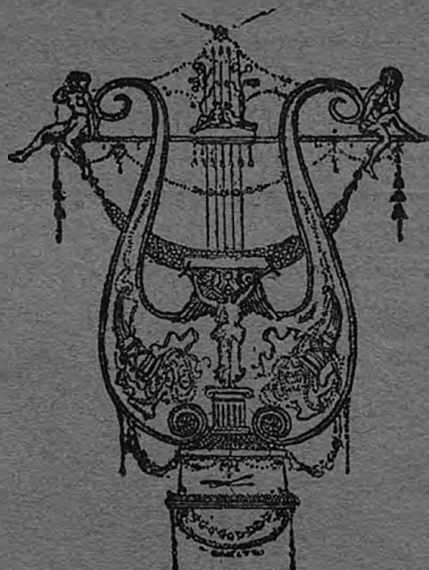


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1914

ВЫПУСКЪ V



СОДЕРЖАНІЕ.

Актеры древней Греціи. Б. Варнеке.

Сто лѣтъ назадъ. Барона Н. В. Дризена.

Дѣды русской сцены. О жизни и дѣятельности И. И. Сосницкаго.
С. Бертенсона.

А. Э. Львовъ, какъ оперный композиторъ. Н. И. Привалова.

А. Григорьевъ, какъ театральныи рецензентъ. Н. Долгова.

О подлинной Норѣ. Р. Сементовскаго.

Обзоръ сезона 1913—1914 г. Александринскій театръ. Э. А. Старка
(Зигфрида).

Библиографія. R. Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen. —
Gesammelte Schriften und Briefe. — Gesammelte Schriften und
Dichtungen. S. A.—Н. Пиксановъ. Три эпохи. —скаго.

Приложеніе. Хроника Императорскихъ Московскихъ театровъ
1812—1825 гг. В. Михайловскаго.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Александринскій театръ. „На полпути“ А. Пинеро: г-жа Рощина-Инсарова въ роли З. Блондель, г-жа Стахова въ роли Этель, г-жа Стравинская въ роли м-ссь Анерли, г-жа Есиповичъ въ роли Лены; г. Лерскій въ роли Блонделя, г. Юрьевъ въ роли Леонарда, г. Горинъ-Горяиновъ въ роли П. Мотрамъ и г. Щепкинъ въ роли слуги Коль.—„Кукольный домъ“ Ибсена, д. 1.—„Золотой телецъ“ С. Добржанскаго: г. Петровскій въ роли Гольдштерна-отца и г. Озаровскій въ роли Гольдштерна-сына.

Михайловскій театръ. „Продѣлки Скопана“ и „Ученыя женщины“ Мольера.

Маріинскій театръ. „Изиѣна“ опера М. Ипполитова-Иванова. Д. 2 и 4.

А. О. Львовъ. Старинный портретъ.

И. И. Сосницкій въ 1859 г.

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



А. О. ЛЬВОВЪ.
СЪ СТАРИННАГО ПОРТРЕТА.
ИЗЪ СОБРАНІЯ Н. И. ПРИВАЛОВА.

АКТЕРЫ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦІИ.

Б. ВАРНЕКЕ.



АЛЕКО не всѣ участники древне-греческаго спектакля назывались актерами. Это имя было присвоено только участникамъ въ драматическомъ діалогѣ; тѣхъ же, кто участвовалъ въ хорѣ, игравшемъ такую важную роль въ греческой драмѣ, строго отличали отъ актеровъ. Точно также не считали за актеровъ и тѣхъ, кто исполнялъ такъ называемыя «роли безъ рѣчей», выступая безсловеснымъ статистомъ, между тѣмъ въ иныхъ пьесахъ число такихъ статистовъ было очень велико и по мнѣнію древнихъ, ихъ многочисленность придавала блескъ и пышность спектаклю, на который, стало быть, расходовъ не жалѣли.

Первыя страницы въ исторіи древне-греческаго театра заключаютъ для насъ слишкомъ много неяснаго: наши свѣдѣнія слишкомъ неясны и недостоверны, чтобы мы могли безъ всякихъ колебаній съ самаго начала прослѣдить и установить исторію актерскаго сословія въ древней Греціи. Даже самое значеніе греческаго названія «актеръ» до сихъ поръ еще не установлено окончательно и даетъ пищу для споровъ. Одни думаютъ, что актеровъ называли *hypocritai* потому, что они своими рѣчами отвѣчали на пѣсни хора; другіе полагаютъ, что этимъ словомъ обозначалось постепенное выступленіе актеровъ въ драматическомъ состязаніи; третьи стараются доказать, что такъ называли актера потому, что онъ былъ истолкователемъ сюжета исполняемой имъ пьесы. Эта неопредѣленность названія, повидимому, зависитъ еще и оттого, что оно не удержалось надолго, уступивъ съ теченіемъ времени мѣсто другому, гораздо уже болѣе ясному наименованію: «художникъ бога Діониса», а вышедшее изъ употребленія названіе перестало быть для всѣхъ яснымъ.

По рассказамъ древнихъ, первоначально единственнымъ актеромъ будто бы былъ самъ драматургъ, причемъ партія этого единственнаго актера, чередуясь съ пѣснями хора, и составляла всю пьесу. Понятно, что это было возможно лишь при такомъ строѣ пьесъ, гдѣ преобладали партіи хора, а дошедшія до насъ пьесы грековъ показываютъ съ несомнѣнной ясностью, что первоначально хоровыя пѣсни имѣли первенствующее значеніе. Исторія греческой драмы отчасти и состоитъ въ томъ, что объемъ пѣсенъ хора постепенно все идетъ на убыль, уступая въ соотвѣтствіи съ этимъ преобладающее мѣсто партіямъ актеровъ. Пьесы древнѣйшаго трагика Эсхила отводятъ актеру гораздо меньше мѣста, чѣмъ пьесы Эврипида. Наоборотъ, хоровыя партіи у Эсхила и по объему и по значенію неизмѣримо превышаютъ то, что оставилъ для хора Эврипидъ. А затѣмъ появлялись и такіе трагическіе поэты, которые пытались и совсѣмъ обойтись безъ хора.

Съ еще большей ясностью мы видимъ то же самое на исторіи греческой комедіи. У Аристофана хоръ занимаетъ очень видное мѣсто въ раннихъ пьесахъ, а подъ конецъ въ своемъ «Богатствѣ» тотъ же Аристофанъ всю пьесу строить только на партіяхъ актеровъ, оставляя хору нѣсколько вставныхъ номеровъ, не связанныхъ вовсе съ самой пьесой. Въ такомъ ничтожномъ видѣ сохранилъ хоръ и Менандръ, а дальше пошли комедіи, уже вовсе обходившіяся безъ хора. Но зато за счетъ хора постепенно все росло значеніе актера на греческой сценѣ.

Драматургомъ, который въ то же время являлся и единственнымъ актеромъ, былъ, по преданію, Теспидъ, родившійся около 580 года. Но до насъ не дошло ни одной пьесы, которую могъ бы представить, кромѣ хора, одинъ только актеръ. Эсхиль (524—456) ввелъ уже второго актера, причемъ его древній біографъ сообщаетъ намъ имена тѣхъ актеровъ, которыми Эсхиль пользовался для своихъ пьесъ: сперва это былъ Клеандръ, а затѣмъ Миннискъ, уроженецъ Халкиды. Но по преданію, еще Софокль (род. въ 497) продолжалъ дѣятельность драматурга, соединяя съ обязанностями актера, и пользуясь иногда большимъ успѣхомъ у зрителей. Но

впослѣдствіи будто бы слабость голоса заставила его сойти со сцены и отказаться отъ участія въ спектакляхъ. Способности актера - Софокла, повидимому, были очень разнообразны. Такъ, рассказываютъ, что въ пьесѣ «Тамириса» онъ отличался игрой на лирѣ, а въ «Навзикаѣ» восхищалъ зрителей игрой въ мячъ. Слѣдовательно, кромѣ необходимой для всякаго актера ловкости, у Софокла была еще и достаточная музыкальная подготовка.

Это соединеніе актера и драматурга въ одномъ лицѣ должно было быть очень выгодно для развитія греческой драмы. Примѣры Мольера и Шекспира съ убѣдительностью показываютъ, какъ благотворно отражается на пьесахъ такое сочетаніе. Актеръ вполне осуществляетъ замыслы поэта, а поэтъ, въ свою очередь, не ставитъ актеру задачъ, неразрѣшимыхъ средствами сцены, что такъ часто бываетъ, когда пьесу сочиняетъ хотя бы и даровитый, но мало знакомый съ условіями сцены драматургъ.

Софоклу приписываютъ также введеніе 3-го актера, причемъ эта новинка оказалась столь удачной, что и старшій товарищъ Софокла, Эсхиль, подъ конецъ сталъ писать трагедіи, рассчитанныя уже на 3 актеровъ. Но на этомъ числѣ дѣло и остановилось и за все время существованія греческаго театра не появлялось трагедій, которыя исполнялись бы при участіи 4 и т. д. актеровъ. Зато и послѣ Софокла появились пьесы, которыя могли сыграть всего на всего 2 актера. Сюда относится, на примѣръ, такая прелестная пьеса, какъ «Алкестида» Эврипида, поставленная на сцену въ 438 г. до Р. X.

Это мало понятное и искусственное, съ нашей точки зрѣнія, ограниченіе создавало значительныя затрудненія: вѣдь въ любой трагедіи число дѣйствующихъ лицъ превышаетъ 3. Поэтому приходилось одному и тому же актеру въ теченіе пьесы играть нѣсколько ролей, причемъ иногда отдѣльныя части ролей, и значительныхъ, отъ актера переходили къ простому статисту. Такъ, хотя вся «Алкестида» и можетъ быть представлена двумя актерами, но въ заключительной сценѣ, гдѣ Гераклъ приводитъ спасенную отъ смерти Алкестиду къ ея мужу, на сценѣ одновременно

АКТЕРЫ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ.

участвуютъ всѣ эти 3 лица. Давно, однако, обратили вниманіе, почему это возвращенная къ жизни Алкестида ни однимъ словомъ не выражаетъ радости, не отвѣчая даже на вопросы мужа. Объясняется это тѣмъ, что актеръ, въ началѣ пьесы, игравшій роль Алкестиды, во второй половинѣ трагедіи взялъ на себя роль Геракла, а въ заключительной сценѣ, вмѣсто актера, Алкестиду изображалъ простой статистъ, а чтобы какъ нибудь объяснить зрителямъ вызванное этой замѣной молчаніе Алкестиды, Эврипидъ заставилъ Геракла сказать ей мужу:

Богамъ она посвящена подземнымъ,
И чтобъ ея ты рѣчи услыхалъ,
Очиститься ей надо и три раза
Надъ ней должно, Адметъ, смѣниться солнцемъ.

(Переводъ И. О. Анненскаго).

Это же самое ограниченіе числа актеровъ соблюдалось и въ комедіи.

И несмотря на всѣ эти ухищренія, ограниченное число актеровъ все-таки сильно давало себя знать, отражаясь неблагоприятно на построении греческихъ драмъ. Боязнь вывести на сцену лишняго актера заставляла драматурга значительныя части сюжета не показывать въ наглядномъ дѣйствіи передъ зрителями, а сообщать ихъ въ видѣ эпического разсказа вѣстниковъ, составляющихъ необходимую принадлежность чуть ли не всякой греческой трагедіи. Это очень ослабляетъ дѣйствіе пьесы, расхолаживая впечатлѣніе зрителей.

Затѣмъ изъ-за этого же самага правила каждому актеру приходилось въ пьесѣ брать по нѣскольку ролей, что, нарушая иллюзіи, также мѣшало цѣльности и силѣ впечатлѣній. И изъ этого затрудненія актеры едва ли могли бы выйти хотя бы съ нѣкоторымъ успѣхомъ и достоинствомъ, если бы они играли не въ маскахъ.

II

Маска составляетъ одну изъ самыхъ характерныхъ особенностей греческаго актера, никогда не выступавшаго безъ нея на сцену. Введена

она была въ обиходѣ театра вслѣдствіе связи послѣдняго съ религіознымъ обрядомъ.—При цѣломъ рядѣ обрядовыхъ дѣйствій у грековъ, какъ это мы еще теперь видимъ у иныхъ первобытныхъ народовъ, жрецъ, олицетворявшій то или другое божество, выступалъ въ маскѣ. Такимъ способомъ онъ представлялъ Діониса, Деметру и другія божества. Для обрядовъ въ честь Діониса особенно характерно было окрашиваніе лица въ красный цвѣтъ, до сихъ поръ излюбленный у первобытныхъ народовъ для такой религіозной, обрядовой, окраски. Когда въ обстановкѣ праздника уже чисто свѣтскіе «ряженые» выступили со своими представленіями, причемъ зачастую имъ приходилось представлять и разныя божества, они взяли у жреца и его маску, благо ихъ роли во многомъ совпадали. Затѣмъ, въ силу традицій, имѣвшихъ всегда въ греческомъ театрѣ очень могучее значеніе, эта маска навсегда сохранилась за актеромъ.

Сами древніе рассказывали, что первоначально маску замѣняло обмазываніе лица виннымъ сусломъ или покрываніе его листьями растеній, что дѣйствительно примѣнялось въ иныхъ обрядовыхъ дѣйствіяхъ, но если это и примѣнялось для театральныхъ представленій, то только при неприхотливой постановкѣ простѣйшихъ видовъ первоначальной народной драмы. Въ остальныхъ случаяхъ, при исполненіи литературной драмы, маска актера была изъ дерева или еще чаще изъ полотна, причемъ она покрывала всю голову, а не одно только лицо, такъ что волосы прическою были навсегда укрѣплены на маскѣ, и актеру не надо было тратить дорогого времени на перечесываніе.

При исполненіи однимъ актеромъ въ одной пьесѣ нѣсколькихъ ролей такая заранѣе загримированная и уже причесанная маска была драгоценнымъ и незамѣнимымъ пособіемъ. Стоило только скинуть одну маску и замѣнить ее другой и получался совершенно новый гримъ, что требовало не больше 2—3 минутъ. И не будь маски, 3 актерамъ греческаго театра было бы совершенно невозможно разыграть своими силами цѣлый рядъ пьесъ греческаго репертуара. Сами древніе приписывали маскѣ своихъ актеровъ еще одно благотворное дѣйствіе: устройство ея отверстія у рта

будто бы было таково, что способствовало усиленію голоса актера, служа чѣмъ то въ родѣ рупора или резонатора. Однако новѣйшія изысканія специалистовъ по изученію звука устранили это воззрѣніе. Зато тѣ же самые древніе понимали, что маска мѣшала выразительности игры актера, лишая его совершенно возможности лицомъ воспроизводить свои душевныя переживанія и ограничивая всю мимику одними только жестами. Приходилось мириться съ этимъ, принимая во вниманіе, что при громадныхъ размѣрахъ греческаго театра и при отсутствіи биноклей тонкая игра лица и безъ маски ускользала бы совершенно отъ наблюденія громаднаго большинства зрителей, для однихъ же первыхъ рядовъ мимировать не стоило. Но внимательное изученіе текста греческихъ трагедій показало, что и здѣсь драматургъ хоть отчасти устранялъ это неудобство своимъ строго обдуманномъ и расчетливымъ построеніемъ текста. Оказывается, что всякій разъ, какъ актеру приходится пережить сильный душевный переломъ, переходъ отъ спокойствія къ сильной радости или горю, драматургъ даетъ ему возможность предварительно уйти со сцены и тамъ перемѣной новой маски хоть отчасти достигъ соотвѣтствія между своимъ внѣшнимъ обликомъ и душевнымъ переживаніемъ. Такимъ образомъ, отдѣльная маска требовалась не только для каждой отдѣльной роли, но подчасъ и исполнитель одной и той же роли появлялся передъ зрителями въ разныхъ маскахъ, сообразно съ тѣмъ, какъ измѣнялось внутреннее содержаніе исполняемой имъ роли. Греки уже ко времени Александра Великаго очень тонко создали фізіогномику, ученіе о связи духовной жизни съ выраженіями лица и особенностями внѣшняго облика. Поэтому было бы странно, если бы актеръ, нося на протяженіи всей роли, все одну и ту же маску, былъ лишенъ возможности хоть отчасти показать и своимъ лицомъ то, что долженъ былъ пережить воплощаемый имъ персонажъ. Такимъ образомъ, эта перемѣна маски шла навстрѣчу правдивости мимическаго воспроизведенія.

Но въ то же самое время зачастую маска служила и тому, чтобы подчеркнуть условность характера трагическихъ образовъ и поднять въ

соотвѣтствіи общему стилю трагедіи надъ обыденнымъ уровнемъ житейскихъ отношеній. Удлиняя кверху лобъ трагической маски и создавая такъ называемый *onkos*, хотѣли тѣмъ самымъ показать зрителю, что передъ нимъ не заурядные люди, а существа высшаго порядка.

Въ маскахъ выступали не только актеры, но и участники хора, какъ въ трагедіи, такъ и въ комедіи Аристофана. Иначе, какъ бы безъ маски могъ Эсхилъ дать хору въ Эвменидахъ волоса изъ змѣй? Точно также и Аристофанъ заставлялъ хоръ своихъ пьесъ появляться то въ видѣ облаковъ, то въ видѣ птицъ, то лягушекъ. Безъ масокъ это было бы совершенно невозможно, и у насъ есть опредѣленные свидѣтельства, что хоръ изъ его «Облаковъ» вызывалъ смѣхъ зрителей своими безобразными масками съ громадными носами.

Отсюда создалось представленіе, будто всѣ рѣшительно участники греческаго спектакля появлялись на сцену обязательно въ маскахъ. Но если обратиться къ тѣмъ произведеніямъ искусства, гдѣ изображены или отдѣльные актеры или цѣлыя сценки изъ пьесъ, то тамъ мы тщетно искали бы хоть малѣйшихъ признаковъ маски у тѣхъ, кто игралъ молодыя мужскія или женскія роли. Ея присутствіе можно установить только у исполнителей ролей стариковъ или нуждающихся въ характерномъ гримѣ. Поэтому можно предполагать, что исполнители трагедій Эврипида или позднѣйшей бытовой комедіи Менандра,—а именно къ этимъ пьесамъ относится большинство памятниковъ искусства,—маску надѣвали только въ томъ случаѣ, когда имъ нужно было придать своему лицу характерныя черты, такъ что она къ тому времени стала служить совершенно тѣмъ же цѣлямъ, ради которыхъ и теперь актеры прибѣгаютъ къ сложному гриму. Основное обрядовое значеніе маски къ тому времени уже было забыто и это вполне соотвѣтствовало бы общему постепенному освобожденію греческаго театра изъ-подъ власти обрядовыхъ вліяній.

Судя по описанію древнихъ, маски отличались другъ отъ друга также и различіемъ въ цвѣтѣ лица и волосъ. Къ однѣмъ были прикрѣплены

навсегда бороды; маски царей были снабжены діадемой, маски молодыхъ женщинъ отличались еще особенно сложными прическами.

Въ комедіяхъ Аристофана очень часто выводились на осмѣяніе публики всѣмъ извѣстные дѣятели тогдашнихъ Аѣинъ: Сократъ, Эврипидъ и т. п., причемъ царившая тогда въ театрѣ свобода позволяла называть ихъ подлинными именами. Понятно, что при такихъ условіяхъ все впечатлѣніе пропадало бы, если бы черты лица актера не воспроизводили въ точности обликъ того самаго Сократа, котораго всѣ знали и который тутъ же вмѣстѣ съ остальными зрителями смѣялся надъ тѣмъ, что выдумалъ про него его пріятель Аристофанъ. Поэтому необходимо предположить, что для представленія комедій Аристофана приходилось заготовлять нарочно извѣстное число портретныхъ масокъ. Желая выставить ненавистнаго Клеона всеобщимъ страшилищемъ, Аристофанъ говоритъ въ «Всадникахъ», что Клеона всѣ такъ боятся, что ни одинъ мастеръ, изготовляющій маски, не рѣшился сдѣлать похожую на Клеона маску.

Прежде думали, что, кромѣ маски, отличительной принадлежностью трагическаго актера въ Греціи являлись высокіе котурны. Но новѣйшія изслѣдованія показали, что эта обувь, воскресшая потомъ въ видѣ на рѣдкость неудобныхъ туфель венеціанскихъ модницъ, была чужда актеру въ цвѣтушую пору греческаго театра при Эврипидѣ и Аристофанѣ. Она появилась гораздо позже, когда актеры стали играть уже не на оркестрѣ а на сильно возвышенной сценѣ, такъ что съ низу не была видна нижняя часть ноги актера, почему и прибѣгли къ такому совсѣмъ неудобному возвышенію актера, движенія котораго теперь были, конечно, очень связаны и затруднены.

III.

Изученіе греческихъ трагедій уже давно привело ученыхъ къ выводу, что великіе трагики, сочиняя свои пьесы, имѣли въ виду опредѣленные особенности таланта актеровъ, которымъ придется разыгрывать эти пьесы. Напримѣръ, можно думать, что Эврипидъ, создавая роли Елены и Андро-



Г-ЖА РОЩИНА-ИНСАРОВА ВЪ РОЛИ ЗОИ БЛОНДЕЛЬ.
«НА ПОЛПУТИ» А. ПИНЕРО.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТЪРЪ.

махи, рассчитывалъ на актера, способнаго сыграть сентиментальную женщину. Первому актеру обычно отдавали роли, заключающія въ себѣ сложные музыкальные номера, напримѣръ, роль Амфитріона въ трагедіи Эврипида «Неистовый Гераклъ». Зато роли третьяго амплуа состояли обычно сплошь изъ декламации и вовсе не требовали умѣнья пѣть. Любопытно, что тѣ самыя роли, которыя особенно трудны въ музыкальномъ отношеніи, требуютъ и наиболѣе сложной игры. Это лучше всего доказывается тѣмъ, что онѣ рассчитаны на перваго актера.

Въ IV вѣкѣ, когда, повидимому, греческая сцена располагала наиболѣе знаменитыми и выдающимися актерами, Аристотель прямо заявляетъ, что теперь актеры имѣютъ больше значенія, чѣмъ драматурги. Такимъ образомъ, мы видимъ, какъ постепенно возрастало въ греческомъ театрѣ вліяніе актера. Предполагаютъ, что въ этомъ отношеніи можно различать слѣдующіе періоды:

1. Время до Эсхила, когда актера отдѣльно еще не существовало, и единственнымъ исполнителемъ, кромѣ хора, былъ самъ поэтъ.

2. Время Эсхила: въ исполненіи пьесъ, кромѣ драматурга, участвуетъ уже особый актеръ, являющійся какъ бы постояннымъ помощникомъ поэта.

3. Время Софокла, когда драматургъ уже перестаетъ самъ играть, но имѣетъ въ своемъ распоряженіи однихъ и тѣхъ же актеровъ. Такъ, Софоклъ, про котораго говорили, что онъ принаровлялся при сочиненіи пьесъ къ актерамъ, которые будутъ играть его пьесы, особенно охотно пользовался услугами Клейдемида и Тлеполема, Эврипидъ—Кефисофонта и т. д. При этомъ Аристотель въ своей Поэтикѣ хвалитъ тѣхъ драматурговъ, которые въ свои пьесы включаютъ особыя сцены, гдѣ талантъ актера могъ бы проявиться особенно ярко.

Когда въ IV вѣкѣ выдающіеся драматурги Греціи уже не были въ живыхъ, а преемники ихъ искусства писали пьесы, не способныя удовлетворить требованія публики, явилась необходимость возобновлять на сценѣ пьесы умершихъ поэтовъ, составлявшія классическій репертуаръ. Но актеры почувствовали теперь возможность свободно обращаться съ текстами пьесъ

тѣхъ поэтовъ, которыхъ уже не было въ живыхъ, и стали ради своего удобства присочинять къ основному тексту пьесы цѣлыя сцены, которыя давали бы надлежащій просторъ для проявленія наиболѣе выигрышныхъ сторонъ ихъ дарованія. И въ дошедшемъ до насъ текстѣ трагедій, особенно Эврипида, есть не мало отдѣльныхъ явленій, которыя необходимо признать какъ разъ такими позднѣйшими прибавками актеровъ. Такимъ образомъ, теперь актеръ становится опять если не составителемъ, то по крайней мѣрѣ редакторомъ пьесы, и это отчасти является возвращеніемъ къ тому положенію вещей, которое мы видимъ на первыхъ шагахъ существованія греческаго театра при Теспидѣ.

Для актеровъ это было очень удобно и выгодно, но текстъ великихъ трагиковъ отъ этихъ измѣненій страдалъ безусловно. Любители и почитатели родной литературы съ этимъ примириться не могли и въ итогѣ было предписано актерамъ играть пьесы Эсхила, Софокла и Эврипида только по официально провѣренному тексту, экземпляръ котораго хранился въ государственномъ архивѣ. Остается, однако, неизвѣстнымъ, насколько дѣйствительна была эта мѣра и въ какой степени она связывала произволь актеровъ, трудно поддававшійся уличенію.

У насъ есть свидѣтельство, правда, позднее и потому не заслуживающее особеннаго довѣрія, что драматургъ получалъ актеровъ, всѣхъ или только главнаго—это неизвѣстно, для своей пьесы по жребію. Такой порядокъ очень затруднительно согласовать съ разсказами, будто авторы принаровляли свои пьесы къ таланту актеровъ, стало быть, заранее имъ извѣстныхъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ только жеребьевка актера могла поставить состязавшихся въ данномъ спектаклѣ драматурговъ въ условія хотя бы приблизительнаго равенства: плохой драматургъ, выбравшій себѣ прекраснаго актера, былъ, конечно, поставленъ въ неизмѣримо лучшія условія, чѣмъ тотъ прекрасный драматургъ, образцовую пьесу котораго исполняли бы слабые актеры: въ такомъ случаѣ не стоило бы драматургу и выступать на состязаніе. Но у насъ есть точныя данныя оффиціального характера, что въ 418 г. всѣ три пьесы, входившія въ составъ трилогіи

Каллистрата, были представлены въ главныхъ роляхъ актеромъ Каллипи-пидомъ, тогда какъ всѣ три пьесы состязавшагося съ нимъ драматурга исполнялъ Лисикратъ. Но въ 341 г. поэтъ Астидамантъ ставитъ тоже три пьесы: и теперь въ первой главную роль играетъ Тессалъ, во второй Нептолемъ, въ третьей Аэинодоръ. И вотъ, м. б., рассказъ о жеребьевкѣ актеровъ относится только къ IV вѣку, когда ради того, чтобы cadaго состязавшагося поэта поставить въ одинаковыя условія, для каждой изъ трехъ его пьесъ, выставляемыхъ на состязаніи, давали новаго исполнителя главной роли, такъ что всѣ три драматурга имѣли возможность для одной изъ своихъ пьесъ получить cadaго изъ выступавшихъ въ тотъ спектакль первыхъ актеровъ. «При такомъ порядкѣ, по мнѣнію акад. П. В. Никитина, уравниваются до послѣдней возможности шансы на побѣду и для состязавшихся поэтовъ и для состязавшихся актеровъ устраняется возможность такого случая, что какой-нибудь поэтъ будетъ признанъ побѣдителемъ не потому, что его произведение само по себѣ лучше всѣхъ остальныхъ, а потому, что ему достался самый лучший исполнитель первой роли». Также и успѣхъ актеровъ теперь не могъ уже зависѣть отъ того только, что они выступали въ лучшихъ пьесахъ.

И намъ отчасти ясна причина, вызвавшая такую перемѣну. Она кроется во все болѣе увеличивавшемся значеніи актера въ греческомъ театрѣ. Когда первоначально личность актера стушевывалась драматургомъ, только поэтъ являлся по настоящему участникомъ того состязанія, какимъ былъ всякій спектакль въ греческомъ театрѣ: актеръ разсматривался просто, какъ орудіе въ рукахъ поэта, и самостоятельнаго значенія не имѣлъ и премій на состязаніяхъ не получалъ. Но въ половинѣ пятаго вѣка начинаютъ устраивать особыя состязанія и для актеровъ, причемъ сначала для однихъ только трагическихъ. Такъ, на главномъ аѣинскомъ праздникѣ, сопровождавшемся театральными зрѣлищами, т. н. городскихъ Діонисіяхъ, трагическіе актеры состязались уже въ 446 году, насчетъ же того, когда на этомъ праздникѣ впервые получили призъ комическіе актеры, у насъ нѣтъ документальныхъ данныхъ. Но на праздникѣ въ Ленэяхъ

состязаніе трагическихъ актеровъ происходило уже въ 420 году, тогда какъ первое состязаніе комическихъ актеровъ на этомъ праздникѣ засвидѣтельствовано только для 307—6 г., хотя введеніе этихъ состязаній относится, вѣроятно, къ болѣе раннему времени, но несомнѣнно, комическіе актеры и на этомъ праздникѣ позже трагическихъ стали выступать въ качествѣ участниковъ самостоятельнаго состязанія.

Но надо имѣть въ виду, что и на этомъ состязаніи актеровъ не разъ получалъ и признавался побѣдителемъ только исполнитель главной роли почему въ протоколахъ этихъ состязаній называется всегда только одинъ актеръ, какъ побѣдитель на состязаніяхъ даннаго года. Это объясняется отчасти тѣмъ, что оба исполнителя второстепенныхъ ролей, повидимому, находились въ полномъ подчиненіи у перваго актера и составляли съ нимъ одно цѣлое, такъ что выборъ ихъ былъ только между исполнителями первыхъ ролей, а остальныхъ онъ уже приводилъ съ собой, подобно тому какъ и въ новой Европѣ городъ, приглашавшій Аккермана или Нейберъ, получалъ тѣмъ самымъ и всю ту труппу, во главѣ которой стояли эти артисты. Эта зависимость всѣхъ актеровъ отъ перваго, служила зародышемъ къ возникновенію въ греческомъ театрѣ самостоятельныхъ труппъ, тѣмъ болѣе, что этотъ первый актеръ отъ себя нанималъ остальныхъ двухъ.

Точно также и греческіе писатели, рассказывая о побѣдахъ актеровъ, постоянно говорятъ только про одного. Такъ, въ одномъ письмѣ разсказывается про трагическаго актера Ликимніа, одержавшаго верхъ надъ своими соперниками по искусству Критіемъ и Гиппазомъ исполненіемъ трагедіи Эсхила, причемъ указывается, что побѣду эту Ликимнію доставила звучность и высота его голоса, что, между прочимъ, подтверждаетъ наши свѣдѣнія о томъ, что для древнегреческаго актера больше всего значенія имѣлъ его голосъ. Въ награду побѣдителя наградили лавровымъ вѣнкомъ и онъ по этому случаю устроилъ пышный пиръ, на которомъ, кромѣ друзей побѣдителя, участвовали и дамы легкаго поведенія, почему въ итогѣ получился довольно внушительный кутежъ.

IV.

Отношеніе актеровъ къ драматургамъ видно хотя бы изъ официального протокола такого состязанія на праздникѣ Великихъ Діонисій 342 года. Изъ поэтовъ первый призъ получилъ Астидамантъ за пьесы: «Ахиллесь» (актеръ Θессаль), «Аѳамантъ» (актеръ Неоптолемъ), «Антигона» (Аѳинодоръ). Вторымъ былъ признанъ Эваретъ за «Тевкра» (актеръ Аѳинодоръ); его Ахиллеса представлялъ Θессаль, а третью его пьесу, названіе которой нельзя прочесть въ протоколѣ, игралъ Неоптолемъ; третье мѣсто на состязаніи получилъ поэтъ Аѳарей за пьесы: «Пеліады» (Неоптолемъ), «Орестъ» (Аѳинодоръ), «Авга» (Θессаль). Такимъ образомъ, мы видимъ, что дѣйствительно каждый драматургъ имѣлъ въ своемъ распоряженіи всѣхъ 3 участниковъ на состязаніи исполнителей первыхъ ролей.

Изъ протокола комического состязанія 180 г. до Р. Х. видимъ, что первый призъ получилъ изъ поэтовъ Критонъ за комедію «Эфесяне», причемъ первую роль игралъ въ ней Софилъ; второе мѣсто получилъ изъ драматурговъ Парамонъ за комедію «Кораблекрушеніе» съ актеромъ Онесимомъ въ главной роли, но изъ актеровъ побѣдителемъ былъ признанъ какъ разъ этотъ Онесимъ, подобно тому, какъ на трагическомъ состязаніи 342 г. изъ актеровъ побѣдилъ Неоптолемъ. Слѣдовательно, побѣда драматурга вовсе еще не приносила съ собой побѣды выступавшему въ его пьесѣ актеру. И авторовъ и актеровъ судили совершенно независимо другъ отъ друга, какъ того и требовала справедливость. Давая возможность новымъ поэтамъ постоянно выставять на судъ общества свои новыя пьесы, заботились въ то же самое время и о сохраненіи въ репертуарѣ и старыхъ пьесъ великихъ поэтовъ. Ихъ особенно охотно ставили тѣ авторы, которыхъ не удовлетворялъ современный репертуаръ. Такъ, тотъ же самый Неоптолемъ много лѣтъ послѣ смерти Эврипида ставилъ его «Ифигенію» и «Ореста».

Три актера, участвовавшіе въ исполненіи каждой пьесы, по гречески носятъ названіе протагонистъ, деутерагонистъ и тритагонистъ; обычно-

венно эти названія понимаютъ такъ, что первый терминъ обозначаетъ исполнителя главныхъ по своему значенію въ пьесѣ ролей, второй—вторыхъ и третій—третьихъ, самыхъ ничтожныхъ ролей. Такое толкованіе вполнѣ подтверждается употребленіемъ этихъ театральныхъ терминовъ у Демосфена, очень хорошо знакомаго съ театральными порядками. Но въ 1908 г. американскій ученый Келли Рись предложилъ совершенно новое толкованіе. На его взглядъ, протагонистъ это актеръ, получившій первый призъ на состязаніи, девтерагонистъ—признанный вторымъ и тритагонистъ—третьимъ. Хотя сами по себѣ эти термины допускаютъ и такое толкованіе, но при немъ возникаютъ другія неудобства. Во-первыхъ, протоколы состязаній всегда называютъ только одного актера побѣдителя и не указываютъ, кто изъ актеровъ получилъ второе, а кто третье мѣсто. Затѣмъ, если бы эти названія указывали только на побѣду актеровъ, то и употреблялись бы они только тамъ, гдѣ рѣчь идетъ о состязаніяхъ, тогда какъ на самомъ дѣлѣ они чаще еще встрѣчаются тамъ, гдѣ нѣтъ ни малѣйшаго упоминанія о состязаніяхъ.

Есть свѣдѣнія, что отъ драматурга вовсе не зависѣло распредѣлять по собственному усмотрѣнію актеровъ, отводя одному первое, а другому второстепенное мѣсто; кто изъ нихъ былъ признанъ протагонистомъ, тому драматургъ и былъ обязанъ дать главные роли, причемъ, повидимому, званіе протагониста получалъ тотъ, кто выдѣлялся изъ остальныхъ актеровъ достоинствами своего голоса: вѣдь ему приходилось исполнять партіи, наиболѣе сложныя въ музыкальномъ отношеніи: главной ролью въ пьесѣ считалась именно та, которая была особенно трудна со стороны партитуры, а общественное положеніе исполняемаго имъ персонажа при этомъ въ расчетъ вовсе не принималось. Вотъ почему очень часто роли царей исполнялись третьимъ актеромъ и одинъ древній писатель объясняетъ, это, повидимому, обычное явленіе тѣмъ, что роли царей не обнаруживаютъ сложнаго развитія страсти. Плутархъ указываетъ также, что зачастую первый актеръ исполняетъ на сценѣ роль вѣстника или слуги, а того, кто украшенъ діадемой и носитъ скиптръ, т. е. царя, вовсе и не слышно.

Новѣйшіе издатели и переводчики греческихъ трагедій обычно стараются указать, какія роли въ данной пьесѣ доставались каждому изъ трехъ актеровъ. Такъ, напримѣръ, въ «Эдипъ Царѣ» Софокла роли распредѣляется такъ:

1 актеръ: Эдипъ.

2 актеръ: Іокаста, Фиванскій старецъ, старый пастухъ Лайя и вѣстникъ.

3 актеръ: Креонтъ, Тиресій и гонецъ изъ Коринѳа, но такъ какъ сами древніе намъ на счетъ этого распредѣленія ролей въ каждой пьесѣ не оставили точныхъ указаній, то здѣсь остается много мѣста для разногласій и сомнѣній. Несомнѣнно только, что самого Эдипа игралъ первый актеръ: настолько она сложна и отвѣтственна во всѣхъ отношеніяхъ. Распредѣляя же роли между 2 и 3 актерами, приходится больше всего заботиться о томъ, чтобы не дать одному актеру двѣ такія роли, которыя одновременно выступаютъ въ одномъ явленіи.

Цицеронъ говоритъ, что часто въ греческомъ театрѣ актеръ на 2 или 3 роли можетъ, благодаря своимъ голосовымъ средствамъ, произнести что нибудь изъ своей роли громче перваго актера, но въ такихъ случаяхъ онъ нарочно сдерживаетъ свой голосъ, чтобы лучше выдѣлялся именно первый актеръ. Это свидѣтельство очень цѣнно, доказывая намъ существованіе у грековъ самаго сложнаго вида ансамбля: тоническаго, когда звуковая сторона исполненія всѣхъ участвовавшихъ одновременно актеровъ должна была сливаться въ одну картину. Это и теперь достигается далеко не на всѣхъ сценахъ, а чаще всего объ этомъ вовсе и не заботятся.

Во многихъ пьесахъ греческаго репертуара есть роли безъ рѣчей. напр., дѣти въ «Эдипъ царѣ». Ихъ исполняли статисты, которые, конечно, не шли въ общій счетъ 3 актеровъ. Этимъ же статистамъ въ видѣ исключенія могли дать рольку въ 2—3 стиха, когда нужно было одновременно выпускать на сцену не 3, а 4 актеровъ, такъ что мы видимъ хотя бы въ «Эдипъ въ Колонѣ» того же Софокла, хотя эта сцена и возбуждаетъ много сомнѣній.

V.

Существенныя перемѣны, происшедшія въ общественной жизни Греціи IV вѣка ко времени расцвѣта дѣятельности Александра Великаго, выразились отчасти и въ томъ, что художественная и научная жизнь тогда начинаютъ проявляться и въ такихъ городкахъ греческаго міра, гдѣ раньше ничего подобнаго не наблюдалось. Кругъ вліянія греческой культуры расширяется все болѣе, захватывая страны, прежде жившія совсѣмъ по восточному. Среди другихъ благъ греческой культуры начинаетъ все больше распространяться и любовь къ театру. И не только въ самой Греціи, но на ея островахъ: во многихъ городахъ М. Азіи и Египта начинаютъ строиться театры, иногда сложностью своего устройства и роскошью превосходящіе далеко даже то, что можно было видѣть въ театрахъ самой Греціи.

Эти театры, число которыхъ все увеличивалось, могли обслуживать только многочисленныя труппы актеровъ. Создавать свою труппу для каждого отдѣльнаго города было бы, конечно, слишкомъ затруднительно да и не вездѣ могли найтись необходимые силы и таланты. Поэтому явилась возможность обслуживать нѣсколько театровъ одной и той же труппой актеровъ. Такъ возникли бродячія, переѣзжавшія изъ города въ городъ труппы, тѣмъ болѣе что праздники, на которыхъ только и устраивались эти театральныя представленія, приходились въ разныхъ городахъ на разное время года.

Вмѣстѣ съ тѣмъ къ IV вѣку даже въ самихъ Аѳинахъ руководящая роль въ театрѣ все болѣе переходила въ руки къ актерамъ, а приходившіе въ упадокъ городскіе финансы позволяли городу все меньше и меньше поддерживать театры даже въ денежномъ отношеніи, а сообразно съ этимъ изъ рукъ гражданъ должно было уходить вліяніе на жизнь театра. И въ концѣ концовъ, въ рукахъ актеровъ оказались чуть ли не всѣ нити, опредѣлявшія жизнь театра; такимъ образомъ, постепенный ростъ греческаго театра въ то же самое время является постепеннымъ возрастаніемъ для



Г. ЛЕРСКІЙ ВЪ РОЛИ БЛОНДЕЛЯ.
«НА ПОЛПУТИ» А. ПИНЕРО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

греческого актера его значенія и вліянія, подчинявшаго себѣ все больше и больше сторонъ театральной жизни.

Это движеніе испытало на себѣ вліяніе основной склонности древняго грека къ общинному укладу, къ корпоративному началу, охватывавшему всѣ стороны греческой жизни, отъ религіи до самаго низкаго ремесла включительно. Такъ возникли приблизительно около времени Александра Великаго актерскія артели, построенныя на строго корпоративномъ началѣ. Помня о тѣснѣйшей связи театра съ богомъ Діониса, эти артели очень удачно называли себя «содружествомъ артистовъ бога Діониса», и уже одно это названіе, окружая актеровъ извѣстнымъ ореоломъ религіознаго установленія, приносило имъ нѣкоторыя выгоды и преимущества. Но эта связь сказывалась не въ одномъ только названіи. Артели эти своими культами принимали дѣятельное участіе въ религіозной жизни страны, становясь подъ охрану не только бога Діониса, но и другихъ божествъ,—напримѣръ, Аполлона, такъ же покровительствовавшаго театру. Когда въ древнемъ мірѣ возникло ученіе о божественномъ происхожденіи монарха, приведшее въ эпоху Имперіи къ обожествленію самой личности императора, этотъ выгодный культъ особенно привился среди актерскихъ артелей, начавшихъ въ своемъ названіи имя бога Діониса сочетать съ именемъ этого царственного божества; получаютъ такія громкія названія, какъ, напримѣръ, «священное содружество побѣдоносныхъ увѣнчанныхъ всемірныхъ артистовъ бога Діониса и самодержца Траяна Адріана». Легко себѣ представить то впечатлѣніе, которое такія названія должны были производить на публику, а вмѣстѣ съ тѣмъ это давало и другія, пожалуй, еще болѣе осязательныя, выгоды.

И не только царственный артистъ Неронъ, но такіе императоры, какъ Траянъ, Антонинъ, и Адріанъ, названный ими «новый Діонисъ», оказывали этимъ артелямъ существенную поддержку, зная, что онѣ въ долгу тоже не останутся и сдѣлаютъ все, что только возможно, для приданія особаго блеска устраиваемымъ императорами зрѣлищъ и вообще для распространенія ихъ славы.

Одна изъ самыхъ могущественныхъ и крупныхъ такихъ артелей, имѣвшая центромъ своей дѣятельности островъ Теосъ, усердно чтитъ пергамскихъ царей. Такъ, въ одномъ постановленіи артель эта на одну доску съ музами и Аполлономъ ставитъ царей, царицъ и братьевъ пергамскаго царя Эвмена. Въ день рожденія этого царя артель устраивала торжественный пиръ и шествіе. Также усердно чествовали эти артели и Птолемеевъ, не говоря уже о римскихъ императорахъ.

Подчеркивало связь артелей съ культомъ и то, что своего старосту онѣ именовали «жрецомъ». Основаніемъ къ этому служило, повидимому, то, что этотъ староста исполнялъ обязанности жреца въ тѣхъ жертвоприношеніяхъ и моленіяхъ, которыя устраивались отъ имени артели. Такой староста, избираемый артелью на годъ, завѣдывалъ всей ея жизнью, руководя устраиваемыми ей спектаклями, сношеніями съ отдѣльными городами и властителями. Ему же, повидимому, принадлежалъ и высшій распорядокъ артельными деньгами. Кто достойно исполнялъ свои обязанности, того артель чествовала вѣнкомъ и почетнымъ постановленіемъ. Такъ та же самая Теосская артель почитала своего старосту Кратона, сына Зотиха, за то, что онъ въ свой годъ устраивалъ спектакли пышно, не жалѣя денегъ, сообразуясь со славой и достоинствомъ артели, являясь ея достойнымъ представителемъ. Изъ этого же постановленія видимъ, что выбирали въ старосты не того, кто среди артистовъ занималъ самое видное положеніе по своему таланту или по значенію въ театрѣ. Повидимому, здѣсь больше считались съ общей дѣловитостью и нравственными качествами кандидата. Такъ, этотъ самый Кратонъ былъ до избранія въ старосты простымъ музыкантомъ, уроженцемъ города Калхедона. И вотъ за то, что онъ на словахъ и на дѣлѣ обнаружилъ свое великое расположеніе къ артели, рачительно исполнялъ всѣ жертвоприношенія въ честь боговъ и царей, щедро и достойно устраивалъ всѣ представленія, оставляя этимъ по себѣ незабываемую память въ потомствѣ, артель назвала его своимъ благодѣтелемъ и постановила ежегодно устраивать въ его честь пиръ и увѣнчивать вѣнкомъ въ театрѣ, причемъ должны будутъ возглашать: «артель

увѣнчиваетъ Кратона, сына Зотиха изъ Калхедона, по своему постановлено за его доблести и благоволеніе, которое онъ неизмѣнно проявлялъ къ членамъ артели».

Среди такихъ представителей актерскихъ артелей особенно выдается дѣятельность Филемона, стоявшаго во главѣ Элевзинской артели. Изъ за неблагопріятныхъ обстоятельствъ тамъ на время были прерваны тѣ почести, которыя ежегодно оказывали артисты мѣстной святинѣ. Но потомъ, когда эти торжественныя празднества были возобновлены послѣ продолжительнаго перерыва, Филемонъ, въ тотъ годъ, въ третій уже разъ, выбираемый старостой, на свой личный счетъ возстановилъ эти празднества, причемъ позволилъ оплачивать содержаніе артели за счетъ кассы только въ теченіе 2 дней, а два остальные дня содержалъ ихъ опять таки на свой личный счетъ. Ему было поручено позаботиться о возобновленіи тамошняго храма и алтаря, причемъ онъ такъ выгодно отдалъ подъ проценты капиталъ артели, что явилась полная возможность въ скорое время выстроить храмъ, сооруженный такимъ образомъ на средства артели, что очень сильно способствовало росту ея славы и вліянія. Вмѣстѣ съ тѣмъ Филемонъ расширилъ очень и кругъ тѣхъ божествъ, которымъ устраивала чествованія его артель. Но Филемонъ, раньше занимавшій въ артели мѣсто совсѣмъ невиднаго музыканта, во время своего управленія обнаружилъ не только однѣ хозяйственныя способности. Ему дарили свое расположеніе вліятельные цари Пергама, и когда тамъ престолъ занялъ Атталъ, Филемонъ поспѣшилъ заручиться его покровительствомъ для своей артели и ради этого назвалъ ее «Атталистами» въ честь этого царя, и занялъ мѣсто при дворѣ этого владыки. Филемонъ продолжалъ всячески радѣть о своихъ прежнихъ товарищахъ по труппѣ.

Повидимому, часть денегъ, вырученныхъ такою артелью за ея представленія, поступала въ собственность старосты: иначе какъ могли бы артели, прославляя своихъ старостъ, постоянно подчеркивать ихъ безкорыстіе, видя въ немъ чуть ли не главное ихъ достоинство? Стало быть, была почва для проявленія и противоположныхъ свойствъ.

Но, кромѣ старосты, въ артеляхъ былъ еще особый казначей, также избираемый на годъ. Бывали также у артелей и особые секретари, завѣдывавшіе всѣмъ ихъ дѣлопроизводствомъ и слѣдившіе за исполненіемъ общихъ постановленій.

Мы мало знаемъ, какъ распредѣлялись между отдѣльными членами артели доходы, но зато извѣстно, что нѣкоторыя артели обладали очень значительными средствами. Такъ, Аѣинская артель, кромѣ зданій въ Элевзинѣ, имѣла еще свой участокъ въ самихъ Аѣинахъ, съ помѣщеніями для собраній членовъ артели и для ихъ предварительныхъ упражненій. Принадлежалъ имъ тамъ также особый участокъ земли, гдѣ м. б. находился особый храмъ, принадлежавшій артели. Въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ въ распоряженіи артелей находились театральныя зданія, объ украшеніяхъ и перестройкахъ которыхъ онѣ потому и заботились.

Хорошія средства позволяли артелямъ иногда очень ярко обнаруживать свое безкорыстіе и расположеніе къ отдѣльнымъ городамъ, что въ итогѣ, конечно, оплачивалось инымъ способомъ. Такъ, городъ Ясѣ попалъ однажды въ затруднительное денежное положеніе, а приближалось время праздновать Великія Діонисіи, что всегда было сопряжено съ большими расходами. Городское управленіе, однако, не рисковало лишить своихъ согражданъ обычныхъ въ этотъ день театральныхъ представленій. И вотъ, скорбя, обращаются они къ теосской артели съ просьбой дать имъ возможность, какъ слѣдуетъ, справить праздники. Артель вспомнила неизмѣнно дружественное къ себѣ отношеніе жителей этого города и безплатно отправила туда 2 флейтиста, 2 трагическихъ актеровъ, 2 комическихъ, 1 пѣвца подъ звуки кивары вмѣстѣ съ аккомпаниаторомъ. Они должны были по мѣстному обычаю украсить своимъ участіемъ праздники, причемъ все содержаніе ихъ въ Ясѣ артель принимала на свой счетъ, посылая туда не только всю обстановку, но и машинистовъ и рабочихъ безплатно.

Эта теосская артель вообще принадлежала къ числу наиболѣе вліятельныхъ и крупныхъ; городъ Теосъ, являвшійся центромъ ея дѣятель-

ности, особенно усердно чтилъ бога Діониса, и мѣстный уроженецъ, поэтъ Анакреонъ, его усердно воспѣвалъ въ своихъ стихахъ. При Александрѣ Великомъ тамъ былъ сооруженъ театръ и храмъ въ честь Діониса, прекрасное сооруженіе Гермогена въ іонійскомъ стилѣ. Вѣроятно, къ этому же времени относится и образованіе тамъ артели актеровъ. Артель эта постоянно обнаруживала особое почтеніе къ владыкамъ Пергама, отъ которыхъ зависѣлъ этотъ городъ, но ея дѣятельность распространялась и далеко за его предѣлами. Такъ, ей было предоставлено исключительное право устраивать представленія на отдѣльныхъ праздникахъ въ Дельфахъ, Ѡеспіяхъ и Ѡивахъ, причемъ указывалось, что это весьма цѣнное право было дано по волѣ оракула бога Аполлона. Стало быть, ея руководители сумѣли такъ хорошо расположить къ себѣ дѣятелей этого оракула, что, когда къ этому божественному источнику обратились съ вопросомъ, кому предоставить это право, то отвѣтъ былъ въ пользу теосской артели.

Она называлась великимъ союзомъ артистовъ Іоніи и Геллеспонта и уже одно это названіе лучше всего показываетъ, какую широкую площадь захватывала ея дѣятельность. Когда въ Теосѣ вспыхнуло возстаніе, артель переселилась въ Эфесъ, а пергамскій царь Атталъ отвелъ ей отъ себя опредѣленныя мѣста для жительства. Но скоро славу этой артели затмила такая же артель, образовавшаяся въ городѣ Смирнѣ, съ теченіемъ времени начавшая пріобрѣтать все большее вліяніе.

Дошедшіе списки членовъ теосской артели показываютъ, что въ ея составъ входили уроженцы самыхъ разнообразныхъ угловъ греческой земли. Начиная съ Аѳинъ, почти каждый городъ Греціи имѣлъ въ ея составѣ своего представителя, причемъ одни съ самаго начала всю свою сценическую дѣятельность проводили въ ея составѣ, тогда какъ другіе присоединялись къ этой артели, уже успѣвши въ другихъ мѣстахъ пріобрѣсти своимъ талантомъ себѣ почетное и громкое имя. Однимъ изъ притягательныхъ свойствъ этой артели было то, что при ней занимались разработкой и подготовкой будущихъ сценическихъ дѣятелей, что было чрезвычайно важно для греческаго театра, гдѣ отъ актера требовалось такое

АКТЕРЫ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ.

техническое совершенство, какого нельзя было достичь безъ основательной подготовки; просматривая списки греческихъ актеровъ, получаешь такое впечатлѣніе, что въ нѣкоторыхъ греческихъ семьяхъ искусство актера переходило по наслѣдству изъ поколѣнія въ поколѣніе. Быть можетъ, потому то въ составъ теосской артели и входили представители такихъ разнообразныхъ городовъ Греціи, что въ Теосѣ была школа для будущихъ актеровъ: туда поневолѣ, стало быть, приходилось посылать отовсюду тѣхъ, кто хотѣлъ себя посвятить этому дѣлу, а потомъ лучшіе ученики оставались въ той артели, на глазахъ у которой они выросли.

Повидимому, уже въ Греціи возникъ тотъ обычай, который мы встречаемъ впослѣдствіи въ труппахъ Западной Европы, гдѣ, напримѣръ, во время Мольера каждая труппа имѣла своего собственнаго драматурга, обязаннаго поставлять для этой труппы пьесы и исполнять всякія другія нужныя ей литературныя работы. Таково, вѣроятно, было положеніе того трагическаго поэта Лисимаха, котораго называютъ официальные документы теосской артели. Возможно, что временами въ лицѣ этого поэта объединялись обязанности и того «учителя» труппы, который соотвѣтствовалъ современному режиссеру и, между прочимъ, занимался распредѣленіемъ ролей. Наоборотъ, иногда эти обязанности несли актеры, но не изъ числа крупныхъ. Во всякомъ случаѣ, документы указываютъ намъ, что при каждой труппѣ былъ свой режиссеръ, точно также какъ и музыкантъ, сопровождавшій игрой на кларнетѣ пѣніе и танцы актеровъ. Составъ артелей былъ неодинаковъ: одни ея члены обладали полнотою правъ и участвовали во всѣхъ ея дѣлахъ и выгодахъ, тогда какъ другіе только значились въ ея спискахъ и, участвуя въ ея представленіяхъ, до внутренней жизни артели никакого касательства не имѣли.

Артели эти всячески заботились о томъ, чтобы заручиться расположеніемъ всякаго мало мальски вліятельнаго правителя, очень тонко угадывая, въ комъ надо ожидать будущую силу... Такъ, когда понтійскій царь Митридатъ сталъ идти въ гору и его представитель Аѳиніонъ явился въ Аѳины, представители мѣстной артели поспѣшили выйти къ нему на

встрѣчу и привѣтствовали его, какъ посла новаго Діониса, затѣмъ они въ своемъ святилищѣ устроили въ его честь торжественное богослуженіе съ обильными жертвами.

Такое вниманіе не оставалось безъ оплаты и актерскія артели пользовались въ Греціи очень большими выгодами и преимуществами. Связь съ культомъ заставляла смотрѣть на нихъ, какъ на священное сословіе, а такъ какъ театральныя представленія являлись составной частью религіозныхъ обрядовъ, то надо было принимать мѣры къ обезпеченію непрерывности этихъ представлений. Вотъ изъ-за этого-то актерамъ, входившимъ въ составъ такихъ артелей, было предоставлено право не служить въ войскѣ ни въ военное, ни въ мирное время. Точно также не позволялось никому заключать въ тюрьму актера за его личные долги. Такія существенныя преимущества были однажды даны въ Дельфахъ аѳинской артели и она такъ ими дорожила, что по истеченіи извѣстнаго срока позаботилась о возобновленіи того же самаго почетнаго постановленія, вполнѣ основательно опасаясь, какъ бы потомъ не стали отрицать значенія этихъ постановленій въ силу давности. Точно также, когда въ послѣдствіи власть надъ Греціей перешла въ руки римлянъ, артели озаботились, чтобы представители римскаго правительства подтвердили тѣ привилегіи, которыми артели до нихъ пользовались. И римляне, у себя дома очень сурово относившіеся къ актерамъ, для греческихъ артистовъ круто измѣнили свой образъ мыслей и оказывали имъ неизмѣнно полное вниманіе, очевидно, не желая попустому вносить раздраженіе тамъ, гдѣ имъ еще такъ много нужно было работать надъ пріобрѣтеніемъ къ себѣ сочувствія со стороны населенія. Между тѣмъ, среди населенія театральныя артели пользовались такимъ вліяніемъ, что считаться съ ними было необходимо для недавнихъ побѣдителей.

Среди преимуществъ, которыя выпадали на долю театральныхъ артелей, чаще всего упоминается освобожденіе отъ денежныхъ повинностей и гарантія личной безопасности. Часто также отдѣльные города предоставляли весьма цѣнное по условіямъ греческой жизни право гражданства особенно полюб-

бившимся имъ артистамъ. Иногда такія почетныя постановленія дѣлала та или другая община по собственному почину, а порою артели приходилось посылать нѣсколькихъ своихъ представителей съ просьбой о предоставленіи этихъ правъ и преимуществъ.

Такіе же самые знаки вниманія къ артелямъ оказывали не только свободныя городскія общины, но и отдѣльные монархи,—напр., Антіохъ, Филиппъ Македонскій и т. п., прекрасно понимавшіе, что этой цѣною они добьются того, что артели эти своими представленіями придадутъ желательный блескъ придворному обиходу. И здѣсь можно видѣть зародышъ тѣхъ придворныхъ труппъ, которыя были уже въ Римѣ и играли такую видную роль въ позднѣйшей жизни театра. Конечно, было бы совсѣмъ невѣроятно, если бы эти артели, число которыхъ все увеличивалось и росло вмѣстѣ съ ростомъ греческой культуры и распространеніемъ круга ея вліянія, постоянно жили въ мирѣ другъ съ другомъ: для этого слишкомъ часто сталкивались ихъ интересы и каждой хотѣлось перебить соперницу въ погонѣ за какой нибудь привиллегіей или за расположеніемъ и покровительствомъ крупнаго владыки. И вотъ до насъ дошелъ документъ 112 года до Р. Х., заключающій въ себѣ униженную просьбу посольства греческихъ актеровъ къ римскому сенату разсудить ихъ между собой и внести хоть какое нибудь соглашеніе. Сенатъ споръ этотъ рѣшилъ въ пользу аттическаго союза артистовъ, а подробное разрѣшеніе частныхъ спора представилъ находившемуся въ Греціи консулу Марку Ливію, къ которому и должны были актеры впредь обращаться.

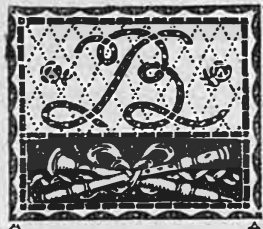


Г-ЖА СТРАВИНСКАЯ ВЪ РОЛИ М-ССЪ АНЕРЛИ.
«НА ПОЛПУТИ» А. ПИНЕРО.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

СТО ЛѢТЪ НАЗАДЪ.

(Изъ эпохи Отечественной войны).

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.



Въ концѣ августа 1812 г. Москва переживала тяжелые дни. Грозныя полчища Наполеона, какъ свинцовая туча, постепенно надвигались къ первопрестольной. Предвозвѣстники ея,—напр., паденіе Смоленска 6 августа,—съ каждымъ днемъ увеличивали тревогу. Одинъ изъ москвичей, управляющій московскими Императорскими театрами А. А. Майковъ, въ такихъ выраженіяхъ передавалъ настроеніе Москвы директору театровъ А. Л. Нарышкину: «При настоящихъ обстоятельствахъ все дворянство и лучшее купечество выѣзжаютъ изъ Москвы въ разные города. По сему и некому въ московскомъ театрѣ абонироваться на слѣдующій годъ абонементъ, который начнется съ 10-го сентября сего 1812 года. Равномѣрно при семъ разъѣздѣ публики и самыя представленія, какъ думать должно, не могутъ доставлять театру никакихъ доходовъ. Наконецъ, распоряженіе репертуара слишкомъ затрудняетъ теперь то, что пѣвчіе, составляющіе хоръ въ театрѣ и принадлежащіе разнымъ господамъ, отправляются, по волѣ ихъ, изъ Москвы въ другія мѣста; отчего всѣ оперы, трагедіи и другія пьесы, гдѣ онѣ употреблялись, не могутъ идти. По всѣмъ симъ причинамъ, ежели не переимѣнятся настоящія обстоятельства, продолженіе театральныхъ представленій не обѣщаетъ ничего, кромѣ однихъ убытковъ, особливо же по окончаніи истекающаго нынѣ абонементъ. Между тѣмъ, казенныя мѣста, какъ-то: ломбардъ, мастерскія и оружейная палата, казначейство и проч. укладываются и отправляются изъ Москвы; а въ воспитательномъ домѣ дѣйствіе сохранный и ссудной казны прекращено, какъ Ваше Высокопр-во изволите увидѣть изъ Московскихъ вѣдомостей, гдѣ о семъ сдѣлано публичное извѣщеніе. Въ слѣдствіе сего долгомъ поставляю, представя просить Ваше Высокопр-во, не бла-

СТО ЛѢТЪ НАЗАДЪ.

