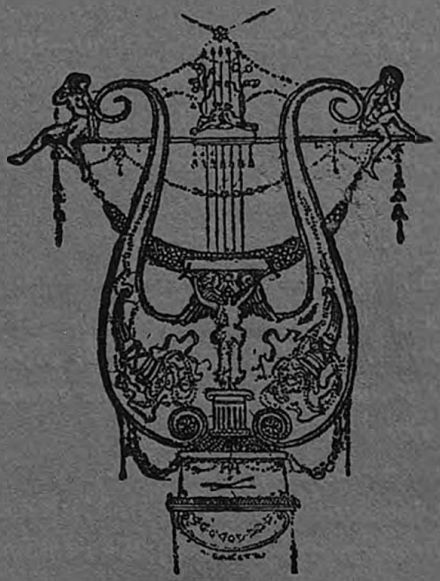
ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1915

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Памяти Великаго Князя Константина Константиновича. Ник. Бернштейна.

Ежегодникъ Императорскихъ театровъ (1890—1914 г). П. О. Морозова.

Московскіе театры въ XVIII ст. И. П.

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

Театръ Островскаго. Ю. Слонимской.

Изъ старой переписки. Письмо В. Асенковой.

Два эпизода. Общество итальянской оперы.—„Горе отъ ума“ на сценѣ Московскаго театра. Барона Н. В. Дризенъ.

Національные гимны Россіи и державъ, союзныхъ и дружественныхъ ей. Ю. Энгеля.

Бѣлинскій въ его письмахъ. Н. Долгова.

Драма Лермонтова и сверхчеловѣкъ. Р. И. Сементковскаго.

А. К. Лядовъ (его жизнь и творчество) Евгенія Браудо.

Пантомима въ театрѣ. Е. Панна.

Театръ Кальдерона. Зигфрида Ашкинази.

Библіографія. Сборникъ отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ. Т. 90-й В. Б.—С. К. Богоявленскій. Московскій театръ при царѣ Алексѣѣ и Петрѣ. —скаго.

Приложенія: Хроника Императорскихъ Московскихъ театровъ 1826—1829 г. В. А. Михайловскаго.—Русскія театральныя воспоминанія и записки. Библіографическій обзоръ А. М. Брянскаго.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Е. И. В. Великій Князь Константинъ Константиновичъ († 2 Іюня 1915 г.)

Александринскій театръ: „Горячее сердце“ А. Островскаго: М. Г. Савина въ роли Курослѣповой и К. А. Варламовъ въ роли Курослѣпова.—Н. И. Кіенскій въ роли В. Шустрова.—„Ветеранъ и Новобранецъ“ А. Писемскаго.—„Сестры Кедровы“ Н. А. Григорьева-Истомина: г-жа Тиме въ роли Мани.—В. Н. Давыдовъ въ роли Каринскаго.—Г-жа Рашевская въ роли Кати.—Г. Петровскій (Клочковъ) и г. Ураловъ (приставъ Демьяновъ).—Г-жа Шаровьева въ роли Ростовцевой.—Г-жа Ростова (Осминина) и г-жа Алексѣева (Анна Дмитріевна).—Г-жа Рачковская въ роли Домны.—Сцены 1 и 4 акта.—„Слѣпая любовь“ Н. Грушко: Г. Петровскій въ роли Аркадія Васильевича и г-жа Коваленская въ роли Клавдіи.—Сцена 3 и 4 актовъ.

Михайловскій театръ. „Царская Невѣста“ Л. Мея. Сцена между г. Лешковымъ (Грязновымъ) и г. Кіенскимъ (Лыковымъ).

Маріинскій театръ. „Жизнь за Царя“ М. Глинки: Ѳ. И. Шаляпинъ въ роли Сусанина.—„Рогнѣда“ А. Сѣрова: г. Киселевъ въ роли Друлава и г-жа Захарова въ роли Изяслава.—Сцены 1, 3 и 4 акта.—„Алеко“ С. Рахманинова: г. Андреевъ 1-й въ роли Алеко.—Сцена пляски.

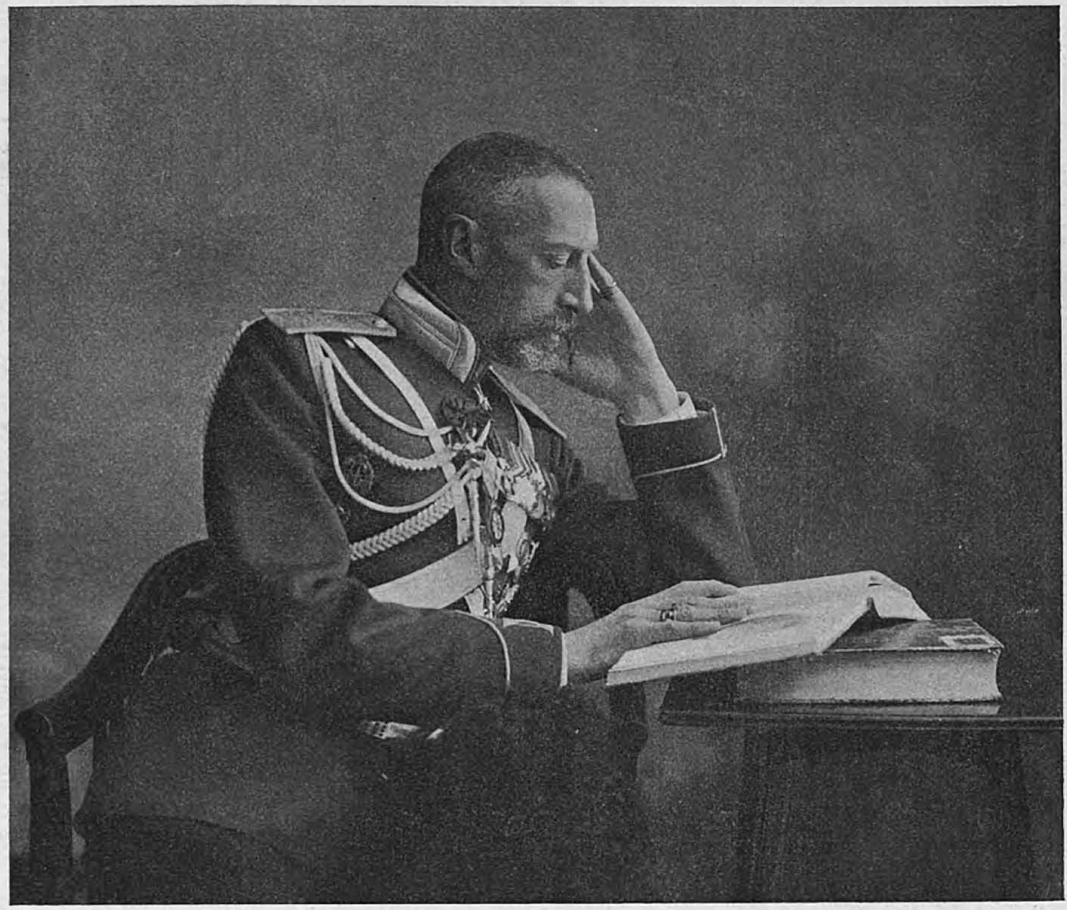
Портретъ Н. И. Сосницкаго.

Сцена обученія Митрофанушки Кутейкинымъ изъ „Недоросля“ (къ ст. Московскіе театры въ XVIII ст.“).

Къ ст. Е. Панна „Пантомима въ театрѣ“: Ш. Дебюро-сынъ.—Фарина.—Обложка книги „Театръ въ 4 су“.—Г. Дебюро.—Ф. Леметръ.

Къ ст. Ю. Энгеля. „Національные гимны“. Нотные примѣры.

Обложка работы Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ Императорскихъ Театровъ, частной коллекціи г. Мануйлова и Е. Панна исполнены Р. Голике и А. Вильборгъ и напечатаны Типографіей Императорскихъ Театровъ.



ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЫСОЧЕСТВО

ВЕЛИКІЙ КНЯЗЬ КОНСТАНТИНЪ КОНСТАНТИНОВИЧЪ († 2 Іюня 1915 г.).

ПАМЯТИ ВЕЛИКАГО КНЯЗЯ КОНСТАНТИНА КОНСТАНТИНОВИЧА.

НИК. БЕРНШТЕЙНА.

ПОЧТИ во всѣхъ некрологахъ о почившемъ Великомъ Князѣ Константинѣ Константиновичѣ стихотвореніе «Я баловень судьбы» было исключительно использовано. Всѣми было признано, что покойному Великому Князю должно быть отведено почетное мѣсто въ исторіи изящныхъ искусствъ и не только потому, «что знатнаго Онъ рода, что царская въ Немъ струилась кровь».

Вѣдь онъ не былъ только «покровителемъ литературы и музыки» и ихъ апостоловъ, а принадлежалъ самъ къ разряду тѣхъ, которые познали творческую радость и страданіе. Когда Августѣйшій Поэтъ въ 1883 году написалъ только что названное стихотвореніе, онъ ужъ долженъ былъ ставить себѣ вопросъ: «На что мнѣ роскошь, злато, власть и сила?», когда «безстрастная могила поглотитъ весь мишурный этотъ блескъ, и все, что здѣсь лишь внѣшностью намъ льстило, исчезнетъ, какъ волны мгновенный плескъ».

Вся дальнѣйшая его дѣятельность была сплошнымъ порывомъ къ иной славѣ, къ безсмертію, не обусловленному тѣмъ, что «уже съ колыбели богатство, почести, высокій санъ, къ возвышенной его манили цѣли». И нынѣ, когда мы стоимъ передъ свѣжей могилой и искренно оплакиваемъ постигшую русское искусство потерю, нельзя не признать, что Августѣйшій Поэтъ достигъ своего идеала, завершивъ жизненный путь въ томъ направленіи, которое онъ самъ себѣ когда то предначерталъ.

Великій Князь съ раннихъ лѣтъ полюбилъ искусства вообще, музыку и литературу въ частности. Когда наступила пора серьезнаго развитія

проявленныхъ имъ художественныхъ данныхъ Августѣйшіе Его Родители не преминули окружить его необходимымъ штатомъ преподавателей. Въ программѣ его воспитанія музыка играла далеко не послѣднюю роль. Лучшія музыкальныя силы столицы были приглашены для руководства эстетическимъ вкусомъ многообѣщавшаго ученика и на самомъ дѣлѣ ихъ наставленія оставили довольно глубокій слѣдъ въ чуткой душѣ Великаго Князя.

Музыкальными наставниками Великаго Князя были: піанистъ Рудольфъ Васильевичъ Кюндингеръ, віолончелистъ Иванъ Ивановичъ Зейфертъ и теоретикъ Германъ Августовичъ Ларошъ. Всѣ три названныхъ лица были выдающимися преподавателями каждый по своей спеціальности, причемъ, любопытно отмѣтить, что это художественное тріо было связано съ петроградской консерваторіей, къ которой Отецъ и Мать Великаго Князя также имѣли тѣсное отношеніе: Они стояли во главѣ Русскаго музыкальнаго общества въ качествѣ его Предсѣдателей.

Нисколько неудивительно, что впослѣдствіи Великій Князь какъ бы по инерціи шелъ по тому же пути, какъ Его Родители, тѣмъ болѣе что и наставники его должны были сблизить его идейно съ консерваторіей и лучшими ея учениками.

Имя и творчество Чайковскаго въ особенности должны были заинтересовать чуткаго юношу. Не подлежитъ сомнѣнію, что содержаніе произведеній безсмертнаго звукового лирика соотвѣтствовало духовнымъ запросамъ преемника поэтическихъ завѣтовъ Майкова и Фета. Съ другой стороны, музыкальные наставники Великаго Князя не могли не способствовать укрѣпленію симпатій К. Р. къ покойному композитору. Кюндингеръ навѣрно говорилъ Великому Князю о Чайковскомъ, когда восходящая звѣзда русскаго композитора заблистала на музыкальномъ небосклонѣ. Вѣдь Чайковскій былъ ученикомъ того же Кюндингера въ Правовѣдѣніи. Тогда его профессоръ не ожидалъ, что его воспитанникъ такъ выдвинется на музыкальномъ поприщѣ. Во всякомъ случаѣ, Кюндингеръ не предвидѣлъ блестящей будущности своего ученика и однажды на вопросъ

отца Чайковскаго: стоитъ ли сыну посвятить себя спеціально музыкѣ, отвѣтилъ отрицательно.

Что касается другого преподавателя Великаго Князя—Лароша, то тотъ былъ однимъ изъ первыхъ и наиболѣе искреннихъ почитателей творчества Чайковскаго. Перомъ и словомъ онъ боролся за своего товарища по консерваторіи, которому пророчествовалъ блестящую музыкальную будущность. Не можетъ быть, чтобы профессоръ Ларошъ не говорилъ Великому Князю о томъ композиторѣ, о которомъ критикъ Ларошъ писалъ такіе восторженные отзывы.

Такимъ образомъ, къ началу восьмидесятыхъ годовъ, когда молодой Великій Князь выразилъ желаніе познакомиться съ Чайковскимъ, почва была подготовлена наилучшимъ образомъ. Не только Ларошъ, но и Кюндингеръ и профессоръ консерваторіи Зейфертъ уже знали, съ кѣмъ имѣютъ дѣло, такъ какъ къ тому времени было на лицо проникновенное «andante cantabile» (первый квартетъ 1871), варіаціи на тему рококо для віолончели (1876), знаменитая четвертая симфонія (1877) и даже лирическія сцены «Евгеній Онѣгинъ» (1878), не говоря уже о множествѣ мелкихъ вещей, какъ, напримѣръ, популярная «Осенняя пѣсня», и проч.

Отношенія Великаго Князя къ музѣ Чайковскаго и къ самому композитору въ высокой степени характерны какъ для перваго, такъ и для второго. Въ ихъ письмахъ сказывается такой полетъ фантазіи, такая глубина мыслей, какіе возможны только при общеніи благороднѣйшихъ и образованнѣйшихъ людей между собой. Чайковскій, повидимому, не предвидѣлъ, что Великій Князь располагаетъ исключительно широкимъ умственнымъ кругозоромъ, такъ какъ первоначально не пожелалъ знакомиться съ своимъ горячимъ почитателемъ.

Въ письмѣ отъ 14 марта 1880 г. Петръ Ильичъ сообщаетъ своему брату Модесту, что ихъ родственница, жена адмирала В. В. Бутакова, заговорила о томъ, что «Великій Князь желаетъ провести у нея вечеръ со мною. Меня привело это въ неописанный ужасъ... Насилу уговорилъ отложить».

Модестомъ Чайковскимъ къ этому письму сдѣлана приписка, въ которой говорится, что «неописанный ужасъ» долженъ быть отнесенъ къ смущенію композитора видѣться съ Высочайшей Особой, а не къ «неудовольствію знакомиться». Еще не имѣя чести быть представленнымъ Великому Князю, Петръ Ильичъ яко бы питалъ къ нему глубокую симпатію. Примѣчаніе, однако, не находитъ подтвержденія въ слѣдующемъ письмѣ.

Шесть дней спустя, композиторъ сообщаетъ «своему лучшему другу» Н. Ф. фонъ Мекъ: «...Вчера мнѣ пришлось порядочно страдать. У Великаго Князя Константина Николаевича есть сынъ, Константинъ Константиновичъ. Это—молодой человѣкъ двадцати двухъ лѣтъ, страстно любящій музыку и очень расположенный къ моей. Онъ желалъ со мной познакомиться и просилъ мою родственницу, жену адмирала Бутакова, устроить вечеръ, на которомъ мы могли бы встрѣтиться. Зная мою нелюдимость и несвѣтскость, онъ пожелалъ, чтобы вечеръ былъ интимный, безъ фраковъ и бѣлыхъ галстуховъ. Не было никакой возможности отказаться. Впрочемъ, юноша чрезвычайно симпатиченъ и *очень хорошо одаренъ къ музыкѣ. Мы просидѣли отъ девяти часовъ до двухъ ночи въ разговорахъ о музыкѣ. Онъ очень мило сочиняетъ*, но, къ сожалѣнію, не имѣетъ времени заниматься усидчиво».

Здѣсь сразу по адресу Великаго Князя нелюдимый композиторъ расточаетъ цѣлый рядъ комплиментовъ, которые тѣмъ болѣе цѣнны, чѣмъ менѣе Чайковскій стѣснялся быть откровеннымъ въ перепискѣ съ своимъ другомъ. И на самомъ дѣлѣ читателямъ трехтомной біографіи Чайковскаго поневолѣ бросается въ глаза, какъ П. И. «отводитъ душу» въ письмахъ къ Великому Князю и распространяется съ нимъ именно о тѣхъ матеріяхъ, о которыхъ онъ отказался бесѣдовать съ «великимъ писателемъ земли русской», съ Львомъ Николаевичемъ Толстымъ. Въ письмѣ отъ 20-го апрѣля 1880 года онъ снова сообщаетъ г-жѣ фонъ Меккъ, что «съ 11 часовъ вечера до трехъ просидѣлъ у симпатичнаго и очень музыкальнаго Великаго Князя Константина Константиновича».

Сразу, такимъ образомъ, устанавливаются между Чайковскимъ и Августѣйшимъ Меломаномъ такія отношенія, которыя, безспорно, свидѣтельствуютъ о какомъ то родствѣ душъ, о какой то духовной близости. Только этимъ можно объяснить предложеніе, сдѣланное Великимъ Княземъ Чайковскому, совершить вмѣстѣ съ нимъ кругосвѣтное путешествіе. Чайковскій отказался, не рѣшаясь лишиться своей свободы и «заключать себя, какъ бы въ темницу, въ каюту корабля на три года».

Въ 1881 г. Чайковскій встрѣчается съ Великимъ Княземъ въ Римѣ. На обѣдѣ у Бобринскихъ присутствовали Великій Князь и Чайковскій и послѣ дній пишетъ: «Меня заставили играть. *Великій Князь тоже много игралъ*». То, что Великій Князь «тоже много игралъ», является лучшимъ доказательствомъ, что у К. Р. піаниста долженъ былъ быть богатый репертуаръ и, разумѣется, изъ такихъ піесъ, которыя могли быть исполнены въ присутствіи композитора, симпатіями котораго, такъ открыто, дорожилъ Великій Князь. Но тѣмъ болѣе досадно, что Чайковскій нигдѣ въ своихъ воспоминаніяхъ не распространяется о томъ, что именно игралъ Великій Князь и не указалъ на особенности его игры и его художественныхъ вкусовъ.

Около пяти лѣтъ проходитъ съ тѣхъ поръ (т. е. со встрѣчи въ Римѣ) до новаго упоминанія имени Великаго Князя въ многотомной біографіи, составленной братомъ композитора, хотя тамъ упомянуто, что уже съ 1884 между Великимъ Княземъ и Чайковскимъ возникла интереснѣйшая переписка. Изъ этого приходится сдѣлать выводъ, что часть писемъ Чайковскаго къ Великому Князю все еще не опубликована.

Въ письмѣ своемъ отъ 9-го сентября 1886 г. Чайковскій обращается къ Великому Князю съ просьбой содѣйствовать ему въ случаѣ испрошенія дозволенія посвятить сочиненіе Государю Императору или Государынѣ Императрицѣ.

Кромѣ того, Чайковскій напоминаетъ Великому Князю о данномъ ему обѣщаніи прислать ему экземпляръ стихотвореній.

Великій Князь исполнилъ обѣ просьбы композитора и въ ближайшіе

же дни Чайковскій отправляетъ Великому Князю трогательное благодарственное письмо. «Позвольте мнѣ—пишетъ Чайковскій—отъ всей души поблагодарить Васъ за дорогой подарокъ и за сочувственныя строки письма Вашего... Мнѣ жаль, что, подыскивая тексты для романсовъ, посвящаемыхъ Ея Величеству, я не имѣлъ еще удовольствія обладать той симпатичной книжечкой, которая, благодаря Вашему лестному вниманію, находится теперь въ рукахъ моихъ. Какъ кстати было бы въ данномъ случаѣ воспользоваться какъ разъ Вашими стихотвореніями. Какъ многія изъ нихъ *проникнуты теплымъ, искреннимъ чувствомъ, такъ и просящимся на музыку.* Прочтя этотъ сборникъ стиховъ Вашихъ, я немедленно рѣшилъ въ возможно близкомъ будущемъ воспользоваться имъ для будущей серіи моихъ романсовъ, которую и буду просить Васъ позволить посвятить Вашему Высочеству»...

Чайковскій вскорѣ исполнилъ обѣщаніе и увѣдомляетъ о томъ Великаго Князя въ слѣдующемъ письмѣ: «Я написалъ недавно шесть романсовъ на тексты симпатичнаго и полнаго поэтическаго чувства поэта К. Р. Писалъ я ихъ при особенно неблагопріятныхъ условіяхъ и боюсь, что романсы эти не понравятся Вамъ. Тѣмъ не менѣе, я позволю себѣ испросить Вашего разрѣшенія посвятить ихъ Вашему Высочеству».

Циклъ посвященныхъ Великому Князю романсовъ на стихи К. Р. состоитъ изъ нумеровъ: «Я сначала тебя не любила», «Растворилъ я окно», «Я вамъ не нравлюсь», «Первое свиданье», «Ужъ гасли въ комнатахъ огни» и «Серенада».

Кромѣ того, Чайковскій положилъ на музыку «Блаженъ, кто улыбается» (хоръ à capella для мужскихъ голосовъ), также на слова К. Р.

Эти сочиненія написаны Чайковскимъ въ концѣ 1887 года (ноябрь и декабрь) въ Майдановѣ.

Композиторъ удостоился благопріятнаго отзыва Великаго Князя, хотя Августѣйшій Критикъ похвалилъ новые романсы Чайковскаго далеко не въ одинаковой степени. «Вы слишкомъ добры»,—пишетъ Чайковскій

Великому Князю—называя «Вотъ миновала» только менѣе удачнымъ, мнѣ кажется, что этотъ романсъ просто очень неваженъ». Но Чайковскій обѣщаетъ, что въ близкомъ будущемъ напишетъ новую серію романсовъ на стихи Великаго Князя.

Дальнѣйшая переписка между Великимъ Княземъ и Чайковскимъ носитъ, можно сказать, узко-профессіональный характеръ, причемъ композиторъ проявляетъ громадную начитанность и чуткость къ красотамъ стихосложенія. Августѣйшій Корреспондентъ, съ своей стороны, дѣлаетъ Чайковскому интересныя музыкальныя замѣчанія, которыя принимаются композиторомъ съ должной признательностью и полнымъ постиженіемъ ихъ справедливости.

Великій Князь распространяется о четвертой симфоніи Чайковскаго, объ его же Манфредѣ, причемъ послѣднее твореніе, повидимому, не получило одобренія Великаго Князя. «Я не думаю сердиться—пишетъ Чайковскій Великому Князю—по поводу замѣчанія Вашего Высочества о «Манфредѣ»: Вы совершенно правы и лишь слишкомъ снисходительны». Вмѣстѣ съ тѣмъ Чайковскій благодаритъ Великаго Князя за одобреніе четвертой симфоніи, являющейся «однимъ изъ любимѣйшихъ дѣтищъ» самого композитора.

Великій Князь любилъ Брамса, но въ данномъ случаѣ Чайковскій прямо заявляетъ, что онъ совершенно не сходится съ мнѣніемъ своего Августѣйшаго Корреспондента, прося извиненія, если Великому Князю непріятно, что онъ такъ рѣзко выразилъ свое несочувствіе къ музыкѣ автора «Нѣмецкаго реквіема».

Не лишено также интереса отмѣтить, что въ одномъ изъ своихъ писемъ Великій Князь откровенно высказался, что ему непріятно неоднократное повтореніе темы скерцо въ девятой симфоніи Бетховена и снова Чайковскій не соглашается съ мнѣніемъ Великаго Князя. Но за то они сходятся въ своемъ обожаніи Моцарта, «Реквіемъ» котораго Великій Князь рѣшилъ исполнить у себя въ Мраморномъ дворцѣ.

Во всѣхъ этихъ сужденіяхъ о музыкѣ и литературѣ всегда сказы-

вается такое взаимное уваженіе и любовь къ предмету, что нельзя читать этихъ писемъ безъ глубочайшаго интереса. Вдобавокъ приходится констатировать несомнѣнное вліяніе композитора на поэта и наоборотъ.

Въ октябрскомъ письмѣ 1889 года Чайковскій благодаритъ Великаго Князя за присылку новыхъ стихотвореній, причемъ, между прочимъ, говоритъ: «Радуюсь, что вдохновеніе стало теперь часто посѣщать Васъ, и отъ всей души желаю, чтобы въ pendant къ «Сиренѣ» изъ подъ Вашего пера выходили пьесы съ новыми ритмическими комбинаціями. Какъ я буду гордиться, что, быть можетъ, отчасти *вслѣдствіе моихъ самоувѣренныхъ разглагольствованій о размѣрахъ и стопахъ, русская поэзія обогатится новыми стихотворными формами*». Въ одномъ изъ ближайшихъ писемъ Чайковскій уже откровенно заявляетъ: «Испытываю чувство горделиваго сознанія, что *превосходное стихотвореніе Ваше* [1]) *создалось отчасти вслѣдствіе моихъ прошлогднихъ писемъ къ Вамъ*». Затѣмъ Чайковскій распространяется относительно мысли, легшей въ основаніе этого стихотворенія, и продолжаетъ: «Не есть ли стихотвореніе Вашего Высочества отголосокъ того же высшаго чувства гуманности, которое такъ плѣняетъ меня въ Толстомъ, и могу ли я не восхищаться мыслью, лежащей въ основѣ Вашей пьесы».

И далѣе: «Что касается формы, то она вышла безусловно прелестна. Эти, смѣняющія другъ друга, различныя трехсложныя стопы совершенно очаровали меня. Вы доказали, что русскій языкъ гораздо болѣе гибокъ, чѣмъ думали наши стихотворцы и что нѣтъ никакой необходимости держаться безусловной равномѣрности и правильности ритмическихъ послѣдованій въ стихѣ. А какая прелесть ямбъ (въ первомъ стихѣ «меня», во второмъ «мои» и т. д.), попавшій въ компанію трехсложныхъ стопъ. Я горжусь, я торжествую, я радуюсь смѣлой иниціативѣ Вашей и умоляю Ваше Высочество продолжать опытъ подобнаго рода. Если позволите, сдѣлаю маленькое замѣчаніе. Мнѣ не совсѣмъ нравится слишкомъ близкое

[1]) Рѣчь идетъ о стихотвореніи, посвященномъ Чайковскому: «О, люди, вы часто меня язвили такъ больно».

сосѣдство двухъ «и» («И если вдвойнѣ» и т. д. и рядомъ почти «И какъ не простить»). Быть можетъ, одно изъ этихъ «И» можно передѣлать въ «Но».

И вотъ сопоставляя эти строфы въ первоначальномъ видѣ съ слѣдующимъ изданіемъ, мы видимъ, что Августѣйшій Поэтъ послушался совѣта композитора. До указанія Чайковскаго мы читаемъ: «И если вдвойнѣ позднѣе скорбите, Мнѣ жаль васъ, какъ малыхъ дѣтей», а затѣмъ мы находимъ: «Но если позднѣй скорбите вы вдвое», и т. д.

Послѣ приведеннаго примѣра вліянія П. И. на форму стиха у К. Р. не безъ интереса показать, что и онъ съ своей стороны также вызвалъ кой-какія передѣлки въ твореніяхъ Чайковскаго. Вотъ одинъ изъ примѣровъ. Рѣчь идетъ объ оперѣ «Пиковая дама». Въ одномъ изъ писемъ къ К. Р. композитору хочется высказаться по поводу замѣчаній, сдѣланныхъ Августѣйшимъ Поэтомъ.

«Я вѣдь знаю,—пишетъ Чайковскій,—какъ мало у Васъ досуга, между тѣмъ Вы удѣлили часть своего свободнаго времени для написанія существеннаго отзыва объ этой оперѣ. Радуюсь, что въ общемъ опера Вамъ нравится... Ваши указанія на погрѣшности противъ декламаціи, вѣроятно, слишкомъ снисходительны. Въ этомъ отношеніи я неисправимъ... За указаніе на слово «какъ», попавшееся некстати на акцентированную часть такта, очень, очень благодаренъ. Я какъ разъ исправляю теперь всѣ недосмотры и ошибки перваго изданія и замѣчаніемъ Вашимъ воспользовался немедленно».

«Что касается повторенія словъ и даже цѣлыхъ фразъ, то я долженъ сказать Вашему Высочеству, что тутъ діаметрально расхожусь съ Вами... Я не нахожу ничего несогласнаго съ истиной въ томъ, что старая, недальняя гувернантка, при всякомъ удобномъ случаѣ повторяетъ при нотаціи и внушеніи свой вѣчный рефрэнъ о приличіяхъ...

«Тѣмъ не менѣе, мнѣ до того несносна мысль, что въ «Пиковой дамѣ» есть мѣсто, которое Вамъ противно, мнѣ такъ хочется, чтобы именно Вамъ она была какъ можно болѣе по душѣ,—что я немедленно измѣнилъ

текстъ въ сценѣ гувернантки, распекающей дѣвицъ, и теперь повтореніе фразы если и есть, то мотивированное... То, что вы говорите о первой сценѣ въ Лѣтнемъ Саду, совершенно вѣрно, я тоже очень боюсь, какъ бы это не вышло нѣсколько опереточно, балаганно».

Изъ приведенной выписки съ достаточной очевидностью явствуетъ, какъ сильно Великій Князь интересовался творчествомъ Чайковскаго и какъ композиторъ прислушивался къ его мнѣнію даже тогда, когда онъ не былъ вполнѣ согласенъ съ своимъ Августѣйшимъ Критикомъ.

Великій Князь, судя по письмамъ Чайковскаго, рекомендовалъ композитору сюжеты для звуковой иллюстраціи. Между ними шла переписка относительно созданія оперы изъ Пушкинской «Капитанской дочкѣ» и сочиненія музыки на текстъ Апухтинскаго «Реквіема». Предложенія Великаго Князя не были использованы композиторомъ, несмотря на то, что въ особенности послѣдній сюжетъ былъ признанъ Чайковскимъ вполнѣ для музыкальныхъ цѣлей пригоднымъ.

Тѣмъ болѣе любопытно отмѣтить, что крупнѣйшее художественное произведеніе Великаго Князя, его «Царь Іудейскій», былъ созданъ какъ будто по духовному толчку, данному Августѣйшему Поэту композиторомъ.

Въ октябрѣ 1889 года Чайковскій писалъ Великому Князю слѣдующее: «Ваше Высочество говорите, что не надѣетесь написать что-нибудь крупное. Я же, ввиду вашей молодости, совершенно увѣренъ, что вы ихъ напишете нѣсколько. Такъ какъ вы имѣете счастье обладать живымъ, теплымъ, религіознымъ чувствомъ (это отразилось во многихъ стихотвореніяхъ Вашихъ), то не выбрать ли Вамъ Евангельскую тему для Вашего ближайшаго крупнаго произведенія. *А что, если бы, напримѣръ, всю жизнь Іисуса Христа разсказать стихами?* Нельзя себѣ представить болѣе колоссальнаго, но вмѣстѣ съ тѣмъ и болѣе благодарнаго сюжета для эпопеи. *Если же Васъ пугаетъ грандіозность задачи,—то можно удовольствоваться однимъ изъ эпизодовъ жизни Іисуса Христа, напримѣръ, хотя бы Страстями Господними.* Мнѣ кажется, что если съ Евангельской простотой

и почти буквально придерживаясь текста, напримѣръ, Евангелиста Матвѣя изложить эту трогательнѣйшую изъ всѣхъ исторій стихами, то впечатлѣніе будетъ подавляющее».

Совѣтъ Чайковскаго былъ использованъ К. Р., создавшимъ свою проникновенную драму на рекомендованный ему Чайковскимъ сюжетъ.

Въ связи съ постановкой этой драмы не лишне упомянуть о тѣхъ впечатлѣніяхъ, которыя были вынесены композиторомъ А. К. Глазуновымъ, по порученію Великаго Князя написавшемъ музыку къ «Царю Іудейскому». «Вдохновенныя строки «Царя Іудейскаго», говоритъ А. К. Глазуновъ, не разъ подымали мою энергію, не разъ вдохновляли меня на работу въ тѣ минуты, когда я чувствовалъ упадокъ настроенія. Я пережилъ и перечувствовалъ каждую строку, каждое слово «Царя Іудейскаго» и рѣдко когда мнѣ удавалось писать такъ легко и свободно, черпая свое вдохновеніе всецѣло отъ произведенія».

Не только къ драмѣ «Царь Іудейскій» написана музыка. Другое выдающееся произведеніе Великаго Князя также получило звуковое воплощеніе. «Севастьянъ-мученикъ» положенъ на музыку Ю. Блейхманомъ.

Стихотворенія Великаго Князя служили творческимъ источникомъ для многихъ выдающихся композиторовъ. Ихъ музыкальная пригодность оцѣнена не только Чайковскимъ, но и Римскимъ-Корсаковымъ, Кюи, Рахманиновымъ, Калинниковымъ, и многими другими. Тѣмъ болѣе любопытно, что Великій Князь не воспользовался своимъ творчествомъ, когда его охватило музыкально-творческое вдохновеніе.

Онъ прибѣгъ къ поэзіи Виктора Гюго, Майкова и графа А. К. Толстого. У Великаго Князя имѣются шесть романсовъ. Ихъ заглавія: «Лучъ денницы блеснулъ, дорогая» (посвящено королевѣ Ольгѣ), «Не вѣрь мнѣ, другъ, когда въ избыткѣ горя» (посвящено Великому Князю Димитрію Константиновичу), «Онъ ужъ снился мнѣ когда-то» (посвящено королевѣ эллиновъ Ольгѣ Константиновнѣ), «О не пытайся духъ унять тревожный» (посвящено Великому Князю Сергѣю Александровичу), «Далеко на самомъ морѣ» (посвящено Великой Герцогинѣ Виртембергской) и «Гор-

ними тихо летѣла душа небесами» (посвящено королевѣ эллиновъ Ольгѣ Константиновнѣ).

Великій Князь былъ тѣсно связанъ съ Императорскимъ русскимъ музыкальнымъ обществомъ. При дѣятельномъ Его участіи совершилось нѣсколько крупныхъ событій въ жизни этого высшаго русскаго музыкальнаго учрежденія.

При Немъ же состоялось торжественное освященіе нынѣшняго зданія консерваторіи и открытіе мраморной статуи А. Г. Рубинштейна, помѣщенной тамъ же, въ фойэ большого зала. Среди стихотвореній Великаго Князя имѣется одно, посвященное великому піанисту, который пользовался большимъ расположеніемъ Августѣйшаго Поэта. Только въ 1908 году Великій Князь отказался отъ званія вице-предсѣдателя Императорскаго русскаго музыкальнаго общества.



М. Г. САВИНА ВЪ РОЛИ КУРОСЛѢПОВОЙ.
«ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

(1890—1914).

П. О. МОРОЗОВА.

ИЗДАНІЕ «Ежегодника Императорскихъ Театровъ» было предпринято Дирекціей по мысли П. П. Гнѣдича, А. Е. Молчанова и В. П. Погожева, въ видѣ «опыта иллюстрированнаго отчета» о дѣятельности Императорскихъ театровъ, начиная съ сезона 1890—1891 гг., и по первоначальному своему плану должно было имѣть характеръ только справочнаго пособія. «Издатели сочтутъ свою задачу выполненной», сказано было въ предисловіи къ первому выпуску,— «если любители театра найдутъ въ помѣщенныхъ здѣсь свѣдѣніяхъ и рисункахъ матеріалъ для возстановленія, хотя отчасти, полной картины сезона, а будущій театральный историкъ—достаточное количество фактическихъ данныхъ, достовѣрность и точность которыхъ обезпечена заимствованіемъ ихъ изъ оффиціальнаго источника».

Этотъ первый выпускъ «Ежегодника», вслѣдствіе техническихъ затрудненій, связанныхъ съ печатаніемъ болѣе 170-ти рисунковъ, значительно запоздалъ появленіемъ въ свѣтъ: онъ вышелъ только въ февралѣ 1892 г. Въ немъ были помѣщены: репертуаръ Императорскихъ театровъ обѣихъ столицъ за сезонъ 1890—1891 гг., списокъ всѣхъ исполненныхъ въ этомъ сезонѣ пьесъ (русская драма, опера, балетъ и французская драма), списки артистовъ, личнаго состава служащихъ по монтировочной части, личнаго состава театральнаго управленія. Далѣе слѣдовало «Обозрѣніе дѣятельности Императорскихъ сценъ въ сезонѣ 1890 – 1891 гг.», съ краткимъ изложеніемъ содержанія новыхъ пьесъ, и рядъ мелкихъ статей: о нѣмецкихъ спектакляхъ труппы Бока, объ артистѣ Музилѣ (по поводу 25-лѣтія его службы), объ Императорскихъ театральныхъ училищахъ и объ обществахъ:

С.-Петербургскомъ Филармоническомъ, для пособія нуждающимся сценическимъ дѣятелямъ и русскихъ драматическихъ писателей, а также некрологи скончавшихся въ теченіе сезона артистовъ. Въ концѣ книжки даны были планы Императорскихъ Театровъ съ указаніемъ цѣнъ на мѣста и свѣдѣнія о центральной библіотекѣ, фотографіи и складахъ монтировочнаго инвентаря Дирекціи, замѣтка о портретѣ М. С. Щепкина въ Московскомъ Маломъ Театрѣ и списокъ драматическихъ произведеній скончавшагося въ 1891 г. бывшаго актера и режиссера Н. И. Куликова (55 пьесъ оригинальныхъ и 79 переводныхъ).

Указанные выше отдѣлы стали, такъ сказать, основными для послѣдующихъ годовъ «Ежегодника».

Со второго года изданія (сезонъ 1891—1892 гг.) редакторомъ «Ежегодника» сдѣлался А. Е. Молчановъ, который позаботился о томъ, чтобы придать этому изданію болѣе интересный и притомъ научно-литературный характеръ. Взглядъ новаго редактора на задачу «Ежегодника» нашелъ себѣ выраженіе въ статьѣ *Н. М. Лисовскаго*, посвященной обзору литературы по театру и музыкѣ за 1889—1891 гг. «Для правильной и научной разработки вопросовъ искусства»,—говоритъ авторъ этой статьи,—«для развитія у насъ литературы по театру и музыкѣ необходимъ свой особый журналъ. Противъ этого, разумѣется, никто не станетъ спорить. Это доказываетъ рядъ попытокъ создать журналъ частный, но цѣлый рядъ неудачъ въ этомъ дѣлѣ съ не меньшею убѣдительностью доказываетъ также, что оно не можетъ обойтись безъ содѣйствія правительства. Необходимъ журналъ или частный, съ правительственною субсидіею, или казенный. Въ обоихъ случаяхъ программа его должна быть пріурочена къ *научной разработкѣ вопросовъ театра и музыки* какъ въ отношеніи теоріи искусства, такъ и въ отношеніи его исторіи».

Желая возможно ближе подойти къ осуществленію такой программы А. Е. Молчановъ помѣстилъ во второмъ томѣ «Ежегодника» рядъ историческихъ статей, вызванныхъ памятными годовщинами: *В. В. Стасова*—«Русланъ и Людмила» Глинки (по поводу 50-лѣтія); *Д. Д. Коровякова*—

«Фонвизинъ» и *П. И. Вейнберга* — «У Фонвизина», прологъ-пьеса въ одномъ дѣйствіи, въ стихахъ (по случаю столѣтія); «Я. Б. Княжнинъ» (къ 150-й годовщинѣ его рожденія); «Женитьба» и «Игроки» Гоголя (къ 50-лѣтію), а также упомянутое выше обозрѣніе литературы по театру и музыкѣ *Н. М. Лисовскаго*, составленное съ исчерпывающею полнотою и обстоятельностью. Къ этому же тому «Ежегодника» былъ приложенъ каталогъ русскаго отдѣла Вѣнской международной театральной и музыкальной выставки, съ краткимъ предисловіемъ, въ которомъ перечислены важнѣйшіе факты изъ исторіи русскаго театра.

Въ третьемъ сезонѣ «Ежегодника» (1892—1893) также нашелъ себѣ мѣсто рядъ историческихъ статей, изъ которыхъ укажемъ: *В. Ѳ. Солнцева*—«Сумароковъ, какъ драматургъ»; *Д. Д. Коровякова*—«И. И. Сосницкій»; воспоминанія о Глинкѣ его сестры *Л. И. Шестаковой*, съ примѣчаніями и дополненіями В. В. Стасова; біографическій очеркъ Ц. А. Кюи; воспоминаніе о Чайковскомъ *Г. А. Лароша* и др.

Заботы А. Е. Молчанова о развитіи историко-литературной части «Ежегодника» привели къ тому, что эта часть, значительно увеличившаяся въ объемѣ, была, начиная съ сезона 1893—1894 гг., выдѣлена въ особыя приложенія, которыя и стали выпускаться отдѣльными книжками, по три въ годъ. Въ этомъ и дальнѣйшихъ трехъ сезонахъ въ приложеніяхъ къ «Ежегоднику» было напечатано много очень цѣнныхъ для исторіи нашего театра XVIII и XIX вв. изслѣдованій и статей. Независимо отъ этого, въ самомъ «Ежегодникѣ» постоянно печатались біографическіе очерки и воспоминанія, пріуроченныя къ годовщинамъ различныхъ театральныхъ и музыкальныхъ дѣятелей. Такимъ образомъ, «Ежегодникъ» получилъ такое содержаніе, которое сдѣлало его дѣйствительно необходимымъ справочнымъ изданіемъ для историковъ нашего театра и литературы.

Подъ редакціей А. Е. Молчанова вышло семь томовъ «Ежегодника» и 15 книжекъ приложеній къ нему.

Начиная съ сезона 1898—1899 гг., редакція «Ежегодника» перешла къ С. П. Дягилеву. За этотъ сезонъ былъ изданъ только краткій отчетъ,

т. е. репертуаръ, списокъ пьесъ и списки личнаго состава театральнаго вѣдомства обѣихъ столицъ, и только въ слѣдующемъ сезонѣ появился полный «Ежегодникъ» съ тремя приложеніями. Во внѣшности изданія произошли большія перемѣны: изъ обычнаго формата въ 8-ку книги были увеличены до 4-ки и стали печататься на роскошной мѣловой бумагѣ, съ превосходными фотогравюрами на отдѣльныхъ листахъ и цинкографіями въ текстѣ; даже тонкая бумага, которою были проложены фотогравюры, отличалась особымъ изяществомъ рисунка. Что касается содержанія, то въ этомъ отношеніи самый «Ежегодникъ» почти не отличался отъ типа, установленнаго прежнею редакціею: здѣсь было то же обычное «обозрѣніе» дѣятельности Императорскихъ Театровъ, тѣ же «юбилейныя» замѣтки, некрологи и т. п. мелкія свѣдѣнія; уменьшилось только число рисунковъ, изображающихъ артистовъ и артистокъ въ исполненныхъ ими въ теченіе сезона новыхъ роляхъ, и, какъ новость, все чаще и чаще стали появляться изображенія не артистовъ, а статистовъ, т. е., въ сущности, не типовъ, а костюмовъ. Въ трехъ книжкахъ приложеній (сезона 1899—1900 гг.) были помѣщены разныя статьи о театрѣ и музыкѣ—уже гораздо болѣе популярнаго содержанія по сравненію съ тѣми, какія печатались при А. Е. Молчановѣ, и, между прочимъ, нѣсколько рефератовъ, прочитанныхъ въ Александринскомъ и Михайловскомъ театрахъ на спектакляхъ для учащейся молодежи.

С. П. Дягилевъ оставался редакторомъ «Ежегодника» въ теченіе только одного сезона 1899—1900 гг. Затѣмъ редактированіе этого изданія было передано чиновнику особыхъ порученій при Директорѣ Императорскихъ Театровъ Л. А. Гельмерсену.

Л. А. Гельмерсенъ—человѣкъ, далекій отъ литературы (хотя и бывшій переводчикомъ нѣсколькихъ нѣмецкихъ пьесъ), былъ мало подготовленъ къ исполненію возложеннаго на него порученія, но, какъ аккуратный чиновникъ, старался исполнять его по мѣрѣ силъ. Для иллюстрацій основной части «Ежегодника» онъ воспользовался матеріаломъ, собраннымъ еще при г. Дягилевѣ, позаботившись при этомъ объ удешевленіи

изданія и устранивъ появившуюся въ «дягилевскомъ» сезонѣ роскошь. По содержанію основная часть изданія осталась прежнею; въ приложеніяхъ сезона 1900—1901 гг. нашли себѣ мѣсто даже болѣе цѣнныя для историка театра статьи, но здѣсь же явилось и нововведеніе, именно были напечатаны двѣ пьесы: одна—оригинальная, «Мамуся» В. С. Лихачова, другая—переводная, «Замѣстительницы» Бріе, въ переводѣ П. П. Гнѣдича.

