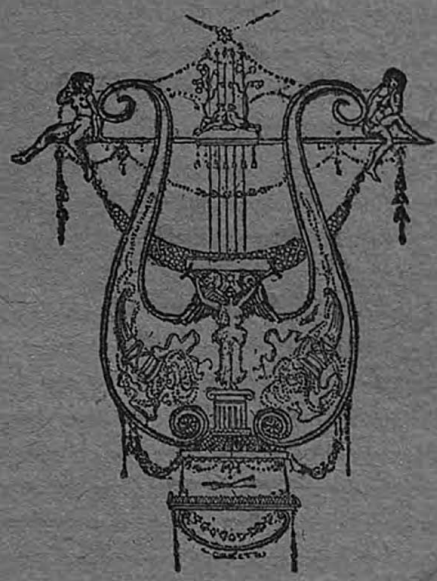


О П

Книжный зал

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



8713
7242

1913

ВЫПУСКЪ VII



Библ. Императорскихъ театровъ
Въ Петербургѣ
1913

СОДЕРЖАНІЕ.

Очерки по исторіи декоратіоннаго искусства. В. Курбатова.

Жизнь и творчество Шекспира. В. П. Лачинова.

Музыкальныя драмы Рихарда Штрауса. Евгенія Браудо.

Искусство и вдохновеніе. Н. Вильде.

Впечатлѣнія сезона. Александринскій театръ. „Доходное мѣсто“
А. Островскаго. Сергѣя Ауслендеръ.

Новъ и старъ. В. Боцяновскаго.

Юбилеи (1912—1913 г.г.) А. А. Архангельскій—Е. И. Збруева.—Е. К.
Лешковская.—Э. Ф. Направникъ.—П. М. Невѣжинъ.—А. Е.
Осокинъ.—О. О. Преображенская.—В. А. Рышковъ.—А. С.
Танѣевъ.—А. А. Яблочкина.

Некрологи (1912—1913 г.г.), Р. Вагнеръ.—М. М. Вараввинъ.—А. Г.
Васильева.—Дж. Верди.—Ф. Г. Волковъ.—Гр. А. А. Голени-
щевъ-Кутузовъ.—К. Ф. Головинъ.—А. С. Даргомыжскій.—
Н. И. Забѣлла-Врубель.—А. М. Кондратьевъ.—В. К. Лядова.—
Помазанская.—С. В. Носовъ.—П. М. Пчельниковъ.—Гр. С. А.
Ржевусскій.—А. А. Стаховичъ.—П. А. Стрепетова.—Д. А. Уса-
товъ.—И. В. Цвѣтаевъ.—Ю. Ю. Цвѣтговскій.—П. И. Чай-
ковскій.—М. Н. Черемухинъ.—И. Е. Чернышевъ.—Я. Е. Шу-
шеринъ.—М. С. Щепкинъ.—Н. Г. Яковлевъ.

Некрологи и памяткі, посвященныя А. М. Кондратьеву, П. М.
Пчельникову, М. Н. Черемухину, Я. Е. Шушерину и М. С. Щеп-
кину составлены В. А. Михайловскимъ. Памятка И. Е.
Чернышеву составлена П. Россіевымъ. Всѣ остальные
юбилеи и некрологи написаны Н. Н. Окуловымъ.

Указатели статьямъ.

Указатели рисункамъ, появившимся въ „Ежегодникъ“ въ теченіе
1911, 1912 и 1913 г.г.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Александринскій театръ: „Кулисы“ ком. Т. Л. Щепкиной-Куперниѣ: В. Н. Давыдовъ въ роли Пороховщикова, г-жа Ведринская въ роли Чemezовой, г. Горинъ-Горайновъ въ роли Нерадова, г. Ходотовъ въ роли Везинскаго, г-жа Есиновичъ въ роли Насти; Сцена 3 дѣйствія.

„Доходное мѣсто“ А. Н. Островскаго: К. А. Варламовъ въ роли Юсова; В. В. Стрѣльская въ роли Кукушкиной; г-жа Домашева въ роли Полинъки; г-жа Есиповичъ въ роли Юленьки; г-жа Стравинская въ роли Вышневецкой; г. Корвинъ-Круковский въ роли Вышневецкаго; г-жа Прохорова въ роли Стеши; г. Лаврентьевъ въ роли Бѣлогубова. Сцены 1, 2 и 3 дѣйствій.

Московскій Малый театръ. „Обширная страна“ А. Шницлера; г-жа Шухмина въ роли Эрны; г-жа Яблочкина въ роли Геніи; г. Максимовъ въ роли Отто; г. Южинъ въ роли Ф. Гофрейтеръ; г. Садовскій въ роли П. Крейндль.

„Какъ вамъ будетъ угодно“ В. Шекспира: г-жа Косарева въ роли Целіи; г-жа Пашенная въ роли Розалинды; г. Васенинъ въ роли Шута.

Къ ст. В. Курбатова. Очерки по исторіи декорационнаго искусства: Театръ въ Пріенз (М. Азія). — Дж. Виньола. Проектъ театральной декорациі. — В. Перуцци. Проектъ театральной декорациі. — Неизвѣстный художникъ конца XV вѣка. Проектъ декорациі. — Дж. Алеоти. Театръ Фарезе въ Пармѣ. — Украшеніе стѣны лѣлкою и живонисью. — А. Палладіо и В. Скамоцци. Театръ въ Виченцѣ.

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

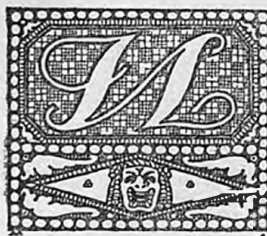


ТЕАТРЪ ВЪ ПРИЕНЭ (МАЛАЯ АЗІЯ).
ВИДНО УСТРОЙСТВО ПРОСКЕНІЯ ИЗЪ МРАМОРНЫХЪ ПОЛУКОЛОННЪ. САМАЯ СЦЕНА БЫЛА НАДЪ НИМИ.

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА.

В. КУРБАТОВА.

ВВЕДЕНИЕ.



Изъ всѣхъ произведеній искусства театральныя декорации наиболѣе недолговѣчны. Обыкновенно и не стремятся избѣгать этого недостатка, такъ какъ, съ одной стороны, интересъ къ пьесѣ вообще быстро ослабѣваетъ, а съ другой стороны, необходимость быстрой смѣны заставляетъ примѣнять для декораций легкій и малопрочный матеріалъ (холсты). Кромѣ того, основной задачей декоратора является возможно сильное, но кратковременное воздѣйствіе на зрителя, и, такъ какъ послѣдній далеко не всегда успѣваетъ разобраться въ эффектѣ, то вообще очень рискованно полагаться на описаніе современниковъ. Вотъ почему исторія театральныхъ декораций такъ неполна и основана часто на весьма неясныхъ и часто отрывочныхъ документахъ. Въ силу этого обычно возникали и возникаютъ неправильныя представленія о театрѣ былыхъ временъ. Между тѣмъ, необходимость изученія театральныхъ обстановокъ прежняго времени несомнѣнна. Изъ книгъ, занимающихся этимъ вопросомъ, наиболѣе важна «La Scenographia» G. Ferrari, заключающая почти весь документальный матеріалъ о декорацияхъ, но не дающая сколько нибудь ясныхъ указаній о декорацияхъ античности и итальянскаго ренессанса.

Въ послѣднее время замѣчается стремленіе освободиться отъ декораций и при этомъ часто ссылаются на отсутствіе таковыхъ въ эпохи расцвѣта театра (античность и время Шекспира). Однако, считать это мнѣніе вѣрнымъ весьма и весьма рискованно. Въ странствующихъ и народныхъ театрахъ трудно было имѣть декорации, но можно быть увѣреннымъ, что всегда существовало стремленіе имитировать послѣднія. Даже ковры Шекспировскаго театра, вѣроятно, располагались различно въ зави-

симости оттого, изображала ли сцена лѣсъ, море или дворецъ. Едва ли извѣстная интермедія «Пирамъ и Тизба» въ «Снѣ въ лѣтнюю ночь» не является своего рода пародіей на бѣдные странствующие театры, не располагавшіе столь богатымъ (хотя по нашему и ничтожно бѣднымъ) ассортиментомъ сценическихъ украшеній, какъ лондонскій «Globus». Не слѣдуетъ забывать, между прочимъ, что даже драматическіе театры XVIII вѣка обходились десяткомъ декорацій и что почти въ наши дни декораціи большихъ столичныхъ драматическихъ театровъ писались чуть не малярами. Какъ видно будетъ изъ дальнѣйшаго, не осталось почти слѣдовъ отъ того, что самъ Леонардо или самъ Рафаэль готовили для театральныхъ празднествъ! Что же удивительнаго въ отсутствіи извѣстій о декораціяхъ античныхъ театровъ? Временныя декораціи создаются такъ легко, что о нихъ забывается скоро самъ авторъ, а тѣмъ болѣе зрители. Вотъ почему отсутствіе архивныхъ указаній или молчаніе описывающаго театръ, какъ это имѣло мѣсто у Витрувія, не указываетъ еще на дѣйствительное отсутствіе декорацій или соотвѣствующихъ имъ приспособленій.

При желаніи возстановить хотя бы въ воображеніи стиль или обликъ декорацій прошлыхъ эпохъ правильнѣе всего руководствоваться работами современныхъ имъ художниковъ-декораторовъ, но только работами, выполненными солиднѣе, чѣмъ то, что создавалось для театра. Театральными декораторами были живописцы эпохи, а потому въ памятникахъ живописи слѣдуетъ искать нужныя указанія о приѣмахъ и сюжетахъ декорацій. Въ первый моментъ можетъ показаться, что въ этомъ много произвольнаго и за декораціи можно принять простой пейзажъ. Для нашего натуралистическаго времени такая ошибка всегда возможна, но въ былыя эпохи театръ всегда былъ отличенъ отъ жизни. Онъ дѣлалъ ее или живописнѣе, или фееричнѣе, или пышнѣе, или идилличнѣе, но непремѣнно ее измѣнялъ. Такъ и декораціи всегда измѣняли дѣйствительность и преувеличеніемъ эффекта или намѣренными искаженіями пропорцій дѣлали ее сказочнѣе. Сравненіе однородныхъ произведеній эпохи помогаетъ разобраться и найти слѣды театрального преувеличенія.

ДЕКОРАЦИИ АНТИЧНОГО ТЕАТРА.

Вопреки обычному мнѣнію, что античные театры не имѣли временныхъ декорацій, приходится предполагать, что даже въ древнѣшія эпохи устраивались временныя стѣны изъ дерева и холста. (Эпидавръ) раньше, чѣмъ были сооружены тѣ тяжелые каменные порталы, которые стоятъ за сценой въ театрѣ Тормины и Орана. Существованіе декорацій въ древнемъ театрѣ не подлежитъ сомнѣнію, какъ въ виду того, что существовали сложнѣйшія механическія приспособленія, о которыхъ говоритъ Поллуксъ, такъ и въ виду тѣхъ вращающихся треугольныхъ призмъ, которыя ставили (по Витрувію) за тремя дверями монументальной сцены. Витрувій не говоритъ о временныхъ декораціяхъ, такъ же какъ не говоритъ о мебели, утвари и т. п. Нѣтъ, однако, сомнѣнія, что древніе въ жизни были гораздо ближе къ намъ, чѣмъ это рисуютъ реставраторы и живописцы, изображающіе древній міръ. Мало того, извѣстное изображеніе фарса съ Юпитеромъ и Меркуріемъ подъ окнами Алкмены не оставляетъ сомнѣній, что декораціи были и не только въ видѣ фона.

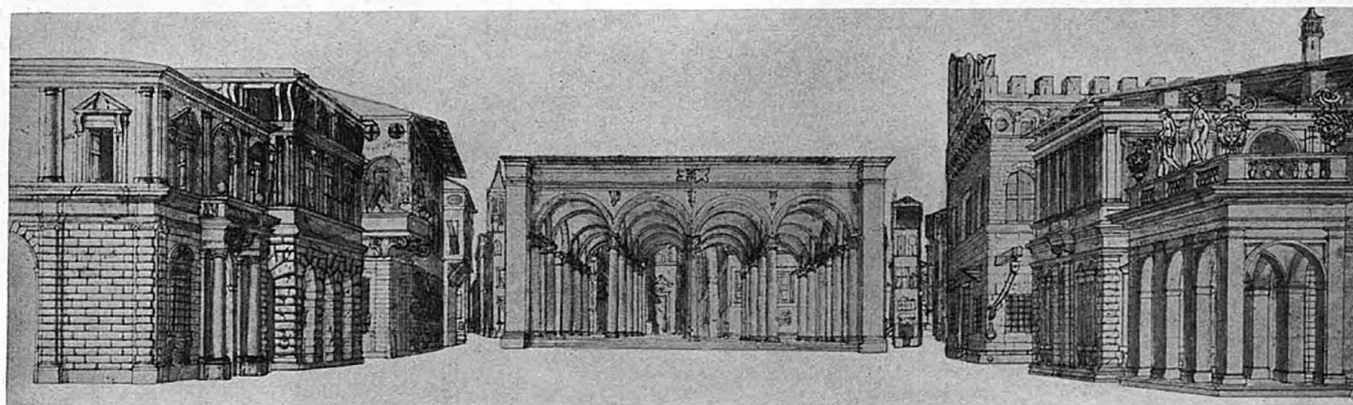
Гдѣ же искать указаній на стиль декорацій? Опаснѣе всего полагаться на изображенія театральныхъ сценъ, хотя бы на вазахъ или саркофагахъ, потому что, пользуясь изображеннымъ для орнамента, художникъ неизбѣжно измѣнялъ пропорціи и ритмъ изображенія, подчиняя ихъ практическому назначенію того предмета, который нужно было украсить. Приходится искать указанія на стиль декорацій въ современныхъ или стѣнныхъ украшеніяхъ, потому что тамъ преслѣдуется аналогичная театру цѣль—созданіе иллюзіи. Ясно, что вслѣдствіе этого можно говорить только о декораціяхъ Южной Италіи и Рима, но не Греціи.

Росписи Помпеи, Боскореале и Палатина даютъ намъ рядъ перспективныхъ изображеній. Постройки на нихъ сильно вытянуты, крыши оперты на легчайшія колонки. Иногда эти колонки поставлены свободно и между ними натянуты занавѣсы съ небольшими живописными медальонами. Само собой понятно, что эти изображенія взяты не изъ жизни. Такіе дома

совсѣмъ не похожи на довольно тяжелыя сооруженія Помпеи. Да и частныя дома снаружи были по большей части замкнуты сплошною стѣною, а внутренній дворъ былъ уставленъ довольно грузными колоннами. При маломъ размѣрѣ античныхъ комнатъ перегородки и ширмы едва ли были нужны. Вотъ почему можно быть увѣреннымъ, что если даже эти росписи не заимствованы изъ театральныя декораций эпохи, то послѣднія были къ нимъ очень близки.

Только заимствованіемъ изъ театра можно объяснить то, что рядомъ съ глубокими, по своему, натуралистичными мотивами, являются условныя и чисто орнаментальныя изображенія. Такъ на панно помпейскихъ росписей мы видимъ часто или натуралистическія изображенія или копіи знаменитыхъ греческихъ картинъ. Можно думать, что и въ театрахъ той эпохи декорации устраивались изъ легкихъ столбиковъ, между которыми натягивали однотонные холсты съ вышитыми или росписанными медальонами. Допущеніе это легко объясняетъ, почему на помпейскихъ и римскихъ (Фарнезина) росписяхъ, панно какъ бы натянуты между легкими колоннами. Какъ мотивъ для орнамента,—изображеніе подвѣшенныхъ ковровъ, полотенецъ и тканей,—или требуетъ чрезвычайнаго мастерства или же будетъ казаться излишне наивнымъ. (Впослѣдствіи оно появится въ русскихъ церковныхъ росписяхъ конца XVII в. и въ европейскомъ искусствѣ въ концѣ XVIII в.). Для древнихъ, которые такъ легко владѣли плоскостною живописью (вазовая живопись) желаніе создать иллюзію углубленія на стѣнѣ кажется совсѣмъ непонятнымъ, если не предположить, что это есть воспроизведеніе видѣннаго въ театрѣ. При этомъ само собою ясно, что декорации позднихъ греческихъ, а весьма вѣроятно, и раннихъ, т. е. IV до Р. X. театровъ, ничего общаго не имѣли съ монументальностью построекъ Акрополя, а тѣмъ болѣе Селинунта.

Заднія монументальныя стѣны театровъ, описанныя Витрувіемъ и извѣстныя намъ по театрамъ Таормины, Орана и Арле, вѣроятно, оставались открытыми только во время исполненія трагедій. А это происходило въ римскую эпоху навѣрно не чаще, чѣмъ въ настоящее время. Для коме-



ДЖ. Б. ВИНЬОЛА. ПРОЕКТЪ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦИИ (МУЗЕЙ УФФИЧИ. ФЛОРЕНЦІЯ).

дій и фарсовъ на сценѣ сооружались перегородки изъ легкихъ стройныхъ колонокъ и между ними натягивались холсты съ соотвѣтственными росписями. Въ раннія времена расписывали только средину холста (медальонъ), а позже расписывали и весь холстъ цѣликомъ. При чемъ возможно, что появился и фоновый холстъ, закрывавшій цѣликомъ всю каменную заднюю стѣну. Само собой разумѣется, что по мѣрѣ перехода всего искусства къ барокко, а театра къ фарсу и фееріи, декораціи становились все роскошнѣе и невѣроятнѣе. Въ эту именно эпоху на сценѣ добивались и чрезвычайной натуралистичности, устраивая декораціи изъ живыхъ деревьевъ и кустовъ или заливая ее водою такъ, что получалось искусственное озеро. Объ усложненіи и пышности композиціи послѣдней эпохи Рима (III и IV вѣкъ по Р. Х.) приходится судить по чисто барочнымъ фасадамъ Баальбека и Петры. Эти сооруженія, благодаря изогнутому плану и нагроможденіямъ колоннъ, по несогласованности внѣшняго вида и внутренней распланировки сами по себѣ кажутся театральными декораціями. Съ подобными капризами архитектуры можно сравнить «канделябрный» стиль стѣнныхъ украшеній. Роспись въ немъ не имѣетъ значенія, потому что вся стѣна скульптурно украшается легчайшими и довольно фантастичными колонками. Они не лежатъ въ одной плоскости, но составляютъ какъ бы перспективы. По отсутствію раскраски можно думать, что ихъ украшали позолотою.

Такимъ образомъ, можно предполагать, что въ послѣдній періодъ римскаго театра наряду съ грубо реалистичными декораціями существовали и чрезвычайно изысканныя. Онѣ составлялись изъ легкихъ колоннадъ, затѣйливо разставленныхъ по сценѣ. Занавѣси не играли значительной роли и дѣлались, вѣроятно, чрезвычайно легкими.

Приходится также думать, что монументальная стѣна, о которой обыкновенно говорятъ, какъ о постоянной декораціи, на самомъ дѣлѣ очень рѣдко имѣла это значеніе. Въ самомъ дѣлѣ въ древнѣйшихъ театрахъ ея вовсе не было (VI до Р. Х.), потому что тогда театры состояли изъ площадки для танцевъ и мѣстъ, расположенныхъ по склону холма. Нѣсколько

позже, передъ появленіемъ классической трагедіи (V в. до Р. Х.) начали устраивать и амфитеатръ и сцену, но все это дѣлалось изъ дерева, а потому во времена Софокла и Еврипида не могло быть на сценѣ такихъ величественныхъ сооружений, какія, обыкновенно воображаютъ. Декораціи же, несомнѣнно, были и въ ту эпоху, прежде всего потому, что сцену нужно было огородить сзади для усиленія резонанса, и, кромѣ того, даже для Софокла, не говоря уже объ Еврипидѣ, требовались значительныя механическія приспособленія (явленіе боговъ и т. п.). Эта задняя стѣна «Proskenion» сначала была одноэтажной и на крышѣ появлялись боги. Оттуда ихъ спускали при помощи подъемнаго крана. Сама постройка, несомнѣнно, дѣлалась изъ дерева и холста и расписывалась. Выше уже было указано, что ни одного подлиннаго образца росписи не осталось. Приходится основываться на помпейскихъ копіяхъ знаменитыхъ греческихъ картинъ болѣе поздняго времени, но какъ разъ на нихъ фоны развиты не значительно. Правильнѣе предположить, что роспись была или архитектурная или еще вѣрнѣе орнаментальная.

Третьимъ періодомъ греческаго театра считается превращеніе «Proskenion'a» въ каменное сооруженіе. Естественно предположить, что это превращеніе происходило очень медленно. Повидимому, начали съ того, что строили изъ камня мѣста для зрителей (послѣ несчастныхъ случаевъ съ деревянными временными сооружениями). На сценѣ первоначально ставили лишь каменные столбы и пилястры, а между ними помѣщали росписныя фоны. Это устройство довольно полно сохранилось въ театрѣ г. Приене. Тамъ еще стоятъ на мѣстахъ 12 пилястровъ вдоль сцены, два на восточной и одинъ на западной («параскенэ» такъ назывались отроги задней стѣны зданія, замыкавшіе сцену по краямъ). Сохранилась и часть каменныхъ балокъ, на которыхъ лежала крыша для появленія боговъ. Мало того, сохранилась и часть деревяннаго промежутка между колоннами, расписаннаго по штукатуркѣ бѣлой, черной и красной красками по желтому фону. Изображена, повидимому, дверь (архитектурная роспись). Исследователи античнаго театра (Dörfeldt, Puchstein и др.) очень много спорятъ

о томъ, какъ и гдѣ разыгрывалось дѣйствіе. Очевидно, однако, что никакихъ правилъ объ этомъ не было, потому что и сами театры не всегда устраивались одинаково. Въ греческихъ театрахъ мы вообще не видимъ значительныхъ сооружений на сценѣ. Они появляются у римлянъ (театры въ Аспендѣ, Оранжѣ, Боссра, Аостѣ и т. д.), и появляются, конечно, не какъ декораціи, а частью для улучшенія акустики, частью для натягиванія занавѣса надъ всѣмъ театромъ. Когда появились эти стѣны и большія отверстія (врата въ нихъ), то понадобились и декораціи за этими дверьми. Для нихъ устраивали вращающіяся призмы съ опредѣленными росписями для трехъ основныхъ типовъ пьесъ (трагедія, комедія и фарсъ). Объ этомъ приспособленіи Витрувій упомянулъ, какъ объ особенномъ механическомъ изобрѣтеніи, тогда какъ о легкихъ смѣнныхъ декораціяхъ онъ не считалъ нужнымъ сказать, какъ не говорилъ о стѣнной живописи (впрочемъ, соотвѣтственное мѣсто текста могло потеряться, благодаря небрежности и невѣжеству средневѣковыхъ переписчиковъ).

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ДЕКОРАЦІИ СР. ВѢКОВЪ РЕНЕССАНСА.

О театральныхъ декораціяхъ Византіи говорить не приходится, такъ какъ при цирковыхъ и фарсовыхъ представленіяхъ онѣ, разумѣется, никакой роли не играли. Средневѣковый театръ не имѣлъ декорацій, такъ какъ сама по себѣ обстановка готическаго или романскаго города была волшебной декораціей. Церковныя процессіи и торжественныя богослуженія въ перспективахъ готическихъ соборовъ далеко превзошли все, что создавали театральные декораторы древности.

И даже въ наши дни встрѣча съ процессіей «Il Palio» въ узкой сіенской улицѣ на фонѣ готической стѣны баптистерія съ видомъ на лѣстницу къ собору и на уходящія ввысь стѣны его производитъ ошеломляющее впечатлѣніе. Въ древнемъ мірѣ только входъ черезъ Пропилеи въ Акрополь да нѣкоторыя, но далеко не всѣ части Форума и Капитолія, производили фееричное впечатлѣніе; готическіе же города, наоборотъ, сами по себѣ являются волшебными. Улицы Перуджіи, или Сіены съ ихъ арками перекину-

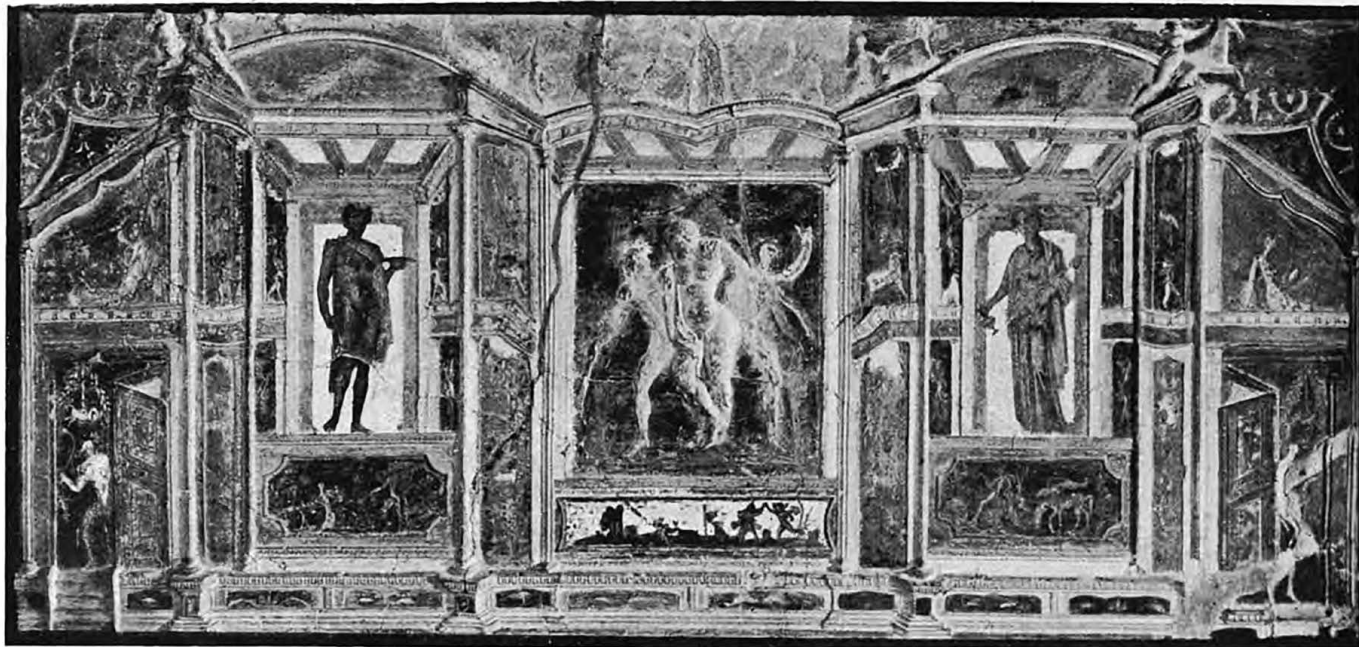
тыми отъ дома къ дому на высотѣ четвертаго этажа, крутые спуски. неожиданно открывающіяся далекія перспективы, шпили и порталы соборовъ, возносящіяся къ голубому небу, куда фантастичнѣе, чѣмъ канделябрный или колончатый стиль помпейскихъ росписей.

До XIV вѣка мы не видимъ на фрескахъ или на станковыхъ образахъ пейзажей. Да и ихъ не требовалось для глаза, пресыщеннаго фантастикой улицы.

Наступило Возрожденіе, во Франціи несшіяся къ небу колокольни соборовъ остались неоконченными, соборъ Флоренціи получилъ куполь, могущій по размаху конкурировать съ пантеономъ Агриппы, а дворцы знати завершались прямыми карнизами. Однако, съ памятью о прежней фантастикѣ разстаться было трудно. Самъ Брунеллески, грезившій объ античномъ искусствѣ, вопреки античнымъ образцамъ, помѣщалъ куски антаблемана между устоемъ арки и поддерживающей ее колонной и завершилъ флорентійскій куполь готическимъ фонарикомъ.

Въ то же время старая церковная обстановка переставала быть достаточной для театральной драмы. Документы XV столѣтія говорятъ уже о домѣ Лазаря, служившемъ декораціей при церковно-театральномъ представленіи на шестой недѣлѣ поста. Такимъ образомъ, усложненіе и развитіе декорацій, которое достигло апогея въ XVII вѣкѣ, началось въ концѣ XIV и непрерывно продолжалось въ теченіе всего XV вѣка.

Что касается до исторіи этого развитія, то документы недостаточно его поясняютъ. Одно только очевидно, что въ началѣ (XIII и XIV вѣка) сцена дѣлилась на рядъ небольшихъ клѣтушекъ, въ которыхъ и разыгрывались отдѣльные акты представленія, а передъ ними были помѣщенія для общихъ сценъ (*proskenion*) и гдѣ нибудь сбоку помѣщеніе для распорядителя театра. (*Meneur du jeu, Acteur, Protocole*). Помѣщеніе для дѣйствія (*Luogi deputati*) въ началѣ не расписывалось и представляло клѣтку, обтянутую коврами или матеріями. Такъ именно на фонѣ ковровъ Фра-Анжелико помѣстилъ одну надъ другой сцены «Благовѣщенія» и «Поклоненія волхвовъ» (Музей С. Марко Флоренція). На коврахъ даже въ XV, не говоря уже о XIV вѣкѣ



УКРАШЕНИЕ СТѢНЫ ЛѢПКОЮ И ЖИВОПИСЬЮ (СТИЛЬ 4-ГО ПЕРІОДА) ПОМПЕИ.
ВЪРОЯТНАЯ ИМИТАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЫ. ПРОСТРАНСТВО И ДѢЙСТВІЕ РАЗБИТО НА 3 ЧАСТИ, СООТВѢТСТВЕННО ТРЕМЪ ДВЕРЯМЪ
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СТѢНЫ. ГЛАВНЫЙ СЮЖЕТЪ ВЪ СРЕДИНѢ; ВЪ БОКОВЫХЪ ОТВЕРСТІЯХЪ ЯВЛЯЮТСЯ ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПЕРСОНАЖИ
(СЛУГИ). СБОКУ МАЛЕНЬКІЯ ДВЕРИ СО СПУСКАМИ—«ПАРАСКЕНІИ».

(Соборъ въ Анжерѣ), не было ничего похожего на декорацію, такъ такъ и пейзажъ и архитектура тѣсно включены въ пышный орнаментъ.

Мало того, у раннихъ живописцевъ (сіенцевъ С. Мартини и Кавальнанти) пейзажи трактованы реалистично. У Джотто впервые замѣчается намекъ на архитектурное построение. Оно отчасти знакомитъ насъ съ реальными пейзажами того времени (ворота города Спелло на фонѣ встрѣчи Іоакима и Анны въ падуанской С. Марія делла Арена), а отчасти знакомитъ и съ возможнымъ видомъ театральной постановки того времени. Такъ, на картинѣ «Рождественское чудо» въ верхней церкви Ассизи мы видимъ на первомъ планѣ алтарный балдахинъ того типа, какой Стефано соорудилъ въ Латеранскомъ соборѣ. Но детали сооруженія упрощены, какъ и сейчасъ ихъ упрощаютъ въ аналогичныхъ случаяхъ театральные декораторы. Фономъ служитъ невысокая перегородка, подобная тѣмъ, которыя, по преданіямъ, ставились за сценою во время церковныхъ мистерій. А боковая лѣстница ведетъ на клиросъ съ четырьмя горящими свѣчами. Тамъ, очевидно, помѣщались пѣвцы, изображавшіе ангеловъ. «Обрѣзаніе Господне» Джотто изобразилъ на фонѣ итальянскаго готическаго храма (той же Ассизской церкви, гдѣ оно написано) и это и подтверждаетъ высказанное выше соображеніе, что часто самое помѣщеніе церкви являлось театральной декораціей. Наконецъ, «явленіе Ангела Св. Аннѣ» въ падуанской капеллѣ хорошо объясняетъ устройство сцены ранняго ренессанса. Джотто изобразилъ на этой картинѣ двѣ каморки, стоящія на возвышеніи. Большая, гдѣ Св. Анна молится, съ трехъ сторонъ закрыта, а со стороны зрителей открыта. Наверху имѣются со всѣхъ сторонъ фронтоны. Ангелъ вѣщаетъ Святой сквозь окно, прорѣзанное въ боковой стѣнѣ. Такъ, очевидно, выполнялось явленіе ангеловъ во время мистерій. Меньшее помѣщеніе, гдѣ прядетъ дѣвочка (Св. Дѣва?), состоитъ изъ простаго навѣса. Подобное же помѣщеніе, открытое со стороны зрителей, имѣется и въ «Аллегоріи Послушанія» (нижняя церковь въ Ассизи). Въ высшей степени любопытно изображеніе башни съ лоджей наверху на фрескѣ св. Францискъ у Султана (Ассизи, Верхняя церковь). Оригиналъ, съ котораго писалъ художникъ, не могъ

быть постояннымъ сооруженіемъ. Въ тѣ времена строить подобную башню было бы бессмысленно. Еще невѣроятно, для долговѣчной постройки, балюстрада на крышѣ съ сидящими на столбикахъ ангелочками и полотенцами, протянутыми отъ столбика къ столбику. Это очень хорошо для мистеріи, но не для реальной жизни.

Въ дальнѣйшей исторіи живописи нерѣдки изображенія сценъ въ открытыхъ со стороны зрителя помѣщеніяхъ; ихъ особенно охотно примѣнялъ Д. Гирландайо въ своихъ жанровыхъ сценахъ (С. Марія Новелла Флоренція), но въ отличіе отъ Джотто у Гирландайо мы видимъ изображеніе только внутренности комнаты, тогда какъ Джотто изображаетъ всегда и наружныя стѣны. Нельзя предполагать, чтобы онъ дѣлалъ это для усложненія архитектурнаго эффекта, такъ какъ обыкновенно онъ всегда упрощалъ послѣдній. Изображеніе храма Минервы въ Ассизи и домъ на «Взятіи Св. Іоанна» въ С. Марко (Флоренція) странны по своей перспективѣ, такъ какъ святые изображены въ высоту зданія. Но если допустить, что Джотто имѣлъ въ виду обстановку религіозныхъ мистерій, то размѣры этихъ декоративныхъ зданій понятны, и возможно, что въ мистеріяхъ взятіе на небо изображалось именно такими втаскиваніями на крышу. Геніальный преемникъ Джотто, А. Орканья, на картинахъ не оставилъ архитектурныхъ фоновъ, но зато построилъ Лоджу деи Ланци—одно изъ геніальнѣйшихъ по театральному эффекту произведеній. За то другой послѣдователь Джотто (анонимный) воспроизвелъ мотивъ Лоджи Орканьи на фрескѣ капеллы Св. Георгія въ Падуѣ. Тамъ не только арки церковнаго портала смѣло раздвинуты и сильно выдвинуты, но вскрыта стѣна церкви, показана уходящая перспектива сводовъ, а сбоку даль улицы и нагроможденіе домовъ и башенъ. Начала будущей декорационной живописи этимъ были заложены. Перспектива еще неправильна вслѣдствіе неумѣлости, но впослѣдствіи у великихъ декораторовъ она будетъ намѣренно невѣрна для усиленія эффекта. Въ этой фрескѣ нагроможденіе домовъ на улицѣ отчасти случайно, а частью выполнено съ такимъ же расчетомъ, какой впослѣдствіи геніально используютъ Гонзаго и Бибіены. Такимъ образомъ,

изучение фресковой живописи XIV вѣка заставляетъ думать, что именно въ это время совершался постепенный переходъ отъ средневѣковой сцены съ нѣсколькими небольшими отдѣленіями, къ преобладанію сначала одного отдѣленія, а затѣмъ къ единству сцены. Основной декораціей оставалась все таки архитектурная, а живопись если и участвовала, то только, какъ орнаментъ. Какъ разъ въ это время форма средневѣковой мистеріи была завершена и навсегда осталась о ней память въ видѣ рождественскихъ вертеповъ или часовенокъ съ фигурными изображеніями страстей Господнихъ. Эти часовенки иногда достигаютъ очень большихъ размѣровъ. Особенно велики они и особенно сложно построены группы въ Варалло Сесіа (нѣсколько группъ выполнены Г. Феррари). Менѣе значительны, но все же велики часовенки въ Домодоссолѣ и на Николаусбергѣ близъ Вюрцбурга.

Джотто по существу еще орнаментистъ и связанъ плоскостью стѣны. И въ скульптурѣ и архитектурѣ онъ не можетъ отрѣшиться отъ основныхъ плоскостей, ограничивающихъ постройку. Настоящій переворотъ произошелъ лишь тогда, когда въ архитектурѣ изогнулась плоскость, а живописцы и скульпторы почувствовали пространство.

Въ скульптурахъ Л. Гиберти (1378—1455) перспектива правильна и эффектъ достигается не нагроможденіемъ зданій, но усложненіемъ ихъ формы. Въ этомъ отношеніи особенно замѣчателенъ круглый храмикъ, состоящій изъ аркадъ («исторія Ноя» на вратахъ флорентійскаго Баптистерія (или домъ, состоящій изъ однѣхъ арокъ исторія («Исаака и Іакова»). Даже пейзажъ тамъ рассчитанъ на театральнй эффектъ. Такъ умѣло размѣщены группы деревьевъ, а стѣна съ воротами поставлена поперекъ сцены такъ, какъ ее ставили, безъ сомнѣнія, въ театрахъ этой эпохи или поставили бы доморожденные актеры въ «Снѣ въ лѣтнюю ночь».

На театральнй эффектъ церковей Брунеллески (1379 — 1446) уже указано, но таковъ же былъ расчетъ его при сооруженіи колоннадъ на дворахъ палаццо. Недаромъ дворъ палаццо Веккіо, построенный Арнольфо ди Камбіо на 50 лѣтъ раньше, до сихъ поръ поражаетъ своею перспективою при разсматриваніи сквозь ворота отъ Лоджа деи Ланци.

Можно было подумать, что сопоставление фресковой живописи и построекъ съ декораціями эпохи (цѣликомъ исчезнувшими) является тяжелой. Однако, барельефъ Донателло (1386 — 1466) въ капеллѣ Санто (Св. Антонія) въ Падуѣ удостовѣряетъ, что въ тѣ времена существовали театры съ мѣстами для зрителей, расположенными, правда, не амфитеатромъ, но прямоугольникомъ, открытымъ къ сценѣ. Мѣста для зрителей поднимались надъ каменною стѣнкою ступенями (какъ амфитеатръ въ саду Боболи). Прямоугольникъ между мѣстами оставался для изображенія шествій, а впослѣдствіи для балета. По бокамъ сцены на мѣстѣ нынѣшнихъ литерныхъ ложъ находились входы съ лѣстницами для актеровъ, а надъ ними крытыя и слегка выдвинутыя логи для почетныхъ лицъ. Донателло не изобразилъ сцены, т. е. вѣрнѣе на рельефахъ «Чудо въ Римини» и «Преклоненіи мула передъ алтаремъ» мы видимъ нѣчто среднее между церковною архитектурою и театральною обстановкою. Архитектура рельефа «Каменное сердце скупца» почти безъ сомнѣнія заимствована съ театральной декораціи. Однако, въ ней нѣтъ легкаго преувеличенія, свойственнаго театру, и объ эффектѣ театральныхъ сооружений той эпохи приходится искать указаній въ произведеніяхъ современниковъ Донателло: П. Учелло (1389—1472), П. делла Франческо (1398—1484), Мазаччіо (1431—1506) и др.

Учелло и Мазаччіо считаются родоначальниками современной перспективы, которая составляетъ сущность декораціоннаго искусства. Однако, въ произведеніяхъ Учелло нѣтъ еще и намекъ на ту поэзію перспективныхъ удаленій, которая своимъ волшебствомъ плѣняетъ зрителя. Учелло — реалистъ въ полномъ смыслѣ слова и его пейзажи не идутъ дальше добросовѣстныхъ воспроизведеній природы даже тогда, когда онъ заставляетъ страшнаго дракона выползати изъ пещеры къ ногамъ царицы Александры (Коллекція гр. Ланскоронскаго Вѣна).

Мазаччіо, считающійся образцомъ натурализма и срисовывающій перспективы улицъ какъ бы съ натуры, на самомъ дѣлѣ строитъ для нихъ никогда не существовавшіе дворы («Воскрешеніе сына царя» Церковь Кармине. Флоренція). Такіе заборы съ панно изъ цвѣтнаго мрамора и



А. ПАЛЛАДИО И В. СКАМОЦЦИ.
ПРОСКЕНИЙ И ПЕРСПЕКТИВНЫЯ ДЕКОРАЦИИ ОЛИМПІЙСКАГО ТЕАТРА ВЪ ВИЧЕНЦѢ.

спокойныя стѣны палаццо, уходящія въ высь, появились во Флоренціи только лѣтъ на 50, на 100 позже. Слѣдовательно, Мазаччіо какъ бы провидѣлъ будущую картину счастливаго Тосканскаго герцогства. Эти декораціи еще великолѣпнѣе разовьются Андрея дель Кастанью («Сенасоло ді S. Apollonia» во Флоренціи) и Андрея дель Сарто («Тайная вечеря» въ Санъ-Сальви близъ Флоренціи). Разница между ними въ томъ, что художникъ XV вѣка (Кастанью) откровенно изобразилъ крышу и пилястры, ее поддерживающія. Это не оставляетъ сомнѣній, что онъ представлялъ себѣ какъ бы театральную сцену. Художникъ XVI в. старался изобразить дѣйствіе происходящимъ въ той же комнатѣ, гдѣ нарисована картина, но это ему не удалось вполне. Отзвукъ театральности у Сарто все таки есть, хотя онъ совершенно незамѣтенъ въ Леонардовской «Сепе». Декораціонный талантъ Мазаччіо еще ярче сказанъ въ картинѣ Св. Троицы (С. Марія Новелла), гдѣ такъ красиво уходитъ въ даль колоннада, перекрытая сводами, и гдѣ архитектурная перспектива придаетъ особую силу трагизма моменту Распятія.

Наконецъ, въ небольшой жанровой картинкѣ «Рожденіе» (Берлинъ. Королевская галлерей) Мазаччіо показываетъ намъ подлинную театральную сцену того времени такую, какъ онъ самъ бы ее сдѣлалъ. Слишкомъ эффектно разставлены по срединѣ картины колоннада и стѣна (какого нибудь палаццо или Spedale degli Innocenti). Конечно, въ моментъ увѣковѣченнаго на картинѣ факта художникъ всего менѣе могъ думать о перспективныхъ построеніяхъ. Мало того, эффектъ разрѣзанной стѣны (онъ повторяется у Доменико Гирландайо въ Санта Марія Новелла) взять, конечно, не изъ жизни, а представляетъ ухищреніе, аналогичное тѣмъ, что примѣняются въ театрахъ послѣдняго времени. Замѣчательно, что у современника Мазаччіо у Беато Анжелико (1387 — 1455) нѣтъ и намека на театральные эффекты и даже единственный портикъ, изображаемый имъ въ сценѣ Благовѣщенія (Музей Прадо, Музей С. Марка Флоренція) слишкомъ очевидно списанъ съ натуры. Впрочемъ, одно изъ архитектурныхъ построеній Б. Анжелико — высокій помостъ на фонтѣ обрученія

Св. Дѣвы (Уффици) — очевидно взять не изъ дѣйствительности, такъ какъ во времена Беато стѣны храмовъ поднимались прямо изъ земли. Есть основаніе думать, что именно такіе помосты въ высоту роста устраивались для уличныхъ представленій и, иногда, примыкали къ порталамъ храмовъ, какъ изобразилъ это Фра Анжелико.

Благостному монаху не подобало, конечно, думать о земныхъ удовольствіяхъ, но его легкомысленный ученикъ (Фра Филиппо Липпи), сбѣжавшій изъ монастыря, какъ и другой ученикъ, влюбленный въ реальность, Беноццо Гоццолі, не идутъ дальше копированія дѣйствительности. Такъ и во всей дальнѣйшей исторіи итальянской живописи легко отличать художниковъ декораторовъ, дававшихъ архитектурные или пейзажные мотивы съ такими отступленіями отъ реальности, что мотивы эти казались волшебными, и художниковъ реалистовъ, не могшихъ пойти дальше грубой реальности.

Изъ всѣхъ произведеній Филиппо Липпи только «Благовѣщеніе» Мюнхенской Пинакотеки, имѣетъ намекъ на особенное построеніе аркадъ. Въ немъ не меньше легкости, чѣмъ въ постройкахъ, изображенныхъ Гиберти, но нѣтъ той пѣвучести пропорцій, какъ въ пейзажахъ «вратъ Рая». Фонъ Мадонны, находящейся въ галлерей Питти, состоитъ изъ нѣсколькихъ сюжетовъ, размѣщенныхъ въ клѣтушкахъ, какъ на сценахъ мистерій, но все вниманіе художника было, видимо, устремлено на достиженіе возможной реальности.

У Беноццо Гоццолі архитектурные мотивы нерѣдки и всегда поразительно добросовѣстно срисованы. Въ этомъ отношеніи весьма любопытно сравнить его картину: «Св. Августинъ въ школѣ» съ упомянутой картиной послѣдователя Джотто въ Падую. При сходствѣ темы и техническомъ превосходствѣ Гоццолі ничуть не поражаетъ архитектурнымъ построеніемъ.

Линейная перспектива теоретически впервые была изложена Пьеро делла Франческо изъ Ареццо въ книгѣ подъ заглавіемъ: «De Prospectiva pingendi» (Манускрипты въ Парижѣ и въ Пармѣ). Однако, въ своихъ

картинахъ Пьеро очень строго придерживается натуры, что и естественно для теоретика. Поэтому его перспективы производятъ меньшее впечатлѣніе, чѣмъ неумѣлая архитектура Мазаччіо. Въ этомъ отношеніи особенно характерна верхняя картина перуджійскаго полиптика со сложной и прекрасно построенной колоннадой. Но въ этой перспективѣ нѣтъ и намека на то развертываніе и ширь пространства, которое плѣняетъ насъ въ декораціяхъ и имѣется въ упомянутомъ «Рожденіи» Мазаччіо.

Изъ сѣверныхъ мастеровъ третьей четверти XV вѣка наиболѣе ясное понятіе можетъ дать А. Мантенья, потому что его современники — венеціанскіе мастера являлись чистыми реалистами. Да, можетъ быть, въ этомъ фантастичномъ, выросшемъ изъ волнъ моря городѣ и не была нужна фантастика. Только въ житіи Св. Урсулы Карпаччіо рассказалъ немного про прибрежные города, вырастающіе, подобно миражу, изъ моря со своими грозными крѣпостями и величественными соборами. Онъ указалъ на декоративность кораблей, на ту грандіозность ихъ, которую впослѣдствіи используетъ Гонзаго. И Беллини и Чима да Конельяна давали дивные реальные пейзажи, но не могли бы быть декораторами.

Такимъ образомъ, театры третьей четверти XV вѣка устраивались, обыкновенно, или на открытомъ воздухѣ или въ большихъ залахъ. Мѣста для зрителей были расположены покоемъ такъ, что между ними оставалось пространство для шествій и балета. Сцена была на помостѣ и между нею и мѣстами для зрителей были входы для актеровъ и надъ ними ложи для почетныхъ лицъ. Самая сцена при помощи колоннадъ или сплошныхъ стѣнъ раздѣлялась на отдѣльныя помѣщенія, которымъ лѣпкою и позолотой придавался довольно солидный видъ. Собственно декораціонный эффектъ давали именно эти колоннады и задняя стѣна, убранная чаще всего коврами. Неба и далей еще не было.

ЗОЛОТАЯ ЭПОХА РЕНЕССАНСА.

Конецъ XV вѣка—эпоха Лоренцо Великолѣпнаго—имѣла превосходно развитый театръ, для котораго требовались очень сложные приспособленія.

Старая сцена съ ея довольно таки узкими клѣтушками оказалась непригодной. Нужно было каждую прежнюю комнатку развернуть во всю ширину сцены, а дѣлая перспективу улицы, заканчивать ее видами на поля и холмы (Боттичели «Прощаніа Св. Зиновія» въ коллекціи Монда въ Лондонѣ).

Наряду съ этими появляется еще новый мотивъ—античныя постройки. Принято считать, что и Мантенья и Боттичели изображали ихъ, благодаря увлеченію археологіей. Легко, однако, видѣть, что и развалины Боттичели («Поклоненіе волхвовъ» Эрмитажа), и триумфальныя арки Мантеньи (Эремитани, Падуа), и Перуджино (Сикстинская капелла) имѣютъ мало общаго съ тѣми арками римскаго фѳорума, что наполовину были завалены грязью непроходимаго *Camro Vascino*. Какъ настоящіе археологи, Мантенья и Боттичели, должны бы усѣять почву обломками колоннъ и статуй. Этого то какъ разъ и не имѣется, а между тѣмъ, въ XVII вѣкѣ голландцы поступали именно такъ.

Потому можно предположить, что всѣ античныя развалины и арки появились сначала на сценѣ, какъ наиболѣе легкій способъ имитировать античность, а затѣмъ уже, увлекшись эффе́ктомъ, живописцы воспользовались ими для оживленія фоновъ своихъ картинъ. Это въ значительной степени подтверждается тѣмъ, что на двухъ картинахъ капеллы «Eremitani» уходящія перспективы изображены именно такъ, какъ зритель, сидящій въ первомъ ряду у высоко поднятой сцены видитъ уходящую перспективу декораций. Можно, конечно, видѣть въ этомъ плоды теоретическихъ работъ Мантеньи и его увлеченія перспективой, но Мантенья слишкомъ реалистъ и слишкомъ настоящій художникъ, чтобы давать тотъ эффе́ктъ, который не наблюдалъ въ дѣйствительности, хотя бы и не въ той мѣрѣ, до которой довелъ его въ картинѣ.

У Боттичели еще меньше археологіи, а образцами его легкаго обращенія съ античностью можетъ служить изображеніе Меркурія («Весна» въ Академіи Флоренціи). Въ немъ нѣтъ ничего античнаго и въ то же время ренессансъ вылился въ этомъ изображеніи съ исключительною полнотою.



В. ПЕРУЦЦИ. ПРОЕКТ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦИИ «УЛИЦА РИМА».

7242

Вотъ почему можно предположить, что всѣ эти образы взяты изъ театра или, вѣрнѣе, Боттичели ихъ давалъ или далъ бы, если бы устраивали сцену. Въ нихъ много новаго, но «смерть Лукреціи» (Уффици) достаточно ясно говоритъ о стремленіи сопоставить эффектъ прежнихъ перспективъ съ центральнымъ сооруженіемъ, подражающимъ античности. Конечно, эти сооруженія отличались отъ античности такъ же, какъ Меркурій «Примаверы» отличается отъ Праксителя. «Зависть» (Галерея Уффици) показываетъ новый типъ декораціи—превращеніе всей сцены въ единое помѣщеніе и вмѣстѣ съ тѣмъ свидѣтельствуетъ, съ какою роскошью трактовали на сценѣ убранство дворцовъ и присутственныхъ мѣстъ. Дѣлались ли во времена Боттичели пейзажные фоны для сцены?—Отвѣтить на это очень трудно. Но тотъ пейзажъ, который изображенъ въ глубинѣ эрмитажнаго «Поклоненія волхвовъ», говоритъ о новомъ отношеніи къ пейзажу и объ увлеченіи тѣми кулисообразными расположеніями горъ и тихими далями между ними, которыя плѣняютъ насъ въ флорентійскомъ и умбрійскомъ пейзажѣ. Если этотъ мотивъ не былъ тогда использованъ для театра, то его использовали гораздо позже. Античныя развалины и триумфальныя арки всегда казались исполненными величія. Боттичели взялъ свои руины (только что упомянутая картина), триумфальныя арки и колонны (картина Сикстинской капеллы и Смерть Лукреціи въ Бостонскомъ собраніи Тарднеръ) не съ натуры. Или, вѣрнѣе, руины Кампаньи и Сатро Vassino (нынѣшній Форумъ) навели его на мысль о пышныхъ, почти барочныхъ, построеніяхъ. Такъ, на картинѣ «Смерть Лукреціи» (Бостонъ) арка разработана по типу Константиновой, но колонны сильно выдвинуты и поддерживаютъ цѣлый балконъ. Въ общемъ у Боттичели очевидно стремленіе возможно расширить и углубить сцену. Онъ не всегда выдерживаетъ это стремленіе, такъ какъ трудно было отказаться отъ красоты перспективъ и колоннадъ, которыми заполнялись театральныя сцены предыдущей эпохи.

Фиlippино Липпи—художникъ эклектикъ, охотно подражавшій любому мастеру, передалъ намъ одну изъ прелестныхъ вариаций боттичеллева мотива. Драгоценная доска свадебнаго ящика (въ Шантильи) передаетъ



историю Эсфири и Артаксеркса и при томъ едва ли не такъ, какъ ее ставили въ то время на сценѣ. На первомъ планѣ устроено помѣщеніе для трона подъ навѣсомъ. Края сцены обставлены декоративными стѣнами съ пилястрами и дверьми.

За этимъ первымъ планомъ оставлено широкое пространство, которое могло бы пригодиться для уличныхъ сценъ, видны палаццо (справа) и садовая колоннада (слѣва). И въ томъ и въ другой разыгрываются сцены той же исторіи (Пиръ у Амана), тогда какъ на первомъ планѣ передъ Артаксерксомъ проходятъ красавицы—все портреты дѣйствительныхъ флорентійскихъ красавицъ того времени.

Очаровательный мотивъ лѣвой стороны картины, т. е. аркады на фонѣ сада, еще эффектнѣе разработанъ въ замѣчательной картинѣ «Ужинъ по Боккачіо» въ собраніи Дональдсонъ (Лондонъ). Она даетъ намъ понятіе о кажущихся совершенно нереальными, но волшебныхъ постройкахъ, которыя изображались на декораціяхъ эпохи. Эти легкія аркады, перекрытыя плафономъ съ горизонтомъ, открывающимся до далей холмовъ Умбріи, говорятъ о волшебныхъ грезахъ и о далекой прекрасной странѣ. Впрочемъ, и въ дѣйствительности возводились хотя и не столь великолѣпныя, но все таки легчайшія сооруженія, вродѣ портика С. Марія делла Граціе, построенномъ Б. да Майано въ Ареццо. Этотъ портикъ самъ по себѣ кажется театральной декораціей; такъ легки колонки, поддерживающія навѣсъ и такъ пышно убранъ послѣдній.

Наконецъ, картина Дж. Мансуэто «Христосъ среди учителей» (Уффици) рисуетъ несомнѣнную обстановку театрального представленія того времени. Такихъ помостовъ, хитрыхъ по плану, съ массою колоннъ съ балконами наверху не было ни во Флоренціи, ни въ Венеціи. Но для театра расположеніе идеально. Помость (сцена) довольно высокъ и по ширинѣ раздѣленъ легкими аркадами на 7 частей. Средняя изъ нихъ и двѣ боковыхъ нѣсколько выдвинуты и къ нимъ ведутъ лѣсенки. Перила послѣднихъ и парапетъ сдѣланы изъ драгоцѣннаго мрамора. Среднія аркады шире остальныхъ и сверхъ свода имѣютъ фронтонъ, а надъ боковыми возвышаются

балкончики. Такимъ образомъ, вся сцена для мистерій готова: есть авансцена для массовыхъ сценъ, среднія аркады для главныхъ моментовъ, боковыя для второстепенныхъ или происходящихъ далеко, напр., въ Египтѣ, и балкончики, удобные для размѣщенія хора ангеловъ въ «Поклоненіи пастырей». Съ этою картиною любопытно сопоставить «Обрученіе Богородицы» Франчабиджо (С. Аннунціато во Флоренціи). Тамъ изображенъ портикъ несуществующаго зданія съ пятью аркадами, изъ которыхъ каждая могла бы быть мѣстомъ для небольшого дѣйствія.

У Перуджино (1446—1524) было 2 любимыхъ декораціонныхъ мотива. Одинъ напоминаетъ приѣмъ Мазаччіо и состоитъ изъ уходящихъ вдаль аркадъ. Въ этомъ нѣтъ и намекъ на реальное зданіе, если не считать сходства съ позднимъ Меркато Нуово (Флоренція, 1547—51). Иной разъ эти аркады широко растянуты, какъ на милыхъ пределлахъ въ Фано. А иной разъ стройны, какъ на «Благовѣщеніи», «Св. Дѣва съ предстоящими святыми» (С. Марія Нуова Фано) и «Видѣніи Св. Бернара» (Мюнхенъ, Пинакотека). Какъ разъ эти картины указываютъ, что Перуджино зналъ объ эффектахъ искусственнаго освѣщенія, такъ какъ не съ натуры взяли этотъ переходъ отъ освѣщенныхъ лицъ перваго плана къ темнымъ аркадамъ и тихому закату дали.

Новымъ и очень эффектнымъ декораціоннымъ мотивомъ Перуджино является навѣсъ надъ яслями («Рождество» въ перуджійской Пинакотекѣ и «Поклоненіе волхвовъ» въ С. Марія делле Лакрима Треви). Этотъ двускатный навѣсъ на высокихъ колоннахъ съ пьедесталами, конечно, не заимствованъ съ натуры, такъ какъ слишкомъ рассчитанъ на театральнѣйшій эффектъ, практически онъ былъ бы не годенъ даже для навѣса надъ колодцемъ.

