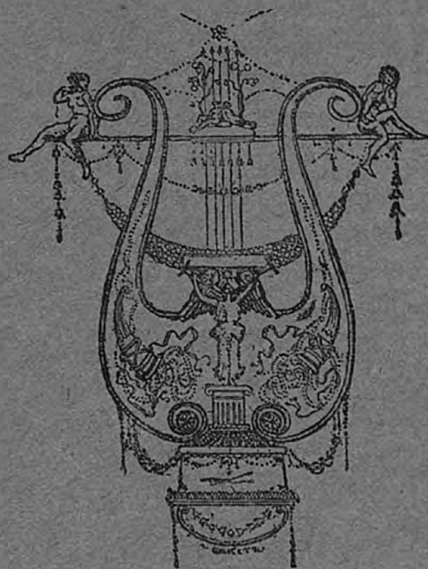


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1913

ВЫПУСКЪ VI



СОДЕРЖАНІЕ.

- Жизнь и творчество Шекспира. Очеркъ В. П. Лачинова.
Театръ въ Россіи при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ. В. Всеволодскаго-Гернгроссъ.
Театръ Вагнера. З. Ашкинази.
Послѣдній князь Тюфякинъ. П. А. Россіева.
Обзоръ сезона 1912—1913 гг. Москва. Малый театр. Н. Эфросъ.
25-лѣтіе драматическихъ курсовъ при Императорскомъ Сиб. Театральномъ училищѣ.
Библиографія: J. Patouillet. Ostrovski et son théâtre de mœurs russes.
П. Морозова.
-

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

- Спб. Александринскій театръ: „Избраніе на царство царя Михаила Ѳеодоровича Романова“ А. Н. Чаева. (Сцены 1, 2 и 3 актовъ).
„Таланты и поклонники“ А. Н. Островскаго (сцены 2 и 4 актовъ).
Маріинскій театръ: „М-мъ Беттерфляй“ опера Пуччини: г-жа Кузнецова въ роли Чіо-чіо-Санъ; г. Каракишъ въ роли консула Шарплеса; г. Виттингъ въ роли Пинхертонъ; г. Калининъ въ роли Горо.
Декораціи по эскизамъ академика К. А. Коровина, работы художника г. Голова. Садъ и внутренность японскаго домика.
Москва. Малый театръ: „Таланты и поклонники“ А. Н. Островскаго: О. О. Садовская въ роли Домны Пантелеевны; г. Прав-

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

динъ въ роли Нарокова; г. Сашинъ и г. Падаринъ въ роляхъ Мигаева и Громилова; г. Садовскій въ роли Мелуаова; г-жа Найденова и г. Айдаровъ въ роляхъ Нѣгиной и кн. Дулебова; г. Климовъ въ роли Великатова.

„1812 г.“ А. И. Бахмѣтѣева: г. Рыжовъ въ роли Наполеона; г. Южинъ въ роли Кутузова; г. Правдинъ въ роли Беннигсена; г. Айдаровъ въ роли Аракчеева.

Большой театр: г-жи Нежданова и Гукова, г.г. Эрнстъ и Петровъ въ оперѣ „Миѣона“ Тома.

Къ ст. В. Всеволодскаго-Гернгроссъ „Театръ въ Россіи при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ“: портреты г-жи Нейберъ, Метастазіо и актера Кохъ.—Сцены изъ оперъ Метастазіо „Артаксерксъ“ и „Семирамида“.

Обложка работы Л. С. Бавста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Циннографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ исполнены фирмою Р. Голике и А. Вильборгъ и Типографіей Императорскихъ Театровъ.

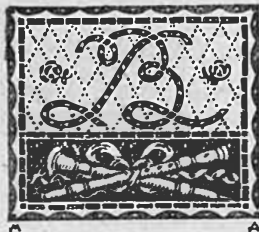


Г-ЖА КУЗНЕЦОВА ВЪ РОЛИ ЧЮ-ЧЮ-САНЪ.
«М-МЪ БЕТТЕРФЛЯЙ», ОПЕРА ПУЧИНИ НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ШЕКСПИРА ¹⁾.

Очеркъ В. П. ЛАЧИНОВА.

(По новымъ изслѣдованіямъ).



ИЛЬЯМЪ Шекспиръ является для насъ какимъ-то невѣдомымъ богомъ. Мы почти ничего не знаемъ о его личной жизни; только самыя драмы, выявляющія въ наиболѣе важныхъ моментахъ душу поэта, дополняютъ эти скудныя свѣдѣнія. Больше всего автобіографическихъ чертъ содержится въ центральномъ произведеніи Шекспира, въ «Гамлетѣ». Если взять весь рядъ шекспировскихъ героевъ, то мы увидимъ въ каждомъ изъ нихъ этотъ гамлетовскій типъ, слагающійся по мѣрѣ того, какъ слагается характеръ поэта. Влюбленный Ромео уже предвѣщаетъ датскаго скептика и пессимиста; съ другой стороны, Отелло, Макбетъ, Просперо лишь дальнѣйшая эволюція Гамлета, а вмѣстѣ съ тѣмъ и самого Шекспира. Почти всѣ эти герои любятъ музыку и цвѣты, отличаются пылкимъ краснорѣчіемъ и особою нервностью, порождающей безсонницу и способность видѣть духовъ. Все это были черты, присущія Шекспиру. Это былъ геній эпохи Возрожденія, когда именно распалась «цѣпь временъ», рушился весь прежній укладъ и возстали античные призраки въ очарованіи далекой старины. Эту цѣпь временъ пытался связать Шекспиръ и плодомъ его титанической работы явился театръ, какому равнаго не было и не предвидится.

¹⁾ Въ основу этого очерка легла главнымъ образомъ книга: *The man Shakespeare and his tragic life-story*, by Frank Harris, но были приняты во вниманіе и многія журнальныя статьи, появившіяся за послѣднее время, не говоря уже о старой шекспировской литературѣ. Недавно опять всплыли парадоксальныя теоріи, утверждающія, что Шекспиръ не написалъ своихъ драмъ. Обыкновенно при этомъ игнорируются свидѣтельства современниковъ и сотрудничество Шекспира съ другими драматургами, которые никакъ уже не могли работать съ подставнымъ лицомъ. Особое же значеніе придается безграмотной эпитафії, за выполненіе которой покойникъ не можетъ быть отвѣтственъ.

Побуждающимъ стимуломъ въ этой дѣятельности была любовь, бурная, демоническая, полная противорѣчій, доведшая поэта до сумасшествія и подорвавшая его силы.

Лишь вернувшись обратно на родину, Шекспиръ очнулся отъ угара страсти и его величавый закатъ озарился созданіемъ такихъ перловъ, какъ «Зимняя сказка», «Цимбелинъ» и «Буря».

Такимъ образомъ, былъ замкнутъ кругъ его жизни и его дѣятельность получила характеръ вѣчности, какъ этотъ замкнутый кругъ.

Фамилія Шекспиръ была довольно обычной въ Варвикскомъ графствѣ въ XVI вѣкѣ. Отецъ поэта Джонъ Шекспиръ былъ фермеръ и отличался значительной предпримчивостью. Поселившись въ Стратфордѣ, онъ занимался торговлей—былъ мясникомъ, но торговалъ также хлѣбомъ, шерстью и солодомъ. Его даже выбрали старшиной, а затѣмъ предсѣдателемъ городской управы. Онъ разжился, приобрѣлъ два дома; вдобавокъ и бракъ его былъ очень выгоденъ, т. к. у невѣсты оказался домъ и земля. Около 1557 г. Джонъ Шекспиръ содержалъ даже двѣ труппы актеровъ. Жена его Мери Арденъ была неграмотная, но обладала рѣдкими качествами и Вильямъ былъ къ ней чрезвычайно привязанъ. Онъ явился въ семьѣ первенцомъ мужского пола; до него родились только двѣ сестры; онъ, стало быть, оказался наиболѣе желаннымъ ребенкомъ. Родился Вильямъ 22 или 23 апрѣля 1564 г. Точно извѣстенъ лишь день его крещенія, 26 апрѣля. Семи или восьми лѣтъ Вильямъ поступилъ въ грамматическую школу, гдѣ приобрѣлъ элементарныя знанія и между прочимъ нѣкоторыя свѣдѣнія по латыни. Еще въ школѣ его отмѣчали, какъ горячаго, живого и говорливаго юношу. Лѣтъ въ 13 онъ оставилъ школу и сталъ помогать отцу, дѣла котораго пришли въ упадокъ. Происходилъ какой-то промышленный кризисъ въ странѣ и, кромѣ того, его одолѣвала громадная семья.

О дѣтскихъ лѣтахъ Шекспира есть упоминаніе у Вальтеръ Скотта (Кеннильвортъ), быть можетъ почерпнутое изъ какой нибудь хроники, а именно о томъ, что малолѣтній Шекспиръ присутствовалъ вмѣстѣ съ

родителями на представленіи какой-то столичной труппы, захватившей въ Стратфордъ.

Въ 1586 г. Джонъ Шекспиръ былъ объявленъ несостоятельнымъ и былъ лишенъ званія старшины (olderman). Въ это время Виль, оставленный, очевидно, безъ призора, попалъ въ дурную компанію, не гнушавшуюся браконьерствомъ; впрочемъ, охотились они на спорной землѣ, а именно въ паркѣ судьи Люса Чарлькота. Владѣлецъ парка возбудилъ судебное преслѣдованіе, грозившее тюрьмой Вильяму, и юноша въ отместку прилѣпилъ къ воротамъ парка сочиненную имъ пѣсенку, начинавшуюся словами: «Членъ парламента и мировой судья, въ своемъ домѣ жалкое воронье пугало, а въ Лондонѣ—оселъ» и проч. Впослѣдствіи этотъ судья былъ изображенъ въ комедіи «Много шума изъ ничего».

Въ это же время, т. е. уже лѣтъ 18, Шекспиръ началъ серьезно ухаживать и добился взаимности у дочери сосѣдняго фермера Анны Хетавей. Она была на восемь лѣтъ старше Шекспира, имѣла небольшой домикъ отъ отца и рублей 500 денегъ. Шекспиръ, видимо, увлекся этой женщиной, но не рассчитывалъ жениться; къ этому его принудили родные Анны.

Черезъ шесть мѣсяцевъ уже у нихъ родилась дочь Сусанна.

Шекспиръ не разъ высказывалъ потомъ мысль, что жена не должна быть старше мужа, т. к. это рождаетъ «излишнюю ненависть и раздоры»; «вражда глухая, черствое презрѣніе устелютъ жесткою травой супружеское ложе»; такъ отзывался онъ, повидимому, на основаніи горькаго опыта.

Однако, семейные раздоры не мѣшали появленію дѣтей. Черезъ два года брачной жизни за первымъ ребенкомъ послѣдовала двойня: Гамлетъ и Юдифь.

Тутъ уже, въ 1585 г., Шекспиръ покидаетъ семью и переселяется въ Лондонъ, не имѣя никакихъ средствъ къ жизни.

Восемь лѣтъ слишкомъ онъ не видитъ своей семьи; но когда умеръ его единственный сынъ, Гамлетъ, скорбь поэта выразилась въ написанной тогда же, въ 1596 г., драмѣ «Король Джонъ», гдѣ трогательно описана смерть ребенка-принца. Вѣроятно, Шекспиръ и назвалъ своего сына «Гам-

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ШЕКСПИРА.

летъ» въ память о датскомъ принцѣ, изображеніе котораго видѣлъ въ дѣтствѣ въ старинной англійской пьесѣ.

Точно также и къ дочерямъ поэтъ относился любовно; лишь къ женѣ, повидимому, наступило полное охлажденіе.

Въ «Комедіи Ошибокъ» есть намекъ на то, что жена его была отчаянно ревнива и сварлива (Адриана).

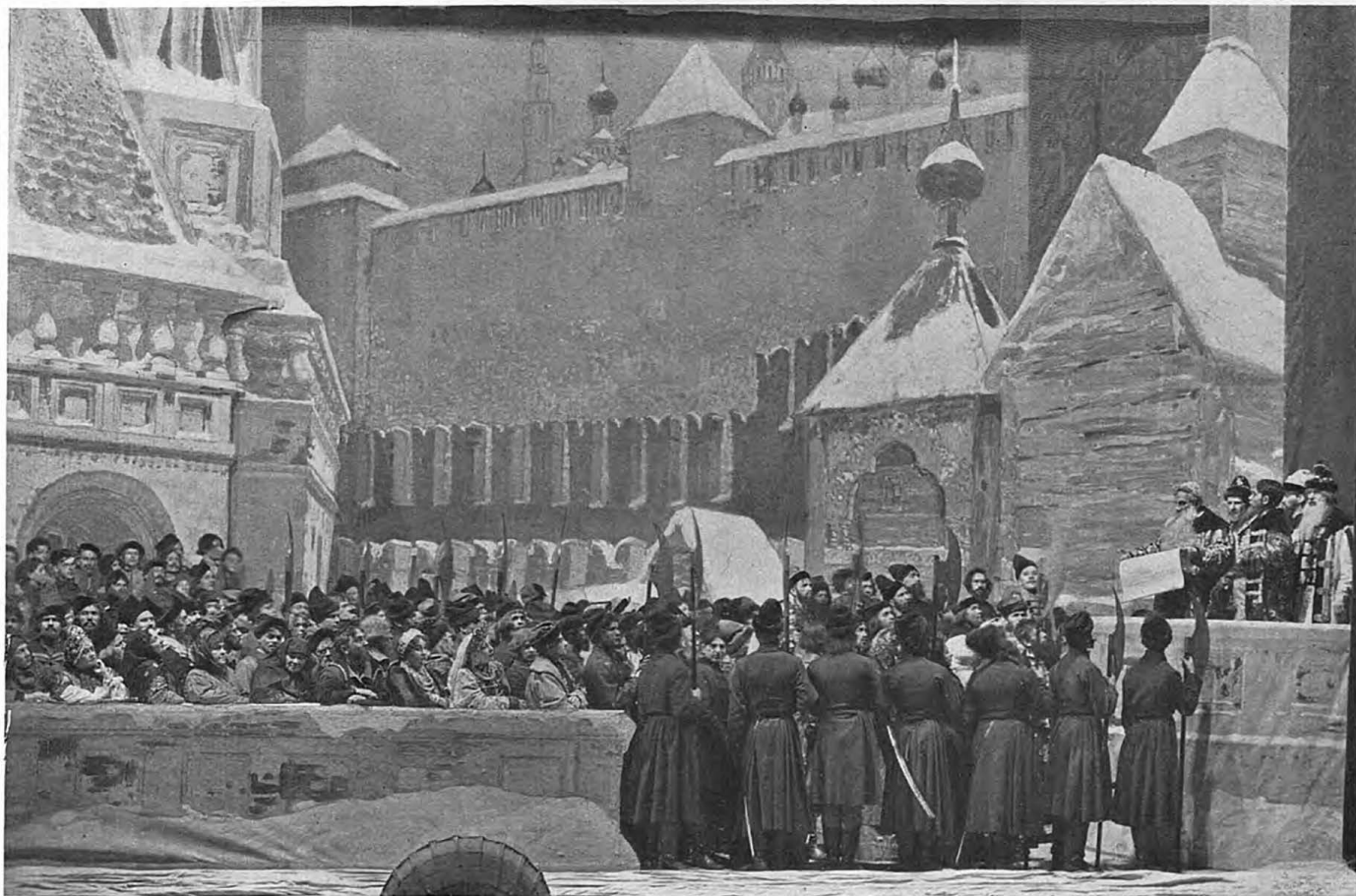
И такъ, не достигнувъ еще совершеннолѣтія, Шекспиръ бѣжалъ въ Лондонъ отъ тяжелой семейной жизни, а быть можетъ и отъ тюремнаго наказанія за браконьерство.

Какъ разъ въ 1587 г. возвращались въ Лондонъ двѣ актерскія труппы, остановившіяся временно въ Стратфордѣ. Одна изъ нихъ находилась подъ покровительствомъ лорда Лейчестера и заключала въ себѣ актеровъ Бербеджа и Геминджа, съ которыми, какъ мы знаемъ, Шекспиръ дружилъ всю жизнь.

У него былъ уже въ это время литературный багажъ, а именно поэма «Венера и Адонисъ», на которую онъ возлагалъ большія надежды. Пока же онъ пристроился къ труппѣ въ качествѣ помощника режиссера и, какъ человѣку литературному, ему поручали выправлять старыя пьесы, приспособляя ихъ для новыхъ постановокъ.

Шекспиръ въ это время представлялъ изъ себя симпатичнаго, стройнаго юношу, очень хорошаго товарища, находчиваго, съ блестящимъ юморомъ. Волосы его были каштановые, глаза свѣтло-каріе. Онъ отличался мягкимъ характеромъ и манерами, — въ общемъ оправдывалъ названіе *gentle*, т. е. имѣлъ въ себѣ что-то обаятельное. Ростъ его былъ приблизительно средній; выдающійся лобъ, заостренный подбородокъ и все лицо освѣщалось большими свѣтлыми глазами и украшалось подвижными, чувственными губами. Необыкновенно живой, Шекспиръ говорилъ обыкновенно очень быстро, высокимъ теноровымъ голосомъ; при этомъ лицо отражало всѣ его мимолетныя настроенія.

Напечатавъ въ 1592 г. свою «Венеру и Адонисъ», Шекспиръ посвятилъ этого первенца лорду Саутгэмптону, также очень юному. Эта вели-



«ИЗБРАНІЕ НА ЦАРСТВО ЦАРЯ МИХАИЛА ФЕОДОРОВИЧА РОМАНОВА», А. Н. ЧАЕВА (I АКТЪ)
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ

колѣпная поэма полна чувственности и заключаетъ въ себѣ яркія охотничьи картины.

Шекспиръ не отличался физическимъ здоровьемъ; особенно его мучила бессонница, даже въ раннихъ годахъ. Происходило это, вѣроятно, отъ повышенной впечатлительности, не позволявшей ему никогда много пить; однако, Шекспиръ любилъ подолгу сиживать въ тавернѣ, гдѣ собирались литераторы и актеры.

Повышенною впечатлительностью поэта надо объяснить и его крайнюю брезгливость. Шекспиръ съ презрѣніемъ отзывался о жирныхъ шапкахъ и зловонномъ дыханіи черни; вообще, въ немъ смолоду замѣчается наклонность къ аристократизму, которая, быть можетъ, объясняется хорошимъ происхожденіемъ его матери, помогшимъ впослѣдствіи пріобрѣсти и Шекспиру дворянскій гербъ. Но всегда Шекспиръ былъ изнѣженъ, хрупокъ и крайне чувствителенъ. Онъ мало находитъ удовольствія въ сраженіяхъ и турнирахъ; даже его любовь отличается женскимъ характеромъ.

Время, въ которое поэтъ Шекспиръ попалъ въ Лондонъ, было исключительнымъ: авантюризмъ былъ характерной чертою эпохи. Литераторы такіе, какъ Бенъ Джонсонъ, почти безнаказанно убивали людей, а Марло самъ умеръ во время трактирной драки. Шекспиру не нравилась эта дикая жизнь; онъ предпочиталъ окружать себя книгами, отдаваясь поэзіи. Отдыхая въ тавернѣ, онъ изучалъ подъ руководствомъ Марло будущихъ Фальстафа, Бардольфа и Пистоля.

Уже въ 1592 году Шекспиръ извѣстенъ, какъ драматургъ, и подвергается яростнымъ нападкамъ ученаго поэта Роберта Грина.

«Здѣсь есть одна выскочка, ворона, нарядившаяся въ наши перья. Обладая натурой тигра, онъ прикрылся личиной актера, и воображаетъ, что онъ можетъ владѣть бѣлымъ стихомъ, какъ лучшій изъ поэтовъ. Воображая себя мастеромъ на всѣ руки, онъ на самомъ дѣлѣ лишь провинціальныи потрясатель кулисъ (Shakescene)».

Но другой литераторъ Четль защищалъ Шекспира отъ обиды слѣдующими словами: «Онъ также благороденъ, какъ и превосходно испол-

няетъ свои обязанности. Многіе друзья сообщаютъ о его честности при дѣлѣхъ и о забавной прелести его писаній, что доказываетъ его искусство».

Знатные юноши во время спектакля сидѣли въ то время на самой сценѣ и дѣлались своими людьми за кулисами. Такимъ образомъ, Шекспиръ познакомился съ упомянутымъ лордомъ Саутгамптономъ, которому и посвятилъ, кромѣ своей первой поэмы, и слѣдующую: «Лукрецію». Онъ не былъ чуждъ и любовныхъ похожденій, соперничая даже съ героемъ-любовникомъ Бербеджемъ. Бербеджъ, играя Ричарда III-го, сговорился съ одной дамой, что посѣтитъ ее послѣ представленія, но Шекспиръ подслушалъ разговоры и предвосхитилъ свиданіе; когда Бербеджъ явился въ назначенный часъ, то нашелъ дверь уже запертою и услышалъ лишь голосъ Шекспира: «Вильгельмъ Завоеватель опередилъ Ричарда III-го».

Повидимому, поэтъ пріобрѣлъ вскорѣ извѣстный достатокъ. Въ 1597 г. онъ пріѣхалъ обратно въ Стратфордъ и купилъ здѣсь домъ за 60 фунт. стерлинговъ.

Въ 1602 г. онъ уже покупаетъ 107 акровъ пахотной земли, потомъ арендуетъ ферму и т. д. Какъ актеръ, онъ получалъ около сотни фунтовъ въ годъ; кромѣ того, сдѣлался пайщикомъ въ театрѣ «Глобусъ», а лордъ Саутгамптонъ не забывалъ его награждать.

Несмотря на такую практичность, Шекспиръ не отличался скопидомствомъ, жилъ широко и щедро.

Аристократическіе вкусы Шекспира были у него связаны съ любовью къ красотѣ, но онъ не чуждъ былъ и тщеславія. Около 1600 года, послѣ долгихъ стараній, ему, какъ уже было упомянуто, удалось выхлопотать дворянскій гербъ для своего отца съ изображеніемъ копья на щитѣ.

Особенно претила Шекспиру англійская буржуазія, проникнутая пуританствомъ, что въ глазахъ поэта являлось синонимомъ лицемерія. Пуританинъ Мальволіо («Двѣнадцатая ночь») прозывается Галкой и вообще изображенъ въ самомъ комическомъ видѣ.

Какъ истинная натура эпохи Возрожденія, Шекспиръ весь былъ про-

никнуть чувственностью, которая и привела его къ мучительной и безконечно длившейся связи, едва не сгубившей его окончательно. Это началось въ 1597 г., когда онъ встрѣтилъ впервые фрейлину королевы Елизаветы, Мэри Фиттонъ. Къ этому времени, за десять лѣтъ пребыванія въ Лондонѣ, онъ написалъ уже до 15 пьесъ, въ числѣ которыхъ находились «Ромео и Джульетта», «Ричардъ III», «Шейлокъ», «Сонъ въ лѣтнюю ночь» и др. Въ 33 года онъ сталъ величайшимъ поэтомъ и драматургомъ. Онъ успѣшилъ выплатить долги отца и окружилъ комфортомъ послѣдніе годы нѣжно любимой имъ матери.

У него было много вліятельныхъ друзей и даже королева милостиво принимала поэта. Она была въ восторгѣ отъ его «Фальстафа» и поощряла къ дальнѣйшей дѣятельности, но встрѣча съ Мэри Фиттонъ разрушила все это зыбкое счастье.

Подобно другимъ знатымъ особамъ, миссъ Фиттонъ любила общество актеровъ. Даже клоунъ Кемпъ фамиллярно посвятилъ ей свою книгу.

Положеніе Мэри Фиттонъ, ея гордая, мрачная красота, смѣлая рѣчи и поступки, захватили Шекспира, какъ вихрь. Насколько поэтъ былъ женствененъ, настолько же эта лэди проявила мужскую энергію и рѣшимость. Она какъ бы во всемъ дополняла его и во всякомъ случаѣ вертѣла имъ по своей прихоти. Шекспиръ, въ ореолѣ славы и королевской милости, подѣйствовалъ на ея воображеніе; она отдалась ему и даже была вѣрна нѣкоторое время, но мы знаемъ, что, кромѣ того, она имѣла сына отъ лорда Герберта Пемброка и двухъ дочерей отъ Ричарда Левсона. Ея легкомысліе мучило Шекспира и въ то же время вдохновляло для созданія такихъ образовъ, какъ Порція, Беатрисъ, Клеопатра. Она была музой поэта, рождавшего въ мукахъ страсти такія трагедіи, какъ: «Макбетъ», «Отелло», «Антоній». И въ сонетахъ онъ прославлялъ смуглую красавицу, цыганку, т. е. опять ту же Мэри Фиттонъ.

Его страсть длилась около 12 лѣтъ. Изрѣдка наступали «золотые часы», о которыхъ вспоминаетъ Клеопатра. Но ревность довела Шекспира

почти до сумасшествия, которое онъ изобразилъ въ «Гамлетѣ», «Лирѣ» и отчасти въ «Тимонѣ Афинскомъ».

Порція, это первый набросокъ Мэри Фиттонъ, сдѣланный издали. Беатрисъ и Розалинда ближе рисуютъ ея высокій умъ, аристократическую прелесть. Сила и рѣшимость въ избранницѣ Шекспира воплощены въ лэди Макбетъ, а разгадка—слишкомъ поздня—всей этой женщины дана въ Клеопатрѣ. Офелія-же, Дездемона, Корделія, это скорѣй отвлеченные образы чистоты и постоянства, созданные по контрасту съ вѣроломствомъ и легкомысліемъ Мэри Фиттонъ.

Но безумно ревнуя, и самъ поэтъ не всегда былъ вѣренъ своей любовницѣ. Онъ каждое лѣто уѣзжалъ въ Стратфордъ, а по дорогѣ останавливался въ Оксфордской гостинницѣ Джона д'Авенанъ. Безъ сомнѣнія, поэтъ произвелъ впечатлѣніе на хозяйку гостинницы, очень красивую и остроумную женщину. Ея второй сынъ, родившійся въ 1865 г. и также сдѣлавшійся драматургомъ, могъ почти безошибочно называть Шекспира своимъ отцомъ.

Но это не мѣшало глубокому чувству поэта къ лэди Фиттонъ. Онъ не могъ отдѣлаться отъ этой любви, какъ отъ тяжелой болѣзни. Въ нѣкоторыхъ сонетахъ поэтъ говоритъ, что онъ изувѣченъ яростной судьбой. Трагизмъ заключался еще въ томъ, что Фиттонъ измѣнила ему съ его любимѣйшимъ другомъ Гербертомъ Пемброкомъ. Она обманывала ихъ обоихъ и разрушила ихъ дружбу.

У Шекспира было много слабостей, свойственныхъ нервному и артистическому темпераменту, но онъ былъ вѣренъ своимъ друзьямъ и чрезвычайно великодушенъ. Его эстетическая совѣсть была для него высшимъ судьей. Даже для соперниковъ по сценѣ онъ всегда находилъ доброе слово; такъ, напр., у посредственнаго Чепмена онъ восхвалялъ «гордо вздымающійся парусъ его стиха». Недостатки же характеризовалъ очень мягко: «его ученость нуждается въ крыльяхъ, чтобы подняться отъ земли». При бѣгломъ ознакомленіи съ одной изъ драмъ Бенъ-Джонсона, которая была уже



«ИЗБРАНІЕ НА ЦАРСТВО ЦАРЯ МИХАИЛА ФЕДОРОВИЧА РОМАНОВА», А. Н. ЧАЕВА. СЦЕНА 2 АКТА.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

отвергнута, Шекспиръ первый замѣтилъ ея достоинства и настоялъ на принятіи пьесы послѣ нѣкоторыхъ исправленій.

Съ тѣхъ поръ онъ неизмѣнно дружилъ, хотя и вѣчно спорилъ съ этимъ грубоватымъ поэтомъ. При такихъ спорахъ Бенъ-Джонсонъ, по словамъ окружающихъ, походилъ на неповоротливый и громоздкій испанскій корабль, Шекспиръ же на легкій англійскій крейсеръ.

И Джонсонъ вывелъ Шекспира въ одной изъ своихъ драмъ, подъ именемъ Виргилія, какъ величайшаго мастера въ поэзіи.

Шекспиръ былъ большимъ другомъ и поклонникомъ графа Эссекса, а потому казнь этого любимца королевы произвела на него удручающее впечатлѣніе. Благородная рѣчь о милосердіи въ устахъ Порціи, собственно, была обращена къ Королевѣ въ защиту Эссекса. Казнь графа и заключеніе въ тюрьму лорда Саутгемптона отвратили Шекспира отъ англійской Королевы. Раньше онъ съ нѣжностью отзывался о ней, какъ о прекрасной весталкѣ, владычицѣ Запада, но послѣ ея смерти ни слова не написалъ о ней, вопреки просьбамъ Четля. Шекспиръ разгадалъ ея черствую натуру, безсердечіе и жестокость.

Умъ Шекспира былъ чрезвычайно сосредоточенъ. Вся его мудрость проистекала отъ самопознанія. Онъ не стремился къ изученію внѣшняго міра. Въ каждой почти пьесѣ онъ выказываетъ нѣжнѣйшую любовь къ музыкѣ и цвѣтамъ. Но нигдѣ не отмѣчается, какую именно музыку онъ любитъ, а изъ цвѣтовъ указано не болѣе дюжины растений во всѣхъ его драмахъ. Конечно, онъ находитъ необычайныя слова, какъ бы заклинанія къ своимъ любимцамъ, но ему извѣстны лишь самыя обыкновенныя цвѣты. Также ограничены его знанія по части звѣрей и птицъ, а когда, на примѣръ, лордъ Бэконъ восхваляетъ цвѣты, онъ упоминаетъ сотни различныхъ породъ, перечисляя ихъ по порядку цвѣтенія, мѣсяцъ за мѣсяцемъ. Въ одномъ апрѣлѣ Бэконъ насчитываетъ цвѣтовъ столько, какъ у Шекспира во всѣхъ

его твореніяхъ. Но взоръ поэта былъ обращенъ внутрь и мало давалъ ему свѣдѣній объ окружающемъ мірѣ.

Что касается людей, то Шекспиръ изучилъ глубоко лишь одну женщину, Мэри Фиттонъ, но зналъ ее во всѣхъ изгибахъ. Такъ-же хорошо изучилъ онъ лишь одного мужчину—самого себя. Глубоко постигъ его во всѣхъ случаяхъ жизни и на всѣхъ ея ступеняхъ.

Онъ не могъ создать пьесы или даже выдумать фавулы, хотя съ гениальной чуткостью выбиралъ тему всегда удачно. Онъ нерѣдко обогащалъ ее характерами, но почти никогда событіями. Да и характеры, создаваемые Шекспиромъ, обыкновенно, это лишь различныя стороны его самого, или же просто театральныя маски безъ души.

Міръ представляется поэту опасной ловушкой, согласно словамъ Клеопатры, встрѣчающей Цезаря. Въ особенности усилился его пессимизмъ послѣ предательства лодра Герберта. Съ этихъ поръ въ каждой пьесѣ Шекспиръ громить людское вѣроломство.

Рядомъ съ сосредоточенностью Шекспиръ необыкновенно быстръ и нетерпѣливъ. Даже въ его стилѣ чувствуется торопливость мысли. Образы громоздятся другъ на другѣ и самый темпъ стиха стремительный, безъ передышки, почти безумный.

Несмотря на успѣхъ, нельзя сказать, чтобы Шекспиръ былъ сразу оцѣненъ современниками. При первыхъ его шагахъ въ Лондонѣ его называли выскочкой, магистромъ небывалаго университета. Потомъ, хотя онъ и завоевалъ положеніе, но все таки былъ меньше признаваемъ, чѣмъ, напримѣръ, Бенъ-Джонсонъ, котораго лордъ Пемброкъ провозгласилъ поэтомъ-лауреатомъ, или ученый Чепменъ. Вдобавокъ, и у Шекспира современники особенно восхищались «Венерой и Адонисомъ», вышедшей въ семи изданіяхъ при жизни Шекспира, или «Лукреціей»,—больше чѣмъ его драмами («Отелло» былъ напечатанъ только по смерти автора). Аристократы, во всякомъ случаѣ, быстрѣе сходились съ Шекспиромъ, чѣмъ другіе классы. Ихъ сближали даже недостатки поэта: его эротизмъ. Самъ Пемброкъ

чрезвычайно увлекался женщинами, а графъ Эссексъ почти одновременно сдѣлалъ матерями четырехъ фрейлинь Елизаветы.

Самъ Шекспиръ былъ о себѣ довольно высокаго мнѣнія и не разъ это высказывалъ въ сонетахъ. Онъ сознавалъ вмѣстѣ съ тѣмъ свое жалкое положеніе и это еще усиливало горечь его неудачъ и вызывало въ поэтѣ симпатію ко всѣмъ трагически низверженнымъ людямъ. Шекспиръ отождествляетъ себя съ Брутомъ, Антоніемъ, но никакъ не съ Юліемъ Цезаремъ.

Объ англичанахъ вообще Шекспиръ былъ невысокаго мнѣнія; лишь въ юности въ хроникѣ «Ричарда II» онъ включилъ восторженный гимнъ въ честь Англіи:

«Страна величья, тронъ любимый Марса,
Второй Эдемъ, почти воскресшій рай,
Самой природой созданная крѣпость
Противу войнъ и всяческой заразы!
Счастливейшее племя, въ маломъ—мѣръ,
Роскошный перлъ въ сверкающей оправѣ
Серебрянаго моря»...

Но уже въ «Венеціанскомъ купцѣ» Порція насмѣшливо отзывается о своемъ англійскомъ обожателѣ и съ этихъ поръ у Шекспира нѣтъ больше гимновъ для прославленія Англіи, за исключеніемъ лирическихъ мѣстъ въ «Генрихѣ V», явно относящихся къ любимцу поэта графу Эссексу. Впослѣдствіи Шекспиръ упоминаетъ объ англичанахъ лишь въ качествѣ пьяницъ.

Нечего и говорить о томъ, какъ Шекспиръ ненавидѣлъ англійскую чернь; онъ воплотилъ ее въ образѣ Калибана. Кто дастъ Калибану выпить, тотъ для него и богъ. Скотская натура его губитъ красоту безъ всякихъ колебаній и завѣтнѣйшее его желаніе населить весь мѣръ Калибанами.

О жизни Шекспира въ Лондонѣ извѣстно еще, что въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ онъ нанималъ помѣщеніе у одного парикмахера-француза;

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ШЕКСПИРА.

вся семья почитала поэта и призывала иногда, какъ судью, для рѣшенія семейныхъ недоразумѣній. Этотъ парикмахеръ послужилъ ему натурщикомъ для изображенія доктора Эванса въ «Виндзорскихъ проказницахъ».

Связь съ Мэри Фиттонъ длилась приблизительно до 1608 г., когда скончалась мать Шекспира. «Коріоланъ», написанный въ слѣдующемъ году, является памятникомъ въ честь «благороднѣйшей изъ матерей».

Несчастная любовь Шекспира окончилась, какъ мы говорили, душевнымъ разстройствомъ поэта, которое замѣтно въ безсвязной пьесѣ «Перикль». Шекспиръ нѣсколько разъ ее передѣлывалъ, но такъ и не могъ свести концовъ.

Дойдя до полного отчаянія, Шекспиръ покинулъ театръ, дворъ и уѣхалъ на покой въ Стратфордъ. Жизнь его протекала въ глуши, почти безъ всякаго общества.

Въ это время у старшей его дочери, Сусанны, родилась дочь, которую Шекспиръ не замедлил обезсмертить въ видѣ младенца, найденнаго пастухами, въ «Зимней сказкѣ».

Въ написанныхъ здѣсь драмахъ «Зимней сказкѣ» и «Цимбелинѣ» Шекспиръ вспоминаетъ о своей былой страсти и ревности, но надѣется пріобрѣсти ту безмятежную ясность, которою проникнута, наконецъ, послѣдняя его драма «Буря», когда душа поэта вполне успокоилась. Онъ изрѣдка теперь навѣдывается въ Лондонъ и въ одну изъ такихъ поѣздокъ просматриваетъ и исправляетъ пьесу Флетчера «Генрихъ VIII».

Въ 1616 году вышла замужъ вторая дочь Шекспира, Юдифъ. Вѣроятно, эта свадьба была причиной пріѣзда въ Стратфордъ Бенъ-Джонсона и Драйдена. Шекспиръ былъ, конечно, обрадованъ и выпилъ съ друзьями, должно быть, больше, чѣмъ ему позволяло здоровье. Онъ и смолodu былъ плохимъ собутельникомъ. Тутъ произошла кикъ бы послѣдняя вспышка его жизни, угасшей затѣмъ навѣки. Вѣроятно, онъ умеръ отъ нервной горячки.

Шекспиръ былъ исключительно артистической натурой. Однако, не смотря на глубокую интуицію, на безотлучное почти вдохновеніе, онъ

всегда очень трудился и тщательно отдѣлывалъ многія драмы; особенно старательно онъ передѣлывалъ Гамлета.

Всѣ современники, и Спенсеръ и Джонсонъ, находили Шекспира милымъ и живымъ, веселымъ и великодушнымъ товарищемъ. Онъ всегда готовъ былъ исправить чужую пьесу, написать для нея цѣлый актъ. Ни о комъ изъ друзей онъ не сказалъ жестокаго или обиднаго слова. Умеръ Шекспиръ не старымъ, 52 лѣтъ, но и то можно считать слишкомъ много для поэта, который былъ такъ нѣженъ и женствененъ и которому пришлось жить среди англичанъ.

Попробуемъ теперь раскрыть нѣкоторыя автобіографическія черты въ его произведеніяхъ.

ГЕНРИХЪ VI И РИЧАРДЪ III.

Вторая часть Генриха VI это—поэтическій пересмотръ старинной пьесы, озаглавленной «Первая часть борьбы между знаменитыми домами Йоркскимъ и Ланкастерскимъ». Чуть не половина строкъ этой пьесы обновлена, но нѣкоторыя перемѣны сдѣланы къ худшему. Иныя сцены черезчуръ смягчены, большая роль отведена слабому королю. Генрихъ произноситъ нѣжнѣйшія тирады и даже разражается слезами, что явно выдаетъ руку Шекспира. Ссора любовниковъ особенно интересуется автора. Прощальныя слова Маргариты Суффольку напоминаютъ прощаніе Джульеты или Имоджены. Изошренная чувствительность Шекспира сказывается здѣсь на каждомъ шагу. Шекспиръ совершенно не можетъ изобразить низкихъ свойствъ Ричарда II, но какъ только онъ вспоминаетъ о юности Ричарда, о томъ, какъ его смущали и портили окружающіе, тогда онъ начинаетъ отождествлять себя съ героемъ пьесы. Слабость Ричарда становится привлекательной; его страданіе вызываетъ сочувствіе. Фигура его становится удивительно жизненной; наконецъ, когда въ тюрьмѣ Ричардъ предается

меланхолическимъ размышленіемъ безъ всякой горечи и ненависти, тогда каждый долженъ признать въ немъ младшаго брата Гамлета и Постума.

Ричардъ III былъ созданъ иначе. Демоническая сила Марло заинтересовала Шекспира въ этой фигурѣ. Въ этомъ обликѣ и заключалось зерно пьесы, особенно-же въ сценѣ между Ричардомъ и Анной. Но первоначальный толчокъ скорѣе утратилъ силу. Шекспиръ обратился къ собственнымъ наблюденіямъ, сдѣлалъ Ричарда гадкимъ по наружности и лицемѣрно откровеннымъ въ рѣчахъ,—такимъ образомъ, явился какъ-бы первоначальный набросокъ характера. Но автору сдѣлалось тяжело изображать злодѣя. Передъ рѣшительнымъ сраженіемъ Ричардъ, словно отрекается отъ своихъ злыхъ помысловъ, жалѣетъ, что его никто не любитъ, что ни одна душа не станетъ оплакивать его смерти. Даже въ себѣ самомъ не находитъ жалости къ себѣ. Тутъ уже скорѣе проявляется нѣжная натура Шекспира, чѣмъ характеръ Ричарда.

Всѣ мужественные характеры въ историческихъ пьесахъ или взяты Шекспиромъ цѣликомъ изъ историческихъ преданій, или заимствованы изъ старыхъ пьесъ, но всѣ нерѣшительныя, мягкія, меланхолическія натуры принадлежатъ лично Шекспиру. Онъ неистощимъ въ обнаруженіи тайнъ душевной жизни. Даже въ молодости, когда онъ беретъ за мужественный характеръ, Шекспиръ не можетъ скрыть своего слабого сочувствія къ чисто практическимъ дѣателямъ. Зато рисуя женственныя натуры, онъ не имѣетъ соперниковъ въ изображеніи павоса ихъ слабыхъ душъ.

Когда онъ хочетъ изобразить мужество, то душою этого свойства является жажда сохраненія чести, а это скорѣе женское понятіе о мужествѣ, чѣмъ мужское.

Попутныя-же мужеству качества—жестокость, ненависть, честолюбіе, мстительность, чужды Шекспиру.

Конечно, умъ поэта былъ такъ изощренъ, онъ обладалъ такой силой слова и у него передъ глазами были такіе образцы храбрости, что съ помощью Готспуровъ и Гарри Шекспиру удавалось скрыть отъ толпы свой недостатокъ въ обрисовкѣ мужскихъ свойствъ, но истина все равно

сказалась: Шекспиръ не герой, а невропатъ и любовникъ. Это мастеръ въ изображеніи любовной страсти и состраданія.

„ДВА ВЕРОНЦА“, „КОМЕДІЯ ОШИБОКЪ“, „БЕЗПЛОДНЫЯ УСИЛІЯ ЛЮБВИ“.

Уже въ самыхъ раннихъ образахъ Шекспира открывается его личность.

Во время своего жизненнаго кризиса Шекспиръ раскрывалъ свою душу почти безъ всякой аффектаціи. Во время агоніи люди не позируютъ, такъ Байронъ въ «Безплодныхъ усиліяхъ любви» уже является вѣрнымъ наброскомъ юноши Шекспира. Байронъ также увлекается болтовней, какъ и любовью: онъ играетъ словами до тѣхъ поръ, пока совѣмъ не затемнить своей мысли. Онъ полонъ высокихъ порывовъ юности, какъ истинный представитель Возрожденія и какъ вѣрное отраженіе Шекспира. Другая черта въ Байронѣ, это—презрѣніе къ книжному ученію. Здѣсь Шекспиръ мститъ за насмѣшки надъ своей недостаточной эрудиціей, но въ сущности, онъ любилъ книги, и Байронъ какъ бы извиняется за свои нападки: «впрочемъ, я говорю больше о варварскомъ педантизмѣ, чѣмъ о божественномъ знаніи». Впослѣдствіи Цимбелинъ называетъ знаніе «ангеломъ свѣта».

Розалинда рисуетъ Байрона именно такимъ, какимъ хотѣлось бы казаться Шекспиру.

Но у того же Байрона есть уже зачатки Шекспировской меланхоліи. Почти несомнѣнно, что «Безплодныя усилія любви» были цѣликомъ задуманы и написаны самимъ Шекспиромъ. Въ первый и, можетъ быть, въ послѣдній разъ, Шекспиръ создалъ всю драму изъ собственной головы. Результатъ оказался слабымъ, и Шекспиръ, вѣроятно, сознавъ это, всегда уже потомъ заимствовалъ готовую тему. Онъ разрабатывалъ ее лишь для развитія характеровъ и собственныхъ поэтическихъ изліяній.

«Комедія ошибокъ» слѣдовала, вѣроятно, непосредственно за «Безплодными усиліями любви». Въ ней меньше прозы, чѣмъ въ первой ко-

медіи; интрига сплетена искуснѣе, соблюдены театральные эффекты. Но характеры здѣсь еще слабѣе, чѣмъ въ «Бесплодныхъ усиліяхъ». Шекспиръ говоритъ иногда устами этихъ масокъ. Женщины здѣсь очерчены съ болѣе выраженной индивидуальностью; отчасти потому, что въ «Адріанѣ» Шекспиръ изобразилъ свою собственную жену.

Эгеонъ въ первой сценѣ не скорбитъ о разлукѣ съ женой, жалуясь на ея постоянный плачъ и крики дѣтей. Это какъ будто напоминаетъ семейную картину самого автора.

Другой рупоръ Шекспира это Антифонъ, только что прибывшій въ Эфесъ. Полный любопытства, онъ знакомится съ городомъ, хотя и утомленъ путешествіемъ. Это послѣднее обстоятельство опять относится скорѣй къ Шекспиру, пришедшему, вѣроятно, пѣшкомъ изъ Стратфорда въ Лондонъ, чѣмъ къ Антифону, приплывшему на кораблѣ. Антифонъ отличается болтливостью и жаждетъ отыскать своего брата и мать, о которыхъ, повидимому, очень груститъ (какъ навѣрно грустилъ и самъ авторъ, очутившись въ Лондонѣ).

Что касается Адріаны Шекспиръ рисуетъ ее ревнивой, рѣзкой и придирчивой. Между тѣмъ, его комедія была бы стройнѣе, если бы Адріана оказалась любящей и постоянной женой, привязанной даже и къ вѣроломному мужу. Она обрисовывается всякій разъ одинаково, а при такихъ повтореніяхъ мы знаемъ, что Шекспиръ писалъ образъ съ натуры. Вдобавокъ Адріана неожиданно защищается противъ обвиненія въ старости, хотя никто ее этимъ не коритъ. Однако, мы знаемъ, что жена Шекспира была на 8 лѣтъ старше его. Въ 3-мъ актѣ Антифонъ говоритъ объ Адріанѣ: «Она назвала меня мужемъ, а между тѣмъ моя душа содрогается передъ такой женщиной». Это также скорѣе слова автора, чѣмъ дѣйствующаго лица.

Относительно «Двухъ веронцевъ» критика высказалась очень скудно. Никто не отождествилъ Валентина съ Шекспиромъ, хотя Валентинъ болѣе удачный портретъ автора, нежели Байронъ.

Женскій образъ Юліи здѣсь совершенно живой. Ея бесѣды съ Люсеттой — прелестный набросокъ діалога Порціи съ Нериссой.



«ИЗБРАНІЕ НА ЦАРСТВО ЦАРЯ МИХАИЛА ФЕОДОРОВИЧА РОМАНОВА», А. Н. ЧАЕВА (III АКТЪ).
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Въ началѣ пьесы различіе между Валентиномъ и Протеемъ лишь въ томъ, что Протей влюбленъ. Оба они представляютъ собой лишь двѣ борющіяся стороны Шекспира. Какъ и въ другихъ пьесахъ, онъ здѣсь одновременно говоритъ устами нѣсколькихъ лицъ. Тутъ авторъ убѣждаетъ себя, что онъ долженъ былъ покинуть Стратфордъ. «Юношѣ надо видѣть чудеса міра. Даже и любовь при неподвижности блекнетъ еще въ самомъ началѣ и отнимаетъ всякія надежды на будущее». Шекспиръ, какъ и Валентинъ, стремится къ славѣ, «этому наслѣдію вѣчности».

Протей совѣтуетъ Валентину тронуть возлюбленную жалобными сонетами (вродѣ тѣхъ, какія писалъ Шекспиръ).

Въ концѣ концовъ, разбойникъ Валентинъ оказывается очень чувствительнымъ къ красотамъ природы. Это чувство никогда не покидало Шекспира: онъ всегда стремился изъ города въ глухія чащи лѣса.

Еще одна черта, свойственная Шекспиру: это великодушіе, съ которымъ Валентинъ прощаетъ измѣнчиваго и скользкаго Протея, когда тотъ сознается въ своемъ проступкѣ, и даже отдаетъ ему Сильвію, что напоминаетъ позднѣйшій сонетъ Шекспира и какъ бы предсказываетъ его любовную трагедію.

Ф А ЛЬ С Т А Ф Ъ.

Измѣненія въ характерѣ Шекспира, вносимыя возрастомъ, только яснѣе обнаруживаютъ зерно его личности—эту нѣжную, хотя и порывистую натуру, чувственную и вдумчивую. Поэтъ и философъ, онъ предпочитаетъ природу и свои собственные мечты общественной дѣятельности и придворной жизни. Онъ физически брезгаетъ, какъ прихотливая женщина, всякой грязью, непріятнымъ запахомъ и пошлостью; крайне чувствителенъ ко всякой любезности, къ рыцарскому обхожденію и отличіямъ. Но этотъ портретъ не полонъ. Шекспира трудно описать даже въ такой мѣрѣ, какъ онъ обрисовалъ себя. Это будетъ списокъ несовмѣстимыхъ свойствъ; до

такой степени сложна его натура. Гамлетъ также сложенъ и наиболѣе подходитъ къ Шекспиру. Другіе образы представляютъ собой лишь нѣкоторыя стороны Шекспира. И даже Гамлетъ весь полонъ горечи, но у Шекспира была и своя лѣтняя пора, способность къ яркому веселью и удовольствіямъ жизни, что выразилось въ его комедіяхъ.

Есть цѣлый рядъ созданій отъ Лаунса до Автолика, которыя доказываютъ, что Шекспиръ былъ не только нѣжнымъ любовникомъ, философомъ и поэтомъ. Юморъ отличаетъ Шекспира отъ другихъ сродныхъ ему геніевъ: Гомера, Данте и Китса. Это единственная область, гдѣ онъ соприкасается съ дѣйствительностью и обыденной жизнью. Созерцаніе ея смѣшныхъ сторонъ проникнуто такимъ интересомъ и симпатіей, что комическіе образы, по художественному значенію, уступаютъ лишь главному автопортрету Шекспира. Поэтъ и философъ, Шекспиръ достигалъ здороваго равновѣсія натуры лишь съ помощью безудержнаго смѣха. Его умъ и чувствительность внушали ему отвращеніе къ банальной человѣческой массѣ, но яркіе ея образчики вызвали его нѣжнѣйшую пріязнь: дураки и клоуны, проститутки и сводники любовно изучаются Шекспиромъ. Его юморъ бываетъ язвительнымъ. Это свѣтлый, солнечный юморъ, безобидный и рѣдко прекраснодушный.

Иногда, впрочемъ, сочувствіе исчезаетъ и смѣхъ становится мрачнымъ. Шекспиръ ненавидитъ фальшивыхъ друзей, поклонниковъ успѣха; все это неблагодарное племя, какъ пріатели Тимона Афинскаго, какъ Регана и Гонерилья вызываетъ его негодованіе. Ему претитъ Шейлокъ, богъ котораго алченъ и питается чужой кровью. Шекспиру пріятно сорвать личину съ ханжи Мальволио или съ Анджело. Но къ грѣхамъ плоти поэтъ всегда снисходителенъ. Онъ готовъ прижать къ сердцу безпутнѣйшаго изъ людей,—только не лицемѣра и фарисея.

Теперь нашей задачей будетъ показать, что и въ несравненномъ комическомъ образѣ, въ фигурѣ Фальстафа, Шекспиръ неоднократно выдаетъ себя. И поэтъ и философъ говоритъ нерѣдко устами «жирнаго рыцаря».

При первомъ же появленіи Фальстафа вдается въ поэзію. «Пусть

будемъ мы лѣсничими Діаны, дворянами мрака, фаворитами луны... нами, какъ и моремъ, будетъ управлять благородная, цѣломудренная владычица—луна, подъ покровительствомъ которой мы воруемъ». Лишь послѣднія слова возвращаютъ насъ къ характеру героя, начало же тирады, очевидно, принадлежитъ лично Шекспиру.

