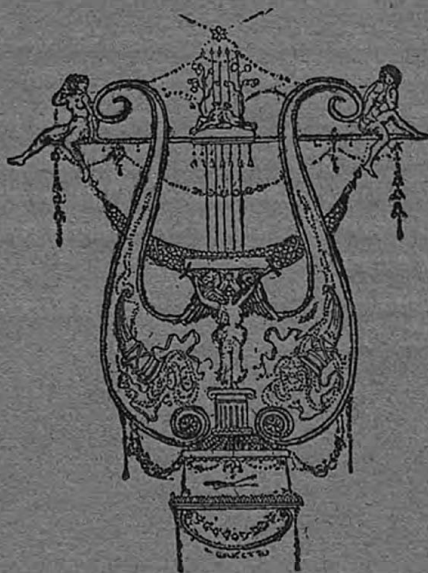


О.П.

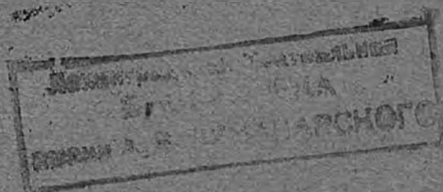
# ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1913

ВЫПУСКЪ II



6708  
7237

## СОДЕРЖАНІЕ.

Вагнеръ и его музыкальная драма. Н. Финдейзена.

Переписка А. Н. Верстовскаго съ А. Геденовымъ.

Изображеніе тайны у бельгійскихъ драматурговъ. Маріи Веселовской.

Впечатлѣнія сезона: Спб. Александринскій театръ. Ю. Слонимской.—Москва. Малый театръ. Н. Эфросъ.

Письмо изъ Берлина Julius Bab. Перев. съ рукописи. S. A.

Библіографія. Новѣйшія руководства по гриму. П. Морозова.—Библіотека В. В. Протопопова. В. Адарюкова.—Г. М. Князевъ. Основанія эстетики въ примѣненіи къ балетному искусству. П. Морозова.

Приложеніе: Лѣтопись Спб. Императорскихъ театровъ. Сезонъ 1882—1883 гг. П. Столянскаго.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

„Любите жизнь“ пьеса А. М. Оедорова на сценѣ Александринскаго театра. Д. 1. Финалъ.

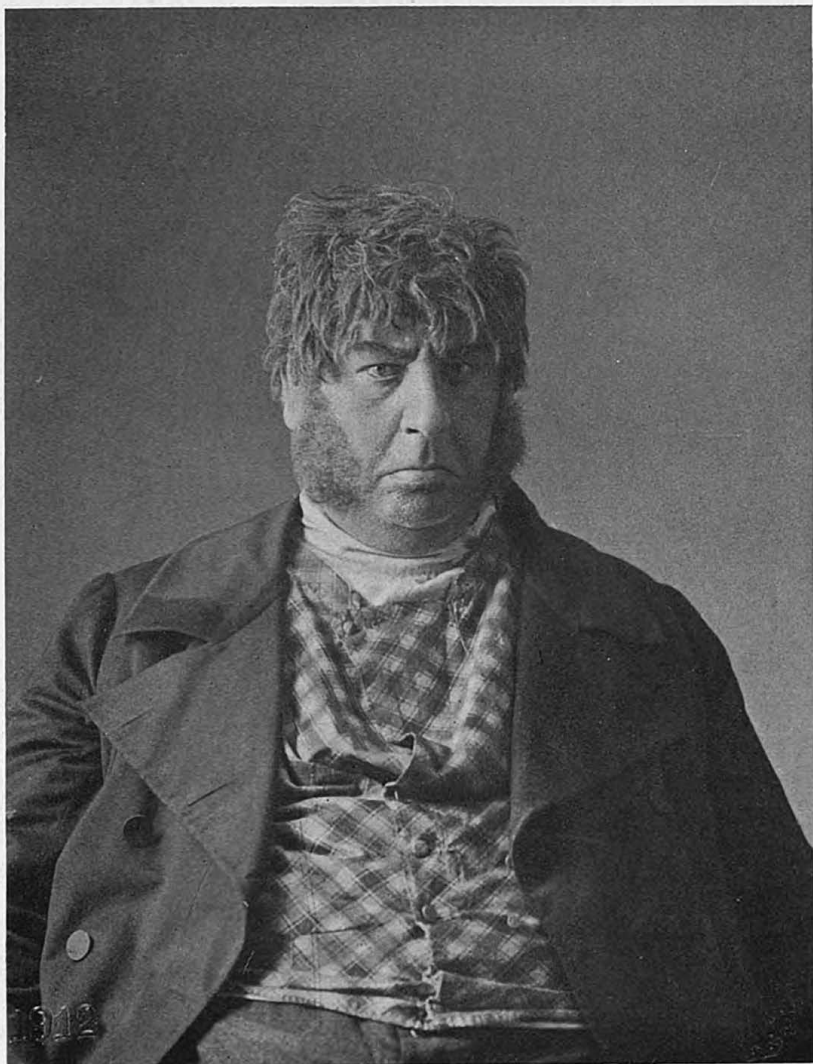
К. К. Варламовъ въ роли Осипа („Ревизоръ“ Гоголя).

„Севильскій цирюльникъ“ опера Россини на сценѣ Маріинскаго театра: г-жа Липковская въ роли Розины, г. Лосевъ—Бартоло и г. Каракашъ—Фигаро.

„Крещенскій вечеръ“ Шекспира на сценѣ Михайловскаго театра: г-жа Коваленская въ роли Оливіи, — г-жа Тхоржевская въ роли Віолы, — г-жа Ростова въ роли Мари; — г. Лерскій въ роли Тоби, — г. Озаровскій въ роли шута, — г. Усачевъ въ роли Экчиба; — г. Сухаревъ въ роли Мальволіо и г. Пантелѣевъ въ роли Фабіано.

Рисунокъ обложки 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.

---



«РЕВИЗОРЪ» ГОГОЛЯ НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.  
К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ ОСИПА.



# ВАГНЕРЪ И ЕГО МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА <sup>1)</sup>.

(Посвящается Рост. Влад. Геника).

Н. ФИНДЕЙЗЕНЪ.

## I.



ОГДА Вагнеръ въ 1863 году выступилъ въ Петербургѣ въ нѣсколькихъ концертахъ, онъ скорѣе удивилъ и непріятно поразилъ публику и музыкантовъ, чѣмъ увлекъ ихъ, какъ дирижеръ и композиторъ. Онъ не отбивалъ такта, не показывалъ вступленій оркестру; тогдашніе рецензенты нашли, что онъ дирижируетъ

какими-то «телеграфическими знаками» и удивлялись только, что оркестровые музыканты понимаютъ его и играютъ не только правильно, но и съ огнемъ. Отрывки изъ музыкальных драмъ Вагнера, исполненные въ этихъ концертахъ, казались большинству только «смѣлой, но дикой фантазіей». Надъ Вагнеромъ смѣялись рецензенты и музыканты. Его изображали въ самыхъ нелѣпыхъ каррикатурахъ. И это было не въ одномъ Петербургѣ, гдѣ Вагнеръ появился случайно и не имѣлъ подготовленной аудиторіи (достаточно сказать, что здѣсь «музыку будущаго» Вагнера сравнивали съ совершенно нелѣпыми и неграмотными произведеніями полусумасшедшаго дилеттанта-афериста, нынѣ совершенно забытаго — Ал. Лазарева!). Это повторялось почти всюду за границей, на родинѣ его и во Франціи. Въ Парижѣ постановка «Тангейзера» (1861 г.), какъ извѣстно, сопровождалась небывалымъ скандаломъ; въ Вѣнѣ (въ 1863 г.), послѣ 77 репетицій, Королевская опера отказалась отъ постановки «Тристана и Изольды». На родинѣ Вагнера крупный успѣхъ имѣли только оперы перваго періода его

<sup>1)</sup> Настоящій очеркъ представляетъ изложеніе публичной лекціи, прочитанной мною въ Ростовѣ на-Дону и Новочеркасскѣ въ 1910, Саратовѣ, Харьковѣ и другихъ отдѣленіяхъ Имп. Рус. Муз. Общ. въ 1912 г.

Н. Ф.

творчества, а позднѣйшія, во многомъ, вызывали ужасъ, непріязнь и негодованіе. Появлялись памфлеты, каррикатуры (изъ нихъ составилаь и недавно была издана цѣлая *книга*, далеко не вмѣстившая, конечно, всѣхъ каррикатуръ на Вагнера), драматическія пародіи. Еще лѣтъ 20 тому назадъ на сценѣ нѣмецкаго театра въ Петербургѣ ставилась пародія на «Тангейзера». Противъ Вагнера боролись выдающіеся музыканты и критики, даже цѣлыя партіи и школы.

Но въ началѣ небольшой, постепенно выраставшій, кружокъ лицъ, увѣровавшій въ правоту и геніальность вагнеровскаго творчества, въ концѣ концовъ, побѣдилъ все это недоумѣніе, вражду, злость и нападки—и публики, и музыкантовъ, а послѣ смерти художника реакція въ пользу его искусства стала захватывать все большіе и большіе круги общества. И теперь, всюду за границей, даже въ Египтѣ и Америкѣ, наконецъ у насъ въ Россіи—Петербургѣ, Москвѣ, нерѣдко даже въ провинціи,—всюду ставятъ оперы Вагнера, исполняютъ отрывки изъ нихъ, вызывая не протестъ, а радость художественнаго наслажденія. Ядъ прежнихъ насмѣшекъ выпарился и самъ по себѣ кажется смѣшнымъ. Старыя копья враговъ стали ржавыми и обломались...

Что же представляетъ собою Вагнеръ? Въ чемъ значеніе его творчества, прежде возбуждавшаго столь великое недоумѣніе и ненависть, теперь вызывающее столь же искренніе восторги?

Вагнеръ явилъ собою новаго художника, свободнаго отъ прежняго подчиненія вкусамъ и увлеченіямъ публики и меценатовъ или карману театральныхъ администрацій, свободнаго въ своей личной жизни и вполнѣ независимаго въ своемъ творествѣ.

Геніальному Гайдну симфоніи заказывались дюжинами; Моцарту точно также заказывались оперы и ораторіи. Величайшій изъ безсмертныхъ творцовъ искусства—Бетховень—предлагалъ и щедрымъ, и скареднымъ меценатамъ свои тріо, квартеты и сонаты. Крупные и второстепенные художники зависѣли отъ каприза театральныхъ интендантовъ и кармана антрепренеровъ. Мейерберъ заключалъ контракты на сочиненіе и поставку

оперъ. Россини, Беллини, Верди и другіе современные Вагнеру композиторы сочиняли оперы десятками, дюжинами,—кто ради наживы, кто ради жажды успѣха. Исключенія являлись рѣдко и только въ періодъ установленнаго художественнаго авторитета. Истинно *свободное* творчество было рѣдкостью. Шуманъ расплатился за него сумасшедшимъ домомъ; Берліозъ—старческой дряхлостью; Листъ—игнорированіемъ его композиторской дѣятельности. Большинство композиторовъ, даже крупнаго дарованія, писали оперы и симфоніи десятками, повторялись въ нихъ, отвѣчая спросу дня; лишь немногіе, подобно Берліозу, Листу или Шуману, шли въ разрѣзъ съ требованіями моды и коммерческой спекуляціи. Вагнеръ одинъ изъ первыхъ возвысился надъ всѣмъ подобнымъ мѣщанствомъ въ искусствѣ, подчинивъ себѣ и музыкантовъ, и публику. Явился героемъ и полководцемъ въ своемъ искусствѣ, а не прислужникомъ, готовымъ къ услугамъ сытой и безпечной доли человѣчества.

Напротивъ, онъ увлекъ за собой и богатыхъ меценатовъ Везендонковъ, Риттеровъ и др., и короля Баварскаго, и цѣлый сонмъ артистовъ (во главѣ съ такими геніальными художниками, какъ Листъ и Бюловъ), и любителей, образовавшихъ для осуществленія вагнеровскихъ замысловъ—ихъ называли тогда прихотью—громадное общество, съ десятками развѣтвленій (*Wagnerverein*'ы), завершившее «дѣло Вагнера» постройкой спеціального театра въ Байрейтѣ.

Сколько, зато, постоянныхъ переворотовъ и катастрофъ пришлось пережить самому Вагнеру, прежде чѣмъ онъ добился этихъ результатовъ!

Годъ и мѣсто рожденія Рихарда Вагнера совпали съ мѣстомъ и временемъ, въ которыхъ совершилось событіе крупной исторической важности: въ 1813 г. въ окрестностяхъ Лейпцига разыгралась знаменитая «битва народовъ», сокрушившая могущество Наполеона. Біографы Вагнера придаютъ этому совпаденію пророческое значеніе: геніальный художникъ явился сокрушителемъ старыхъ традицій въ искусствѣ и основателемъ въ немъ

новой эры. Для насъ, русскихъ, не меньшій интересъ можетъ имѣть другое совпаденіе: въ томъ же 1813 году въ Россіи родился Даргомыжскій, авторъ «Каменнаго гостя», — также художникъ-реформаторъ, подобно Вагнеру, стремившійся отказаться отъ старыхъ оперныхъ формъ и искавшій путь къ новой *музыкальной драмѣ*, хотя и иными, отличными отъ Вагнера, средствами...

Вагнеръ родился черезъ полгода послѣ смерти отца. Въ дѣтствѣ онъ былъ предоставленъ самому себѣ. Его странная, во многомъ противорѣчивая, натура не была понята родной семьей, также, какъ, впослѣдствіи, и наиболѣе близкими изъ окружавшихъ его лицъ. Воспитаніе велось безалаберно. Семья была небогатая; заботы о насущномъ хлѣбѣ доминировали въ ея жизни. Дѣтскія увлеченія и продѣлки Вагнера свидѣтельствуютъ о несомнѣнной склонности его къ литературѣ и театру, подтвердившейся въ юности, когда онъ, увлеченный чтеніемъ Шекспира, принялся за сочиненіе большой трагедіи, настолько грандіозной и кропавой, что въ теченіе пьесы умирали всѣ 42 дѣйствующихъ ея лица, такъ что въ послѣднемъ актѣ большинство ихъ должно было появиться въ качествѣ привидѣній, иначе у автора не хватило бы актеровъ для развязки!

Еще раньше, одиннадцатилѣтнимъ мальчикомъ, Вагнеръ сочинилъ въ школѣ стихотворный некрологъ на смерть одного изъ своихъ товарищей. Его произведеніе было напечатано и юный авторъ рѣшилъ сдѣлаться поэтомъ. Шестнадцати лѣтъ онъ вдругъ почувствовалъ призваніе къ музыкѣ. Скрывая отъ родныхъ, онъ принялся за учебникъ стараго генераль-баса — такъ въ старину называлось ученіе о контрапунктѣ — и, проглотивъ его на-скоро, принялся за сонату, квартетъ и тріо.

Въ это же время, начитавшись фантастическихъ разсказовъ Гофмана, онъ вдругъ заразился самымъ безумнымъ мистицизмомъ, какъ онъ самъ признается въ своемъ *Автобіографическомъ наброскѣ*. «Днемъ, въ полуснѣ, пишетъ Вагнеръ, меня преслѣдовали видѣнія, въ которыхъ воплощались тоника, терція и доминанта, и открывали мнѣ свое важное значеніе. Все, что я записывалъ, поражало глупостью».



Въ дѣтствѣ Вагнеръ разыгрывалъ также съ сестрами пантомимы и драмы. Въ школѣ и гимназіи онъ увлекался, попеременно, то греческими поэтами, то исторіей, то латинскимъ языкомъ, то трагедіей. Въ университетѣ, въ дни іюльской революціи, будущій художникъ «пришелъ къ убѣжденію, что каждый порядочный человѣкъ исключительно долженъ заниматься политикой» (Автобіографія).

Съ музыкой, однако, даже въ этомъ возрастѣ, Вагнеръ не могъ поладить какъ слѣдуетъ. Послѣ перваго же домашняго учителя онъ забросилъ всякія упражненія. Его педагогъ, узнавъ, что, вмѣсто этюдовъ, Вагнеръ разучиваетъ увертюру къ «Фрейшютцу», объявилъ, что изъ Рихарда ничего не выйдетъ. Другой, болѣе опытный учитель, объяснявшій Вагнеру интервалы и аккорды, въ концѣ концовъ, также только покачалъ головой. Его ученикъ, вмѣсто теоретическихъ задачъ, соорудилъ сложную увертюру, сыгранную, благодаря знакомству автора съ капельмейстеромъ, въ Лейпцигскомъ театрѣ, на смѣхъ музыкантамъ и публикѣ. Впослѣдствіи, Вагнеръ самъ добродушно признался, что эта увертюра явилась кульминаціоннымъ пунктомъ его безразсудствъ. Для большаго разумѣнія дирижеровъ онъ расписалъ свою партитуру разными чернилами: группу струнныхъ—красными, деревянныхъ—зелеными, а мѣдъ—черными. IX симфонія Бетховена, сравнительно съ этой хитро скомбинированной увертюрой, могла показаться сонатой Плейеля. При исполненіи увертюры очень повредили регулярно повторявшіеся каждые четыре такта удары литавръ; публика вначалѣ изумилась мнимому упрямству литавриста, а затѣмъ, понявъ, въ чемъ дѣло, пришла въ веселое настроеніе, глубоко огорчившее, конечно, юнаго композитора.

Эти перескакиванія отъ одного увлеченія къ другому характерны для будущаго художника. Они доказываютъ его неостывавшую пытливость, жажду знанія, какую то стремительность въ поискахъ рода дѣятельности, которая наиболѣе отвѣчала бы потребностямъ его юной, мятежной души. Изъ нихъ складывался его характеръ. Изъ этихъ отдѣльныхъ, странныхъ на первый взглядъ, порывовъ нѣтъ ни одного, который не пригодился бы для

окончательной формовки творческой природы Вагнера. Онъ на самомъ дѣлѣ любилъ и понималъ греческую драму и мифологию, и пуще всего—музыку. По природѣ своей Вагнеръ былъ и революціонеръ и протестантъ—противъ всего схоластическаго и тривіальнаго, сложившагося подъ вліяніемъ пережитковъ общественныхъ и художественныхъ традицій. Въ каждомъ изъ его дѣтскихъ и юношескихъ увлеченій,—на первый взглядъ противорѣчивыхъ, даже нелѣпыхъ,—проглядываетъ будущій реформаторъ—поэтъ и музыкантъ. Всѣ эти перечисленные увлеченія—только составные, вѣрнѣе, *основные* элементы его будущей музыкальной драмы.

Но все это выяснилось лишь въ будущемъ, когда характеръ и творчество Вагнера выкристаллизовались въ окончательную форму. А въ дѣтствѣ и въ дни юности онъ не столько радовалъ ближайшихъ родныхъ своими несомнѣнными и разнородными дарованіями, сколько приводилъ ихъ въ уныніе—быть можетъ мнимой или невольной—безпорядочностью, распушенностью и непостоянствомъ своихъ увлеченій.

Мы увидимъ дальше, что почти до полной житейской и творческой зрѣлости Вагнера сохранилось это подозрительное и часто предубѣжденное отношеніе къ композитору его близкихъ родныхъ. У нихъ вполнѣ отсутствовала вѣра въ силу и истинность его художественнаго призванія. Только въ недолгій періодъ «придворнаго капельмейстерства» въ Дрезденѣ эти отношенія радикально измѣнились, и родные, на время, убѣдились въ справедливости его художественныхъ стремленій...

Когда у Вагнера перебрались его студенческія увлеченія, онъ почувствовалъ потребность заняться музыкой болѣе серьезно и пожелалъ найти себѣ надежнаго руководителя. Такимъ недолговременнымъ, но серьезнымъ учителемъ явился почтенный канторъ школы св. Тѳомы въ Лейпцигѣ, Теодоръ Вейнлигъ. Съ нимъ лишь Вагнеръ началъ основательныя занятія контрапунктомъ, который Вейнлигъ «имѣлъ счастливую особенность преподавать играя». Только теперь Вагнеръ узналъ и полюбилъ Моцарта. Онъ сочинилъ въ это время сонату, простую, лишенную всякой напыщенности. Занятія съ Вейнлигомъ были закончены менѣе чѣмъ въ полгода.

Старый канторъ отпустилъ своего ученика лишь тогда, когда тотъ съ легкостью могъ рѣшать труднѣйшія контрапунктическія задачи.

— Вы приобрѣли этими сухими занятіями *самостоятельность*, сказалъ Вейнлингъ на прощанье своему ученику.

Въ концертахъ лейпцигскаго Гевандгауза въ это же время была сыграна, и съ несомнѣннымъ успѣхомъ, новая увертюра Вагнера, написанная не разноцвѣтными чернилами, а по образцу увертюръ Бетховена, теперь имъ лучше усвоенныхъ. Вскорѣ, затѣмъ, Вагнеръ написалъ *симфонію* и принялся было за оперу. Симфонія была сыграна съ успѣхомъ въ Гевандгаузѣ, а опера остановилась на первоначальныхъ наброскахъ. Окончивъ либретто трагическаго содержанія («Свадьба»), Вагнеръ сочинилъ для своей оперы большой секстетъ, которымъ Вейнлингъ также остался доволенъ.

Таковы были первые композиторскіе шаги Вагнера. Вслѣдъ за ними наступила самостоятельная музыкальная дѣятельность, тернистая, полная невзгодъ и неудачъ. Изъ двухъ первыхъ законченныхъ оперъ Вагнера— «*Фей*» не добились исполненія при жизни композитора; неудачамъ и приключеніямъ, сопровождавшимъ постановку другой оперы «*Любанный запретъ*» (на сюжетъ комедіи «Мѣра за мѣру» Шекспира), Вагнеръ въ послѣдствіи посвятилъ одинъ изъ своихъ остроумныхъ фельетоновъ. Тогдашняя цѣломудренная нѣмецкая цензура нашла названіе оперы *Liebesverbot* черезчуръ фривольнымъ, тѣмъ болѣе что постановка оперы предполагалась въ Великомъ посту. Постановка была кое-какъ налажена въ десять дней, но пѣвцы не знали партій, все было искажено, оркестръ болѣе шумѣлъ, чѣмъ игралъ. Второе и послѣднее представленіе оперы, назначенное въ бенефисъ автора-дирижера, закончилось закулиснымъ скандаломъ на почвѣ того же «Любаннаго запрета», разыгравшимся между нѣкоторыми пѣвцами. Изъ публики Вагнеръ насчиталъ едва ли не только свою квартирную хозяйку съ мужемъ! Такъ опера не пережила даже своего второго представленія.

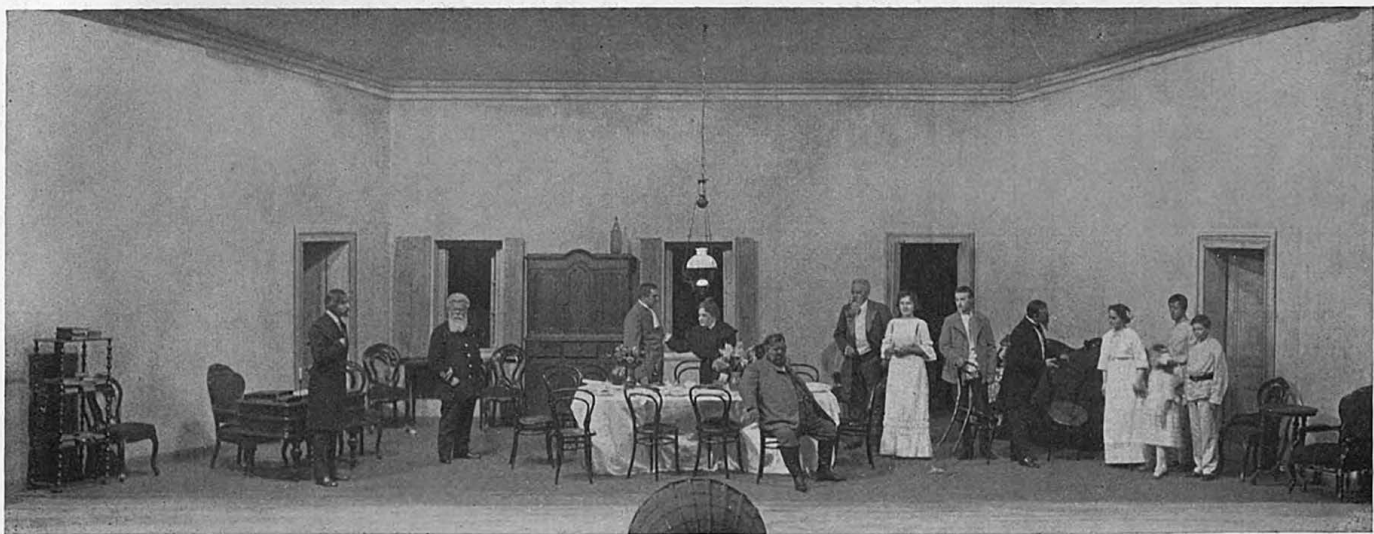
Это случилось въ Магдебургѣ, куда Вагнеръ (съ 1834—36 г.) впервые былъ приглашенъ театральнымъ капельмейстеромъ. Передъ тѣмъ онъ

пробылъ сезонъ хормейстеромъ въ Вюрцбургѣ. Такъ началась его музыкантская карьера. Начиналась и житейская проза. Вагнеръ женился на молодой актрисѣ Магдебургскаго театра Вильгельминѣ Планеръ и только любовные мѣсяцы брачной жизни скрасили неудачи молодого капельмейстера.

Двукратный дебютъ Вагнера въ Вюрцбургѣ и Магдебургѣ показалъ, какъ мало радости было въ дѣятельности капельмейстера частнаго театра. Идеаломъ тогдашняго нѣмецкаго музыканта и дирижера являлась служба въ какомъ либо *придворномъ* театрѣ. Но Вагнеръ до этого еще не дозрѣлъ. Онъ былъ радъ, поэтому, получить мѣсто сначала въ Кенигсбергѣ, затѣмъ въ Ригѣ, гдѣ, въ концѣ концовъ, его ждали тѣ же разочарованія и неудачи.

Здѣсь, въ Ригѣ, по крайней мѣрѣ, онъ имѣлъ утѣшеніе въ лицѣ своей молодой, еще жизнерадостной жены и воображалъ себя хозяиномъ музыкальнаго положенія въ городѣ. Но гдѣ тутъ быть Musikdirektor'омъ, когда подъ руками оказался оркестръ въ 22 музыканта, съ четырьмя скрипачами и однимъ фэготистомъ, играющимъ на тромбонѣ! Когда болѣе всего приходилось разучивать оперетки и водевильную музыку и только съ трудомъ можно было добиться постановки нѣсколькихъ оперъ.

Два года, проведенные Вагнеромъ въ Ригѣ, все-же имѣли для него большое значеніе. Онъ впервые зажилъ, если не спокойно, то вполнѣ самостоятельно, вдали отъ родныхъ. Юношеское, напускное, могло скорѣе стереться; художественныя потребности стали выражаться яснѣе, опредѣленнѣе. Въ Ригѣ Вагнеръ принялся за «*Pienzi*»—первую оперу, добившуюся въ послѣдствіи постановки и продолжительнаго успѣха. Здѣсь онъ закончилъ два акта оперы. Судьба выгнала его изъ Риги такъ же, какъ раньше изъ Магдебурга и родного Лейпцига, гдѣ ему, несмотря на всѣ хлопоты, не удалось пристроиться. Его начали преслѣдовать долги; антрепренеръ оказался, такимъ же безнадежнымъ, какъ и его нѣмецкіе собратья; сплетни и кумовство не могли быть изглажены спокойной, благодаря домовитости Минны, семейной обстановкой.



«ЛЮБИТЕ ЖИЗНЬ» ПЬЕСА А. М. ФЕДОРОВА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.  
ДѢЙСТВІЕ I. ФИНАЛЪ.



Гдѣ было искать выхода?

Въ то время, во второй трети 19-го вѣка, центромъ артистическихъ надеждъ, вожделѣній, золотымъ дномъ, правда, часто обманчивымъ, являлся Парижъ. Тамъ узаконялись моды и составлялись музыкальныя карьеры; тамъ завоевывался успѣхъ. Незадолго до того въ Парижѣ жили Шопенъ и Листъ. Итальянцы пожинали лавры и добились безумныхъ гонораровъ. Тамъ, наряду съ итальянской оперой и ея богомъ—Россини, царствовалъ Мейерберъ. На послѣдняго, какъ на безкорыстнаго сородича художника, Вагнеръ и возложилъ всѣ надежды. Скажемъ сразу, эти надежды рухнули, и рухнули самымъ рѣшительнымъ и жестокимъ образомъ. Мейерберъ, было, обнадежилъ молодого собрата и съ восторгомъ отозвался о либретто «Ріензи». Но этимъ все и кончилось! Любопытно, что для слѣдующей своей оперы—«Пророка»—Мейерберъ заказалъ либретто, во многомъ аналогичное по сюжету съ вагнеровскимъ «Ріензи».

Вагнеръ въ Парижѣ испилъ еще болѣе горькую чашу, чѣмъ раньше въ Германіи или въ Ригѣ. Правда, онъ закончилъ здѣсь «Ріензи», но нигдѣ не могъ добиться его постановки. Чтобы хоть что-нибудь заработать, онъ вынужденъ былъ сочинять разныя попури и дешевыя транскрипціи, писать музыкальныя фельетоны. Изъ послѣднихъ составилъ впослѣдствіи любопытный сборникъ «*Нѣмецкій музыкантъ въ Парижѣ*», имѣющій несомнѣнное автобіографическое значеніе. Съ какой яростью обрушился Вагнеръ въ этихъ очеркахъ на коммерческія махинаціи заправилъ тогдашняго парижскаго музыкальнаго міра! Вагнера поддерживалъ тамъ зять—мужъ младшей, любимой сестры, хотя и эти отношенія, въ концѣ концовъ, испортились. Наконецъ, Вагнеръ даже продалъ одному антрепренеру либретто своего «Моряка-Скитальца», потерявъ надежду пристроить и эту оперу въ какомъ либо парижскомъ театрѣ.

«Морякъ-Скиталець»—вторая признанная опера Вагнера, сыгравшая въ жизни композитора большую роль. Ея идея зародилась въ обстановкѣ, напоминавшей бурное, полное тоскливаго одиночества, скитаніе несчастнаго, проклятаго рокомъ Летучаго Голландца. Три съ половиной недѣли длилось

морское путешествіе Вагнера изъ Германіи въ Лондонъ, по дорогѣ изъ Риги въ Парижъ,—путешествіе, полное опасности и приключеній. Трижды корабль переживалъ жестокою бурю. И опасные штормы и заходъ въ норвежскія шхеры произвели на молодого композитора неизгладимое впечатлѣніе. Ему пришлось пережить ту же угрозу стихіи, которая вскорѣ затѣмъ воплотилась у него въ звукахъ. Легенда о Летучемъ Голландцѣ, прочитанная Вагнеромъ еще въ Ригѣ, получила теперь яркое толкованіе въ пережитыхъ волненіяхъ и разсказахъ матросовъ. Подобныя минуты не остаются безъ воздѣйствія на творчество вдумчиваго художника...

Отчаяніе, овладѣвшее имъ, благодаря парижскимъ неудачамъ, нашло себѣ выходъ. Родные звуки любимаго Вагнеромъ съ дѣтства «Фрейшютца» (опера Вебера была впервые поставлена въ Парижѣ именно въ это время) пробудили въ художникѣ погасшую было искру творчества. Съ необычайной быстротой, въ нѣсколько недѣль, онъ закончилъ партитуру новой оперы. Въ симфонической «бурѣ» ея Вагнеръ повѣдалъ только испытанное имъ во время переѣзда по тому же Сѣверному морю; въ самомъ Голландцѣ онъ также далъ откликъ волновавшимъ его чувствамъ скорби и затаенной надежды на спасеніе. И—удивительно—лучъ надежды на самомъ дѣлѣ пробился сквозь тучи: съ далекой родины, изъ Дрездена, пришла вѣсть о принятіи тамъ къ постановкѣ «Ріензи». Выходъ изъ богемы парижскаго прозябанія былъ найденъ. Съ нимъ вмѣстѣ закончился и первый періодъ странствованій непризнаннаго артиста.

Въ Дрезденѣ Вагнеръ нашелъ не только признаніе, но и прочное, достаточно обезпеченное, мѣсто. Крупный успѣхъ «Ріензи» не только обусловилъ постановку «Моряка Скитальца», но и мѣсто придворнаго капельмейстера при тамошнемъ театрѣ. Семь лѣтъ, проведенныхъ Вагнеромъ въ Дрезденѣ (1842—49), могутъ считаться годами временнаго успокоенія и накопленія новыхъ силъ. Вагнеръ сразу выдѣляется среди нѣмецкихъ композиторовъ и дирижеровъ. Объ этомъ свидѣтельствуетъ постановка «Тангейзера», написаннаго въ Дрезденѣ, а также исполненіе, подъ его управ-

леніемъ, оперъ Моцарта, Вебера, Глука и наконецъ, IX-й симфоніи Бетховена, до тѣхъ поръ признававшейся неисполнимой и сумасбродной.

Эти годы оказались также наиболѣе счастливыми въ семейной жизни Вагнера. Правда, у Минны Вагнеръ, до полученія ея мужемъ мѣста королевскаго капельмейстера, нерѣдко проявлялись несимпатичныя вспышки, но упроченіе его положенія и несомнѣнная радость родныхъ по этому поводу повліяли на нее благотворно. Въ Дрезденѣ Вагнеръ впервые пришелъ въ себя, узналъ свои силы и подготовилъ себя къ дальнѣйшей творческой дѣятельности. Едва ли не большинство сюжетовъ его будущихъ музыкальных драмъ коренится въ тѣхъ книгахъ, съ которыми Вагнеръ познакомился въ Дрезденѣ, не говоря уже о томъ, что здѣсь были имъ созданы обѣ оперы—«Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ», которыя доставили ему наибольшій успѣхъ и популярность.

Однако, роль подчиненнаго придворнаго капельмейстера, въ концѣ концовъ, оказалась не по характеру и художественнымъ стремленіямъ Вагнера. Своими требованіями, новыми взглядами на искусство и музыкальную жизнь онъ постепенно сталъ возбуждать и даже озлоблять большинство окружавшихъ его лицъ, въ особенности свое театральное начальство. Назрѣвавшія реформы, энергично проповѣдывавшіяся Вагнеромъ—печатно, въ письменныхъ докладахъ и публичныхъ рѣчахъ—совпали со взрывомъ Дрезденскаго возстанія 1849 г., въ которомъ Вагнеръ явился однимъ изъ горячихъ сторонниковъ М. Бакунина. Это оказалось неожиданнымъ разрѣшеніемъ Musikdirektor'ства Вагнера. Онъ долженъ былъ бѣжать и надолго покинуть Германію въ качествѣ изгнанника.

Необходимо опредѣлить положеніе, которое Вагнеръ занялъ въ этотъ періодъ въ мѣстномъ музыкальномъ мірѣ, такъ какъ затѣмъ онъ разорвалъ съ нимъ почти всякія сношенія. Вернулся въ него Вагнеръ не композиторомъ, хлопочущимъ о постановкахъ своихъ оперъ, а побѣдителемъ, хотя и посѣдѣвшимъ въ неустанной борьбѣ съ жизнью. Одинъ изъ современниковъ Вагнера, художникъ Китцъ, такъ опредѣляетъ отношеніе къ композитору окружавшей его среды. Исключительный успѣхъ «Ріензи»

сразу раздѣлили мѣстныхъ музыкантовъ на двѣ партіи. Уже первыя репетиціи оперы обозначили ту рутину, которая въ то время царствовала за кулисами и засасывала лучшія артистическія силы Германіи. Этотъ успѣхъ, который вскорѣ раздѣлили «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ», остался *законодательнымъ* для большинства его друзей, а также для жены композитора. Послѣдняя, искренно сочувствуя творчеству мужа, оставалась вдаль отъ пониманія его позднѣйшихъ великихъ созданій. Также относились и друзья композитора, желавшіе, чтобы Вагнеръ сочинялъ *только* такія оперы, какъ «Ріензи», «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ». Этому взгляду сочувствовала и часть публики и критики. За то другая часть сразу стала во враждебное положеніе, съ котораго ее не сдвинулъ успѣхъ ни одного изъ дальнѣйшихъ произведеній художника. Для этой части критики и музыкантовъ Вагнеръ почти навсегда остался ненавистнымъ революціонеромъ, любившимъ *только* себя и свое творчество. Совмѣщеніе въ Вагнерѣ композитора и поэта (либреттиста) удивляло и возмущало многихъ. Музыканты рѣшили что Вагнеръ болѣе писатель, чѣмъ музыкантъ, а журналисты, возмущавшіеся смѣлостью композитора писать для самого себя оперные тексты, утверждали, конечно, противное.

Съ этого момента въ жизни Вагнера начинается *драма художника-творца*. Несомнѣнно, дрезденскія оперы его являются новымъ художественнымъ завоеваніемъ въ области музыкально-драматическаго творчества, сравнительно съ тѣмъ, которое обусловили романтическія оперы выдающихся современниковъ или предшественниковъ Вагнера—Вебера, Маршнера, Обера, Мейербера и Россини (подразумѣвая здѣсь только «Вильгельмъ Телль» послѣдняго). Эти завоеванія и были оцѣнены ближайшими друзьями композитора. Но Вагнеръ не могъ остановиться на этой стадіи творчества. Его манили новые горизонты, болѣе широкіе и возвышенные.

Въ своемъ швейцарскомъ изгнаніи Вагнеръ не надолго сдержалъ свой творческій пылъ, чтобы осмотрѣться, обдумать пройденный путь и выяснить себѣ дальнѣйшія творческія перспективы. Нося въ себѣ зачатки будущихъ своихъ музыкальныхъ драмъ, главнымъ образомъ «Кольца Нибелунга»,

Вагнеръ въ цѣломъ рядѣ теоретическихъ трактатовъ,—частью философскаго, частью полемическаго характера,—изложилъ свои взгляды на сущность художественнаго творчества и реформу музыкальной драмы, основанной на народномъ миѣѣ, на условіяхъ древне-греческой трагедіи, разумѣвшей трагедію свободной личности героя. Такимъ образомъ, явились трактаты: «Искусство и революція», «Художественное произведеніе будущаго» и, главный изъ нихъ — «Опера и драма», а также рядъ болѣе мелкихъ статей. «Мои литературныя работы,—заявляетъ самъ Вагнеръ,—засвидѣтельствовали мою (прежнюю) зависимость, какъ художника». Онъ хотѣлъ отойти отъ старой традиціонной оперы концертнаго стиля, съ закругленными вокальными нумерами, преслѣдовавшей почти исключительную цѣль—улаженіе слуха; онъ заявилъ требованіе создать новую музыкальную драму.

И вотъ почти все создаваемое имъ съ этого времени пошло какъ бы въ разрѣзъ съ надеждами большинства окружавшихъ и такъ или иначе симпатизировавшихъ ему близкихъ. Немногіе, подобно Листу или Бюлову, понимали и глубоко проникались необычнымъ ростомъ художественнаго генія Вагнера. Разладъ чувствовался все больше и глубже между нимъ и его друзьями и родными, во главѣ съ собственной женой художника. Большинство требовало отъ него оперъ въ стилѣ «Тангейзера» и «Лоэнгрина», даже «Ріензи». Свидѣтельствомъ этого разлада и непониманія остались его переписка, воспоминанія и наконецъ громадная литература о Вагнерѣ, высмѣивавшая его во всѣхъ видахъ и всякими способами. Раньше было уже указано объ отказѣ отъ постановки «Тристана и Изольды» въ Вѣнѣ, послѣ 77 репетицій оперы; за два года передъ тѣмъ знаменитый Девріенъ, режиссеръ театра въ Карлсруэ, нашелъ того же «Тристана» также неисполнимымъ, а постановка «Мейстерзингеровъ» въ Берлинѣ въ 1870 г. сопровождалась большимъ скандаломъ. А въ это время Вагнеру были уже возвращены права гражданства въ Германіи и оперы его перваго періода всюду ставались съ успѣхомъ.

Одна драма—драма художника—повлекла, вѣрнѣе предшествовала



другой—драмѣ душевной и житейской. Начатая въ Швейцаріи трилогія «Кольцо Нибелунга» оборвалась на половинѣ «Валкирій» и надолго осталась незаконченной. Два крупныхъ, быть можетъ гениальнѣйшихъ, созданія были задуманы и выполнены Вагнеромъ прежде, чѣмъ онъ снова вернулся къ Нибелунгамъ. Эти произведенія — первая, истинная *«музыкальная драма»* Вагнера—«Тристанъ и Изольда» и чудесная народная музыкальная комедія «Нюрнбергскіе мейстерзингеры». Правда, поэтическіе мотивы средневѣковыхъ легендъ, по временамъ, увлекали художника во время его работъ надъ народными преданіями и памятниками старинной литературы, но большинство ихъ осталось безъ дальнѣйшаго развитія. Одинъ за другимъ проходили передъ нимъ образы Лознгринга, Парсивала, Тристана и другихъ героев средневѣковыхъ легендъ; состязаніе ремесленниковъ (мастеровъ) пѣвцовъ въ Нюрнбергѣ явилось уже тогда жизненной параллелью состязанію пѣвцовъ-рыцарей въ Вартбургѣ, въ «Тангейзерѣ»... Судьба неожиданно толкнула художника въ новый міръ,—міръ сердечнаго влеченія, тайнаго, мучительнаго и глубокаго.

Въ Цюрихѣ Вагнеръ встрѣтился съ Матильдой Везендонкъ, умной, тонко воспитанной, прекрасной женой богатаго и также чрезвычайно образованнаго мецената Отто Везендонка. Оба они въ самой деликатной формѣ не мало помогали Вагнеру и его женѣ. Минна Вагнеръ, страдавшая порокомъ сердца, теперь раздражительная и угрюмая въ виду неудачъ мужа, давно уже перестала понимать его. Душевнаго сродства у нихъ не было. Жизненной связи—дѣтей, которыхъ Вагнеръ такъ желалъ имѣть,—также не существовало. Вагнеръ былъ счастливъ съ Минной только вначалѣ ихъ супружеской жизни, а затѣмъ—въ періодъ обезпеченнаго капельмейстерства въ Дрезденѣ. Минна Вагнеръ мечтала сохранить это положеніе. А тутъ—изгнаніе, неудачи въ Парижѣ, запрещеніе прежнихъ оперъ Вагнера въ Германіи, и новыя, сложныя, казавшіяся несбыточными, затѣи его, включая даже планъ постройки собственнаго театра для постановки «Нибелунговъ»! Въ особенности въ первое время своего швейцарскаго затворничества Вагнеръ чувствовалъ себя одинокимъ: родные отъ него отступились, а

послѣ семейнаго разлада началась настоящая мѣщанская трагедія, глубоко возмущившая Вагнера.

Эти отношенія раскрываютъ намъ недавно опубликованная семейная переписка художника. Въ этихъ письмахъ столько горькихъ жалобъ, столько горячихъ оправданій своихъ поступковъ и творческихъ плановъ передъ непонимавшими ихъ, въ большинствѣ, родными Вагнера. За то, какой язвительной насмѣшкой звучить, на примѣръ, письмо Вагнера къ его зятю, профессору Герману Брокгаузу (1873), когда тотъ неожиданно вздумалъ проявить «родственное сочувствіе» композитору, когда тотъ получилъ баварскій орденъ Максимилиана!..

Въ лицѣ Матильды Везендонкъ Вагнеръ встрѣтилъ совершенно иной типъ женщины—чуткой, душевной и трепетной, подъ мечтательной, прозрачной внѣшней оболочкой которой, быть можетъ, была скрыта страсть и настойчивость. Вагнеръ, въ свою очередь, предсталъ предъ ней во всемъ обаяніи гениальнаго артиста, молчаливаго и угрюмаго въ обществѣ, разговорчиваго и очаровательнаго въ кругу друзей (Э. Шюрэ). Г-жа Везендонкъ была далека отъ чисто кухонныхъ и мѣщанскихъ интересовъ, специфически привлекавшихъ Минну Вагнеръ. Художникъ знакомилъ г-жу Везендонкъ съ своими работами, находя въ ней живой душевный откликъ. На этой почвѣ зародились «Тристанъ и Изольда», первыми этюдами которыхъ явились поэтичныя пѣсни, написанныя Вагнеромъ на стихи г-жи Везендонкъ.

Новая музыкальная драма Вагнера развивалась параллельно съ его душевной, и такъ понятно, что послѣдняя нашла глубочайшій откликъ въ новыхъ музыкальных звукахъ художника. «Однажды, пишетъ Эд. Шюрэ, находясь вдвоемъ съ г-жей Везендонкъ, Вагнеръ объявилъ ей, что пишетъ текстъ къ музыкальной драмѣ о Тристанѣ и Изольдѣ. Мысленно онъ посвящаетъ эту драму ей и желаетъ выразить въ ней все то, что между ними должно навѣки остаться скрытымъ. Такимъ образомъ, въ формѣ художественнаго произведенія должно было наступить завершеніе ихъ двойственной жизни, ихъ тѣснаго сердечнаго союза». Вагнеръ сознавалъ долгъ

дружбы передъ мужемъ г-жи Везендонкъ; въ тоже время онъ вовсе не устранялъ себя отъ житейскихъ обязанностей по отношенію къ своей женѣ. Къ тому же отношенія двухъ любящихъ оставались вполне корректными. «Оба они, говоритъ Шюрэ, рѣшили дать право на существованіе своему великому чувству, отказавшись отъ полного обладанія. Ихъ совместное творчество могло служить имъ утѣшеніемъ, такъ какъ безсмертныя дѣти—Тристанъ и Изольда, уже были плодомъ ихъ дивной любви»...

Окончить эту музыкальную драму Вагнеру пришлось далеко отъ тѣхъ мѣстъ, гдѣ она зародилась. Минна Вагнеръ, которой вообще мало были свойственны чуткость и чувство самопожертвованія, разрѣзала этотъ гордіевъ узелъ рѣзко и обидно. Она вскрыла одно изъ писемъ г-жи Везендонкъ и, совершенно не понявъ его, устроила послѣдней тягостную сцену, послѣ которой могъ наступить только кошмарный развалъ. Семейная жизнь Вагнера кончилась. Онъ покинулъ только что завоеванное имъ мирное, поэтическое «убѣжище»—домикъ близъ виллы Везендонковъ, предоставленныхъ ими Вагнеру, — покинулъ друзей и жену. Минна Вагнеръ удалась, больная душевно и тѣлесно. Она видѣлась съ художникомъ въ послѣдствіи, но сближеніе между ними такъ и не состоялось; она скончалась въ Дрезденѣ, незадолго до свадьбы Вагнера, нашедшаго себѣ, въ концѣ концовъ, болѣе счастливый и спокойный семейный очагъ...

Для г-жи Везендонкъ «исторія Тристана» оказалась чуднымъ, поэтическимъ эпизодомъ. Позднѣе она изрѣдка видѣлась съ любимымъ художникомъ и даже не прерывала письменныхъ сношеній, но эти отношенія уже не походили на прежнія. Въ силу ли житейскихъ обстоятельствъ или вслѣдствіе личнаго эгоизма Вагнеръ точно предалъ забвенію одинъ изъ счастливѣйшихъ періодовъ своей жизни и даже рѣзко обошелся съ г-жей Везендонкъ, отнявъ у нея эскизы къ «Тристану». Наоборотъ, г-жа Везендонкъ сберегла для потомства переписку Вагнера, а также дневникъ, веденный имъ въ первый періодъ ихъ неожиданной разлуки; то и другое представляютъ вполне исключительное свидѣтельство объ интимныхъ душевныхъ переживаніяхъ гениальнаго художника...



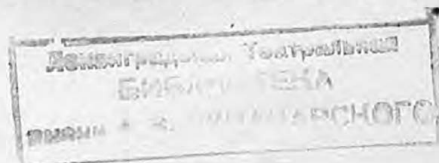
«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИКЪ» РОССИНИ НА СЦЕНѢ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА.  
Г. ЛОСЕВЪ ВЪ РОЛИ БАРТОЛО.

Въ жизни Вагнера наступилъ новый періодъ—годы новыхъ странствованій. Онъ живетъ то въ Италіи (здѣсь, въ Венеціи, онъ закончилъ большую часть партитуры «Тристана и Изольды»), то въ Швейцаріи, то въ Парижѣ, гдѣ, наконецъ, добивается постановки и скандальнаго провала «Тангейзера». Онъ бьется въ долгахъ, бьется въ поискахъ болѣе широкой и опредѣленной художественной дѣятельности, устраивая концерты въ Цюрихѣ, Парижѣ, Вѣнѣ, Петербургѣ и Москвѣ. Извѣстность его растетъ, но растетъ также волна сплетенъ и злобы противъ художника, не желающаго считаться съ музыкальными и общественными традиціями.

«Когда Вагнеръ имѣетъ деньги,—читаемъ мы въ одномъ изъ писемъ пріятеля композитора, придворнаго капельмейстера Эссера въ Вѣнѣ,—онъ, точно ребенокъ, вовсе не думаетъ, что деньги могутъ кончиться. Онъ утверждаетъ, что не можетъ работать, если у него нѣтъ комфортабельнаго помѣщенія, если нѣтъ большого сада для него одного,—словомъ, если онъ не можетъ жить *grand seigneur'омъ*». Въ другомъ письмѣ, вскорѣ послѣ изданія полного текста трилогіи «Кольца Нибелунговъ», тотъ же Эссеръ негодуетъ на непрактичность мастера: «Вагнеръ требуетъ не меньше того, чтобы какой-нибудь князь распустилъ свою постоянную оперную труппу, чтобы добиться постановки «Нибелунговъ», успѣхъ которыхъ сомнителенъ».

Вѣнскій «пріятель» Вагнера, въ данномъ случаѣ, повторялъ только перепѣвы общественнаго мнѣнія, циркулировавшіе въ тогдашнихъ музыкальныхъ кругахъ. Но и на этотъ разъ эти перепѣвы оказались ложными и недальновидными: Вагнеръ на самомъ дѣлѣ нашелъ не только владѣтельнаго князя, но даже коронованнаго короля, который полюбилъ и оцѣнилъ гениальнаго художника и вполнѣ предоставилъ въ его распоряженіе свой театръ, къ великому ужасу придворныхъ и не придворныхъ Эссеровъ.

Это случилось совершенно неожиданно для Вагнера, въ 1864 году. Посланный Баварскаго короля Людвигъ розыскалъ художника близъ Вѣны, гдѣ послѣдній переживалъ дни тяжелыхъ невзгодъ и не могъ приняться за окончаніе «Мейстерзингеровъ». Мотивы чуднаго вагнеріанства Бавар-





скаго короля стануть понятны изъ письма Вагнера къ г-жѣ Вилле. «Король знаетъ все, созданное мною; онъ понимаетъ меня и мою душу. Онъ хочетъ, чтобы я навсегда остался при немъ, работалъ, отдыхалъ, ставилъ бы свои произведенія; онъ даетъ мнѣ все, что я для того потребую; я долженъ окончить Нибелунговъ, которые онъ хочетъ поставить по моему плану!»