Любопытно, что такой же навѣсъ у Д. Гирландайо, типичнаго реалиста, трактованъ безъ всякой театральности («Поклоненіе Волхвовъ» въ Воспитательномъ домѣ Флоренціи), но за то группа ангеловъ помѣщена передъ крышей такъ, какъ ихъ навѣрно помѣщали на крышѣ во время рождественскихъ мистерій.

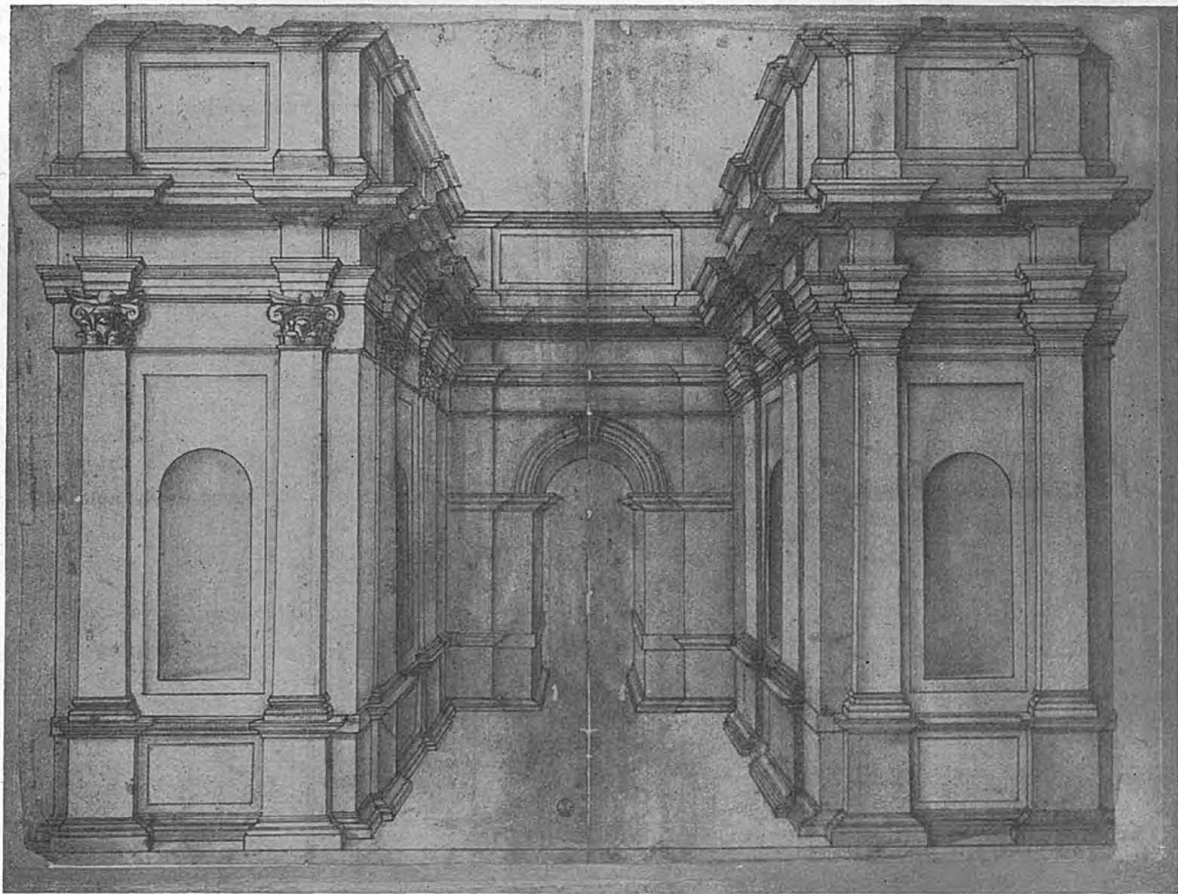
Наконецъ, въ двухъ произведеніяхъ Перуджино примѣняетъ мотивы, аналогичные Боттичеллиевскимъ. Въ мученичествѣ Св. Севастьяна (Паникале) фонъ образованъ пышно украшенными аркадами, какъ въ «Клеветѣ» Боттичели, а на «Передачѣ ключей Св. Петру» (Сикстинская капелла) двѣ триумфальныя римскія арки стоятъ по бокамъ осьмиграннаго храма. Послѣдній былъ необходимъ при изображеніи момента созданія римской церкви, но композиціонно онъ не связанъ съ пейзажемъ, которому двѣ упомянутыхъ арки придаютъ глубину.

Круглый или восьмиугольный храмикъ мало по малу становится излюбленнымъ центромъ декораціи. Онъ упоминается въ описаніи обстановки «Каландры», данной въ Урбино (1516 г. см. ниже), а кромѣ Перуджино, мы встрѣчаемъ его у Рафаэля («Spozializio» Бреры) и у Пинтуриккіо на поэтической фрескѣ въ Спелло.

Одновременно съ Перуджино работали два умбріяца, кажушіеся, на первый взглядъ, большими фантастами, чѣмъ учитель Рафаэля. Это—Пинтуриккіо и Фіоренцо ди Лоренцо. На самомъ дѣлѣ и тотъ и другой являются больше орнаментистами, чѣмъ Перуджино, и не достигаютъ размаха въ декораціяхъ, напоминающихъ послѣдняго. Мы напрасно стали бы искать въ картинахъ Пинтуриккіо и Лоренцо чего нибудь, кромѣ кропотливаго воспроизведенія дѣйствительности.

Только въ Сіенской бібліотекѣ, въ коронаціи Пія II (Эней Сильвіо Пикколомини) Пинтуриккіо показываетъ театральную помостъ съ аркадами. Въ средней изъ аркадъ коронуютъ папу, а въ боковыхъ находится сонмъ епископовъ. У Фіоренцо ди Лоренцо и этого нѣтъ. Тѣмъ не менѣе пейзажи Пинтуриккіо (особенно фонъ «Папы, благословляющаго крестовый походъ») и Фіоренцо (картины перуджійской Пинанотеки) показываютъ, какъ трактовались бы пейзажи на сценѣ, если бы таковые пришлось изобразить. Кромѣ того, на мученичествѣ Св. Сусанны Пинтуриккіо изобразилъ башню, списанную, конечно, не съ дѣйствительности, а съ одного изъ полуфантастическихъ театральныхъ сооружений.

Доменико Гирландайо (1449—1494), добросовѣстный изобразитель



НЕИЗВѢСТНЫЙ СѢВЕРО-ИТАЛЬЯНСКІЙ ХУДОЖНИКЪ КОНЦА XV В.
ПРОЕКТЪ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦІИ.

натуры, казалось бы, меньше всего могъ дать матеріала для сужденій о современной ему сценѣ. Однако, и у него комната, гдѣ происходитъ рожденіе Св. Іоанна, отчасти напоминаетъ средневѣковое «Luogo deputato», а «нареченіе имени Іоанну Крестителю» происходитъ подъ пышными аркадами, аналогичными уже упомянутой картинѣ въ собраніи Дональдсона. Однако, еще любопытнѣе та декоративная ниша, которую Д. Гирландайо помѣстилъ на фонѣ «Успенія Св. Фины» (Санъ Джиминьяно). Едва ли онъ не взялъ этотъ мотивъ съ какой нибудь фееріи? Особенно вѣроятнымъ дѣлается это предположеніе при сравненіи съ той пышно украшенной нишей, которую Филиппино Липпи помѣстилъ на фонѣ «Изгнанія діавола» въ С. Марія Новелла во Флоренціи.

Въ описываемую эпоху празднества при Миланскомъ дворѣ устраивали сѣверные мастера съ Браманте во главѣ. О декораціяхъ ихъ можно составить представленіе по замѣчательной перспективѣ, изображающей хоръ въ миланской церкви С. Сатино, и по анонимнымъ, но съ большою вѣроятностью приписываемымъ Браманте гравированнымъ перспективамъ улицъ. Онѣ компактнѣе намѣчены, чѣмъ у Боттичели, и въ большинствѣ изображаютъ уходящія въ даль аркады, но на одной изъ нихъ изображена внутренность съ легкимъ превышеніемъ обыкновеннаго эффекта арокъ.

Къ этому же типу архитектурныхъ декорацій слѣдуетъ отнести и рисунокъ собр. Уффици (Броджи 1003), изображающій триумфальную арку со входомъ къ ней черезъ узкій корридоръ изъ двухъ декоративныхъ стѣнъ съ массою пилястровъ и нишами для статуй. Этотъ рисунокъ принято приписывать Фра Джіокондо, но размахъ эффектнѣе и замыселъ намекаетъ на декорацію «Авинской школы», см. ниже. Рисунокъ того же собранія (Броджи 1014) даетъ эффектную перспективу двухъ воротъ и сада и служитъ какъ бы подготовленіемъ театральныхъ перспективъ, созданныхъ Г. Алесси при сооруженіи Страда Нуова въ Генуѣ.

Такимъ образомъ, въ послѣдней четверти XVI вѣка, судя по тѣмъ намекамъ, которые удастся найти на картинахъ, лишь рѣдко сохраняется прежнее дѣленіе сцены на отдѣльныя клѣтушки. Послѣднія замѣняются

въ случаѣ надобности рядомъ легкихъ колоннъ. Обыкновенно же колоннады отодвигаютъ на самый край сцены, а по срединѣ сооружаютъ отдѣльный стоящій портикъ, эффектный навѣсъ или нишу для главнаго дѣйствующаго лица, т. е. царя или мифологическаго божества.

Новымъ приѣмомъ является раздвиганіе всего перваго плана сцены и сооруженіе въ глубинѣ декоративныхъ монументальныхъ арокъ или храмиковъ въ родѣ тѣхъ, что на упомянутой картинѣ Перуджино или у Пинтуриккіо.

Одновременно мѣняется и расположеніе мѣстъ для зрителей. Прямоугольная форма замѣняется амфитеатромъ, какъ это подробно описано и изображено на рисункѣ у Серліо.

Около 1500 года происходитъ переворотъ въ итальянскомъ искусствѣ, такъ какъ послѣ службы мелкимъ герцогамъ и богатымъ купцамъ, оно призывается на службу папской власти, желавшей быть всемірной и вѣчной. Загроможденіе перваго плана теряетъ значеніе и та безконечная даль—міровая ширь, которую Перуджино рѣшался помѣстить лишь [въ фонѣ своихъ картинъ, открывается передъ глазами художниковъ.

Переворотъ сильнѣе всего сказался на архитектурѣ, но, къ сожалѣнію о брамантевомъ проектѣ св. Петра мы знаемъ такъ мало, что археологамъ-реставраторамъ остается слишкомъ много простора для фантазіи.

Важно лишь то, что Браманте построилъ новый дворъ Ватикана съ расчетомъ на театральныя представленія. Тутъ размахъ былъ совсѣмъ иной и колоннады на дворѣ были бы не у мѣста. Браманте сдѣлалъ дворъ длиною около 200 метровъ, съ одной стороны его (подъ стѣнами станцъ Рафаэля) помѣстилъ амфитеатръ для зрителей, вдоль двора протянулъ стѣны съ арками, поперекъ расположилъ лѣстницу для входа на верхнюю терассу. Въ глубинѣ послѣдней онъ помѣстилъ знаменитую нишу, гдѣ стоитъ теперь грандіозная бронзовая «La pigna». Такимъ образомъ, мѣсто для театральныхъ представленій было готово.

На первый взглядъ можетъ показаться, что Браманте использовалъ только приѣмы театральныхъ декораторовъ для украшенія двора, но на

этомъ дворѣ дѣйствительно происходили театральныя торжества, какъ, напр., турниръ, изображенный на гравюрѣ Дюперака.

Браманте въ Римѣ не успѣвалъ заниматься живописью и о характерѣ декорацій эпохи приходится судить по работамъ Рафаэля. Послѣдній отдалъ дань и пріемамъ предыдущаго поколѣнія. Въ «Пожарѣ Борго» первый планъ сцены разгороженъ колоннадами и сплошными стѣнами, какъ у Мазаччіо или у Боттичели. Конечно, Рафаэль не оставилъ разрѣзанной стѣны, какъ дѣлалъ Гирландайо («Встрѣча Маріи и Анны» С. Марія Новелла во Флоренціи), но сдѣлалъ сбоку широкую арку, чтобы придать помѣщенію видъ обитаемаго дома. Онъ поставилъ свободно стоящую лѣстницу, какъ изображалъ Джотто, передъ низкими іоническими колоннадами, какихъ не было въ его время ни на Борго, ни во всемъ Римѣ. Загромоздивъ первый планъ, Рафаэль оставилъ лѣстницу во всю ширину на второмъ планѣ, вдохновившись, очевидно, мотивомъ Брамантевскаго двора. А на заднемъ планѣ нагромождены Ватиканскій дворецъ и старый соборъ Св. Петра. Причемъ дворецъ—не тотъ, что былъ въ дѣйствительности, а какъ бы копія дворца, въ которомъ жилъ сначала Браманте, а потомъ Рафаэль.

Еще загроможденнѣе сцена на коврѣ «Св. Петръ и Іоаннъ исцѣляютъ больныхъ». (Galleria degli Arazzi). Гораздо тѣснѣе, чѣмъ у Мансуэто, и почти какъ у П. делла Франческо все пространство заполнено рядами богато орнаментированныхъ витыхъ колоннъ. Это—послѣднее воспоминаніе о декораціяхъ середины XV вѣка. Послѣ этихъ тѣсно сдвинутыхъ колоннадъ странно видѣть, что не только земное, но небесное пространство открыто въ спорѣ объ Евхаристіи.

Архитектурную часть Аѳинской школы, конечно, нельзя считать воспроизведеніемъ реальнаго зданія, но воспроизведеніе декораціи для театра или праздника.

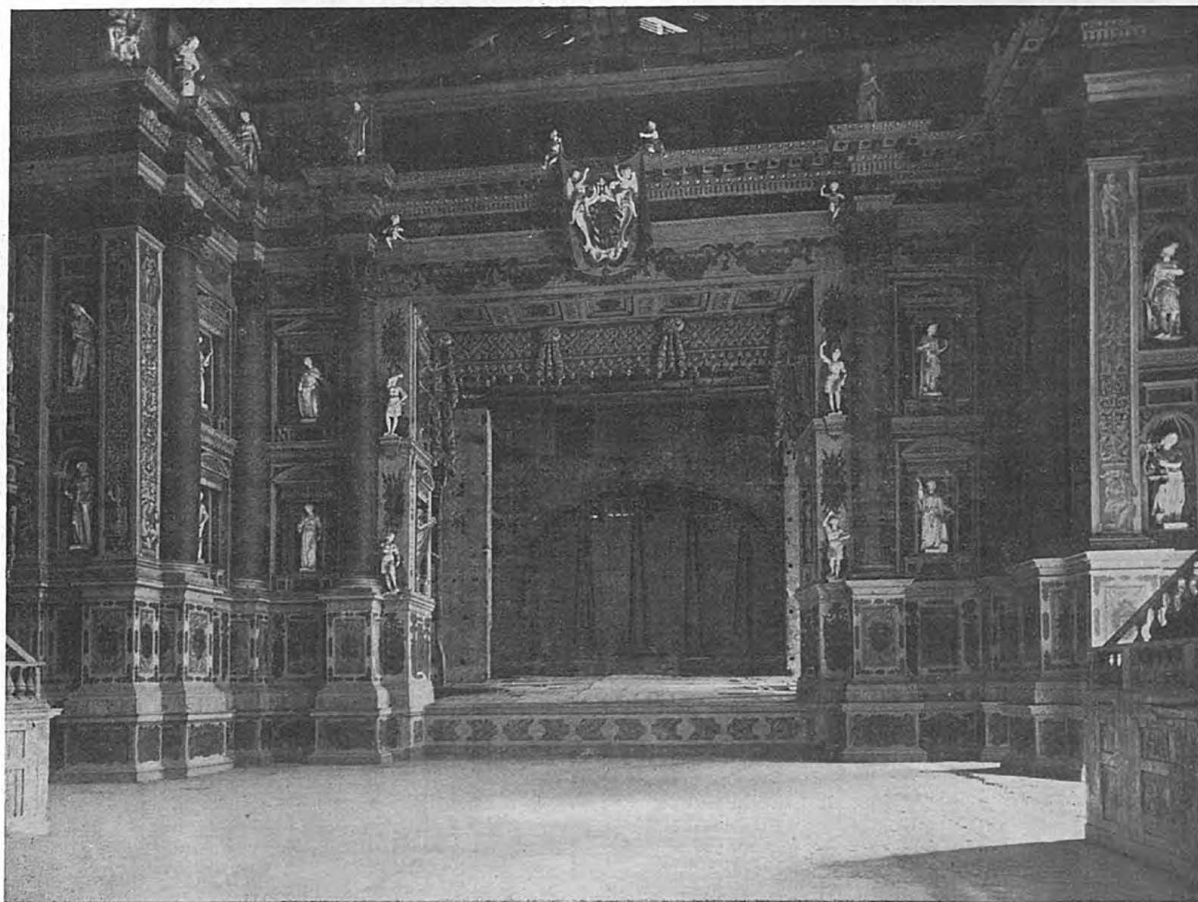
Эти стѣны слишкомъ протяженны даже по сравненію съ солидными постройками Браманте и не достаточно легки по сравненію съ микель-анджеловскими аркадами и куполами, рѣющимися въ воздухъ. Аркады зданія

совсѣмъ нешироки, стѣнки барабана купола излишне тонки, а послѣдняя стѣна съ аркой, очевидно, ничего не поддерживаетъ. Прозрачность и обиліе свѣта въ зданіи достигнуто тѣмъ, что на немъ нѣтъ крыши, т. е. это не архитектура, но декорація. Существенно новымъ является эффектъ сводовъ, замѣнившій эффектъ колоннадъ, такъ какъ послѣднія низведены до роли пилястровъ, оживляющихъ стѣны.

Декоративность стѣнъ еще очевиднѣе въ «Большенскомъ чудѣ». Тамъ сводъ гораздо шире, а задняя стѣна открыта двумя арками такъ, какъ въ ту пору никогда не дѣлали. Еще замѣчательнѣе, что на первомъ планѣ за алтаремъ помѣщена такая же ниша, какую мы видѣли на Успеніи Св. Фины Гирландайо и у Филиппино Липпо. Впрочемъ, у Рафаэля стѣнка низка и кажется сдѣланной изъ дерева.

Архитектурная часть «Изгнанія Геліодора» тяжелѣе предыдущихъ картинъ и говоритъ о возвратѣ къ пріемамъ предыдущаго поколѣнія. Однако, въ ней нѣтъ и намекъ на невѣроятные аркады Перуджино или пересыщенные украшеніями постройки Боттичели. У Рафаэля въ этой картинѣ архитектура подлинна, но во всякомъ случаѣ не имѣетъ ничего общаго съ римскимъ Петромъ. Уходящія вдаль арки слишкомъ близки къ пріемамъ декораторовъ XVII вѣка. Три упомянутыя картины Рафаэля могутъ навести на мысль, что кулисы уже употреблялись, но болѣе вѣроятно, что ихъ не рисовали, а въ случаѣ надобности возводили стѣны, имѣющія видъ настоящихъ, какъ это проектировали Палладіо, а выполнилъ Скамоцци для олимпійскаго театра. Подтвержденіемъ этой мысли можетъ служить «Св. Анна и Богородица» Фра Бартоломео (Уффици), гдѣ суровая каменная ниша придаетъ сценѣ больше эффекта, чѣмъ сложныя колоннады у Перуджино.

Въ произведеніяхъ Содомы использованіе театральныхъ мотивовъ очевидно, такъ въ сценѣ изъ жизни Св. Бенедикта («Проповѣдь Куртизанкамъ» Фреско въ Монте Оливето) изображено двухэтажное зданіе, состоящее изъ аркады. Такое зданіе, конечно, не годно для жизни, но очень эффектно на сценѣ. Еще замѣчательнѣе, что Св. Бенедиктъ изображенъ



ДЖ. АЛЕОТТИ. ТЕАТРЪ ФАРНЕЗЕ ВЪ ПАРМЪ (1618 Г.).

проповѣдующимъ съ балкона, помѣщенного на массивномъ кирпичномъ фундаментѣ, не имѣющимъ никакого отношенія къ самой постройкѣ; на сценѣ же такія сооруженія и возводились и возводятся по сію пору для монологовъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ. Въ другой фрескѣ въ томъ же монастырѣ архитектура напоминаетъ немного «Авинскую школу», но вмѣсто стѣнъ первой декорація поставлены колонны, а перспективы стѣнъ перенесена вглубь. Это несомнѣнный приѣмъ декоратора, а не архитектора. Но колоннады Садомы далеко не достигаютъ легкости стѣны Рафаэля.

Наконецъ въ «Свадьбѣ Александра и Роксаны» (Вилла Фарнезина) вся архитектура не имѣетъ и намека на реальное зданіе, за то есть въ ней и «*Luogo deputato*», гдѣ стоитъ кровать Роксаны, есть и колоннады.

Какъ разъ одновременно съ этимъ стремленіемъ къ ясности архитектурно-декораціонныхъ мотивовъ замѣчается и стремленіе сдѣлать постоянными самые театры. Правда, крытыхъ помѣщеній еще не дѣлаютъ, но Браманте на дворѣ Ватикана и Виньола на дворѣ фарнезскаго палаццо въ Пьяченцѣ задумали каменные амфитеатры. Фономъ для театральныхъ представленій на Ватиканскомъ дворѣ была широкая лѣстница на мѣстѣ нынѣшняго Браччо Нуово и великолѣпная ниша Бельведера. Аналогичную роль могла играть и полулунная колоннада въ саду мантуанскаго палаццо Те, построеннаго Дж. Романо.

Наряду съ этими стремленіями упростить архитектурные эффекты, замѣчается иногда и желаніе блеснуть ловко выполненной перспективой, какъ это видно по прелестному эскизу Б. Перуцци въ Уффици и его же картинѣ «Введеніе во храмъ» въ С. Марія делла Паче. Сопоставленіе построекъ въ послѣдней картинѣ по духу приближается къ композиціямъ Дж. Бибіены Галли, хотя каждая постройка въ отдѣльности проникнута духомъ брамантевскаго времени. На эскизѣ Перуцци въ Уффици (Brogio 1040) сопоставлены самыя разнообразныя зданія: Колизей, башня Колонна, башня Палаццо Веккіо, Обелискъ изъ *Circus Maximus*, замокъ Св. Ангела, Пантеонъ, колонны храма Сатурна и арка ювелировъ. Повидимому, Перуцци хотѣлъ подчеркнуть, что дѣйствіе происходитъ въ Римѣ.

Дивный рисунокъ собранія Уффици (Броджи 1046), приписываемый обыкновенно Рафаэлю, изображаетъ Апостола Петра въ темницѣ. Разработка архитектурной части (колоннады и своды первого плана, стѣна съ изваяніями и освѣщенная комната за нею) показываютъ, что для автора рисунка архитектура не была лишь орнаментомъ, но органическою частью композиціи и что всѣ сочетанія массъ для него были живы и выросли, какъ нѣкій организмъ. Эффектъ освѣщенія такъ же задуманъ не случайно.

Въ первый моментъ, сдѣланныя выше сопоставленія декорационной живописи и фоновъ картины кажутся немного рискованными, но нѣкоторыя архивныя указанія подтверждаютъ, что декорационныя сооруженія въ театрахъ начала XVI вѣка достигали весьма значительныхъ размѣровъ.

Такъ, въ 1453 году для религіознаго празднества на площади Миланскаго собора были построены двѣ декоративныя крѣпости Римлянъ и Вольсковъ. И между ними была разыграна исторія Коріолана. Въ 1486 при феррарскомъ дворѣ была устроена сцена съ 5 помѣщеніями. Въ 1497 году при геновскомъ дворѣ было разыграно представленіе, при чемъ одновременно были изображены и Олимпъ и Рай. Но самое важное, для насъ, по описанію современника то, что рай открылся въ видѣ залы, блестяще освѣщенной. Очевидно, и въ то время умѣли пользоваться эффектами искусственнаго освѣщенія.

О легкихъ постройкахъ въ стилѣ колоннадъ Перуджино упоминается въ 1492 при описаніи празднествъ въ Кастель Капуана: «въ залѣ былъ построенъ храмикъ на 20 колоннахъ». Въ 1491 году въ Феррарѣ на свадьбѣ герцога Альфонса въ залѣ былъ построенъ рай, — опять таки, вѣроятно, какой нибудь полуфантастическій храмикъ.

Къ 1492 г. относится описаніе комедіи о Тимонѣ и тамъ, между прочимъ, дѣйствіе происходитъ на небѣ и на землѣ. Для этого необходимо, или раздѣленіе сцены на 2 яруса, какъ въ средневѣковыхъ драмахъ, или устройство на сценѣ широкой лѣстницы, какъ на брамантевскомъ дворѣ Ватикана, или балконъ въ глубинѣ сцены, подобный тому,

который Боттичели изобразилъ на верху Константиновой арки въ упомянутой выше «Смерти Лукреціи».

Въ 1496 г. въ Болоньѣ для представленія фарса былъ устроенъ зеленый помостъ и надъ нимъ лазоревое небо.

Подробнѣе всего описаны спектакли, бывшіе въ февралѣ мѣсяцѣ 1501 года при Мантуанскомъ дворѣ, какъ это видно изъ донесеній С. Кантельмо герцогу Феррарскому: «форма сцены приближалась къ квадратной, такъ какъ длина ея немного лишь превосходила ширину; обѣ стороны ея, лежащія передъ зрителями, были украшены восемью арками съ колоннами, хорошо согласованными съ шириною и высотой арокъ: базы и капители ихъ расписаны нѣжнѣйшими красками и украшены листвою такъ, что казались очаровательной постройкой стародавней и сохранившейся отъ античности; арки съ украшеніями изъ цвѣтовъ создавали изумительную перспективу, ширина каждой была около 4 локтей и соотвѣтственной высоты. Внутри перспективы были натянуты раззолоченныя ткани и зелень. Стѣна между арками въ глубинѣ сцены была украшена картинами «Тріумфа Цезаря», исполненными извѣстнымъ Мантенья. Боковыя стѣны имѣли подобныя же арки, но числомъ меньше, всего по шести. Двѣ стороны составили сцену для актеровъ и рассказчиковъ, а двѣ другихъ были устроены уступами для женщинъ и для трубачей и музыкантовъ. На углу одной широкой и одной узкой стороны стояли четыре очень высокихъ колонны, поддерживавшія остальные. Между ними былъ очень натурально устроенъ гротъ, а надъ нимъ небо, блиставшее разными огнями на подобіе блестящихъ звѣздъ. Тамъ вращался кругъ со знаками Зодіака и при вращеніи его двигались солнце и луна, а внутри круга было колесо Фортуны съ ея девизомъ: «царствовала, царствую, буду царствовать». Въ срединѣ круга была золотая статуя богини со скипетромъ и дельфиномъ. Вдоль сцены были расположены картины того же Мантеньи, изображавшія тріумфы Петрарки, а надъ ними огромные канделябры съ золоченными свѣчами. По срединѣ архитрава былъ помѣщенъ щитъ съ гербомъ Маркиза, а еще выше двуглавый орелъ съ державой и императорской короной. По

всѣмъ сторонамъ залы были укрѣплены гербы . . . , а надъ ними помѣщены высокія статуи посеребреныя, золоченыя и бронзированныя, а поверхъ всего былъ натянутъ холстъ въ видѣ неба, усыянного звѣздами». Изъ описанія видно, что устроители старались подѣйствовать на зрителей не только богатствомъ убранства, но и красотою перспективъ. Сколько можно понять изъ довольно неяснаго описанія, видно, что основныя украшенія. гротъ и небо, были расположены въ углу и зрители занимали двѣ стороны зала, а двѣ остальныхъ составляли сцену. Это, конечно, расположеніе простѣйшее и довольно живописное.

Черезъ годъ въ той же Мантуѣ было празднество и для него, по словамъ Изабеллы Гонзаго, съ одной стороны площади былъ устроенъ амфитеатръ, а съ другой помостъ въ высоту человѣка и надъ ними шесть комнатокъ для разыгрыванія комедіи.

Относительно изображенія болѣе сложныхъ сценъ мы имѣемъ указаніе въ документѣ 1509 г., гдѣ говорится «о перспективѣ мѣстности съ домами, церквами, колокольнями и садами, на которые нельзя было на-смотрѣться». Это подтверждаетъ возможность того, что Леонардо давалъ на театральныхъ декораціяхъ свои широкія панорамы долинъ. А что столь большіе артисты расписывали сцены, вытекаетъ съ несомнѣнностью изъ того, что въ Римѣ въ 1514 году, по словамъ Вазари, Б. Перуцци писалъ удивительныя перспективы, а въ 1515 году самъ Рафаэль написалъ декораціи для «I. Suppositi» Аріосто.

Празднества 1501—1502 въ Мантуѣ, какъ видно изъ только что приведеннаго описанія, были устроены до извѣстной степени по старомодному, но въ 1516 г. въ время карнавала въ Урбино была представлена «Каландра» Бибиены. По описанію самого «директора»-руководителя спектакля Б. Кастильоне: «Сцена представляла красивѣйшій городъ съ улицами, дворцами, церквами, башнями, *настоящими* улицами и многими рельефными украшениями, но съ добавленіемъ дивной живописи и хорошо выраженныхъ перспективъ. Среди прочаго былъ восьмиугольный храмикъ съ рельефными стѣнками, такъ чудно сдѣланный, что трудно было допустить,



В. Н. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ ПОРОХОВЩИКОВА.
«КУЛИСЫ», КОМ. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

чтобы всѣ мастерскія Урбинскаго герцогства могли выполнить это произведение въ 4 мѣсяца. Онъ былъ оштукатуренъ и цѣликомъ украшенъ чудными орнаментами. Окна казались сдѣланными изъ алебаstra, всѣ архитравы и карнизы изъ чистаго золота и ляписъ лазури а мѣстами изъ стеколъ, казавшихся драгоценными камнями, статуи же казались выполненными изъ мрамора. Долго говорить обо всемъ. На одномъ концѣ была триумфальная арка, сдѣланная возможно хорошо. Архитравъ и сводъ арки казались сдѣланными изъ мрамора и на нихъ былъ чудесный рельефъ съ историей трехъ Гораціевъ. Капители двухъ пилястровъ, поддерживающихъ арку были сдѣланы въ видѣ двухъ круглыхъ фигуръ побѣдъ съ трофеями въ рукахъ. На верху арки была великолѣпная конная статуэтка и казалось, что всадникъ замахивается на обнаженнаго врага, поверженнаго передъ нимъ. По обѣ стороны лошади стояли алтари съ вазами, изъ которыхъ въ продолженіе всей Комедіи билъ огонь». Стоитъ прочесть этотъ отрывокъ, чтобы стало ясно, откуда Боттичели взялъ фантастическую архитектуру «Смерти Лукреціи» и «Клеветы», Мантенья—пейзажи въ капеллѣ Еремитани, Пинтуриккіо—храмикъ на фонѣ картины въ Спелло, а Перуджино—храмикъ на фонѣ «Передачи ключей». Предполагать, что мастера Возрожденія были археологами можно, но думать, что они сочиняли эти фантастичныя сооруженія для картинъ слишкомъ рискованно. Художники того времени слишкомъ были реалистами. Другое дѣло театральные декораторы; имъ было естественно выдумывать и изоощряться и уже отъ нихъ заражались настоящіе живописцы. Для полноты характеристики приводимъ описаніе самого праздника, происходившаго на только что описанной сценѣ. «Сначала появился Язонъ, одѣтый въ античный костюмъ съ великолѣпнымъ мечомъ и щитомъ, а съ другой стороны были видны два быка, казавшіеся настоящими, и выбрасывавшіе огонь изъ пасти. Къ нимъ приблизился Язонъ и началъ пахать, а затѣмъ посѣялъ зубы дракона и мало по малу изъ пола сцены выросли люди, одѣтые по древнему и такъ хорошо, какъ только можно себѣ представить.

Вторымъ явленіемъ была колесница Венеры, которая сидѣла держа

факелъ въ голой рукѣ, колесницу везла пара голубей, казавшихся живыми, а сверху неслись 2 амура, а четыре амура съ факелами танцовали впереди и приблизившись къ краю сцены открыли дверь, откуда вышли девять музъ.

Въ третьей картинѣ появилась колесница Нептуна, влекомая полуконями, полурыбами. Наверху Нептунъ съ трезубцемъ и восемь чудовищъ, танцовали съ мечами, а вся колесница была полна огня. Эти чудовища казались самыми невѣроятными и невозможно описать ихъ тому, кто не видѣлъ. Въ четвертой картинѣ явилась вся въ огнѣ колесница Юноны, она сама съ короной на головѣ и скипетромъ въ рукахъ, сидѣла наверху на облакѣ, а колесница была окружена роемъ вѣтровъ. Колесницу везли два чудесно сдѣланныхъ павлина, два орла и два страуса, а кромѣ того были двѣ морскихъ птицы и два чудесно раскрашенныхъ попугая».

Легко вообразить себѣ роскошь и волшебство подобныхъ феерій, особенно, если вспомнить, что сцена не была въ сущности отдѣлена отъ публики и послѣдняя сама какъ бы участвовала въ представленіи, блистая не меньшею роскошью костюмовъ, чѣмъ актеры.

Къ сожалѣнію, не сохранилось изображеній упомянутого празднества и о немъ приходится судить по вышеуказаннымъ деталямъ картинъ. Къ счастью одинъ изъ рисунковъ въ собраніи Уффици (Броджи 1076) даетъ нѣкоторое понятіе о роскоши тѣхъ сооружений на сценѣ, про которые выше говорится, что выполнение ихъ въ четыре мѣсяца казалось едва возможнымъ. Изображенный храмикъ-башня состоитъ изъ тяжелаго рустованнаго пьедестала съ нишами, куда вѣроятно, становились актеры, изображающіе изваяніе и второго этажа и купола чрезвычайно богато украшенныхъ статуями колоннами и волютами. Наверху изображена фигура «Славы», трубящей въ рогъ.

Хотя описанныя празднества относятся къ началу XVI вѣка и носятъ оттѣнокъ предыдущаго вѣка, но въ теченіе первой четверти XVI вѣка основные принципы новой сцены были проработаны, какъ видно это изъ архитектурныхъ фоновъ картины Рафаэля, и переходъ къ волшебству Би-

биенъ и Гонзаго былъ лишь вопросомъ времени. Однако, развитіе шло инымъ, чѣмъ прежде путемъ, главнымъ образомъ потому, что декорационное искусство начало переходить въ руки специалистовъ, такъ называемыхъ «квадратуристовъ».

Венеціанская школа, какъ наиболѣе реальная совершенно остается внѣ попытокъ созданія миража на сценѣ. Зато у Корреджіо можно встрѣтить и примѣненіе Перуджиновскихъ аркадъ и еще сильнѣйшее развитіе свѣтовыхъ эффектовъ.

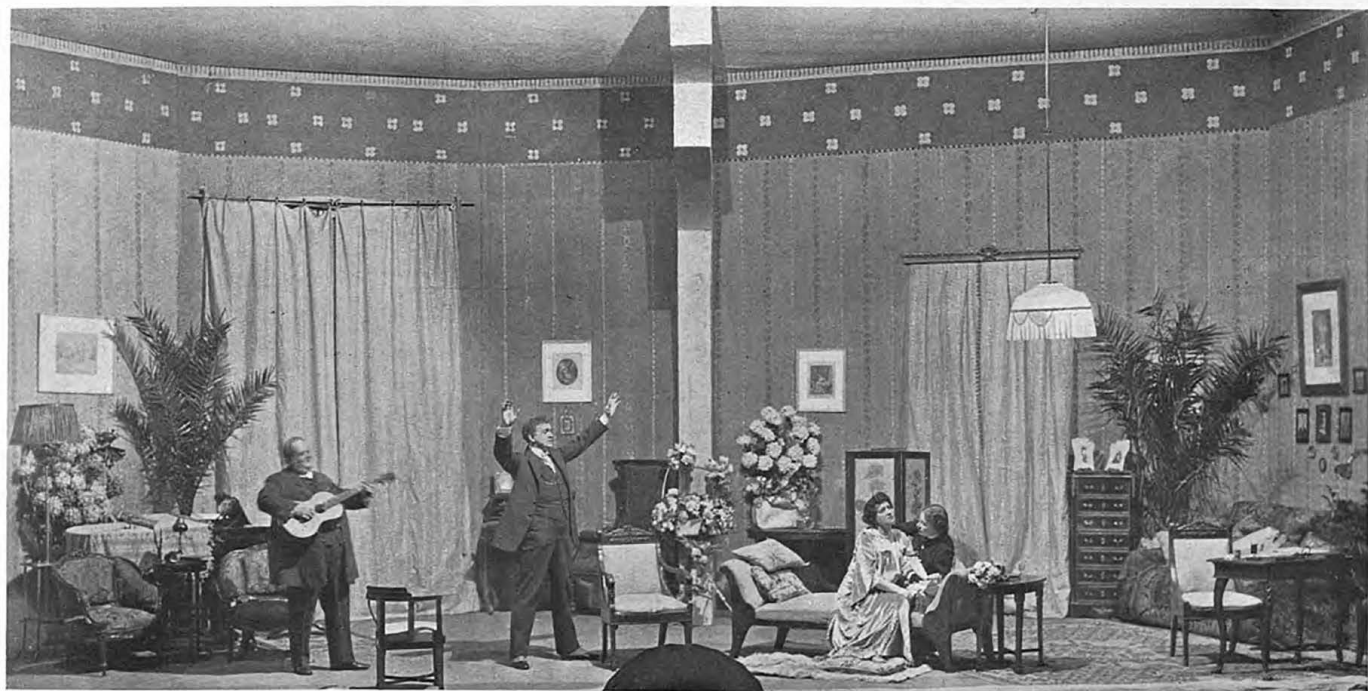
Около 1550 г. начинается переходъ къ барокко, хотя, если вглядываться внимательнѣе, то весь итальянскій ренессансъ проникнутъ духомъ барокко. Вѣдь фоны картинъ Боттичели не менѣе сложны, чѣмъ декорации Бернини, арки же Мелоццо да Форли (на картинахъ Лондонской галлерей) родственны наличникамъ оконъ XVIII вѣка. 1500 годъ есть лишь окончательная формировка барокко, потому что она была готова въ моментъ созданія «Мадонны въ скалахъ» и Лауренціаны, и потому что берниевскіе витыя колонны имѣются на коврахъ Рафаэля.

Въ 1550 году Виньола построилъ виллу папы Юлія за воротами Пополо, въ 1560 г. Вазари соорудилъ перспективу изъ двухъ колоннадъ Уффици, въ 1565—85 Галеаццо Алесси строилъ генуэзскую страда Нуова и около того же времени Палладіо возводилъ свои виллы въ Виченцѣ и строилъ храмы въ Венеціи. Первая изъ этихъ построекъ представляетъ въ натурѣ зародышъ современной театральной сцены. Садовая стѣна палаццо вогнута, напоминая этимъ амфитеатръ, а простирающійся передъ зданіемъ садъ перегороженъ тремя декоративными стѣнами такъ, что получаютъ настоящія кулисы и, наконецъ, на оградѣ, соотвѣтственно аркадамъ переднихъ стѣнъ, устроена декоративная ниша.

Прямая колоннада Вазари является отзвуками пріемовъ XV вѣка, тогда какъ изогнутыя колоннады виллъ Палладіо и сложныя лѣстницы Алесси указываютъ на начало новой эпохи. Въ самомъ дѣлѣ, именно, комбинаціи такихъ лѣстницъ, которыя мы видимъ въ генуэзскихъ дворцахъ, являются излюбленными мотивами Бибиенъ.

Такимъ образомъ излюбленные мотивы будущаго декораціоннаго искусства были найдены, развитіе же ихъ относится къ XVII в., т. е. періоду барокко. Съ другой стороны и въ эпоху барокко сохранялись еще приемы золотого вѣка. На гравюрахъ Калло мы видимъ изображеніе балета, разыгрываемаго на фонѣ трехъ перспективъ узкихъ улицъ, какъ у Боттичели или Монтеньи. Намъ остается разсмотрѣть единственную изъ сохраненныхъ декорацій, сооруженную изъ дерева въ знаменитомъ Олимпійскомъ театрѣ Палладіо (Виченца). Нѣтъ сомнѣній, что она была задумана самимъ Палладіо, но выполнена послѣ смерти автора его Скамоцци. Олимпійскій театръ долженъ былъ быть воспроизведеніемъ древнихъ театровъ, но въ виду недостатка мѣста пришлось дугу амфитеатра сдѣлать плоче, чѣмъ предписываетъ Витрувій. За сценой поставлена великолѣпная декоративная стѣна съ тремя отверстіями. Сквозь нихъ видны перспективы улицъ, составленныя изъ декоративныхъ фасадовъ, сильно сокращающихся по мѣрѣ удаленія. Эффектъ получается поразительный. Само собой разумѣется, что декорація годна лишь для одного сорта пьесъ—античныхъ трагедій. Хотя, впрочемъ, она слишкомъ барочна для строгой античности и скорѣе соотвѣтствовала бы произведеніямъ Расина и Корнеля.

Это сцена достаточно ясно формулируетъ всѣ тѣ положенія, которыя были высказаны выше. Какъ у Боттичели, Монтеньи и Перуджино главнымъ украшеніемъ является триумфальная арка, украшенная скульптурами богаче, чѣмъ во времена античнаго барокко. Здѣсь эта арка выдвинута впередъ сцены, и очень сильно прорѣзана отверстіями, если сравнить ее съ почти глухими стѣнами театра Аспенда и Оранжа. Такимъ образомъ то, что у древнихъ было въ глубинѣ, здѣсь выдвинуто на первый планъ. Наоборотъ, перспективы улицъ уходятъ слишкомъ далеко по сравненію съ фонами фресокъ Помпеи или Боско Реале. Словомъ, желая быть подражаніемъ древнимъ, эта сцена является формулировкой новыхъ принциповъ. Въ эти перспективы улицъ можно войти. И этимъ они отличаются отъ тѣхъ панно (pinakes), которыми пользовались греки. Стоитъ для удобства смѣны декорацій дѣлать ихъ не изъ дерева, а изъ раскрашен-



«КУЛИСЫ», КОМ. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ (3 Д.)
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

наго полотна, чтобы получились современные кулисы. А это стали дѣлать раньше, чѣмъ былъ построенъ Олимпійскій театръ. Ученикъ и послѣдователь Палладіо Алеотти не могъ въ Пармѣ (театръ Фарнезе) послѣдовать примѣру учителя. Декорацию послѣдняго пришлось превратить въ арку сцены, уничтожить боковыя двери, а среднюю сильно расширить и за нею помѣщать декорации, писанныя на полотнѣ. Описаніе смѣнныхъ декораций для сцены сохранилось отъ начала XVI вѣка; оно помѣщено у Серліо *Dieci libri dell'architettura*. Впрочемъ, Серліо слишкомъ теоретикъ и къ указаніямъ его нужно относиться очень осторожно, тѣмъ болѣе что тотъ вѣкъ былъ слишкомъ свободенъ и не сталъ бы придерживаться въ точности какихъ либо указаній.

«Сцена трагическая—говоритъ Серліо,—назначается для трагедій. Постройки, изображенныя на ней, должны принадлежать знатымъ персонамъ, такъ какъ любовныя интриги, неожиданности, страшныя и потрясающія смерти (что постоянно бываетъ въ античныхъ и современныхъ трагедіяхъ) происходятъ всегда въ домахъ сеньоровъ, герцоговъ и князей и даже царей, а потому на сценѣ не подобаетъ быть зданію, гдѣ живетъ простолюдинъ, какъ видно на приложенномъ рисункѣ. Къ сожалѣнію, благодаря недостатку мѣста, на немъ нельзя показать, какіе изъ дворцовъ принадлежатъ царю и какіе знатымъ людямъ, какъ удастся это при большихъ размѣрахъ сцены. Для архитектора, которому пришлось заняться подобной задачей, необходимы нѣкоторыя указанія на композицію, распредѣленіе деталей и сюжетовъ. Во всякомъ случаѣ, всегда слѣдуетъ придерживаться наиболѣе эффектныхъ деталей и не помѣщать ничтожную постройку передъ дворцомъ. *Всѣ мои декорации сдѣланы изъ холста*, ихъ легко свертывать, что не удастся въ случаѣ рельефовъ изъ дерева, какъ, напр., въ зданіи слѣва. Пилястры его слѣдуетъ помѣстить на небольшомъ цоколѣ. Для этого дома низъ нужно сдѣлать барельефомъ, а верхъ изъ двухъ холстовъ (для фаса и бока) и прикрѣпить ихъ къ верху деревянной части. Такимъ образомъ, полотно можно легко убрать. Тоже слѣдуетъ выполнять всегда, когда части какихъ нибудь переднихъ построекъ

нужно выполнить массивно. Для дальних планов достаточно одного хорошо прорисованного и раскрашенного изображения на полотнѣ. Все, что находится выше крышъ, какъ то: трубы, колокольни и т. п., слѣдуетъ сдѣлать на тонкой доскѣ (и послѣ вырѣзать). Точно также, если нужно изобразить мраморную или бронзовую статую, то слѣдуетъ ее хорошо написать на толстомъ картонѣ или доскѣ и помѣстить такъ далеко, чтобы зрители не могли увидеть ее сбоку».

«На рисунокѣ не изображено живыхъ людей, какъ то женщинъ на балконѣ или въ дверяхъ; я не совѣтую это дѣлать потому, что они не могутъ двигаться. Но можно изобразить «спящаго человѣка или животное». Въ послѣднихъ фразахъ находимъ любопытное указаніе на изображеніе живыхъ фигуръ, которыя любило помѣщать въ архитектурныхъ декораціяхъ слѣдующее поколѣніе.

Вторымъ возможнымъ образчикомъ декораціи Серліо считаетъ декорацію для комедіи: «на ней должны быть изображены частные дома, т. е. дома горожанъ, адвокатовъ, торговцевъ и т. п. Но далеко не лишни и хижины крестьянъ, гостинницы и церковь. Совѣтую помѣстить при этомъ легкій портикъ, а за нимъ зданіе съ арками современнаго типа. Балконы или перголы очень эффектны на скошенныхъ фасадахъ и когда карнизы ихъ вырѣзаны и росписаны, получается сильный эффектъ, хотя бы на Остеріи Луны (третій домъ справа на гравюрѣ). Кромѣ того, меньшія зданія слѣдуетъ выдвигать впередъ, чтобы за ними громоздились слѣдующія, какъ видно слѣва. Въ противномъ случаѣ, высота зданій слишкомъ бы уменьшалась по мѣрѣ удаленія и они получали освѣщеніе только сбоку».

Наконецъ, третьимъ образцомъ сцены является сцена сатирическая, т. е. для фарсовъ. Согласно Серліо, она должна представлять пейзажи съ «деревьями, скалами, холмами, горами, цвѣтами и источниками», а «такъ какъ теперь театральныя представленія бываютъ преимущественно зимою, когда нѣтъ зелени, то слѣдуетъ сдѣлать подобіе ея изъ шелка».

«Подобно тому какъ въ сценѣ трагической и комической изображаютъ постройки, такъ здѣсь слѣдуетъ воспроизводить деревья, цвѣты и

траву». — «Лучшую подобную имитацию я видѣлъ на сценѣ, сооруженной архитекторомъ Джироламо Генга для его патрона Фр. Марія, герцога Урбинскаго». «О Господи, какое великолѣпіе видѣть столько деревьевъ, цвѣтовъ и травы и все сдѣланное изъ тончайшаго шелка всякихъ цвѣтовъ; а скалы и камни сдѣланы изъ раковинъ, ракушекъ, коралловъ и другихъ морскихъ животныхъ!»

Въ другомъ мѣстѣ Серліо говоритъ о томъ, что на сценѣ должно быть оставлено хотя бы небольшое пространство и на немъ при помощи перспективы должны быть изображены «великолѣпные дворцы, обширные храмы, всякія постройки, широкія площади.... длинныя и широкія улицы, перекрещивающіяся другъ съ другомъ».

Указанія Серліо не остались только въ теоріи. Сохранился его рисунокъ, указывающій, какъ приспособить для декораціи мотивъ площади Св. Марка. На первомъ планѣ тамъ изображены дома съ лоджіями и балконами и за башней часовъ «Torre dell 'Orologio» видны уходящія въ высь башни и колокольни.

Указаніями Серліо воспользовался Виньола, но куда геніальнѣе развилъ тѣ же приемы. Виньола на своемъ рисункѣ въ собр. Уффичи развернулъ передній планъ улицы, превративъ ее какъ бы въ сліяніе трехъ, идущихъ почти въ одномъ направленіи, улицъ, а въ глубинѣ помѣстилъ великолѣпные аркады рынка, похожаго на флорентійскій Меркато Нуово, за этимъ рынкомъ видны перспективы четырехъ улицъ. Самыя постройки у Виньолы богаче и монументальнѣе, а благодаря этому, сцена пышнѣе и эффектнѣе.

Перуцци, наоборотъ, ближе къ идеаламъ Серліо. У него сцена сильнѣе нагромождена и чуть архаично втиснута на сравнительно небольшомъ пространствѣ: триумфальная арка, домъ, состоящій изъ лоджій, стѣна Коллизея, башня Нерона, колонна храма Сатурна, ворота типа Виньолы, замокъ Св. Ангела, египетскій обелискъ, храмикъ Fortuna Virilis, двѣ колокольни и т. д. Другой проектъ едва начать, причемъ сильнѣе развернуть первый планъ и тамъ помѣщены два круглые храма своеобразнаго типа,

а вдали видны Колизей и стѣна какой то крѣпости. Эта декорація, если бы мастеръ ее закончилъ, производила бы весьма сильный эффектъ, но вообще, сравнивая произведенія тѣхъ мастеровъ ренессанса, которые были архитекторами, мы у всѣхъ, кромѣ Виньолы, замѣчаемъ стремленіе къ нагроможденію эффектовъ. Не слѣдуетъ думать, что это общее увлеченіе эпохи. Зодчіе воплощали въ декораціяхъ свои неисполненные, иногда и неисполнимые, проекты, а потому тоже перегружали свои композиціи.

Мы очень мало имѣемъ образцовъ тѣхъ сатирическихъ, т. е. пейзажныхъ декорацій, о которыхъ говоритъ Серліо. Отчасти это понятно, разъ главное впечатлѣніе получалось отъ имитаціи настоящихъ деревьевъ и травъ. Трудно, однако, предположить, чтобы за этими травами не было живописнаго фона. Однако, пейзажи конца XV и начала XVI вѣка по большей части писаны съ натуры и не только не видно въ нихъ желанія усилить естественный эффектъ, но видно довольно мелочное копированіе и нагроможденіе сюжетовъ. (Ватиканская картина Коста, Фоны Мантеньи (особенно Распятіе), Перуджійскія картины Фіоренцо ди Лоренцо, Фрески Пинтуриккіо въ апартаментяхъ Борджіа и т. д.).

Первый намекъ на желаніе увлечь взоры зрителя въ глубь картины и поразить его ширью мы видимъ на фонѣ боттичеліевского «Поклоненія волхвовъ» въ Эрмитажѣ. Еще шире, безконечнѣе и значительнѣе раскрывается пейзажъ у Леонардо (Мадонна въ Скалахъ, Джоконда и т. д.). Однако, зачатки настоящего пейзажа нужно искать въ Венеціи. Тамъ онъ развился, вѣроятно, потому, что для жителей лагунъ скалы, рощи и журчащіе ручьи были такою же рѣдкостью и чудомъ, какъ для флорентійцевъ античныя развалины Рима.

У Карпаччо пейзажъ отчасти фантастиченъ и, не лишень подчеркнутой декоративности, доходя до изумительнаго эффекта въ житіи Св. Іеронима, особенно въ пейзажѣ, озаренномъ закатомъ (С. Джорджо деі Скъявоне, Венеція), у Беллини, М. Базаити, Конельяно пейзажъ гораздо реальнѣе, за то у Джорджоне, Тиціана и Тинторетто онъ дѣлается грандіознымъ. Такіе пейзажи, какъ Семейство Джорджоне (палаццо Джованелли, Венеція),



Г-ЖА ВЕДРИНСКАЯ ВЪ РОЛИ ЧЕМЕЗОВОЙ.
«КУЛИСЫ», КОМ. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

какъ «смерть Св. Петра» Тиціана (С. Джованни и Паоло, Венеція), Св. Георга (Лондонъ), Тинторетто и два его же пейзажа въ Школѣ Св. Роха (Св. Марія Магдалина и Св. Марія Египетская) представляютъ не копію природы.

Художникъ далъ въ нихъ гораздо большее. И вотъ здѣсь намъ слѣдуетъ отмѣтить два обстоятельства. Во первыхъ, извѣстно около сотни гравюръ, изображающихъ пейзажи Тиціана, но соотвѣтственныхъ имъ картинъ не имѣется. Допустить потерю сотни картинъ трудно, а считать, что гравюры исполнены съ рисунковъ, не использованныхъ для картинъ, нѣсколько рискованно. Слишкомъ разработаны композиціи этихъ рисунковъ. Поэтому есть нѣкоторое основаніе подозрѣвать, что рисунки служили подготовкою для театральныхъ декорацій. Для Венеціи именно эта неприкрашенная дѣйствительность твердой земли казалась, вѣроятно, столь же волшебной, какъ теперь для сѣверянъ голубое небо, кипарисы и пиніи Италіи. Во вторыхъ, у Тиціана нѣтъ театральности въ картинахъ, за то у Тинторетто легко найти всѣ тѣ элементы, которые кажутся отзвуками театра у разсмотрѣнныхъ итальянскихъ мастеровъ. У него мы найдемъ и «luogo deputato» (Тайная вечеря—Школа С. Роха), и дворы, какъ у Мазаччіо («Чудо Св. Марка» Академія, Венеція), и перспективы улицъ, какъ у Боттичели и Серліо («Нахожденіе Св. Креста» въ С. Марія Матерь Господа, Венеція, «Выносъ мощей Св. Марка изъ Александріи» въ королевскомъ венеціанскомъ дворцѣ), и колоннады («Чудо Св. Агнесы» С. Марія делла Орто, «Христосъ передъ Пилатомъ—Школа Св. Роха»). Особенно замѣчательно изъ упомянутыхъ картинъ «Перенесеніе мощей Св. Марка изъ Александріи». Въ этой картинѣ, совсѣмъ какъ у Серліо, построена перспектива изъ уходящихъ аркадъ и въ концѣ этой перспективы видна высокая церковь эффектной архитектуры. Дѣйствующія лица отодвинуты на край и зрителю доставлена возможность любоваться архитектурно-перспективнымъ построеніемъ, т. е. основной задачей театральной декорации. Еще изумительнѣе, смѣлѣе и невѣроятнѣе перспектива въ «Обрѣтеніи мощей Св. Марка», гдѣ построенъ изумительный коридоръ съ гробницами

на консоляхъ и гдѣ онъ такъ фантастично освѣщенъ нижнимъ свѣтомъ. Если Тинторетто не былъ въ данномъ случаѣ вдохновленъ театальной постановкою, то онъ указалъ путь для будущихъ геніальныхъ декораторовъ своей роскошествующей родины. Отъ Аѳинской школы Рафаэля и отъ послѣдней картины Тиціана переходъ къ кулиснымъ декораціямъ и изображеніямъ колоннадъ и перспективъ вполнѣ естественъ. Путь ренессанса въ нихъ былъ завершенъ и наступала работа барокко.

Такимъ образомъ, отъ эпохи Джотто до эпохи Рафаэля и Тинторетто театральныя декораціи пережили много измѣненій. Начали съ клѣтушекъ на сценѣ и открытыхъ эстрадъ, перешли къ углубленію и расширенію главныхъ помѣщеній, къ замѣнѣ сплошныхъ стѣнъ рядами колоннъ и къ превращенію главнаго отдѣленія сцены въ перспективу улицы. Затѣмъ среднее отдѣленіе заполнило всю сцену, а боковыя были низведены на степень декоративныхъ колоннадъ. Въ концѣ средней перспективы появились эффектныя постройки и, наконецъ, эта перспектива была перекрыта сводами. Не слѣдуетъ, конечно, забывать, что наряду съ этими основными формами сохранялись долго и формы архаическія (средневѣковыя), а наряду съ ними для феерій устраивались совершенно фантастичныя по архитектурѣ сооруженія. Въ то же время мѣста для зрителей изъ прямыхъ уступовъ или открытаго къ сценѣ прямоугольника превратились въ амфитеатръ. На верху послѣдняго Палладіо поставилъ, согласно предписанію Витрувія, колоннаду, Алеотти—аркады. Для превращенія въ нынѣшній театръ, т. е. театръ всей эпохи барокко, оставалось выше амфитеатра устроить ложи, а на сценѣ разработать кулисы и отдѣлить сцену рамкою отъ партера. Это было исполнено во времена барокко; ренессансъ, какъ эпоха полной индивидуализаціи, избѣгалъ опредѣленныхъ формулъ, какъ во всемъ искусствѣ, такъ и въ устройствѣ театральныя представленій.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ШЕКСПИРА.

Очеркъ В. П. ЛАЧИНОВА.

(По новымъ изслѣдованіямъ).

ЮЛІЙ ЦЕЗАРЬ.