Во всякомъ случаѣ, Фальстафъ настолько живое лицо, что онъ самъ могъ бы создать Шекспира, такъ же какъ Шекспиръ создалъ его. Онъ отмѣченъ безстыдствомъ, склонностью къ пированію и любовью къ остроумамъ; у него есть множество любимыхъ словечекъ, принадлежавшихъ, вѣроятно, какому нибудь пуританину, служившему для Шекспира натурой.

Фальстафъ не походитъ ни на одинъ комическій характеръ Шекспира. Онъ плѣняетъ своей откровенностью.

Кто же былъ оригиналомъ Фальстафа? Вѣроятно, какой нибудь любитель поэзіи; можетъ быть Четль, который также былъ толстякомъ. Онъ при случаѣ бывалъ и поэтомъ, любилъ цитировать стихи и служилъ общимъ посмѣшищемъ.

Реальное же происхожденіе Фальстафа подтверждается неоднократной обрисовкой его наружности, что вообще рѣдко у Шекспира. Его называютъ Жирнымъ Рыцаремъ, Трубой Юмора, Сѣдобородымъ Сатаной, а председатель суда говорить о слезящихся глазахъ Фальстафа.

Другіе комическіе характеры Шекспира несравненно ниже Фальстафа и лучшіе изъ нихъ лишь блѣдное отраженіе жирнаго рыцаря, какъ, напримеръ, Автоликъ, Пароль и др.

Даже Фальстафъ «Виндзорскихъ кумушекъ» уже не тотъ, который появлялся въ «Генрихѣ IV», это лишь тѣнь великаго образа. Тотъ Фальстафъ никогда не написалъ бы одинаковыхъ писемъ къ обѣимъ кумушкамъ. У него было слишкомъ много фантазіи, дара импровизаціи. Тотъ Фальстафъ не попался бы трижды въ одну и ту же ловушку, не стерпѣлъ бы палочныхъ ударовъ Форда, а напалъ бы на него съ мечемъ, какъ на Пистоля.

Объясняются эти пробѣлы тѣмъ, что «Веселыя кумушки», по преданію,

жизнь и творчество Шекспира.

написаны на спѣхъ, всего въ двѣ недѣли, по желанію королевы Елизаветы, которой захотѣлось увидѣть Фальстафа влюбленнымъ.

Будь Фальстафъ личнымъ созданіемъ Шекспира, онъ удовлетворительно воспроизвелъ бы его, хотя бы и при спѣшномъ заказѣ, но такъ какъ оригиналъ былъ уже исчерпанъ въ первомъ произведеніи, то Шекспиръ и далъ лишь блѣдный сколокъ съ него.

Въ итогѣ, комическій характеръ Шекспира, взятый изъ жизни, какъ произведеніе искусства, уступаетъ лишь его автопортретамъ. Юморъ дѣлаетъ Шекспира величайшимъ изъ драматурговъ и совершеннѣйшимъ изъ людей.

МАКБЕТЪ.

«Макбетъ» написанъ въ 1606 г. между «Отелло» и «Лиромъ», слѣдовательно, принадлежитъ къ вершинѣ поэтическаго творчества Шекспира. Главнымъ характеромъ пьесы является опять тотъ же Гамлетъ-Шекспиръ, снова впутавшійся въ дѣло, совершенно неподходящее къ его натурѣ.

Никто еще до сихъ поръ не указывалъ этой тождественности, но самое первое появленіе Макбета показываетъ, что онъ дѣйствуетъ и говорить, подобно Гамлету. Честный, но нѣсколько тугой на соображеніе, Банко дивится на Макбета, остановившагося какъ бы въ испугѣ передъ пророчествами вѣдьмъ. Онъ не видитъ того, что сразу узрѣлъ быстрый Гамлетовскій умъ: ужасное средство, единственно способное осуществить предсказаніе. Какъ только Макбетъ слышитъ привѣтствіе: «Танъ Кавдора!», такъ словно начинаетъ говорить самъ съ собой, взвѣсивая, подобно Гамлету, шансы за и противъ. Онъ успокаивается лишь, когда нашелъ доводы противъ активнаго выступленія. Все это въ Гамлетовскомъ духѣ.

Появленіе лэди Макбетъ только подтверждаетъ первоначальную характеристику героя. Прочитавъ письмо, она боится, что мужъ ея «слишкомъ напоенъ молокомъ любви къ людямъ», чтобы избрать кратчайшій путь. Но и Гамлетъ утверждаетъ, что у него голубиная печень, въ которой не хватаетъ желчи.

Даже уговоренный женою, Макбетъ хочетъ отложить рѣшеніе— «поговорить потомъ», но она беретъ всю активную роль на себя.

Въ дальнѣйшемъ монологѣ Макбетъ проявляетъ не только нерѣшительность Гамлета и философскій складъ его ума, но также особое раскачиваніе Гамлетовской мысли, ея ритмъ. Въ немъ же проявляется и то особое изящество ума, какое присуще Гамлету.

Этотъ монологъ одинъ могъ бы обнаружить тождество обоихъ героевъ. Дальше, до конца 1-го акта, оно выступаетъ еще ярче. Макбетъ не воинъ, а мягкосердечный мечтатель, книжникъ, мыслитель, чуждый активности.

2-й актъ, полный дѣйствія, все-таки выказываетъ Макбета лирическимъ истолкователемъ событій. Онъ такой же поэтъ по натурѣ, какъ Гамлетъ.

Монологъ о кинжалѣ можетъ служить комментариемъ къ словамъ Макбетовскаго двойника: «На свѣтѣ ничего нѣтъ ни дурного, ни хорошаго, лишь мысль все дѣлаетъ такимъ».

Какъ Гамлетъ доходитъ почти до полного сумасшествія, такъ и Макбетъ теряетъ реальную почву, его разумъ колеблется. Монологъ свой онъ прерываетъ чисто гамлетовскими словами: «я все грежу, а онъ живетъ. Грудь черезчуръ холодная роняетъ лишь слова въ пылу событій».

Потомъ совершено убійство и Макбетъ потрясенъ совершившимся. Онъ вновь раздражается лирическими тирадами, носится съ призраками, но лэди Макбетъ заставляетъ его закончить преступленіе, замести слѣды; старается укротить его нервничанье, такъ мало вяжущееся съ характеромъ полуварварскаго вождя. Макбетъ почти впадаетъ въ истерику и лэди стыдитъ мужа за его «блѣдное сердце».

Въ слѣдующей сценѣ опять сгущается дѣйствіе, но и тутъ Макбетъ высказываетъ сентенціи и живописно рисуетъ образъ Дункана: «сребристыя сѣдины, озолоченныя кровью».

Въ этихъ двухъ актахъ обрисованъ весь характеръ Макбета. Это какъ бы дальнѣйшее развитіе Гамлета, окутанное еще большимъ пессимизмомъ.

Далѣ быстро разыгрывается дѣйствіе. Характеръ героя совсѣмъ преобразился, но это потому, что здѣсь Шекспиръ слѣдуетъ хроникѣ Голиншеда; въ первыхъ же дѣйствіяхъ онъ создавалъ героя по своему образу и подобию. Авторъ объясняетъ эти противорѣчія отчаяннымъ страхомъ Макбета, заставляющимъ его устранять всѣ препятствія. Но честолюбіе Макбета оказывается очень несильнымъ. Укоры совѣсти берутъ верхъ. Макбетъ жалуется на страшные сны (сравни Гамлетовское: «въ Даніи сняты такіе дурные сны»). Онъ завидуетъ даже безмятежному покою Дункана («умереть—уснуть»).

Призракъ Банко это опять таки черта духовидца Шекспира-Гамлета.

Но вѣдь однимъ страхомъ нельзя объяснить убійство жены и дѣтей Макдуфа. Здѣсь Шекспиръ подыскиваетъ довольно странные мотивы. «Я такъ ужъ далеко зашелъ по морю крови, что возвращаться мнѣ было бы столь же непріятно, какъ двигаться впередъ». Вдобавокъ вѣдьмы укрѣпляютъ рѣшительность Макбета новымъ предсказаніемъ и толкаютъ его все дальше и дальше. Вѣдьмы замѣняютъ теперь лэди Макбетъ, которая, въ свою очередь, близка къ безумію. Убійства учащаются, появляется англійское войско и Макбетъ опять произноситъ удивительный по красотѣ монологъ: «весна моя поблекла, какъ вялый пожелтѣвшій листъ».

Горькія слова при извѣстіи о кончинѣ жены превосходятъ своимъ пессимизмомъ скорбь Гамлета, но напоминаютъ его сравненіемъ жизни съ игрой актера.

Затѣмъ послѣдняя отчаянная вспышка энергіи, какъ обыкновенно бываетъ у безвольныхъ людей, и наконецъ встрѣча съ Макдуфомъ, напоминающая дуэль Гамлета съ Лаэртомъ.

Предсмертная минута запечатлѣна отчаяніемъ, также какъ у Гамлета.

Рѣзкое различіе въ положеніи обоихъ героевъ—Гамлета и Макбета—тѣмъ сильнѣе подчеркиваетъ тождество ихъ характеровъ. Нѣкоторые оттѣнки опредѣляются, кромѣ того, различіемъ возраста. Какъ юный Ромео выказываетъ страсть тамъ, гдѣ болѣе зрѣлый Гамлетъ обнаруживаетъ мысль, такъ и умудренный годами Макбетъ отличается болѣе глубокой

меланхоліей и еще большимъ мягкосердечіемъ, чѣмъ Гамлетъ. Всѣ трое только различныя стадіи въ личномъ развитіи автора.

ШЕЙЛОКЪ.

Въ лицѣ Антоніо передъ нами опять является Шекспиръ. Здѣсь мы впервые открываемъ его отношеніе къ реальной жизни того времени, а отчасти и нашего. Черезъ Антоніо мы узнаемъ, что именно думалъ Шекспиръ о дѣловыхъ людяхъ и о нашихъ современныхъ воззрѣніяхъ.

Антоніо также не чуждъ меланхоліи, совершенно безпричинной, по его словамъ. Это просто тоска благородной души. Свое богатство онъ приписываетъ исключительно удачѣ, а не финансовымъ соображеніямъ.

Онъ вѣжливъ, какъ истинный джентльменъ, и въ дружеской бесѣдѣ высказываетъ мысль Гамлета и Макбета: «я этотъ міръ считаю лишь подмостками, гдѣ всѣ обязаны играть какую либо роль, и мнѣ досталась роль печальная».

Антоніо такъ презрительно относится къ деньгамъ, что подобный купецъ,—особенно въ то время,—становится прямо неправдоподобнымъ. Ясно, что тутъ сказывается личный взглядъ Шекспира на деньги. Порція и Бассаніо не менѣе щедры и расточительны, чѣмъ Антоніо. И Шейлокъ, въ сущности, ради кровавой мести, не соглашается ни на какое денежное вознагражденіе. Онъ болѣе страстенъ, чѣмъ скупъ.

Такое отношеніе къ деньгамъ проходитъ у Шекспира черезъ всѣ пьесы: и съ годами оно лишь усиливается. У Брута презрѣніе къ богатству еще сильнѣе, чѣмъ у Антоніо; у Лира сильнѣе, чѣмъ у Брута; у Тимона доходитъ до безумной ненависти.

Дѣйствительно, самъ Шекспиръ былъ совершенно безпеченъ въ денежномъ отношеніи, хотя и совершалъ удачныя обороты. Бенъ-Джонсонъ утверждаетъ, что это былъ человѣкъ широкой, открытой натуры.

Въ Антоніо проскальзываютъ и другія черты автора, какъ, напримѣръ, покорность судьбѣ, которая характеризуетъ и Ричарда II. Это смиреніе

вытекаетъ изъ общаго грустнаго настроенія. «Другъ, въ стадѣ я паршивая овца и мнѣ идти приличнѣе на бойню, чѣмъ всѣмъ другимъ; гнилѣйшій плодъ всегда скорѣй другихъ на землю упадетъ». Онъ уже вступилъ на «сладкій путь отчаянія», о которомъ говоритъ Ричардъ II.

Какъ Постума, такъ и Антоніо друзья хвалятъ не за какую-нибудь мужскую доблесть, но за его обаятельность и умственные дары. Саларино говоритъ: «Такого джентльмена чудеснаго не встрѣтить на землѣ».

При прощаніи съ Бассаніо Антоніо плачетъ. Онъ привязчивъ и мягко-сердеченъ.

Только съ Шейлокомъ онъ не соблюдаетъ вѣжливости, даже въ качествѣ просителя. Онъ говоритъ, чтобъ Шейлокъ одолжилъ ему деньги не какъ другу, а какъ врагу, и беззаботно подписываетъ ужасное обязательство.

Къ Шейлоку у Шекспира явная антипатія; онъ даже рисуетъ его плохимъ семьяниномъ, что рѣдкость среди евреевъ. Но въ тотъ моментъ, когда Шейлокъ, опозоренный, теряетъ все, авторъ и тутъ невольно беретъ сторону угнетеннаго. Поруганный Шейлокъ становится дорогъ Шекспиру.

СОНЕТЫ.

Еще Вордсвортъ писалъ, что сонеты—ключъ къ сердцу Шекспира, но врядъ ли можно вполнѣ раздѣлить это мнѣніе. Авторъ съ такой сложной личностью, какъ Шекспиръ, могущій создать и оживить десятки характеровъ, полнѣе проявляется въ этихъ созданіяхъ, чѣмъ даже въ личной исповѣди. Невольное признаніе гораздо цѣннѣй преднамѣренныхъ. Однако, англичане, какъ величайшіе лирики въ мірѣ, естественно лучше разбирались въ сонетахъ Шекспира, нежели въ его драмахъ.

Въ сонетахъ проявляется главнымъ образомъ женскій элементъ Шекспировской натуры; страстное самопожертвованіе, забвеніе обидъ, жалость къ самому себѣ, все это мало подходило къ драматической



«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ», КОМ. А. Н. ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (2-Й АКТЪ).

завязкѣ. Какъ изобразить въ серьезной драмѣ, что герой безумно любилъ дѣвушку, и съ трудомъ добиваясь успѣха, послалъ къ ней своего друга, молодого лорда, чтобы ходатайствовать за него? Результатъ, конечно, не трудно было угадать, но онъ вызвалъ бы только насмѣшки надъ такимъ простоватымъ героемъ. Въ добавокъ вся эта исторія была ужасающе реальна и слишкомъ интимна для автора, чтобы дать ей объективную обработку.

Иногда жизнь одолѣваетъ и самыхъ сильныхъ изъ насъ, но это поражение всегда изображается лирически. Когда задѣты глубочайшіе тайники духа, мы не въ состояніи притворяться и рисовать себя со стороны, безстрастнымъ образомъ: мы можемъ только кричать. Эти вопли, этотъ кризисъ Шекспировской жизни и составляютъ содержаніе его сонетовъ. Здѣсь разсказана эта исторія во всемъ ея ужасѣ.

Шекспиръ любилъ Мэри Фиттонъ и направилъ къ ней лорда Пемброка подъ какимъ то предлогомъ, но имѣя въ виду, что тотъ будетъ ходатаемъ его любви. Между тѣмъ, Мэри Фиттонъ влюбилась въ Пемброка и покорила его своей страстью, а Шекспиру пришлось оплакивать двойную потерю: и друга, и любимой женщины. Все это случилось около 1600 года.

Сонеты, естественно, распадаются на двѣ части: первая часть простирается отъ 1 по 126 сонетъ; въ ней говорится о томъ, какъ Шекспиръ любилъ юношу высокаго происхожденія и замѣчательной красоты. Содержаніемъ остальныхъ сонетовъ является любовь поэта къ темноволосой лэди. Обѣ эти части связаны неоднократнымъ упоминаніемъ объ измѣнѣ друга, отправленнаго къ этой лэди.

Краткіе намеки на эту измѣну существуютъ и въ драмахъ. Такъ, въ «Двухъ Веронцахъ» герцогъ проситъ Протея похлопотать за Валентина Туріо передъ Сильвией; тотъ общается, но хлопочетъ за самого себя. Валентинъ раздражается монологомъ: «Кому теперь довѣриться, когда своя-же правая рука готова предать родную грудь?» Хотя «Два Веронца» написаны, какъ мы уже указывали, до самого происшествія въ личной жизни Шекспира, но поэтъ какъ бы предугадалъ событіе и, быть можетъ, впоследствии

пересмотрѣлъ конецъ пьесы, не соотвѣтствующій ея общему легкому тону. Вѣроятно, эта пьеса была возобновлена на сценѣ и вновь пересмотрѣна авторомъ. Последнія 200 строкъ полны фразами, взятыми какъ будто прямо изъ сонетовъ.

Но въ драмахъ гораздо откровеннѣе выражено презрѣніе къ фальшивому другу; подъ прикрытіемъ сценической маски Шекспиръ могъ изливать свою злобу на аристократа, въ сонетахъ же онъ былъ стѣсненъ своимъ положеніемъ при Дворѣ.

Въ пьесѣ «Много шуму изъ ничего» Клавдіо проситъ у принца содѣйствія въ сватовствѣ Геро. Затѣмъ Донъ-Жуанъ сообщаетъ ему о томъ, что принцъ самъ влюбленъ въ Геро и Клавдіо относится философски къ измѣнѣ друга. Онъ принимаетъ это, какъ событіе, уже совершившееся, и дѣйствительно «Много шуму» написано, вѣроятно, спустя нѣкоторое время послѣ обиды, нанесенной Шекспиру. Бенедикъ насмѣшливо заявляетъ, что Клавдіо надо выпоротъ: «онъ проявилъ недомысліе школьника, который, радуясь найденному птичьему гнѣзду, показываетъ его товарищу, а тотъ похищаетъ его». На это Донъ-Педро отвѣчаетъ Бенедикъ какъ бы устами Шекспира: «ты называешь проступкомъ довѣріе? Проступокъ совершенъ похитителемъ».

Третье упоминаніе объ исторіи сонетовъ находится въ «Двѣнадцатой ночи». Герцогъ посылаетъ Віолу ходатайствовать за него передъ Оливіей. Герцогъ надѣется на личное обаяніе посла, какъ понадѣялся Шекспиръ на обаяніе Пемброка. Но «Двѣнадцатая ночь» написана уже гораздо позже случившагося и тутъ не чувствуется болѣе никакой горечи. Авторъ какъ бы самъ себя винитъ, что отправилъ слишкомъ интереснаго посла.

Въ дальнѣйшихъ пьесахъ нѣтъ больше упоминанія о лордѣ Пемброкѣ; напротивъ, о Мэри Фиттонъ упоминается въ каждой пьесѣ. Эта знатная лэди, 16-ти лѣтъ вышедшая замужъ, съ семнадцати сдѣлалась фрейлиной королевы Елизаветы (въ 1595 г.)—и нерѣдко отправлялась по ночамъ въ мужскомъ плащѣ на свиданія къ своему любовнику лорду Пемброку.

Ей посвящено Шекспиромъ 26 сонетовъ и въ каждомъ выставлено какое-нибудь обвиненіе противъ темноволосой лэди. То поэтъ называетъ ее «тираннической», то «вѣроломной», то «ущельемъ, къ которому стремятся всѣ мужчины», то «широкой площадью для всѣхъ». Далѣе слѣдуютъ эпитеты: «фальшивая», «кокетка», «черна, какъ адъ, темна, какъ ночь», «скопище грязныхъ пороковъ», «недостойное, но могучее существо», «безчеловѣчная», «клятвopеступница» и т. д.

Сонеты говорятъ намъ, что она была блѣдная, безъ румянца, съ черными глазами и волосами.

Первое упоминаніе о лэди Фиттонъ относится къ 1597 году въ «Ромео и Джульеттѣ». Здѣсь она названа Розалиндой. Меркуціо заклинаетъ Ромео «блестящими глазами Розалинды, высокимъ лбомъ и алыми устами». Затѣмъ Меркуціо досаждаетъ на страсть Ромео: «ахъ, эта дѣвка съ блѣднымъ сердцемъ, эта Розалинда, терзаетъ его такъ, что онъ навѣрное рехнется». Ему представляется, что Ромео лежитъ уже мертвый, «пронзенный черными глазами бѣлой дѣвки».

Такія указанія на внѣшніе черты всегда берутся Шекспиромъ съ натуры.

Розалинда даже не появляется въ пьесѣ, а между тѣмъ очерчена вполне реально. Яркій контрастъ между блѣднымъ лицомъ и черными глазами упоминается еще въ другой пьесѣ «Бесплодные усилія любви», которыя были пересмотрѣны Шекспиромъ въ 1597 г., при возобновленіи во время святокъ. Здѣсь также появляется «темная леди» и тоже подъ именемъ Розалинды. Можно предполагать, что любовь Шекспира и началась именно около этого времени. Розалинда расхваливаетъ Байрона (Шекспира) до его появленія, какъ веселаго человѣка и самаго милаго болтуна. Но, при встрѣчѣ, осыпаетъ его остроумными насмѣшками съ примѣсью даже нѣкотораго презрѣнія. Тутъ проявляется ея жестокосердіе. Байронъ говоритъ ей: «Вашъ умъ, сударыня, ужъ черезчуръ горячъ, устанетъ онъ, несясь такъ быстро вскачь». Розалинда отвѣчаетъ: «Но прежде, чѣмъ себя на этомъ утомить, въ болото всадника успѣетъ онъ свалить».

Б а й р о н ъ. Который часъ, скажите?

Розалинда. Тотъ, когда дуракъ вопросы задаетъ, и т. д.

Очевидно, эта Розалинда также имѣетъ нравъ Діаны, какъ и Розалинда «Ромео».

Когда Байронъ спрашиваетъ у своего друга относительно Розалинды: «замужняя она или дѣвица?»—тотъ отвѣчаетъ: «какъ вздумается ей и какъ случится». Это также весьма подходитъ къ фрейлинѣ, бывшей два раза замужемъ и имѣвшей незаконныхъ дѣтей.

Байронъ влюбляется въ нее противъ воли и клянеть себя, что полюбилъ

«созданье

Съ лицомъ, какъ сигъ, съ бровями, какъ агатъ,
Съ двумя шарами смоляными вмѣсто
Двухъ глазъ».

Въ четвертомъ актѣ Байронъ раздражается еще большими сѣтованіями по поводу своей страсти: «Король преслѣдуетъ оленя, а я себя самого; тамъ засмаливаютъ сѣти, а я уже увязъ въ смолѣ. Въ смолѣ, которая мараетъ. Мараетъ... Мерзкое слово... Ну, дѣлать нечего, садись со мной, тоска моя... Клянуся Богомъ, любовь моя безумна, какъ Аяксъ: онъ убивалъ барановъ, и она губить меня,—барана... Нѣтъ, не хочу любить. Рѣшительно не стану.—Но ея глаза! Клянусь небеснымъ свѣтомъ, не будь ея двухъ глазъ, я бъ не любилъ ея».

Король издѣвается надъ любовью Байрона: «клянусь Творцомъ, твоя подруга сердца черна, какъ смоль». Но Байронъ въ отвѣтъ превозноситъ ея черноту.

Это тѣмъ характернѣе, что во время Елизаветы поэты и придворные обыкновенно воспѣвали рыжіе волосы и нѣжное сложеніе блондинки. Такъ, косвенно, слагались комплименты Королевѣ. И въ пьесѣ Король продолжаетъ издѣваться надъ Байрономъ, говоря: «вѣдь черный цвѣтъ есть цвѣтъ темницы, тьмы, вѣдь онъ—либрея ада». Но Байронъ эффектно возражаетъ: «опаснѣйшіе демоны похожи на ангеловъ... она жъ явилась въ свѣтъ, чтобъ черный цвѣтъ прелестнымъ цвѣтомъ сдѣлать» и пр.

127 сонетъ говоритъ почти тѣми же словами, но съ меньшей смѣлостью: «Глаза возлюбленной моей, какъ ворона крыло» и т. д.

Байронъ даже высказываетъ мысль, что распутная женщина ему послана въ наказаніе за то, что онъ нарушилъ свой обѣтъ. И въ 5-мъ актѣ Катерина высмѣиваетъ Розалинду, противопоставляя ея легкомысленный нравъ суровой и мрачной наружности.

Въ этомъ же актѣ Розалинда указываетъ на возрастъ своего любовника: «кровь юноши кипитъ не такъ ужасно, какъ зрѣлый духъ, коль возмущенъ любовью». Это не имѣетъ смысла по отношенію къ Байрону, но полно значенія, если вспомнить, что Шекспиру въ моментъ охватившей его страсти было 34 года, а Мэри Фиттонъ, всего 19. Съ самаго начала уже Шекспиръ, въ лицѣ Байрона, сознавалъ, что ему не угладѣть за своей возлюбленной: «Клянуся небомъ, она все-жъ сдѣлаетъ свое, хотя бы самъ аргусъ былъ стражемъ или евнухомъ ея».

Итакъ, Шекспиръ полюбилъ очень оригинальную женщину: видомъ она высокая, матово-блѣдная, съ черными глазами и черными бровями, какъ «цыганка». По натурѣ властная, язвительная, страстная и безпутная, хотя самаго знатнаго происхожденія и занимаетъ высокое положеніе. Она является единственною настоящей любовью Шекспира.

Но ея лживость мало-по-малу отрезвила поэта, пробудила въ немъ самосознаніе, жизненную мудрость и превратила веселаго, беззаботнаго сочинителя комедій и патріотическихъ пьесъ въ творца величайшихъ трагедій, какія когда-либо создавались.

Возникаетъ еще вопросъ относительно первой серіи сонетовъ, обращенной къ знатному юношѣ. Первоначальная критика, не исключая даже Гейне, увидѣла здѣсь что-то противоестественное и оплакивала паденіе поэта. Но такъ ли это?

Характерныя черты Шекспира это—чувственность и снобизмъ. Вождельніе вдохновляло его, какъ ничто другое. Въ 142 сонетѣ онъ самъ сознается: «любовь—мой грѣхъ».

Снобизмъ во времена Шекспира былъ еще сильнѣе развитъ у ан-

гличанъ, чѣмъ теперь. Шекспиръ сознавалъ себя аристократомъ духа и естественно стремился къ придворной жизни, къ рыцарству и щедрости аристократовъ. Это еще усиливалось театальной профессіей, роднившей со знатью. Средній классъ, уже проникнутый пуританствомъ, презиралъ театръ; за нимъ шли и низшіе классы, вся чернь, которая такъ претила Шекспиру.

Поэтъ, такимъ образомъ, былъ отброшенъ къ молодымъ аристократамъ, читавшимъ классиковъ и любившимъ искусство. Бассаніо, Бенедика, Меркуціо онъ могъ писать прямо съ натуры. И онъ любовно снабжалъ эти характеры своимъ личнымъ обаяніемъ и поэтическимъ даромъ. Этотъ снобизмъ заставлялъ поэта нерѣдко грѣшить противъ исторіи въ своихъ хроникахъ, вообще правдивыхъ. Такъ, въ сраженіи при Азенкурѣ, онъ не упоминаетъ, что оно было выиграно простыми англійскими лучниками.

Самого себя Шекспиръ также изображаетъ обыкновенно въ видѣ герцога или принца. И сонеты, въ своемъ большинствѣ, представляютъ собою дань поклоненія аристократизму.

Обращаясь къ сонетамъ, отмѣтимъ, что хотя 125 изъ нихъ посвящены юношѣ и только 26 женщинѣ, но все таки вторая серія несравненно значительнѣе первой. Она отмѣчена ужасающей правдивостью страсти; сонеты же къ юношѣ весьма условны и мало убѣдительны. Женщину онъ пишетъ съ натуры, во всемъ ея могуществѣ и безстыдствѣ. У него нѣтъ желанія преувеличивать ея чары; она уже вошла въ его кровь, такъ сказать, и въ каждомъ сонетѣ ощущается бѣшенство его страсти.

Въ сонетахъ же къ юношѣ нѣтъ ни одного яркаго описанія, или мѣткого эпитета. Здѣсь лишь комплименты изящному аристократу, не лишенному даже поэтическаго дара.

Первый сонетъ начинается какъ бы перепѣвомъ обращенія Венеры къ Адонису: «Отъ избранныхъ существъ потомства мы желаемъ, чтобъ роза красоты цвѣла изъ рода въ родъ». Въ обращеніи къ мужчинѣ такія слова, конечно, звучатъ странно и фальшиво. Но эта тема проходитъ черезъ первые 17 сонетовъ. Та же мысль проходитъ въ поэмѣ «Венера

и Адонисъ», «Краса съ красой, посѣвъ съ посѣвомъ связанъ; ты былъ рожденъ и самъ рождать обязанъ».

Въ 10-мъ сонетѣ поэтъ восклицаетъ: «создай себѣ двойникъ, хоть изъ любви ко мнѣ, чтобъ длилась красота въ твоёмъ или въ тебѣ».

Слѣдовательно, Шекспиръ лишь пользуется страстью, питаемой къ женщинѣ, чтобы сдѣлать реальнымъ изъявленіе своей привязанности къ юношѣ. Это доказываетъ, что онъ вовсе не такъ ужъ любилъ его.

Въ сонетѣ 18-мъ Шекспиръ измѣняетъ мотивъ. Онъ хочетъ обезсмертить юношу, не желающаго имѣть потомство, своими стихами. Сонетъ 19-й заканчивается той же мыслью: «Ярисъ, дряхлое время, изливай свою злобу, а все таки моя любовь останется вѣчно юной въ моихъ стихахъ».

Сонетъ 20-й дѣйствительно полонъ интимности: «у тебя лицо женщины, о, господинъ и госпожа моей страсти. У тебя милое женское сердце; глаза твои свѣтлѣе, чѣмъ женскіе, и менѣе лживы въ своихъ движеніяхъ. Они позлащаютъ того, на комъ останавливаются. Краснѣющій мужчина влечетъ мужскіе взоры и восхищаетъ душу женщины. Если природа создала тебя для наслажденья женщинъ, то пусть твоя привязанность будетъ моей, а выраженіе твоей любви да будетъ ея сокровищемъ».

Сонетъ 23-й послужилъ особенно основой для обвиненія Шекспира: «какъ плохой актеръ на подмосткахъ, который отъ страха выбивается изъ роли, чья странная горячность преисполнена излишняго пыла и избытокъ энергіи гнететъ сердце,—такъ и я, боясь выдать правду, опускаю всю церемонію любовнаго обряда. Я какъ будто бы лгу вслѣдствіе силы моей любви. Я слишкомъ отягощенъ этой могучей страстью; такъ пусть же мои взоры будутъ краснорѣчивыми и нѣмыми вѣстниками того, что таится въ груди... О, научись читать то, что написано безмолвной любовью».

Все это лишь изысканныя фразы въ преувеличенноиъ тонѣ, нимало, однако, не оправдывающія низкихъ подозрѣній. Въ подтвержденіе этихъ подозрѣній приводится, между прочимъ, и то, что Шекспиръ, узнавъ о предательствѣ друга, въ сонетахъ не осуждаетъ его, а пишетъ, напримѣръ,

такъ: «мое солнце засверкало въ одно раннее утро побѣднымъ блескомъ на моемъ челѣ. Но, увы, лишь часть былъ мой. Облачная полоса затмила теперь мое солнце, но все же моя любовь не презираетъ его. Всѣ солнца въ мірѣ могутъ быть запятнаны, когда есть пятна и у небеснаго свѣтила».

Когда юноша раскаивается, поэтъ говоритъ, что слезы его друга это—жемчугъ, искупающій зло. «Вѣдь все мое», говоритъ онъ дальше, «было твоимъ еще прежде, чѣмъ ты это взялъ. Я прощаю тебѣ кражу, мой милый воръ, хотя ты укралъ у меня все мое скудное достояніе».

Мы какъ будто слышимъ стоны разбитаго сердца, видимъ женственную улыбку сквозь слезы для успокоенія милаго, но здѣсь ясно выражень тотъ фактъ, что Шекспиръ любилъ страстно лишь отнятую женщину, а не похитителя.

Въ концѣ концовъ, онъ шутитъ надъ всѣмъ происшедшимъ, пускаясь въ софистику: «если я потерялъ тебя, то при этомъ выиграла моя возлюбленная; если же я потерялъ ее, то вѣдь эту потерю нашелъ мой другъ. Оба нашли другъ друга, я же утратилъ обоихъ. Они послали мнѣ крестъ, но въ этомъ есть и радость. Мой другъ и я—одно; стало быть, она любить все-же меня». Это просто придворный стиль, полный «эфоизма».

Сонетъ 144-й обращенный къ темной лэди, высказываетъ ту же мысль несравненно искреннѣе: «двѣ любви у меня, дающія и отраду и скорбь. Какъ два духа нашептываютъ они мнѣ. Добрый геній это—бѣлокурый мужчина; злой духъ—темноволосая женщина. И чтобы увлечь меня въ адъ, злобная женщина соблазнила моего добраго генія, желая превратить святого въ дьявола. А я только смотрю на ангела, спустившагося въ адъ злого духа и вѣчно буду жить въ тревогѣ, что дьяволъ сожжетъ моего добраго генія».

Въ сонетѣ 133-мъ поэтъ восклицаетъ: «твой жестокой взоръ разлучилъ меня съ самимъ собою. Я покинуть самимъ собой и тобой! Такъ переплелось трижды тройное страданіе. Мое сердце въ тюрьмѣ, въ твоей стальной груди. Но возьми это бѣдное сердце, какъ выкупъ, за сердце друга».



«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ», КОМ. А. Н. СТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (4-Й АКТЪ).

Критики отсюда дѣлають выводъ, что Шекспиръ предпочиталъ дружбу любви и цѣнилъ своего друга выше любовницы. Посмотримъ, подтверждается ли это пьесами. «Венеціанскій купецъ», съ его безоблачной дружбой, вѣроятно, былъ написанъ еще до измѣны Пемброка. Дружба здѣсь находитъ восторженное выраженіе; въ жертву ей приносится все, вплоть до подруги жизни.

Такой же мотивъ проходитъ и въ «Двухъ веронцахъ». «Коріоланъ» былъ написанъ гораздо позже, но и на 43 году Шекспиръ относится къ дружбѣ по прежнему. Авфидій, встрѣчая Коріолана, радуется ему больше, чѣмъ своей невѣстѣ. Вѣроятно, такія изъявленія дружбы были въ обычаѣ Ренессанса. Дѣйствительно, въ популярныхъ изданіяхъ конца XVI-го в. попадаются фразы: «любовь мужчины къ женщинѣ вещь обыкновенная, ходячая, но дружба мужчины къ мужчинѣ безсмертна и безконечна. Слова «любовь» и «возлюбленный» нерѣдко замѣняли въ это время названія «дружба» и «другъ». Лилли, вліявшій на Шекспира, точно также превозносилъ дружбу надъ любовью. Слѣдовательно, Шекспиръ, нисколько не измѣняя духу времени, могъ воспѣвать свою пылкую дружбу къ лорду Герберту, дѣйствительно восхищенный его блестящими качествами. Единственно, что можно поставить въ вину автору сонетовъ, это нѣкоторую позу, напыщенность, но не болѣе того.

Дальнѣйшіе доводы напрашиваются сами. Ни одинъ изъ современниковъ Шекспира никогда не выставлялъ противъ него такого гадкаго обвиненія, хотя враговъ у него было порядочно. Въ особенности Бенъ-Джонсонъ всегда высмѣивалъ Шекспира то ѣдко, то съ добродушнымъ юморомъ, и онъ ужъ, конечно, воспользовался бы въ случаѣ возможности такого рода подозрѣніями. Въ его пьесѣ «Красавецъ Варѣоломей» есть намекъ на любовную исторію Шекспира. Здѣсь друзья Дамонъ и Пиеій встрѣчаются у дома легкомысленной женщины, подававшей обоимъ надежду. Они затѣвають ссору, но кончаютъ, какъ истинные друзья, отправляясь завтракать къ своей общей любовницѣ. Однако, здѣсь нѣтъ ни малѣйшаго указанія на то, что было придумано позднѣйшими критиками. Это просто была клевета, повторявшаяся въ теченіе 25 лѣтъ.

Вдобавокъ, при написаніи сонетовъ Шекспиръ находился въ соперничествѣ съ Чепменомъ, которому также покровительствовалъ лордъ Пемброкъ. Можетъ быть, это соперничество и вызывало нѣсколько преувеличенныя дружескія изліянія Шекспира.

Но, въ сущности, Шекспиръ такъ скоро забылъ о своемъ другѣ, такъ мало упоминалъ о немъ въ позднѣйшихъ пьесахъ, что врядъ ли это чувство надо считать особенно глубокимъ. Впослѣдствіи лордъ Пемброкъ сталъ камергеромъ, управлялъ всѣми придворными актерами, но покровительствовалъ уже Бенъ-Джонсону, которому дарилъ книги каждое Рождество.

Совершенно иное впечатлѣніе произвела на Шекспира разлука съ Мэри Фиттонъ. Съ этихъ поръ юный поэтъ превращается въ умудреннаго жизнью философа, женщина становится центромъ каждой его трагедіи. Любовь наполняла жизнь Шекспира до тѣхъ поръ, пока онъ не создалъ своей величайшей трагедіи «Антоній и Клеопатра». Здѣсь поэтъ уже чувствуетъ презрѣніе къ себѣ, называя себя шутомъ развратницы, мѣхами, и вѣтромъ, то разгорячающимъ, то охлаждающимъ ея похоть.

Страсть Шекспира длилась всю жизнь. Потерявъ лэди Фиттонъ, онъ опять къ ней вернулся, но любовь эта была болѣзненной и довела поэта до душевнаго разстройства (около 1608 г.). Успокоившись черезъ нѣсколько лѣтъ, онъ уже сдѣлался старикомъ; это былъ покой истощенія. Любовь къ безпутной цыганкѣ сожгла поэта, но въ этомъ горнилѣ были выкованы его лучшіе образы.



ΠΟΗΤΗΣ ΜΕΤΑΣΤΑΣΙΟ.

OPERE DEL SIG. AB. P. METASTASIO. P. 1780. I.

IOH. STEINER S. E. A. M. PICTOR PINX. CAROL. STEPH. GANCHER EX ACAD.

ART. LOND. INC 1779.

ТЕАТРЪ ВЪ РОССІИ ПРИ ИМПЕРАТРИЦѢ АННѢ ІОАН- НОВНѢ.

В. ВСЕВОЛОДСКАГО-ГЕРНГРОССЪ ¹⁾).



СЛИ сравнить репертуаръ, съ которымъ пріѣхала труппа 1735 г. съ тѣмъ, который играла прежняя труппа въ 1733—34 гг., то сразу станетъ яснымъ, что онъ былъ значительно строже: не было интермедій, серьезнѣе стала комедія и даже появилась одна трагедія. Само собой, это въ сильной степени опредѣлялось случайнымъ подборомъ артистическихъ силъ. Не менѣе ясно, что не могло пройти безслѣдно пребываніе въ Россіи такого талантливаго опернаго композитора, какъ Арайя. И дѣйствительно, 2 декабря 1735 г. «Ея Императорское Величество изволила указать ко дню рожденія своего Императорскаго Величества то есть генваря къ 28 числу 1736 году для будущей при дворѣ своего Императорскаго Величества оперы напечатать въ типографіи академіи наукъ объ оной оперѣ россійскаго и нѣмецкаго діалектовъ каждого діалекта по пятидесяти книжекъ» ²⁾. Очевидно, къ оперѣ готовились еще въ 1735 году, чѣмъ, быть можетъ, и объясняется небольшое количество поставленныхъ драматическихъ произведеній.

Наконецъ, 29 января 1736 года въ Императорскомъ Зимнемъ домѣ отъ придворныхъ оперистовъ представлена была къ особливому удовольствію Ея Императорскаго Величества и со всеобщеею похвалою зрителей въ первый разъ въ Россіи «преизрядная и богатая опера», называющаяся

¹⁾ См. «Ежегодникъ» Имп. т., вып. III, 1913 г.

²⁾ ОАМИДВ. ³⁶₁₆₂₉ № 16, стр. 69 и № 26, стр. 122.

«Сила Любви и Ненависти» ¹⁾). Проф. Штелинъ называетъ ее, по имени главнаго дѣйствующаго лица, Abiazare. Ко дню представленія, согласно указу Императрицы, напечатанъ былъ и текстъ. «La Forza dell'Amore e dell'Odio drama per ordine della Sacra Imperial Maesta di Anna Giovannona Imperatrice di tutte le Russie da representarsi nell nuovo Imperial teatro di St. Pietroburgo nell anno 1736. S. Pietroburgo. Nella stamperia dell'Academia delle science. — Сила любви и ненависти. Драмма на музыкѣ. Представленная На новомъ Санктпетербургскомъ Императорскомъ театрѣ по указу Ея Императорскаго Величества Анны Іоанновны самодержцы всероссійскія 1736. Печатано въ Санктпетербургѣ При Императорской Академіи наукъ Поэзію сочинялъ господинъ К. Ф. П. Музыку, господинъ Франціскъ Араія Неаполитанецъ, Ея Императорскаго Величества Капель-Мейстеръ. Украшенія вымыслилъ господинъ Жеронімъ Бонъ, Ея Императорскаго Величества живописецъ при театрѣ. Балеты учредилъ господинъ Антоній Риналді, Ея Императорскаго Величества Директоръ балетовъ. Рѣчи переводилъ съ Французскія прозы, и въ аріяхъ приводилъ стихи токмо въ паденіе безъ риѣмы. В. Тредіаковскій» ²⁾).

Къ счастью, сохранилась и рукописная партитура этой оперы; она озаглавлена: «La Forza dell'Amore è dell'Odio, dramma per ordine della Sacra Maesta di Anna Giovannona Imperatrice di Tutte le Russie. Musica del Sig. Francesco Araya napolitano Maestro di Capella della sudetta Imperial Maesta. Anno 1736 ³⁾).

Это несомнѣнно знаменательное явленіе русской культуры произвело, однако, какъ этого и слѣдовало ожидать, впечатлѣніе далеко не одинаковое. Дѣйствительно, одинъ изъ очевидцевъ записалъ въ своихъ мемуарахъ: «въ 1736 году, въ Петербургѣ была представлена первая опера, и хотя очень хорошо шла, однакожъ не столько понравилась, сколько ко-

¹⁾ Драм. Словарь; Спб. Вѣдомости 1736, № 10.

²⁾ Библ. Импер. Акад. Наукъ ³²
VII, 72—73.

³⁾ Музык. Библ. Дирекц. Имп. театровъ.

медіи и интермедіи Италіанскія» ¹⁾). Другой современникъ, проф. Штелинъ, держится взгляда прямо противоположнаго; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ передаетъ и нѣкоторыя цѣнныя для насъ подробности ²⁾). «Стіхи сея оперы сочинены въ Римѣ, а музыкальная композиція здѣсь отъ Россійскаго Императорскаго капелмейстера Франца Араи родомъ Неаполитанца. Между пѣвцами и пѣвицами, которыя на сей оперѣ дѣйствующія лица представляли, знатнѣйшія были Катарина Джоржі, которая показывала персону Абіазарову, и ея мужъ Філіппі Джоржі, которой представлялъ Софіта; потомъ Моріджи кастратъ, и Пердічі родомъ Флорентинецъ показывали персоны Принца Таксила, и на помощь пришедшаго Короля Барзанта . Mlle Массани, затѣмъ Крики; играли они очень хорошо. Въ Оркестрѣ, который состоитъ изъ Італіанцевъ и Нѣмцевъ и имѣетъ всѣхъ персонъ съ тридцать, достойны наибольшаго примѣчанія Піантоніда, Лудовико Мадонісъ, Джованні Верокай, и Домініко Далолліо, которые играютъ на скрипкахъ, Джозеппе Далолліо, который играетъ на віолончеллѣ, и Фрідріхъ на бассонѣ». Къ нимъ для подкрѣпленія были взяты еще нѣмецкіе капелмейстеры и гобоисты изъ четырехъ гвардейскихъ полковъ. «Вмѣсто интермедіи употреблены были послѣ cadaго дѣйствія оперы преизрядные балеты отъ балетнаго мастера Антонія Рінальда называемаго Фузано, причеиъ наилучше себя показывала первая его жена Джулія, а потомъ и другая Антоніна Константіні, и притомъ еще два Італіанскіе мастера Джозеппе Бруноні и Тези. Для изобрѣтенія машинъ и театральнаго живописнаго украшенія употребляются между прочими особливо два Італіанскіе мастера, а именно Джеронімо Боно, и Джованні Тарсія, которые свое искусство при сей оперѣ довольно показали». — Для насъ является непонятнымъ въ этомъ отношеніи только появленіе Джованні Тарсія, личность котораго не подтверждается никакими иными документами. «Дворъ принялъ эту оперу, продолжаетъ Штелинъ, съ массой апплодисментовъ и съ огромнымъ удовольствіемъ; восторгъ по поводу этого новаго зрѣлища выразился

¹⁾ Записки Манштейна, русск. перев., изд. 1830, III, 73.

²⁾ Примѣч. на вѣдомости 1738, ч. 17, стр. 177; Heigold's Beylagen. IV. 90.

въ томъ, что всѣ ложи и партеръ были переполнены; разъ сто пришлось повторить и нѣсколько разъ все съ тѣмъ же успѣхомъ».

Содержаніе оперы съ современной намъ точки зрѣнія не представляетъ собою ничего интереснаго. Какъ и тысяча другихъ оперъ того времени, она имѣетъ въ основаніи своемъ любовный сюжетъ и развертывается въ духѣ трагедіи вплоть до послѣдняго акта, гдѣ все разрѣшается къ общему благополучію, гдѣ порокъ наказывается, а добродѣтель торжествуетъ. Какъ въ трагедіи, на сценѣ только короли и ихъ приближенные.

Софітъ, царь Індійскій.

Абіазаръ, мужъ Нірены дочери Софітовой.

Нірена, жена Абіазарова.

Талестрія, сестра Абіазарова.

Таксілъ, племянникъ Барзантовъ.

Барзантъ, союзникъ Софітовъ.

Мериндъ, на котораго Софітъ во всемъ полагался.

Дѣйствіе отправлялось «въ Безіерѣ столичномъ городѣ царства то-гожъ имени, и въ около лежащихъ мѣстахъ», и начиналось слѣдующимъ: «Абіазаръ, будучи Губернаторомъ въ столичномъ городѣ Безіерѣ царства лежащаго при рѣкѣ Коаспесѣ, отъ Софіта Індійскаго Царя, женится тайнымъ образомъ на Ніренѣ дочери своего Государя въ то самое время, какъ она возвращалась къ двору своего отца оставшия вдовою по смерти мужа своего Оксіатра Мексіканскаго Царя. Софітъ, разгнѣвавшись за сіе, и желая казнить Абіазара за его толикую продерзость, призываетъ въ свою помощь Барзанта, Царя въ той части Індіи, которая лежитъ за рѣкой Гудаспомъ, за котораго племянника, именемъ Таксіла, обѣщалъ было онъ отдать вторымъ бракомъ Ніеру. Барзантъ и Таксілъ прибыли въ тотъ самый день, въ которой Софітъ намѣрился учинить генеральный приступъ къ городу Безіеру, въ которомъ Абіазаръ сидѣлъ». Первое дѣйствіе состоитъ изъ трехъ картинъ. Въ первой «театръ показываетъ воинскій лагерь, съ другой стороны стѣны градскія при рѣкѣ Коаспесѣ, на стѣнахъ



АКТЕРЪ КОХЪ ИЗЪ ТРУППЫ НЕЙБЕРЪ.
GESELLSCH. FÜR TH. GESCHICHTE. 1907. I.

многихъ Солдатовъ готовыхъ къ защищенію города со многими военными орудіями; такъ же подъемный мостъ при градскихъ воротахъ, а въ дали многіе маленькіе холмики». Чтобы имѣть понятіе о постановочной части оперы, приведемъ ремарку, описывающую бой въ концѣ перваго акта. «При звукѣ многихъ военныхъ инструментовъ, Софітова армія выходитъ изъ лагеря въ трехъ колоннахъ; приближается она строемъ, чтобы учинить приступъ къ городу. Съ одной стороны видны слоны, имѣющіе деревянные башни на спинахъ, съ которыхъ Софітовы Солдаты пускаютъ стрѣлы противу осажденныхъ, которые защищаютъ городъ, а съ другой видима одна великая деревянная башня, которую привозятъ осаждающіе на колесахъ, и съ которыхъ кладутъ они мостъ на стѣны, чтобы чрезъ нихъ перелѣсть, и тѣмъ учинить себѣ способъ къ взятію города. Между тѣмъ одинъ баталіонъ отъ осажденныхъ выходитъ съ огнемъ и съ инструментами, чтобы збить помянутую башню. Слоны назадъ уступаютъ. Но когда осажденныхъ осаждающіе прогнали, и когда тѣ убѣжали въ городъ, тогда осаждающіе вошли въ него во всякомъ беспорядкѣ; а чрезъ отверстіе нѣкоторыя части стѣны, которыя упали, видимо стало быть грабленіе и всякой непорядокъ, который чинится отъ побѣдившаго Солдата».

Замѣтимъ, кстати, что въ это время текстъ оперы прерывается и публика видитъ только эту массовую сцену. Итакъ, союзныя войска побѣдили. Вторая картина происходитъ въ тронномъ залѣ—«кабинетъ внутри Царскія палаты у Абіазара». Абіазаръ и Нирена въ отчаяніи, что имъ предстоитъ разлука, врываются войска и Нирену отводятъ къ Софиту, Абіазаръ скрывается. Софитъ заставляетъ дочь забыть Абіазара и стать женой Таксила, она не соглашается. Но вотъ Таксилъ, который, какъ оказывается, любитъ Талестрію обѣщаетъ ей спасти Абіазара. Третья картина представляетъ собою «садъ съ пріятными фонтанами»; Абіазара ловятъ и сажаютъ подъ стражу. Четвертая картина представляетъ собою «пространный Амфітеатръ окруженный Галеріями, въ которыя народъ садится; въ проспектѣ видны триумфальныя ворота, чрезъ которыя приходятъ въ амфітеатръ. Съ одной стороны видится тронъ богато убранный,

близко котораго стоитъ золотая статуя, показывающая Геркулеса. Пьедесталъ ея украшенъ многими оружіями, знаменами и прочая». Софитъ всходитъ на Тронъ, народъ садится въ галеріяхъ, многіе связанные невольники по два». Софитъ предлагаетъ плѣннымъ единопорство. «При звукѣ военныхъ Инструментовъ, народъ збѣгается со всѣхъ сторонъ. Солдаты окружаютъ Амфітеатръ. Абіазаръ приходитъ предъ престолъ Софитовъ связанъ, невольники выходятъ развязаны, дается изъ нихъ каждому сабля и щитъ, раздѣляя ихъ на двѣ части, которые другъ противъ друга пошли; слѣдуетъ сраженіе, и многіе побиты. Прочіе сходятъ съ Амфітеатра». Абіазара судятъ и въ отвѣтъ на брошенное ему обвиненіе въ вооруженной измѣнѣ онъ открываетъ тайное письмо Софита къ начальнику его гвардіи, въ которомъ Софитъ поручаетъ ему убить Абіазара. Софитъ отъ своего письма отказывается. Въ пятой картинѣ «театръ показываетъ дворъ окруженный балясами, а въ проспектѣ видится нѣкоторый родъ темницы съ дверьми посрединѣ». Абіазаръ въ темницѣ. Талестрія заставляетъ Таксила убить Софита. Таксиль беретъ изъ ея рукъ мечъ и освобождаетъ Абіазара. Въ шестой картинѣ «театръ показываетъ Галерію украшенную многими статуями, изображающими подданныя провинціи Имперіи Софитовой; а кругомъ изображены разныя баталіи». Таксиль хочетъ убить Софита, но Нирена вырываетъ у него занесенный мечъ. Софитъ, не видѣвшій покушенія Таксила, увидѣвъ мечъ въ рукѣ дочери заподозрѣваетъ ее въ желаніи убить отца и велитъ посадить подъ стражу. Картина седьмая «показываетъ великое поле при берегахъ рѣки Коаспеса; при которой по обѣимъ сторонамъ видится лагерь Бразантовъ, а его войско стоящее въ строю купно и слоны съ башнями. Посрединѣ Статуя Геркулесова съ изображеніями и знаменами воинскими». Таксиль укрываетъ Абіазара отъ Софита, который долженъ пріѣхать къ войскамъ. «При звукѣ барабановъ Армея раздѣляется на два крыла, потомъ видно стало быть одно богатое царское судно плывущее въ низъ по рѣкѣ, изъ котораго Софитъ выходитъ на землю съ своими людьми и съ Барзантомъ; а когда они прошли посреди армеею, то она опять построилась». Узнавъ,



Dom. dell'Acerra Sculp. N.