За сезонъ 1901—1902 гг. Л. А. Гельмерсенъ, вмѣсто трехъ книжекъ приложеній, далъ шесть; но книжки эти были не велики по объему и содержали въ себѣ почти исключительно краткія некрологическія замѣтки и юбилейныя біографіи. Выдѣлялась по своему содержанію только одна статья *И. И. Иванова*: «Личность Гоголя и его психологія, какъ художника» (прил. 2). Напечатаны были также двѣ переводныя драмы: «Жажда жизни» А. Федорова и «Оскудѣніе» («Жанина») Альбера Гинона.

Весной 1905 г. Л. А. Гельмерсенъ скончался и редактированіе «Ежегодника» перешло къ П. П. Гнѣдичу.

Новому редактору пришлось получить готовымъ весь матеріалъ, собранный Гельмерсеномъ для XIII выпуска (сезона 1902—1903 гг.) и осталось только прослѣдить за окончаніемъ его печатанія, да прибавить къ имѣвшемуся художественному матеріалу геліогравюру съ неизданнаго портрета А. Н. Островскаго. Вмѣстѣ съ XIII выпускомъ «Ежегодника» было издано три книжки приложеній, въ которыхъ, между прочимъ, помѣщены интересныя статьи *С. П. Соловьева*: «Двадцать пять лѣтъ изъ жизни Московскаго театра» (прил. 1) и *В. И. Родиславскаго*: «М. С. Щепкинъ на московской сценѣ», а также пьесы: «Измѣна» кн. Сумбатова (прил. 2), «Сильные и слабые» Тимковскаго (прил. 1) и рядъ юбилейныхъ и некрологическихъ замѣтокъ (прил. 3).

Подъ редакціей П. П. Гнѣдича, какъ и слѣдовало ожидать, литературная часть «Ежегодника», бывшая при Гельмерсенѣ въ «загонѣ», снова оживилась. Въ приложеніи къ XIV выпуску (сезонъ 1903—1904 гг.), кромѣ обычныхъ юбилейныхъ и некрологическихъ замѣтокъ, появились интересныя статьи о семьѣ Каратыгиныхъ, о столѣтіи семьи Самойловыхъ на

русской сценѣ и историческіе этюды г. *Михайловскаго*: «Актеры» и г. *Сѣверцева-Полилова*: «Французскіе актеры въ 1820—1830 годахъ». Да и въ самомъ «Ежегодникѣ» обозрѣнія дѣятельности Императорскихъ театровъ стали замѣтно живѣе и содержательнѣе. Рисунки, какъ въ текстѣ, такъ и на отдѣльныхъ листахъ, также были очень хороши; между прочимъ, было воспроизведено нѣсколько рѣдкихъ старыхъ портретовъ и гравюръ, относящихся къ театру и его дѣятелямъ.

Въ слѣдующемъ сезонѣ (1904—1905 гг.) приложеніе къ «Ежегоднику» получило уже исключительно историческій и литературный характеръ. Здѣсь были помѣщены статьи барона *Н. В. Дризена*: «Стопятидесятилѣтіе Императорскихъ театровъ» (по новымъ архивнымъ свѣдѣніямъ) и «Къ біографіи Д. В. Аверкіева» и начало обширнаго, также по архивнымъ матеріаламъ составленнаго, труда *В. П. Погожева*: «Столѣтіе организаціи Императорскихъ Московскихъ театровъ». Это историческое обозрѣніе, чрезвычайно цѣнное для знакомства съ состояніемъ Московской сцены въ первой половинѣ минувшаго столѣтія, было доведено въ «Ежегодникѣ» только до 1826 года; впослѣдствіи, въ 1908 г., издано было отдѣльной книгой (въ видѣ приложенія къ XVII выпуску «Ежегодника») продолженіе, заключающее въ себѣ обзоръ за 1826—1831 гг., но, къ сожалѣнію, на этомъ работа и остановилась...

Приложеніе къ «Ежегоднику» сезона 1905—1906 гг. также содержало въ себѣ много интереснаго въ историческомъ и литературномъ отношеніяхъ. Здѣсь явились статьи барона *Н. В. Дризена*: «Къ 75-лѣтію Александринскаго театра», *П. П. Гнѣдича*: «О репертуарѣ Александринскаго театра за 75 лѣтъ», «Некрасовъ, какъ водевильный куплетистъ», «Писемскій, какъ драматургъ», біографія Ѳ. А. Кони г. *Осипова*, «Къ столѣтію перваго выхода на публичную сцену М. С. Щепкина» г. *Горновскаго*, «Французскій театръ въ 1775—1780 гг. въ Петербургѣ и Москвѣ»—*Г. Т. Сѣверцева* и др.

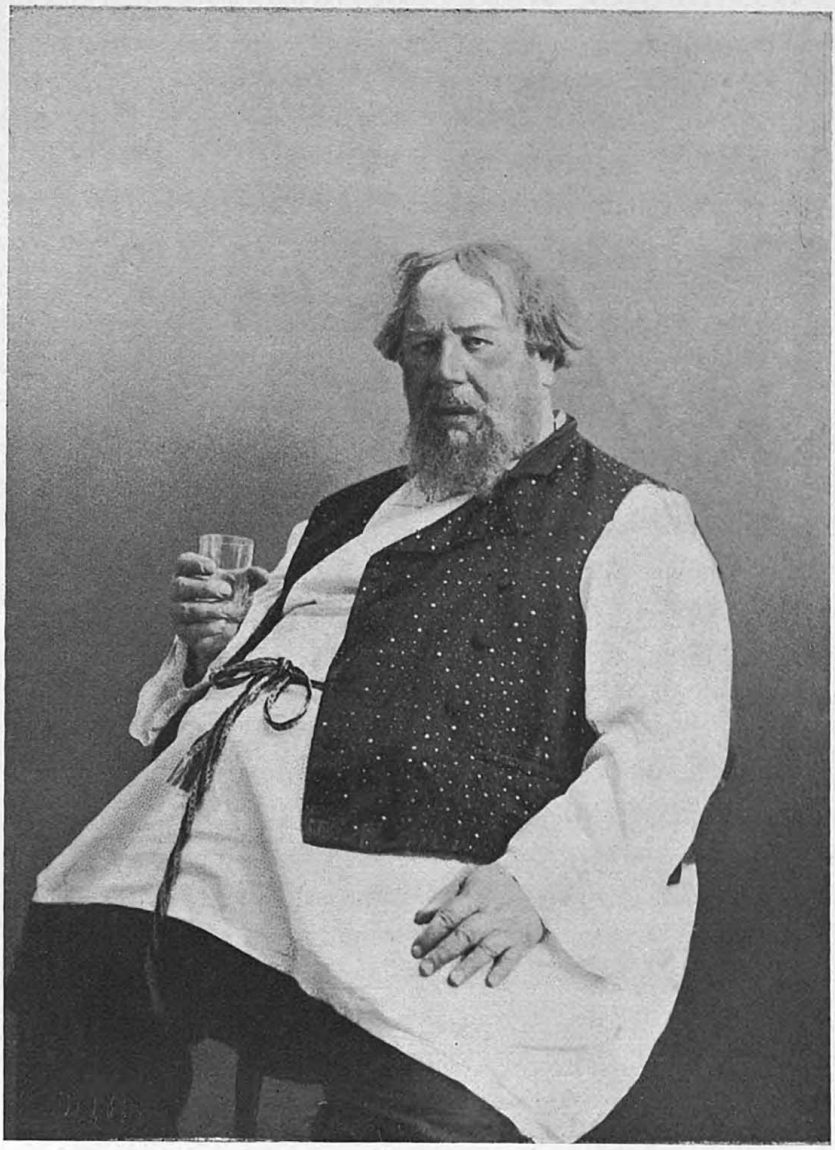
Нельзя, однако же, не замѣтить, что редакторъ «Ежегодника», бывшій въ то же время и управляющимъ русскою драматическою труппою,

при обширныхъ и многосложныхъ занятіяхъ по этой послѣдней должности, имѣлъ въ своемъ распоряженіи лишь весьма ограниченный досугъ для редакціонной, собственно, работы. По этой причинѣ изданіе, которое должно было выходить аккуратно каждый годъ, въ концѣ сезона, всегда значительно опаздывало, а подъ конецъ редакторства П. П. Гнѣдича опоздало ровно на два сезона. Такимъ образомъ, даже и основная его часть—обозрѣніе сезона—утратила свою современность и пріобрѣла значеніе только исторической справки. Недостатокъ времени, удѣляемаго редакторомъ на труды по изданію, не могъ не отразиться и на всемъ его составѣ. XVII выпускъ «Ежегодника» (сезонъ 1906—1907 гг.) вышелъ совсѣмъ безъ приложеній литературнаго содержанія. То же повторилось и съ слѣдующимъ, XVIII выпускомъ (сезонъ 1907—1908 гг.), въ которомъ было помѣщено лишь нѣсколько небольшихъ статей по исторіи театра: «Два утра у Щепкина»—*Д. Смирнова*, «Матеріалы для исторіи Московскаго театра» (списокъ личнаго состава драматической и оперной труппъ съ начала 40-хъ гг. XIX в. по 1900 г.), «Роли Савиной за послѣднее десятилѣтіе»—*П. П. Гнѣдича*, и др.

Выше уже было приведено вполнѣ справедливое указаніе Н. М. Лисовскаго, основанное на фактахъ, что журналъ, посвященный вопросамъ театра, можетъ существовать у насъ не иначе, какъ съ пособіемъ отъ правительства или въ видѣ казеннаго изданія, такъ какъ не можетъ расчитывать на широкій кругъ подписчиковъ, окупающихъ его расходы. Нѣтъ сомнѣнія, однако, что убытки казны по изданію «Ежегодника» могли бы быть значительно меньше, если бы это изданіе выходило своевременно, съ каждымъ годомъ развиваясь и совершенствуясь, а также если бы приняты были необходимыя мѣры для того, чтобы сдѣлать его извѣстнымъ возможно болѣе широкому кругу читателей. Исполненіе перваго изъ этихъ условій зависѣло, конечно, отъ редакціи «Ежегодника», а исполненіе второго должно было бы лежать на обязанности учрежденія, завѣдующаго хозяйственною частью изданія. Къ сожалѣнію, редакція, по указанной выше причинѣ, не могла справиться съ своей задачей, да и для

распространенія изданія не было принято почти никакихъ мѣръ. Послѣдствіемъ такого совершенно ненормальнаго положенія дѣла явилась крайне ничтожная подписка на «Ежегодникъ», причемъ образовались огромныя «залежи» изданія за прежніе годы, съ которыми хозяйственное управленіе не знало, что дѣлать. Во избѣжаніе дальнѣйшихъ убытковъ, вмѣсто того, чтобы принять всѣ мѣры къ оживленію и усовершенствованію «Ежегодника» и затѣмъ къ широкому его распространенію, въ концѣ 1908 г. рѣшено было совсѣмъ прекратить его изданіе. Съ этимъ рѣшеніемъ, однако, не благоугодно было согласиться Его Императорскому Величеству, такъ какъ Государь изволилъ найти изданіе «Ежегодника» все-таки полезнымъ и необходимымъ.

Начиная съ 1909 года, редакція «Ежегодника» была поручена барону Н. В. Дризену. Вступивъ въ девятнадцатый годъ своего существованія, изданіе значительно измѣнилось, какъ по своей внѣшности и времени выхода въ свѣтъ, такъ и по своему содержанію. Оно было преобразовано въ театрально-литературный журналъ, выходящій семь-восемь разъ въ годъ, примѣнительно къ сезону Императорскихъ театровъ, книжками въ 10—12 печатныхъ листовъ, съ иллюстраціями внѣ текста. Такимъ образомъ, можно сказать, что центромъ тяжести новаго журнала, вмѣсто прежняго «обозрѣнія дѣятельности» театровъ, сдѣлались теперь бывшія «приложенія», получившія новое содержаніе, «обозрѣнія» же стали помѣщаться «между прочимъ», какъ обязательный статистическій матеріалъ. При этомъ и самая программа журнала была существенно расширена: въ немъ стали помѣщаться статьи, касающіяся не однихъ только Императорскихъ театровъ, но и частныхъ, и иностранныхъ, статьи по исторіи и теоріи драматическаго искусства, музыки, балета, отчеты о новыхъ книгахъ, посвященныхъ разнымъ отраслямъ театральнаго дѣла, и т. д. По мысли своихъ основателей, «Ежегодникъ» долженъ былъ быть изданіемъ совершенно «объективнымъ»: изъ него исключалась, какъ неумѣстная, всякая «критика». Теперь, наоборотъ, почти всѣ статьи журнала получили именно критическій характеръ, и даже прежнія совершенно оффиціальныя



К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ КУРОСЛѢПОВА.
«ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ» А. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

и безцвѣтныя «обозрѣнія» должны были уступить мѣсто критическимъ отчетамъ о новыхъ постановкахъ Императорской сцены, почему и стали называться уже не «обозрѣніями», а «впечатлѣніями сезона».

Такимъ образомъ, обновленный «Ежегодникъ» поставилъ себѣ цѣлью возможно ближе подойти къ тому типу театрально-литературнаго журнала, который, повидимому, наиболѣе соотвѣтствовалъ бы запросамъ научной разработки различныхъ сторонъ театральнаго дѣла, въ широкомъ смыслѣ этого понятія. Обозрѣвая теперь содержаніе 42-хъ книжекъ журнала, вышедшихъ въ теченіе послѣднихъ шести лѣтъ, нельзя не замѣтить, что слабую сторону изданія составляла нѣкоторая случайность подбора статей, едва ли, впрочемъ, устранимая при обязательности срочнаго выхода книжекъ, и, въ особенности, случайность и недостаточность иллюстрацій. Это послѣднее обстоятельство находитъ себѣ объясненіе въ томъ, что художественная часть «Ежегодника», при его преобразованіи, была поставлена въ совершенно самостоятельное, независимое отъ редакціи, положеніе: для обсужденія этой стороны дѣла былъ образованъ особый «художественный совѣтъ», при участіи А. Я. Головина и К. Д. Чичагова. Совѣту, однако, пришлось въ дѣйствительности ограничиться только разсмотрѣніемъ фотографій, доставляемыхъ г. Фишеромъ и большею частью настолько неудовлетворительныхъ, что онѣ никакъ не могли служить украшеніемъ журнала. По этой причинѣ количество иллюстрацій въ новомъ «Ежегодникѣ», по сравненію съ прежнимъ, оказывалось совершенно ничтожнымъ, а въ особенности чувствовался читателями журнала недостатокъ изображеній любимыхъ артистовъ и артистокъ, что не могло не отражаться невыгоднымъ образомъ и на хозяйственной сторонѣ изданія.

Что касается собственно литературнаго содержанія «Ежегодника», то въ этомъ отношеніи въ нѣкоторыхъ кругахъ читателей установилось мнѣніе, что редакція предпочитаетъ обсужденіе общихъ театральныхъ вопросовъ предметамъ, касающимся спеціально жизни Императорскихъ театровъ. Мнѣніе это, однако, едва ли справедливо по существу. Въ полномъ сознаніи своей обязанности служить отраженіемъ, прежде всего, текущей жизни

Императорскихъ театровъ, журналъ, въ силу различныхъ неблагопріятныхъ обстоятельствъ, вынужденъ былъ отступать отъ этой основной своей задачи. Такъ, напримѣръ, въ программу изданія входили, между прочимъ, характеристики новыхъ постановокъ, сдѣланныя самими режиссерами. Такія характеристики, иллюстрированныя соотвѣтствующими рисунками и изображеніями дѣйствующихъ лицъ данной пьесы, конечно, могли бы представить интересныя страницы той живой исторіи Императорскихъ театровъ, которая должна быть главною задачею «Ежегодника». Къ сожалѣнію, однако, этотъ матеріалъ оказался для редакціи совершенно недоступнымъ, такъ какъ, за исключеніемъ г. Мейерхольда въ Петроградѣ и гг. Платона и Н. К. Яковлева въ Москвѣ, ни одинъ изъ режиссеровъ не пожелалъ предоставить въ распоряженіе журнала своихъ трудовъ по этой части. Точно такъ же потерпѣлъ крушеніе и другой планъ редакціи—давать, въ видѣ монографій, характеристики отдѣльныхъ артистовъ, составленныя на основаніи ихъ собственныхъ автобіографическихъ данныхъ. Такимъ образомъ, вмѣсто живой современности, по отношенію къ Императорскимъ театрамъ, въ силу необходимости приходилось довольствоваться матеріаломъ, касающимся болѣе или менѣе отдаленнаго прошлаго, а современности искать въ заграничныхъ театрахъ и въ иностранной драматической литературѣ.

Несмотря, однако, на указанные недочеты, которыхъ нельзя считать совершенно неустранимыми, «Ежегодникъ» сдѣлался журналомъ, безъ котораго, конечно, не можетъ обойтись не только ни одинъ историкъ нашего театра, но и ни одинъ сколько-нибудь серьезный любитель театральнаго дѣла вообще. За послѣднія шесть лѣтъ изданія какъ современное состояніе нашего театра, такъ и его историческое прошлое нашли себѣ отраженіе въ большомъ количествѣ статей, представляющихъ несомнѣнную цѣнность. Не имѣя возможности подробно останавливаться здѣсь на характеристикѣ и оцѣнкѣ всего этого матеріала, считаемъ, однако, необходимымъ указать хотя бы на тѣ очень важныя историческія данныя, которыя заключаются, напримѣръ, въ перепискѣ А. Н. Верстовскаго съ А. М. Гедеоновымъ (1843—1859), въ запискахъ артистки А. И. Шубертъ, въ Хроникѣ Импера-

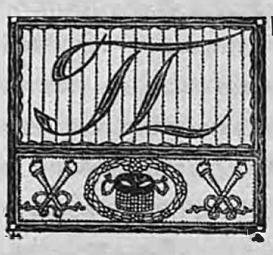
торскихъ Московскихъ театровъ В. А. Михайловскаго и, наконецъ, въ оставшемся, къ сожалѣнію, незаконченнымъ трудѣ г. Столпянскаго: «Лѣтопись Императорскихъ С.-Петербургскихъ Театровъ» съ 1881 г., которую предполагалось довести до сезона 1890—1891 гг., т. е. до начала изданія «Ежегодника» (теперь эта лѣтопись доведена только до 1886 г.). Въ отношеніи текущей жизни Императорскихъ театровъ внимательный читатель найдетъ также немало интереснаго въ постоянныхъ отчетахъ о новыхъ постановкахъ каждаго сезона, а обзоръ новостей заграничной театральной и музыкальной жизни и литературы можетъ доставить обильный матеріалъ для сравненій и выводовъ.

Наконецъ, нельзя не упомянуть еще и о томъ, что «Ежегодникъ», по примѣру прежнихъ лѣтъ, давалъ иногда въ приложеніяхъ и новыя пьесы. Такихъ пьесъ было напечатано всего пять: двѣ оригинальныхъ («Надежда, или Бонапартъ въ Москвѣ» С. Мамонтова и «Сестры Кедровы» Истомина-Григорьева) и три переводныхъ («Пастушка-Герцогиня» Лопе де-Вега, «Шутъ Тантрисъ» Э. Гардта и «Ланваль» Э. Штуккена).

Въ настоящее время, по соображеніямъ бюджетнаго характера, изданіе «Ежегодника» пріостановлено—будемъ надѣяться, что не навсегда. Необходимость театрально-литературнаго журнала такъ живо чувствуется всѣми, кто интересуется театромъ (а число такихъ лицъ, несомнѣнно, увеличивается), что отсутствіе его, даже и на короткое, сравнительно, время, представляется утратой, ничѣмъ не вознаградимой. За 24 года своего существованія «Ежегодникъ» успѣлъ изъ скромнаго статистическаго обозрѣнія развиться въ серьезный театральный органъ—и, безъ сомнѣнія, ему предстояло дальнѣйшее развитіе и совершенствованіе въ усвоенномъ имъ направленіи. Съ перерывомъ изданія, поскольку онъ вызывается дѣйствительною необходимостью, волей-неволей приходится мириться; но совершенное его прекращеніе было бы тяжкимъ ударомъ не только для нашей театральной литературы, но и для самого театра. Поэтому мы увѣрены, что вопросъ о возобновленіи «Ежегодника» будетъ поставленъ на очередь въ ближайшемъ будущемъ.

МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ ВЪ XVIII СТ.

Переводъ ВЯЧ. ПАСХАЛОВА.



ЕЧАТАЕМОЕ ниже описаніе Московскихъ театровъ въ концѣ XVIII столѣтія заимствовано изъ книги Іоганна Рихтера подъ заглавіемъ «Москва». •Эскизъ. 1799 in 8° [1]). Эскизъ этотъ состоитъ изъ ряда наблюденій, сдѣланныхъ авторомъ на протяженіи десяти лѣтъ, проведенныхъ имъ въ древней русской столицѣ. Его книжка, разсчитанная, главнымъ образомъ, на иностраннаго читателя, состоитъ изъ 12 главъ съ описаніемъ Московскихъ достопримѣчательностей и тѣхъ явленій обывательской жизни, которыя показались автору наиболѣе характерными. Изъ архитектурныхъ памятниковъ главное вниманіе удѣляется, конечно, Кремлю и Китай-городу. Описывая университетъ, Рихтеръ излагаетъ свои наблюденія надъ бытомъ профессоровъ и студентовъ. Затронута у него и литературная жизнь тогдашней Москвы. Останавливаютъ на себѣ вниманіе Рихтера климатическія особенности Москвы, окрестности столицы, уличный и домашній бытъ москвичей. Самъ авторъ такъ объясняетъ возникновеніе своей книги [2]). «Полной картины Москвы, говоритъ онъ, читатель не найдетъ въ моей книжкѣ. На такую работу я не имѣю ни времени, ни силъ. До сихъ поръ, однако, не было даже краткаго описанія, которое дало бы иностранцу понятіе объ этотъ замѣчательномъ городѣ. А между тѣмъ, даже для Германіи, гдѣ принято изучать иностранныя государства, Москва и москвичи—все еще terra incognita и даже образованные нѣмцы имѣютъ чрезвычайно фальшивое представленіе о древней русской столицѣ и ея жителяхъ. Мой небольшой очеркъ, такимъ образомъ, будетъ полезенъ для всякаго туриста иностранца, которому всегда очень трудно оріентироваться въ странѣ, чуждой ему по

[1]) Къ сочиненію приложена гравюра, изображающая сцену обученія Митрофанушки Кутейкинымъ.

языку и нравамъ. Пригодится моя книжка и москвичамъ, по большей части детально незнакомымъ съ достопримѣчательностями гигантской столицы.

Существующую «Топографію Москвы» Гейма [1]), (книгу, мало извѣстную за границей), я использовалъ, насколько возможно, ибо извѣстно, что всѣ «географіи» и «топографіи» быстро старѣютъ. Высказанныя въ моемъ эскизѣ мысли являются результатомъ моего взгляда на вещи и тѣхъ наблюденій, которыя я имѣлъ случай сдѣлать въ теченіе моего десятилѣтняго пребыванія въ Москвѣ. Безпартійность и скромность—добродѣтели-украшающія писателя. Историку же и бытописателю онѣ особенно не, обходимы. Пусть же и мое перо не обвинятъ въ отсутствіи этихъ качествъ.

Шестая глава книги Рихтера посвящена описанію Московскихъ театровъ, а въ концѣ своего труда авторъ, для объясненія понятія: Ouschitel (учитель) и Nanka (нянька) приводитъ содержаніе комедіи «Недоросль».

Переводъ VI-й главы и послѣдней XII-й мы и предлагаемъ вниманію читателей. *В. П.*

ШЕСТАЯ ГЛАВА.

Театръ.—Медоксъ.—Концертный и маскарадный залы.—Внутренность театра.—Ложи.—Партеръ.—Цѣны.—Актеры.—Сравненіе русскаго театра съ нѣмецкимъ.—Актерскій персоналъ. — Ожогинъ.—Мельникъ. — Сбитенщикъ. — Померанцевъ. — Шушеринъ. — Пономаревъ. — Актрисы:—Синявская,—Насова,—Кологривова. — Спектакли.—Оригиналы.—Переводы.—Пьесы Коцебу.—Балетъ.—Благонравіе партера.—Одобрительныя рукоплесканія.—Шумъ при представленіи неинтересныхъ пьесъ.

Англичанинъ Медоксъ состоитъ антрепренеромъ и дирижеромъ театра. Онъ прибылъ въ Москву приблизительно двадцать лѣтъ назадъ въ качествѣ фокусника. Безъ денегъ, безъ знанія мѣстнаго языка, безъ знакомства съ нравами и склонностями москвичей, отважился онъ снять театръ; и вотъ, благодаря своей настойчивости, предпріимчивости, быть можетъ и счастью,

---

[1]) Отъ этого ученаго мы можемъ ожидать еще новой исчерпывающей книги по топографіи Москвы, такъ какъ онъ собираетъ матеріалы уже въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ. І. Р.

благосклонному къ смѣльчакамъ, предпріятіе его вышло удачнымъ. Вскорѣ ему удалось найти солидный кредитъ и заново перестроить театръ. Зданіе этого театра одно изъ грандіознѣйшихъ зданій Москвы, богатой и безъ того великолѣпными памятниками строительнаго искусства. Оно заключаетъ въ себѣ, кромѣ театра, еще концертный и маскарадный залы, причемъ особенно замѣчателенъ этотъ послѣдній.

Онъ—рѣдкой величины, вмѣщаетъ въ себѣ 1500 человѣкъ и обошелся строителю въ 80,000 рублей. Зрительный залъ также одинъ изъ самыхъ большихъ въ мірѣ. Кромѣ четырехъ ярусовъ ложъ, въ немъ есть еще двѣ галлереи. Въ партерѣ, противъ сцены, тянутся два ряда скамеекъ, доходящихъ до самаго главнаго входа. По бокамъ имѣются кресла и всетаки остается значительное пустое пространство. Нѣкоторыя ложи со вкусомъ и парадно драпированы и украшены зеркалами и канделябрами.

Ложи абонируются ежегодно на извѣстное число представленій; однако, новыя и особенно популярныя пьесы даются по внѣабонементнымъ днямъ и за наличную плату. Годовой наемъ ложи отъ трехсотъ до тысячи рублей и болѣе. Кресла партера стоятъ одинъ рубль за спектакль. Всѣ эти цѣны доказываютъ, какъ велико удовольствіе, доставляемое театромъ публикѣ и какъ велика московская роскошь. Рѣдко какая нибудь ложа остается незанятой, а партеръ всегда бываетъ полонъ.

Актерамъ и актрисамъ здѣсь не такъ поклоняются, какъ въ Германіи и другихъ европейскихъ странахъ; съ другой стороны, нѣтъ противъ нихъ и предубѣжденія, которое исключило бы ихъ изъ общества или, по крайней мѣрѣ, унизило бы ихъ въ глазахъ нѣкоторыхъ классовъ, какъ это случается повсемѣстно въ Германіи. Актеру здѣсь, какъ и всякому другому художнику, оказываютъ почетъ люди знатные и незнатные, разъ онъ этого заслуживаетъ, но не обожествляютъ его и его искусство въ ущербъ другимъ талантливымъ людямъ. И если его ставятъ ниже поэта, живописца, ученаго, то все же, нигдѣ ему не приходится стыдиться своего искусства, никогда оно не будетъ предметомъ упрека. Если, при томъ, онъ добрый и спокойный человѣкъ, то онъ, наравнѣ со всѣми, пользуется общественными правами и

преимуществами. Нигдѣ искусство его не стоитъ ему поперекъ дороги. Никакой предразсудокъ не тяготѣетъ надъ его профессіей. Онъ всюду встрѣчаетъ внимательное къ себѣ отношеніе, буде онъ его заслуживаетъ. Оставивъ театръ, онъ всегда найдетъ другой заработокъ, соотвѣтствующій его способностямъ. Я не знаю, кому лучше: нѣмецкому ли актеру, котораго то возносятъ до небесъ, то низвергаютъ въ преисподнюю, или русскому актеру средней руки.

Персоналъ Московскихъ театровъ не такъ великъ, какъ могъ бы и долженъ былъ быть. Самыя отвѣтственныя амплуа замѣщены заурядными актерами, а нѣкоторыя, тоже довольно значительныя, и совсѣмъ незамѣщены. Лучшіе актеры—Ожогинъ, Померанцевъ, Шушеринъ и Пономаревъ.

Ожогинъ очень хорошій комикъ, особенно силенъ въ комическихъ роляхъ національнаго характера, тѣмъ болѣе что онъ еще и пѣвецъ. Лучшія его роли—мельникъ въ «Мельникѣ» и старый опекунъ въ «Сбитенщикѣ» [1]).

Обѣ пьесы—русскія національныя оперетки. Главная роль въ первой—мельникъ, отъ котораго она получила свое названіе. Мельникъ этотъ, кромѣ своего настоящаго ремесла, занимается еще посредничествомъ и гаданіемъ. Опекунъ въ «Сбитенщикѣ»—старый скупой купецъ, который хочетъ жениться на своей богатой молодой воспитанницѣ, но изъ когтей котораго её вырываетъ бѣдный молодой офицеръ. Типъ такого «опекуна» встрѣчается въ драматической литературѣ и другихъ народовъ, но въ Россіи ему придано столько національныхъ чертъ, что, до извѣстной степени, онъ становится новымъ. Ожогинъ играетъ «Опекуна» превосходно.

Померанцевъ играетъ благородныхъ отцовъ. Это самый любимый публикою актеръ, такъ какъ, кромѣ таланта, онъ обладаетъ большимъ знаніемъ сцены и хорошей теоретической подготовкой. Коронная его роль—живописецъ въ «Хозяинѣ». Жаль только, что голосъ его для большого театра слишкомъ слабъ.

---

[1]) Сбитень— напитокъ изъ меда, перца и воды, который носятъ по улицѣ зимой (а лѣтомъ носятъ «мёдъ»). Продавцы этого напитка называются сбитенщиками.

Шушеринъ—хорошо образованный человѣкъ, играетъ первыхъ любовниковъ и героическія роли. Фигура, голосъ, талантъ, все дѣлаетъ его хорошимъ актеромъ. Одна изъ его любимыхъ ролей—Вильгельмъ въ драмѣ Коцебу «Дитя любви». Съ нимъ соперничаетъ Плавильщиковъ, который играетъ также королей и героическія роли.

Пономаревъ хорошій комическій актеръ на роли интригановъ, веселыхъ слугъ и управляющихъ. Вышеупомянутый лукавый «сбитенщикъ»—одна изъ его главныхъ ролей. Особенно хорошо играетъ онъ въ операѣ «Cosa гага» роль любовника Гиты.

Между актрисами особенно выдаются: Синявская, Насова, и Кологривова, (Калиграфова?); Синявская (нынѣ Захарова) играетъ довольно удачно первыхъ любовницъ, только у нея малъ голосъ. Въ общемъ же въ ея игрѣ больше искусства, чѣмъ таланта; къ тому же она ужъ не молода. У Насовой амплуа наивныхъ дѣвицъ, весьма къ ней подходящее. Она едва ли не лучшая актриса въ здѣшнемъ театрѣ, хотя производитъ впечатлѣніе больше своей непосредственностью, чѣмъ искусствомъ.

Кологривова играетъ роли г-жи Морвудсъ (Марвудъ?) и въ техникѣ оставляетъ всѣхъ своихъ сослуживцевъ далеко позади себя. Остальной персоналъ не великъ, но всетаки недавно пополненъ двумя превосходными актерами: Сандуновымъ и его женой. Въ особенности хороша послѣдняя въ роли Гиты въ «Casa гага». Она очень хорошо поетъ и вообще одна изъ лучшихъ актрисъ, когда либо видѣнныхъ мною.

Что касается репертуарныхъ пьесъ, то немногія изъ нихъ оригинальны, большинство—переводы, преимущественно съ нѣмецкаго.

Къ излюбленнымъ оригинальнымъ пьесамъ, кромѣ «Мельника» и «Сбитенщика», о которыхъ мы говорили выше, принадлежатъ комедіи Фонвизина: «Недоросль» и «Бригадиръ» и трагедія Хераскова: «Дмитрій Самозванецъ». Содержаніе послѣдней взято изъ русской исторіи.

Обѣ пьесы Фонвизина—комедіи, рисующія національные нравы. Переводныя драмы, пользовавшіяся наибольшимъ успѣхомъ въ здѣшнемъ театрѣ, слѣдующія: Эмилія Галотти, Миссъ Сара Самсонъ, Минна фонъ Барнгельмъ,



СЦЕНА ОБУЧЕНІЯ МИТРОФАНУШКИ КУТЕЙКИНЫМЪ, ИЗЪ «НЕДОРОСЛЯ».
КЪ СТ. «МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ ВЪ XVIII СТ.».

Клавиго, Беферлей, Маріанна, Школа пороковъ, а больше всего пьесы Коцебу: Ненависть и раскаянье, Попугай, Дитя любви, Бѣдность и благородство.

Всѣ эти драмы сдѣлались любимыми пьесами Московской публики. Каждая изъ нихъ выдержала много, слѣдовавшихъ одно за другимъ, представленій, при чемъ театръ каждый разъ бываетъ полонъ, когда идетъ пьеса Коцебу. Ни одинъ иностранный, ни русскій драматургъ не снискалъ здѣсь такой славы, какъ Коцебу. Имя его повторяется съ восторгомъ въ высшемъ свѣтѣ и служитъ надежнѣйшей порукой за достоинство пьесы. Таковы театральные вкусы публики.

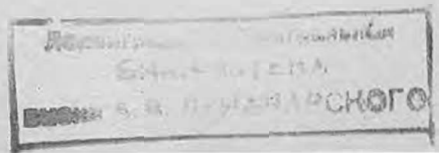
Балетъ также заслуживаетъ вниманія. Онъ очень недуренъ и особенно возвысился подъ руководствомъ недавно приглашеннаго балетмейстера Пинучи. Танцовщики и танцовщицы превосходны, декораціи хороши, а тѣ, что написаны знаменитымъ живописцемъ Гонзаго, представляютъ изъ себя мастерскія произведенія искусства. Только не всегда можно похвалить костюмы.

Публика партера весьма благонравна. Никогда не услышишь шумныхъ знаковъ неудовольствія, которые, какъ извѣстно, дурного актера не исправляютъ, а робкаго и неопытнаго губятъ. Дурной или небрежный актеръ здѣсь никогда не получаетъ аплодисментовъ, что и является достаточнымъ наказаніемъ для, такъ сказать, не совсѣмъ погибшаго грѣшника. Исправленіе для него всегда возможно и впослѣдствіи онъ сможетъ даже раздѣлить тріумфъ своихъ коллегъ. Но если онъ потерялъ уже всякое чувство чести и стыда, то, разумѣется, никакой стукъ и свистъ его не исправятъ и для театра онъ потерянъ.

Одобрительныя рукоплесканія здѣсь также не такъ часто отвлекаютъ вниманіе зрителей, какъ это бываетъ въ нѣмецкихъ театрахъ, и что особенно любопытно, чаще раздаются по адресу любимаго автора пьесы, а не актера. Остроумное мѣткое слово, трогательное выраженіе всегда вызываетъ рукоплесканія.

Только въ одномъ можно упрекнуть публику ложъ и партера. Именно

8052



когда пьеса не новая или непопулярная, тогда начинаютъ разговаривать и иногда такъ громко, что не слышно ни одного слова изъ того, что говорится на сценѣ. Въ англійскомъ или нѣмецкомъ театрѣ въ такихъ случаяхъ кто-нибудь изъ зрителей попросилъ бы тишины, и конечно, былъ бы правъ, но москвичи для этого слишкомъ учтивы.

ГЛАВА XII.

..... Для того, чтобы дать болѣе правильное понятіе о нянюшкиномъ воспитаніи, приведу въ заключеніе содержаніе «Недоросля» Фонвизина, любимой пьесы русской сцены.

Правда, что со времени перваго появленія этой комедіи, многое измѣнилось, но, всетаки, кое-гдѣ на Руси и теперь еще можно найти людей, послужившихъ оригиналомъ для выведенныхъ тамъ типовъ.

Герой «Недоросля» — мальчикъ 12 — 14 лѣтъ. Онъ никогда не появляется безъ няньки, которая слѣдуетъ по пятамъ за предметомъ своихъ заботъ—Митрофанушкой (это его уменьшительное имя) и дѣлаетъ все, чтобы онъ не скучалъ и не капризничалъ. Она, то приноситъ ему охапку перьевъ, которыя онъ раздуваетъ по всей комнатѣ, то учитъ его пускать мыльные пузыри, что доставляетъ воспитаннику чрезвычайное удовольствіе. Но больше всего ему по душѣ бумажная хлопушка, которую онъ, спрятавъ въ рукѣ, къ общему умиленію, ужасно пугаетъ то своего почтеннаго папашу, то своего не менѣе почтеннаго дядю.

Родители Митрофанушки живутъ вмѣстѣ со своимъ сынкомъ въ отдаленной провинціи, въ деревнѣ, и, наконецъ, начинаютъ подумывать о томъ, что пора пригласить для Митрофанушки учителей; и вотъ, они ѣдутъ для пріисканія ихъ въ городъ, такъ какъ дядя, голосъ котораго въ важныхъ случаяхъ имѣетъ большое значеніе въ этой семьѣ, увѣряетъ, что

надо поспѣшить съ этимъ дѣломъ, потому что въ городѣ иные дворяне уже 15-и лѣтъ отъ роду оканчиваютъ ученіе.

По пріѣздѣ въ городъ Митрофанушкины родители первымъ дѣломъ начинаютъ отыскивать для сынка двухъ учителей. Первый изъ нихъ псаломщикъ, назначается, по выраженію мамаши, учить молодого дворянина азбукѣ, другой—французъ—для французскаго языка.

Начинается изученіе часослова. Митрофанушка реветъ, не желаетъ глядѣть въ книгу и затыкаетъ уши, когда псаломщикъ тянетъ на распѣвъ свои «азъ, буки» и т. д. Но нянька не покидаетъ въ нуждѣ своего бѣднаго Митрофанушки, и при помощи конфектъ и бумажныхъ хлопушекъ добивается того, что онъ, по крайней мѣрѣ, перестаетъ плакать.

Наконецъ, дѣло кое-какъ налаживается. Учитель выкрикиваетъ свои буквы, Митрофанушка сосетъ конфекты, аккомпанируя на хлопушкѣ голосу псаломщика, иногда даже пробормочетъ какую нибудь букву, при чемъ нянька не перестаетъ хвалить послушаніе и прилежаніе милаго ребенка.

Псаломщика смѣняетъ французъ, съ которымъ дѣло идетъ уже получше, и Митрофанушка, съ помощью конфектъ и хлопушки, оканчиваетъ урокъ. Родители въ восторгѣ отъ ученика и отъ учителей.

Вечеромъ въ этотъ день посѣщаетъ семейство тетка, недавно пріѣхавшая изъ Петербурга, гдѣ она прожила нѣсколько лѣтъ.

Тема разговора, конечно, послушный маленькій Митрофанушка. Его родители докладываютъ, что въ городъ они переѣхали единственно для того, чтобы дать своему любимцу образованіе, соотвѣтствующее его положенію, и хвалятъ его за успѣхи, сдѣланные въ одинъ единственный день, а учителей превозносятъ, какъ знатоковъ своего дѣла. Въ особенности, по ихъ словамъ, они счастливы тѣмъ, что нашли француза. Тетка, поклонница французской націи выражаетъ желаніе съ нимъ познакомиться, а когда тотъ, по приказанію хозяевъ, является въ гостиную, тетка поражена: «Да это мой петербургскій кучеръ».

Но послѣдній нисколько не теряется и радъ, что встрѣтился со знакомой. Онъ цѣлуетъ у нея руку, она подставляетъ ему по русскому

обычаю щеку и все идетъ, какъ нельзя лучше. Инцидентъ нисколько не шокируетъ хозяевъ: всетаки это французъ. Напротивъ, бывшему кучеру обрадовались они еще больше, когда увидѣли, что его знаетъ и цѣнитъ тетка. Онъ садится съ хозяевами и петербургской гостьей за партію въ l'Hombre и всѣ мирно бесѣдуютъ о старинѣ.

„ДѢДЪ РУССКОЙ СЦЕНЫ".

О ЖИЗНИ И ДѢЯТЕЛЬНОСТИ ИВАНА ИВАНОВИЧА СОСНИЦКАГО.

СЕРГѢЯ БЕРТЕНСОНА *).

XIV.



ЕРАДОСТНО начинался для Сосницкаго новый вѣкъ русскаго театра. Опубликованныя П. П. Гнѣдичемъ письма Ивана Ивановича къ извѣстной артисткѣ А. М. Читау показываютъ, какъ тяжелы и грустны были для него послѣднія десятилѣтія жизни. Редакторъ этихъ писемъ лишенъ былъ въ свое время возможности опубликовать всю переписку Сосницкаго съ Читау цѣликомъ, такъ какъ многое касалось живыхъ еще тогда людей. Впослѣдствіи же А. М. Читау, охваченная мистицизмомъ и разочаровавшись въ театрѣ, о которомъ даже не любила вспоминать, сожгла эту переписку, и драгоцѣнные документы погибли [393]). Но и то, что попало благодаря П. П. Гнѣдичу въ печать, полно выдающагося интереса, какъ матеріалъ для біографіи Сосницкаго.

А. М. Читау, выйдя замужъ за М. И. Огарева, оставила сцену и уѣхала въ деревню во Владимірскую губернію, куда приглашала Сосницкаго погостить. «Жалѣю, что не могу воспользоваться вашимъ приглаше-

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

ніемъ», съ грустью отвѣчалъ старикъ 17 іюля 1857 года своему другу. «Павловское осиротѣетъ безъ меня, и второе, всѣ разъѣхались, т. е. труппа наша. Такъ что ко мнѣ нарочно приходилъ изъ штаба Ушаковъ и просилъ участвовать въ Красномъ Селѣ. Я говорилъ ему, что мой настоящій репертуаръ такъ ничтоженъ, что мнѣ даже совѣстно показываться на сцену, но это не помогло и онъ непремѣнно взялъ слово хоть старое что нибудь играть, и вотъ уже назначали по два раза въ недѣлю: 1) «Жена кавалериста» и 2) «Чиновникъ по особымъ порученіямъ» и тому подобныя роли» [394]).

Въ 1858 году Директоръ театровъ Гедеоновъ, отпраздновавъ 25-лѣтній юбилей, вышелъ въ отставку. На юбилеѣ этомъ въ качествѣ депутата отъ Александринскаго театра выступалъ Сосницкій и въ своей рѣчи благодарилъ его за содѣйствіе дарованію артистамъ правъ почетнаго гражданства. Рѣчью этой остался весьма недоволенъ Щепкинъ, который благопріятное разрѣшеніе вопроса о почетномъ гражданствѣ любилъ приписывать себѣ. О поѣздкѣ своей по этому поводу въ Петербургъ и хлопотахъ у Министра Двора кн. Волконскаго, онъ разсказывалъ Н. В. Соколову, извѣстному въ свое время педагогу [395]), а относительно рѣчи Сосницкаго на юбилеѣ Гедеонова съ неудовольствіемъ говорилъ племяннику Грибоѣдова Смирнову: «Вотъ чѣмъ Сосницкій польстилъ Гедеонову и, признаюсь, раздосадовалъ меня, потому что въ основаніи лести была чистая ложь. Онъ, говоря привѣтствіе Гедеонову, между прочимъ сказалъ: «Русскіе артисты обязаны вамъ своимъ гражданствомъ». Это неправда; въ гражданствѣ русскихъ артистовъ Гедеоновъ не виноватъ ни душой, ни тѣломъ, а если кому они этимъ обязаны, такъ мнѣ, или случаю, какъ хотите». И Щепкинъ разсказалъ Смирнову, какъ онъ розыскалъ бумагу Московскаго генералъ-губернатора кн. Д. В. Голицына, въ которой было изложено его мнѣніе по этому поводу, и, снявъ съ бумаги копію, поѣхалъ въ Петербургъ. Тамъ онъ хлопоталъ у управляющаго канцеляріей Министра Императорскаго Двора В. И. Панаева, который составилъ благопріятный докладъ Министру Двора, и Государь Императоръ даровалъ артистамъ почетное гражданство.

«Чѣмъ же тутъ Гедеоновъ то виноватъ», закончилъ свой разсказъ Щепкинъ. «Я, однако, замѣтилъ это Сосницкому. Пусть сердится, если хочетъ».

Между тѣмъ, какъ видно изъ оффиціальной переписки въ «дѣлѣ относительно гражданскихъ правъ артистовъ», вопросъ о почетномъ гражданствѣ впервые былъ поднятъ оффиціально именно Гедеоновымъ и благодаря его стараніямъ доведенъ до конца [396]).

Такимъ образомъ въ своей рѣчи Сосницкій нисколько не преувеличилъ заслугъ Директора, съ которымъ, какъ мы знаемъ, нѣкоторое время былъ въ враждебныхъ отношеніяхъ, а только воздалъ ему должную похвалу.