Какой мощный подъемъ вызвало у художника это неожиданное покровительство короля Людвига, видно изъ той кипучей дѣятельности Вагнера, которая ознаменовала его Мюнхенскій періодъ. Онъ ставитъ здѣсь впервые «Тристана и Изольду», «Мейстерзингеровъ», «Золото Рейна» и «Валкирію». Въ короткій срокъ заканчиваетъ «Мейстерзингеровъ» и «Зигфрида»; принимается за «Гибель боговъ» и даже развиваетъ планъ «Парсивалья». Звѣзда художника начинала сверкать яркимъ блескомъ и ему уже легче стало переносить удары судьбы, чѣмъ прежде. Людская молва не давала покоя, въ особенности послѣ того, какъ жена его любимаго друга и прежняго ученика, Ганса фонъ-Бюлова, — Козима Бюловъ (дочь Листа), оставила мужа и вскорѣ вышла замужъ за Вагнера. Бюловъ изъ близкаго друга и почитателя мастера сталъ его яримъ противникомъ. Злые языки «общественнаго мнѣнія» еще разъ воспользовались случаемъ, чтобы злостно преслѣдовать ненавистнаго имъ «фаворита короля», — недаромъ Вагнеръ былъ вынужденъ выступить печатно въ свою защиту. Но самъ онъ достигъ желаннаго—то, что не дала ему первая жена, Минна Планеръ,—онъ нашелъ въ Козимѣ Бюловъ: не только любовь, но и глубокое сочувствіе и пониманіе его крупныхъ задачъ. Съ ней вмѣстѣ Вагнеръ могъ уже менѣе боязливо смотрѣть въ раскрывающуюся передъ нимъ будущность: онъ имѣлъ друга и жену; онъ нашелъ свое семейное счастье. Эта будущность могла тревожить художника. Близость Вагнера къ королю не дала покоя придворнымъ звѣздочетамъ и они настояли таки на своемъ: ихъ интриги побѣдили вліяніе художника. Но для послѣдняго Мюнхень уже сыгралъ свою роль: Вагнеръ замышлялъ свой собственный театръ.

Крупное дѣло Вагнера уже имѣло подготовленную почву, благодаря пропагандѣ Листа, Бюлова и другихъ приверженцевъ реформатора музыкальной драмы. Годы завершенія «Кольца Нибелунговъ» и союза Вагнера съ Козимой знаменательно совпали съ крупными событіями, обозначившими историческій переворотъ во внутренней жизни Германіи: въ дни свадебныхъ торжествъ Вагнера его родина праздновала Седанскую побѣду, а созданіе Байрейтскаго театра совпало съ созданиемъ объединенной Германской имперіи! И прежній скромный дрезденскій капельмейстеръ, затѣмъ многолѣтній изгнанникъ, теперь оказался признанъ Германскимъ императоромъ, а постройка театра въ Байрейтѣ и первая постановка «Кольца Нибелунга» стала дѣломъ художественной и національной гордости Германіи.

Во всей Германіи были учреждены отдѣлы «Общества Вагнера» (были таковыя и въ Россіи). Въ нихъ приняли участіе артисты, художники, меценаты. Давались концерты, собирались деньги. «Патронами» Общества Вагнера записались даже Турецкій султанъ и Египетскій хедивъ. Въ 1872 г. состоялась закладка Байрейтскаго театра, а черезъ четыре года—его открытіе, для котораго впервые полностью была поставлена трилогія «Кольцо Нибелунга».—*«Я не думалъ, что вы это выполните»*, сказалъ Вагнеру императоръ Вильгельмъ, считавшій своимъ національнымъ долгомъ присутствовать на этомъ художественномъ торжествѣ, собравшемъ массу музыкантовъ, артистовъ, князей и меценатовъ со всѣхъ концовъ Европы.

Думалъ ли самъ великій художникъ объ исполнимости своей крупной задачи? Да, онъ не только думалъ, онъ вѣрилъ и глубоко былъ убѣжденъ, что одолѣетъ всѣ препятствія, что всѣ невзгоды, рано или поздно, будутъ разрушены и побѣждены. Онъ зналъ, что его желѣзная воля и энергія побѣдятъ все, что драма его жизни, переживавшая такія мучительныя и многократныя перепитіи, завершится болѣе свѣтлымъ концомъ...

Французскій писатель Эдуардъ Шюре, неоднократно встрѣчавшійся съ Вагнеромъ, нарисовалъ намъ нелицепріятный образъ художника по личнымъ воспоминаніямъ. Вагнеру было 52 года, когда они впервые встрѣти-

лись. «Невозможно, пишетъ Шюрэ, хоть разъ видѣть эту голову волшебника, имѣвшаго даръ вызывать и покорять души, безъ того, чтобы не сохранить о немъ неизгладимаго впечатлѣнія. Какая печать тяжелой борьбы и бурныхъ ощущеній лежала на его истерзанномъ энергичномъ лицѣ, на губахъ, одновременно чувственныхъ и насмѣшливыхъ, на остромъ подбородкѣ, выражавшемъ непреклонную волю. И надъ этой демонической маской возвышался его колоссальный выпуклый лобъ, свидѣтельствовавшій о мощи и смѣлости. При первомъ же знакомствѣ Вагнеръ проявлялся весь, какъ потокъ, рвущій всѣ преграды. Можно было лишь удивляться этой богатой и перемѣнчивой натурѣ, страстной, самолюбивой, во всемъ доходившей до крайностей, но, тѣмъ не менѣе, удивительно уравновѣшенной, благодаря преобладанію всепоглощающаго разума. Этотъ челоуѣкъ импонировалъ меньше своими грандіозными способностями и своими поразительными противорѣчіями, чѣмъ ихъ необычайной концентраціей и удивительнымъ единствомъ мысли и воли, всегда направленныхъ къ одной и той же цѣли.—Въ теченіе моихъ бесѣдъ съ нимъ, говоритъ Шюрэ, я былъ пораженъ абсолютной и откровенной вѣрой артиста въ себя и въ свою идею».

Эта абсолютная вѣра въ себя и въ правоту своихъ художественныхъ замысловъ и вывела Вагнера, — сначала одинокаго, не находившаго нигдѣ поддержки, осмѣиваемаго и страдавшаго отъ невзгодъ и постоянныхъ ударовъ судьбы,—на широкій просторъ жизни. Въ искусствѣ своемъ онъ точно также обрѣлъ новый широкій путь—*музыкальной драмы*.

## II.

Вагнеръ появился на музыкальномъ горизонтѣ въ періодъ высшаго разцвѣта французской и итальянской оперы. Бетховенъ и Веберъ только что сошли со сцены. Бетховенъ не имѣлъ наслѣдника, и въ то время его геніальнѣйшія произведенія послѣдняго періода, во главѣ съ IX-й симфоніей, признавались сумасбродными, лишенными формы и неисполнимыми. У Вебера, напротивъ, явились продолжатели въ лицѣ Лортцинга, Мартнера и Крейцера,

которые культивировали романтическую оперу нѣмецкаго народнаго типа; правда, никто изъ нихъ не достигъ вполнѣ народной простоты и задушевности веберовскаго «Фрейшюца».

Законодательными для музыкальнаго міра явились только новая итальянская и французская опера. Великолѣпные артисты тогдашней итальянской оперы покорили европейскую публику. Имена Бозіо, Малибранъ, Віардо-Гарсіа, Лаблаша, Тамбурины и Рубини перешли въ потомство. Въ итальянскомъ театрѣ царили мелодичныя, женственныя оперы Беллини и Доницетти—Лучія, Норма, Сонамбула, Фаворитка и Дочь полка—лучшіе и наиболѣе благоуханные цвѣты этого поля итальянской кантилены. Ихъ ароматъ нынѣ выпарился, но въ то время европейскіе меломаны вдыхали его полной грудью и упивались имъ. Даже нашъ Глинка признавался, что, слушая въ юности «Сонамбулу», онъ проливалъ «обильный токъ слезъ умиленія и восторга». И это тѣмъ болѣе понятно, что очаровывали тогдашнихъ меломановъ такіе волшебницы и волшебники итальянскаго *bel-canto*, какъ только что названные вокальные виртуозы.

Параллельно съ этимъ развивалась и французская *Grand'opéra*, въ которой выступали тѣ же знаменитые артисты. Парижъ являлся средоточіемъ музыкальной жизни и законодателемъ художественныхъ вкусовъ и моды. Стиль *большой оперы* казался величественнымъ, благодаря своему драматическому лаѳосу. Передъ его пышнымъ и пестрымъ спектаклемъ лирическія и комическія оперы Доницетти и Беллини казались тѣмъ же, чѣмъ милая и безхитростная пастушка передъ разряженной герцогиней, возсѣдающей на тронѣ или въ каретѣ съ гербами. На самомъ дѣлѣ, именно блестящими «гербами» французская большая опера могла хвастать больше чѣмъ какими-либо другими художественными заслугами. Убійства, заговоры, пышные маскарады, коронаціи, народныя возстанія, кровопролитія (Фенелла, Вильгельмъ Телль, Гугеноты, Пророкъ) или грандіозныя дьявольскія мистификаціи (Робертъ Дьяволъ)—вотъ неизмѣнные атрибуты «большой оперы», въ которой обязательно полагались пять актовъ и также обязательенъ былъ *балетъ* во второмъ или третьемъ, такъ какъ только къ

этому времени парижская знать и меломаны Жокей-клуба успѣвали при-  
быть въ театръ послѣ обѣда или пріема.

Эта новая французская опера выросла изъ прежней спонтиніевской, отличавшейся такимъ же пышнымъ спектаклемъ. У Спонтини, автора нѣ-  
когда знаменитыхъ оперъ «Весталка», «Олимпія» и «Фердинандъ Кортецъ»,  
оказались надежные и даровитые наслѣдники. Всѣ перечисленные атрибуты  
парижской Grand'opéra взяты изъ оперъ Россини, Мейербера, Обера и Га-  
леви, которыя почти всѣ были поставлены въ періодъ, предшествовавшій  
появленію Вагнера. Ими онъ также увлекался въ дни своей юности, и от-  
сюда понятно, что именно *эти* оперы и оказали на него извѣстное влія-  
ніе—положительное въ началѣ, въ концѣ—отрицательное.

Изъ біографіи Вагнера мы знаемъ, что первое и наиболѣе сильное  
впечатлѣніе на него произвели Веберъ и Бетховенъ. «Фрейшюца» онъ по-  
любилъ съ дѣтства; самого Вебера онъ, еще мальчикомъ, часто видѣлъ  
въ Дрезденѣ изъ окна, проходящимъ по улицѣ. Въ дни тяжелыхъ испыта-  
ній въ Парижѣ тотъ же «Фрейшюцъ» оказалъ сильнѣйшее впечатлѣніе  
на молодого композитора и какъ бы вернулъ его къ творчеству. «Морякъ  
Скиталецъ» во многомъ вылился подъ вліяніемъ искренняго и народнаго  
по складу «Фрейшюца». Обѣ героини-мечтательницы въ этихъ операхъ—  
Агата у Вебера и Сента у Вагнера—родныя сестры. Веберъ передалъ Ваг-  
неру и свой великолѣпный оркестровый колоритъ, отчасти свою мелодику  
и, въ особенности, влеченіе къ романтизму.

Если Веберъ по творчеству оказался роднымъ старшимъ братомъ  
Вагнера, то, несомнѣнно, его духовнымъ отцомъ нужно признать Бетхо-  
вена. Отношенія къ нему Вагнера были иныя. Съ творчествомъ величай-  
шаго симфониста Вагнеръ познакомился только въ юности. Впервые слы-  
шанная имъ симфонія Бетховена настолько потрясла его, что Вагнеръ рѣ-  
шается посвятить себя музыкѣ. Онъ изучаетъ Бетховена, переписывая и  
перекладывая для рояля его симфоніи. Технически вполне неопытный, онъ  
пытается подражать Бетховену. Мы знаемъ, какъ благоговѣнно читилъ Вагнеръ  
творца IX симфоніи. Впослѣдствіи Вагнеръ посвятилъ Бетховену одинъ изъ



лучшихъ своихъ литературныхъ трактатовъ. Эти внѣшнія проявленія преклоненія Вагнера передъ гениемъ Бетховена только подтверждаютъ сознаніе глубочайшаго воздѣйствія послѣдняго на творчество реформатора музыкальной драмы. Веберъ могъ передать Вагнеру только внѣшнія черты и душевный складъ; его музыка—вольная пѣсня нѣмецкаго крестьянина или охотника, — только воскрешаетъ милыя картины забытой, но еще привлекательной старины. Бетховенъ создавалъ свои образцы изъ бронзы и мрамора. Его переживанія — страданія, радости, похоронныя или побѣдныя пѣсни титана, освобожденнаго Прометея. Въ своей музыкѣ—Бетховенъ такой же великій мыслитель, какъ и Вагнеръ. Если творецъ «Нибелунговъ» и «Парсиваля» продумалъ міры, какъ удачно выразился о немъ Сѣровъ, то Бетховенъ, также, несомнѣнно, пережилъ и перечувствовалъ міры новыхъ чувствъ, новой вѣры. «Обнимитесь милліоны», восклицаетъ онъ съ потрясающимъ пагосомъ въ финалѣ IX-й симфоніи. Драматизмъ и выразительность его музыкальной рѣчи, необычайная жизненность, гибкость и свобода его тематизма—во многомъ общи и творчеству Вагнера. Речитативы Вагнера менѣе всего напоминаютъ сухія или банальныя речитативныя формулы всѣхъ композиторовъ итальянской и французской школы. Они вполнѣ родственны мелодическимъ речитативамъ Бетховена той же IX симфоніи или его единственной оперы—«Фиделіо».

Изъ современниковъ Вагнера можно говорить объ извѣстной аналогіи между нимъ и двумя другими новаторами, спеціально въ области симфонической (отчасти и ораторіальной) музыки—именно Берліозомъ и Листомъ. Перваго изъ нихъ Вагнеръ цѣнилъ какъ оркестратора, и, несомнѣнно, воспользовался его художественными завоеваніями въ этой области, хотя въ остальномъ цѣли и музыкальное вѣроисповѣданіе обоихъ крупныхъ художниковъ вполнѣ разошлись, а житейскія ихъ отношенія скорѣе свѣдѣтельствуютъ объ антагонизмѣ, чѣмъ о симпатіи другъ къ другу. Листъ, напротивъ, великій другъ, горячій приверженецъ и очень часто денежный пособникъ Вагнера, въ своемъ симфоническомъ творествѣ скорѣе самъ подпалъ подъ вліяніе Вагнера. Съ двумя другими выдающимися современ-

никами — Мендельсономъ и Шуманомъ, Вагнеръ не имѣлъ ничего общаго. Его художественныя задачи были совершенно иныя, чѣмъ у Мендельсона, а съ Шуманомъ, несмотря на вполне искреннее желаніе, Вагнеру никогда не удалось сблизиться. Шуманъ шелъ своей дорогой, какъ геніальный творецъ пѣсенъ и новаго романтическаго направленія въ фортепіанной музыкѣ. А неуспѣхъ его «Геновевы», совпавшій съ постановками вагнеровскихъ оперъ, окончательно разъединилъ ихъ. Замѣчательно, что Шуманъ, самъ талантливѣйшій критикъ, совершенно игнорировалъ творчество своего великаго современника.

Таковы отношенія Вагнера къ композиторамъ его эпохи и связь съ мастерами предшествовавшего ему періода.

Несомнѣнная преемственность должна наблюдаться между французскими оперными композиторами, увлекавшими Вагнера въ дни его юности. Его не только поразилъ и захватилъ громаднѣйшій успѣхъ «Фенеллы» и «Гугенотовъ», но и бодрая, яркая, во многомъ красочная музыка этихъ оперъ. Въ первый періодъ творчества Вагнера, завершившійся «Ріензи», это увлеченіе французской оперой большого стиля сказалось у него особенно рельефно. «Ріензи» — именно опера мейерберовскаго типа и по сюжету и по музыкальной трактовкѣ. Блестящіе ансамбли широкаго писма, эффектно-тривиальныя вокальныя партіи, въ общемъ же довольно блѣдная театральная музыка, переполненная темпами *марша*, все это одинаково было излюблено представителями французской оперы. Однако, и въ «Ріензи» можно найти кое что характерное для Вагнера: достаточно широкую пѣвучую мелодію, характеризующую образъ даннаго дѣйствующаго лица, унаслѣдованную имъ отъ нѣмецкихъ предшественниковъ фигуру группетто, играющую у Вагнера роль развитія мотива, а не простого мелизматическаго украшенія<sup>1)</sup> и т. д. Пристрастіе Вагнера къ марціальнымъ

<sup>1)</sup> Въ операхъ Вагнера перваго періода особенно часто встрѣчается эта фигура группетто — въ характеристикѣ Ріензи, въ разныхъ сценахъ этой оперы, въ маршѣ Тангейзера, пѣснѣ его, въ свадебномъ шествіи Лоэнгрина и т. д. И этотъ пріемъ для Вагнера вполне характеренъ, можно назвать его *нѣмецки-типичнымъ* для композитора.



«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИКЪ» РОССИНИ НА СЦЕНѢ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.  
Г-ЖА ЛИПКОВСКАЯ (РОЗИНА) И Г. КАРАКАШЪ (ФИГАРО).

темпамъ, ясно обозначившимся уже въ первыхъ его операхъ, сохранилось у него на всю жизнь. Кромѣ общеизвѣстныхъ маршей въ «Ріензи», «Тангейзерѣ», «Лоэнгринѣ», достаточно указать еще на шествіе мейстерзингеровъ, на восхождение боговъ по радугѣ въ Валгаллу («Золото Рейна»), на похоронный маршъ Зигфрида и, наконецъ, на благоговѣйное шествіе рыцарей св. Грааля въ «Парсивалѣ».

Точно также яркой индивидуальной чертой Вагнера является увлеченность и жизненность его симфонического склада, въ которомъ совершенно ступенчато ощущеніе симметричной формы и механичности технического строенія. Вы увлекаетесь, слушая музыку Вагнера, вы точно поднимаетесь вмѣстѣ съ ней, она васъ волнуетъ. У него, какъ у Бетховена и лишь немногихъ первоклассныхъ творцовъ, художественная работа уступаетъ мѣсто творческому переживанію. Въ бурѣ Моряка-Скитальца, въ полетѣ Валкиріи, погребальномъ маршѣ Зигфрида, увертюрѣ къ «Тангейзеру», и др. отрывкахъ слушатель положительно захваченъ этимъ *нарастаніемъ звучности*, этой волной звуковъ, кипучей, мятежной и живой, не уложенной въ размѣренныя рамки, а вылившейся въ моментъ высокаго и свободного творчества. Кромѣ только что указанныхъ примѣровъ, слѣдуетъ еще упомянуть о такихъ живописныхъ картинахъ—образцахъ этого нарастанія звука, согласно развитію драматическаго движенія, какъ все гениальное вступленіе къ «Лоэнгрину» (великолѣпное нарастаніе и затѣмъ стиханіе гармоніи св. Грааля); сцена ожиданія и пріѣзда Лоэнгринга (я называлъ бы это удивительное нарастаніе характеризующимъ высшее напряженіе); вступленіе къ «Золоту Рейна», рисующее пробужденіе матери-природы въ глубинахъ Рейна (оно построено на замѣчательномъ *поступательномъ* усиленіи и нарастаніи звукового колорита въ оркестрѣ до того момента, когда солнечный лучъ оживляетъ всю водяную поверхность); вступленіе къ «Тристану и Изольдѣ» (нарастаніе и замираніе глубоко-поэтичнаго, болѣзненно-страстнаго чувства) и др.

Наконецъ, въ своемъ *тематизмѣ* Вагнеръ точно также вполне отклонился отъ прежнихъ понятій этого термина и создалъ свою собственную

*систему лейтмотивовъ*, совершившую переворотъ въ оперномъ творествѣ. Взамѣнъ закругленныхъ отдѣльныхъ №№ пѣнія прежней оперы, часто имѣвшей исключительно концертный характеръ, Вагнеръ далъ сплошную музыку, моменты которой развиваются одинъ изъ другого. Поэтический текстъ новой оперы-драмы тѣсно связанъ съ симфоническимъ сопровожденіемъ его музыкальной декламации. Оркестръ дополняетъ и разъясняетъ душевное настроеніе и драматическое движеніе данного момента драмы. Такимъ образомъ, ясно должна была выступать, постоянно мѣняющаяся въ окраскѣ и внѣшнихъ очертаніяхъ, основная *музыкальная характеристика* каждого дѣйствующаго лица драмы или ея основныхъ идей. Такимъ образомъ, и создалась идея *руководящаго лейтъ-мотива*, постоянно повторяющагося, но постоянно варьируемаго, рельефнаго по своей ритмикѣ, мелодикѣ и, часто, гармонической окраскѣ.

Въ примитивномъ видѣ приѣмомъ лейтмотива пользовались еще Бетховенъ (въ «Фиделіо»), у насъ—Глинка (въ «Жизни за Царя»). Въ первомъ періодѣ своего творчества Вагнеръ также пользуется имъ только какъ характеристикой одного или нѣсколькихъ (главныхъ) дѣйствующихъ лицъ или основныхъ положеній драмы. Но, начиная съ «Тристана», вся симфоническая ткань оркестроваго сопровожденія у Вагнера сплетена исключительно изъ цѣлой сѣти, въ общемъ очень сложной, такого тематизма. Перефразируя Шиллера, можно сказать, что Вагнеръ умѣлъ находить въ каждомъ своемъ типѣ «все что есть человѣческаго въ человѣкѣ» и что наиболѣе характерно въ этомъ типѣ, и также умѣлъ воплощать это въ звукахъ. Отсюда и рождались его краткія, но всегда краснорѣчивыя лейтмотивныя формулы.

Разобравъ отличительныя стороны художественнаго и техническаго склада оперъ Вагнера, рассмотримъ теперь вкратцѣ отдѣльныя его произведенія въ общемъ ходѣ развитія его творчества.

Уже изъ предыдущаго изложенія выяснились этапы творчества Вагнера,—этапы, неизмѣнно совпадавшіе съ переломомъ жизни художника.



Первый періодъ—юношескій, вполнѣ подражательный, съ небольшими проблесками, предвѣщавшими *настоящаго* Вагнера. Онъ закончился «Ріензи».

Второй періодъ—увлеченія и развитія оперы романтическаго стиля, начался, какъ было сказано, «Морякомъ-Скитальцемъ». Продолженіе его составили «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ», въ которыхъ уже съ бѣльшей отчетливостью обозначился оригинальный композиторскій обликъ Вагнера, въ области оперы. Музыка, въ нихъ несомнѣнно, сильнѣе и ярче является отпечаткомъ душевныхъ движеній. Воспринятая отъ предшественниковъ прежняя закругленная мелодія Вагнера превращается здѣсь въ настоящій «драматическій мотивъ»; прежній безличный речитативъ въ драматизированный. Все болѣе широко развертывающаяся мелодія, болѣе живой речитативъ ведутъ теперь къ настоящей музыкальной драмѣ. Крупное значеніе получаетъ оркестръ, не ограничивающійся аккомпанированіемъ вокальных №№, но являющійся толкователемъ драматическихъ движеній поющаго дѣйствующаго лица. Тематизмъ «Тангейзера», отличающійся несравненно бѣльшей гибкостью, чѣмъ таковой въ «Скитальцѣ», все таки играетъ лишь посредственную роль въ общей музыкально-драматической разработкѣ оперы. Въ «Тангейзерѣ» Вагнеръ открылъ самого себя съ яркостью и блескомъ, на которые способенъ только гениальный художникъ.

Въ періодъ созданія «Лоэнгринъ», признается Вагнеръ, «я, какъ художникъ, чувствовалъ себя такимъ *одинокимъ*, что только въ сознаніи именно этого тоскливаго одиночества могъ почерпнуть для себя и новое возбужденіе, и новое желаніе высказаться силою своего стремленія, я поднялся теперь на желанную высоту чистыхъ, цѣломудренныхъ помысловъ: я чувствовалъ себя здѣсь внѣ обыденной жизни, въ ясной чистой эфирной атмосферѣ, которая въ моей *тоскѣ одиночества* проникала меня живительнымъ трепетомъ... Съ этой высоты мой вождѣльный взоръ остановился на *женщинѣ*—на женщинѣ, по которой томился Морякъ-Скиталецъ изъ морской глубины своего изгнанія, которая, какъ небесная звѣзда, указывала Тангейзеру путь въ высоту изъ блаженныхъ пещеръ Венериной горы, и которая, наконецъ, влекла теперь Лоэнгринъ изъ солнечной выси

внизъ, на теплое лоно земли. Лоэнгринъ искалъ женщину, которая *вѣрила бы* въ него, которая не спрашивала бы, кто онъ и откуда, а любила бы его такимъ, какимъ онъ являлся ей». Услышавъ призывъ Эльзы, Лоэнгринъ, одинъ изъ рыцарей Грааля, спустился съ высотъ Монсальвата для ея защиты, но, оставшись такимъ же непонятымъ, ушелъ въ свою заоблачную высь съ той же тоской одиночества. Въ «Лоэнгринѣ» гораздо яснѣе выступаетъ развитіе вагнеровскаго тематизма. Въ оркестровомъ сопровожденіи рельефно проводятся и сплетаются главные мотивы оперы: *Грааля* (на немъ построено все дивное вступленіе оперы), *Ортруды* (представительницы коварнаго начала) и мотивъ *запрета вопроса*, который впервые раздается въ предупрежденіи героя Эльзѣ, въ 1-мъ дѣйствіи:

«Должна ты свято обѣщать  
Всѣ отогнать желанья,  
Узнать, откуда я  
И какъ зовутъ меня».

Вслѣдъ за «Лонгриномъ» наступилъ перерывъ въ творествѣ Вагнера. Онъ удалился, какъ мы знаемъ, изгнанникомъ въ Швейцарію и тамъ пожелалъ дать себѣ отчетъ въ пройденномъ пути и начертать себѣ будущую цѣль въ искусствѣ. Въ цѣломъ рядѣ теоретическихъ трактатовъ Вагнеръ выясняетъ истинное назначеніе композитора-художника и оперы, какъ художественнаго произведенія, т. е. музыкальной драмы. Онъ подвергъ жестокой критикѣ большинство прежнихъ властителей опернаго театра. «Въ оперѣ, пишетъ Вагнеръ въ своемъ трактатѣ «Опера и драма»—музыкантъ до сихъ поръ даже не стремился къ цѣльной формѣ; для каждого отдѣльнаго вокальнаго номера онъ создавалъ самостоятельную, связь которой съ остальными музыкальными №№ въ оперѣ сводилась только къ сходству внѣшней структуры, а вовсе не къ общности содержанія, обусловливающаго форму. Безсвязность — вотъ истинный характеръ оперной музыки. Только самостоятельная музыкальная пьеса имѣла цѣльную форму, которая являлась результатомъ абсолютнаго музыкальнаго произвола и, сохраняясь по привычкѣ, доставалась поэту, какъ неизбежное иго».

Вагнеръ требовалъ, чтобы композиторъ являлся бы въ то же время поэтомъ, т. е. творцомъ художественнаго произведенія въ его совокупномъ цѣломъ. Это справедливое требованіе онъ оправдалъ своей собственной творческой дѣятельностью. Правда, эти требованія были не новы, достаточно хотя бы вспомнить геніальнаго предшественника Вагнера въ этой области Глука. Но никто не выразилъ своей теоріи такъ художественно-самобытно и властно, какъ Вагнеръ. Въ томъ же трактатѣ онъ заявляетъ: «Жизненнымъ центромъ драматическаго выраженія является мелодія стиха актера; какъ *предчувствіе*, къ ней относится настраивающая, абсолютная оркестровая мелодія; изъ послѣдняго вытекаетъ, какъ *воспоминаніе*, «мысль» инструментальнаго мотива... Поэтическое намѣреніе осуществляется прежде всего въ мелодіи стиха. Носителя и толкователя чистой мелодіи мы видимъ въ гармоническомъ оркестрѣ». Таковы идеи, волновавшія Вагнера и легшія въ основу его музыкальной драматургіи.

*Третій періодъ* Вагнера знаменуетъ полный разцвѣтъ его художественнаго творчества. Онъ начался «Тристаномъ и Изольдой»—этой наиболѣе поэтичной и страстной трагедіей любви. Самъ Вагнеръ такъ опредѣлилъ сюжетъ своей музыкальной драмы: «Тристанъ и Изольда», вспыхнувшіе любовью подъ вліяніемъ зелья яркимъ пламенемъ, должны признаться, что они могутъ принадлежать лишь другъ другу. И вотъ, нѣтъ конца томленію, радостямъ и горестямъ любви! Все исчезаетъ, какъ безплотный сонъ: свѣтъ, могущество, слава, блескъ, честь, рыцарство, вѣрность, дружба! Одно лишь живо: томленіе и томленіе, желаніе вѣчно возобновляемое, стремленіе и жажда! Одинъ исходъ: смерть, забвеніе, погруженіе въ непробудный сонъ». Музыка «Тристана» соткана изъ патетическихъ порывовъ и мучительнаго и сладостнаго, въ то же время, томленія. Тематическая разработка ея—тончайшая ткань душевныхъ настроеній. Это одна изъ наиболѣе сильныхъ драмъ Вагнера, но къ ней можно приблизиться только путемъ долгаго изученія, хотя нѣкоторые моменты ея музыки (ожиданіе Изольды и встрѣча Тристана, любовная сцена, монологъ, полный тоски одиночества и скорби пригвожденнаго къ

смертному одру Тристана, или прощальная пѣснь—смерть Изольды) даже при первомъ знакомствѣ захватываютъ неподготовленного слушателя и уносятъ его въ новый міръ глубоко-страстныхъ, глубоко-душевныхъ и глубоко-грустныхъ переживаній. Это — драматическая музыка высшаго порядка.

Гораздо грубѣе, на первый взглядъ, кажется музыка «Нюрнбергскихъ Мейстерзингеровъ». Сложная по фактурѣ, благодаря сплетенію массы лейтмотивовъ, она такъ жизненна, такъ захватываетъ своей своеобразной и пышной красочностью, что слушатель увлекается оперой въ ея цѣломъ, съ ея колоритными картинами стариннаго и богатаго мѣщанскаго Нюрнберга. Въ «Мейстерзингерахъ» оперу вполне можно назвать исторической музыкальной комедіей нравовъ — Вагнеръ вывелъ бытъ средневѣковыхъ нюрнбергскихъ ремесленниковъ (мастеровъ)—пѣвцовъ, дѣйствовавшихъ и сочинявшихъ свою угловатую музыку по предписаніямъ особаго кодекса—табулатуры. Исключеніемъ въ этомъ обществѣ, крайне любопытномъ по своему историческому колориту, но невыносимомъ по своему мѣщанскому вкусу и нетерпимости ко всему непосредственному, нешкольному, является башмачный мастеръ и поэтъ—Гансъ Саксъ, умный, начитанный и вдохновенный. Онъ проводитъ въ мастера и устраиваетъ счастливую развязку въ драматическомъ конфликтѣ свободного рыцаря-пѣвца. Передъ зрителями проходитъ жизнь стараго Нюрнберга, съ богослуженіемъ въ соборѣ, засѣданіемъ въ немъ же мастеровъ-пѣвцовъ, уличной ночной свалкой, пляской и торжественнымъ собраніемъ въ Ивановъ день, когда весь народъ чествуетъ своего любимаго пѣвца-поэта Сакса.

«Кольцо Нибелунга» Вагнеръ считалъ завершительнымъ вѣнцомъ своего художественно-реформаторскаго назначенія. Оно выросло постепенно изъ одной драмы—«Смерть Зигфрида»—и въ концѣ концовъ превратилось въ громадную трилогію, съ предвечеріемъ, равняющимся по размѣрамъ самостоятельной оперѣ. Безъ созданной Вагнеромъ системы лейтмотивовъ оказалось бы невозможнымъ выполнить подобное грандіозное произведеніе. Не могло оно быть создано иначе и по своему драматическому замыслу.

Каждая драма цикла вытекаетъ изъ другой. Въ основѣ ихъ—*рокъ*, передъ которымъ безсильны и боги Валгаллы, и великаны, и земное людское населеніе. Завязка драматической колізии въ «Золотѣ Рейна»—въ ошибкѣ и слабости боговъ. Здѣсь сосредоточены первичныя формулы тематизма трилогіи, развивающагося постепенно и достигающаго въ «Гибели боговъ» наиболѣе сложной концепціи. Похищеніе карломъ Нибелунгомъ Альберихомъ—путемъ проклятiя любви—«золота» съ подводной скалы Рейна, которое стерегутъ дочери Рейна, и новое проклятiе обманутаго богами карла того же золота, перекованнаго въ кольцо; любовная драма земныхъ дѣтей Вотана—брата и сестры, Зигфрида и Зиглинды, и пожелавшей ихъ спасти Брингильды; усыпленіе Брингильды на утесѣ Валкирій—ея вѣщихъ сестеръ, дочерей того же бога Вотана, переносящихъ въ Валгаллу души мертвыхъ героевъ; юный Зигфридъ, убивающій дракона, добывающій отъ него кольцо Нибелунга, съ которымъ связана власть надъ міромъ, и пробуждающій Брингильду; наконецъ, сложный драматическій конфликтъ Зигфрида и Брингильды, обманываемыхъ сыномъ Нибелунга Альбериха, который и убиваетъ предательски юнаго героя; картины древне-германской жизни, завершающіяся погребальнымъ шествіемъ Зигфрида, восхожденіемъ на его костеръ Брингильды, гибелью Валгаллы и возвращеніемъ золотого перстня тѣмъ же дочерямъ Рейна,—все это постепенно разворачивается передъ зрителями и заставляетъ переживать ту новую музыкальную драму, которую создалъ Вагнеръ не только въ своихъ трактатахъ, но и въ музыкѣ, техническая конструкція и гениальный замыселъ которой вполне слились съ исключительнымъ и совершеннымъ вдохновеніемъ. Значеніе «Кольца Нибелунга» въ исторіи музыкальнаго искусства и вліяніе трилогіи на дальнѣйшее его развитіе — громадны. Сказалось это вліяніе одинаково и въ музыкѣ, и въ литературѣ, и живописи, обозначивъ крупный періодъ «вагнеріанства» въ жизни искусства послѣдняго полувѣка.

Созданіе «Кольца Нибелунга», какъ извѣстно, было связано съ выполненіемъ другого крупнѣйшаго замысла—постройкой спеціального театра «дома торжественныхъ игръ» (Festspielhaus) въ Байрейтѣ. Но и заверше-



ніемъ этого грандіознаго предпріятія Вагнеръ не хотѣлъ признать свою художественную миссію законченной. Какая громадная творческая сила клокотала въ немъ! Въ 1876 г. состоялось торжественное открытіе Байрейтскаго театра и первая постановка трилогіи, а черезъ шесть лѣтъ въ томъ же Байрейтѣ впервые была поставлена его новая и послѣдняя драматическая мистерія *«Парсиваль»*. Сюжетъ ея былъ взятъ изъ тѣхъ же древнихъ сказаній, какъ и сюжетъ *«Лоэнгрина»*, одного изъ рыцарей св. Грааля, чаша котораго (въ нее, по преданію, стекала кровь Спасителя со креста) хранится въ горномъ замкѣ Монсальватъ. Сложная по своей драматической концепціи мистерія завершается избраніемъ на царство рыцаря Парсиваля, чистаго душой, святого простеца (арабское слово *Par-cival* обозначаетъ понятіе: святой простецъ). Нѣкоторыя сцены мистеріи имѣютъ своимъ прообразомъ факты земной жизни Спасителя—Тайную Вечерю, Св. Чашу и нисходящаго въ видѣ голубя Св. Духа, Марію Магдалину (здѣсь—Кундри), кающуюся у ногъ Христа и т. д. Музыка *«Парсиваля»*—такой же технической конструкціи, какъ и предшествующихъ музыкальных драмъ Вагнера. Но здѣсь мы встрѣчаемъ другое, совершенно новое, настроеніе, идею—полную благоговѣнія и вѣры въ спасеніе. Въ прежнихъ драмахъ Вагнера, за исключеніемъ *«Мейстерзингеровъ»*, съ ихъ бодрымъ, праздничнымъ финаломъ, чувствовался неизбѣжный трагическій рокъ. Бушевали страсти, власть меча и зла пронизывала все. Почти въ каждой изъ нихъ чувствовался художникъ, съ мятежной энергіей разбивающій оковы, мстящій или убивающійся собственнымъ одиночествомъ. Въ *«Парсивалѣ»*—полное освобожденіе отъ мукъ, свобода и покой, благодаря *отреченію*, благодаря чистотѣ и непорочности сердца.

По истинѣ благоговѣнно—святыми звуками «Вечери» въ *«Парсивалѣ»*—закончилась творческая дѣятельность Вагнера. Постановкой *«Парсиваля»* онъ распрощался и съ великимъ дѣломъ своей жизни—Байрейтскимъ театромъ: художникъ скончался въ Венеціи черезъ полгода послѣ перваго представленія своей драмы-мистеріи. Въ *«Лоэнгринѣ»* онъ заставилъ сойти на землю одного изъ рыцарей св. Грааля, сойти и убѣдиться въ лживой



«КРЕЩЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.  
Г-ЖА КОВАЛЕНСКАЯ ВЪ РОЛИ ОЛИВІИ.

тщетѣ людской жизни. Въ «Парсивалѣ» онъ самъ ведетъ людей на высоты Монсальвата, гдѣ сіяетъ вѣчный свѣтъ радости и всепрощенія...

Творческій путь художника былъ законченъ: онъ создалъ художественную народную драму, драму человѣческаго страданія и, наконецъ, въ «Парсивалѣ» — прообразъ драмы религіозной. Драма жизни Вагнера также была закончена полнымъ и свѣтлымъ умиротвореніемъ, свѣтлымъ и лучезарнымъ апоѳеозомъ.

## ПЕРЕПИСКА А. Н. ВЕРСТОВСКАГО СЪ А. М. ГЕДЕОНОВЫМЪ.

(1843 г.).

2 Декабря:

Третье представленіе балета «Жизель» прошло также безъ малѣйшаго шума и безпорядка. Какой то пьяненькій прокричалъ въ райкѣ раза три громкое «ура», и его оттуда съ полицейскою почестію вывѣли <sup>1)</sup> Балетъ шелъ прекрасно. Сбору было 1267 р. 75 к. сер. Г-жу Андреянову <sup>2)</sup> вызвали три раза, въ первомъ актѣ вызвали послѣ танцевъ маленькую Воронину <sup>3)</sup> съ Манохинымъ <sup>4)</sup>. Передъ началомъ спектакля занемогла Душкина, спазмами и частыми дурнотами, такъ что не могла одѣваться,

<sup>1)</sup> Орфографія подлинника.

<sup>2)</sup> Елена Ивановна, знам. русск. танцовщица, сопернич. съ Тальони, р. 1819 г., выпущена изъ театр. школы въ 1837 г. Пользовалась расположеніемъ Директора Театровъ А. М. Геденова, но никогда не злоупотребляла этимъ. (См. «Нашъ балетъ» А. Плещеева, стр. 117—128) † 1857 г.

<sup>3)</sup> Рѣчь идетъ о Глафирѣ Ворониной, танцовщицѣ Моск. балета. Въ іюлѣ 1842 г. для «усовершенствованія въ танцевальномъ искусствѣ» В. отправили въ СПб. «чрезъ Дилижансъ или почтовую карету. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 9247), а въ апрѣлѣ 1843 г. назначили жалованье по 312 р. сер. въ годъ. (Тамъ же, д. № 9318)

<sup>4)</sup> Танцовщикъ Федоръ Манохинъ былъ выпущенъ изъ Театр. школы въ апрѣлѣ 1842 г., на жалованье 120 р. с. въ годъ и 40 р. на «экипировку». Приказомъ 5 янв. 1844 г. окончательно переведенъ на Моск. сцену, гдѣ до сихъ поръ числился въ командировкѣ. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 8920).

почему за нѣе <sup>1)</sup> и поставили Литавкину, изрядно исполнившую свое дѣло! На четвертое представленіе довольно уже записей!

Бенефисъ Бека <sup>2)</sup> былъ весьма жалкой, какъ въ отношеніи оперы <sup>3)</sup>, такъ и въ отношеніи сбора, который состоялъ изъ 481 р. сер. Ему очистилось не съ большимъ тысячу рублей.

Оперу насилу досидѣли, скучнѣе и безцвѣтнѣе музыки и нелепѣе сюжеты едва ли сыщутся. Поставлена была даже слишкомъ роскошно, по своему достоинству. Ни турниръ, ни лошади, ни скачки Валкирши верхомъ не произвели ни малѣйшаго эффекта и я думалъ бы ее вовсе и не повторять.

Г-жа Нейрейтеръ занемогла спазмами и играть въ Монтеки <sup>4)</sup> не можетъ, почему и замѣнили Нормой <sup>5)</sup>.

Послѣ оперы бенефиса Бека, она испугалась за «Фернандо Кортесъ» <sup>6)</sup> и просила въ свой бенефисъ «Цампу» <sup>7)</sup>. Два дня приставала ко мнѣ передвинуть ее бенефисъ гороздо ближе, чего разрѣшить безъ соизволенія вашего я не осмѣлился <sup>8)</sup>. Причина того та, что Мильгуновъ <sup>9)</sup> совѣтовалъ ей просить бенефисъ ранѣе, чтобы не промотала публика своихъ денегъ на «Жизель». Надо было Нейрейтеръ чтобы повѣрить такой ахинѣи!

---

<sup>1)</sup> Орфографія подлинника.

<sup>2)</sup> Карлъ Бекъ, артистъ нѣмецкой оперной труппы поступилъ на службу Спб. Имп. театровъ 27 сент. 1841 г., уволенъ въ мартѣ 1844 г. (Общ. Арх. М. И. Дв., оп. 97/2121, д. № 8631).

<sup>3)</sup> Давали *Der Templer und die Jüdin*, оперу въ 3 д., mit Chören, Tänzen und Marschen, изъ романа В. Скотта «Ивангое», музыка Генриха Маршнера.

<sup>4)</sup> Копуллети и Монтеки, опера Беллини. Представлена впервые въ Спб. 1837 г.

<sup>5)</sup> Опера Беллини, впервые представлена въ Спб. въ 1837 г.

<sup>6)</sup> Опера Спонтини, либретто Д. Баркова. Впервые дана въ Спб. 1820 г.

<sup>7)</sup> Цампа, морской разбойникъ, опера Герольда, либретто Д. Ленскаго. Впервые представлена въ 1834 г.

<sup>8)</sup> Противъ этого слова карандашемъ рукой Гедеонова: «Совѣтъ передвинуть Цампу».

<sup>9)</sup> Алексѣй Степановичъ Мельгуновъ былъ сначала чиновникомъ особыхъ порученій при директорѣ Имп. т., а потомъ (съ 1850 г.) инспекторъ репертуара, т. е. тѣмъ, чѣмъ раньше былъ Верестовскій (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 13028).

Чтожъ касается до «Цампы», то это для насъ удобнѣе, потому что для «Фернандо Кортецъ» дѣйствительно нужно было дѣлать нѣсколько пратикаблей и добавлять нѣсколько костюмовъ.

Г. Гемузеусъ <sup>1)</sup> сказывалъ мнѣ, что В. П. изволили обѣщать ему въ скоромъ времени дозволить возвратиться въ Петербургъ, почему Голандъ <sup>2)</sup> и просилъ меня, вступая съ нова <sup>3)</sup> въ должность режиссера увѣдомить о томъ и нашу и газетную экспедицію, что я уже исполнилъ.—Разспрашивая теперь о студентахъ, болѣе нежели когда нибудь, я слышалъ, что они все таки собираются пошikatъ, когда объявлена будетъ «Жизель» *въ послѣдній разъ* <sup>4)</sup>, и потому не дозволите вовсе не ставить при послѣднемъ представленіи, что балетъ будетъ въ послѣдній разъ, дабы тѣмъ самымъ не давать сорванцамъ случая опять надѣлать какія нибудь мерзости. Между прочимъ я недавно о нихъ узналъ прекуръезную штуку, которая въ Петербургѣ вѣроятно, не извѣстна, потому что за это, вѣроятно, спасибо не скажетъ! Они на лекціи начинаютъ хлопать всему тому, что имъ по сердцу.

Строгановъ <sup>5)</sup> ихъ такъ распустилъ, какъ говорятъ, изъ какого то страха, что уже изъ рукъ вонъ. Недавно онъ гдѣ-то встрѣтилъ одного студента, едва стоявшаго на ногахъ отъ пьянства и подозревавши къ себѣ, началъ его увѣщевать говоря на кого онъ похожъ? Студентъ, ни мало не сконфузившись, отвѣтилъ, что его мать его увѣряетъ что онъ похожъ

---

<sup>1)</sup> Петръ Гемузеусъ былъ сначала актеромъ, а затѣмъ въ 1837 г. режиссеромъ нѣмецкой труппы Моск. Имп. т.; онъ поступилъ на службу 11 мая 1818 г. † 1858 г. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 1558).

<sup>2)</sup> Константинъ Голландъ, артистъ, а затѣмъ съ 1838 г. и режиссеръ нѣмецкой труппы; поступилъ на службу 26 мая 1833 г., уволенъ 28 янв. 1853 г. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 5951).

<sup>3)</sup> Ореографія подлинника.

<sup>4)</sup> Курсивъ подлинника.

<sup>5)</sup> Графъ Сергій Григорьевичъ (3794—1882). Былъ Попечителемъ Москов. Учебнаго Округа съ 1835 и 1847 г., оставивъ послѣ себя благодарную память какъ среди учебнаго персонала, такъ и среди учащихся. (см. Журн. Мин. Нар. Просв. 1882, № 4).



на отца <sup>1)</sup>. И подобный отвѣтъ заставилъ только расхохотаться Графа, чѣмъ все и кончилось! Меня увѣряли, что онъ дѣйствительно студентовъ боится, а когда они уже начали на лекціяхъ хлопать профессорамъ, то кто запретить имъ послѣ тѣмъ же учителямъ и шикать?

Вчера Манохинъ отобралъ въ свой классъ Панову 2-ю, Панову 1-ю, Павлову, Наумову 2-ю, Баркову, Григорьеву 2-ю, и Гусеву всѣ почти изъ класса Богданова <sup>2)</sup>. Александръ Ивановичъ Талызинъ съ сыномъ <sup>3)</sup> похаживаютъ въ Антрактахъ на сцену, а за нимъ и Александръ Степановичъ <sup>4)</sup>, почему я и просилъ и въ вашемъ бенеуарѣ и въ Министерской ложѣ сдѣлать по крючку для запора дверей.

Всей душой вамъ преданный и т. д. <sup>5)</sup>.

---

7 Декабря:

Повтореніе бенефиса Живокини состоялось не вполне: внезапная болѣзнь Самуила заставила измѣнить спектакль и вмѣсто Помѣшаннаго <sup>6)</sup>, былъ данъ водевиль «Архивариусъ» <sup>7)</sup>. Сбору было 483 р. 35 к. сер. II. Степановъ въ этотъ разъ былъ гораздо лучше, но булочная не производитъ никакого особеннаго эффекта. Усачева <sup>8)</sup> въ Фенеллѣ была очень интересна, гораздо выше была Паниновой <sup>9)</sup> и Петровой и публика ее единодушно вызвала. Что же касается до Качучи г-жи Андріановой, то, по

---

<sup>1)</sup> Тожественная встрѣча приписывается и Вел. Кн. Михаилу Павловичу,

<sup>2)</sup> Было два Богдановыхъ: Михаилъ Б., выпущенный изъ Театр. уч. въ 1834 г. училъ только въ Театр. уч. † 1866 г. (Общ. Арх. М. И. Д. оп. 97/2121, д. № 8372) и Констант. Б., танцовщикъ солистъ. Онъ тоже обучалъ танцамъ въ Театр. уч. (Общ. Арх. М. И. Д. оп. 97/2121, д. № 9648).

<sup>3)</sup> Генералъ-маіоръ, жилъ на Никитскомъ бульварѣ, въ Соб. домѣ. Семья Т. издревне славилась большимъ пристрастіемъ къ театру.

<sup>4)</sup> Тальгрень, Дѣйст. Ст. Сов., былъ попечителемъ Екатерининской Богадѣльни, что у второго Кремлевскаго Сада.

<sup>5)</sup> Общ. Арх. Мин. Имп. Дв. Оп. 97/2121, д. № 9740.

<sup>6)</sup> Переведенная драма Бурмицкаго. Впервые сыграна въ 1842 г.

<sup>7)</sup> Оригинальный водевиль И. Фёдоровъ. Въ 1-й разъ сыгранъ въ Спб. 1837 г.

<sup>8)</sup> Свѣдѣніи объ Усачевой въ Архивѣ Д. Имп. т. нѣтъ.

<sup>9)</sup> Тоже.

замѣчанію моему, едва ли когда такъ принимали этотъ номеръ танцевъ. Отъ встрѣчи не давали скоро начинать. Заставили повторить и пять разъ вызвали. Въ одной изъ верхнихъ ложъ забрались нѣсколько шикуновъ студентовъ, о которыхъ я тотчасъ пошелъ сказать г. Субъ-инспектору, который замѣтилъ ихъ и, неизвѣстно мнѣ, что съ ними сдѣлалъ.

Впрочемъ это была незамѣтная капля въ морѣ.

О захваченныхъ студентахъ въ первое представленіе «Жизель», сказывали мнѣ, что четырехъ выпустили, а двоихъ будто исключаютъ изъ Университета 1).—Не мѣшало бы сдѣлать форменное слѣдствіе, въ которомъ оказался бы виноватый заговорщикъ. Сбору въ Фенеллѣ было 598 р. 50 к. с.

Утренній сборъ поправилъ нѣсколько концертъ Келлера 2), который долженъ былъ сдѣлать за тысячу рублей. Впрочемъ концертъ былъ самый скучный, всѣ лучшія мѣста оперы безъ сцены погибли: буря и номѣра 3) Реуси не производили ни малѣйшаго эффекта.

Пріѣзжая наша французская актриса занемогла опять, точно такую же болѣзнь, какъ въ Петербургѣ. Пользующій ее медикъ просилъ ее выписать изъ Петербурга отъ ее доктора ходъ ее болѣзни.

Бенефисъ Рассона 4) былъ лучшій изъ бенефисовъ французскихъ, всего сбора было 502 р. 40 к. сер., а онъ продавалъ билеты по увеличенной цѣнѣ. Первая его пьеса «Le tyran d'une femme» 5) очень понравилась и дѣйствительно лучше многихъ пьесъ нынѣшней французской кухни. Вто-

---

1) Исторія эта не оставила слѣдовъ въ исторіи Имп. театровъ, ибо мы тщетно ее искали въ Архивахъ. Несомнѣнно, однако, она имѣла связь съ грандіознымъ скандаломъ, устроеннымъ Андреяновой въ 1847 г. (см. Танѣева «Изъ прошлаго Имп. театровъ»).

2) Музыкантовъ подъ фамиліей Келлеръ было въ эту эпоху на службѣ Дирекціи Имп. т. много: былъ Карлъ К. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 126). былъ Генрихъ К. (Тамъ же, д. № 7872), былъ Іоганъ К. (тамъ-же, д. № 3684), былъ Августъ (тамъ-же, д. № 10704), былъ, наконецъ, Фридрихъ К. (тамъ-же, д. № 5970).

3) Орвографія подлинника.

4) Артистъ франц. труппы. Свѣдѣнія о немъ въ Архивѣ Д. И. т. нѣтъ;

5) Comédie en 1 acte par M. M. Bayard et Regnault.

рая «Les petites misères de la vie humaine» <sup>1)</sup> весьма бы смѣшна была и для русскаго перевода и театра. Послѣдняя «les petits mystères de Paris» <sup>2)</sup> была истинно тайной для публики, потому что ее никто не понялъ и приходили только въ восторгъ парижскіе парикмахеры и конторщики Кузнецкаго Моста. Совершенно локальная пьеса, наша молодежь лѣпилась къ парикмахерамъ и хлопала, не зная чему.