СЦЕНА ИЗЪ ОПЕРЫ МЕТАСТАЗИО «СЕМИРАМИДА».
OPERE DRAM. DEL SIG. P. METASTASIO. R. 1749.

что Таксилъ освободилъ Абіазара изъ темницы, Софитъ сажаетъ его подъ стражу, обѣщая прощеніе лишь въ томъ случаѣ, если онъ выдастъ измѣнника. Желая спасти своего, друга Абіазаръ называетъ себя. Талестрія въ отчаяніи. Въ восьмой картинѣ «театръ показываетъ ограду темничную всю окруженную желѣзными балясами». Нирена заключена въ темницу. «Входитъ Мериндъ съ однимъ Пажемъ, который несетъ блюдо, а на немъ лежитъ мечъ, и стаканъ стоитъ съ ядомъ». Отъ имени Софита онъ предлагаетъ Ниренѣ выдать тайну или умереть. Она предпочитаетъ смерть. Мериндъ оставляетъ мечъ и ядъ и уходитъ, но вотъ врывается Таксилъ и говоритъ, что онъ убилъ Меринда, что пришелъ ее освободить и даетъ ей нѣсколькихъ преданныхъ солдатъ. Последняя картина представляетъ «мѣсто убранный богато въ Царской палатѣ». Абіазаръ скованъ и Софитъ приказываетъ его казнить. «Таксилъ противится съ обнаженною шпагою солдатамъ, которые хотятъ убить Абіазара. Между тѣмъ, Нирена и Талестрія выходятъ съ обнаженными мечами, а за ними Солдаты, которыхъ онѣ уговорили защищать Абіазара». Общее смятеніе. Софитъ хочетъ вступить въ поединокъ съ Абіазаромъ, но этотъ послѣдній отказывается поднять на него руку. Софитъ тронуть его великодушіемъ, прощаетъ его и все оканчивается къ всеобщему благополучію, причемъ Софитъ уступаетъ Абіазару вмѣстѣ со своей дочерью и царство. Всѣ поютъ хоромъ:

Viva amore, e la sua face
Poiche rende a noi la pace,
Poiche fa goderci apien
Gia fugato il fier livore:
Lieto gia triomfa amore,
E risplende il cor seren.

Да живетъ любовь! купно ея пламень:
Миръ намъ подала, щастіе и всѣмъ
намъ.
Жестока вражда быть ужъ перестала,
Токмо что любовь торжествуетъ,
И наши сердца съ радости играютъ.

Опера эта, какъ и всѣ оперы того времени, въ отношеніи музыкальной структуры сильно отличается отъ современной. Пѣлся далеко не весь текстъ, вся драматическая часть велась на разговорномъ діалектѣ и только

лирическія изліянія, которыя были обыкновенно въ концѣ каждого явленія вкраплены въ ходъ дѣйствія и безъ ущерба для развитія произведенія, могли быть изъяты, пѣлись, причемъ всегда дважды; большинство этихъ изліяній содержитъ въ себѣ общія сентенціи, поэтически выраженную пословицу, аллегорію и т. п. Такимъ образомъ, пѣвческія мѣста оперы играли въ ней роль, унаслѣдованную отъ хора античной трагедіи, какъ въ смыслѣ своего расположенія, такъ и въ отношеніи своего содержанія. Для примѣра приведемъ нѣсколько такихъ мѣстъ:

Nocchier, che con timore	Кормщикъ боязливъ въ морѣ корабль
Guida 'l Naviglio in mare	правя, весь на всякій часъ тамо уми-
Ogni momento more	раетъ:
Sempre perir li pare	Кажется ему, все что судно гибнетъ,
Teme ad ogn' aura di naufragar	видя и малъ вѣтръ, онъ пропасть
Ma se diviene ardito	боится.
Contento afferra il porto	Если будетъ смѣлъ, въ портъ пріѣдетъ
E gode ed há conforto	щастливъ, въ радости ужъ трудъ, что
Le scorse pene col ramentar	понесъ, всѣмъ славить.

или:

Leon di straggi altero	Не инакъ грозитъ, купно левъ скре-
Gosi minaccia, e freme,	жестетъ
Ne teme il passagier	Хищеніемъ гордъ да и не бояся
Ne teme il cacciator	ничто путникъ есть, ни ловецъ что
Ma d'una face al lampo	близко.
Perde l'ardir, lo sdegno	Видяжъ свѣтъ огня, всю теряетъ
E non gli resta un segno	дерзость,
Del primo suo valor.	Такъ же ярость всю, будтобъ не
	бывалъ золъ.

На ряду съ подобными сентенціями встрѣчаются и чисто лирическія аріи.

Care luci io partiro.	Ясны очи! ужъ съ вами разлучаюсь;
Per conforto del mio core	Тѣшяжъ сердце мнѣ, на меня взгляните:
Vi domando un guardo solo.	Лучше я по семъ, такъ же и крѣпчае,
Che soffrire allor potrò	Понесу болѣзнь, и мои печали.
Con piu forza, e piu ualore	
La mia pena, el mio gran duolo.	

Въ представленіи оперы была деталь, сыгравшая огромную роль въ исторіи русскаго сценическаго искусства: каждый актъ оканчивался балетомъ, замѣнявшимъ, такимъ образомъ, интермедіи, которыя ставились между актами комедіи. Послѣ перваго акта «танцевали Сатіры, огородники и огородницы, изрядной балетъ»; второе дѣйствіе оканчивалось «преизряднымъ балетомъ здѣланнымъ по японскому обыкновенію», и, наконецъ, послѣ третьяго «сходили больше ста человѣкъ съ верхнія галлерей сего великолѣпнаго строенія и танцевали при согласномъ пѣніи дѣйствующихъ персонъ и играющей музыкѣ всего оркестра пріятной балетъ, которымъ кончается сія главная опера» ¹⁾. «Балетмейстеромъ былъ италіанскій характерно-комическій танцоръ Grotesque-Tänzer—Фузано, выступавшій затѣмъ съ огромнымъ успѣхомъ на Парижской и Лондонской сценахъ. Лучшими танцорками и танцорами были: его жена Джулія и Тонина, дочь италіанскаго арлекина Константины, въ послѣдствіи, послѣ смерти Джуліи вторая жена Фузано, синьоръ Тези, венеціанецъ Джузеппе и цѣлый рядъ фигурантовъ, состоявшій изъ лучшихъ изъ среды кадетъ Сухопутнаго корпуса танцоровъ, которыхъ училъ французъ Мг. Ланде. Между ними были лица, ничуть не уступавшія италіанскимъ танцовщикамъ, въ особенности нѣкто Чоглоковъ, въ послѣдствіи камергеръ и мужъ фрейлины графини Гендриковой».—Штелинъ въ 1747 году называлъ Чоглокова «воспитанникомъ танцмейстера Ланде» ²⁾. «Искусный танцмейстеръ Ланде, выступавшій прежде въ Парижѣ и Дрезденѣ, и содержавшій послѣ того французскую труппу въ Стокгольмѣ вмѣстѣ съ учениками-кадетами научилъ балетнымъ танцамъ одного юнаго француза Мг. le Brun такъ успѣшно, что онъ танцевалъ на придворной сценѣ ко всеобщему восхищенію entrées и другія серьезные танцы» ³⁾. Кромѣ оперы, балеты давались еще разъ въ

¹⁾ Примѣч. на вѣдомость 1738 г. ч. 48 стр. 179 и слѣд.

²⁾ Пекарскій. Истор. Акад. Наукъ I. 546.

³⁾ Stählin Heigold's Beylagen. IV. II.

недѣлю попеременно съ италіанскими интермедіями въ комедіяхъ; танцовали ихъ тѣ же актеры и съ ними кадеты, ученики Ланде ¹⁾).

Танцы, вообще, преподавались въ кадетскомъ корпусѣ со времени его основанія, но до Ланде танцмейстеры ограничивались одними бальными танцами. По учрежденному штату, для преподаванія танцевъ въ корпусѣ полагались: одинъ танцмейстеръ съ жалованіемъ въ 300 р., одинъ унтеръ-танцмейстеръ съ жалованіемъ въ 150 р. и два танцмейстера, «которые въ форъ-танцеръ производятся» съ жалованіемъ по 100 р. Итого на всѣхъ преподавателей танцевъ было ассигновано 650 руб. ²⁾. Ближайшіе танцмейстеры, о которыхъ имѣются свѣдѣнія — Іоганнъ Іаковъ Шмидтъ, Мартинъ Филиппъ Базанкуръ и Карлъ Конрадъ Менкъ. Когда, въ началѣ 1734 г. у начальства корпуса произошли со Шмидтомъ и Базанкуромъ недоразумѣнія, въ № 25 СПб. Вѣдомостей появилось объявленіе, «что въ помянутый корпусъ одинъ танцевальный мастеръ потребенъ, чего ради имѣющие охоту къ тому могутъ въ означенномъ мѣстѣ явиться». Очевидно, въ отвѣтъ на него и появилось предложеніе Жана Баптиста Ланде, который былъ затѣмъ опредѣленъ въ корпусъ танцмейстеромъ 1 августа 1734 г. съ контрактомъ на 3 года, съ жалованіемъ въ 300 руб. и квартирою ³⁾. Аттестациі объ успѣхахъ кадетъ за ближайшіе годы не говорятъ ничего о преподаваніи Ланде балетныхъ танцевъ кадетамъ и только вѣдомости 1738 г. ⁴⁾ говорятъ о томъ, что у Ланде, кромѣ класса салонныхъ танцевъ, имѣлся еще и балетный. Въ «первомъ классѣ» у него «балетъ танцовали»: Николай Чоглоковъ, Сергѣй Челешкинъ, Андрей Самаринъ, Николай Тулубевъ, Александръ Шапиза, Иванъ Гневашевъ, Иванъ Шатиловъ и Василій Брилкинъ—всего 8 человекъ. Замѣтимъ, что изъ этихъ кадетъ въ комедіи объ Іосифѣ 1735 г. участвовалъ только Брилкинъ. Однако, въ своей че-

¹⁾ Тамъ же III. 401.

²⁾ Арх. I кад. корп. 1733 г. № 43, 1736 г. № 44.

³⁾ Арх. I кад. корп. 1732 г. № 20 и 1733 г. № 40.

⁴⁾ Арх. I кад. корп. 1738 г. № 1.

лобитной, поданной въ сентябрѣ 1737 г. на имя Императрицы ¹⁾. Ланде ясно говоритъ о томъ, что его ученики-кадеты танцовали при дворѣ «три разные балета его інвенціи» въ мартѣ 1736 г. Какъ мы увидимъ дальше, выступленія кадетъ въ придворныхъ спектакляхъ 1735, 6 и слѣдующихъ годовъ сыграли въ исторіи русскаго театра огромную роль.

Оперу, очевидно по примѣру спектаклей 1735 г., монтировалъ Іосифъ Аволіо, который и получилъ за это 6 апрѣля 300 рублей. Кромѣ того, для этой оперы и, повидимому, для послѣдующихъ спектаклей были выписаны «для комѣдианскаго платья мишурные уборы», за что было заплачено 2000 руб. ²⁾.

Ближайшимъ затѣмъ придворнымъ празднествомъ была коронація. И вотъ, «къ торжественному дню преславнаго коронованія великія Государыни Императрицы Анны Іоанновны Апрѣля 28 дня 1736 года» была «сочинена кантата на два голоса съ хоромъ». подъ названіемъ «Споръ любви и ревности». Для нея по прежнему «музыку сочинилъ Г. Франціскъ Арая Неаполітанецъ, Ея Императорскаго Величества Капель-Мейстеръ». Италіанское заглавіе: «La Gara dell'Amore e del Zelo Cantata a due voci, e choro per l'anna solennita della Coranatione Faustissima di Sua Maesta Imperiale Anna Giovannona Imperatrice di tutte le Russie li 28 aprile 1736. La musica del Sign. Francesco Araja, napolitano, maestro di capella di S. M. Imperiale St. Pietroburgo nella stamperia dell'Academia delle Science» ³⁾. Партитура хранится въ Вѣнѣ въ Придв. Музыкальной библіотекѣ ⁴⁾. «Италіанскіе пѣвцы» исполнили ее въ день торжества, т. е. 28 же апрѣля ⁵⁾. Вошедшій въ моду композиторъ поднесъ Императрицѣ свои «музыкальные книги» и былъ награжденъ 500 рублями ⁶⁾.

Текстъ былъ написанъ на италіанскомъ языкѣ—къмъ неизвѣстно,—

¹⁾ Гос. Арх. XVII. 322.

²⁾ Гос. Архивъ XIX. 182.

³⁾ Библ. Имп. Акад. Наукъ. 32 VII. 74—75.

⁴⁾ Biogr. Lex. V. R. Eitner.

⁵⁾ СПб. Вѣдомости, 1736 г. № 35.

⁶⁾ 12 февр. 1736 г. Гос. Арх. XIX. 182.

и переведенъ, очевидно, тѣмъ же Тредіаковскимъ. Подобно оперѣ, кантата пѣлась только мѣстами. Участвовали двое: *Fama* и *Gloria*—Прославление и Слава, а также хоръ. Текстъ не представляетъ собою ничего интереснаго и напоминаетъ тысячи подобныхъ же хвалебныхъ кантатъ.

Хотя лѣтомъ при дворѣ «въ комнатѣ Ея Императорскаго Величества въ Петергофѣ дѣйствовали» кукольные комедіанты Конрадъ Брокъ съ тремя товарищами ¹⁾, однако интересъ двора, понятно, былъ сосредоточенъ на италіанской труппѣ. И вотъ, 7 сентября на театрѣ при лѣтнемъ Домѣ исполнялась интермедія—названіе ея до насъ не дошло ²⁾—и 16 ноября опять «въ обрѣтающемся въ Зимнемъ домѣ театрѣ, гдѣ театральныя игры и Комедіи начало свое воспріали» игралась «италіанская интермеццо Орто-лано съ изрядными балетами» ³⁾.

Черезъ годъ послѣ представленія первой оперы, 29 января 1737 г., по поводу празднованія дня тезоименитства Императрицы, на Императорскомъ театрѣ въ Зимнемъ домѣ, была представлена вторая италіанская опера «Притворной Нінъ или Познанная Семирамида» ⁴⁾. Ко времени представленія ея, по примѣру прошлаго, былъ напечатанъ и текстъ: *Il Finto Nino overo la Semiramida riconosciuta drama per musica di rappresentarsi per ordine della Sacra Imperiale Maesta di Anna Giovannona Imperatrice di tutte le Russie nel nuovo Imperiale Teatro di S. Pietroburgo nell'anno 1737. S. Pietroburgo nella stamperia dell'Academia Imp. delle Scien.*—Притворный Нінъ или Семирамида познанна драма на музыкѣ дѣйствующаяся по указу Ея Императорскаго Величества Анны Іоанновны Самодержицы Всероссійской въ новомъ Императорскомъ театрѣ. Въ Санктпетербургѣ 1737 года. Печатано при Императорской Академіи Наукъ. Стихотворство. Г. Петра Метастазія. Композиція на музыкѣ Франческа Арія Наполитанца, Ея Императорскаго Величества Капель-Мейстера. Ширмы вымышленіе Героліма

¹⁾ О. А. М. И. Дв. 36/1629 16 стр. 78 и 34 стр. 41.

²⁾ СПб. Вѣдомости, 1736 № 73.

³⁾ СПб. Вѣдомости, 1736 № 93.

⁴⁾ Драмат. Словарь; СПб. Вѣдомости, 1737 № 9.

Бона живописца при Театрѣ Ея Императорскаго Величества. Танцы сочинены Антоніемъ Риналдомъ, Ея Императорскаго Величества танцъ-мейстеромъ. Переводъ съ Італіанскаго на Россійскій діалектъ Петра Медвѣдева ¹⁾. Единственный рукописный экземпляръ партитуры, къ счастью, сохранился ²⁾. «За учиненную вновь оперу италианской компаніи капельмейстеру Франциске Араю» было выдано въ награду 500 рублей ³⁾. О представленіи этой оперы Штелинъ записалъ. «Въ январѣ 1738 (1737) года появилась вторая опера Араія, а именно на сюжетъ *Metastasio Semiramide o'l finto Nino*. Главную роль исполняла *Mad. Piantonida*, называемая *la Pasterla*, столь же хорошая пѣвица, какъ и актриса. Стоило опернымъ представленіямъ утвердиться на придворной сценѣ, какъ они стали повторяться ежегодно и по нѣсколько разъ» ⁴⁾.

Опера состоитъ изъ трехъ дѣйствій и пяти картинъ. Въ первомъ дѣйствіи «театръ показываетъ великіе сѣни полатъ Королевскихъ проходные на берегъ рѣки Эвфрата, престолъ въ одной сторонѣ, а по лѣвую сторону того одинъ стулъ стоящій ниже для Таміры, а противъ другіе три стула, Олтарь посреди съ Статуею Бела бога Халдейскаго, великій мостъ переходный со Статуями; корабли на рѣкѣ, видность лагерей и Солдатъ на другомъ берегу». Во второй картинѣ — «Залъ Королевскій со многими свѣчами во время ночи, разные поставцы, а кругомъ многіе кубы, сквозь которые видно, великій столъ съ кушаньемъ въ срединѣ съ четырьмя стулами въ кругъ, да одинъ стулъ противъ того стола»; въ картинѣ третьей — «апартаменты поземные»; въ четвертомъ — «поле близъ берега рѣки Эвфрата съ кораблями зажженными, стѣна вокругъ садовъ Королевскихъ, со одной стороны рѣшотки отперты»; наконецъ, въ послѣдней — «Анфітеатръ съ решетками запертыми, и престолъ въ одной сторонѣ».

Мы подробно цитируемъ описаніе декорацій для того, чтобы можно

¹⁾ Библ. Имп. Акад. Наукъ 32. VII. 72—73.

²⁾ *Semiramide creduto Nino*. Момп. Библ. Дир. Имп. театровъ.

³⁾ Гос. Арх. XIX. 182. февраля 16-го 1737 г.

⁴⁾ Heigold's Beylagen. IV. 91.

было составить себѣ нѣкоторое представленіе о томъ, что въ смыслѣ зрѣлища представляла собою опера того времени и какія задачи приходилось выполнять художнику-декоратору. Эта опера, какъ и предыдущая, не стѣснялась ни планировкой сложныхъ декорацій, ни инсценировкой массовыхъ сценъ, на примѣръ:—«Ірканъ, Мітрей, и Сібароръ расходятся бьются, Сквтяне збѣгаютъ съ кораблей, и потомъ зажигаются корабли, и бьются Сквтяне со Ассіры, и прогоняютъ Сквтянъ, а потомъ выходятъ бьются Ірканъ и Мітрей, и остается побѣжденъ Ірканъ».

Пѣвческихъ мѣстъ въ этой оперѣ приблизительно столько же, сколько ихъ въ предыдущей. Разница лишь въ томъ, что встрѣчаются тріо и хоръ.

Въ этой оперѣ дебютировали на русской сценѣ авторъ аббатъ Піетро Метастазіо и переводчикъ Петръ Медвѣдевъ. Мода, въ которой Метастазіо былъ въ XVIII ст. во всей Европѣ, а въ томъ числѣ и въ Россіи, вызываетъ къ нему особый интересъ.

Піетро Антоніо Доменико Буонавентура Трапасси родился въ Римѣ 13 января 1698 г., отецъ его былъ мелкимъ торговцемъ. Съ раннихъ лѣтъ онъ почувствовалъ склонность къ стихотворству. Когда ему было одиннадцать лѣтъ, случай столкнулъ его съ извѣстнымъ юристомъ, философомъ и поэтомъ аббатомъ Гравина; ему понравился этотъ маленькій красивый съ блестящими глазами мальчикъ за его талантливую импровизацію и онъ упросилъ его отца отдать ему мальчика на воспитаніе. Какъ убѣжденный эллинистъ, онъ раньше всего перевелъ его италіанское имя Тропасси на греческое—Метастазіо. Солидное образованіе, которое далъ ему Гравина, было также, несомнѣнно, въ эллинскомъ направленіи. Естественно, это отразилось и на его поэтической дѣятельности. Первымъ его литературнымъ произведеніемъ была (единственная пятиактная) трагедія «Giustino, tragedia scritta dall'autore in Roma nella sua prima adolescenza l'anno 1712. Cивè in età di soli anni 14, allorchè l'autorità del suo illustre maestro no lo lasciava sesstare un passo della religiosa imitazione de Greci.

Драмы Метастазіо имѣли огромный успѣхъ и такіе композиторы, какъ Гендель, Глюкъ, Перголезе, Чимароза,¹ Винчи, Араія и др., напере-



СЦЕНА ИЗЪ ОПЕРЫ МЕТАСТАЗИО «АРТАКСЕРКСЪ».
OPERE DEL SIG. AB. P. METASTASIO. P. 1770. I.
P. MARTINI INV. ET SC.

рывъ писали къ нимъ музыку; въ результатѣ отъ него остались 28 большихъ оперъ, 48 кантатъ и безконечное количество канцонеттъ, одъ, элегій, серенадъ, эпиграммъ и идиллій. Карьера Метастазіо была необычайно легка и блестяща: съ 25-лѣтняго возраста онъ жилъ въ апофеозѣ: слава о немъ гремѣла одинаково въ Парижѣ и въ Вѣнѣ; Руссо называлъ его «единственнымъ поэтомъ сердца, единственнымъ талантомъ, созданнымъ, чтобы волновать красотой гармоніи, поэтической и музыкальной»; Вольтеръ сравнивалъ его «съ Корнелемъ, когда онъ не декламируетъ, и съ Расиномъ, когда онъ не слабѣетъ». Ла Гарпъ шелъ еще дальше. Послѣ его смерти даже была выбита медаль съ надписью: «Sofoclo italico».

Что же касается переводчика Петра Медвѣдева, то о немъ неизвѣстно ничего. Одно непонятно, почему до сихъ поръ не говоритъ о немъ ни одинъ изъ историковъ литературы. А между тѣмъ, стихъ, которымъ онъ переводилъ Метастазіо, заслуживаетъ огромнаго вниманія, особенно по сравненію со стихомъ Тредіаковскаго. Выше мы приводили отрывки изъ италіанскихъ интермедій и оперы «Сила Любви и Ненависти». Приведемъ теперь для образца отрывокъ изъ послѣдней оперы.

La Tortora innocente
Se perde la Compagna,
Dolente
Si lagna,
E force in sua fanella

Borbaro chiama il ciel
Tiranne amore.
Piango purio così,
Se prima i sguardi miei

Colei,
Che m'innaghi del suo Splendore.

Vieni i che poi sereno
Alba tua bello in seno

Горлица всегда бываетъ
Когда супруга потеряетъ
Печальна
Крушится,
И можетъ быть своимъ разговоромъ
являетъ

Небо немилостивымъ называетъ
А любовь тираномъ,
Буду плакать также и я,
Буде отчужденъ буду моимъ взираніемъ,

Отъ той,
Которая меня распалила меня своимъ
сіяніемъ.

Приди, а послѣ ясной
Въ персѣхъ твоей прекрасной

Ti fronerà l'Avvora
Quando ritorna il di.
Farai d'invidia allora
Impallidir de'amanti
E Senz'affanni, e pianti
Tu goderai così.

Ты зари свѣтъ обрящешъ
Когда день устрящешъ,
Учинить отъ ненависти тогда
Блѣдными любителей на всегда
И безъ тоски слезъ проливанія
Ты будешь имѣть во владѣніи дарованія.

Сравнивая переводы Медвѣдева и Тредіаковскаго, мы видимъ, что Медвѣдевъ значительно понятнѣе, что слогъ у него значительно легче; стихи его, кромѣ того, срифмованы.

Но вотъ, вскорѣ же послѣ представленія оперы, оканчивался контрактъ съ нѣкоторыми изъ артистовъ и Государыня 17 февраля того же 1737 г. «изволила указать обретающихся при дворѣ италіанской компаніи музыканта Ягана Пьянтонида съ женою ево, комедіантовъ Доменико Крико женщину Жоанну Козанову, рекоматора (?) Іозева Бассарини, служителя отъ театра Людовика Пасквалія которыя просятъ объ отпускѣ ихъ въ отечество, отъ Двора уволить, и дать имъ свободныя обшты, и выдать заслуженное по окладу ихъ денежное жалованье, а имянно, Пьянтониде съ женою генваря съ 1 февраля по 20 число, Крику и Жоанне Козановой, рекаматору и служителю отъ театра прошлаго 1736 году декабря съ 1 марта по 1 число сего 1737 году» ¹⁾. Черезъ нѣсколько же дней состоялся приказъ «о выдаче італианской кампаніи которые отпущены во отечество ихъ выталію надорожной проѣздъ 6 человѣкомъ 850 рублей» ²⁾. Съ ихъ отѣздомъ, «италианской кампаніи музыкантомъ, танцъ мейстеромъ и комендантомъ (комедіантамъ)» годового жалованія было отпущено всего 20.890 рублей. Что же касается штата музыкантовъ, то изъ него былъ на этотъ годъ выключенъ только уѣхавшій Піантонида ³⁾. Отѣздъ нѣкоторыхъ изъ участниковъ оперы «Сила любви и ненависти» не помѣшалъ, однако, тотчасъ же по прошествіи великаго поста, по случаю празд-

¹⁾ О. А. М. И. Дв. 36/1629 40, стр. 12.

²⁾ Гос. Арх. XIX. 182.

³⁾ О. А. М. И. Дв. 36/1629 № 42.

нованія годовщины коронованія, 30 апрѣля, повторить ее на томъ же театрѣ «въ Зимнемъ Императорскомъ домѣ»; по прежнему, «въ мѣсто интермедій между дѣйствіями были изрядные балеты» ¹⁾. Въ нихъ по прежнему участвовали балетные артисты и кадеты. Послѣдствіемъ удачныхъ любительскихъ спектаклей явилась особая челобитная, поданная Ланде Императрицѣ ²⁾.

«Планъ», изображенный въ ней, далъ начало современному Императорскому С.-Петербургскому театальному училищу. Между подачею челобитной и осуществленіемъ ея прошелъ, однако, почти цѣлый годъ. Препятствіемъ, повидимому, являлось то обстоятельство, что въ качествѣ балетмейстера въ то время при дворѣ былъ Антоній Фузано. Но срокъ его контракта приближался; и, дѣйствительно, 9 февраля 1738 г. Императрица «изволила указать нижепоказаннымъ италіанской компаніи музыкантовъ, комедіантовъ и прочихъ служителей обрѣтающихся при Дворѣ по желанію ихъ отпустить въ отечество ихъ въ Италію и выдавъ имъ невыданное жалованье по окладамъ ихъ марта по 1-е число сего 1738 году, дать обшиты, а именно, пѣвчихъ Петра Петричи, Розе Рувенети, танцмейстеровъ Антонія Ринальди з женою ево Антонією Ринальди, Козино Тези з женою, Озепо Бруноро, музыканта Стефана Рувинети, музыкантажъ Коле, комедіантовъ Бернардо Вулкани, жену его Елисавету, Антонію Пиво, Роза Понтремоли, Антонія Константины, Доменика Занардіи, Геронима Өерари, Өрансеска Эрмана, живописца Геронима Бона, при немъ бывшаго переводчика Өедора Черкасова, да служителей отъ театра Павла Ніули, Доменика Маненти и того двадцать одного человѣка» ³⁾. Одновременно съ этимъ указомъ въ расходные столбцы Соляной конторы было занесено «на дачю італіанской

¹⁾ СПб. Вѣдомости, 1737 № 35.

²⁾ Подробности см. въ Мат. по ист. рус. т. барона Н. В. Дризена, стр. 21—23 и въ нашей работѣ: Исторія Театральнаго Образованія въ Россіи. Спб. 1913.

³⁾ О.А.М. и Дв 36/1629 № 47, стр. 12. Въ своихъ *Lettres sur la danse* (Pѣtbrg. 1803. I. 46, 57, 137) Новерръ неоднократно упоминаетъ имя Фоссано, называя его «прекраснымъ, чрезвычайно пріятнымъ и умнымъ комическимъ танцоромъ, введшимъ въ танецъ искусство прыжковъ».

компаніи, музыкантамъ, комедіантамъ и прочимъ служителямъ, которыя уволены въ ихъ отечество на дорожный проѣздъ 3060 рублей¹⁾.

Что была отпущена драматическая труппа, совершенно понятно: комедіи болѣе при дворѣ не ставились, уступивъ свое мѣсто оперѣ, но почему уѣхалъ Фузано и балетные артисты — неизвѣстно. Возможно, что Дворъ, увидѣвъ возможность обзавестись съ помощью Ланде собственнымъ балетомъ, рассчиталъ иностранный. Штелинъ описываетъ этотъ моментъ слѣдующимъ образомъ²⁾: «Успѣхъ Ланде и отъѣздъ Фузано съ италіанскими танцовщиками и комедіантами посодѣйствовалъ тому, что онъ, Ланде, былъ принятъ ко Двору на службу въ качествѣ придворнаго балетмейстера въ 1738 г. на жалованье въ 2.000 руб.» Штелинъ нѣсколько ошибается. Въ расходныхъ книгахъ имѣется запись отъ 15 мая 1738 г. «О выдачѣ жалованья принятому въ службу ко двору балетмейстеру Жану Батисту Ланде для обученія танцованію театральному разныхъ характеровъ въ годовой ево окладъ въ 1000 рублей 1738 году генваря съ 1 на полгода и впредь по 1000 рублей на годъ»³⁾. «Онъ выбралъ себѣ первоначально, продолжаетъ Штелинъ, двѣнадцать стройныхъ и хорошо сложенныхъ дѣвушекъ и столько же мальчиковъ, преимущественно дѣтей служителей, которые воспитывались на казенный счетъ. Усердно занимаясь съ ними, онъ настолько подготовилъ ихъ въ этомъ искусствѣ, что вызвалъ въ публикѣ удивленіе.

Въ особенности удались ему изъ дѣвушекъ Аксинья, Елисавета и Авдотья, а изъ учениковъ — Афанасій, Андрей и Андрюшка. Остальные были въ большихъ балетахъ фигурантами и фигурантками. Такимъ образомъ, при русскомъ дворѣ образовался почти полный французскій балетъ только изъ русскихъ силъ; время отъ времени онъ пополнялся новыми и становился все лучше и полнѣе. Ежедневныя комедіи и интермедіи, какъ и ежегодныя оперы украшались всегда и новымъ балетомъ; танцовщики и танцовщицы все время при этомъ совершенствовались».

1) Гос. Арх. XIX. 182.

2) Heigold's Beylagen. IV. 13.

3) Гос. Арх. XIX. 182.

Образовавшаяся такимъ образомъ «Танцевальная Ея Величества школа» была помѣщена въ «двухъ покояхъ съ двумя печами и очагомъ» въ верхнемъ апартamentѣ, т. е. этажѣ Старого Зимняго Дома, нынѣ Эрмитажный театръ и казармы 1-го батальона Преображенскаго полка ¹⁾).

Для надзора и ухода за «обучающимися танцованію дѣвочками» была взята особая женщина, вдова дворцоваго конюха Федосья Куртасова; она служила до декабря 1741 г., когда была помѣщена въ придворную богадѣльню при церкви Воскресенія Христова, что въ бывшемъ домѣ царевны Наталіи Алексѣевны, за понесенный ею, какъ сказала въ опредѣленіи, излишній трудъ, «понеже она обрѣтается у смотрѣнія надъ обучающимися танцованію дѣвочками» ²⁾).

Ланде жилъ при своихъ ученикахъ. Танцевальные ученики и ученицы пользовались всѣмъ казеннымъ содержаніемъ, и попеченіе объ ихъ продовольствіи возложено было на капитана Степана Степановича Рамбурга, того самаго, который имѣлъ такую же обязанность относительно италіанскихъ комедіантовъ и музыкантовъ ³⁾).

Первая «обстоятельная вѣдомость» или смѣта, въ которой исчислялись издержки, необходимыя «на устроенія платья и прочаго» для танцевальныхъ учениковъ и ученицъ, была имъ подана 11 сентября 1739 г. ⁴⁾; по этой вѣдомости всѣ издержки исчислены были суммой въ 558 р. 96 к. въ годъ. Высочайшимъ указомъ 25 сентября 1739 года велѣно было эту сумму отпустить. Какъ видно, однако, изъ дѣлъ, долгое время школа существовала безъ разъ навсегда установленнаго штата и безъ учрежденной смѣты, и каждый разъ, какъ это требовалось, суммы отпускались особо.

Несмотря на то, что драматическіе и балетные артисты были отпущены 9 февраля, нѣкоторые изъ нихъ, видимо, задержались; поэтому, къ торжествамъ по поводу коронаціи Императрицы была приготовлена и

¹⁾ Внутр. бытъ русск. Госуд.; дѣло Придв. конт. № 23, л. 20.

²⁾ Тамъ же, дѣло Гоф.-Интенд. Конт. № 7, л. 373.

³⁾ Тамъ же, дѣло Кам.-Цалм. Конт. № 3, л. 10.

⁴⁾ Тамъ же, дѣло Кам.-Цалм. Конт. № 10, л. 416—421.

исполнена 30 апрѣля 1738 г. новая италіанская опера Артаксерксъ и при ней, по примѣру прошлаго, «вмѣсто интермецовъ преизрядные балеты были» ¹⁾. Текстъ оперы опять былъ напечатанъ въ типографіи Императорской Академіи Наукъ. «L'Artaserse dramma per musica da rapresentarsi nel teatro del Palazzo d'inverno per ordine della Sacra Imperial Maesta di Anna Giovannona Imperatrice di tutte le Russie, 1738. St. Pietroburgo. — Артаксерксъ драма на музыкѣ дѣйствующаяся повелѣніемъ Ея Императорскаго Величества Анны Іоанновны самодержицы всероссійской, Въ зимнемъ большомъ театрѣ, 1738. Въ Санктпетербургѣ» ²⁾. «Стихотворчество Петра Метастасія стихотворца Цесарскаго. Музыка Франческа Арая Неаполитанца, Ея Императорскаго Величества Всероссійской Капель-Мейстера. Балль (или танцы) композиція Антонія Ринальди Фосана, танцъ-мейстера обрѣтающагося при дворѣ Ея Императорскаго Величества Всероссійской. Ширмы вымышленіе Героніма Бона живописца театровъ, Ея Императорскаго Величества Всероссійской. Переводъ съ Італіанскаго на Россійскій языкъ, П. Медвѣдева».

Задержавшись для участія въ этой оперѣ, италіанскіе актеры, въ томъ числѣ, очевидно, Фузано съ женою, вскорѣ же уѣхали, почему 31 мая «отѣзжающимъ въ отечество, въ Италію, двумъ персонамъ, такожъ прежде уволенной одной персонѣ на дорожной проѣздъ было выдано 9,251 руб. 50 коп. Послѣ ихъ отѣзда на дачу жалованія оставшимся актерамъ на 1738 г. понадобилось только 8,801 р. 50 к. ³⁾. Уѣзжали и многіе актеры и музыканты, бывшіе въ штатѣ ⁴⁾, въ томъ числѣ, на примѣръ, Аволіо, Вероке и др. ⁵⁾. Театральная жизнь при дворѣ замерла; до насъ дошло извѣстіе о представленіи «въ оперномъ Зимняго дома залѣ» только «преизряднаго театральнаго дѣйства, называемаго Італіанскимъ именемъ

¹⁾ «Спб. Вѣдомости», 1738 г. № 35.

²⁾ Библ. Ак. Наукъ, 32/VII, 74—75.

³⁾ Гос. Арх. XIX, 182.

⁴⁾ ОАМИДв. 36/1629, № 48.

⁵⁾ Гос. Арх. XIX, 182.

Пасторале», въ пятницу, 10 іюля 1739 г. ¹⁾. Въ 1739—40 г.г. италіанская компанія музыкантовъ и другихъ чиновъ стоила уже всего 8,370 руб. въ годъ ²⁾, уменьшился и штатъ ³⁾. Между тѣмъ, русскій дворъ, видимо, стремился удержать, по крайней мѣрѣ, лучшихъ изъ музыкантовъ. Такъ, когда скрипачъ Мадонисъ обратился къ Государынѣ съ просьбой отпустить его на время на родину, состоялся указъ: «по желаю ево дать надлежащій абшитъ; А ежели онъ паки возвратится какъ онъ общаетъ къ коронаціи нашей; то можете ему объявить что за время отлученія ево вычету ему изъ жалованья не будетъ, и по прежнему въ службѣ нашей быть можетъ» ⁴⁾. Стали выдвигаться въ это время и русскіе виртуозы: 24 ноября 1739 г. по Высочайшему указу былъ принятъ въ службу ко двору «малороссіянинъ лютнистъ Тимофей Белограцкій»; онъ былъ зачисленъ въ штатъ и ему было назначено жалованья въ годъ изъ придворной суммы по «пятисотъ рублевъ считая октября зъ 23 числа сего 1739 году», и сверхъ того квартира (въ Старомъ Зимнемъ домѣ), дрова и свѣчи ⁵⁾. Объ этомъ Бѣлоградскомъ Штелинь писалъ слѣдующее: «Ко двору поступилъ прекрасный лютнистъ Бѣлоградскій, малороссъ по происхожденію, котораго русскій совѣтникъ и посланникъ, графъ Кейзерлингъ возилъ съ собою нѣсколько раньше (въ 1733 г.) въ качествѣ бандуриста въ Дрезденъ и который нѣсколько лѣтъ учился у знаменитаго Вейзе. Вполнѣ во вкусъ своего маэстро онъ игралъ труднѣйшіе соло и концерты и умѣлъ самому себѣ аккомпанировать при исполненіи арій, которыя онъ пѣлъ съ большою силой и большимъ вдохновеніемъ по школѣ дрезденскихъ актеровъ Annibali, Faustin'ы и другихъ, съ которыми онъ познакомился въ Дрезденѣ; голосъ у него былъ *sopralto*» ⁶⁾. Въ пору, когда спектакли при дворѣ, повидимому, замерли, но когда на Западѣ уже разнесся слухъ о

¹⁾ «Спб. Вѣдомости», 1739 г., № 55.

²⁾ Гос. Арх. XIX, 182.

³⁾ ОАМИДв. 36/1629 № 50.

⁴⁾ ОАМИДв. 36/1629, № 44, стр. 3.

⁵⁾ ОАМИДв. 36/1629, № 44, стр. 6.

⁶⁾ Heigold's Beylagen, IV, 91.

развитіи театра въ Россіи, въ ноябрѣ 1738 г. прибыли въ Петербургъ «изъ Голландіи комедіанты, которыя по веревкамъ ходя танцуютъ, на воздухѣ прыгаютъ, на лѣстницѣ ни за что не держась въ крынку играютъ, съ лѣстницею ходя пляшутъ, безмѣрно высоко скачутъ, и другія удивительныя вещи дѣлаютъ», и «получили отъ двора позволеніе, въ лѣтнемъ Ея Императорскаго Величества домѣ, на театрѣ игру и дѣйствія свои отправлять. Цѣна смотрѣльщикамъ положена съ первыхъ мѣстъ по 50 копѣекъ, съ другихъ по 25, а съ третьихъ мѣстъ по 10 коп. съ чело-вѣка». Представленія начались 26 ноября и производились въ среду, четвергъ, воскресенье и понедѣльникъ; какъ долго они пробыли въ Россіи—неизвѣстно ¹⁾. Характеръ ихъ представленій, отчасти описанный въ объявленіи, еще лучше опредѣляется афишкой, относящейся къ этимъ же или во всякомъ случаѣ имъ подобнымъ актерамъ ²⁾.

«Объявленіе всякаго чіна персонамъ, (особамъ) какіе поспѣшныя дѣлоторствіи, и протчіе забавныя дѣйствіи въ государствахъ презентованы: а именно въ Цесаріи, Пруссіи, Франціи, Полшѣ и другіхъ княженіяхъ: а какіе о томъ ниже сего слѣдуютъ нѣкоторые позітуры съ перемѣненными видами и дѣйствіи, а имянно:

1. Вначалѣ наша въ свѣтѣ похваленная Аглінская мастерица, опрокинься назадъ ногами наплашъ прострется.

2. Обѣ ноги кругъ шѣи обвиваетъ, подобно галстуху.

3. Закладываетъ свою лѣвую ногу на правое плечо, и приводитъ лѣдвѣю къ лопаткѣ, и станетъ на другой ногѣ, въ равной линіи.

4. Поставя 2 стула разстояніемъ на 7 футовъ, и станетъ на оныхъ ногами, и раздвиганіемъ оныхъ стуловъ, туловищемъ до земли досяждетъ.

5. Всемъ туловищемъ на главѣ стоитъ, и головою подѣидетъ подъ самую поясицу.

6. Правую ногу подымя, и обратясь кругомъ, подпрячетъ подъ плечо, а на другой ногѣ стоитъ неворошима.

¹⁾ «Спб. Вѣдомости», 1738, №№ 94, 97, 98 и 99.

²⁾ Библиогр. записки, 1859 г., стр. 269.



КАРОЛИНА НЕЙБЕРЪ.

C. NEUBER V. REDEN ESBECK. L. 1881.

VERLAG VON IOH. AMBR. BARTH. LEIPZIG. LITH. AUST. VON C. KIRST, LEIPZIG.

7. Опрокинясь спиною, головою до земли, туловищемъ на ногахъ въ кругъ вѣртится, яко вѣтреная мѣлница, а лице стоитъ на одномъ мѣстѣ, не дотыкаясь руками до земли.

8. Воздвигаетъ ногу позадь себе на полъ аршина выше главы, и стоитъ въ равной линіи съ другою ногою, еже всему свѣту удивительно.

9. На пирамидѣ, или 2 стулахъ стоящая головою спустясь на 2 фута ниже ногъ своихъ, и вздымая манеру, или рюмку вина, и пьетъ за здравіе всей компаніи.

10. Стоитъ на главѣ, ногами въ верхъ не дотыкаясь руками до земли, концами шпаги положи къ шеи, и пьетъ рюмку вина за здравіе всей компаніи.

11. Ещежъ будетъ колебимое явленіе отъ француза, а имянно лѣсница 7 футовъ, на оной младенецъ: потомъ поставя оную на чело, танцуетъ фолі дишпанъ.

12. Младенецъ 2 лѣтъ показующий всякіе экзерциіи.

Прочая дѣйствія не суть описуема. При семъ же забавный человѣкъ, подземистъ собою, преузорочные удивительные скоки дѣлаетъ, которою натурою нечаянны, которому и мастерица тамъ за нимъ дѣйствуетъ: да ещежъ съ осмью обнаженными шпагами, танецъ съ ужаснымъ видомъ отправляетъ: она же въ танцѣ на мѣстѣ величиною въ тарель боле 600 разъ обращаетца, храня вѣрно каданцы, и шпагами мечетъ боле 50 кратъ, разными манѣрами, поставя на глаза, носъ, щеки, уста, и грудь, свободно не подѣрживая ихъ, и чрезъ мѣру удивительно.

Между каждою перемѣною Экзерциіи, вышепомянутая, всякимъ разнымъ смѣхотворствамъ и скоки различными, танцы Французскими, Галанскими, и Англійскими, довольно забавить.

За тѣмъ по всякъ день новыми балеты забавленіе будетъ.

И оную комедію стануть играть съ Воскресенія на полудни съ 4 часу, въ недѣлю 5 разъ, а имянно въ Воскресенье, Понедѣльникъ, Среду, Четвертокъ, и Пятницу».

Но въ пору затишья театральной жизни наши предки переживали

только что полученныя впечатлѣнія, стала работать въ этомъ направленіи мысль и у насъ появился рядъ статей, посвященныхъ вопросамъ сцены. Одной изъ нихъ мы уже касались выше—это «Историческое описаніе онаго театральнаго дѣйствія, которое называется опера», принадлежащее перу профессора Я. фонъ Штелина ¹⁾. Другія двѣ статьи были: «О пользѣ театральныхъ дѣйствъ и комедій; къ воздержанію страстей человѣческихъ» ²⁾. и «О нѣмыхъ комедіантахъ у древнихъ» ³⁾.

Мы остановились на томъ, какъ постепенно италіанскіе актеры и музыканты покидали русскую службу и уменьшался придворный штатъ музыкантовъ. Появленіе отечественныхъ талантовъ, какъ, на примѣръ, Бѣлоградскій, само собой не могло восполнить чувствовавшійся недостатокъ. По этому пришлось обращаться къ частнымъ оркестрамъ. И дѣйствительно, въ 1740—41 г.г. при дворѣ начинаютъ фигурировать музыканты «изъ другихъ командъ», на примѣръ, изъ команды вице-канцлера графа Головкина. Всего ихъ было двѣнадцать человѣкъ, но при дворѣ играла только половина—Иванъ Мурзинъ съ товарищами, причемъ 18 апрѣля 1740 г. Высочайшимъ указомъ повелѣвалось «выдать шести человѣкамъ, музыкантамъ графа Головкина, денегъ сто рублевъ, записавъ въ расходъ съ роспискою» ⁴⁾.

Кромѣ того, въ 1740 г. появились при русскомъ дворѣ присланные изъ Молдавіи отъ «тамошняго владѣльца» молдавскіе музыканты. Первое извѣстіе о нихъ встрѣчается 2 сентября, когда было «выдано истопнику Василию Ульянинскому, который посыланъ былъ для перевозки молдавскихъ музыкантовъ и ихъ багажа съ Васильевского острова, для расплаты вольнымъ извощикамъ, денегъ 30 копѣекъ, да чрезъ мостъ, который имѣется на Васильевскомъ острову, 15 копѣекъ». Имена ихъ удастся узнать по реестру присягавшихъ на вѣрность Іоанну Антоновичу, поданному 17 октября 1740 г. Иванъ Недѣлька, Ердакъ Гурець, Михаилъ Ивановъ,

¹⁾ Примѣч. на вѣдомости 1738 г., ч. 17, стр. 65.

²⁾ Примѣч. на вѣдом. 1739 г., ч. 85, стр. 337—344.

³⁾ Прим. на вѣд. 1739 г., ч. 87, стр. 345.

⁴⁾ Внутр. бытъ. Дѣло Кам.-Цалм. Конт. № 6, л. 222.

Николай Ардаковъ, Исай Николаевъ, Иванъ Ѳедоровъ, Ѳедоръ Николаевъ, Егоръ Ѳедоровъ и Павелъ Степановъ. ¹⁾

Пробыли они, однако, въ Россіи очень недолго. 6 января 1741 г. Государь указалъ «обрѣтающихся при дворѣ молдавскихъ музыкантовъ, девять человѣкъ, въ томъ числѣ женатыхъ четырехъ, отпустить въ ихъ отечество, въ Молдавію, а для той ихъ поѣздки выдать отъ Придворной Конторы изъ придворной суммы на дорожное пропитаніе по 10 рублей на каждаго и того девяносто рублей, да на 17 ямскихъ подводъ прогонныя деньги отъ Санкт-Петербурга до Кіева, что по справкѣ надлежитъ».

Въ этомъ путешествіи ихъ провожали: одинъ ундеръ-офицеръ и трое солдатъ ²⁾.

Итакъ, въ пору, когда италіанскіе музыканты разъѣзжались, а своихъ еще не было и приходилось пользоваться частными или случайно присланными, когда штатъ старыхъ голштинскихъ музыкантовъ былъ уже очень слабъ, Императрица рѣшила организовать кадръ собственныхъ музыкантовъ, подобно тому какъ образовался кадръ своихъ танцовальщиковъ. Поэтому 10 января 1740 г. состоялся слѣдующій Высочайшій указъ ³⁾.

«Указъ нашему оберъ гофъ Маршалу Графу еонъ Левенвольду.

Понеже не безъизвѣстно что изъ обрѣтающихся при дворѣ нашемъ двѣнадцати старыхъ музыкантовъ иноземцевъ, нѣкоторыя будучи въ долговременной службѣ находятся нынѣ въ глубокой старости, и затѣмъ въ знатные и торжественные и другіе дни когда при дворѣ нашемъ бываетъ балъ, при музыке не бываютъ и быть не могутъ и для того въ оной музыке бываютъ недостатки и ради дополненія оной принуждено брать и употребляюща музыканты изъ другихъ командъ; того ради, повелѣваемъ отнынѣ впредь для придворной капелліи содержать при дворѣ нашемъ изъ малолѣтнихъ малороссійскаго народа людей обученныхъ нотнаго пѣнія до двѣнадцати человѣкъ, которыхъ въ удовольствіе придворной копелліи на

¹⁾ Внутр. бытъ, дѣло Придв. конт. № 29, л. 35.

²⁾ Внутр. бытъ, дѣла Придв. Конт. № 5, л. 11 и № 4, л. 19.

³⁾ Общ. Арх. М. И. Дв. 36/1629 № 44, стр. 7.

разныхъ приличныхъ той копелліи инструментахъ обучать концертъ мейстеру Ягану Гибнеру, а что до той музыки какихъ инструментовъ и протчаго надлежитъ онымъ удобствовать и тѣмъ ученикамъ квартиру имѣть и свѣчи и на письмо нотъ бумагу и чернила получать отъ двора нашего отъ придворной конторы; а что до той музыки какихъ инструментовъ и протчаго надлежитъ онымъ удобствовать; такожъ на содержаніе и пропитаніе тѣхъ учениковъ до совершеннаго той музыки обученія производить въ дачу по сороку рублевъ въ годъ каждому человѣку, да сверхъ того дѣлать повсягодно мундиръ суконной, кафтаны, камзолы и штаны изъ одного зеленого сукна ценою не свыше рубля аршинъ; да епанчи въ три года изъ суконъ васильковаго или зеленого цвѣтовъ ценою не свыше семидесяти копѣекъ аршинъ, отъ каморъ цалмейстерской конторы, и въ томъ обученіи вышеписанныхъ учениковъ имѣть ему Гибнеру тщательное и прилежное стараніе дабы каждой въ своей науке къ дѣйствительному и ѳундаментальному познанію возмогъ притти въ непродолжительномъ времени; а когда изъ оныхъ кто въ той науке лутче происходитъ будетъ, о таковыхъ ему Гибнеру представлять, по которымъ представленіямъ тѣмъ къ наукѣ рачительнымъ для лутчаго авантажу учинить награжденіе прибавкою жалованія и смотря по достоинству той науки определять на убылые музыкантскіе мѣста, и оклады дѣйствительными музыкантами; а напротивъ того, ежели изъ оныхъ учениковъ, которые къ той науке явятся неспособны, то о таковыхъ непродолжая дальняго времени ему Гибнеру потому-жъ представлять и чинить о нихъ особое разсмотрѣніе. Анна».