ТРАГЕДІЯ эта написана въ 1600—1601 г. «Двѣнадцатая ночь» была послѣдней изъ золотыхъ комедій Шекспира, а «Юлій Цезарь» первая изъ его великихъ трагедій. Она свидѣтельствуетъ, какъ молодая довѣрчивость поэта къ радостямъ жизни все угасаетъ и наступаетъ разочарованіе. Съ глазъ Шекспира уже спала повязка, но, какъ человѣкъ, у котораго только что снятъ катарактъ, онъ видитъ дѣйствительные предметы еще сквозь дымку. Страданія пока лишь смягчаютъ его и предають въ руки ангела милосердія. Какъ Антоніо или Орсино, онъ смотритъ на измѣнника съ грустью и прощеніемъ. Онъ еще не вѣритъ, что его горькая участь—удѣлъ всѣхъ людей. Онъ предполагаетъ еще избытокъ добра на землѣ и даже въ послѣднюю минуту Брутъ восклицаетъ: «мое сердце радуется, что все-таки во всю мою жизнь люди сохранили вѣрность ко мнѣ». Вѣра въ человѣка и въ его искренность проникаетъ всю пьесу.

Брутъ находится посрединѣ между меланхоличнымъ Джекомъ и отчаявшимся Гамлетомъ. Джекъ еще надѣется на исправленіе людей, а Брутъ уже испытываетъ минуты болѣе глубокой скорби. Онъ хочетъ быть скорѣе крестьяниномъ, чѣмъ сыномъ Рима, при тѣхъ тяжелыхъ условіяхъ, какія налагаетъ его время. Гамлетъ уже прямо восклицаетъ: «Распалась цѣпь временъ, зачѣмъ же я связать ее рожденъ?» На Брута и Гамлета возложено бремя, которое имъ не подъ силу. И тотъ и другой — не люди дѣйствія. Однако, въ моментъ написанія «Юлія Цезаря» Шекспиръ еще не сознавалъ такого антагонизма между созерцательностью и активностью.

Вѣдь въ сраженіи при Филиппи побѣждаетъ все-таки Брутъ и лишь пораженіе Кассія его губить.

Здѣсь, какъ и всегда, Шекспиръ предпочитаетъ неудачника Брута побѣдоносному Цезарю. Послѣ того какъ рушились его лучшія надежды, Шекспиръ дѣлается поэтомъ побѣжденныхъ. Онъ поетъ славу ихъ гибели.

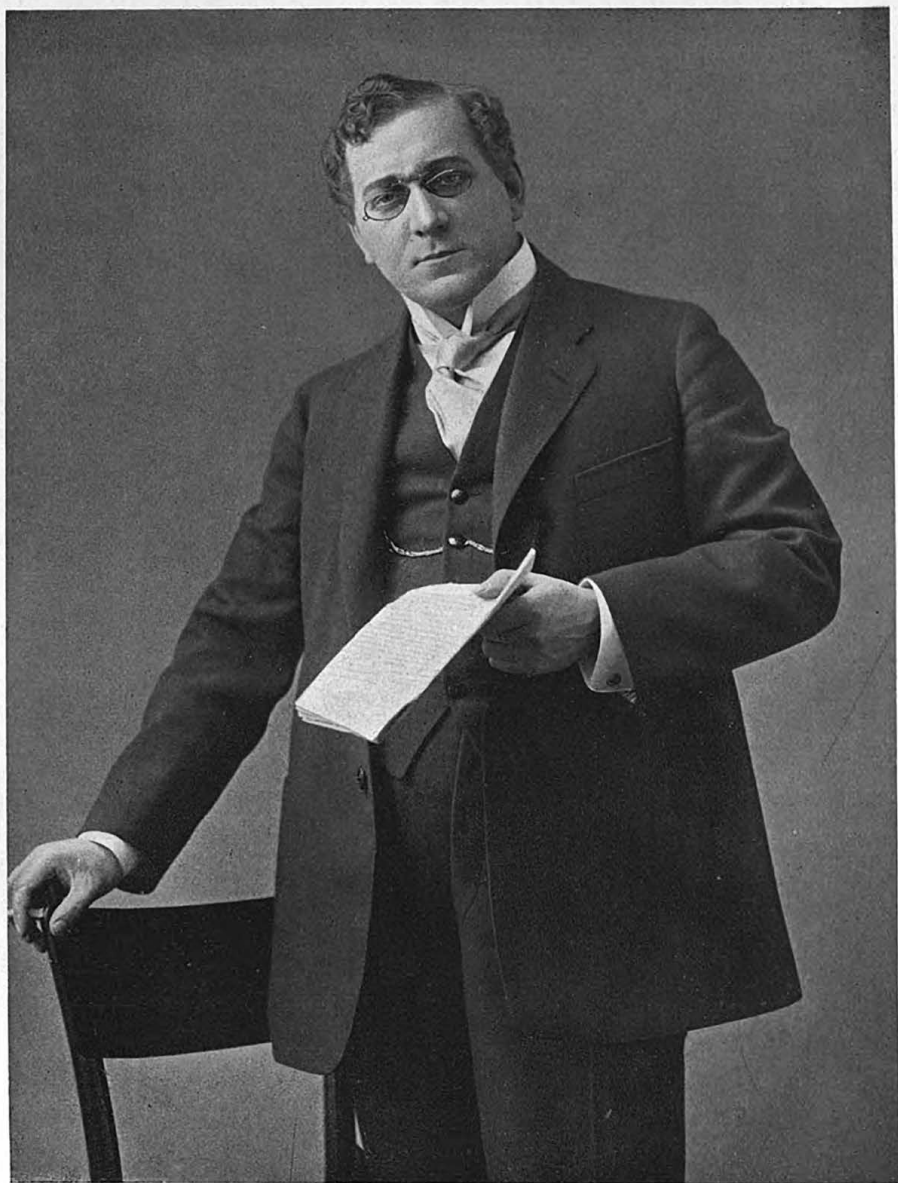
Брутъ это — преображенный Шекспиръ и искусство поэта является здѣсь уже значительно утонченнымъ. Брутъ — лучший портретъ Шекспира, чѣмъ всѣ предыдущіе. Шекспиръ не побоялся изобразить въ лицѣ Брута глубоко коренящуюся нѣжность своей натуры. Въ это время мучительная страсть еще не парализовала его волю и не омрачила разсудокъ. Поэтому Брутъ и является такимъ мастерскимъ портретомъ 37-лѣтняго Шекспира. Въ сущности, поэтъ остался такимъ и до самой смерти.

Брутъ упоминаетъ о различныхъ страстяхъ, которыя томятъ его душу, но дальше въ пьесѣ не объясняется, что это за страсти. Очевидно, здѣсь авторъ находился въ войнѣ съ самимъ собою.

Шекспиръ настолько отождествляетъ себя съ Брутомъ, что допускаетъ даже въ немъ монархическія тенденціи. Онъ возстаетъ только противъ личныхъ свойствъ Цезаря, какъ Монарха. Убіиство его является плохо мотивированнымъ. Самъ Шекспиръ нимало не сочувствовалъ республиканскому идеалу и былъ далекъ отъ демократизма. Это отражается и въ обрисовкѣ Брута. Шекспиръ никогда не могъ оправдать убійство, достаточно его мотивировать. Макбетъ убиваетъ лишь какъ звѣрь, подстрекаемый страхомъ; также и Брутъ не находитъ успокоенія послѣ убійства человѣка, замѣнивашаго ему отца. Это вовсе не Брутъ-фанатикъ, какого мы знаемъ въ исторіи. Брутъ благороденъ, искрененъ и безкорыстенъ, какъ самъ Шекспиръ, но тѣмъ страннѣе его убійство.

Анонимныя письма, побуждающія Брута къ убійству ради тщеславія, взяты изъ историческаго матеріала и поэтому мало вяжутся съ Брутомъ-Шекспиромъ.

Лишь послѣ убійства этотъ образъ достигаетъ настоящаго трагическаго паѳоса.



Г. ХОДOTOBЪ ВЪ РОЛИ Л. ВЕЗИНСКАГО.
«КУЛИСЫ», КОМ. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Его ненависить къ кровопролитію заставляеть Брута противиться Кассію, предлагающему убить Антонія. Это — также черта Шекспира. Но вообще Брутъ, вначалѣ, мало живое лицо. Онъ слишкомъ добродѣтеленъ. Лишь когда Шекспиръ снабжаетъ его своими личными слабостями, въ концѣ пьесы, онъ становится вполнѣ намъ близокъ. Бессонница Брута взята у Шекспира; и весь его характеръ великолѣпно изображенъ въ сценѣ съ Кассіемъ, въ 4-мъ актѣ. Какъ геній, сознающій свое превосходство, Брутъ пренебрежительно смотритъ на своего союзника, — не то какъ на ребенка, не то какъ на безумца.

Кассій скупъ, а Брутъ щедръ и великодушенъ. Ему претягъ мелочные счета. Но едва Кассій взываетъ къ сердцу Брута, тотъ мигомъ сдается. Онъ вспыльчивъ, «какъ ружье, вспыхивающее огнемъ, и тотчасъ опять остывающее». Эти мгновенныя вспышки характеризуютъ Шекспира и рядъ созданныхъ имъ автопортретовъ.

Сцена съ отрокомъ въ 4-мъ актѣ придумана самимъ Шекспиромъ. Забота объ удобствахъ мальчугана, въ то время когда собственная жизнь Брута ставится на карту, необычайно трогательная и чисто Шекспировская. И до самаго конца пьесы Брутъ умиляетъ прелестью своей натуры. Его послѣднія слова доносятся, какъ ароматъ цвѣтка.

Ночь спускается надъ отяжелѣвшими бессонными вѣками и мы готовы вторить напутствію Антонія: «То благороднѣйшій изъ римлянъ былъ. Вся жизнь его была прекрасна. Стихи такъ въ немъ сочетались, что природа, вставъ, могла бы всѣмъ промолвить: «человѣкъ онъ былъ».

Это не братоубійца, не заговорщикъ и узкій фанатикъ; это просто чудесный Шекспиръ, открывшій намъ свое измученное сердце.

Г А М Л Е Т Ъ.

«Прекрасная, чистая и вполнѣ нравственная натура, но не обладающая той нервной силой, которая творить героя; она сгибается подъ бременемъ тяжелой жизненной задачи, не въ силахъ его нести, но не въ силахъ и

сбросить. Каждый долгу священенъ для такой натуры, но этотъ долгъ слишкомъ тяжелъ. Такой человѣкъ мечется въ вѣчныхъ терзаніяхъ, бросаясь то впередъ, то назадъ, приостанавливается и убѣждаетъ самъ себя, пока наконецъ не потеряетъ почти вовсе изъ виду свой замыселъ, и все-таки не находитъ покоя своей душѣ». (Гамлетъ—въ толкованіи Гете).

Когда спала пелена, закрывавшая отъ Шекспира весь окружающій міръ, онъ съ ужасомъ отвелъ свой взоръ и направилъ его на себя, въ глубь своей души. Результатомъ явился «Гамлетъ» — истинное сокровище въ смыслѣ самооткровенія.

Однако, Шекспиръ еще не вполне сознавалъ себя, когда писалъ «Гамлета». Онъ лишь взглянулъ на самого себя не такъ идеалистически, какъ прежде, и по совѣсти разобралъ себя. Онъ еще думалъ о мщеніи лорду Герберту, но рѣшимость его «хирѣла при самомъ слабомъ голосѣ разсудка». Такимъ образомъ, возникъ безсмертный типъ философа или книжнаго человѣка, который вслѣдствіе упорной работы мысли утрачиваетъ способность дѣйствовать. Онъ зналъ, что ни одинъ молодой аристократъ не перенесъ бы терпѣливо нанесенной ему обиды, и Шекспиръ олицетворилъ такого средняго человѣка въ Лаэртѣ. Но въ то же время онъ чувствовалъ, что его собственная нерѣшительность и отвращеніе къ крови, считаемое за недостатокъ, на самомъ дѣлѣ обличаетъ его благородство.

Онъ можетъ сгоряча убить Полонія, принявъ его за обидчика, но не можетъ совершить убійство хладнокровно, заранѣе взвѣсивъ всѣ шансы. Онъ подстрекаетъ самого себя, но весь его взвинченный гнѣвъ исходитъ лишь словами.

Ярость Гамлета противъ похотливости матери, носящая такой страстный характеръ, очевидно, запечатлѣна ревностью Шекспира къ развратной Мэри Фиттонъ. «Займи порядочность, коль нѣтъ ее въ тебѣ». Это скорѣй можетъ восклицать ревнивый любовникъ, чѣмъ любящій сынъ. Онъ хочетъ удержать женщину отъ распутства, сдѣлать ее опять чистой и доброй, но когда королева наивно спрашиваетъ: «что дѣлать мнѣ?» Гамлетъ устраиваетъ ей мучительную сцену ревности.

«Пусть вновь король влечетъ тебя на ложе, пусть шаловливо щиплетъ за щеку тебя, зоветъ своею мышкой, пусть грязными лобзаннями дарить и пальцами проклятыми щекочетъ твой затылокъ».

Обезумѣвъ отъ страсти, здѣсь любовникъ терзаетъ себя мучительными картинами, что совершенно немыслимо по отношенію къ матери или сестрѣ.

Точно также и обращеніе Гамлета къ Офеліи. Въ нихъ изливается вся ненависть поэта къ женщинамъ, вслѣдствіе измѣны одной изъ нихъ. Тутъ нѣтъ ни малѣйшаго проблеска нѣжности. Гамлетъ любитъ только мертвую Офелію. Сама-же Офелія очень мало реальна. Шекспиръ не питалъ къ ней достаточнаго интереса, чтобы облечь ее въ плоть и кровь.

Цинизмъ Гамлета по отношенію къ Офеліи, во время спектакля, также можно объяснить только любовью Шекспира къ распутнѣйшей изъ женщинъ того времени.

Характерно для Шекспира, что, задумавъ мечь, Шекспиръ и не помышляетъ объ открытомъ нападеніи, но дѣйствуетъ какъ итальянскій бандитъ, или какъ женщина, и нанести ударъ ему мѣшаетъ женственная мягкость.

Въ позднѣйшихъ драмахъ Шекспиръ имѣлъ дѣло съ болѣе глубокими и болѣе элементарными сторонами своей натуры. Съ ревностью въ «Отелло», со страстнымъ увлеченіемъ въ «Антоніи и Клеопатрѣ». Но нигдѣ, пожалуй, онъ не создалъ лучшаго драматическаго образа, чѣмъ въ «Гамлетѣ», гдѣ свою второстепенную и зависимую черту,—слабость характера,—онъ возвелъ въ главнѣйшій недостатокъ своей натуры. «Гамлетъ» это — драма патетической безхарактерности, усиленная драмой ревности и мести. Это какъ бы подготовительный этюдъ для «Отелло».

О Т Е Л Л О.

Отелло проливаетъ очень много свѣта на личность Шекспира и его творческіе приемы. Тутъ обрисованъ длительный конфликтъ, происходившій въ душѣ Шекспира между художникомъ и человѣкомъ. Въ «Отелло» мы

видимъ, какъ натура Шекспира лишь постепенно охватывалась ревностью и мекъ. Въ 1604 г. (годъ написанія «Отелло») очагъ его страсти пылаетъ еще сильнѣе, чѣмъ въ годъ написанія «Цезаря» (въ 1600 г.) Сношенія Шекспира съ Мэри Фиттонъ, очевидно, не прекратились, послѣ того какъ онъ впервые открылъ ея невѣрность: ихъ близость существовала около 12 лѣтъ. Несомнѣнно, что фрейлина продолжала его обманывать; иначе бы ревность Шекспира разсѣялась, страсть успокоилась, но она все растетъ отъ 1597 г. до 1604 г. и доводитъ Шекспира до изступленія, почти до сумасшествія. Впрочемъ, Шекспиръ, какъ художникъ, заимствовавъ мотивъ изъ жизни, нѣсколько смягчилъ его, сравнительно съ собственными переживаніями.

При первомъ взглядѣ «Отелло» напоминаетъ одну изъ картинъ Тиціана или Веронезе. Это романтическое произведеніе; всѣ здѣсь въ парадныхъ одеждахъ; борьба между Яго и мавромъ имѣетъ мелодраматическій характеръ; все письмо ослѣпляетъ роскошью красокъ.

Начинается пьеса необыкновенно легко; введеніе главныхъ характеровъ такъ планомѣрно и выразительно, что, когда возникаетъ настоящее дѣйствіе, оно развивается какъ бы въ силу инерціи и само идетъ къ неизбѣжному концу. Однако, обрисовка характеровъ оставляетъ желать многого.

Въ другихъ драмахъ, открывавшихъ всю личность автора, Шекспиръ предоставлялъ своимъ героямъ разговаривать на полномъ просторѣ, иногда тормозя даже дѣйствіе пьесы, — здѣсь же Шекспиръ старался устранить себя изъ пьесы, отчего значительно улучшилась конструкція драмы. Интересъ ея усугубляется встрѣчей крупныхъ противниковъ, т. к. Яго, въ смыслѣ характера, очень опредѣленная личность.

Первое появленіе Отелло въ бесѣдѣ съ Яго рисуетъ прежде всего Отелло честолюбцемъ; онъ хвалится своей королевской породой. Мы знаемъ и склонность самого Шекспира къ знатному происхожденію, его вѣру въ волшебное дѣйствіе крови. Въ данномъ случаѣ эта прибавка совершенно личного характера.



Г-ЖА ЕСИПОВИЧЪ ВЪ РОЛИ КАМЕРИСТКИ НАСТИ.
«КУЛИСЫ», КОМ. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

Отелло характеризуется какъ поразительно правдивый, искренній и гордый человѣкъ. Уважая себя, онъ чтитъ и всѣ другія власти. Великолѣпенъ его «простой, неполированный рассказъ».

Отелло исключительно человѣкъ дѣйствія, но въ теченіе монолога Шекспиръ влагаетъ ему и свои собственныя, авторскія, рѣчи. Человѣкъ дѣйствія весело вспоминаетъ о минувшихъ невзгодахъ, онъ любитъ жестокіе бои, какъ пловецъ могучія волны. Такой человѣкъ не станетъ рассказывать о своихъ страданіяхъ. Это уже черта Шекспира,—нѣжнаго, мягкосердечнаго поэта,—вспоминающаго о своей юности.

И Кассіо—тотъ-же Шекспиръ-поэтъ. Нѣкоторыя изъ его рѣчей доказываютъ это. Узнавъ о прибытіи Дездемоны, онъ восклицаетъ: «и бурные высокіе валы, и вѣтеръ буйный, дробящій скалы и вздымающій пески,—предатели, готовые сгубить безвинный корабельной киль,—какъ будто сознавая красу Дездемоны, утратили смертельный свой характеръ и допустили невредимо пристать ей къ берегу»...

Кассіо воплощаетъ лирическіе порывы Шекспира, а Яго—его умъ. Онъ собственно, не безнравственъ, онъ амораленъ, какъ чистый интеллектъ; онъ говоритъ женщинамъ: «внѣ дома вы—картинки, въ гостиныхъ — колокольчики, но кошки дикія въ своемъ хозяйствѣ. Вы святы, коль нанесите обиду, и вѣдьмы — если обижаютъ васъ; комедіантки вы въ своемъ хозяйствѣ, хозяйки же — въ постеляхъ вашихъ». Яго видитъ зло міра, но относится къ этому весело. Его злобная критика выдаетъ порою чувственность Шекспира, не подходящую къ холодному Яго.

Шекспиръ хочетъ оживить Яго страстнымъ мщеніемъ, но самъ онъ такъ незлобивъ, что характеръ Яго выходитъ утрированнымъ, полнымъ противорѣчій; какая-то безпричинная, упорная злоба не въ натурѣ Яго.

Отелло, хотя и постепенно, но, вопреки собственному заявленію, довольно быстро впадаетъ въ ревность, какъ Постумъ вѣритъ самому худшему относительно своей жены; какъ Ричардъ II быстро заподозриваетъ своихъ друзей въ предательствѣ, такъ и Отелло, импульсивный и довѣрчивый, тотчасъ же попадаетъ на удочку.

Самъ чувственный человѣкъ, онъ вѣритъ и въ похоть Дездемоны, восклицая: «проклятье браку! Можемъ мы своими называтьлишь эти нѣжныя созданья, но не вождельныя ихъ». Онъ такъ расположенъ къ проявленію ревности, что Яго мѣтко замѣчаетъ: «Вздоръ легкій, словно воздухъ, для убѣжденія ревнивца также важенъ, какъ завѣтъ Священнаго Писанія». Дѣйствительно, Отелло уже готовъ принять доказательства ранѣ представленія ихъ.

Только дьявольское искусство Яго нѣсколько оправдываетъ сумасбродства Отелло въ дальнѣйшемъ.

Полный самообладанія вождь Отелло съ этого момента исчезаетъ и его мѣсто заступаетъ самъ поэтъ, выявляющій свою собственную податливость «къ зеленой лихорадкѣ» ревности. Волненіе Отелло глубоко реально. Трудно найти болѣе искреннія страницы и болѣе ужасное самообличеніе. Здѣсь уже не кроткій Ромео, не колеблющійся Ричардъ II, или раздумывающій Гамлетъ,—здѣсь развертывается вся мощь и пароксизмы ревности,—это смертельная болѣзнь любви. «О, какъ былъ бы счастливъ я», скорбитъ Отелло, «когда-бъ все войско — саперы и солдаты, всѣ упивались бы ея нѣжнѣйшимъ тѣломъ, лишь я не зналъ бы ничего о томъ. Проклятіе тебѣ, распутная собака, проклятіе тебѣ!» Вся эта ревность зиждется на чувственности.

Между тѣмъ, Отелло не хотѣлъ, отправляясь изъ Венеціи, брать съ собой Дездемону, чтобъ не «потакать желаній прихоти, не угождать плотскому пылу, какъ пристало юношамъ. Не для своихъ я ѣду удовольствій». Онъ самъ себя характеризуетъ, какъ человѣка вовсе не подозрительнаго. «Вѣдь были у нея глаза» — говоритъ онъ, «и выбрала она меня».

Но съ момента вспыхнувшей ревности Отелло совершенно преобразается. Онъ рисуетъ себѣ подробности прелюбодѣйства Дездемоны и самъ себя доводитъ до изступленія. Эти подробности и питаютъ его ненависть. Но это бѣшеное воображеніе болѣе характерно для Шекспира, чѣмъ для Отелло. Ревнивый Леонтъ въ «Зимней сказкѣ» рисуетъ себѣ такія же картины; Герміона даетъ лишь руку Поликсену, а Леонтъ уже

приходитъ въ бѣшенство. Постумъ также игрушка своего воображенія. Все это ступени страсти и мукъ самого автора.

Яго знаетъ, какую силу имѣетъ воображеніе въ данномъ случаѣ, и нарочно рисуетъ самыя грязныя сцены. 4-й актъ начинается эротическимъ самоистязаніемъ Шекспира, влагаемымъ въ уста Яго. Когда страсть Отелло доходитъ до безумія, она принимаетъ все болѣе интимный характеръ, — Шекспиръ переживаетъ собственную агонію.

Сцена подслушиванія это—тріумфъ драматическаго искусства, но тутъ же авторъ выдаетъ свою женственную натуру. Обыкновенно мужчина сосредоточиваетъ всю ненависть на вѣроломной женщинѣ и глубоко презираетъ соперника, тогда какъ женщина, наоборотъ, ненавидитъ разлучницу и чувствуетъ лишь презрѣніе къ поддавшемуся ея чарамъ любовнику. Отелло-же,—или, вѣрнѣе Шекспиръ въ его маскѣ,—въ изступленіи страсти колеблется между той и другой жертвой. Отелло хочетъ бросить Кассіо собакамъ, «убивать его втеченіе девяти годовъ», хотя и прибавляетъ далѣе, что Дездемона должна быть уничтожена, «погибнуть по приговору этой ночи». Но тотчасъ мы видимъ, какъ безконечная любовь къ ней заступаетъ мѣсто гнѣва: «О, въ свѣтѣ не было прекраснѣй существа; она могла бы быть подругой императора, предписывать ему его дѣянія... Пусть ее повѣсятъ, но все же я скажу, какая это женщина: изящная во всѣхъ своихъ работахъ и музыкантша чудная, она своимъ прекраснымъ пѣньемъ медвѣдя приручила бѣ: какой высокій, разнообразный умъ, находчивость какая!»

Эти послѣднія слова всецѣло относятся къ Мэри Фиттонъ, а не къ Дездемонѣ, которая изображаетъ лишь символъ постоянства и особой находчивости не обнаруживаетъ.

Женственная мягкость Шекспира находитъ полное проявленіе въ слѣдующихъ строкахъ: «Нѣтъ женщины привязчивѣй ея».

Яго. Отъ этого она лишь хуже.

Отелло. О, хуже въ тысячу разъ!.. Но все-таки, какое обхожденіе милое.

Яго. Да, слишкомъ милое.

Отелло. Конечно, такъ!.. Но все-таки, какъ жалко, Яго! О, какъ жалко, жалко, Яго»...

Нѣжность приобрѣтаетъ здѣсь такую щемящую силу, что становится общимъ крикомъ, стenanіемъ души человѣческой при измѣнѣ. «Жалко, Яго!»

Ревнивая страсть Отелло доходитъ до апогея, когда онъ открыто высказываетъ обвиненія и швыряетъ деньги въ лицо Эмилиі. Но все-таки, даже здѣсь, когда Отелло злорадно топчетъ свою любовь, нѣжность автора прорывается страстнымъ образомъ. «О, эта сорная трава, что дивно такъ прекрасна и пахнетъ сладко такъ, что будоражитъ чувство. О, если-бъ никогда ты не родилась».

Передъ развязкой Шекспиръ вновь пробуетъ вернуться къ первоначальному образу Отелло. Первая рѣчь его въ спальнѣ довольно ясна и сознательна. Къ сожалѣнію, она искажена исполненіемъ даже такихъ крупныхъ артистовъ, какъ Сальвини. Между тѣмъ, ясно, что Шекспировъ Отелло входитъ въ комнату спокойно, какъ судья, для исполненія долга. Онъ торжественно говоритъ: «Вотъ дѣло въ чемъ; здѣсь дѣло о моей душѣ». И подобно англійскому судѣ, находитъ нравственное основаніе для приговора. «Да, умереть она должна, иначе обманула бъ и другихъ еще». Но основаніе это шаткое и рѣшимость Отелло колеблется передъ поклоненіемъ ея тѣлесной красотѣ,—здѣсь вновь слышится нѣжность любовника.

Отелло (цѣлуя Дездемону). «О, ароматное дыханіе; оно почти что заставляетъ судью сломить свой мечъ... Еще, еще разъ... Такъ будетъ и когда умрешь ты. Я стану цѣловать тебя и все еще любить за гробомъ. Еще разъ и—последній. Такая сладость никогда еще столь роковою не была. Мнѣ плакать хочется, но эти слезы жесткія; то гнѣвъ небесъ: онъ поражаетъ, хоть и любить... Чу, просыпается она».

Такой нѣжный убійца никогда еще не появлялся на сценѣ, за исключеніемъ Макбета.

Последующій діалогъ ведется въ короткихъ отчетливыхъ фразахъ, показывающихъ рѣшимость Отелло.



Г. ГОРИНЪ-ГОРЯЙНОВЪ ВЪ РОЛИ Б. НЕРАДОВА.
«КУЛИСЫ» КОМ. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Однако, едва совершивъ убійство, онъ уже стонетъ: «О, невыносимый, о, тяжкій мигъ!» Но признаніе Отелло передъ лицомъ правосудія характерно для воина.

Мгновеніе спустя — чудесное поэтическое выраженіе его любви: «нѣтъ,—будь она права и подари мнѣ небо новый міръ, весь сплошь изъ хризолита чуднаго, и то я не взялъ бы взамѣнъ ея».

Потомъ наступаетъ явное проявленіе чувственности и физической тоски. Узнавъ, наконецъ, объ ошибкѣ, Отелло изливаетъ скорбь такъ дико и страстно, какъ это свойственно женщинѣ: «Ты холодна, бѣдняжка,—такая жъ, какъ цѣломудріе твое» и т. д.

Также скорбитъ и Постумъ, узнавъ о своемъ заблужденіи. Въ концѣ концовъ, Отелло просто кричитъ: «Дездемона мертва, Дездемона мертва! о!»...

Начиная съ этого момента, все до конца дивно прекрасно.

Въ первыхъ двухъ актахъ поэтъ пытается изобразить Отелло съ нѣкоторой объективностью, но какъ только наступаетъ ревность, Отелло превращается въ прозрачную оболочку Шекспира, съ его волненіями и кровью его сердца. Всѣ особенно могучія фразы говорятъ о ревности, о страсти, о состраданіи. Характеръ же правителя Отелло нигдѣ глубоко не вырисованъ. Это смѣлый набросокъ, но все же эскизъ въ сравненіи съ Макбетомъ и Гамлетомъ. Мы знаемъ, что думали эти герои о жизни и смерти, о здѣшнемъ и загробномъ мірѣ; воззрѣнія же Отелло по глубочайшимъ вопросамъ духа намъ невѣдомы. Ревнивое и нѣжное сердце его принадлежитъ автору, но помимо этого намъ мало что извѣстно. Намъ интересуется въ Отелло не его сила, но его слабость, т. е. Шекспирова слабость,—его страсть, жалость, мученія, бѣшенство, ревность и раскаяніе,—эти послѣдовательныя ступени Шекспировой Голговы.

Въ «Гамлетѣ», съ его мечтами о мщеніи, Шекспиръ освободился отъ нѣкотораго опаснаго наплыва чувствъ, которыя были въ немъ вызваны измѣной друга. Въ «Отелло» онъ далъ безсмертное выраженіе своей бѣшенной ревности и такимъ образомъ очистилъ душу до нѣкоторой степени

отъ этой смертельной отравы. Но страсть въ душѣ Шекспира пережила и ненависть къ измѣннику, и ревность къ измѣнницѣ. Онъ скоро выбросилъ изъ головы Герберта, но Мэри Фиттонъ все еще жила для него и вѣчно соблазняла, восхищала и возбуждала его,—неотвратно, какъ смерть. Поэтъ пытается теперь изобразить въ драмѣ свою возлюбленную, показать эту развратную цыганку въ ея истинномъ свѣтѣ. Онъ, писавшій всегда яркими красками, прибѣгаетъ здѣсь къ темнымъ тонамъ вслѣдствіе накопившейся съ годами горечи жизни. Мэри Фиттонъ изображена въ видѣ фальшивой Крессиды.

«Троиль и Крессида»—это какая-то разрозненная пьеса, лишенная главнаго интереса. Конечно, и въ ней сказывается гений автора, но характеристики болѣе, чѣмъ небрежны. Пьеса написана какъ будто исключительно для того, чтобы излить всю желчь въ насмѣшкахъ Оерсита и обрисовать бестыжее распутство Крессиды. Какъ только она появляется, пьеса начинаетъ жить; портретъ принимаетъ характеръ шаржа, а вся пьеса походитъ на бурную семейную сцену между любовниками.

Взглянемъ теперь на этотъ фазисъ Шекспировой страсти въ перспективномъ отдаленіи. Еще съ Рождества 1597 г., при первомъ знакомствѣ съ Мэри Фиттонъ. Шекспиръ писалъ уже о ней, какъ о женщинѣ легкомысленной, но находилъ силы прощать ея вѣтренность, пока еще онъ не овладѣлъ предметомъ своей страсти. Однако, это чувство росло въ немъ по мѣрѣ удовлетворенія и когда фрейлина измѣнила поэту съ лордомъ Гербертомъ, въ сонетахъ Шекспира уже появляются угрозы. Разумѣется, это лишь оттолкнуло отъ него гордую женщину и Шекспиръ, желая вернуть привязанность, воспѣваетъ ее въ удивительныхъ выраженіяхъ. Онъ называетъ Мэри «кровью самого сердца красоты, незримой душою любви». Послѣ нѣкоторыхъ колебаній она возвращается къ Шекспиру, но едва восстановлена поруганная любовь, какъ совершается ея новое поруганіе и повторяется много разъ. Поэтъ проклинаетъ, громитъ распутницу, но все же его страсть бушуетъ, съ переменнымъ счастьемъ. Въ утѣшеніе себѣ Шекспиръ создаетъ призрачные образы нетлѣнной

любви, постоянства: онъ грезитъ объ Офеліи, Дездемонѣ, Корделіи; создаетъ безкровныя фигуры, не отбрасывающія тѣни, но Мэри вновь овладѣваетъ его помыслами, и вотъ, желая очистить свою отравленную кровь, Шекспиръ бичуетъ бѣшенными стихами свою отравительницу; изображаетъ Крессида какъ низкую тварь, но все-таки не бездушную: онъ не забываетъ дать ей крупицу добра, что придаетъ человѣчность и интересную сложность этому художественному образу. Сначала онъ показываетъ, какъ она кокетничаетъ съ Троиломъ, черезчуръ уже явно. Затѣмъ по внезапному влеченію она отдается Троилу и также случайно переходитъ потомъ къ Діомеду. Троиль видитъ, какъ она является на свиданіе къ Діомеду, еще украшенная повязкой перваго любовника. Это блестящая драматическая сцена и вмѣстѣ съ тѣмъ глубоко возмутительная. Въ оправданіе Крессида говоритъ: «Ахъ, жалкій полъ нашъ! бѣда вся въ томъ, что взоръ, направленный невѣрно, влечетъ и нашу душу». Тутъ Шекспиръ обрисовываетъ особенность любимой имъ женщины, именно въ томъ, что, измѣняя, она вздыхаетъ и о первомъ любовникѣ, какъ бы стремясь сохранить обоихъ.

Шекспиръ унижаетъ не только Крессида, но цѣлый сонмъ героевъ. Насмѣшки Өерсита выписаны съ особымъ удовольствіемъ.

Критики стараются объяснить эту ненависть Шекспира къ грекамъ, которая проглядываетъ и въ «Тимонѣ» тѣмъ, что ему ближе была жизнь римлянъ, родственныхъ по характеру британцамъ,—по своей практичности, государственности, энергіи. На самомъ дѣлѣ, никто лучше Шекспира не въ состояніи былъ бы понять греческую цивилизацію; но Плутархъ далъ ему гораздо лучшее изображеніе римской жизни, чѣмъ греческой,—отчасти потому, что Плутархъ жилъ во время римскаго господства, отчасти по личнымъ симпатіямъ этого лѣтописца. Такимъ образомъ, Шекспиръ оказался предубѣжденъ противъ грековъ. Когда поэтъ Чепменъ выпустилъ свой переводъ Иліады, то Шекспиръ, какъ соперникъ, подтрунивалъ надъ риторикой и педантизмомъ этого посредственнаго поэта. Вспомните «Безплодныя усилія любви» и сонеты 78—86. При первыхъ шагахъ Шекспира ему самому приходилось терпѣть насмѣшки по поводу недостаточнаго

классическаго образованія. Вотъ онъ и мститъ теперь «усидчивымъ кропателямъ, черпающимъ поддержанную мудрость изъ чужихъ книгъ». Онъ съ упоеніемъ рисуетъ изнанку этихъ набившихъ оскомину героевъ классицизма. Онъ не зналъ настоящей Эллады.

«Троиль и Крессида» были, вѣроятно, написаны раньше «Антонія и Клеопатры», хотя здѣсь сильнѣе чувствуется горечь жизни, чѣмъ во второй пьесѣ. Разочарованіе Шекспира росло отъ «Гамлета» до «Тимона», т. е. съ 1602 по 1607—8 годы. Но по мастерству изложенія нельзя и сравнить рѣзкій памфлетъ на грековъ съ однимъ изъ совершеннѣйшихъ произведеній Шекспира. Вѣрнѣе всего отнести «Троила и Крессиду» приблизительно къ 1603 г., когда еще память о ранѣ, нанесенной Шекспиру, была свѣжей и болѣзненной; окончательно же отдѣлана была драма 5—6 лѣтъ спустя. Характеръ Улисса былъ углубленъ и усиленъ; общія же характеристики мало выдѣлены, какъ вообще въ позднѣйшихъ драмахъ Шекспира: авторскія рѣчи одинаково влагаются въ уста Ахилла и Улисса.

Крессида искаженный портретъ Мэри Фиттонъ, въ приступѣ эротическаго бѣшенства. Отъ этой пьесы лишь одинъ шагъ къ «Лиру» и «Тимону».

АНТОНІЙ И КЛЕОПАТРА.

Наилучшее выраженіе Мэри Фиттонъ нашла въ образѣ Клеопатры. Пуританизмъ мѣшаетъ англичанамъ оцѣнить по достоинству эту драму. Какъ «Ромео и Джульета»—симфонія первой любви, такъ «Антоній и Клеопатра» еще болѣе удивительная и грозная трагедія зрѣлой страсти. Гдѣ только авторъ отрѣшается здѣсь отъ Плутарха, тамъ онъ рассказываетъ собственную исторію. Ради этого въ драмѣ нарушаются историческія пропорціи. Черезъ всю пьесу Цезарь проходитъ, какъ второстепенная фигура; Антоній же—ея протагонистъ и общій кумиръ. При встрѣчѣ этихъ двухъ вождей, Антоній всегда выказываетъ широкую великодушную натуру; въ каждомъ отвѣтѣ онъ побѣждаетъ Цезаря. Онъ оставляетъ прекрасное,



В. В. СТРЕЛЬСКАЯ ВЪ РОЛИ КУКУШКИНОЙ,
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

неизгладимое впечатлѣніе великаго человѣка, чудесный темпераментъ котораго вызываетъ восторгъ и любовь. Цезарь же похожъ на счетную машину.

Впрочемъ, авторъ приписываетъ и Цезарю одну фразу, показывающую умственное превосходство надъ Антоніемъ. Когда сестра Цезаря плачетъ при отъѣздѣ Антонія и Клеопатры, онъ приказываетъ ей утереть слезы: «Пускай судьба вершитъ своимъ путемъ, что ея предназначено». Эта сильная фраза гарантируетъ Цезарю побѣду надъ Антоніемъ. Но все таки Шекспиръ старается смягчить поражение своего любимца случайными обстоятельствами. Агриппа, произнося надгробное слово надъ Антоніемъ, говоритъ: «столь рѣдкій духъ еще былъ неизвѣстенъ людямъ; но вы, о, боги, вѣчно придадите какой-нибудь порокъ, чтобъ сдѣлать насъ людьми».

Самъ Цезарь отдаетъ ему должное. Несмотря на поражение и самоубійство Антонія и Клеопатры, они все таки заслужили всеобщее восхищеніе при жизни и неизгладимую память по смерти. Вотъ урокъ, вычитанный Шекспиромъ у Плутарха. Почему же именно Шекспиръ чувствовалъ такую нѣжность къ Марку Антонію, который могъ бы стать властелиномъ міра, но потерялъ все господство, и жизнь и честь, ставъ шуткомъ безстыдной женщины? Да потому, что онъ чувствовалъ глубочайшую, самую сокровенную симпатію къ своему прототипу, къ такому же рабу страсти, какъ онъ самъ. Антоній дѣйствуетъ въ пьесѣ, какъ артистическая натура,—въ этомъ его величіе и слабость; высокій умъ борется съ побѣждающей чувственностью,—это и дѣлало Антонія дорогимъ для Шекспира, не говоря уже о блестящемъ положеніи и прирожденныхъ царственныхъ чертахъ, которыя такъ привлекали поэта. Шекспиръ часто изображаетъ себя въ видѣ монарха: начиная съ «Двѣнадцатой ночи», онъ какъ бы восходитъ на тронъ и, подобно Антонію, господствуетъ надъ людьми по праву своей божественной природы.

Конечно, гордость Антонія, его знаніе жизни, властная рѣзкость,—всѣ эти черты взяты изъ Плутарха, но не тѣ, которыя совпадаютъ съ личными свойствами Шекспира.

Личная нота въ каждой изъ великихъ трагедій Шекспира показываетъ, что онъ чувствовалъ свое отчужденіе отъ земли и неизбежность гибели. Таковъ Брутъ, таковъ Коріоланъ, вызывающій сочувствіе именно своими недостатками. Но Антоній не обреченъ на гибель. Его бѣгство въ морскомъ сраженіи вслѣдъ за Клеопатрой мало обосновано; однако, увлекающая его страсть обрисована такъ блестяще, что мы безпрекословно принимаемъ ея дѣйствіе, чтобъ объяснить необъяснимое.

По мѣрѣ облагораживанія Антонія историческій фактъ его гибели заставлялъ унижать Клеопатру. Это Шекспиръ дѣлаетъ довольно охотно. Такимъ образомъ, возникаютъ нѣкоторые недостатки въ драмѣ, но и особенно яркіе отдѣльные штрихи, подсказываемые личной страстью. Тутъ происходитъ борьба между темпераментомъ Шекспира и его строгимъ умомъ. Онъ собираетъ хвалы Антонію, но умъ заставляетъ иногда и чернить этого любимца; этимъ голосомъ разума является Энобарбъ, подобный гирѣ, возстановляющей равновѣсіе.

Антоній при своемъ бѣгствѣ патетически восклицаетъ: «Куда меня завелъ ты, о, Египетъ!» Но когда затѣмъ Клеопатра спрашиваетъ: «Антоній, или мы виновны въ этомъ?» тотчасъ же справедливый Энобарбъ изрекаетъ: «Антоній лишь одинъ; вѣдь онъ владѣлъ разсудкомъ; бездѣйствовалъ по собственной охотѣ. Пусть побѣждали вы, зачѣмъ же онъ помчался вамъ во слѣдъ».

Нѣкоторые упреки Антонія могутъ быть поняты лишь въ связи съ личной жизнью Шекспира. Такъ онъ говоритъ Клеопатрѣ: «Вѣдь я нашель тебя, какъ мяса кусокъ, остывшій на столѣ у Цезаря покойнаго». Но быть возлюбленной Цезаря—въ этомъ главная гордость Клеопатры; Шекспиру же, вспоминается здѣсь Мэри Фиттонъ, покинутая ея первымъ мужемъ.

Слабость Антонія возрастаетъ по мѣрѣ усложненія его натуры, что придаетъ особенную художественность пьесѣ.

Антоній не разъ упрекаетъ женщинъ вообще. Клеопатра является какимъ-то олицетвореніемъ, символомъ въ образѣ безсмертной куртизанки. Клеопатра это — самый изящный портретъ Мэри Фиттонъ. Клеопатра

изошренная мучительница: она терзаетъ любовника, чтобы помѣшать ему покинуть ее. Когда же она видитъ его твердую рѣшимость,—то желаетъ успѣха и побѣды. Такимъ образомъ, постоянно мѣняющіяся настроенія, причуды и уловки, она признаетъ одну только любовь къ Антонію якоремъ своей измѣнчивой натуры. Она постоянно думаетъ о немъ и медленно упивается сладкимъ ядомъ любви. Этимъ лишь и оправдываетъ Шекспиръ эту натуру бѣшеной куртизанки.

Есть, кромѣ того, отдѣльныя выраженія, напоминающія леди Фиттонъ, указывается ея любовь къ музыкѣ, подобно тому, какъ въ Сонетахъ: «музыка скорбь питаетъ въ насъ, кормящихся любовью». Бросивъ музыку, Клеопатра играетъ въ мячъ, ловитъ рыбу и вновь отдается воспоминаніямъ.

Прихотливое обращеніе съ рабомъ, принесшимъ извѣстіе отъ Антонія, изступленіе Клеопатры, когда она узнаетъ о его женитьбѣ,—все это живыя черты, взятые не изъ исторіи, а изъ подлинной натуры. Шекспиръ изучилъ каждую складку и каждую слабость Мэри Фиттонъ.

Она именно увлекаетъ Антонія къ морскому бою и затѣмъ сама же его обвиняетъ. Во всей драмѣ чудесно выявляется живой портретъ, черта за чертой.

Клеопатра, по словамъ Энобарба, «художественное произведеніе въ мірѣ, женщина изъ женщинъ: неуловимая, хитрая, обманчивая, расточительная, злопамятная, но столь же быстрая въ прощеніи, какъ въ гнѣвѣ; поклонница луны, измѣнчивая, какъ вода, но все же по настоящему любящая; она словно красивый мыльный пузырь, непрестанныя колебанія котораго подчиняются каждому дыханію страсти».

И вдругъ Шекспиръ безъ особой причины дѣлаетъ Клеопатру невѣрной Антонію, т. е. измѣняющею своей настоящей любви. Тирей приходитъ къ Клеопатрѣ съ извѣстіями отъ Цезаря; онъ говоритъ, что Цезарь снисходительно относится къ ея связи съ Антоніемъ, какъ бы вынужденной обстоятельствами. Клеопатра неожиданно подтверждаетъ такой взглядъ: «да, честь моя была не отдана, а просто завоевана»... «готова я сложить мою корону къ его ногамъ и преклониться».

Антоній какъ будто смытъ изъ ея души; но все это лишь пасквиль на Клеопатру, не имѣющей тутъ никакого повода къ измѣнѣ. Чѣмъ больше изучаешь пьесу, тѣмъ яснѣе становится, что Шекспиръ написалъ эту сцену ради оскорбленнаго личнаго чувства. Мэри Фиттонъ постоянно измѣняла ему; поэтому и Клеопатра изображена вѣроломной, какъ Кресида—просто по влеченію натуры. Шекспиръ хотѣлъ и тутъ излить накопившуюся желчь.

Сцена побѣды исторгаетъ у Антонія великолѣпныя слова: «О злополучный день, когда взнуздала ты голову мою, украшенную шлемомъ; потомъ вскочила, натянувъ поводья, что черезъ твердые доспѣхи проходятъ къ сердцу моему,—и вотъ гарцуешь ты теперь, его біеніемъ управляя».

Клеопатра отвѣчаетъ ему взаимнымъ чувствомъ: «О, властелинъ властителей, о, доблесть безконечная! приходишь ты, смѣясь, хоть пойманъ въ большую міровую сѣть».

На слѣдующій день, когда рѣшается судьба Египта, ее охватываетъ страхъ, загоняющій въ могильникъ и побуждающій къ фиктивному самоубійству, которое доводитъ Антонія до отчаянія: «Сними доспѣхи, Эросъ; законченъ трудъ дневной и мы должны уснуть».

Тутъ Шекспиру приходится показать Клеопатру уже съ другой стороны; вѣдь по смерти Антонія она въ самомъ дѣлѣ покончила съ собой, слѣдовательно, вѣрно любила его. Но выказывая благородство Клеопатры, Шекспиръ его рисуетъ лишь, какъ отраженіе, какъ отблескъ достоинствъ Антонія. Клеопатра не хочетъ открыть могильникъ даже для того, чтобы впустить умирающаго героя: она боится засады.

Плачь ея надъ мертвымъ тѣломъ Антонія это—опять самооткровеніе Шекспира, отъ котораго вѣетъ красотой звуковъ и образовъ.

Очнувшись послѣ обморока, Клеопатра неожиданно приходитъ въ ярость. Это показываетъ опять пользованіе натурой со стороны Шекспира. Самоубійство ей подсказано поступкомъ Антонія, но въ послѣднія минуты Клеопатра проявляетъ настоящее величіе души. Ее захватываютъ, обезоруживаютъ и все таки она гордо уклоняется отъ жизни: «Скоро буду я



«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. I).
Г-ЖА СТРАВИНСКАЯ (ВЫШНЕВСКАЯ), Г. ХОДOTOBЪ (ЖАДОВЪ), Г. КОРВИНЪ-КРУКОВСКІЙ (ВЫШНЕВСКІЙ), Г. ВАРЛАМОВЪ (ЮСОВЪ).

лежать средь ила Нильскаго, совсѣмъ нагая, и водяныя мухи будутъ класть яички въ мое гнилое тѣло».

Послѣдней ея земной уловкой является желаніе обмануть Цезаря, скрывъ свои богатства, но это ей не удается. Ей удается лишь перехитрить Цезаря въ достиженіи главной цѣли—покончить съ собой.

Неожиданно Октавій проявляетъ великодушіе: онъ возлагаетъ на Клеопатру царственные покровы, и та, что считалась распутницей, дѣлается вдругъ «царицей изъ царицъ». Но Клеопатра не хочетъ достаться на потѣху черни,—тутъ чувствуется опять отвращеніе автора къ толпѣ съ ея смраднымъ дыханіемъ,—она зоветъ освободительницу—смерть: «мое рѣшеніе твердо и женскаго во мнѣ нѣтъ больше ничего; отъ ногъ до головы, какъ мраморъ, неизмѣнна я; скользящая луна отнынѣ не моя планета». Послѣдній проблескъ реальности—это появленіе клоуна со змѣйками, «съ миленькимъ гадомъ». Далѣе уже Клеопатра витаетъ въ лазурной высотѣ: «Подай мнѣ платье, возложи корону; я чувствую бессмертное стремленіе; отнынѣ сокъ египетскаго винограда не будетъ увлажнять мои уста. Не мѣшай, Ира, добрая, скорѣй! мнѣ кажется, я слышу призывъ Антонія; я вижу, какъ онъ всталъ и хвалитъ мой доблестный порывъ; я слышу, онъ смѣется надъ неудачей Цезаря, который созданъ былъ богами, чтобы излить ихъ злость. Супругъ мой, я иду къ тебѣ! Теперь моя отвага даетъ мнѣ право зваться твоей царицей; нынѣ, я лишь огонь и воздухъ; другіе элементы я оставляю низшей жизни». Эта сцена изумительна по нарастающему волненію. Ира умираетъ раньше госпожи и Клеопатра говоритъ: «Вотъ низости моей урокъ; коль встрѣтитъ она кудряваго Антонія, разспроситъ онъ ее и дастъ ей поцѣлуй, который для меня небесная отрада. Иди-жъ, тварь смертоносная, и острымъ зубомъ разсѣки запутанный мой узелъ жизни. О, ядовитый, глупенькій звѣрекъ, сердись же, поспѣши! Когда бы могъ ты говорить, какъ мнѣ хотѣлось бы услышать, чтобъ ты назвалъ великаго Октавія нахальнѣйшимъ осломъ». Здѣсь вновь прорвался характерный темпераментъ Мэри Фиттонъ.

На восклицаніе Харміаны, Клеопатра едва лепечетъ: «Тише, тише...

Не видишь развѣ ты? ребенокъ у моей груди... Сосетъ онъ сонную кормилицу».

Финалъ пьесы полонъ отрады: «О, сладостный бальзамъ, какъ чуденъ воздухъ, какъ легко мнѣ... Антоній!.. Ну, возьму ужъ и тебя (прикладываетъ второго аспида)... Зачѣмъ мнѣ медлить?»

Такимъ образомъ, Клеопатра очищаетъ въ мигъ смерти всѣ свои грѣхи. Если она падала иногда ниже обыкновенныхъ женщинъ, то и поднималась порою выше ихъ всѣхъ.

Слѣдуетъ еще отмѣтить, что Шекспиръ превратилъ бѣлокурую гречанку Клеопатру въ смуглую цыганку своихъ сонетовъ, гдѣ онъ такъ характеризуетъ ее:

«Въ тебѣ есть злыя проявленья,
Но хоть и отрекусь отъ дѣлъ твоихъ,
Въ нихъ столько силы и умѣнья,
Что зло въ тебѣ милѣй добра въ другихъ».

Энобарбъ подобно этому говоритъ о Клеопатрѣ: «Самыя скверныя вещи являются у нея вполне естественными». И Антоній утверждаетъ: «все къ ней идетъ,—и смѣхъ, и брань, и плачъ».

Неистовая гордость Клеопатры также свойственна и смуглой леди.

Въ сонетѣ 131-мъ есть строки: «По своему ты деспотична, какъ тѣ, чья гордая краса жестока».

Обѣ эти женщины хитры и лживы, горды и страстны, язвительны и умны. Недостатки въ обѣихъ женщинахъ имѣютъ какое то обаяніе. Шекспиръ любилъ въ Мэри Фиттонъ то, чего ему не хватало: демоническую личную силу. Также и Энобарбъ говоритъ о Клеопатрѣ: «Я видѣлъ, какъ она однажды скакала средь народа по улицѣ и страшно запыхалась,—заговорила, едва дыша; но даже этотъ недостатокъ сталъ совершенствомъ у нея: и бездыханное могущество все жъ властно надъ людьми».

Эта исключительная энергія дѣлала болѣе сладкими минуты нѣжности и уступчивости (отъ сильнаго — сладкое). И любила она, вѣроятно,

полнѣе, чѣмъ слабая женщина. А лицо озарялась нерѣдко душевною красотою, приводившей въ восторгъ изощренныя чувства поэта.

Шекспиръ пользовался сонетами, чтобы выявить въ нихъ тѣ черты, которыя онъ не могъ умѣстить въ грани драмы. Его душевныя слабости, болѣзненные стороны, женственность не могли быть присвоены героямъ, не сдѣлавъ ихъ смѣшными. Точно также невѣроятная энергія въ женщинѣ могла бы придать уродливый характеръ драматической героинѣ.

Но, сопоставляя вмѣстѣ сонеты и пьесы, мы получаемъ прекрасный портретъ возлюбленной Шекспира. Она была высока ростомъ, со смуглымъ цвѣтомъ лица, черными бровями и волосами и большими черными глазами, отражавшими всякое душевное движеніе. Ея щеки, «какъ дамасскій атласъ», дыханіе пышетъ здоровьемъ, голосъ мелодичный, движенія полны достоинства. Это надменная цыганка, въ которой можно отрицать красоту, но не изысканную прелесть.

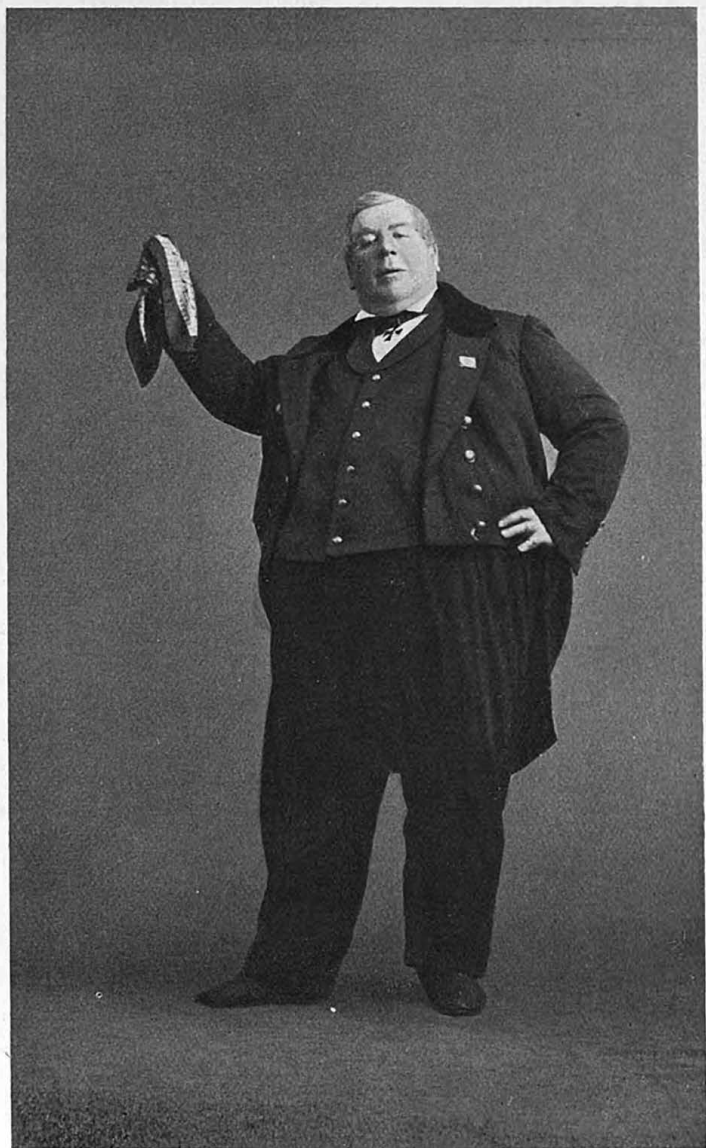
Что касается души, то хотя Шекспиръ и называетъ эту цыганку «пристанью для всѣхъ мужчинъ», въ другомъ сонетѣ онъ, напротивъ, умоляетъ ее быть щедрой, какъ море, и принять его любовную жертву наравнѣ съ данью другихъ. «Въ большомъ числѣ одинъ и въ счетъ неидетъ, такъ пусть среди другихъ и я пройду впередъ». Ясно, что леди Фиттонъ отшатнулась отъ Шекспира, послѣ того какъ отдалась лорду Герберту. Поэтому можно подвергнуть нѣкоторому сомнѣнію ея «распутство». Мы должны лишь признать въ ней крайнюю влюбчивость. Она такъ отважна, что выказываетъ любовь къ другу поэта даже въ его присутствіи, но вдругъ неожиданно ошеломляетъ и Шекспира мимолетными ласками, заставляя забыть о ея недостаткахъ. Онъ готовъ воскликнуть, какъ Антоній: «Куда меня завелъ ты, о, Египетъ?» Страсть Шекспира привела его къ стыду, безумію и полному отчаянію. Онъ, какъ Антоній, могъ сѣтовать: «о, эта лживая душа Египта, чары смерти... Какъ истая цыганка, то маня, то отпуская, ты завела меня въ средину гибели».

