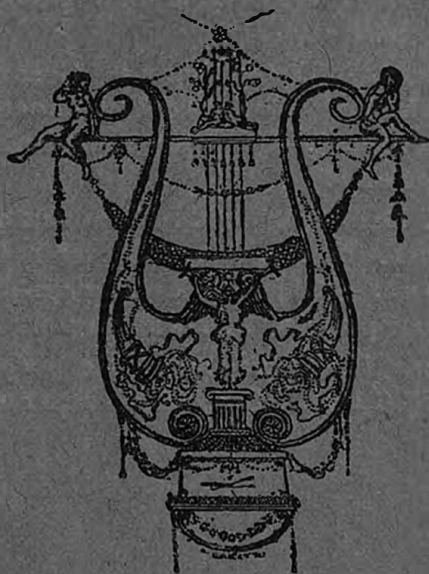


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1914

ВЫПУСКЪ VI



СОДЕРЖАНІЕ.

Театральная иллюзія. В. В. Чехова.

Дѣдъ русской сцены. О жизни и дѣятельности И. И. Сосницкаго.
Сергѣя Бертенсона.

Изъ исторіи драматической цензуры при Императорѣ Николаѣ I.
Барона Н. В. Дризепа.

Обзоръ сезона: Балетъ. А. Левинсона.—Спектакли французской
труппы на сценѣ Императорскаго Михайловскаго театра. Н. Та-
марина (Окулова).—Оперныя новинки въ Москвѣ (1915—
1914 г.) Ю. Энгель.

Библиографія. В. Г. Вальтеръ. Э. Ф. Направникъ. — А. Плещеевъ.
Что вспомнилось.—Pierre Berton. Souvenirs de la vie de théâtre.
С. Бертенсона. — Сѣровы, Александръ Николаевичъ и Ва-
лентинъ Александровичъ. В. Вальтера.

Приложеніе: Хроника Императорскихъ Петроградскихъ театровъ.
Сезонъ 1885—1886 гг. П. Столпянскаго.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Александринскій театр. „Левъ Гурычъ Синичкинъ“ Д. Лепскаго: г-жа Рачковская въ роли Сурмиловой, г-жа Тиме въ роли Лизы, г. Вивьенъ въ роли кн. Вѣтринскаго, г. Пашковскій въ роли Наимова, г. Усачевъ въ роли Борзикова и г. К. Яковлевъ въ роли Синичкина. Сцены 1, 2, 3, 4 и 5 актовъ.

Маріинскій театр: „Измѣна“, опера М. М. Ипполитова-Иванова. Г-жа Акимова-Андріевская въ роли Зейнабъ, г. Андреевъ 2-й въ роли Бессо, г. Калининъ въ роли Аль-Разака, г. Піотровскій въ роли Эрекле, г. Сибиряковъ въ роли Солейманъ-хана, г. Тартаковъ въ роли Отаръ-бега. — Группа танцоровъ „лезгинки“.

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



Г-ЖА ТИМЕ ВЪ РОЛИ ЛИЗЫ.
«ЛЕВЪ ГУРЫЧЪ СИННИКИНЪ» Д. ЛЕНСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ИЛЛЮЗИЯ.

(Изъ вопросовъ психологіи театральной игры).

В. В. ЧЕХОВА.



нась есть актеры, но нѣтъ театрального искусства. Если такое искусство когда-либо существовало, то мы его больше не имѣемъ, оно потеряно; оно должно быть найдено сызнова. Общей болтовни объ немъ довольно на различныхъ языкахъ. Но я знаю едва два или три специальныхъ, всѣми признанныхъ правила, изложенныхъ ясно и точно, въ силу которыхъ можно, въ данномъ случаѣ, похвалить или похулить актёра. Поэтому-то всякое разсужденіе объ этомъ вопросѣ всегда такъ шатко и разнорѣчиво и нечего удивляться, что актеръ, не обладающій ничѣмъ, кромѣ удачной рутины, считаетъ себя всячески обиженнымъ каждымъ замѣчаніемъ.

Я начинаю свои мысли о сущности театрального дѣйства этими чужими и столь близкими моей душѣ мыслями—мыслями, высказанными почти полтора столѣтія тому назадъ настоящимъ теоретикомъ театра Лессингомъ ¹⁾. Какъ свѣжи онѣ посейчасъ!.. Теперь, когда все болѣе и болѣе и книжный и журнальный рынки загромождаются книгами по теоретическимъ вопросамъ сценическаго искусства, слова эти тѣмъ не менѣе не потеряли своего аромата и свѣжести—подъ ними можно-бы было подписаться и посейчасъ...

Для меня лично уже давно стало яснымъ обидное положеніе сценическаго искусства, какъ искусства, а не простой игры, съ которой его часто намѣренно смѣшиваютъ и за которой бѣгутъ ищущія развлеченія и отвлеченія отъ дѣйствительной жизни массы... Вся дѣятельность громаднаго большинства служителей этого искусства и посейчасъ руководствуется

¹⁾ Hamburgische Dramaturgie. Leipzig 1867 г.

въ своей работѣ грубымъ эмпиризмомъ, усваиваніемъ старыхъ традицій такихъ же эмпирическихъ искателей и примитивно индивидуальнымъ само-наблюденіемъ.

Актеры, разъ навсегда усвоивъ, что для сценической работы матеріаломъ творчества является личное «я» (физическое и духовное) исполнителя, обычно и начинали свою работу съ изученія себя самого—своего лица, своихъ жестовъ, своихъ переживаній. Условія реалистической школы въ литературѣ, отразившіяся неизбежно и на реализмѣ въ театрѣ, заставили актеровъ изучать, конечно, черезъ себя—художественно-психологическимъ методомъ—и другихъ людей, подмѣчать характерныя особенности въ ихъ выразительныхъ движеніяхъ (жестѣ и рѣчи) и такимъ способомъ (единственно возможнымъ для людей) проникать въ ихъ душевныя переживанія...

Актеръ, въ громадномъ большинствѣ случаевъ, и по сейчасъ точно тщательно бережетъ себя отъ всякаго стремленія подходить къ своему искусству и иначе, чѣмъ чисто лично эмпирически.

Всякое вторженіе болѣе или менѣе закономѣрнаго научнаго знанія въ эту область кажется ему лишнимъ посягательствомъ на непосредственность его художественной индивидуальности. «Играй какъ Богъ на душу положить» («все дѣло только въ талантѣ»)...—все таки есть интимнѣйшее убѣжденіе, которое часто удается подмѣтить у актера, наружно стоящаго и за цѣнность знанія для сценическаго дѣятеля и за необходимость для него школы и за важность выработки какихъ-либо закономѣрныхъ базисовъ для его искусства подобно тому, какъ это имѣетъ мѣсто во всѣхъ другихъ искусствахъ, все это имѣющихъ и цѣнящихъ. Послѣдствіемъ подобнаго отношенія къ сценическому искусству и являются тѣ праздныя споры о театрѣ, въ которыхъ очень преобладаетъ ходячая, совершенно безсодержательная фраза, что для актера школою является сама жизнь и тотъ театръ, въ которомъ онъ служить. Фразой этой лишь отмахиваются отъ назойливаго вопроса, а не рѣшаютъ его и отмахиваются недобросовѣстно, потому что отлично понимаютъ, въ какомъ смыслѣ разу-

мѣють школу какъ предварительную подготовку къ тому или другому занятію (въ данномъ случаѣ искусствомъ).

Послѣдствіемъ той-же въ этомъ отношеніи исключительности положенія сценическаго искусства въ ряду всѣхъ остальныхъ является и то обстоятельство, что цѣлый рядъ лицъ, пишущихъ о театрѣ, разумѣтъ часто въ своихъ писаніяхъ не тотъ театръ, который созданъ въ результатѣ всей его предшествующей эволюціи, а какой-то иной, фантастическій, неосуществимый театръ—какую-то мечту или вовсе не связанную со всѣмъ его прошлымъ (театръ бездѣйствія — панпсихическій театръ Леонида Андреева) или, наоборотъ, мечту, уже пережитую въ раннемъ его дѣтствѣ, въ какомъ-либо изъ этаповъ его прогрессивнаго развитія.

И вотъ является теорія монодрамы, экзотическимъ цвѣткамъ которой удалось расцвѣсть, да и то очень блѣдно лишь въ театрѣ пародій («Кривое зеркало»), являются безконечные разговоры о театрѣ и театральныя искаженія—теоретическія и практическія: театръ, какъ храмъ и священнодѣйствіе (даже было сближеніе монастыря съ театромъ), богослужбное («литургическое») значеніе балета, танецъ, какъ «отраженіе улыбки Божества» ¹⁾, театръ безъ литературы, а съ актерской импровизаціей, театръ безъ актера, а съ чтецомъ и живыми картинами,... Господи, чего только не говорилось! Говорили, что «театръ долженъ освободиться отъ актерской игры» («И потому не должно быть на сценѣ игры. Только ровная передача слово за словомъ»). И тутъ-же—«надо приблизить его (театръ) къ соборному дѣйствію, къ мистеріи и къ литургіи», надо «сдѣлать зрителя участникомъ или даже творцомъ представленія» ²⁾ и т. д. и т. д.

Наконецъ явился театральнѣйшій нигилистъ, теоретикъ, озорникъ—Гордонъ Крегъ и провозгласилъ полное уничтоженіе въ театрѣ актера, какъ матеріала неудовлетворительнаго и замѣну его маріонеткой. Режиссеръ и маріонетки вотъ идеаль театра, да и не у одного Гордона Крега..

¹⁾ А. Бенуа. Бесѣда о балетѣ. (Сборникъ «Театръ» 1908 г.).

²⁾ Всѣ предыдущія цитаты взяты мною изъ статьи Ф. Сологуба «Театръ одной воли» (Сб. «Театръ» 1908 г.).

О томъ-же еще ранѣе мечталъ и Метерлинкъ, а намекалъ въ болѣе отдаленное время и Гофманъ.

Еще въ восьмидесятыхъ годахъ почтенный теоретикъ сценическаго искусства С. А. Юрьевъ, обращаясь къ напoминанію «вѣчныхъ нестарѣющихъ основъ изящнаго вообще и въ частности сценическаго искусства», говорилъ слѣдующее: «Такъ много произвольныхъ ни на чемъ не основанныхъ взглядовъ высказывается о сценическомъ искусствѣ, предъявляется столько разнорѣчивыхъ другъ другу противорѣчивыхъ требованій, основанныхъ только на произволѣ личнаго вкуса и на случайныхъ раздраженіяхъ ничѣмъ не контролируемаго чувства»...

Тоже, несмотря на массу все растущей литературы о сценическомъ искусствѣ, можно было бы въ общемъ повторить и теперь. И, дѣйствительно, характерно, напримѣръ, что тотъ же Гордонъ Крэгъ самъ это отмѣчаетъ и издѣвается надъ этими теоретическими попытками, не имѣющими иной базы, какъ личныя ощущенія фантазирующаго.

«Достаточно одному энтузіасту театра, говоритъ онъ, увидѣть одно лишь представленіе подъ открытымъ небомъ съ фономъ изъ деревьевъ, чтобы онъ повѣрилъ, что рѣшеніе загадки театра въ перенесеніи его на открытое мѣсто». Крэгъ называетъ это «флиртомъ накрашеннаго и мишурнаго театра съ лѣсомъ и поляной». Тоже рѣшеніе вопроса видятъ, то въ танцахъ, то въ декораціяхъ, въ освѣщеніи, соціальныхъ задачахъ, ритмической гимнастикѣ, обнаженіяхъ, статуарности и т. д. до безконечности.

Крайности теоретизированія въ искусствѣ и особенно въ сценическомъ почти неизбежно въ результатѣ могутъ дать картину, когда не сценическій опытъ, осмысленный и всесторонне изученный даетъ поводъ для созданія теоріи, а выдумка теоріи начинаетъ искусственно подгонять свободное творчество человѣка къ опытамъ, бесплодность и беспочвенность которыхъ обнаруживаются уже позднѣе на практикѣ. Чрезвычайно характерной въ этомъ отношеніи является теорія монодрамы, совершенно не считавшаяся съ психологическими основаніями сценическаго творчества. Также характеренъ и сочиненный Л. Андреевымъ театръ бездѣйствія

(«панпсихическій»). Послѣдній любопытенъ тѣмъ, что единственные обра- щики его—пьесы того-же Андреева «Катерина Ивановна» и «Мысль»—никоимъ образомъ теоретическимъ опредѣленіямъ такого театра не соотвѣтствуютъ. Неуспѣхъ послѣдней пьесы и объясняется тѣмъ, что весь внутренній пси- хологическій трагизмъ этой прекрасной повѣсти въ сценической передѣлкѣ превратился въ грубое, аляповатое, внутренне психически плохо мотиви- рованное *дѣйствіе*, противъ котораго направлены стрѣлы Андреева-теоре- тика. Авторъ былъ жестокъ и къ себѣ и къ своей повѣсти, бросивъ ее на сцену и отнявъ у нее главную ея цѣнность—тонкій анализъ внутрен- нихъ переживаній героя и талантливый хирургъ актеръ Леонидовъ не могъ спасти это худосочное существо отъ неизбежной смерти. Какой ужъ тутъ «панпсихизмъ»?!

Виновниками оторванности сценическаго искусства отъ другихъ искусствъ (по отношенію къ теоретической сторонѣ дѣла) въ извѣстной мѣрѣ являются и сами дѣятели этого искусства, въ массѣ все еще твердо увѣренные, что талантъ это все, что отъ нихъ требуется. Едва-ли многіе изъ нихъ задумываются надъ той истиной, что талантъ есть нѣчто необ- ходимое, конечно, на всѣхъ поприщахъ человѣческой дѣятельности для истинно хорошей работы; что это касается медика, также какъ и актера, хорошаго столяра или повара также какъ и музыканта или политическаго дѣятеля. Но, если-бъ кто-либо изъ этихъ иныхъ дѣятелей поставилъ-бы исключительнымъ условіемъ своей дѣятельности талантъ—и только, безъ соотвѣтствующихъ знаній и подготовки по своему дѣлу, то таланту этому не на чемъ было-бы и обнаруживаться, не въ чемъ было-бы и проявиться.

Теоретизируя въ вопросахъ искусства, нечего и возвращаться къ этому ясному для всѣхъ и знаніями не пріобрѣтаемому качеству искус- ника-художника—дѣло идетъ сейчасъ о попыткахъ возможнаго выясненія законмѣрности въ пріемахъ обнаруженія таланта, а не въ немъ самомъ.

Сейчасъ я имѣю въ виду лишь слегка коснуться нѣкоторыхъ психологи- ческихъ основаній, связывающихъ актера и зрителя однимъ характеромъ ихъ душевныхъ переживаній, хотя, понятно, что только актеръ напра-

вляеть эти переживанія и у себя и у зрителя. Мнѣ хочется, затронувъ въ этихъ очеркахъ одну лишь частность всего сложнаго зданія, именуемаго сценическимъ искусствомъ, проанализировавъ ее психологически, лишній разъ подчеркнуть необходимость стать на—психологическія основанія въ оцѣнкѣ значенія и характера театральной игры и сцены, какъ особаго вида искусства, но имѣющаго общія эстетико-психологическія основанія съ другими областями художественной дѣятельности.

Замѣчательно, что въ громадномъ большинствѣ случаевъ, какъ мнѣ по крайней мѣрѣ, приходилось лично наблюдать, обычно начинающіе или средніе актеры въ отзывахъ своихъ о публикѣ (толпѣ, черни) гораздо болѣе презрительно рѣзки и заносчивы, чѣмъ уже искусившіеся большіе художники... Первые чаще всего и проводятъ рѣзкую грань между ними—творцами и слушающей ихъ толпой—публикой; эта грань гораздо меньше чувствуется въ отношеніи большого художника-актера къ толпѣ—сознаніе необходимости ея отзыва, ея участія въ творествѣ такого художника здѣсь играетъ очень большую роль.

Лично я первый разъ въ сознаніи актера увидѣлъ ясное и полное пониманіе органической связи между нимъ и публикой, органической необходимости ея для его творческой работы въ недавно вышедшей книжкѣ «Споры о театрѣ» въ статьѣ артиста А. И. Южина-Сумбатова; первый разъ актеромъ такъ опредѣленно и значительно устанавливается эта связь. Такого защитника и цѣнителя роли толпы въ творческой работѣ актера мнѣ въ актерской средѣ (особенно теоретизирующей) еще не приходилось встрѣчать.

Въ процессѣ художественнаго творчества актера, говоритъ Южинъ, «мы видимъ необходимость участія двухъ живыхъ элементовъ—актера и зрителя, жизни творящей и жизни воспринимающей, которая отражается неизбежно на самомъ актѣ творчества»... «если зала не участвуетъ, какъ воспринимающая жизнь, одно искусство актера не только бесполезно, но его просто нѣтъ, такъ какъ оно ни на чемъ не отразилось, ни на чемъ

не выявилось»... и далѣе: «творя на сценѣ, сценической художникъ или въ дѣйствительности или въ воображеніи, но непременно чувствуетъ, что каждый его вздохъ и взглядъ, каждое слово и движеніе непременно отражаются на жизни кого-то, кто молча сидитъ тамъ, въ темномъ залѣ на спектаклѣ. Въ сценическомъ творествѣ однимъ изъ непременныхъ условий его процесса должно быть ощущеніе другой, воспринимающей, жизни»... «Сила ихъ, переживаній, этихъ живыхъ людей, незамѣтно для самого художника вливается въ его существо. Претвореніе живого матеріала въ художественное созданіе создается съ начала творческой работы художника и съ момента, когда его начинаютъ воспринимать собравшіеся въ театръ люди; оно умираетъ навѣки въ тотъ моментъ, когда занавѣсъ отдѣляетъ въ послѣднюю минуту спектакля это претвореніе отъ толпы... Душа толпы волновалась и горѣла вмѣстѣ съ художникомъ, она участвовала въ его творествѣ своими духовными силами, отдавая ему черезъ невидимыя нити свою любовь, свои волненія, какъ электрическіе токи. И хотя не она была творческимъ источникомъ созданія, но участіе ея настолько важно, что безъ него немыслимъ самый процессъ созданія образца... Публика для актера—это холстъ для художника, но холстъ живой, отзывчивый, помогающій, дополняющій художника, зажигающій его своимъ дыханіемъ, съ любовью и радостью купающій свою душу, свою мысль, нервы и сознаніе въ потокахъ его вдохновеній»... Кончаетъ Южинъ всѣ эти свои разсужденія дифирамбомъ публикѣ: «настоящая толпа зрительнаго зала всегда чутка, правдива и неподкупна и ея голосъ—голосъ вдохновеннаго и прикоснувшагося къ божеству народа—голосъ Божій».

Если отбросить даже многія преувеличія въ этихъ разсужденіяхъ, все-же цѣнность зрителя для актера-творца здѣсь дана ярко, опредѣленно и по существу, думается мнѣ, правильно.

Вотъ въ этихъ то взаимоотношеніяхъ съ ихъ психолого-эстетической стороны мнѣ и хочется сейчасъ нѣсколько разобраться.

Общность между актеромъ и зрителемъ, ихъ взаимоотношеніе и пониманіе лежитъ, думается мнѣ, не въ процессѣ воображенія вообще— тутъ идентичности быть не можетъ, слишкомъ связанъ процессъ воображенія у каждаго индивидуума массою присущихъ ему особенностей и въ апперцепціи, и въ запасѣ представленій, и въ привычкѣ къ ихъ комбинированію, и во всей личности того или другого человѣка.

Общность ихъ основывается на томъ психологическомъ свойствѣ, которое еще Тэнъ обозначилъ терминомъ «произвольной иллюзіи» (*illusion volontaire*), а эстетикъ Конрадъ Ланге—«сознательнымъ самообманомъ». Правда, и то и другое являются существенной составной частью всякаго эстетическаго переживанія въ области искусства, но нигдѣ, какъ именно въ сценическомъ искусствѣ, значеніе произвольной иллюзіи не пріобрѣтаетъ такой наглядно ясной для каждаго цѣнности.

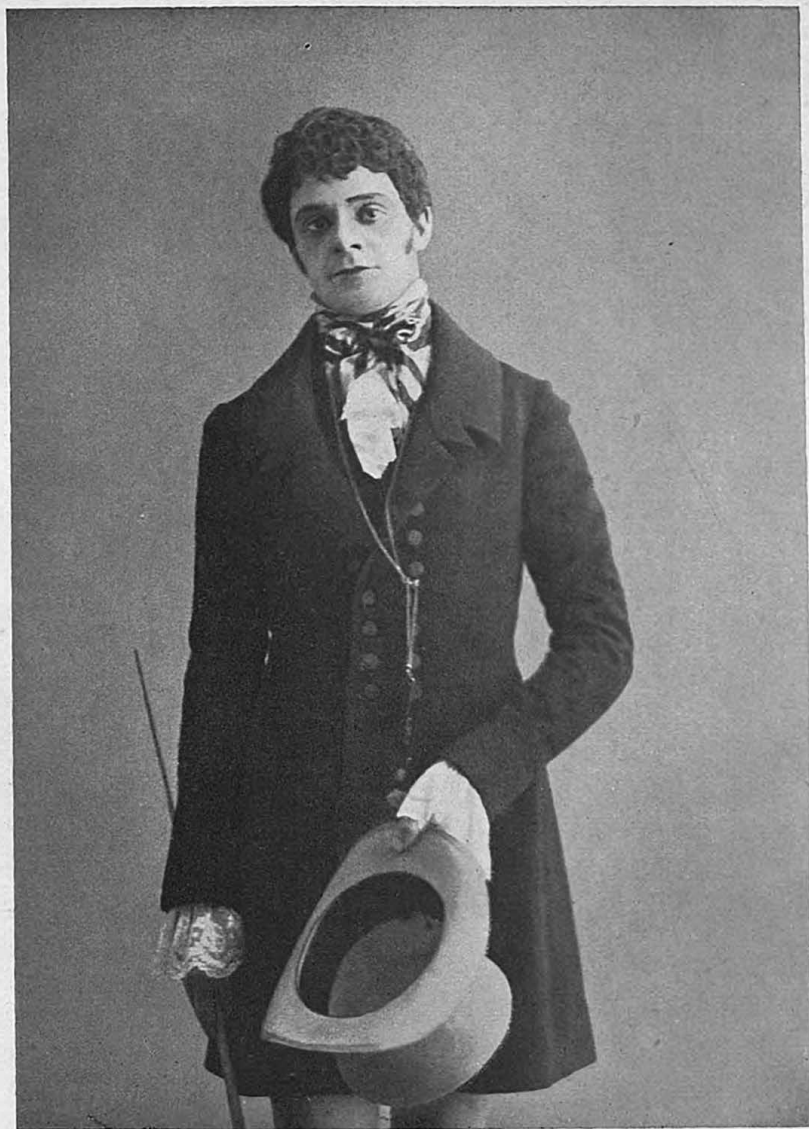
Цѣнность эту мы можемъ особенно ясно увидѣть тамъ, гдѣ сознательно или безсознательно, имѣя дѣло съ твореніемъ художественнымъ, человѣкъ не можетъ или не желаетъ вызвать у себя эту произвольную иллюзію.

Самый характерный примѣръ такого отношенія къ искусству является собой Левъ Толстой. Въ недостаткѣ воображенія едва-ли кто-либо рѣшится заподозрить этого громаднаго художника; однако, припомните то, какъ онъ передаетъ свои впечатлѣнія отъ исполненія оперы Вагнера «Зигфридъ»... ¹⁾, или припомните, какъ онъ излагаетъ намъ сущность «Короля Лира»... ²⁾.

Въ письмахъ его къ женѣ еще въ 1884 году есть, между прочимъ, такія строки: «...нынче читалъ Шекспира—«Коріолана»—прекрасный нѣмецкій переводъ, читается очень легко, но несомнѣнная чепуха, которая можетъ нравиться только актерамъ»... И далѣе: «Я утромъ прочелъ Макбета съ большимъ вниманіемъ—балаганная пьеса, писанная умнымъ и памятливымъ актеромъ, который начитался умныхъ книгъ, усовершен-

¹⁾ «Что такое искусство».

²⁾ Статья о Шекспирѣ.



Г. ВИВЬЕНЪ ВЪ РОЛИ КН. ВЪТРИНСКАГО.
«ЛЕВЪ ГУРЫЧЪ СИННИКИНЪ» Д. ЛЕНСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

ствованный разбойникъ Чуркинъ»... Въ 1893 году тамъ же онъ пишетъ: «Прочли Юлія Цезаря—удивительно скверно. Вотъ, если-бъ былъ молодъ и задоренъ, написалъ бы статью объ этомъ. Избавить людей отъ необходимости притворяться, что они это любятъ»...

Какъ извѣстно еще позднѣе, и молодость и задоръ пришли къ Толстому и статья объ этомъ была написана...

Въ томъ-же духѣ, какъ и Толстой, но руководясь иными побужденіями, развѣнчивалъ въ свое время и Писаревъ «Евгенія Онѣгина».

Дѣло не въ недостаткѣ воображенія у того и другого, дѣло въ нежеланіи произвольно отдаться иллюзіи по тѣмъ или инымъ причинамъ.

Когда Писареву сталъ дорогъ Тургеневскій Базаровъ,—Писаревъ нашелъ яркія, почти вдохновенныя, краски и слова, чтобы говорить о немъ съ увлеченіемъ, какъ бы о живомъ лицѣ.

Тоже, конечно, и Толстой.

Дѣло не въ «нравится» или «не нравится», а въ результатахъ этихъ чувствованій.

Рядъ внѣ эстетическихъ элементовъ (ассоціацій) въ нашемъ воспріятіи художественнаго произведенія главнымъ образомъ и мѣшаетъ намъ часто оцѣнить истинную величину художественнаго творенія, не давая намъ возможности вызвать въ себѣ эту иллюзію.

Искусившемуся театральному рецензенту, конечно, гораздо труднѣе отдаться произвольно во власть этой иллюзіи, чѣмъ пылкому восторженному студенту съ галлерей—вотъ чѣмъ галлерей въ театрѣ всегда была и будетъ дорога всякому актеру. Сегодня или завтра надо писать отчетъ объ игрѣ того или другого актера или актрисы, гдѣ ужъ тутъ настроиться такъ, чтобы видѣть въ актерѣ не его самого, а исполняемое имъ живое лицо...

У Толстого въ этомъ отношеніи всѣ мы знаемъ хорошо, какія внѣ-эстетическія чувствованія сказывались на его жестокихъ оцѣнкахъ Вагнера и Шекспира...

Изъ всѣхъ эстетическихъ теорій, пытающихся выяснить сущность

эстетическаго наслажденія, теорія иллюзіи, которую я беру, какъ исходный пунктъ при всѣхъ дальнѣйшихъ моихъ разсужденіяхъ, наиболѣе ярко, думается мнѣ, примѣнима къ явленіемъ сценическаго искусства.

Эстетикъ Конрадъ Ланге, одинъ изъ наиболѣе яркихъ защитниковъ этой теоріи, даже весь художественный инстинктъ человѣка сводитъ на его потребность въ иллюзіи (самообманѣ); ядро эстетическаго наслажденія—сознательный самообманъ и смѣна иллюзорныхъ представленій объективно вѣрными (дѣйствительностью). Удовольствіе отъ эстетическаго наслажденія онъ и видитъ въ этой смѣнѣ, при которой является возможность, не утомляясь, переживать многочисленные ряды представленій. Въ этихъ условіяхъ многіе, нарушающіе иллюзію моменты даже необходимы (рамка у картины, рампа и всѣ условности, которыя отдѣляютъ и внѣшне зрительный залъ отъ сцены). Въ смѣнѣ впечатлѣній (ритмѣ, видитъ одно изъ основаній наслажденія искусствомъ и Карлъ Ланге (авторъ своеобразной теоріи аффектовъ).

Противники теоріи Конрада Ланге (и въ частности Мейманъ) указываютъ, что возвращеніе къ дѣйствительности наступаетъ при этихъ условіяхъ лишь во время *паузъ* въ эстетическомъ наслажденіи, какъ только мы замѣчаемъ художественный міръ иллюзіи—наслажденіе искусствомъ прекращается.

Если принять это возраженіе, то станетъ совершенно непонятной причина наслажденія ритмическими актами вообще. Удовольствіе отъ ритма и лежитъ въ перемежаемости паузъ и актовъ, т. е. *во всемъ* этомъ процессѣ цѣлокупно, паузы-же и тамъ эстетическаго наслажденія *сами по себѣ* не даютъ. Тоже и здѣсь: теорія, которая видитъ сущность эстетическаго наслажденія въ смѣнѣ иллюзорныхъ воспріятій объективно вѣрными, разумѣетъ весь этотъ процессъ въ совокупности, а не отдѣльные его акты, которые сами по себѣ ничего могутъ не говорить эстетическому чувству человѣка.

Лучше всего видна цѣнность и роль произвольной иллюзіи въ работѣ актера и въ воспріятіяхъ и переживаніяхъ зрителя.

Я прихожу въ театрѣ, сажусь въ кресло, передо мною сцена со всѣми ея неизбѣжными и нужными во многомъ условностями—нужными, какъ нужна рама у картины художника, отдѣляющая картину отъ стѣны, на которой она виситъ...

Поднимается занавѣсъ и я вижу сцену съ ея рампой, тремя условными стѣнами, изображающими внутренность комнаты, съ условными, не отражающими лицъ, зеркалами и т. д. и т. д., и я хорошо знаю, что сейчасъ здѣсь будетъ игра (объективно вѣрное воспріятіе); постепенно, по мѣрѣ развертывающагося передо мною дѣйствія драмы, я начинаю входить въ происходящее на сценѣ, какъ въ реальную дѣйствительность, подобно и самому актеру, который «разыгравшись входить въ роль», все болѣе и болѣе отдаваясь имъ же созданной иллюзіи.

Мы творимъ въ общихъ чертахъ въ психологическомъ смыслѣ одинъ и тотъ же процессъ.

Актеръ все болѣе и болѣе захватываетъ меня своей игрой; благодаря ему, я могу на время забыть, что я въ театрѣ, страдать вмѣстѣ съ нимъ, вѣрить въ истину всего происходящаго на сценѣ, т. е. объективно вѣрное воспріятіе временно отступаетъ и его мѣсто занимаетъ иллюзія... Тоже происходитъ и съ актеромъ, и онъ начинаетъ вѣрить въ реальность страданій и радостей изображаемаго имъ лица, отдавшись во власть иллюзіи. И сцена и зрительный залъ въ такія рѣдкія минуты живутъ какъ бы подъ вліяніемъ одной общей иллюзорной жизни... Объективное отношеніе смѣняетъ затѣмъ иллюзію, но не замѣняетъ ее, т. е. иллюзія все же не воспринимается обычно, какъ непреложная дѣйствительность, не переходитъ сама въ нее (какъ предполагаетъ Мейманъ), потому-то она и эстетична, а, если перейдетъ, то немедленно исчезаютъ и эстетическія переживанія и связь зрителя съ актеромъ.

Примѣры послѣдняго лучше всего подтверждаютъ обычную законмѣрность хода эстетическаго процесса смѣны иллюзорныхъ воспріятій объективно вѣрными.

Допустимъ, что мы уже во власти этой иллюзіи, замерли, увлечены

ТЕАТРАЛЬНАЯ ИЛЛЮЗИЯ.

игрою артиста, захвачены содержаніемъ развертывающейся передъ нами сцены, и вдругъ видимъ, что изъ за кулисъ, спокойно озираясь, пробирается по сценѣ къ будкѣ суфлера живая, настоящая, авторомъ и актерами непредвидѣнная, кошка.

Объективно-вѣрное врѣзалось въ иллюзорныя воспріятія, нарушило ихъ цѣльность—роскошный замокъ обратился въ размалеванныя декорации, герой — въ накрашеннаго актера, играющаго передо мною свою роль. Неожиданность этой смѣны вызываетъ обычно смѣхъ у публики—смѣхъ самъ по себѣ непонятный, ибо въ кошкѣ и ея движеніяхъ нѣтъ ничего смѣшнаго.

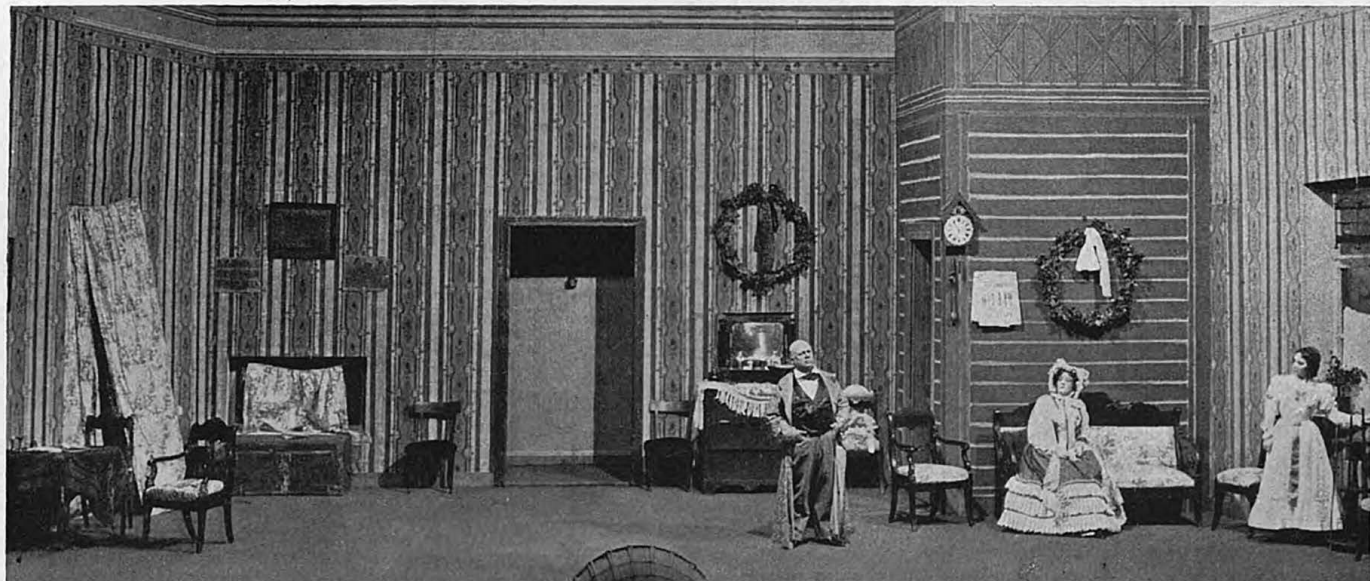
Тоже произведетъ высунувшаяся изъ будки рука суфлера, оторвавшійся у актера во время самага драматическаго монолога усъ, подломившаяся у трона ножка, покачнувшаяся декорация...

Иллюзія не смѣняющаяся, а переходящая у зрителя въ объективную дѣйствительность, въ настоящее, а не иллюзорное переживаніе, почти всегда даетъ самые неожиданные эффекты въ отрицательномъ смыслѣ и требуетъ или прекращенія представленія или направляется столь-же объективно на актеровъ, отождествивъ ихъ съ дѣйствующими лицами драмы.

Такое отношеніе у малокультурной публики нерѣдко и примѣры его довольно общеизвѣстны.

Такова исторія въ одномъ народномъ театрѣ, гдѣ всегда игрались на сценѣ однѣ лишь мрачныя драмы. Актеръ, изображавшій измѣнника, злодѣя, подвергался постоянной опасности при выходѣ изъ театра и его должны были охранять, такъ какъ зрители, возмущенные его воображаемыми преступленіями, готовы были растерзать его. Кстати, это лишній разъ говоритъ о томъ, какъ легко толпа поддается внушенію.

Извѣстенъ также рассказъ о томъ, какъ нѣкій гвардейскій солдатъ, смотрѣвшій исполненіе «Отелло» на сценѣ одного изъ Американскихъ театровъ, возмущенный поведеніемъ Яго, выстрѣлилъ въ актера, исполнявшаго эту роль.



К. ЯКОВЛЕВЪ (СИНИЧКИНЪ), Г-ЖА РАЧКОВСКАЯ (СУРМИЛОВА) И Г-ЖА ДАМАСHEBA (ЛИЗА).
«ЛЕВЪ ГУРЫЧЪ СИНИЧКИНЪ» Л. ЛЕНСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА. I АКТЪ.

«Внушенные образами чувства, говоритъ Лебонъ ¹⁾, иногда бываютъ такъ сильны, что стремятся, подобно обыкновеннымъ внушеніямъ, выразиться въ дѣйствіяхъ»... обычно, однако, вся зрительная зала, испытывающая однѣ и тѣ же эмоціи, потому не превращаетъ ихъ въ дѣйствія, что «даже самый безсознательный изъ зрителей не можетъ не знать въ данномъ случаѣ, что онъ—жертва иллюзіи и что онъ смѣялся и плакалъ надъ воображаемыми, а не истинными приключеніями».

Приведу, кстати, нѣсколько лично мной наблюдавшихся примѣровъ, когда иллюзія, переходя предѣлы, обращалась какъ бы въ реальную дѣйствительность на сценѣ, заставляла публику вмѣшиваться въ ходъ представленія и уничтожала въ зрителяхъ эстетическій характеръ ихъ переживаній.

Лѣтъ 15 тому назадъ мнѣ довелось и здѣсь, въ Петербургѣ, и въ Парижѣ быть на представленіяхъ японской труппы, во главѣ которой стояли знаменитые японскіе артисты-художники большой величины—Садда-Якко и Каваками.

Какъ бы японцы ни были культурны въ смыслѣ броненосцевъ и дальнобойныхъ орудій, но репертуаръ японской сцены все же казался мнѣ поистинѣ варварскимъ и первобытнымъ.

Почти не было пьесъ безъ харакири, удавленія, нанесенія ранъ, отрубленія головы съ образцово выполненной въ смыслѣ натурализма кровью. Досадно было за этихъ крупныхъ художниковъ сцены, что такъ скуденъ былъ литературный матеріалъ, который имъ приходилось разыгрывать да еще на языкѣ, непонятномъ публикѣ совершенно.

Помню впечатлѣніе отъ одной изъ такихъ пьесъ: на сценѣ отецъ и сынъ (маленькій мальчикъ)—оба они взяты въ плѣнъ врагами и имъ предложено совершить себѣ харакири. Дальнѣйшее, повидимому, точно копировало ритуалъ такого варварскаго самоубійства. И отецъ и сынъ сидятъ лицомъ къ публикѣ на маленькихъ табуреткахъ, въ руки имъ

¹⁾ Лебонъ. Психологія народовъ и массъ.

дали по ножу, мальчику страшно и онъ пищитъ тоненькимъ голоскомъ, мужчина что-то говоритъ ему и онъ затихаетъ.

Нѣкоторое время они молча держатъ ножи въ рукахъ, затѣмъ точно по командѣ, лихорадочно схватываютъ листки лежащей передъ ними бумаги и обертываютъ ею лезвія ножей такъ, что изъ за этой обертки торчитъ наружу только острый кончикъ ножа, который они и приставляютъ перпендикулярно къ нижней части своего живота... Мигъ... и оба сразу проводятъ ножами снизу вверхъ по животу такъ, точно разрѣзаютъ его... медленно по линіи разрѣза выступаетъ кровь... оба слегка наклоняются впередъ, взоръ ихъ мутнѣетъ, они начинаютъ харкать кусками крови... все это наглядно показано было на сценѣ. Затѣмъ ихъ обоихъ заставляютъ ширмами, рубятъ имъ головы и выносятъ на публику эти головы, обернутыя тряпками съ кровавыми отрѣзками шеи.

И въ Петербургѣ и въ Парижѣ сцена эта вызвала негодующіе крики публики. Въмѣсто эстетическаго представленія, было просто физически отвратительное чувство. Торжество натурализма одновременно было и паденіемъ искусства.

Такое-же, въ сущности, впечатлѣніе (хотя и нѣсколько иного порядка) производила на меня, а главное на публику, послѣдняя сцена въ мало-россійской пьесѣ «Безталанна» въ исполненіи знаменитой нѣкогда Заньковецкой. Въ послѣднемъ актѣ этой пьесы за нею гонится съ палкой въ рукѣ ревнующій ее мужъ; актриса бѣжитъ отъ него въ дверь хаты, за кулисами слышенъ ударъ, пронзительный женскій визгъ, черезъ другую дверь вбѣгаетъ она на сцену, бросается на скамью, закрываетъ голову руками, точно защищая ее отъ удара, вся съеживается, тихо стонетъ... и ждетъ покорно новаго удара.

Все это было такъ реально и въ своей реальности страшно мучительно, физически больно, что многіе изъ публики бомбами стали выбѣгать изъ залы театра, а изъ среды оставшихся раздавались крики: «довольно... занавѣсь... это же невозможно!».. и т. п. И это, дѣйствительно, эстетически было невозможно...

Третье подобное же воспоминание оставили во мне гастроли в лѣтнемъ Буффъ маленькой нѣмецкой труппы, исполнявшей по окончаніи оперетты миниатюру, называвшуюся «Ночь въ гаремѣ».

Въ этой пьескѣ была одна сцена, которой почти заканчивается вся миниатюра: паша приговорилъ свою фаворитку къ смерти, и евнухъ, влюбленный въ нее, сообщая ей объ этомъ, показываетъ и орудіе, которымъ онъ ее убьетъ, если она не отдастся ему: это пятихвостная плетка, на каждомъ концѣ ремня которой имѣется шаръ съ зубьями.

Несмотря на ужасъ передъ такой казнью фаворитка съ негодованіемъ отвергаетъ его предложеніе. Тогда онъ хлопаетъ въ ладоши, вбѣгаютъ еще два евнуха, схватываютъ женщину за руки, ставятъ къ намъ спиной и, срывая ея легкіе покровы, обнажаютъ ее до поясницы... евнухъ взмахиваетъ надъ ней своей пятихвосткой... и на мгновеніе на сценѣ наступаетъ абсолютный мракъ... слышатся въ темнотѣ удары плетки по голому тѣлу и пронзительный женскій визгъ, вопль...

Надо было видѣть публику Буффа... люди вскочили со своихъ мѣстъ, слышались негодующіе крики: «да прекратите же это безобразіе!.. довольно... что же это такое... довольно»!.. и т. д. Какая то дама, сидѣвшая рядомъ со мной, начинала уже истерически взвизгивать... однимъ словомъ, вышелъ-бы несомнѣнно, грандіозный скандалъ, если-бъ темнота на сценѣ не разсѣялась и фаворитка паши не оказалась дамой полусвѣта, мечущейся по постели, а все, что происходило въ гаремѣ было лишь ея сонъ. Только быстрый темпъ всего происшедшаго предупредилъ назрѣвавшій скандалъ негодующей публики. Исполненіе пьески главными тремя лицами было воистину превосходное, но успѣхъ былъ сухой, средній, точно актрисы и актеры были виноваты въ физически противной для массы ультра - реалистической сценѣ...

Внѣшнимъ выраженіемъ силы эмоцій толпы при захватѣ ея иллюзорными переживаніями въ связи съ игрою на сценѣ, обычно является овація—она даетъ исходъ эстетическимъ эмоціямъ, вызваннымъ мнимымъ

объектомъ, какъ раздражителемъ. Мнѣ пришлось тоже лично видѣть такой разрядъ, гдѣ къ оваціи примѣшались еще и инныя движенія толпы, рефлeкторно вызванныя самимъ переживаніемъ.

Это было въ первый, или второй (уже не помню) прїѣздъ къ намъ Мейнингенской труппы, когда въ спектакляхъ ея принималъ участіе Барнай.

Шелъ Вильгельмъ Телль. Кронекъ удивлялъ насъ живой игрой массъ на сценѣ и въ этой трагедіи особенно. Подошла сцена, когда Телль—Барнай стрѣляетъ въ яблоко на головѣ своего сына. Толпа занимала весь задній планъ сцены и всю почти авансцену—одни стояли къ намъ лицами, другіе спинами почти, въ промежуткѣ между этими двумя толпами стоялъ Телль и долженъ былъ стрѣлять въ кулисы... Тамъ, за кулисами долженъ былъ быть въ нашемъ воображеніи сынъ Телля, тамъ же и чувствовалось продолженіе всѣхъ этихъ массъ народа... И вотъ толпа замерла, приказъ... и Телль стрѣляетъ...

Толпа на сценѣ не видитъ издали, попалъ-ли онъ, и мы, публика, не видимъ и мгновеніе мы ждемъ вмѣстѣ... Вдругъ издали изъ за кулисъ слышится радостный гулъ... Телль попалъ мѣтко... гулъ идетъ оттуда, издали, растетъ сильнѣе и сильнѣе, перекачивается на сцену—перекачивается и черезъ рампу въ нашу зрительную толпу, и я вдругъ замѣчаю, что приподнялся, что публика вся тоже встала и слилась въ общемъ восторгѣ съ толпою условной, искусственной, но сумѣвшей дать намъ, черезъ посредство того-же Кронека, эстетическую иллюзію, самообманъ. котораго сила рефлeкторно заставила насъ двинуться съ мѣста... и все-таки это было иллюзорное воспріятіе дѣйствительности и на сцену мы выражать свой восторгъ Теллю—Барнаю не бросились-же!..

Когда мы говоримъ о неблагодарной или благодарной для артиста публикѣ, то мы и имѣемъ въ виду способность людей въ большей или меньшей мѣрѣ заражаться чужой жизнью, хоть условно и относительно, но вѣрить въ то, что происходитъ на сценѣ, умѣть вызывать у себя эту произвольную иллюзію, любить этотъ художественный самообманъ, никогда все-же не отождествляя его съ подлинной дѣйствительностью...



Г-ЖА РАЧКОВСКАЯ ВЪ РОЛИ СУРМИЛОВОЙ .
«ЛЕВЪ ГУРЫЧЪ СИННИКИНЪ» Д. ЛЕНСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ

Параллельно съ прогрессивною эволюціей формъ сценическаго искусства, съ его видоизмѣняющимися условностями шло развитіе, воспитаніе и измѣненіе и нашей способности къ произвольной иллюзіи. Нашъ современный театръ не можетъ требовать отъ публики, чтобъ она принимала безропотно возвратъ театра къ формамъ, уже пережитымъ, которыя и театръ и публика переросли. Если сценическія условности, есть вещь необходимая, то все-же *наши*, современныя, условности или, если придется большой реформаторъ, будущія, но вытекающія, какъ и все въ жизни, изъ предшествующихъ. Можно, конечно, искать въ старыхъ театральныхъ условностяхъ элементы для новаго театра, но нельзя брать цѣликомъ, въ голомъ видѣ, кусочекъ эпохи отдаленнаго прошлаго театра и рекомендовать намъ вернуться къ тому, что нами уже пережито—къ маскамъ и штампованнымъ образамъ *commedia dell arte*, къ театральнымъ формамъ временъ Мольера или Шекспира.

Совершенно иныя задачи преслѣдуетъ работа надъ возсозданіемъ сценическихъ формъ историческаго прошлаго театра. Въ этомъ отношеніи старинный театръ барона Дризена и Евреинова шелъ инымъ путемъ, задавался историко-литературными задачами; зная эти задачи и публика, идя въ этотъ театръ, могла легко войти въ условность его, а, стало быть, и вызвать у себя ту же произвольную иллюзію.

Какъ разъ обратна другая крайность—избытокъ натуралистичности въ нѣкоторыхъ постановкахъ Московскаго Художественнаго театра; онъ могъ нерѣдко даже затруднять работу произвольной иллюзіи зрителя; такъ, напримѣръ, попытки дать зрителю намекъ на четвертую стѣну (разстановкой мебели и распредѣленіемъ освѣщенія), только подчеркивали отсутствіе ея, къ которому мы, зрители, уже поколѣніями привыкли и не обращали вниманія, принявъ это какъ условность.

Я не буду вообще останавливаться на примѣрахъ, гдѣ эта способность къ произвольной иллюзіи зрителя, столь цѣнная для актера, умышленно затрудняется режиссерскими выдумками. Я, конечно, понимаю, что всякое новшество въ измѣненіи сценическихъ условностей затрудняетъ ее

у насъ, пока мы не привыкаемъ къ этому новшеству. Я хочу лишь закончить свои мысли о сценическомъ искусствѣ однимъ пожеланіемъ.

И для актера и для публики цѣнно ихъ внутреннее единеніе, ихъ, можетъ быть, даже взаимодѣйствіе, но внутреннее, а не внѣшнее, излишнее стремленіе ввести актеровъ въ публику едва-ли внутренне сблизитъ тѣхъ и другихъ такъ, какъ это имѣетъ мѣсто между зрительной залой и сценой теперь, когда они внѣшне разъединены привычными намъ условностями сцены.

И вотъ, мнѣ думается, если въ сценической постановкѣ, вносящей какое-либо новшество, новшество это не имѣетъ себѣ внутренняго оправданія, если оно является лишь игрой на любопытство, на оригинальничанье, на желаніе режиссера выдвинуться на первый планъ, то передъ нами совершается большой грѣхъ—грѣхъ и передъ актеромъ и передъ его публикой, потому что между этими близкими друзьями намѣренно роется пропасть.

„ДѢДЪ РУССКОЙ СЦЕНЫ“.

О ЖИЗНИ И ДѢЯТЕЛЬНОСТИ ИВАНА ИВАНОВИЧА СОСНИЦКАГО.
СЕРГѢЯ БЕРТЕНСОНА *).

ІХ.



СПОЛНЕНІЕМЪ ролей Репетилова и Городничаго Сосницкій достигъ расцвѣта своего сценическаго творчества. «Такія двѣ роли, какъ Репетиловъ въ «Горѣ отъ ума» и Городничій въ «Ревизорѣ», были бы достаточны для безсмертія артистическаго имени», пишетъ одинъ изъ біографовъ Сосницкаго ²²⁵). Если можно и не согласиться съ правами нашего артиста на безсмертіе, тѣмъ не менѣе, нельзя не признать, что участіе его въ «Ревизорѣ» упрочило за нимъ славу первокласснаго артиста и вписало его имя въ исторію русскаго театра. Во времена Гоголя сцена наша блистала отдѣльными крупными талантами, но общій уровень артистическихъ дарованій былъ низокъ, культура сценическаго искусства находилась въ совершенно первобытномъ состояніи ²²⁶). Артисты привыкли къ опредѣленному шаблону, разъ навсегда созданному совмѣстными стараніями драматурговъ и актеровъ, и отступленіе отъ него вызывало въ нихъ недоумѣніе.

Сохранилось письмо артиста и автора извѣстныхъ въ свое время водевилей П. И. Григорьева, адресованное Ѳ. А. Кони, въ которомъ находимъ любопытныя строки о томъ, какъ артисты впервые отнеслись къ «Ревизору»: «Ревизоръ» г. Гоголя сдѣлалъ у насъ большой успѣхъ! Гоголь пошелъ въ славу. Пьеса эта шла отлично, не знаю только долго-ли продержится на сценѣ; эта пьеса пока для насъ всѣхъ какъ будто какая то загадка: въ первое представленіе смѣялись громко и много, поддерживали крѣпко; надо будетъ ждать, какъ она оцѣнится со временемъ всѣми, а для

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

дѣдъ русской сцены.

нашего брата актера она такое новое произведеніе, которое мы, можетъ быть, еще не сумѣемъ оцѣнить съ одного или двухъ разъ» *).

Пьеса не только трудная, но, какъ мы видимъ, загадочная и непонятная для артистовъ, нашла въ Сосницкомъ такого исполнителя главной роли, который сумѣлъ удовлетворить самымъ строгимъ требованіямъ автора.

Гоголь требовалъ отъ артистовъ глубокаго, сознательнаго проникновенія во всѣ детали роли, тонкаго, чуткаго къ художественной правдѣ, трезваго продумыванія всякаго движенія, всякой интонаціи. И Сосницкій, какъ и Щепкинъ, являлся для него не простымъ исполнителемъ воли автора, а творцомъ, создателемъ живого, пластическаго образа на сценѣ, который авторомъ только намѣченъ. Сосницкій въ Петербургѣ, Щепкинъ въ Москвѣ—вотъ два человѣка, въ которыхъ онъ видѣлъ и настоящее, и будущее русскаго театра ²²⁷).

Поднявшись до вершинъ артистическаго творчества въ «Ревизорѣ» и «Горе отъ ума», Сосницкій создалъ еще цѣлый рядъ ролей, которыя если и не имѣли литературнаго значенія, то, во всякомъ случаѣ, представляли большой сценическій интересъ. Неисчерпаемое богатство художественныхъ средствъ давало ему возможность оживлять самыя ходульныя, нежизненные фигуры. «Дайте ему самую ничтожную, или, что еще хуже, самую неестественную, безхарактерную роль», писалъ въ «Сѣверной Пчелѣ» нѣкій П. М. по поводу возобновленія комедіи Шаховскаго «Какаду» съ участіемъ Сосницкаго—«и онъ оживитъ ее своимъ искусствомъ: онъ настоящій творецъ этихъ нечеловѣческихъ лицъ, онъ спаситель и покровитель бѣднаго автора, о которомъ никто изъ зрителей и не вспоминаетъ» ²²⁸).

Сюда относится участіе Сосницкаго въ длинномъ рядѣ водевилей, имѣвшихъ въ то время огромный успѣхъ, какъ, напримѣръ, «Гусарская стоянка», въ которомъ онъ прославился въ роли садовника Ивана, «Ненавистникъ Женщинъ», «Жена Кавалериста», «Записки Гусарскаго Пол-

*) За любезное сообщеніе этого письма мы обязаны благодарностью Ѳ. А. Кони.

ковника» и многіе другіе. Въ томъ же 1836 году Сосницкій великолѣпно сыгралъ въ пьесѣ Дюма «Кинъ», переведенной Каратыгинымъ для своего бенефиса, патетическую роль суфлера Соломона, боготворящаго великаго Кина и преданнаго ему до самоотверженія ²²⁹).

Нельзя еще не упомянуть о бенефисѣ Сосницкаго въ ноябрѣ того же года, когда шла драма Бахтурина «Козьма Рощинъ», передѣланная изъ извѣстной повѣсти Загоскина. Въ этой передѣлкѣ Сосницкій составилъ сценарій, исключивъ изъ него всѣ длинноты и излишнія подробности, вредившія дѣйствію. Критика отнеслась къ пьесѣ сурово и замѣтила, что если драма и будетъ имѣть успѣхъ, то исключительно благодаря участію въ авторской работѣ Сосницкаго, который позаботился о томъ, чтобы сцены не были растянуты и зрителямъ некогда было скучать ²³⁰).

За этотъ бенефисный спектакль Сосницкому былъ пожалованъ Высочайшій подарокъ—бриллиантовый перстень ²³¹).

Положеніе Сосницкаго въ труппѣ стало, повидимому, настолько выдающимся, что Дирекція предложила ему взять на себя обязанности главнаго режиссера, и 7 марта 1837 г. послѣдовало слѣдующее предписаніе Директора Гедеонова: «Находя полезнымъ для успѣшнѣйшаго хода репертуара, предложилъ я обязанность главнаго режиссера Россійской драматической труппы актеру Сосницкому, который, отказавшись отъ всякаго денежнаго вознагражденія за новую сію должность, изъ усердія къ успѣху драматическихъ представленій на отечественной сценѣ, принимаетъ оную, почему и предписываю: сдѣлать по сему надлежащее распоряженіе, вмѣнивъ г. Сосницкому въ обязанность заниматься какъ обстановкою піесъ, такъ и распредѣленіемъ репетицій и наблюденіемъ при представленіяхъ» ²³²).

«Отдалъ мою труппу прекраснѣйшему актеру, но весьма дурному распорядителю, Сосницкому, который командовалъ ею съ апрѣля до половины ноября», отмѣтилъ въ своемъ дневникѣ Храповицкій. «Но какъ онъ все перепортилъ и отучилъ отъ театра публику, то меня опять сдѣлали главнокомандующимъ» ²³³).

Кромѣ этой записи, которой невозможно придавать серьезнаго значенія, до насъ не дошло почти никакихъ свѣдѣній относительно того, какъ справлялся Сосницкій со своей новой должностью. Артистъ Максимовъ вспоминаетъ о «постановленіи объ обязанностяхъ артиста», написанномъ Сосницкимъ въ бытность его режиссеромъ: «Справедливость заставляетъ сказать», пишетъ Максимовъ, «что постановленіе уже черезчуръ строго, такъ что къ нему легко примѣнить поговорку: «не довернешься—бьютъ, и перевернешься—бьютъ»!.. ²³⁴⁾. Мы не могли, къ сожалѣнію, розыскать этого постановленія, но думаемъ, что единственное, чѣмъ руководился авторъ при его составленіи, была мысль о высокомъ назначеніи артиста. Взгляды на широкія права и обязанности режиссера были ему внушены въ свое время Шаховскимъ, который находилъ, что режиссеръ, будучи человѣкомъ вполне образованнымъ, долженъ знать душу актера, его наклонности и посильныя средства. Какъ распорядитель и наставникъ, онъ долженъ быть лицомъ, всѣми уважаемымъ, котораго бы слушали не изъ страха, а по внутреннему убѣжденію ²³⁵⁾.

