

И какъ бы въ опроверженіе этой кошунственной рѣчи встаетъ геніально нарисованный Ибсеномъ образъ Перъ Гюнта—грѣшника, спасеннаго лишь любовью и всю своей жизнью оправдавшаго насмѣшливья слова Бранда:

«Заблудимся, хотя дорогу знаемъ —
Убѣжище намъ все же дасть... любовь»!

Не знающій любви, служить смерти.

«Міру не нуженъ, умри же!», вѣщаетъ далекій голосъ Бранду. И гибель его покрывается мощнымъ аккордомъ:

«Богъ, Онъ Deus caritatis»!

Только въ любви и милосердіи спасенье чловѣка, и Брандъ постигаетъ это въ предсмертный свой часъ:

Цѣпь порвалась ледяная,— могу
Плакать, любить и молиться!

Носительница любви на землѣ — чистая женщина Мадонна. Самоотверженной, всепрощающей женской любви посвящаетъ Ибсенъ свои пѣсни. Ни одинъ поэтъ не создалъ такого религіознаго культа женщины, какъ Ибсенъ. Гимномъ женщинѣ-хранительницѣ, воплощающей божественную любовь на землѣ, является все творчество Ибсена. Почти всѣмъ его героямъ въ смертный часъ является, какъ валькирія героямъ Валгаллы, женщина, созданная для подвига любви. И пѣсня Сольвейгъ какъ бы выражаетъ ихъ общую душу:

«Я буду ждать тебя, какъ обѣщала,
И гдѣ бы ни жилъ ты—Господь тебя храни,
А умеръ—въ свѣтлый рай войди, ликуя
И ночи жду тебя я здѣсь и дни,
А если ты ужъ тамъ—къ тебѣ приду я!

Такъ ждетъ ярла Скуле Ингеборгъ, для которой «любить, жертвовать всѣмъ и быть забытой—вотъ сага женщины». Такою является Лона консулу Бернику въ «Столпахъ общества», такую приходитъ къ Джонъ Габріэлю Боркману Элла Рентгеймъ, Элина—Нильсу Люкке, Макрина—Юліану Отступнику, такова Ирена въ «Когда мы мертвые пробуждаемся», Агнесъ въ «Брандѣ», Маргарита и Рангильдъ въ «Борьбѣ за престолъ», Элина во «Фру Ингеръ»,—всѣ тѣ вѣрныя женщины, которыя проносятъ сквозь всю жизнь неомраченную силу любви. Въ «надеждѣ, вѣрѣ и любви» женщины сохраняется чистый ликъ избранника «такимъ,

Какимъ былъ созданъ быть—единымъ, цѣльнымъ,
Съ печатью Божьей на челѣ своемъ».

Только въ любви чловѣкъ можетъ быть «самимъ собой», исполняя божественныя велѣнія. И устами Нильса Люкке во «Фру Ингеръ изъ Эстрота» Ибсенъ высказываетъ свое затаенное чувство: «Я вѣрю, что нѣтъ

на свѣтѣ никого сильнѣе женщины; въ ея власти направить мужчину такъ, какъ это угодно Господу Богу».

Агнесъ, ты ангелъ! Тебя мнѣ послалъ
Богъ, чтобъ указывать путь мой.
Тамъ, гдѣ сбиваюсь я, мимо иду,
Ты направленья находишь,
Путь надлежащій—какимъ-то чутьемъ».

говорить Брандъ. Выборъ достойной подруги почти предрѣшаетъ судьбу человѣка. «Всѣмъ можетъ пожертвовать человѣкъ ради друга своего, только не любимой женщиной, и если онъ дѣлаетъ это, онъ разрываетъ таинственную ткань норнъ» и обрекаетъ себя гибели.

«Истинные столпы общества — это женщины». Даръ женщины угадывать призваніе человѣка и помогать ему найти правильный путь его осуществленія. И отрекающійся отъ предназначенной ему подруги легче можетъ заблудиться. Не даромъ первая забота дьявола подъ маской «старога епископа» Николаса въ «Борьбѣ за престолъ» удалить отъ Гокона любящихъ женщинъ. Для Ибсена святая миссія женщины около ея мужа, и женщина-мать не рождаетъ въ немъ такого благоговѣйнаго чувства, какъ жена. Агнесъ жертвуетъ ребенкомъ ради мужа, Нора бросаетъ дѣтей во имя высшей любви къ человѣку, Рита возрождается черезъ смерть своего маленькаго Эйольфа, самоубійство Гедвигъ въ «Дикой уткѣ» воскрешаетъ любовь ея родителей, гибель юнаго Торольфа кладетъ конецъ распрѣ «Воителей въ Гельголандѣ», духовная погибель Петера въ «Борьбѣ за престолъ» просвѣтляетъ душу его отца и почти свершившееся несчастье съ Олафомъ разрушаетъ въ «Столпахъ общества» сѣтъ житейской лжи и обмановъ. Дѣти часто являются очистительной жертвой въ творчествѣ Ибсена, и жертва Авраама неоднократно приносится поэтомъ для просвѣтленія души его героевъ.

Женщина-мать нигдѣ не заслоняетъ для Ибсена идеалъ жены, и, единая мечта его—чистая Сольвейгъ, которая «можетъ взглядомъ вызвать свѣтлый праздникъ» въ душѣ человѣка. Тутъ ликъ непорочной «дѣвушки

съ золотыми косами» сливается съ ликомъ Мадонны и нигдѣ не звучить славословіе Любви съ такой божественной силой, какъ въ поэмѣ «Перъ Гюнтъ». Въ то время, какъ человѣкъ блуждаетъ по землѣ въ тщетныхъ поискахъ вѣрнаго пути, одолѣваемый сомнѣніями, смущаемый дьяволомъ, который преслѣдуетъ его подъ разными масками, въ то время, какъ въ стремленіяхъ къ достижимымъ цѣлямъ человѣкъ расточаетъ свою душу и не даетъ созрѣть ни одному сильному порыву, — женщина Мадонна хранитъ его подлинное «я», свершаетъ своей любовью подвигъ очищенія и искупленія. Заблудшійся человѣкъ въ предсмертный свой часъ припадаетъ къ ея святой груди и въ послѣднемъ откровеніи ему предстаетъ божественная правда. Пѣсня любви и прощенія смываетъ съ души всю пыль мелкихъ заблужденій, трусливыхъ грѣшковъ, жалкихъ желаній:

«У меня ты у сердца лежалъ
 Весь свой вѣкъ. А теперь ты усталъ.
 Спи, усни, ненаглядный ты мой.
 Буду сонъ охранять сладкій твой!».

Несчастный, измученный Перъ Гюнтъ познаетъ, что истинная его жизнь была «въ надеждѣ, вѣрѣ и любви» чистой женщины Сольвейгъ.

Отвергнувшій спасительную силу женскаго подвига, отрицавшій милосердые Брандъ гибнетъ, несмотря на безмѣрное величіе своихъ жертвъ, а жалкій странникъ, не умѣвшій послужить Богу ни сильнымъ грѣхомъ, ни свѣтлымъ подвигомъ, Перъ Гюнтъ спасенъ и прощенъ передъ Богомъ. Всю жизнь брелъ Перъ по «великой кривой» мелкихъ желаній, «обходилъ сторонкой» всѣ велѣнія божьяго закона, взялъ девизомъ своей жизни завѣтъ троллей и вмѣсто того, чтобы быть на землѣ «самимъ собой», осуществляя свое божественное призваніе, онъ только былъ «самимъ собой доволенъ», служа мелкой дьявольской потѣхѣ. Но предъ лицомъ Хозяина у него есть лишь одно оправданіе—онъ сохранилъ въ полной чистотѣ воспоминаніе своей любви и мечта его всегда была полна милосердія. Перъ спасенъ: «ему женщины стали оплотомъ» и дьяволъ безсиленъ одолѣть его.

Религія любви и милосердыя звучитъ сильнѣе всего въ нѣжной сказкѣ

о скитаніяхъ грѣшнаго человѣка, искавшаго по всему свѣту счастья, которое ожидало его дома. Тутъ совершается то чудо любви, котораго смутно ожидала еще Нора, свершается таинство искупленія вѣщей любовью, о которомъ грезятъ всѣ герои ибсеновскаго міра.

Въ этой антитезѣ Бранду неожиданно раскрываются сокровенныя мечты Ибсена. Борьба между правдой и ложью, между аскетизмомъ и жизненнымъ творчествомъ, борьба, заполняющая почти всѣ произведенія Ибсена, завершается тутъ побѣдой творческой мечты. Ведущій на горныя высоты Брандъ оказывается слабѣе жителя долинъ, бѣднаго мытаря Пера. Брандъ—воля, не признавшая любви, Перъ—любовь, не познавшая воли. Въ сочетаніи обоихъ элементовъ истинное назначеніе человѣка; ослѣпительный образъ божьяго избранника Гокона, творца новой саги народовъ въ «Борьбѣ за престолъ», является высшимъ воплощеніемъ любви, освященной чувствомъ долга, сознаниемъ своего призванія. Творческая мечта, «королевская мысль» человѣка всегда кажется Ибсену лучшимъ служеніемъ Богу. Скальды, находящіе силу въ пѣснѣ, излюбленные герои Ибсена. Его дѣвушки живутъ мечтою, живутъ въ мірѣ воскресшихъ сказокъ и сила ихъ очарованія въ тѣхъ пѣсняхъ, которыя вѣчно звучатъ въ ихъ сердцахъ. Дѣйственная мечта Сольвейгъ является искупительной силой, спасающей Пера отъ полного исчезновенія въ адской «переплавкѣ» дьявола-пуговочника.

Въ томительной надеждѣ найти вѣрный путь спасенія Ибсенъ слѣдуетъ за своей мечтой и она помогаетъ ему находить отвѣтъ на мучительныя загадки. Ибсенъ нигдѣ не проповѣдуетъ, нигдѣ не предрѣшаетъ отвѣтовъ, навязывая своимъ героямъ заранѣе придуманные пути. Идеиная основа нигдѣ не поработаетъ у него красоты и правды, и въ этомъ главная сила его генія. Въ стремленіи постичь тайну земнаго назначенія человѣка Ибсенъ мыслить живыми образами и, слѣдуя за своими героями по пути вѣщей необходимости, онъ неожиданно находитъ отвѣтъ. Символика Ибсена никогда не нарушаетъ свободу его вдохновенія, нигдѣ не переходитъ въ аллегоричность и не выступаетъ назойливо сквозь ткань поэтическаго вымысла. Герои Ибсена не являются алгебраическими знач-

ками, призванными доказать философскую теорему. Они живут и борются, осуществляя свои желанія и создавая яркую, плѣнительную красоту реального бытія. Но сквозь видимую ткань ихъ жизни свѣтится надмірная правда, раскрывающая себя въ судьбѣ героевъ. Въ этомъ тайна необыкновенной сценичности трагедій Ибсена. Въ столкновеніяхъ страстей его героевъ, въ быстромъ темпѣ нарастающихъ коллизій есть стихійная мощь и увлекательная красота. Въ творествѣ Ибсена воскресаетъ древняя трагедія съ ея исполинскими героями, бурными страстями и неотвратимымъ Рокомъ. Сила искренняго религіознаго чувства, проникающая всѣ творенія Ибсена, роднитъ ихъ съ греческой трагедіей. Ибсенъ является творцомъ новой трагедіи христіанства.

Но современный театръ такъ долго «обходилъ стороной» стихійное начало, что, наконецъ, почти утратилъ способность чувствовать и понимать его. Сокровищница ибсеновской трагедіи лежитъ нетронутымъ кладомъ и до сихъ поръ не зацвѣлъ еще папоротникъ, который указалъ бы, какъ достать этотъ кладъ. Лучшія творенія Ибсена остаются, неиспользованными, и красота его поэмъ не воплотилась ни разу на сценѣ. Только Нора и Гедда Габлеръ, въ которыхъ можно найти временный, житейскій смыслъ, приняты театрами. «Олафъ Лилиенкрансъ», «Фру Ингеръ изъ Эстрота», «Кесарь и Галилеянинъ», «Пиръ въ Сольхаугѣ» до сихъ поръ доступны лишь въ чтеніи. Но и тѣ трагедіи Ибсена, которыя были показаны публикѣ, появились изуродованными, лишенными внутренней цѣльности, подавая лишь поводъ къ ложнымъ толкамъ и тупому недоумѣнію.

Чуткость К. С. Станиславскаго подсказала ему, что пути современнаго театра должны вести къ трагедіи духа и что таинственный кладъ Ибсена можетъ раскрыть новый міръ трагическихъ вдохновеній. Московскій Художественный театръ поставилъ цѣлый рядъ произведеній Ибсена, выбирая самыя сложныя, самыя значительныя вещи. Но кладъ не дался имъ въ руки. Возвышенныя трагедіи Ибсена превращались въ житейскія драмы будничныхъ чувствъ и подлинное значеніе поэзіи скандинавскаго богатыря исчезало въ прозаическомъ толкованіи московскаго театра.

Борьба сильной личности противъ толпы, воплощенная въ мощной индивидуальности доктора Штокмана, превратилась въ грустную исторію стараго чудака, который не понимаетъ практическихъ требованій жизни и потому претерпѣваетъ множество непріятностей. Вызовъ, брошенный устами Штокмана всему буржуазному міру, этому жалкому большинству, которое всегда предпочтетъ «ловлю сельдей» утверженію царства духа, этотъ вызовъ, брошенный Ибсеномъ черезъ головы мѣстныхъ жителей всему свѣту, прозвучалъ въ Московскомъ Художественномъ театрѣ смущенной рѣчью чудака-профессора передъ толпой барышень и молодыхъ людей, собравшихся въ уютномъ залѣ мѣстнаго морского собранія. Весь смыслъ «Доктора Штокмана» утерялся въ мелкомъ реализмѣ постановки, и трагедія одинокаго борца превратилась въ «мѣщанскую драму» житейскаго неудачника. Успѣхъ такого карманнаго «Доктора Штокмана» лишній разъ доказалъ, какъ мало знаютъ и понимаютъ Ибсена въ современномъ обществѣ. Ни «Росмерсгольмъ», ни «Брандъ» въ сценическомъ изображеніи Московскаго Художественнаго театра не осуществили замысла автора, хотя отдѣльные моменты этихъ постановокъ были необычайно захватывающими. Только въ далекой постановкѣ «Дикой утки» чувствовалась подлинная красота ибсеновскаго творчества и этотъ спектакль—одно изъ лучшихъ достиженій московскаго театра.

Несчастье Московскаго Художественнаго театра въ томъ, что за внѣшней драмой страстей они не умѣютъ уловить подлинный пафосъ трагической идеи и роковымъ образомъ принижаютъ ее, сводя къ мелкому общедоступному уровню. Трагедія превращается въ драму и внѣшняя красота заслоняетъ очарованіе одушевляющаго ее чувства. Непониманіе основнаго замысла пьесы сказывается прежде всего въ случайныхъ, не связанныхъ единствомъ мысли купюрахъ.

Недоумѣніе, порожденное недавней постановкой «Перъ Гюнта» въ Московскомъ Художественномъ театрѣ, безспорно, вызвано механически сдѣланными вымарками, превратившими послѣдовательно развивающуюся картину скитаній Пера въ обрывочный, ничѣмъ не объединенный рядъ эффект-

ныхъ сценокъ. Полное незнакомство театральной публики съ текстомъ Ибсена при такомъ отрывочномъ исполненіи вызвало непониманіе основной идеи и плѣнительная сказка показалась туманной и не сценичной. При правильномъ толкованіи и вѣрномъ воспроизведеніи текста такого недо-разумѣнія, конечно, быть не могло.

Яркость основной мысли, захватывающая сила чувства, быстрота смѣняющагося дѣйствія и поразительная красота поэтическихъ образовъ не дали бы даже возникнуть вопросу о непригодности «Перъ Гюнта» для сцены. Но карандашъ режиссера разорвалъ внутреннюю связь дѣйствія и живое цѣлое пьесы распалось на рядъ отдѣльныхъ, прекрасныхъ, но не связанныхъ воедино отрывковъ.