КОРОЛЬ ЛИРЬ.

Любовь Шекспира къ Мэри Фиттонъ является вѣчнымъ символомъ. Шествуя черезъ міръ, геній всегда бываетъ поруганъ, увѣнчанъ терніями и загубленъ. Громадное большинство людей ненавидитъ и глумится надъ тѣмъ, что выше ихъ. Хуже всего при этомъ, если геній страдаетъ и отъ собственныхъ своихъ излишествъ, если онъ прикованъ къ столбу своей чувственности и сгораетъ отъ нея, какъ на кострѣ.

За послѣднее время явилась манія унижать Шекспира, достигшая особенно яркаго выраженія въ статьѣ Л. Н. Толстого. Больше всего здѣсь порицается «Король Лиръ». «Не говоря уже о томъ напыщенномъ, безхарактерномъ языкѣ короля Лира, такомъ же, какимъ говорятъ всѣ короли Шекспира, читатель или зритель не можетъ вѣрить тому, чтобы король, какъ бы старъ и глупъ онъ ни былъ, могъ повѣрить словамъ злыхъ дочерей, съ которыми онъ прожилъ всю жизнь, и не повѣрить любимой дочери, а проклясть и изгнать ея».—Не лучше относится Толстой и къ сценѣ Глостера съ его сыновьями. II-й актъ онъ признаетъ безумнымъ до нелѣпости. III-й испорченъ жаргономъ Шекспира. IV-й—сплошная путаница. Въ V-мъ «Лиръ снова начинаетъ свой ужасный бредъ, за который стыдишься, какъ за скверную шутку».

Все сказанное Толстымъ о завязкѣ драмы, вполне вѣрно: Шекспиръ всегда былъ равнодушенъ къ драматической Technikѣ, небреженъ въ построенияхъ и беззаботенъ къ эффектамъ. Кромѣ того, дѣйствительно, языкъ Лира въ началѣ риториченъ и даже мало сообразенъ съ обстоятельствами; но далѣе Толстому слѣдовало бы признать, что едва Лиръ убѣждается въ неблагодарности своихъ дочерей, его рѣчи становятся все болѣе простыми и патетичными. Шекспировскіе короли всегда производятъ сначала вышреннее впечатлѣніе; но потомъ, когда дѣйствіе разгорается, и они говорятъ совершенно естественно. Дѣло въ томъ, что какъ греческіе ямбы въ трагедіи вздымаются надъ обычной бесѣдой, такъ и Шекспировъ языкъ,—какъ языкъ романтической драмы,—болѣе ходуленъ, чѣмъ болтовня обы-



К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ ЮСОВА.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ

денной жизни. Однако, Шекспиръ въ своемъ стихѣ достигаетъ такой высоты, какая не часто давалась и древнимъ трагикамъ, а порой его стихъ также легокъ и натураленъ, какъ любая проза,—хотя бы самого Толстого.

Толстой находитъ у Лира все искусственнымъ, но приведемъ слова: «Прошу, не смѣйся надо мной; я сумасбродный и шальной старикъ, за 80 лѣтъ, ни часу меньше и не больше, и если говорить всю правду,—боюсь, не въ полномъ я разсудкѣ». Эти слова мучительны именно своей дѣтской простотой. Мы чувствуемъ, что здѣсь Лиръ проникъ въ нѣдра павоса. А какъ Лиръ описываетъ бѣдняковъ: «Вы, бѣдныя, нагія существа! Гдѣ бы ни были вы всѣ, кого язвятъ удары безпощадной бури, какъ защитите вы головы бездомныя свои и тощіе бока въ дырявыхъ, продуваемыхъ лохмотьяхъ, отъ непогоды страшной, какъ сейчасъ»?

Въ 4-мъ и 5-мъ актахъ языкъ Лира это—сама простота. Но даже и въ 3-мъ мы находимъ вполне естественную рѣчь въ устахъ короля: «А, здѣсь трое мудрецовъ! Ты—вещь сама въ себѣ; неприспособившійся чловѣкъ,—ни что иное, какъ жалкая, нагая, скрюченная тварь,—такая вотъ, какъ ты».

«Лиръ» отмѣчаетъ послѣднюю стадію въ агоніи Шекспира. Мы знаемъ веселую беззаботность его юности и не можемъ отказать въ симпатіи поэту, когда видимъ его поруганнымъ и преданнымъ, испивающимъ горькую чашу до самого дна. Лира такое прозрѣніе доводитъ до сумасшествія, оно вызываетъ крикъ; «О, нѣтъ, не дайте мнѣ сойти съ ума. Лишь не безуміе, святые небеса!... Оставьте мнѣ разсудокъ, я не хочу безумія»!....

«Лиръ» первая попытка во всей литературѣ изобразить сумасшествіе, и совсѣмъ не плохая попытка.

Въ «Лирѣ» Шекспиръ хотѣлъ выразить свое собственное разочарованіе и полную безпомощность. Какъ слѣпъ былъ Лиръ,—говоритъ Толстой,—какъ невѣроятно безуменъ, что не зналъ своихъ дочерей, проживъ съ ними 20 лѣтъ. Но это именно и хочетъ передать Шекспиръ. «Лиръ»—это страница его жизни, и ошибки короля оплачены каплями его горячихъ слезъ.

«Лиръ» очень плохо построенъ, но еще худшая пьеса была впереди. Слѣдующая трагедія «Тимонъ Аѳинскій»—это сплошной вопль скорби; но для насъ онъ имѣетъ особый интересъ, какъ высшій предѣлъ Шекспировыхъ страданій. Смертельная болѣзнь тончайшаго генія, явившагося среди людей, интереснѣе всякаго литературнаго вымысла. Въ своей агоніи, обливаясь кровавымъ потомъ, Шекспиръ легко могъ погрѣшитель въ художественныхъ требованіяхъ.

Въ «Лирѣ» Эдгаръ является отголоскомъ автора. Въ его уста вложены самыя мудрыя изрѣченія. «О, Боги справедливы»,—говоритъ онъ,—«и изъ забавнѣйшихъ пороковъ нашихъ куютъ орудья пытки». То, что Эдгаръ говоритъ о себѣ, является моралью всякой страсти: «Послѣдній я бѣднякъ, покорнѣйшій къ судьбы ударамъ; и вслѣдствіе искусства распознавать и чувствовать печаль, всегда я склоненъ къ милосердію». «Терпѣть—судьба людей; швырнетъ ли ихъ сюда или туда забросить; готовность—это все».

Въ послѣднемъ актѣ Шекспиръ говоритъ устами Лира. Бесѣдуя съ Корделіей, Лиръ произноситъ тотъ же монологъ, какъ и Генрихъ VI въ началѣ своего поприща, но въ очень усовершенствованномъ видѣ. «Пойдемъ, пусть поведутъ въ тюрьму насъ вмѣстѣ; мы двое будемъ пѣть, какъ птички въ клѣткѣ. Когда попросишь благословенія ты, я преклоню колѣна и вымолю прощенье у тебя. Такъ будемъ жить мы, будемъ пѣть, молиться, рассказывать старинныя преданія и смѣяться мотылькамъ златымъ и слушать, какъ несчастные плуты толкуютъ о новостяхъ придворныхъ».

Еще болѣе характерно для Шекспира, что, находясь въ самомъ печальномъ положеніи, въ IV актѣ, Лиръ вдругъ проявляетъ эротизмъ: «Да, каждый дюймъ во мнѣ—король. Когда взгляну я, посмотри, какъ подданные станутъ всѣ кривляться... Дарую жизнь сему я человѣку. Въ чемъ твоя вина?... Прелюбодѣйство?—Не надо умирать тебѣ. Смерть за прелюбодѣйство? Нѣтъ, и колибри его свершаетъ, и маленькая мушка золотая грѣшитъ,—вонъ, на моихъ глазахъ. Пускай плодятся всѣ на-перерывъ... Отъ пояса и внизъ онѣ кентавры, но сверху это женщины. До пояса лишь здѣсь подобье Божье, а ниже—сплошь дьявольское».

Шекспиръ сѣлъ здѣсь на своего конька. Въ такомъ же эротическомъ духѣ Регана и Гонерилля зарятся на красоту Эдмонда.

Смыслъ этой трагедіи въ безумномъ, слѣпомъ довѣріи Шекспира къ людямъ; но страстное чувство, ее проникающее, исходитъ изъ эротизма и сознанія приближающейся старости. Быть можетъ, никогда воображеніе не уносило Шекспира выше, чѣмъ его обращеніе къ небу: «О, небеса, коль любите вы стариковъ, коль ваше свѣтлое владѣнье основано на послушаньѣ,—коль сами стары вы... вступитесь за меня».

ТИМОНЪ АѢИНСКІЙ.

«Тимонъ АѢинскій» означаетъ, какъ мы сказали, крайній предѣлъ Шекспировыхъ страданій. Едва ли даже это трагедія. Тутъ просто изображено крушеніе духа, недостаточно мотивированное полнымъ довѣріемъ къ людямъ и расточительной щедростью. Здѣсь нѣтъ градацій: въ щедрости Тимона и затѣмъ въ его паденіи,—никакого наростанія. Вся драма безконечное проклятіе всѣмъ обычнымъ условіямъ жизни. Здѣсь вы не найдете высшихъ качествъ Шекспира, великолѣпныхъ сокровищъ, обрѣтаемыхъ въ «Лирѣ». Тутъ мало проявленій высшей мудрости, нѣтъ мѣткихъ характеристикъ. Честный дворецкій Флавій,—это повтореніе Кента; Апемантъ—сколокъ съ Ѳерсита; слова отъ автора, безразлично, влагаются тому или другому дѣйствующему лицу. Такъ Апемантъ говоритъ: «Ты среднихъ не знавалъ людей, лишь крайности на двухъ концахъ». Трагическая нота сонетовъ звучитъ въ словахъ Флавія: «Что гаже на землѣ, чѣмъ тѣ друзья, что съ благороднѣйшей душой являются для низкихъ цѣлей?».

Насколько Тимонъ представляетъ собою вообще характеръ, это, очевидно, Шекспиръ, проклиная все, потому что не нашелъ честности въ мужчинахъ и порядочности въ женщинахъ; всюду лишь зло, безпредѣльное хищничество. Узнавъ, что у него былъ одинъ честный человекъ Флавій, Тимонъ восклицаетъ: «Неужто у меня дворецкій, былъ столь вѣрный, справедливый, и столь веселый на придачу? Почти что укрошенъ мой буй-

ный нравъ. Дай мнѣ взглянуть въ твое лицо. Ужели этотъ человѣкъ рожденъ былъ женщиной? *Простите мнѣ всеобщее, сплошное озлобленье, вы, вѣчно сдержанные боги.* Провозгласить готовъ я—есть честный человѣкъ! Но вникните: одинъ есть только честный».

Подчеркнутыя строки это опять личное разоблаченіе, и до конца пьесы Шекспиръ говоритъ устами Тимона. Онъ почти повторяетъ характерныя слова Ричарда II: «Ни я и ни другой кто, если человѣкъ онъ, не будетъ никогда ничѣмъ доволенъ,—до той поры пока не удовольствуется стать ничѣмъ». Тимонъ же говоритъ Флавію: «Прежнее мое стремленіе къ здоровью, къ жизни, гаснетъ съ каждымъ днемъ. Ничто теперъ замѣнить все».

Но и у Тимона проявляется неизбежная эротика. Въ разговорѣ съ Фриной и Тимандрой Тимонъ тѣшится такими рѣчами: «Отдуйте эту женщину, кривляку! Въ ней честно только платье; сама же она сводня». И далѣе: «Сухотка отправляетъ въ адъ всѣ кости человѣка... Прочь исчезаетъ носъ, прочь переносье, даже нѣбо». «Проклятая земля», по его понятію,—лишь «потаскушка общая всего людского рода».

Тимонъ это вѣрное продолженіе «Венеціанскаго купца». Антоній также разсыпаетъ свои богатства, но спасенъ отъ кризиса вѣрными друзьями. И Тимонъ расточаетъ все полными пригоршнями; но когда обратился къ друзьямъ, то они обходятся съ нимъ, какъ съ надоѣднымъ нищимъ. Шекспиръ далеко шагнулъ въ своемъ пессимизмѣ за 12 лѣтъ, протекшихъ между обѣими пьесами.

Всѣ трагедіи Шекспира, это фазисы его причудливыхъ слабостей, и каждая приноситъ своему герою разореніе и гибель. Гамлетъ не можетъ отомстить за убійство и падаетъ жертвой своей человѣчности, своихъ колебаній. Отелло попадаетъ въ бѣду вслѣдствіе бѣшенной ревности. Антоній—отъ избытка похоти. Лиръ—отъ довѣрія къ людямъ, а Тимонъ отъ необузданной щедрости. Все это отдѣльные этюды личныхъ Шекспировыхъ слабостей; но гибель при каждой изъ нихъ неизбежна и ближе всего она подступаетъ къ Тимону. Шекспиръ хочетъ намъ сказать, что



Г-ЖА СТРАВИНСКАЯ ВЪ РОЛИ ВЫШНЕВСКОЙ.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. Н. ОСТРОВСКАГО
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

довѣрчивость и щедрость были его самыми крупными недостатками; но эта трагедія далеко не лучшее изъ его произведеній. Самая же великая трагедія «Антоній и Клеопатра» рисуетъ дѣйствительно главный порокъ Шекспира—эротизмъ.

Многое въ «Тимонѣ» не принадлежитъ Шекспиру, хотя нѣкоторыя изъ отвергнутыхъ мѣстъ, все таки, обличаютъ его руку, какъ на примѣръ: «мнѣ кажется, я могъ бы царства раздавать друзьямъ и никогда-бъ не утомился». Тутъ слышится голосъ Шекспира.

Колесо совершило полный оборотъ: «Тимонъ» такая же слабая пьеса, какъ «Титъ Андроникъ». Перо выпадаетъ изъ обезсилѣвшей руки. Нѣкоторое время Шекспиръ не писалъ ничего. Въ «Лирѣ» онъ дошелъ въ своемъ гнѣвѣ до безумія; въ «Тимонѣ» раздражается безсильными проклятьями. Нервы почти растерзаны въ клочья; ему теперь 45 лѣтъ, силы надорваны; онъ преждевременно постарѣлъ и ослабъ.

ЗИМНЯЯ СКАЗКА, ЦИМБЕЛИНЪ, БУРЯ.

Оправлялся Шекспиръ очень медленно и не оправился вполнѣ. Въ это время онъ вернулся въ Стратфордъ и провелъ нѣсколько лѣтъ здѣсь, исцѣляя сердечныя раны. Страхъ сойти съ ума заставилъ его пока отказаться отъ творчества. Онъ предоставилъ своей душѣ похоронить все, что въ ней умерло. Онъ искалъ лишь забвенія и возстановленія силъ... и въ концѣ концовъ жизнь взяла перевѣсъ.

По всей вѣроятности, этому способствовала его дочь, вернувшая его къ жизни отъ самаго порога могилы. По крайней мѣрѣ, всѣ послѣднія произведенія рисуютъ одну и ту же нѣжную дѣвическую фигуру, какъ будто Шекспиръ впервые, доподлинно узналъ, что женщина можетъ быть чистой, и въ своемъ стремленіи идеализировать, онъ боготворилъ этотъ образъ. Юдифь, его младшая дочь, стала для него какимъ-то символомъ прекраснаго; онъ придалъ ей эфирную грацію неземной красоты. Въ «Пе-

рикль» она дала образъ Марины, въ «Зимней сказкѣ» это—Пердита, въ «Бурѣ»—Миранда.

Три названныхъ произведенія этого послѣдняго періода имѣютъ характеръ романа и всѣ являются копіями прошлыхъ твореній. Шекспиръ былъ слишкомъ утомленъ, чтобы придумывать и даже комбинировать заново. Его интересуеъ лишь собственная исторія. Сюжетъ «Зимней сказки» тотъ же самый, какъ въ «Много шуму изъ ничего». Геро это повтореніе Герміоны. Другой фазисъ той же пьесы подробно развитъ въ «Цимбелинѣ». Имождена, какъ Геро и Герміона, страдаетъ отъ незаслуженнаго обвиненія. Это собственная исторія Шекспира, перенесенная изъ здѣшняго міра въ тридесатое царство. Онъ спрашиваетъ: «Что было бы, еслибъ женщина, которую я считалъ фальшивой, оказалась вѣрна?» Эта мечта составляетъ тему комедіи «Много шуму изъ ничего», а также и двухъ пьесъ послѣдняго періода. Идеализмъ поэта неисправимъ. Поэтъ не хочетъ видѣть, что именно его собственная чувственность причина его страданій, а вовсе не вѣроломство Мэри Фиттонъ.

Въ своихъ раннихъ произведеніяхъ поэтъ часто прибѣгалъ къ личному опыту, такъ какъ у него не было достаточно наблюденій. И въ самыхъ позднихъ пьесахъ онъ опять обращается къ личному опыту, чтобы придать хоть нѣкоторый смыслъ картинамъ окружающаго міра, отъ котораго онъ уже отошелъ. Такъ, напримѣръ, въ «Зимней сказкѣ» извѣстіе о смерти мальчика Мамилія отражаетъ его собственное волненіе, когда онъ узналъ о потерѣ сына Гамлета. Это волненіе въ свое время было безсмертно зарисовано въ образѣ умирающаго Артура. Точно также въ «Цимбелинѣ» радость братьевъ, отыскавшихъ сестру, есть эхо его собственной радости, когда онъ близко узналъ свою очаровательную дочь.

Мнѣ представляется, что неизвѣстный авторъ «Перикла» обратился съ просьбой къ Шекспиру дополнить его пьесу и прочитывая ее, поэтъ увидалъ возможность дать выраженіе новому чувству, проснувшемуся въ немъ при расцвѣтѣ его прелестной дочери Юдифи. Согласно съ этимъ

поэтъ и написалъ сцену, въ которой появляется Марина. Скромность Юдифи всегда казалась ему какимъ-то чудомъ.

Успѣхъ этихъ сценъ въ «Периклѣ» побудилъ Шекспира набросать «Зимнюю сказку», гдѣ онъ плѣнился мечтой объ оправданіи Мэри Фиттонъ. Онъ увидалъ, что пьеса эта не совсѣмъ удалась и разыскивая причину, пришелъ къ заключенію, что причина неуспѣха зависитъ отъ того, что онъ не вывелъ себя въ «Зимней сказкѣ»; поэтому въ слѣдующей пьесѣ онъ рѣшилъ написать свой портретъ во весь ростъ, какъ въ Гамлетѣ. Согласно съ этимъ онъ и начерталъ Постума, болѣе солиднаго и стараго Гамлета, съ лимфою въ жилахъ, вмѣсто крови. Въ томъ же идеалистическомъ духѣ онъ нарисовалъ женственную Имоджену, немногимъ развѣ болѣе живую, чѣмъ Джульета.

Но молодая Джульета иначе говоритъ о любви, чѣмъ разсудительная Имоджена: «раскинь свою завѣсу, ночь, владычица любви, чтобъ лишь глаза двухъ бѣглецовъ могли привѣтствовать другъ друга, и Ромео остался бы въ моихъ объятіяхъ, никѣмъ не выданный, незримый. Любовники жъ, свершая тайные обряды страсти, все могутъ увидеть при блескѣ красоты».

Напротивъ Имоджена, по словамъ Постума, удерживала его «отъ законнѣйшихъ желаній, часто моля о воздержаніи; и дѣлала все это съ такою розовой стыдливостью, что чудный этотъ видъ могъ разогрѣть и стараго Сатурна».

Ужъ очень сталъ дряхлѣ Шекспиръ, если и онъ прославляетъ воздержность въ любви. Въ былые годы онъ считалъ полное упоеніе страстью единственнымъ вѣрнымъ лекарствомъ противъ этого недуга.

Вѣроятно, Шекспиръ остался доволенъ фигурами Постума и Имоджены; но онъ не могъ считать «Цимбелина» великимъ произведеніемъ, и потому вновь принялся за созданіе образцовой пьесы, желая повѣдать о себѣ истину; въ результатѣ явилась фигура мудраго Просперо въ «Бурѣ».

Въ этой пьесѣ весьма интересно введеніе масокъ въ IV актѣ. Бенъ-Джонсонъ писалъ классическія сцены съ масками для разныхъ случаевъ:

онѣ имѣли большой успѣхъ. И Шекспиръ не прочь былъ показать, что и онъ также можетъ написать маскарадъ съ классическими божествами.

Джонсонъ ѣдко отвѣчалъ ему въ своемъ введеніи къ «Варволомеевской Ярмаркѣ»: «Если не найдется здѣсь на ярмаркѣ ни одного чудовища-слуги, то пусть заявятъ тѣ, кто можетъ пособить этому горю. Нѣтъ здѣсь и соборища антиковъ; авторъ питаетъ отвращеніе къ пугаламъ въ своихъ пьесахъ,—въ противоположность тѣмъ, кто сочиняетъ сказки, бури и т. п. забавную ерунду».

Такимъ образомъ подъ конецъ жизни автору «Гамлета» приходилось безуспѣшно доказывать, что онъ пишетъ не хуже Бенъ-Джонсона.

«Буря» послѣднее произведеніе Шекспира и одно изъ величайшихъ. Это его завѣщаніе англійскому народу, чудо мудрости и высокой поэзіи. Портретъ Шекспира, который мы находимъ въ Просперо, поразительно вѣренъ и интересенъ по своей сущности. Его жизненный день клонится къ закату; тѣни ночи сгущаются надъ нимъ; но онъ тотъ же меланхолическій студентъ, книголюбецъ, рыцарь изящества и великодушія, какимъ мы встрѣтили его впервые въ образѣ Байрона («Напрасныя усилія любви»). Лишь веселость ушла вмѣстѣ съ чувственностью и духовный взоръ омраченъ еще большею грустью,—вотъ всѣ перемѣны, происшедшія въ немъ съ годами.

Первое появленіе Просперо рисуетъ любящаго отца и волшебника. Онъ говоритъ о Мирандѣ: «Что бъ я ни дѣлалъ, всюду я вносилъ заботу о тебѣ,—да, о тебѣ, ребенокъ милый». Потомъ онъ говоритъ Мирандѣ о себѣ самомъ: «Просперо жъ былъ первый герцогъ, прославленный своимъ достоинствомъ и склонностью къ наукамъ превыше всѣхъ; въ томъ вся моя задача».

Шекспиръ наклонѣ лѣтъ уже мечтаетъ быть не только принцемъ, но и мастеромъ въ наукахъ. Далѣе онъ характеризуетъ себя такъ: «Я презиралъ земныя цѣли, весь преданный уединенію и улучшенію души; не будучи такъ удаленъ, я слишкомъ дорожилъ народнымъ мнѣніемъ, и это въ моемъ лукавомъ братѣ пробудило злой умыселъ. Мое довѣріе къ нему,



Г. КОРВИНЪ-КРУКОВСКИЙ ВЪ РОЛИ ВЫШНЕВСКАГО.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

какъ ближнему, родному, лишь породило въ немъ коварство, такое же большое въ свой чередъ, какъ было и мое довѣріе: оно жъ предѣловъ не имѣло, довѣрье безъ границъ!»

Все это личныя черты, какъ и любовь Шекспира къ книгамъ: «Я бѣдный человѣкъ, но книжныя мои владѣнья достаточно большое герцогство». Когда Гонзало (повтореніе Кента и Флавія) даетъ ему нѣсколько книгъ, Просперо замѣчаетъ: «онъ очень милъ: онъ знаетъ, что люблю я книги; поэтому прислалъ изъ собственныхъ моихъ сокровищъ тѣ тома, которые цѣню я выше герцогства».

Миранда печалится, что причинила ему много безпокойства; на это Шекспиръ-Просперо отвѣчаетъ: «О, херувимъ, вѣдь ты была моимъ хранителемъ; ты улыбалась съ бодростью, ниспосланною небомъ, какъ ринулся я въ море съ влагою соленой, вздыхая подъ своею ношей. Ты подняла мой скорбный духъ, чтобъ вынести все, чему случиться должно».

Однако, почему же волшебникъ долженъ плакать или вздыхать подъ этой ношей? Развѣ онъ не вѣрилъ въ свои волшебныя силы? Но вѣдь это признаніе самого Шекспира, въ которыхъ каждое слово соотвѣтствуетъ дѣйствительности. Его дочь въ самомъ дѣлѣ была утѣшеніемъ его старости и помогла перенести гнетъ тяжкихъ испытаній.

Не удивительно, что Просперо пускается въ эту длинную исповѣдь, которую и самъ признаетъ докучливой. Она дорога лично автору.

Далѣе является Аріэль и проситъ освободить его отъ службы на цѣлый годъ раньше срока, назначеннаго волшебникомъ. Тутъ, можетъ быть, заключается тотъ смыслъ, что Шекспиръ боялся не кончить своей послѣдней пьесы ранѣе смерти, и вотъ, заканчивая «Бурю», онъ чувствуетъ, что можетъ прожить еще нѣкоторое время, какъ бы праздный отъ всѣхъ трудовъ. «Бурю» онъ считалъ вѣнцомъ своего творчества. Аріэль—это изящный обликъ фантазіи поэта, которая находилась нѣкогда во власти сумасбродной вѣдьмы, томясь у нея въ плѣну цѣлыхъ 12 лѣтъ. Эта цифра вполне точная. Нѣжная душа Шекспира и его лучшія силы были прикованы къ земному служенію Мэри Фиттонъ съ 1597 по 1608 г.

Госпожа Фиттонъ вышла вторично замужъ, за лорда Пемброка, умершаго въ 1607 г. или незадолго до марта 1608 г., когда былъ заключенъ ею новый бракъ, по желанію ея дѣдушки. Представляется вѣроятнымъ или по крайней мѣрѣ возможнымъ, что это событіе отмѣчаетъ полный разрывъ ея съ Шекспиромъ. Она покинула при этомъ и Лондонскій дворъ.

Шекспиръ внесъ такъ много личнаго въ свою послѣднюю драму, онъ такъ увѣренъ въ своей значительности, что эта пьеса полна интимныхъ разоблаченій болѣе, чѣмъ какая-нибудь другая.

Когда Фердинандъ появляется на сценѣ, то авторъ опять приписываетъ ему собственныя свойства. Его уже мало интересуютъ выводимыя имъ на сцену фігурки; онъ не заботится о выдержанности характеровъ. Такъ Фердинандъ говоритъ: «И эта музыка неслась ко мнѣ чрезъ волны, ихъ умиряя ярость и мою любовь своей мелодіей чудесной». Музыка всегда производила особое дѣйствіе на героевъ Шекспира. Фердинандъ гордъ и заносчивъ. Природная гордость Шекспира находитъ теперь оправданіе въ дѣйствительныхъ его заслугахъ.

Въ IV-мъ актѣ Просперо проповѣдуетъ Фердинанду воздержаніе, выказывая глубокое сожалѣніе о собственномъ своемъ сближеніи съ женой раньше брака. Мы знаемъ, какъ Шекспиръ поплатился за это.

Потомъ приходятъ маски и Просперо обращается къ нимъ съ рѣчью: «Всѣ здѣшніе актеры, какъ я сказалъ вамъ, духи и созданы изъ воздуха, изъ тонкаго эфира, и какъ воздушный этотъ рой видѣній, всѣ облачные замки, пышные дворцы, торжественные храмы, наконецъ земной весь шаръ и все, что населяетъ его—все разлетится, какъ обманчивый миражъ, все сгинетъ, не оставивъ и слѣда. Мы изъ того жъ состава сами, какъ наши сны, и наша жизнь ничтожная вся сномъ обвита... Да, я встревоженъ; вы простите мнѣ эту слабость: старый мозгъ взволнованъ. Пусть не волнуетъ васъ мое недомоганье. Прошу, войдите въ мою келью и отдохните тамъ, а я пройдуся, чтобъ успокоить измученную душу».

Указанія на возрастъ и физическую слабость не вяжутся съ характеромъ Просперо, но выдають головой самого Шекспира.

Въ V-мъ актѣ Просперо выказываетъ себя въ самомъ благородномъ свѣтѣ: онъ великодушно прощаетъ рабовъ: «Хотя обидой ихъ я уязвленъ жестоко, но я стою за благородное рѣшеніе, не за гнѣвъ. Вѣдь доблесть болѣе рѣдка, чѣмъ актъ возмездія. Они раскаялись и я достигъ своей единой цѣли. Ни шагу далѣе!»

Въ «Двухъ Веронцахъ» мы видѣли, какъ Шекспиръ-Валентинъ простилъ вѣроломнаго друга, лишь только онъ раскаялся;—здѣсь та же самая черта.

Удовлетворивъ всѣ желанія, Просперо готовится отплыть въ Миланъ. Мы ждемъ какого-нибудь выраженія радости, но вотъ что онъ говоритъ: «Затѣмъ я удалюсь къ себѣ въ Миланъ, гдѣ каждой третьей мыслью будетъ гробъ». Это совершенно неожиданно и не совсѣмъ кстати. Очевидно, это лично авторскій финалъ. Закончивъ трудъ земной, Шекспиръ помышляетъ о вѣчномъ покоѣ.

Многіе изслѣдователи приписывали эпилогъ, исполненный такой грусти, другому автору, но онъ очевидно Шекспировъ. Вотъ какъ онъ прощается съ публикой: «Разсѣялись теперь мои всѣ чары: вся мощь моя лишь мнѣ принадлежитъ. Она невелика. Теперь мнѣ предстоитъ остаться съ вами или двинуться въ Неаполь; не дайте только мнѣ, вернувъ обратно герцогство, простивъ обманщиковъ, остаться на островѣ безлюдномъ, по приговору вашему».

Что это былъ за человѣкъ? Способный создать великія произведенія, несмотря на крушеніе всей личной жизни. Въ концѣ концовъ Шекспиръ видитъ себя въ истинномъ свѣтѣ—монархомъ безъ владѣній, но мастеромъ настоящаго могучаго искусства, великимъ чародѣемъ, съ могучей фантазіей, которая, какъ подвластный духъ, можетъ производить кораблекрушенія, покорять враговъ и сочетать любовниковъ, своей единой волей. Вся эта власть проявляется не жестко, но полна человѣколюбія. Аріэль—высшее созданіе, чарующее своей духовностью, и Калибанъ полу-человѣкъ, полу-звѣрь,—вотъ полюсы Шекспировскаго генія.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ ДРАМЫ РИХАРДА ШТРАУСА.

ЕВГЕНІЯ БРАУДО.

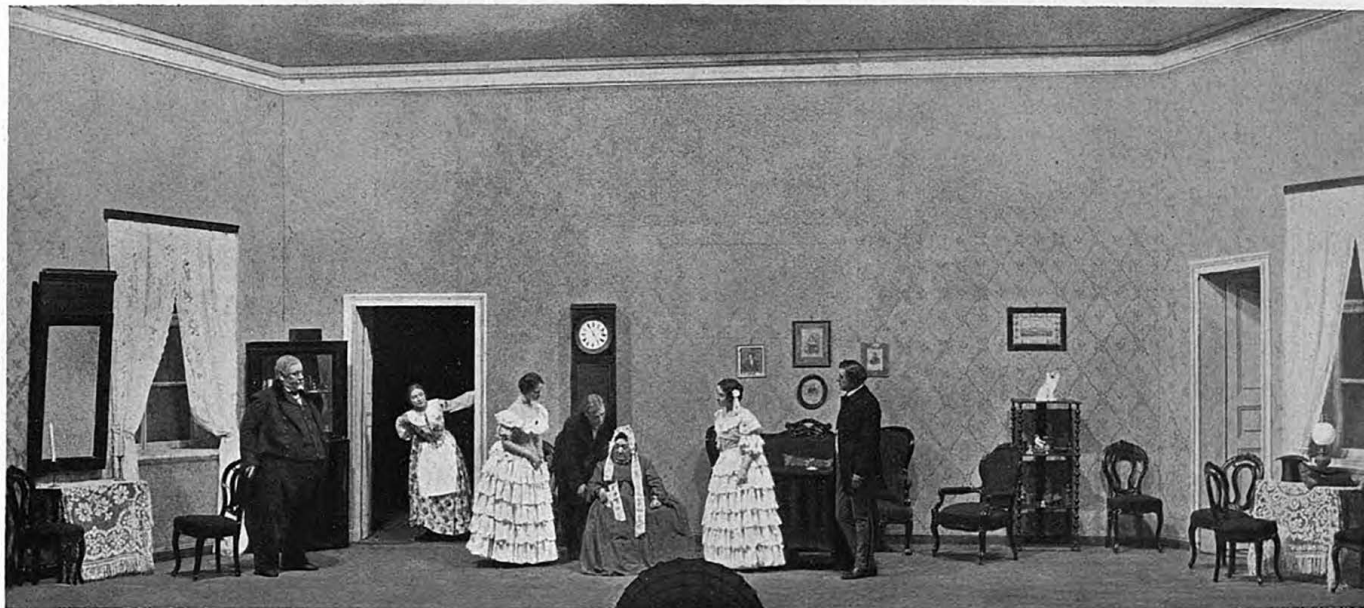


И одинъ изъ современныхъ композиторовъ не вызываетъ у лучшихъ представителей нашего музыкально общественнаго мнѣнія такого увлеченія богатствами его творческой фантазіи, съ одной стороны, и недо-вѣрія къ серьезности художественныхъ намѣреній, съ другой, какъ Рихардъ Штраусъ. Мнѣ кажется, что такая неувѣренность въ оцѣнкѣ значенія его музыкальнаго творчества обусловливается, главнымъ образомъ, совершенно исключительной многогранностью этого композиторскаго таланта. Штраусъ, по существу своему, натура виртуозная. Каждое его произведеніе является лишь выраженіемъ части его «я», одного изъ атрибутовъ его духа. И изучая творчество этого замѣчательнаго музыканта, приходится самому синтезировать изъ отдѣльныхъ чертъ ликъ художника, задача требующая знакомства съ цѣлымъ рядомъ его произведеній, еще совершенно неизвѣстныхъ русской публикѣ.

Прежде, чѣмъ перейти къ разсмотрѣнію музыкальныхъ драмъ Штрауса, мы должны, поэтому, хотя бы въ самыхъ краткихъ чертахъ, охарактеризовать его камерныя и симфоническія композиціи.

Наименѣе часто исполняемые и почти совсѣмъ незнакомые у насъ первые 20 опусовъ Штрауса (главнымъ образомъ камерные) консервативны по своему стилю и вовсе не характерны для этого смѣлаго завоевателя новыхъ областей музыкальнаго выраженія. Это сколки съ произведеній Мендельсона и Брамса, сдѣланные съ большимъ техническимъ умѣніемъ и увѣренностью прирожденнаго мастера. Мѣстами чувствуются черты будущаго «Героя», большая драматическая выразительность, полные огня подъемы. Однако, на всѣхъ нихъ печать благонамѣреннаго безличія.

Интереснѣе, самостоятельнѣе его пѣсни, хотя и онѣ далеко не лучшее, что было написано Штраусомъ. Въ очень любопытномъ письмѣ къ



«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. 2).
Г. ВАРЛАМОВЪ (ЮСОВЪ), Г-ЖА ПРОХОРОВА (СТЕША), Г-ЖА ЕСИПОВИЧЪ (ЮЛИНЬКА), Г. ЛАВРЕНТЬЕВЪ (БѢЛОГУБОВЪ), Г-ЖА СТРѢЛЬСКАЯ (КУКУШКИНА), Г-ЖА ДОМАШЕВА (ПОЛИНЬКА) И Г. ХОДOTOBЪ (ЖАДОВЪ).

Фр. Гаузеггеру Штраусъ самъ рассказываетъ слѣдующее о творческихъ настроеніяхъ, изъ коихъ выкристаллизовались его звуковыя поэмы для пѣнія: «Изъ музыкальныхъ мыслей, Богъ знаетъ почему, зазвучавшихъ въ душѣ рождается, какъ только переполнится до краевъ чаша почти внезапно пѣсня, если мое вниманіе останавливаетъ какой либо текстъ, хотя отдаленно совпадающій съ моими настроеніями. Но, если въ этотъ моментъ даже не ударяется другъ о друга два подходящихъ кремня, и если сосудъ поэзіи не сможетъ вмѣстить въ себя музыкальной мысли, то все же творческая энергія, не нашедшая приложенія, понуждаетъ меня взяться за любое стихотвореніе, кажущееся мнѣ пригоднымъ для музыкальной обработки. Однако, работа, въ такихъ случаяхъ, подвигается впередъ очень медленно, ибо приходится претворять музыкальное содержаніе въ новыя чуждыя формы, чтобы дать ему возможность проявиться во внѣ; приходится изошряться въ различныхъ чисто техническихъ уловкахъ, пока, наконецъ, не создается, такимъ путемъ, художественное произведеніе, могущее выдержать мой собственный строгій судъ». Пусть подобное «изошреніе въ различныхъ чисто техническихъ уловкахъ» есть тяжкій грѣхъ противъ истаго призванія художника, но приведенный отрывокъ свидѣтельствуетъ зато о глубокомъ чутьѣ формы, присущемъ молодому мастеру. Его поэмы для пѣнія, по собственному признанію композитора, только тогда отливались въ художественно удовлетворявшія ихъ творца формы, когда стихотвореніе находило соотвѣтствующее ему идеальное, музыкальное подобіе въ его душѣ. И что душа эта «полна безконечнымъ множествомъ такихъ подобій»—привожу старинное прекрасное сравненіе Альбрехта Дюрера—доказывается его умѣніемъ находить музыкально пластическія формы для самыхъ разнородныхъ поэтическихъ мотивовъ (Демеля, Уланда, Рюккерта, Бирбаума, Дана, Ст. Георге и т. д.), даже для такихъ, которые съ трудомъ поддаются художественной разработкѣ. Интимнѣйшее сліяніе стихотворенія и музыки, деликатныя гармоніи, изысканную смѣну тональностей, еле уловимые оттѣнки краски, все, что можетъ выявить слово въ фантазіи утонченнаго импрессиониста, находимъ мы въ

лучшихъ пѣсняхъ Штрауса. Но только въ лучшихъ, ибо наряду съ пѣснями, красота которыхъ совершенно недоступна ординарнымъ душамъ, цѣлый рядъ романсовъ Штрауса отличается примитивной грубостью мелодіи и удручающимъ отсутствіемъ звукового содержанія. Таковъ его вулканическій темпераментъ, что на поверхность земли выбрасываетъ не только самоцвѣтные камни, скрытые въ нѣдрахъ, но и булыжники, грязь и расплавленную лаву.

Рихардъ Штраусъ (въ юношескіе свои годы) сочинилъ всего одну симфонію, написанную имъ по всѣмъ правиламъ искусства. Большія впечатлѣнія жизни, поѣздка въ Италію, открыли его даръ живописца въ звукахъ, и второе его симфоническое произведеніе носить уже названіе «Symphonische Phantasie». Въ этой оркестровой фантазіи, «Aus Italien», чисто музыкальные и поэтическіе элементы не слиты воедино и не претворены еще въ новую симфоническую форму. Штраусъ придерживается здѣсь еще старой четырехчастной схемы, и во всей композиціи замѣтно несомнѣнное преобладаніе музыкальной догматики надъ свободнымъ выраженіемъ поэтическихъ идей. Молодому художнику предстояло сдѣлать рѣшающій шагъ и только со слѣдующаго опуса—его первой симфонической поэмы, «Манфредъ»—онъ окончательно нашелъ самого себя, и нѣтъ тѣхъ сложныхъ жизненныхъ переживаній, которыя онъ не былъ бы отнынѣ въ состояніи передать въ звукахъ. За Штраусомъ въ широкихъ кругахъ любителей музыки установился эпитетъ «реалиста». Это справедливо лишь до извѣстной степени, ибо реализмъ его симфоническихъ поэмъ представляетъ собой далеко не то, что обыкновенно понимаютъ подъ этимъ терминомъ, описаніе реальной выпуклости жизни, ея внѣшняго покрова, который, по существу говоря, совершенно недоступенъ изображенію средствами искусства звука. Вся музыкальная концепція его симфоническихъ поэмъ совершенно свободна отъ гнета программности и обусловливается исключительно чисто внутреннимъ ходомъ развитія этихъ «драмъ безъ словъ», участниками коихъ являются музыкальные мотивы, которые выступаютъ передъ нами, точно существа, одаренныя свободной волей. Такая драмати-

ческая напряженность, конкретность музыкальнаго выраженія, такой реализмъ, дѣйствительно, составляютъ наиболѣе характерную особенность симфоническихъ поэмъ Штрауса.

Однако, эта интенсивность въ передачѣ душевныхъ переживаній человека болѣе ярко проявляется въ симфоническихъ поэмахъ Штрауса, чѣмъ въ его музыкальныхъ драмахъ. Разверните любой «Führer» къ операмъ Штрауса, вы найдете, что чуть ли не каждая внятная фраза драмы комментируется въ его музыкѣ соотвѣтствующимъ оркестральнымъ жестомъ. А между тѣмъ музыка, которая, казалось бы, слѣдуетъ за каждымъ отдѣльнымъ словомъ текста, не сливается съ нимъ органически. Она не передаетъ того главнаго, что составляетъ основную движущую силу драмы, чувство «in statu nascendi», и композиторъ извлекаетъ изъ текста лишь отдѣльныя картины, которыя смѣняются въ его музыкѣ такъ же быстро, какъ декорации на вращающейся сценѣ. Театральное дѣйствіе служить для Штрауса лишь фономъ для его оркестровыхъ импрессій. И въ «Саломеѣ», а отчасти даже и въ «Электрѣ», мы наблюдаемъ, по очень мѣткому замѣчанію О. Би, одинъ изъ интереснѣйшихъ конфликтовъ современной музыки. Какъ преданный ученикъ Вагнера, Рихардъ Штраусъ исповѣдуетъ вѣру въ непогрѣшимость лейтъ-мотивной системы, но весь миражъ фантастическихъ картинъ, построенныхъ на мелкихъ мотивахъ, окутывающихъ слово, вся художественная техника Штрауса носить такой недраматическій, съ точки зрѣнія требованій байрейтскаго мастера, характеръ, что сценическій рельефъ въ его музыкальныхъ драмахъ совершенно отдѣляется отъ яркаго декоративнаго фона оркестра. Эта неспособность Штрауса дать органическое единеніе слова музыки и жеста, возможное лишь въ высшемъ подъемѣ чувства, когда оно пріобрѣтаетъ элементарную силу, особенно сильно обнаруживается въ «Саломеѣ». И чѣмъ больше вчитываешься въ нее, тѣмъ яснѣе чувствуешь, что вся особенность новаго музыкально-драматическаго искусства Штрауса, и вся его непрочность заключается въ умѣніи путемъ какихъ то чисто внѣшнихъ ассоціацій связывать слово съ музыкальнымъ сопровожденіемъ и, такимъ образомъ, соз-

давать иллюзію внѣшняго драматизма. Быть можетъ, еслибъ Штраусъ былъ болѣе послѣдователенъ, онъ сумѣлъ бы освободиться отъ ненужныхъ путей чужой музыкально-драматической системы, и нашелъ бы въ себѣ смѣлость слѣдовать однимъ лишь призывамъ своихъ творческихъ настроеній. Быть можетъ, подобно французскимъ мастерамъ, онъ нашелъ бы новые пути въ будущее, еще не озаренные лучами байрейтскаго мірового свѣтила.

Пока Штраусъ только подражалъ Вагнеру, онъ былъ невыразителенъ и скученъ. Его первая музыкальная драма, «Гунтрамъ» (1894) написана по образу и подобию Вагнеровскаго «Парсифаля», и основные мотивы ея тѣсно связаны съ міромъ идей чистѣйшаго Гралева рыцарства. Однако, кое-гдѣ, наряду съ полной несамостоятельностью, въ этомъ текстѣ, сочиненномъ самимъ композиторомъ, намѣчаются черты индивидуальнаго міровоззрѣнія Рихарда Штрауса, какое то странное соединеніе идеи самоотреченія съ идеей человѣка повелителя. Таковъ же и характеръ музыки въ этомъ произведеніи. Наряду съ явными реминисценціями изъ Вагнера, встрѣчаются темы особенной діатонической Штраусовской выразительности. Извѣстный интересъ возбуждаетъ и музыкально-драматическая сторона «Гунтрама», гдѣ всѣ свѣтовые лініи внѣшней драмы, какъ въ фокусѣ, концентрируются въ опредѣленной точкѣ, чтобы ярко изнутри освѣтить душевныя переживанія дѣйствующихъ лицъ.

Если «Гунтрамъ» поражаетъ общечеловѣчностью своей темы и серьезной лирикой идеалистически настроеннаго художника, то «Feuersnot» (1901), вторая опера Р. Штрауса, интересна, главнымъ образомъ, своими Localwitze и остротой музыкально каррикатурныхъ набросковъ. Ужъ сама личность составителя текста вызвала послѣ появленія на свѣтъ клавираусцуга немалое смущеніе у всѣхъ друзей молодого музыканта философа. Либретто «Feuersnot» написано Э. Вольцогеномъ, прославленнымъ confrencier когда то знаменитаго кабаре. Въ новомъ Singspiel'ѣ мыслитель Штраусъ совершенно умолкаетъ. Довольно яркая эротика и сочный, почвенный юморъ очень недурно сплетенные въ живомъ, остроумномъ текстѣ, предоставляютъ на долю музыки всего лишь весьма... не скромную



Г-ЖА ДОМАШЕВА ВЪ РОЛИ ПОЛИНЬКИ И Г. ХОДОВЪ ВЪ РОЛИ ЖАДОВА.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

роль, досказывать все, что неудобно было бы печатать чернымъ по бѣлому либретто.

Мѣсто дѣйствія Мюнхенъ въ сказочно древнюю эпоху своего существованія. Веселая шумная толпа дѣтей обходитъ дома горожанъ, собирая вязанки хвороста на большой костеръ, зажигаемый въ день праздника солнцеворота. Особенно радостный приѣмъ они встрѣчаютъ у бюргермейстера города, прекрасная дочь котораго щедро одаряетъ ихъ лакомствами. Зато въ сосѣднемъ домѣ никто сначала не отзывается и только послѣ упорнаго стука изъ мрачнаго полуразрушеннаго жилья выходитъ отшельникъ, обитающій въ немъ. Это — Кунрадъ, молодой поэтъ, проводящій дни свои въ полной замкнутости, погружившись въ изученіе магическихъ книгъ. Ликующія пѣсни дѣтей, весеннее солнце зовутъ его къ жизни, ея радостямъ, и душу его внезапно охватываетъ желаніе отдаться всецѣло экстазу жизнеупоенности, разгорѣвшемуся въ этотъ день солнцеворота. Во искупленіе прежней эгоистической замкнутости онъ рѣшается предать весеннему огню свое мрачное жилье и, вмѣстѣ съ дѣтьми, бросается разбирать его по доскамъ. Прекрасная Димуть съ любопытствомъ и явнымъ сочувствіемъ наблюдаетъ за нимъ . . . Кунрадъ же, ободренный ея ласковымъ взглядомъ, осмѣливается отвѣтить на первый вызовъ жизни и дерзко похищаетъ у нея поцѣлуй. Такая вольность возмущаетъ не только степенныхъ бюргеровъ, но и самую красавицу, считающую себя оскорбленной. Димуть рѣшается отомстить молодому поэту и вотъ, вечеромъ, оставшись одна, она притворно отвѣчаетъ согласіемъ на слова любви и приглашаетъ его, коварно, подняться къ ней въ подъемной корзинѣ. Однакомъ, поднявъ корзину до середины пути, Димуть оставляетъ висѣть злосчастнаго мечтателя между небомъ и землей, на осмѣяніе цѣлой толпы праздныхъ горожанъ, быстро ею созванныхъ. Въ страшномъ гнѣвѣ Кунрадъ призываетъ на помощь своего учителя, могущественнаго волшебника, и заклинаетъ его погасить всѣ огни въ Мюнхенѣ. Ужасъ охватываетъ бюргеровъ, когда весь городъ мгновенно погружается въ тьму. За исключеніемъ нѣсколькихъ парочекъ, которымъ такое внезапное измѣненіе вре-

мени дня могло быть только пріятнымъ, остальные горожане раздражаются проклятіями по отношенію къ пришлому поэту. Послѣдній успѣваетъ по веревкѣ взобраться на крышу и, озаренный луной, начинаетъ громовую рѣчь противъ трусливыхъ ограниченныхъ мюнхенскихъ филистеровъ. Въ томъ домѣ, который онъ самъ предалъ сегодня весеннему огню, жилъ когда то старый мастеръ Рейхардтъ (очевидный намекъ на Рихарда Вагнера, подтверждаемый и музыкальными цитатами изъ «Кольца» въ оркестрѣ), чьи великія творенія должны были бы составить славу и гордость города, но злокозненные и тупоумные мюнхенцы изгнали его изъ предѣловъ своихъ владѣній. Чтобы не оставалось никакого сомнѣнія, о комъ идетъ рѣчь, либреттистъ придумалъ слѣдующую игру словъ:

Sein Wagen kam allzu gewagt euch vor,
Da triebt den *Wagner* ihr aus dem Tor.

(его дерзанія для васъ были слишкомъ смѣлы и потому вы выгнали дерзкаго изъ города).

Самъ Кунрадъ же призванъ исправить ошибку мюнхенцевъ и продолжать дѣло, начатое его учителемъ (отсюда его прозваніе «der Ebner» отъ слова ebenen — выравнивать, исправлять). Что подъ Кунрадомъ надо разумѣть самого Штрауса, явствуетъ опять таки изъ текста: «Den bösen Feind den treibt ihr nit aus, der stellt sich immer zum neuen *Strauss*», при чемъ въ оркестрѣ раздается воинственный мотивъ изъ «Гунтрама». Но осуществить завѣты великаго мастера онъ сможетъ лишь тогда, когда засвѣтится вѣчное пламя, пламя женской любви ¹⁾, ибо мюнхенцы наказаны за то, что высмѣяли ея святость, и только Димуть самоотверженнымъ порывомъ можетъ искупить ихъ вину. При послѣднихъ словахъ Кунрада на вышкѣ дома появляется коварная красавица и, протянувъ ему руку, уводитъ молодого повелителя огня къ себѣ. Благодушные мюнхенскіе гра-

¹⁾ Читатель, быть можетъ, вспомнить слѣдующія слова изъ письма (24 авг. 1851 г.) Вагнера къ Рекелю: «и только тогда мы становимся тѣмъ, чѣмъ мы должны и можемъ быть, когда въ насъ пробудилось женственное».

ждане, доказавшіе уже блистательно во времена мастера Рейхардта, насколько они крѣпки заднимъ умомъ, переходятъ всецѣло на сторону его послѣдователя и безъ всякихъ стѣсненій высказываютъ въ очень хитро, забавно слаженномъ, ансамблѣ, свои горячія пожеланія, чтобы Димуть отдалась влюбленному въ нее волшебнику и освободила бы городъ отъ заклятія огня. Наконецъ, слабое пламя, вспыхнувшее въ окнѣ комнаты Димуть, краснорѣчивѣе словъ возвѣщаетъ о томъ, что долгожданное событіе наступило. Въ Мюнхенѣ вновь загораются всѣ огни и славленіемъ весны заканчивается вся пьеса.

Музыка этого «сатирическаго стихотворенія» такъ же мало выдержана, какъ и ея либретто, въ которомъ тонко задуманныя каррикатуры филистеровъ и красивые эротическіе мотивы смѣняются отталкивающими сценами. Но если преодолѣть въ себѣ антипатію къ пивному грубому юмору, преставленному цѣлымъ рядомъ баварскихъ застольныхъ пѣсенъ, и совершенно неинтереснымъ какофоніямъ, получающимся вслѣдствіе неудачныхъ сплетеній этихъ мелодій съ драматическими мотивами музыки Штрауса, то въ «Feuersnot» можно найти немало яркихъ страницъ, достойныхъ лучшихъ его симфоническихъ поэмъ. Съ послѣдними, особенно съ «Жизнью Героя», «Feuersnot» сближаютъ и рельефныя, широко раскидистыя темы, интересныя чисто Штраусовскія гармоническія находки, наконецъ, интенсивныя инструментальныя краски, какія до появленія его поэмъ были совершенно незнакомы музыкѣ. Но то, что Штраусъ одинъ изъ величайшихъ мастеровъ оркестровой колористики, стало уже общимъ мѣстомъ, и потому вниманіе наше невольно останавливается на иныхъ сторонахъ звукового содержанія музыкальной сатиры, на хорошо прочувствованныхъ мелодическихъ линіяхъ ея монологовъ (монологъ Кунрада, жалоба Димуть «Mittsommernacht, wehevolle Wacht» и любовная сцена, озаренная пламенемъ очень искусно использованной солнцеворотной темы). Жаль только, что наряду съ такими интересными поэтическими фразами Штраусъ не стѣсняется напыщенно декламировать мелодіи, уличное происхожденіе которыхъ вызываетъ одну лишь брезгливость.

Ни «Гунтрамъ», ни «Feuersnot» не могли долгое время удержаться на оперныхъ подмосткахъ. Штраусу нужны были иные тексты, которые дали бы ему возможность развернуть все сказочное богатство красокъ своего оркестра, всю свою виртуозность въ передачѣ самыхъ необыкновенныхъ настроеній. И такой текстъ онъ нашелъ въ Уайльдовской «Саломеѣ». Трудно себѣ представить болѣе подходящій сюжетъ для музыкально-драматическаго воплощенія, чѣмъ эту трагедію англійскаго поэта. Въ мастерски сжатой и удивительно тонкой по своему ритмическому стилю трагедіи, нѣтъ ни одного немзыкальнаго тона. Симметричная разработка лейтъ-мотивовъ, звуковая пластика словъ, превосходныя драматическія напряженія, интересные красочные контрасты, все это подсказываетъ композитору съ полной опредѣленностью тонкоразвѣтвленную звуковую ткань и роскошныя инструментальныя краски.

Восточное самовластіе и христіанское смиреніе, правовѣрный фанатизмъ и умиротворяющая мягкость, чувственныя извращенія и небесныя силы, сталкиваются въ этой трагедіи на протяженіи одного акта. А на такомъ жуткомъ фонѣ — образъ пляшущей Саломеи, символъ вѣчно женственнаго, отравленный ядомъ эротической истеріи, прошедшій въ творчествѣ Уайльда черезъ всю современную демономаніакальность, въ исканіи новаго чувства. Этотъ образъ, стократно отраженный въ живописи, никѣмъ еще не разгаданный, уводящій насъ въ область безбрежныхъ замысловъ народной поэзіи, нашелъ очень интересное, но, въ общемъ, совершенно чуждое драматическимъ интуиціямъ Уайльда, воплощеніе въ музыкѣ Штрауса. По своимъ художественнымъ настроеніямъ композиторъ близко подходитъ къ поэту. То, что есть «декадентскаго» въ творчествѣ Уайльда, желаніе жить настроеніемъ только ради настроенія, неожиданныя вспышки афористической мысли, все это поглощается музыкой Штрауса, какъ лучи солнца «опаломъ, вѣчно отливающимъ пламенемъ, холоднымъ, какъ ледъ». Но творческая мысль Штрауса безсильна слѣдовать за авторомъ текста въ идеалистическихъ прозрѣніяхъ его трагической концепціи. Не думаю, чтобы для кого нибудь была убѣдительна рели-



«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (3 д.).
Г.Г. БЕРЛЯНДЪ и КАЗАРИНЪ (чиновники), Г. ВАРЛАМОВЪ (ЮСОВЪ), Г. ЛАВРЕНТЬЕВЪ (БЪЛОГУБОВЪ) и Г. ХОДOTOBЪ (ЖАДОВЪ).

гіозная декламація Штрауса, сплошное общее мѣсто въ стилѣ вульгаризованнаго «Парсифаля» и обсахаренныхъ Мендельсоновскихъ ораторій. Однако, нѣмецкая критика видѣла особенную, идейную, заслугу Штрауса въ томъ, что въ заключительную сцену трагедіи онъ вноситъ новый мотивъ, якобы углубляющій весь поэтический ея замыселъ, образъ, искупленной вѣрой въ грядущаго Спасителя міра, Саломеи. Можетъ быть, это и такъ, но тогда музыка Штрауса говоритъ на совершенно иномъ языкѣ, чѣмъ драма Уайльда. Впрочемъ, намъ трудно предположить, чтобы Штраусъ, въ угоду вкусамъ сентиментальной нѣмецкой публики, допустилъ сознательно такого рода тривіальность. Это было бы равносильно отказу отъ музыкальнаго воплощенія трагедіи и разрушило бы окончательно обаятельность всего художественнаго произведенія.