Однако, Сосницкій не имѣлъ возможности соединить огромнаго репертуара, который ему приходилось нести, какъ артисту, съ дѣятельностью главнаго руководителя драматическаго театра. Отъ отлично понималъ, что если относиться добросовѣстно и съ тѣмъ вниманіемъ и тщательностью, котораго требовало, по его мнѣнію, искусство, къ обязанностямъ и режиссера, и артиста, то одно или другое дѣло должно отъ этого совмѣстительства пострадать, и потому черезъ семь мѣсяцевъ попросилъ освободить его отъ режиссуры. «Убѣдясь изъ опыта», писалъ Геденовъ въ предписаніи своемъ Конторѣ театровъ отъ 26 октября 1837 года, «что многосложная должность главнаго режиссера драматической труппы слишкомъ затруднительна артисту, имѣющему столь обширный репертуаръ, какъ г. Сосницкій, увольняю его отъ сей должности, о чемъ и предписываю Конторѣ сдѣлать надлежащее распоряженіе» ²³⁶⁾.

Къ этому періоду времени относится первое знакомство Сосницкаго съ Московскимъ артистомъ Н. И. Куликовымъ, ставшимъ впоследствии

главнымъ режиссеромъ Петербургской труппы. По словамъ сестры Куликова, артистки Шубертъ, Сосницкій, сразу полюбившій ея брата, уговорилъ его перейти на Петербургскую сцену и потомъ устроилъ его режиссеромъ ²³⁷). Самъ Куликовъ подтверждаетъ то участіе, которое Сосницкій проявлялъ ко всѣмъ начинающимъ талантамъ: онъ оказывалъ имъ покровительство, училъ ихъ, давалъ совѣты.

Упомянувъ о любезности и радушіи Сосницкаго, нельзя обойти молчаніемъ его знаменитаго хлѣбосольства. «Кто изъ товарищей не пользовался его обѣдами», говоритъ тотъ же Куликовъ. «Кто чаще обѣдалъ у него, тѣхъ онъ больше любилъ, вѣря, что и они изъ любви къ нему это дѣлають, а между тѣмъ самая трапеза Ивана Ивановича была вкусная и изысканная» ²³⁸). Гостепріимство Сосницкаго не знало границъ, и каждую субботу домъ его былъ переполненъ народомъ. Нѣкоторые утверждаютъ, что даже болѣзнь хозяина или хозяйки не мѣшала гостямъ собираться на «субботники» нашего артиста, который, лежа въ постели, требовалъ, чтобы пришедшіе обѣдали, играли въ карты и безъ малѣйшаго стѣсненія веселились ²³⁹). По вечерамъ часто занимались чтеніемъ, а иногда и выслушивали авторовъ-драматурговъ.

Къ многообразному репертуару Сосницкаго прибавилась роль Полонія въ «Гамлетѣ», поставленномъ въ переводѣ Полевого. Хотя Кольцовъ и писалъ Бѣлинскому, что Сосницкій превосходный Полоній, «такъ что его роль второстепенная противу Гамлета, а онъ на сценѣ съ Каратыгинымъ равенъ, какъ будто эти двѣ роли обои первостепенныя» ²⁴⁰), но гораздо больше вѣры заслуживаютъ слова А. И. Вольфа, отмѣтившаго въ своей хроникѣ, что Сосницкій придалъ Полонію слишкомъ шутовской характеръ, но мастерски велъ объясненіе съ мнимо-сумасшедшимъ Гамлетомъ, который его дурачитъ ²⁴¹). Мнѣніе, что нашъ артистъ не вполне справился съ этой ролью, подтверждается указаніями такихъ, напримѣръ, авторитетныхъ лицъ, какъ князь В. Ѳ. Одоевскій. Въ бумагахъ послѣдняго сохранилось письмо къ нему В. А. Каратыгина, въ которомъ артистъ писалъ по поводу постановки «Гамлета»: «Со(сницком)у же я не берусь передать

дѣдъ русской сцены.

Вашихъ замѣчаній, онъ ихъ не приметъ отъ излишняго самолюбія, а можетъ быть еще и оскорбится: его роль я понимаю совершенно также, какъ и вы, а можетъ ли Сосницкій ее играть и по другому—не знаю»²⁴²).

Гораздо больше удалась Сосницкому роль Руджіеро въ драмѣ Полевого «Уголино». Извѣстенъ, конечно, суровый отзывъ объ этой пьесѣ Бѣлинскаго, который, рѣзко ее критикуя, признавалъ, что изъ характеровъ въ ней лучше всего обрисованъ и отдѣланъ Руджіеро. Образъ этого коварнаго и мстительнаго старика, совершенно хладнокровно совершающаго величайшія злодѣянія, нашелъ въ Сосницкомъ превосходное воплощеніе. Чтобы провѣрить истинную силу впечатлѣнія отъ исполненія имъ этой роли, достаточно обратиться къ воспоминаніямъ современниковъ²⁴³). Отзывы критики также были крайне благопріятны: не говоря уже о Булгаринѣ, который восторженно заявлялъ, что Сосницкій въ роли Руджіеро былъ такъ превосходенъ, что онъ не осмѣливается сдѣлать ему ни одного замѣчанія, даже критикъ «Литературныхъ Прибавленій къ Русскому Инвалиду», обыкновенно скептически относившійся къ Сосницкому, на этотъ разъ остался удовлетворенъ²⁴⁴).

Въ «Библіотекѣ для Чтенія» 1837 г. была напечатана комедія, или такъ называемая драматическая пословица (un proverbe) Альфреда де-Мюссе «Un Carpece», переведенная Н. Очкинымъ подъ заглавіемъ: «Женскій умъ лучше всякихъ думъ». Ни въ одномъ изъ европейскихъ театровъ она еще не давалась, и въ Парижѣ ее, подобно всѣмъ пьесамъ Мюссе, считали несценичной. А. М. Каратыгина задумала поставить эту пословицу въ свой бенефисъ, и успѣхъ вполне увѣнчалъ попытку. Каратыгиной, игравшей роль молодой свѣтской дамы—г-жи де-Лери, и Сосницкому въ роли графа де-Шавиньи удалось продержатъ публику все время подъ очарованіемъ живого, тонкаго разговора и довести до полной иллюзіи зрителя, забывавшаго, что онъ въ театрѣ, и видѣвшаго передъ собою не актеровъ, а настоящихъ свѣтскихъ людей. Изящныя манеры Сосницкаго и его тонкая нюансировка рѣчей какъ нельзя лучше соотвѣтствовали требованіямъ такой свѣтской болтовни и придавали глубокой интересъ и сценичность



К. ЯКОВЛЕВЪ ВЪ РОЛИ СИНИЧКИНА.
«ЛЕВЪ ГУРЫЧЪ СИНИЧКИНЪ» Д. ЛЕНСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

жанру, считавшемуся до того мало пригоднымъ для сцены ²⁴⁵). Благодаря Сосницкому и Каратыгиной, на эту пьесу Мюссе обратили вниманіе французскіе артисты Петербургскаго Михайловскаго театра, и знаменитая Алланъ, по приѣздѣ изъ Россіи, съ большимъ успѣхомъ сыграла въ Парижѣ «Un Caprice»: Петербургъ открылъ Парижу сценическія достоинства пословицы Мюссе ²⁴⁶).

Въ этомъ же сезонѣ большой популярностью пользовался водевиль Ѳ. А. Кони «Чиновникъ по особымъ порученіямъ», въ которомъ Сосницкій съ неподражаемымъ комизмомъ изображалъ добраго мужа сварливой жены. Переводный водевиль «Два отца и два купца», шедшій въ Петербургѣ одновременно на русской и французской сценѣ (подъ заглавіемъ «Moirond et C-ie»), по словамъ театральнаго лѣтописца, благодаря чудесному ансамблю четы Сосницкихъ и Дюра, разыгрывался гораздо лучше въ переводѣ, чѣмъ въ оригиналѣ.

Весною 1838 г. обнаружались первые зловѣщіе признаки чахотки у Асенковой, любимой и талантливѣйшей ученицы Сосницкаго. Великій Князь Михаилъ Павловичъ предложилъ ей для поправленія здоровья переѣхать въ его дворецъ въ Ораніенбаумѣ, и здѣсь артистка стала замѣтно поправляться. Великій Князь окружалъ больную самымъ трогательнымъ отеческимъ уходомъ и заботился не только объ ея удобствахъ, но и о развлеченіяхъ. Здѣсь артистку часто навѣщали Сосницкій, бывшій для нея всегда самымъ дорогимъ гостемъ, и другіе товарищи по сценѣ, которымъ Великій Князь неизмѣнно оказывалъ любезное вниманіе.

Доказательствомъ того, какъ относился Великій Князь къ Сосницкому, служитъ слѣдующее письмо В. Н. Асенковой къ ея учителю: «Милый и добрый Иванъ Ивановичъ! Съ удовольствіемъ спѣшу сообщить вамъ пріятную для васъ новость. Вчера вечеромъ я была въ царскомъ саду, и Его Высочество Михаилъ Павловичъ почти два часа говорилъ со мною болѣе всего объ васъ, расхваливалъ васъ до небесъ, говорилъ, что онъ ужасно васъ любитъ, что вы прекраснѣйшій и благороднѣйшій человѣкъ въ мірѣ, чрезвычайно умны и что онъ всегда находитъ особенное удовольствіе

дѣдъ русской сцены.

говорить съ вами, потому что это видно, что вы всегда были въ знатномъ кругу. Вы не можете себѣ представить, какъ мнѣ было пріятно слышать отъ такой высокой особы всѣ эти похвалы человѣку, котораго я привыкла любить и уважать и всегда считать за благороднаго, умнаго, честнаго и добраго; послѣ этого разговора просто боготворю Его Высочество; я вижу, что онъ прекрасно умѣетъ отличать людей. Потомъ спросилъ у меня, были-ли вы на охотѣ? Я отвѣчала, что нѣтъ, потому что поздно прислали билетъ, и онъ ужасно разсердился на неисправность Майкова; въ заключеніе всего просилъ меня дать вамъ знать, что онъ въ четвергъ пріѣдетъ въ Ораніенбаумъ съ маневровъ и желалъ бы очень васъ видѣть: «Скажите ему отъ меня, чтобъ онъ непременно въ четвергъ ко мнѣ явился»,—и нѣсколько разъ повторилъ: «непременно!» Ахъ, какъ я рада за васъ, милый Иванъ Ивановичъ, потому что такое вниманіе и любовь Его Высочества должно быть для васъ очень лестны. Я говорила объ этомъ Ушакову *) и онъ велѣлъ вамъ сказать, чтобъ вы прямо явились во дворецъ, а онъ накажетъ всѣмъ камердинерамъ тотчасъ доложить объ васъ. Я увѣрена, что вы исполните желаніе Его Высочества и пріѣдете къ намъ погостить подольше и тѣмъ доставите большое удовольствіе истинно васъ любящей и душевно уважающей. В. Асенкова».

«Р. S. Вотъ одна дама взбѣлится, отчего ее не приглашаютъ и не считаютъ умной, тогда какъ она съ вами въ одной школѣ воспитывалась. Прощайте, будьте здоровы!»²⁴⁷).

18 марта 1838 года Сосницкій уволенъ былъ въ отпускъ на два мѣсяца и выѣхалъ въ Воронежъ, откуда отправился затѣмъ на гастроли въ Москву. Здѣсь же выступалъ въ это время и В. А. Каратыгинъ.

«Пріѣздъ Петербургскихъ гостей», писалъ Московскій корреспондентъ «Сѣверной Пчелы», «Г.г. Каратыгина и Сосницкаго, настоящий праздникъ для Московской сцены. Всякій разъ когда играютъ они—театръ полонъ, и надобна особенная ловкость и даже крѣпость реберъ для тѣхъ, кто

*) Адъютантъ В. Кн. Михаила Павловича.

приходить въ часы раздачи билетовъ... Г.г. Сосницкій и Каратыгинъ! На нихъ не могутъ наглядѣться и этому не мѣшаетъ ни весенній разъѣздъ изъ столицы по деревнямъ, ни могущественное увлеченіе прощальныхъ баловъ, ни удвоенная дѣятельность послѣ многихъ дней отдыха на Страстной и Свѣтлой недѣляхъ. Я не могъ бы сказать вамъ ничего новаго о г. Сосницкомъ, еслибъ сталъ описывать его игру и единодушный радостный пріемъ, оказываемый ему здѣсь: Сосницкій старинный любимецъ Московской публики, и любовь эта нисколько не охладѣла въ шестнадцать лѣтъ, съ тѣхъ поръ какъ онъ пріѣзжалъ сюда въ первый разъ (въ 1822 г.)» ²⁴⁸).

Таковъ былъ внѣшній успѣхъ гастролей, успѣхъ у большой публики, удостовѣренный газетой, быть можетъ нѣсколько пристрастной въ своихъ симпатіяхъ къ Сосницкому. Совершенно иначе отнеслась къ нимъ критика другихъ журналовъ. Л. Л. (Межевичъ) въ «Литературныхъ Прибавленіяхъ къ Русскому Инвалиду» далъ самый подробный отчетъ о гастроляхъ Сосницкаго и съ его впечатлѣніями необходимо ознакомиться какъ можно внимательнѣе. Сужденія его отличались несомнѣнной крайностью, что было отмѣчено самой редакціей «Прибавленій», предупреждавшей читателей, что она не во всемъ согласна со своимъ сотрудникомъ. Статью Межевича, дающую возможность прослѣдить шагъ за шагомъ, въ хронологическомъ порядкѣ за гастролями Сосницкаго и Каратыгина, въ той ея половинѣ, которая посвящена нашему артисту, можно раздѣлить на двѣ части. Одна даетъ общую характеристику Сосницкаго, другая говоритъ объ исполненіи каждой отдѣльной его роли.

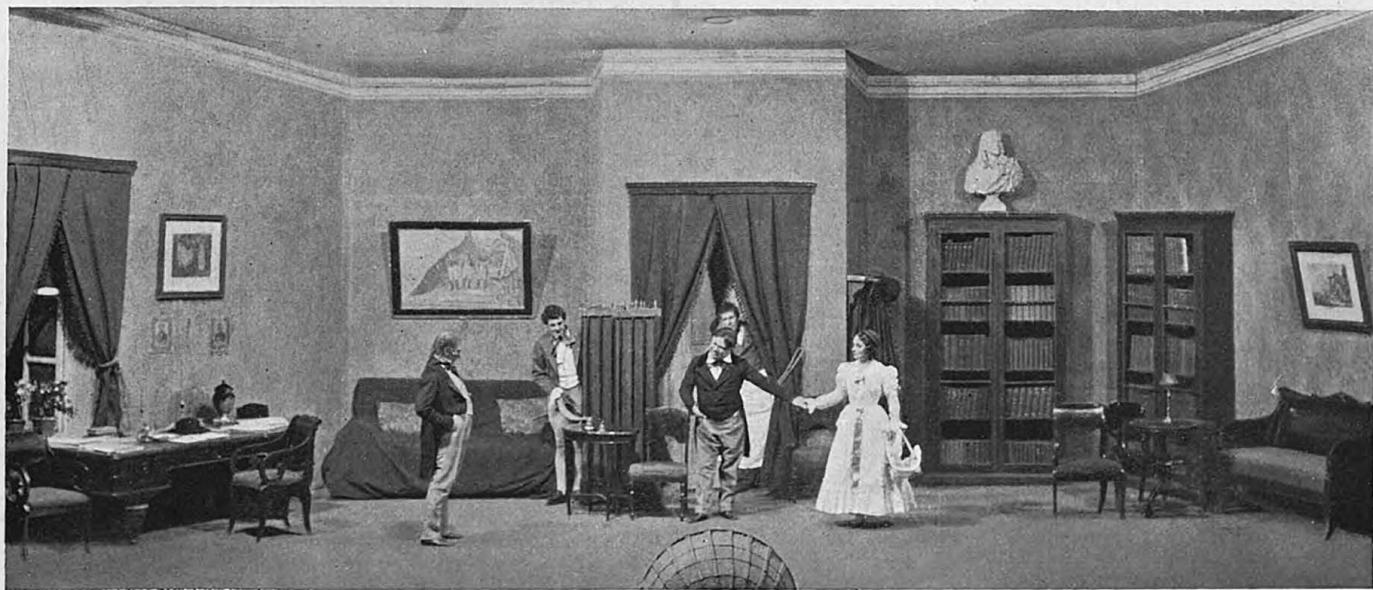
Остановимся сперва на первой. Комическое искусство, по мнѣнію Межевича, бываетъ двоякаго рода: *простодушно комическое*, создавшее для сцены комедію интриги, фарсъ, водевиль, и *высококомическое*, породившее комедію характерную, которая близко граничитъ съ драмой. Для поясненія своей мысли онъ беретъ, для примѣра, артиста Живокини, талантъ котораго своей неподдѣльной веселостью сближаетъ его съ искусствомъ перваго рода, и Щепкина, обладающаго, по его мнѣнію, комизмомъ второго

дѣдъ русской сцены.

рода, всегда согрѣтымъ живымъ, горячимъ чувствомъ. Естественно, говорить онъ, возникаетъ вопросъ, къ которому изъ этихъ двухъ родовъ комическихъ актеровъ отнести Сосницкаго? Приходится отвѣтить, что ни къ одному. Для ролей глубокаго характера, требующихъ художественнаго творчества, каковы Гарпагонъ, Фамусовъ, Городничій, онъ не видитъ въ Сосницкомъ достаточнаго таланта; для простодушнаго же комизма въ немъ не хватаетъ чистой неподдѣльной веселости, которой такъ блисталъ Живокини. Критикъ считаетъ, что Сосницкій даетъ ложное направленіе своему таланту. «Не имѣя», говоритъ онъ, «комизма ни высокаго, ни простодушнаго, онъ одаренъ въ высокой степени игривостью, живостью,—онъ на сценѣ, какъ дома, а это дается не всякому: съ этою неоцѣненной способностью онъ является актеромъ превосходнымъ, которому рѣшительно пока нѣтъ соперниковъ, по крайней мѣрѣ я не знаю; на нашей Московской сценѣ былъ талантъ, который могъ бы быть поставленъ въ параллель съ г. Сосницкимъ: это покойный Сабуровъ, но со смертью этого невознаграждаемаго для нашей сцены актера ваканція его по сію пору остается у насъ въ Москвѣ незанятою ²⁴⁹⁾».

Придя къ заключенію, что Сосницкаго сравнивать не съ кѣмъ и отказавшись отъ первоначальной своей мысли провести параллель между нимъ и Щепкинымъ, критикъ переходитъ къ разбору отдѣльныхъ ролей. Гастроли начались 11 апрѣля. Первый дебютъ въ «Дочери Скупого» *), по его словамъ, прошелъ вяло. «Роль отца въ этой пьесѣ», говоритъ Межевичъ, «роль драматическая, требующая таланта Щепкина, и потому немудрено, что Петербургскій артистъ, при первомъ дебютѣ своемъ, былъ принятъ публикою очень холодно. Послѣ Щепкина трудно играть скупого, особенно на Московской сценѣ, и потому этому холодному приему удивляться нечего» ²⁵⁰⁾. Критикъ считаетъ, что Сосницкій не отгѣнилъ съ достаточной яркостью въ скупомъ самого главнаго и характернаго во всей роли: борьбы между любовью къ деньгамъ и къ дочери, и потому самыя сильныя сцены не производили никакого впечатлѣнія.

*) Въ Петербургѣ Сосницкій впервые выступилъ въ этой пьесѣ въ 1835 г.



Г. УСАЧЕВЪ (БОРЗИКОВЪ), Г. ВИВЬЕНЪ (КН. ВЪТРИНСКІЙ), К. ЯКОВЛЕВЪ (СИНИЧКИНЪ) И Г-ЖА ДОМАШЕВА (ЛИЗА).
«ЛЕВЪ ГУРЫЧЪ СИНИЧКИНЪ» Д. ЛЕНСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА. III АКТЪ.

Слѣдующій выходъ состоялся 13 апрѣля въ «Ревизорѣ», и москвичи впервые увидѣли городничимъ не Щепкина. Какъ ни хорошо игралъ Сосницкій, но сравненіе его со Щепкинымъ оказалось далеко не въ пользу перваго. Межевичъ нашелъ, что Щепкинъ настолько глубоко понялъ замыселъ автора, что самъ слился съ нимъ своею душою, и лицо, созданное фантазіей поэта, возсоздалъ въ своей собственной фантазіи, какъ великій художникъ. Сосницкій же только далъ копію образа, нарисованнаго Гоголемъ, «передалъ роль нота въ ноту», не ожививъ ее собственнымъ вдохновеніемъ *).

Въ этомъ же спектаклѣ данъ былъ водевиль «Гусарская Стоянка». Сосницкій игралъ здѣсь садовника, и критикъ отдаетъ всѣ преимущества въ этой роли Живокини.

«Апрѣля 18-го», читаемъ дальнѣйшее описаніе гастролей,—«Мирандолина» **). Пьеса скучная, которая однакожъ никогда не казалась мнѣ такою скучною, какъ въ этотъ разъ. — Того же числа — «Чиновникъ по особымъ порученіямъ». Въ роли чиновника мы видѣли Щепкина, и потому о г. Сосницкомъ говорить не станемъ» ²⁵¹).

20 апрѣля Сосницкій игралъ Руджіеро въ «Уголино» и заслужилъ, наконецъ, одобреніе безпощаднаго къ себѣ критика, который призналъ, что роль проведена была блестяще и характеръ лукаваго, злого, мстительнаго старика выдержанъ былъ артистомъ превосходно. 25 апрѣля и 26 апрѣля шли съ участіемъ Петербургскаго гастролера пьесы: «Жена кавалериста», «Какаду» и «Лукреція нашего времени», которыхъ критикъ не видѣлъ.

*) Одновременно съ гастрольями Сосницкаго въ Москвѣ въ Петербургѣ шли въ это время гастроли Щепкина, который, между прочимъ, игралъ городничаго. «Литературныя Прибавленія къ Русскому Инвалиду» привѣтствовали великаго артиста восторженной статьей. Критикъ заявлялъ, что публика привыкла видѣть въ этой роли Сосницкаго, и многіе думали, что городничій именно и долженъ быть такимъ; послѣ же Щепкина кажется, что Московскій артистъ не игралъ написанную Гоголемъ роль, а Гоголь съ него списывалъ своего городничаго. (Подробности см. «Литературн. Прибавленія къ Русскому Инвалиду» 1838 г. № 18 стр. 354—355).

**) Въ Петербургѣ пьеса эта шла съ участіемъ Сосницкаго впервые въ 1834 г. и имѣла огромный успѣхъ.

27 апрѣля Сосницкій выступилъ въ знакомой уже намъ пьесѣ Мюссе «Женскій умъ лучше всякихъ думъ», и Межевичъ не могъ не признать, что нашъ артистъ «былъ очаровательно хорошъ: это его роль, его амплуа, въ которомъ нѣтъ ему соперниковъ» ²⁵²).

5 мая въ «Коварствѣ и любви» Сосницкій въ роли маршала снова вызвалъ нареканія критика.

Наконецъ, 8 мая состоялся прощальный выходъ Сосницкаго въ водевилѣ «Дѣвушка-Гусарь». Межевичъ остался вполнѣ удовлетворенъ исполненіемъ и пришелъ къ выводу, что истинное назначеніе таланта нашего артиста— роли свѣтскихъ людей съ бойкимъ, живымъ характеромъ. Въ этихъ роляхъ, по его мнѣнію, у него нѣтъ соперниковъ, и нельзя не пожалѣть, что такое амплуа не пользуется его любовью.

Еще болѣе рѣзко, чѣмъ Межевичъ, отозвался о Сосницкомъ Бѣлинскій. Онъ помѣстилъ въ «Московскомъ Наблюдателѣ» статью, озаглавленную «Г. Сосницкій на Московской сценѣ въ роли городничаго», въ которой не упомянулъ ни разу имени нашего артиста, но вынесъ ему самый суровый приговоръ слѣдующими строками: «Гете сказалъ, что онъ никогда не почиталъ себя обязаннымъ читать плохихъ авторовъ, но что онъ вмѣнялъ себѣ въ обязанность смотрѣть на посредственныхъ и дурныхъ актеровъ, чтобы тѣмъ лучше цѣнить хорошихъ. Не для какихъ нибудь сравненій, а, какъ фактъ, говоримъ мы, что только 13 апрѣля постигли мы талантъ Щепкина во всей его безконечной силѣ». А заканчивается статья такими словами: «Вообще, «Ревизоръ» у насъ идетъ хоть куда: есть общность въ ходѣ цѣлой пьесы, а это не шутка. Въ послѣдній разъ, о которомъ мы говоримъ, кромѣ городничаго, всѣ играли болѣе или менѣе хорошо, начиная отъ почтеннаго судьи Ляпкина-Тяпкина до Мишки» ²⁵³).

Въ защиту Сосницкаго противъ нападокъ Бѣлинскаго крайне неудачно выступилъ Булгаринъ, что вызвало ядовитый отвѣтъ Бѣлинскаго ²⁵⁴).

Изъ сравнительнаго описанія игры Щепкина и Сосницкаго въ «Ревизорѣ», сдѣланнаго Д. В. Аверкіевымъ, видно, что каждый былъ по своему превосходенъ: «Оба артиста играли одинаково превосходно, различіе же въ

исполненіи зависѣло въ сильной степени отъ самаго рода дарованія обоихъ. Одинъ (Щепкинъ) былъ по преимуществу комикъ, способности другого (Сосницкій) опредѣлялись такъ называемымъ амплуа большихъ характерныхъ ролей. У одного городничій выходилъ простоватѣе, трусливѣе, и тамъ, гдѣ былъ просторъ комической ярости и злости, напримѣръ, въ 5-мъ актѣ, Щепкинъ дѣлалъ чудеса; у Сосницкаго городничій выходилъ сдержаннѣе, болѣе себѣ на умѣ; самое плутовство его было, такъ сказать, обработанное, не являлось какъ бы естественной принадлежностью лица, а походило на вещь, приобрѣтенную долгимъ опытомъ» ²⁵⁵).

Но если даже отказаться отъ сравнительной оцѣнки и согласиться, что роль городничаго давалась Щепкину гораздо лучше, нежели Сосницкому, то все же нельзя не признать, что отзывъ Бѣлинскаго грѣшилъ пристрастіемъ. Мы видѣли, что Межевичъ, отнесшійся къ Сосницкому, въ общемъ, крайне отрицательно, сумѣлъ, тѣмъ не менѣе, оцѣнить нѣкоторыя стороны его таланта; этого нельзя сказать про Бѣлинскаго, который въ артистѣ одного амплуа со Щепкинымъ не могъ видѣть никакихъ достоинствъ. Въ то время какъ Гоголь, болѣзненно остро чувствовавшій недостатки современнаго русскаго театра и потому предъявлявшій къ актерамъ самыя строгія требованія, находилъ возможнымъ воздавать свою дань восхищенія не только Щепкину, но и Сосницкому, каждому сообразно ихъ заслугамъ, Бѣлинскій, преклоняясь передъ однимъ Щепкинымъ, въ Сосницкомъ не замѣчалъ ничего, кромѣ недостатковъ. «Роль городничаго», писалъ онъ по адресу Сосницкаго, «была *очень опошлена* во время его (т. е. Щепкина) отсутствія» ²⁵⁶). По поводу «Коварства и Любви» онъ писалъ: «Всѣхъ лучше игралъ г. Усачевъ, но ему не апплодировали; всѣхъ хуже игралъ г. Сосницкій, но ему апплодировали... г. Сосницкій въ роли маршала напомнилъ собою г. Баранова: онъ игралъ не вельможу, не придворнаго, а какого то шута самаго пошлаго тона».

Намъ кажется, что главная причина несправедливаго отношенія Бѣлинскаго къ Сосницкому въ роляхъ, въ которыхъ онъ раньше видѣлъ Щепкина, совершенно правильно опредѣлена артистомъ Леонидовымъ: «Лучшая

реклама—это первое впечатлѣніе; оно сильно дѣйствуетъ не только на зрителей, но и на критиковъ, и на присяжныхъ рецензентовъ. Припомните самого Бѣлинскаго. Какимъ восторженнымъ выходилъ онъ изъ театра послѣ первыхъ представленій съ Мочаловымъ и Щепкинымъ и какъ охладѣвалъ въ послѣдующихъ. Съ какимъ апатичнымъ хладнокровіемъ разбиралъ онъ Каратыгина и Сосницкаго въ тѣхъ же роляхъ, и какъ восторгался ими, смотря представленіе пьесъ, въ которыхъ не играли Московскіе артисты» ²⁵⁷)?

Московскіе театралы находились подъ столь сильнымъ обаяніемъ таланта Щепкина, что не допускали возможности, чтобы другіе артисты могли исполнять его роли по своему хорошо. Нѣкоторые, какъ, на примѣръ, А. Д. Галаховъ, прямо заявляли, что со смертью Щепкина умеръ и городничій, и тотъ же Галаховъ говорилъ, что даже такой артистъ, какъ Сосницкій представлялъ не городничаго, а скорѣе ловкаго частнаго пристава ²⁵⁸).

Если Московскія гастроли Сосницкаго и прошли съ несомнѣннымъ внѣшнимъ успѣхомъ, то внутренняго удовлетворенія они, во всякомъ случаѣ, дать нашему артисту не могли; отзывы печати должны были оставить его подъ слишкомъ тяжелымъ впечатлѣніемъ.

Х.

Самой крупной по успѣху новостью сезона 1838 года была небольшая историческая пьеса Полевого «Дѣдушка Русскаго Флота», выдержавшая въ короткій срокъ 23 представленія. «Дѣдушку» назначали играть по три раза въ недѣлю», сообщалъ счастливый авторъ въ письмѣ своему брату. «Онъ сдѣлался народною пьесою. Билетовъ достать ни въ кресла, ни въ ложи невозможно каждый разъ» ²⁵⁹). Несмотря на то, что въ Большомъ театрѣ шли гастроли Тальони, публика буквально осаждала Александринскій театръ. «Что-жъ даютъ тамъ?» спрашивалъ въ «Сѣверной Пчелѣ» Н. И. Гречъ. «Героическую ли трагедію въ пяти дѣйствіяхъ? Замысловатую ли комедію въ родѣ «Горе отъ ума?» Или великолѣпную оперу съ блистательнымъ спектаклемъ? Чѣтъ, тамъ даютъ небольшую



Г. БРАГИНЪ (ПУСТОСЛАВЦЕВЪ), Г-ЖА РАЧКОВСКАЯ (СУРМИЛОВА), Г. УСАЧЕВЪ (БОРЗИКОВЪ) И Г. ПАШКОВСКІЙ (НАЛИМОВЪ).
«ЛЕВЪ ГУРЫЧЪ СИННИКИНЪ» Д. ЛЕНСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

пьесу въ одномъ актѣ, безъ всякихъ замысловъ, прикрасъ, причудъ, безъ пѣнія, безъ танцевъ, но согрѣтую чувствомъ любви къ отечеству и къ его славѣ, оживленную воспоминаніемъ о великомъ Петрѣ и безсмертномъ его созданіи русскаго флота» ²⁶⁰).

Представитель критики противоположнаго литературнаго лагеря видѣлъ причину успѣха пьесы совершенно въ томъ же, что и Гречъ,—въ ея національно-патріотическомъ характерѣ: невидимое присутствіе на сценѣ великаго преобразователя Россіи невольно чувствовалось зрителями и вызывало въ нихъ подъемъ, который поддерживался превосходной игрой артистовъ. Нельзя не согласиться съ мнѣніемъ автора хроники Петербургскихъ театровъ, что постановка этой пьесы, казавшейся почти дѣтской еще четверть вѣка назадъ, а теперь, конечно, утратившей всякое значеніе для публики, воспитанной на риторическихъ упражненіяхъ Кукольника, Бахтурина и Ободовскаго, являлась несомнѣннымъ шагомъ впередъ къ чисто народной драмѣ ²⁶¹). «Мы радуемся этимъ опытамъ г. Полевого», писалъ Московскій журналъ «Галатея»,—«не какъ художественнымъ произведеніямъ, но какъ опытамъ русской драмы, какъ доказательству того, что можно сдѣлать для драмы изъ русской исторіи и преимущественно изъ временъ Петра» ²⁶²).

Въ «Дѣдушкѣ русскаго флота» участвовали лучшіе артисты; Сосницкій игралъ стараго голландца Брандта, которому Петръ Великій поручилъ починку ботика, ставшаго родоначальникомъ русскаго флота. По единогласному свидѣтельству современниковъ, роль эта исполнялась имъ блестяще. Полевой писалъ своему брату, что на 4-мъ представленіи пьесы Государь прошелъ за кулисы, подозвалъ Сосницкаго и благодарилъ его... При одномъ появленіи Сосницкаго на сцену въ зрительной залѣ начинался громъ и крикъ ²⁶³). Въ оцѣнкѣ какъ пьесы, такъ и игры Сосницкаго объединилась критика противоположныхъ направленій, и «Сѣверная Пчела» сошлась на этотъ разъ съ «Русскимъ Инвалидомъ» ²⁶⁴). Даже Л. Л. (Межевичъ), столь скупой на похвалы нашему артисту, посвятилъ ему слѣдующія знаменательныя строки: «г. Сосницкій въ роли Брандта—

верхъ совершенства! Я видѣлъ въ этой роли Щепкина и если бѣ спросили у меня: кто лучше? я бы отвѣчалъ: оба лучше. Щепкинъ увлекаетъ горячностью чувства, которымъ кипитъ русская душа его... вы увлечены, вы сладко плачете съ этимъ дряхлымъ старцемъ, но кончилась пьеса, настаетъ минута холоднаго сужденія; вы сознаетесь, что не голландца видѣли передъ собою, а горячаго русскаго патріота. Г. Сосницкій, напротивъ, умѣлъ до того вѣрно обработать пластическую сторону своей роли, что его старческій образъ живо запечатлѣвается въ вашемъ воображеніи; эта пластическая обработка возвысилась у него до художественнаго творчества; онъ не увлечетъ васъ съ такою силою, какъ Щепкинъ, не сожметъ, не истерзаетъ такъ сердца вашего, но вы ни разу, однако, не забудете, что передъ вами—Брандтъ-Голландецъ, а не пламенный патріотъ русскій ²⁶⁵).

Успѣхъ «Дѣдушки русскаго флота» далъ Полевому мысль поставить другую патріотическую пьесу: «Иголкинъ — купецъ Новгородскій», въ которой Сосницкій игралъ старика-тюремщика. Роль эта второстепеннаго значенія, притомъ очерченная авторомъ крайне блѣдно, въ исполненіи нашего артиста выросла въ крупную характерную фигуру, которая обращала на себя всеобщее вниманіе. «Нельзя достаточно налюбоваться на этого артиста», писалъ про Сосницкаго въ своей рецензій О. А. Кони. «Откуда беретъ онъ такое разнообразіе, такой комизмъ, непринужденный, увлекательный своею простотою и естественностью. Вотъ истинное искусство: оно чисто, какъ золото!» ²⁶⁶).

Менѣе удалась Сосницкому роль старика Дюбреля въ переводной пьесѣ въ стихахъ Д. Т. Ленскаго «Мальвина, или урокъ богатымъ невѣстамъ». Пьеса эта большого драматическаго интереса, полная, выражаясь словами Бѣлинскаго, ума и чувства и дающая просторъ развернуться всякому истинному дарованію, была уже извѣстна по оригиналу, исполнявшемуся французской труппой Михайловскаго театра. Пользуясь этимъ, одинъ изъ театральныхъ критиковъ провелъ параллель между игрой Сосницкаго и извѣстнаго французскаго артиста Эрика-Бернара. Сравненіе оказалось далеко неблагопріятнымъ для перваго. Тогда какъ Бернаръ, по

мнѣнію автора статьи, подошелъ къ роли съ драматической стороны, отчего и вся пьеса приобрѣтала глубокой драматическій смыслъ, Сосницкій внесъ въ свое исполненіе комическій оттѣнокъ и этимъ измѣнилъ внутреннее значеніе пьесы. Изъ драматической фигуры у него получился веселый и добрый старичекъ, который все шутитъ и смѣшитъ каждого своею простотою. Всѣ преимущества критикъ отдаетъ Бернару и оправдываетъ Сосницкаго лишь тѣмъ, что самъ переводчикъ придалъ роли Дюбреля нѣсколько водевильный характеръ, отступя этимъ отъ оригинала пьесы ²⁶⁷).

Бѣлинскій заявлялъ, что онъ не былъ ни потрясенъ, ни тронуть игрою Сосницкаго, хотя въ ней чувствовалось большое искусство ²⁶⁸).

Совершенно иного рода критическую оцѣнку встрѣтилъ Сосницкій въ этой роли у Межевича, который находилъ, что, если въ началѣ пьесы онъ и былъ немного холоденъ, то зато потомъ исполненіе его производило самое глубокое впечатлѣніе и доказывало, что онъ можетъ быть превосходнымъ артистомъ ²⁶⁹).

Бѣдность репертуара русской сцены, состоявшего преимущественно изъ переводовъ и передѣлокъ, неизбежно вела къ тому, что однѣ и тѣ же пьесы давались одновременно по русски и по французски. Труппа Михайловскаго театра блистала самыми первоклассными талантами, и критика нерѣдко пользовалась игрой французскихъ артистовъ, какъ матеріаломъ для сравненія съ исполненіемъ ихъ русскихъ товарищей.

Мы только что приводили такой примѣръ параллели между Сосницкимъ и Эрикомъ-Бернаромъ. Постановка переводной пьесы «Влюбленный Братъ», шедшей въ оригиналѣ подъ заглавіемъ: «Rodolphe, ou le frère et la soeur» дала критику «Русскаго Инвалида» новый поводъ сравнить игру Сосницкаго и французскаго артиста, на этотъ разъ уже не Бернара, а не менѣе талантливаго Поля Мине. Результатомъ этого сравненія, оказавшагося снова не въ пользу Сосницкаго, была слѣдующая длинная отвѣдь по его адресу: «Игра г. Поль-Мине трогаетъ, а не смѣшитъ, г. Сосницкій charge un peu trop, а это вредитъ искусству: комическій родъ вовсе не каррикатурный. Мы увѣрены, что люди благоразумные не

будутъ обвинять насъ въ излишней строгости къ артисту, котораго талантъ признанъ всѣми и которому публика такъ часто рукоплещетъ. Напротивъ, мы первые готовы признать въ г. Сосницкомъ весьма значительный талантъ для нѣкоторыхъ ролей, а требуемъ отъ него вполне удовлетворительной игры потому именно, что признаемъ въ немъ дарованіе, и потому еще, что онъ берется за роли весьма важныя, которыя требуютъ всей обдуманности, всего вниманія артиста... Артистъ, котораго природа надѣлила средствами, который такъ прекрасно умѣетъ изображать умнаго, хитраго Фигаро, который въ репертуарѣ своемъ считаетъ сотни ролей, выполненныхъ очень искусно, такой артистъ не долженъ прибѣгать къ пустымъ средствамъ, которыя могутъ только исторгнуть громкое рукоплесканіе райка, но никогда не приобретутъ одобренія просвѣщенныхъ любителей театра» ²⁷⁰).

Какъ бы ни были непріятны для Сосницкаго такого рода замѣчанія, но польза и значеніе ихъ не подлежатъ никакому сомнѣнію. Не мало авторовъ того времени главный успѣхъ своихъ пьесъ строили на грубомъ шаржѣ и каррикатурѣ. Нѣтъ ничего удивительнаго, если Сосницкій, совершенно безсознательно, могъ иногда прибѣгать къ дешевымъ эффектамъ, которые такъ приходились по вкусу невзыскательному большинству публики, воспитанной на пошломъ водевилѣ. Статьи же, подобныя вышеприведенной, должны были развивать въ артистахъ, хотя бы и достигшихъ самой крупной извѣстности, чувство самокритики и заставлять ихъ относиться строже къ себѣ и къ своему искусству.

24 августа 1838 г., въ бенефисъ артиста Величина, поставлена была опера-водевиль кн. Шаховскаго «Женщина-Лунатикъ», которую въ 20-хъ годахъ съ такимъ блескомъ разыгрывали Семенова, Сосницкій, Рязанцевъ и Климовскій. Весь этотъ ансамбль уже распался, остался одинъ Сосницкій, который отъ роли своей отказался, и пьеса, имѣвшая прежде, исключительно благодаря превосходной дружной игрѣ исполнителей, огромный успѣхъ, теперь, при новомъ составѣ артистовъ, наводила одну лишь скуку, вызывая въ рецензентѣ грустныя мысли объ утратѣ прошлаго ²⁷¹).



Г. ОСОКИНЪ ВЪ РОЛИ ГР. ЗЕФИРОВА И Г-ЖИ: ШОСТАЧЕНКО, АЛИНА, ТРОИЦКАЯ И СОТРУДНИЦА РУС. ДРАМЫ ВЪ РОЛИ ПУЛЯРОКЪ.
«ЛЕВЪ ГУРЫЧЪ СИНИЧКИНЪ» Д. ЛЕНСКАГО НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА. IV АКТЪ.

Журнальные отчеты о театральномъ сезонѣ того же года сохранили намъ еще свѣдѣнія объ удачномъ участіи Сосницкаго въ переводныхъ комедіяхъ Ленскаго «Дамскій тайный совѣтникъ» и Вальберха «Женщина въ тридцать лѣтъ», а также о томъ, что въ бенефисъ его, 30 ноября, плохой выборъ пьесъ искупался хорошей игрой бенефицианта ²⁷²). За бенефисъ этотъ ему пожаловали изъ Кабинета Его Величества брилліантовый перстень и такимъ же подаркомъ онъ былъ Высочайше награжденъ «за отличную игру въ пьесахъ: «Дѣдушка русскаго флота» и «Ложа 1 яруса» ²⁷³).

Н. А. Полевой въ короткій срокъ поставилъ третье свое драматическое произведеніе—«Смерть или честь», заимствованное изъ французской повѣсти. Сосницкій игралъ въ этой драмѣ стараго табачнаго торговца Шнупфтуха и не мало содѣйствовалъ большому успѣху пьесы.

23 февраля 1839 г. Сосницкій былъ уволенъ въ 28-дневный отпускъ въ Москву. Такіе друзья, какъ Щепкинъ и Ленскій, всегда радушно принимали его тамъ, и жизнь въ первопрестольной столицѣ была для него самымъ пріятнымъ отдыхомъ. Опубликованныя П. А. Каратыгинымъ письма Ленскаго къ Сосницкому и его юмористическія стихотворныя посланія къ нему краснорѣчиво свидѣтельствуютъ о самомъ трогательномъ, нѣжномъ отношеніи знаменитаго водевилиста къ нашему артисту. Въ одномъ изъ такихъ посланій, относящемся къ 6 мая 1839 года, очень забавно рисуется, между прочимъ, картина современной Московской сцены:

«Что написать мнѣ вамъ о нашихъ новостяхъ?
Всегда одно и то-жъ у насъ въ Вѣдомостяхъ:
Балетъ и опера здѣсь водевиль и драму
Убили навсегда и опустили въ яму.
Идетъ «Гамлетъ», «Скопѣнъ»—въ театръ никто нейдетъ;
«Смерть или честь» дала лишь тысячу шестьсотъ *)
И даже самъ «Робертъ» свои теряетъ силы,
Все стало жертвою «Аскольдовой могилы».

*) Малый успѣхъ драмы Полевого Ленскій опредѣляетъ цифрою театральныхъ сборовъ при ея представленіяхъ. Примѣчаніе П. Каратыгина.

Изъ Польши къ намъ сюда пѣвицу привезли:
Актриса—чудеса и голосъ—ай-люли.
Я чуть было въ бѣду несчастный не попался
За то, что хлопалъ ей, да мало восхищался,
И пѣсенку сложилъ, какъ русскій Дежажъ,
У насъ вѣдь есть свои *talents privilégiés*» ²⁷⁴).

16 мая 1839 г. семья артистовъ Александринскаго театра потеряла талантливаго своего товарища и общаго любимца Н. О. Дюра, скончавшагося отъ чахотки. Около года тому назадъ онъ простудился на морской прогулкѣ и съ тѣхъ поръ не могъ уже окончательно оправиться. По настоянію друзей онъ отказался отъ всякой дѣятельности, принялся лечиться и сталъ себя чувствовать какъ будто гораздо лучше. Въ это время подоспѣлъ бенефисъ Сосницкаго; бенефицианту нужно было имя Дюра для афиши, а Дюру хотѣлось непременно сыграть для собственнаго душевнаго спокойствія. Спектакль состоялся 30 ноября 1838 г., а черезъ мѣсяцъ Дюръ выступилъ уже послѣдній разъ въ жизни: болѣзнь приняла угрожающій характеръ, и черезъ полгода его не стало. Біографъ Дюра утверждаетъ, что изъ артистовъ онъ больше всѣхъ уважалъ Сосницкаго и всегда ставилъ себя много ниже его, не изъ ложнаго самолюбія, но по внутреннему чувству ²⁷⁵).

Смерть Дюра подѣйствовала самымъ удручающимъ образомъ на В. Н. Асенкову, здоровье которой снова значительно ухудшилось, и къ горю Сосницкаго о потерѣ близкаго человѣка присоединилось еще безпокойство за свою ученицу, къ которой онъ былъ привязанъ какъ къ родной дочери.

Нельзя не отмѣтить, что 29 мая 1839 года, при участіи Сосницкаго въ главной роли, впервые была поставлена по русски пьеса «Отецъ дебютантки», шедшая въ 1838 году въ Михайловскомъ театрѣ въ оригиналѣ *), послужившемъ матеріаломъ для знаменитаго впослѣдствіи водевиля Д. Т. Ленскаго «Левъ Гурычъ Синичкинъ». «Отецъ дебютантки» былъ встрѣченъ

*) «Le père de la débutante». Vaudeville en cinq tableaux par M. M. Bayard et Théaulon.

неодобительно печатью: О. А. Кони находилъ, что пьеса, посвященная закулисному міру, разрушаетъ иллюзію зрителей, незнакомыхъ съ театральнымъ бытомъ и вѣрующихъ въ красоту театра. «Намъ остается только вздохнуть», говорилъ онъ, «и сказать себѣ въ утѣшеніе, что г. Сосницкій придалъ много истины и натуры, довольно дурно переданному съ французскаго характеру стараго артиста Гаспара» ²⁷⁶).

Межевичъ рѣзко порицалъ исполненіе и о Сосницкомъ замѣтилъ, что онъ, забавный въ нѣсколькихъ сценахъ, въ остальныхъ «большею частью употреблялъ фарсы, недостойные его таланта, стараясь ими замѣнить недостатокъ веселости, которая на этотъ разъ какъ будто его оставила» ²⁷⁷).

Распри, царившія между журналомъ стараго направленія «Библіотека для чтенія», редактировавшимся Сенковскимъ, и прогрессивными изданіями Краевского «Отечественныя Записки» и «Литературныя Прибавленія къ Русскому Инвалиду», лѣтомъ 1839 года коснулись мимоходомъ сцены Александринскаго театра. Молодая литература подвергала гоненіямъ нѣкоторыя слова, какъ, на примѣръ, *сей* и *оный*, совершенно справедливо замѣняя ихъ мѣстоименіями *этотъ* и *тотъ*. Проповѣдывалось сліяніе предлоговъ со словами, какъ, на примѣръ, *к чему*; вмѣсто петербургскій начали писать *петербуржскій* и т. п. Баронъ Брамбеусъ сильно возсталъ противъ такихъ новшествъ; «Сѣверная Пчела» также подняла свой голосъ и началась общая литературная война. Въ самый разгаръ полемики артистъ Максимовъ поставилъ въ свой бенефисъ водевиль неизвѣстнаго автора подъ заглавіемъ: «Сей и оный, соч. бар... Брамб...», въ которомъ осмѣивались всѣ эти литературныя распри. Водевиль оказался крайне неудачнымъ; такъ, на примѣръ, Сосницкому, изображавшему въ немъ издателя, который бракуетъ рукопись юнаго автора, приходилось распѣвать куплеты подобнаго рода:

«Сей, сія... что за манера?
Оный встрѣтится разъ пять,
К сожалѣнію безъ ѣра
Въ цѣлой книгѣ не съискать;

дѣдъ русской сцены.

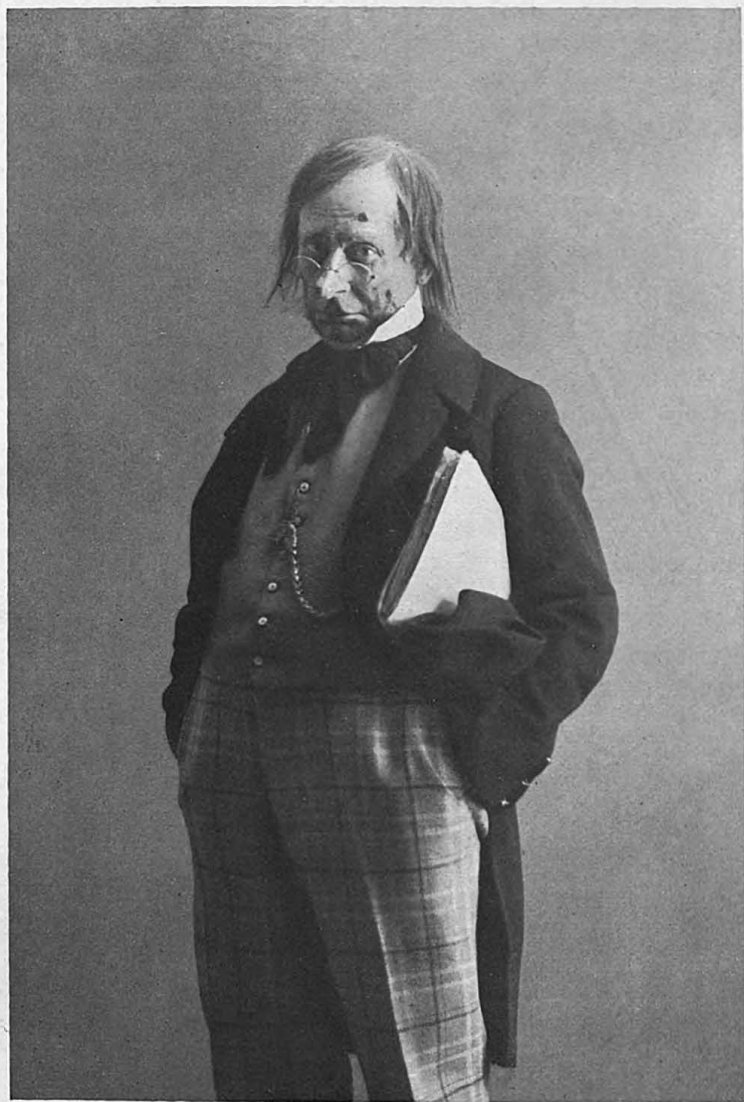
Здѣсь на правила опала
И къ чему они ведутъ!
Отъ предлоговъ толку мало,
Всѣ союзами живутъ» ²⁷⁸).

Временный успѣхъ этой шутки объяснялся лишь ея злободневностью. Главный интересъ текущаго лѣтняго сезона сосредоточился на постановкѣ 2 и 3 акта «Горе отъ ума», которое не давалось больше года. Отрывки эти были возобновлены по случаю гастролей четы Московскихъ артистовъ Орловыхъ, въ день бенефиса режиссера Куликова 26 іюня и затѣмъ повторены 28 іюня. Сосницкій впервые игралъ Фамусова, и нужно думать, что роль эта ему не удалась. В. С. Межевичъ въ отчетѣ о первомъ спектаклѣ ни слова не упоминаетъ объ исполнителѣ Фамусова, и даже малотребовательный рецензентъ «Репертуара» отзывался объ немъ очень сдержанно ²⁷⁹). Когда же полтора года спустя въ Александринскомъ театрѣ возобновили «Горе отъ ума» полностью, то роль Фамусова была уже передана П. А. Каратыгину.

15 сентября 1839 г., въ бенефисъ жены Сосницкаго, поставлена была новая пьеса Полевого «Первое представленіе мельника, колдуна, обманщика и свата». Это была первая попытка вывести на сцену главныхъ литературныхъ дѣятелей временъ Императрицы Екатерины II,—попытка, не всѣмъ удачная, такъ какъ дѣйствующія лица вышли блѣдными и пьеса выдержала только четыре представленія, несмотря на хорошее исполненіе ролей, которыя были распредѣлены между лучшими силами слѣдующимъ образомъ: Третьяковскій—Сосницкій, Сумароковъ—П. Каратыгинъ, Аблесимовъ—Максимовъ I, Книперъ, содержатель нѣмецкаго театра—Мартыновъ, Жуковъ, племянникъ Третьяковскаго—Куликовъ ²⁸⁰).

По отзыву Межевича, Сосницкій далъ прекрасное изображеніе Третьяковскаго, въ которомъ ясно были отлѣнены всѣ смѣшныя и дурныя стороны характера этого человѣка ²⁸¹).

Въ томъ же спектаклѣ дана была переведенная съ французскаго пьеса «Фебусъ, публичный писецъ», въ которой Сосницкій игралъ самого



Г. УСАЧЕВЪ ВЪ РОЛИ БОРЗИКОВА.
«ЛЕВЪ ГУРЫЧЪ СИНИЧКИНЪ» Д. ЛЕНСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Фебуса, и, по общему признанію критики, создалъ эту роль. Межевичъ утверждалъ, что пока въ этой пьесѣ участвуетъ Сосницкій—успѣхъ ея обезпеченъ. Публика устроила своему любимцу шумныя оваціи за заключительные куплеты:

«Не знаю я, надолго ли прощаюсь,
И потому рѣшаюсь сказать:
Я двадцать лѣтъ *тружуся и стараюсь*,
Чтобъ публикѣ почтенной угождать.
Когда у насъ могли повеселиться,
Когда вы всѣ довольны были мной,
То я прошу со мною расплатиться
Безъ барыша—хоть крайнею цѣной».

Бурныя рукоплесканья были отвѣтомъ на эти слова, и зрители дружно благодарили артиста за его *труды и старанья* ²⁸²).

Очень часто Сосницкій являлся спасителемъ авторовъ, и, самыя ничтожныя пьесы, благодаря его исполненію, обреченныя, казалось бы, на полное паденіе, имѣли успѣхъ. Нѣтъ потому ничего удивительнаго, если постановка небольшого водевиля Коровкина «Его Превосходительство, или средство нравиться» отмѣчалась въ театральной хроникѣ слѣдующими строками: «Его Превосходительство» нашелъ прекрасныя средства понравиться публикѣ; онъ явился въ лицѣ г. Сосницкаго, облекшись въ его ловкія прекрасныя формы» ²⁸³).

Осенью 1839 г. пріѣзжалъ въ Петербургъ Ленскій. По обыкновенію, онъ гостилъ у Сосницкаго и, по возвращеніи въ Москву, выразилъ ему свою благодарность за радушный пріемъ юмористическимъ стихотворнымъ посланіемъ, въ которомъ привѣтствовалъ своего гостепріимнаго хозяина, его жену и даже татарина слугу, поступившаго къ Сосницкому мальчикомъ и жившаго у него въ домѣ много лѣтъ. Личныя его чувства къ другу переданы были въ слѣдующихъ трогательныхъ словахъ:

«Я помню васъ, мой другъ, люблю и почитаю;
И каждый день и каждый часъ

дѣдъ русской сцены.

Въ душѣ моей вашъ образъ будетъ—
А, если я забуду васъ,
Тогда самъ Богъ меня забудетъ» ²⁸⁴).