Сцены Итальянскаго бульвара отвратительны и у насъ не вѣроподобны. Изъ всего бенефиса былъ лучше всѣхъ г. Шамбери, игравшій въ первой пьесы *Dormvol*, а въ послѣдней St. Leon.—Четвертое представленіе «Жизель» дало 1387 р. 15 к. с. сбору и было бы вѣроятно болѣе, если бы не отвлекли публики тремя собраніями, Благородное, купеческое и Нѣмецкое. Но за всѣмъ тѣмъ, хотя и безъ знатной публики, балетъ принимали прекрасно. Г-жу Андреянову вызывали четыре раза, послѣ чего въ концѣ спектакля вызвали Воронину-Иванову. Левъ Михайловичъ вѣренъ своему посту: ни одинъ разъ не манкируетъ ни начала балета, ни послѣдняго вызова <sup>3)</sup>.

Мнѣ кажется предпріятіе Петербургской поѣздки Санковской много содѣйствовало его теперешней готовности и усердію къ успѣшному ходу «Жизель». Самъ хлопаетъ и безпрестанно по верхамъ смотритъ. Брантъ-Маіоръ повидимому отъ него не отстаетъ, одинъ А. И. Талызинъ какъ черное море, безпрестанно волнуется. Когда сдѣлали теперь вездѣ защелки и разные отъ него засовы, онъ пробрался на сцену черезъ женскую уборную и, кажется весьма не доволенъ, что заперты на сцену двери, увѣряя, что какъ родственнику В. П. ему бы можно ходить на сцену. Однако настоятельно того не требовалъ.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Vaudeville en 1 acte par M. Clairville.

<sup>2)</sup> Vaudeville en 3 actes et 6 tableaux par M. M. Dupenty et Cormon.

<sup>3)</sup> Балетъ «Жизель» былъ вообще конькомъ Андреяновой. Достаточно по этому поводу прочесть разсказъ «Страсть», перепечатанный А. А. Плещеевымъ изъ «Листка для свѣтскихъ людей» (Сент. 1843 г.).

<sup>4)</sup> Общ. Арх. Мин. Имп. Двора оп. 97/2121 д. № 9740.



«КРЕЩЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ» КОМЕДИЯ В. ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.  
КАРТИНА 3-Я, СЦЕНА 1.

Г. СУХАРЕВЪ (МАЛЬВОЛИО), Г. ЛЕРСКИЙ (ТОБИ), Г-ЖА РОСТОВА (МАРІЯ), Г. ОЗАРОВСКИЙ (ФЭСТЪ) И Г. УСАЧЕВЪ (ЭНІО).

9 Декабря:

Какъ ни дорого было мнѣ получить письмо В. П., столько же и грустно, что здоровье Ваше не совершенно исправилось.

Приказаніе Ваше ко Льву Михайловичу я передалъ со всевозможнымъ краснорѣчіемъ, за усмирѣніе имъ школьной толпы недоброжелателей успѣхамъ театра, добавивъ при этомъ, что, благодаря петербургской танцовщицѣ, сборы наши, не смотря на упадающія силы нѣмецкой оперы, значительно увеличились противъ прошлаго года и, дѣйствительно, Ноябрь прошлаго года русскихъ и французовъ заключались въ 7.696 р. 17 к.; нынѣшняго года Ноябрь безъ нѣмцевъ далъ 14.992 р. 25 к. Что касается до нѣмцевъ, то они значительно упадаютъ и если бы не танцы г-жи Андріановой, они несравнено были бы еще менѣе. Въ прошломъ Ноябрь нѣмцы дали 12.846 р. 18 к., въ нынѣшнемъ только 7.829 р. 75 к.

Къ тому же положеніе Бека вовсе не утѣшительно: головныя боли его ни мало не уменьшаются, что самое замедлитъ представленіе «Карла Смѣлаго» <sup>1)</sup>, который бы все больше далъ другихъ оперъ!—Дарселеть <sup>2)</sup> гораздо лучше, вчера она начала выходить, Леонидовъ по прежнему боленъ и если бы не вновь схваченныя украшенія, онъ бы можетъ быть и вышелъ, но онъ поторопился и отъ опухоли нѣкоторыхъ частей, не можетъ поправиться! Классъ Манохина болѣе и болѣе начинаетъ развиваться и мнѣ уже начинаетъ казаться, что дѣвочки въ короткое время успѣли болѣе, нежели въ цѣлыя годы, онѣ очень прилежны, понимая сами свое улучшеніе.

Герино <sup>3)</sup> косится, увѣряя, что весьма немудрено ожидать успѣховъ, когда взяли у ней лучшихъ ученицъ. Ей кажется жаль было разставаться съ Григорьевой и Мазиновой! Классъ Штуцмана третьяго дня началъ

<sup>1)</sup> Опера Россини. Впервые представлена на рус. языкѣ (слова Р. Зотова) въ СПБ. въ Большомъ театрѣ въ 1838 г.

<sup>2)</sup> Артистка французской труппы. Свѣдѣній о ней въ Д. И. т. нѣтъ.

<sup>3)</sup> Марія Жозефина Герино обучала танцамъ въ Московскомъ Театр. Учил. и Екат. Институтѣ, жена балетмейстера Г. (см. выше, Отд. Арх. М. И. Д.; оп. 97/2121, №№ 9227 и 10100).



свои упражненія, при семъ и. ч. приложить списокъ выбранный экстерномъ по распредѣленіи ихъ поголосно <sup>1)</sup>). Поторопились, чтобы встрѣтить В. П. съ своимъ доморощеннымъ хроматическимъ оркестромъ! Дайте только слово пожаловать къ намъ скорѣе! Манохинъ перебирается въ школу, чего бы очень желалъ и Дидье <sup>2)</sup>), который не займетъ съ нимъ много мѣста, еслибы В. П. на то соизволили! Одинъ онъ совершенно уже осиротѣлъ! Вчерашнее пятое представленіе «Жизели» дало 1068 р. 35 к. сбору сереб. Громкій аплодисментъ не прекращался почти въ продолженіи цѣлаго балета, въ особенности танцы г-жи Андреяновой принимались съ шумнымъ восторгомъ и балетъ разъ отъ разу идетъ все лучше и круглѣе.

Кажется здѣшніе Абдериты <sup>3)</sup> начинаютъ понимать истинно изящное.—Сегодня съ позволенія Елены Ивановны <sup>4)</sup> везу къ ней на вечеръ Льва Михайловича, который отъ удовольствія самъ не свой! Боюсь, не досталось бы его паріку отъ Санковской.

Братъ мой и я, не знаемъ, какъ благодарить В. П. за милостивое о немъ ходатайство. Дай Богъ, чтобы благое начало имѣло успѣшный конецъ. Я по опыту привыкъ уже думать, что все улыбается предпріятіямъ вашимъ и потому вовсе не отчаиваюсь, что это совершится. Дай Вамъ Богъ здоровья.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. <sup>5)</sup>).

---

<sup>1)</sup> Списка нѣтъ.

<sup>2)</sup> Въ Дирекціи Имп. Спб. т. служилъ съ 1832 г. танцовщикомъ Петръ Дидіе, впослѣдствіи старшій режиссеръ балетной труппы (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121. д. № 2217). Однако о командировкѣ его въ Москву свѣдѣній въ дѣлахъ нѣтъ.

<sup>3)</sup> Абдерита или Эпикурейцы. Былъ романъ Х. Виленда «Абдериты», напечатанный въ 1832—1840 гг. въ переводѣ Баталина въ Москвѣ подъ названіемъ «Абдерцана». Не имѣлъ ли ихъ въ виду Верстовскій.

<sup>4)</sup> Андреяновой.

<sup>5)</sup> Общ. Арх. М. И. Д., 97/2121, д. № 9740.



«КРЕЩЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.  
Г. ЛЕШКОВЪ ВЪ РОЛИ СЕБАСТІАНО.

11 Декабря:

Вчера возилъ Льва Михайловича къ г-жѣ Андреяновой. Заѣхавъ за нимъ, онъ заставилъ меня ждать добрый часъ, пока окончилъ туалетъ свой и за то ни одинъ женихъ къ вѣнцу такъ не снаряжался. Я думаю, что фабренію усовъ и парика конца не будетъ! Наконецъ мы отправились Укрощенный Левъ былъ послушнѣе и тише ягненка. Если и разгорался такъ это при рассказахъ о пожарахъ, что составляло большую часть его разговора. Разные сорта пожаровъ были имъ изучаемы и, наконецъ, самъ разгорѣлся, чтобы выразить то восхищеніе, которое онъ каждое представленіе «Жизели» въ полнѣ ощущаетъ. Крайне сожалѣлъ, что балъ у Щербатова заставитъ его манкировать нынѣшнее 6-е представленіе онаго балета. Очень благодарилъ меня за то, что я свозилъ его къ Еленѣ Ивановнѣ, которую онъ нашелъ очень милой и чрезвычайно интересной. Если онъ это повторитъ своему Циклопу, то его парикъ и усамъ не быть въ такомъ порядкѣ—Бѣллако съ *Валькершей* <sup>1)</sup> была не богата, сбору было 505 р. сер., за что Нейрейтеръ была въ великомъ гнѣвѣ, который еще болѣе увеличился отказомъ г-жи Андреяновой танцевать въ ее бенефисъ въ оперѣ «Цампа». Она бросилась просить *Санковскую* <sup>2)</sup>, чего ужъ я не могъ дозволить, не желая никакихъ столкновений глупыхъ поклонниковъ Санковской и нелѣпыхъ покровителей Нейрейтеръ. Мнѣ казалось, что одну начали бы превозносить, а другой мстить. Простите, что я такъ думалъ и дѣйствовалъ!—*Нейрейтеръ* <sup>3)</sup> я убѣдилъ тѣмъ, что, зная давно *Санковскую* <sup>4)</sup>, я увѣренъ, что она танцуя наканунѣ «Баядерку») непременно скажется больной на другой день, почему она уже проситъ Воронину, у которой есть нѣсколько *pas de deux*.—Беку нѣсколько лучше Онъ вышелъ и надѣется въ слѣдующій вторникъ играть. Я предлагалъ дать «Весталку». —Распрашивая Александра Дмитриевича о перспективѣ

<sup>1)</sup> Курсивъ подлинника.

<sup>2)</sup> Тоже.

<sup>3)</sup> Тоже.

<sup>4)</sup> Тоже.

ной платѣ, также и о жалованьѣ г-жѣ Андреяновой, очень удивился, что контора, по словамъ его, не имѣетъ на сей предметъ никакого приказанія В. П., почему и осмѣливаюсь доложить, не ускользнуло ли это обстоятельство изъ вниманія вашего. Такъ какъ въ скоромъ уже времени она оправится, то не задержитъ ли это въ послѣдствіи очистку книги расходовъ перспективной платы, равно и кассовую книгу жалованья. И за это прошу простить, что можетъ быть вступилъ не въ свое дѣло!

Шестое представленіе «Жизель» дало 1057 р. 35 к. с. сбору, многихъ отвлекъ балъ у Щербатова. Въ первомъ актѣ г-жа Андреянова, чувствуя себя не совершенно здоровой, просила выкинуть свое соло въ *раз де deux* съ Іоганисомъ, то самое, которое идѣтъ <sup>1)</sup> съ флейтой. Во второмъ актѣ Воронина, желая сфорсировать, при началѣ своего номѣра <sup>2)</sup> танцевъ, упала, но такъ щастливо <sup>3)</sup>, что, оправившись нѣсколько, продолжала номеръ не останавливая даже оркестра. За такое паденіе <sup>4)</sup>, публика сочла необходимымъ ей хлопать до глупости и даже послѣ трехъ разъ вызова г-жѣ Андреяновой, въ концѣ балета, вызвала и ее, и потомъ Іоганиса! Не знаю, отъ легкаго ли паденія, или отъ великаго аплодисмента, только она нигдѣ никакой боли не чувствуетъ. — *Башиловъ* черезъ Щербатовскій бѣнуаръ пробрался въ уборную къ г-жѣ Андреяновой, гдѣ я его и поймалъ. Просилъ меня свидѣтельствовать В. П. его почтеніе.

Съ совершенной преданностью и т. д. <sup>5)</sup>.

---

14 Декабря:

Милости, оказываемыя В. П. мнѣ и брату моему свойственны только единственной душѣ Вашей. Нелицемѣрныя слезы признательности, будутъ неизмѣннымъ залогомъ нашей безпредѣльной къ Вамъ преданности! Братъ

---

<sup>1)</sup> Орфографія подлинника.

<sup>2)</sup> Тоже.

<sup>3)</sup> Тоже.

<sup>4)</sup> Орфографія подлинника.

<sup>5)</sup> Общ. Арх. Мин. Имп. Д., оп. 97/2121, д. № 9740.

мой не замедлитъ лично изъяснить В. П. полную и душевную благодарность. Ставя справедливость выше самаго родства, смѣю увѣрить, что онъ употребитъ всѣ силы оправдать лестную о немъ рекомендацію Вашу. Теперь въ Петербургѣ трое его бывшихъ Начальниковъ: графъ Эссенъ <sup>1)</sup>, Киселевъ <sup>2)</sup> и Перовскій <sup>3)</sup> и я увѣренъ, что каждый изъ нихъ, зная его по довольно близкимъ сношеніямъ, поставятъ его примѣромъ добросовѣстности и усердія?—Сколько я могъ замѣтить, ни одна изъ Петербургскихъ дѣвицъ не торопится поѣздой обратно въ Петербургъ, даже и Душкина <sup>4)</sup> не намѣрена ѣхать прежде нежели будетъ общее отправленіе на другой день послѣ послѣдняго представленія «Жизель». Причины слѣдить трудно, но мнѣ кажется, здѣсь не скучаютъ! Въ особенности Ушакова <sup>5)</sup>, которая какъ и мнѣ здается <sup>6)</sup> очень полюбила скульптуру, такъ, что я думаю Кампіони <sup>7)</sup> не сдѣлалъ бы со временемъ ея бюстъ. Простите моему глупому, но откровенному замѣчанію!—Іоганисъ проситъ позволенія при отъѣздѣ своемъ взять съ собою костюмъ, сдѣланный ему для балета «Жизель». Онъ ему очень нравится! Вчерашняго числа занемогла маленькая Воронина-Иванова, почему и не могла танцовать свои *ла* съ Монахинымъ въ первомъ актѣ «Жизель», о чемъ были сдѣланы контрафиши.

<sup>1)</sup> Петръ Кириловичъ (1772—1844), былъ Спб. генералъ-губернаторомъ, потомъ Членомъ Госуд. Совѣта.

<sup>2)</sup> Гр. Павелъ Дмитріевичъ (1788—1882 г.). извѣстный дѣятель крестьянскихъ реформъ. Былъ Министромъ Госуд. Имуществъ при Имп. Николаѣ I.

<sup>3)</sup> Гр. Левъ Алексѣевичъ (1792—1856), былъ въ царствованіе Имп. Николая I Мин. Вн. Дѣлъ и Товарищемъ М-ра Удѣловъ.

<sup>4)</sup> Въ Дирекціи Имп. т. служили двѣ танцовщицы Душкины: Екатерина и Настасья. Екатерина поступила на службу въ 1848 г. † въ 1851. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121 д. № 11086). другая, Настасья Д., начала службу въ 1843 г., уволена въ 1853 г. Повидимому въ Москву издила Екатерина Д.

<sup>5)</sup> Авдотья Ушакова была фигуранткой въ балетной труппѣ Имп. Спб. театровъ. Она поступила на службу въ 1816 г., въ 1836 г. выслужила полную пенсію, а въ 1859 г. умерла. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 5644).

<sup>6)</sup> Ореографія подлинника.

<sup>7)</sup> Александръ Кампіони, австр. подданный, поступилъ на службу Моск. Имп. т. въ ноябрѣ 1843 г. скульпторъ. (Общ. Арх. М. И. Д. оп. 97/2121, д. № 9730).



Но это не помѣшало принимать балетъ съ неумолкаемымъ и единодушнымъ рукоплесканіемъ. За первое *ла* Г-жи Андреановой, которое танцовала вполнѣ и танцовала превосходно, ее вызвали два раза, а по окончаніи балета три раза! Г-жа Воронина послѣ паденія, напомнила мнѣ стихъ Грибоѣдова *упалъ больно, всталъ здорово* <sup>1)</sup>. Она хотя упала, и не больно, но ее такъ начали здорово принимать, какъ никогда, я сдѣлалъ ей маленькое замѣчаніе, на которое она очень надулась. По окончаніи своего *ла*, въ началѣ второго акта, она входитъ въ кулису, что побуждаетъ толпу ее вызывать и орать. Вызовъ—дѣло прекрасное, но при началѣ, она оставалась всегда на сценѣ, а эту сцену удалѣнія <sup>2)</sup>, придумала съ паденія! Вообще публика не остываетъ къ «Жизель», одинъ только г. Брянчаниновъ, какъ Терпѣнская скала, сидитъ неподвижно, тогда какъ вся полиція расхлопалась до невѣроятности. Левъ Михайловичъ еще съ утра пріѣхалъ сказать, что у него разболѣлся глазъ и что онъ въ театрѣ не будетъ, на что я просилъ доложить ему, что я увѣренъ, что и безъ него глазъ его будетъ въ театрѣ. Теперь кажется это и ненужно! Сборъ былъ 1152 р. 15 к. с.—Позвольте доложить В. П. о ежедневныхъ распряхъ и спорахъ г. Сомере съ г. Вуато. Все желаніе и краснорѣчіе ихъ мирить, истощается. Изъ всѣхъ дѣлаемыхъ мною почти ежедневно слѣдствій, всегда остается виноватымъ Сомере, который каждый разъ оканчиваетъ что ему занятіе его въ тягость, и при свиданіи съ Вуато, говоритъ ему дерзости, которыя тотъ уже выносить не можетъ. Во время вчерашняго балета, я боялся, чтобы онъ не подрался съ г-жей Вуато, которая пришла вступить за мужа и которая также не пощадила выражений уличныхъ. Къ счастью это происходило между ими въ глубинѣ сцены и я могъ застать только отголоски бранныхъ словъ расходящихся французовъ, Сомере слишкомъ дурно платитъ Вуато за его желаніе и просьбы помѣ-

<sup>1)</sup> Курсивъ подлинника.

<sup>2)</sup> Орфографія подлинника.

стить Сомере въ гардеробмейстеры <sup>1)</sup>). И у нихъ ладу не будетъ. Сомере только что жалуется безпрестанно на безпорядки швальни и самого Вуато, тогда какъ Вуато усердіемъ и умѣніемъ своего дѣла, заслуживаетъ истиннаго уваженія!

Съ душевной преданностью и т. д. <sup>2)</sup>

16-го Декабря:

Болѣзнь Мочалова и Леонидова заставила меня поднять старину драму «Терезу» <sup>3)</sup>, безъ перваго трагика, которая дала 1059 р. 35 к. сер. «Весталка» съ Валькершей дала 904 р. 80 к. с. и весьма слабо принималась публикой, можетъ быть потому, что шла весьма слабо. Бекъ запѣлъ въ первый разъ и былъ очень слабъ, во многихъ мѣстахъ детонировалъ Г-жа Недеръ <sup>4)</sup> въ большой жрицѣ, была его слабѣе. Робость и неувѣренность въ партіи, видимо ее женировали. По просьбѣ многихъ обожателей дарованія Елены Ивановны, видѣть ее еще разъ въ Качучѣ, я просилъ Голандъ, вмѣсто назначенной оперы «Лукреціи» <sup>5)</sup>, назначить «Свадьбу Фигаро» <sup>6)</sup>. Нейрейтеръ сказалась больной, почему идетъ уже «Фенелла», въ которой г-жа Андреянова танцуетъ Качучу. Г-жа Нейрейтеръ начала было нѣсколько капризничать, но, мнѣ кажется, удалось нѣсколько поудержать ее. Она давно уже жаловалась, что ей достался дурной день для ея бенефиса и что она передъ своимъ бенефисомъ, ничего хорошаго не играетъ. Сказавшись больной, она просила Ферзинга <sup>7)</sup>, передать мнѣ, что едва ли она будетъ въ возможности играть въ субботу «Цампу». По-

<sup>1)</sup> С. былъ назначенъ Гардеробмейстеромъ 18 октяб. 1843 г., уволенъ уже 5 янв. 1844 г. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. №№ 9732 и 101156).

<sup>2)</sup> Общ. Арх. Мин. Имп. Д. оп. 97/2121, д. № 9740.

<sup>3)</sup> «Тереза или женевская сирота», пер. драма А. Волкова, впервые играна въ СПб. въ 1828 г.

<sup>4)</sup> Свѣдѣній объ этой артисткѣ въ Архивѣ Дирекціи не имѣется.

<sup>5)</sup> Люція Ламермуръ, опера Доницетти, спѣта въ 1-й разъ въ Спб. въ 1840 г.

<sup>6)</sup> Переводъ А. Баркова (1822 г.).

<sup>7)</sup> Свѣдѣній о Ф. въ Архивѣ Дирекціи не имѣется.

сланный мною докторъ, привезъ мнѣ извѣстіе, что она хотя и можетъ но не такъ разстроена здоровьемъ, чтобы это могло ее далѣе двухъ дней удержать дома, послѣ чего я и просилъ г. Ферзинга передать ей, что, если она не играетъ въ своемъ бенефисѣ въ субботу «Цампу», то въ день бенефиса ее будетъ данъ спектакль безъ нее и въ ее пользу, а передвигать далѣе ее бенефисъ, я не имѣю права, да и по короткости Карнавала и просить не смѣю. Это подѣйствовало и черезъ часъ возвращается посланный и привозитъ извѣстіе, что она чувствуя себя гораздо легче въ субботу сама играетъ! Въ Фенеллѣ играетъ Валкеръ и полюбуемся еще разъ на чудесную Качучу!—Восьмое представленіе «Жизель» дало 832 р. 85 к. с. Креслы начинаютъ измѣнять, а балетъ принимали по прежнему съ восторженнымъ участіемъ. Г-жу Андреянову вызывали шесть разъ и она, мнѣ кажется, каждый разъ лучше танцуетъ. Восхищаясь ея танцемъ, затихаетъ желаніе слышать Віардо. Глафіра Воронина нынѣшній разъ со сцены не уходила, хотя и увѣряла, что она всегда ухаживала, чтобы промочить горло, почему и вызову не послѣдовало! Въ этомъ можетъ быть я и виноватъ, но такъ какъ она начинаетъ очень подымать носокъ, то это кажется и не лишнѣе! Я заставлялъ ее уже въ спорахъ съ г. Дидье, она начинала упрекать его, тономъ рѣзкимъ, что онъ къ ней придирается и все это отъ чего? Отъ того, что полиція начинаетъ ей покровительствовать, а съ минуты паденія, на нее нѣкоторые чувствуютъ великое Возстаніе! И потому не дозволите ли В. П., по отъѣздѣ Петербургскихъ танцовщицъ, послѣ балета «Хромой колдунъ» <sup>1)</sup>, пустить «Сильфиду» <sup>2)</sup> прямо уже съ Ворониной! Она кажется сдѣлала небольшой оплотъ, за которымъ можетъ смѣлѣе состязаться съ Санковской. На сей предметъ я буду ожидать вашего приказанія.—Враждующихъ Сомере съ г. и г-жею Вуато я примирилъ, но, кажется, не надолго! Они никакъ не хотятъ повѣрить тому, что, еслибы они другъ съ другомъ сносились прямо безъ

<sup>1)</sup> Балетъ Титюса, сыгранъ впервые въ СПб. въ 1839 г.

<sup>2)</sup> Балетъ Тальони, представленъ въ 1-й разъ въ СПб. въ 1835 г.

посольства портныхъ, которые ихъ безпрестанно сердятъ, то было бы и для нихъ спокойнѣе и дѣло шло бы круглѣе. Если между ими опять возобновятся споры и ссоры, то не дозволите гардеробомъ опять завѣдывать Гуськову <sup>1)</sup>, который не посмѣетъ выводить Вуато изъ всякаго терпѣнія, на что великій мастеръ Сомере. Порядокъ книгъ тогда можетъ быть веденъ въ репертуарномъ столѣ, въ которомъ занятій не такъ много. Что же касается до перевода выписокъ, то я готовъ ихъ дѣлать самъ, дабы тѣмъ водворить болѣе порядка между швальней и гардероба!

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. <sup>2)</sup>.

19 декабря:

Бенефисъ Бантышева, хотя и принесъ ему только 2000 р. асс., но за то публика, въ особенности верхняя, наоралась до сыта. Только что завидѣли баядерку Санковскую, тоекратно повторили «ура»! Это «ура» было такого свойства, что, еслибы привести человѣка съ завязанными глазами въ театръ и спросить его, гдѣ онъ, никакого нѣтъ сомнѣнія, что онъ бы сказалъ, что его привели въ манежъ, въ первую минуту приѣзда какого-нибудь корпусного генерала <sup>3)</sup>! Санковская, желая показать, что она до слезъ тронута такой встрѣчей, сдѣлала изъ своей фizioноміи такую скверную фигуру, которую назвать стыдно! Сдѣлавъ свои обыкновенные жесты, которыя употребляютъ всегда канатчики, когда взберутся на канатъ,

<sup>1)</sup> Федоръ Гуськовъ былъ назначенъ вмѣсто Сомери (см. выше), но по болѣзни просилъ увольненія. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10156).

<sup>2)</sup> Общ. Арх. М. Имп. Д., оп. 97/2121 д. № 9740.

<sup>3)</sup> Санковская пользовалась громаднымъ успѣхомъ среди студенческой молодежи. Лучшее всего объ этомъ судить по «Воспоминанію» Н. Дмитріева («Недалекое прошлое», Спб. 1865, 244—245) «Игра ея,—пишетъ г. Дмитріевъ объ артисткѣ,—отличалась строгимъ изяществомъ и благородствомъ; танцы—той прелестью и простотой, которая неуловима для описанія: въ нихъ было то, что есть въ лирическихъ твореніяхъ Пушкина или ландшафтахъ Рюиздаля: ясная, свободная, какъ воздухъ, поэзія».

пустилась въ плясъ и такъ скверно плясала, что смотрѣть уже было не выносимо, въ особенности, когда мы уже привыкли теперь любоваться танцами г-жи Андреяновой. Отъ того ли что они вовсе не учатся теперь, или канфузь <sup>1)</sup>, только что она ни на что не похожа. Большая часть кресель, убѣждаясь теперь видимо, просто хохотали и такъ, какъ ни одинъ водевиль не заставлялъ ихъ смѣяться. Противуположность кресель съ райкомъ и съ оставшимися съ партизанами. Громкій хохоть весьма ее конфузили и она во второмъ актѣ начала еще хуже танцовать. До этого райку и галлереймъ не было никакого дѣла и она ее разъ пять принималась орать и вызывать! По собраннымъ мною свѣдѣніямъ и по собственному моему замѣчанію, всѣ тѣ-же студенты производили весь этотъ шумъ и непервый гвалтъ, на который за болѣзнью Цынскаго <sup>2)</sup>, Брянчаниновъ съ Тарновскимъ <sup>3)</sup>, смотрѣли съ какимъ то удовольствіемъ. Въ лучшее доказательство, какого разбора были хлопальщики, въ верхней толпѣ были слышны очень явственные возгласы: «Ай да Санковская!»—Въ этомъ спектаклѣ я еще убѣдился въ томъ, что сколько не учи Герино, онъ все останется порядочный мерзавецъ! Такъ какъ онъ уже меня ни о чемъ больше не спрашиваетъ, то онъ поручилъ Ришарду узнать отъ меня, можетъ ли Санковская одѣваться въ уборной г-жи Андреяновой, на что я приказалъ сказать, что такъ какъ въ «Баядеркѣ» нѣтъ никакого переодѣванія и въ уборной г-жи Андреяновой послѣ послѣдняго представленія «Жизель» осталось много вещей и платьевъ ея собственныхъ, то Санковская можетъ одѣваться одна въ уборной г. Валкеръ. Пріѣхавши въ театръ, я былъ очень удивленъ, увидѣвши уборную г-жи Андреяновой освѣщенной. Вхожу, спрашиваю, кто позволилъ, а она со всей канальской невинностью отвѣчаетъ мнѣ, что ей никто не говорилъ о моемъ запрещеніи, а одѣ-

---

<sup>1)</sup> Орѳографія подлинника.

<sup>2)</sup> Левъ Михайловичъ Цынскій, Свиты Генералъ-Маіоръ былъ въ это въ это Московскимъ Оберъ-Полицмейстеромъ.

<sup>3)</sup> Августинъ Антоновичъ, подполковникъ былъ Московскимъ Брандъ-Маіоромъ.



«КРЕЩЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.  
Г-ЖА КОВАЛЕНСКАЯ (ОЛИВІЯ), РОСТОВА (МАРИ) И ТХОРЖЕВСКАЯ (ВІОЛА).



вается тутъ потому, что В. П. позволили ей въ «Хромомъ Колдунѣ». Допрашиваю Герино и какой же отвѣтъ? Онъ началъ божиться, что спрашивалъ Ришарда изъ одного только любопытства, но что полагалъ, не его дѣло повѣщать капельдинерамъ, куда носить корзины танцовщицъ! Признаюсь В. П., что это меня очень разсердило и я его распудрилъ порядочно! Не прошло четверти часа, какъ вызываетъ меня Санковская и начинаетъ извиняться и заступаться за Герино, увѣряя что она ему не препоручала ничего и отъ него ничего не слыхала. Да и вовсе съ нимъ не говоритъ. А онъ въ продолженіи всей «Баядерки» самъ съ лейкой безпрестанно поливалъ сцену!—Водевиль «Генеральша» <sup>1)</sup> и интермедія «Щастіе лучше богатства» <sup>2)</sup> прошли безъ шума и спектакль кончился прежде 11 часовъ. Что же касается до бенефиса г-жи Нейрейтеръ, то я просилъ г. Генгузеуса лично донести В. П. о всѣхъ травляхъ, которые надѣлала мнѣ ея близость. О началѣ предположеній г-жи Нейрейтеръ я имѣлъ честь доносить В. П., что, будучи недовольна днемъ, ей хотѣлось перескочить гораздо далѣе. Незнаніе своей партіи и тупость учить (что меня крайне удивляло въ Ферзингѣ) болѣе тому содѣйствовало. Первая попытка, послѣ посланки моего доктора, ей неудалась! Остановка мною ея афишъ, вызвала ее на другой день затѣвать другую попытку, которая впрочемъ, не дѣлають много чести и г-жѣ Леоновой, которая объявила мнѣ, что въ «Цампѣ» она играть не можетъ. На всѣ мои увѣщанія, что весьма странно, будучи здоровой, играть на канунѣ у Бантышева, не играть у Нейрейтеръ, мнѣ отвѣтила, что я могу дѣлать, что я хочу, а она играть въ «Цампѣ» не будетъ. Я бросился къ Недеръ, которая тотчасъ вызвалась пѣть партію Ритты, но нѣсколько спустя говоритъ мнѣ, что съ нею Ферзингъ пѣть не хочетъ и что г. Келлеръ сказалъ ей, что она этой партіи не споетъ. Тутъ я ясно видѣлъ, что дѣло не чисто и болѣе потому, что во время сихъ переговоровъ, Леонова подходитъ ко мнѣ и

<sup>1)</sup> Переводный водевиль П. Каратыгина. Представленъ впервые въ Спб. въ 1843 г.

<sup>2)</sup> Оригин. водевиль Фалле. Сыгранъ впервые въ 1841 г. Орвографія подлинника.

объявляетъ уже, что она въ бенефисъ Нейрейтеръ поетъ, но, чтобы анонсировали, что она не желаетъ только срывать спектакля! Это все еще были ракеты, которыя лопались. Но, наконецъ, Нейрейтеръ заряжаетъ Царь Пушку и наканунѣ бенефиса, является ко мнѣ съ Ферзингомъ объявить, что Ферзингъ пѣть не можетъ! Признаюсь В. П., что когда я увидѣлъ столько орудій, направленныхъ на меня одного, я было поколебался, но хотѣлъ сдѣлать еще послѣднее испытаніе,—поговорить съ Голендомъ, не возьметъ ли кто сыграть роль Цампы. Это было необходимо потому, что дирекція могла потерять день, безъ Ферзинга пѣть ни одной оперѣ, на которую можно было бы считать. Русскій спектакль въ субботу данъ быть не могъ, на французскій и полагаться нельзя было! Во вторникъ, на который просили Нейрейтера перейти, предположено дать «Карла Смѣлаго»; все это понуждало удерживать поле сраженія. Гупманъ <sup>1)</sup> взялся на репетиціи пропѣть первый актъ, но потому ли, что Ферзингъ сидѣлъ на репетиціи, или по другимъ неизвѣстнымъ мнѣ причинамъ, отказался и вызвался Горнике <sup>2)</sup>, съ которымъ опера прошла такъ, что хорошо какъ бы и съ Ферзингомъ она такъ понравилась. Горнике съ бою взялъ вызывъ послѣ перваго и послѣдняго акта. За арію второго акта ему очень хлопали, такъ что онъ долженъ былъ раскланиваться нѣсколько разъ. Игралъ прекрасно и такъ какъ арія Цампы писана авторомъ для

---

<sup>1)</sup> Георгій Баптистъ Гупманъ, артистъ нѣм. труппы поступилъ на службу Дирекціи въ качествѣ второго баса въ августѣ 1843 г. † 21 іюня 1849 г. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 9326).

<sup>2)</sup> Филиппъ Горнике съ женою Фридерикою, оба артисты нѣмец. труппы, были опредѣлены на службу Дирекціи въ октябрѣ 1842 г., съ жалованьемъ мужу—400 р. с. въ годъ, а женѣ 285 р. 72 к. с. Услуга, оказанная Филиппомъ г. Верстовскому, не прошла для него даромъ: распоряженіемъ 27 дек., А. М. Геденовъ увеличилъ его содержаніе (впрочемъ, съ 30 марта 1844 г.) на 200 р. въ годъ. Оба дослужились до пенсіи, причемъ Фредерика Г., по полученіи пенсіи въ 1853 г. уволена, а съ Филиппомъ Г. съ 1858 г. уже пансіонеромъ, возобновленъ контрактъ, съ прибавкою къ 600 р. жалованія еще 300 р., впослѣдствіи увеличенныхъ до 5 р. за спектакль но и полубенефисъ. Умеръ Г. въ 1863 г. Вдова его по этому случаю получила пособіе 250 р. с. (Общ. Арх. М. Имп. Д. оп. 97/2121, д. №№ 8886 и 8887).

высокаго тенора, то я еще не знаю не потеряетъ ли онъ съ бассомъ. Благодаря его, въ концѣ оперы за послугу его дирекціи, я сказалъ ему, что буду имѣть честь донести о его готовности В. П., что такъ его восхитило, какъ будто онъ въ полнѣ тоже былъ вознагражденъ! Леоновой, спѣвшей свою партію, какъ и всегда, безъ всякаго предварительнаго анонса, я не дѣлаю никакихъ упрековъ, избѣгая отвѣтовъ гораздо болѣе смѣлыхъ, нежели на первыя мои увѣщанія и просьбы! Нейрейтеръ сдѣлала сбору не менѣе другихъ нѣмцевъ, исключая Ферзинга. Ей должно очиститься безъ малаго 2000 р. ассигн. Не знаю, хорошо ли я сдѣлалъ моимъ упорствомъ, но за то и прочіе бенефицианты возьмутъ на замѣчаніе бенефисъ г-жи Нейрейтеръ, которая и въ прошломъ году, изъ всѣхъ одна, съѣхала съ назначеннаго ей числа! Если болѣзнь Ферзинга продолжится до вторника, то за него въ Карлѣ Смѣломъ будетъ играть Гупманъ.

Желая, сколь можно болѣе увеличить сборы на святкахъ, я бы думалъ постоянно играть на обоихъ театрахъ, что здѣсь еще не бывало, исключая масляницы. Судя по составленному рапорту, я надѣюсь, что сборы должны быть хорошіе, развѣ помѣшаетъ сквернѣйшая погода, которая согнала здѣсь всю зимнюю дорогу и на саняхъ ѣздить невозможно! Третьяго дня вызывалъ къ себѣ Мочалова, съ котораго на первый разъ бѣру <sup>1)</sup> клятву послужить Дирекціи хотя на одни святки, если уже онъ не можетъ идти далѣе. Видѣлъ Леонидова, который также покажется въ слѣдующемъ репертуарѣ при семъ прилагаемомъ на благоусмотрѣніе В. П. <sup>2)</sup> Амосова дня три была нездорова простудной лихорадкой, но теперь, слава Богу, какъ ни въ чемъ не бывало!

Г-жа Вуато опять пустилась съ княземъ Гагаринымъ въ канканъ; Мироновскій <sup>3)</sup> пріѣзжалъ жаловаться Александру Дмитріевичу, что она такъ въ Купеческомъ клубѣ нахально танцуетъ, что нельзя туда возить

<sup>1)</sup> Орѳографія подлинника.

<sup>2)</sup> Репертуаръ не приложенъ.

<sup>3)</sup> Вѣроятно, Иванъ Львовичъ Мироновскій, Директоръ Чертежной и Архитекторъ Московской Дворцовой конторы. (Моск. Адресъ Календарь, 1842, т. 2. 130).

дочерей. Чтобы вѣрнѣе все это показать, онъ началъ съ досады ее дразнить, тревожа лучшую часть человѣка.

Простите болтливости всей душой вамъ преданнаго и т. д. <sup>1)</sup>).

---

21 Декабря:

Вчерашній бенефисъ Вальтера, прошелъ какъ и слѣдуетъ бенефису режиссера, очень кругло и отчетливо. Пьесы прекрасно срепетованы, внимательно обставлены и очень хорошо костюмированы. Сбору онъ сдѣлалъ почти 2000 р., чего никогда не дѣлалъ. Въ первой пьесѣ «Latude» всего лучше былъ Real въ роли Daleyre, особливо, когла онъ сумасшедшимъ въ послѣднемъ актѣ. Всего слабѣе былъ самъ Вальтеръ въ роли Latude. Самъ сознался мнѣ, что онъ играя редко <sup>2)</sup>, не попадаетъ въ настоящій тонъ. Дряхлымъ старикомъ не могъ выдерживать слабого голоса и весьма часто говорилъ своимъ обыкновеннымъ. Шамбери въ роли Генриетты была совершенно безцвѣтна; въ концѣ драмы даже несносно холодна!—Вторая пьеса «Entre ciel et terre» <sup>3)</sup>, очень много смѣшила и такъ какъ уже давалась въ Петербургѣ въ русскомъ переводѣ въ бенефисъ Мартынова <sup>4)</sup> подъ тѣмъ же названіемъ «Между небомъ и землей» <sup>5)</sup>, то не соблаговолите ли приказать оную выслать. Мы ее скоро поставимъ, имѣю первыя декорациі, а она намъ дастъ деньги. Живокини или Садовскій <sup>6)</sup> съ П. Степановымъ или Никифоровымъ <sup>7)</sup>, посмѣшатъ народъ православный. Пьеса

---

<sup>1)</sup> Общ. Арх. Мин. Импер. Двора, оп. 7/2121 д. № 9740.

<sup>2)</sup> Орфографія подлинника.

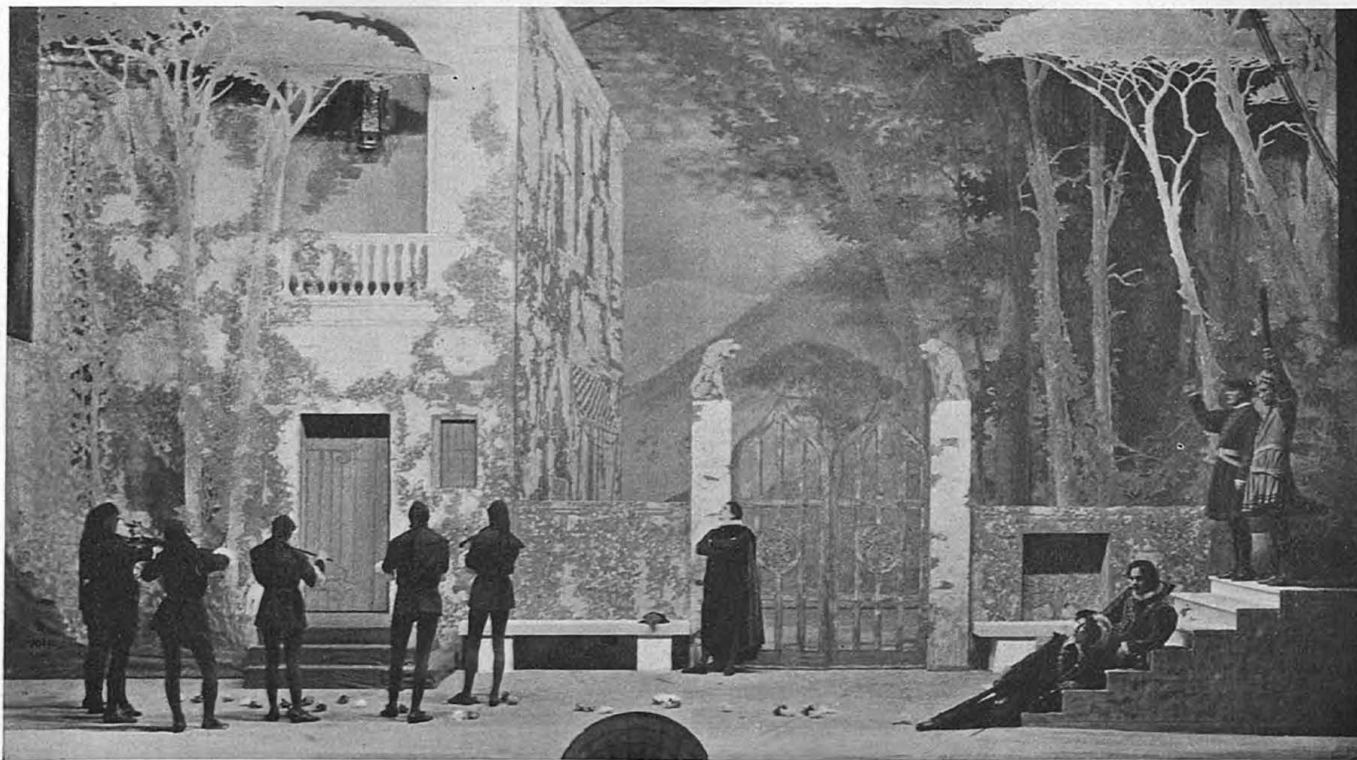
<sup>3)</sup> Pauchade vaudeville en 1 acte par M. M. Duvert et Lausanne. Играна впервые въ Спб. въ сезонъ 1843—1834 г.г.

<sup>4)</sup> Александра Евстафьевича, знаменитаго драм. артиста (1816—1860) біографич. свѣд. о М. въ брошюрѣ Н. Долгова «А. Е. Мартыновъ». Изд. Имп. Русск. Театр. Общ. (Спб. 1910).

<sup>5)</sup> Провъ Михайловичъ, родоначальникъ талантливой семьи С., чудесный истолкователь ролей репертуара Островскаго (1818—1872 г.).

<sup>6)</sup> Въ переводѣ Акселя. Впервые сыгранъ въ Спб. въ 1843 г.

<sup>7)</sup> Николай Матвѣевичъ, извѣстный комикъ Моск. Малаго т. (1796—1880). Отличался между прочимъ исполненіемъ роли г. Н. въ «Горѣ отъ ума».



«КРЕЩЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ» КОМЕДИЯ В. ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.  
КАРТИНА 3, СЦЕНА 2.  
Г. СТУДЕНЦОВЪ (ОРСИНО), Г-ЖА ТХОРЖЕВСКАЯ (ВІОЛА).

не локальная, слѣдовательно можетъ даже остаться на репертуарѣ. Въ декорации облачной, можно бы даже ее дѣлать на валу, дабы она тихо вертѣлась, что придастъ гораздо болѣе интересу. Для большей увѣренности въ прочности парашюта и въ спускѣ ихъ, я просилъ Пино <sup>1)</sup>, чтобы онъ осмотрѣлъ устройство Федорова за что Федоровъ даже нѣсколько посердился, почему и осмѣливаюсь испросить приказанія вашего, впередъ, если случиться могутъ пьесы машинированныя, то поставить въ обязанность Главному Машинисту ихъ осматривать. Послѣдняя пьеса «L'ours, le ballon, la grenouille et le Pot au lait» — пошлая глупость, которая никого не смѣшила и въ началѣ которой всѣ почти разѣхались, хотя спектакль кончился прежде 11 часовъ. Вальне въ юбкѣ нѣсколько посмѣшилъ и только. Въ русскомъ спектаклѣ «Помѣшанный» <sup>2)</sup>, «Генеральша», «Щастіе лучше богатства» дала 823 р. 85 к. Девятое представленіе «Жизель» было едва ли не самое торжественное. Балетъ шелъ превосходно. Танцамъ г-жи Андреяновой громкіе и единодушные аплодисменты не умолкали. Въ продолженіе балета вызвали 6 разъ. Сбору было 910 р. 45 к. Много мѣшаетъ нашимъ сборамъ сквернѣйшая погода и ѣзда по городу, потому что ни на чемъ ѣздить нельзя!

Я имѣю честь доносить В. П. о ссорѣ Вуато съ Сомере, которыхъ я на другой же день и помирилъ, убѣдивъ ихъ протянуть другъ другу руку, не сердиться и общими силами идти къ порядку. Радуюсь успѣшному дѣлу, никакъ не ожидалъ, чтобы огонь таился подъ пепломъ. Неугомонная г-жа Вуато тайно бросилась искать полицейской защиты, просила Вере-

---

<sup>1)</sup> Л. Пино Pinot, или какъ его иногда называла Пинотъ, былъ очереднымъ въ качествѣ помощника машиниста Имп. Спб. т. въ ноябрѣ 1830 г., затѣмъ въ апрѣлѣ 1833 г. уволенъ (Общ. Арх. М. И. Д. оп. 27/2121, д. № 4841). Вновь съ нимъ возобновляются отношенія въ мартѣ 1845 г., когда Пино составляетъ проектъ и смѣту на перестройку машинной части Большого театра въ Москвѣ. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 15486). Очевидно, были промежуточные сношенія съ нимъ, не отмѣченныя, однако, въ дѣлахъ Архива Дирекціи.

<sup>2)</sup> Перев. драма Бурмицкаго. Впервые играна въ СПБ. въ 1842 г.



щагина <sup>1)</sup> наказать Сомере за нѣкоторыя ей сдѣланныя выраженія и Верещагинъ, сдуру, требоваль Сомере въ часть. Тотъ долженъ былъ оставить свое дѣло и, не зная причины, явился къ Верещагину, который ему только попенялъ. Это я только что нынче узналъ и просилъ Александра Дмитріевича, чтобы онъ порядкомъ пугнулъ г-жу Вуато, осмѣливающуюся искать защиты не въ своемъ начальствѣ, будучи кругомъ виновата, впутавшись за честь мужа, который, кажется, на нее и рукой махнулъ!

Всей душой Вамъ искренне преданный и т. д. <sup>2)</sup>

---

22 Декабря.

Блестящій приемъ г-жи Андреяновой въ девятомъ представленіи, убѣдилъ меня вполне, что ей бояться некого и потому, не слушая нелѣпыхъ толковъ, не внимая испуганнаго А. Ивановича, поставилъ въ афишѣ 10-го представленія, что въ «Жизели» г-жа Андреянова танцуетъ послѣдній разъ. Дабы еще болѣе заинтересовать публику, прибавилъ послѣ балета дивертиссментъ, составленный изъ Тирольскаго ~~ла~~ Амосовой съ Соколовымъ, карикатурные танцы Дидье съ Здобновымъ <sup>3)</sup> и въ послѣдній разъ Качучи съ г-жей Андреяновой. Триумфъ былъ тотъ, какой я еще въ Москвѣ не видывалъ и не слыхивалъ! Вызовамъ я уже и счетъ потерялъ, только никакъ не менѣе 13 разъ. Смѣлое предпріятіе вполне вознаграждается. Послѣ повторенія Качучи, при послѣднихъ вызовахъ, я думалъ, что театръ обрушится. Зрители въ креслахъ и мушкетеры въ ложахъ, поднимали вверхъ шляпы, однимъ словомъ, лучше дорогую гостью проводить нельзя и она, кажется, была очень этимъ тронута. Наканунѣ вечеромъ пожаловалъ къ ней Тарновскій и всѣхъ удивилъ своимъ неожиданнымъ посѣщеніемъ. Левъ Михайловичъ, котораго я какъ больного, заѣхалъ навѣстить на канунѣ, просилъ позволенія пріѣхать въ вашъ бенуаръ, потому что ему въ креслѣ

---

<sup>1)</sup> Левъ Николаевичъ, былъ Полицеймейстеръ Отд. Арбатской части.

<sup>2)</sup> Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 9740.

<sup>3)</sup> Свѣдѣніи объ этомъ артистѣ въ Архивѣ Дирекціи нѣтъ.

запрещено выѣзжать отъ большого свѣту и онъ, хотя съ больными глазами, но хотѣлъ сюда пріѣхать въ послѣднее представленіе, въ продолженіе котораго нѣсколько разъ принимался жалѣть, что Москва не увидитъ больше столь прекраснаго балета, который могъ бы дать Дирекціи еще много денегъ. Не трудно понять, куда онъ мѣтитъ, но, мнѣ кажется, этимъ можно его совершенно похоронить.—За болѣзнь Шлоссера <sup>1)</sup>, соло альта весьма недурно игралъ Амитовъ <sup>2)</sup>.—Завтрашній день, т. е. 23 числа отправляется г. Дидье съ кардебалетомъ и съ новобранцами, который едва ли пріѣдетъ прежде письма сего, судя по скверной дорогѣ. 24-го числа въ пятницу отправляется Елена Ивановна въ 6 ч. вечера въ Маль-постѣ. Музыку, которую она танцевала здѣсь, я просилъ контору немедленно отправить.

Сегодня возвратился Щепкинъ <sup>3)</sup>, который нѣсколько разъ тонулъ отъ различныхъ рѣкъ, но живъ и невредимъ.

Михайлова пѣвица рапортовалась больной и по словамъ доктора Силемсона <sup>4)</sup>, котораго я просилъ осмотрѣть ее, она не скоро поправится, у нея, послѣ родовъ, столько совокупилось болѣзней, что врядъ ли ее скоро поправятъ.

Съ истиннымъ уваженіемъ и т. д. <sup>5)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Свѣдѣній о немъ въ Архивѣ Дирекціи нѣтъ.

<sup>2)</sup> Тоже.

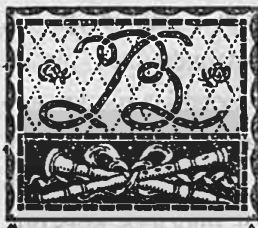
<sup>3)</sup> Михаилъ Семеновичъ, знаменитый артистъ, родоначальникъ цѣлой школы сценич. игры (1788—1864). См. о немъ въ Воспом. М. А. Щепкина («Ист. В.» 1900 г., Авг.—Сент.) А. И. Шубертъ, («Ежег. Имп. т.» въ 1911 и 1912 гг.) и др.

<sup>4)</sup> Свѣдѣній о немъ въ Архивѣ Дирекціи нѣтъ.

<sup>5)</sup> Общ. Арх. М. И. Дв., оп. 97/2121 д. № 9740.