Многія купюры разрушили даже связанность фабулы. Исчезла сцена, когда заброшенный въ пустыню Перъ находитъ дивнаго скакуна, одежду, драгоцѣнности и оружіе, украденные ворами у марокккаго владыки и спря-танные въ безопасномъ мѣстѣ. И было непонятно, почему оставленный въ безвыходномъ положеніи Перъ вдругъ появляется въ богатомъ одѣяніи, принимаемый за пророка наивными дѣтьми пустыни.

Женщины поютъ:

«Господень посланникъ святой
На бѣломъ конѣ, ослѣпляя
Одеждой своей золотой,
Пророкъ къ намъ явился!

А въ публикѣ полное недоумѣніе, какъ могъ Перъ достать коня и золото, когда вѣроломные друзья бросили его одного на пустынномъ берегу? Жизненная нить приключеній Пера разрывается; нарушена иллюзія правди-вости и зритель вынужденъ вѣрить всему на слово, не ощущая внутрен-ней органической связи явленій.

Но театръ разорвалъ не только внѣшнюю нить событій.—Онъ на-рушилъ идейную гармоничность драмы, вычеркнувъ центральный моментъ пораженія эгоистической философіи Пера—вычеркнувъ встрѣчу со сфинк-сомъ и сцену въ сумасшедшемъ домѣ.

Ложно понятый завѣтъ: «будь самимъ собой» приводитъ Пера къ мелкому эгоизму, ублаженію своего «я», къ самодовольству тролля, и этотъ неизбежный результатъ себялюбія раскрывается Перу при встрѣчѣ съ безумными маниаками своего «я». Трусливо уклонившись отъ борьбы, бѣжавшій отъ вѣлній,—божьяго закона, Перъ постигаетъ среди безумцевъ, что «самимъ собой быть—значить отрѣшиться отъ собственного я», осуществляя на землѣ лишь волю Хозяина. Стремленіе уберечь свое «я» привело его къ жалкой психологіи безумцевъ и въ ихъ радостномъ привѣтствіи Перу:

Да здравствуетъ царь собственного «я»!
звучитъ торжествующее похрюкиванье троллей, которымъ, наконецъ, удалось закружить человѣка по «великой кривой» житейскихъ удовлетвореній.

...съ самимъ собой

Здѣсь каждый носится, въ себя уходитъ,
Лишь собственного я броженьемъ полонъ.
Здѣсь для бѣды чужой нѣтъ слезъ; вниманья,
Чутья къ чужимъ идеямъ не ищите.
Мы сами по себѣ и для себя...

Въ этихъ словахъ вождя безумцевъ Бегриффенфельдта итогъ всѣмъ жизненнымъ скитаніямъ Пера, неизбежно приведшимъ его въ станъ одичалыхъ, ненужныхъ Богу людей. Этой кульминаціонной сценой Ибсенъ кончаетъ циклъ блужданій человѣка, и далѣе мы видимъ Пера уже на пути домой.

Сцена въ сумасшедшемъ домѣ какъ бы завершаетъ эпопею «хождение души по мукамъ», и, отказавшись отъ нея, Московскій Художественный театръ уничтожилъ смыслъ всѣхъ предшествующихъ картинъ.

Но еще болѣе непонятна постановка сцены кораблекрушенія въ связи съ послѣдующими сценами.

Для пониманія психологіи Пера нужно видѣть его въ минуту смертельной опасности. Расточившій по мелочамъ свою душу, Перъ не имѣетъ нравственной силы ни на подвигъ, ни на преступленіе. Его душа стано-

вится жалкой «пуговицей безъ ушка», годной только «въ переплавку». Тотъ, кто всю жизнь посвятилъ своему я, осужденъ на полное уничтоженіе своей индивидуальности, обреченъ раствориться въ общей кашѣ мелкихъ душъ. Воля Пера не знаетъ ни радости подвига, ни силы порока. Въ минуту опасности, когда Перъ вмѣстѣ съ поваромъ держится за киль лодки и долженъ спасти свою жизнь цѣной гибели другого чело-вѣка, онъ отталкиваетъ повара, но въ то же время учитъ его молитвѣ, чтобы спасти его душу для будущей жизни. Тутъ сказывается половинчатость, боязнь рѣшительнаго поступка у Пера. Столкновение съ опасностью ясно раскрываетъ раздробленность личности Пера и объясняетъ приговоръ Хозяина. Внѣ связи съ послѣдующими сценами кораблекрушеніе становится случайнымъ, ненужнымъ эпизодомъ.

Подъ карандашемъ режиссера. исчезла знаменитая исповѣдь Перъ Гюнта на жизненномъ аукціонѣ, гдѣ онъ распродаетъ всѣ былыя свои надежды и мечты. Тутъ, наконецъ, раскрывается подлинная душа несчастнаго странника, для котораго сказка была дѣйствительностью и дѣйствительность сказкой. Глумящейся толпѣ, для которой Перъ Гюнтъ былъ только «пренаглымъ вралеиъ», сплетавшимъ красивыя небылицы, онъ бросаетъ свое признаніе. Онъ рассказываетъ, какъ на ярмарку въ Санъ-Франциско

...однажды чортъ явился,
 Чтобъ показать свое искусство: онъ,
 Какъ настоящій, поросенокъ хрюкалъ.
 На сцену вышелъ чортъ въ плащѣ широкомъ,
 А подъ плащомъ своимъ сумѣлъ онъ спрятать
 Тайкомъ отъ всѣхъ живого поросенка.
 И представленье началось. Въ стихахъ
 И въ прозѣ фантазируя на тему
 Житья-бытья свинячьяго, щипалъ
 Безъ всякой жалости чортъ поросенка
 И тотъ картину визгомъ дополнялъ,
 И вотъ спеціалисты, разбирая

Искусство, явленное чортомъ, стали
Критиковать и осуждать его
И всѣ единогласно утверждали,
Что хрюканье утрированно вышло».

Толпа не замѣчаетъ, что подъ плащомъ сказокъ и пѣсенъ мечтателей таится живая правда. Перъ Гюнтъ не сочинитель. Для него всѣ его фантазіи—подлинная реальность и во всѣхъ житейскихъ невзгодахъ онъ сохранилъ неувыдаемую вѣру въ свою мечту. Не понять этого значитъ не понять всего Перъ Гюнта и съ самоувѣренностью толпы найти хрюканье утрированнымъ. Вычеркнувъ эту сцену, Московскій Художественный театръ вычеркнулъ всего Перъ Гюнта и дальнѣйшія ошибки постановки явились неизбежнымъ слѣдствіемъ такого непониманія основной мысли пьесы.

Для Московскаго Художественнаго театра Перъ Гюнтъ остался «пренаглымъ сочинителемъ», жалкимъ хвастуномъ, и такимъ показалъ его г. Леонидовъ со всей силой своего художественнаго дара. Леонидовъ ни на минуту не вѣритъ своимъ сказкамъ, ни на мгновение не загорается мечтою—онъ сознательно морочитъ мать и односельчанъ, желая избавиться отъ ихъ попрековъ и насмѣшекъ. Онъ не принцъ царства Фантазіи, не вдохновенный скальдъ, который можетъ побѣдить даже смерть силою своей пѣсни. Онъ просто оборванный парень, не умѣющій работать и старающійся обмануть любящую старушку-мать. Съ той минуты, когда г. Леонидовъ выходитъ съ Озе на сцену и, грызя яблоко, вытаскивая застрявшую между зубами шелуху, лѣниво рассказываетъ небылицы о носившемъ его по горамъ оленѣ, съ этой минуты сценическая судьба Пера рѣшена.

Подъ гнетомъ необходимости Московскій Художественный театръ свободно избралъ свой путь—путь внѣшняго торжества и внутренняго пораженія. Не найдя настоящаго Перъ Гюнта, онъ замѣнилъ его добродушнымъ, житейски понятнымъ парнемъ, который оказался какъ разъ по силамъ исполнителю. Душа драмы была принесена въ жертву внѣшнему успѣху актера и замыселъ пьесы былъ тщательно «обойденъ сторонкой».

Мечта Ибсена не воплотилась на сценѣ и царевич Перъ оказался изгнаннымъ изъ своего царства.

Перъ Гюнтъ былъ «самимъ собой» только въ своей отрѣшенной отъ жизни мечтѣ, которую не могли осквернить тролли. Къ ней взываетъ онъ, когда душѣ его грозитъ опасность:

«Дѣвушка, если меня ты
Хочешь спасти—поспѣши!
Книгой святою смѣлѣ
Въ голову троллю пусти!

И власть троллей, власть нечистыхъ желаній разсѣивается.
Всю жизнь онъ вѣренъ ей:

«Я книгой
Съ застежками серебряными былъ
Въ рукахъ у дѣвушки».

Но претворить далекую мечту въ дѣйствительность у него не хватало творческой воли. Когда Перъ отдается своей фантазіи, онъ горитъ подлиннымъ вдохновеніемъ и на праздникѣ въ Гэгстадѣ онъ, конечно, долженъ быть выше всѣхъ остальныхъ. Недаромъ Сольвейгъ видитъ «печать Божьяго предопредѣленія» у него на челѣ и узнаетъ въ немъ своего избранника. Но смущенный, растерянный Леонидовъ дѣйствительно жалокъ, когда тѣшитъ насмѣшливую толпу своими розсказнями и сознание дѣйствительности ни на минуту не покидаетъ его.

Встрѣча съ Сольвейгъ, которая раскрываетъ Перу подлинный смыслъ земного событія и предопредѣляетъ всю его дальнѣйшую судьбу, не ображаетъ его на сценѣ, и благовѣсть воскресенія не звучитъ въ его тихихъ словахъ: «какая свѣтлая!».

Леонидовъ не чуетъ сокровеннаго закона души Пера, но тамъ, гдѣ герой Ибсена отдается жизненной борьбѣ, художественный темпераментъ артиста находитъ вѣрный путь. Леонидовъ умѣетъ быть естественнымъ въ мірѣ народной легенды. Его немного смущенное любопытство на пиру у Доврскаго дѣда, чувственное увлеченіе горными дѣвами и изступленная

борьба съ Кривой плѣняютъ своей полной искренностью. Еслибъ артистъ сумѣлъ пробудить въ себѣ вѣру въ погубленныя силы Пера, постигъ бы смятенную душу вѣчнаго странника земли, онъ, быть можетъ, создалъ бы чудесный образъ не познавшаго себя человѣка. Но, по слову самого Ибсена, онъ хотѣлъ лишь того, что «долженъ былъ хотѣть», и остался въ предѣлахъ внѣшнихъ, доступныхъ формъ народной легенды.

«Дѣвушка съ золотыми косами», лучезарная Сольвейгъ свершила въ театрѣ тотъ же путь, какъ и Перъ. Чистая мадонна, почти безплотная «женщина», вѣстница небснаго милосердія претворилась въ строгую дѣвушку-сектантку, хозяйственно уютную хранительницу домашняго очага. Въ тихомъ замедленномъ голосѣ г-жи Кореневой слышатся отзвукъ тѣхъ наивныхъ интонацій, которыя когда-то такъ радовали въ тургеневскихъ пьесахъ, въ ея безшумной походкѣ, чуть - чуть угловатыхъ движеніяхъ чувствуется стыдливая и замкнутая душа и въ глазахъ ея свѣтится суровая правда. Лучистое сіянье вѣчной радости не озаряетъ ея трудный путь самоотреченья и свѣтлый праздникъ небснай любви не слышится въ ея нѣжныхъ словахъ:

«Ты пѣсню дивной сдѣлалъ жизнь мою».

Такая Сольвейгъ быть можетъ прекрасна, но не въ ней воплощается женское начало у Ибсена. Г-жа Коренева все время точно нащупываетъ путь, осторожно и робко ступаетъ впередъ, какъ бы скользя по хрупкой корѣ льда. Ея интонаціи бережны и невольно поверхностны, ея жестъ неувѣренъ, почти испуганъ и въ глазахъ ея тревожный вопросъ. Не чувствуется силы, твердо знающей путь, нѣтъ широкаго потока вѣры и любви, который помогаетъ ей привести заблудшагося человѣка къ спасительной цѣли. Коренева не поетъ пѣснь небснаго всепрощенія, она осторожно читаетъ ее подъ дивную музыку Грига. И слушая влекущую мелодію, страстно хочется услышать живое яркое слово, уловить безконечную нѣжность просвѣтленной души и приобщиться къ таинству любви и Искупленья.

Только въ моментъ предсмертнаго освобожденія свершается это

чудо на сценѣ. Перъ вспоминаетъ далекую Сольвейгъ и тяжелый гранитъ земныхъ скалъ становится тоньше, прозрачнѣе. Сквозь сѣрыя горы начинаютъ просвѣчивать нѣжныя линіи озаренныхъ солнцемъ деревьевъ, откуда то несется мучительно радостная пѣснь любви и глазамъ человѣка предстаетъ тихая избушка вѣрной Сольвейгъ. Все побѣднѣе звучитъ пѣснь Милосердія, ближе и ближе нѣжная Сольвейгъ и у груди женщины человѣкъ наконецъ находитъ вѣчный, радостный покой.

Спи, усни, ненаглядный ты мой.
Буду сонъ охранять сладкій твой!

Вдохновенная музыка Грига, таинственная красота живописныхъ откровеній Рериха и чуткая одухотворенность артистическаго исполненія сливаются тутъ въ одинъ волшебный аккордъ, создавая моментъ чистаго, почти религіознаго восторга.

Міръ народной сказки воплотился на сценѣ, не потерявъ своей дѣтской прелести, не загрязнивъ своей наивной символики мишурую феерическаго зрѣлища. Рерихъ, всю жизнь грезившій о скандинавской легендѣ, одѣлъ поэму Ибсена въ пеструю радость плѣнительной сказки. Точно въ царствѣ мечты, грезились эти милыя избушки съ затѣйливыми коньками, эти ласковые извивы прозрачной рѣки, эти широко раскинушіяся, мѣняющія окраску, мощныя горы. Когда Перъ, шутя, сажаетъ мать на покрытую дерномъ крышу и бѣдная, испуганная старушка, ворча и зовя на помощь, старается спрыгнуть внизъ, кажется, будто неожиданно раскрылась страница давно забытой дѣтской книжки и вспомнились утерянныя наслажденія безхитростнаго народнаго юмора. Милая старушка Озе въ своемъ желтомъ платьѣ и зеленой косынкѣ, съ суетливыми быстрыми движеніями, добрымъ сморщеннымъ личикомъ и срывающимся тонкимъ голоскомъ кажется такой знакомой, точно это она разсказывала намъ въ дѣтствѣ увлекательныя исторіи. Маленькая, беспомощная, тщетно старающаяся быть сердитой, стыдливо ласковая, она кажется олицетвореніемъ непосредственной материнской любви. Когда, утомленная горечью жизни, она

засыпаетъ подъ сладостную сказку любимаго сына, и вѣрный конь творческой фантазіи уноситъ ее подъ умиротворяющіе звуки далекой музыки въ обитель вѣчной радости, въ волшебный дворець Соріа-Моріа, невольно вѣрится, что апостоль Петръ широко распахнетъ предъ ней двери рая и признаетъ, что «въ цѣломъ мірѣ честнѣе, добрѣе не сыщешь души ни одной». Подъ звуки утѣшительной сказки все короче и короче ея хриплое дыханье, все безмятежнѣе и безмятежнѣе выраженіе ея лица, съ котораго постепенно сходитъ житейская забота, и жизнь замираетъ вмѣстѣ съ послѣднимъ словомъ вѣчной сказки земли. Дѣтская ясность дарованія г-жи Халютиной помогла ей слиться съ ибсеновскимъ образомъ такъ безраздѣльно, что видѣвшіе ее не смогутъ вообразить Озе иною, чѣмъ показала намъ артистка.

Чудесная рамка декораціи съ привѣтливымъ свѣтомъ очага, старинной, задернутой пологомъ кроватью, создаютъ ласковую семейную обстановку. Художникъ сумѣлъ передать уютное настроеніе безхитростной души Озе въ той мирной, низенькой комнаткѣ, гдѣ навѣки затихаетъ ея горестная жизнь.