Однако, все удачное и неудачное въ музыкальной драмѣ Штрауса облечено въ такія пышныя оркестровыя ткани, что, несмотря на отсутствіе какихъ либо значительныхъ музыкальныхъ мыслей и мѣстами не чуждую прямыхъ банальностей мелодику, невозможно противостоять звуковымъ чарамъ партитуры «Саломеи». Но какъ описать на словахъ эти волшебные переливы красокъ, простыхъ и смѣшанныхъ, полученныхъ отъ сопоставленія тембровъ нѣсколькихъ инструментовъ. Въ оркестрѣ больше ста человѣкъ, а между тѣмъ онъ является необыкновенно точнымъ и гибкимъ орудіемъ въ передачѣ самыхъ разнообразныхъ тоновъ въ большой скалѣ человѣческихъ страстей. Ни одинъ оттѣнокъ поэтического языка Уайльда не затерялся въ музыкѣ Штрауса. Мистическое обаяніе лунной ночи, составляющее основной тонъ музыкальной картины, такъ же поэтично передано, какъ образъ принцессы «блѣдной, подобно отраженію бѣлой розы въ серебряномъ зеркалѣ», блескъ ея глазъ изъ янтаря, скрытыхъ за тонкой кисеей, такъ же, какъ тяжелый жестъ Ирода съ глазами василиска. Удивительно нарисована очень простыми звуковыми средствами, жуткая темнота цистерны, въ которой заключенъ пророкъ. Вообще говоря, умѣніе Штрауса лаконичными музыкальными фразами и скудными звуковыми сочетаніями отмѣчать важные элементы сценическаго дѣйствія не сравнимо ни

съ чѣмъ въ современной музыкѣ. Какое чудо духовидящаго реализма представляетъ собой симфоническая интерлюдія и монологъ Саломеи при первомъ появленіи Іоканаана, рисующее съ помощью этихъ небольшихъ мотивовъ, чувственное изступленіе, нѣжность, ненависть, отчаяніе дочери Иродіады. И какъ превосходно контрастируетъ экстазъ пряной страсти съ свѣтло-золотымъ фономъ, когда Іоканаанъ въ отвѣтъ на ея слова говоритъ о грядущемъ Спасителѣ міра... Лирическая мелодія Саломеи (H-dur) и истомныя гармоніи, напоминающія созвучія Тристана, смѣняются затѣмъ сценой спора фариисеевъ, чѣмъ то вродѣ оркестроваго скерцо, написаннаго чрезвычайно смѣло, въ смыслѣ полифоніи (съ характернѣйшими скачками въ деревянныхъ духовыхъ, которые какъ будто стараются перекричать другъ друга на высокихъ нотахъ). Слѣдующая за ней симфоническая картина—«танецъ Саломеи», а по своему сомнительному музыкальному благородству и условному изображенію востока, въ духѣ Рубинштейновскаго оріентализма, не принадлежитъ къ лучшимъ страницамъ партитуры. Зато трагическій конфликтъ въ душѣ Ирода нарисованъ гораздо сильнѣе и глубже, чѣмъ въ текстѣ Уайльда. Фигура четвертовластника дана чрезвычайно рельефно въ музыкѣ Штрауса, и, благодаря ему, міровая поэзія обогатилась образомъ мрачнаго величія, трагической обреченности. Здѣсь, опять таки, поражаешься удивительной звуковой изобрѣтательности композитора, умѣющаго воспользоваться незначительными деталями текста, чтобы получить необходимыя драматическія свѣтотѣни. Въ моментъ самаго мрачнаго напряженія драмы, когда Саломея страстно требуетъ въ награду за свой танецъ смерти пророка, мы вдругъ явственно слышимъ въ оркестрѣ слабый звукъ, издаваемый серебрянымъ блюдомъ, на которое будетъ положена голова Іоканаана, и сказочно мерцающій прозрачный звукъ селесты какъ тонкій лучъ звѣзды, разсѣиваетъ на мгновеніе жуткую кошмарную тьму сценической дѣйствительности. Но уже со слѣдующихъ тактовъ мы до конца музыкальной драмы погружены въ безпросвѣтный ужасъ. Щемящее тремоло контрабасовъ и странные стонущіе звуки ихъ, получаемые совершенно особенной технической

уловкой, указанной еще Берліозомъ, возвѣщаютъ намъ о томъ, что палачъ исполнилъ приказаніе царя. Оркестръ опять на мгновеніе освѣщается блескомъ фанфары, характеризующей триумфъ Саломеи. Она отдѣляетъ заключительный монологъ отъ предыдущаго. Эта послѣдняя сцена Саломеи, высшее достиженіе музыкально-драматическаго творчества Штрауса, мягко и примиряюще рисуетъ намъ образъ восточной царевны, загадочная чувственность которой сильнѣе ея самой, сильнѣе смерти. Всѣ темы Саломеи проходятъ передъ нами въ прекраснѣйшихъ полифонныхъ сплетеніяхъ, искупленные духомъ глубокой любви и страданія. Леденящій кровь диссонансъ (Cis, G, E, Fis, Ais) въ басахъ сливается съ послѣдними словами царевны. По повелѣнію Ирода, солдаты бросаются на нее со щитами. Конвульсивно вскрикиваетъ еще разъ ея основная тема, постепенно затихая на увеличенныхъ интервалахъ.

Роскошный оркестровый колоритъ «Саломеи» есть предѣльное достиженіе музыкально-декоративной техники Штрауса. И въ смыслѣ звукозрительныхъ наслажденій «Электра», быть можетъ, менѣе интересна, чѣмъ драма о восточной царевнѣ. Но зато это новое произведеніе Штрауса производитъ несравненно болѣе сильное впечатлѣніе своими могучими звуковыми напоями, грандіозной пластикой выраженія, достойными отца музыкальной трагедіи Христофора Виллибальда Глюка. По сравненію съ «Саломеей», «Электра»—огромный шагъ впередъ по пути къ новому монументальному стилю въ современной музыкальной драмѣ.

Съ внѣшней стороны между обѣими трагедіями Штрауса много общаго. Сюжеты обѣихъ заимствованы изъ преданій древности, ихъ эмоциональное содержаніе—чувства, бюющія изъ первоначальной глубины чело-вѣческой личности. Обѣ написаны въ одноактной формѣ, и отсутствіе перерывовъ, единство дѣйствія, создаютъ въ нихъ иную музыкальную напряженію, иное развитіе драматическихъ мотивовъ, чѣмъ въ многостатныхъ сценическихъ представленіяхъ. Въ обѣихъ свѣтовые лучи сцены, концентрируются на образѣ женщины, демонически изстуженной, составляющемъ «cantus firmus» ко всему музыкальному, что происходитъ въ трагедіи. Но

всѣ эти общія обѣимъ музыкальнымъ драмамъ Штрауса черты сближаютъ ихъ лишь въ отношеніи формы. По своему музыкальному содержанію «Саломея» и «Электра» рѣзко отличаются другъ отъ друга. «Саломея»—шедеврѣ утонченнѣйшей колористики, многогранно преломленныхъ драматическихъ настроеній, переданныхъ детальнымъ оркестровымъ письмомъ. «Электра»—суровая, однокрасочная, точно высѣченная изъ мраморныхъ глыбъ, поражаетъ своими величественными музыкально-архитектурными соотношеніями, большими мелодическими контурами. Интересъ «Саломеи» въ чисто инструментальныхъ импрессіяхъ Штрауса, интересъ «Электры» лежитъ скорѣе въ области полигармоническихъ и полифоническихъ сочетаній, чѣмъ въ новыхъ приѣмахъ оркестровки. Чрезвычайно усложненныя тональныя комбинаціи открываютъ въ ней совершенно неизвѣстныя еще возможности звукоощущеній. Музыкальные гордіевы узлы изъ нѣсколькихъ тональностей встрѣчаются чуть ли не въ каждомъ монологѣ трагедіи, и при чтеніи клавируаусцуга они могутъ привести въ отчаяніе даже самаго свободомыслящаго музыканта. Но въ оркестрѣ Штрауса невозможное дѣлается возможнымъ, и тѣ линіи музыки, которыя въ условной передачѣ рояля кажутся между собой спутанными, въ исполненіи оркестра, въ его краскахъ, легко воспринимаются ухомъ. Все зависитъ отъ техническаго совершенства въ передачѣ составныхъ элементовъ этихъ странныхъ созвучій. Самыя непріятныя рѣзкости голосоведенія иногда проходятъ почти незамѣтно, благодаря тому, что линія получаетъ значеніе чисто колористическое. Другая особенность письма Штрауса это его стремленіе къ кратчайшей прямой между созвучіями. Аккорды, не имѣющіе, казалось бы, ничего общаго, звучатъ въ его сопоставленіяхъ настолько естественно и просто, что не вѣришь глазамъ, когда видишь ихъ напечатанными въ нотахъ.

Оркестръ «Электры» чрезвычайно сложенъ, хотя и уступаетъ нѣсколько инструментальному богатству «Саломеи». Его составъ слѣдующій: 24 скрипки первыя, вторыя, третьи, 18 альтовъ (первыя, вторыя, третьи), 12 віолончелей (первыя, вторыя), 8 контрабасовъ, 4 флейты, 4 гобоя (изъ нихъ одинъ гекелфонъ, нѣчто вродѣ басъ-гобоя), 8 кларнетовъ, 4 фагота,



Г-ЖА ЕСИПОВИЧЪ ВЪ РОЛИ ЮЛИНЬКИ.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

4 валторны, 4 тубы, 6 трубъ, басовая труба, 8 литавръ, другіе различнаго рода ударные инструменты, 4 арфы, селеста. Однако, несмотря на свое большое численное содержаніе, онъ нигдѣ не стремится захватить гегемоніи въ музыкальной драмѣ. Напротивъ того, повсюду чувствуется желаніе Штрауса подчинить инструментальныя краски драматической линіи. И «Электра» знаменуетъ собой возвращеніе къ эстетическимъ теоріямъ Вагнера, къ завѣтамъ котораго эта трагедія приближается болѣе, чѣмъ «Саломея», не только въ смыслѣ оркестроваго стиля, но и въ умѣніи отождествлять характеръ дѣйствующихъ лицъ съ музыкальными мотивами, въ согласованности послѣднихъ со сценированіемъ трагедіи.

Угловатыми, чуждыми аполлинической сдержанности, музыкальными линіями обрисованъ образъ Электры, этой Изольды ненависти и гнѣва. Какъ въ «Тристанѣ» Вагнера нѣтъ ни одного звука, который не былъ бы проникнуть любовной истомой, такъ въ партіи несчастной царской дочери нѣтъ ни одной ноты, которая не кричала бы о мщениіи. Вообще характеръ первобытный жестокой Эллады переданъ очень убѣдительно въ трагедіи Гофмансталя—Штрауса, и несомнѣнно, что ея тяжелая пластика, ея вакхически музыкальныя изступленія ближе подходятъ къ духу подлиннаго діонисова дѣйства, чѣмъ гармоничная скульптурность классическаго періода... Многія сцены Штраусовской «Электры» захватываютъ своимъ чистымъ трагическимъ паѳосомъ (діалогъ Клитемнестры и Электры, мистическое вступленіе Ореста, первый монологъ Электры), но зато, мѣстами музыка отталкиваетъ эффектной мейерберовщиной, пошлой мелодикой и грубымъ ритмомъ, раздражающими слухъ, хотя въ этомъ противоположеніи эффектнаго Штрауса Штраусу настоящему, смѣлому, интересному, чувствуется какой то непонятный, серьезно обдуманый, планъ, напряженіе большой воли.

Переходъ отъ «Электры» къ веселой комедіи «Кавалеру Розы» (на текстъ Гофмансталя) не такъ ужъ неожиданъ, какъ это кажется съ перваго взгляда. Было бы излишнимъ распространяться о томъ, что композиторъ «Feuersnot» и «Eulenspiegel'я» доказалъ, что юморъ, пародія органически связаны съ его художественнымъ творчествомъ. И Vollständig есте-

ственно поэтому, что ему захотѣлось создать, какъ онъ самъ о томъ повѣдалъ, нѣчто менѣе утомительное для слушателей и болѣе подходящее къ задачамъ современной нѣмецкой сцены, пойти тѣмъ путемъ, который привелъ Вагнера отъ абсолютнаго пессимизма «Тристана» къ радостному примиренію съ жизнью въ «Мейстерзингерахъ». Мы должны, однакожъ, признать, что если просвѣтленный юморъ Вагнера находится въ тѣсной связи съ трагической проблемой «Тристана», то переходъ отъ «Электры» къ новой комедіи не обусловленъ такой творческой необходимостью, и выборъ текста Гофманстала сдѣланъ Штраусомъ болѣе или менѣе случайно. Ибо его юморъ носить совсѣмъ иной характеръ, чѣмъ тотъ, которымъ проникнуто это либретто. Нѣсколько тучный, грубоватый юморъ Штрауса гораздо болѣе подходилъ бы къ распущенной «Eulenspiegelei» или пародіи на простонародную легенду, чѣмъ къ шаловливой стилизаціи галантной разговорной рѣчи XVIII вѣка, лишенной какой-либо драматической цѣльности — таковъ текстъ Rosencavalier'a — и, по существу говоря, мало пригодный для музыкальной обработки. Впрочемъ, Штраусъ, повидимому, и не особенно серьезно отнесся къ задачѣ музыкальнаго воплощенія Гофмансталевской комедіи. Его интересовала лишь чисто артистическая проблема: нанести на одну музыкальную ленту цѣлый рядъ отдѣльныхъ комическихъ моментовъ и на экранѣ сцены, путемъ быстрой смѣны отдѣльныхъ элементовъ драмы въ оркестрѣ, создать иллюзію живой музыкальной дѣйствительности. Само собой разумѣется, что мастеръ, обладающій умѣніемъ писать полифонически, какъ немногіе, далъ въ этой комедіи образецъ того, что можно сдѣлать въ области музыкальнаго юмора съ помощью контрапунктическихъ сплетеній. Но все же тамъ, гдѣ нѣтъ новыхъ идей и новыхъ чувствъ, ему такъ же, какъ и всякому другому, пришлось прибѣгнуть къ подражанію тому, что есть подлиннаго въ лучшихъ образцахъ чужого музыкально-комедійнаго творчества. Компіляціи въ музыкѣ такъ же возможны, какъ въ области литературы или науки, и партитура «Кавалера Розы», въ которой встрѣчаются цѣлыя строки «Моцарта», «Мендельсона» и даже «Гумпердинка», не можетъ уже вызвать такого

искренняго восхищенія, какъ произведенія настоящаго Штрауса, несмотря на то, что мастеръ спаялъ эти пестрые куски въ одно цѣлое, носящее печать его яркой индивидуальности.

Небольшое вступленіе переходитъ въ ярко написанный любовный дуэтъ, скорѣе въ духѣ Рубенса, чѣмъ въ стилѣ Ланкрэ, между немолодой уже, но все еще прекрасной княгиней Верденбергъ и семнадцатилѣтнимъ графомъ Октавіаномъ, ровесникомъ Моцартовскаго Керубино. Эта утренняя идиллія, смѣняющаяся граціозной болтовней влюбленныхъ за шоколадомъ (мотивъ претворенный композиторомъ въ формально законченный менуэтъ), нарушается внезапно шумомъ за дверьми спальни, перебранкой между слугами и грубымъ мужскимъ голосомъ. Княгиня узнаетъ въ баритонѣ, настойчиво требующемъ, чтобы его допустили къ ней безъ доклада, голосъ своего кузена, барона Окса фонъ Лехернау. Единственный путь для исчезновенія Октавіана отрѣзанъ. Ему остается только одинъ исходъ, это переодѣться въ женское платье (тутъ же заботливо припасенное авторомъ) и попробовать въ такомъ условно оперномъ видѣ выбраться изъ спальни. Едва онъ успѣваетъ закончить свое переодѣваніе, какъ въ комнату, несмотря на протесты прислуги княгини, входитъ, подъ звуки самаго зауряднаго вѣнскаго вальса, баронъ Оксъ. Его лейтъ-вальцеръ, характеризующій этого ланеръ-юнкера, грубаго волокиту, не лишеннаго, однакожъ, умѣнія держать себя съ достоинствомъ въ обществѣ людей благороденныхъ, не имѣетъ ничего общаго съ особенностями эпохи, въ которую переноситъ насъ текстъ Гофмансталя. Онъ также плохо вяжется съ музыкальнымъ рококо, насколько фигуры подозрительныхъ моделей, которыя видимъ на дешевыхъ картинкахъ въ стилѣ «восемнадцатаго вѣка», напоминаютъ женщинъ Ватто или Буше.

Вслѣдъ за барономъ входитъ его «*livrée*» и юный графъ принужденъ отойти отъ двери въ ожиданіи болѣе благопріятнаго момента, чтобы скрыться. Но баронъ Оксъ сразу обращаетъ свое благосклонное вниманіе на красивую «камеристку» и старается не выпустить ея изъ предѣловъ досягаемости. Съ умѣlostью ловкаго контрапунктиста ведетъ онъ двѣ темы

разговора: съ княгиней о предстоящей своей женитьбѣ на дочери богатаго купца Фаниналя, а съ камеристкой—о любовномъ свиданіи. Все это забавное тріо очень остроумно комментируется рядомъ темъ, маленькихъ мотивовъ, музыкальныхъ союзовъ и междометій, на фонѣ послѣдовательныхъ измѣненій лейтъ-мотива Октавіана, пока, наконецъ, княгиня, которой надоѣло грубое приставаніе барона къ ея «милому мальчику», отсылаетъ его съ порученіемъ призвать «die gewöhnliche Bagagi», которые толпятся въ прихожей, ожидая приѣма.

Сцена утренняго приѣма у княгини сдѣлана Штраусомъ очень искусно. Математически точно приладилъ авторъ другъ къ другу десятки колесиковъ, приводящихъ въ движеніе рядъ маленькихъ фигурокъ, и фигурки эти движутся съ чисто кукольной аккуратностью. Подобнаго рода точность въ звуковой инсценировкѣ можно достигнуть лишь виртуозной инструментовкой, умѣніемъ соразмѣрить силу звуковыхъ эффе́ктовъ со сценической значительностью каждаго изъ многочисленныхъ персонажей. Оркестръ, дѣйствительно, звучитъ здѣсь гораздо прозрачнѣе, чѣмъ въ другихъ произведеніяхъ Штрауса, приближаясь по приѣмамъ инструментовки къ партитурѣ Мейстерзингеровъ... Оживленіе, вызванное на сценѣ картиной «I lever» княгини, смѣняется ея меланхолическимъ монологомъ, когда она остается одна. Вся ея фигура очень мягко обрисована композиторомъ, и та душевная тонкость, съ которой отъ беззаботныхъ воспоминаній о дняхъ молодости музыка переходитъ къ ея рѣшенію пожертвовать своимъ счастіемъ для молодого графа, раскрываетъ трагедію старѣющей женщины, не существующую въ текстѣ. И, именно, благодаря музыкѣ, мы начинаемъ понимать, какое важное значеніе имѣетъ тема самоотреченія для дальнѣйшаго хода дѣйствія; благодаря этому драматическому мотиву, комедія пріобрѣтаетъ извѣстное внутреннее единство, о которомъ нельзя и догадаться, читая либретто Гофмансталя.

Второй актъ начинается съ прелестной лирической сцены. Октавіанъ, по порученію барона Окса, или, вѣрнѣе, княгини передаетъ отъ имени жениха серебряную розу невѣстѣ. Но стоило только молодой дѣвушкѣ и



В. В. СТРЕЛЬСКАЯ ВЪ РОЛИ КУКУШКИНОЙ И Г-ЖА ПРОХОРОВА ВЪ РОЛИ СТЕШИ.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

юношѣ увидѣть другъ друга, чтобы мотивъ серебряной розы, одна изъ лучшихъ гармоническихъ находокъ Штрауса, обратился для нихъ въ тристановскій мотивъ напитка любви. Однако, это очарованіе нѣсколько холодной любовной лирики, пропитанной острѣйшими эссенціями инструментовки, быстро разбивается при звукахъ лейтъ-вальса, повсюду сопровождающаго Окса. Невѣста барона приходитъ въ ужасъ отъ его грубыхъ поведеній, а влюбленный въ нее юноша, съ завидной легкостью мѣняющій свои сердечныя привязанности, въ ярости отъ его пошлыхъ шутокъ съ молодой дѣвушкой, вызываетъ его на поединокъ. Черезъ мгновенье оскорбленный Оксъ вопіетъ благимъ матомъ, а молодой кавалеръ ловко отбивается отъ его лакеевъ, сбѣжавшихся, чтобы подать помощь своему господину. Молодая дѣвушка рѣшительно заявляетъ, что ни за что не выйдетъ за барона. Старикъ Факиналъ въ гнѣвъ набрасывается на нее. На сценѣ господствуетъ полнѣйшее смятеніе.

Но вскорѣ настроеніе опять мѣняется къ лучшему. Рана, полученная барономъ, оказывается совсѣмъ пустяшной и, подкрѣпившись нѣсколькими стаканами токайскаго, онъ съ удовольствіемъ принимаетъ записку съ приглашеніемъ на свиданіе отъ камеристки, за которой онъ вчера приволокнута на пріемъ у княгини.

Развязка комедіи происходитъ при чрезвычайно странной обстановкѣ. Мастерски сдѣланное фугато вводитъ насъ въ экстра-кабинетъ трактира весьма подозрительнаго вида, съ подземными люками, и нѣмыми свидѣтелями за окнами, нанятыми Октавіаномъ, чтобы въ рѣшительный моментъ изобличить обманутаго ловеласа. И, дѣйствительно, какъ только Оксъ переходитъ въ рѣшительную атаку на мнимую камеристку, подъ альковомъ у окна появляется чья то фізіономія. Сначала Оксъ старается сообразить, въ чемъ дѣло, но когда въ комнату врывается какая то незнакомая женщина, окруженная ватагой ребятъ, и начинаетъ громко призывать въ свидѣтели Бога, что баронъ ея законный мужъ и что онъ безсовѣстно обманываетъ ее съ камеристкой, онъ совершенно теряетъ свое самообладаніе, бросается къ окну и призываетъ на помощь полицію. На его крикъ

сбѣгаются хозяинъ и прислуга трактира, музыканты, услаждавшіе слухъ барона вальсами, и, наконецъ, самъ господинъ коммисаръ, сопровождаемый двумя ночными сторожами. Въ такой обстановкѣ полицейскій офицеръ приступаетъ къ допросу барона, который показываетъ, что дѣвушка, сопровождающая его—его невѣста, дочь Фаниналя, лица почтеннаго и уважаемаго. Но къ ужасу Окса на сценѣ вдругъ появляется самъ Фаниналь, котораго вызвалъ въ трактиръ подложной запиской отъ имени Окса Октавіанъ. Фаниналь, конечно, съ негодованіемъ отказывается признать камеристку своей дочерью, несмотря на всѣ дипломатическія ухищренія барона, и, узнавъ о существованіи мнимой семьи Окса, голосащей тутъ же, отъ ужаса лишается чувствъ. Ангеломъ спасителемъ въ этой адской путаницѣ является княгиня Верденбергъ. Послѣ ея появленія камеристка, перодѣвшись за ширмой, вновь выходитъ на свѣтъ Божій въ видѣ молодого графа. Оксъ, понявъ, что вся исторія была затѣяна съ цѣлью скомпрометировать его, безропотно сдается на милость и немилость побѣдителей. Какъ ни соблазнительно приданное Софіи, ему приходится покинуть поле сраженія подъ невѣроятный шумъ и крики столпившихся въ дверяхъ кельнеровъ, музыкантовъ, хозяина гостиницы, требующихъ уплаты за услуги, кушанія, вина. Съ уходомъ барона на сценѣ остаются только Октавіанъ, княгиня и Софія. Княгиня съ мудрымъ самоотверженіемъ отдаетъ своего милаго мальчика Софіи и, какъ Гансъ Заксъ въ третьемъ актѣ Мейстерзингеровъ, соединяетъ руки любящихъ. Фаниналь благословляетъ ихъ и вся комедія кончается моцартовски нѣжнымъ дуэтомъ.

Ароматнѣйшая любовная лирика и грубая каррикатуры, утонченнѣйшія гармоническія интимности и дубоватыя созвучія, глубоко содержательные монологи, деликатно выявляющіе чувства, скрытыя за поверхностью словъ, и тупые вальсы, рассчитанные на неприхотливый обывательскій вкусъ, изъ такихъ, совершенно другъ къ другу не идущихъ элементовъ, составлена партитура *Rosencavalier*'а. Дѣйствительно ли въ ней свершилось передъ нами живое чудо возрожденія музыкальнаго комедійнаго стиля, какъ патетично утверждаютъ услужливые друзья Штрауса, или у компо-

зителя не было иных желаній, чѣмъ создать рядъ эффектныхъ отдѣльныхъ сценъ, связанныхъ между собой настолько, насколько этого требуютъ приличія въ области современной музыкальной драматургіи? Во всякомъ случаѣ, съ точки зрѣнія такой сценической сюиты Штраусъ великолѣпно разрѣшилъ свою задачу. Отдѣльные номера «Кавалера Розы» очень красивы и въ инструментальномъ отношеніи музыкальная комедія Штрауса написана мѣстами классически хорошо. Оркестръ «Кавалера Розы» только немногимъ больше оркестра «Мейстерзингеровъ» (на одну арфу, селесту и кларнетъ), но нѣтъ ни одного оттѣнка современной звуковой краски, котораго Штраусъ не сумѣлъ бы извлечь изъ этого несложнаго аппарата.

«Кавалеръ Розы» былъ поставленъ впервые 26 января 1911 года на сценѣ дрезденской королевской оперы, подъ управленіемъ Шуха, дирижировавшаго всѣми премьерами музыкальныхъ драмъ Штрауса, кромѣ «Гунтрама». Черезъ нѣсколько мѣсяцевъ Штраусомъ была закончена музыка новой небольшой оперы «Аріадна на Наксосѣ» (интермедіи къ «Мѣщанину въ дворянствѣ» Мольера, въ обработкѣ Гофмансталя). Къ сожалѣнію, я имѣлъ возможность ознакомиться лишь съ клавираусцугомъ этого новаго произведенія Штрауса и, конечно, не могу высказать своего окончательнаго сужденія о немъ. Будемъ надѣяться, что за «Электрой» въ постановкѣ Маріинскаго театра послѣдуютъ также музыкальныя комедіи Штрауса, и тогда намъ удастся увидѣть также «Аріадну» въ не менѣе стильной и художественно-законченной инсценировкѣ.

ИСКУССТВО И ВДОХНОВЕНІЕ.

Н. ВИЛЬДЕ.



ЛЕОНОРУ Дузе какъ то просили разсказать о впечатлѣніи своего дебюта, о томъ душевномъ состояніи, которое она переживала передъ публикой.

Она отказалась отвѣтить, такъ какъ было, по ея словамъ, въ этомъ состояніи что то безотчетное, что она переживала внезапно для себя самой и что ускользало отъ точнаго анализа.

Я думаю, не только Элеонора Дузе, актриса исключительной душевной проникновенности, но и всякая, болѣе обыкновенная актриса или актеръ, не лишены впечатлительности и таланта, должны испытывать тоже самое.

По Дидро, актеръ долженъ быть отъ начала до конца роли расчетливъ, по признанію Дузе и, конечно, большинства актеровъ, въ ихъ творчествѣ есть что то безотчетное, являющееся на сценѣ, при публикѣ, дополненіемъ къ изученному на репетиціяхъ.

Дидро не былъ актеромъ и не испытывалъ того ощущенія, которое знакомо большинству актеровъ передъ первымъ выходомъ: ничего нѣтъ въ памяти, все смѣшалось, кажется, ничего не скажешь, до того волненіе сильно, хочется и куда то убѣжать или ужъ поскорѣе выйти туда, на этотъ свѣтъ рампы, на море головъ. Передъ выходомъ на сцену въ новой роли въ существѣ актера происходитъ та внутренняя работа, которая не знакома никакому иному творчеству. Онъ стоитъ передъ этимъ выходомъ на чертѣ, отдѣляющей его реальное *я* отъ не реальнаго, воображаемаго, онъ сбрасываетъ самого себя, онъ готовится почувствовать иную, выдуманную жизнь, повѣрить въ декорации, въ гримъ товарищей актеровъ; за этой чертой онъ соприкасается съ чѣмъ то и знакомымъ и чуждымъ, для самого себя не выясненнымъ, что, какъ будто, захватываетъ и готовится



Г ЛАВРЕНТЬЕВЪ ВЪ РОЛИ БЪЛОГУБОВА.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. Н. ОСТРОВСКАГО,
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

за собой увести. И страшно отъ этой игры памяти, воображенія, атмосферы театральной залы, наэлектризованной любопытствомъ, ожиданіемъ и загадочно настроенной, отъ всего этого фокуса театра, который преобразуетъ актера, заставляетъ удвоенно жить за себя и за кого то другого, приносить торжество побѣды или стыдъ пораженія.

Какъ тутъ сохранить весь расчетъ, который только и признаетъ въ творествѣ актера Дидро?

Спросите о чувствѣ актера на репетиціи и спектаклѣ. Оно иное. Даже генеральная репетиція для него не тоже, что спектакль. Спросите знаменитыхъ актеровъ о томъ волненіи, которое они переживаютъ передъ каждой новой ролью, даже и не новой, а вообще, отвѣтственной. Чѣмъ они воспріимчивѣе, тѣмъ мнительнѣе, тѣмъ болѣе подвержены сомнѣніямъ.

Отчего они такъ суевѣрны? Отчего они крестятся передъ выходомъ, ѣздятъ служить молебны передъ новой ролью? Есть у нихъ свой святой мученикъ Трифонъ. Гдѣ жъ тутъ увѣренность въ безошибочномъ расчетѣ?

Ни въ одномъ еще искусствѣ нѣтъ этого соединенія расчета съ чѣмъ то безсознательнымъ, этой заученности чужихъ словъ съ претвореніемъ ихъ въ свои переживанія.

Нужно помнить самымъ лучшимъ образомъ свою роль и въ то же время какъ бы забыть ее, забыть, что это чужія слова, говорить ихъ не только при помощи памяти, но и оживлять воображеніемъ, давать имъ ту окраску, ту жизнь, то что-то новое для самого автора, а иногда и для самого актера, дѣлать какъ бы внезапнымъ произнесеніе этихъ чужихъ словъ, какъ бы вышедшихъ непосредственно изъ ихъ чувства.

Роль играется вѣдь далеко не сразу вполне хорошо. Въ каждую роль нужно выгратъ, вжиться, сродиться съ нею съ теченіемъ времени. Роль выучена тщательно, продумана много-много разъ, но при исполненіи ея у актера съ гибкимъ талантомъ, съ воображеніемъ, окажется не мало въ ней импровизаций. Вѣдь не каждый вечеръ одинаковъ, не одинаково настроеніе актера. Иногда оно счастливое, иногда нѣтъ. Работа воображенія,

невидимая, или кипить или совершается медленно, вяло, отсутствует. Мы это чувствуемъ, сидя въ залѣ. Писатель можетъ десятки, сотни разъ, перечеркивать свои стихи, свою прозу. Но у актера каждая секунда или его побѣда или пораженіе. Одно слово, одинъ взглядъ, одинъ жестъ — и зала въ восторгѣ или наоборотъ. Наконецъ, и публика не одинакова. Актеръ чувствуетъ это со сцены. Сухая публика у воспріимчиваго актера можетъ отнять все настроеніе или же своимъ повышеннымъ настроеніемъ она можетъ подстегнуть его воображеніе и онъ дастъ тѣ жесты, тѣ интонаціи, ту силу чувства, которыя удивятъ самого и восхитятъ всю залу.

— Онъ сегодня особенно въ ударѣ, говорятъ въ публикѣ.

Что это значить: въ ударѣ?

Это счастливая импровизація въ роли, помимо расчета, помимо ея изученія. Блеснувшій внезапно свѣтъ, который тутъ, въ спектаклѣ, впервые озарилъ воображеніе актера.

Актеры, играющіе всегда одинаково, могутъ быть полезными дѣятелями сцены, но никогда никого не зажгутъ, не дадутъ радости.

А что такое талантъ?

Это то, что даетъ счастье людямъ.

Счастье почувствовать внезапное веселье или грусть, внезапныя слезы, счастье *быть тронутымъ*.

Такія импровизаціи, вспыхивающія въ роли актера уже въ присутствіи публики, нѣкотораго рода опьяненіе толпой, бываютъ счастливыми и несчастливыми. Иногда восхищенный авторъ говоритъ:

— Я не узнаю своей пьесы. Я никакъ не ожидалъ, что это можетъ производить такое впечатлѣніе.

Но есть большая разница между такой счастливой импровизаціей и грубой отсебятиной.

Андреевъ - Бурлакъ былъ очень талантливый актеръ, но и очень неряшливый, не учившій ролей, позволявшій себѣ прибавлять собственныя слова въ текстъ автора.

Въ послѣднемъ дѣйствіи «Лѣса», во время монолога Несчастливцева

«Комедіанты? нѣтъ, мы артисты» Бурлакъ—Аркашка вставлялъ, обращаясь къ Геннадію «Пренебреги». Это вызывало хохотъ залы и такой важный монологъ, выражающій сущность пьесы, былъ испорченъ.

Островскій какъ то присутствовалъ на представленіи. Послѣ Бурлакъ подходитъ и спрашиваетъ:

— Что вы мнѣ скажете, Александръ Николаевичъ, объ исполненіи Аркашки?

Островскій отвѣчаетъ:

— Прекрасно. Только чье это сочиненіе?

Щепкинъ рассказываетъ о такомъ случаѣ.

Игралъ онъ Фамусова и на одномъ представленіи, слушая послѣдній монологъ Чацкаго—Самарина, такъ вошелъ въ положеніе Фамусова, такъ *повѣрилъ*, что Чацкій сумасшедшій, что началъ сначала только улыбаться, затѣмъ посмѣиваться, наконецъ, громко хохотать и такъ искренно, заразительно, что съ нимъ вмѣстѣ начала хохотать и вся зала.

Чрезвычайно строгій къ самому себѣ, чрезвычайно требовательный въ отношеніи къ искусству, Щепкинъ, слыша эту хохочущую подъ монологъ Чацкаго зрительную залу, вдругъ понялъ, что увлекся не кстати. И онъ признается въ этомъ съ откровенностью истиннаго артиста.

Этотъ импровизированный смѣхъ испортилъ самое важное мѣсто комедіи Грибоѣдова. А комедія была дороже ему личнаго успѣха.

Характерно также его мнѣніе объ Отелло Ольриджѣ, котораго привелъ къ нему Кетчеръ.

Щепкинъ, разумѣется, наговорилъ Ольриджу всякихъ любезностей, но Кетчеръ, служившій переводчикомъ при разговорѣ двухъ артистовъ, сказалъ Щепкину:

— Ты, Михайло Семенычъ, не любезности говори, а сдѣлай свои артистическія замѣчанія.

Тогда Щепкинъ говоритъ:

Ты вотъ что ему скажи: развѣ Отелло сможетъ, такъ какъ онъ это дѣлаетъ, съ такой важной, размѣренной походкой, съ важными жестами

встрѣчать Дездемону? Онъ человѣкъ страстный, дикій. Онъ долженъ схватить ее, зацѣловать, задушить въ объятяхъ.

Какая вѣрная, какая счастливая импровизація роли. Вѣдь у Шекспира ремарокъ нѣтъ. Олриджъ думалъ въ этой сценѣ, видимо, только о своемъ важномъ званіи генерала, объ окружающихъ его подчиненныхъ и встрѣчалъ Дездемону *торжественно*.

Щепкинъ почувствовалъ иначе эту встрѣчу. Генералъ Отелло исчезъ въ эту минуту. Остался только страстный, безконечно влюбленный въ молодую свою жену человѣкъ. Генералъ могъ быть смѣшнымъ своимъ несдержаннымъ порывомъ для своихъ подчиненныхъ. И это было такъ вѣрно въ жизни и созданіи Шекспира.

Актеръ не всегда согласенъ съ замысломъ автора и бываютъ случаи, что авторъ самъ блуждаетъ ощупью въ своемъ замыслѣ.

Я вспоминаю въ моемъ далекомъ дѣтствѣ постановку на Маломъ театрѣ «Блуждающихъ огней» Антропова.

Пьеса имѣла огромный успѣхъ. Играли: Ѳедотова, Никулина, Самаринъ, Шумскій.

Помню, къ намъ въ квартиру является Антроповъ въ состояніи возбужденномъ и становится передъ моимъ отцомъ, игравшимъ Холмина, на колѣни.

Отецъ, смущенный, его поднимаетъ:

— Лука Николаевичъ! что вы это дѣлаете? Какъ вамъ не стыдно?

А онъ, хмѣльной, и плачетъ и благодарить и не хочетъ подниматься.

Мнѣ, уже впослѣдствіи, отецъ рассказывалъ о постановкѣ «Блуждающихъ огней».

Онъ, изучивъ роль Холмина, въ корнѣ расходился съ авторомъ въ пониманіи ее.

Антроповъ, писавшій эту роль съ себя, казнилъ въ ней самого себя, видѣлъ себя чуть не злодѣемъ и требовалъ, чтобы отецъ игралъ Холмина, возбуждая его личностью отвращеніе и ненависть въ публикѣ.

А отецъ возражалъ ему:



В. А. ШУХМИНА И А. И. ЮЖИНЪ ВЪ РОЛЯХЪ ЭРНЫ И ФРИДРИХА ГОФРЕЙТЕРЪ.
«ОБШИРНАЯ СТРАНА» А. ШНИЦЛЕРА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

— Да онъ не злодѣй и не подлецъ. Просто слабый человѣкъ. Лишній человѣкъ. Вотъ и все.

И сыгралъ такимъ Холмина, и авторъ былъ въ восторгѣ и благодарилъ актера за то, что онъ лучше его понялъ роль. Но вѣдь актеръ то имѣлъ хорошій матерьялъ, пьеса была талантлива, искренно написана. Но авторъ, горячо, искренно схватывая въ драматической формѣ куски своей жизни, въ тоже время мало вдумывался или, вѣрнѣе, односторонне вдумывался въ характеръ даже свой собственный. Подъ впечатлѣніемъ чувствъ раскаянья за свои поступки, подъ впечатлѣніемъ стыда за себя, онъ видѣлъ въ себѣ злодѣя.

Актеръ, со стороны спокойнѣе и вѣрнѣе заглянулъ въ его душу.

Федотова въ «Бѣшеныхъ деньгахъ», по разсказамъ моего же отца, игравшаго съ ней Василькова, придавала Лидіи Чебоксаровой характеръ испорченнаго большого ребенка. Это, казалось бы, не вполне точно отвѣчало циническимъ рѣчамъ Лидіи. А вмѣстѣ съ тѣмъ этимъ не искажалась роль, а была, наоборотъ, тонко понята артисткой. Дѣвушка, испорченная обществомъ, привыкшая слушать циническія рѣчи, можетъ ихъ говорить, можетъ дѣлать такіе же поступки, въ сущности не вѣдая что творить. Федотова такъ и говорила. «И тогда становилось понятнымъ, замѣчалъ мой отецъ, что Васильковъ вѣритъ въ ея исправленіе. Я самъ, на сценѣ, этому вѣрилъ».

Большія роли, большіе актеры. Актеры не только вживаются въ нихъ, но они, на разстояніи времени, еще и различно ихъ переживаютъ.

«Гамлета» вѣдь можно безконечно варьировать, но конечно нельзя такъ стирать его личность, его душевную драму, доводить до какого то пятна, какъ это дѣлалось въ ширмахъ Гордона Крэга на сценѣ Московскаго художественнаго театра.

Я помню у Росси (лучшаго Гамлета и изъ всѣхъ тѣхъ, которыхъ мнѣ приходилось видѣть) сцена съ Офеліей на разстояніи лѣтъ была различна. Была эта сцена безпощадна и только полна желчи, и помню иное ея толкованіе: Гамлетъ Росси былъ нѣженъ и безнадежно грустенъ. Онъ, какъ бы, прощался въ этой сценѣ не только съ любовью къ Офеліи, но

и съ любовью къ женщинѣ. И безпощадныя слова произносились съ тою же неизъяснимой грустью.

О Гаррикѣ рассказываютъ, что онъ измѣнилъ эту сцену послѣ того, какъ увидѣлъ, что жестокое отношеніе Гамлета къ Офеліи вызвало въ публикѣ что то близкое къ отвращенію. Уже уходя, Гаррикъ это почувствовалъ и тогда вернулся, поцѣловалъ у Офеліи руку, и съ такой нѣжностью на нее поглядѣлъ, что зала разразилась рукоплесканіями.

Видите какъ тутъ все почувствовалось и преобразилось мгновенно.

У того же Росси помню различно произносимый рассказъ Отелло въ сенатѣ. Въ болѣе молодые годы онъ давалъ въ немъ цѣлыя гаммы интонацій. Это было музыкально красиво. Отелло, какъ будто, вторично переживалъ то, чѣмъ онъ плѣнилъ въ рассказахъ Дездемону.

И артистъ въ этой передачѣ исходилъ изъ словъ Дожа, что и его дочь увлекъ бы такой рассказъ.

Но въ послѣдніе годы Росси говорилъ эту рѣчь, какъ бы ища словъ. И опять-таки шелъ отъ авторскаго замысла. У Шекспира Отелло «не краснорѣчивъ», онъ, прежде всего, солдатъ, человѣкъ дѣла, а не слова. Переживанія различныхъ лѣтъ.

Говоря объ импровизированныхъ дополненіяхъ въ роли, удачныхъ и неудачныхъ, припоминаются и смѣшныя.

Фредерикъ Лемэтръ, въ какой то драмѣ, вбѣгаетъ разъяренный, со шпагою въ рукѣ въ комнату жены искать ея любовника. Онъ страшенъ, онъ мечется, какъ левъ, зала замерла въ ужасѣ. Любовникъ не находится. Тогда Фредерика мгновенно озаряетъ новая мысль и онъ шпагой начинаетъ искать подъ кроватью.

Смѣшливой и острой парижской публикѣ, при этомъ разгуливаньи шпаги подъ кроватью, разомъ представляется одна домашняя принадлежность.

— Le vase! Le vase! Prends garde! Le vase! кричитъ театръ.

И Фредерикъ уничтоженъ.

Разумѣется, актеры дѣлятся на разсудочныхъ и непосредственныхъ.

Мы знаемъ изъ воспоминаній современниковъ, что нашъ Мочаловъ

могъ быть нестерпимо вульгарнымъ, хлопать себя по ляжкамъ на всю залу въ свои «несчастные дни», а въ счастливые—превращаться въ истиннаго Датскаго принца. Были люди, приѣзжавшіе изъ провинціи смотрѣть московскаго актера, попадавшіе на такіе его несчастные дни, унося въ памяти о немъ самое дурное воспоминаніе. Этого не могло случиться съ Каратыгинымъ, актеромъ огромнаго искусства, расчета, выдержки.

Такой актеръ, конечно, полезенъ для театра, но вѣдь въ памяти чело­вѣка объ актерѣ иногда нѣсколько незабываемыхъ моментовъ даютъ болѣе яркое переживаніе, чѣмъ строгая продуманность роли. Писемскій называлъ Стрепетову—«Мочаловъ въ юбкѣ». И на самомъ дѣлѣ: старые театралы помнятъ, напр., до сихъ поръ фразу Стрепетовой въ пьесѣ Куликова «Семейные расчеты»:

— Маменька, что вы со мной сдѣлали?

Говорила эти слова женщина душевно тронутая, загубленная семейной черствостью.

И эту фразу нельзя было слушать равнодушно.

— Она совѣсть будила, говорилъ мнѣ одинъ такой театралъ. Я думаю, многимъ въ залѣ не по себѣ становилось, слушая эти слова.

Это искры геніальности, это *забвеніе написаннаго*, это претвореніе написаннаго въ живое.

Это уже не расчетъ. Случалось вамъ также встрѣчать актеровъ, о которыхъ говорили:

— Онъ глупъ, онъ пошлякъ.

И въ тоже время на сценѣ вы иногда удивлялись ихъ игрѣ, ихъ переживанію роли. Что это? Какъ объяснить?

Я вспоминаю Горева, въ которомъ были какія то Мочаловскія черты.

Трудно было, на самомъ дѣлѣ, представить себѣ въ жизни чело­вѣка болѣе вульгарнаго. Помню, онъ имѣлъ огромный успѣхъ въ Нижнемъ. Дали въ честь его ужинъ и потомъ знакомые мнѣ нижегородцы рассказывали:

— Мы были удивлены. Неужели это Горевъ? Совѣстно становилось отъ его разговоровъ.

А нельзя забыть Калигулу въ «Равенскомъ бойцѣ» и Чеглова въ «Горькой Судьбинѣ». Вѣдь этотъ сумасшедшій, этотъ декадентъ Калигула живьемъ былъ схваченъ. Именно—кровавый декадентъ. А въ Чегловѣ цѣлая порода сказала, цѣлое помѣщичье вырожденіе.

Инстинктъ то сильнѣе былъ и плохого развитія и плохого мышленія. Угадыванья, чувства было много.

Вотъ въ чемъ секретъ.

Я кончаю эти наброски о творествѣ актера и мнѣ хочется спросить тѣхъ, кто (а въ наши дни въ такой массѣ) идутъ на это поприще, кто заполняетъ театральныя школы, думаютъ ли они о главномъ, что нужно для того, чтобы быть актеромъ: о способности *схватывать человѣка*. И думаютъ-ли объ этомъ ихъ профессора? Учиться читать, имѣть прекрасную дикцію, благородныя движенія, умѣть танцевать, фехтовать—это все необходимо. И, однако, при такомъ количествѣ школъ какъ понизилось искусство дикціи, какъ часто актеры глотаютъ слова, какъ часто такъ начинаютъ пьесу, что не слышно. Но, главное, о чемъ нужно думать всякому, желающему быть актеромъ—это о способности *схватывать человѣка*. Она врожденна, безъ нея нѣтъ *актера*, есть только исполняющій его должность.

Сыграть, какъ играетъ большинство любителей, т. е. примѣняясь къ тому, какъ играютъ въ Маломъ, въ Александринскомъ, въ Художественномъ не трудно. Для этого стоитъ только позвать опытнаго режиссера и самимъ добросовѣстно отнестись къ дѣлу. И отчего не заниматься такимъ хорошимъ развлеченіемъ! Но отъ посвящающаго себя нужно спрашивать иное: есть ли въ немъ способность схватывать человѣка, совершенно такъ же, какъ должна она спрашиваться съ того, кто хочетъ перомъ изображать жизнь. А если только хочется внести рубли за право учиться драматическому искусству и если только рубли спрашиваются для этого, то это игра въ пустую и для кармана ученика и для его карьеры и если не въ пустую для кармана профессора, то въ пустую для его репутаціи.



А. А. ЯБЛОЧКИНА И В. В. МАКСИМОВЪ ВЪ РОЛЯХЪ ГЕНИИ И ОТТО.
«ОБШИРНАЯ СТРАНА» А. ШНИЦЛЕРА.
ИМПЕРАТОРСКИЙ МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

В ПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

«Доходное мѣсто». Комедія въ 5-ти дѣйствіяхъ, Островскаго.

СЕРГѢЯ АУСЛЕНДЕРЪ.



В ряду пьесъ Островскаго комедія «Доходное мѣсто» занимаетъ нѣсколько особое положеніе. Намъ дорогъ Островскій по той неутомимой любви къ жизни, ко всѣмъ бытовымъ мелочамъ, живымъ до сихъ поръ, которая разлита во всѣхъ его пьесахъ. Своеобразный міръ замоскворѣцкихъ и провинціальныхъ нравовъ имѣетъ для насъ значеніе не только этнографическое, но и гораздо болѣе общее. За чертами быта внѣшняго, нынѣ почти уже не существующаго, скрываются черты жизненности вѣчной. Не говоря ужъ о томъ, что для театра еще надолго останутся живыми всѣ эти коллизіи незамысловатыхъ по фабулѣ, но мастерскихъ по распредѣленію сценъ, по яркости характеровъ пьесъ.

Въ «Доходномъ мѣстѣ» Островскій отступаетъ отъ обычныхъ для себя формъ и пріемовъ. Прежде всего самая среда комедіи не типична для Островскаго. Это не міръ купечества, мѣщанства, это міръ чиновничества, и при томъ высшаго. Вышневскій—человѣкъ почти большого свѣта. Впрочемъ, въ противоположность другимъ своимъ пьесамъ, Островскій въ этой комедіи почти не касается быта. Весь интересъ, все драматическое напряженіе сосредоточено здѣсь въ столкновеніи идей и взглядовъ. Это одна изъ немногихъ пьесъ, гдѣ Островскій дѣлается почти отвлеченнымъ, схематичнымъ и тенденціознымъ. Онъ измѣняетъ здѣсь тому ясному объективизму, съ которымъ въ другихъ пьесахъ онъ съ одинаковой любовностью рисуетъ и самодурныхъ деспотовъ, и ловкихъ плутовъ, и трогательныхъ страдающихъ женъ, и полусумасшедшихъ старухъ. Всѣ они для него въ

значительной степени равны, какъ образы жизни. Не совсѣмъ такъ въ «Доходномъ мѣстѣ». Здѣсь онъ ярко раздѣлилъ обличителей и обличаемыхъ. Правда, Жадовъ не сдѣланъ ходульно-прямолинейнымъ героемъ, его личная драма слабости и малодушной измѣны своимъ взглядамъ дѣлаетъ его образъ живымъ, но главное содержаніе драмы заключено не въ личныхъ переживаніяхъ Жадова, а въ борьбѣ идей, и хотя Жадовъ побѣжденъ, но идеи его торжествуютъ и порокъ наказанъ традиціонной отдачей подъ судъ всесильнаго Вышневекаго.

Вотъ въ виду этихъ особенностей «Доходнаго мѣста», постановка его въ наше время являетъ много трудностей, такъ какъ, конечно, идеи и теоретическія положенія, теряя остроту современности, лишаютъ пьесу драматическаго пафоса. Совершенно правильно поступилъ ставившій пьесу режиссеръ А. Л. Загаровъ, воспользовавшись тѣми крупными быта, которыя все же въ ней имѣются. Онъ съ большой точностью и вкусомъ воспроизвелъ въ костюмахъ и декораціяхъ внѣшнюю картину быта. Кромѣ того, и исполнители постарались не столько подчеркнуть характерныя особенности каждаго образа, сколько дать стильныя, въ смыслѣ эпохи, фигуры.

Такъ, Юленька (г-жа Есиповичъ), Полина (г-жа Домашева) были не столько пустыми и безсердечными существами, принуждающими своихъ мужей къ подлости, какъ того требуетъ по всей концепціи пьесы авторъ, сколько просто стильными фигурами, типичными мѣщанскими барышнями.

Юсовъ (г. Варламовъ), Кукушкина (г-жа Стрѣльская) были не зловѣщими врагами честныхъ идей, а колоритными, яркими образами стараго чиновника и хлопотливой вдовы, стремящейся пристроить своихъ дочекъ.

Юркій Бѣлогубовъ (г. Лаврентьевъ), важный Вышневекаій (г. Корвинъ-Круковской), тоскующая Анна Павловна (г-жа Стравинская)—это все портреты изъ исторической галлерей. Всѣ чувства, всѣ страсти смягчены и на первый планъ выдвинута бытовая характерность.

Труднѣе всего задача исполнителя роли Жадова (г. Ходотовъ). Пламенные тирады Жадова противъ взятокъ, его монологи о честной тру-

довой жизни составляютъ главное зерно пьесы; и здѣсь есть большая опасность сдѣлать паѳосъ неискреннимъ и холоднымъ. Кромѣ того, необходимо было согласовать образъ Жадова нѣсколько риторическій и отвлеченный съ бытовыми тонами, въ которыхъ разыгрывалась вся комедія. Но всѣхъ этихъ опасностей удалось избѣжать Жадову новой постановки. Какая-то наивная искренность и, вмѣстѣ съ тѣмъ, благоразумная сдержанность позволяли видѣть въ Жадовѣ мечтательнаго идеалиста, столь характернаго для эпохи Островскаго.

Въ красивыхъ рамкахъ декорацій (князя Шервашидзе) была дана яркая историческая картина.

НОВЬ И СТАРЬ.

В. БОЦЯНОВСКАГО.

Современный театръ въ повѣсти Боборыкина «Туда! Туда!»—Сходство героини повѣсти съ В. Ф. Коммиссаржевской.—Гордонъ Крэгъ о русскомъ балетѣ.—Александринскій театръ въ шестидесятые годы.—Крѣпостные театры Орловской губерніи.—Юношеская драма И. С. Тургенева.—Къ исторіи стариннаго театра.



БѢТА была болѣе многограннаго, тонкаго и сложнаго, чѣмъ быть театральнаго, ибо нѣтъ ничего болѣе сложнаго, чѣмъ театръ.

Тутъ и профессія и искусство. Искусство въ самомъ широкомъ его проявленіи, слагающееся изъ совокупной работы писателя, актера, художника, работы нервной, живой, неустанной... И вполнѣ, поэтому, понятно, что до сихъ поръ мы не имѣемъ еще въ литературѣ сколько нибудь удовлетворительной картины этого быта не только общей, большой, но даже частичной. Наши классики, начиная съ Пушкина, совершенно прошли мимо театра. Даже Тургеневъ, всю свою жизнь проведеншій въ театральной атмосферѣ, центромъ которой была Віардо Гарсія,—Тургеневъ, такъ много

говорившій о театрѣ въ письмахъ къ Віардо, совершенно не коснулся театрального быта въ своихъ литературныхъ произведеніяхъ.

Почему—вопросъ, конечно, очень сложный. Вѣроятно, потому, что быть этотъ съ одной стороны мало извѣстенъ не профессионаламъ, а съ другой крайне труденъ для его изображенія.

Понятно, поэтому, съ какимъ интересомъ читатели стали разрѣзывать новую повѣсть П. Д. Боборыкина въ «Вѣстникѣ Европы», представляющую собой нѣчто въ родѣ исповѣди артистки и носящую заглавіе «Туда, туда!»... За Боборыкинымъ установилась репутація писателя, улавливающего злободневныя темы и живо зарисовывающего современную дѣйствительность. Естественно, поэтому, что и въ новомъ его романѣ прежде всего постарались разгадать, о комъ онъ говоритъ и кого описываетъ.

Нужно сказать, что самъ авторъ значительно облегчилъ своему читателю расшифровку его загадочныхъ картинокъ и далъ такія описанія, такіе портреты, которые сразу-же бросились въ глаза. Вотъ, напримѣръ, портретъ, который вы находите на первой-же страницѣ повѣсти:

«На моемъ письменномъ столикѣ, говоритъ герой повѣсти, фотографія. Я съ ней никогда не расстаюсь.

«Дѣвочка-подростокъ съ двумя косами по плечамъ, въ короткомъ платьицѣ съ оборками, и въ высокихъ башмакахъ съ переплетомъ.

«Она смотритъ куда-то и прикоснулась ладонью лѣвой руки къ краю стола.

«Это я—по четырнадцатому году.

«Лицо—еще полудѣтское, но въ глазахъ—и тогда уже очень большихъ—что-то такое: какой-то вопросъ, какая-то затаенная дума».

Читатель, рядовой читатель, чрезвычайно любитъ разсматривать загадочныя картинки и радуется, если ихъ разгадываетъ. Въ портретѣ, приведенномъ Боборыкинымъ, сразу-же узнали Коммиссаржевскую, а на самого автора посыпался рядъ обвиненій въ томъ, что онъ написалъ чуть ли не пасквиль и далъ совершенно недопустимую принципиально «репортерскую біографію». При этомъ, впрочемъ, тѣ же обвинители признавали, что чего нибудь оскорбительнаго въ повѣсти Боборыкина нѣтъ.



В. Б. МАКСИМОВЪ ВЪ РОЛИ ОТТО.
«ОБШИРНАЯ СТРАНА» А. ШНИЦЛЕРА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Да, конечно, и не могло быть. Боборыкинъ поставилъ себѣ задачей написать живую, мятущуюся, непрерывно ищущую душу, и, повидимому, дѣйствительно, заимствовалъ нѣкоторыя краски изъ біографіи живой неудовлетворенной «чайки», Коммиссаржевской. Старый реалистъ, Боборыкинъ, для своей картины старался непремѣнно найти подходящую «натуру», добросовѣстно написалъ рядъ этюдовъ и помѣстилъ ихъ въ свою картину. Повидимому онъ старался сгладить, по возможности, въ этихъ этюдахъ все случайное, личное, но, къ сожалѣнію, многое изъ такого случайнаго все-же въ картину попало, и это, конечно, не могло не вызвать нареканій по адресу автора.

Онъ началъ свою повѣсть съ описанія атмосферы, въ которой очутилась молодая артистка, сразу-же обратившая на себя общее вниманіе своимъ талантомъ.

«Друзья у меня есть—и всемужчины,—признается артистка.— Женская дружба—вещь сомнительная. На чемъ нибудь она да и дастъ трещину.

«Обожательницъ у меня нѣсколько.

«Другія жить безъ нихъ не могутъ.

«У меня также завелись уже «амазонки», какъ ихъ называютъ въ газетахъ. Разумѣется, въ женскихъ уборныхъ увѣрены, что я ихъ сама дрессировала и держу при себѣ, кормлю, осыпаю подарками.

«Эта злобная болтовня пошла съ того дня, когда, послѣ одного большаго успѣха въ новой роли, мнѣ начали дѣлать, каждый вечеръ, и въ другихъ роляхъ, то, что называется «пріемомъ», т. е. аплодировать при моемъ первомъ появленіи.

«Но мои «амазонки»—не годятся въ друзья. Онѣ всѣ—слишкомъ молоды, слишкомъ «заражены» своими увлеченіями.

«Чтобы я ни сказала, что бы я ни сдѣлала—все прекрасно! Какъ бы я ни играла, все «божественно», даже и тогда, когда я сама сознаю, что играла только на «тройку», а не на «пять съ плюсомъ».