гоугодно ли будетъ предписать, чтобы въ случаѣ, ежели сверхъ всѣхъ ожиданій не воспріимутъ обстоятельства лучшаго оборота и, ежели будетъ неизбѣжная необходимость, отправился я вмѣстѣ съ конторою, школою, театральнымъ гардеропомъ, казною и другимъ имуществомъ, которое по важнѣе, равно съ артистами въ С.-Петербургъ, или въ другой городъ, какой угодно назначить В. В., употребя нужныя на путь деньги изъ суммъ въ театрѣ состоящихъ. На каковой конецъ позволить вступить въ сношенія съ мѣстнымъ начальствомъ и требовать его въ семъ случаѣ пособій, какія оказываемы были и прочимъ казеннымъ мѣстамъ. По елику же до разрѣшенія В. В. пройдетъ нѣкоторое время, то, дабы не упустить онаго по напрасну и по отправленіи сего, не оставлю войти предварительно въ означенныя сношенія съ мѣстнымъ начальствомъ, дабы по полученіи разрѣшенія В. В., въ случаѣ нужды могъ и приступить тотчасъ къ отправленію» ¹⁾.)—Это письмо не успѣло дойти до Петербурга, какъ разыгралось Бородинское сраженіе. Какъ ни радуженъ былъ взглядъ на него Кутузова ²⁾, но отступление русской арміи къ Можайску поняли въ Петербургѣ, какъ угрозу Москвѣ. По крайней мѣрѣ, такъ можно истолковать спѣшный отвѣтъ Нарышкина Майкову, посланный эстафетой: «Въ разъясненіе увѣдомленія вашего отъ 19 с. Августа за № 911, о выѣздѣ вашемъ, въ случаѣ необходимой надобности по настоящимъ обстоятельствамъ, съ актерами, школою и прочимъ театральнымъ имуществомъ въ Спб., или куда удобнѣе будетъ, я присемъ васъ увѣдомляю, что имѣлъ счастье доложить о семъ Государю Императору и во исполненіе высочайшей воли нынѣ же и съ сіей эстафетой отнесся къ г. Главнокомандующему графу Ростопчину, прося его, чтобы въ случаѣ неизбѣжной нужды назначилъ онъ вамъ мѣсто къ выѣзду и оказалъ зависящее отъ него пособіе, почему и имѣете вы въ потребномъ случаѣ сдѣлать прямо къ

¹⁾ Общ. Арх. М. Имп. Д. Оп. 97/2121, д. № 1151. Письмо отъ 19 авг. 1812 г.

²⁾ Онъ доносилъ въ Петербургъ, что сраженіе при Бородинѣ кончилось тѣмъ, «что непріятель нигдѣ не выигралъ ни на шагъ земли съ превосходными своими силами».

нему для выѣзда вашего съ казеннымъ имуществомъ донесеніе и принять по распоряженію его приказаніе. Замѣчаю только вамъ, что нѣкоторыхъ изъ артистовъ нужно отправить, а другіе могутъ, въ числѣ прочихъ зрителей, оставаться въ Москвѣ, а равно и отправленіе ихъ должно быть указано изъ Петербурга. Чтожъ лежитъ до денегъ, употребленныхъ для соотвѣтствующихъ въ случаѣ нужды на проѣздъ и прочія издержки, я позволяю вамъ сдѣлать расходы изъ наличныхъ въ конторѣ суммъ, будучи увѣреннымъ, что бережливость и благоразуміе ваши будутъ всегда и во всѣхъ отношеніяхъ предшествовать вашимъ распоряженіямъ. О деньгахъ же, которые слѣдуютъ къ отпуску вамъ изъ Казначейства, сдѣлаю я неукоснительное съ г. Министромъ Финансовъ сношеніе ¹⁾. Впрочемъ ожидая по мѣрѣ дѣлъ и обстоятельствъ непрерывныхъ вашихъ ко мнѣ донесеній, съ всегдашнимъ почтеніемъ, пребываю и т. д. ²⁾». Приблизительно въ томъ же родѣ письмо Нарышкина и къ гр. Ростопчину. Увѣдомивъ московскаго главнокомандующаго о принятыхъ московскими театрами, соотвѣтственно переживаемому моменту, мѣрахъ, Директоръ театровъ просилъ Ростопчина, въ случаѣ обращенія къ нему Майкова, «не оставлять его пособіемъ и тѣмъ болѣе назначеніемъ мѣста, куда бы онъ могъ безопаснѣе отправиться съ казеннымъ имуществомъ» ²⁾. Между тѣмъ, событія развивались съ ужасающей быстротой. 26-го августа разыгралось Бородино, а уже 1-го сентября, на совѣтѣ въ Филяхъ, Кутузовъ рѣшилъ сдать Москву безъ боя. Послѣднее рѣшеніе, какъ извѣстно, поразило Ростопчина своею неожиданностью. Энергичный и распорядительный по природѣ, онъ въ первую минуту растерялся. Нравственное состояніе главнокомандующаго лучше всего рисуется донесеніе Майкова отъ 8-го сентября изъ Владиміра:

«Въ ночь на 31-е число м. Августа, получа предписаніе В. В. о слѣдованіи казны, школъ, артистамъ и прочему имуществу Императорскаго Московскаго театра обще со мною, по назначенію Главнокомандующаго

¹⁾ Письмо Д. А. Гурьеву послано 21 Сент. за № 2055.

²⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 1151.

СТО ЛѢТЪ НАЗАДЪ.

графа Ростопчина въ то мѣсто, которое онъ найдетъ безопаснымъ, я утромъ рано бросился къ нему, прося о снабженіи для подъема 150-ти подводъ. Въ дачѣ ихъ было мнѣ отказано, съ извѣщеніемъ о томъ только, что ни куда нельзя лучше помѣститься мнѣ со всѣмъ театромъ, какъ въ губернской городъ Владимиръ. Возвратясь отъ него въ контору и, предпринявъ всѣ нужныя распоряженія, какія успѣть могъ во время приближенія непріятеля къ стѣнамъ столицы, прискакалъ опять къ нему безъ памяти и со всѣмъ уже усиліемъ требовалъ спасти казенный интересъ, школу и тѣхъ людей, которые для дирекціи необходимы. Но и тутъ едва успѣлъ получить 19-ть подводъ. Находясь въ таковой крайности и ужаснѣйшей тревогѣ, при послѣднихъ, такъ сказать, средствахъ и не иначе, какъ Богъ самъ пособилъ схватить мнѣ денежную сумму, книгу общаго прихода и расхода, нѣкоторую часть конторскихъ бумагъ, богатая вещи гардероба и безъ изыятія всю школу. Что все 1-го Сентября въ 3 часа утра и отправлено мною съ чиновниками, какъ-то: помощникомъ по хозяйственной части, казначеемъ, секретаремъ и смотрителемъ гардероба; а по елику всего этого нельзя было увезти на отпущенныхъ мнѣ крестьянскихъ телѣгахъ, нанялъ ко онымъ въ добавокъ 11-ть подводъ, съ прибавленіемъ собственныхъ моихъ лошадей. Но въ слѣдъ за симъ отправились сами по себѣ нѣсколько человѣкъ актеровъ и актрисъ, коимъ (равно музыкантамъ и разнаго званія служащимъ при театрѣ людямъ) принужденъ я былъ дать билеты, дабы изыскивали свои способы спастись, и изъ числа ихъ одни догнали обозъ на дорогѣ, другіе слѣдуютъ пѣшкомъ, какъ знаю, въ небольшой за нимъ отдаленности и, наконецъ, думаю, что по времени достигнуть до меня всѣ.

Какъ то предположено было, что армія наша будетъ всѣми силами защищать Москву, то съ прочими оставшимися дѣлами и вещами, запечатавъ комнаты, препоручилъ я черезъ данный ордеръ беречь театръ унтеръ-офицеру Мельникову съ находящеюся при немъ инвалидной командой до той минуты, покуда будетъ возможно.

Вчера вечеромъ съ грузнымъ караваномъ моимъ прибылъ я во Вла-

димиръ. Здѣсь также безпокойствіе жителей и много выѣзжающихъ въ разныя стороны, а болѣе въ городъ Нижній.

А какъ есть извѣстіе—возникла непомѣрная дороговизна и, что не токмо нѣтъ квартиръ, и нѣтъ мѣста въ окружныхъ селеніяхъ; великое число пріѣхавшихъ остановились и живутъ въ полѣ.

Я не рѣшился туда слѣдовать, а предприемлю отправленіе мое завтра въ городъ Кострому; при малѣйшей же опасности, потянусь въ Вологду, гдѣ по всѣмъ соображеніямъ и совѣтамъ, пребываніе будетъ совершенно обезпечено.

Но къ чему распоряжусь я приступить въ послѣдствіи времени; для соблюденія выгодъ дирекціи не премину сдѣлать Вашему Выс-пр-ву подробнаго представленія. Между же тѣмъ, относительно до отпуска денегъ изъ Статнаго Казначейства,—если еще не учинено Вами сношенія съ Господиномъ Министромъ Финансовъ и Статному Казначейству, отчего обѣ ономъ не предписано, то не благоугодно ли будетъ Вамъ убѣдить его дать предписаніе о выдачѣ слѣдующей театру на сентябрьскую треть суммы Костромской Казенной Палатѣ; ибо, находящимся нынѣ на лицо у меня количествомъ, оставшимся отъ суммы прошлаго года, ежели пробуду въ моихъ странствіяхъ далѣе, довольствоваться будетъ мнѣ нельзя, по елику въ не давнѣ отпущено изъ него по предписанію Вашего Выс-пр-ва въ С.-Петербургскую дирекцію десять тысячъ рублей, не говоря о тѣхъ деньгахъ, кои отдѣлены по отчетамъ въ награжденіе тамошней и здѣшней конторамъ, и при томъ, какъ извѣстно Вамъ, за не полученіемъ изъ Казначейства денегъ, заимствовалъ я изъ того же остатка на удовлетвореніе жалованіемъ и на путевыя, теперь значительныя издержки».

Распорядительность Майкова, сумѣвшаго благополучно выйти изъ затруднительнаго положенія, не могла не вызвать благодарности со стороны его начальства. Этимъ чувствомъ проникнуто отвѣтное письмо Нарышкина:

«Донесеніе Ваше отъ 8-го числа сего сентября получилъ,—пишетъ онъ,—и хотя съ крайнимъ прискорбіемъ моимъ вижу изъ онаго разстроено-

СТО ЛѢТЪ НАЗАДЪ.

ность положенія Вашего, но не могу остаться безъ совершенной признательности за расторопность и благоразумныя мѣры, избранныя Вами въ такомъ несчастномъ случаѣ. Я остаюсь въ полной увѣренности, что Вы слѣдуя всегда онымъ, употребите всѣ средства собрать разсѣянную подчиненность Вашу и всѣми дѣйствіями Вашими оправдаете то доброе мнѣніе, которое я всегда о Васѣ сохраняю. Лѣкаря можете Вы уволить и на мѣсто его принять другого по собственному избранію Вашему. Что лежитъ до суммы, слѣдовавшей къ отпуску Вамъ изъ Московскаго Казначейства, то я, прежде еще полученія Вашего представленія, озабочиваясь всегда, какъ собственно Вашемъ, равно и ввѣренныхъ управленію Вашему положеніямъ, писалъ Г. Министру Финансовъ.

По полученіи нынѣ отъ Васѣ донесенія тотъ-же часъ повторилъ ему мою просьбу о скорѣйшемъ предписаніи Костромской Казенной Палатѣ на выдачу Вамъ означенной суммы ¹⁾».

Слѣдующіе наши документы относятся уже къ тому времени, когда непріятель давно покинулъ Москву и на половину разрушенный городъ «чинился». Извѣстно, что первой жертвой огня сдѣлался Арбатскій театръ. вмѣстѣ съ нимъ сгорѣло много театральнаго имущества. Ближайшей заботой Дирекціи стало испорченное возстановить и въ то же время стянуть въ Москву театральныя штаты, по остроумному выраженію Нарышкина, его «разсѣянную подчиненность». Повидимому, объ этомъ больше всего хлопоталъ энергичный Майковъ, переписываясь съ Директоромъ. Мы имѣемъ отвѣтъ послѣдняго на донесеніе московскаго Управляющаго, не сохранившееся въ архивѣ: «Въ разрѣшеніе представленія В. П. отъ 12 с. октября за № 1167 о состояніи ввѣренной управленію вашему части, послѣшаю сдѣлать Вамъ слѣдующее предписаніе:

1) Назначаемые вами шести и трехмѣсячныя сроки для явки артистовъ и прочихъ театральныя служителей, нахожусь я много отдаленными,

¹⁾ Отвѣтъ Министра Финансовъ Д. А. Гурьева помѣченъ 27 сент. Онъ увѣдомилъ Директора Театра, что деньги 58666 р. 67 коп. отпущены въ распоряженіе Театральной Конторы.

ибо въ сіе время могли бы явиться они изъ самыхъ отдаленныхъ краевъ Россіи, но предполагая, что люди сіи находятся въ Москвѣ, или въ окрестностяхъ оной, гораздо скорѣе могутъ прибыть къ начальству, или дать знать оному о мѣстѣ пребыванія своего, чтобы при востребовавшейся въ нихъ надобности, можно было тотчасъ ихъ выписать и между тѣмъ, заключая, что со времени отправленія Вашего донесенія многіе изъ такихъ уже явились; по симъ причинамъ сроковъ сихъ я не утверждаю; а дабы выиграть время и тѣмъ сохранить прибыль казны, уволивъ не нужныхъ по настоящему положенію людей, рекомендую Вамъ откомандировать тотчасъ надежнаго чиновника (исключая надворнаго совѣтника Семёнова, который долженъ дожидать пріѣзда моего въ Кострому) и съ нимъ одного изъ канцелярскихъ служителей въ Москву при отношеніяхъ Вашихъ къ тамошнему Полиціймейстеру, дабы тѣмъ удобнѣе и скорѣе могли быть отысканы въ оной и въ окрестностяхъ ея оставшіеся начальства Вашего разные служители. Чиновникъ сей долженъ сдѣлать подробнѣйшее и безпристрастное объясненіе о всѣхъ, имъ отысканныхъ: въ какомъ состояніи они имъ будутъ встрѣчены и какая причина останавливала ихъ прибытіе къ начальству, въ то время, когда дороги нынѣ вовсе безопасны. По исполненіи чего сдѣлайте мнѣ обстоятельное обо всѣхъ таковыхъ донесеніе и ожидайте моего предписанія.

2) При доставленіи ко мнѣ описей оставшагося гардероба и прочихъ казенныхъ вещей, доставьте равномѣрно вѣдомость оставшемуся и чаятельно истребленному уже театральному имуществу.

3) Со времени подачи Вамъ отчета, какія и когда именно вступаемы были въ Московскую театральную контору суммы и какія произведены были изъ оныхъ по 1-е число сего ноября расходы, составя самоподробнѣйшую вѣдомость, доставьте ко мнѣ безъ промедленія.

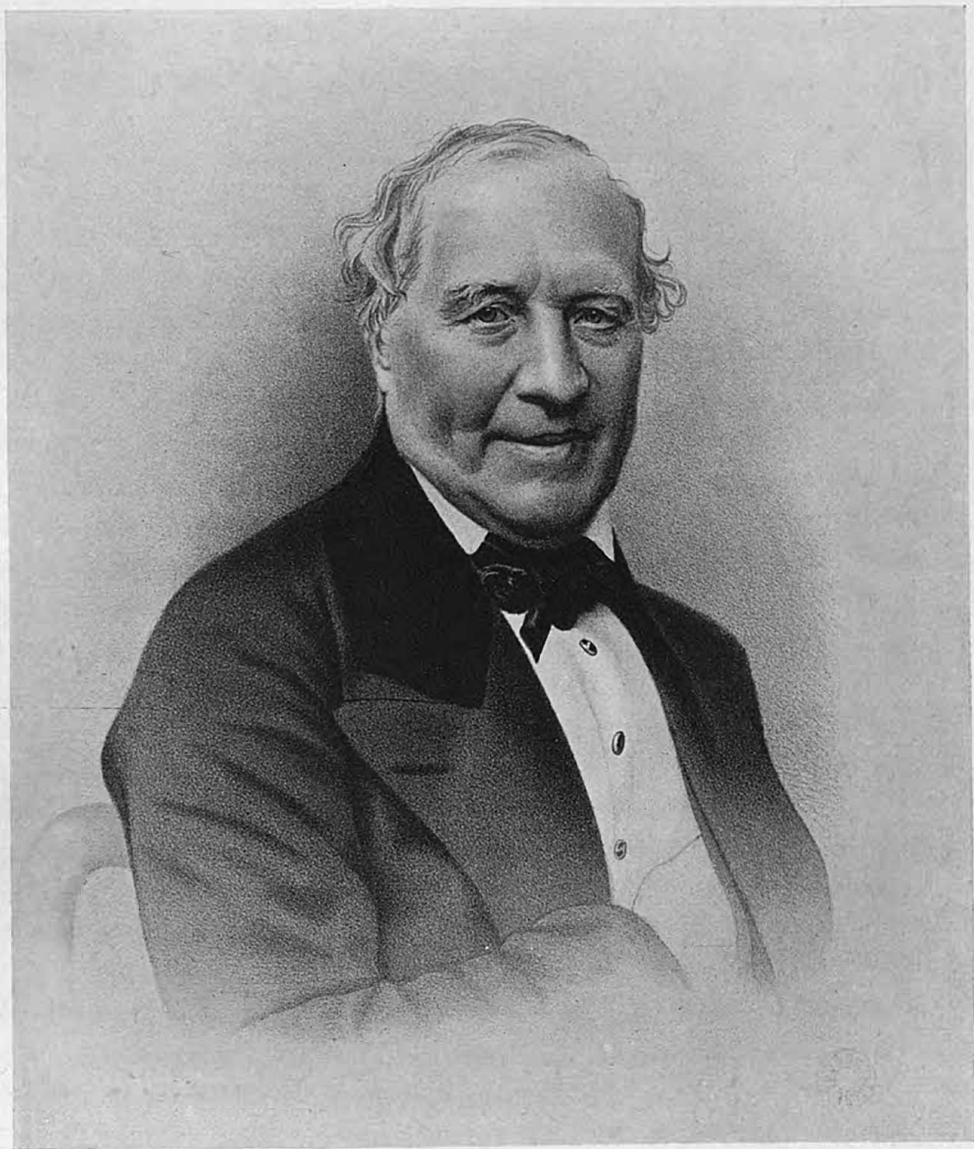
4) Въ разсужденіи слѣдующей Вамъ на сентябрьскую треть суммы, Министръ Финансовъ увѣдомилъ меня, что объ отпускѣ оной сдѣлалъ онъ предписаніе Костромской Казенной Палатѣ, а потому и полагаю я, что деньги сіи должны уже Вамъ быть доставлены.

СТО ЛѢТЬ НАЗАДЪ.

5) Списокъ находящимся въ отлучкѣ артистамъ и прочимъ служителямъ съ сдѣланными по приказанію моему отмѣтками при семъ къ Вамъ посылаю, по коему и сдѣлайте немедленное исполненіе.

6) Распоряженіе Ваше о суммѣ пожертвованій по примѣчанію Вашему въ списокъ изъясненному, я утверждаю».

Списокъ, на который ссылался Директоръ, категорически разрѣшалъ вопросъ о театральномъ штатѣ. Большинство служащихъ Нарышкинъ увольнялъ. Въ это число попали: одинъ лѣкарь, два живописца, архитекторъ, шесть капельдинеровъ, разносчики афишъ, трубочистъ, площешники... Артистовъ тоже не пощадили. Прежде всего уволили французовъ: ихъ нашлось въ Москвѣ четыре человѣка. Затѣмъ уволили множество балетныхъ фигурантовъ (девять человѣкъ), наконецъ, добрались до драматическихъ артистовъ. Для одного, а именно Петра Плавильщикова, увольненіе совпало съ выслугой лѣтъ. Его уволили съ Всемилоствѣйшимъ пенсіономъ. Увольненіе другихъ объяснялось иначе: «Такъ какъ они не явились и о мѣстѣ пребыванія своего знать не дали». Къ таковымъ были причислены: Петръ Зловъ, Степанъ Мочаловъ, Михаилъ Зубовъ, Петръ Колпаковъ, Василій Воеводинъ и Толченевъ. Но въ конечномъ результатѣ большинство осталось на службѣ. По крайней мѣрѣ, Злова, Мочалова, Зубова мы долго еще видимъ украшеніемъ Московской сцены.



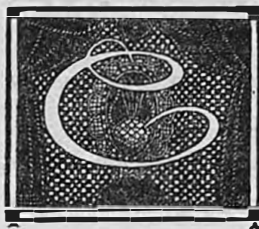
И. И. СОСНИЦКІЙ ВЪ 1859 Г.
СЪ ЛИТОГРАФИИ М. БАРЫШЕВА.
ИЗЪ СОБРАНІЯ С. Л. БЕРТЕНСОНА.

„ДѢДЪ РУССКОЙ СЦЕНЫ“.

О ЖИЗНИ И ДѢЯТЕЛЬНОСТИ ИВАНА ИВАНОВИЧА СОСНИЦКАГО.

СЕРГѢЯ БЕРТЕНСОНА *).

VII.



СЛѢДУЮЩИМЪ отрывкомъ изъ «Горе отъ ума» появилось на сценѣ 3 дѣйствіе, поставленное впервые 5 февраля 1830 г. въ бенефисъ А. М. Каратыгиной. Сосницкій, видимо, самъ былъ неудовлѣворенъ своимъ исполненіемъ Чацкаго, потому что сыгралъ его всего два раза и перешелъ затѣмъ на роль Загорѣцкаго. Если вѣрить «Сѣверной Пчелѣ», то нашъ артистъ и на этотъ разъ не оправдалъ ожиданій своихъ поклонниковъ: играя Загорѣцкаго, онъ впадалъ въ рѣзкій шаржъ ¹⁶⁵). Считаеъ здѣсь кстати необходимымъ исправить рядъ фактическихъ ошибокъ, вошедшихъ въ нѣкоторые литературные источники въ связи съ именемъ Сосницкаго и съ «Горе отъ ума». А. И. Вольфъ въ своей извѣстной хроникѣ указываетъ, что въ январѣ 1830 г., въ бенефисъ Сосницкаго, шло 1 дѣйствіе «Горе отъ ума», причемъ бенефициантъ исполнялъ роль Фамусова, а что потомъ въ февралѣ того же года, въ бенефисъ Каратыгиной, онъ будто бы игралъ Репетилова. «Сосницкій, разъ только сыгравшій Фамусова (въ 1 дѣйствіи), говорятъ, былъ очень хорошъ, но ему болѣе нравилась роль Репетилова, и она за нимъ осталась» ¹⁶⁶). Между тѣмъ, никакого бенефиса Сосницкаго въ это время не было, Фамусова впервые онъ сыгралъ лишь 26 іюня 1839 г., въ бенефисъ режиссера Куликова, и въ роли Репетилова выступилъ въ первый разъ 9 октября 1830 г. ¹⁶⁷). Въ бенефисъ же Каратыгиной онъ не могъ играть Репетилова уже потому, что тогда

*) См. «Ежегодникъ», 1914, вып. III и IV.

шло одно только 1 дѣйствіе комедіи. Ошибается и Зотовъ, утверждающій, что «Фамусова игралъ въ первый разъ, когда давали только первый актъ на сценѣ, извѣстный артистъ Сосницкій и, кромѣ собственнаго своего художественнаго искусства, могъ руководствоваться совѣтами и указаніями самого Грибоѣдова, а потому очень хорошо и сыгралъ эту роль» ¹⁶⁸).

Даже странно читать эти строки въ воспоминаніяхъ такого записного театрала, какъ Зотовъ, когда совершенно достовѣрно извѣстно, что первымъ Фамусовымъ былъ артистъ Борецкій ¹⁶⁹).

Грибоѣдовъ дѣйствительно давалъ свои личныя указанія Сосницкому, но только не относительно роли Фамусова, а Репетилова ¹⁷⁰).

Заболѣвъ острымъ ревматизмомъ, Сосницкій подалъ прошеніе о продолжительномъ отпускѣ въ Одессу для леченія лиманными грязями и 24 марта 1830 г. былъ отпущенъ на 4½ мѣсяца. Содержаніе ему сохранили полностью, не считая, конечно, поспектакльной платы, и кромѣ того онъ получилъ въ единовременное пособіе 4.000 р. изъ Кабинета Его Величества ¹⁷¹).

Какъ проводилъ свое время Сосницкій въ отпуску, совершенно неизвѣстно. Сохранились свѣдѣнія, что онъ, между прочимъ, видѣлся въ Одессѣ съ извѣстнымъ славистомъ Венелинымъ и передалъ ему письмо отъ Погодина. Въ 1830 г. Венелинъ былъ командированъ Академіей Наукъ въ Болгарію для изученія древнихъ книгъ, народной словесности и современнаго быта славянъ. Путь его лежалъ черезъ Одессу, откуда онъ писалъ Погодину: «Письмо, присланное черезъ Сосницкаго, я не считаю письмомъ. Какъ можно полагаться на одного газартнаго человѣка, коего обстоятельство могло своротить съ дороги во всѣ концы вселенныя» ¹⁷²).

До насъ дошло три письма, адресованныхъ Сосницкому за время его долгой отлучки изъ Петербурга. Два письма принадлежатъ Зотову и оба главнымъ образомъ дѣловые. Зотовъ пишетъ, что Булгаринъ разрѣшилъ Каратыгину и Григорьеву взять въ бенефисъ 4 актъ «Горе отъ ума», который они даютъ вмѣстѣ съ 3-мъ, и совѣтуетъ Сосницкому про-

силь у Булгарина первые два акта для своего будущаго бенефиса. «Предварительно я уже выкинулъ изъ первыхъ двухъ актовъ все, что цензурѣ не понравилось, и склеилъ остальное, и если все это удастся, то, разумѣется, ты уже возьмешь всѣ четыре акта, и цѣлая пьеса сдѣлаетъ сборъ». Среди новостей Зотовъ сообщаетъ своему другу, что какъ то была въ театрѣ Великая Княгиня Елена Павловна, которой директоръ сказалъ, что желалъ бы блеснуть передъ ней спектаклемъ, но что «лучшаго актера нашего, Сосницкаго, недостаетъ» ¹⁷³).

Повидимому, Сосницкій не захотѣлъ обращаться къ Булгарину съ просьбой, потому что въ слѣдующемъ письмѣ Зотовъ писалъ: «Ты съ Булгаринымъ просто дурачишься. Разсердиться на него ты могъ, но это его не исправитъ, а тебѣ будетъ убыточно, потому что самый лучшій бенефисъ все-таки былъ бы съ этою пьесою («Горе отъ ума»). Пусть онъ и... но ты долженъ думать и о своей пользѣ, а послѣ вояжа плохой бенефисъ—плохая вещь, и потому, если ты не хочешь адресоваться къ п..., то я попробую и безъ тебя уладить это...» ¹⁷⁴).

Другое письмо—Щепкина. Изъ него видно, что Сосницкій просилъ своего друга выслать ему въ Одессу большой запасъ чаю. «Письмо и денегъ сто рублей ассигнаціями я получилъ 16-го числа» *), отвѣчалъ Щепкинъ, на которые по желанію твоему посылаю пять фунтовъ чаю по 15 р. за фунтъ, въ остальныхъ деньгахъ при свиданіи разочтемся. Радъ, очень радъ, дружище, что тебѣ молороссійскій край понравился, ибо признаюсь, что очень пріятно слышать лестный отзывъ о мѣстѣ своего рожденія. Дай Богъ, чтобы вояжъ твой принесъ тебѣ желаемую пользу; только, братъ, смотри: чуръ, помогать доктору, попроси его, чтобы онъ тебя не пускалъ на охоту, а то, вѣдь, я знаю тебя, любезный, ты на это молодецъ» ¹⁷⁵).

Письмо почти цѣликомъ посвящено описанію нелѣпой затѣи Московской театральной дирекціи устраивать лѣтомъ спектакли въ Нескучномъ въ открытомъ театрѣ, гдѣ артисты дрогли и простужались.

*) 16 іюня 1830 года.

дѣдъ русской сцены.

Впервые, по возвращеніи изъ отпуска, Сосницкій выступилъ 23 сентября въ комедіи «Обманъ въ пользу любви». День этотъ былъ отмѣченъ специальнымъ анонсомъ на афишѣ, гдѣ говорилось, что роль Дюпре будетъ играть «въ первый разъ по выздоровленіи и возвращеніи изъ Одессы г. Сосницкій». На спектаклѣ присутствовали Государь, Императрица и Великій Князь Михаилъ Павловичъ ¹⁷⁶).

Пока Сосницкій находился въ Одессѣ, былъ поставленъ въ первый разъ 4 актъ «Горе отъ ума». Роль Репетилова временно была поручена Григорьеву и перешла къ Сосницкому съ 9-го октября 1830 г. Мы уже знаемъ, что Сосницкому при изученіи этой роли давалъ личныя указанія самъ Грибоѣдовъ. Артистъ нашелъ, наконецъ, самого себя въ великой комедіи и далъ великолѣпный, яркій образъ. Съ большой похвалой отзывался объ его игрѣ Щепкинъ. «Въ Горе отъ ума», говорилъ онъ, «много живыхъ портретовъ; въ Репетиловѣ авторъ изобразилъ одного богатаго господина, извѣстнаго въ свое время переносчика литературныхъ вѣстей и сплетенъ отъ Грибоѣдова и кн. Вяземскаго къ ихъ противникамъ и обратно. Роль эта трудная, и только одинъ Сосницкій исполнялъ ее отлично; въ его игрѣ дѣйствительно былъ виденъ баринъ» ¹⁷⁷).

Современники утверждаютъ, что трудно было представить себѣ что либо лучше этого выполненія.

Въ іюнѣ 1830 г. вышелъ «Театральный Альманахъ», въ которомъ, между прочимъ, говорилось, что большинство русскихъ артистовъ служить украшеніемъ нашей сцены. Въ журналѣ «Славянинъ» появились рѣзкія на это возраженія, но вмѣстѣ съ тѣмъ строгій критикъ долженъ былъ признать, что «Сосницкіе безспорно вездѣ и всегда отлично хороши» ¹⁷⁸).

26 января 1831 г. состоялось, наконецъ, первое представленіе всѣхъ 4-хъ дѣйствій «Горе отъ ума», однако же, со значительными выпусками и съ измѣненіемъ многихъ стиховъ. Распредѣленіе ролей осталось прежнее, и Сосницкій игралъ Репетилова. Хотя пресловутый инспекторъ труппы Храповицкій и отмѣтилъ въ своемъ дневникѣ: «Сверхъ ожиданія піеса

принята была сухо» ¹⁷⁹), однако, бессмертная комедія стала даваться чуть ли не ежедневно и каждый разъ собирала полный залъ. О Сосницкомъ рецензенты отзывались восторженно, говоря, что искусство, съ какимъ онъ изображалъ характеръ Репетилова, превосходило всякія описанія. «Чтобы имѣть понятіе объ этомъ искусствѣ, надобно видѣть его на сценѣ!» восклицалъ театральныи критикъ «Санктпетербургскаго Вѣстника» ¹⁸⁰).

Съ этимъ періодомъ времени связанъ цѣлый рядъ писемъ Щепкина къ Сосницкому. Московскій артистъ собрался пріѣхать въ Петербургъ на гастролы и, не зная лично директора кн. Гагарина, поручилъ своему другу вести всѣ переговоры. Письма самого Сосницкаго не дошли до насъ, но изъ отвѣтовъ Щепкина видно, что нашъ артистъ принялъ на себя всѣ хлопоты, связанныя съ предстоящими гастроллями. Сосницкій же выслалъ ему роль Фамусова и далъ ему необходимыя указанія относительно репертуара. Отъѣздъ Щепкина былъ назначенъ на 28—29 іюня, но еще 15 числа онъ писалъ, что опасается выѣхать изъ за слуховъ о холерѣ, и просилъ опровергнуть его страхи. Хотя холера и начиналась, но Сосницкій успокоилъ своего друга, и Щепкинъ рѣшилъ выѣхать 19 іюня, приготовясь выдержать двухнедѣльный карантинъ. «Карантинъ устроенъ въ Бронницахъ», писалъ Щепкинъ. «А что? Вѣдь прекрасный отдыхъ и прекрасный случай для изученія ролей. Чтобъ мнѣ небольно было грустно, то напиши хоть что нибудь ко мнѣ въ Бронницы. Что касается до бенефисныхъ пьесъ, то я писалъ къ тебѣ: «Ботъ», или «Скупой» и «Филиппъ»; раздача же ролей совершенно зависитъ отъ тебя, ибо ты, любезнѣйшій, самъ знаешь: нелишнее для пьесы, ежели она обставлена лучшими персонажами, а особливо бенефисная. И потому ежели надо кого попросить, то бей челомъ отъ твоего покорнѣйшаго слуги» ¹⁸¹).

24 іюня Щепкинъ доносилъ своему другу изъ Бронницъ, что уже два дня сидитъ въ карантинѣ и успѣлъ выучить роль Фамусова.

Между тѣмъ въ Петербургѣ холера начинала принимать угрожающій характеръ. Храповицкій въ своемъ дневникѣ отмѣтилъ 23 іюня: «Горе отъ

ума», комедія въ 4 дѣйствіяхъ, въ стихахъ. Сочиненіе А. С. Грибоѣдова. Было мало публики, потому что вчерашняго числа былъ на Сѣнной большой бунтъ, разбили холерную больницу. И сегодня то же было, но присутствіе Государя все прекратило» ¹⁸²). А черезъ четыре дня послѣ этого театръ понесъ большую утрату: жертвой холеры палъ В. И. Рязанцевъ.

Сосницкому, который всегда былъ связанъ съ Рязанцевымъ самой нѣжной дружбой, пришлось быть свидѣтелемъ послѣднихъ минутъ талантливаго артиста. Трогательный разсказъ объ этихъ минутахъ передаетъ со всѣми подробностями Каратыгинъ со словъ самого Сосницкаго: 27 іюня въ Маломъ театрѣ шли два водевиля Каратыгина «Бенефициантъ» и «Горе безъ ума», оба съ участіемъ Рязанцева. По окончаніи спектакля разгоряченный артистъ пришелъ въ уборную, общую съ Сосницкимъ, и залпомъ выпилъ два стакана ледяного кваса. «Эхъ, Вася», замѣтилъ ему Сосницкій, «можно ли распотѣвши, въ нынѣшнее время, пить холодное, да еще такую кислую бурду?... «А что?» сказалъ Рязанцевъ, не то съ недовѣріемъ, не то съ робостью. «Ничего... Не въ первый разъ. Надобно же чѣмъ нибудь освѣжиться въ эту жару... Я, братъ, не трусливаго десятка». Скоро друзья разошлись по домамъ—оба жили не вдалекѣ другъ отъ друга, а въ пятомъ часу утра Сосницкаго разбудили съ извѣстіемъ, что Рязанцевъ опасно заболѣлъ. «Прибѣжавъ къ своему другу», разсказываетъ Каратыгинъ, «Сосницкій нашелъ на постели вмѣсто Рязанцева, нѣсколько часовъ тому назадъ, полнаго, румянаго, какой-то остова, обтянутый посинѣлой кожей, со впалыми глазами и глухимъ, хриплымъ голосомъ: холера въ волю натѣшила своей жертвой. Единственная прислуга Рязанцева—кухарка, бѣжала, обуянная ужасомъ, и страдалецъ доживалъ послѣдніе свои часы одинокій, покинутый... Сознывая опасность своего положенія, Рязанцевъ однако-же какъ будто не догадывался, что сраженъ эпидеміей; по крайней мѣрѣ, увидя Сосницкаго, и хрипло говоря ему о своихъ мукахъ, онъ не произнесъ имени холеры, называя ее разстройствомъ желудка. Подавъ своему несчастному другу первую помощь находившимися подъ рукою домашними средствами и отчаяваясь въ его спа-

сеніи, Сосницкій побѣжалъ въ ближайшую циркульную и, едва достучавшись, попросилъ хозяина отпустить кого-либо изъ учениковъ для ухода за больнымъ, предлагая за сутки 200 р. ассигнаціями. Эта значительная сумма возбудила подозрѣніе циркульника: «Не холерный ли больной»? спросилъ онъ, и на утвердительный отвѣтъ возразилъ, чуть не выпроваживая Сосницкаго за двери: «Давайте двѣ тысячи, я и тогда не отпущу ни одного изъ моихъ мальчишекъ на вѣрную смерть!» Поиски Сосницкаго за докторомъ были также безуспѣшны. Время уходило... Убитый, до глубины души потрясенный, Сосницкій, возвращаясь къ Рязанцеву, встрѣтилъ у воротъ жившаго съ нимъ въ одномъ домѣ молодого актера Семихатова. Послѣдній еще ничего не зналъ о болѣзни Рязанцева, котораго любилъ, какъ и всѣ его сослуживцы. Когда Сосницкій сообщилъ ему роковую вѣсть, благородный молодой человѣкъ, съ истинною храбростью самоотверженія, вызвался ходить за больнымъ, разумѣется, бесплатно.—«Ты не боишься заразы, Давидъ»? спросилъ Сосницкій.—«Никто какъ Богъ!» отвѣчалъ Семихатовъ спокойно. «Я же человѣкъ одинокій»... И онъ не отходилъ отъ смертнаго одра бѣднаго Рязанцева и вмѣстѣ съ Еленой Ивановой Гусевой принялъ его послѣдній вздохъ. Вечеромъ того-же дня Рязанцевъ былъ похороненъ на холерномъ участкѣ Смоленскаго кладбища. Всѣ расходы по погребенію Сосницкій принялъ на свой счетъ, а на слѣдующій годъ соорудилъ надъ могилою своего друга красивый памятникъ»¹⁸³).

Холера продолжала разростаться и, если вѣрить дневнику Храповицкаго, сильно захватила театръ. По крайней мѣрѣ 1 іюля среди его записей значится: «Въ сей день было больныхъ артистовъ, и почти все первые сюжеты, семнадцать человѣкъ»¹⁸⁴). 5 іюля театры были по Высочайшему повелѣнію закрыты. Само собой разумѣется, что о пріѣздѣ Щепкина не могло быть теперь и рѣчи, и онъ поспѣшилъ вернуться изъ Бронницъ въ Москву, прося Сосницкаго никому ни слова не говорить объ его неудачномъ путешествіи. Его страшно беспокоила судьба друзей—артистовъ. «Хоть одной строчкой скажи мнѣ о себѣ, о Брянскихъ», пишетъ

онъ. «Да минуетъ васъ общая невзгода, да сохранить васъ Творецъ небесный, и съ вѣрой и надеждой переносите потери, которыми Богу угодно будетъ наказать труппу. Да не предавайтесь печали, не бойтесь, не помогайте ей простудами и испорченностью желудка; меньше бродите вечеромъ, а болѣе всего молитесь Богу» ¹⁸⁵).

Московскій театръ тоже понесъ существенную утрату въ лицѣ А. М. Сабурова, человѣка, очень близкаго Сосницкому и по личнымъ отношеніямъ, и по нѣкоторому сходству ихъ талантовъ. «Мы потеряли семьянина, отца, товарища, хорошаго человѣка, котораго ты очень любишь, и потому ежели ты еще не знаешь, то прими извѣстіе сіе похладнокровнѣе», писалъ Щепкинъ все въ томъ же письмѣ.

Театры бездѣйствовали 3 мѣсяца и открылись лишь 8 октября. Дѣятельность Сосницкаго ознаменовалась полученіемъ перваго Высочайшаго подарка—брилліантоваго перстня ¹⁸⁶).

Сезонъ былъ бѣденъ интересными новинками, и театральному обозрѣвателю приходилось выдѣлять такія мелочи, какъ небольшой водевиль Скриба и Мельвиля «Малъ, да удалъ, или записки гусарскаго полковника» («Les memoires d'un colonel de hussards»), гдѣ, по его словамъ, Сосницкій всѣхъ очаровывалъ въ роли великосвѣтскаго кутилы-гусара ¹⁸⁷).

Имѣя въ своемъ репертуарѣ такія крупныя роли, какъ Фигаро и Репетиловъ, Сосницкій, разумѣется, желалъ съѣздить на гастроли въ Москву, гдѣ его всегда принимали радушно «съ гостепріимствомъ патріархальнымъ» ¹⁸⁸), по выраженію одного Московскаго режиссера. 28 марта Сосницкій получилъ отпускъ срокомъ по 18-е мая. Успѣхъ гастролей былъ, очевидно, большой, такъ какъ А. Я. Булгаковъ писалъ своему брату: «Всѣ бѣгаютъ смотрѣть, т. е. слушать Сосницкаго, анонсировали «Горе отъ ума» и «Mariage de Figaro». Говорятъ, въ обѣихъ сихъ пьесахъ играетъ онъ очень хорошо» ¹⁸⁹).

О пребываніи Сосницкаго въ Москвѣ въ 1832 г. сохранилось подробное письмо В. Ушакова къ Булгарину, напечатанное въ «Сѣверной Пчелѣ». Начавъ съ общей характеристики Сосницкаго, какъ артиста, въ



Г. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ ЛЕОНАРДА.
«НА ПОЛУТИ» А. ПИНЕРО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

которой указывается, что онъ занимаетъ въ исторіи русскаго театра такое же мѣсто, какое занималъ въ лѣтописяхъ нашей литературы Пушкинъ, авторъ рассказываетъ какой радушный пріемъ оказали Москвичи Петербургскому гостю. Въ лѣтнее время Московскіе театры обыкновенно пустовали, и только какая нибудь волшебная феерія могла заставить публику предпочесть спектакль гуляню. Во время же гастролей Сосницкаго лучшая часть публики наполняла первыя мѣста театра, причемъ пустовали лишь раекъ и верхнія мѣста, что Ушаковъ считаетъ очень лестнымъ для артиста. «Онъ слишкомъ малъ для этой высоты. Надобно спуститься пониже, чтобы умѣть его цѣнить. Апплодировали мало, потому что записные крикуны и хлопальщики избавляли театръ отъ своего присутствія. Но зато съ какимъ вниманіемъ его слушали. Какой лестный тихій говоръ одобренія замѣнялъ несносныя хлопанья! Словомъ, Сосницкій былъ принятъ нами по достоинству; по мѣрѣ того, какъ онъ возвышалъ свой талантъ, онъ возвышался надъ толпою и сближался съ высшимъ обществомъ, которое дружески его присвоило и признало своимъ любимцемъ».

Дальше критикъ переходитъ къ оцѣнкѣ игры Сосницкаго и ссылается иногда на отзывы журнала «Молва», менѣе благоприятные для нашего артиста, для того чтобы указать, «что говорится въ нихъ о семъ украшеніи русской сцены». Упомянувъ о томъ, что Сосницкій часто игралъ въ незначительныхъ, давно извѣстныхъ пьесахъ и повторялъ старыя роли, которыя онъ уже исключилъ изъ своего репертуара, онъ не останавливается на ихъ разборѣ и прямо переходитъ къ новымъ для Москвы ролямъ Фигаро и Репетилова. Считая роль Фигаро, этого хитраго слуги, который соединяетъ въ себѣ замысловатость старинныхъ Маскарилей и Грорене съ утонченностью французовъ второй половины XVIII вѣка, одной изъ самыхъ трудныхъ во всемъ европейскомъ репертуарѣ, «Гамлетомъ комедіи», критикъ говоритъ, что Сосницкій блестяще справился со своей задачей и что безъ него не было бы у насъ и знаменитаго Фигаро. По поводу замѣчанія «Молвы», что въ игрѣ Сосницкаго не было огня, авторъ объясняетъ, что рецензентъ хотѣлъ, вѣроятно, сказать, что у Сосницкаго недоставало

того лукавства и хитрости, которая публика привыкла видѣть въ хорошихъ комическихъ слугахъ. «Но въ этомъ Сосницкій оправдывается, во первыхъ, тѣмъ, что это не слишкомъ нужно; во-вторыхъ, Сосницкому негдѣ взять этихъ принадлежностей. Дазенкуръ, первый, представлявшій Фигаро въ сей комедіи, легко могъ облагородить въ семь лицъ коротко знакомыхъ ему Криспиновъ и Сганарелей, но Сосницкій перешелъ на эту роль изъ графовъ и маркизовъ. Мудрено было ему привыкнуть къ совершенно новому тону».

Съ мнѣніемъ рецензента «Молвы», что въ Москвѣ «не для кого играть «Женитьбу Фигаро», нашъ критикъ не согласенъ и говоритъ, что не «не для кого», а «некому» ее играть, такъ какъ и разыграна она, и обставлена какъ нельзя хуже. Между тѣмъ отъ выполненія другихъ ролей зависитъ и выполненіе роли Фигаро. Другими словами, Ушаковъ находитъ, что окружавшій Сосницкаго ансамбль былъ до того плохъ, что подойти къ его игрѣ съ настоящей критической оцѣнкой было бы невозможно.

Какъ видно, московскіе артисты не сумѣли справиться съ комедіей Бомарше, тогда какъ та же пьеса въ Петербургѣ прославилась своимъ блестящимъ ансамблемъ.

Покончивъ съ разборомъ «Свадьбы Фигаро», критикъ переходитъ къ роли Репетилова и относительно ея выполненія Сосницкимъ высказывается уже не съ той похвалой, какъ о Фигаро. Анализируя подробно характеръ Репетилова, онъ приходитъ къ заключенію, что это «критикъ, болтунъ, который торопится жить и говорить, какъ будто на курьерскихъ, погоняя свое время скорѣе, скорѣе... въ могилу!.. Актеръ не можетъ имѣть другого понятія о безхарактерномъ характерѣ этого лица». По его мнѣнію, Сосницкій понялъ это, но не имѣлъ физическихъ средствъ сыграть надлежащимъ образомъ, и его Репетиловъ вышелъ искусственнымъ.

Письмо свое, длинноты котораго Ушаковъ объясняетъ удовольствіемъ говорить о Сосницкомъ, онъ заканчиваетъ любопытнымъ сообщеніемъ о томъ, какъ толкуютъ о Сосницкомъ въ Москвѣ «тѣ досужіе языки, которые имѣютъ неотъемлемое право судить и рядить обо всемъ». Одни, на

основаніи того, что Сосницкій получаетъ уже пенсію, говорили, что онъ устарѣлъ. Между тѣмъ, въ это время ему было всего 38 лѣтъ, возрастъ, который Ушаковъ совершенно справедливо назвалъ самымъ цвѣтушимъ для превосходнаго артиста. Другіе утверждали, что покойный Сабуровъ былъ гораздо лучше Сосницкаго. «Вотъ новость», восклицаетъ критикъ. «Но почему же не дѣлали этихъ сравненій при жизни Сабурова? Конечно, Сабуровъ былъ умный, образованный, очень хорошій артистъ, но совершенно въ другомъ родѣ»¹⁹⁰).

Выше мы приводили параллель между обоими артистами и намъ уже извѣстно, чѣмъ отличались ихъ дарованія другъ отъ друга.

Послѣ гастролей Сосницкаго въ Москвѣ, въ Петербургъ пріѣхалъ Щепкинъ и жилъ въ домѣ своего друга, о чемъ свидѣлствуетъ его письмо отъ 21 іюня, въ которомъ онъ въ самыхъ теплыхъ трогательныхъ выраженіяхъ благодаритъ Сосницкаго и его жену за ласку и гостепріимство¹⁹¹). Другое письмо Щепкина Сосницкому этого же времени не представляетъ никакого интереса для біографіи и характеристики нашего артиста.

31 августа открылся Александринскій театръ, причемъ была поставлена та самая трагедія Крюковского «Пожарскій», въ которой Сосницкій, еще мальчикомъ, впервые вышелъ на подмостки настоящаго театра.

Со времени его дѣтскаго дебюта минуло четверть вѣка, и онъ съ гордостью могъ признать, что не мало потрудился за этотъ срокъ для развитія русскаго сценическаго искусства и сближенія его съ жизнью. Незначительныя по своему внутреннему содержанію и малохарактерныя роли въ его исполненіи претворялись въ живые, незабываемые образы, на которыхъ потомъ выросла цѣлая школа артистовъ высокой комедіи, пошедшая по пути реальнаго творчества сцены. Путь этотъ найденъ былъ Сосницкимъ, и онъ же сдѣлалъ по нему первые и самые рѣшительные шаги.

VIII.

Несмотря на выдающееся положеніе Сосницкаго въ труппѣ, матеріальныя условія его службы были далеко не блестящи, и въ 1834 году

онъ оказался вынужденъ подать въ театральную контору слѣдующее заявленіе: «По приказанію Его Превосходительства Г. Директора Императорскихъ Санктпетербургскихъ театровъ, Г. Начальникъ Репертуарной части сдѣлалъ мнѣ предложеніе возобновить со мною контрактъ на прежнихъ условіяхъ, т. е. получать мнѣ жалованья 4.000 р. и 4.000 р. проспективной платы, что составитъ 8.000 р., и бенефисъ на обыкновенныхъ казенныхъ расходахъ. Прослужа двадцать два года, я всегда довольствовался тѣмъ, что мнѣ Дирекція сама предлагала. Но въ послѣдніе шесть лѣтъ я не получалъ никакой прибавки и, убѣдясь опытомъ, что этого недостаточно, чтобы удовлетворять издержкамъ на гардеробъ и принадлежности къ оному по занимаемому мною амплу, чего не дѣлаетъ ни одинъ изъ г.г. первыхъ артистовъ. И потому я осмѣливался просить двѣ тысячи прибавки, чтобы если Дирекція Императорскихъ театровъ, снисходя къ моей просьбѣ, и удовлетворила бы требованіямъ моимъ, то все таки не сравняла бы меня содержаніемъ съ прочими первыми сюжетами. Но какъ требованіе мое показалось непомѣрнымъ Дирекціи Императорскихъ театровъ, а я не нахожу выгоднымъ согласиться на предложеніе Дирекціи, то и прошу всепокорнѣйше Контору Дирекціи Императорскихъ театровъ, поставя все упомянутое мною на видъ Его Превосходительству г. Директору Императорскихъ СПб. театровъ, исходатайствовать мнѣ увольненіе отъ службы и приличнаго за двадцати двухлѣтнюю безпорочную мою службу аттестата» ¹⁹²).

Въ виду несогласія Сосницкаго продолжать дальше службу на прежнихъ условіяхъ, Директоръ театровъ Геденовъ приказалъ уволить его отъ службы, выдавъ ему аттестатъ. Этотъ любопытный документъ гласитъ слѣдующее: «Аттестатъ. Состоящему при Императорскихъ СПб. театрахъ актеру Ивану Иванову сыну, Сосницкому въ томъ, что онъ, происходя изъ воспитанниковъ театральной школы, по выпускѣ его изъ оной, поступилъ на службу къ театру 1812 года, апрѣля 29 дня. По Высочайшему указу, данному Кабинету Его Величества въ 1 день мая 1832 г., пожалованъ ему пенсіонъ полнаго жалованья по 4 000 р. въ годъ, съ полученіемъ коего и по выслугѣ

двадцати двухъ лѣтъ въ благодарность, онъ, Сосницкій, согласно прошенію, отъ службы Дирекціи вовсе уволенъ. Во время прохожденія оной должность свою при отличномъ талантѣ и похвальномъ поведеніи исправлялъ съ прилежнымъ усердіемъ. Женатъ на актрисѣ Еленѣ Яковлевнѣ. Въ удостовѣреніе чего и выданъ ему, Сосницкому, сей аттестатъ отъ Конторы Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ за подписаніемъ и приложеніемъ печати. Апрѣля 4 дня 1834 г. Въ должности Управляющаго Конторою Кирѣевъ» ¹⁹³).

Черезъ два мѣсяца Сосницкій былъ уже вновь принятъ на службу, Если вѣрить Зотову, то произошло это благодаря содѣйствію могущественнаго гр. Бенкендорфа. Но гораздо достовѣрнѣе свѣдѣнія артиста Ф. А. Бурдина, который рассказываетъ, что Императоръ Николай Павловичъ лично вмѣшался въ это дѣло. Вотъ подробности, записанныя Бурдинымъ со словъ самого Сосницкаго. Государь ничего не зналъ объ отставкѣ артиста, котораго онъ очень любилъ. Однажды, встрѣтившись съ нимъ за кулисами, онъ спросилъ его: «Отчего я тебя давно не видѣлъ на сценѣ?»— «Я въ отставкѣ, Ваше Величество», отвѣчалъ Сосницкій.— «Это отчего?»— «Вѣроятно находятъ, что я уже старъ и не могу работать, поэтому со мной не возобновили контракта».— «Что за вздоръ, я хочу чтобы ты служилъ! Передай директору, что я лично ему приказываю немедленно принять тебя на службу» ¹⁹⁴). Разумѣется, Сосницкій тотчасъ же вернулся въ труппу. 6 іюня 1834 г. Геденовымъ было дано предписаніе Конторѣ заключить съ Сосницкимъ, вновь принятымъ на службу, контрактъ, который и былъ подписанъ съ 1 мая 1834 по 1 мая 1837 г. на условіяхъ 4.000 р. въ годъ, 100 р. проспективныхъ и бенефісъ. «Обязуюсь я», говорилось, между прочимъ, въ контрактѣ отъ лица артиста, «играть по назначенію Дирекціи изъ занимаемаго мною доселѣ амплуа тѣ роли, кои по значительности своей и по усмотрѣнію Дирекціи будутъ мнѣ назначаемы. Въ новыхъ же піесахъ амплуа нѣкоторыхъ финансье, гримовъ и другія роли, приличныя моимъ средствамъ и способностямъ, по назначенію Дирекціи» ¹⁹⁵).

Нѣтъ никакого сомнѣнія, что Императоръ Николай I, вообще очень

внимательно и благосклонно относившійся къ артистамъ, которые въ свою очередь платили ему любовью, доходившей до обожанія ¹⁹⁶⁾, принялъ близкое участіе въ судьбѣ Сосницкаго. Нашъ артистъ хранилъ благоговѣйное чувство къ Государю, и А. Θ. Кони припоминаетъ, что въ день кончины Императора Николая Павловича онъ, маленькимъ ребенкомъ, вмѣстѣ со своей матерью поѣхалъ къ Сосницкому. Иванъ Ивановичъ встрѣтилъ ихъ весь въ слезахъ и ни о чемъ не могъ говорить, повторяя: «Погибла Россія!..» *).

Если успѣхъ артистической дѣятельности Сосницкаго былъ очевиденъ и росъ у всѣхъ на глазахъ, то не меньше значенія имѣла его дѣятельность, незамѣтная для публики—преподавательская. Въ этой области онъ вмѣстѣ съ П. Каратыгинымъ являлся продолжателемъ Шаховскаго и Дмитревскаго ¹⁹⁷⁾ и вызвалъ справедливое замѣчаніе современника, что «въ Парижѣ онъ былъ-бы твердѣйшею опорою консерваторіи» ¹⁹⁸⁾. Имя его какъ учителя и вдохновителя таланта В. Н. Асенковой вписано въ исторіи нашего театра.

В. Н. Асенкова, дочь талантливой артистки А. Е. Асенковой, современницы Сосницкаго, извѣстной исполнительницы ролей легкой комедіи, преимущественно французскаго репертуара, воспитывавшаяся въ театральномъ училищѣ всего одинъ годъ, была выключена оттуда «за неспособность». Тогдашній Директоръ Императорскихъ театровъ кн. Гагаринъ призвалъ къ себѣ ея мать и сказалъ: «Вы сами талантливая актриса, но у дочери вашей нѣтъ никакихъ способностей для сцены, возьмите ее лучше теперь же изъ школы, а если она въ ней пробудетъ еще нѣсколько лѣтъ, то выйдетъ оттуда на самое ничтожное жалованье и будетъ какой нибудь жалкой статисткой, что, конечно, не можетъ быть вамъ пріятно» ¹⁹⁹⁾.

Мать Асенковой принуждена была взять дочь изъ школы, и по выходѣ изъ театрального училища В. Н. Асенкова была помѣщена въ пансіонъ

*) Сообщено намъ лично А. Θ. Кони, за что пользуемся случаемъ выразить ему глубокую благодарность.

г-жи Кругликовой. Относительно причинъ, побудившихъ молодую дѣвушку, въ концѣ концовъ, вернуться къ артистической карьерѣ, свѣдѣнія расходятся: біографъ ея утверждаетъ, что Варвара Николаевна не чувствовала влеченія къ театру и только изъ желанія помогать въ будущемъ матери и сестрѣ стала готовиться на сцену ²⁰⁰). И. Ѳ. Горбуновъ, напротивъ, говорить, что скрытое природное дарованіе, всегда привлекавшее ее на театральные подмостки, заставило ее черезъ три года убѣжать изъ пансіона и объявить матери, что она желаетъ поступить на сцену ²⁰¹). Какъ бы то ни было, но мать Асенковой выбрала ей въ руководители И. И. Сосницкаго, который и принялся за занятія со своей молодой ученицей. Долго и упорно работали они и долго не замѣчалъ учитель особаго таланта въ будущей артисткѣ. Несмотря, однако, на неудачи, Асенкова продолжала прилежно заниматься съ нашимъ артистомъ, который сумѣлъ внушить ей любовь къ искусству и глубокое уваженіе къ своему авторитету. Словно какое то внутреннее чувство говорило Сосницкому, какой чудный талантъ скрывался въ его, повидимому, бездарной ученицѣ, и вскорѣ первый блескъ художественнаго творчества далъ о себѣ знать.

Однажды онъ репетировалъ съ нею роль Фанни въ переводной драмѣ «Фанни, или мать и дочь—соперницы». Читая эту роль передъ учителемъ»,—разсказываетъ біографъ Асенковой, «Варвара Николаевна такъ увлеклась ею и такъ живо вскрикнула, что Сосницкій, въ свою очередь, вскрикнулъ отъ удовольствія и тутъ же опредѣлилъ скрывавшееся до тѣхъ поръ направленіе таланта будущей актрисы. Онъ рѣшилъ, что изъ нея образуется выдающаяся водевильная актриса. Пророчество дальновиднаго артиста сбылось въ первый же день ея дебюта, который упрочилъ за ней славу водевильной актрисы исключительнаго таланта ²⁰²). 21 января 1835 г., въ бенефисъ Сосницкаго, Асенкова впервые выступила на сценѣ въ комедіи Фавора «Три султанши, или Солиманъ II» и въ водевилѣ Скриба «Лорнетъ». «Поздравимъ любителей театра съ новымъ, рѣдкимъ на нашей сценѣ, явленіемъ», писалъ рецензентъ. «Мы хотимъ сказать, что день, въ который дѣвица Асенкова появилась на сценѣ, можетъ

остаться памятникомъ въ лѣтописяхъ нашего театра, если она, въ строгомъ смыслѣ, останется вѣрна своему назначенію» ²⁰³).

Публика отнеслась къ Асенковой съ восторгомъ, и успѣхъ ея былъ самый блестящій. Императоръ Николай Павловичъ, присутствовавшій въ театрѣ, послѣ перваго акта прошелъ на сцену. «Я первый ему попался», рассказываетъ Р. М. Зотовъ, «когда онъ сходилъ съ лѣстницы, ведущей изъ царской ложи на сцену». «Вызови мнѣ Асенкову», сказалъ онъ... Въ эту минуту Асенкова вышла. Государь началъ говорить ей комплементы за превосходный дебютъ, спросилъ, у кого она училась, и очень радъ былъ, узнавъ, что у Сосницкаго, котораго онъ въ особенности любилъ» ²⁰⁴).

Успѣхъ Асенковой до того вскружилъ головы молодымъ начинающимъ актрисамъ, что онѣ наперерывъ стали добиваться возможности попасть въ ученицы къ Сосницкому. Однако, занятія эти часто оканчивались крупнымъ разочарованіемъ: послѣ удачнаго дебюта артистка не разъ оказывалась полной бездарностью. «Что это значитъ», спрашивали знакомые у учителя. «А то, что *одну* роль могъ я ей съ большими усиліями передать механически и насильственно, но дѣйствительнаго таланта дать ей не могу и каждую роль не могу такъ выучивать», отвѣчалъ Сосницкій ²⁰⁵).

Въ теченіе всей кратковременной театральной дѣятельности Асенковой имя ея стояло на афишахъ почти неразлучно съ именемъ Сосницкаго, который, будучи, такимъ образомъ, живымъ свидѣтелемъ развитія таланта своей ученицы, никогда не оставлялъ ее безъ авторитетнаго руководства и дружеской помощи.