## ИЗОБРАЖЕНІЕ ТАЙНЫ У БЕЛЬГІЙСКИХЪ ДРАМАТУРГОВЪ.

МАРИИ ВЕСЕЛОВСКОЙ.



Въ нѣкоторыхъ моихъ драмахъ я стремился изобразить людей и передать ихъ чувства во власти какихъ-то непонятныхъ силъ. Я хотѣлъ передать вѣру въ огромныя, невидимыя, роковыя силы, чьи намѣренія намъ непонятны, но, непремѣнно, дурны, такъ какъ онѣ словно стерегутъ всѣ наши поступки и относятся враждебно къ улыбкѣ, покойной жизни, счастью. Невинная, но поневолѣ враждебная судьба многихъ людей соединяется и разъединяется для общаго разгрома, подъ опечаленными взглядами наиболѣе разумныхъ, которые предвидятъ будущее, но ничего не могутъ измѣнить въ жестокой и захватывающей игрѣ любви и смерти среди живыхъ существъ. И любовь и смерть, и другія могущественныя силы производятъ нѣчто вродѣ злой несправедливости, удары которой, возможно, являются только прихотями судьбы.

Въ сущности, въ моихъ драмахъ можно найти идею о христіанскомъ Богѣ въ связи съ идеей античнаго рока, которая загнана въ какой-то непроницаемый мракъ природы и отъ этого наслаждается преслѣдованіемъ, разрушеніемъ и омраченіемъ плановъ, мыслей, чувствъ и скуднаго человѣческаго счастья.

Такъ просто и ярко охарактеризовалъ М. Метерлинкъ въ одномъ изъ своихъ предисловій отличительное свойство своихъ первыхъ драмъ, полныхъ жуткаго настроенія, изображенія тайны нашей жизни. Соединеніе идеи о Богѣ съ вѣрою въ какой-то фатумъ, неминуемость и судьбы, во что-то непонятное, таинственное, что свершается въ нашей простой жизни, помимо насъ, наперекоръ нашему желанію, не считаясь съ нашей волей и убивая ее въ насъ,—являются отличительными чертами фламандскаго народа и встрѣчаются у бельгійскихъ писателей, выходцевъ изъ



«КРЕЩЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.  
Г. ОЗАРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ ШУТА ФЭСТА.

этого народа. Молчаливость и задумчивость, свойственныя этому народу, возможно, развили въ душахъ фламандцевъ вѣру во все таинственное и способность прислушиваться къ едва уловимымъ переживаніямъ, предчувствіямъ, ко всему необъяснимому и непоправимому, что свершается во-кругъ насъ. Эта отличительная черта, въ особенности, проявилась въ драмахъ бельгійскихъ писателей, и, наряду съ М. Метерлинкомъ, теперь уже бросившимъ такую манеру письма, можно назвать еще нѣсколько лицъ, охваченныхъ желаніемъ передавать въ своихъ произведеніяхъ тайну жизни. Его ближайшій другъ, поэтъ, Шарль Ванъ-Лербергъ, писавшій красивые стихи, которые посвящены красотѣ, непорочности и чистотѣ «Евы», создалъ маленькій шедевръ *Les Fleurs* въ этомъ жанрѣ; молодому драматургу, Кроммелинку, пишущему вообще для театра, тоже удалось написать небольшую, захватывающую, одноактную пьесу, полную тревоги, душевной муки отъ неминуемаго приближенія смерти; выдающійся за послѣднее время талантливый писатель Францъ Гелленсъ написалъ небольшою «кошмаръ въ діалогической формѣ», производящій глубокое впечатлѣніе. Можно назвать еще Жоржа Риденбаха съ одноактною пьесой «Покрывало». Всѣ они, въ своихъ пьесахъ, старались передать то непонятное, ибо смерть приходитъ тихо, въ полной покорности близкихъ таинственное, но сильное и властное состояніе человѣческой души, когда она или предугадываетъ, предчувствуетъ приходъ смерти, или когда она, безсознательно, но борется съ чѣмъ-то необъяснимымъ, и тоже непоправимымъ, что приближается къ ней, готовится рушиться на нее и принести ей огромную муку. И это мало назвать передачей печальнаго настроенія,—нѣтъ, это уже извѣстныя, нервныя, глубокія переживанія, это предчувствіе, это уже ощущаемость чего-то рокового, тяжелаго, что должно произойти и отъ чего нельзя спастись.

Большею частью, это предчувствіе связано съ приходомъ «непрощенной гости», смерти, для кого-нибудь изъ близкихъ; эта неизвѣстность, эта тайна жизни, которая вдругъ начинаетъ мучить всѣхъ и оказывать вліяніе даже на предметы, обыкновенно, принимаетъ оболочку смерти, и всѣ окружающіе кажутся только тихими, жалкими по своей безпомощ-

ности свидѣтелями того, какъ смерть властно и холодно распоряжается, не считаясь ни съ чѣмъ и ни съ кѣмъ. Впрочемъ, иногда смерть точно шлетъ предувѣдомленія, посылаетъ своихъ слугъ чтобы люди успѣли приготовиться. Такъ, въ одноактной пьесѣ Ш. Ванъ-Лерберга *Les Fleurs*, нѣсколько разъ шедшей въ Парижѣ и переведенной на всѣ европейскіе языки <sup>1)</sup>, слуги смерти много разъ стучатъ въ двери и вызываютъ тѣмъ ужасъ въ хижинѣ больной. Ванъ-Лербергъ, передъ тѣмъ какъ уйти въ своемъ творчествѣ во все чистое, красивое, нѣжное, отдалъ какъ бы дань католическому вѣрованію, и хотя любилъ жизнь, но попытался передать въ своей пьесѣ этотъ физическій страхъ и ужасъ передъ неминуемымъ концомъ. Ванъ-Лербергъ въ одинъ періодъ своей жизни былъ очень захваченъ глубокой тоской и мыслью о смерти; онъ подолгу бесѣдовалъ объ этомъ съ М. Матерлинкомъ, и они оба придумали написать пьесы, въ которыхъ попытались передать эту тревогу души передъ смертью, эту безпомощность окружающихъ и глубокую покорность тѣхъ, кто избранъ жертвою. Вотъ почему въ ихъ пьесахъ такъ много общаго, что вначалѣ критика говорила о вліяніи пьесы *l'Intruse* на пьесу Ванъ-Лерберга и даже о плагиатѣ. Ванъ-Лербергъ беретъ для своей пьесы дождливую грозовую ночь: дуетъ сильный вѣтеръ; въ хижинѣ, у изголовья умирающей старухи, съ тревогою хлопочетъ дочь. Она уже предчувствуетъ что-то въ глубинѣ души, она уже предугадываетъ, но ей хочется бороться, ей страшно и мучительно, она не можетъ допустить этого, она еще не готова. А ея мать уже покорилась: она смиренно ждетъ прихода той, которая должна унести ея послѣдній вздохъ въ полночь. Но дочь все еще надѣется, все еще не вѣритъ, все еще хочетъ бороться, ночь—такая ужасная, и слуги смерти уже стучатъ къ нимъ въ дверь, уже врываются, и на вопросъ дочери: кто тамъ стучитъ въ такую вьюгу и грозу, кто проситъ открыть дверь, она слышитъ мучительные для нея отвѣты: «Мы пришли съ водой!»—

---

<sup>1)</sup> По-русски существуетъ два перевода: «Ищейки» пер. К. Бальмонта, «Они почуяли» пер. С. Полякова.



Развѣ уже настало время омытъ ея бѣдную мать?—«Мы пришли съ бѣльемъ!» Но развѣ пора сшить саванъ?—«Мы пришли съ гробомъ!» Ахъ, все такъ ясно теперь. Смерть шлетъ своихъ слугъ, но дочь не хочетъ отворять двери, хотя чувствуетъ, что ея силы слабѣютъ и ей не удержать возлѣ себя дорогой матери. Въ полночь вѣтеръ выламываетъ дверь и смерть уноситъ душу старухи.

Діалогъ въ пьесѣ простой, сжатый, но пьеса производитъ потрясающее впечатлѣніе, такъ какъ автору прекрасно удалось передать то жуткое предчувствіе, которое охватываетъ близкихъ при приближеніи рокового часа.

М. Матерлинкъ, въ своей пьесѣ *l'Intruse* (Непрошенная гостья), которую онъ называлъ сестрой пьесы Ванъ-Лерберга, нѣсколько иначе подошелъ къ изображенію тайны. У него нѣтъ внѣшняго ужаса, все на видъ мирно и спокойно. Тихая, лунная ночь, звѣзды сверкаютъ, поютъ соловьи, лебеди беззвучно плаваютъ по озеру, и вся семья, наконецъ, можетъ вздохнуть спокойно: послѣ тяжелыхъ родовъ больной гораздо лучше, доктора перестали бояться за ея жизнь, и они всѣ, въ первый вечеръ, могутъ собраться вмѣстѣ поболтать и даже посмѣяться... Но это только одна видимость, они еще не знаютъ, что ихъ ожидаетъ, именно, въ эту тихую лунную ночь, и только одинъ слѣпой дѣдъ, именно потому что онъ слѣпой и много думаетъ, мыслить, только онъ уже начинаетъ ощущать какую-то непонятную, необъяснимую тревогу; онъ беспокоится, онъ желаетъ, чтобы вечеръ скорѣе прошелъ или чтобы поскорѣе пришла ихъ родственница-монахиня,—словомъ, онъ не находитъ себѣ мѣста и предчувствуетъ, что что-то должно разразиться. Постепенно начинаетъ чувствоваться приближеніе «Непрошенной гостьи»: соловьи неожиданно умолкаютъ, точно кто-то чужой вошелъ въ садъ, но никого не видно; лебеди пугаются чего-то на озерѣ и всѣ рыбы опускаются на глубину, какъ будто кто-то прошелъ мимо, а между тѣмъ кругомъ *мертвая тишина*. Въ саду поднимается, однако, легкій вѣтерокъ, лепестки розъ осыпаются и дверь никакъ нельзя плотно закрыть, точно кто-то находится между двумя половин-

ками; вдругъ раздается звукъ косы: почему это садовнику пришло въ голову косить траву ночью, но вѣдь его и не видно, кто же тогда косить, кто точить косу? Лампа въ комнатѣ начинаетъ копѣть и гаснуть, хотя ее наливали только утромъ; старикъ-слѣпецъ ясно чувствуетъ, что кто-то вошелъ къ нимъ въ домъ, кто-то сѣлъ между ними и онъ начинаетъ тревожиться, такъ какъ его душа уже знаетъ, что должно произойти въ полночь. И, дѣйствительно, въ полночь они слышатъ, какъ кто-то среди нихъ встаетъ, и объятые ужасомъ, они стремятся за огнемъ, какъ приходитъ сестра милосердія и возвѣщаетъ о смерти больной.

Какъ въ этой пьесѣ, такъ и въ нѣкоторыхъ другихъ пьесахъ (*Слѣпые, Тамъ — внутри*) М. Матерлинка передалъ при самомъ простомъ діалогѣ постепенное нарастаніе тревоги, переходъ отъ спокойнаго состоянія къ высшему безпокойству; онъ создалъ, по остроумному замѣчанію одного бельгійскаго поэта, Альбера Жиро, «театръ безъ словъ, такъ какъ въ нихъ главный діалогъ душъ—это молчаніе. Актеры обмѣниваются наименьшимъ количествомъ словъ, настолько необходимымъ, чтобы пьеса не обратилась въ пантомиму».

Одноактная драма мало еще извѣстнаго и у себя на родинѣ писателя, Кроммелинка, написавшаго, правда, уже нѣсколько недурныхъ пьесъ, *Баятель масокъ* (по-русски превосходный переводъ К. Бальмонта), принадлежитъ къ тому же разряду пьесъ, въ которыхъ авторъ старается прежде всего передать зрителямъ тяжелое и мучительное состояніе, охватывающее душу человѣка при столкновеніи съ тайной смерти. Больная, умирающая, находится, какъ и у Матерлинка въ пьесѣ *l'Intruse*, за сценой; она ничего не произноситъ, кромѣ однихъ возгласовъ: ахъ! о! но на протяженіи всей пьесы она является главнымъ лицомъ пьесы, она тяготитъ надъ всей пьесой, мы начинаемъ ощущать ея физическія страданія и ея душевныя муки. Она умираетъ отъ мукъ ревности, такъ какъ узнала о любви между ея сестрою и мужемъ, и хотя она не показывается на сценѣ и сцена наполняется то масками карнавала, появленіями то прокаженного, то ея мужа Паскаля, мучимаго угрызениями совѣсти, сожалѣніемъ о

своемъ поступкѣ, вѣчными сомнѣніями, то ея сестры, Магдалены, которая боится отвѣта за свою любовь передъ сестрой,—мы все время чувствуемъ, что за стѣной лежитъ умирающая Луиза. Паскаль сознаетъ, что онъ и Магдалена причина мукъ Луизы, что скоро наступитъ моментъ, когда онъ перестанетъ слышать этотъ предсмертный хрипъ, и его душу охватываетъ страхъ, ему тяжело и страшно.

Тоска!

Въ дурманѣ духъ! Тюрьма темна, узка!

Тяжелый воздухъ, въ небѣ желтизна

И грязь! Душа къ самой себѣ полна

Отравой отвращенія! Жизнь—какъ трупъ!

*(Пер. К. Бальмонта).*

И это мучительное состояніе Паскаля доводитъ его до бреда—ему представляется, что кто-то стережетъ его за угломъ, что несчастье лукаво заигрываетъ съ нимъ, заманиваетъ его и готово каждую минуту броситься на него и схватить его. И этотъ бредъ еще усиливается отъ постоянныхъ возгласовъ и криковъ умирающей жены. Авторъ, точно желая подчеркнуть вѣчное несоотвѣтствіе всего въ жизни, или разлитую среди насъ тайну, помѣщаетъ на фонѣ этого мучительнаго бреда Паскаля яркій, разнузданный приходъ карнавала, во главѣ съ Силеномъ, богомъ похоти и пьянства, и съ мукою и жаждою любить несчастнаго прокаженного. Всѣ они толкуются здѣсь, у прилавка, гдѣ Магдалена продаетъ маски; прокаженный молить о ласкѣ, о любви, но всѣ его боятся, отшатываются, бѣгутъ отъ него—остается онъ одинъ съ Магдаленой, такъ какъ и Паскаль ушелъ за священникомъ для жены. Магдалена не въ силахъ остаться одна—она молить прокаженного побыть съ нею, она повѣряетъ ему свои муки и свой проступокъ, и онъ, еще такъ недавно готовый отдать жизнь за часть женской ласки, отказывается, онъ отвергаетъ ея согласіе отдаться ему, и тоже убѣгаетъ. Къ умирающей приходитъ, наконецъ, священникъ, и слова молитвы надъ умирающей Луизой странно и жутко чередуются съ гуломъ

и пѣніемъ карнавала, доносившимися снаружи, и съ безумнымъ бредомъ Паскаля, душу котораго давятъ мучительные призраки...

По желанію одного французскаго театра, Кроммелинкъ передѣлалъ свой маленькій шедевръ въ трехактную пьесу, но врядъ ли пьеса отъ этого могла выиграть на сценѣ; въ короткой, сжатой пьесѣ, написанной стихами и полной удачныхъ неожиданныхъ эффектовъ, автору лучше удалось передать мучительное состояніе людей, которые ждутъ смерти близкаго и сами виновны въ ея приходѣ — они не только не могутъ бороться, спасти, но они сами толкнули его на это.

У другого молодого бельгійскаго писателя, все болѣе и болѣе завоевывающаго себѣ славу, Франца Гелленса, написавшаго интересный романъ и два очень талантливыхъ сборника рассказовъ, есть тоже одноактная вещь, «Кошмаръ въ діалогической формѣ», *Massacrons les innocents*. Въ этой маленькой пьесѣ изображена площадь небольшого провинціального городка зимою, вечеромъ; среди различныхъ лавченковъ и палатокъ находится палатка для игры въ цѣль, съ маріонетками. Настроеніе нѣкоторой таинственности уже предназначено авторомъ въ ремаркахъ, и мало народу на улицахъ, площадь дурно освѣщена, вдали раздается заунывная музыка шарманки. Къ грубоватоту хозяину палатки съ маріонетками подходитъ страстный игрокъ, который пробуетъ свое умѣніе, много разъ промахивается, но иногда попадаетъ въ маріонетку, которая заунывнымъ голосомъ отрекомендовываетъ себя: здѣсь Іуда Искаріотъ, Лукреція Борджіа, Неронъ, Мессалина, Равашоль... Послѣ игрока, при какомъ-то жуткомъ настроеніи отъ словъ этихъ маріонетокъ, подходитъ безрукій отъ рождения, но жаждущій поиграть, затѣмъ слѣпой, когда-то превосходный игрокъ, но вдругъ вбѣгаетъ какая-то старуха и молитъ о помощи. Кого-то убиваютъ здѣсь, близко, на улицѣ, кто-то раненъ, но что они могутъ сдѣлать: одинъ безъ рукъ, другой безъ глазъ, а игрокъ на ея просьбу спасти невиннаго отвѣчаетъ: «Невинный? Вѣрный ударъ! Какъ же его имя? Кто онъ?»

Старуха съ воплемъ бѣжитъ дальше, игроки расходятся, хозяинъ палатки прикрываетъ лавочку, и маріонетки со звономъ падаютъ; на

башнѣ звонятъ десять разъ; кругомъ царитъ мракъ, какое то жуткое состояніе охватываетъ всѣхъ—рядомъ умираетъ невинно убитый человѣкъ!

Маріонетки пьесы кажутся скорѣе страшными призраками, связанными съ клятвопреступностью, убійствомъ, развратомъ; Ф. Гелленсу удалось здѣсь, какъ и въ разсказахъ, передать тайну жизни, изобразить невѣдомую никому судьбу человѣка, время его ухода отъ близкихъ и прихотливое желаніе смерти унести, кого она пожелаетъ и когда пожелаетъ, не сообразуясь ни съ кѣмъ и ни съ чѣмъ. Идея пьесы состоитъ въ томъ, что жизнь является игрою; одинъ бьетъ своего ближняго навѣрняка, другой, какъ безрукій въ пьесѣ, бьетъ при помощи другого, третій, какъ слѣпой, бьетъ наудачу...

По поводу всѣхъ этихъ небольшихъ, но въ своемъ родѣ шедевровъ, нельзя говорить о вліяніи одного писателя на другого, какъ это часто указывалось критикою; можно скорѣе толковать о сходствѣ фламандскихъ душъ, объ оставшихся въ нихъ чертахъ и оттѣнкахъ католическаго средневѣковья, которое чувствуется до сихъ поръ въ узкихъ мрачныхъ улицахъ, остроконечныхъ домахъ, постоянномъ колокольномъ звонѣ, обилии монастырей. Можно приписывать эти сходныя переживанія у больныхъ душъ писателей вліянію городовъ и вліянію нѣкоторыхъ художниковъ, вродѣ Брейгеля и Терборша, которые смѣшивали въ своемъ творествѣ реальную жизнь съ фантастикой, соединяли простую обстановку съ чертовщиной. Во всякомъ случаѣ, имъ нельзя отказать не только въ талантѣ, но и въ введеніи новой формы для драмы—созданія такъ называемаго настроенія и вмѣстѣ съ тѣмъ умѣнія передавать зрителямъ или читателямъ тѣ жуткія мучительныя переживанія, которыя охватываютъ души слабыхъ или чрезмерно утонченныхъ людей, находящихся во власти неумолимаго рока и являющихся во власти прихотливой судьбы. Они не показываютъ никакой воли, не хотятъ дѣйствовать и что-то необъяснимое, роковое, непонятное руководить ихъ жизнью и уносить ихъ изъ нея, когда ему захочется.

## В ПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

### АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

#### Ю. СЛОНИМСКОЙ.

«Ассамблея», комедія въ пяти дѣйствіяхъ П. П. ГНѢДИЧА.—«Романъ тети Ани» пьеса въ четырехъ дѣйствіяхъ С. А. НАЙДЕНОВА.



В репертуарѣ Императорскихъ театровъ историческія пьесы стали почти такой-же необходимостью, какъ обязательный отдѣлъ «жизни туземцевъ» въ этнографическихъ музеяхъ. Публика, не имѣющая досуга для чтенія, любитъ все занято поучительное. Въ музеяхъ она съ восторгомъ разсматриваетъ витрину съ наряженными въ этнографическіе костюмы фарфоровыми фигурами, любитъ ѣдущимъ за водой деревяннымъ человѣчкомъ въ «тщательно провѣренномъ» нарядѣ или «исторически точной» бабой, сидящей у дверей «научно обоснованной» хаты.

Въ театрѣ подобнымъ успѣхомъ пользуются историческія пьесы которыя, въ сущности, являются такими-же витринами съ наряженными въ «точные» костюмы движущимися фигурами «жениха петровскаго времени», «богатой вдовы», «дворянской невѣсты». Въ легкой и пріятной формѣ публикѣ напоминаютъ давно забытыя свѣдѣнія, съ такимъ трудомъ заученныя въ гимназіи. И всѣ по-дѣтски радуются, вспоминая, что Потемкинъ былъ пышный вельможа, любилъ пиры и наряды, и что Екатерина Великая была въ перепискѣ съ самимъ Вольтеромъ. Необычные, занимательные костюмы, стильныя декораціи, портретность гримовъ всегда вызываютъ радостное изумленіе и наивный восторгъ зрителей.

Привычныя старыя свѣдѣнія имѣютъ особую привлекательность далекихъ дѣтскихъ воспоминаній и, быть-можетъ, этимъ объясняется то раздраженіе, съ какимъ встрѣчаетъ мирный обыватель всякое новое сообщеніе или даже попытку дать новое освѣщеніе старымъ фактамъ.





«КРЕЩЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.  
Г. ЛЕРСКИЙ ВЪ РОЛИ СЭРА ТОБИ.

Пьеса, пытающаяся по-своему передать сложную личность Петра I, истолковать неясные эпизоды изъ его жизни, показать столкновение стараго и новаго міра въ тогдашней Россіи, была бы, вѣроятно, встрѣчена, какъ обида.

Но пьеса, въ которой любовно собраны всѣ обычные, такія старыя, такія милыя представленія о «царѣ-преобразователѣ», будетъ отрадна, какъ ласковая, ничѣмъ не волнующая нянина сказка.

Жилъ былъ царь великій Петръ. Былъ со всѣми ласковый да добрый, съ подчиненными обходительный, а если съ кого и взыскивалъ, такъ за дѣло: не воруй да не лѣнтяйничай. Любилъ работать, любилъ и веселиться, затѣмъ и ассамблеи устраивалъ и тамъ съ гостями о добрѣ и честности говорилъ. А нѣмцевъ да голландцевъ хоть и выписывалъ, да въ душѣ не долубливалъ, потому что русскій умъ да русскую душу больше всего цѣнилъ.

Слушаешь такую сказку и уютное мирное настроеніе заволакиваетъ умъ. Забываются страшныя картины самаго грознаго, неповторяемаго момента русской исторіи, когда единая воля генія столкнулась съ вѣковой психологіей народа, когда хирургическимъ путемъ мѣнялась жизнь огромной страны, когда смута и ужасъ въ умахъ людей, не умѣвшихъ постичь смысла всего происходившаго, породила легенду объ Антихристѣ. Забываются всѣ кровавыя событія этого трагическаго времени и хочется повѣрить въ тихую отрадную сказку.

Съ большимъ стараньемъ обходитъ авторъ «Ассамблеи» все, что могло бы нарушить мирное теченіе пьесы, и умѣло окрашиваетъ медлительнымъ настроеніемъ обывательскаго житія самый рѣзкій моментъ русской исторіи.

Вотъ двѣ почтенныя дворянки въ уютной горницѣ толкуютъ о новшествахъ, клянутся, что не пойдутъ на безбожныя ассамблеи, и дивуются на потѣшный «версальскій» костюмъ молодого Пехтерева, только-что вернувагося изъ заграничнаго ученія.

Но когда самъ Петръ пріѣзжаетъ звать на ассамблею, «честная вдовица» Пехтерева, прежде ни за что не хотѣвшая разстаться со старыми «московскими» нарядами, спѣшитъ заказать у портнишки «нѣмецкое» платье.

Вотъ милые влюбленные играютъ у ледяной горки и даже страшное извѣстіе о томъ, что отецъ уличенъ во взяточничествѣ, не слишкомъ пугаетъ юную невѣсту.

Всѣ наиболѣе извѣстные факты изъ жизни Петра оживаютъ на сценѣ. Въ рабочемъ нарядѣ царь стоитъ за токарнымъ станкомъ, принимаетъ доклады, разспрашиваетъ о женщинѣ, которой наканунѣ самъ сдѣлалъ операцію, и бесѣдуетъ за трубкой съ пріѣзжими голландцами. Петръ показанъ и добрымъ, когда онъ ласково хвалитъ молодого Пехтерева; показанъ и въ гнѣвѣ, когда онъ уличаетъ Меньшикова во взяточничествѣ. Но не желая затемнять общаго настроенія пьесы, авторъ опускаетъ занавѣсъ въ самомъ началѣ грозной сцены. Меньшиковъ появляется лишь на одно мгновеніе и судьба его мало волнуетъ зрителей. Изъ всей пріемной комиссіи, которую молодой Пехтеревъ уличаетъ въ безбожномъ взяточничествѣ, только старикъ Арефьевъ является виднымъ лицомъ въ пьесѣ и гибель его могла бы опечалить зрителей. Но изъ любви къ его дочери Пехтеревъ спасаетъ его, возвративъ царю украденную Арефьевымъ сумму, и старикъ отдѣляется только легкимъ испугомъ.

Веселый ригодонъ во главѣ съ самимъ Петромъ, радостный шумъ ассамблеи завершаетъ непритязательную историческую «витрину», собранную опытной рукой драматурга П. П. Гнѣдича.

Старательно воспроизведена режиссеромъ А. И. Долиновымъ несложная обстановка тогдашней жизни. Забавныя комнатки съ низкими дверьми и деревянными лѣсенками, умильные изразцовыя печи, старинные сундуки и комоды, всѣ скромные предметы тогдашняго обихода вызываютъ любопытство зрителей. Показанная въ третьемъ актѣ декорація мирнаго двора съ полѣнницей дровъ, простымъ заборомъ и вырисовывающимся сбоку низенькимъ крылечкомъ отлично передаетъ тихое сумеречное настроеніе и только ледяная горка, сдѣланная слишкомъ бутафорски, нарушаетъ иллюзію правдоподобія.

Въ шаловливыхъ сценахъ жениха и невѣсты у г-жи Панчиной, замѣнившей въ этой роли г-жу Потоцкую, и у г. Ходотова чувствуется искрен-



«КРЕЩЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ», КОМЕДИЯ В. ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

КАРТИНА 7, ФИНАЛЪ.

Г. ЛЕШКОВЪ (СЕБАСТΙΑНО), Г-ЖА КОВАЛЕНСКАЯ (ОЛИВІЯ), Г. СТУДЕНЦОВЪ (ОРСИНО), Г-ЖА ТХОРЖЕВСКАЯ (ВІОЛА),  
Г. СУХАРЕВЪ (МАЛЬВОЛЮ), Г. ПАНТЕЛѢЕВЪ (ФАБІАНО), Г. ОЗАРОВСКИЙ (ФЭСТЪ).

няя юность. Талантливому артисту удастся окрасить живымъ чувствомъ безупречную добродѣтель молодого Пехтерева, сдѣлать привлекательной и естественной его примѣрную, безнадежную честность. Сильно оживляла замедленный темпъ пьесы г-жа Чижевская, съ большимъ юморомъ изображавшая приближенную дворовую вдовы Пехтеревой. Несуразная, укутанная въ платки, тупая и рабски угодливая крестьянка вызывала смѣхъ однимъ своимъ появленіемъ.

Чарующая мягкость, удивительная скорбная нѣжность, свойственная таланту Кондр. Яковлева, придала трогательную беззащитность образу жалкаго, глуповатаго дворянина Арефьева, волею Петра попавшаго на отвѣтственное мѣсто въ пріемной комиссіи. Его согнутая, точно безкостная, заплывшая фигурка, безсильно повисшія руки, вялая шаркающая походка и какой-то пухлый голосъ казались живымъ воплощеніемъ тупой покорности и безнадежной умственной темноты. Въ сценахъ, когда уличенный Арефьевъ боится гнѣва царя, артисту удалось вызвать живое сочувствіе зрителей.

Великолѣпную фигуру Петра далъ г. Ураловъ. Богатырская внѣшность, могучій голосъ, стихійный темпераментъ талантливаго артиста чрезвычайно подходятъ къ облику грознаго царя. Съ художественной силой были имъ переданы мгновенные переходы отъ благодушія къ безпощадному гнѣву и не остывающая страстность, напряженная энергія всего его существа. Даже въ ласкѣ къ Пехтереву и его матери чувствовалась скрытая грозная сила, которая каждую минуту можетъ прорваться наружу.

Несмотря на отсутствіе психологическаго матеріала въ роли, крупный талантъ актера сумѣлъ создать яркій и убѣдительный образъ.

Необычайно просто, эпически спокойно ведетъ М. Г. Савина несложную роль «честной вдовицы» Пехтеревой, какъ всегда плѣняя изяществомъ тонко отдѣланныхъ, граціозныхъ интонацій. М. Г. Савина можетъ претворить въ жизнь самыя книжныя слова, и ея поученія сыну, ея бесѣды съ царемъ кажутся на сценѣ вполне правдивыми. Насмѣшли-

вость умной женщины, стойкость честной, религіозной и вѣрнопопданной дворянки ощущается въ каждомъ неуловимомъ оттѣнкѣ ея голоса, въ благородномъ жестѣ ея руки. На ассамблеѣ она кажется царственно прекрасной среди всѣхъ смѣшно наряженныхъ барынь и «нѣмецкое» платье, впервые одѣтое въ этотъ вечеръ, выглядитъ на ней такъ, какъ будто она весь вѣкъ прожила за границей. Въ роли, къ сожалѣнію, нѣтъ моментовъ хотя бы поверхностнаго чувства, и М. Г. Савина могла только въ сценѣ съ сыномъ въ третьемъ актѣ на мгновеніе показать живую душу Пехтеревой.

«Историческая» картина, оживленная талантомъ лучшихъ силъ театра, вышла нарядной и любопытной.

Спокойная безстрастная Пехтерева явилась второй новой ролью М. Г. Савиной въ этомъ сезонѣ, какъ бы въ противовѣсъ мутной и нервной «тетѣ Анѣ» найденовской пьесы.

С. А. Найденовъ, ищущій въ послѣднихъ своихъ произведеніяхъ разгадку психологіи женщины, хотѣлъ показать въ «Романѣ тети Ани» два полюса женской любви.

Отъ мученичества до сознательнаго мучительства—такова по мысли автора безбрежная пустыня женскаго сердца.

Пафосъ самоотреченія, покорной преданности, доходящей до устраиванія любовныхъ встѣчъ съ соперницей, безграничная рабская привязанность воплощенъ въ образѣ «тети». Противоположный пафосъ полной внутренней свободы, которая даже въ любви боится почувствовать иго, олицетворенъ въ эгоистичной красивой Ольгѣ.

Для «тети Ани» нѣтъ вопросовъ самолюбія, нѣтъ сознанія своего человѣческаго достоинства, нѣтъ личныхъ надеждъ. Быть растоптанной любимымъ человѣкомъ для нея почти счастье. Въ его отсутствіи она точно замираетъ и только мелкія заботы объ его удобствахъ заполняютъ ея жизнь. Упорная самоотверженная любовь «тети Ани» въ самой себѣ таитъ удовлетвореніе и мечта о счастьи почти замѣняетъ для нея дѣйствительность.

Ольга ни на мгновеніе не можетъ отрѣшиться отъ личныхъ желаній.



Только внутренняя жизнь ея души является мѣриломъ ея поступковъ. Мужъ, дѣти забываются въ ту минуту, когда она ощущаетъ потребность «лечиться счастьемъ» живой любви. Не думая о нихъ, она уѣзжаетъ съ возлюбленнымъ на Иматру, но при первой его попыткѣ закрѣпить какой-то формулой ихъ свободный договоръ, она снова возвращается къ мужу, къ покою обывательской жизни. Никакія мольбы, даже духовная гибель прежняго друга не могутъ остановить ее. Она бросаетъ Волкова съ той-же легкостью, съ какою раньше бросила мужа, и рѣшеніе ея остается неизмѣннымъ.

Ольга «умѣетъ любить», потому что умѣетъ быть самой собою. Она исполняетъ только внутренній законъ своей души, не думая о страданіи или радости другихъ.

Мученическая любовь «тети Ани» встрѣчается тутъ съ почти сознательнымъ мучительствомъ Ольги, но ни одна изъ нихъ не можетъ дать настоящей радости Волкову.

Въ «Романѣ тети Ани» авторъ въ обратномъ преломленіи показываетъ трагическое взаимное непониманіе двухъ половъ, нарисованное имъ въ пьесѣ «Хорошенькая». Въ «Хорошенькой» центромъ является женщина, гибнущая жертвой искренней жажды любви, непонятой окружающими ее мужчинами. Въ «Романѣ тети Ани» С. А. Найденовъ рисуетъ гибель таланта, творческой силы мужчины, томящагося жаждой настоящаго чувства. Воплотивъ въ двухъ женскихъ образахъ крайніе полюсы женской психологіи, авторъ стремится доказать роковую несліянность мужской и женской души и неизбежность катастрофы при ихъ сближеніи.

Но талантъ бытового писателя невольно разрушаетъ теоретическую схему, ложную въ основѣ. Показывая разобщенныя силы покорности и свободы, авторъ не предвидитъ возможности синтеза, забываетъ, что пафосомъ истиннаго чувства является свободная покорность свободной души. Эта внутренняя ложность построения просачивается ржавчиной сквозь внѣшнее правдоподобіе пьесы, создавая совершенно неожиданные, противорѣчащіе авторскому замыслу оттѣнки.

Драма любви превращается въ случайный эпизодъ провинціальной жизни и подѣ налетомъ пошлости сглаживаются индивидуальныя свойства борющихся въ ней элементовъ.

Молодой писатель слишкомъ ничтоженъ и духовно неинтересенъ, чтобы гибель его могла серьезно встревожить зрителей. Онъ совершенно лишенъ этического такта, и не признавая личности «тети Ани», въ то-же время пользуется ея матеріальными услугами. Деньгамъ онъ придаетъ рѣшающее значеніе въ жизни, и когда Ольга заявляетъ ему о своемъ уходѣ, онъ сразу объясняетъ это матеріальнымъ преимуществомъ мужа. Талантъ и молодость не чувствуются въ его вялыхъ, стертыхъ словахъ, въ его любви, лишенной творческой силы. И когда въ послѣднемъ актѣ онъ врывается въ домъ Ольги и устраиваетъ мелкій пьяный скандалъ «бывшаго человѣка», зрителю ясно, что Ольга не виновата въ его гибели, что встрѣча съ ней только ускорила неизбѣжный процессъ его нравственнаго паденія.

Исполненіе г. Ходотова еще ярче подчеркнуло душевную слабость, жизненную бездарность Волкова.

Растерянный, весь точно смятый, онъ возбуждалъ жалость даже въ минуты счастья. Становилось понятно, почему отвергнутая любовь, являющаяся могучимъ источникомъ вдохновенія для настоящаго таланта, оказалась гибельной для его маленькихъ писательскихъ возможностей.

Неожиданно раскрывается душа Ольги въ сценахъ съ Волковымъ. Эта женщина, «умѣющая любить», не умѣетъ чувствовать. Ея маленькая душа, потускнѣвшая въ житейскомъ обиходѣ супружества, ищетъ дешевыхъ «пріятностей», и «счастье», о которомъ она сантиментально тоскуетъ, вполне опредѣляется милымъ словомъ «адюльтеръ». Ей хочется удобной карманной любви, удачно дополняющей картинку ея провинціальнаго кокетства съ начальствомъ мужа, ея хозяйственныхъ талантовъ, ея умѣнья «шикарно» одѣваться на удивленіе и зависть мѣстныхъ обывательницъ. Въ жестокости Ольги къ мужу, тетѣ Анѣ, Волкову, въ ея равнодушіи къ заброшеннымъ дѣтямъ не чувствуется свободной красоты души, осуществ-

вляющей свои внутренніе законы. Тутъ чувствуется лишь мелкій эгоизмъ женщины, занятой своими личными ощущеніями.

Темпераментъ и молодая энергія г-жи Тиме придали красоту и яркость этимъ случайнымъ ощущеніямъ и сдѣлали привлекательнымъ и интереснымъ образъ Ольги. Гордая сила чувствуется въ каждомъ ея движеніи, въ рѣзковатомъ звукѣ ея страстнаго грудного голоса. Безпокойство, томительная неудовлетворенность сквозятъ въ ея жестахъ и интонаціяхъ даже въ минуты беззаботнаго счастья съ Волковымъ.

Въ повышенномъ интересѣ къ его стихамъ, къ его восторженнымъ описаніямъ окружающей природы артистка сумѣла передать скрытую жажду увѣровать въ его творческую силу. Вся утренняя сцена въ отелѣ на Иматрѣ соткана артисткою изъ безсознательно борющихся настроеній любви и нарастающей тоски одиночества, психологически подготавливая моментъ разрыва. Г-жа Тиме искусно смягчаетъ грубость Ольги и постепенно завоевываетъ сочувствіе зрителей. Сила подлиннаго чувства сочетается у нея съ большимъ техническимъ совершенствомъ, создавая живые волнующіе моменты.

Когда, вся содрогаясь отъ внутреннихъ рыданій, она въ послѣдній разъ отвергаетъ Волкова и, оставшись въ полномъ одиночествѣ, шепчетъ одними губами о своей жадѣ счастья, зритель готовъ повѣрить въ подлинную силу Ольги. Тутъ артисткѣ удалось преодолѣть автора и осуществить его замыселъ, вопреки безжизненнымъ словамъ роли.

Но даже блестящее искусство М. Г. Савиной не могло смягчить непріятнаго впечатлѣнія, производимаго «самоотверженной» любовью тети Ани. Пренебрегая своимъ человѣческимъ достоинствомъ, тетя Аня забываетъ и человѣческое достоинство Волкова, рабски исполняя всѣ его мелкія желанія. Она весьма недвусмысленно знакомитъ его съ Ольгой, желая доставить Волкову пріятное развлеченіе; она непрерывно заботится объ удобствахъ ихъ встрѣчъ и даже послѣ разрыва старается вновь ихъ сблизить. Она видитъ въ Ольгѣ средство позабавить своего друга и приходитъ въ искреннее негодованіе, узнавъ о серьезности его чувства.

Сцена, когда старѣющая, опьянѣвшая отъ лишняго бокала, женщина цѣлуетъ руки своему пренебрежительно равнодушному господину и хочетъ присутствовать при его любовной бесѣдѣ съ Ольгой внушаетъ непреодолимую гадливость своими реалистическими подробностями. Вся психологія тети Ани, путемъ униженія и рабства надѣющейся добыть хоть крохи любовныхъ радостей, съ этой минуты становится безпощадно ясной. Тщетно авторъ хочетъ вызвать состраданіе къ несчастной покинутой женщиной. Ея униженіе кажется вполне заслуженнымъ, и зритель сочувствуетъ брезгливо отворачивающемуся отъ нея Волкову, сочувствуетъ злымъ словамъ мужа Ольги. Тетя Аня не умѣетъ любить, она умѣетъ только прислуживать любви. Мелочность недалекой женщины, безнадежно пошлой и не способной къ настоящему чувству, проступаетъ во всѣхъ словахъ и поступкахъ тети Ани. И вмѣсто апофеоза самоотверженной любви авторъ показалъ въ образѣ тети Ани, какимъ тлѣніемъ заражаетъ мелкую душу непостижимое для нея чувство.

Чудесная игра М. Г. Савиной дорисовала все недосказанное авторомъ, и образъ жалкой, духовно убогой женщины вышелъ такимъ ужасоюще яркимъ, такимъ мучительно правдоподобнымъ, что забыть его стало невозможнымъ. Когда въ сценѣ опьяненія третьяго акта она кричитъ срывающимся пустымъ голосомъ, бросаетъ рюмки, цѣлуетъ руки Волкову и плачетъ пьяными оскорбительными слезами, она теряетъ всякое человѣческое лицо, всякое подобіе женственности и отъ этого послѣдняго обнаженія уродливой души становится жутко, почти страшно.

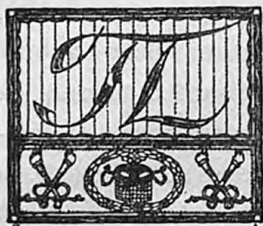
Духовная гибель случайно объединенныхъ авторской схемой людей кажется дѣйствительно неизбежной. Они не могутъ раскрыть закона любви, потому что сами они слишкомъ ничтожны. Любовь, являющаяся творческимъ началомъ жизни, становится разрушительной, если случайно попадаетъ въ маленькія темныя души жалкихъ людей.



«КРЕЩЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.  
Г. СУХАРЕВЪ ВЪ РОЛИ МАЛЬВОЛЮ

## МОСКВА.—МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Н. ЭФРОСЪ.



ПРОТЕКАЮЩАЯ часть сезона (сентябрь—декабрь) была въ московскомъ Маломъ театрѣ исключительно богата по части постановокъ новыхъ пьесъ русскихъ драматурговъ. Уже давно не было такого ихъ обилія. За эти мѣсяцы сыграно ихъ куда больше, чѣмъ въ предыдущіе сезоны за цѣлый театральный годъ. Убѣдительно демонстрировался, если и не качественный, то по крайней мѣрѣ количественный расцвѣтъ отечественной драматургіи, и при томъ въ самыхъ различныхъ ея видахъ: бытовая драма, комедія, водевиль, историческій жанръ. И почти все это одинаково нравилось публикѣ, во всякомъ случаѣ собирало ее каждый вечеръ въ зрительную залу Малаго театра въ громадномъ количествѣ; аншлаги, возвѣщающіе о полныхъ сборахъ, не сходили въ спектакли этихъ пьесъ со стѣны около кассы. Внѣшняя картина полного благополучія и преуспѣянія, большого театрального оживленія, которое такъ сильно контрастировало съ непрекращающимися толками о «кризисѣ театра», объ убыли вкуса и интереса къ театральнымъ представленіямъ. Поверхностный наблюдатель московской театральной жизни могъ вывести заключенія прямо обратныя этимъ пессимистическимъ утвержденіямъ...

Началъ Малый театръ свой сезонъ съ постановки шекспировской комедіи «Что вамъ угодно», — на нашей сценѣ, кажется, еще никогда не исполнявшейся, а если и исполнявшейся, то въ незапамятныя времена и современному московскому зрителю сказавшей очень мало, оставившей его незаинтересованнымъ и равнодушнымъ.

Не стану разбирать, изъ самой ли комедіи за столѣтія успѣла вывѣтриться ея прелесть, успѣли притупиться ея комизмъ и ея трогательность, или же инсценировка ея была сдѣлана по тѣмъ методамъ, которые уже



не даютъ эффекта, не ведутъ къ побѣдѣ надъ зрительною залюю, развившею или избаловавшею свой вкусъ и чрезвычайно поднявшею свою требовательность. Вѣрнѣ всего, пьеса о Жакѣ Меланхоликѣ и Розалиндѣ утратила привлекательность для той части зрителей, которую могла бы удовлетворить такая постановка, и не могла эта постановка удовлетворить тѣхъ, которые радостно приняли бы «Что вамъ угодно» въ иномъ, болѣе тонко-художественномъ сценическомъ нарядѣ. Не въ декоративной и костюмной роскоши, конечно, дѣло, но въ выдержанности, строгости стиля, въ изощренной артистичности всего спектакля, въ томъ гармоничномъ сочетаніи всѣхъ его частей, которое только и можетъ дать, особливо въ пьесѣ такого характера, нужное очарованіе, увлекательныя впечатлѣнія.

Вслѣдъ за Шекспиромъ Малый театръ реставрировалъ «Таланты и Поклонники», ту пьесу Островскаго, которая имѣла на этой сценѣ исключительно прекрасное исполненіе и, благодаря ему, благодаря игрѣ М. Н. Ермоловой, О. О. Садовской, М. П. Садовскаго, А. П. Ленскаго, Н. К. Рыбакова, Н. И. Музиля, еще другихъ, стала одною изъ самыхъ любимыхъ пьесъ московской публики, пронесла свою большую популярность черезъ десятки лѣтъ. Однихъ изъ сейчасъ названныхъ исполнителей уже нѣтъ, другіе, уступая натиску времени, измѣнили свои амплуа. Лишь О. О. Садовская перешла и въ реставрированную пьесу, осталась въ ней по прежнему Домною Пантелевною и по прежнему же привела всѣхъ въ полный восторгъ яркостью своего комизма, искренностью своихъ сценическихъ переживаній и тонкостью сценическаго письма въ рисунокѣ образа. И какъ въ былые годы, зала покрывала дружнымъ, радостнымъ смѣхомъ одну за другою ея фразы, а въ иные моменты вдругъ настораживалась, затихала и готова была пролить слезу надъ наивно выражаемыми, но глубокими печальми этой любящей старухи-матери, которая чутко слышитъ всѣ бури въ сердцѣ молодой дочери. Во всѣхъ остальныхъ роляхъ были уже другіе исполнители. Всѣ—старательные, всѣ—вѣрно понимающіе смыслъ передаваемыхъ ими образовъ, иной разъ умѣющіе передать понимаемое выразительно и ярко, съ трогательностью или съ комизмомъ, но безсильные сло-

жить своими соединенными усилями такой спектакль, передъ которымъ бы потускнѣли и умолкли воспоминанія. Эта опасность всегда сторожитъ реставраціи пьесъ, бывшихъ въ ихъ исполненіи особенно любимыми и еще не отдѣленными такимъ долгимъ временемъ, чтобы зрители не принесли съ собою на спектакль опасныхъ воспоминаній. Когда, два сезона назадъ, реставрировали «Бѣдную невѣсту», этихъ соперниковъ изъ прошлаго не было, и реставрація имѣла успѣхъ, получила всю привлекательность. Было бы искаженіемъ правды, которое Малому театру, конечно, не нужно, сказать, то же про возобновленіе «Талантовъ и поклонниковъ».

«Обширное поле» Артура Шницлера, бывшее третьею по очереди постановкою сезона—единственная новая пьеса западно-европейскаго репертуара, поставленная на Малой сценѣ за указанные мѣсяцы. Впрочемъ, интересъ новизны былъ у нея отнять постановкою ея, въ другомъ лишь переводѣ и подъ инымъ именемъ, на сценѣ Незлобинскаго театра. Но неизбѣжно напрашивавшіяся сравненія двухъ исполненій были всецѣло въ пользу Малаго театра, гдѣ громадное большинство ролей получило воплощеніе гораздо болѣе яркое и значительное, и вся шницлеровская драма пріобрѣла гораздо большую стройность и содержательность. То, что въ спектаклѣ Незлобинскаго театра производило впечатлѣніе какого-то страннаго недоразумѣнія, тутъ получало ясный смыслъ и психологическую обоснованность. Больше всего это относится къ главной роли Гофрейтера, который и есть «обширное поле», гдѣ умѣщаются самыя противорѣчивыя на первый взглядъ душевныя движенія, непримиримыя чувства. А. И. Южинъ сумѣлъ въ своей выразительной и искренней передачѣ сыскать имъ примиреніе. И передъ зрителемъ было живое и интересное лицо, хотя и преувеличенное авторомъ въ его значеніи и важности. Всѣ эти психологическія загадки любви, которымъ вѣнскій драматургъ удѣлилъ столько вниманія и столько приподнятыхъ словъ, не такъ уже сложны и загадочны, а главное—не такъ уже многозначительны. И потомъ, въ построеніи драмы—такая громоздкость, такъ много усилій и такъ мало сверкающаго таланта, что и при отличномъ исполненіи, которое дали г. Южинъ, г-жа Шухмина, при-

давшая яркость, сложность и привлекательность образу молодой, смѣлой въ любви дѣвушки, еще другіе исполнители,—пѣса скоро перестаетъ интересовать и начинаетъ только утомлять, выдаетъ свои излишества и свою ненужность. Когда Шницлеръ оставался въ рамкахъ небольшихъ комедій и драмъ, вродѣ хотя бы его «Забавы», имѣвшей въ свое время большой успѣхъ въ філіальномъ отдѣленіи нашего Малаго театра, въ Новомъ театрѣ, или его «Старой сказки», шедшей на одной частной московской сценѣ,—онъ, не будучи особенно глубокимъ, никогда не былъ скучнымъ; онъ умѣлъ держать въ рукахъ интересъ и вниманіе своего зрителя до конца, онъ волновалъ, трогалъ. Съ тѣхъ поръ, какъ вѣнскій авторъ сошелъ съ этой дороги, когда его драматургія пошла «Одинокой тропою» и «Обширнымъ полемъ», стало замѣтно чувствоваться насиліе надъ собою, усиліе выразить больше, чѣмъ имѣется въ его художественномъ запасѣ. И у каждой новой шницлеровской драмы уже неизбѣжная спутница, столь роковая въ театрѣ,—скука.

Отдавъ сейчасъ указанными постановками дань другимъ сторонамъ своей репертуарной задачи, Малый театръ затѣмъ всецѣло посвятилъ свои силы новой русской драматургіи, ею занялъ всѣ послѣдующіе мѣсяцы протекшей части сезона. Передъ зрителемъ прошли послѣдовательно С. А. Найденовъ, П. П. Гнѣдичъ, В. А. Александровъ, вернувшійся черезъ семнадцать лѣтъ къ драматургіи, Ю. Д. Бѣляевъ, рѣшительно вступившій на путь драматурга, и, наконецъ, Л. Н. Андреевъ, предъ которымъ впервые раскрылись, наконецъ, двери Щепкинскаго дома.