«И въ этомъ чисто дѣвичьемъ обожаніи есть даже что-то жуткое—прямо физически жуткое.

«У нѣкоторыхъ это—настоящая влюбленность. Онѣ васъ цѣлуютъ, обнимаютъ, бросаются на колѣни, говорятъ всякія безумныя вещи.

«Подо всѣмъ этимъ есть какое то даже извращеніе».

Но эта атмосфера артистку не удовлетворяетъ. Она ищетъ новыхъ путей.

«Газетные слухи, пишетъ она, уже оповѣстили, что я ухожу, создаю свой театръ. До созданія еще далеко. Я буду только проходить черезъ окончательный искусь».

«Тотъ театръ, о которомъ я все страстнѣе и смѣлѣе мечтаю, будетъ созданъ, когда я приду къ выводу: что я такое и какъ артистка, и въ силахъ ли я была бы что-нибудь создать внѣ моего актерскаго «я», не для собственной славы, хотя бы и всемірной, а для безплотнаго, стоящаго надо мною, возрождающаго начала?».

Артистка ѣдетъ въ турнэ. Успѣхъ ей сопутствуетъ въ Россіи и за-границей.

«Съ какими-же итогами я пріѣхала и какъ актриса и какъ будущая создательница своего театра?» — спрашиваетъ она себя и честно отвѣчаетъ: «скорѣе съ отрицательными».

«— Я совсѣмъ и не спрашивала, какъ нѣкоторыя изъ моихъ сверстницъ:

«Что я: русская Режанъ, русская Элленъ Терри, или даже русская Дузе?»—Онѣ—не я и я—не онѣ. И ни одной изъ нихъ я подражать не хочу, да и не могу, еслибъ даже и хотѣла. Онѣ—сами по себѣ, я—сама по себѣ.

«Неподражаемую (это вѣрно!) Дузе я ставлю совсѣмъ особю; она до сихъ поръ то, что французы называютъ «hors concours».

«Но развѣ она для меня безусловный идеаль, вообще, внѣ всякаго личнаго вопроса?

«Нѣтъ! Я смѣло говорю это теперь, съ глазу на глазъ съ самой собой, а придетъ моментъ—я тоже буду говорить и вслухъ.

«Нѣтъ, это не тотъ идеаль, который хоть и не совсѣмъ отчетливо, а все-таки выясняется въ моей головѣ и во всемъ моемъ «я». Нѣтъ! Это

было—десять и болѣе лѣтъ назадъ—откровение. Никто до нея—и конечно не Сара Бернаръ—не захватывалъ такъ переживаніями и страждующей и увлеченной женской души.

«Въ болѣе скромныхъ размѣрахъ и во мнѣ находятъ тоже.

«Но это—не послѣднее слово.

«Если не актриса, не лицедѣйка, то натура, характеръ, темпераментъ, словомъ, личность—слишкомъ сквозятъ.

«Она живетъ на сценѣ—да, но все-таки—она; ея тонъ, голосъ, мимика, жесты, вплоть до малѣйшихъ «тиковъ» и привычекъ.

«Это удивительное переживаніе даннаго момента; но это не перевоплощеніе, это не продуктъ того «самогипноза», о которомъ я не такъ давно говорила здѣсь.

«Надо уничтожиться, какъ личность, надо безусловно забыть, что ты живешь на свѣтѣ, что ты играешь. Но этого мало: не только забыть, что ты играешь, но и не чувствовать самое себя.

«Достижимо-ли это? Я не знаю; но для меня это было бы дѣйствительно высшимъ предѣломъ творчества, если это слово употреблять не какъ избитое клише».

Артистку въ ея исканіяхъ начинаетъ интересовать модернизмъ, съ которымъ знакомить ее молодой поэтъ.

«Я,—говоритъ она,—до того нигдѣ не встрѣчала его. Интересовался-ли онъ мною, какъ актрисой,—я не знала. Или я была подъ гипнозомъ разговоровъ съ моими совѣтниками, или во мнѣ заговорило что-то болѣе женское; но я ушла въ книжку этого символиста,—не въ образы, не въ потусторонній міръ, а въ то, кто же онъ-то самъ, что это за душа?

«Чѣмъ то онъ меня глубоко и совсѣмъ заново взволновалъ.

«Когда онъ—въ первый разъ—сидѣлъ у меня, я стала вдругъ такой трепетной, какой давно себя не помнила.

«Совсѣмъ, какъ въ первой юности, мнѣ хотѣлось выказать передъ нимъ всѣ свои «люмьеры»—какъ говаривала моя покойная мама.

«Съ тобой, молъ, бесѣдуетъ не просто «каботинка» или добившаяся извѣстности гастролерша и даже директриса, а женщина, способная тонко понять и такого, какъ ты».

Въ результатѣ — основаніе модернистскаго театра. Опять успѣхъ... Но... опять и прежнее безпокойное недовольство.

«Я твердо знала мой урокъ и отчеканила его, какъ первая ученица, но отчего же сегодня успѣхъ, не только какъ директорши, но и какъ главной актрисы (я вѣдь все-таки и теперь премьерша) оставилъ во мнѣ такую пустоту?»

«И я была уже сама близка къ вопросу: «Да собственно, что-же такое я собою изображала?»

«И мое первое, старое «я» это почуяло и не сдавалось.

«— Не лги самой себѣ—продолжало оно свою прокурорскую рѣчь.— Не лги! Отчего же у тебя нѣтъ внутренняго чувства художческаго довольства? Отчего ты не ослѣплена внѣшнимъ успѣхомъ? Отчего? Оттого, что ты была маріонетка, а не живое существо!»

«— Маріонетка?—возмутилось мое второе «я».

«Да, маріонетка. Ты говорила, ты двигалась, ты перебирала руками, ты пускала интонаціи по командѣ того штукаря, который сидѣлъ за кулисами и дергалъ за проволоки и даже говорилъ за тебя.

«— Это—неправда! Я не продавала никому своей духовной свободы. Я не согласилась бы рабски выполнять то, чему я не сочувствую!

«—Тебѣ это только такъ кажется. Но ты въ пьесѣ была только однимъ механическимъ колесомъ... покрупнѣе другихъ. И тѣ всѣ—только гайки и штифтики! Никто не смѣетъ имѣть свою душу, свой талантъ, свое самостоятельное пониманіе лица. Всѣ вы рабы того чудовища, которое называется «Стилизація».

«И мнѣ показалось, что мое старое актерское «я» разразилось саркастическимъ смѣхомъ.

«Мнѣ стало жутко. Мною внезапно овладѣлъ страхъ—вотъ-вотъ предо мною явится живой образъ и будетъ говорить со мною, какъ на яву.

Холодный потъ выступилъ у меня на лбу и на вискахъ.



В. А. ШУХМИНА ВЪ РОЛИ ЭРНЫ.
«ОБШИРНАЯ СТРАНА» А. ШНИЦЛЕРА.
ИМПЕРАТОРСКИЙ МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

«— Безумцы!—воскликнуло мое старое «я». Вы хотите не только похерить живую жизнь, окружающее васъ человѣчество, то, что вы презираете, подъ ненавистнымъ вамъ словомъ «быть», но вы хотите убить актера! Ха, ха, ха! Но убить актера, это все равно, что убить самый театр! И вы гробокопатели! Не жизни вы служите, а мертвечинѣ!».

«Мнѣ стало такъ жутко, что я забила голову подъ подушку... И все-таки заснуть не смогла».

Проходитъ нѣкоторое время и артистка ясно видитъ свой крахъ.

«Мнѣ,—говоритъ она,—нечѣмъ больше жить на сценѣ. Я потеряла свое прежнее «я», а новаго не нашла. Играть затѣмъ только, чтобы доставлять удовольствіе публикѣ,—я не въ силахъ».

«Что-же остается? Превратиться въ поденщицу, въ барыньку съ таланцемъ, какой ужасъ, какой позоръ!

«... Сладко скинуть съ себя вериги, хорошо—покончить! Но какъ же жить дальше? Что *начинать*?

Боборыкинъ здѣсь ставитъ точку исканіямъ своей мятущейся чайки и склоненъ превратить ее въ обыкновенную женщину насѣдку. Бываетъ, конечно, и такой конецъ исканіямъ, но думается, не такимъ, съ которыми выступила въ жизнь его героиня.

Уже одинъ этотъ финалъ повѣсти, въ сущности, показываетъ, что врядъ-ли беллетристъ ставилъ себѣ задачу попросту вывести В. О. Комиссаржевскую, какъ это приписали его обвинители.

Правильнѣе было-бы думается, поставить эту повѣсть связь съ давнишней комедіей того-же автора, «Упразднители», въ которой онъ выводилъ на сцену декадентовъ, явно имъ не сочувствуя. Для Боборыкина, писателя старой школы, всѣ исканія послѣдняго времени, очевидно, представляются не только излишними, но прямо вредными и онъ ихъ казнить, гдѣ можетъ. Какъ въ своей комедіи онъ казнилъ декадентовъ «оргіастовъ», «соматиковъ», художниковъ и поэтовъ, такъ здѣсь онъ казнилъ исканія театральныя. Правда, автору не слѣдовало такъ ужъ опредѣленно «списывать» съ натуры свою героиню. Не нужно было увлекаться деталями, не

важными для существа дѣла и въ тоже время дающими основаніе для обвиненія его въ репортерской позитивности; но конечно, этого еще не достаточно для того, чтобы приписывать Боборыкину слишкомъ ужъ мелкія для него желаніе нарисовать шаржъ Комиссаржевской еще возможный при жизни артистки и совершенно недопустимый послѣ ея смерти.

Это просто неудачная повѣсть. Очень интересная по своей задачѣ, но къ сожалѣнію, такая, для которой у Боборыкина не оказалось достаточныхъ данныхъ и средствъ.

* * *

До сихъ поръ по адресу нашего балета приходилось выслушивать одни только восторженные гимны.

Мнѣ пришлось быть въ Лондонѣ, когда тамъ выступала Павлова. Это, дѣйствительно, былъ триумфъ артистки. Газеты были полны статьями о ней, пестрѣли ея портретами. На улицахъ красовались плакаты съ ея изображеніемъ, огромные, прекрасно воспроизведенные, какихъ у насъ еще и не видѣли.

Англичане платили за мѣста въ театрѣ бѣшенныя деньги. Словомъ, успѣхъ былъ полный, настоящій. Русскій танцовщикъ сталъ за границей въ балетѣ что то вродѣ итальянскаго тенора въ доброе старое время. Появились даже самозванныя русскія балетныя труппы.

Но сейчасъ уже начинаются слышаться голоса нѣсколько иного рода. Въ Лондонѣ издается очень полезный для всякаго интересующагося театромъ журналъ «The Mask» ¹⁾. Вотъ въ этомъ журналѣ выступилъ со статьей о нашемъ балетѣ извѣстный Гордонъ Крэгъ. Знаменитый англійскій режиссеръ не раздѣляетъ восторговъ толпы. Правда, онъ не касается исполнителей, артистовъ. Повидимому, ему не понравился общій характеръ балетныхъ постановокъ.

— Я, говоритъ Крэгъ, большой поклонникъ русскаго балета. Но,

¹⁾ Въ этомъ журналѣ, между прочимъ, напечатана обязательная исторія театра Маріонетокъ, переведенная уже на русскій языкъ и изданная въ «Библіотекѣ театра и искусства».

говоря, что я большой поклонникъ русскаго балета, я хочу сказать, что всѣ артисты, во главѣ съ ихъ балетмейстеромъ, приводятъ меня въ восхищеніе, вопреки нѣкоторымъ подробностямъ, которыхъ я не признаю. Прежде чѣмъ этотъ балетъ принялъ ту форму, въ которой онъ является теперь, я имѣлъ основаніе возражать противъ вторженія художника живописца въ театръ, совершенно такъ-же, какъ не могу признать украшеніе храмовъ театральными декораторами».

Это во первыхъ... А затѣмъ Крэгъ протестуетъ противъ значенія, которыя придаетъ темъ въ театрѣ:

«... Артисты и балетмейстеръ русскаго театра очаровательные говорятъ Крэгъ. Нижинскій—настоящее чудо техники, особенно подъ руководствомъ Фокина, который самъ необычаенъ. Но разсматривать ихъ творчество какъ искусство и считать ихъ за великихъ артистовъ я отказываюсь въ надеждѣ, что со мной согласятся и нѣкоторые другіе изъ почитателей Ковенгарденскаго театра».

Русскій балетъ представляется Крэгу преимущественно искусствомъ тѣла.

«Совершенство—его, говоритъ Крэгъ,—чисто физическое. Оно дѣйствуетъ на наши чувства, а не черезъ ихъ посредство. Возбуждая ихъ, оно выполняетъ свою задачу, не дѣлая дальнѣйшихъ усилій. Это искусство чувственное, а не духовное и также далеко отъ архитектуры и музыки, какъ тѣло отъ души. Я же мечтаю такъ-же, какъ, вѣроятно, и многіе другіе дожидаться возрожденія театральнаго искусства, столь-же духовнаго, какъ музыка или архитектура».

Таковы, въ общихъ чертахъ, замѣчанія о русскомъ балетѣ Гордона Крэга. Несомнѣнно, они вносятъ нѣкоторый диссонансъ въ общій унисонный хоръ похвалъ русскому балету, но диссонантъ, нисколько не обидный для нашихъ художниковъ. Гордону Крэгу грезится новый театръ, театръ будущаго, еще для него самого неясный и, конечно, реально неосуществленный... Съ точки зрѣнія такого театра, конечно, современный театръ долженъ быть признанъ «театромъ прошлымъ». Но, во первыхъ,

современный театръ еще не преобразованъ въ театръ будущаго, а главное, что даже сейчасъ, съ вершины своихъ мечтаній, Гордонъ Крэгъ все-же вполне опредѣленно заявилъ, что во всякомъ случаѣ, «русскій балетъ представляетъ одну изъ очаровательныхъ случайностей современнаго театра»...

Такіе диссонансы не портятъ общаго унисоннаго хора, а только его уясняютъ.

* * *

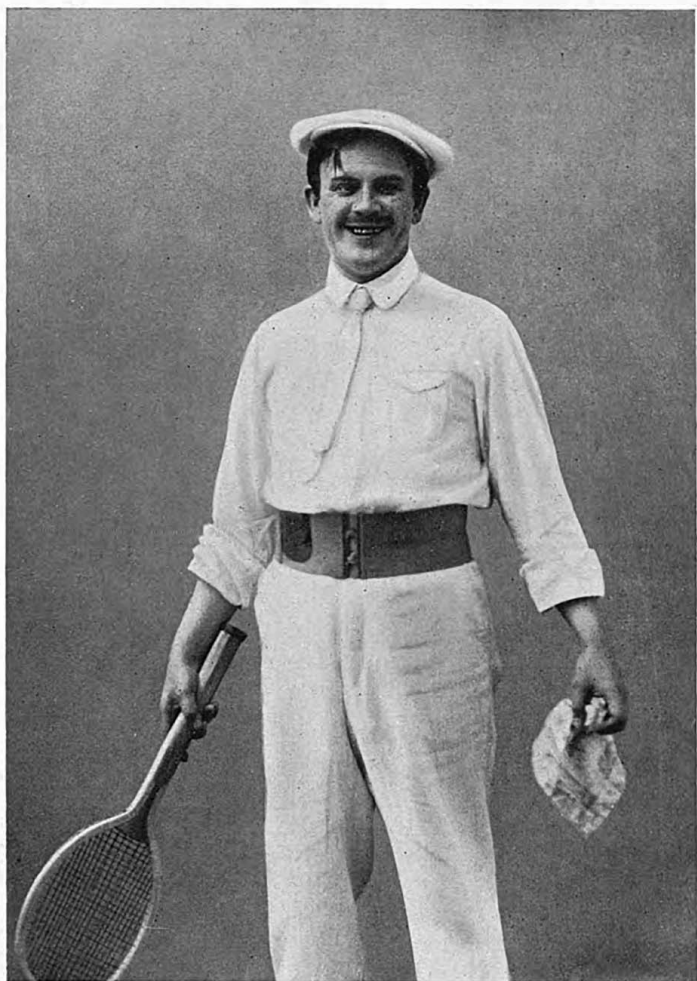
Пока единственнымъ источникомъ для изображенія театральнаго быта остаются, какъ и ранѣе, записки, воспоминанія, письма, дневники.

Въ этомъ отношеніи не лишенъ интереса напечатанный въ «Библиотекѣ Театра и Искусства» дневникъ бывшаго режиссера Императорскаго Александринскаго театра и драматурга Н. И. Куликова, составленный, въ сущности, изъ его писемъ къ матери и тещѣ.

Все это, конечно, только отрывки, отдѣльные факты, которые могутъ очень пригодиться историку театра и вообще всякому, кто захотѣлъ бы представить себѣ жизнь нашего театра шестидесятыхъ годовъ.

Дневникъ этотъ содержитъ въ себѣ, между прочимъ, рядъ указаній на то, какое близкое участіе въ театрѣ принималъ Императоръ Николай I. Любопытно, напримѣръ, описаніе одного домашняго спектакля во дворцѣ утромъ.

«Разсказывалъ Максимовъ, — пишетъ Куликовъ, — какъ они вчера, пріѣхавъ въ Зимній дворецъ, введены были во внутреннія комнаты, именно на половину Государыни, гдѣ Она сидѣла за чаемъ... Вдругъ въ эту комнату являются Максимовъ съ В. Самойловой и начали новую комедію «Странная ночь». Зрителей было только: Онъ и Она; двое изъ меньшихъ Великихъ князей; двѣ дежурныя дамы; дежурный пажъ и офицеръ. Однимъ словомъ, пьеса разыгрывалась у ногъ Ея Величества. По окончаніи Государыня подошла къ артистамъ; сперва благодарила и хвалила Самойлову и спрашивала о костюмѣ, потомъ обратилась къ Сосницкому и вспомнила, какъ онъ въ молодости хорошо мазурку танцевалъ. А Государь, удостоивъ Сосницкаго пожатія руки, прибавилъ: «а я его знаю съ тѣхъ поръ, какъ онъ маленькій игралъ сына Пожарскаго!» Потомъ Ея Императорское Вели-



П. М. САДОВСКИЙ ВЪ РОЛИ ПАУЛЬ КРЕЙНДЛЬ.
«ОБШИРНАЯ СТРАНА» А. ШНИЦЛЕРА.
ИМПЕРАТОРСКИЙ МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

чество сказала Максиму: «а вы все такой-же худой». Сегодня публика готовила сюрпризъ сестрамъ Самойловымъ. Государь, зная это, и позволивъ читать въ честь ихъ стихи отъ публики, пріѣхалъ Самъ съ Маріей Николаевной, и въ то время, какъ послѣ первой пьесы («окно въ 2 этажъ»), вызвали В. Самойлову и передали ей черезъ капельмейстера дипломъ съ вѣнкомъ и золотымъ браслетомъ, украшеннымъ брилліантами, въ серединѣ котораго изъ брилліантовъ же находился отлично сдѣланный ея вензель съ именемъ и фамиліей,—Государь съ Директоромъ послалъ серьги за вчерашній дворцовый спектакль. Послѣ 2-й пьесы («Бѣдовая дѣвушка») точно такой же подарокъ былъ переданъ Н. Самойловой.

Другой разъ Николай I лично измѣнилъ порядокъ спектакля въ Александринскомъ театрѣ.

«Играли новую комедію Достоевскаго «Старшая и меньшая». Государь пріѣхалъ съ наслѣдницей... Боже мой! Надо же, чтобы единственный покровитель русскаго театра былъ такъ угощенъ произведеніемъ извѣстнаго литератора!.. Государь вышелъ за кулисы и сказалъ Самойловой 2-й: «Вы очень хорошо играли, но это такая ужасная пьеса, что недостойна появляться на сценѣ!» И вообще былъ недоволенъ спектаклемъ! Приказалъ играть «Желѣзную дорогу» (перемѣнивъ порядокъ спектакля),—но тутъ ужъ при началѣ уѣхалъ!..»

Нѣсколько досадна отрывочность дневника Куликова, но въ этой отрывочности есть и своя хорошая сторона. Все это факты, записанные не по памяти, а сразу, и потому достовѣрные.

* * *

Т. А. Мартемьяновъ собралъ въ «Историческомъ Вѣстникѣ» интересный матеріалъ изъ исторіи крѣпостнаго театра въ Орловской губерніи, въ этомъ обширномъ «Дворянскомъ гнѣздѣ», такъ красиво описанномъ Тургеневымъ. Тутъ славились главнымъ образомъ театры извѣстнаго меломана-самодура, графа С. М. Каменскаго, матери Тургенева (у которой былъ не только собственный театръ, но также оркестръ и пѣвчіе), затѣмъ театръ А. А. Плещеева и Юрасовскихъ.

Самымъ яримъ театраломъ, однако, былъ гр. Каменскій, даже женившійся на крѣпостной актрисѣ. Онъ принималъ живое участіе во всѣхъ мелочахъ театральной жизни и увлекался иной разъ до самозабвенія.

Интересенъ въ этомъ отношеніи слѣдующій эпизодъ:

«Въ 1827 году графъ рѣшилъ поставить въ своемъ театрѣ «Русалку», пьесу, въ свое время весьма у насъ популярную. Главнымъ персонажемъ этой пьесы является веселый слуга князя Видостана Тарабаръ, выѣзжающій, между прочимъ, на сцену на козлѣ, въ котораго обратили его великолѣпнаго коня. Изъ-за этого-то Тарабара и разыгралась вся исторія на сценѣ Каменскаго. Роль Тарабара была поручена пѣвцу Кравченко, главѣ артистической семьи, пріобрѣтенной графомъ у Офросимова.

«Для полноты реализма въ первой постановкѣ оперы Каменскій распорядился, чтобы Тарабаръ-Кравченко сдѣлалъ свое выступленіе на настоящемъ козлѣ, на подлинномъ бородатомъ Васькѣ. Но четвероногій артистъ во время спектакля испортилъ все дѣло; встрѣченный на сценѣ оглушительными аплодисментами, онъ съ перепугу сбросилъ своего всадника и ускакалъ обратно въ конюшню, не докончивши своего номера. Приключеніе это, возбудившее въ театрѣ гомерическій хохотъ, ошеломляюще подѣйствовало на графа, который изъ-за этихъ непріятностей собирался было даже снять «Русалку» со сцены. Но тутъ на выручку ему неожиданно подоспѣла изобрѣтательность нѣмца, капитана гусара; гусаръ этотъ посоветовалъ пустить на сцену, вмѣсто настоящего, механическаго козла, какъ это дѣлалось съ «Русалкою» даже въ столичныхъ театрахъ, и услужливо взялся изготовить манекенъ изъ остатковъ неудачнаго четвероногаго артиста, казненнаго по распоряженію графа за свое непристойное поведеніе на сценѣ.

«Нѣмецкій совѣтъ очень понравился графу.

«Манекенъ вскорѣ былъ готовъ и назначили новую репетицію.

«Опять тотъ же Кравченко долженъ былъ исполнять роль веселаго Тарабара, княжескаго конюшаго, и явиться верхомъ на козлѣ.

«Но репетиціи неожиданно - нежданно суждено было окончиться

грандіознымъ шутовствомъ, повредившимъ пьесѣ еще болѣе, чѣмъ прежде неудавшееся представленіе съ подлиннымъ козломъ.

«Довольный нѣмецкой выдумкой, графъ собирався ѣхать просить барона Будберга, начальника изобрѣтательнаго капитана, о награжденіи его.

«Облачась въ полный парадъ, онъ отправился уже въ путь; но, проѣзжая мимо театра, гдѣ въ это время шла репетиція «Русалки», не удержался, завернулъ туда, какъ былъ, въ своемъ новомъ фракѣ, со всѣми орденами.

«Тамъ какъ разъ тогда репетировали трудный номеръ съ участіемъ механическаго козла. Но когда двинулась машина и козелъ-чучело пошелъ быстро перебирать ногами, злополучный Тарабаръ-Кравченко, ухватившись за загривокъ, сидѣлъ ни живъ, ни мертвъ на своемъ высокомъ сѣдалищѣ, производя очень жалкое впечатлѣніе. Его сіятельство, замѣтивъ эту карикатурную позу Тарабара, не на шутку разгнѣвался и обратился къ Дейбелю, своему балетмейстеру и бывшему берейтору, съ просьбою показать «уроду Кравченко» образецъ верховой ѣзды на манекенѣ.

«Дейбель тотчасъ же согласился и быстро взгромоздился на козла.

«Загремѣла музыка, и козелъ опять задрыгалъ ногами. Но вдругъ— бацъ! Нѣмецъ полетѣлъ съ своего волшебнаго коня.

«Неудача эта еще болѣе разсердила графа, и онъ рѣшилъ, наконецъ, собственною персоною показатъ Кравченко примѣръ настоящей кавалерійской ѣзды.

«При помощи двухъ-трехъ актеровъ его сіятельство во всемъ парадѣ: въ круглой шляпѣ, во фракѣ и во всѣхъ регаліяхъ усѣлся на козла; принявъ поводья и помахивая своею палкою-камышевкою, онъ величественно проѣхался по всей сценѣ до самыхъ кулисъ. Совершивъ столь необыкновенное путешествіе, графъ торжественно сошелъ на полъ и строго настрого приказалъ Кравченко-Тарабару непремѣнно ѣздить такъ, какъ только что проѣхалъ его сіятельство самолично».

Этотъ эпизодъ былъ увѣковѣченъ любителемъ-карикатуристомъ, но, къ сожалѣнію, карикатура эта была уничтожена.

О характерѣ крѣпостныхъ спектаклей того времени можно судить хотя бы по слѣдующей театральной афишѣ того времени:

А Ф И Ш А.

Сего 18 11-го мая 28 году

въ Сурьянинѣ Болховскаго уѣзду.

Сего числа

опосля обеду по особливому сказу

крѣпостными людьми прапорщика Алексѣя Денисовича, совместно съ крепосными брата его Маера Петра Денисовича при участіи духовнаго хора Александры Денисовны Юрасовскихъ на домовомъ театрѣ Сурьянинскомъ

Представлено будетъ:

«Разбойники средиземнаго моря»

или

«Благодѣтельный алжирецъ»

большой пантомимной балетъ въ 3 дѣйствіяхъ, соч. Г. Глушковскаго, съ сраженіями, маршами и великолепнымъ спектаклемъ.

Сія піса имѣетъ роли наполненныя отменною пріятностью и полнымъ удовольствіемъ почему на санктъ-петербургскихъ и московскихъ театрахъ часто играна и завсегда благосклонно публикою принимаема была. Особливо хороши декораціи: наружная часть замка Бей, пожаръ и сраженія. Музыка г. Шольца, въ коей Васильевъ, бывшей крепосной человѣкъ графа Каменскаго играть будетъ на скрипке соло соч. Шольца; танцовать будутъ (вершить прыжки, именуемая антраша) въ балете: Антоновъ Васька, Хромина Васютка и Зюрина Донька втроемъ (*pas de trois*); Картавая Аниска—соло; Антоновъ Васька, Родинъ Филька, Зюринъ Захарха и Деминъ Ванька вчетверомъ (*pas de quatre*); Зюринъ Захарка, Петровъ Сидорка, Хроминъ Карпушка втроемъ (*pas de trois*); Хрюмина Васютка и Зюрина Донька вдвоемъ (*pas de deux*).

за симъ дано будетъ:

«Ярманка въ Бердичеве»

или

«Завербованой жить».



М. В. КОСАРЕВА И В. Н. ПАШЕННАЯ ВЪ РОЛЯХЪ ЦЕЛИИ И РОЗАЛИНДЫ.
«КАКЪ ВАМЪ БУДЕТЪ УГОДНО» В. ШЕКСПИРА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Препотешной разнознохарактерной, комической пантомимной дивертисманъ, съ принадлежащими къ оному разными танцами, аріями, мазуркою, русскими, тирольскими, камаринскими, литовскими, казацкими и жидовскими плясками,

за симъ

крепосной Петра Денисовича Юрасовскаго Тришка Барковъ на глазахъ у всехъ проделаетъ следующія удивительныя штуки:

Въ дутку уткой закричитъ, въ ту же дутку какъ на музыке играть будетъ, бросивъ дутку, пустымъ ртомъ соловьемъ засвищетъ, заиграетъ бытто на свирели, забрешетъ по собачьи, кошкой замаячитъ, медведемъ зареветъ, коровой и телкомъ замычитъ, курицей закудахчетъ, петухомъ запоетъ и завохчетъ, какъ ребенокъ заплачетъ, какъ подшибленная собака завизжитъ, голоднымъ волкомъ завоетъ, словно голубь заворкуетъ, и совою кричать приметца. Две дутки въ ротъ положетъ и на нихъ сразу играть будетъ, тарелкою на палкѣ, а сею последнею уставя на свой носъ—крутить будетъ, изъ зубовъ шляпу верхъ подкинетъ и сразу ее безъ рукъ на голову наденетъ, палкой артикулы делать будетъ бытто мажоръ, палку на палке концомъ держать будетъ и прочее сему подобное проделаетъ. Въ заключеніе горящую паклю голымъ ртомъ есть приметца и при семъ ужасномъ фокусе не только рта не испортитъ, въ чемъ любопытный опосля убедитца легко можетъ, но и грустнаго вида не выкажетъ.

За симъ расскажетъ нѣсколько прекуріозныхъ рассказовъ изъ разныхъ сочиненій, наполненныхъ отменными выдержками,

а въ заключеніе всево:

духовный хоръ крепосныхъ людей Александры Денисовны Юрасовской исполнитъ нѣсколько партикулярныхъ пѣсенъ и припевовъ!»

Это не афиша, а цѣлая картина! Старый помѣщичій быть такъ и сквозитъ изъ каждой ея строки!

Эта театральная атмосфера, царившая въ дворянскихъ гнѣздахъ Орловской губерніи, объясняетъ между прочимъ одну подробность въ біографіи Тургенева.

На первых порахъ своей литературной дѣятельности онъ усиленно тяготѣлъ къ театру. Въ послѣдней книгѣ журнала «Голось минувшаго» (августъ) напечатана его юношеская драматическая поэма «Стено», о которой онъ самъ въ послѣдствіи отзывался, какъ объ опытѣ весьма неудовлетворительномъ. Въ очень обстоятельной статьѣ, сопровождающей эту пьесу, г. Гершензонъ даетъ рядъ сопоставленій, которые свидѣлствуютъ о большомъ вліяніи на Тургенева «Манфреда» Байрона. Какъ ни мало оригинальна эта поэма и сколь ни малы ея литературныя достоинства, однако, она все же интересна по заключающимся въ ней автобіографическимъ элементамъ. Въ сущности, здѣсь уже можно указать въ зародышѣ и Рудина, и Санина, и Асю...

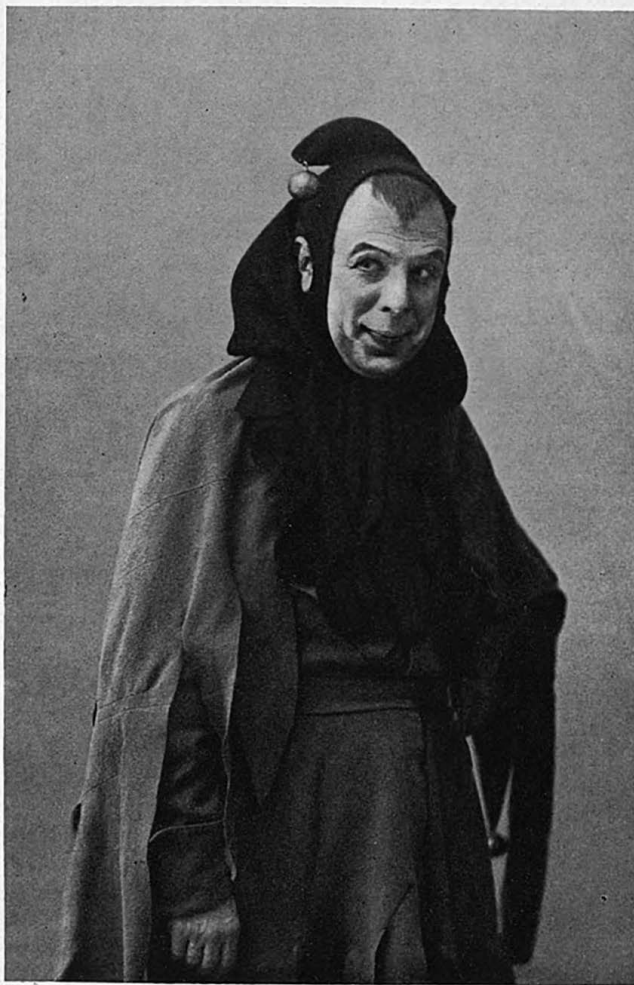
И г. Гершензонъ хорошо сдѣлалъ, что извлекъ эту поэму изъ подъ спуда, гдѣ она хранилась до сего времени.

* * *

Что такое были старинныя «декламациі», процвѣтавшія въ школахъ отцовъ іезуитовъ?

В. И. Рѣзаковъ, работавшій въ библіотекѣ Оссолинскихъ, во Львовѣ, нашелъ здѣсь рукопись, конца XVII вѣка, «Poetyka szkolna». Рукопись эта, подробно имъ изложенная въ только что вышедшей книгѣ (т. XVIII, кн. I) «Извѣстій русск. яз. и словесности Импер. Академіи Наукъ», содержитъ въ себѣ рядъ указаній, какъ въ старыхъ школахъ того времени изготовлялись драматурги. Рукопись эта ничто иное какъ драматическая рецептура того времени.

«... По формѣ, поучаетъ составитель этой инструкціи, декламация походитъ на часть трагедіи или комедіи, на одинъ актъ ихъ; выступающіе исполнители образуютъ отдѣльныя явленія, сцены; сцены слѣдуетъ ставить въ естественную связь одну съ другою, и рядъ ихъ аканчивать неожиданною развязкою; однако, сценическаго, театральнаго характера нельзя допускать ни относительно выступающихъ съ рецитаціями лицъ, ни относительно обстановки; недопустимо выведение аллегорическихъ фигуръ (добродѣтелей, царствъ и т. д.) съ ихъ костюмировкой



А. В. ВАСЕНИНЪ ВЪ РОЛИ ШУТА.
«КАКЪ ВАМЪ БУДЕТЪ УГОДНО» В. ШЕКСПИРА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

и атрибутами; недопустимо употребленіе оружія для изображенія, напр., поединковъ и т. п.; не должны быть выводимы лица грубыя или нескромныя, съ наружностью непріятною для почтенныхъ людей. Декламація допускаетъ только выразительное произношеніе и нѣкоторыя тѣлодвиженія; нравятся декламаціи, если исполнители среди рецитацій производятъ какія-либо дѣйствія,—дѣйствія эти должны быть пристойны, пріятны, величавы, болѣе строгіе учителя не допускаютъ ѣды, пляски, музыки ни вокальной, ни инструментальной, — но главное, на чемъ преподаватель долженъ сосредоточить свое вниманіе, это выразительность произношенія: недостаточно, чтобы ученики знали рецитируемое наизусть, — ихъ должны научить произносить безъ запинокъ, не распѣвая, отчетливо раздѣляя періоды и части ихъ, сопровождая рѣчь жестами, понижая и повышая голосъ соотвѣтственно содержанію рецитируемаго и смыслу словъ, воспроизводя извѣстное настроеніе».

Таковы были элементы, изъ которыхъ складывалась старинная драма.

ЮБИЛЕИ.

(1912—1913).

А. А. АРХАНГЕЛЬСКИЙ.

28 января 1913 г. чествовалось 30-лѣтіе артистической дѣятельности А. А. Архангельскаго, скромно начавшаго свою карьеру въ качествѣ регента одного изъ церковныхъ хоровъ, а нынѣ стоящаго во главѣ выдающейся хоровой массы, съ огромнымъ успѣхомъ выступающей въ концертахъ съ не только духовной, но и свѣтской музыкальной программой. Хоръ Архангельскаго дисциплинированъ изумительно и нюансы его передачи поражаютъ своей артистичностью. А. А. Архангельскій извѣстенъ и какъ авторъ выдающихся богослужебныхъ и молитвенныхъ пѣснопѣній, многія изъ которыхъ вошли въ обиходъ церковныхъ службъ.

Е. И. ЗБРУЕВА.

Въ 1913 г. исполняется 20-тилѣтіе артистической дѣятельности Е. И. Збруевой, выдающейся пѣвицы-контральто Маріинской оперной сцены, имѣющей званіе заслуженной артистки. На будущую весну Е. И. приглашена пѣть въ Америку. Въ настоящее время артистка является лучшей исполнительницей партій Вани и Ратмира въ операхъ Глинки.

Е. К. ЛЕШКОВСКАЯ.

1 января 1913 г. отпраздновано 25-тилѣтіе сценической дѣятельности артистки Императорскаго Московскаго Малаго театра, Е. К. Лешковской, блестящее дарованіе которой находится еще въ полномъ расцвѣтѣ. Она— одна изъ лучшихъ русскихъ комедійныхъ артистокъ, и такія ея созданья, какъ Глафира въ «Волкахъ и овцахъ», Мамаева въ «На всякаго мудреца», Альма въ «Чести», Катарина въ «Усмиреніи строптивой» останутся навсегда яркими образцами искусства сценическаго перевоплощенія. Чарующая женственность, простота, изящество, чувство мѣры, юморъ всегда отличаютъ

ЮБИЛЕИ.

игру Е. К. Ея настоящая сфера—амплуа *grande-coquette* и характерныя роли; область комизма болѣе близка ея артистическому «я», чѣмъ область драмы, хотя и драматическія положенія артистка передаетъ искренно и правдиво. Ея простота уживается съ виртуозностью отдѣлки ролей и обольстительною изысканностью и разнообразіемъ интонацій; ея кокетство всегда граціозно, полно милой непринужденной жизненности.

Э. Ф. НАПРАВНИКЪ.

24 мая 1913 г. минуло 50-тилѣтіе музыкальной дѣятельности Главнаго капельмейстера оркестра Императорскаго Маріинскаго театра Э. Ф. Направника, приглашеннаго на казенную сцену въ 1863 году на должность органиста и помощника дирижера. Въ 1869 г., послѣ ухода К. Н. Лядова, онъ всталъ во главѣ оркестра и занимаетъ это мѣсто до сихъ поръ.

Та громкая слава, которой пользуется нашъ оперный оркестръ, свидѣтельствуешь о выдающемся дарованіи Э. Ф., какъ его руководителя; еще 13-лѣтнимъ мальчикомъ онъ прекрасно игралъ на органѣ въ церкви своего родного города Бейшта въ Богеміи (Э. Ф., родившійся 12 августа 1839 г., сынъ школьнаго учителя).

Э. Ф. извѣстенъ и какъ композиторъ. Большой популярностью пользуется его опера «Дубровскій»; обладаютъ крупными музыкальными достоинствами и оперы его «Гарольдъ», «Нижегородцы» и «Франческа да Римини». Изъ симфоническихъ произведеній выдаются: «Торжественная увертюра», «Тамара», муз. къ драм. поэмѣ гр. А. К. Толстого «Донъ-Жуанъ» и др.; Э. Ф. написано много характерныхъ фортепіанныхъ пьесъ, романсовъ и т. д.

Э. Ф. по рожденію—чехъ, искренно полюбилъ русскую музыку, плѣнившись богатствомъ мелодіи и гармоніи въ твореніяхъ русскихъ композиторовъ, и всегда способствовалъ расширенію русскаго репертуара образцовой оперной сцены. Его стараніями созданъ дивный хоръ Маріинскаго театра. Фанатическій поклонникъ Глинки, Э. Ф. довелъ исполненіе его оперъ до

возможнаго совершенства въ области оркестра и хора, для которыхъ онъ выхлопоталъ усиленіе окладовъ, въ цѣляхъ возможности привлеченія лучшихъ силъ.

Съ 1869 г. по 1881 г. Э. Ф. управлялъ симфоническими собраніями Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, а также концертами при Высочайшемъ Дворѣ и цѣлымъ рядомъ благотворительныхъ концертовъ. Одно время Направникъ былъ предсѣдателемъ дирекціи петербургскаго отдѣленія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества; теперь онъ состоитъ членомъ главной дирекціи того же общества и почетнымъ его членомъ.

П. М. НЕВѢЖИНЪ.

27 іюня 1913 г. исполнилось 35-лѣтіе литературной дѣятельности маститаго драматурга, впервые выступившаго, въ сотрудничествѣ съ А. Н. Островскимъ (пьеса «Блажь»), а затѣмъ давашаго сценѣ пьесу «Вторая молодость», которая имѣла выдающійся успѣхъ въ столичныхъ Императорскихъ, частныхъ и провинціальныхъ театрахъ: пьеса эта написана ярко, сценично, даетъ рядъ благодарнѣйшихъ для артистовъ ролей и будитъ чувство доброе — состраданіе къ несчастному убійцѣ, мстившему за мать и за семью.

Въ исполненіи Стрепетовой и Федотовой пьеса производила потрясающее впечатлѣніе. Изъ другихъ произведеній П. М. драма «Друзья дѣтства» и «На зыбкой почвѣ» имѣли также хорошій успѣхъ на казенной сценѣ. П. М. написано много и беллетристическихъ произведеній, въ которыхъ проявлены большія наблюдательность и чуткость.

А. Е. ОСОКИНЪ.

Ветеранъ труппы Александринскаго театра, А. Е. Осокинъ, служитъ на казенной сценѣ 35 лѣтъ, а въ концѣ 1913 г. исполняется 50 лѣтъ его сценической дѣятельности, начавшейся въ провинціи. Онъ играетъ пожилыя

ЮБИЛЕИ.

характерныя роли и въ нѣкоторыхъ изъ нихъ даетъ образы необыкновенно жизненные.

О. О. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ.

1 іюня исполнилось 25-лѣтіе нашей обаятельной, талантливой прима-балерины О. О. Преображенской, окончившей срокъ казенной службы еще 5 лѣтъ тому назадъ, въ полномъ блескѣ своихъ артистическихъ силъ и еще въ цвѣтущемъ возрастѣ. И до сихъ поръ О. О.—желанная гастролерша въ балетной труппѣ Маріинскаго театра.

Ея талантъ, грація, пластичность, воздушность, въ гармоніи съ виртуозной техникой, и не поддающійся времени молодой задоръ обезпечиваютъ артисткѣ постоянный успѣхъ въ цѣломъ рядѣ балетовъ.

В. А. РЫШКОВЪ.

17 октября исполнилось 25-лѣтіе литературной дѣятельности популярнаго беллетриста и драматурга В. А. Рышкова. Однимъ изъ первыхъ его произведеній были очерки «На больничныхъ койкахъ», сразу выдвинувшіе молодого тогда писателя. Въ нихъ чувствуется жизненность фабулы, наблюдательность и умѣніе автора глубоко заглянуть въ человѣческую душу, передать ея страданія.

Драма четырехъ людей, больныхъ волчанкой, гангреной, экземой и сикозисомъ, ихъ переживанія, проходятъ въ яркихъ, тяжелыхъ картинахъ. Особенно сильно волнуетъ исторія болѣзней и умираніе заживо двухъ безнадежныхъ больныхъ, причемъ первый, простой русскій крестьянинъ, примиряется съ своимъ жизненнымъ кошмаромъ, съ болѣзнью, выбрасывающей его за бортъ человѣческаго существованія, а второй—талантливый молодой музыкантъ, мучительно хватается за соломинку надежды и, негодуя на несправедливость судьбы, скорбно спрашиваетъ: за что?..

Но особенный успѣхъ выпалъ на долю В. А. Рышкова, когда онъ сталъ писать для театра. «Первая ласточка» (драма интеллигентнаго

крестьянина, чуждаго, непонятаго въ родной деревнѣ), «День денщика Душкина» (полная живого юмора бытовая картинка), а затѣмъ пьесы «Обыватели», «Казенная квартира», «Склепъ», «Прохожіе», «Распутица», «Змѣйка», въ которыхъ драматургъ отражаетъ родную обывательщину въ ея комедіяхъ и драмахъ, причемъ всегда остается вѣренъ реально-художественнымъ завѣтамъ корифеевъ нашей литературы, нравятся публикѣ и не сходятъ съ репертуара Императорскихъ и частныхъ сценъ. Всѣ произведенія драматурга проникнуты всегда гуманными чувствами, отражаютъ смѣшное, жалкое и уродливое въ нашей жизни.

А. С. ТАНЪЕВЪ.

4 мая исполнилось 25-лѣтіе композиторской дѣятельности просвѣщеннаго музыканта А. С. Танъева, ученика по теоріи композиціи Н. А. Римскаго-Корсакова. Помимо симфонической музыки и романсовъ, А. С. написаны оперы «Местъ Амура» и «Метель». Всегда изящные, написанные на слова крупныхъ поэтовъ, многочисленные романсы А. С. Танъева, какъ и вообще вся его музыка, очень содержательны и оригинальны.

А. А. ЯБЛОЧКИНА.

1 сентября 1913 г. исполнилось 25-лѣтіе службы на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра артистки А. А. Яблочкиной, дочери извѣстнаго артиста и режиссера казенной сцены и затѣмъ театра г. Корша. Мать ея также играла на Императорской сценѣ. Юбилярша завоевала себѣ крупное имя въ качествѣ даровитой комедійной артистки и часто гастролировала въ провинціи.

НЕКРОЛОГИ.

(1912—1913).

РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ.

9 мая минуло 100 лѣтъ со дня рожденія Р. Вагнера, крупнаго реформатора въ области опернаго творчества. Байрейтъ Вагнера, съ его театромъ-храмомъ, явился цѣлой новой эрой не только въ области музыки, но и въ области живописи, архитектуры, скульптуры, поэзіи, археологии въ ихъ приложеніи къ театру. Каждое лѣто въ Байрейтъ съѣзжаются цѣнители, знатоки и любители искусства и прекраснаго для художественнаго наслажденія вагнеровскими спектаклями—«Музыкальными драмами».

Вагнеръ—вдохновенный пропагандистъ возрожденія человѣчества посредствомъ музыки; его мечта—создать изъ толпы художественно-образованную аудиторію. Вагнеръ—натура титаническая. Онъ въ своемъ «Зигфридѣ» воспѣваетъ борьбу, пишетъ объ этомъ въ своихъ «Байрейтскихъ листкахъ»; въ своемъ «Парсифалѣ» Вагнеръ—философъ, богословъ, въ «Тангейзерѣ» и «Лознгринѣ»—поэтъ-мечтатель, въ «Кольцѣ Нибелунговъ»—музыкальный новаторъ, создатель «музыкальной драмы» на почвѣ національныхъ мифовъ и легендъ. Недаромъ столь многообразное и сверкающее талантомъ творчество Вагнера отразилось во всей европейской музыкѣ, недаромъ его вліянію поддавали, иногда невольно, даже его противники. Жизнь Вагнера—бурная, пестрая, полная контрастовъ, паденій, почти преступности и духовнаго величія, кипучей дѣятельности, страстной озлобленной борьбы и олимпійскаго квіетизма.

М. М. ВАРАВВИНЪ.

Артистъ Императорскаго Московскаго Малаго театра, М. М. Вараввинъ, скончавшійся 7 января 1913 г., уже 4 года сошелъ со сцены, разбитый параличомъ. Свою артистическую карьеру онъ началъ въ 1878 г. въ Москвѣ, уже въ зрѣлыхъ лѣтахъ (родился въ 1860 г.), служилъ въ Казани,

НЕКРОЛОГИ.

Кіевѣ, Харьковѣ, Ростовѣ на Дону, Иркутскѣ, игралъ въ театрѣ Горевой въ Москвѣ, режиссировалъ въ труппѣ Сальвини во время его русскихъ гастролей въ 1898 г. Игралъ роли бытовыхъ любовниковъ, резонеровъ и характерныя. Въ 1895 г. принятъ былъ на казенную службу, замѣтнаго положенія въ труппѣ Малаго театра не занялъ, придя въ ея ряды уже усталымъ отъ скитаній по провинціи.

А. Г. ВАСИЛЬЕВА.

10 августа 1913 г. скончалась въ Монтрѣ (Швейцарія) только три года назадъ вышедшая на пенсію, послѣ 20-лѣтней службы, артистка балетной труппы Маріинскаго театра А. Г. Васильева, еще въ полномъ расцвѣтѣ жизни (покойной едва минуло сорокъ лѣтъ). Она была, несомнѣнно талантлива и обратила на себя вниманіе въ русскихъ спектакляхъ антрепризы г. Дягилева за границей (Парижъ, Берлинъ, Монте-Карло). На Маріинской балетной сценѣ покойная, между прочимъ, блестяще танцевала мазурку въ «Жизни за Царя».

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ.

11 октября 1913 г. исполнилось 100 лѣтъ со дня рожденія великаго итальянскаго музыкальнаго дѣятеля, родившагося въ бѣдной крестьянской семьѣ, а умершаго въ 1901 г. въ апогеѣ славы, почета, въ званіи сенатора и члена парламента. Въ юношѣ, проявлявшемъ выдающіяся музыкальныя способности, принялъ участіе меценатъ Барецци; онъ и его друзья помогли Верди поѣхать въ Миланъ и учиться тамъ теоріи музыки и композиціи у профессоровъ Лавиньи и Негри.

Первую свою оперу «Оберто графъ Санъ-Бонифачіо» Верди написалъ въ 1839 году, и въ томъ же году опера была поставлена на сценѣ въ Миланѣ. Либретто для первой оперы Верди написано было поэтомъ Фемистокломъ Солера. Эта первая опера, какъ и часть послѣдующихъ

произведений Верди относящихся къ начальному періоду его творчества, написана подъ замѣтнымъ вліяніемъ бывшихъ тогда въ большой модѣ въ Италіи композиторовъ Беллини и Донницети.

Послѣ второй, не имѣвшей успѣха, комической оперы «Одинъ день царствованія», Верди, потерявшій въ это-же время жену и двоихъ дѣтей, впалъ было въ отчаяніе, но нашелъ затѣмъ силы написать большую драматическую оперу «Навуходоносоръ», заказанную ему опернымъ антрепренеромъ Морелли; опера эта имѣла триумфальный успѣхъ, и Верди снова возродился для жизни и дѣятельности.

Опера Верди подошла къ историческому моменту угнетенія Италіи Австріей. Въ еврейхъ, скорбящихъ и угнетенныхъ, итальянская публика увидѣла намекъ на свое горе, и энтузіазмъ, подогрѣтый вдохновенной музыкой композитора, выражался въ буряхъ овацій зрителей, мечтавшихъ уже объ освобожденіи родины.

Затѣмъ слѣдовали оперы: «Ломбардцы», «Эрнани», «Іоанна д'Аркъ», «Макбетъ», «Луиза Миллеръ». Первые двѣ оперы нравились и по существу и по звучавшимъ въ нихъ гимнамъ свободѣ.

Опера «Риголетто», данная впервые въ 1851 г., затѣмъ «Трубадуръ», «Травиата», (1853) окончательно создали Верди славное имя, имя мелодиста по преимуществу. Посредственный успѣхъ «Балъ-Маскарада» (1858), «Донъ-Карлоса» (1867) смѣнился фуроромъ, который всюду произвела «Аида», поставленная впервые, въ 1871 г., въ Каирѣ и написанная Верди по предложенію Измаила-паши, вице-короля Египта, который пожелалъ ознаменовать открытіе Суэцкаго канала постановкой пьесы на сюжетъ изъ исторіи Египта. Либретто для оперы было сочинено извѣстнымъ египтологомъ Маріэттомъ. Въ 1873 году опера эта впервые, съ огромнымъ успѣхомъ, шла въ Неаполѣ.

Въ «Аидѣ» Верди пошелъ по новому пути. Здѣсь мелодія и гармонія окрашены исторически-бытовымъ колоритомъ; музыка «Аиды» не такъ «общедоступна», въ ней композиторъ выказываетъ и психологическое проникновеніе, и способность характеризовать звуками реальные образы.

Послѣ «Аиды» Верди написалъ свой «Реквіемъ», посвященный памяти Россини, который умеръ незадолго до этого.

Оперное творчество Верди заканчивается оперой «Отелло», написанной отчасти подъ вліяніемъ Вагнера, и комической оперой «Фальстафъ».

Въ этихъ операхъ Верди идетъ уже новыми музыкальными путями, но не доходитъ до крайностей музыкальнаго новаторства и не жертвуетъ мелодіей и гармоніей ультра-реалистическимъ требованіямъ модернизма.

Ө. Г. ВОЛКОВЪ.

150 лѣтъ тому назадъ, 4 апрѣля 1763 г., скончался еще молодымъ человѣкомъ основатель постоянного казеннаго русскаго театра, геніальный артистъ и человѣкъ Ө. Г. Волковъ. Придя изъ народа, онъ показалъ, какіе алмазы таятся въ темной массѣ и что значитъ для человѣка благоговѣйная любовь къ своему дѣлу и труду. Изъ амбара на берегу Волги выросъ храмъ русскаго театра, первые жрецы котораго: Волковъ, Дмитревскій, Шумскій, Плавильщиковъ, Шушеринъ явились образцами того, чѣмъ должны быть служители великаго искусства. Это были люди-граждане, это были свѣтильники, сіяніе которыхъ и въ наши дни озаряетъ русскую сцену; повѣсть о дѣятельности Волкова, дѣятельности идейной, чуждой корысти и неправды,—лучшій завѣтъ для современныхъ артистовъ.

ГРАФЪ А. А. ГОЛЕНИЦЕВЪ-КУТУЗОВЪ.

28 января 1913 г. скончался почетный академикъ Академіи Наукъ, по разряду изящной словесности, поэтъ «Божіею милостію», гр. А. А. Голеницевъ-Кутузовъ, бережно хранившій славныя традиціи того высшаго духовнаго аристократизма поэзіи, которое завѣщали человѣчеству Гете и Пушкинъ. Аристократизмъ А. А., по рожденію, гармонировалъ съ благородствомъ его облика не только какъ поэта, но и какъ человѣка. На поэзію покойный смотрѣлъ, какъ на высшій даръ небесъ, который не должно расточать

нравственной и умственной «черни», къ какому бы классу: высшему или низшему, она ни принадлежала.

Скорбно взиравшій на «грѣхи» міра, поэтъ-художникъ стремился самъ и звалъ другихъ къ такой жизни, которая была бы «нравственнымъ подвигомъ»; смерть для поэта была переходомъ въ новую свѣтлую вѣчную жизнь души за гробомъ. Долгъ совѣсти, долгъ чести, долгъ высшихъ правды и добра — вотъ тѣ идеалы, которыми свѣтится поэзія почившаго графа. Искупленье страданіемъ грѣховъ, заблужденій, ошибокъ — вотъ его девизъ. Эти мотивы звучать въ «Старыхъ рѣчахъ», «Разсвѣтѣ».

Толпа, партійная критика мало оцѣнила талантъ графа, его стихи, чуждые тенденціи, шаблона, заѣзженныхъ «гражданскихъ мотивовъ». Графа несправедливо причисляли къ поэтамъ-квіетистамъ, къ сторонникамъ реакціи. Поэтъ сторонился лишь отъ крови, злобы, грязи и фальши, которыми пятнается бѣлое знамя истинной свободы и правды, онъ не допускалъ возможности борьбы за свѣтлые идеалы темными путями насилія. Онъ со скорбью указывалъ, что при торжествѣ зла надъ добромъ въ большинствѣ людей, при недостиженіи массами нравственного совершенства, жить нельзя, что достигаемая насиліемъ свобода является лишь «праздныхъ словъ игрою», лишь «призракомъ», «обманомъ». «Свобода—въ истинѣ, а истина—Христосъ», говоритъ поэтъ.

Гр. Голенищевъ-Кутузовъ всегда страстно желалъ красоты и величія. Онъ всегда искалъ благородства въ людяхъ.

Въ единственномъ сценическомъ произведеніи, драмѣ «Смута», графъ сдѣлалъ интересную попытку реабилитировать образъ князя Василія Ивановича Шуйскаго, бывшаго недолго русскимъ царемъ по избранію. Наши историки, особенно Костомаровъ, рисуютъ Шуйскаго рѣзко отрицательно; такой характеристикѣ противорѣчитъ душевное величіе, проявленное Шуйскимъ, когда онъ сталъ плѣнникомъ польскаго короля.

Гр. Голенищевъ-Кутузовъ рисуетъ Шуйскаго умнымъ и хитрымъ государственнымъ дѣятелемъ, который сознательно шелъ на компромиссы, чтобы выиграть время, который надѣвалъ на себя личину, противную ему

самому, съ цѣлью приготовить почву для своего успѣха и затѣмъ, скинувъ личину, послужить на благо спасенной отъ «смуты» родинѣ. Ему не удалось самому достичь ея освобожденія, но онъ сумѣлъ показать Польшѣ, даже въ качествѣ ея плѣнника, красоту и мощь русскую, которую не могъ не уважать и врагъ; онъ поднялъ «угасшій духъ» патріотизма на Руси, подготовилъ и облегчилъ подвигъ Минина и Пожарскаго, возрожденіе Руси съ избраніемъ царя Михаила Федоровича.

К. Ф. ГОЛОВИНЪ (ОРЛОВСКІЙ).

16 сентября скончался видный беллетристъ старой прекрасной русской литературной школы, фанатически любившій и уважавшій «великій русскій языкъ», превосходно изучившій русскій романъ и давшій капитальный критическій трудъ о немъ К. Ф. Головинъ.