Когда въ 1858 году истекъ срокъ контракта Сосницкаго, и онъ выразилъ желаніе возобновить его на прежнихъ условіяхъ, то вопросъ этотъ, въ удовлетворительномъ рѣшеніи котораго, казалось бы, не могло быть сомнѣній, былъ представленъ на усмотрѣніе Министра, и Директоръ театровъ долженъ былъ засвидѣтельствовать въ своемъ рапортѣ «отличныя заслуги Сосницкаго и постоянно приносимую имъ въ теченіе почти 46 лѣтъ пользу драматическому искусству» [397]).

Въ имѣніе Читау ему всетаки удалось съѣздить и 4 апрѣля 1858 года онъ спѣшитъ выразить въ письмѣ свою признательность гостепріимнымъ хозяевамъ.

Оставаясь въ тѣни и очень рѣдко выступая, Сосницкій въ то же время долженъ былъ подчасъ учить огромныя роли, которыя были уже не по силамъ его памяти. Вся желчь, что накипала въ немъ, говоритъ П. П. Гнѣдичъ,—такъ и оставалась въ немъ и только порой, когда уже сдерживаться недоставало силъ, онъ садился за перо и изливалъ горе въ письмахъ къ лучшему своему другу Читау-Огаревой.

«Ахъ друзья мои», жалуется ей и ея мужу старикъ 19 февраля 1860 г., «что мнѣ написать вамъ о себѣ? Живу, или лучше сказать, маюсь. Ничто не занимаетъ, какая то апатія ко всему и всѣмъ этимъ я обязанъ нашей администраціи. Вообразите, что вотъ болѣе трехъ лѣтъ я не получалъ новыхъ ролей, то есть порядочныхъ. Одна роль нечаянно, или лучше сказать, ошибкой попалась мнѣ. Удалась въ исполненіи, публикѣ очень

понравилась, сборъ удовлетворительный, и что же? Два раза сыграли, и кончено, больше не играютъ. А между тѣмъ, мнѣ стоило труда выучить въ нѣсколько дней и выучить добросовѣстно. Вы поймете меня, какъ это невниманіе ко мнѣ огорчило меня, а между тѣмъ самолюбіе не позволяетъ упрекнуть этимъ кого либо» [398]).

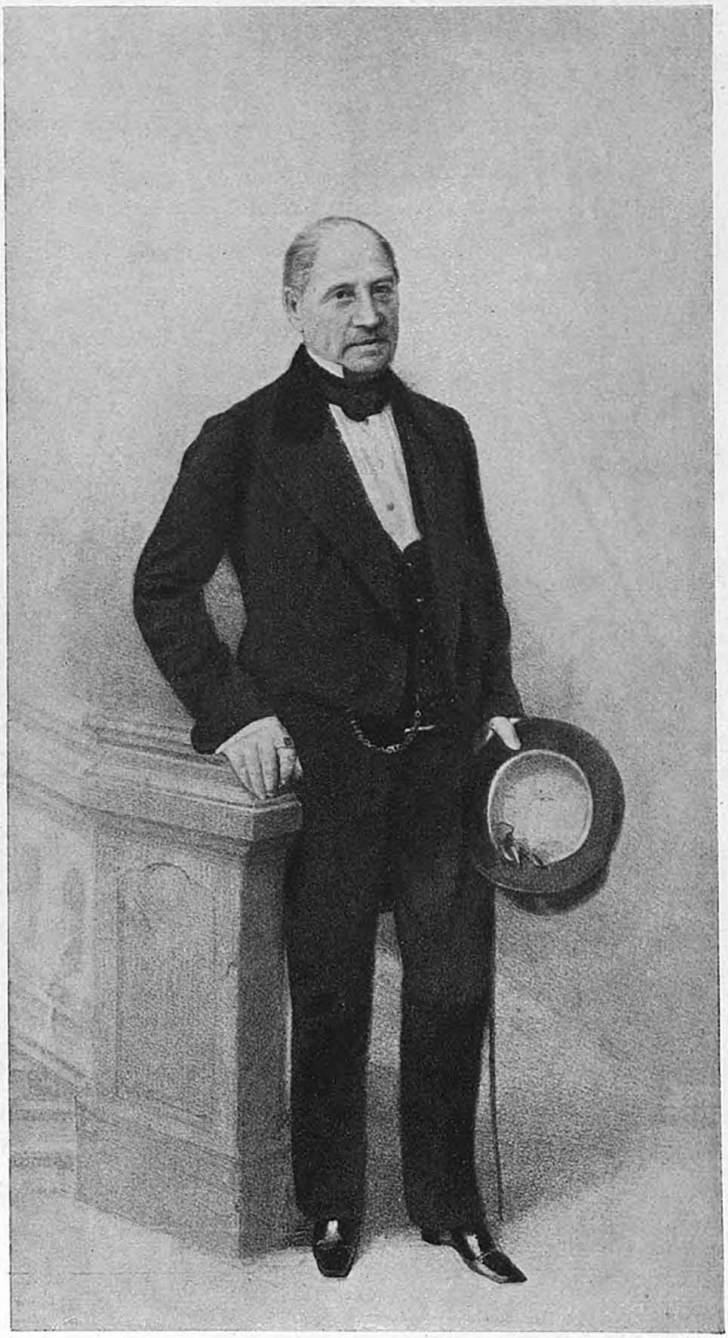
Въ другомъ письмѣ Сосницкій разсказываетъ, что спѣшно стали готовить къ постановкѣ новую пьесу Кукольника «Гофъ-Юнкеръ» и что онъ торопился къ сроку выучить роль. Совершенно неожиданно пьесу потребовали обратно въ цензуру и сняли съ репертуара. «Каково на старости лѣтъ колотить по мозгамъ по пустому»! въ отчаяніи восклицаетъ онъ, «поневолѣ взбѣсишся». Настроеніе его подавленное и въ перепискѣ съ друзьями онъ ищетъ утѣшенія. «Вотъ какъ будто повеселѣе стало, какъ могъ высказаться другу, который понимаетъ, что значитъ оскорбить самолюбіе артиста. Изъ этого самолюбія я молчу и притворяюсь хладнокровнымъ, а на сердцѣ кошки скребутъ».

Въ той же перепискѣ Сосницкаго съ Читау имѣются свѣдѣнія о разстройствѣ его денежныхъ дѣлъ: «Расходу пропасть, денегъ ни гроша, до 5.000 р. положительно пропали, такъ что я въ настоящее время считаю себя въ долгу до 2000 р. Что я буду дѣлать? Какъ получилъ деньги, роздалъ на необходимое, и опять безъ денегъ, и опять цѣлый мѣсяцъ живу въ долгъ». Всякій кто хотѣлъ обращался къ Сосницкому за помощью и, по своей природной добротѣ, онъ, по возможности, никому не отказывалъ, самъ вѣчно нуждаясь въ деньгахъ: «Кто только обратится ко мнѣ съ просьбой, не могу отказать. А теперь кляну себя: дуракъ, дѣйствительно дуракъ; какъ самому случилась бѣда, всѣ друзья, какъ извозчики въ ненастье, разбрелись по дворамъ». Нравственныя огорченія, безпрерывное безпокойство изъ за неустройства своихъ дѣлъ, все это настраиваетъ его на самыя мрачныя мысли: «Я дѣйствительно измѣнился во многомъ. Безпрестанно преслѣдуетъ мысль: осталось жить немного—вдругъ умрешь и нечѣмъ похоронить, чего добраго еще пойдутъ подписки на похороны!» [399]).

Въ лицѣ А. М. Читау Сосницкій всегда находилъ дружеское сочувствіе, и ея письма служили ему большимъ утѣшеніемъ. «Благодарю тебя, милый другъ», писалъ ей Иванъ Ивановичъ, «за твое дружеское письмо. Какъ отрадно имѣть на землѣ существо, которому можно довѣрить скорбь сердечную. Я вѣрю, что ты можешь понять меня и сумѣешь хранить эту тайну для другихъ». Бездѣятельность по прежнему угнетала его: «Отъ праздности 10-го мая я заболѣлъ ревматизмомъ въ ногѣ, но такъ, что объятъ былъ страхомъ паническимъ—неужели ко мнѣ опять пришла та болѣзнь, что была въ 30 году, почему я и ѣздилъ въ Одессу лечиться» [400]).

Театральная администрація рѣдко выпускала его на сцену и находила его устарѣвшимъ, а между тѣмъ у П. Д. Боборыкина сохранились такія воспоминанія о нашемъ артистѣ въ эпоху начала шестидесятыхъ годовъ: «Мужской персоналъ (въ труппѣ Александринскаго театра) стоялъ еще довольно высоко. Еще дѣйствовалъ такой прекрасный актеръ, какъ старикъ И. И. Сосницкій, создавшій два лица изъ нашего образцоваго театра: Городничаго и Репетилова. Онъ былъ актеръ «старой» школы, но какой? не ходульной, а тонкой, правдивой, которая нужна для высокой комедіи» [401]).

Хотя Сосницкій и писалъ: «Новостей нѣтъ; все печальное», однако, несмотря на угнетенное настроеніе, онъ продолжалъ живо интересоваться вопросами искусства и порою, когда что нибудь его захватывало, воодушевлялся какъ юноша. «Когда, напр., въ 1858 году въ Петербургѣ гастролировалъ знаменитый артистъ-мавръ Айра Ольриджъ, энтузіазму Сосницкаго не было границъ. «Какъ жаль, что вы не можете видѣть еще урода вродѣ Ольриджа», писалъ онъ Читау. «Такого таланта я на своемъ вѣку не видалъ и не воображалъ до чего можетъ дойти геніальный талантъ» [402]). По почину Сосницкаго въ честь трагика былъ устроенъ банкетъ, а въ день бенефиса Ольриджа нашъ артистъ, подъ громъ рукоплесканій, поднесъ гастролеру адресъ и лавровый вѣнокъ. «По окончаніи трагедіи», разсказываетъ Погодинъ, «достойный сеніоръ русской труппы Сосницкій поднесъ Ольриджу большой листъ съ изображеніемъ бюста Шекспирова между Таліей, Мельпоменой и Славой съ именами Отелло, Шейлока, Лира, съ



И. И. СОСНИЦКІЙ.
СЪ ПЕЧАТНАГО ФОТОГРАФИЧЕСКАГО СНИМКА, ИСПОЛНЕННАГО ВЪ БРЮССЕЛѢ у SIMONAU ET TOOVEY.
ИЗЪ СОБРАНІЯ И. Ф. МАНУЙЛОВА.

надписью на англійскомъ и русскомъ языкахъ: «Айра Ольриджу отъ Русскихъ артистовъ». Вмѣстѣ съ листомъ Сосницкій поднесъ ему лавровый вѣнокъ, перевитый красной лентой и перехваченный широкимъ золотымъ кольцомъ, на которомъ выпуклыми буквами изображено: «Айра Ольриджу, великому истолкователю безсмертнаго Шекспира отъ Русскихъ артистовъ. Санктпетербургъ 1858». Ольриджъ жалъ руку Сосницкому, растроганный благодарилъ публику. Посыпались вѣнки и букеты, пронесся по рядамъ глухой гулъ и грянулъ громъ рукоплесканій, долгій, долгій» [103]).

По желанію мавра старѣйшіе артисты Александринскаго театра съ Сосницкимъ во главѣ снялись для него въ двухъ группахъ *).

Еще больше восторга вызвала въ Сосницкомъ Ристори и онъ писалъ Читау: «Ни съ кѣмъ и никогда не можетъ быть сравненія геніальнаго таланта Ристори. Кровь волнуется когда слышишь вопросъ: «Ну какъ вы сравниваете ее съ Рашель?» Я отвѣчалъ: «Что же вы считаете меня такимъ невѣждой, что я осмѣлюсь унижать ее сравненіемъ съ кѣмъ нибудь? Тогда меня самого шелепами надо согнать со сцены и опубликовать мое невѣжество. Я благоговѣю передъ нею и преклоняю колѣна, какъ предъ божествомъ; ей нѣтъ другого имени какъ геній!» [104]).

Дебютъ извѣстнаго артиста Милославскаго произвелъ на Сосницкаго самое невыгодное впечатлѣніе и онъ охарактеризовалъ гастролера такъ: «Онъ для провинціи очень хорошъ. Но для Петербурга ростъ и фигура хороши, а больше ничего. Органъ изъ двухъ инструментовъ: фаготъ и англійскій рожокъ. Смыслу въ чтеніи никакого, но реву много» [105]).

16 августа 1860 г. умеръ отъ чахотки Мартыновъ. Болѣзнь мучила его давно и еще 17 іюля 1857 г. Сосницкій писалъ Читау: «Мартыновъ очень плохъ, говорятъ безнадеженъ. Я вижу его, въ Павловскомъ онъ живетъ и дѣйствительно очень перемѣнился: худой, старый, безпрестанно кашляетъ, жалко смотрѣть» [106])... Весной 1860 г. артистъ, самъ того не подозрѣвая, навѣки простился съ Петербургской публикой. Имѣя по кон-

*) Воспроизведеніе см. «Русск. Старина», 1892, №№ 1 и 8.

тракту право на трехмѣсячный лѣтній отпускъ, онъ, сильно нуждаясь въ деньгахъ, отправился въ Москву и въ провинцію на гастроли, которыя окончательно измучили его и обезсилѣли. Въ Ялтѣ онъ почувствовалъ себя очень скверно и рѣшилъ вернуться въ Петербургъ, но ему суждено было доѣхать только до Харькова, гдѣ онъ скончался на рукахъ А. Н. Островскаго [407]). Похороны его состоялись въ Петербургѣ 14 сентября при громадномъ стеченіи народу, который провожалъ тѣло до самаго кладбища. Шествіе открывали всѣ петербургскіе артисты, какъ русскіе, такъ и иностранные, и во главѣ ихъ И. И. Сосницкій со Снѣтковой 3-ей, въ бенефисъ которой Мартыновъ въ послѣдній разъ игралъ въ Петербургѣ [408]). Въ лицѣ Мартынова Сосницкій вмѣстѣ со всѣми, кому былъ дорогъ театръ, оплакивалъ прежде всего геніальнаго артиста, со смертью котораго образовался незамѣнимый пробѣлъ въ рядахъ тѣхъ, кто, подобно Сосницкому, всю свою жизнь отдавалъ на служеніе любимому дѣлу. Но еще острѣе должна была отразиться на немъ кончина Ленскаго (9 декабря 1860 г.), съ утратой котораго онъ лишился искреннѣйшаго и преданнѣйшаго своего друга. Послѣднее дошедшее до насъ письмо его къ Ивану Ивановичу относится къ 19 декабря 1859 г., въ которомъ онъ трогательно благодарилъ его за присылку портрета и выразилъ свою признательность слѣдующими стихами:

«Онъ въ рамочкѣ передо мной
Красуется, какъ будто бы живой,
Съ улыбкой доброты, ума и благородства...
Я въ жизни не встрѣчалъ еще такого сходства» [409]).

Несмотря на преклонный возрастъ и вынужденную бездѣятельность, Сосницкій нисколько не слабѣлъ и все еще былъ въ полной силѣ таланта, энергіи и любви къ искусству. Артистъ Нильскій, поступившій на Александринскую сцену въ зимній сезонъ 1860—1861 г., знакомитъ насъ въ своихъ запискахъ съ тѣмъ, какъ горячо относился въ это время маститый артистъ къ своему дѣлу. Зная Сосницкаго за превосходнаго учителя, Нильскій, при первыхъ же своихъ дебютахъ въ Александринскомъ театрѣ,

обратился къ его помощи. «Тутъ только я понялъ», говоритъ Нильскій, «какимъ тонкимъ знатокомъ искусства былъ этотъ почтенный старикъ; тутъ только я понялъ, какъ много требуется отъ актера, желающаго серіозно служить дѣлу. Школьные преподаватели, при сравненіи съ Сосницкимъ, казались мнѣ сами школьниками. Иванъ Ивановичъ былъ до того требователенъ даже въ мелочахъ, что просто наводилъ на меня страхъ» [410])...

Если жизнь Сосницкаго слагалась за послѣднія десятилѣтія довольно нерадостно, то во всякомъ случаѣ 1861 годъ долженъ былъ вознаградить его за всѣ огорченія послѣднихъ лѣтъ. Въ этомъ году былъ отпразднованъ полувѣковой юбилей его дѣятельности и торжество это доставило старику незабываемыя впечатлѣнія. «Нынѣшній годъ необыкновенно счастливъ для меня», сообщалъ онъ своимъ друзьямъ Огаревымъ 10 марта 1861 г. въ длинномъ письмѣ, заключавшемъ подробное описаніе юбилея, или, вѣрнѣе сказать, первой его части. Товарищи по труппѣ еще задолго до юбилея начали хлопоты о разрѣшеніи торжественнаго чествованія, но театральная контора медлила разрѣшеніемъ: юбилей приходился въ Великомъ посту и ознаменовать его спектаклемъ было невозможно. Нетерпѣніе друзей Сосницкаго, по словамъ Нильскаго, было такъ велико, что одинъ изъ нихъ, артистъ Леонидовъ пожелалъ устроить предварительное празднество въ тѣсномъ кружкѣ у себя на квартирѣ. Были приготовлены рѣчи, стихи, музыка, подношенія. Отъ Сосницкаго все это, конечно, тщательно скрывалось [411]). Наканунѣ «предварительнаго юбилея» Леонидовъ передалъ приглашеніе Ивану Ивановичу къ себѣ на 6 марта на капустникъ по случаю чистаго понедѣльника: «Я далъ слово непремѣнно пріхать въ часъ, какъ онъ звалъ», сообщалъ въ упомянутомъ выше письмѣ Сосницкій, личный разсказъ котораго о юбилеѣ мы считаемъ нужнымъ привести цѣликомъ.

«На другой день», пишетъ Сосницкій, «я поѣхалъ изъ дома поискать гдѣ-нибудь денегъ, потому что съ праздниками остался безъ гроша. Возвратясь домой, сижу скучный отъ неудачи... Слышу колокольчикъ. Вхо-

дитъ Марковецкій, разодѣтъ, во фракѣ. Я спрашиваю, откуда онъ такимъ франтомъ? Онъ мнѣ отвѣчаетъ: былъ у директора. Я спрашиваю—зачѣмъ. Да такъ, говоритъ, по церковнымъ отчетамъ. Я предложилъ ему кофею, который въ это время пилъ, онъ принялъ предложеніе и спрашиваетъ меня: «А что, вы поѣдете къ Леонидову?» Я говорю: «По правдѣ сказать не хочется».—«Напрасно: у насъ каждый годъ въ этотъ день собираются къ нему на капусту».—«Нѣтъ!»—«Поѣдемте»! Я велѣлъ заложить лошадей и мы поѣхали шагомъ. Дорога убійственная. Пріѣзжаемъ—у крыльца ни одного экипажа. Входимъ на лѣстницу въ четвертый этажъ, звонимъ—отворяетъ двери самъ хозяинъ. Я скидаю шубу, калоши. Хочу идти въ залу, въ которую дверь прямо изъ прихожей, но хозяинъ меня не допустилъ, а повелъ налѣво въ кабинетъ, говоря! «Здѣсь у насъ закуска»: Вхожу въ дверь, раздается ура! Смотрю, вся группа мущинъ, все разодѣто во фракахъ, прилично, а я небритый, немытый. Потерялся. Ведутъ меня въ слѣдующія комнаты подъ предлогомъ будто бы къ хозяйкѣ. (Забылъ сказать, что въ первой комнатѣ, гдѣ прокричали мнѣ ура, былъ накрытъ столъ и поставлена капуста, виновникъ торжества, водка, вино и разныя закуски). Вошли въ комнату на половину къ женѣ *). Она встрѣчаетъ меня на порогѣ съ вѣнкомъ изъ лавровыхъ листьевъ, съ лентой голубою, вышитою золотомъ: на одномъ концѣ 1811 г., на другомъ 1861 годъ. Все вмѣстѣ положено на огромный альбомъ, на папкѣ котораго великолѣпно написано, или лучше сказать, нарисовано изъ незабудокъ:

«Дѣду нашего театра».

Ну, конечно, тутъ послѣдовали слезы умиленія, поцѣлуи и благодаренія. Отпираютъ дверь въ слѣдующую комнату; великолѣпно убранную цвѣтами, столъ накрытъ персонъ на тридцать и поставленъ для простора радіусомъ (?). На главномъ мѣстѣ кресло, за которымъ на пьедесталѣ стоитъ мой бюстъ, украшенный лавровымъ вѣнкомъ. Когда стали провожать меня для занятія мѣста за столомъ, мнѣ надо было проходить подлѣ

*) Леонидовъ женился незадолго передъ тѣмъ на дочери извѣстнаго танцора Н. О. Гольца, тоже актрисѣ драматической труппы.

фигуры Славы и у нея изъ рукъ выпалъ вѣнокъ лавровый; ко мнѣ на голову не попалъ, а упалъ къ моимъ ногамъ. Когда заняли всѣ мѣста (въ этой комнатѣ были тѣ, которые постарше, а другіе въ другихъ комнатахъ, гдѣ накрыты столы офиціантовскіе), послѣ бульона Самойловъ, который сидѣлъ подлѣ меня, встаетъ и говоритъ мнѣ привѣтъ, въ которомъ упоминаетъ благодарность за сестру Вѣру Васильевну, предлагаетъ тостъ за мое здоровье и подаетъ мнѣ серебряный вызолоченный кубокъ съ моимъ портретомъ. Этотъ кубокъ пошелъ вокругъ стола. Григорьевъ сказалъ мнѣ спичъ въ стихахъ, П. А. Каратыгинъ тоже предложилъ тостъ въ стихахъ (подивитесь, всѣ были взволнованы до того, что еле договорили! *).

Очередь моя была благодарить ихъ. Я, конечно, съ трудомъ высказалъ благодарность и сожалѣніе со своей стороны, что въ настоящее время я не могу оправдать тѣ почести, которыми меня удостоиваютъ мои товарищи. На это отвѣчалъ съ большимъ краснорѣчіемъ Василько-Петровъ **), «что я служу и теперь для всѣхъ образцомъ».

Встали изъ-за стола. На порогѣ другой комнаты Бурдинъ читаетъ

---

*) П. А. Каратыгинъ прочелъ слѣдующее:

Сосницкій! Юбилей твой впереди у насъ,
О немъ еще идутъ пока переговоры;
Не дождались мы на этотъ разъ,
Чтобъ разрѣшеніе прислали изъ конторы.
Но кто радъ празднику, такъ тотъ до свѣту пьянъ;
Твой праздникъ—торжество заслуги и искусства...
Твое здоровье, нашъ почетный ветеранъ!
По братски пьемъ его отъ искренняго чувства.
Своимъ талантомъ ты театръ нашъ украшалъ,
Былъ представителемъ искусства ты полвѣка,
И кто-жъ въ лицѣ твоемъ изъ насъ не уважалъ
Артиста честнаго, прямого человѣка!
Теперь достойному достойно воздадимъ,
Поклонимся ему, какъ старшему межъ нами,
И многолѣтіе ему провозгласимъ
Единымъ сердцемъ и устами...

**) Учитель драматическаго искусства въ Театральной школѣ.

мнѣ спичъ, съ кубкомъ, изображающимъ русскую бабу, держащую на головѣ своей солонку, или миску. Въ гостиной, за флигелемъ, Аубель *) играетъ мазурку своего сочиненія. Петровъ, Осипъ Аѳанасьевичъ поетъ куплеты, писанные Леонидовымъ, а всѣ припѣваютъ **). Это еще не конецъ. Въ первой комнатѣ, гдѣ была поставлена капуста, поставлены маленькія ширмы, на которыхъ въ два ряда карточки портретовъ всѣхъ артистовъ. Степановъ прочелъ стихи отъ Куликова, который по болѣзни не могъ быть ***). Максимовъ тоже не былъ по болѣзни, но прислалъ письмо и стаканъ серебряный вызолоченный съ надписью: «отъ Максимова».

Послѣ спичей за столомъ явился изъ Москвы Полтавцевъ, депутатъ

---

*) Помощникъ Управляющаго Театральною школой.

**) Нѣкоторыя строфы изъ этого музыкальнаго привѣтствія сохранились въ памяти А. А. Нильскаго. Вотъ онѣ:

«Грянь лихая
«Пѣснь былая!
«Пойте всѣ искусству въ даръ.
«Пойте, дѣда вспоминая
«И его репертуаръ!
«Онъ былъ истиннымъ артистомъ,
«Представляя типы лицъ,
«Былъ танцоромъ, машинистомъ,
«Видостаномъ средь пѣвицъ.
«Ловкій, статный, съ звучной рѣчью,
«Онъ гусаръ былъ удалой;
«Онъ давалъ просторъ сердечью,
«Представляя свѣтъ большой.
«Вспомни сюжетный и выходной,
«Народный и свитскій,
«Какимъ артистомъ былъ дѣдъ Сосницкій» [412]).

***) Стихи Куликова были таковы:

«Иванъ Ивановичъ, вы были
Примѣръ сценическій для насъ,
Васъ современники цѣнили,
Оцѣнятъ и потомки васъ!
Когда міръ старый театральный
Въ игрѣ фальшивой, идеальной (?!)
О простотѣ едва мечталъ,
Тогда Сосницкій геніальный

отъ московскихъ артистовъ, съ поздравленіемъ—нарочно отказался играть въ послѣднее воскресенье. Ему писалъ Леонидовъ, что они готовятъ мнѣ сюрпризъ. Полтавцевъ пріѣзжалъ на одинъ только день, и во вторникъ уѣхалъ обратно въ Москву. Послѣ обѣда начались разныя пѣнія: русскія, малороссійскія, цыганскія. Я душевно усталъ, и часу въ шестомъ просилъ позволенія проститься со всѣми, но меня еще удержали и пѣли экспромтомъ «Славу!» мнѣ, Леонидову и всѣмъ присутствующимъ. Послѣ показали мнѣ программу затѣяннаго праздника Леонидовымъ, который написалъ предложеніе—кто хочетъ участвовать въ этомъ праздникѣ,—и всѣ безъ исключенія подписались: кто «съ удовольствіемъ», кто «за честь себѣ считаетъ», кто «за счастіе», кто «обидѣлся бы, еслибъ его забыли» и проч. и проч. Ну, наконецъ, финалъ. Простившись со всѣми, пошелъ я искать фуражку и, найдя ее, отправляюсь въ прихожую, въ дверяхъ меня встрѣчаетъ Леонидовъ съ бокаломъ въ рукахъ, крича ура! и еще тостъ... Человѣка четыре стоятъ съ канделябрами въ рукахъ, тройниками и пятериками, и кричатъ ура! Пока я одѣвался—все кричали. Я просилъ, умолялъ, чтобы не шумѣли, но это ни къ чему не повело. Бросились на лѣстницу впереди меня, другіе подхватили меня подъ руки, остальные сзади, и всѣ орутъ ура! Леонидовъ живетъ въ четвертомъ этажѣ, лѣстница широкая, изо всѣхъ дверей бѣгутъ въ страхѣ — «что случилось?!» Я умоляю всѣхъ чтобы не шумѣли, говоря, что у меня нѣтъ экипажа.

Игрой простой и натуральной
Всѣхъ иностранцевъ удивлялъ.
Но кромѣ этого полвѣка
Вашъ домъ артистамъ былъ какъ свой,
Мы любимъ васъ какъ человѣка
Съ добрѣйшимъ сердцемъ и душой.
Примите-же на память это
Въ даръ отъ товарищей-друзей,
И дай Богъ многія вамъ лѣта,
А намъ бы справить веселѣй
Вашъ и столѣтній юбилей».

Передніе кричатъ: сейчасъ извощикъ будетъ. Кто-то побѣжалъ впередъ и оретъ «извощикъ»! Вся гурьба вышла на улицу (это противъ Технологическаго Института) съ канделябрами въ рукахъ и съ криками ура! Кричали до тѣхъ поръ, пока я не повернулъ за Институтъ. Я боялся, что полиція набѣжитъ и похватаетъ всѣхъ, но, слава Богу, все кончилось благополучно.

На другое утро я, чтобъ ознаменовать этотъ день, устроилъ въ гостиной столъ обитый малиновымъ драдедамомъ и такія же портьеры, и на стѣнѣ, которая была обита такимъ же драдедамомъ, надпись золотомъ (въ вѣнкѣ, который мнѣ поднесли) $18\frac{1}{6}1$, а на столѣ разложилъ всѣ трофеи. Да, забылъ сказать: бюстъ, который стоялъ за моимъ стуломъ, былъ украденъ у меня по утру, я и не замѣтилъ. Экіе мошенники!

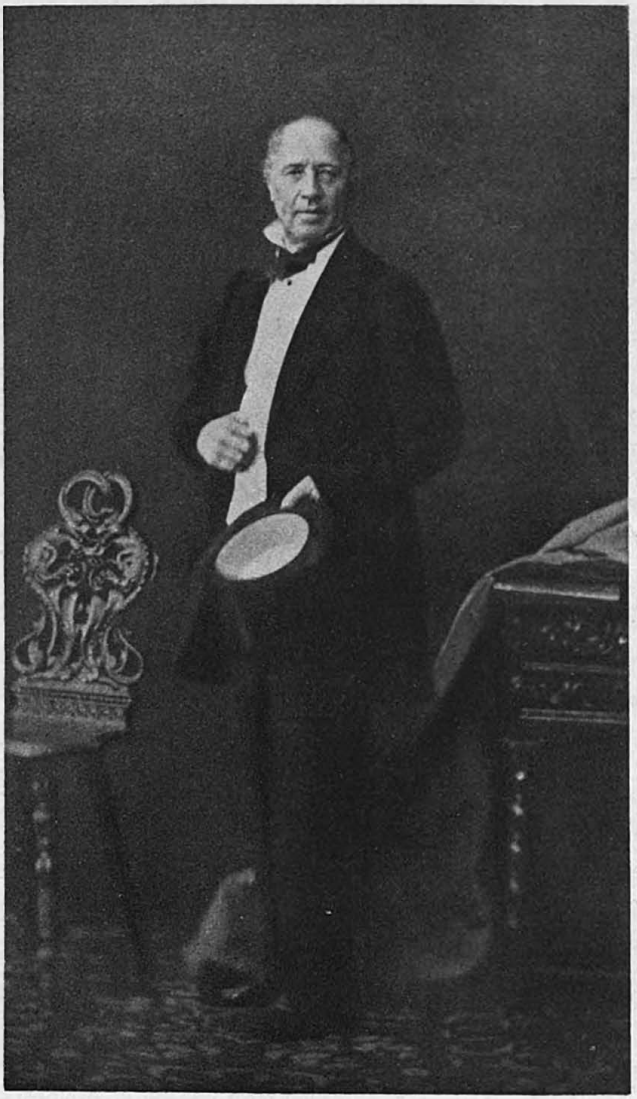
Будучи увѣренъ въ вашей родственной дружбѣ, не могъ не подѣлиться съ вами удовольствіемъ, которымъ была переполнена душа моя. Вполнѣ увѣренъ, что вы не разсердитесь на мою болтовню. Какъ-то легче на душѣ, когда выскажешь кому-нибудь кто можетъ понять тебя. Да, я думалъ, что не перенесу этого душевнаго восторга, все это не поддѣльно и отъ людей, принадлежащихъ тому же сословію.

Письмо это я началъ писать въ пятницу, а кончаю въ понедѣльникъ, и то, я думаю, не поспѣетъ сегодня на почту: уже двѣнадцатый часъ...

Прощайте, будьте здоровы и также веселы, какъ я въ эту минуту. Весь вашъ Иванъ Сосницкій [413])».

На этомъ заканчивается письмо о первой части юбилея. Другое же письмо съ разсказомъ объ оффиціальномъ юбилейномъ чествованіи, также адресованное А. М. Читау и ея мужу, не менѣе интересно, и мы также выписываемъ его полностью:

«Благодарю васъ, милые друзья, за ваше телеграфическое поздравленіе. Я получилъ его какъ разъ 22 марта, въ 10 час. 20 мин. Это очень любезно съ вашей стороны, и у меня невольно навернулись слезы отъ удовольствія, что еще помнятъ меня старика. Одно жаль, что вы не были свидѣтелями моего торжества, необыкновенно удачнаго... Слава Богу, что



И. И. СОСНИЦКІЙ.
СЪ ФОТОГРАФІИ БЕРГАМАСКО.
ИЗЪ СОБРАНІЯ И. Ф. МАНУЙЛОВА.

Онъ помогъ мнѣ перенести все безъ послѣдствій. Но не я одинъ былъ взволнованъ. Всѣ безъ исключенія, даже мужчины со слезами на глазахъ изъявляли свой восторгъ. Исторія театра не имѣетъ такого примѣра. Общее единодушіе примѣрное, неподдѣльное. До сихъ поръ еще не очнулся, до сихъ поръ приглашеніямъ, визитамъ, обѣдамъ и вечерамъ нѣтъ конца. Думалъ къ вамъ ѣхать, но пока не смѣю и не могу.

Прилагаю на память вамъ медаль моего юбилея, которую поднесли мнѣ художники. Подивитесь: чиновники конторы поднесли мнѣ кубокъ, хотя небольшой, но довольно изящный («мнѣ не дорогъ твой подарокъ, дорога твоя любовь»). Посылаю вамъ бомбошекъ...

Я рѣдко пишу—лѣнь! а въ душѣ ни на волосъ не измѣнился, и если бы встрѣтилось что-нибудь дѣльное, то вѣрно не только сутокъ, а часа бы не пропустилъ и тотчасъ отвѣчалъ бы. Я на послѣдней недѣлѣ говѣю, если Богъ приведетъ, и потому простите меня грѣшнаго, если я въ чемъ дѣломъ, словомъ или помышленіемъ согрѣшилъ передъ вами...

Въ день юбилея, поутру, въ 7 часовъ, когда я всталъ, слышу кто-то копошится въ гостиной. Вхожу, и что же? Деньеръ принесъ альбомъ съ фотографическими портретами знакомыхъ и любителей сценическаго искусства. Работа альбома великолѣпно-изящная: по темному сафьяну, тисненому, на верхней доскѣ двѣ вѣтви лавровыя, на каждомъ листкѣ вырѣзаны рельефно названія лучшихъ моихъ ролей и всѣ арматуры изъ слоновой кости. Посрединѣ надпись: И. И. Сосницкому, 1861, 22 марта, отъ почитателей таланта. Все вырѣзано, каждая буква отдѣльно изъ слоновой кости и укрѣплено отдѣльно на сафьянѣ. Очень эффектно. Я спросилъ Деньера: «отъ кого это?» Онъ мнѣ отвѣчаетъ: «Я не знаю отъ кого именно, но тутъ все портреты тѣхъ, которые мнѣ платили деньги и обязали меня доставить къ вамъ альбомъ прежде всѣхъ, что я, кажется, и исполнилъ». Половина девятаго явились ко мнѣ чиновники конторы и, поздравивъ меня, поднесли мнѣ на память отъ конторы кубокъ на подносѣ: все вызолочено и работы изящной. Только они уѣхали, являются Вѣра и Надежда Самойловы, поднесли мнѣ альбомъ съ портретами для карточекъ визитныхъ: это

общая манія въ Петербургѣ. Онѣ извинялись, что не могутъ быть на обѣдѣ *)... Орлова П. И. явилась тоже съ поздравленіемъ и со своимъ портретомъ. Тутъ же художники поднесли мнѣ медаль, сдѣланную въ память юбилея. Я забылъ упомянуть, что 21 марта получилъ оффиціальное приглашеніе на обѣдъ въ домъ Руадзе, чѣмъ я, признаюсь, былъ очень недоволенъ. Я врагъ оффиціальныхъ обѣдовъ. Но на дѣлѣ оказалось необыкновенно хорошо. Послѣ визита художниковъ стали являться одинъ за другимъ знакомые, которыхъ я даже не помню; старые генералы, которыхъ я зналъ поручиками, а нѣкоторыхъ и кадетами, или пажами. Все это меня волновало и окончательно измучило. Въ четыре часа прибыли за мной депутаты: Петровъ О. А., Каратыгинъ П. А. и Гольцъ. Посадили меня въ карету и повезли въ домъ Руадзе, съ Мойки. Экипажами залита вся улица. Подъѣздъ обтянутъ полосатымъ тикомъ, на подъѣздѣ и у подъѣзда нѣсколько жандармовъ для порядка. Всѣ мы смѣялись и шутили на счетъ парада. Когда мы разоблачились, являются на лѣстницѣ двое помощниковъ изъ распорядителей, съ кокардочками въ петлицахъ, и ведутъ меня подъ руки по лѣстницѣ, устланной коврами, въ третій этажъ. На второмъ поворотѣ стоятъ мужчины-актеры и впереди Бурдинъ. Говоритъ мнѣ во услышаніе: «Добро пожаловать, дорогой гость Иванъ Ивановичъ; товарищи и почитатели вашего таланта собрались здѣсь отпраздновать вашъ пятидесятилѣтній юбилей и просятъ васъ вмѣстѣ съ нами откушать хлѣба-соли!». Вся толпа повела меня въ залъ, гдѣ на порогѣ меня встрѣтили всѣ наши актрисы въ бѣлыхъ платьяхъ, бросились ко мнѣ на шею и пошли поцѣлуи и слезы! Можете себѣ представить, что сдѣлалось со мной! Совершенно задохся и не могъ сказать ни слова. Тутъ Жулева прочла мнѣ привѣтъ въ стихахъ. Послѣ Жулевой Аграфена Матвѣевна Сабурова (которая вмѣстѣ со мною воспитывалась и перешла въ 1809 году въ Московскую школу; я училъ ея мужа нѣкоторымъ ролямъ и танцовать мазурку: онъ не посрамилъ своего учителя). Она поднесла ото всѣхъ дамъ на подушкѣ лавровый вѣнокъ, сверхъ котораго лежалъ пло-

*) Обѣ сестры не выѣзжали въ свѣтъ по болѣзни.

скій серебряный вѣнокъ вызолоченый, гдѣ на каждомъ листкѣ вырѣзаны имена участвующихъ, и сказала очень мило маленькій привѣтъ: «Другъ, товарищъ и благодѣтель мой,—прими отъ насъ слабый знакъ нашего къ тебѣ уваженія, и дай Богъ, чтобъ Онъ еще продлилъ твой вѣкъ на добрыя твои дѣла и на пользу молодого поколѣнія, которое могло бы пользоваться твоими совѣтами...» Тутъ Линская, что-то сказала, не помню; такъ меня сконфузила и въ ноги мнѣ кланялась, и ловила руки цѣловать; не забудьте въ залѣ до двухсотъ человѣкъ зрителей и полные хоры посторонних дамъ—всю обѣдню испортила!.. Потомъ подошелъ ко мнѣ нѣмецкій актеръ Толлертъ, депутатомъ отъ нѣмецкой труппы, и читалъ мнѣ что-то, однако, видно хорошо, потому что общее браво раздалось въ залѣ *). Послѣ нѣмца явились депутаты отъ Московскаго театра, Щепкинъ и Шумскій, и поднесли мнѣ адресъ отъ Московской труппы. Здѣсь явились Сабуровъ и Гедеоновъ **). Поздравляли меня съ юбилеемъ и повели подъ руки въ столовую подъ звуки оркестра. Столъ накрытъ больше чѣмъ на 200 персонъ. Залъ освѣщенъ великолѣпно: до 1.000 свѣчей въ люстрахъ и жирандоляхъ. Столъ накрытъ былъ покоемъ. Посединѣ мой бюстъ въ лавровомъ вѣнкѣ, окруженный великолѣпно зеленью, сзади которой скры-

*) Вотъ эта рѣчь въ переводѣ:

«Когда Россія въ храмѣ, посвященномъ искусству, воздвигаетъ вамъ памятникъ безсмертія и при звукахъ общей радости приноситъ вамъ вполнѣ заслуженные золотые лавры, позвольте и чужеземнымъ товарищамъ присоединиться къ празднованію этого рѣдкаго торжества, чтобъ и нѣмецкое привѣтствіе излилось изъ нѣмецкаго сердца. Ваши заслуги, какъ почетные вѣнки, украшаютъ васъ; таланты ваши въ служеніи искусству являютъ васъ прекраснымъ образцомъ для насъ, и артисты иностранныхъ націй привѣтствуютъ наполняющую отечество славу вашу тамъ, гдѣ ревностная дѣятельность наша награждается словомъ, пѣніемъ и слезами благодарности, гдѣ вѣнокъ, свитый полувѣкомъ, украшаетъ васъ, кто всегда стремился къ достиженію высшаго совершенства въ сценическомъ искусствѣ. Къ этому славному вѣнку, пріобрѣтенному вашимъ усердіемъ, прямодушіемъ и всею жизнью вашею, которая посвящена благородному искусству и ознаменовалась проявленіемъ высокихъ душевныхъ силъ, къ этому вѣнку, свитому музами, позвольте и намъ, преданнѣйшимъ вашимъ послѣдователямъ, присоединить букетъ, сплетенный изъ цвѣтовъ благодарности, возглашая вамъ отъ полноты сердца громкое ура!

**) Сабуровъ—директоръ театровъ. Гедеоновъ—бывшій директоръ.

вался оркестръ. Посадили меня посреди̇нѣ; по правую руку у меня сѣлъ Сабуровъ, а по лѣвую—Гедеоновъ. Послѣ второго блюда Сабуровъ далъ знакъ, оркестръ умолкъ. Онъ всталъ и предложилъ тостъ за Государя Императора, потомъ прочелъ мнѣ рескриптъ, что Государь Императоръ жалуетъ мнѣ золотую медаль на шею на Андреевской лентѣ и велѣлъ заключить новый контрактъ со мной на прежнемъ основаніи на три года, съ производствомъ мнѣ жалованья по 3.400 р. въ годъ. По окончаніи чтенія раздалось общее ура, и хоръ, подъ звуки оркестра, Боже, Царя храни пропѣлъ великолѣпно. Я не нашелся болѣе ничего сказать, какъ просилъ Сабурова передать Государю Императору мою вѣрноподданническую благодарность за Его ко мнѣ милости, и я не могу ничѣмъ болѣе выразить ее какъ земнымъ поклономъ. И поклонился въ ноги. Многіе меня за это осуждаютъ, но я не въ силахъ былъ разсуждать, хорошо ли это, или дурно. Послѣ пошли разные тосты, наконецъ, за мое здоровье. Тутъ я обратился къ собранію съ рѣчью... «Господа, я благодарю васъ за привѣтъ и почетъ, которымъ вы меня удостаиваете, но я не долженъ забывать, что это можетъ быть снисхожденіе къ моимъ лѣтамъ, и, наконецъ, можетъ быть обычный привѣтъ, который такъ щедро изъявляется при пожеланіи здоровья. Было бы слишкомъ дерзко и самодѣянно съ моей стороны принимать это за заслуги и талантъ: мы слышимъ и видимъ ежедневно повтореніе изустно и печатно, что при теперешнихъ требованіяхъ публики другой взглядъ на старое, которое отстало и старо, и ужъ новое поколѣніе не видитъ тѣхъ красотъ, которыми восхищались старички...» Мнѣ не дали кончить, возстали на мое замѣчаніе и стали исчислять мои заслуги на сценѣ. Больше всѣхъ говорилъ полковникъ Л. *), красно, быстро и съ большимъ одушевленіемъ (но я не думаю, чтобъ онъ говорилъ это не приготовившись,—два, три слова касались возраженія, что же касается остального, то неестественно, чтобы можно было сохранить въ памяти всѣ замѣчательныя роли и ихъ

*) Лебедевъ, редакторъ «Русскаго Инвалида».

исполненіе). Послѣ Л. говорилъ Бурдинъ *)... Послѣ обѣда вышли опять въ другую залу, гдѣ подали кофе и сигары. Тутъ Петруша Каратыгинъ сказалъ уморительный экспромптъ. Очень кстати. Закричали бисъ, и десятки карандашей повторили сказанное [414]) **)».

Читая эти безхитростныя письма Сосницкаго, нельзя не согласиться съ современниками, что самой характерной чертой празднества была его искренность, простота и задушевность.

Описанія торжествъ были помѣщены во многихъ современныхъ изданіяхъ, и печать отнеслась къ юбиляру съ большимъ вниманіемъ, привѣтствуя его сочувственными статьями [415]).

---

*) Бурдинъ сказалъ Сосницкому слѣдующее:

«Позвольте мнѣ, достойнѣйшій Иванъ Ивановичъ, сказать вамъ нѣсколько словъ отъ имени моихъ почтенныхъ товарищей, хотя вамъ слишкомъ хорошо извѣстны тѣ чувства любви и уваженія, которыя мы къ вамъ имѣемъ, но тѣмъ не менѣе мы совершенно счастливы, что можемъ заявить это теперь публично, предъ цѣлымъ обществомъ. Насколько вашимъ блестящимъ талантомъ вы были украшеніемъ русской сцены, настолько лично, по вашимъ душевнымъ качествамъ вы были украшеніемъ нашего общества. Въ продолженіе вашего славнаго пятидесятилѣтняго служенія искусству, вы, будучи первоклассным исполнителемъ нашихъ первоклассныхъ писателей, Грибоѣдова и Гоголя, не говоря уже объ иностранныхъ авторахъ, въ то же самое время какъ человѣкъ сумѣли соединить около себя артистовъ въ одну тѣсную семью, не различая богатаго отъ бѣднаго, старшаго отъ младшаго.