Изъ этихъ пяти спектаклей наименьшій успѣхъ у публики Малаго театра достался драмѣ С. А. Найденова «Романъ тети Ани», хотя по достоинствамъ эта драма отнюдь не занимаетъ послѣдняго мѣста среди нихъ, а сценическое возсозданіе пьесы еще увеличивало интересъ «Романа». И лишь съ изумленіемъ приходится констатировать грустную участь Найденовской драмы, милой, трогательной и правдивой, рядомъ съ очень шумнымъ, почти триумфальнымъ, успѣхомъ хотя бы «Исторіи одного брака» Вл. Ал. Александрова, повторившаго безъ мудрости лукавой всѣ старыя,

казалось уже отжившіе свои сроки, драматургическіе эффекты и темы. Но «имѣютъ судьбу свою пьесы». «Романъ тети Ани» былъ объявленъ скучнымъ и даже нуднымъ. Зрительная зала быстро стала въ какое-то враждебное отношеніе къ героямъ драмы. И уже не пожелала подарить ихъ судьбѣ ни вниманія, ни участія, хотя они вполне стоили и этого вниманія и этого участія. Правда, не свободна пьеса отъ несомнѣнныхъ недостатковъ въ построеніи, есть въ ней нѣкоторая растянутость и неудачный, расхолаживающій конецъ, который зачѣмъ-то былъ авторомъ прибавленъ къ первой, болѣе удачной, редакціи «Романа тети Ани». Я имѣлъ случай ознакомиться въ рукописи и съ этою первою редакціею. Въ ней авторъ излишне долго возился съ началомъ пьесы, посвятилъ экспозиціи два акта. И это было скучно. Но все остальное было вполне удачно, а заключительный актъ оставлялъ очень большое, сильное впечатлѣніе, раскрывалъ всю безысходную скорбь милой тети Ани. Вѣроятно, самъ видя недостатокъ начальныхъ двухъ актовъ, С. А. Найденовъ рѣшилъ нѣсколько переработать пьесу. И удачно слилъ два первыхъ акта въ одинъ. Недостатокъ первой редакціи былъ чрезъ такую переработку устраненъ. Все остальное слѣдовало бы оставить въ неприкосновенности. И думается, тогда судьба драмы была бы даже въ театрѣ значительно иная, впечатлѣніе непрерывно нарастало бы въ силѣ, и зрители не ушли бы изъ театра раздосадованные; напротивъ, унесли бы значительныя впечатлѣнія. Но при такой комбинаціи пьеса получилась бы лишь въ трехъ актахъ. Вѣроятно, это считается недостаточнымъ количествомъ для «большой» по темѣ пьесы. Иначе не умѣю объяснить, чего ради сталъ г. Найденовъ придѣлывать къ пьесѣ, четвертымъ актомъ первой редакціи и третьимъ—второй редакціи совершенно исчерпывавшей свою тему, говорившей все, что ей нужно и дающей сильный заключительный аккордъ,—еще одинъ актъ, вялый, топчущійся на одномъ мѣстѣ и умаляющій прелесть тети Ани. Очевидно, «три акта» испугали. И вотъ произведена эта прибавка, искусственная, изъ темы драмы не вытекавшая и только испортившая пьесу. Потому что лишнее,—какой еще злѣйшій врагъ можетъ быть у художественнаго произведенія, а тѣмъ

паче у произведенія для театра, гдѣ художественная экономія важнѣе всего? Есть выраженіе: «лучше ничего не сказать, чѣмъ сказать ничего». Своимъ послѣднимъ актомъ новой редакціи авторъ «Романа тети Ани» именно «сказалъ ничего». И горько поплатился, поплатился даже больше, чѣмъ заслуживалъ, потому что зритель отмахнулся раздосадованно уже отъ всей драмы.

С. А. Найденовъ всегда былъ прежде всего изобразителемъ тихихъ скромныхъ, глубоко затаенныхъ печалей, всегда былъ лирикомъ въ драматургіи; въ этомъ онъ ближе къ Чехову, чѣмъ кто-нибудь изъ современныхъ драматурговъ. И совершенно напрасно укоряютъ его, что онъ «работаетъ подъ Чехова». Не изъ подражанія славному образцу, но по свойствамъ своей авторской натуры выбираетъ онъ преимущественно такія темы и такъ ихъ разрабатываетъ; любитъ тающіе контуры, любитъ тихія, выцвѣтшія краски, любитъ затаенныя слезы, невысказанныя печали. Нужны или предвзятость, или какая то глухота, чтобы не слышать искренности всего этого въ Найденовѣ. Это—не маска, взятая у кого-то на прокатъ, это—подлинное «лицо» Найденова. И именно этою подлинностью, этою искренностью, да еще милою нѣжностью письма онъ раньше привлекалъ. Теперь про него уже спѣшатъ сказать—«исписался», «талантъ на ущербѣ». И даже больше—опредѣляютъ его, лишь какъ «автора одной пьесы», не хотятъ въ его драматургіи цѣнить ничего, кромѣ такъ прошумѣвшихъ въ свое время и дѣйствительно написанныхъ со всею силою нервовъ «Дѣтей Ванюшина». У насъ, вообще, очень спѣшатъ ставить на писателѣ это клеймо «исписался» и сдавать его въ архивъ, сваливать въ какую-то братскую могилу, точно на русскомъ Олимпѣ—такая тѣснота и нужно поскорѣе очищать мѣста все для новыхъ боговъ. Развѣ не такъ же торопятся теперь сорвать лавры съ головы Леонида Андреева, еще такъ недавно ими увѣнчанной, и записать его въ разрядъ литературныхъ инвалидовъ, уже не способныхъ на созиданіе, обреченныхъ лишь кое-какъ, скучно и безславно доживать свой литературный вѣкъ? Можетъ быть, нигдѣ такъ быстро не отдаетъ публика свои симпатіи, нигдѣ такъ стремительно не производитъ



въ кумиры, какъ у насъ. Но за то ужъ навѣрное нигдѣ, ни въ одной по настоящему культурной и дорожающей своимъ искусствомъ странѣ такъ стремительно и даже почти злорадно не свергаются кумиры, не отнимаются симпатія и вниманіе. Очень уже мы и жить торопимся и чувствовать спѣшимъ, по крайней мѣрѣ—въ сферѣ литературы, искусства. И какъ часто утрення заря художника сливается съ его зарею вечернею, часы восхода и заката почти совпадаютъ. Про художниковъ группы «Міра искусства» уже говорятъ, что они, лишь вчера—крайніе революціонеры живописи и дерзкіе искатели, повторяютъ зады, застыли, перестали волновать, а Валерія Брюсова, такъ недавно изумлявшаго необычайностью и новизною, готовы объявить «академичнымъ» и отсталымъ, поэтомъ буржуазнаго вкуса и консервативнаго поэтического символа вѣры, и т. д., и т. д... Говорятъ, это—обычное свойство молодыхъ въ культурѣ націй, еще не нажившихъ способности по настоящему цѣнить свое искусство...

Извиняясь за это небольшое отступленіе отъ темы своего театральнаго обзора, возвращаюсь къ «Роману тети Ани». Романъ ея простъ и несложенъ. Она—изъ тѣхъ, которыхъ природа создала для любви, для тихой радости семейнаго счастья, но которыхъ злая судьба именно этихъ радостей лишаетъ, становится поперекъ дороги каждый разъ, какъ тети Ани пытаются потянуться за счастьемъ. Найденова интересуется этотъ образъ не впервые. Вспомните хотя бы «Авдотьину жизнь», ту старую дѣвушку, которая тамъ сама предлагала свою любовь, просила, такъ скромно и трогательно полюбившагося ей человѣка сдѣлать ее матерью. Тогда эта сцена вызывала въ части зрительной залы смѣшки, а сцена вполне стоила слезъ. Тетя Аня, женщина уже пожилая, начавшая спускаться въ унылую долину лѣтъ,—изъ той же грустной породы. Въ прошломъ у нея былъ бракъ, несчастный, только измучившій. Въ чемъ дѣло,—мы не знаемъ; авторъ ограничивается однимъ короткимъ, бѣглымъ упоминаніемъ. И, можетъ быть, онъ сдѣлалъ бы лучше, для цѣльности образа, если бы этого брака и вовсе не было. Во всякомъ случаѣ, этотъ бракъ ничего не утолил изъ любовнаго голода Ани, не влилъ никакой радости въ ея сердце.



И понемногу превратилась она въ «тетю Аню», живущую чужими жизнями, болѣющую чужими болями, помогающую чужой любви. Пусть не прозвучитъ это невѣрно. Въ Петербургѣ отношеніямъ тети Ани къ роману Ольги Сергѣевны съ Алексѣемъ придали, въ толкахъ публики и печати, такой нехорошій и такой невѣрный оттѣнокъ, сказали глубоко-противное слово. Нужно отдать справедливость Москвѣ,—у насъ никому и въ голову не приходило такъ расцѣнить участіе тети Ани въ романѣ Ольги. Она любитъ Ольгу, она любитъ самую любовь. Отсюда ея отношеніе къ любви Ольги къ молодому поэту. Но годы не убили въ тетѣ Анѣ жажды любви *для себя*, не изсушили ея сердца. И зритель застаётъ ее уже съ любовью къ тому же поэту Алексѣю. Ахъ, это такъ смѣшно,—пожилая женщина любитъ почти мальчика, любитъ мужчину много моложе себя! Изъ этого можно сдѣлать только забавную исторію Гурмыжской и Алексиса, но ни въ коемъ случаѣ не драму... И какъ казнятъ насмѣшкою и злыми подшучиваніями тетю Аню въ жизни, припиливая къ ней и къ ея роману обидные, уничижительные ярлыки, такъ же казнили, черство и со смѣшкомъ, тетю Аню Найденовской пьесы. Нѣкоторые говорятъ, что именно въ этомъ, въ неизбѣжной комичности любви пожилой женщины, да еще къ молодому человѣку, и лежитъ главная причина того, что публика не приняла пьесы, отнеслась къ ней сухо и даже враждебно. Потому что привычка, принесенная въ зрительную залу, подсказывала относиться къ тетѣ Анѣ и ея роману пренебрежительно и съ насмѣшкою, а вся драма написана съ глубокою любовью, съ полнымъ сочувствіемъ къ этой пожилой, полюбившей на закатѣ дней, женщинѣ. Между настроеніями зрителя и автора оказалось слишкомъ большое несовпаденіе...

Сама тетя Аня знаетъ всю рискованность своего положенія. Въ минуту такъ рѣдкой у нея откровенности, когда сердце проситъ излиться въ своихъ глубочайшихъ печаляхъ, тетя Аня говоритъ неудачнику-пѣвцу Шварцу: «Особенно ожесточенно, со смѣхомъ и злорадствомъ торопятся затоптать нашъ костеръ... костеръ женщинъ моего возраста... Мы всегда почти смѣшны, когда любимъ... И нѣтъ исключенія». Не сдѣлали такого



«КРЕЩЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.  
Г-ЖА РОСТОВА (МАРИ), Г. ЛЕРСКИЙ (ТОБИ), Г. ПАНТЕЛѢЕВЪ (ФАБИАНО) И Г. УСАЧЕВЪ (ЭКЧИКЪ).

исключенія и для тети Ани. Эти глубоко трогательныя ея слова не расстрогали, не смутили, не заставили зрителя отказаться отъ отношенія очень привычнаго, но и въ такой же мѣрѣ поверхностнаго, напрасно жестокаго. Я не знаю, можетъ быть, въ томъ, какъ изображалъ авторъ романъ тети Ани, было и кое что неловкое; можетъ быть, онъ слишкомъ довѣрялъ добрымъ чувствамъ и чуткости своего зрителя, слишкомъ мало считался съ его привычками и потому иной разъ ставилъ тетю Аню и ея хлопоты о любовномъ счастьи Ольги въ излишне рискованныя положенія. Но все это, на мой взглядъ, не должно бы заслонить скорбности «романа» самой Ани, не должно бы парализовать впечатлѣній, которыя несетъ теперешній третій актъ драмы. Случилось иначе. Маленькіе недостатки взяли въ глаза зрительной залы верхъ надъ большими достоинствами. И большая правда и сила, съ которою изображенъ кульминаціонный пунктъ романа, остались точно незамѣченными, неоцѣненными.

Съ такою силою и такою правдою написана въ этомъ актѣ сцена тети Ани со Шварцемъ, когда она, полная безнадежной любви, сама этой любви стыдась, слушаетъ романсъ «Нѣтъ, только тотъ, кто зналъ свиданія жажду». Исполнявшая тетю Аню на Малой сценѣ г-жа Смирнова умѣла игрою лица во время романса передать всѣ муки Аниной души, всю скорбь ея влюбленнаго сердца. И было въ эти минуты безконечно жаль, до слезъ, тетю Аню. И казалось, что хоть на этотъ то разъ не будутъ торопиться «со смѣхомъ и злорадствомъ» затоптать «костерь». Съ такою же правдою и силою написана Найденовымъ и сыграна на Малой сценѣ слѣдующая сцена, когда послѣ долгаго отсутствія появляется въ тихомъ домикѣ тети Ани герой ея затаенной любви. И съ еще большею силою написана и сыграна третья большая сцена акта,—когда не выдерживаетъ тетя Аня и на короткій мигъ выдаетъ тайну своего любящаго и горько обиженнаго сердца. Любовь прорывается бурно, стонетъ вся душа. И опять затихаетъ тетя Аня, неслышными слезами плачетъ надъ обидою сердцу, надъ разбитою сиротливою жизнью.

Она поставила надъ собою послѣдній крестъ, ея «романъ» эту

вспышкой кончился. Дальше—тихое дотягиваніе дней. И было несомнѣнною ошибкою еще показывать ее зрителю, заставлять ее снова, на глазах публики, вмѣшиваться въ романъ Ольги и поэта. Вѣроятно, въ дѣйствительности тетя Аня сдѣлаетъ и это. Но въ пьесѣ это уже не пріемлемо, потому что кругъ ея уже замкнулся. Да и авторъ плохо справляется съ тѣмъ, что хочетъ изобразить въ новомъ заключительномъ актѣ своей драмы,—не находитъ нужныхъ, западающихъ въ память и душу словъ. И весь актъ сплошная ненужность, въ конецъ расхолаживающая и дающая пишу для всякихъ подшучиваній и нападокъ.

Меньше, чѣмъ тетя Аня, удались г. Найденову Ольга съ ея любовными мятежами и съ ея нерѣшительными колебаніями между поэтомъ и налаженной, хотя и скучною, томящею жизнью съ мужемъ, и самъ поэтъ. Но и въ Ольгѣ многое наблюдено вѣрно и передано тонко. Можетъ быть, жг-а Рощина-Инсарова, играющая на Малой сценѣ Ольгу, показываетъ ее излишне надорванною, замученною жизнью и любовными противорѣчіями. Такою остается ея Ольга даже тогда, когда такъ ярко горитъ ея любовь, когда вся Ольга—радость и восторгъ любви. И потомъ, врядъ ли Ольга—«загадочная натура», какою хочетъ ее показать артистка. Но многія переживанія этой женщины г-жа Рощина-Инсарова передаетъ съ большою правдою и тою нервностью, которая всегда счастливо отличаетъ исполненіе этой талантливой артистки. Думается, что и г. Блюменталь-Тамаринъ, новый артистъ Малой труппы, вступившій въ нее въ этомъ сезонѣ и удачно игравшій для дебюта Карандышева въ «Безприданницѣ», напрасно нѣсколько видоизмѣнилъ найденовскаго героя и тѣмъ сдѣлалъ еще рискованнѣе положеніе тети Ани. Артистъ напрасно, во-первыхъ, омолодилъ Алексѣя, обратилъ его совсѣмъ въ юношу. И затѣмъ, онъ слишкомъ сдѣлалъ его театральнымъ *jeune-premier*, щеголеватымъ и изящнымъ, отнявъ провинціальность и застѣнчивость. Алексѣй—внутреннее благородство при внѣшней скромности и даже сѣрости. Такимъ и полюбила его тетя Аня, врядъ ли полюбила бы инымъ. И такимъ именно характеризуетъ она его Ольгѣ въ одномъ изъ начальныхъ діалоговъ съ нею. Удачная у автора фигура, хотя

и не изъ очень оригинальныхъ, — Шварцъ, съ обманувшимъ семейнымъ счастьемъ и съ обманувшею сценическою карьерою. Г. Яковлевъ даетъ образъ и вѣрный и выпуклый. Остальное въ пьесѣ—только въ служебномъ значеніи и не представляетъ самостоятельнаго интереса.

Всѣ остальные новыя русскія пьесы этого сезона имѣли уже на Малой сценѣ значительный успѣхъ, нѣкоторыя—даже больше того, чего стоятъ ихъ скромныя достоинства. Слѣдомъ за «Романомъ тети Ани» была сыграна историческая комедія П. П. Гнѣдича «Ассамблея», какъ показываетъ самое названіе—посвященная изображенію петровской поры и извѣстнаго бытового перелома въ укладѣ русской общественности. Выведенъ въ пьесѣ и самъ великій преобразователь, «Царь-чернорабочій», по опредѣленію историка.

Задача художественнаго изображенія Петра Великаго — задача громадной трудности и отвѣтственности. И эта трудность и отвѣтственность увеличиваются еще тѣмъ, что это—первый опытъ драматургическаго использования этого историческаго и такъ сложнаго, вызывающаго столь противорѣчивыя оцѣнки, образа. Если прилагать мѣрку такого рода къ пьесѣ П. П. Гнѣдича, врядъ ли она способна удовлетворить, врядъ ли можно признать въ ней художественный вкладъ въ литературу о Петрѣ. Собраніе нѣсколькихъ, все больше анекдотическихъ, чертъ еще не даетъ историческаго образа; не складывается изъ этихъ чертъ большая, художественно цѣнная, фигура.

Впрочемъ, у автора, повидимому, и не было такихъ горделивыхъ замысловъ. Онъ ставилъ своею первою задачею позабавить зрителя, наполнить смѣхомъ залу; онъ писалъ «Ассамблею» такъ же, какъ нѣсколько лѣтъ назадъ писалъ «Веницейскаго истукана». И фигура Петра—только прибавленіе къ смѣхотворной, легкой комедіи,—прибавленіе, успѣшно говорящее любопытству зрителя, хотя и мало дающее его серьезному интересу къ одному изъ самыхъ значительныхъ историческихъ воспоминаній. Этотъ Петръ обрисованъ чертами, такъ сказать, обиходными, наиболѣе общеизвѣстными и традиционными. И если бы начать анализировать строго,

если бы требовать вѣрнаго соотвѣтствія между характеромъ героя пьесы и его поступками, пожалуй, пришлось бы признать, что тотъ поступокъ Петра, который составляетъ исходную точку пьесы, завязываетъ узелъ ея коллизій,—что этотъ поступокъ мало гармонируетъ съ громаднымъ, государственнымъ, умомъ Петра, съ громадною трезвостью его взглядовъ и диктуемою высокимъ положеніемъ осторожностью, т. е. съ тѣми чертами, въ красотѣ которыхъ П. П. Гнѣдичъ хочетъ показать своего Петра. Потому что врядъ ли съ этими чертами примиримо то столь отвѣтственное порученіе, которое Петръ даетъ юношѣ, мальчику, видимому имъ впервые, и только за то, что въ заграничномъ школьномъ дипломѣ юноши прописаны по разнымъ наукамъ *optime* и иныя лестныя отмѣтки учителей. Да и за другія качества, которыя проявилъ юноша въ первой встрѣчѣ съ Царемъ, можно его полюбить, но никакъ нельзя довѣрить ему разслѣдовать дѣло о самомъ Меньшиковѣ, довѣрить ему, говоря теперешними, такъ злободневными терминами, ревизію интендантскихъ хищеній, разъ подозрѣніе въ нихъ пало на перваго въ государствѣ сановника и царева любимца. Въ этомъ моментѣ пьесы, изъ котораго вытекаютъ всѣ ея перипетіи немножко мелодраматическаго оттѣнка, есть несомнѣнная ложь, во всякомъ случаѣ—ложь художественная. И образъ Петра отъ такого поступка теряется гораздо больше, чѣмъ выигрываетъ отъ всѣхъ комплиментовъ, которые дѣлаетъ ему авторъ на протяженіи пьесы...

Но, конечно, занимательно видѣть на театрѣ, какъ Петръ работаетъ на токарномъ станкѣ, повязавъ голову ремешкомъ, какъ запанибрата разговариваетъ съ нагрянувшими въ Петербургъ голландскими друзьями изъ простонародья, какъ ласковъ и обходителенъ на ассамблеѣ, какъ беретъ на себя роль свахи, и т. д. и т. д. Это всегда занимаетъ, этому всегда обезпечено любопытство и вниманіе зрителя. Авторъ вѣрно рассчиталъ все это и фигурую Петра, которая, въ концѣ концовъ, только аксессуаръ въ его веселой историко-жанровой комедіи, еще увеличилъ занимательность и успѣшность своей пьесы, идущей на Малой сценѣ подъ незатихающій смѣхъ всегда очень многочисленной публики.



Правда, сторожить публику нѣкоторое разочарованіе. Все время, отъ самаго поднятiя перваго занавѣса, идутъ на сценѣ разговоры объ ассамблеѣ, этой новой затѣѣ Царя-реформатора, не оставлявшаго безъ вниманiя ни одной стороны русской жизни. Еще въ первомъ актѣ приходятъ цареvy люди звать или требовать на ассамблею, вызываютъ этимъ переполохъ и самыя противоположныя сужденiя въ боярской семьѣ. Обозначаются сторонники и противники этого затѣйливаго новшества; на немъ, какъ на оселкѣ, испытывается и боярская гордость и боярская косность. И такъ на протяженiи всей пьесы стоитъ передъ глазами зрителя въ манящей перспективѣ, дразня любопытство, ассамблея. Онъ ея ждетъ больше всего; онъ увѣренъ, что самый лакомый кусочекъ въ пьесѣ прибереженъ для его любопытства къ концу, къ финальному акту. И не очень волнуется мелодраматическими исторiями о томъ, какъ женихъ долженъ разоблачить казнокрадство по недомыслию отца его невѣсты; не очень занятъ и «интендантскою эпопеею», перенесенною въ петровскую обстановку, но такъ близкою къ росiйской дѣйствительности сегодняшняго дня. Можетъ быть, подъ этими свѣжими впечатлѣнiями отъ ряда процессовъ, явившихся результатомъ ревизiй сенатора Гарина и другихъ, въ желанiи сочетать историчность съ злободневностью, П. П. Гнѣдичъ и отвелъ такое широкое мѣсто въ своей комедiи интендантскимъ хищенiямъ. Но зрителю все это кажется только присказкою, а самая сказка-то—впереди, на ассамблеѣ. Но вышло такъ, что именно ассамблея—наименѣе удавшаяся часть пьесы, носящей ея имя, наименѣе яркая и стройная картина. Не хватило красокъ, выразительности. И если не сама ассамблея, то изображенiе ея—достаточно скучное. Впрочемъ, отчасти повиненъ въ этомъ и Малый театръ, хорошо срежиссировавшій всѣ предыдущія картины «Ассамблеи», давшій ихъ стройными и красочными, но въ изображенiи ассамблеи мало справившійся съ задачею, замѣнившій это изображенiе нестройнымъ мельканiемъ фигуръ и хаосомъ шумовъ. Авторъ далъ малый матеріалъ театру, театръ мало помогъ автору,—и то, что предполагалось, какъ центръ интереса, что ожидалось, какъ боевая часть спектакля, вышло неинтерес-

нымъ. Была «ассамблея» по имени, но не было ея характернаго духа, не было ея настоящей картины.

О томъ, чтобы изобразить на сценѣ Петра, не разъ мечтали русскіе актеры. Мечталъ, между прочимъ, В. В. Самойловъ, котораго сейчасъ торжественно поминаютъ по случаю столѣтія его рожденія. «Мнѣ, повѣрьте, не надо для этого, говорилъ онъ, каблуковъ и носковъ; дайте мнѣ дверь низкую, по плечо, дайте низкій потолокъ и мебель на два вершка ниже обыкновенной, да чтобы царевича Алексѣя игралъ артистъ маленькаго роста,—и я буду саженымъ гигантомъ». Въ распоряженіи К. Н. Рыбакова, которому досталось въ гнѣдичевской комедіи играть Петра, не было этихъ, внѣ его, лежащихъ средствъ; онъ не могъ разсчитывать на помогающія пропорціи обстановки, и совсѣмъ не было царевича Алексѣя. Отъ этого момента Петровской жизни уцѣлѣло въ пьесѣ лишь мимолетное воспоминаніе, впрочемъ, отлично использованное артистомъ, чтобы привнести въ свой образъ характерную и интересную черточку. Г. Рыбаковъ былъ представленъ лишь собственнымъ средствамъ. Но и ими онъ сумѣлъ добиться нужнаго эффекта. По внѣшности, по фигурѣ, лицу, движеніямъ это былъ отличный Петръ. Во внутреннемъ же содержаніи образа исполнитель былъ, конечно, ограниченъ лишь тѣмъ немногимъ, все больше анекдотическимъ, что вмѣстилъ авторъ въ рамки своего изображенія. Это немногое артистъ передалъ отлично, характерно и правдиво, сочетая рѣзкость съ благородствомъ души, бурный темпераментъ съ сильнымъ умомъ, простоту съ величіемъ, пользуясь каждымъ намекомъ, чтобы отразить и тѣ больныя чувства, что жили въ этой крѣпкой, здоровой душѣ.

Всѣ остальные фигуры комедіи—эскизные, исчерпывающіяся одною—двумя болѣе или менѣе характерными черточками, а то и ограниченныя обязанностью произносить смѣшныя слова. Совершенно схематичны и не играютъ красками жизни юный любимецъ Петра, на чьи плечи ложится миссія разоблачить Меньшикова, и боярышня-невѣста. Г. Остужевъ и г-жа Найденова играютъ ихъ искренно и просто, но, конечно, безсильны выдвинуть эти образы такъ, чтобы ими заинтересовать. Богаче характер-

нымъ содержаніемъ родители невѣсты — глуповатый Зотовъ, мечтающій лишь о деревенскомъ сытомъ покоѣ, тяготящійся возложенными на него царемъ дѣлами и позволяющій втянуть себя въ «интендантскую панаму», и его жена. Ихъ прекрасно изображаютъ г. Падаринъ и г-жа Садовская, все время находящая такія мастерскія интонаціи, а на ассамблеѣ, когда появляется она въ новомодномъ заморскомъ платьѣ, умѣющая дать сочную карикатуру, тотъ видъ шаржа, который, не подымаясь до высокаго искусства, все-таки не оскорбляетъ, но потѣшаетъ. Боярыню иного склада изображаетъ г-жа Лешковская — съ сильнымъ характеромъ, съ большимъ умомъ и настоящею гордостью. Сцену съ Петромъ, въ которой чувствуется ея восхищеніе этимъ большимъ по духу человѣкомъ, артистка ведетъ съ большою тонкостью, вплетая въ данный авторомъ, не очень изысканный тонкій узоръ нити истинной художественной прелести.

Самый большой успѣхъ у публики имѣла «Исторія одного брака» Вл. А. Александрова. На премьерѣ этой пьесы было, какъ на праздникѣ. Шумѣли оваціи. И потомъ въ газетныхъ отчетахъ о спектаклѣ восклицали съ пафосомъ: «Наконецъ-то!». Наконецъ-то дождался театръ настоящей пьесы, полнокровной, не чета тѣмъ анемичнымъ, которыя вошли въ послѣднее время въ моду и губятъ сцену. Не тѣ были слова, но смыслъ ихъ былъ именно таковъ. И тоже, на разные лады, приходилось слышать отъ зрителей въ антрактахъ спектакля пьесы счастливаго Вл. Ал. Александрова. Я обязанъ констатировать это отношеніе къ «Исторіи одного брака», какъ къ нѣкому «возрожденію», какъ къ осуществленію чего-то, что давно будто бы ожидалось. Но я вмѣстѣ съ тѣмъ обязанъ признаться, что далекъ отъ того, чтобы раздѣлять эти «наконецъ-то» и всѣ эти шумные восторги. Не потому, чтобы пьеса г. Александрова, рассказывающая исторію о томъ, какъ молодой писатель женился на барышнѣ изъ семьи московскихъ милліонщиковъ, и что изъ этого брака вышло, — была особенно богата недостатками, но потому, что такъ же мало богата она и радующими достоинствами. Пускай наша драматургія въ послѣднее десятилѣтіе шла путемъ невѣрнымъ, пускай Чеховъ и Гауптманъ, Ибсенъ и

Метерлинкъ увлекли ее на опасныя дороги, и она заблудилась, она погналась за задачами, для театра ненужными или неосуществимыми. Не можетъ входить въ рамки отчета о фактахъ текущей театральной жизни Москвы анализъ столь сложныхъ, принципиальныхъ вопросовъ, получившихъ къ тому же почти болѣзненную остроту. Но если даже и такъ, если театръ стосковался по «полнокровной пьесѣ», то болѣе чѣмъ трудно допустить, чтобы были способны утишить тоску эту пьесы, вродѣ драмы г. Александрова, написанныя съ такою трогательною вѣрностью старымъ, и отнюдь не высокимъ драматургическимъ рецептамъ, остающіяся при очень старыхъ темахъ и столь же старыхъ фигурахъ и не умѣющія или не желающія ни въ тѣхъ, ни въ другихъ раскрыть ничего новаго, увидеть то, что раньше ускользало отъ вниманія, сказать *communia proproie*, т. е. что-нибудь выразить по своему.

Да даже если и откинуть такія требованія, нужно признать, что бытоизображеніе г. Александрова значительно опоздало, отстало отъ русской дѣйствительности. Тѣ миллионщики, которыхъ когда-то кн. Сумбатовъ назвалъ «джентельмэнами», уже перестали быть характерными; въ ихъ обликѣ прибавились иныя, очень существенныя черты. Это — только воспоминаніе, хотя и не очень давнее. Жизнь заставила этихъ людей вглядѣться въ себя, отбросить одно, зажить другимъ. И перестали ихъ мечты о вліяніи, о большой культурной роли и т. д. *tourner au ridicule*. Такъ относиться къ этому элементу русской жизни — значить не понимать его, не дооцѣнивать и искажать. Пьеса г. Александрова — какой-то пережитокъ стараго, одинаково и по приѣмамъ письма и по матеріалу. Отъ такого-ли пережитка ждать «возрожденія» театра, и по его-ли поводу восклицать ликующе и многозначительно: «Наконецъ-то»?

Пьеса г. Александрова — комедія нравовъ, а не психологическая драма, хотя авторъ дѣлаетъ экскурсы и въ область психологіи. Но эти экскурсы — малаго интереса; больше въ нихъ наивности, чѣмъ тонкости и проникновенія въ глубины человѣческаго сердца. Это — психологія чисто театральная, лежащая въ готовомъ видѣ во множествѣ пьесъ, предшество-



«КРЕЩЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА  
Г. ПАНТЕЛѢВЪ ВЪ РОЛИ СЭРА ФАБІАНО.

вавшихъ «Исторіи одного брака» и лѣтъ пятнадцать-двадцать назадъ бывшихъ въ большой фаворѣ въ Маломъ театрѣ. И оттого, что такова природа этой «психологіи», она не волнуетъ, она не трогаетъ, даже въ минуты, когда авторъ рассчитываетъ поднять ее до высокаго напряженія. Не трогаетъ горе мужа, который зря женился на богатой дѣвушкѣ чуждаго ему круга и склада; не трогаетъ горе его матери, женщины высокаго благородства и хрустальной чистоты; не трогаются, даже не занимаетъ и то, какъ мечется въ поискахъ новыхъ любовныхъ утѣхъ молодая жена, измѣняющая мужу съ моднымъ докторомъ по женскимъ болѣзнямъ. Какъ будто все это — жизнь. Но все это — только театральныя упражненія на давно заданныя темы, и во всѣхъ этихъ упражненіяхъ нѣтъ остроты, нѣтъ трепетности. Аппаратъ «большой» драмы — и самое маленькое впечатлѣніе, отъ котораго не остается слѣда раньше, чѣмъ успѣешь доѣхать изъ театра до дома. А черезъ недѣлю нужно дѣлать большія напряженія памяти, чтобы вспомнить, чѣмъ же были заполнены четыре часа спектакля. И такой результатъ — даже при исполненіи роли матери М. Н. Ермоловой. Она отдаетъ на помощь автору всю трепетность, всю напряженность своихъ чувствъ, всѣ тѣ ноты своего голоса, которымъ нельзя внимать безъ волненія. И на спектаклѣ бывали моменты, когда начинало что-то шевелиться въ душѣ въ отвѣтъ на страданія этой любящей матери, когда казалось, что вотъ-вотъ и охватитъ радость сильнаго волненія, яркаго впечатлѣнія. Но такъ какъ всѣ силы артистки прилагались къ матеріалу безжизненному и сухому, къ какому-то театральнымъ знакамъ, — надвигавшаяся радость распадалась, не успѣвъ осуществиться. И опять было сѣро и скучно, и опять такъ ясно выступала ненужность того, что совершалось на сценѣ на глазахъ у зрителя. Было время, еще на свѣжей памяти старшихъ поколѣній теперешнихъ зрителей, когда актеры Малаго театра одерживали побѣды наперекоръ безжизненности и сухости авторскаго матеріала. Какъ разъ на-дняхъ пришлось мнѣ, чтобы собрать данныя для юбилейной справки о Е. К. Лешковской, отслужившей на Малой сценѣ четверть вѣка, просмотрѣть списокъ пьесъ, иггранныхъ за эту четверть вѣка,



Господи, чего только не играли! Иные сезоны были сплошь составлены изъ пьесъ полной художественной ничтожности. И все-таки онѣ имѣли успѣхъ, иногда—громадный, и все-таки это отребье литературы не сходило цѣлыми сезонами со сцены. За красотой того, какъ играли актеры, зрительная зала не видѣла, не хотѣла видѣть убожества того, чтѣ они играли. Теперь такому отношенію пришелъ конецъ. И не потому, что актеры стали хуже, стали играть съ меньшею яркостью, силою, прочувствованностью, увлекательностью. Часто они и теперь играютъ такъ-же. Такъ-же многіе изъ нихъ играли, между прочимъ, и въ «Исторіи одного брака». Но стало трудно увлекать и трогать, когда пьеса, когда то, что приходилось изображать и расцвѣчивать красками актерскаго таланта,—какой то пустырь...

Отлично, кромѣ М. Н. Ермоловой, играли въ пьесѣ, о которой сейчасъ рѣчь: Г. Южинъ, изображавшій моднаго акушера и соблазнителя своей пациентки; г. Правдинъ, изображавшій стараго вивера и щеголявшій своимъ испытаннымъ умѣньемъ передавать русскую рѣчь съ иностраннымъ акцентомъ; г-жа Садовская, старавшаяся пристроить свой комизмъ къ совсѣмъ ужъ пустой роли богатѣйшей купчихи. Хорошо играли г-жа Левшина и г-жа Найденова, въ очередь изображавшія молоденькую жену писателя, польстившуюся на славу быть супругою знаменитости, а затѣмъ заскучавшую, бросившуюся во флирты и романы. Словомъ, все по части исполненія было въ полной мѣрѣ благополучно, а то и прекрасно. Но все это не дало, потому что и не могло дать, жизни и ея трепетности тому, что только какой то пережитокъ театральной старины, какой то обломокъ былой и далеко не высокой драматургіи, а такова, на мой взглядъ, та пьеса, которой на премьерѣ устроили триумфъ и которая въ глазахъ нѣкоторыхъ дала какой то знаменательный поворотъ къ прекрасному прошлому, когда на сценѣ все было такъ просто, такъ ясно и такъ занимательно. Напротивъ, если «Исторія одного брака» чтѣ и показала, то развѣ лишь то, что такого возврата уже быть не можетъ, что рѣка драматургіи вспять не потечетъ, какъ бы ни гнали назадъ ея водъ нѣкоторые испу-

гавшіеся тревожной новизны или уже утомившіеся ею цѣнители и судьи... Не станемъ заниматься здѣсь гаданіями, каково будущее драматургіи, къ чему приведутъ ея тревожныя и сбивчивыя блужданія и въ какія формы отольются ея достижения. Но не нужно быть пророкомъ, чтобы сказать, что будущимъ этимъ, во всякомъ случаѣ, не будетъ воскресеніе пьесъ жанра «Исторіи одного брака»...

Четвертая новая русская пьеса сезона—«Дама изъ Торжка» Ю. Д. Бѣляева, трехактный водевиль—какъ водевилу и полагается быть—пустой, но написанный изящно, со вкусомъ и талантомъ. Не предъявляйте къ нему сколько нибудь большихъ требованій,—онъ имъ не отвѣтитъ. У него—скромная задача: позабавить, но сдѣлать это красиво. И эту задачу исторія о томъ, какъ хорошенькая дама изъ Торжка, застрявшая на какой то станціи и успѣвшая въ короткій срокъ свести своими чарами всю кутящую на этой станціи компанію военныхъ и штатскихъ, осуществляетъ удачно. Какъ и въ предыдущихъ своихъ пьесахъ, авторъ уходитъ отъ современности, отъ дня сегодняшняго и переноситъ дѣйствіе въ дни минувшіе, на этотъ разъ—въ середину шестидесятыхъ годовъ. О «Дымѣ» Тургенева говорятъ тутъ, какъ о романѣ, только что появившемся, и это позволяетъ установить хронологію. Такое перенесеніе въ старину, хотя и недалекую, помогаетъ прибавить прелести пьескѣ, придать ей ту привлекательность, какая всегда заключена въ воспоминаніяхъ. Именно на этой привлекательности построены главный успѣхъ другихъ пьесъ автора,—на нее же разсчитываетъ онъ значительно и въ «Дамѣ изъ Торжка». И потомъ, авторъ—лирикъ. Перо его умѣетъ писать нѣжно. Съ такимъ нѣжнымъ лиризмомъ написана сцена, въ которой дама изъ Торжка, ночующая въ полѣ въ своемъ дормезѣ, ведетъ любовное объясненіе съ героемъ ея маленькаго сердечка. Къ тому же бѣлое платье, которое такъ отлично носитъ г-жа Рощина-Инсарова, лунный свѣтъ, трепетныя тѣни ночи, таинственные ея звуки,—все помогаетъ, чтобы картинка была поэтичною и милою. А въ предыдущихъ сценахъ—танцы, пѣсни, «Барыня» подъ гитару, шутки, прибаутки. И ароматъ влюбленности. И милое жеманство провинціальной кра-

сотки, и воспоминанія о литературѣ, о театрѣ. Правда, всѣхъ этихъ милыхъ мелочей и пустяковъ маловато, чтобы наполнить четыре акта и составить комедію. Напрасно авторъ погнался за столь большою рамою. Ему и его матеріалу было бы куда уютнѣе въ одномъ, ну много—въ двухъ актахъ. И въ этой непропорціональности между содержаніемъ и размѣрами пьесы—ея главный недостатокъ. Понемногу со всѣмъ этимъ веселымъ матеріаломъ начинается дѣлаться скучно. У «Путаницы» того же г. Бѣляева есть то несомнѣнное преимущество, что она чуть не въ четыре раза короче «Дамы изъ Торжка».

Даму изъ Торжка г-жа Рощина-Инсарова играетъ съ большимъ изяществомъ, но дѣлаетъ, на мой взглядъ, ошибку, принимая ее слишкомъ *au sérieux*. Ахъ, всѣ печали и вся грусть этой «Татьяны съ разрѣзомъ Елены прекрасной», какъ называетъ ее влюбленный въ нее адъютантъ,—только на самой поверхности. Вся ея грусть—шалость, хорошенькая гримаска, никакъ не больше. Такъ это и надо бы передать, быть веселой, пустенькой, разбитной. И веселье дамы изъ Торжка должно бы быть проще, непосредственнѣе, безъ всякаго признака какой-то тамъ подоплеки. А дама изъ Торжка г-жи Рощиной-Инсаровой была усталая, точно и впрямь отвѣдавшая горечи жизни и узнавшая отраву разочарованій, была съ нѣкоторымъ надрывомъ, какъ теперь любятъ говорить. Вѣдь, сложнаго образа изъ героини этой пьесы все равно не сдѣлать,—не изъ чего. И отъ такихъ попытокъ игра только стала тяжелѣе, чѣмъ того требуетъ характеръ и стиль «Дамы изъ Торжка». Безупречно исполненіе г. Климовымъ помѣщика изъ породы Подколесиныхъ, трусливаго съ женщинами, но весьма женолюбиваго, застѣнчиваго до болѣзни, но все мечтающаго оказаться донжуаномъ и покорителемъ женскаго сердца. Фигура писана, какъ каррикатура, безъ страха переложить краски, перегустить комизмъ. И такъ же сыграна, съ отличною смѣлостью, которая вѣритъ себѣ, вѣритъ, что вкусъ удержитъ отъ грубаго, и потому ничего не боится. Получилась фигура живая, колоритная, получился художественный шаржъ, который тутъ и нуженъ. Прекрасны у г. Климова всѣ интонаціи, прекрасенъ гримъ, пре-

красны жесты. Рядомъ съ помѣщикомъ—два офицера, одинъ постарше, другой — помоложе, оба разогрѣтые виномъ и «любовью», оба потерявшіе голову отъ дамы изъ Торжка. Гг. Яковлевъ и Максимовъ играютъ ихъ выразительно и забавно, кое въ чемъ съ подчеркиваніями, не портящими, однако, въ цѣломъ исполненія.

Наконецъ, послѣдняя новая русская пьеса этихъ, такъ ими богатыхъ мѣсяцевъ въ Маломъ театрѣ—«Профессоръ Сторицынъ» Леонида Андреева. Изъ беззаботности водевиля — крутой скачокъ въ мрачность трагедіи, въ бездну ужаса. Это—самое значительное въ сыгранномъ за протекшую часть сезона репертуарѣ, потому что, несмотря на всѣ недостатки, на «Профессоръ Сторицынъ» лежитъ печать большого таланта Леонида Андреева и напряженного, страстнаго желанія разобраться въ темномъ хаосѣ жизни, въ кошмарѣ ея грубости, жестокости и грязи. Есть въ этой драмѣ паеосъ мрачности и есть великая тоска по жизни свѣтлой и красивой, по «нетлѣнному», какъ въ подзаголовкѣ названъ «Профессоръ Сторицынъ». Совершенно невѣрно обвиненіе, которое такъ часто приходилось слышать, будто тутъ только какая то самодовлѣющая грубость, грубость ради грубости, какая то нарочитая циничность и клевета на жизнь. Изображенія автора жестоки, но онъ самъ первый терзается этою жестокостью; есть въ нихъ настоящая выстраданность. И если Леонидъ Андреевъ мучаетъ своего зрителя, то потому, что самъ первый мучается. Слышатся часто въ стонахъ профессора Сторицына крики авторской истерзанной души. Нужно искусственно убивать внутренній слухъ свой, чтобы не разслышать и не отвѣтить болью на эти крики. И думается, лишь оттого, что въ такихъ чувствахъ, сильныхъ, но не гармоничныхъ, не просвѣтленныхъ, написана эта пьеса, не разъ правда жизни облекается тутъ въ излишне черныя одежды и громоздится Пеліонъ грязи на Оссу ужаса. Леонидъ Андреевъ всегда страдалъ такими преувеличеніями; отъ нихъ—тѣ мрачныя эффекты многихъ его произведеній, про которые какъ то говорилъ Левъ Толстой, что въ нихъ—напрасное желаніе напугать. Это не желаніе напугать другихъ, это прежде всего испуганность самого автора. Отъ «Боль-

шого шлема», которымъ когда то дебютировалъ Леонидъ Андреевъ, и до «Профессора Сторицына» проходитъ это, какъ нѣкій лейтъ-мотивъ черезъ все многообразное творчество писателя. Изобразитель страха и ужаса передъ жизнью,—таковъ онъ прежде всего, чтобы онъ ни писалъ, въ какіе бы закоулки жизни ни заглядывали его воспаленные глаза, надъ какимъ бы матеріаломъ ни работала его обостренная фантазія. И въ этомъ—главный источникъ недостатковъ его произведеній, «Профессора Сторицына»—въ томъ числѣ, но и главный источникъ того, что каждое его произведеніе волнуетъ, тревожитъ, держитъ въ напряженіи. Это же качество—у послѣдней драмы, особенно у третьяго ея акта съ ея двумя большими сценами Сторицына съ женою и съ сыномъ, завершающимися желаніемъ профессора «пріобщиться всей грязи міра сего». Въ этихъ сценахъ Андреевъ—сильный и яркій, волнующій, терзающій. Волнующій не злыми выдумками, но обостреннымъ чувствомъ правды, но болѣзненно чуткимъ отношеніемъ къ «грязи міра».

Много слабѣе онъ, какъ изобразитель и апологетъ профессора Сторицына, искателя непреходящей красоты и «нетлѣнности». Тутъ часто врывается реторика, красивая декламация, вмѣсто глубокихъ мыслей. И вообще, хотя профессоръ Сторицынъ поставленъ въ заглавіи драмы, онъ—наименѣе удачно изображенный. «Святая простота» его порою сбивается просто на простоту, и будто бы исключительно зоркіе глаза его души оказываются на повѣрку лишь близорукими. Онъ интересенъ въ мученіяхъ своихъ, онъ перестаетъ быть интереснымъ въ своихъ просвѣтленіяхъ. Съ волненіемъ слѣдишь за нимъ, когда онъ въ растерянности слушаетъ жену и сына, съ нѣкоторою скукою, когда онъ говоритъ о своемъ самомъ завѣтномъ съ молоденькою княжною. И звучитъ напыщенностью его рѣчь о «безъ истлѣнія Бога родшей». Такъ же не удался автору заключительный актъ, смерть Сторицына, по какому то непонятному умыслу автора облакающагося для послѣдняго пути своего въ генеральскій мундиръ. Этотъ мундиръ, конечно,—мелочь; но, помѣщенная въ такой исключительно важный моментъ, она непріятно озадачиваетъ, она вноситъ что то комич-

ное въ минуты, которыя должны быть трагичными, которыя должны настраивать на исключительно серьезный ладъ... Да и весь финальный актъ написанъ такъ; что не даетъ цѣльнаго настроенія, путаешь всѣ впечатлѣнія. И это неизбѣжно отражается на всемъ отношеніи къ драмѣ.

На Малой сценѣ профессора Сторицына играетъ г. Падаринъ, по внѣшнимъ своимъ даннымъ и по нѣкоторымъ особенностямъ своего дарованія мало подходящій къ тѣмъ требованіямъ, которыя непремѣнно предъявляешь къ этому образу. Всегда говорящій о красотѣ, учащій ей, призывающій къ ней, увлекающій княжну, въ которой какъ бы символизирована чистая молодость,—профессоръ Сторицынъ долженъ быть въ высокой мѣрѣ одаренъ силою обаятельности. Но обаятельность—не изъ ресурсовъ г. Падарина. Громадная нѣжность, мягкость—вторая сила Сторицына. И опять приходится сказать, что нѣжность — не въ числѣ свойствъ артистической натуры г. Падарина. Онъ меньше всего лирикъ и романтикъ. И потомъ онъ—бытовикъ, съ характернымъ бытовымъ говоромъ, съ бытовыми жестами. Все это—не для Сторицына. Исполнителю приходилось весьма преодолѣвать себя, чтобы сколько нибудь приблизиться къ Сторицыну. И эти преодоленія не могли быть, въ виду ярко выраженной сценической индивидуальности г. Падарина, особенно успѣшными. Было непримиримое противорѣчіе между тѣмъ, что говорилъ о себѣ Сторицынъ и что о немъ говорили другіе въ пьесѣ, и тѣмъ, что стояло передъ глазами зрителя. Это смущало, это путало и не давало сложиться впечатлѣнію. Образа Сторицына зритель не унесъ со спектакля. Но я при всемъ томъ понимаю, почему выборъ распредѣлявшихъ роли остановился всетаки на этомъ, по многимъ чертамъ своимъ такъ не подходившемъ исполнителѣ. Сторицынъ не только обаятеленъ и прекраснодушенъ, не только лириченъ и «эстетиченъ». Ему предстоитъ пережить громадныя больныя чувства, ему предстоитъ приблизиться по нѣкоторымъ своимъ переживаніямъ къ героямъ Достоевскаго. На такихъ чувствахъ построены лучшіе въ драмѣ третій актъ. И для этихъ чувствъ у г. Падарина больше средствъ, чѣмъ у другихъ мужчинъ труппы Малаго театра. Онъ умѣетъ передавать этого рода бунты



души. И чтобы обезпечить спектаклю ихъ удачную, сильную передачу, принесли въ жертву цѣльность образа. То, чего отъ г. Падарина въ такой роли можно было ждать, онъ далъ въ полной мѣрѣ. Всѣ страданія Сторицына въ двухъ упоминавшихся картинахъ третьяго акта, и особенно въ объясненіи съ сыномъ Сергѣемъ, были переданы заразительно, съ захватывавшей правдой. Можетъ быть, и эти страданія андреевскій Сторицынъ переживалъ нѣсколько по иному, въ нѣсколько иной окраскѣ, съ болѣе красивымъ, что ли, лиризмомъ. Два сезона назадъ тотъ же г. Падаринъ игралъ сорвавшагося со старыхъ устоевъ и мучительно ищущаго какой то моральной правды раскольника въ «Старомъ обрядѣ» г. Будищева. Въ финальной сценѣ третьяго акта Сторицынъ г. Падарина нѣсколько напомнилъ этого героя. А врядъ ли въ немъ и въ его переживаніяхъ было много общаго съ проповѣдникомъ красоты, Сторицынымъ... Но чувства были пережиты и выражены ярко, сильно, правдиво и именно заразительно, не оставили зрителя безучастнымъ ихъ свидѣтелемъ.

Одно изъ проклятій Сторицына—его жена, пустая, аморальная по самому своему существу. Леонидъ Андреевъ, изображая ее, былъ жестокъ и даже грубъ. Онъ каждымъ словомъ ея и про нее хотѣлъ ее ударить больно, пригвоздить къ позорному столбу. Исполнительница роли на Малой сценѣ, г-жа Смирнова, не пошла въ этомъ слѣдомъ за жестокимъ авторомъ, не захотѣла его безпощадности и его грубости. И сумѣла, не насиливая автора, но пользуясь его же данными, не то что оправдать Сторицыну, но отвести ее отъ позорнаго столба, защитить ее отъ очень уже безпощадныхъ бичеваній, вызвать и къ ней нѣкоторое состраданіе, какъ къ жертвѣ. Артистка вполнѣ добилась того, чего хотѣла, дала образъ живой и правдивый, интересный и самостоятельно, а не только какъ «проклятіе» профессора-искателя нетлѣнной красоты. Другое проклятіе профессора—учитель Саввичъ, влѣзшій въ его семью, отнявшій у него жену, наводнившій ужасомъ и грязью весь сторицынскій домъ. Это—сгущенное хулиганство, великая напасть нашихъ дней. Это—торжествующій цинизмъ. Содержаніе образа говоритъ само за себя; отнюдь не нужно исполнителю

еще отъ себя подчеркивать его. Думается, даже къ Саввичу, къ его сценическому осуществленію надлежало бы отнестись такъ же, какъ отнеслась исполнительница Малаго театра къ образу Сторицыной. Отъ этого получился бы только выигрышъ. Тамъ, гдѣ г. Головинъ думалъ такъ, помнилъ объ этомъ,—онъ былъ хорошъ. Но онъ помнилъ не всегда. И тамъ, гдѣ забывалъ, гдѣ начиналъ играть рѣзко, сгущая черныя краски, онъ дѣлался непріятенъ. И уже вставали сомнѣнія въ правдоподобіи образа. Оттого г. Головинъ гораздо лучше игралъ въ первомъ актѣ, чѣмъ въ третьемъ, гдѣ часто забывалъ о томъ, о чемъ я сейчасъ говорилъ, гдѣ былъ вѣрнѣ автору. Это не всегда—добродѣтель на сценѣ...

Мягко и трогательно изображалъ Модеста г. Сашинъ, только чуточку театральнo, сентиментальнo, облекая отличныя, искреннія переживанія въ устарѣлыя, въ выштампованныя сценическою традиціею формы. Блѣдному у Леонида Андреева лицу княжны г-жа Камаровская постаралась придать краски и поэтичность. Отлично написаны Андреевымъ два сына Сторицына, особенно—Сергѣй, мальчикъ со старческою душою и уродливыми чувствами. Эти двѣ фигуры сдѣланы эскизно, но мастерски. И онѣ могли бы на сценѣ получить куда большую значительность и яркость, чѣмъ получили въ робкихъ исполненіяхъ молодыхъ артистовъ Малаго театра.

## ПИСЬМО ИЗЪ БЕРЛИНА.

JULIUS BAB. Переводъ съ рукописи S. A.