Съ необычайной чуткостью Рерихъ воскресилъ на сценѣ всѣ старые образы норвежскаго эпоса. Пиръ у Доврскаго дѣда въ тинистомъ убѣжищѣ троллей вызываетъ почти гадливое омерзеніе. Склизкіе, холодные, гладкіе камни, по которымъ невольно скользишь все ниже и ниже, отвратительно липкіе, тихо шевелящіеся щупальцы рукъ, которыя торчатъ изъ всѣхъ разсѣлинъ, щекочущее похрюкиванье мягкихъ, влажныхъ, противно подрагивающихъ зеленыхъ чудищъ съ нелѣпо торчащими угловатыми затылками и раскосыми, точно приклеенными снаружы точками глазъ—вся эта склизкая нечисть, безшумно копошащаяся въ мутныхъ низинахъ, необычайно ясно рисуетъ міръ гаденькихъ желаній, міръ мелкой пошлости, таящейся въ безвольной душѣ сбившагося съ дороги путника.

Чувственное сладострастіе одичалой плоти вдохновенно выражено въ дикой пляскѣ изступленныхъ дѣвушекъ на багровомъ фонѣ давящихъ мертвенныхъ скалъ. Вспышки яркихъ развѣвающихся юбокъ, заунывно-

страстные вопли, далекій раскатъ глухого эхо, жалкая фигура Пера, увлекаемаго въ хаосъ женскихъ тѣлъ куда-то въ темноту, создаютъ жуткую картину разнузданнаго грѣха.

Съ большой смѣлостью театръ рѣшилъ поставить сцену съ Кривой въ абсолютной тьмѣ. Несется бурная мелодія Грига, туманно рисуется бѣлая фигура борющагося Пера, глухо звучитъ придушенный голосъ Великой Кривой компромисса и только при звонѣ колоколовъ внезапно разсѣивается мракъ, все исчезаетъ, и яркій электрическій свѣтъ точно пробуждаетъ зрителя отъ кошмарнаго сна.

Московскій Художественный театръ, отказавшійся отъ чорта «Братьевъ Карамазовыхъ», доказалъ своей постановкой «Перъ Гюнта», что всѣ личины Лукаваго могутъ ожить въ театральномъ озареніи. Черная узкая личина Худошаваго, появляющаяся то въ кругломъ отверстіи корабельнаго окна, то въ щели дверей,—бѣлая, точно мучнистая маска «пуговочника», добродушно несуразная фигура Доврскаго дѣда кажутся почти естественными, оставаясь на грани символики и сценической правды.

Но тамъ, гдѣ сказка легенды смѣняется сказкой жизни, Московскій Художественный театръ теряетъ чутье и сбивается съ вѣрнаго пути. Картины блужданій Пера объединены у Ибсена въ одно дѣйствіе и составляютъ общую слитную картину «хожденія души по мукамъ», туманную, точно проносящуюся гдѣ-то вдаль. Тутъ не нужно яркихъ деталей, рѣзкихъ граней. Все время должно чувствоваться, что все это призрачное, не настоящее, и что подлинная жизнь Пера въ далекой странѣ животворящей любви.

Въ театрѣ блужданіе Пера по землѣ за болотнымъ огонькомъ случайныхъ желаній распалось на рядъ внѣшне занятныхъ эпизодовъ и обиліе ненужныхъ подробностей, подчеркнутость сценическаго изображенія заставили многихъ думать, будто въ этихъ картинахъ подлинное значеніе пьесы. Критика поспѣшила обвинить автора въ разбросанности фабулы, въ отсутствіи драматической экономіи, а публика, утерявъ руководящую нить, впала въ полное и безнадежное недоумѣнье. Искусство режиссера

должно было бы показать замкнутый кругъ жизни, пройдя который Перъ приходитъ къ исходному пункту, но приходитъ усталый, израсходованный:

«Я значить могъ бы съ равнымъ результатомъ
Весь вѣкъ свой въ Рондахъ просидѣть за печкой!»

Тактъ режиссера долженъ былъ найти вѣрный путь для сценическаго воплощенія основной мысли драмы и при меньшей детализаціи отдѣльныхъ сценъ не понадобились бы досадныя искажающія купюры.

Но и въ чисто театральномъ смыслѣ картины эти не передали настроеній Пера.

Пустынная мѣстность въ Марокко съ непонятно нарисованными на пескѣ огромными синими цвѣтами и качающимися у рампы гамаками туристовъ не давала ни иллюзіи правды, ни красоты художественнаго истолкованія.

Въ сценѣ «пророка» Пера съ дѣтьми пустыми ожилъ старый театральный востокъ: тѣ же ползающія ницъ рабыни, та же условно страстная пляска рабыни, тотъ же давно знакомый, спокойно развратный падишахъ. Эти согнутыя подъ угломъ кисти рукъ у Анитры сладострастные извивы ея стянутой шарфомъ фигуры, сгущенный эротизмъ интонацій и жестовъ слишкомъ внѣшне рисуютъ капризную мечту Пера. Личный темпераментъ г-жи Кооненъ придаетъ привлекательность и красоту образу хитрой и чувственной дѣвушки, но это не спасаетъ всю сцену отъ непріятнаго привкуса опереточной «пряности».

А комическая похотливость приплясывающаго старичка, почему-то введенная г. Леонидовымъ, совершенно искажаетъ образъ ибсеновскаго героя. У Ибсена Перъ, какъ всегда, не замѣчаетъ дѣйствительности и, увлеченный своей фантазіей, искренно видитъ въ «гусынѣ» Анитрѣ плѣнительное воплощеніе «вѣчно-женственнаго».

Технически блестяще поставлена сцена кораблекрушенія, гдѣ путемъ колеблющихся на стѣнѣ тѣней, дрожанія фонаря и видимыхъ черезъ окно всплесковъ пѣнящагося моря удалось создать полную иллюзію бури.

Постановка «Перъ Гюнта» лишній разъ доказала, что для Московскаго Художественнаго театра нѣтъ ничего, технически неосуществимаго. Самыя сложныя, прихотливыя формы авторской фантазіи театръ сумѣетъ передать въ яркихъ, вполне понятныхъ образахъ. Реальная, осязаемая одежда мысли всегда будетъ плѣнять вдохновенной красотой и изысканностью на сценѣ Московскаго Художественнаго театра. Но внутренняя правда произведенія, оживляющая плотскую форму, часто проходит неузнанной москвичами и въ торжествующемъ успѣхѣ внѣшней красоты гаснетъ свѣтъ идейной сущности.

Принцъ невѣдомаго царства, «пасынокъ Божій на землѣ» Перъ Гюнтъ прошелъ неузнаннымъ среди ликующихъ привѣтствій своему житейски непритязательному двойнику.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

ИЗВѢСТІЯ ПО ЛИТЕРАТУРѢ

НАУКАМЪ И БИБЛИОГРАФІИ

≡ ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ ≡

НЕОБХОДИМЫЙ ЖУРНАЛЪ ДЛЯ ИНТЕЛЛИГЕНТНЫХЪ ЧИТАТЕЛЕЙ

Издаваемый т-вомъ М. С. Вольфъ.

КАЖДЫЙ НОМЕРЪ ЗАКЛЮЧАЕТЪ ВЪ СЕБѢ:

1. ИЛЛЮСТР. СТАТЬИ по вопросамъ литературы, науки и библиографіи.
2. ЛИТЕРАТУРНЫЯ ВОСПОМИНАНІЯ и біографіи, съ портретами, автографами и пр.
3. КРИТИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ о новыхъ книгахъ и новыхъ течен. въ литерат. въ Россіи и за границую.
4. ИСТОРИКО - ЛИТЕРАТУРНЫЯ ИЗСЛѢДОВАНІЯ.
5. СТАТЬИ ПО ТЕХНИКѢ ЧТЕНІЯ.
6. ОБЗОРЪ текущей литературы русской и иностранной.
7. ИЛЛЮСТРАЦИИ: снимки съ выдающихся книгъ, портреты, виды, библиотечные знаки, каррикатуры и пр. и пр.
8. ХРОНИКА литературнаго міра въ Россіи.
9. РУССКІЯ КНИЖНЫЯ НОВОСТИ.
10. ВѢСТИ изъ Франціи, Германіи, Англіи и др. странъ.
11. РОССИКА (свѣдѣнія о переводахъ по иностран. яз.).
12. НОВОСТИ по библиот. дѣлу и библиографіи.
13. ОТЗЫВЫ И РЕЦЕНЗИИ о новыхъ книгахъ.
14. СПРАВКИ, касающіяся книгъ,
15. ЕЖЕМѢСЯЧНЫЕ КАТАЛОГИ новыхъ книгъ русскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ, англійскихъ.
16. БИБЛИОГРАФИЧЕСКІЯ ИЗВѢСТІЯ.

ПРИЛОЖЕНІЯ: Систематическіе каталоги по разнымъ отраслямъ знаній, общимъ и спеціальнымъ, иллюстрированные проспекты новыхъ книгъ, анкеты по вопросамъ, касающимся чтенія литературы и пр.

1 р.

Годовая подписная цѣна «Извѣстій по ЛитературѢ» и «Вѣстника
:: :: :: :: Литературы» съ доставкой и пересылкой :: :: :: ::
Съ пересылкой за границу—1 р. 50 к. (= 4 франка).

1 р.

Подписка принимается въ книжныхъ магазинахъ Товарищества М. О. ВОЛЬФЪ: въ С.-Петербургѣ: 1) Гост. Дворъ, 13 и 2) Невскій пр., 13; въ Москвѣ: 1) Кузнецкій Мостъ, 12, д. Джамгаровыхъ и 2) Моховая ул., 22, д. Чижова и Курындной (противъ университета).

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ

на ежемѣсячный литературно-художественный и общественный журналъ

2-й годъ изданія.**„ПУТЬ“**2-й годъ изданія.

подъ редакціей И. А. Бѣлоусова.

Въ журналъ участвуютъ: Н. Ашукинъ, И. А. Бунинъ, Ю. А. Бунинъ, И. А. Бѣлоусовъ, Н. Бернеръ, А. А. Бартенева, Андрей Волконскій, Г. Вяткинъ, Ю. А. Веселовскій, Ю. Васильевъ, И. А. Данилинъ, художникъ В. И. Денисовъ, В. Е. Ермиловъ, Д. Я. Голубевъ, А. Е. Грузинскій, М. П. Гальперинъ, Максимъ Горькій, Л. Гальберштадтъ, Сергѣй Глаголь, В. І. Дмитриева, С. Д. Дрожжинъ, Л. Зиловъ, А. Замираловъ, Н. Киселевъ, Маркъ Криницкій, М. М. Космодамианскій, Н. А. Крашенинниковъ, композиторъ Б. Красинъ, А. А. Коринскій, В. Н. Ладыженскій, Б. Лазаревскій, В. В. Муйжель, Н. Мѣшковъ, С. С. Мамонтовъ, И. А. Новиковъ, Н. В. Некрасовъ, И. И. Половъ, И. Е. Рѣпинъ, С. Разумовскій, скульпторъ И. О. Рахмановъ, Д. М. Ратгаузъ, М. Сандомирскій, Ив. Сазановъ, А. Серафимовичъ, Ю. В. Соболевъ, Н. Н. Степаненко, П. Сухотинъ, С. Т. Семеновъ, Скиталецъ (Петровъ), Н. Д. Телешовъ, Н. Тюринъ, П. и З. Тулубъ, А. М. Федоровъ, Е. Н. Чириковъ. Ада Чумаченко, В. Е. Чешихинъ (Ч. Вѣтринскій), И. С. Шмелевъ, Е. Экъ, Г. Яблочковъ и др.

Годовые подписчики получаютъ бесплатную премію:

═══════ **„ДОРОГІЯ МѢСТА“** ═══════

альбомъ снимковъ и статей, посвященныхъ дорогимъ мѣстамъ русской литературы: Пушкинскій уголокъ, Пушкинъ въ Гурзуфѣ, въ Астафьевѣ, на могилѣ Грибоѣдова; Лермонтовскій домикъ въ Пятигорскѣ; Васильевка (на родинѣ Гоголя); въ Спасскомъ (у Тургенева); на родинѣ Кольцова, Никитина; на могилѣ Шевченко; Амбрамцово (имѣніе Аксаковыхъ); на дачѣ и на могилѣ Чехова; Ясная Поляна.

Въ истекшемъ году въ журналѣ „ПУТЬ“ среди другихъ произведеній были напечатаны вещи слѣдующихъ авторовъ:

Максима Горькаго, Ивана Бунина, Ильи Рѣпина, Е. Чирикова, И. Бѣлоусова, В. Гофмана, И. Шмелева, Н. Д. Телешова, Скитальца, И. И. Попова, Л. Гальберштадта, Б. Лазаревскаго, С. Семенова, А. Коринскаго, С. С. Мамонтова, Д. Ратгауза, К. Фофанова, В. Чешихина (Вѣтринскаго), Н. Мѣшкова, Л. Зилова, Юрія Соболева, Н. Бернера, А. Чумаченко, Н. Львовой, М. Гальперина, С. Дрожжина, Н. Ашукина, Ю. Веселовскаго, П. Тулуба, М. Новиковой, А. Замиралова, Г. Вяткина, М. Сандомирскаго, П. Сухотина, В. Вѣтвицкаго и мн. др.

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

Вступая во второй годъ изданія, журналъ значительно расширяетъ свою программу и помимо обычныхъ отдѣловъ вводитъ слѣдующіе новые:

I. ИЗЪ ДНЕВНИКА

(мысли и впечатлѣнія)

живой откликъ на всѣ выдающіяся явленія литературно-художественной и общественной жизни.

II. ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВЪ.

Воспоминанія, замѣтки и сообщенія о жизни и дѣятельности литераторовъ, художниковъ, артистовъ и общественныхъ дѣятелей.

Этотъ отдѣлъ будетъ иллюстрированъ портретами, снимками съ картинъ изъ жизни писателей и артистовъ, снимками съ автографовъ—писемъ, рукописей и пр.

Редакція отводитъ также широкое мѣсто статьямъ критическимъ, освѣщая текущій литературный моментъ въ цѣломъ рядѣ этюдовъ и характеристикъ о нашихъ современникахъ и въ ежемѣсячныхъ обзорахъ всѣхъ выдающихся явленій въ области литературы; историко-литературныя изслѣдованія коснутся прошлаго родной литературы; статьи по вопросамъ театра, музыки, живописи будутъ печататься періодически и дадутъ обобщающую картину теченій современнаго искусства.

Отдѣлы—общественный (обзоры русской и заграничной жизни) и научный будутъ значительно расширены.

Въ распоряженіи редакціи для ближайшихъ №№ журнала имѣются произведенія слѣдующихъ авторовъ:

И. А. Бунина, А. Федорова, Марна Криницкаго, И. Бѣлоусова, И. И. Полова, Н. В. Некрасова, Л. И. Гальберштадта, И. Шмелева, Н. Телешова, С. С. Мамонтова, Н. Тимковскаго, С. Гусева-Оренбургскаго, И. Новикова, Н. Мѣшкова, Л. Зилова, Юрія Соболева и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: На годъ—3 руб., на 1/2 года—1 руб. 50 коп., на 4 мѣс.—1 руб. съ перес. и дост. За границу—вдвое. Цѣна отдѣльн. №—35 коп. Съ пересылкою и въ провинціи—40 коп.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ, кромѣ редакціи и конторы, въ конторѣ Н. Печковской—Москва, Петровскія линіи, въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

Адресъ редакціи: Москва, Соколинная улица, домъ 22. Телефонъ 89-54.

Редакторъ-издатель И. А. Бѣлоусовъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ.

XXXVII ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

„ЗАДУШЕВНОЕ СЛОВО“.

ДВА ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЕ ИЛЛОСТРИРОВАННЫЕ ЖУРНАЛА ДЛЯ ДѢТЕЙ И ЮНОШЕСТВА,
основанные С. М. Махаровой и издаваемые подъ редакціей П. М. Ольхипа.
ПОДПИСНОЙ ГОДЪ СЪ 1-ГО НОЯБРЯ 1912 Г. — ПЕРВЫЕ №№ ВЫСЫЛАЮТСЯ НЕМЕДЛЕННО.