Этимъ указомъ была учреждена музыкантская школа аналогично и параллельно танцевальной.

Собственно, обученіе инструментальной музыкѣ значительно предшествовало указу и еще по штатамъ 1731 и 1733 г.г. при томъ же Гибнерѣ фигурируетъ ученикъ Михель Кейсъ съ жалованіемъ 50 р. въ годъ. Однако, теперь эти единичныя явленія были поставлены на законную и твердую почву. Какимъ образомъ ученики этой школы были собраны,

свѣдѣній никакихъ не сохранилось, но въ концѣ 1740 г. они встрѣчаются уже въ полномъ комплектѣ двѣнадцати человѣкъ.

До насъ дошло два списка музыкальныхъ учениковъ: одинъ въ реестрѣ лицъ, бывшихъ у вѣрноподданической присяги 17-го октября 1740 г.; въ немъ значатся:

Иванъ Хоржевскій, Маркъ Котовскій, Иванъ Новицкій, Тобіасъ Венкстернъ, Веніаминъ Винтеръ, Иванъ Шпунтовскій, Григорій Поморскій, Демьянъ Беовскій, Василій Люстрицкій, Александръ Венкстернъ, Иванъ Мощейскій, Петръ Венкстернъ ¹⁾.

Во второмъ списокѣ уже очень мало учениковъ изъ малороссіянъ, но большей частью иноземцы и жители Петербурга; напримѣръ, Алексѣй Зоринъ, сынъ досмотрщика Петербургской портовой таможни, Венкстерны и Винтеръ—повидимому, сыновья придворныхъ музыкантовъ. Высочайшимъ указомъ отъ 31-го января 1741 г. указано было «впредь тѣхъ малолѣтнѣ въ ономъ обученіи содержать до пятнадцати» ²⁾.

Въ 1740 г. школа, за неимѣніемъ казенной квартиры, помѣщалась въ домѣ купца Никифора Ильина на Петербургскомъ острову въ приходѣ Николая Чудотворца; въ 1741 г. она была помѣщена въ казенномъ домѣ, находившемся по Першпективной, близъ церкви Казанской Богородицы. Самъ Гибнеръ занималъ при этомъ три покоя, а для учениковъ были отведены: одинъ большой покой, гдѣ они обучались, и четыре ординарныхъ, въ которыхъ они жили ³⁾.

Что же касается придворнаго штата музыкантовъ и италіанской компаніи, то штатъ 1740 г. отвѣчалъ вполнѣ штату 1739 г. ⁴⁾. а на «италіанской компаніи музыкантовъ и другихъ при той компаніи служителей» на годъ впередъ было отпущено 25-го апрѣля 1740 г. 8.520 руб. ⁵⁾.

Въ реестрѣ приведенныхъ къ присягѣ Іоанну Антоновичу значатся.

¹⁾ О. А. М. И. Дв. 36/1629 № 53.

²⁾ Гос. Арх. XIX 182.

³⁾ Внутр. бытъ, дѣло Придв. конт. № 29, л. 195.

⁴⁾ Вн. бытъ, дѣло № 29 и 38.

⁵⁾ Вн. бытъ, дѣло Кам.-Цалм. конт. № 1 л. 29.

капельмейстеръ Франческо Араія, Людовико Мадонисъ, Доменико Далоліо, Джузепо Далоліо, Антонію Мадонисъ, Петръ Пери, Игнатій Фризе, танцмейстеръ Жанъ Батистъ Ланде, живописныхъ комедіантскихъ дѣлъ мастеръ Геронимъ Бонъ, машинистъ Карлъ Джибелли и столяръ Юзепо Муци¹⁾).

Стоитъ сравнить этотъ списокъ со спискомъ 1735 г., чтобы увидѣть, что очень многихъ артистовъ и музыкантовъ уже недоставало. Въ виду этого въ декабрѣ того же 1740 г. состоялось опредѣленіе: бывшаго переводчика при италіанской труппѣ Петра Медвѣдева «за неимѣніемъ при Дворѣ Италіанской компаніи полного комплекта, по желанію его, отъ Двора уволить и для опредѣленія въ службу, куда онъ пожелаетъ, дать абшитъ, а имя его изъ компаніи Италіанской исключить»²⁾).

Несмотря на недостатокъ исполнительныхъ силъ, какъ это видно изъ дѣлъ, въ декабрѣ 1740 г. Герониму Бону были отпущены краски для приготовленія Русской оперы, а лѣтомъ и осенью 1741 г. постоянно шли «пробы комедій» и машинистъ Джибелли усиленно готовилъ декораціи³⁾.

Къ сожалѣнію, нѣтъ никакихъ данныхъ относительно этой Русской оперы, а между тѣмъ это, очевидно, первая русская опера, предшествовавшая, такимъ образомъ «Цефалу и Прокрису» Сумарокова.

Императрица Анна Іоанновна не знала италіанскаго языка. Именно это и влекло за собою порученіе Тредіаковскому, Медвѣдеву и Штелину переводить на русскій и нѣмецкій языки италіанскія піесы и оперы, что само собой ее все-таки не удовлетворяло, и Императрица охотно предпочла бы италіанскимъ спектаклямъ русскіе и нѣмецкіе. Отсюда понятна организація любительскихъ русскихъ спектаклей въ 1735 г. Что же касается характера придворныхъ профессиональныхъ спектаклей, то онъ опредѣлялся вкусомъ и настроеніемъ оберъ-гофмаршала графа Левенвольде, страстнаго поклонника италіанцевъ. Но его вкусу прямо противоположны были вкусъ герцога Бирона, стремившагося утвердить при Дворѣ все нѣ-

1) Тамъ же, дѣла Придв. конт., № 7 л. 60 № 23, л. 47—51 и 250—253, № 21 л. 60.

2) Тамъ же, дѣло Придв. Конт. № 29, л. 49—56.

3) Тамъ же, дѣла Гофъ-Инт. конт. № 7 л. 608 и Придв. конт. № 12 л. 108—173.

мецкое, и наконецъ, непонятность для Императрицы италіанскаго языка. Поэтому то время отъ времени русскій дворъ вступалъ въ переговоры съ нѣмецкой труппой.

Лучшей въ то время на Западѣ нѣмецкой труппой была труппа Нейберъ, и вотъ, въ 1736 г., повидимому въ первый разъ, къ ней обратился русскій Дворъ съ предложеніемъ пріѣхать въ Петербургъ. Іоганнъ Нейберъ писалъ объ этомъ Готтшеду 24-го декабря 1736 г.: «Der Brief von Hrn. Trömern hat nichts anders als eine historische Erzählung in sich, das Er. nehml die Nachricht erhalten, wie Ihr. Russ. Kayserl. Maj. entschlossen hätten, uns kommen zu lassen, Allein wo erfahren wir die Gewissheit der Sache? Wo nehmen wir Geld her eine solche Reise anzutreten?» ¹⁾...

Труппа Нейбера тогда не поѣхала въ Россію, очевидно, боясь путешествія въ совершенно чужую страну и надѣясь поправить свое положеніе въ Германіи. Приглашеніе повторялось затѣмъ неоднократно, вплоть до 1739 года, когда оно было, наконецъ, принято ²⁾.

Какъ мы видѣли, къ 1739 году италіанская труппа почти вся разѣхалась и, по всей вѣроятности, могли итти лишь очень немногія пьесы и интермеццо. Въ зрѣлищахъ чувствовался все большій и большій недостатокъ и, наконецъ, рѣшили выписать нѣмецкихъ актеровъ.

Инициатива исходила, вѣроятно, отъ герцога Курляндскаго, Эрнеста Бирона ³⁾.

Въ отвѣтъ на его розыски герцогъ Шлезвигъ-Голштинскій Карлъ Фридрихъ порекомендовалъ труппу Нейбера, находившуюся въ то время въ Лейпцигѣ. Тогда обратились къ саксонскому посланнику графу Линару, который и передалъ труппѣ приглашеніе русскаго двора ⁴⁾.

Труппа въ это время переживала большія денежныя затрудненія, близкія къ полному прогару. Благодаря этому, Каролина Нейберъ, наконецъ при-

¹⁾ Caroline Neuber, Beitrag von Reden-Esbeck, s. 200.

²⁾ Wesselowsky. Deutsche Einflüsse, s. 72.

³⁾ Gesch. d. deutsch. Lit. von Hettner. B. 1862. I.

⁴⁾ Reden-Esbeck, s. 242; Arch. für Litter.-Gesch. 1883, XII, s. 483.

няла предложеніе и, заключая контрактъ, выговорила себѣ авансъ, который не только обезпечивалъ ей проѣздъ до Петербурга, но и давалъ возможность расплатиться съ прежними долгами. Въ силу договора, 5-го декабря 1739 г. оберъ-гофкомиссару Исааку было выдано «на выписываніе ко двору компаніи нѣмецкихъ комедіантовъ и на дачу имъ жалованія 4.000 рублей» ¹⁾).

12-го марта 1740 г. Готтшедъ писалъ объ этомъ графу Маннтейфелю: «Изъ здѣшнихъ новостей могу указать только на то, что труппа Нейбера поступаетъ на русскую службу и, благодаря нѣсколькимъ тысячамъ таллеровъ аванса, имѣетъ возможность не только расплатиться съ долгами, которыя у нея есть въ Лейпцигѣ и Гамбургѣ, но и предпринять путешествіе; вѣроятно, они отправятся черезъ Берлинъ въ Данцигъ и т. д. Такимъ образомъ, мы теряемъ возможность продолжать развитіе хорошаго вкуса, такъ какъ теряемъ единственное здоровое и осмысленное театральное дѣло» ²⁾).

Путешествіе въ Россію было предпринято далеко не всѣмъ составомъ труппы: многіе актеры ѣхать отказались. Среди оставшихся извѣстны: Шенеманнъ, который составилъ тотчасъ въ Люнебургѣ свою труппу, затѣмъ Карлъ Готтлибъ Гейдрихъ, поступившій въ труппу Шенемана, и Филиппина Тюмлеръ, впослѣдствіе жена Гейдриха. Но вотъ, Каролина Нейберъ 14-го, а мужъ ея съ труппой 18-го марта 1740 г. выѣхали въ Петербургъ. Время прибытія труппы въ Петербургъ неизвѣстно, но во всякомъ случаѣ оно предшествуетъ 30-му апрѣля, когда при дворѣ, по случаю празднованія дня коронаціи, была представлена «трагедія нѣмецкая» ³⁾).

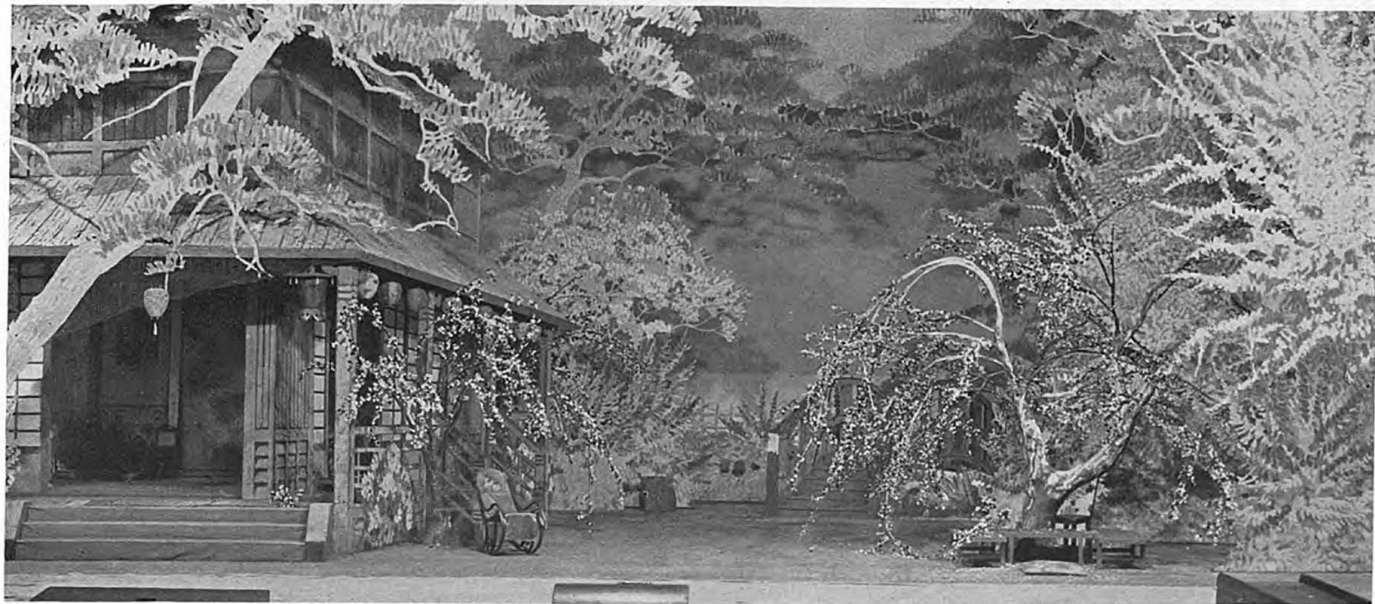
Въ составѣ труппы были: Каролина Фредрика Нейберъ, ея мужъ Іоганнъ Нейберъ, Готтфридъ Генрихъ Кохъ, Фабриціусъ, актриса Бухнеръ—жена Коха, и еще нѣсколько саксонскихъ дѣвушекъ ⁴⁾. Изъ нихъ имена

¹⁾ Гос. Арх. XIX. 182.

²⁾ Reden Esbesck, ibidem.

³⁾ Внутр. бытъ, I. 207. Дѣло Придв. Конт. № 32, л. 13, 15.

⁴⁾ Stählin. Heigold's Beylagen, III. 402.



САДЪ ПЕРЕДЪ ЯПОНСКИМЪ ДОМИКОМЪ (1 Д.), ПО ЭСКИЗАМЪ АКАДЕМИКА К. А. КОРОВИНА, РАБОТЫ ХУДОЖНИКА Г. ГОЛОВА.
«М-МЪ БЕТЕРФЛЯЙ» ОПЕРА ПУЧИНИ НА СЦЕНЪ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА.

Каролины Нейберъ и Готтфрида Коха слишкомъ значительны въ исторіи театра, почему мы на нихъ и остановимся подробнѣе.

Фредерика Каролина Вейсенборнъ родилась 9 марта 1697 г. въ Рейхенбахѣ и была дочерью адвоката Даниила Вейсенборна. Человѣкъ грубый и жестокій, онъ настолько ужасно обращался со своей женой и дочерью, что былъ причиной ранней смерти первой изъ нихъ; что же касается дочери, то она трижды убѣгала изъ дому: въ первый разъ одна, во второй разъ со студентомъ Готтфридомъ Цорномъ, въ котораго она страстно влюбилась, и, наконецъ, въ третій разъ въ 1717 г. со студентомъ Іоганомъ Нейберомъ ¹⁾. 5 февраля 1718 г. состоялось ихъ бракосочетаніе. Убѣжавъ изъ дому, въ 1717 г. Каролина и Нейберъ поступили въ труппу Гофмана; когда затѣмъ это дѣло разстроилось, то въ 1727 г. чета Нейберъ получила привиллегію королевско-польскихъ и высококняжескихъ саксо-нѣмецкихъ комедіантовъ. Съ этого времени начинаются отношенія ихъ съ Готтшедомъ и придворнымъ поэтомъ Кенигомъ, а съ этими отношеніями начинается ихъ совмѣстная реформаторская театральная дѣятельность; въ 1737 г., между прочимъ, въ Лейпцигѣ состоялся извѣстный спектакль, въ которомъ арлекинъ изгонялся навсегда со сцены. Несмотря на плодотворность художественной дѣятельности, Нейберъ постоянно терпѣли денежныя затрудненія. Сдѣлавъ неудачную попытку поправить ихъ путешествіемъ въ Петербургъ, Нейберъ вернулись вскорѣ еще болѣе обезкураженные и разбитые. Къ этому времени относится ихъ ссора съ Готтшедомъ. Дѣла шли все хуже и хуже и въ 1743 г. Нейберъ бросила антрепризу. Средства, которыми еще недавно Нейберъ пользовалась противъ своихъ враговъ, были ими теперь направлены противъ нея же самой; когда она бросила антрепризу, вышелъ слѣдующій памфлетъ: «Опытъ эпическаго стихотворенія въ восьми книжкахъ, которое отнынѣ будетъ выходить отдѣльными пѣснями каждая двѣ недѣли подъ заглавіемъ «Жизнь и подвиги пользующейся подозрительной всемирной славой лучшей комедіантки нашего времени,

¹⁾ Родился 20 янв. 1797 г. въ Рейнсдорфѣ.

высокоблагородной и одаренной добродѣтелью женщины Фредерики Каролины Нейберъ, урожденной Вейсенборнъ, principally королевско-польскихъ курфюрстскихъ саксонскихъ, а также высококняжескихъ Брауншвейгъ-Люнебургскихъ и высококняжескихъ Шлезвигъ-Голштинскихъ придворныхъ комедіантовъ». Черезъ нѣкоторое время, а именно въ 1744 г. Нейберъ опять взялась за антрепризу, которую держала до 1750 г., но это предпріятіе было вполнѣ неудачнымъ, благодаря, главнымъ образомъ, конкуренціи другихъ антрепренеровъ. Послѣ того она въ 1753 до 1756 г. выступала, какъ актриса. Наконецъ, въ февралѣ 1759 г. умеръ Іоганнъ Нейберъ, а 30 ноября 1760 г. и Каролина Нейберъ. Какъ актрису, недостойную быть похороненной въ оградѣ кладбища, ее похоронили внѣ его. Но въ 1776 г. ей поставили памятникъ, на которомъ надпись называетъ ее женщиной «съ мужской душой» и «знаменитѣйшей актрисой своего времени, создательницей хорошаго вкуса на нѣмецкой сценѣ». На домѣ, гдѣ она скончалась, прибили доску съ соотвѣтствующей надписью и, черезъ 92 года послѣ ея смерти, наконецъ, могила быть освящена. Имя Каролины Нейберъ—одно изъ самыхъ крупныхъ въ исторіи нѣмецкаго театра и значеніе ея состоитъ въ томъ, что она путемъ личнаго сознательнаго выступленія произвела реформу въ исторіи нѣмецкаго національнаго театра. Какъ актриса, она отличалась великимъ и разностороннимъ талантомъ, одинаково значительнымъ въ трагедіи, комедіи и фарсахъ. Кромѣ того, она была прекраснымъ драматургомъ и умѣла въ своихъ произведеніяхъ выступать на защиту новаго, ею проповѣдуемаго искусства. Она глубоко понимала искусство и съ рѣдкой энергіей служила ему. Мужъ ея, не отличавшійся большимъ талантомъ, былъ ея достойнымъ сподвижникомъ и помогалъ женѣ проводить въ жизнь начатую Готтшедомъ реформу театра: замѣну отжившихъ Haupt und Staatsactionen новымъ французскимъ театромъ. Мало того, будучи антрепренершей, Каролина Нейберъ обращала огромное вниманіе на нравственный обликъ членовъ труппы. Незамужнія артистки жили въ ея домѣ, неженатые актеры столовались у нея; труппа подъ ея вліяніемъ становилась тѣсной семьей.

Менѣе значительно, но также крупно въ исторіи нѣмецкаго театра имя Генриха Готтфрида Коха. Сынъ купца, Кохъ родился въ Герѣ въ 1703 г.; въ 1726 г. онъ поступилъ въ Лейпцигскій университетъ юристомъ, но, не окончивъ его, принужденъ былъ черезъ два года бросить его. Одно время затѣмъ онъ думалъ пойти на военную службу, но 1728 г. мы встрѣчаемъ его уже на сценѣ, въ труппѣ Нейбера. Онъ былъ средняго роста и, какъ видно по портрету, имѣлъ сценическую внѣшность. Сначала онъ тяготѣлъ къ трагедіи, но настоящими его ролями были роли стариковъ и плутовъ въ мольеровской комедіи. Современные ему критики считаютъ его «однимъ изъ первыхъ артистовъ на комическія роли». Въ 1737 г. онъ женился на актрисѣ Бухнеръ, невѣсткѣ гравера Бернигсрота, хорошо игравшей роли любовницъ и умершей въ Петербургѣ въ 1741 г. Впослѣдствіи онъ женился во второй разъ на извѣстной актрисѣ Христіанѣ Генріеттѣ Мерлекъ. Въ 1750 г. судьба его рѣзко измѣнилась, благодаря полученію саксонской привиллегіи. Его антреприза извѣстна своимъ литературнымъ художественнымъ направленіемъ и почти цѣликомъ относится къ Лейпцигу. Къ заслугамъ его относится также введеніе комической оперы, получившей, благодаря ему, право гражданства на нѣмецкой сценѣ. По этому поводу между нимъ и Готтшедомъ разыгрался ожесточенный споръ, окончившійся отказомъ послѣдняго отъ участія въ дѣлѣ театра. Затѣмъ дѣятельность его была перенесена въ Гамбургъ, гдѣ онъ сталъ настолько усиленно вводить интермедіи, балеты и комическую оперу, что совершенно справедливо навлекъ на себя укоръ въ порчѣ хорошаго театральнаго вкуса. Историки говорятъ, что Кохъ въ этотъ періодъ проявлялъ страшное смѣшеніе лѣни и дѣятельности, ревности къ искусству и упрямства. Онъ былъ расчетливъ, но не скупъ и представленія его не были лишены блеска, благодаря его изобрѣтательности. Выступивъ затѣмъ нѣкоторое время въ Лейпцигѣ и Дрезденѣ, Кохъ, наконецъ, очутился въ Берлинѣ, гдѣ пользовался огромнымъ успѣхомъ. Здѣсь, 3 января 1775 г. онъ умеръ. По отзывамъ современниковъ, «театръ Коха во многихъ отношеніяхъ былъ однимъ изъ прекраснѣйшихъ и изысканнѣйшихъ театровъ Германіи. Врядъ

ли другой театръ когда либо пользовался такимъ общимъ успѣхомъ въ Берлинѣ. Многіе годы онъ съ непрерывнымъ успѣхомъ поучительно и пріятно увеселялъ городъ, хорошій вкусъ котораго кажется наслѣдственнымъ». Будучи актеромъ и антрепренеромъ, Кохъ былъ и драматургомъ. Человѣкъ талантливый и образованный, онъ былъ предтечей такихъ артистовъ, какъ Эггофъ, Аккерманъ, Шредеръ и др., которые такъ значительно подняли нѣмецкое искусство во второй половинѣ XVIII ст. ¹⁾. Изъ актеровъ труппы Нейберъ, пріѣзжавшихъ въ Россію, кое-какія свѣдѣнія имѣются еще относительно Фабриціуса. Онъ былъ сыномъ священника, на сценѣ фигурируетъ впервые въ 1728 г. въ труппѣ Нейберъ, гдѣ игралъ роли пьяныхъ и шумливыхъ стариковъ и слугъ, въ 1759 г. онъ бросилъ сцену и умеръ содержателемъ гостиницы въ Голштиніи ²⁾.

О вторыхъ актерахъ труппы Штеличъ записалъ, что они «не знали еще своего дѣла; дикція (Aussprache) и мимика (Geberden) ихъ были неважны, а потому они и не особенно нравились ³⁾».

Нѣмецкая труппа, по пріѣздѣ въ Петербургъ, была помѣщена тамъ же, гдѣ жили и всѣ музыканты и актеры, т. е. въ Старомъ Зимнемъ домѣ, гдѣ имъ и было отведено 13 покоевъ съ 13 печами. При нихъ, для комнатныхъ услугъ, состоялъ придворный лакей, наблюдавшій также за топкой печей ⁴⁾. Жалованіе имъ платилось по частямъ и посредникомъ между Придворной конторой и труппой былъ по прежнему оберъ-гофкоммиссаръ Исаакъ Либманъ ⁵⁾.

Когда труппа еще собиралась только ѣхать въ Россію и Готтшедъ писалъ о томъ графу Маннтейфелю, этотъ послѣдній отвѣчалъ ему 16 марта 1740 г. «Ja suis très aisé que la troupe de Neuber soit appelée à Petersburg. Elle y trouvera surement son compte».

¹⁾ Allgemeine Deutsche Biographie, статьи I. Бюхнера; Reden Essbeck, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen.

²⁾ Schrifften der Gesellschaft für Theatergeschichte. B. XIII. 46.

³⁾ Heigold's Beylagen. III. 402.

⁴⁾ Внутр. бытъ рус. гос., стр. 11 и 211.

⁵⁾ Гос. Арх. XIX. 182.



Г. ВИТТИНГЪ ВЪ РОЛИ ПИНХЕРТОНА.
«М-МЪ БЕТТЕРФЛЯЙ». ОПЕРА ПУЧИНИ НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

Первое выступленіе труппы при русскомъ дворѣ состоялось, повидимому, 30 апрѣля 1740 г., когда была представлена нѣмецкая трагедія ¹⁾. Относительно послѣдующихъ спектаклей мы узнаемъ отъ находившихся въ Петербургѣ иностранцевъ. Секретарь Дрезденскаго посольства Пецольдъ писалъ 7 мая: «пріѣхавшая недавно труппа Нейберъ вчера въ первый разъ (?) играла передъ Ея Величествомъ, будучи еще не въ полномъ составѣ для пробы піесу *Dresdener Schlendrian* и, какъ говорятъ, имѣла у Двора успѣхъ». А 17 мая посланникъ фонъ Зумъ писалъ: «*La cour a fait venir une troupe de Comédiens Allemands, qui ont déjà représenté une couple de fois avec assez de succès*... ²⁾».

Репертуаръ Нейберовской труппы въ Петербургѣ, безусловно, ничѣмъ не отличался отъ ея репертуара въ Дрезденѣ и Гамбургѣ. Определенно извѣстны только два названія: *Der sterbende Cato* Готтшеда и только что названная піеса *Dresdener Schlendrian*. Изъ репертуара, игранаго ею въ ближайшіе предшествовавшіе годы на Западѣ, извѣстны, кромѣ того, *Phaedra*, *Mithridates*, *D. Iohann Faust*, *Die Verbindung der vier Jahreszeiten*, *Der alte und neue Geschmack*, *Polyeuctes*, *Der Ursprung der Schauspiele*, *Die grösste Glückseligkeit in der Welt* и др.; очевидно, онѣ были повторены и у насъ. «Для комедіантскихъ уборовъ мишурныя позументы» и прочее поставляли петербургскіе наѣзжіе купцы. 5 мая 1740 г. за это митавскому купцу Өрману было заплачено 124 рубля ³⁾.

Спектакли нѣмецкой труппы шли, однако, далеко не такъ благополучно, какъ спектакли италіанцевъ и причиной тому были интриги враждовавшихъ между собою придворныхъ партій. Биронъ и его партія, стремившаяся создать при Дворѣ нѣмецкое направленіе, вмѣстѣ съ графомъ Линаромъ, всячески поддерживали ихъ. Но графъ Левенвольде, потому ли, что онъ, дѣйствительно, былъ поклонникомъ италіанскаго театра, или

¹⁾ См. выше.

²⁾ В. Litzmann. Die Neuberin in Petersburg. Archiv für Litteraturgeschichte. XII I. 316.

³⁾ Гос. Арх. XIX. 182.

только изъ противодѣйствія Бироновской партіи, всячески преслѣдовалъ нѣмецкую труппу. При жизни Императрицы труппа еще могла существовать, опираясь на ея личный вкусъ, но со смертію Анны Іоанновны и съ паденіемъ Бирона, восторжествовала партія Левенвольда и труппѣ пришлось торопиться съ отъѣздомъ ¹⁾. Благодаря этому, уже 30 декабря 1740 г. «нѣмецкой компаніи комедіанту Нейберу съ товарищами на дорожной проѣздѣ» было выдано 1500 рублей ²⁾, а черезъ нѣсколько дней, именно 8 января 1741 г. состоялся Высочайшій указъ «обрѣтающихся при Дворѣ нѣмецкихъ комедіантовъ, Нейбера съ компаніею, отпустить въ ихъ отечество въ Лейпцигъ попрежнему» ³⁾. А на смѣну имъ, по распоряженію Левенвольде, при посредствѣ балетмейстера Ланде, была сдѣлана попытка пригласить новую французскую труппу, а при посредствѣ капельмейстера Арайи новую италіанскую труппу ⁴⁾. За границей недоумѣвали по поводу происшедшей катастрофы. 18 апрѣля 1741 Флоттвенъ писалъ изъ Кенигсберга: «по поводу комедіантовъ у меня возникаетъ вопросъ, quo fato могло случиться, что талантливая и заслуживающая всякаго одобренія труппа Нейберъ не имѣла никакого успѣха въ Петербургѣ» ⁵⁾. Саксонскій посланникъ при русскомъ Дворѣ, графъ Линаръ далъ Каролинѣ Нейберъ рекомендательное письмо къ графу Брюлю отъ 9 февраля 1741 г. Въ немъ онъ писалъ слѣдующее: «Подательница сихъ покорнѣйшихъ строкъ, г-жа Нейберъ, такъ неотступно просила меня ихъ написать, что я, наконецъ, согласился, чтобы, благодаря имъ, она имѣла возможность лично и всеподданнѣе отрекомендоваться Вашему Превосходительству, отъ высокой протекціи котораго зависитъ ея будущее счастье. Она попроситъ разрѣшенія лично рассказать Вамъ всѣ подробности дѣла, какъ и почему она получила отставку. Она живетъ смиренной надеждой, что Ваше Пре-

¹⁾ Stählin. Heigold's Beylagen. III. 403.

²⁾ Гос. Арх. XIX. 182.

³⁾ Внутр. бытъ, стр. 211. Придв. Конт. № 4 л. 14.

⁴⁾ Stählin. Ibidem.

⁵⁾ B. Litzmann. Ibidem.

восходительство въ виду всего этого и послѣ такой неудачной попытки играть за границей, милостиво поддержите ея просьбу устроиться навсегда въ Лейпцигѣ. Я же могу ей дать по наведеннымъ справкамъ рекомендацію, что она со своими актерами во время ихъ пребыванія здѣсь отличалась такимъ хорошимъ поведеніемъ, что пользовалась успѣхомъ, какъ у высокопоставленныхъ, такъ у простой публики» ¹⁾).

Съ такимъ рекомендательнымъ письмомъ покидала Россію образцовая своего времени нѣмецкая труппа. Штелинъ и другіе современники никакъ не отмѣтили отличія ея художественнаго облика отъ облика тѣхъ комедіантовъ, которые недавно еще, при Петрѣ, были въ Петербургѣ или посѣщали Прибалтійскій край.

Чтобы исчерпать исторію театра въ Россіи при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ, коснемся также, поскольку это возможно, исторіи театра въ Ригѣ и Митавѣ, единственныхъ въ ту пору городахъ, кромѣ Петербурга, гдѣ ютился свѣтскій театръ—школьныя представленія процвѣтали въ то время, напримѣръ, въ Москвѣ и Кіевѣ. Историкъ рижскаго театра, Морицъ Рудольфъ ²⁾ даетъ слѣдующія, исчерпывающія архивы Прибалтійскаго края, свѣдѣнія.

Въ 1730 году въ маѣ, октябрѣ и ноябрѣ въ Ригѣ играла труппа Іоганна Карла Крейтцера. Затѣмъ свѣдѣнія прерываются до 1734 года, когда, кромѣ Крейтцера, появляется злополучное предпріятіе нѣкоего Іоганна Григга ³⁾, потерпѣвшаго полное раззореніе. Незадолго передъ этимъ въ Стокгольмѣ компанія актеровъ, состоящая изъ Моритца Зелигера, Шатте, Ламберта и др.—соблазнила его заняться антрепризой и взять ее къ себѣ на службу на выгодныхъ для нея условіяхъ. Григгъ склонился на это, но они оказались очень плохими актерами: являлись въ театрѣ, несмотря на всѣ увѣщанія, пьяными, ролей не учили, представлялись больными и т. д.—вообще, всячески губили Григга и его дѣло. Тѣмъ не менѣе, ему удалось

¹⁾ В. Litzmann. Ibidem.

²⁾ Rigaer Tageblatt. 1895 № 53 и слѣд.

³⁾ Grigg или Grieg.

ТЕАТРЪ ВЪ РОССИИ ПРИ ИМПЕРАТРИЦЪ АННѢ ІОАННОВНѢ.

вести въ Ригѣ спектакли въ теченіе мая и іюня, даже до ноября, послѣ чего онъ раззорился окончательно. Повидимому, этотъ Григгъ тождественъ тому Григгу, который былъ лишенъ обѣихъ ногъ и одной руки, танцевалъ на головѣ и дѣлалъ тому подобные фокусы.

Что же касается труппы Крейтцера, или точнѣе, его жены Маріи Магдалины Крейтцеръ, то она играла въ то время въ магистратскомъ амбарѣ у Торговыхъ Воротъ съ іюля до середины декабря 1734 г. и съ августа 1735 г. до великаго поста 1736 г. Труппа эта была плоха и бѣдствовала не менѣе труппы Григга.

Сохранилась одна, къ сожалѣнію не совсѣмъ полная, афиша Крейтцера; по ней мы можемъ судить о характерѣ его предпріятія.

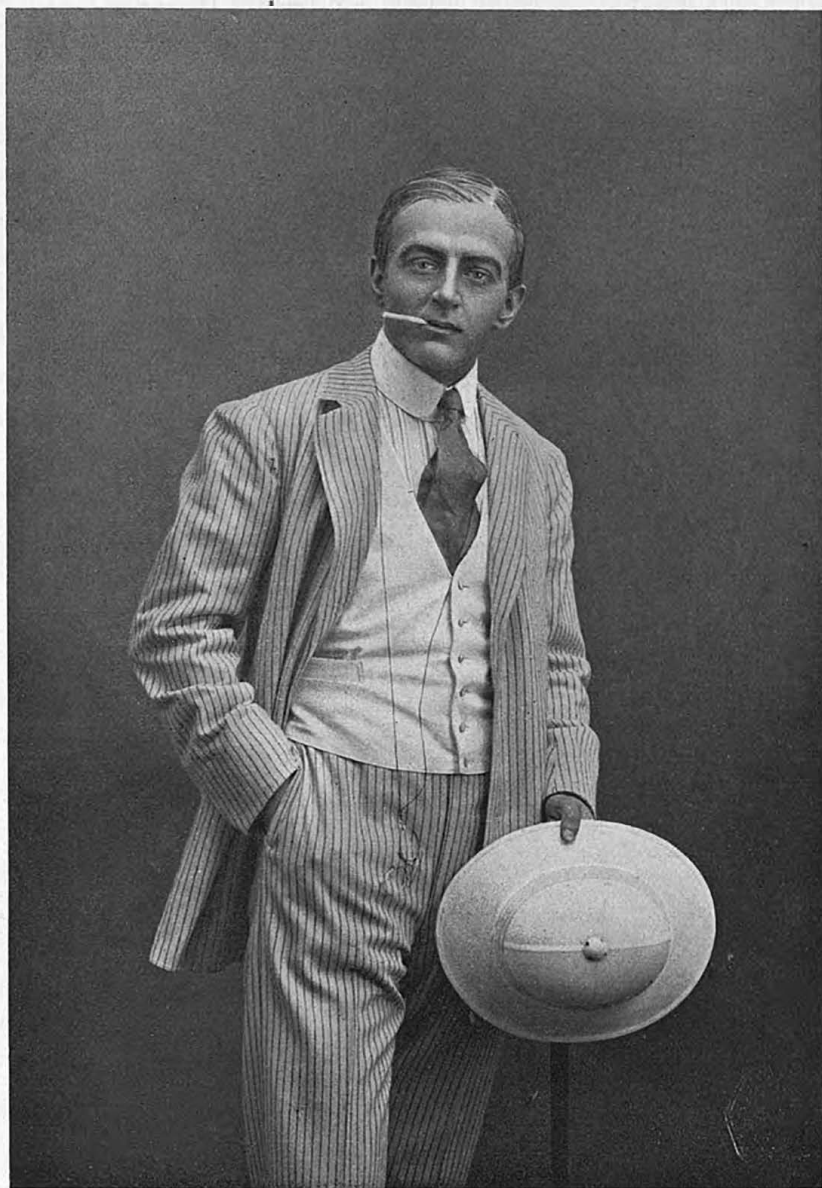
«Въ высокаторжественные именины

Свѣтлѣйшей Велико-Державной Императрицы и Великой Особы Анны Іоанновны и т. д. и т. д. пожелала 1735 г. февраля 3, отъ преглубоко обязаннаго сердца, черезъ составленный изъ многихъ сценъ прологъ, гдѣ появляются Prudentia, Iustitia, Clementia, Riga и Mercurius, выразить свою Всепоподаннѣйшую преданность находящаяся здѣсь труппа Велико-нѣмецкихъ комедіантовъ.

Благонамѣренный эмблематико-хронологическій и кабалистическій эскизъ составилъ I. K. Крейтцеръ, Dir. Com.».

Кабалистическій эскизъ содержитъ въ себѣ двѣ страницы латинскихъ и нѣмецкихъ стиховъ. Далѣе идетъ слѣдующее:

«Также должна быть представлена совершенно новосочиненная и здѣсь никогда не виданная Hauptaction, подъ названіемъ: СПРЯТАННОЕ У ПАСТУХОВЪ КОРОЛЕВСКОЕ ТРІО (КЛЕЕВЛАТТ) ИЛИ ОЧЕНЬ ИСПУГАННЫЙ ЖИВЫМИ ПИВНЫМИ ДРОЖЖАМИ, КРЕСТЬЯНАМИ КАКЪ СОЛОМА МОЛОЧЕННЫЙ, ИНДѢЙСКИМИ ПЧЕЛАМИ ПОРЯДКОМЪ РАЗДРАЖЕННЫЙ, ПРИ СВОЕМЪ СВАТОВСТВѢ ПОСТЫДНО ОТВЕРГНУТЫЙ, ГЕЛЕСПОНТЦАМИ ПЛОХО ОПЛАЧЕННЫЙ, ВЕСЕЛЫЙ ПАС-ТУШОКЪ—СЛУГА БАЛЬБІО.



Г. КАРАКАШЪ ВЪ РОЛИ КОНСУЛА ШАРПЛЕСА.
«М-МЪ БЕТТЕРФЛЯЙ», ОПЕРА ПУЧИНИ НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

Дѣйствующія лица:

Saladin, мнимый пастушокъ, влюбленный въ Margenis.
Margenis, мнимая пастушка, влюбленная въ Saladin.
Myrtillo, мнимый пастушокъ, влюбленная въ Margenis.
Sdalba, пастушка, влюбленный въ Myrtillo.
Damaetas, приемный отецъ Margenis.
Balbio, веселый пастушокъ-слуга влюбленный въ Margenis.

Богиня Венера. Богиня Паллада. Попъ. Колдунья. Маленькій Скарамушъ. 4 крестьянина для танцевъ. 4 Индѣйскія пчелы для танцевъ.

Декорации.—Веселая мѣстность съ пастушьими хижинами. Красивый садъ съ Индѣйскими ульями. Храмъ богини Паллады, украшенный цвѣтами. Венера въ облакахъ. Паллада въ облакахъ. Великолѣпно убранное и сильно иллюминированное мѣсто, гдѣ будетъ исполнено пастушеское празднество.

Представленія.—Шествіе крестьянъ съ Бальбіо, несомымъ на креслѣ съ кружкою пива, вышиною въ два локтя, гдѣ находятся живыя дрожжи. Балетъ 4 крестьянъ. Балетъ 4 Индѣйскихъ пчелъ. Роскошное пастушеское шествіе, во время котораго приносятся въ жертву Палладѣ цвѣты. Танецъ Геллеспонтцевъ; Пастушій Banqvett и Grand-Ballet.

Въ заключеніе будетъ разыгранъ веселый эпилогъ, подъ названіемъ ЖЕНЩИНА - ПАЖЪ.

Мѣсто дѣйствія—амбаръ благороднаго магистра у Торговыхъ Воротъ, начало въ 4 ч. Плата съ персоны за первое мѣсто одинъ рейхсъ-ортъ, за другія—6 марокъ».

Къ этому времени относится слѣдующая афиша:

«Съ высокаго разрѣшенія начальства

сегодня

Велико-Нѣмецкіе

Комедианты

поставятъ

Всю состоящую изъ хорошихъ рѣчей, стиховъ, представленій, украшеній, а также забавъ Арлекина весьма замѣчательную піесу подъ названіемъ:

БѢЛО-РОЖДЕННАЯ НЕГРИТЯНКА

A N D R O M E D A.

Или:

Роскошное бракосочетаніе Оной

съ принцемъ Perseus

Jupiters, Hammoons съ Danaen

прижитаго сына,

и

Сражающійся съ драконами Арлекинъ

Или:

Арелекинъ, смѣхотворный Suppliant.

Дѣйствующія лица:

Cerpheus, Король Эѳіопіи.

Cassiopeja, его супруга.

Andromeda, ея дочь.

Rhineus, любовникъ Андромеды.

Cephalis,

Perseus, сынъ Junii

Jupiter

Juno

Venus

Neptunus

Sylvander

Mops

Harlequin

Нѣсколько рыцарей.

} въ машинахъ.

} два охотника.

Praesentationes: 1) Рыцарскій веселый турниръ. 2) Море, на которомъ появляется Нептунъ. 3) Венера на небѣ. 4) Храмъ Юпитера. 5) Венера на машинѣ. 6) Скала, къ которой привязана Андромеда. 7) Персей на летающемъ Пегасѣ. 8) Драконъ. 9) Машина, на которой видны Юпитеръ, Юнона, Персей и Андромеда. И еще многія подобныя представленія, рекомендующія

спектакль съ лучшей стороны, такъ что каждый будетъ имѣть достаточное довольствіе. Затѣмъ слѣдуетъ для увеселенія души очень веселый эпилогъ подъ названіемъ:

ДѢВИЦА ОБМАНУТАЯ АРЛЕКИНОМЪ.

Мѣсто дѣйствія—амбаръ благороднаго магистрата и т. д.».

Какъ видно изъ программъ, репертуаръ труппы Крейтцера является типичнымъ представителемъ Haupt und Staatsoactonen, въ то время уже доживавшимъ, благодаря реформамъ Готтшеда и Нейбера, свой вѣкъ.

Свѣдѣнія о театрѣ въ Ригѣ прерываются затѣмъ до 1737 г., когда съ августа 1737 г. до поста 1738 г. приѣзжала труппа стараго рижскаго знакома, Мартина Мюллера. Затѣмъ съ ноября 1738 до поста 1739 г., а также въ ноябрѣ и декабрѣ 1739 г. играла труппа Андреаса Вейднера, подвизавшагося передъ тѣмъ въ Митавѣ.

Отъ этихъ представленій также уцѣлѣла одна афиша.

«Съ разрѣшенія Высокаго начальства прибывшіе сюда Велико-нѣмецкіе комедіанты сегодня будутъ представлять новую, никогда еще не виданную высокую комедію, подъ названіемъ:

PANTALON TARTÜFFE

Или:

ДЛЯ ПРИКРЫТІЯ ЩЕЛЬМОВСТВА ЗЛОУПОТРЕБЛЕННОЕ ЛИЦЕМЪРІЕ ПАНТАЛОНА СЪ АРЛЕКИНОМЪ ИНТЕРЕСНЫМЪ РАЗДАВАТЕЛЕМЪ МИЛОСТЫНИ.

Этотъ *burlesque* былъ переведенъ съ французскаго на нѣмецкій языкъ нашимъ Панталономъ и онъ сегодня постарается посредствомъ своей особы по мѣрѣ возможности удовлетворить уважаемыхъ благосклонныхъ зрителей.

Это *Action* была, какъ извѣстно, задумана Господиномъ Молиеромъ и, несомнѣнно изъ-за помѣщенной тамъ удачной критики будетъ забавна».

ТЕАТРЪ ВЪ РОССІИ ПРИ ИМПЕРАТРИЦѢ АННѢ ІОАННОВНѢ.

За спискомъ лицъ, гдѣ актеры не перечислены, слѣдуетъ:

«NB. Официально сообщается, что вновь прибывшій актеръ господинъ Гоффманнъ появится передъ публикой сегодня въ первый разъ въ лицѣ Анзельмо, въ будущій же четвергъ какъ знатная, особа, т. е. генераль Донъ-Фернандо и уважаемую милостивую и благосклонную публику надо надѣяться удовлетворить. Послѣ этихъ, сценъ Collumbina также будетъ ея Musie appliren.

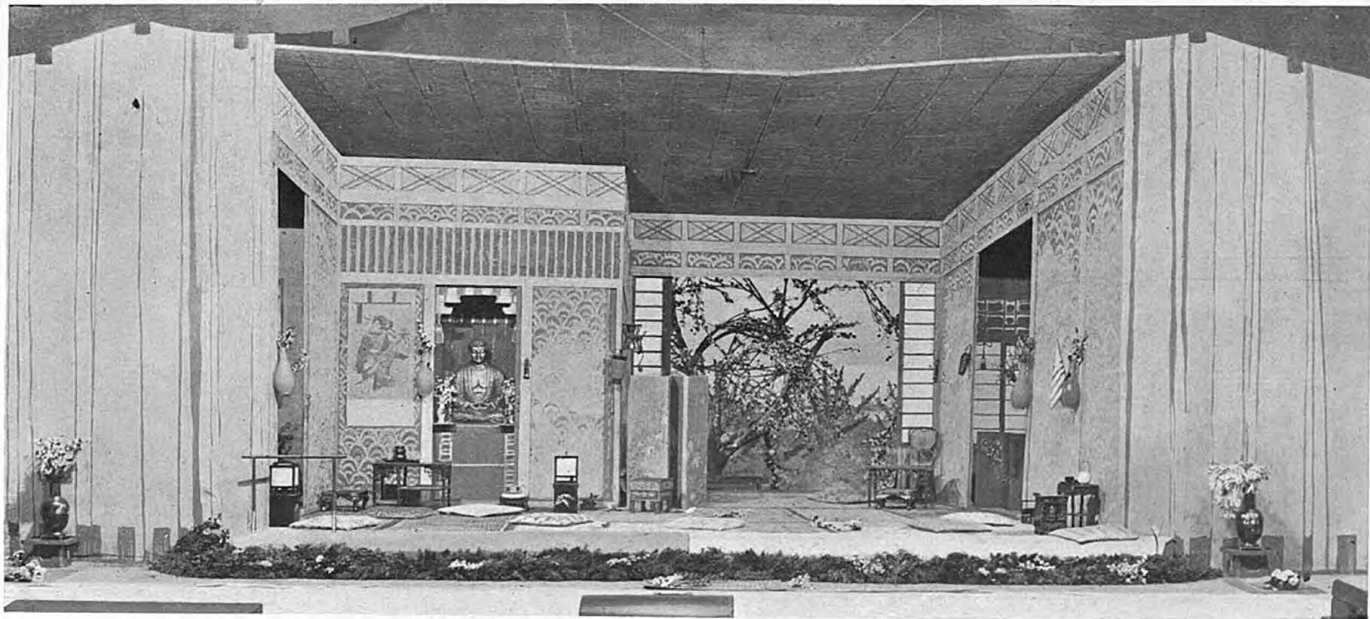
Къ концѣ пойдетъ веселый эпилогъ АРЛЕКИНЪ, ЖЕНИХЪ И НЕВѢСТА.

Къ чему васъ покорнѣйше приглашаетъ

Entrepreneur комедіи Андреасъ Вейднеръ».

Этимъ исчерпываются свѣдѣнія о прибалтійскомъ театрѣ при Аннѣ Іоанновнѣ.

Вотъ все, повидимому, что мы можемъ знать о театрѣ въ Россіи въ промежутокъ времени между 1730 и 1740 г.г. Данныя хотя и отрывочны, но все же вносятъ много новаго въ исторію этой эпохи.



ВНУТРЕННОСТЬ ЯПОНСКАГО ДОМИКА (2 и 3 д.), ПО ЭСКИЗАМЪ АКАДЕМИКА К. А. КОРОВИНА, РАБОТЫ ХУДОЖНИКА Г. ГОЛОВА.
«М-МЪ БЕТТЕРФЛЯЙ», ОПЕРА ЛУЧИНИ НА СЦЕНѢ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА.

ТЕАТРЪ ВАГНЕРА.

ЗИГФРИДА АШКИНАЗИ.



В семьѣ великихъ германскихъ композиторовъ Рихардъ Вагнеръ занимаетъ исключительное положеніе. Въ его душѣ слились два совершенно различныхъ дарованія, соприкоснулись два глубоко различныхъ искусства. Въ годъ его рожденія Жанъ Поль, въ предисловіи къ сказкамъ Гофмана, написалъ слова, которыя оказались пророческими по отношенію къ Вагнеру: «до сихъ поръ Богъ солнце одарялъ поэтическимъ талантомъ и музыкальнымъ гениемъ двѣ столь глубоко различныя натуры, что мы тщетно ждемъ человѣка, который бы одновременно сочинилъ и компонировалъ настоящую оперу». Этимъ человѣкомъ явился Рихардъ Вагнеръ.

Композиторъ, даже самый гениальный, можетъ, наряду съ способностью претворять внутреннія переживанія въ симфоническіе образы, обладать бѣднымъ и расплывчатымъ міромъ представленій. Онъ можетъ быть слѣпъ для внѣшняго міра, можетъ быть глухъ, какъ былъ глухъ Бетховенъ: въ симфоническомъ образѣ, рождающемся въ самыхъ глубокихъ тайникахъ души, раскрывается независимый отъ внѣшняго, предметнаго, міра внутренній міръ его. Въ живой, волнующей гармоніи звуковъ говоритъ все, что есть въ человѣкѣ нуменальнаго, все, невыразимое словомъ, космическое и вѣчное.

Рихардъ Вагнеръ былъ не только музыкантомъ. Мы знаемъ, что первыя, не дошедшія до насъ произведенія его были драматическія. Глаза его были широко раскрыты; наряду съ симфоническими образами внѣшній міръ преломлялся въ его душѣ въ чарующихъ поэтическихъ картинахъ. Событія и вещи внѣшняго міра, все, что есть въ жизни доступнаго воспріятію, облекалось въ его сознаніи въ простыя и ясныя формы и создавало поэти-

ческую картину со всѣми ея живыми подробностями. Многообразное, переливающее всѣми красками царство формъ было также могуче въ его душѣ, какъ и безформенный міръ звуковъ.