Встрѣчая не мало молодежи, страстно интересовавшейся театромъ, Сосницкій въ 1835 году между прочимъ познакомился и сошелся съ другомъ Гоголя Прокоповичемъ, котораго опредѣлилъ затѣмъ въ театральное училище. Гоголь, стремившійся завязать отношенія съ театральнымъ міромъ, не преминулъ въ свою очередь познакомиться черезъ Прокоповича съ Сосницкимъ. Извѣстный біографъ Гоголя В. И. Шенрокъ совершенно справедливо считаетъ, что знакомство это оказало свою долю вліянія на обработку Гоголемъ «Женитьбы». На это обстоятельство указываетъ II варіантъ



Г-ЖА ЕСИПОВИЧЪ ВЪ РОЛИ ЛЕНЫ.
«НА ПОЛПУТИ» А. ПИНЕРО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

къ «Женитьбѣ» ²⁰⁶), и самъ Сосницкій въ одномъ изъ своихъ писемъ Щепкину подтверждаетъ, что онъ далъ Гоголю для «Женитьбы» нѣкоторыя смѣшныя идеи объ обычаяхъ купеческихъ невѣстъ.

21 февраля 1836 г. Гоголь сообщалъ Погодину: «Я теперь занятъ постановкою комедіи» ²⁰⁷). Рѣчь шла о «Ревизорѣ», котораго онъ лично разучивалъ съ артистами, присутствуя на репетиціяхъ и дѣлая имъ свои указанія. Между прочимъ, на одной изъ этихъ репетицій произошелъ любопытный эпизодъ, связанный совершенно случайно съ именемъ Сосницкаго. Репетировалось первое дѣйствіе. На окликъ городничаго, котораго игралъ Сосницкій: «Эй, Свистуновъ!», вбѣжалъ какой то выходной актеръ и сталъ читать роль квартальнаго. Такъ какъ на предыдущихъ репетиціяхъ роль эту игралъ актеръ Прохоровъ, то Сосницкій спросилъ отъ себя: «А Прохоровъ гдѣ?», на что получилъ отвѣтъ: «Опять запьянствовалъ». Гоголю такъ понравился этотъ частный разговоръ, что онъ тутъ же вставилъ въ свою комедію извѣстную сценку между городничимъ и квартальнымъ.

Городничій: «Да другіе то гдѣ? Неужели ты только одинъ? Вѣдь я приказывалъ, чтобы и Прохоровъ былъ здѣсь? Гдѣ Прохоровъ?»

Квартальный. Прохоровъ въ частномъ домѣ, да только къ дѣлу не можетъ быть употребленъ.

Городничій. Какъ такъ?

Квартальный. Да такъ: привезли его по утру мертвецки. Вотъ уже два ушата воды вылили, до сихъ поръ не протрезвился» ²⁰⁸).

Первое представленіе «Ревизора», состоявшееся 19 апрѣля 1836 г. *), какъ извѣстно, не только не удовлетворило Гоголя, но вызвало въ немъ глубокое нравственное потрясеніе. Артисты по большей части не сумѣли справиться со своей задачей и обнаружили особое стремленіе къ каррикатурѣ. Привычка къ самому безобразному репертуару отозвалась прежде всего на исполненіи. Что представляла собою наша сцена въ 1835—36 г.г., видно изъ краснорѣчивыхъ словъ Гоголя. «Но гдѣ же развиться талантамъ?

*) Въ хроникѣ Вольфа ошибочно указано 22 апрѣля.

На чемъ развиться? Развѣ попадаетъ имъ (т. е. актерамъ) хоть одно лицо русское, которое могли бы они живо представить себѣ? Кого играютъ наши актеры? Какихъ то нехристей, людей—не французовъ и не нѣмцевъ, но Богъ знаетъ кого... Не странно ли? Тогда какъ мы больше всего говоримъ теперь о естественности, намъ какъ нарочно подносятъ подъ носъ верхъ уродливости... ²⁰⁹)».

«Гоголь отлично понималъ», говоритъ Н. А. Котляревскій, «что главная опасность «Ревизору» грозитъ со стороны актеровъ и онъ неоднократно и въ письмахъ и въ отдѣльных замѣткахъ давалъ разнаго рода наставленія, какъ его пьеса должна играть. Изъ всѣхъ этихъ словъ видно, что первое требованіе, которое онъ ставилъ актеру, было естественность и правдоподобіе ²¹⁰)». Такому требованію Гоголя удовлетворилъ одинъ лишь Сосницкій, который вполнѣ понялъ свою роль. «Вообще съ публикою, кажется, совершенно примирилъ «Ревизора» Городничій», писалъ Гоголь въ своемъ извѣстномъ письмѣ. «Въ этомъ я былъ увѣренъ и прежде, ибо для таланта, каковъ у Сосницкаго, ничего не могло остаться необъясненнымъ въ этой роли. Я радъ, по крайней мѣрѣ, что доставилъ ему возможность выказать во всей ширинѣ талантъ свой, о коемъ уже начинали отзываться равнодушно и ставили его на одну доску со многими актерами, которые награждаются такъ щедро рукоплесканіями во вседневныхъ водевиляхъ и прочихъ забавныхъ пьесахъ ²¹¹)».

Какъ пьеса въ совершенно новомъ родѣ, «Ревизоръ» вызвалъ большую оппозицію въ извѣстной части печати, но въ отзывахъ объ игрѣ Сосницкаго единогласно сошлись и хулители, и поклонники Гоголя, и даже Булгаринъ, находившій, что роль городничаго написана дурно, призналъ, что разыграна она въ такомъ совершенствѣ, до какого только можетъ идти драматическое искусство ²¹²)».

Пока въ Петербургѣ шли споры о достоинствахъ и недостаткахъ «Ревизора», критиковали артистовъ, въ Москвѣ въ концѣ апрѣля былъ еще неизвѣстенъ даже текстъ комедіи, и Щепкинъ писалъ Сосницкому 28 апрѣля 1836 г.: «Пришли мнѣ съ первой почтой комедію «Ревизоръ»;

здѣсь до сихъ поръ нѣтъ въ книжныхъ лавкахъ²¹³⁾». Это же самое письмо явилось отвѣтомъ Щепкина на болѣе раннее письмо Сосницкаго; въ немъ послѣдній сообщалъ о возродившихся надеждахъ на появленіе на сценѣ «Ревизора», о которомъ Щепкинъ впервые могъ слышать отъ Гоголя въ 1835 г., или, какъ предполагаетъ Шенрокъ, даже раньше. Авторская мнительность Гоголя, какъ извѣстно, не знала границъ, и Сосницкій и Щепкинъ, сообщая, старались принять всѣ мѣры, чтобы ее преодолѣть. Тѣмъ большую радость вызвало сообщеніе Сосницкаго, и Щепкинъ отвѣчалъ ему: «Благодарю тебя, дружище, за письмо; оно меня оживило. Благодаря театру, я приходилъ въ какое то не спящее, но дремлющее состояніе; бездѣйствіе совершенно меня убиваетъ. Я сдѣлался здѣсь на сценѣ какою-то ходячею машиною, или вѣчнымъ дядею; я давно уже забылъ, что такое комическая роль, и вдругъ письмо дало новыя надежды и я живу новой жизнью²¹⁴⁾».

Къ сильному нравственному потрясенію Гоголя, вызванному постановкой «Ревизора», присоединились еще непріятности съ Директоромъ Императорскихъ театровъ Геденовымъ, въ частности изъ-за Сосницкаго; несмотря на данное обѣщаніе пріѣхать весной въ Москву лично прочесть артистамъ пьесу и руководить постановкой, вотъ что онъ писалъ между, прочимъ, 29 апрѣля Щепкину:

...«Познакомившись съ здѣшней театральной Дирекціею,—я такое получилъ отвращеніе къ театру, что одна мысль о тѣхъ пріятностяхъ, которыя готовятся для меня еще и на Московскомъ театрѣ, въ силѣ удерживать поѣздку въ Москву и попытку хлопотать о чемъ либо. Къ довершенію, наконецъ, возможнѣйшихъ мнѣ пакостей, здѣшняя Дирекція, т. е. Директоръ Геденовъ, вздумалъ, какъ слышу я, отдать главныя роли другимъ персонажамъ послѣ четырехъ представленій ея, будучи подвинуть какою то личною ненавистью къ главнымъ актерамъ въ моей пьесѣ, какъ то: къ Сосницкому, къ Дюру. Мочи нѣтъ! Дѣлайте, что хотите съ моею пьесою, но я не стану хлопотать о ней²¹⁵⁾».

Въ этомъ же письмѣ дальше идетъ рѣчь о «Женитьбѣ», тѣсно связанной съ именемъ Сосницкаго. «Комедію мою», писалъ Гоголь, «читан-

дѣдъ русской сцены.

ную мною Вамъ въ Москвѣ, подѣ заглавіемъ «Женитьба», я теперь передѣлалъ и переправилъ, и она нѣсколько похожа теперь на что нибудь путное. Я ее назначаю такимъ образомъ, чтобы она шла вамъ и Сосницкому въ бенефисъ здѣсь и въ Москвѣ, что, кажется, случается въ одно время года. Стало быть, вы можете адресоваться къ Сосницкому, которому я ее вручу ²¹⁶»).

О личномъ руководствѣ Московской постановкой «Ревизора» Гоголь не желалъ больше слышать и 10 мая препроводилъ экземпляръ пьесы Загоскину, а всѣ указанія относительно постановки передалъ Щепкину въ письмѣ отъ того же числа. Однако, въ силу разныхъ закулисныхъ недоразумѣній, подробности которыхъ разсказаны С. Т. Аксаковымъ въ его воспоминаніяхъ о Гоголѣ ²¹⁷), Щепкинъ не могъ взять на себя порученія Гоголя, несмотря на все желаніе послѣдняго, и въ концѣ концовъ дѣло было предоставлено на произволъ судьбы, такъ что ни въ чемъ неповинный артистъ долженъ былъ изъ всей этой исторіи вынести глубокое огорченіе отъ сознанія неоправданнаго довѣрія дорогого ему автора ²¹⁸). Съ грустью писалъ онъ Сосницкому 26 мая: «Теперь «Ревизоръ» далъ немного мнѣ пріятныхъ минутъ и вмѣстѣ горькихъ, ибо въ результатѣ сказался недостатокъ въ силахъ и въ языкѣ. Можетъ быть, найдутся люди, которые были довольны, но надо заглянуть ко мнѣ въ душу! Ну, меня въ сторону. Ежели Н. В. Гоголь не уѣхалъ за границу, то сообщи ему, что вчерашній день игрался «Ревизоръ»—не могу сказать, чтобы очень хорошо, но нельзя сказать, чтобы и дурно ²¹⁹»).

Заканчиваетъ онъ письмо просьбою переписать «Женитьбу» и прислать ее въ Москву. Сосницкій поспѣшилъ отвѣтить (30 мая), что «Женитьбу» раньше осени получить нельзя, такъ какъ авторъ взялъ ее передѣлать: «Обѣщалъ передѣлать всю. Я ему далъ нѣкоторыя смѣшныя идеи объ обычаяхъ купеческихъ невѣстъ. Онъ беретъ комедію съ собою (т. е. за границу) и мѣсяца черезъ два ее вышлетъ ²²⁰»).

Въ томъ же письмѣ Сосницкій выбранилъ Щепкина за то, что онъ не написалъ ему подробно объ успѣхѣ «Ревизора» въ Москвѣ, и послѣдній поспѣшилъ удовлетворить

вполнѣ понятное любопытство своего друга новымъ письмомъ отъ 3 іюня. Изъ этого же письма видно, что Сосницкій хлопоталъ передъ Дирекціей о приглашеніи Щепкина на гастроль въ Петербургъ, чего тотъ очень желалъ.

Гоголь болѣзненно дорожилъ обработкой своихъ произведеній, и Щепкинъ, зная безконечную его мнительность и нерѣшительность въ этихъ вопросахъ, беспокоился за судьбу «Женитьбы». Передѣлка комедіи, за которую принялся ея авторъ, виновникомъ чего косвенно являлся Сосницкій, тревожила Щепкина и съ его точки зрѣнія была лишь ненужной и досадной проволочкой. «Ты, Ваня», писалъ онъ Сосницкому 4 сентября, «сдѣлалъ маленькую оплошность, что оставилъ ему (т. е. Гоголю) комедію для поправки. Онъ, занявшись другой комедіей, забудетъ о ней совершенно. Если же ты ее получишь, то ради Бога, тотчасъ переписавъ оную, вышли ее ко мнѣ, какъ можно скорѣе ²²¹⁾». 22 сентября онъ снова спрашиваетъ: «Не знаю ничего, получилъ ли ты піесу отъ Гоголя, которую ваша милость имѣли большую неосторожность отдать ему для переправки ²²²⁾». Надежды Щепкина сильно колебались, и не безъ основанія: сколько онъ ни хлопоталъ, ускорить появленія «Женитьбы» на сценѣ не удалось. Передѣлка ея къ обѣщанному сроку такъ и не была окончена ²²³⁾.

«Женитьба» была начата въ 1833 г. и затѣмъ, какъ мы уже знаемъ, подвергалась значительнымъ переработкамъ. При сличеніи первоначальнаго и переработаннаго въ 1836 г. текста можно убѣдиться, что Гоголь дѣйствительно воспользовался для своей комедіи указаніями Сосницкаго. Въ авторской ремаркѣ къ 18 явленію говорится: «Кочкаревъ со свахою пикируются острыми словами. Какимъ образомъ пикируются, я ужъ не помню; объ этомъ слѣдуетъ узнать у Щепкина и Сосницкаго, такъ какъ и объ обрядахъ, какіе при этомъ употребляются у купцовъ. Они могутъ посоветоваться объ этомъ съ Погодинымъ, знающимъ этотъ бытъ, и пополнить такимъ образомъ эту сцену ²²⁴⁾».

Лишь въ 1842 году Гоголь сообщилъ Прокоповичу, чтобы пьеса была отдана въ театральную цензуру.

МАТЕРІАЛЫ:

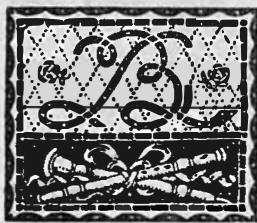
- 165) Т. В. Русскій театръ. («Сѣв. Пчела». 1830. № 18).
166) Вольфъ. Хроника, ч. I, стр. 21.
167) Перечень представленій комедіи А. С. Грибоѣдова «Горе отъ ума» на сценахъ Импер. театр. («Ежегодн. Импер. театр.» 1893—1894. кн. 3 прилож., стр. 45—67).
168) Зотовъ. Театральныя воспоминанія, стр. 84.
169) Арх. М. Импер. Дв. Афиши. Ср. также «Ежегодн. Импер. театр.» 1893 — 1894. кн. 3 прилож., стр. 44.
170) М. А. Щепкинъ. Разказы М. С. Щепкина. («Истор. Вѣстн.» 1898. № 10, стр. 215).
171) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 42.
172) Н. Барсуковъ. Жизнь и труды Погодина. 1890. СПб. кн. 3, стр. 141.
173) Письма къ И. И. Сосницкому, стр. 342.
174) Ibid.
175) Петръ Каратыгинъ. Сосницкій, Щепкинъ, Рязанцевъ, Асенкова. Стр. 296.
176) Арх. М. Импер. Дв. Афиши.
177) М. А. Щепкинъ, ор. cit., стр. 215; ср. также А. Афанасьевъ. М. С. Щепкинъ и его записки. («Библиот. для чт.» 1864. № 2. стр. 12—13).
178) 8—9. («Славянинъ», 1830. ч. 15. № XV, стр. 224).
179) Арх. М. Импер. Дв. Афиши, ср. Дневникъ А. И. Храповицкаго. («Русск. Стар.» 1879. т. XXIV, стр. 343).
180) Театръ («Спб. Вѣстн.» 1831. т. II, № XVII, стр. 79).
181) Записки Щепкина, стр. 176.
182) Арх. М. Импер. Дв. Афиши. ср. Дневникъ Храповицкаго, стр. 344.
183) Петръ Каратыгинъ. Сосницкій, Щепкинъ, Рязанцевъ, Асенкова, стр. 301—302.
184) Арх. М. Импер. Дв. Афиши. ср. Дневникъ Храповицкаго, стр. 344.
185) Записки Щепкина, стр. 178—179.
186) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 45.
187) Вольфъ. Хроника, стр. 28.
188) С. Соловьевъ. Отрывки изъ памятной книжки отставнаго режиссера. («Антрактъ». 1868. № 22, стр. 4).
189) Изъ писемъ А. Я. Булгакова къ его брату («Русск. Арх.» 1902. № 2, стр. 283).
190) В. У. О пребываніи въ Москвѣ г. Сосницкаго. («Сѣв. Пчела». 1832. №№ 122 и 123).
191) Письма къ И. И. Сосницкому, стр. 348—349.
192) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 53.
193) Ibid., стр. 56.
194) Бурдинъ, ор. cit., стр. 147.
195) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 64.

- 196) Бурдинъ, *op. cit.*, *ibid.*
- 197) В. Шенрокъ. П. А. Каратыгинъ и его ученики на сценѣ—Мартыновъ и Максимовъ. («Русск. Стар.» 1903. № 6, стр. 604).
- 198) Зотовъ. Театральныя воспоминанія, стр. 114.
- 199) Записки Каратыгина, стр. 273.
- 200) Ал. Ч. Варвара Николаевна Асенкова. («Ежегод. Импер. театр.» 1895—1896, кн. 2 прилож., стр. 3).
- 201) Сочиненія И. Ѳ. Горбунова, изд. О-ва любит. древн. письмен. 1910. СПб. т. III, ч. 5, стр. 130.
- 202) Ал. Ч., *op. cit.*, стр. 6., ср. также Петръ Каратыгинъ, *op. cit.*, стр. 304.
- 203) А. С. Петербургскій театръ. («Сѣв. Пчела.» 1835. № 26, стр. 102).
- 204) Р. М. Зотовъ. Записки. («Истор. Вѣстн.» т. LXV стр. 311).
- 205) Зотовъ. Театральныя воспоминанія, стр. 96.
- 206) Сочиненія Гоголя подъ редакціей Н. И. Тихонравова и В. И. Шенрока. 1890. М. т. VI, стр. 43. Примѣч. Шенрока, стр. 555.
- 207) Письма Н. В. Гоголя. Редакція В. И. Шенрока. 1901. СПб., т. II, стр. 365.
- 208) Воспоминанія А. А. Алексѣева. 1894. М. стр. 49—50.
- 209) Гоголь. Сочиненія. т. II. стр. 541, 543.
- 210) Н. Котляревскій. Н. В. Гоголь. 1829—1842. Очеркъ изъ исторіи русской повѣсти и драмы. 1908. Спб., стр. 310—311.
- 211) Гоголь. Сочиненія. т. II, стр. 287—288.
- 212) Ѳ. Б. Русскій театръ. («Сѣв. Пчела.» 1836. № 38, стр. 392).
- 213) Записки Щепкина, стр. 181.
- 214) *Ibid.*, стр. 179—180.
- 215) Гоголь. Письма, т. II, стр. 368.
- 216) *Ibid.*, стр. 369.
- 217) С. Т. Аксаковъ. Исторія моего знакомства съ Гоголемъ. («Русск. Арх.» 1890. № 8, стр. 11).
- 218) В. И. Шенрокъ. Матеріалы для біографіи Гоголя. 1895. М. т. III, стр. 49. Письма Гоголя, т. IV, стр. 474—475. Приложенія.
- 219) Записки Щепкина, стр. 181—182.
- 220) Сочиненія Гоголя, т. II, стр. 696. Примѣчанія Шенрока.
- 221) Записки Щепкина, стр. 184.
- 222) *Ibid.*, стр. 185.
- 223) В. Шенрокъ. Комедіи Гоголя въ отзывахъ критики и на сценѣ («Артистъ». 1894. № 39, стр. 22).
- 224) Сочиненія Гоголя, т. VI, стр. 555—556. Примѣчанія Шенрока.

А. Θ. ЛЬВОВЪ, КАКЪ ОПЕРНЫЙ КОМПОЗИТОРЪ.

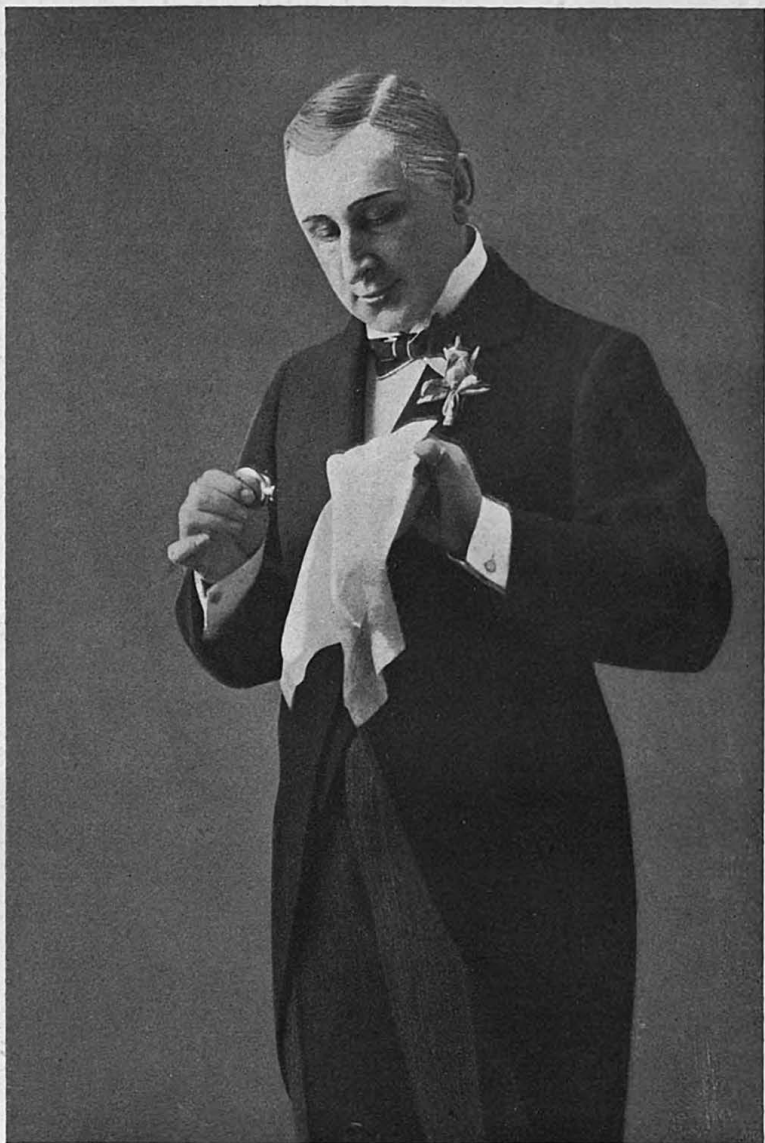
(Къ исторіи русской музыки за границей).

Н. И. ПРИВАЛОВА.



Въ «Ежегодникѣ Императорскихъ Театровъ» за 1911 г. былъ помѣщенъ «Очеркъ изъ исторіи итальянской оперы въ Россіи» («Біанка и Гвальтьеро», опера А. Θ. Львова) П. А. Перелецкого. Разбираясь въ старыхъ журналахъ, рукописныхъ и иныхъ матеріалахъ, любезно предоставленныхъ мнѣ потомками автора нашего народнаго гимна: внукомъ его, капитаномъ Алексѣемъ Ѳедоровичемъ Львовымъ и супругою послѣдняго—внучатной племянницей композитора, Юліей Федоровной, я нашелъ много рецензій русскихъ и иностранныхъ газетъ о постановкѣ оперъ Львова здѣсь и главнымъ образомъ за границей. Меня поразили тотъ огромный успѣхъ, съ которымъ онѣ встрѣчены были въ Австріи и Германіи, и, наоборотъ, холодность приѣма ихъ въ отечествѣ.

На лекціи Музыкально-Историческаго Общества имени гр. А. Д. Шереметева, прочтенной мною 30 апрѣля 1913 г. и посвященной свѣтлой памяти Львова, я могъ коснуться разбора его, какъ сочинителя оперъ, только отчасти, потому что приходилось разсматривать во всемъ объемѣ рѣдкую по своей плодотворности музыкальную дѣятельность А. Θ. Главное значеніе его, конечно, остается въ области церковнаго пѣнія, которымъ, по преимуществу, и приходилось заниматься Львову, какъ стоящему много лѣтъ во главѣ высшаго русскаго пѣвческаго учрежденія—Придворной Пѣвческой Капеллы. Здѣсь онъ произвелъ коренныя реформы по всей Россіи, явившись также піонеромъ русскаго музыкальнаго образованія и просвѣщенія въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова, т. е. основалъ тѣ учрежденія и общества, изъ которыхъ развились впоследствии: Русское Императорское Музыкальное Общество (т. е. Консерваторія и симфоническіе



Г. ГОРИНЪ-ГОРЯЙНОВЪ ВЪ РОЛИ ПИТЕРА МОТРАМЪ.
«НА ПОЛПУТИ» А. ПИНЕРО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

концерты), Общество камерныхъ собраній, всякіе наши общественные концерты и т. п.

Въ качествѣ композитора оперъ и романсовъ, А. О. Львовъ не является величиною первостепенной, быть можетъ, вслѣдствіе того, что при всемъ глубокомъ полученномъ имъ музыкальномъ образованіи онъ просто не имѣлъ времени развить этотъ стиль своихъ сочиненій, безпрестанно отвлекаемый прямыми своими служебными обязанностями. Не надо забывать, что и положеніе опернаго театра тогда въ Россіи было весьма плачевно; кромѣ того, явился великій Глинка, силою своего самобытнаго генія совершенно, такъ сказать, придавившій всѣхъ современныхъ ему русскихъ композиторовъ.

Въ томъ числѣ и оперы Львова не удержались на русской сценѣ.

Тѣмъ не менѣе, за границею Львовъ является піонеромъ русскихъ композиторовъ, если не считать юношескихъ оперъ Бортнянскаго.

Какъ извѣстно, 17-лѣтній Д. С. Бортнянскій былъ посланъ для довершенія своего музыкальнаго образованія въ Венецію къ Галуппи, у котораго онъ и занимался до 1779 г. ¹⁾ Біографы его упоминаютъ о томъ, что Бортнянскій за время своего пребыванія въ Италіи прибрѣлъ себѣ тамъ извѣстность кантатами и операми, написанными въ духѣ времени и мѣстной итальянской школы. Теперь, благодаря вновь найденнымъ автографическимъ рукописямъ Бортнянскаго (см. въ бібліотекѣ Придв. Пѣвч. Капеллы), можно указать съ достовѣрностью на 2 оперы, съ датами ихъ постановокъ и составомъ исполнителей: 1) *Alcide*, поставленная въ 1778 г. въ Венеціи [дѣйствующія лица: *Alcide*—сопрано, *Eronide*, *Arotea*, *Ironimo* (теноръ *Pasini*), 2) *Quinto Fabio*, drama per Musica, поставленная въ 1779 г. въ Моденѣ [дѣйств. лица: *Q. Fabio* (сопранистъ *Rompioli*), *M. Fabio* (теноръ), *Fausta* (сопрано), *L. Papirio* (теноръ), *Emilio* (сопрано) и *Volunio* (sig-ra Quistopace).

¹⁾ Эти данныя заимствованы изъ ст. Н. Ф. Финдейзена «Юношескія произведенія Бортнянскаго» (Муз. Стар., I.).

А. Θ. ЛЬВОВЪ, КАКЪ ОПЕРНЫЙ КОМПОЗИТОРЪ.

Осталась совершенно неизвѣстною дальнѣйшая судьба этихъ оперъ въ Италіи: вѣроятно, съ отъѣздомъ автора ихъ въ Россію онѣ больше не ставились за границею.

Болѣе данныхъ имѣемъ мы судить объ успѣхѣхъ оперъ А. Θ. Львова. Въ упомянутомъ прекрасномъ очеркѣ П. А. Перелецкаго помѣщено подробное изслѣдованіе о 1-й оперѣ Львова «Бьянка и Гвальтьеро», написанной на итальянскомъ языкѣ и данной въ 1-й разъ въ Дрезденѣ (въ нѣмецк. переводѣ) въ 1844 г. 1/13 октября. Въ Спб. она шла въ спектакляхъ Итальянской Оперной труппы въ 1-й разъ 28 января 1845 г. при участіи лучшихъ силъ: Віардо-Гарсіа, Рубини, Тамбурины и русскаго артиста Петрова. Перелецкій приводитъ много любопытныхъ подробностей объ этихъ спектакляхъ и конечной судьбѣ оперы, снятой со сцены послѣ 3 представленій.

Я не могъ найти ни клавира, ни отдѣльныхъ №№ «Бьянки» въ библіотекахъ и у наслѣдниковъ А. Θ. Львова, — для того, чтобы поставить ихъ въ музыкальныхъ иллюстраціяхъ лекціи, такъ что музыку этой оперы надо считать, по всей вѣроятности, совершенно утраченной.

Успокоившись нѣсколько отъ огорченій при постановкѣ «Бьянки», А. Θ. въ 1845 г. энергично принялся за новую оперу «Ундины», либретто которой на сюжетъ сказки Ламоттѣ-Фуке (передѣланной Жуковскимъ въ поэму) составлено извѣстнымъ и моднымъ въ то время гр. Соллогубомъ. Оно, однако, не могло назваться удачнымъ, т. к. предоставляло композитору слишкомъ скудный матеріалъ для изображенія драматическихъ положеній и характеровъ. На этотъ счетъ согласны всѣ критики, давашіе отчетъ объ оперѣ въ Россіи и за границей и тѣмъ не менѣе отзывавшіеся съ похвалой о музыкѣ Львова.

На упомянутой лекціи были исполнены 2 № изъ «Ундины»: а) *Пѣсенка Ундины* (для сопрано) и б) *Застольная пѣсня Герцога* съ хоромъ. Обѣ пьесы очень красивыя, въ обще-европейскомъ музыкальномъ стилѣ.

Лучше и подробнѣе всего разобрана въ ст. Р. З. 1) музыка «Ундины»

1) Рофаиль Зотовъ.

въ № 207 «С. Пчелы» отъ 16 сентября 1848 г. по поводу перваго ея представленія въ Спб.

Ундина—романическая опера въ 3 дѣйствіяхъ, съ танцами, слова гр. В. А. Соллогуба, музыка А. О. Львова. Увертюра названа «блистательною». При поднятіи занавѣса прекрасный хоръ рыбаковъ «Ужъ день погасъ». Является рыцарь и рассказываетъ о своей встрѣчѣ въ лѣсу съ водянымъ дѣдушкой. *Andante* описываетъ его встрѣчу съ Ундиною («Вотъ съ небесной высоты»), *allegro* («Свѣтлый ангелъ!»)—внезапную любовь его къ этому таинственному существу. № 3—романъ Ундины «Водопадъ—мой дядя»—свѣжая и игривая мелодія. Далѣе, прелестный дуэтъ съ рыцаремъ (заснувшимъ раньше подъ сурдины и пробудившимся съ приходомъ Ундины), съ эффектнымъ окончаніемъ «Свѣтлая радости!» Затѣмъ, финалъ (въ *ре-мажорѣ*), въ которомъ *Andante*—благословеніе любящейся четы и буря—*allegro*. Второй актъ начинается аріей герцога, «Пока мой мечъ еще при мнѣ». Его прерываетъ являющійся хоръ. Далѣе—выходъ (*Stertto* «мести вѣрной») Бертальды. Прекрасно заключеніе этого № въ *ми мажорѣ* съ прелестнымъ романсомъ въ *до мажорѣ*. Затѣмъ слѣдуетъ дуэтъ рыцаря и Бертальды *allegro agitato* («О, пощади!») съ эффектнымъ заключительнымъ *stretto* («Сердца восхищены!»). Далѣе—знаменитое тріо, съ прекраснымъ *andante* «Затѣмъ невольное смущенье». Потомъ—великолѣпный маршъ и хоръ *ре-мажорѣ* съ живой вакхической пѣсней герцога «Берите кубки». Послѣ—танцы, написанные на мотивы славянскихъ (чешскихъ и Богемскихъ) пѣсенъ (полька и т. п.). За ними—баллада Ундины («Не цвѣты красуются») съ хоромъ. Въ финалѣ красиво *andante* («Что со мною») съ прелестной оркестровкой прощанія Ундины.

Въ превосходной музыкѣ антракта замѣчательны *solo* кларнета и гобоя, выразительно подготовляющихъ развязку оперы. Третій актъ начинается красивымъ хоромъ подъ звонъ колокола («Чету счастливую») *Riturnelle* въ *Ми* (всѣ собираются идти въ храмъ), какъ вдругъ останавливаетъ ихъ Герцогъ (*agitato ре минорѣ*), рассказывающій о своихъ ночныхъ видѣніяхъ (*си—бемоль*). Начинается превосходный квартетъ *ля бемоль* «Внемлите

А. Ѳ. ЛЬВОВЪ, КАКЪ ОПЕРНЫЙ КОМПОЗИТОРЪ.

нашимъ въ словамъ», въ звукахъ котораго предчувствуется грозное событіе развязки, и затѣмъ финалъ 3 акта, который можетъ назваться вѣнцомъ всей оперы.

Первое представленіе «Ундины» состоялось 8 сентября 1848 г. въ Большомъ театрѣ. Р. З. (въ «С. Пчелѣ») даетъ весьма сочувственную рецензію, несмотря на составъ исполнителей Русской труппы, гораздо болѣе слабый, чѣмъ пѣвцы оперы Итальянской. Послѣ читаемъ, что публикою оцѣнена отличная постановка «Ундины», но опера дана будетъ въ этотъ сезонъ всего 3—4 раза, ибо, по примѣру прошлыхъ лѣтъ, русскіе пѣвцы отправляются на зиму въ Москву; «общій результатъ оперы состоитъ въ томъ, что любимый нашъ народный композиторъ А. Ѳ. Львовъ пріобрѣлъ себѣ этимъ новымъ твореніемъ свѣжій неувядаемый вѣнокъ. Отъ всего сердца поздравляемъ его съ этимъ прекраснымъ гениальнымъ сочиненіемъ».

Какъ и предсказалъ критикъ, «Ундина» дѣйствительно выдержала только 4 представленія. Самъ А. Ѳ. объясняетъ это обстоятельство не только глухимъ осеннимъ временемъ—да еще въ годы, когда свирѣпствовала холерная эпидемія, но и слабостью исполненія русскихъ оперныхъ артистовъ. Все это настолько огорчило А. Ѳ., что онъ самъ просилъ не ставить «Ундины» въ Москвѣ, куда переѣхала русская труппа.

Не то было за границей.

«Ундина» (въ нѣм. переводѣ—Undine, die Tochter der Wellen) дана была въ первый разъ въ Вѣнѣ въ Императорскомъ Оперномъ Театрѣ 30 октября м. 1852 г., т. е. послѣ исполненія Stabat Mater Львова (въ з. Консерваторіи 24 окт.) въ прекрасной и тщательной постановкѣ (послѣ исп. ораторіи главный режиссеръ г. Шоберъ поднесъ Львову даже рисунки декораций и костюмовъ, сдѣланные для Ундины при директорѣ театровъ г-нѣ Гольбейнѣ). Партіи распредѣлены были между теноромъ Андеромъ (рыцарь), классическимъ Стаудиглемъ (герцогъ), Дракелеромъ (водопадъ) и Раванеромъ. Женскій персоналъ: г-жа Липгардъ (Ундина) и Энкстъ (Бертальда).

А. Ө. Львова ожидалъ огромный успѣхъ и восторженные оваціи на этомъ представленіи «Ундины», которая прошла при полномъ залѣ въ присутствіи Императора, Эрцгерцога и Эрцгерцогини.

Вотъ отрывки о музыкѣ этой оперы изъ многочисленныхъ рецензій наиболѣе распространенныхъ Вѣнскихъ газетъ и журналовъ той эпохи (изд. при № 3, 17 «С. Пчелы» 1853 г. и отдѣльнымъ оттискомъ).

Die K. K. Oesterreichische Staatszeitung: «Музыка Львова запечатлѣна совершенно личною характеристикой, основанною на силѣ богатаго, самобытнаго дарованія. Относительно наружной формы она имѣетъ въ аріяхъ колоритъ болѣе итальянскій, но хоры и тѣ части (*ensembles*), которыя допускаютъ гармонію многихъ голосовъ, написаны въ классическомъ германскомъ стилѣ».

... «Ундина» не можетъ состоять изъ романсовъ юга, она не эпизодъ изъ фантастическихъ разнообразныхъ пѣсень Аріоста. «Ундина» сказка сѣверная, въ ней откликаются грозно привлекательныя преданія германской старины, которыя богаче тѣнями, нежели свѣтомъ».

Deutsche Post: «... При болѣе удовлетворительномъ исполненіи и послѣ многократныхъ представленій оперы возбуждаютъ, конечно, симпатію и простые ритмы, и будетъ отдана большая справедливость замысловатости идеи и исполненію ея, равно какъ и необыкновеннымъ модуляціямъ и большею частью превосходнымъ многоголоснымъ періодамъ, каковы молитвы въ 1-мъ, терцетъ во 2-мъ, преимущественно-же финалъ въ 1 мъ актѣ, отличающійся истинно драматическихъ элементомъ».

Wanderer: «...Лица, изображенныя французскимъ либреттистомъ болѣе отрицательно, нежели положительно, не могли вдохновить музыканта. Несмотря на то, дарованію Львова удалось сообщить имъ характеръ и колоритъ; только не всегда видна въ нихъ фресковая живопись или кисть театральнаго живописца: рисунки часто слишкомъ нѣжны и краски набросаны слишкомъ умѣренно. Первое мѣсто занимаютъ въ оперѣ различныя *ensembles*.

Въ числѣ ихъ особенно замѣчательно классически обработанное

А. О. ЛЬВОВЪ, КАКЪ ОПЕРНЫЙ КОМПОЗИТОРЪ.

адажіо (C-dur) терцета во 2-мъ, молитва и финалъ съ остроумно введенными двойными хорами въ 1-мъ актѣ. Къ нимъ причисляемъ еще многочисленныя лирическія пьесы, проникнутыя поэзіей, рѣзко обозначенную застольную пѣсню съ излишней нѣсколько инструментаціей, торжественный маршъ и прелестныя сильныя характерныя танцы, основанныя на народныхъ славянскихъ напѣвахъ. Не можемъ также не упомянуть особенно объ увертюрѣ (интродукція съ *andante* на тему романса Ундины) и т. д.

«*Wiener Allgemeiner Zeitung*». «...Разсматривая оперу Львова, мы обязаны прежде всего отдать справедливость тому благородному направленію его стиля, которое должно внушить и композитору уваженіе какъ отъ лица знатоковъ, такъ и отъ любителей... Но преимущественно слѣдуетъ поставить въ особенную похвалу композитору отсутствіе во всей партитурѣ общихъ мѣстъ и повтореній. Музыка «Ундины» вездѣ обнаруживаетъ глубокое пониманіе и артистическое сознаніе, свойственное истинному таланту... Его музыка отличается по преимуществу свѣжестью, естественною граціею и здоровьемъ, не нарумяненнымъ колоритомъ».

Humorist № 283 «... Во всемъ этомъ прекрасномъ твореніи г. Львова господствуетъ какое то внутреннее самопознаніе музыкальной мысли и какая то теплота звука, которыя преимущественно образуютъ основаніе, рождающее музыкально-драматическія идеи... въ отдѣльныхъ №№ его оперы вездѣ виденъ отпечатокъ счастливаго единства между формою и содержаніемъ... Вообще, во всей композиціи преобладаетъ характеръ особой музыкальной индивидуальности. Г. Львовъ не пошелъ по стопамъ другихъ... Большая нѣжность (*Liebllichkeit*), какая то можно сказать дѣвственность (*Yungfräulichkeit*) музыкальной музы г. Львова въ особенности намъ нравятся въ этой оперѣ; въ ней столько граціи, скромной прелести, что она какъ будто съ румяною стыдливостью вступаетъ въ ряды гармоническихъ звуковъ... Это твореніе г. Львова носить, несомнѣнно, отпечатокъ превосходнаго таланта, который выражается и формами и средствами, придавая этимъ формамъ лирическій характеръ» и т. д. (рецензія знаменитаго критика подъ псевдонимомъ «Сафиръ»).

Выражается общая надежда, что «Ундина» еще долгое время будетъ украшать собою репертуаръ Император. Вѣнскаго театра.

Въ № 253 «Спб. Вѣдомостей» (9 ноября 1852 г.) помѣщено въ фельетонѣ письмо русскаго очевидца торжества Львова на исполненіяхъ тогда въ Вѣнѣ ораторіи Stabat Mater и 1-мъ представленіи «Ундины», которое полно интересныхъ подробностей, касающихся и тогда животрепещущаго вопроса о томъ, какъ понимаютъ и цѣнятъ русскую музыку иностранцы. Авторъ его, будучи въ Вѣнѣ и видя объявленія о концертѣ земляка въ Консерваторіи (24 октября), взялъ билетъ, слушалъ ораторію и подошелъ потомъ къ А. Θ. который видимо, обрадовался привѣтствію соотечественника на русскомъ языкѣ, потому что пригласилъ его къ себѣ. Такъ явился соотечественникъ свидѣтелемъ овацій Львову со стороны дирижера Асмайера, артистовъ, издателей и т. п. Оттуда онъ, очевидно, попалъ въ число лицъ, приглашенныхъ на генеральную репетицію оперы 29 октября въ театрѣ; и вотъ какъ говоритъ онъ намъ объ этомъ событіи и о дальнѣйшемъ:

«Директоръ театровъ, г. Гольбейнъ, пригласивъ А. Θ. на сцену, въ краткихъ словахъ высказалъ ему отъ лица всей театральной труппы и своихъ сотоварищей по искусству, что если они уважаютъ въ нашемъ соотечественникѣ его званіе и высокое положеніе въ свѣтѣ, то вмѣстѣ съ тѣмъ видятъ въ немъ не диллетанта, а настоящаго артиста, глубоко постигшаго всѣ сокровенные изгибы музыкальнаго искусства, и благодарятъ за довѣріе, сдѣланное имъ по случаю исполненія оперы. Чѣмъ болѣе говорилъ г. Гольбейнъ, тѣмъ болѣе въ оркестрѣ замѣтно было движенія. Наконецъ, оркестръ взялся за инструменты, пѣвцы вышли впередъ и звуки нашего народнаго гимна раздались въ залѣ. А. Θ. хотѣлъ благодарить, но слезы не позволили ему выговорить ни слова, и я, стоя въ партерѣ, былъ тронутъ до глубины души! Какія счастливыя минуты для артиста.

«Въ субботу, 30 октября, было первое представленіе «Ундины», на которомъ присутствовалъ Императоръ и прочія высочайшія особы и много-

А. Ө. лѡвовъ, какъ оперный композиторъ.

численная публика. Театръ былъ совершенно полонъ. Увертюру сыграли отлично и окончили ее при громкихъ единодушныхъ рукоплесканіяхъ слушателей. Вообще, вся опера прошла такъ хорошо, какъ только можно было ожидать отъ перваго представленія, которое я все-таки считаю не чѣмъ другимъ, какъ генеральною репетиціею. Конечно, въ исполненіи не было еще того спокойствія, которое столь пріятно и необходимо для слушателей. Кромѣ того, съ машинами случилась небольшая неудача при разлитіи водопада въ 1-мъ дѣйствіи, что сильно смутило г-жу Липгардъ. Оркестръ игралъ слишкомъ громко, пѣвцы пѣли не довольно увѣренно, чего, впрочемъ, и должно было ожидать послѣ 2 только репетицій съ оркестромъ. Несмотря на все это, публика очень хорошо приняла оперу и за каждымъ № слѣдовали громкіе аплодисменты. По окончаніи пьесы слушатели принялись вызывать композитора, но его уже не было въ театрѣ; аплодисменты не умолкали, однакожъ, до тѣхъ поръ, пока на сцену не вышли главные исполнители».

«А. Ө. пригласилъ къ себѣ на ужинъ пѣвцовъ и пѣвицъ и прочихъ лицъ театральной труппы. Передъ ужиномъ на улицѣ вдругъ заиграла военная музыка. Цѣлый хоръ полковыхъ музыкантовъ, при освѣщеніи лампами, занялъ всю ширину улицы, такъ что ни проѣхать, ни пройти не было никакой возможности. Такихъ серенадъ въ Вѣнѣ не бывало въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ; публика отъ нихъ отвыкла, а потому это рѣдкое явленіе привлекло къ отелю множество народа. Когда музыканты сыграли нашъ народный гимнъ, громкое bravo и bis раздались въ толпѣ и гимнъ повторенъ былъ нѣсколько разъ. За ужиномъ поэтъ Прехтлеръ произнесъ экспромтъ въ честь композитора, который въ это же время предложилъ подарки артистамъ, участвовавшимъ въ оперѣ. Всѣ присутствовавшіе убѣдительно просили композитора остаться на слѣдующее представленіе, увѣряя, что онъ будетъ гораздо болѣе доволенъ этимъ представленіемъ, но срокъ отпуска не позволялъ композитору медлить, и на другой день въ 7 ч. вечера, когда поднимался въ театрѣ занавѣсъ, А. Ө. уже несся по желѣзной дорогѣ. 2-е представленіе оперы интересо-



Г-ЖА СТАХОВА ВЪ РОЛИ ЭТЕЛЬ.
«НА ПОЛПУТИ» А. ПИНЕРО.
АЛЕКСАНДИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

вало меня и мнѣ очень хотѣлось присутствовать при немъ, но уже въ 8 ч. утра не было никакой возможности достать ни одного билета, даже въ раекъ; ожидать же 3-го представленія, назначеннаго на 3-е ноября, и 4-го на 10-е ноября—я тоже не могъ».

По свидѣтельству газетъ, 2-е представленіе, дѣйствительно, прошло гораздо увѣреннѣе и машины дѣйствовали исправно. Критика даже жалѣла, что исполненіе партіи Ундины не было поручено г-жѣ де-Лагранжъ, Церръ или Ней, а г-жѣ Липгардъ, пѣвицѣ слишкомъ незначительной.

Въ «Wiener Allgemeine Zeitung» (№ 247), было напечатано длинное письмо Полины Віардо къ А. О. Львову, въ которомъ знаменитая пѣвица благодарила его за доставленіе нѣсколькихъ №№ «Ундины», чрезвычайно высоко оцѣнивая ихъ.

Вотъ какимъ уваженіемъ и теплымъ пріемомъ иностранцевъ встрѣчены были композиціи А. О. Львова, который является настоящимъ піонеромъ русской музыки на западѣ, задолго до Агренева-Славянскаго, Мусоргскаго Римскаго-Корсакова, Бородина, Шаляпина, Андреева и прочихъ.

«Ундина» была возобновлена на Императорскомъ театрѣ въ Спб. въ 60-хъ годахъ; Чайковскій, въ ранній періодъ своего композиторства, также сдѣлалъ попытку переписать эту оперу Львова, но сжегъ партитуру. М. А. Балакиревъ переинструментовалъ увертюру «Ундины», хотя Львовъ и самъ былъ знатокомъ оркестровки: иностранная критика даже упрекала его иногда въ слишкомъ сильной инструментовкѣ.

Г. Берліозъ въ статьѣ своей въ «Journal des Débats» (см. «Спб. Вѣд.» 12 января 1852 г.) говоритъ: «Большая часть любителей квартета и всѣ великіе скрипачи въ Европѣ знаютъ этого превосходнаго музыканта (т. е. А. О. Львова), виртуоза и композитора. Онъ обладаетъ замѣчательнымъ талантомъ въ игрѣ на скрипкѣ, и послѣднее его произведеніе, которое я слышалъ года 4 назадъ въ Петербургѣ—опера «Ундина», либретто которой г. де-Сенъ-Жоржъ перевелъ нынче на французскій языкъ отличается самыми возвышенными красотами, свѣжими, живыми, юными и прелестно оригинальными».

Третьей оперой Львова надо считать написанную на патріотическій сюжетъ «*Староста Борисъ Петровичъ*» или «*Русскій мужичокъ и французскіе мародеры*», эпизодъ изъ войны 1812 г., комическая опера въ 3 дѣйствіяхъ, на текстъ Н. И. Куликова. Въ ней проявляется и музыкальный націонализмъ, хотя въ старомъ до-Глинкинскомъ видѣ.

На упомянутой моей лекціи 30 апрѣля 1913 г. исполнены были нѣкоторыя №№ изъ этой оперы,—довольно красивые,—по экземпляру изъ библ. Придв. Пѣвч. Капеллы (теперь уже сдѣлавшемуся библиографической рѣдкостью).

Въ фельетонѣ «Спб. Вѣдомостей» 1852 г. (№ 253) объ исполненіи *Stabat Mater* и «Ундины» въ Вѣнѣ мы читаемъ, что въ концертѣ 24 октября въ залѣ Консерваторіи въ пользу вдовъ и сиротъ артистовъ, послѣ ораторіи Львова, послѣдовала увертюра его изъ оперы «Староста», которая шла очень живо. Несмотря на то, что А. Θ., вслѣдствіе столкновеній съ цензурою по поводу русскаго текста *Stabat Mater*, взялъ въ 1853 г. назадъ назначенную было къ представленію въ бенефісъ Петрова оп. «Староста» (подаривъ Петрову 150 р. въ возмѣщеніе убытка),—тѣмъ не менѣе, въ Петербургѣ эта новая (3-я по счету) опера А. Θ. поставлена была въ сезонѣ 1854—1855 г.г. (опять таки въ бенефісъ того же Петрова) подъ управленіемъ капельмейстера. Лядова въ Александринскомъ театрѣ и выдержала 8 представленій.

Въ запискахъ А. Θ. читаемъ по этому поводу слѣдующее:

«Сегодня (т. е. 19 апрѣля 1854 г.) даютъ «Старосту»... Съ одной стороны, воспоминаніе о незабвенной войнѣ весьма кстати; съ другой, общее расположеніе не къ веселью, а къ мрачности, когда Англійскій флотъ въ Балтикѣ и начинаетъ свои опустошенія въ приморскихъ городахъ, съ намѣреніемъ попытаться и въ Кронштадтѣ, а потомъ въ Петербургѣ. 20-е число. Представленіе «Старосты» прошло очень хорошо, апплодировали каждый №; послѣ 2 акта меня вызывали, но я, соображая настоящія обстоятельства, счелъ за лучшее не показываться и не возбуждать собственно собою криковъ и шуму. Надежда Самойлова пѣла Матвѣеву,

Булаховъ—Матвѣева, Петровъ—старосту; Мооръ—Кнопфа очень хорошо. Артемовскій—Зарубаева, очень дурно. №№ 1 и 8 произвели большой эффектъ, увертюра тоже; 3-й актъ показался холоденъ послѣ 2-го и еще болѣе потерпѣлъ отъ русской пляски, которая была очень плоха. Пріятно то, что русскій сочинилъ либретто, русскій написалъ музыку, русскій дирижировалъ, русскіе спѣли и весьма удовлетворительно... 25 *іюня*, день рожденія Государя, давали «Старосту» въ 7-й разъ».

О появленіи «Старосты» на Спб. сценѣ я имѣю въ своихъ рукахъ 2 большихъ фельетона: 1) «Спб. Вѣдомостей» отъ 12 мая въ 1854 г., № 104 и 2) «Сѣв. Пчелы» отъ 6 мая 1854 г. за № 101. Въ обоихъ разбираютъ подробно музыку и исполненіе артистовъ, рассказывая кратко и содержаніе пьесы.

Изъ первой рецензіи, подписанной И. М., воспроизвожу только ея начало, отрывокъ, имѣющій, такъ сказать, «принципіальный» характеръ и кромѣ того заключающій въ себѣ любопытный, сравнительный, взглядъ на творчества Львова и Глинки: «Новая русская опера! новая попытка доказать, что въ русской музыкѣ есть драматическій элементъ, что у насъ можно написать русскую оперу и что такая опера можетъ нравиться и имѣть успѣхъ. Не удивляйтесь нашимъ словамъ: онѣ не преувеличеніе, а правда. У насъ дѣйствительно между нѣкоторыми, чтобы не сказать между весьма многими, существуетъ мнѣніе, что русская драматическая музыка пока еще не существуетъ и что въ настоящее время нѣтъ возможности заинтересовать публику русской оперой. У насъ бывали удачныя попытки доказать противное, но онѣ какъ то скоро забывались сами собою и скептики въ послѣднее время еще упорнѣе держались своего мнѣнія насчетъ невозможности русской оперы, потому что русскія оперы въ это время почти вовсе перестали писать и исполнять. Появленіе «русскаго мужичка» и успѣхъ его на сценѣ должны нанести чувствительный ударъ этому мнѣнію, чему мы отъ души радуемся. Мы провели вечеръ въ театрѣ во время 1-го представленія оперы съ особеннымъ удовольствіемъ. Что ни говорите, а мы повторяемъ, что

А. Ө. ЛЬВОВЪ, КАКЪ ОПЕРНЫЙ КОМПОЗИТОРЪ.

особенно пріятно присутствовать въ такихъ спектакляхъ, видѣть такія убѣдительныя доказательства того, что у насъ музыка замѣтнымъ образомъ подвигается впередъ, что мы весьма удовлетворительно можемъ производить музыку отечественную, столь близкую сердцу. Чтобъ создать что нибудь удовлетворительное въ этомъ родѣ, композитору должно выполнить, между прочимъ, 2 условія: ему должно писать въ стилѣ народномъ и не превосходить настоящихъ средствъ нашихъ артистовъ, писать русскую музыку по силамъ русскимъ пѣвцамъ. И то и другое вполне соблюдено сочинителемъ музыки «русскаго мужичка», а потому и успѣхъ этой оперы не подлежитъ сомнѣнію. Стоитъ только замѣтить, съ какою *охотою* (простите за слишкомъ простое выраженіе, но оно въ настоящемъ случаѣ будетъ вѣрнѣе другихъ) исполняютъ эту оперу наши русскіе пѣвцы, чтобы убѣдиться, что они находятъ въ ея музыкѣ нѣчто свое, имъ близкое, родное. Музыка «Рус. М.» *вполнѣ національная* и нельзя не быть благодарну за это стремленіе А. Ө. Львову; нельзя не желать, чтобъ онъ продолжалъ трудиться къ поощренію русской оперы, чему такое блистательное начало положилъ нѣкогда нашъ даровитый композиторъ М. И. Глинка. Возвышаясь постепенно, идя шагъ за шагомъ впередъ, и она можетъ создать что нибудь громадное, понабраться такихъ силъ, что современемъ въ состояніи будетъ помѣряться ими съ заграничною музыкою, и наша публика будетъ слушать иностранную музыку, какъ добавленіе отечественной... Не исчисляемъ выгодъ во всѣхъ отношеніяхъ, которыя могли бы произойти отъ этого счастливаго переворота! Во всякомъ случаѣ, надѣемся, что это когда нибудь да совершится и что наши слова не одно только *pia desideria*».

Вторая рецензія принадлежитъ перу извѣстнаго критика Ростислава (гр. Ө. М. Толстой) и заключаетъ въ себѣ очень хорошій музыкальный разборъ оперы:

«Въ бенефисъ давно извѣстнаго и заслуженнаго нашего артиста Г. Петрова представлена была въ первый разъ на Александринскомъ театрѣ новая опера А. Ө. Львова подъ назв.: «Русскій мужичекъ»... Не знаемъ,

что скажутъ полузаморскіе цѣнители, находяшіеся, къ сожалѣнію, еще въ значительномъ числѣ промежъ нашихъ любителей музыки, но что касается собственно до насъ, то мы отъ души привѣтствовали рѣдкое и утѣшительное явленіе на нашей сценѣ и нелицемѣрно рукоплескали произведенію, задуманному и написанному почти исключительно одними русскими. Пора отбросить столь долго заражающее многихъ недовѣріе къ дарованію отечественныхъ нашихъ композиторовъ и артистовъ; пора снискать ихъ поощреніемъ и привѣтствовать труды ихъ съ искреннимъ радушіемъ. У насъ въ обычаѣ, когда появится русскій композиторъ или артистъ, спрашивать: «Да гдѣ онъ учился музыки? У насъ нѣтъ консерваторіи, нѣтъ правильного раціональнаго муз. образованія!» Какъ бы то ни было, г.г. критики, но неоднократные примѣры доказываютъ, что и наши композиторы знаютъ свое дѣло и знаютъ его основательно. Разумѣется, если большинство публики будетъ противодѣйствовать ихъ усиліямъ упорною методическою оппозиціею, охота ли имъ будетъ трудиться, но поощрите ихъ сочувствіемъ и родныя дарованія забьютъ живымъ ключомъ».

«Мы не намѣрены выдавать новую оперу А. Ө. Львова за капитальное произведеніе, но въ ней нельзя не признать совершеннаго знанія дѣла, безукоризненно правильной гармонизаціи и теплаго чувства... Передъ началомъ мастерски написанной увертюры слышны отдаленные звуки колокола; бьетъ 5 часовъ и при послѣднемъ замирающемъ звукѣ въ струнныхъ инструментахъ начинается прекрасная, тихая, плавная религіозная мелодія. Намѣреніе композитора не подлежитъ тутъ никакому сомнѣнію: онъ желаетъ изобразить прекрасный весенній или лѣтній день и съ свойственнымъ ему религіознымъ направленіемъ встрѣчаетъ его молитвою. Что день прекрасенъ, а не пасмуренъ, въ томъ свидѣтельствуетъ ясность и спокойствіе мелодіи; что дѣйствіе начинается не вечеромъ, а въ весеннее или лѣтнее утро, доказывается веселымъ чириканьемъ и пѣніемъ птичекъ, которымъ композиторъ весьма удачно подражаетъ трепетными троевязными нотами перекликающихся флейтъ и гобоевъ... При переходѣ мелодіи въ доминанту тона присоединяются духовые инструменты, а въ скрипкахъ

А. Ө. ЛЬВОВЪ, КАКЪ ОПЕРНЫЙ КОМПОЗИТОРЪ.

появляется контрапунктическая фраза пиццикато; далѣе, мелодія возвращается въ первобытный тонъ и раздражается массою оркестра. Все это ведено мастерски, постепенно и хорошо обдуманно. Аллегро увертюры также весьма искусно ведено и разработано, но (если возможно такъ выразиться) тутъ психическое намѣреніе композитора для насъ не такъ понятно, и мы осмѣлимся замѣтить, что 3-тактная фраза, на которой оно основано, была бы весьма удобна и удачна для скерцо, напимѣръ, но для полного хорошо развитого аллегро увертюры, и въ особенности послѣ главного религіознаго анданте, она показалась намъ слишкомъ короткою и недовольно выразительною. Конечно, слѣдующая хорошо развитая скрипичная фраза служила ей продолженіемъ, но не менѣе того первые три такта все таки остаются главною мыслью. Впрочемъ, достоинства ловкой и живописной инструментации, живость фразы и мастерское развитіе allegro выкупають этотъ небольшой недостатокъ»...

«При поднятіи завѣсы сцена представляетъ поспѣшные сборы изъ Москвы богатаго семейства Матвѣевыхъ... А. В. Матвѣева, окруженная приближенными и держа на колѣняхъ малолѣтнихъ своихъ дѣтокъ, груститъ о необходимости покинуть родную Москву. Минорная фраза: «прощай, родимый край», выражаетъ ея тоску. Дѣвушки, тронутыя горестью барыни, желая ее утѣшить, прерываютъ ея пѣніе мажорною фразою: *«Матушка сударыня, добрая боярыня»*. Быстрое появленіе яснаго мажорнаго тона придумано весьма удачно и возбуждаетъ какое то освѣжающее чувство; замѣтимъ при этомъ случаѣ, что минорный тонъ вовсе не есть необходимая принадлежность русскаго національнаго пѣнія, какъ многіе полагають. Мелодія женскаго хора, о которомъ идетъ рѣчь, не минорная, а между тѣмъ неотъемлемо чисто русскаго національнаго склада. Опре- дѣлить съ точностью, что именно составляетъ принадлежность національной мелодіи, невозможно: ее чувствуешь сердцемъ, а не постигаешь разумомъ: однакожь, въ музыкѣ есть нѣкоторыя формы, усваиваемыя, такъ сказать, различными націями, какъ, напимѣръ, употребляемая апподжатура въ итальянскихъ речитативахъ. Вотъ почему мы полагаемъ, что слѣдовало

бы избѣгать апподжатуры въ пѣніи русскаго крестьянина, и намъ кажется, что отвѣтъ старосты: «во всемъ Его святая воля» значительно выигралъ бы удаленіемъ апподжатуры и нѣкоторыхъ тріолетныхъ фразъ. Слѣдующая за речитативомъ мелодія «Вѣрь, родная» и т. д. чисто русская. Едва староста (г. Петровъ) успѣлъ вымолвить окончаніе перваго осьмистишія: «послѣ грознаго ненастья красно солнышко взойдетъ», какъ со всѣхъ сторонъ раздались продолжительныя рукоплесканія. Конѣчно, при нынѣшнихъ обстоятельствахъ эти значительныя слова необходимо должны были вызвать общее сочувствіе, но еслибъ музыка не была проникнута истинно русскимъ чувствомъ, то и слова утратили бы свою выразительность и горячее впечатлѣніе не пробѣжало бы электрическою искрою по сердцамъ слушателей.