Гг. годовые подписчики журнала «Задушевное Слово» для дѣтей

МЛАДШАГО ВОЗРАСТА

(отъ 5 до 9 лѣтъ) получать

— 52 №№ и 48 премій, —

въ числѣ которыхъ:

- БОЛЬШАЯ СТѢННАЯ КАРТИНА изъ дѣтской жизни художн. *К. Фрѣшля* «Именин-
ный подарокъ», исполненная хромолитографіей въ 24 краски.
- 12** ЗАНИМАТЕЛЬНЫХЪ ИГРЪ, работъ, рукодѣлій и т. п. для вырѣзыванія и склеиванія, въ видѣ раскрашенныхъ и черныхъ листовъ, а именно:
«Копилка для денегъ». «Кукольный домикъ». «Мельница». «Будка для часовъ». «Лошадь-качалка». «Утиное озеро». «Пожарная каланча». «Рыцарскій замокъ». «Дядя Помъ». «Приданое для куклы». «Большіе глаза», «Игра «Беруакъ».
- 6** ТАБЛИЦЪ «ЗВѢРИНЕЦЪ ВЪ КАРТИНКАХЪ», для рисованія и раскрашиванія.
- 12** ИЛЛЮСТР. КНИЖЕКЪ разсказовъ, повѣстей, сказокъ, шутокъ и пр. для маленькихъ дѣтей, въ числѣ которыхъ:
«Смѣшныя малютки». Шутки и прибаутки *Л. А. Чарской*. «Мишка Топтыгинъ и его семейство». *Евг. Шведера*. «Звѣрьки-проказники». Разск. въ стих. *В. Мазуркевича*, съ рис. *А. Рабье*. «Наша мамуся». Сборникъ стихотвор. про маму. Составилъ *И. И. Гурвичъ*, съ карт. «Жизнь бабочки», *А. Умнова*, съ рис. автора. «Фиделька». Пьеска-монологъ, *В. Цѣховской*.
- 12** ВЫП. ИЛЛЮСТР. ИЗДАНИЙ «Новыя путешествія Мурзилки и его товарищей—лѣсныхъ человѣчковъ», съ мног. иллюстр. *П. Кокса*.
- 12** ВЫП. «МАЛЕНЬКІЙ БОТАНИКЪ». Увлекательные популярныя разск. изъ жизни растений, *Х. Брюнинга*, съ многими иллюстр.
- 4** ТАБЛИЦЫ «ЖИВОПИСЬ БЕЗЪ КРАСОКЪ». Поучительное развлеченіе для маленькихъ дѣтей.
- 10** ВЫП. «ЗНАМЕНИТЫЕ РУССКІЕ МАЛЬЧИКИ», составлены для дѣтей младшаго возраста *Вик. Русаковымъ*, съ портр. и иллюстр. (Новая серія).
- 4** ТЕТРАДИ «ШКОЛЫ РИСОВАНІЯ». Проф. *А. Л. Зона*. (Новая серія).
- 6** ТЕТРАДЕЙ «МОЯ ПЕРВАЯ КНИГА ОБО ВСЕМЪ». Энциклопедія дѣтскихъ знаний. Сост. *М. Л. Лятскій*. Съ иллюстраціями.
«Голоса звѣрей». Веселая игра для дѣтей. «Подвижной вѣчный календарикъ», для вырѣзыванія и склеиванія. «Пѣсенки малютки», сборникъ сост. *Л. Ф. Ангелемъ*, и мног. друг.

Гг. годовые подписчики журнала «Задушевное Слово» для дѣтей

СТАРШАГО ВОЗРАСТА

(отъ 9 до 14 лѣтъ) получать

52 №№ и 48 премій,

въ числѣ которыхъ:

ЦАРСТВО БАБОЧЕКЪ. Альбомъ изъ 12 таблицъ въ краскахъ, съ объяснительнымъ текстомъ проф. *А. Берлина*.

12 вып. «ПИСЕМСКІЙ ДЛЯ ДѢТЕЙ». Собрание избранныхъ сочиненій знаменитыхъ писателей подъ ред. *Н. Лернера*, съ иллюстраціями.

4 вып. «АЛЬБОМЪ МОНЕТЪ», съ объяснит. текстомъ *М. Васильевского*.

6 вып. «ПЕТЕРБУРГЪ ВЪ СЕМЬ ДНЕЙ». Достопримѣчательности столицы въ описаніяхъ и картинкахъ, сост. *С. Карѣевъ*.

6 вып. «МОСКВА ВЪ СЕМЬ ДНЕЙ». Составилъ *Сергѣй Карѣевъ*.

3 вып. «АЛЬБОМЪ МѢТОКЪ И УЗОРОВЪ ДЛЯ ВЫШИВАНІЯ» русскихъ и французскихъ буквъ, монограммъ и вензелей.

8 вып. «ИСТОРІЯ КНИГИ ВЪ РОССІИ», сост. *С. Ф. Либровичъ*, съ мног. иллюстр.

6 вып. «НАСТОЯЩІЙ РОБИНЗОНЪ». *А. Е. Разина*, съ рисунками.

«25 комнатныхъ игръ для дѣвочки и мальч.», сост. *Вадимъ Радецкій*, съ рис. «Тетрадь для записи наблюд. надъ природою». Съ объяснительнымъ текстомъ и руководящею статьею *М. Владимірова*.

10 вып. «РУССКІЯ СВѢТИЛА НАУКИ». Биографич. очерки *Виктора Русакова*, съ портретами и рис.

6 книжекъ «БИБЛИОТЕКИ ПОЛЕЗНЫХЪ СВѢДѢНІЙ» для юношества, съ иллюстр., а именно:

«Какъ плести самой кружева». «Какъ жить, чтобъ здоровымъ быть». «Какъ самому переплестать книги». «Какъ сдѣлать самому фотографическій аппаратъ». «Какъ устроить свою домашнюю бібліотеку». «Какъ самому устроить акваріумъ». «ЯПОНСКІЕ ШАХМАТЫ», съ таблицей и фигурами для вырѣзыванія и склеиванія и объяснительнымъ текстомъ.

6 вып. «ВЕЛИКІЕ МІРА». Галерея историческихъ лицъ, въ повѣствовательныхъ очеркахъ *М. А. Лятскаго*. Съ портретами, снимками съ картинъ и пр.

12 вып. «КНИГИ ЧУДЕСЪ», *Натаніэля Готорна*, съ иллюстр. *Гранвилля* и другихъ художниковъ (Новая серія).

«СПУТНИКЪ ШКОЛЫ». Календарь и записная книжка для учащихся на 1913—14 учебн. годъ въ изящномъ коленкоровомъ переплетѣ и мног. друг.

Кромѣ того, при каждомъ изданіи будутъ высылаться «ЗАДУШЕВНОЕ ВОСПИТАНІЕ» и «ДѢТСКАЯ МОДА», а также будетъ выдана книга «ПЕРВАЯ ПОМОЩЬ БОЛЬН. РЕБЕНКУ».

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА cadaго изданія «Задушевнаго Слова», со всѣми объявленными преміями и приложеніями, съ доставкой и пересылкой.—за годъ **ШЕСТЬ руб.**

Допускается разсрочка на 3 срока: 1) при подпискѣ, 2) къ 1 февраля и 3) къ 1 мая—по **2 руб.**

Съ требованіями, съ обозначеніемъ изданія (возраста), обращаться: въ конторы „Задушевнаго Слова“, при книжн. магазинахъ Т-ва *М. О. Вольфъ*—С.-Петербургъ: 1) Гостин. Дворъ, 18, или 2) Невскій, 13.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1913 годъ (8-й годъ изданія журнала)

на единственный въ россиі двухнедельный

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

ПРОБУЖДЕНІЕ

Девизъ изданія 1913 г.: „дать только прекрасное“.

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

Постоянное участіе выдающихся русскихъ писателей.

Небывалый успѣхъ журнала, опредѣлившійся въ громаднѣйшемъ количествѣ постоянныхъ подписчиковъ, даетъ возможность въ 1913 году печатать журналъ на еще болѣе дорогой бумагѣ, увеличить его объемъ, форматъ книгъ и выдать рѣдкія по изяществу, весьма цѣбныя литературныя и художественныя приложенія.

Подписавшіеся на 1913 годъ получаютъ (1-го и 15-го числа каждаго мѣсяца):

24 роскошныхъ выпуска Художественно-Литературнаго и Научнаго журнала по образцу лучшихъ заграничныхъ изданій, въ великолѣпныхъ тисненыхъ обложкахъ.

60 КАРТИНЪ: автотипій въ краскахъ, на паспарту, олеографій, портретовъ.

12 изящныхъ книгъ избранныхъ и новыхъ рассказовъ любимыхъ русскихъ писателей съ портретами, въ художественныхъ обложкахъ.

вудутъ выданы сочиненія:

АВЕРЧЕНКО, Д. Т. — АМФИТЕАТРОВА, А. В. — АРЦЫБАШЕВА, М. П. — БУДИЩЕВА, А. Н. — ГУСЕВА-ОРЕНБУРГСКАГО, С. И. — ИЗМАЙЛОВА, А. А. — КУПРИНА, А. И. Новые рассказы. — **МАМИНА-СИБИРЯКА, Д. Н. — ПОТАПЕНКО, И. Н.** и друг. новые рассказы. — **СКИТАЛЬЦА (ПЕТРОВА, С. Г.). — ТИХОНОВА, Вл. А. — ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ, Т. Л.**

6 книгъ проф. П. Кудрявцева **РИМСКІЯ ЖЕНЩИНЫ** иллюстрир. картинами знаменитыхъ художниковъ: Альма Тадема, Семирадскаго и др. Красив. изданіе.

4 книги собранія сочиненій **Ф. НИЦШЕ „ТАКЪ ГОВОРИЛЪ ЗАРАТУСТРА“** съ портретомъ и критико-біографическимъ очеркомъ Г. Файннгера.

цѣбныя художественныя преміи:

ВОЛНЫ ИГРАЮТЪ (ВИМФЫ)

Картина въ краскахъ для гостиной знаменит. худож. А. Либшера. Разм. 37×78.

РОСКОШНОЕ ПАНО

въ краскахъ для столовой „ФРУКТЫ“ художника І. Альбусера. Разм. 33×79.

Стоимость этихъ картинъ въ художественныхъ магазинахъ 25 руб. Работа поставщикъ Двора Его Импер. Величества Голике-Вильборгъ.

ИЗЯЩНЫЙ БЮВАРЪ СЪ ОТКРЫТЫМИ ПИСЬМАМИ

для украшенія письменнаго стола, съ имитацией на муаровыхъ крышкахъ серебряной доски и барельефа статуи Антокольскаго „ІОАННЪ ГРОЗНЫЙ“.

Пробный № высылается за 35 коп. почтовыми марками.

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

Редакція журнала «ПРОБУЖДЕНІЕ», С.-Петербургъ, Невскій пр., 114.

Редакторъ-издатель **Н. В. Корецкій.**

ОБЪЯВЛЕНИЯ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА съ 1-го октября на 1912/1913 г.

на еженедельникъ

„ЗАПРОСЫ ЖИЗНИ“

ЕЖЕНЕДЕЛЬНОЕ ОБОЗРѢНІЕ КУЛЬТУРЫ и ПОЛИТИКИ,

изд. въ С.-Петербургѣ при ближайшемъ участіи

проф. М. М. Ковалевскаго (чл. Г. С.) и Р. М. Бланка

и сотрудничествѣ: С. В. Аникина, проф. Е. В. Аничкова, С. Ан—скаго, акад. К. К. Арсеньева, В. Базарова, Ѳ. Д. Батюшкова, акад. А. Н. Бенуа, проф. М. В. Бернацкаго, Н. Д. Бернштейна, Эдуарда Бернштейна (Берлинъ, чл. Рейхстага), проф. В. М. Бехтерева, І. М. Бикермана, П. Д. Боборыкина, В. Я. Богучарскаго, А. И. Браудо, проф. Родольфа Брода (Парижъ, директоръ «Документовъ Прогресса»), И. К. Брусиловскаго, А. Н. Брянчанинова, О. Е. Бужанскаго, А. Н. Быкова, А. М. Бѣлова, Виктора Вальтера, Л. Василевскаго (Плохоцкаго), проф. А. В. Васильева (чл. Гос. Совѣта), С. А. Венгерова, акад. В. И. Вернадскаго, проф. А. Н. Веселовскаго, Н. А. Виташевскаго, В. В. Водовозова, В. П. Воронцова, проф. Ю. С. Гамбарова, акад. И. Я. Гинцбурга, А. Г. Горнфельда, Максима Горькаго, проф. Н. А. Гредескула, Г. А. Гросмана (Берлинъ), Л. Я. Гуревичъ, Эдуарда Давида (Берлинъ, чл. Рейхстага), И. Л. Давидсона, проф. В. Э. Дена, В. И. Дзюбинскаго (чл. Гос. Думы), Я. И. Душечкина, И. В. Жилкина, П. И. Звѣздича (Вѣна), Ст. Ивановича, Г. Б. Ительсона, проф. Н. И. Карѣева, К. Р. Качоровскаго, А. А. Корнилова, Н. И. Коробки, Д. М. Койгена, проф. В. Д. Кузьмина-Караваева, М. И. Кулишера, Е. Д. Кусковой, проф. І. М. Кулишера, Д. А. Левина, Р. Г. Лембертъ, С. И. Лисенко, А. В. Луначарскаго (Римъ), проф. И. В. Лучицкаго (чл. Гос. Думы), С. Б. Любоша, проф. А. А. Мануилова, Л. Мартова, проф. И. И. Мечникова (Парижъ), Н. А. Морозова, С. Мстиславскаго, М. П. Невѣдомскаго, Вас. И. Немировича-Данченко, К. М. Оберучева, проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовскаго, проф. И. Х. Озерова (чл. Гос. Совѣта), Н. М. Осиповича, Л. Ф. Пантелѣева, проф. Л. І. Петражицкаго, проф. А. Л. Погодина, Г. Я. Полонскаго, проф. А. С. Посникова, А. А. Пресса, М. Б. Ратнера (Вѣна), Н. Н. Рахманова, проф. Н. М. Рейхесберга (Бернъ), Е. В. де-Роберти, Н. А. Рубанина, Н. С. Русанова, А. С. Рѣдько, Я. Л. Сакера, Д. В. Сатурина (Лондонъ), М. А. Славинскаго, Л. З. Слонимскаго, М. Н. Соболева, Н. Д. Соколова, Р. М. Стрѣльцова (Берлинъ), М. Г. Сыркина, В. Г. Тана (Богоразъ), проф. Е. В. Тарле, проф. К. А. Тимирязева, В. Ѳ. Тотоміанца, кн. Е. Н. Трубецкаго, проф. М. И. Туганъ-Барановскаго, кн. Г. М. Туманова, А. В. Тирковой, М. Л. Усова, Г. А. Фальборка, Д. В. Философова, проф. М. И. Фридмана, М. Л. Хейсина, Н. Череванина, Н. В. Чехова, М. А. Чеховой, проф. М. П. Чубинскаго, проф. Л. А. Чугаева, Г. И. Чулкова, проф. А. А. Чупрова, Л. И. Шейниса (Парижъ), М. И. Шефтеля, П. Ю. Шмидта, И. И. Шрейдера (Римъ), Л. Я. Штернберга, П. О. Эфрусси, П. С. Юшкевича и сотрудниковъ иностранныхъ журналовъ: „Les Documents du Progrès“ (Парижъ), „Progress“ (Лондонъ), „Dokumente des Fortschritts“ (Берлинъ).

ВЪ ПРОГРАММУ «ЗАПРОСОВЪ ЖИЗНИ» ВХОДЯТЪ: 1) Руководящія статьи по очереднымъ вопросамъ политической, экономической, литературной и научной жизни Россіи и Запада. 2) Обзоръ событій послѣдней недѣли, 3) Корреспонденціи, 4) Соціально-экономическое обозрѣніе, 5) Литературное обозрѣніе, 6) Научное и техническое обозрѣніе, 7) Русская и иностранная библиографія, 8) Журналъ журналовъ (обзоръ русскихъ и иностранныхъ журналовъ и газетъ), 9) Театръ, 10) Искусство, 11) Фельетонъ.