Если выше намъ приходилось говорить о болѣе чѣмъ рѣзкихъ сужденіяхъ Бѣлинскаго о Сосницкомъ, то теперь мы имѣемъ возможность упомянуть про иную его оцѣнку нашего артиста. Переселившись изъ Москвы въ Петербургъ и сдѣлавшись театральнымъ рецензентомъ «Прибавленій къ Русскому Инвалиду», Бѣлинскій помѣстилъ въ этомъ журналѣ обстоятельную характеристику Александринскаго театра, снабдивъ свои очерки подзаголовкомъ «Изъ писемъ Москвича». Очерки эти какъ бы составляли часть той оживленной переписки съ оставшимися въ Москвѣ друзьями Боткинымъ, Катковымъ, Кудрявцевымъ и др., въ которой Бѣлинскій давалъ обстоятельный отчетъ о всѣхъ своихъ думахъ и впечатлѣніяхъ, связанныхъ съ переѣздомъ изъ одной столицы въ другую ²⁸⁵).

Впечатлѣнія свои объ Александринскомъ театрѣ Бѣлинскій передаетъ путемъ сравненія главныхъ силъ труппы Москвы и Петербурга. Указавъ въ первомъ своемъ письмѣ, чѣмъ отличаются другъ отъ друга Мочаловъ и Каратыгинъ, Бѣлинскій въ слѣдующемъ письмѣ пишетъ: «Какъ истинные москвичи, вы знаете, въ чемъ разница между Мочаловымъ и Каратыгинымъ. Подобная же разница есть и между Щепкинымъ и Сосницкимъ не въ томъ смыслѣ, чтобы Щепкинъ своими недостатками походилъ на Мочалова и ими давалъ надъ собой верхъ Сосницкому, а въ томъ, что, оставляя въ сторонѣ неумѣстный споръ о степени таланта того и другого артиста, нельзя не сознаться, что и у Сосницкаго есть своя сторона превосходства надъ Щепкинымъ, общая всему петербургскому» ²⁸⁶).

Нагляднымъ подтвержденіемъ этихъ мыслей служить описаніе Бѣлинскаго въ томъ же письмѣ спектакля 11 декабря 1839 г., являшагося повтореніемъ бенефиса Сосницкаго 8 того же декабря. Давались пьесы Полевого «Ужасный незнакомецъ, или у страха глаза велики» и Коровкина «Дѣдушка и внучекъ» и «Такъ да не такъ». Первая комедія была ошикана, и Бѣлинскій совершенно основательно замѣтилъ, что можно было

бы упрекнуть Сосницкаго въ дурной игрѣ, если бы имѣть на это право, до того роль его была безсмысленна. Гораздо больше интереса вызвала вторая пьеса, всѣ недостатки которой искупались замѣчательнымъ исполненіемъ Сосницкаго роли дѣдушки. Восторженно рассказываетъ Бѣлинскій, съ какимъ удивительнымъ искусствомъ Сосницкій, играя комическую роль, умѣлъ трогать и возбуждать не смѣхъ, а чувство, не переставая въ то же время быть смѣшнымъ. «Его невозможно было узнать», говоритъ Бѣлинскій: «сгорбленный станъ, восьмидесятилѣтнее и предоброе лицо, голосъ, манеры, даже произношеніе, дающее знать о недостаткѣ зубовъ,—словомъ, все до малѣйшаго оттѣнка, до едва замѣтной черты, было бы въ высшей степени вѣрно, правдоподобно, естественно, артистически искусно. Въ каждомъ словѣ, въ каждомъ движеніи виденъ былъ добрый, благородный, теплый старикъ. Невозможно требовать большаго и лучшаго отреченія отъ своей личности, и только афишка могла увѣрить меня, что это былъ Сосницкій, а не другой какой нибудь актеръ, которому по причинѣ собственныхъ восьмидесяти лѣтъ за плечами не для чего было прикидываться старикомъ. Вотъ въ этомъ то я и вижу превосходство Сосницкаго передъ Щепкинымъ: послѣдняго вы вездѣ и во всемъ узнаете, хотя онъ каждую роль выполняетъ совершенно сообразно съ ея духомъ и характеромъ. Ему измѣняетъ не талантъ, не искусство, но его фигура, такая то одному ему свойственная манера, отъ которой онъ вполнѣ никакъ не можетъ отрѣшиться. Въ этомъ отношеніи изъ русскихъ актеровъ у Сосницкаго едва ли есть соперники: самого Каратыгина, глубоко постигшаго эту внѣшнюю сторону искусства, вы всегда узнаете по голосу и еще по чему то особенному, только ему принадлежащему, но Сосницкій перерождается, подобно Протею, въ тѣхъ роляхъ, которыми можетъ овладѣть вполнѣ. Мы замѣтили въ его игрѣ только одинъ недостатокъ: въ патетическихъ сценахъ мы желали бы слышать этотъ трепетъ чувства, эту электрическую теплоту души, которыми Щепкинъ такъ обаятельно и такъ могущественно волнуетъ массы и увлекаетъ ихъ по волѣ своей огненной натуры. Вотъ здѣсь превосходство Щепкина надъ Сосниц-

дѣдъ русской сцены.

кимъ, и превосходство, котораго тайна, кажется, не совсѣмъ въ органѣ голоса. И въ этихъ двухъ пунктахъ вообще главная разница между театрами обѣихъ нашихъ столицъ. Во всякомъ случаѣ, я готовъ сто разъ видѣть Сосницкаго въ роли дѣдушки, но тѣмъ не менѣе, глубоко и болѣзненно буду завидовать вамъ если вы увидите въ ней Щепкина».

Въ фарсѣ «Такъ да не такъ» Бѣлинскій съ изумленіемъ увидѣлъ, что Сосницкій словно чудомъ изъ 80-лѣтняго старика превратился вдругъ въ легкомысленнаго гусарскаго маіора, ухаживающаго за всякою женщиной, которую только видитъ. «Тщетно», говоритъ онъ, «старался я найти въ лицѣ Сосницкаго что нибудь похожее на лицо дѣдушки, котораго видѣлъ передъ собою четверть часа назадъ, и котораго лицо я никогда не забуду— столько въ немъ характеристическаго. Непостижимое искусство»²⁸⁷).

Выписки наши изъ Бѣлинскаго нѣсколько разрослись, но сужденія великаго критика настолько краснорѣчиво говорятъ сами за себя, что мы не сочли себя въ правѣ ограничиться ихъ краткимъ пересказомъ, тѣмъ болѣе что вышеприведенные отрывки изъ статьи Бѣлинскаго служатъ драгоценнымъ матеріаломъ для характеристики творчества Сосницкаго.

Врядъ ли мы ошибемся, если придемъ къ выводу, что внѣшняя сторона артистическаго искусства была доведена Сосницкимъ до непостижимаго совершенства: онъ постигъ тайну полного, до мельчайшихъ оттѣнковъ, отрѣшенія отъ личности и въ каждой роли буквально перерождался, приближаясь къ творчеству высокой художественной цѣнности. Внутренняя теплота, горячность чувства также были ему доступны, но въ этомъ отношеніи онъ стоялъ ниже Щепкина, который, при внѣшнемъ однообразіи, оставаясь по большей части самимъ собою, увлекалъ зрителя подъемомъ душевныхъ переживаній и заставлялъ его забывать все окружающее.

МАТЕРІАЛЫ:

- 225) Д. К-въ, ор. cit. стр. 411.
- 226) Л. Гуревичъ. Взгляды Гоголя на искусство актера и режиссера. («Ежегодн. Импер. театр.» 1909. II, стр. 16).
- 227) Гуревичъ, ор. cit. стр. 26.
- 228) П. М. Русскій театръ. («Сѣв. Пчела» 1836. № 120, стр. 479).
- 229) Вольфъ. Хроника, стр. 52.
- 230) Русскій театръ («Сѣв. Пчела». 1836. № 277, стр. 1107).
- 231) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 74.
- 232) Ibid, стр. 77.
- 233) Храповицкій. Дневникъ, стр. 354.
- 234) Г. М. Максимовъ. Свѣтъ и тѣни Петербургск. драматич. труппы за прошедшія 30 лѣтъ (1846—1876). 1878. Спб., стр. 37.
- 235) П. А. Смирновъ. Воспоминаніе о кн. А. А. Шаховскомъ. («Репет. и Пант.» 1847 № 1, стр. 110).
- 236) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 82.
- 237) Моя жизнь. Воспоминанія артистки А. И. Шубертъ. («Ежегодн. Импер. театр.» 1911. V, стр. XIX).
- 238) Куликовъ, ор. cit. въ «Русск. Стар.», стр. 467.
- 239) Нильскій, ор. cit. стр. 87. ср. также Максимовъ, стр. 31—36.
- 240) Полн. собр. соч. А. В. Кольцова. Изд. Импер. Акад. Наукъ. 1909. Спб., стр. 173.
- 241) Вольфъ. Хроника. стр. 60.
- 242) Изъ бумагъ кн. В. О. Одоевскаго. («Русск. Арх.» 1864. № 7—8, стр. 845).
- 223) Каратыгина. Воспоминанія. стр. 597; Изъ автобіографіи Н. И. Иваницкаго. («Русск. Арх.» 1909. № 10 стр. 173).
- 243) О. Б. Александринскій театръ. («Сѣв. Пчела». 1838. № 36, стр. 145; Театръ. («Литер. Приб. къ Русск. Инвал.» 1838. № 11 стр. 218).
- 245) Вольфъ. Хроника. стр. 61.
- 246) Marie de L-off. Петербургскій вѣстникъ. («Пант.» 1853. № 3, стр. 55).
- 247) Петръ Каратыгинъ. Сосницкій, Щепкинъ, Рязанцевъ, Асенкова. стр. 306—307.
- 248) Московскій театръ. («Сѣв. Пчела». 1838. № 100, стр. 397).
- 249) Л. Л. Театральная хроника Москвы. Представленія гг. Каратыгина и Сосницкаго на Московск. сценѣ. («Прибав. къ Инвал.» 1838. № 32, стр. 637).
- 250) Ibid.
- 251) Ibid. стр. 638.
- 252) Ibid.
- 253) Полн. собр. соч. В. Г. Бѣлинскаго подъ редакціей С. А. Венгерова. 1901. Спб. т. III, стр. 302—303.
- 254) О. Б. Журналистика. («Сѣв. Пчела». 1838. № 140, стр. 559). Бѣлинскій соч. III, стр. 378.

ДѢДЪ РУССКОЙ СЦЕНЫ.

- 255) Д. Аверкиевъ. Народный театръ въ Москвѣ. («Москов. Вѣдом.» 1872. № 146).
- 256) Бѣлинскій. соч. III, стр. 333.
- 257) Записки Леонидова. стр. 656.
- 258) А. Д. Галаховъ. Литературная кофейня въ Москвѣ въ 1830 — 1840 гг. («Русск. Стар.» 1886. № 6, стр. 694 и 700).
- 259) Записки Ксенофонта Алексѣевича Полевого. 1888. Спб. стр. 446.
- 260) Н. Г. Александр. театр. («Сѣв. Пчела». 1838. № 273, стр. 1089).
- 261) Вольфъ. Хроника. стр. 70.
- 262) Московскій театръ («Галатея». 1839. № 3, стр. 257).
- 263) Записки Полевого. стр. 445—446.
- 264) Н. Г. ор. cit.; «Прибав. къ Инвал.» 1838. № 47, стр. 934—935.
- 265) Л. Л. Театръ. («Прибав. къ Инвал.» 1838. № 20, стр. 434).
- 266) Θ - - - ни. Александринскій театр. («Сѣв. Пчела». 1838. № 296, стр. 1183).
- Ср. также «Прибав. къ Инвал.» 1838. № 52. стр. 1038,
- 267) Театръ. («Прибав. къ Инвал.» 1838. № 38. стр. 756—457).
- 268) Бѣлинскій. Соч. V, стр. 121.
- 269) Л. Л. Театръ. («Прибав. къ Инвал.» 1839. ч. II. № 15, стр. 295).
- 270) Театръ. («Прибав. къ Инвал.» 1838. № 40. стр. 796—797).
- 271) Ibid. № 36, стр. 715.
- 272) Ibid. № 29, стр. 575, № 48, стр. 959 и № 50, стр. 994.
- 273) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 86—87.
- 274) И. Θ. Горбуновъ и П. Каратыгинъ. Ленскій, стр. 315—316.
- 275) Ѳедоръ Кони. Біографія Николая Осиповича Дюра. («Реперт.» 1839. № 7, стр. 19).
- 276) Θ—ни. Александринскій театр. («Сѣв. Пчела.» 1839. № 132, стр. 527).
- 277) Л. Л. Театръ. («Прибав. къ Инвал.» ч. I. 1839. № 23, стр. 499).
- 278) Вольфъ. Хроника. стр. 77.
- 279) Л. Л. Александринскій театр. («Прибав. къ Инвал.» 1839. ч. II № I, стр. 16—18).
270. Отчетъ за истекшее полугодіе о достоинствѣ пьесъ и выполненіи ихъ артистами. («Реперт.» 1839. № 9, стр. 16).
- 280) Вольфъ. Хроника. стр. 78.
- 281) Л. Л. Александринскій театр. («Прибав. къ Инвал.» 1839. ч. II. № 16, стр. 315.
- 282) Ibid. стр. 314.
- 283) Л. Л. Петербургская хроника. («Прибав. къ Инвал.» 1839. № 17, стр. 338).
- 284) Горбуновъ и Каратыгинъ. Ленскій. стр. 317.
- 285) Бѣлинскій. Соч., IV стр. 544, примѣч. Венгерова № 290.
- 286) Ibid. стр. 436.
- 287) Ibid. стр. 442—443.

ИЗЪ ИСТОРИИ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЦЕНЗУРЫ ПРИ ИМПЕРАТОРѢ НИКОЛАѢ I. *)

БАРОНА Н. В. ДРИЗЕНЪ.



НИКОЛАЕВСКАЯ цензура, помимо чисто охранительнаго характера, не была чужда идеологии. Въ планѣ дѣйствій цензуры мирно уживались: и политика репрессій (когда авторы не подчинялись однажды установленному порядку) и проповѣдь идеальныхъ началъ, обыкновенно вытекавшая изъ непониманія драматургами (съ точки зрѣнія власти) задачъ театра. При такихъ условіяхъ нравственная атмосфера театральнаго зала не могла быть безразлична правительству. Николаевскіе администраторы откровенно говорили: если всякія беззаконія въ дѣйствительности существуютъ, то съ какой стати знакомить съ ними публику, въ особенности русскую? Театръ долженъ радовать и поучать. Но поучать какъ? Вѣдь разоблаченіе преступленія есть тоже поученіе. Однако, не всегда оно служитъ въ пользу человѣка. Бываетъ и такъ, что, насмотрѣвшись на какое нибудь преступленіе, человѣкъ захочетъ его повторить. Не лучше ли вовсе устранить причину и слѣдствіе? По крайней, мѣрѣ для нѣкоторыхъ вопросовъ, которые такъ дороги человѣчеству, какъ, напр., бракъ, семья! И, подходя къ этимъ вопросамъ, Николаевское правительство такъ и поступало. Произведенія, посягавшія на чистоту семьи, святость брака, неизмѣнно запрещались.

Въ 1841 г. запретили оригинальную драму неизвѣстнаго автора «Графъ де Монтельсонъ», основанную на борьбѣ двухъ чувствъ: «преданности къ правленію (государству) и святости семейныхъ узъ». Въ пьесѣ сынъ обвиняетъ и обличаетъ отца въ измѣнѣ правительству. По словамъ цензора, «доносъ сына на отца описанъ подвигомъ изувѣрскимъ». Между

*) Первые очерки этой работы напечатаны въ «Рус. Богатствѣ» 1914, июнь и июль.

тѣмъ, «по всѣмъ государственнымъ законамъ» онъ (т. е. доносъ) «вмѣняется въ обязанность каждому гражданину». Цензоръ не сомнѣвается, на чьей сторонѣ правда. «А потому, восклицаетъ цензоръ Гедеоновъ, пьеса, изображающая законы гражданскіе въ совершенномъ разногласіи съ законами природы, не должна быть одобрена» ¹⁾. Немного раньше былъ запрещенъ переводъ французской одноактной комедіи «Мужъ девяти женъ». Цензоръ Ольдекопъ, давая о пьесѣ отзывъ, замѣчалъ, что хотя подлинникъ пьесы допущенъ на сцену, но переводъ ея искони былъ запрещенъ, «*pour ne pas représenter devant le public russe une pièce, dans laquelle on se moque du mariage*» ²⁾.

Не одобрялись также пьесы, затрагивавшія святость семейныхъ отношеній. Изображеніе въ пьесѣ адюльтера, хотя бы и въ неприкрашенномъ видѣ, вело обыкновенно къ запрещенію ея. Въ 1842 г. запретили драму П. Сумарокова «Непозволительная связь», гдѣ авторъ изображалъ пагубныя послѣдствія незаконнаго сожителства женатаго человѣка съ молодой дѣвицей. Пьеса была полна ужасовъ. Любовница бросалась въ рѣку, жена сходила съ ума, а мужъ только хотѣлъ (sic) застрѣлиться. «Пьеса неприлична», заявилъ цензоръ ³⁾. Въ другомъ произведеніи («*La fin d'un roman où comment on se débarasse d'une maitresse*») изображался аналогичный случай, но съ той лишь разницей, что любовникъ былъ холостымъ, а товарищи его хвастались различными связями. Пьесу тоже запретили ⁴⁾. Точно также не былъ пропущенъ на сцену водевиль Морвиля «*Les pupilles de dame Charlotte*», изображавшій незаконную любовь брата къ сестрѣ ⁵⁾. Той же приблизительно темѣ посвящена была и драма М. Дмитревскаго «Ужасный Эбергардъ, или хижина въ лѣсу». По замѣчанію Ольдекопа, «герой ея, не знающій орвографіи», обезчестивъ сестру,

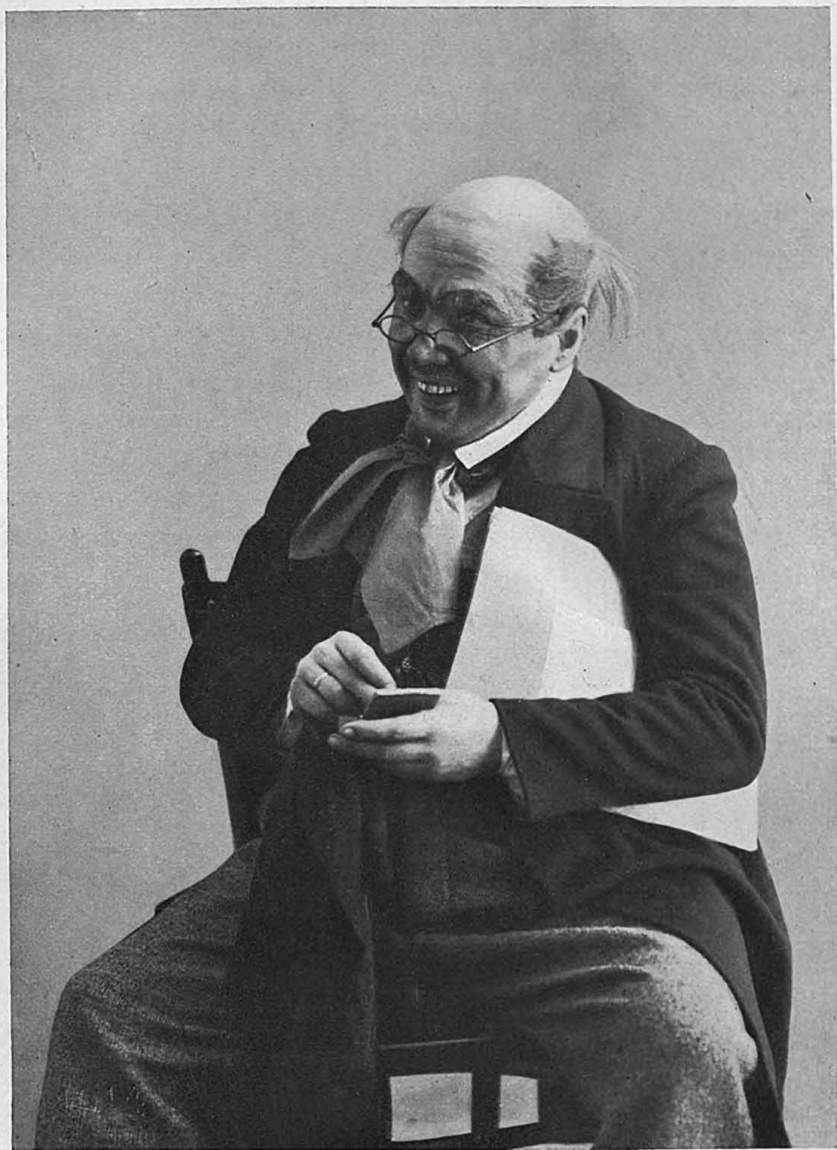
¹⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1841 г.

²⁾ Тамъ же, протоколы 1834 г.

³⁾ Тамъ же, протоколы 1842 г.

⁴⁾ Тамъ же, протоколы 1851 г.

⁵⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1851 г. Тоже (1852).



Г. ПАШКОВСКИЙ ВЪ РОЛИ НАЛИМОВА.
«ЛЕВЪ ГУРЫЧЪ СИННИКИНЪ» Д. ЛЕНСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

«умерщвляетъ ее на сценѣ» ¹⁾. Много было запрещено пьесъ вслѣдствіе изображенія въ нихъ отцеубійства. Таковы: «Женщина» Н. С. Бачманова ²⁾, «Жизнь на Кавказѣ» Саблина ³⁾ и др.

Иногда, разсматривая пьесу, принимали во вниманіе вкусы публики. Драма Ch. Denoyers et Ney «Le testament d'un garçon» (изнасилованная дѣвица стала матерью незаконнаго ребенка) вызвала серьезный вопросъ цензора: «можетъ ли такое обстоятельство понравиться нашей публикѣ?» ⁴⁾. Другой разъ какъ будто боялись пуританскихъ взглядовъ маменекъ. По поводу комической оперы «L'Ambassadrice» (слова Скриба и Сень-Жирара, музыка Обера) гр. Бенкендорфъ писалъ: «C'est trop leste; les mamans nous en voudrons, si nous permettons cette pièce» ⁵⁾. Смутила также цензуру комедія-водевиль «Les chansons de Dejasier», главнымъ образомъ потому, что «вводныя сцены» пьесы» противны приличіямъ и понятіямъ образованной публики». Какія же это сцены? А вотъ: въ 1 дѣйствіи англійскій лордъ дерется съ ремесленникомъ, который въ отместку называетъ его *Milord-chien et chien Milord*, во 2-мъ актѣ «мужъ и жена перебраниваются, лежа въ постели»; наконецъ, въ 3 дѣйствіи «молодая дѣвушка раздѣвается за ширмами въ комнатѣ живописца, чтобы представить умирающую Лукрецію». Пьесу запретили ⁶⁾.

Не допуская изображенія преступленій, администрація не щадила и виновниковъ любовныхъ исторій: всякаго рода соблазнительей и соблазнительницъ. Такъ, однажды пострадалъ Мольеровскій «Донъ Жуанъ», передѣланный В. Страховыхъ для Императорскаго Петр. Театра. Цензоръ былъ противъ героя пьесы: «Въ общемъ смыслѣ «Каменный гость» есть пьеса нравственная,—находилъ онъ. Преступный человѣкъ наказанъ за преступленіе. Но главное лицо комедіи (Донъ Жуанъ), взятый отдѣльно, пред-

¹⁾ Тамъ же, протоколы 1831 г.

²⁾ Тамъ же, протоколы 1834 г.

³⁾ Тамъ же, протоколы 1848 г.

⁴⁾ Тамъ же, протоколы 1851 г.

⁵⁾ Тамъ же, протоколы 1837 г.

⁶⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1840 г.

ставляетъ самую умную апологію разврата и безнравственности». «Графъ Бенкендорфъ запретилъ», написалъ Дубельтъ ¹⁾. Соблазнитель преслѣдовались даже въ томъ случаѣ, если въ общемъ сочувствіе цензора было на сторонѣ пьесы. Это произошло, напр., съ Ольдекопомъ при чтеніи комедіи «*La Marquise du Santenerre*». Ольдекопъ былъ въ восторгѣ отъ пьесы. «Маркизь де Сантенерръ—разсказывалъ онъ ея содержаніе—только что женился на молодой и красивой женщинѣ. Онъ скучаетъ у домашняго очага, бросаетъ жену, приѣзжаетъ въ Парижъ, гдѣ встрѣчаетъ Маріонъ (Делормъ) и влюбляется въ нее. Онъ представляется ей подъ вымышленнымъ именемъ. Маріонъ готова, въ свою очередь, въ него влюбиться, пожертвовавъ всѣмъ для любимаго челоѣка. Но въ это время неожиданно приѣзжаетъ къ Маріонъ маркиза и желаетъ взять у нее уроки кокетства. Маріонъ, не подозрѣвая, съ кѣмъ имѣетъ дѣло, соглашается на это предложеніе. Честная женщина пользуется этими уроками настолько успѣшно, что, въ концѣ концовъ, возвращаетъ себѣ мужа». «Пьеса эта выше всякой похвалы, и очень жаль, что личность Маріонъ является непреодолимымъ препятствіемъ показать на сценѣ столь добродѣтельную жену, какъ маркиза де Сантенерръ» ²⁾. На томъ же основаніи была запрещена драма Буржуа «Венеціанка», изображавшая, въ числѣ дѣйствующихъ лицъ, проститутку ³⁾.

Бывали, однако, случаи, когда, благодаря умѣлой передѣлкѣ пьесы, произведеніе, сначала признававшееся совершенно предосудительнымъ, затѣмъ становилось пріемлемымъ. Подобная исторія произошла съ драмой Дюма «Ричардъ Дарлингтонъ», переведенна съ французскаго артистомъ Каратыгинымъ 1-мъ. «Пьеса сія—докладывалъ Ольдекопъ—принадлежитъ къ новѣйшимъ сочиненіямъ французскаго искусства, слѣдственно, основана

¹⁾ Тамъ же, протоколы 1840 г. Въ томъ же духѣ была пьеса А. де Vigny «*Quitte pour la peur*», основная мораль которой заключалась въ томъ, что при соблюденіи приличій, позволяется быть развратнымъ и преступнымъ (тамъ же 1848 г.).

²⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1838 г.

³⁾ Тамъ же, протоколы 1835 г.

на ужасѣ, и сочинитель достигъ своей цѣли, прибавляя къ сему, чтобы прибавить на сценѣ споры при выборахъ депутатовъ для англійскаго парламента. Не довольствуясь всѣмъ этимъ, французскій сочинитель написалъ еще прологъ, въ которомъ дочь маркиза де Сильва родить младенца почти на сценѣ. Безъ сомнѣнія, что сія уродливая пьеса не могла быть представлена на театрахъ въ Россіи, но г. Каратыгинъ, старшій ¹⁾, который занимался переводомъ сей драмы, умѣлъ устранить все неприличное и несвойственное для сцены, какъ, напр., весь прологъ и выборы депутатовъ. Въ семъ видѣ пьеса имѣетъ нравственную цѣль показать, что чрезмѣрное честолюбіе ведетъ всегда къ пороку». Затѣмъ цензоръ рассказывалъ содержаніе пьесы: «Ричардъ Дарлингтонъ живетъ въ домѣ доктора Грея и почитается его сыномъ. Начинаются собранія въ графствѣ для избранія депутатовъ въ парламентъ. Ричардъ изъ честолюбія желаетъ быть депутатомъ и, узнавъ, что онъ не сынъ доктора, женится на дочери сего послѣдняго и избранъ депутатомъ. Но увидя, что другою женитьбою онъ можетъ сдѣлаться графомъ, предлагаетъ женѣ своей разводъ. Жена отказывается, Ричардъ бросаетъ ее съ балкона въ воду, но въ самую минуту, когда онъ хочетъ подписать новый свадебный контрактъ, обнаруживается, что онъ сынъ палача». Пьесу разрѣшили ²⁾.

Много пьесъ запрещали потому, что онѣ изображали разные притоны разврата: дома терпимости, тайную проституцію ³⁾, оргіи въ отдѣльных кабинетахъ ⁴⁾ и т. д. Иногда одни только намеки на подобныя обстоятельства тщательно вымарывались цензурой, какъ, напр., куплетъ въ водевилѣ Ленскаго «Двѣ кормилицы»:

¹⁾ Василій Андреевичъ, знаменитый русскій трагикъ (1802—1853 гг.).

²⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1832 г.

³⁾ «Любовь и Гордость» А. Лодинскаго (1852 г.) «Дарья Ивановна или романъ въ 10 ч. съ прологомъ», Барона (1851 г.).

⁴⁾ «Les cabinets particuliers» Ксавье и Деверъ. По мнѣнію цензора, «она можетъ всякими трюками и имитаціями вызвать шумъ въ театрѣ». (Тамъ же, протоколы 1835 г.).

Среди улицы Софійской,
Отъ Лубянки третій домъ,
У купчихи Катеринской
Производятъ торгъ живьемъ.
У нея бываютъ гуси,
Что изъ самыхъ дорогихъ,
Я бывало все дивлюся,
Какъ тамъ славно щиплютъ ихъ.
Такъ индѣйка и пулярки
И другія птицы есть,
Чтобъ оттелева кухаркѣ
Вамъ хотъ парочку принести ¹⁾.

Рядомъ съ пьесами, нарушавшими чистоту семейныхъ отношеній, преслѣдовались произведенія, задѣвавшія обыкновенную благопристойность. Въ этомъ смыслѣ драматическіе цензора смотрѣли нѣсколько дальше содержанія пьесъ; они обсуждали, какъ данный сюжетъ отразится въ сценическомъ воспроизведеніи. Напримѣръ, представляя къ запрещенію водевилъ «*La baigneuse ou la nouvelle Susanne*», цензоръ находилъ, что пьеса такъ неприлична, что «вѣрно, ни одинъ зритель не выдержитъ представленія, не краснѣя». На самомъ дѣлѣ въ пьесѣ «дѣвушки подымаютъ платья и спорятъ о красотѣ своихъ икръ, а мужчины безъ исподняго платья ходятъ по сценѣ» ²⁾. Другой разъ тѣ же мотивы вызвали суровое отношеніе къ лирической оперѣ-балету «Торжество Вакха», съ музыкой Даргомыжскаго, на слова Пушкина. По замѣчанію цензора, «танцы Вакханокъ, олицетворяя, такъ сказать, мысль поэта, выражаютъ, по указаніямъ либретто, переходъ отъ стыдливости и смятенія къ пылкости и сладострастію. Эффектъ танцевъ зависитъ отъ исполненія, за которое отвѣчаетъ не цензура, но сія послѣдняя не считала бы себя внѣ отвѣтственности, разрѣшивъ къ пѣнію стихи и дозволивъ вообще къ представленію сюжетъ, извинительный въ поэмѣ, какъ игра воображенія, но соблазнительный и близкій къ без-

¹⁾ Тамъ же, рапорты 1840 г.

²⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1841 г.



К. ЯКОВЛЕВЪ (СИНИЧКИНЪ) И Г-ЖА ДОМАШЕВА (ЛИЗА),
«ЛЕВЪ ГУРЫЧЪ СИНИЧКИНЪ» Д. ЛЕНСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА. V АКТЪ.

нравственности при представленіи на сценѣ». Оперу запретили ¹⁾. Впрочемъ, бывали такіе случаи, что форма балета спасала произведеніе. Такъ, въ 1852 г. пропустили либретто балета Ю. Перро, музыка Пуни «Wlastha ou la guerre des sérventes», въ русскомъ переводѣ: «Война женщинъ или Амазонка IX столѣтія». Содержаніе балета заключалось въ завоеваніи волшебницей герцогства въ отместку за то, что одинъ герцогъ похитилъ хорошенькую служанку, невѣсту добродѣтельнаго поселянина. Интересна резолюція Дубельта: «Ежели была бы пьеса, не пропустилъ бы» ²⁾.

Иногда, не запрещая пьесы, тщательно вымарывали соблазнительныя мѣста и даже измѣняли заглавіе. Такъ чуть было не запретили невинный фарсъ Лабиша и М. Мишеля «Les suites d'un premier lit». Дирекція Императорскаго театровъ такъ дорожила пьесой, что шла на всѣ уступки, вплоть до перемѣны заглавія: вмѣсто «Suites du premier lit» предлагалось писать «Suites du mariage». Однако, Дубельтъ согласился и на первоначальное заглавіе ³⁾. Менѣе благополучно прошла цензуру комедія Барби и Карре «Voyage autour d'une jeune femme», разрѣшенная 8 дек. 1852 г. Пьесу пропустили при условіи, что будетъ вовсе исключена первая сцена, гдѣ молодой человѣкъ покидаетъ свою прелестницу послѣ ночного свиданія ⁴⁾. У Пушкина, кромѣ «Торжества Вакха», признали соблазнительнымъ нѣкоторые мѣста въ «Графѣ Нулинѣ» ⁵⁾. Вычеркнули во 2 картинѣ, въ 8 явл., слова Нулина:

Нѣтъ, я уснуть не въ состояннѣ.
Во мнѣ вселился бѣсъ любви
И будить грѣшныя желанья
Въ моей взволнованной крови ⁶⁾.

¹⁾ Тамъ же, протоколы 1852 г.

²⁾ Тамъ же.

³⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1852 г.

⁴⁾ Тамъ же.

⁵⁾ Передѣлка Александра Реймерса.

⁶⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1851 г.

Очень пострадала, а затѣмъ быстро снята съ репертуара знаменитая «Фантазія» Жемчужникова и А. Толстого (К. Пруtkова). Прежде всего были вычеркнуты имена многихъ дѣйствующихъ лицъ: князя, фантазіи, моськи, пуделя, собаки малаго размѣра, собаки датской, моськи, похожей на фантазію, незнакомаго бульдога,—словомъ, всѣхъ лицъ безъ рѣчей. Затѣмъ кое что было вымарано въ роляхъ. У Кутилы-Заволдайскаго, въ 1 д. 2 яв., вмѣсто: я человѣкъ «цѣломудренный», поставлено «нравственный»; у «Безпардоннаго», вмѣсто: «не щадя живота своего», поставлено «жизни своей» и т. д. Типичны еще замѣны словъ, касающіяся Дирекціи Императорскихъ Театровъ. Въ 10 явл. въ словахъ Кутилы-Заволдайскаго: «Какъ Дирекція могла допустить», послѣднія три слова замѣнены другими: «какъ можно было выбрать»; вычеркнуто: «это очевидная пасквиль» ¹⁾.

Изъ современныхъ оперетокъ была немножко почищена передѣлка съ французскаго Н. А. П. (Перепельскаго?) «Испытаніе». Въ 1 явленіи вычеркнуть куплетъ Тибо:

Да, ко мнѣ, другъ, она
Что то все холодна.
Знать, не видитъ достоинствъ моихъ.
А достоинства есть,
Въ томъ порукою честь,
Но не всякій знаетъ объ нихъ.
Ей, тебѣ не солгу
Показать не могу,
Въ чемъ достатокъ имѣю я главный.
А какъ будетъ моя,
Докажу тогда я,
Что я мужъ хоть куда преисправный.

За порнографію былъ запрещенъ одноактный водевиль «Ночной колокольчикъ». Ольдекопъ, докладывавшій о пьесѣ, почему то разбиралъ ее

¹⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., рапорты 1850 г.

весьма подробно: «Этотъ водевиль подражаніе неизвѣстной мнѣ французской пьесѣ, но я сомнѣваюсь, чтобы во французскомъ подлинникѣ нашлось бы столько нелѣпостей, столько площадныхъ, подлыхъ и глупыхъ шутокъ, какъ въ этомъ подражаніи, которое едва можетъ повеселить степныхъ мужиковъ». Затѣмъ онъ рассказывалъ содержаніе водевиля: «Аптекарь Спармацетъ празднуетъ свою свадьбу съ Серафиною, дочерью Кокора, и сожалеетъ только, что на другое утро онъ долженъ отправиться въ дилижансѣ въ Ліонъ для полученія наслѣдства покойной своей теткой. На этомъ путешествіи Давидъ, двоюродный братъ Серафины и влюбленный въ нее, основываетъ свою интригу. Неожиданно онъ является въ домъ Спармацета и поетъ Серафинѣ слѣдующіе остроумные стихи:

Пожалуй, пусть одной рукою
Владѣетъ мужъ коварный твой,
Но подѣлися же со мною
Хоть остальнымъ, дружечекъ мой.

Немедленно послѣ этихъ стиховъ, онъ пропоеетъ Серафинѣ еще другіе замысловатые стихи и падаетъ на колѣни передъ нею. Спармацетъ и всѣ другіе являются, и Давидъ рассказываетъ имъ, что онъ повторяетъ съ Серафиною сцену изъ трагедіи въ 25 дѣйствіяхъ подъ названіемъ «Букварь». Дѣйствующія лица этой трагедіи: принцъ Земля, Иже, 4, Принцесса Како, Люди, Мыслете и пр., пр. Послѣ этихъ нелѣпостей всѣ удаляются и г-жа Кокоръ отводитъ новобрачную въ спальню. Спармацетъ говоритъ своему подмастерью Каломелю:

Мнѣ не принять ли, милый другъ,
Что нибудь для подкрѣпленія?

Каломель отвѣчаетъ: «Какая слабость. Стыдитесь, сударь». Спармацетъ раздѣвается за ширмами, но въ ту минуту, какъ онъ хочетъ войти въ

спальню, звонятъ сильно, входитъ молодая женщина (переодѣтый Давидъ) и говоритъ, что у нее тошнота, головная боль и что ей хочется съѣсть яблоко. Спармацетъ говоритъ ей, что она можетъ сообщить своему мужу пріятную новость, а женщина отвѣчаетъ, что мужъ ея три года въ Америкѣ, что она живетъ съ другимъ, коего поступки она описываетъ слѣд. образомъ:

Онъ былъ и скромнѣ и учтивъ...
Пока мы ѣхали бульваромъ,
Потомъ вдругъ сталъ и смѣлъ и живъ
И изъяснился съ большимъ жаромъ;
Онъ мнѣ твердилъ, что я мила,
Что я лицомъ свѣжѣе розы.
Я такъ разстроена была,
Что навернулись даже слезы.
Что было далѣе со мной,
Не помню; вдругъ я обомлѣла,
Когда жъ вернулась я домой,
То ужъ не плакала—ревѣла.

Апетитъ красавицы безпрестанно мѣняется: то ей хочется салакушки, то водки и, наконецъ, Спармацетъ долженъ отправиться въ погребъ за соленымъ огурцомъ, но передъ уходомъ нѣжный супругъ приближается къ двери спальни и говоритъ: «потерпи немного, моя кралечка». Во время отсутствія Спармацета Давидъ переставляетъ всю мебель въ комнатѣ, между прочимъ, помѣщаетъ шкафъ передъ брачной дверью. Давидъ еще дважды показывается въ другихъ костюмахъ, а именно въ видѣ итальянскаго охрипшаго пѣвца, а потомъ въ одеждѣ старухи. Старуха рассказываетъ о поединкѣ между пьянымъ ея мужемъ и бульдогомъ и приглашаетъ Спармацета сперва помочь первому, потому, что мужъ, по словамъ старухи, ея «собственная каналья». Между тѣмъ, бьетъ 6 ч. утра, Спармацетъ долженъ отправиться въ дилижансѣ; распрощавшись съ публикою и тоскуя о разлукѣ съ молодою женой, онъ поетъ:



Г-ЖА РОСТОВА ВЪ РОЛИ АРМАНДЫ.
«УЧЕНЫЯ ЖЕНЩИНЫ» МОЛЬЕРА.
МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

А съ ней въ разлукѣ быть мученье,
Того гляди, что согрѣшитъ.
Какъ разъ введетъ во искушенье
Толпу лукавыхъ волокитъ ¹⁾).

Любопытна еще, по резолюціямъ цензоровъ, исторія съ пьесами студента Харьковскаго университета В. Попова. Поповъ первоначально представилъ въ цензуру пьесу подъ названіемъ «Порошки», шутка въ 1 д. Содержаніе ея заключалось въ томъ, что «молодой человѣкъ Радугинъ влюбленъ въ Дуняшу, но мать хочетъ ее выдать за другого. Радугинъ, уговоривъ Дуняшу отравиться, достаетъ у аптекаря порошки, которые оказываются слабительнымъ лекарствомъ, и молодые люди, приготовившись умереть въ объятіяхъ другъ друга, разбѣгаются изъ комнаты отъ боли въ желудкѣ». Эта шутка, которая въ сравненіи съ фарсами нашего времени кажется лепетомъ младенца, заслужила суровый приговоръ цензора Гедерштерна. «Пьеса, замѣчаетъ онъ, глупа, грязна и неприлична». Это мнѣніе раздѣлилъ и Дубельтъ. «Бросьте эту пьесу туда,—приказалъ онъ, куда побѣжали Радугинъ и Дуняша» ²⁾).

Кромѣ «Порошковъ», у автора была другая пьеса «Друзья», на этотъ разъ изъ студенческаго быта. Она также не понравилась цензору. Онъ нашелъ, что эта вещь «вздорно и дурно написана», причемъ припомнилъ начальству, что она принадлежитъ перу того же сочинителя, который написалъ «Порошки». Дубельтъ разсердился. «Пригласить г. Попова и дать ему совѣтъ менѣе терять времени и болѣе уважать публику». Пьесу, конечно, запретили ³⁾. Различныя недомолвки и двусмысленности тоже запрещались. Пьесу Bayar'a и Parin «Les deux font la paire» запретили за «сильные экивоки» ⁴⁾; пьесу «Les premiers armes de Blaveau», сочиненіе

¹⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1836 г.

²⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1853 г.

³⁾ Тамъ же.

⁴⁾ Тамъ же, рапорты 1843 г.

Вальи, за двусмысленность (молодой человѣкъ ночью, вмѣсто одной комнаты, попадаетъ въ другую) ¹⁾).

Считалось также безнравственнымъ выводить на сцену пороки, особенно, если они не наказывались тутъ же. Въ комедіи Н. Rimbault «Angeline», запрещенной въ 1836 г., интрига пьесы была основана на лжи. У генерала Дюгамеля двѣ дочери, Анжелина и Джульета. Въ Джульету влюбляется нѣкто Шарль, предварительно обезчестившій Анжелину. Онъ не прочь загладить свою вину передъ Анжелиной, но такъ случается, что генераль узнаетъ о любви Шарля къ Джульетѣ и даетъ согласіе на этотъ бракъ. Такимъ образомъ, прежняя связь Шарля остается въ тайнѣ. Последнюю разоблачаетъ сама Анжелина, которая закалывается кинжаломъ и передъ смертью объявляетъ, что Шарль ея соблазнитель и убійца. Интересно заключеніе Ольдекопа: «C'est la première pièce où un personnage meurt avec un mensonge sur les lèvres. Charles a été le seducteur, mais pas l'assassin d'Angeline. Les criminels les plus atroces ont dit la vérité dans leur dernière heure; dans cette pièce Angeline meurt en prononçant un mensonge. Cette pièce est bien écrite, mais le sujet est hideux ²⁾).

Скупости была посвящена драма неизвѣстнаго автора подъ названіемъ «Кашей или пропавшій перстень». По мнѣнію Геденова, «вся пьеса основана на одномъ характерѣ скупого ростовщика. Скупость доведена до высшей, почти отвратительной, степени. Скупой лишенъ всякаго человѣческаго чувства и, окруженный богатствами, умираетъ почти съ голода. Пьеса не заключаетъ въ себѣ ничего противнаго правиламъ цензуры, но отъ игры актеровъ будетъ зависѣть впечатлѣніе, которое она произведетъ на зрителей». Однако, драму разрѣшили, но вмѣнили въ обязанность цензору «исключить всѣ отвратительныя мѣста» ³⁾. Изображенію различныхъ преступленій, въ томъ числѣ кражъ, мошенничества, посвя-

¹⁾ Тамъ же, протоколы 1852 г.

²⁾ Тамъ же, протоколы 1836 г.

³⁾ Архивъ III отд. Соб. Его Величества Канц., № 9, 1846 г. Тоже по поводу пьесы Славина «Нравственный уродъ». (Архивъ Гл. Упр. по д. п., 1851 г.).

щено было множество пьесъ. Въ 1842 г. запретили передѣлку «Разбойниковъ» Пушкина, чему предшествовали длинныя разсужденія Ольдекопа. По его мнѣнію, подобныя произведенія принадлежатъ, главнымъ образомъ, изящной словесности. Разбойниковъ же, какъ личностей, не слѣдуетъ вообще выводить на сцену. «Изъ разбойника, котораго, безъ сомнѣнія, будетъ играть г. Каратыгинъ, дѣлать героя и молодца, конечно, совершенно противно всѣмъ правиламъ драматической цензуры, и пьеса, по справедливости, должна быть запрещена». Впрочемъ, и другія еще причины заставляли цензора рекомендовать такія мѣры: «Къ стихамъ Пушкина придѣлалъ свои стихи г. Н. Р. Изъ уваженія къ первому русскому поэту должно бы запретить такія продѣлки! Еще бы, если бы эти продѣлки были нравственныя. А то, когда разбойникъ говоритъ, что онъ рѣжетъ болѣе стариковъ, г. Н. Р. отъ себя прибавляетъ:

Ты плачешь; полно, брось печали,
Къ чему о прошломъ вспоминать...
Къ добычѣ новой поспѣшимъ.
Въ шуму оружія вѣрнѣе
Мы нашу грусть развеселимъ...

И тутъ всѣ разбойники встаютъ и отправляются на разбой. Занавѣсъ опускается». Попутно Геденовъ жаловался, что артисты безъ вѣдома Дирекціи представляютъ въ цензуру пьесы, раньше запрещенныя. «Въ нынѣшнемъ году это уже второй примѣръ. Сперва г-жа Сосницкая, теперь г-жа Яковлева... Таковыя поступки мнѣ кажутся оскорбительными для цензуры»,—писалъ Геденовъ.—«Г-жа Яковлева, вѣроятно, предполагаетъ, что цензура рѣшаетъ сегодня такъ, а завтра иначе». Дубельтъ заступился за цензуру и запретилъ пьесу, приказалъ «немедленно увѣдомить о томъ г-жу Яковлеву ¹⁾».

Любопытны также разсужденія Ольдекопа по поводу пьесы «Палермскіе бандиты», запрещенной въ 1835 г. Пьеса представляла, повидимому,

¹⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1842 г.

пересказъ знаменитой «Нѣмой изъ Портичи» и, какъ литературное произведеніе, не отличалась особенной грамотностью. Но она посвящалась Московской публикѣ и это обстоятельство дало случай Ольдекопу составить: «Злые языки,—писалъ онъ,—могутъ истолковывать это двояко: 1) что Московская публика приглашается слѣдовать примѣру Палермскихъ бандитовъ, или 2) что Московская публика имѣетъ большое сходство въ образѣ мыслей съ Палермскими бандитами. Куда какъ хорошо! Чрезвычайно умно и замысловато» ¹⁾. Впрочемъ, причины запрещенія такого рода пьесъ лежали нѣсколько глубже обыкновеннаго страха за нравственность публики. Дѣло въ томъ, что множество тогдашнихъ драматурговъ любило противопоставлять сѣрой обыденщинѣ самые жестокіе ужасы. Какія только темы не затрагивались при этомъ! Въ пьесѣ «Jeanne», Буле и Эрнестъ убійства смѣняются отравленіями, сумасшествіе—пожаромъ ²⁾; въ пьесѣ Цимермана «Die Oper des Schweigens» эти ужасы дополняются самоубійствомъ и бунтомъ на сценѣ ³⁾; въ драмѣ «Жертва любви» В. Самойлова и Н. Эндагурова героя приносятъ полуобгорѣлымъ ⁴⁾; въ драмѣ О. Гутковского «Волшебный конь» на сценѣ пытки и палачъ ⁴⁾; въ пьесѣ С. Карпенко «Твардовскій» авторъ изображаетъ, въ видѣ «украшенія», тропинку изъ череповъ» ⁵⁾. Въ пьесѣ И. Е. «Цыгане» герои драмы «погибаютъ въ пламени». Интересна по поводу послѣдней пьесы резолюція Дубельта. Цензоръ докладывалъ, что пьеса вздорная и, «подобно героямъ драмы, подлежитъ сожженію». «Сжечь»—распорядился Дубельтъ ⁶⁾.

Рядомъ съ такими сюжетами фантазія Rimbaut «La fille du diable» кажется совершеннѣйшимъ пустякомъ. «Сатана—излагалъ содержаніе этой пьесы цензоръ—сдѣлалъ ребенка содержательницѣ женскаго пан-

¹⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1835 г.

²⁾ Тамъ же, протоколы 1845 г. «Прочь» написалъ гр. Орловъ.

³⁾ Тамъ же, протоколы 1851 г.

⁴⁾ Тамъ же, протоколы 1852 г.

⁵⁾ Тамъ же, протоколы 1838 г.

⁶⁾ Тамъ же, протоколы 1845 г.



Г-ЖА ДОМАСHEВА (ГЕНРИЕТТА) И Г. СТУДЕНЦОВЪ (КЛИТАНДРЪ).
«УЧЕНЫЯ ЖЕНЩИНЫ» МОЛЬЕРА.
МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТРЪ.

сіона. Черезъ 15 л. онъ приводитъ свою дочь въ тотъ же пансіонъ для окончательнаго ея образованія. Шалости молодой чертовки составляютъ весь интересъ этой шутки». Цензоръ сомнѣвался, «прилична» ли пьеса, и не ошибся ли онъ въ своихъ сомнѣніяхъ. Фантазію забраковали ¹⁾. Причину подобнаго отношенія цензуры къ пьесамъ такого жанра однажды объяснилъ самъ Ольдекопъ: «Государь не желаетъ ужасовъ на сценѣ» ²⁾. Вотъ въ чемъ заключался центръ тяжести. Императоръ Николай не желалъ видѣть на сценѣ всего того, что, по выраженію цензора Гедерштерна, «женскій полъ не можетъ смотрѣть, не краснѣя» ³⁾. Въ такихъ случаяхъ администрація всегда приводила въ примѣръ Францію. «На какомъ основаніи,—спрашивалъ однажды Ольдекопъ,—пріучать русскую публику къ ощущеніямъ сильнымъ и въ то же время пагубнымъ и неестественнымъ? Послѣдствія сего будутъ у насъ тѣ же, что и во Франціи, правда, не скоро, но они не замедлятъ придти. Исторія насъ учитъ, что самыя большія и ужасныя событія часто происходятъ отъ причинъ незначительныхъ. Но зачѣмъ же тогда призывать на наши головы упреки, а быть можетъ и проклятія грядущихъ поколѣній ⁴⁾».

Чтобы предупредить такія несчастія, необходимо первымъ долгомъ оздоровить общество и его первичную основу—семью. А кто же какъ не женщина должна быть первѣйшей заботой государства. Тамъ, гдѣ нѣтъ порядочной женщины, тамъ семьи не существуютъ.

И этотъ взглядъ цензора проводили съ большимъ тщаніемъ, усердно охраняя нравственность посѣтителей русскаго театра, рекомендуя его и въ отношеніи цензуры къ драматическимъ произведеніямъ. Мы видѣли, какое мѣсто отводили женщинѣ среди дѣйствующихъ лицъ современной

¹⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1848 г.

²⁾ Тамъ же, протоколы 1835 г.

³⁾ По поводу пьесы «Maurice ou l'amour a vingt ans» Лефрона и Бурдуа. Тамъ же, протоколы 1853 г.

⁴⁾ По поводу трагедіи «Неронъ-матереубійца», тамъ же, 1833 г.

⁵⁾ Тамъ же, протоколы 1833 г.

драмы или комедіи. Оно могло быть только почетнымъ, низводить его до степени аксесуара или вещи. не допускалось. Все, что могло оскорбить женщину, какъ мать, жену или гражданку, цензура обыкновенно запрещала, или безжалостно вымарывала. И въ то время пошлостей было значительно больше, нежели произведеній, согрѣтыхъ духомъ благородства. Въ 1851 г. запретили пьесу Melesville et Beauplan «Rosette et noeud coulant», гдѣ ревнивый мужъ, шнуруя женѣ корсетъ, однажды замѣчаетъ, что кто то другой его зашнуровалъ, сдѣлавъ, вмѣсто петли, розетку. Отсюда цѣлый рядъ недоразумѣній ¹⁾. Въ другой разъ вниманіе цензуры привлекла комедія Деннери «Le marchand de Londres». Въ этой пьесѣ ревнивый англичанинъ, подозрѣвая свою жену въ измѣнѣ, надѣваетъ ей веревку на шею и въ такомъ видѣ ведетъ ее продавать. Къ счастью для невинной женщины, повѣренный мужа ея—родной братъ. Онъ убѣждаетъ ревнивца въ невинности его супруги и дѣло заканчивается общимъ согласіемъ.

Дубельтъ дозволилъ эту пьесу, но съ тѣмъ, чтобы «веревка не была употреблена на сценѣ» ²⁾. Женщину щадятъ въ ея обиходѣ, снисходятъ къ ея привычкамъ, вкусамъ, особенно, когда послѣдніе ей навязываются драматургами. За то совсѣмъ запрещаютъ пьесы, гдѣ женщина напр. появляется въ шароварахъ, ѣздитъ верхомъ по мужски и считаетъ потребностью «любить нѣсколько разъ». «Прочъ», закричалъ на такое произведеніе Дубельтъ ³⁾. Другой разъ не допустили на сценѣ разводъ за деньги. «Такія пьесы предосудительно дѣйствуютъ на воображеніе зрителя»,—написалъ своемнѣніе цензоръ ⁴⁾. Не допускали на сцену также публичнаго насилія надъ женщиной ⁵⁾, осужденія на каторгу ⁶⁾, презрительнаго къ ней отношенія ⁷⁾.

¹⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1851 г.

²⁾ Тамъ же, протоколы 1846 г.

³⁾ Тамъ же, протоколы 1846 г.

⁴⁾ Тамъ же, протоколы 1853 г., по поводу пьесы «Любовь и долгъ» Корженевой.

⁵⁾ «La boulangère a des écus», I. Premary (Тамъ же 1856 г.).

⁶⁾ «La bohémienne de Paris» Лелеуана и П. де Кокъ (Тамъ же 1844 г.).

⁷⁾ «Une femme du XIX s.» (Тамъ же 1836 г.).

Между прочимъ, осужденіе цензуры вызвала драма Сарандиника «Замокъ Штейнъ» изъ жизни рыцарей XIV в. Героиня пьесы «страстная Гедвига» вела себя не особенно «женственно». Вотъ одинъ изъ ея отзывовъ о самой себѣ:

Для гордой женщины и страстной
Въ числѣ (любовниковъ) не вижу я грѣха,
Число, грѣхъ, что мнѣ? ха-ха ¹⁾.

Пьесу запретили.

Когда пьесу, по существу, можно было пропустить, но мѣшали отдѣльныя фразы, то ихъ попросту измѣняли, иногда въ ущербъ духу произведенія. Такъ, въ водевилѣ Федорова «Въ чужомъ глазу сучекъ мы видимъ» фразу: «все бы ей только *таскаться* по гуляніямъ и баламъ» перемѣнили на: «все бы ей только *кататься*». Въ другомъ мѣстѣ (15 явл.) фразу: «она хотъ было и *свихнулась съ прямого пути*» замѣнили фразой: «На минуту и увлеклась» ²⁾.

За то очень цѣнными представлялись цензурѣ пьесы, въ которыхъ выводились добродѣтельныя женщины. Въ этомъ родѣ была драма д'Эннери и Гранде «La grisette de qualité», разрѣшенная къ представленію въ 1844 г. Отзывъ о ней давалъ Гедеоновъ: «Молодая маркиза Сенъ-Лукеръ—писалъ онъ—трудами рукъ своихъ содержитъ обѣднѣвшее свое семейство, но, боясь обидѣть гордость своихъ родственниковъ, приписываетъ щедрости двоюроднаго дяди всѣ пособия, которыми ихъ надѣляетъ. Мануэль, женихъ маркизы, узнаетъ нечаянно, что мнимый дядя никогда не помогалъ ихъ семейству. Деньги, добываемыя маркизой, становятся ему загадкой, а обстоятельства заставляютъ его подозрѣвать ее въ тайной связи съ министромъ. Всѣ родственники отказываются отъ мнимой преступницы; въ концѣ пьесы ея невинность доказана и добродѣтель торжествуетъ». «Торжествуй». Написалъ Дубельтъ ³⁾. Иногда,

¹⁾ Архивъ, Гл. Упр. 1854 г.

²⁾ Тамъ же, рапорты 1851 г.