«По окончаніи интродукціи является Кнопфъ, управитель Матвѣевыхъ... типъ старинныхъ управителей изъ нѣмцевъ, т. е. смѣсь самохвальства, шутовства, лжи, грубости и надменности съ подчиненными и низкопоклонности съ помѣщиками. Кнопфъ хочетъ воспротивиться вывозу изъ Москвы серебра и др. драгоценностей Матвѣевыхъ, но крестьяне и слуги, одобряемые и поддерживаемые старостою, не повинуются нѣмцу... Управитель кричитъ караулъ и объявляетъ Матвѣевой (вышедшей на крики изъ внутреннихъ покоевъ), что крестьяне ея хотятъ его зарѣзать *большимъ ножикомъ*. Староста клянется, что нѣмецъ взводитъ на православныхъ сущую клевету. Анна Вас. въ недоумѣніи плачетъ, но, къ счастью, подоспѣваетъ самъ Матвѣевъ и изобличаетъ управителя въ перепискѣ съ французами, выгоняетъ его со стыдомъ и срамомъ. Кнопфъ, удаляясь, клянется отомстить своимъ прежнимъ благодѣтелямъ. Матвѣевъ убѣждаетъ жену уѣзжать немедленно въ Касимовскую деревню, совершенно положившись на умнаго старосту, самъ же долженъ пока остаться въ Москвѣ на службѣ. Изъ этого положенія образуется терцетъ, написанный съ чувствомъ, съ жаромъ: голоса въ немъ искусно сочетаются... А. Ѳ. Львовъ сжалъ терцетъ почти весь въ одно движеніе. Слѣдуетъ обратить вниманіе на удачное возвращеніе мелодіи... «не на вѣкъ грозитъ ненастье». Эта чисто русская

А. О. ЛЬВОВЪ, КАКЪ ОПЕРНЫЙ КОМПОЗИТОРЪ.

мелодія удачно отгѣняется отъ нѣсколько бравурнаго пѣнія остальныхъ 2 голосовъ. По окончаніи означенной мелодіи теноръ въ мѣрномъ речитативѣ благословляетъ дѣтей, и за симъ слѣдуетъ коротенькая Coda въ первобытномъ тонѣ.

«Проводивъ жену, Матвѣевъ возвращается на сцену съ партизаномъ Зарубаевымъ, и тутъ объясняется, что Матвѣевъ намѣренъ взяться самъ за оружіе въ отрядѣ храбрыхъ партизановъ. Теноровый романсъ, замѣчательно исполненный Булаховымъ, какъ отдѣльная пьеса, замѣчателенъ во многихъ отношеніяхъ, но кажется не совершенно соотвѣтствуетъ воинственному духу, побудившему Матвѣева покинуть жену и дѣтей и войти въ ряды партизановъ. Зато хоръ партизановъ: «на бой, товарищи!» исполненъ огня и энергіи.

«Во второмъ актѣ декорація представляетъ поляну въ густомъ лѣсу. На первомъ планѣ видна небольшая палатка, въ которой помѣщается А. В. съ дѣтьми, а въ глубинѣ сцены телѣги, кули съ мукою, разная рухлядь, сложенная въ кучи и развѣшанныя на сучьяхъ крестьянскія люльки. До поднятія завѣсы въ оркестрѣ слышны религіозныя фразы увертюры. Послѣ прелюдіи завѣса поднимается, и народъ, преклонивъ колѣни, поетъ прекрасную молитву. Въ музыкальномъ отношеніи молитва эта безукоризненно хороша, но намъ кажется, что предшествующіе прелюдіи 5 ударовъ въ колоколъ здѣсь вовсе излишніе, потому что въ непроходимомъ лѣсу нѣтъ ни башенъ, ни колоколовъ, съ которыхъ возвѣщалось бы мѣрное прохожденіе времени, и полагаемъ, что пѣніе птичекъ, столь удачное въ увертюрѣ, вредитъ здѣсь нѣсколько величественному пѣнію колѣнопреклоненнаго народа.

«Арія Матвѣевой написана въ декламационномъ стилѣ... начинающаяся минорною фразой, въ которой Матвѣева описываетъ свои грустныя опасенія за участь мужа, оканчивается восторженною мажорною фразою при радостномъ извѣстіи, что обожаемый супругъ живъ и спѣшитъ на свиданіе съ семействомъ.

... «Однако, Матвѣевъ недолго остается съ женою: товарищъ его Зарубаевъ напоминаетъ ему, что отрядъ партизановъ ожидаетъ ихъ возвра-



Г. ЩЕПКИНЪ ВЪ РОЛИ СЛУГИ КОЛЬ.
«НА ПОЛПУТИ» А. ПИНЕРО.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

щенія... Квартетъ, возникающій изъ сего положенія, написанъ мастерски, и особеннаго вниманія заслуживаетъ полная прекрасная мелодія сопрано и тенора: «Ахъ, прощай!», сопровождаемая стакатными фразами двухъ басовъ.

По удаленіи Матвѣева съ товарищами въ противоположную сторону лѣса слышатся глухіе стоны и крики. Женщины въ страхѣ толпятся вокругъ барыни... На сцену вбѣгаетъ испуганный Степанъ и объявляетъ, что онъ, охраняя барское добро (корчагу, наполненную бурдою разнаго варенья), уходилъ 3 голубчиковъ французовъ... Не замолкъ еще смѣхъ, возбужденный разсказомъ Степана, какъ раздаются отчаянные крики: «спасайтесь! французы идутъ»!

«Начинается мастерской, неподобно обдуманнѣйшій финалъ, который исполнѣнъ достоинъ пера даровитаго нашего композитора. Сначала хоръ женщинъ выражаетъ ужасъ и волненіе, вращаясь въ минорныхъ тонахъ (mi и la). Замѣчательно, что композиторъ представилъ въ оркестрѣ волненіе однимъ струннымъ инструментомъ, который двувязными нотами быстро пробѣгаютъ различныя гаммы, мѣдныя же инструменты выдерживаютъ аккорды, какъ бы поддерживая твердость упдающихъ духомъ. Съ появленіемъ крестьянъ, вооружающихся чѣмъ ни попало, хоръ переходитъ въ мажорный тонъ (до) и обрисовывается новая энергическая фраза прогрессіею (une progression mélodique). Но вотъ возвращается староста, убѣдившійся въ тщетности защиты противъ сильнѣйшаго непріятеля и приказываетъ положить на время оружіе, обѣщая, что въ ту же ночь враги перестанутъ быть опасны, и посылаетъ парня дать вѣсть барину. Народъ повинуется и, въ ожиданіи непріятеля, совершаетъ теплую молитву. Староста совѣтуетъ барынѣ переодѣться въ крестьянское платье, а дѣтей прячетъ въ палатку.

По окончаніи молитвы французы шумно, съ обнаженнымъ оружіемъ въ рукахъ, толпою вбѣгаютъ на сцену. Мародеровъ напутствуетъ измѣнникъ Кнопфъ.

Нѣмецъ торжествуетъ: онъ допрашиваетъ старосту, старается запугать его, но староста отвѣчаетъ, что г.г. уѣхали въ Касимовъ, а французамъ указываетъ на барскія провизію и вино. Начинается пирушка. Хоръ

А. В. ЛЬВОВЪ, КАКЪ ОПЕРНЫЙ КОМПОЗИТОРЪ.

французовъ основанъ на мелодіи извѣстной пѣсни «C'est l'amour» въ $\frac{6}{8}$, прерываемой $\frac{2}{4}$ удачною фразою. Одинъ изъ французовъ поетъ куплеты, въ которыхъ композиторъ поддѣлался какъ нельзя лучше къ французскому роду музыки, и затѣмъ возвращается съ усиленною инструментациею прежняя мелодія на $\frac{6}{8}$...

«Кнопфъ, успѣвшій нагрузиться, приказываетъ старостѣ привести спрятавшихся дѣвушекъ и заставить ихъ пѣть и плясать... Нѣмецъ приходитъ въ восторгъ и на голосъ «Ach, Du mein lieber Augustin» поетъ... Чтобы показать примѣръ, нѣмецъ отплясываетъ вальсъ при хохотѣ подгулявшихъ французовъ. Наконецъ, дѣвушки прерываютъ молчаніе и затягиваютъ минорную родную русскую пѣсню: «Ахъ мы, бѣдныя, безталанныя». Французы смѣются и поютъ во все горло: «Vive la France». Хоръ кончается громкимъ хохотомъ, подъ который вновь входитъ минорная русская пѣсня. Нѣмецъ прерываетъ пѣніе дѣвушекъ: «Что вы за дуралей, точно волкъ по лѣсу воетъ?», говоритъ онъ, и, припоминая нѣкоторыя изъ веселыхъ народныхъ пѣсенъ, напѣваетъ: «По улицѣ мостовой», «Здравствуй, милая, хорошая моя!» и проч. при громкомъ одобреніи пьяныхъ французовъ. Все это живо, хорошо ведено и, повторяю, безподобно обдуманно.

«Вдругъ маленькій сынъ Матвѣева выбѣгаетъ изъ палатки и довѣрчиво бросается къ знакомому ему Адаму Андреевичу. Нѣмецъ съ злобной радостью и, какъ бы внезапно протрезвившись, спрашиваетъ у него: «а мама твоя здѣсь?»—«Здѣсь!»—отвѣчаетъ невинно ребенокъ. Кнопфъ торжествуетъ: «А, наконецъ часъ мщенія наступилъ!»—воскликаетъ онъ и тотчасъ объявляетъ французамъ, что онъ предоставляет имъ новую, достойную ихъ жертву, женщину удивительной красоты. Французы съ восторгомъ принимаютъ предложеніе и разсыпаются по лѣсу отыскивать красавицу.

«Въ оркестрѣ волненіе растетъ... прибѣгаетъ парень и увѣдомляетъ старосту, что наши показались на опушкѣ лѣса. Староста приказываетъ народу вооружиться: «Ну, теперь пора! Смѣлѣй, ребята, а чтобы враги не догадались, я вамъ пѣсенку спою»—и громкимъ голосомъ затягиваетъ: «Не на всѣхъ пройдетъ ненастье» и т. д.

«Въ это время вбѣгаетъ Матвѣева, преслѣдуемая толпою французовъ. Мародеры обступаютъ несчастную женщину и поютъ подъ звуки новой живой мелодіи «Vraiment, messieurs, elle est jolie». Староста и крестьяне заслоняютъ ее грудью... Народъ грозитъ французамъ; вдали раздается барабанъ; крестьяне съ крикомъ ура бросаются на супостата; завязывается кровавый бой; французы побѣждены.

«Послѣ волнующихъ сценъ 2-го акта третій актъ, въ которомъ дѣйствіе происходитъ по окончаніи Отечественной войны, въ спокойной средѣ домашняго деревенскаго быта, долженъ былъ показаться нѣсколько блѣденъ. Мы и не станемъ о немъ распространяться, скажемъ только, что и въ 3 актѣ проглядываетъ истинный русскій народный элементъ, т. е., что въ немъ находятся мелодіи, которыхъ, кромѣ какъ русскій, никакой композиторъ не задумаетъ и не напишетъ. Однако же, долгъ безпристрастія заставляетъ насъ упомянуть, что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ нашъ композиторъ прибѣгаетъ къ итальянскимъ формуламъ, которыхъ можно бы и слѣдовало бы, кажется, избѣгнуть, на примѣръ, въ концѣ аріи Параши, гдѣ финальная каденца чисто итальянскаго покроя рѣзко отдѣляется отъ предыдущаго пѣнія. Анданте аріи старосты тоже не подходитъ подъ общій стиль оперы, но за то allegro: «Вновь настали миръ и счастье» и въ особенности хоръ, входящій при словахъ: «что онъ бѣдную тревожитъ», совершенно русскія мелодіи и отъ нихъ также вѣетъ національнымъ чувствомъ. Тоже можно сказать и о послѣдней мелодіи: «Теперь, жена, давай вина!» Жаль только, что въ концѣ ритма въ нее вкралась руладная вокализція (повторяющаяся 4 раза), которая вовсе не подъ стать нашему православному старостѣ».

«Авторъ либретто доказалъ, что онъ въ совершенствѣ знаетъ сценическіе эффекты. Достоинство не маловажное для писателя драматическихъ произведеній, а наши артисты доказали, что, при малѣйшемъ поощреніи и сочувствіи публики, они не жалѣютъ своихъ трудовъ и передаютъ вѣрно и отчетливо написанную для нихъ музыку».

Не правда ли, какая интересная рецензія, показывающая въ состави-

А. Ѳ. ЛЬВОВЪ, КАКЪ ОПЕРНЫЙ КОМПОЗИТОРЪ.

телѣ ея знатока и цѣнителя русской музыки, вѣрно угадывающаго пути нарождающейся новой русской школы. Видно, что и Львовъ, руководимый своимъ вѣрнымъ чутьемъ и разборомъ многочисленныхъ народныхъ напѣвовъ, уже стоялъ на пути освобожденія отъ оковъ шаблонной европейской гармонизаціи.

Въ 1857 г. въ Дрезденѣ, 24 сентября, какъ пишетъ «Дрезденскій журналъ» отъ 26 сентября (№ 223), на музыкальномъ вечерѣ, данномъ Львовымъ въ отелѣ Тима, въ присутствіи приглашеннаго общества и наслѣднаго принца съ супругою, исполнены подъ упр. А. Ѳ. его ораторія *Stabat Mater* и увертюра изъ комич. оперы «Староста», а въ заключеніе—народный гимнъ. Относительно увертюры сказано:

«Въ увертюрѣ композиторъ не менѣе достоинъ похвалы, хотя сочиненіе это написано въ характерѣ, совершенно противоположномъ (т. е. въ иномъ, чѣмъ *Stabat Mater*). Свѣжесть и гладкость мелодіи, легкость движенія, простота и граціозность характера при избранныхъ и употребленныхъ весьма кстати инструментахъ, заставляютъ предполагать, что содержаніе оперы вполне соотвѣтствуетъ таланту композитора».

Въ другой Дрезденской газетѣ, отъ того же числа, по поводу этого концерта читаемъ:

«Дрезденъ, 24 сентября. Сегодня русскій генералъ Львовъ предъ многочисленнымъ обществомъ приглашенныхъ слушателей и при содѣйствіи Королевской капеллы и пѣвцовъ Придворнаго театра, привелъ въ исполненіе нѣкоторыя изъ своихъ сочиненій, а именно *Stabat Mater* (съ нѣмецкими словами), увертюру комической оперы «Староста» и русскій національный гимнъ... Произнести подробное сужденіе объ увертюрѣ, принадлежащей къ оперѣ, содержаніе которой намъ неизвѣстно, есть дѣло невозможное, потому что характеръ увертюры зависитъ отъ содержанія оперы. Во всякомъ случаѣ, исполненная сегодня увертюра «Старосты» произвела впечатлѣніе, какое можетъ произвести увертюра, богатая прелестными мотивами, отлично обработанная и какъ необыкновенно живая музыкальная пьеса».

Прибавимъ со своей стороны, что эти сужденія показываютъ осторожность нѣмецкихъ критиковъ. Вспомнимъ еще слова Ростислава объ этой увертюрѣ, въ особенности о ея второй, скорой части. Дѣло въ томъ, что увертюра, очевидно, написана и издана была отдѣльно и независимо отъ оперы. Подтвержденіе этому я вижу, во-первыхъ, въ нахожденіи у потомковъ А. Θ. старой напечатанной партитуры «Ouverture, composée par Alexis Lvoff. Parfition № 2 (Lithographie de A. Erchoff, rue Snamensky, maison Meniaeff). Содержание ея,—по сравненію съ описаніемъ Ростислава,—совершенно тождественно съ увертюрой «Старосты»; затѣмъ, въ программѣ музыкальной части—«Фестиваля 17 января 1862 г.» (въ честь А. Θ. Львова, происходившемъ въ помѣщеніи Придворной Пѣвческой Капелы) мы видимъ среди пьесъ сочиненія Львова исполненную №-мъ 5 «Увертюру концертную». Объ увертюрѣ C-dur Львова упоминаютъ въ числѣ оставшихся послѣ Львова и получившихъ извѣстность пьесъ его біографы (напр., см. у Преображенскаго, с. 17 въ брош. «А. Θ. Львовъ, его жизнь и дѣятельность», 1908 г.).

Я полагаю, что А. Θ. когда началъ писать свою оперу, просто пристегнулъ къ ней прежде составленную и изданную имъ концертную увертюру C-dur,—использовавъ потомъ начало ея и для прелюдіи 2 акта: оттого и слышатся тамъ опять удары колокола, непріятно удивившіе критика Ростислава.

Въ изданіи клавира «Старосты» (Бернарда) колоколъ здѣсь не помѣщенъ,—можетъ быть, вслѣдствіе именно этого замѣчанія виднаго рецензента. Оттого скорый и коротенькій веселый мотивъ 2-й части увертюры не находится нигдѣ въ самой оперѣ.

Пѣсня Параши издана отдѣльно П. Юргенсономъ, въ наше время.

А. Θ. Львовъ написалъ еще и первую русскую оперетту подъ названіемъ «*Варвара или Ярославская кружевница*».

Не имѣю никакого о ней матеріала, за исключеніемъ замѣтки въ цитировавшемся уже фельетонѣ «Спб. Вѣдом.» отъ 9 ноября 1852 г. (№ 253) объ исполненіи въ Вѣнѣ «Stabat Mater» и «Ундины»:

«Одинъ изъ новѣйшихъ примѣровъ подобнаго успѣха (т. е. А. Θ.

А. Ѳ. Львовъ, какъ оперный композиторъ.

Львова, какъ русскаго композитора за границей) заставляеть насъ сегодня снова повести рѣчь о композиторѣ нашего народнаго гимна, композиторѣ «Молитвы у Креста» ¹⁾, «Біанки и Гвальтьеро», «Ундины», «Старосты» и «Варвары или Ярославской кружевницы».

Затѣмъ, въ отчетѣ о представленіи «Старосты» «Спб. Вѣдом.» 12 мая 1854 г., тоже цитированномъ (фельетонъ И. М.), читаемъ:

«Третье дѣйствіе начинается пѣсней Параши «За деревней нашею». Эта маленькая пѣсенка можетъ служить въ pendant къ извѣстной пѣснѣ Коршуна изъ оперетки «Варвара или Ярославская кружевница», пьески, которую давали за нѣсколько лѣтъ предъ симъ».

Слѣдовательно, «Варвара» написана до «Старосты», т. е. раньше марта 1853 г., когда «Староста» уже былъ совершенно готовъ къ предполагаемому представленію. Вѣроятно, А. Ѳ. написалъ ее въ 1851—52 гг* въ видѣ отдыха послѣ серьезной своей религіозной ораторіи.

М. И. Долина любезно предоставила въ мое распоряженіе единственный экземпляръ, сохранившійся отъ оперетты Львова и случайно найденный ею въ періодъ «Вечеровъ Русской Пѣсни». Этотъ № называется: «Варвара», русская пѣсня, сочиненіе А. Львова, № 159, изъ «Собранія лучшихъ романсовъ и народныхъ пѣсенъ для одного голоса съ акомпаниментомъ фп.». Uebersetzung v. Bruno, Arrangement und Uebersetzung. Eigenthum des Verlegers Fritz Schubert, Hamburg. Изданіе старое, второго экземпляра найти не могли.

Это все; что осталось отъ оперетты. Изданы ли были вообще другіе ея №№ не знаю.

Итакъ, во Львовѣ мы должны видѣть піонера русскихъ композиторовъ, принятыхъ на Западѣ. Двѣ слабыхъ юношескихъ попытки Бортнянскаго до Львова не имѣютъ значенія для расположенія музыкальнаго мнѣнія Европы въ пользу русской музыки. Послѣ Львова въ 60 г. съ русской музыкой проѣхалъ по Германіи, Англіи (былъ даже и въ Америкѣ) князь Ю. Н. Голицынъ со своими крѣпостными, хоромъ и оркестромъ. Затѣмъ,

¹⁾ Т. е. Stabat Mater—русскій переводъ текста которой разрѣшенъ былъ духовной цензурою только подъ этимъ названіемъ («Молитва у Креста»).

съ 1862 г. слѣдуетъ неустанная художественная пропаганда русской пѣсни извѣстнаго Д. А. Агренева-Славянскаго, въ теченіе полувѣка исколесившаго Россію и З. Европу, покорившаго народной русской музыкой весь Западъ и Америку; поклонниками и друзьями этого дѣятеля были такіе европейскіе авторитеты, какъ Гуно, Тома, Массенэ, Бурго-Дюкудре и др. Наконецъ, въ наше время слѣдуютъ парижскіе концерты Олениной д'Альгеймъ, а съ 1898 по 1903 г. около 100 большихъ концертовъ русской музыки, данныхъ М. И. Долиной въ главныхъ центрахъ З. Европы.

Только послѣ этого начинается побѣдоносное шествіе русской оперы въ З. Европѣ.

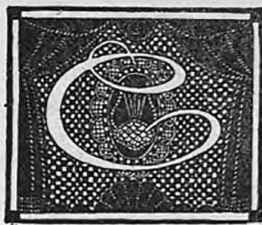
Имя А. Ф. Львова почти забыто и сочиненія его представляютъ библиографическую рѣдкость. Между тѣмъ, мы, наслаждаясь плодами современнаго русскаго искусства, проживаемъ, въ сущности говоря, музыкальное наслѣдіе, оставленное намъ этимъ замѣчательно разностороннимъ, широко просвѣщеннымъ и высоко талантливымъ дѣтелемъ нашего отечества. Львовъ оставилъ свой слѣдъ во всѣхъ рѣшительно областяхъ русской музыки. Онъ имѣлъ всѣ данныя развиться, какъ композиторъ, въ первоклассную величину, но положилъ этотъ даръ свой на алтарь служенія отечеству,—въ роли болѣе скромной, но не менѣе полезной. Православная церковь никогда не позабудетъ имени Львова, которому обязана она всецѣло нынѣшнимъ ея стройнымъ обиходомъ пѣнія и концертами, входящими въ репертуаръ рѣшительно всѣхъ русскихъ духовныхъ хоровъ. Художественное значеніе этихъ пьесъ Львова безсмертно. Вся Россія обязана Львову звуками своего національнаго гимна,—лучшаго изъ гимновъ всѣхъ другихъ странъ и народовъ всего міра. Указать теперь еще и на роль А. Ѳ. Львова, какъ піонера русскихъ композиторовъ на Западѣ—дѣло исторической справедливости.

АПОЛЛОНЪ ГРИГОРЬЕВЪ, КАКЪ ТЕАТРАЛЬНЫЙ РЕЦЕНЗЕНТЪ.

(Къ 50-лѣтію со дня смерти писателя).

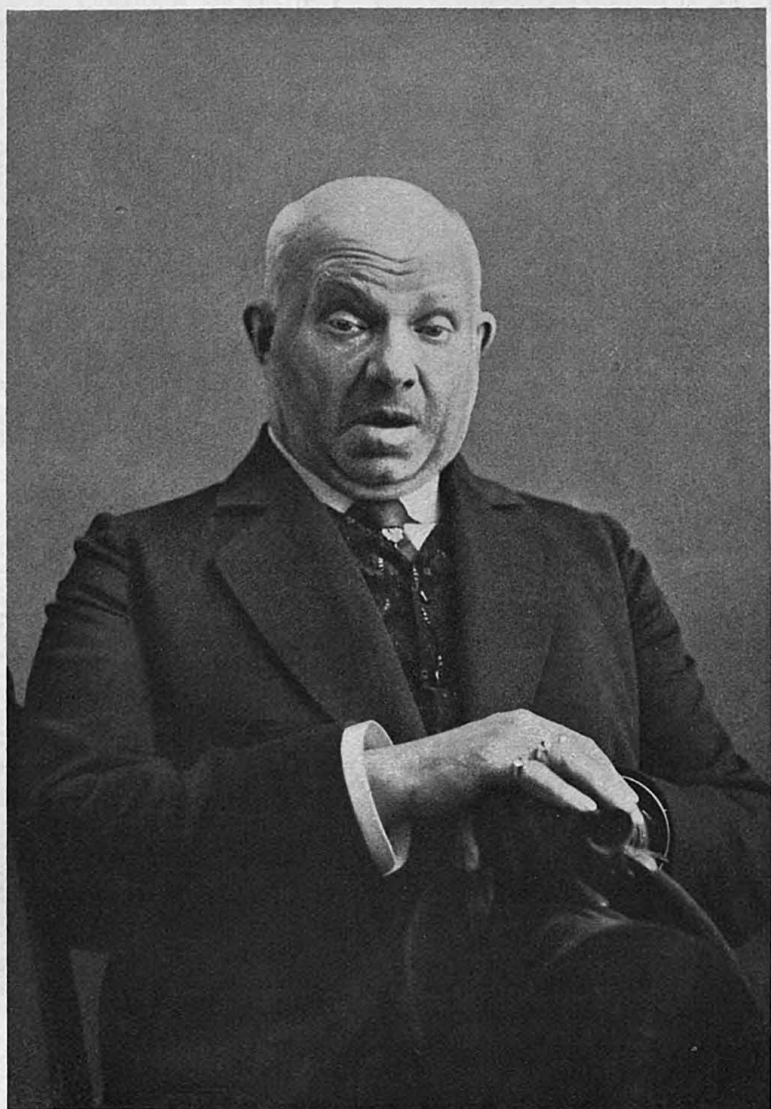
Н. ДОЛГОВА.

Широта его взглядовъ.—Черты изъ жизни: удаленіе изъ театра за азартныя рукоплесканія, переводъ Шекспира въ долговомъ отдѣленіи.—Обожаніе Мочалова.—Каратыгинъ и Полтавцевъ. Оригинальный взглядъ на Любима Торцова.—Характеристики Мартынова, Садовскаго, Самойлова и Самойловой.—Неумолимый походъ противъ Нильскаго и Бурдина.—Мысль о вѣчномъ превосходствѣ московской труппы надъ петербургской.



Ъ именемъ Аполлона Григорьева неразлученъ эпитетъ «одинокоего критика». И это такъ понятно! Дорогой лишь близкому кружку товарищей, отвергаемый молодежью, непопулярный среди широкой публики, писатель—какъ никто другой, извѣдалъ всю горечь идейнаго одиночества и всю трудность плыть противъ теченія. Эта странная судьба—не средній жребій и взглядъ на критика невольно колеблется между двумя крайними опредѣленіями, одно изъ которыхъ отсталость и ненужность, а другое—крупное, истинно цѣнное, дѣло.

Къ счастью, за послѣднее время все болѣе настойчиво звучитъ второй приговоръ. Это и не могло быть иначе, разъ мы считаемъ необходимымъ пересмотрѣть тѣ положенія критики шестидесятыхъ годовъ, которыя долгое время разсматривались, какъ непререкаемый кодексъ. Нашъ взглядъ на реализмъ болѣе широкъ, и въ идейномъ движеніи той эпохи мы вмѣстѣ съ законнымъ стремленіемъ расширить сферу искусства введеніемъ болѣе близкихъ къ обыденной жизни явленій замѣчаемъ другое желаніе оправдывать произведенія литературы лишь тогда, когда они отражаютъ проходящій интересъ минуты. Поэтическому творчеству навязывались рѣзко сатирическія задачи и художественный реализмъ незамѣтно переходилъ въ грубѣйшій натурализмъ.



Г. ПЕТРОВСКИЙ ВЪ РОЛИ ГОЛЬДШТЕРНА-ОТЦА.
«ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕЦЪ» С. ДОБРЖАНСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

Аполлонъ Григорьевъ съ одинаковымъ пыломъ боролся за большую широту взглядовъ и какъ литературный критикъ и какъ рецензентъ; боролся, не связывая себя ни съ какимъ опредѣленнымъ кружкомъ и вѣчно сознавая, что, чужой среди западниковъ и не свой для славянофиловъ, онъ «рѣшительно одинъ, безъ всякаго знамени» ¹⁾. Но такое отсутствіе того, что въ наше время называютъ вполнѣ опредѣленной платформой, и сообщало порой чрезвычайную силу и убѣдительность статьямъ критика. Въ кардинальномъ для театра той эпохи вопросъ объ Островскомъ ему не приходилось во что бы то ни стало отрицать западника—Добролюбова для того, чтобы указать на главное и лучшее въ произведеніяхъ драматурга. Критикъ охотно признавалъ мѣткость сужденій автора статей о «Темномъ Царствѣ». Но, по его мнѣнію, сужденія эти отбѣняютъ лишь одну сторону вопроса, такъ какъ роль Островскаго далеко не исчерпывается ролью обличителя самодурства. Это не значило, съ другой стороны, что Аполлонъ Григорьевъ хотѣлъ извлечь изъ пьесы оправданіе старыхъ устоевъ жизни. Врагъ предвзятыхъ точекъ вообще, онъ вполнѣ опредѣленно говорилъ, что «художество, какъ дѣло синтетическое, дѣло того, что называется вдохновеніемъ, захватываетъ жизнь гораздо шире всякой теоріи, такъ что теорія сравнительно съ нимъ остается всегда назади» ²⁾. И критикъ не былъ узокъ въ сужденіяхъ, никогда, не сводя образы писателя къ безжизненнымъ схемамъ. Жалость къ Большову въ моменты его душевной драмы, уваженіе къ мистическому складу Катерины, пониманіе комедіи «Бѣдность не порокъ», какъ «поэтического изображенія цѣлаго міра»—все это тѣ взгляды, къ которымъ тяготѣемъ и мы, отрѣшаясь мало-по-малу отъ предвзятыхъ положеній «соціальной критики». Но если эту точку зрѣнія такъ легко отстаивать теперь, за нее чрезвычайно трудно было бороться въ ту пору, когда Чернышевскій готовъ былъ признать Островскаго «кичливой бездарностью»,

¹⁾ Слова Аполлона Григорьева. Эпоха 1864 г. № 9 стр. 30.

²⁾ Русскій Міръ 2860 г. № 5.

АПОЛЛОНЪ ГРИГОРЬЕВЪ, КАКЪ ТЕАТРАЛЬНЫЙ РЕЦЕНЗЕНТЪ.

а реалисты школы Добролюбова договаривались до защиты Кабанихи лишь бы не дать повѣрить въ обаяніе мистически настроенной Катерины. Но Аполлонъ Григорьевъ боролся. Боролся или, вѣрнѣе, велъ безнадежную борьбу въ ту пору, когда на смѣну Чернышевскому и Добролюбову шелъ уже Писаревъ.

Такая ставка не могла не быть битой. И это даетъ намъ возможность иначе взглянуть и на жизнь того писателя, который съ ужасомъ сознавалъ, что противъ самыхъ дорогихъ его воззрѣній стоитъ не костный консерватизмъ людей старины, а новое, только теперь покоряющее слово. Побѣда не могла казаться долгой. Ее не суждено было увидѣть вовсе. По словамъ друзей, Аполлону Григорьеву не давала покоя мысль о томъ, что онъ ненужный человѣкъ, и не отъ этого ли мучительнаго сознанія и сгорѣлъ пылкій, жаждавшій любви и сочувствія, энтузіастъ? ¹⁾

Эту черту такъ хочется затронуть потому, что театральные матеріалы бросаютъ лишній лучъ свѣта на слабую, но цѣльную и бесконечно искреннюю натуру Аполлона Григорьева. Просматривая статьи о пьесахъ и ихъ исполненіи, мы и тутъ угадываемъ человѣка, который «не удовлетворялся поверхностнымъ знаніемъ» и неуклонно стремился изучить и точно опредѣлить каждое произведеніе. Философская эрудиція, прекрасное знакомство съ исторіей литературы, продуманность общихъ положеній— все это сказывается на каждомъ шагу. Но вмѣстѣ съ тѣмъ постоянно чувствуется и бурная, неуравновѣшенная, натура критика.

1-го января 1863 года Аполлонъ Григорьевъ приступилъ къ редактированію журнала «Якорь». Во второмъ номерѣ онъ помѣстилъ первую по счету статью о театрѣ, подписанную его полнымъ именемъ. И вотъ какой эпизодъ передаетъ онъ, рассказывая о постановкѣ пьесы Аксакова «Освобожденіе Москвы».

«Драма, какъ я сказалъ, была дана всего одинъ разъ, но въ этотъ

¹⁾ Эпоха. 1864 г., августъ. Некрологъ Аполлона Григорьева, написанный Аверкіевымъ.

разъ яблоку, какъ говорится, негдѣ было упасть въ театрѣ. Я лично имѣлъ честь быть выведеннымъ за азартныя рукоплесканія, о чемъ до сихъ поръ вспоминаю съ истиннымъ душевнымъ наслажденіемъ, равно какъ и объ остротѣ на этотъ счетъ покойнаго пріятеля моего Д. Т. Ленскаго: «Что ужъ это за театръ, изъ котораго Аполлона вывели» ¹⁾).

Въ этихъ строкахъ весь Аполлонъ Григорьевъ съ его пылкимъ энтузіазмомъ и съ его обезоруживающей искренностью. И сколько бы трагикомическихъ приключеній ни приходилось переживать ему, благодаря своему неуравновѣшенному характеру, онъ никогда не терялъ бодрости духа. Это подтверждаетъ и любопытный документъ, приводимый журналомъ «Русская Сцена». Вотъ что писалъ въ 1863 г., редактору его, Аполлонъ Григорьевъ: «Волею судебъ и, пожалуй собственнаго безобразія и безалаберности, я попалъ въ «Долговое Отдѣленіе», что, впрочемъ, нынѣ мало меня печалитъ, ибо я сижу и работаю: пишу статью для «Эпохи» и отдѣлываю для васъ «Ромео и Джульетту», такъ что теперь она несомнѣнно поспѣетъ къ 1 августа. Для меня очень важно напечатаніе ея въ сентябрѣ. но, кромѣ того, по поводу драмы надумалась мнѣ во все это время лихая статья въ видѣ Дружининскаго послѣсловія къ Лиру» ²⁾).

Переводъ въ камерѣ Долговаго Отдѣленія подвигался вполнѣ успѣшно. Какъ видно изъ приводимой статьи, Ап. Григорьевъ не только тамъ закончилъ работу, но тамъ же правилъ корректуру, отсиживая до тѣхъ поръ, пока за него не внесла денегъ знакомая, на помощь которой онъ никакъ не могъ разсчитывать.

Но способный увлекаться и падать, писатель мучительно сознавалъ свои промахи. Онъ полонъ былъ иныхъ стремленій и этотъ разладъ прекрасно выраженъ въ стихѣ, который слѣдуетъ за трагедіей Шекспира, какъ послѣсловіе переводчика. Обращаясь къ далекому призраку, который

¹⁾ Якорь. Вѣстникъ общественной жизни, литературы, театра, музыки и художествъ 1863 г. № 2.

²⁾ Русская сцена. 2864 г. Сентябрь.

стоялъ во время этого труда передъ очами его духа, Ап. Григорьевъ говоритъ:

Протекъ внезапно ты чистою струей по сердечной тинѣ,
Гармоніей святою вторгся въ слухъ,
Потрясъ въ душѣ сѣдалище Ваала—
И все—на что насильно былъ я глухъ,
По ржавымъ струнамъ сердца пробѣжало
И унеслось—куда мой падшій духъ
Не достигнетъ въ обитель идеала ¹⁾).

Эта жизнь, полная пламеннаго энтузіазма, высокихъ пареній и непрестанныхъ обрывовъ не являлась чѣмъ то исключительнымъ для той эпохи. Среди поколѣнія тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ можно найти цѣлый рядъ людей такого же склада и такой же судьбы. Между актерами такимъ былъ и Мочаловъ. Мудрено ли, что Аполлонъ Григорьевъ всегда чувствовалъ духовную связь съ нимъ?

Проглядывая все, что написано имъ объ этомъ артистѣ, сразу чувствуешь нѣчто большее, чѣмъ увлеченіе художникомъ сцены.

Въ игрѣ московскаго трагика критикъ угадывалъ вѣяніе, которое съ неудержимой силой сказалось и въ его личной жизни. Это вѣяніе—романтизмъ. Но не тотъ романтизмъ, представителями котораго являлись авторы патріотическихъ пьесъ, Кукольникъ и Полевой. «Въ романтизмѣ, писалъ критикъ, есть еще другая сторона, сторона *лихорадочно-тревожнаго вѣянія*, сторона, которой могущественнымъ и вѣковѣчнымъ голосомъ являлся Байронъ, сторона безпощаднаго, но не холоднаго отрицанія—безжалостнаго, но не спокойнаго, не разсудочнаго скептицизма ²⁾». Ее то и отразилъ Мочаловъ. И не бѣда, что это трудно подтвердить ссылкой на репертуаръ. Въ противность обычной «казенщинѣ и рутинности въ пріемахъ» критикъ находитъ возможныхъ характеризовать эпоху разборомъ чисто сценическаго явленія и сопоставлять имя Мочалова съ именами

¹⁾ Тамъ же. 1864 г. Августъ.

²⁾ Аполлонъ Григорьевъ. Собраніе сочиненій. Взглядъ на русскую литературу со смерти Пушкина.

романистовъ и поэтовъ, Марлинскаго, Полежаева и Лажечникова. Въ красивой «Легендѣ о послѣднемъ романтикѣ», которую Ап. Григорьевъ написалъ въ Италіи подѣ непосредственнымъ впечатлѣніемъ игры юнаго тогда Томазо Сальвини есть очень любопытныя строки: «Мочаловъ, играя всегда одно вѣяніе своей эпохи, бралъ одну струю и, между тѣмъ, игралъ не страсти человѣческія, а лица, съ полною ихъ личною жизнью. Какъ великій инстинктивный художникъ, онъ создавалъ портреты въ своей манерѣ, въ своемъ колоритѣ и, переходя въ жизнь представляемаго лица, игралъ все-таки собственную душу, т. е. опять-таки романтическое вѣяніе эпохи» ¹⁾).

Такое творчество не могло не быть крайне субъективнымъ. Но Аполлонъ Григорьевъ самъ шелъ на встрѣчу подобному упреку. Онъ признавалъ, что Гамлетъ, котораго давалъ Мочаловъ, «радикально расходился, хоть бы, напримѣръ, съ Гетевскимъ представленіемъ о Гамлетѣ. Уныло зловѣщее, что есть въ Гамлетѣ, явно пересиливало всѣ другія стороны характера, въ иныхъ порывахъ вредило даже идеѣ о безсиліи воли, которую мы привыкли соединять съ образомъ Гамлета». Точно также и въ героѣ «Скопина Шуйскаго», Прокопій Ляпуновъ Мочаловъ давалъ «поэтическій» образъ, о которомъ, вѣроятно, и не мечталось драмѣ, разсчитывавшей совсѣмъ на другіе эффекты» ²⁾).

Все это ярко и тѣмъ болѣе цѣнно, что таже мысль, выраженная въ болѣе робкой формѣ, сквозитъ и у другихъ критиковъ. Но нельзя въ тоже время не признать, что увлеченіе Мочаловымъ переходило порой у Григорьева всѣ границы допустимаго приличія. Такъ онъ склоненъ былъ оправдывать и трагическій стиль исполненія роли Чацкаго. Страстный романтикъ, критикъ и тутъ садился на своего конька, снова говоря о «безмѣрной злобѣ» желчно ядовитой рѣчи и вулканической страсти Чацкаго къ его неудавшейся Дездемонѣ ³⁾. Все это слишкомъ односторонне, да къ тому

¹⁾ Русское Слово. 1859 г. № 2.

²⁾ Тамъ же.

³⁾ Якорь 1863 г. № 27.

АПОЛЛОНЪ ГРИГОРЬЕВЪ, КАКЪ ТЕАТРАЛЬНЫЙ РЕЦЕНЗЕНТЪ.

же не вѣрно и то, что «мужланъ Мочаловъ» вполне удовлетворилъ массу. Общее мнѣніе, которое раздѣлялъ и самъ артистъ, единодушно признало, что онъ совсѣмъ не подходитъ къ нарисованному Грибоѣдовымъ образу.

Увлеченіе романтизмомъ какъ лихорадочно тревожнымъ вѣяніемъ не только тутъ заставило критика впасть въ преувеличеніе. На нашъ взглядъ, не безъ вліянія этихъ настроеній произошелъ и знаменитый инцидентъ съ отзывомъ о пьесѣ «Бѣдность не порокъ», заканчивавшимся пресловутой «Элегіей-одой-сатирой». Игра Садовскаго такъ увлекла Аполлона Григорьева, что онъ живо описалъ ее стихами:

«Поэта образы живые
Высокій комикъ въ плоть облекъ...
Вотъ отчего теперь впервые
По всѣмъ бѣжитъ единый токъ,
Вотъ отчего театра зала
Отъ верху донизу, однимъ
Душевнымъ, искреннимъ, роднымъ
Восторгомъ вся затрепетала:
Любимъ Торцовъ предъ ней живой
Стоитъ съ поднятой головой,
Бурнусъ напяливъ обветшалый,
Съ растрепанною бородой,
Несчастный, пьяный, исхудалый,
Но съ русской, чистою душой».

Описанію этому нельзя отказать въ картинности и, если бы дѣло ограничилось только имъ, статью можно было бы упрекнуть развѣ лишь въ наивности. Но Аполлонъ Григорьевъ, всегда чуждавшійся огульныхъ осужденій Запада, не ограничился на этотъ разъ прославленіемъ русской души и вдругъ разразился тирадой:

«Пусть будетъ фальшь мила Европѣ старой
Или Америкѣ беззубо-молодой,
Собачьей старостью больной,
Но наша Русь крѣпка! Въ ней много силы, жара;

И правду любить Русь, и правду понимать
Дана ей Господомъ святая благодать,
И въ ней одной теперь пріютъ находить
Все то, что человѣка благородить» ¹⁾).

Впослѣдствіи критикъ и самъ не рѣшался цѣликомъ оправдывать свою элегію и указывалъ лишь на искренность охватившаго его чувства. Чувство же, можно думать, было такъ сильно потому, что со сцены вновь повѣяло мочаловскими настроеніями, ибо Любима Торцова Аполлонъ Григорьевъ понималъ, какъ «жертву мочаловскаго вліянія».

Но какъ характерно для критика, что пламенное восхищеніе Мочаловымъ никогда не заставляло его быть несправедливымъ къ Каратыгину. Чуткій цѣнитель сценической красоты, онъ, какъ и Бѣлинскій, вмѣщалъ правду обоихъ артистовъ. Даже болѣе того,—помня высокое совершенство игры петербургскаго трагика въ послѣдніе годы его сценической работы, Аполлонъ Григорьевъ признавалъ въ немъ и толкователя шекспировскихъ типовъ. «В. А. Каратыгинъ,—вспоминалъ онъ въ шестидесятыхъ годахъ,—что становился старше, то серьезнѣе и глубже создавалъ роли—и въ «Королѣ Лирѣ» доходилъ уже до истинно-величавой красоты и правды и въ плохой роли «Заревскаго» поражалъ всѣхъ геніальною простотою, за исключеніемъ мѣстъ, гдѣ уже самъ авторъ понуждалъ его къ ерундищѣ непроходимой» ²⁾. Послѣднему выраженію нельзя отказать въ большой энергичности. Но далѣе критикъ еще болѣе живописно развиваетъ ту же мысль о недостаткахъ русской романтической драмы. «Чушь въ родѣ «Смерти Ляпунова», говоритъ онъ, можно было видѣть пожалуй до третьяго раза включительно, благодаря изумительной красотѣ игры Каратыгина, переходившей въ «бомбастъ» только тамъ, гдѣ ужъ самъ авторъ немилосердно «каталъ по всѣмъ по тремъ», такъ сказать до «чертиковъ».

Каратыгина Аполлонъ Григорьевъ принималъ все же не безъ оговорокъ

¹⁾ Москвитянинъ 1854 г. № 1.

²⁾ Якорь 1863 г. № 41.

и порой прямо указывалъ на «большіе недостатки», портившіе игру «великаго трагическаго таланта».

Наряду съ этими отзывами приходится поставить и отзывъ о Полтавцевѣ, которому Аполлонъ Григорьевъ посвятилъ восторженную статью въ «Москвитянинѣ». Статья эта тѣмъ болѣе любопытна, что въ ней дается общее опредѣленіе трагическаго стиля. «Подъ трагическимъ паѳосомъ, писалъ критикъ, не должно никакъ разумѣть сентиментальнаго расположенія души, проявляющагося въ вѣчной готовности проливать слезы, терзать слухъ воплями и рыданіями, жалобнымъ пѣніемъ по нотамъ и прочимъ; трагическій паѳосъ не дешевая теплота чувства, пригодная только во французскихъ мелодрамахъ и въ сценахъ свиданія дѣтей съ дрожайшими родителями: это—пламень страсти, взрывы внутренняго волкана, блески молніи, несущей смерть и гибель» ¹⁾. Паѳосомъ этого рода былъ одаренъ, по мнѣнію Аполлона Григорьева, и Полтавцевъ. Его нѣкоторыя реплики и особенно восклицаніе объ отцѣ: «человѣкъ онъ былъ!» «не напомнили только, а возвратили зрителямъ тѣ впечатлѣнія, которыя, повидимому, уже умерли вмѣстѣ съ Мочаловымъ». Но наряду съ тѣмъ въ игрѣ артиста чувствовались и крупные недочеты. «Сентиментальность тона, пѣніе по нотамъ и незнаніе ролей—вотъ три главныхъ врага, которые вредятъ покамѣстъ артисту, имѣющему полное право на значеніе въ будущемъ таланта замѣчательнаго», заканчивалъ свой отзывъ критикъ.

Наряду съ Мочаловымъ былъ и еще артистъ, къ которому критикъ могъ относиться лишь съ чувствомъ самаго глубокаго восхищенія. Это артистъ Мартыновъ.

Его оцѣнка любопытна и въ томъ отношеніи, что тутъ критику пришлось на живомъ примѣрѣ доказать свою любимую мысль о преимуществѣ непосредственно-чуткаго отношенія толпы надъ сдержанностью, всегда склонной исходить изъ литературно-театральныхъ обобщеній интеллигенціи.

¹⁾ Москвитянинъ 1851 г. № 15.



Г. ХОДОТОВЪ ВЪ РОЛИ ХЕЛЬМАРА И Г-ЖА ВЕДРИНСКАЯ ВЪ РОЛИ НОРЫ.
«КУКОЛЬНЫЙ ДОМЪ» ИБСЕНА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА. Д. 1-Е.

Какъ вспоминалъ потомъ и Панаевъ, Мартынова оцѣнили вполнѣ лишь въ самые послѣдніе годы, что дало поводъ нѣкоторымъ театрамъ говорить о быстромъ превращеніи его изъ водеvilнаго актера въ исполнители серьезныхъ ролей. По взгляду Аполлона Григорьева, такого разрыва не было: «Мартыновъ былъ великъ и тогда говорилъ онъ о сороковыхъ годахъ». Но «величіе его и слава росли только въ массѣ, постоянно и живо ему сочувствовавшей». Что же касается критиковъ, то они «не смѣли прямо назвать гениальное гениальнымъ».

Первымъ осмѣлился, по словамъ Григорьева, Бѣлинскій, а за нимъ послѣдовалъ и нашъ критикъ.

Вотъ мнѣніе, въ которомъ сказывается слишкомъ много самоуниженія. На самомъ дѣлѣ Бѣлинскій отдавалъ дань лишь комическому дарованію артиста, драматизма же Мартынова онъ не угадывалъ. «Г. Мартыновъ,— писалъ онъ въ одномъ изъ обзоровъ послѣднихъ лѣтъ,—артистъ съ большимъ и разнообразнымъ талантомъ, хотя, къ сожалѣнію, пока только съ комическимъ т. е. чуждымъ патетическаго элемента»¹⁾. Наоборотъ, патетизмъ Щепкина знаменитый критикъ готовъ былъ превозносить выше всякой мѣры. «Нѣтъ спора, что Щепкинъ удивителенъ въ роляхъ Фамусова, Городничаго, но не эти роли составляютъ его настоящее амплуа,—находимъ мы въ томъ же обзорѣ. Кто видалъ Щепкина въ маленькой роли матроса, въ пьесѣ того же имени (а кто не видалъ его въ ней?), тотъ легко можетъ составить себѣ идею о настоящемъ амплуа Щепкина. Это роли по преимуществу мѣщанскія, роли простыхъ людей, но которыя требуютъ не одного комическаго, но и глубокаго патетическаго элемента въ талантѣ артиста». По Аполлону Григорьеву дѣло представляется не совсѣмъ такъ. Послѣ того, какъ Мартыновъ показалъ въ послѣдніе годы болѣе тонкіе приемы характерной игры, его не удовлетворялъ уже Щепкинъ «весь драматизмъ котораго заключался въ весьма дешевыхъ слезахъ»²⁾. Наоборотъ, творчество

¹⁾ Полное собраніе сочиненій В. Г. Бѣлинскаго подъ редакціей С. А. Венгерова. т. IX стр. 261.

²⁾ Якорь 1863 г. № 41.

Мартынова всегда было по его мнѣнію «глубокимъ, органическимъ, захватывавшимъ внутренній міръ души и его игра являлась порой ужасающей своей великой артистической правдой».

Въ дополненіе къ извѣстнымъ ролямъ Аполлонъ Григорьевъ останавливается и на характеристикѣ такихъ, гдѣ артисту приходилось получать отъ драматурга лишь общую схему и геніальнымъ чутьемъ возсоздавать законченный образъ. «Едва ли кто помнитъ, говоритъ онъ, представленіе одной изъ скучныхъ драматическихъ передѣлокъ почтеннаго и по справедливости уважаемаго стараго драматурга, князя А. А. Шаховскаго «Юрій Милославскій». Мартыновъ занималъ въ ней незначительную роль присяжнаго убійцы, слуги боярина, Истома Никанора. Никто, кромѣ Мартынова, не могъ изъ незначительнѣйшихъ данныхъ, создать такой страшный и вмѣстѣ живой типъ. Рабская, животненная преданность господину, нравственное отупѣніе въ злодѣйствѣ и вмѣстѣ добрыя черты русскаго человека передаваемы были до той вѣрности и простоты, которая даются только геніальнымъ натурамъ» ¹⁾).

Восхищаясь Островскимъ, Аполлонъ Григорьевъ не могъ не восхищаться и Садовскимъ, какъ лучшимъ воплостителемъ его типовъ. Ради исторической вѣрности, нельзя, впрочемъ, не отмѣтить, что критикъ высоко ставилъ этого актера еще до постановки комедій «Не въ свои сани не садись» и «Бѣдность не порокъ». Такъ еще въ «Отечественныхъ Запискахъ» онъ писалъ по поводу водевиля «Милліонъ»: «Г. Садовскій игралъ вводную роль трактирнаго слуги, такъ какъ это огромное дарованіе способно создавать многое изъ ничего, то неудивительно, что вводная роль въ особенности содѣйствовала успѣху водевиля» ²⁾. Законченную характеристику артиста критикъ далъ уже въ своемъ журналѣ «Якорь». «Провъ Михайловичъ Садовскій, писалъ онъ, одна изъ тѣхъ великихъ, хотя, можетъ быть, нѣсколько одностороннихъ художественныхъ натуръ, у которыхъ непосредственныя данныя природы идутъ обѣ руку съ добросовѣстнѣйшимъ и

¹⁾ Якорь 1863 г. № 41.

²⁾ Отечественная Записки 1849 г. Ноябрь стр. 351.

глубочайшимъ изученіемъ дѣла, которыя не уставая дѣлали на своемъ поприщѣ все новые шаги и возвышались съ каждымъ новымъ шагомъ». Какъ и многіе критики, Ап. Григорьевъ не находилъ у Садовскаго дара мѣнять свой внѣшній обликъ, но все же онъ не отказывалъ ему въ разнообразіи. «Великій артистъ нашъ, писалъ онъ, постоянно стремится къ цѣльному, жизненному положенію—и сохраняя свою собственную личность, характерность, особенность—удивительно разнообразенъ въ создаваемыхъ имъ типахъ». Что же касается комическаго дарованія, то «юморъ его не сверкаетъ искрами, а живетъ въ немъ постоянно; одушевленіе его такъ цѣльно, что этого одушевленія хватаетъ на всю роль и потому у него нѣтъ даже особенно выдающихся рѣзкихъ порывовъ». При этомъ живыя лица выходятъ у Садовскаго не только въ литературныхъ пьесахъ, но и въ пустячныхъ водевиляхъ. Онъ всегда хорошъ, «то Мефистофель, то просто ёрникъ,—то, искренно, хотя по своему влюбленный женихъ и мужъ».

Такъ отзывается критикъ о Садовскомъ, какъ комикѣ. Но совсѣмъ иначе относился онъ къ попыткамъ артиста играть сильно драматическія роли. Признавая, что ему удалась роль Русакова, онъ не признавалъ его на высотѣ въ роли Краснова и съ обычной прямолинейностью совѣтовалъ бросить ее. Что же касается короля Лира, то это, конечно, на его взглядъ, была прямая ошибка.

Нельзя не упомянуть и объ отношеніи Аполлона Григорьева къ Самойлову, въ творествѣ котораго такъ ярко сказывалось желаніе итти на встрѣчу натуралистическимъ вѣяніямъ эпохи и замѣнять широкую обрисовку характеровъ блескомъ рѣзко подчеркнутыхъ деталей. Это восхищало рецензентовъ новаго лагеря, но Аполлонъ Григорьевъ всталъ на сторону старыхъ театраловъ и говорилъ объ артистѣ въ тѣхъ же выраженіяхъ, что и они. Игру Самойлова въ драматическихъ роляхъ, въ противоположность «глубокому, органическому, захватывающему внутренній міръ души творчеству Мартынова», онъ опредѣлялъ, какъ «блестящее, въ высшей степени эффектное, но вѣчно внѣшнее мастерство». Это не мѣшало ему, впрочемъ, быть высокаго мнѣнія объ артистѣ, какъ объ

исполнителѣ характерныхъ ролей, и онъ, сѣтуя на его пагубное пристрастіе ко всякой лжи театральной и странное отвращеніе отъ правды и отъ дѣла національнаго искусства, постоянно совѣтовалъ замѣнять мелодраматическія роли ролями въ литературныхъ пьесахъ. Въ «Бѣдной Невѣстѣ» онъ указывалъ на роль Платона Маркыча Добротворскаго, въ «Горѣ отъ ума» на роль Фамусова и все это въ тѣхъ же рѣзкихъ, но образныхъ выраженіяхъ. «Типъ знатнаго барина, писалъ онъ о Грибоѣдовской комедіи, извѣстенъ изъ нашихъ артистовъ только Самойлову, потому другіе наши великіе артисты Садовскій и Васильевъ, «мужланы» (въ лучшемъ смыслѣ этого слова), пусть его созданіе будетъ нѣсколько и холодно, но въ немъ будутъ черты натуры, будетъ типъ—что и требовалась доказать.

Среди артистокъ сороковыхъ годовъ Аполлонъ Григорьевъ отдавалъ предпочтеніе Самойловой, о которой и говорилъ, что она «не имѣетъ соперницъ ни на одной изъ Русскихъ сценъ». Этой артисткѣ критикъ посвятилъ цѣлую статью въ «Москвитянинѣ», гдѣ прекрасно характеризуетъ внѣшнія данныя и приемы игры ¹⁾. «Наружность, т. е. цѣлый образъ, нашей артистки, писалъ онъ, не кидается въ глаза особенной роскошью формъ и всего менѣе античностью,—не прелесть силы, а прелесть слабости составляетъ особенное свойство ея наружности: это собственно не образъ обозначенный рельефно, а свѣтлый призракъ, легкое, воздушное видѣніе и потому едва ли можно найти что-либо лучшее г-жи Самойловой для представленія Шекспировскихъ женщинъ». Этому внѣшнему облику соответствовалъ и голосъ. «Г-жѣ Самойловой данъ органъ голоса, какого нѣтъ у другихъ, то дѣтски-нѣжный, то полный серебрянаго смѣха, то стремящійся сдѣлаться рѣзкимъ и энергическимъ и звучащій, между тѣмъ, только энергіею слабости». И тотъ же мотивъ легкой женственности проникалъ и всю игру. «Бросаетъ ли она отъ себя въ сторону дурацкій колпакъ Микаэлы,—подаетъ ли она пить Квазимодо, спрашиваетъ ли она лукаво и нѣжно Заревского: кого бы онъ спасъ, если бы въ горящей хижинѣ была она да еще кто-нибудь; нѣмѣетъ ли она, какъ статуя,

¹⁾ Москвитянинъ 1851 г. Іюль, кн. I, Лѣтопись московскаго театра.

при страшныхъ словахъ его: я женатъ,—вездѣ тутъ не рутина, а вдохновеніе—страстное, граціозное или грустное. Въ эти минуты смотрите на ея подвижную фізіономію, слѣдите на ней всѣ оттѣнки душевнаго процесса, ловите жадно ея тихій стонъ, ея грудные звуки, ея страстный шепотъ, въ эти минуты предъ вами высокая артистка,—и, что больше еще, предъ вами всегда женственный образъ, существо, которому дано и любить, и страдать, и веселиться по женски».

Минуя длинный рядъ характеристикъ другихъ дѣятелей сцены, укажу на отношеніе критика къ Нильскому и Бурдину любопытное, какъ показатель все той же страстности, но на этотъ разъ страстности не въ похвалахъ, а въ неумолимомъ порой безжалостномъ порицаніи.

Что касается Нильскаго, артистъ этотъ былъ ученикомъ Григорьева, когда тотъ состоялъ преподавателемъ первой московской гимназіи. Вѣроятно, не безъ вліянія педагога поступилъ Нильскій и на сцену. Во всякомъ случаѣ, его первые шаги критикъ, по собственному признанію «привѣтствовалъ съ обычнымъ искреннимъ увлеченіемъ». Но затѣмъ наступило глубокое разочарованіе, и старый учитель, хотя и признавая, что это ему тяжело, неустанно порицалъ ложные пріемы перваго любовника и героя Александринской труппы. Такъ, въ статьѣ, написанной по поводу перваго представленія «Доходнаго мѣста». Аполлонъ Григорьевъ называлъ игру Нильскаго игрой съ бенгальскимъ освѣщеніемъ и затѣмъ обращался къ артисту съ ироническими словами: «не сердитесь, г. Нильскій за то, что я говорю. *Во-первыхъ*, что вамъ за дѣло до суровыхъ мнѣній уединеннаго и довольно мрачнаго критика? Вѣдь васъ вызываетъ «почтеннѣйшая» ¹⁾ и прекрасно... Вѣдь вашею, вполне «изящною наружностью *jeune premier*» восхищаются, по всей вѣроятности, тамъ, гдѣ просятъ «миленькихъ штатскихъ» спѣть что нибудь грустное... ²⁾».

Не менѣе ожесточенный походъ велъ критикъ и противъ Бурдина.

¹⁾ «Почтеннѣйшей» критикъ неизмѣнно называлъ публику, противопоставляя ее толпѣ, какъ понятію простыхъ, но не предвзятыхъ зрителей.

²⁾ Якорь 1863 г. № 32.

АПОЛЛОНЪ ГРИГОРЬЕВЪ, КАКЪ ТЕАТРАЛЬНЫЙ РЕЦЕНЗЕНТЪ.

Особенно возмущало его то, что этому актеру Островскій отдавалъ первыя роли въ своихъ пьесахъ. Такого пристрастія Аполлонъ Григорьевъ никакъ не могъ простить и въ замѣткѣ, рекомендовавшей композитору Сѣрову поручить роль Юдифи лучшей оперной артисткѣ, писалъ: «Или онъ будетъ отличаться такимъ же благодушествованіемъ, какъ тезка и собратъ его, властелинъ другой полосы искусства—Островскій, который поистинѣ хладнокровно,—

Какъ старый дьякъ, въ приказѣ посѣдѣлый,
Спокойно зрить на правыхъ и виновныхъ,
Добру и злу внимая равнодушно.

И съ невозмутимымъ спокойствіемъ вручаетъ роли Тита Титыча и Льва Краснова русскому Леметру, про игру котораго, какъ сказалъ мнѣ недавно одинъ бывший содержатель провинціального театра, ходитъ премилая поговорка, что онъ «лампы глотаешь»—такъ азартенъ» ¹⁾).

Самойловъ, Нильскій, Бурдинъ—все это были актеры петербургской труппы. Немудрено поэтому, что Аполлонъ Григорьевъ отдавалъ въ шестидесятые годы рѣшительное предпочтеніе труппѣ Московскаго Малаго театра.