Подписка принимается съ 1-го числа каждаго мѣсяца.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ пересылкой и дост.: на 1 г.—5 руб., на $\frac{1}{2}$ г.—2 р. 75 к., на $\frac{1}{4}$ г.—1 р. 50 к., на 1 мѣсяць—50 коп., отд. номеръ 15 коп. За границу: на 1 г.—7 р., на $\frac{1}{2}$ г.—3 р. 50 к., на $\frac{1}{4}$ г.—1 р. 75 к., на 1 мѣсяць—60 коп.

ЛЪГОТНАЯ ПОДПИСКА для священниковъ, учителей, учащихся, крестьянъ и рабочихъ при подпискѣ на годъ: 4 р. въ годъ и разсрочка платежа на 3 срока: 1 р. 50 к. при подпискѣ, 1 р. 50 к.—черезъ $\frac{1}{4}$ года и 1 р.—черезъ $\frac{3}{4}$ года.

Подписка принимается: въ главной конторѣ «Запросовъ Жизни»—С.-Петербургъ, Николаевская ул., д. 37, въ почтовыхъ отдѣленіяхъ и въ книжныхъ магазинахъ.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1913 годъ

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать третій годъ изданія).

Въ теченіе 1913 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 8—10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^o, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театралныхъ 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: *З. Ашкинази*—«Мистерія, драма и моралитетъ»; *Julius Vab*—«Новыя теченія въ нѣмецкомъ театрѣ»; *Н. Долгова*—«Теорія трехъ единствъ»; *В. Гернгроссъ*—«Театръ при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ»; *А. Я. Левинсонъ*—«О старомъ и новомъ балетѣ»; *Н. А. Попова*—«О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ»; *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* и *Herm. Bahr'a*; изъ Мюнхена—*Зигфрида Ашкинази*; Парижа—*Paul Ginisty* и Лондона—*Philip W. Sergeant*.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублий 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. Дризень.

ромъ я ни обращалась къ нимъ, они не отвѣчали. Сначала я не обратила на это вниманія. Въ уборную, бывало, кто-нибудь придетъ поболтать,— тутъ ни души, словно я—зачумленная. Только 3 человѣка отнеслись ко мнѣ радушно. В. И. Живокини, тотъ поцѣловалъ меня и сказалъ: «Умница, Сашенька, умница!» Дмитріевскій сказалъ: «Спасибо, Александра Ивановна, пора проучить этихъ подлецовъ. Какъ выйду на пенсію, убѣгу отсюда». Третій—М. Н. Владыкинъ.

Такъ какъ въ Вильно я не поѣхала, то и не знала, пригласятъ ли меня на слѣдующій 1868 г. годъ. Опять неожиданная помощь. Петръ Михайловичъ Щепкинъ пригласилъ жить вмѣстѣ на дачѣ въ Паркѣ. Я, сынъ, дочь и нянька за 25 р. въ мѣсяцъ. Въ это время скончалась Колосова. Въ газетѣ «Парусъ», издаваемой Аксаковымъ, было написано, что Колосову можетъ замѣнить только Шубертъ, но «мы не знаемъ, служитъ-ли она». Видя, что мнѣ мѣсто очистилось, я подала прошеніе, даже на меньшихъ условіяхъ. Но мнѣ отказали, а министръ, говорятъ, взбѣсилъ и сказалъ, что, если бы можно, не только въ театръ, но мимо театра меня не пускать.

Къ счастью, пришло приглашеніе изъ Вильны, и я вздохнула свободно. Однако, тутъ у меня явился страхъ за дочь. Начитавшись въ газетахъ о польскихъ неистовствахъ, я боялась, что по ненависти къ русскимъ поляки могутъ дѣвочкѣ причинить вредъ или обидѣть, какъ было въ Варшавѣ съ русскими дѣтьми. Я, было, не хотѣла ѣхать и думала, не удастся-ли найти мѣсто въ другую провинцію. Но тутъ меня выручилъ М. П. Щепкинъ, онъ предложилъ взять Зину къ себѣ. Я этому очень обрадовалась. Прислугу наняла въ Москвѣ, боясь польской; сдѣлала нѣсколько платьевъ, опять вошла въ долги и отправилась въ началѣ октября 1868 г. Съ этихъ поръ началось мое мыканье по провинціямъ.

ГЛАВА ДВѢНАДЦАТАЯ.

Служба на провинціальной сценѣ въ 1868—1880 г.; русскій театръ въ Вильнѣ: директоръ графъ Ожаровскій, артисты Варламовъ, Большаковъ, Фанни Козловская, отношеніе къ театру публики; частный театръ въ Лѣсномъ подѣ Петербургомъ въ 1871 г.; театръ въ Саратовѣ, антрепренеръ Никитинъ; Казакъ; Орель; М. Г. Савина; П. А. Стрепетова.

Пріѣхавъ въ Вильну, явилась къ директору графу Ожаровскому и у него познакомилась съ другимъ директоромъ генераломъ Цейдлеромъ.

Виленскій театръ былъ казенный и находился подѣ управленіемъ нѣсколькихъ директоровъ, кстати сказать, безпрестанно смѣнявшихся. Я въ Вильнѣ прослужила три сезона въ разное время и при разныхъ управленіяхъ. Графъ Ожаровскій, по уму, образованію и умѣнью держать все въ порядкѣ, былъ лучше всѣхъ; наши же генералы, россійскіе, были одинъ глупѣе другого, что будетъ видно ниже.

Русскій театръ былъ насаженъ насильственно на иноземной почвѣ. Какъ мнѣ ни толковали, что Литва изстари русская и православная, но мнѣ это воочію не видно было.

Первое, что меня поразило, это масса жидовъ, и въ то же время обозлило: я видѣла грязь и ужасающую бѣдность. Въ центрѣ города у Ратуши, изъ которой сдѣланъ театръ, мириада этихъ нищихъ съ мелкимъ товаромъ. Другая часть населенія—поляки, разоренные и покорные судьбѣ. Богатаго класса нигдѣ не видно было, ни на улицахъ, ни въ костелахъ: они или выѣхали, или попрятались. На стѣнахъ домовъ прибиты карточки, что говорить по польски запрещается. Я пріѣхала съ мыслью, что поляки злы, мстительны, начитавшись въ газетахъ о ихъ самоуправствѣ. Русское населеніе извѣстно, какое было: теперь это уже всплываетъ наружу. Есть еще въ окружности старовѣрческія русскія деревни; мнѣ, къ сожалѣнію, не удалось тамъ побывать, но о нихъ общій отзывъ, какъ о разбойникахъ и конокрадахъ. Я потому пишу подробно о жителяхъ, что способная увлекаться, я сначала перенесла всю свою симпатію на поляковъ, но, проживши съ ними долгое время, оттолкнулась отъ нихъ и полюбила жидовъ. Не поляки собственно мнѣ гадки, а католики, т. е. польскіе католики.

Театръ въ Вильнѣ хорошенькій, но такой маленькій, что подобнаго я нигдѣ не видывала, да врядь ли и есть гдѣ подобный, развѣ въ уѣздныхъ городахъ у насъ, если есть тамъ театры. Сбору въ то время онъ давалъ 250 рублей. Поддерживался онъ субсидіями отъ города и правительства.

Труппа состояла изъ русскихъ пріѣзжающихъ и отъѣзжающихъ каждый годъ артистовъ и изъ мѣстныхъ поляковъ, которые не выѣхали послѣ возстанія и могли справиться съ русскимъ языкомъ.

Польская труппа до возстанія была, по отзывамъ, замѣчательная. Судя по старымъ афишамъ, репертуаръ состоялъ изъ лучшихъ французскихъ и польскихъ авторовъ. Въ то время, тоже судя по афишамъ, была и русская труппа, но какая-то жалкая; играли все воделили для начала и для конца; изъ большихъ пьесъ только и помню «Ревизора». Нѣкоторые польскіе артисты играли и въ русскихъ пьесахъ, но это совмѣстное участіе было только комедіей; русскіе были на послѣднемъ планѣ.

Послѣ возстанія приказано было играть только на русскомъ языкѣ, и осталось очень немного актеровъ поляковъ, кромѣ хора, который весь состоялъ изъ нихъ. Помню очень талантливаго комика и резонера Домбровскаго. Другіе второстепенные, но и къ дѣлу относились разумно, ничего не портили и учили добросовѣстно свои роли. Видно, что были въ хорошей школѣ. Остальные—все нашенскіе. Варламовъ, тогда еще юноша, но подававшій большія надежды. Онъ имѣлъ много данныхъ, чтобы сдѣлаться замѣчательнымъ артистомъ; простота игры, наивность и бездна чувствъ!

Замѣчательный самородокъ былъ Большаковъ, къ сожалѣнію, рано погибшій отъ пьянства. Безъ всякаго образованія, изъ портновскихъ подмастерій. Не помню, какъ онъ очутился въ Гродно. Бѣдствовалъ, спалъ подъ мостомъ, наконецъ, попалъ въ театръ ламповщикомъ, выходилъ на выхода и иногда игралъ маленькія роли. Въ Вильнѣ, какъ я пріѣхала, онъ служилъ уже второй годъ.

Небольшого роста, сухой, съ тонкими чертами лица. Внѣ сцены онъ былъ хамоватъ, любилъ по старой привычкѣ сидѣть поджавши ноги калачикомъ; когда выпьетъ, становился дерзокъ. Но на сценѣ онъ преобра-

жался. Лицо его подчинялось всякой гримировкѣ, онъ былъ неузнаваемъ. Но, что всего удивительнѣе, его влекли роли, весьма серьезныя. «Скупой» Мольера, «Холостякъ» Тургенева и др.

Въ Виленскомъ театрѣ, особенно при графѣ Ожаровскомъ, было серьезное отношеніе къ дѣлу, да и польскіе артисты способствовали порядку. По-нашему, по-русски, второклассный и такъ называемый маленькій актеръ ужъ какъ будто не человѣкъ; да и самъ онъ не считаетъ себя помощникомъ въ общемъ дѣлѣ, а такъ — «ѣсть, молъ, нечего, такъ надо куда нибудь дѣваться».

Играли 5 разъ въ недѣлю, была оперетка—времени довольно для изученія ролей. Останся Большаковъ дольше въ этой школѣ, онъ бы окрѣпъ: если кто и пилъ здѣсь, то внѣ театра, было какое-то самолюбіе. Попалъ Большаковъ въ провинцію, тамъ и утонулъ въ винѣ!

Въ этотъ годъ наша труппа ѣздила играть въ Гродно, дирекція взяла тамошнюю субсидію съ тѣмъ, чтобы нѣсколько разъ въ мѣсяцъ давать тамъ представленія.

Болѣе выдающихся артистовъ Виленской труппы печатали въ афишѣ крупными буквами, въ томъ числѣ и Большакова. Я свидѣтельница, что сначала тамошніе удивились, что это тотъ самый Большаковъ, который былъ у нихъ ламповщикомъ и въ два года сдѣлался серьезнымъ артистомъ.

Не могу не упомянуть еще случай: Въ Казани онъ игралъ Наполеона I въ нелѣпѣйшей драмѣ того же названія. Когда я встрѣтилась съ нимъ за кулисами, у меня сердце захолонуло, точно я испугалась: такъ онъ былъ похожъ на оригиналъ, судя по портретамъ. Когда ему пришлось говорить на сценѣ французскія фразы, то я учила его и это было безукоризненное французское произношеніе. Потомъ я на нѣсколько лѣтъ потеряла его изъ виду, только слышала, что онъ женился. Последняя наша встрѣча была не задолго до его смерти въ московскомъ артистическомъ кружкѣ. Онъ пилъ уже до самозабвенія, сучая; говорилъ, что недолго проживетъ. На мой вопросъ, что довело его до такого состоянія, онъ отвѣтилъ: скверныя денежныя дѣла и прижимки антрепренеровъ.

Отчасти и правда, а отчасти и собственное неряшество и подходящая среда.

Возвращаюсь къ Виленскому театру.

Фанни Козловская была прелестная, задушевная, высокоталантливая *ingénue*, умершая недавно въ Харьковѣ и оставившая по себѣ хорошую память, какъ артистка и какъ женщина. У нея было двое дѣтей; второго она еще кормила сама. Мужъ—пустой малый, кутила и деспотъ. Онъ былъ хорошій музыкантъ, писалъ музыку и игралъ на скрипкѣ. Говорятъ, что онъ былъ лучшій ученикъ Венявскаго, но въ жизни никуда не годился. Я сошлась близко съ Козловской и удивлялась на нее. У нея была только одна нянька, которая и кушать готовила, а Фанни сама себѣ должна была готовить гардеробъ, гладить и гофрить для театра. Какъ ея хватало? Да и не вынесла въ концѣ концовъ: ей было 32 года, когда она заболѣла, играя больная, и скончалась отъ простуды въ самомъ развитіи своего таланта. Горько вспомнить жизнь, тяжелую, трудовую моихъ провинціальныхъ товарищей!

На роли старухъ была Ирина Семеновна Кони (Сандукова), очень живая, не безъ таланта, но ужъ безпамятная по старости лѣтъ. (Она давно была на пенсіи.) Если забудетъ, что изъ роли, то и понесетъ свое, пока не перебьютъ. Вообще—бой-баба, умѣла втереться къ нашимъ русскимъ виленскимъ аристократамъ, забавляя ихъ веселыми разговорами, ругала поляковъ вслухъ и вообще проводила русскія тендеціи, такъ что за нее было стыдно.

Я играла и старухъ и молодыхъ. Мнѣ было ужъ 40 лѣтъ, но я еще играла и «Бойкую барыню» и «Буку». Меня полюбили, отлично принимали, и я сама вздохнула легко, не видя здѣсь обычной нашей провинціальной беспорядочности. Еще забыла о сѣмой важной актрисѣ, Кирьяковой, совсѣмъ безталанной, но умѣющей вести свои театральныя дѣла. Это было для меня новинкой: я этихъ штукъ не знала. Впослѣдствіи, познакомившись съ провинціальнымъ бытомъ ближе, я увидала, что многіе сами себѣ готовятъ успѣхъ, и это очень не трудно, нужны только

смѣлость и хорошенькое личико. Къ несчастью, въ данномъ случаѣ личика то и не было, только одна смѣлость. Кирьякова прежде всего была, помимо театра, богатая женщина и играла на сценѣ по страсти. Ангажементъ ея устроился такъ: она прислала графу Ожаровскому афиши изъ Харькова, гдѣ она играла главныя трагическія и драматическія роли, рецензію, тамошнія газеты, въ которыхъ ее хвалили, и свою карточку, изображавшую ее съ черной вуалью на головѣ, очень интересную. Графъ думалъ, что сокровище пріобрѣлъ. Въѣздъ ея устроился торжественно: она прислала сначала сестру съ служанкой и собакой и велѣла взять лучшій номеръ; потомъ получено было нѣсколько телеграммъ, въ которыхъ она справлялась о здоровьѣ собаки. Все это было важно. По своемъ пріѣздѣ она отправилась въ ложу въ театръ, закрытая чернымъ густымъ вуалемъ. Всѣ старались ее разглядѣть, ужасно заинтересовались. Дебютировала она въ «Пріемышѣ» роль воспитанницы, и получилось полное разочарованіе: не первой молодости, гнусавый голосъ, хотя и прекрасные глаза. Потомъ не знаю, что играла, но совѣмъ не понравилась.

Публика виленская не безъ пониманія; изъ жидовъ рѣдкій не бывалъ въ Варшавѣ или за границей; поляки не ходили, а если и бывали, то тоже люди понимающіе; русскіе—большею частью петербуржцы, издавшіе виды. Кирьякова сама сконфузилась и хотѣла уѣхать, но содержатель гостинницы, въ которой она стояла, не хотѣлъ выпустить лакомый кусочекъ, Костровскій режиссеръ—тоже, и она, къ горю графа Ожаровскаго, осталась и играла по воскресеньямъ трагическія роли съ Костровскимъ. Она была очень добрая женщина, и ее жалко было: охота смертная къ сценѣ, а участь горькая. Въ свой бенефисъ она давала «Марію Стюартъ», любимую пьесу евреевъ. Театръ былъ полнехонекъ, въ ложахъ по десятку ихъ сидѣло. Я, несчастная, никакъ не могла отбояриться отъ Елизаветы, но рѣшительно отказалась отъ расхода на костюмъ. Кирьякова дала мнѣ свое бѣлое атласное платье, казенную порфиру на меня напялили и корону. Я такъ и не переодѣвалась въ 3 актѣ и на свиданіе пришла въ коронѣ; очень ужъ я зла была,—пьеса шла отвратительно. Мнѣ рассказывали, что

какіе-то прїѣзжіе хотѣли освистать меня, но полиціймейстеръ не допустилъ, ибо я считалась первой актрисой. Жаль, лучше бы освистали, а то мнѣ было замѣчено, что стыдно такъ относиться къ роли, даже не переодѣться, лучше не браться. И правда, да у меня ужасно характеръ нерѣшительный, меня всегда можно уговорить. Чортъ съ вами, только не приставайте.