Тамъ же, протоколы 1844 г.

начальство привлекаетъ удадь, молодечество героя. На докладѣ Гедеонова по поводу пьесы «Un grand criminel», что «молодой человѣкъ, пользуясь трусостью своего соперника, отбиваетъ у него невѣсту», Дубельтъ, вѣроятно, вполне искренно, написалъ: «И умно дѣлаетъ» ¹⁾.

Духъ эпохи сказался въ такой шуткѣ. Не того хотѣлось Императору Николаю, что онъ видѣлъ на современной сценѣ. Подобно своему великому прашуру Петру I, который надѣялся встрѣтить въ театрѣ поддержку своимъ преобразованіямъ, Николай мечталъ найти тамъ болѣе свѣтлый, оптимистическій взглядъ на жизнь. Нужды нѣтъ, что время это было суровое, едва ли располагавшее къ идиллическимъ мечтаніямъ. На престолѣ былъ человѣкъ исключительной воли, несмотря на внѣшнюю холодность, знавшій секреты человѣческаго сердца, умѣвшій извлекать изъ него беззавѣтную преданность. Недаромъ въ народѣ сохранилась о немъ память, какъ о человѣкѣ рыцарѣ, человѣкѣ легенды. Разсказываютъ, что одна дама, подойдя къ Государю совѣмъ близко, на маскарадѣ, на вопросъ Николая, что ей нужно, смѣло глядя ему въ глаза, отвѣчала: «Je veux voir le soleil de près».—Дѣйствительно, это было солнце, быть можетъ полярное, т. е. менѣе грѣло, чѣмъ свѣтило, но какъ ярко были его лучи, какъ ослѣпительна картина его сіянія. «Государь не любитъ ужасовъ на сценѣ». Николаю хотѣлось бодрость, жизнерадостность, благородныя чувства, великодушныя порывы. Въ самомъ рыцарствѣ онъ видѣлъ нѣчто другое, чѣмъ обыкновенно связываютъ съ этимъ понятіемъ. Напримѣръ, поединокъ онъ не признавалъ; всѣ пьесы, кончавшіяся дуэлью, запрещались. Комедія Дюмануара и Энери «La capitaine Roquefinette», гдѣ герцогъ Анжуйскій, внукъ Людовика XIV, дерется на дуэли, не была пропущена ²⁾; то же самое произошло съ драмой неизвѣстнаго автора «Алиса или двѣ матери» ³⁾. Часто къ поединку примѣшивалась какая нибудь посторонняя политиче-

¹⁾ Тамъ же, протоколы 1842 г.

²⁾ Тамъ же, протоколы 1844 г.

³⁾ Тамъ же, протоколы 1839 г.



Р. ВИВЬЕНЪ ВЪ РОЛИ ТРИССОТЕНА.
«УЧЕНЫЯ ЖЕНЩИНЫ» МОЛЬЕРА.
МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТРЪ.

ская комбинація и тогда запрещеніе обусловливалось иными мотивами. Въ такомъ духѣ была трехъактная драма подъ названіемъ «Разжалованный». «За нѣсколько дней передъ свадьбой, — излагалъ содержаніе пьесы цензоръ, — нѣкто Каменскій вынужденъ драться и на поединкѣ убиваетъ своего противника. Полиціймейстеръ и жандармскій офицеръ приѣзжаютъ арестовать его. Невѣста Каменскаго говоритъ полиціймейстеру: «Прочь! не прикасайся къ нему, отъ тебя пахнетъ кровью». Тѣмъ не менѣе, полиціймейстеръ беретъ Каменскаго и отправляетъ его на Кавказъ. На Кавказѣ г. Каменскій «шалитъ» (sic), выдаетъ себя за вора и, наконецъ, умираетъ отъ ранъ. Пьеса не понравилась Дубельту и онъ приказалъ запретить ее. Разногласіе, самое сложное, могло разрѣшаться властію, въ крайности, посредниками, а не кровавой встрѣчей, которая въ большинствѣ случаевъ оканчивается торжествомъ виновнаго, а не невиннаго.

VI.

Николаевское царствованіе было необыкновенно счастливо въ литературномъ отношеніи. Несмотря на неблагопріятныя политическія условія, суровый режимъ, подавленіе частной инициативы, русская словесность обогатилась въ эту эпоху произведеніями цѣнности необычайной. Пушкинъ, Гоголь, Лермонтовъ, нѣсколько позже Достоевскій и Л. Толстой дали русскому обществу образцы такого художественнаго проникновенія, что русскій писатель сталъ сразу вровень съ корифеями западной литературы, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ даже переросъ ихъ. Извѣстно, что стоящій у подножія горы рѣдко въ состояніи обозрѣть вершину ея. Современники писателей, особенно лица, призванныя охранять интересы власти, иногда противоположные общественнымъ интересамъ, конечно, могли ошибаться и ошибались въ оцѣнкѣ произведеній, подлежащихъ ихъ разсмотрѣнію. Нужно удивляться прозорливости Императора Николая, который часто, совершенно одинъ, безъ постороннихъ указаній, умѣлъ разобраться въ значеніи явленія, которое другимъ казалось чуть ли не преступнымъ. Примѣры «Ревизора», «Горе отъ ума», многихъ Пушкинскихъ твореній, раз-

рѣшенныхъ Высочайшей властью, слишкомъ извѣстны, чтобы о нихъ говорить подробнѣе. Быть можетъ, игралъ здѣсь роль капризъ, властное «хочу», которому никакъ уже нельзя было слѣдовать, или подражать простымъ правительственнымъ агентамъ, чиновникамъ. Впрочемъ, и для нихъ въ эту пору изящная словесность перестала быть пустымъ звукомъ. Какъ ни близко стояли они къ текущимъ событіямъ, наиболѣе яркіе моменты послѣднихъ вліяли на ихъ вкусы, развивали изъ сужденія. Въ своемъ мѣстѣ я старался показать, что драматическая цензура данной эпохи была проникнута не однѣми лишь охранительными тенденціями, но частенько выходила изъ рамокъ официальныхъ полномочій ¹⁾. Она не прочь была поспорить о художественныхъ достоинствахъ произведенія, войти въ обсужденіе его общественнаго значенія, а то и прочесть нотацію писателямъ. Особенно отличался въ этомъ отношеніи цензоръ Евстафій Ольдекопъ, знакомый намъ по многочисленнымъ и всегда оригинальнымъ отзывамъ о пьесахъ. Человѣкъ начитанный, свободно владѣвшій тремя языками ²⁾, Ольдекопъ любилъ пофилософствовать придравшись къ случайной, злободневной, темѣ. А «темъ» было достаточно въ современной литературѣ. Въ 1841 г. «случай поговорить» далъ Шекспировскій «Макбетъ», котораго В. Каратыгинъ выбралъ для своего бенефиса, но который издавна былъ запрещенъ для сцены. Причины запрещенія, никогда между прочимъ не изложенныя въ письменномъ видѣ, удивляли цензора. «Пьесу нельзя не назвать нравственной,—замѣчалъ онъ. Должно полагать, что единственной причиной, побудившей цензуру запретить эту трагедію, было королеубійство. Между тѣмъ, на нашей сценѣ представляется «Гамлетъ», въ которомъ король, убивъ вѣнценоснаго своего брата, овладѣваетъ престоломъ и становится супругомъ своей сообщницы, королевы. Племянникъ его, Гамлетъ, убиваетъ его на сценѣ и совершается снова королеубійство. Собственной Высочайшею Ею Императорскаго Величества волею одобрена къ представленію драма «Les enfants

¹⁾ См. «Рус. Богатство» Іюнь и Іюль, 1914 г.

²⁾ Онъ, между прочимъ, старался изложить докладъ на томъ языкѣ, на которомъ пьеса была написана.

d'Edouard», въ коей регентъ убиваетъ юнаго короля, совершаетъ убійство безъ раскаянія и остается безнаказаннымъ». Далѣе Ольдекопъ пускается въ разсужденія на тему объ общественномъ значеніи трагедіи. «Вообще, трагедію можно, подобно оперѣ и балету, считать самой безвредной отраслью драматическаго искусства. Трагедія не представляетъ настоящей жизни; въ ней все преувеличено и оттого почти невозможно зрителю изъ нея найти какое-либо примѣненіе. Кромѣ литературнаго удовольствія, публика не вынесетъ изъ нея никакого впечатлѣнія. Разумѣется, что изъ разряда трагедіи должно исключить трагедію политическую, какъ, напр., «Смерть Юлія Цезаря», эту опасную апологію республики. Если дозволить цензурѣ быть менѣе строгой въ отношеніи трагедіи и высшей драмы, смѣю думать, что изъ этого не только не произойдетъ никакого вреда, но, напротивъ, будетъ истинная польза. Коль скоро отечественный драматическій театръ признанъ необходимостью, нельзя не обратить вниманія на постепенный и постоянный упадокъ его репертуара, чему виною настоящее положеніе цензуры. Трагедіи большею частью запрещаются. Комедія и водевиль у насъ существовать не могутъ по слѣдующимъ причинамъ: мелкія французскія произведенія, которыя безпрерывно являются въ переводѣ, не въ духѣ русской публики, не свойственны ей и почти непонятны. Поприще оригинальной комедіи слишкомъ тѣсно, а расширять его цензура не можетъ безъ явнаго вреда». Однако, почему такъ? Ольдекопъ объясняетъ это совершенно исключительными свойствами русскаго политическаго строя. «У насъ нѣтъ совершенно частной жизни,—говоритъ онъ,—отношенія къ сословіямъ и правительству не отдѣлимы отъ каждаго лица. Французскій писатель представлялъ поэта, музыканта, актера, торговца,—словомъ, всѣ состоянія, но не сословія. Русскій сочинитель, рисуя какое бы то ни было лицо, представляетъ либо крестьянина, либо купца, либо дворянина, служащаго или неслужащаго. Въ лицѣ одного онъ трогаеъ цѣлое сословіе. Тогда родятся необходимыя сравненія и примѣненія, большею частью вредныя. «Ревизоръ» смѣшитъ публику представленіемъ взяточниковъ и плутовъ всѣхъ сословій. Въ этой комедіи нѣтъ нравственнаго урока;

напротивъ, можно смѣло сказать, что окончательнымъ размышленіемъ многихъ изъ зрителей, на счетъ всѣхъ этихъ безнаказанныхъ плутовъ и взяточниковъ, будетъ восклицаніе: «молодцы. Славно обдѣлываютъ свои дѣла». Русская комедія ввела въ употребленіе пословицу: «умный человѣкъ не можетъ не быть плутомъ». Трагедія и высшая драма никогда не произведутъ ничего подобнаго. Кто можетъ сказать, чтобы Гамлетъ, Король Лиръ, «*Les enfants d'Edouard*» произвели какое-либо вредное впечатлѣніе? Въ продолженіе послѣдняго десятилѣтія цензура годъ отъ году становилась строже. Если бы теперь были представлены на разсмотрѣніе ея давно одобренныя пьесы: «Коварство и любовь», «Разбойники» ¹⁾, «Сынъ любви», «Жизнь игрока», она бы не имѣла возможности ихъ одобрить, а между тѣмъ, эти пьесы безпрерывно поддерживаютъ репертуаръ и, конечно, безъ всякаго нравственнаго вреда. Возрастающая строгость цензуры произошла оттого, что пьесы были разсматриваемы въ отношеніи самихъ пьесъ, а не впечатлѣній, которое они должны производить на публику. Злодѣйство, преувеличенныя страсти признаны причинами къ запрещенію пьесъ. Но злодѣйство, когда оно не признано геройствомъ, не можетъ имѣть вреднаго дѣйствія на умы зрителей, а преувеличеніе, необходимое въ трагедіи и высшей драмѣ, именно и дѣлаетъ изъ трагедіи и высшей драмы совершенно безвредное представленіе. Кто примѣнитъ себя къ Гамлету или К. Моору? И въ заключеніе: «ходатайствуя о разрѣшеніи нѣкоторыхъ запрещенныхъ трагедій напр. «Орлеанская Дѣва» ²⁾, «Смерть Фіеско» ³⁾ мысль моя не состоитъ въ томъ, чтобы исключительно обратить публику

¹⁾ «Разбойники», въ 1849 г. т. е. спустя восемь лѣтъ, были по Высочайшему повелѣнію сняты съ репертуара и дозволены лишь въ 1865 г. Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ.

²⁾ Разрѣшена къ представленію въ 1878 г. Сначала она была запрещена по Высочайшему повелѣнію на томъ основаніи, что главная интрига пьесы «основана на чудесахъ Пресвятой Дѣвы, о коей и часто упоминается въ самихъ рѣчахъ». Трагедію не спасло даже то обстоятельство, что переводъ ея былъ сдѣланъ В. А. Жуковскимъ (Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., 1830 г.).

³⁾ Разрѣшена къ представленію въ 1869 г.



Г-ЖА ЛАЧИНОВА ВЪ РОЛИ ФИЛАМИНТЫ.
«УЧЕНЫЯ ЖЕНЩИНЫ.» МОЛЬЕРА.
МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТРЪ.

къ трагедіи. Но въ настоящемъ положеніи публика обращена почти исключительно къ комедіи и водевилю, что не можетъ быть безвредно. Оригинальная русская комедія смѣется надъ лицами правительственными, переводная большею частью вертится на двусмысленныхъ и не всегда нравственныхъ остротахъ. Если предоставить трагедіи болѣе обширное поле, этимъ уменьшится вліяніе комедіи. Публика, видѣвшая Короля Лира, съ меньшимъ участіемъ будетъ смотрѣть «Ревизора». Нашедъ въ трагедіи удовольствіе чисто литературное и художественное, она не будетъ съ такою жадностью искать намековъ комедіи. Если же цензурѣ, не разрѣшивъ трагедіи, вмѣнить въ обязанность еще строже наблюдать за комедіей, то театральнѣй русскій репертуаръ въ самомъ скоромъ времени долженъ будетъ придти въ совершенный упадокъ». Такова была точка зрѣнія цензуры ¹⁾. Положимъ, Дубельтъ съ ней не согласился и «Макбетъ» былъ вновь запрещенъ для сцены (разрѣшили его лишь въ 1860 г. и то съ исключеніями), но острота положенія театра, о коей говорилъ Ольдекопъ, осталась въ прежней силѣ. Несомнѣнно, что тяготѣніе къ трагическому жанру, въ противовѣсъ народившейся натуральной школѣ, было еще очень сильно въ русскомъ обществѣ и въ руководящихъ кругахъ. Не могли поколебать его сразу ни геній Гоголя, ни развертывавшееся малу по малу дарованіе Островскаго. О безчисленныхъ же комедіяхъ и водевиляхъ нечего и говорить. Быть можетъ не совсѣмъ былъ неправъ Ольдекопъ, когда въ одномъ изъ своихъ докладовъ писалъ: «Въ наше время упадка драматическаго искусства упадокъ этотъ обязанъ, во 1-хъ, огромному количеству водевилей, которые въ большинствѣ случаевъ имѣютъ лишь мѣстный интересъ и, вслѣдствіе сего, подвержены кратковременному существованію и, во 2-хъ, ужасамъ иного жанра, гдѣ авторъ вызываетъ совершенно особые чувства зрителей, угощая ихъ бракоразводными процессами, адюльтеромъ и пр.» ²⁾. Между тѣмъ, пьеса, представленная въ цензуру, должна была не только удовлетворить требованіямъ власти, но, что иногда

¹⁾ Архивъ III Отд. Соб. Его Имп. Вел. Канц., д. № 5, 1841 г.

²⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1833 г.

весьма трудно, понравиться ей, какъ литературное произведеніе. Поэтому столь много пьесъ запрещалось по причинамъ, не имѣвшимъ, казалось, ничего общаго съ охранительными порядками. Въ резолюціяхъ цензуры постоянно мелькали слѣдующія опредѣленія: «этотъ дивертисементъ, *какъ глупость*, запрещается» ¹⁾, «въ пьесѣ недостаетъ смысла, вкуса и приличія» ²⁾, запретить пьесу «по безграмотству» ³⁾, запретить за «нелѣпость и безграмотность авторовъ» ⁴⁾, «пьеса безсмыслица, карикатура на историческую правду» ⁵⁾ и т. д. Конечно, среди подобныхъ приговоровъ встрѣчались и такіе, которые соотвѣтствовали дѣйствительному достоинству пьесы. Нельзя, напримѣръ, не согласиться съ цензоромъ по поводу сдѣланной имъ оцѣнки достоинствъ малороссійской оперы С. Карпенко «Романъ и Оекла, или искренняя любовь не имѣетъ гордости». Докладъ о ней писалъ Ольдекопъ. «Романъ, единственный сынъ богатыхъ родителей, любитъ Оеклу, бѣдную сироту, и любимъ ею. Онъ признается ей въ любви и первое дѣйствіе происходитъ съ акомпаниментомъ безчисленныхъ поцѣлуевъ. Преинтересное дѣйствіе и зритель вѣрно подумаетъ: по усу текло, а въ ротъ не попало. 2 дѣйствіе. Пиръ горой у Оедора Митюка, отца Романа, ѣдятъ, пьютъ и поютъ малороссійскія пѣсни. 3 дѣйствіе. Гапка, мать Романа, рассказываетъ своей подругѣ Софѣѣ Гаврутыхъ, что она желаетъ соединить ея дочь Хвеску съ ея сыномъ, но, зная, что онъ имѣетъ тайную связь съ Оеклой, она хочетъ удалить сію послѣднюю. Гапка отравляетъ Оеклу. 4 дѣйствіе. Романъ, возвращаясь домой, встрѣчаетъ въ лѣсу тѣнь Оеклы и заключаетъ, что она уже болѣе не жива. Декорація перемѣняется, комната и въ оной гробъ, въ которомъ лежитъ Оекла. Романъ вбѣгаетъ, какъ сумасшедшій, обви-

¹⁾ По поводу «Торжества русскихъ храбрыхъ войскъ, или взятіе крѣпости Ахалциха». Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., 1838 г.

²⁾ По поводу ком. Н. Захарова «Не зналъ, что богатъ, не ждалъ, что женатъ». Тамъ же, 1853 г.

³⁾ По поводу пьесы «Женихъ не чудо, или чудо кавалеръ». Архивъ, 1842 г.

⁴⁾ По поводу водевиля Чернявской «Женихъ не кладъ». Архивъ, 1841 г.

⁵⁾ По поводу драмы П. Свинына «А. Д. Меньшиковъ». Тамъ же, 1838 г.

няетъ родителей въ убійствѣ Ѳеклы и безпрестанно обнимаетъ мертвое тѣло. Его связываютъ, какъ бѣшеннаго. 5 дѣйствіе. Романъ прицѣпленъ къ стѣнѣ. Тѣнь Ѳеклы показывается ему и показывается на небо. Романъ падаетъ мертвымъ на полъ. Гапка входитъ и при видѣ мертваго сына также умираетъ». Пьеса повергла Ольдекопа въ уныніе. «Если цензоръ при такомъ чтеніи, попадаетъ въ желтый домъ, то единственная вида падаетъ на Степана Карпенко». Пьесу запретили ¹⁾. Не менѣе правильно, пожалуй, было отрицательное отношеніе цензуры къ одноактной комедіи Д. А. Шепелева «Умъ отъ горя», написанной авторомъ, какъ продолженіе Грибоѣдовскаго «Горе отъ ума». Ольдекопъ рѣзко отзывался о стилѣ этой комедіи. По выраженію цензора, «двухстопные и двѣнадцатистопные ямбы» Шепелева «преслѣдуютъ читателя, какъ стадо голодныхъ волковъ». Комедія, по его словамъ, полна курьезовъ. О Софѣ Павловнѣ сказано, напримѣръ, что она «воюетъ на диванѣ». Хорошъ и монологъ Чацкаго, одинъ изъ трехъ варіантовъ, написанныхъ Шепелевымъ:

Ни ты и не душа твоя, а грязная Москва!
Всесвѣтлый Арлекинъ. Причуды, сплетни и проказы
Кипятъ въ ней, какъ въ котлѣ, а жаломъ сей заразы
Старухъ и франтиковъ безпутная молва.
Тамъ чувства замерли, лишь страсти обитаютъ,
Вельможи нектаръ пьютъ, а рабство ѣстъ сухарь,
Тамъ по породѣ чтится тварь,
Достоинство людей червонцы составляютъ,
Съ временъ татаръ Москва хранить сію печать ²⁾.

Слогъ и стиль пьесы играли, вообще, не послѣднюю роль въ опредѣленіи цензорами достоинства произведенія. Характерной иллюстраціей такого взгляда можетъ служить отзывъ Гедеонова о драмѣ Бульвера «Норменъ, морской капитанъ, или родовое право». Разсматривая пьесу, Гедеоновъ считалъ «незаслуживающимъ никакой пощады» языкъ драмы.

¹⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1830 г.

²⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1830 г.

изъ исторіи драматической цензуры при имп. николаѣ I.

На этомъ основаніи пьесу запретили ¹⁾. О драматической фантазіи П. Шкорбатаго «Любовь къ отечеству и коварство друга», цензоръ давалъ такой отзывъ: «Въ этой фантазіи все есть: любовь нѣжная, любовь неистовая, любовь коварная, любовь преступная, похищенія, утопленники, зажигательства; нѣтъ только ни смысла, ни нравственности, ни даже любви къ отечеству, которую авторъ выставилъ въ заглавіи жалкаго своего произведенія, не заслуживающаго одобренія» ²⁾. Ту же суровость проявилъ Ольдекопъ и въ отношеніи пьесы «Руборъ и Энеса, или счастливое беззаконіе не должно считать добродѣтелью», сочиненія С. Карпенко, извѣстнаго читателю по драмѣ «Романъ и Ѳекла». Повидимому, «Руборъ и Энеса» была такъ же лишена литературнаго значенія, какъ и ея предшественница. «Счастливое беззаконіе Рубора — докладывалъ о пьесѣ цензоръ—состоитъ въ томъ, что онъ укралъ у своего господина Сулера десять гривенъ. Алеора, волшебница, обнаруживаетъ вора и Руборъ долженъ умереть на висѣлицѣ. Онъ сидитъ въ темницѣ и, вспомя отчаяніе своей невѣсты Энесы, онъ умираетъ. Энеса, видя его умершимъ, умираетъ также. Видно, г. Карпенко любитъ смерть скоропостижную». Этотъ разборъ драмы Ольдекопъ заключалъ выпадомъ личнаго характера: «Г. Карпенко, какъ видно изъ его прошенія, учится въ Кіевскомъ университетѣ. Желательно было бы, чтобы онъ бросилъ драматическія бредни и занимался бы лучше русскою ортографіею, чтобы, по крайней мѣрѣ, современемъ быть годнымъ писцомъ, а при такихъ драматическихъ занятіяхъ онъ будетъ негоднымъ тунеядцемъ и язвою всѣхъ цензоровъ» ³⁾. Въ стремленіи очистить русскую словесность «отъ всякой скверны» цензура иногда попадала въ курьезное положеніе. Такъ, однажды подверглись запрещенію творенія... Екатерины Великой. Въ 1843 г. запретили для Симбирскаго театра комедію Екатерины II «Г-жа Вѣстникова съ семейю» и «Именины г-жи Ворчалкиной». Гедеоновъ, разсматривавшій пьесы, очевидно, не

¹⁾ Тамъ же, протоколы 1840 г.

²⁾ Тамъ же, протоколы 1844 г.

³⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1838 г.



Г. БРАГИНЪ ВЪ РОЛИ АРИСТА.
«УЧЕНЫЯ ЖЕНЩИНЫ» МОЛЬЕРА.
МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

подозрѣвалъ, кто ихъ авторъ. «Всѣ сіи пьесы — докладывалъ онъ — замѣчательны пошlostью своего содержанія, незнаніемъ русскаго языка и частымъ употребленіемъ ругательныхъ словъ¹⁾. Не разъ цензуру вмѣстѣ со стилемъ пьесы смущала ея символика, нѣчто сродное тому, что въ литературѣ недавно считалось декадентствомъ. Въ этомъ родѣ, была напр., передѣлка романа г. А. Т—аго «Любовь и ревность». Въ свое оправданіе цензоръ приводилъ непонятный для него монологъ героя, обращенный послѣднимъ къ «предмету страсти». «Это она, это она, которая волшебными думами, пророческими надеждами навѣщала нѣкогда душу мою. Я уже знакомъ былъ съ ней въ душевномъ мірѣ, теперь судьба привела меня увидѣть то божество, которому такъ давно сердце мое курило ѳиміамъ мечтаній»²⁾. Другой разъ цензора поразила неясность замысла: рѣчь шла о водевилѣ Leuven, Barthelemy et Shesi «La page 24, ou les souvenirs de ma grande mère». «При чемъ здѣсь страница 24-я — спрашивалъ недоумѣвающе цензоръ — какую роль она играетъ въ пьесѣ?»³⁾. Отсутствіе смысла было усмотрѣно еще въ трехъактной пьесѣ неизвѣстнаго автора подъ названіемъ «Шутка водевилъ». Цензоръ Геденовъ не находилъ въ пьесѣ ничего противощенурнаго, но останавливался въ недоумѣніи передъ куплетами. «Куплеты до того странны, замѣчалъ онъ, что я не могъ при всемъ вниманіи добраться до ихъ смысла». Дубельтъ во время доклада находился, вѣроятно, въ хорошемъ расположеніи духа, такъ какъ положилъ слѣдующую резолюцію: «Эти куплеты, вѣрно, писаны для шутки, но я не шутя пропустить ихъ не могу». Впрочемъ, авторъ, спустя недѣлю, передѣлалъ нѣкоторыя мѣста и пьесу разрѣшили⁴⁾.

Рекомендуя хорошій вкусъ на сценѣ, Николаевская цензура брала на себя иногда заботы посторонняго вѣдомства, напр., дирекціи Император-

¹⁾ Тамъ же, протоколы 1843 г. Императрицѣ Екатеринѣ II, какъ автору, вообще не везло въ цензурѣ. Такъ, напр., новое изданіе ея писемъ къ Вольтеру было Высочайше запрещено въ 1850 г. См. Очерки истор. рус. цензуры. Спб. 1904, стр. 266 и 267.

²⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1838 г.

³⁾ Тамъ же, протоколы 1842 г.

⁴⁾ Тамъ же, протоколы 1853 г.

скихъ Театровъ. Зачастую не дирекція, а цензоры рѣшали вопросъ, соотвѣтствуетъ ли данное произведеніе достоинству Императорскихъ Театровъ, или нѣтъ. Напр., запрещеніе комедіи А. Мѣщанинова «Управляющій» было истолковано именно такимъ образомъ: «представленіе подобныхъ пьесъ на Императорскомъ Театрѣ цензура признаетъ не соотвѣтствующимъ его достоинству». Между тѣмъ, содержаніе комедіи было самое невинное: какой то управляющій имѣніемъ обкрадывалъ своего хозяина ¹⁾. На томъ же основаніи запретили комедію Н. В. Сушкова «Дуэлисты», представленную вторично въ 1839 г. Любопытно заключеніе Дубельта: «Изъ уваженія къ прекрасному Спб. театру я не могу согласиться пропустить эту ничтожную пьесу, которая замарала бы даже балаганъ Лемана» ²⁾. Другой характерный случай произошелъ съ оперой «Китайскія дѣвицы, или три рода драматическаго искусства», сочиненіе Метастазіо, музыка Солива. Сюжетъ оперы, по словамъ Ольдекопа, заключался въ слѣдующемъ: «Три китайскія дѣвицы не знаютъ, чѣмъ убить свое досужее время. Наконецъ, рѣшаются представить сцены изъ французскихъ драматическихъ пьесъ: одна изъ нихъ выбираетъ сцену изъ трагедіи, вторая—изъ пастушеской драмы, а третья—изъ комедіи. По окончаніи ихъ декламаций молодой китаецъ приглашаетъ ихъ въ садъ, гдѣ онъ устроилъ для нихъ балетъ». Казалось, что можно сказать о подобной пьесѣ? Но Ольдекопу она не понравилась. «Пьеса эта — замѣчалъ онъ—написана, вѣроятно, чтобы предохранить костюмы и декорации балета «Кіа-Кингъ» отъ гніенія» ³⁾. Тѣмъ не менѣе, оперу разрѣшили ⁴⁾. Разрѣшая пьесу, цензура, повидимому, не сомнѣвалась, что мнѣніе ея о произведеніи раздѣлитъ Дирекція. Такой случай произошелъ съ пьесой Иванова «Воскресное дитя». «Авторъ пьесы увѣряетъ—разсказывалъ за него цензоръ—что въ Германіи есть слѣдующее повѣріе: дѣти, рожденныя въ воскресенье, имѣютъ даръ видѣть духовъ и

¹⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1853 г.

²⁾ Тамъ же, 1839 г.

³⁾ Кіа-Кингъ балетъ Титюса, впервые представленъ въ 1832 г.

⁴⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., рапорты 1833 г.

предчувствовать разныя событія. На этомъ основана настоящая драма. Молодой человѣкъ, не зная, что онъ воскресное дитя, принимаетъ безпрестанно видимый имъ духъ умершей дѣвушки за самую дѣвушку и влюбляется въ нее. Это главный интересъ пьесы. Другія замѣчательнѣйшія сцены представляютъ сумасшествіе дѣвушки, которая принимаетъ мѣсяцъ за своего любовника, а любовника своего за мѣсяцъ. Въ концѣ пьесы умираетъ на сценѣ старушка. Духи ея умершихъ родственниковъ встрѣчаютъ ея духъ. Это должно быть представлено въ видѣ живой картины». На этомъ докладѣ Дубельтъ написалъ слѣд.: «Запретить нельзя, но безъ сомнѣнія Дирекція не приметъ этой пьесы, какъ не имѣющую никакого достоинства и дурно написанную» ¹⁾. Въ дѣйствительности, пьеса такъ и не попала въ репертуаръ Императорскихъ Театровъ. Другой случай былъ съ пьесой С. Билибина «Семья и свѣтъ». Дѣло въ томъ, что пьесу облюбовалъ для своего бенефиса артистъ Марковецкій, который въ то же время узналъ, что шансы на пропускъ пьесы въ цензурѣ не особенно велики. Тогда онъ пустился на хитрость. Онъ увѣрилъ цензуру, что «пьеса, по недостаткамъ своимъ, не останется долго на репертуарѣ, а между тѣмъ, онъ общается себѣ успѣхъ отъ афиши, такъ какъ драма—въ 7 картинахъ, имѣющихъ заманчивыя заглавія». Уловка удалась. Дубельтъ написалъ: «Вотъ какая спекуляція» и разрѣшилъ пьесу ²⁾. Все это вело къ тому, что Дирекція страшно нуждалась въ пьесахъ. Понятенъ ея вопль по поводу представленія на сценѣ «Юрія Милославскаго», «Генриха III», «Эрнани» и др. «Главнѣйшая причина, заставившая меня утруждать Вашу Свѣтлость—писалъ однажды А. М. Геденовъ кн. Волконскому—есть затрудненіе, въ которомъ находится Дирекція на счетъ своего репертуара, но его поддерживать нѣтъ возможности новыми пьесами, ибо оригинальныхъ у насъ вовсе почти не имѣется; изъ переводныхъ же, представляемыхъ въ Дирекцію, весьма малая часть можетъ быть принимаема какъ по слабости перевода, такъ и самому

¹⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1843 г.

²⁾ Тамъ же, протоколы 1852 г.

сюжету или духу сочиненій. Слѣдовательно, Дирекція, будучи принуждена повторять только старыя пьесы, лишается черезъ то сборовъ» ¹⁾).

Существовала еще область, куда цензура не позволяла безнаказанно вторгаться всѣмъ и каждому. Это—область науки. Много пьесъ не было пропущено на сцену вслѣдствіе того, что небрежно относились къ научнымъ знаніямъ. Таковы произведенія, извращавшія, по мнѣнію цензуры, историческую правду, насмѣхавшіяся надъ медициной, педагогіей и пр. Въ 1846 г. запретили русскій переводъ исторической комедіи К. Гуцкова «Коса и мечъ» (*Zapf und Schwerdt*), несмотря на то, что пьеса въ оригиналѣ понравилась Императрицѣ. Тѣмъ не менѣе, переводъ показался цензору «лишеннымъ исторической вѣрности и національной простоты» ²⁾).

Нѣсколько сокращена была невинная, хотя довольно безсодержательная комедія Скриба «Новый карантинъ», подсмѣивавшаяся надъ медициной. Пьесу пропустили за исключеніемъ одного діалога между Лестовымъ (морскимъ офицеромъ, героемъ пьесы) и наперсникомъ его Китовымъ:

Китовъ. Магнетизировать онъ способъ ввелъ глазами.

Лестовъ. Глазами? Я такихъ не слыхивалъ чудесь.

К. Онъ научилъ тому сестру свою дѣвицу,

Та строить чудеса, дивитъ теперь столицу.

Л. Взоръ милый женщины былъ вѣчно магнетизмъ.

К. Когда бы видѣлъ ты, какой огонь сверкаетъ

Изъ черныхъ глазъ ея, все лечитъ лунатизмъ,

Хромыхъ, горбатыхъ, всѣхъ лишь взоромъ исправляетъ

И мертвыхъ, думою, подыметъ, наконецъ.

Л. (въ сторону) Да. Это Римскій огурецъ.

К. Костюмъ сестры его достоинъ удивленья,

Мужского съ женскимъ ты увидишь въ немъ смѣшенье,

На головѣ ея ермолка, не чепецъ» ³⁾).

¹⁾ Общ. Арх. Мин. Императорскаго Двора, 8/903, д. 101, 1833 г.

²⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1846 г.

³⁾ Архивъ Гл. Упр. по дѣл. печ., протоколы 1829 г.



Г-ЖА АКИМОВА-АНДРИЕВСКАЯ ВЪ РОЛИ ЗЕЙНАБЪ.
«ИЗМѢНА», М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА.
МАРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

БАЛЕТЪ.

А. ЛЕВИНСОНА.



ТЧЕТНЫЙ сезонъ не внесъ какихъ-либо существенныхъ измѣненій въ столь устойчивую изъ года въ годъ статистику балетныхъ представлений; матеріалъ послѣднихъ остался въ общемъ тѣмъ же, измѣнилось лишь послѣдовательное распредѣленіе піесъ въ репертуарѣ.

Для открытія спектаклей поставленъ былъ 1-го сентября балетъ «Раймонда» съ участіемъ г-жи Егоровой въ заглавной роли.

49 состоявшихся за сезонъ спектаклей были посвящены 21 балету, образовавшимъ четырнадцать различныхъ программъ; такъ, между прочимъ, балетъ г. Фокина «Papillons» исполнялся отдѣльно отъ «Карнавала», какъ продолженіе котораго онъ задуманъ, а «Карнавалъ» былъ, въ свою очередь, включенъ однажды въ циклъ одноактныхъ балетовъ Н. Г. Легата.

За истекшій сезонъ поставлены были слѣдующіе балеты: «Раймонда» 3 раза (1-го, 4-го и 8-го сентября съ участіемъ г-жи Егоровой); «Павильонъ Армиды» 6 разъ (15-го, 18-го и 22-го сентября съ уч. г-жи Преображенской въ роляхъ балерины, 1-го, 8-го и 22-го декабря съ уч. г-жи Карсавиной); «Chorepiana» 6 разъ (15-го, 18-го и 22-го сентября съ уч. г-жи Преображенской, 29-го декабря, 8-го и 26-го января—съ г-жей Карсавиной); «Египетскія ночи» 6 разъ (15-го, 18-го и 22-го сентября съ уч. г-жи Преображенской, 15-го, 29-го декабря, 8-го января съ уч. г-жи Карсавиной); «Донъ-Кихоть» 4 раза (29-го сентября и 6-го октября съ г-жей Смирновой въ главной роли Китри, 26-го октября съ г-жей Егоровой въ той же роли, 27-го декабря утр. съ г-жей Карсавиной); «Фея куколъ» 7 разъ (13-го, 16-го и 27-го октября, 27-го ноября и 6-го декабря съ г-жей Преображенской—феей, 26-го декабря утр. и 28-го д. у. съ г-жей Карсавиной); «Испытанія Дамиса» 4 раза (13-го, 16-го и 27-го октября,

ОБЗОРЪ СЕЗОНА.

27-го ноября съ уч. г-жи Преображенской); «Времена года» 5 разъ (13-го, 16-го и 27-го октября, 27-го ноября и 6-го декабря съ г-жей Преображенской); «Лебединое озеро» 6 разъ (30-го октября и 3-го ноября съ г-жей Вагановой въ роляхъ Одеты и Одили, 10-го и 14-го ноября, 5-го марта и 9-го апрѣля—съ г-жей Егоровой); «Капризы бабочки» 3 раза (13-го, 17-го и 24 ноября съ уч. г-жи Преображенской); «Щелкунчикъ» 5 разъ (13-го, 17-го и 24-го ноября съ г-жей Преображенской, 26-го и 28-го декабря, утр. съ г-жей Карсавиной); «Карнавалъ» 5 разъ (1-го, 6-го, 8-го и 22-го декабря, 26-го января съ г-жей Карсавиной—Коломбиной); «Les préludes» 4 раза (1-го, 8-го и 22-го декабря, 26-го января съ уч. г-жи Карсавиной); «Papillons» 3 раза (15-го, 29-го декабря, 8-го января—г-жа Карсавина); «Исламей» 4 раза (15-го, 29-го декабря, 8-го, 26-го января); «Жизель» съ добавленіемъ 3-го дѣйствія «Пахиты» 3 раза (12-го, 19-го, 22-го января; поименованные балеты прошли съ участіемъ г-жи Карсавиной); «Конекъ-Горбунокъ» 5 разъ (15-го февраля съ уч. г-жи Карсавиной, 27-го февраля, 2-го марта и 27-го апрѣля съ г-жей Егоровой—«Царь Дѣвицей» и 13-го апрѣля съ г-жей Вагановой); «Талисманъ» 1 разъ (2-го февраля) и «Эсмеральда» 1 разъ (9-го февраля); оба балета съ участіемъ г-жи Преображенской и г-жи Кшесинской; «Спящая красавица» 6 разъ (16-го февраля, 19-го, 26-го и 27-го марта съ Принцессой Авророй—г-жей Карсавиной, 20-го апрѣля съ участіемъ г-жи Смирновой, а 27-го апрѣля г-жи Егоровой въ этой же роли).

Изъ подобнаго распорядка спектаклей явствуется послѣдовательное приложеніе къ дѣятельности нашей балетной труппы новаго начала: главная роль въ томъ или иномъ балетѣ не является уже по прежнему почти исключительнымъ достояніемъ одной изъ балеринъ; послѣднія чередуются въ цѣломъ рядѣ ролей. То же относительное разнообразіе внесено и въ замѣщеніе второстепенныхъ партій при повтореніяхъ балетовъ.

Балетные спектакли прекратились 27-го апрѣля.

Въ представленіяхъ принимали участіе балерины: г-жа Кшесинская (2 спектакля), г-жа Преображенская (13 спектаклей), г-жа Карсавина (19

спектаклей). Наряду съ ними въ главныхъ роляхъ балетовъ выступили: г-жа Смирнова (3 спектакля], г-жа Ваганова (3 спектакля) и г-жа Егорова (12 спектаклей). Послѣдняя изъ поименованныхъ артистокъ удостоилась въ теченіе сезона званія балерины.

Истекшій сезонъ не принесъ ни одной новинки въ буквальномъ значеніи этого слова. Новинкой можетъ до нѣкоторой степени считаться лишь возобновленіе балета «Спящая красавица», уже четыре сезона не видѣвшаго свѣта раппы. Слѣдуетъ замѣтить, что балетному репертуару пришлось претерпѣть рядъ колебаній въ силу неблагоприятнаго стеченія обстоятельствъ. Такъ задержка съ изготовленіемъ костюмовъ и декорацій «Спящей красавицы» послужила причиною къ отложенію бенефиса кордебалета на 2 мѣсяца и къ постановкѣ для послѣдняго стараго балета «Талисманъ»; болѣзнь же г-на Легата, въ свою очередь, воспрепятствовала постановкѣ задуманной балетмейстеромъ новинки («Бѣлой лиліи» съ музыкой Асарьева).

Вслѣдствіе этого г. Легатъ отпраздновалъ данный ему за 25-лѣтнюю службу прощальный бенефисъ 9-го февраля постановкой «Эсмеральды» съ участіемъ г-жи Кшесинской въ заглавной роли и г-жи Преображенской въ роли Флеръ де Лисъ (въ этомъ же спектаклѣ впервые послѣ многолѣтняго перерыва выступилъ на Императорской сценѣ танцовщикъ г. Кшесинскій, съ тѣхъ поръ принятый въ постоянный составъ труппы).

За свое двадцатипятилѣтнее пребываніе въ труппѣ Николай Густавовичъ Легатъ выступалъ во всѣхъ почти роляхъ героевъ нашего репертуара. Въ теченіе 13 и слишкомъ лѣтъ онъ работалъ также въ качествѣ балетмейстера. Изъ поставленныхъ имъ балетовъ донинѣ сохранились въ репертуарѣ: «Времена года», «Фея Куколъ» (поставленная въ сотрудничествѣ съ покойнымъ С. Г. Легатомъ), «Талисманъ», въ которомъ при сохраненіи общаго замысла М. И. Петипа, всѣ танцы поставлены г. Легатомъ совершенно заново и множество вставныхъ па въ рядъ балетовъ.

Въ одномъ изъ антрактовъ бенефиснаго вечера произошло чествованіе Н. Г. Легата при открытомъ занавѣсѣ товарищами по петербург-

скимъ и московскимъ Императорскимъ театрамъ, представителями ряда учреждений и публики и поднесение ему подарковъ. Въ связи съ юбилеемъ г. Легать удостоенъ званія заслуженнаго артиста.

2-го февраля для бенефиса кордебалетныхъ артистокъ и артистовъ былъ поставленъ балетъ «Талисманъ» съ г-жей Кшесинской въ роли Нирити и г-жей Преображенской въ роли Нерильи.

16-го февраля состоялось первое представленье возобновленной московскимъ балетмейстеромъ А. А. Горскимъ «Спящей красавицы», извѣстнаго балета М. Пети́па и П. И. Чайковскаго.

Новыя декорации и костюмы были изготовлены по эскизамъ академика К. А. Коровина. Декорация пролога выполнена г. Овчинниковымъ, декорации 1-го акта («Дворцовый садъ») и 2 картины 2-го акта («Внутренность дворца») г-ми Петровымъ и Яковлевымъ, панорама 2-го акта бар. Клодтомъ и 3-го акта («Эспланада дворца») г. Овчинниковымъ. Обстановка пролога отвѣчаетъ стилю поздняго французскаго Возрожденія (Louis XIII), а остальныхъ сценъ—стилю «великаго вѣка» Людовика XIV, въ нѣкоторомъ фантастическомъ преувеличеніи. Нѣкоторыя части постановки существенно разнятся отъ стараго сценарія М. И. Пети́па и И. А. Всеволожскаго.

Дѣятельность г. Горскаго сказалась далѣе въ измѣненіи, внесенномъ имъ во второе дѣйствіе балета «Лебединое озеро», сохранившагося въ остальномъ въ прежней постановкѣ: имъ обработанъ заново испанскій танецъ въ ярко-чувственномъ и нарочито-картинномъ духѣ подлинной народной хореографіи.

Совмѣстные труды г. Горскаго и академика Коровина по возобновленію старыхъ балетовъ, переносящія на сцену Мариинскаго театра стиль московскаго балета, предположены и въ будущемъ.

Изъ петербургскихъ силъ впервые былъ привлеченъ къ исполненію задачъ балетмейстера танцовщикъ Б. Г. Романовъ, дебютировавшій 29-го января постановкой танцевъ въ оперѣ г. Ипполитова-Иванова «Измѣна». Къ своимъ новымъ обязанностямъ г. Романовъ подготовленъ рядомъ ра-



Г. ТАРТАКОВЪ ВЪ РОЛИ ОТАРЪ-БЕГА.
«ИЗМѢНА», М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА.
МАРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

ботъ для частныхъ театровъ Петрограда и предпріятіемъ С. П. Дягилева за границей («Трагедія Саломей»).

Этими данными исчерпываются выдающіеся эпизоды въ дѣятельности нашего балета за 1913/14 годъ.

Точно также не произошло существенныхъ измѣненій и въ составѣ труппы. На первомъ представленіи «Раймонды» 1-го сентября состоялся дебютъ вновь принятыхъ въ труппу г-жи Спесивцевой 2-й и Петровой въ сольныхъ варіаціяхъ 2-го дѣйствія, а также танцовщика А. Обухова; въ «Египетскихъ ночахъ» впервые выступила въ роли «Клеопатры» другая дебютантка, г-жа Дубровская (Длужневская).

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

Н. ТАМАРИНА (ОКУЛОВА).



ТРУППА была обновлена и въ минувшемъ сезонѣ. Выбыли изъ труппы: г-жи: Бриль, Деме, Досмонъ, Дестрелль, Кенвиль, Лорси, Парвиль и Розе, а также гг.: Бруэттъ, Казались, Лакруа, Лорренъ, де-Лиль, Мори, Мюффа и Ферваль. Уполномоченнымъ Дирекціи въ Парижѣ, которому поручено было сформировать труппу и составить репертуаръ, былъ приглашенъ г. Францискъ де-Круассе, популярный драматургъ; управление труппой было возложено на г. Анри Бюрге (изъ театра «Gymnase»), который, помимо исполненія административныхъ обязанностей, согласно контракту, являлся и актеромъ на героическія роли. Главнымъ режиссеромъ оставался г. Домри. Въ качествѣ гастролершъ, выступали: г-жи Марія Леконтъ (изъ театра «Comédie Française») и знакомая уже намъ г-жа Генріетта Роджерсъ съ ея своеобразнымъ, яркимъ дарованіемъ. Артисткой на главные драматическія роли

осталась также знакомая публикѣ г-жа Сюзанна Ментъ. Изъ видныхъ артистовъ прошлогодней труппы оставались гг. Террье и Беръ. Въ теченіе сезона дано было 100 спектаклей... Новыми артистами труппы явились въ отчетномъ сезонѣ: г-жи Ремонъ, Селли, Феріеръ, Жанти, Даонъ, Геттъ, Жилль и Сильванъ; гг.: Бюрге, Карпантье, Дюбоскъ, Франсенъ, Де-Гарсенъ, Асти и Рабле. Изъ новинокъ репертуара выдающійся успѣхъ имѣли: пьеса Д'Аннунціо «*Le chevreuille*» («Жимолость»), съ гастролершей г-жей Роджерсъ въ главной роли, пьеса г. Гитри (сына)—«*La prise de Berg-op-Zoom*», фарсъ Эннекена и Вебера—«*La présidente*» съ г-жей Сильванъ (изъ театра «*Vaudeville*») и рядъ новыхъ пале-рояльскихъ фарсовъ съ гастролершей г-жей Леконтъ.

Для открытія сезона, 21 сентября 1913 г., представлена была въ первый разъ новая (премьера въ Парижѣ, въ «*Comédie*», 28 октября 1912 г.) пьеса въ 3 д. Эрвье—«*Bagatelle*».

Названіе пьесы имѣетъ двоякій смыслъ. «*Bagatelle*» безъ члена *la*—это пустякъ, вздоръ, мелочь, съ прибавленіемъ-же члена — «*la bagatelle*» на парижскомъ жаргонѣ соотвѣтствуетъ щедринскому «*la chose*», или понятію, соединяемому съ обиходнымъ вульгарнымъ выраженіемъ «клубничка», въ смыслѣ мелкаго разврата.

Авторъ хочетъ показать своей пьесой, какъ легкомысленное отношеніе къ серьезнымъ вопросамъ жизни, скверный соблазнъ и ядовитая, заразная атмосфера свѣтскаго адюльтера и похотливаго флирта угрожаютъ подчасъ гибелью даже хорошимъ по натурѣ, но слабымъ велею и не получившимъ прочнаго глубокаго нравственно-религіознаго воспитанія людямъ. Тлетворное вліяніе «*bagatelle*» стремится вовлечь въ грязь душу, долгъ, совѣсть, любовь. Забывая о нихъ, играя и рискуя ими въ одуряющемъ чаду «*bagatelle*», люди ходятъ на краю пропасти.

Дѣйствіе происходитъ въ замкѣ старой свѣтской грѣшницы, вся жизнь которой была сплошной «*bagatelle*», и такое-же символическое названіе носить ея замокъ. Состарившаяся развратница, *m-me Orlonia* (роль эту исполняла у насъ г-жа Шелеръ), которая сама еще рада

была бы наслаждаться сладостію грѣха, но не находитъ уже для этого партнеровъ, утѣшаетъ себя извращеннымъ наслажденіемъ сводничества. Въ своемъ замкѣ она сближаетъ свѣтскія парочки, разрушая семьи, глумясь надъ честью и моралью.

Замокъ «Bagatelle» является своего рода «домомъ свиданій», гнусная сущность котораго прикрыта показной свѣтской элегантностью: здѣсь разыгрывается драма души двухъ женщинъ и двухъ мужчинъ. Жажда запретнаго плода, тайныхъ наслажденій просыпается въ нихъ среди обстановки роскоши, празднои жизни и пустыхъ развлеченій. И лишь счастливая случайность спасаетъ отъ гибели любовь, дружбу и вѣру въ жизнь и правду. Молодая, любящая и любимая жена Флорансъ де Раонъ (г-жа Сюзаннъ Ментъ), неожиданно слышитъ изъ сосѣдней комнаты, какъ мужъ ея, Жильберъ (г. Камилль Беръ), въ котораго она глубоко вѣрила и который былъ до этого безупречно ей вѣренъ, поддается чарамъ кокетливой подруги Флорансъ, Мишелины де Нимъ (г-жа Люсьеннъ Геттъ изъ театра «Одеонъ», ученица г. Антуана, первый дебютъ); онъ назначаетъ Мишелинѣ свиданіе ночью. Флорансъ полна и горя, и негодованія, и оскорбленнаго самолюбія. Но она чуткой душой понимаетъ, что всего цѣлесообразнѣе попытаться предупредить катастрофу. Она притворно кокетничаетъ съ другомъ мужа, Женкуромъ (дебютантъ г. Франсенъ, изъ театра «Антуанъ»), втайнѣ въ нее влюбленнымъ, заставляетъ его забыть долгъ чести и дружбы и назначаетъ ему свиданіе въ ту же ночь и въ той же комнатѣ, гдѣ сговорились встрѣтиться Жильберъ съ Мишелиной. И вотъ, Флорансъ, въ назначенный часъ, обличаетъ мужа, подругу и друга дома. Очень характерно и жизненно горячее негодованіе Жильбера на жену и друга, когда онъ встрѣчаетъ ихъ вмѣстѣ ночью, забывая, что и самъ явился на преступное свиданіе. По мужской логикѣ это не бѣда, но жена и другъ не смѣютъ быть виноватыми. Отповѣдь Флорансъ, великолѣпно удавшаяся автору пьесы, тонкому психологу, глубокому мыслителю и моралисту, проясняетъ туманъ; всѣ ужасаются той бездны, на краю которой они стояли, и урокъ этотъ возрождаетъ ихъ для правды и добра.

ОБЗОРЪ СЕЗОНА.

Въ пьесѣ интересны эпизодическія роли «мышинаго жеребчика» Вирейля (дебютантъ г. Рабле, изъ театра «Gymnase») и пустенькой, комичной лектрисы, служащей у г-жи Орлоніа, Андре (дебютантка, г-жа Даонъ); эту роль въ Парижѣ великолѣпно играла, имѣвшая въ минувшемъ сезонѣ такой успѣхъ наша соотечественница, г-жа Женія, таланту которой Петроградъ отдалъ должную дань.

Другія роли играли: г-жи Селли и Сезаннъ и гг. Ферни, де Гарсенъ, Колленъ, Лафоре, Леонъ и Перре.

Пьеса «Bagatelle» была поставлена затѣмъ 22, 24 и 26 сентября.

28 сентября 1913 г. возобновлена была шедшая уже ранѣе на Михайловской сценѣ ком. въ 3 д. «M'amour», соч. Бильо и Эннекена (Paul Billaud et Maurice Hennequin). Это типичный французскій фарсъ на адюльтерную тему.

Гюбёръ Гризоль (г. Роберъ Асти, дебютантъ изъ театра «Bouffes Parisiens») находится въ связи съ Антуанеттой Монтюре (г-жа Андре Сильванъ, дебютантка, изъ театра «Vaudeville»). Но тайнымъ свиданіямъ ихъ грозитъ большой перерывъ. Мужъ (г. Андре Дюбоскъ, дебютантъ, изъ театра «Vaudeville») везетъ жену на лѣто въ отдаленное мѣстечко. Антуанетта придумываетъ выходъ: зная страсть мужа къ коллекціонерству, она увѣряетъ его, что узнала, будто у нѣкоего Гюбера Гризоля продается рѣдкая японская ваза (которую Антуанетта купила за нѣсколько франковъ въ магазинѣ «Лувръ»); супруги Монтюре ѣдутъ къ Гризолю и тотъ очаровываетъ простоватаго одураченнаго супруга. Монтюре влюбляется въ «знатока» Гризоля и убѣждаетъ его ѣхать на лѣто съ ними; дружба—неразрывная; Монтюре ни на шагъ не отстаетъ отъ новаго пріятеля. Какъ контрастъ, въ пьесѣ выведенъ другой «ménage à trois», гдѣ измѣняющая мужу Елена (г-жа Дора Селли, дебютантка, изъ театра «Renaissance»), также не можетъ устраивать свиданія съ любовникомъ Гастономъ (г. Сень-Бонне) по другой причинѣ: мужъ ея инстинктивно ненавидитъ соперника и избѣгаетъ съ нимъ встрѣчъ. Антуанетта, наконецъ, теряетъ терпѣнье: Гризоль все время съ мужемъ, а не съ нею; такой любовникъ мало инте-



ГРУППА ТАНЦОРОВЪ ЛЕЗГИНКИ.
«ИЗМЪНА», ОПЕРА М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА. 2 АКТЪ.

ресенъ. И она ищетъ и находитъ другого, Максима де Торси, пріятеля Гризоля (г. Рауль Террье), но, наученная горькимъ опытомъ, не старается подружить съ Максимомъ мужа. На бѣду, Монтюре очаровывается Максимомъ и охлаждѣваетъ къ Гризолю; послѣдній ревнуетъ Антуанетту и грозитъ открыть глаза ея мужу, но ловкая барынька увѣряетъ проигравшаго позицію любовника, что съ Максимомъ у нея близости нѣтъ и искусно возстановляетъ мужа противъ Максима, чтобы опять пришить къ Монтюре Гризоля, и такимъ путемъ обезпечить себѣ свободу дѣйствій для любовныхъ похожденій съ Максимомъ.

Другія роли пьесы, которая шла затѣмъ 29 сентября 1 и 3 октября, играли г-жи Жилль и Ремонъ и г. Леонъ.

Для начала спектаклей передъ «M'amour» ставилась ком. въ 1 д., соч. Шнейдера—«Afternoon tea» («Дневной чай») съ участіемъ г-жъ Адриеннъ Жирарденъ, Камиль Жант и г. Эженъ Ферни.

5-го октября возобновлена была, для перваго дебюта управляющаго труппой и артиста Анри Бюрге (изъ театра «Gymnase»), неувядаемая пяти-актная драма Дюма-сына «La dame aux camélias», съ г-жей Сюзанной Ментъ въ роли Маргариты Готье и г. Бюрге въ роли Армана Дюваль. Постановка пьесы была оригинальна и изящна. Другія отвѣтственные роли играли г-жа Жант (Нинетта), Эти (Прюдансъ), Жирарденъ (Нанина), Ферриеръ (Олимпа), г.г. Беръ (Жоржъ Дюваль), Террье (Гастонъ Ріе), Рабле (Сенъ-Годанъ), Колленъ (Варвиль); въ мелкихъ роляхъ выступали: г-жи: Дюроше, Ремонъ, Массаръ, г.г.: Де-Гарсенъ, Ферни, Сенъ-Боине, Поль Роберъ, Лафоре, Леонъ, Брюно и Перре.

Спектакль этотъ повторялся 6, 8 и 10 октября (два послѣдніе раза г. Бера въ роли отца Дюваля замѣнялъ г. Карпантье).

Г-жа Сюзанна Ментъ играла во Франціи Маргариту Готье въ годъ смерти Дюма въ присутствіи автора, который послалъ артисткѣ тутъ-же, въ антрактъ написанное восторженное письмо, благоговѣнно сохраняемое артисткой. Такое-же письмо написалъ и Доде послѣ исполненія г-жею Ментъ роли Сафо.