Покойный литературную карьеру началъ въ «Русскомъ Вѣстникѣ» блестящей его эпохи и печаталъ свои повѣсти и романы на тѣхъ же страницахъ, гдѣ появлялись Толстой и Достоевскій.

Принадлежа къ консервативному лагерю, К. Ф. Головинъ никогда не былъ узко тенденціознымъ и одностороннимъ; на первомъ планѣ въ его произведеніяхъ были художественно-литературныя задачи и обще-человѣческіе идеалы, которые должны чтить всѣ люди, безъ различія партій и приходовъ.

Изъ старыхъ романовъ К. Ф. особенно популяренъ «Дядюшка Михаилъ Петровичъ», а изъ романовъ послѣдняго времени романъ «Молодежь», который напечаталъ покойный М. М. Стасюлевичъ въ «Вѣстникѣ Европы», отрѣшившись отъ рутинной нетерпимости и оцѣнивъ въ романѣ писателя «чужого» толка живой интересъ, глубину замысла и правдивое отраженіе дѣйствительности съ ея свѣтомъ и тѣнями.

Лишившись давно уже зрѣнія, покойный не замкнулся въ своей ночи и не пересталъ жить общественными интересами. Онъ былъ всесторонне просвѣщеннымъ человѣкомъ, чутко понималъ искусство, а въ частности

театръ; на страницахъ «Ежегодника Имп. Театровъ» была напечатана его яркая статья «О драмахъ Шиллера».

Въ дни общественнаго броженія и смуты К. Ф. Головинъ энергично ратовалъ за постепенность и осторожность, возставалъ противъ эксцессовъ въ ту и другую сторону, мечталъ о созданіи партіи центра, ратовалъ въ публицистическихъ статьяхъ за бережливое отношеніе къ аристократизму духа, прежде всего.

Интересны двѣ книги воспоминаній К. Ф., въ которыхъ онъ искренно высказываетъ и свое *profession de foi*.

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ.

2 февраля 1913 г. исполнилось 100-лѣтіе со дня кончины творца бессмертной «Русалки», «Каменнаго гостя» и ряда прекрасныхъ романсовъ и симфоническихъ произведеній. «Русалка» недостаточно оцѣнена музыкальной критикой, такъ какъ оркестровая ея форма стоитъ ниже ея художественныхъ замысловъ и богатства гармоническаго и мелодическаго содержанія.

Даргомыжскій стремился къ новымъ словамъ въ музыкѣ и, увлекшись этимъ стремленіемъ, въ «Каменномъ гостѣ» далъ образецъ оперы новаго типа, гдѣ большое мѣсто отводится речитативу, музыкальной изобразительности, музыкальному реализму, согласному съ деталями текста либретто.

Въ романахъ Даргомыжскаго, какъ и въ «Русалкѣ», замѣчательна чисто народная окраска, прочувствованность и психологичность, тонко передающая душевныя переживанія.

Даргомыжскій создалъ цѣлый рядъ произведеній въ области комической музыки, вродѣ «Червяка», «Титулярнаго совѣтника» и др. Вотъ какъ самъ Даргомыжскій характеризовалъ свое творчество: «Рутинный взглядъ ищетъ лстивыхъ для слуха мелодій, за которыми я не гонюсь. Я не намѣренъ низводить музыку до забавы. Хочу, чтобъ звукъ прямо выражалъ слово. Хочу правды»... («Русск. Стар.», 1875 г., т. XIII, стр. 422).

Н. И. ЗАБЪЛЛА-ВРУБЕЛЬ.

21 іюня 1913 г. скончалась слишкомъ рано (род. въ 1868 г.) даровитая пѣвица Маріинской оперной труппы Н. И. Забѣлла-Врубель, супруга также безвременно угасшаго еще при жизни, сраженного душевнымъ недугомъ, подававшего большія надежды художника Врубеля, въ произведеніяхъ котораго сверкалъ яркій талантъ. Всѣ почти женскія лица его картинъ (религіознаго и свѣтскаго содержанія) вдохновлены покойной артисткой (Морская царица, Купава).

Н. И. Забѣлла вдохновляла и творчество Н. А. Римскаго-Корсакова. Онъ для нея создалъ «Царскую невѣсту», «Царевну Лебедь» въ «Сказкѣ о Царѣ Салтанѣ», «Царевну Волхову» въ «Садко».

Пѣвица обладала рѣдкимъ по тембру и чистотѣ звука голосомъ высокимъ меццо-сопрано, отлично разработаннымъ въ консерваторскомъ классѣ г-жи Ирецкой и у Маркези въ Парижѣ. Выступивъ сначала съ успѣхомъ за границей и въ провинціи въ 1899 г., она заблистала въ произведеніяхъ Римскаго-Корсакова въ частной Московской оперѣ С. И. Мамонтова, который первый показалъ публикѣ богатства новой русской оперной музыки. Покинувъ въ 1911 г. казенную сцену, на которую она была приглашена въ 1904 г. и гдѣ она создала рядъ художественныхъ образовъ, Н. И. отдалась концертной дѣятельности, а въ ея квартирѣ образовался художественно-музыкальный салонъ.

А. М. КОНДРАТЬЕВЪ.

28 іюня 1913 г. близъ станціи Подсолнечное по Николаевской дорогѣ на 68 году скончался заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ и бывший главный режиссеръ Московскаго Малаго театра А. М. Кондратьевъ.

Въ лицѣ покойнаго театральныи міръ потерялъ одного изъ немногихъ уже современниковъ М. С. Щепкина и близкаго человѣка къ А. Н.

Островскому, совѣтами котораго и личными указаніями покойный имѣлъ счастье пользоваться при постановкѣ его пьесъ.

А. М. родился въ Москвѣ 24 февраля 1846 г., происходилъ изъ театральной среды. Образование получилъ въ Петербургской театральной школѣ, по окончаніи курса которой въ 1862 г. перевелся въ Москву въ балетную труппу, но въ балетѣ служилъ недолго. Въ началѣ семидесятыхъ годовъ вмѣстѣ съ покойнымъ артистомъ Н. И. Музиломъ былъ приглашенъ въ Тифлисъ, въ казенный театръ. Здѣсь впервые онъ выступилъ, какъ режиссеръ. По окончаніи отпуска возвратился въ Москву и занялъ въ Маломъ театрѣ должность сценаріуса при режиссерѣ Богдановѣ. Когда же послѣдній въ 1877 году скончался и на его мѣсто былъ назначенъ С. А. Черневскій, А. М. занялъ сначала должность помощника режиссера, а затѣмъ въ 1898 г. получилъ назначеніе на должность режиссера, какую и занималъ до смерти Черневскаго (1901 г.). Въ сентябрѣ этого года онъ былъ утвержденъ главнымъ режиссеромъ. Въ 1907 г. вышелъ въ отставку, получивъ званіе заслуженнаго артиста.

Прослуживъ на сценѣ безъ малаго 50 лѣтъ, А. М. приобрѣлъ большой режиссерскій навыкъ и знаніе сцены, которое онъ и обнаружилъ, съ большимъ вкусомъ поставивъ на сценѣ Новаго театра «Забаву» Шницлера, и въ «Старомъ Гейдельбергѣ» Мейера въ началѣ девятисотыхъ годовъ. Получивъ весьма скудное образованіе, впоследствии, благодаря природному и пытливому уму, вращаясь въ обществѣ литераторовъ, художниковъ и артистовъ, онъ пополнилъ этотъ пробѣлъ, и въ бесѣдѣ съ нимъ трудно было представить, что этотъ человѣкъ обучался на мѣдные гроши: до того эта бесѣда была всегда интересна и поучительна. Покойный былъ ходячей хроникой и справочной театральной книгой. Нужно ли было рецензенту навести какую нибудь юбилейную справку или узнать дату постановки пьесы, онъ шелъ къ Кондратьеву и всегда находилъ у него, что ему было надо. Знатокъ Старой Москвы, ея быта и нравовъ, А. М. съ присущимъ ему мастерствомъ умѣлъ рассказывать различные эпизоды и сцены изъ жизни купеческаго и артистическаго міра. И гдѣ бы онъ ни появлялся,—

НЕКРОЛОГИ.

въ «курилкѣ» ли Малаго театра, или въ Литературномъ кружкѣ,—вокругъ него всегда собиралось общество, съ интересомъ слушавшее его неистощимые и остроумные рассказы. Имя его въ Москвѣ было очень популярно. Нѣсколько грубоватый съ виду, по манерѣ разговаривать, въ душѣ покойный былъ добрѣйшимъ человекомъ, всегда готовымъ придти на помощь въ нуждѣ не только близкимъ знакомымъ, но даже и мало извѣстнымъ.

Погребенъ онъ на сельскомъ кладбищѣ села Подсолнечнаго..

В. К. ЛЯДОВА-ПОМАЗАНСКАЯ.

Скончавшаяся въ сентябрѣ 1913 г. б. артистка Александринскаго Имп. театра, супруга б. хормейстера, а нынѣ солиста на арфѣ Маріинскаго театра г. Помазанскаго, В. К. Лядова была родственницей знаменитой артистки Лядовой, блиставшей въ опереткахъ, когда онѣ шли на казенной сценѣ; служила покойная недолго, играла роли амплуа «Кокетокъ» и давно уже сошла со сцены; первымъ супругомъ покойной былъ извѣстный оперный пѣвецъ Саріотти, выдающійся исполнитель Олоферна въ «Юдифи» Сѣрова.

С. В. НОСОВЪ.

Покойный, послѣ окончанія въ 1891 г. Московскихъ Императорскихъ драматическихъ курсовъ по классу А. П. Ленскаго (1-й выпускъ), нѣсколько лѣтъ игралъ на сценѣ Московскаго Императорскаго Малаго театра второстепенныя роли, а затѣмъ былъ назначенъ завѣдывающимъ канцеляріей драматической труппы. Скончался въ февралѣ 1913 г.

П. М. ПЧЕЛЬНИКОВЪ.

30 апрѣля 1913 г. въ Юзовкѣ Екатеринославской губерніи скончался П. М. Пчельниковъ, въ теченіе шестнадцати лѣтъ бывший управляющимъ конторой и училищемъ Императорскихъ Московскихъ театровъ. Начавъ

военную службу въ финляндскомъ полку, послѣ войны 1877—1878 гг., гдѣ онъ получилъ контузію шеи, П. М. перешелъ на службу въ вѣдомство министерства Императорскаго Двора и въ концѣ 1882 г. былъ назначенъ управляющимъ конторой Московскихъ театровъ. Въ этой должности онъ пробылъ до 1898 г., когда вышелъ въ отставку. Съ 1901 г. по порученію министра внутреннихъ дѣлъ, былъ назначенъ блюстителемъ правильности постановокъ, съ цензурной точки зрѣнія, спектаклей на частныхъ сценахъ въ Москвѣ, каковую должность и занималъ до 1905 г.

Хорошо знакомый съ постановкой театрального дѣла, на основаніи многолѣтняго опыта, П. М. составилъ справочную книжку по театральному дѣлу (М. 1900 г.) и помѣстилъ нѣсколько статей въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» по разнымъ театральнымъ вопросамъ: «Итоги второго сѣзда сценическихъ дѣятелей» (1901 г. № 79), «О репертуарѣ народныхъ театровъ и ихъ рамкахъ» (1901 г. №№ 276 и 277), «По поводу пожара театра въ Чикаго» (1904 г. № 1 и 2). Последнимъ вопросомъ—о частыхъ театральныхъ пожарахъ—онъ особенно интересовался и незадолго до смерти помѣстилъ въ «Ежегодникѣ Императорскихъ Театровъ» (1912 г. кн. 5) интересную статью подъ заглавіемъ: «Театральные пожары и защита зрителей».

Въ бытность покойнаго управляющимъ театральнымъ училищемъ въ Москвѣ, въ 1888 г. состоялась реорганизація послѣдняго съ расширеніемъ научной программы и открытіе драматическихъ курсовъ. Скончался П. М. отъ астмы. Подъ конецъ жизни онъ ослѣпъ. Погребенъ въ Москвѣ, на Ваганьковскомъ кладбищѣ.

ГРАФЪ С. А. РЖЕВУССКІЙ.

Въ маѣ 1913 г. скончался въ Парижѣ журналистъ, драматургъ и театральный критикъ, гр. С. А. Ржевусскій, полякъ по національности, въ восьмидесятыхъ годахъ состоявшій чиновникомъ особыхъ порученій при Дирекціи Императорскихъ театровъ; историческая пьеса его «Фаустина»

шла съ успѣхомъ на Александринской сценѣ съ участіемъ М. Г. Савиной, П. А. Стрепетовой, В. П. Далматова и др: Нѣсколько пьесъ графа на французскомъ языкѣ шли на сценѣ Михайловскаго театра. Въ Парижѣ, гдѣ онъ поселился уже давно, онъ старался пропагандировать русское искусство, былъ всегда благожелателенъ и изысканно любезенъ, пользовался широкой популярностью, общими симпатіями, а статьи его о театрѣ и искусствѣ печатались въ лучшихъ органахъ прессы.

А. А. СТАХОВИЧЪ.

А. А. Стаховичъ, старый театралъ, помнившій на сценѣ еще Щепкина, отецъ извѣстныхъ общественныхъ дѣятелей, членовъ русскихъ народно-представительныхъ учреждений А. А. и М. А. Стаховичей, братъ покойнаго поэта М. А. Стаховича, автора классической бытовой пьески «Ночное», скончался 28 февраля.

А. А. Стаховичъ вращался съ юности въ литературно-артистическихъ кругахъ и, страстно любя сцену, самъ часто выступалъ на любительскихъ спектакляхъ; нѣкоторые изъ нихъ являются историческими, напр., спектакль въ семидесятихъ годахъ въ Пассажѣ, въ пользу Литературнаго фонда («Ревизоръ»), въ которомъ играли Островскій, Писемскій, Тургеневъ, Вейнбергъ, и спектакль 1891 г. въ Эрмитажномъ театрѣ («Царь Борисъ»), въ которомъ участвовали Великіе Книзья и цвѣтъ Петербургскаго общества, причемъ покойный игралъ заглавную роль, а режиссировалъ Н. Ф. Сазоновъ. А. А. Стаховичъ былъ друженъ съ семьей Аксаковыхъ, Островскимъ, Провомъ Мих. Садовскимъ, знакомъ съ Гоголемъ, Тургеневымъ, гр. Л. Н. Толстымъ. Перу покойнаго принадлежитъ книга «Клочки воспоминаній», въ которой заключаются цѣнныя страницы для исторіи русскаго театра.

Благодаря мастерскому чтенію А. А. Стаховича во дворцѣ драмы Толстого «Власть тьмы», пьеса была разрѣшена къ постановкѣ.

П. А. СТРЕПЕТОВА.

5 октября 1913 г. исполнилось десятилѣтіе со дня кончины П. А. Стрепетовой, совпадающее съ 50-тилѣтіемъ постановки на сценѣ «Горькой Судьбины» Писемскаго, мѣтко назвавшаго артистку «Мочаловымъ въ юбкѣ»; въ драмѣ Писемскаго Стрепетова создала незабываемый образъ героини пьесы, Лизаветы; въ этой роли она увѣковѣчена на великолѣпномъ портретѣ Рѣпина. Партнеромъ Стрепетовой, въ роли Ананія, превосходень былъ супругъ ея, также покойный Писаревъ. Стрепетова была дочерью театральнаго парикмахера и играла еще дѣвочкой. 17 лѣтъ она занимала уже въ провинціи первое амплуа; исключительное дарованіе, яркая сила темперамента, способность къ захватывающей передачѣ драматическихъ и трагическихъ ролей создали ей выдающійся успѣхъ, несмотря на неблагопріятныя сценическія данныя артистки. Одно время она первенствовала на Александринской сценѣ; съ годами, когда сила темперамента ослабѣла, игра Стрепетовой, не выработавшей себѣ сценической техники, потеряла свое обаяніе; вдохновеніе Стрепетовой вспыхнуло послѣдними прекрасными лучами артистическаго заката въ роли Матрены во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого, на сценѣ Суворинскаго театра, въ которомъ она играла послѣ оставленія ею казенной сцены. Во время постигшаго нѣкоторыя губерніи неурожая Стрепетова продала свои бенефисные подарки и вырученныя деньги послала голодавшимъ.

Д. А. УСАТОВЪ.

Скончавшійся 10 августа 1913 г. въ Ялтѣ б. оперный артистъ (теноръ) Д. А. Усатовъ давно уже покинулъ сценическую дѣятельность, закончивъ ее на сценѣ Московскаго Большого театра. Но сюда онъ былъ приглашень послѣ провинціальныхъ скитаній, когда голосъ его уже утратилъ свою свѣжесть; кто не знаетъ, какъ тяжела была служба въ провинціи въ семидесятыхъ и восьмидесятыхъ годахъ, когда частное оперное дѣло въ Россіи, и

НЕКРОЛОГИ.

теперь еще упрочившееся лишь въ немногихъ театрахъ (С.-Петербургъ, Москва, Одесса, Харьковъ, Тифлисъ), давало артистамъ больше терній, чѣмъ лавровъ. Въ восьмидесятихъ годахъ Усатовъ блисталъ въ Казанской оперѣ; красивый голосъ, отлично поставленный, темпераментъ, интеллигентность создавали ему заслуженный успѣхъ. Покинувъ сцену, Усатовъ занялся преподаваніемъ пѣнія и многіе извѣстные оперные артисты, въ томъ числѣ Ф. И. Шаляпинъ въ началѣ своей карьеры, пользовались его совѣтами и руководствомъ при прохожденіи партій.

Послѣдніе годы жизни Усатовъ жилъ въ Ялтѣ, принимая живое участіе въ общественной дѣятельности, и нѣкоторое время состоялъ членомъ мѣстной городской управы.

И. В. ЦВѢТАЕВЪ.

31 августа 1913 г. скончался въ Москвѣ на 67 году жизни директоръ Московскаго Музея изящныхъ искусствъ, профессоръ И. В. Цвѣтаевъ, знатокъ искусства и археологіи. Его трудами созданъ Московскій музей, дающій полное представленіе о всемірной скульптурѣ до XVII вѣка. Онъ одно время читалъ лекціи по бытовой исторіи на Императорскихъ Московскихъ драматическихъ, нынѣ закрытыхъ, курсахъ.

Ю. Ю. ЦВѢТКОВСКІЙ.

Лѣтомъ 1913 г. скончался Ю. Ю. Цвѣтковскій, читавшій лекціи по исторіи внѣшней культуры, искусства и костюма на Спб. Императорскихъ драматическихъ курсахъ. Покойный былъ человѣкомъ, широко образованнымъ и лекціи его отличались яркостью и живостью изложенія.

П. И. ЧАЙКОВСКІЙ.

25 октябрл истекло 20 лѣтъ со дня безвременной кончины П. И. Чайковскаго, композитора-лирика по преимуществу, создавшаго рядъ чарующихъ романсовъ, въ которыхъ звучитъ мелодія души человѣческой, въ ея, по преимуществу, скорбныхъ переживаніяхъ. Но и порывъ страсти и

радость нѣжной любви также вдохновенно передаются Чайковскимъ, творчество котораго носить на себѣ всегда отпечатокъ искренняго, глубокаго чувства. Чайковскій, силою своего божественнаго дара, проникновенно облекши ихъ красотою мелодіи и гармоніи, сдѣлалъ намъ еще болѣе дорогими и близкими образы Пушкинскаго «Онѣгина»; онъ далъ намъ прекрасныя музыкальныя картины, навѣяныя пушкинскими «Полтавой», «Пиковою Дамой»; отразилъ въ своей музыкѣ мракъ «Опричнины», мистицизмъ «Орлеанской Дѣвы». Изъ симфоническихъ произведеній Чайковскаго особенно популярны увертюра «1812 годъ», патетическая симфонія и «Франческа да Римини». Очень колоритны написанные Чайковкимъ музыкальные номера для «Гамлета» (великолѣпный *marche funèbre*) и «Снѣгурочки», Островскаго.

М. Н. ЧЕРЕМУХИНЪ.

Инспекторъ Императорскаго Московскаго театральнаго училища, уроженецъ Пермской губерніи, М. Н. получилъ образованіе въ Пермской семинаріи, по окончаніи курса которой поступилъ въ Петербургскій университетъ на математическій факультетъ. Педагогическую карьеру началъ въ западномъ краѣ, въ Плоцкѣ, занявъ мѣсто преподавателя математики въ Плоцкой гимназіи.

Въ 1887 г. М. Н. перешелъ въ вѣдомство министерства Императорскаго Двора и былъ назначенъ инспекторомъ Московскаго театральнаго училища. Въ то время послѣднее преобразовывалось по широкой программѣ. Покойный употребилъ много труда и стараній по выработкѣ плановъ преподаванія въ балетномъ отдѣленіи и организаціи драматическихъ курсовъ. Скончался 14 іюля 1913 г. въ Москвѣ. Погребенъ на Ваганьковскомъ кладбищѣ.

И. Е. ЧЕРНЫШЕВЪ.

Въ 1852 году на одной изъ афишъ Александринскаго театра можно было прочитать:

«Сборы на Крестовскій въ чухонскую деревню»,
Оригинальный водевиль въ 1 дѣйствіи.

Сочиненіе воспитанника Императорскаго Театральнаго училища Ивана Чернышева.

Публика благосклонно приняла этотъ водевиль на ея вызовы, выходилъ раскланиваться юноша не красивый собою, пришепетывавшій, невысокаго роста, въ синей курточкѣ, на которой блестѣли бѣлыя посеребренныя пуговицы, съ изображеніемъ лиры. За первымъ водевилемъ вскорѣ послѣдовалъ второй: «Tailleur Valaikin». Въ томъ же сезонѣ, 1852—53 годовъ, Иванъ Егоровичъ Чернышевъ дебютировалъ на Императорской сценѣ въ роли мольеровскаго Алкида изъ комедіи «Le Mariage forcé», которую Д. Т. Ленскій перевелъ за 15 лѣтъ передъ тѣмъ, подъ заглавіемъ «Хоть тресни, а женись».

Чернышевъ родился 20-го іюня 1834 года и воспитывался въ петербургскомъ театральномъ училищѣ, гдѣ учителемъ его былъ извѣстный артистъ и водевилистъ Петръ Ивановичъ Григорьевъ. «Въ театральной школѣ учениковъ не обременяли науками, только классы наукъ шли непрерывно. Въ Великомъ посту, по случаю школьныхъ спектаклей, классы почти прекращались; послѣ Святой недѣли, въ первыхъ числахъ мая, начинались перекраска стѣнъ, ломка печей,—ученики распускались на каникулы, которыя продолжаются до сентября мѣсяца. Послѣ каникулъ, сентябрь и половина октября, продолжается нѣкоторая дѣятельность, но какъ начнется постановка итальянскихъ оперъ, а главное—новыхъ балетовъ, воспитанники вовсе переставали заниматься науками: съ утра ихъ тащили на репетицію, привозили пообѣдать — вечеромъ въ спектакль. И сплошь вся зима шла тѣмъ же чередомъ, непрерывно. Программа занятій, повидимому, довольно обширная: Законъ Божій, математика, языки: русскій, французскій, нѣмецкій и итальянскій, исторія, географія; учитель драматическаго чтенія, сверхъ своего спеціальнаго класса, еще читаетъ мифологію, археологію, греческія и римскія древности, исторію всѣхъ театровъ, а между тѣмъ, много такихъ господъ, что, по выходѣ изъ училища, умѣди только подписать свою фамилію».

А этотъ учитель!

«Метода преподаванія у Ивана Петровича была самая простая, такъ сказать, отеческая: «ты что, дуракъ, руками то махаешь? Экъ тебя вертитъ, точно мельницу! да кого ты играешь, болванъ? Вѣдь ты, осель этакій, князя играешь? что ты ноги-то раскарячилъ? Послушайте, вы... какъ васъ? Васильева, кажется? что у васъ за отвратительныя руки... вы не барыня, а кухарка!..» И т. д. Въ такихъ-то выраженіяхъ воспоминаетъ Чернышевъ училище и Григорьева въ романѣ: «Петербургскія актрисы», который вмѣстѣ съ «Уголками театральнаго міра» имѣетъ автобіографическій характеръ. Въ самомъ дѣлѣ, кто же этотъ неудачникъ Федя Рыбкинъ, какъ не самъ авторъ?

Среди школьныхъ товарищей онъ отличался серіозностью; она ставила его въ положеніе лица, пользовавшагося такимъ вліяніемъ, что рѣшенія Чернышева принимались на вѣру или, по крайней мѣрѣ, имѣли значительный вѣсъ въ глазахъ однокашниковъ и вновь поступившихъ учениковъ. Очевидно, и П. И. Григорьевъ цѣнилъ его способности, такъ какъ въ великопостныхъ спектакляхъ поручалъ ему первыя роли. Впрочемъ, школьный репертуаръ былъ ничтоженъ. Чернышевъ, который зналъ наизусть чуть ли не всѣ драмы и трагедіи Кукольника и Полевого, монологи и цѣлыя сцены изъ «Велизарія» или «Двумужницы» князя Шаховскаго, и для котораго В. А. Каратыгинъ былъ идеаломъ, мечталъ и стремился къ репертуару, дающему волю страсти и воодушевленію въ высшей степени, но такой репертуаръ не входилъ въ расчеты Григорьева. «Онъ приходилъ недѣли за двѣ до масленицы и составлялъ репертуаръ, въ который любилъ напихивать свои собственныя произведенія.

... — Нельзя ли поставить «Скупого» или «Тартюфа»? пристають ученики.

— Господа! что вы! начальство терпѣть не можетъ комедій... оно уснетъ со скуки... Лучше разучите *Бужу да Петербургскій анекдотъ, да Губкина* ¹⁾.

¹⁾ Всѣ три водевиля сочинены П. И. Григорьевымъ.

И практикуются юноши по *Губкину* да *Букѣ*, запоминають фарсы любимцевъ Александринскаго театра, и тотъ больше отличается, кто ближе сумѣетъ передразнить какую-нибудь знаменитость. Итакъ, по окончаніи театральнаго училища Чернышевъ впервые выступилъ, какъ актеръ въ роли Алкида; ни въ этотъ разъ, ни въ дальнѣйшемъ времени онъ не проявилъ значительныхъ артистическихъ способностей и остался актеромъ на вторыя роли. Хроникеръ Вольфъ и авторъ «Записокъ», артистъ А. А. Алексѣевъ ¹⁾ прямо называютъ его плохимъ актеромъ, но иного мнѣнія держится А. А. Соколовъ ²⁾, по словамъ котораго, Чернышевъ не былъ актеромъ выдающимся, но во всякомъ случаѣ онъ стоялъ на цѣлую голову выше Бурдина, М. Максимова, Пронскаго и др. ³⁾.

Не видя возможности выдѣлиться изъ ряда многихъ, Чернышевъ, очень самолюбивый человѣкъ, простился съ Императорской сценой и уѣхалъ въ провинцію; сѣверные города и Вологда преимущественно притягивали его къ себѣ. Въ 1856 году онъ возвратился, впрочемъ, на Александринскую сцену, но взглядъ начальства на него, какъ артиста, не измѣнился: Чернышевъ снова «второй сюжетъ». А онъ былъ такъ твердо убѣжденъ въ своей талантливости! И, какъ водится, свое неудачничество сталъ топить въ винѣ, которое онъ началъ попивать еще школьникомъ. Его ближайшимъ другомъ былъ Г. Н. Жулевъ, съ которымъ Чернышевъ

¹⁾ Александръ Алексѣевичъ Алексѣевъ (настоящая фамилія Киленинъ), бывшій артистъ Импер. спб. театровъ, авторъ «Записокъ актера Алексѣева», умеръ на 74 году отъ рожденія 7 декабря 1895 г.

²⁾ Александръ Алексѣевичъ Соколовъ род. 1840 г. и воспитывался въ спб. театральномъ училищѣ одновременно съ Чернышевымъ. Авторъ романа «Театральныя болота» и великаго множества другихъ произведеній самаго разнообразнаго содержанія. Ум. 30 іюля 1913 г.

³⁾ О. А. Бурдинъ—извѣстный артистъ Импер. спб. театровъ, другъ Островскаго. Ум. 1887 г.

М. Максимовъ (Сигюи)—артистъ Импер. спб. театровъ, игравшій съ успѣхомъ разнообразныя роли. Ум. 1859 г., прослуживъ на казенной сценѣ пять лѣтъ.

Платонъ Петров. Пронскій, род. 1825, † 10 декабря 1875, артистъ Импер. спб. театровъ, считавшійся добросовѣстнымъ исполнителемъ ролей, которыя въ Москвѣ принадлежали И. В. Самарину.

вмѣстѣ учился и одновременно дебютировалъ на сценѣ ¹⁾. Ко времени возврата Чернышева на Александринскую сцену относится знакомство съ нимъ юнаго Н. А. Лейкина. «Чернышевъ поражалъ своей болѣзненностью и сильно кашлялъ». Ясно, что до развязки было недалеко и, какъ бы въ предчувствіи ея, Чернышевъ замѣчательно вспыхнулъ—разъ, другой, третій, и эти вспышки запечатлѣла благодарная Исторія новѣйшей русской литературы.

Того, кто представлялся идеаломъ юношѣ Чернышеву,—Василія Андреевича Каратыгина уже не было въ живыхъ. Иной, подлинно геній, всходилъ на театральнѣй тронъ и силою своего творчества начиналъ овладѣвать и повелѣвать восторгами толпы: отъ перваго ряда до верховъ «Александринки». Это—А. Е. Мартыновъ.

Мартыновъ, по воспоминаніямъ извѣстнаго сослуживца ихъ А. А. Нильскаго, «питалъ привязанность къ Чернышеву и много помогалъ ему, какъ драматургу, своими совѣтами и указаніями, которыми съ благодарностью пользовался Иванъ Егоровичъ, въ свою очередь, обожавшій Александра Евстафьевича». О совмѣстномъ творествѣ врядъ ли стоитъ говорить: Мартыновъ не былъ склоненъ къ литературнымъ грѣшкамъ, имъ не было ничего сочинено, ни переведено и, вѣроятно, онъ отъ души смѣялся, когда злополучный провинціальный актеръ Горевъ-Тарасенковъ, ранѣе приписывавшій себѣ авторство комедіи «Свои люди—сочтемся», заявилъ, что и «Не въ деньгахъ счастье» тоже его произведеніе, а Чернышевъ—похититель... Во взаимныхъ отношеніяхъ Мартынова съ Чернышевымъ, кажется, было постиженіе талантовъ—у одного—сильно драматическаго, у другого—значительнаго литературнаго, которые для другихъ оставались еще сокровенными. Комикъ въ самомъ высокомъ значеніи этого слова, Мартыновъ лучше всего характеризуется словами Д. В. Аверкіева, которыя

¹⁾ Гавріиль Николаевичъ Жулевъ, род. 1836 г., дебютировалъ ролью Бурскаго въ водевилѣ А. Дюма, переведенномъ Ѳ. Кони: «Покойникъ—мужъ». Извѣстность приобрѣлъ, какъ поэтъ-юмористъ, подписывавшійся: «Дебютантъ», «Скорбный поэтъ» и др. Соавторъ С. Н. Худекова по комедіи «Петербургскіе когти». Ум. 30 іюня 1878 года.

впрочемъ, относились прямо къ колоссу московскаго Малаго театра. «Комическіе таланты весьма разнообразны, отличительнымъ свойствомъ одного является веселость, другого умѣнье живо схватывать и бойко передавать смѣшныя особенности людей различнаго званія; третій отлично передаетъ комическія черты характера, когда самый изображаемый характеръ не сложенъ, когда въ немъ господствуетъ одна какая-нибудь страсть, будь то скупость, трусость или лицемеріе: въ *Мартыновѣ* соединялись всѣ эти, порознь являющіяся въ другихъ комикахъ, особенности. Самые сложные комическіе характеры были подъ силу его дарованію. Его художественная работа шла отъ внутренняго къ внѣшнему, изнутри кнаружи. Ему прежде всего являлся внутренній образъ изображаемаго лица, его психологическія особенности, и къ этому уже присоединялась мастерская отдѣлка внѣшняго обличья. Актеръ-психологъ, онъ столь глубоко улавлялъ сущность характера изображаемаго лица, что въ его изображеніи не только становились понятными всѣ дѣйствія этого лица, но и отраженія этихъ дѣйствій на другихъ». Геній Мартынова настолько затѣнилъ перваго божка (Каратыгина), что Чернышевъ, въ провинціальныхъ скитаньяхъ, игралъ даже мартыновскія роли. Возвратясь къ петербургскимъ пенатамъ, чуткій Иванъ Егоровичъ постарался распахнуть передъ публикою и критикою высокій талантъ обожаемаго Александра Евстафьевича и написалъ бытовую картинку «Женихъ изъ долгового отдѣленія». Мотивъ былъ заимствованъ у Диккенса, но обработанъ въ такомъ русскомъ духѣ, въ какомъ Крыловъ «переводилъ» Лафонтена. Макарь Дѣвушкинъ Достоевскаго, тургеневскіе Кузовкинъ и Мошкинъ и Ладыжкинъ Чернышева всѣ они одного, диккенсовскаго, поля ягоды, всѣ они вызываютъ диккенсовъ смѣхъ сквозь слезы; во всѣхъ, болѣе или менѣе, чувствуется англійскій юмористъ, который насмѣхается и въ то же время плачетъ надъ своими героями.

Въ 1858 году «Женихъ изъ долгового отдѣленія» поставленъ на Александринской сценѣ и Мартыновъ — «Ладыжкинъ» гармонически сочеталъ и ярко выказалъ обѣ стороны своего обширнаго таланта. Несмотря

на весь комизм обстановки и самой личности Ладыжкина, онъ заставилъ зрителя невольно сострадать ему, и нужно было видѣть, какъ, ожидая заключительныхъ словъ безневѣстнаго жениха, весь театръ притаилъ дыханіе. И дѣйствительно, въ этихъ словахъ вылилась вся душа забитого судьбою человѣка и глубокую непередаваемую грусть унесъ онъ съ собой за сцену. Одноактная сатира-элегія Чернышева слишкомъ извѣстна, чтобы надо было здѣсь пересказывать ее. Уже слишкомъ 50 лѣтъ она странствуетъ по русскимъ сценамъ, не увядая и не утрачивая красокъ стараго быта, и въ каждомъ, даже очень талантливомъ, изобразителѣ Ладыжкина все-же чувствуется мартиновская традиція, подобно тому какъ Андреевъ-Бурлакъ примѣтенъ во всѣхъ почти изобразителяхъ Счастливецва, Ивановъ-Козельскій — въ изобразителяхъ Андрея Бѣлугина, Милославскій — Опольева («Старый баринъ») и т. д.

Такимъ образомъ, Мартыновъ одолжилъ Чернышева — и наоборотъ. За прекраснымъ началомъ слѣдовало и прекрасное продолженіе. Успѣхъ и успѣхъ серьезный артиста и драматурга росъ съ поразительной быстротой. Ни болѣзненность, ни кутежи, ни безнадежная любовь, ни, вообще, жизнь богемы, не помѣшали, къ счастью, Чернышеву создать еще три пьесы, давшихъ ему право на память въ потомствѣ; это: «Не въ деньгахъ счастье», «Отецъ семейства» и «Испорченная жизнь».

Чернышевъ и Жулевъ вмѣстѣ жили, вмѣстѣ и появлялись всюду: въ трактирахъ, въ редакціяхъ, въ магазинахъ; они вывели изъ-за гостинодворскихъ прилавковъ и пріобщили къ литературѣ Лейкина, Иванова «Классика» и Пыляева. Когда возникла сатирическая «Искра», эти діоскуры стали сотрудниками ея, причемъ Чернышевъ писалъ очерки подъ названіемъ: «Встрѣчные и поперечные». Редакція «Искры» представляла букетъ яркихъ талантовъ и ярыхъ жрецовъ Діониса, которому и братья Курочкины, и Д. Д. Минаевъ, и Мей, и Кроль приносили неумѣренные жертвы, въ чемъ имъ усердно помогали Жулевъ и Чернышевъ. Чернышева терзала безнадежная любовь и неудовлетворенность положеніемъ на казенной сценѣ, гдѣ *талантъ*, казалось ему, затирали. Въ большей или меньшей степени оно, конечно,

такъ и было. И. Чернышевъ, видимо, не ходившій на поклонъ къ театральнымъ юпитерамъ, долженъ былъ переживать всю горечь обиды въ теченіе многихъ лѣтъ. А къ этому присоединилось еще сердечное чувство.

Кармень не даромъ поетъ о любви; но Чернышевъ... говоря стихомъ Жуковского, «увы! онъ зналъ любви одну лишь муку». На свою бѣду онъ влюбился въ первую актрису на большія драматическія и салонныя роли, Ѳеодосью (Фанни) Александровну Снѣткову. То была изящная красавица, граціозная, съ прекрасными темными глазами, съ обаятельными мимикой и интонаціями. И первоклассный талантъ. Ясно, что Снѣткова была общей любимицей и кумиромъ для посѣтителей Императорскихъ театровъ. «Въ нее поголовно влюблялись и старики и молодые; по ней страдали не только люди изъ публики, но большинство авторовъ, администраторовъ и актеровъ. Не говоря про молодыхъ людей, старики, съ ума сходя отъ нея, предлагали ей свои руки и сердца». Въ числѣ взятыхъ въ плѣнъ красотою былъ Ив. Егор. Чернышевъ. Его чувство къ Ф. А. Снѣтковой было глубоко и искренно и, не находя въ ней отклика, особенно мучительно. Снѣткова какъ бы не замѣчала страданій Чернышева. Въ самомъ дѣлѣ, на ея пути стояло столько вздыхающихъ Ромео и Вертеровъ! Самъ же авторъ «Жениха изъ долгового отдѣленія» сочинилъ «Молитву неутѣшныхъ любовниковъ» такого содержанія:

Молимся мы, грѣшные,
 Любовники неутѣшные,
 Мать Пресвятая Богородица,
 И Ѳеодосія, Божія угодница,
 Услышьте наше искреннее слово:
 Да избавится госпожа Снѣткова:
 Малышева — отважности,
 Самойлова — важности,
 Нильскаго — измѣнчивости,
Чернышева — застѣнчивости,
 Потѣхина — краснорѣчія,
 Перфильева — чистосердечія,

Философова — долготерпѣнія,
 Кавелина — слезотеченія,
 Бранденбурга — чистоты
 И Бурдина — красоты.

Ему вѣрилось, что, можетъ быть, ее плѣнить, наконецъ, его талантъ драматурга и тотъ несомнѣнный успѣхъ, который онъ уже встрѣтилъ на этомъ пути. И Чернышевъ беретъ перо и создаетъ комедію «Не въ деньгахъ счастье» (1859 г.). Снова мотивъ диккенсовской «Святочной пѣсни» чувствуется, но чувствуется слабо; перевоплощеніе Скруджа въ Боярышникова было торжествомъ русскаго драматурга, который яко бы на англійской канвѣ расшилъ истинно-русскій, яркій и драматическій, узоръ. Чернышевъ написалъ, какъ возродился старый ханжа и скряга Боярышниковъ, Мартыновъ представилъ этого Боярышникова во весь ростъ, съ мастерствомъ доселѣ невиданнымъ. Въ слѣдующемъ году была написана комедія «Отецъ семейства», которая послужила для новаго и послѣдняго уже триумфа Мартынова. Онъ поставилъ ее въ свой бенефисъ и въ роли Трубина-Разладина далъ типъ отца-деспота, распространяющаго на семью свой ужасный произволъ. 16 августа того же 1860 года Мартыновъ скончался.

Онъ былъ для Чернышева тѣмъ, чѣмъ Провъ Садовскій для Островскаго: одинъ художникъ поддержалъ, поднялъ, украсилъ другого художника. Одинъ мастеръ окрылялъ другого мастера, и оба они, какъ бы сознавая, что на долю cadaго изъ нихъ отпущено мало дней, спѣшили высказаться и проявить себя въ томъ высокомъ и плѣнительномъ, что вложилъ въ нихъ Богъ. Оба торопились горѣть божественнымъ огнемъ вдохновенія. Мартыновъ сгорѣлъ раньше, Чернышевахватило еще на 3 года, въ продолженіе которыхъ онъ зналъ, впрочемъ, мало радости. Чувство къ Снѣтковой продолжалось съ прежней силою. Кажется, это Карамзинъ сказалъ, что женщины, какъ наша героиня, способны «всѣхъ плѣнить, однимъ плѣниться.» Вотъ Чернышевъ все еще и надѣялся, что Фанни Александровна плѣнится именно имъ, уже достаточно увѣнчаннымъ лаврами. Между тѣмъ, эта надежда была похожа на надежду мавровъ, ко-

торые, поневолѣ покидая поэтическую Гранаду, запирали на ключъ дома и ключи эти передавались изъ поколѣнія въ поколѣніе, такъ какъ потомки изгнанниковъ вѣрили въ свой возвратъ въ запертые ихъ предками гранадскіе дома. Увы, это былъ только красивый самообманъ!

Авторъ трехъ удачныхъ драматическихъ произведеній, принимается за четвертое, отдавая дань духу времени. Вѣдь наступило время, когда Салтыкову-Щедрину уже снилась погребальная процессія прошлыхъ временъ. Начинало вѣять реформами. Мысль освобождалась отъ обязательныхъ тенетъ. Новой разработкѣ и новому разрѣшенію, въ соотвѣтствіи съ духомъ времени, отданы вопросы этики и морали; въ частности — женскій, достигшій жгучести. Чернышевъ откликнулся на сей жгучій вопросъ «Испорченною жизнью» и вплелъ свѣжій лавръ въ свой драматургическій вѣнокъ. Его слава достигла предѣльной высоты. Счастливому писателю не доставало теперь для полного блаженства только ея, и, всѣхъ плѣнившая, она таки плѣнилась однимъ. Это былъ Сергѣй Степановичъ Перфильевъ. Фанни Александровна вышла за него замужъ и навсегда покинула сцену въ 1862 году.

Умеръ Мартыновъ — для Чернышева угасъ драгоцѣнный міръ сбывшихся грезъ и испытанныхъ духовныхъ восторговъ; Снѣткова вышла замужъ и удалилась отъ театра — Чернышевъ утратилъ все, что еще оставалось у него отъ нѣкогда пышныхъ иллюзій. Талантливый неудачникъ въ прозаической жизни, онъ теперь сильнѣе предался разгулу и торопливо пошелъ тѣмъ путемъ, на которомъ только что увялъ преждевременно его талантливѣйшій пріятель Левъ Александровичъ Мей. Правда, Чернышевъ еще написалъ комедіи: «Черненькіе и бѣленькіе», «Комедію изъ-за драмы» и «Зачастую», но онѣ обнаружили упадокъ творческихъ силъ автора. На вѣнкѣ его славы не тускнѣющими остались первыя четыре произведенія, которыя и въ настоящее время улаждаютъ сердца и умъ еще многихъ. Талантливая рука прочно, изобразила, въ мѣру художественнаго такта, картины страстей и, можетъ быть, ни къ кому изъ нашихъ писателей, въ частности — драматурговъ, не примѣнимы такъ

слова Ипполита Тэна, опредѣлявшія суть творчества Диккенса, какъ именно къ Чернышеву. «Истинную радость доставляютъ только сердечныя волненія; чувствительность — вотъ въ чемъ весь человѣкъ. Будьте сострадательны къ смиренному несчастью; существо самое маленькое и самое презираемое можетъ одно стоять тысячъ существъ могущественныхъ и знатныхъ. Берегитесь прикасаться жестокой рукой къ тѣмъ нѣжнымъ душамъ, которыя существуютъ во всѣхъ сословіяхъ, подъ всѣми одеждами, во всѣхъ возрастахъ. Вѣрьте, что гуманность, состраданіе, прощеніе — суть то, что есть самага прекраснаго въ человѣкѣ; вѣрьте, что сердечныя изліянія, нѣжность, слезы — самое благородное, самое усладительное въ мірѣ». Такимъ образомъ, французскій критикъ истолковывалъ Диккенса, и то, что проповѣдывалъ великій англійскій юмористъ, говорилъ, хотя и съ меньшимъ вѣсомъ, русскій драматическій писатель.

Ему была очень свойственна чувствительность; не менѣе того была она сродни и Мартынову; оттого, между прочимъ, они и угадывали такъ хорошо другъ-друга, какъ автора и исполнителя. Не стало Мартынова и началъ гаснуть успѣхъ молодого драматурга. Болѣзнь и образъ жизни помогали этому угасанію... Чернышевъ опускался все ниже, и если бы Петербургъ начала 60-хъ годовъ имѣлъ своего Мюржэ, были бы написаны «Сцены изъ жизни петербургской богемы» и Чернышевъ бы занялъ въ нихъ нѣсколько интересныхъ страницъ.

По преданію, онъ, подъ конецъ жизни, сталъ невыносимъ. Вино и болѣзнь совершали свою разрушительную работу; сердце его было разбито смертью Мартынова, закатомъ Снѣтковой, неуспѣхомъ послѣдней комедіи «Зачастую». Подъ вліяніемъ послѣдней неудачи онъ передѣлываетъ «Черненькихъ и бѣленькихъ», постановки которыхъ на сценѣ онъ и не дождался.

Съ нимъ произошло то же самое, что и съ авторомъ «Путешествія Гулливера»: ему казалось, что несносными стали всѣ кругомъ, между тѣмъ какъ онъ самъ сталъ такимъ. Въ предсмертные часы возлѣ него не было даже и закадычнаго друга Жулева, которому Чернышевъ завѣ-

щаль право на свои произведенія. Да и никто не принялъ его послѣд-
няго вздоха. По разсказу А. А. Соколова, квартирная хозяйка, очень
тяготясь имъ, вѣчно пьянымъ, придирчивымъ, требовательнымъ, рѣшила
переѣхать на новую квартиру со всѣми жильцами, кромѣ него. Черны-
шевъ остался одинъ въ покинутой квартирѣ. Дѣло было въ ноябрѣ. Съ
недѣлю пролежалъ на провалившемся диванѣ этотъ, очевидно, никому не
нужный уже человѣкъ и 15-го числа отдалъ Богу душу. Еще сутки трупъ
его пролежалъ «не обмытый и не обряженный». Затѣмъ появились старые
пріятели, и Жулевъ, взявшій распорядительство на похоронахъ друга, пред-
ложилъ обложить его гроздьями винограда. Пріятелямъ, все послѣдовате-
лямъ Діонисова культа, такое предложеніе понравилось. Сказано — сдѣ-
лано. Такъ и внесли гробъ съ прахомъ И. Е. Чернышева въ храмъ Смо-
ленскаго кладбища. Священникъ приказалъ, однако, убрать неумѣстный
виноградъ. Виноградъ вынули изъ гроба и отослали какимъ-то сиротамъ
«на поминъ души новопреставленнаго раба Божія Іоанна».

П. Россіевъ.

Я. Е. ШУШЕРИНЪ.

(Къ столѣтію со дня его кончины † 8 августа 1813 г.).

Я. Е. Шушеринъ принадлежалъ къ числу крупныхъ актеровъ пере-
ходной стадіи сценическаго искусства отъ псевдоклассицизма къ сенти-
ментализму. Онъ былъ лучшимъ выразителемъ «мѣщанской драмы». Игра
его въ ней была настолько высока, что глава этого сентиментальнаго
направленія, Коцебу, неоднократно благодарилъ его за чудное исполненіе.

Я. Е. родился въ Москвѣ въ 1753 г. Происходилъ изъ бѣдной семьи.
Отецъ его былъ приказный и сына своего готовялъ къ канцелярской
службѣ. Желая усовершенствовать его почеркъ и не имѣя подъ рукой
прописей, онъ заставлялъ сына копировать неизвѣстно откуда попавшія
ему драмы Св. Дмитрія Ростовскаго. Эти драмы зародили въ Шушеринѣ
мысль о театрѣ. На 18-мъ году онъ лишился отца, который погибъ

отъ чумы, свирѣпствовавшей въ то время въ Москвѣ. По смерти отца онъ поступилъ писцомъ въ одно присутственное мѣсто и обратился, выражаясь языкомъ того времени, въ крапивное сѣмя. Свободное время отъ занятій онъ проводилъ въ попойкахъ съ товарищами. Но зерно, оставленное въ душѣ его драмами Дмитрія Ростовскаго, понемногу росло. И мало по малу Шушеринъ, оставилъ безпутное времяпрепровожденіе, сталъ увлекаться театромъ. «Забава эта, говорилъ онъ, ему понравилась и отчасти измѣнила его поведеніе». Страсть къ театру до того овладѣла имъ, что ему самому захотѣлось сыграть какую-нибудь роль. Случай къ тому скоро представился. Медоксъ, антрепренеръ Петровскаго театра, пригласилъ его въ свою труппу на небольшія роли, которыя, по собственному признанію Шушерина, онъ игралъ такъ плохо, что публика поносила его безпощадно. Но неудача первыхъ шаговъ не смущаетъ его и не отнимаетъ бодрости духа. Прошло немного времени и талантъ его засіялъ яркимъ пламенемъ, чему способствовало увлеченіе его женщиной. Онъ влюбился въ даровитую, красивую актрису М. С. Синявскую. Разсчитывать на успѣхъ онъ не могъ, такъ какъ его внѣшность представляла полный контрастъ со внѣшностью дамы его сердца. Съ невзрачной фizioноміей, со вздернутымъ носомъ и широкими скулами онъ не могъ заинтересовать ее, поэтому и повелъ атаку съ другой стороны. Достичь успѣха у любимой женщины онъ рѣшилъ сдѣлавшись хорошимъ актеромъ-любовникомъ, чтобы играть съ ней. Усидчиво принялся онъ за любимое имъ дѣло. Все свободное время посвящалъ усовершенствованію своего таланта и чтенію книгъ; чтобы пріобрѣтать ихъ и хорошо одѣваться, онъ отказывалъ себѣ въ самомъ необходимомъ, пилъ одну воду, ѣлъ щи да кашу. Черезъ 3 года Шушеринъ занялъ видное положеніе въ труппѣ, игралъ роли не только вторыхъ любовниковъ, но и первыхъ. Особенно исполненіе небольшой роли арапа Ксури, въ комедіи Коцебу «Попугай», выдвинуло его на первый планъ. Синявскую онъ скоро позабылъ: любовь къ женщинамъ скоро перешла въ любовь къ театру. Какъ онъ самъ говорилъ, притворные любовники въ драмахъ и комедіяхъ убили настоящаго. Слухъ о немъ, какъ о даровитомъ актерѣ,

достигъ и Петербурга, куда онъ и перевелся въ 1786 г. Но въ Петербургѣ онъ пробылъ не долго: тамошняя публика относилась къ нему холодно, у нея было какое-то предубѣжденіе противъ Московскихъ театровъ и въ 1791 г. онъ возвратился въ труппу Медокса. Черезъ 9 лѣтъ онъ снова появляется на Петербургской сценѣ, гдѣ въ то время уже царилъ А. Яковлевъ, съ которымъ соперничать Шушерину было не по силамъ и ему пришлось уступить Яковлеву первенствующее мѣсто.

Въ 1811 г., выслуживъ пенсію, Шушеринъ переѣхалъ на постоянное жительство въ Москву, купилъ тутъ небольшой домикъ и поселился въ немъ, предавшись тихой, спокойной жизни. Но этимъ спокойствіемъ ему пришлось наслаждаться недолго: осенью 1812 г., «во время торжественнаго приношенія Москвы на алтарь русскаго патріотизма», по выраженію С. Н. Глинки, домъ его сгорѣлъ со всѣмъ имуществомъ. По возвращеніи изъ Рязани, куда онъ удалился на время пребыванія Наполеона въ Москвѣ, онъ нашелъ отъ своего дома однѣ развалины. Скончался 8 августа 1813 г., заразившись тифомъ.

Объ игрѣ его и талантѣ мы имѣемъ отзывы нѣкоторыхъ современниковъ. С. Т. Аксаковъ, лично его знавшій и оставившій о немъ воспоминанія, утверждалъ, что «онъ безъ сомнѣнія долженъ стоять вторымъ послѣ Дмитревскаго по своему искусству, тѣмъ болѣе что не имѣлъ способовъ образоваться ученіемъ и примѣрами, какъ Дмитревскій». С. Н. Глинка въ своихъ запискахъ отмѣчаетъ искусственность его игры, въ которой онъ превосходилъ даже Плавильщикова. Въ трагедіи онъ всегда былъ на ходуляхъ, рассчитывалъ не только каждый шагъ, каждое движеніе, но, кажется, и каждую паузу между словами. Всѣ свои роли твердилъ онъ передъ зеркаломъ и до тѣхъ поръ повторялъ ихъ такимъ образомъ, пока извѣстный жестъ или выраженіе лица, при извѣстномъ словѣ, обращались въ машинальную привычку. Онъ, такъ сказать, не игралъ, но повелѣвалъ собою на сценѣ. Голосъ, осанка, движенія—все было въ немъ до такой степени трагико-вычурное, что часто переходило не только за предѣлы натуры, но даже и правдоподобія. И при всѣхъ недостаткахъ, добавляетъ

Глинка—Шушеринъ былъ великій артистъ. Великій потому, что его недостатки были неотъемлемою собственностью вѣка, который во всемъ искалъ одного наружнаго проявленія, а надъ глубиною души человѣческой скользилъ съ французской легкостью и безпечною. Шушеринъ, какъ и Плавильщиковъ, дѣлался человѣкомъ только тогда, когда сбрасывалъ тогу и переходилъ въ мѣщанство, т. е. въ драму. Въ «Сынѣ любви» Коцебу онъ очаровывалъ зрителей глубиною чувства и простотою выраженія. Въ жизни онъ не былъ красивъ собою. Но на сценѣ преображался. Глаза его походили на огнедышящія жерла. Часто вмѣсто словъ онъ отвѣчалъ однимъ взглядомъ, одною улыбкой и выше этого краснорѣчія не могла стать ни одна классическая фраза. Такія минуты были блистательнѣйшими въ его игрѣ.

Репертуаръ его былъ обширенъ. Онъ выступалъ въ трагедіяхъ, драмахъ и комедіяхъ. Въ «Дмитріи Донскомъ» Озерова и въ «Пожарскомъ» Крюковского онъ прекрасно игралъ заглавныя роли. Торжествомъ его были роли Мейнау («Ненависть къ людямъ и раскаяніе» Коцебу) и Эдипъ («Эдипъ въ Афинахъ» Озерова). По поводу послѣдней роли въ одномъ изъ журналовъ появилось стихотвореніе, въ которомъ говорилось:

«Слезящійся партеръ забылся и мечталъ:

Онъ мнилъ, о Шушеринъ, что самъ Эдипъ возсталъ».

Небезынтересны взгляды Шушерина на нѣкоторыя стороны театральнаго дѣла. Такъ, напримѣръ, онъ придавалъ большое значеніе репетиціямъ. «Репетиція, говорилъ онъ, душа пьесы, только тогда пьеса получаетъ полное достоинство, когда хорошо срепетована. Постороннихъ людей никогда на репетиціи пускать не должно: при нихъ совѣстно будетъ замѣтить что-нибудь другому и получить замѣчаніе. Генеральная репетиція должна происходить съ такою же отчетливостью, какъ и настоящее представленіе. Какъ бы пьеса ни была тверда, сколько бы разъ ее ни играли, непременно надобно дѣлать репетицію въ полголоса, но со всѣми интонаціями въ день представленія. Во всю жизнь мою я убѣждался въ необходимости этого

правила. Нерѣдко случалось мнѣ играть, будучи не совсѣмъ здоровымъ или нѣсколько разсѣяннымъ или просто не въ духѣ: утренняя репетиція оставалась свѣжею въ памяти и помогала мнѣ тамъ, гдѣ бы я могъ сбиться и сыграть невѣрно».

В. Михайловскій.

М. С. ЩЕПКИНЪ.

(Къ 50-лѣтію со дня его кончины 11-го августа 1863 г.).

Русская сцена не бѣдна талантами. За время существованія своего она дала цѣлый рядъ крупныхъ сценическихъ дѣятелей, именами которыхъ по справедливости можетъ гордиться исторія театра. И. А. Дмитревскій, В. В. Самойловъ, И. И. Сосницкій, В. А. Каратыгинъ, А. Е. Мартыновъ, П. М. Садовскій, И. В. Самаринъ, С. В. Шумскій, В. И. Живокини, М. С. Щепкинъ и П. С. Мочаловъ — вотъ корифеи или, лучше сказать, *dii majores*, способствовавшіе процвѣтанію сценическаго искусства. И среди всѣхъ ихъ, какъ вершина Монблана, выдѣляется М. С. Щепкинъ и не столько своею игрою (можетъ быть игра П. М. Садовскаго или А. Е. Мартынова была и не хуже) сколько созданіемъ сценическаго реализма и идеальнымъ отношеніемъ къ искусству, положившимъ начало Щепкинскимъ традиціямъ.