«Ни одно молодое, начинающее дарованіе въ тяжелыя минуты жизни не уходило отъ васъ не согрѣтое теплымъ участіемъ, не одобренное ласковымъ словомъ. Вы намъ живой примѣръ—какимъ долженъ быть артистъ и человѣкъ. Наше общество гордится вами, да и не одно наше, а гордилось бы всякое, гдѣ бы появился подобный дѣятель. Пожелаемъ же, господа, поболѣе подобныхъ сподвижниковъ для процвѣтанія русской сцены, а вамъ, душевно чтимый Иванъ Ивановичъ, многія и многія лѣта!..»

**) Вотъ экспромптъ Каратыгина:

«Сосницкій! Что тебѣ здѣсь многіе сказали,
Прибавить къ этому найдется что едва-ли
И я бы, можетъ быть, прочелъ тебѣ стихи,
Да не напомнить бы Демьяновой ухи.—
Такъ лучше попросту, безъ длиннаго куплета,
Скажу тебѣ одно: будь здравъ на многи лѣта!...»

«Въ теченіе полувѣкового, неустаннаго и всегда блистательнаго служенія драматическому искусству», писали «Отечественныя Записки», «онъ былъ постояннымъ любимцемъ публики, оставивъ каждому поколѣнію пріятное о себѣ воспоминаніе» [416]).

Въ «Санктпетербургскихъ Вѣдомостяхъ» находимъ слѣдующія строки, посвященныя Сосницкому по поводу его юбилея: «Пятьдесятъ лѣтъ разнообразной, непрерывной сценической дѣятельности, дѣятельности, сопровождавшейся блистательными успѣхами, поддерживаемой продолжительной любовью публики—это подвигъ, который достается немногимъ артистамъ. Три поколѣнія смотрѣли Сосницкаго, и въ то время, когда дѣды съ восторгомъ вспоминаютъ о немъ, какъ объ отличномъ jeune premier, которому не было въ этихъ роляхъ наслѣдниковъ на петербургской сценѣ, отцы говорятъ о немъ, какъ о превосходномъ артистѣ въ высокой комедіи, а сыновья вспоминаютъ его въ роляхъ добродушныхъ стариковъ въ родѣ Соломона въ комедіи «Кинъ». Съ именемъ Сосницкаго у театраловъ соединяются лучшія ихъ воспоминанія о театрѣ и первостепенныхъ артистахъ и артисткахъ, которымъ онъ много помогалъ своею опытностью» [417]).

Къ юбилею артиста было выпущено отдѣльнымъ изданіемъ его жизнеописаніе, озаглавленное «Біографія И. И. Сосницкаго артиста Императорскихъ Театровъ». Авторъ скрылъ свое имя, но впослѣдствіи выяснилось, что это Р. М. Зотовъ, о чемъ онъ самъ сообщилъ въ своихъ воспоминаніяхъ, упомянувъ также, что расходы по изданію этой біографіи принялъ на себя генералъ Сивербрюкъ, одинъ изъ близкихъ друзей Сосницкаго [418]).

Въ свое время мы уже говорили объ этой книгѣ и приводили изъ нея выдержки.

Пятидесятилѣтній юбилей Сосницкаго изъ праздника въ тѣсномъ товарищескомъ кругу обратился въ крупное общественное событіе, и современники могли съ полнымъ правомъ утверждать, что чествованіе нашего артиста было вмѣстѣ съ тѣмъ праздникомъ въ честь русскаго драматическаго искусства.

XV.

Отпраздновавъ пятидесятилѣтній юбилей, Сосницкій сталъ появляться на сценѣ все меньше и меньше. Новыя роли поручались ему рѣдко, да и репертуаръ слагался не по его вкусу. «У насъ въ репертуарѣ все еще господствуютъ тулупчики и очищенное», съ желчью писалъ онъ Читау. «Грустно, очень грустно! Но это еще долго продолжится. Всякую недѣлю являются новые авторы, одинъ другого грязнѣе, и всѣ хлопочутъ о натурѣ. Дѣйствительно, Каратыгинъ правъ, говоря: недостаетъ только публичныхъ бань на сценѣ: великолѣпная идея и большіе будутъ сборы! Обстановка дешевая, паръ можно сдѣлать искусственный, шайки, да мочалки, а натура великолѣпная, костюмовъ не нужно, и успѣхъ неимовѣрный» [419]).

Число оригинальныхъ произведеній бытового и реальнаго направленія все увеличивалось и получило полное право гражданства на Александринской сценѣ, къ великому огорченію стараго поколѣнія артистовъ, которое совершенно раздѣляло недовольство Сосницкаго и Щепкина, находившаго, что «Московская сцена провоняла овчиной» [420]).

Какъ ни бранилъ Сосницкій новаго репертуара, однако, поневолѣ ему приходилось иногда принимать въ немъ участіе. Судя по отзывамъ критики, онъ не безъ успѣха игралъ въ пьесахъ Потѣхина «Мишура» и Дьяченко «Не первый и не послѣдній» и своимъ исполненіемъ выдѣлялся изъ большинства остальныхъ артистовъ. «Принимая во вниманіе его преклонныя лѣта», писалъ о Сосницкомъ одинъ изъ критиковъ, «мы не можемъ не удивляться той добросовѣстности, съ которою онъ силится исполнять свои роли. А ему бы простительнѣе было играть спустя рукава, чѣмъ десятку самонадѣянныхъ бездарностей Петербургскаго театра» [421]).

Если въ этихъ пьесахъ ему и не удалось создать ничего замѣчательнаго изъ своихъ ролей, то въ «Царской Невѣстѣ» Л. А. Мея онъ увлекалъ зрителей своимъ высокохудожественнымъ исполненіемъ роли стараго боярина Собакина, за что Ап. Григорьевъ называлъ его «вѣчно-юнымъ, вѣчно-простымъ и вѣчно-высокимъ артистомъ» [422]).

Являя для своихъ товарищей примѣръ серіознаго и вдумчиваго отношенія къ роли даже въ чуждыхъ ему современныхъ пьесахъ, въ классическихъ произведеніяхъ онъ продолжалъ служить высокимъ образцомъ большого искусства. Въ «Горе отъ ума» онъ оставался несмѣняемымъ и незамѣнимымъ Репетиловымъ и вмѣстѣ съ Каратыгинымъ въ роли Загорѣцкаго поддерживалъ былую славу хорошаго исполненія комедіи. По единодушнымъ признаніямъ критики, Сосницкій всегда былъ и оставался лучшимъ исполнителемъ роли Репетилова. Мнѣнія этого не раздѣлялъ одинъ лишь Аполлонъ Григорьевъ, считавшій, что о Сосницкомъ въ роли Репетилова, совершенно имъ не понятой, лучше умолчать изъ уваженія къ его лѣтамъ и дѣйствительнымъ заслугамъ [423]). Такого рода заявленіе вызвало возраженія со стороны критика «Сѣверной Пчелы», находившаго, что игра Сосницкаго въ роли Репетилова художественна въ полномъ смыслѣ этого слова [424]). Въ отвѣтъ на это Григорьевъ не только не смягчилъ своего отзыва, но подчеркнулъ его еще болѣе рѣзко: «Пьяный нюня, изображаемый имъ (т. е. Сосницкимъ) въ Репетиловѣ, вовсе не выражаетъ идеи грибоѣдовскаго лица» [425]).

Считая Сосницкаго не подходящимъ Репетиловымъ, Ап. Григорьевъ нисколько не умалялъ въ то же время его значенія и признавалъ его талантомъ настоящимъ и несомнѣннымъ, который вездѣ и на всякой сценѣ былъ бы первостепеннымъ, несмотря на свою старость [426]).

Если «Горе отъ ума», по общему признанію, играли мастерски только Сосницкій и Каратыгинъ, то «Ревизора» выносилъ на своихъ плечахъ одинъ Сосницкій. «Ревизоръ» Гоголя, «читаемъ въ отзывѣ 1862 года, идетъ на нашей сценѣ еще хуже, чѣмъ «Горе отъ ума». За исключеніемъ ветерана Сосницкаго (въ роли городничаго) остальные актеры изъ рукъ вонъ плохи» [427]).

Мнѣніе это раздѣлялось и такимъ строгимъ критикомъ, какъ А. Григорьевъ, который находилъ, что «Ревизоръ» заигранъ и, за исключеніемъ Сосницкаго, требуетъ радикальнаго освѣженія [428]).

При возобновленіи для бенефиса Самойлова «Гамлета» въ новомъ



Н. И. КІЕНСКІЙ ВЪ РОЛИ ВАСИ ШУСТРОВА.
«ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ», А. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

переводѣ Загуляева Сосницкому пришлось переучивать роль Полонія, которую онъ больше 25 лѣтъ игралъ по переводу Полевого. Нѣтъ ничего удивительнаго, что почтенный артистъ, если вѣрить театральной хроникѣ Вольфа, безпрестанно сбивался съ новаго текста на болѣе знакомый—старый. И тѣмъ не менѣе, судя по отзыву современниковъ, исполненіе его было однимъ изъ лучшихъ въ пьесѣ [429]).

Судьба послала Сосницкому долгую жизнь и на глазахъ его постепенно уходили со сцены всѣ тѣ, которые вмѣстѣ съ нимъ создали русскому театру блестящую эпоху. Послѣднимъ изъ великихъ современниковъ, котораго ему пришлось пережить, былъ Щепкинъ, скончавшійся 11 августа 1863 года. Не мало грустныхъ мыслей и воспоминаній должна была вызвать въ Сосницкомъ эта смерть. Онъ не могъ не сознавать, что если старинная дружба между нимъ и покойнымъ распалась, то вина была не на сторонѣ Щепкина. Послѣдній всегда горячо любилъ его, искренно цѣнилъ, какъ артиста, и неизмѣнно отзывался съ похвалою объ его талантѣ, такъ что отзывы эти остались особенно памятны друзьямъ Щепкина [430]). Даже послѣ того какъ, по словамъ Щепкина, между нимъ и Сосницкимъ «пробѣжала черная кошка» и Сосницкій совершенно охладѣлъ къ своему недавнему другу, Щепкинъ старался не придавать этому значенія, о чемъ свидѣтельствуетъ добродушный и сердечный тонъ его записки съ просьбой о присылкѣ пьесы для бенефиса, адресованной Сосницкому 22 ноября 1846 года [431]). И въ то время какъ Сосницкій не только не пожелалъ лично поздравить великаго своего товарища 26 ноября 1855 года, въ день пятидесятилѣтія его славной артистической дѣятельности, но даже не подписалъ привѣтствія, посланнаго въ Москву отъ имени главныхъ членовъ труппы Александринскаго театра [432]), Щепкинъ забылъ всякіе личные счеты и, несмотря на плохое здоровье и преклонный возрастъ, спеціально пріѣхалъ изъ Москвы привѣтствовать Сосницкаго въ день его пятидесятилѣтняго юбилея и, какъ мы знаемъ, выступалъ въ качествѣ депутата отъ Московской труппы на праздникѣ.

Все это тѣмъ болѣе странно потому, что по единогласному отзыву

всѣхъ, кто зналъ Сосницкаго, незлобивость, добродушіе, деликатность и благородство были природными его качествами.

Послѣдніе годы дѣятельности Сосницкаго уже ничего не прибавили къ его былой славѣ. Хотя онъ и чувствовалъ въ себѣ достаточно силъ и энергіи для работы, однако, администрація не считала возможнымъ давать ему часто выступать и не только не поручала ему новыхъ ролей, но даже лишала старыхъ, совершенно не считаясь съ самолюбіемъ артиста. «Новостей нѣтъ интересныхъ», писалъ онъ Читау, «есть одна новость, но о ней могу сказать только моему искренному другу по секрету. Я не хочу, чтобы кто нибудь зналъ объ этомъ: меня обижаютъ, оскорбляютъ»... И онъ сообщалъ, что по распоряженію начальства режиссеръ написалъ ему, чтобы онъ передалъ другому артисту свою роль въ пьесѣ «Старая Мыза». «Каково? Что вы скажете? Не защипнуло ли бы это вашего самолюбія»?— спрашиваетъ онъ свою кореспондентку [433]).

Сознаніе своей ненужности въ труппѣ дѣйствовало самымъ угнетающимъ образомъ на старика, который чувствовалъ въ себѣ еще большой запасъ творческихъ силъ и изнывалъ отъ бездѣлія. «Обидно, что наша администрація поганая даетъ чувствовать, что ты старъ, никуда не годишься», читаемъ въ другомъ его письмѣ. «Обиднѣе всего то, что даютъ роли большія на одинъ, много на два раза. А маленькія роли, хорошія, не даютъ, говоря, какъ можно за такую ничтожную роль платить 35 рублей. Да зачѣмъ же большія роли въ ничтожныхъ пьесахъ давать мнѣ колотить по мозгамъ? такъ совсѣмъ не давай, а дай хорошую роль, да и посмотри, какъ я ее исполню. И это возобновитъ мои силы. Это моя пища! Конечно, понятно, что я самъ изъ самолюбія не говорю ни слова и дѣлаю молча все, что велятъ, а каково у меня на сердцѣ—это только могу сказать тебѣ, дружочекъ мой! Этого никто отъ меня не слышитъ, и не знаетъ, и не узнаетъ» [434]).

Несмотря на преклонный возрастъ, нашъ артистъ превосходно справлялся съ новыми ролями. Ѳ. Н. Устряловъ, занятый въ 1865 году постановкой своей пьесы «Разрывъ», въ которой Сосницкому была поручена

роль стараго генерала Бахматова, сперва не довѣрялъ его памяти. Однако, на дѣлѣ опасенія эти оказались совершенно напрасными, и воспоминанія Устрялова показываютъ, что Иванъ Ивановичъ не только прекрасно зналъ свою роль отъ начала до конца, но провелъ ее умно и тонко, заслуживъ самый радушный пріемъ публики [435]).

Въ то время какъ администрація считала Сосницкаго старымъ и отжившимъ, представители критики ставили его въ примѣръ даже такимъ артистамъ, какъ В. В. Самойловъ, который былъ уже въ полномъ блескѣ славы. И Самойлову приходилось выслушивать упреки, что онъ *не артистъ, а актеръ, представляющій* типъ, а не *создающій* его, тогда какъ артисты, подобные Мартынову, Щепкину, Мочалову, Садовскому и Сосницкому создавали и создаютъ типы и переносятъ на сцену саму жизнь [436]).

Между тѣмъ здоровье Сосницкаго стало значительно поддаваться. Онъ перенесъ небольшой ударъ, и когда въ 1865 году собрался поѣхать въ деревню къ Огаревымъ, докторъ, опасаясь повторенія удара, не отпустилъ его. «Не такъ живи, какъ хочется, а такъ, какъ Богъ велитъ и поганый докторъ, который ни подъ какимъ видомъ не соглашается пустить меня изъ Петербурга», не безъ юмора сообщалъ онъ Огаревой-Читау [437]).

Время брало свое: Сосницкій началъ замѣтно дряхлѣть. Но даже, на восьмомъ десяткѣ лѣтъ онъ, по свидѣтельству артиста Алексѣева, ни подъ какимъ видомъ не хотѣлъ считать себя старикомъ, бодрился и не прочь былъ играть роли, требовавшія исполнителя среднихъ лѣтъ. Въ свои почтенные годы онъ смѣло могъ бы играть стариковъ безъ грима; однако, онъ всегда старательно и долго гримировался, затушевывалъ свои собственныя морщины и выводилъ суриковымъ карандашемъ новыя. Память его ослабѣвала, онъ сталъ путать имена, фамиліи, числа, въ разговорахъ перескакивалъ съ предмета на предметъ, ничего не могъ передать слушателю въ послѣдовательномъ порядкѣ [438]). Воспоминанія Алексѣева и Нильскаго передаютъ не мало анекдотовъ по этому поводу.

Несмотря, однако, на подобный упадокъ силъ, Сосницкій продолжалъ еще иногда не безъ успѣха играть. Въ «Горе отъ ума» онъ попрежнему

не имѣлъ соперниковъ: «Мы рѣшительно не можемъ назвать ни единаго лица, кромѣ развѣ старика Сосницкаго, который сколько нибудь удовлетворилъ бы насъ», писалъ одинъ критикъ относительно «Горе отъ ума» на Александринской сценѣ въ 1868 году [439]), а другой, жалуясь на скверное исполненіе комедіи и на полное неумѣнье актеровъ читать стихи, говорилъ, что для того, чтобы услышать настоящую читку, нужно терпѣливо дожидаться послѣдняго акта и появленія въ немъ Сосницкаго [440]). Даже тогда, когда ему минуло 77 лѣтъ, въ печати высказывалось мнѣніе, что до сихъ поръ это единственный актеръ, котораго можно съ истиннымъ наслажденіемъ смотрѣть въ комедіи Грибоѣдова. «Нельзя уже разобрать словъ, которыя онъ произноситъ, но передъ вами, тѣмъ не менѣе, живое, типическое лицо, настоящій Репетиловъ. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ его можно было еще съ удовольствіемъ видѣть въ городничемъ въ «Ревизорѣ», котораго онъ игралъ гораздо лучше г. Зуброва, одного изъ «крупныхъ» представителей теперешней труппы» [441]).

Послѣдней большой новой его ролью была роль генерала Бородавкина въ комедіи А. Потѣхина «Виноватая», поставленной съ огромнымъ успѣхомъ 13 октября 1867 года. Типъ добраго, забитаго безпомощнаго и безхарактернаго старика, впадающаго въ дѣтство, былъ переданъ нашимъ артистомъ въ совершенствѣ. По мнѣнію одного критика, хорошее впечатлѣніе отъ игры Сосницкаго нѣсколько нарушалось однообразной интонаціей голоса, вполнѣ, впрочемъ, извинительной, если считаться съ возрастомъ исполнителя [442]), но общіе отзывы были самые благопріятные [443]).

Кончалась дѣятельность Сосницкаго, выдвигалось и пріобрѣтало извѣстность поколѣніе другихъ артистовъ, но эти новыя силы не удовлетворяли представителей критики, которые находили, что современная Петербургская сцена, если и имѣетъ отдѣльныхъ талантливыхъ исполнителей, то, во всякомъ случаѣ, не такихъ, какъ Сосницкій. «Въ комъ изъ труппы сохранилась его манера игры, отличавшаяся такимъ умомъ, такимъ тонкимъ изяществомъ, такою свободою въ изображеніи характеровъ», спрашивалъ рецензентъ, высказавшій самыя безотрадныя мысли по поводу

возобновленія въ 1870 году «Скупого». «Такой актеръ прошелъ безслѣдно для новыхъ членовъ труппы; никто ничему не научился, хотя научиться было чему» [444]).

Продолжая служить, Сосницкій дожилъ до своего шестидесятилѣтняго юбилея. Въ ожиданіи этого торжественнаго событія, Директоръ театровъ 11 февраля 1871 года подалъ Министру Двора рапортъ, въ которомъ, аттестовавъ Сосницкаго, какъ артиста, въ теченіе 60 лѣтъ «отличавшагося замѣчательнымъ талантомъ, бывшаго поддержкою и однимъ изъ лучшихъ представителей русской сцены», онъ ходатайствовалъ о Высочайшемъ награжденіи его ко дню 60-лѣтняго юбилея—этому рѣдкому событію, представлявшему единственный примѣръ въ лѣтописяхъ русскаго театра. «По мнѣнію моему», писалъ Директоръ, «всемилостивѣйшее пожалованіе г. Сосницкому брилліантовыхъ украшеній на имѣющуюся у него медаль, было бы вполнѣ заслуженнымъ вознагражденіемъ за его безпримѣрную, долговременную и полезную службу» [445]).

Юбилейный день—22 марта приходился на понедѣльникъ страстной недѣли, и потому бенефисный спектакль былъ отложенъ до открытія театровъ послѣ поста, т. е. на четвергъ Святой недѣли—1 апрѣля.

21 марта по почину С.-Петербургскаго собранія художниковъ въ честь Сосницкаго былъ устроенъ торжественный обѣдъ въ помѣщеніи общества. Здѣсь собралось до 150 человѣкъ почитателей таланта Ивана Ивановича.

Заимствуемъ изъ современныхъ газетъ самое подробное описаніе этого торжества. Юбиляръ пріѣхалъ въ 5 часовъ въ сопровожденіи сестеръ Самойловыхъ, В. В. Самойлова, П. А. Каратыгина, О. А. Петрова и Н. О. Гольца и былъ встрѣченъ въ пріемной главнымъ распорядителемъ М. И. Семевскимъ, который привѣтствовалъ его рѣчью и адресомъ отъ собранія художниковъ. Затѣмъ подъ звуки музыки онъ введенъ былъ въ залу, въ концѣ которой на сценѣ, украшенной цвѣтами и растеніями, на пьедесталѣ стоялъ его бюстъ и на стѣнахъ висѣли щиты съ заглавіями важнѣйшихъ пьесъ его репертуара за каждое десятилѣтіе его дѣятельности, въ теченіе которой имъ оказалось сыграно 565 ролей. Въ залѣ Сос-

ницкаго окружила толпа; ему жали руки, обнимали, цѣловали и разстрогали до слезъ. За обѣдомъ первое слово принадлежало представителю С.-Петербургскаго собранія художниковъ, отъ имени котораго говорилъ М. И. Семевскій. Познакомивъ слушателей съ краткой біографіей юбиляра, перечтя всѣ его заслуги, ораторъ поручилъ В. В. Самойловой поднести ему лавровый вѣнокъ и затѣмъ увѣнчать этимъ вѣнкомъ его бюстъ, стоявшій на сценѣ, что и было исполнено при крикахъ браво и ура. Слѣдующая рѣчь была сказана оффиціальнымъ представителемъ труппы Александринскаго театра Яблочкинымъ. Далѣе отъ лица товарищей П. А. Каратыгинъ прочелъ слѣдующіе стихи:

«Сегодня ровно десять лѣтъ,
Какъ мы твой юбилей справляли,
И задушевный нашъ привѣтъ
Тогда тебѣ передавали.
Вотъ снова ты въ кругу друзей,
Друзей-художествъ и искусства,
Возобновленъ твой юбилей,
Но въ насъ къ тебѣ все тѣ же чувства.
Ты, вѣрно, въ искренности ихъ
Душой правдивой убѣдился.
Кто-жъ изъ товарищей твоихъ
Твоею дружбой не гордился?!
Заслугѣ полувѣковой
Почетъ здѣсь отданъ былъ гостями.
Завиденъ славный праздникъ твой,
Но нѣтъ завистниковъ межъ нами.
Прими жъ товарищей привѣтъ,
Повѣрь, онъ не прикрашенъ лестью.
Дай Богъ, чтобъ ты на много лѣтъ
Былъ нашей гордостью и честью!
Теперь твое здоровье пьемъ,
Въ день намъ взаимно незабвенный
Пусть наши правнуки добромъ
Помянутъ дѣда русской сцены».

Представителемъ литературы явился П. Д. Боборыкинъ. Въ своей полной глубокаго интереса рѣчи онъ прежде всего отмѣтилъ ту живую связь между литературнымъ творчествомъ и творчествомъ сценическаго исполнителя, которая всегда такъ ярко проявлялась въ Сосницкомъ. Затѣмъ онъ указалъ, что первые русскіе народные драматурги, Грибоѣдовъ и Гоголь, съ именами которыхъ такъ тѣсно связано имя юбиляра, нашли въ немъ одного изъ блистательнѣйшихъ своихъ толкователей и дали ему возможность явить себя русскимъ народнымъ художникомъ, сумѣвшимъ придать правду ихъ творческимъ образамъ. Строгое подчиненіе замысламъ автора мельчайшихъ подробностей исполненія, съ самой тщательной отдѣлкой этихъ подробностей, было, по мнѣнію оратора, неизмѣннымъ художественнымъ принципомъ Сосницкаго на протяженіи всей долгой его дѣятельности, которая неизмѣнно подтверждала неразрывную связь между міромъ литературныхъ идей и сценическихъ образовъ. Указавъ молодому поколѣнію русской сцены на юбиляра, какъ на примѣръ артиста, который всю свою жизнь былъ вѣренъ высокимъ задачамъ искусства, ораторъ закончилъ свою рѣчь, покрытую громкими апплодисментами, тостомъ, объединяющимъ неразрывно всѣ области духовной дѣятельности человѣка. «Да здравствуетъ разумъ! Да процвѣтаетъ творчество!»

Вслѣдъ за П. Д. Боборыкинымъ отъ лица балета прочелъ стихи, написанные экспромтомъ во время обѣда, А. Н. Богдановъ, отъ артистовъ русской оперы передалъ привѣтствіе О. А. Петровъ, отъ французскаго театра—режиссеръ Пешна и отъ нѣмецкой труппы сказалъ рѣчь по русски артистъ фонъ-Толлертъ. Кромѣ того, говорили В. Р. Зотовъ, подѣлившійся личными воспоминаніями о юбилярѣ, и гр. В. А. Соллогубъ, въ остроумной рѣчи выразившій благодарность распорядителямъ и всѣмъ, принявшимъ участіе въ праздникѣ. Перечисляя имена гостей, гр. Соллогубъ съ особой теплотой остановился на старѣйшей артисткѣ нѣмецкой труппы Альбрехтъ, пріѣхавшей поклониться маститому юбиляру. Подъ громъ апплодисментовъ Сосницкій всталъ и, поддерживаемый подъ руки сестрами Самойловыми, въ сопровожденіи П. А. Каратыгина, О. А. Петрова

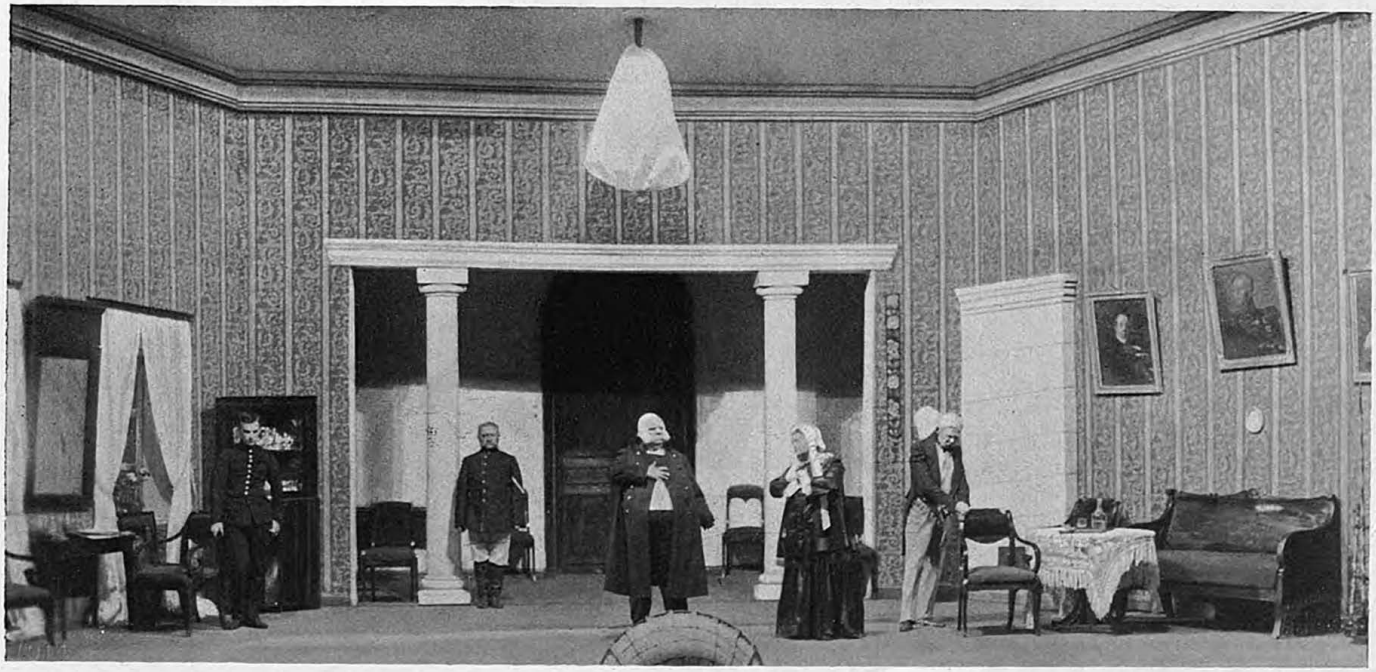
и Н. О. Гольца, съ бокаломъ въ рукахъ отправился на противоположный конецъ залы чокнуться съ г-жей Альбрехтъ.

Среди письменныхъ поздравленій, полученныхъ юбиляромъ, особенно выдѣлялись: адресъ отъ Московской драматической труппы, украшенный такими именами, какъ Львова-Синецкая, Медвѣдева, Федотова, Никулина, Шумскій, Самаринъ, Садовскій, Живокини, которые привѣтствовали въ лицѣ Сосницкаго достойнѣйшій образецъ для подражанія, и адресъ Московскаго артистическаго кружка, подписанный его старшинами П. М. Садовскимъ и Н. А. Рамазановымъ. Въ адресѣ этомъ указывалось, что наравнѣ съ наиболѣе выдающимися художниками Россіи Сосницкій всей своей жизнью содѣйствовалъ тому, что значеніе родного искусства возвысилось въ глазахъ общества, и достоинство русскаго человѣка было подняго и поддержано на подобающей высотѣ. Послѣ обѣда гости перешли въ гостиную пить чай и здѣсь составился импровизированный концертъ. Пѣли О. А. Петровъ и И. И. Монаховъ, разсказывали сцены И. Ѳ. Горбуновъ и Пав. Вейнбергъ и всѣ присутствовавшіе пѣли хоромъ пѣсни. Далѣе начались танцы, и самъ юбиляръ протанцовалъ польскій, кадриль и мазурку, вскорѣ послѣ чего онъ и уѣхалъ домой [446]).

Праздникъ произвелъ на всѣхъ самое пріятное впечатлѣніе, и современникъ могъ совершенно чистосердечно сказать, что все, что говорилось юбиляру въ рѣчахъ, привѣтствіяхъ, стихотворныхъ посланіяхъ и телеграммахъ, не могло имѣть и тѣни преувеличенія, или неискренности [447]).

Черезъ два дня послѣ банкета Сосницкій получилъ поздравленіе отъ тяжко больной артистки Линской, которая почти на краю могилы привѣтствовала своего стараго товарища въ самыхъ трогательныхъ выраженіяхъ [448]).

Въ день оффиціальнаго чествованія Сосницкаго—его бенефиса—Министръ Двора гр. Адлербергъ прислалъ въ Дирекцію театровъ золотую медаль на андреевской лентѣ, украшенную брилліантами, и предложеніе о Высочайшемъ пожалованіи этой медали юбиляру. На предложеніи барономъ Кистеромъ была положена резолюція: «Передать г. Сосницкому ве-



Г. ВЛАДИМІРОВЪ (АЛЕКСАНДРЪ), Г. ШАПОВАЛЕНКО (СЕЛИФАНТЬЕВЪ), Г. ДАВЫДОВЪ (ЛИХАРЕВЪ), Г-ЖА Н. ВАСИЛЬЕВА (АПОЛ. МАТВѢЕВНА) И Г. ОСОКИНЪ (МАКАРЪ МАКАРОВИЧЪ).
«ВЕТЕРАНЪ И НОВОБРАНЕЦЪ», А. ПИСЕМСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

черомъ въ Александринскомъ театрѣ въ присутствіи артистовъ. Подарокъ я доставлю прямо въ театръ» [449]).

Насколько торжественно сошло чествованіе Сосницкаго, устроенное собраніемъ художниковъ, настолько неудачнымъ вышелъ бенефисный спектакль. Предполагалось, что артисты не только Александринскаго, но и другихъ Императорскихъ театровъ примутъ участіе въ праздникѣ своего старѣйшаго товарища, и потому программа была составлена сборная: 2-е дѣйствіе «Ревизора» съ бенефиціантомъ въ роли городничаго, «Завтракъ у Предводителя», сцены изъ «Жизни за Царя» и балетный дивертисментъ. Однако, въ послѣднюю минуту нѣкоторые заболѣли и прислали отказъ, и программу пришлось мѣнять безъ всякаго предупрежденія публики: отъ оперной труппы остался лишь хоръ, а роль Вани приняла на себя любительница княжна Енгалычева; нѣкоторые балетные номера были выпущены. Еще больше недоразумѣній вышло съ чествованіемъ Сосницкаго на сценѣ. По окончаніи акта «Ревизора» начались громкіе и единодушные вызовы. Появился бенефиціантъ и былъ окруженъ къ всеобщему недоумѣнію не Александринской труппой, а нѣмецкими актерами, отъ лица которыхъ режиссеръ фонъ-Толлертъ поднесъ лавровый вѣнокъ. Публика громко обсуждала странное отсутствіе русскихъ драматическихъ артистовъ и въ антрактѣ цѣлая группа окружила одного актера, добиваясь отъ него объясненій. Актеръ оправдывался тѣмъ, что товарищи уже поднесли Сосницкому его бюстъ въ уборной. Наконецъ, слухъ о всеобщемъ недовольствѣ проникъ за кулисы, и въ послѣднемъ антрактѣ юбиляръ, подъ звуки музыки, былъ выведенъ артистками Жулевой и Читау на сцену, посреди которой стоялъ подаренный ему Александринской труппой бюстъ съ надписью «Дѣду русской сцены». Самойловъ поднесъ Сосницкому лавровый вѣнокъ и, подъ громъ рукоплесканій, надѣлъ его сперва ему на голову, а затѣмъ увѣнчалъ имъ бюстъ.

Несмотря, однако, на всѣ овацiи и привѣтствія по адресу юбиляра, спектакль долженъ былъ произвести тягостное впечатлѣніе на искреннихъ почитателей его таланта, не говоря уже о томъ, что, благодаря непо-

мѣрно высокимъ цѣнамъ на мѣста, театръ оказался наполовину пустъ. Зрители не могли не испытывать грустнаго чувства, глядя на усилія, съ которыми Сосницкій игралъ: онъ былъ уже такъ дряхлъ, что весь «Ревизоръ» цѣликомъ былъ ему не подъ силу, но и въ одномъ актѣ онъ сбивался и путался [450]). Правда, большинство зрителей раздѣляло, вѣроятно, мнѣніе, что нельзя было предъявлять особенно строгихъ требованій къ ветерану русской сцены, довольствуясь тѣмъ, что онъ въ состояніи еще напомнить образъ, когда то имъ созданный [451]). Несмотря на всѣ недостатки и шероховатости, почтенный артистъ приложилъ все стараніе для того, чтобы дать зрителямъ художественное впечатлѣніе. Вотъ какъ описываетъ, напримѣръ, современникъ его первый выходъ: «Докладываютъ о пріѣздѣ городничаго; вотъ и онъ самъ. Громъ рукоплесканій встрѣчаетъ маститаго художника. О чемъ же думаетъ онъ? О томъ, чтобы выдержать роль, о томъ, чтобы сохранить положеніе, приличное городничему, трусящему Хлестакова. Человѣкъ взволнованъ, слезы градомъ катятся по его лицу; но всѣ мысли художника устремлены только на то, чтобы исполнить свое художественное дѣло, насколько ему дозволяютъ ослабѣвшія физическія силы. Привѣтствія продолжаются; онъ раскланивается, не сходя съ мѣста, съ публикою и опять принимаетъ позу, приличную городничему передъ Хлестаковымъ. Видно, настоящій художникъ всегда останется художникомъ, какою бы тяжестью годы ни налегли на его плечи! Думаемъ, что бывшіе въ театрѣ, почувствовали всю трогательную прелесть этого мгновенія» [452]).

Если юбиляръ могъ быть огорченъ небрежностью организаціи его чествованія, то въ полной мѣрѣ вознаградило его вниманіе Императора Александра II. Передъ началомъ спектакля баронъ Кистеръ поздравилъ Сосницкаго съ Монаршей милостью и пожалованіемъ брилліантовой медали, а въ одномъ изъ антрактовъ Государь, присутствовавшій въ театрѣ вмѣстѣ съ Императрицей, Наслѣдникомъ и Великими Князьями Владиміромъ и Алексѣемъ Александровичами и Константиномъ и Николаемъ Николаевичами [453]), прошелъ къ нему въ уборную и, протянувъ ему руку, сказалъ:

«Поздравляю тебя и сердечно желаю дожить до семидесятилѣтняго юбилея». Старикъ заплакалъ и, низко кланяясь, отвѣтилъ: «Дастъ Богъ вѣку, доживемъ, Ваше Императорское Величество» [454]).

Словамъ этимъ не суждено было осуществиться. Лѣто Сосницкій по обыкновенію провелъ на дачѣ въ Павловскѣ, откуда переѣхалъ въ городъ къ началу сезона. 15 сентября онъ выступилъ въ неимѣвшей никакого успѣха комедіи Минаева «Либералъ». Небольшая роль его, признанная критикой совершенно лишней, какъ искусственно введенная въ пьесу и затягивавшая ее [455]), оказалась его лебединой пѣсней. 6 октября онъ появился въ ней пятый разъ, и публика не подозрѣвала, что никогда уже больше не увидитъ своего любимаго артиста. Вскорѣ послѣ этого спектакля онъ почувствовалъ упадокъ силъ, слегъ въ постель и послѣ медленнаго, $2^1/_2$ мѣсячнаго угасанія, безъ страданій тихо скончался 24 декабря 1871 г. «Честь имѣю донести, что въ пятницу 24 декабря, въ $6^1/_2$ ч. пополудни скончался актеръ драматической труппы Иванъ Ивановичъ Сосницкій», сообщалъ въ оффиціальномъ рапортѣ режиссеръ Александринскаго театра [456]).

Отдѣляя значительную часть своихъ средствъ на благотворительность, Сосницкій никогда не имѣлъ денегъ. Единственная сумма, которую онъ приберегалъ, были 1.000 р., отложенные на похороны, но и эти деньги онъ отдалъ на то, чтобы выручить кого то изъ бѣды и изъ нихъ получилъ обратно лишь 250 р. Для погребенія покойнаго пришлось сдѣлать долгъ въ счетъ оставшагося имущества, которое подлежало продажѣ [457]). Скромно хоронили великаго артиста: гробъ несли на рукахъ до Новодѣвичьяго монастыря, но число провожавшихъ было невелико. Послѣ отпѣванія священникъ церкви Театральнаго училища произнесъ краткое слово о достоинствахъ покойнаго, какъ человѣка исключительнаго великодушія и рѣдкой доброты, который всегда заботился о своихъ ближнихъ и помогалъ имъ. На могилѣ были сказаны двѣ рѣчи: отъ С.-Петербургскаго собранія художниковъ, прислвшаго депутацію съ лавровымъ вѣнкомъ, говорилъ Н. А. Потѣхинъ, отмѣтившій заслуги Сосницкаго, какъ артиста и

художника, и отъ лица артистовъ выступилъ Ф. А. Бурдинъ, который сказалъ слѣдующее: «Дорогіе товарищи! Бросая послѣднюю горсть земли на эти драгоцѣнные останки артиста и человѣка, мы ничѣмъ инымъ не можемъ почтить память Ивана Ивановича Сосницкаго, какъ тѣмъ если будемъ стараться подражать ему, какъ артисту и какъ человѣку» [458]).

Артисты Александринскаго театра доказали свое уваженіе къ памяти почившаго товарища, выхлопотавъ разрѣшеніе поставить въ фойэ театра бюстъ «дѣда русской сцены», поднесенный ему въ день 60-лѣтняго юбилея [459]). Бюстъ этотъ стоялъ на глазахъ у публики до самаго послѣдняго времени и только недавно былъ перенесенъ во вновь устроенное за кулисами артистическое фойэ, являющееся въ то же время. очень цѣннымъ музеемъ Александринскаго театра.

На могилѣ Сосницкаго ему сооруженъ памятникъ съ бронзовымъ портретомъ-барельефомъ [460]).

18 февраля 1894 г. Общество для пособія нуждающимся сценическимъ дѣятелямъ устроило въ фойэ Александринскаго театра празднованіе столѣтія со дня рожденія Сосницкаго: А. А. Потѣхинъ въ прекрасной рѣчи указалъ, что Сосницкій вмѣстѣ со Щепкинымъ явился проводникомъ тѣхъ новыхъ началъ національнаго драматическаго творчества, которыя были найдены и указаны геніемъ Грибоѣдова и Гоголя, и счастливо сочеталъ въ себѣ стремленіе къ внѣшней правдѣ и красотѣ съ внутренной правдой, искренностью и художественной простотой. Вслѣдъ затѣмъ Д. Д. Коровяковъ прочелъ составленный имъ біографическій очеркъ нашего артиста, на который мы здѣсь не разъ ссылались, А. А. Нильскій подѣлился личными воспоминаніями о Сосницкомъ и В. А. Крыловъ прочелъ стихотвореніе [461]). Этимъ закончилось скромное торжество, собравшее немногочисленный кружокъ почитателей памяти «дѣда русской сцены».

Подводя итоги, мы должны признать, что Сосницкій, какъ артистъ, представлялъ собою явленіе выдающееся и исключительное. Воспитанникъ ложно-классической школы Дмитревскаго и кн. Шаховского, онъ тѣмъ не

менѣе сумѣлъ сбросить устарѣвшія традиціи и тонкимъ чутьемъ художника угадать новые пути сценическаго творчества. Привычка къ репертуару, чуждому русской дѣйствительности, нисколько не помѣшала ему создать яркіе образы въ тѣхъ произведеніяхъ, на которыхъ выросла затѣмъ вся русская комедія. Владѣя драгоцѣннымъ для актера даромъ перевоплощенія, онъ своей игрой осуществлялъ замыслы автора и создавалъ такимъ образомъ живую связь между сценой и литературой. Обладая тонкимъ и впечатлительнымъ умомъ, онъ умѣлъ находить въ роли самые характерные ея оттѣнки, доводить внѣшнюю отдѣлку подробностей до поразительнаго совершенства, благодаря чему въ игрѣ его чувство подчинялось иногда разсудку. Мы знаемъ, что Бѣлинскій упрекалъ его за то, что сценическій умъ превышалъ у него творческій талантъ и вдохновеніе. Великій критикъ и горячій поклонникъ Московскаго театра не всегда бывалъ правъ въ своихъ сужденіяхъ о представителяхъ Петербургской сцены, на которую онъ, по образному выраженію Ап. Григорьева, «махнулъ рукою» [462]).

Но если даже и согласиться съ Бѣлинскимъ, то признаніе это нисколько не умаляетъ заслугъ Сосницкаго, а только свидѣтельствуетъ о томъ, какихъ блестящихъ результатовъ достигъ этотъ артистъ упорнымъ и безпрерывнымъ развитіемъ своего дарованія. Вся его долгая дѣятельность служила благороднымъ примѣромъ для окружающихъ, доказывая, что трудъ и серіозное отношеніе къ искусству неразлучны съ художественнымъ творчествомъ. Своей «школы» создать ему не удалось, но онъ съ полнымъ правомъ могъ гордиться такими ученицами, какъ В. Асенкова и В. В. Самойлова и сознавать, что личнымъ примѣромъ далъ не мало уроковъ Александринскому театру.

Вмѣстѣ со Щепкинымъ онъ помогалъ Гоголю поддерживать живую связь съ театромъ, и его исполненіе роли городничаго вознаградило автора «Ревизора» за все то тяжелое нравственное потрясеніе, которое ему пришлось пережить на первомъ представленіи своей пьесы.

Современники Сосницкаго признаютъ, что въ талантѣ его было

много общаго съ талантомъ Щепкина. Сходство это служило главной причиной того, что имя Сосницкаго сперва отошло на второй планъ, а затѣмъ совершенно стушевалось передъ великимъ Московскимъ артистомъ. Считая вполнѣ естественнымъ, что блескъ имени «дѣда русской сцены» долженъ былъ значительно померкнуть въ лучахъ славы Щепкина, мы не могли бы, однако, примириться съ мыслью, чтобы Сосницкій былъ окончательно забытъ.

«Вся наша, и не одна драматическая, литература, половиной своего развитія обязана «Ревизору» и «Горе отъ ума», и исполнитель, возвысившійся до степени воплощенія главныхъ ихъ типовъ въ живыя сценическія фигуры, несомнѣнно пріобрѣтаетъ уже болѣе чѣмъ узко-театральное значеніе» [463]).

Эти прекрасныя слова, сказанныя кн. А. И. Сумбатовымъ о Щепкинѣ, какъ нельзя лучше примѣнимы и къ Сосницкому.

МАТЕРІАЛЫ:

393) П. Гнѣдичъ. А. М. Читау-Огарева. («Нов. Время». 1912. № 12943).

394) П. П. Гнѣдичъ. Письма И. И. Сосницкаго. («Русск. Вѣстн.». 1882. № 8, стр. 823).

395) Н. В. Соколовъ. Замѣтки о Щепкинѣ. («Выдержки изъ дневника). «Библіот. для чт.». 1864. № 8, стр. 3.

396) Д. Смирновъ, op. cit, стр. 201—203. Примѣч. Шаломытова; ср. также Арх. М. Импер. Дв. Опись № $^{8}/_{903}$, дѣло № 126, стр. 1688.

397) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 203.

398) Гнѣдичъ. Письма Сосницкаго, стр. 825.

399) Ibid., стр. 826—827.

400) Ibid., стр. 827.

401) П. Д. Боборыкинъ. За полвѣка («Минувш. Годы.» 1908, май-іюнь, стр. 42).

402) Гнѣдичъ. Письма Сосницкаго, стр. 828.

403) Барсуковъ, op. cit, кн. 16. 1902. СПБ., стр. 197.

404) Гнѣдичъ. Письма Сосницкаго, стр. 828.

405) Ibid., стр. 824.

406) Ibid,. стр. 823.

407) Н. Долговъ. Александръ Евстафьевичъ Мартыновъ. Очеркъ жизни и опытъ сценической характеристики. 1910. СПБ, стр. 55—56.

408) Вольфъ. Хроника, ч. III, 1884. СПБ., стр. 20. Петербургская лѣтопись. («СПБ. Вѣдом.». 1860. № 202, стр. 1057—1058).

409) Горбуновъ и Каратыгинъ. Ленскій, стр. 328.

410) Нильскій, op. cit, стр. 81.

411) Ibid., стр. 82.

412) Ibid., стр. 83.

413) Гнѣдичъ. Письма Сосницкаго, стр. 829—833. Всѣ примѣчанія Гнѣдича.

414) Ibid., стр. 834—838.

415) См., наприм., «Сѣв. Пчела». 1861. № № 68 и 80, «Соврем.» 1861. т. LXXXVI, стр. 163—164 и др., цитир. ниже.

416) М—Р—Ъ. Замѣтки праздношатающагося. («Отеч. Зап.» 1861. т. CXXXV, стр. 61).

417) Петербургская лѣтопись. («СПБ. Вѣдом.». 1861. № 69, стр. 375).

418) Р. Зотовъ, op. cit. («Истор. Вѣстн.». 1896, т. LXV, стр. 312).

419) Гнѣдичъ. Письма Сосницкаго, стр. 839.

420) Вольфъ. Хроника. ч. III, стр. 24.

421) Какія пьесы даются въ Петербургѣ и Москвѣ («Библіот. для чт.». 1863. № 2. стр. 22). С. Ѳедоровъ. Русская сцена. Зимній сезонъ 1862—1863 г. (ibid. № 4); ср. также Д. Аверкіева. Русскій театръ въ Петербургѣ («Эпоха» 1864. № 7, стр. 6).

422) Апол. Григорьевъ. Русскій театръ. («Эпоха» 1864. № 1—2, стр. 464).

423) Русскій театръ. Современное состояніе драматургіи и сцены. («Время». 1862. № 10, стр. 188).

424) А. П. Нѣсколько словъ въ защиту исполненія «Горе отъ ума» на русской сценѣ («Сѣв. Пчела». 1862. № 319).

425) Русскій театръ («Время». 1862. № 12, стр. 143—144).

426) Апол. Григорьевъ. Наша драматическая труппа («Якорь». 1863. № 29, стр. 581); ср. также ibid. № 41, стр. 788.

427) М. Федоровъ. Замѣтки о русскомъ театрѣ («Библіот. для чт.». 1862. № 11 стр. 223).

428) Апол. Григорьевъ. Наша драм. труппа («Якорь» 1863. № 29, стр. 602).

429) Вольфъ. Хроника, ч. III, стр. 26. М. Федоровъ. Русская сцена. Зимній сезонъ, 1862—1863 г. («Библіот. для чт.» 1863. № 2, стр. 13).

430) А. Афанасьевъ. Щепкинъ и его записки, стр. 12.

431) Письма къ И. И. Сосницкому. («Русск. Стар.» 1880. № 10, стр. 350).

432) Юбилей М. С. Щепкина. (Прибавл. къ Лит. Отд. № 143 «Моск. Вѣдом.» 1855, стр. 1).

433) Гнѣдичъ. Письма Сосницкаго, стр. 840.

434) Ibid, стр. 841.

435) Устряловъ, op. cit., стр. 395.

436) Мих. Федоровъ. Два дебюта на Петербургскихъ театрахъ («Голосъ.». 1863. № 289, стр. 1139).

437) Гнѣдичъ. Письма Сосницкаго, стр. 839.

438) Воспоминанія Алексѣева, стр. 215—216.

439) В. Т. Театральная хроника («Вѣстн. Европы». 1868. № 11, стр. 468).

440) Послѣднія новости русской драматической сцены («Отеч. Зап.». 1868. № 2, стр. 329).

441) А. С—нъ. Русская драм. труппа. («Вѣстн. Евр.». 1871. № 1, стр. 385—386).

442) Бенефисъ г. Васильева 2-го («Петер. Лист.». 1867. № 153).

443) W. Театр. Замѣтки («Русск. Инвал.». 1867. № 285). Театр. замѣтки. («Голосъ.». 1867. № 287).

444) Петер. хроника («Голосъ». 1870. № 359).

445) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 278.

446) Александръ Соколовъ. Юбилей «Дѣда русской сцены» Ивана Ивановича Сосницкаго («Петер. Лист.». 1871. № № 58 и 59); ср. также хроника («СПБ. Вѣдом.». 1871. № 82). И. И. Сосницкій, актеръ Импер. СПБ. драм. труппы («Всемірн. Иллюстр.». 1871. № 122, стр. 282).

447) Петербургская хроника («Голосъ». 1871. № 82).

448) Письма къ И. И. Сосницкому («Русск. Стар.». 1880. № 10, стр. 344).

449) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 283.

450) Нильскій, op. cit. стр. 95; воспоминанія Алексѣева, стр. 213.

451). П. Б. Театръ. («СПБ. Вѣдом.». 1871. № 90).

452) Петербургская хроника («Голосъ». 1871. № 91).

453) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 282.

454) Нильскій, op. cit. стр. 95.

455) Петербургская хроника («Голосъ». 1871. № 257).

456) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 284.

457) Воспоминаніе объ И. И. Сосницкомъ стараго знакомаго покойнаго. («Петерб. Газ». 1871. № 18).

458) Погребеніе И. И. Сосницкаго («Петер. Лист.». № 256).

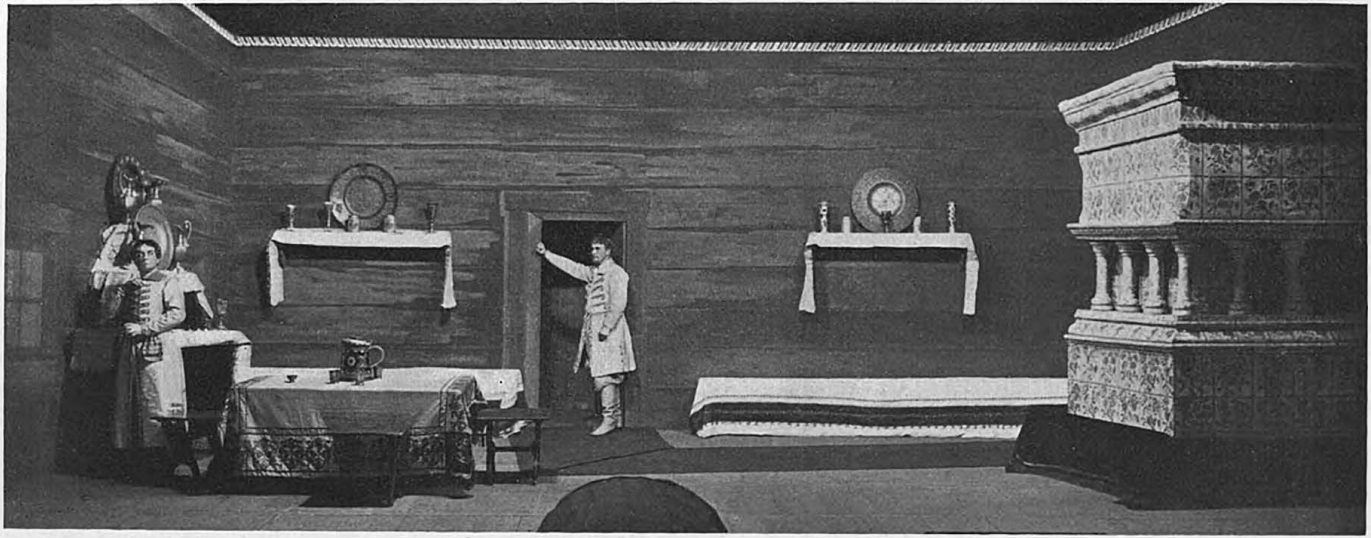
459) Арх. М. Импер. Дв. Дѣло № 2248, стр. 288—290.

460) Вел. К. Николай Михаиловичъ. Петербургскій Некрополь. 1913. СПБ. т. IV, стр. 144.

461) Чествованіе памяти И. И. Сосницкаго («Новости». 1894. № 50).

462) Ап. Григорьевъ. Двѣ сцены («Якорь». 1863. № 41, стр. 7).

463) Кн. А. И. Сумбатовъ. П. С. Мочаловъ въ жизни и на сценѣ. (Памяти В. Г. Бѣлинскаго. Литер. Сборн. 1899. М., стр. 183—184).



Г. ЛЕШКОВЪ ВЪ РОЛИ ГРЯЗНОВА И Г. КІЕНСКІЙ ВЪ РОЛИ ЛЫКОВА.
«ЦАРСКАЯ НЕВѢСТА», Л. МЕЯ НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

ТЕАТРЪ ОСТРОВСКАГО.

Ю. СЛОНИМСКОЙ.

I.



Въ свободномъ мірѣ театра царствуетъ живая творческая эмоція. Въ столкновеніи чувствъ рождается сценическая правда, и идея автора попадаетъ въ душу зрителя лишь путемъ невольнаго зараженія чувствомъ. Не зрѣніемъ или слухомъ, а всѣмъ своимъ существомъ воспринимаетъ зритель замыселъ автора, и разъ воспринятое навсегда остается въ памяти, какъ лично пережитое, лично выстраданное. Показывая скрытый міръ человѣческой души, вѣчную борьбу чувствъ, театръ даетъ счастье обостренной духовной жизни, текущей по своимъ особеннымъ законамъ. «Въ настоящее время театръ—единственный алтарь нереальнаго», говоритъ Бернаръ Шоу.

Высшими достиженіями театра всегда были тѣ произведенія, въ которыхъ душа человѣка отразилась внѣ связующихъ ее житейскихъ условій, внѣ случайныхъ, временныхъ формъ. Античная трагедія, итальянская comedia dell'arte, шекспировская драма, мольеровская комедія остаются вершинами театральнаго творчества.

Но въ чистую мелодію театра, отъ времени до времени, вплетались нотки житейской дѣйствительности. Появлялись теченія, которыя стремились доказать необходимость отражать эту дѣйствительность въ театрѣ и раскрывать на сценѣ не подлинную жизнь человѣческой души, а лишь ея мимолетныя бытовыя искривленія.

«Литература представляетъ собою силу служебную, которой значеніе состоитъ въ пропагандѣ, а достоинство опредѣляется тѣмъ, что и какъ она пропагандируетъ»—проповѣдывалъ Н. А. Добролюбовъ. Но если желать использовать для служебныхъ цѣлей литературу, то театръ представляетъ

собою еще болѣе удобную для пропаганды «служебную силу». Пропаганда со сцены живыми человѣческими образами всегда убѣдительнѣе, чѣмъ пропаганда книгой. Этимъ и объясняется то неутомимое рвеніе, съ которымъ до сихъ поръ стараются навязать театру роль покорнаго стенографа жизни.

Узко-общественный взглядъ Н. А. Добролюбова на литературу, давно отринутый въ области эпоса, все еще тяготѣетъ надъ театромъ, находя новыхъ и новыхъ сторонниковъ.

Давно подверглись измѣненію тѣ толкованія, которыя давалъ Добролюбовъ произведеніямъ Тургенева, Грибоѣдова, Достоевскаго. Но Островскій до сихъ поръ остается «темнымъ царствомъ» случайнаго быта. Статьи Добролюбова, который видѣлъ въ драмѣ Островскаго лишь «отраженіе жизненныхъ явленій» остаются незыблемымъ фундаментомъ для всѣхъ сужденій о лучшемъ русскомъ драматургѣ. И Островскій до сихъ поръ считается родоначальникомъ бытового театра, создателемъ бытовой драмы.

Старательное изображеніе житейскихъ явленій, добросовѣстное изложеніе «фактовъ» признается еще многими «мѣркой таланта». Драматическій авторъ откровенно уподобляется дѣятелю всеобщей переписи, который ходитъ по ночлежкамъ и свѣтскимъ гостинымъ, разспрашивая, чѣмъ живутъ ихъ обитатели, много ли зарабатываютъ, часто ли ѣдятъ мясное, ходятъ ли въ баню. А зритель, глядя на такія вѣрно воспроизведенныя «жизненныя явленія», съ невольной тоскою вспоминаетъ объ японскихъ домикахъ съ раздвижными стѣнами. Вмѣсто точнаго отраженія «фактовъ нашей родной жизни» было бы интереснѣе взглянуть на самые факты: раздвинуть стѣнку какого-нибудь дома и увидѣть подлинный, не отраженный бытъ купеческаго или чиновничьяго семейства. Такимъ раздвижнымъ домикомъ сталъ уголовный судъ, и туда потянулись любители реальныхъ впечатлѣній. Любой драматическій актеръ позавидовалъ бы успѣху шикарнаго подсудимаго, эффектно прирѣзавшаго свою законную супругу.

Бытъ реальной жизни, очевидно, дѣлаетъ излишнимъ театръ, и введеніе его на сцену всегда было началомъ паденія драмы. Въ театръ, гдѣ душой

является движеніе, бытовая драма вноситъ статическій, описательный элементъ. Ея дѣйствіе подсказывается не личными чувствами, а безликими «обстоятельствами», условіями среды. Въ театръ, гдѣ проводникомъ идеи является эмоція, бытовая драма вноситъ культъ мертвыхъ предметовъ, лишенныхъ эмоціональнаго содержанія.

Подлинная драма, какъ органическое цѣлое, является замкнутымъ кругомъ, одушевленнымъ единою творческою волей. Бытовая драма не можетъ быть ограничена, такъ какъ бытовая дѣйствительность безконечна, и авторъ можетъ отрѣзать отъ куска жизни, какъ отъ куска матеріи, столько аршинъ, сколько пожелаетъ.

Но тѣмъ кто приходитъ къ сознанію, что бытовая драма по существу чужда театру, всегда приходится встрѣчаться съ однимъ и тѣмъ же вопросомъ: что же, отказаться отъ Островскаго? изгнать со сцены его драму?

Островскій сталъ лозунгомъ бытовой школы, ея единственнымъ эстетическимъ оправданіемъ. Смѣлые сторонники новаго театра въ своемъ отрицаніи бытовой драмы доходили до полнаго отрицанія Островскаго. Островскій неоднократно признавался ненужнымъ, устарѣвшимъ. Его пытались хоронить. Но и тѣ, кто отрицали Островскаго, все же чувствовали неизбѣжность его возрожденія, его новой побѣды надъ театромъ.

Передъ дѣятелями театра вставалъ вопросъ, въ чемъ же вѣчная дѣйственная сила Островскаго, въ чемъ его театральная сущность. Неужели только въ томъ, что онъ вѣрно изобразилъ факты, нарисовавъ «темное царство» замоскворѣцкихъ купцовъ? Все отчетливѣе начинаетъ чувствоваться, что Островскій изобразилъ нѣчто большее, чѣмъ «факты нашей родной жизни», что не житейская правда звучитъ въ его драмѣ.

Всякій писатель переживаетъ періодъ «бытового» признанія, когда онъ слишкомъ близко стоитъ передъ глазами современниковъ, и его временная одежда кажется сущностью его творчества. Когда-то Мольера считали вѣрнымъ изобразителемъ придворныхъ нравовъ, а его Тартюфъ казался принадлежностью одной только католической церкви. Но бытовая

оболочка распалась, какъ кокона бабочки, и сущность мольеровской комедіи заставила забыть объ отраженныхъ фактахъ.

Даже въ Ибсенѣ пытались найти житейскіе элементы, и сказка о Перъ Гюнтѣ была истолкована, какъ политическая сатира на роль Норвегіи въ датско-прусской войнѣ 1864 года.

Такой же «бытовой» періодъ порежилъ Островскій. Авторитетный голосъ Н. А. Добролюбова назвалъ свѣтлый міръ Островскаго «темнымъ царствомъ», и налетъ житейскаго реализма надолго скрылъ отъ поклонниковъ Островскаго живую душу его твореній.

Н. А. Добролюбовъ въ интересахъ тогдашней обостренной «общественности» придалъ Островскому опредѣленное политическое значеніе. «Произволъ, съ одной стороны, и недостатокъ сознанія правъ своей личности съ другой»—вотъ то, что увидѣлъ критикъ въ драмѣ Островскаго, а вытекающія изъ нея «требованія права, законности, уваженія къ человѣку» казались тогда, въ эпоху борьбы за реальныя реформы, единственнымъ содержаніемъ театра Островскаго. Чтобы вогнать творчество Островскаго въ рамки опредѣленныхъ политическихъ требованій, пришлось слегка поступиться художественной правдой его произведеній, пришлось считать финальную сцену Большова въ драмѣ «Свои люди сочтемся» комичной, пришлось счесть злостнымъ тираномъ добраго и любящаго Русакова въ пьесѣ «Не въ свои сани не садись», а кроткую дочь его признать «дурой». Видя необходимость финансовой реформы для русскаго общества, Добролюбовъ долженъ былъ найти въ «темномъ царствѣ» Островскаго тѣ же основы произвола, какія онъ видѣлъ въ жизни,—и признать матеріальную зависимость источникомъ всѣхъ душевныхъ мукъ героевъ Островскаго.

Привѣтствуя нарождающуюся народную силу въ образѣ Катерины, критикъ радостно восклицаетъ: «Въ финансовыхъ реформахъ, во всѣхъ этихъ комиссіяхъ и комитетахъ, разсуждавшихъ о банкахъ, о податяхъ и проч., что видѣло общественное мнѣніе, чего отъ нихъ надѣялось, какъ не опредѣленіе болѣе правильной, отчетливой системы финансоваго управленія и слѣдовательно введенія законности вмѣсто всякаго произвола»?



Г-ЖА ШАРОВЬЕВА ВЪ РОЛИ РОСЛАВЦЕВОЙ.
«СЕСТРЫ КЕДРОВЫ», Н. А. ГРИГОРЬЕВА-ИСТОМИНА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Въ политической борьбѣ никто не думаетъ, не хочетъ думать о личныхъ чувствахъ, объ индивидуальныхъ стремленіяхъ человѣка. Естественно, что критикъ, рисуя «темное царство» безправія, не говорилъ о мірѣ вѣчныхъ, не зависящихъ ни отъ какихъ реформъ, чувствъ, который раскрытъ Островскимъ въ прозрачно ясныхъ образахъ.

Желая считать выраженныя Островскимъ «требованія» вытекающими изъ условій тогдашней жизни, Добролюбовъ долженъ былъ признать драму Островскаго точнымъ изображеніемъ жизни.

Но если вглядѣться въ созданный Островскимъ театръ, станетъ очевиднымъ его полная свобода отъ рамокъ случайной дѣйствительности. Не политическія требованія и не реальные факты вдохновляли Островскаго, и не финансовыя реформы приведутъ къ торжеству его правды.

Избирая по необходимости ту или иную житейскую обстановку, Островскій не заботится о внѣшней правдѣ ея изображенія, рисуя лишь душевную борьбу героевъ, столкновеніе ихъ чувствъ. Поэтому съ житейской точки зрѣнія многое въ его драмѣ можетъ показаться даже неправдоподобнымъ.

Въ бытовой драмѣ характеры дѣйствующихъ лицъ, ихъ взаимоотношенія и слѣдовательно самое теченіе драмы зависитъ отъ условій данной среды, данной эпохи. Черезъ личность героевъ говорятъ житейскія потребности и навыки той обстановки, гдѣ они родились и выросли. Ихъ характеры составлены изъ личныхъ, прирожденныхъ, элементовъ и элементовъ, впитанныхъ изъ окружающей среды. Показывая слѣдствіе — характеры и судьбу героевъ, авторы должны рисовать и причину—житейскую обстановку, породившую такихъ героевъ. Вводные эпизоды, почти неизбѣжные въ бытовой драмѣ, рисуютъ типичныя особенности данной обстановки. Бытовая драма такъ тѣсно связана со своей средой, что перенести ее въ иныя условія значило бы лишить ее всякаго внѣшняго и внутренняго правдоподобія.

Драма Островскаго, рисуя столкновеніе различныхъ духовныхъ началъ, не связана органически съ мѣстомъ и временемъ своего дѣйствія.

Въ театрѣ Островскаго оживаютъ и борятся вѣчныя основныя стихіи человѣческой души, воплощенныя въ яркихъ образахъ героевъ. Каждое чувство доходитъ до предѣльной силы, до необычайнаго нечеловѣческаго подъема. Любовь—такъ ужъ такая, что въ жизни не вмѣщается, злоба—такъ ужъ злоба сатанинская. Каждое чувство, встрѣчающееся въ жизни лишь въ размѣненномъ, измельченномъ выраженіи, возвращено къ своему первоисточнику, къ первобытной цѣльной стихіи.

Герои Островскаго сохраняютъ первозданную чистоту чувства, не прищемленную никакими законами жизни. Ихъ души не представляютъ амальгамы различныхъ, часто противорѣчивыхъ желаній, не составляютъ смѣси изъ личныхъ свойствъ и типичныхъ особенностей среды. Черезъ личность человѣка не говоритъ душа его предковъ, душа окружающихъ его предметовъ. Нѣтъ, душа героевъ Островскаго свободна отъ всѣхъ житейскихъ законовъ. Надъ оболочкой человѣка властна жизнь, но надъ духовнымъ его миромъ она безсильна.

Почти безъ измѣненія, лишь сгладивъ внѣшнія манеры героевъ, можно перенести драму Островскаго въ иную житейскую обстановку. Столкновеніе чистой любви Аннушки съ ложью и лукавствомъ Евгеніи могло бы произойти въ свѣтской гостиной такъ же, какъ «на бойкомъ мѣстѣ» почтоваго тракта. Дѣвушка, которая говоритъ всѣмъ правду въ глаза, была бы такъ же неудобна въ гостиной хитрой женщины, ловко устраивающей дѣла своего мужа, какъ и на постояломъ дворѣ. Всѣ детали драмы сохранились бы, лишь измѣнивъ внѣшнюю форму. Такъ же смирялъ бы свою ревность во имя выгоды свѣтскій мужъ и тою же осталась бы ложь Евгеніи, завидующей счастью Аннушки съ богатымъ и красивымъ Миловидовымъ. Пьяный купчикъ, желающій прельстить Аннушку своей властью и деньгами, лишь переодѣлся бы въ костюмъ вліятельнаго чиновника, но сущность его столкновенія съ чистой дѣвушкою не измѣнилась бы. И когда Миловидовъ, почти разоблачивъ измѣну Евгеніи, уѣзжаетъ съ Аннушкой, мужъ могъ бы сказать свѣтской женщинѣ, съ радостью спѣшащей на встрѣчу гостямъ, тѣ же слова Безсуднаго:—«улыбайся, дьяволъ, а расчетъ послѣ».

Такъ же легко могъ бы превратиться, не измѣнивъ своей духовной сущности, кутящій герой драмы «Не такъ живи, какъ хочется» въ свѣтскаго мота.

Любая драма Островскаго можетъ быть перенесена въ иную бытовую обстановку, и эта возможность транспонировки драмы, безъ нарушенія ея внутренней цѣльности, въ иной тонъ, въ иную среду лучше всего доказываетъ, что къ основной мелодіи не примѣшиваются никакія житейскія нотки и сущность драмы свободна отъ вліяній быта.

Избравъ фономъ драмы «На бойкомъ мѣстѣ» постоялый дворъ, какъ удобное мѣсто встрѣчъ Миловидова съ Аннушкой и Евгеніей, Островскій не старается отразить его бытовую жизнь. На бойкомъ постояломъ дворѣ нѣтъ ни одного случайнаго проѣзжаго, который мѣшалъ бы обѣимъ хозяйкамъ всецѣло предаваться заботамъ любви.

Евгенія приглашаетъ Миловидова пріѣхать ночью, какъ будто не сомнѣваясь, что никто не явится нарушить ихъ любовный дуэтъ. Проѣзжіе купцы являются только въ концѣ, какъ deus ex machina, чтобы помѣшать Безсудному убить жену. По волѣ Островскаго людный постоялый дворъ превращается въ тихій лѣсной домикъ, гдѣ царствуетъ любовь, будя бѣсовъ въ Безсудномъ, лукавство въ его женѣ и красоту въ душахъ Миловидова и Аннушки.

Такъ же свободна отъ всякой бытовой реальности жизнь постоялаго двора на почтовомъ трактѣ въ «Не такъ живи, какъ хочется». Красивая Груша живетъ, какъ лѣсная фея, безъ всякихъ житейскихъ заботъ и ничто не отвлекаетъ ее отъ радостныхъ встрѣчъ съ милымъ.

Женщины Островскаго, будто бы взятыя имъ изъ мѣщанской и купеческой среды, заняты только личными чувствами и ни мужья, ни отцы не заставляютъ ихъ исполнять обычную женскую работу по дому. Даже злая Кабаниха не требуетъ отъ Катерины исполненія хозяйственныхъ обязанностей и оставляетъ ее жить, какъ боярышню въ терему.

Съ житейской точки зрѣнія даже лучшія драмы Островскаго могутъ показаться неправдоподобными. Самая фабула одной изъ лучшихъ его пьесъ

«Свои люди—сочтемся» не можетъ быть объяснена въ рамкахъ бытовой дѣйствительности. Герой драмы Большовъ, какъ и всѣ герои Островскаго, самъ нажилъ свое состояніе. «Самсонъ Силычъ голицами торговалъ на Балчугѣ, добрые люди Самсошкою звали, подзатыльниками кормили»— говорятъ про него. Испытавъ на себѣ всю разницу между богатымъ и бѣднымъ, добившись, наконецъ, независимости и даже власти надъ подчиненными, онъ вдругъ, какъ будто безъ всякой причины, передаетъ свою власть, свое денежное царство случайному проходимцу. Про нечестность Подхалюзина онъ знаетъ.

Онъ самъ говоритъ: «Вспомни то, Лазарь, сколько разъ я замѣчалъ, что ты на руку не чистъ! Что-жъ? Я не прогналъ тебя, какъ скота какого, не ославилъ на весь городъ». Такому завѣдомо нечестному человѣку Большовъ передаетъ весь свой капиталъ безъ всякой гарантіи, повѣривъ одному его слову. Передаетъ не въ минуту крайности—«денегъ у насъ наличныхъ довольно» —а просто изъ одного желанія обмануть кредиторовъ. Ради этого онъ подвергается риску сидѣнья въ ямѣ и полнаго разоренія. Самодуръ, сознающій власть богатства, самъ передаетъ эту власть другому и любя командовать, соглашается на роль приживала. «Бери все, только насъ со старухой корми»! Выходитъ, что не жажда наживы толкаетъ его на обманъ, такъ какъ наживется на этой сдѣлкѣ только Подхалюзинъ, который «возьметъ все». Большовъ сознаетъ, что владѣлецъ капитала будетъ хозяиномъ въ домѣ, и тѣмъ не менѣе согласенъ лишиться при жизни всякаго значенія въ семьѣ.

Кредиторы, которые должны бы знать положеніе дѣлъ, вопреки своей выгодѣ, отказываются получить хоть пятнадцать копѣекъ за рубль.

Такъ же непонятно съ бытовой точки зрѣнія и поведеніе Подхалюзина. Дорожащій кредитомъ и честью фирмы, купецъ допускаетъ торжественное хожденіе тестя подъ стражей по Москвѣ. Въ купеческомъ мірѣ, куда только что вступилъ Подхалюзинъ, такое публичное глумленіе надъ старшими могло бы повредить ему даже въ дѣлахъ, сразу создавъ ему репутацію опаснаго и безчестнаго человѣка.



Г. ХОДОТОВЪ (АНАТОЛІЙ), Г-ЖА ШАРОВЬЕВА (РОСЛАВЦЕВА), Г-ЖА РАШЕВСКАЯ (КАТЯ), Г. НАДЕЖДИНЪ (НИКОДИМЪ), Г-ЖА РАЧКОВСКАЯ (ДОМНА) И Г. СМОЛИЧЪ (БОРИСЪ).
«СЕСТРЫ КЕДРОВЫ», Н. А. ГРИГОРЬЕВА-ИСТОМИНА. 1 АКТЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Перенесенная въ плоскость житейскихъ отношеній, драма теряетъ внутреннюю логичность своего развитія. Но драма, невозможная въ рамкахъ быта, становится просвѣтленно ясной и мудрой, какъ народная сказка, какъ только зритель забываетъ о житейскихъ условіяхъ и переносится въ тотъ міръ, который только и интересуетъ Островскаго—въ міръ скрытыхъ желаній, вѣчныхъ стремленій человѣческой души. Тогда все становится логически неизбѣжнымъ и правдивымъ. Большовъ, просматривая листъ объявленій о злостныхъ банкротствахъ, не выдерживаетъ искушенія и самъ соблазняется жаждой обмана. Ему хочется не нажиться, не разбогатѣть, а только обмануть, ловко обмануть своихъ довѣрителей. Душа, искушенная въ мелкихъ обманахъ обсчитыванія и обмѣриванія, не устояла передъ соблазномъ большого обмана. Моментъ, когда читая о чужихъ банкротствахъ, Большовъ самъ хочетъ послѣдовать ихъ примѣру, является основнымъ моментомъ драмы, рѣшая судьбу героя. Обманъ въ самомъ себѣ несетъ кару. Нарушившій законъ правды Большовъ напрасно надѣется на чужую благодарность, на чужую совѣстливость. Вступивъ на путь обмана, онъ самъ становится жертвой обмана. Подхалюзинъ является лишь орудіемъ карающей правды. Большовъ это понимаетъ, и трагизмъ послѣдней сцены въ этомъ слишкомъ позднемъ сознаніи правоты постигшаго наказанія. Гнѣвныя слова старухи, которая кричитъ Подхалюзину: «Нѣтъ тебѣ моего благословенія! Изсохнешь вѣдь и съ деньгами-то, не доживъ вѣку»! убѣждаютъ зрителя въ томъ, что и Подхалюзинъ не избѣгнетъ своей кары. Пусть онъ пока торжествуетъ,—его, какъ и Большова, ждетъ роковое просвѣтлѣніе въ моментъ окончательной гибели.

Не житейскіе факты и не явленія жизни отразились въ этой драмѣ человѣческой души, гибнущей въ соблазнахъ обмана, — а ясное сознаніе незначительности реальныхъ «фактовъ» передъ фактами иного порядка.

Сознавая значеніе иной правды, Островскій иногда явно нарушаетъ всѣ внѣшніе законы реальной дѣйствительности. Изображая въ «Безприданницѣ» жизнь маленькаго волжскаго городка, Островскій дѣлаетъ его

царицей такую дѣвушку, которая въ настоящемъ провинціальномъ городѣ была бы, конечно, еле терпима въ обществѣ.

Дѣвушка, живущая въ «цыганскомъ таборѣ». принимающая цѣнные подарки отъ женатыхъ поклонниковъ, дѣвушка, къ которой пріѣзжаютъ кутить и пить шампанское веселые молодые люди, къ которой можно привезти безъ стѣсненія всякаго заѣзжаго Робинзона, дѣвушка, пользующаяся дружбой цыганъ, чувствующихъ себя у нея точно дома, и къ тому же обладающая весьма откровенной матерью,—конечно, пользовалась бы очень дурной репутаціей въ провинціальномъ обществѣ.

Чиновникъ, вынужденный считаться съ мнѣніемъ этого общества, вѣроятно, побоялся бы на ней жениться, особенно послѣ слуховъ объ исторіи съ Паратовымъ. Но у Островскаго, наоборотъ, Карандышевъ считаетъ за особую честь жениться на Ларисѣ, и этотъ бракъ поднимаетъ его въ глазахъ общества. Даже богобоязненная старуха—мать его не возражаетъ противъ брака съ дѣвушкой изъ «цыганскаго табора». Такая свобода отъ предразсудковъ, конечно, трудно совмѣстима съ нравами провинціальнаго городка.

Драма Островскаго не помѣщается въ рамкахъ даннаго быта и захватываетъ зрителя именно свободой отъ случайности окружающей обстановки. Блистающая красотой и талантомъ, одаренная прекрасной душою Лариса дѣйствительно достойна быть царицей всего города; женитьба на ней дѣйствительно незаслуженная честь для ничтожнаго Карандышева. И вопреки законамъ реальности, Островскій рисуетъ то, что соотвѣтствуетъ внутренней правдѣ отношеній.

Своеобразный «бытъ» драмы Островскаго старались пріурочить къ особенностямъ купеческаго строя. Но у Островскаго нигдѣ не выведены настоящіе исконные купцы. Бытъ купечества можетъ отразиться въ тѣхъ, кто выросъ въ купеческой средѣ, кто съ дѣтства впиталъ въ себя «мудрость» отцовъ. «И дѣдъ, и прадѣдъ, и всѣ отцы наши такъ жили»!—вотъ основа купеческой традиціи, которая сильна своей вѣковой преемственностью.

Но купцы Островскаго являются изъ какой-то иной среды, и мы ничего не знаемъ о прежней ихъ жизни, о воспитавшей ихъ средѣ. Ихъ предразсудки созданы ихъ собственными вкусами и потребностями, а не впитаны ими отъ отцовъ. Души ихъ полны индивидуальныхъ стремленій, а не отражаютъ средній «бытовой» типъ.

Титъ Титычъ Брусковъ, который обыкновенно считается образцомъ купеческихъ нравовъ, не купецъ. Какъ Большовъ, онъ вышелъ изъ другого сословія и самъ нажилъ свое состояніе. «Я мальчишкой изъ деревни привезенъ, на всѣ четыре стороны безъ копѣйки пущенъ; а вотъ нажилъ себѣ капиталъ и другихъ устроилъ»,—говоритъ онъ. Трудно все же повѣрить, чтобы подобный человѣкъ могъ самъ нажить капиталъ. Ни практическаго смысла, ни ловкости, ни даже самаго примитивнаго пониманія въ дѣлахъ у него нѣтъ. Всѣми дѣлами вѣдаетъ Андрей Титычъ, и онъ же охраняетъ отца во всѣхъ столкновеніяхъ съ жизнью. Титъ Титычъ безпомощенъ, какъ ребенокъ. Исторія «Тяжелыхъ дней» рисуетъ его полную житейскую беззащитность, его младенческое непониманіе жизни. Изъ разговоровъ со стряпчимъ Мудровымъ и съ адвокатомъ Досужевымъ видно отсутствіе у него практической смекалки, неумѣнье отличить даже грубый обманъ. Человѣкъ, который по первому слову шарлатана—стряпчаго лѣзетъ «скрываться» въ тарантасъ, очевидно не похожъ на смѣтливаго дѣльца, собственной ловкостью добывшаго капиталъ. Самая глупая женщина можетъ его одурачить, какъ одурачила квартирная хозяйка въ комедіи «Въ чужомъ пиру похмѣлье».

Если разсматривать Тита Титыча въ плоскости реальнаго быта, то становится непонятнымъ, какъ его не обобрали жадные стряпчіе и ловкіе проходимцы Перцовы, какъ могъ онъ сохранить свой капиталъ.

Но Островскій и не искалъ реальнаго оправданія созданному имъ геніальному образу самодура.

На протяженіи всѣхъ пьесъ, въ которыхъ появляется Титъ Титычъ, онъ не даетъ ни единаго указанія на реальныя условія его жизни. У Тита Титыча нѣтъ ни единаго слова о торговлѣ, нѣтъ намека на заботу о

своемъ дѣлѣ, о денежной выгодѣ. Желая выдѣлить сына, онъ не упоминаетъ даже о томъ, кто же замѣнитъ Андрея Титыча въ лавкѣ.

Титъ Титычъ говоритъ о непокорности сына, о своихъ столкновеніяхъ съ людьми,—но никогда не говоритъ о торговлѣ, о своемъ ремеслѣ.

Отлично зная душевный міръ Тита Титыча, мы ничего не знаемъ о матеріальныхъ его заботахъ, о бытовыхъ условіяхъ его жизни. «Бытовая» характеристика Тита Титыча сводится къ слѣдующему: человѣкъ невѣдомаго сословія, неизвѣстнымъ путемъ добывшій капиталъ и непостижимымъ образомъ его сохраняющій, дѣлецъ, ничего не понимающій въ дѣлахъ, торговецъ, не знающій торговли, гроза округи, боящійся перваго встрѣчнаго, самодуръ, по первому требованію исполняющій всѣ, даже самыя нелѣпыя требованія. Можно ли назвать это «бытомъ»? Но никто и не пытается составлять такой житейской характеристики. Всякій инстинктивно чувствуетъ, что Титъ Титычъ не принадлежитъ ни къ какому опредѣленному быту и что самодурство его не является порожденіемъ жизненныхъ условій, а составляетъ основную стихію его души, ея первичное свойство. Какъ разгуляться самодурству, если каждый приставъ на улицѣ можетъ отправить въ кутузку, если каждый адвокатъ можетъ до смерти запугать судомъ? Конечно, Титъ Титычъ былъ бы болѣе умѣстенъ на посту губернатора, чѣмъ за прилавкомъ замоскворѣцкой лавочки. Невозможность бытового пониманія Тита Титыча настолько очевидна, что даже Н. А. Добролюбовъ, желавшій дать Островскому служебную роль зеркала дѣйствительности, невольно по поводу Брускова говоритъ о Наполеонѣ, о вельможныхъ барахъ, владычествовавшихъ .въ былое время, и даже о Донъ-Жуанѣ, въ которомъ онъ находитъ черты самодурства. Критикъ, цѣнившій въ Островскомъ отраженіе «фактовъ нашей родной жизни», самъ разбиваетъ преграды вѣковъ, націй и сословій, невольно увидѣвъ въ замоскворѣцкомъ купцѣ общечеловѣческія черты, роднящія его со всѣми великими самодурами исторіи. Это невольное увлеченіе Добролюбова чрезвычайно характерно, доказывая, какъ невозможно при разборѣ Островскаго удержаться въ рамкахъ даннаго быта.



В. Н. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ КАРИНСКАГО.
«СЕСТРЫ КЕДРОВЫ», Н. А. ГРИГОРЬЕВА-ИСТОМИНА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Независимость свою отъ условій случайной дѣйствительности Островскій ярче всего показываетъ въ историческихъ драмахъ. Его историческія драмы лишены всякой историчности, всякой бытовой точности. Островскій далекъ отъ желанія отразить эпоху или нарисовать характеръ данной исторической личности. Его интересуетъ не картина дѣйствительной жизни, а внутренняя борьба человѣческой души. Иванъ Грозный для него не царь, не представитель «произвола», а страстный любовникъ, ищущій въ любви спасенія отъ вѣчной гибели. Царь поддается лукавымъ чарамъ Василисы и отвергаетъ чистую Анну. Но повѣрившій обману, самъ становится его жертвой. На мгновеніе царь вѣритъ въ свое освобожденіе отъ прежняго грѣха, вѣритъ въ освобожденіе отъ Малюты.

Малюта, воплощающій злобу Ивана, отстраненъ отъ царя, ищущаго спасенія въ живой любви. По свидѣтельству приближенныхъ, никого не любилъ такъ Иванъ, какъ Василису. Въ нѣжномъ вниманіи къ ней, въ робкомъ послушаніи всѣмъ ея капризамъ ищетъ онъ утоленія своей вѣчной мукѣ, спасеніе своей душѣ. Но нѣтъ спасенія тому, кто согрѣшилъ и навѣки погубилъ свою душу. Убійца, мечтающій омыться любовью, снова возвращенъ къ Малютѣ — въ царство злобы, грѣха и вѣчной неутолимой тоски. Пьеса кончается внѣшнимъ торжествомъ сатанинскаго Малюты. Драма свободна отъ всякихъ историческихъ подробностей, отъ всякихъ характерныхъ чертъ эпохи и темой ея является только любовь царя.

Въ хроникѣ «Царь Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій» такъ же мало историчности, какъ и въ трагедіи царской любви. Островскій беретъ классическій образъ благороднаго обманщика, чтобы воочію показать гибельность всякой сдѣлки съ совѣстью. Самозванецъ, теоретически оправдывающій свое право на обманъ, рѣшается одинъ только разъ преступить законъ правды, и въ дальнѣйшемъ надѣется, создавъ счастье народа, искупить свой грѣхъ. Вопреки высшимъ велѣніямъ, онъ самъ хочетъ создать свою судьбу и строитъ ее на обманѣ. Но лукавый Шуйскій показываетъ ему всю гибельность ослушанія и обмана.

Въ драмѣ показана борьба двухъ противоположныхъ характеровъ—борьба духовная, независимая отъ житейской реальности.

Съ легкостью переходитъ Островскій отъ царей къ скоморохамъ, перескакиваетъ изъ одной эпохи въ другую, изображая подъ разными земными одеждами единую въ вѣкахъ душу человѣка. Образы Островскаго не мѣняются на протяженіи вѣковъ. Въ историческихъ его драмахъ появляются знакомыя фигуры изъ его «купеческихъ» пьесъ, будто бы связанныхъ съ бытомъ Замоскворѣчья.

Говорятъ они тѣмъ же чистымъ языкомъ, который не измѣняется у Островскаго въ зависимости отъ внѣшнихъ условій.

Языкъ Островскаго можетъ служить наилучшимъ опроверженіемъ легенды о бытовомъ характерѣ его драмы. Слова легче всего впитываютъ жизненные навыки. Къ нимъ легче прилипаютъ пылинки быта, и рѣчь человѣка обыкновенно ярче всего отражаетъ его житейскую обстановку. Въ бытовой пьесѣ наиболѣе типиченъ бываетъ ея языкъ.

Но Островскій преодолѣлъ этотъ соблазнъ. Языкъ Островскаго чистъ и прозраченъ. Островскій уловилъ основную мелодію русской рѣчи и создалъ свой языкъ, широкій и плавный, какъ русская пѣснь. Языкъ Островскаго, отражая лишь духовную сущность героевъ, не мѣняется въ зависимости отъ бытовыхъ условій. Онъ одинаковъ для всѣхъ вѣковъ и сословій. «Комикъ XVII столѣтія» написанъ тѣмъ же языкомъ, какъ «Горячее сердце», несмотря на разницу въ два вѣка. Иванъ Грозный говоритъ, какъ Безсудный, а изворотливая рѣчь Василисы Мелентьевой напоминаетъ рѣчи лукавой Евгеніи. «Баринъ» Миловидовъ не отличается по языку отъ мужика Жука.

Лишь въ зависимости отъ душевныхъ свойствъ героя мѣняется его языкъ. Счастливцевъ и Несчастливцевъ говорятъ совершенно по разному, несмотря на сходство своихъ положеній. Подхалюзинъ говоритъ иначе чѣмъ Большовъ, потому что чувствуетъ иначе.

Впервые услышавъ этотъ свободный языкъ чувства, плѣняясь его музыкальностью, выразительностью и мѣткостью, люди замѣтили, какъ

непохожъ этотъ языкъ на обычный языкъ повседневности. Стали искать причину и нашли ее: языкъ Островскаго былъ признанъ «бытовымъ» языкомъ Замоскворѣчья. Но на самомъ дѣлѣ, произошло какъ разъ обратное. Языкъ повседневности, отразившій во всѣхъ подробностяхъ житейскія условія, есть настоящій «бытовой» языкъ. Языкъ Островскаго потому и непохожъ на этотъ бытовой языкъ повседневности, что въ немъ нѣтъ связи со всѣми мелкими обстоятельствами даннаго момента.

Языкъ Островскаго свободно передаетъ душу человѣка внѣ временныхъ бытовыхъ ея формъ.

Въ монологахъ Катерины, въ лирическомъ прощаніи Аннушки, въ восторженномъ воспѣваніи мірской радости старика Архипа звучатъ вѣчныя чувства человѣка. Родство съ руссой пѣсней придаетъ мелодичность, плавность языку Островскаго.

Мѣткость народнаго юмора отразилась въ разговорахъ свахъ и тетушекъ. Островскій ѣдко вышучиваетъ низмѣнныя свойства людей, давая имъ удивительно точныя и краткія характеристики. «Одѣла она хорошее платье, душа у нея и растетъ», говоритъ онъ о модницѣ. Разсказы о миѳической странѣ, гдѣ судьямъ «такой предѣлъ положенъ», что они ни одного дѣла не могутъ разсудить правильно, остались однимъ изъ классическихъ образцовъ неумирающаго юмора. Выраженія Островскаго давно ушли за предѣлы быта, ставъ нарицательнымъ прозвищемъ постоянныхъ людскихъ пороковъ, смѣшныхъ ихъ свойствъ. Его «жупелъ» пугаетъ не однихъ только купчихъ, а такія яркія выраженія, какъ «васъ-то я такъ турну, что у васъ объ калитку подолъ завизжитъ», подсказаны не бытовой психологіей.