Въ Вильнѣ два воскресенья на недѣлѣ: настоящее воскресенье и пятница то же воскресенье по сбору, еще лучше. Въ пятницу вечеромъ евреи не торгуютъ, въ этотъ день играютъ оперетку или еврейскую драму, напр.: «Менахиль-Бен.-Израиль», Уріэль-Акоста, Дебора и Дьяченковскую «Современную барышню». Сборы полнѣйшіе. Въ воскресенье даютъ русскую драму, но евреи вечеромъ ужъ отпираютъ лавки и потому сборы плохенькіе, полного ни одного не было. Вообще сборами театръ плохо держался. Напримѣръ, мой бенефисъ былъ въ лучшее время, 3 января, но очистилось только 300 р. за всѣми расходами. Что же можно было взять съ такого маленькаго театра, хотя онъ былъ полонъ.

По старой памяти о власти Муравьева, который, приказывая ходить въ театръ, самъ наблюдалъ, особливо за поляками, Островскаго ничего въ это время не давали, только разъ «Доходное мѣсто». Я спросила причину. Мнѣ объяснили, что съ Островскимъ связано тяжелое воспоминаніе. Въ то время какъ происходили казни утромъ, вечеромъ пожалуйте въ театръ, и непременно идетъ пьеса Островскаго. Тогда заправлялъ репертуаромъ, покойникъ нынѣ, Паша Васильевъ, одинъ изъ рьяныхъ проводниковъ обрусительныхъ тенденцій. При мнѣ генералъ - губернаторомъ Вильны былъ Потаповъ. Въ его правленіе ужъ такихъ строгостей не было. Онъ и жена его протезировали русскому театру, въ бенефисъ платили за свою ложу хорошія деньги, и польскимъ артистамъ больше, нежели русскимъ. Но всетаки полякамъ артистамъ жилось тяжело и мнѣ было особенно жаль: съ ними обращались круто свои начальники, а наши товарищи невѣжливо. Напримѣръ, Домбровскій талантливый, а всякій прїѣзжій русскій бралъ его роли, какія хотѣлъ; ему давали дрянъ играть; то же дѣлали и съ актрисой Суревичъ. Не знаю, правда ли, но Ожаров-

скій, говорятъ, ненавидѣлъ своихъ изъ мести за то, что его отца въ 1830-мъ году поляки повѣсили за шпіонство. Онъ явно тѣснилъ поляковъ, платилъ имъ меньше русскихъ, поступая съ ними вполне деспотически. При мнѣ случился странный анекдотъ: Домбровскій и я очень удачно сыграли «Буку». Генераль Потаповъ приходилъ на сцену благодарить меня и Домбровскаго. Черезъ недѣлю читаю въ афишѣ: «Бука» по востребованію публики». А публики въ театрѣ почти совсѣмъ не было. Фокусъ не удался.

Эту зиму я жила на одной квартирѣ съ графиней Анной Павловной Лопацинской, урожденной Щепкиной ¹⁾ и ея малолѣтнимъ сыномъ. Графиня была вдова. Ея деверь Вильгельмъ Лопацинскій участвовалъ въ польскомъ возстаніи 1864 г., былъ приговоренъ къ смертной казни и бѣжалъ за границу. Имѣніе въ Дисненскомъ уѣздѣ Виленской губ. принадлежало ея малолѣтнему сыну и другому деверю, сумасшедшему Константину, которому все мерещались жандармы. Графиня, какъ опекунша, управляла имѣніемъ и уплачивала долги, сдѣланные повстанцемъ. Жила она очень скромно, отказывала себѣ во всемъ, мечтая очистить въ скоромъ времени имѣніе отъ долговъ. Вдругъ неожиданно, какъ снѣгъ на голову, является Вильгельмъ. Амнистіей послѣ свадьбы Великой Княгини Маріи Александровны онъ былъ возвращенъ, а слѣдовательно явился хозяиномъ имѣнія. Его возвращенію всѣ очень удивлялись, вѣдь онъ былъ одинъ изъ вожаковъ, а поляки мнѣ сами говорили: «это нашъ герой»!

Вильгельмъ былъ высокаго роста, атлетическаго сложенія и имѣлъ грубая закорузлыя руки. Ничего не было въ немъ слащаво-польскаго. Онъ отлично говорилъ по русски. Мнѣ онъ откровенно рассказывалъ про свою жизнь, сколько онъ перенесъ въ эти 12 лѣтъ за границей. Онъ былъ и кельнеромъ и каменщикомъ и садовникомъ и показывалъ мнѣ свои огромныя закрубѣвшія руки. Много онъ поработалъ, но кажется безъ

¹⁾ Дочь профессора Московскаго университета Павла Степановича Щепкина, нынѣ еще здравствующая.

пользы. Хотя его и возвратили, но на такихъ тягостныхъ условіяхъ, что онъ долженъ былъ жить въ Вильнѣ, сильно началъ пить и умеръ, какъ говорятъ, отъ пьянства.

Мнѣ не удалось провести еще лѣто въ Вильнѣ. Лопацинская просила меня отвезти ея сына въ Москву къ бабушкѣ Клавдіи Николаевнѣ Щепкиной, такъ какъ сама должна была ѣхать въ деревню съ деверемъ для устройства дѣлъ, а сына боялась взять съ собой, чтобы не отравили: ея покойный мужъ былъ чиновникомъ удѣльнаго вѣдомства и принялъ православіе.

Въ Вильнѣ у меня были близкіе знакомые изъ общества артиллеристовъ, не поклонниковъ и обожателей актрисъ, а людей серьезныхъ, съ которыми пріятно было провести время. Они всѣ жили вмѣстѣ на одной квартирѣ и я съ Козловскими и Варламовымъ нерѣдко у нихъ обѣдали. Въ театрѣ они тоже бывали вмѣстѣ въ абонированномъ бенуарѣ. Самый старшій былъ полковникъ Свинынъ, остальные все молодежь: Дидерихсъ, Путята, Брецинскій, докторъ Ивановъ, Соколовъ, Мюллеръ и др. Фамиліи многихъ забыла; во время трехъ сезоновъ, которые я играла въ Вильнѣ, одни прибывали, другіе переводились, а въ третій годъ всѣ разъѣхались.

Между тѣмъ, въ театрѣ пошли неурядицы, графъ Ожаровскій оставлялъ свой постъ и ни съ кѣмъ не заключалъ контрактовъ; въ послѣдній день масляницы я была свободна и утромъ выѣхала въ Москву. Изъ Динабурга прислала въ театръ телеграмму, адресованную на Олимпъ богамъ и богинямъ (шелъ Орфей въ Аду), выражала имъ мой сердечный привѣтъ. Такъ мнѣ было хорошо, такъ я сдружилась со всѣми!

Въ Москву я вернулась въ 1871 г. постомъ; въ то время тутъ жилось обыкновенно весело. Съѣзжались артисты съ разныхъ концовъ Россіи, много было знакомыхъ, вновь знакомилась, и конца не было рассказамъ. Вообще это общество нравилось мнѣ—много человѣчнаго, товарищескаго. Конечно, большая часть была людей необузданныхъ, которые были не прочь отъ сильныхъ выраженій, но вѣдь они истые русскіе, что ужъ тутъ по французски-то разговаривать? По моему, еще не выработался русскій, сердечно-

страстный разговоръ въ приличной формѣ. Правдивое слово рѣзко. По благородному у насъ могутъ говорить только фразеры или ехидны.

Тутъ я познакомилась съ двумя антрепренерами П. М. Медвѣдевымъ и Никитинымъ. Послѣдній въ это время снялъ театръ въ Саратовѣ и пригласилъ меня на зимній сезонъ. Медвѣдеву я отрекомендовала Большакова, который и поступилъ къ нему на свою погибель: я еще не знала тогда всѣхъ ужасовъ провинціальной жизни.

Козловскій и Варламовъ предложили мнѣ лѣтомъ играть въ Петербургѣ, въ Лѣсномъ, гдѣ давались представленія въ пользу общества распространенія грамотности по инициативѣ Мих. Густ. Вильде. Участвовали любители и артисты за маленькую плату. Это была первая попытка къ частнымъ театрамъ въ Петербургѣ.

Совсѣмъ даромъ я не могла играть, въ это время вернулся мой старшій сынъ изъ за границы, поступилъ приказчикомъ къ Попову за 125 р. въ мѣсяцъ и взялъ младшаго брата, который былъ въ это время въ гимназіи; я же должна была выплачивать добрѣйшему Эмилию Романовичу Цицерманъ долги по содержанію старшаго за границей.

Мнѣ предложили 10 р. за представленіе. Я согласилась, тѣмъ болѣе, что лѣтомъ была свободна, имѣла пенсію и гардеробъ. Чтобы подешевле устроиться, я сговорила съ Варламовымъ жить у нихъ на хлѣбахъ. Они нанимали дачу на Черной рѣчкѣ, недалеко отъ Лѣснаго. Послѣ Святой я отправилась въ Петербургъ. На желѣзной дорогѣ меня встрѣтилъ Никитинъ, который выѣхалъ въ Петербургъ раньше меня, и генераль Марковъ, которому сказали, что я должна пріѣхать. Въ Вильнѣ дирекція перемѣнилась, въ составъ ея вошелъ Марковъ, который и пріѣхалъ приглашать на зиму въ Вильну. Хотя я Вильну и любила, но съ генераломъ Марковымъ не предвидѣла ничего хорошаго. Это старый литераторъ, поклонникъ трагедіи и декламации. Стихи, надо отдать справедливость, читалъ превосходно, я всегда къ нему ходила учиться. Но онъ самъ все еще литераторствовалъ, писалъ нелѣпыя комедіи въ стихахъ и рекомендовалъ ставить ихъ на сцену. Ну а ужъ директорамъ—своя рука владыка. Онъ считалъ себя зна-

токомъ театральнаго дѣла, а тутъ и власть была дана. Я отблагодарила его за память и отговорила съ заключеннымъ условіемъ съ Никитинымъ.

Переѣхали на Черную рѣчку. Мнѣ отвели комнату рядомъ съ кабинетомъ уединенія, запахъ нестерпимый, но терпѣть надо было. Съ участвовавшими я сошлась по душѣ; меня полюбили и обращались за совѣтами, и по моей молоджавости прозвали бабушкой. Изъ выдающихся лицъ былъ Николай Петровичъ Кирѣевъ, тогда еще военный; онъ принималъ горячее участіе въ составленіи труппы частнаго театра. Каменскій, Штокеншейдеръ, многихъ фамиліи я забыла. Изъ своихъ были двѣ сестры Козловскія, Варламовъ и нѣкоторые изъ Императорскихъ театровъ. На репетиціи собирались аккуратно, послѣ спектакля вмѣстѣ ужинали, это тоже былъ одинъ изъ театральныхъ расходовъ. Посторонніе не допускались. Тутъ составлялся репертуаръ, говорилось объ исполненіи откровенно. Хорошее было время и много было надежд!

Сборы были отличные, но расходы тоже были большіе. Платить за все приходилось больше и больше, особенно если нужно было брать чтонибудь изъ Императорскаго театра, тамъ драли, что хотѣли. На насъ Императорскіе смотрѣли съ презрѣніемъ, а мы имъ хотѣли доказать, что въ частныхъ театрахъ могутъ не хуже ихъ играть, если не лучше. Не знаю, зачѣмъ ѣздили нѣсколько разъ играть въ Ораніенбаумъ, развѣ прокатиться, а денегъ собрать было невозможно, всѣмъ за все плати. А ужъ ломка—упаси Богъ, какая! Напримѣръ, поздно кончивъ спектакль въ Лѣсномъ, на другой день рано утромъ мы ѣдемъ въ каретахъ черезъ весь Петербургъ на Варшавскій вокзалъ. Въ Ораніенбаумъ пріѣзжаемъ къ обѣду. Только пообѣдаемъ, одѣваться играть. Стараемся кончить къ поѣзду. Пріѣзжаемъ въ Петербургъ и уже на разсвѣтѣ въ Лѣсной. Зачѣмъ это дѣлалось,—не знаю; въ денежныя дѣла я тогда не вмѣшивалась, а исполняла все, что нужно для товарищества.

Опишу Ораніенбаумскій театръ. Кому принадлежитъ зданіе,—я не знаю. Театръ и сцена выстроены превосходно, зрительный залъ—изящный, и все зданіе, какъ игрушечка. Но за то декорацій, мебели—никакихъ.

Мебель брали изъ буфета, а за декораціи изъ Императорскаго театра (больше негдѣ достать) не имѣли средствъ платить. Была какая-то горестная комната и полинялый садъ. Боковыя двери открывались прямо на деревянныя лѣстницы, на которыхъ прикрѣпляются декораціи и мужики лезять зажигать лампы. Уборныя были внизу, безъ оконъ, а свѣчи вставлялись въ бутылки. Рядомъ съ роскошнымъ театромъ нищенство! Сборы были, пресса поддерживала, но дирекція съ своей стороны ставила намъ всевозможныя препятствія.

Мнѣ предложили взять одинъ спектакль въ Ораніенбаумѣ въ мою пользу. Я попробовала, и мнѣ за расходами не только ничего не очистилось, но еще Козловскіе и Варламовъ, отказавшіеся отъ платы, избавили меня тѣмъ отъ долга. Несмотря на все это, еще поддерживалась чѣмъ-то надежда основать частный театръ, на будущій годъ кто-то предложилъ взять новый, только что выстроенный театръ въ Беклешовкѣ. Этимъ дѣломъ взялся орудовать Кирѣевъ и пригласилъ меня. Изъ Саратова, послѣ зимняго сезона, я обѣщала пріѣхать.

Полюбопытствовала я посмотрѣть въ Петербургѣ прославленную Belle Héène съ Лядовой. Съ непривычки я была оскорблена этимъ представленіемъ, какъ женщина и какъ актриса. Я еще не замѣчала новаго вѣянія времени, въ первый разъ я видѣла Belle Héène въ Вильнѣ. Очень весело, смѣшно, хорошенькая музыка—вотъ, какое я вынесла впечатлѣніе. Но тутъ я ужаснулась, какой тонъ былъ данъ пьесѣ, какія тѣлодвиженія. Я сидѣла въ креслахъ, кругомъ меня были мужчины,—хорошо, что посторонніе.

Они какъ-то ржали отъ восторга, и, я увѣрена, что ни одинъ домой не поѣхалъ.

Пріѣхала въ Москву на короткое время, взяла дочь и отправилась въ Саратовъ черезъ Нижній, оттуда на пароходѣ. Со мной одновременно ѣхала и Фанни Козловская съ двумя дѣтьми и съ нянькой. Я сердечно полюбила это милое безпримѣрное существо. Фанни была на послѣднемъ мѣсяцѣ беременности. Я боялась, чтобы дорогой чего не случилось, запаслась ножницами и шелковымъ шнуркомъ, разспросила, какъ надо посту-

пать, и готовилась въ бабушки-повитушки. Дорога прошла благополучно. Ребятишки вели себя хорошо.

Приѣхали мы въ Саратовъ утромъ, остановились на Царицинской улицѣ, въ домѣ, заранѣе уже нанятомъ антрепренеромъ Никитинымъ. Городъ мнѣ показался мертвымъ (желѣзной дороги тогда не было), улицы по большей части не мощены; поглядишь въ окно—ни души нѣтъ.

Домъ нашъ былъ большой, просторный. Намъ отвели по комнатѣ, за которую мы должны были платить, какъ и за столъ; мебели не было вовсе; ее мы должны были взять на прокатъ. Первое время мы спали и сидѣли на полу. У самаго хозяина только въ столовой былъ огромный столъ и стулья, да устроена его спальня и тутъ же кабинетъ.