13 октября поставили новую пьесу въ 3 д. Эннекена и Вебера (Maurice Hennequin et Pierre Veber), шедшую впервые въ Парижскомъ Пале-Рояльскомъ театрѣ 27 ноября 1912 г.—«La présidente».

Комизмъ этой, чисто-фарсового, специфически пале-рояльского жанра пьесы заключается въ томъ, что женою президента провинціального городка Трикуэнта (г. Дюбоскъ) оказывается бывшая его кухарка, Аглая (г-жа Эти), не могущая, по старой привычкѣ къ чисткѣ мѣдной посуды, равнодушно видѣть металлическіе предметы и принимающаяся и дома и въ гостяхъ, въ самые неподходящіе моменты, наводить на нихъ блескъ. Она уѣзжаетъ въ Парижъ хлопотать о повышеніи мужу; къ послѣднему въ это время пріѣзжаетъ на ревизію министръ Годе (г. Асти), застающій въ гостиной президента, еще не выходившаго изъ кабинета, просительницу, пѣвичку Гобетту (г-жа Сильванъ), которая явилась хлопотать о прекращеніи возбужденнаго противъ нея и подчиненнаго Трикуэнта, Пенгле (г. Поль Роберъ) дѣла изъ за ночной скандальной оргіи въ гостиницѣ. Годе принимаетъ Гобетту за жену президента и тотъ не рѣшается открыть недоразумѣнія. Годе назначаетъ Гобеттѣ свиданіе въ Парижѣ, въ министерскомъ кабинетѣ, поручивъ курьерамъ выпроводить надоѣвшую любовницу, Анжелику (г-жа Ферриеръ).

Ненавидящій сѣверянъ южанинъ, чиновникъ Маріусъ (г. Ферни), желая «подвести начальство», подсовываетъ кнопку электрическаго звонка подъ подушку оттоманки, и когда Годе любезничаетъ на ней съ полураздѣтой Гобеттой, отчаянный звонъ изъ подъ парочки собираетъ чиновниковъ; Гобетта спасается бѣгствомъ въ сосѣдную комнату, замѣченная прибѣжавшими. Платье ея Маріусъ отсылаетъ изъ министерства въ дровяномъ ящикѣ.

Въ это время къ министру является г-жа Трикуэнтъ и начинаетъ инстинктивно чистить вещи на столѣ министра; тотъ, принявъ ее за простолудинку-просительницу, безъ церемоніи приказываетъ ей раздѣться, чтобы одѣть Гобетту. Привезенное послѣ того обратно платье Гобетты министръ приказываетъ надѣть президентшѣ, которую застаётъ въ этомъ

видѣ прїѣхавшій мужъ, узнавшій отъ чиновниковъ, что жена его была въ дезабилье у министра и что она только что облачилась въ замѣченный всѣми и увозившійся туалетъ. Трикуэнтъ возмущенъ «грѣхомъ» жены. Секретарь министра, Октавъ Розимонъ (г. Террье), которому также мимоходомъ подарила свои ласки Гобетта, влюбленный въ случайно встрѣченную имъ дочь президента, Денизу (г-жа Жиль), терзается, узнавъ, что она—дочь президентши, т. е. дочь его нечаянной любовницы (онъ, какъ и Годе, принимаетъ Гобетту за президентшу). Въ концѣ концовъ, все разъясняется, президентъ получаетъ повышение и Октавъ женится на Денизѣ, а Гобетта становится фавориткой министра. Другія роли пьесы играли: г-жи: Ферьеръ, Селли и Жанти, г.г.: Рабле, Сенъ-Бонне, Карпантье, Лафоре, Леонъ, Брюно и Перре. Для начала спектакля шла изящная и веселая ком. въ 1 д. Фіероле и Гальяра—«Venise» съ пѣніемъ неаполитанскихъ пѣсенокъ, при участіи г-жи Сезаннъ и г.г. Коленъ, де-Гарсенъ и Леонъ. Эти-же пьесы давались 13, 15, 17 и 30 октября (въ этомъ спектаклѣ роль Гобетты, вмѣсто г-жи Сильванъ, играла г-жа Селли, а небольшую роль послѣдней исполнила г-жа Даонъ); затѣмъ пьесы эти были возобновлены еще 15-го февраля.

19-го октября возобновлена была старая, извѣстная, очень эффектная пьеса въ 5 д. и 6 картинахъ В. Сарду—«La Tosca», съ г-жей Сюзанной Ментъ въ главной роли знаменитой актрисы Флоріа Тоска, темпераментъ которой яркъ и силенъ не только на сценѣ, но и въ жизни. Роль злодѣя пьесы, сыщика барона Скарпія, игралъ г. Камиллъ Беръ, роль любовника Тоски, Маріо Каварадосси—г. Викторъ Франсенъ и Цезаря Анжелотти, изъ за сокрытія котораго пострадалъ Маріо—г. Жоржъ Колленъ. Другія роли исполняли: г-жи: Ферьеръ (королева Неаполитанская), Ремонъ, Жанти, Селли (принцесса Орлоніа), Жирарденъ, Массаръ, Дюроше, г.г.: Рабле (маркизь Аттаванти), Сенъ-Бонне, де-Гарсенъ, Террье, Лафоре, Карпантье, Ферни, Поль Роберъ. Леонъ, Брюно и Перре.

Тотъ же спектакль повторялся 21, 22 и 24 октября. 25 октября для настоящаго дебюта вновь приглашеннаго въ труппу на отвѣтственный

ОБЗОРЪ СЕЗОНА.

роли изъ театра «Renaissance» г. Жоржа Карпантье, выступившаго въ первый разъ изъ за малочисленности труппы въ ничтожной роли пьесы «Тоски», возобновили трехъактный фарсъ Фейдо—«Un fil à la patte» («Лалка на веревочкѣ»), варирующій исторію молодого шалопая, Буа д'Ангіена (г. Террье), которому приходится передъ женитьбой «ликвидировать свое прошлое» съ пѣвичкой Люсеттой (г-жа Андре Сильванъ); здѣсь происходятъ комичныя встрѣчи героя пьесы съ экзотическимъ генераломъ Иррига (г. Роберъ Асти) и бездарнымъ композиторомъ, чиновникомъ Бузономъ, роль котораго и исполнялъ дебютантъ, г. Карпантье. Другія роли играли: г-жи: Жерменъ Эти, Нинонъ Жиль, Адриеннъ Жирарденъ, Жаннъ Феррьеръ, Денизъ Ремонъ, Дюроше и Массаръ. Для начала спектакля шла въ первый разъ одноактная пьеска—«Le respect de l'amour», соч. Ліонеля Ларозъ (Lionel Larose), впервые поставленная 23 іюня 1911 г. въ театрѣ «Comédie Française», съ участіемъ г-жи Маделены Сезаннъ и г.г. Жоржа Колленъ и Перре.

Тѣ-же пьесы шли: 26, 27, 29, 31 октября и 4 ноября.

2-го ноября г-жа Сюзанна Ментъ выступила въ пятиактной популярной драмѣ Скриба и Легуве «Адриенна Лекувреръ», въ которой Петроградъ видѣлъ Дузе и Сарру Бернаръ, и потому выступленіе премьерши Михайловскаго театра вызвало большой интересъ, оправдавшійся большимъ успѣхомъ артистки. Другія роли играли: г-жи: Люсьеннъ Геттъ (принцессы Бульонской), Сезаннъ, Ферриеръ, Шелеръ, Ремонъ, Жирарденъ, Жанти, Дюроше, Массаръ, г.г.: Франсенъ (графъ Морицъ Саксонскій), Рабле (принцъ Бульонскій), Дюбоскъ (суфлеръ Мишонне), Сенъ-Бонне, Лафоре, Ферни, Леонъ, Брюно и Перре.

Пьеса повторялась 3, 4, 5, 7 и 14 ноября.

9, 10, 12, 14 ноября и 6 декабря (два послѣдніе раза днемъ, въ качествѣ спектаклей для учащейся молодежи въ Царскіе дни, съ пѣніемъ гимна) шла передѣлка въ 5 д. и 6 карт. Пьера Декурселія (Pierre Decourcelle) изъ всѣмъ знакомой Конанъ-Дойлевской эпопеи о похожденияхъ сыщика—«Шерлокъ Холмсъ» (премьера въ Парижѣ давалась 20 декабря



Г. СИБИРЯКОВЪ ВЪ РОЛИ СОЛЕЙМАНЪ-ХАНА.
«ИЗМѢНА», М. ИПОЛИТОВА-ИВАНОВА.
МАРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

1907 г. въ театрѣ Антуана). Въ заглавной мужской роли выступалъ г. Камилль Беръ; главную женскую роль исполняла дебютантка г-жа Нинонъ Жилль, а другія роли: г-жи Шелеръ, Эти и Жирарденъ; г.г.: Жоржъ, Колленъ, Рабле, де-Гарсенъ, Сенъ-Бонне, Ферни, Карпантье, Лафоре, Террье, Поль Роберъ, Перре, Брюно и Леонъ.

16 ноября впервые поставили въ Петроградѣ новую пьесу соч. де-Флерса и Кайаве (Robert de Flers et G. A. de-Caillavet),—«L'habit vert» (зеленый мундиръ), которая въ Парижѣ увидѣла свѣтъ ramпы 16 ноября 1912 г. въ театрѣ «des Variétés». Это—блестящая комедія-сатира на парижское избранное общество, въ частности, на академиковъ, носящихъ зеленые мундиры. Глупый рогоносецъ-академикъ, аристократъ герцогъ Молевріе (г. Дюбоскъ), вѣритъ въ постоянно мѣняющую любовниковъ жену свою, страстную американку (г-жа Сильванъ). Она заводитъ романъ съ пустымъ свѣтскимъ сердцеѣдомъ, обаятельнымъ своей любезностью и веселымъ добродушіемъ, графомъ де-Латуромъ, увлекающимся генеалогіей (г. Асти); въ послѣднюю влюблена умная молодая писательница, Бригитта Тушаръ (г-жа Рене Даонъ); она спасаетъ положеніе, когда Молевріе застаётъ графа на колѣняхъ передъ женой, увѣряя герцога, что графъ просилъ герцогиню похлопотать о его принятіи въ академію и что генеалогъ необходимъ для Академіи, притомъ генеалогія—любимая наука и дяди ея, Бригитты, кандидата въ президенты республики. Дюрана, (г. Карпантье), случайнаго выскочки, плебея и лѣнтяя, умѣющаго только подписывать чужія работы. Авторъ съ большимъ юморомъ рисуетъ академическое засѣданіе, на которомъ обманутый мужъ привѣтствуетъ любовника жены, Латура, новаго академика, и какъ павось его рѣчи моментально остываетъ, когда между страницами конспекта оказывается изобличающее герцогиню письмо Латура. Но фанатикъ «престижа», старикъ-академикъ Пенше (г. Ферни), убѣждаетъ сдѣлавшаго въ волненіи перерывъ засѣданія герцога примириться съ фактомъ, говоря, что надо «sauver les apparences» и что даже самъ онъ, ради академіи, простилъ свою грѣшную жену. Герцогъ также рѣшаетъ простить и кончаетъ свою апологію соперника. Герцогиню мучаетъ совѣсть,

она выхлопатываетъ черезъ Дюрана далекую командировку Латуру, который уѣзжаетъ съ воспользовавшейся положеніемъ Бригиттой, женитьба-же на ней выгодна, ибо Дюранъ—наканунѣ президентства. Большое участіе въ перипетіяхъ пьесы принимаетъ свѣтскій диллетантъ-композиторъ Пармелинъ (г. Сень - Бонне), пополняющій и иллюстрирующій свою рѣчь импровизаціями на рояли, феноменально разсѣянный и невольно изъ за этого компрометирующій герцогиню. Фигура этого sabotin очень удалась автору. Другія роли пьесы играли: г-жи Дора-Селли, Ферриеръ, Шелеръ и Жирарденъ и г.г. Асти, Рабле, Террье, Лафоре, Коленъ, Поль-Роберъ, Леонъ, де-Гарсенъ, Брюно и Перре.

Пьеса давалась затѣмъ 17, 19 и 21 ноября, 13 февраля.

23 ноября состоялось первое представленіе пьесы въ 5 д., соч. Жоржа де-Порто-Ришъ, «Le vieil homme», премьера которой въ Парижскомъ театрѣ «Ренессансъ» отмѣчается датой 12 января 1911 г. Пьеса съ большой психологической проникновенностью трактуетъ вѣчные вопросы объ идеальной и чувственной сторонахъ любви, о ревности, о святости семейнаго очага, его охранѣ и о прощеніи супружеской измѣны.

Старѣющій донъ-жуанъ Мишель Фонтоне (г. Бюрге), которому жена, Тереза (г-жа Ментъ), беззавѣтно любя мужа, все прощала, уgomонился; чета поселилась въ провинціи; всѣ прошлыя драмы забыты и Фонтоне счастливы, радуясь на юношу, сына, Огюстена (г. де-Гарсенъ), который растетъ чистымъ идеалистомъ, боготворитъ родителей, не подозрѣвая о томъ, сколько мукъ перенесла мать изъ за отца, считаетъ его безупречнымъ. Онъ мечтаетъ о любви, рисуемой ему въ лучезарномъ ореолѣ лучшихъ мечтаній молодости, и ждетъ свою суженую.—И вотъ она появляется въ лицѣ оболъстительной парижанки, сосѣдки по имѣнію, Бригитты Алленъ (г-жа Люсиетъ Геттъ); юноша околдованъ ея обаяніемъ и не замѣчаетъ, что Бригитта—далека отъ идеала, что она хитрая кокетка, для которой мечтательный юноша скученъ и которую увлекаетъ вдругъ почувствовавшій вспышку второй молодости моложавый Фонтоне—отецъ. Что дѣлать матери, узнавшей, что Бригитта стала любовницей ея мужа,

и послѣдній—соперникомъ родного сына, котораго открытіе истины, конечно, убьетъ? Юношѣ не вынести крушенія двухъ своихъ святынь: вѣры въ чистоту отца и вѣры въ непорочность Бригитты. И Тереза умоляетъ мужа уѣхать на время, чтобы не дать разразиться непоправимой катастрофѣ; когда мужъ отказывается, Тереза убѣждаетъ Бригитту настоять на отъѣздѣ Мишеля... Но послѣднее свиданіе любовниковъ, на бѣду свою, застаютъ Огюстенъ и подъ ударомъ жестокаго разочарованія въ жизни и въ своихъ чистыхъ грезахъ и идеалахъ кончается самоубійствомъ.

Другія роли поручены были г. Дюбоску (Шавассье), г-жамъ Маделенъ Сезаннъ (Катеринъ Пра) и Рене Даонъ (Виржини). Пьесу повторяли 24, 26, 28 и 29 ноября.

30 ноября поставили не шедшую на казенной сценѣ, когда-то нашумѣвшую комедію въ 3 д., съ прологомъ, В. Сарду и г. Моро—«*Madame Sans-Gêne*», съ г-жей Андре Сильванъ въ главной роли Катеринъ Юбше и г. Андре Дюбоскомъ въ роли Наполеона. Другія роли были распределены между г-жами Геттъ (императрица Каролина), Дора Селли, Ферриеръ Шелеръ, Эти, Сезаннъ, Ремонъ, Даонъ, Жанти, Жирарденъ, Дюроше и Массаръ и г.г. Беръ (Лефевръ), Карпантье (Фуше), Франсенъ (Нейперъ), Террье (учитель танцевъ Депрео), Рабле (Совари), де-Гарсенъ, Асти, Сенъ-Бонне, Лафоре, Коленъ, Ферни, Поль Роберъ, Леонъ, Перре и Брюно.

Для пьесы была написана кн. Шервашидзе новая декорация.

Этотъ спектакль ставился затѣмъ 1, 3, 5, 6 декабря 1913 г. (утромъ, въ Царскій день, съ исполненіемъ гимна) и 16 февраля 1914 г.—для закрытія сезона.

Для гастрولي сосіетерки «*Comédie Française*», г-жи Маріи Леконтъ, 7 декабря возобновлена была давно уже шедшая на этой же сценѣ, съ г. Канде въ главной роли, стихотворная, трехъактная пьеса Ришпена.—«*Le flibustier*» (Пиратъ). Г-жа Леконтъ, ученица Барте, быстро встала въ первые ряды артистокъ парижскаго національнаго театра, благодаря выдающемуся дарованію и рѣдкимъ сценическимъ даннымъ (голосъ артистки чарующе красивъ). Пьеса Ришпена это—апологія красоты и мощи моря

и свободы, хотя бы и граничащей съ разбоемъ. На этомъ фонѣ разыгрывается драма самопожертвованія. Герой пьесы, Пьеръ (г. Коленъ) уступаетъ невѣсту другу Жакмену (г. Франсенъ), убѣдясь, что онъ болѣе подходитъ для счастья Жаники (г-жа Леконтъ). Роли дѣда (г. Дюбоскъ), принимающаго вернувшагося ранѣе Жакмена за внука, Пьера, безъ вѣсти пропавшаго и котораго онъ искренно считаетъ погибшимъ, и матери Жаники Анны Маріи (г-жи Шелеръ), не рѣшающейся также, какъ и Жакмень, огорчить старика объясненіемъ его ошибки и потому невольно обманывающихъ и Жанику, влюбляющуюся въ мнимаго Пьера, съ которымъ она помолвлена была еще дѣвочкой, даютъ благодарный матеріалъ артистамъ. Великолѣпна сцена двухъ соперниковъ, сначала бурная, а затѣмъ приводящая къ тяжелой уступкѣ Пьера. Мелкія роли играли г.г. Лафоре и Ферни и г-жи Дюроше и Жанти. Второй пьесой спектакля была премьера—драма въ 2 дѣйствіяхъ Анри Лаведана «Servir» (Долгъ служить въ войскахъ родины). Пьеса эта вызвала цѣлую бурю въ Парижѣ. Въ пьесѣ горячо трактуются вопросы о войнѣ и мирѣ, причемъ авторъ выставляетъ милитаризмъ, какъ необходимаго спутника истиннаго патріотизма, пасифизмъ же считаетъ маниловщиной, приводящей людей къ дряблости и апатіи. На сценѣ убѣжденный воинъ-патріотъ, полковникъ Эленъ (г. Беръ). Онъ потерялъ на войнѣ трехъ сыновей, но не горюетъ объ этомъ, несмотря на любовь къ нимъ: родинѣ нужны жертвы; все—для родины. Личное горе—пустяки, погибшіе сыновья—герои и въ томъ гордость отца, вѣрящаго, что Богъ такъ судилъ и что въ загробной жизни отецъ увидитъ вновь своихъ дѣтей. Жена полковника Елена (г-жа Ментъ), примирившаяся съ своимъ горемъ, покорная мужу, протестуетъ, однако, когда отецъ требуетъ отъ послѣдняго сына, убѣжденнаго антимилитариста, вступленія въ ненавистную ему военную службу, но и этотъ сынъ (г. де-Гарсенъ) убѣждается, что родина, отказавшись отъ войны, погибнетъ; огненные рѣчи отца его зажигаютъ, послѣдствіемъ чего является единодушное единеніе всей семьи въ убѣжденіи, что servir—неизбѣжно и необходимо. Пьеса написана сильно и искренно. Столкновеніе убѣждений отца и сына авторъ показываетъ

въ потрясающей сценѣ между ними. Дирекція театра «Comédie Française» нашла пьесу слишкомъ тенденціозной, дышащей озлобленностью и шовинизмомъ; это было два года тому назадъ; теперь эта пьеса, навѣрное, нигдѣ не встрѣтитъ возраженій. Автору отказали въ постановкѣ; тогда пьесу взяла для своего театра Сарра Бернаръ, и тамъ Лаведанъ имѣлъ огромный успѣхъ, хотя въ театрѣ пасифисты и пробовали вызвать бойкотъ пьесы, но это не удалось.

Другія роли исполнялись у насъ г-жами Жирарденъ (Полина) и гг. Карпантье (генераль) и Сень-Бонне (военный министръ).

Тѣ-же пьесы даны были затѣмъ 8, 10 и 12 декабря 1913 г.

14 декабря поставлена была старая четырехъактная комедія Альфреда Капюса—«La veine» («Удача»); раньше возобновленія этой пьесы въ «Comédie», гдѣ пьеса эта появилась лишь въ февралѣ 1914 г., для второй гастрولي г-жи Леконтъ, игравшей самоотверженно любящую цвѣточницу Шарлотту Ланье, готовую пожертвовать собою, уступить другой любимаго человѣка, адвоката Бреара (г. Бюрге), сознавая, что ему нужна блестящая жена, что скромная буржуазка ему—не пара. Но Бреаръ во время спохватывается и женится на Шарлоттѣ.

Дѣйствіе пьесы развивается на фонѣ ярко написанныхъ авторомъ бытовыхъ сценокъ изъ жизни безпечальныхъ жуировъ-богачей, съ одной стороны, и парижскихъ гризетокъ изъ среды магазинныхъ служащихъ, а также дамъ «демимонда», съ другой, причемъ Капюсъ рисуетъ намъ, наряду съ легкомысленными образами, вродѣ случайно «нашедшей счастье» съ милліонеромъ Турнеромъ (г. Асти) Жозефины (г-жа Сезаннъ), поэтический образъ Шарлотты. Съ большимъ юморомъ въ пьесѣ написаны сцены одурѣвшей отъ неожиданной «карьеры» Жозефины.

Другія роли играли: г-жи Геттъ (авантюристка - кокетка Симонна Бодренъ), Селла, Ферьеръ, Ремонъ, Жанто, Жирарденъ, Дюроше и гг. Карпантье (Шантеро, покровитель Шарлотты до ухода ея къ Бреару), Сень-Бонне, Поль Роберъ, Ферни, Перре, Лафоре, Леонъ и Брюно.

Спектакль этотъ повторялся 15, 17 и 19 декабря.

21 декабря шла премьера пьесы молодого драматурга Саши Гитри, сына известнаго артиста Гитри, когда-то любимца Петрограда, теперь пожинающаго лавры въ Парижѣ,—«La prise de Berg op Zoom» (взятіе крѣпости—съ такимъ названіемъ авторъ уподобляетъ покореніе женскаго сердца). Пьеса эта въ Парижскомъ театрѣ «Водевиль» впервые поставлена была 4 октября 1912 г. Главную роль опять играла г-жа Леконтъ. Фабула пьесы представляетъ собою новый варіантъ объ адюльтерѣ, причемъ авторъ остроумно придумалъ рядъ новыхъ комическихъ положеній. Веселый полицейскій комиссаръ Эрйо (г. Франсенъ), влюбившійся въ обманываемую мужемъ Полемъ Ваннеромъ (г. Асти) Полетту (г-жа Леконтъ), добивается взаимности, беретъ крѣпость при помощи искренности, юмора и краснорѣчія, помогая, въ своихъ интересахъ, разводу Ваннеровъ и инсценируя «flagrant délit» Поля съ кокоткой Лулу (г-жа Даонъ). Другія роли пьесы, повторявшейся 22 и 26 декабря, играли: г-жи Сезаннъ, Эти, Ферьеръ, Ремонъ, Жанти, Жирарденъ, Селли, Дюроше, Массаръ, и гг. Террье, Рабле, Поль Роберъ, Сенъ-Бонне, Ферни, Коленъ, Карпантье, Леонъ, Лафоре, де Гарсенъ, Брюно и Перре.

28 декабря г-жа Марія Леконтъ выступила, какъ гастролерша, въ возобновленной трехъактной комедіи Марсея Балло и Амбруаза Жанвье—«Les amants légitimes»; для полученія капитала, который завѣщанъ ей съ тѣмъ условіемъ, чтобы при выходѣ замужъ, она пользовалась лишь процентами, Гюетта де Пуссекъ (г-жа Леконтъ), убѣдясь, что этихъ процентовъ не хватаетъ на веселую жизнь съ мужемъ, виконтомъ Полемъ де Пуссекъ (г. Бюрге), беретъ взаймы крупную сумму у коммерсанта Летурно (г. Карпантье), надѣющагося такимъ путемъ сдѣлать Гюетту своей любовницей; онъ уговариваетъ супруговъ развестись, оставаясь «законными любовниками»; поводомъ къ разводу служитъ интимное письмо Поля къ нѣкоей Фанни Лангле (г-жа Ферьеръ), написанное давно и выданное за современное.

Другъ сердца Фанни, Демутье (г. Сенъ-Бонне), узнавъ о письмѣ, пользуется случаемъ отдѣлаться отъ Фанни и привозитъ ее къ Полю, на его новую холостую квартиру. Подъ вліяніемъ воспоминаній Поль ласкаетъ

Фанни, и эту сцену застаётъ Гюетта; желая отомстить мужу, она притворяется влюбленной въ Демутье и симулируетъ отъѣздъ съ нимъ въ провинцію; это вызываетъ вспышку Поля, который бьетъ Демутье. Все скоро разъясняется. Состоя въ разводѣ, супруги уплачиваютъ долгъ Летуруно, а затѣмъ опять сходятся въ качествѣ «законныхъ любовниковъ», рѣшающихъ заключить новый законный бракъ.

Другія роли были исполнены: г-жами Эти (роль скупой тещи), Ферьеръ, Жанти, Дево, Жирарденъ, Дюроше, Массаръ и гг. Дюбоскъ, Ферни, Поль-Роберъ, Лафоре и Леонъ.

Для начала спектакля, повтореннаго 29 и 31 декабря 1913 г., а затѣмъ 2 января 1914 г., давали пьесу въ 1 д., Клода Жеве—«Fidélité», при участіи г-жи Сезаннъ и гг. Террье и Коленъ.

4, 7, 8 и 9 января 1914 г. давалась возобновленная 4-хъ актная комедія г. Франциска де Круассе—«Le bonheur, mesdames». Пьеса написана на тему о томъ, какъ умная жена можетъ вернуть къ себѣ измѣнившаго мужа, и весь интересъ комедіи сосредоточивается на дѣйствительно очень неожиданныхъ комическихъ *qui pro quo*. Въ главныхъ роляхъ выступили г-жи Сюзаннъ Ментъ (умная жена), Эти, Сезаннъ (соблазнительница хорошаго мужа), Селли, Жирарденъ, Жанти, гг. Асти, Дюбоскъ (возвращаемый на путь истины мужъ), Террье, Коленъ, Лафоре, Ферни, Поль Роберъ, Брюно, Перре и Леонъ.

11-го, 12, 14 и 16 января, для первой гастрولي такъ понравившейся въ теченіе послѣднихъ лѣтъ Петрограду г-жи Генріетты Роджерсъ дали старую пьесу Дюма-сына—«Le demi-monde» («Полусвѣтъ»), въ которой гастролерша съ большой яркостью сыграла роль демимонденки Сюзанны д'Анжъ, стремящейся вырваться изъ засасывающаго болота порочной среды и завоевать себѣ мѣсто въ настоящемъ «monde» путемъ ловкой интриги; хорошими партнерами артистки были г. Коленъ, въ роли наивнаго, честнаго и страстнаго Раймонда де Нонжака и г. де Франсенъ въ роли умнаго, благороднаго друга Нонжака, Жанена. Другія роли играли г-жи: Эти, Сильванъ, Сезаниъ, Жирарденъ и г.г.: Дюбоскъ, Беръ, Лафоре, Брюно и Перре.

18 января, а затѣмъ 19, 21 и 23 января, для второй гастролі г-жи Роджерсъ, поставлена была новая пьеса г. Анри Бернштейна, «Le secret», премьера которой состоялась въ парижскомъ «Буффѣ» 22 марта 1913 года.

Г-жа Роджерсъ играла роль «роковой женщины» Габріэль Жаннело, находящей наслажденіе въ разрушеніи чужого счастья. Она подговариваетъ бывшаго любовника подруги Генріетты Озлеръ (г-жа Геттъ), бывшей жертвой донъ-жуана, нѣкоего Понта Тюлли (г. Коленъ), но возненавидѣвшей его, живущей честно, возобновить ухаживанія; это вызываетъ вспышку ревности у мужа Генріетты, Дени-ле-Гена (г. де Гарсенъ) и раскрываетъ ему тайну жены, не рѣшавшейся на признаніе; увѣрившись, что Генріетта уже не любитъ Понта Тюлли, что это была ошибка молодости, искупленная безупречной жизнью, де Генъ еще болѣе привязывается къ ней, а Габріэль признается своему мужу (г. де Франсенъ) въ своей интригѣ, въ своей змѣиной озлобленности на счастливыхъ, и мужъ прощаетъ ее. Психологическое коварство Габріэли авторомъ не обосновано, ибо она сама счастлива въ бракѣ, и это дѣлаетъ характеръ героини нежизненнымъ, хотя роль и вся пьеса написаны эффектно и сильно.

Аксессуарныя роли поручены были г-жѣ Шелеръ и г. Брюно.

Для начала спектакля шла одноактная пьеска Пьера Ленгле—«La R. P.», исполненная г-жами Ферріеръ, Ремонъ и г.г. Сенъ-Бонне, Террье и Ферни.

Предпоследняя гастроль г-жи Роджерсъ состоялась 25 января 1914 г. въ новой трехъактной пьесѣ итальянца д'Аннунціо, написанной имъ на французскомъ языкѣ. «Le chevre-feuil» («Жимолость», цѣпкое обвивающее растеніе), данной впервые 14 декабря 1913 г. въ театрѣ «Porte St. Martin». Авторъ сдѣлалъ своей пьесой попытку написать трагедію, всю проникнутую мрачной силою Рока, тяготѣющаго надъ героями, напоминающую античныя пьесы, но взялъ фабулу и дѣйствующихъ лицъ изъ современной жизни. Роль Одъ, главной героини пьесы, угадывающей во второмъ мужѣ матери убійцу отца, подозрѣвающей мать въ соучастіи и мстящей преступнику, напоминаетъ роль Электры въ трагедіи Софокла. Г-жа Роджерсъ выказала въ этой роли свое выдающееся дарованіе, свой огромный тем-



Г. ПІОТРОВСКИЙ ВЪ РОЛИ ЭРЕКЛЕ.
«ИЗМѢНА», М. ИПОЛИТОВА-ИВАНОВА.
МАРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

пераментъ настоящей трагической актрисы. «Замокъ жимолости»—зывается и мѣсто, гдѣ развивается трагедія и гдѣ дѣйствуетъ, какъ жимолость—же, цѣпкая, неотступная, обвивающая, захлестывающая мертвой петлей Одъ и гдѣ атмосфера пронизана одурманивающей страстью, оплетающей, какъ жимолость.

Одъ убѣждена, что въ смерти отца скрыта роковая тайна; она увѣрена, что убилъ его Дагонъ, второй мужъ матери (г. Камилль Беръ); она заставляетъ мать (г-жа Сюзанна Ментъ) вырвать у мужа признаніе, послѣ того, какъ узнаетъ, что мать сама не подозрѣвала объ убійствѣ. И Дагонъ сознается: онъ рассказываетъ, какъ покойный, бывший его другомъ, самъ заставилъ убить себя, убѣдившись въ измѣнѣ жены. Тогда Одъ даетъ матери старый фамильный кинжалъ; мать убиваетъ Дагона, который, оказывается, соблазнилъ и молоденькую жену брата Одъ (г. де Гарсенъ), Элисанъ (г-жа Геттъ). Одъ объявляетъ себя убійцей, смывшей кровью позоръ семьи. Маленькія роли играли г-жи Жиль, Жирарденъ, г.г. Леонъ и Перре.

Спектакль, повторенный 26, 28 и 30 января, начался одноактной комедіей Жоржа де Бюиссье (Georges de Buysieux)—«Un change», исполненной г-жами Сезаннъ и Селли и г.г. Ферни, Сенъ-Бонне, Лафоре и Поль Роберъ.

Для послѣдней гастрولي г-жа Роджерсъ выбрала роль Клодины Роде въ возобновленной 2 февраля и повторенной 3, 4 и 6 февраля 1914 г. пятиактной комедіи Мориса Донне—«Amants»; пьеса даетъ исторію побѣды разума и долга надъ порывомъ и страстью, и побѣдителями является любящая пара, жертвующая любовью въ виду того, что счастье ея будетъ отравлено сознаниемъ достиженія его цѣной горя и муки третьихъ лицъ.

Пьеса написана умно, философски и психологически анализируя мысли и чувства.

Героевъ пьесы играли г-жа Роджерсъ и г. Франсенъ; другія роли исполнены были: г-жами: Сильванъ, Ремонъ, Ферриеръ, Жирарденъ, Селли и маленькой Маршанъ и г.г.: Дюбоскъ, Коленъ, Поль Роберъ, Террье, Сенъ-Бонне, Ферни, Леонъ, Лафоре и Брюно.

8, 9, 10, 11 и 12 февраля давали «Le bourgeois gentilhomme», ком. въ 5 д. Мольера, очень красиво и стильно поставленную г. Бюрге, при участіи г-жъ Эти (г-жа Журденъ), Жилль, Геттъ (Дорим.), Сильванъ (Николь), Даонъ и г.г. Дюбоскъ (г. Журденъ), Франсенъ (Клеонтъ), Коленъ (Дорантъ), Ферни (Ковіель), Асти (философъ), Лафоре, Сень-Бонне, Беръ, Рабле, Карпантъе, Брюно, Перре, Леонъ и Поль Роберъ.

13 февраля въ 5-й разъ ставили «L'habit vert» де Флерса и Кайаве. 14-го дали во 5-й разъ «M-me Sans-Gêne» Сарду и Моро. 15-го—было 6-е представлѣніе «La présidente» Эннекена и Вебера и «Venise» Фьероне и Гальяра и, наконецъ, сезонъ закрылся шестымъ представлѣніемъ «M-me Sans-Gêne», 16 февраля 1914 года.

ОПЕРНЫЯ НОВИНКИ ВЪ МОСКВѢ (1913—1914 г.).

Ю. ЭНГЕЛЬ.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.



ДИНСТВЕННОЙ новинкой сезона 1913—1914 г. на сценѣ Большого театра была «Сказка о Царѣ Салтанѣ, о сынѣ его, славномъ и могучемъ князѣ Гвидонѣ Салтановичѣ и о прекрасной царевнѣ Лебеди» Римскаго-Корсакова (7 окт. 1913 г.). Но и эта постановка не была création въ полномъ смыслѣ слова, ибо уже раньше «Салтанъ» неоднократно исполнялся на сценѣ московской частной оперы (впервые въ 1900 г.).

Сочиненъ «Салтанъ» въ 1899 г. Вотъ что говорить о немъ самъ композиторъ въ своей «Лѣтописи».

«Въ теченіе зимы я часто видѣлся съ В. И. Бѣльскимъ, и мы вдвоемъ съ нимъ разрабатывали какъ оперный сюжетъ пушкинскую «Сказку о царѣ Салтанѣ»... Съ весны В. И. Бѣльскій началъ писать свое превосходное

либретто, пользуясь по мѣрѣ возможности Пушкинымъ и художественно и умѣло поддѣлываясь подъ него. По мѣрѣ изготовленія онъ передавалъ мнѣ сцену за сценой, и я принялся за оперу.

Подобно тому, какъ въ прошлое лѣто «Царская невѣста», такъ въ лѣто 1899 г. весь «Салтанъ» былъ сочиненъ, а прологъ, первое дѣйствіе и часть втораго были оркестрованы. Все время я получалъ либретто по частямъ отъ Бѣльскаго. «Салтанъ» сочинялся въ смѣшанной манерѣ, которую я назову инструментально-вокальной. Вся фантастическая часть оперы скорѣе подходила подъ первую, реальная же подъ вторую. Въ смыслѣ примѣненія чисто-вокальнаго творчества я былъ особенно доволенъ прологомъ. Вся бесѣда двухъ старшихъ сестеръ съ Бабарихой послѣ двухголосной пѣсенки, фраза младшей сестры, входъ Салтана и заключительный разговоръ текутъ свободно при строго музыкальной послѣдовательности, причемъ дѣйствительно мелодическая часть лежитъ въ голосахъ и послѣдніе не цѣпляются за обрывки мелодическихъ фразъ оркестра... Симметрия же въ похвальбахъ старшей и средней сестеръ придаетъ вещи нарочито сказочный характеръ.

Фантастическое пѣніе Лебедь-птицы во второмъ дѣйствіи нѣсколько инструментально; гармоніи же значительно новы. Разсвѣтъ и появленіе города пріемомъ напоминаютъ «Младу» и «Ночь предъ Рождествомъ», но торжественный хоръ, привѣтствующій Гвидона, написанный частью на церковную тему 3-го гласа («Хоръ церковный Бога хвалить» — сказано у Пушкина), стоитъ особнякомъ. Чудеса, про которыя рассказываютъ корабельщики въ 3-мъ дѣйствіи, осуществлены въ послѣдней картинѣ оперы соотвѣтственнымъ развитіемъ той же музыки. Превращеніе Лебедь-птицы въ царевну Лебедь основано на подобной же разработкѣ прежнихъ руководящихъ мотивовъ и гармоній. Вообще система лейтмотивовъ мною широко примѣнена въ этой оперѣ, а речитативамъ приданъ особый характеръ сказочной наивности».

Къ этому точному самоанализу композитора прибавлю только нѣсколько дополняющихъ его глоссъ.

«Смѣшанная манера», о которой говоритъ Римскій-Корсаковъ, естественно вытекаетъ изъ смѣшенія въ его операхъ элементовъ фантастическаго и реально-бытового. Фантастикѣ—вся волшебная утонченность хроматическихъ гармоній, изоощреннѣйшія оркестровыя краски, изысканная мелодія, чуждая прямого родства съ народной пѣсней и почти инструментально гибкая; жизни реальной—краски и гармоніи менѣе «чрезвычайныя» (но не менѣе яркія), мелодія, зримо и незримо питающаяся простыми діатоническими родниками народной пѣсни. У Вагнера такихъ контрастовъ нѣтъ. Манера письма въ только что указанномъ смыслѣ у него вездѣ одна, идетъ ли рѣчь о Зигфридѣ или Хагенѣ, Вотанѣ или Миме, Тристанѣ или пастухѣ.

Эту «смѣшанную манеру» Римскій-Корсаковъ примѣнялъ и до «Салтана» и послѣ него (напримѣръ, въ «Садко», гдѣ она, пожалуй, ярче всего выражена; въ «Золотомъ пѣтушкѣ»). Любопытно, что во всѣхъ этихъ трехъ операхъ средоточіемъ фантастики является женскій образъ: Волхова, Лебедь, Шемаханская царица. И вокальная обрисовка каждого изъ этихъ образовъ, все утончаясь и развиваясь, неизбѣжно пришла къ вокальнымъ оборотамъ типа полуинструментальнаго, т. е. къ такъ называемой вокальной *колоратурѣ*.

Римскій-Корсаковъ является такимъ образомъ воскресителемъ въ оперѣ столь заброшенной и даже униженной одно время колоратуры. И чѣмъ больше будутъ пѣться его волшебныя оперы, тѣмъ шире станетъ возрождаться полузабытое нынѣ искусство колоратуры. Но, разумѣется, это будетъ не староитальянская колоратура, обыкновенно столь мало обоснованная съ логически-художественной точки зрѣнія, служившая сама себѣ цѣлью, нѣчто въ родѣ вокальнаго спорта, а новая, римско-корсаковская, т. е. органически связанная съ существомъ каждого образа и положенія, художественно его углубляющая, а потому эстетически не только оправданная, но и необходимая.

То, что говоритъ композиторъ о «чисто-вокальномъ творествѣ» въ прологѣ къ «Салтану», слѣдуетъ распространить и на множество дру-

гихъ эпизодовъ въ оперѣ. Мастерство здѣсь поистинѣ изумительное. Разсмотрите въ отдѣльности любой изъ тріады основныхъ элементовъ оперной партитуры: слово, пѣніе, оркестръ, и вамъ покажется, что именно онъ — главный, подчиняющій себѣ строеніе остальныхъ. А между тѣмъ всѣ эти три отдѣльно, какъ будто независимыхъ элемента, все время сливаются въ непрестанномъ единствѣ, дополняя и усиливая другъ друга. Этимъ римско-корсаковскій стиль отличенъ и отъ старой итальянской оперы, гдѣ надъ всѣмъ царить пѣніе, и отъ декламационной оперы Даргомыжскаго, гдѣ царить слово, и отъ оперы вагнеровской, гдѣ царить оркестръ.

«Симметрія» Римскаго-Корсакова, заслуживаетъ особаго вниманія. Приемъ повторенія, симметріи—основной при образованіи всякой музыкальной формы, отъ простѣйшей до сложной. Но въ «Царѣ Салтанѣ» онъ использованъ особенно богато и разнообразно. И понятно, почему. Народная сказка вообще любитъ повторенія (словъ, фразъ, цѣлыхъ эпизодовъ), а сказка о царѣ Салтанѣ—особенно. Достаточно напомнить о постоянныхъ симметричныхъ выступленіяхъ другъ за дружкой Ткачихи Поварихи и Бабарихи, о трехъ корабельщикахъ, о трехъ чудачъ, трехъ укусахъ шмеля и т. д. Все это чудесно разработано композиторомъ, причемъ въ музыкѣ эти повторенія, усиливая сказочную «наочитость», не назойливы, какъ—въ концѣ-концовъ—въ сказкѣ, ибо ближе свойственны самой природѣ музыкальнаго формообразованія и къ тому же каждый разъ выливаются въ иныхъ вариантахъ. А какой свѣжій и мѣткій приемъ «симметріи»—начало каждого изъ четырехъ антрактовъ оперы (да и пролога ея) съ одной и той же трубной фанфары! Точно сказка каждый разъ начинается сызнава тѣмъ же призывнымъ запѣвомъ. Замѣчательны также аріозные речитативы, вылившіеся для каждого изъ дѣйствующихъ лицъ въ свой типъ,—яркій, но наивно повторяющійся, точно эпитетъ народной сказки.

Система лейтмотивовъ (и лейтгармоній) широко примѣнена въ «Салтанѣ»—говоритъ самъ композиторъ. Надо добавить, что это одинаково относится и къ фантастической, и къ реальной части оперы. Но

примѣненіе лейтмотивовъ у Римскаго-Корсакова въ значительной степени самобытно: онъ помѣщаетъ ихъ не только въ оркестръ, какъ у Вагнера, но постоянно и въ голосахъ пѣнія, при чемъ нерѣдко строитъ изъ нихъ путемъ тематическаго расширенія и развѣтвленія новыя, закругленныя аріозныя образованія, чего у Вагнера нѣтъ.

Широко пользуется композиторъ въ «Салтанѣ» народными напѣвами и попѣвками. В. Ястребцевъ насчитываетъ здѣсь съ десятокъ народныхъ темъ. Время, когда голый фактъ примѣненія народныхъ напѣвовъ считался достоинствомъ или недостаткомъ, прошло. Мы смотримъ на дѣло шире. Пользованіе народными темами само по себѣ—лишь извѣстный приѣмъ. Сущность-же дѣла зависитъ отъ того, сумѣлъ-ли композиторъ органически ассимилировать народные напѣвы, слился-ли любовно со стихіей народнаго творчества, сумѣлъ-ли мощной рукой поднять ее въ высшія художественныя сферы. А во всемъ этомъ Римскій - Корсаковъ былъ, есть и будетъ величайшій художникъ, мастеръ и учитель.

Интересно, что композиторъ счумѣлъ при этомъ придать народной музыкѣ «Салтана», гдѣ надо, тотъ своеобразный привкусъ чего-то отходящаго отъ деревни, немножко уже разухабисто-городскаго (но все-же наивнаго, лубочнаго!), который есть и у Пушкина, и у его мастерскаго продолжателя, г. Бѣльскаго. Однимъ изъ примѣровъ можетъ служить восхитительная средняя часть антракта къ 1-му дѣйствію, музыка котораго не разъ повторяется и позже.

Да и вообще, «Салтанъ» какая-то особенная опера. Римскій-Корсаковъ вообще сказоченъ и, въ связи съ этимъ, жизнерадостенъ. Но изъ всѣхъ его оперъ «Салтанъ» самая попросту сказочная, самая по просту жизнерадостная. Инымъ это «попросту» не нравится: «Вотъ «Снѣгурочка», «Садко», «Китежъ»,—не говоря ужъ о вагнеровскихъ операхъ,—дѣло другое. Тамъ есть идея, символъ, а тутъ что?.. Какой-то печатный пряникъ; съѣлъ его и больше ничего».

Но развѣ цѣнность произведеній искусства измѣряется степенью вложеннаго въ нихъ «съ заранѣе .умышленнымъ намѣреніемъ» символизма?

Развѣ не зависитъ она прежде всего отъ той непосредственной, живой художественной красоты и силы, которыя, разъ очаровавъ душу и сроднившись съ ней, способна затѣмъ каждый образъ углубить въ идею, въ символъ?

А такой непосредственной красоты и силы въ «Салтанѣ» разливанное море. Купаешься въ этихъ чистыхъ, радужной зыбью набѣгающихъ волнахъ, и на душѣ да и въ ушахъ такъ легко, свѣжо, улыбочиво. И кажется, что «Салтана» легко не только слушать, но и пѣть (конечно, въ психологическомъ смыслѣ, а не въ техническомъ), играть, дирижировать, ставить!

Эта музыка мало трогаетъ (кромѣ развѣ прощанія царицы Милитрисы въ первомъ актѣ), да и странно было бы ждать иного отъ стилизаціи лубка, хотя бы и самой совершенной. Но она все время ласкаетъ, радуетъ, наполняетъ душу отрадой высшаго художественнаго преодоленія. А развѣ этого мало? Развѣ недостаточно этого одного, чтобы царевна Лебедь (а вѣдь какой она, въ сущности, яркій символъ!) могла подъ конецъ оперы пропѣть свое прелестное аріозо:

«Для живыхъ чудесъ
Я сошла съ небесъ
И живу украдкой
Въ милыхъ мнѣ сердцахъ.
Свѣтель имъ со мной
Жеребій земной:
Горе сладко въ пѣснѣ,
Въ сказкѣ милъ и страхъ».

Только со средствами Большого театра (и, разумѣется, съ талантомъ г. Коровина) можно было и для глаза дать въ «Салтанѣ» то, что даетъ Римскій-Корсаковъ уху: ту-же далекую отъ житейскихъ волненій сказочность, то-же сочетаніе незатѣйливой пряничности съ широкимъ размахомъ мастера, ту-же радость и нарядность. Только съ оркестромъ и хоромъ Большого театра (подъ управленіемъ г. Купера) можно было дать такое

яркое, свѣжее звуковое воплощеніе «Салтану». И лишь теперь впервые во всемъ своемъ блескѣ прозвучала эта великолѣпная партитура, вся насквозь запечатлѣнная несравненнымъ совершенствомъ сказочной (и при томъ русскосказочной) изобразительности и выразительности!

ТЕАТРЪ СОЛОДОВНИКОВА.

Первой и самой значительной новинкой оперы Зимина въ 1913—1914 г. была «Млада» Римскаго-Корсакова (17 сентября 1913 г.). Въ Москвѣ эта опера-балетъ доселѣ никогда не шла; впервые поставлена она была въ 1892 г. на Маріинской сценѣ, гдѣ черезъ 5 лѣтъ сошла съ репертуара.

Первая мысль о «Младѣ» возникла еще въ 1869 г., когда тогдашній директоръ Императорскихъ театровъ С. А. Гедеоновъ задумалъ поставить на сценѣ произведеніе, соединяющее въ себѣ оперу, балетъ и феерію. Сюжетъ Гедеоновъ сочинилъ самъ, текстъ разработалъ В. Крыловъ, музыка же поручена была четыремъ членамъ тогда еще крѣпкой и дружной «могучей кучки: Кюи, Бородину, Мусоргскому, Корсакову. Гедеоновъ, однако, скоро оставилъ театръ и изъ его затѣи ничего не вышло; композиторы-же использовали написанную ими музыку для другихъ сочиненій. Меньше другихъ—Римскій-Корсаковъ, потому что меньше всѣхъ успѣлъ написать.

Но послѣ смерти Бородина, перебирая его наброски къ «Младѣ», Римскій-Корсаковъ снова заинтересовался сюжетомъ и рѣшилъ написать «новую, уже цѣликомъ собственную «Младу». Это было какъ разъ то время, когда авторъ «Снѣгурочки» находился подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ перваго живого знакомства съ тетралогіей Вагнера «Кольцо Нибелунговъ», которая впервые въ Россіи исполнена была въ Петербургѣ пріѣзжей нѣмецкой труппой Анжело Неймана.

«Вагнеровскій способъ оркестровки,—разсказываетъ Римскій-Корсаковъ,—поразилъ меня и Глазунова, и съ этихъ поръ пріемы Вагнера стали мало-по-малу входить въ нашъ оркестровый обиходъ». Для «Млады» ком-

позиторъ рѣшилъ не стѣсняться средствами и имѣлъ въ виду усиленный оркестръ въ родѣ вагнеровскаго въ «Нибелунгахъ».

Черновые наброски всей «Млады» были сдѣланы очень быстро: безъ малаго въ два мѣсяца (іюль и августъ 1889 г.). «Этому способствовали, во-первыхъ, слишкомъ большая (въ противоположность Вагнеру) лаконичность текста, который я не сумѣлъ развить, вслѣдствіе чего его драматическая сторона вышла довольно слабою; во-вторыхъ, значительно ускорила сочиненіе вагнеровская система лейтмотивовъ; въ-третьихъ, значительное отсутствіе контрапунктическаго письма, тоже ускоряющее работу. За-то мои оркестровыя намѣренія были новы и затѣйливы по-вагнеровски. Работа по партитурѣ предстояла огромная и заняла у меня цѣлый годъ».

Изъ всѣхъ оперъ Римскаго-Корсакова «Млада», пожалуй, наименѣе извѣстна.

Дѣйствіе ея разыгрывается у балтійскаго поморья, среди полабскихъ, — т. е. живущихъ по Лабѣ (Эльбѣ)—славянъ до принятія ими христіанства (въ IX или X вѣкѣ).

Честолюбивый Мстивой, князь Ретры, хочетъ взять подъ свою руку Аркону и съ этой цѣлью хочетъ выдать дочь свою Войславу за молодого Яромира, князя арконскаго. Войслава тоже жаждетъ этого: она любитъ Яромира. Но на пути ея стоитъ княжна Млада, которую любитъ Яромиръ. И Войслава съ Мстивоемъ изводятъ ее. Но Яромиръ не можетъ забыть Младу. Тогда Войслава отдается во власть мрачной богини Морены, лишь бы привлечь къ себѣ Яромира (съ этого момента и начинается «Млада»). Сначала чары Морены какъ-будто дѣйствуютъ. Но добрые боги, во главѣ съ Ладой, на стражѣ Яромира. Въ вѣщихъ снахъ передъ нимъ проходитъ краткое, но прекрасное прошлое его и Млады, раскрывается тайна ея трагической смерти.

Слѣдующій актъ—на берегу озера, передъ храмомъ Радегаста (Перуна). Грандіозный торгъ, на который собрались торговые гости изъ всѣхъ земель. Тутъ и новгородецъ съ женой, и литовскіе воины, и варягъ, и индійскій цыганъ, торгующій золотыми поясами, и чехъ Лумиръ, пришедшій съ това-

рищами просить помощи отъ наступающихъ нѣмцевъ. пышное шествіе прибывшихъ на храмовое торжество полабскихъ князей, во главѣ съ Мстивомъ; жрецы, жрицы солнца. Великое гаданіе, исходъ котораго зависитъ отъ поступи священныхъ коней. За богослуженіемъ слѣдуютъ пляски,—литовская, индійская и, наконецъ, широкое славянское коло. Наступаетъ ночь,—веселая, купальская ночь. Народъ поклоняется огню, лѣсу, озеру. Запѣвы хороводовъ разрастаются все шире и шире. Но какъ только участвующіе въ хороводѣ Войслава и Яромиръ хотятъ поцѣловаться, между ними становится тѣнь Млады. Она, наконецъ, уводитъ за собой Яромира. Войслава въ отчаяніи, общее смущеніе. Но неукротимый Мстивой приказываетъ, и коло возобновляется съ новымъ жаромъ.

Млада уводитъ Яромира на вершину горы Триглавъ (третій актъ), гдѣ тѣни усопшихъ душъ сплетаются и расплетаются въ кругахъ инаго, также купальскаго кола. Тщетно хочетъ Яромиръ настигнуть любимую тѣнь: она ускользаетъ отъ него, но даетъ понять Яромиру, что близокъ конецъ разлуки. Подземный громъ, мѣсяцъ багровѣетъ, тѣни усопшихъ разлетаются; ихъ смѣняетъ шабашъ духовъ тьмы. Новое купальское коло,—на этотъ разъ адское: Чернобогъ, Кашей, Морена, Червь, Топелецъ, вѣдьмы, кикиморы, лѣшіе, всякая нечисть. Чернобогъ вызываетъ «дщерь ада, краса которой колебала міръ» во время оно, когда онъ, Чернобогъ, «звался еще Адесомъ и Тифономъ». Это—Клеопатра. Пусть она заставитъ Яромира забыть тѣнь Млады.

Появленіе Клеопатры. пышный египетскій дворецъ, танцы рабынь и, наконецъ, самой Клеопатры. Душа Яромира готова поколебаться, охраняющая ее тѣнь Млады плачетъ... Но съ крикомъ пѣтуха все рушится и исчезаетъ.

Яромиръ приходитъ въ себя. Встаетъ солнце, щебечутъ птицы. Яромиръ идетъ искать разгадки своихъ видѣній къ велегласному жрецу Радегаста.

Четвертый актъ—у храма Радегаста. Звучатъ священные рога; народъ возноситъ свои моленія грозносвѣтлomu Радегастушкѣ и, помолившись,

расходится. Велегласный жрецъ общаетъ Яромиру, что разгадку откроютъ ему «стародавнiе князья». И передъ Яромиромъ проходитъ цѣлый рядъ видѣній: князья Само и Гехъ; князья Кій, Щекъ и Хоривъ; княгини Ванда и Любуша. Всѣ они вѣщаютъ: «Войслава отравила Младу. Отмсти!» Яромиръ закалываетъ появившуюся Войславу. Та передъ смертью призываетъ Морену. Отъ заклинаній Морены, по рѣшенію боговъ, озеро разливается, гибнетъ Ретра, а съ ней и Мстивой. Яромиръ соединяется, наконецъ, съ тѣнью Млады подъ защитой осѣняющихъ ихъ свѣтлыхъ боговъ.

Такимъ образомъ, суть «Млады»—«любовь сильнѣе смерти». Но какъ слабо разработано все въ этой оперѣ-балетѣ, хромающей и по части дѣйствія и по части историчности, и по части просто здраваго смысла. Да и тамъ, гдѣ дѣйствіе есть, какое оно подчасъ «странное!» Достаточно напомнить, что Яромиръ только въ 4-мъ актѣ отправляется къ Радегасту искать подтвержденія и объясненія сна, видѣннаго имъ въ первомъ актѣ.

Но при всей своей сценической нескладицѣ «Млада» открываетъ широкую канву для всяческихъ фантастическихъ и бытовыхъ узоровъ, картинъ старины, народныхъ сценъ, плясокъ и т. п., т. е. какъ разъ для того, чѣмъ Римскій-Корсаковъ искони былъ больше всего силенъ и свѣжъ.

Замѣчательнъ въ этомъ отношеніи 2-й актъ,—особенно сцена народнаго торго, предвосхитившая подобную же сцену въ «Садко», гаданье и Купальская ночь. Послѣдняя, да и гаданье относятся къ вдохновеннѣйшимъ созданіямъ Римскаго-Корсакова.

Эти простые напѣвы «троицкихъ» пѣсенъ, прихотливо свивающіеся во все болѣе пышныя мелодическія гирлянды; эта красота звука и своеобразно-русскаго голосоустроенія въ хорѣ и оркестрѣ,—ясная и четкая, какого бы развала ни достигалъ общій ансамбль; этотъ проникновенный контактъ съ землей и всѣмъ, что на ней: водой, лѣсомъ и поклоняющимися природѣ людьми; этотъ первобытно живой, одухотворенный пантеизмъ,—кто другой, кромѣ Римскаго-Корсакова, могъ бы все это слить и претворить въ столь прекрасное единое цѣлое!