Цари и скоморохи, люди всѣхъ вѣковъ и сословій говорятъ тѣмъ же свободнымъ языкомъ чувствъ, составляющимъ одно изъ главныхъ очарованій Островскаго.

Пылинки быта, приставшія къ творчеству Островскаго, перегораютъ въ пламени изображенныхъ имъ чувствъ.

Въ драмѣ Островскаго встрѣчаются отдѣльныя указанія на условія

тогдашней жизни, давшія поводъ считать его бытописателемъ. Подхалюзинъ говоритъ о «пукетахъ» на потолкѣ, свахи расказываютъ объ обычаяхъ сватовства. Многіе утверждаютъ, что по драмамъ Островскаго можно возстановить особенности прежней московской жизни, и это считается доказательствомъ бытового характера его творчества.

Но драмы Шекспира могутъ служить прекраснымъ пособіемъ для историка. Въ «Гамлетѣ» имѣются точныя юридическія опредѣленія тогдашнихъ нормъ землевладѣнія, встѣчается много указаній на обычаи тогдашняго театра. Гамлетъ говоритъ Офеліи, что отца его забыли, какъ забыли hobby-horse—деревянную лошадку, которая долгіе годы пользовалась народной любовью на майскихъ празднествахъ и потомъ была запрещена церковью. Онъ приводитъ народную пѣсенку объ этомъ «любимцѣ народа». Въ сценѣ представленія Офелія сравниваетъ Гамлета съ объяснителемъ пантомимъ и кукольныхъ спектаклей, указывая на сохранившійся еще тогда обычай древнихъ cantica.

Шекспировскія драмы полны такихъ историческихъ указаній, и всѣмъ извѣстно, что переводчики Шекспира должны обладать энциклопедическими знаніями.

Но, несмотря на это, никто не считаетъ Шекспира бытовымъ писателемъ. Отсвѣты жизни, неизбѣжно попадающіе въ каждое созданіе художника, не даютъ еще права считать его художникомъ бытовымъ. Внѣшнія реальныя подробности, вкрапленныя въ чистую драму чувства, не дѣлаютъ ее бытовой, если сущность драмы составляетъ борьба вѣчныхъ стихій въ душѣ человѣка.

Бытовая одежда Островскаго надолго заслонила отъ всѣхъ живую сущность его драмы. Увидѣвъ сказочный міръ Островскаго, эту блаженную страну стихійныхъ чувствъ—люди обрадовались, сразу увѣровавъ въ «бытъ» Замоскворѣчья. Такъ вотъ оно—то милое наивное Замоскворѣчье, маленькіе домики котораго такъ умильно глядятъ съ другой стороны рѣки. Тамъ еще сохранилась нетронутой душа человѣка, тамъ еще ведется борьба за правду. Обрадованные люди отвергли всякое сомнѣніе въ под-

линности такого «быта» и не зная, амоскворѣцкихъ нравовъ, все же категорически утверждали реальность, житейскую правду Островскаго. Такъ хорошо повѣрить, что все это живетъ тутъ же рядомъ, въ миломъ Замоскворѣчьи. Пусть страшны и невѣжественны Кабанихи, Дикіе и Уланбековы, но зато какъ прекрасны Катерины и Аннушки. Безъ колебаній и сомнѣній Островскій былъ признанъ бытовымъ писателемъ, и правда его оказалась правдой замоскворѣцкой.

Безчисленная плеяда подражателей пыталась уловить эту «бытовую» правду,—создалась цѣлая школа Островскаго. Но странно, никому не удалось уловить въ своей «бытовой» постройкѣ даже отзвукъ свѣта, такъ ослѣпительно озаряющаго міръ Островскаго. «Школа», видимо, шла въ сторону отъ учителя, уходила отъ него все дальше и дальше.

Но и самъ «бытовой» Островскій сталъ тускнѣть, гаснуть въ рукахъ своихъ ревностныхъ охранителей. Пошли разговоры о томъ, что его «разучились играть». Начали искать «секретъ исполненія», но найти не могли, какъ ни пытались подражать говорку прежнихъ исполнителей, какъ ни старались создать житейски вѣрную обстановку.

Къ пѣвцу вѣчныхъ чувствъ, облеченному въ купеческій армякъ, рѣшились даже примѣнить натуралистическій методъ. Московскій Художественный театръ поставилъ «На всякаго мудреца довольно простоты» въ точномъ воспроизведеніи обстановки того времени. Въ этой замѣчательной кунсткамерѣ, какія были «козявки, мушки, таракашки», какіе изумительные шифоньеры краснаго дерева, стильныя лѣстницы, старинныя шали. Но «слону» драмы Островскаго не влѣзть было въ этотъ «бытовой» ящичекъ, сколоченный какъ будто вмѣсто гроба пьесѣ.

Характерно, что драма въ натуралистическомъ исполненіи могла быть терпима лишь до финальнаго момента. Заключительный монологъ Глумова, въ которомъ звучитъ подлинная душа драмы, не удался, не могъ удасться, несмотря на талантъ и умъ Качалова. Въ финалѣ раскрывается сущность драмы, дѣйствіе какъ бы переносится въ иную плоскость и если исполненіе велось въ житейской плоскости, то подойти къ финалу нѣтъ возможности.

Авторы постановки сами поняли свою неудачу и болѣе не возвращались къ Островскому, признавъ, что онъ почему-то «не поддается» ихъ интерпретаціи.

Островскій оказался недоступенъ театру, одной изъ главныхъ особенностей котораго является искусное воспроизведеніе жизни. «Бытовой» драматургъ оказался недоступенъ бытовому театру. Художественный театръ не смогъ воплотить Островскаго, какъ не смогъ воплотить Шекспира и Ибсена.

Тѣмъ, кто будетъ искать бытъ въ мірѣ Островскаго, кто захочетъ пріурочить его драму къ временнымъ формамъ дѣйствительности, никогда не дастся въ руки этотъ чудесный кладъ русской драматической литературы. Только лучшимъ избранникамъ театра—Ермоловой, Коммиссаржевской, Варламову, Давыдову, Ленскому, Левкѣевой, Стрѣльской—былъ доступенъ «секретъ исполненія» Островскаго. Они не искали бытовой правды въ его драмѣ и отразили эмоціональную сущность его творчества. Въ глубокой человѣчности ихъ исполненія, въ стихійной чистотѣ ихъ театральныхъ эмоцій таился секретъ ихъ удивительнаго сліянія съ душою Островскаго.

Пусть остается Островскій въ той одеждѣ, въ которую самъ захотѣлъ облечь свою драму. Нѣтъ необходимости отвлекать ее отъ всякой плотской оболочки. Мольера ставятъ въ костюмахъ его эпохи, и никто не захочетъ замѣнять плащъ Гамлета сюртукомъ нашего времени.

Театръ Островскаго, какъ всякій «костюмный» театръ, можетъ быть окруженъ условной обстановкой Замоскворѣчья. Путь только не придаютъ значеніе формѣ въ ущербъ сущности, не уплотняютъ житейскій покровъ, наброшенный на произведенія Островскаго.

Бытъ, житейскія формы для Островскаго лишь временная одежда вѣчнаго. Подъ налетомъ смѣняющихся явленій Островскій улавливаетъ подлинную вѣчную жизнь. Проникая въ глубь явленій, онъ находитъ въ ничтожномъ—великое, въ случайномъ—вѣчное. Житейская повседневность раскрываетъ для него скрытую борьбу человѣка.

Островскій одѣваетъ плотской одеждой живую душу человѣка, избирая

рамку реальной дѣйствительности. Но внѣшнія условія не властны надъ душою, сохраняющей первобытную чистоту чувствъ.

Островскій считается изобразителемъ купеческихъ нравовъ, но уже давно, быть можетъ съ самаго начала, зритель воспринималъ его драму, какъ вдохновенное выраженіе вѣчныхъ схемъ чувства. Забывая объ узкой «бытовой» правдѣ, зритель улавливаетъ внутреннюю духовную драму Островскаго, слушаетъ вѣчную сказку о борьбѣ добрыхъ и злыхъ силъ въ душѣ человѣка и о побѣдѣ свѣта надъ тьмою.

Значеніе театра Островскаго въ томъ, что онъ поставилъ вѣчный «бытъ» души выше временнаго реальнаго быта и создалъ свой міръ—міръ пламенныхъ стихійныхъ чувствъ.

II

Въ драмѣ Островскаго отраженъ весь отчетливо яркій спектръ основныхъ первичныхъ чувствъ. Любовь, ревность, властолюбіе, алчность показаны въ ихъ чистомъ видѣ, свободномъ отъ всѣхъ житейскихъ наслоеній.

Въ мірѣ дѣйствительности чувства сплетаются въ безпорядочный психологическій комокъ и подъ покровомъ жизненныхъ отношеній трудно угадать основныя эмоціи человѣческой души.

Островскій освобождаетъ чувство отъ всѣхъ его примѣсей и показываетъ его вѣчную основу, его неизмѣняемую сущность. Каждое чувство доведено до предѣльной силы, до ослѣпительной ясности. И драму Островскаго можно назвать драмой первичныхъ чувствъ.

Душа, отданная во власть одному чувству, не можетъ вмѣстить никакихъ иныхъ желаній. У каждаго героя Островскаго лишь одно устремленіе, одинъ внутренній стержень, на которомъ основанъ весь его душевный міръ. Характеристика героевъ сводится къ одной какой-либо чертѣ, къ одному изъ первичныхъ свойствъ человѣка. Это свойство показано во всей его полнотѣ. Титъ Титычъ—только самодуръ, Крутиц-

кій—только скряга, Кнуровъ является воплощеніемъ чваннаго денежнаго мѣшка.

Самыя фамиліи героевъ иногда выражаютъ основной мотивъ ихъ натуры, какъ Безсудный, Непутевый, Грозновъ, Дикóй или Кабáниха, созвучная со словомъ кабанить, т. е. рѣзать на части, пилить.

Въ цѣлой галлереѣ образовъ отражаетъ Островскій одно какое-либо первичное чувство, показывая его въ различныхъ преломленіяхъ. Въ разныхъ воплощеніяхъ появляются однѣ и тѣ же души.

Стремленіе къ творчеству своей воли, жажда поработить окружающихъ воплощены у Островскаго въ циклѣ героевъ, прообразомъ которыхъ можно считать Тита Титыча Брускова.

Въ реальной жизни стремленіе къ безудержному самовластію сочетается обыкновенно съ какимъ-либо опредѣленнымъ желаніемъ—съ тщеславіемъ, завистью или ревнивой любовью. Островскій освобождаетъ инстинктъ самовластья отъ всѣхъ примѣсей и въ чистомъ видѣ показываетъ основное зерно властолюбія.

Самодурство, впервые раскрытое Островскимъ, не есть русское національное свойство, какъ это вначалѣ показалось многимъ. Какъ всѣ первичныя чувства, оно общечеловѣчно. Мольеровскій «мѣщанинъ во дворянствѣ» родственненъ самодурамъ Островскаго. Онъ такъ же самовластно распоряжается въ домѣ, держитъ въ страхѣ жену и дочь, не терпитъ никакихъ возраженій, не слушаетъ ничьихъ совѣтовъ. Но его самодурство имѣетъ опредѣленный смыслъ—удовлетвореніе своего тщеславія, и воля его направлена къ достиженію одной реальной цѣли.

У самодуровъ Островскаго нѣтъ никакихъ реальныхъ желаній, никакихъ опредѣленныхъ цѣлей. Самовластье нужно имъ. Лишь добившись полной покорности, самодуръ безцѣльно услаждается ею, какъ скряга своими богатствами. «Бывало у насъ промежъ знакомыхъ или сродственниковъ за споромъ дѣло станетъ, чья жена обходительнѣе. Я всѣхъ къ себѣ на домъ веду, сяду на лавку, вотъ такъ-то ногу выставлю и сейчасъ говорю женѣ: чего моя нога хочетъ? А она понимаетъ, потому обучена этому:

ну и значитъ сейчасъ въ ноги мнѣ». Сознаніе своей власти—вотъ все что нужно самодуру. Самодуру безразличны реальные факты, ему нужно лишь то, чтобы ему подчинились. Поэтому самодуръ такъ легко мѣняетъ свои рѣшенія, иногда становясь игрушкой чужой сознательной воли. Сущность дѣла ему безразлична—важенъ лишь принципъ власти. «Ты не подумай, что это я тебя послушалъ. Это я самъ. А еслибъ не я самъ, никто бъ меня на свѣтѣ»..., горячится Титъ Титычъ, вынужденный уступить Досужеву. Онъ согласенъ на все, лишь бы была сохранена иллюзія, что ему «никто ни указывать, ни приказывать не смѣетъ».

Добивается самодуръ покорности обычными пріемами всякой власти—запугиваніемъ и насиліемъ. «Я женщина ученая, очень ученая»..., говоритъ одна изъ покорныхъ женъ, «Ты спроси только, чѣмъ я не бита, и кочергой бита, и полѣномъ бита, и объ печку бита, только печкой не бита». Но примѣняетъ эту «науку» самодуръ тоже только такъ, «на всякій случай», во имя пользы самой науки. Ему важно лишь, чтобы знали: «Кто тебя, Китъ Китычъ, обидитъ? Ты самъ всякаго обидишь». Самая обида ему не нужна.

Самодурство въ мірѣ Островскаго не злая сила. Эта сила безсмысленная, которую можно было повернуть на добро такъ же, какъ и на зло. Это пустая личина власти, въ которую можно вложить любое содержаніе. Подчиненіе такой власти напоминаетъ поклоненіе шапкѣ Гесслера въ шиллеровскомъ «Вильгельмѣ Теллѣ».

То, что таится на днѣ каждаго властнаго желанія, Островскій выдѣлилъ въ особую силу, нелѣпую и безцѣльно жестокую, показавъ съ ужасающей яркостью основную частицу души всякаго властолюбца.

Самодурство у Островскаго—это воля, лишенная реальнаго содержанія,—власть, не знающая разума.

Галлерея самодуровъ впервые раскрыла людямъ первичную основу властолюбія. Самодурство, входящее однимъ изъ составныхъ элементовъ во многія человѣческія стремленія, было показано безъ всякихъ красивыхъ покрововъ геройства, страсти или завоевательныхъ стремленій. И было

признано неожиданнымъ, невѣдомымъ свойствомъ «темнаго царства». Лишь впослѣдствіи по разнымъ поводамъ все чаще и чаще стала вспоминаться формула самодурства—«чего моя нога хочетъ».

Два полюса—самодурство и питающая его покорность отражены Островскимъ съ наибольшей полнотой. Въ плѣну у самодуровъ живутъ тихія, пугливыя души, слишкомъ нѣжныя для остраго протеста, слишкомъ чистыя, чтобы заявить о своемъ правѣ на счастье. Робкія души подчиняются кумиру самовластья, видя въ этомъ свой долгъ. Они борются съ самодурами лишь силою своей правды. Любовь заполняетъ ихъ душу, охраняетъ ее отъ злого соблазна.

Меланхолическій Гаврила изъ «Горячее сердце», робкій Ерастъ изъ «Не все коту масленица», нѣжный Андрей Титычъ изъ «Тяжелыхъ дней» и «Въ чужомъ пиру похмѣлье», Платонъ изъ «Правда хорошо, а счастье лучше»—всѣ эти тихіе приказчики и безгласные сыновья нежданно освобождаются силою любви изъ-подъ гнета самодуровъ, если стойко сохраняли чистоту своей души. Но измѣна правдѣ обрекаетъ несчастью. Такъ лишается любви и свободы трусливый Вася въ «Горячемъ сердцѣ», потому что испугался испытанія и продался въ плясуны самодуру Хлынову.

Самодуры, столь грозные къ своимъ домашнимъ, сами во власти темныхъ силъ мошенничества, клеветы, обмана. Вся слякоть мелкихъ шантажей, подлоговъ, мошенническихъ продѣлокъ показана въ Расположенскихъ, Мудровыхъ, Перцовыхъ, которыми кишитъ драма Островскаго. Они ищутъ, чѣмъ поживиться, кружась, какъ вороны, надъ погибающей человѣческой душою. Ихъ присутствіе всегда оттѣняетъ у Островскаго темныя желанія героевъ. Расположенскій около Подхалюзина, Мудровъ и Перцовъ около Тита Титыча выражаютъ скрытую муть души героя.

Эту муть, это зло міра побѣждаетъ творческая сила любви. Любовь въ театрѣ Островскаго царитъ надъ міромъ. Бѣднымъ слабымъ дѣвушкамъ, носительницамъ любви, поетъ Островскій восторженное «Осанна!» Онѣ становятся сильными и неузвимыми для всѣхъ соблазновъ.

Два образа женщины являются въ театрѣ Островскаго—женщина,

какъ воплощеніе любви, и женщина, какъ воплощеніе лукавства, вѣчной хитрости праматери Евы.

Лукавыя превращаютъ любовь въ утѣху, въ средство для достиженія своей цѣли. «Такъ-то жить, въ спокойной-то жизни скучно, а тутъ и мужа-то боишься, и увертки-то разныя придумываешь, и дружку-то рада, какъ увидишь».

Чистыя женщины знаютъ только любовь-жизнь, любовь, чуждую всякихъ иныхъ побужденій. Въ борьбѣ чистыя женщины всегда побѣждаютъ лукавыхъ—царица Анна, даже мертвая, побѣждаетъ Василису Мелентьеву, Аннушка побѣждаетъ Евгенію.

Островскій освобождаетъ любовь отъ всѣхъ реальныхъ формъ, раскрывая подъ разными оболочками одну и ту же силу стихійнаго чувства. Дѣвушки воспламеняются любовью, сами творя свой идеалъ. Имъ не нужны реальныя достоинства героевъ, которые почти всегда оказываются недостойными любви.

Праобразомъ ихъ является герой пьесы «Красавецъ-мужчина». То, что у Паратова въ «Безприданницѣ» или у Бабаева въ «Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ» прячется подъ видомъ красиваго легкомыслія или благородной безпечности, показано съ полной ясностью въ «Красавцѣ-мужчинѣ». Цинизмъ и продажность присяжныхъ соблазнителей, любителей приданаго и пріятныхъ развлеченій, безпощадно раскрыты здѣсь.

«Другіе умомъ, оборотливостью, талантомъ зарабатываютъ себѣ состояніе, а у меня этого нѣтъ—говоритъ Окоемовъ—у меня только одно достоинство—красивая наружность, я нравлюсь женщинамъ—этимъ я хочу воспользоваться». Жажда денегъ двигаетъ поступками такихъ «красавцевъ»: «Милліоны-то меня ужъ очень отуманили; кажется, посади передо мной куклу, да скажи, что это Оболдуева, я и то бы сталъ ручки цѣловать». Легкомысленный, мечтающій только объ удовольствіяхъ, «красавецъ-мужчина» является въ творчествѣ Островскаго какъ бы итогомъ тѣхъ плѣнительныхъ Меричей, Бабаевыхъ, Паратовыхъ, Вихоревыхъ, которые появляются почти въ каждой его драмѣ. Трибуналъ, выносящій въ концѣ пьесы приговоръ «красавцу», осуждаетъ всѣхъ такихъ героевъ.

«Позоръ, которымъ они хотѣли покрыть васъ, обратился на ихъ голову. Русскій человѣкъ любитъ посмѣяться надъ ближнимъ и смѣется безжалостно. Вотъ пусть они попробуютъ теперь показаться куда-нибудь въ публичное мѣсто: они оцѣнятъ силу и мѣткость русскаго остроумія». Насмѣшкою и казнитъ Островскій «красавцевъ», показывая ихъ въ большинствѣ своихъ драмъ обманутыми, осмѣянными, побѣжденными силою любви.

Духовное ничтожество объектовъ любви ярче показываетъ, что любовь у Островскаго не является отраженіемъ міра, а сама создаетъ свой міръ. Она такъ творчески сильна, что не ищетъ опоры въ реальныхъ фактахъ. Пусть ея герои—кутилы, моты, безшабашные люди. Но они «герои», пришедшіе изъ какого-то иного міра. Они воплощаютъ идеалъ красоты и благородства. Какъ средневѣковые рыцари посвящали себя прекрасной дамѣ, ничего не зная объ ея душевныхъ качествахъ,—такъ и женщины Островскаго отдаютъ свою любовь тому, кто кажется имъ воплощеніемъ мужского достоинства. Ларису въ «Безприданницѣ» Паратовъ плѣняетъ своей смѣлостью.

Она съ восторгомъ вспоминаетъ, какъ онъ предложилъ офицеру стрѣлять въ стаканъ, поставленный на голову Паратову, и какъ потомъ самъ показалъ примѣръ смѣлости: «Вы поблѣднѣли, стрѣляя въ мужчину и человѣка вамъ не близкаго. Смотрите, я буду стрѣлять въ дѣвушку, которая для меня дороже всего и не поблѣднѣю. Даетъ мнѣ держать какую-то монету, равнодушно, съ улыбкой стрѣляетъ на такомъ же разстояніи и выбиваетъ». То, на что Вильгельмъ Телль рѣшается послѣ мучительной борьбы и лишь подъ страхомъ смерти, «красавецъ» дѣлаетъ равнодушно, съ улыбкой, изъ одного желанія показать свою «смѣлость». Чужая и своя жизнь мало имѣетъ цѣны въ глазахъ жрецовъ удовольствія. Но ихъ свобода отъ житейскихъ правилъ, ихъ смѣлость можетъ показаться геройствомъ. «Сергѣй Сергѣичъ—это идеалъ мужчины»—восклицаетъ Лариса.

Таковы почти всѣ герои любви. Они различны по внѣшнимъ свойствамъ, но основою ихъ натуры является все та же «смѣлость», помо-



Г-ЖА ТИМЕ ВЪ РОЛИ МАНИ.
«СЕСТРЫ КЕДРОВЫ», Н. А. ГРИГОРЬЕВА-ИСТОМИНА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

гающая имъ не задумываться надъ своими поступками. Женщины не сомнѣваются въ своихъ герояхъ, не хотятъ знать ихъ реальную жизнь. Для нихъ любовь—отрѣшеніе отъ міра, забвеніе всѣхъ его законовъ. Для женщины «любовь—это ея душа», говоритъ одна изъ героинь, и она вѣритъ, что «съ этой любовью она неуязвима». Предательство самозванцевъ любви не можетъ запятнать чувство женщины. Пусть кумиръ оказался глинянымъ—онъ лишь изображеніе божества.

Любовь у Островскаго переростаетъ всѣ рамки жизни, разбиваетъ всѣ преграды дѣйствительности. Любовь ирреальная, не вмѣщающаяся въ тѣсные предѣлы жизни, творящая свой міръ взамѣнъ міра реальнаго, вноситъ ослѣпительный свѣтъ въ творчество Островскаго. Этой любви не надо черпать силу отъ предметовъ своей мечты. Слабыхъ, робкихъ она превращаетъ въ свободныхъ, сильныхъ, какъ Эраста въ «Не все коту масленица». Гордыхъ, же стойкихъ она заставляетъ смириться, какъ Миловидова въ «На бойкомъ мѣстѣ». Предателей, обманщиковъ она разоблачаетъ, дѣлая ихъ смѣшными и жалкими. Любовь становится нравственнымъ закономъ жизни, мѣриломъ добра. «Всякій хорошій поступокъ вашъ будетъ приближать васъ ко мнѣ и всякій дурной—отдѣлять отъ меня», говоритъ героиня драмы «Красавецъ-мужчина», убѣждая мужа «найти въ своей душѣ хоть что нибудь доброе, честное». Любовь очищаетъ и преображаетъ души. Какъ въ сказкѣ объ Иванушкѣ-дурачкѣ, люди выходятъ изъ кипучаго котла страданій обновленными, прекрасными, полными молодой силы. И ихъ ожидаетъ чудесное царство.

Основную схему такой любви даетъ Островскій въ діалогѣ Несчастливцева и Аксюши въ «Лѣсѣ».

— Я виновата передъ всѣми, передъ собой! Я люблю...

— Дитя мое, люби, кого хочешь. На то тебѣ Богъ далъ сердце, чтобъ любить...

— Любить! Я люблю не помня себя, но вѣдь, мнѣ нужно выйти за него замужъ, нужно, нужно!

— Кто жъ тебѣ мѣшаетъ?

— Люди мѣшаютъ. Люди, которые власть имѣютъ.

— ...И любовь твоя не пустая прихоть? И ты готова на всѣ жертвы?

— Много я жертвъ принесла этой любви, а жизнь моя такъ горька, такъ горька, что ее и жалѣть не стоитъ.

— И ты безъ страха?

— Безъ страха хоть сейчасъ!

— ...Ангелы Божіи, покройте ее своими крылами!

Этотъ «допросъ душѣ» составляетъ основную мелодію всей драмы Островскаго.

— Готова ли ты на всѣ жертвы?—вотъ вопросъ, рѣшающій судьбу каждой героини. Каждая почти героиня можетъ сказать вмѣстѣ съ Зоей: «Я способна на самоотверженіе; я вамъ это доказала».

Любовь, способная на всѣ жертвы, любовь, составляющая душу человѣка—вотъ вѣчная тема Островскаго. Въ каждой его пьесѣ звучитъ финальное «Ангелы Божіи, покройте ее своими крылами»! Островскій вѣритъ въ торжество любви, въ оправданіе и просвѣтленіе человѣка.

Люди, мѣшающіе любви, «люди, которые власть имѣютъ», должны быть побѣждены силою чувства.

Творческой силѣ любви нѣтъ мѣста въ твердо установленныхъ, мертвыхъ, формахъ жизни. Любовь неминуемо вступаетъ въ борьбу съ этими мертвыми недвижными законами, борется и побѣждаетъ.

Угасители духа, охранители мертвыхъ формъ отражены въ циклѣ злобныхъ старухъ, сторожащихъ ворота жизни. Въ театрѣ нѣтъ болѣе совершенныхъ, трагически законченныхъ воплощеній вѣчной силы косности, чѣмъ эти мрачные образы Островскаго. Злобныя старухи цѣнятъ только застывшія формы, не допуская никакого вторженія творческой силы въ твердо установленные законы. «Для меня резоновъ нѣтъ. Меня не то, что уговорить,—въ ступѣ утолочь нельзя—говоритъ Мавра Тарасовна въ комедіи «Правда хорошо, а счастье лучше».

Борьба между творческой любовью и мертвымъ укладомъ жизни составляетъ тему лучшей пьесы Островскаго—его изумительной «Грозы».

Высшимъ, почти нечеловѣческимъ воплощеніемъ косности является Кабаниха. Кабаниха не зла, она по-своему любитъ сына, ласкова къ Варварѣ и искренно желаетъ добра Катеринѣ. Но она блюдетъ форму, охраняетъ незыблемость установленныхъ обрядовъ жизни. «Ничего-то не знаютъ, никакого порядка. Проститься путемъ не умѣютъ. Что будетъ, какъ старики перемрутъ, какъ будетъ свѣтъ стоять, ужъ и не знаю». Все новое, непривычное для нея непріемлемо только потому, что оно новое. Паровозъ кажется ей «огненнымъ зміемъ» и она рѣшительно заявляетъ: «меня хоть ты золотомъ осыпь, такъ не поѣду». Каждое человѣческое чувство зарегистровано Кабанихой и облечено въ незыблемую форму—все имѣетъ свой «порядокъ». Она знаетъ, какъ надо любить мужа, какъ любовника. Любовь размѣчена по ступенямъ и скована формой. Каждый шагъ заранѣе рѣшенъ: «Что на шею-то виснешь, безстыдница?—кричитъ Кабаниха—не съ любовникомъ прощаешься. Онъ тебѣ мужъ, глава. Аль порядку не знаешь? Въ ноги кланяйся!»

Важно не содержаніе, не одушевляющее человѣка чувство,—а мертвая форма. Исполненія этой-то формы Кабаниха требуетъ отъ всѣхъ. «Ты вотъ похвалялась, что мужа очень любишь—вижу я теперь твою любовь-то. Другая хорошая жена, проводивши мужа-то, часа полтора воетъ, лежитъ на крыльцѣ, а тебѣ это, видно, ничего... Коли порядкомъ не умѣешь, ты хоть бы примѣръ-то этотъ сдѣлала—все-таки пристойнѣе». Мертвая форма нужнѣе, чѣмъ живое чувство. Сила косности хочетъ втиснуть все живое въ рамки отжившаго «порядка».

Болѣе всего боится она любви, чуя въ ней новое творческое начало. Вотъ почему такъ безпокоится Кабаниха, опасаясь любви Тихона къ Катеринѣ, и непрерывно кабанитъ, пилитъ ихъ. Тихонъ удивляется ея попрекамъ: «То все приставала—женись, да женись...а теперь поѣдомъ ѣстъ, проходу не даетъ». Но тутъ противорѣчія нѣтъ. Кабаниха именно хотѣла видѣть сына женатымъ, такъ какъ женитьба для нея одинъ изъ понятныхъ ей, давно установленныхъ обрядовъ жизни. Женитьба—это «законъ», твердая форма, предохраняющая отъ всѣхъ неожиданностей

чувства. Для Кабанихи женитьба — нѣчто противоположное любви. «Вѣдь ты, чай, съ ней въ законѣ живешь? Али, по вашему, законъ ничего не значитъ»? Больше всего тревожитъ Кабаниху то, что въ «законѣ» сыновняго брака чуется ей просачивающаяся, несмотря на всѣ ея наставленія, любовь Тихона къ женѣ.

Въ любви, даже законной, ей чувствуется смутная опасность ея власти, какое-то нарушеніе ея извѣчныхъ правъ. И она неустанно допытывается: «Такъ промѣняешь ты жену на мать»? Уклончивый отвѣтъ Тихона: «Да для чего же мнѣ мѣнять-съ? Я обѣихъ люблю»—этотъ отвѣтъ не успокаиваетъ ее. Она чувствуетъ, что «обѣихъ» любить нельзя, что она несовмѣстима съ Катериной. Призракъ любви, которая явится разрушить ея мертвое владычество, пугаетъ Кабаниху. Она въ ужасѣ кричитъ на сына: «Да ты рехнулся, что ли?», когда онъ говоритъ про жену: «Да зачѣмъ же ей меня бояться? съ меня довольно, что она меня любитъ».

Кабаниха боится пробужденія живой любви въ замершей душѣ Тихона и всячески старается предотвратить это. Она неустанно слѣдитъ за супругами, стараясь не оставлять ихъ однихъ, наставленіями и поученіями старается заглушить ихъ чувство. Она достигаетъ своего, — Тихону надоѣдаетъ слушать попреки за жену и онъ грубо выказываетъ Катеринѣ свое тупое невниманіе къ ея чувствамъ, къ ея душѣ. Но душа Катерины—любовь. Не найдя настоящей любви у Тихона, она уходитъ къ Борису, къ смерти.

Не потому томится Катерина предчувствіемъ неизбѣжной катастрофы, не потому съ тоскою такъ часто повторяетъ она: «я умру, я скоро умру», что Кабаниха властолюбива и зла, а потому что за Кабанихой чуется нѣчто бо̀льшее ея—чуется вѣчный мракъ косности.

Борьба творческаго начала міра съ мертвою формой, борьба божественной динамики съ сатанинской статикой воплощена въ этой схваткѣ одинаково сильныхъ женщинъ.

Катерина все преображаетъ силою своей творческой мечты, все превращаетъ въ красоту. Въ церкви она видитъ ангеловъ, въ разсказахъ



Г-ЖА РОСТОВА (ОСЬМИНИНА) И Г-ЖА АЛЕКСѢЕВА (АННА ДМИТРІЕВНА).
«СЕСТРЫ КЕДРОВЫ», Н. А. ГРИГОРЬЕВА-ИСТОМИНА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

странницъ она угадываетъ неясный отзвукъ поэтической мысли. Она не знаетъ недвижныхъ законовъ, и все озаряется для нея особымъ духовнымъ свѣтомъ. Катеринѣ кажется, что она и летать можетъ. «Отчего люди не летаютъ такъ, какъ птицы? Знаешь, мнѣ иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горѣ, такъ тебя и тянетъ летѣть. Вотъ такъ бы разбѣжалась, подняла руки и полетѣла».

Но «разбѣжаться» нельзя въ мертвомъ домѣ Кабанихи и потому нѣтъ надежды «полетѣть». Все какъ будто осталось то же, какъ было въ дѣвичьей жизни Катерины, но она «завяла» у Кабанихи. Когда Катерина разсказываетъ, какъ хорошо жилось ей у матери, Варвара наивно говоритъ: «Да вѣдь и у насъ то же самое». И Катерина грустно отвѣчаетъ: «Да здѣсь все, какъ будто, изъ-подъ неволи».

Не внѣшнія условія, не бытъ дома Кабанихи давитъ душу Катерины. Ее томитъ то, что все заранѣе предуказано, все скрѣплено мертвыми путами «порядка», все «изъ-подъ неволи». Въ мертвомъ домѣ Кабанихи нѣтъ мѣста живому творчеству любви, и Катерина томится, какъ Гретхенъ въ присутствіи Мефистофеля. Въ церкви она болѣе не можетъ ощутить Бога, и ангеловъ она больше не видитъ и сны отъ нея улетѣли прежніе, чудесные. «А какіе сны мнѣ снились, Варенька, какіе сны! Или храмы золотые, или сады какіе-то необыкновенные, и все поютъ невидимые голоса, и кипарисомъ пахнетъ, и горы, и деревья, будто не такія, какъ обыкновенно, а какъ на образахъ пишутся». Катерина не можетъ жить по «закону» Кабанихи. Она должна или разломать этотъ мертвый домъ, или уйти изъ него. Разрушить власть «порядка» она можетъ только любовью, и въ послѣдней надеждѣ она пытается пробудить душу Тихона. Но Тихонъ давно омертвѣлъ и не слышитъ призывовъ жизни. Онъ принимаетъ «порядокъ», подчиняется силѣ косности и Катеринѣ становится чужимъ. Катерина жива только любовью и, не найдя ее у Тихона, она неизбѣжно ищетъ иного исхода творческой силѣ своей души. Гулянья съ Борисомъ, на которыя соблазняетъ ее голосъ здоровой жизни, голосъ свободнаго веселья, воплощенный въ образѣ Варвары, сопряжены съ об-

маномъ. Обмана не можетъ вынести душа Катерины. Долго борется она съ инстинктивной жаждой искупленія и только громъ, Божья гроза, наконецъ, указываетъ ей вѣрный путь. Голосъ фантастической старухи, какъ бы выражая голосъ совѣсти Катерины, напоминаетъ ей о небесной карѣ за обманъ. И Катерина кается. Эта грозная старуха, внезапно появляющаяся въ блескѣ молній и сильно напоминающая своими рѣчами и всѣмъ обликомъ старуху на деревенскомъ праздникѣ гётевскаго «Фауста», вноситъ свѣтъ нереальнаго міра въ драму Островскаго и кажется иногда однимъ изъ призраковъ, часто грезившихся Катеринѣ. Она вноситъ трагическій мотивъ въ сцену покаянія. Правда не открываетъ глаза Тихону, не просвѣтляетъ его душу. Катерина остается какъ будто побѣжденной, вѣчно подвластной гнету Кабанихи. Но не одолѣть Кабанихѣ силу любви. Не побѣдивъ жизнью, Катерина побѣждаетъ смертью. Власть Кабанихи разрушена—«Тѣло ея здѣсь, возьмите его, а душа теперь не ваша. Она теперь передъ Судьей, который милосерднѣе васъ». Робкій, жалкій Тихонъ впервые постигаетъ правду и рѣшается открыто высказать ее. И зрители чувствуютъ, что дьявольскіе путы косности стали безсильны надъ прозрѣвшими душами.

Въ мірѣ вѣчно происходитъ борьба между божественной силой творчества и сатанинскимъ началомъ косности, оцѣпенѣнія, — борьба живого духа и мертвой формы. Въ сердцѣ каждаго человѣка Катерина борется съ Кабанихой, борется и утверждаетъ царство духа, царство любви.

Смерть Катерины раскрываетъ всю тщету земной власти Кабанихи, безсильной побороть живую душу. Смерть въ мірѣ Островскаго не является гибелью, пораженіемъ. Она приходитъ, какъ призывъ Бога, какъ блаженное освобожденіе отъ земной оболочки. Въ душѣ зрителя она вызываетъ не страхъ, не ужасъ, а чувство моральнаго успокоенія, сознаніе неизбѣжности конечной побѣды добра.

Жизнью или смертью побѣждаетъ чистая душа земную ложь и злобу. Если побѣда не можетъ свершиться въ жизни, она осуществляется

въ смерти. Такъ побѣждаетъ Катерина. Такъ побѣждаетъ мертвая царица Анна ложь Василисы. Такъ побѣждаетъ «безприданница»» Лариса.

Темное сладострастіе торжествуетъ побѣду надъ Ларисой, считаетъ ее своей, купленной и разыгрываетъ ее въ орлянку,—но раздается спасительный выстрѣлъ, и когда злобныя силы хотятъ использовать свою побѣду, въ ихъ рукахъ остается пустая оболочка—душа Ларисы навѣки своб одна.

Вѣчная сказка Островскаго о борьбѣ любви со злобой и обманами, о борьбѣ темныхъ и свѣтлыхъ силъ въ душѣ человѣка всегда завершается побѣдой свѣта. Когда темныя силы готовы овладѣть душою человѣка, готовы схватить ее, какъ свою добычу, и уже торжествуютъ злую побѣду—свыше какъ-бы раздается вѣщее, гётевское «спасена!» Туманъ лжи разсѣевается и человѣкъ точно пробуждается отъ злобнаго сна.

Драма Островскаго всегда кончается этимъ нежданнымъ, но внутренно необходимымъ «спасена!» Въ послѣднее мгновеніе чья-то спасительная рука удерживаетъ человѣка отъ гибели. Если прослѣдить всѣ драмы Островскаго, то всюду поразитъ одна и та же внезапная спасительная развязка.

Такъ внезапно прозрѣваетъ загулявшій Петръ въ «Не такъ живи какъ хочется»—«Вдругъ гдѣ-то колоколъ. Я только-что поднялъ руку, гляжу, я на самомъ-то юру Москвы-рѣки стою надъ прорубемъ. Жизнь-то моя прошлая, распутная—вся вотъ, какъ на ладошкѣ, передо мной». Благой призывъ церковнаго колокола раскрываетъ человѣку его паденіе—сѣть лжи разорвана чьей-то властной рукой и душа спасена. «Помогите мнѣ, добрые люди, замолить свой грѣхъ». Такъ же внезапно спасаются героини драмъ «Пучина» и «Не было ни гроша да вдругъ алтынъ», почти согласившіяся на позорную сдѣлку съ богатымъ поклонникомъ.

Такъ неожиданно раскрывается ложь Евгеніи въ «На бойкомъ мѣстѣ». Такъ спасается въ «Доходномъ мѣстѣ» Жадовъ, въ послѣднее мгновеніе находящій въ себѣ силу сразить правдивыми словами Вишневскихъ и Юсовыхъ, которые готовились торжествовать. Такъ внезапное появленіе

«стараго грѣха» Мавры Тарасовны—унтера Грознова разрушаетъ власть старухи и соединяетъ любящихъ въ пьесѣ «Правда хорошо, а счастье лучше».

Почти во всѣхъ драмахъ Островскаго счастливая развязка является какъ будто неожиданной, логически не вытекающей изъ хода пьесы. Каждую его драму можно было бы довести до трагическаго финала. Недаромъ любители житейскаго правдоподобія среди современной Островскому критики жаловались, что въ концѣ пьесы «какъ будто смерчъ какой проносится по комнатѣ и разомъ перевертываетъ всѣ головы дѣйствующихъ лицъ».

Этотъ «смерчъ»—дуновеніе высшей правды, всегда звучащей особенно сильно въ финалахъ Островскаго.

Съ житейской точки зрѣнія благополучіе этихъ финаловъ можетъ быть сомнительнымъ. Почему мы должны радоваться тому, что героиня «Послѣдней жертвы» лишается любимаго человѣка и выходитъ замужъ за чужого ей старика? Почему мы должны сочувствовать откровенной радости Насти въ «Не было ни гроша да вдругъ алтынъ», когда она узнаетъ о самоубійствѣ ея дяди—скряги-ростовщика, являющагося въ пьесѣ воплощеніемъ зла? Почему мы радуемся ея браку съ легкомысленнымъ щеголемъ? Можемъ ли мы повѣрить, что проученная жестокимъ урокомъ Дуня въ «Не въ свои сани не садись» сразу забудетъ красиваго барина и полюбитъ Бородкина?

Вѣрить заставляетъ зрителя внутренняя духовная правда этихъ финаловъ. Случайныя, кажущіяся неожиданными «развязки» пьесъ Островскаго всегда гармонически слиты съ духовнымъ міромъ героевъ и вытекаютъ изъ глубокаго моральнаго чувства.

Вѣчная тема Островскаго—борьба души съ земными соблазнами и преодолѣніе жизни любовью.

Драма Островскаго въ основѣ всегда та же: вокругъ чистой души, осужденной бороться съ соблазнами, сгущается туманъ лжи, обмана, злобы,—и, кажется, никогда не спастись человѣку. Но душа побѣждаетъ



Г-ЖА РАШЕВСКАЯ ВЪ РОЛИ КАТИ.
«СЕСТРЫ КЕДРОВЫ» Н. А. ГРИГОРЬЕВА-ИСТОМИНА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

послѣднее искушеніе, ложь исчезаетъ и всѣ препятствія, мѣшавшія счастью, устранены.

Роковымъ моментомъ въ драмѣ Островскаго является моментъ искушенія. Лишь тотъ, кто преодолѣлъ искушеніе, достигаетъ счастья. Искусители приходятъ испытать твердость человѣка, измученнаго борьбою съ нуждой и горемъ. Они искушаютъ душу богатствомъ, или мимолетнымъ удовлетвореніемъ мести, ревности, злобы. И только тогда, когда человѣкъ отвергаетъ соблазнъ, передъ нимъ открывается дорога къ счастью. Почти во всѣхъ драмахъ Островскаго моментъ искушенія рѣшаетъ судьбу героя.

Въ драмѣ «Свои люди—сочтемся» такимъ моментомъ является сцена, когда Большовъ читаетъ листъ объявленій о чужихъ банкротствахъ и соблазняется легкостью обмана. Въ «Пучинѣ» измученный нищетою герой соблазняется деньгами Незнакомца и навѣки губитъ себя. Тутъ Островскій даже не пытается прикрыть человѣческой маской лицо Искусителя и незнакомецъ остается нереальнымъ, фантастическимъ образомъ, являющимся откуда-то изъ тьмы и въ тьму пропадающимъ.

Въ «Поздней любви» герой, устоявшій предъ соблазномъ подлога передъ деньгами вдовы Лебедкиной, получаетъ и деньги и любящую жену, возрождаясь морально. Растоптавшій безчестныя деньги, бѣдный учитель въ пьесѣ «Въ чужомъ пиру похмѣлье» напоминаетъ Титу Титычу о правдѣ и создаетъ счастье свое и своей дочери.

Отчетливѣе всего видна эта схема, этотъ основной скелетъ всякой драмы Островскаго въ пьесѣ «Не отъ міра сего». Тутъ вся фабула драмы построена на борьбѣ съ искушеніемъ. Героиня ея, Ксенія, пріѣзжаетъ, чтобы спасти мужа отъ его нелѣпой жизни. Она заранѣе прощаетъ его за всѣ прежніе проступки и хочетъ обновить его своей любовью. Мужъ поддается ея чувству, самъ вѣря въ свое возрожденіе. Но для того, чтобы дѣйствительно спасти его, надо искренно простить всѣ его былыя заблужденія, забыть о нихъ и отогнать отъ себя всѣ сомнѣнія. Главное, отогнать сомнѣнія.

Только вѣрою можно спасти человѣка. Предостерегающій голосъ

друга говоритъ Ксеніи: «ежели что и глазами увидите, и тому не вѣрьте» И Ксенія обѣщаетъ.

Но душа ея недостаточно тверда, чтобы выдержать искусъ. Она инстинктивно сознаетъ это и боится искусителя, являющагося ей въ образѣ друга мужа, Муругова. Она въ страхѣ говоритъ мужу: «У меня въ дѣтствѣ была книжка съ картинками; я одной картинки очень боялась. Было нарисовано, какъ къ одному бѣдняку приходитъ какой-то страшный человѣкъ и говоритъ: я пришелъ за душой твоей. Вѣришь ли, твой Муруговъ и этотъ страшный человѣкъ такъ похожи. Тоже лицо, тоже выраженіе». Тутъ Островскій срываетъ маску съ лица вѣчнаго искусителя человѣка, сбрасываетъ всѣ реальные покровы. И въ этомъ разсказѣ Ксеніи передана основная схема почти всѣхъ его пьесъ. Въ каждой его драмѣ является этотъ «страшный человѣкъ» и говоритъ: «я пришелъ за душою твоей». Исходъ драмы зависитъ отъ твердости духа, отъ моральной стойкости испытуемаго.