БЕРЛИНЪ все еще играетъ въ Германіи руководящую роль, но только, надолго-ли еще? Всевозможные признаки указываютъ на то, что это 25-лѣтнее господство въ нѣмецкой театральной жизни можетъ внезапно исчезнуть. Нужно только появиться—все равно, гдѣ, въ Мюнхенѣ-ли или въ Мангеймѣ, въ Гамбургѣ, или въ Веймарѣ—театральному дѣятелю, который сумѣлъ бы понять потребности времени и имѣлъ бы мужество и силу послѣдовать его велѣніямъ. Такъ не трудно обогнать Берлинъ и кое-гдѣ его уже обогнали. Цѣлый рядъ художественныхъ и театральныхъ побѣдъ свершился за послѣдніе годы не въ Берлинѣ и столица узнала о нихъ лишь послѣ долгаго триумфальнаго шествія по провинціи. И хотя герои натуралистической революціи остались вѣрны признавшей ихъ побѣду столицѣ, хотя первыя представленія пьесъ Гауптмана и Шницлера придаютъ вѣсь репертуару берлинскихъ театровъ, все же глубоко знаменательно, что двѣ интересныхъ пьесы Ведекинда и Эйленбурга увидѣли свѣтъ ramпы не въ Берлинѣ и до сихъ поръ еще въ Берлинѣ не исполнялись. Въ области актерской Берлинъ съ его миллионнымъ населеніемъ, съ его неограниченными средствами идетъ, правда, впереди другихъ городовъ, но и здѣсь возможно, что въ одно прекрасное утро въ какомъ-нибудь меньшемъ городѣ появится режиссеръ, который сумѣетъ вести свое дѣло гораздо лучше Берлина и безъ баснословно оплачиваемыхъ гастролеровъ. И центръ тяжести нѣмецкаго театра окажется вдругъ внѣ Берлина.

Откуда явилось это превращеніе? Мнѣ кажется, причину его слѣдуетъ искать въ чрезмѣрномъ напряженіи тѣхъ именно силъ, которыя нѣсколько десятилѣтій назадъ подняли берлинскій театръ на такую высоту. Безпокойный духъ, стремленіе къ разнообразію и неразборчивая предприимчи-

вость развивающагося большого города создали атмосферу, въ которой разлагались старыя и гнилыя традиціи и созрѣвали молодые ростки. Эта то переливающая черезъ край предприимчивость, этотъ то беззащитный реализмъ дѣлаютъ теперь почти невозможною серьезную и планомѣрную художественную работу и приводитъ какъ въ матеріальномъ, такъ и въ эстетическимъ отношеніяхъ къ безсмысленнѣйшимъ и вреднѣйшимъ спекуляціямъ.

Текущій сезонъ начался настоящей лавиной самаго безумнаго учредительства и самыхъ молніеносныхъ банкротствъ. Прежде всего окончилъ свое существованіе «Neues Schauspielhaus», театръ на западной периферіи города, который нѣсколько лѣтъ подрядъ влачилъ жалкое существованіе, балансируя между искусствомъ и легкимъ жанромъ. Вслѣдъ за этимъ нѣсколько богатыхъ молодыхъ людей открыли въ бывшей Комической Оперѣ новый театръ «Deutsches Schauspielhaus», безъ репертуара, безъ ансамбля и безъ режиссера, который питался, впредь до лучшихъ временъ, второстепенными пьесами Швана и Зудермана. Затѣмъ предприимчивый австрійскій писатель Рудольфъ Лотаръ открылъ, при ликованіи всѣхъ снобовъ, «Komödienhaus», который долженъ былъ служить мѣстомъ свиданія элегантнаго общества, дебютировалъ парюю прѣсныхъ мѣщанскихъ водевилей и уже черезъ 1½ мѣсяца объявилъ себя несостоятельнымъ. Но рекордъ скорого банкротства былъ тотчасъ же побитъ другимъ театромъ, «Gross-Berlin», который намѣтилъ себѣ столичную линію поведенія—посрединѣ между revue и variété и уже черезъ двѣ недѣли благополучно скончался за отсутствіемъ художественныхъ и денежныхъ капиталовъ. Если присоединить еще сюда крахъ одного театра въ предмѣстьи («Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater»), то получится, для одного только города и для половины зимы, скорбный листъ неслыханныхъ размѣровъ. Естественно, что населеніе, у котораго на глазахъ театръ становится объектомъ такой безудержной, безсмысленной и бездарной спекуляціи, должно постепенно утрачивать сознаніе художественной цѣнности и культурнаго значенія театра и что въ такомъ мѣстѣ все труднѣе становится собрать публику для художественнаго театральнаго предпріятія.

Быть можетъ, благодаря этому мрачному фону, образъ недавно скончавшагося Отто Брама показался въ такомъ яркомъ свѣтѣ. Не то, *что* этотъ человѣкъ создалъ, а *какъ* онъ творилъ, ощущалось всѣми, какъ почти болѣзненный контрастъ. Онъ служилъ своимъ творчествомъ своей литературной идеѣ, долгу своихъ убѣжденій и, не взирая на всѣ препятствія и невзгоды, связанныя съ веденіемъ театра, поставленнаго исключительно на дѣловую ногу, упорно преслѣдовалъ намѣченную цѣль; несмотря на неизбѣжныя уступки, его репертуаръ и его ансамбль были, въ общемъ, орудіемъ его убѣжденій. Это то и дѣлаетъ Отто Брама крупнымъ и образцовымъ сценическимъ дѣятелемъ. Не содержаніе его убѣжденій — идея натурализма; не вѣра въ спасительную художественную силу подражанія дѣйствительности вызываютъ наше восхищеніе. Эта идея сослужила свою службу, какъ противоядіе противъ захирѣвшаго въ актерскомъ подражаніи эпигонизма. И она стала опорой для совмѣстнаго творчества новыхъ, одушевленныхъ иной вѣрою художниковъ. То, что эта идея сама по себѣ, съ ея безстрастнымъ, пассивнымъ преклоненіемъ передъ дѣйствительностью, не обладала творческой силой, обнаружило постепенное паденіе театра Брама; подъ конецъ въ немъ можно было насчитать только единичные выдающіеся моменты; когда немногіе, оставшіеся на службѣ Брама, геніальные изобразители человѣческихъ характеровъ творили на сценѣ подлинную жизнь. Да и въ настоящій моментъ единственное, что достойно вниманія въ берлинской театральной жизни, это игра Эльзы Леманъ въ «Розѣ Берндъ» Гауптмана. Даже тотъ тѣсный кругъ, которымъ ограничилось поле дѣятельности труппы Брама, оказался слишкомъ широкимъ для его отрицательной, въ сущности, художественной идеи: представленіе «Бѣгства Габріеля Шиллинга» въ Lessingtheater въ 50-лѣтіе рожденія Гауптмана далеко не исчерпало, своей безсильной естественностью, лирическихъ возможностей и трагической глубины драмы. Твердость убѣжденій Брама начала дѣйствовать, какъ художественное омертвеніе, и утрата, которую мы понесли въ смерти Брама, больше относится къ его человѣческому примѣру, нежели къ его театральной дѣятельности. Теперь дѣ-

лится его наслѣдіе. Главное зерно его ансамбля составило интересную по своимъ задачамъ художественную труппу. Въ руководители приглашенъ Грунвальдъ, предприимчивый актеръ съ незначительной фізіономіей, и Рудольфъ Ритнеръ, нѣкогда самый выдающійся и характерный актеръ труппы Брама; какъ театръ, выбрана новая «Kurfürstentheater». Попытка основать театръ свободнаго союза актеровъ не нова въ исторіи нѣмецкаго театра. Удастся ли она теперь, сумѣетъ ли союзъ актеровъ Брама сохранить достоинства своего бывшего директора—его литературность и расширить поле дѣятельности болѣе свободной фантазіей мима—это явится самой интересной проблемой будущаго берлинскаго сезона.

Помѣщеніе и имя «Lessingtheater» переходитъ къ Виктору Барновскому, который показалъ себя, въ своемъ «Kleines Theater», достойнымъ преемникомъ Брама. Онъ сумѣлъ составить чрезвычайно естественную и въ то же время стилистически-подвижную труппу; его репертуаръ, кромѣ случайныхъ опытовъ въ области чистой драмы, былъ со вкусомъ составленъ изъ вполне литературныхъ комедій. Сумѣетъ ли онъ справиться съ болѣе трудными задачами монументальной драмы, которыя онъ самъ поставилъ по своей программѣ (театръ откроется «Перъ Гинтомъ»—счастливое продолженіе Брама, который зналъ только Ибсена-романиста), это покажетъ будущее. Во всякомъ случаѣ, довѣрія онъ заслуживаетъ, потому что послѣ распаденія труппы Брама его «Kleines Theater» былъ, кромѣ театра Рейнгартта, единственной сценой, пріемлемой для культурнаго человѣка. Художественные опыты, которые предпринимаютъ въ своихъ театрахъ Мейнгартъ и Бернауэръ, слишкомъ случайны, мимоходны и безсистемны, чтобы считаться съ ними въ развитіи берлинскаго театральнаго искусства. А Королевскій Прусскій Драматическій Театръ—получающій громадную субсидію и наиболѣе призванный изъ всѣхъ нѣмецкихъ театровъ служить культурнымъ цѣлямъ—онъ былъ и со дня на день становится все большимъ позоромъ нѣмецкой культуры. Прошлой зимой это учрежденіе за восемь «рабочихъ» мѣсяцевъ дало *пять* новинокъ; эту зиму оно начало свою дѣятельность выкопанной изъ архива исторической костюмной пьесой изъ



эпохи самого дурного эпигонизма, поставила два водевиля на вѣчную тему о бравомъ лейтенантѣ и исчерпала свои силы двумя постановками классиковъ самого шаблоннаго и тривіальнаго характера. Люди со вкусомъ и съ интересомъ къ театру уже годы не посѣщаютъ Королевскій Театръ.

Такимъ образомъ, изъ всей массы берлинскихъ театральныхъ предпріятій остаются только «Deutsches Theater» и «Kammerspiele», оба руководимые Максомъ Рейнгартомъ. А въ послѣднее время нельзя было не смотрѣть съ опасеніемъ на художественное развитіе этого кудесника сцены. То, что сдѣлало его глашатаемъ новой эпохи нѣмецкаго театра: чувственная способность рожденнаго мима къ воплощенію, блестящая красочная фантазія и необычайная подвижность—это, казалось, стало его гибелью. Онъ объѣздилъ всю Германію со своими поддѣльными античными постановками, построенными на режиссерскихъ кунштюкахъ, исполнялъ въ циркѣ исключительно чувственныя мистеріи, а на собственной сценѣ только обстановочныя пьесы съ совершенно безразличными текстами, а литературную драму отдалъ на попеченіе своимъ бездарнымъ намѣстникамъ и ученикамъ. Нельзя сказать, чтобы эти подражательные симптомы, которые угрожали театру одичаніемъ и переходомъ къ чистому комедіанству, а драматическому искусству превращеніемъ въ исключительно чувственное зрѣлище, совершенно исчезли. Но можно только надѣяться, что кризисъ прошелъ благополучно: за эту зиму мы уже дважды видѣли большой режиссерскій талантъ Рейнгарта на службѣ истиннаго драматическаго искусства. Онъ инсценировалъ «Пляску Смерти» Стриндберга и нашелъ для нея жутко-монотонный и въ то же время взволнованный акцентъ, который вполнѣ выявилъ ярость и всю загадочную покорность этого поздняго произведенія Стриндберга. И онъ поставилъ обѣ части шекспировскаго Генриха V такъ ярко, такъ живо и такъ сильно, что эту постановку можно было бы назвать совершенною, если бы центральная фигура, принцъ Гарри, не получила у Мойсси, вмѣсто стильной, перешагнувшей черезъ адъ и небо геніальности, совершенно невѣрный меланхолически-спектичeskій тонъ. Но Рейнгартъ снова показалъ, чего можетъ

достигнуть его богатый воображеніемъ режиссерскій талантъ на службѣ у подлинной поэзіи. Быть можетъ, этого таланта было бы достаточно, если бы онъ цѣликомъ служилъ безчисленнымъ сокровищамъ классической поэзіи и смѣлымъ опытамъ молодежи, чтобы сохранить за театральнымъ Берлиномъ господство въ области сценическаго искусства.

## БИБЛІОГРАФІЯ.

### НОВѢЙШІЯ РУКОВОДСТВА ПО ГРИМУ.

*Воскресенскій, А. К.* Сценическій гримъ. Руководство для артистовъ и любителей. Второе изданіе. Спб. 1910 Цѣна 2 р.

*Лебединскій, П. А.* Гримъ. Второе изданіе журнала «Театръ и Искусство». Спб. 1912. Цѣна 2 р.

*Гримировка.* Практическое руководство театрального грима. Изданіе «Театральной Библіотеки» С. Разсохина. М., безъ года. Цѣна 1 р. 50 коп.

Наша театральная литература не богата руководствами по гриму. Это искусство до послѣдняго времени изучалось только практическимъ путемъ, по указаніямъ опытныхъ артистовъ, а чаще всего—просто театральныхъ парикмахеровъ, которые, разумѣется, руководились только сноровкой, пріобрѣтенной долговременнымъ упражненіемъ. Да и сами артисты, нерѣдко достигавшіе большого совершенства въ умѣньѣ «дѣлать себѣ голову», обыкновенно на первыхъ порахъ шли ошупью, почти не обращаясь къ теоретической подготовкѣ. Всего какихъ-нибудь два десятка лѣтъ тому назадъ знаменитый А. П. Ленскій, въ своихъ «Замѣткахъ о мимикѣ и гримѣ» («Артистъ» 1890, № 5), чуть ли не вовсе отрицалъ необходимость сколько-нибудь сложнаго грима, довольствуясь лишь самыми первобытными средствами,—румянами, бѣлилами и жженой пробкой, и указывая на то, что, напр., такіе артисты, какъ Шумскій, Садовскій, Самойловъ и др., почти не гримировались, а замѣняли «подмазку» выразительной мимикой лица. Въ старыхъ курсахъ театрального искусства,

какъ, напр. у Свѣдѣнцова, Боборыкина, о гримѣ давались только самыя общія замѣчанія, въ родѣ того, что не слѣдуетъ имъ злоупотреблять и гримироваться слишкомъ рѣзко, такъ какъ излишней гримировкой актеръ сковываетъ личную мимику. Въ то же время, однако, Боборыкинъ рекомендовалъ изучать живописную часть сценическаго творчества у нѣмцевъ, которые обращаютъ весьма серьезное вниманіе на созданіе внѣшняго облика: «въ самыхъ посредственныхъ исполнителяхъ нѣмецкихъ сценъ», говоритъ онъ,—«найдете вы умѣнье отдѣлать наружный типъ лица и привести съ нимъ въ полное соотвѣтствіе посадку тѣла и костюмъ... Разнообразная гримировка, отдѣлка соотвѣтственной жестикуляціи и костюма,—все это очищаетъ исполненіе отъ рутинныхъ пріемовъ, отъ рабскаго подчиненія разъ установленнымъ правиламъ, носящимъ на себѣ совершенно условный характеръ. При такомъ стремленіи художниковъ театральное искусство никогда не застынетъ въ оковахъ условности. Оно требуетъ постоянного изученія живой жизни, и чѣмъ больше явится на сценѣ мастерства по жестикуляціи, гримировкѣ и костюму, тѣмъ сильнѣе закрѣпится связь между сценическимъ творчествомъ и реальной дѣйствительностью... При вѣрности и типичности наружныхъ чертъ и пріемовъ явится и внутренняя правда творческаго замысла» («Театральное искусство», Спб. 1872, стр. 307—309). И дѣйствительно, нѣмцы, съ свойственною имъ основательностью, раньше другихъ разработали и научные принципы гримировки и практическое ея примѣненіе. Достаточно назвать классическое въ этой области сочиненіе Альтмана «Маска актера», выдержавшее много изданій и, между прочимъ, переведенное также и на русскій языкъ, или труды Aster'a («Die Dilettantenbühne und die Kunst des Schminkens», Landsberg 1886) и Borée («Die Kunst des Schminkens», Berlin 1898), а изъ новѣйшихъ—превосходную книгу Buck'a «Bühnenköpfe und die Schminkkunst», Zürich 1903, или небольшую, но очень содержательную работу Horn'a «Lehrbuch über Theaterfrisieren und Schminkkunst», 1908. Очень основательно, хотя больше съ практической, чѣмъ съ теоретической стороны, разработаны вопросы грима и англійскими художниками



«КРЕЩЕНСКИЙ ВЕЧЕРЪ» КОМ. В. ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.  
КАРТИНА 7. ДЖИГЪ.

Г. УСАЧЕВЪ (ЭНІО), Г. ОЗАРОВСКІЙ (ФЭСТЪ), Г. ПАНТЕЛѢЕВЪ (ФАБІАНО) И Г. ЛЕРСКІЙ (ТОБИ).

Такія сочиненія, какъ, напр., С. Н. Fox, *The Art of Making-up* (Lond. 1892), R. A. N. Lynn, *Hints on Making-up* (1895), или S. J. A. Fitzgerald, *How to make up: a practical guide for amateurs* (1912), наряду съ названными выше нѣмецкими, вполнѣ заслуживали бы если не перевода на русскій языкъ, то, по крайней мѣрѣ, серьезнаго вниманія со стороны составителей русскихъ руководствъ по гриму.

За то почти въ полномъ пренебреженіи находится обученіе гриму у актеровъ французскихъ и итальянскихъ. На лучшихъ парижскихъ сценахъ наблюдательный художникъ найдетъ превосходные образцы дикціи и тона въ ихъ ближайшемъ и изящнѣйшемъ соотвѣтствіи съ характеромъ сценическаго лица и съ моментомъ даннаго душевнаго настроенія, но на отдѣлку собственно живописной части роли, на гримъ и костюмъ, французы обращаютъ очень мало вниманія. Этимъ объясняется и то обстоятельство, что во французской театральной литературѣ до сихъ поръ не имѣется сколько-нибудь значительныхъ сочиненій по этому предмету. Еще меньше заботятся о гримѣ итальянскіе артисты: вѣдь знаменитый отецъ нынѣшней итальянской драматической школы, Беллоти-Бонъ, провозглашалъ принципъ, въ силу котораго артистъ во всѣхъ роляхъ долженъ, въ сущности, оставаться самимъ собою, не перевоплощаясь въ изображаемое лицо, а только переживая собственной душой и на свой ладъ тѣ чувства, которыми надѣлено это лицо въ пьесѣ. Оттого и неудивительно, что итальянцы играютъ не только Гамлета, но, кажется, даже Людовика XI и Нерона—съ усами: «дѣло не въ усахъ, а въ душѣ».

Въ нашей литературѣ едва ли не первымъ изъ руководствъ по гриму явился «Курсъ театральной гримировки» московскаго артиста К. С. Шиловскаго-Лошивскаго, напечатанный въ «Артистѣ» 1890 г. и составленный, отчасти, по Альтману. Почти одновременно, въ 1891 г., въ Москвѣ же вышла книжка Леонтьева «Натуральная школа сценическаго искусства», гдѣ также удѣлено много мѣста вопросамъ грима. Наконецъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, въ московскомъ журналѣ «Театралъ», появился «Опытъ руководства къ сценическому гриму» А. К. Воскресенскаго,—совсѣмъ не-

большая книжка, второе изданіе которой, совершенно переработанное и значительно дополненное, теперь лежитъ передъ нами.

Руководство г. Воскресенскаго задумано и исполнено по очень широкой, можно сказать, исчерпывающей предметъ, программѣ. Авторъ совершенно правильно не ограничился одной только технической стороною дѣла, которая, по его мнѣнію, имѣетъ лишь второстепенное значеніе,—и на первомъ мѣстѣ поставилъ изученіе тѣхъ данныхъ, на которыхъ основывается формированіе типовъ. Послѣ краткаго очерка исторіи грима и косметики онъ даетъ популярное изложеніе анатоміи головы, обращая, конечно, особенное вниманіе на дѣйствіе мышцъ лица и шеи; затѣмъ отмѣчаетъ тѣ характерныя черты, въ которыхъ обнаруживаются вліянія на внѣшній видъ человѣка различныхъ обстоятельствъ: возраста, болѣзней, темперамента, тѣхъ или иныхъ чувствъ, страстей, профессій и т. д. Далѣе онъ опредѣляетъ расовыя отличія,—цвѣтъ кожи, волосъ, характеръ лица,—и, наконецъ, разсматриваетъ европейскія моды въ отношеніи прически и ношенія растительности на лицѣ. Эта часть руководства даетъ теоретическія основы для техники грима, которой посвящена вторая часть книги. Здѣсь подробно разсматриваются условія грима, какъ, напр., разстояніе сцены отъ зрителя, различные виды освѣщенія, цвѣтовые контрасты, свѣтотѣнь и пр. Затѣмъ авторъ даетъ рядъ практическихъ указаній относительно матеріаловъ для грима,—пудры, бѣлилъ и румянъ, карандашей, красокъ и пр. Здѣсь, между прочимъ, отмѣчены и новыя матовыя краски, изготовляемыя, по указаніямъ г. Воскресенскаго, С.-Петербургской Химической Лабораторіей. Слѣдующій отдѣлъ руководства посвященъ общимъ замѣчаніямъ о приѣмахъ гримировальнаго искусства и способахъ его удобнѣйшаго изученія,—для чего, между прочимъ, рекомендуется гримированіе фотографическихъ снимковъ, гипсовыхъ головъ и масокъ. Изложивъ затѣмъ технику гримированія красками, авторъ подробно останавливается на гримѣ отдѣльныхъ частей лица,—бровей, глазъ, носа, рта, подбородка и т. д. и, въ заключеніе, даетъ практическіе совѣты относительно гігіены лица. Книга иллюстрирована многочисленными рисунками, къ сожалѣнію,—только черными, такъ какъ



рисунки въ краскахъ значительно увеличили бы стоимость изданія. Несомнѣннымъ достоинствомъ руководства г. Воскресенскаго слѣдуетъ признать стремленіе автора избѣжать шаблона и вызвать въ учащихся самостоятельное отношеніе къ работѣ, основанной на изученіи собственнаго лица. «Актёръ долженъ отдавать себѣ отчетъ въ каждомъ штрихѣ,—знать, какое впечатлѣніе этотъ штрихъ вызоветъ у зрителя». Въ гримѣ же по шаблону обыкновенно вовсе не считаются съ тѣмъ, насколько то или другое дѣйствіе цѣлесообразно, и совершенно упускаютъ изъ вида, что одна и та же черта на различныхъ лицахъ вызываетъ разное впечатлѣніе. Приложенный въ концѣ книги списокъ сочиненій, которыми пользовался авторъ и содержаніе которыхъ выходитъ далеко за предѣлы собственно теоріи и практики грима, также указываетъ на желаніе дать учащимся средства къ возможно болѣе широкому самостоятельному знакомству съ современною постановкою вопросовъ, относящихся къ формированію типа и внѣшнему выраженію различныхъ душевныхъ состояній.

Руководство П. А. Лебединскаго существенно отличается отъ книги г. Воскресенскаго тѣмъ, что не только выдвигаетъ практическую сторону дѣла на первый планъ, но не даетъ почти никакихъ общихъ теоретическихъ указаній, которыя могли бы быть положены въ основу самостоятельнаго изученія грима. Составитель относится къ «теоріи», повидимому, даже съ нѣкоторымъ пренебреженіемъ,—вродѣ того, какъ обыватель говорить о «философіи». И эту точку зрѣнія вполне одобряетъ артистъ А. П. Петровскій, любезно согласившійся прибавить къ книжкѣ г. Лебединскаго свое послѣсловіе. Онъ съ удовольствіемъ отмѣчаетъ, что «здѣсь нѣтъ теоретическихъ мечтаній, здѣсь нѣтъ научнаго тумана», а наоборотъ,—все ясно и просто. Какъ примѣръ «простоты», можно указать на стр. 22, гдѣ сообщаются свѣдѣнія объ анатоміи головы и прежде всего говорится, что «голова человѣка состоитъ изъ плотныхъ и жидкихъ частей» (1). Конечно, г. Лебединскій хорошо сдѣлалъ, что избавилъ своихъ читателей отъ «теоретическихъ мечтаній» подобнаго сорта; но не знаю, насколько правъ почтенный г. Петровскій, упрекающій руководство

г. Воскресенскаго за то, что оно «нѣсколько перегружено матеріаломъ по анатоміи, фізіологіи и патологіи», и на этомъ основаніи рекомендующій книжку г. Лебединскаго, какъ «единственное полное и дѣльное руководство».

Что касается содержанія «единственно полного и дѣльнаго руководства», то о немъ, прежде всего, надо сказать, что собранный составителемъ довольно обширный матеріалъ расположенъ крайне безпорядочно, безъ всякой системы. Послѣ неполныхъ двухъ страничекъ о значеніи грима, изъ которыхъ читатель опять-таки узнаетъ, что у насъ ничего «дѣльнаго» по этой части нѣтъ, идутъ «нѣсколько замѣчаній объ исторіи гримировальнаго искусства», которыя съ большою пользою для «дѣльности» могли бы быть выпущены, такъ какъ здѣсь сообщаются, напр., такія свѣдѣнія, что праздникъ Діониса (какой?) справлялся восемь дней и сопровождался драматическими представленіями, которыя назывались *мистеріями* (?!), или что «древній театръ» (гдѣ?) *въ сущности* не зналъ грима (а не «въ сущности»?), что употребленіе театральныхъ масокъ изъ Греціи перешло въ Италію и т. д. Далѣе опять идутъ разсужденія о значеніи грима и о разныхъ способахъ гримировки, о наклейкахъ и т. п., краткія свѣдѣнія по анатоміи головы и шеи, совѣты, какъ смывать съ лица гримъ. Потомъ говорится о матеріалахъ для грима, о парикахъ и лицевой растительности, о вліяніи освѣщенія, о тройномъ зеркалѣ, и тутъ же—объ опредѣленіи «главнаго характера въ лицѣ» (?). Далѣе слѣдуютъ наставленія, касающіяся гримировки лица различныхъ возрастовъ, особо говорится о гримѣ носа, щекъ, рта и подбородка,—различныхъ болѣзней, національностей, о прическахъ женскихъ и мужскихъ, о заклеякѣ собственной растительности, а послѣ всего этого—опять объ «основныхъ правилахъ» грима, о краскахъ, мазяхъ и т. п., и, наконецъ, о самообученіи. Нельзя не замѣтить, что такой порядокъ—или, вѣрнѣе, полный безпорядокъ въ расположеніи матеріала очень неудобенъ для читателя, которому приходится объ одномъ и томъ же предметѣ искать свѣдѣній по всей книгѣ.

Особенностью руководства г. Лебединскаго является также включеніе въ него особой статьи о характерномъ гримѣ въ классическихъ

роляхъ. Здѣсь даются техническія указанія относительно грима въ шести женскихъ и десяти мужскихъ роляхъ,—указанія самаго шаблоннаго свойства и притомъ—не всегда удобопонятныя. Такъ, напр., для Царя Ѳедора рекомендуются «негустые, свѣтло-русые, подстриженные волосы»; какъ—«подстриженные»? спереди, сзади, съ боковъ? У Франца Моора, по совѣту автора руководства, должны быть «черные, короткіе, вьющіеся волосы, спадающіе легкими завитками на лобъ»; а черезъ 15 страницъ находимъ изображеніе того же Франца—въ бѣломъ пудреномъ парикѣ. Чему же вѣрить? Далѣе: почему, напр., леди Макбетъ должна отличаться «титаническою мощью», а не представлять собою, наоборотъ, слабое, хрупкое созданіе, все сотканное изъ однихъ нервовъ, которыми она только и живетъ? Да и вообще для чего навязывать артисту или артисткѣ трафаретныя маски «злодѣя», «героя», «кокетки», «пьяницы» и т. д., когда каждый исполнитель каждой роли долженъ самъ разрабатывать ее какъ съ внутренней, такъ и съ внѣшней, живописной, ея стороны, соображаясь, прежде всего, съ данными собственной натуры и фигуры?

Небольшая книжечка, изданная фирмой Разсохина подъ заглавіемъ: «Гримировка», не претендуетъ на «единственную дѣльность», но въ качествѣ начальнаго руководства является гораздо болѣе пригодною, чѣмъ безтолковая компиляція г. Лебединскаго. Здѣсь, въ очень короткомъ, сжатомъ и систематическомъ изложеніи, желающій научиться гриму найдетъ самыя необходимыя свѣдѣнія вмѣстѣ съ ясными и простыми толкованіями. Для начальнаго обученія,—такъ сказать, для грамоты искусства, эту книжку можно смѣло рекомендовать.

*П. Морозовъ.*

*Библиотека В. В. Протопопова. Bibliothèque de M. Victor Protoporoff. Театръ. Théâtre. С.-Петербургъ. St. Pétersbourg. 1912 in 8° 145+2 н.н.+3 стр. приложений.*

Появление подобныхъ описаній нельзя не привѣтствовать: при той бѣдности библиографіи о театрѣ, которая существуетъ у насъ, описанія частныхъ библиотекъ являются отчасти справочными книгами для всѣхъ интересующихся театромъ и занимающихся библиографіей. Разсматривая съ этой точки зрѣнія книгу г. Протопопова нельзя не пожалѣть, что нигдѣ въ описаніи не указаны ни форматъ книги, ни число страницъ; кромѣ этого, во многихъ случаяхъ указанія очень лаконичны, напр.: «съ портретомъ», но способъ воспроизведенія портрета не указанъ; между тѣмъ есть указаніе, на нашъ взглядъ, совершенно излишнее,—это номера полокъ, на которыхъ стоятъ книги.

Описание библиотеки раздѣлено на 22 отдѣла и заключаетъ въ себѣ 2161 названій, среди которыхъ есть очень цѣнные и рѣдкія изданія, но есть и книги, не имѣющія прямого отношенія къ театру, напр. «А. Ильинъ. Медали въ честь А. С. Пушкина» или «Aventino. По слѣдамъ Гоголя въ Римѣ».

Изданіе снабжено иллюстраціями, между которыми попалъ довольно извѣстный портретъ Императора Павла I въ молодости, казалось бы не имѣющей отношенія къ театру.

Но въ общемъ, книга г. Протопопова—цѣнный вкладъ въ библиографію о театрѣ.

Книга напечатана въ ограниченномъ числѣ экземпляровъ и въ продажѣ не поступитъ.

В. Адарюковъ.

*Г. М. Князевъ. Основанія эстетики въ приложеніи къ балетному искусству. Спб. 1912.*

Авторъ этой книжки — преподаватель балетнаго отдѣленія Императорскаго С.-Петербургскаго Театральнаго Училища, и книжка ближайшимъ

образомъ предназначается служить пособіемъ для учащихся въ этомъ училищѣ. Этимъ обусловливается какъ ея сравнительно очень небольшой объемъ, такъ и характеръ ея изложенія, которое авторъ стремился сдѣлать насколько можно болѣе общедоступнымъ. Задача — не изъ легкихъ, потому что вопросы эстетики, по самому существу своему, какъ вопросы философскіе и связанные съ очень тонкими оттѣнками мысли, трудно вывести изъ отвлеченно-научнаго изложенія въ область «просторѣчія». Тѣмъ не менѣе, авторъ, вполне владѣющій своимъ предметомъ, сумѣлъ даже и для самыхъ трудныхъ эстетическихъ опредѣленій найти удобопонятныя выраженія и приблизить научные вопросы къ умственному кругозору своихъ учениковъ и ученицъ. Въ этомъ нельзя не видѣть большой заслуги. Простота и ясность изложенія, безъ ущерба, вообще, для научности, дѣлаютъ книгу г. Князева интересной и поучительной не только для того тѣснаго круга читателей, для котораго она прежде всего назначалась, но и для широкой публики, которой не чужды разсматриваемые авторомъ вопросы. Читатели, желающіе углубить и расширить свои свѣдѣнія въ этой области, легко могутъ это сдѣлать, благодаря обширнымъ указаніямъ спеціальной литературы на русскомъ и иностранныхъ языкахъ, которою авторъ сумѣлъ воспользоваться, не загромождая своей книги излишними цитатами.

Содержаніе книги не только исчерпываетъ данное ей заглавіе, но идетъ и нѣсколько шире и дальше. Авторъ даетъ опредѣленіе эстетики, разъясняетъ понятія о красотѣ, объ эстетическомъ впечатлѣніи, объ изящномъ искусствѣ и художественномъ творчествѣ; далѣе слѣдуетъ классификаціи изящныхъ искусствъ, общія замѣчанія о чувственно-пріятныхъ формахъ воспріятія красоты въ природѣ и въ искусствѣ, — о линіяхъ, освѣщеніи, цвѣтахъ, о симметріи, пропорціональности, о гармоніи, мелодіи, ритмѣ и пр. Отъ этой общей части авторъ переходитъ къ балету, опредѣляетъ эстетическое значеніе составныхъ его элементовъ, — живописи, музыки, танца, останавливаясь, конечно, въ особенности на 'послѣднемъ. Послѣднія три главы книги, самыя важныя по своему содержанію, посвя-

щеңы естетикѣ танца, исторіи балета, какѣ изящнаго искусства, и разъясненію понятія о балетѣ, какѣ о хореографической драмѣ, въ связи съ опредѣленіемъ сущности сценическаго искусства. Эта часть книги заслуживаетъ особеннаго вниманія, потому что здѣсь устанавливается основная точка зрѣнія автора на свой предметъ.

Прежде чѣмъ перейти собственно къ балету, авторъ даетъ краткій очеркъ исторіи танцевъ—народныхъ и общественныхъ, замѣчая, что первые «являются какѣ бы образною психологіею народности». При этомъ онъ не указываетъ, однако, на главную характерную особенность какѣ народной пляски, такъ и салонныхъ танцевъ «парами», — именно, на то, что они представляютъ собою не что иное, какѣ схематическое изображеніе любовнаго ухаживанья мужчины за женщиной и связанныхъ съ нимъ эпизодовъ страсти, равнодушія, ревности, соперничества и т. п. Съ этой точки зрѣнія интересно прослѣдить, какѣ различныя фигуры танца отражаютъ въ себѣ и характеръ даннаго народа и тѣ или иныя условія общественныхъ отношеній. Сравните, напримѣръ, бурное испанское фанданго, которое, если въ немъ участвуютъ трое, т. е. два кавалера и одна дама, изображаетъ прямо ножевое побоище между соперниками изъ-за обладанія красавицей, которая перекидывается отъ одного къ другому,— и чинный менуэтъ, гдѣ кавалеръ и дама держатъ другъ друга только кончиками пальцевъ, отдалившись на всю длину обѣихъ рукъ, и всѣми своими движеніями такъ ярко иллюстрируютъ церемонную галантность эпохи Людовика XIII, отеля Рамбулье и «преціознаго» тона придворныхъ маркизовъ. Общественные танцы относятся къ народнымъ пляскамъ такъ же, какѣ изящная художественная поэзія къ непосредственному народному пѣснотворчеству; они, по справедливому замѣчанію г. Князева, «представляютъ характерныя проявленія соотвѣтствующихъ формъ общественныхъ отношеній, какѣ бы отвердѣвшія формы живого, подвижнаго искусства общенности». Но принимаемая въ книгѣ классификація этихъ танцевъ съ раздѣленіемъ на періоды итальянскій, французско-англійскій и нѣмецко-славянскій, придуманная нѣмецкими писателями, кажется слишкомъ искус-



ственной и едва ли можетъ имѣть серьезное значеніе. Намъ она представляется только общей схемой, подсказанной привычнымъ стремленіемъ нѣмецкихъ ученыхъ къ систематизаціи. Вѣдь сущность дѣла, съ указанной нами выше точки зрѣнія — изображенія любовныхъ отношеній — мало измѣняется отъ того, выступаютъ ли пары въ торжественномъ маршѣ, или въ менуэтѣ, или кружатся въ полькѣ или вальсѣ; притомъ, если два послѣдніе танца и подходятъ подъ опредѣленіе «нѣмецко-славянскихъ», то, съ другой стороны, вѣдь «польскій» есть несомнѣнное «церемоніальное шествіе» и, стало быть, его пришлось бы отнести къ «итальянскимъ» танцамъ?

Въ слѣдующей главѣ, посвященной историческому опредѣленію понятія о балетѣ, какъ изящномъ искусствѣ, авторъ сообщаетъ свѣдѣнія о томъ, какъ первоначальный балетъ-дивертисментъ постепенно перерабатывался въ балетъ-оперу и балетъ-пантомиму, и излагаетъ основныя идеи знаменитаго реформатора балетнаго искусства, Новерра, котораго Гаррикъ называлъ «Шекспиромъ танца». Новерръ поставилъ балету совершенно новыя задачи. По его опредѣленію, балетъ есть «безмолвная драма» — и, подобно драмѣ литературной, долженъ имѣть извѣстный, опредѣленный сюжетъ, который развивался бы на глазахъ зрителей въ дѣйствіи. При этомъ, отказавшись отъ помощи слова, балетъ для выраженія хода дѣйствія, движенія опредѣляющихъ его страстей и проникающей содержаніе цѣлаго поэзіи пользуется мимикой, пантомимой, пластикой и танцами, которые въ совокупности и образуютъ истинное балетное искусство. Съ этой точки зрѣнія, танцы въ балетѣ не должны являться однимъ дивертисментомъ, но должны, какъ и все прочее, вытекать изъ дѣйствія, заключать въ себѣ извѣстную идею и характеръ, а, слѣдовательно, должны быть тѣсно связаны съ мимикою. Балетмейстеръ долженъ дать публикѣ интересную поэму, а не скучный дивертисментъ безжизненныхъ танцевъ... Г. Князевъ справедливо замѣчаетъ, что эти идеи Новерра, бывшія для своего времени цѣлымъ откровеніемъ, и до сихъ поръ еще не получили безусловнаго признанія и реальнаго приложенія въ прак-

тикѣ искусства. Со второй половины XIX столѣтія замѣчается, напротивъ, паденіе балета, выражающееся въ забвеніи принциповъ Новерра и въ обратномъ поворотѣ къ формѣ балета-оперы и балета-дивертисмента, — въ видѣ особаго рода зрѣлища, фееріи, завладѣвшей сценою и сосредоточившейся на декораціяхъ, костюмахъ, бутафоріи, бьющихъ на зрительные нервы калейдоскопическихъ сочетаній массъ и группировокъ, цвѣтовыхъ, свѣтовыхъ и разныхъ другихъ эффектахъ и аксессуарахъ, ничего общаго собственно съ балетнымъ искусствомъ не имѣющихъ. При этомъ смыслъ, драма балетнаго дѣйствія, отступили на задній планъ, если не затерялись совсѣмъ, а вмѣстѣ стала исчезать и всякая руководящая идея, дѣлающая изъ балета цѣльное художественное произведеніе, дающая смыслъ и внутреннее содержаніе танцамъ и связывающая ихъ съ дѣйствіемъ; стало падать искусство мимики, стало исчезать и истинное искусство танцевъ, замѣняясь противоестественными эффектами, вычурными положеніями, техникой ради самой техники, девизомъ которой является нелѣпое выражение: «la danse est contre la nature», противоположное положенію Новерра: «la danse est la copie fidèle de la belle nature». Эстетики начинаютъ смотрѣть на балетъ, какъ на средство удовлетворенія «лишь пошлой жаждѣ глазѣть», а на танецъ — какъ на «рудиментъ, органъ, вслѣдствіе перемѣны условій жизни лишившійся употребленія», или пережитокъ, утратившій всякій смыслъ. Къ этому надо прибавить еще и полную безсмыслицу содержанія большинства балетовъ, которая не можетъ не возмущать даже наименѣе требовательнаго зрителя, ибо глупость противна даже и тогда, когда она красива, и особенно противна тогда, когда красива. Стоитъ припомнить содержаніе такихъ, напримѣръ, образцовыхъ твореній нашей хореографіи, какъ «Талисманъ» или «Конекъ-Горбунукъ»... Г. Князевъ полагаетъ, что «все это относится лишь къ данному моменту въ исторической жизни балетнаго искусства и не касается его сущности, а будущее его все же находится на пути, указанномъ Новверромъ». Въ интересахъ искусства надо этому вѣрить, какъ ни слабо оправдывается это положеніе современной балетной практикой...

Послѣдняя глава книги трактуетъ о сущности сценическаго искусства и о балетѣ, какъ хореографической драмѣ. Здѣсь, совершенно неожиданно для читателя, обычная ясность изложенія какъ будто оставляетъ нашего автора, уступая мѣсто довольно сбивчивымъ разсужденіямъ. Желая опредѣлить сущность сценическаго искусства, г. Князевъ замѣчаетъ, что это искусство понимается различно: одни, будто бы, видятъ въ немъ «искусство выразительнаго чтенія въ соотвѣтственныхъ костюмахъ и гримѣ и въ болѣе или менѣе картинной обстановкѣ»; другіе, сосредоточивая вниманіе на содержаніи театральныхъ пьесъ, считаютъ драматическое дѣйствіе чѣмъ-то вродѣ «публичнаго преподаванія литературы, психологіи или соціологіи въ живыхъ картинахъ»; наконецъ, третьи «видятъ всю сущность сценическаго искусства въ возможно вѣрномъ и точномъ наглядномъ воспроизведеніи дѣйствительности, съ заботливымъ соблюденіемъ всѣхъ ея мелочей и ненужныхъ (кому?) подробностей». Прежде всего, позволительно усомниться въ самомъ существованіи людей, которые полагали бы *сущность* драматическаго искусства въ одномъ изъ тѣхъ частныхъ и внѣшнихъ признаковъ сценическаго представленія, о которыхъ здѣсь говорится; я, по крайней мѣрѣ, не могу себѣ представить человѣка, который, находясь въ здоровомъ умѣ и твердой памяти, сталъ бы утверждать, что *сущность* драматическаго искусства заключается въ выразительномъ чтеніи безъ дѣйствія, или въ декораціяхъ, мебели и аксессуарахъ безъ говорящихъ и дѣйствующихъ лицъ. А затѣмъ, и самъ авторъ, нѣсколькими строками далѣе, соглашается, что эти, приведенныя имъ, «точки зрѣнія» не отвѣчаютъ «подлинной сущности» искусства. Дѣйствительно, это было бы все равно, какъ если бы мы стали говорить, напримѣръ, что сущность живописи заключается, по мнѣнію однихъ, въ масляныхъ краскахъ, а по мнѣнію другихъ—въ черныхъ или золоченыхъ рамахъ. Собственная «точка зрѣнія» г. Князева представляется также довольно странною. По его мнѣнію, сущность сценическаго искусства заключается въ «ритмическомъ движеніи человѣческаго тѣла въ пространствѣ». Съ точки зрѣнія балета—и даже не балета, а просто танца,—это опредѣленіе совершенно правильно,

потому что сущность танца именно въ этомъ и заключается; но, вѣдь, и понятіе балета гораздо шире понятія танца, а «сценическое искусство» неизмѣримо шире балета; какъ же можно все его сводить къ ритмическому движенію тѣла? Далѣе слѣдуетъ уже совсѣмъ неудобовразумительное разсужденіе о томъ, что «эстетическая основа драматической игры состоитъ въ соглашеніи артистомъ, по закону мускульной синергіи, своего внутренняго органическаго ритма съ ритмомъ изображаемаго лица и внѣшней окружающей его жизни, и сценическій темпераментъ или драматическое дарованіе опредѣляется соотвѣтственною свободою и гибкостью внутренняго ритмическаго самоопредѣленія человѣка, способностью его ритмично заражаться внѣшнимъ переживаніемъ и заражать ими другого». Не забудемъ, что, вѣдь, тутъ дѣло идетъ о ритмическомъ движеніи *тѣла въ пространствѣ*, а не о томъ, что можно назвать ритмомъ душевныхъ движеній; какъ же понять и согласовать между собою приведенныя опредѣленія?

Повидимому, недоразумѣніе произошло изъ-за желанія подвести всѣ разнообразныя проявленія сценическаго искусства подъ одну простую, и притомъ—чисто-механическую формулу; но если балетъ, въ самой значительной и характерной своей части, дѣйствительно строится по законамъ механики, то въ приложеніи къ драмѣ можно говорить о механикѣ только развѣ въ переносномъ смыслѣ,—какъ о механикѣ души. Сущность драматическаго искусства—вовсе не въ движеніи тѣла въ пространствѣ, а въ движеніи души и въ полномъ сліяніи личности творящаго художника съ объектомъ его творчества. Именно этою своею особенностью сценическое искусство существенно отличается отъ всѣхъ другихъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, оно есть искусство синтетическое, т. е. объединяющее въ себѣ элементы всѣхъ остальныхъ искусствъ: живописи, ваянія, зодчества, музыки, поэзіи, отъ которыхъ оно беретъ и декорацію, и обстановку сцены, и костюмъ, позу, группировку лицъ, ритмъ движеній и, наконецъ, поэтическое выраженіе человѣческаго духа. Въ этомъ послѣднемъ заключается высшая задача сценическаго искусства, и разрѣшается она пресуществленіемъ субъекта,

актера, въ объектѣ, имъ создаваемый, въ драматическое дѣйствующее лицо. Это-то и составляетъ подлинную сущность искусства. А затѣмъ,— всякое сценическое дѣйствіе, конечно, происходитъ «въ пространствѣ», и актеръ, когда онъ двигается на сценѣ, конечно, не можетъ иначе двигаться, какъ по законамъ механики; но будутъ ли эти его движенія «ритмическими» или не ритмическими,—это зависитъ отъ характера изображаемаго имъ лица; во всякомъ случаѣ, это—только подробность, и далеко не первостепенной важности. Въ числѣ тѣхъ средствъ, которыми болѣе всего орудуетъ драматическое искусство, «движеніе», въ самомъ общемъ смыслѣ этого слова, т. е. мимика и жестикуляція, имѣютъ, конечно, очень важное значеніе, но отнюдь не исключительное, потому что драматическій артистъ имѣетъ въ своемъ распоряженіи средство еще болѣе могучее,— слово и его *интонацію*, которой никогда не можетъ замѣнить никакая музыка, никакой жестъ. Но г. Князевъ, рассматривающій сценическое искусство съ точки зрѣнія безсловеснаго балета, совершенно правъ, выдвигая на первый планъ мимику и жестъ, въ которомъ онъ видитъ, такъ сказать, беззвучное слово. Съ точки зрѣнія тѣхъ идеальныхъ задачъ, какія онъ желалъ бы поставить балету и которыя именно въ этой области искусства еще очень далеки хотя бы отъ приблизительнаго осуществленія, онъ видитъ богатый матеріалъ для художественнаго творчества въ тѣхъ безотчетныхъ душевныхъ переживаніяхъ, которыя не могутъ быть выражены ни словомъ, ни красками, ни средствами поэзіи, и могутъ найти себѣ выраженіе только въ музыкѣ и въ наглядномъ проявленіи ея ритмическаго содержанія—танцѣ или балетномъ искусствѣ. Можетъ быть, это и дѣйствительно такъ,—спорить не станемъ; замѣтимъ только, что современный балетъ очень мало отвѣчаетъ этой задачѣ...

Книжка иллюстрирована интересными рисунками и музыкальными отрывками.

*П. Морозовъ.*

---

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.



О Т К Р Ы Т А П О Д П И С К А

на новый ежемѣсячный журналъ ИСТОРИИ и ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

# ГОЛОСЪ МИНУВШАГО,

издаваемый при постоянномъ участіи въ редакціи  
А. К. ДЖИВЕЛЕГОВА, С. П. МЕЛЬГУНОВА, П. Н. САКУЛИНА и В. И. СЕМЕВСКОГО.

Журналъ посвящается разработкѣ вопросовъ исторіи и исторіи литературы,  
РУССКОЙ и ВСЕОБЩЕЙ.

Въ выборѣ темъ и въ характерѣ изложенія журналъ будетъ избѣгать всего, нося-  
щаго узко-спеціальный характеръ, и имѣть въ виду

== ИНТЕРЕСЫ ШИРОКИХЪ КРУГОВЪ ЧИТАТЕЛЕЙ. ==

П р о г р а м м а ж у р н а л а :

- |                                                                                                                                |                                                     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| I. Историческая беллетристика.                                                                                                 | V. Биографіи русскихъ и иностран-<br>ныхъ дѣятелей. |
| II. Мемуары, записки, дневники и пись-<br>ма современниковъ.                                                                   | VI. Критика и библиографія.                         |
| III. Научныя статьи по вопросамъ рус-<br>ской и всеобщей исторіи, исторіи<br>литературы, философіи, искусства<br>и археологій. | VII. Новости русской и иностранной<br>науки.        |
| IV. Различные матеріалы по исторіи,<br>исторіи литературы и т. д.                                                              | VIII. Обзоръ журналовъ, русскихъ и<br>иностранныхъ. |
|                                                                                                                                | IX. Хроника.                                        |

Журналъ будетъ иллюстрированъ картинами изъ прошлаго и портретами  
дѣятелей русскихъ и иностранныхъ и выйдетъ ежемѣсячно книгами, раз-  
мѣромъ въ 20 листовъ, начиная съ января 1913 года.

До настоящаго времени согласились принять участіе: проф. С. В. Аскеназы, проф. Г. Е. Афанасьевъ,  
поч. акад. К. К. Арсеньевъ, проф. Ф. Д. Батюшковъ, П. И. Бирюковъ, поч. акад. П. Д. Боборыкинъ, проф.  
М. М. Боиословскій, В. Я. Боичарскій, В. Д. Бонч-Брусовъ, В. Н. Бочкаревъ, Н. Л. Бродскій, В. Я. Брю-  
совъ, проф. В. П. Бузескулъ, И. П. Бьлюконскій, прив.-доц. Н. П. Василенко, А. М. Васютинскій, поч.  
акад. А. Н. Веселовскій, проф. С. А. Венеровъ, проф. П. Г. Виноградовъ, проф. Р. Ю. Випперъ, М. Л.  
Вишницеръ, Е. Н. Водовозова, В. В. Водовозовъ, Ч. Вятринскій, Г. П. Георгиевскій, М. О. Гершензонъ,  
С. М. Горькинъ, прив.-доц. Ю. В. Готье, проф. Э. Д. Грилмаъ, А. Е. Грузинскій, проф. М. С. Грушев-  
скій, акад. М. А. Дьяконовъ, проф. М. В. Довнар-Запольскій, пр.-доц. Д. Н. Егоровъ, проф. А. Е. Ефи-  
менко, проф. В. А. Желъзновъ, Р. В. Ивановъ-Разумникъ, И. И. Игнатовичъ, И. Н. Игнатовъ, проф. В. С.  
Иконниковъ, В. В. Каллашъ, проф. Н. И. Каръевъ, проф. А. А. Кизеветтеръ, проф. М. М. Ковалевскій,  
прив.-доц. П. С. Коганъ, Л. С. Козловскій, поч. акад. А. Ф. Кони, А. А. Корниловъ, В. Г. Короленко,  
проф. С. А. Корфъ, акад. Н. А. Котляревскій, К. С. Кузминскій, прив.-доц. І. М. Кулишъ, прив.-доц.  
Н. К. Кульманъ, акад. А. С. Лаппо-Данилевскій, Н. О. Лернеръ, М. К. Лемке, проф. И. В. Лучицкій.  
Е. А. Любкій, проф. А. А. Мануиловъ, Б. Л. Модзалевскій, В. А. Макошинъ, В. П. Обнинскій, акад. Д. Н.  
Овсянко-Куликовскій, З. Н. Перцевъ, проф. Д. М. Петрушевскій, пр.-доц. Н. К. Пиксановъ, прив.-доц.  
В. И. Пичета, М. Н. Покровскій, проф. М. М. Покровскій, Т. И. Полнеръ, С. Н. Прокоповичъ, А. С.  
Пругавинъ, проф. М. И. Ростовцевъ, В. А. Розенбергъ, проф. М. Н. Розановъ, прив.-доц. Н. И. Романовъ,  
Н. С. Русановъ, И. С. Рябининъ, проф. А. Н. Савинъ, В. П. Саитовъ, С. Г. Савитиковъ, Н. П. Сидоровъ,  
проф. В. В. Ситовскій, В. И. Срезневскій, прив.-доц. Б. И. Сыромлятиковъ, проф. М. Н. Сперанскій,  
проф. Е. В. Тарле, проф. Н. Н. Фарсовъ, пр.-доц. С. Ф. Фортунатовъ, пр.-доц. В. М. Фриче, проф. М. М.  
Хвостовъ, А. А. Чебышевъ, акад. А. А. Шахматовъ, прис.-доц. А. И. Яковлевъ, Н. А. Янчукъ и друі.