Кромѣ людского коло Купальской ночи превосходны, каждое въ своемъ родѣ, и два другихъ коло: усопшихъ душъ и темныхъ силъ. Послѣдніе, какъ и вообще злое начало у Римскаго-Корсакова (опять таки, совершенно въ духѣ народныхъ сказокъ) изображены—при всей жути—не безъ нѣкотораго оттѣнка юмора. Этотъ оттѣнокъ достигается эффектами своеобразныхъ звучностей и ритмическихъ акцентовъ; онъ подчеркивается еще и тарабарскимъ языкомъ нечистой силы: «Маяла, каяла! Цохъ! Чухъ!» и т. д. Разслышать эти «слова» нельзя, но какое то своеобразно-смутное впечатлѣніе они оставляютъ. Здѣсь Римскій-Корсаковъ пошелъ по стопамъ Берліоза, у котораго въ «Осужденіи Фауста» черти говорятъ тоже на какой то абракадабрѣ. Впрочемъ, князья тьмы и здѣсь и тамъ изъясняются на болѣе понятномъ языкѣ: у Берліоза по французски, у Римскаго-Корсакова—по русски.

Не мало хорошаго можно найти и въ другихъ мѣстахъ «Млады». Не вся она ровной яркости и вдохновенія, но вся красива, вся слушается (именно слушается, а не смотрится) съ интересомъ, можно сказать съ наслажденіемъ. Иногда слышатся въ ней отзвуки или предзвуки того, что создано было (и въ болѣе совершенномъ видѣ!) Римскимъ-Корсаковымъ раньше и позже. Но это нисколько не отнимаетъ отъ «Млады» того прекраснаго, что въ ней есть, хотя, конечно, и лишаетъ ее значенія такой коренной вѣхи на творческомъ пути композитора, какъ «Снѣгурочка», «Садко», «Кашей», или «Китежъ».

Впрочемъ, въ одномъ отношеніи и «Млада» является такой вѣхой,—въ оркестровомъ. Именно здѣсь впервые Римскій-Корсаковъ широко сталъ пользоваться приемами вагнеровской оркестровки. Но ошибся бы тотъ, кто заключилъ бы отсюда, что въ оркестрѣ Римскій-Корсаковъ сталъ подражать Вагнеру. Онъ только обогатилъ свою оркестровую палитру красками, порожденными примѣненіемъ и дальнѣйшимъ развитіемъ вагнеровскихъ приемовъ. Да онъ вовсе и не заполнили этой радужной палитры, монографическая прозрачность которой столь кореннымъ образомъ отличается отъ буйной, тяжелой насыщенности вагнеровскаго оркестра; онъ заняли въ ней

только подчиненное мѣсто, распустившись къ тому же новымъ, самостоятельнымъ, цвѣтомъ. Последнее можно сказать и о судьбѣ вагнеровскаго лейтмотивизма на службѣ у Корсаковского творчества.

Пѣвцамъ-солистамъ въ «Младѣ» сравнительно мало дѣла,—недаромъ это опера-балетъ; да и въ пѣніи львиная доля отведена ансамблямъ. Наоборотъ, роль оркестра выдвинута, между прочимъ и вслѣдствіе обилія здѣсь музыки описательной,—понимая послѣднюю и какъ музыкальное претвореніе психическаго отображенія внѣшнихъ явленій и какъ звуковое ихъ живописаніе.

Когда надо изобразить снѣжную вьюгу, вызванную словами Кашея, Римскій-Корсаковъ пускаетъ въ ходъ одну вслѣдъ за другой четыре канонически-завывающихъ флейты; подобнымъ же образомъ увеличенъ составъ и всѣхъ остальныхъ деревянныхъ инструментовъ, а также мѣдныхъ. Когда композитору надо создать экзотически-страстный колоритъ Востока (у Клеопатры), онъ вводитъ въ оркестръ новые, раньше въ немъ не употреблявшіеся или рѣдко употреблявшіеся, инструменты (цѣвницы или «флейты Пана», особыя «лиры», малый кларнетъ). Когда надо получить особый характерный тембръ (въ пѣснѣ Лумира), онъ заставляетъ контрабасиста перестроить струну и забираться на какія то необычныя флажолетныя выси, гдѣ даже виртуозу легко при колебаніи свернуть себѣ шею.

Эти маленькіе примѣры подтверждаютъ, какъ даже и въ частностяхъ осуществлялъ Римскій-Корсаковъ свое намѣреніе «не стѣсняться оркестровымъ составомъ».

Если къ особымъ оркестровымъ трудностямъ «Млады» прибавить очевидныя уже изъ сюжета сценическія (въ томъ числѣ и балетныя) трудности, то станетъ понятнымъ, что эта опера превосходитъ силы частной сцены... За послѣдней останется, однако, крупная заслуга перваго исполненія «Млады» въ Москвѣ.

Второй новинкой театра Солодовникова была «Дочь Запада» Пуччини. Этотъ наиболѣе популярный изъ современныхъ итальянскихъ композиторовъ написалъ «Дочь Запада» по заказу американцевъ для ньюіоркской сцены, гдѣ опера впервые и увидѣла свѣтъ въ 1910. Поэтому въ Америкѣ ее считаютъ американской оперой. Да и сюжетъ ея ультра-американскій. Дѣйствіе происходитъ «на Золотомъ Западѣ» (т. е. въ Калифорніи); дѣйствующихъ лицъ зовутъ: Джонсонъ, Джэкъ, Джо, Никъ, Хэппи и производятъ они рѣшительно все, что добрымъ американцамъ производить надлежитъ: загребаютъ золото, пьютъ виски, толкуютъ библію, палятъ изъ револьверовъ, скачутъ на мустангахъ, линчуютъ.

Среда, въ которой разыгрывается дѣйствіе оперы,—калифорнійскіе золотоискатели въ эпоху первой «золотой лихорадки» (около 1850 г.).

Первый актъ—пестрый калейдоскопъ изъ жизни этихъ нахлынувшихъ со всего свѣта авантюристовъ-рудокоповъ. Передъ нами «полька» (нѣчто въ родѣ таверны), содержащая красавицей Минни. Рудокопы пьютъ, играютъ въ карты, ссорятся до выстрѣловъ другъ въ друга, избиваютъ шулера, умиляются пѣсней захожаго странствующаго пѣвца о далекой родинѣ, расхвываютъ почту изъ-за океана, слушаютъ библію, собираются на охоту за неуловимымъ бандитомъ Рамерецомъ, танцуютъ (безъ дамъ!) и притомъ всѣ влюблены въ Минни,—словомъ, движутся и «дѣйствуютъ» больше, чѣмъ надо было бы даже для кинематографа. На фонѣ этого движенія выдвигаются фигуры самой Минни, влюбленнаго въ нее рудокопашерифа Джека Ренса, натуры твердой, жесткой, настойчиво-страстной, и бандита Рамереца. Подъ именемъ Джонсона Рамерецъ является въ «польку» Минни, повидимому, чтобы ее ограбить. Но Минни вызываетъ въ немъ болѣе теплое чувство. Полюбила его и Минни.

Второе дѣйствіе—у Минни, пригласишей къ себѣ въ гости Джонсона. Радости свиданія, первый поцѣлуй въ жизни Минни. Но Джекъ Ренсъ прослѣдилъ проклятаго бандита и является съ товарищами къ Минни. Онъ раскрываетъ ей глаза на то, кто такое Джонсонъ, и на его связь съ выдавшей его распутницей Ниной. Минни, однако, не предаетъ спрятан-

наго у нее Джонсона, хотя по уходѣ рудокоповъ гонить его прочь на завѣдомый разстрѣлъ. Джонсонъ уходитъ, реабилитировавъ себя предварительно тѣмъ, что настоящій «проклятый Рамерецъ»—его покойный отецъ, а онъ только недавно сталъ заниматься этимъ дѣломъ, и, полюбивъ Минни, рѣшилъ даже бросить разбой и начать новую жизнь. Джонсона подстрѣливаютъ, едва онъ выходитъ отъ Минни. Но, раненный, онъ снова вползаетъ къ ней. Она прячетъ его и уже шепчетъ: «люблю...» Но присутствіе раненаго открываетъ подстрѣлившіи его Ренсъ. И тутъ американская «драма» поднимается до апогея. Минни предлагаетъ шерифу сыграть съ ней въ «покеръ». Пусть карты рѣшатъ, кому ей принадлежать: Ренсу или Джонсу, котораго шерифъ обязуется тогда оставить ей. Ренсъ согласенъ. Побѣда уже почти на его сторонѣ, но въ рѣшительную минуту Минни притворнымъ обморокомъ отвлекаетъ его, подмѣниваетъ карты и этой «святой накладкой» спасаетъ возлюбленнаго.

Но Джонсону не удастся уйти. Рудокопы организуютъ погоню за нимъ (третій актъ) и, наконецъ, излавливаютъ его въ горахъ. Его судятъ судомъ Линча и послѣ долгихъ издѣвательствъ, особенно со стороны Ренса, готовы повѣсить. Уже веревка, изготовленная индѣйцемъ, брошена на суку, петля надѣта на шею... Но внезапно является прискакавшая на лошади Минни. Она сначала грозитъ револьверомъ, потомъ умоляетъ своихъ кліентовъ-друзей. Къ ярости Ренса сердца ихъ смягчаются. Петля падаетъ съ шеи Джонсона и вдвоемъ съ Минни они уходятъ куда-то далеко для новой жизни.

«Ахъ, какъ трогательно!»—воскликнетъ иной слушатель (особенно слушательница) «Дочери Запада». Но сколько фальши въ этой ultra-трогательной исторіи, такъ сильно напоминающей съ лица моднаго теперь Джэка Лондона, но такъ мало напоминающей его подкладку—внутреннюю правдоподобность при внѣшней невѣроятности. Развѣ живой человѣкъ эта Минни, штудирующая въ своей «полькѣ» съ рудокопами Святое писаніе и вмѣстѣ съ тѣмъ не разрѣшающая имъ пить виски, разбавленную водой, а только натуральную? Минни, которая умудряется

содержать «притонъ» (ея собственное выраженіе) и въ то же время направо и налѣво сыпать институтскія словеса и до встрѣчи съ Джонсономъ якобы не вѣдать поцѣлуя! А что сказать про Джонсона... Только полгода тому назадъ, послѣ смерти отца, узнаетъ витавшій ранѣе въ возвышенныхъ сферахъ бѣдняжка о его разбойничьей профессіи, но... разъ уже родитель оставилъ въ наслѣдство сынъ оборудованное «бандитское заведеніе» на полномъ ходу, сынокъ не считаетъ возможнымъ отказаться отъ возложеннаго на него фамильнаго долга: дальнѣйшаго развитія дѣлъ родовой фирмы...

Оттого, какъ ни ловко и эффектно все это въ каждый моментъ устроено, но въ цѣломъ дѣйствуетъ, какъ такъ называемыя «сильныя драмы» въ кинематографѣ: занятно, но внутри улыбаешься.

Что сказать о музыкѣ «Дочери Запада»? Всякій, кто слышалъ «Богему» или «Тоску», узнаетъ Пуччини и въ новой его оперѣ. Но есть въ ней и нѣчто новое, пришедшее отъ гармоній Дебюсси, очевидно, смѣняющаго въ симпатіяхъ Пуччини нѣкогда болѣе любезнаго ему Масснэ. Но мелодія Пуччини, аффектированная, итальянски подчеркнутая и рельефная, далека отъ моллюсковидной, томно расплывающейся мелодики Дебюсси. Американскаго музыкальнаго колорита въ «Дочери Запада» нѣтъ, да и откуда ему быть въ странѣ янки, еще не нашедшей себя музыкально (если только когда либо это ей суждено)?

Играя клавираусцугъ Пуччини, возмущаешься его чисто музыкальной убогостью, но на сценѣ получаешь больше, чѣмъ ожидалъ. Ибо это— настоящая «прикладная» музыка, только отъ сцены получающая значеніе и сценѣ его дающая. Ни на мгновеніе не задерживаетъ она хода драмы, сплошь и рядомъ довольствуясь только легкими мазками, подмалевывающими дѣйствіе. Даже и тамъ, гдѣ можно бы, казалось, разлиться шире и свободнѣе (напримѣръ, въ любовномъ дуэтѣ 2-го акта) она скуповата на моменты музыкальнаго лиризма.

Эта веристическая опера отъ реализма постановки (а такъ именно она была поставлена въ театрѣ Солодовникова) много выигрываетъ. Можно



Г. АНДРЕЕВЪ 2-й ВЪ РОЛИ БЕССО.
«ИЗМѢНА», М. ИПОЛИТОВА-ИВАНОВА.
МАРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

находить ее слишкомъ вздутой, внѣшней, «музыкальной дешевкой», не нельзя отрицать, что она не только «горячо состряпана», но хватаетъ быка за рога и написана не меньшимъ «сихъ дѣлъ мастеромъ», чѣмъ и либретто.

Совершенной новинкой для Москвы оказалась поставленная въ театрѣ Солодовникова опера «Дни нашей жизни» Глуховцева, впервые увидѣвшая свѣтъ въ Кіевѣ въ предыдущемъ сезонѣ. Г. Глуховцевъ—новое имя въ русскомъ музыкальномъ мірѣ. Онъ состоитъ въ настоящее время товарищемъ прокурора въ Орлѣ, но въ музыкѣ—не дилетантъ: окончилъ московскую консерваторію по классу сочиненія, имѣетъ въ портфелѣ рядъ композицій, въ томъ числѣ и оперныхъ. Самъ композиторъ находитъ, впрочемъ, что только сюжетъ «Дней нашей жизни» далъ ему возможность найти самого себя.

Сюжетъ этотъ заимствованъ изъ одноименной пьесы Л. Андреева. Андреевъ развертываетъ здѣсь передъ зрителемъ рядъ картинъ студенческой жизни 90-хъ гг., на фонѣ которой разыгрывается драма юной любви студента Глуховцева и Ольги Николаевны («Оль-Оль»). Онъ—студентъ, она—бывшая институтка, которою торгуетъ «благородная» мамаша. Последняго Глуховцевъ сначала не замѣчаетъ. И когда узнаетъ, стоитъ передъ неразрѣшимой для него задачей. Взять Оль-Оль отъ матери къ себѣ не можетъ, такъ какъ самъ голодаетъ; порвать съ Оль-Оль совсѣмъ—не въ силахъ; продолжать же прежнія отношенія считаетъ позорнымъ. Протестъ Глуховцева подъ вліяніемъ вина выливается въ форму глупой стычки съ офицеромъ Мироновымъ, однимъ изъ покровителей Оль-Оль. До убійства дѣло, однако, не доходитъ, благодаря вмѣшательству «Онуши», пріятеля Глуховцева. И пьяный Глуховцевъ съ Оль-Оль мирятся со своимъ позоромъ: «Правды нѣтъ на свѣтѣ!». А рядомъ Мироновъ и Онуша тянутъ пьяными голосами: «Быстры, какъ волны, дни нашей жизни»... Андреева укоряли за слишкомъ одностороннее изображеніе студенческой жизни: его студенты почти все время учиняютъ большія и малыя выпивки

или большіе и малые скандалы. И, правда, онъ рисуетъ только часть студенческой жизни, или, вѣрнѣе, только часть студенчества,—ту часть, изъ которой легче всего рекрутируются позднѣе чеховскіе нытики и всякіе иные безвольные слизняки, а то и горьковскіе «бывшіе люди». Да и вся пьеса какая-то тяжелая, слякотная, какъ и то время, къ которому относится.

Перенести такую пьесу на оперныя подмостки — мысль довольно смѣлая. Русскія оперы, считающіяся взятыми изъ ближайшей къ намъ эпохи—«Евгеній Онѣгинъ» или «Ася»—все же отстоятъ отъ насъ не менѣе, чѣмъ на 70—80 лѣтъ. А «Дни нашей жизни» разыгрываются, можно сказать, въ дни нашей жизни; все, что тамъ на сценѣ, знакомо—и именно въ такомъ видѣ—каждому современному москвичу: Тверской бульваръ, Воробьевы горы, мебелирашки, студенческіе тужурки, городовые, околоточные, чистильщики сапогъ и т. д. Словомъ, *«Все для русскаго веризма!»* (именно, веризма, а не художественнаго реализма). Все, вплоть до отсутствія характеровъ, сколько нибудь сильныхъ и способныхъ «творить» жизнь. Либреттистъ оперы (г. Лариковъ) ближе держится Андреева, впрочемъ, съ той разницей, что въ стихахъ его поблѣднѣли и фигуры и языкъ оригинала.

Такимъ образомъ, молодой композиторъ въ своей оперѣ впервые показалъ на русскихъ оперныхъ подмосткахъ нѣкій «кусочъ жизни», котораго онѣ дотолѣ не вѣдали. И поскольку это водруженіе россійскаго—или еще уже московскаго,—опернаго веризма есть само по себѣ заслуга, отнять ея отъ г. Глуховцева, конечно, нельзя.

Но несравненно меньшей окажется заслуга г. Глуховцева, если къ его оперѣ подойти ближе. Когда встрѣчаешь новое, впервые выступающее дарованіе, всегда охотнѣе замѣчаешь его достоинства, чѣмъ недостатки. И все же, какъ благожелательно ни смотрѣть на оперу г. Глуховцева, нельзя не видѣть, что главная причина ея очевиднаго успѣха—новый на оперной сценѣ сюжетъ. Нельзя сказать, чтобы музыка оперы совершенно лишена была достоинствъ. У г. Глуховцева есть чутье сцены (кое-гдѣ не спасаю-

щее его отъ «мертвыхъ точекъ»); есть извѣстная техника, не всегда, впрочемъ, являющаяся госпожей матеріала; есть искренность и заурядная мелодичность. Но музыка его какая-то блѣдная, безъ фізіономіи. Отъ начинающаго композитора трудно, конечно, ждать яркаго проявленія самостоятельности. Но все-же хотѣлось бы если не яркаго, то хоть какого нибудь!

Глуховцевъ всегда кого-нибудь напоминаетъ: чаще всего Чайковского, «попѣвками» и акцентами котораго «Дни нашей жизни», можно сказать, насыщены; также Масснэ, итальянскихъ веристовъ и др.

Очень ограничены ресурсы музыкальной характеристики въ оперѣ. Одни и тѣ же обороты и приемы (хотя бы и шаблонные) пускаются въ ходъ въ самыхъ разнообразныхъ случаяхъ. Сильнѣе всего г. Глуховцевъ въ лирическихъ изліяніяхъ. Но такія, напримѣръ, задачи, какъ характеристика мамыши, Миронова, звуковая картина московскаго благовѣста и др., ему совсѣмъ не удаются. Мамаша характеризуется пѣвучей темой «благороднаго» типа,—темой, которая, очевидно, относится къ «лицу» этой дамы, а не къ ея изнанкѣ. А такъ какъ музыка притворяться не можетъ, то изъ характеристики мамыши получилось нѣчто противоположное смыслу задачи. Въ картинѣ вечерняго благовѣста нѣтъ внутренняго подъема и экстаза, да нѣтъ и звуковой красочности. На фортепіано она общается больше, чѣмъ даетъ въ оркестрѣ. Вообще, оркестровка «Дней нашей жизни»—одна изъ наиболѣе слабыхъ сторонъ оперы. Формы оперы близки къ старинному типу.

Широкое примѣненіе нашли въ оперѣ студенческія пѣсни. Всѣ онѣ имѣются уже въ пьесѣ Андреева и, кстати сказать, не мало способствовали ея успѣху. Тоже можно сказать и объ оперѣ г. Глуховцева. Моменты апогея успѣха ея связаны съ простѣйшимъ примѣненіемъ той пѣсни, отъ которой заимствовано и самое названіе оперы: «Быстры, какъ волны, дни нашей жизни». Это—хоръ студентовъ и курсистокъ въ первомъ актѣ и заключительная сцена оперы, дающая какъ бы резюме глуховцевскаго веризма: музыкальное опозѣизированіе сентиментальной слякоти жизни.

СВОБОДНЫЙ ТЕАТРЪ.

Театръ этотъ уже не существуетъ. Онъ прожилъ только одинъ сезонъ, но прожилъ, что называется, не даромъ, и, при всѣхъ промахахъ, оставилъ по себѣ рядъ интересныхъ воспоминаній. Въ области оперы такимъ воспоминаніемъ является постановка неоконченной «Сорочинской ярмарки» Мусоргскаго, дополненной инсценировкой нѣсколькихъ эпизодовъ изъ одноименной повѣсти Гоголя.

Мусоргскій задумалъ писать оперу на сюжетъ гоголевской повѣсти въ 1875 году. Опера, однако, медленно двигалась впередъ: одновременно писалась «Хованщина», да и вообще жизнь Мусоргскаго плохо складывалась (онъ умеръ въ 1881 году, 46-ти лѣтъ отъ роду, отъ бѣлой горячки). «Сорочинская ярмарка» такъ и осталась далеко неоконченной. Вскорѣ послѣ смерти Мусоргскаго были изданы три маленькихъ отрывка изъ нея: «Пѣсня Хиври», «Думка Параси» и «Гопакъ». Все же остальное хранилось въ Императорской Публичной библиотекѣ вмѣстѣ съ остальными рукописями Мусоргскаго. Такъ прошло много лѣтъ.

Мусоргскаго было забыли, потомъ стали вспоминать, потомъ сдѣлали героемъ дня... Но всегда, говоря о немъ, имѣли въ виду «Бориса Годунова», «Хованщину», «Ночь на Лысой горѣ», «Дѣтскую», ранніе романсы, «Пѣсни смерти», «Безъ солнца» и т. д.,—словомъ, то, что издано было при жизни композитора или вскорѣ послѣ его смерти подъ редакціей Римскаго-Корсакова. Творческое наслѣдіе Мусоргскаго казалось измѣреннымъ и опредѣленнымъ.

И вдругъ лѣтъ 6—7 тому назадъ, послѣ смерти В. Стасова, появляется въ печати цѣлый актъ замѣчательной «Женитьбы», изъ которой никто раньше не зналъ ни ноты. Оказалось, что Стасовъ почему-то считалъ возможнымъ опубликованіе посвященной ему «Женитьбы» только болѣе своей смерти. За «Женитьбой»,—можетъ-быть, не безъ связи съ тѣми же обстоятельствами,—мало-по-малу открываются цѣлыя залежи «но-

ваго» Мусоргскаго. Выходятъ въ свѣтъ еще два отрывка изъ «Сорочинской ярмарки». Во Франціи, въ рукахъ бібліотекаря Grand Opéra Малерба оказывается цѣлая тетрадь частью совершенно невѣдомыхъ романсовъ Мусоргскаго. Другой рядъ неизвѣстныхъ мелкихъ пьесъ (главнымъ образомъ, фортепіанныхъ, но и романсовъ) Мусоргскаго опубликованъ былъ затѣмъ Бесселемъ. И, наконецъ, тѣмъ же издательствомъ выпущены въ свѣтъ подъ редакціей В. Каратыгина новые капитальные отрывки изъ «Сорочинской ярмарки»,—отрывки, вмѣстѣ съ прежними настолько значительные, что у Свободнаго театра могла явиться мысль свести ихъ воедино, и, дополнивъ не хватающія сцены по Гоголю, поставить на сценѣ.

Въ предисловіи къ изданію г. Каратыгинъ говоритъ слѣдующее: «Музыка здѣсь (т. е. въ рукописяхъ Мусоргскаго) большей частью настолько примитивна (sic), что почти не требуетъ сколько-нибудь значительныхъ редакціонныхъ измѣненій (за малыми исключеніями) для возможности появленія ея въ печати, но вмѣстѣ съ тѣмъ настолько характерна, что изданіе ея, особенно при современномъ возрожденіи интереса къ творчеству Мусоргскаго, является прямымъ долгомъ передъ памятью великаго композитора».

Конечно, долгомъ,—тѣмъ болѣе, что въ этой музыкѣ такъ много превосходнаго! Она ярко обрисовываетъ Мусоргскаго съ той стороны, которая до сихъ поръ оставалась сравнительно въ тѣни.

Мусоргскій здѣсь—не пѣвецъ одиночества, страданій, галлюцинацій, смерти, народныхъ катаклизмовъ, религіознаго экстаза; не пессимистъ, безстрашно заглядывающій въ самую глубину жути жизни, а оптимистъ, здоровый, непосредственный «пріятель» (отъ слова «пріять»), жизни способный потѣшаться надъ всѣми ея забавными и комическими сторонами съ простодушіемъ истаго обывателя Сорочинцевъ. А вѣдь все это создано въ ту же эпоху, какъ и «Хованщина», когда жилось Мусоргскому особенно тяжело, когда написаны были и «Пляска Смерти» и циклъ «Безъ солнца». По истинѣ, если высшее достоинство драматурга есть способность отрѣшаться отъ себя и перевоплощаться въ образы, созданные творческой

фантазіей, то Мусоргскій— одинъ изъ величайшихъ драматическихъ композиторовъ міра.

Музыка всей «Сорочинской ярмарки»—сплошная улыбка, сплошное жизнерадостное солнце, лишь изрѣдка заволакиваемое легкимъ облачкомъ лирическаго вздоха. И эти облачка (думка паробка, думка Параси) не менѣе очаровательны, чѣмъ солнце (ярмарка, гопакъ и др.).

Малорусскій колоритъ сюжета сохраненъ и въ оперѣ,—между прочимъ, благодаря примѣненію украинскихъ напѣвовъ. Стилъ ея нарочито мелодическій. Даже въ речитативахъ, которымъ отведено здѣсь много мѣста, Мусоргскій стремится дать, какъ онъ говоритъ, «осмысленную мелодію»,—осмысленную съ точки зрѣнія стилизаціи естественныхъ акцентовъ человѣческой рѣчи. Особенно богатъ этимъ недавно впервые опубликованный второй актъ «Сорочинской ярмарки» (въ хатѣ у Хиври),—оттого, можетъ быть, что этотъ актъ сохранился въ сравнительно болѣе цѣльномъ и связномъ видѣ. Энергичная бесѣда Хиври со своимъ мужемъ, тряпкой Черевикомъ, ея сцена соло, амурный визитъ поповича, «*grande scène comique*» (такъ титуруетъ Мусоргскій сцену страховъ Черевика и его пріятелей),—все это передано въ музыкѣ такими яркими красками и характерными штрихами, какими владѣлъ только Мусоргскій.

Недалекій, упрямый, но добродушный Черевикъ охарактеризованъ двумя—тремя мелодическими фразами, упорно повторяющимися на различныхъ словахъ. Въ поповичѣ въ высшей степени смѣхотворно противорѣчіе между семинарской елейностью музыки и отнюдь не елейной сущію сценическаго положенія. Очень мѣткі речитативы кума, въ которыхъ реализмъ музыкальныхъ акцентовъ доведенъ порой, кажется, до *plus ultra*. Великолѣпно обрисована въ музыкѣ Хивря, можно только сказать, что двуликій ея характеръ (какъ, впрочемъ, и многое другое въ оперѣ) недостаточно приведенъ Мусоргскимъ къ единству. Эскизные фигуры Параси и Грыцка.

Здѣсь мы подходимъ къ первородному грѣху «Сорочинской ярмарки»: ея незаконченности, эскизности, недостатку единства, причина чего ясна

уже изъ исторіи «Сорочинской ярмарки». Не свободные отъ него и наиболѣе удачные эпизоды оперы. Въ одномъ мѣстѣ музыка какъ будто недоразвита (напримѣръ, конецъ ярмарки ¹⁾); въ другомъ получила слишкомъ уже обильное развитіе (напримѣръ, въ *grande scène comique*», гдѣ слишкомъ уже замѣтенъ пересолъ въ количествѣ «перепуговъ»). Прибавьте къ этому разнообразіе стиля вслѣдствіе обилія рукъ, работавшихъ надъ приспособленіемъ музыки «Сорочинской ярмарки» къ сценѣ. Редактировали ее трое: г. г. Каратыгинъ, Лядовъ и Сахновскій. Инструментовка Лядова глаже, прозрачнѣе; инструментовка Сахновскаго гуще, колоритнѣе, ближе къ корявости Мусоргскаго. Сахновскій кое-гдѣ, въ цѣляхъ сценическаго приспособленія, дѣлалъ даже вставки въ оригиналъ, о чемъ, впрочемъ, въ программахъ не сказано было ни слова. Пѣсни лирника, исполненной въ 1-й картинѣ, нѣтъ ни у Мусогорскаго, ни у Гоголя, это народная пѣсня.

Наконецъ, впечатлѣніе неслиянности цѣлаго еще усиливалось благодаря обильному смѣшенію музыки съ разговорными сценами, скомпанованными по Гоголю Свободнымъ театромъ уже независимо отъ Мусоргскаго. Такое смѣшеніе нерѣдко, напримѣръ, во французской комической оперѣ, но тамъ оно связано съ извѣстнымъ условнымъ стилемъ, и, главное, является результатомъ вполне опредѣленнаго намѣренія: такія то сцены (лирическаго апогея и т. п.) положить на музыку, такія то—оставить безъ музыки. Здѣсь же распредѣленіе музыки и разговоровъ зависѣло единственно отъ случая: успѣлъ ли Мусоргскій положить данный эпизодъ на музыку, или нѣтъ. Иная малозначительная фраза оказывалась облеченной въ музыкальные доспѣхи, и, наоборотъ, лирическое сгущеніе—нѣтъ. Исправить это можно

¹⁾ Сцена ярмарки построена въ музыкальномъ отношеніи совсѣмъ иначе, чѣмъ, напримѣръ, у Римскаго-Корсакова въ «Садко» или «Младѣ». Тамъ у каждаго въ толпѣ есть свое особенное лицо (тема), каждый живетъ самостоятельной жизнью и изъ смѣси этихъ темъ рождается многоголовое полифоническое цѣлое. Мусоргскій не былъ ни склоненъ, ни способенъ къ такой характерно-глубокой полифоніи; онъ даетъ въ своей ярмаркѣ только общій фонъ и на немъ отдѣльные выкрики.—что не мѣшаетъ ей быть по своему яркой и характерной.

БИБЛІОГРАФІЯ.

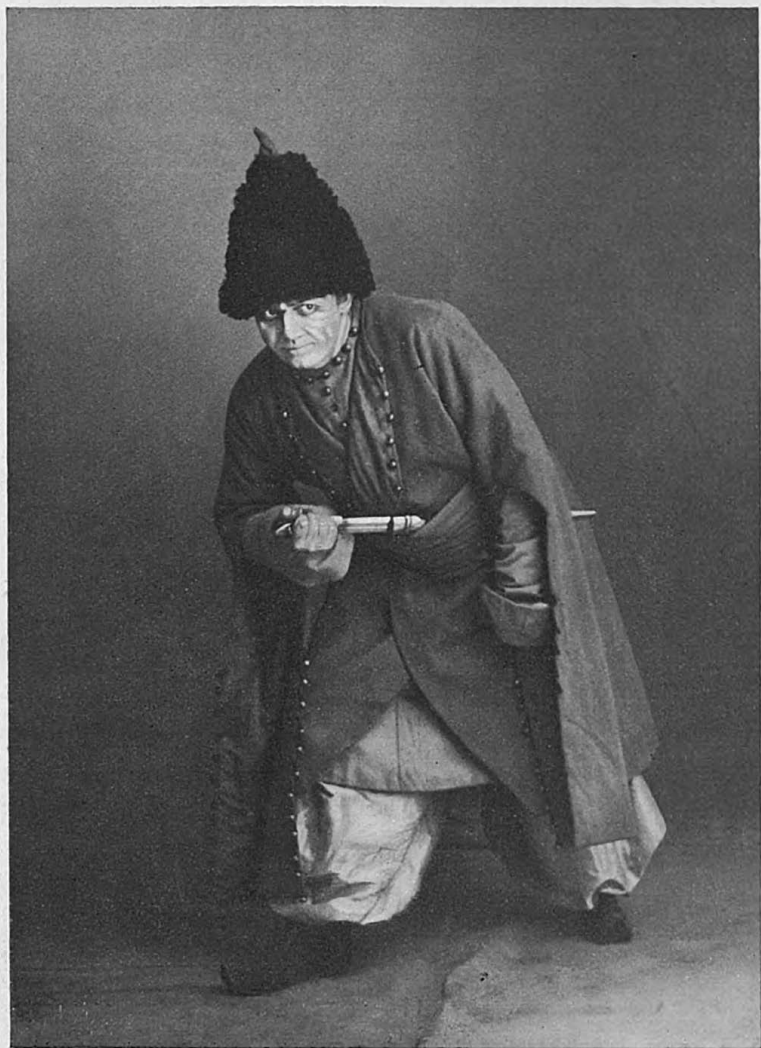
было бы лишь тѣмъ, что нехватаящіе эпизоды *оперы* надо было дополнить оперой же, а не *драмой*. Если уже браться за реставрацію остатковъ статуи, то надо, думается, пользоваться ея же матеріаломъ, а не добавлять къ мрамору бронзу или къ бронзѣ мраморъ.

БИБЛІОГРАФІЯ.

В. Г. Вальтеръ. Эдуардъ Францевичъ Направникъ. Къ 50-лѣтію его артистической дѣятельности. 1868—10 сентября—1913. Спб. 1914. 79 стр. съ 19 иллюстраціями. Цѣна 75 коп.

Отъ души привѣтствуемъ появленіе этой книжки, небольшой по объему, но весьма значительной по своему содержанію. Полвѣка непрерывнаго служенія Э. Ф. Направника русскому музыкальному дѣлу, его выдающіяся заслуги, неразрывно связанныя съ эпохой расцвѣта Императорской С.-Петербургской оперы, должны были найти всестороннюю оцѣнку въ видѣ спеціальной монографіи, посвященной его жизни и дѣятельности. Такая книга теперь написана В. Г. Вальтеромъ. Она представляетъ сжатое, но обстоятельное жизнеописаніе Э. Ф. Направника и подробную характеристику его музыкальнаго творчества, какъ композитора и дирижера. Особенно интересна здѣсь глава «Изъ личныхъ воспоминаній В. Г. Вальтера». 23-лѣтняя работа автора подъ руководствомъ Направника въ оркестрѣ Императорской С.-Петербургской Оперы дала ему возможность накопить не мало очень любопытныхъ психологическихъ наблюденій надъ художественною личностью творца «Дубровскаго» и создателя лучшаго въ Россіи оркестра.

Книжка снабжена весьма полезнымъ справочнымъ матеріаломъ: списки произведеній, разученныхъ и поставленныхъ на сценѣ Э. Ф. Направникомъ, или шедшихъ подъ его управленіемъ—драгоцѣнныя свѣдѣнія для историка нашего опернаго дѣла. Не менѣе интересны программы сим-



Г. КАЛИНИНЪ ВЪ РОЛИ АЛЬ-РАЗАНЪ.
«ИЗМѢНА», М. ИПОЛИТОВА-ИВАНОВА.
МАРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

фоническихъ концертовъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, исполненныхъ Э. Ф. за 20 сезоновъ, и полная бібліографія его сочиненій.

Изданная со вкусомъ, отлично иллюстрированная цѣлымъ рядомъ портретовъ, фотографій, автографовъ и снимковъ съ афишъ, книжка В. Г. Вальтера безусловно заслуживаетъ вниманія и самаго широкаго распространенія.

Александръ Плещеевъ. Что вспомнилось. Актеры и писатели. Спб. 1914. 270 стр. Цѣна 1 р. 25 коп.

А. А. Плещееву вспомнилось очень много изъ его литературной и театральной жизни. Вотъ «отдаленныя тѣни» Тургенева, Некрасова, Щедрина, Ив. Аксакова, Писемскаго, братьевъ Курочкиныхъ, Горбунова, Самарина, Шумскаго, Садовскаго и другихъ знаменитыхъ друзей покойнаго поэта А. Н. Плещеева. Вотъ картинки перваго года дѣятельности театра въ Павловскѣ, въ которомъ началась сценическая карьера автора, и любопытныя свѣдѣнія о элоключеніяхъ актеровъ въ Ораніенбаумскомъ театрѣ М. Я. Раппопорта, издателя журнала «Музыкальный и Театральный Вѣстникъ» и вліятельнаго музыкальнаго критика своего времени. Вотъ бѣглыя характеристики всѣхъ наиболѣе извѣстныхъ представителей Петербургскаго артистическаго, журнальнаго и газетнаго міра семидесятыхъ и восьмидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія.

Центромъ книжки является обширная глава, посвященная Александринскому театру 1875—1900 годовъ. Авторъ нѣкоторое время состоялъ въ его труппѣ, былъ неизмѣннымъ посѣтителемъ его спектаклей, близко зналъ почти всѣхъ артистовъ, и воспоминанія его, написанныя просто, тепло и искренно, полны самаго живого интереса.

Записки современника о театрѣ—одно изъ немногихъ подлинныхъ свидѣтельствъ дѣятельности артиста, и нельзя не быть благодарнымъ А. А. Плещееву за то, что онъ своей книжкой обогатилъ скудную литературу о жизни и творествѣ русскаго актера.

Помимо указаннаго матеріала, настоящая книга содержитъ еще описаніе балета и балетомановъ конца минувшаго вѣка, весьма обстоятельную

БИБЛІОГРАФІЯ.

характеристику К. А. Скальковскаго, воспоминанія о Н. Х. Рыбаковѣ, Н. И. Юрасовѣ и Н. А. Морозовѣ, краткія замѣтки о Д. В. Григоровичѣ и выдержки изъ записной книжки.

Сергѣй Бертенсонъ.

Pierre Berton. Souvenirs de la vie de théâtre. Pierre Lafitte et C^{ie} éditeurs. 1914. Paris. 309 p. Prix 3 fr. 50 c.

Книга эта представляетъ воспоминанія о нѣкоторыхъ лицахъ и событіяхъ, оставившихъ замѣтный слѣдъ въ жизни Пьера Бертонъ—извѣстнаго французскаго артиста и автора длиннаго ряда пьесъ, среди которыхъ одна изъ самыхъ популярныхъ «Заза».

Происходя изъ семьи, нѣсколько поколѣній которой посвятили себя искусству, Бертонъ, уже самой судьбой, пославшей ему въ крестныя матери Рашель, былъ предназначенъ для служенія театру и литературѣ. Отецъ его Шарль-Францискъ Бертонъ,—сынъ и внукъ извѣстныхъ композиторовъ и музыкантовъ своего времени, былъ превосходнымъ актеромъ, игравшимъ, между прочимъ, въ сороковыхъ годахъ минувшаго столѣтія съ большимъ успѣхомъ въ Петроградѣ. Мать его, составившая себѣ имя какъ романистка Каролина Бертонъ, была дочерью знаменитаго артиста и руководителя «Французской комедіи» Жозефа Самсона, который въ числѣ своихъ ученицъ съ гордостью могъ назвать имена Рашели, Плесси и Эмилиіи Дюбуа. Отъ Рашели маленькій Пьеръ унаслѣдовалъ экземпляръ сочиненій Корнеля, служившій великой артисткѣ для уроковъ съ Самсономъ въ домѣ Бертоновъ.

Впечатлѣнія юности автора неразрывно связаны съ воспоминаніями М-не Жоржъ... «Царицѣ сцены» было въ это время уже за 70 лѣтъ, но умъ и талантъ ея горѣли еще юношескимъ жаромъ, а наружность все еще сохраняла слѣды былой красоты. Въ ея домѣ собирались старые артисты, послѣдняя гордость той славной арміи сподвижниковъ классицизма, которая съ честью боролась съ грозными полчищами романтиковъ.

Сюда артистическая молодежь приходила учиться и слушать, какъ хозяйка читала монологи Лукреціи Борджіа, Меропы, Камиллы или Агриппины. Бесѣда съ Жоржъ не ограничивалась узкимъ кругомъ интересовъ сцены; въ ея разсказахъ оживали образы Александра I, Наполеона, Жозефины, Гортензіи, воскресали великія событія...

Другимъ яркимъ впечатлѣніемъ молодости Пьера Бертонъ являются его воспоминаніями о Фредерикѣ Лемэтрѣ. Старикъ Самсонъ, руководившій артистическими занятіями своего внука, желалъ, чтобы онъ изучилъ игру лучшихъ артистовъ Франціи, и близко приглядѣлся къ особенностямъ ихъ творчества. Отсюда произошло знакомство съ Лемэтромъ, къ которому Самсонъ направилъ внука съ рекомендательнымъ письмомъ. Бертонъ съ большой наблюдательностью описываетъ наружность великаго артиста, и очень образно рисуетъ всѣ подробности своего визита. Воспоминанія же его объ игрѣ создателя «Кина» являются самой яркой характеристикой этого удивительнаго таланта, умѣвшего возвышать мелодраму до уровня большой трагедіи.

Съ живымъ интересомъ читаются страницы, посвященныя Эмилю Перрену. Революція 1848 года неожиданно выдвинула этого человѣка, въ то время скромнаго художника, на постъ директора Парижской Комической Оперы, и Пьеръ Бертонъ разсказываетъ намъ, какъ Перрэнъ, совершенно неподготовленный къ веденію сложнаго театральнаго дѣла и незнакомый съ міромъ кулисъ, постепенно выросъ въ выдающагося театральнаго администратора, который руководилъ сперва Парижской Оперой, а затѣмъ сталъ во главѣ «Французской Комедіи» и навсегда связалъ свое имя со славнымъ прошлымъ «Дома Мольера».

Трогательна повѣсть Бертонъ о близкомъ его другѣ Альбертѣ Глатини, — этомъ типичномъ представителѣ французской артистической богемы. Въ немъ сочетались большой поэтъ, незаурядный драматургъ, талантливый импровизаторъ и плохой актеръ. Тѣмъ не менѣе своей артистической профессіей онъ дорожилъ больше всего на свѣтѣ и ради нея готовъ былъ мириться съ вѣчными неудачами и лишеніями.

БИБЛЮГРАФІЯ.

Очень характерны воспоминанія Бертонъ о Жоржѣ Бизе, лишній разъ подтверждающія, какъ часто ошибаются современники въ оцѣнкѣ молодыхъ талантовъ. Печальная судьба композитора слишкомъ хорошо извѣстна, чтобы напомнить объ ней; достаточно сказать, что ни одно изъ его произведеній, не исключая «Кармень», не встрѣтило признанія при жизни автора.

Главы, посвященныя описанію пребыванія въ 1873 году графа Парижскаго въ Ферріэрѣ у барона Ротшильда и спектаклю въ Елисейскомъ дворцѣ у президента республики Макъ-Магона, въ 1874 году, въ присутствіи Императора Александра III, въ то время Наслѣдника Цесаревича, выходятъ уже изъ сферы чисто театральной и вводятъ читателя въ область исторіи. Для насъ особенно любопытна послѣдняя изъ этихъ главъ, проникнутая теплымъ и сердечнымъ чувствомъ къ Россіи и ея Монарху.

Замѣтки о театральномъ художникѣ Біанкини и музыкантѣ Альфонсѣ Дювернуа, которыми заканчиваются мемуары Бертонъ, заслуживаютъ вниманія главнымъ образомъ французскихъ читателей и представляются намъ менѣе значительными.

Разсматриваемая книга, помимо своего широкаго общественнаго значенія, имѣетъ еще интересъ и чисто литературный, какъ произведеніе большой художественной цѣнности, и лишній разъ подтверждаетъ твердо установившееся мнѣніе, что въ Пьерѣ Бертонѣ счастливо сочетались большой артистъ и талантливый писатель.

Сергѣй Бертенсонъ.

Сѣровы, Александръ Николаевичъ и Валентинъ Александровичъ. Воспоминанія В. С. Сѣровой. Съ приложеніемъ избранныхъ статей А. Н. Сѣрова и десяти иллюстрацій. Изд. «Шиповникъ». Спб. 1914. Стр. 376. Ц. 2 р. 25 к.

Воспоминанія вдовы композитора и матери художника объ этихъ выдающихся дѣятеляхъ русскаго искусства даютъ цѣнный матеріалъ къ исторіи нашей музыки и живописи. В. С. Сѣрова описываетъ подробно и

интимно совмѣстную жизнь свою съ А. Н. Сѣровымъ, за котораго она вышла замужъ въ 1863 году, когда ей было 17 лѣтъ, а ему 43 года. Черезъ 7 лѣтъ Сѣровъ умеръ. Съ нимъ жена его переживала волненія и радости при сочиненіи и постановкѣ «Рогнѣды» (1866 г.), имѣвшей огромный успѣхъ, и страданія композитора, которому такъ трудно давалось созданіе «Вражьей силы», dokonченной, вслѣдствіе смерти автора въ 1871 г., уже его вдовою. Воспоминанія В. С. Сѣровой написаны очень живо, почти въ беллетристической формѣ. Главный ихъ недостатокъ, впрочемъ, почти неизбѣжный—слишкомъ субъективная точка зрѣнія на Сѣрова, какъ композитора и музыкальнаго критика. Если для дѣвушки въ 17 лѣтъ, очень экзальтированной, Сѣровъ могъ казаться верхомъ совершенства, то все же печатать въ 1914 году («Воспоминанія» Сѣровой написаны были въ 1883 г. и предварительно появлялись въ періодической печати) такіа, напр., строки: «О немъ слава разнеслась по всей Россіи изъ за его замѣчательныхъ критическихъ статей» (стр. 3; впрочемъ, на стр. 38 говорится, что въ Москвѣ «Сѣровъ былъ еще мало извѣстенъ») — значитъ, терять изъ виду историческую перспективу. А съ этой точки зрѣнія значеніе Сѣрова, какъ критика и композитора, теперь достаточно выяснено. Сѣровъ былъ, несомнѣнно, выдающимся музыкальнымъ критикомъ, но два обстоятельства чрезвычайно умалили его значеніе. Во 1-хъ, какъ композиторъ, Сѣровъ выставялъ противъ себя же, какъ критика, убійственное оружіе: ярый вагнеріанецъ (см. приложенныя къ книгѣ Сѣровой статьи Сѣрова), доказывавшій, что Вагнеръ уничтожилъ оперныя формы (арію), Сѣровъ, [уже послѣ своихъ статей, писалъ оперы именно въ этихъ отвергнутыхъ имъ формахъ. Во 2-хъ, въ свои музыкальныя сужденія Сѣровъ вносилъ такъ много личнаго элемента, проистекавшаго главнымъ образомъ изъ оскорбленнаго самолюбія, что самъ же подрывалъ довѣріе читателей къ этимъ сужденіямъ. Обиженный тѣмъ, что Антонъ Рубинштейнъ не пригласилъ его въ число учредителей консерваторіи, Сѣровъ относился отрицательно къ А. Р. не только, какъ къ композитору, но и какъ къ человѣку и піанисту (см. стр. 283: «на равнодушіе русской публики къ себѣ Балаки-

БИБЛЮГРАФІЯ.

ревъ долженъ быть заранѣе готовъ, потому что онъ—Балакиревъ, не Балкирштейнъ), а этого, конечно, не могли простить Сѣрову всѣ, кто знали А. Рубинштейна.

Ненависть Сѣрова къ консерваторіи, яко бы убивавшей русскую самобытность, могла бы сблизить его съ кружкомъ Балакирева, но этому явились препятствіемъ три обстоятельства: во 1-хъ, личная вражда съ пророкомъ кружка Вл. Стасовымъ, которую Сѣровъ перенесъ на весь кружокъ, во 2-хъ, слѣпое обоготвореніе Вагнера, котораго кружокъ не признавалъ, въ 3-хъ, отрицательное отношеніе Сѣрова къ «Руслану» Глинки, который для кружка былъ исходнымъ пунктомъ музыкальной теоріи и практики.

Такимъ образомъ, Сѣровъ очутился въ одиночествѣ, которое отнюдь не могло украсить его жизнь, ибо оно проистекало не изъ его гениальности, а изъ задорныхъ свойствъ его характера. Теперь исторія рѣшила вопросъ о томъ, какъ былъ неправъ Сѣровъ по отношенію къ консерваторіи и къ «Руслану», и только вагнеріанство Сѣрова, и то съ ограниченіями, должно быть ему поставлено въ заслугу.

Все сказанное могло бы выступить изъ книги Сѣровой съ большою ясностью, если бы книга эта была издана болѣе толково. Во 1-хъ, къ «Воспоминаніямъ» слѣдовало бы добавить краткую біографію, а еще лучше «автобіографію» Сѣрова, необычайно для него характерную. Во 2-хъ, выбранныя статьи Сѣрова необходимо было снабдить поясненіями и не такъ произвольно выбрасывать изъ нихъ куски, иногда очень значительные по объему и интересу. Вѣдь книга Сѣровой обращается къ читателю, которому біографія Сѣрова вовсе не знакома (многіе ли изъ русскихъ читателей знаютъ біографіи русскихъ композиторовъ?), и въ такомъ видѣ, какъ она издана, многое въ ней будетъ такому читателю непонятно. Книга издана роскошно.

Викторъ Вальтеръ.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

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 4⁰, съ художественными приложеніями.

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

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.—*Н. Вильде.* Нemoшь жизни. Переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Геденовымъ*.—проф. *А. Линниченко.* Нѣмецкій актеръ о Россіи XVIII в.—*Р. Сементковскаго.* О Чеховѣ.—*Ю. Слонимской.* Искусство молчанія.—*Э. Старкъ.* Этюды о декоративной живописи.—*Н. А. Чаевъ.* Воспоминанія и др.

Въ приложеніи будутъ даны: «Обзоръ дѣятельности Императорскихъ Петрогр. 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 Петрогр. 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.

СЕЗОНЪ 1885—1886 ГОДОВЪ.

I. ОБЩІЯ ЗАМѢЧАНІЯ.

Дѣятельность Дирекціи Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ въ сезонѣ 1885/86 г. обозначилась лишь рядомъ незначительныхъ, чисто административныхъ, распоряженій, изъ которыхъ, впрочемъ, одно произвело сильное впечатлѣніе среди петербургскихъ театраловъ. Именно, въ концѣ 1885 года, появилось распоряженіе съ просьбою «всѣмъ дамамъ въ креслахъ, балконахъ и галлереяхъ снимать шляпы при входѣ въ театральное зало» ²⁹⁴). Распоряженіе это мотивировалось тѣмъ обстоятельствомъ, что дамы носили высокія шляпы съ перьями и сидящимъ позади зрителямъ заслонялась дамскими уборами сцена. Распоряженіе это привѣтствовала вся пресса того времени, но дамы не безъ борьбы согласились снимать свои шляпы, при этомъ происходилъ рядъ курьезныхъ столкновеній, причемъ въ защиту дамъ, не желавшихъ подчиниться распоряженію Дирекціи, указывалось, что «сохраняются дамскіе головные уборы на полкахъ для храненія калошъ» ²⁹⁵). Затѣмъ послѣдовало воспрещеніе ²⁹⁶) дирижерамъ и артистамъ вводить въ помѣщеніе, занимаемое оркестромъ, во время представленія, постороннихъ лицъ; были выработаны особые правила для льготныхъ билетовъ: ²⁹⁷) отводились за 1/2 стоимость для строевыхъ офицеровъ льготныя мѣста въ креслахъ 3 ряда, въ мѣстахъ за креслами, и на балконѣ; количество льготныхъ билетовъ не могло превышать 20%. Наконецъ, послѣдовало указаніе, чтобъ артистамъ не подносились цвѣты и подарки изъ оркестра, а направлялись въ уборныя.

Произошло незначительное измѣненіе и въ литературно-театральномъ комитетѣ, вмѣсто умершаго члена Е. П. Карповича былъ приглашенъ извѣстный поэтъ Я. П. Полонскій ²⁹⁸).

Большое волненіе вызвало желаніе Дирекціи театровъ праздновать юбилеи братьевъ Потѣхиныхъ. По этому поводу «Нов. Вр.» написало слѣдующія ядовитыя строки: ²⁹⁹) «Наша театральная Дирекція начи-

наетъ юбилей г. Потѣхиныхъ. Семейное празднество и при томъ довольно симпатичное. Старшій братъ А. А. Потѣхинъ празднуетъ 30-лѣтіе своей драматической дѣятельности возобновленіемъ посредственной своей драмы «Чужое добро въ прокъ не идетъ», которая 30 лѣтъ тому назадъ имѣла успѣхъ, благодаря прекрасной игрѣ Мартынова въ главной роли. Младшій братъ Н. А. Потѣхинъ празднуетъ 25-лѣтіе своей дѣятельности возобновленіемъ «Нищій духомъ». Обѣ возобновляемыя драмы довольно нищій духомъ, но почему старшій Потѣхинъ празднуетъ 30-лѣтній, а младшій Потѣхинъ 25-лѣтній юбилей? Кто отгадаетъ? По семейнымъ обстоятельствамъ»—отвѣчала газета и сейчасъ же разъясняла эти семейныя обстоятельства: «Не будь г. А. Потѣхинъ распорядителемъ репертуара, развѣ кому нибудь пришла мысль о празднованіи 25-лѣтія Н. Потѣхина на сценѣ Императорскихъ театровъ? Если праздновать Н. Потѣхина, то надо праздновать юбилей цѣлой фаланги драматическихъ писателей. Тутъ, очевидно, другой причины, кромѣ братской любви, никакой нѣтъ. И такъ да здравствуетъ братская любовь! Мы ее привѣтствуемъ отъ всей души въ нашъ вѣкъ разсчета и матеріальныхъ разсчетовъ».

Не довольствуясь этими строками, «Новое Время» указало, что и для другой пьесы стукнулъ 25-лѣтній юбилей—для «Грозы» А. Н. Островскаго. Приведя эту историческую справку и задавъ вопросъ, почему же не празднуется юбилей «Грозы», газета продолжала: «потому ли, что А. А. Потѣхинъ считаетъ себя и своего брата, какъ драматурга, выше Островскаго, или потому, что на сценѣ господствуютъ семейныя связи?»...

Однако, «Нов. Время» не ограничилось однѣми насмѣшками, оно затронуло вопросъ и по существу; газета указала ³⁰⁰⁾, что «если бы А. А. Потѣхинъ праздновалъ не 30-лѣтіе своей драмы, а своей литературной дѣятельности, всѣ представители литературы охотно участвовали въ этомъ празднествѣ, ибо имя этого писателя имѣетъ несомнѣнное значеніе», но А. А. Потѣхинъ чествовался, какъ начальникъ репертуара, а «его дѣятельность, какъ руководителя Александринской сцены, напротивъ—продолжала газета—лишена всякаго полезнаго значенія. Въ этой дѣятельности онъ ни мало

не возвысился надъ своими предшественниками; много общалъ, но ничего не сдѣлалъ; онъ все, какъ будто, что то собирается сдѣлать, что то изготавить и на дѣятельности его вслѣдствіе этого лежитъ печать полной неопредѣленности, не считая и даже личнаго пристрастія».

II. РУССКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Выдающимся событіемъ русской драматической сцены сезона 1885—1886 года было празднованіе 50-лѣтняго юбилея постановки «Ревизора». Приведемъ текстуально одно изъ описаній этого праздника русской сцены, на нашъ взглядъ это описаніе и наивно и сентиментально, но оно рельефно характеризуетъ уже 30-ю годами отдаленные отъ насъ дни ³⁰¹).

«20 апрѣля 1886 года, въ день пятидесятилѣтія, давался на Александринской сценѣ въ 298-й разъ «Ревизоръ» Гоголя. Александринскій театръ, какъ бы по волшебству, утратилъ свой сѣренѣйшій колоритъ. Всѣ мѣста въ партерѣ, ложи, балконъ—все это унижено почитателями великаго таланта... Тихо и плавно взвился занавѣсъ. На сценѣ представился бронзовый бюстъ Гоголя, роскошно убранный зеленью. Труппа актеровъ и актрисъ и нѣсколько писателей выстроились около бюста. Зрители въ благоговѣйной тишинѣ, какъ одинъ человѣкъ. Г. Петипа прочелъ стихотвореніе П. Вейнберга. Затѣмъ А. Потѣхинъ и Д. Григоровичъ взошли на возвышеніе, на которомъ помѣщался бюстъ, и возложили лавровый вѣнокъ на чело творца «Ревизора». Публика въ порывѣ увлеченія и восторга шумно рукоплескала. У многихъ виднѣлись на глазахъ слезы. Точно самъ Гоголь стоялъ живой на сценѣ и смотрѣлъ на толпу. Общее впечатлѣніе отъ этого зрѣлища передать невозможно. Театръ дрожалъ отъ аплодисментовъ и криковъ, занавѣсъ поднимался и опускался и долго не могла успокоиться публика. Бюстъ перенесли потомъ въ фойе и расположили передъ нимъ въ витринѣ афиши первыхъ представленій и рукопись, по которой ставился «Ревизоръ». Въ антрактахъ публика толпилась около бюста, который сдѣланъ Каменскимъ и весьма удачно. Юбилейный спектакль прошелъ стройно и блестяще».