Ксенія не могла выдержать искуса. Увидѣвъ подсунутые ей Муруговымъ счета мужа, узнавъ объ его подаркахъ любовницѣ, она не можетъ стойко отринуть всякую мысль объ его прошломъ, допускаетъ сомнѣніе въ его любви и гибнетъ. Она умираетъ на порогѣ обѣтованной земли, на порогѣ новаго счастья съ раскаявшимся мужемъ. «Меня ужалила змѣя», говоритъ она въ предсмертной тоскѣ.

Змѣя-искусительница подъ разными личинами является почти въ каждой драмѣ Островскаго. Борьба съ искушеніемъ является основнымъ мотивомъ творчества Островскаго.

Тотъ, въ чью душу не запали сѣмена зла, можетъ безоружный войти въ пещеру ко львамъ и они не тронутъ его. «Пусти ее къ лютымъ звѣрямъ и тѣ ее не тронутъ. Ты на нее посмотри: у нея въ глазахъ-то только любовь да кротость»—говоритъ Русаковъ о своей дочери въ драмѣ «Не въ свои сани не садись». Надъ этими чистыми душами жизнь безсильна. «Съ любовью я неуязвима!» говоритъ одна изъ героинь. Всѣ житейскія испытанія, всѣ невзгоды и обиды не въ силахъ загрязнить ихъ душу, и счастье открывается имъ, когда, казалось, ихъ ждала неминуемая гибель.

Но горе тому, кто не выдержитъ искуса и поддастся соблазну. Ему готовитъ Островскій злыя кары. Онъ заточитъ его въ долговую яму, какъ Большова, обречетъ вѣчному ужасу и безумію, какъ героя «Пучины», и лишитъ любви, какъ продавшагося въ плясуны Васю въ «Горячемъ сердцѣ». Бороться съ врагомъ его-же оружіемъ значитъ обречь себя гибели. «Воспитанница» Надя, поддавшись отчаянію, хочетъ насладиться минутной радостью любви и гибнетъ, хотя передъ тѣмъ судьба готова была пощадить ее.

Внутреннюю борьбу человѣка съ искушеніемъ Островскій раскрываетъ въ зримой борьбѣ героевъ драмы. Страстную борьбу добраго и злого инстинкта, голоса совѣсти и голоса злобы Островскій съ огромной силой показалъ въ одной изъ лучшихъ своихъ пьесъ: «Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ». Вокругъ двухъ основныхъ героевъ драмы—бурнаго и добраго Краснова и его молодой красавицы-жены Тани—вьются грѣхъ да бѣда, ища пути въ ихъ неустойчивую, затуманенную чужими совѣтами душу. «Бѣда не по лѣсу ходитъ, а по-людямъ». Чистая и искренняя Таня, выйдя замужъ изъ боязни нищеты за нелюбимаго человѣка, хочетъ исполнить честно свой долгъ. Но ее смущаетъ неустанный голосъ искусительницы—сестры ея. Она соблазняетъ ее, убѣждая въ томъ, что Красновъ «мужикъ», что любить его нельзя и что, «судя по красотѣ ея да по тому, какіе люди на нее заглядывались, ей бы въ каретѣ ѣздить». Голосъ тщеславія и суетныхъ желаній побѣждаетъ Таню, испуганную непривычной для нея грубостью нравовъ семьи мужа. Сестра толкаетъ Таню въ объятія легкомысленнаго барича Бабаева, но Таня еще сохраняетъ послѣднее, свою искренность. Только моментъ, когда она поддается убѣжденіямъ Жмигулиной, «нашей сестрѣ безъ хитрости никакъ жить нельзя, потому мы слабый полъ»—только этотъ моментъ рѣшаетъ судьбу Тани. Не потому убиваетъ ее мужъ, что она убѣгала на свиданіе съ бариномъ, а потому что обманула мужа, лживо увѣряя его въ своей притворной любви. Обманъ—вотъ высшее преступленіе человѣка.

Танѣ чуждо желаніе обмана. «Все обманъ да обманъ! жалуется она—

«А что хорошаго обманывать-то? да и противно: не такой у меня характеръ». И въ то мгновеніе, когда сестры нѣтъ рядомъ, Таня не выдерживаетъ тяжести обмана. Въ ней пробуждается прежняя чистота, прежняя жажда правды. Рискуя смертью, она отвѣчаетъ только правду на вопросъ мужа. Давая ей всѣ возможности извернуться, самъ почти желая обмана, онъ спрашиваетъ ее, почему она ушла къ Бабаеву, «чтобы знать-то, что дѣлать-то съ тобой—жалѣть ли тебя, убить ли тебя». Таня отвѣчаетъ правду, заставляя мужа забыть о жалости. Въ послѣднее мгновеніе озаряется правдой душа Тани, затуманенная ложью, окутанная искушеніями—и за эту правду, чувствуетъ зритель,—все простится ей. Смерть и тутъ является искупленіемъ, освобожденіемъ человѣка. Борьба между ревнивой злобой и жаждой простить—«жалѣть ли тебя, убить ли тебя?» воплощена въ двухъ символическихъ образахъ драмы—въ старикѣ Архипѣ и больномъ Аѳонѣ. Оба они далеки отъ реальной жизни, оба стоятъ какъ бы за гранью жизни, въ предчувствіи близкой смерти: одинъ,—старый и слѣпой, другой—«не жилецъ на этомъ свѣтѣ,» больной и хилый. Сцена между ними, раскрывающая духовную полярность этихъ двухъ началъ натуры Краснова, какъ бы служитъ введеніемъ въ реальную драму между Таней и ея мужемъ. Разговоръ между Архипомъ и Аѳоней предшествуетъ появленію Красновыхъ. Аѳоня воплощаетъ злобный голосъ мести и ревности. Онъ ненавидитъ людскую радость, ненавидитъ людскую любовь. «Въ тѣ поры, когда людямъ весело, мнѣ тошнѣй бываетъ, меня тоска пуще за сердце сосетъ». Въ любви онъ чуетъ начало, враждебное себѣ, и мучается, «за что братъ такъ очень жену любитъ?» Онъ томится жаждой мести, безсмысленной ревностью и злобою къ Танѣ. «Въ ноги кланяйся»! злобно требуетъ онъ отъ Тани, пришедшей покориться мужу. «Да и намъ всѣмъ, всѣмъ. Всѣхъ ты насъ обидѣла». Но чѣмъ обидѣла Таня Аѳоню? Только тѣмъ, что заставляетъ Аѳоню мучиться, глядя на чрезмѣрную любовь брата къ ней. «Стыдъ головушкѣ!» со злобой и отчаяніемъ восклицаетъ онъ, закрывая лицо руками при воспоминаніи, какъ братъ «на колѣняхъ стаивалъ» передъ Таней. «Ты, стало быть, ненавистникъ! Стало быть, ты



Г-ЖА РАЧКОВСКАЯ ВЪ РОЛИ ДОМНЫ.
«СЕСТРЫ КЕДРОВЫ», Н. А. ГРИГОРЬЕВА-ИСТОМИНА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

завидуешь», говоритъ ему Архипъ, выслушавъ его ревнивыя жалобы на любовь брата. «Ненавистникъ» Аѳоня, врагъ любви, долго таитъ месть, пока не удается ему прослѣдить свиданіе Тани съ Бабаевымъ.

Аѳоня—голосъ зла, толкающій человѣка на месть и преступленіе. Архипъ—голосъ совѣсти, добра,—голосъ покорности Божьей волѣ и милосердія къ людямъ. «Окаянный сквозь землю, Господь по землѣ»—умиленно говоритъ онъ. Архипъ любитъ жизнь, онъ вѣритъ въ любовь. «Мнѣ Божій міръ хорошъ и красенъ былъ: все тебя манило, все тебя прельщало. Несытое око да вольная воля велятъ тебѣ всю сладость мірскую извѣдать». Но болѣе всего любитъ онъ человѣка. «Краснаго солнышка, яснаго мѣсяца я не вижу, зеленыхъ луговъ тоже, студеной водицы и всей твари Божьей тоже не увижу никогда. А больнѣй мнѣ всего, что не вижу я свѣтлаго лица человѣческаго».

Любовь и милосердіе царятъ надъ душою слѣпого Архипа. Всѣхъ примиряетъ онъ и для него лучшій «праздникъ», когда въ домѣ миръ и согласіе. «Кабы мы получше помнили, что Онъ (Богъ) милосердъ, сами были бы милосерднѣе!» Голосъ Архипа зоветъ Краснова къ прощенію, къ любви. Архипъ—Божій рабъ. «Величитъ душа моя Господа»—умиленно шепчетъ онъ. И пока силенъ этотъ голосъ Архипа, грѣхъ безсиленъ надъ душою Краснова. Красновъ готовъ простить Таню, готовъ объяснить ея проступокъ легкомысліемъ, тѣмъ, что «грѣхъ попуталъ». Любовь велитъ простить Таню, но любовь слишкомъ личная, слишкомъ эгоистичная: «Хоть малость-то ты любила ль меня; есть ли за что хоть пожалѣть то тебя?». Слова: «я васъ обманула» заставляютъ его забыть милосердіе. Слишкомъ реальна, слишкомъ жизненна любовь Краснова, чтобы простить жестокій обманъ. Архипъ умолкаетъ и злобный голосъ Аѳони трижды подстрекаетъ Краснова на убійство. «Братецъ, собирается! Уйдетъ, братецъ!», кричитъ Аѳоня и, услышавъ желанныя слова: «я ее убилъ», Аѳоня облегченно вздыхаетъ: «Ништо ей!» Голосъ зла восторжествовалъ въ душѣ человѣка. Плотская страсть, грубая месть собственника заглушила просвѣтленное чувство жалости и милосердной любви. И скорбный голосъ Архипа зву-

читъ, какъ реквіемъ погибшей душѣ, реквіемъ убитой любви: «Она передъ Богомъ виновата, а ты, гордый, самовольный человѣкъ, ты самъ своимъ судомъ судить захотѣлъ. Не захотѣлъ ты подождать милосерднаго суда Божьяго, такъ и самъ ступай теперь на судъ человѣческій!».

Въ этой изумительной драмѣ яснѣе всего раскрыта основная мысль Островскаго объ обманѣ, какъ великомъ грѣхѣ ослушанія, и о борьбѣ души съ искушеніями. Архипъ, родственный толстовскому Акиму изъ «Власти тьмы», и Аѳоня не участвуютъ въ реальной фабулѣ пьесы, но въ то же время составляютъ основу драмы, ея духовную сущность.

Островскій не схематизируетъ жизнь, сводя ее къ опредѣленнымъ сухимъ символамъ, а дѣлаетъ самую жизнь символичной, показывая подъ прозрачнымъ покровомъ реальности духовную сущность явленій. Въ этомъ необычайная красота и убѣдительность его драмы.

Мораль Островскаго не теоретическая, а подсказанная живымъ чувствомъ любви. Не правила и разсужденія о добрѣ даютъ нравственную основу его творчеству, а непосредственно ощущаемый живой инстинктъ добра. Разглагольствующій студентъ, который излагаетъ по учебнику уставъ добродѣтели, остается посрамленнымъ въ «Талантахъ и поклонникахъ», и мы радуемся, что творческая душа Нѣгиной не увяла въ тискакъ его мертвой морали. Не законы и правила, а живая стихія добра составляютъ душу драмы Островскаго. Въ творчествѣ Островскаго отражена дѣтски ясная, народная мудрость. Терпимость, всепрощеніе и любовь составляютъ силу его этическаго сознанія. Обманъ кажется Островскому худшимъ оскорбленіемъ человѣку. Народъ называетъ дьявола «лукавымъ», видя въ лукавствѣ источникъ зла въ мірѣ. Это народное сознаніе отразилось во всемъ творчествѣ Островскаго. Въ лукавствѣ, въ обманѣ—вѣчная гибель человѣку. Только чистое слово любви, какъ волшебное заклятіе, разрушаетъ всѣ козни врага, и открываетъ врата настоящей жизни: Блаженни чистіи сердцемъ, яко тіи Бога узрятъ.

Умиленной радостью, ослѣпительнымъ апоѳеозомъ любви кончаются моралитэ Островскаго, и особой торжественностью звучатъ финалы. Какъ

будто борьба шла передъ таинственной завѣсою, но побѣда одержана, и завѣса отдергивается. Дѣйствіе, идущее въ земной плоскости, переносится за грань жизни и сквозь рѣчи героевъ слышится нездѣшній голосъ вѣчной правды.

Драма первичныхъ чувствъ завершается побѣдою свободной души.

Творчество Островскаго черпаетъ моральную силу въ близости къ народной поэзіи. Вѣра въ побѣду добра, инстинктивное этическое чувство составляетъ душу народа. Свою близость къ народному творчеству Островскій яснѣе подчеркиваетъ тѣмъ, что называетъ пословицами свои драмы. Островскій дорогъ каждому зрителю, потому что онъ пробуждаетъ забытыя мечты объ этическомъ совершенствѣ, воскрешаетъ старыя сказки о борьбѣ человѣческаго духа со зломъ міра.

Театръ Островскаго близокъ къ міру народной сказки. Въ неожиданномъ воплощеніи оживаютъ вѣчные герои народныхъ легендъ. Относясь съ презрѣніемъ къ погонѣ «красавцевъ-мужчинъ» за богатыми невѣстами, мы почему-то искренно сочувствуемъ Бальзаминову, его мечтамъ о хорошемъ приданомъ и радуемся его удачѣ. Что-то невольно влечетъ насъ къ нему. Его незлобивость, его трогательная придурковатость вызываютъ въ насъ какіе-то отрадныя, полузабытыя воспоминанія. Лишь въ концѣ, когда веселая сваха и простодушная Матрена поздравляютъ его, а мать ласково говоритъ «дуракамъ счастье», мы вспоминаемъ другого милаго дурачка. Вспоминаемъ, какъ онъ гонялся за Жаръ-птицей и въ награду за свою божью глупость поймалъ Царь-Дѣвицу, получилъ царство.

Въ кувырканьяхъ и шуткахъ Елеси въ «Не было ни гроша да вдругъ алтынъ» мы радостно узнаемъ веселыя ухватки и милую беззаботность Иванушки.

Свахи и тетушки вводятъ насъ въ очаровательный міръ беззлобнаго народнаго юмора, ихъ шутки и прибаутки мѣткостью и спокойной остротою напоминаютъ присказки и побасенки народнаго творчества. Ихъ быстрыя обиды и легкое примиреніе, ихъ забавныя стычки являются какъ бы интермедіей въ драмѣ. Въ трагическій мотивъ борьбы вплетается

живая струйка юмора и добродушныя свахи вносятъ свѣтлую улыбку ребячества.

Какъ въ народной сказкѣ, Островскій умѣетъ сплетать фантастическое съ реальнымъ. Въ кругъ живыхъ людей онъ вводитъ нереальные образы и они кажутся естественными, понятными. Старая барыня въ «Грозѣ», колдунъ Еремка въ «Не такъ живи какъ хочется», Незнакомецъ въ «Пучинѣ», «Страшный человѣкъ» Муруговъ не кажутся странными въ мірѣ дѣйствительности, воплощая собою лишь скрытую сущность явленій.

Островскій чувствуетъ себя привольно въ мірѣ народной сказки. Онъ сумѣлъ окунуться въ свободную красоту народнаго творчества и душа его слилась съ народной душою. Въ прекрасномъ сказаніи о Снѣгурочкѣ Островскій находитъ волнующую его правду о борьбѣ въ мірѣ. Въ фантастическихъ образахъ раскрывается передъ нимъ борьба творческаго начала любви—животворящаго солнца—съ Морозомъ, сковывающимъ міръ въ путахъ недвижности, оцѣпенѣнія.

Прекрасная Снѣгурочка должна явиться искупительной жертвой за свое кощунственное неумѣнье любить, за измѣну Весны, признавшей власть Мороза надъ землею. Смерть Снѣгурочки навѣки освобождаетъ Весну отъ чаръ Мороза, спасаетъ міръ отъ цѣпенѣлыхъ объятій Мороза.

Островскій воплощаетъ лучшія стороны русскаго творчества, его искренность, религіозную силу и сознаніе правды. Въ зримой борьбѣ героевъ онъ отражаетъ духовную борьбу человѣка въ мірѣ. Вѣчныя стихіи человѣческой души онъ воплощаетъ въ прозрачно ясныхъ образахъ героевъ.

Пусть разбиваются формы жизни, распадаются царства и создаются новыя—душа человѣка все та же и тотъ же горитъ въ ней спектръ основныхъ первичныхъ чувствъ. Любовь, ревность, злоба, зависть всегда тѣ же. Островскій даетъ имъ стихійную мощь. Но для того чтобы эта стихійность, эта перерастающая всѣ реальныя формы эмоціональная сила не вызывала невольнаго протеста, не опровергала слишкомъ явственно всѣ



«СЕСТРЫ КЕДРОВЫ», Н. А. ГРИГОРЬЕВА-ИСТОМИНА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ СЦЕНА 4 АКТА.

привычныя представленія о жизни, Островскій избираетъ невѣдомый, никогда дотолѣ не изображавшійся міръ замоскворѣцкихъ купцовъ.

Тамъ, по ту сторону рѣки, въ таинственномъ Замоскворѣчьи живутъ по особымъ законамъ какіе-то особые люди. У насъ все придавлено, все прищемлено житейскими законами, тысячью внѣшнихъ правилъ. У нихъ все свободно, все первобытно, нетронуто безликой культурою, которая все приводитъ къ обычному среднему уровню.

Тамъ, въ сказочной странѣ, живутъ сказочные люди. Живутъ въ огненномъ мірѣ страстей, безумныхъ порывовъ, ничѣмъ не сдержанныхъ желаній. Тамъ властвуютъ самодуры, сторожатъ мертвые домики злыя бабы-яги—зловѣщія Кабанихи. Тамъ побѣждаетъ любовь и завоевываютъ свое счастье чистые сердцемъ Иванушки-дурачки.

Тамъ все принимаетъ небывалые чудовищные размѣры и каждое чувство достигаетъ сказочной мощи. Тамъ сохранились нетронутыми первичныя основныя эмоціи, не распыленныя случайностями реальной жизни. Въ этомъ сказочномъ мірѣ душа борется съ соблазнами и силы небесныя охраняютъ ее. Тамъ зло сохранило свою черную одежду и праведникъ сразу узнаетъ врага.

Въ этомъ чудесномъ мірѣ еще правитъ богъ добра, карая злыхъ и давая побѣду добрымъ. Любовь царитъ надъ этимъ очарованнымъ міромъ.

Островскій раскрылъ это обѣтованное царство, воплотивъ въ художественныхъ образахъ свою вѣру въ оправданіе міра любовью.

ИЗЪ СТАРОЙ ПЕРЕПИСКИ.

ПИСЬМО В. Н. АСЕНКОВОЙ.



Ъ Исторіи русскаго театра есть нѣсколько именъ, одно упоминаніе которыхъ вызываетъ въ слушателяхъ смѣсь какого-то восторга и умиленія. Какъ будто въ комнатѣ, выражаясь словами Тургенева, нечаянно пролили флаконъ духовъ. Воздухъ, спертый и тяжелый, вдругъ наполнился ароматомъ весны. Таковы имена Лизаньки Урановой, старушки Гусевой, В. Ѳ. Комисаржевской, Вадимовой. Таково еще имя Варвары Асенковой. Асенкова умерла на 24 году жизни, въ расцвѣтѣ своего прекраснаго таланта. Истинное происхожденіе ея мало кому извѣстно. «Мать ея Александра Николаевна, тоже актриса, сообщаетъ В. В. Кашперовъ, была въ сожительствѣ съ штабсъ-капитаномъ л.-гв. Семеновскаго полка, Пензенскимъ помѣщикомъ Николаемъ Ивановичемъ Кашкаровымъ и имѣла отъ него пятерыхъ дѣтей: дочерей Ольгу, Александру, Надежду и Варвару и сына Николая. Въ годъ рожденія Варвары случился извѣстный Семеновскій бунтъ [1]). Кашкаровъ командовалъ тогда первой ротой. Хотя онъ удерживалъ полкъ отъ бунта, но всетаки былъ преданъ суду, разжалованъ и заключенъ въ Бобруйскую крѣпость. Сколько лѣтъ онъ сидѣлъ, я не припомню, хотя объ этомъ и слыхалъ. Онъ впослѣдствіи былъ прощенъ, участвовалъ въ Персидскомъ походѣ [2]) и ему были возвращены чины. По возвращеніи съ войны онъ женился на дочери бывшаго коменданта Бобруйской крѣпости, Молчанова. Какъ жила семья Асенковыхъ во время его отсутствія, я не знаю, но въ воспитаніи сына его Николая принялъ участіе Петръ Михайловичъ Загряжскій. Вѣроятно, и самъ Кашкаровъ заочно принималъ участіе въ жизни этой семьи, почему моя бабушка Анна Ивановна Толбузина, родная сестра

---

[1]) Это невѣрно. Семеновскій бунтъ произошелъ въ 1820 г., между тѣмъ В. Асенкова родилась въ 1817. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. $^{97}/_{2121}$, д. № 3643). *Ред.*

[2]) Т. е. въ 1826 г.

Николая Ивановича, пріѣхавъ въ Петербургъ въ 1836 г. для опредѣленія своихъ сыновей Петра, Ивана и Александра на службу, познакомились съ Асенковыми и подружилась; также подружились съ ними и ея сыновья. Изъ нихъ Петръ влюбился и, какъ я слышалъ, взаимно, въ Варвару Николаевну и хотѣлъ на ней жениться, но въ виду, хотя и незаконнаго родства, т. е. двоюроднаго брата и сестры, родители ихъ не дали согласія на эту свадьбу. Такимъ образомъ по отъѣздѣ Толбузиныхъ изъ Петербурга и и возникла между ними и Асенковыми переписка». Приводимое ниже письмо найдено случайно, среди бумажнаго хлама на чердакѣ деревенскаго дома г. Кашперова. Оно не имѣетъ числа, но описываемыя въ письмѣ событія даютъ основаніе предполагать, что оно относится къ мясоѣду 1837 г. Приводимъ письмо съ орѳографіей подлинника.

«Съ чего же начать мнѣ вамъ писать милый мой братецъ Сашинька, ей-Богу это претрудно, вѣдь вы, я думаю, знаете какая я мастерица сочинять. Вопервыхъ скажу, что я и всѣ наши домашніе здоровы съ нетерпѣніемъ ждемъ Петиньку, вѣдь онъ, какъ Тетинька писала, ужъ и простился съ вами. Ну, теперь новости: Самойлова меньшая, къ всеобщему сожалѣнію оставила сцену—она вышла замужъ за купца Загибенина, Петинька его знаетъ, онъ имѣетъ чистыхъ денегъ 300 тысячъ, да домъ каменный, который онъ подарилъ ей; славная партія! теперь я почти осталась одна и всѣ ея роли отдали мнѣ, стало быть я теперь болѣе занята, думала взять бенефисъ, да піэсъ не могу дождаться изъ Москвы, нечего дѣлать, надо отложить до святой. Играли у насъ недавно чудесный водевиль, Петра Андреевича Каратыгина м: *Чиновникъ по особымъ Порученіямъ* [1]) который я посылаю вамъ, есть что почитать, да еще водевильчикъ Кони, *Титулярные Совѣтники* [2]) такъ же очень не дуренъ. Теперь о Большомъ Театрѣ, тамъ недавно играли у Нѣмцовъ оперу *Жидовку* [3]) прескучнѣйшую, зато какое Великолепіе, 24 лошади на сценѣ, чудо что такое! А въ ско-

[1]) Впервые сыгранъ въ 1837 г.
[2]) Впервые сыгранъ въ 1837 г.
[3]) Опера Галеви.

ромъ времяни будутъ давать балетъ Дѣва Дуная [1]), назначенъ былъ въ бенефисъ Тальони, да Государь прислалъ сказать чтобъ его пріѣзда подождали, и за то, что и бенефисъ отложили, ей дали 15 тысячь, вотъ какова наша Тальони! надо что нибудь и объ ней написать: представьте себѣ Перьвыя 8 разъ платили за ложу 1-го яр 75 р, за бельэтажъ 100 р: за 2-й яр 50 закресло I-хъ рядовъ 25 р: за остальные 15 р. и все вѣдь было полно, всего сбору было каждый разъ 16 тысячь, теперь цѣна обыкновенная и съ трудомъ можно достать билетъ. Ахъ, Голубчикъ Сашинька какъ танцуетъ. Ну вѣдь вы видѣли Круазетъ [2]), ну вѣдь чудесно кажется танцуетъ? а эта никакого сравненія, какъ Небо отъ Земли; она просто лѣтаетъ, Два кружка сдѣлаетъ и ужъ на концѣ сцены, а какая Добрая Милая пріѣдитъ на репетицію и сама почти къ каждой фигуранкѣ подойдетъ здороваться и ужасно сердится, что не знаетъ по русски; однакожь несколько словъ ужъ выучила: *Стой Усталь Хорошо* и *Вмѣстѣ*. вотъ вамъ всѣ подробности объ ней остальное вы можете узнать по газетѣ. Да. Какъ замѣтно что я Театральная, только объ театрѣ и пишу, да объ постороннемъ нечего, я нигдѣ не бываю, къ намало ѣздіютъ, такъ новостей негдѣ набирать; вотъ вы насъ Милашечька забыли предавно неписали, а ужъ про Ваничьку и говорить нечего, хоть бы разъ написалъ, что онъ тамъ дѣлаетъ. Здоровъ ли, скоро ли къ намъ будетъ. Да нѣтъ ужъ вѣрно мы во время пребыванія его въ Петербургѣ не умѣли угодить ему, или ужъ слишкомъ надоѣли со своими поцѣлуями да нежностями. Ну кажется все написала, мочи нѣтъ устала. теперь остается простится съ вами и пожелать вамъ и всѣмъ роднымъ вашимъ быть здоровымъ, у Мамашеньки разцѣлуйте за меня ручьки, Ольгѣ Николаевнѣ и Владимеру Ивановичу мое нижайшее почтеніе, Васиньку Анютиньку и остального поцѣлуйте за меня. Маменька Оля Саша вамъ также кланіются и 1000 разъ цѣлуютъ заочно вмѣстѣ со мною. Остаюсь Любящая васъ Кузина ваша

В. Асенкова.

---

[1]) Балетъ Тальони.

[2]) Парижская балерина, имѣвшая въ Петербургѣ огромный успѣхъ. См. о ней у А. Плещеева «Нашъ балетъ», стр. 91.



Г. ПЕТРОВСКІЙ (КЛОЧКОВЪ) И Г. УРАЛОВЪ (ПРИСТАВЪ ДЕМЬЯНОВЪ).
«СЕСТРЫ КЕДРОВЫ», Н. А. ГРИГОРЬЕВА-ИСТОМИНА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

ДВА ЭПИЗОДА.

БАРОНА Н. В. ДРИЗЕНЪ.

I.

ОБЩЕСТВО ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ.

(1819—1824).

ОБРАЗОВАННАЯ Москва была всегда театральной. Среди ея дѣятелей издавна встрѣчались люди, жертвовавшіе, ради искусства, своимъ временемъ и деньгами. Москва Александровской эпохи въ этомъ отношеніи была такой же предпріимчивой, какъ Москва позднѣйшихъ временъ, не исключая нашего. Москвѣ всегда было недостаточно театральныхъ зрѣлищъ.

Въ 1819 г. въ Москвѣ дѣйствовали три театра: русская драма, русская опера и опера нѣмецкая; въ 1821 г. ее замѣнила французская опера. Москвичамъ это показалось мало. Въ этомъ году Директоръ Московскихъ театровъ кн. П. И. Тюфякинъ возбуждаетъ вопросъ о приглашеніи изъ Одессы итальянской оперы. Въ дѣлахъ той эпохи не сохранилось его письма къ Москоскому Главнокомандующему графу А. П. Тормасову. Впрочемъ, содержаніе этого письма видно изъ отвѣта на него Тормасова: «Предположеніе Вашего Сіятельства въ отношеніи ко мнѣ отъ 17 числа (августа) изъясненое, на счетъ вызова изъ Одессы въ Москву труппъ актеровъ для представленій Итальянской оперы, я не премину довесть до свѣдѣніи здѣшняго дворянства, но теперь сего исполнить не могу, что, какъ вамъ самимъ извѣстно, большая часть здѣшняго дворянства нынѣ находятся въ своихъ помѣстьяхъ и столица почти пуста. Коль же скоро съѣзжаться въ Москву дворяне, я доведу до свѣдѣнія публики кондиціи и подписку. Мнѣ тѣмъ пріятнѣе участвовать съ вами, Милостивый Государь, въ семъ дѣлѣ, что при выгодахъ казны, доставлено будетъ жителямъ столицы удовольствіе. Каковой же успѣхъ будетъ въ подпискѣ, я въ свое

время не оставлю извѣстить» [1]). Такимъ образомъ, предположеніе Тюфякина не основывалось исключительно на тратахъ казны; онъ желалъ привлечь къ дѣлу общественныя силы, до толѣ всегда сочувственныя подобнымъ начинаніямъ. Однако, задержка въ объявленіи подписки нѣсколько разстраивала его планы. Въ слѣдующемъ письмѣ гр. Тормасову онъ уже опредѣленно бьетъ отбой. Онъ подсчиталъ, сколько времени потребуется для подписки, а, главное, для вызова артистовъ. Въ общей сложности это займетъ время до конца декабря или конца января мѣсяца. Но въ такомъ случаѣ столь поздняя комбінація нарушитъ прежде всего порядокъ театральнаго сезона. Итальянская труппа не будетъ въ состояніи «дать 20 спектаклей въ четыре недѣли, ибо придется почти каждый день ей играть, тогда какъ предположено было сіи 20 представленій дать въ теченіе ноября, декабря и генваря мѣсяцевъ». При такихъ условіяхъ ей придется занять январь мѣсяцъ, что легко причинитъ убытокъ казнѣ. Дирекція не только лишится 4 или 5 субботъ, «доставлявшихъ ей довольно значительный доходъ отъ нѣмецкой труппы», но должна будетъ еще пожертвовать 15 или 16 днями, «лучшими въ году», «составляющіи единственное богатство доходовъ Дирекціи и поправленіе дѣлъ цѣлаго года». На этомъ основаніи Тюфякинъ, полагая отложить выписку итальянцевъ до октября 1820 г., прося Московскаго Главнокомандующаго къ этому сроку пріурочить и ожидаемую подписку. Что его соображенія правильны, онъ это подтверждаетъ, присылкой вскорѣ Тормасову копіи письма Одесскаго Генер. Губернатора гр. Ланжеронъ на имя Управляющаго Московскими Театрами Д. С. С. Майкова.

Ланжеронъ совершенно раздѣлялъ точку зрѣнія Московской Дирекціи. Онъ считалъ, что при осенней распутицѣ, физически немыслимо артистамъ пускаться въ путь. Къ тому же, «кромѣ Директора Замбони, никто изъ труппы не знаетъ Россіи и не испыталъ на себѣ ея климата. Нужно опасаться, что лица, не привычныя къ холоду, легко простудятся и задержатъ открытіе. Въ труппѣ нѣтъ дублеровъ, болѣзнь одного артиста

[1]) Дѣла Канцеляріи Московскаго Военнаго Генералъ-Губернатора. Архивъ Старыхъ Дѣлъ Москов. Губ. Правленія № 82808, за 1819 г.

пріостанавливаетъ все. Замбони играетъ во всѣхъ пьесахъ. Въ труппѣ только двѣ женщины, а изъ оперъ только двѣ, гдѣ не имѣется примадоннъ» [1]). Само собой понятно, чѣмъ рискуетъ труппа. «Малѣйшій насморкъ можетъ обанкрутить антрепрепера». Гораздо цѣлесообразнѣе отложить поѣздку до слѣдующаго сезона, кстати, въ 1820 г. заканчивается контрактъ Итальянцевъ съ Одессой и артисты свободны. Однако, и осенью 1820 г. ихъ еще нѣтъ въ Москвѣ. Что то, повидимому, мѣшаетъ пріѣзду, хотя всѣ формальности заранѣе предусмотрѣны. Во первыхъ, кн. Д. В. Голицынъ, новый Московскій Главнокомандующій (гр. Тормасовъ умеръ въ концѣ 1819 г.), получилъ отъ Министра Императорскаго Двора кн. Волконскаго извѣщеніе, что по докладѣ Государю Императору «кондицій, на коихъ любители музыки предполагаютъ выписать въ Москву изъ Одессы итальянскую труппу», Его Величество изъявилъ на то свое соизволеніе». Затѣмъ «любители музыки» ознакомились и одобрили условія Замбони. Вотъ они:

«Содержатель Италіанской труппы въ Одессѣ Яковъ Замбони, есть ли согласятся имѣть его труппу въ Москвѣ, которую онъ повезетъ въ октябрѣ мѣсяцѣ, дастъ 24 представленія и окончитъ предъ великимъ постомъ.

Проситъ.

50.000 руб.—10.000 р. переслать въ Одессу, чтобъ заплатить проѣздъ и дать нѣсколько впередъ артистамъ. 5000 р. когда труппа пріѣдетъ въ Москву; 5000 р. когда откроется театръ, а тридцать тысячъ въ теченіе представленій, то есть по 5000 р. за четыре представленія.

Два спектакля въ его пользу, всѣ расходы для двухъ спектаклей нащетъ тѣхъ, кои выпишутъ труппу.

Квартиры артистовъ и самая простая мебель, всѣмъ 15 комнатъ, въ томъ числѣ двѣ кухни.

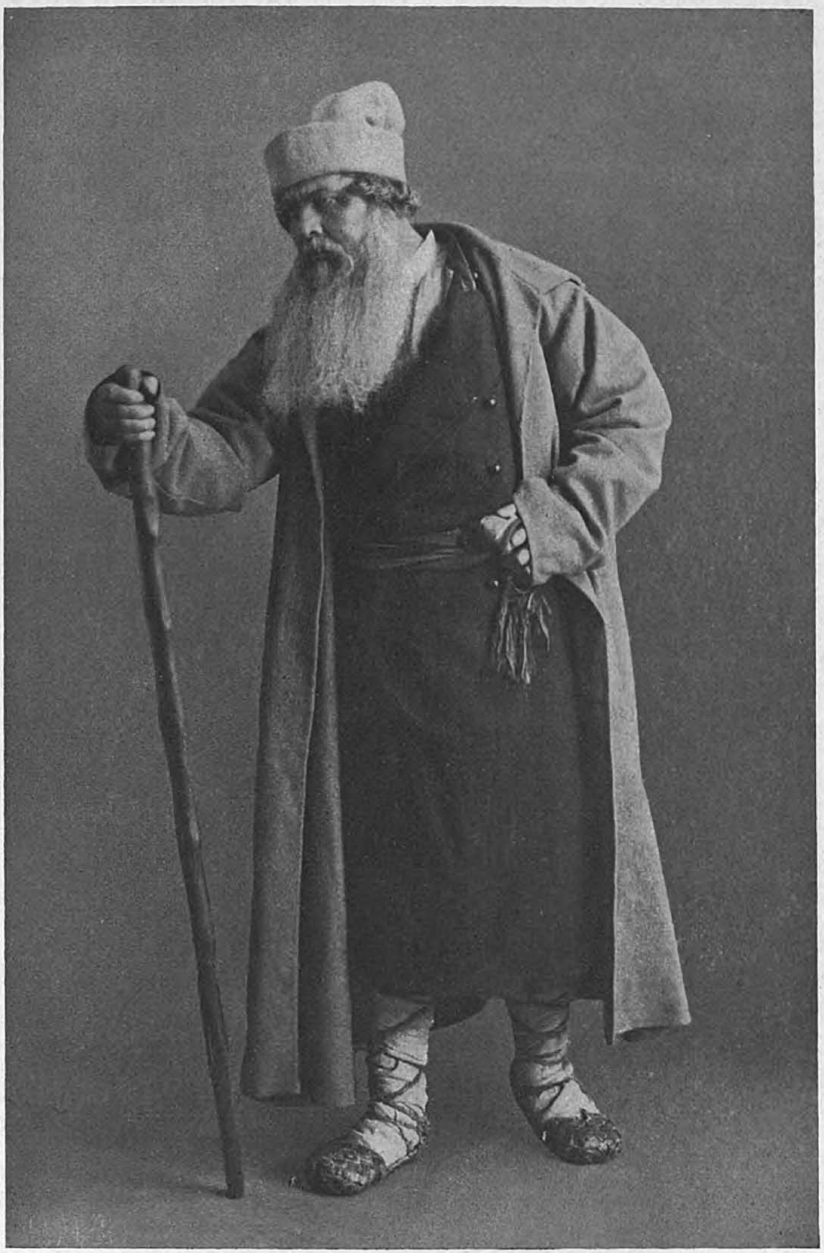
---

[1]) Замбони, вѣрятно, еще помнилъ страшный 1812—1813 г., когда отъ чумы въ Одессѣ чуть ли не цѣликомъ погибла вся итальянская труппа. По этому поводу см. А. Скальковскаго «Біографической очеркъ Одесскаго театра», Одесса, 1858 г.

Оркестръ полной, театръ, освѣщеніе, декораціи, услуга для театра, статисты, пѣвчіе и кареты для пробъ и представленій онъ не требуетъ; ни нотъ и копіистовъ, ни нотъ для оркестра, ни платьевъ театральныхъ также ничего на дорогу на квартирѣ; на его сщетъ освѣщеніе и топка». Подъ условіемъ подпись: читалъ Губернскій Секретарь Анбаровъ.

Итальянскіе спектакли начинаются въ Москвѣ въ октябрѣ 1822 г. Этому предшествуетъ сношеніе кн. Голицына съ Министерствомъ Внутреннихъ Дѣлъ по поводу цензуры оперъ. Реестръ такихъ оперъ (Catalogo dei Spartiti per teatro di Mosca) громадный: чуть ли 60 названій. Изъ нихъ итальянцы поютъ какихъ нибудь десять оперъ, преимущественно Россини [1]). Впрочемъ, Управляющій Министерствомъ Внутреннихъ Дѣлъ гр. Кочубей не находитъ нужнымъ цензуровать оперы: «въ оныхъ операхъ, говоритъ онъ, не столько содержаніе драматическое, сколько музыка привлекаетъ вниманіе зрителей»; къ тому же многія оперы «играются на здѣшнихъ театрахъ въ русскомъ и нѣмецкомъ переводахъ». Спектакли даются въ домѣ гр. Апраксина, причемъ объявленія о нихъ печатаются не въ текстѣ «Вѣдомостей», какъ обыкновенно, вмѣстѣ съ спектаклями казенныхъ театровъ, а на отдѣльныхъ листочкахъ. Въ то время театральной критики еще не существуетъ. Нѣтъ и нынѣшней рекламы. Изъ краткаго анонса о спектаклѣ, рѣдко можно узнать о составѣ его. Исключеніе дѣлается для бенефисныхъ дней. Такимъ обходнымъ путемъ, удается узнать, что, кромѣ директора Зомбони, въ группѣ еще участвовали артисты: Перощци, Рубини, Гренче, Анти и др. Переходя къ финансовой сторонѣ дѣла, извѣстно, что пайщиковъ предпріятія было всего 10, вся Московская знать: гр. Апраксинъ, гр. Панина, Демидовъ, гр. Кутайсовъ, гр. Бобринская, гр. Потемкинъ, кн. Бѣлосельская. Пай былъ 3.000 р.; кромѣ того, пайщики обезпечивали убытки. Срокъ обязательства заканчи-

[1]) «Моисѣй въ Египтѣ», «Сорока—воровка», «Турокъ въ Италіи», «Танкредъ» «Торвальдо и Дорлиска» и пр.



Ф. И. ШАЛЯПИНЪ ВЪ РОЛИ СУСАНИНА.
«ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ», М. ГЛИНКИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

вался 9 октября 1824 г., послѣ чего театръ, со всѣмъ имуществомъ, могъ перейти къ другому влалѣльцу. Въ началѣ дѣла шли, повидимому, недурно. По крайней мѣрѣ въ архивныхъ документахъ не встрѣчается жалобъ на финансовыя затрудненія. Первый признакъ грядущей невзгоды обнаруживается лѣтомъ 1824 г. Въ іюнѣ мѣсяцѣ кн. Голицынъ дѣлаетъ попытку получить для оперы казенную субсидію. По его просьбѣ Министръ Двора докладываетъ дѣло Государю. На этотъ разъ Императоръ Александръ не ограничивается однимъ благоволеніемъ. Онъ приказываетъ пріобрѣсти 10 акцій и соотвѣтствующую сумму, 30.000 р., отпускать «ежегодно» (?), «пока будетъ существовать общество итальянской оперы». Однако, эта Царская милость не спасаетъ предпріятіе. Осенью того же года обнаруживается, что трехлѣтняя эксплуатація оперы дала убытку въ 225.598 р., который «на основаніи назначенія долженъ быть расположенъ по ровной части на каждую подписавшуюся особу», причемъ срокъ уплаты опредѣленъ годичный. Повидимому, охотниковъ платить было не много. Такъ по крайней мѣрѣ свидѣтельствуютъ документы:

«Графъ Кутайсовъ обѣщалъ внести арендную сумму [1]), какъ скоро будутъ деньги и объ этомъ увѣдомилъ князя (Голицына) довольно давно».

«Объ долгѣ графа Потемкина писали къ Курскому губернатору, что извѣстно въ Канцеляріи по столу Тимофея Ивановича Неофитова».

«Княгиня Бѣлосельская о своемъ взносѣ не сдѣлала никакого отвѣта». Тѣмъ не менѣе долги платить слѣдовало и за это пока что взялись три Московскихъ мецената: кн. Н. Б. Юсуповъ, кн. Д. В. и М. П. Голицыны. Они внесли полностью 225.588 р. 60½ коп.

Спектакли итальянцевъ прекратились тогда же, въ октябрѣ 1824 г.

---

[1]) Онъ внесъ только 10.000 р.

II.

«ГОРЕ ОТЪ УМА» НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО ТЕАТРА (1864).



СЕНЬЮ 1864 г. въ Московскихъ театральныхъ кружкахъ замѣчалось большое волненіе. Дѣло въ томъ, что за смертью М. С. Щепкина, неожиданно скончавшагося 11 августа 1863 г., многія роли его остались незамѣщенными. Въ числѣ другихъ ролей была роль Фамусова въ «Горе отъ ума». Малый театръ слишкомъ тѣсно соприкасался съ интересами московской интеллигенціи, чтобы всякія измѣненія въ составѣ исполнителей не подвергались тщательному обсужденію. Въ данномъ случаѣ вопросъ осложнялся тѣмъ обстоятельствомъ, что лучшій кандидатъ на Фамусова, И. В. Самаринъ, былъ въ то же время отличнымъ Чацкимъ. Такимъ образомъ, замѣщая имъ покойнаго Щепкина, открывали вакансію на Чацкаго, роль, также требующую тонкаго исполнителя. Московская театральная администрація думала-думала и рѣшила такъ: Фамусова отдать Самарину, а на роли Чацкаго «попробовать» молодого артиста Вильде. Такъ и сдѣлали. Первое представленіе возобновленной комедіи состоялось 19 октября. Зала была полна-полнешенька... Но пускай самъ управляющій Московской дирекціей (Неклюдовъ) разскажетъ подробности этого знаменательнаго спектакля: «... Представленіе давалось въ полубенефисъ Богданова, режиссера русской драматической труппы. Объявленіе о постановкѣ новыхъ декорацій, а особенно новый составъ артистовъ привлекли въ Малый театръ всѣхъ здѣшнихъ любителей русской сцены. Зала была полна. Къ несчастью, г. Вильде не пользуется вообще расположеніемъ публики и, дѣйствительно, при всемъ своемъ хорошемъ воспитаніи и образованности, въ этомъ артистѣ высказывается во всемъ недостатокъ его подготовленности къ сценѣ и отсутствіе настоящаго драматическаго призванія. Во всѣхъ его пріемахъ выглядываетъ артистъ-любитель, но далеко не природный талантъ. И послѣдняя его попытка въ роли, трудной сама по себѣ—Чацкаго, но еще труднѣйшей,

какъ наслѣдство Самарина, г. Вильде, съ сожалѣніемъ долженъ сознаться, окончательно уронилъ себя въ мнѣніи знатоковъ и цѣнителей искусства, не говоря уже о тѣхъ, которые ему безсознательно враждебны при одномъ его появленіи на сценѣ. Между тѣмъ, эта то часть публики готовила г. Вильде и исполнила надъ нимъ осужденіе, которое дошло почти до соблазна. Онъ былъ встрѣченъ и преслѣдуемъ, съ начала пьесы и до конца, всевозможными неодобрительными шумами, отъ шиканья и даже до грубыхъ словъ; крики «вонъ» проводили его окончательно со сцены съ опущеніемъ занавѣса. Съ другой стороны, часть публики, болѣе благовоспитанная и болѣе сдержанная, старалась, въ свою очередь, заглушить неумѣстное неодобреніе рукоплесканіями и вызывала г. Вильде, смыслъ коихъ, впрочемъ, былъ, повидимому, не столько одобреніе артиста, сколько негодованіе на шумъ противниковъ, не позволявшій почти слѣдить за ходомъ пьесы. Кончилось, наконецъ, тѣмъ, что публика сама вытѣснила трехъ изъ зачинщиковъ манифестаціи, которые и были задержаны полицейскими чиновниками. Безъ сомнѣнія, всѣ эти обстоятельства должны были вліять на игру г. Вильде, но я не могу не повторить своего убѣжденія, что роль, принятая имъ на себя, рѣшительно ему не по силамъ и что Дирекція, находясь въ необходимости давать комедію «Горе отъ ума» и по пристрастію къ ней московской публики и для того, чтобы выручить недавніе неимовѣрные расходы, сдѣланные по случаю ея возобновленія, не можетъ повторять ея представленій въ томъ личномъ составѣ, въ коемъ она поставлена; это значило бы либо идти и на новый и можетъ быть большій скандалъ, либо окончательно уронить одну изъ твердѣйшихъ опоръ нашей драматической литературы». Но тогда что же дѣлать? Неклюдовъ придумываетъ выходъ. Пользуясь тѣмъ, что «представленіе было дано въ бенефисъ и что бенефиціантъ имѣетъ право приглашать къ участію въ ономъ тѣхъ изъ артистовъ, кого онъ желаетъ», онъ полагаетъ считать злополучный спектакль comme non avenue; а затѣмъ совершенно иначе распредѣлить роли. Всѣхъ артистовъ оставить на прежнихъ мѣстахъ, за исключеніемъ роли Фамусова, которую поручить г. Шумскому, вовсе не принимавшему

участія въ пьесѣ. Испрашивая на это разрѣшеніе Директора (Гр. Борха), Московскій управляющій временно снимаетъ «Горе отъ ума» съ репертуара. Однако, такое распредѣленіе ролей должно было вскорѣ уступить мѣсто другому, удержавшемуся на Московской сценѣ надолго. Повидимому, Шумскому не улыбалось играть Фамусова, потому что въ свой бенефисъ онъ просилъ роль Чацкаго и добился согласія Дирекціи. Впрочемъ, одобряя такой порядокъ, Министръ Двора (гр. Адлербергъ), вѣроятно, въ пику московскимъ протестантамъ, допустилъ его... въ очередь съ Вильде. Любопытно, что этотъ громкій инцидентъ не нашелъ отклика въ современной печати. Его совершенно замолчали: быть можетъ, по цензурнымъ условіямъ, а можетъ быть изъ простого уваженія къ достоинству любимаго учрежденія!