Полный списокъ сотрудниковъ будетъ опубликованъ особо.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ: на годъ 8 руб., на 1/2 года 4 руб., на одинъ мѣсяцъ 1 руб.

Подписка принимается: Въ Москвѣ: 1) Въ конторѣ журнала, Пятницкая, типографія  
Т-ва И. Д. Сытина; 2) въ Отдѣлѣ подписныхъ изданій Т-ва И. Д. Сытина (Кузнецкій  
Мостъ, д. кн. Гагарина); 3) въ конторѣ «Русскаго Слова» (Тверская); 4) во всѣхъ  
розничныхъ магазинахъ Т-ва И. Д. Сытина. Въ Петербургѣ и другихъ городахъ въ  
отдѣленіяхъ Т-ва И. Д. Сытина, а также въ книжномъ складѣ «Провинція» (Спб.,  
Стремянная, 6). Адресъ Редакціи: Москва, Знаменка, д. № 15, кв. № 15.

Редакторъ-издатель С. П. Мельгуновъ.



## PARIS — DERNIERES MODE'S

ПЛАТЬЯ. ШЛЯПЫ. МЪХА.

Прелестныя модели, новизны. — Высшая элегантность. — Большая роскошь. — Ультрамодныя цѣны. Спрашивайте бесплатно каталоги у самого моднаго "сейчасъ портного

A. R. DORIAN. 182. Rue Lafayette, PARIS.

Въ редакціи «Ежегодника (Итальянская, 1), продаются всѣ изд. Дирекціи ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ.

## ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на еженедѣльный художественно-литературный и общественно-политическій журналъ, выходящій въ гор. Казани

# „ЖИЗНЬ“.

Въ журналѣ будутъ помѣщены произведенія слѣдующихъ авторовъ:

а) Литературный отдѣлъ: Ал. Блока, В. Бородаевского, Л. Брюлловой, В. Васильковой, Макс. Волошина, К. Волжина, Сергѣя Городецкаго, Ю. Еленева, Н. Замуравлина, Н. Ильина, Вяч. Иванова, В. Кручинина, М. Кузьмина, В. Курбатова, Б. Лапкина, И. Левидова, Г. Лукомскаго, Г. Люкуна, Ал. Мانتель, К. Марьинскаго, К. Моклеръ, В. Миславскаго, Маковского, Льва Огнева, князя Н. Отяева, К. Печалина, М. Премірова, Ив. Рукавишникова, Н. Скворцова, Евг. Тарасова, Черубины-де-Габріакъ, Г. Чулкова;

б) Художественный отдѣлъ: Б. Анисфельда, А. Н. Бенуа, И. Билибина, А. Гаушъ, Д. Гандфорда, Д. Кардовскаго, Г. Лукомскаго, Е. Е. Лансере, Н. Е. Лансере, Д. Митрохина, Н. Рериха, А. Таманова, К. Петрова-Водкина, А. Остроумовой-Лебедевой, К. Сомова, Н. Севенъ, В. Чемберса, С. Яремича,

**ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:** городскимъ на годъ—3 р. 50 к., на 6 мѣс.—1 р. 85 к. на 3 мѣс.—1 р. на 1 мѣс.—35 к. иномгороднымъ на годъ 4 р. 50 к. на 6 мѣс. 2 р. 40 к. на 3 мѣс. 1 р. 25 к. на 1 мѣс. 45 к.

Цѣна отдѣльнаго номера 10 коп.

Подписавшіеся на 1913 г. и внесшіе плату за годъ получаютъ въ 1912 г. журналъ бесплатно и премію репродукцію картины академика Н. Рериха „Домъ Божій“ (фото-типія Фишера), которая будетъ разослана 1 февраля 1913 года.

Подписка принимается въ г. Казани въ редакціи журнала и въ книжномъ магазинѣ М. А. Голубева, а также во всѣхъ извѣстныхъ книжныхъ магазинахъ Россіи.

**PERLES ROYALES DES INDES MYRADIA**

Les plus belles au monde  
reconstituées naturellement  
Indispensables à toute  
Femme élégante.

PRIX TRÈS RÉDUITS.  
Demandez Brochure gratis.

A. S. MYRADIA, 182, rue Lafayette. PARIS.

НА ДНЯХЪ ПОСТУПИТЪ ВЪ ПРОДАЖУ  
ИЗДАНИЕ  
Дирекціи ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ  
**„МОЯ ЖИЗНЬ“.**  
Воспоминанія А. И. Шубертъ.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ 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<sup>о</sup>, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статей 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: *Е. В. Аничкова*—Шекспировскія хроники; *Julius Bab*—М. Рейнгартъ и новѣйшія теченія въ нѣмецкомъ театрѣ; переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Геденовымъ*; *Н. Долгова*—«Теорія трехъ динствъ»;—*В. Гернгроссъ*—«Театръ при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ»; *В. Курбатовъ*—Декоративное искусство въ Италіи XVII в.; *Θ. Коммисаржевскій*—Декорационное искусство на современной сценѣ; Переписка *А. Н. Островскаго* съ *Θ. А. Бурдинымъ*; *Н. А. Попова*—«О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ»; *П. А. Россіева*—«Объ артистѣ Максимовѣ»; *Л. .А. Саккетти*—Моцартъ какъ оперный композиторъ; *Ю. Слонимской*—«Пантомима»; *Д. В. Философова*—«Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ»; *Н. Финдейзенъ*—Вагнеръ и музыкальная драма и мн. др.

Въ приложеніи будетъ дана «Лѣтопись Императорскихъ Спб. Театровъ за время 1881—1891 гг.», составленный *П. Н. Столянскимъ*.

Кромѣ того, въ журналѣ 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 рублей съ доставкой и пересылкой.

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

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москва также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

## СЕЗОНЪ 1882—1883 годовъ.

### I. ОБЩІЯ ЗАМѢЧАНІЯ.

Реформаторская дѣятельность, начатая въ предшествующемъ сезонѣ, продолжалась и въ разсматриваемомъ. Прежде всего былъ разрѣшенъ вопросъ о вознагражденіи авторовъ драматическихъ произведеній и оперъ <sup>48)</sup>. Дирекція театровъ съ этого сезона стала принимать драматическія произведенія и оперы для постановки на сцену лишь по подробному письменному условію съ авторомъ произведенія. Въ этомъ условіи должно было быть обозначено, для всѣхъ ли Императорскихъ театровъ или для одного изъ нихъ и какого именно, на какой срокъ или безсрочно, или на какое число представленій дирекція принимаетъ піесу. Во все время дѣйствія заключеннаго съ дирекціей условія авторъ не имѣлъ права отдавать своего произведенія для постановки на частныхъ сценахъ Петербурга и Москвы подъ опасеніемъ взысканія обусловленнаго штрафа, но принятіе дирекціей піесы не лишало автора права дозволить представленіе этой піесы на провинціальныхъ театрахъ. О принятіи въ репертуаръ Императорскихъ театровъ піесы, одобренной театрално-литературнымъ комитетомъ, авторъ подавалъ въ дирекцію заявленіе, по полученіи котораго, въ теченіе мѣсяца, дирекція объявляла автору, согласна ли поставитъ его піесу и приблизительно въ какой срокъ. Піеса, не поставленная дирекціей въ срокъ, или уже поставленная и принятая безсрочно, но не игранная въ продолженіе двухъ лѣтъ со дня послѣдняго представленія на сценѣ Императорскихъ театровъ, поступала въ полное распоряженіе автора. Автору піесы, состоящей изъ 3-хъ и болѣе актовъ, по предварительно заявленному имъ желанію присутствовать на представленіи оной, давалось бесплатно кресло въ томъ театрѣ, въ которомъ шла эта піеса. Вознагражденіе автору назначалось процентное съ валоваго сбора въ зависимости отъ рода произведеній: оригинальныя драматическія піесы оплачивались въ 2<sup>0</sup>/<sub>0</sub> съ акта до 4-хъ актовъ, съ піесы въ 4 и больше актовъ авторъ получалъ 10<sup>0</sup>/<sub>0</sub>; за

оперы гонораръ выдавался въ слѣдующемъ размѣрѣ: за оперу въ 1 актѣ 30/0, въ 2 акта 50/0, 3 акта 80/0, 4 и больше актовъ 100/0, за передѣланныя и переводныя піесы гонораръ считался въ 10/0 съ акта, при чемъ число актовъ принималось то, какое было въ подлинникѣ.

Вторымъ крупнымъ дѣйствіемъ новой театальной дирекціи была реорганизація стараго театально-литературнаго комитета, который, какъ писали <sup>49)</sup> въ то время, «натворилъ не мало чудесъ: браковалъ піесы Островскаго, пропускалъ подчасъ невозможную ерунду, налагалъ свое veto, будучи учрежденіемъ безапелляціоннымъ, и въ усъ себѣ не дулъ». Новый театально-литературный комитетъ <sup>50)</sup> состоялъ подъ предсѣдательствомъ директора Императорскихъ театровъ изъ 6 литераторовъ, 4 артистовъ и 2 непремѣнныхъ членовъ отъ дирекціи: завѣдующаго русскою труппою и главнаго его режиссера; этотъ составъ раздѣлялся на 2 отдѣленія, въ каждомъ изъ нихъ засѣдали подъ предсѣдательствомъ одного изъ непремѣнныхъ членовъ 3 литератора и 2 артиста. Если піеса была забракована однимъ изъ отдѣленій не единогласно, то авторъ могъ просить ея разсмотрѣнія въ полномъ составѣ комитета. За каждое засѣданіе члены его получали по 10 рублей на человѣка. Комитетъ только рекомендовалъ піесы, выборъ же ихъ принадлежалъ дирекціи. Составъ перваго комитета для драматическихъ піесъ былъ слѣдующій. Предсѣдатель 1-го отдѣленія: Д. Григоровичъ, члены: Крыловъ, Зотовъ, Савина, Васильевъ, Сазоновъ, Горбуновъ. Предсѣдатель 2-го отдѣленія: А. Плещеевъ, члены: Незеленовъ, Боборыкинъ, Дюжикова, Шубертъ, Давыдовъ, Ленскій. На точно такихъ же началахъ былъ организованъ комитетъ и для опернаго театра,—конечно, литераторы были замѣнены композиторами. Отношеніе части прессы къ учрежденію комитетовъ было съ самаго начала отрицательнымъ; особенно рѣзко относилось «Новое Время», которое писало: «Ясно, что дирекція всетаки главная распорядительная сила и комитетъ только совѣтникъ. Если явится дѣйствительно выдающаяся вещь, то ни въ какомъ комитетѣ она не нуждается и чтеніе ея тамъ будетъ праздною формальностью и лишней тратой денегъ... А выборъ изъ пьесъ

обыкновенныхъ развѣ не можетъ дѣлать дирекція безъ постоянныхъ сотрудниковъ комитета и не стѣсняясь его приговорами? По нашему, не только можетъ, но и должна»; въ заключеніе своей большой статьи газета безапелляціонно высказывалась: «комитетъ будетъ задерживать только развитіе драматургической дѣятельности и вмѣстѣ съ тѣмъ развитіе частныхъ сценъ».

Если комитетъ при драматическомъ театрѣ не проявилъ за первое время ярко своей дѣятельности, то таковой же при русской оперѣ доказалъ <sup>51)</sup> своей дѣятельностью справедливость замѣчаній прессы. Онъ началъ свою дѣятельность пересмотромъ оперы барона Шелля «Статуя Командора», уже одобренной, и отвергнувъ ее, потомъ послѣдовало постановленіе комитета баллотировать другую оперу «Комикъ XVII столѣтія» Бларамберга тотчасъ послѣ исполненія ея композиторомъ, безъ всякаго болѣе основательнаго разсмотрѣнія. Послѣ этого постановленія два композитора Ю. И. Югансенъ и Н. Ѳ. Соловьевъ вышли изъ состава комитета, оповѣстивъ о своемъ уходѣ письмами въ редакцію, когда же въ комитетѣ рѣшили не разсматривать оперу Мусоргскаго «Хованщину», вышелъ изъ комитета третій музыкантъ Римскій-Корсаковъ и преобладающимъ элементомъ въ комитетѣ остались пѣвцы и пѣвицы (Раабъ, Славина, Прянишниковъ, Мельниковъ, Стравинскій), которымъ предоставлялось рѣшать судьбу нашихъ композиторовъ—какъ не безъ ироніи писалось въ то время, «конечно, съ точки зрѣнія удобства партій примѣнительно къ главнымъ силамъ комитета». «Значеніе комитета, такимъ образомъ, низвелось до значенія учрежденія административнаго, въ которомъ присутствіе музыкантовъ и теоретиковъ скорѣе могло служить тормозомъ для дѣла, чѣмъ являться необходимымъ или полезнымъ».

Отмѣтимъ еще одно нововведеніе, о которомъ въ то время отзывались также, какъ о «новой эпохѣ въ исторіи русскаго театра» и которое состояло въ слѣдующемъ <sup>52)</sup>: «въ редакціи газетъ отъ имени управляющаго драматическою труппою А. А. Потѣхина разосланы приглашенія на генеральную репетицію вновь разученной пьесы «Дѣло». Этотъ обычай прак-

тикуется во всемъ мірѣ и до сихъ поръ не былъ введенъ у насъ, вѣроятно, въ силу того обстоятельства, что при прежнихъ театральныхъ порядкахъ боялись «свѣта» и не столько гласности, сколько огласки разныхъ неурядицъ. Теперь же пришли, вѣроятно, къ убѣжденію, что чѣмъ больше свѣта, тѣмъ лучше, а тѣмъ паче въ такомъ свѣтломъ дѣлѣ, какъ сценическое искусство. Доброму почину и добрый привѣтъ!»

Вообще же изъ предположенныхъ реформъ во второй сезонъ подъ управленіемъ И. А. Всеволожскаго были проведены въ жизнь или, какъ говорили въ то время: «дирекція имѣетъ полное право записать въ свой активъ<sup>53)</sup>:

1. въ принципѣ театральное дѣло поставлено на правильную дорогу,
2. обновленіе труппы,
3. добросовѣстную постановку пьесъ,
4. хорошій ансамбль,
5. сосредоточеніе актеровъ у суфлерской будки, незнаніе ролей, жалкая обстановка—все это отошло въ область преданій,
6. отмѣну разовыхъ и бенефисовъ,
7. свободу театровъ въ столицѣ.

Но... но появилось это злосчастное «но», разовые были уничтожены безповоротно, а къ бенефисамъ дирекція стала мало по малу возвращаться, причемъ для бенефисовъ, съ повышеніемъ цѣнъ, стали выбираться воскресенія и праздничные дни, т. е. тѣ дни, когда театромъ могла пользоваться та часть населенія, которая особенно нуждалась въ театрѣ и для которой театръ былъ школою. Понятно, что повышеніе цѣнъ и назначеніе бенефисовъ лишало ее возможности бывать вовсе въ театрѣ.

Это колебаніе дирекціей театровъ—отмѣна старыхъ порядковъ и возвращеніе къ нимъ—вызвало оригинальный протестъ со стороны драматурга и критика Д. Аверкіева<sup>54)</sup>. Онъ писалъ слѣдующія строчки: «Мы считаемъ лично для себя невозможнымъ продолжать наши бесѣды о театрѣ. И причина тому въ возвращеніи дирекціи на путь бенефисовъ». И, дѣйствительно, на нѣкоторое время критическія замѣтки Д. Аверкіева исчезли съ газетныхъ столбцовъ.



## II. ЮБИЛЕЙНЫЕ СПЕКТАКЛИ.

Въ разсматриваемомъ сезонѣ было положено начало чествованію на русской сценѣ юбилеевъ ея выдающихся дѣятелей и выдающихся произведеній.

24 сентября состоялось чествованіе столѣтія со времени перваго представленія «Недоросля» «этой комедіи», какъ писалось въ то время, «имѣющей общественное значеніе и представляющей прототипъ «Горе отъ ума» и «Ревизора», хотя и стоящей ниже ихъ въ художественномъ отношеніи».

Вотъ описаніе этого чествованія въ Большомъ Театрѣ <sup>55</sup>): Посреди сцены возвышался бюстъ Фонвизина работы художника Бернштама, окруженный артистками и артистами русской труппы съ управляющимъ этой труппою А. А. Потѣхинымъ во главѣ. Артистъ Горевъ прочиталъ стихотвореніе Минскаго:

Сегодня торжество, достойное вполне,  
Чтобъ чествовать его общественному мнѣнью,  
И знаменательно оно для насъ вдвойнѣ  
По своему глубокому значенью...

.....  
Фонвизина столѣтній юбилей  
Есть также юбилей родной сатиры,  
Оздоровляющей, живительной для всѣхъ.  
Подъ покровительствомъ богини Мельпомены,  
Сто лѣтъ назадъ, съ подмостковъ русской сцены  
Открыто прозвучалъ сатиры юный смѣхъ,  
Смѣхъ честный, полный истины и жизни,  
И—сила творчества и мысли такова!  
Столѣтней давностью завоевалъ въ очизнѣ  
Свои гражданскія права!

.....  
Съ тѣхъ поръ, какъ Недоросль написанъ, цѣлый вѣкъ  
Прошелъ: но съ типами комедіи безцѣнной  
Еще донынѣ русскій человѣкъ

Встрѣчается, и тотъ же неизмѣнный,  
Неумирающій, безсмертный Митрофанъ  
Въ безчисленныхъ своихъ потомкахъ расплодился  
И ждетъ, чтобъ на Руси у насъ явился  
Другой сатирикъ, свой Аристофанъ,  
Правдиво безпощадный и суровый,  
Чтобъ заклеить бичемъ сатиры новой  
Несчастныхъ Митрофанушекъ орду,  
Которыхъ мы теперь встрѣчаемъ всюду,  
Забравшихся во всякую среду...

. . . . .  
Ты, Митрофанушка, нашъ роковой вопросъ,  
Еще Фонвизинымъ отмѣченный когда то.

Послѣ чтенія стихотворенія Минскаго состоялось увѣнчаніе бюста вѣнками, затѣмъ А. А. Потѣхинъ прочелъ адресъ, полученный дирекціей театровъ отъ 2 отдѣленія Академіи Наукъ и, наконецъ, былъ поставленъ въ обстановкѣ и костюмахъ той эпохи «Недоросль». Исполненіе пьесы не удовлетворило критиковъ того времени, которые отмѣчали, что «исполненіе далеко не оправдало ожиданій, вызванныхъ тѣмъ, что всѣ, даже самыя мелкія, роли розданы были первымъ сюжетамъ»—артисты императорской сцены не сумѣли сыграть «Недоросля», лучше всѣхъ былъ г. Арди, игравшій Кутейкина.

Вслѣдъ за «Недорослемъ» Фонвизина петербургскій театръ чествовалъ столѣтіе рожденія Жуковскаго большимъ юбилейнымъ спектаклемъ<sup>56)</sup>, въ которомъ участвовала не только драматическая, но и оперная труппа. Въ составъ этого спектакля вошли отрывки изъ оперы Чайковскаго «Орлеанская дѣва», чтеніе г-жею Савиною баллады «Свѣтлана» съ живыми картинами, концертное отдѣленіе съ участіемъ Велинской, Славиной, Стравинскаго, Прянишникова, драматическая поэма «Комозэнсъ» и «великолѣпный апофеозъ», которому предшествовало вѣнчаніе бюста поэта и чтеніе стихотвореній А. А. Потѣхинымъ и П. И. Вейнбергомъ.

Пресса того времени отмѣчала, что «живыя картины къ «Свѣтланѣ»

вышли плохи вслѣдствіе синяго ихъ освѣщенія, стушевавшего всѣ фигуры, и къ довершенію бѣды постановка ихъ, вслѣдствіе явной нераспорядительности, то и дѣло замедлялась, такъ что г-жѣ Савиной приходилось по нѣсколько минутъ молча стоять на сценѣ и находится такимъ образомъ въ неловкомъ положеніи. Исполненіе Чарскимъ роли умирающаго Камоэнса и Ленскимъ роли поэта мальчика Васко, озарившаго своими глубоко прочувствованными монологами о поэзіи отягченную горечью и мрачными заботами душу покинутого людьми автора «Луизиады», совершенно не соотвѣтствовали «образцовой сценѣ», отрывки изъ оперы «Орлеанская дѣва» были также выбраны неудачно.

### III. РУССКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Главными новинками русской драматической сцены въ сезонъ 1882—83 гг. были слѣдующія пьесы: «Дѣло» Сухова-Кобылина (6 сентября), «Листья шелестятъ» Сумбатова (4 октября), «Мученики любви» Потѣхина (20 октября), «Не ко двору», 5-актная комедія Виктора Крылова (5 ноября), «Кручина» драма Шпажинскаго (25 ноября), «Легенда Старога Замка», пьеса Бертольда (28 ноября), «Красавецъ-мужчина» Островскаго (6 января 1883 г.), «Медея», драма Суворина и Буренина (13 января), «Трогирскій Воевода», драма Д. Аверкіева (23 января), «Общество поощренія скуки», комедія Александрова (6 февраля), небольшая пьеса Трофимова «Лукавый попуталь» (11 февраля), «На хуторѣ», сцены «начинающаго писателя съ большими задатками» П. Гнѣдича (23 февраля), «Супружеское счастье» Северина (псевдонимъ) (24 апрѣля). Кромѣ того, было поставлено нѣсколько небольшихъ переводныхъ и передѣланныхъ пьесъ, между ними передѣлка Плещеевымъ изъ французской комедіи «Le premier pas» и «небольшая новая пьеса, не имѣющая, конечно, никакого серьезнаго значенія, но принадлежащая къ разряду пьесокъ, вполне пригодныхъ для любительскихъ спектаклей, пьеса г. Булацеля «По гнѣздышку и птичка».

Гвоздемъ русскаго драматическаго сезона—какъ принято обыкно-

венно выражаться—была безусловно пьеса двухъ авторовъ А. С. Суворина и В. П. Буренина «Медея» <sup>57)</sup>, и Незнакомецъ былъ правъ, когда въ одномъ изъ номеровъ своей газеты, вскорѣ послѣ постановки «Медеи», напечаталъ: «теперь мнѣ болѣе чѣмъ когда нибудь ясно, что мы, авторы Медеи, побѣдили. Принимая въ соображеніе всю неистовавшую возлѣ насъ злобу и зависть, мы можемъ сказать прямо: *c'est une victoire éclatante!* Давно, давно уже не было такой пьесы, о которой было столько написано, вокругъ которой шла такая борьба». Распредѣленіе ролей въ пьесѣ было таково: Креонъ, царь Коринфскій—Степановъ 1, Язонъ—предводитель аргонавтовъ—Ленскій, Филоктетъ, философъ—Давыдовъ, Ономархъ, начальникъ стражи—Полтавцовъ, Медея, жена Язона—Стрепетова, Креуза, дочь Креона—Ильинская, Гора, нянька дѣтей Медеи—Абаринова, Дорида—г-жа Гезенская. Поставлена была пьеса въ бенефисъ артистки Александровой, данный ей за 25-лѣтіе ея артистической дѣятельности.

Незадолго до спектакля авторы выпустили въ свѣтъ свою драму отдѣльнымъ изданіемъ, при чемъ въ предисловіи были подробно изложены цѣль и намѣренія авторовъ, указаны матеріалы, которыми пользовались авторы. Цѣль слѣдующая: «намъ кажется, что въ легендѣ о Медеѣ сказанъ народный разумъ, выразилось желаніе рѣзко поставить вопросъ о дѣтяхъ и о положеніи женщины». Матеріаломъ послужили чуть ли не всѣ драматическія произведенія о Медеѣ, начиная съ Еврипида.

Передъ постановкою пьесы въ это время уже опредѣлилось отношеніе русской прессы къ «Новому Времени» и ея вдохновителю А. Суворину—большинство органовъ печати относились отрицательно, пророчествуя пьесѣ паденіе. Послѣ постановки вполнѣ отрицательные отзывы находимъ лишь въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ Комарова, но эти отзывы таковы, что личное недоброжелательство и личное отношеніе проскальзываютъ чуть ли не въ каждомъ словѣ. Вотъ наиболѣе яркія мѣста изъ этихъ отрицательныхъ отзывовъ: «бѣдность фантазіи, узкость міровоззрѣнія, и умственная неподвижность не позволили развить дѣйствія... Медея оказалась на сценѣ плохой и жалкой поддѣлкой... Театръ былъ

наполовину пусть и въ этомъ весьма ясно выражается протестъ публики... Публика давно уже привыкла къ наглости издателей «Новаго Времени». Люди ремесла въ самомъ банальномъ смыслѣ этого слова, они дерзостью и грубостью думаютъ парализовать правду; потокомъ брани и инсинуаций затмить глаза»...

Наиболѣе сочувственный отзывъ помѣстила «Минута»: «Медея имѣла большой и П. А. Стрепетова колоссальный успѣхъ. На вызовы авторовъ выходилъ А. С. Суворинъ... Какъ рефлексивное литературное зеркало со всѣхъ безсмертныхъ твореній, посвященныхъ Медеѣ, новая драма, передѣланная и примѣненная въ извѣстной степени къ состоянію и прогрессивнымъ требованіямъ такъ называемаго женскаго вопроса, такими безспорно умными и талантливыми журналистами, каковы авторы новой Медеи, является и капитальною литературною и весьма сценическою вещью». Въ общемъ настроеніе весьма удачно выразилъ театральнй рецензентъ «Всемирной Иллюстраціи»: «Медея—нѣчто въ родѣ компіляціи изъ ряда разныхъ трагедій, написанныхъ на эту тему со времени Еврипида. Сама трагедія не лишена интереса и стихи въ ней довольно звучные... У г-жи Стрепетовой было во 2 актѣ одно мѣсто удачно, за одну сцену была оплошана, хотя въ цѣломъ имѣла особый успѣхъ».

Не менѣе шума возбудила <sup>58)</sup> новая пьеса Островскаго «Красавецъ-мужчина», данная въ бенефисъ за 40-лѣтнюю службу покидаваго сцену артиста Бурдина, съ которымъ въ этомъ году случилась обычная съ артистами трагикомедія. Его похоронили живымъ, о немъ были напечатаны некрологи. «Миръ праху твоему, честный труженикъ искусства. Мы обращаемся съ этими словами къ умершему на этихъ дняхъ артисту **Θ. А. Бурдину**»—такъ восклицала «Петербургская Газета» <sup>59)</sup>—который прослужилъ на казенной сценѣ слишкомъ 40 лѣтъ! Затѣмъ слѣдовала довольно мѣткая характеристика артиста, которую мы считаемъ умѣстнымъ привести цѣликомъ (Бурдинъ умеръ много лѣтъ спустя, въ Москвѣ, и смерть его прошла совсѣмъ незамѣтною): «покойный искренно любилъ родное искусство, былъ преданъ ему всѣмъ сердцемъ и душою. Добросовѣстность его по

служенію искусству доходила до педантизма. «Служить, такъ служить, говаривалъ онъ, плохихъ и благодарныхъ ролей нѣтъ»! Потому къ каждой новой роли своей онъ относился съ уваженіемъ и отдѣлывалъ детали въ роли настолько, насколько позволялъ ему природный талантъ. Онъ постоянно негодовалъ на халатность отношенія къ дѣлу и особенно на неумѣлость режиссеровъ при постановкѣ пьесъ. Много горькой правды высказывалъ покойный по этому поводу. Къ авторамъ пьесъ *Θ. А. Бурдинъ* относился съ глубочайшимъ уваженіемъ. Любимымъ драматургомъ его былъ, конечно, *А. Н. Островскій*, съ которымъ онъ съ дѣтства былъ связанъ тѣсною дружбою. *Θ. А. Бурдинъ* участвовалъ едва ли не во всѣхъ пьесахъ *Островскаго* и во многихъ изъ нихъ имѣлъ несомнѣнный успѣхъ, пользуясь совѣтами нашего почтеннаго драматурга, котораго *Θ. А. Бурдинъ* боготворилъ. И безъ того расшатанное здоровье *Бурдина*, въ послѣднее время, еще болѣе ухудшилось вслѣдствіе полученнаго имъ извѣстія объ оставленіи его за штатомъ, послѣ 40-лѣтней службы на сценѣ». Но несмотря на такой прочувствованный монологъ, *Θ. А. Бурдинъ* былъ живъ и 6 января 1883 получилъ отъ собравшейся на его бенефисъ публики рядъ вполне заслуженныхъ овацій, выступивъ въ старой пьесѣ *Полевого* «Русскій человѣкъ добро помнить».

Отзывы о пьесѣ *Островскаго* «Красавецъ-мужчина» въ настоящее время могутъ показаться чуть ли не парадоксами. «С.-Петербургскія Вѣдомости» начинали издавека: «Въ исторіи замѣчательныхъ писателей большею частью рѣзко выступаетъ крайне прискорбный фактъ постепеннаго, такъ сказать, упадка силъ, доходящаго до истощенія... Нашъ славный маститый драматургъ *А. Н. Островскій*, создавшій множество жизненныхъ типовъ, создавшій и идеальный типъ *Катерины*, не избѣжалъ общей участи писателей и послѣднимъ своимъ произведеніемъ произвелъ тяжелое, грустное впечатлѣніе даже на самыхъ восторженныхъ поклонниковъ. Авторъ комедіи «Красавецъ-мужчина» допустилъ непозволительный цинизмъ... Нѣкоторыя сцены скабрзностью своею превосходятъ все видѣнное нами... Это піеса пес plus ultra реализма, доведеннаго до крайняго цинизма. При-



томъ преобладаніе длинныхъ разговоровъ, бесполезныхъ сентенцій затягиваютъ дѣйствія до нельзя, утомляя зрителей и актеровъ». Черезъ нѣкоторое время газета снова вернулась къ новой пьесѣ Островскаго и указала, что «Красавецъ-мужчина»—не комедія, созданная высокимъ творчествомъ, это не сатира, не гордый смѣхъ писателя надъ общественнымъ нравственнымъ калѣчествомъ, это уродливое кривляніе передъ публикой самого калѣки! Мы не могли заставить себя высидѣть до конца всѣхъ этихъ кривляній, еще усиленныхъ бездарностью актеровъ».

Къ этому отзыву «Всемирная Иллюстрація» добавляла, что «это—наиболѣе слабое произведеніе», что Островскій вывелъ весьма циническій, хотя, къ сожалѣнію, довольно распространенный типъ такъ называемаго бельома, торгующаго своею красотой... все это бываетъ въ жизни, но—поясняла «Всемирная Иллюстрація»—на сценѣ выходитъ рѣзкимъ и антипатичнымъ по своей реальности, къ тому же и развязка пьесы совершенно водевильная».

Въ «Новомъ Времени» разбиралъ пьесу Д. Аверкіевъ, который, начавъ свой разборъ вопросомъ: «какое общее заключеніе изъ разбора новой комедіи Островскаго», далъ слѣдующій отвѣтъ: «то, что г. Островскій своей комедіей впалъ въ ошибку, онъ словно пересталъ вовсе быть художникомъ, а пожелалъ явиться строгимъ моралистомъ. Пьеса эта ставитъ очень рѣзко вопросъ о мужской красотѣ и о ея роли въ жизни. И вотъ русскій драматургъ дебатируетъ этотъ вопросъ. Онъ отвѣчаетъ, что для женщинъ красота мужская—великое дѣло, что ради нея онѣ готовы простить всякія душевныя подлости, всякія оскорбленія, такія оскорбленія, выше которыхъ и выдумать ничего нельзя». Въ конечномъ выводѣ Д. Аверкіевъ указываетъ, что, «считая Красавца-мужчину однимъ изъ неудачныхъ произведеній Островскаго, мы, однако, не видимъ въ ней ни паденія его таланта, ни иныхъ страшныхъ вещей».

Вполнѣ сочувственный отзывъ о новой пьесѣ Островскаго мы нашли въ только что народившемся журналѣ В. Чуйко и Ѳ. Гриднина «Искусство». Но и этотъ сочувственный отзывъ страдалъ обиліемъ сочувствія, точно также какъ вышеприведенные нами отзывы были слишкомъ отрицательны.

Вотъ наиболѣе характерныя мѣста изъ отзыва В. Чуйко: «Послѣдняя его пѣса «Красавецъ-мужчина», не взирая на предшествовавшіе ей изъ Москвы толки о неуспѣхѣ ея, о томъ, что она лебединая пѣсня маститаго драматурга, является сильнымъ произведеніемъ съ большими художественными достоинствами. Въ новой пѣсѣ Островскаго есть тотъ недостатокъ, который вполнѣ, впрочемъ, извинителенъ, это—усталость пера писателя, мѣстами какъ будто сказывается спѣшность работы, но кто знаетъ, какъ физическій недугъ удручаетъ маститаго писателя, тотъ найдетъ объясненіе этой спѣшности работы въ психическомъ состояніи больного человѣка, торопившагося, можетъ быть, чтобъ закончить свое литературное дѣтище. Во многихъ же мѣстахъ послѣдняго произведенія Островскаго сказывается вся глубина художественнаго таланта и тонкаго чутья и глубоко наболѣвшее чувство наблюдательнаго сатирика. Оставивъ свой прежній замоскворѣцкій и купеческій бытъ, драматургъ изображаетъ картину ужасную, даже, если хотите, отвратительную, гдѣ нѣтъ ни одной не только свѣтлой, но даже сколько нибудь порядочной точки, порядочнаго человѣческаго лица; всѣ дѣйствующія лица на сценѣ пошляки, негодаи или добродушные глупцы. «Красавецъ-мужчина»—это картина нравовъ, достойныхъ второй имперіи (съ которыми мы такъ хорошо знакомы по книжкамъ Золя). Отраженіе въ зеркалѣ, которое показалъ намъ въ этотъ вечеръ талантливый художникъ, произвело, дѣйствительно, сильное впечатлѣніе. Одни, увидавшіе собранные писателемъ, какъ въ фокусѣ, дѣйствующіе стимулы современнаго общества, пришли въ ужасъ, другіе конфузливо высказывали свое сомнѣніе: о томъ, чтобъ такіе мужчины и женщины могли бы въ дѣйствительности существовать у насъ. Но стоило лишь оглянуться по сторонамъ и развѣ это не то же, что на сценѣ, только въ безчисленныхъ вариантахъ!? Писатель, руководимый художественнымъ чувствомъ правды, глядя на нашу жизнь съ обычной ему отрицательной точки, показалъ намъ самихъ себя на сценѣ еще въ смягченномъ видѣ,—смягченномъ художественной формою. Какъ отзывчивый художникъ, несмотря на свои маститыя лѣта, онъ не упустилъ, конечно, изъ вида самаго моднаго вопроса настоящаго времени,

вопроса о разводѣ, но какъ чуткій и глубокій наблюдатель, онъ освѣтилъ его жизненно вѣрно, именно такъ, какъ понимается этотъ вопросъ и какъ жаждется его разрѣшеніе не въ лучшихъ передовыхъ группахъ общества, а въ томъ большинствѣ, которое доминируетъ теперь у насъ».

Расходясь во взглядахъ на самое произведеніе, театральные критики того времени были единодушны въ отзывахъ объ игрѣ актеровъ. «Исполненіе комедіи, писалось, на примѣръ, было просто на славу... Исполненіе г-жи Савиной не только возбудило бурю рукоплесканій, но оно положительно спасло комедію»... Этотъ отзывъ только различно варьировался на столбцахъ газетъ и журналовъ..

Изъ новыхъ драматическихъ писателей въ этотъ сезонъ дебютировалъ пьесою «Листья шелестятъ» (4 октября) князь Сумбатовъ-Южинъ<sup>60</sup>). Вотъ наиболѣе характерные отзывы объ этой пьесѣ. «Листья шелестятъ, шепчутъ о любви, надеждѣ, жизни, потомъ о разочарованіи, горѣ, смерти: старая пѣсня, но которая вѣчно нова,—писала «Петерб. Газета»,—молодая, довѣрчивая, честная натура вступаетъ въ жизнь, полная розовыхъ грезъ и хорошихъ намѣреній и сталкивается на своемъ пути лицомъ къ лицу съ ложью, обманомъ, зломъ, вѣра въ людей поколеблена, счастье разбито; все, что давало силу жизни, порвано, впереди ждетъ лишь смерть. Вотъ мысль драмы г. Сумбатова «Листья шелестятъ». Развилъ онъ ее умѣло, съ понятіемъ и вѣрнымъ анализомъ приводимыхъ характеровъ. У него въ драмѣ нѣтъ типовъ, опредѣляющихъ толпу знакомыхъ фізіономій (sic?), виденъ только намекъ на нихъ, но за то есть отдѣльныя, хорошо очерченныя личности. Въ общемъ драма Сумбатова смотрится съ интересомъ, въ ней есть захватывающія, потрясающія сцены. Хотя онѣ и не представляютъ новизны положенія, но тѣмъ не менѣе производятъ сильное впечатлѣніе». Въ противовѣсъ этому отзыву «Новости» писали: «Имя князя Сумбатова новое въ драматической литературѣ, и если смотрѣть на его пьесу, какъ на произведеніе начинающаго, молодого драматурга, то съ грѣхомъ пополамъ можно признать за ней нѣкоторую литературность—достоинство, далеко не часто встрѣчающееся въ репертуарѣ алек-

сандринскаго театра за послѣдніе годы. Безъ этого же «смягчающаго вину обстоятельства» драма кн. Сумбатова не можетъ выдержать строгой критики... есть нѣкоторая преднамѣренная идейность, хотя очень смутная и крайне слабо мотивированная. Авторъ, очевидно, хотѣлъ противопоставить деревню городу, показать нравственное превосходство и духовную цѣльность жителя первой сравнительно съ испорченностью культурнаго обывателя послѣдняго... вообще по части рисовки характеровъ кисть автора очень слаба и неувѣренна. Мелькаютъ передъ глазами какіе-то обрывки знакомыхъ лицъ, какіе-то неясные облики и намеки на подобіе живыхъ людей». Отзывы остальныхъ органовъ печати, отрицательные по существу, признавали за пьесою чисто сценическія достоинства, такъ какъ роли въ ней почти всѣ весьма благодарны, а главная женская роль представляетъ даже отличный матеріалъ для актрисы, занимающей амплу драматической ingénue».

Особенно много надеждъ возлагала и театральная дирекція и публика на новую пьесу Н. Потѣхина «Мученики любви» <sup>61</sup>). Подготовленія къ этой пьесѣ велись en gros: писались новыя декораціи, причемъ для одного акта декорація была написана Аккерманомъ съ картины Куинджи «Лунная ночь надъ Днѣпромъ», мебель выписывалась изъ Парижа, дѣлалось безчисленное число репетицій, билеты на первое представленіе были раскуплены тотчасъ послѣ открытія продажи. Но «гора родила мышъ» и авторъ, рискнувшій появиться на сценѣ по окончаніи пьесы, былъ дружно ошиканъ и пьесу, несмотря на значительныя затраты на ея постановку, пришлось очень скоро снять съ репертуара. Пьеса оказалась передѣлкою напечатаннаго въ 1872 году въ журналѣ «Русскій Вѣстникъ» романа Маркевича «Забутый вопросъ», и въ этой пьесѣ «Потѣхинъ дошелъ, какъ говорится, до геркулесовыхъ столбовъ преднамѣреннаго мелодраматизма весьма сомнительнаго вкуса» и поставилъ «своей исключительной цѣлью скомпановать интересный забористый спектакль, поиграть на нервахъ впечатлительнаго зрителя и получить за это на свою долю дань дешеваго успѣха и хорошій проспектабельный гонораръ».

Окончился сезонъ постановкою <sup>62)</sup> драмы Д. Аверкіева «Трогирскій воевода», въ бенефісъ любимца публики, комика Варламова. Пьеса была взята изъ Далматскаго преданія XVII вѣка и дала—писали въ то время—возможность автору ввести въ нее много этнографическихъ подробностей, которыя могли привлечь вниманіе публики; нельзя отрицать и оригинальность основного мотива драмы—отцовская ревность, но драма была написана стихами, и, надо сознаться, довольно тяжеловатыми, и, кромѣ того, обработана нѣсколько холодно, а порою и излишне растянута. Но главную роль играла Савина, приче́мъ въ исполненіе она вложила всю мощь своего таланта, а патетическія мѣста провела такъ, что всѣ кричали браво, оглушительно аплодировали, дамы изъ литерныхъ ложъ махали платками. Савину вызвали болѣе 15 разъ и «Трогирскій воевода» былъ обязанъ своимъ успѣхомъ на сценѣ исключительно игрѣ Савиной.

Изъ остальныхъ пьесъ <sup>63)</sup>, шедшихъ въ сезонѣ, отмѣтимъ пьесу г. Виктора Крылова «Не ко двору», напечатанную въ журналѣ «Вѣстникъ Европы» и удостоенную преміи Вучины. Хотя автора нельзя было, подобно г. Ге, обвинить въ явномъ плагиатѣ, но во всякомъ случаѣ и эту комедію нельзя было назвать вполне оригинальной: «особенно старательно—говорилъ Коломенскій Кандитъ—постригъ г. Александровъ (онъ же Викторъ Крыловъ) Островскаго «Таланты и поклонники» и героиня пьесы Надя Муранова безусловно написана подъ вліяніемъ героини пьесы Островскаго. Вообще Александровъ былъ драматурго-компиляторъ, очень хорошій компиляторъ, умѣющій въ позаимствованный матеріалъ вложить нѣчто свое и обработать его настолько толково и искусно, что матеріалъ этотъ получаетъ у него интересъ новизны и букетъ современности».

Относительно второй своей пьесы, шедшей въ разсматриваемомъ сезонѣ—«Общество поощренія скуки» г. Александровъ <sup>64)</sup> получилъ даже слѣдующій печатный вопросъ - предложеніе: «Если г. Александровъ добросовѣстный писатель, онъ сниметъ съ афиши, что названная комедія—его произведеніе. Слѣдуетъ поставить переводъ-передѣлка съ французскаго—это будетъ и правильно и добросовѣстно относительно публики и кон-

трибуцій съ дирекціи». Но, кажется, г. Александровъ не послѣдовалъ совѣту газеты «Минуты» и переводъ Александрова комедіи Пальерона «Le monde ou l'on s'ennuie» продолжалъ ставиться, какъ оригинальная комедія, причемъ отмѣчалось, что «къ числу пьесъ, особенно понравившихся публикѣ, должно отнести передѣлку Крылова-Александрова «Общество поощренія скуки», на долю которой выпалъ громадный успѣхъ. Билеты на представленія пьесы брались просто съ бою, наканунѣ спектакля къ часу дня уже оставались только мѣста на галлерей. Смѣхъ и рукоплесканія не умолкали въ продолженіе всѣхъ представленій пьесы». Холодно была встрѣчена публикой постановка комедіи г. Сухово-Кобылина «Дѣло», составляющей продолженіе «Свадьбы Кречинскаго». Нѣкоторая сухость содержанія и отсутствіе такъ называемой романической интриги сдѣлали то, что публика, несмотря на отличное исполненіе Сазонова, Давыдова, Варламова и Кисилевскаго, не особенно заинтересовалась пьесой, которая потому давала слабые сборы» <sup>65</sup>).

Кромѣ юбилейнаго бенефиса Бурдина, о которомъ мы уже говорили выше, былъ данъ бенефисъ артисту Нильскому, за 25-лѣтнюю его дѣятельность. Бенефисъ былъ сборный <sup>66</sup>): 1 актъ «Псковитянки», старая итальянская комедія гр. Жиро «Дядька въ затруднительномъ положеніи» переводъ—этой комедіи былъ исправленъ Гоголемъ—и 2-й актъ изъ «Горе отъ Ума». Самъ же бенефициантъ Нильскій уже потерялъ то вліяніе, которое онъ имѣлъ въ срединѣ 60 и началѣ 70-хъ годовъ прошлаго столѣтія, когда его имя возбуждало неистовый восторгъ со стороны однихъ театраловъ и не менѣе сильное негодованіе со стороны другихъ, когда онъ былъ чуть ли не полновластнымъ диктаторомъ русской сцены. Все это было забыто, страсти давно улеглись и бенефицианта тепло чествовали и на сценѣ, гдѣ выступилъ и другой ветеранъ русской сцены Леонидовъ, и на товарищескомъ ужинѣ, состоявшемся послѣ спектакля, на которомъ было много тостовъ и въ прозѣ и въ стихахъ.

Не обошелся разсматриваемый сезонъ и безъ московскихъ гастролеровъ, которымъ была отдана послѣдняя апрѣльская недѣля <sup>67</sup>). Гастро-



лировали Ермолова и Ленскій, причемъ одинъ изъ гастрольныхъ спектаклей былъ соединенъ съ бенефисомъ петербургской актрисы Жулевой (24 апрѣля). Г-жа Ермолова выступила въ трехъ пьесахъ: «Уріэль Акоста», «Не ко двору» и «Невольницы». Исполненіе Юдифи не вполнѣ удовлетворило петербургскую прессу: Ермолова была хороша только мѣстами, Юдифь въ ея исполненіи вышла женщиной далеко не съ такимъ сильнымъ характеромъ, какой ей даетъ Гуцковъ. Въ бенефисъ Ленскаго были даны съ участіемъ Оедотовой и Ильинской «Укрощеніе строптивой» и 3-хъ-актная пьеса Штеллера «Ошибки молодости».

Затѣмъ истекшій годъ былъ изобилень дебютами <sup>68)</sup>, которые давались не весною, по обыкновенію, а въ теченіе цѣлаго года. Такое обиліе дебютовъ объяснялось желаніемъ дирекціи обновить труппу, причемъ дирекція поступила въ этомъ случаѣ немного неосмотрительно: прежде чѣмъ найти достойныхъ замѣстителей, она дала отставку многимъ выдающимся артистамъ, такъ получили отставку: Читау, Кисилевскій, Бурдинъ. Изъ дебютантовъ пресса обратила вниманіе на дебютъ Ильинской и Чарскаго (17 декабря 1882 года «Отелло»), причемъ Ильинская сыграла безъ успѣха, а Чарскій оказался ниже всякой критики; для той же артистки была возобновлена трехактная комедія «Тучки», гдѣ она имѣла успѣхъ, но размѣръ этого успѣха вполнѣ отвѣчалъ достоинствамъ и недостаткамъ ея нѣсколько мелкой игры; былъ дебютъ артистки Глѣбовой («На всякаго мудреца довольно простоты»), причемъ выдѣлилась не дебютантка, а московскій артистъ Ленскій; дебютъ г-жи Шубертъ («Бракъ по страсти») — болѣе или менѣе удачный: артистка выказала прекрасную школу и отлично выработанную дикцію.

Вниманіе публики дѣлилось между двумя выдающимися артистками — Савиной и Стрепетовой, причемъ пальма первенства отдавалась безусловно первой <sup>69)</sup>. Г-жа Стрепетова, производившая неотразимое впечатлѣніе въ сильно бытовыхъ роляхъ, покорявшая публику исполненіемъ Катерины въ «Грозѣ», тщетно пыталась расширить свой репертуаръ исполненіемъ трагическихъ ролей: у артистки не было одного главнаго условія

для исполненія этихъ ролей—внѣшнихъ данныхъ и поэтому возобновленіе для Стрепетовой «Сумасшествія отъ любви», въ которой все дѣйствіе держится на одной роли королевы (лучшей изъ репертуара Федотовой), было неудачно; даже доброжелатели г. Стрепетовой и тѣ находили, что «браться за эту роль было съ ея стороны совсѣмъ не расчетливо»; точно такая же неудача постигла вторую попытку возобновить старую драму «Чужое имя». (Miss Multon).

Г-жа Савина была въ расцвѣтѣ своего таланта и каждая новая роль, за которую бралась артистка, обнаруживала новыя и новыя достоинства таланта и каждый выходъ артистки сопровождался оваціями, причемъ въ бенефисъ Савиной, кажется, въ первый разъ на русской сценѣ, было допущено осыпаніе артистки при ея появленіи на сценѣ изъ верхнихъ ярусовъ «небольшими вѣнками изъ позолоченой и посеребренной листовой жести».

#### IV. РУССКАЯ ОПЕРА.

Русскіе оперные спектакли открылись въ Большомъ театрѣ 1 сентября традиціонною «Жизнью за Царя» съ Васильевымъ 3, Де Корсъ и Бичуриной, закончились 29 апрѣля «Аидою» Верди.