М. С. Щепкинъ родился 6-го ноября 1788 г. въ селѣ Красномъ, Курской губерніи, Обоянскаго уѣзда. Родители его были крѣпостными графа Волькенштейна. Образование его было скудное. Сначала обучался у сельскаго священника по старой системѣ, затѣмъ въ Суджанскомъ уѣздномъ училищѣ. Здѣсь ему случайно пришлось принять участіе въ школьномъ спектаклѣ: онъ сыгралъ роль слуги Размарина въ комедіи Сумарокова: «Вздорщица». Съ театральнымъ представленіемъ познакомился еще раньше: въ имѣніи графа онъ видѣлъ оперу «Новое семейство» въ исполненіи крѣпостныхъ актеровъ. Переселившись въ Курскъ, онъ продолжалъ свое образованіе въ губернскомъ училищѣ. Все свободное время отъ занятій проводилъ въ театрѣ, имѣя туда черезъ товарища свободный доступъ. Связь

его съ театромъ постепенно развивалась и крѣпла. Онъ сталъ тамъ почти своимъ человѣкомъ, иногда суфлируя, иногда переписывая роли. Наконецъ, счастливый случай доставилъ ему возможность выступить публично въ спектаклѣ. Артистка Лыкова 26-го ноября 1805 г. поставила въ свой бенефись драму «Зою», гдѣ небольшую роль почтаря долженъ былъ играть одинъ актеръ, захворавшій наканунѣ спектакля. Бенефициантка, не имѣя возможности замѣнить захворавшаго актера другимъ, предложила эту роль Щепкину, къ большому удовольствію послѣдняго. Онъ сыгралъ ее такъ хорошо, что удостоился похвалы антрепренера и графа, который подарилъ ему за хорошую игру триповый жилетъ.

Съ этихъ поръ Щепкинъ сталъ выступать на сценѣ довольно часто, а съ 1808 г. онъ дѣлается уже настоящимъ актеромъ и получаетъ 350 р. жалованья въ годъ. Въ 1816 г. антреприза Барсова въ Курскѣ прекратилась, и Щепкинъ, оставаясь крѣпостнымъ графа, ѣдетъ играть въ Харьковъ, въ труппу Штейна, гдѣ въ то время сосредоточились лучшія сценическія силы, и среди нихъ Михаилъ Семеновичъ, какъ талантливый актеръ, занимаетъ не послѣднее мѣсто. Въ 1818 г. труппа Штейна была приглашена малороссійскимъ генераль-губернаторомъ кн. Рѣпнинымъ въ Полтаву. Кн. Рѣпнинъ, плѣненный сценическимъ талантомъ Щепкина, сталъ хлопотать о выкупѣ его изъ крѣпостной неволи; съ этой цѣлью былъ устроенъ спектакль «въ награду таланта Щепкина для основанія его участи». По подпискѣ было собрано 8000 руб., за какую сумму и былъ выкупленъ даровитый актеръ кн. Рѣпнинымъ въ 1818 году. Окончательную свободу Щепкинъ получилъ только черезъ 3 года. До того времени онъ числился крѣпостнымъ князя.

Слухи о Щепкинѣ дошли и до Москвы. Директоръ Императорскихъ театровъ Ѳ. Ѳ. Кокшкинъ предложилъ ему вступить въ Московскую труппу. Щепкинъ согласился и 23-го ноября 1882 г.¹⁾ состоялся его дебютъ въ комедіи М. Н. Загоскина «Господинъ Богатановъ или провинціалъ въ

¹⁾ У большинства біографовъ Щепкина дата его дебюта на сценѣ Малаго театра 23 ноября, въ «Моск. Вѣдом.» за 1822 г. эта дата обозначена 20 сентября.

столицѣ» и въ водевилѣ «Марѳа Угаръ или Лакейская война». Оффициальное зачисленіе въ труппу произошло только 6-го марта 1823 г.

Сценическая карьера Щепкина въ Москвѣ началась съ водевильныхъ ролей и въ пьесахъ кн. А. А. Шаховскаго и М. Н. Загоскина, мало удовлетворявшихъ его эстетическое чувство. Онъ тяготился подобнымъ репертуаромъ и жаждалъ другого, который далъ бы ему возможность укоренить на Московской сценѣ простоту и естественность. И стоило видѣть его радость, когда онъ получилъ извѣстіе о появленіи на Петербургской сценѣ «Ревизора» Гоголя. «Благодарю тебя, дружище,—писалъ онъ И. И. Сосницкому—за письмо (о «Ревизорѣ»): оно меня оживило. Благодаря театру, я приходилъ въ какое-то неспящее, но дремлющее состояніе; бездѣйствіе совершенно меня убиваетъ. Я сдѣлался здѣсь на сценѣ какой-то ходячей машиною или вѣчнымъ дядей; я давно уже забылъ, что такое комическая роль и вдругъ письмо дало новыя надежды, и я живу новою жизнью. Пришли мнѣ съ первую почтой комедію» ¹⁾).

Исполненіе Щепкинымъ ролей: Городничаго (Ревизоръ) и Фамусова (Горе отъ ума) было торжествомъ его таланта. «И какъ онъ выполнилъ ее!—писалъ въ 1838 г. Бѣлинскій про исполненіе роли Городничаго.—Нѣтъ никогда еще не выполнялъ онъ ее такъ! Этотъ первый актъ, который всегда какъ-то не удавался ему, былъ у него на этотъ разъ чудомъ совершенства. Какое одушевленіе, какая простота, естественность и изящество! Все такъ вѣрно, глубоко, истинно—и ничего грубаго, отвратительнаго, напротивъ—все такъ достолюбезно, мило. Актеръ понялъ поэта: оба они не хотятъ дѣлать ни каррикатуры, ни сатиры, ни даже эпиграммы» ²⁾. Въ роли Фамусова у него не хватало только барства, чтобы его игра была самымъ совершенствомъ.

Репертуаръ Щепкина былъ обширенъ и разнообразенъ. Онъ одинаково былъ хорошъ и въ комедіи и въ драмѣ. Щепкинъ, по словамъ Бѣлинскаго, принадлежитъ къ числу немногихъ истинныхъ жрецовъ сцени-

¹⁾ Соч. Н. С. Тихонравова, т. 3.

²⁾ Сочиненіе Бѣлинскаго подъ редакціей Венгерова, т. 3.

ческаго искусства, которые понимаютъ, что артистъ не долженъ быть ни исключительно трагическимъ, ни исключительно комическимъ актеромъ, но что его назначеніе представлять характеры безъ разбора ихъ трагическаго или комическаго значенія, но лишь соображаясь со своими внѣшними средствами, т. е. не играя молодыхъ людей, будучи пожилымъ и тучнымъ. Впрочемъ, все-таки, по мнѣнію большинства современниковъ, онъ былъ комическимъ актеромъ по преимуществу, такъ какъ онъ былъ исторически вѣренъ назначенію русскаго искусства передавать на сценѣ отрицательныя стороны нашей общественной жизни, чему немало способствовали и комедіи Мольера, въ которыхъ онъ былъ не подражаемъ. «Игра Щепкина,—пишетъ Герценъ,—вся отъ доски до доски была проникнута теплой наивностью, изученіе роли не стѣсняло ни одного звука, ни одного движенія, а давало имъ твердую опору и твердый грунтъ».

Въ чемъ велика заслуга Щепкина, такъ это въ томъ, что онъ былъ первый насадитель реализма на русской сценѣ. Онъ открылъ собой новый періодъ реального направленія въ искусствѣ, сблизилъ его съ дѣйствительной жизнью и низвелъ съ ходулей псевдо-классической школы. Его гениальная натура сразу постигла всю фальшь того направленія, торжество котораго онъ засталъ еще на сценѣ и паденія котораго онъ былъ виновникомъ. Щепкинъ не искалъ новыхъ путей, но, какъ самъ говорилъ, въ продолженіе своей провинціальной жизни получилъ два толчка, которые произвели переворотъ въ его взглядѣ на сценическое искусство. Первый случился въ 1810 г., когда онъ увидѣлъ въ домашнемъ спектаклѣ князя П. В. Мещерскаго въ роли Салидара въ комедіи Сумарокова «Приданое обманомъ». Тогда естественная игра князя сильно поразила его. Второй толчокъ случился позднѣе, когда онъ увидѣлъ въ Казани игру очень талантливаго, но мало оцѣненнаго актера, Павлова, который съ необыкновенной для того времени простотой и искренностью игралъ многія роли, особенно «Неизвѣстнаго» въ драмѣ Коцебу «Ненависть къ людямъ». Щепкинъ понялъ эту игру, оцѣнилъ ее и, несмотря на несоотвѣтствіе амплуа своего, воспользовался добрымъ примѣромъ. Эти два толчка привели Щеп-

кина къ сознанію, что только то и хорошо на сценѣ, что естественно и просто. И эта-то естественность стала девизомъ всей его сценической жизни.

Другая, не менѣ важная заслуга Щепкина, заключалась въ томъ, что онъ служеніе сценическому искусству возвелъ въ культъ. Онъ принесъ съ собою невиданное дотолѣ аккуратное и добросовѣстное отношеніе къ дѣлу. Достаточно сказать, что за 50 лѣтъ своей службы онъ не только не пропустилъ ни одной репетиціи, но даже ни разу не опоздалъ. Какъ бы хорошо онъ ни зналъ роль, никогда не выходилъ на сцену, не прочитавъ ее передъ выходомъ. Смотря на театръ, какъ на святыню, онъ и отъ актера требовалъ благоговѣйнаго отношенія къ своимъ обязанностямъ и самъ являлся тому наиболѣе поучительнымъ примѣромъ. Приобрѣтя среди труппы высокій авторитетъ и въ вопросахъ сценическаго искусства, и въ вопросахъ профессиональной этики, Щепкинъ имѣлъ большое вліяніе на труппу, тѣмъ болѣе, что значительная часть ея принадлежала къ числу его учениковъ по Театральному училищу, гдѣ онъ былъ преподавателемъ съ 1832 г. Въ основу своего преподаванія онъ клалъ ту же простоту, которой отличалась его собственная игра. Онъ всегда предоставлялъ своимъ ученикамъ свободное развитіе личности въ противоположность преобладающаго въ то время метода учить съ голоса.

Щепкинъ первый сталъ заботиться объ общемъ ансамблѣ. Онъ не только отдѣлывалъ свою роль, но стремился, чтобы игра и отдѣльныхъ актеровъ создавала одно цѣлсе впечатлѣніе. Ставя общую гармонію исполненія выше личнаго успѣха, онъ воздерживался отъ эффектовъ, могущихъ выдвинуть его роль въ ущербъ роли партнера. По этому поводу въ письмѣ къ Анненкову онъ передаетъ слѣдующее: «Давали «Горе отъ ума». Въ послѣдней сценѣ, гдѣ Чацкій высказываетъ желчныя слова на современные предрасудки и пошлости общества, Самаринъ очень недурно все это высказалъ, такъ что я, въ лицѣ Фамусова, одушевился и такъ усвоилъ себѣ мысль Фамусова, что каждое его выраженіе убѣждало меня въ его сумасшествіи и я, предавшись вчужѣ этой мысли, нерѣдко улыбался, глядя на Чацкаго, такъ что наконецъ едва удерживался отъ смѣха. Все это было

такъ естественно, что публика, увлеченная, разразилась общимъ смѣхомъ, и сцена отъ этого пострадала. Я тутъ увидѣлъ, что это съ моей стороны ошибка и что я долженъ съ осторожностью предаваться чувству, а особливо въ сценѣ, гдѣ Фамусовъ не на первомъ планѣ. Мы съ дочерью составляли обстановку, а все дѣло было въ Чацкомъ». Только при такихъ взглядахъ на искусство на Московской сценѣ, и могла создаться совмѣстная художественная работа всей труппы, положившая основаніе тому ансамблю, которымъ гордится Малый театръ и до сего времени.

Какъ чтецъ и рассказчикъ, Щепкинъ былъ не подражаемъ. Его рассказы увлекательны. Говорилъ онъ весело и остроумно, возбуждая въ слушателяхъ неослабѣвающій интересъ. «Рассказы Щепкина, — замѣчаетъ Ѳ. И. Буслаевъ въ своихъ «Досугахъ», — касались и старины, и новыхъ порядковъ, и театра, и литературы, смѣшного и пошлаго — словомъ всего, что волновало и трогало эту воспріимчивую натуру». Гоголь не разъ пользовался его рассказами. Случай, переданный въ «Старосвѣтскихъ помѣщикахъ» о томъ, какъ Пульхерія Ивановна появленіе одичалой кошки приняла за предвѣстіе близкой кончины, взята изъ дѣйствительности. Подобное происшествіе случилось съ бабкой артиста, и о немъ Щепкинъ рассказалъ Гоголю. Когда Михаилъ Семеновичъ прочелъ повѣсть, онъ при встрѣчѣ шутя сказалъ Гоголю: «А кошка-то моя!» — За то коты мои!» — отвѣтилъ Николай Васильевичъ. Рассказъ «Полюби насъ черненькими, а бѣленькими всякій полюбитъ» тоже написанъ со словъ Щепкина и—говорить современникъ—въ устахъ послѣдняго рассказъ этотъ имѣлъ несравненно больше живости, чѣмъ въ произведеніи Гоголя. «Сорока-воровка» Герцена и «Собачка» графа Соллогуба, очерки театральной жизни времени крѣпостничества, есть ничто иное, какъ передача въ литературной формѣ рассказовъ того же Щепкина.

Скончался Михаилъ Семеновичъ въ довольно преклонныхъ годахъ 11-го августа 1863 г. въ Ялтѣ, куда онъ былъ посланъ докторами для возстановленія одряхлѣвшаго организма.

Князь А. И. Урусовъ, небезызвѣстный въ то время театралъ, въ

Библіотекѣ для чтенія за 1863 г. (кн. 7) помѣстилъ некрологъ покойнаго актера, въ которомъ, между прочимъ, онъ писалъ: «Имя Щепкина принадлежитъ исторіи русскаго просвѣщенія. Его художническая дѣятельность, обнимающая полстолѣтія, займетъ безспорно первое мѣсто въ исторіи русскаго театра. Это первый примѣръ исторической личности на сценѣ: жизнь, которую пережило русское общество въ первую половину текущаго столѣтія, имѣла въ Щепкинѣ на-дняхъ еще живой памятникъ. Для многихъ людей, выдвигающихся изъ ряда обыкновенныхъ, существуютъ перерывы въ дѣятельности. Вся жизнь Щепкина представляетъ одно постоянное, органическое развитіе его таланта. Въ его художественной дѣятельности не было перерывовъ, отклоненій, упадка. Въ послѣднее время ослабъ его голосъ, онъ скорѣе уставалъ, но геніальность и жизненность таланта остались тѣ же самыя, какъ въ то время, когда Бѣлинскій отдавалъ ему дань восторженнаго поклоненія, когда Гоголь вдохновлялся олицетвореніемъ созданныхъ имъ образовъ».

В. Михайловскій.

Н. Г. ЯКОВЛЕВЪ.

17 марта скончался артистъ Александринскаго театра Н. Г. Яковлевъ, занимавшій второстепенное амплуа и отличавшійся интеллигентнымъ и добросовѣстнымъ исполненіемъ поручавшихся ему ролей.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, НАПЕЧАТАННЫХЪ
ВЪ
„ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“
за 1913 г.

Римская цифра обозначаетъ № выпуска, арабская—страницу.

I. Воупоминанія и переписка.

Переписка А. Н. Верстовскаго съ А. М. Геденовымъ, I, 98—125; II, 33—55, IV, 62—80; V, 29—48.

П. Морозовъ. Изъ воспоминаній о В. В. Самойловъ, I, 21—31.

Старый Театралъ. О В. В. Самойловъ, I, 89—98.

Н. Финдейзенъ. Изъ неизданныхъ писемъ Н. А. Римскаго-Корсакова, V, 19—29.

II. Матеріалы по исторіи театра и драматической цензуры.

Б. Варнеке. Французъ о русскомъ театрѣ, I, 146—154.

Н. Вильде. Искусство и вдохновеніе, VII, 92—100.

В. Всеволодскій-Генгроссъ. Театръ въ Россіи при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ, III, 1—34; IV, 40—62; VI, 35—76; Очеркъ Двадцатипятилѣтія Имп. Спб. Драмат. курсовъ, V, прилож.

Двадцатипятилѣтіе Имп. Спб. Драмат. Курсовъ. Отчетъ, VI, 146—153.

Н. Долговъ. В. В. Самойловъ, I, 32—98.

Бар. Н. В. Дризенъ. И. С. Тургеневъ и авторскій гонораръ, V, 49—52.

В. Курбатовъ. Очерки по исторіи декоративнаго искусства, VII, 1—39.

В. П. Лачиновъ. Жизнь и творчество Шекспира, VI, 1—34; VII, 39—71.

Андрей Левинсонъ. О старомъ и новомъ балетѣ, I, 1—20.

Вл. Михайловскій. Е. К. Лешковская, III, 44—52; Я. Шушеринъ, VII, 156—160; М. С. Щепкинъ, VII, 160—166.

П. Россіевъ. А. М. Максимовъ 1-й, V, 53—70; Послѣдній князь Тюфякинъ, VI, 120—134.

В. В. Самойловъ. Празднованіе столѣтія его рожденія. Отчетъ, I, 134—145.

Georg Fuchs. Театръ XX вѣка, пер. З. А., IV, 81—93.

III. Матеріалы по исторіи драматической литературы и музыки.

- З. Ашкинази.* Театръ Вагнера, vi, 77—119.
Е. Браудо. Музыкальныя драмы Р. Штрауса, vii, 72—91.
М. Веселовская. Изображеніе тайны у бельгійскихъ драматурговъ, ii, 56—63.
Б. Варнеке. Что играетъ народъ, iv, 1—40.
Н. Долговъ. Разгадка трехъ единствъ, v, 1—18.
Бар. Н. В. Дризень. И. С. Тургеневъ и авторскій гонораръ v, 49—52.
В. П. Лачиновъ. Жизнь и творчество В. Шекспира, vi, 1—34; vii, 39—71.
Н. Финдейзенъ. Вагнеръ и его музыкальная драма ii, 1—33; Изъ неизданныхъ писемъ Н. А. Римскаго-Корсакова v, 19—29.

IV. Къ біографіямъ писателей, композиторовъ и артистовъ.

- Л. Андреевъ,* драм., ст. *Θ. Батюшкова,* i, 126—134.
Архангельскій, А. А., пѣвецъ, дириж. хора, юбил. vii, 123.
Вагнеръ, Р., комп., ст. *Н. Финдейзенъ,* v, 1—33; *З. Ашкинази;* vii, 77—119, память. vii, 131.
Вараввинъ, М. М., арт., некр. vii, 131 и 132.
Васильева, А. Г., артистка, некр. vii, 132.
Верди, Дж., комп., некр., vii, 132—133.
Волковъ, Θ. Г., основ. рус. т., пам., vii, 134.
Голенищевъ-Кутузовъ, гр. А. А., поэтъ, драм., некр., vii, 134—136.
Головинъ, К. Θ., писат., крит., некрол., vii, 136 и 137.
Даргомыжскій, А. С., комп., память., vii, 137.
Забѣлла-Врубель, Н. И., пѣвица, некр., vii, 138.
Збруева, Е. И., арт., юбил., vii, 123.
Кондратьевъ, А. М., главн. режис. Моск. Мал. т., некр., vii, 138—140.
Лешковская, Е. К., арт., ст. *В. Михайловскаго,* iii, 44—52; юбил., vii, 123 и 124.
Лядова-Помазанская, В. К., арт-ка, некр., vii, 140.
Максимовъ, А. М., арт., ст. *П. Россіева,* v, 53—70.
Направникъ, Э. Ф., комп., дириж., юбил., vii, 124 и 125.
Носовъ, С. В., арт., некр., vii, 140.
Невѣжинъ, П. М., драм., юбил., vii, 125.
Осокинъ, А. Е., арт., юбил., vii, 125 и 126.
Поссартъ, Эр., арт., ст. *Ю. Слонимской,* iii, 63—75.
Преображенская, О. О., арт., бал., юбил., vii, 126.
Протопоповъ, В., драм., ст. *В. Адарюкова,* ii, 110.
Пчельниковъ, П. М., быв. управл. конт. Им. т., некр., vii, 140 и 141.
Рейнгартъ, М., ст., *I. Ваб,* iii, 52—62.
Ржевусскій, гр. С. А., драм., некр., vii, 141 и 142.
Римскій-Корсаковъ, Н., комп., ст., *Н. Финдейзенъ,* v, 19—29.
Рышковъ, В. А., драм., юбил., vii, 126 и 127.
Самойловъ, В. В., арт., ст. *П. Морозова,* i, 21—31; *Стараго театрала,* i, 89—98.

- Стаховичъ, А. А., драм., некр., VII, 143.
 Стрепетова, П. А., арт-ка, пам., VII.
 Танѣевъ, А. С., комп., юбил., VII, 127.
 Тургеневъ, И. С., драм., ст. Бар. Н. В. Дризень, V, 49—52.
 Тюфякинъ, кн., б. д-ръ Имп. т., ст. П. Россіева, VI, 120—134.
 Усатовъ, Д. А., арт., некр., VII, 143 и 144.
 Цвѣтаевъ, И. В., проф., некр., VII, 144.
 Цвѣтковскій, Ю. Ю., преподав., некр., VII, 144.
 Чайковскій, П. И., комп., пам., VII, 144 и 145.
 Черемухинъ, М. Н., инспек. Моск. Т. уч., некрол., VII, 145.
 Чернышовъ, И. Е., драм. ст. П. Россіева, VII, 145—156.
 Штраусъ, Р., комп., ст. Е. Браудо, VII, 72, 91.
 Шекспиръ, В., драм., ст. В. П. Лачинова, VI, 1—34; VII, 39—71.
 Штукенъ, Э., драма «Ланваль», пер. И. Морозова, III, прилож.
 Шушеринъ, Я. Е., арт., ст. В. Михайловскаго, VII, 156—160.
 Щепкинъ, М. С. арт., ст. В. Михайловскаго, VII, 160—166.
 Яблочкина, А. А., арт., юбил., VII, 127.
 Яковлевъ, Н. Г., арт., некр., VII, 166.

V. Режиссерскій отдѣлъ.

А. Режиссерская и постановочная часть.

- I. Вав. Макс Рейнгартъ, III, 52—62.
 Н. Вильде. Искусство и вдохновеніе, VII, 92—100.
 В. Курбатовъ. Очерки по исторіи декорационнаго искусства, VII, 1—39.
 Georg Fuchs. Театръ XX вѣка, пер. Э. А., IV, 81—93.

Б. Постановки отчетнаго сезона.

С.-Петербургъ.

- С. Ауслендеръ. Александринскій театръ, Доходное мѣсто, VII, 101—103.
 О. Батюшковъ. Около правды (по поводу драмы Л. Андреева «Профессоръ Столицынъ») I, 126—134.

Л. Василевскій. Нѣм. спектакля Ф. Бока. («Das Märchen vom Wölf, Der gute Ruf». «Der Ritter in der Not», «Garage», «Die Kammer-musik», «Die heitere Residenz»), IV, 159—166.

В. Каратыгинъ. Оперы («Жизнь за Царя», «Русланъ», «Юдифъ», «кн. Игорь». «Дубровскій», «Снѣгурочка», «Майская ночь», «Градъ Китежъ», «Б. Годуновъ», «Искатели жемчуга», «Кармень», «Madame Бетерфляй», «Травіата», «Риголетто», «Аида», «Гугеноты», «Севильскій цирюльникъ», «Лакмэ», «Фаустъ», «Орфей», «Электра», «Тангейзеръ», «Тристанъ», «Кольцо Нибелунговъ», «Лоэнгринъ») IV, 120—140.

Л. Левинсонъ. Балетъ («Баядерка», «Павильонъ Армиды», «Шопениана», «Карнавалъ», «Эвника», «Papillons», «Исламей», «Капризы бабочки», «Арлекинада», «Рай-

УКАЗАТЕЛИ.

монда», «Коппелія», «Фея куколъ», «Щелкунчикъ», «Конекъ Горбунокъ», «Пахита», «Донъ-Кихотъ», «Дочь Фараона», «Лебединое озеро», «Les préludes») iv, 140—143.

Н. Долгова, i, 32—98; Отчетъ и празднов. юбилея С., i, 134—145.

Сахаровъ, Александръ, арт., балет., v, 71—79.

Ю. Слонимская Александринскій театръ. («Ассамблея», «Романъ тети Ани») ii, 64—72; Михайл. т. Гастроли Э. Поссарта iii, 63—75.

Э. А. Старкъ. (Зигфридъ) Александринскій театръ («1812 г.», «Отъ ней всё качества», «Любите жизнь», «Романъ тети Ани», «Заложники жизни», «Ассамблея», «Профессоръ Сторицынъ», «Въ чужомъ пиру похмѣлье», «Кулисы», «Избраніе на царство царя Михаила Феодоровича Романова», «Таланты и поклонники»), iv, 99—118; Михайловскій театръ («Крещенскій вечеръ», «Гризельда», «Ричардъ iii», «Эрнани») iv, 118—119.

Н. Тамаринъ (Окуловъ). Михайловскій франц. театръ («Les ames sauvages», «Million», «Une femme passa», «Mylord», «Le Zèbre», «Les gougons», «La fille», «4 fois 7=28», «Les jurons de Cadillac», «L'enfant de l'amour», «Le bourgeois gentilhomme», «L'elu des femmes», «Gaby», «Les ingrats», «Le petit Café», «Le marehé», «Les mines de gannefontaine», «Les cabotins», «Le parfum», «Monsieur Lambert marchand de tableaux», «La femme X.», «Le coeur dispose», «Le Vierge folle», «Tois-toi, mon coeur», «La rabouilleuse», «Messieurs les ronds de cuir», «La douloureuse», «L'aigrette») iv 144—158.

МОСКВА.

Н. Эфросъ. Малый театръ. («Что вамъ угодно», «Обширное поле», «Романъ тети Ани», «Ассамблея», «Исторія одного брака», «Дама изъ Торжка», «Профессоръ Сторицынъ») ii, 73—97. *Idem.* («Побѣжденный Римъ», «Дебютъ Венеры», «Цѣна жизни») vi, 134—145.

Ю. Энгель. Опера. Императорскіе театры («Хованщина», «Миньона») v, 79—91; Театръ Зимина («Орелъ», «Беатриса», «Елка», «Ирисъ») v, 91—102; Обзоръ итоговъ опернаго сезона: Большой театръ v, 102—104; Театръ Зимина v, 104—105; Народный домъ, v, 105—106.

В. Михайловскій. Балетъ. («Корсаръ», «Спящая красавица», «Раймонда», «Донъ Кихотъ», «Саламбо», «Конекъ Горбунокъ», «Жизель», «Лебединое озеро», «Коппелія», «Дочь Фараона»), v, 107—111.

VI. Хроника заграничной жизни.

З. Ашкинази. Александръ Сахаровъ (Письмо изъ Мюнхена), v, 71—79.

Julius Bab. Письмо изъ Берлина. Перев. З. А., ii. 98—103; М. Рейнгартъ, пер. З. Ашкинази, iii, 52—62.

M. Pottecher. Народный театръ въ Бюссангѣ (Франція). Перев. Ю. Слонимской, iii, 35—43.

Georg Fuchs. Театръ XX вѣка. Перев. З. А., iv, 81—93.

VII. Библиографія.

В. Адарюковъ. Библіотека В. В. Протопопова, II, 110.

С. Бертенсонъ. Наполеонъ I и его отношеніе къ театральному міру, IV, 93—98.

В. Боцяновскій. Новъ и старъ, VII, 103—119.

Б. Варнеке. Французъ о русскомъ театрѣ, I, 146—154.

П. Морозовъ. Новѣйшія руководства по гриму («Сценическій гримъ» *А. К. Вознесенскаго*, «Гримъ» *П. А. Лебединскаго* и «Гримировка», изд. театр. библ. *С. Разсохина*), II, 103—109.—*Г. М. Князевъ.* Основаніе эстетики въ приложеніи къ балетному искусству), II, 110—117; *J. Patuillet.* Ostrovsky et son théâtre de moeurs russes, VI, 154—159.

S. Fr. Freksa. Erwin Bernsteins thearalische Sendung.—*Derselbe.* Hinter der Rampe. III, 76 и 77.

VIII. Приложенія.

В. Всеволожскій-Гернгроссъ. Двадцатипятилѣтіе драм. курсовъ при Имп. Спб. Театр. Училищѣ, подъ ред. *П. О. Морозова*, V.

П. Столпянскій. Лѣтопись Имп. Спб. Театровъ. Сезонъ 1882—1883. II.—Сезонъ 1883—1884, IV.

Э. Штуккенъ. «Ланваль», драма въ 4 д., перев. съ нѣм. *П. О. Морозова*, III.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ РИСУНКОВЪ,
ПОМѢЩЕННЫХЪ ВЪ
„ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“
за 1911, 1912 и 1913 гг.

Д Р А М А.

Сокращенія: дл.—дѣйствующія лица; дк.—декораціи; фкс.—факсимиле афишъ; сц.—сцены. Римская цифра обозначаетъ № выпуска; арабская—годъ.

А.

«Ассамблея», ком. П. Гнѣдича, сц. 1913, iv; дл. 1913, v.

Б.

«Безприданница», ком. А. Островскаго, дл. 1912, ii.

«Безъ вины виноватые», ком. А. Островскаго, дл. 1911, iv.

В.

«Воспитанница», ком. А. Островскаго, дл. 1911, vii.

«Въ чужомъ пиру похмѣлье», ком. А. Островскаго, сц. 1913, iv.

Г.

«Гамлетъ», В. Шекспира въ крѣпостн. театрѣ, 1911, i; въ роляхъ В. Самойлова, 1913, i.

«Горе отъ ума», Грибоѣдова, дл. 1912, ii.

«Грань», ком. Тимковскаго, дл. 1912, ii.

«Гризельда», Гальма, дл. 1913, iii.

«Гроза». А. Островскаго, дл. 1911, i; 1913, iii.

«Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ», А. Островскаго, дл. 1911, iv.

«Гувернеръ», Дьяченко. Изъ ролей В. Самойлова, 1913, i.

Д.

«Донъ-Жуанъ», Мольера, дл. 1911, iii, дк. 1911, ш.

«Доходное мѣсто», А. Островскаго, дл. 1913, vii.

«Дѣти Ванюшина», С. Найденова, фкс. 1911, iii; дл. 1911, iv.

Ж.

«Жанна д'Аркъ», М. Потшера. Театр. залъ и сц. 1913, III.

«Живой трупъ», Л. Н. Толстого, дл. 1911, VI.

«Жуликъ», И. Потапенко, дл. 1911, IV, V.

З.

«Завтракъ у предводителя», И. С. Тургенева, дл. 1911, V; изъ ролей В. Самойлова, 1913, I; дл. 1913, III.

«Заложники жизни», О. Сологуба, дл. 1912, VII.

И.

«Избраніе на царство царя Михаила Феодоровича Романова, Н. А. Чаева, сц. 1913, VI.

«Израиль», Бернштама, дл. 1912, II.

К.

«Какъ вамъ будетъ угодно», Шекспира, дл. 1913, VII.

«Каштелянскій медъ», I. Крашевскаго, фкс. 1911, IV.

«Когда цвѣтетъ молодое вино», Б. Бьёрнсона, фкс. 1911, Ш.

«Король Лиръ», Шекспира. Роль Самойлова, 1913, I.

«Крещенскій вечеръ», Шекспира, дл. 1913, П.

«Кукольный домъ», Ибсена, фкс. 1911, IV.

«Кулисы», Щепкиной-Куперникъ, дл. и сц. 1913, VII.

«Кухня вѣдьмы», Ге, сц. 1912, I.

Л.

«Литература», А. Шницлера, фкс. 1911, IV.

«Лѣсъ», Островскаго, дл. 1911, I.

«Любите жизнь», Федорова, сц. 1913, II.

М.

«Маскарадъ», М. Лермонтова, фкс. обложки, 1911, V.

«Медея», Суворина и Буренина, дл. 1912, IV.

Н.

«Наслѣдники», Р. Хинъ, дл. 1912, П.

«Не такъ живи, какъ хочется», Островскаго, дл. 1913, Ш.

О.

«Обширная страна», А. Шницлера, дл. 1913, VII.

«Огни Ивановой ночи», Зудермана, сц. 1913, Ш.

«Отъ ней всѣ качества», Л. Толстого, дл. 1912, VII.

П.

- «Передъ грозой», П. Гнѣдича, дл. 1911, iv.
«Плоды просвѣщенія», Л. Толстого, дл. 1912. п.
«Поле брани», I. Колышко, дл. 1911, iv, v.
«Профессоръ Сторицынъ», Л. Андреева, сц. 1913, iv.

Р.

- «Раздѣлъ», А. Писемскаго, сц. 1911, v.
«Романъ тети Ани», С. Найденева, дл. и сц. 1912, vp.
«Ревизоръ», Н. Гоголя, сц. 1913, ш; дл. 1913, п.

С.

- «Свадьба Кречинскаго», Сух.-Кобылина. Роли В. Самойлова, 1913, i.
«Свѣтитъ, да не грѣетъ», Островскаго и Соловьева, сц. 1913, ш.
«Свѣтлѣйшій», П. Гнѣдича, дл. 1912, i,
«Свѣтлая личность», Е. Карпова, дл. 1911, iv.
«17 и 50 лѣтъ», водевиль. Роли В. Самойлова, 1913, i.
«Современный расчетъ на счастье», Чернышева. Роли В. Самойлова, 1913, i.
«Станціонный смотритель», перед. Пушкина. Роли Самойлова, 1913, i.

Т.

- «Таланты и поклонники», Островскаго, сц. 1913, vi.
«Три сестры», А. Чехова, дл. 1911, i.
«1812 г.», А. Бахметьева, дл. 1912, iv; 1913, vi.
«Тяжелые дни», Островскаго, сц. 1912, i; дл. 1913, i.

У.

- «Уріэль Акоста», Гуцкова, дл. 1911, vii.

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМА.

А.

- «Arsène Lupin», Croisett et Leblanc, фкс. 1911, iii; дл. 1911, iv, v.

С.

- «Cas (Un) de conscience», P. Bourget et Basset, фкс. 1911, iii.

Д.

- «Danseur (le) inconnu», T. Bernard, фкс. 1911, iii.

Е.

«Electre», A. Poizat, дл. 1911, iv.

Ф.

«Frère (Un)», de Bassan, дл. 1911, i.

М.

«1807». Adrer et Ephroim, дл. 1911, v.

Р.

«Père (le) Lebonnard», J. Aicard, дл. 1911, iv.

Р.

«Rencontre» (la), P. Berton, дл. 1911, iv.

«Rubicon» (le), E. Bourdet, дл. 1911, iv.

С.

«Sacrifiée» (la), Lebor, дл. 1911, v.

О П Е Р А.

А.

«Артаксерксъ», Метастазіо, сц. 1913, vi.

В.

«Богема», Пучини, фкс. 1911, ш.

«Борисъ Годуновъ», Мусоргскаго, дл. 1911, ш.

Г.

«Гибель боговъ», Вагнера, дл. 1912, iv.

Д.

«Донъ-Кихотъ», Массне, дл. 1911, v.

Ж.

«Жизнь за Царя», Глинки, фкс. 1911, vп; дк. 1912, ш.

И.

«Игорь», князь, Бородин. Полов. танцы. 1912, v.

УКАЗАТЕЛИ.

М.

- «Мадамъ Беттерфляй», Пучини, дл. 1913, vi; дк. 1913, vi.
«Майская ночь», Н. А. Римскаго-Корсакова, дл. 1911, i.
«Миньона», Тома, 1913, vi.
«Миранда», Н. И. Казанли. Эскизъ костюмовъ, 1912, п.
«Морякъ-скиталецъ», Вагнера, дк. 1911, vp.

П.

- «Панъ-Сотникъ», Казаченко. сц. 1912, iii; дл. 1912, iv, v.
«Призракъ», Данилевской, сц. 1912, ш.

С.

- «Севильскій цирюльникъ», Россини, дл. 1913, п.
«Семирамида», Метастазіо, сц. 1913, vi.

Х.

- «Хованщина», Мусоргскаго, дк. 1911, vp; сц. и дл. 1911, vi, 1912, .

Ю.

- «Юдифъ», Сѣрова, дл. 1913, i.

БАЛЕТЪ.

В.

- «Баядерка», Петипа, дл. 1912, v.

И.

- «Игоръ», князь, Бородина, Половецкіе танцы, 1912, v.

Ю.

- «Конекъ-Горбукъ», Сенъ-Леона, дк. 1913, iv.
«Коппелія», Нюитера и Сенъ-Леона, дл. 1912, v.

С.

- «Спящая красавица», Чайковскаго, дл. 1912, v.

Ф.

- «Фіаметта», Сенъ-Леона, 1912, v.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПОРТРЕТОВЪ, ПОМѢЩЕННЫХЪ

ВЪ

„ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“ ВЪ 1911, 1912 и 1913 гг.

А.

- Императоръ Александръ III*, портретъ, 1913, v.
Айдаровъ, С. В., «Передъ зарей», 1911, iv, «Таланты и поклонн.», 1913, vi;
«1812 г.», 1913, vi.
Андріе, въ «Robe rouge», 1911, i; «Costaud des épinettes», 1911, vi.
Андрé, въ «Rubicon», 1911, iv.
Андреевъ 1-й, П. З., въ «Борисъ Годуновъ», 1911, iii.
Андревъ 2-й, Н. В., въ «Борисъ Годуновъ», 1911, iii.
Андріановъ, С. Д., въ «Раймондъ», 1912, v.
Аполонскій, Р. Б., въ «Поле брани», 1911, iv; «Жуликъ», 1911, iv; «Живой
трупъ», 1911, vi; «Проф. Сторицынъ», 1913, iv.
Ашанинъ, А. В., въ «Передъ зарею», 1911, iv.

Б.

- Баретта*, въ «Costaud des épinettes», 1911, i.
Беръ, К., въ «Robe rouge», 1911, i; «La sacrifiée», 1911, v.
Боборыкинъ, П. Д., портретъ, 1913, v.
Бравичъ, К., въ «Плод. Просвѣщ.», 1912, ii; «Израиль», 1912, ii.
Брюле, въ «Arsène Lupin», 1911, iv и 1911, v.
Бонвале, въ «Un père», 1911, v.

В.

- *Варламовъ, К.*, въ «Поле брани», 1911, v; «Свѣтлѣйшій», 1912, i, «Тяжелые дни»
1913, i, «Ревизоръ», 1913, ii.
Васенинъ, А. В., въ «Ассамблея», 1913, v; «Какъ вамъ будетъ угодно», 1913, vii.
Васильева, Н. С., въ «Лѣсъ», 1911, i; портретъ, 1913, v.
Васильевъ, С. В., портретъ, 1912, v.

УКАЗАТЕЛИ.

Ведринская, М. А., въ «Жуликъ», 1911, iv, v; «Кулисы», 1913, vii.
Вейнбергъ, П. И., портретъ, 1913, v.
Вертышевъ, К. Н., въ «Проф. Сторицынъ», 1913, iv.
Вилль, Е. И., въ «Коппеліи», 1912, v.
Виттингъ, Е. Э., въ «Мадамъ Беттерфляй», 1913, vi.
Волконскій, кн. С. М., портретъ. 1913, v.
Воронцовъ-Дашковъ, гр. И. И., портретъ, 1913, v.
Владиміровъ, въ «Кн. Игорь», 1912, v.
Владиміровъ, В., въ «Донъ-Жуанъ», 1911, iii; «Дѣти Ванюшина», 1911, iv.
Вольнисъ, Л., портретъ, 1911, iii.
Всеволожскій, И. А., портретъ, 1913, v.

Г.

Гарригъ, въ «Costaud des épinettes», 1911, i.
Гвоздецкая, А. А. въ «Бор. Годуновъ», 1911, iii.
Ге, Г., въ «1812 г.», 1912, vi.
Гердтъ, Е. П. въ «Спящей красавицѣ», 1912, v.
Германъ (Hermann), въ «Rubicon», 1911, v.
Глухарева (Каратыгина), К., портретъ, 1911, iii.
Горинъ-Горяиновъ, Б. А., въ «Живомъ трупѣ», 1911, vi; «Завтракъ у предводителя» 1913, iii; «Кулисы», 1913, vii.
Греминъ, Н. В. въ «Ассамблеѣ», 1913, v.
Гукова, М. Г. въ «Миньонъ», 1913, vi.

Д.

Давыдовъ, В. Н., въ «Лѣсѣ», 1911, i; «Отъ ней всѣ качества», 1912, vii; «Три сестры», 1911, i; «1812 г.», 1912, vi; «портретъ», 1913, v; «Кулисы», 1913, vii.
Далматовъ, В. П., въ «Лѣсѣ», 1911, i; «Живомъ трупѣ», 1911, vi.
Дарскій, И. В., въ «1812 г.», 1912, vi.
Дарле, въ «Costaud des épinettes», 1911, i.
Дельверъ, въ «Robe rouge», 1911, i.
Делормъ, въ «Pere Lebonard», 1911, iv.
Дешанъ, Ж., портретъ, 1911, iii.
Долиновъ, А. И., портретъ, 1913, v.
Дюлюкъ, въ «Le pere Lebonard», 1911, iv.
Домашева, М. П., въ «Доходномъ мѣстѣ», 1913, vii.

Е.

Егорова, Л. Н., въ «Раймондъ», 1912, v.
Ермолова, М. Н., въ «Передъ зарею», 1911, iv.
Есиповичъ, А. П., въ «Тяжел. дняхъ», 1913, i; «Кулисы», 1913, vii.

Ж.

- Жанье*, въ «Rencontre», 1911, iv.
Женя, портретъ, 1911, v.
Жюльенъ, въ «Arsène Lupin», 1911, iv.

И.

- Ивановъ, А. М.*, въ «Борисъ Годуновъ», 1911, iii.

К.

- Кайнцъ*, портретъ, 1911, i.
Калининъ, въ «М. Бетерфляй», 1913, vi.
Калиновская-Докторъ, Н., въ «Гибели боговъ», 1912, iv.
Карсавина, Т. П., въ «Фіаметтѣ», 1912, v.
Каратыгина, К. (Глухарева), портретъ, 1911, iii.
Каракашъ, М. Н., въ «Севил. цирюльникъ», 1913, ii; «М. Бутерфляй», 1913, vi.
Кіенскій, Н. И., въ «Тяжел. дняхъ», 1913, i.
Климовъ, М. М., въ «Жуликъ», 1911, iv; «Таланты и поклонники», 1913, vi.
Коваленская, Н. Г., въ «Крещ. вечеръ», 1913, ii; «Проф. Сторицынъ», 1913, iv.
Комаровская, Н. И., въ «Свѣтлой личности», 1911, iv; «Жив. трупъ», 1911, vi.
Корвинъ-Круковской, Ю. А., въ «1812 г.», 1912, vi; «Дох. мѣсто», 1913, vii.
Косарева, М. В., въ «Какъ вамъ будетъ угодно». 1913, vii.
Кохъ, портретъ, 1913, vi.
Красовскій, И. Ф., въ «Грани», 1912, ii.
Кузнецова, М. Н., въ «М. Бутерфляй», 1913, vi.

Л.

- Лаврентьевъ, А. Н.*, въ «Доходн. мѣстѣ», 1913, vii.
Ларинъ, въ «Донъ-Жуанъ», 1911, iii.
Лачинова, А. А., въ «Гризельдѣ», 1913, iii.
Лебедевъ, В. Ф., въ «Ассамблеѣ», 1913, v.
Лерскій, И. В., въ «Безъ вины виноватые», 1911, iv; «Свѣтлѣйшій», 1912, i;
 «1812 г.», 1912, vi; «Заложн. жизни». 1912, vii; «Тяжел. дни», 1913, i; «Крещ. вечеръ»,
 1913, ii, «Завтр. у предв.», 1913, ш.
Левшина, А. А., въ «Жуликъ», 1911, iv; «Таланты и поклонники», 1913, vi;
 «1812 г.», 1913, vi.
Лекэнъ, портретъ, 1912, vi.
Лели, въ «Rubicon», 1911, iv, «La sacrifiée», 1911, v.
Ленинъ, М. Ф., въ «Горе отъ ума», 1912, ii; «Безприданница», 1912, ii; «1812 г.»
 1913, vi; «Обширная страна», 1913, vii.
Лешковская, Е. К., въ «Жуликъ», 1911, iv; портретъ, 1911, v; «Безприданницѣ»,
 1912, ii; «Наслѣдники», 1912, ii; «Ассамблея», 1913, v.

УКАЗАТЕЛИ.

Лешковъ, П. И., въ «Заложн. жизни», 1912, вп.
Липковская, Л. Я., въ «Севи́л. цирюльни́къ», 1913, п.
Литвинъ, Ф., въ «Юдифи», 1913, i.
Локтевъ, Н. Д., въ «Ассамбле́й», 1913, v.
Лосевъ, В. И., въ «Панъ Сотникъ», 1912, iv.
Лосскій, В. А., въ «Донъ-Кихотъ», 1911, v.

М.

Максимовъ, А. М., портретъ, 1913, v.
Максимовъ, въ «Горе отъ ума», 1912, п; «Обширная страна», 1913, вп.
Марковичъ, М. Э., въ «Майской ночи», 1911, i.
Масалитинова, В. I., въ «Грозъ», 1911, v.
Медаль, въ «Costaud des épinettes», 1911, i.
Метастазіо, портретъ, 1913, vi.
Мичурина, В. А., въ «Трехъ сестрахъ». 1911, i.
Мори, въ «Rencontre», 1911, iv.
Морозовъ, П. О., портретъ, 1913, v.

Н.

Императоръ, *Николай II*, портретъ 1913, v.
Найденова, Е. И., въ «Грѣхъ да бѣда», 1911, iv; «Гроза», 1911, v.
Нежданова, А. В., въ «Миньонъ», 1913, vi.
Нейберъ, портретъ, 1913, vi.
Никулина, Н. А., въ «Наслѣдникахъ», 1912, ii.

О.

Озаровскій, Ю. Э., въ «Крещен. вечеръ», 1913, ii, портретъ, 1913, v.
Орловская, в-ца, портретъ, 1911, iii.
Осокинъ, А. Е., въ «Свѣтлѣйшемъ», 1912, i; «Тяжелые дни», 1913, i.
Острогорскій, В. П., портретъ, 1913, v.

П.

Павлова, А. П., въ «Баядеркѣ», 1913, v.
Падаринъ, въ «Ассамбле́й», 1913, v; «Таланты и поклонники», 1913, vi.
Пантелѣевъ, А. П., въ «Крещен. вечеръ», 1913, ii.
Пашенная, В. Н., въ «Обширн. странъ», 1913, vii.
Пашковскій, Н. Х., въ «Безъ вины виноватые», 1911, iv; «Ассамбле́я», 1913, v.
Петровскій, А. П., въ «Безъ вины виноватые», 1911, iv; «Жуликъ», 1911, iv; }
«Поле брани», 1911, iv; «Завтракъ у предводителя», 1913, iii; «Гризельда», 1913, iii; }
«Ассамбле́я», 1913, v.

- Петровъ, В. Р., въ «Гибели боговъ», 1912, iv,
 Петренко, Е. Ф., въ «Майской ночи», 1911, i.
 Пигулевскій, о. В. О., портретъ, 1913, v.
 Писаревъ, М. И., портретъ, 1913, v.
 Писнячевскій, В., портретъ, 1913, v.
 Погонинъ, портретъ, 1911, вп.
 Погожевъ, В. П., портретъ, 1913, v.
 Полетаевъ, С. А., въ «Ассамблеѣ», 1913, v.
 Попелло-Давыдова, Е. А., въ «Донъ-Кихотъ», 1911, v.
 Потоцкая, М. А., въ «Жуликъ», 1911, v; «Ассамблея», 1913, iv и v.
 Правдинъ, I. А., въ «Жуликъ», 1911, iv; «Таланты и поклонники», 1913, vi.
 Пузинскій, К., портретъ, 1911, п.
 Пушкарева, В. В., въ «Гризельдъ», 1913, iii.

Р.

- Рачковская, В. А., въ «Отъ нея всѣ качества», 1912, vii.
 Робертъ, Поль, въ «Costand des épinettes», 1911, i.
 Роланъ, въ «1807», 1911, v.
 Ростова, Н. В., въ «Крещ. вечеръ». 1913, ii; «Ассамблея», 1913, iv и v.
 Рыбаковъ, Н. Х., портретъ, 1911, v.
 Рыбаковъ, К. Н., въ «Передъ зарею», 1911, iv; «Гроза», 1911, v; «Грань», 1912, п;
 «Горе отъ ума», 1912, п; «Ассамблея», 1913, v.
 Рыжова, В. Н., въ «Передъ зарею», 1911, iv; «Грѣхъ да бѣда», 1911, iv;
 «Гроза», 1911, v.
 Рыжовъ, И. А., въ «Передъ зарею», 1911, v.
 Рощина-Инсарова, Е. Н., въ «Грозѣ», 1912, iii.

С.

- Савина, М. Г., въ «Свѣтлѣйшемъ», 1912, i; «Романъ тети Ани», 1912, vii,
 «Ассамблея», 1913, iv и v.
 Садовская, О. О., «Гроза», 1911, v; «Плоды просвѣщенія», 1912, п.
 Садовскій, П. М., въ «Таланты и поклонн.» 1913, vi; «Обширн. страна», 1913, vii.
 Сазоновъ, Н. Ф., портретъ, 1913, v.
 Самойловъ, В., въ роляхъ, 1913, i.
 Сахаровъ, Александръ, портретъ, 1913, v.
 Сашинъ, В. А., въ «Жуликъ», 1911, iv; «Таланты и поклонники», 1913, vi.
 Серебряковъ, К. Т., въ «Бор. Годуновъ», 1911, iii.
 Сильвенъ, Г., въ «Le père Lebonnard», 1911, iv; «Electre», 1911, iv.
 Сильвенъ, г-жа въ «Electre», 1911, iv.
 Слатина, Е. В., въ «Панъ Сотникъ», 1912, iv.

УКАЗАТЕЛИ.

- Смирнова, Е. А., въ «Баядеркѣ», 1912, v.
Смирновъ, Д., въ «Панѣ сотникѣ», 1912, iv.
Смоличъ, Н. В., въ «Не такъ живи, какъ хочется», 1913, iii.
Сорель, въ «Rencontre», 1911, iv.
Стравинская, И. А., въ «Живомъ трупѣ», 1911, vi; «Дох. мѣсто», 1913, vii.
Стрѣльская, В. В., въ «Дѣтяхъ Ванюшина», 1911, iv; «Не такъ живи», 1913, iii;
«Дох. мѣсто», 1913, vп.
Судьбининъ, И. И., въ «Дѣтяхъ Ванюшина», 1911, iv; «Романъ тети Ани», 1912, ш.
Сухаревъ, В. А., «Крещ. вечеръ», 1913, ii; «Ассамблея», 1913, iv и v.

Т.

- Теляковский, В. А., портретъ, 1913, v.
Тиме, Е. И., въ «Донъ-Жуанѣ», 1911, ш; «Свѣтлѣйшемъ», 1912, i; «Заложники жизни», 1912, vп.
Тираспольская, Н. Л., въ «Проф. Сторицынъ», 1913, iv.
Тхоржевская, Н. К., въ «Заложн. жизни», 1912, vп; «Крещен. вечеръ», 1913, ii.
Турчанинова, Е. Д., въ «Ассамблеѣ», 1913, v.

У.

- Угриновичъ, Т. Л., въ «Майской ночи», 1911, i; «Борисъ Годуновъ», 1911, iii.
Ураловъ, И. М., въ «Живомъ трупѣ», vi; «Тяжел. дни», 1913, i; «Не такъ живи», 1913, ш; «Проф. Сторицынъ», 1913, iv; «Ассамблея», 1913, iv и v.
Усачевъ, А. А., въ «1812 г.», 1912, vi; «Заложн. жизни», 1912; «Крещенскій вечеръ», 1913, п.

Ф.

- Филипповъ, И. Ф., въ «Майской ночи», 1911, i, «Панѣ Сотникъ», 1912, v.
Фонтанжъ, въ «La sacrifiée», 1911, v.
Фредериксъ, гр. В. Б., портретъ, 1913, v.

Х.

- ✓ Ходотовъ, Н. Н., въ «Безъ вины виноватые», 1911, iv; «Свѣтлѣйшій». 1912, i;
«Романъ тети Ани», 1912, v; «Не такъ живи», 1913, ш; «Ассамблея», 1913, v; «Ку-
лисы». 1913, vii.

Ч.

- Черкасская, М. Б., въ «Панѣ Сотникѣ», 1912, iv.
Чижевская, А. А., въ «Лѣсѣ», 1911, i; «Безъ вины виноватые», 1911, iv; «Дѣти Ванюшина», 1911, iv; «Живой трупъ», 1911, iv; «Отъ ней всѣ качества», 1912, vii,
«Не такъ живи», 1913, iii.

Ш.

Шаляпинъ, Ф. И., въ «Борисъ Годуновъ», 1911, ш; «Донъ-Кихотъ», 1911, v; «Хованщинъ»,

Шаповаленко, Н. П., въ «Лѣсѣ», 1911, i; «Ассамблея», 1913, v.

Шубертъ, А. И., портретъ, 1911, v, vii.

Шувалова, Л. Н., «Не такъ живи», 1913, iii.

Шухмина, въ «Безприданницѣ», 1912, ii; «Обширная страна», 1913, vii.

Э.

Эккенбергъ, Маннъ, I. K., портретъ, 1913, iii.

Ю.

Южинъ, А. И., въ «Горе отъ ума», 1912, п; «Безприданница», 1912, п; «Наслѣдники», 1912, п; «1812 г.», 1913, vi; «Обширн. страна», 1913, vii.

Юрьевъ, Ю. М., въ «Лѣсѣ», 1911, i; «Жуликъ», 1911, iv; «Донъ-Жуанъ», 1911, iii; «Уріэль Акоста», 1911, vii; «Свѣтлѣйшій», 1912, i; «1812», 1912, vi; портретъ, 1913, v.

Я.

Яблочкина, А. А., въ «Обширной странѣ», 1913, vii.

Яковлевъ, К. Н., въ «Лѣсѣ», 1911, i; «Отъ ней всѣ качества», 1912, vii; «Проф. Сторицынъ», 1913, iv.

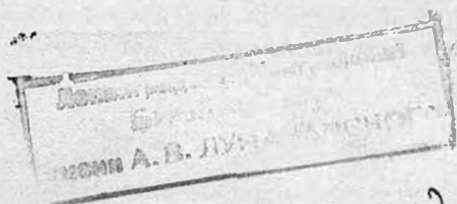
Яковлевъ, Ст. И., въ «Лѣсѣ», 1911, i.

Ө.

Өедотова, Г. Н., въ «Медѣѣ», 1912, iv.

С М Ъ С Ъ.

Александринскій театръ. Проектъ построекъ 1912, II.
Балетное отдѣленіе Имп. Спб. Театр. Уч. Выпускъ 1913 г., 1913, IV.
Большой театръ въ Спб. 1911, VI; 1912, II;
Бюсангъ. Народный театръ. Зрительный Залъ, 1913, III.
Виченца. Декораціи Олимпійскаго Т-ра. 1913, VII.
Гонзаго. Проектъ декорацій. 1912, IV.
Декораціонныя мастерскія Имп. Спб. Театровъ, 1911, II.
Декораціи. Проектъ Гонзаго. 1912, IV; Д. Дж. Виньола, 1913, VII.
Драматическіе курсы Имп. Спб. Театр. Уч. Выпускъ 1911 г.; 1911, VI.
Житомірскій Театръ, Проектъ. 1912, II.
«Комедіи и опера», театръ въ 1734 г. Планы. 1913, III.
Костюмерныя мастерскія Имп. Спб. Театровъ, 1911, II.
Красильная мастерская Имп. Спб. Т-въ, 1911, II.
Крѣпостной театръ. Представленіе «Гамлета». 1911, I.
Окраска тканей и роспись костюмовъ въ красильной Имп. Спб. Театровъ. 1911, II.
Павловскій театръ. Планы, поперечн. разрѣзы, фасады. 1911, II.
Парма. Театръ Фарнезе. 1913, VII.
Помпея. Стѣнная живопись и лѣпка. 1913, VII.
Пріэнэ (М. Азія) Театръ. 1913 VII.
Таврическій театръ, Проектъ. 1912, II.
Эрмитажный театръ. Планъ. 1911, VI.



7242
6713

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ ВЫПУСКЪ VII.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1914 годъ
НА
ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать четвертый годъ изданія).

Въ теченіе 1914 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; *Сергѣя Бертенсона*—Дѣдъ рус. сцены. Матеріалы къ біографіи И. И. Сосницкаго; *Юрія Веселовскаго*—Новыя варіаціи «Міфа о Бэконѣ»; Переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Геденовымъ*; *Н. С. Васильевой*—Воспоминаніи о *В. П. Далматовѣ*; *П. Гнѣдичъ*—*В. П. Далматовъ*.—*проф. А. Линиченко*. Нѣмецкій актеръ о Россіи XVIII в. *Юс. Миклашевскаго*,—Импрессионизмъ въ музыкѣ; *Е. Паннъ*—Драма вѣчности въ творчествѣ *П. Клоделя*; *Л. А. Саккетти*—«Моцартъ, какъ оперный композиторъ»; *Ю. Слонимской*—«Пантомима»; *К. Тиандеръ*—«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.