Изъ этихъ двухъ элементовъ складывается творчество Вагнера. Уже первые юношескіе опыты его указываютъ на бессознательное стремленіе слить, согласовать эти столь чуждые, почти враждебныя стихіи. Свою первую большую трагедію (1827—1829) Вагнеръ не могъ закончить, потому что чувствовалъ, что въ ней остается что то недосказанное, невоплощенное: что именно, подсказала ему увертюра Бетховена къ «Эгмонту», въ которой воплощенъ музыкальный элементъ гетевской драмы. Если бы Вагнеръ былъ только поэтомъ, ему не пришло бы въ голову искать содѣйствія музыки; будь онъ только композиторомъ, онъ писалъ бы оперы на готовые сюжеты, вродѣ Бетховенскаго «Фиделіо», въ которомъ симфоническія картины совершенно заслоняютъ и вытѣсняють поэтическія. Но въ Вагнерѣ съ равной силой говорилъ и поэтической духъ и музыкальное призваніе. Онъ не могъ писать музыку къ готовому тексту, не могъ и сочинять текстъ къ готовой музыкальной темѣ. Поэтическіе образы и симфоническія картины рождались въ его душѣ изъ одного общаго источника. Нужно было найти такой матеріалъ, который требовалъ бы и поэческаго и музыкальнаго выраженія, сюжетъ, въ которомъ безформенная космическая стихія музыки могла облечься въ индивидуальныя поэтическія формы. Такимъ сюжетомъ могла быть только трагедія человѣческой души, раскрывающая тайну сочетанія личнаго и безличнаго началъ, индивидуальнаго и космическаго. Музыка наиболѣе совершенно выражаетъ эту тайну; поэзія облачаетъ ее въ осязательную драматическую форму. Истинная трагедія рождается изъ духа музыки.

Каковъ же долженъ быть матеріалъ, которымъ пользуется поэтъ — композиторъ для своей драмы? Неудачный опытъ съ «Ріенци», написаннымъ по историческому роману Бульвера, показалъ Вагнеру, что ни исторія, ни романъ не могутъ дать соотвѣтствующаго сюжета. Правда, если художникъ описываетъ отдѣльнаго человѣка, отдѣльный классъ общества, дан-

ный историческій моментъ, то историческая волна, выдвинувшая данный классъ, историческую личность, создавшая данный бытъ, можетъ вознести и его произведение на головокружительную высоту, — но слѣдующая-же волна исторіи, безслѣдно смывая бытъ, уничтожаетъ и цѣнность его произведенія. Такъ потеряли свое значеніе романы Диккенса и Вальтеръ-Скотта, какъ только сошло со сцены сословіе, создавшее въ нихъ идеологию своего быта и исчезъ интересъ къ данной исторической эпохѣ. Для насъ эти романы представляютъ большею частью «кучу сора, кладовую хлама и много, если главный случай дня». Къ нимъ слишкомъ примѣшанъ сегодняшній день со всей своей нехудожественной реальностью, съ мертвымъ балластомъ жизненныхъ мелочей; въ обѣихъ художественныхъ формахъ человѣкъ виденъ только извнѣ, въ оболочкѣ преходящаго быта, въ обстановкѣ повседневной жизни, заслоняющей отъ него самого его настоящую внутреннюю сущность. Бытъ это — колеблемая всѣми вѣтрами исторіи легковѣсная шелуха человѣческаго бытія. Истинное-же искусство стремится проникнуть въ самую глубь его, показать вѣчные горизонты за миражемъ повседневности; сквозь покровы быта оно открываетъ въ немъ извѣчную никогда не закрывающуюся трагическую бездну. Героемъ трагедіи является, пользуясь выраженіемъ Платона, *«внутренній человекъ въ человекѣ»*, принадлежащій міру истиннаго, непреходящаго бытія; не во внѣшней, случайной драматической фабулѣ, а въ душѣ героя разыгрывается, иногда невѣдомо для него самого, драматическое дѣйствіе. Поэзія, облекая явленія жизни живой плотью художественныхъ образовъ, дѣлаетъ ихъ видимыми человѣческому разуму; сущность ихъ раскрываетъ музыка. Поэтому музыкальная драма нуждается въ такомъ матеріалѣ, въ которомъ, за внѣшней фабулой, за явленіями жизни, открывается «внутренній» человекъ, его эмоціи, его душа.

Такой матеріалъ даетъ поэтический миѳъ. Являясь продуктомъ непосредственнаго воспріятія и познанія міра величайшимъ коллективнымъ художникомъ — народомъ въ эпоху его юности, легенда или миѳъ создаютъ глубокомысленную символику вселенной, связующую человѣческую душу

съ вѣчными міровыми стихіями. Въ поэтической теогоніи Эллады, въ сѣверномъ эпосѣ, въ кельтической легендѣ о Гралѣ, въ средневѣковой легендѣ о Тангейзерѣ и о «прекрасной чертовкѣ Венусъ», объ Агасѣерѣ—раскрывается глубокая, еще не изсушенная рационализмомъ, художественная интуиція народнаго духа. Героемъ народнаго мѣа является національный богъ въ образѣ человѣка, или человѣкъ, ставшій богомъ (герой); мѣа срываетъ съ него всѣ внѣшніе покровы быта—историческія, соціальныя и политическія условія его бытія, и обнажаетъ въ немъ стихійнаго, «внутренняго» человѣка, то «вѣчно-человѣческое», гдѣ прозябаютъ корни человѣческой трагедіи. Трагическій рокъ человѣка скрытъ въ его связи съ природою, съ міромъ, въ сочетаніи въ душѣ его личнаго и безличнаго началъ; за явленіями индивидуальной жизни скрыты управляющія ими космическія стихіи. Въ поэтической символикѣ первобытнаго мѣа эта трагическая тайна воплощенія безформенной стихіи въ индивидуальномъ облечена въ свѣтлые, легкіе поэтическіе образы. Каждый поэтический мѣа—это отрывокъ единой законченной космогоніи создавшаго его народа; въ немъ наиболѣе совершенно выражаются мистическія вѣрованія народнои души, возсоздающія окружающую дѣйствительность въ ея идеальныхъ формахъ.

Мѣа и народная легенда не есть что-либо законченное, разъ навсегда данное. Пока народъ не потерялъ своего непосредственнаго и живого міроощущенія, онъ непрерывно творитъ мѣа изъ явленій текущей жизни и легенду изъ историческихъ событій. Онъ вкладываетъ въ нихъ свою космологическую мудрость и свое чувство связи съ вселенной, которое дѣлаетъ для него міръ не отвлеченнымъ, а вполне реальнымъ всеединствомъ. Для «естественнаго человѣка»—а такимъ является первобытный человѣкъ въ своей наивной примитивности, или поэтъ въ своей интуиціи—горы и лѣсъ, звѣзды, море, солнце, деревья, звѣри и онъ самъ являются частями одухотвореннаго и единого космоса, живущаго общей и полнои жизнью. Это сознаніе космическаго всеединства прекрасно выразилъ Байронъ:



Г. КАЛИНИНЪ ВЪ РОЛИ ГОРО.
»М-МЪ БЕТТЕРФЛЯЙ«, ОПЕРА ПУЧИНИ НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

I live not in myself, but S (=I) become
 Portion of that around me, and to me
 High mountains are a feeling ¹⁾.

Это драгоцѣнное мироощущеніе выражено въ мифахъ всѣхъ народовъ и всѣхъ временъ. Въ сѣверной мифологіи всѣ существа, въ томъ числѣ и отецъ Асовъ, Одинъ, висятъ сначала, какъ плоды, на мировомъ древѣ жизни Uggdrasil; у Зороастра первые люди рождаются, какъ цвѣты; Аскъ и Эмбла первые люди, были деревья; наконецъ, души людей являются въ образѣ всевозможныхъ животныхъ.

Для Вагнера народное мифотворчество было неисчерпаемымъ источникомъ поэтического вдохновенія. Здѣсь, въ сказаньяхъ Эдды, въ Пѣсни Нибелунговъ, въ народныхъ преданьяхъ онъ нашелъ изумительные по красотѣ образы «невѣдающаго страха» Зигфрида, «простеца съ чистымъ сердцемъ» Парсифаля, Лоэнгрина, Тристана, Вотана (Одинъ), Брингильду, Изольду—всю галлерею мощныхъ образовъ германскаго эпоса.

Вагнеру не былъ данъ законченный мифъ или готовое преданіе. Въ Пѣсни Нибелунговъ и въ Эддѣ мы найдемъ только туманные контуры образовъ «Кольца Нибелунга»; въ средневѣковыхъ передачахъ сказанія о Тристанѣ, у Луки Гаста, Эйльбарта фонъ Оберга и Готтфрида Страсбургскаго первоначальный индогерманскій мифъ о Drishtan'ѣ,—дерзкомъ, стремительномъ богѣ весны,—покрытъ грубой корой послѣдовательныхъ историческихъ наслоеній. Каждая эпоха наложила на него свой отпечатокъ, иногда совершенно искажающій первоначальный смыслъ мифа. Преданіе о Тангейзерѣ, которое въ своемъ чистомъ видѣ содержитъ представленіе о борьбѣ чувственныхъ и духовныхъ стремленій человѣка, язычества («прекрасная чертовка госпожа Венусъ») и христіанства («Матерь Божія, Дѣва Пречистая»), превращается у Вагензейля въ традиціонный рыцарскій романъ, описывающій фривольныя похождения Генриха фонъ Эффердингена.

Вагнеръ долженъ былъ самъ создавать матеріалъ для своихъ драмъ. Какъ

¹⁾ Я не въ себѣ одномъ живу; я часть всего, чѣмъ окруженъ; и для меня возвышенныя горы—чувства.

опытный анатомъ, вооружившись скальпелемъ, снимаетъ, слой за слоемъ, жировые покровы, мускулы и, наконецъ, добирается до глубоко спрятаннаго сердца, такъ Вагнеръ, при помощи своего безошибочнаго критическаго чутья, проникаетъ сквозь толстую кору историческихъ наслоеній въ самое сердце искаженнаго поэтическаго мифа, и улавливаетъ его настоящее жизненное содержаніе. Такое преображеніе мифа, возвращающее ему первоначальную поэтическую символику, есть мифотворчество въ самомъ глубокомъ смыслѣ. Изучая тексты Вагнеровскихъ драмъ, поражаешься той тонкости художественнаго чутья, съ какою Вагнеръ выбиралъ у различныхъ поэтовъ тѣ или иныя художественныя детали, отбрасывалъ одно и сочинялъ другое. Такъ, въ «Тристанъ и Изольдъ», кромѣ Готтфрида Страсбургскаго, у котораго онъ заимствовалъ почти всю фабулу драмы, нѣкоторые поэтическіе моменты, даже отдѣльные стихи, буквально передаютъ французскую обработку этой темы у Томаса-ле-Трувера. Вагнеръ не ограничивается только тѣмъ, что отбрасываетъ заслоняющія первоначальный мифъ историческія наслоенія: вводя новыя психологическія детали, онъ придаетъ отдѣльнымъ поэтическимъ моментамъ болѣе глубокой человѣческой смыслъ. Во всѣхъ средневѣковыхъ вариантахъ Тристанъ и Изольда *случайно* выпиваютъ любовный напитокъ, послѣ чего обоихъ *вдругъ* охватываетъ непреодолимая страсть, увлекающая любовниковъ въ рядъ фривольныхъ приключеній въ духѣ средневѣковыхъ миннезингеровъ. Въ переработкѣ Вагнера этотъ эпизодъ имѣетъ совершенно иное значеніе. Героевъ давно охватила страсть,—съ перваго взгляда, которымъ они обмѣнялись: она, невѣста убитаго Тристаномъ Морольда, и онъ, смертельно раненый въ бою съ Морольдомъ:

Могла-ль сдержать
Я сердца крикъ?...
Съ мечомъ въ рукѣ
Стою предъ нимъ,—
Хочу ему, убійцѣ,
Отмстить за смерть Морольда...

Страдалецъ съ ложа
 Вдругъ взглянулъ...
 Но не на мечъ
 Онъ кинулъ взоръ:
 Взглянулъ мнѣ прямо въ очи!...
 Сжалъ мнѣ сердце тотъ взглядъ, полный мукъ...
 И мечъ я... уронила! ¹⁾

разсказываетъ Изольда о первой ихъ встрѣчѣ.

Но трагическая судьба героевъ воздвигла между ними неопреодолимое препятствіе: тѣнь убитаго Морольда не позволяетъ имъ даже себѣ самимъ признаться въ охватившей ихъ страсти. Только смерть можетъ успокоить ихъ смятенныя сердца. И Тристанъ охотно принимаетъ изъ рукъ Изольды кубокъ съ ядомъ. Не напитокъ любви пьютъ они, а напитокъ Смерти. Осѣненные ея крылами, они отбрасываютъ всѣ разъединяющія ихъ условности жизни: уязвленную гордость, месть за Морольда, долгъ передъ Маркомъ:

Я смерти вратъ
 Дерзкой коснулась рукой...
 Но вотъ Любовь
 Закрыла крѣпко ихъ
 И въ плѣнъ добычу
 Смерти взяла—

разсказываетъ Изольда. Слѣпая преданность Брангены, которая, вмѣсто напитка смерти, поднесла имъ любовное питье, спасла имъ жизнь, но толкнула героевъ въ трагическую коллизію съ чувствомъ долга, изъ которой они выходятъ добровольной смертью. Такимъ образомъ, эпизодъ съ любовнымъ напиткомъ, который во всѣхъ средневѣковыхъ сказаніяхъ о Тристанѣ играетъ роль *deus ex machina* всей драмы, превращается у Вагнера въ чрезвычайно глубокий психологически-драматическій моментъ.

¹⁾ Переводъ В. Коломійцова.

Слѣды такой-же глубокой творческой работы надъ матеріаломъ мы найдемъ въ любой изъ вагнеровскихъ драмъ. Въ «Тангейзерѣ», въ «Лоэнгринѣ», въ «Морякѣ-Скитальцѣ» Вагнеръ стремится по возможности приблизиться къ первоначальной символикѣ мифа; образы «Кольца Нибелунга» яснѣе и пластичнѣе, нежели въ Пѣсни Нибелунговъ и даже въ Эддѣ. И въ тоже время онъ вкладываетъ въ очищенный и преображенный мифъ глубокий человѣческій смыслъ, дѣлаетъ его воплощенной въ образы трагедіей человѣческой души.

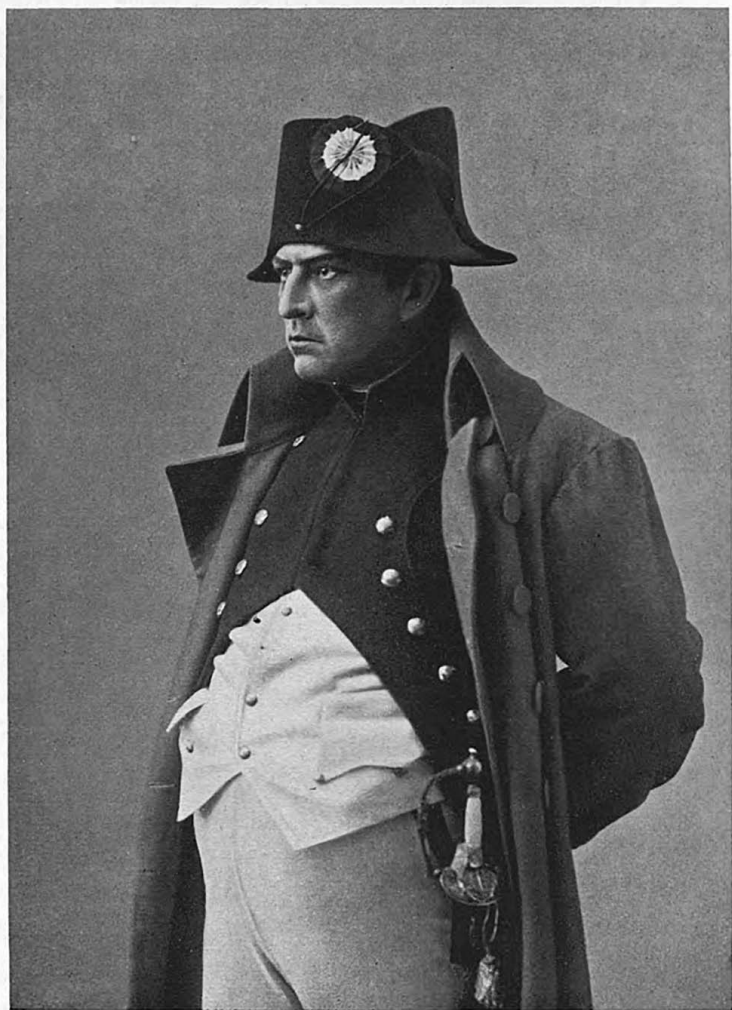
* * *

Отъ близкой по средствамъ художественнаго выраженія оперы музыкальная драма отличается строго обусловленною соразмѣрностью и взаимной зависимостью частей. Какъ въ первой, такъ и въ послѣдней драматическій замыслъ осуществляется при помощи музыки, поэзіи и пластики, но только въ музыкальной драмѣ примѣненіе ихъ регулируется принципомъ художественнаго единства.

Въ разговорной драмѣ, которая служитъ остономъ драмы музыкальной, поэзіи предоставлена двойная задача: слово должно передать цѣль причинъ и слѣдствій, создавшихъ данную драматическую ситуацію, вызвавшихъ данное чувство, и, кромѣ того, выразить и самое чувство. Послѣднее достигается напряженіемъ слова, дополняющей его смыслъ мимикой и жестикulyаціей, и, наконецъ, *паузой*. Въ музыкальной драмѣ эту вторую задачу беретъ на себя оркестръ.

Это раздѣленіе ролей значительно упрощаетъ задачу поэзіи. Тамъ, гдѣ драматическая архитектоника требуетъ выдѣленія *логическаго* момента развитія драмы, гдѣ, поэтому, должно быть особенно подчеркнуто содержаніе словъ, поэзія достигаетъ своей цѣли немногими, но исчерпывающими словами, изъ которыхъ каждое обладаетъ строго опредѣленнымъ содержаніемъ. Такой характеръ имѣютъ, на примѣръ, слова Изольды въ I актѣ:

Mir erkoren,
Mir verloren...



И А. РЫЖОВЪ ВЪ РОЛИ НАПОЛЕОНА.
«1812 ГОДЪ» А. И. БАХМЕТЬЕВА.
ИМПЕРАТОРСКИЙ МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Tod-geweihtes Haupt,
 Tod-geweihtes Hirz!
 (Мнѣ назначенъ,
 Мной потерянь...
 Обреченная смерти глава
 Обреченное смерти сердце).

Въ этихъ словахъ, которыя Изольда произноситъ «устремивъ на Тристана неподвижный взоръ», *исчерпывается весь замысль драмы*—молчаливая любовь героевъ. Въ нихъ дана исторія Тристана, жизнь котораго была въ ея рукахъ («мнѣ назначенъ»), нераздѣленная, какъ думаетъ Изольда, любовь («мной потерянь»), задуманная ею мечь за Морольда («обреченная смерти глава» Тристана) и ея разбитое невысказанной любовью сердце («обреченное смерти сердце»). Въ послѣднихъ двухъ стихахъ каждое слово—понятіе; здѣсь нѣтъ ни одного лишняго слова: ни одного прилагательнаго, ни одного предлога. Словъ мало, но каждое изъ нихъ богато содержаніемъ; поэзія строго подчинена логикѣ драматическаго дѣйствія.

Силу драматическаго выраженія даетъ діалогу музыкальная декламация. вмѣсто условныхъ оперныхъ арій и дуэтовъ и не менѣе условнаго и сухого речитатива, музыкальная драма фиксируетъ мелодическій потокъ живой рѣчи во всей его непосредственной красотѣ. Это дѣлаетъ тексты вагнеровскихъ драмъ абсолютно непереводимыми и придаетъ имъ глубоко національный характеръ. Своеобразная пѣвучесть нѣмецкаго языка сохранена въ нихъ въ полной неприкосновенности. Такъ, на примѣръ, въ выразительной сценѣ ссоры Альбериха и Миме, во 2-мъ актѣ «Зигфрида» лейтъ-мотивы, за исключеніемъ двухъ-трехъ музыкальных темъ, отсутствуютъ; оркестръ даетъ ей только ритмъ и музыкальную схему декламации. Въ разсказѣ Зигмунда, въ 1-мъ актѣ «Валькиріи» мелодическій потокъ рѣчи настолько строго выдержанъ, музыкальная фраза настолько точно совпадаетъ съ драматической декламацией, что и въ разговорной драмѣ ее пришлось бы вести въ томъ-же ритмѣ и въ томъ-же тонѣ.

Въ музыкальной драмѣ есть еще цѣлая область, въ которой слово

служить совершенно инымъ цѣлямъ и примѣняется совершенно инымъ способомъ. Эта область—*звуковая символика*. Человѣческая рѣчь возникла, какъ извѣстно, изъ соединенія гласныхъ, непосредственно выражающихъ чувства и ощущенія, и согласныхъ, описательно воспроизводящихъ вещи внѣшняго міра; это послѣднее свойство она сохранила до нѣкоторой степени и теперь. По предположенію психологовъ и лингвистовъ, первое слово, созданное человѣкомъ, было, съ одной стороны, сопровождающимъ явленіемъ и символомъ субъективнаго возбужденія чувства и воли (гласныя), и, съ другой стороны, способомъ передачи опредѣленнаго, объективнаго содержанія представленій (согласныя). Такъ, у арійцевъ корень *da* сдѣлался символомъ для даванія, *sta* для стоянія (*stehen, stay*); *plu* пріобрѣло отношеніе къ водѣ. Субъективное возбужденіе выражается въ гласныхъ; согласныя подражаютъ звукамъ, производимымъ явленіемъ или вещью; и теперь еще, въ первомъ возрастѣ жизни, у дѣтей услышанный звукъ вызываетъ рефлексивное подражаніе языкомъ, какъ-бы отвѣтный откликъ. Въ корнѣ *plu*, лежащемъ въ основѣ словъ *плескать, fliesen, Fluss, fleuve* слышится звукъ, производимый движущейся водой. Слово, описывающее звуковое впечатлѣніе *грома*, содержитъ звукоподражательное грохочущее *P* въ латинскомъ (*tonitrus*), англо-саксонскомъ и англійскомъ (*thunor, thunder*). древне-германскомъ и нѣмецкомъ (*donar, Donner*) и французскомъ (*tonnèrre*). Не случайно также совпаденіе мягкаго *B* во всѣхъ описаніяхъ *вѣтра, вѣянія*: *Wind, wehen, vent, wind*. Слова, какъ: *шорохъ, шумъ, звонъ, сверканіе, переливъ*—также обязаны своимъ происхожденіемъ стремленію зафиксировать въ словѣ звуковой или зрительный образъ явленія или вещи. И теперь даже, развившись въ сложный аппаратъ отвлеченныхъ понятій, языкъ нашъ не чуждъ этой способности подражательнаго описанія. Нѣкоторыя согласныя и комбинаціи согласныхъ, вызываютъ извѣстныя хотя бы даже смутныя, представленія; поэтическія звуковыя картины подчинены какимъ-то невѣдомымъ, но постояннымъ внутреннимъ законамъ. Никакой поэтъ не станетъ описывать тихое туманное утро словами, въ которыхъ много шипящихъ и свистящихъ согласныхъ. На этой внутренней

аналогіи слова и звукового образа основана поэтическая звуковая символика языка, которою такъ охотно пользуются поэты. Такъ, напимѣръ, Бальмонтъ, въ своемъ стихотвореніи «Камыши», желая изобразить таинственные ночные шумы, шуршаніе камыша, жуткое настроеніе темной ночи на болотѣ, прибѣгаетъ къ словамъ, въ обиліи содержащимъ свистящія и шипящія Ч, Ш, Щ, Ж, З и С:

Ночною порою, въ болотной тиши,
Чуть слышно, безшумно шуршатъ камыши.
О чемъ они шепчуть? О чемъ говорятъ?
Зачѣмъ огоньки между ними горять?
Мелькаютъ, мигаютъ, и снова ихъ нѣтъ,
И снова забрезжилъ блуждающій свѣтъ.
Полночной порой камыши шелестятъ.
Въ нихъ змѣи гнѣздятся, въ нихъ жабы свистятъ.

Къ этому приему охотно прибѣгаетъ Вагнеръ. Символическія звуковыя характеристики его драмъ достигаютъ изумительной отчетливости и выпуклости. Въ «Кольцѣ Нибелунга», особенно въ «Золотѣ Рейна», гдѣ дѣйствующими лицами являются олицетворенныя стихіи (Доннеръ, Логе, Эрда) и полу-человѣческія существа (Дочери Рейна, Великаны, Гномы), человѣческая рѣчь служитъ наполовину для звукосимволической характеристики. Такъ, невзрачный, упрямый и злой гномъ Альберихъ, пробираясь по мшистымъ и скользкимъ скаламъ въ упорной, но безуспѣшной погонѣ за ускользающими русалками, выражаетъ свою досаду въ словахъ, состоящихъ изъ твердыхъ, какъ-бы упрямыхъ слоговъ rst и скользкихъ gl, schl:

Garstig glatter
Glitschriger Glimmer!
Wie gleit ich aus!
Mit Händen und Füßen
Nicht fasse, noch halt'ich
Das schlecke Geschlüpfer!

Вельгунда, отклоня назойливыя притязанія распаленнаго, внушающаго омерзене, гнома, говоритъ съ презрѣніемъ:

Plui, du haariger,
Höckriger Geck!
Schwarzes, schwieliges
Schwefelgezwerg.

Зигмундъ, въ знаменитой любовной пѣснѣ 1-го акта «Валькиріи», привѣтствуя первое вѣянiе ворвавшейся весны, поетъ монологъ, почти цѣликомъ состоящій изъ мягкихъ согласныхъ W, L, M, N и открытаго A:

Winterstürme wichen
dem Wonnemond,
in mildem Lichte
leuchtet der Lenzp,
auf linden Lüften
leicht und lieblich,
Wunden webend
er sich wiegt;
durch Wald und Auen
weht sein Athem,
weit geöffnet
lacht sein Aug'..

Нужно замѣтить, что никакой переводъ не передастъ этой своеобразной музыкальности вагнеровскаго стиха, [потому что всякій языкъ обладаетъ совершенно особой напѣвностью и собственными музыкальными удареніями.

Мы видимъ, такимъ образомъ, что принципъ музыкальной драмы, указывая слову его настоящую область примѣненія, позволяетъ поэзіи до крайнихъ предѣловъ напечь силу выраженія. Тамъ, гдѣ этого требуетъ драматическая архитектоника, какъ напр., въ указанныхъ выше словахъ Изольды, выдвигается на первый планъ *содержаніе* слова, которое, поэтому, появляется въ наиболѣе сжатой и упрощенной формѣ;



А. И. ЮЖИНЪ ВЪ РОЛИ КУТУЗОВА.
«1812 ГОДЪ» А. И. БАХМЕТЕВА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

въ тѣхъ-же частяхъ драмы, гдѣ требуется возможно полное *поэтическое выраженіе*, слово превращается въ чрезвычайно гибкій инструментъ и даетъ рельефную характеристику описываемаго сценическаго явленія. Гдѣ-же, по ходу драматическаго дѣйствія, на первый планъ должна быть выдвинута чистая эмоція, тамъ поэзія совершенно стушевывается и уступаетъ мѣсто музыкѣ. Любовный дуэтъ Тристана и Изольды во 2-мъ актѣ—это—грандіозная симфоническая картина, въ которой самое слово, описывающее дошедшую до послѣднихъ предѣловъ страсть, какъ бы служить однимъ изъ инструментовъ оркестра.

* * *

Еще болѣе отличаетъ музыкальную драму примѣненіе самого древняго искусства—пляски. Въ современномъ театрѣ—въ итальянской оперѣ и въ балетѣ, первобытный танецъ выродился до неузнаваемости, превратился въ какую-то условную и сухую риторику тѣлодвиженія. Связь между музыкой и танцемъ совершенно прервалась. «Музыка,—какъ выражается Вагнеръ,—жалуетъ танцу столько то минутъ, въ продолженіе которыхъ натертые мѣломъ башмаки кордебалета имѣютъ на сценѣ силу закона и отбиваютъ музыкантамъ тактъ»—безъ всякой связи съ развитіемъ драматическаго дѣйствія, часто даже вопреки смыслу его и строгому драматическому стилю. Балетная техника, условная до крайности, перестала быть средствомъ драматическаго выраженія; утонченная техника убила непосредственную связь между внутреннимъ импульсомъ и его тѣлеснымъ выраженіемъ. Въ музыкальной драмѣ пляска снова принимаетъ характеръ чистой и свободной пластической передачи эмоціи.

Первобытный художникъ, выразившій свой драматическій замыселъ тѣми же тремя способами, что и современный: словомъ, звукомъ и жестомъ, долженъ былъ, вслѣдствіе примитивности ихъ, напрягать каждое въ отдѣльности до послѣднихъ предѣловъ возможности. Съ развитіемъ искусствъ исчезла эта необходимость. То, что достигалось прежде *силою* выраженія, достигается теперь *полнотою* его. Пляска, состоящая у перво-

бытнаго человѣка изъ ряда сильныхъ и рѣзкихъ тѣлодвиженій, превращается въ сложное искусство пластики. Изображаемое чувство, событіе или характеръ выражаются еще цѣлымъ рядомъ другихъ средствъ; благодаря этому, исчезаетъ неестественная напряженность тѣлодвиженій и отъ дикой пляски остается тонкая и одухотворенная жестикуляція. Мѣсто условной и неподвижной трагической маски, столь же неестественно подчеркивавшей какую нибудь *одну* черту характера персонажей въ греческой трагедіи, занимаетъ живая игра человѣческаго лица—мимика. Драматическая пластика чаще всего ограничивается только этими двумя способами пластическаго выраженія эмоціи—жестикуляціей и мимикой. Иногда она напрягаетъ силу выраженія до *пантомимы*, въ которой рельефная мимика и выразительная жестикуляція вполнѣ замѣняютъ другіе способы драматическаго выраженія.

Такую преобразенную пантомиму, сохраняющую непосредственную связь чувства съ его пластическимъ выраженіемъ, ввелъ Вагнеръ въ музыкальную драму. Въ «Тангейзерѣ», особенно въ такъ называемой «парижской обработкѣ», которую Вагнеръ приспособилъ къ требованіямъ публики парижской Grand opéra, балетъ перваго акта еще наполовину построенъ на принципахъ классическаго балета; въ «Нюрнбергскихъ Мейстерзингерахъ», въ народной сценѣ III-го акта и въ нѣмой сценѣ Бекмессера (1-я картина III-го акта), Вагнеръ показалъ, какимъ долженъ быть настоящій балетъ. Сцена Бекмессера это—одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ образцовъ пластическаго искусства, это цѣлая программа, которую Вагнеръ мимоходомъ указалъ балету. Содержаніе ея таково: достойный «мѣтчикъ» (критикъ) цеха мейстерзингеровъ, избитый наканунѣ въ уличной схваткѣ, приходитъ къ Гансу Саксу, котораго онъ считаетъ самымъ опаснымъ соперникомъ въ предстоящемъ состязаніи пѣвцовъ. Мастерская сапожника поэта пуста. Подхрамывая и потирая ушибленные бока, Бекмессеръ ревниво оглядывается кругомъ и замѣчаетъ на столѣ рукопись записанной Саксомъ пѣсни Вальтера. Тутъ онъ вспоминаетъ всѣ вчерашнія невзгоды: свою неудачную ночную серенаду, проклятаго сапожника, вѣчно становя-

шагося ему поперекъ дороги, блистательно посрамленного соперника-Вальтера и злополучную потасовку, изъ которой онъ вышелъ чуть живой. Безсильная злость, недовѣріе, ревность, страхъ—все это пластически развертывается въ поразительной мимической картинѣ, гдѣ все тѣло Бекмессера говоритъ такимъ понятнымъ зрителю языкомъ, гдѣ оркестръ дѣлаетъ почти что видимые глазу жесты. Все, что переживаетъ злополучный женихъ, о чемъ онъ думаетъ, отражается въ его жестахъ, которые дополняетъ оркестръ.

* * *

Выборъ матеріала новой драмы, опредѣляемый примѣненіемъ къ ней музыки, обуславливаетъ и роль послѣдней. Въ оперѣ, которая также стремится слить поэзію и музыку, абсолютная музыка, выражающая, на недоступномъ разуму языкѣ, сокровенныя тайны хотѣнія и ошущенія, искусственно сплетена съ поэзіей, въ которой чувство говоритъ языкомъ разсудка—словами-понятіями. Мы знаемъ, однако, что *передать* чувство поэзія не въ состояніи: по самому существу своему она можетъ только объяснить, что въ драматическомъ дѣйствіи съ внутренней необходимостью должно зародиться то или иное чувство. Это особенно рѣзко сказывается, когда выразимое чувство сильно напряжено: мимика, жестъ и, наконецъ, *пауза* должны дополнить то, что остается невыявленнымъ въ словѣ. Да и въ самой рѣчи оттѣнки чувства и его напряженность выражаются болѣе въ модуляціи произнесеннаго слова (что въ письменной рѣчи символизируется условными знаками), чѣмъ въ его отвлеченномъ содержаніи. Поэтому «*невыразимымъ чувствомъ*» можно считать всякое, вообще, чувство, поскольку оно стремится къ выраженію въ словѣ.

Эту задачу, которая въ разговорной драмѣ съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ рѣшается помощью мимики и жестикуляціи, беретъ на себя, въ драмѣ музыкальной, музыка. «Жесты», объясняющіе психическое состояніе персонажей, дѣлаетъ оркестръ. Тамъ, гдѣ умолкаетъ, исчерпавъ свои силы, слово, тамъ говоритъ звукъ. Безсильная въ объясненіи внѣшнихъ феноменовъ сценическаго дѣйствія, причинной цѣпи, вызвавшей дан-

ное явленіе, музыка непосредственно передаетъ его, глубоко и всесторонне освѣщаетъ скрытые тайники человѣческаго хотѣнія и ощущенія. То, о чемъ въ разговорной драмѣ *догадывается* зритель: настоящія причины сценическаго дѣйствія, мотивы поступковъ, иногда невѣдомые самимъ героямъ,—открываетъ оркестръ съ недопускающей сомнѣнія ясностью.

Музыкальная драма цѣликомъ построена на подобномъ раздѣленіи ролей поэзіи и музыки. Поскольку въ внѣшнемъ, описываемомъ словомъ, сценическомъ явленіи проявляется дѣйствіе внутреннихъ причинъ, постольку драматическое дѣйствіе отражается въ оркестрѣ. Такъ происходитъ въ оркестрѣ драматическое дѣйствіе «Лоэнгрин». Вся драма разыгрывается въ душѣ Эльзы; образы Лоэнгрин, Фридриха, Ортруды можно понимать, какъ борющіяся въ ней силы (любовь, вѣра, сомнѣніе). И оркестръ это—открытая для слушателей душа Эльзы. Когда она призываетъ, передъ Судомъ Божиимъ, своего защитника, въ оркестрѣ звучитъ чистый мотивъ Граля, символизирующій ея мечту о прекрасномъ рыцарѣ Монсальвата; когда она борется съ искушеніями злой колдуньи, въ басахъ оркестра мрачно рокошетъ тема Ортруды и грозный запретъ Лоэнгрин («Nie sollst du mich befragen»); побѣда ея надъ сомнѣніями выражается побѣдными *forte* мотива запрета. Когда, въ III-мъ актѣ, Эльза горько жалуется, что ей никогда не придется назвать любимое имя, въ оркестрѣ снова поднимается мотивъ искушенія (Ортруды), какъ зловѣщее напоминаніе сцены у церкви; отвѣтомъ на ея сомнѣнія и грознымъ предостереженіемъ взываетъ къ ея вѣрѣ мотивъ запрета. Мотивъ лебедя, сопровождающій первое появленіе Лоэнгрин, выражаетъ болѣзнь Эльзы потерять его такъ же неожиданно и чудесно, какъ онъ явился; когда, въ послѣднемъ отчаяніи, раздираемая страшнымъ сомнѣніемъ, она задаетъ Лоэнгрину роковой вопросъ, въ оркестрѣ разрастаются, какъ жестокій укоръ ея совѣсти, грозно-минорные аккорды запрета.

Еще болѣе рельефный примѣръ даетъ намъ первый актъ «Валкиріи». Первый взглядъ, брошенный Зиглиндой на незнакомаго гостя (Зигмунда), расположившагося у очага ея дома, сопровождается трогательной мелодіей



С. В. АЙДАРОВЪ ВЪ РОЛИ АРАКЧЕЕВА.
«1812 ГОДЪ» А. И. БАХМЕТЬЕВА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

въ которой раскрывается передъ слушателемъ вся ея душа. Въ ней слышится вся горечь ея жизни въ домѣ грубаго и ненавистнаго мужа, за котораго насильно отдали ее похитители, робкая надежда на освобожденіе, состраданіе къ изнемогающему бѣглецу, которое въ послѣдствіи вырастаетъ въ могучее чувство любви. Эта тема становится однимъ изъ основныхъ лейтъ-мотивовъ драмы («Любовь Вельзунговъ»); сопровождая, въ ритмическомъ и гармоническомъ развитіи, всѣ перепитіи любовной связи Зигмунда и Зиглинды, она является какъ бы символомъ внутренней «музыкальной» логики ихъ трагической любви.

Въ «Нюрнбергскихъ Мастерзингерахъ» оркестру приходится раскрывать еще болѣе глубоко скрытую тайну. Судя по одному только тексту (какъ разговорная драма), эта драма имѣетъ характеръ комической оперы, въ которой Вагнеръ съ неподражаемымъ юморомъ высмѣиваетъ чопорный музыкальный педантизмъ своихъ противниковъ изъ достойнаго цеха музыкальныхъ рутинеровъ и рисуетъ забавную карикатуру на своего непримиримаго врага, вѣнскаго музыкальнаго критика Ганслика. Герой драмы, Гансъ Саксъ ни однимъ словомъ не выдаетъ волнующихъ его чувствъ: своей запоздалой любви къ дочери сосѣда, надежды на взаимность, съ трудомъ подавленной ревности къ дерзкому претенденту и, наконецъ, возвышенной уступки мудреца, познавашаго «суету суетъ и всяческую суету» жизни. Только въ оркестрѣ, сопровождающемъ его монологъ («Суета! Суета!..»), да въ оркестровой симфоніи III-го акта (Вступленіе) вырывается, какъ подавленный вздохъ, смиренная жалоба на судьбу, помѣшавшую осуществленію его «прекраснаго вечерняго сна». Объ истинномъ характерѣ его отношеній къ Евѣ, дѣлающихъ образъ сапожника-поэта однимъ изъ самыхъ прекрасныхъ образовъ въ галлерей Вагнеровскихъ типовъ, мы можемъ догадаться только лишь по оркестровымъ темамъ, выдающимъ ревниво оберегаемую тайну Ганса Сакса.

Но оркестръ не только открываетъ передъ слушателемъ душу героя, не только толкуетъ сокровенный смыслъ разыгрывающейся передъ нимъ драмы: въ лейтъ-мотивѣ, этомъ краеугольномъ камнѣ музыкальной драмы

и въ симфоническомъ прологѣ, разрабатывающемъ всѣ музыкально-драматическія темы, онъ символизируетъ безформенную стихію, которая роетъ бездны подъ всякимъ явленіемъ и воплощаетъ слѣпой и безформенный рокъ, довлѣющій надъ судьбою человѣка и боговъ.

Симфоническій прологъ органически рождается въ душѣ творца-музыканта. Если воспріятіе вещей въ ихъ поверхностныхъ отношеніяхъ претворяется въ душѣ поэта въ рядѣ поэтическихъ образовъ, то при болѣе глубокомъ, музыкальномъ постиженіи, съ нихъ совлекается обманчивый покровъ феноменальности и открывается ихъ внутренняя тайна. Эту музыкальную тайну сценическаго явленія долженъ уловить композиторъ и воплотить въ сценическомъ прологѣ.

Большинство увертюръ Вагнера являются такими музыкальными постиженіями. Въ увертюрахъ «Лоэнгрина» и «Парсифаля» эта основная драматическая тема *sub specie aeterni*—Граль (вѣра), въ «Кольцѣ Нибелунга»—Воля, въ «Тристанѣ и Изольдѣ»—Любовь. Такъ понималъ задачу симфоническаго пролога и величайшій метафизикъ въ музыкѣ—Бетховенъ, давшій въ увертюрахъ къ «Эгмонту» и «Леонорѣ» совершенную музыкальную концепцію сценической драмы; такъ рѣшилъ ее въ музыкальной драмѣ Рихардъ Вагнеръ.

Такимъ образомъ, уже въ музыкальномъ прологѣ должны быть явлены міровыя стихіи, опредѣляющія судьбу героевъ: трагедія человѣческаго бытія есть только отображеніе великой космической трагедіи. Тема «Тристана и Изольды»—антиномія космическаго и индивидуальнаго, разрѣшаемая, по воззрѣніямъ Вагнера, мистическимъ чудомъ Любви, вполнѣ характеризована въ симфоническомъ вступленіи драмы. Въ прологѣ «Кольца Нибелунга», въ оркестровой прелюдіи «Золота Рейна», Вагнеръ создалъ своеобразную музыкальную космогонію. Звукъ, рожденный изъ Ничто. Долгій, протяжно-монотонный, безконечный... Начало его въ Вѣчности. Онъ элементаренъ, какъ хаосъ, и какъ хаосъ заключаетъ всѣ возможности... Времени еще нѣтъ, нѣтъ вчера и сегодня. Непонятно и неизбѣжно является оно изъ хаоса, и уже течетъ въ плавномъ движеніи волнъ Вѣчности. Это—состоя-

ніе первоначального безразличія, невинной природы, чистой идеи; это—Безконечное, *ἄπειρον* Анаксимандра, чуть зыблущаяся космическая пыль, еще не нарушенное раздоромъ индивидуации, покоящееся въ себѣ самомъ пріемное единство...

Таково музыкальное вступленіе «Золота Рейна».

Въ симфоническомъ прологѣ воплощается, какъ мы видимъ, *космическій* элементъ драмы. Но, подобно тому, какъ единое міровое начало проявляется во всѣхъ вещахъ и событіяхъ, такъ и скрывающаяся подъ покровомъ ихъ безформенная стихія музыки содержитъ въ себѣ всякую гармонію и всякую мелодію. Каждая вещь имѣетъ, такимъ образомъ, двоякое выраженіе: какъ явленіе, она воплощается въ поэтическомъ образѣ, какъ сущность—въ музыкальной темѣ (лейтъ-мотивъ). Лейтъ-мотивы—это тѣ музыкальные образы, которыми органически мыслитъ симфонистъ; симфоническая картина есть такое же органическое единство лейтъ-мотивовъ, какъ поэтическая картина—поэтическихъ образовъ. Если же симфонистъ является, какъ Рихардъ Вагнеръ, въ то-же время и поэтомъ-драматургомъ, то параллельно обусловленному логикой событій развитію драматическаго дѣйствія, должно идти и мелодическое, гармоническое и ритмическое преобразование лейтъ-мотивовъ.

Музыкально-драматическій прологъ «Кольца Нибелунга», содержащій въ зародышѣ всѣ основныя темы тетралогіи, даетъ достаточное количество примѣровъ для анализа взаимной связи и преобразования лейтъ-мотивовъ. Первый актъ «Золота Рейна» представляетъ мифическую картину премірнаго грѣха: гномъ Альберихъ ради обладанія магическимъ Кольцомъ, которое даетъ безпредѣльную власть надъ міромъ, отрекается отъ Любви, связывающей враждебныя стихіи въ покоящуюся въ себѣ космическую гармонію (*σφαῖρος* Эмпедокла); въ безгрѣшномъ мірѣ пробуждается доселѣ дремавшая Чувственность. Въ душѣ героя драмы, Вотана, она рождаетъ мечту о неприступномъ замкѣ Вальгаллѣ, который дастъ ему вѣчное владычество надъ богами, великанами и гномами: въ немъ просыпается *воля къ власти*. Мотивъ Вальгаллы, символизирующій эту волю къ власти,

является ритмическимъ преобразованіемъ темы Кольца—какъ и самая мечта Вотана есть слѣдствіе воли къ власти Альбериха. Здѣсь, какъ и во всей драмѣ, строго выдержано внутреннее единство сценическаго образа и его музыкальнаго выраженія, этихъ двухъ способовъ воплощенія единого драматическаго замысла.

Музыкальныя темы развиваются другъ изъ друга въ той же зависимости, какъ и соотвѣтствующія имъ сценическія явленія. Однороднымъ явленіемъ соотвѣтствуютъ однородныя тематическія построенія. Такъ, тема Зигфрида является, по своему музыкальному составу, выраженіемъ всего замысла первыхъ трехъ частей тетралогіи: *свободный отъ проклятья* (Золота, Альбериха) *освободитель отъ проклятья*. Его мотивъ, могуче вздымающійся отъ *moll* къ *dur*, построенъ на темѣ проклятья, отъ котораго ему суждено освободить міръ. Потрясающій траурный маршъ III акта «Сумерекъ Боговъ» есть сжатая музыкальная хроника трагической жизни Зигфрида; въ этой грандіозной панорамѣ музыкальныхъ образовъ разсказана вся исторія погибшаго героя: его рожденіе отъ несчастныхъ дѣтей Вотана (тема Вельзунговъ, героическая тема Зигмунда и др.), подвиги юнаго героя (тема меча, героическая тема Зигфрида и др.), его любовь къ Брингильдѣ (тема Брингильды) и, наконецъ, трагическая судьба героя, облекшая безвиннаго владѣльца роковаго Кольца на неизбѣжную гибель (тема Власти Золота, мотивъ Проклятья).

Оркестръ, раскрывающій музыкальную тайну сценическаго дѣйствія, по роли своей въ музыкальной драмѣ аналогиченъ хору древне-греческой трагедіи. То, что рождается на самомъ порогѣ сознанія, смутныя предчувствія и ожиданія, зародыши настроеній, мыслей и волевыхъ импульсовъ, неясныя намеки подсознательнаго выявляетъ оркестръ. Въ послѣдней картинѣ «Золота Рейна» есть такая сцена: Вотанъ, омраченный таинственнымъ предсказаніемъ «предвѣчной прорицательницы» Эрды о роковомъ значеніи лежащаго на Кольцѣ проклятья и о грядущемъ днѣ гибели боговъ, медленно и задумчиво поднимается по сверкающей радугѣ въ Вальгаллу. Въ оркестрѣ глухо рокочетъ, переплетаясь съ величественной темой Валь-



О. А. ПРАВДИНЪ ВЪ РОЛИ БЕННИГСЕНА.
«1812 ГОДЪ» А. И. БАХМЕТЬЕВА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

галлы, мотивъ Кольца и жуткая тема прядущихъ нить судьбы Норнъ. И вдругъ, «какъ бы охваченный великой мыслью», Вотанъ сбрасываетъ съ себя мрачное предчувствіе гибели: онъ рѣшилъ бороться за власть надъ міромъ и спасти свѣтлый замокъ отъ козней повелителя Нибелунговъ. Въ оркестрѣ раздаются трубы героическаго, взлетающаго въ высь, мотива Божественнаго Меча—символъ героевъ, съ помощью которыхъ Вотанъ снова овладѣетъ магическимъ Кольцомъ. Герои эти—дѣти Вотана Зигмундъ и Зиглинда. Въ первомъ актѣ «Валькиріи» Зигмундъ, преслѣдуемый врагами, безоружный наканунѣ смертнаго боя съ Хундингомъ, находитъ въ домѣ врага этотъ, обѣщанный ему Вельзе (Вотаномъ), божественный мечъ—Нотунгъ. Въ упоеніи близкой побѣды, окрыленный любовью, въ сверхчеловѣческомъ напряженіи всего своего существа, онъ вытаскиваетъ этотъ божественный залогъ побѣды изъ ствола растущаго въ домѣ Хундинга ясеня. И въ этотъ моментъ, сплетаясь и прячась въ побѣдной пѣснѣ героя, разрастается мрачный лейтъ-мотивъ отреченія отъ любви: проклятье злобнаго Нибелунга тяготѣетъ надъ всѣми попытками Вотана спасти Вальгаллу. Этотъ мотивъ является какъ бы музыкальнымъ символомъ первороднаго грѣха міра; въ моментъ высшаго экстаза героя, смутное неопредѣленное чувство предсказываетъ неизбѣжную гибель несчастнаго, преслѣдуемаго людьми и судьбой, Вельзунга. По роли лейтъ-мотивовъ эта сцена напоминаетъ встрѣчу Агамемнона съ Клитемнестрой въ «Агамемнонѣ» Эсхила. Слова любви, которыми Клитемнестра встрѣчаетъ вернушагося изъ похода супруга, вызываетъ тревожныя предчувствія хора о судьбѣ Атрида: «неспокойна наша душа; рѣшительно борется сердце съ чующимъ правду умомъ».

Въ разговорной драмѣ, являющейся остовомъ драмы музыкальной, всѣ эти намеки, которые предостерегающе звучатъ въ таинственной области безсознательнаго, сценически воплощаются при помощи такъ наз. «настроенія». Въ драмахъ Метерлинка сознаніе полной беспомощности человѣка противъ стерегущей его на каждомъ шагу смерти достигается чисто условными драматическими и сценическими приѣмами, которые должны вызвать въ зрителѣ, путемъ ассоціацій, извѣстное представленіе; это пред-

ставленіе, въ свою очередь, создаетъ требуемое настроеніе чувствъ. Въ «Вторженіи Смерти», напимѣръ, семья умирающей матери обмѣнивается репликами, изъ которыхъ зритель узнаетъ, что въ саду за окнами комнаты происходитъ что-то необычайное: соловьи умолкаютъ, рыбы испуганно плещутся въ пруду, лебеди въ страхѣ уплываютъ къ другому берегу, собака прячется въ конуру; въ саду осыпаются розы. Въ самой комнатѣ становится темно и жутко... И въ этотъ моментъ, какъ бы заранѣе подготовленный всѣмъ предшествовавшимъ, *«вдругъ снаружи раздается звукъ натачиваемой косы»*. Происходитъ слѣдующій тревожный разговоръ:

Дѣдъ, вздрагивая. Ахъ!

Дядя. Что это такое?

Дочь. Я сама не знаю навѣрно... Должно быть, это садовникъ. Я не могу хорошенько разглядѣть. Онъ, должно быть, въ тѣни отъ дома.

Отецъ. Просто садовникъ собирается косить.

Дядя. Развѣ онъ косить ночью?

Сцена эта должна изобразить вторженіе Смерти, отъ приближенія которой осыпаются цвѣты и умолкаютъ птицы. Для людей присутствіе ужасной гостьи остается незамѣтнымъ: только лебеди да розы, да еще дряхлый дѣдъ, который видитъ своими слѣпыми глазами то, что сокрыто отъ зрячихъ, чувствуютъ холодъ ея приближенія. Чтобы у зрителя не было сомнѣнія, что незримая гостья есть именно Смерть, Метерлинкъ заставляетъ ее возвѣстить о своемъ приближеніи звуками натачиваемой косы: если это не садовникъ, которому наврядъ-ли вздумается *ночью* косить траву,—такъ соображаетъ зритель,—то, должно быть, Смерть, которую *принято* изображать съ косою. Условный атрибутъ смерти—коса—становится исходной точкой ассоціаціи. У Метерлинка эта зловѣщая гостья изъ иного міра остается, по крайней мѣрѣ, невидимой; Л. Андреевъ въ драмѣ «Жизнь Человѣка» выводитъ образъ Судьбы прямо на сцену: въ сѣромъ балахонѣ, съ горящей свѣчей въ рукахъ, съ замогильнымъ голосомъ и зловѣщими недо-молвками.