Это предпочтеніе оригинально сплетается съ тѣми славянофильскими тенденціями, которыя до извѣстной степени всегда были присущи писателю. Такъ, въ большой статьѣ «Двѣ Сцены» критикъ оговариваетъ въ самомъ началѣ, что если онъ можетъ чѣмъ гордиться, такъ это тѣмъ, что онъ москвичъ по рожденію и развитію. Такое вступленіе само по себѣ не обѣщаетъ безпристрастія. И дѣйствительно, задача статьи сводится къ доказательству той мысли, что если театръ есть дѣло «серьезное и народное», то изъ этого неизбежно слѣдуетъ «вѣчное первенство московской сцены надъ петербургской», какъ первенство метрополіи надъ колоніей.

Такое заданіе можетъ лишь отпугнуть отъ статьи. Но если за

¹⁾ Эпоха 1864 г. Августъ.

общими формулами разглядѣть то конкретное явленіе, которое пылкій критикъ поспѣшилъ возвести въ непререкаемый законъ, нельзя будетъ не согласиться, что наблюденія Аполлона Григорьева были вполнѣ правильны. Преимущество и притомъ не мимолетное а длительное преимущество москвичей надъ «петербургжцами» заключалось въ томъ, что они стояли ближе къ кореннымъ русскимъ типамъ и для передачи героевъ Островскаго могли не обращаться къ фантазіи, а исходить изъ наблюденій живой дѣйствительности. Въ виду этого въ Москвѣ возможенъ былъ ансамбль, котораго никакъ не могли добиться въ Александринскомъ театрѣ.

Но Аполлонъ Григорьевъ былъ неумолимъ. По его мнѣнію, все это вѣчный законъ явленій, ибо «Петербургу никогда не обрусѣть совершенно». Къ тому же могъ ли онъ говорить инымъ языкомъ, если рѣчь шла о самомъ Островскомъ, «русскомъ Шекспирѣ, который могъ и долженъ былъ явиться въ сердцѣ Велико-Россіи», въ «смѣшной и вмѣстѣ страшной Петербургу Москвѣ» ¹⁾.

Въ этихъ преувеличеніяхъ весь критикъ, всегда страстный въ общихъ формулахъ и всегда вѣрный въ живомъ наблюденіи дѣйствительности.

Очеркъ рецензентской дѣятельности Аполлона Григорьева былъ бы не полонъ, если бы мы не упомянули о томъ, что этому глубоко-безпристрастному критику приходилось встрѣчать недовольство со стороны актеровъ. Сознать свои ошѣбки, или хоть бы допускать мысль, что на нихъ указываютъ съ полнымъ безпристрастіемъ, могутъ лишь тѣ, кто неуклонно воспитываетъ въ себѣ чувство самокритики. Но такихъ всегда немного, большинству же такъ трудно удержаться отъ кивка на заинтересованность. Но Аполлонъ Григорьевъ умѣлъ давать достойный отпоръ раздраженнымъ «самолюбцамъ». «Неужели же эти господа, писалъ онъ, «не поймутъ простой вещи, что они подлежатъ суду общественнаго мнѣнія, какъ всѣ общественные дѣятели, что, домогаясь «непогрѣшимости» и вопія о защитѣ отъ мнимыхъ оскорбленій, они только себя компроме-

¹⁾ Якорь 1863 г. № 42.

тируютъ... Мысль не убиваютъ, не запираютъ, не жгутъ на кострахъ: вся эта штука стара, ее бросить пора. Съ мыслью только борются, т. е. на нее отвѣчаютъ мыслью же и, кто одолѣетъ, рѣшаетъ общее мнѣніе». Такъ парировалъ удары критикъ и по обыкновенію среди строгихъ доводовъ, мелькаютъ и его энергичныя «словечки». Теперь, писалъ онъ, «не только мой,—иногда можетъ быть заносчивый и слишкомъ смѣлый, но *честный* голосъ можетъ раздаваться, но даже заказной и настеганный «пуделячій лай».

Аполлонъ Григорьевъ былъ, конечно, внѣ упрековъ послѣдняго рода.

Очень часто статьи его носятъ безпорядочно сбивчивый характеръ. Порой дѣло не обходится безъ явныхъ курьезовъ и подъ статьей, подписанный въ первой части, вдругъ появляется имя автора. Но за всѣмъ тѣмъ, за неряшливой формой, рѣзкими выраженіями или необузданными похвалами, все время рисуется личность человѣка, искренняго въ каждомъ своемъ словѣ. Критику не только были чужды личныя симпатіи, ему чужда была всякая расчетливость и онъ не задумываясь указывалъ на промахи, хотя бы это были промахи наиболѣе близкихъ ему людей. Все это придаетъ особую цѣнность его писаніямъ, дѣлая ихъ надежнымъ источникомъ для сужденій о русской драмѣ и русской сценѣ середины прошлаго вѣка.



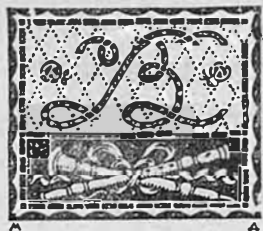
Г. ОЗАРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ ГОЛЬДШТЕРНА-СЫНА.
«ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕЦЪ» С. ДОБРЖАНСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

О ПОДЛИННОЙ НОРѢ.

(Къ 35-лѣтію пьесы Ибсена: «Кукольный домъ»).

Р. СЕМЕНТКОВСКАГО.

I.



ОЗОБНОВЛЕНІЕ «Норы» на Императорской сценѣ совпадаетъ съ 35-лѣтнимъ юбилеемъ этой пьесы. Она написана въ Амальфи лѣтомъ 1879 г. и впервые поставлена въ Копенгагенѣ въ декабрѣ того же года. Въ Россіи же она держится на сценѣ уже болѣе 30 лѣтъ. Въ 1883 г. (я помню эту деталь, потому что принималъ тогда участіе въ петербургской театральной жизни) М. Г. Савина, прельщенная игрою польской актрисы и писательницы Снѣжко-Запольской, гастролировавшей въ Петербургѣ, попросила покойнаго Вейнберга перевести пьесу на русскій языкъ и поставила ее на Александринской сценѣ.

За этотъ продолжительный срокъ установился сперва въ другихъ странахъ, а затѣмъ и въ Россіи опредѣленный обликъ Норы, съ которымъ всѣ свыклись. Но уже при самомъ появленіи пьесы, какъ и теперь, 35 лѣтъ спустя, она постоянно смущала въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ и зрителей и критику. Достаточно сказать, что она вызвала безчисленное множество критическихъ этюдовъ, пародій, повѣстей и цѣлыхъ романовъ и пьесъ, авторы которыхъ старались исправить ошибку Ибсена или разсѣять возбужденныя имъ сомнѣнія. Между тѣмъ, пьеса можетъ быть названа образцовой. Трудно сжатѣе и рельефнѣе охарактеризовать дѣйствующихъ лицъ, трудно развернуть дѣйствіе быстрѣе и интереснѣе, трудно полнѣе приковать вниманіе зрителей, не дать имъ передышки ни на одну минуту, захватить ихъ всецѣло съ первыхъ словъ до развязки, когда входная дверь съ шумомъ захлопывается за героинею, исчезающею во мракъ зимней ночи. Нора бросаетъ дѣтей и мужа, чтобы гдѣ-то и какъ-то завоевать себѣ лучшую жизнь, ибо въ собственномъ домѣ она

о подлинной Норы.

была не человекъ, а вещь, кукла. Это перерождение Норы, эта развязка пьесы восторгала однихъ, другимъ - же казалась плохо мотивированною, театральной, ходульной, несостоятельной.

Чѣмъ же объясняется *cet excès d'honneur et cette indignité*?

Дѣло въ томъ, что легендарная Нора или Нора, съ которою мы свыклись по воплощенію знаменитыхъ актрисъ (Рабе, Модржеевской, Режанъ, Дузе, Коммисаржевской и др.), или по истолкованію критиковъ, или по собственному внушенію, имѣетъ мало общаго съ подлинной Норой. Это можетъ показаться страннымъ, даже невѣроятнымъ. Выходитъ, что 35 лѣтъ всѣ ошибались: видѣли, слышали, чувствовали не то, что ярко, рукою мастера, изобразилъ самъ авторъ.

Но какъ ни странно это явленіе, оно часто повторяется въ литературѣ. Вспомнимъ хотя бы Гамлета. Кто понялъ истинную его сущность, прежде чѣмъ намъ ее разъяснилъ, два вѣка послѣ появленія знаменитой трагедіи, сперва Гете и Гервинусъ, потомъ нашъ Тургеневъ. «Герой» Гамлетъ превратился въ слабого человекъ, воля котораго стоитъ неизмѣримо ниже его ума, превратился въ типъ расхожій, но вѣчный, олицетворяющій то, что почти всякій человекъ чувствуетъ въ себѣ самомъ: Гамлетъ сталъ намъ ближе, доступнѣе и въ то же время раскрылъ намъ всю глубину гениальной интуиціи Шекспира. Такихъ примѣровъ, хотя и не въ такомъ грандіозномъ масштабѣ, можно привести не мало (пушкинская Татьяна, грибоѣдовскій Чацкій, тургеневскій Рудинъ и т. д.), но и приведенныхъ достаточно, чтобы выяснить мою мысль. Съ Норой случилось то же, но въ какомъ смыслѣ, объ этомъ я хочу поговорить, такъ какъ вопросъ этого вполне заслуживаетъ и еще никѣмъ, насколько мнѣ извѣстно не былъ затронутъ.

Какова же легендарная Нора и чѣмъ она отличается отъ подлинной?

Легендарная Нора—женщина, если не красивая, то миловидная, привлекательная, для всѣхъ симпатичная. Живетъ она въ счастливомъ бракѣ съ своимъ мужемъ, котораго она, однако, не понимаетъ, потому

что тотъ тщательно скрываетъ свою эгоистическую и грубую натуру. Въ одинъ прекрасный день, однако, эта натура, низменная, или, какъ у насъ теперь выражаются, мѣщанская, раскрывается во всей прелести. Нора пожертвовала собою для мужа, а онъ вмѣсто того, чтобы быть ей благодарнымъ и полюбить ее пуще прежняго, оскорбляетъ ее до глубины души. Это раскрываетъ Норѣ глаза. Она теперь ясно видитъ, что бракъ ея не былъ настоящимъ бракомъ, и бросаетъ семью, чтобъ въ одиночествѣ обдумать свое положеніе и начать новую жизнь. Къ чему приведетъ эта новая жизнь, остается неизвѣстнымъ. Во всякомъ случаѣ, Нора изъ куклы въ домѣ сперва отца, потомъ и мужа, превращается въ настоящего, свободного и самостоятельнаго человѣка.

Такова легендарная Нора.

Намъ нечего пояснять, какая это благодарная тема съ точки зрѣнія такъ называемой женской эмансипаціи. Нора бросаетъ обезпеченное положеніе, чтобъ отстоять свою личность, чтобъ, безъ всякихъ средствъ къ существованію, создать себѣ достойную человѣка жизнь. Вотъ эта легендарная Нора и совершила свое побѣдоносное шествіе по всѣмъ сценамъ міра, вездѣ волнуя сердца и какъ нельзя болѣе соотвѣтствуя женскому эмансипаціонному движенію, прельщающему умы и сердца интеллигентной и полу-интеллигентной толпы. Этимъ въ достаточной мѣрѣ объясняется въ идейномъ отношеніи необычайный успѣхъ пьесы. Замѣтимъ, однако, уже здѣсь, что самъ Ибсенъ никогда не былъ сторонникомъ женской эмансипаціи въ общепринятомъ смыслѣ этого слова. Такъ онъ наклонѣ лѣтъ въ торжественной рѣчи заявилъ, что онъ долженъ «отклонить отъ себя честь сознательнаго содѣйствія женскому движенію. Я даже,—прибавилъ онъ,—не вполне уяснилъ себѣ его сущность». И далѣе: «Моей задачей всегда было содѣйствовать установленію въ странѣ и народѣ лучшаго міросозерцанія... Женщинамъ-матерямъ предстоитъ напряженнымъ и долгимъ трудомъ привить народу сознательное чувство культуры и порядка... Вотъ великая задача женщинъ!!!» Такимъ образомъ, Ибсенъ, въ сущности, относится иронически къ эмансипаціонному движенію.

о подлинной Норы.

Но объ этомъ въ Россіи мало знаютъ, какъ вообще мало уяснили себѣ духовный обликъ норвежскаго писателя. Напримѣръ, кто у насъ знаетъ, что онъ былъ добрый патріотъ, даже писалъ патріотическія стихотворенія и отъ души ненавидѣлъ ходячій либерализмъ (Ср. мой этюдъ: «Что такое Ибсенъ?» въ «Истор. Вѣстн.» за 1895 г.).

II.

Живо помню я впечатлѣніе, произведенное на меня «Норой», когда я ее увидѣлъ въ первый разъ на сценѣ 31 годъ тому назадъ. Передъ представленіемъ я внимательно прочелъ пьесу, вникъ во всѣ ея детали, и когда Нора въ прекрасномъ исполненіи Снѣжко-Запольской появилась на подмосткахъ, я не могъ не отдать должнаго ея артистической игрѣ, прельстившей даже такихъ опытныхъ судей, какъ г-жа Савина или покойный Сазоновъ. Переходъ отъ прелестной, игривой, нѣсколько легкомысленной, но задорной и милой, сіяющей всѣми цвѣтами радуги счастья куклы-Норы къ глубоко несчастной, вдругъ застывшей въ ужасѣ передъ непреодолимыми для нея требованіями жизни, опомнившейся отъ сладкаго сна скорбной, трагической женщинѣ-Норѣ былъ изображенъ артисткою замѣчательно. Какъ она танцевала тарантеллу! Весь зрительный залъ, затаивъ дыханіе, слѣдилъ за этимъ страстнымъ танцемъ, въ которомъ такъ ясно выразилось безумное желаніе отсрочить, если не предотвратить приближающуюся катастрофу. Сколько шаловливости, граціи, милаго кокетства было въ куклѣ-Норѣ, сколько безнадежнаго отчаянія, какая глубина скорбнаго чувства были въ прозрѣвшей женщинѣ-Норѣ.

Все это было выражено художественно, съ рѣдкою экспрессіею. Я любовался игрою Снѣжко-Запольской, но въ то же время невольно спрашивалъ себя, при чемъ тутъ Ибсенъ, при чемъ основная идея его драмы? И то же впечатлѣніе я вынесъ, знакомясь съ другими исполнительницами. У всѣхъ толкованіе было одно и то же: перерожденіе жены-куклы въ сознательную, уважающую себя, женщину, освобожденіе ея отъ позорныхъ путей супружескаго рабства, отъ тираніи мужа-эгоиста, превращающаго

жену-человѣка въ самку, любовницу, усладительницу его досуговъ, безъ всякаго желанія пробудить въ ней жену-товарища. Такова легендарная Нора.

Какова же Нора подлинная?

Ибсенъ далъ намъ такой рельефный ея портретъ, что сомнѣнія, казалось бы, тутъ невозможны. Прежде всего Нора—натура насквозь лживая. Она лжетъ на каждомъ шагу; лжетъ, когда ей это нужно; лжетъ и такъ-сказать изъ любви къ искусству. Уже въ первой сценѣ драмы Нора прячетъ отъ мужа мѣшокъ съ печеньемъ и обтираетъ себѣ губы, чтобъ онъ не замѣтилъ, что она лакомилась, такъ какъ дала слово этого не дѣлать. Когда мужъ ее спрашиваетъ, не лакомилась-ли она, она заявляетъ, что ей и въ голову не могло придти поступить противъ его желанія. Она его увѣряетъ, что годъ тому назадъ кошка забралась въ комнату, гдѣ лежали цвѣты и всякія украшенія для елки, и все испортила, хотя ничего подобнаго не было. Доктору Ранку она заявляетъ, что печенье ей принесла Христина, между тѣмъ какъ она купила его сама. О пріѣздѣ послѣдней она говоритъ, что онъ вызванъ былъ телеграммой, на самомъ дѣлѣ пріѣздъ былъ вызванъ другой причиной. Дѣтямъ она наказываетъ не говорить отцу о посѣщеніи ея чужимъ господиномъ, и дѣти это принимаютъ, какъ привычное, значить, Нора ихъ систематически учила лгать. Мужу она заявляетъ, что никого не было, и попадаетъ, такъ какъ онъ видѣлъ, какъ чужой господинъ уходилъ изъ дому. Затѣмъ она проситъ мужа заняться ею, чтобы рѣшить, какъ ей одѣться для костюмированного бала, хотя вовсе въ этомъ не нуждается и только хочетъ отвлечь его отъ другихъ занятій. Отъ влюбленнаго въ нее доктора Ранка она требуетъ, чтобы тотъ, продолжая посѣщать ея домъ, скрывалъ свою любовь. Въ заключительной сценѣ она даже отъ мужа требуетъ, чтобы онъ всенародно солгалъ, заявивъ, что подлогъ совершила не она, Нора, а онъ, Хельмеръ.

Трудно перечислить всѣ ясныя указанія Ибсена на лживость Норы. Нора, кромѣ того, отличается очень несимпатичнымъ кокетствомъ. Она увѣ-

ряетъ влюбленнаго въ нее Ранка, что на костюмированномъ балу будетъ танцовать для него одного и развѣ еще для мужа. При этомъ она показываетъ ему принадлежности своего костюма, начиная съ шелковыхъ чулокъ. Для ясности не мѣшаетъ привести эту сценку.—Н о р а. Гѣлеснаго цвѣта. Развѣ не прелесть? Да теперь темно, но завтра... Нѣтъ, нѣтъ, нѣтъ,—вы увидите только подъемъ. Впрочемъ, вамъ можно показать и повыше. (Совсѣмъ какъ Гретхенъ въ «Фаустѣ на изнанку»: «Смотрите здѣсь, смотрите тамъ. Нравится-ли это вамъ?»).—Р а н к ѣ. Гм!..—Н о р а. Что вы такъ критически смотрите? По-вашему, пожалуй, они не впору?—Р а н к ѣ. Объ этомъ судить не берусь за неимѣніемъ сколько-нибудь основательныхъ данныхъ.—Н о р а (глядитъ на него съ минуту). Фи, какъ вамъ не стыдно! (Слегка ударяетъ его по уху чулками). Вотъ вамъ за это и т. д. Замѣтимъ, что Нора столь игривымъ образомъ кокетничаетъ съ Ранкомъ именно въ тотъ моментъ, когда собирается выпросить у него довольно крупную сумму денегъ. На костюмированномъ-же балу, по отзыву ея мужа, исполненіе ея тарантеллы было болѣе «естественно, нежели это, строго говоря, желательно съ точки зрѣнія искусства».

Подобнаго рода кокетство уже граничитъ съ безнравственностью. Да и странно было бы искать нравственнаго чувства въ женщинѣ, которая, когда ей нужны деньги, мечтаетъ о томъ, чтобы въ нее влюбился «богатый старикъ», за неимѣніемъ же старика, на-пропалую кокетничаетъ съ Ранкомъ, и которая, когда ея школьная подруга Христина указываетъ ей, что нельзя спрашивать даже у друга дома денегъ за спиною мужа, оправдывается тѣмъ, что мужчинѣ легче устроиться въ подобныхъ дѣлахъ. Христина вставляетъ: «Да, если это—собственный мужъ». Нора отмахивается: «Пустяки», а Ранку она игриво заявляетъ, что «нѣкоторыхъ людей любишь больше всего, а съ другими какъ-то больше всего хочется бывать вмѣстѣ», на что тотъ отвѣчаетъ: «въ этомъ есть доля правды» и этимъ какъ-бы санкціонируетъ *ménage à trois*, предложенный Норою.

Самолюбіе бываетъ различное, но трудно себѣ представить болѣе смѣшное и пустое, чѣмъ самолюбіе Норы. «Если—говоритъ она,—жена

смыслить въ дѣлахъ... если она понимаетъ, какъ нужно умно приняться за дѣло, то»... она можетъ получить деньги «отъ какого-нибудь поклонника. При такой привлекательной наружности, какъ у меня»... хвастается она, или рѣзко останавливаетъ прислугу, называющую ея мужа по привычкѣ адвокатомъ, хотя тотъ уже назначенъ директоромъ и т. д.

Такихъ черточекъ душевной пустоты Ибсенъ не жалѣетъ, описывая Нору. Она во что бы то ни стало хочетъ скрыть свой подлогъ, а разбалтываетъ о немъ подругѣ, конечно, подъ строжайшимъ секретомъ. Съ Кростадомъ, кредиторомъ, въ рукахъ котораго находится ея подложный вексель, она то обращается высокоумно; твердитъ, что онъ ее не проведетъ; то самымъ глупымъ образомъ снабжаетъ его несомнѣннымъ доказательствомъ совершеннаго ею подлога. Все это можно было бы объяснить наивностью Норы, тѣмъ, что она въ 25 лѣтъ, родивъ троихъ дѣтей, сама еще совершенный ребенокъ, если бы мы не видѣли, что она во многихъ отношеніяхъ далеко уже не ребенокъ. Она слышала и знаетъ о многомъ, да и продѣлываетъ многое, о чемъ другія женщины до гробовой доски ничего не знаютъ или что продѣлывать онѣ считали бы для себя позоромъ. Со стороны такой женщины ожидать подлога или вообще преступнаго дѣянія вполне естественно.

А ея эгоизмъ? Мы не будемъ говорить уже о томъ, что Норѣ дорого только то, что ей принадлежитъ. Какъ характерно въ этомъ отношеніи уже начало драмы! Нора проситъ у мужа денегъ. Тотъ отвѣчаетъ, что ихъ пока въ домѣ мало. «Можно занять»,—возражаетъ Нора.—«А если я вдругъ умру?»—урезонируетъ ее мужъ.—Нора. Если бы случилось такое несчастіе, то мнѣ было бы все равно, есть-ли у меня долги или нѣтъ.—Хельмеръ. Ну, а людямъ, у которыхъ я бы занялъ?—Нора. Имъ-то? А мнѣ что за дѣло? Вѣдь они чужіе.—Приблизительно то же говоритъ она и Кростаду, который ей указываетъ, что она, въ сущности, обманывала его, потому что ей негдѣ было взять денегъ для уплаты долга. На это Нора отвѣчаетъ: «И думать о васъ не хотѣла. Терпѣть васъ не могла».

о подлинной Норѣ.

Это игнорированіе чужихъ интересовъ объясняется тѣмъ, что она занята исключительно собой, что она слышитъ и видитъ только себя. Люди приходятъ къ ней, разбитые жизнью, какъ Христина, или стоящіе на краю могилы, какъ Ранкъ, она имъ тараторитъ только о себѣ, только о томъ, что ее занимаетъ, волнуетъ. Ранкъ приходитъ къ ней и говоритъ, что дни его сочтены. На это Нора ему отвѣчаетъ: «А мнѣ такъ хотѣлось, чтобъ вы были сегодня веселы» (она собирается занять у него денегъ). Ранкъ возражаетъ: «Со смертію за плечами?» Но Нора отмахивается: «Вздоръ! Веселѣе, веселѣе!» Ей не до того, ей нужны деньги.

Когда ея подруга дѣтства Христина рассказываетъ ей о своей разбитой жизни, Нора слушаетъ ее однимъ ухомъ, а затѣмъ болтаетъ безъ умолку о себѣ, какъ будто на свѣтѣ для другихъ нѣтъ ничего болѣе интереснаго.

Ибсенъ, какъ тонкій психологъ, отмѣчаетъ въ Норѣ еще одну характеристическую черту, свойственную людямъ, неспособнымъ ясно предвидѣть послѣдствія своихъ дѣйствій и не склоннымъ нести ихъ. Они всячески отбояриваются отъ нихъ, прибѣгаютъ ко всевозможнымъ софизмамъ, чтобы оправдать себя въ собственныхъ глазахъ и глазахъ другихъ. Когда Нора сталкивается съ послѣдствіями своихъ дѣйствій, она неизмѣнно твердитъ: «Нѣтъ, нѣтъ, это-же совсѣмъ невыносимо!», или же: «Вздоръ, вздоръ, вздоръ!», или-же: «Это должно быть совсѣмъ невозможно!», или-же: «Не можетъ это быть правдой, никогда, ни во вѣки вѣковъ», или-же: «Бѣда идетъ... Нѣтъ, нѣтъ, нѣтъ! Не будетъ этого, не можетъ быть!» Эти изреченія такъ и сыплются изъ ея устъ. Иногда она ихъ прибавляетъ для того чтобы окончательно себя убѣдить въ невозможности наступленія прямого послѣдствія ея дѣйствій, что «у нея трое маленькихъ дѣтей». Люди вѣдь пожалѣютъ ее!

Но у нея есть еще другое средство избѣжать непріятныхъ или тяжелыхъ послѣдствій ея дѣйствій. Она вѣритъ въ чудеса, хотя вовсе не религіозна. Совершится-де чудо и она будетъ избавлена отъ грозящей бѣды. Она себя даже взвинчиваетъ въ этомъ отношеніи, и когда ей грозитъ бѣда,



«ИЗМѢНА» ОПЕРА М. ИПОЛИТОВА-ИВАНОВА. Д. 2.
МАРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

вызванная ея легкомысліемъ или испорченностью, находить, что лучше всего сидѣть сложа руки, ничего не предпринимать. «Въ сущности, такой восторгъ ждать съ минуты на минуту чуда!» восклицаетъ она. При этомъ само собою разумѣется, что она никогда ни въ чемъ не виновата, во всемъ виноваты другіе, преимущественно люди, наиболѣе ей близкіе и преданные,—отецъ, мужъ, и она на нихъ сваливаетъ все непріятное въ жизни. «Ты и папа,—говоритъ она мужу: много виноваты передо мною. Ваша вина, что изъ меня ничего не вышло». О, конечно, виноваты во всемъ другіе, ибо, если бы въ чемъ нибудь виновата была она сама, то Нора была бы не Нора, а совсѣмъ другая женщина—женщина зрѣлая, разсудительная, отдающая себѣ отчетъ въ своихъ дѣйствіяхъ и готовая нести за нихъ отвѣтственность. Но такая женщина не имѣетъ ничего общаго съ Норою.

Чтобы окончательно выяснить обликъ Норы по Ибсену, мы должны еще прибавить, что онъ изображаетъ ее мотовкой и модницей («Вѣдь такъ пріятно хорошо одѣваться!»), женщиной безпорядочной, «разбрасывающей куда попало принадлежности туалета», плохой хозяйкой («Прислуга знаетъ все, что и какъ въ домѣ, лучше меня»), наконецъ, и плохой матерью (она увѣрена, что старая нянька окажется столь-же хорошей матерью для ея дѣтей, какъ она сама).

Вотъ подлинная Нора. Это—личность, въ которой одна изъ трехъ главныхъ сторонъ душевной жизни (совѣсть) атрофирована, а другая (умъ, расчетъ) дѣйствуетъ слабо. Только страсть въ ней развита: она «страстно» любитъ мужа, «страстно» работаетъ, чтобы накопить деньги, необходимыя для «уплаты долга», «страстно» относится къ первой своей неудачѣ въ жизни и тотчасъ же какъ будто готова покончить съ собою, но во всемъ чувствуется непродуманность, верхоглядство, неустойчивость и, главное, совершенное отсутствіе сознанія своей вины, т. е. совѣсти. Многіе юристы и врачи не задумались бы назвать такого человѣка больнымъ (покойный Спасовичъ назвалъ ее психопаткой, какъ онъ въ свое время окрестилъ Семенову), тѣмъ болѣе что, какъ подчеркиваетъ авторъ, она наслѣдовала свое легкомысліе и склонность къ предо-

о подлинной Норѣ.

судительнымъ поступкамъ отъ отца, на котораго она вообще сильно походить.

III.

Чтобъ подойти теперь къ надѣлавшей столько шума развязкѣ драмы, остановимся прежде всего на вопросѣ, насколько психопатическое состояніе Норы подаетъ надежду на излеченіе. Вопросъ этотъ очень важенъ съ точки зрѣнія развязки, потому что, если болѣзнь ея, такъ-сказать, неизлечима, то она, и покинувъ мужа, врядъ-ли сдѣлаетъ чтонибудь путное въ жизни, т. е. такъ же мало окажется способной быть самостоятельнымъ человѣкомъ, какъ она оказалась способной быть хорошей женой и матерью. Въ этомъ случаѣ ей останется только вернуться къ мужу или найти новаго Хельмера, который взялъ бы ее подъ свое крылышко, чтобы избавить ее отъ тягостныхъ послѣдствій ея необдуманныхъ поступковъ.

Трудно себѣ представить болѣе благопріятныя условія, чѣмъ въ какихъ живетъ Нора. Она окружена умными и хорошими людьми. Все, что говоритъ Ранкъ, исполнено здраваго смысла и свидѣтельствуетъ о недюжинномъ его умѣ. Какъ мѣтко его замѣчаніе, что нравственно несостоятельные, больные, люди пользуются въ современномъ обществѣ особеннымъ покровительствомъ, что здоровымъ вслѣдствіе этого некуда дѣваться, что такимъ образомъ общество превращается въ больницу. Какъ спокойно относится Ранкъ къ приближающейся смерти; какъ тщательно онъ охраняетъ своихъ друзей отъ непріятности присутствовать при постепенномъ разложеніи его духа и тѣла. А мужъ Норы, Хельмеръ? Это — человѣкъ безусловно хорошій, честный. Онъ, какъ адвокатъ, берется только за чистыя дѣла, работаетъ, какъ волъ, не знаетъ ни минуты отдыха, питаетъ прямо отвращеніе ко всякой лжи, ко всякой фальши, прямъ, чистосердеченъ въ своихъ отношеніяхъ съ людьми, притомъ гуманенъ, мужественъ, даетъ разумные совѣты своей женѣ, глубоко ее любитъ, готовъ простить ей даже тяжкую въ его глазахъ вину,

беретъ ее такую, какъ она есть, со всѣми ея недостатками, всегда нѣженъ, предупредителенъ, и если онъ нѣсколько рѣзокъ, узнавъ о подлогѣ, то извиненіемъ ему служить то, что это прямо кошмарное для него извѣстіе онъ получаетъ въ тотъ моментъ, когда возвращается съ пирушки сильно на-веселѣ.

Совѣты, которые онъ даетъ свой женѣ, касаются самыхъ существенныхъ ея недостатковъ. Буду говорить его словами, въ которыхъ вмѣстѣ съ благоразуміемъ выражается вся его преданность, любовь, нѣжность къ женѣ: «У пѣвчей моей пташки горлышко должно быть всегда чисто. Ни единого фальшиваго звука оно не должно издавать... Нора, ты вѣдь знаешь мои взгляды на этотъ счетъ. Я не люблю долговъ, никогда не занимаю. На семейный очагъ, основанный на долгахъ, ложится тѣнь, онъ теряетъ свободу, красоту. Выдержали мы съ тобой до сегодняшняго дня, такъ потерпимъ еще немного—недолго вѣдь... Ты представь себѣ только (онъ говоритъ о Кругстадѣ, а попадаетъ, не зная того, въ Нору), какъ человѣку съ такимъ пятномъ на совѣсти приходится лгать, изворачиваться, притворяться передъ всѣми, носить маску даже передъ близкими, даже передъ женой и собственными дѣтьми. И вотъ насчетъ дѣтей это всего ужаснѣе, Нора... Отравленная ложью атмосфера вноситъ заразу, растлѣніе во всю домашнюю жизнь. Дѣти съ каждымъ глоткомъ воздуха воспринимаютъ зародыши зла... Почти всѣ рано сбившіеся съ пути люди имѣли лживыхъ матерей... И отцы, разумѣется, вліяютъ въ томъ же направленіи. Это хорошо извѣстно всякому адвокату. А этотъ Кругстадъ цѣлые годы отравлялъ своихъ дѣтей ложью и лицемеріемъ; вотъ почему я и называю его нравственно испорченнымъ... Если ужъ на то пойдеть, вѣрь, у меня хватитъ и мужества и силъ. Увидишь, я такой человѣкъ, который все можетъ взять на себя...—Н о р а. Никогда я этого не допущу.—Х е л ь м е р ь. Такъ подѣлимся съ тобой, Нора... какъ подобаетъ мужу и женѣ.

Такъ наставляетъ Нору Хельмеръ, и въ каждомъ словѣ его слышится голосъ любящаго человѣка, трезво заглянувшего въ жизнь, увидѣвшаго

О подлинной Норѣ.

въ ней много безотраднaго и всячески оберегающаго свой домашній очагъ отъ зла, царящаго въ мірѣ.

Но Ибсенъ не довольствуется Хельмеромъ и Ранкомъ, чтобы выяснитъ, что у Норы не было недостатка въ хорошихъ совѣтникахъ. Онъ съ этою цѣлью выводитъ еще одну личность, Христину Линде, не только разъясняющую Норѣ, какъ должна поступать хорошая жена, но и служащую примѣромъ цѣльнаго человѣка, истинной жены. Христина—прямая противоположность Норы. Въ то время, какъ Нора живетъ только для себя, Христина не знаетъ высшаго стремленія и болѣе сильной потребности, какъ жить для другихъ. Она живетъ сперва, не щадя себя, для матери и братьевъ, а потомъ, когда мать умираетъ, а братья выходятъ въ люди, ищетъ, кому теперь помочь, и становится другомъ и помощникомъ Кругстада, человѣка, совершившаго такой же проступокъ, какъ Нора, но ясно сознающаго свою вину и готоваго изъ любви къ Христинѣ стать лучше. Какъ ясно видна тутъ основная мысль автора. Нора бросаетъ честнаго и хорошаго мужа, Христина-же выходитъ замужъ за нравственно несостоятельнаго человѣка, чтобы его поднять, пренебрегая человѣческимъ судомъ, чтобы стать ему опорой въ жизни, чтобы пригрѣть и воспитать даже не собственныхъ, а чужихъ дѣтей, чтобы найти пищу любвеобильному своему сердцу. И вотъ эта женщина настойчиво совѣтуетъ Норѣ не скрывать своего проступка передъ мужемъ, но Нора все ждетъ своего нелѣпаго «чуда». Тогда Христина рѣшается дѣйствовать помимо нея и раскрыть все Хельмеру, потому что, по ея убѣжденію, на лжи не можетъ быть построена счастливая супружеская жизнь.

Словомъ, Норѣ со всѣхъ сторонъ указываютъ на прямой выходъ изъ созданнаго ею труднаго положенія. Но она этого выхода не видитъ. Такимъ образомъ, мы вплотную подошли къ развязкѣ драмы. Мужъ, наконецъ, узнаетъ о подлогѣ. Будучи все еще на-веселѣ, онъ рѣзко упрекаетъ Нору. То, что онъ думалъ о Кругстадѣ, приходится теперь, къ его ужасу, примѣнить къ женѣ; жизнь Норы была сплетеніемъ лжи, обмана, фальши, изворотовъ, и такая женщина—мать его дѣтей. Этой лжи надо

положить конецъ, но надо въ то же время спасти семью, какъ-нибудь сговориться съ Кругстадомъ. Тутъ онъ вдругъ узнаетъ, что опасность миновала. Какъ добрый человѣкъ, до слабости любящій Нору, онъ тотчасъ-же раскаивается въ своихъ рѣзкихъ словахъ. Любовь къ женѣ опять стоитъ на первомъ планѣ, онъ охотно прощаетъ изстрадавшуюся, «загнанную голубку», провинившуюся единственно «изъ любви» къ нему. Но Нора ничего знать не хочетъ. Она упрямо твердитъ: «divorçons!».

Въ чемъ же такъ жестоко провинился передъ нею Хельмеръ? Въ томъ, что онъ въ лживой женщинѣ не усматриваетъ идеала матери и говоритъ ей это прямо въ лицо? Нѣтъ, онъ виноватъ въ другомъ: онъ виноватъ въ томъ, что самъ не солгалъ, что не принялъ вины подлога на себя, что не избавилъ Нору отъ позора и страданій. Тогда совершилось бы «чудо изъ чудесъ». Она, конечно, этой жертвы не приняла-бы: она покончила-бы съ собою (и въ данномъ случаѣ она лжетъ, потому что еще наканунѣ заявила Кругстаду, что у нея на это духу не хватаетъ, и дѣйствительно до послѣдней минуты все откладывала броситься «въ темную ледяную воду»). Но тогда онъ проявилъ бы истинную супружескую любовь, и бракъ ихъ не былъ бы простымъ сожительствомъ, а былъ бы истиннымъ бракомъ, а теперь ей остается только уйти, уйти немедленно, чтобъ не остаться подъ одной кровлей съ «чужимъ» человѣкомъ.

Но не можетъ-же Нора въ самомъ дѣлѣ воображать, что мужъ проявилъ бы истинную любовь къ ней, если бы самъ солгалъ публично и принялъ бы на себя ея вину? Тогда онъ, конечно, лишился бы мѣста директора банка, семья обѣднѣла бы опять, и Норѣ, для спасенія мужа и дѣтей, пришлось бы, чего добраго, снова прибѣгать къ подлогамъ или инымъ мошенничествамъ. Слѣдовательно, ложь въ данномъ случаѣ является бессмысленной, и тѣмъ не менѣе Нора настаиваетъ на ней. Какъ-же она могла дойти до нелѣпаго вывода, что бракъ ея былъ бы истиннымъ бракомъ, если бы ея мужъ солгалъ? Чтобы рѣшить этотъ вопросъ, задумаемся на минуту въ душевную жизнь Норы.

IV.

Жила она себѣ многіе годы птишкой-пѣвуньей, игривой, беззаботной, забавлявшей своимъ чириканьемъ сперва отца, потомъ мужа и дѣтей. Все шло прекрасно. Ее любили, холили, нѣжили: и отецъ съ нянькой, и мужъ, и Ранкъ. Она первенствовала въ домѣ, была для всѣхъ милой, желанной. Ею восторгались,—восторгались ея веселымъ нравомъ, ея красотой, физической, конечно, потому что духовная ея красота ни въ чемъ не проявлялась. Былъ только одинъ человѣкъ (онъ приходился ей, очевидно, сродни) который раскрылъ нравственное ея убожество. Это былъ Кругстадъ. Но то былъ скверный человѣкъ, всѣми презираемый, а она — человѣкъ хорошій. Развѣ вотъ подлогъ! Другіе, пожалуй, не поймутъ благородства ея поступка и тогда праздникъ ея жизни можетъ быть нарушенъ. И вотъ она обманывала и отца, и мужа, и дѣтей, и Ранка, и Кругстада, и Христину, надѣясь, въ случаѣ если ложъ откроется, на «чудо изъ чудесъ». Нѣтъ, праздникъ ея жизни не можетъ нарушиться, потому что и подлогъ, и ложъ, и обманъ были вызваны горячимъ желаніемъ сдѣлать всѣхъ довольными, счастливыми, а довольство и счастье другихъ заключалось именно въ томъ, чтобы видѣть ее, Нору, довольною и счастливою. «Но чудо изъ чудесъ» не совершилось. Восемь лѣтъ усилій не только не создали, не укрѣпили семейнаго счастья, а напротивъ привели Нору къ полному банкротству. Роль, которую она такъ ловко и настойчиво разыгрывала, оказалась безплодной: карточный домъ рушился, и Нора не только перестала быть сказочной «принцессой»—ее ставятъ на одну доску—о, ужасъ!—съ Кругстадомъ. Можно-ли съ этимъ примириться? И кто-же? Мужъ, ея, Торвальдъ, на котораго она молилась, которому она отдала лучшія свои чувства, весь пылъ своей души, всю свою жизнь...

Этотъ ударъ былъ слишкомъ тяжелъ для Нору. Если бы она была не Норой, женщиной съ отсутствующей совѣстью и слабой головой, если бы она была Христиной, напимѣръ, то встрѣтила бы ударъ, какъ его встрѣтилъ Хельмеръ. Подчиняясь чувству безграничной любви къ Норѣ и дорожа

семейнымъ очагомъ, онъ искренно повторяетъ ей то, что говорилъ много разъ раньше, именно, что беретъ ее такою, какъ она есть, со всѣми ея недостатками, готовъ сдѣлать все, отъ него зависящее, чтобъ быть хорошимъ мужемъ, что у него хватитъ силъ, чтобъ стать другимъ, и просить ее только объ одномъ, чтобъ она не уходила, потому что она ему безконечно дорога, и, когда она все-таки уходитъ, самъ начинаетъ вѣрить въ «чудо», только чтобъ ее не потерять, не испытать того страшнаго горя, которое она ему причиняетъ своимъ уходомъ.

Но Норѣ подобныя чувства недоступны. Разсудокъ въ ней безмолвствуетъ, дѣйствуетъ одна только страсть. Она негодуетъ, она до глубины души возмущена. Она торжественна и высокопарна. Она сажаетъ мужа на скамью подсудимыхъ и произноситъ трескучую обвинительную рѣчь. Это онъ превратилъ ее въ куклу, лишилъ ее сознанія человѣческаго достоинства! О этотъ мужской эгоизмъ! «Сотни тысячъ женщинъ жертвуютъ своею честью для мужчины» (откуда это наивной Норѣ извѣстно?), а онъ не можетъ ничѣмъ поступиться для любимой женщины, солгать, принять вину на себя. Такого человѣка, какъ Хельмеръ, любить нельзя. Ни одной минуты она не останется въ его домѣ. Надо тотчасъ же разѣхаться! Она возвращаетъ ему свободу, возвращаетъ ему обручальное кольцо. Поскорѣе, поскорѣе вонъ изъ дома, и, какъ карриатура на Чацкого, она восклицаетъ:

Бѣгу, не оглянусь, пойду искать по свѣту,
Гдѣ оскорбленному есть чувству уголокъ.

Если бы Нора хоть на минуту взглянула безпристрастно на себя, она не выступила бы въ роли обвинительницы, не свалила бы всю вину на другихъ, а признала бы и себя виновной (развѣ ей не въ чемъ каяться?) и вмѣстѣ съ тѣмъ стала бы скромнѣе. Но ей подходитъ лишь роль «принцессы», непризнанной жены, обиженной въ лучшихъ своихъ чувствахъ. Забывая обязанности жены и матери и думая только объ «обязанностяхъ передъ собою», она проявляетъ ничѣмъ неприкрашенный, грубый эгоизмъ. Ее не страшитъ разлука съ мужемъ и дѣтьми. Личная обида

сразу превращаетъ ихъ въ людей для нея чужихъ. Ясно, что она ихъ никогда серьезно не любила, что она любила и любить только себя.

Несостоятельность Норы въ изображеніи Ибсена бросается до того въ глаза, что сомнѣнія тутъ немыслимы. Можетъ поразить только фактъ, что Нора показалась сценическимъ дѣятелямъ и широкой публикѣ героинею, одною изъ тѣхъ женщинъ, которыя съ честью рѣшаютъ женскій вопросъ. Но развѣ его рѣшаютъ женщины подобнаго рода? Рѣшаютъ его Гипатіи, поражающія современниковъ добродѣтелью, краснорѣчіемъ, ученостью, «Айи», дарящія міру великихъ людей, а не психопатки, доводящія женскій вопросъ до хулиганствующаго суфражизма. Если бы Ибсенъ думалъ о чемъ-нибудь подобномъ, то онъ для достиженія своей цѣли выбралъ бы, конечно, не Нору. Онъ рѣшалъ другую задачу, которая занимаетъ его во многихъ его произведеніяхъ (затронутый въ «Норѣ» вопросъ получаетъ дальнѣйшее развитіе въ «Привидѣніяхъ» и блестяще разрѣшается въ «Дочери моря»). Это вопросъ объ истинныхъ основахъ брака для средняго интеллигентнаго человѣка. Въ «Норѣ» происходитъ закладка зданія. Тутъ выясняется одна изъ первыхъ основъ счастливаго брака, и для выясненія ея Ибсену потребовалась заурядная женщина. Такова Нора—маленькая, ничтожная Нора, смазливенькая, милая въ обращеніи, бойкая, живая, лживая, фальшивая, кокетливая, по недостатку нравственныхъ и религіозныхъ основъ, готовая на все, чтобы завладѣть мужчиной, съ бездной мелкаго самолюбія и эгоизма въ душѣ. Это—тотъ типъ современной, будто-бы образованной, барышни или дамочки (онѣ вѣдь кончаютъ курсъ средней женской школы, а у насъ иногда и высшаго учебнаго заведенія), которыя украшаютъ собою гулянья, концерты, театральныя залы, гостиныя, всячески стараются обратить на себя вниманіе, участвуютъ—о, конечно!—въ любительскихъ спектакляхъ, поютъ модные романсы, танцуютъ характерныя танцы,—словомъ, изображаютъ нѣчто въ родѣ актрисъ, пѣвицъ, пьянистокъ, балеринъ. Все въ нихъ показное, все въ нихъ дѣланное, и все это, къ прискорбію, достигаетъ цѣли. Средній обыватель вѣдь не ищетъ серьезныхъ достоинствъ въ женщинѣ: онъ хочетъ только весело



«ИЗМѢНА», ОПЕРА М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА. 4-Й АКТЪ
МАРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

провести время, а это онъ въ избыткѣ находить въ обществѣ Норы. Тутъ завѣса занимающаго насъ вопроса приподнимается, и мы начинаемъ понимать, почему Нора могла превратиться въ героиню.

V.

Ибсенъ мастерски исполнилъ свою задачу. Если бы онъ гдѣ-нибудь при характеристикѣ Норы сгустилъ краски, если бы онъ, наприимѣръ, заставилъ ее совершить кражу или даже убійство для спасенія мужа, а не подлогъ, преступное значеніе котораго она будто бы не понимаетъ, цѣль автора не была бы достигнута. Нора была бы ужъ не тотъ расхожій типъ средней интеллигентной женщины, которыми кишить міръ. Но Ибсенъ, какъ художникъ, это вполне понималъ. Онъ изобразилъ женщину, въ которой всѣ милыя наши и европейскія барышни и дамочки нисколько не усомнились признать себя; онѣ увидѣли себя, какъ въ зеркалѣ, и такъ какъ убѣждены, что онѣ сами очень милы, привлекательны, добры, что онѣ прекрасныя дочери, сестры, жены, матери, то перенесли все это и на Нору.

Это обнаружилось тотчасъ же. Въ Берлинѣ заинтересовалась ролью Норы актриса Ниманъ-Рабе, хорошо памятная и нашимъ старымъ театрамъ (она долгое время съ успѣхомъ подвизалась на подмосткахъ Михайловскаго театра). И вотъ она заявила Ибсену, что конецъ драмы невозможенъ, что нѣмецкая публика никогда не примирится съ такою развязкою, что сама она, Рабе, никогда не бросила бы дѣтей, и поэтому Нора кажется ей фальшивой, неправдоподобной.

Какъ? Артистка мирилась съ ложью, фальшью, обманомъ, кокетствомъ, эгоизмомъ Норы, даже съ ея подлогомъ. Все это нисколько не роняло достоинства Норы въ ея глазахъ. Но, какъ любящая мать, она никакъ не могла примириться съ мыслью, что Нора бросаетъ дѣтей. Это показалось ей неправдоподобнымъ. Но почему же? Развѣ Ибсенъ недостаточно ярко обрисовалъ Нору, какъ эгоистку, какъ женщину, способную флиртовать, лгать, обманывать, прельщать и притомъ преисполненную

ложного самолюбия, крайне обидчивую и неразборчивую въ средствахъ? Отъ такой женщины вполнѣ естественно ожидать, что она, подчиняясь чувству горькой обиды, покинетъ или сдѣлаетъ видъ, что покидаетъ мужа и дѣтей. Впрочемъ, она пока только идетъ ночевать къ Христинѣ, и очень возможно, что, внявъ благоразумнымъ совѣтамъ послѣдней, уже на другой день вернется къ мужу. Авторъ оставляетъ этотъ вопросъ открытымъ, да онъ и не интересенъ: вѣдь обликъ Норы выясненъ въ достаточной степени. Эта развязка, столь глубоко мотивированная Ибсеномъ въ психологическомъ отношеніи и въ то же время столь комическая, представлялась нѣмецкой актрисѣ неестественной, фальшивой, дѣланной, нарушающей образъ Норы въ глазахъ зрителей, именно потому, что Рабе признавала Нору типомъ болѣе или менѣе положительнымъ. И вотъ тутъ-то обозначается фактъ чрезвычайнаго значенія, бросающій яркій свѣтъ на современную интеллигентную женщину. Ложь, обманъ, фальшь, извращенныя понятія, отсутствіе развитой совѣсти,—все это обиходныя явленія, никого уже не поражающія, никого уже не тревожащія, никого уже не заставляющія задуматься надъ тѣмъ, какъ глубоко они колеблютъ устои семьи, какъ они развращаютъ нашихъ дѣтей и какъ они расшатываютъ нормальную частную, общественную и государственную жизнь. Ибсенъ, этотъ выдающійся бытописатель норвежскаго общества, далъ намъ въ «Норѣ» картину супружескихъ и семейныхъ отношеній, раскрывающую одну изъ основъ оскуднѣнія и развращенія семейной жизни въ современномъ обществѣ. Если въ немъ могутъ имѣть успѣхъ такія женщины, какъ Нора, или еще того хуже, какъ Хедда Габлеръ, дарящая своему возлюбленному, ставшему ей ненужнымъ, на память пистолетикъ, чтобы онъ пошелъ и застрѣлился, или съ сладострастіемъ сжигающая выдающееся литературное произведение, чтобы отомстить своей соперницѣ, если такія женщины имѣютъ въ современномъ обществѣ успѣхъ и плѣняютъ мужчинъ, то нельзя не признать, что оно поражено грознымъ недугомъ, и великое спасибо писателю, выяснившему это глубоко-печальное явленіе въ такихъ пламенныхъ краскахъ, какъ это сдѣлано Ибсеномъ!

Но, конечно, не одна Нора во всемъ виновата. Ибсенъ прекрасно отѣнилъ вину и Хельмера и Ранка. Оба они влюблены въ Нору, и оба слѣдовательно ее побощаютъ быть такою, какъ намъ ее изобразилъ авторъ. О Хельмерѣ мы, однако, знаемъ, что онъ часто сдерживалъ ея лживость-мотовство. Однако, онъ все-таки выбралъ женою Нору. Онъ прошелъ мимо Хрустинъ, не видя въ нихъ ничего привлекательнаго. Нора же покорила его сердце, какъ покорила сердце Ранка. И Ранкъ и Хельмеръ—люди хорошіе, честные, прямые, нисколько не склонные къ обману, къ нравственной неряшливости. Чѣмъ же могутъ ихъ прельщать женщины въ родѣ Норы? Очевидно, они ищутъ въ женщинѣ не того, что составляетъ достоинство человѣка, воспитательницы, матери. Хельмеръ говоритъ, что онъ испытываетъ прямо физическое отвращеніе къ людямъ лживымъ, но Нора, насквозь лживая женщина, не возбуждаетъ въ немъ этого чувства, а наоборотъ, кажется ему привлекательной, прелестной, милой пташкой, для которой онъ не находитъ достаточно нѣжныхъ названій, въ которую онъ послѣ 8-лѣтней супружеской жизни влюбленъ такъ же страстно, какъ въ первые дни супружеской жизни, съ которой ему нестерпимо больно разстаться. Какъ же это объяснить? Но развѣ объ одномъ Хельмерѣ это можно сказать? Развѣ мы на каждомъ шагу не видимъ, что люди хорошіе избираютъ себѣ въ подруги жизни, въ жены, въ матери для своихъ дѣтей женщинъ въ нравственномъ отношеніи совершенно несостоятельныхъ, лгуній, пошлыхъ кокетокъ, обманщицъ, даже прямо преступницъ? Что же ихъ въ этихъ особахъ привлекаетъ? Стыдно сказать: смазливое лицо, затѣмъ «джерси, локоны, турнюры», какъ выражался Позднышевъ, веселость, игривость, салонныя прелести, въ родѣ умѣнья подчеркнуть ту или другую фразу въ романсѣ или куплетѣ, обворожить въ танцахъ условною граціею или чаще пластичностью особаго рода, а главное темпераментъ, темпераментъ—онъ-то и составляетъ то, что собственно и привлекаетъ мужчинъ. Не женъ, не матерей ищутъ мужчины, они ищутъ, часто, сами того не подозревая, любовницъ. И можно-ли послѣ этого удивляться, что и мужчины не нашли въ Норѣ ничего отталкивающаго; напро-

о подлинной Норѣ.

тивъ, и они усмотрѣли въ ней героиню, а не великолѣпный образчикъ сатирическаго таланта норвежскаго драматурга.

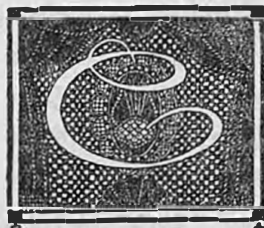
Одинъ изъ моихъ литературныхъ друзей, побывавъ въ Христіаніи, счелъ долгомъ засвидѣтельствовать Ибсену свое почтеніе. Съ большимъ радушіемъ норвежскій писатель предложилъ ему отобѣдать у него и послѣ обѣда совершилъ съ нимъ прогулку по фіорду. Они съ парохода любовались видами, и мой другъ обратилъ вниманіе на нѣкоторыхъ женщинъ, сидѣвшихъ въ разныхъ мѣстахъ то на скамейкахъ, то на камняхъ въ глубокой задумчивости, сосредоточенныхъ, грустныхъ. «Это—все мои Норы»,— пояснилъ Ибсенъ, и саркастическая улыбка пробѣжала по его тонкимъ губамъ.—«Ихъ у насъ много, очень много».

Такъ подтрунивалъ самъ авторъ надъ своею Норою. И, можетъ быть, теперь послѣ 35 лѣтъ искаженія его прекрасной драмы не мѣшаетъ подумать о вѣрномъ ея сценическомъ истолкованіи. Для этого прежде всего нужно, чтобы «Нора» давалась не для Норы, т. е. для актрисы, ее исполняющей, а для Ибсена, чтобы Нора отступала на второй планъ, а остальные дѣйствующія лица выдвинулись бы изъ тѣни, которою ихъ покрываетъ Нора; надо, чтобы Хельмеръ, Ранкъ, Христина и въ особенности-же Кrogстадъ не казались такими ничтожными или скверными людьми, какими ихъ обыкновенно изображаютъ; чтобы зритель, согласно намѣренію автора, вынесъ убѣжденіе, что они, даже Кrogстадъ, стоятъ въ нравственномъ отношеніи значительно выше Норы. Тогда драма Ибсена убѣдитъ зрителя, что Норы — не тѣ жены и матери, какія намъ нужны, что это—ничтожныя, пустыя женщины, отравляющія нашу семейную жизнь, а вмѣстѣ съ нею и подрастающее поколѣніе, отъ котораго зависитъ процвѣтаніе и общества и государства.

ОБЗОРЪ СЕЗОНА 1913—1914 г.г.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Э. А. СТАРКА (ЗИГФРИДА).



СЕЗОНЪ Александринскаго театра начался, какъ и всегда, 30 августа возобновленіемъ давно не ставившагося «Доходнаго мѣста», комедіи въ 5-ти дѣйствіяхъ, А. Н. Островскаго. Въ этомъ фактѣ заключается нѣчто юбилейное, ибо названная комедія была впервые представлена на той же сценѣ 27-го сентября 1863 г. въ бенефисъ г-жи Левкѣевой,—слѣдовательно, ровно 50 лѣтъ назадъ.

Открывая сезонъ Островскимъ, что происходитъ уже не въ первый разъ, русскій театръ этимъ какъ бы хочетъ сказать, что онъ окончательно нашелъ своего Мольера. Для «Comédie Française» Мольеръ—слава. А гдѣ слава, тамъ предполагаются и традиции. Слѣдовательно, и мы тоже обзавелись традиціями. Это хорошо, особенно если вспомнить, какъ совсѣмъ еще недавно раздавались голоса: «Островскій устарѣлъ»!.. Почему? Потому что «умеръ быть», а слѣдовательно съ нимъ вмѣстѣ и тотъ, кто являлся его пѣвцомъ. Традиціи необходимо подразумѣваютъ уваженіе, разумѣется, при отсутствіи худо скрытой почтительной зѣвоты. Традиціи должны имѣть подъ собою полноту вѣчной жизни, и если бы послѣдней не было у Островскаго, о немъ не стоило бы говорить. По его стопамъ пошли многіе, а что теперь намъ въ ихъ именахъ? Исторіи театра безъ нихъ, конечно, не обойтись, потому что она пишется на основаніи документовъ. Но архивъ и жизнь, это—уже двѣ противоположности, это — покой и буря. Мы желаемъ, чтобы Островскій еще долго не попадалъ на архивную полку. Быть можетъ, даже никогда... Отчего нѣтъ?.. Весь вопросъ въ идейномъ объемѣ его произведеній. Конечно, не все одинаково цѣнно въ театрѣ Островскаго, потому что многое уже устарѣло, и что больше всего тамъ, гдѣ идейное содержаніе отодвигается на задній планъ, на

передній же выступаетъ лишь внѣшняя обстановка — разныя курьезныя подробности отжившаго быта, которыя, какъ бы ни были сами по себѣ интересны, не могутъ долго занимать вниманіе современнаго зрителя. Конечно, отжившее есть и въ «Доходномъ мѣстѣ»: всѣ эти чиновники, которые даже и грамотѣ хорошенько не учены, между тѣмъ какъ отъ нынѣшнихъ требуется университетскій дипломъ. Но не въ этомъ отжившемъ—главная суть. Идейная цѣнность — вотъ что сообщаетъ комедіи глубочайшую жизненность и въ наши дни. Не взяточники важны, не Аристархъ Вышнеveckій съ Юсовымъ. Хотя... развѣ можно сказать, что это—отжившій бытъ? А наши сенаторскія ревизіи? А процессы интендантовъ?.. «Я буду ждать того времени,—говоритъ Жадовъ,—когда взяточникъ будетъ бояться суда общественнаго больше, чѣмъ уголовного». Это написано въ 1857 г. Прошло свыше полувѣка. И, всматриваясь въ современную жизнь,—что мы видимъ? Что, во всякомъ случаѣ, боятся больше суда уголовного, чѣмъ общественнаго. Первый можетъ обезчестить и раззорить. А второй? Къ человѣку, умѣющему ловко пускать пыль въ глаза, всѣ идутъ на встрѣчу съ протянутыми руками, не спрашивая, какими путями достигается пусканіе пыли. Достаточно, если послѣдняя отливаетъ золотомъ.

Но, говорю, не это—главное. Главное—Жадовъ. Что такое Жадовъ? Совершенный типъ идеалиста. Что такое всѣ его переживанія? Трагическая борьба добра со зломъ. Положеніе Жадова—вообще положеніе идеалиста въ обществѣ, и не только въ русскомъ, и не только въ 1857 г., но и въ 1913 г. Идеалистъ—существо интернаціональное и вѣчное. Его появленіе во всякомъ обществѣ, независимо отъ степени культурности того послѣдняго, всегда драматично, потому что идеалистъ настроенъ слишкомъ возвышенно. Это—по самому свойству добра, которое возвышаетъ, между тѣмъ какъ зло унижаетъ. Идеалистъ, какъ представитель добра, будитъ совѣсть, если у него достаточно для этого силы и если онъ чувствуетъ подъ собою настолько твердую почву, чтобы никакими средствами нельзя было его поколебать. Положеніе Жадова, какъ идеалиста,

чрезвычайно драматично, потому что онъ со всѣхъ сторонъ окруженъ опасностями, угрожающими его идейному подвижничеству. На службѣ надъ нимъ только лѣнивый не смѣется, ибо онъ проповѣдуетъ безкорыстіе — жупель тогдашнихъ присутственныхъ мѣстъ. Кругомъ берутъ всѣ,—преуспѣваютъ лишь тѣ, что хорошо берутъ. Дома — не лучше. Жадовъ женился на безприданницѣ, мечтая образовать ея умъ и воспитать душу. Но это—не въ коня кормъ. Полина серьезно убѣждена, что самый умный человѣкъ тотъ, кто способенъ нажить какъ можно больше денегъ и все равно, какими путями. Она не виновата: ее такъ учили. Она—мѣщанка и думаетъ, будто въ этомъ—весь идеалъ жизни. А спросите многихъ нашихъ современныхъ модницъ, чему ихъ учили? Приблизительно тому же, чему и Полину полвѣка назадъ. Каковъ ихъ идеалъ жизни? Чтобы въ домѣ было побольше денегъ. На что? На тряпки. Откуда? Безразлично.