Стихотвореніе, прочитанное Петипа, заключало въ себѣ, между прочимъ, и слѣдующую строфу:

Слава смѣху благородному,
Слава храброму воителю,
Прямодушному, свободному,
Тьмы и кривды разрушителю!
Слава творческому генію,
Этой силы воплощенію
Межъ соотчицей своихъ.....
Рѣзкимъ словомъ отрицанья
Въ царство свѣта, мира, знанія
Призывающему ихъ...

Чествованіе пятидесятилѣтія «Ревизора» не ограничилось однимъ спектаклемъ 20 апрѣля; всего было дано 3 юбилейныхъ спектакля; первый состоялъ изъ «Ревизора», второй— 21 апрѣля—изъ «Женитьбы» и сцены «Лакейская», третій—22 апрѣля—изъ пьесъ: «Утро дѣлового человѣка», «Игроки», «Собачкинъ», «Тяжба». На эти спектакли была объявлена предварительная запись ³⁰³).

Открылся сезонъ по традиціи 30 августа, пьесою Грибоѣдова «Горе отъ ума».

«Александринскій театръ—читаемъ мы хроникерскія замѣтки того времени ³⁰³)—за лѣто не измѣнилъ своего внѣшняго вида за исключеніемъ развѣ только передѣланной суфлерской будки, изображающей въ настоящее время изящную раковину съ рельефнымъ изображеніемъ лиры, маски и другихъ аксесуаровъ сценическаго искусства». Но оказывается, не было и внутренняго измѣненія: «Шло классическое «Горе отъ ума» и шло классически вяло, казенно и посредственно. На нѣкоторыя образцовыя пьесы театръ нашъ выработалъ относительно исполненія какое то стереотипное сценическое клише, которое изъ года въ годъ аккуратно отыскивается въ положенный срокъ» ³⁰⁴).—«Декорации рѣшительно невозможныя. На Александринской сценѣ нѣтъ ни гостиницы, ни большой лѣстницы. Что

декоратору вздумалось написать, то и сошло, а ему вздумается какой то трактирный вздоръ и это сходитъ за барскій покой. Для декораціи 4 акта необходимо было бы потолковать съ хорошимъ архитекторомъ, знающимъ прежнія барскія московскія постройки, а не поручать это вдохновенію декоратора. Мебель тоже какая то сборная, хотя есть нѣсколько стульевъ ампиръ» ³⁰⁵).

Еще печальнѣе звучали отзывы объ актерахъ. Въ роли Софіи дебютировала артистка Пашенко, къ которой, какъ дебютанткѣ, относились снисходительно: «прекрасно читаетъ стихи, недурно оттѣняетъ иныя мѣста роли, но въ тоже время очень холодна и неподвижна, жесты однообразны, мимика далеко еще не выработана» ³⁰⁶) или: «въ качествѣ дебютантки горячихъ вызововъ она не добила, но вообще провела роль не дурно» ³⁰⁷). Выдѣлила печать одного Давыдова—Фамусова, который «напоминалъ даже незабвеннаго И. В. Самарина» ³⁰⁸). Но всѣ громы обрушились на исполнителя роли Чацкаго—Далматова: «зато ужъ Чацкій въ лицѣ Далматова—вотъ прелесть! Ничего болѣе топорнаго, дрянного, унизительнаго, пошлаго, даже глупаго мы не слышали и не видали. Это верхъ непониманія, уродства, убожества, скудоумія. Мы видѣли многихъ Чацкихъ вообще и плохихъ въ особенности, но отъ такого плохого и глупаго Господь насъ доселѣ оберегалъ!» И въ заключеніе указывалось, что «55 лѣтъ не дали для комедіи Грибоѣдова ни порядочной обстановки, ни декорацій, ни исполнителей» ³⁰⁹). — Несмотря на все это, «къ 4 часамъ дня на кассѣ Александринскаго театра красовался аншлагъ: «билеты всѣ проданы» ³¹⁰).

Начавшись такъ неудачно, сезонъ продолжался въ томъ же направленіи. Приведемъ въ хронологическомъ порядкѣ отзывы о первыхъ представленіяхъ новыхъ пьесъ.

Первой ласточкой—9 сентября 1885 года—была пьеса Немировича-Данченко «Темный боръ». Отзывы объ этой пьесѣ можно разбить на три группы: первая отрицательная, во главѣ съ «Нов. Вр.», писавшимъ на другой день послѣ спектакля: ³¹¹) «очень длинная вещь, но г. Немировичъ-

Данченко сдѣлалъ свое дѣло прекрасно: онъ основательно вообразилъ, что можетъ темный боръ глупости написать и эту глупость поставить. И поставили. И въ этомъ «Темномъ бору» нѣтъ ни драмы, ни смысла, ни литературнаго дарованія, но есть нѣкоторая писательская смѣлость сшивать въ дѣйствіе какой то невозможный фельетонный вздоръ». Не довольствуясь этимъ отзывомъ, газета при подробномъ разборѣ пьесы ³¹²⁾, дополняла: «стригательными качествами пьеса Данченко замѣчательна по своей полнотѣ, въ ней нѣтъ ни человѣкообразныхъ лицъ, ни остроумія, за все это есть у автора только одно—полное безсиліе фантазіи... пьеса обставлена прекрасно, какъ и подобаетъ такой чепухѣ». Болѣе снисходительны были «С.-Пет. Вѣд.» ³¹³⁾: «успѣхъ самый заурядный, часть публики протестовала, часть вызывала автора, драма сама по себѣ скучновата, растянута, напоминаетъ по нѣкоторымъ положеніямъ Островскаго, разыграна очень старательно, постановка превосходна, декорація сосноваго бора въ высшей степени оригинальна и правдива. Съ литературной стороны пьеса тоже ничего не даетъ; языкъ не особенно тяжелый, но вмѣстѣ съ тѣмъ и далеко не яркій». Вторая группа отзывовъ старалась найти въ пьесѣ хотя нѣкоторыя достоинства ³¹⁴⁾: «Первая новинка «Темный боръ» обличаетъ несомнѣнные признаки дарованія въ ея впервые выступившемъ на драматическомъ поприщѣ авторѣ Вл. Ив. Немировичѣ-Данченко. Пьеса поставлена прекрасно, новыя декораціи сосноваго бора г. Бочарова очень эффектны, сдѣланъ весьма реально закатъ солнца въ лѣсу. Авторъ заслуживаетъ нѣкотораго поощренія, а не огульнаго отрицанія. Въ общемъ, пьеса скучна, тяжеловѣсна, особенно первыя два дѣйствія. Комическій элементъ, введенный въ 3 дѣйствіе, притянутъ за волосы. Нѣкоторыя сцены ведены талантливо и дышатъ свѣжестью, но эти сцены преимущественно эпизодическія. Какъ бытовая картинка, драма эта не представляетъ интереса, такъ какъ выведенныя въ ней лица какіе то люди не отъ міра сего». Въ томъ же духѣ писала и «Всем. Иллюстр.» ³¹⁵⁾: «пьеса написана неровно, скачками, унижаясь до грубаго фарса; она звучитъ правдою тамъ, гдѣ авторъ придерживался натуры. Содержаніе драмы самое невозможное; въ

пьесѣ множество побочныхъ лицъ и явленій, которыя съ успѣхомъ могли быть вычеркнуты. Въ общемъ, пьеса производила смутное впечатлѣніе. Играючи на чувствительныхъ жилкахъ райка, она имѣла сомнительный успѣхъ въ Александринскомъ театрѣ, но лишенная глубины и смысла, врядъ ли уцѣлѣетъ надолго».

Наконецъ, былъ и еще одинъ отзывъ, чуть ли не хвалебный; онъ былъ напечатанъ въ «Новостяхъ»³¹⁶): «вещь вовсе не безталанная, написана молодо, горячо и мѣстами весьма удачно, главный ея недостатокъ въ томъ, что авторъ, какъ это часто бываетъ съ молодыми писателями, стремится сразу объять очень много, хочетъ рисовать и бытовыя картины и идеи проводить и художественно творить и проповѣдывать. Въ концѣ концовъ, онъ раскидывается и ничего толкомъ, основательно, не создаетъ».

Вслѣдъ за «Темнымъ боромъ» послѣдовало—20 сентября 1885 года—«Дѣло житейское» Шпажинскаго, присяжнаго драматурга и поставщика Александринской сцены.

«Неудачи преслѣдуютъ нашъ Александринскій театръ—писали «С.-Петербург. Вѣдом.»³¹⁷); что ни новая пьеса, что ни возобновленіе старой, каждый разъ только доказательство отсутствія художественнаго и литературнаго чутья у нашей дирекціи. Зачѣмъ понадобилось ставить «Дѣло житейское», когда извѣстно, что та же пьеса, только подъ другимъ названіемъ, потерпѣла положительное фіаско въ Москвѣ, несмотря на участіе въ ней Ермоловой. Плохой пьесѣ суждено было найти и плохихъ комментаторовъ. Роль Чавриной самая неудачная во всемъ репертуарѣ г-жи Стрепетовой, съ прошлаго года точно преднамѣренно взявшей проваливать всѣ новыя исполняемыя ею роли. Игра отъ начала до конца носила отпечатокъ неестественности, фальшиво взятаго тона, такъ же плохъ былъ и г-нъ Далматовъ».

Этотъ вполне отрицательный отзывъ нѣсколько смягчали другіе рецензенты, но всѣ они сходились въ одномъ, что пьеса написана очень поспѣшно: «Положительный и вполне заслуженный успѣхъ первыхъ произведеній Шпажинскаго—читаемъ мы, на примѣръ³¹⁸),—начинаетъ мало по

малу замѣняться теперь безпорядочнымъ, вздорнымъ хлопаніемъ райка и холоднымъ любопытствомъ партера, провожающимъ всѣ послѣднія произведенія автора. Замѣтна наклонность автора къ вычурности языка, погоня за эффектомъ. Это набросокъ, которому самъ авторъ не далъ опредѣленнаго названія». Къ этому «Новости» добавляли: «Новая вещь г. Шпажинскаго—куда слабѣе его прочихъ. Очевидно, написана она съ маху, лишь бы поскорѣе сдѣлать ходкую пьесу и пустить ее въ оборотъ для дивиденда. Мелькаютъ, правда, мѣстами блески наблюдательности, попадаются и небезинтересныя положенія. Но все это не захвачено настоящимъ образомъ, не разработано, а нанесено на полотно крайне поверхностно и эскизно».

Пьеса была написана для Стрепетовой. Мы видѣли выше, что «С.-Петербург. Вѣдомости» отнесли къ игрѣ Стрепетовой отрицательно, другіе отзывы были не таковы. «Новости», вообще не долюбивающія Стрепетову, писали: «Нова была только Стрепетова въ роли Чавриной. Сколько помнимъ, въ такомъ жанрѣ роли у нея еще не было. Она исполнила ее очень хорошо, особенно въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ Чаврина капризничаетъ и нервничаетъ... Въ одинъ изъ этихъ моментовъ образовался весь характеръ даннаго лица, такъ искусно и восхитительно провела его артистка»³¹⁹). «Всем. Илл.», отмѣчая, что Стрепетова взяла роль не по себѣ, всетаки говорила: «и во всѣхъ трехъ сценахъ былъ только одинъ мигъ, отъ котораго колыхнулся театръ, показавшій искреннюю силу превосходной артистки (Молиться, теперь молиться, въ храмъ!)»³²⁰). Лейбъ-органъ г-жи Стрепетовой «Нов. Вр.» находилъ, что³²¹) «свой большой артистическій тонъ г-жа Стрепетова показала и тутъ: старую дѣву она изобразила не смѣшной охотницей за женихами, а именно жалкой по своей довѣрчивости, простотѣ и какой-то невмѣняемости. Артистка сильно способствовала успѣху пьесы».

За двумя оригинальными вещами послѣдовало—30 сентября 1885 года—переводная или, какъ писалось на афишѣ, передѣлка съ польскаго «Денежные тузы»³²²). Передѣлка, по словамъ «Новостей»³²³), «ограничивалась перекре-

щиваніемъ польскихъ именъ русскими» и «не смотря на дружное исполненіе и удачное распредѣленіе ролей—писала «Вс. Ил.»³²⁴⁾—передѣлка скрывается во всемъ и нельзя отрѣшиться отъ мысли, что это иной міръ и иные люди». Но, несмотря на все вышеуказанное, всѣ находили, что «было очень весело... Публика смѣялась, смѣялась до слезъ, до истерики»³²⁵⁾, «множество забавныхъ неожиданностей и комическихъ положеній дѣлають очень интересною»³²⁶⁾ и «пѣса смотрѣлась съ удовольствіемъ и публика съ увлеченіемъ одобряла артистовъ за исполненіе, такъ и за дружный ансамбль»³²⁷⁾. Но все таки слеза—какъ выражаются артисты—была пущена и въ данномъ случаѣ: «Денежные тузы», писали «С.-Пет. Вѣд.»³²⁸⁾, безспорно вещь пресмѣшная, но запрудить такими вещами нашъ бѣдный репертуаръ—ужасно! Репертуаръ, поучала газета, долженъ представить изъ себя сливки образцовой драмы», а у насъ «занятно-нелѣпыя пѣсы наводнили сцену, вопреки тому уставу, что былъ выработанъ два года тому назадъ и утвержденъ министромъ».

«9 октября 1885 года», констатировали «С.-Пет. Вѣд.»³²⁹⁾, «въ Александринскомъ театрѣ произошло чуть ли не безпримѣрное въ лѣтописяхъ театра событіе: «Отъ бездѣлія» была ошикана съ такимъ единодушіемъ, что не пришлось поднимать занавѣса не только для автора, но и для исполнителей.

«Отъ бездѣлья» была пѣса, принадлежащая перу г. Худякова, владѣльца и редактора «Петерб. Газеты». Последняя³³⁰⁾, давая отчетъ о представленіи пѣсы своего редактора, ограничилась лишь передачею содержания «вчера поставленной пѣсы». Но другіе органы печати сошлись не только въ оцѣнкѣ новаго драматическаго произведенія, но употребляли даже одинаковыя выраженія. Такъ «С.-Пет. Вѣд.» писали³³¹⁾: «г. Худяковъ написалъ 5-актную пѣсу. Ничего еще въ этомъ дурного нѣтъ: отчего же не написать, кому дѣлать нечего, все таки поддержать отечественную промышленность «въ разсужденіи письменныхъ матеріаловъ», а «Нов. Вр.» начинало свою рецензію слѣдующею фразою³³²⁾: «что г. Худяковъ могъ написать плохую пѣсу, это никакого безчестія ему не приносить и

никакой отвѣтственности на него не возлагаетъ». Но тѣмъ сильнѣе были нападки и на Дирекцію театровъ и на литературно-театральный комитетъ.

«Дирекція С.-Петербур. театровъ», отмѣчала «Всем. Илл.»³³³), «видимо, твердо рѣшилась на вербовать новую публику для Александринскаго театра. Цѣлый рядъ пьесъ показываетъ это неуклонное стремленіе Дирекціи. Особенно краснорѣчиво заявляютъ объ этомъ новинки: «Темный боръ» (публика благодушно сочла было ее первымъ блиномъ), «Житейское дѣло» и «Денежные тузы». Это достойное тріо завершилось, какъ и слѣдовало ожидать, великолѣпнымъ апофеозомъ «Отъ бездѣлья», сочиненнымъ на сей случай обязательнымъ г. Худяковымъ. Для апофеоза потребовались лучшія силы перваго въ Россіи драматическаго театра; апофеозъ былъ тщательно срепетированъ, обстановка блистала *настоящими* (курсивъ подлинника, т. е. была не бутафорія, а, дѣйствительно, тѣ предметы, о которыхъ говорилось) и публика вынесла изъ театра одно цѣльное впечатлѣніе, выразившееся въ дружномъ и шумномъ шиканіи послѣ заключительнаго паденія занавѣса».

Къ этимъ замѣчаніямъ по существу «Нов. Вр.» язвительно спрашивало³³⁴): «не утѣшиться ли намъ тѣмъ, что модистки, по крайней мѣрѣ, выигрываютъ. Въ самомъ дѣлѣ, господа, надо искать утѣшенія. Модистка г-жи Савиной достаточно показала вчера себя, ибо сдѣлала артисткѣ нѣсколько хорошихъ туалетовъ. Намъ кажется, было бы справедливо на афишахъ обозначать имя модистки, въ особенности въ тѣхъ случаяхъ, когда весь интересъ спектакля сводится къ вопросу: кто шьетъ платье Савиной». Наконецъ, на столбцахъ «С.-Петербур. Вѣд.» находимъ такой вопросъ³³⁵): «неужели же та будничная толпа, что свистала Худякову, больше понимаетъ, чѣмъ представители театрально-литературнаго комитета? Вѣдь вчера въ театрѣ негодовали отнюдь не на автора, а именно на этотъ комитетъ, какъ могутъ пропускать такія вещи?» Вслѣдъ за этимъ вопросомъ газета ставила другой вопросъ: «неужели же дошло до того, что Императорскій театръ заискиваетъ у «Петербур. Газеты»? Не хочется вѣрить, тутъ что нибудь другое, навѣрное что-нибудь другое».

Такіе отрицательные отзывы о новыхъ пьесахъ, по всей вѣроятности,

побудили Дирекцію при постановкѣ слѣдующей новинки (18 октября 1885 года) прибѣгнуть къ совершенно незнакомому приему: дирекціей была объявлена предварительная подписка на первое представленіе пьесы Виктора Крылова «Баловень». Этотъ приемъ вызвалъ слѣдующія суровыя строчки ³³⁶): «Дирекція открыла подписку на представленіе водевиля «Баловень». Надо замѣтить, что ни одинъ правительственный театръ въ Европѣ не прибѣгаетъ къ этому способу муссировать успѣхъ той или другой пьесы, находя это, и совершенно справедливо, несогласнымъ съ своимъ достоинствомъ. Открыта подписка. Значить, публика ломится въ театръ, значить, пьеса выходитъ изъ ряда вонъ. Надо посмотрѣть. Такъ разсуждаетъ публика и на этой-то удочкѣ и ловится»... И дѣлались такіе анонсы для пьесы, о которой говорилось: «что ни съ какимъ серьезнымъ и строгимъ литературно-драматическимъ аршиномъ къ ней приступить нельзя и дѣлать это было бы нелѣпостью» ³³⁷). По поводу пьесы «Баловень» была сдѣлана, впрочемъ, попытка объясненія «творческой» работы Виктора Крылова, «нашего заправскаго поставщика Александринскаго репертуара,—поставщика, который займетъ почтенное мѣсто въ исторіи репертуара отечественной драмы, ибо, послѣ Сумарокова, кн. Шаховскаго, Дьяченки, никто не можетъ сравниться въ плодовитости и мастерствѣ дѣлать замѣчательныя пьесы». «Пьесу «Баловень» нельзя отнести ни къ какому роду литературныхъ произведеній—писала «Вс. Илл.» ³³⁸)—«это не трагедія, ни фарсъ, ни шутка, ни водевиль. Викторъ Александровъ (Крыловъ)—творецъ совершенно новой въ Россіи школы писателей, аранжирующихъ для сцены пьесы. Въ самомъ дѣлѣ: для оркестра, для фортепіано аранжируютъ разныя вещицы? Не тотъ же оркестръ въ нѣкоторомъ родѣ и театральная труппа. Въ партитурахъ пишутъ партіи первой скрипки, второй, альты, кларнета. Отчего бы не попробовать написать партіи для Савиной, Абариновой 2, Сазонова, Петипа и т. д., соображаясь строго со средствами каждаго артиста. Не правда ли, блестящая мысль, Викторъ Александровъ привелъ ее въ не менѣе блестящее исполненіе и появился водевиль «Баловень», который все-таки, по общему отзыву, «имѣлъ успѣхъ» ³³⁹), «оставлялъ

пріятное впечатлѣніе, самое пріятное,—никакихъ поучительныхъ тенденцій, съ которыми г. Крыловъ, обыкновенно, не справлялся, часто совершенно водевильный тонъ и игра въ крокетъ на сценѣ и руготня прислуги между собою,—словомъ, все, что неизмѣнно возбуждаетъ въ театрѣ пріятное настроеніе, вплоть до замысловатой развязки и новыхъ декорацій включительно»³⁴⁰).

Вслѣдъ за «Баловнемъ» въ бенефисъ г-жи Стрѣльской—30 октября 1884 года—была поставлена пьеса «Рубль», Федорова, изъ такъ называемыхъ «серьезныхъ», написанная «на тему всемогущества рубля, которому въ наши печальные дни приносится въ жертву честь и достоинство человѣческое. Это—тема, преобладающая во всей современной беллетристикѣ. Рѣдкій романъ, рѣдкая повѣсть обходятся нынѣ безъ дѣльца, практическаго чело-вѣка, являющагося, такимъ образомъ, настоящимъ героемъ нашего вѣка. Одинъ изъ подобныхъ героевъ и выведенъ г. Федоровымъ»³⁴¹). Пьеса, прежде чѣмъ была поставлена на сцену, печаталась въ фельетонахъ «Нов. Врем.» и поэтому отзывъ этой газеты будетъ безусловно интересенъ, отзывъ вполне жестокій³⁴²). «Рубль» имѣлъ успѣхъ очень не рѣшительный, автора вызывали всего только разъ и то съ шиканіемъ... Въ общемъ же, пьеса—одна изъ рѣдкихъ нынче у насъ серьезныхъ и умныхъ пьесъ, хотя и съ ярко расцвѣченной тенденціей... въ ней является новый характеръ дѣлателя карьеры; характеръ взятъ очень сложный и уродливости въ немъ подчеркнуты очень рѣзко; въ этихъ преувеличеніяхъ автора нѣтъ особенныхъ несообразностей, но есть та дерзость, которая дѣлаетъ это лицо похожимъ на карриатуру». Наконецъ, «Нов. Время» указывало, что «трудно было кончить пьесу болѣе пошло и нелѣпо». Въ этомъ же духѣ отзывались и другіе органы печати; такъ «Новости» писали³⁴³): «публика очень радушно привѣтствовала бенефициантку Стрѣльскую, къ самой пьесѣ отнеслись неопредѣленно и скорѣе неодобительно, чѣмъ сочувственно; пьеса растянута, бѣдна движеніемъ, часто скучна и завершена совершенно несообразнымъ и совсѣмъ не эффектнымъ концомъ. Федоровъ является жестокимъ обличителемъ, но только нужно сказать, что взялъ онъ ужъ

очень пошлыя и мелкія проявленія пороковъ и нарисовалъ ихъ грубою кистью въ суздальскомъ вкусѣ».—«Особаго успѣха не имѣла, автору хватило таланта только на одно дѣйствіе, но чѣмъ дальше, тѣмъ быстрѣе пропадало у него творчество, вдохновеніе исчезало и пьеса разрѣшилась такимъ неловкимъ концомъ, который трудно было выдумать и нарочно» ³⁴⁴). И, наконецъ, еще одинъ отзывъ ³⁴⁵): «пьеса недурно задуманная, недурно составленная. Въ театрѣ говорили, что она «умно сдѣлана». Можетъ быть это и умно, но извѣстно, что въ иномъ случаѣ много ума хуже, чѣмъ если бы совсѣмъ его не было; у г. Федорова нѣтъ красокъ, онъ не колористъ, онъ пишетъ добросовѣстно однимъ сплошнымъ колеромъ». Вмѣстѣ съ пьесою «Рубль» шла и другая новинка «Всѣмъ сестрамъ по серьгамъ» г-на Тихонова ³⁴⁶), «нѣчто среднее между комедіей, фарсомъ и водевилемъ» ³⁴⁷)—«вещица легонькая, надъ которою публика много смѣялась и, несмотря на поздній часъ, слушала со вниманіемъ, а автора вызвала» ³⁴⁸).

«Удивительный фактъ замѣчается на сценѣ Александринскаго театра», такими словами начиналась одна изъ рецензій о слѣдующей новинкѣ, второй пьесѣ г-на Шпажинскаго «Простая Исторія», драматическій этюдъ въ 5 дѣйствійхъ и 6 картинахъ, поставленной 19 ноября 1885 года ³⁴⁹)—«репертуаръ является ниже исполнителей. Новая пьеса не представляетъ собою литературной цѣнности. Сознвая недостаточность въ ней драматическаго элемента, авторъ назвалъ ее драматическимъ этюдомъ, упустивъ изъ вида, что этюдъ, по самому смыслу этого слова, означаетъ небольшое произведеніе, и потому ни съ чѣмъ несообразно прилагать этотъ эпитетъ къ большой, растянутой и скучной пьесѣ. Вообще, съ каждымъ новымъ произведеніемъ въ г. Шпажинскомъ все болѣе и болѣе пропадаетъ художникъ и даже не совершенствуется цѣнитель и знатокъ сценическихъ эффектовъ. Фактъ при нашей бѣдности въ драматургахъ неутѣшительный, но онъ на лицо». «Простая Исторія» Шпажинскаго,—читаемъ мы другой отзывъ ³⁵⁰)—«симпатична, но суха и въ ней почти не видно творческаго вдохновенія. Надо думать, что и самъ г. Шпажинскій чувствовалъ сухость и неэффектность своего новаго произведенія, вслѣдствіе чего и прицѣлалъ

къ нему раздирательный, мелодраматическій конецъ, въ явномъ расчетѣ разбередить нервы зрителя, утомленнаго простой монотонностью предшествующаго содержанія пьесы. Эта уступка грубому вкусу заслуживаетъ сожалѣнія, ибо конецъ вышелъ у г. Шпажинскаго хуже всего и можно сказать испортилъ его драматическій этюдъ, какъ онъ его назвалъ на афишѣ».

Но, кромѣ этихъ отрицательныхъ отзывовъ, были и положительные: «Простая Исторія»—писала «Пет. Газета» ³⁵¹⁾—лучшая въ настоящемъ сезонѣ и едва ли не лучшая изъ всѣхъ пьесъ этого автора. Это интимная, домашняя драма, построенная на психологическихъ мотивахъ, чуждая кричащихъ, сценическихъ эффектовъ и полная глубокаго внутренняго содержанія. Кромѣ того, она литературно написана, а каждое лицо говоритъ въ ней своимъ языкомъ, не книжнымъ, а живымъ, человѣческимъ, что тоже составляетъ не малое достоинство по нынѣшнимъ временамъ. Пьеса Шпажинскаго имѣла успѣхъ и автора неоднократно вызывали».

Главную героиню пьесы—Вѣру исполняла г-жа Савина. Одинъ изъ отзывовъ объ игрѣ этой артистки, отзывъ «Нов. Времени», мы приводимъ, такъ какъ онъ рельефно характеризуетъ отношеніе извѣстной части общества того времени; тогда театралы дѣлились на двѣ группы: поклонники г. Савиной и г-жи Стрепетовой, и между этими группами шла ожесточенная борьба, «Нов. Время» ³⁵²⁾ поддерживало Стрепетову и писало о Савиной въ разбираемой пьесѣ слѣдующія строчки: «Вѣра—г-жа Савина. Вотъ посмотрите ее въ роли, гдѣ нѣтъ туалетовъ, гдѣ платья по пьесѣ должны быть скромны. Она просто посредственна. Да это не Савина, это ея сестра, должно быть», сказала намъ одна знакомая дама. Въ самомъ дѣлѣ ничего не вышло: что-то сѣренькое, безжизненное, какъ и ея платье».

Черезъ 10 дней послѣ бьющей на нервы «Простой Исторіи» дирекція театровъ (29 ноября 1885 года), очевидно, желая смягчить впечатлѣніе, поставила комедію въ 4 д. г. Вл. Тихонова «Байбакъ», которая «принадлежитъ къ числу пьесъ легкаго жанра, смотрится легко, недурно сдѣлана въ техническомъ отношеніи; въ ней нѣтъ длиннотъ, дѣйствіе ведется живо, для актеровъ есть благодарный матеріалъ» ³⁵³⁾, но которая

въ то же время является «произведеніемъ, котораго нѣтъ никакой охоты и никакой надобности разбирать, ибо въ немъ рѣшительно не за что зацѣпиться» ³⁵⁴). «Байбакъ» въ залѣ театра имѣлъ успѣхъ. Честолюбіе г. Тихонова, видимо, ограничивалось однимъ желаніемъ слегка повеселить сошедшую на его пьесу публику, дать ей нѣсколько минутъ легкаго, полезнаго послѣ обѣда смѣха, приподнести ей кое что изъ вымысловъ и значительно больше изъ старыхъ удачъ александринскихъ драматурговъ. Пьеса г. Тихонова вообще вышла довольно живая, но въ ней видна работа руки ея составителя не слишкомъ выставить на глаза зрителя подмѣченные у другихъ и заимствованные кусочки» ³⁵⁵).

Послѣдней новинкою 1885 года была пьеса Н. Я. Соловьева «Разрывъ», данная на рождественскихъ праздникахъ 27 декабря 1885 года. Только въ одномъ отношеніи—о самомъ сюжетѣ—сошлись отзывы того времени: «Всем. Илл.» писала ³⁵⁶): «пересказывать ея содержаніе не стоитъ, такъ какъ оно совершенно тождественно съ фабулой «Рубля» и дюжины другихъ пьесъ, гдѣ выводятся современные хищники вмѣстѣ съ идеальной, чистой, возвышенной, благородной женщиной». «Нов. Время» ³⁵⁷) также отмѣчало, что «новыхъ мотивовъ въ ней не много и главное достоинство пьесы въ умѣлой и тщательной обработкѣ стараго матеріала и талантливой обрисовкѣ выведенныхъ характеровъ». Но сойдясь въ положеніи, что сюжетъ пьесы не новъ, отзывы о самой пьесѣ были прямо противоположны: вотъ два крайнихъ отзыва: по «Вс. Ил.» ³⁵⁸) эта пьеса «принадлежитъ къ тѣмъ произведеніямъ, которыя такъ охотно ставятся на сценѣ Александринскаго театра и которыя безшумно провалившись, гніютъ себѣ въ театральныхъ архивахъ»; по «Новому Времени» ³⁵⁹): «пьеса имѣла значительный успѣхъ, который дали главныя сцены, написанныя съ большою простотой и драматической силой». Между этими полюсами заключены другіе отзывы ³⁶⁰): «четырёхъактная комедія Соловьева оказалась и очень скучной и очень будничной и просто плохою вещью» и «это—вещь, которая въ репертуарѣ не удержится, какъ герой, такъ и второстепенныя лица шаблонны, безцвѣтны, чужды всякой типичности» ³⁶¹).

Первая половина 1886 года дала четыре новинки: переводную пьесу А. Н. Плещеева «Мѣдные лбы», которую постигла неудача (пьеса поставлена 13 января 1886 года въ бенефисъ Н. Васильевой), оригинальную пьесу Гнѣдича «Горящія письма» (въ тотъ же бенефисъ). «Пьеса П. П. Гнѣдича имѣла большой заслуженный успѣхъ. Внѣшняя постановка этой маленькой вещицы, блестящее исполненіе ея г-жей Васильевой, Далматовымъ и Варламовымъ навѣрно упрочатъ ее надолго на сценѣ Александринскаго театра» ³⁶²).

Послѣднія двѣ новинки сезона 1885—86 года носили очень непривлекательный характеръ; ими были пьеса кн. Мещерскаго «Болѣзни сердца» (27 января 1886 года) и «Самородокъ», комедія въ 4 дѣйствіяхъ И. Ге и И. Салова.

«Комедія князя Мещерскаго,—читаемъ мы одинъ изъ отзывовъ ³⁶³),—на которую онъ не пожалѣлъ ни остроумія, ни красокъ, отличается тою же развязностью, съ какою милый князь пишетъ «Дневникъ» въ своемъ «Гражданинѣ». Это первый опытъ князя на драматическомъ поприщѣ. Полагаю, что русская сцена ничего бы не потеряла, если бы этотъ опытъ былъ бы и послѣднимъ. Въ своемъ «Дневникѣ» князь рассказываетъ, что пьесы онъ сталъ писать съ юныхъ лѣтъ. Напишетъ, созоветъ друзей, примется читать—глядишь: здѣсь спитъ одинъ, тамъ спитъ другой, и князь пьесу въ клочки... Однажды князь, читая одну изъ своихъ пьесъ, уже мысленно рѣшалъ, предать ли ее огню, или иному, болѣе медленному уничтоженію по листкамъ. Онъ къ великому изумленію замѣтилъ, что его друзья не спятъ!! О, радость и восторгъ! Наконецъ, «мигъ вождѣлнный» насталъ! Эта пьеса была «Болѣзни сердца». Отдавая должную справедливость остроумію князя, избравшаго такой оригинальный способъ для оцѣнки литературныхъ твореній, мнѣ остается самому разбирать эту пьесу съ той же точки зрѣнія, т. е. опредѣлить степень ея снотворности. Ближайшее знакомство съ «Болѣзнями сердца» убѣждаетъ, что задаваться всякой другой задачею было бы совершенно излишне. Здѣсь позволю себѣ сдѣлать отступленіе. Какъ извѣстно, засѣданія театрално-литературнаго комитета

бываютъ еженедѣльно по субботамъ, причемъ иной разъ комитету приходится просматривать до шести, семи пьесъ въ одно засѣданіе. Спрашивается: неужели изъ всей массы поступающихъ рукописей достойны постановки только «Баловни», «Байбаки», «Рубли», «Разрывы» и т. п. совершенно бездарныя вещи? Если это такъ, то, дѣйствительно, приходится пожать плечами и... приступить къ опредѣленію снотворности комедіи кн. Мещерскаго... Стремясь всѣми силами помѣшать зрителю уснуть, князь придумалъ для этой цѣли множество чрезвычайно остроумныхъ способовъ. Такъ длиннѣйшіе и скучнѣйшіе монологи произносятся подъ музыку, на сценѣ не перестаетъ бренчать фортепіано и опереточныя артистки распѣваютъ романсики. Жаль, князь не догадался распорядиться, чтобы во все время представленія не умолкалъ звонъ бубенъ и турецкаго барабана. Право, это было бы несравненно практичнѣе, но что дѣлать, приходится довольствоваться хоть тѣмъ, что есть. Не дурной иллюстраціей къ «Болѣзнямъ сердца» служить маленькое недоразумѣніе между авторомъ и исполнителями. Такъ М. Г. Савина *отказалась* (курсивъ подлинника) играть княжну Мери. Талантливая артистка прекрасно сознавала все убожество этой роли, и, разумѣется, изображать бессмысленную неоформленную фигуру нѣтъ никакой пріятности. Но князь въ порывѣ авторскаго гонора поставилъ ультиматумъ: или долой со сцены пьесу или роль княжны исполнить только г-жа Савина. Марія Гавриловна улыбнулась и согласилась, оказавъ плохую услугу публикѣ. Въ общемъ, пьеса была поставлена съ небывалою роскошью; театръ былъ полонъ (спектакль шелъ въ присутствіи Ихъ Величествъ); автора шумно вызывали и онъ съ широкой улыбкой радости раскланивался съ почитателями его таланта изъ директорской ложи. Какъ легко, подумаешь, на Руси стяжаются лавры!»

Если постановка пьесы кн. Мещерскаго интересна лишь постольку, поскольку она выясняла постороннія вліянія, господствовавшія и въ театральной дирекціи и въ театрально-литературномъ комитетѣ, то постановка послѣдней новинки «Самородокъ» имѣла значеніе и общественное ³⁶⁴). «Возбудившій множество толковъ и даже доходившій до третейскаго суда

«Самородокъ» былъ единодушно и строго осужденъ петербургскою печатью, не пощадившей и г. Ге. «Самородокъ» появился на свѣтъ слѣдующимъ образомъ. Г. Саловъ написалъ повѣсть «Ольшанскій молодой баринъ». Г. Ге выкроилъ изъ нея пьесу, которую г. Саловъ разсмотрѣлъ и нашелъ, что въ ней искажены характеры его дѣйствующихъ лицъ и обнаружено полное непониманіе быта. Затронутый за живое г. Саловъ передѣлалъ свою повѣсть въ драму, назвалъ ее «Степь-матушка» и послалъ г. Ге. Тотъ, опытнымъ взглядомъ закройщика, оцѣнилъ присланный «матеріалъ» и беззастѣнчиво повыкроилъ изъ «Степи» лучшія мѣста, которыя и вставилъ въ свою пьесу «Самородокъ», затѣмъ скромно снесъ свое произведеніе въ литературно-театральный комитетъ и вскорѣ стали готовить «Самородокъ» къ постановкѣ. Случайно г. Саловъ узналъ объ этомъ, написалъ г. Потѣхину письмо; постановку пріостановили. Г. Ге счелъ себя обиженнымъ и ожесточенно напалъ на г. Салова въ печати. Дѣло дошло до третейскаго суда, который обвинилъ кругомъ г. Г. Но все таки «Самородокъ» поставили. Не трудно догадаться, почему М. Г. Савина (пьеса шла въ ея бенефисъ) прельстилась «Самородкомъ». Въ этой пьесѣ много эффектныхъ положеній, только *одна женская* роль (курсивъ подлинника) изъ тѣхъ ролей, въ которыхъ г-жа Савина чувствуетъ себя, какъ рыба въ водѣ. Любитъ Марія Гавриловна изображать удалыхъ красавицъ, да и мастерица же она на это. Взглянувъ на «Самородокъ», она рѣшила: беру, риска нѣтъ. Роль Агафьи изъ «Майорши», значитъ, успѣхъ обезпеченъ. Роль Обертышева—оттуда же—впечатлѣніе произведетъ. Рецензенты пусть кричатъ на автора—самъ виноватъ. Сказано—сдѣлано. «Самородокъ» былъ данъ и имѣлъ успѣхъ». Приведемъ еще одинъ отзывъ ³⁶⁵): «Содержаніемъ для пьесы, передѣланной изъ романа, послужила исключительно любовная часть, бытовая же сторона, т. е. именно то, что было въ немъ наиболѣе интересно, выпущена. Мельничиха очерчена у автора довольно бойкимъ и широкимъ штрихомъ и представляетъ чрезвычайно благодарный матеріалъ для артистки, хотя онъ не новъ и нѣсколько напоминаетъ «Майоршу». Въ строгомъ смыслѣ драмы нѣтъ. Это болѣе или менѣе эффектныя сцены. Нѣтъ драматическихъ поло-

женій, нѣтъ характеровъ, но за то есть роль и блистательная. Савина имѣла успѣхъ, превосходенъ былъ Давыдовъ.

Такимъ образомъ, сезонъ 1885—86 года былъ по числу новинокъ многочислененъ: 2 пьесы Шпажинскаго, по одной кн. Мещерскаго, Ге, Гнѣдича, Тихонова, Н. Соловьева, Александрова, Федорова, Виктора Крылова, Худякова, Немировича-Данченко; кромѣ того, двѣ передѣлки—переводы Крюковскаго и Плещеева, итого 14 новыхъ пьесъ, изъ которыхъ до нашихъ дней удержалась передѣлка Крюковскаго да небольшая вещь Гнѣдича «Горячія письма». Наибольшее число представленій на три веселыя пьесы «Баловень» (22 предст.), «Байбакъ» (15 предст.) и «Денежные тузы» (14 представленій).

Для первого выхода артистки Савиной (10 октября 1885 г.) былъ возобновленъ «Мѣсяцъ въ деревнѣ» Тургенева ³⁶⁶); для Стрепетовой были возобновлены: «Гроза» (2 сентября 1885 года), представленіе которой вызвало слѣдующія злобныя и несправедливыя строчки со стороны одной изъ представительницъ мелкой прессы, постоянно нападавшей на Стрепетову ³⁶⁷): «театръ былъ пустъ на половину. Г. Стрепетову принимали со сдержанными аплодисментами»—«Sic transit»... и «Василиса Мелентьева». «Одному Господу извѣстно—писали «С.-Пет. Вѣд.» ³⁶⁸) чего ради ее возобновили. Если для г-жи Стрепетовой, то, право, не стоило; эта талантливая артистка не можетъ причислить роль 6-ой жены Іоанна къ своимъ перво-степеннымъ ролямъ. Если для Писарева, то и подавно возобновлять не стоило, такъ какъ у него изъ роли царя тоже ничего не выходитъ». По поводу этого возобновленія «Нов. Вр.» помѣстило ядовитую замѣтку подъ заглавіемъ «О пунцовыхъ усахъ и прочемъ» ³⁶⁹). Въ замѣткѣ указывалось на небрежность постановки: «видимо, кафтанамъ бояръ не къ одному юбилею обтирали кулисы отъ пыли, прежде чѣмъ они попали на плечи сановитыхъ бояръ. Прочихъ придворныхъ людей (кромѣ кн. Ряполовскаго) играли личности, уже прямо неизвѣстныя, имена которыхъ мы не встрѣчали до сихъ поръ на афишахъ. Обращаемъ вниманіе дирекціи на неприличную для Императорскаго театра постановку «Василисы Мелентьевы».

Эта пьеса репертуарная, она еще не одинъ сезонъ будетъ даваться и потому заслуживаетъ хоть $\frac{1}{2}$ того вниманія, которое удѣляется на постановку собственныхъ произведеній». Для г. Свободина были возобновлены двѣ вещи: «Мужья одолѣли», старая вещь, представляющая тотъ интересъ, что въ ней роль нѣмца Ивана Ивановича Шмерца—одна изъ звѣздъ репертуара почтеннаго Самойлова, была вручена г. Свободину. Талантливый артистъ превосходно представилъ добродушнаго, ограниченнаго, наивнаго, добраго нѣмца, глубоко комическаго въ положеніи обманутаго, ничего не подозревающаго мужа, привязавшагося къ своему сопернику. Свободинъ съ замѣчательною выдержанностью провелъ свою роль до конца» ³⁷⁰), и «Горе злосчастіе» драма В. Александрова, шедшая въ первый разъ въ 1879 году и снятая съ репертуара вслѣдствіе недоразумѣній автора съ г-жею Савиной. Свободинъ и въ этой пьесѣ «создалъ цѣльный образъ чиновника, передъ зрителемъ наглядно проходитъ борьба человѣческихъ чувствъ съ приниженностью злосчастнаго подчиненнаго... Знаменитая предсмертная агонія была доведена до совершенства» ³⁷¹).

На смерть драматическаго писателя Александра Ивановича Пальма Александринскій театръ откликнулся возобновленіемъ его пьесы «Грѣшница», которая прошла въ этомъ сезонѣ 5 разъ ³⁷²).

Дебюты въ сезонъ 1885—86 года были немногочислены; изъ нихъ отмѣтимъ дебютъ съ большимъ успѣхомъ г-жи Мичуриной 14 мая 1886 года въ комедіи «Завоеванное счастье» ³⁷³); также удачно дебютировала въ водевилѣ «Угнетенная невинность» артистка Кружова ³⁷⁴) и имѣлъ посредственный успѣхъ въ дебютѣ г. Денисовъ, выступившій въ пьесѣ «Свѣтитъ да не грѣетъ» ³⁷⁵).

Рядъ артистовъ справлялъ свои юбилеи: 16 декабря 1885 года—пятидесятилѣтіе своей службы артистъ ветеранъ В. Г. Васильевъ, который, видимо, былъ такъ потрясенъ этимъ для себя праздникомъ, что недолго прожилъ послѣ юбилея—умеръ въ ночь на 1 января 1881 г. около 70 лѣтъ отъ роду ³⁷⁶), затѣмъ 40-лѣтіе службы справляла Е. А. Сабурова ³⁷⁷), 30-лѣтіе—И. Ф. Горбуновъ ³⁷⁸) и 20-лѣтіе—К. Г. Бродниковъ ³⁷⁹), но

особенно тепло, хотя и не официально чествовалось 16 января 1886 года сорокалѣтіе пребыванія на сценѣ Е. Н. Жулевой. «16 января, несмотря на то, что на афишѣ не значилось никакого торжества, хотя бы бенефіса, театръ наполнился сверху до низу и первое появленіе Жулевой въ роли княгини Обдорской въ комедіи «Общество поощренія скуки» было привѣтствовано долгими, единодушными аплодисментами. Отъ публики былъ поданъ вѣнокъ. Маститый В. В. Самойловъ пріѣхалъ самъ въ театръ и привѣтствовалъ Жулеву изъ ложи аплодисментами» ³⁸⁰). Жулева была растрогана до слезъ, по окончаніи пьесы Жулеву чествовала на сценѣ вся труппа при закрытомъ занавѣсѣ, который такъ и не подняли, несмотря на настойчивое требованіе публики.

Въ концѣ 1885 года снова возобновились слухи ³⁸¹), что Стрепетова покидаетъ Императорскую сцену, такъ какъ Дирекція нашла нужнымъ при возобновленіи контракта вмѣсто 8 тысячъ предложить только 6 т. р., т. е. понизить гонораръ на двѣ тысячи рублей. Тотчасъ же—24 ноября 1885 года—была демонстрація со стороны публики: Стрепетовой поднесли лавровый вѣнокъ съ надписью: «Артисткѣ, служащей дѣлу, а не лицамъ», и адресъ отъ студентовъ петроградскаго университета слѣдующаго содержания ³⁸²): «Полина Антиповна! сегодня мы исполняемъ наше давнишнее желаніе—привѣтствовать Васъ, какъ великую русскую артистку. Сравнительно вы недолгое время служите родному искусству на Императорской сценѣ, но вы успѣли своимъ талантомъ завладѣть нашими сердцами. Необыкновенная простота въ игрѣ, превосходная мимика, доведенная до совершенства, выдающаяся изъ ряда вонъ дикція—все способствовало тому, что, начиная съ «Горькой судьбины», мы вездѣ видѣли въ васъ цѣльные типы, создаваемые воображеніемъ автора. Позвольте вамъ принести искреннюю благодарность, во 1), за тѣ минуты высоко-художественнаго наслажденія, которое Вы доставляете своею игрою, во 2-хъ, за то серьезное отношеніе къ дѣлу, безъ котораго драматическое искусство не можетъ стоять на высотѣ своего величія. Въ заключеніе скажемъ одно: мы гордимся Вами и надѣемся видѣть Васъ еще долгимъ украшеніемъ нашей сцены».

Даже такой постоянный противник Стрепетовой, какъ «Петербург. Газета» (выше мы помѣстили рядъ отзывовъ ея о Стрепетовой) писала ³⁸³): «Уходъ ея со сцены ни въ какомъ случаѣ не желателенъ, потому что Стрепетова въ бытовыхъ пьесахъ и сильно драматическихъ роляхъ никѣмъ замѣнена быть не можетъ. Можно симпатизировать или не симпатизировать, но тамъ, гдѣ говорятъ совершившіеся уже факты, тамъ неумѣстны мелкія интриги. Каждому должно быть выдано по заслугамъ, а заслуги г-жи Стрепетовой, во всякомъ случаѣ, у всѣхъ на глазахъ».

Если уходъ Стрепетовой былъ не надолго отсроченъ, то Александринская сцена все же лишилась въ этотъ сезонъ двухъ крупныхъ артистовъ: изъ за недоразумѣнія съ Дирекціею ушли Давыдовъ и Петипа ³⁸⁴).

III. РУССКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

Сезонъ русской оперы открылся съ значительнымъ опозданіемъ 15 сентября. Опозданіе это вызвано было капитальнымъ ремонтомъ Мариинскаго театра; надѣялись, что онъ закончится къ сентябрю мѣсяцу, но когда замѣтили, что эти надежды тщетны, что ремонтъ слишкомъ затянется, то рѣшили дать первые десять спектаклей въ Большомъ театрѣ ³⁸⁵). «Лучше поздно, чѣмъ никогда» — привѣтствовало это рѣшеніе «Нов. Время» ³⁸⁶) и указывало, что «Большой театръ и въ самомъ дѣлѣ можетъ простоять 100 лѣтъ». Оперные спектакли начались, а ремонтъ Мариинскаго театра все еще продолжался: «Работы въ Мариинскомъ театрѣ—писали «С.-Пет. Вѣд.» ³⁸⁷)—окончатся не ранѣе 15 октября, затѣмъ будутъ произведены опыты со вновь устроеннымъ электрическимъ освѣщеніемъ, такъ что двери этого театра откроются для публики не ранѣе 1 ноября». Подошла середина ноября и «мы слышали, что открытіе Мариинскаго театра совершится 9 января», но и этотъ слухъ не оправдался и только 9 февраля 1886 года «Рубиконъ перейденъ! Послѣ долгихъ томительныхъ ожиданій обновленный Мариинскій театръ открылся во всемъ своемъ электрическомъ блескѣ «Волшебными пилюлями» ³⁸⁸). «Вчера,

9 февраля, вновь открытъ Маріинскій театръ представленіемъ фееріи-балета «Волшебныя пилюли». Декоративная и костюмная обстановка не оставляютъ желать ничего лучшаго, танцы тоже, машинная часть дѣйствуетъ довольно исправно, въ разговорной части особенно выдавалась Абаринова 2, въ балетной—Никитина. Театръ былъ полонъ самой изящной публики. Аплодисментовъ было много. Картины: жилище колдуньи, адскій кратеръ и особенно міръ эльфовъ, кружевное царство и апофеозъ вызвали общіе восторги» ³⁸⁹). 3 марта 1886 г. въ обществѣ архитекторовъ состоялся подробный докладъ о перестройкѣ Маріинскаго театра ³⁹⁰).

Самымъ животрепещущимъ вопросомъ оперной жизни разбираемаго сезона былъ внезапный уходъ со сцены и уходъ не добровольный, а вынужденный пѣвицы Бичуриной изъ за ея неудачи на первомъ представленіи оперы Н. Ѳ. Соловьева «Корделія» (Местъ) ³⁹¹). Большіе разговоры вызывались столкновеніемъ Мельникова съ театральною Дирекціею, при чемъ часть прессы была на сторонѣ послѣдней и печатала нижеслѣдующія строчки: «Пѣвецъ русской оперы Мельниковъ, уже давно на половину пропѣвшій свой голосъ, прѣдъявилъ удивительныя претензіи къ дирекціи. Онъ желаетъ получать въ годъ 15 т. р. Если бы этотъ пѣвецъ былъ на амплуа комиковъ, мы приняли бы это требованіе за комическій выходъ, но г. Мельниковъ проситъ въ серьезъ, и мы увѣрены, что Дирекція серьезно ему откажетъ. Надо же когда-нибудь положить предѣлъ этимъ наклонностямъ артистовъ, за послѣднее время цѣнящихъ себя на вѣсъ золота» ³⁹²).

Такимъ образомъ, 30 лѣтъ тому назадъ гонораръ оперному пѣвцу въ 15 тыс. руб. казался чѣмъ то необычайнымъ.

Въ концѣ сезона 1885—86 года былъ рядъ очень удачныхъ дебютовъ. 7 января 1886 года дебютировала Мравина въ «Риголетто» ³⁹³): «голосъ Мравиной»—писали въ то время—скорѣе драматическое сопрано, чѣмъ колоратурное или, по крайней мѣрѣ, есть надежда, что ея голосъ вырабатывается въ драматическое сопрано. При этомъ голосъ вполне свѣжій и довольно пріятный, особенно въ нижнемъ регистрѣ, недурная вокализація и исполненіе, не лишенное увлеченія. Наружность вполне сценическая и

привлекательная, мило держалась на сценѣ и играла не безъ дарованія». 4 февраля Мравина выступила въ Маргаритѣ (Фаустъ шелъ на русской сценѣ въ 198 разъ) и «имѣла наибольшій успѣхъ, хотя въ пѣніи молодой артистки былъ рядъ недочетовъ» ³⁹⁴). Съ Мравиной былъ заключенъ не лишенный интереса контрактъ на 3 года; гонораръ пѣвицѣ положили въ 5 т. руб. въ годъ, но при этомъ взяли обязательство, что изъ этихъ 5 т. р. артистка ежегодно будетъ употреблять 2 т. р. на заграничныя поѣздки для усовершенствованія ³⁹⁵). Затѣмъ былъ дебютъ г-жи Долиной-Саюшкиной, причемъ указывалось, что у артистки «весьма небольшія голосовыя средства, малой силы звукъ и отсутствіе колорита ³⁹⁶)». Наконецъ, въ «Евгеніи Онѣгинѣ» дебютировалъ извѣстный уже петербуржцамъ по итальянской сценѣ пѣвецъ Аленниковъ ³⁹⁷).

Обратимся теперь къ разсмотрѣнію репертуара. Начались оперные спектакли традиціонною оперою «Жизнь за Царя», причемъ въ роли Антониды участвовала польская пѣвица Клямжинская; ея исполненіе было признано неудовлетворительнымъ ³⁹⁸). Затѣмъ пошли повторенія, 23 сентября при полномъ сборѣ шелъ «Тангейзеръ» съ г-жею Сіоницкою въ роли Елисаветы и Мельниковымъ въ Вольфрамъ ³⁹⁹). «Конечно,—писало «Нов. Вр.»⁴⁰⁰)—не замѣняя г-жу Раабъ, Сіоницкая произвела пріятное впечатлѣніе, все вообще исполненіе партіи, видимо, обдуманное и хорошо выдержанное, показывало, что партія Елисаветы не проиграетъ въ рукахъ г-жи Сіоницкой». — «Тангейзеръ идетъ весьма прилично, оркестръ и хоръ великолѣпны, а знаменитая увертюра, сыгранная съ живымъ темпомъ, чрезвычайно нравится» ⁴⁰¹).

Первой новинкой на русской оперной сценѣ—30 сентября 1885 года была постановка (злая иронія судьбы) итальянской оперы «Карменъ».

«Слѣдовало ли давать «Карменъ» нашему театру—задавалъ вопросъ музыкальный критикъ М. Ивановъ на столбцахъ «Нов. Времени» ⁴⁰²): Увы! если, можетъ быть, и не слѣдовало, то, во всякомъ случаѣ, приходилось поставить. Съ давняго времени мнѣ приходилось говорить о желательномъ репертуарѣ русской сцены, о необходимости возможно тѣсно ограничить

кругъ его иностранныхъ произведеній безусловно образцовыми и поучительными, но если этихъ желаній трудно было достигнуть и при двухъ оперныхъ сценахъ, то при одной становится рѣшительно уже невозможно. Остается молча примириться съ фактомъ. Исполненіе «Кармень» пріятно поразило всѣхъ, показавши, какъ много могутъ сдѣлать при желаніи русскіе пѣвцы».

«Кармень» проходила на русской сценѣ двумя составами ⁴⁰³): первый Славина, Клямжинская, Васильевъ 3, Мельниковъ, второй—называемый за кулисами «маленькимъ» по росту артистовъ ⁴⁰⁴)—Павловская, Левицкая, Михайловъ, Прянишниковъ; впослѣдствіи появился и третій тореадоръ—Аленниковъ ⁴⁰⁵).

Разница между двумя Кармень—Славиной и Павловской была въ степени реальности, придаваемой артистками при выполненіи, при чемъ Павловская представляла Кармень болѣе реальной. Вотъ главные отзывы объ исполненіи и исполнительницахъ.

«Опера поставлена во всѣхъ отношеніяхъ тщательно. Затѣйливые и крайне удачные нюансы оркестра, прекрасный ансамбль—писали «Новости» ⁴⁰⁶)—изящество передачи хоровъ, очень бойкое веденіе сцены, эффектный балетъ, наконецъ, старательное по мѣрѣ силъ исполненіе солистовъ содѣйствовало успѣху. Славина—все исполненіе испещрено массой намѣреній, изъ которыхъ многія артисткѣ удавались. Достоинство исполненія шло, постепенно возрастая, и именно въ послѣднемъ дѣйствіи оно насъ удовлетворило. Васильевъ 3 неожиданно выказалъ ощутительныя драматическія способности; Мельниковъ слишкомъ старъ и неповоротливъ». «Славина (Кармень) отлично въ вокальномъ отношеніи отнеслась къ своей роли; съ такою умною и прекрасною артисткою можно поздравить русскую оперу»—такъ характеризовала постановку «Кармень» «Пет. Газ.» ⁴⁰⁷). Специальная музыкальная газета «Музыкальное Образованіе» замѣчала ⁴⁰⁸): «Русская опера «Кармень» Бизе.—Славина выказала несомнѣнное дарованіе вокальною частью, прекраснымъ выговоромъ, словомъ, хорошей фразировкою, выразительностью. Возстановляя въ памяти игру

Славиной, можно вспомнить нѣсколько моментовъ болѣе или менѣе удачныхъ, но цѣльнаго образа нѣтъ».