Подобные способы достиженія драматическаго эффекта лишь косвенно



О. О. САДОВСКАЯ ВЪ РОЛИ ДОМНЫ ПАНТЕЛЕЕВНЫ. /
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
ИМПЕРАТОРСКИЙ МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

ведутъ къ цѣли. Ассоціаціи звуковъ косы и представленія о смерти, «Нѣкто въ сѣромъ» и рока условно-разсудочны; отъ зрителя требуется извѣстное *умственное напряженіе*, чтобы перейти отъ этихъ сценическихъ символовъ къ группѣ представленій, которыя вызвали бы нужное драматургу настроеніе зрительнаго зала. Драма Л. Андреева «Анатэма», въ которой условности сценической символики доведены до крайности, вызываетъ у зрителя работу разсудка, умственное напряженіе, а не то неопредѣленное настроеніе чувствъ, когда загадочныя глубины безсознательнаго, жадно воспринимающія всякій отзвукъ внѣшняго міра, отвѣчаютъ неясными намеками и предчувствіями на сценическое явленіе.

Если человѣкъ глубокими корнями своей души связанъ съ жизнью природы и міра, то всякое движеніе ея является сложной равнодѣйствующей силъ, изъ которыхъ большинство навсегда остается въ таинственной безднѣ безсознательнаго. Міръ есть вѣчное равновѣсіе этихъ силъ и въ круговоротѣ ихъ дѣйствіе становится причиною и причина—дѣйствіемъ. И въ трагедіи человѣческаго бытія, этомъ отображеніи великой космической трагедіи, должны быть явлены міровыя стихіи, коихъ раздоръ опредѣляетъ судьбу вселенной и человѣка. Поэтъ, «зеркало вселенной», по выраженію Шопенгауэра, ощущаетъ эту связь человѣка съ космосомъ:

Are not the mountains, waves and skies, a part
Of me and of my soul, as S (=I) of them? ¹⁾

спрашиваетъ Байронъ.

Въ музыкальной драмѣ отпадаетъ необходимость пользоваться условной сценической символикой. Смутные намеки подсознательнаго, реагирующаго на массу неосознанныхъ воспріятій, выявляетъ въ ней музыка, которая, по словамъ Шопенгауэра, «говоритъ не о тѣни только, а о самомъ существѣ вещей». вмѣсто того чтобы прибѣгать къ сложнымъ ассоціаціямъ разума, композиторъ раскрываетъ въ звукахъ сокровенную сущность сценическаго явленія, показываетъ вѣчные горизонты за миражемъ явленія.

¹⁾ Не суть-ли горы, волны, небо—часть меня, моей души, какъ я ихъ и самъ?

Все недостижимое для разума, все, что ощущается въ глубинѣ души, не доходя до сознанія, становится предметомъ непосредственной музыкальной передачи.

У Вагнера тоже есть сцена вторженія смерти. Къ изнемогающимъ бѣглецамъ, Зигмунду и Зиглиндѣ, является въ боевыхъ доспѣхахъ вѣстница смерти—Валькирія. Медленно и торжественно подходитъ она, вооруженная копьемъ и щитомъ, къ герою, чтобы возвѣстить ему роковое рѣшеніе судьбы: онъ долженъ проститься со свѣтомъ дня и со своей сестрой-возлюбленной и послѣдовать за нею въ свѣтлые чертоги Вальгаллы... Но вмѣсто наивныхъ звуковъ натачиваемой косы, оркестръ сопровождаетъ появленіе Брингильды смертной жалобой Зигмунда на бога, обѣщавшаго ему помощь и покинувшего въ часъ бѣды, и мрачной темой Судьбы, суровой Необходимости, заставляющей Вотана покинуть своего сына-героя.

Мистика вселенной, которая въ разговорной драмѣ должна быть раскрыта при посредствѣ сценическихъ и драматическихъ символовъ, путемъ созданія ассоціацій разума, — словомъ, все то, что Метерлинкъ, Уайльдъ (въ «Саломеѣ»), Гамсунъ, Андреевъ и отчасти Чеховъ стремятся воплотить въ такъ называемомъ «настроеніи», въ музыкальной драмѣ непосредственно выявляется въ звукѣ. Пріобщая душу слушателя къ этой музыкальной мистикѣ вселенной, композиторъ даетъ ему живое ощущеніе связи съ міромъ невидимыхъ реальностей, въ которомъ прозябаютъ мистическіе ростки нашихъ чувствъ и переживаній, открываетъ сокровенный смыслъ сценическаго явленія. Такъ, въ оркестровой симфоніи, сопровождающей смерть Изольды, раскрывается вся просвѣтленная эротика Вагнера, вся глубокая мистика любви. Потрясающіе звуки эти, которыми Тристанъ «изъ далекаго царства Міровой Ночи» какъ бы зоветъ «оставшуюся въ Царствѣ Дня» возлюбленную—это непосредственный вопль космической стихіи, заключенной въ человѣческой душѣ въ оковы индивидуальности; въ нихъ вся неудовлетворенность страсти, роковая судьба души, обреченной на вѣчное стремленіе слиться съ другой душою—и никогда не сливающейся съ нею вполнѣ; въ этихъ звукахъ—послѣдняя,

безумная надежда на вѣчное сліянiе въ «вѣчной Ночи Любви»; въ которой всѣ эмпирическія дисгармоніи сольются въ торжественный и радостный космическій аккордъ — Нирвану. Это, вызванное музыкой, мистическое настроеніе придаетъ каждому слову драмы особую значительность и полноту содержанія; сценическое дѣйствіе открываетъ свой сокровенный смыслъ, съ явленія совлекается обманчивый покровъ. Прозрачная, мистически-нѣжная музыка «Парсифаля», пріобщая душу слушателя къ Гралю, великому таинству любви и искупленія, открываетъ истиннаго героя драмы — витающій гдѣ-то высоко надъ сценою образъ Спасителя. Въ оркестрѣ все время слышится Его голосъ, прощающій и благословляющій, музыка превращаетъ сценическое дѣйствіе въ божественную мистерію искупленія міра.

* * *

Шопенгауэровская теорія музыки, въ которой Вагнеръ видѣлъ философскую формулу своей художественной интуиціи, лучше всего объясняетъ то значеніе, которое онъ придавалъ музыкѣ. Если «вещь въ себѣ», именуемая душою, дѣйствительно познается въ элементахъ душевной жизни, какъ таковая, а не какъ феноменъ, то вмѣстѣ съ нею познается и уголокъ міра, частью котораго является человѣческая душа. Въ такомъ случаѣ музыку, наиболѣе адекватно выявляющую сознательные и безсознательные элементы душевной жизни, слѣдуетъ считать самымъ близкимъ къ дѣйствительности познаніямъ міра. «Музыка,—говоритъ Шопенгауэръ,—ни въ какомъ случаѣ, подобно другимъ искусствамъ, не снимокъ идей, а снимокъ самой воли, коей объективацией служатъ и идеи; именно поэтому дѣйствіе музыки настолько же могущественнѣе и проникающѣе, чѣмъ другихъ искусствъ, ибо тѣ говорятъ только о тѣни, а она о существѣ». Въ музыкѣ находятъ выраженія всѣ явленія природы и особенно феномены человѣческаго хотѣнія. Она раскрываетъ передъ нашимъ внутреннимъ взоромъ всю гармонію и всю дисгармонію міровой жизни, обнажаетъ самую душу вселенной. Въ музыкѣ, и только въ ней одной, открываются многозначительныя тайны жизни, въ ней звучитъ все міровое горе и вся міровая радость; звуки ея—это біеніе мірового сердца. Между міромъ-вселенной

и міромъ музыки Шопенгауэръ находитъ явный параллелизмъ: «на проявляющійся міръ, или природу, и музыку,—говоритъ онъ,—мы можемъ смотрѣть, какъ на два различныхъ проявленія той же вещи». — «Поэтому,—говоритъ онъ далѣе,—міръ можно было бы также назвать *воплощенной музыкой*».

Эти идеи о метафизическомъ значеніи музыки унаслѣдовалъ Вагнеръ. Геній-мыслитель и геній-художникъ выразили одну и ту же мысль, каждый на своемъ языкѣ. Все, что Шопенгауэръ говоритъ о музыкѣ отвлеченными словами, выразилъ Вагнеръ живыми звуками. Шопенгауэръ требовалъ, чтобы философія стала музыкой,—Вагнеръ сдѣлалъ музыку философіей вселенной. Для Вагнера вся природа звучала какой-то мистической гармоніей; онъ подслушалъ таинственную космическую мелодію, сковалъ неуловимую музыку стихій стальными цѣплями мелодики и ритма, и показалъ намъ, какъ звучитъ этотъ воплотившійся въ звукахъ космосъ. Въ бушеваніи грозы онъ услышалъ воинственный кличъ валькирій, въ раскатахъ грома—гнѣвный голосъ Вотана; онъ разгадалъ чарующую тайну пламени и воплотилъ ее въ несравненной музыкальной картинѣ Заклинанія огня.

Вся природа, весь міръ звучалъ для Вагнера таинственной мелодіей; онъ подслушалъ эту скрытую музыку вещей, событій, человѣческихъ желаній и чувствъ и назвалъ ее лейтъ-мотивомъ, онъ вырвалъ у законовъ природы, у пространственныхъ перспективъ, у зрительныхъ картинъ ихъ музыкальную тайну, разгадалъ языкъ цвѣтовъ и листьевъ, воды и скалъ, огня и волнъ...

Все это онъ назвалъ музыкальной драмой ¹⁾.

* * *

Формальныя требованія, которыя Рихардъ Вагнеръ предъявлялъ къ искусству, вполне соответствовали его собственному творчеству. Музыкальная драма, родившаяся изъ сліянія высшихъ формъ художественной дѣятельности человѣка, призвана разрѣшить самыя мучительныя загадки

¹⁾ Подробнѣе въ статьѣ «Музыка и Метафизика», въ журналѣ «Музыка» за 1912 г. №№ 75—78.

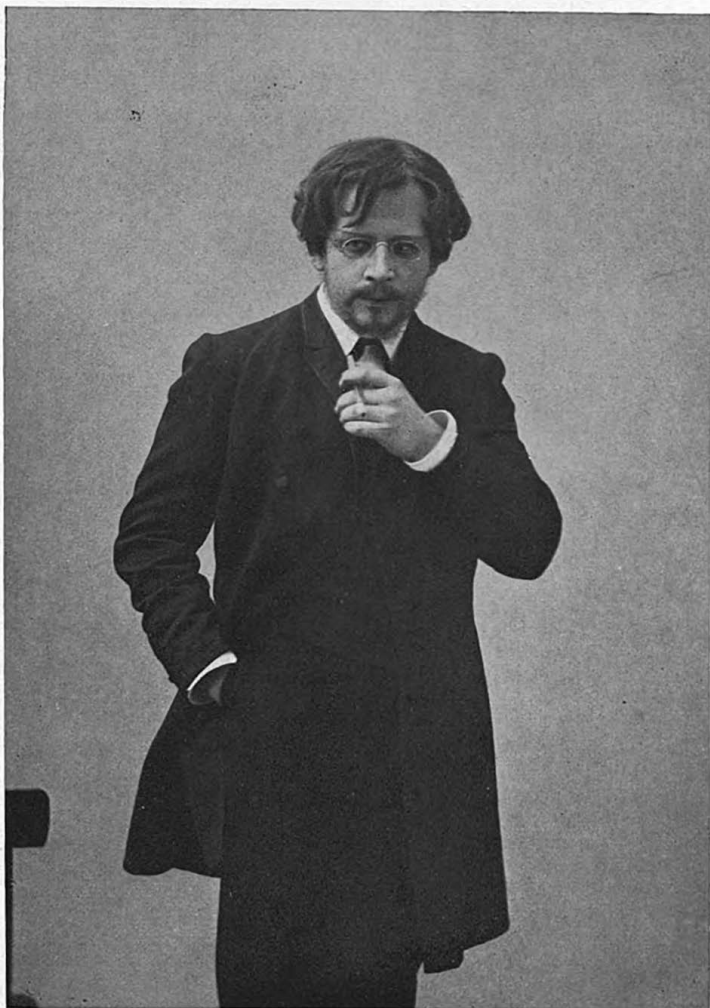
человѣческаго разума, воплотить въ цѣльныхъ и гармоничныхъ музыкально-поэтическихъ образахъ смутную, недоступную разуму, истину о мірѣ, которая внезапно озаряетъ человѣка въ моменты творчества. Душа художника, воспринявшаго міръ во всей множественности его индивидуальныхъ проявленій, должна снова возсоздать его въ идеальномъ единствѣ высшаго синтеза, именуемаго *красотой*. Въ этомъ синтезѣ міропознанія, который создаетъ каждая эпоха, съ наибольшей полнотой выражается духъ ея, ея безсознательныя стремленія. Античный міръ выразилъ свою трагическую правду въ драматизированномъ миѳѣ; средневѣковая мистика нашла свое полное выраженіе въ устремляющейся къ безплотному спиритуалистическому небу готической архитектурѣ; великій представитель Ренессанса, Леонардо-да-Винчи воплотилъ раздвоенную душу своей эпохи въ загадочной двусмысленности созданныхъ имъ образовъ.

Созданная гениемъ Вагнера новая художественная форма, музыкальная драма, должна была явиться такимъ воплощеніемъ трагической правды современности. Красота новой исторической эпохи, смѣнившей классическій міръ съ его цѣльными и могучими художественными образами, красота, которую смутно и односторонне, сквозь путаницу новыхъ религіозныхъ идей, сознавало христіанское искусство, должна была найти полное и совершенное выраженіе. Новое, углубленное жизнепониманіе, столь-же цѣльное, какъ и вдохновенное язычество, новая, болѣе глубокая правда жизни, которая до сихъ поръ оставалась внѣ искусства, должна была найти для своего воплощенія новую художественную форму, облечься въ живую художественную плоть. Античное искусство при всемъ совершенствѣ и законченности своихъ величавыхъ образовъ, чуждо современному человѣку; трагическая правда его слишкомъ холодна и величаво-равнодушна для міра, познавшаго новое, лучезарно-теплое религіозное ощущеніе. Религіозное искусство среднихъ вѣковъ смутно предчувствовало эту новую гармонію; напрягая всѣ свои силы для предолѣнія языческой красоты, оно устремилось въ другую крайность, въ мертвящій искусство спиритуализмъ. Такъ возникла византійская иконопись, въ которой абсо-

лютный духъ, побѣждающій и презирающій матерію, искалъ воплощенія въ матеріальной-же формѣ. Великая попытка Ренессанса явить новую, духовно-плотскую, христіански-языческую красоту, потерпѣла неудачу; Ренессансъ искалъ и тосковалъ по этой красотѣ, но не умѣя примирить и согласовать ея противоположные элементы, не могъ овладѣть ею вполнѣ и колебался между язычествомъ и христіанствомъ.

Слѣды этой борьбы двухъ историческихъ правдъ, борьбы Олимпа и Голгофы, мы находимъ и въ творчествѣ Вагнера. Тангейзеръ еще борется съ чувственной красотой языческой Афродиты во имя скорбной и нѣжной любви христіанской Богоматери; только Парсифаль находитъ новую духовно-плотскую христіанскую правду. При всей своей тоскѣ по чистой духовности Тангейзеръ не въ силахъ преодолѣть отраву чувственныхъ желаній, овладѣвшихъ имъ въ гротѣ Венеры. И папа Урбанъ, который согласно легендѣ XIII вѣка отлучаетъ Тангейзера отъ церкви, только выражаетъ господствующее воззрѣніе эпохи о непримиримости чувственныхъ стремленій и чистой духовности.

Художественное развитіе Вагнера повторяетъ историческій ходъ раскрытія религіозной истины. Отъ борьбы языческаго бога Пана съ страдающимъ христіанскимъ Богомъ, которая такъ ярко воплотилась въ «Тангейзеръ», черезъ атеистически-оптимистическаго (фейербаховскаго) «Зигфрида» перваго эскиза 1848 года и атеистически-пессимистическаго (шопенгауэровскаго) «Зигфрида» тетралогіи, Вагнеръ приходитъ къ углубленному богопониманію «Парсифаля», въ которомъ слито языческое утвержденіе міра съ христіанскимъ одухотвореніемъ его, христіанскій пессимизмъ съ христіанскимъ-же оптимизмомъ. Въ душѣ Парсифаля дана и преодолѣнна драма Тангейзера; искушеніе Кундри открываетъ передъ нимъ всю бездну неосвященной духомъ языческой чувственности («Какъ все трепещетъ и дрожитъ въ грѣховномъ вожделѣніи...»). Но въ «Парсифалѣ» чистая духовность героя освящаетъ и спасаетъ Венеру (Кундри), тогда какъ въ «Тангейзерѣ» одно прикосновеніе чувственности (Тангейзеръ въ гротѣ Венеры) губитъ духъ.



П. М. САДОВСКИЙ ВЪ РОЛИ МЕЛУЗОВА.
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
ИМПЕРАТОРСКИЙ МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Музыкальная драма, такъ какъ она создавалась отъ «Моряка Ски-тальца» до «Тристана и Изольды», была только осуществленіемъ новой художественной формы. Оправданіемъ этихъ гениальныхъ исканій, той внутренней красотой, въ которой Вагнеръ, сквозь всѣ туманы своихъ увлеченій Фейербахомъ и Шопенгауэромъ, прозрѣвалъ истинное содержаніе своего искусства, былъ «Парсифаль», художественное воплощеніе самаго возвышеннаго религіознаго образа, когда-либо созданнаго человѣчествомъ. Извѣстно, что въ «Тристанѣ и Изольдѣ» Вагнеръ хотѣлъ ввести, какъ драматическій эпизодъ, появленіе Парсифаля; уже въ «Лоэнгринѣ» надъ сценою витаетъ образъ «простеца съ чистымъ сердцемъ»; музыка «Лоэнгринга» есть неясное предчувствіе мистическихъ мелодій царства Граля. Враждебный ко всѣмъ существующимъ религіямъ, съ неумолимой послѣдовательностью критикующій историческое воплощеніе христіанства, Вагнеръ сохранилъ во всѣхъ своихъ исканіяхъ и выявилъ въ «Парсифалѣ» съ необычайной художественной силой чистый и возвышенный образъ Христа. Выборъ между Буддою (эскизъ буддійской драмы «Побѣдители» 1856 г.) и Христомъ, какъ незримымъ героемъ драмы, былъ, несмотря на всѣ колебанія Вагнера, предрѣшенъ его духовнымъ развитіемъ. Какъ ни близко къ буддизму настроеніе «Тристана и Изольды» съ его Нирваной «Вѣчной Ночи», въ которой растворяется все индивидуальное, какъ ни близокъ къ буддійскому мудрецу Гансъ Саксъ, познавшій «суету суеть и всяческую суету» жизни, какъ ни близка, наконецъ, къ Нирванѣ шопенгауэровскан метафизика Воли, которую Вагнеръ воплотилъ въ художественныхъ образахъ «Кольца Нибелунга»—живое мистическое чувство Вагнера не позволило ему принять ученіе о Нирванѣ, въ которомъ весь эмпирический міръ является только обманнымъ призракомъ, соннымъ видѣніемъ человѣческихъ чувствъ. Его дѣятельная натура не могла примириться съ буддійскимъ отрицаніемъ смысла практической дѣятельности человѣка; ему нуженъ былъ мостъ, перекинутый изъ міра явленій въ міръ вѣчности, нуженъ былъ твердый, несомнѣнный постулатъ дѣятельности, перспектива живого творчества. Двѣ половины міра, раздѣленные

въ буддизмъ бездонной пропастью: міръ причинности, которому не при-
суща ни одна черта свободы, и Нирвана, царство тишины и вѣчнаго покоя,
сливаются только въ христіанской идеѣ *воплощенія* абсолютнаго начала
въ мірѣ пестрыхъ переходящихъ формъ, идеѣ, оправдывающей мистиче-
ское чувство человѣка и дающей глубокій смыслъ его практической дѣя-
тельности. Ни въ язычествѣ фейербаховскаго періода, ни въ пессимизмѣ
шопенгауэровскаго Вагнеръ не могъ найти послѣдней, всеразрѣшающей
правды; въ первомъ онъ долженъ былъ отречься отъ глубоко заложен-
ныхъ въ немъ метафизическѣхъ стремленій, во вторыхъ—отъ освященія
«міра сего», къ которому въ равной мѣрѣ тяготѣла его дѣятельная при-
рода. Въ тяжелые годы изгнанія, когда практическая дѣятельность была
для него насильственно закрыта, онъ могъ еще внутренно мириться съ
бездѣятельнымъ ученіемъ Шопенгауэра; когда-же, послѣ осуществленія въ
Байрейтѣ завѣтной мечты всей жизни, ему открылось широкое поле пло-
дотворной реформаторской дѣятельности, онъ долженъ былъ съ внутренней
необходимостью прійти къ послѣдней, всеосвящающей правдѣ «Парсифаля».

Послѣдняя драма Вагнера раскрыла во всей глубинѣ истинное содер-
жаніе его творчества и въ то-же время истинное назначеніе искусства.
Безсильный лозунгъ эстетизма: «искусство для искусства», лозунгъ людей,
которымъ нечѣмъ наполнить художественную форму и которые, вслѣд-
ствіе этого, гипостазируютъ ее, Вагнеръ замѣнилъ другой, болѣе возвы-
шенной, формулой. Искусство должно быть средствомъ воплощенія добытой
художникомъ въ моменты творческаго откровенія истины о мірѣ—такова
эта новая формула вагнеровской эстетики. Творчество художника есть
высшее откровеніе міра въ Красотѣ; то, что здѣсь постигается, есть по-
слѣдній предѣлъ всякаго познанія, метафизическаго и религіознаго. По-
скольку можетъ быть рѣчь о живомъ творчествѣ, религіозный опытъ,
метафизическое постиженіе и внезапныя ирраціональныя откровенія иску-
ства различаются не по существу, а лишь по способу своего проявленія;
религіозныя символы-догматы, метафизическая «поэзія понятій» («Begriffs-
dichtung») и художественные образы являются средствами воплощенія

единого по существу внутренняго творческаго откровенія, раскрытіемъ недоступной разуму мистической первоосновы жизни. Такимъ образомъ, воплощая интуитивное познаніе міра, какъ *абсолютнаго Я, Воли, Безсознательнаго*, въ метафизическія понятія, создали свои системы Фихте, Шопенгауэръ, Гартманъ; такъ родилось изъ познанія міра, какъ раскрытія Логоса, христіанство, изъ познанія призрачности явленій—буддизмъ.

Если принять слово «религія» въ широкомъ значеніи, какое придаетъ ему Максъ Мюллеръ: «религія есть способность духа, которая, независимо, или даже вопреки чувствамъ и разуму, дѣлаетъ человѣка способнымъ *постигнуть безконечное*», тогда за всякимъ истиннымъ искусствомъ слѣдуетъ признать глубоко религіозный характеръ. «Постиженіе безконечнаго», или, что то же, мистической истины о связи личнаго и безличнаго началъ, конечнаго и безконечнаго, дано одинаково въ религіозномъ опытѣ, какъ и въ художественной интуиціи, въ Истинѣ и въ Красотѣ; въ искусствѣ эта истина облекается въ живую плоть художественныхъ образовъ, которые дѣлаютъ ее доступной и разуму, и чувствамъ. Такимъ образомъ искусство сливается съ религіей, становится живымъ ея воплощеніемъ, самой чистой и свободной отъ мертвящей догматики передачей «постиженія безконечнаго», религіознаго опыта. Нѣтъ не религіознаго искусства, зато есть сколько угодно *нехудожественныхъ религій*: это всѣ тѣ религіи, въ которыхъ потухла воспламенившая ихъ творческая искра, религіи, въ которыхъ непосредственный религіозный опытъ, «способность постиженія безконечнаго», замѣненъ слѣпой вѣрой въ кучу давно разбитыхъ исторической и философской критикой отвлеченныхъ догматовъ.

Подобное искусство, сливающееся и почти поглощающее религію, создала античная Греція. Греческая трагедія явилась возвышеннымъ художественнымъ воплощеніемъ религіозныхъ идей эллинскаго народа, его представленій о богахъ и о борьбѣ конечнаго, личнаго человѣческаго начала съ безконечнымъ и безличнымъ рокомъ. Представленіе трагедій, происходившее во времена Великихъ Діонисій, было въ Греціи священнымъ

государственнымъ дѣломъ, не уступавшій по своей важности церемоніи офіціального культа. Въ театрѣ, на священной землѣ Діониса, трагическіе актеры и зрители считались, какъ въ храмѣ, подъ защитой бога; къ участию въ празднествѣ Діониса-Освободителя допускались даже преступники. Родившаяся изъ религіозной пѣсни траговъ, дивирамба, трагедія за все время своего расцвѣта сохранила возвышенный религіозный характеръ и глубокую внутреннюю связь съ породившимъ ее «вакхическимъ» религіознымъ экстазомъ.

Такимъ откровеніемъ міра въ Красотѣ, реализаціей «постиженія безконечнаго» въ художественныхъ образахъ должна явиться и музыкальная драма. Возрожденная геніемъ Вагнера въ новой художественной формѣ, трагедія должна воплотить основныя религіозныя воззрѣнія современнаго человѣчества, повѣствовать о судьбахъ и конечномъ предназначеніи человѣка въ свѣтѣ новаго богосознанія. Творчество художника, пришедшаго въ интимную близость съ мистической тайной міра, должно быть проникнуто религіознымъ настроеніемъ, ибо на грани личнаго и безличнаго началъ, тамъ, гдѣ прозябаютъ мистическіе ростки міра, внутреннему взору его открывается подавляющая картина, передъ которой смиряются надменные демоническія притязанія личности. Если основной задачей религіи является раскрытіе и реализація идеи Божества, то самое дѣйствительное средство къ этому даетъ искусство. Не религіозная діалектика приближаетъ человѣка къ религіозному постиженію міра, и еще менѣе безкрылыя попытки трезваго умозрѣнія, которое складываетъ оружіе на порогѣ храма тайнъ: только при содѣйствіи искусства можетъ быть воплощено однажды данное религіозное откровеніе. Религіозный культъ, то-есть реализація внутренняго «постиженія безконечнаго», есть художественное произведеніе; поэзія, музыка, пластика и живопись одни только и воплощаютъ эту религіозную истину. Произведенія генія, какъ: Кёльнскій Соборъ, Соборъ Парижской Богоматери несравненно глубже передаютъ средневѣковую мистику, нежели запутанная діалектика схоластовъ: въ одной ораторіи Баха больше непосредственнаго религіознаго пережи-

ванія, нежели во всей современной теологіи. Эти произведенія искусства—самая чистая и возвышенная религія, ибо въ нихъ полнѣе и глубже раскрывается религіозное настроеніе генія; въ созерцаніи и приобщеніи къ такимъ произведеніямъ человѣкъ интимнѣе и полнѣе сливается съ безличнымъ началомъ Божества, нежели въ подчиненіи рационализированной религіозной символикѣ, въ буквальномъ принятіи догматовъ, противъ которыхъ возстаетъ его разумъ. Какое реальное содержаніе можетъ вложить разумъ въ слова Евангелія: «И когда они ѣли, Иисусъ взялъ хлѣбъ и благословивъ преломилъ и, раздавая ученикамъ, сказалъ; приимите и ядите: *сие есть Тѣло Мое*»? Возникшій отсюда догматъ пресуществленія является для разума пустымъ, безсодержательнымъ понятіемъ. Не въ теологіи, которая обращается къ тому же разуму, а только въ искусствѣ могутъ быть реализованы эти мистическія откровенія религіи. И вѣрующій христіанинъ такъ и мыслить этотъ догматъ: не въ понятіяхъ разума, а въ художественныхъ образахъ. Въ самые важные моменты религіозной жизни онъ окруженъ видимыми символами *поэтической легенды* Евангелія: во время причастія передъ его глазами живописное изображеніе Тайной Вечери, Спаситель, окруженный вѣрующими учениками, которые съ благоговѣйнымъ изумленіемъ взираютъ на великое чудо пресуществленія хлѣба и вина; чаша, изъ которой онъ приобщается, есть символъ Граля, наполненнаго «Кровью новаго завѣта, за многихъ изливаемой, во оставленіе грѣховъ». Въ «Парсифалѣ», въ тотъ моментъ, когда чаша Граля загорается таинственнымъ кровавымъ свѣтомъ и невидимый хоръ поетъ благоговѣйную молитву.

Возьмите Кровь Мою,
Возьмите тѣло Мое
Во имя нашей любви —

въ этотъ моментъ неслыханное, противорѣчащее самымъ основамъ человѣческаго познанія, чудо пресуществленія становится простымъ и яснымъ для самаго скептическаго ума; въ этотъ моментъ христіанская истина становится близкою и дорогою человѣческому сердцу. Только искусство

можетъ безъ внутреннихъ противорѣчій воплотить религіозную истину; эта *художественная религія* пріобщаетъ человѣка къ мистической первоосновѣ міра не системою мертвыхъ догмъ, а свободнымъ полетомъ творческой интуиціи.

Таково соотношеніе религіи и искусства. Внѣ искусства нѣтъ и не можетъ быть религіи, остается одна теологія. Божественное видѣніе, неуловимая религіозная мечта человѣчества воплощается не въ отвлеченныхъ представленіяхъ теологіи, а въ художественныхъ образахъ поэзіи, живописи, скульптуры, архитектуры и музыки. Ветхій Завѣтъ и Евангеліе являются, въ этомъ смыслѣ, высоко художественными произведеніями; поэтическіе образы этихъ проникновенныхъ книгъ служатъ самымъ совершеннымъ выраженіемъ религіознаго опыта іудейскаго народа. Подобно тому, какъ античная трагедія явилась художественной реализаціей вѣры эллиновъ, такъ и въ христіанствѣ, религіозная живопись Италіи, произведенія поэзіи, какъ «Божественная Комедія», готическая архитектура, музыка Баха—но не средневѣковая схоластика съ ея безконечными распрями номинализма и реализма, съ ея двусмысленнымъ ученіемъ «о двойной истинѣ», не религіозная діалектика способствовала утвержденію религіознаго чувства. Отсутствіе живого и непосредственнаго религіознаго опыта легко можетъ сдѣлать религію догматической, то-есть мертвой; искусство всегда остается свободнымъ и вдохновеннымъ. Религія только однажды рождается въ душѣ религіознаго творца; искусство-же есть вѣчное-живое творчество, непрерывное «*рожденіе въ красотѣ*». Вотъ почему, въ одной симфоніи Бетховена, въ одной ораторіи Баха больше религіознаго паѳоса, больше молитвеннаго краснорѣчія, нежели въ застывшей, холодно-разсудочной религіозности современнаго христіанства.

Музыка, это метафизическое искусство по преимуществу, какъ бы свыше предназначена къ раскрытію внутренней сущности христіанства. Религіозное «постиженіе безконечнаго», ощущеніе живой связи съ мистической первоосновой бытія находитъ въ ней самое непосредственное и глубокое выраженіе. Странно волнующіе звуки ея какъ-бы доносятъ до

насъ отдаленное эхо міра гармоніи и славы,—«царствія не отъ міра сего», куда звалъ человѣчество Спаситель міра. Отвѣчая] неясному стремленію человѣка, она разрѣшаетъ мучительныя эмпирическія дисгармоніи въ радостныя, искупляющія «во злѣ лежащій міръ», послѣднія гармоніи. Само-сознаніе личности, заглянувшей въ жуткую бездну сверхличнаго,—христіанское *смиреніе*, и робкая надежда сердца на конечное приобщеніе къ міру абсолютнаго бытія—христіанское *улованіе* находятъ въ музыкѣ высшее выраженіе. Гармонія ея—это мистическій призывъ въ «царствіе не отъ міра сего», озаренное необыкновеннымъ свѣтомъ, полное ясной молитвенной радости и красоты.

Эти отголоски небесной музыки уловилъ Рихардъ Вагнеръ. Все, что звучало въ его душѣ, какъ таинственный призывъ, какъ радостное предчувствіе приобщенія къ единому міровому началу, всю свою великую любовь къ страдающему и жаждущему искупленія міру, воплотилъ онъ въ послѣдней мистеріи, въ лебединой пѣснѣ своего творчества. Музыка «Парсифаля», умиротворяющая сердце какимъ-то высшимъ радостнымъ спокойствіемъ, возноситъ слушателя изъ «царства Дня» съ его горечью и страданіемъ, на вершину Монсальвата; въ неувовимо нѣжныхъ гармоніяхъ Граля слышатся отголоски торжественнаго аккорда послѣдней, всеразрѣшающей міровой гармоніи, раскрывается великое таинство любви и прощенія. Образъ Парсифаля, «простеца съ чистымъ сердцемъ, въ страданіи обрѣвшаго мудрость», который возобновилъ подвигъ искупленія и снова возвелъ на престолъ забытаго человѣчествомъ страдающаго Бога, принадлежитъ къ самымъ возвышеннымъ созданіямъ христіанскаго искусства.

Въ «Лоэнгринѣ», въ «Тангейзерѣ», въ эскизѣ 1849 г. «Иисусъ Назарянинъ», въ «Тристанѣ и Изольдѣ» надъ Вагнеромъ виталъ уже образъ Бога дѣйственной любви. Въ какомъ-то творческомъ экстазѣ подслушалъ онъ въ своей душѣ вздохъ глубочайшей жалости, который нѣкогда прозвучалъ съ креста Голговы; этотъ вздохъ любви и прощенія изобразилъ онъ съ неслыханной силой въ музыкальныхъ и драматическихъ образахъ. Кто слышалъ увертюру «Парсифаля», вводящую насъ въ святилище Граля,

тотъ можетъ судить, насколько удалось Вагнеру выразить въ музыкѣ то, что звучало въ его душѣ.

* * *

Значеніе, которое Рихардъ Вагнеръ придавалъ искусству, опредѣляетъ великую роль театра. Если задача искусства заключается въ воплощеніи самыхъ возвышенныхъ—религіозныхъ—идеаловъ народа, то изъ мѣста развлеченія скучающей публики театръ превращается въ храмъ. Вагнеръ мечталъ о возрожденіи высокихъ традицій античной трагедіи, о томъ, чтобы вернуть театру значеніе «художественнаго богослуженія», и въ этой, почти несбыточной, мечтѣ цѣликомъ отразилось его религіозное отношеніе къ искусству.

Требованіе это является вполне естественнымъ слѣдствіемъ его высокой оцѣнки искусства. Признавая, что художественное творчество, не менѣе чисто-религіознаго, раскрываетъ недоступныя разуму истины высшаго порядка, мы отводимъ ему громадное значеніе въ постиженіе міра. Пріобщеніе къ интуиціи художника, который въ внезапномъ творческомъ прозрѣніи касается мистической тайны «міровъ иныхъ» ощущаетъ Божество, должно вызвать въ душѣ пріобщившагося такія-же эмоціи, какими сопровождался актъ творчества. Искусство есть живой, хотя и не понятный разуму языкъ, на которомъ говоритъ безсознательное души художника; *быть художникомъ*—это, въ сущности, только то и значить, что умѣть выразить на этомъ гибкомъ языкѣ то, что дремлетъ въ душѣ всякаго человѣка. «Поэтъ—зеркало человѣчества и доводитъ до его сознанія то, что оно чувствуетъ и дѣлаетъ», говоритъ Шопенгауэръ. Въ открытой художникомъ тайнѣ безсознательнаго мы узнаемъ нашу собственную душу; онъ только раздуваетъ тлѣющую въ каждой душѣ искру божественнаго огня—Красоты, и показываетъ намъ озаренный этимъ свѣтомъ міръ, такимъ, какимъ увидѣлъ его онъ въ моментъ творчества. Экстазъ, въ которомъ творитъ художникъ, охватываетъ душу созерцающаго его твореніе, невидимыя и неуловимыя нити связываютъ толпу и творца воедино, заставляютъ самаго обыденнаго человѣка пережить мгновеніе творческаго



В. А. САШИНЪ И Н. М. ПАДАРИНЪ ВЪ РОЛЯХЪ МИГАЕВА И ГРОМИЛОВА.
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

откровения. На этомъ покоится магическое дѣйствіе музыки Бетховена, звуки которой въ какомъ-то молитвенномъ умиленіи ловить толпа самыхъ пошлыхъ слушателей. Быть можетъ, черезъ часъ только они вернутся къ своимъ мелкимъ и жалкимъ жизненнымъ дѣламъ, но въ этотъ единственный моментъ ихъ охватилъ священный экстазъ, уничтожившій всѣ грани между ними и величайшимъ гениемъ-творцомъ. Не сознавая того сами, они становятся участниками возвышеннаго служенія Божеству, которое называется искусствомъ, сливаются въ благоговѣйномъ восторгѣ съ личностью творца и черезъ это—съ безличнымъ началомъ міра, въ которомъ эта личность растворяется въ моменты творческаго экстаза. Созерцаніе или воспріятіе художественнаго произведенія становится общимъ дѣломъ творца и толпы и это общее дѣло есть *религіозное дѣйство*, экстатическое приобщеніе человѣка къ Богу.

Греческія мистеріи, въ которыхъ художественные и религіозные элементы были нераздѣльно слиты, давали участникамъ живое ощущеніе связи съ стихіей Божества. Въ моменты религіознаго экстаза толпа, охваченная священнымъ безуміемъ Діониса, чувствовала непосредственную близость бога. Даже тотъ, кто неспособенъ къ созерцанію Бога въ мірѣ, и тотъ, приобщаясь къ искусству, приобщается, черезъ художника-творца, къ нумеральнымъ корнямъ его—къ Божеству. Подобно римскому жрецу, художникъ становится *Понтифексомъ*, «дѣятелемъ моста» между человѣкомъ и Божествомъ.

«Парсифаль» явился такимъ религіознымъ дѣйствомъ. Созерцая эти образы, окутанные какой-то неземной мечтательностью; слушая эту музыку, въ каждомъ звукѣ которой чудится вздохъ любви и сожалѣнія, который нѣкогда раздался на Голгоѣ, зритель проникается чувствомъ непосредственной близости, реальнаго присутствія Божества. Открывая внутреннюю сущность христіанской религіи, освобожденную отъ всѣхъ историческихъ паденій и заблужденій, «Парсифаль» съ непреодолимой силой захватываетъ душу участниковъ этого сценическаго таинства, этой новой мистеріи распятаго діониса.

Если задачей религіознаго творчества является «постиженіе безконечнаго» и реализація его въ сердцахъ людей и черезъ это въ практической жизни, то теперь, когда человѣчество почти совсѣмъ утратило вѣру, осуществить эту задачу только можетъ одно искусство. Въ Красотѣ, и только въ ней одной, открывается для современнаго человѣка Истина. Человѣкъ можетъ совершенно заглушить въ себѣ потребность въ религіи; религіозный опытъ все болѣе исчезаетъ изъ переживаній современной души: только безъ искусства не проживетъ человѣчество ни одного часа, не одичавъ окончательно, не вернувшись къ первобытному звѣроподобному состоянію. Это и означаетъ загадочное пророчество Достоевскаго: Красота спасетъ міръ.

Только искусство можетъ реализовать внутреннее «постиженіе безконечнаго»; такая *художественная* религія сильнѣе самой сильной религіозной діалектики, съ такой религіей не можетъ бороться человѣческій разумъ. Въ ней больше настоящей близости Божества, нежели во многихъ изъ тѣхъ, что исповѣдуются въ храмахъ; въ ней человѣческая душа полнѣе сливается съ божественнымъ началомъ міра. Эта религія человѣческаго сердца никогда не станетъ догматической, не утратитъ вдохновляющей ее искры божественнаго огня.

Если человѣкъ способенъ въ безмолвной молитвѣ склоняться передъ Рафаэлевой Мадонной, если «Божественная Комедія» волнуетъ въ немъ невѣдомыя чувства, если Соборъ Парижской Богоматери будитъ въ немъ затаенные порывы къ небу, то музыка «Парсифаля» срываетъ съ его души послѣдніе покровы, вырываетъ изъ груди горячее человѣческое сердце и каждымъ звукомъ своимъ заставляетъ его трепетать какими-то новыми чувствами, возноситъ на какія-то невѣдомыя вершины, показываетъ какія-то ослѣпительныя нездѣшнія возможности. Для такого искусства, для искусства, граничащаго съ мистическимъ чудомъ, нуженъ храмъ, ибо онъ уноситъ человѣка отъ всего обыденнаго, освобождаетъ его душу отъ всѣхъ цѣпей и возноситъ на головокружительную высоту религіознаго экстаза.



М. М. КЛИМОВЪ ВЪ РОЛИ ВЕЛИКАТОВА.
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Такимъ храмомъ, посвященнымъ «невѣдомому богу» искусства, долженъ былъ явиться Байрейтъ.

* * *

Чтобъ хоть нѣсколько приблизиться къ пониманію той задачи, которую Вагнеръ возлагалъ на свое байрейтское предпріятіе, слѣдуетъ вспомнить, какое значеніе придавалъ онъ театру. Для Вагнера театръ не былъ мѣстомъ развлеченія и отдыха отъ повседневныхъ работъ, какимъ является онъ для большинства публики; это былъ храмъ, воздвигнутый человѣчествомъ «невѣдомому богу» искусства,—храмъ, въ которомъ не должно быть мѣста расчетамъ на низменные инстинкты толпы. Вагнеръ часто и настойчиво указывалъ на античный театръ, какъ на образецъ, по которому должны быть преобразованы современныя сценическія условія. Такой характеръ долженъ быть сохраненъ и за современнымъ театромъ. Изъ средства увеселенія скучающей публики онъ долженъ стать самоцѣлью. «Возможно ли,—спрашиваетъ Вагнеръ,—чтобы создавшаяся черезъ возрожденіе искусства новая жизнь породила театръ, который бы такъ же соотвѣтствовалъ внутреннимъ мотивамъ новой культуры, какъ греческій театръ—греческой религіи?»

Эту «новую культуру», которая ищетъ воплощенія въ новомъ искусствѣ, въ «искусствѣ будущаго», Вагнеръ сознавалъ въ себѣ и въ небольшомъ кружкѣ друзей, которыхъ Фридрихъ Ницше такъ мѣтко называлъ «несвоевременными людьми». Она рождалась въ стремленіяхъ немногихъ выдающихся современниковъ Вагнера: мыслителей, какъ Фридрихъ Ницше, Генрихъ фонъ-Штейнъ, музыкантовъ, какъ Листъ, Бюловъ, Рихтеръ, художниковъ, какъ Ленбахъ. Задачей ихъ жизни было спасеніе германскаго идеализма отъ нахлынувшего со всѣхъ сторонъ духа спекуляціи и наживы и созданіе «великой Германіи», той Германіи, которая узнавала себя нѣкогда въ твореніяхъ Себастіана Баха, Моцарта, Бетховена, Шиллера и Гёте. Эта «Германія» жила въ душѣ Вагнера и воплотилась въ его творчествѣ, возродившемъ сказочно-прекрасный міръ германскаго эпоса и самыя возвышенныя традиціи германскаго искусства.

Вагнеръ всю жизнь мечталъ объ этой новой культурѣ. Ничто, казалось, не давало ему основанія вѣрить въ улучшеніе общества. Вагнеръ не могъ не понимать, что только религіозное возрожденіе можетъ создать нужную ему публику, и горячо вѣрилъ въ это грядущее обновленіе чело-вѣчества. Его ученіе о возрожденіи, смѣсь наивной соціологіи и глубокихъ философскихъ идей, было лишь теоретическимъ оправданіемъ этой неистребимой вѣры въ чело-вѣка.

Если вагнеровское искусство нуждалось въ публикѣ, которую могло дать только новое, перерожденное чело-вѣчество, то и чело-вѣчество для своего возрожденія нуждалось въ его искусствѣ. Глубина и религіозность его твореній должны были волновать самыя глубокія настроенія, все, что есть въ душѣ космическаго и вѣчнаго. Въ явленіи повседневной жизни они должны были внести новый смыслъ и незамѣтно приобщить ихъ къ таинственному міровому началу. Помогая людямъ понять сокровенный смыслъ міровой трагедіи, творенія искусства создаютъ эту новую культуру преобра-женнаго чело-вѣчества.

Все предшествовавшее творчество Вагнера: страстное исканіе новой художественной формы, осуществленіе мечты объ идеальномъ театрѣ, моральныя и эстетическія требованія, предъявляемыя имъ міру—все это было безсознательное стремленіе расчистить путь, подготовить чело-вѣчество къ новому, небывалому еще творенію, все это были предварительныя работы къ «Парсифалю». Въ самомъ дѣлѣ, если бы Вагнеръ не создалъ своего послѣдняго творенія, вся предшествовавшая дѣятельность его представилась бы героическимъ стремленіемъ, не соотвѣтствующимъ достигнутой цѣли, массой непроизводительно затраченнаго труда. Только въ «Парсифалѣ» оправдывается все дѣло жизни Вагнера, только въ «Парсифалѣ» оконча-тельно раскрывается смыслъ Байрейта.

Публика, не знающая истиннаго характера Байрейтскаго предпріятія, претендуетъ на то, что Вагнеръ закрѣпилъ право постановки «Парсифаля» за Байрейтомъ. Нерѣдко можно услышать и такое мнѣніе: монополія постановки «Парсифаля» нужна Байрейту и Вагнерамъ, какъ источникъ

дохода. Эту «оперу» можно прекрасно поставить на любой оперной сценѣ, какъ поставили ее въ Нью-Йоркѣ. Въ дѣйствительности, дѣло обстоитъ иначе. Не «Парсифаль» нуженъ Байрейту, но Байрейтъ абсолютно необходимъ «Парсифалю». Вагнеръ предоставилъ право постановки «Кольца Нибелунга», «Тристана и Изольды» и остальныхъ своихъ музыкальныхъ драмъ и другимъ сценамъ, но это вынужденное согласіе было продиктовано исключительно матеріальной нуждой.

Можно ли требовать отъ художника, всю жизнь искавшаго возможности идеальнаго сценическаго воплощенія, чтобы онъ выставилъ на торжище самое глубокое и интимное свое твореніе? Могъ ли Вагнеръ вѣрить, что его не изуродуютъ, не сдѣлаютъ посмѣшищемъ въ театрѣ, гдѣ вчера шла банальная опера Мейербера, а завтра поставятъ фривольную оперетку? Вся практика его, какъ дирижера, весь его авторскій опытъ наглядно рисовали ему, что сдѣлаютъ съ его твореніемъ оперные режиссеры, прислушивающіеся къ голосу публики, которая приходитъ въ театръ за развлеченіемъ и только за развлеченіемъ. Далеко еще то «Государство будущаго», въ которомъ художникъ, а не публика, будетъ законодателемъ искусства,—или же толпа доростетъ до своихъ геніевъ. Такъ было въ Греціи, въ эпоху расцвѣта эллинскаго искусства, когда трагиковъ присуждали къ штрафу за нарушеніе законовъ эстетики. Современному культурному чловѣку чуждъ эстетическій ригоризмъ; мы не понимаемъ, что оскорбленіе художественнаго вкуса есть *преступленіе*, столь же тяжкое, какъ и оскорбленіе нравственнаго чувства. Къ какой же карѣ слѣдуетъ приговорить режиссеровъ оперныхъ театровъ за большинство постановокъ вагнеровскихъ драмъ? Достаточно послушать «Кольцо Нибелунга» въ Grand opéra, чтобы вполнѣ понять отчаяніе Вагнера: «Лучше не имѣть никакого театра, чѣмъ имѣть плохой»!

Но пускай современный «культурный чловѣкъ» ни во что не ставитъ оскорбленіе чувства красоты, пускай онъ не доросъ еще до того сознанія, которое такъ прекрасно выразилъ Шиллеръ словами: «Was wir als Schönheit hier empfinden, wird einst als Wahrheit uns entgegengeh'n»—все же есть

еще область, въ которой нарушеніе законовъ самаго строгаго стиля оскорбляетъ даже заросшаго густою шерстью «культурнаго чловѣка». Эта область--религіозное чувство, такъ сказать, *религіозная эстетика*. Въ «Парсифалѣ», который, правда, въ видѣ упрека, называютъ «католической мессой», мельчайшая шероховатость нарушаетъ строгій стиль, является не оскорбленіемъ художественнаго вкуса, а профанаціей религіознаго чувства. Даже Ницше, такъ злобно издѣвавшійся надъ христіанствомъ, не противившій Вагнеру его «Парсифаля», почти въ восторженныхъ выраженіяхъ описываетъ эту музыку.

Въ самомъ характерѣ этой драмы лежитъ необходимость совершенно особой постановки. Идеи и образы ея такъ благородны и неуловимо-нѣжны, что только въ совершенно особой обстановкѣ, въ нарочно-созданныхъ условіяхъ, они могутъ не оскорбить религіозное чувство вѣрующаго; ничего нѣтъ легче, какъ сдѣлать «Парсифаль» чудовищной профанаціей христіанства.

Есть искренніе поклонники вагнеровскаго искусства, которые не идутъ за Вагнеромъ дальше «Нюрнбергскихъ Мейстерзингеровъ» и «Тристана и Изольды». Къ числу ихъ принадлежалъ, какъ извѣстно, и восторженный апологетъ Вагнера, Фридрихъ Ницше. Но не принять «Парсифаля», и къ тому же, не только какъ музыкальную драму, но и какъ *сценическое таинство*, это значитъ цѣликомъ отвергнуть все дѣло жизни Вагнера. Ибо революція его въ искусствѣ имѣетъ не одно только формально-эстетическое значеніе; то, къ чему онъ стремился, создавая свои вдохновенныя творенія, лежало далеко за предѣлами искусства, какъ такового. Музыкальная драма была для него не самоцѣлью, а только средствомъ къ достиженію иныхъ, болѣе высокихъ, цѣлей.

Байрейтъ не былъ для Вагнера только рамой, въ которой онъ хотѣлъ показать міру свои творенія, потому что *некому* еще было показывать ихъ. Байрейтскія торжества и теперь не имѣютъ настоящей публики, ибо для великаго событія требуется величіе не только виновника его, но и тѣхъ, кто его переживаетъ. Его нужно было создать, это поколѣніе

«несвоевременныхъ людей», которые умѣли бы переживать твореніе искусства, какъ великое событіе, и эту задачу долженъ былъ взять на себя Байрейтъ.

Идея Байрейта полнѣ всего раскрылась въ мечтахъ Вагнера, а не въ ихъ реальномъ осуществленіи; меньше всего можно судить о ней по тому характеру, который придали ей люди, принявшіе художественное наслѣдіе Вагнера. Пускай байрейтскія представленія неизмѣримо выше обычныхъ оперныхъ, — безъ Вагнера они мало отличаются по существу отъ того «театра», отъ котораго самъ Вагнеръ такъ страстно мечталъ освободить искусство. Никогда они не создадутъ того религіознаго настроенія, настроенія молитвы, которое, по замыслу его, было цѣлью сценическаго представленія. Такое представленіе можетъ явиться лишь какъ раскрытіе великой художественной воли, какъ проявленіе живого творческаго духа.

Этотъ *духъ Байрейта* умеръ 13 февраля 1883 года.

ПОСЛѢДНІЙ КНЯЗЬ ТЮФЯКИНЪ.