Но Аристархъ Вышневскій—нѣчно покрупнѣе Полины: онъ почти сановникъ, а каковъ исповѣдуемый имъ жизненный идеалъ? Тотъ же, что и у Полины, съ прибавкой циничной увѣренности, что общественное мнѣніе это—«не пойманъ—не воръ». Отсюда у Жадова—оппозиція съ дядей Вышневскимъ и женой Полиной. Жадовъ истинный Донъ-Кихотъ XIX вѣка и въ оригинальныхъ условіяхъ русской жизни, одинокій въ борьбѣ съ грозными призраками, надвигающимися на него со всѣхъ сторонъ: Вышневскій, за нимъ—Юсовъ, тамъ Бѣлогубовъ со своей женой, дальше теща Кукушкина, дающая Полинѣ совѣты, направленные къ полному развращенію ея души, сама Полина наконецъ,—вотъ обстановка, вотъ цѣльная картина общества, посреди котораго вдругъ появляется такой человѣкъ, какъ Жадовъ, точно изъ другого міра, сотканнаго изъ однихъ благородныхъ побужденій. Жадовъ искренно вѣритъ въ добро. Жадовъ наивно убѣжденъ, будто стоитъ лишь захотѣть, — и жизнь можно перестроить на другихъ началахъ, въ основѣ которыхъ будетъ лежать возвышенное благородство духа. Прекрасный безумецъ!.. Жизнь ломаетъ идеалистовъ, и среди всѣхъ выпадающихъ на долю человѣчества ломокъ, эта — самая безжалостная. «Пойдемъ къ дядюшкѣ просить доходнаго мѣста!»—воскли-

цаетъ Жадовъ въ концѣ IV дѣйствія послѣ сильнѣйшей внутренней борьбы. Это—первый натискъ жизни, это—наступленіе на передовыя позиціи, даже взятіе ихъ. Въ V дѣйствіи Жадовъ внезапно ощущаетъ приливъ свѣжихъ силъ. «Я могу поколебаться, но преступленія не сдѣлаю; я могу споткнуться, но не упасть»... Ура!.. Авангардъ жизненныхъ требованій отброшенъ, передовыя позиціи взяты обратно. Но можно ли поручиться за конечное торжество Жадова? Не падетъ-ли онъ подъ энергичнымъ натискомъ всевозможныхъ житейскихъ требованій? Не окажутся-ли всѣ призраки слишкомъ реальными и вслѣдствіе того непобѣдимыми? Конечно, ничто не даетъ намъ права предрекать гибельный исходъ. Мы хотимъ вѣрить въ побѣду Жадова, потому что онъ олицетворяетъ собою идейное начало. Онъ—носитель свѣтлыхъ идеаловъ, и какъ бы ни было трагично его положеніе, оно утѣшаетъ насъ самымъ бытіемъ своимъ. Въ этомъ—смыслъ и значеніе для нашихъ дней «Доходнаго мѣста». Если невозможны сейчасъ Вышневецкіе, Юсовы, Бѣлогубовы въ той формѣ, по крайней мѣрѣ, и какъ явленіе общее, то Жадовы, во всякомъ случаѣ, живутъ. И когда мы смотрѣли эту превосходную комедію, слѣдя за каждымъ ея словомъ, одна мысль только и мелькала въ головѣ: «до чего же тутъ все злободневно»!.. Перенесите время дѣйствія въ наши дни, мѣсто оставьте тамъ же, гдѣ оно у Островскаго, т. е. въ Москвѣ, одѣньте персонажей по послѣдней модѣ, уснастите ихъ рѣчь десяткомъ-другимъ разныхъ нашихъ модныхъ словечекъ,—и вы увидите, что получится: подъ заново перекрашенной въ стилъ модернъ внѣшностью — все та же сущность, то же моральное содержаніе поступковъ, та же донъ-кихотская борьба съ мельницами — вообще весь психическій механизмъ тотъ же. Для всякаго наблюдателя русской жизни выводъ не слишкомъ-то утѣшительный,—неправда-ли? Но зато какое облегченіе для театра! Вмѣсто того, чтобы истощать усилія въ погонѣ за новой пьесой, трактующей вопросы современности, достаточно протянуть руку къ Островскому — и все, чего мы ждемъ отъ театра, будетъ дано: и пища для ума, и радость для глаза, и увидишь актера, таланту котораго гдѣ же и разгуляться на



Г-ЖА СТАХОВА (ГІАЦИНТА), Г. ЛЕШКОВЪ (ОКТАВЪ), Г. ГОРИНЪ-ГОРЯЙНОВЪ (СКАПЭНЪ) И Г. ВЛАДИМІРОВЪ (ЛЕАНДРЪ).
«ПРОДЪЛКИ СКАПЭНА» МОЛЬЕРА НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА. Д. 1-Е.

просторѣ, какъ не въ пьесахъ Островскаго, и «Доходное мѣсто»— не исключеніе отсюда. Ставившій комедію режиссеръ А. Л. Загаровъ отнесся къ своей задачѣ весьма продуманно и тщательно, не загромождилъ постановку излишними деталями и въ немногѣ сумѣлъ дать ароматъ отжившей эпохи въ ея внѣшнемъ воплощеніи, въ чемъ ему удачно помогъ также художникъ князь Шервашидзе, изъ двухъ новыхъ декораций котораго особенно интересна и колоритна комната въ трактирѣ для III дѣйствія. Мебель, бутафорія, костюмы,—это все также выдержано до мелочей. Но не это, конечно, главное при исполненіи комедіи Островскаго; главное—это характеры, которые нужно умѣть почувствовать сквозь толщу времени, отдѣляющую ихъ отъ насъ. Особыя условія быта формируютъ и соотвѣтственно особенные характеры съ такими черточками, которыхъ уже теперь не встрѣтишь, почему при подходѣ къ героямъ Островскаго нужна актеру большая чуткость и то, что можно назвать творческой отгадкой. Въ этомъ отношеніи роль Жадова, какъ болѣе общечеловѣческая, менѣе связанная съ преходящими условіями времени и мѣста, легче, но зато имѣетъ свои особыя трудности, подобно всѣмъ ролямъ, матеріаломъ для которыхъ является изображеніе добродѣтели. Г-нъ Ходотовъ, игравшій Жадова, приложилъ не мало стараній къ тому, чтобы симпатичный герой Островскаго предсталъ передъ зрителями въ возможно болѣе яркомъ освѣщеніи, и всѣ рѣчи Жадова, въ которыхъ отражается природное благородство его души, въ устахъ артиста звучали горячо и убѣдительно. Не его, конечно, вина, что Жадовъ не вышелъ настолько юнымъ и черезъ то еще болѣе привлекательнымъ, какъ оно требуется по пьесѣ, ибо самъ артистъ не такъ ужъ молодъ. А затѣмъ дореформенное чиновничество было представлено очень выпукло. Особенно радовалъ г. Варламовъ въ роли Юсова, гдѣ каждый жестъ и каждая интонація по своей тонко художественной выразительности носили всѣ признаки настоящаго сценическаго мастерства большого масштаба. Очень яркую характерную фигуру далъ г. Корвинъ-Круковскій,—заслуга тѣмъ большая, что роль Вышневаго чрезвычайно мало благодарна. Женскія роли находились въ рукахъ: г-жи Стрѣль-

ской (чудесная Кукушкина), г-жъ Есиповичъ и Домашевой, которыя очень интересно отгѣнили—первая въ Юлинькѣ, вторая въ Полинѣ, всю внутреннюю пустоту дѣвушекъ, воспитанныхъ безъ гроша за душой, но для благородной жизни, при обязательномъ неумѣніи трудиться, и г-жи Стравинской, сдѣлавшей изъ Анны Павловны Вышневецкой, роли опять таки крайне неблагодарной, чрезвычайно изящную и стильную фигуру.

«Доходное мѣсто» имѣло у публики рѣшительный успѣхъ, чему краснорѣчивымъ доказательствомъ служить очень большое для старой пьесы число выдержанныхъ имъ представлений: комедія прошла 24 раза.

Первой новинкой сцены явилась, поставленная 20-го сентября, пьеса московскаго драматурга, Владиміра Александрова, «Исторія одного брака», въ предыдущемъ сезонѣ съ успѣхомъ шедшая на сценѣ Малаго театра въ Москвѣ. У насъ же повторилась довольно обычная въ театральныхъ лѣтописяхъ исторія, что получившее триумфъ въ одномъ мѣстѣ, явившись въ другомъ, никакого триумфа не обрѣтаетъ. Едва ли это обстоятельство, т. е. что «Исторія одного брака» имѣла въ самомъ дѣлѣ очень большой успѣхъ въ Москвѣ, и не послужило толчкомъ къ ея постановкѣ у насъ. Но нужно тутъ же замѣтить, что для успѣха г. Александрова въ Москвѣ имѣлись особо благопріятныя условія. Авторъ самъ—москвичъ, и пьесы его по большей части пропитаны специфически московскимъ духомъ: одна изъ нихъ даже прямо называется «Уголокъ Москвы». Ставились онѣ тоже преимущественно въ Москвѣ и разыгрывались неизмѣнно съ великолѣпнымъ ансамблемъ лучшихъ силъ Малаго театра, что, понятно, обезпечивало имъ успѣхъ, совершенно независимо отъ ихъ художественныхъ достоинствъ. Затѣмъ Александровъ, вѣроятно, будучи слишкомъ занятъ своимъ прямымъ дѣломъ, адвокатурой, замолчалъ, какъ писатель, и молчалъ цѣлыхъ 17 лѣтъ, послѣ чего вдругъ написалъ пьесу «Исторія одного брака». Мы совершенно убѣждены въ томъ, что столь продолжительное молчаніе не могло отразиться на творческой способности Александрова иначе, какъ весьма дурно, вслѣдствіе чего и новая пьеса его никакъ не можетъ быть причислена къ разряду удачныхъ произведеній, хотя тему Александровъ вы-

бралъ, безспорно, очень интересную: бракъ, заключенный безъ достаточныхъ къ тому оснований между представителями совершенно противоположныхъ міросозерцаній. Онъ, Вячеславъ Артыновъ, молодой писатель, идеалистъ, чуждый всякихъ сдѣлокъ съ совѣстью, ненавидящій все меркантильное, добрый, съ чуткимъ сердцемъ и взволнованной душой, и она, Татьяна Колгушина, «дочь» торговаго дома Колгушинъ, дѣвица blasée, декадентка, взошедшая на замоскворѣцкихъ дрожжахъ,—естественно, что путнаго мало могло выйти изъ подобнаго брака? Спустя полтора года, декадентка повѣсилась на шею модному доктору по женскимъ болѣзнямъ, что, кстати сказать, чрезвычайно избитый мотивъ, а спустя еще годъ и вовсе бросила мужа, который не могъ ей дать того, чего она искала: роскоши и наслажденій, т. е. по психологіи своей она какъ разъ приблизилась къ Полинѣ изъ «Доходнаго мѣста». Разница только въ томъ, что Полина только хотѣла уйти отъ Жадова, потому что онъ не могъ одѣвать ее и вообще развлекать такъ же, какъ Бѣлогубовъ ея сестру Юлиньку, и не ушла лишь по чистой случайности. Вотъ, безспорно, интересная и удачная для живого творчества канва, на которой Александровъ вышилъ разные узоры, представивъ взорамъ публики мать Артынова, профессора пѣнія, бывшую знаменитую артистку, женщину съ честными, прямыми взглядами на жизнь, полную самой нѣжной, глубокой любви къ своему сыну, единственной ея отрадѣ, потому что бракъ и этой женщины съ лощенымъ бюрократомъ оказался тоже безконечно неудачнымъ, и торговый домъ Колгушинъ въ лицѣ типичной московской купчихи Елизаветы Африкановны, матери Татьяны, брата послѣдней, Алексѣя, безпутнаго савраса, и дяди Степана Матвѣевича, побывавшаго въ Англіи и на этомъ основаніи возмнившаго себя джентльменомъ, и, конечно, моднаго доктора—Донъ-Жуана, носящаго оригинальную фамилію Будаи, и рядъ другихъ лицъ. Все это было бы прекрасно, если бы г. Александровъ обладалъ яркимъ дарованіемъ, которое помогло бы изобразить трагедію неудачнаго брака съ силою, захватывающей душу зрителя,—вотъ какъ это мы видѣли у Леонида Андреева въ его «Профессорѣ Сторицынѣ», пьесѣ, имѣющей под-

линно общественное значеніе и главное потому болѣе приемлею, что она отвѣчаетъ художественнымъ исканіямъ нашихъ дней и запросамъ современнаго духа. У Александрова ничего этого нѣтъ, есть просто старые подходы къ волнующей темѣ и старые приемы изображенія сценическихъ переживаній. Последнее еще не бѣда. И старыя формы допустимы, разъ онѣ прикрываютъ собою художественность замысла и его выполненіе. У Александрова краски столь блѣдныя, что переживанія его героевъ оставляютъ насъ вполне равнодушными, а внѣшняя типичность московскихъ купчихъ и купцовъ нисколько неинтересна послѣ того, что мы ихъ сто разъ видѣли въ другихъ пьесахъ, болѣе талантливыхъ, хотя бы князя Сумбатова или Вл. И. Немировича-Данченко, и кого же можетъ увлечь вдругъ появившаяся блѣдная копія съ давно знакомыхъ оригиналовъ? Авторъ, стремясь быть современнымъ, захотѣлъ въ своей Татьянѣ показать продуктъ нашихъ общественныхъ условій,—дѣвицу, прошедшую огонь, воду и мѣдныя трубы разныхъ исканій; но, въ сущности, у него ровно ничего не вышло: дѣйствительность знаетъ и впрямь очень яркія въ этомъ смыслѣ фигуры, у Александрова же получилась просто пустая бабенка которая неизвѣстно почему блажить.

Играли эту пьесу, въ сущности, такъ, какъ она того заслуживаетъ, т. е. безъ особаго блеска, безъ особенной стройности въ смыслѣ ансамбля. Г-жа Савина въ роли Марьи Львовны Артыновой играла ровно, но не болѣе того. Это не было то кружевное мастерство, къ какому мы привыкли и какого всегда будемъ и вправѣ ждать отъ прекрасной артистки, потому что она сама насъ къ нему приучила. Да и не могло быть, ибо роль самимъ авторомъ вовсе не настолько разработана, чтобы представлять для артиста благодарный матеріалъ. Г-жа Потоцкая, игравшая Татьяну, и странно нѣсколько состарила и отяжелила свою героиню: по автору ей всего 24 года. Кто творилъ чудеса, такъ это г. Горинъ-Горяиновъ въ совершенно несвойственной его лѣтамъ роли прожившаго барина, мужа Артыновой. Онъ игралъ его въ полномъ смыслѣ слова артистически, съ тонкимъ художественнымъ комизмомъ; одна маленькая сцена передъ

телефономъ чего стоила; но все же ему слишкомъ рано изображать стариковъ. Писателя Артынова игралъ г. Вивьенъ, новый молодой актеръ, окончившій весною 1913 года казенные драматическіе курсы. Это былъ его первый выходъ передъ настоящей публикой и въ отвѣтственной роли. Волновался онъ очень, поэтому игралъ неровно, но общій рисунокъ роли намѣченъ былъ правильно, и Артыновъ, въ сущности, порядочный нытикъ, унаслѣдовавшій отъ матери ея благородный образъ мысли, но не ея твердую волю, получилъ у Вивьена вполнѣ опредѣленное и въ хорошей манерѣ воплощеніе. Другой молодой артистъ труппы, г. Лешковъ, отлично изобразилъ Алексѣя Колгушина, интересно отгнѣивъ безграничное шалопайство московскаго савраса безъ узды, но зато съ деньгами. Затѣмъ прекрасно играли: г. Петровскій, сдѣлавшій изъ небольшой роли Степана Колгушина очень выразительный обликъ московскаго джентльмена англійской складки, напоминая всѣмъ своимъ внѣшнимъ видомъ Сѣровскій портретъ одного изъ Морозовыхъ, г. Аполлонскій—докторъ Будай и г. Лерскій—пѣвецъ Крестовоздвиженскій; послѣдняя роль, въ сущности, совершенно вводная, которой съ успѣхомъ могло бы и не быть.

«Исторія одного брака» выдержала всего 7 представленій. Знаменательно, если сопоставить это съ 24-мя представленіями «Доходнаго мѣста». Старыя формы, а вотъ подите же! Живъ духъ въ пьесѣ, и отвѣчаетъ она своей благородной идейностью современнымъ исканіямъ.

16-го октября появилась вторая новая пьеса, «Комедія смерти», кн. В. В. Барятинскаго, автора, попавшаго въ первый разъ на сцену Императорскаго театра, хотя онъ, слава Богу, далеко не новичекъ въ драматургіи; но его новая пьеса произвела нѣсколько странное, двойственное, впечатлѣніе. Съ одной стороны, тема взята интересная, и нѣкоторыя житейскія положенія использованы съ достаточной яркостью, а съ другой что то есть непріятно колющее, что не относится собственно къ тому, какъ авторъ разрабатывалъ свою тему. Я думаю, не ошибусь, если скажу, что нельзя держать покойника, хотя бы и воображаемаго, въ продолженіе почти трехъ часовъ за правой кулисой. Тутъ вопросъ не въ

самой смерти по существу и не въ покойникѣ, какъ таковомъ, ибо то и другое постоянно бываетъ на сценѣ... а въ той неувимой грани, гдѣ должно останавливаться сценическое воспроизведеніе всего, имѣющаго отношеніе къ смерти,—особенно если оно ведется въ чисто реальныхъ тонахъ, если оно является воспроизведеніемъ жизни безъ всякихъ прикрасъ, безъ всякаго отуманивающаго флера. Вотъ такой неувимой грани и нѣтъ въ пьесѣ Барятинскаго... Несомнѣнно, онъ задумалъ нѣчто, до него на русской сценѣ неиспользованное: показать, что происходитъ вокругъ тѣла человѣка, который только что умеръ, лежитъ еще у себя дома, надъ нимъ поютъ панихиды, и его духъ, кажется, еще присутствуетъ вездѣ въ домѣ, его же трудами созданномъ и имъ однимъ державшимся. Передъ величіемъ смерти, казалось бы, должно смиряться все земное; ничто въ этой сутолокѣ меркантильныхъ житейскихъ отношеній не должно поднимать голову. Послѣ, когда покойника унесутъ, хоть раздеритесь, что и бываетъ при дѣлежѣ наслѣдства,—но пока онъ тутъ, ходите ны цыпочкахъ, будьте тише воды, ниже травы. Принято думать, что оно такъ и бываетъ.

Барятинскій захотѣлъ показать, что это именно только «принято думать», а на самомъ дѣлѣ происходитъ сплошь и рядомъ нѣчто совсѣмъ обратное. Его баронъ Эксманъ умираетъ внезапно, раннимъ утромъ, совершенно одинъ, въ то время, какъ жена, дочь, зять, всѣ живущіе въ одномъ съ нимъ домѣ, покоятся мирнымъ сномъ. Его смерть раздражается ударомъ грома и, казалось бы, самая внезапность ея должна бы призвать людей къ моральному порядку. Тѣмъ не менѣе, вокругъ тѣла барона тотчасъ же начинается свистопляска. Зять думаетъ только о векселѣ въ двадцать тысячъ, съ которымъ онъ продѣлалъ что то не совсѣмъ красивое. Супруга сына барона, живущаго отдѣльно, веселая дамочка, думаетъ о своихъ отношеніяхъ къ адвокату Талько, завѣдующему всѣми дѣлами покойника. Приходятъ разные люди, въ сущности, совершенно посторонніе, но однихъ тянетъ праздное любопытство, другихъ—привычка къ строгому исполненію свѣтскихъ правилъ, третьихъ—желаніе посмотрѣть, какъ

выглядитъ вдова, четвертыхъ—стремленіе просто лишній разъ покрасоваться на народѣ. Словомъ, разыгрывается подъ видомъ печали фальшивая комедія.

Въ этомъ и все содержаніе пьесы. Въ ней три дѣйствія. Начинается съ безмолвной сцены: баронъ Эксманъ умираетъ въ своемъ кабинетѣ. Его выносятъ въ гостиную, а кабинетъ дѣлается на всѣ три акта ареною поступковъ и разговоровъ. Кончается пьеса выносомъ покойника на кладбище.

Итакъ, взята интересная тема, но разработка ея, несомнѣнно, оставляетъ желать лучшаго. Прежде всего, не знаю, сознательно для автора, или безсознательно, но у него гораздо лучше вышла не комедія смерти, а ея трагедія, ибо лучшія сцены тѣ, гдѣ дѣйствуетъ вдова покойнаго барона, женщина большой любви и большого сердца. У барона была связь на сторонѣ. Онъ любилъ Ирину Шакъ, и у послѣдней отъ него—сынъ. Баронесса сознаетъ, что среди всѣхъ толпящихся у его гроба нѣтъ никого, кто бы искренне и глубоко страдалъ; сыну грустно, но ему и всегда грустно; дочь поплачетъ—поплачетъ, но скоро и успокоится, а остальные?... Но есть одинъ человѣкъ, который дѣйствительно страдаетъ. «Вы того человѣка знаете,—говоритъ она доктору, старому другу покойнаго,—такъ, пожалуйста, завтра, пока еще никого не будетъ, приведите ее съ сыномъ вмѣстѣ проститься... Докторъ пораженъ: «Святая женщина!»... Да и мы, зрители, тоже тронуты, потому что этотъ моментъ въ пьесѣ—прекрасный, благородный и художественный, чрезвычайно простой по построению и краткій, безъ лишнихъ словъ, безъ сентиментальничанья и дешеваго морализованія. Моментъ повторяется въ слѣдующемъ актѣ, когда обѣ женщины встрѣчаются...

Такимъ образомъ, положительное въ жизни автору лучше удалось, нежели отрицательное, хотя онъ, несомнѣнно, болѣе думалъ о послѣднемъ, въ силу уже своей природной склонности къ сатирическому, что во всѣхъ его предыдущихъ пьесахъ стояло всегда на первомъ планѣ. Но странное дѣло! при явной сатирической окраскѣ таланта Барятинскому не

хватаетъ... глубины изслѣдованія явленій, что ли. Онъ какъ то не идетъ дальше блестящаго, но вмѣстѣ съ тѣмъ и легкаго фельетона. Между тѣмъ, Барятинскій, столь давно пишущій для театра, могъ бы уже отрѣшиться отъ легкости, вовсе не составляющей первой сценической добродѣтели. Изъ того, что пьеса легко смотрится, еще не вытекаетъ, что она—хорошая пьеса. Легко смотрѣться можетъ и то, что не имѣетъ содержанія, или гдѣ послѣднее дано лишь въ намекѣ. Въ концѣ концовъ, такимъ намекомъ приходится считать и «Комедию смерти». Всѣ дѣйствующія лица обрисованы крайне эскизно; въ самой сатирической обрисовкѣ свистопляски вокругъ трупа автору не хватило размаха, красокъ, остроты; желая заклеить фарисейство общества, Барятинскій взялъ черезчуръ умѣренную ноту. Въ итогѣ, по моему мнѣнію, «Комедія смерти»—не болѣе, чѣмъ эскизъ къ какому-то ненаписанному болѣе крупному произведенію и которое князь Барятинскій, несомнѣнно, могъ бы написать, притомъ не безъ выгоды для русской сцены, ибо онъ, какъ выше сказано, не лишенъ сатирической жилки и даже въ довольно значительной степени. Театръ же русскій, несомнѣнно, по сатирѣ соскучился, тѣмъ болѣе что нѣкогда въ этомъ отношеніи зналъ, что называется, красные дни. И талантливая острая комедія нравовъ пришла бы къ нелзя болѣе ко двору: вѣдь и матеріала для нея въ современной русской дѣйствительности хоть отбавляй.

«Комедія смерти», шедшая въ бенефисъ вторыхъ артистовъ труппы, великолѣпно была поставлена молодымъ режиссеромъ Ю. Л. Ракитинымъ, умно, съ большимъ художественнымъ тактомъ, со вкусомъ, съ тщательной отдѣлкой всѣхъ деталей, въ надлежащемъ тонѣ. Актеры играли превосходно, каждый въ отдѣльности и всѣ вмѣстѣ, такъ что ансамбль вышелъ чрезвычайно стройный. Благородную, трогательную фигуру баронессы-вдовы дала госпожа Н. Васильева. Очень ярко сыграла г-жа Тиме Марію, супругу сына барона, а для послѣдняго г. Ходотовъ нашелъ на своей актерской палитрѣ довольно неожиданные для него, совершенно правильные, тона свѣтскаго человѣка. Самая большая роль Вельскаго досталась г-ну Корвинъ-Круковскому, получивъ необыкновенно живое воплощеніе. Этотъ



Г-ЖА РОСТОВА (АРМАНДА), Г. ВИВЬЕНЪ (ТРИССОТЕНЪ), Г. СТУДЕНЦОВЪ (КЛИТАНДРЪ) И Г-ЖА ЧИЖЕВСКАЯ (ФИЛАМЕНТА).
«УЧЕНЫЯ ЖЕНЩИНЫ» МОЛЬЕРА НА СЦЕНЪ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

пустой хлыщъ, заботящійся только о соблюденіи приличій, но позабывшій о томъ, что, кромѣ внѣшняго порядка, есть еще другой, болѣе важный порядокъ, внутренній, моральный, былъ обрисованъ артистомъ съ той степенью художественной убѣдительности въ каждой мелочи, начиная отъ подробностей грима и кончая деталями интонацій, когда зритель начинаетъ спрашивать себя: «да, вѣдь, я съ этимъ господиномъ встрѣчался? еще, кажется, у насъ съ нимъ вышло недоразумѣніе!»...

А второй нумеръ программы вышелъ весьма замѣчательнымъ. Давно уже шли разговоры о томъ, чтобы нѣсколько оживить репертуаръ Александринскаго театра введеніемъ въ него такихъ пьесъ, которыя не имѣли бы иной цѣли, какъ безмятежно повеселить зрителя, заставивъ его смѣяться отъ полноты души. И такъ какъ веселыхъ пьесъ современные драматурги, занятые разрѣшеніемъ разныхъ сложныхъ психологическихъ проблемъ (хотя замѣтимъ въ скобкахъ, слишкомъ большое количество психологіи—дѣло вовсе не театральное), почти совсѣмъ не пишутъ, то и пришлось опять вернуться къ старинѣ и извлечь оттуда очень давно не ставившійся старинный «Званный вечеръ съ итальянцами», оперетту въ 1-мъ дѣйствіи Оффенбаха. Шаловливая муза снова залетѣла въ Александринскій театръ, гдѣ когда то чувствовала себя очень хорошо. Оперетта, прекрасно срепетованная, прошла заразительно весело. Особенно отличилась г-жа Тиме. Мы никогда не думали, что она въ придачу къ прочимъ своимъ сценическимъ добродѣтелямъ,—еще и пѣвица. Да, вѣдь какъ пѣла-то! Мало того, что голосъ отъ природы есть, но онъ и обработанъ очень недурно, и артистка управляетъ имъ вполне свободно, и пѣніе ея было легко, непринужденно, выразительно, и, вообще, все исполненіе было въ соотвѣтствующемъ стилѣ. Затѣмъ г.г. Ходотовъ, Варламовъ и Давыдовъ (особенно послѣдніе двое) поддержали славу стариннаго водевиля и заставили насъ смѣяться до упаду, такъ что это возобновленіе веселаго театральнаго искусства, въ которомъ нѣтъ ни капли пошлости и неприличія, можно только всячески привѣтствовать. Смѣха слишкомъ мало въ современномъ театрѣ.

Количество представлений, выпавшее на долю «Комедіи смерти», было 17, и на долю «Званаго вечера съ итальянцами»—20.

Умеръ ли вмѣстѣ съ Островскимъ быть, на этотъ вопросъ хорошій отвѣтъ даетъ пьеса Ильи Сургучева «Торговый Домъ», явившаяся третьей новинкой сезона и поставленная 25-го октября. Здѣсь прежде всего интересно было познакомиться съ новымъ авторомъ, о которомъ мы прежде очень мало знали. Повѣсть «Губернаторъ», два—три разсказа,—это все, а ужъ какъ драматургъ Сургучевъ и вовсе представлялся сфинксомъ. И вотъ пришлось засвидѣтельствовать, что рѣдко когда удавалось видѣть болѣе удачную пьесу, представленную на судъ публики молодымъ новымъ авторомъ. Превосходная пьеса, рѣдкая по своей конструкціи! Просто даже удивительно, до чего мало въ ней лишнихъ словъ. Четыре акта длятся всего три часа. Короткіе, значить, акты? Короткіе, а между тѣмъ, дѣйствіемъ они, можно сказать, насыщены, перенасыщены. Необыкновенно живая пьеса. Матеріалъ распредѣленъ съ умѣlostью, удивительной для новичка въ драматургіи. И потомъ языкъ! Вотъ вещь, которую, не запомню, когда приходилось отмѣчать, до того въ этомъ смыслѣ современныя театральныя писанія безцвѣтны. Языкъ то, вѣдь, нынѣ пошелъ больше все суконный, нѣтъ въ немъ ни силы, ни яркости, ни гибкости, ни разнообразія реченій, потому что, сидя въ четырехъ стѣнахъ городской квартиры, никакъ настоящему языку, которымъ говоритъ русскій народъ и на которомъ писали Пушкинъ, Гоголь, Тургеневъ, Толстой, не научиться.

У Сургучева же—языкъ необыкновенно яркій, красочный, образный, оригинальный и притомъ такой, которому вѣришь; чувствуешь, что онъ не придуманъ въ какой-нибудь литературной канцеляріи, а авторъ либо самъ съ молокомъ матери его всосалъ, либо талантливо подслушалъ гдѣ-то далеко, среди вѣкового простора подлинной Россіи.

Создавъ отличную форму для своего произведенія, одѣвъ его въ красивый нарядъ своеобразной, чисто русской рѣчи, слушать которую—невыразимое наслажденіе, Сургучевъ вмѣстѣ съ тѣмъ развернулъ передъ

нами яркую картину быта, производящаго тяжелое впечатлѣніе своей безотрадностью. Правдивость наблюденія у автора настолько убѣдительна и безспорна, что становится жутко. Какою ужасной можетъ быть жизнь, если она не озарена стремленіемъ къ красотѣ духа и если въ ней нѣтъ никакихъ идейныхъ броженій! Торговый домъ это—семейство Костяниныхъ: мать—старуха, унаслѣдовавшая отъ покойнаго мужа огромное, развитое, доходное торговое дѣло; ея три сына: Петръ—вдовый, съ единственной дочерью Душей, Василій—женатый и Митя—красавецъ, *bête noire* всей семьи. И живутъ они всѣ вмѣстѣ въ одномъ громадномъ домѣ съ безчисленными амбарами, кладовыми, погребами и прочими хранилищами, за крѣпкими воротами, ставнями, замками, богаты очень (одного младшаго сына доля—400,000 въ товарѣ, въ дѣлѣ), но какъ живутъ? Глупо живутъ, безъ всякаго понятія о томъ, что не единымъ хлѣбомъ живѣтъ человѣкъ. И когда младшій сынъ Митя, которому душно въ этомъ скопидомскомъ домѣ со всѣми его прочными запорами, которому надоѣла атмосфера, пропитанная однимъ лишь звономъ подсчитываемой дневной выручки, котораго тянетъ на волю (хочется ему взглянуть, какая бываетъ еще другая жизнь, кромѣ этой Костянинской),—когда онъ требуетъ отъ матери: «Выдѣли меня,пусти меня отсюда!» онъ справедливо возмущается: «Для кого жѣ вы наживали это? Для себя? Такъ вы жѣ ничѣмъ не воспользовались? Вы нажили хлѣба, котораго не поѣсть за 500 лѣтъ. Для кого?»... А мать отвѣчаетъ: «Для васъ, для дѣтей». Но вотъ тутъ то и заковычка. Такіе черноземные, неладно скроенные, да крѣпко сшитые родители, и вовсе не только въ «торговыхъ домахъ», всегда такъ разсуждаютъ: «Для васъ, для дѣтей,... только вы живите такъ, какъ мы жили, нашимъ умомъ-разумѣніемъ, и иной воли не должно быть у васъ». Сказано: «торговый домъ». Ну, вотъ и стоитъ этакій торговый домъ, и знаете, что напоминаетъ? Египетскую пирамиду, которую фараоны приказывали воздвигнуть усиліями десятковъ тысячъ рабскихъ рукъ изъ огромныхъ сѣрыхъ камней. Но разница въ томъ, что, возводя это гигантское сооруженіе, фараоны въ немъ готовили себѣ лишь могилу, жилище лишь

для бранныхъ своихъ останковъ, Костянской же торговый домъ—это гигантская, сѣрая каменная масса, гдѣ замуравленные, неизвѣстно за чьи грѣхи, чужіе или свои, мнутся и мѣста себѣ не находятъ, головами о стѣны да объ полъ колотятся живые люди. Ужасно! Гигантская могила! Ужъ на что желѣзная натура, старуха Костянина, а и она, по собственному признанію, билась головой о полъ въ своей комнатѣ только для того, чтобы побороть вихри мятежной любви, налегавшіе на ея душу. А зачѣмъ? Такъ какъ же иначе? Таковъ укладъ жизни и таковъ внутренній законъ: все подавлять въ себѣ, не знать никакой иной воли, ничего, что происходитъ тамъ, за стѣною торговаго дома, не огражденное рѣшетками и ставнями, не припертое замками. Эти ставни, болты, замки въ каждой комнатѣ, они—символъ жуткій и зловѣщій—могила, гдѣ добровольно похоронены живые люди. Вотъ и дочь Петра, старшаго сына, тоже не выдержала,—солоно должно быть пришлось ей подъ запорами торговаго дома, если рѣшилась она завести любовь на сторонѣ, не спрашиваясь о томъ ни у суроваго папеньки, ни у еще болѣе того суровой бабушки. А теперь надо покрывать «грѣхъ», и вотъ выдаютъ ее, несчастную, за нелюбимаго человѣка: какого-то начинающаго адвоката, происхожденіемъ тоже изъ купеческой торговой семьи, который тѣмъ охотнѣе идетъ на сдѣлку, что даютъ вѣдь за это цѣлыхъ 50.000 р., да еще автомобиль въ придачу. Вотъ и готова одна драма.

Другая назрѣваетъ въ тиши, ни для кого незамѣтно. Мучается Ксенія, жена втораго сына, Василя, хромого и злого, какъ чортъ. Вышла она за него, неизвѣстно зачѣмъ. Обманулась, польстилась на хорошую жизнь, ибо при деньгахъ, при возможности окружить себя всѣми матеріальными и духовными благами какъ же и не жить то хорошо, а вмѣсто того попала живая въ могилу. А душа то трепещетъ, а сердце то кровью обливается. Что дѣлать живой душѣ за крѣпкими запорами торговаго дома? И кто бросить въ Ксенію камнемъ за то, что полюбила она младшаго брата мужа своего, красавца Митю, и вся изнываетъ, мечется, не можетъ совладать съ собою, на все ради любви готова, на любое

преступленіе? Вторая драма. А самъ Митя? Какъ не любить его, когда среди своихъ братьевъ онъ—единственный живой человѣкъ? Тѣ—истуканы каменные, до души ихъ не доберешься; неизвѣстно, есть-ли даже душа у нихъ, ежевечерне подсчитывающихъ выручку. А Митя совсѣмъ другой, и душа у него видна, и весь онъ полонъ живыхъ силъ, и любитъ онъ свободно и захватывающе сильно, хотя, быть можетъ, предметъ его любви, Елена Алексѣевна, жена податного инспектора, и не стоитъ такой любви, и вышелъ бы изъ него навѣрно, когда повывѣтрилась бы нѣсколько его первая страсть, человѣкъ, способный къ чему нибудь болѣе широкому и благородному, нежели наслѣдственное скопидомство братьевъ. На этой почвѣ и возникаетъ у Мити жестокій конфликтъ съ матерью, причемъ Митя, совершенно помимо своей воли, становится виновникомъ ея смерти, ибо въ отвѣтъ на угрозу лишить его наслѣдства за то только, что его тянетъ на волю, глупо такъ, увлекаемый родовой грубостью, неумѣніемъ сдерживаться, говоритъ матери: «А вотъ возьму да и придушу тебя»... Это въ ночной то тишинѣ, когда всѣ уже поулеглись... А мать—хлопъ о землю, да на другой день душу Богу и отдала, успѣвъ, впрочемъ, написать въ завѣщаніи, что отказываетъ все состояніе, весь торговый домъ двумъ старшимъ сыновьямъ... Вотъ тебѣ наука: не порывайся на волю, не грози матери! Третья драма.

Вотъ и говорите послѣ этого, что быть умеръ и во всякомъ случаѣ не можетъ болѣе привлекать вниманія ни театральнаго писателя, ни театральнаго зрителя. Нѣтъ, не умеръ быть и даже не преобразился нисколько, вотъ въ чемъ для русской жизни главная бѣда. Самодурство до сихъ поръ празднуетъ побѣду и не сломить его никакими усиліями, а кто рѣшается на борьбу съ нимъ, падаетъ жертвой. Посмотрите, какъ все просто, ясно и до ужаса правдиво въ «Торговомъ домѣ» Сургучева. Онъ безконечно интересенъ, какъ талантливое изображеніе своеобразнаго жизненнаго уклада, и если его можно наблюдать часто и во многихъ мѣстахъ, то Россію поздравить не съ чѣмъ.

Чрезвычайно яркая пьеса эта требовала такой же постановки и

соотвѣтствующаго исполненія. Къ сожалѣнію, ее поставили недостаточно вдумчиво, а играли хорошо лишь отдѣльныя лица; слитаго же ансамбля, углубляющаго настроеніе и передающаго его въ зрительный залъ съ неотразимой силой, не получилось. Успѣхъ у публики «Торговый домъ» имѣлъ хорошій и прошелъ въ теченіе сезона 15 разъ.

11-го ноября произошло событіе иного порядка: въ этотъ день впервые появилась на сценѣ Александринскаго театра Е. Н. Рощина-Инсарова, перешедшая изъ Московскаго Малаго театра и вернувшаяся такимъ образомъ въ Петербургъ послѣ пятилѣтняго отсутствія. Она выступила въ старой пьесѣ: въ «Цѣнѣ жизни», Вл. И. Немировича-Данченко,—старой, но не устарѣвшей, потому что въ ней въ чисто психологическомъ отношеніи, въ смыслѣ обрисовки переживаніи женской души, непонятой окружающими, есть достаточно элементовъ, пріемлемыхъ для современнаго зрителя. Кромѣ того, «Цѣна жизни» принадлежитъ къ разряду такихъ пьесъ, которыя пріобрѣтаютъ всякій разъ новый интересъ, потому что являются художественнымъ экзаменомъ для артистовъ, обладающихъ настолько выдающимся талантомъ, чтобы перенести на себя центръ вниманія зрителей. Рощина-Инсарова принадлежитъ какъ разъ къ такимъ немногимъ избранникамъ искусства. Это—внѣ всякаго преувеличенія. Рощина-Инсарова за тѣ пять лѣтъ, что отсутствовала изъ Петербурга, безконечно выросла, какъ актриса,—ея талантъ просвѣтлѣлъ и углубился. Артистка находится сейчасъ какъ разъ въ томъ возрастѣ, когда человѣкъ въполнѣ находитъ себя, когда всѣ грани его индивидуальности отшлифованы съ безпримѣрной точностью. И ея выступленіе на той сценѣ, которая видѣла множество триумфовъ во славу Богомъ одаренныхъ личностей, было настоящимъ праздникомъ искусства и показало, что въ ея лицѣ пришла въ Александринскій театръ крупная артистическая величина, способная внести на сцену что-то свое, свѣжее и оригинальное. Въ «Цѣнѣ жизни» Рощина-Инсарова силою своей индивидуальности безконечно раздвигаетъ рамки роли, т. е. дѣлаетъ то самое, что всегда на театрѣ составляло привиллегію исключительно одаренныхъ натуръ. Съ момента своего

перваго выхода на сцену и до самаго конца Рощина властно приковываетъ къ себѣ зрителя и не даетъ ему опомниться, заставляетъ его забыть все и смотрѣть въ тотъ міръ, что раскрывается передъ духовными очами зрителя силою чаръ артистки. Смотрите: вотъ страданіе... можете ли вы понять его?... Видимъ и понимаемъ... Лицо Рощиной-Инсаровой, чуждое приторной, слащавой правильности, свойственной глубоко мѣщанской сущности,—единственное лицо во всемъ пантеонѣ русскаго театра, которое можно поставить наряду съ лицомъ Дузе, живымъ воплощеніемъ «*Mater Dolorosa*»; оно прикрываетъ собою необычайную красоту внутренняго облика артистки; оно—покровъ для души, бездонной, подобно морю, непознаваемой, подобно небесному простору, и потому такъ трудно объяснить словами игру Рощиной-Инсаровой. Ничего отъ искусства, отъ техники, отъ ума, отъ знанія, никакого «фимарана», по крайней мѣрѣ въ «Цѣнѣ жизни», часто являющагося результатомъ лишь утомительной, кропотливой, мозаичной работы, восхищающей, но не трогающей, поскольку даже и увлекающей зрителя въ моментъ сценическаго очарованія взоровъ, постольку и исчезающей изъ памяти, едва зритель сосредоточитъ свое вниманіе на другихъ предметахъ окружающей его обстановки. Все исполненіе Рощиной-Инсаровой проникнуто необычайной выдержанностью и замкнутостью, сосредоточено въ себѣ, напоминая кипѣніе глубоко-скрытаго огня; что въ примѣненіи къ роли, представляющей собою картину затаеннаго страданія, создавало сильный захватъ. Было ясно, что къ сердцу петербургскаго зрителя Рощина-Инсарова проложила надежный путь. По крайней мѣрѣ, она была горячо привѣтствована при своемъ первомъ выступленіи и затѣмъ въ дальнѣйшемъ продолжала неустанно привлекать вниманіе, ибо «Цѣна жизни» съ ея участіемъ прошла 22 раза. Необходимо отмѣтить еще, что вообще ансамбль пьесы былъ очень хорошъ и особенно интересенъ оказался г. Ураловъ въ роли Данила Демурина, освѣтившій этотъ образъ множествомъ хорошо задуманныхъ, художественно тонкихъ штриховъ.

Когда 4-го декабря поставили въ 1-й разъ «Лабиринтъ», пьесу въ

4-хъ дѣйствіяхъ, С. Л. Полякова, автора совершенно новаго для Александринскаго театра, то нужно было непремѣнно досидѣть до самаго конца спектакля для того, чтобы найти ключъ къ правильному уразумѣнію всѣхъ психологическихъ тонкостей, которымъ автору угодно было дать названіе «Лабиринта». Ключъ этотъ содержится въ вопросѣ: почему же онъ, т. е. Борисъ Владиміровичъ, попросту не выплеснулъ вино изъ бокала, въ которомъ былъ ядъ?... Тогда не было бы смерти, т. е. разрушенія прекраснаго человѣческаго существа.

Можетъ быть, тогда не было бы драмы? Но ядъ въ бокалѣ, уничтожающій брENNую матерію,—ничто въ сравненіи съ тѣмъ, внутри человѣка сидящимъ ядомъ, что разлагаетъ духъ, и драма, клопочущая въ душѣ, невыразимо сильнѣе этой ограниченной драмы, которая опредѣляетъ собою разлученіе человѣка съ тѣломъ. Страданіе—вотъ драма: смерть есть просвѣтленіе. Но возможенъ ли другой исходъ? Всякое страданіе влечетъ за собою искупленіе. Но искупленіе смертью или жизнью? Обычно предполагается только одна форма искупленія: въ смерти. Если уважать жизнь, отвергнешь смерть. Если вѣрить въ то, что жизнь прекрасна, что она могуча, и, главное, что она залечиваетъ раны, то... надо было выплеснуть вино изъ бокала... Да, конечно, судьба, постигшая Варвару Алексѣевну, ужасна. Молодая, прекрасная женщина, жена богатаго архитектора, семь лѣтъ любила своего мужа. Да, вѣдь, какъ любила-то! Беззавѣтно. Совершенно твердо убѣждена была въ вѣрности своего Филиппа Александровича. «У него отъ меня тайнъ не было,—говоритъ она,—никакихъ тайнъ». Женщина, основывающая свое обоюдное счастье на такомъ камнѣ вѣры,—поистинѣ счастливая женщина. Для нея небо всегда голубое... И вдругъ мужъ скоропостижно умираетъ и послѣ его смерти вскрывается истина: оказывается, что Филиппъ своей Варварѣ безпрестанно измѣнялъ, упорно, долго измѣнялъ, и умеръ-то даже внезапно въ объятіяхъ чужой женщины. Каково съ этимъ справится? То, что было правдой жизни, становится жестокой, грубой ложью, а на ея мѣсто выдвигается иная, настоящая правда, выставлѣющая жизнь въ ея настоящемъ свѣтѣ. И женщина не можетъ выдержать

этихъ двухъ одновременно падающихъ на ея голову ударовъ: одинъ—горе отъ потери любимаго человѣка, существо котораго предполагалось сливающимся съ ея существомъ, и второй—крушеніе всѣхъ иллюзій,—точно вотъ взяли человѣческую душу и развѣяли ее прахомъ по вѣтру.

Опять передъ нами суровое, каменное извѣчное лицо сфинкса. И задаетъ онъ непостижимую загадку о существѣ любви. И никакой Эдипъ никогда не дастъ отвѣта. Нельзя дать отвѣта, ибо среди всѣхъ загадокъ земного бытія любовь—такая загадка, которая предполагаетъ множество рѣшеній, — противорѣчивыхъ, неясныхъ сбивчивыхъ. Все зависитъ отъ того, каковы вообще устои и насколько они прочны. При ихъ расшатанности и неопредѣленности, при прохожденіи духа сквозь длинный рядъ идей, моральныхъ и внѣморальныхъ, не можетъ быть найдено никакого общаго рѣшенія. И мы лишь съ сожалѣніемъ видимъ, что любовь—чувство, въ своей первоосновѣ радостное,—по мѣрѣ развитія, углубленія и утонченія постепенно принимаетъ трагическую окраску и что въ рукахъ любви люди—лишь безпомощныя, лишеныя способности къ противодѣйствию маріонетки, неизмѣнно несчастныя жертвы, страданія которыхъ тѣмъ рѣзче вызываютъ въ насъ сочувствіе, чѣмъ несомнѣннѣе кажется намъ свѣтлый идеалъ, живущій въ душѣ женщины или мужчины. Варвара Алексѣевна—такая женщина. Это—положительный типъ. Привѣтствуемъ его появленіе въ огняхъ театральной рамы! Что же все пессимизмъ да пессимизмъ,—что же все только отрицательное? При всѣхъ достоинствахъ арцыбашевской «Ревности» вы чувствовали необходимость въ какой-то антитезѣ. Вамъ, несомнѣнно, хотѣлось бы увидѣть женщину, которая не играетъ въ любовь, но страдаетъ отъ любви и проноситъ черезъ любовь ничѣмъ незапятнанную душу. Такая женщина появилась. Это—Варвара Алексѣевна. Въ чемъ ея прелесть? Въ безконечной цѣльности ея непосредственной природы, въ неподкупности міросозерцанія. Сколько подводныхъ камней на томъ пути, по которому Варвара Алексѣевна проводитъ корабль своей души, направляя его къ единственной, по ея мнѣнію, надежной гавани: смерти... Ея другъ Борисъ Владиміровичъ, открывшій Варварѣ Алексѣевнѣ

жестокую правду ея жизни, любить это, заслуживающее любви, уваженія, счастья, существо. Это—одно испытаніе, которое въ концѣ концовъ не трудно выдержать, потому что Борисъ Владиміровичъ, несмотря на кажущійся оригинальнымъ строй его міросозерцанія, несмотря на горячее стремленіе къ правдѣ во что-бы то ни стало, самъ человѣкъ неопредѣлившійся, не вѣдающій, къ какому же берегу ему пристать, и въ его душѣ нѣтъ настоящего жара, нѣтъ такой творческой силы, на которую можно было бы опереться, и всѣ его слова пропадаютъ втуне. Литераторъ Сергѣй Петровичъ, другъ Филиппа, пробуетъ склонить Варвару Алексѣевну къ цѣлому ряду компромиссовъ, развивая передъ нею своеобразную теорію жизни, всю построенную на лжи. Но ложь органически претитъ Варварѣ Алексѣевнѣ. Она видитъ тутъ только одно: что въ жизни, несчастной человеческой жизни, гдѣ всѣ понятія, всѣ стремленія, всѣ чувства перепутались въ какой-то чудовищно уродливый клубокъ, ей просто нѣтъ мѣста. Что она тутъ будетъ дѣлать? Кинутся въ омутъ головой?

Переломить натуру, стать, какъ всѣ, на все махнуть рукой и жить не въ томъ высокомъ смыслѣ этого слова, когда человѣкъ чувствуетъ въ себѣ частицу Божества, и это поднимаетъ его надъ грязнымъ болотомъ, а просто мизерно прозябать, ловить какіе-то обрывки чувствъ, укутаться покрываломъ мѣщанскаго счастья!.. Нѣтъ, никогда! Самое привлекательное въ Варварѣ Алексѣевнѣ,—то и есть, что вся она—антиподъ мѣщанству. Послѣднее все сплошь соткано изъ мельчайшихъ {компромиссовъ. Добро бы еще изъ крупныхъ. А то сидятъ люди въ кротовьей норѣ и воображаютъ себя царями мірозданія. Въ Варварѣ Алексѣевнѣ—благородство духа, величіе, проносимое ею сквозь выпавшія на ея долю испытанія. Если я вначалѣ поставилъ вопросъ: «Почему же онъ, Борисъ Владиміровичъ, не выплеснулъ вино изъ бокала», то потому, что не вѣрю въ смерть, какъ единственное разрѣшеніе драматической коллизіи, и вѣрю въ очищеніе души свѣтомъ жизни. Перегорѣвъ въ горнилѣ страданія, душа облекается въ еще болѣе величественную форму. Это подобно закаливанію меча, становящагося несокрушимымъ подъ дѣйствіемъ такого процесса. А ядъ,

который выпиваетъ Варвара Алексѣвна,—это разрубаніе Гордіева узла. Я не вѣрю, кромѣ того, въ возможность такого положенія, при которомъ человѣкъ, любящій женщину, будетъ хладнокровнымъ свидѣтелемъ ея самоубійства. Какъ? Знать, что въ стаканѣ—ядъ, и продолжать разговоръ? Видѣть, какъ любимая женщина подносить его къ губамъ, и не выщелкнуть его изъ рукъ?.. Что-то неправдаподобное, а если и допустить жизненную возможность подобнаго случая, такъ, вѣдь, это же—попросту убійство. Что изъ того, что Борисъ Владиміровичъ умоляетъ Варвару Алексѣвну не дѣлать этого? Что слова, когда нуженъ жестъ,—одинъ только энергичный жестъ, и можетъ быть спасенъ человѣкъ, возвращенъ къ жизни и жизнью исполненъ?..

Какъ бы тамъ ни было, пьеса безусловно интересна и талантливо написана. Въ лицѣ г. Полякова пришелъ авторъ съ несомнѣннымъ стремленіемъ давать преображеніе жизни въ положительномъ тонѣ, что можно лишь всячески привѣтствовать.

«Лабиринтъ» чрезвычайно труденъ для исполненія. Это одна изъ тѣхъ пьесъ, которую непріятно смотрѣть на 1-мъ представленіи, потому что совершенно убѣжденъ, что настоящій тонъ будетъ найденъ не раньше приблизительно 10-го спектакля. Но все же г-жи Мичурина въ роли Варвары Алексѣвны была очень интересна, хотя ея исполненіе и не вездѣ было равно. У артистки оказался безподобный моментъ въ концѣ 2-го акта, когда Варвара, просвѣщенная уже на счетъ истинной правды ея жизни, принимается читать письма покойнаго мужа, изъ которыхъ выясняются его отношенія къ... ея подругѣ, женѣ литератора Сергѣя Петровича. Эта безмолвная сцена, когда все лицо Мичуриной было ярко освѣщено отблесками внутренняго страданія, когда вы чувствовали, какую безумную муку терпитъ несчастная женщина, была сыграна съ мастерствомъ, достойнымъ такой артистки, какъ Мичурина. Но значительно менѣе удачнымъ въ смыслѣ глубины переживанія вышелъ послѣдній актъ, хотя, быть можетъ, артистка нарочно какъ бы затушевала всю игру, чтобы показать, что передъ нами—конченный человѣкъ, у котораго и переживаній уже ника-

кихъ не осталось—имѣется лишь твердость руки, увѣренно сыплющей ядъ въ вино, увѣренно подносящей къ губамъ смертоносный кубокъ.

Хорошо игралъ Ходотовъ литератора Сергѣя Петровича, съ интересными подробностями въ діалогѣ; сцена, когда онъ узнаетъ объ измѣнѣ своей жены, вышла у артиста чрезвычайно яркой и полной глубокаго переживанія, даннаго въ очень выдержанной формѣ.

Количество представленій, выпавшихъ на долю «Лабиринта», оказалось не слишкомъ большимъ: пьеса прошла всего 11 разъ.

14-го декабря послѣ перерыва больше чѣмъ въ два года была сыграна безсмертная комедія Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинскаго». Никогда она не отсутствовала изъ репертуара такъ долго. Никогда не было даже одного сезона, чтобы «Свадьба Кречинскаго» не давалась по нѣскольку разъ. И это совершенно правильно, потому что такими произведеніями поддерживается достоинство театра.

Интересъ этого возобновленія собственно сводился къ одной точкѣ: къ новому Кречинскому. Таковымъ явился г. Корвинъ-Круковскій—Кречинскій это—такая боевая роль, что играть ее впервые цѣлое событіе въ жизни актера, а такъ какъ актеръ есть необходимая основная часть театра, безъ которой нѣтъ жизни театру, то естественно, что это въ тоже время и событіе для театра куда болѣе важное, чѣмъ постановка какой-либо нелѣпо худосочной современной пьесы.

За послѣднія два десятилѣтія Александринскій театръ зналъ трехъ Кречинскихъ: Ленскаго, Горева и Далматова; Корвинъ-Круковскій явился четвертымъ. Въ первую заслугу артисту нужно поставить то, что онъ сумѣлъ остаться совершенно самостоятельнымъ, не походилъ ни на кого изъ своихъ предшественниковъ и меньше всего на послѣдняго, Далматова. Каждый артистъ, конечно, толкуетъ роль по своему; тѣмъ то выдающіеся сценическіе характеры, созданные большимъ художникомъ, и хороши, что допускаютъ разнообразное освѣщеніе. Исходной точкой для своего Кречинскаго Корвинъ-Круковскій беретъ то, что онъ несомнѣнно баринъ, человѣкъ хорошаго воспитанія, хорошихъ манеръ, изысканнаго вкуса,

проявляющагося и въ крупномъ и въ мелочахъ, а вовсе не темный проходимецъ, неизвѣстно откуда взявшійся. Основаній для такой характеристики въ самомъ текстѣ комедіи разсыпано сколько угодно. И въ этой трактовкѣ джентльменство не покидаетъ Кречинскаго даже, когда онъ наединѣ съ Расплюевымъ, даже въ самыя непріятныя минуты его жизни. У другихъ исполнителей приходилось видѣть такое построеніе роли: въ первомъ актѣ, во время визита къ Муромскимъ Кречинскій—человѣкъ лучшаго общества: притворяется, напущено. Во второмъ актѣ всякое притворство, все барство съ него слетаютъ, и выступаютъ на первый планъ грубость, хамство, нахальство, дерзость, полная безпринципность, и, слѣдя за всѣми переживаніями Кречинскаго, можно подумать, что онъ въ самомъ дѣлѣ готовъ украсть. А какъ же иначе? Вѣдь, онъ же говоритъ: «Въ каждомъ домѣ есть деньги, надо только знать, гдѣ они лежатъ»... Но это только слова, срывающіяся съ языка въ минуту крайняго возбужденія, и, между прочимъ, Корвинъ-Круковскій произноситъ ихъ такъ, чтобы имъ нельзя было повѣрить. И вообще въ соотвѣтствіи съ общимъ характеромъ задуманной имъ трактовки роли все исполненіе было проникнуто мягкостью и благородствомъ тона; никакое сгущеніе красокъ нигдѣ не было допущено, и если замѣчались кое-какія шероховатости, то онѣ, несомнѣнно, должны были сгладиться на послѣдующихъ спектакляхъ, тѣмъ болѣе что роль Кречинскаго—одна изъ труднѣйшихъ въ русскомъ репертуарѣ—требуетъ отъ артиста очень большой работы и возможно болѣе частаго выступленія въ ней.

Между тѣмъ, въ репертуарѣ произошли осложненія. Намѣченную къ постановкѣ новую пьесу Леонида Андреева «Не убій» по разнымъ причинамъ пришлось снять. Новаго существенно интереснаго подъ руками не было. И вотъ старина опять вывезла, и никто другой, какъ Островскій. Возобновили 19-го декабря уже давно не шедшую его комедію «Сердце не камень». Такимъ образомъ, за рассматриваемый сезонъ это явилось вторымъ знакомъ вниманія къ драматургу, который, что бы тамъ ни говорили любители переоцѣнки цѣнностей, всегда останется интереснымъ, благодаря

своему мастерскому, чисто художественному письму, своимъ яркимъ краскамъ, дающимъ необыкновенно живой портретъ, и великолѣпному знанію жизни во всѣхъ ея мельчайшихъ подробностяхъ,—жизни, наложившей своеобразную печать на цѣлую эпоху. Какъ это ни странно можетъ показаться, принимая во вниманіе нѣкоторый, такъ сказать, этнографическій колоритъ пьесъ Островскаго, но вездѣ у него безъ всякаго труда можно отыскать зерна общечеловѣческихъ настроеній, чувствъ, понятій, т. е. тѣ элементы, которые, будучи разсыпаны щедрою рукою поэта въ его произведеніяхъ, сближаютъ ихъ съ нашимъ временемъ, и если гдѣ нибудь оказывается уже вполне устарѣлой внѣшняя обстановка, зато люди, дѣйствующие среди нея, страдающіе, радующіеся, любящіе и ненавидящіе, несутъ въ себѣ много такого, что въ нашихъ душахъ, хотя и воспитанныхъ совсѣмъ въ другихъ условіяхъ, все таки находитъ себѣ живой, сочувствующій откликъ.

И потомъ, какіе удивительные характеры всегда умѣлъ создавать Островскій. Взять хотя бы этого старика Каркунова, этого разбогатѣвшаго купца, одну изъ безчисленныхъ разновидностей столь цвѣтистаго типа московскаго самодура. Правда, онъ не такъ много появляется на сценѣ, мы чувствуемъ только нѣкоторыя черты его натуры, но и того, что разыгрывается передъ нашими глазами и что мы узнаемъ изъ рѣчей другихъ дѣйствующихъ лицъ, въ особенности же его жены Вѣры Филипповны, совершенно достаточно, чтобы составить себѣ вполне ясное представление объ этомъ человѣкѣ, жестокость котораго дѣлаетъ его похожимъ на каменное изваяніе. Милый характеръ, должно быть, былъ у него, если старикъ сумѣлъ довести свою смирную жену до состоянія какого-то нравственнаго столбняка и заглушить въ ней всѣ порывы молодой, живой человѣческой души, и надо считать положительно чудомъ, что сердце ея и въ самомъ дѣлѣ не превратилось въ камень. Тяжелый характеръ, безпросвѣтная жестокость сквозятъ въ каждомъ движеніи Каркунова, каждомъ поворотѣ головы, всякое произносимое имъ слово кажется падающимъ точно молотъ на наковальню.

Воистину только дикая, нелѣпая душа могла продиктовать человѣку эти ужасныя слова:

— «Да, я баба-яга, а ты какъ думалъ? Вотъ какъ будутъ желѣзные зубы, то вотъ и буду я ими жевать жену-то... жевать, жевать».

Только такая грозная, устрашающая душа могла превратить въ трагедію существованіе Вѣры Филипповны,—трагедію, которая не разыгрывается на сценѣ съ громомъ и трескомъ, а подразумевается въ каждомъ движеніи, чувствуется во всей атмосферѣ, окутывающей Каркуновское обиталище, залегла во всѣхъ углахъ его огромнаго дома.

И когда подумаешь о томъ, что не далѣе какъ минувшей зимой въ Москвѣ разыгралась потрясающая семейная трагедія, виною которой было самодурство богатаго, не знающаго подъ собою никакой управы, человѣка, становится ясно, до какой степени мы въ XX вѣкѣ при всѣхъ нашихъ безчисленныхъ культурныхъ завоеваніяхъ недалеко ушли отъ «темнаго царства» Островскаго, темнаго потому, что не проникаетъ свѣтъ въ область духовной культуры человѣка. Отсюда вся безконечная живучесть, почти злободневность множества произведеній Островскаго и «Сердце не камень»—въ ихъ числѣ.

Прекрасная пьеса эта отлично была разыграна лучшими силами Александринскаго театра и выдержала 10 представленій.