Собирались на репетицію пока дома, народу много, накурятъ, дышать нечѣмъ было, а во всемъ домѣ не было ни одной форточки. Никитинъ призвалъ хозяйку (она была раскольница) и просилъ ее сдѣлать форточки. Оказалось, нельзя, почему нельзя: антихристъ влетитъ,— это буквально ея слова. Никитинъ возразилъ, что такъ оставлять невозможно, столько народу въ дыму, вредъ для здоровья.

— А ты ихъ корми больше, и будутъ здоровы.

Переговоры, однако, кончились тѣмъ, что она согласилась надъ окнами въ капитальной стѣнѣ прорубить отверстія въ родѣ печурокъ съ желѣзными дверками изнутри комнатъ; снаружи же испортили видъ дома, понадѣлавъ дыры надъ окнами. Хозяйка была женщина молодая, красивая и кажется справляла роль Богородицы на своихъ службахъ. Я какъ-то захворала. Она пришла навѣстить меня, но мнѣ не удалось ничего узнать объ ихъ службѣ. Между прочимъ, она рассказывала о недавнемъ пребываніи въ Саратовѣ Государя Наслѣдника Александра Александровича, какъ ихъ принимали, какъ дворянство вмѣстѣ съ купцами давали балъ. Я спросила, какъ же она была одѣта, такая молодая, красивая, неужели въ платочкѣ на головѣ? Всѣ мы, молодыя, надѣли шиньоны, были съ открытой шеей въ брилліантахъ, только бабушки въ платочкахъ. Послѣ я слышала, что въ это время театръ держалъ Медвѣдевъ, и съ грустью передаю, какъ онъ

покривилъ душой. Назначены были 2 пьесы «Ночное», гдѣ такъ восхитительна Линовская, создавшая роль Груши и «Вечеръ съ Итальянцами», глупенькая оперетка. Высокіе гости до бала могли видѣть только одну пьесу, и Медвѣдевъ ихъ угостилъ «итальянцами», гдѣ самъ участвовалъ. Говорятъ, послѣ пьесы Линовская набросилась на него: «Кого показалъ! Русскому Наслѣднику кого показалъ! безсовѣстный!» Медвѣдеву не ловко было.

Начали мы помаленьку устраиваться въ новомъ помѣщеніи. Поселилось насъ нѣсколько семействъ въ этомъ домѣ: Никитинъ, братъ и сестра, Козловская, Рыбаковы, нѣсколько холостыхъ актеровъ, занимавшіе по комнатѣ въ томъ же коридорѣ. Къ обѣду мы должны были всѣ собираться въ столовой и ждать большаго выхода сатаны. Отворялась дверь кабинета, и самъ выходилъ, раскланиваясь на всѣ стороны. Это былъ ужъ не прежній милый и любезный Паша Никитинъ, а сама власть и сила,—всѣ уже забрались у него деньгами впередъ, кто за прокатъ мебели, кто деньгами взяли, а мы, дамы, раскупили гардеробъ его покойной жены. Тонъ его сразу сталъ деспотичнымъ. На старика Рыбакова онъ положительно кричалъ, Фанни Козловской при всѣхъ сдѣлалъ выговоръ, чтобы она приличнѣе одѣвалась къ столу; мнѣ замѣтилъ, чтобы я не вмѣшивалась въ театральныя дѣла, онъ самъ все знаетъ. Это говорилъ человѣкъ, стоявшій передо мной на колѣняхъ и цѣловавшій мои руки въ Москвѣ! Сразу мы всѣ почувствовали ярмо и прозвали его Пугачевымъ.

Первымъ отдѣлался Рыбаковъ, котораго я тутъ только узнала. Прежде слышала, что это пьяница и постоянно употребляетъ нецензурныя слова. И вдругъ вижу смиренѣйшаго, трезваго, деликатнаго человѣка. И жена его—милая деликатная женщина. Они остались въ томъ же домѣ, но завели свою кухню. Козловскіе переѣхали на другую [квартиру: имъ съ дѣтьми неудобно было обѣдать не по своему времени, и дѣтей надо было кормить отдѣльно.

Я осталась, да мнѣ и двинуться было нельзя по денежнымъ моимъ обстоятельствамъ. Въ Саратовѣ у меня ужъ были знакомые — семья Николая Павловича Щепкина, который служилъ предсѣдателемъ казенной

палаты. Мое положеніе у Никитина стало полегче, когда онъ увидѣлъ, что я хорошо знакома со Щепкинымъ, и жена его меня посѣщала. Какъ провинціальная братія ни распущена, а передъ высшими міра стараются показать себя интеллигентными.

Никитинъ былъ талантливый, хорошій чтець и брался за всевозможныя хорошія роли. Фанни Козловская по своему положенію вначалѣ совсѣмъ не играла. На первыя драматическія и трагическія роли была А. И. Стрѣлкова. Еще была приглашена на молоденькихъ ingénue Кузьмина, но она еще не пріѣхала. Комической старухи совсѣмъ не было, стало быть мнѣ приходилось занять это благородное амплуа, но судьба судила иначе. Такъ какъ Кузьмина почему-то запоздала, а Фанни болѣла, то мнѣ пришлось начать съ молоденькихъ. На открытіи въ «Горе отъ ума»—куда ни шло,—я играла свою старую роль Лизы.

На слѣдующее представленіе «Харьковскій женихъ» Любочку. У меня тутъ есть фраза: «Я, братецъ, ужъ не ребенокъ и кое-что ужъ понимать начинаю» (это на 43-мъ то году)! Вся роль наивная. Меня въ жаръ бросало отъ стыда. Француженка не сконфузилась бы. Но вскорѣ пріѣхала Кузьмина, и я перешла на старухъ.

Между тѣмъ, дѣло шло безпорядочнымъ образомъ. Хозяинъ пилъ. Каждый вечеръ на ужинъ всѣ должны были собираться и сидѣли до утра. Вина выпивалось страшное количество, и хозяинъ весь вечеръ занималъ гостей разговорами про себя и свои провинціальныя пожденія. Былъ въ труппѣ молодой, начинающій актерикъ, Кузьминъ изъ Твери. Онъ любилъ сидѣть дома въ свободное время и читать. Онъ жаловался мнѣ, что не хотѣлъ бы присутствовать на этихъ оргіяхъ, но получилъ строгій выговоръ за свое отсутствіе.

Репетиціи не всегда бывали, потому что антрепренеръ проспигъ; накануне, бывало, не знаемъ, что завтра играть будемъ. Самъ онъ ничего новаго не училъ, все ставилъ для себя пьесы изъ стараго репертуара. Сборы были плохи. Но мѣстные жители говорили, что пока Волга не застынетъ, сборовъ не бываетъ, а съ ноября уже появится настоящая публика.

Стрѣлкова внезапно поднялась и уѣхала вмѣстѣ съ зятемъ своимъ Талановымъ. Драмы стали. Фанни, какъ ни мила, какъ ни изящна была, но особаго впечатлѣнія не произвела. Все жило и существовало для одного Пугача.

31-го октября былъ мой бенефисъ, сбору было только 500 руб. Играли «Смерть Ляпунова». Сама я играла водевиль «Путаницу», глухую бабушку. Одно хорошо, что расплатилась съ антрепренеромъ и легче стало: видѣла возможность сбѣжать, если будетъ невтерпежъ.

Пугачъ выписалъ Милославскаго, тотъ пріѣхалъ съ Ворониной—тоже тузъ. Самъ одинъ играетъ съ Ворониной и, когда его вызываютъ, выводитъ ее. Хотя Милославскій и поднялъ сборы, но съ Никитинымъ не поладилъ, и они разошлись въ той же квартирѣ, но по разнымъ комнатамъ. Я была на сторонѣ Милославскаго, и намъ подавали обѣдъ и ужинъ отдѣльно. Милославскій замѣчательный умница и джентльменъ. По крайней мѣрѣ, я лично ничего не могу сказать дурного, хотя легендъ про него пропасть ходитъ въ закулисномъ мирѣ.

Помню, въ какой-то большой народный праздникъ играли «Пробный камень». Былъ совершенно полный театръ. Въ 1-мъ актѣ я была занята и сама себя не слыхала отъ шума въ залѣ: откупоривались бутылки съ кислыми щами, щелкали орѣхи, говоръ, хохотъ.

По окончаніи акта я и говорю Милославскому:

— Что же это будетъ?

— Я ихъ успокою.

Второй актъ начиналъ онъ. Тотъ же шумъ, гвалтъ. Онъ вышелъ на сцену, всталъ, сложилъ руки по Наполеоновски и... ни слова. Шумѣли, шумѣли, потомъ стали тише и съ любопытствомъ замолкли: что будетъ дальше? Тогда Милославскій говоритъ:

— Ну, вы кончили? Теперь я начну.

Послышался только легкій смѣхъ и онъ продолжалъ свою роль.

Вотъ еще случай съ нимъ. Былъ у насъ jeune premier Аркадьевъ (Лангомеръ) изъ Петербургскій театральнoй школы. Актеръ неважный, но

человѣкъ почему то дурной. Его всѣ бранили и говорили, что быть ему съ бубновымъ тузомъ на спинѣ. Онъ давалъ въ свой бенефисъ «Разбойниковъ» Шиллера. Милославскій долженъ былъ играть старика отца. Не хотѣлось ли ему играть, или на зло, но онъ роли не выучилъ, и вмѣсто настоящаго монолога по пьесѣ, говорилъ изъ Велизарія:

Обрушься на меня ты вѣковое зданье,
Поль мраморный, обрушься подо мной...

Потомъ, говорятъ за кулисами поколотилъ Лангомера. Чуть-ли это былъ не послѣдній его спектакль: онъ уѣхалъ въ Казань къ Медвѣдеву.

Житье въ Саратовѣ становилось неспособно, хотя отъ Никитина я ужъ давно съѣхала въ гостинницу. Къ счастью моему собиралась, въ Москву, знакомая купчиха Жегина съ дочерью. Я сговорила съ ней выѣхать въ одинъ день. Никитинъ этого не ожидалъ.

Послѣдній спектакль мой былъ «Грѣхъ да бѣда», играла Жигулину. Я такъ была разстроена, что не могла играть, а только читала роль. Самъ Никитинъ-Красновъ игралъ пьяный. Занавѣсъ поднялся въ девять часовъ, вмѣсто 7-ми, не могли его добудиться. Я кончаю раньше его. Возвратясь домой, я тотчасъ же и уѣхала. Рыбаковъ и Фанни приходили упрашивать, чтобы я осталась: за что же имъ однимъ терпѣть. Но я ужъ купила кибитку, все уложила и боялась упустить случай, чтобы не одной ѣхать, да и денегъ не было: спасибо, Жегина дала въ займы. Зимы настоящей не было, а только морозы, дорога ужасная. На второй, или третьей станціи оглобля пополамъ, и Жегина пересадила меня съ дочерью въ свой возокъ, а для вещей и няньки я наняла крестьянскія сани. Такъ ѣхали до Борисоглѣбска, а оттуда по желѣзной дорогѣ въ Москву.

Прожила зиму въ Москвѣ на пенсію и убѣдилась, что нужно быть терпѣливѣе къ житейскимъ невздамъ: второй сезонъ не кончаю, а жить трудно. Постомъ выѣхали въ Петербургъ, куда на лѣто получила приглашеніе отъ Кирѣева и до дачи поселилась у К. А. Сабуровой, играя пока въ Художественномъ клубѣ и въ Кронштадтѣ за маленькую плату. Этимъ лѣтомъ

мы играли въ Беклешовкѣ и дѣла у насъ пошли ужъ хуже. Мы играли легкія драмы, водевили и комедіи, а въ Лѣсномъ Раппопортѣ давалъ оперетки и очень этимъ намъ вредилъ: вся публика, конечно, стремилась въ оперетку.

На зиму снова отправилась въ Вильну по приглашенію Цейдлера и Зелингера. Театръ былъ сданъ антрепренерамъ, хотя и съ субсидіей. Такого подряда, какъ при Ожаровскомъ, уже не было, труппа—весьма слабая. Изъ прежнихъ одинъ Варламовъ. Онъ очень обыгрался, выказалъ большой драматическій талантъ и былъ любимцемъ публики. Я рекомендовала его къ Медвѣдеву въ Казань, съ этого началась наша переписка. Варламовъ не сошелся въ условіяхъ и поѣхалъ въ Нижній, а меня Медвѣдевъ пригласилъ на лѣто въ Саратовъ, въ лѣтній театръ Сервье. Въ это время какъ разъ открылась желѣзная дорога. Городъ оживился до неузнаваемости. Явились интеллигенты: инженеры, желѣзнодорожники. Мнѣ приходилось жить почти за городомъ, около сада, и такъ какъ еще до города не было вымощено, то мы вязли въ грязи. Жить же въ городѣ или ѣздить на извозчикахъ на репетиціи было дорого. По контракту мы должны были съѣхать къ половинѣ апрѣля, а ресторанъ открывался только 1-го мая, а потому питаться приходилось часто колбасой и яйцами, пить воду съ Волги; котопрая весной грязная, какъ кисель.

До проведенія желѣзной дороги Саратовъ былъ мужицкимъ городомъ: преобладали торговцы, которые кулисами не интересовались. Теперь явились любители, ходившіе за кулисы, вмѣшивавшіеся въ дѣла актрисъ. Выгонять ихъ не находили нужнымъ, потому что они все люди богатые. Это было для меня ново и весьма некрасиво. Преобладалъ преимущественно опереточный репертуаръ.

Осенью отправились въ Казань.

Медвѣдевъ—честнѣйшій антрепренеръ и милый человекъ, добрый товарищъ, по амплуа—первый комикъ. Труппа была большая и даровитая. Хоры мужской и женскій прекрасные. Къ концу Нижегородской ярмарки Медвѣдевъ съѣздилъ въ Нижній и ангажировалъ на драматическихъ героевъ Савина, который въ 1868 году былъ въ Вильнѣ, и его жену, молоденькую

водевильную актрису. Эта молоденькая водевильная актриса была будущая звѣзда и воротила Петербургскаго театра, М. Г. Савина. Тогда ее звали Марія Николаевна; мужу не нравилось «Гавриловна». Ей въ то время было лѣтъ 17, много 18. Хорошенькая, кроткая, смиренная, она была въ полномъ повиновеніи у мужа. Они служили зиму въ Калугѣ. Лѣтомъ мужъ уѣхалъ играть въ Нижній я поискать мѣста куда нибудь въ провинцію, а она къ концу ярмарки на перекладной въ интересномъ положеніи пріѣхала къ мужу, играла маленькіе водевили, гдѣ случайно ее и увидалъ Медвѣдевъ. Она съ мужемъ получила уже приглашеніе въ Саратовъ: онъ на драматическія роли за 60 руб. въ мѣсяць, а она на 10 руб., какъ хористка. Медвѣдевъ далъ имъ хорошее содержаніе, и они пріѣхали въ Казань. Савинъ, какъ старый знакомый, просилъ принять участіе въ его женѣ. Я ее полюбила. Они были очень бѣдны. Разъ она пришла ко мнѣ, чтобы вмѣстѣ искать для нихъ квартиру (въ гостиницѣ жить дорого) да купить, что нужно, для будущаго прибавленія семейства. Сѣли позавтракать. Вдругъ ей сдѣлалось нехорошо. Я послала за акушеркой,—такъ она и осталась на моей квартирѣ. Бѣдняжка выкинула семимѣсячнаго ребенка. Къ счастью, здоровье у ней крѣпкое; она скоро поправилась и вышла въ 1-й разъ въ комедіяхъ «Маріонна» и «Бѣдовая бабушка». Успѣхъ полный! Такой наивности я нигдѣ не видывала, она напомнила мнѣ мою молодость...