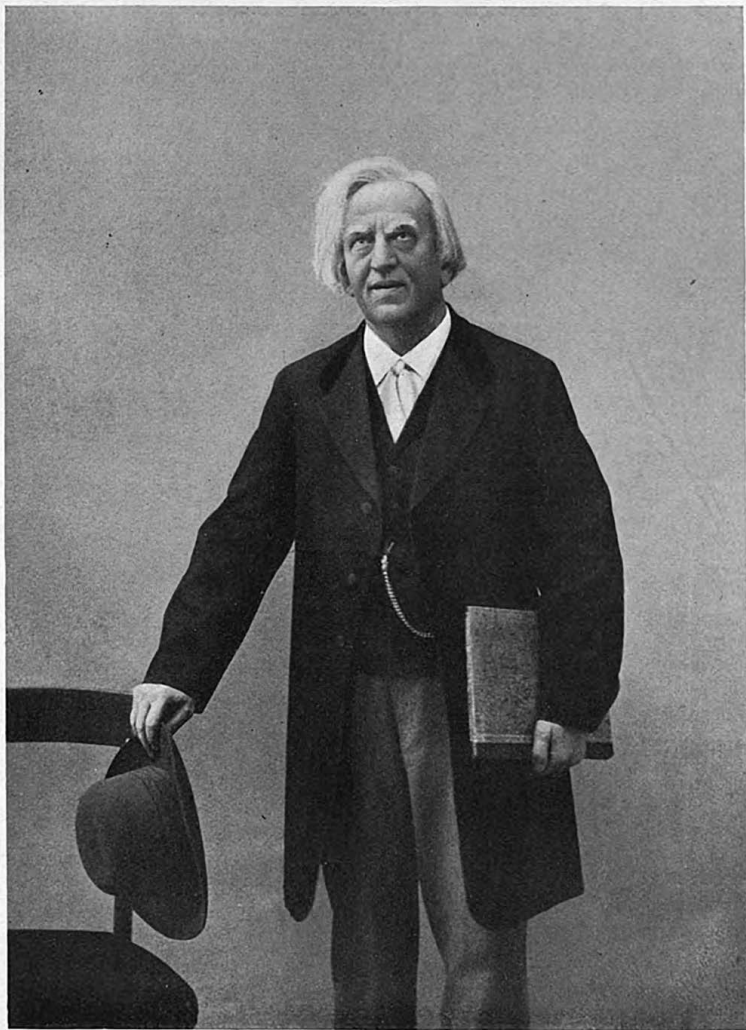
(Театральный силуэтъ).

П. А. РОССІЕВА.



КНЯЗЬ Петръ Ивановичъ родился въ 1769 году. Про отца его можно сказать, что князь Иванъ Тюфякинъ былъ камеръ-юнкеръ двора Екатерины II, про мать же, состоявшую въ родствѣ съ княземъ Долгорукимъ-Крымскимъ и графомъ Александромъ Романовичемъ Брюсомъ, можно сказать немного болѣе, на основаніи письма императрицы къ князю М. Н. Волконскому отъ 4-го августа 1776 года. Екатерина писала, что «сама она (княгиня Марья Тюфякина) просила, не будучи въ состояніи управлять своимъ имѣніемъ, чтобъ опредѣлить къ оному опекуновъ, и сама же, вопреки того, въ другомъ прошеніи изъясняетъ, что первое у нея было вынуждено. Войдите въ содержаніе оныхъ и изслѣдуйте противъ того ея книгини Тюфякиной поведеніе. Ежели въ самомъ дѣлѣ найдется, что она въ умѣ помѣшана и что ея поступки развращаютъ благонравіе, въ такомъ случаѣ, дабы тѣмъ не быть въ позоръ и въ соблазнъ обществу, объявите вы наше повелѣніе сенату, чтобъ отъ онаго опредѣлены были ко управленію ея имѣніемъ опекуны, которые бы всякую пользу онаго предохранили, не допуская до разоренія по вреднымъ иногда прихотямъ распутно живущей; чтобъ изъ доходовъ онаго давано было ей пристойное содержаніе, такъ какъ и сыну ея, остающемуся на воспитаніи и на рукахъ отцовскихъ, и чтобъ сіи же опекуны взяли попеченіе и о томъ, чтобъ она, княгиня Тюфякина, благопристойности ради сама избрала себѣ жить въ домѣ у котораго либо изъ своихъ родственниковъ».

Кто ее знаетъ,—какая! то-ли, дѣйствительно, помѣшанная, то-ли просто распутная, княгиня передала сыну въ болѣе или менѣе совершенной степени тѣлесныя и духовныя особенности своего организма, отъ которыхъ послѣдній князь Тюфякинъ уже никогда не могъ освободиться.



О. А. ПРАВДИНЪ ВЪ РОЛИ НАРОКОВА.
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Что касается отца, то онъ, въ сущности, и не несъ тяжести воспитанія сына: князь Петръ Ивановичъ воспитывался вмѣстѣ съ великимъ княземъ Александромъ Павловичемъ; такимъ образомъ, тѣ идеи, которыя наставники внушали наслѣднику престола «господину Александру», не миновали и товарищей дѣтства его, князей А. Н. Голицына (впослѣдствіи синодальнаго прокурора) и П. И. Тюфякина, которые выступили на арену общественной дѣятельности не совсѣмъ какъ типичные сыны своего времени, члены того сословія, которое стремилось къ иностранщинѣ, презирая родное. И рюриковичъ Тюфякинъ, проведеншій въ Парижѣ чуть ли не три четверти своей жизни, поклонявшійся всему французскому, сумѣлъ быть на государственной службѣ полезнымъ и прямо-таки во вкусѣ чисто-русской Коробочки.

Екатерина II ввела князя Петра Тюфякина въ кругъ товарищей дѣтства Александра; по ея же указу онъ—«гвардіи Семеновскаго полка адъютантъ»—пожалованъ былъ, въ 1793 году, «камеръ-юнкеромъ ранга полковничья» при томъ же «любезномъ внукѣ». Благосклонность императрицы была достаточнымъ поводомъ, чтобы при Павлѣ I князь Тюфякинъ впалъ въ немилость. Не желая оставлять его при наслѣдникѣ, императоръ отправилъ Тюфякина въ ссылку, въ Москву, гдѣ онъ получилъ въ завѣдываніе заброшенные городскіе и загородные дворцы. Впрочемъ, сумерки продолжались недолго. Павла не стало, и камеръ-фурьерскій журналъ, подъ 21 марта 1801 года, отмѣтилъ: «въ 11 часовъ, во время шествія Ихъ Императорскихъ Величествъ къ литургіи, представлены были графомъ Толстымъ камергеры: князь Тюфякинъ» и т. д. Возвращенный изъ московской «ссылки», въ сущности, такой спокойной и пріятной, князь Тюфякинъ мечталъ сдѣлаться другомъ и фаворитомъ царя, съ которымъ игралъ въ дѣтствѣ и воспитывался, но обманулся въ своей надеждѣ и съ досады уѣхалъ въ Парижъ, гдѣ и поселился надолго.

Кого же не тянуло въ Парижъ, въ этотъ, по выраженію князя Вяземскаго, гостепріимный и снисходительный городъ, всемірную столицу всѣхъ возможныхъ умственныхъ и житейскихъ развлеченій и приманокъ?

послѣдній князь тюфякинъ.

А Тюфякинъ былъ очень склоненъ къ чувственнымъ наслажденіямъ. Семейный очагъ его погасъ: 6-го марта 1802 года умерла супруга его Екатерина Осиповна всего 25 лѣтъ отъ рожденія. Дѣтей у нихъ не было. «Въ Парижѣ театръ болѣе, чѣмъ гдѣ-нибудь, способствуетъ изученію народа, нравовъ, обычаевъ, уровня умственныхъ и духовныхъ силъ и свойствъ современнаго общества». Конечно, съ этой стороны, онъ долженъ былъ привлечь и привлечь къ себѣ «русскаго боярина», для котораго, однако, была не менѣе важна буквально закулисная сторона съ ея артистическими уборными. Тѣмъ не менѣе, князь Тюфякинъ не все только черпалъ здѣсь для себя одни чувственныя наслажденія; онъ хотѣлъ и пріобрѣлъ дружбу Тальма и дружбою съ великимъ актеромъ гордился. Впрочемъ, среди русскихъ, посѣщавшихъ Парижъ первой четверти девятнадцатаго вѣка, у Тальма было много друзей. Величайшую рѣдкость представляетъ сочиненіе И. И. Дмитріева подъ заглавіемъ: «Путешествіе NN. въ Парижъ и Лондонъ, писанное за три дня до путешествія». На виньеткѣ, украсившей эту книжечку, изображенъ NN. (Василій Львовичъ Пушкинъ), которому Тальма даетъ урокъ декламации.

Въ бытность свою уже директоромъ императорскихъ театровъ князь Тюфякинъ обращался къ Тальма за рисунками костюмовъ, декорацій и т. п. при постановкахъ нѣкоторыхъ пьесъ; съ этой цѣлью даже посылали нарочныхъ въ Парижъ, и современникъ (Н. И. Куликовъ) запомнилъ анекдотическій случай, съ начальникомъ репертуарной части А. А. Арсеньевымъ. Отпуская его къ Тальма принять заказанное, князь Тюфякинъ позволилъ молодому человѣку, пожить, погулять въ Парижѣ, пересмотрѣть спектакли во всѣхъ театрахъ. Какъ же воспользовался такимъ случаемъ Арсеньевъ? Пріѣхавъ въ Парижъ утрѣмъ, онъ въ той же конторѣ почтоваго дилижанса взялъ мѣсто на обратный вечерній выѣздъ, потомъ по адресу являсь къ Тальма и получивъ отъ него все нужное, по тѣмъ же улицамъ возвратился въ контору дилижансовъ и, перекусивъ кое-какъ въ ближнемъ кафэ, помчался въ Россію.

Насталъ 1812 годъ. Разрывъ Наполеона съ Россіей сдѣлалъ пребыва-

ніе князя Тюфякина въ Парижѣ неудобнымъ. Онъ выѣхалъ изъ Франціи, впрочемъ, безъ мысли возвратиться въ отечество. Однако, всюду въ Европѣ русскій пересталъ быть желаннымъ гостемъ, и вотъ, какъ говоритъ извѣстный Вигель,—«во вниманіе къ прежней, если не службѣ, то преданности, государь наградилъ возвратившагося въ отечество блуднаго Тюфякина званіемъ гофмейстера при дворѣ и вице-директора театральныхъ училищъ». Удивительное это было время, когда, несмотря на надвигающуюся страшную грозу съ Запада, не только могли думать о зрѣлищахъ, о балахъ но даже не могли безъ нихъ обойтись! поэтому, понятно, что въ Бородинскомъ сраженіи проливали свою и непріятельскую кровь тѣ, кто чуть ли не наканунѣ танцевалъ въ московскихъ собраніяхъ, а въ Петербургѣ спектакли и балы и не прекращались, дабы не проникло въ общество отчаяніе.

Князь Тюфякинъ пріѣхалъ въ Петербургъ съ вѣнской пѣвицею Бендеръ, которая потомъ выступала на императорской сценѣ и получала по 400 рублей «отъ спектакля». Главнымъ директоромъ театровъ былъ тогда А. Л. Нарышкинъ; 8-го апрѣля князь Тюфякинъ назначенъ былъ вице-директоромъ и присутствующимъ въ театральной конторѣ, спеціально для управленія хозяйственной частью.

Оберъ-камергеръ Александръ Львовичъ Нарышкинъ сохранялъ въ себѣ типъ вельможи екатерининскихъ временъ. «Онъ не зналъ, что такое неучтивость; со всѣми, съ кѣмъ имѣлъ дѣло, не только былъ ласковъ, даже фамиліаренъ, безъ малѣйшаго, однако же, урона своего достоинства». Сынъ воспѣтаго Державинымъ оберъ-шталмейстера, котораго Екатерина II называла «природнымъ арлекиномъ», А. Л. Нарышкинъ прославился, какъ острякъ и расточитель. При немъ дирекція вошла въ долги, и вновь назначенному управляющему хозяйственной частью съ этимъ приходилось считаться. Вскорѣ послѣ назначенія князя Тюфякина, именно—27 апрѣля 1812 года, Государь уѣхалъ изъ Петербурга, учредивъ особый комитетъ изъ трехъ лицъ: П. С. Молчанова, графа Д. А. Гурьева и А. Л. Нарышкина, возложивъ на этотъ комитетъ рѣшеніе всѣхъ дѣлъ по театрамъ обѣихъ

послѣдній князь Тюфякинъ.

столицъ, и уменьшивъ, такимъ образомъ, значеніе директора театровъ. Въ продолженіе двухъ лѣтъ князь Тюфякинъ былъ заслоняемъ то комитетомъ, то личностью директора Нарышкина, и только съ конца 1814 года, когда Нарышкинъ долженъ былъ сопровождать императрицу Елизавету Алексѣевну въ ея заграничномъ путешествіи и все управленіе театрами передалъ въ руки вице-директора, этотъ послѣдній сталъ вырисовываться и предсталъ передъ современниками во всей полнотѣ своихъ достоинствъ и недостатковъ.

У Вигеля и П. А. Каратыгина не нашлось такой кисти и такихъ красокъ, которыя дѣлаютъ портретъ изображаемаго лица привлекательнымъ. Тюфякинъ былъ, по словамъ перваго, скученъ, несносенъ, своенравенъ; по воспоминаніямъ Каратыгина, этотъ «деспотъ съ монгольскими замашками» доходилъ до безобразнаго цинизма и самоуправства въ обращеніи съ артистами, за исключеніемъ молоденькихъ и хорошенькихъ актрисъ. Ему ничего не стоило подбить глазъ своею подзornoю трубкой воспитаннику театральной школы за то, что тотъ не въ пору пробѣжалъ по сценѣ, или отправить актера на съѣзжій дворъ за отказъ отъ ничтожной роли, не подходящей къ его амплуа. Эти-же мемуаристы говорятъ, что послѣ обѣда князь никогда не бывалъ въ трезвомъ видѣ.

Бывшій секретаремъ князя Тюфякина Р. М. Зотовъ изображаетъ его гораздо болѣе мягкими штрихами, хотя и не скрываетъ, что ужиться съ нимъ было трудно; въ особенности князь не любилъ противорѣчій. Жертвою собственной неуступчивости сдѣлался князь Александръ Александровичъ Шаховской. Авторъ «Новаго Стерна», комедіи, гдѣ Карамзинъ представлялся въ каррикатурномъ видѣ наряду съ княземъ П. И. Шаликовымъ, возвратился въ Петербургъ послѣ ополченской службы и вновь поступилъ въ дирекцію императорскихъ театровъ. Тюфякинъ принялъ Шаховского сухо. Безкорыстный учитель такихъ артистовъ и артистокъ, какъ: Асенкова—мать, Воробьева (Сосницкая) Дюрова, Брянскій, Григорьевъ 1, Каратыгинъ 2, Сосницкій; неутомимый драматургъ и знатокъ театральныхъ дѣлъ, князь Шаховской былъ весьма полезенъ дирекціи; князь Тюфякинъ

это зналъ, но онъ понималъ также, что Шаховской захочетъ играть весьма видную роль въ театральной администраціи. Очевидно, что двумъ князьямъ, характерамъ которыхъ судьба не отпустила кротости, какъ двумъ медвѣдямъ, было не ужиться въ одной берлогѣ. Дѣйствительно, въ 1818 году они поссорились, публично, на сценѣ, причемъ «осыпали друга довольно площадными ругательствами», и князь Шаховской былъ уволенъ. Никто за него не заступился. Мѣсто его, какъ члена репертуарной части, занялъ пріѣхавшій изъ Москвы «переводчикъ» *Мизантропа* Ѳ. Ѳ. Кокошкинъ и тоже ненадолго. Причиною недовольства Шаховскимъ были, вѣроятно, его пристрастіе къ своимъ ученикамъ и безпристрастное отношеніе къ недостойнымъ баловнямъ высшаго начальства, но главнымъ образомъ — актриса Ежова. С. Т. Аксаковъ пишетъ, что «имѣя на него (т. е. князя Шаховского) большое вліяніе, она умѣла раздражать его, а въ раздраженіи Шаховской бывалъ иногда несправедливъ и на словахъ и на дѣлѣ. Всего хуже было то, что Шаховской, несмотря на свою вспычивость, проходившую мгновенно, не умѣлъ, не смѣлъ и не могъ обуздать неизвинительныхъ поступковъ этой женщины: все это падало на князя Шаховского и, конечно, всѣ имѣли полное право обвинять его». Кокошкина онъ тогда не терпѣлъ... «Этотъ Кокошкинъ, этотъ накрахмаленный галстукъ!»

Съ Кокошкинымъ князь Тюфякинъ раньше встрѣчался въ Москвѣ, куда онъ снова поѣхалъ директоромъ театровъ. Здѣсь намъ необходимо возвратиться къ поѣздкѣ А. Л. Нарышкина въ чужіе края. Эта поѣздка длилась до осени 1815 года. По возвращеніи въ Петербургъ Нарышкинъ узналъ, что князь Тюфякинъ успѣлъ уплатить всѣ долги дирекціи, за что и удостоенъ высочайшей благодарности и награжденъ орденомъ св. Анны первой степени. Директору оставалось только присоединиться къ торжеству вице-директора, обладающаго такой хозяйственной жилкой. Еще около трехъ лѣтъ Нарышкинъ пробылъ директоромъ съ призракомъ власти и ушелъ. Директоромъ назначенъ былъ князь Тюфякинъ — 6 апрѣля 1819 года.

последній князь тюфякинъ.

Онъ пожелалъ съѣздить въ Москву. Матери его, Маріи Александровны, уже не было въ живыхъ: она умерла еще 29-го января 1804 года, но престарѣлый отецъ, князь Иванъ Петровичъ, здравствовалъ. Онъ жилъ богатымъ бариномъ въ собственномъ домѣ, уцѣлѣвшемъ послѣ Двѣнадцатаго года и даже хранившемъ цѣлый архивъ французскихъ бумагъ и запасы превосходныхъ старыхъ винъ въ подвалѣ. Сынъ, пріѣхавшій изъ Петербурга, пригласилъ всѣхъ знакомыхъ москвичей и потчевалъ ихъ этими винами; кромѣ того, въ Англійскомъ клубѣ былъ заказанъ обѣдъ. Князь Петръ Ивановичъ Тюфякинъ былъ *любезный* человѣкъ: это характеризующее прилагательное князя П. А. Вяземскаго здѣсь кстати. Гостепріимнымъ и любезнымъ, думается, онъ, вообще, былъ въ частной жизни: вѣдь это же въ духѣ того барства, которое по-своему напѣвало изъ россиніевскаго Фигаро: cito, cito, piano, piano—«сыто, сыто, пьяно, пьяно», и у котораго за обыкновеніе накрывались столы на 30, 40, 50 человѣкъ, не только родственниковъ и знакомыхъ, но и вовсе не знакомыхъ! Если же любезный баринъ билъ театральнаго воспитанника зрительной трубою, то неудивительно и это; почему полномочному и полновластному директору театровъ не драться, если, напримѣръ, балетмейстеръ Дидло раздалъ тумачи на-право и на-лѣво, билъ танцовщицъ и танцоровъ палкою и въ ярости доходилъ до того, что его отливали водой?

Знаменитый Дидло, поставившій первобытный нашъ балетъ на западно-европейскую высоту, Дидло, воспитавшій, или, точнѣе выражаясь, подготовившій къ сценѣ цѣлое созвѣздіе знаменитостей, вторично пріѣхалъ въ Россію по приглашенію кн. Тюфякина. Мемуаристы (напр., Каратыгинъ) отмѣчаютъ страсть его къ балету, а драмою, будто-бы, онъ не интересовался. Такъ ли это? Нѣтъ. Сынъ своего времени и «исторической» Маріи Александровны, князь Петръ Ивановичъ, вѣроятно, интересовался всѣми видами искусства: балетомъ, оперой и драмой, поскольку они щекотали слухъ и нервы и способствовали поддержанію чувственныхъ ощущеній. Онъ былъ эпикуреецъ, но, какъ видно, нисколько не придерживался взгляда, будто-бы свѣжая вода и сытые ячменные пироги имѣются

только лишь въ саду Эпикура; поэтому, пріѣхавъ изъ-за границы съ пѣвицею Бендеръ, онъ не долго былъ преданъ «веселой вѣнкѣ» и разстался съ нею ради А. Е. Асенковой, молодой, талантливой исполнительницы ролей кокетокъ и служанокъ.

Въ качествѣ директора театровъ князь Тюфякинъ поручилъ нѣмецкій театръ Р. М. Зотову, въ балетѣ господствовалъ Дидло, въ оперѣ—капельмейстеръ К. А. Кавосъ съ режиссеромъ Лебедевымъ; русская драма находилась, какъ выше сказано, въ вѣдѣніи то Шаховского, то Кокошкина, которыхъ смѣнилъ А. Г. Волковъ, поставлявшій на театры оригинальныя оперы и комедіи, теперь забытыя. У московскихъ театровъ былъ свой управляющій А. А. Майковъ, котораго князь Тюфякинъ цѣнилъ и который заслуженно пользовался репутаціей хорошаго хозяина и администратора.

Бывши въ Москвѣ и объявляя благодарность Майкову, всѣмъ чиновникамъ и артистамъ, князь Тюфякинъ, 19 августа 1819 года, выразился: «пріятно мнѣ было, во время 19-ти-дневнаго моего здѣсь пребыванія, усмотрѣть, какъ въ присутствіи моемъ и обзорѣ дѣлъ конторы Московскаго театра, такъ равномѣрно и при пробахъ и представленіяхъ, въ коихъ я находился, что всѣ распоряженія по всѣмъ отраслямъ и частямъ московскаго театра производятся въ надлежащемъ устройствѣ и въ томъ видѣ благообразности, какой я могъ ожидать отъ общаго сореоженія къ благу и пользѣ службы». (Погожевъ).

Итакъ, предоставивъ специалистамъ воспитывать и развивать артистическіе таланты, воспитывать и развлекать, тѣшить, восхищать и привлекать публику въ подвѣдомственные ему театры, директоръ устремилъ свое око въ хозяйственную сторону, причемъ политическая экономія его вполне отвѣчала какъ на вопросъ: «что есть?», такъ и на вопросъ: «что должно быть?» Старое вѣрованіе, что вѣдомство не можетъ существовать безъ долговъ и перерасходовъ, въ глазахъ его утратило смыслъ: заплативъ прежніе долги и получивъ за то высочайшую благодарность, князь Тюфякинъ твердо рѣшилъ, что впредь долговъ дѣлать нельзя да и не нужно, необходима «разумная бережливость», опираясь на которую, театръ можетъ

послѣдній князь Тюфякинъ.

существовать въ лучшемъ значеніи этого слова, а не только въ смыслѣ «влачить существованіе». Рядъ принятыхъ мѣръ подтвердилъ это. Талантливые и полезные сценическіе дѣятели нисколько не почувствовали директорской бережливости; напротивъ, именно при князѣ Тюфякинѣ первые оклады были возвышены съ 3500 до четырехъ тысячъ рублей въ годъ; Дидло съ женою получали ежегодно 39 тысячъ рублей и т. д. Но, съ другой стороны, директоръ ввелъ строгія пенсіонныя правила, въ силу которыхъ» 1) простая выслуга артистами установленнаго числа лѣтъ, безъ отличій ревностнымъ и похвальнымъ поведеніемъ не даетъ права на пенсію; 2) пенсія назначается артистамъ лишь въ томъ случаѣ, когда они служили два послѣднія трехлѣтія до отставки, безъ прибавки содержанія; 3) артисты, по полученіи пенсіи, обязаны прослужить въ дирекціи еще два года на одномъ пенсіонѣ и не требуя отъ дирекціи уже никакого содержанія. Этимъ правиломъ положено начало существовавшему очень долгое время институту службы въ благодарность; 4) пенсіи назначаются только за безотлучную (т. е. непрерывную) службу въ теченіе установленнаго числа лѣтъ, и 5) артисты, штрафованные въ теченіе службы пять разъ арестомъ, лишаются права на пенсію». Что касается до иностранныхъ артистовъ, то пенсію могли получать тѣ изъ нихъ, которые въ началѣ службы принимали русское подданство.

Самымъ смѣлымъ шагомъ князя Тюфякина было введеніе абонементовъ на русскіе и французскіе спектакли.

Первая труппа французскихъ актеровъ, подъ управленіемъ Сериньи появилась въ Петербургѣ въ 1740 году, но развитіе французскій театръ получилъ въ царствованіе Екатерины II. Петербургъ считалъ его необходимымъ для той части своего общества, гдѣ говорили, что только французская эпиграмма задѣваетъ стрѣлою, что только французы любятъ нѣжные, красиво переливающиеся цвѣта и что только во французской комедіи есть о чемъ догадываться уму, зрителю есть что дополнять. 1812-й годъ прервалъ французскіе спектакли. Возобновились они въ 1816 году, такъ какъ въ Петербургѣ оставались два артиста, Дюранъ и Мезьеръ. Они предложили князю Тюфякину ставить несложныя маленькія пьесы. Директоръ театровъ



Е. И. НАЙДЕНОВА И С. В. АЙДАРОВЪ ВЪ РОЛЯХЪ НѢГИНОЙ И КН. ДУЛЕБОВА.
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

принялъ ихъ предложеніе. Высшій свѣтъ и гвардейцы, возвратившіеся изъ заграничнаго похода, нуждались именно во французскихъ спектакляхъ, съ пренебреженіемъ относясь къ нѣмецкимъ и русскимъ. «Когда любовь обращается въ привычку, то она уже болѣе не умираетъ». Пока происходила борьба «двухъ великановъ», московскіе патріоты дали обѣтъ вовсе не пить шампанскаго, а пить вмѣсто него рейнскія вина, но очень скоро оказалось, что сей торжественный обѣтъ невыполнимъ; равнымъ образомъ, тоска по Мариво, Расину, Мольеру стала овладѣвать высшимъ петербургскимъ обществомъ, какъ только французскій великанъ былъ побѣжденъ. Къ побѣжденной націи нація-побѣдительница не хотѣла питать вражды... Однимъ словомъ, пришло время для возобновленія французскихъ спектаклей. Но въ стѣнахъ Императорскихъ театровъ имъ пока еще не находилось мѣста. Французовъ пріютилъ князь Н. Б. Юсуповъ, одинаково восхищавшійся трагедіями Сумарокова, товарища своего по туринскому университету—Альфieri и Расина. Онъ отдалъ въ ихъ распоряженіе залъ въ своемъ домѣ на Садовой улицѣ и декораціи работы Гонзаго и Корсини. Къ Мезьеръ и Дюранъ присоединились пѣвецъ Брисъ съ женою и, такимъ образомъ, составила труппа, которой подъ силу были водевили и одноактныя оперетты, но таковы уже были притягательныя свойства французскихъ монологовъ, діалоговъ, речитативовъ и арій, что представленія даже и посредственной труппы плѣняли тѣхъ, кто видалъ Жоржъ, Тальма и подобныхъ имъ славныхъ артистовъ. Зрительный залъ не вмѣщалъ всѣхъ театраловъ-«галлофиловъ». Хозяйственный директоръ Императорскихъ театровъ рѣшилъ этимъ воспользоваться. Кстати архитекторъ Модюи отстроилъ уже, послѣ пожара, Большой театръ, который явился теперь наряднѣе и съ бѣльшимъ противъ прежняго числомъ мѣстъ.

Здѣсь-то, на этомъ огромномъ театрѣ, князь Тюфякинъ,—по запискамъ его секретаря,—рѣшилъ заставить французовъ играть. Но при этомъ онъ составилъ великолѣпный планъ. Зная, что при жадѣ французскихъ спектаклей не испугаются никакихъ стѣснительныхъ условій, онъ объявилъ общій абонементъ для русскихъ и французскихъ представленій, такъ что

послѣдній князь Тюфякинъ.

за *три* послѣднихъ въ недѣлю абонирующійся долженъ былъ смотрѣть и *четыре* русскихъ. Галломаны поморщились, но абонировались, и ежедневный абонементъ простирался до 1000 рублей и выше. Казалось, дѣло составляло одну финансовую хитрость; вышло на повѣрку, что художественная выгода еще сильнѣе. Абонировавшаяся публика состояла вся изъ высшаго петербургскаго общества, которое тогда даже рѣже нынѣшняго посѣщало русскіе спектакли, потому что никогда и между собою не говорило по-русски. Теперь, будучи принуждено смотрѣть и національные спектакли, оно, во-первыхъ, нѣсколько познакомило съ русскою литературою, а, во-вторыхъ, увидѣло, что на нашей сценѣ много отличныхъ первоклассныхъ дарованій. Актеры же, съ своей стороны, чувствовали, что зрители ихъ уже не тѣ гостинодворцы и чиновники средняго сословія, которые имъ за все хлопаютъ и вызываютъ, и стали облагораживать свою игру, стараясь придать ей совокупность французскихъ спектаклей.—Такъ В. Р. Зотовъ оцѣниваетъ смѣлый шагъ князя Тюфякина.

Рядомъ съ русской драматической труппою, въ составѣ которой были, между прочимъ, Асенкова, Воробьева-Сосницкая, Колосова, Ежова, Брянскій, Сосницкій, Бобровъ, Рамазановъ и въ особенности Семенова; рядомъ съ оперной труппою, гдѣ блистали Нимфодора Семенова и Самойловъ-отецъ; рядомъ съ балетомъ, въ которомъ подвизались Истомина и Е. Колосова,—французская труппа представляла собою убожество; на Императорской сценѣ не могли появиться лицедѣи изъ юсуповскаго зала: нуженъ былъ составъ, который соотвѣтствовалъ бы достоинству Императорскаго театра. Вскорѣ, поэтому, труппа Мезьеръ-Дюранъ пополнилась чрезъ приглашенныхъ: пѣвицу Фились, героиню Денись-Туссенъ, тенора Жено и сопрано Данжевилъ. Вновь принятые артистки и артисты улучшили французскую труппу, однако-же, не въ достаточной степени. Директоръ театровъ увидѣлъ, что нельзя вполнѣ полагаться на парижскихъ агентовъ, предлагающихъ не тѣ первостепенные таланты, которыхъ хотѣлось бы, и рѣшилъ поѣхать въ Парижъ и собрать тамъ труппу для комедіи и комической оперы. Хроникеръ Вольфъ говоритъ, что князь Тюфякинъ

уѣзжалъ въ Парижъ подѣ предлогомъ дѣла, просто же на просто ему, какъ богатому и независимому человѣку, надоѣло управленіе театрами. Какъ бы то ни было, но, вызвавъ изъ Москвы А. А. Майкова, въ качествѣ своего замѣстителя, князь Тюфякинъ укатилъ въ Парижъ въ маѣ 1821 года.

Между тѣмъ, въ Петербургѣ жилъ врагъ его, князь Шаховской. Майковъ пріѣхалъ изъ Москвы и явился къ князю, своему старому знакомому. Пріятели сообща стали управлять театрами; князю Тюфякину посылались доклады чрезъ секретаря его Р. М. Зотова, который, въ свою очередь, отписывалъ директору, что продолжительное пребываніе въ Парижѣ грозитъ ему непріятными неожиданностями. Но какъ поющій тетеревъ, довольный своимъ токованьемъ, ничего не видитъ и не слышитъ кругомъ себя, такъ и князь Тюфякинъ, вдохнувъ парижскаго воздуха, закрылъ глаза на все, что зарождалось въ петербургскихъ туманахъ и своимъ жаломъ было направлено противъ него. Впрочемъ, ни исправлявшій должность директора Майковъ, ни князь Шаховской не были бы въ состояніи отнять власть у князя Тюфякина, если бы не помогъ имъ въ этомъ петербургскій генералъ-губернаторъ, графъ М. А. Милорадовичъ, слывшій недаромъ «сердечкинымъ». Волокитство привело его въ совмѣстную гостиную актрисы Ежовой и князя Шаховского, гдѣ вечеромъ собирались актрисы, танцовщицы, преимущественно же воспитанницы театральнаго училища. Онѣ то и привлекали сюда какъ золотую молодежь, такъ и Грибоѣдова, Жандра и другихъ, кто разсуждалъ, что «безъ женщинъ начало нашей жизни было-бы лишено помощи, середина—удовольствій и конецъ—утѣшенія». Графъ—«сердечкинъ» очень скоро сталъ непремѣннымъ членомъ вечернихъ собраній у Ежовой и покровителемъ танцовщицы Телешовой, которая доводилась Ежовой сродни. Слабостью графа къ изящному праху, какъ В. Гюго называлъ женщинъ, и воспользовались Майковъ съ княземъ Шаховскимъ: они нарисовали ему мрачную картину управленія театрами княземъ Тюфякинымъ. Изображался полный развалъ. Казалось, дѣло никогда не находилось еще въ столь печальномъ состояніи, какъ теперь. Майковъ обращалъ особенное вниманіе графа Милорадовича на театральное училище.

последній князь тюфякинъ.

Милорадовичъ довелъ объ этомъ до свѣдѣнія Государя, который повелѣлъ ему и пользовавшемуся особымъ расположеніемъ Александра Павловича князю П. М. Волконскому произвести внезапную ревизію. «Оба они прибыли на другое утро въ 8 часовъ утра въ театральную школу. Тамъ никто не ожидалъ подобнаго посѣщенія. Дѣти только-что встали; въ дортуарахъ царствовалъ величайшій безпорядокъ; простыни, одѣяла были грязныя, старыя, въ заплахахъ; бѣлье на дѣтяхъ тоже, комнаты не чищены, не метены: вездѣ пыль, грязь и духота. Завтракъ дѣтей былъ самый бѣдный. Отправились на кухню, гдѣ готовили обѣдъ для школы. Тамъ тоже все было грязно, а запасовъ недостаточно для продовольствія ста человѣкъ»...

24-го октября 1821 года правительствующему сенату данъ былъ слѣдующій указъ: «Дѣйствительному статскому совѣтнику Майкову всемилостивѣйше повелѣваемъ быть въ должности директора надъ театральными зрѣлищами и музыкою, а гофмейстера князя Тюфякина увольняемъ вовсе отъ управленія театрами».

«Подумаешь, какъ счастье своенравно! Бываетъ хуже—съ рукъ сой-детъ»... При отъѣздѣ своемъ князь Тюфякинъ оставилъ такъ называемой остаточной суммы сто тысячъ рублей. Обвинители говорили: ну, да, есть сто тысячъ, но недостаетъ противъ штата 39 артистовъ, нѣтъ нѣмецкой оперы. Ему ставили въ вину ветхость Малаго театра (стоявшаго на мѣстѣ Александринскаго до 1832 года), и то, что въ театральной школѣ оказались воспитанники болѣе 25-лѣтняго возраста, тогда какъ въ 20 лѣтъ они непременно должны быть выпущены; даже прачешные безпорядки, не говоря уже о прибавкѣ нѣкоторымъ артистамъ жалованья.—Онъ могъ только махнуть рукой на обвиненіе и, кинувъ петербургскимъ интриганамъ что-нибудь въ родѣ пушкинскихъ стиховъ: «мнѣ докторомъ запрещена унылость; оставимъ это—сдѣлайте мнѣ милость!»—крѣпче привязаться къ «снисходительному» Парижу. На этотъ разъ навсегда.

Поэтъ Жуковскій, посѣтившій въ 1827 году Парижъ, отмѣчаетъ въ своемъ дневникѣ обѣдъ у посла, графа К. О. Поццо-ди-Борго: «комната съ Жераровыми амурами (знаменитый французскій живописецъ). Портретъ



Г. ПЕТРОВЪ ВЪ ОП. «МИНЬОНА» ТОМА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

Государя Доу. Великолѣпный обѣдъ. Виллель, Дамасъ, Корбьеръ, Клермонъ-Тоннеръ, Талейранъ; фельдмаршалъ Лористхонъ, папскій нунцій, весь дипломатическій корпусъ; изъ русскихъ: Чичаговъ, Кологривовъ (братъ князя Александра Николаевича Голицына), князь Лобановъ, Дивовъ, князя Тюфякинъ, Долгоруковъ, князь Потоцкій...» Пользуясь гостепріимствомъ другихъ, князь Тюфякинъ платилъ тѣмъ же: домъ его, по словамъ князя Вяземскаго, былъ открытъ для туземцевъ и для заѣзжихъ земляковъ безъ той осторожной щепетильности, какая такъ свойственна, напримѣръ, англичанамъ. Кругъ его знакомыхъ былъ широкъ и пестръ, начинаясь сценическими дѣятелями и замыкаясь вершителями судебъ Европы. Въ этомъ кругу князь Тюфякинъ чувствовалъ себя, какъ въ родной стихіи: пріятно протекали годы—и смѣна ихъ не давала ему повода скучать по Россіи. Онъ являлся всюду съ *mademoiselle* Ирма, актрисою одного изъ парижскихъ театровъ. Мелкіе журналы вышучивали его. Подъ перомъ ядовитаго журналиста рюриковичъ, князь, Тюфякинъ обратился въ «князя Toutfaquin'a». Осмѣянный и осмѣиваемый Тюфякинъ жаловался по судамъ, требовалъ прекращенія «травли» его парижскими листками и никогда не получалъ удовлетворенія. Но и подобнаго рода непріятности, всетаки, не ослабили его привязанности къ міровой столицѣ. И какъ онъ встревожился, когда вышелъ приказъ Императора Николая Павловича, чтобы русскіе выѣхали изъ Парижа!

Это случилось въ 1830 году, въ дни іюльской революціи, когда Императоръ Николай рѣшился прервать сношенія съ Франціей и едва не дошло до открытаго разрыва.

Князь Тюфякинъ обратился къ Поццо-ди-Борго, указывая на свою болѣзнь, препятствующую выѣхать. Посолъ обратился къ Государю. Нѣкоторое время спустя, Поццо-ди-Борго приглашаетъ князя Тюфякина на обѣдъ. Князь находитъ подъ салфеткою своего прибора Государево разрѣшеніе оставаться безсрочно въ Парижѣ. Отъ удивленія и радости онъ такъ и вскочилъ со стула.

Послѣ этого онъ прожилъ въ Парижѣ еще 15 лѣтъ, перепархивая

отъ удовольствія къ наслажденію и отъ наслажденія къ удовольствію, не смотря на то, что ему было уже подъ 75 лѣтъ. Смерть, однако, стояла уже за плечами послѣдняго представителя этого рода, и 20-е февраля 1845 года было его послѣднимъ днемъ. Онъ очень страдалъ и былъ слабъ. Друзья, пріятели и знакомые приходили навѣщать угасающаго старика. Въ числѣ ихъ былъ директоръ оперы Веронъ. Онъ посѣтилъ князя незадолго до кончины. Тюфякинъ уже плохо владѣлъ языкомъ. Напрягая остатокъ силъ, онъ съ трудомъ выговорилъ, глядя на Верона:

— А Плонкетъ... танцуетъ ли она сегодня?

Это были предсмертныя слова.

МОСКВА.—МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Н. ЭФРОСА.



СЕЗОНЪ 1912—1913 года представлялъ въ московскомъ Маломъ театрѣ почти точную копию предшествующаго театральнаго года. Игались, правда, другія пьесы другихъ драматурговъ; можетъ быть, нѣсколько по иному въ количественномъ отношеніи, и не въ пользу послѣдняго сезона, распредѣлилась работа сцены между ея двумя репертуарными задачами, между такъ называемымъ «основнымъ» репертуаромъ и репертуаромъ текущимъ, между произведеніями непреходящаго художественнаго значенія и непререкаемой прелести и такими, вся привлекательность которыхъ, все ихъ право на вниманіе театра исчерпывались лишь тѣмъ, что подъ ними самыя свѣжія даты, что онѣ — новыя. Но весь общій характеръ сезона, да даже и почти всѣ его детали, и въ репертуарной, и въ собственно сценической части, остались тѣ же. И также успѣшна была матеріальная сторона сезона, также усиленно посѣщался Малый театръ, даже усиленнѣе, давъ въ сборахъ перевѣсъ надъ



Г-ЖА ГУКОВА ВЪ ОП. «МИНЬОНА» ТОМА.
ИМПЕРАТОРСКИЙ МОСКОВСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

предшественникомъ приблизительно въ 15 тысячъ. Начиная съ сезона 1909—1910 г., перваго при новомъ завѣдующемъ труппою Малаго театра, кн. А. И. Сумбатовѣ, сборы показываютъ непрекращающуюся и все усиливающуюся тенденцію къ росту. Статистики Малаго театра подсчитали, что каждый сезонъ изъ этого четырехлѣтія по сборамъ выше каждаго сезона изъ предшествующаго десятилѣтія, и даже такъ: худшій сезонъ сумбатовскаго четырехлѣтія все таки лучше по сборамъ лучшаго сезона изъ предшествующихъ десяти лѣтъ. И эта тенденція кассоваго роста, который—осязаемый признакъ растущаго успѣха театра, опредѣленно отмѣчаетъ и послѣдній театралъный годъ, какъ отмѣчала и его ближайшихъ предшественниковъ. Словомъ, къ какой сторонѣ ни обратись, картина все та же, и въ счастливомъ и въ неблагополучномъ. Потому мнѣ пришлось бы теперь повторить относительно этого сезона, если и не все, то весьма и весьма многое изъ того, что я говорилъ на страницахъ «Ежегодника Императорскихъ театровъ», обозрѣвая предыдущій сезонъ. Также пришлось бы констатировать излишне большое, совершенно не оправдываемое требованіями кассы и врядъ ли нужное для внутренняго успѣха количество новыхъ постановокъ, которое въ отчетномъ году, вмѣстѣ съ двумя юбилейными, выразилось въ цифрѣ 13. Также, далѣе, пришлось бы констатировать малое обогащеніе «основного» репертуара и напрасное растрачиваніе прекрасныхъ силъ труппы на пьесы значенія весьма сомнительнаго и во всякомъ случаѣ скромнаго. Также пришлось бы заводить рѣчь о томъ, что обиліе въ репертуарѣ новыхъ пьесъ русскихъ драматурговъ отнюдь не стоитъ въ соотвѣтствіи съ уровнемъ нашей драматургіи въ настоящее время и что законное стремленіе не разрывать съ текущею драматургіею отнюдь еще не диктуетъ ставить произведенія, хотя и новыя, но плохія. Пришлось бы, наконецъ, указывать и тѣ же, что раньше, нѣкоторыя неправильности въ использованіи наличныхъ силъ богатой труппы. Иные спектакли могли бы проходить на Малой сценѣ съ бѣльшимъ совершенствомъ, быть привлечательнѣе въ сценическомъ отношеніи, если бы иногда нѣсколько по иному были розданы роли. Въ старомъ Щепкинскомъ домѣ и сейчасъ большое

количество хороших актерских силъ. Почти всякая пьеса, за исключеніями очень малыми, можетъ разойтись тутъ, говоря театральнымъ терминомъ, по труппѣ отлично. Но иногда въ разверсткѣ ролей между актерами оказывались изъяны. Это съ ясностью, думается—даже и для самихъ разверстывавшихъ, обнаруживалъ въ нѣкоторые вечера сыгранный спектакль. Если бы новыхъ постановокъ въ сезонѣ было поменьше (врядъ ли нужно ихъ больше восьми, да и это число—максимальное) и если бы театръ избѣжалъ нѣкоторыхъ погрѣшностей въ распредѣленіи ролей, спектакли Малаго театра могли бы стоять на большой высотѣ.

Правда, встаетъ такое соображеніе, за которымъ и я не могу не признать извѣстной состоятельности: тогда, пожалуй, многіе актеры въ труппѣ оставались бы совсѣмъ безъ работы. А здѣсь преслѣдуется своего рода распредѣлительная справедливость. Но въ концѣ концовъ, вѣдь не человѣкъ для субботы, но суббота для человѣка, не театръ для актеровъ, но актеры для театра, и верховная цѣль театра—идеальный спектакль, высшая, доступная данной сценѣ, мѣра совершенства. И этому, какъ ни тяжело это, приходится все приносить въ жертву. Да возможно, что при безупречномъ, руководимомъ лишь заботою о совершенствѣ спектакля, распредѣленіи и даже, казалось бы, за исключеніемъ совсѣмъ уже недаровитыхъ, «безработныхъ», каждому нашлось бы дѣло, какое онъ можетъ выполнить съ наибольшею удачею...

Но я знаю, что эти, по моему, непререкаемо правильныя разсужденія, врѣзываются въ частую сѣть внутреннихъ театальныхъ отношеній, установившихся репутацій, традицій и т. п. И потому понимаю, какъ трудно осуществимы въ этой именно области театральной жизни самыя лучшія desiderata. Театру приходится итти путемъ, такъ сказать, компромиснымъ, выискивать равнодѣйствующую, на которой бы и возможно болѣе были защищены интересы спектакля, какъ художественнаго цѣлаго, и наименѣе затронуты указанная выше отношенія и личные интересы отдѣльныхъ актеровъ.

Этими указаніями я и считаю возможнымъ ограничиться въ общемъ

обзорѣ даннаго сезона, чтобы не отнимать вниманія тѣмъ, что уже раньше и довольно обстоятельно говорилось мною на этихъ же страницахъ. Въ обзорѣ же отдѣльныхъ фактовъ жизни театра за годъ, отдѣльныхъ постановокъ я совсѣмъ не буду касаться первой половины года, такъ какъ въ одномъ изъ предыдущихъ моихъ писемъ подробно разсмотрѣлъ и по мѣрѣ силъ оцѣнилъ тѣ постановки, которыя заняли въ Маломъ театрѣ почти всю эту первую половину, сентябрь—декабрь. За этотъ срокъ театръ далъ восемь постановокъ, не считая одной юбилейной—двѣ реставраціи (шекспировская комедія и одна пьеса Островскаго), одну пьесу западно-европейскаго репертуара и пять пьесъ новаго русскаго репертуара. Отдавъ тутъ такъ много вниманія, и вниманія врядъ ли заслуженнаго, врядъ ли оправдывавшагося достоинствами ставимыхъ пьесъ, произведеній русскихъ авторовъ, Малый театръ затѣмъ, съ января, занялся драматургіею западно-европейскою. Сначала попробовалъ снять налетъ пыли и плѣсени со старенькой драмы французскаго Пароди—«Побѣжденный Римъ». И въ юности своей драма эта не сверкала красками истинной художественности, никогда не была «классическою», хотя и имѣла внѣшній уборъ «большой» трагедіи. Пароди—изъ совсѣмъ маленькихъ божковъ парижскаго Парнаса, авторъ нѣсколькихъ драмъ, появлявшихся въ театрѣ только для того, чтобы тотчасъ же сгинуть, исчезнуть навсегда въ безвѣстности. Нѣкоторое исключеніе представилъ лишь «Побѣжденный Римъ» и задержался изрядно долго на подмосткахъ. Не потому, что обладалъ онъ большими достоинствами, что авторъ тутъ вдругъ выросъ и изъ наивнаго сочинителя, любителя всякой бутафорской красоты и шумихи превратился въ поэта. Только потому, что роль слѣпой Постуміи, убивающей въ высшемъ порывѣ материнской любви свою дочь, согрѣшившую весталку, приглянулась Саррѣ Бернаръ. Артистка долгое время не разставалась съ этою ролью, возила ее по всѣмъ градамъ и весямъ въ своихъ многочисленныхъ гастрольныхъ поѣздкахъ. Роль—чисто внѣшней эффектности, а великая Сарра всегда это очень любила, и въ расцвѣтъ своей артистической карьеры, и тогда, когда пошла она уже на убыль. На склонѣ лѣтъ

Сарра съ упоеніемъ отдавала свои силы такой пьесѣ, какъ «Орленокъ», играетъ юношу герцога Рейхштадтскаго даже и теперь, когда она въ прабабушкиномъ возрастѣ... Артистка скоро отбросила весь «Побѣжденный Римъ», но сохранила одинъ его актъ, четвертый, въ центрѣ котораго— слѣпая Постумія, и многократно его играла. Завезла она Постумію и къ намъ въ Москву въ одинъ изъ своихъ раннихъ наѣздовъ. Сарра Бернаръ заразила своею ошибочною симпатіею къ издѣлію г. Пароди и русскихъ актрисъ. Такъ «Побѣжденный Римъ» попалъ въ русскій репертуаръ, хотя ему эта плохая поддѣлка подъ Виктора Гюго была особенно чужда своею пустою помпезностью и крикливостью, своимъ «холоднымъ жаромъ», который всячески силится поднять зрительную залу до точки кипѣнія, но оставляетъ ее безнадежно холодною. Истинный предшественникъ и образецъ автора «Побѣжденного Рима»—нѣмецъ Гальмъ съ его «Равенскимъ бойцомъ», которому нашъ Малый театръ также когда то, уже десятилѣтія назадъ, удѣлилъ вниманіе и силы. Но даже Гальмъ, этотъ Шиллеръ на курьихъ ножкахъ, у котораго вмѣсто грандіознаго костра—аккуратненькій фонарикъ, даже онъ, хотъ и нищій настоящимъ талантомъ, вдохновеніями трагическаго писателя,—богачъ по сравненію съ Пароди. Такое впечатлѣніе художественнаго убожества и нищеты произвелъ его «Побѣжденный Римъ» двадцать семь лѣтъ назадъ, когда былъ онъ впервые сыгранъ на Малой сценѣ, съ Г. Н. Федотовою—Постуміею, М. Н. Ермоловою—Оппиміею, тою весталкою, которая нарушила обѣтъ чистоты и невинности и гибнетъ отъ ножа матери. За эту четверть вѣка, такую сложную и важную въ жизни русскаго театра, наша публика, да и наши актеры окончательно отвыкли отъ такой шумной и напыщенной драматургіи, отъ всей этой ветоши лже-романтическаго маскарада. Пропалъ и послѣдній интересъ къ такому драматическому «брикъ-а-браку». Если бы я не боялся подозрѣнія въ желаніи сдѣлать плохой каламбуръ, я бы сказалъ, что пьеса Пароди—пародія на трагедію. И, какъ и полагается въ спектаклѣ пародіи, зритель готовъ смѣяться въ самыхъ трагическихъ моментахъ. Чѣмъ трагичнѣе, тѣмъ потѣшнѣе. Кусочки «Побѣжденного Рима» такъ и просятся сейчасъ

въ программу «Летучей Мыши» или «Кривого Зеркала», этихъ двухъ главныхъ театриковъ пародіи и всякой «вампуки»...