Затѣмъ въ смыслѣ новинокъ наступилъ большой перерывъ, и лишь 30-го января, т. е. уже въ новомъ году, поставили пьесу въ 4-хъ дѣйствіяхъ «На полпути» англійскаго драматурга Артура Пинеро.

Обычно принято возставать противъ переводныхъ пьесъ бытового характера, понимая подъ словомъ «быть» обрисовку отношеній въ любой общественной средѣ, потому что въ такой пьесѣ по большой части очень силенъ мѣстный колоритъ, дѣлающій ее малопріемлемой для насъ. И когда подобная пьеса появляется въ репертуарѣ Александринскаго театра, невольно относишься съ предубѣжденіемъ къ событію, не сулящему интересныхъ впечатлѣній. Но «На полпути» оказалось счастливымъ исключеніемъ. Въ ней нѣтъ ничего специфическаго. Напротивъ, отношенія между

людьми, рисуемая авторомъ, глубокія переживанія, которымъ отдаются его герои,—все это носитъ вполнѣ общечеловѣческій характеръ. Интересъ усугубляется еще тѣмъ, что авторъ говоритъ о бракѣ, о семейной жизни, а что какъ не это можетъ претендовать на самое острое вниманіе со стороны насъ, знающихъ, что бракъ, семья, отношеніе между мужчиною и женщиною, все это въ общественной жизни играетъ самую выдающуюся роль. Пинеро показываетъ намъ ложь современнаго брака, который съ самаго начала стрсится на неправильныхъ основаніяхъ, а затѣмъ быстро идетъ къ крушенію, благодаря взаимному непониманію супруговъ. Неправильныя основанія—вотъ они. «Если бы у насъ были дѣти,—говоритъ Зоя Блондель своему мужу Теодору послѣ того, какъ они разошлись и спустя нѣкоторое время дѣлаютъ попытку къ примиренію,—если бы у насъ были дѣти, я была бы совершенно другой женщиной, Тео, да и ты не былъ бы такимъ, какъ теперь. Но нѣтъ: все въ началѣ нашего брака было принесено въ жертву добыванію денегъ, дѣланію карьеры, рѣшительно все приносилось этому въ жертву». Зоя хорошо сознаетъ, какой они лишились крѣпкой связи для той поры ихъ совмѣстнаго существованія, когда оба будутъ уже немолоды. И это совершенно правильно, потому что семья безъ дѣтей есть только половина семьи; дѣти украшаютъ жизнь; болѣе того, они осмысливаютъ жизнь и, главнѣе всего, конечно, жизнь матери. У женщины, если она—не синій чулокъ или не одарена какимъ нибудь талантомъ, помогающимъ ей создать собственное независимое положеніе и вложить въ него весь цвѣтъ своей души, смыслъ жизни ограничивается двумя вещами: дѣти и любовь. Поэтому очень хорошо, когда имѣется на лицо то и другое и притомъ въ равновѣсіи. Но у Зои Блондель дѣтей нѣтъ, а любовь?.. Вотъ тутъ-то и зарыта собака. Четырнадцать лѣтъ супруги Блондель прожили и сначала все шло благополучно. Потомъ стали постепенно отдаляться другъ отъ друга, потому что все въ ихъ взаимныхъ отношеніяхъ было построено на недоразумѣніи. Теодору казалось, что Зоя его не любитъ, а Зоѣ—что Теодоръ окончательно къ ней охладѣлъ. Ихъ общій другъ Питеръ Мотрамъ остроумно сравниваетъ ихъ положеніе съ

тѣмъ, въ которое онъ попадаетъ каждый разъ, когда ѣздитъ изъ Лондона въ Парижъ, благодаря тому, что на полпути между Дувромъ и Калэ имѣется отмель, гдѣ какая бы погода при отплытіи ни была, всегда качаетъ и онъ чувствуетъ себя отвратительно. А миновали отмель,—и все опять идетъ хорошо. «По моему, говоритъ онъ, есть большое сходство между этой отмелью и бракомъ и притомъ всякимъ бракомъ въ лучшую его пору». И Мотрамъ рекомендуетъ супругамъ Блондель хорошенько вникнуть въ положеніе, чтобы благополучно миновать отмель и вступить на вторую половину пути, гдѣ море снова совершенно спокойно. Но, къ сожалѣнію, Зоя и Теодоръ слишкомъ далеко зашли во взаимномъ непониманіи, чтобы быть способными, проявивъ съ обѣихъ сторонъ какъ можно больше мягкости, пристально всмотрѣться въ душу одинъ другому и увидѣть, что тамъ на самой ея глубинѣ таится любовь, которая только того и ждетъ, чтобы вспыхнуть съ новой силой и озарить яркимъ свѣтомъ вторую половину пути. Что же? Удастся ли имъ въ концѣ концовъ благополучно миновать отмель? Нѣтъ, къ сожалѣнію. Оба до того запутываются въ противорѣчійхъ, что никакъ не могутъ выбраться изъ ими же самими сотканной сѣти, и Зоя кончаетъ самоубійствомъ какъ разъ въ тотъ самый моментъ, когда все могло разрѣшиться вполне благополучно.

Разыграна пьеса Пинеро была великолѣпно. Въ роли Зои Блондель г-жа Рощина-Инсарова создала чрезвычайно цѣльный образъ капризной, своенравной, избалованной, съ глубокимъ душевнымъ изломомъ женщины. И партнеры ея—г. Лерскій (Теодоръ Блондель), г. Юрьевъ (Леонардъ Феррисъ), г. Горинъ-Горяиновъ (Питеръ Мотрамъ) тоже играли отлично, такъ что ансамбль получился крайне стройный. Ставилъ пьесу г. Мейерхольдъ въ своеобразныхъ тонахъ и условныхъ декораціяхъ очень красиво и стильно.

Большого успѣха пьеса Пинеро, тѣмъ не менѣе, не имѣла и прошла всего 8 разъ.

13-го февраля состоялось возобновленіе «Кукольнаго дома» Ибсена, пьесы, болѣе извѣстной публикѣ подъ совершенно неправильнымъ назва-

ніемъ «Норы», даннымъ ей на нѣмецкихъ сценахъ еще въ пору ея первыхъ постановокъ. Ибсенъ—всегда желанный гость въ театрѣ, и даже такая заигранная вещь, какъ «Кукольный домъ», и то смотрится съ большимъ интересомъ отъ начала до конца. Несмотря на то, что пьесѣ исполнилось 35 лѣтъ (написана въ 1879 г.), она нисколько не утратила свѣжести и остается вполне современной. Нельзя думать, будто за этотъ срокъ положеніе женщины измѣнилось настолько, чтобы всѣ протесты Норы, съ особенной силой звучащіе изъ ея устъ въ послѣднемъ актѣ, окончательно утратили свою остроту. И теперь очень многимъ женщинамъ, въ борьбѣ за свою свободу, приходится повторять, что, кромѣ обязанностей передъ мужемъ и передъ дѣтьми, у каждой изъ нихъ есть еще обязанности передъ самой собой. Адвокаты Гельмеры тоже встрѣчаются на каждомъ шагу, можно даже сказать, что ихъ большинство. Торвальдъ Гельмеръ у Ибсена вовсе не дурной человѣкъ. Нельзя сказать, чтобы онъ не любилъ свою жену. Но его міровоззрѣніе не идетъ дальше извѣстныхъ перегородокъ и, любя свою Нору, онъ даже не замѣчаетъ, что своей любовью, въ сущности, оскорбляетъ ее, ибо видитъ въ ней лишь хорошенькую куклу, пріятную игрушку и не замѣчаетъ самаго важнаго: человѣка. Нора потому и уходитъ изъ дома, что она почувствовала въ себѣ нѣчто высшее, именно человѣка, ту первоначальную сущность, изъ которой развивается сначала женщина, потомъ жена, наконецъ мать. Въ этомъ финалѣ пьесы—весь вопросъ. Борьба, однажды начатая, должна быть доведена до конца. Нора почувствовала въ себѣ человѣка и идетъ одна на свободѣ довершать то, чему необходимо было произойти прежде, чѣмъ она сдѣлалась госпожею Гельмеръ. Человѣческое должно было усовершенствоваться въ ней раньше всего прочаго, обратный же порядокъ, т. е. когда женщина, ставъ супругой и матерью, вдругъ обрѣтаетъ, что въ ней забыли человѣка, такой порядокъ сплошь и рядомъ приводитъ къ катастрофѣ. И, вообще, это признаніе: «у меня есть обязанности передъ самой собой»—впервые провозглашенное Ибсеномъ и ставшее лозунгомъ жизни для многихъ женщинъ, даже не подозревающихъ, что это есть лейтъ-

мотивъ изъ «Кукольнаго дома», безконечно важно, ибо оно опредѣляетъ, что, подобно тому, какъ мужчина не можетъ быть только любовникомъ, мужемъ, отцомъ, такъ и женщина, одаренная богатыми интеллектуальными силами, не способна удовлетвориться лишь ролью любовницы и матери, а должна откликаться и на то призваніе, какое можетъ быть заложено въ ней природой, и, вообще, прежде всего быть свободной въ проявленіи и утвержденіи своего человѣческаго «я». И покуда будетъ совершаться борьба въ этомъ направленіи, а ей пока конца не предвидится, до тѣхъ поръ «Кукольный домъ» Ибсена сохранить весь свой интересъ и свою остроту въ качествѣ перваго яркаго призыва къ самоопредѣленію женщины, какъ человѣка.

«Кукольный домъ» интересенъ еще и въ чисто театральномъ смыслѣ, какъ практика для актрисы, достигшей той ступени въ своемъ мастерствѣ, когда можно и должно браться за разрѣшеніе большихъ и сложныхъ сценическихъ задачъ. Недаромъ роль Норы стоитъ въ репертуарѣ всѣхъ крупныхъ актрисъ: это, такъ сказать, обязательная гострольная роль. Тѣмъ пріятнѣе было видѣть, что смѣло взявшаяся за нее г-жа Ведринская съ честью вышла изъ безконечно труднаго испытанія. Было интересно слѣдить за ея игрой, за той поразительно тонкой сѣтью внутреннихъ переживаній, изъ которыхъ сплетена вся роль; было отрадно убѣждаться, что вся продѣланная артисткой громадная работа надъ каждымъ словомъ и жестомъ приводитъ ее къ желательному результату, а что особенно важно, въ итогѣ создается вполне самостоятельный обликъ Норы. Все это наростаніе внутренняго протеста, это превращеніе куколки въ бабочку, это выявленіе человѣческаго естества, цѣлая гамма сомнѣній и противорѣчій, глубокая психологическая борьба,—все это вылилось у г-жи Ведринской въ привлекательной внѣшней формѣ, въ понятыхъ тонахъ, близкихъ къ современнымъ переживаніямъ, съ большой мягкостью, искренностью и убѣдительностью. Превосходна вышла сцена тарантеллы, гдѣ внутренній вихрь, обуревающий душу, ярко чувствовался черезъ стремительную пластику тѣла. И весь послѣдній актъ, гдѣ слова Норы подобны

неумолимому свисту бича, разсѣкающаго воздухъ, произвелъ равнымъ образомъ отличное впечатлѣніе.

«Кукольный домъ», имѣвшій на первомъ представленіи хорошій успѣхъ, былъ поставленъ 5 разъ.

И, наконецъ, уже передъ самымъ концомъ сезона, именно 19 апрѣля, былъ произведенъ интересный опытъ: возобновили «Льва Гурыча Синичкина», старинный водевиль въ 5-ти дѣйствіяхъ Д. Т. Ленскаго, въ которомъ когда-то блистали два столпа русской сцены: Живокини—въ Москвѣ, Мартыновъ—въ Петербургѣ. Какъ видите, старина почтенная, опредѣляющая собою совершенно непривычный для современнаго зрителя типъ театральнаго представленія: водевиль съ пѣніемъ и танцами, заполняющій собою весь вечеръ. Тѣмъ болѣе интересенъ произведенный опытъ: можно ли увлечь такимъ зрѣлищемъ нынѣшняго театралла?

Собственно здѣсь два вопроса: нужно ли увлекать—это, во первыхъ, и можно ли—это, во вторыхъ.

Первый вопросъ лежитъ внѣ всякихъ сомнѣній, и иного отвѣта на него, кромѣ утвердительнаго, и быть не должно. Мы находимся въ смыслѣ индивидуальномъ и общественномъ въ полосѣ пессимизма. Если бы такое положеніе было скоропроходящимъ и, слѣдовательно, недостаточно сильнымъ для того, чтобы пустить глубокіе корни, съ нимъ можно было бы примириться до извѣстной степени, разумѣется. Но оно что то слишкомъ ужъ затянулось. Просвѣта ни откуда не видно. Нужны бодрія слова, которыхъ, между тѣмъ, нѣтъ въ литературѣ. И если въ длинной цѣпи переживаній нужны переживанія театральныя, то лишь такія, которыя подбадривали бы насъ.

Но если въ современной драматургіи нѣтъ бодрыхъ словъ, то вѣдь имѣетъ же театръ власть обойтись вовсе безъ современнаго драматурга. Право же, послѣдній отнюдь не такъ необходимъ для жизни театралла. Театръ, который захотѣлъ бы бороться съ охватывающими насъ мрачными безотрадными настроеніями, который могъ бы напомнить намъ, что въ жизни—не все только черныя полосы, а есть и свѣтлыя; театръ, кото-

рый вмѣнилъ бы себѣ въ обязанность овѣвать душу зрителя, приходящаго къ нему въ гости, благодѣтельными дуновѣніями чистой радости, разгонять скуку и просвѣтлять душу, уставшую отъ личнаго горя, отъ общественныхъ неурядицъ; театръ, который воздвигалъ бы на своихъ подмосткахъ красивый вымыселъ, сыпалъ пестрыми цвѣтами поэтической фантазіи или гремѣлъ бы громкимъ беззаботнымъ смѣхомъ,—такой театръ, дѣйствуя исключительно черезъ красоту высокаго искусства, исполнилъ бы великую культурную миссію. Въ частности, смѣхъ—одинъ изъ самыхъ счастливыхъ даровъ, который Богъ далъ человѣку, и его необходимо возродить въ театрѣ. Ренессансъ смѣха—это звучитъ прекрасно.

Вотъ вамъ и отвѣтъ на вопросъ: слѣдуетъ ли увлекать современнаго зрителя смѣхомъ въ театрѣ?

Второе: чѣмъ можно его увлечь—нѣсколько сложнѣе. Способность реагировать на внѣшнія проявленія выражается въ разные времена по разному. То, что когда то вызывало смѣхъ, можетъ оставлять насъ сейчасъ равнодушными, и наоборотъ, кажущееся смѣшнымъ намъ не тронетъ нашихъ потомковъ, которые, можетъ быть, разсмѣются весело надъ тѣмъ, что забавляло нашихъ дѣдовъ. Поэтому театру очень трудно работать въ этомъ направленіи, а между тѣмъ, Александринскій театръ весьма склоненъ ввести въ свой репертуаръ духъ безмятежнаго веселья, и такъ какъ послѣдняго въ современной драматургіи днемъ съ огнемъ не сыщешь, то поневолѣ приходится обращаться къ болѣе или менѣе архаическому прошлому. Первый опытъ въ этомъ направленіи -- «Званный вечеръ съ итальянцами», какъ сказано выше, былъ очень удаченъ. Второй—«Синичкинъ»—гораздо менѣе. Смѣха въ зрительномъ залѣ было мало. Старый водевиль не побѣдилъ публику, потому что мы, несомнѣнно, настолько отвыкли отъ такой формы театральнаго зрѣлища, что душа наша лишь съ трудомъ откликается на все происходящее на сценѣ. Несомнѣнно, нужно другое зрѣлище. Несомнѣнно, «Синичкинъ» отъ насъ далекъ и любопытенъ только, какъ отзвукъ прежняго театра, но этого мало для возрожденія смѣха въ современномъ театрѣ.

Во всякомъ случаѣ, все, что можно было сдѣлать изъ «Синичкина» при настоящемъ его возобновленіи, было достигнуто усиліями режиссера Ю. Л. Ракитина и всѣхъ участвовавшихъ въ постановкѣ артистовъ съ К. Яковлевымъ во главѣ, отлично сыгравшимъ самого Синичкина.

БИБЛІОГРАФІЯ.

Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen. VI. Auflage. Volksgabe. XII. B.-de. Preis. geb. 16,50 M. Breitkopf u. Härtel, Leipzig. 1912.

Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Briefe. Herausgegeben von Julius Kapp. XIV. B.-de. Preis geb. 10 M. Hesse, Leipzig 1912.

Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Herausgegeben von Wolfgang Golther. X. B.-de. Preis geb. 15 M. Bong. u. Co. Leipzig 1914.

Вагнеровскій юбилей, совпавшій съ истеченіемъ 30-лѣтняго срока защиты авторскихъ правъ, ознаменовался необычайнымъ количествомъ изданій его произведеній. Клавиры и партитуры, стоившіе раньше большія деньги, имѣются теперь въ дешевыхъ изданіяхъ, по 4—5 марокъ; драматическія и литературныя произведенія стали гораздо доступнѣе по цѣнѣ. Много, что до сихъ поръ находилось въ частныхъ рукахъ и старыя изданія, ставшія библиографической рѣдкостью, снова переизданы; матеріалъ, разбросанный по старымъ газетамъ и журналамъ, сталъ достояніемъ широкой публики. Многіе любопытные эпизоды изъ біографіи Вагнера и цѣлые періоды его художественнаго развитія получаютъ совершенно иное освѣщеніе при ознакомленіи съ подлинными документами.

Въ изданіяхъ Брейткопфа и Гессе помѣщены юношескія произведенія Вагнера, сохранившіяся частью въ отрывкахъ, частью цѣликомъ: отрывокъ изъ оперы «Свадьба» (1832 г.) и текстъ оперы «Феи» (1833 г.; впервые напечат. въ 1886 г. для мюнхенской постановки оперы); обѣ оперы сочинены подъ сильнымъ вліяніемъ «романтической оперы» Вебера и Маршнера

и представляют первый этапъ художественнаго развитія Вагнера, періодъ увлеченія романтикой, къ которой онъ вернулся въ болѣе позднихъ произведеніяхъ. Критическая статья «Нѣмецкая опера» (изд. «*Zeitung für die elegante Welt*» Лаубе, 1833 г.) является вступленіемъ въ новую эпоху творчества, длившуюся до 1841 г. и цѣликомъ поглощенную идеями «Молодой Европы». Къ ней относится совершенно неизвѣстная публикѣ опера «Палермская Послушница» («*Liebesverbot*», 1834 г.) сочиненная по рецептамъ «Молодой Европы» и «Ардингелло» Гейнзе; «Высокая Невѣста» (1836 г. по роману Кенига), текстъ которой былъ въ послѣдствіи подаренъ Киттлю и компонированъ имъ; «Счастливые медвѣди» (1837; по сказкѣ Тысяча и одной Ночи); «Фалунскіе рудники» (1841; по разсказу Гофмана) и, наконецъ, «Ріенци». Вся эта полоса творчества Вагнера, совпавшая съ расцвѣтомъ политическаго либерализма и отразившая идеи литературныхъ руководителей его (особенно въ «Ріенци»), игнорируется большинствомъ біографовъ Вагнера, вѣрныхъ такъ наз. «байрейтской традиціи», начало которой положилъ самъ Вагнеръ.

Періодъ внутренней ломки и возврата къ традиціямъ романтизма представленъ эскизомъ оперъ «Сарацинка» (1841 г.), впервые опубликованномъ въ «*Bayreuther Blätter*» въ 1889 году; къ нему можно отнести и текстъ «Фалунскихъ рудниковъ», набросанный одновременно съ «Летучимъ Голландцемъ».

Эпоха революціи 1848 г. представлена политическими статьями: «Республика и Королевство», «Человѣкъ и существующее общество» и «Революція». Эти анонимныя статьи, принадлежность которыхъ Вагнеру установилъ съ несомнѣнностью Гуго Дингеръ («*R. W's geistige Entwicklung*» 1892), впервые появляются въ собраніи его сочиненій. Кромѣ того, у Брейткопфа и у Гессе помѣщены эскизы «Исуса Назарянина» (1848), и «Побѣдителей» (1856) и всѣ существующіе варианты «Тангейзера», «Тристана и Изольды», «Мейстерзингеровъ» и «Парсифаля».

Изданіе Брейткопфа, самое полное изъ существующихъ, представляетъ продолженіе стараго десяти томнаго изданія Siegel'я, къ которому при-

бавлены два дополнительных тома. Недурное и очень дешевое издание Гессе испорчено неудачнымъ распредѣленіемъ матеріала, который расположенъ не въ хронологическомъ порядкѣ, а предметно. Въ творествѣ Вагнера, пережившаго рѣзкіе, прямо катастрофическіе идейные перевороты, подобное расположение особенно неумѣстно, такъ какъ всякій отдѣлъ не представляетъ собою органическое цѣлое и понятенъ лишь при хронологическомъ разсмотрѣніи. Такъ, статьи «Нѣмецкая опера» и «Бетховенъ», помѣщенные въ одномъ отдѣлѣ «Статьи по исторіи музыки» (т. VII и VIII), не имѣютъ между собою рѣшительно никакихъ точекъ соприкосновенія. Очень цѣнны въ этомъ изданіи примѣчанія Каппа, предшествующія каждому произведенію и выясняющія въ немногихъ словахъ его исторію и мѣсто въ творествѣ Вагнера.

По богатству критическаго матеріала и по внѣшнему изяществу лучшимъ изданіемъ является изданіе «Goldene Klassiker-Bibliothek» Бонга, цѣликомъ воспроизводящее старое десяти томное изданіе, первые девять томовъ котораго были выпущены при жизни Вагнера, по его выбору и подъ его наблюденіемъ. Профессоръ Гольтеръ, извѣстный своими трудами о литературныхъ источникахъ творчества Вагнера («Sage von Tristan und Isolde», Zeitsch. f. rom. Philol XX; «Trist. u. Is. in den Dichtungen des Mittelalters u. der neuen Zeit» Leipzig 1907 и др.) снабдилъ его отличнымъ біографическимъ очеркомъ и критической статьей о творествѣ Вагнера (т. I. предисловіе, стр. 1—314); подробныя примѣчанія съ параллельными текстами и объясненіями цитатъ и именъ (т. X, примѣчаніе, стр. 1—200) значительно облегчаютъ чтеніе его произведеній.

Изданіе «Goldene Klassiken-Bibliothek» предназначено для большой публики и выборъ помѣщенныхъ въ немъ произведеній отражаетъ господствующее въ Германіи отношеніе къ творчеству Вагнера. Примирившись и признавъ Вагнера, Германія старается забыть его «грѣхи молодости»—увлеченіе идеями французской революціи, возродившимися въ литературномъ и политическомъ движеніи «Молодой Европы», и ту эпоху его умственного развитія, которая странно сближаетъ его съ ненавистными нѣмецкой бур-

жуазіи «Sozi»—1848 годъ. Примѣръ тому подалъ самъ Вагнеръ, не включивъ въ собраніе своихъ сочиненій «Палермскую Послушницу» и исключившій изъ изданія 1871 года почтительнѣйшее посвященіе статьи «Искусство и революція» Людвигу Фейербаху и всѣ свои политическія статьи. Во всѣхъ своихъ біографіяхъ, вплоть до вышедшей въ 1911 г. «Mein Leben», Вагнеръ старается умалить вліяніе революціонныхъ идей 1848 года на свое творчество, а за нимъ, конечно, идутъ и его біографы, въ томъ числѣ Чемберленъ и Глазенапъ въ своей шеститомной біографіи. Гольтеръ тоже считаетъ вліяніе Фейербаха поверхностнымъ и формальнымъ, а между тѣмъ теоретическія сочиненія этой эпохи (1849—52) съ ихъ туманной фразеологіей могутъ быть поняты лишь при знакомствѣ съ терминами Фейербаха: Любовь, Общность и т. д. Подробно разработанный эскизъ драмы «Исусъ Назарянинъ», особенно въ своей пояснительной части, и подготовительныя работы надъ мивомъ о Нибелунгахъ («Die Wibelungen», «Siegfrieds Tod») совершенно совпадаютъ по своему идейному содержанію съ ученіемъ Фейербаха или, если говорить шире, съ ученіемъ лѣвыхъ гегельянцевъ. И какъ можно считать «Кольцо Нибелунга» «пессимистической» или «шопенгауэровской» драмой, когда заключительная часть ея, «Гибель боговъ», является почти дословной перепечаткой «Смерти Зигфрида» 1848 г., драмы, въ которой помину нѣтъ ни о пессимизмѣ, ни объ ученіи Шопенгауэра, въ которой смерть героя трактуется съ точки зрѣнія фейербаховскихъ «Мыслей о смерти и безсмертіи».

Своеобразно понимаемая вагнеровской апологетикой «байрейтская традиція», самымъ яркимъ представителемъ которой является Чемберленъ, стремится представить Вагнера какимъ-то чудомъ самобытности, свободнымъ отъ вліянія эпохи гениемъ—самородкомъ, чуть-ли не родившимся на свѣтъ съ готовыми планами музыкальных драмъ. Полоса юношескаго подражанія, глубокое вліяніе «Молодой Европы» и еще болѣе глубокое вліяніе нарождающагося социализма упорно игнорируются, а несомнѣнное и признанное самимъ Вагнеромъ вліяніе Шопенгауэра сводится на инстинктивную идейную симпатію. Вагнеръ самъ постарался о такомъ отношеніи,

и въ своихъ автобіографіяхъ упорно отрицалъ вліяніе своихъ вчерашнихъ учителей. Между тѣмъ, его умственное развитіе отразило всю идейную еволюцію Германіи девятнадцатаго вѣка, начиная отъ умирающей романтики, вплоть до развитія нѣмецкой національной идеи въ связи съ объединеніемъ Германіи и франко-прусской войной. Изъ этихъ отрицаемыхъ не въ мѣру рыными вагнерьянцами элементовъ сложилось его художественное творчество, и въ исполнѣ сознательныхъ и зрѣлыхъ произведенійхъ послѣдней эпохи можно безъ труда уловить поэтическій мотивъ «Фей» и даже «Палермской Послушницы». О томъ, что Вагнеръ-композиторъ не былъ продуктомъ чудеснаго «музыкальнаго самозарожденія», но, напротивъ, впиталъ въ себя всѣ музыкальныя идеи вѣка, начиная отъ Вебера, Маршнера, французской «большой оперы» и особенно Берліоза и Листа—объ этомъ вагнерьянцы и слышать не хотятъ!

Для вѣрнаго пониманія жизни и творчества Вагнера нужно было-бы, не подвергая его сочиненія предвзятой и односторонней цензурѣ, издать все, что написано имъ или имѣетъ непосредственное отношеніе къ его дѣятельности—и непременно въ *хронологическомъ* порядкѣ. Къ сожалѣнію, пока байрейтскій архивъ находится въ рукахъ наслѣдниковъ Вагнера, на это нечего и надѣяться, и мы не можемъ знать, какіе сюрпризы принесетъ намъ когда нибудь его опубликованіе.

S. A.

Н. К. Пиксановъ. Три эпохи: Екатерининская, Александровская, Николаевская. Темы. Библиографія. Вопросы. Пособіе для высшей школы и самообразования. Изд. 2-е, соверш. переработанное. СПб. 1913. стр. 83. Ц. 60 к.

Небольшая по объему брошюра г. Пиксанова является едва-ли не первымъ опытомъ въ этомъ родѣ, и значеніе ея фактически доказы-
вается тѣмъ, что въ теченіе самаго короткаго времени она выходитъ уже вторымъ изданіемъ. Составитель этого семинарія ставитъ своей задачей ввести людей, которые хотятъ работать въ области исторіи литературы, въ спеціальную разработку мало или совсѣмъ не обслѣдованныхъ

вопросовъ и дать имъ нить, по которой они могли бы самостоятельно разбираться въ лабиринтѣ весьма большого и далеко еще не систематизированнаго матеріала. Въ частности, историкъ театра долженъ быть особенно благодаренъ г. Пиксанову за то, что онъ ввелъ въ свой семинарій театръ и далъ цѣлый рядъ интересныхъ темъ по исторіи театра, до сихъ поръ, увы, мало разработанной. Какъ это ни странно, но до сихъ поръ театръ почему то оставался внѣ сферы историческихъ изслѣдованій, и то, что мы имѣемъ въ этомъ отношеніи, является лишь сырымъ матеріаломъ для общаго большого труда, котораго приходится еще ожидать. Заслуга г. Пиксанова не только въ томъ, что онъ отвелъ въ своемъ семинаріи должное мѣсто театру, но также и въ томъ, что онъ указалъ рядъ интересныхъ темъ и снабдилъ эти темы очень цѣнными библиографическими указаніями. Конечно, даже при бѣгломъ просмотрѣ, въ этой библиографіи бросится въ глаза рядъ пропусковъ. Напримѣръ. Въ библиографіи о Медоксѣ не указана «Русская Старина», 1880 г., № 6; въ темѣ о литературномъ салонѣ С. Д. Пономаревой пропущена очень интересная работа М. Н. Мазаева, напечатанная въ «Библиографѣ» и вышедшая даже отдѣльной брошюрой. Не указана обстоятельная біографія Панина, В. И. Саитова, напечатанная въ примѣчаніяхъ къ сочиненіямъ Батюшкова; не указаны подлинныя воспоминанія Н. П. Брусилова, напечатанныя въ «Историческомъ Вѣстникѣ». И многое другое. Но, конечно, эти пропуски значенія имѣть не могутъ, хотя бы уже потому, что всякій, кто займется тѣмъ или инымъ вопросомъ по исторіи литературы, дойдетъ до многихъ изъ этихъ свѣдѣній самостоятельно, отправляясь отъ матеріала, указаннаго самимъ г. Пиксановымъ. Цѣнность-же библиографическихъ указаній этого пособія заключается въ томъ, что они подобраны не механически, какъ въ большинствѣ библиографическихъ трудовъ, а съ большимъ знаніемъ и строго систематически.

—скій.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ. ВЫПУСКЪ V.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1914 годъ

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать четвертый годъ изданія).

Въ теченіе 1914 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Апрѣль, Октябрь—Декабрь) книжками въ 8—10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^о, съ художественными приложеніями.

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

Е. В. Аничкова. Шекспировскія хроники.—*А. М. Брянскаго.* Русскія театральныя воспоминанія и записки.—*С. Л. Бертенсонъ.* Дѣдъ рус. сцены. Матеріалы къ біографіи И. И. Сосницкаго.—*Б. Варнеке.* Античный актеръ.—Переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Геденовымъ*.—проф. *А. Линниченко.* Нѣмецкій актеръ о Россіи XVIII в.—*Р. Сементковскаго.* О Чеховѣ.—*Ю. Слонимской.* Пантомима.—*Э. Старкъ.* Этюды о декоративной живописи.—*Н. А. Чаевъ.* Воспоминанія и др.

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

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. Дризень.

ХРОНИКА ИМПЕРАТОРСКИХЪ МОСКОВСКИХЪ ТЕАТРОВЪ 1812—1818 г.

СЕЗОНЪ 1812 ГОДА.

Начало сезона 1812 г. москвичи, не подозрѣвая близкой грозы, веселились, какъ никогда. Спектакли смѣнялись маскарадами и концертами. Знаменитый скрипачъ Людвигъ Мауреръ и піанистъ Мартини ласкали слухъ москвичей своею чудной игрой.

Въ январѣ снова пріѣхала на гастроли Е. Семенова, пробыла въ Москвѣ 2 мѣсяца и выступала въ лучшихъ роляхъ своего репертуара. 3-го января съ ея участіемъ шла трагедія Вольтера «Меропа», въ переводѣ Марина, 7-го—трагедія «Сулеты или Спартанцы», 17-го—«Король Леаръ», 22-го—«Фингалъ», 31-го—«Эдипъ въ Аѣинахъ», 7-го февраля, въ ея бенефисъ, шелъ «Танкредъ» Вольтера, переведенный для нея Гнѣдичемъ. С. Т. Аксаковъ про исполненіе ею роли Аменаиды въ этой трагедіи писалъ: «превозносимая игра Семеновой въ этой роли представляла чудную смѣсь, которую могъ открыть только опытный и зоркій глазъ. Игра эта слагалась изъ трехъ элементовъ: первый состоялъ изъ незабытыхъ еще вполне пріемовъ манеры и формы выраженія всего того, что игрывала Семенова до появленія Жоржъ; во второмъ слышалось неловкое ей подражаніе въ напѣвѣ и быстрыхъ переходахъ отъ оглушительнаго крика въ шопотъ и скороговорку.... третьимъ элементомъ, слышнымъ болѣе другихъ, было чтеніе самого Гнѣдича, пѣвучее, трескучее, крикливое, но страстное... Вся эта амальгама, озаренная поразительною сценическою красотою молодой актрисы, проникнутая внутреннимъ огнемъ и чувствомъ, производила увлеченіе, восторги и вызывала громъ рукоплесканій». 16-го февраля шла «Андромаха» и 28-го, въ послѣдній разъ передъ ея отъѣздомъ въ Петербургъ, она выступила въ роли Ксеніи въ «Дмитріи Донскомъ».

Одновременно съ Семеновой гастролировалъ и Петербургскій актеръ Пономаревъ. Онъ выступалъ въ одноактныхъ комедіяхъ: «Портной Фипсъ или опасное сосѣдство», «Ссора или два сосѣда», «Несчастные» и въ двухъ-актной комедіи: «Черный человѣкъ».

А. Е. Пономаревъ до Петербурга игралъ съ большимъ успѣхомъ въ Московскомъ театрѣ Медокса роли пройдохъ, слугъ. Подъ старость его Дирекція, не совсѣмъ по его охотѣ, устарѣлаго слугу «перевела на роли смѣшныхъ или каррикатурныхъ стариковъ».

Изъ новыхъ піесъ въ этотъ сезонъ шли: «Шлейнстеймъ», драма въ 4 д., переводъ съ нѣмецкаго; «Разсѣянные», ком. въ 1 д. Коцебу; «Несчастные», одноактная ком. его же; «Молодость Генриха V», ком. въ 3 д., переводъ съ французскаго Вальберха; «Ошибки или утро вечера мудренѣе» ком. въ 5 д. Муравьева; «Страшная тайна замка Фіомаре», др. въ 5 д., переводъ съ нѣмецкаго Базилевскаго; «Смѣхъ и горе», ком. въ 5 д. въ стихахъ, соч. Клушина; «Поскорѣй, пока не провѣдали, или странный случай», ком. въ 3 д.; «Амалія и Монрозъ или тиранство Кромвеля», переводъ съ французскаго Иванова; «Карлъ II въ Бендерахъ», историческій анекдотъ въ 5 д.; «Тонъ моднаго свѣта» др. въ 4 д. и «Стряпчій Щочила» (L'avocat Patelain), ком. въ 3 д. въ переводѣ Вальберха (шла въ первый разъ въ бенефисъ Мочалова (отца) 15-го мая). Обѣ эти піесы имѣли большой успѣхъ и долго не сходили съ репертуара.

Изъ оперъ: 8-го января, въ бенефисъ Злова, былъ поставленъ «Іосифъ Прекрасный», переводъ съ французскаго, муз. Мегюля, (Морковъ про эту оперу пишетъ: «выполненіе ея вполнѣ соотвѣтствовало безподобной ея музыкѣ. Роль Якова занималъ Зловъ. Нельзя не пожалѣть, что подобнаго рода произведенія не повторяются въ наше время»); «Камилла или подземелье», оп. въ 3 д., муз. Делейрака, «Три брата Горбуна», муз. Кавоса (шла часто), «Женщина невидимка или таинственный замокъ», оп. въ 1 д., муз. Бозльде. «Дѣвишникъ или Филаткина свадьба», оп. въ 1 д., текстъ Княжнина, муз. Титова, съ плясками. Въ этой оперѣ Сандунова безподобно пѣла русскую народную пѣсню: «Ахъ! не будите меня молоду рано,

рано по утру». Затѣмъ «Леонъ или Черногорскій замокъ», оп. въ 3 д. Далеирака, «Павель и Виргилія» оп. въ 3 д. муз. Крейцера (шла нѣсколько сезонѡвъ съ большимъ успѣхомъ), «Баба-Яга» муз. Стабингера, текстъ Горчакова, «Иванъ Царевичъ», муз. Ванжуры. Послѣдняя опера эта была поставлена блестяще, но успѣхъ былъ посредственный.

Въ февралѣ мѣсяцѣ на гастроли пріѣхала знаменитая французская пѣвица Жозефина Менвьель-Фодоръ; у насъ ее называли просто Федоровой. У нея былъ очень высокій сопрано и имѣ она отлично владѣла, благодаря итальянской методѣ. Она имѣла всюду колоссальный успѣхъ. Въ Италіи въ честь ея была выбита медаль. Въ Москвѣ Фодоръ выступала въ оперѣ «Глупость или тщетная предосторожность», въ «Калифѣ Багдадскомъ» и въ «Ямѣ»; въ послѣдней оперѣ она пѣла русскую пѣсню соч. Кавоса «Ѣхалъ казакъ за Дунай».

Одновременно съ Фодоръ гастролировала и другая французская знаменитость, трагическая актриса Жоржъ.

Въ іюнѣ мѣсяцѣ, съ вторженіемъ Наполеона въ предѣлы Россіи, интересъ къ театру понизился. Театръ пустовалъ. Французскіе спектакли посѣщались неохотно. Подъемъ національнаго чувства отражался въ репертуарѣ. Особенно часто ставились: «Дмитрій Донской» и «Князь Пожарскій». Представленія въ театрѣ продолжались непрерывно до 30-го августа. Во вторникъ, 27-го августа, уже на другой день послѣ Бородинской битвы, шла комедія Фонвизина «Бригадиръ», а на 30-е августа была назначена драма С. Глинки «Наталья боярская дочь», но о томъ, что этотъ спектакль состоялся, свѣдѣній не имѣется. Когда всѣ правительственныя учрежденія покинули Москву, только тогда, 31-го августа, пришла изъ Петербурга эстафета, что по Высочайшему повелѣнію графу Растопчину поручено позаботиться о казенномъ имуществѣ, школѣ и служащихъ въ театрѣ. Часть актеровъ, лучшіе изъ нихъ, были переведены въ Петербургъ. Въ числѣ ихъ: Зловъ, Соколовъ, Мочаловъ, Дружининъ и актрисы: Сандунова, Борисова, Кавалерова и Лисицина. Остальнымъ артистамъ были выданы временныя виды на жительство и жалованье за 3 мѣсяца впередъ.

Такъ какъ все театральное имущество, за недостаткомъ подводъ, везти было нельзя, то часть его запечатали въ Арбатскомъ театрѣ и отдали на храненіе вахтеру Мельникову. Театръ этотъ сдѣлался первою жертвой пожара: по приказанію начальства, вахтеръ Мельниковъ поджогъ его.

Оправлялась Москва послѣ погрома очень медленно. Объ увеселеніяхъ москвичи стали думать лишь къ концу 1813 г., когда впервые стали даваться спектакли въ пользу бѣдныхъ города Москвы актерами частной труппы. Положеніе Императорскаго Московскаго театра послѣ погрома 1812 г. было критическое: какъ уже извѣстно, театръ, а съ нимъ и большая часть имущества сгорѣли, актеровъ не было: они разбрелись по всей Россіи, и трудно было разыскать ихъ. Самый вопросъ о дальнѣйшемъ существованіи Императорскаго театра подвергался большому сомнѣнію. И только благодаря энергіи и находчивости А. А. Майкова, удалось его возстановить. Прежде всего Майковъ распорядился привести въ извѣстность число неявившихся актеровъ и служащихъ, которые не дали о себѣ никакого извѣстія послѣ 2-го сентября 1812 г. Такихъ лицъ оказалось 56,—цифра при тогдашнемъ составѣ Московскаго театра весьма значительная. Постановлено было назначить срокъ, къ которому всѣ, находившіеся въ отлучкѣ, обязаны явиться въ контору, не явившихся же исключить со службы, въ особенности, мало полезныхъ. Только въ 1814 г. была собрана труппа, перевезена изъ Костромы школа и нанято помѣщеніе для театра на Знаменкѣ, въ домѣ Апраксина (нынѣ Военное Александровское училище), гдѣ и состоялся первый по возстановленіи Императорскаго театра спектакль. 30-го августа 1814 г. шла любимая москвичами опера Малиновскаго «Старинные Святки».

СЕЗОНЪ 1814 ГОДА.

За этотъ сезонъ мы видимъ нѣкоторыя перемѣны въ составѣ Московской труппы. Осенью 1812 г. скончался Плавильщиковъ. Часть актеровъ и актрисъ, о которыхъ упомянуто было выше, остались въ Петербургской

труппѣ. Вновь въ труппу были приняты: актеры: комикъ Ф. Муромцевъ, М. Н. Зубовъ, В. И. Воеводинъ, И. И. Фрыгинъ (режисеръ), Я. Черкасовъ, И. Наврозовъ, Б. Дубровскій, Н. Бажановъ, Ф. Дружининъ и Н. Мурашкинъ и актрисы: М. И. Никифорова, С. Кураева, О. Малышева, А. И. Шепелева, Ф. Лобанова ¹⁾). Балетную труппу составляли танцовщицы: ¹⁾ В. Колосова, С. Устинова, В. Герасимова, А. Баркова, А. Михѣва, Е. Царевичева, Е. Янкевичева, П. Живакина, М. Потанчикова, А. Степанова, П. Егорова, М. Соколова, и танцовщики: И. Аблецъ, С. Васильевъ, А. Глушковскій (балетмейстеръ), М. Лилѣвъ, А. Калининъ, Ф. Нечинъ и Л. Прокофьевъ.

Военные успѣхи наши въ Европѣ, породившіе чувство національной гордости, отразились и въ репертуарѣ, который въ большинствѣ случаевъ состоялъ изъ піесъ, прославлявшихъ русское оружіе. Въ четвергъ, 10-го сентября, въ бенефисъ Воеводина, шла драма въ 3 д.: «Храбрые Кирилловцы при нашествіи враговъ», 22-го сентября, въ бенефисъ Фрыгина—«Освобожденіе Смоленска», 8-го октября, въ бенефисъ Мочалова—«Покоренная Казань, или милосердіе царя Іоанна Васильевича IV, поименованнаго Грознымъ», тр. въ 5 д. въ стихахъ Грузинцева. Не сходили съ репертуара и прежнія піесы патріотическаго содержанія: «Семейство Старичковыхъ», «Великодушіе, или рекрутскій наборъ», «Пожарскій» и др.

Вновь были поставлены: «Прасковья Борисовна Правдухина», др. въ 1 д., Федорова; 20-го октября, въ бенефисъ Кавалерова и Федорова: «Неслыханное диво или честный секретарь», ком. въ 3 д. Судовщикова; 29-го октября: «Глухой или полный трактиръ», ком. въ 3 д., переводъ съ француз. Вельяшева-Волынцева; 19-го ноября, въ бенефисъ Воробьевой: «Любовь и добродѣтель», др. въ 3 д. Федорова; 10-го декабря, въ бенефисъ Колпакова: «Баронъ Фельзгеймъ», др. въ 3 д., съ хорами и балетомъ съ музыкой А. Титова; 18-го декабря: «Отплата или долгъ платежемъ красенъ» ком. въ 3 д.

¹⁾ Амплуа актеровъ въ спискѣ не указаны.

Въ этомъ сезонѣ очень многимъ актерамъ были даны бенефисы. Такимъ образомъ, Дирекція шла на помощь актерамъ, разорившимся отъ бѣдствій Отечественной войны.

Новыхъ оперъ было поставлено очень мало: 18-го октября «Пажі герцога Вандомскаго», ком. опера въ 1 д., переводъ съ французскаго Лизогуба; 3-го декабря, въ бенефисъ Аблеца: «Эмерикъ Текелій или Венгерцы», оп. въ 1 д., музыка Титова; 17-го декабря, въ бенефисъ Буденброкъ: «Со всѣмъ приборомъ Сатана, или сумбурщица жена», ком. оп. въ 1 д., музыка Солье. Послѣдняя опера имѣла успѣхъ и долго держалась на репертуарѣ.

Сознаніе національнаго торжества и патріотизма сказывалось не только въ драматическомъ репертуарѣ, но и въ балетномъ: 15-го сентября шелъ балетъ Вальберха и Огюста: «Праздникъ въ станѣ союзныхъ армій»; 22-го сентября—«Праздникъ Смоленскихъ жителей»; декабря 3-го—«Любовь къ отечеству», бал. въ 1 д. Вальберха, муз. Кавоса. Кромѣ патріотическихъ балетовъ, шли еще: «Островъ любви или забавы сельскихъ пастуховъ», «Развратный или вертепъ разбойниковъ», бал. Глушковскаго, «Севильскій цирюльникъ», въ 1 д., бал. Дюпора.

Въ это время аллегорическіе балеты, процвѣтавшіе во второй половинѣ 18 стол., стали смѣняться понтомимическими, драматическаго содержанія съ сюжетами, заимствованными изъ піесъ и романовъ.

СЕЗОНЪ 1815 ГОДА.

Въ этомъ сезонѣ въ репертуарѣ драматическомъ были слѣдующія новыя піесы: 8-го января, въ бенефисъ Кондакова, шла трехъактная драма: «Дѣти дровосѣка», переводъ съ французскаго Вальберха; 14-го января, въ бенефисъ Украсова: «Станный человѣкъ или повѣса изъ повѣсъ», ком. въ 4 д. съ французскаго Лифанова (шла довольно часто); 26-го января, для дебюта Мочаловой, шла траг. въ 5 д. Друзинцева: «Электра и Орестъ»; (дебютантка, дочь С. Мочалова, была принята публикой восторженно);

февраля 14, въ бенефись Карановичевой: «Россы въ Италиі или законъ и природа», др. въ 5 д., переводъ съ нѣмецкаго Краснопольскаго; 3-го мая—«Крестьяне или встрѣчи незваныхъ», вод. въ 2 д. кн. А. Шаховскаго; 19-го мая, въ бенефись Кураевой и Колпаковой: «Невинность или любовь хитрѣе осторожности, ком. въ 1 д., и одноактный водевиль «Братнинъ мундиръ»; 20-го августа, въ бенефись Федорова: «Святочная шутка», ком. въ 5 д. Соколова; 2-го сентября Караневичева въ свой бенефись возобновила траг. въ 5 д. Сумарокова «Синавъ и Труворъ». «Нѣтъ нужды описывать важность сей трагедіи по извѣстности всѣмъ—читаемъ мы въ Драматическомъ словарѣ—надѣясь, что каждой, хотя имѣя маленькое вниманіе къ театральнымъ сочиненіямъ, уже сохраняетъ высокое къ ней почтеніе». 29-го сентября шла ком. въ 3 д. «Поскорѣй, пока не провѣдали»; октября 7-го, въ бенефись Зубова: «Баярдъ или рыцарь безъ страха и порока», др. въ 5 д. Коцебу; 11-го ноября, въ бенефись Кавалеровой: «Эдуардъ въ Шотландіи или дочь изгнанника», др. въ 3 д.; 25-го ноября, въ бенефись Фрыгина: «Чертовъ мостъ или Альпійскія горы», романтическое предст. въ 3 д.; 13-го декабря, въ бенефись Украсова, шла ком. въ 5 д. Мольера: «Мизантропъ» въ переводѣ Кокошкина съ участіемъ Синецкой. Крутона игралъ С. Мочаловъ (отецъ) и Прелестину—юная дебютантка М. Д. Львова-Синецкая. С. Т. Аксаковъ въ своихъ театральныхъ воспоминаніяхъ пишетъ: «Мочаловъ и Синецкая доставили мнѣ истинное наслажденіе, особенно Мочаловъ, потому что Синецкая была слишкомъ неопытна, а роль требовала искусной и опытной актрисы. Впрочемъ, ея молодость, прекрасная наружность, благородство во всѣхъ движеніяхъ, необыкновенная чистота произношенія общали въ ней со временемъ замѣчательную артистку (что и оправдалось) и публика приняла ее съ громкими и общими одобреніями» ¹⁾. 21-го ноября—«Слуга двухъ господъ», ком. въ 1 д.; 17-го декабря, для второго выступленія Синецкой, шла комедія въ 3 д.: «Солиманъ Второй или три султанши»; 27-го декабря: «Сганарель или

¹⁾ Соч. С. Т. Аксакова, т. IV, стр. 23.

мнимый рогагоносець», ком. въ 3 д., перев. въ стихахъ съ французскаго Капниста.

Изъ новыхъ оперъ шли: «Училище ревнивыхъ», ком. опера въ 2 д. съ балетомъ сумасшедшихъ, соч. Аблеца, муз. Сольери, «Алина, королева Голкондская», оп. въ 3 д., муз. Бертонъ (шла очень часто); «Оборотни, или споръ до слезъ, а объ закладъ не бейся», ком. опера въ 1 д., музыка Париса; долго не сходила съ репертуара «Завтракъ холостыхъ», оп. въ 1 д. муз. Николо, переводъ съ французскаго Вальберха; «Два слова или ночь въ лѣсу», оп. въ 1 д.; «Домовые», оп. въ 2 д., переводъ съ нѣмецкаго, муз. Миллера.

Балеты, какъ и въ предыдущій сезонъ, были преимущественно патріотическаго содержанія: «Праздникъ Донскихъ казаковъ», «Казакъ въ Лондонѣ иди дань мужеству», бал. въ 1 д. Аблеца; кромѣ того: «Великодушіе турецкаго паши», бал. Глушковскаго, «Дафнисъ и Хлоя», его же, «Роза и Колинъ», его же, «Праздникъ на Морской пристани или супружеское примиреніе», «Клара похищенная или торжество добродѣтели надъ развратностью», бал. въ 3 д. Вальберха. Наибольшимъ же успѣхомъ пользовался дивертисментъ: «Семикъ или гулянье въ Марьиной рощѣ», Глушковскаго. Публика съ бою брала билеты на этотъ спектакль, почему Дирекція распорядилась давать его не въ счетъ абонеента. Въ немъ участвовали лучшіе пѣвцы и пѣвицы, самыя красивыя танцовщицы выступали въ русской пляскѣ. Знаменитый пѣсельникъ Лебедевъ восхищалъ своимъ хоромъ. Первые цѣвцы-артисты и Русскіе солдаты славили подвиги русскаго оружія. Этотъ же дивертисментъ былъ данъ на сценѣ Останкинскаго театра въ присутствіи короля Прусскаго.

СЕЗОНЪ 1816 ГОДА.

20-го января, въ бенефисъ Колпакова, въ первый разъ шла героическая драма въ 3 дѣйств. Э. Шенка, въ переводѣ Лукницкаго: «Велисарій Римскій полководецъ или великій и несчастный человекъ». Піеса эта въ

этотъ сезонъ прошла всего одинъ разъ и, повидимому, успѣха не имѣла. Поставленная въ 40-хъ годахъ, въ передѣлкѣ Ободовскаго, она съ необыкновеннымъ интересомъ смотрѣлась публикой, удостоилась самаго лестнаго отзыва Бѣлинскаго и не сходила съ репертуара въ теченіе многихъ лѣтъ. Особенно выдѣлялась въ ней довольно популярная пѣсня работника Порфира:

Малютка, шлемъ нося, просиль
Для Бога пищи лишь дневныя
Слѣпцу, котораго водиль,
Кѣмъ славенъ Римъ и Византія.

2-го февраля, ком. въ 4 д. Коцебу: «Нѣмецкія мѣщане»; 4-го февраля, въ бенефисъ Кондакова: «Аббатъ Лепе, или основатель Института Глухонѣмыхъ», др. въ 5 д. Піеса эта имѣла успѣхъ и шла довольно часто. 28-го апрѣля, въ бенефисъ Лисицына: «Два гренадера», ком. въ 3 д. перев. съ франц. Вальберха; 10-го мая въ первый разъ была поставлена комедія въ то время довольно извѣстнаго и плодовитаго драматурга, кн. А. А. Шаховскаго: «Урокъ кокеткамъ или Липецкія воды». Комедія публикѣ понравилась. Главное достоинство ея—легкій діалогъ и мастерская обрисовка характеровъ, въ особенности сентиментальнаго поэта Фіалкина, въ лицѣ котораго авторъ вывелъ Жуковскаго, за что подвергся жестокому преслѣдованію со стороны друзей послѣдняго. Вообще, кн. Шаховской предавалъ осмѣянію деревенскихъ меломановъ, учредителей домашнихъ оркестровъ, труппъ и балетовъ. Сдѣлавшись властителемъ сцены, онъ, по выраженію Вигеля, превратилъ ее въ лобное мѣсто, на которое по произволу для торговой казни выводилъ своихъ соперниковъ. «Его комедій шумный рой»—по словамъ Пушкина—долго разнообразили и поддерживали интересъ къ театру. 1-го іюня шла ком. въ 3 д. Загоскина: «Комедія противъ комедіи или урокъ волокитамъ», написанная въ защиту піесы Шаховскаго «Урокъ кокеткамъ». Публикой была принята хорошо и долго держалась на сценѣ. 16-го іюня—«Два Фигаро», ком. въ 5 д., перев. съ франц.; 30-го іюля: «Сынъ любви», др. Коцебу, августа 24-го:

«Отецъ семейства», ком. въ 5 д.; сентябрь 1-го: «Любовная ссора», ком. въ 2 д., подражаніе Мольеру. Сентября 28-го, въ бенефисъ Лисицына: «Викторъ или дитя въ лѣсу», романт. представл. въ 3 д., «Освобожденная Москва», траг. въ 5 д. въ стихахъ Хераскова. 7-го декабря: «Сорока-воровка или Полезоская служанка», др. въ 3 д. Кенъе д'Обиньи. Кромѣ того, вновь были поставлены одноактныя піесы: «Плата тою же монетой», ком. Бухарскаго, «Не знаешь, не ревнуй, а знаешь, такъ молчать», ком. Судовщикова, «Подложный кладъ, или опасно подслушивать у дверей», ком., перев. съ франц. «Ссора или два сосѣда», «Перегородка или много труда по пустому», ком., перев. съ франц. Кокошкина, «Молодые супруги», ком. А. С. Грибоѣдова (это былъ первый опытъ его сценическаго творчества. Комедія эта, передѣлка ком. «Le Secret du ménage», имѣла успѣхъ и долго держалась на репертуарѣ); «Часть ѣзды», ком. переводъ съ франц., «Недовѣрчивость и хитрость или долгъ платежемъ красенъ», перев. съ франц. Ильина, «Холостой зарядъ или хитрость», ком., «Казачій офицеръ», ком., «Женихи или вѣкъ живи и вѣкъ учись», ком. Иванова, «Ахметъ-паша или дружба женская». Изъ классическаго репертуара шли: «Отелло» и «Гамлетъ».

Изъ оперъ часто шли: «Пепелина или Сандрильона», оп. въ 3 д., муз. Стейбельта; «Евфрозина и Корадинъ», оп. въ 3 д., муз. Мегюля; «Пѣвецъ и портной», комич. оп.; «Наталья боярская дочь», текстъ С. Глинки, муз. Калинина; «Домовые», оп. въ 2 д. Миллера, «Каирскій базаръ», оп. въ 3 д., перев. съ франц. Тимковскаго; «Атала и Терпсихора или Парижскія воспитанницы», оп. въ 3 д., муз. Кастеля; «Чертова мельница», оп. въ 4 д., изъ повѣсти Леопольда Губера, муз. Венцель-Мюллера; «Мельничиха или Молинара», оп. въ 2 д., муз. Паизелло; «Рауль-синяя борода», оп. въ 3 д., муз. Гретри; «Лодоиска», оп. въ 3 д., муз. Крейцера.

14-го января, въ бенефисъ балетмейстера Глушковскаго, былъ поставленъ балетъ въ 4 д., сюжетъ котораго былъ заимствованъ изъ романа: «Викторъ или дитя въ лѣсу»—Онъ назывался: «Смерть Рожера, ужаснѣйшаго атамана разбойниковъ Богемскихъ лѣсовъ, или оправданная невинность

несчастнаго сына его Виктора». 28-го декабря въ его же бенефисъ: Торжество Александра Македонскаго, или побѣжденіе Дарія. Впрочемъ, въ этотъ сезонъ новыхъ балетовъ шло очень мало. Они были замѣнены дивертисментами патріотическаго или національнаго характера: «Торжество россіянъ или бивакъ подъ Краснымъ», «Макарьевская ярмарка», «Филатка съ Федорою у качелей подъ Новинскимъ», «Гулянье на Воробьевыхъ горахъ».

20-го августа Государь Императоръ вмѣстѣ съ Великимъ Княземъ Николаемъ Павловичемъ осчастливили Московскій театръ своимъ присутствіемъ. Дана была опера «Любовная почта» и дивертисментъ «Семикъ или гулянье въ Марьинской рощицѣ».

Въ труппу Императорскихъ театровъ принята талантливая артистка А. Т. Сабурова. Въ 1816 г. установлено ежегодно въ каждомъ изъ Императорскихъ театровъ давать по одному спектаклю, маскараду и концерту, сборъ съ которыхъ назначенъ на составленіе капитала въ пользу изувѣченныхъ въ отечественную войну генераловъ штабъ и оберъ-офицеровъ.

СЕЗОНЪ 1817 ГОДА.

4-го января впервые была поставлена одноактная комедія, имѣвшая успѣхъ и долго не сходявшая съ репертуара: «Марѳа и Угаръ или Лакейская война» соч. Дюбуа, перев. Корсакова. 25-го января Колпакова въ свой бенефисъ поставила траг. Озерова «Поликсену». Авторъ считалъ эту трагедію лучшимъ своимъ произведеніемъ, но у публики она успѣха не имѣла. Апрѣля 14-го—«Тонни или страшная ночь на островѣ Ст.-Доминго», др. въ 3 д. Кернера, перев. съ нѣмецкаго. Апрѣля 16-го «Казакъ - Стихотворецъ» водевиль—опера кн. А. А. Шаховскаго съ музыкой Кавоса. Послѣ Аблесимовскаго «Мельника» Казакъ считается родоначальникомъ водевилей съ пѣніемъ. Частью этотъ водевиль написанъ по малороссійски и имѣлъ небывалый успѣхъ. Апрѣля 22: «Станный припадокъ или подложный лордъ» ком. въ 2 д. 30-го апрѣля, въ бенефисъ Черкасова, Медвѣдева и Мурашкина,

была поставлена «Ифигенія въ Авлидѣ», траг. въ 5 д. Расина, перев. Лобанова, мая 25—«Урокъ женамъ, или мужъ пустынный», ком. въ 1 д., перев. съ франц. Иванова, іюня 13—«Огненное испытаніе» ком. въ 1 д.; августа 21—«Вертопрахъ», ком. въ 3 д. Коцебу, 31-го мая, въ бенефисъ Бажанова—«Густавъ въ Далекарліи или рудокопни Шведскія», анекдотъ въ 5 д., сентября 4 для дебюта П. С. Мочалова, сына Степ. Ѳед.—«Эдипъ въ Аѳинахъ», тр. Озерова. Мочаловъ (сынъ) выступилъ въ роли Полиника и былъ восторженно принятъ публикой. Въ честь него слагались стихи, честь которая выпадала на долю только знаменитостей.

Мочаловъ! Сколь ты прекрасной игрой
Умѣлъ изобразить Танкреда предо мной!
Твой даръ, волшебный даръ, зоиловъ проживетъ,
И славы генія завистникъ упадетъ.

30-го сентября—«Ложный Станиславъ», ком. въ 3 д., перев. съ франц. Лизогуба, 11-го октября, въ бенефисъ Кавалерова:—«Судъ царя Соломона» др. въ 3 д.; 18-го октября, въ бенефисъ Баранчеевой—«Нашъ Фрицъ», ком. въ 1 д. Коцебу. 25 октября, въ бенефисъ Лисицына: «Модная семья или пора въ деревню», ком. въ 2 д., 14-го ноября—«Огненное испытаніе», ком. въ 1 д. Коцебу; 14-го декабря—«Мудрая женщина въ лѣсу или нѣмой рыцарь». 31-го декабря, въ бенефисъ Воробьевой: «Дѣва солнца», др. въ 5 д. Коцебу.

Изъ оперъ шли: «Мщеніе женщины или прерванное жертвоприношеніе», оп. въ 2 д., муз. Винтера, имѣла большой успѣхъ «Фаниска», оп. въ 3 д., муз. Керубина, «Швейцарское семейство или тоска по отчизнѣ», оп. въ 3 д. Вейгеля, «Рокусъ Пумперникель или Фока Фалалеичъ», оп. въ 3 д., «Чортовъ камень въ Медлингенѣ», оп. въ 3 д., «Ричардъ Львиное сердце», оп. въ 3 д., Седеня; «Мужество кievлянина или вотъ каковы русскіе», оп. въ 2 д. Княжнина, муз. Титова, «Сестры изъ Праги», оп. въ 2 д., муз. Миллера; «Жокондъ, или искатели приключеній», оп. въ 3 д., муз. Николо Изуарда. Эта опера имѣла огромный успѣхъ и не сходила съ репертуара. Романсъ повѣсы Жоконда:

Любовникъ оскорбленный
Бѣжить отъ глазъ невѣрной
и проч.