4 февраля 1883 года на русской сценѣ произошло большое по тому времени событіе: была поставлена новая русская опера,—опера не только музыканта, но и музыкальнаго критика Ц. Кюи: <sup>70)</sup> «Кавказскій плѣнникъ». Отношеніе прессы къ этому, собственно говоря, не новому произведенію,—потому что 2 акта оперы были написаны Ц. Кюи въ 1858 году, а въ 1882 году добавленъ третій актъ,—было нижеслѣдующее. Н. Соловьевъ писалъ въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ»: «у Кюи есть тоже цѣль; эта цѣль успѣхъ и слава въ публикѣ во что бы то ни стало... но эта цѣль не достигнута: третье представленіе оперы отмѣнено... Партія каждаго дѣйствующаго лица написана съ тѣмъ расчетомъ, чтобы каждый тактъ понравился публикѣ своею миловидностію и благозвучностію. Музыка какъ будто сладко улыбается публикѣ, приговаривая: полюби меня, видишь, ка-

кая я пріятная, какъ я тебѣ хочу нравиться!.. Передъ слушателями «Кавказскаго плѣнника» нѣтъ ни образовъ, ни художественныхъ очертаній, нѣтъ колорита, нѣтъ порывистой бурной страсти, нѣтъ людей, а есть только оперные пѣвцы, распѣвающие милыя, со школьной точки зрѣнія опрятно сдѣланныя аріи, дуэты, фіналы и пр. Речитативъ вѣренъ съ точки зрѣнія схоластической, но совершенно безжизненъ съ психологической. Музыкальныхъ характеристикъ нѣтъ». Еще болѣе зло писалъ М. Ивановъ въ «Новомъ Времени»: «Эта опера — драгоцѣнная страничка изъ прошлаго г. Кюи, позволяющая опредѣлить, что и г. Кюи, а вслѣдъ за нимъ и наши новаторы 60-хъ годовъ должны были пойти по извѣстной дорогѣ... г. Кюи хотѣлъ соединиться съ широкою мелодіею, но капризная мелодія не захотѣла ему принадлежать и скрылась; сознавши это, ему надо было повернуть на иной путь... И при всемъ добромъ желаніи трудно считать желуди за апельсины». Болѣе подробнымъ анализомъ съ отрицательной точки зрѣнія занялся К. Галлеръ въ «Всемирной Иллюстраціи». Прежде всего была рѣчь о либретто: «Почерпнувъ сюжетъ изъ поэмы Пушкина, г. Кюи выкинулъ изъ нея почти всю пушкинскую поэзію, но зато наполнилъ ее собственными именами и лицами и назвалъ ее «Кавказскимъ плѣнникомъ» и превратилъ въ либретто своей оперы». «Стиль очень мелодичный и рапсодичный — такъ начинается собственно музыкальная часть рецензіи: изъ обрывковъ мыслей и воспоминаній о Лядовѣ, Гуно, Мейерберѣ, Штраусѣ, столь же чуждый музыкальному радикализму, какъ и творческой силѣ. Многое обдѣлано въ узкія итальянскія рамки плохихъ мастеровъ, много старательной нѣмецкой работы съ шаблонными и тяжелыми готическими стилями и туманомъ, гармоническою и оркестровою данью прежняго времени, много несообразностей и нелѣпостей въ либретто, какъ будто сдѣланномъ по Пушкину... Гдѣ стремленіе къ пушкинскимъ и музыкальнымъ характеристамъ? Гдѣ условія національнаго колорита? Гдѣ попытки хора къ какому либо драматическому дѣйствію на сценѣ, правдоподобію и естественности»... И въ заключеніе такой рецензіи говорилось: «нельзя не привѣтствовать этой оперы, какъ произведенія по-

средственности самой золотой и граничащей съ бездарностью: она сбрасываетъ потертую маску съ критика г. Кюи и даетъ на него посмортѣть публикѣ, еще неумытаго и иначе позирующаго»... Были отзывы и сочувствующіе. Наиболѣе характерный былъ помѣщенъ Чуйко въ «Искусствѣ». Въ началѣ отзыва музыкальный рецензентъ журнала указывалъ, что постановка оперы Кюи «Кавказскій плѣнникъ» представляетъ одно изъ выдающихся событій нашего сезона, «что произведеніе Кюи настолько интересно въ серьезно музыкальномъ отношеніи, что, не будучи даже поставленнымъ на сценѣ, заслуживало подробнаго разбора». Далѣе дѣлалось замѣчаніе о либретто, которое, оказывалось, «сдѣлано для оперы весьма удобно и прекрасно поддается музыкальной обработкѣ». О самой оперѣ писалось слѣдующимъ образомъ: «общая характерная черта творческаго таланта г. Кюи заключается главнымъ образомъ въ умѣніи создавать изящную, прекрасно характеризующую текстъ, мелодію, сопровождающуюся тонкой гармоніей, въ то же время не прибѣгая ни къ какимъ ухищреніямъ. Въ такихъ похвальныхъ стремленіяхъ композитора видно желаніе работать во имя «искусства для искусства». Перечисливъ выдающіеся мѣста и номера оперы, рецензентъ заключалъ свой отзывъ: «не подлежитъ сомнѣнію, что «Кавказскій плѣнникъ», заключающій въ себѣ такую массу поэтическихъ и выдающихся по музыкальнымъ красотамъ страницъ, имѣетъ всѣ данныя, чтобы сдѣлаться одною изъ любимѣйшихъ и репертуарныхъ оперъ не только на нашей русской сценѣ, но и вообще на всѣхъ русскихъ оперныхъ театрахъ».

Кромѣ постановки новой оперы «Кавказскій плѣнникъ», была возобновлена 8 октября опера Мусоргскаго «Борисъ Годуновъ» съ слѣдующимъ распредѣленіемъ ролей <sup>71)</sup>: Борисъ—Мельниковъ, Марина—Велинская, Самозванецъ—Орловъ, Варлаамъ—Стравинскій, Ѳедоръ—Славина, хозяйка корчмы—Бичурина. Наибольшій успѣхъ имѣли сцена въ корчмѣ, сцена Бориса съ Шуйскимъ, смерть Бориса. Къ 1-му дѣйствию публика отнеслась совершенно равнодушно. Малый успѣхъ этой оперы объяснялся въ то время слѣдующимъ образомъ: «намъ кажется, что причина этому—непри-

влекательность музыки для большинства слушателей, ищущихъ въ театрѣ скорѣе развлеченій, чѣмъ желающихъ только поощрять творчество національныхъ композиторовъ. Тѣмъ не менѣе, нельзя отрицать несомнѣнной даровитости автора «Бориса», нѣкоторыя сцены весьма эффектны, но стремленіе къ излишнему реализму, равно какъ недостаточность технической подготовки автора и въ нихъ, по большой части, погубили музыку въ истинномъ значеніи этого слова, отодвигаемую на задній планъ вѣчною погоней за оригинальною гармоніей и первенствующимъ значеніемъ текста. Въ «Борисѣ Годуновѣ» столько рѣзкостей, грубыхъ диссонансовъ и непонятныхъ, рѣжущихъ ухо сочетаній, что совершенно естественно, почему большая публика относится несочувственно».

Въ виду вторичнаго приглашенія на сцену русской выдающейся пѣвицы г-жи Каменской, а также въ виду исполнившагося столѣтія со дня рожденія Жуковского была возобновлена опера Чайковского «Орлеанская Дѣва». При возобновленіи «Орлеанской Дѣвы» композиторъ сдѣлалъ въ этой оперѣ существенныя измѣненія, роль Іоанны изъ сопрано передѣлана въ меццо-сопрано, значительно сокращенъ утомительно длинный разговоръ Іоанны во 2 дѣйствіи, передѣланы ея дуэты съ Ліонелемъ въ 3 и 4 дѣйствіяхъ. «П. И. Чайковскій»—писали въ то время<sup>72)</sup>—одинъ изъ популярнѣйшихъ нашихъ современныхъ композиторовъ. Дѣятельность его одна изъ самыхъ обширныхъ и разнообразныхъ. Извѣстно множество его романсовъ, фортепіанныхъ пьесъ, нѣсколько увертюръ, симфоній, кантатъ, сочиненій камерной музыки, балетовъ, 5 оперъ, теорія музыки, переводы музыкальныхъ учебниковъ. Понятно, при такой дѣятельности далеко не всѣ сочиненія П. И. Чайковского одинаково удачны. Талантъ П. И. Чайковского преимущественно мелодическій, съ оттѣнкомъ сентиментальности, элегичности, болѣе салонный, проявляется въ отдѣльныхъ лирическихъ настроеніяхъ, чѣмъ въ драматической музыкѣ. При необыкновенно выработанной technikѣ и обладающій тонкимъ музыкально развитымъ чувствомъ, П. И. Чайковскій является отличнѣйшимъ симфонистомъ и гармонистомъ, несмотря на то, что темы его сами по себѣ часто лишены и

силы и оригинальности. Неизмѣримо ниже стоитъ П. И. Чайковскій, какъ композиторъ драматической музыки, и въ этой сферѣ талантъ его, оставаясь по прежнему пріятнымъ и симпатичнымъ, въ чисто музыкальных своихъ проявленіяхъ далеко не удовлетворяетъ въ соотношеніяхъ слова и сценическихъ дѣйствій съ музыкою. Особенно это замѣтно въ «Орлеанской Дѣвѣ», гдѣ еще проявляются очевидныя искательства успѣха, угодливость вкуса средне образованной публики, которой дѣла нѣтъ, изъ какого матеріала скроена и состряпана опера. Музыка «Орлеанской Дѣвы» далеко не представляетъ особаго цѣннаго вклада въ репертуаръ нашихъ оперъ, многое напоминаетъ «Аиду», «Пророка», «Жидовку». Исполненіе оперы было успѣшно: «Орлеанской Дѣвѣ» — Каменской поднесли золотой вѣнокъ и роскошную лиру изъ цвѣтовъ; понравились публикѣ и Леонель (Прянишниковъ), и Агнесса (Раабъ), и типичный Дюнуа (Стравинскій). Затѣмъ въ этотъ сезонъ были возобновлены или поставлены съ новой обстановкою слѣдующія оперы: «Севильскій Цирюльникъ» (13 октября) при исполнителяхъ гр. Альмавива (Лодій), Фигаро (Прянишниковъ), Бартоло (Стравинскій), донъ-Базиліо (Корякинъ), Розина (Славина) и при слѣдующемъ критическомъ примѣчаніи прессы о постановкѣ <sup>73)</sup>: «школа Россини—чисто колоратурная, требующая отъ пѣвцовъ, прежде всего, голосовъ и умѣнія, а отъ оркестра только умѣнія аккомпанировать имъ—сравнительно ничтожнаго; силы нашей русской оперы, какъ извѣстно, обратно—пропорціональны этимъ требованіямъ, оркестръ составляетъ гордость и силу, а пѣвцы сплошь и рядомъ скорѣе только способны аккомпанировать». Затѣмъ съ новымъ Мефистофелемъ <sup>74)</sup>—Мельниковымъ (Мефистофель довольно безцвѣтный, но вполне добросовѣстный, не щадившій ни средствъ своихъ, ни таланта для исполненія партіи, мало подходящей къ нему въ своихъ условіяхъ), и новыми декораціями, причемъ особенно удачными оказались декораціи «готическаго собора» Шишкова, «площади и окрестности Спарты» гг. Фромона и Гофэна, прошелъ 11 разъ «Фаустъ»; 3 декабря 1882 года былъ возобновленъ, причемъ постановка была сдѣлана безъ сокращеній, «Робертъ Дьяволъ» <sup>75)</sup> въ такомъ составѣ исполнителей: Робертъ (Орловъ),



Бертрамъ (Корякинъ), Агнесса (Раабъ), Изабелла (Августиновичъ), Рембо (Соколовъ); 2 февраля въ 132 разъ при полномъ театрѣ шла «Рогнѣда» съ Каменской въ заглавной роли (пресса отмѣчала, что артисткѣ не даютъ хода) и, наконецъ 29 сентября 1882 года, въ бенефисъ режиссера русской оперы Морозова, поставленъ «Русланъ и Людмила» <sup>76)</sup>—любители оперы могли познакомиться съ наличными силами хора, явившагося въ полномъ составѣ,— а въ бенефисъ за 25-лѣтіе артистической дѣятельности Васильева 2, при новыхъ декораціяхъ, написанныхъ въ Парижѣ, причемъ особенно хороша была декорація 2-й картины 5-го дѣйствія съ видомъ на старый Парижъ,—«Гугеноты» Мейербера.

Дебюты въ русской оперѣ было еще больше, чѣмъ въ драмѣ, причемъ дебютировали какъ молодые артисты, такъ и уже артисты московскаго театра <sup>77)</sup>: 15 сентября 1882 г. г-жа Августиновичъ «Русланъ и Людмила», 13 декабря примадонна московской оперы сопрано Юневичъ (Аида) и Тартаковъ (Амонасро), 19 января 1883 г.—Верни (Валентина, «Гугеноты»), 28 января г-жа Даль (Маргарита, «Фаусть»), 24 апрѣля Сіоницкая въ Аидѣ (мы не zapomимъ такого дебюта... успѣхъ вполне заслуженный), 25 апрѣля—Горская и Коковцевъ «Фаусть», 26 апрѣля—Кочетова (Риголетто).

## V. БАЛЕТНАЯ СЦЕНА.

На русскую балетную труппу все еще обращалось слишкомъ мало вниманія. О новыхъ балетахъ не думали, ставили одинъ и тотъ же репертуаръ, который успѣлъ въ достаточной степени надоесть постояннымъ балетоманамъ. И это дѣлалось съ той труппою, которая, даже по отзывамъ иностранныхъ газетъ, занимала первенствующее мѣсто во всей Европѣ. Поэтому когда дирекція возобновила граціозный балетъ «Трильби», въ газетахъ писалось объ этомъ возобновленіи, какъ «о свѣтломъ лучѣ въ непроглядной тьмѣ» <sup>78)</sup>, а самыя рецензіи составлялись также въ повышенномъ тонѣ. Вотъ изъ наиболѣе характерныхъ отзывовъ: «Дѣйствіе происходитъ въ Швейцаріи въ Альпійскихъ горахъ, которыя народная фантазія населила міромъ эльфовъ и геніевъ. Самый образъ игриво-шаловли-

ваго, кокетливаго *g nie du foyer* Трильби, н сколько напоминающій воздушный милый образъ Шекспировскаго Аріэля, дышетъ чудной поэзіей. Онъ прекрасно былъ переданъ нашей граціозной балериною г-жей Никитиной. Сонъ, нав янннй очаровательными звуками волшебной лиры лукаваго генія, переноситъ молодую мызницу Бетли въ фантастическій міръ грезъ. Благодарный для художника сюжетъ: картины, одна роскошн е другой, см няють другъ друга. Вторая картина, гд  вокругъ каскада изъ живой воды расположенъ былъ очаровательными группами весь цв тъ нашего балета, произвела положительный фуроръ. Танецъ какаду и комическая сцена свадьба канареекъ также вызвали шумное одобреніе публики. Г-жа Вазелль выказала при этомъ присущую ей силу, отчетливость и ув ренность движенія и еще разъ наглядно доказала, что годы не им ють р шительно никакого вліянія на эту крупную зв зду балетнаго персонала. Съ пробужденіемъ Бетли д йствіе переносится опять въ Швейцарію; на свадебномъ пиру исполняются различные танцы, изъ которыхъ особенно хороши танцы стр лковъ Унтервальдена и восхитительно *pas-de-quatre*, исполненное молодыми граціозными танцовщицами г-жами Вороновой,  роловой, Федоровой и Недремской. Г-жа Петипа была прекрасна въ характерномъ швейцарскомъ танц . Громадный усп хъ выпалъ на долю г-жи Горшенковой въ фантастическомъ па 2-й картины, гд  она положительно очаровала легкостью и прелестью движеній вс хъ истинныхъ ц нителей хореографическаго искусства. Что же касается обстановки балета, то нельзя не зам тить, что она далеко не такъ роскошна, какъ бывала въ доброе старое время».

Отм тимъ, что въ этотъ сезонъ умерла уже покинувшая сцену балерина Марія Серг евна Петипа <sup>79)</sup>, урожденная Суровщикова, которая дебютировала на сцен  въ 1854 году. Съ именемъ М. С. Петипа была связана лучшая пора изъ жизни балета въ Петербург , это было время г-жи Муравьевой, весь балетный міръ д лился на «петипатистовъ» и «муравистовъ»; старавшихся возвести своихъ кумировъ на все высшій и высшій пьедесталъ. М. С. Петипа производила чарующее впечатл ніе на зрителей, въ спе-

ціально для нея сочиняемыхъ ея мужемъ, извѣстнымъ балетмейстеромъ Петипа, танцахъ, какъ-то: «La charmeuse», «Pas du sabre», «Le petit corsaire» и т. п. Объ этой же балеринѣ оставилъ нѣсколько строкъ въ своей поэмѣ «Балетъ» Некрасовъ.

## VI. ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

Составъ итальянской оперы былъ опубликованъ слѣдующій <sup>80)</sup>: первая пѣвицы г-жа Марчелла Зембрихъ на 3 мѣсяца, Марія Дюранъ на весь сезонъ, Виргинія Ферни-Джермано на 2 мѣсяца, Эльвира Репетто на весь сезонъ, Франи Дювернуа, Эльвира Колоннезе на весь сезонъ, Линда Брамбилла къ Сорелли. Первые пѣвицы меццо-сопрано: г-жи Эмилиа Сталь на весь сезонъ и Юлія Пранди. Компримарія—г-жа Корси. Первые тенора: гг. Сильва на весь сезонъ, Маркони на три мѣсяца, Энгель на 2 мѣсяца, Корси на весь сезонъ. Компримарій—г. Л. Манфреди. Баритоны: гг. Котоньи на весь сезонъ, Вазелли на весь сезонъ, Девойодъ на весь сезонъ и Угэтти на весь сезонъ. Первые басы: гг. Уэтали, Силли, Поволери и Сколара на весь сезонъ. Басы-буфъ: Антонія Бальдемми, Чіампи. Капельмейстеры: Бевиньяни и Дригго. Предполагаемый репертуаръ былъ слѣдующій: «Карменъ», «Джіоконда», «Король Лагорскій», «Мефистофель», «Филимонъ и Бавкида», «Ромео и Джульетта», «Фаустъ», «Сѣверная Звѣзда», «Гугеноты», «Робертъ Дьяволъ», «Африканка», «Іоаннъ Лейденскій», «Жидовка», «Карлъ Смѣлый», «Севильскій Цирульникъ», «Аида», «Іерусалимъ», «Риголетто», «Травіата», «Миньона», «Донъ-Жуанъ», «Свадьба Фигаро», «Фаворитка», «Линда ди Шамуни», «Норма», «Тайный бракъ»—объявлялось, конечно, гораздо болѣе, чѣмъ было дано.

И дирекціи театровъ и посѣтителямъ итальянской оперы сдѣлалъ непріятный сюрпризъ «любимецъ публики», «божественный», несравненный Мазини <sup>81)</sup>. Давши въ присутствіи многочисленныхъ свидѣтелей формальное обѣщаніе заключить контрактъ съ дирекціей, въ день своего отъѣзда изъ Петербурга Мазини прислалъ на имя управляющаго конторою императорскихъ театровъ письмо слѣдующаго содержанія: «Имѣю честь

симъ увѣдомить Васъ, что я согласенъ заключить контрактъ на 3 года на выговоренныхъ условіяхъ, т. е. съ полученіемъ 130.000 рублей за годъ, но такъ какъ въ контрактѣ этомъ помѣщены такія условія, съ которыми я не согласенъ и которыя долженъ измѣнить, то спѣшу поставить Васъ въ извѣстность, что я пришло изъ Мадрита подписанный контрактъ съ вышеупомянутыми измѣненіями». Не получая въ теченіе 5 недѣль обѣщаннаго контракта, дирекція обратилась къ Мазини за разъясненіями, вмѣсто которыхъ Мазини вернулъ контрактъ, заявивъ, что онъ считаетъ себя свободнымъ. Несмотря на все это, дирекція еще цѣлыхъ два мѣсяца упрашивала Мазини вернуться въ Россію, пока, наконецъ, не получила отвѣтъ, что Мазини не согласенъ пріѣхать въ Россію ни на какихъ денежныхъ условіяхъ. Опубликовавъ всю эту исторію, дирекція прибавила слѣдующую фразу: «Дирекція театровъ, употребивъ такимъ образомъ со своей стороны всѣ усилія сохранить этого артиста, выражаетъ надежду, что публика сумѣетъ достойнымъ образомъ оцѣнить подобный поступокъ г. Мазини».

Наибольшимъ успѣхомъ пользовалась опера «Кармень» съ Ферни-Джермано въ заглавной роли <sup>82)</sup>. «Если припомнить — писалъ журналъ «Искусство» — что эта опера исполнялась у насъ года три назадъ и тогда прошла совсѣмъ незамѣченною обычными посѣтителеми итальянской оперы, то настоящій ея успѣхъ свидѣтельствуетъ, что наши итальяноманы прогрессируютъ понемногу въ оцѣнкѣ новыхъ произведеній, подобныхъ «Карменъ», въ которой не мало хорошихъ симпатичныхъ сторонъ, не мало хорошихъ, милыхъ, оригинальныхъ нумеровъ, но, къ сожалѣнію, перемежанныхъ мѣстами съ слишкомъ плохой музыкой, невольно напоминающей музыку опереточную и сильно ослабляющей общее впечатлѣніе этой красивой оперы талантливаго французскаго композитора».

Одною изъ новинокъ — новинки только для петербургской публики, — какъ добавляло «Новое Время», — была постановка оперы «Венеціанскій Карнаваль», Эрико Петрелло <sup>83)</sup>, написанной лѣтъ 35 тому назадъ и уже успѣвшей сойти съ репертуара почти всѣхъ итальянскихъ сценъ. Авторъ

ея, Петрелло, одинъ изъ второстепенныхъ композиторовъ, не пользовался и въ отечествѣ большой репутаціей; наиболѣе благопріятный отзывъ, данный въ то время, былъ слѣдующій: «о музыкѣ можно сказать, что она не нарушаетъ условій благозвучія, сладкогласія и музыкальной формы ... не свидѣтельствуетъ объ изыщномъ вкусѣ... лишена оригинальности... незначительна и мало интересна». Но немногіе рецензенты были такъ скромны въ своихъ отзывахъ. «Опера написана на глупое, безсодержательно-шутовское либретто, которымъ погнушался бы всякій опереточный композиторъ. Это итальянская опера буффъ, въ которой всѣ недостатки и всѣ крайнія нелѣпости являются усугубленными, доведенными до такого максимума, гдѣ онѣ становятся прямо ностерпимыми, приводящими слушателя просто въ отчаяніе». Для постановки этой оперы были сдѣланы значительные расходы, выписаны новыя декораціи изъ Парижа. Эти расходы и заставляли задавать вопросъ: какъ объяснить смыслъ постановки подобной оперы на сценѣ Маріинскаго театра, въ самомъ храмѣ итальянской музыки?»

Также, по мнѣнію прессы, было неудачно возобновленіе «Сѣверной Звѣзды»<sup>84)</sup>, одной изъ слабѣйшихъ оперъ Мейербера: «съ уродливымъ по замыслу либретто и съ музыкою, далеко не похожей на Мейербера, гдѣ наряду съ прекрасными, подчасъ тонкими, граціозными, эффектными, блестящими мелодіями встрѣчаются искусственно изысканныя, сдѣланныя, банальныя, пошлыя въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова. Гармоническій элементъ идетъ рука объ руку съ мелодическимъ, временами гармонизація оригинальная, поражающая свѣжестью, но зато мѣстами ужасно груба, некрасива, ординарна,—словомъ, слушая музыку знаменитаго Мейербера въ этой оперѣ, можно и восторгаться, но нерѣдко и возмущаться». Но въ оперѣ пѣли Марчела Зембрихъ и Котоньи и эти великіе артисты сумѣли очаровать публику, награждавшую ихъ безконечными оваціями.

Наконецъ, была поставлена (18 января) и «Джіоконда» Понкіелли съ Дюранъ, Котоньи и Маркони въ главныхъ роляхъ<sup>85)</sup>. «Музыка не отличается оригинальностью и глубиною—читаемъ въ современныхъ отзывахъ—

она немудренная, несложная по фактурѣ своей, притомъ она очень мелодичная, не лишенная искренняго чувства драматизма, не лишенная эффе́ктовъ, знанія и технического примѣненія средствъ искусства и удобопонятная для большинства публики». Рецензенты находили въ музыкѣ сильное вліяніе Вагнера. Особенно понравились публикѣ танцы часовъ, поставленные Петипа.

Отмѣтимъ, что въ этомъ сезонѣ дебютировалъ на итальянской сценѣ и очень удачно русскій пѣвецъ, теноръ Алениковъ, сократившій свою русскую фамилію на итальянскій образецъ—Алени.

## VII. ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Дирекціей былъ объявленъ слѣдующій составъ французской сцены <sup>86)</sup>: Дика-Пти, Селина Монталанъ, Виль, Берта, Стюартъ, Жана Ленажъ, Анжель, Барелли-Делагэ, Рафаель-Феликсъ, Андреаль, Дюшенуа, Дуо, Поль Эрнестъ, Сисо Верли, Клэронъ, Дево, Дельтомбъ, Тео де Польгеймъ, гг. Рейнарь, Итмансъ, Андріе, Бернесъ, Вальбель, Дево, Гитри, Ланжалэ, Мишель, Нертамъ, Паскаль, Пави, Месма, Дюшенуа, режиссеръ Дельтомбъ.

Отзывы прессы о французскомъ театрѣ продолжали быть въ общемъ несочувственными <sup>87)</sup>. При началѣ сезона «Новое Время» указывало, что «Михайловскій театръ, считавшійся когда-то вторымъ въ Европѣ послѣ французскаго Comédie Française, обращается мало-по-малу въ балаганъ: 5 недѣль подрядъ на этомъ театрѣ будутъ идти исключительно фарсы», немногимъ лучше былъ и заключительный отзывъ той же газеты: «Бенефисомъ г. Вальбеля законченъ нынѣшній сезонъ французскаго театра, въ общемъ далеко не удовлетворительный, хотя труппа была пополнена нѣсколькими удачными ангажементами, но все-таки осталось въ ней нѣсколько важныхъ пробѣловъ; репертуаръ по-прежнему бѣденъ, а управленіе и режиссерская часть изъ рукъ вонъ плоха. Если къ этому прибавить удвоеніе и утроеніе цѣнъ за мѣста, то неудивительно, что публика осталась недовольна, дирекція едва-ли въ барышахъ, потому что половину спектаклей Михайловскій театръ былъ пустъ».



Дополнимъ этотъ отзывъ еще однимъ, который намъ кажется и характернымъ и вполне безпристрастнымъ: «по заведеннымъ порядкамъ нашей французской сцены не артисты существуютъ для извѣстнаго опредѣленнаго репертуара, а напротивъ, репертуаръ выбирается для артистовъ. Превосходную, интересную во многихъ отношеніяхъ пьесу нельзя, напримеръ, поставить, потому что одинъ актеръ не желаетъ въ ней играть, другой обижается, что его амплуа даютъ его сопернику, или же по другимъ какимъ-либо причинамъ столь же солиднаго свойства. Вообще, можно сказать, что ни на одномъ изъ петербургскихъ театровъ не найдется такъ много закулисныхъ интригъ, какъ во французскомъ. Мы не думаемъ доискиваться причины такого порядка вещей, но такой порядокъ вещей, во всякомъ случаѣ, дѣло печальное, и было бы очень желательно, чтобы онъ былъ устраненъ. Отъ него больше всего страдаетъ публика, которая не повинна ни въ ошибкахъ дирекціи, ни въ плохомъ выборѣ режиссера, ни въ слишкомъ возбужденномъ самолюбіи артистовъ. Далѣе, при выборѣ артистовъ, кажется, руководилъ дирекціей такой же самый случай, какъ и при выборѣ репертуара. Труппа составлена безъ опредѣленнаго плана, безъ опредѣленнаго, впередъ обдуманнаго, репертуара. Еще страннѣе то обстоятельство, что при всемъ несомнѣнномъ богатствѣ современной французской драматической литературы новыхъ пьесъ ставится очень мало; идутъ по большей части давно заигранныя и всѣмъ извѣстныя вещи или воскрешается старый хламъ, никому не интересный. Система бенефисовъ, пока не уничтоженная для французскихъ артистовъ, оказываетъ и здѣсь такое же пагубное дѣйствіе, какъ и въ русскомъ театрѣ. Артистъ для своего бенефиса выбираетъ во всѣхъ отношеніяхъ неудачную пьесу только потому, что въ ней есть роль, въ которой онъ будетъ имѣть несомнѣнный успѣхъ».

Въ разсматриваемый сезонъ съ большимъ успѣхомъ дебютировалъ <sup>88)</sup> первый драматическій любовникъ г. Гитри, съ отличіемъ окончившій курсъ въ парижской консерваторіи и послѣднее время игравшій въ театрѣ Gymnase Dramatique. Онъ еще очень молодъ, но обладаетъ выдающимся

дарованіемъ, которое и выказалъ вполнѣ въ роли капитана Даниеля въ извѣстной драмѣ «Le fils de Coralie»; затѣмъ добютировали г-жа Монталень — и принята публикою какъ нельзя болѣе сочувственно; въ комедіи Понсара «L'honneur et l'argent» артистка театра Одеонъ г-жа Сизось — вполнѣ замѣнить у насъ Лагранжъ; артистка театра Palais Royal г-жа Анжель — веселая, живая артистка; послѣ трехлѣтняго отсутствія, 9 октября, выступилъ старинный любимецъ публики Итмансъ; въ пьесѣ Александра Дюма, сына «Le demi monde» игралъ въ первый разъ въ сезонѣ Вальбель, которому были устроены восторженныя оваціи и громадныя подношенія: вѣнки, диванныя подушки, серебряный кубокъ, на одномъ изъ вѣнковъ красовалась надпись «Enfin».

22 января состоялся бенефисъ Маріи Поль Эрнестъ за 30-ти-лѣтнюю службу на сценѣ Михайловскаго театра. Объ этомъ бенефисѣ находимъ такія строки <sup>89)</sup>: «Поль Эрнестъ одна изъ полезнѣйшихъ артистокъ Михайловскаго театра и, несомнѣнно, пользуется большою любовью публики, она представляетъ рѣдкій примѣръ актрисы, добившейся своего почетнаго положенія добросовѣстнымъ и настойчивымъ исполненіемъ своихъ обязанностей. Мы очень хорошо помнимъ, какъ 20, 25 лѣтъ назадъ г. Поль Эрнестъ занимала второстепенныя роли въ водевиляхъ для съѣзда, но мало по малу съ годами пріобрѣла она опытность и увѣренность, амплуа ея вполнѣ обрисовалось и, играя всегда съ толкомъ и мѣрою, она осмысленнымъ трудомъ выработала изъ себя артистку, равныхъ которой не много и въ Парижѣ». Бенефисъ Поль Эрнестъ сопровождался большими оваціями: она получила медаль отъ Высочайшаго Двора, многочисленные подарки отъ публики, артистъ Поль Дево передалъ ей рисунокъ Шарлемана на память объ ея артистической дѣятельности въ С.-Петербургѣ. Въ концѣ сезона распространились слухи, что французскую сцену покидаютъ: Рафаэль Феликсъ (такой артисткой на каждой серьезной сценѣ дорожили бы, но у насъ на Михайловскомъ театрѣ при неумѣннѣ утилизировать наличныя силы труппы...), Сизось, Ванъ, Анжель, Шарль Паскаль.

### VIII. НѢМЕЦКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Нѣмецкіе спектакли открылись 30 августа трагедіей Шиллера «Орлеанская Дѣва», съ дебютомъ очень красивой, счастливо-одаренной артистки, г-жи Кауфгольдъ, игра которой, правда, еще недостаточно выравнена, но зато проникнута несомнѣннымъ талантомъ. Общій составъ труппы былъ слѣдующій <sup>90)</sup>: г-жи Фихтманъ, Гаугеръ, фонъ-Гаузенъ, Кронау, Кадфгольдъ, Кустереръ, Лауберъ, Лотаръ, Мейнгардтъ, Ноллертъ, Спетини, Унгаръ, гг. Дейчманъ, Элменрейхъ, Фихтманъ, Ханишъ, Леноръ, Реземанъ, Карлъ Свобода, Шульцъ, Зюске, Шалертъ, Вернеръ и Винде.

Общія замѣчанія о нѣмецкомъ театрѣ дѣлались въ такомъ родѣ <sup>91)</sup>: «репертуаръ нашего нѣмецкаго театра можно раздѣлить на три категоріи: разъ или два раза въ недѣлю давались оперетки, въ остальные дни недѣли, за исключеніемъ субботы, ставились комедіи и драмы, какъ уже игранныя, такъ и новыя. Суббота посвящалась обыкновенно классическому репертуару. Оперетка пользовалась особеннымъ расположеніемъ публики: театръ обыкновенно бывалъ полонъ, когда на афишѣ стояло: «Fledermaus» или «Zehn Mädchen und kein Mann»; зала бывала пустовата, когда шла комедія или драма современнаго репертуара, а въ дни субботніе, когда шелъ Гете, Лессингъ или Шиллеръ, зала Александринскаго театра имѣла видъ какъ бы нѣкоей пустыни весьма непривлекательной».

Какъ и въ прежніе года, прибѣгали къ системѣ гастролей: гастролировали актеръ мейнингенскаго театра Мориссонъ, извѣстный артистъ Фридрихъ Гаазе, игравшій въ Петербургѣ въ 1863—67 г., мюнхенскій актеръ Поссартъ, а также и вѣнская опереточная пѣвица г-жа Мейергофъ.

Морицъ-Мориссонъ <sup>92)</sup> для перваго спектакля поставилъ «Отелло»—и «очевидно, г. Мориссонъ не только не вдумывался въ роль, не только не изучалъ творенія Шекспира,—онъ даже не въ состояніи возвыситься до внѣшней обстановки этой роли и сдѣлать изъ Отелло не только заправскаго Шекспировскаго Отелло, но даже придать ему внѣшній приличный обликъ. Въ игрѣ г. Мориссона Отелло является какимъ-то бѣсноватымъ,

онъ прыгаетъ, дѣлаетъ скачки, падаетъ, гримасничаетъ; со второго акта до конца онъ находится въ истерикѣ, плачетъ, смѣется, и, конечно, гораздо было бы естественнѣе, если бы онъ находился въ сумасшедшемъ домѣ, потому что для сцены такой субъектъ рѣшительно невозможенъ». Таковъ былъ наиболѣе рѣзкій отзывъ о Морицъ-Мориссонѣ, вообще же гастроли этого артиста не удовлетворили петербургскую публику.

Фридрихъ Гаазе имѣлъ большой успѣхъ <sup>93)</sup>. «Въ отношеніи физическихъ средствъ онъ почти вовсе не измѣнился—такъ писали въ то время—игра его отличается еще большею тонкостью и изяществомъ отдѣлки. Актеръ этотъ, вообще, при несравненно большемъ изяществѣ формъ, весьма напоминаетъ въ отношеніи характера игры покойнаго Шумскаго, у котораго все было основано на строго обдуманномъ расчетѣ и на какой-то боязни увлечься на сценѣ вдохновеніемъ минуты. Всѣ детали исполненія тщательно взвѣшены заранѣе, что приводитъ, его съ одной стороны, къ художественности въ полномъ смыслѣ слова игры, но, съ другой, налагаетъ нерѣдко на эту игру слишкомъ явную для публики печать усиленной «работы».

Наконецъ, 2 и 3 апрѣля выступилъ въ двухъ роляхъ директоръ мюнхенскаго придвораго театра Эрнестъ Поссартъ <sup>94)</sup>, онъ сыгралъ Натана Мудраго и Франца Мора. «Въ Натанѣ, читаемъ мы въ рецензіяхъ того времени, мы видѣли передъ собою тонко воспроизведенный типъ, въ которомъ ясно сказывались и особенности расы и личныя свойства характера—гуманность въ соединеніи съ добродушнымъ лукавствомъ и сознаніе собственного достоинства безъ примѣси гордости. Натанъ Поссарта—истинный еврей по внѣшности, по тону, по манерамъ, но артистъ ни въ чемъ не переходитъ за тотъ трудно уловимый предѣлъ, которымъ поэтическая вѣрность дѣйствительности отдѣляется отъ вульгарнаго реализма, излюбленнаго посредственными актерами. При всей своей простотѣ и натуральности, его Натанъ все-таки личность идеальная, какою ему и слѣдуетъ быть,—личность, обаятельно приковывающая къ себѣ вниманіе зрителя и неуклонно вѣрная данному ей тону. Въ роли Франца Моора

Поссартъ до такой степени преобразился, что не стой на афишѣ его имя, трудно было бы повѣрить, что мы видимъ передъ собою вчерашняго Натана. Здѣсь-то и сказалось все богатство его замѣчательно выработанной дикціи: даже шопоть, къ которому очень удачно прибѣгаетъ артистъ въ двухъ-трехъ мѣстахъ роли и котораго каждый звукъ отчетливо слышенъ, въ самыхъ дальнихъ рядахъ зала—былъ на этотъ разъ совсѣмъ не тотъ, какимъ Натанъ ведетъ монологъ II акта, не говоря уже объ обыкновенномъ голосѣ... Обладая чрезвычайно подвижною фізіономією, Поссартъ просто изумляетъ мастерствомъ своей мимики... Въ сильныхъ мѣстахъ роли, при всей страстности и видимой нервной возбужденности, электрически дѣйствующихъ на зрителей, Поссартъ, однако, не переигрываетъ... знаменитый разсказъ о видѣніи страшнаго суда и вообще вся послѣдняя сцена Франца были переданы съ такою потрясающею правдою, какою намъ приходилось видѣть только у Сальвини въ *Отелло*».

Нѣмецкая сцена отпраздновала 25-ти-лѣтіе артистки Кустереръ <sup>95)</sup>, 35-ти-лѣтіе артиста Фихтмана <sup>96)</sup>, который служилъ съ 1847 года, не пропустилъ ни одной репетиціи, сыгравъ 2799 ролей, и 50-лѣтіе даровитой и заслуженной артистки Поллертъ <sup>97)</sup>. Чествованіе послѣдней носило очень торжественный и трогательный характеръ. Во время чтенія режиссеромъ Бокомъ привѣтственныхъ стиховъ г-жѣ Поллертъ выходили одна за другою артистки и хористки, загримированныя г-жею Поллертъ въ ея различныхъ роляхъ, исполненныхъ за 50-ти-лѣтіе—на сценѣ образовалась такимъ образомъ живая картина: юбилярша и всѣ ея значительныя роли начиная съ Спетинни изъ оперы «Водовозъ Керубини», вплоть до «Теушки-сказочницы» («Die Märchentante»), поставленной въ день юбилея.

Наконецъ, отмѣтимъ еще, что въ этотъ сезонъ, 29 октября, были поставлены «Разбойники» по первоначальному тексту, а не по Маннгеймской передѣлкѣ <sup>98)</sup>.

# П Р И М Ъ Ч А Н І Я.

48) «Петерб. Газ.» 1882. № 227. 49) «Нов. Вр.» 1883. № 2492. 50) Ів. № 2466. «Всем. Илл.» 1883. № 732. «Пет. Газ.» 1882. № 263. «Нов. Вр.» 1883. № 2471. 51) «Всем. Илл.» 1883. № 740. «Всем. Илл.» 1883. № 744. 52) «Пет. Газ.» 1882. № 200. 53) «Нов. Вр.» 1883. № 2458. «Всем. Илл.» 1883. № 730. 54) «Нов. Вр.» 1883. № 2503. «Нов. Вр.» 1883. № 2496. «Пет. Газ.» 1882. № 246. 55) «Всем. Илл.» 1882. № 716. «Пет. Газ.» 1882. № 226. 56) «Нов. Вр.» 1883. № 2489. «Всем. Илл.» 1883. № 734. 57) «Нов. Вр.» 1883. №№ 2458, 2499, 2505, 2510. «Всем. Илл.» 1883. № 736. «Бирж. Вѣд.» 1883. № 26 Мин. 1883. №№ 42, 43. «С.-Пет. Вѣд.» 1883. №№ 42, 44, 45, 46, 48, 62. 58) «Искусство» 1883. № 2. «С.-Пет. Вѣд.» 1883. №№ 7, 11, 15. «Нов. Вр.» 1883. №№ 2461, 2465. «Пет. Газ.» 1882. № 198. «Всем. Илл.» 1882. № 732. 731. 59) «Пет. Газ.» 1882. № 198. 60) «Вс. Илл.» 1882. № 719. «Новости» 1882. № 264. «Пет. Газ.» 1882. № 235. 61) «Новости» 1882. № 280. «Всем. Илл.» 1882. № 721. 722. 62) «Нов. Вр.» 1883. № 2482. 2483. «Минут.» 1883. № 23. «Всем. Илл.» 1883. № 733. «С.-Пет. Вѣд.» 1883. № 24. 63) «Всем. Илл.» 1882. № 723. «Новости» 1882. № 296. 64) «Всем. Илл.» 1883. № 735. «С.-Пет. Вѣд.» 1883. № 38. «Нов. Вр.» 1883. № 2516. «Минута» 1883. № 36. 65) «Всем. Илл.» 1882. № 714. № 716. 66) «Всем. Илл.» 1883. № 737. «С.-Пет. Вѣд.» 1883. № 50. 67) «Нов. Вр.» 1883. № 2570. 2573. 2574. «Всем. Илл.» 1883. № 147. 68) «Вс. Илл.» 1883. № 729. «Вс. Илл.» 1882. № 714. 69) «Пет. Газ.» 1882. № 265 «Всем. Илл.» № 740. № 724. № 720. № 718. 70) «С.-Пет. Вѣд.» 1883. № 49. «Нов. Вр.» 1883. № 2502. «Всем. Илл.» 1883. № 735. № 737. «Искусство» 1882. 71) «Всем. Илл.» 1882. № 719. 72) «Всем. Илл.» 1883. № 731. «Нов. Вр.» 1883. № 2466. 73) «Всем. Илл.» 1882. № 720. 74) «Всем. Илл.» 1882. № 725. 75) «Всем. Илл.» 1882. № 727. 76) «Всем. Илл.» 1882. № 718. «Всем. Илл.» 1883. № 730. 77) «Всем. Илл.» 1881 № 747. «Нов. Вр.» 1883. № 2570. «Всем. Илл.» 1883. № 746. № 734. № 733. № 129. № 724. 78) «Нов. Вр.» 1883. № 2508. 79) «Пет. Газ.» 1883. № 74. 80) «С.-Пет. Вѣд.» 1882. № 151. 81) «Пет. Газ.» 1882. № 122. 82) «Искусство» 1882. «Всем. Илл.» 1882. № 722. «Нов. Вр.» 1883. № 2468. «Вс. Илл.» 1883. № 731. 733. 84) «Всем. Илл.» 1883. № 737. 85) «Всем. Илл.» 1883. № 737. 86) «Пет. Газ.» 1882. № 204. 87) «Нов. Вр.» 1883. № 2460. «Искусство» 1882. «Всем. Илл.» 1882. № 715. «Нов. Вр.» 1883. № 2564. 18) «Всем. Илл.» 1882. № 716. № 714. № 718. № 717. № 719. № 722. 89) «Нов. Вр.» 1883. № 2481. «Всем. Илл.» № 734. «Нов. Вр.» 1883. № 2502. «Всем. Илл.» 1883. № 747. 90) «Пет. Газ.» 1882 № 204. «Всем. Илл.» 1882. № 713. 91) «Искусство» 1882. 92) «Всем. Илл.» 1882. № 771. «Искусство» 1882. 93) «Всем. Илл.» 1883. № 733. № 734. «Искусство» 1882. 94) «Всем. Илл.» 1883. № 739. «Искусство» 1882. «Всем. Илл.» 1883. № 743. 95) «Всем. Илл.» 1883. № 746. 96) «Всем. Илл.» 1883. № 743. 97) «Всем. Илл.» 1882. № 732. 98) «Всем. Илл.» 1882. 722.



# РЕПЕРТУАРЪ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

ЗА СЕЗОНЫ

18<sup>82</sup>/<sub>83</sub> ПО СЕЗОНЪ 18<sup>90</sup>/<sub>91</sub> г. .

РЕПЕРТУАРЪ СЕЗОНА 1882—1883 гг.

РУССКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

- |                                         |                                                  |
|-----------------------------------------|--------------------------------------------------|
| Бабые дѣло—9.                           | Макаръ Алексѣевичъ Губкинъ—1.                    |
| Барышня-Крестьянка—1.                   | Медея—7.                                         |
| Бракоразводный процессъ—1.              | Много шума изъ ничего—1.                         |
| Бурное утро—1.                          | Мученики любви—4.                                |
| Бѣдовая дѣвушка—1.                      | Мѣсяцъ въ деревнѣ—2.                             |
| Бѣшенныя деньги—1.                      | На бойкомъ мѣстѣ—1.                              |
| Виноватая—1.                            | На всякаго мудреца довольно простоты—1.          |
| Ворона въ павлиныхъ перьяхъ—1.          | Налетѣлъ съ ковшомъ на брагу—2.                  |
| Воспитанница—4.                         | На рѣкѣ—2.                                       |
| Голь на выдумки хитра—2.                | На хуторѣ—1.                                     |
| Горе отъ ума—1.                         | Невольницы—1.                                    |
| Городъ упраздняется—1.                  | Не всякому слуху вѣрь—1.                         |
| Гроза—1.                                | Не въ свои сани не садись—3.                     |
| Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ—1.      | Недоросль—11.                                    |
| Дѣло—13.                                | Не ко двору—14.                                  |
| Дикарка—1.                              | Не такъ живи, какъ хочется—2.                    |
| Дядька въ затруднительномъ положеніи—2. | Общество поощренія скуки—9.                      |
| Злоба дня—2.                            | Отелло—6.                                        |
| Изъ нынѣшнихъ—3.                        | Ошибки молодости—1.                              |
| Искорка—2.                              | Плата той же монетой—1.                          |
| Каширская старина—2.                    | Повѣтріе—3.                                      |
| Когда бѣ онъ зналъ—1.                   | Полюбовный размѣнъ—2.                            |
| Козочка—2.                              | Прежде скончались, потомъ повѣнчались—4.         |
| Красавецъ мужчина—12.                   | Провинціальная невѣста и петербургскіи женихъ—1. |
| Кручина—11.                             | Простушка и воспитанная—1.                       |
| Лакомый кусочекъ—2.                     | Псковитянка (1-актъ)—1.                          |
| Легенда стараго замка—2.                | Ревизоръ—4.                                      |
| Листья шелестятъ—12.                    | Севильскій цирюльникъ—2.                         |
| Лукавый попуталь—2.                     | Семь милліоновъ—1.                               |
| Любовь и предразсудокъ—1.               |                                                  |

\*) Цифры указываютъ сколько разъ была поставлена пьеса.

Серебряная свадьба—4.  
 Соль супружества—1.  
 Сумасшедшая актриса—4.  
 Сумасшествіе отъ любви—6.  
 Супружеское счастье—7.  
 Таланты и поклонники—1.  
 Трильби—1.  
 Трогирскій воевода—7.  
 Тучки—6.  
 Угнетенная невинность—3.

Укрощеніе строптивой—1.  
 Уриель Акоста—1.  
 Утка и стаканъ воды—2.  
 Что имѣемъ, не хранимъ—1.  
 Чудовище—1.  
 Чужое имя—1.  
 Шалость изъ альбома путешественника по  
 Италиі—1.  
 Школа женщинъ—1.

## РУССКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

Аида—8.  
 Борисъ Годуновъ—1.  
 Вражья сила—4.  
 Гугеноты—3.  
 Демонъ—5.  
 Жизнь за Царя—13.  
 Іоаннъ Лейденскій—3.  
 Кавказскій плѣнникъ—5.  
 Нижегородцы—2.  
 Орлеанская дѣва—4.

Риголетто—1.  
 Робертъ—6.  
 Рогнѣда—5.  
 Русалка—6.  
 Русланъ и Людмила—6.  
 Севильскій Цирюльникъ—7.  
 Снѣгурочка—5.  
 Тангейзеръ—3.  
 Фаустъ—11.

## БАЛЕТНАЯ СЦЕНА.

Баядерка—2.  
 Голубая Георгина—5.  
 Донъ-Кихотъ—8.  
 Дочь Снѣговъ—3.  
 Жизель—1.  
 Зорайя—6.  
 Корсаръ—4.  
 Конекъ горбунокъ—5.

Млада—2.  
 Пакеретта—5.  
 Пахита—8.  
 Роксана—2.  
 Трильби—2.  
 Фаустъ—2.  
 Фризакъ-Цирюльникъ—2.

## ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

Аида—4.  
 Африканка—6.  
 Балъ-Маскарадъ—2.  
 Венеціанскій карнавалъ—4.  
 Гамлетъ—5.  
 Гугеноты—8.  
 Джіоконда—9.  
 Жидовка—1.  
 Іерусалимъ—8.  
 Іоаннъ Лейденскій—2.  
 Карлъ VI (отрывокъ)—1.  
 Кармень—11.  
 Кипрская королева (отрывокъ)—1.  
 Лагорскій Король—5.

Линда—4.  
 Лучія—4.  
 Марта—3.  
 Миньона—5.  
 Невѣста-Лунатикъ—3.  
 Отелло—3.  
 Пуритане—2.  
 Риголетто—6.  
 Робертъ Дьяволъ—9.  
 Севильскій цирюльникъ—1.  
 Сѣверная звѣзда—3.  
 Травіата—5.  
 Трубадуръ—1.  
 Фаустъ—7.

## ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

- |                                     |                                    |
|-------------------------------------|------------------------------------|
| L'affaire de la rue Gururampoix—4.  | Le jeu de l'amour et du hasard—4.  |
| L'amour d'une ingénue—6.            | La joie fait peur—5.               |
| Bataille de dames—5.                | La joie d'en face—1.               |
| Le Barbier de Seville—2.            | Madame de Navaret—4.               |
| Les beaux messieurs de bois doré—4. | Un mari malgré lui—3.              |
| La boule—4.                         | Le Mari de la débutante—2.         |
| Le bouquet—4.                       | Le Monde ou l'on sennuie—4.        |
| Le Bourgeois de Pont-Arcy—4.        | Ninich—6.                          |
| Le camp des bourgeoises—.           | Nos gens—2.                        |
| La Creise—3.                        | Odette—4.                          |
| Les dames qui pleurent—1.           | L'oncle Sam—4.                     |
| Daniel Rochat—1.                    | Les ouvriers—3.                    |
| Demi-monde—4.                       | La Papillonne—3.                   |
| Le dépit amoureux—4.                | La perle—3.                        |
| Deux profonds scélérants—3.         | Le petit voyage—6.                 |
| Les diables Roses—4.                | La pièce de Chambertin—4.          |
| Don Cesar de Bazan—2.               | Prince Serge—5.                    |
| Le duc Job—4.                       | Le project de ma tante—5.          |
| L'Etourneau—4.                      | Richelieu—1.                       |
| La femme de feu—4.                  | Rival pour rire—4.                 |
| Les femmes qui pleurent—3.          | Un roman parisien—3.               |
| Le fils de Coralie—4.               | Le serment d'Horace—2.             |
| Le Fou d'en face—3.                 | Tête de linotte—6.                 |
| Frou-frou—2.                        | Le trésor—4.                       |
| La Grise—1.                         | Le truc d'Arthur—5.                |
| Histoire du bon vieux temps—6.      | Un troupier qui suit les bonnes—4. |
| L'honneur et l'argent—4.            | La victime—3.                      |
| Jack—9.                             | Un vilain monsieur—3.              |

## НѢМЕЦКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

- |                               |                                |
|-------------------------------|--------------------------------|
| Adelaide—1.                   | Frauenkampf—1.                 |
| Die alte Schachtel—4.         | Fritzchen und Lieschen—4.      |
| Am Klavier—1.                 | Das Gras der Wahrheit—1.       |
| Die beiden Klingsberg—3.      | Die Geier-Wally—3.             |
| Bettelstab und Lorbeerbaum—2. | Halbe Worte—3.                 |
| Boccaccio—13.                 | Im Wartesalon erster Klasse—3. |
| Der böse Geist—2.             | Der Jour-fixe—6.               |
| Daniel Rochat—3.              | Kabale und Liebe—1.            |
| Doktor Wespo—2.               | Das Käthchen von Heilbron—1.   |
| Donna Juanita—4.              | Kandels Gardinenpredigten—1.   |
| Duft—3.                       | Der Kaufmann von Venedig—2.    |
| Durch die Intendanz—1.        | Eine kleine Gefälligkeit—2.    |
| Durch's Heiratsbureau—2.      | Der Königsleutnant—2.          |
| Eigensinn—2.                  | Die Krölse von Rosn—1.         |
| Englisch—2.                   | Leichte Kavallerie—3.          |
| Faust—1.                      | Des Löwen Erwachen—1.          |
| Die Fledermaus—15.            | Der lustige Krieg—10.          |
| Flotte Burschen—8.            | Die Märchentante—1.            |
| Fortunios Lied—9.             | Der Menonit—5.                 |

Minnewerben—6.  
Die Mottenburger—3  
Mutter und Sohn—1.  
Der Nachbar—1.  
Narciss—2.  
Nathan der Weise—1.  
Orest und Pilades—5.  
Othello—1.  
Papa Mahnien—2.  
Papas Junge—1.  
Pariser Leben—3.  
Eine Partie Piquet—4.  
Die Räuber—1.  
Reif-Reiflingen—4.  
Die Reise durch Berlin—3.

Richelieu—3.  
Rosenkranz und Guldennstern—3.  
Die Royalisten—2.  
Die schöne Galathea—3.  
Der Schwabenstreich—7.  
Sie ist wahnsinnig—3.  
Die Sorglosen—3.  
Der Stammhalter—1.  
Ultimo—2.  
Uriel Akosta—1.  
Urlaub nach Zapfenstreich—3.  
Das verwunschene Schloss—5.  
Die Verlobung bei der Kaserne—4.  
Der Vetter—2.  
Zehn Mädchen und kein Mann—6.