На драму была приглашена провинціальная извѣстность Степанова, артистка недурная, но холодная. Ее холодно принимали и это ей не нравилось. Успѣховъ она вынести не могла и въ одинъ прекрасный день сбѣжала совершенно неожиданно, неизвѣстно куда. По ея исчезновеніи, на Савину взвалили весь репертуаръ: Стрепетова, приглашенная къ намъ на зиму, еще не играла по болѣзни. Какъ только Савина заручилась успѣхомъ, она сдѣлалась неузнаваема, не по своей винѣ—она была слишкомъ юна, но супругъ ея поднялъ носъ. Я ее любила, какъ своего ребенка, подавала совѣты; но мужъ ея черезъ антрепренера прислалъ сказать, чтобы я не сбивала ее съ толку своими замѣчаніями онъ самъ можетъ учить ее. Съ нимъ у меня были еще стычки за неуче-

ніе ролей и нежеланіе репетировать. Онъ всегда читалъ себѣ подъ носъ, и когда, бывало, просишь сладить или повторить сцену, онъ говорилъ, что это неделикатно: пора домой обѣдать. Обжора онъ былъ ужасный. Она была его покорная слуга, должна была заботиться, кромѣ театра, о хозяйствѣ: даже снимать съ него сапоги, а онъ жилъ совсѣмъ бариномъ. На роли простаковъ былъ еще начинающій, очень юный Давыдовъ, который скоро сдѣлался любимцемъ публики. Они съ Савиной въ опереткѣ были такіе миленькіе, точно куколки саксонскаго фарфора.

21-го января 1872 г. наконецъ выступила Стрепетова въ «Семейныхъ разсчетахъ». Невысокаго роста, неуклюжая, но прекрасные глаза и голосъ... голосъ дивный, подкупающій, бездна чувства. Она произвела впечатлѣніе. Савина должна была уступить ей драматическія роли и съ этихъ поръ пошла у нихъ взаимная ненависть. Но несмотря на это, театръ шель великолѣпно, стройно, дружно. Казань былъ для меня второй провинціальный городъ: Одесса, Вильна — города цивилизованные; мы служили у дирекціи. Былъ порядокъ, заискивать, ухаживать за богатыми людьми было не принято, да и труппа была не бѣдная: платили хорошо вѣрно. Въ Казани вышло иначе. Нѣкоторыя актрисы (Борисова и Тулубина) отлично говорили по французски; франтамъ это нравилось. Они устраивали пикники, танцы. Со своими семействами, конечно, не знакомили. Савинъ передъ бенефисомъ жены дѣлаетъ завтракъ, а денегъ не было.

Я говорю: зачѣмъ?

— Нельзя, надо, чтобъ ей поднесли въ бенефисъ что нибудь.

— Глупо!

Тогда еще не было маніи подношеній. Точно, поднесли браслетикъ въ 75 р., а Борисовой — корзину, окутанную матеріей, точно дѣтскую люльку.

Одинъ баринъ М. И. вздумалъ дать вечеръ въ первомъ ресторанѣ. Лично приглашаетъ меня. Я поблагодарила, сказала, что буду, съ тѣмъ, конечно, чтобы не быть: я не выѣзжала никуда, была не молода, меня это не занимало. За нѣсколько дней до вечера онъ встрѣчается со мной и проситъ, чтобы я одѣлась, какъ была въ «Свѣтскихъ ширмахъ», въ бѣломъ бальномъ платьѣ.

Я говорю, что не все-ли равно, въ чемъ я буду?

— Нѣтъ не все равно.

— Ну, такъ я совсѣмъ не приѣду.

— Пожалѣете.

Когда я въ труппѣ сказала, что не поѣду и считаю за дерзость, что мнѣ предписывали, какъ одѣться, всѣ стали меня уговаривать, говорили, что я рискую бенефисомъ: баринъ—сила и повредитъ мнѣ. Припоминаю: что жена Медвѣдева, невысокая толстушка, тоже по неволѣ поѣхала на этотъ вечеръ въ зеленомъ бархатномъ платьѣ съ пунцовыми розами на головѣ. Пришелъ день моего бенефиса. Всѣ первые ряды, бель этажъ и бенуаръ были пусты; только верхнія ложи, кресла заднихъ рядовъ и верхи были полны. Мнѣ говорили: «что, нарвалась?»... Какъ это дѣлается?—не понимаю.

Меня любила именно интеллигенція. Я играла старухъ, но всетаки приходилось нести и молодой репертуаръ. Я отличалась хорошимъ чтеніемъ стиховъ. Въ то время была мода на чтеніе тенденціозныхъ стиховъ и за нихъ меня называли «наша мелодія». Фактъ съ М. И. я описала, чтобы показать, каково положеніе провинціальныхъ актрисъ, да еще молодыхъ; какъ онѣ должны продавать свою душу чорту. Мнѣ съ полгоря, мои 63 р. 50 к. въ мѣсяцъ лежали въ Московскомъ казначействѣ; я считала себя богатой, а другія...

Истинные мученики и борцы провинціальные актеры!!! Былъ актеръ Калиновскій, въ мірѣ Мясковъ—баринъ жуликъ, что-то укралъ. Говорили мнѣ что въ защитительной газетной статьѣ было сказано въ его оправданіе, что: «неумудрено свихнуться въ провинціальной театральной средѣ». Да отсохнетъ языкъ у того, кто это сказалъ! Мученики, труженики провинціальные актеры, а подъ старость угла нѣтъ, а нынче (въ 1890 г.) и хлѣба нѣтъ.

Губернаторомъ въ Казани былъ Н. Я. Скарятинъ, большой любитель театра. Въ чемъ они не поладили съ Медвѣдевымъ,—не знаю, но на слѣдующій сезонъ театръ былъ сданъ другому. Насъ всѣхъ пригласили остаться, но мы такъ полюбили Медвѣдева, что отказались и собрались съ нимъ въ Орелъ.

Въ Орелѣ насъ собралась вполнѣ сыгравшаяся труппа. Публика въ Орлѣ образованная. Тонъ давали окружные помѣщики; открылся окружной судъ, люди тоже все интеллигентные. Дѣла шли блестяще. Въ закулисномъ мѣрѣ очень не поладила Стрепетова съ Савиной, но публика больше была на сторонѣ Стрепетовой, какъ серьезной драматической актрисы. Супруги Савины рѣшили уѣхать, не кончивъ сезона. Я не входила въ эти дразги, видѣла, что все это дѣло рукъ мужа Савиной, а съ нимъ я не разговаривала, да и всѣ его не любили. Они уѣхали въ Саратовъ, и я Марусю потеряла изъ виду до тѣхъ поръ, пока она заблестала въ Петербургѣ.

Помню Стрепетова играла Марію Стюартъ. 1-й актъ и сцена свиданія 2-хъ королевъ прошли безслѣдно: неказистая фигурка, плохое чтеніе стиховъ. Но въ послѣднемъ актѣ сцены исповѣди и прощанія произвели фуроръ. Въ первый разъ я была свидѣтельницей такого единодушнаго взрыва восторговъ публики. По окончаніи вызововъ, тотчасъ была сдѣлана подписка и на другой день Стрепетовой прислали браслетъ и нѣсколько 5-ти % билетовъ. Она жила бѣдно, содержала семью въ Нижнемъ Новгородѣ и не была еще такъ заносчива, какъ въ Петербургѣ. Я играла очень много. Такъ какъ амплу спеціальнаго не имѣла, то приходилось играть и старухъ, и молодыхъ, и драматическія и комическія роли.

Въ первое представленіе на Орловской сценѣ я играла молодую въ водевилѣ «Покойникъ мужъ и его вдова». Въ зрительной залѣ былъ кто-то, кто видѣлъ меня въ 1863 г. въ роли старухи, и сказалъ:

— Удивительно, какъ Шубертъ похожа на Куликову, только эта молодая, а та играла старухъ.

И очень былъ удивленъ; когда ему сказали, что это—одно и то же лицо.

Кромѣ своей труппы, пріѣзжали къ намъ на гастроли Никитинъ и Милославскій. Сезонъ окончился блестяще.

Лѣтомъ я рѣшилась отдохнуть, не играть и выбрала своей резиденціей Вильну: окрестности ея очаровательны, воздухъ отличный и жизнь дешевая. Уѣхала я туда и навяла за городомъ на Погулянкѣ квартиру въ семействѣ со столомъ.

Виленскій театръ былъ сданъ М. П. Огареву. Онъ былъ въ это время подъ наказаніемъ за растрату опекунскихъ денегъ, бывши дворянскимъ предводителемъ во Владимирѣ. Его друзья устроили дня него это мѣсто, какъ ревнителю обрусѣнія въ Западномъ краѣ. Онъ пригласилъ меня на этотъ сезонъ (1874 г.). Былъ онъ—горе-антрепенеръ. Кромѣ Мельниковой, труппа была плохая, деньги задерживалъ. Я жаловалась на него Потапову, и по его приказанію онъ долженъ былъ расплачиваться. А всетаки его антрепенерство ему зачли въ заслугу и онъ былъ прощенъ: получилъ опять дворянство, котораго былъ лишень и вслѣдствіи этого считался кронштадтскимъ мѣщаниномъ.

Раза два зимой пріѣзжала его жена, актриса Читау, и дала два полныхъ сбора.

Лѣто 1874—5 годовъ я прожила въ Пушкинѣ на дачѣ со старушкой К. Н. Щепкиной и ея внукомъ графомъ Лопацинскимъ, о которомъ я упоминала выше. Зимой получила приглашеніе въ артистическій кружокъ.

Около этого времени начали понемногу нарождаться частные театры. Лучшій изъ нихъ—Секретаревскій. Играли тамъ безукоризненно хорошо, отчетливо, было много талантливыхъ людей.

И все это дѣлалось даромъ, изъ любви къ искусству. Въ артистическомъ кружкѣ играли маленькія пьесы. Труппа была небольшая; лучшими были Садовскій и его жена.

Чѣмъ ближе подхожу къ послѣднимъ годамъ, тѣмъ болѣе память измѣняетъ мнѣ. Ничто мнѣ не напоминаетъ этотъ сезонъ, и между тѣмъ въ моей записной книжкѣ по окончаніи его написано:

«Конецъ глупѣйшаго театральнаго сезона въ домѣ Бронникова,—нельзя сказать: въ Артистическомъ Кружкѣ. Глупѣйшіе старшины, необразованная публика! Срамъ! позоръ! пошлость! и генеральный провалъ!»
Подробностей не помню. Управляли старшины и что-то глупили. Слѣдующій сезонъ 1875—6 гг. Кружокъ взялъ Вильде. Тутъ были приглашены: Стрепетова и Ильинская, Писаревъ, Путята, Садовскіе. Труппа повисилась. Островскій и Писемскій постоянно посѣщали Кружокъ и принимали участіе.

Весною мы въ компаніи поѣхали въ Тамбовъ играть на маркахъ. Для меня это была новость. А дѣло хорошее. Такъ бы и слѣдовало артистамъ работать для себя, безъ всякихъ гастролей: тутъ всѣ первые и всѣ вторые. Каждый для общаго дѣла работаетъ, и публикѣ пріятнѣе смотрѣть хорошій ансамбль.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ.

Возвращеніе въ 1882 г. на сцену Александринскаго театра.

Нежданно, негаданно я снова поступила на казенную сцену, на 56-мъ году возраста. Вотъ, какъ это случилось. Лѣтомъ 1882 г. дочь моя уѣхала на урокъ въ деревню, а я осталась жариться въ Москвѣ: для себя одной дачи нанимать не стоило. Лѣто было прежаркое, безпрестанные пожары, приходилось выбираться и страшно было отлучаться изъ дому. Изрѣдка я навѣщала знакомыхъ на дачѣ.

22-го іюля собралась въ Мазилово къ Медвѣдовой погостить. Пріѣзжаю, а она меня встрѣчаетъ такими словами:

— Ночевать вамъ нельзя: вчера былъ Потѣхинъ, ему очень нужно васъ видѣть. Завтра онъ уѣзжаетъ въ Петербургъ и проситъ Васъ къ себѣ въ Лоскутную гостиницу.

Я думала, что по старому знакомству онъ хочетъ посоветоваться со мной объ ангажементѣ какихъ-нибудь провинціальныхъ артистовъ.

Вернувшись поздно вечеромъ домой, я нашла письмо отъ Потѣхина, съ просьбой завтра повидаться. На другой день отправляюсь и по первому абцугу: «пожалуйте опять на сцену!»

Я, какъ старая боевая лошадь, услышала трубу и задрожала. Начала было ссылаться на нездоровье; говорила, что если и слажу со сценой, то гардеробъ истомитъ меня. Однако, условилась за 200 руб. въ мѣсяцъ на казенномъ гардеробѣ. Въ случаѣ несостоятельности здоровья—быть учительницей въ театральной школѣ.

Я была въ восторгѣ отъ мысли, что снова буду дѣлать дѣло: бездѣятельность совсѣмъ истомила меня. Я знала, что на казенной сценѣ еще могу дѣйствовать, потому что роли даются заранѣе, репетицій много. Словомъ, на небольшія роли я могу быть полезной.

Разсудила умно, а поступила глупо.

Для дебюта взяла «Виноватую», т. е. роль генеральши, и не осилила по такому большому театру, какъ Александринскій. Играя на маленькихъ провинціальныхъ сценахъ, я могла сойти за *grande-dame*, но здѣсь оказалась *très petite*. Да, кромѣ того, внѣшняя обстановка задавила меня. Въ прежнее недавнее время носились широкія юбки со шлейфомъ, что придавало фигурѣ нѣкоторую представительность. А теперь на меня напялили узенькое платье, со спеленытымъ животомъ, да къ тому еще модная мебель низенькая,—такъ я вполне и провалилась. Но ошибка въ фальшъ не ставится. Я не потерялась и съ удовольствіемъ взялась за вторыя роли, которыя здѣсь положительно играть не умѣютъ, да и не желаютъ.

Вотъ все, что мнѣ пришлось сказать о себѣ лично. А теперь поведемъ разсказъ обо всемъ окружающемъ.

Почти четверть вѣка прошло съ тѣхъ поръ, какъ я оставила Петербургскую сцену: съ 1860-хъ годовъ по 1882-й.

Я говорила въ моихъ запискахъ, что московскій театръ былъ выше петербургскаго; артисты московскіе всегда были образованные, т. е. не по ученію, а по самообразованію. До бытовыхъ пьесъ еще они могли соперничать, а съ появленіемъ Островскаго, Потѣхина, вообще коренныхъ русскихъ ролей петербуржцы должны были уступить московскимъ.

Въ промежутокъ 1860—80 годовъ, когда мнѣ случалось проѣздомъ бывать въ театрѣ, я видѣла нѣмцевъ, чисто говорящихъ по русски. Покойный Писемскій характеризовалъ ихъ такъ: «это ученыя собачки, ходятъ на заднихъ лапкахъ и поглядываютъ за кулисы, гдѣ хозяинъ съ плеткой стоитъ»!

Въ мое время, т. е. въ пятидесятихъ годахъ, литература начала сходиться съ артистами. Собирались у Мартынова, у меня. Бурдинъ, какъ

умный человекъ, прильнулъ къ литературному кружку и, проводя на сценѣ оригинальныя пьесы, былъ какъ бы посредникомъ между писателями и необразованнымъ начальствомъ. Въ началѣ 60-хъ годовъ сломился Мартыновъ, за нимъ ушелъ Максимовъ, кто вышелъ замужъ, кто устарѣлъ и безучастно относился къ общему дѣлу. Осталась одна Линская и шла сама по себѣ. Театръ падалъ, царила оперетка. Я не могла слѣдить за всѣми перемѣнами въ театрѣ, ибо находилась въ провинціи.

Что же я нашла теперь, черезъ 23 года?

Полное невѣжество, непониманіе русской жизни и честнаго отношенія къ дѣлу. Ни одна душа ничего не читаетъ, ничѣмъ не интересуется и только носится со своимъ «я». Новыя реформы, благодѣтельныя для артистовъ, добрѣйшій человекъ Потѣхинъ, прямо заявившій, что онъ не начальникъ, проситъ считать его товарищемъ и помогать ему въ новомъ для него дѣлѣ... Все это не понято, обругано, оплевано, такъ что молишь судьбу: Господи! дай настоящаго начальника въ мундирѣ съ плетью: не доросли мы, чтобы безъ палки служить! Эту фразу Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ твердилъ еще тридцать лѣтъ тому назадъ.....

На этомъ рукопись А. И. Шубертъ прерывается.

*А. И. Шубертъ
5871*