распѣвался въ то время во всѣхъ салонахъ. Пошались—покутить называлось между молодежью *пожокондировать*. Наконецъ, былъ игрокъ «Жанъ Парижскій» оп. въ 3 д., муз. Бозльде.

Изъ новыхъ балетовъ шелъ только «Сильвія и Аминта или наказанный Циклопъ», бал. Глушковскаго и нѣсколько дивертисментовъ. Изъ нихъ особеннымъ пользовался успѣхомъ «Гулянье 1-го мая въ Сокольникахъ».

СЕЗОНЪ 1818 ГОДА.

17-го января въ бенефисъ Колпакова, впервые была поставлена комедія въ 5 д. Загоскина: «Господинъ Богатоновъ или провинціалъ въ столицѣ», въ которой выведенъ богатый глупый помѣщикъ, помѣшавшійся на связяхъ съ знатными людьми. Піеса эта—пишетъ Араповъ—утвердила самобытность комическаго таланта Загоскина. Она создала славу автору. Смотри ея—говоритъ одинъ изъ современниковъ—зрители задыхались отъ смѣха, хохотъ мѣшалъ хлопать. Богатоновъ въ теченіе многихъ лѣтъ держался на репертуарѣ. 31-го января были поставлены двѣ одноактныя комедіи: «Бѣлый арабъ, или охотница до рѣдкостей» и «Чертенокъ розоваго цвѣта». Обѣ переводъ съ франц. Февраля 14—«Барбаросса, хищникъ Алжирскаго трона» тр. въ 5 д. Юнгера перев. съ нѣмецкаго Каменогорскаго и ком. въ 2 д. «Неудачное испытаніе женской вѣрности», мая 16-го—«Изгнанникъ или любовь къ отечеству», др. въ 3 д. и одноактная ком. въ стихахъ: «Два стихотворца»; 27-го мая въ бенефисъ Лобанова—«Мудрая женщина въ лѣсу и нѣмой рыцарь, др. въ 5 д. Коцебу; іюня 2—«Мужья—женихи своихъ женъ», ком. въ 2 д. Николаева и «Ломоносовъ или рекрутъ стихотворецъ», оп.-вод. въ 3 д. кн. А. Шаховскаго. Музыка къ этому

водевилю была написана капельмейстеромъ Антонолини. Успѣхъ Ломоносова былъ значительный и онъ переведенъ былъ на нѣмецкій яз.

Въ концѣ іюня спектакли въ домѣ Апраксина прекратились, такъ какъ зданіе это, послѣ случившагося въ немъ пожара, оказалось опаснымъ для зрителей. Для театра было снято помѣщеніе у Пашкова, уголъ Моховой и Никитской, гдѣ нынѣ университетская церковь.

Спектакли въ новомъ помѣщеніи начались 25-го августа. Для открытія шла любимая Москвичами опера Керубини «Водовозъ или двухдневное приключеніе».

3-го сентября, въ бенефисъ Воробьевой, была поставлена трехъактная ком. Загоскина: «Вечеринка ученыхъ», имѣвшая не меньшій успѣхъ, чѣмъ «Богатоновъ», и «Притворная невѣрность», ком. въ 1 д. Грибоѣдова и Жандра. «Въ вечеринкѣ ученыхъ» осмѣивается пристрастіе нѣкоторой части общества къ устройству литературныхъ вечеровъ.

19-го сентября, въ бенефисъ Зубова: «Интрига черезъ письма», ком. въ 5 д. съ французскаго яз., 27-го сентября, въ бенефисъ Кавалерова— «Въ тихомъ омутѣ черти водятся», ком. въ 3 д.

Въ октябрѣ пріѣзжала на гастроли Е. Семенова.

18-го октября въ бенефисъ Бажанова, шелъ «Ермакъ, завоеватель Сибири», ист. предст. въ 3 д.

Ноября 18-го—«Своя семья или замужняя невѣста», ком. въ 3 д. кн. А. Шаховскаго. По просьбѣ его въ творествѣ этой комедіи принимали участіе Грибоѣдовъ и Хмѣльницкій. Первый написалъ сцену со скупой теткой, а второй сцену экзамена. Піеса эта долго держалась на сценѣ. Ноября 22—«Разбойники или ужасныя видѣнія въ Пиринейскомъ замкѣ», романич. представл. въ 4 д. изъ романа г-жи Ратклифъ, 28-го ноября— «Африканскій левъ или геройство матери», истор. представл. 2 д. Люстиха, муз. Ленгарда, декабря 3—Донъ-Жуанъ и мраморный гость», ком. въ 5 д. Мольера, декабря 13—«Колоссъ Родосскій или землетрясеніе въ Азіи», истор. предст. въ 3 д., муз. Ленгарда.

Въ сезонѣ 1818 г. новыхъ оперъ, за исключеніемъ трехъ, почти не

было поставлено. Таковы: «Амфитріонъ», взятая изъ Мольера съ музыкой Ленгарда, «Волшебное зеркало», оп. въ 2 д. Зисмейера, и одноактная оп. «Женщина невидимка или таинственный замокъ».

Шло нѣсколько новыхъ балетовъ, прекрасно поставленныхъ Глушковскимъ и Бернаделли: 17-го іюня, въ бенефисъ Кротовой—«Преступникъ отъ любви», октября 24—«Волшебная флейта или танцовщики поневолѣ», бал. въ 2 д. Бернаделли съ участіемъ Глушкова, октября 15, для дебюта пріѣхавшихъ изъ-за границы г-жи Бернаделли и Урбани, бал. въ 1 д. «Жанина и Колинъ», ноября 7—«Механическія фигуры», большой балетъ Бернаделли, ноября 22—въ бенефисъ Глушковскаго—«Персей, освобождающій Андромеду отъ морского чудовища», муз. Ленгарда.

Первый годъ по перемѣщеніи театра въ домъ Пашкова репертуаръ Московскаго театра не блисталъ многочисленными новыми постановками вслѣдствіе экономіи, вызванной значительными расходами на приспособленіе театра въ новомъ помѣщеніи.

СЕЗОНЪ 1819 ГОДА.

3-го января, въ бенефисъ Кондакова, были поставлены: «Малекъ-Адель или осада Іерусалима», др. въ 3 д., переводъ съ франц. Шеллера (сюжетъ заимствованъ изъ романа г-жи Коттень: «Матильда или записки крестовыхъ походовъ») и ком. въ 1 д. Коцебу—«Фараонова дочь».

17 января, въ бенефисъ Колпакова—«Сраженіе при Канадѣ или англичанинъ, царь дикихъ», др. въ 4 д. Ромбаха, перев. съ нѣм., и комедія въ 1 д. Гонзалеса—«Кораблекрушеніе или наслѣдники».

Съ 19 января и по 12 февраля по случаю кончины Великой Княгини Екатерины Павловны Вюртембергской былъ наложенъ трауръ и спектакли прекратились.

15 февраля шла драма въ 3 д. «Отецъ и дочь или домъ сѹмашедшихъ».

17 апрѣля, въ бенефисъ Воеводина—«Не любо не слушай, а лгать не мѣшай», ком. въ 1 д. въ стихахъ кн. Шаховского.

Эта комедія очень нравилась публикѣ. По словамъ П. Арапова, это была первая комедія, написанная въ вольныхъ стихахъ.

Апрѣля 24, въ бенефисъ Лисицыной, была поставлена въ первый разъ одноактная ком. въ переводѣ Хмельницкаго: «Воздушные замки», Коленъ д'Арлевиля. Она имѣла большой успѣхъ и до сихъ поръ еще идетъ въ провинціи. Достоинство этой комедіи главнымъ образомъ заключается въ прекрасномъ стихѣ, который доведенъ у Хмельницкаго до совершенства и легкости разговорной рѣчи.

Мая 16—«Волшебный фонарь или Сапожникъ Дамасскій», ком. въ 3 д., перев. съ франц.

Юня 8—«Новые оборотни, или чѣмъ чортъ не шутитъ», ком. въ 1 д.

Сентября 3, въ бенефисъ Зубова—«Бронзовая голова, или уединенная хижина», романич. представл. въ 3 д., перев. съ франц.

Въ сентябрѣ на гастроли приѣзжала изъ Петербурга Е. Семенова и выступала: въ «Ифигеніи въ Авлидѣ», въ «Семирамидѣ», въ «Пожарскомъ», въ «Медѣ» и въ «Воздушныхъ замкахъ». Въ послѣдней комедіи вмѣстѣ съ ней выступали Сабурова и П. Мочаловъ (сынъ).

Октября 3—«Сущій бѣсъ или вдругъ три свадьбы», ком. въ 5 д.

Октября 6, въ бенефисъ Кавалерова—«Царица Звѣздъ», романич. представл. въ 3 д., перев. съ нѣмец. муз. Ленгарда, и ком. въ 1 д. кн. Шаховского—«Ссора или два сосѣда».

Октября 29—«Сѣрый человѣкъ или таинственный гость», ком. въ 3 д., перев. съ франц. Баркова.

Ноября 6—«Нечаянный закладъ или безъ ключа двери не отопрешь».

Ноября 17—«Инееса де Кастро». тр. въ 5 д. въ стихахъ, перев. съ франц. Висковатаго.

Ноября 19—«Новый Бедламъ или прогулка въ домъ съумасшедшихъ» оп.-вод., перев. съ франц. кн. Шаховского.

Ноября 26, въ пользу инвалидовъ—«Контрибуція», ком. въ 1 д. Коцебу, перев. Краснопольскаго.

Декабря 2, бенефись Петровой—«Альфонсина въ подземельи или злодѣйство Монкальда», романич. предст. въ 3 д. (сюжетъ заимствованъ изъ романа Жанлисъ).

Въ апрѣлѣ прїѣзжала на гастроли Сосси, «первая пѣвица короля обѣихъ Сицилій» и выступала въ двухъактной оперѣ Чимадоро: «Пигмаліонъ или оживотворенная статуя» и въ «Ромео и Юліи», въ оперѣ Цингарелли.

2 мая, въ бенефись капельмейстера Ленгарда, шла опера «Адская пещера» съ музыкой бенефицианта.

Мая 23 возобновлена опера въ 4 д. «Земира и Азоръ». Въ драматическомъ словарѣ про эту оперу сказано, что она сочинена «нашего времени писателемъ Мармонтелемъ. Музыка, извѣстнаго изъ числа славныхъ оперныхъ музыкантовъ г. Гретри, переведена на руссійскій языкъ нѣкоторою благородною госпожею. Въ первый разъ представлена на Московскомъ театрѣ и при пѣніи аріи горлицы Московскаго театра актриса г-жа Соколовская была апплодирована метаніемъ кошельковъ».

Іюня 3—«Жилбазъ въ вертепѣ разбойниковъ», оп. въ 3 д.

Іюля 1—«Князь-невидимка», оп. въ 4 д., музыка Кавоса, который въ то время былъ моднымъ композиторомъ и много потрудился для поднятія русской оперы. «Князь-невидимка», по словамъ Жихарева, имѣлъ огромный успѣхъ. Музыка легка и пріятна; мелодіи остаются въ памяти, особенно дуэтъ Личарды и Пріаты — «Коль назначено судьбою...». Поставлена была эта опера роскошно и долго не сходила съ репертуара. Н. И. Куликовъ въ своихъ воспоминаніяхъ пишетъ: зимняя декорация приводила въ восторгъ публику. Машины дѣйствовали изумительно. Съ Рязанцева, игравшаго комическую роль Личарды, до 12 разъ мгновенно перемѣнялось платье, даже когда онъ ѣхалъ на слонѣ. А высокое крыльцо изъ дворца, тянувшееся уступами до половины сцены, и войско, и князь съ огромной свитой при перемѣнѣ декорации, быстро легко складываясь, мгновенно со дворцомъ исчезали за кулисы.

Въ этотъ сезонъ были поставлены слѣдующіе новые балеты: 3 іюня, въ бенефисъ П. Мочалова—«Садовница», бал. въ 1 д. Бернаделли; августа 30—«Любовь Марса и Венеры или сѣти Вулкана», его же; сентября 11—«Дикая или счастливая невинность», характерный балетъ въ 4 д. его же, муз. Вороницкаго; октября 23—«Деревня на берегу Волги или что встарь, то и нынѣ», бал. въ 1 д.; ноября 3—«Венгерская хижина или знаменитые изгнанники», бал. въ 4 д. Дидло, муз. Венца (въ теченіе многихъ лѣтъ не сходилъ съ репертуара). Кромѣ того, были поставлены: комическій балетъ «Прачка и трубочистъ», «Путешествіе арлекина или волшебный лѣсъ», бал. въ 2 д. Урбани, муз. Ленгарда, и одноактный бал. «Ночное свиданіе».

СЕЗОНЪ 1820 ГОДА.

Въ Московскомъ театрѣ сталъ обнаруживаться недостатокъ въ талантливыхъ артистическихъ силахъ. Старики постепенно сходили со сцены. Управляющій театромъ Майковъ удержалъ въ труппѣ собравшуюся ее покинуть талантливую семью Мочаловыхъ, вновь пригласилъ пѣвца Мѣшкова и драматическаго актера Зарѣцкаго. Въ балетную труппу была приглашена танцовщица Мессъ. На мѣсто ушедшаго капельмейстера Ленгарда былъ принятъ Шольцъ по контракту на 3 года съ окладомъ въ 3.500 р.

Драматическій репертуаръ былъ таковъ:

Января 2, въ бенефисъ г-жи Бернаделли, шла съ участіемъ П. Мочалова ком. въ 1 д. «Адольфъ и Клара или два арестанта».

Января 8, въ бенефисъ Колпакова—«Чудныя встрѣчи или суматоха въ маскарадѣ», ком. въ 5 д. въ стихахъ Федорова. Имѣла успѣхъ и шла часто.

Января 22—«Что у кого болитъ, тотъ о томъ и говоритъ», ком. въ 1 д. Свѣчина.

Апрѣля 8—«Убійца и сирота», мелодрама въ 3 д., переводъ съ нѣмецкаго Зотова, муз. Месса.

Апрѣля 14, въ бенефисъ Воробьевой—«Безбожный», тр. въ 5 д., перев. съ нѣмецкаго Браве, и ком. въ 1 д. кн. Шаховскаго—«Какаду или слѣдствіе урока кокеткамъ». Про эту ком. С. Т. Аксаковъ высказалъ такое мнѣніе: она богата прекрасными, истинно комическими, сценами, но пружины дѣйствія въ ней очень слабы.

Апрѣля 29, въ бенефисъ Махаевой—«Любовное безуміе», ком. въ 3 д., перев. изъ сочин. Реньяра.

Мая 18—«Лицемѣръ», ком. въ 5 д. Зотова. Эта комедія, какъ и большинство комедій Зотова, не блещутъ художественными достоинствами и оригинальностью. Онѣ представляютъ собою подражаніе то мѣщанской слезливой драмѣ, то французской комедіи.

Мая 19, въ бенефисъ Медвѣдева и Черкасова—«Эльфрида», тр. въ 3 д. Бертуха.

Мая 21—«Романъ на большой дорогѣ», ком. въ 1 д. Загоскина. Эта піеса—пишетъ С. Т. Аксаковъ—не имѣетъ значенія и написана такъ, для развлеченія среди хлопотливыхъ занятій. Впрочемъ, и въ этой бездѣлкѣ языкъ также очень хорошъ, разговоръ живъ и веселъ. Комедія имѣла успѣхъ.

Августа 23, въ бенефисъ воспитан. Имп. Москов. театра Малышева, Павлова и Сабурова—«Ночь въ замкѣ Палюцци или изгнанникъ флорентійскій», др. въ 3 д., переводъ съ нѣмецкаго Павлова, и «Похищеніе пятидесятилѣтней дѣвицы», ком. оп. въ 1 д. Малышева, муз. Ленгарда.

Августа 27—«Африканскій лѣсъ или геройство матери», историч. представл. въ 2 д. Люстиха.

Сентября 28—«Прямой путь лучше», ком. въ 1 д.

Сентября 29—«Добрый малый», ком. въ 3 д. Загоскина. Комедія эта, по словамъ С. Т. Аксакова, была признана публикой и литературнымъ судомъ того времени лучшимъ произведеніемъ Загоскина, изъ всего имъ написаннаго до того времени. Во всей піесѣ много жизни и веселости, которую не можетъ замѣнить никакое остроуміе, никакое комическое положеніе дѣйствующихъ лицъ.

Октября 13—«Женская хитрость», ком. въ 1 д.

Октября 20, въ бенефисъ Бажанова—«Пустодомы», ком. въ 5 д. въ стихахъ князя А. Шаховского. Публика съ удовольствіемъ смотрѣла эту піесу. Комедія была разыграна прекрасно. Особенно былъ хорошъ П. С. Мочаловъ въ роли Радугина. Піеса нѣсколько лѣтъ держалась на репертуарѣ.

Октября 28, въ бенефисъ Кавалерова—«Гонзалье Кордуанскій или покореніе Гренады», героич. представл. въ 3 д.

Ноября 4, въ бенефисъ Петровой—«Обріева собака или лѣсъ при Бонди», мелодр. въ 3 д. Жильберта Пиксерикура, перев. съ франц., муз. Зейфрида, шла очень часто.

Ноября 11—«Житель чернаго лѣса или злодѣй, рано или поздно наказывающійся», др. въ 3 д., перев. съ франц.

Ноября 23—«Актеръ на родинѣ или прерванная свадьба», вод. въ 1 д. кн. Шаховского, шелъ съ успѣхомъ.

Декабря 16, въ бенефисъ П. Мочалова—«Горацій», тр. въ 4 д., перев. съ франц. яз.

Изъ новыхъ оперъ шли: «Цѣлый романъ или весь день въ приключеніяхъ», оп. въ 3 д. Меюля, «Волшебный барабанъ или благодѣтельный дервишъ», оп. въ 3 д., «Простенькая роза или кто знаетъ женщинъ», оп.-вод. съ франц. Малышева и Павлова, «Только десять дней женитьбы», ком. оп. въ 1 д., муз. Бозльде, «Витикиндова башня или жидовская капитуляція», оп.-вод. въ 1 д. кн. Шаховского, «Содержатель театра въ крайности», оп. въ 1 д., муз. Чимароза, «Игнаша дурачекъ или нечаянное съумасшествіе», оп.-вод. въ 1 д. Шаховского, «Красная шапочка», муз. Бозльде. Морковъ про эту оперу пишетъ: «выполнялась прекрасно и даже была украшеніемъ русской сцены».

Балетовъ новыхъ шло очень мало, по большей части шли балеты предыдущихъ сезоновъ Бернаделли и Глушковскаго. Изъ новыхъ шелъ ком. балетъ въ 1 д. Бернаделли: «Хитрости или притворная смерть арлекина» и «Приключенія Генриха IV на охотѣ», Дидло.

СЕЗОНЪ 1821 ГОДА.

Въ администраціи произошла перемѣна. Управляющій театромъ Майковъ былъ переведенъ въ Петербургъ, на его должность вступилъ Сухопрудскій.

Репертуаръ этого сезона былъ бѣденъ новинками: шли пьесы предыдущихъ сезоновъ, имѣвшіе успѣхъ, какъ то: «Эдипъ въ Аѣинахъ», «Молодые супруги», «Богатоновъ», Воздушные замки» и др. Новинку представляли собою въ большинствѣ случаевъ одноактные пьесы.

1 января: «Семь пятницъ на недѣлѣ или нерѣшительный», ком. въ 1 д., Хмѣльницкаго, передѣлка пьесы: «L'inconstant» Collin d'Harlevill'я, 11 января—«Романъ на одинъ часъ или нечаянный закладъ», ком. въ 1 д., перев. съ франц. Ѳ. Кокошкина; 27 января—«Почтовый дворъ», ком. въ 1 д. Коцебу; 20 февраля—«Говорунъ», ком. въ 1 д., передѣлка съ франц.; въ ней только одно дѣйствующее лицо, говорящее безъ умолку.—Пьеса эта долгое время была излюбленной для домашнихъ спектаклей. 17 августа, въ бенефисъ Воробьева—«Два зятя», ком. въ 5 д. въ стихахъ Этьена. 9 сентября: «Смѣхъ и горе», ком. въ 5 д., въ стихахъ, Клушина; сентября 29, въ бенефисъ Петровой—«Элеонора или севильская темница», драма въ 2 д. съ участіемъ П. Мочалова и Мочаловой; октября 20—«Карачунъ или старинныя диковинки», комич. представл. въ 3 д. октября 26—«Атаманъ разбойниковъ», ком. въ 1 д., переводъ съ нѣмец., Бырка; октября 28, въ бенефисъ Прусакова—«Сибирякъ», ком. въ 5 д., и «Два учителя», или «Asinus asinum fricat», оп.-вод. съ франц. кн. Шаховского; декабря 1, въ бенефисъ П. Мочалова—«Абуфаръ или арабское семейство», оп.-вод. въ 3 д., въ стихахъ; декабря 4—«Актеры между собой или первый дебютъ актрисы Троепольской», оп.-вод. въ 1 д. Хмѣльницкаго и Всеволожскаго. Въ этомъ водевилѣ нѣтъ обычныхъ элементовъ его: любви и сватовства; декабря 29, въ бенефисъ Колпакова—«Полночный колоколъ или убійца и преступникъ».

Изъ оперъ новыхъ: «Волшебная флейта», оп.-вод. въ 1 д., Костенобля, муз. Шольца, «Мнимые разбойники или суматоха въ трактирѣ», оп.-вод. въ 1 д., «Волшебный колокольчикъ», оп. въ 3 д. Тейлона, «Прерванный танецъ», оп.-вод. въ 1 д., муз. Гонзалеса, «Бабушкины попугаи», оп.-вод., перев. съ франц. Хмѣльницкаго, муз. Верстовскаго. Это былъ первый опытъ его композиторской дѣятельности. Несмотря на свою незатѣйливую наивность, эта оп.-вод. имѣла продолжительный успѣхъ. Подобныхъ оперъ-водевилей въ то время сочинялось и ставилось множество. Всѣ онѣ создавались по одному шаблону и сочинялись въ болѣе наивной формѣ, нежели водевили въ 40-хъ и 50-хъ годахъ. Августа 24, въ бенефисъ Фрыгина, шла опера въ 3 д., перев. съ нѣмецкаго (изъ романа «Целина или дитя тайны». Дикре-Дюмениля), «Нѣмой на горахъ Сьеры Морены или таинственный нищій»; сентября 29—«Прекрасный пажъ или арестантъ въ крѣпости», Шпандау, оп. въ 1 д., муз. Крейцера и Николо; октября 10 — «Женщина-лунатикъ», оп.-вод. въ 3 д. Скриба, перед. кн. Шаховскаго; ноября 11—«Ворожея или танцы духовъ», оп.-вод. въ 1 д. кн. Шаховскаго; ноября 25, въ бенефисъ Медвѣдовой — «Волшебный лѣсъ или спящая красавица», оп. въ 2., соч. Кенъе, муз. Боэльдье, Керубини, Бертон и Гретри.

Поставлены новые балеты: «Похищеніе Земиры», бал. Бернаделли, «Зеленый человѣкъ или испытаніе въ любви», бал. въ 4 д., его же, «Пугубныя слѣдствія пылкихъ страстей Донъ-Жуана или привидѣніе убитаго имъ командира», бал. въ 4 д. Глушковскаго, муз. Шольца, «Деревенская героиня», бал. въ 4 д. Шевалье, «Альтурно и Ирма или неудачный побѣгъ», бал. въ 4 Бернаделли, муз. Шольца, «Русланъ и Людмила или низверженіе Черномора, злого волшебника», бал. въ 5 д. Глушковскаго, муз. Шольца.

СЕЗОНЪ 1822 ГОДА.

Были возобновлены и довольно часто шли: піесы Княжнина, Коцебу, Шаховского и Хмѣльницкаго. Вновь поставлены: января 1-го—«Страсть сватать», ком. въ 1 д., перев. съ франц. Баркова, января 3-го—«Полночный колоколъ, или убійца и преступникъ», мелодр. въ 3 д., сюжетъ заимствованъ, января 9-го—«Тетушка или она не такъ глупа», ком. въ 1 д., въ стихахъ кн. А. Шаховского, января 19-го—въ бенефисъ Лисициной: «Первый, кто пріѣдетъ, или шесть миль въ дорогѣ», ком. въ 3 д., перев. съ франц., января 31-го—въ бенефисъ Баранчеевой: «Львиная пасть или торжественное обрученіе дожа съ Адриатическимъ моремъ», истор. предст., въ 3 д. Февраля 12-го—«Новая шалость, или театральное сраженіе», вод. въ 1 д., Хмѣльницкаго, муз. Маурера. Водевиль имѣлъ необычайный успѣхъ и принятъ публикой съ восторгомъ. Апрѣля 5-го—«Примиреніе двухъ братьевъ», ком. въ 4 д. Коцебу, апрѣля 20-го—«Сплетни», ком. въ 3 д., въ стихахъ Катенина, передѣланная изъ Грессетовой ком. «Le Méchant»; имѣла значительный успѣхъ; мая 4-го, въ бенефисъ Сабурова—«Эдуардъ въ Шотландіи, или ночь изгнанника», др. въ 3 д., перев. съ нѣмецк. Краснопольскаго съ участіемъ П. Мочалова и Мочаловой и «Урокъ холостякамъ или наслѣдникъ», ком. въ 1 д., въ стихахъ Загоскина. Публика и литераторы—пишетъ С. Т. Аксаковъ—приняли піесу съ восхищеніемъ. Мая 25-го—«Не все то золото, что блеститъ», ком. въ 3 д., Иванова; іюня 1-го, въ бенефисъ Шевелевой, Малышевой и Никифорова—«Густавъ Ваза», др. въ 5 д., Коцебу; іюня 6-го—«Наказанная ханжа или урокъ каждому въ очередь», ком. въ 2 д., въ стихахъ Федорова; іюня 9-го—«Мужья, женихи своихъ женъ», ком. въ 2 д.

Въ іюлѣ мѣсяцѣ пріѣзжалъ на гастроли извѣстный Петербургскій актеръ И. Сосницкій и выступалъ: въ «Пустоdomахъ», въ «Своей семьѣ» въ «Пурсоньякѣ Фалалеевѣ» и въ комедіи Хмѣльницкаго «Семь пятницъ на недѣлѣ или нерѣшительный»; сентября 1-го, въ бенефисъ Кавалерова—«Игрокъ», ком. въ 5 д., въ стихахъ, подражаніе Реньяру, перев. съ франц.,

В. Л. Пушкина; сентября 6-го, въ бенефись Воробьевой—«Жанъ Калейскій, или мореходецъ и принцеса Португальская», истор. предст. въ 3 д., перев. съ франц. Шеллера, сентября 20-го—дебютъ М. С. Щепкина въ «Богатонувъ», ком. Загоскина и въ одноактной ком. Дюбуа въ передѣлкѣ Корсакова «Марфа и Угаръ или Лакейская война»; сентября 21-го—«Женитьба Альнаскарова», ком. въ 1 д., въ стихахъ А. М. (прод. ком. Хмѣльницкаго: «Воздушные замки»), сентября 24-го -- «Шалости влюбленныхъ», ком. въ 3 д., въ стихахъ, перев. съ франц., Хмѣльницкаго; сентября 25-го—«Береговое право», др. въ 1 д., Коцебу, перев. съ нѣм. Коченовскаго (съ участіемъ П. Мочалова и Мочаловой); октября 5-го, въ бенефись Лисицына—«Убійца и сирота», др. въ 3 д., перев. съ нѣм. Зотова, муз. Месса; октября 26-го—въ бенефись Прусакова—«Нашествіе Батыя на Венгрію, или король Белла IV и Коломанъ», истор. драма Коцебу въ 2 д.; ноября 10-го—въ бенефись Петровой—«Иваной, или возвращеніе Ричарда Львинаго Сердца», ром. предст. въ 5 д.

Изъ классическаго репертуара шли: «Отелло или Венеціанскій Мавръ», траг. Шекспира, въ 5 д., съ участіемъ П. Мочалова въ заглавной роли, «Коварство и Любовь», траг. въ 5 д. Шиллера, съ участіемъ П. Мочалова, Борисовой и Мочаловой и «Дѣва Орлеанская», траг. въ 5 д., перев. съ нѣм., муз. Вебера. «Новая историческая трагедія, въ 5 д., съ принадлежащимъ ей прологомъ и великолѣпнымъ спектаклемъ и маршемъ, такъ глаasila афиша. Іоанну играла Борисова, Дюнуа—Мочаловъ.

Изъ новыхъ оперъ 2-го января, въ бенефись Булахова, была поставлена опера въ 2 д. Кавоса: «Иванъ Сусанинъ», текстъ кн. Шаховскаго. Эта опера, появившаяся на сценѣ еще подъ неостывшимъ впечатлѣніемъ славныхъ побѣдъ надъ Наполеономъ, была принята съ восторгомъ. Нѣкоторые аріи и дуэты изъ «Ивана Сусанина», какъ на примѣръ: «Слава Богу—Богу вѣчному», «Не шумите вѣтры буйные» и другіе стали очень популярны въ то время. Нѣкоторыя фразы изъ оперы постоянно вызывали бурю въ театрѣ. Такъ, слова одного дѣйствующаго лица: «Силень Романовъ», или слова самого Сусанина: «За правду сладко умирать»... всегда

покрывались нескончаемыми аплодисментами. Въ угоду восторженному настроенію дня авторы погрѣшили даже противъ исторіи: Сусанинъ у нихъ въ концѣ оперы, къ полному удовольствію зрителей, спасается отъ смерти и поетъ:

Пусть злодѣй страшится
И груститъ весь вѣкъ,
Долженъ веселиться
Добрый человѣкъ.

Кавось въ исторіи нашей музыки составляетъ переходную ступень отъ компилятивно-подражательной эпохи 18 столѣтія къ самостоятельному творчеству позднѣйшихъ талантливыхъ русскихъ композиторовъ.

Января 19-го шла ком. опера въ 2 д., перев. съ франц. Боэльдье: «Тетка Аврора»; апрѣля 16-го—«Ворожея, или танцы духовъ», оп. вод. кн. Шаховскаго; апрѣля 28-го—«Баккалавръ Саламанскій или чертова вечеринка», оп. вод. въ 1 д.; августа 24—въ бенефисъ г-жи Буденброкъ: «Новая суматоха или женихъ чужихъ невѣстъ», оп. въ 1 д., муз. Россини и Кавоса; сентября 25-го—въ бенефисъ Фрыгина: «Цирульникъ Шнапсъ или обманутый плутъ», ком. оп. въ 1 д., и «Лѣкаръ самоучка или животный магнетизмъ», ком. оп. въ 1 д. Маурера.

Изъ балетовъ шелъ «Хитрость любви или завербованный простакъ», бал. въ 2 д., Глушковскаго, муз. Шольца, и нѣсколько дивертисментовъ, въ родѣ «Русскія качели на берегахъ Рейна».

СЕЗОНЪ 1823 ГОДА.

Высочайшимъ указомъ 5-го января 1823 г. Московскій театръ былъ отдѣленъ отъ Петербургскаго управленія и подчиненъ главному начальству Московскаго Военнаго Генераль-Губернатора, князя Д. В. Голицына. Мотивомъ такого отдѣленія было выставлено: «отвращеніе неудобствъ, встрѣчавшихся въ дѣйствіяхъ Московскаго театра, который и средствами и мѣстными обстоятельствами разнится отъ Петербургскаго театра».

Князь Голицынъ обладалъ рѣдкими душевными качествами, былъ человѣкомъ высокопросвѣщеннымъ, любившимъ искусства. Время его управленія—расцвѣтъ Московскаго театра. Директоромъ Московскихъ театровъ былъ назначенъ Ѳ. Ѳ. Кокошкинъ, литераторъ, предсѣдатель общества Любителей Россійской Словесности; помощникомъ его по хозяйственной части былъ извѣстный романистъ М. Н. Загоскинъ. Начальникомъ репертуарной части—Арсеньевъ, по отзыву Аксакова, человѣкъ очень любезный и образованный, даже знатокъ и страстный поклонникъ греческой литературы; помощникомъ Арсеньева и переводчикомъ былъ Писаревъ, извѣстный авторъ водевилей. При содѣйствіи этихъ лицъ Московскій театръ обогатился лучшими сценическими силами. Львова-Синецкая, Максимъ, Афанасьевъ, пѣвецъ Лавровъ, Бантышевъ, Д. Т. Ленскій, Рязанцевъ—вотъ артисты, приглашенные Кокошкинымъ. Онъ же выписалъ изъ-за границы танцовщика Ришара и танцовщицу Гюлень-Соръ, увеличилъ составъ балетной труппы покупкой у помѣщика Ржевскаго крѣпостныхъ балетныхъ артистовъ ¹⁾.

Составъ драматической и оперной труппы приблизительно къ этому времени состоялъ изъ слѣдующихъ лицъ, получающихъ нижеуказанные оклады: Михаилъ Щепкинъ (3.000 р.), Артамонъ Прусаковъ (2.500 р.), Василій Воеводинъ (3.000 р.), Иванъ Максимъ (пѣвецъ 4.000 р.), Павелъ Мочаловъ (4.000 р.), Петръ Булаховъ (5.000 р.; изъ нихъ 1.000 р., какъ пѣвецъ), Михаилъ Зубовъ (2.200 р.), Козьма Бараковъ (1.800 р.), Василій Рыкаловъ (1.500 р.), Петръ Гришаевъ (1.500 р.), Николай Лавровъ, пѣвецъ (1.500 р.), Александръ Сабуровъ (1.500 р.), Дмитрій Ленскій (1.500 р.), Михаилъ Волковъ (1.500 р.), Андрей Ширяевъ (1.500 р.) и Николай Кубишта (2.500 р.). Главныя актрисы: Марья Львова-Синецкая (4.000 р.), Евгенія Филлисъ (5.000 р.), Анна Лисицына (3.000 р.), Анна Борисова (4.000 р.), Марья Вятроцанская (4.000 р.), Аграфена Сабурова (2.400 р.), Пелагея Петрова (2.000 р.), Марія Буденброкъ (1.350 р.), Антонида Баран-

¹⁾ Многіе драматическіе актеры участвовали и въ оперѣ.

чеева (1.400 р.), режиссеръ Малышевъ Николай (1.000 р.). Балетная труппа состояла изъ 6 тансеровъ: Ришардъ большой (18.000 р.), Ришардъ меньшей (12.000 р.), Адали Глушковскій, ученикъ Дидло (4.000 р.), Иванъ Лобановъ (2.500 р.), Фердинандъ Урбини (2.500 р.) и Яковъ Ивановъ (1.200 р.) и 10 тансерокъ—Гюлень-Соръ (8,000 р.), Татьяна Глушковская (2.500 р.), Екатерина Лобанова (1.500 р.), Дарья Ришардъ (1.500 р.), Варвара Лопухина (1.500 р.), Анна Иванова (1.000 р.), Елена Иванова, Марья Иванова и Анисья Заборовская по 1.200 р.

Инспекторъ оркестра Верстовскій (3.000 р.), капельмейстеръ Шольцъ (5.000 р.), Кубишта—солистъ (1.000 р.).

Новинокъ за этотъ сезонъ въ драматическомъ репертуарѣ было мало. Труппа, пополненная многими талантливыми актерами, преимущественно выступала въ старыхъ пьесахъ. Очень часто шли: «Полубарскія затѣи», «Господинъ Богатоновъ», «Отелло», «Стряпчій Шечилла», «Леаръ». Многія пьесы возобновлялись специально для М. С. Щепкина, какъ, напримеръ, «Ботъ или англійскій купецъ», «Два фигаго» и «Добрый малый».

Изъ новыхъ пьесъ были поставлены: января 1-го—«Нетерпѣливый», ком. въ 1 д., въ стихахъ, перед. съ франц. Як. Толстого; января 11-го—въ бенефисъ Сабурова—«Марія или черный лѣсъ», драм. предст. въ 2 д., муз. Керубини, и «Деревенскій философъ», ком. вод., по словамъ С. Т. Аксакова — забавная бездѣлка съ прекрасными куплетами; января 15-го—«Черный человекъ», ком. въ 2 д., января 21-го—«Ссора или два сосѣда» ком. въ 1 д., кн. Шаховского. Февраля 8-го—«Чашка мороженого или наказанный вертопрахъ», ком. въ 1 д., перев. съ франц.; февраля 20-го—«Любовь и разсудокъ», ком. въ 1 д., Пиголебріона; мая 18-го—въ бенефисъ Баранчевской—«Судъ царя Соломона», др. въ 3 д., перев. съ франц., муз. Титова. Юля 23-го—«Странный припадокъ или подложный Лордъ», ком. въ 2 д., съ участіемъ Щепкина. Сентября 3-го—«Отецъ по случаю», ком. въ 1 д., перев. съ нѣм.; сентября 26-го—«Прихотникъ безъ денегъ или искатель обѣдовъ», вод. въ 1 д., съ франц. перев. Арапова; октября 23-го—«Лукавинъ», ком. въ 5 д., въ стихахъ перед. Писарева изъ комедіи

Шеридана: «Школа злословія». «Комедія Лукавинъ, писалъ С. Т. Аксаковъ, на Московской сценѣ игралась часто, была принимаема зрителями благосклонно: явный знакъ, что успѣхи не были слѣдствіемъ минутнаго расположенія публики, оказываемаго почти всякой новости, только что не отвергаемой вкусомъ». Изъ артистовъ особенно хороши были Щепкинъ, П. Мочаловъ и Сабуровъ. Ноября 5-го «Поѣзда въ Кронштадтъ», ком. въ 3 д., въ стихахъ, перед. съ франц. Участвовали въ этой піесѣ: Щепкинъ, Мочаловъ и Сабуровъ; ноября 9, въ бенефисъ Зубова: «Юность Іоанна III или нашествіе Тамерлана на Россію», національное предст., въ 5 д., Зотова. Піеса эта посвящена Императрицѣ Елизаветѣ Алексѣевнѣ. Къ печатному изданію этой пьесы авторъ приложилъ стихотворное посвященіе, въ которомъ съ похвальной скромностью заявляетъ, что единственное достоинство піесы то, что она посвящена Императрицѣ, и высказываетъ надежду, что это посвященіе послужитъ защитой отъ критиковъ и зоиловъ. Піеса успѣха не имѣла. Ноября 19-го—«Молодой человѣкъ въ 60 лѣтъ», ком. въ 1 д., перев. съ франц.; ноября 22-го—«Счастливая ошибка», ком. въ 1 д., перев. съ франц. Писарева и «Секретарь и поваръ», вод. Скриба, перев. съ франц. Арапова. Декабря 7-го—въ бенефисъ Щепкина, «Чванство Транжирина или слѣдствіе полубарскихъ затѣй», ком. въ 3 д. кн. Шаховского, декабря 13-го въ бенефисъ Антонолини: «Деревенскій поэтъ или любовь хитра на выдумки», ком. въ 3 д., перев. Баркова. Кромѣ того, шла съ большимъ успѣхомъ мелодр. въ 3 д., Пиксерекура: «Христофоръ Колумбъ или открытіе Новаго свѣта».

Изъ новыхъ оперъ шли: «Тобернъ рыбакъ или разбойники въ шведскихъ рудокопняхъ», оп. въ 2 д., муз. Брюно; «Продажная одноколка», оп.-вод. въ 1 д., муз. Шольца, шла очень часто. «Жидъ въ бочкѣ», ком. оп. въ 1 д., муз. Шнейдера и Турика; «Фениксъ или утро журналиста», оп.-вод. въ 1 д., текстъ кн. Шаховского; «Домъ съумасшедшихъ или странная свадьба», оп.-вод. въ 1 д.; «Свѣтлана или сто лѣтъ въ одинъ день», оп. въ 2 д., муз. Кателя и Кавоса; «Король и пастухъ или съумасшедшій въ умѣ», оп.-вод. въ 1 д., кн. Шаховского, съ участіемъ Щепкина. Про

эту оперу-водевиль С. Т. Аксаковъ писалъ: «водевиль прелестный, умный и веселый, переведенъ прекрасно разговорнымъ языкомъ, нѣкоторые куплеты забавны и остроумны. Щепкинъ прекрасно игралъ роль трактирщика Альвареца». Кромѣ того шли: «День богини Лады», оп.-вод. въ 1 д., Федорова, муз. Турика; «Лунная ночь или домовые», ком. оп. въ 2 д., муз. Муханова и Храпова; «Отецъ и дочь Агнессы», оп. въ 3 д., муз. Перо.

Въ Іюлѣ мѣсяцѣ прїѣзжалъ на гастроли петербургскій актеръ, пѣвецъ В. Самойловъ и выступалъ въ «Оборотняхъ», въ оперѣ «Нѣмой въ горахъ Сіерры Морены» и въ «Калифѣ Багдадскомъ». Кромѣ вышеуказанныхъ оперъ, еще шли: «Вавилонскія развалины или торжество и паденіе Гіафара Бармесиды», оп. въ 3 д., муз. Кавоса; «Весталка», оп. въ 3 д., муз. Спонтини и «Илья богатырь», соч. И. А. Крылова, муз. Кавоса. Содержаніе этой оперы заимствовано изъ старинной народной сказки. Музыка ея, хотя и не вполне русская, во многихъ мѣстахъ не лишена народнаго элемента. Опера имѣла огромный успѣхъ.

Изъ новыхъ балетовъ были поставлены: «Прекрасная Арсена», бал. въ 3 д. Бодри, «Леонъ и Тамаида или молодая островитянка», бал. въ 3 д. Дидло, муз. Стейбельта, Кавоса и Шольца; «Калифъ Багдадскій или приключеніе въ молодости Гарунъ-Аль-Рашида», бал. въ 2 д. Дидло; «Молодая молочница или Нисета и Лука», бал. въ 1 д. его же, муз. Антонолини; «Виктори или игра фортуны», бал. въ 3 д. Бодри, «Лилія Нарбонская или обѣтъ рыцаря», бал. въ 3 д., соч. кн. Шаховского и Дидло. Этотъ балетъ, богато поставленный, имѣлъ большой успѣхъ и долго не сходилъ съ репертуара. «Амуръ и Психея», бал. въ 3 д. Гарделя.

СЕЗОНЪ 1824 ГОДА.

Кн. Голицынъ и Кокоскинъ старались по возможности роскошно обставлять постановки на Московской сценѣ. Не имѣя достаточно наличныхъ художественныхъ силъ у себя, они обращались къ петербургской

дирекціи, но почти всегда встрѣчали отказъ, и въ этомъ сказалась отрицательная сторона отдѣленія московскаго театральнаго управленія отъ петербургскаго. Кн. Голицынъ ходатайствовалъ о командировкѣ въ Москву извѣстнаго петербургскаго балетмейстера Дидло, въ чемъ ему было отказано. Въмѣсто Дидло присланъ былъ его помощникъ, Глушковскій.

Января 3, въ бенефисъ Воеводина, шелъ «Алепскій горбунъ или размѣнъ ума и красоты», вод. въ 2 д., сюжетъ заимствованъ съ франц. кн. Шаховскаго, муз. Шелихова; января 22—«Свадьба по журналу», ком. въ 1 д. съ участіемъ Щепкина; марта 2—«Романъ на одинъ часъ или чудный закладъ», ком. въ 1 д., переводъ съ франц. Кокошкина, съ участіемъ Львовой-Синецкой и Щепкина; марта 5—«Воспитаніе или вотъ приданое», ком. въ 4 д., въ стихахъ, Кокошкина съ участіемъ Щепкина, Сабурова, Мочалова и Максина; апрѣля 17—«Минутная неосторожность», ком. въ 3 д. Вафларда и Фюльжанса, перев. съ франц. Баранова, и «Невѣста трехъ жениховъ», ком. въ 1 д. Лафона; апрѣля 24, въ бенефисъ Сабуровыхъ—«Соколъ князя Ярослава Тверскаго или суженый на бѣломъ конѣ», былъ въ 4 д. кн. Шаховскаго, муз. Кавоса; «Учитель и ученикъ или въ чужомъ пиру похмѣлье», вод. въ 1 д., перев. съ франц. Писарева, муз. Алябьева, Верстовскаго и Шольца (уч. Щепкина). Водевиль имѣлъ большой успѣхъ, чему много содѣйствовало участіе Щепкина. Писаревъ въ посвященіе этого водевиля Алябьеву и Верстовскому написалъ: «если игра несравненнаго Щепкина рѣшила успѣхъ водевиля, то прелестная музыка ваша воодушевила его. «Соколъ князя Ярослава Тверскаго» была самой любимой піесой автора. Она была тщательно поставлена и имѣла успѣхъ». Апрѣля 28—«Ошибка или утро вечера мудренѣе», ком. въ 5 д. Муравьева-Апостола, съ участіемъ Щепкина; мая 6, въ бенефисъ Баранчевой «Коварство и любовь», тр. въ 5 д. Шиллера, и «Посѣщеніе принца или вотъ и купецъ», вод. въ 1 д., перев. съ франц. кн. Шаховскаго; мая 29, въ бенефисъ Рыкалова «Балдонскія воды», ком. въ 1 д. Скриба; «Опять молодой чловѣкъ въ 60 лѣтъ или женитьба Буасака», ком. въ 1 д., перев. съ франц.; «Проситель», ком.-вод. въ 1 д., перев. съ франц., муз. Віельгорскаго, Вер-

стовскаго, Алябьева и Шольца; іюля 3, въ бенефісь Кураевой—«Помѣщикъ безъ помѣстья», ком.-вод. въ 1 д., перев. съ франц. В. Л. Пушкина, муз. Башилова; «Любопытные или догадка невпопадъ», ком. въ 1 д. кн. Шаховскаго; «Фронтинъ или холостой мужъ», ком. въ 1 д. Скриба; іюля 15—«Александръ и Софья или русскіе въ Ливоніи», историч. др. въ 4 д. Зотова, съ участіемъ Максина и Сабуровой. Одинъ изъ критиковъ писалъ: историческаго тутъ ничего нѣтъ, кромѣ нѣсколькихъ именъ; дѣйствіе, въ сущности, происходитъ внѣ времени и пространства; дѣйствующія лица совершенно безцвѣтны, ихъ книжныя рѣчи одинаково можно вложить въ уста и русскаго, и грека, и киргиза». Піеса успѣха не имѣла и прошла только одинъ разъ.

На іюль и августъ пріѣзжалъ на гастроли Петербургскій актеръ И. Сосницкій и выступалъ въ піесахъ: «Семь пятницъ на недѣлѣ или нерѣшительный» Хмѣльницкаго, «Не любо не слушай, а лгать не мѣшай» кн. Шаховскаго, «Ты и Вы, Вольтерова посланіе или шестьдесятъ лѣтъ антракта», ком. въ 2 д. его же.

Августа 21, въ бенефісь Соколова—«Отелло или Венеціанскій мавръ», тр. въ 5 д. Шекспира; сентября 9—«Тереза или женевская сирота», мелодр. въ 3 д., съ франц.; сентября 18, въ бенефісь Зубова—«Госпожи Сельмины или мужъ, жена и вдова», ком. въ 1 д. Лафонтена, перед. съ франц. Арапова—«Вертеръ или заблужденіе чувствительнаго сердца», вод. въ 1 д., перев. съ франц. Арапова, октября 2, въ бенефісь Урбини—«Замокъ Ріэтти или мстящее привидѣніе», представл. въ 3 д., перев. съ нѣм.

Въ октябрѣ изъ Пашковскаго дома театръ былъ переведенъ на Петровку, сначала въ арендованный, а затѣмъ и пріобрѣтенный въ собственность домъ Варгина, нынѣ Малый театръ. Открытіе безъ большой помпы состоялось 14 октября 1824 г. Объявленіе объ открытіи Малаго театра появилось 11 октября: «Въ слѣдующій вторникъ, читаемъ мы, 14 числа сего октября мѣсяца данъ будетъ на Новомъ Маломъ театрѣ, въ домѣ Варгина на Петровской площади, для онаго спектакль № 1, а именно: Новая увертюра, соч. А. Н. Верстовскаго, впослѣдствіи во второй разъ *«Лилія*

Нарбонская или Обѣтъ рыцаря», новое драматическое рыцарское представлѣніе—балетъ въ 3 д. съ хорами, пѣніемъ, дивертисменомъ, пантомимою, рыцарскимъ сраженіемъ, поединками и церемоніею посвященія въ рыцари, соч. кн. А. А. Шаховского и балетмейстера Санктъ-Петербургскаго придворнаго театра г. Дидло, новая музыка романсовъ, балладъ, хоровъ пантомимной сцены и балетовъ разныхъ лучшихъ авторовъ; въ ономъ представленіи будутъ играть роли: Лиліи—г-жа Львова-Синецкая, Ины—г-жа Борисова, Ангелики—г-жа Лопухина 5, Лоры—г-жа Рѣпина, Астальфа—дѣвица Д. Сабурова, и будетъ пѣть куплеты соч. Бертонъ и аріи соч. Кавоса, Ренальда—г. Мочаловъ, Ипполита—г. Булаховъ и будетъ пѣть три новые романса, Артура—г. Сабуровъ, танцующіе: г. Сабуровъ съ г-жею Лопухиною 5, сцену вдвоемъ, г-жа Рѣпина и дѣв. Сабурова пантомимный танецъ; гг. Мочаловъ и Сабуровъ будутъ сражаться на лансахъ со щитомъ, потомъ на сабляхъ и кинжалахъ. Въ заключеніе спектакля данъ будетъ: «Зефиръ или Вѣтренникъ, сдѣлавшійся постояннымъ», анакреонтичeskій балетъ въ 1 д., соч. Дюпора, здѣсь поставленный Глушковскимъ, въ коемъ будутъ занимать роли: Зефира—Ришардъ, Флоры—г-жа Гюлень-Соръ.

Спектакль этотъ сдѣлалъ полный сборъ и имѣлъ успѣхъ.

Во второй половинѣ октября пріѣхала на гастроли изъ Петербурга извѣстная Петербургская актриса Ал. Мих. Колосова. Въ первый разъ она выступила 24 октября въ комедіи Мольера «Мизантропъ» въ роли Прелестинной, сыграла ее прекрасно и была вызвана нѣсколько разъ. Мочаловъ игралъ Крутона; графа Златова — Щепкинъ, входившій тогда только въ славу. Кокошкинъ, директоръ театра и въ тоже время переводчикъ піесъ, всячески способствовалъ тщательной постановкѣ ея. 27 октября Колосова выступила въ «Танкредѣ» въ роли Аменаиды, 7 ноября—въ роли Лелевой въ ком. «Урокъ кокеткамъ»; 10 ноября сыграла Эсвиръ; 17 ноября былъ ея бенефисъ, шла комедія «Валерія или слѣпая», послѣ Валеріи—«Спальня, или полчаса изъ жизни герцога Ришелье», ком. въ 1 д.; 27 ноября «Валерія» была повторена. Успѣхъ былъ небывалый. Въ

партерѣ раздавались крики: «Колосовой остаться! остаться! Валерію! еще разъ!»! Этотъ спектакль былъ повторенъ. 6-го декабря она покинула Москву.

Ноября 4, въ бенефісъ Сабурова, шли: интермедія въ 1 д. «Маскарадъ или артисты между собою»; «Наслѣдница», ком. въ 1 д. въ стихахъ Писарева, и «Хлопотунъ или дѣло мастера боится», вод. въ 1 д., перев. съ франц. Писарева. Въ ней исполняли роли: Радимова, богатаго помѣщика—Воеводинъ, Надиньки, его дочери—г-жи Рѣпина, Репейкина, пріятеля Радимова—Щепкинъ, Ліонскаго, сосѣда Радимова—г. Булаховъ, Саши, горничной—дѣв. Д. Сабурова, Ивана, денщика—Рязанцевъ, садовника—Степановъ, Г. П., слуги—Никифоровъ.

Декабря 1—«Модный уборщикъ головъ и цирюльникъ или въ чужія сани не садись», вод. въ 1 д., перев. съ франц. Тарновскаго, участв. Щепкинъ и Сабуровъ.

Новыя оперы: «Проданная дача, или безденежная покупка», ком. оп. въ 1 д. Дюваля, муз. Далеирака; «Новый помѣщикъ», ком. оп. въ 1 д., пер. съ франц. Писарева, муз. Бозльдье, «Женщина-полковникъ», оп.-вод. въ 1 д., пер. съ франц. Звалинскаго, муз. Кубишты; «Кто братъ, кто сестра, или обманъ за обманомъ», оп.-вод. въ 1 д., муз. Верстовскаго; «Карантинъ», оп.-вод. въ 1 д., соч. Хмѣльницкаго; «Удача отъ неудачи или приключеніе въ жидовской корчмѣ», оп.-вод. въ 1 д., муз. Ленгарда; «Два слова или ночь въ лѣсу», оп.-вод., муз. Верстовскаго; «Суженаго конемъ не объѣдешь, или нѣтъ худа безъ добра», оп.-вод. въ 1 д. Хмѣльницкаго, муз. Маурера; «Мнимый невидимка», ком. оп. въ 1 д., перев. съ нѣмецкаго, муз. Кавоса; «Крылатая женщины или чудесная золотая клѣтка», оп.-вод. въ 1 д., пер. съ франц. Зотова, муз. Кавоса и Бертоня; «Славянская башня», оп. въ 3 д., пер. съ франц. Зотова, муз. Далеирака; «Пустынникъ дикой горы», оп. въ 3 д., подражаніе роману Виконта Дарленкура, перев. съ франц. Вешнякова, муз. Карафа.

Изъ новыхъ балетовъ шли: «Сандрилліона», волшебный балетъ въ 3 д., соч. Альберта, муз. Соръ, постановка Гюлень; «Аталанта, побѣжден-

ная Гиломеромъ», мифологическій бал. въ 1 д., соч. Бодри съ участіемъ танцовщицы Лопухиной; «Евѣимій и Евхариса или побѣжденная тѣнь Либакса», большой траги-героич. бал. въ 2 д., соч. Дидло, муз. Жомы и Кубишты, постановка Глушковскаго; «Инеса ди Кастро или Тайный бракъ», пантомима бал. въ 3 д., Канціани, пост. Глушковскаго. Кромѣ того, шли часто дивертисменты, въ родѣ «Маскарада въ Краковскомъ редутѣ», «Старинныя игры или Святочный разсказъ», «Воздушный шаръ и парашутъ или забавы въ Нескучномъ».

Въ 1824 г. въ труппу Императорскихъ театровъ изъ театральной школы былъ принятъ талантливый комикъ В. И. Рязанцевъ.

СЕЗОНЪ 1825 ГОДА.

6 января состоялось торжественное открытіе Петровскаго (Большого театра). Для этого торжества М. А. Дмитріевъ, племянникъ извѣстнаго поэта И. И. Дмитріева, написалъ длинный и скучный прологъ «Торжество музыки», исполненный въ день открытія театра; послѣ «Пролога» шелъ балетъ «Сандрильона». «Прологъ» имѣлъ успѣхъ, главнымъ образомъ благодаря прекрасной музыкѣ Верстовскаго и превосходному исполненію гимна Эрато знаменитою пѣвицей Аделиной Каталани. Въ «Прологѣ» исполняли роли: Мочаловъ—Генія Россіи, Лавровъ—Аполлона, Борисова—Мельпомены, Таліи—Львова-Синецкая, Полигимніи—дѣв. Заневская, Эрато—Аделина Каталани, Терпсихоры—Гюлень-Соръ, Ураніи—дѣв. Режистова, Каліопы—дѣв. Рѣпина, Кліо—Глушкова, Эвтерпы—Лобанова.

Одинъ современникъ, А. Я. Булгаковъ такъ описываетъ открытіе театра: «Вчера было открытіе Московскаго Колизея. Театръ былъ полнехонекъ. Зданіе снаружи великолѣпно и внутри величаво, хотя и дурно росписано». «Первое представленіе—читаемъ мы далѣе—стоило 43,000 руб., выручка была только 5,300 р., а былъ набитъ; зрителей было, говорятъ, 2,700; я думалъ болѣе. «Прологъ» показался очень длиненъ. Актеры пере-

зѣбли. Какъ пріѣхалъ кн. Дм. Влад. Голицынъ, передъ тѣмъ, что зачинать увертюру, поднялся ужасный шумъ: стали выкрикивать строителя Бове. Онъ явился въ ложѣ Кокошкина и его заглушили рукоплесканіями. Въ музыкѣ не нашель я ничего особеннаго. Хоры Алябьева были хороши. Въ концѣ «Пролога» нимфы, геніи, танцовщицы составили изъ лавровъ шифръ Александръ I прекрасно; тутъ такъ стали аплодировать, что походило на крѣпость, которую штурмуютъ. Публика вызвала также Дмитріева, сочинителя «Пролога» Верстовскаго и Алябьева.

Такъ какъ этотъ спектакль имѣлъ большой успѣхъ, то онъ былъ цѣликомъ повторенъ и 7 января, причемъ въ объявленіи было сказано: «желая доставить равное удовольствіе всѣмъ вообще жителямъ Москвы».

Съ открытіемъ Большаго театра въ Маломъ театрѣ спектакли не прекратились. Но рѣдко случалось, чтобы въ одинъ вечеръ давались спектакли въ обоихъ театрахъ.

Въ Большомъ театрѣ довольно часто шли піесы классическаго репертуара съ участіемъ М. С. Щепкина въ комедіяхъ и П. С. Мочалова въ трагедіяхъ. Января 14—«Мѣщанинъ въ дворянствѣ», ком. въ 5 д. Мольера; января 15—«Отелло или Венеціанскій мавръ», тр. въ 5 д. Шекспира; февраля 2—«Коварство и любовь», тр. въ 5 д. Шиллера; іюня 18, въ бенефисъ Баранова—«Скапиновы обманы», ком. въ 3 д. Мольера; ноября 27—«Марія Стюартъ», тр. въ 5 д. Шиллера, въ переводѣ Павлова; декабря 3, въ бенефисъ Мочалова—«Гамлетъ», тр. въ 5 д., подражаніе Шекспиру Висковатаго. Кромѣ того, часто шла «Школа женщинъ», ком. Мольера въ 5 дѣйствіяхъ.

Изъ новыхъ піесъ шли: «Путешествующая танцовщица актриса или три сестры невѣсты», ком.-вод. въ 1 д., перед. съ франц. Арапова; «Серебряная свадьба», ком. въ 5 д. Коцебу: «Финнъ», ком. въ стихахъ кн. А. Шаховскаго, изъ поэмы Пушкина «Русланъ и Людмила», «Горбуны въ модной лавкѣ», вод. въ 1 д., перев. Баркова; «Урокъ ревнивымъ или ревность не ведетъ къ добру», ком.-вод. въ 1 д., подраж. франц. Зотова, «Два сержанта или великодушные друзья», мелодр. въ 3 д., переводъ съ

франц., «Тетушка или она не такъ глупа», ком. въ стихахъ кн. А. Шаховского, «Неудачное сватовство или деревенскій маскарадъ», ком. въ 1 д., въ стихахъ Радищева; «Воспитаніе или вотъ приданое», ком. въ 4 д. въ стихахъ Кокошкина. «Урокъ старикамъ», ком. въ 5 д. Делавинья, перев. Кокошкина. Піеса эта давалась съ большимъ успѣхомъ.

Въ іюнѣ мѣсяцѣ пріѣзжалъ на гастроли Петербургскій актеръ И. Сосницкій.

Драматическая труппа обогатилась вышедшими изъ театральной школы талантами: Рѣпиной, Живокини, Никифоровымъ и Степановымъ.

Изъ новыхъ оперъ впервые были поставлены: оп. въ 3 д. Вебера «Волшебный стрѣлокъ», которая и до сего времени не сходитъ съ репертуара; «Три десятка или новое двухдневное приключеніе», оп.-вод. въ 3 д., перев. съ нѣмецкаго Писарева; «Торвальдо и Дарлиска», оп. въ 2 д. Россини.

Съ особою роскошью былъ поставленъ балетъ «Рауль де Креки или возвращеніе изъ крестовыхъ походовъ», бал. въ 5 д. Дидло, муз. Кавоса. Публика съ большимъ интересомъ смотрѣла этотъ балетъ. Затѣмъ «Леонъ и Таманда или молодая островитянка» и нѣсколько дивертисментовъ.

Въ этотъ сезонъ Императорскіе театры работали прекрасно, публика усердно посѣщала ихъ. Но неожиданная смерть Императора Александра I, 19 ноября въ Таганрогѣ, послѣдовавшій за ней 9-ти мѣсячный трауръ и декабрьскія событія затормозили начавшую успѣшно развиваться московскую театральную жизнь.