О второмъ составѣ исполнителей отзывы были еще горячѣй: «Какъ Славина, такъ и Павловская пользуются успѣхомъ, хотя исполненіе названныхъ артистокъ весьма рознится: г-жа Павловская болѣе тонко и своеобразно передаетъ Карменъ»—такъ въ общихъ чертахъ писала «Всем. Илл.» ⁴⁰⁹), «Новости» выражались болѣе энергично ⁴¹⁰): «Павловская своей увлекательною и горячею передачей прекрасно оттѣнила партію Карменъ. Насколько г-жа Павловская была интересна музыкальною интерпретаціей, настолько же она могла возбудить интересъ въ строгомъ цѣнителѣ драматическаго искусства. Это была не пѣвица, подыгрывающая жестами во время пѣнія, напротивъ, это была актриса, выступившая во всеоружіи драматическаго таланта». Но безусловно хвалили Павловскую не многіе. Уже «Нов. Вр.» писало ⁴¹¹): «г-жа Павловская большой талантъ и какъ талантъ самобытный, слѣдовало ожидать, что она попробуетъ отнестись иначе, придать нѣчто своеобразное лицу, на которое послѣ Фернѣ (итальянки, первой исполнительницы Карменъ) всѣ привыкли смотрѣть подъ извѣстнымъ угломъ... Своеобразіе передачи состояло въ очень реальномъ замыслѣ типа вообще и въ манерѣ исполненія отдѣльныхъ подробностей. Намъ лично не нравится реальность: менѣе реальная Карменъ возбуждаетъ симпатію зрителей; эта симпатія должна противорѣчить Карменъ, изображаемой близко къ тому, что она есть въ дѣйствительности». Отрицательный отзывъ «Нов. Времени» написанъ мягко, но критикъ «Пет. Газ.» уже металъ громы и молніи ⁴¹²): «Новая Карменъ—Павловская, въ вокальномъ отношеніи весьма внимательная исполнительница, хотя особенною прелестью и чарами голосъ артистки не отличается вообще. Въ передачѣ сценической Павловская стремилась неудержимо къ самому опредѣленному реализму... впала въ 1-мъ актѣ въ тонъ чрезвычайно вульгарный, во второмъ актѣ реализмъ довелъ артистку до того, что она прошла въ пляской на манеръ доморощенной цыганки, затѣмъ вскочила на столъ, изобразивъ каріатиду съ танцовщицею».

Въ окончательномъ результатѣ писали: «Опера «Карменъ» 17 октября шла въ пятый разъ и дала полный сборъ, этой оперѣ предстоитъ сдѣлаться и у русскихъ артистовъ репертуарной» ⁴¹³).

Другую такую же русско-иностранный новинкою была постановка 19 декабря 1885 г. оперы Массенэ «Манонъ».

Постановка этой оперы очень характерна для разсматриваемой нами эпохи. «Для чего поставили? спрашивала «Пет. Газ.» и тотчасъ давала отвѣтъ ⁴¹⁴): «для того, чтобы сбыть прошлую затѣю г. Вицентини»... Оказывается, эта опера готовилась къ постановкѣ еще у итальянцевъ; декорации были сдѣланы, но итальянская опера прекратилась и Дирекція резонно разсудила не пропадать же декорациямъ, и порѣшила заставить русскихъ пѣвцовъ пѣть оперу французскаго композитора ⁴¹⁵). Самый благопріятный отзывъ объ оперѣ былъ слѣдующій ⁴¹⁶): «Самою симпатичною стороною оперы—музыкальныя очертанія влюбленной парочки Манонъ и де Гріе. Авторъ блеснулъ тонкою и изящною инструментовкою, отдѣльными эффектными нумерами, но расплывчивость всей вещи не дала ей прочнаго успѣха. Другая часть оперы посвящена веселому комическому элементу, который въ иллюстраціи Массенэ вышелъ не особенно удачнымъ. Въ этой иллюстраціи авторъ не пошелъ далѣе текста обыденной оперетки и не выказалъ оригинальности. Третья часть оперы весьма интересная, но по своей тонкости и чисто французскому характеру мало доступна—это разработка музыки XVIII столѣтія. Павловская проявила рѣдкое разнообразіе своего интереснаго таланта. Постановка отличалась массою вкуса, наблюдательности и роскоши, и если при всѣхъ этихъ благопріятныхъ условіяхъ опера, за исключеніемъ дуэта I дѣйствія и конца III, успѣха не имѣла, то вина лежитъ не въ исполненіи, а въ исполняемомъ». Менѣе благопріятно, хотя все же благопріятно отозвалась «Вс. Ил.», которая объ этой оперѣ—противъ обыкновенія—дала двѣ замѣтки; въ первой говорилось ⁴¹⁷): «Новостью русской оперной сцены была постановка «Манонъ» Массенэ. Обстановка XVIII вѣка дала возможность поставить спектакль вполне роскошно и соотвѣтственно историческимъ подробностямъ. Музыка

Манонъ не лишена сентиментальности, не отличается рельефностью и своеобразиемъ вдохновенія, но мелодичная, тонкая и вполне изящная. Партію Манонъ во всѣхъ отношеніяхъ передала Павловская; очень удовлетвори-тельно передалъ г. Михайловъ роль де Гріе»; во второй замѣткѣ уже писалось ⁴¹⁸): «къ числу удачныхъ спектаклей надо признать повтореніе «Манонъ», показывающее, что опера Массенэ пріобрѣтаетъ у насъ еще не мало новыхъ искреннихъ почитателей. Вообще музыка Массенэ очень симпатичная, и желательно, чтобы «Манонъ» удержалось на сценѣ». Болѣе сурово отнеслось «Нов. Вр.» ⁴¹⁹): «таланта у Массенэ нельзя отрицать, но пока талантъ этотъ второстепенный. У него больше ума, чѣмъ теплоты чувства и дара передать ярко и образно свои впечатлѣнія, т. е. того, что составляетъ сущность истиннаго таланта. Въ «Манонъ» ради удобства и оживленія діалоговъ музыкѣ отведено такое скромное мѣсто, какое врядъ ли мы найдемъ въ другой оперѣ. Стоило у насъ ставить оперу Массенэ? Конечно, нѣтъ». И, наконецъ, прямо съ плеча рубила «Пет. Газ.»: «произ-веденіе довольно скучное и къ тому жъ смахивающее во многомъ на томи-тельно скучную обстановку» ⁴²⁰).

«Послѣ 15-лѣтняго терпѣливаго ожиданія—писала «Вс. Илл.» ⁴²¹)— г. Шель увидѣлъ свою прекрасную оперу на сценѣ казеннаго театра. 22 апрѣля 1886 г. (т. е. въ самомъ концѣ сезона) «Тамара» была дана на Маріинскомъ театрѣ и имѣла вполне заслуженный успѣхъ. Съ внѣшней стороны опера поставлена прекрасно, всѣ декорации новы, интересны, оригинальны по рисунку. Балетъ роскошенъ. Режиссерская часть отличается тщательностью, обдуманностью и вкусомъ». И другіе отзывы были также благопріятны ⁴²²): «г. Шель далекъ отъ изысканности и даетъ публикѣ то, что можно объять безъ скуки и утомленья; гармонія его не поражаетъ эксцентричностью, въ общемъ полное благозвучіе красиваго оркестра, не убивающаго хитросплетеніемъ голоса исполнителей». Конечно, на эти отзывы до извѣстной степени вліяли два обстоятельства—ставилась опера русскаго композитора, а затѣмъ, дѣйствительно, несчастливое стеченіе обстоятельствъ: г. Шель написалъ свою оперу на мотивъ Лермон-

това задолго до появленія «Демона» Рубинштейна, а удалось ему поставить эту оперу гораздо позже «Демона».

Но гвоздемъ опернаго сезона, конечно, была постановка 12 ноября 1885 г. оперы Н. Θ. Соловьева, извѣстной подъ двумя заглавіями—«Мечь» и «Корделія» ⁴²³).

«Музыкальнымъ событіемъ прошлой недѣли было 1-е представленіе оперы «Мечь» (Корделія) Н. Θ. Соловьева—такъ начинала свой отзывъ «Вс. Ил.» ⁴²⁴)—исполненіе было образцовое, кромѣ Уберты г-жи Бичуриной (выше мы говорили объ этомъ инцидентѣ). Отличилась Павловская, овладѣвшая трудностями партіи Корделіи, весьма утомительной для пѣнія и требующей первокласснаго драматическаго исполненія. Постановка очень хороша. Композитора много разъ вызывали». «Второе представленіе «Корделіи»—писало «Нов. Вр.» ⁴²⁵)—подтвердило успѣхъ перваго. Опера была дана въ понедѣльникъ для абонентовъ, составляющихъ строгую и сдержанную въ выраженіяхъ своихъ впечатлѣній публику, что не помѣшало успѣху новаго произведенія обозначиться совершенно ясно». «28 ноября 1885 года третье представленіе «Корделіи» прошло гораздо оживленнѣе второго и солидный, не допускающій сомнѣнія, успѣхъ новой оперы обрисовался окончательно—въ этомъ отношеніи двухъ мнѣній не можетъ быть. Публика, буквально переполнившая театръ, аплодировала всѣмъ выдающимся нумерамъ оперы и много разъ вызывала композитора съ г-жею Павловскою и г. Прянишниковымъ. Новинкою 2 и 3 представленія было появленіе г-жи Каменской въ партіи Уберты; она съ достоинствомъ выходитъ изъ того нелегкаго испытанія, которое представляетъ для ея mezzo-soprano контральтовая партія Уберты» ⁴²⁶). Таково впечатлѣніе отъ постановки. А вотъ рядъ отзывовъ по существу ⁴²⁷): «Корделія» имѣетъ выдающіяся музыкальныя достоинства, она мелодична, вокальна и сверхъ того изящна. Сюжетъ ея полонъ захватывающаго драматизма, обработанъ для сцены опытною, ловкою рукою, такъ что интересъ идетъ crescendo съ первыхъ моментовъ вплоть до паденія занавѣса. Музыкальный интересъ въ свою очередь не ослабѣваетъ до самаго конца». «Опера ловко и хорошо

написана для женскихъ голосовъ, хотя и порядочно трудно и высоко, показываетъ опытнаго и вполне свѣдущаго гармониста и вмѣстѣ съ тѣмъ чловѣка, способнаго на изобрѣтательную мелодію, льющуюся плавно и свободно подъ вліяніемъ текста и драматическаго положенія. Г. Соловьевъ въ оперныхъ типахъ не прибѣгаетъ къ манерѣ руководящихъ манеровъ Вагнера и къ такъ называемымъ характеристикамъ, но взамѣнъ этого пѣвцы его оперы должны поддаваться сценическому ихъ положенію и эффектамъ эпизодической выразительности. Историческое время эпохи дало г. Соловьеву возможность выразиться въ церковныхъ хорахъ» ⁴²⁸). «Изъ музыкальнаго содержанія оперы наименѣе удачными оказались 1-е и 4-е дѣйствія. Для дальнѣйшаго успѣха оперы не мѣшало бы въ ней сдѣлать нѣкоторыя и даже значительныя сокращенія» ⁴²⁹).

Изъ другихъ событій опернаго сезона надо указать «на возобновленіе 19 ноября «Роберта» съ новыми исполнителями Сосницкой, Клямжинской, и Супруненко» ⁴³⁰). «Этотъ спектакль—писали въ то время—можно отнести къ одному изъ самыхъ удачныхъ въ семъ сезонѣ. Исполнители всѣхъ главныхъ ролей были какъ нельзя болѣе въ ударѣ» ⁴³¹). Далѣе, въ томъ же ноябрѣ 29 числа давалась съ нѣкоторымъ инымъ распредѣленіемъ ролей «Снѣгурочка» ⁴³²), причемъ «особенно 3-я пѣсня Лелль (Славина), вызвала шумные восторги публики, дошедшіе до неприличія» ⁴³³), наконецъ, въ «Евгеніи Онѣгинѣ» въ роли Татьяны появилась московская артистка Клеменьева (12 декабря) ⁴³⁴).

IV. БАЛЕТНАЯ СЦЕНА.

Балетный сезонъ 1885—86 года можетъ быть по справедливости названъ царствомъ Цукки ⁴³⁵). «Въ матеріальномъ отношеніи онъ напомнилъ время, давно минувшее. Полный сборъ балетнаго спектакля по обыкновеннымъ цѣнамъ 2.700 р. при участіи Цукки—maximum 3494 р. и minimum—2442 р. Весь сборъ около 100 т. р., почти вдвое чѣмъ прошлагодній сезонъ. Г-жа Цукки взяла за 4 мѣсяца около 40 т. рублей» ⁴³⁶).

Открылся сезонъ 15 сентября балетомъ «Своенравная жена». «Публики вчера было такъ много, какъ въ балетѣ рѣдко бываетъ, но не смотря на то, зрительная зала была въ какомъ то сонливомъ настроеніи». «Слишкомъ три мѣсяца отдыха послужили, видимо, въ пользу нашимъ сильфидамъ, всѣ онѣ пополнѣли, смотрятъ весело, но въ то же время почти не занимаясь долгое время, танцуютъ тяжело, апатично, безъ увлеченія. Соколова играла, а Горшенкова танцевала прелестно» ⁴³⁷). «Еще два три представленія и «Своенравную жену» смѣло можно сдать въ архивъ». Затѣмъ Дирекцію былъ возобновленъ ⁴³⁸) «перлъ хореографическаго искусства» балетъ «Жизель». «Роль поэтической Жизели—писали въ то время—въ характерѣ крупнаго дарованія Горшенковой, второе дѣйствіе было полнымъ торжествомъ артистки; своими широкими смѣлыми полетами, балономъ, безукоризненною техникою Горшенкова напомнила намъ знаменитую Гранцову». Кромѣ такого отзыва, были и слѣдующіе: «Горшенкова танцуетъ безукоризненно хорошо, мимика только не удовлетворительна» ⁴³⁹). Затѣмъ та же Горшенкова—«наша воздушная балерина»—выступала «въ коронной роли, созданной г-жею Ваземъ въ балетѣ «Зорайя», и увлекла публику» ⁴⁴⁰). Но, несмотря на такіе отзывы, публика, видимо, охладѣвала къ балету, мало интересовалась отечественными сильфидами, балетные спектакли пустовали, а тутъ еще и рядъ несчастій посѣтилъ балетную труппу. На второмъ балетномъ спектаклѣ «Пигмаліонъ» кн. Трубецкого, «г-жа Оголейтъ 1» ⁴⁴¹), оканчивая танецъ, повернула ногу, вытянула жилу и съ сильной болью, хромя, ушла за кулисы», затѣмъ «балетмейстеръ П. А. Гердтъ ⁴⁴²) также повредилъ ногу—хотя сравнительно легко» и, наконецъ, при репетиціи «Корсара» «г-жа Соколова настолько повредила себѣ ногу, что, вѣроятно, ранѣе мѣсяца не будетъ имѣть возможности появиться снова на сценѣ» ⁴⁴³).

Всѣ эти обстоятельства и заставили Дирекцію просить уже приглашенную г-жу Цукки начать ангажементъ не съ 1 декабря, а на мѣсяцъ ранѣе, съ 1 ноября. «Божественная Цукки» согласилась и начались балетныя торжества, насталъ праздникъ для балетомановъ.

«Съ приглашеніемъ Цукки балетныя представленія совершенно измѣнились ⁴⁴⁴). Обыкновенно пустынная зала Большого Театра теперь кишить публикою. Билеты берутся съ боя. Кордебалетъ подтягивается и балетные спектакли доставляютъ, дѣйствительно, удовольствіе». Первый спектакль съ участіемъ Цукки состоялся 10 ноября—«Цукки сдѣлала туръ де форсъ, на который она одна, кажется, и способна, выучила въ 1½ недѣли громаднѣйшій балетъ въ 3 картинахъ «Дочь Фараона». Цукки имѣла большой успѣхъ, балетъ же нашли слишкомъ длиннымъ и порядочно скучнымъ, во всякомъ случаѣ не заслуживающимъ возобновленія. Съ этимъ можно согласиться. «Дочь Фараона» сильно заиграна... музыка балета крайне плоха». «У г-жи Цукки—писалъ балетоманъ «Нов. Вр.»—я цѣню, однако, не силу техники, по силѣ съ ней могутъ сравняться многія балерины, но ту душу и умъ, которые она вкладываетъ въ свой танецъ. Каждое ея па, самое маленькое, удовлетворяетъ требованію, положенному еще Дидло, чтобъ это были цѣлыя поэмы, содержаніе коихъ было бы ясно для публики, а не наборъ только акробатскихъ движеній» ⁴⁴⁵). «Цукки—бриліантъ, восклицалъ другой цѣнитель хореографіи, но бриліантъ не отдѣланный, или во всякомъ случаѣ не отшлифованный и такъ, какъ привыкъ видѣть нашъ глазъ. Танцуетъ Цукки замѣчательно граціозно, пластично, она необыкновенно сильна на идантахъ, но элевациі, которою отличается большая часть нашихъ танцовщицъ, она почти не имѣетъ. За то, съ другой стороны, выраженіе ея лица всегда отвѣчаетъ тому, что она играетъ и танцуетъ. Въ этомъ то именно и заключается секретъ ея успѣха. Г-жу Цукки можно назвать въ полномъ смыслѣ слова *une charmeuse*» ⁴⁴⁶). «Изящная и граціозная, она съ удивительною пластичностью движеній соединяетъ рѣдкую по выразительности и гибкости мимику. Къ особенностямъ таланта г-жи Цукки относится также умѣніе оживить остальныхъ исполнителей. Она вкладываетъ столько души, столько огня и чувства въ каждый свой жестъ, что понятно то очарованіе, которое она имѣетъ надъ зрителями и артистами» ⁴⁴⁷). И наконецъ: «Цукки преимущественно мимистка, а не строгая классическая представительница искус-

ства. Во всѣхъ исполняемыхъ ею роляхъ замѣчалось отсутствіе элевации и балона. Это не воздушное созданіе, которымъ обыкновенно представляютъ себѣ танцовщицу, это существо земное, балерина *terre à terre*, которая не паритъ подъ облака, не возноситъ васъ въ идеальный міръ сильфидъ. Нѣтъ! тутъ не мѣсто грезамъ, а тутъ при видѣ каждого па, сопровождаемаго земною мимикою, зрителемъ овладѣваетъ чувственность. Костюмъ въ послѣднемъ дѣйствіи безусловно слѣдуетъ исправить и даже воспретить. Онъ настолько сквозной, что зрители могли въ подробности изучить красивое тѣлосложеніе артистки съ головы до пятокъ» ⁴⁴⁸).

Уже въ послѣднемъ отзывѣ скользитъ маленькое «но»—у Цукки въ Петроградѣ были и противники, что ясно выражено въ одной рецензіи, носящей названіе «Исторія одного недоразумѣнія. Дебютъ г-жи Цукки» ⁴⁴⁹). Начиналась эта рецензія указаніемъ, что «балетная сцена неправильно пользуется вѣковой репутаціею, что тамъ, гдѣ то за границу, есть лучшая танцовщица... Ея знаменитость не болѣе какъ смѣлая реклама, построенная на невѣжествѣ довѣрчивыхъ читателей. Первый дебютъ Цукки—писалъ дальше противникъ ея таланта—былъ полнымъ блестящимъ торжествомъ нашей превосходной труппы, недостатки ея техники, танцевъ и школы въ мимической игрѣ выступили еще рельефнѣе. Всѣ, даже третьестепенныя танцовщицы, превосходили ее со стороны техники».

Подкрѣпляемые такою критикою, цѣнители доморощенныхъ талантовъ достигли того, что было рѣшено выпустить въ томъ же балетѣ «Дочь Фараона» и русскую танцовщицу Евгенію Павловну Соколову, которая, «будучи еще воспитаницею, дебютировала въ 1866 г. въ балетѣ «Царь Кандавлъ», а затѣмъ въ «Эсмеральдѣ», въ коронномъ балетѣ. Съ этой роли Соколова сдѣлалась любимицею публики и эту любовь и симпатію сохранила до нынѣшняго времени, участвуя въ 15 большихъ балетахъ (Царь Кандавлъ, Эсмеральда, Конекъ-Горбунокъ, Наяда и Рыбакъ, Корсаръ, Фаустъ, Тщетная Предосторожность, Млада, Роксана, Донъ Кихотъ, Дочь Фараона, Своенравная жена, Трильби, Пигмаліонъ). Соколова—писалось въ то время—замѣчательная артистка и граціозная по ея легкимъ движе-

ніямъ танцовщица, является одной изъ той плеяды балеринъ, которая поставили нашу балетную сцену на 1-е мѣсто въ Европѣ» ⁴⁵⁰).

И 17 ноября 1885 г.—т. е. спустя недѣлю послѣ дебюта Цукки—въ томъ же балетѣ «Дочь Фараона» (нельзя забывать, что этотъ балетъ былъ поставленъ въ первый разъ въ 1862 году ⁴⁵¹), что петербургская публика видѣла въ немъ Розатти, М. С. Петипа, Кеммереръ, Вергину, Аспасію) ⁴⁵²), появилась и Соколова. Самый благоприятный отзывъ былъ слѣдующій ⁴⁵³): «г-жа Цукки не можетъ копировать г-жу Соколову и обратно, въ силу того обстоятельства, что родъ ихъ талантовъ совершенно различный». Затѣмъ писались такія строчки ⁴⁵⁴): «появленіе Евгеніи Соколовой въ балетѣ «Дочь Фараона» можно назвать полнымъ успѣхомъ г-жи Цукки. Она доказала, что театральная Дирекція, приглашая иностранную балерину, была вполнѣ права. Г-жа Евгенія Соколова, талантъ которой въ продолженіе ея 25-тилѣтней сценической дѣятельности хорошо знакомъ с.-петербургской публикѣ, была и въ роли Аспиччіи, по обыкновенію, очень мила, танцевала она очень граціозно, но вотъ и все, что можно сказать о новой роли нашей балерины. Ничего выдающагося она изъ нея не сдѣлала. Сравненіе съ Цукки, тѣмъ болѣе, что во многихъ мѣстахъ г-жа Соколова старалась копировать Цукки, невольно напрашивалось всякому. Общій голосъ былъ въ пользу Цукки». И, наконецъ ⁴⁵⁵),—«это была какая то блѣдная копія съ хорошаго оригинала. Впрочемъ, въ общемъ балетъ прошелъ исправно и всѣ исполнители старались отличиться; начиная съ г-жи Іогансонъ, которая танцевала не хуже, если не лучше балерины».

Все это повліяло такъ на Е. П. Соколову, что она рѣшила покинуть петроградскую сцену, это желаніе высказала и другая наша балерина, г-жа Никитина.

Сезонъ 1885—86 года долженъ быть отмѣченъ въ балетной хроникѣ 25-лѣтнимъ юбилеемъ балетмейстера П. А. Гердта, который вышелъ изъ театральной школы въ 1865 г. «Воспріимчивый, талантливый отъ природы—такъ характеризовали юбиляра—онъ въ короткое время, при учителѣ М. Петипа, приобрѣлъ рѣдкое изящество манеръ, умѣніе держать себя на сценѣ и то тонкое, салонное *comme il faut*, которое высоко поставило его

въ труппѣ, какъ *jeune premier'a* элегантнаго, неподражаемаго, незамѣнимаго» ⁴⁵⁶).

Въ день юбилейнаго торжества былъ возобновленъ старый балетъ *La fille mal gardée*—Тщетная предосторожность—въ которой танцевала еще Фанни Эльслеръ. Конечно, въ балетѣ приняла участіе и Цукки и этотъ ея выходъ былъ, по словамъ однихъ ⁴⁵⁷), «полнымъ торжествомъ талантливой итальянской балерины, сумѣвшей изъ пустенькой пасторали XVIII вѣка скабрёзнаго свойства создать чудное изящное художественное произведение. Цукки удивительно тонко передавала эти разнообразныя сцены дѣвичьихъ, невинныхъ, шутокъ, дурачествъ, затѣмъ испуга, страсти, отчаянія и, наконецъ, раскаянія», и по словамъ другихъ ⁴⁵⁸): «Если образъ Лизы не будетъ проникнуть той дѣтской наивностью, которая отмѣчаетъ эту примитивную дурно воспитанную, шаловливую простушку, Лизы не будетъ и балетъ потеряетъ весь смыслъ. Лиза—*ingénue par excellence* балета, г-жа Цукки вноситъ въ эту роль много своего, если судить по успѣху въ нашей публикѣ, хорошаго, если же смотрѣть съ точки зрѣнія искусства, то много дурного и безвкуснаго. Г-жа Цукки весьма экспресивно, ярко и поистинѣ талантливо даетъ образъ лукавой, избалованной и страстной дѣвушки... Но образа Лизы въ ея исполненіи нѣтъ. Тотъ же ограниченный запасъ эффектовъ, тѣ же некрасивыя манеры пуантовъ итальянской школы».

Первый годъ гастролей Цукки закончился ея бенефисомъ 14 февраля 1886 г. балетомъ «Приказъ Короля» ⁴⁵⁹). Балетъ, по единогласному отзыву, былъ плохой—«инструментовка жидкая, ординарная, оригинальности никакой»—но зато подарки г-жѣ Цуккѣ были внушительны, она получила роскошное кольцо въ 15 т. р., брилліантовую діадему въ 8 т. р., брошь съ брилліантами въ 3 т. р. и серебряный вѣнокъ.

V. ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ТРУППА.

Положеніе французской драматической труппы въ сезонѣ 1885—86 года характеризовалось слѣдующими отзывами: «во французскій театръ привле-

каеть по субботамъ вовсе не прихоть, не мода, а дѣйствительно блестящій составъ труппы и особенно мужской персоналъ и удивительно стройное общее исполненіе, напоминающее лучшую эпоху Михайловскаго Театра» ⁴⁶⁰). «Мужской персоналъ обогатился Нертаномъ, женскій усиленъ г-жею Брендо и Фаваръ (изъ Théâtre Français), Лина Ментъ (Gymnase dram.). Анжель Дарвилль изъ Variétés и старыми знакомыми г-жами Винь и Жюсть» ⁴⁶¹). «Съ такими силами, какъ Андриэ, Итмансъ, Дево, Нертанъ, нашъ французскій театръ всегда будетъ магнитомъ для интеллигентной публики» ⁴⁶²). Между прочимъ, не безынтересно для характеристики публики слѣдующее замѣчаніе, разысканное нами въ театральной хроникѣ: «Весьма прискорбно видѣть, что въ публикѣ нашего Михайловскаго театра образуются по отношенію къ артисткамъ партіи и что тѣ, которыя относятся къ данной артисткѣ непріязненно, выражаютъ свою непріязнь, шиканіемъ. Такая манера дѣйствія свидѣтельствуетъ объ отсутствіи порядочности и отзывается райкомъ, чего быть не должно, хотя бы ужъ потому, что эти артистки—женщины».

Театръ открылся 3 сентября комедіей «Une chaîne»—«публика разошлась въ довольно пріятномъ настроеніи» ⁴⁶³). Первый дебютъ m-me Дарвилль и первая новинка «Le gentilhomme pauvre» была 7 ноября. Дебютантка вызвала слѣдующія злыя слова одного изъ рецензентовъ: ⁴⁶⁴). «Должно быть, Михайловскому театру приходится очень плохо или онъ на все махнулъ рукою, когда въ нашу труппу, въ ту труппу, въ лѣтописяхъ которой никогда не изгладятся имена Лемениля, Плесси, Брессанъ, Берти, приходится, наконецъ, приглашать сюжетовъ съ тѣхъ сценъ, гдѣ труляля и ухарское тѣлодвиженіе составляютъ иногда всю суть представленія». M-me Дарвилль, какъ мы и говорили выше, была приглашена изъ Variétés. Строгій блюститель нравственности, написавшій вышеприведенныя строчки, находилъ, что «г-жа Дарвилль—барыня ловкая, бойкая и на счетъ выкидыванія руками и ногами и прочими членами по мѣрѣ необходимости владѣетъ очень искусно и знаменательно»—въ то же время и о томъ же дебютѣ «Нов. Время» отзывалось: ⁴⁶⁵). «Дарвилль ничего особеннаго не

изобразила, какъ по робости, естественной для дебютантки, измѣнившей свое амплуа и выступившей передъ новою болѣе строгою публикою, такъ и по совершенной каррикатурности ролей, и наконецъ «Пет. Газет.» указывала ⁴⁶⁶), что «г-жа Дарвилль имѣла несомнѣнный успѣхъ». Но разнорѣчивые отзывы объ артисткѣ не помѣшали прессѣ высказать единодушное осужденіе фарсу Раймоне и Бюрани «Le cabinet de Peperlin»—«вещь недопустимая на сценѣ Михайловскаго театра». Но оказалось, что злые слова о г-жѣ Дарвилль были сказаны вполнѣ несправедливо. Второй дебютъ Дарвилль получила въ 5-актной комедіи Эмиля Ожье «Le Fourchambault» и «при новой обстановкѣ комедія Ожье имѣла громадный успѣхъ. Ансамбль въ исполненіи былъ рѣдкій, показывающій, что французская труппа пополнена теперь надлежащимъ образомъ. Г-жа Дарвилль своею игрою исправила не совсѣмъ благопріятное впечатлѣніе отъ перваго дебюта. Публика оцѣнила въ ней умную и опытную артистку съ надлежащею долею, гдѣ нужно, комизма» ⁴⁶⁷), и далѣе: «г-жа Дарвилль заставила всѣхъ ея антагонистовъ забыть, что она была когда то опереточною артисткою и доказала убѣдительно, что въ ея лицѣ нашъ французскій театръ сдѣлалъ прекрасное образцовое приобрѣтеніе» ⁴⁶⁸).

Затѣмъ во французской труппѣ выдѣлились еще двѣ артистки: Жанна Брендо и Лина Ментъ.

Первая дебютировала 21 октября возобновленіемъ комедіи Ожье и Сандо: ⁴⁶⁹) «Le gendre de M. Poirier», Это возобновленіе вызвало слѣдующія строчки: ⁴⁷⁰). «Le gendre de M-r Poirier» напомнило мнѣ блистательное время нашей французской труппы... Ожидать такого ансамбля теперь, при настоящихъ, даже самыхъ выдающихся, силахъ нашей труппы было бы неосновательно и напрасно, но не смотря на это, всякій искренно поблагодарить Дирекцію за возобновленіе этой дивной комедіи, потому что она была сыграна такъ умно и живо. Въ лицѣ г-жи Брендо весьма пріятное приобрѣтеніе и г-жа Брендо на приемъ пожаловаться не можетъ». «Съ особеннымъ наслажденіемъ мы любовались въ этотъ вечеръ дебютанткою Брендо, выступившей въ прелестной комедіи Эмиля Ожье «Gendre de m-r

Poirier». Такой ingénue dramatique на нашей сценѣ давно не было» ⁴⁷¹). Дальше отзывы шли все сильнѣе и сильнѣе. ⁴⁷²): «Общее сочувствіе заслужила г-жа Брендо. Въ нынѣшнемъ довольно богатомъ составѣ труппы г-жа Брендо ярко блистаетъ своимъ задушевымъ талантомъ и дикціей, хватающей за сердце».

Объ артисткѣ Линѣ Ментъ вначалѣ отзывались сдержанно: въ драмѣ Кларети «Le prince Zilah» ⁴⁷³) дебютантка Лина Ментъ извлекла изъ нея, что могла, конечно, въ предѣлахъ своего таланта. Талантъ же у нея второстепенный—во всякомъ случаѣ Лина Ментъ артистка не дурная и для пополненія нашей труппы полезная». Но уже слѣдующій отзывъ ⁴⁷⁴)—роль Клотильды въ комедіи Сарду Fernande—носитъ другой характеръ: «заслуживаетъ полной и, я сказалъ бы, безусловной похвалы, если бы не ея подражаніе во внѣшнемъ отношеніи своей учительницѣ Сарѣ Бернаръ».

Очень любопытное сравненіе артистокъ Брендо и Ментъ находимъ въ слѣдующихъ строкахъ: ⁴⁷⁴). «г-жи Брендо и Лина Ментъ совершенныя противоположности другъ другу. Одна обрисовываетъ роль немногими, иногда рѣзкими, чертами, другая всю роль составляетъ изъ мелочей, впадая подъ часъ въ сцены, гдѣ нѣтъ проявленія страстей, въ minauderie».

Изъ мужского состава труппы выдѣляли, конечно, Гитри. «Гитри въ роли Андрэ (Fernande) очень хорошъ. Много искренности, неподдѣльнаго жанра, безусловное отрѣшеніе отъ всякихъ мело-драматическихъ ходульных пріемовъ и декламированія» ⁴⁷⁵). «Гитри (Les Fourchambault) положительно лучшій сюжетъ въ мужскомъ персоналѣ нашей сцены» ⁴⁷⁶). «Гитри уже сегодня одинъ изъ выдающихся драматическихъ актеровъ въ Европѣ» ⁴⁷⁷). Приведемъ опять таки сравненіе Гитри и Брендо: «прекрасные чтецы стиховъ, хотя съ различными оттѣнками: онъ, по обыкновенію, безъ всякой примѣси искусственной декламации, съ такою же сдержанною простотою, какую онъ сохраняетъ при чтеніи ролей изъ повседневнаго быта; она—съ тѣмъ декламационнымъ пафосомъ, и съ тою, если хотите, декламационною вычурностью, при сохраненіи правды и

искренности въ тонѣ и отсутствіи фальшивой ходульности, безъ которыхъ не мыслимо чтеніе подобныхъ ролей, да еще написанныхъ александринскими стихами» ⁴⁷⁸).

На юбилейномъ 25-лѣтнемъ спектаклѣ въ драмѣ Дюма «L'Etrangère» чествовали выдающагося артиста французской труппы Поль Дево—«разнообразіе безспорнаго таланта г. Дево, его добросовѣстность и любовь къ дѣлу, симпатичная простота тона, замѣчательное изящество манеръ заслуживаютъ полного уваженія и сочувствія. Бенефицианта встрѣтили самымъ радушнымъ образомъ» ⁴⁷⁹).

Покидалъ Петроградъ въ этомъ сезонѣ и другой герой французской труппы г. Итмансѣ. «Кстати о г. Итмансѣ. Говорятъ и пишутъ, что онъ оставляетъ нашу труппу, потому что 50 тысячъ франковъ, получаемые имъ теперь за сезонъ, кажутся ему недостаточнымъ гонораромъ, а Дирекція держится мнѣнія противнаго. И я совершенно согласенъ съ Дирекціей. Надо вѣдь и честь знать. Это со стороны г. Итманса аппетитъ уже слишкомъ неумѣренный, тѣмъ болѣе что хотя онъ актеръ несомнѣнно прекрасный, веселый, но вѣдь не свѣтило же онъ драматическое; далеко онъ не изъ тѣхъ артистовъ, которые отмѣчены Божиимъ перстомъ. И для него, полагаю, вознагражденіе въ 50 тысячъ не только достаточное, но и роскошное. Желалъ бы я знать, въ какомъ мѣстѣ Франціи или вообще Европы дали бы ему столько денегъ» ⁴⁸⁰).

Наибольшій успѣхъ изъ пьесъ имѣли «La dame aux camélias» (2 ноября 1885 г.) и пьеса Альфонса Додэ «Sapho», о которой писали ⁴⁸¹), что «это положительный шедевръ въ художественномъ отношеніи. Какая глубина психическаго анализа! Какое мастерское развитіе характеровъ, сколько превосходно обрисованныхъ боевыхъ картинъ. Лина Ментъ сыграла роль по своему превосходно, ея игра носила характеръ высоко художественной пантомимы. Успѣхъ огромный, вызовамъ не было конца».

Еще болѣе восторженные отзывы находимъ о «Dame aux camélias».

«2 ноября напомнилъ намъ первый спектакль Сары Бернаръ. Шла эффектная драма Дюма «La dame aux camélias», въ которой дебютиро-

вала новая артистка Лина Ментъ» ⁴⁸¹)... «Драма прошла съ большимъ ансамблемъ. Болѣе всѣхъ отличился Гитри, играя положительно лучше Вормса и Шея. Въ послѣдней сценѣ 4 акта онъ дошелъ до высокой степени драматизма. Фразу: «вы всѣ свидѣтели, что я ничего не долженъ болѣе этой женщинѣ» (когда Арманъ бросаетъ въ лицо Маргаритѣ банковые билеты), г. Гитри сказалъ такъ, какъ можетъ сказать только великій артистъ. Публика, наэлектризованная горячею игрою Гитри, сдѣлала ему оваціи. Лина Ментъ съ честью выдержала художественное испытаніе—пришлось играть послѣ Делапортъ и Сары Бернаръ—она обдумала свою роль своеобразно, весьма тщательно въ малѣйшихъ деталяхъ и исполнила ее ровно и симпатично ⁴⁸²).

Отмѣтимъ еще, что въ свой бенефисъ Лина Ментъ поставила «Frou-Frou» ⁴⁸³).

VI. НѢМЕЦКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

«Нѣтъ, въ нашей нѣмецкой драматической труппѣ играть «некому»—вотъ лейтъ-мотивъ отзывовъ за сезонъ 1885—86 г. «Новыя силы, какъ и слѣдовало ожидать, мало содѣйствовали успѣху, но за то представители лучшихъ временъ нѣмецкаго театра г. Ниссенъ и особенно г. Зуске доставили публикѣ много минутъ истинно художественнаго наслажденія ⁴⁸⁴).

28 октября былъ данъ въ годовщину рожденія Шиллера «Донъ-Карлосъ».—«О постановкѣ и говорить стыдно, до того она была на смѣхъ жалостна и убога» ⁴⁸⁵), «для драмы актеровъ нѣтъ» ⁴⁸⁶). «Нѣмецкій театръ потерпѣлъ такое пораженіе, отъ котораго ему трудно будетъ оправиться. Мы присутствовали на крайне плохомъ представленіи «Коварство и любовь» ⁴⁸⁷). «Неудачный спектакль въ память о днѣ рожденія Генриха Клейста—постановка «Prinz Friedrich von Hamburg» ⁴⁸⁸).

Настоящимъ событіемъ явилась постановка великимъ постомъ «Цыганскаго барона», который «можетъ быть причисленъ къ лучшимъ опереткамъ послѣдняго десятилѣтія. Принимая во вниманіе, что играли драматическіе артисты—выполненіе удовлетворительное» ⁴⁸⁹).

Наконецъ, отмѣтимъ, что на гастроли былъ приглашенъ Людвигъ Барнай, который—писалось—«въ нынѣшній свой прїѣздъ желаетъ, очевидно, познакомить публику со всѣми особенностями и разнообразіемъ своего дарованія. Онъ играетъ лучшія роли своего классическаго репертуара и выступаетъ въ современныхъ пьесахъ» ⁴⁹⁰).

Окончился сезонъ слѣдующимъ полуофіціальнымъ опроверженіемъ: «появившіеся въ нѣкоторыхъ газетахъ слухи объ оставленіи г. Бокомъ своего поста, а также о предполагаемой будто бы отдачѣ въ руки частной антрепризы права на постановку нѣмецкихъ спектаклей на казенной сценѣ, лишены всякаго основанія» ⁴⁹¹).

П Р И М Ѣ Ч А Н І Я.

294) «Пет. Газ.» 1885. № 253. 295) «Нов. Вр.» 1885. № 3462. 296) «Пет. Газ.» 1885. № 340. 297) Тамъ же 1885. № 257. 298) Тамъ же 1885. № 302. 299) «Нов. Вр.» 1885. № 3513. 300) Тамъ же № 3522. 301) «Пет. Газ.» 1885. №№ 327, 335, 338, 345, 346, 348. «Новости» 1885. №№ 340. 344. 348. «Нов. Вр.» № 3525. 302) Всм. Илл. 1886. № 904. ст. 394. 303) «Пет. Газ.» 1886. №№ 31. 93. 106. 107. 304) Тамъ же. 1885 № 239. 305) «Новости» 1885. № 240. 306) «Нов. Вр.» 1885. № 3417. 307) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 238. 308) «Вс. Ил.» 1885. № 869. ст. 186. 309) «Пет. Газ.» 1885, № 289. 310) «Нов. Вр.» 1885. № 3417. 311) «Пет. Газ.» 1885. № 289. 312) «Нов. Вр.» 1885. № 3422. 313) Тамъ же № 3423. 314) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 245. 315) «Пет. Газ.» 1885. № 245. 246. 316) «Вс. Ил.» 1885. № 870. стр. 199. 317) «Нов.» 1885. № 247. 318) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 260. 319) «Всм. Илл.» 1885. № 872. стр. 239. 320) «Новости» 1885. № 261. 321) «Вс. Ил.» 1885. № 872. ст. 239. 322) «Нов. Вр.» 1885. № 3437. 323) «Нов. Вр.» 1885. № 3447. 324) «Нов.» 1885. № 271. 325) «Вс. Ил.» 1885. № 873. ст. 254. 326) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 270. 327) «Вс. Ил.» 1885. № 873. ст. 254. 328) «Пет. Газ.» 1885. № 269. 329) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 270. 330) Тамъ же 1885. № 278. 331) «Пет. Газ.» 1885. № 278. 332) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 279. 333) «Нов. Вр.» 1885. № 3450. 334) «Вс. Ил.» 1885. № 875. ст. 295. 335) «Нов. Вр.» 1885. № 3450. 336) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 279. 337) «Нов. Вр.» 1885. № 3486. 338) «Нов.» 1885. № 289. 339) «Вс. Ил.» 1885. № 876. стр. 315. 340) «Пет. Газ.» 1885. № 287. 288. 341) «Нов. Вр.» 1885. № 3465. 342) «Пет. Газ.» 1885. № 299 и 300. 343) «Нов. Вр.» 1885. № 3476 и 3477. 344) «Нов.» 1885. № 301. 345) «Вс. Ил.» 1885. № 880. ст. 394. 346) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 330. 347) «Вс. Ил.» 1885. № 880. ст. 394. 348) «Нов. Вр.» 1885. № 3477. 349) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 300. 350) «Вс. Ил.» 1885. № 881. стр. 419. 351) «Новости» 1885. № 321. 352) «Пет. Газ.» 1885. № 319 и 320. 353) «Нов. Вр.» 1885. № 3497 и 3498. 354) «Пет. Газ.» 1885.

№ 303. 355) «Нов.» 1885. № 334. 356) «Нов. Вр.» 1885. № 3570. 357) «Вс. Ил. 1886. № 887. 358) «Нов. Вр.» 1885. № 3533. 359) «Вс. Ил.» 1886. № 887. 360) «Нов. Вр.» 1885. № 3532. 361) «Нов.» 1885. № 357. 362) «Пет. Газ.» 1885. № 356 и 357. 363) Тамъ же 1886. № 14. 364) «Вс. Ил.» 1886. № 891. стр. 135. «Пет. Газ.» 1886. № 28. 365) Вс. Ил.» 1886. № 892. стр. 155 366) «Пет. Газ.» 1886. № 39. 367) Тамъ же. 1885. № 271. 368) Тамъ же. 1885. № 242. 369) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 286. 370) «Нов. Вр.» 1885. № 3524. 371) «Вс. Ил.» 1885. № 873 ст. 254. «Нов.» 1885. № 271. 372) «Пет. Газ.» 1885. № 252. «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 251. 373) «Нов.» 1885. № 313. 374) «Пет. Газ.» 1886. № 131. 375) Тамъ же. 1886. № 120. 376) Тамъ же. 1886. № 52. 377) Тамъ же. 1885 г. № 342 и 1886 г. № 2. 378) Тамъ же. 1885. № 255 и 1886. № 76. 379) Тамъ же. 1885. № 257. и 318. 380) Тамъ же. 1885 № 256. 381) Тамъ же. 1886. № 7. 9. 16. 17. 18. 382) «Нов. Вр.» 1885. № 3501. «Пет. Газ.» 1885. № 305. 355. 383) «Нов. Вр.» 1885. № 3502. 384) «Пет. Газ.» 1885. № 326. 385) Тамъ же. 1886. № 126 и 134. 386) «Новости» 1885. № 283. 387) «Нов. Вр.» 1885. № 3433. 388) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 251. 389) «Пет. Газ.» 1886. № 40. 390) «Вс. Ил.» 1886. № 892. ст. 161 391) «Пет. Газ.» 1886. № 63. 392) «Нов. Вр.» 1885. № 3495. и № 3501. «Пет. Газ.» 1885. № 320 и 337. 393) «Пет. Газ.» 1885. № 248. 394) «Вс. Ил.» 1886. № 888. стр. 75. 395) «Пет. Газ.» 1886. № 36. 396) «Вс. Ил.» 1886. № 895. 397) «Пет. Газ.» 1886. № 109. 398) «Вс. Ил.» 1886. № 891. ст. 135 «Пет. Газ.» 1886. № 24. 399) «Нов. Вр.» 1885. № 3438. «Нов.» 1885. № 257. «С.-Пет. Вѣд.» 1886. № 256. «Вс. Илл.» 1885. № 876. 400) «Нов.» 1885. № 264. 401) «Нов. Вр.» 1885. № 3441. 402) «Пет. Газ.» 1885. № 286. 403) «Нов. Вр.» 1885. № 3452. 404) «Всем. Илл. 1885. № 876. 405) «Нов. Вр.» 1885. № 3455. 406) «Пет. Газ.» 1885. № 319. 407) «Новости» 1885. № 271. 408) «Пет. Газ.» 1885. № 270. 409) «Муз. Обзор.» 1885. № 3. 410) «Вс. Ил.» 1885. № 876. 411) «Нов.» 1885. № 278. 412) «Нов. Вр.» 1885. № 3455. 413) «Пет. Газ.» 1885. № 277. 414) Тамъ же. 1885. № 288. 415) Тамъ же. 1885. № 351. 416) «Нов. Вр.» 1885. № 3524. 417) «Нов.» 1885. № 353. 418) «Вс. Ил.» 1886. № 887. 419) Тамъ же. 1886. № 889. 420) «Нов. Время» 1885. № 3529. 421) «Пет. Газ.» 1885. № 351. 422) «Вс. Ил.» 1886. № 905 стр. 411. 423) «Пет. Газ.» 1886. № 111. 424) «Нов. Вр.» 1885. № 3494. 3496. 3508. 425) «Вс. Ил.» 1885. № 880. ст. 391. 426) «Нов. Вр.» 1885. № 3503. 427) «Нов.» 1885. № 330. 428) «Нов. Вр.» 1885. № 3489. 429) «Пет. Газ.» 1885. № 312. 430) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 310 и 312. 431) «Пет. Газ.» 1885. № 320. 432) «Нов.» 1885. № 321. 433) «Пет. Газ.» 1885. № 331. 434) «Вс. Ил.» 1885. № 882. стр. 443. 435) «Нов. Вр.» 1885. № 3529. «Нов.» 1885. № 350. «Пет. Газ.» 1885. № 343 и 348. 436) «Пет. Газ.» 1886. № 56. 437) «Спб. В.» 1885. № 255. 438) «Пет. Газ.» 1885. № 276. 439) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 276. 440) «Пет. Газ.» 1885. № 290. 441) Тамъ же. 1885. № 258. 442) Тамъ же. 1885. № 267. 443) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 283. 444) «Нов. Вр.» 1885. № 3530. 445) Тамъ же. 1885. № 3488. 446) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 311. 447) «Вс. Ил. 1885 № 879. 448) «Пет. Газ. 1885. № 311. 449) «Новости» 1885. № 313. 450) «Пет. Газ.» 1886. № 82. 451) «Вс. Ил.» 1885. № 879. 452) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 311. 453) «Пет. Газ.» 1885. № 318. 454) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 318. 455) «Нов. Вр.» 1885. № 3495. 456) «Пет. Газ.» 1885. № 340. 457) «Нов. Вр.» 1885. № 3523. 458) «Нов.» 1885. № 350. 459) «Пет. Газ.» 1886. № 45. 460) «Нов.» 1885. № 247. 461) «Пет. Газ.» 1885. № 238. 462) Тамъ же. 1885. № 303. 463) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 242. «Нов.» 1885. № 243. 464) «Нов.»

1885. № 248. 465) «Нов. Вр.» 1885. № 3424. 466) «Пет. Газ.» 1885. № 247. 467) «Нов. Вр.»
1885. № 3445. 468) «Пет. Газ.» 1885. № 268. 469) «СПБ. В.» 1885 № 260. 470) «Нов.»
1885. № 262. 471) «Пет. Газ.» 1885. № 262. 472) Тамъ же. 1885 № 324. 473) «Нов. Вр.»
1885. № 3459. 474) «Нов.» 1885. № 332. 475) «Нов. Вр.» 1885. № 3522. 476) «Пет. Газ.»
1885. № 331. 477) «Нов.» 1885. № 269. 478) «Нов.» 1885. № 378. 479) «Пет. Газ.» 1886.
№ 74. 480) «Нов.» 1885. № 325. 481) «Пет. Газ.» 1886. № 26. 482) «Пет. Газ.» 1885.
№ 303. 483) «Нов. Вр.» 1885. № 3480. 484) «Пет. Газ.» 1886. № 88. 485) «СПБ. В.»
1885. № 298. 486) «Нов. Вр.» 1885 г. № 3475. 487) «Нов.» 1885. № 299. 488) «СПБ. В.»
1885. № 258. 489) Тамъ же. 1885. № 275. 490) Пет. Газ.» 1886. № 68. 491) Тамъ же.
1886. № 25. 492) Тамъ же. № 76.

РЕПЕРТУАРЪ СЕЗОНА 1885—1886 гг.

I. РУССКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

- | | |
|------------------------------------|----------------------------------|
| Байбакъ—15. | Мизантропъ—1. |
| Баловень—22. | Мужья одолѣли—2. |
| Безъ вины виноватые—1. | Мужъ знаменитости—3. |
| Болѣзни сердца—10. | Мѣдныя лбы—1. |
| Бѣдность не порокъ—1. | Мѣсяцъ въ деревнѣ—1. |
| Вакантное мѣсто—1. | Надо разводиться—2. |
| Василиса Мелентьева—3. | Не въ свои сани не садись—1. |
| Виноватая—1. | Общество поощренія скуки—2. |
| Вопросъ чести—1. | Отъ бездѣлья—2. |
| Всѣмъ сестрамъ по серьгамъ—1. | Птенчикъ упорхнулъ—4. |
| Въ родственныхъ объятіяхъ—2. | Простая исторія—11. |
| Горе-злосчастіе—3. | Примѣрная жена—1. |
| Горе отъ ума—4. | Разрывъ—9. |
| Горящія письма—3. | Ревизоръ—4. |
| Гроза—1. | Рубль—8. |
| Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ—1. | Самородокъ—7. |
| Грѣшница—5. | Свекровь и теща—1. |
| Денежныя тузы—14. | Свѣтитъ да не грѣтъ—1. |
| До поры до времени—1. | Случай выручилъ—1. |
| Дѣло житейское—4. | Собачкинъ—1. |
| Елисавета Николаевна—1. | Темный боръ—9. |
| Завоеванное счастье—1. | Тучки—1. |
| Женитьба—3. | Тяжба—1. |
| Игроки—1. | Утро дѣловаго человѣка—1. |
| Лѣсъ—1. | Чародѣйка—6. |
| Лакейская—1. | Чужое добро въ прокъ не идетъ—2. |

II. РУССКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

- | | |
|------------------------|--------------------------|
| Аида—2. | Риголетто—3. |
| Волшебный стрѣлокъ—5. | Робертъ—2. |
| Демонъ—2. | Рогнѣда—3. |
| Евгеній Онѣгинъ—13. | Русалка—6. |
| Жизнь за Царя—8. | Севильскій цирюльникъ—1. |
| Іоаннъ Лейденскій—2. | Снѣгурочка—3. |
| Кавказскій плѣнникъ—2. | Тамара—3. |
| Кармень—18. | Тангейзеръ—4. |
| Манонъ—5. | Травиата—4. |
| Мечь (Корделія)—12. | Фаустъ—3. |

III. БАЛЕТНАЯ СЦЕНА.

- | | |
|----------------------|-----------------------------|
| Волшебныя пилюли—11. | Корсаръ—1. |
| Дочь Фараона—14. | Наяда и рыбакъ—3. |
| Зорайя—5. | Приказъ короля—5. |
| Жизель—4. | Своенравная жена—5. |
| Кипрская статуя—2. | Тщетная предосторожность—9. |
| Коппелія—1. | |

IV. ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

- | | |
|----------------------------------|-------------------------------------|
| Les absences de Mourieus—4. | Il pleut—6. |
| Andréa—4. | Le jeu de l'amour et du hasard—4. |
| L'arlésienne—4. | Un jeune homme pressé—4. |
| Le bougeoir—1. | Julie —2. |
| Le bout de l'an de l'amour—4. | Ma nièce et mon ours—4. |
| Les brigands par amour—3. | La main leste—4. |
| Le cabinet de Peperlin—4. | Le marie de la veuve—2. |
| Une chaîne—3. | Un mariage sous Louis XV—4. |
| La chanson du printemps—4. | Martyre—4. |
| Le chapeau de paille d'Italie—4. | Les méli-mela de la rue Meslay—5. |
| Cherchez la femme—2. | Nos bons villageois—3. |
| Le cheveu blanc—5. | Le nouveau régime—4. |
| C'est pour ce soir—4. | Un parisien—3. |
| Le consolateur—4. | La partie des dames—1. |
| Le courrier de Lyon—6. | Une perle—4. |
| Les curiosités de Jeanne—5. | La peur d'être grand-mère—4. |
| La dame aux camélias—5. | Les petites Godin—3. |
| Les deux veuves—4. | Les petites voisines—5. |
| Les diables roses—4. | La petite mère—4. |
| La doctoresse—5. | Les petits cadeaux—2. |
| L'ecureuil—4. | Première ivresse—4. |
| L'enquête—4. | Prenez l'ascenseur—5. |
| Les espérances—4. | La princesse Georges—4. |
| Estelle au Sansquenet—4. | Prince Serge—4. |
| L'étrangère—4. | Le prince Zilah—4. |
| Les femmes qui fument—4. | Les rêves de Marguerite—3. |
| Fernande—4. | Le roman d'un jeune homme pauvre—3. |
| La fille de Roland—4. | Romulus—4. |
| Les Fourchambaut—4. | Le sacrifice d'Iphigénie—2. |
| Frou-Frou—3. | Sapho—8. |
| Le gendre de M. Poirier—4. | Séraphine—4. |
| Le gentilhomme pauvre—4. | La soupe aux chous—4. |
| Les idées de m-me Aubray—5. | Le sphinx—5. |
| Les idées de Beaucornet—4. | Toujours—2. |

V. НѢМЕЦКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

- | | |
|-------------------------|------------------------------|
| Die Hinna—Lise—2. | Epidemisch—2. |
| Aschenbröde—2. | Erziehungs Resultate—1. |
| Ein Berliner in Wien—2. | Die Fledermaus—2. |
| Der Bettelstudent—5. | Funken unter der Asche—4. |
| Der Bureaukrat—3. | Gastecht—2. |
| Die Dienstboten—4. | Die Geschwister—1. |
| Doctor Claus—2. | Die goldene Spinne—6. |
| Doctor Peschke—2. | Die Grille—1. |
| Don Carlos—1. | Guten Morgen Herr Fischer—2. |
| Durch die Intendanz—3. | Hamlet—3. |
| Ehrensulden—4. | Der Hypochonder—2. |
| Die einzige Tochter—2. | Im Reiche der Mütter—3. |

In der Kinderstube—9.
Die Jungfrau von Belleville—3.
Kabale und Liebe—2.
Kean—2.
König Lear—5.
Krieg im Frieden—1.
Küssen—2.
Kyrits Pyrits—1.
Die Leibrente—3.
Macbeth—5.
Mamselle Uebermuth—4.
Minna von Barnhelm—1.
Mit Vergnügen—2.
Montjov—4.
Narcise—3.
Nimrod—1.
Othello—2.
Papageno—4.
Prinz Friedrich von Homburg—2.

Der Probepfeil—2.
Die Rantzau—5.
Der Raub der Sabinerinnen—1.
Die Räuber—1.
Rosenmüller und Finke—2.
Der Salontyroler—4.
Die schöne Ungarin—3.
Die Schulreiterin—5.
Sie weint—2.
Sie weiss etwas—4.
Singvögelchen—1.
Der Störenfried—1.
Ein Tropfen Gift—4.
Unruhige Zeiten—3;
Uriel Acosta 2.
Der Weg zum Herzen—5.
Wilhelm Tell—1.
Der Zigeunerbaron—18
Zopf und Schwert—1.