Какъ и почему этотъ «Побѣжденный Римъ», никому не сулившій никакихъ радостей, ни исполнителямъ, ни тѣмъ меньше публикѣ, удостоился снова чести быть реставрированнымъ нашимъ Малымъ театромъ, зачѣмъ его вернули въ репертуаръ, хлопочущій о своей чистотѣ и незасоренности,— я не знаю. Могу лишь сдѣлать одну догадку. Вѣроятно, М. Н. Ермолова, когда-то игравшая Оппимію рядомъ съ Федотовой—Постумією, набрела въ часы воспоминаній о прошломъ на эту пьесу. И показалось артисткѣ, благодаря той розовой дымкѣ, что всегда окутываетъ молодя, далекія воспоминанія, интереснымъ приложить свой громандый талантъ, свою геніальную искренность къ фѣдотовской роли. Такъ, повидимому, сложился этотъ экскурсъ въ театральный архивъ,—экскурсъ, совершенно напрасный и досадный. Напрасный и потому, что онъ не далъ даже и того единственного результата, ради котораго былъ, по моей догадкѣ, предпринятъ: не далъ хорошей роли, сколько нибудь достойной нашей великой артистки и антипода Сарры Бернаръ. Когда дѣло идетъ о такой сценической величинѣ, какъ Ермолова, замолкають споры о томъ: исполнители ли для пьесы, или пьеса—для исполнителей. Ермолова десятки разъ бывала очаровательна, устраивала истинные праздники сценическаго искусства наперекоръ пьесѣ и ея автору, пользовалась ими лишь, какъ поводомъ, чтобы развернуть во всю ширь, раскрыть во всей глубинѣ свои силы, свою художественную красоту и значительность. Убогая авторская канва совсѣмъ пропадала для глазъ подъ роскошнымъ актерскимъ узоромъ. Это было своего рода *commedia dell'arte*. Авторъ давалъ лишь намеки, схему, артистка творила образъ, пьесу. Но Пароди не оказался пригоднымъ даже въ качествѣ такого вотъ «повода», предлога для самостоятельнаго сценическаго творчества. Онъ заковалъ всю искренность артистки въ оковы своей слащавой фальши, громадная ея чувства опуталъ частыми путами своей напыщенной фразеологии, пламя ея страстей засыпалъ золою своего холодного краснорѣчія. И была въ этомъ спектаклѣ, по моему, не столько свободная игра, воль-

ное проявленіе актрисою себя, сколько борьба съ авторомъ, усилія преодолѣть и заслонить его ложь, его безталанность и безвкусіе. На такую борьбу уходило слишкомъ много силъ и мало уже оставалось ихъ для побѣды надъ чувствами зрителя. О, конечно, и въ этомъ печальномъ, досадномъ своею полною ненужностью спектаклѣ бывали мгновенія, когда monsieur Пароди, лукавый и какой то хлыщеватый авторъ, выраженный въ старое драматургическое тряпье, давно успѣвшее вылинять, проваливался куда то, и стояла передъ нами Ермолова съ могучею силою материнской любви и страданія, съ прекрасными слезами въ незрячихъ глазахъ. И уже близокъ былъ къ зрителю восторгъ. Но опять выскакивалъ monsieur Пароди и начиналъ свой скучный, пошлый, якобы трагическій парадъ. Тогда сама Ермолова, это олицетворенное отрицаніе парадности, становилась театральною... Не можетъ сердце сердцу говорить, когда между ними—стѣна «Побѣжденнаго Рима». Вотъ почему я и считалъ себя въ правѣ сказать, что совершенно напрасно была предпринята экскурсія въ театральный архивъ, что отнюдь не стоило снимать съ пыльной полки это твореніе и нести его на сцену, не стоило даже и съ точки зрѣнія хорошей роли для Ермоловой. А другихъ оправдывающихъ эту постановку мотивовъ ужъ и совсѣмъ не найти. Не изъ чего сотворить здѣсь не то что художественную радость, но даже и мимолетную театральную утѣху.

Играть «Побѣжденный Римъ» нашимъ актерамъ было трудно. Не умѣютъ они теперь съ такими ролями справляться, можетъ быть, потому, что стали искреннѣе, ушли ихъ талантъ и ихъ сценическіе навыки въ совсѣмъ другое. И чувствуютъ они себя въ этихъ роляхъ, какъ въ чужомъ платьѣ, неловко, нескладно и смѣшно. Думается мнѣ, что исполнители, по крайней мѣрѣ, большинство ихъ все время испытывали такое ощущеніе, что это какой-то маскарадъ. Да и не могли ощущать иначе. А разъ—маскарадъ, гдѣ ужъ тутъ заводить рѣчь объ искренности чувствъ, о непосредственности переживаній. Дай Богъ только не очень ужъ «навампукить». Авгуры тѣ хоть думали, что другимъ-то не виденъ ихъ обманъ. У игравшихъ «Побѣжденный Римъ» не могло быть и этого. И такъ

и казалось, что вотъ взглянуть эти римляне, переживающіе такіа громадныя, трагическія чувства, одинъ другому въ лицо и расхохочутся... Описывать и разбирать каждое исполненіе въ отдѣльности врядъ ли слѣдуетъ при такихъ условіяхъ спектакля, созданныхъ съ неизбѣжностью самымъ характеромъ пьесы. Нужно было все искусство и умѣнье быть торжественнымъ А. И. Южина, чтобы получилась все таки цѣльная фигура, какъ она получилась у этого исполнителя. У другихъ этого сверхискусства не оказалось, можетъ быть потому, что у нихъ нѣтъ тѣхъ сценическихъ воспоминаній, какія есть у А. И. Южина и которыми онъ заставлялъ себя жить въ этотъ спектакль. Драма Пароди немного бы выиграла оттого, если бы была больше подходящею по внѣшнему виду и роли весталки г-жа Пашенная. Да и интонаціи артистки не совсѣмъ тѣ, которыхъ требуетъ роль. Но это слишкомъ маленькая бѣда по сравненію съ тою большою, въ смыслѣ художественномъ, бѣдою, какою является самая постановка такой пьесы. Эта постановка—какое то репертуарное недоразумѣніе, и это—зря загубленный мѣсяць работы цѣлой группы даровитыхъ людей. Такъ какъ нельзя видѣть въ выборѣ «Побѣжденнаго Рима» желаніе знакомить публику съ развитіемъ современной драматургіи, то нужно бы сказать, что эта постановка сдѣлана для обогащенія такъ называемаго «основного репертуара». Но вѣдь это можно говорить только въ шутку. Основной репертуаръ, это—вовсе не синонимъ всякой старой ветоши. Отнесемъ же данный спектакль просто на счетъ недоразумѣнія.

Иныя впечатлѣнія—отъ февральской постановки, отъ комедіи молодого датчанина Гойера. Такому дебютанту можно предсказать хорошую будущность. Въ немъ—несомнѣнный талантъ, наблюдательность, оригинальность и чувствованіе сцены. Онъ безъ тяжелодумства уменъ, онъ безъ кокетничанія блестящъ. И онъ умѣетъ писать такіа отличныя роли, а пишущіе для театра какъ то совсѣмъ разучились это дѣлать. Роль опереточной актрисы Юліи, къ которой крадется уже старость, но не можетъ побѣдить ея жизнерадостности и «легкаго» отношенія къ жизни,—сущій кладъ для исполнительницы, даетъ широкій просторъ сценической виртуозности. И приближи-

тельно такихъ же качествъ еще нѣсколько ролей въ «Дебютѣ Венеры»: брата пѣвицы Джона, одного изъ ея любовниковъ, еще другихъ. Тема пьесы—о старѣющей женщинѣ—почему то въ послѣдніе годы особенно популярна у скандинавскихъ авторовъ. На эту тему драма Кнута Гамсуна «У жизни въ лапахъ», которая невольно вспоминалась на спектаклѣ «Дебюта Венеры»; на эту же тему, хотя и взятую въ совсѣмъ иномъ поворотѣ, романъ Каринъ Микаэлисъ, которымъ съ годъ назадъ зачитывалась вся Европа. Въ противоположность этимъ двумъ своимъ предшественникамъ въ разработкѣ той же темы, Гойеръ не склоненъ настраиваться на очень уже трагичный ладъ. Съ его авторскаго лица не сходитъ веселая улыбка. И даже когда его героиня плачетъ, слезы у нея «легкія», меньше всего говорящія о «тѣмъ безнадёжности въ измученной груди». Лишь въ одинъ моментъ сходитъ улыбка съ лица, вырывается нота почти трагическая: когда Юлія, только что дебютировавшая въ театрѣ жанра варьетѣ, демонстрировавшая свою пышную наготу, срываетъ съ себя золотистый парикъ, и остается сѣдая старуха. Но сейчасъ же слезы ея опять дѣлаются «легкими», опять беретъ верхъ легкомысліе и жизнерадостность. Въ изображеніи борьбы этой натуры съ надвигающею старостью и заключается главное содержаніе пьесы; и изображеніе это сдѣлано мѣтко, правдиво и красиво. Отлично былъ использованъ этотъ матеріалъ и г-жей Лешковскою, играющею на малой сценѣ Юлію. Можетъ быть, въ Юліи Гойера побольше шику, что-ли, чѣмъ то было у Юліи г-жи Лешковской. Но это—только отѣнокъ, не весьма существенный. Самое существо Юліи передано съ рѣдкою выразительностью, съ рѣдкою тонкостью и сценическимъ благородствомъ. И какое богатство интонацій, великолѣпныхъ подробностей! Зритель не переставалъ ими любоваться. Можетъ быть, далѣе, тотъ моментъ, обозначенный уже выше, когда острое отчаяніе на короткій мигъ вспыхиваетъ въ этой «легкой» женщинѣ, требуетъ большей не то что силы, но остроты въ передачѣ, чѣмъ это было въ исполненіи г-жи Лешковской. На мгновеніе нужно бы зрителю, за вечеръ привыкшему улыбаться и любоваться,—содрогнуться. Такого впечатлѣнія не было, или было

оно въ недостаточной степени сильное. А во всемъ остальномъ исполненіе, и по общему рисунку, и по всѣмъ деталямъ, было безупречное. И это, вмѣстѣ съ качествами самой пьесы, сдѣлало «Дебютъ Венеры» однимъ изъ самыхъ интересныхъ и пріятныхъ спектаклей за этотъ сезонъ въ Маломъ театрѣ.

Джонъ, родной братъ Юліи, не только по крови, но и по характеру. И онъ—воплощенное легкомысліе и жизнерадостность, хотя жизнь его была богата всякими тревоженіями, неудачами; они придали его легкомыслію нѣсколько иной оттѣнокъ, подмѣшали къ нему и цинизма и злости. Г. Садовскій, игравшій Джона, врядъ ли поступилъ правильно, принявъ эти подмѣсы за самое существо образа, имъ отдалъ первенствующее мѣсто въ своей передачѣ и такимъ образомъ превратилъ Джона въ какого то маленькаго Мефистофеля и «злодѣя». Джонъ—не злодѣй, онъ только шалопай и циникъ. И характеръ роли и весь стиль исполненія требуютъ игры болѣе легкой, искрометной, беззаботной. Гнаться за «демоническою натурою» тутъ совершенно не стоитъ, да и нельзя, такъ какъ все равно ничего этого не получится.

Въ кучѣ поклонниковъ Юліи есть одинъ, особенно интересный по своей психикѣ. Онъ—изъ тѣхъ, которые, разъ впустивъ въ сердце свое любовь, разъ загорѣвшись страстью къ женщинѣ, любятъ и горятъ уже до конца, ни передъ чѣмъ не останавливаются, даже передъ униженіемъ. И чѣмъ больше любимая женщина унижаетъ, тѣмъ мучительнѣе, но и тѣмъ сильнѣе они любятъ. Такіе становятся преступниками отъ любви. Герой «Дебюта Венеры», невзрачный и уже старый, преступникомъ не сталъ. Но сталъ ростовщикомъ, чтобы нажить состояніе побольше и съ этимъ состояніемъ дожидаться, когда Юлія, всѣми оставленная, обратится къ нему, обопрется на его руку. Это—ростовщикъ, такъ сказать, съ идеею. И всѣ эти черты образа отлично передаетъ г. Южинъ, понемногу раскрываетъ истинное и сложное содержаніе своего героя. Другія фигуры, хотя и жизненны, подмѣчены наблюдательно и переданы мѣтко, представляютъ меньшій интересъ.

Подъ самый конецъ сезона Малый театръ далъ еще одну постановку, вернулъ въ репертуаръ лучшую и когда то, лѣтъ двадцать на-

задъ, имѣвшую на Малой же сценѣ очень большой успѣхъ пьесу Вл. И. Немировича-Данченко «Цѣна Жизни». Реставрировали пьесу для того, чтобы дать возможность уходящей на Александринскую сцену г-жѣ Рощиной-Инсаровой проститься съ московскою публикою въ хорошей роли. Но и безъ такого внѣшняго повода «Цѣна жизни» могла бы быть возвращена въ репертуаръ. Потому что она и сейчасъ полна интереса живого. А тотъ печальный разливъ самоубійствъ, которымъ отмѣчены послѣдніе годы, эта по настоящему угрожающая эпидемія, не щадящая никакіе возрасты, чуть не отъ восьмилѣтняго и до семидесятилѣтняго, никакіе классы, сословія, группы,—они придали теперь этой драмѣ о самоубійствѣ и интересъ трепетный. И я врядъ ли преувеличу, если скажу, что спектакль «Цѣны Жизни» былъ однимъ изъ самыхъ интересныхъ за сезонъ, волнующихъ, на которомъ между сценою и зрительною залю протянулись частыя нити.

Г-жа Рощина-Инсарова играла Анну Демурину, ту роль, которая въ первой постановкѣ была у Ермоловой. Не стану сравнивать два исполненія, хотя ермоловское и по сейчасъ такъ полно и ярко живетъ въ моей памяти во всѣхъ деталяхъ. Во всякомъ случаѣ, и у новой исполнительницы Анна была полна интереса, была сильно и своеобразно пережита. У г-жи Рощиной-Инсаровой есть тотъ именно «нервъ», какой нуженъ для этой роли. И были сцены, хотя бы чтеніе письма, отличныя, волновавшія, потому что были онѣ искреннія. Изъ всего, что артистка успѣла сыграть на Малой сценѣ, это было, пожалуй, самое удачное, самое цѣльное. Ея пребываніе въ Щепкинскомъ домѣ сложилось не очень благопріятно. По моему, въ театрѣ нѣсколько переоцѣнили артистку, большой и привлекательный талантъ которой—внѣ сомнѣній. Ее сочли актрисою трагедіи. И потому давали играть хотя бы «Герцогиню Падуанскую». А Рощина-Инсарова—актриса тихой драмы, нѣжныхъ страданій, но не трагическихъ чувствъ. Въ театрѣ Незлобина она имѣла колоссальный успѣхъ въ «Обнаженной» Батайля. Это—совсѣмъ плохая, банальная пьеса. Но роль какъ разъ рощинская. И она ее играла очаровательно. Артистка сразу стала въ Москвѣ популярною и любимую. За два года въ Маломъ театрѣ такой



Г-ЖА НЕЖДАНОВА ВЪ ОП. «МИНЬОНА» ТОМА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

подходящей роли не нашлось. И такъ случилось, что Рощина-Инсарова точно не пришлось ко двору. Но и среди всякихъ неудачъ талантъ ея оставался виденъ, вдругъ, въ отдѣльной сценѣ начиналъ говорить такъ внятно. На спектаклѣ «Цѣны Жизни» было особенно жаль, что эта артистка уходитъ, мѣняетъ подмостки.

Роль Демурина, въ которой былъ во истину великолѣпенъ покойный А. П. Ленскій, перешла къ г. Падарину. И опять, если оставить сравненія, многое въ его исполненіи было хорошо, характерно, выразительно, а въ сценѣ ночного чтенія письма самоубійцы Морского—сильно. Изъ прежняго состава исполнителей осталась въ новомъ только г-жа Садовская, лучшая краса нашей Малой сцены. Она же была и лучшимъ украшеніемъ новаго спектакля «Цѣны Жизни». Все время, пока была на сценѣ, вызывала любованіе и восторгъ и мастерствомъ сценической характеристики, и правдивостью, и искренностью, теплотою юмора. Когда-то про старика Прова Садовскаго писали, что у него между образомъ и актеромъ «и иголки не пропустишь», такъ полно сліяніе ихъ. Это же можно съ полнымъ основаніемъ повторить и про О. О. Садовскую, въ частности про исполненіе роли старухи Демуриной.

Таковы постановки обозрѣваемаго сезона. Къ нимъ нужно еще прибавить юбилейный спектакль въ ознаменованіе трехсотлѣтія призванія на царство Романовыхъ. Работу театръ произвелъ громадную, во многомъ отличную. Прошла передъ москвичами за сезонъ цѣлая галлерейя ярко возсозданныхъ образовъ. Галлерейя эта была бы еще богаче, еще значительнѣе и еще совершеннѣе, если бы не тѣ нѣкоторыя невѣрности, репертуарныя и иныя, о которыхъ я говорилъ въ началѣ своего бѣлаго обзора.

25-ТИЛѢТІЕ ДРАМАТИЧЕСКИХЪ КУРСОВЪ ПРИ ИМПЕРАТОРСКОМЪ СПБ. ТЕАТРАЛЬНОМЪ УЧИЛИЩѢ.



О вторникъ, 17 сентября 1913 г., былъ торжественно отпразднованъ юбилей первой драматической казенной школы, организованной по типу, приближающемуся къ высшимъ учебнымъ заведеніямъ, въ которую учащіеся принимаются уже взрослыми, причемъ отъ нихъ требуется общее среднее образованіе.

Торжество началось въ 2 часа дня молебномъ, отслуженнымъ настоятелемъ училищной церкви о. В. Ф. Пигулевскимъ, преподающимъ на курсахъ исторію церкви, который произнесъ краткое слово о высокихъ идеалахъ искусства и его облагораживающемъ вліяніи на душу человѣка.

Послѣ молебна въ театрѣ училища состоялся юбилейный актъ. За большимъ столомъ на сценѣ расположились: Директоръ Императорскихъ театровъ В. А. Теляковский, о. В. Ф. Пигулевскій, Инспекторъ училища И. М. Мысовскій, помощникъ его А. В. Бѣляевъ, преподаватели сценическаго искусства: В. Н. Давыдовъ, Ю. М. Юрьевъ и А. И. Долиновъ, лекторы и преподаватели: П. О. Морозовъ (исторія театра), А. В. Сеमेка (исторія литературы), Г. М. Князевъ (эстетика), В. А. Головань (бытовая исторія), подполк. В. Я. Андреевъ (фехтованіе), А. К. Воскресенскій (гримъ), П. А. Гердтъ (танцы). Въ мѣстахъ для публики размѣстились приглашенные лица, (въ ихъ числѣ б. Директоръ театровъ кн. С. М. Волконскій, б. главный режиссеръ Александринскаго театра Е. П. Карповъ, редакторъ «Ежег. Имп. Театровъ» баронъ Н. В. Дризенъ, б. уч-къ (2-го вып.) курсовъ, театральныи критикъ и драматургъ-переводчикъ Н. Н. Тamarinъ (Окуловъ), б. инспекторъ театр. училища В. П. Писнячевскій, артистки М. Г. Савина, Н. С. Васильева, М. А. Ведринская, В. В. Пушкарева, Н. Г. Коваленская, В. Н. Климова, г-жи Ростова, Тиме, Прохорова, Рачковская, Есиповичъ, гг. А. А. Усачевъ (уч-къ 1-го выпуска), бывшіе ученики Н. Н. Ходотовъ, Борисовъ,

Пантелѣвъ, Ракитинъ, Всеволодскій, другіе бывшіе и настоящіе ученики курсовъ, балерина г-жа Смирнова, артистки и артисты.

Послѣ вступительнаго слова В. А. Теляковского, подчеркнувшаго плодотворную дѣятельность курсовъ, давшихъ казенной и частной сценѣ рядъ образованныхъ, культурныхъ артистокъ и артистовъ, г. Директоромъ была провозглашена здравица за Государя Императора, послѣ которой трижды былъ пропѣтъ національный гимнъ, покрытый «ура».

Инспекторъ курсовъ объявилъ затѣмъ, что Его Величество Государь Императоръ, въ виду исполнившагося 17 сентября с. г. 25-ти лѣтія курсовъ, въ 30-й день августа т. г. Всемиловѣйше соизволилъ на установленіе особаго нагруднаго знака для лицъ, окончившихъ курсы съ тѣмъ, чтобы знакъ этотъ носился не на правой сторонѣ груди, гдѣ носятся знаки, полученіе коихъ сопряжено съ окончаніемъ высшихъ учебныхъ заведеній, а на лѣвой сторонѣ.

Такимъ образомъ, курсы приравнены не къ высшимъ, а къ среднимъ учебнымъ заведеніямъ. Далѣе Инспекторомъ было прочитано извлеченіе изъ отпечатаннаго къ юбилейному дню и розданнаго присутствовавшимъ на торжествѣ историческаго очерка г. Всеволодскаго (Гернгросса) о дѣятельности курсовъ *).

Изъ обучавшихся на курсахъ въ истекшее двадцатипятилѣтіе 472, окончило курсъ лишь 260 человекъ, т. е. около 55%. Изъ нихъ нынѣ служатъ на казенной сценѣ слѣдующія лица (по алфавиту): г-жи Васильева 2-я, Воротынцева, Есиповичъ, Коваленская, Лачинова, Любимская, Прохорова, Пушкарева, Рачковская, Ростова, Соловьева, Стравинская, Тхоржевская, Тиме, Чарская, Шигорина, гг. Берляндъ, Борисовъ, Владиміровъ, Вертышевъ, Вивьенъ, Всеволодскій, Гарлинъ Ждановъ, Казаринъ, Локтевъ, Лукашевичъ, Лешковъ, Надеждинъ, Озаровскій, Пантелѣвъ, Пашковскій, Смоличъ, Сухаревъ, Усачевъ, Ходотовъ.

На пенсіи—г-жи Виноградова, Дюжикова 2-я, Бурмистрова 1-я (Облакова), Бурмистрова 2-я, Нальханова, гг. Петровъ, Израилевъ.

1) Напечатано въ приложеніи въ вып. 5 «Ежег. Имп. Театровъ».

Скончались: г-жа Юрковская, гг. Андреевъ, Яковлевъ С., Яковлевъ Н.

Ушли съ казенной на частныя сцены г-жи: Ага-Гамза, Глѣбова (Судейкина), Ускова, Кованько (Лермина), Крылова, Миронова, Юневичъ, Юренева, гг. Добровольскій, Павловъ, Крюковъ, Кравотынскій.

Не были приняты на казенную сцену и завоевали себѣ болѣе или менѣе видное имя на частныхъ сценахъ, помимо ушедшихъ съ казенной сцены г-жъ Мироновой, Юреновой, Лерминой, Глѣбовой и гг. Добровольскаго и Крюкова: г-жи (по алфавиту), Алейникова, Аратова, Больцани, Волховская С., Волховская Н., Вертеръ, Вульфъ, Голубева, Грановская, Горцева, Дестомбъ, Дмитріева, Иртеньева, Иванова-Новикова, Игнатьева, Казина, Казанцева, Карпова, Каренина, Климова, Кончіелова, Краснокутская, Кузнецова, Кузмина, Кускова, Лорина, Лосева, Лярова, Люминарская, Мансветова, Мессингъ, Моравская, Миличъ, Мiroва, Миропольская, Нелидова, Озерова, Погонина, Порчинская, Рѣпина, Рутковская, Самойловичъ, Селезнева, Хованская, Чеканъ, Яворская, гг. Ангаровъ, Анисимовъ, Броневскій, Бережной, Бецкій, Боронихинъ, Глаголинъ, Дауговетъ, Дементьевъ (†), Домогаровъ, Зубовъ, Зацкой, Кротковъ, Курихинъ, Лось, Миклашевскій, Николаевъ, Наровскій, Пахомовъ, Порохинъ, Прокофьевъ, Рязанцевъ, Сассъ-Тисовскій, Ставрогинъ, Топорковъ, Шестовъ, Турцевичъ, Феона, Шумовъ (†), Шульгинъ.

Привѣтствіе отъ труппы Александринскаго театра (въ депутаціи— М. Г. Савина и М. А. Ведринская) сказалъ Ю. В. Корвинъ-Круковскій.

Н. С. Васильева подѣлилась своими воспоминаніями о первыхъ годахъ курсовъ, за время ея, совмѣстно съ покойными М. И. Писаревымъ и Н. Ф. Сазоновымъ и здравствующимъ В. Н. Давыдовымъ, преподаванія; артистка отмѣтила печальное явленіе—стремленіе на сцену людей, не призванныхъ къ ней, а ищущихъ здѣсь легкихъ успѣховъ, достигнутыхъ путями, ничего общаго съ искусствомъ не имѣющими.

Отъ французской труппы Михайловскаго театра говорилъ г. Поль Роберъ. Когда онъ упомянулъ «о гордости» русской сцены, В. Н. Давыдовъ, послѣднему была устроена горячая овація.

Директоръ 1-го кадетскаго корпуса, генераль Григорьевъ, прочелъ адресъ отъ ввѣреннаго ему учебнаго заведенія (бывш. Шляхетнаго корпуса), «которое послужило гнѣздомъ и разсадникомъ первыхъ дѣятелей русской сцены». «Незабвенныя имена, говорится въ адресѣ, А. П. Сумарокова, актеровъ Волковыхъ и Дмитревскаго, бывшихъ кадетъ корпуса, навсегда будутъ блистать на скрижаляхъ исторіи родного намъ русскаго театра. Успѣхъ первыхъ дворцовыхъ спектаклей въ царствованіе Императрицы Елисаветы Петровны, участниками коихъ были кадеты корпуса и позже—живой примѣръ Ѳедора Григорьевича Волкова, беззавѣтно преданнаго искусству сцены и отдавашаго ей всѣ недюжинныя дарованія и силы, повели непосредственно къ мысли объ устройствѣ постоянного русскаго публичнаго театра, какъ государственнаго учрежденія, первымъ Директоромъ котораго былъ тотъ-же А. П. Сумароковъ. Прошло съ тѣхъ поръ полтора вѣка, но первый кадетскій корпусъ не забылъ своихъ старыхъ питомцевъ, подвизавшихся на отечественной сценѣ и будившихъ лучшія чувства современнаго имъ общества. Памятуя ихъ завѣты, корпусъ навсегда сохранилъ глубокое уваженіе къ родному русскому искусству и горячее сочувствіе ко всему, что содѣйствуетъ его процвѣтанію. И въ сегодняшній день первый кадетскій корпусъ, привѣтствуя двадцатипятилѣтіе плодотворной и высокополезной дѣятельности драматическихъ курсовъ при Императорскомъ Спб. Театральномъ училищѣ, проситъ принять его пожеланія дальнѣйшаго ихъ процвѣтанія на долгіе и долгіе годы».

П. О. Морозовъ охарактеризовалъ покойныхъ преподавателей курсовъ: М. И. Писарева, Н. Ф. Сазонова, проф. Мандельштамъ, П. И. Вейнберга, В. П. Острогорскаго и Ю. Ю. Цвѣтковскаго.

Отъ труппы театра А. С. Суворина говорилъ режиссеръ г. Главацкій при депутаціи изъ г-жъ Мировой, Горцевой, гг. Топоркова и Каменскаго.

Отъ театровъ Попечительства о народной трезвости говорилъ генераль А. В. Черепановъ, при депутаціи изъ г-жъ Лосевой, Райдиной, гг. Фигнера, Алексѣева и Розень-Санина.

Ю. Э. Озаровскій (уч-къ 2-го выпуска курсовъ) произнесъ рѣчь о

своей мечтѣ—созданіи новой, свободной, независимой отъ «театральныхъ цеховъ» школы сценическаго искусства, въ которой живое, практическое знакомство съ театромъ, музыкой, живописью, танцемъ должно предшествовать усвоенію теоріи и научныхъ доктринъ. Онъ звалъ театръ «на волю, на рускій зеленый лугъ», на вдохновенную дружнымъ сотрудничествомъ искусства и науки сценическую подготовку дѣятелей театра при помощи «сокровищъ новыхъ искусства и литературы», при помощи исканія «новыхъ путей» театра. По мнѣнію г. Озаровскаго, «будущая русская драматическая школа, разувѣрившись въ благахъ театрального цеха, опредѣленно разстанется съ нимъ и, принявъ характеръ полной независимости отъ спроса и предложенія театральной биржи, всѣ свои силы и возможности направитъ въ сторону самостоятельнаго художественно-педагогическаго существованія.

Школа будущаго поставитъ своей задачей не тотъ или иной театръ, къ которому до того тяготѣла, а свободное, т. е. чистое и наивное въ своей чистотѣ, драматическое искусство.

Поэтому будущая драматическая школа должна быть такъ оборудована педагогическими силами и средствами, чтобы живое содѣйствіе памятниковъ искусства на учащихся было фундаментомъ ихъ эстетическаго воспріятія. Великое начало художественнаго творчества, начало, на которое такъ еще мало обращается вниманія въ нашихъ драматическихъ школахъ и которое называется художественнымъ вкусомъ, прививается не формальнымъ знаніемъ, а постояннымъ пребываніемъ въ атмосферѣ прекраснаго. Такимъ образомъ, забота о художественномъ вкусѣ будущихъ артистовъ также зоветъ къ указанной реформѣ.

Уже начались въ современной драматической школѣ поиски способовъ ознакомленія учащихся съ передачей въ драматическомъ искусствѣ того, что составляетъ вѣнецъ его, т. е. стиля исполненія.

Пересматриваются, исправляются и обогащаются методы преподаванія декламации, мимики, грима, костюма и «вспомогательныхъ» искусствъ: музыки, пѣнія, танцевъ, фехтованія, гимнастики и т. п.

Будущая школа, несомнѣнно, разовьетъ эти пути преподаванія драматическаго искусства, но она еще болѣе и прежде всего долѣе, чѣмъ современная, займется изученіемъ эстетическихъ слагаемыхъ его, т. е. мимики, тоники, грима, костюма, декораціи, костюма, освѣщенія, музыки и архитектуры театра...

Будущая драматическая школа учтетъ великую тоску современнаго театра, оторваннаго отъ живой связи съ природой и народомъ».

Г. Кіевскій привѣтствовалъ курсы отъ общедоступнаго передвижнаго театра П. П. Гайдебурова.

Появленіе у каведры В. Н. Давыдова было поводомъ для новой ему оваціи. Славный артистъ сказалъ, что «свѣтлый праздникъ курсовъ совпалъ съ праздникомъ святыхъ Софіи, Вѣры, Надежды и Любви. Пусть нѣжная мать—мудрость (Софія), сказалъ В. Н., умудряетъ молодежь на одушевленное вѣрой, надеждой и любовью жреческое служеніе родному искусству, пусть служеніе это будетъ идти по пути правды, пусть оно будетъ горѣть любовью не только къ новому, но вѣчному въ театрѣ и литературѣ. Держите высоко знамя артиста, честно служите своему дѣлу, свято уважая его даже, когда оно невелико: лучше хорошо подать на сценѣ стаканъ воды, чѣмъ зарѣзать плохимъ исполненіемъ «Гамлета»».

Далѣе были прочтены привѣтственныя телеграммы. Въ отвѣтъ на посланную г. Директоромъ театровъ отъ имени конференціи, бывшихъ и настоящихъ учениковъ въ Ливадію г. Министру Императорскаго Двора телеграммы съ просьбой повергнуть къ стопамъ Его Императорскаго Величества вѣрноподданническія чувства «преданности, любви и благодарности за милости, постоянно и обильно изливавшіяся на училище съ высоты Престола», были получены изъ Ливадіи отъ графа Фредерикса слѣдующія телеграммы:

1. «Директору Императорскихъ театровъ. Государь Императоръ, по докладу моему, повелѣтъ мнѣ соизволилъ передать драматическимъ курсамъ при Императорскомъ С.-Петербургскомъ Театральномъ Училищѣ, по случаю 25-лѣтія ихъ существованія, поздра-

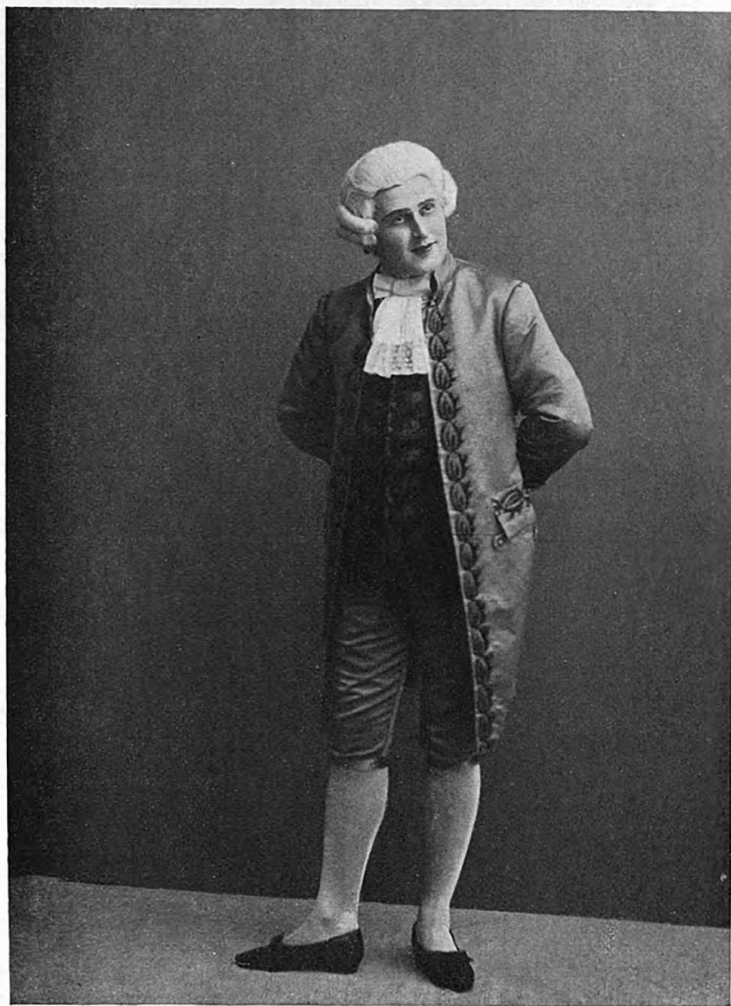
25-ЛѢТІЕ ДРАМАТИЧЕСКИХЪ КУРСОВЪ.

вление отъ Имени Ихъ Императорскихъ Величествъ и пожеланья дальнѣйшаго преуспѣянія. Министръ Императорскаго Двора, графъ Фредериксъ».

2. «Директору Императорскихъ Театровъ. Въ день 25-лѣтія существованія драматическихъ курсовъ при Императорскомъ С.-Петербургскомъ Театральномъ Училищѣ шлю искреннія поздравленія съ юбилеемъ и желаю курсамъ съ успѣхомъ продолжать свою просвѣтительную работу на пользу нашего драматическаго искусства. Министръ Императорскаго Двора Графъ Фредериксъ».

Графу Фредериксу были посланы отвѣтныя благодарственныя телеграммы за подписью г. Директора Императорскихъ театровъ.

Привѣтствія слѣдовали затѣмъ въ такомъ порядкѣ: 1) Отъ Императорскаго Московскаго Театральнаго Училища, 2) Отъ артистовъ Императорскаго Малаго театра, за подписью управляющаго труппой А. И. Южина, 3) Отъ труппы Императорскаго Маринскаго театра, за подписью главнаго режиссера І. В. Тартакова, 4) Отъ Спб. Литературно - Художественнаго Общества съ пожеланіемъ курсамъ «стать на ту ступень государственнаго и общественнаго равновѣсія, которой достойна единственная на всю страну правительственная высшая драматическая школа», 5) Отъ Совѣта Императорскаго Русскаго Театральнаго Общества съ пожеланіемъ, чтобы молодыя артистическія силы шли въ театръ съ благоговѣйной къ нему любовью, внося на сцену вѣчные и неизмѣнные идеалы правды, добра и красоты, являясь продолжателями славныхъ традицій русскаго театра, 6) Отъ Спб. Общества имени Островскаго съ пожеланіемъ вносить въ дѣло театра «свѣтъ знанія и искусства», 7) Отъ Московскаго Общества имени Островскаго, 8) Отъ журнала «Театръ и Искусство», 9) Отъ театральной школы имени А. С. Суворина за подписью Директора школы М. Г. Савиной, 10) Отъ Союза драматическихъ и музыкальных писателей съ выраженіемъ надежды, что курсы «будутъ поддерживать славныя традиціи русскаго театра» 11) Отъ Музыкально-драматическаго Училища Московскаго Филармоническаго



Г. ЭРНСТЪ ВЪ ОП. «МИНЬОНА» ТОМА.
ИМПЕРАТОРСКИЙ МОСКОВСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

Общества, 12) Отъ Спб. Филармоническаго Общества, 13) Отъ А. Е. Молчанова, 14) Отъ К. А. Варламова съ пожеланіемъ «непоколебимой любви и уваженія къ святому дѣлу. Работай, надѣйся, люби—пусть будетъ Вашимъ девизомъ», 15) Отъ В. А. Мичуриной: «желаю любви, труда, благоговѣнія на славу родного искусства», 16) Отъ и. о. Инспектора Императорскаго Московскаго Театральнаго Училища В. А. Михайловскаго, 17) Отъ А. А. Плещеева, 18) Отъ Н. Н. Арбатова, 19) Отъ А. А. Санина: «Пусть школа растетъ и крѣпнетъ, пусть несетъ на русскую сцену жизнь, молодость, талантъ, знаніе, культуру», 20) Отъ Е. П. Дюжиковой 2-й (уч-цы 1-го выпуска), съ пожеланіемъ курсамъ «быть не только высоко-культурнымъ училищемъ, но и высшей школой со всѣми ея правами», 21) Отъ г-жи Юреновой: «Благодарный привѣтъ всѣмъ тѣмъ, кто научилъ меня любить мое дѣло и вѣрно служить ему», 22) Отъ б. уч-цы г-жи Остроградской, съ привѣтомъ «хранителю драгоценныхъ завѣтовъ русской драмы и создателю новыхъ блестящихъ борцовъ за славу и первенство русскаго искусства», 23) Отъ Б. С. Глаголина (на имя В. Н. Давыдова): «Привѣтствую родные, милые курсы и въ качествѣ нелюбимаго пасынка Васъ нѣжно цѣлую», 24) Отъ г. Феона, 25) Отъ г. Бецакаго, 26) Отъ г-жи Горцевой, 27) Отъ г. Шестова, 28) Отъ г. Ракитина.

По окончаніи торжества было сдѣлано нѣсколько фотографическихъ снимковъ съ группы собравшихся.

На другой день вечеромъ состоялся банкетъ б. учениковъ въ ресторанѣ «Кюба», на которомъ былъ б. Директоръ Императорскихъ Театровъ кн. С. М. Волконскій, многіе артисты и артистки и нѣкоторые преподаватели курсовъ.

Еще черезъ нѣсколько дней состоялся другой банкетъ, устроенный нынѣшними учениками курсовъ, на которомъ были В. Н. Давыдовъ, А. А. Усачевъ, А. И. Долиновъ и др.

БИБЛІОГРАФІЯ.

J. Patouillet. Ostrovski et son théâtre de mœurs russes. Paris, Plon, 1912.

Профессоръ лицея Мишле въ Парижѣ, г. Патуйлье,—одинъ изъ немногихъ французскихъ ученыхъ, поставившихъ себѣ задачею изученіе русской литературы, выбралъ спеціальнымъ предметомъ своихъ изслѣдованій русскій театръ и въ частности—Островскаго. Годъ тому назадъ онъ издалъ книгу: «Русскій театръ до Островскаго», въ свое время отмѣченную въ «Ежегодникѣ» рецензіей Б. В. Варнеке. Теперь передъ нами—новый трудъ г. Патуйлье, огромный томъ въ 500 страницъ, посвященный уже прямо Островскому и его бытовому театру. Эта книга должна была бы быть написана русскимъ авторомъ, и нельзя не пожалѣть о томъ, что въ нашей литературѣ не сдѣлано до сихъ поръ попытки хотя бы только собрать воедино и освѣтить въ систематическомъ изложеніи тотъ, уже весьма обширный, біографическій и критическій матеріалъ, который накопился за время дѣятельности Островскаго и за два съ половиною десятилѣтія, прошедшія со дня его кончины. Волею судьбы, намъ пришлось уступить первенство въ этомъ отношеніи иностранцу, и мы можемъ только благодарить судьбу за то, что она послала Островскому, въ лицѣ г. Патуйлье, въ высшей степени добросовѣстнаго, вдумчиваго и благожелательнаго цѣнителя.

До послѣдняго времени нашъ національный драматургъ оставался во Франціи почти неизвѣстнымъ. Имъ не интересовался никто, кромѣ тѣснаго кружка ученыхъ, занимающихся нашимъ языкомъ и литературой. Въ то время, какъ другіе великіе наши писатели—Пушкинъ, Лермонтовъ, Грибоѣдовъ, Крыловъ, Некрасовъ, Гоголь, Тургеневъ, Толстой, Достоевскій, Гончаровъ и др. находили себѣ многочисленныхъ переводчиковъ (хотя далеко не безупречныхъ въ отношеніи какъ выбора произведеній, такъ и вѣр-

ности перевода), изъ всѣхъ сочиненій Островскаго при его жизни удостоилась этой чести только «Гроза», да и этотъ переводъ постигла особая судьба: Сарсэ, прочитавъ его въ рукописи, пришелъ въ восторгъ отъ пьесы и находилъ, что она непременно должна быть сыграна на французской сценѣ; по настояніямъ Тургенева, редакторъ *Revue des deux Mondes* Бюлозъ соглашался ее напечатать, но потребовалъ такихъ сокращеній и «очищенія» пьесы отъ словъ, казавшихся ему слишкомъ грубыми, на которыя Тургеневъ не могъ согласиться,—и переводъ увидѣлъ свѣтъ только въ 1889 году. Въ ту пору «экзотизмъ» вообще и въ частности интересъ ко всему русскому, начиналъ уже входить въ моду въ Парижѣ. Гг. Павловскій и Метенье издали свой переводъ «Грозы» и попытались поставить его на сценѣ. Но, къ несчастью, для этой попытки они могли располагать только отдаленнымъ отъ центра и третьестепеннымъ театромъ съ очень плохой труппой и режиссеромъ, не имѣвшимъ никакого понятія о русской жизни. Жалкіе костюмы и декораціи, при никуда негодномъ исполненіи, конечно, могли только содѣйствовать полному провалу пьесы. «Я тогда только забуду этотъ злополучный вечеръ», писалъ Сарсэ, «когда *Гроза* будетъ поставлена достойнымъ образомъ на большой сценѣ». Но для такой «реабилитаціи» Островскаго въ глазахъ французской публики и до сихъ поръ не пришелъ еще часъ... Начиная съ 90-хъ годовъ минувшаго столѣтія, интересъ къ русской литературѣ во Франціи замѣтно оживляется, появляется много переводовъ съ русскаго, даже изъ такихъ писателей, которыхъ лучше бы и не показывать за границей, но Островскаго по прежнему обходятъ. Такимъ образомъ, французскому писателю, предпринявшему трудъ объ Островскомъ, предстояла далеко не легкая задача: онъ долженъ былъ говорить о предметѣ, французской публикѣ совершенно неизвѣстномъ, открывать передъ своими читателями совершенно новый міръ и одновременно знакомить ихъ какъ съ авторомъ комедій, такъ и съ тѣмъ бытомъ, который послужилъ для нихъ реальною основою и который такъ далекъ, такъ «экзотиченъ» для француза. И эту задачу, потребовавшую огромнаго труда, обширной начитанности въ русской

литературѣ и проникновеніи, такъ сказать, въ самое нутро нашей жизни, г. Патуйлье исполнилъ съ рѣдкою добросовѣстностью и любовью къ дѣлу. Приложенный къ книгѣ указатель источниковъ, занимающій болѣе 6 страницъ мелкаго шрифта, причемъ не обойдены даже и сравнительно незначительныя журнальныя и газетныя статьи, является нагляднымъ свидѣтельствомъ полноты предпринятыхъ авторомъ разысканій, а прекрасный переводъ множества отрывковъ изъ пьесъ Островскаго показываетъ, до какой степени г-ну Патуйлье удалось овладѣть русскимъ языкомъ. При такой солидной подготовкѣ авторъ изслѣдованія оказался вполнѣ на высотѣ своей задачи. Внимательно и съ возрастающимъ интересомъ отъ начала до конца прочитавъ его книгу, мы не нашли въ ней сколько-нибудь замѣтныхъ ошибокъ или признаковъ неправильнаго пониманія русской жизни. Конечно, намъ невозможно отрѣшиться отъ русскаго пониманія и стать на точку зрѣнія французскаго читателя этой книги: можетъ быть, многія ея страницы вызовутъ среди французской публики недоумѣнія; насъ авторъ совершенно удовлетворяетъ какъ своей ясностью, такъ и полнотою содержанія.

Г. Патуйлье ограничиваетъ свое изслѣдованіе только бытовыми пьесами Островскаго, оставляя безъ разбора какъ его историческія драмы и «Снѣгурочку», такъ и переводы, а также пьесы, написанныя въ сотрудничествѣ съ Невѣжинымъ и Соловьевымъ, въ которыхъ доля Островскаго, какъ извѣстно, далеко не была незначительна. Послѣ сжатаго біографическаго очерка, въ которомъ не упущено ничего существеннаго, авторъ обращается къ подробной характеристикѣ типовъ бытовой комедіи, изображая, на основаніи пьесъ Островскаго, профессиональныя и общественныя особенности и домашніе нравы купеческой среды, давшей нашему драматургу наиболѣе обширный матеріалъ; затѣмъ, пользуясь тѣмъ же методомъ, онъ даетъ характеристику и другихъ общественныхъ слоевъ, затронутыхъ пьесами Островскаго: дворянъ, чиновниковъ, дѣльцовъ, актеровъ. Слѣдующая обширная глава книги посвящена повѣркѣ правдивости и жизненности этихъ типовъ историческими и литературными свидѣтельствами

и сопоставленію произведеній Островскаго съ сочиненіями другихъ нашихъ писателей, изображающихъ тѣ же или аналогичныя явленія русской жизни. Послѣдняя глава книги посвящена критической оцѣнкѣ творчества Островскаго. Здѣсь, прежде всего, авторъ останавливается на отношеніи къ Островскому нашей критики, указывая, какъ на характерное ея отличіе отъ французской, на то, что послѣдняя обыкновенно сосредоточиваетъ свое вниманіе на technikѣ исполненія, между тѣмъ какъ русская критика чаще всего судить произведеніе по его существу и съ точки зрѣнія общественной. Отмѣтивъ, затѣмъ, нѣкоторые упреки, сдѣланные Островскому русскими цѣнителями, онъ останавливается на мнѣніяхъ, высказанныхъ о нашемъ драматургѣ нѣкоторыми французскими писателями, находившими его драматическое мастерство слишкомъ «примитивнымъ». По мнѣнію г. Патуйлье, этотъ приговоръ свидѣлствуетъ только о слишкомъ поверхностномъ знакомствѣ судей съ осуждаемыми произведеніями русскаго писателя. «Наши критики», говоритъ онъ, «со слишкомъ французскимъ суевѣріемъ судили о механизмѣ пьесы по рецептамъ Дюма или даже Скриба,—какъ будто бы театръ не можетъ не признавать того или иного рецепта, не переставая, все-таки, быть театромъ».

Внимательное разсмотрѣніе рукописей Островскаго приводитъ изслѣдователя къ заключенію, что драматургъ тратилъ очень много усидчиваго труда на сочиненіе большей части своихъ пьесъ, на разработку подробностей, болѣе тщательную обрисовку типовъ и т. д. Указавъ далѣе на нѣкоторые недостатки инсценировки и вообще театральнаго механизма въ иныхъ пьесахъ Островскаго, г. Патуйлье подробно останавливается на «Грозѣ» и ея неудачномъ представленіи 1889 г. и высказываетъ надежду, что, быть можетъ, въ Парижѣ найдется, наконецъ, просвѣщенный руководитель театра и даровитая актриса, ищущая благодарныхъ ролей, для того, чтобы возобновить неудавшуюся попытку, конечно,—при условіи строгой вѣрности колориту драмы. За этими замѣчаніями слѣдуетъ сжатый обзоръ комическихъ пріемовъ Островскаго и общій перечень созданныхъ имъ типовъ. Наконецъ, авторъ останавливается,—насколько это

БИБЛІОГРАФІЯ.

возможно для иностранца, — и на особенностяхъ языка нашего драматурга, отмѣчая его красочность, вѣрность быту и оригинальность, благодаря которой изученіе его произведеній является высшею школою живой русской рѣчи.

Резюмируя результаты своего изслѣдованія на нѣсколькихъ страницахъ «заключенія», авторъ видитъ заслугу Островскаго, главнымъ образомъ, въ его «трезвомъ» реализмѣ, въ правдивомъ, свободномъ отъ предвзятыхъ идей, изображеніи русской жизни. «Будучи вѣрною картиною русскаго быта за цѣлое полустолѣтіе, театръ Островскаго даетъ намъ цѣлую галерею не призраковъ или искусственныхъ фигуръ, а живыхъ и колоритныхъ типовъ. Сопоставленіе съ современною ему дѣйствительностью придаетъ этому театру несомнѣнность историческаго и этнографическаго «документа». Пусть нѣкоторыя части этой картины уже устарѣли, но въ общемъ, далеко ли отошла нынѣшняя Россія отъ того, что еще вчера было живой правдой?.. Островскій—писатель глубоко русскій, демократъ въ благороднѣйшемъ смыслѣ этого слова, но безъ фразъ и декламации... Его произведенія учатъ терпѣнію и благоразумному оптимизму; идеалистамъ, которые нерѣдко не столько просвѣщаются, сколько ослѣпляются западными идеями и слишкомъ торопливо вѣрятъ въ прогрессъ, Островскій показываетъ, какъ много остается еще отсталыхъ, и вмѣсто того, чтобы черезъ головы этихъ милліоновъ обращаться съ проповѣдью къ меньшинству, онъ внушаетъ мысль о необходимости постепенно приводить эти милліоны къ благоразумному самосознанію, не допуская рѣзкаго разрыва съ прошлымъ, въ которомъ не все было плохо»...

Въ заключительныхъ строкахъ своей книги г. Патуйлье, упомянувъ о «шатаніяхъ» русскаго театра,—большею частью подъ иноземными вліяніями,—между «грубымъ натурализмомъ съ гуманитарными или революціонными тенденціями и туманнымъ символизмомъ съ философскими притязаніями и импрессионистскою инсценировкой», съ чувствомъ удовлетворенія указываетъ на побѣду «быта» въ лицѣ Островскаго, въ послѣднее время снова завоевывающаго себѣ первое мѣсто на нашей сценѣ.

Таково, въ самомъ общемъ очеркѣ, богатое содержаніе этого изслѣдованія, которому нельзя не пожелать возможно болѣе широкаго распространенія не только среди французскихъ читателей, но и среди русской публики, не имѣющей, къ стыду нашему, подобной книги на нашемъ родномъ языкѣ.

П. Морозовъ.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ ВЫПУСКЪ VI.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1913 годъ

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать третій годъ пзданія).

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

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *Е. В. Аничкова*—Шекспировскія хроники; *С. Бертенсонъ*. Дѣдъ рус. сцены. Матеріалъ къ біографіи И. И. Сосницкаго.—*Е. Браудо*.—Музыкальныя драмы Р. Штрауса; *Юрія Веселовскаго*.—Новыя варіаціи «Мива о Бэконѣ»;—Переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Геденовымъ*; *В. Курбатовъ*—Декоративное искусство въ Италіи XVII в.; *В. П. Лачинова*.—Жизнь и творчество Шекспира; *проф. А. Линиченко*. Нѣмецкій актеръ о Россіи XVIII в. *Иос. Миклашевскаго*.—Импрессионизмъ въ музыкѣ; *Е. Ланнъ*.—Драма вѣчности въ творчествѣ П. Клоделя; *Л. А. Саккетти*—«Моцартъ, какъ оперный композиторъ»; *Ю. Слонимской*—«Пантомима»; *К. Тіандеръ*.—«Лѣсной театръ подъ Копенгагеномъ» и др.

Въ приложеніи будутъ даны «Лѣтопись Императорскихъ Спб. Театровъ за время 1881—1891 гг.», составленная *П. Н. Столпянскимъ*, и «Лѣтопись Императорскихъ Московскихъ Театровъ», составл. *В. А. Михайловскимъ*.

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*.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

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

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

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.