Насколько вообще это уваженіе, вмѣстѣ съ ревнивымъ отношеніемъ къ театру, было присуще московскому обществу, доказываетъ слѣдующій фактъ. Онъ относится тоже къ постановкѣ «Горе отъ ума» и связанъ съ дебютомъ Шумскаго въ роли Чацкаго 8 декабря 1864 г. Повидимому, къ этому дебюту были пріурочены и нѣкоторыя новшества въ mise en scène комедіи. Такъ по крайней мѣрѣ объяснялъ Неклюдовъ Директору: «Я задумалъ поставить «Горе отъ ума» совершенно согласно съ предначертаніями автора и принимая въ соображеніе, что онъ не назвалъ своей пьесы «комедіею съ танцами», что самые танцы, въ шутовскомъ видѣ, въ коемъ поставлены доселѣ, служили лишь потѣхою для райка и что въ высшемъ слоѣ общества, въ кругу котораго авторъ внесъ свое дѣйствіе, танцы никогда не были исполняемы съ площадными кривляніями, которыя даютъ имъ всю цѣну въ представленіи, я хотѣлъ ихъ вовсе выкинуть, ограничиваясь, согласно тексту Грибоѣдова, вальсомъ, начинающимся при звукахъ фортепіано, во время послѣдняго монолога Чацкаго въ 3 дѣйствіи, при чемъ въ текстѣ помѣчено: «оглядывается (Чацкій), всѣ въ вальсѣ кружатся съ величайшимъ усердіемъ; старики разбрелись къ карточнымъ столамъ». Конецъ 3-го дѣйствія. Такъ предполагалъ я и сдѣлать». Не тутъ то было. Самъ по себѣ пустой случай вызвалъ «ропотъ среди артистовъ». Выра-

зителемъ ихъ явился Шумскій. Его уполномочили товарищи переговорить съ Управляющимъ, а когда тотъ, въ стремленіи «очистить безсмертное твореніе Грибоѣдова отъ всѣхъ пошлостей, исказившихъ его на русской сценѣ», настаивалъ на своемъ рѣшеніи, артистъ сталъ «устрашать» начальство возможностью «шума, манифестацій и неудовольствія публики». Мало этого. Едва ли не при благосклонномъ участіи Шумскаго стали распространяться въ городѣ зловѣщіе слухи о жестокихъ намѣреніяхъ Дирекціи въ отношеніи безсмертной комедіи. Самъ Шумскій, по обычаю того времени, развозившій высокопоставленнымъ москвичамъ приглашенія на свой бенефисъ, посѣтилъ, между прочимъ, престарѣлаго М. А. Офросимаго, Московскаго Военнаго генералъ-губернатора, и сумѣлъ его настроить противъ Дирекціи. По словамъ Неклюдова, Офросимовъ, какъ драматическій писатель [1]), самъ «сердечно сочувствуя» настроеніямъ Управляющаго театрами, тѣмъ не менѣе написалъ ему офиціальное письмо, въ которомъ предостерегалъ его «объ отвѣтственности, лежащей на Дирекціи въ случаѣ какихъ либо манифестацій». Что было дѣлать бѣдному новатору? Онъ поступилъ, какъ осторожный чиновникъ, т. е. отмѣнилъ свои распоряженія и въ то же время, вѣроятно, для собственнаго престижа, объяснилъ артистамъ, что было причиной отмѣны. Такимъ образомъ «представленіе прошло самымъ мирнымъ и тихимъ образомъ. Друзья же Шумскаго, по словамъ Неклюдова, подготовленные имъ для манифестацій, обратили всю свою шумную дѣятельность на одобреніе и вызовы бенефиціанта, чѣмъ, къ сожалѣнію, и ограничился весь его успѣхъ. Быть можетъ, робость дебюта во вновь изученной роли парализовала въ первый разъ способности даровитаго артиста, но, по общему мнѣнію, выраженному, впрочемъ, холодностью большинства публики, выбывшій Чацкій остался не замѣненнымъ». Остается сказать, какъ отнеслась къ такому происшествію С.-Петербургская Дирекція. Въ общемъ, Гр. Борхъ одобрилъ дѣйствія своего подчиненнаго. Правда, онъ считалъ, что танцы пока что «слѣдуетъ оста-

[1]) Онъ перевелъ французскую пьесу «Мальтійскій кавалеръ», имѣвшую большой успѣхъ на сценѣ.

вить безъ измѣненія», во-1-хъ, потому, что они введены «съ перваго времени помянутаго акта въ представленіи», во-2-хъ, потому, что «большинство публики съ ними освоилось». Онъ допускалъ конечно, основательность измѣненія, но для этого необходимъ «удобный случай». Одно, что онъ считалъ неоспоримымъ, это шутовскій характеръ танцевъ. «Что же касается до исполненія ихъ въ шутовскомъ видѣ, то я совершенно согласенъ и съ тѣмъ, что слишкомъ въ карикатурномъ видѣ допускать ихъ не слѣдуетъ, кромѣ нѣкоторой оригинальности манеръ въ мазуркѣ Скалозуба, какъ армейскаго офицера тогдашняго времени, и нѣкоторой неловкости между другими танцующими, какъ это обыкновенно наблюдается въ домашнихъ собраніяхъ». Анти-дисциплинарный поступокъ Шумскаго онъ, не одобрялъ. «Прошу Ваше Превосходительство замѣтить отъ моего имени актеру Шумскому, писалъ онъ Неклюдову, что вмѣшательство съ его стороны въ распоряженія Дирекціи отнюдь не входятъ въ его обязанности; передача же артистамъ преждевременно предположеній Дирекціи на превратное истолкованіе въ публикѣ можетъ подвергнуть г.г. артистовъ строгому взысканію». Всѣ эти приказанія были въ точности исполнены. Шумскій получилъ отъ Неклюдова выговоръ, выслушалъ его, но своимъ дальнѣйшимъ успѣхомъ въ роли Чацкаго парализовалъ всѣ остальныя наказанія Дирекціи. Эта роль была прочно закрѣплена за нимъ, Вильде же предоставлено его дублировать, «на случай болѣзни или отсутствія» главнаго исполнителя [1]).

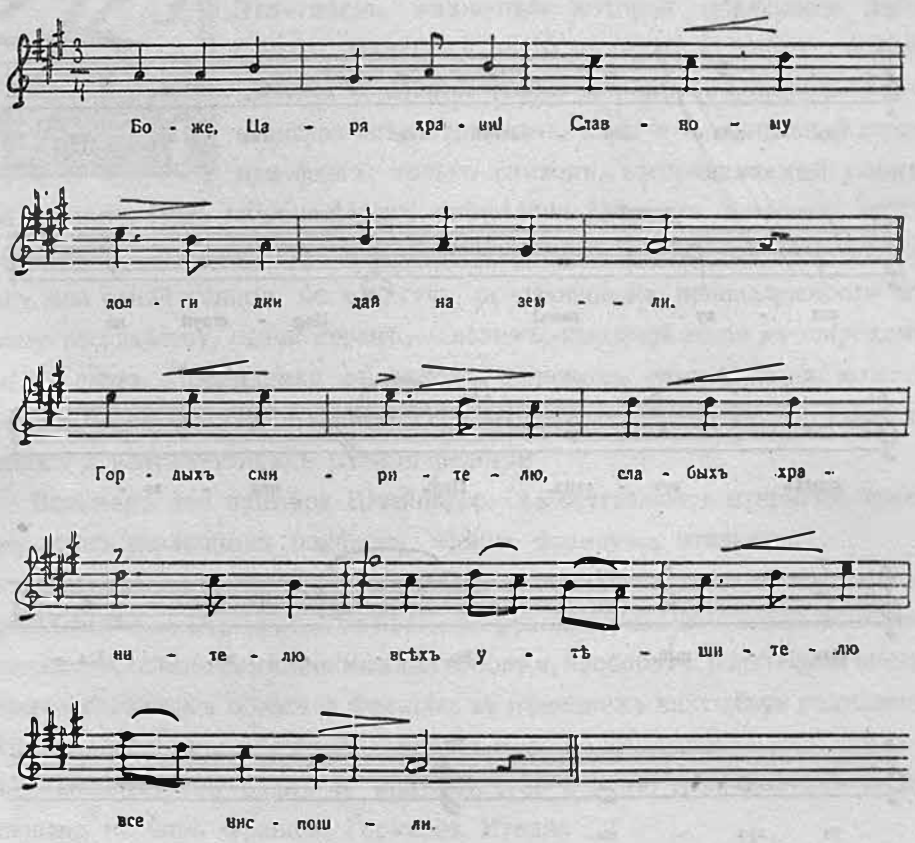
[1]) Общ. Арх. М. И. Двора оп. 97/2121, д. № 19876. 1864.

БОЖЕ, ЦАРЯ ХРАНИ.

ГИМНЪ ВРЕМЕНЪ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА I.

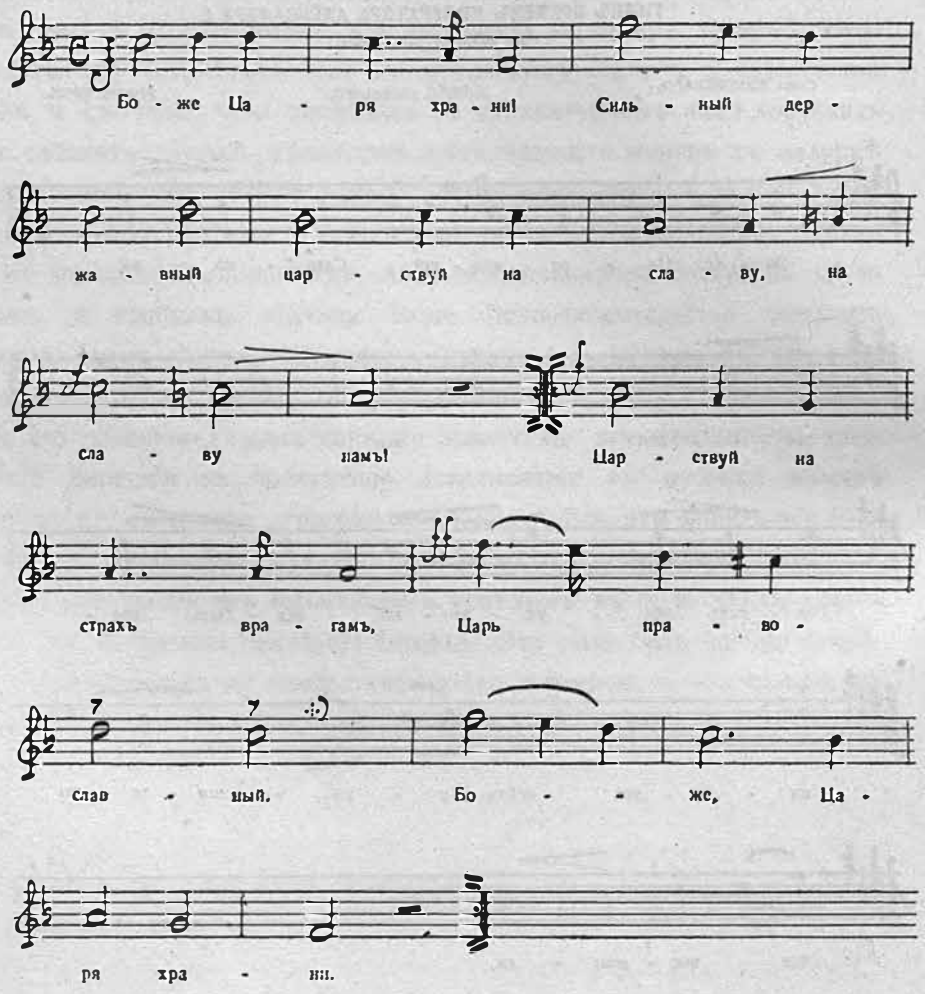
(На мелодію „God save").

Слова ЖУКОВСКАГО. Adagio maestoso. Музыка КЭРИ.



РУССКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

Слова ЖУКОВСКАГО. Величественно и твердо. Музыка А. ЛЬВОВА.



*) Вмѣсто do здѣсь большей частью (невѣрно) поютъ mi.

НАЦІОНАЛЬНЫЕ ГИМНЫ

РОССІИ И ДЕРЖАВЪ, СОЮЗНЫХЪ И ДРУЖЕСТВЕННЫХЪ ЕЙ.

Ю. ЭНГЕЛЯ.

КАКЪ опредѣлить: что такое національный гимнъ? Это—пѣснь, назначеніе которой объединять подъ однимъ знаменемъ націю въ важныя, торжественныя минуты ея жизни. Такой же символъ національнаго единства всѣхъ гражданъ, какъ и національный гербъ или флагъ, только символъ, воспринимаемый ухомъ, а не глазомъ. Подъ національнымъ единствомъ слѣдуетъ понимать здѣсь не единство, вытекающее изъ принадлежности къ одному племени, одному языку или одной религіи, но единство, основанное на принадлежности къ одному государству, одной странѣ,—словомъ, къ одной націи въ широкомъ смыслѣ слова. Понимаемая въ такомъ широкомъ смыслѣ нація можетъ охватывать множество различныхъ народовъ, говорящихъ на разныхъ языкахъ и исповѣдующихъ разныя религіи.

Возьмемъ для примѣра Швейцарію. Ее составляютъ отпрыски трехъ совершенно различныхъ народовъ: нѣмцы, французы, итальянцы.

У каждаго изъ этихъ трехъ народовъ есть свои собственныя, особыя народныя пѣсни. Эти народныя пѣсни во французскихъ кантонахъ несходны съ народными пѣснями нѣмецкихъ кантоновъ и, наоборотъ, родственны иногда пѣснямъ сосѣднихъ областей Франціи; въ нѣмецкихъ кантонахъ родственны пѣснямъ сосѣднихъ областей Германіи и т. д. Но національный гимнъ у всѣхъ швейцарцевъ одинъ и притомъ свой особый, отличный отъ національныхъ гимновъ Франціи, Германіи, Италіи.

Гимнъ этотъ, стало быть, національненъ не по отношенію къ каждому отдѣльному народу, населяющему Швейцарію, но по отношенію къ швейцарской націи, какъ къ государственному цѣлому, и является какъ бы

звучащимъ символомъ ея государственнаго единства. Въ этомъ смыслѣ точнѣе было бы даже называть національный гимнъ государственнымъ гимномъ, подобно тому, какъ мы, напримѣръ, говоримъ «государственный гербъ».

Тоже самое видимъ мы и во всѣхъ другихъ государствахъ, въ составъ которыхъ входятъ различные народы и племена. А таковы, въ сущности, всѣ современныя государства, въ томъ числѣ и Россія.

Любопытно, въ связи съ этимъ, отмѣтить, что національные гимны большей частью имѣютъ мало общаго со специфическимъ музыкальнымъ складомъ народныхъ пѣсенъ той или другой народности, хотя бы и господствующей въ государствѣ, но, съ другой стороны, въ большинствѣ гимновъ, несомнѣнно, такъ или иначе запечатлѣлся характеръ всей страны, всей націи въ цѣломъ.

Я только что назвалъ національный гимнъ звучащимъ символомъ государственнаго единства. Понятіе о такомъ національномъ гимнѣ создалось лишь въ новое время. Правда, самое слово «гимнъ»—древнее. У древнихъ грековъ оно обозначало «хвалебную пѣснь», причемъ, однако, не было связано ни съ какой опредѣленной поэтической или музыкальной формой.

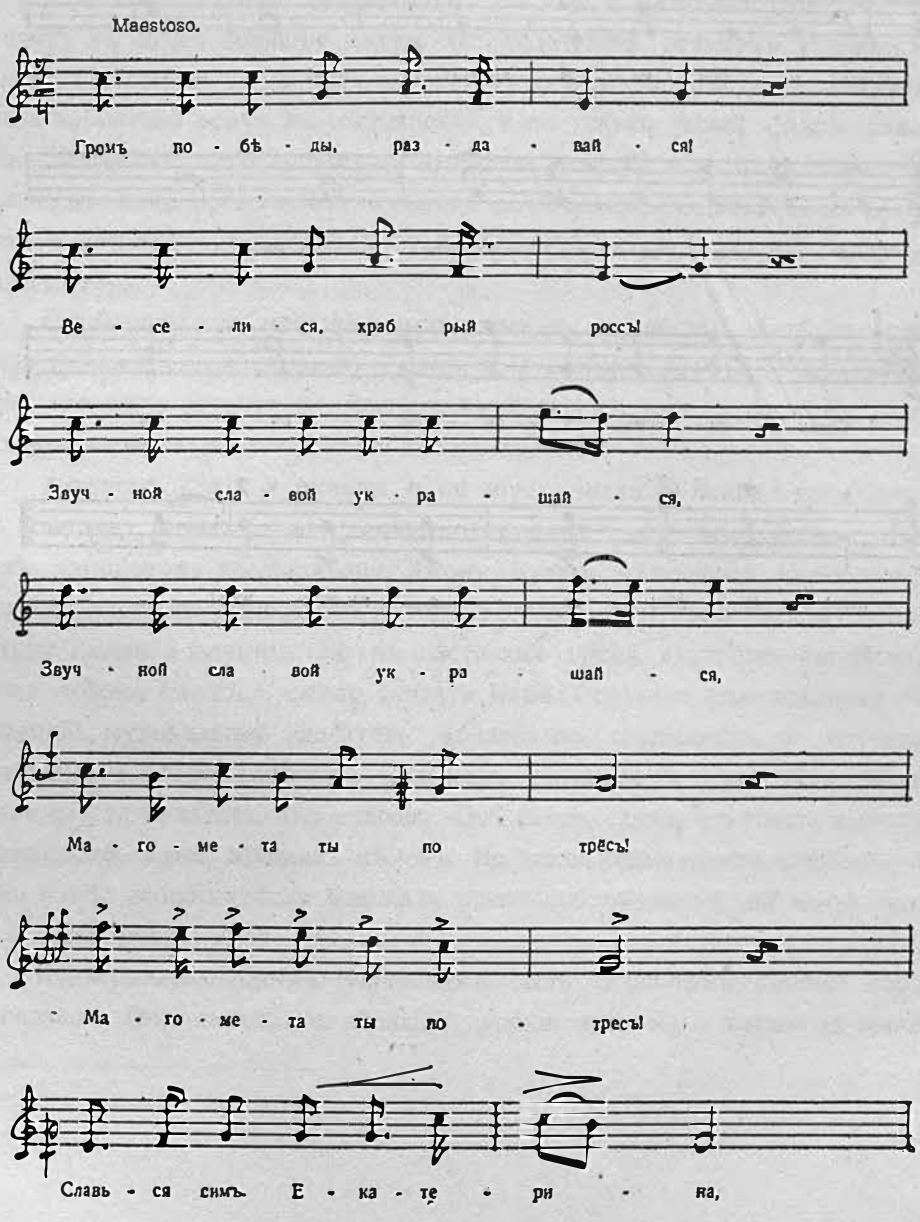
Болѣе опредѣленное значеніе получилъ гимнъ въ христіанскомъ богослуженіи. Въ эпоху ранняго христіанства гимнами назывались торжественныя хвалебныя пѣснопѣнія въ сравнительно простомъ и строгомъ стилѣ, безъ того обилія ликующей, какъ бы захлебывающейся отъ восторга колоратуры, которая такъ характерна была для другого рода хвалебныхъ пѣснопѣній, а именно для алилуйи, заимствованной изъ еврейскихъ псалмовъ.

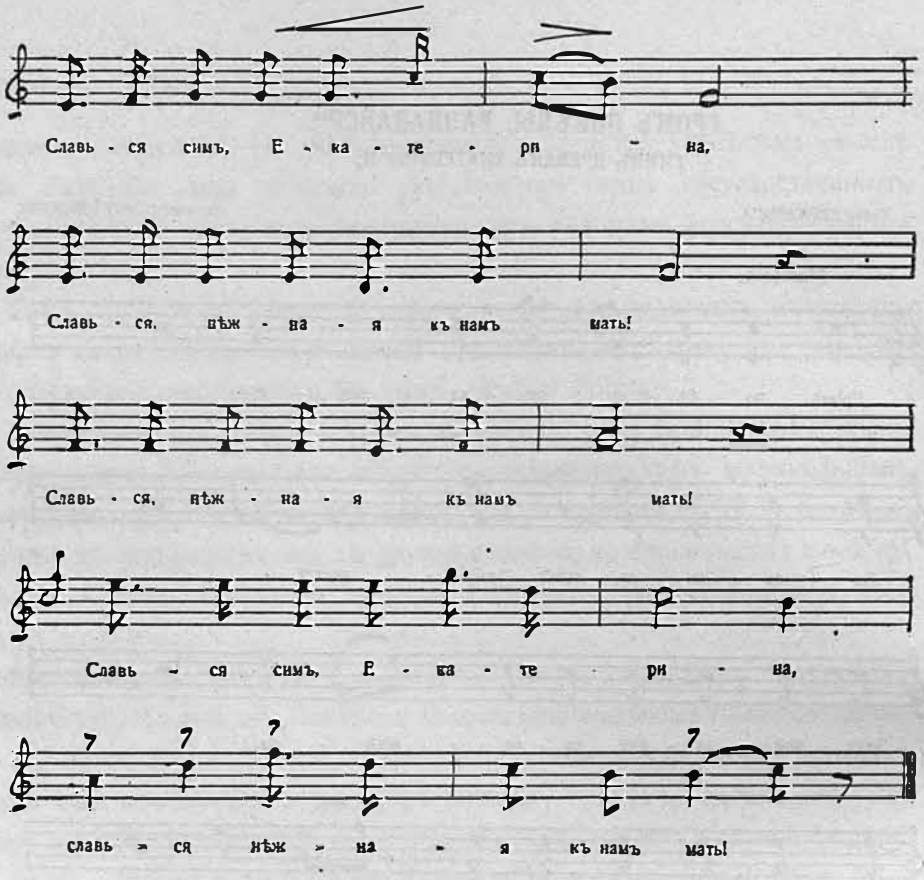
Таковы, напримѣръ, старинные гимны «Gloria in excelsis» («Слава въ вышнихъ Богу»), «Sanctus Dominus Deus Sabaoth» (Святъ Господь Богъ Саваофъ») и др. Въ средніе вѣка и позднѣе эти гимны получили широкое музыкальное развитіе и обработку. Рядомъ съ ними появлялись всяческіе иные гимны какъ духовнаго, такъ и свѣтскаго характера,—большей частью для хоровъ съ сопровожденіемъ и безъ сопровожденія.

„ГРОМЪ ПОБѢДЫ, РАЗДАВАЙСЯ".

ГИМНЪ ВРЕМЕНЪ ЕКАТЕРИНЫ II.

Слова ДЕРЖАВИНА. Музыка О. КОЗЛОВСКАГО.




Славь - ся симъ, Е - ка - те - ри - на,
Славь - ся, нѣж - на - я къ намъ мать!
Славь - ся, нѣж - на - я къ намъ мать!
Славь - ся симъ, Е - ка - те - ри - на,
славь - ся нѣж - на - я къ намъ мать!

Но національныхъ гимновъ въ современномъ смыслѣ слова среди нихъ не было. Такіе гимны появились лишь въ новое, можно даже сказать, въ новѣйшее время.

И понятно почему. Вѣдь только въ новое время все сильнѣй стала входить въ общее сознаніе мысль, что основнымъ началомъ государства является общность реальныхъ интересовъ всѣхъ его гражданъ, ихъ, такъ сказать, «живая воля» къ государству, а не только голый фактъ завоеванія, вотчинное право государей, интересы династій и т. п. А, стало быть, только въ новое время и могло народиться понятіе о національномъ гимнѣ, какъ о звуковомъ воплощеніи этой общенаціональной «живой воли» къ государству.

Старѣйшій изъ національныхъ гимновъ *англійскій* «God save the king» («Боже, спаси короля»). Гимнъ этотъ во многомъ послужилъ образцомъ или даже предметомъ заимствованія для другихъ государствъ. Остановимся на немъ поэтому нѣсколько подробнѣе.

Авторомъ словъ и музыки «God save» считается Генри Кэри (Carey).

Музыку гимна раньше приписывали также разнымъ другимъ авторамъ: англійскому композитору Джону Буллю; нѣмецкому композитору Генделю, вторымъ отечествомъ котораго стала Англія; французскому композитору Люлли и другимъ. Но въ настоящее время авторомъ англійскаго гимна можно, кажется, смѣло считать Кэри. Особенно ясно доказалъ это нѣмецкій музыкальный писатель Кризандеръ, спеціалистъ по изученію Генделя [1]), а также Таппертъ. Оба, какъ нѣмцы, не упустили бы малѣйшей возможности доказать, что мелодію «God save», служащую также мелодіей германскаго гимна, сочинилъ нѣмецъ. Но такой возможности, очевидно, не было и оба добросовѣстно признали право собственности на «God save» за англичаниномъ Кэри.

Кэри по нѣкоторымъ указаніямъ былъ побочнымъ сыномъ лорда Галифакса. Онъ давалъ въ Лондонѣ уроки музыки, а также сочинялъ

---

[1]) «Jahrbücher für musikalische Wissenschaft», 1863 B. I.

пѣсни, музыку для театра и т. п. Жизнь онъ велъ довольно легкомысленную. Кэри страшно нуждался и умеръ въ 1743 году, оставивъ жену и шестерыхъ дѣтей въ нищетѣ. Есть даже указанія, что, не видя выхода изъ нужды, онъ покончилъ жизнь самоубійствомъ. Послѣ смерти Кэри нѣкоторыя его музыкальныя рукописи куплены были издателемъ другія—признанныя менѣе значительными—остались у вдовы Кэри. Среди послѣднихъ, по преданію, находился и гимнъ «God save», написанный Кэри въ годъ смерти.

По другой версіи, Кэри еще при жизни успѣлъ будто бы исполнить свой гимнъ на торжествѣ по случаю побѣды надъ французами при Деттингенѣ.

Такъ или иначе, но въ 1744 г. гимнъ былъ напечатанъ въ сборникѣ пѣсенъ «Thesaurus musicus», выпущенномъ въ свѣтъ въ Лондонѣ, однако, безъ имени автора. Черезъ годъ, въ 1745 году, во время возстанія Шотландіи, онъ уже неоднократно исполнялся въ Лондонѣ, какъ a loyal anthem, т. е. какъ «гимнъ лояльности». Съ тѣхъ поръ популярность гимна все росла.

Въ теперешнемъ видѣ «God save» и по мелодіи и по тексту нѣсколько отличается отъ первоначальнаго своего вида. То же самое обычно наблюдается со всѣми пѣснями, получившими широкое распространеніе.

Первоначально въ гимнѣ было только двѣ строфы. Текстъ этихъ строфъ представляетъ какъ бы молитву къ Господу о дарованіи королю долгой жизни, счастья и одолѣнія врага («Confound their politics, Frustrate their knavish tricks»). 3-й куплетъ добавленъ позднѣе; это уже не только молитва за короля, но и какъ бы конституціонное требованіе, обращенное народомъ къ королю: «Пусть король блюдетъ наши законы и тѣмъ всегда подаетъ намъ поводъ пѣть сердцемъ и устами: God save the king» [1]).

Мелодія гимна дала образецъ основныхъ для всякаго гимна качествъ,—простоты и опредѣленности. Но въ ней есть и нѣчто большее: торжественность, сила, стойкость и старинно-суровая выразительность естественной

[1]) См. текстъ въ приложеніи.

гармоніи, недостаткомъ которой является развѣ слабость контраста двухъ главныхъ каденцій. Обѣ — автентическія и въ одной (главной) тональности.

Неудивительно, что этой простой, сильной музыкой стали пользоваться и другія государства при возникновеніи своихъ гимновъ. Вѣдь въ гимнѣ считали тогда существеннымъ лишь слова, на мелодію же смотрѣли, какъ на нѣчто второстепенное.

И вотъ, когда, по примѣру Англіи, стали появляться національные гимны въ другихъ государствахъ, то государства эти большей частью перенимали отъ англичанъ и мелодію, присочиняя къ ней только свои собственныя слова. Такъ было въ Даніи, Швеціи, Швейцаріи, въ безчисленныхъ нѣмецкихъ государствахъ отъ самыхъ малыхъ до крупнѣйшихъ включая сюда также Пруссію и, одно время, Австрію.

Въ Германіи и по сію пору, вотъ уже больше столѣтія мелодія «God save» служитъ національнымъ гимномъ. Прежде, до объединенія Германіи, мелодія эта исполняла функціи національнаго гимна во всѣхъ отдѣльныхъ германскихъ государствахъ; теперь, сверхъ того, она служитъ еще и гимномъ Германской имперіи. Разница только въ словахъ. Если рѣчь идетъ объ имперіи, то начало гимна гласитъ такъ: «Heil dir im Siegeskranz, Herrscher des Vaterlands. Heil, Kaiser, dir!», т. е. «Хвала тебѣ въ побѣдномъ вѣнцѣ, властитель отечества; хвала тебѣ, императоръ». Если же рѣчь идетъ о какомъ нибудь отдѣльномъ нѣмецкомъ государствѣ, то вмѣсто «Императоръ» поютъ, смотря по странѣ, «Король», «князь», герцогъ, и т. п.; все же остальное не мѣняется, не исключая и словъ «о побѣдномъ вѣнцѣ», которыя теперь звучатъ насмѣшливымъ анахронизмомъ...

Кстати сказать, музыка другого германскаго гимна «Deutschland, Deutschland über alles» («Германія, превыше всего») также заимствована. Эта красивая мелодія взята изъ австрійскаго національнаго гимна «Gott erhalte», сочиненнаго Іосифомъ Гайдномъ въ 1797 г.

Такимъ образомъ, въ этой мелодіи слышатъ свой гимнъ и австрійцы, и германцы. Это имъ теперь и въ пору, какъ союзникамъ. Но уже для

нѣмцевъ и англичанъ такое совпаденіе оказывается теперь не совсѣмъ удобнымъ: они — враги, а гимны у нихъ, какъ уже указано, одинаковы по музыкѣ. Стало быть, при звукахъ этой музыки (безъ словъ) можетъ возникнуть недоразумѣніе: какой это гимнъ исполняется,—германскій или англійскій?

Во избѣжаніе этого недоразумѣнія, у насъ, по указанію великобританскаго посла сэра Джорджа Бьюкэнена, стали кое-гдѣ вмѣсто «God save» исполнять другой англійскій гимнъ «Rule, Britannia!».

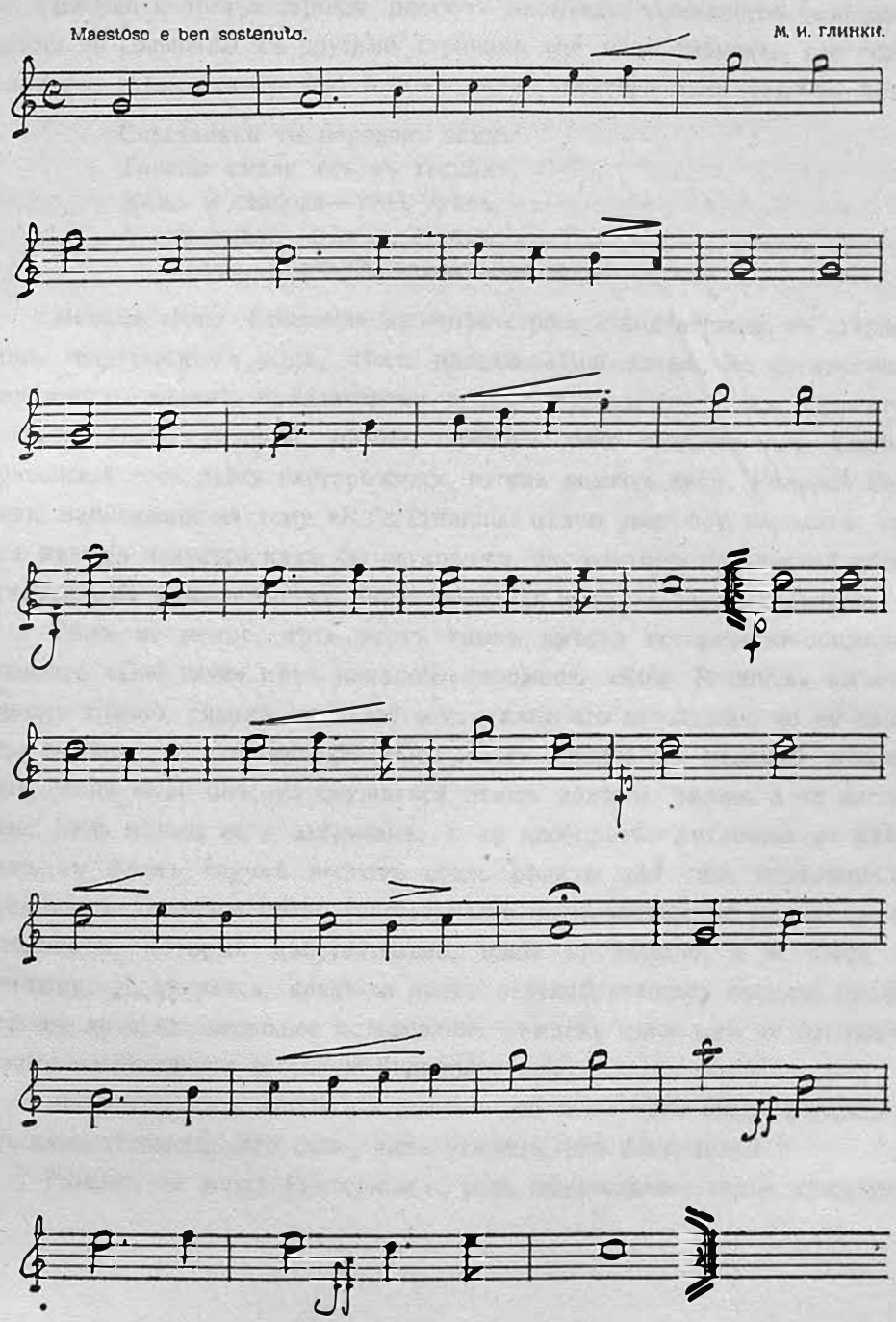
Это—тоже старинный гимнъ: года на 2—3 онъ даже старѣе, чѣмъ «God save». Авторъ его музыки,—д-ръ Т. Арнъ, извѣстный въ свое время англійскій композиторъ. Арнъ написалъ «Rule, Britannia» для «маски» (т. е. пьесы съ музыкой), поставленной въ 1740 г. на домашнемъ театрѣ Принца Уэльскаго. Черезъ пять лѣтъ пьеса эта была поставлена въ Лондонѣ на сценѣ извѣстнаго театра Друрилэнъ. Одинаковый восторгъ возбудили тутъ и слова «Rule, Britannia», и музыка. Съ тѣхъ поръ и начинается популярность этого гимна.

Припѣвомъ его служатъ 2 стиха: «Rule, Britannia, the waves, Britons never wille be slaves», т. е. «Царствуй, Британія, на моряхъ; британцы никогда не будутъ рабами». Въ этихъ словахъ нашли себѣ выраженіе два тѣсно связанныхъ основныхъ устоя могущества Великобританіи: одинъ, обезпечивающій ея внѣшнюю силу, это—власть на моряхъ, военная и коммерческая; другой, обезпечивающій ея внутреннюю крѣпость, это—свободныя гражданскія установленія.

Въ «Rule Britannia» три строфы. Въ первой «исторія Англіи» излагается вкратцѣ такъ:

Когда Господь изъ нѣдръ морскихъ
Воззвалъ нашъ островъ къ бытію,
Далъ намъ завѣтъ онъ; то—хартія странѣ,
Съ ней хоръ небесъ слилъ пѣснь свою:
Будь, Британія, владычицей морей,
Британъ ввѣкъ не знать цѣпей.

Мелодія „Національнаго гимна".



Вторая и третья строфы рисуютъ настоящее блаженство свободной Англіи по сравненію съ другими странами (не надо забывать, что сравненіе это относится къ эпохѣ болѣе чѣмъ полтора вѣка тому назадъ):

Счастливѣй ты народовъ всѣхъ:
Тираны сжали ихъ въ тискахъ.
Мощь и свобода—твой удѣлъ,
А ихъ удѣлъ—неволя, страхъ.
Будь, Британія, владычицей морей (и т. д.).

Мелодія «Rule Britannia» не менѣе строга и значительна, въ старинномъ генделевскомъ родѣ, чѣмъ мелодія «God save». Но въ противоположность ширинѣ и величавому покою «God save», здѣсь слышатся акценты болѣе упорные, рѣзкіе, пожалуй даже воинственные. Словно британскій левъ здѣсь насторожился, готовъ поднять лапу. Рихардъ Вагнеръ, написавшій на тему «Rule, Britannia» цѣлую увертюру, находитъ, что эта мелодія является какъ бы звуковымъ экстрактомъ британской расы, прекраснымъ музыкальнымъ выраженіемъ ея національнаго характера.

Тѣмъ не менѣе, пѣть этотъ гимнъ вмѣсто исторически-общепризнаннаго «God save» нѣтъ никакого основанія. «Rule Britannia» имѣетъ смыслъ только рядомъ съ «God save», какъ его дополненіе, но не какъ его замѣна. А что мелодія «God save» сходна съ мелодіей нѣмецкаго гимна «Heil dir», то смущаться этимъ должны нѣмцы, а не англичане: вѣдь нѣмцы ее у англичанъ, а не наоборотъ. Англичане-же какъ разъ въ этомъ случаѣ имѣютъ столь рѣдкую для себя возможность предъявить законное право собственности на первоклассный музыкальный фабрикатъ, который дѣйствительно, made in England, а не made in Germany. И, думается, врядъ-ли правъ великобританскій посолъ, предоставляя въ исключительное пользованіе нѣмцевъ вовсе имъ не принадлежащее національное достояніе Великобританіи.

Любопытно, что англійскій гимнъ «God save» одно время служилъ и русскимъ гимномъ. Это было, какъ увидимъ, при Александрѣ I.

Раньше, въ эпоху Екатерины II, роль національнаго гимна исполняла

пѣсня «Громъ побѣды, раздавайся, веселися храбрый россъ!». Эта пѣсня сочинена была инспекторомъ Императорскаго оркестра въ Петербургѣ Козловскимъ и оффиціальнаго титула національнаго гимна не носила. Она имѣла слишкомъ спеціальный характеръ и по тексту и по музыкѣ, чтобы укрѣпиться навсегда въ значеніи національнаго гимна.

Въ ней воспѣвается Императрица Екатерина Вторая и русскія побѣды надъ турками, закончившіяся Кучукъ-Кайнарджійскимъ миромъ, отдавшимъ въ руки Россіи Крымъ и свободное плаваніе по Черному морю. Авторомъ словъ этого гимна обозначенъ Державинъ.

Вотъ первыя строки этого гимна:

«Громъ побѣды раздавайся,
Веселися, храбрый россъ!
Звучной славой украшайся:
Магомета ты потресъ»!

Припѣвомъ служатъ слова:

«Славься симъ, Екатерина,
Славься, нѣжная къ намъ мать»!

Въ музыкальномъ отношеніи «Громъ побѣды» представляетъ собой блестящій полонезъ для пѣнія, не имѣющій въ себѣ ничего русскаго, но несомнѣнно отвѣчавшій блеску Двора Екатерининской эпохи.

При Александрѣ I, въ эпоху войнъ съ Наполеономъ, гимнъ «Громъ побѣды» вытѣсненъ былъ, какъ я уже сказалъ, англійскимъ гимномъ, со словами извѣстнаго академика Востокова. Настоящая фамилія этого Востокова была Остенекъ; онъ былъ нѣмецъ, но много сдѣлалъ для русской филологіи. Даже фамилію свою онъ перевелъ съ нѣмецкаго («Osten»— востокъ). Слова гимна онъ тоже перевелъ съ нѣмецкаго: «Прими побѣдъ вѣнецъ, отечества отецъ, хвала тебѣ» («Heil dir, im Siegeskranz» и т. д.).

Тотъ же гимнъ появился въ 1809 г. съ другими словами, въ аранжировкѣ придворнаго скрипача итальянца Лакосты, который ¾-ной тактъ мелодіи «God save» превратилъ въ $^4/_4$. Сдѣлалъ онъ это очень просто: вмѣсто каждой первой четверти въ тактѣ поставилъ половинную ноту.

Очевидно, онъ полагалъ, что такъ русскій гимнъ будетъ выглядѣть самостоятельнѣй, самобытнѣй.

Въ 1816 г. отданъ былъ приказъ по войскамъ объ исполненіи этой мелодіи при оффиціальныхъ торжествахъ. Для той же мелодіи «God save» сочинилъ слова своего извѣстнаго гимна и Жуковскій. Слова эти, конечно, вытѣснили всѣ остальные тексты гимна. Жуковскій сохранилъ стихотворный размѣръ англійскаго оригинала «God save», что было неизбѣжно при заимствованіи англійской мелодіи; кое что заимствовалъ Жуковскій также изъ содержанія англійскаго гимна, но въ общемъ далъ текстъ, носящій уже оригинальный русскій характеръ и по содержанію своему и по особенностямъ стихосложенія и языка. Всего у Жуковскаго 6 строфъ.

Вотъ первыя двѣ изъ нихъ:

«Боже, Царя храни!
Славному долги дни
Дай на земли.
Гордыхъ смирителю,
Слабыхъ хранителю,
Всѣхъ утѣшителю
Все ниспошли.
Перводержавную,
Русь православную
Боже, храни.
Царство ей стройное,
Въ силѣ спокойное.
Все-жъ недостойное
Прочь отжени.

Въ эпоху Александра I народился и другой русскій уже вполнѣ самостоятельный по музыкѣ гимнъ—«Коль славенъ нашъ Господь въ Сіонѣ». Этотъ прекрасный гимнъ сочиненъ былъ Бортнянскимъ на слова Хераскова, представляющія подражаніе псалмамъ. «Коль славенъ» нерѣдко исполняется и въ настоящее время, но характеръ его больше духовный, чѣмъ свѣтскій

и потому гимнъ этотъ никогда и не могъ исполнять функцій національнаго гимна, къ которому служитъ лишь какъ бы дополненіемъ.

Настоящій-же, нынѣшній русскій національный гимнъ созданъ въ 1833 году. Авторъ его—А. Ѳ. Львовъ, сынъ директора придворной капеллы Ѳ. А. Львова.

Львовъ былъ военнымъ инженеромъ, служилъ затѣмъ въ военныхъ поселеніяхъ Аракчеева и при Императорской главной квартирѣ. Послѣ смерти отца въ 1837 г. онъ сдѣлался его преемникомъ, какъ директоръ придворной капеллы. Домъ его славился въ столицѣ, какъ музыкальный центръ. Львовъ и самъ былъ прекраснымъ скрипачемъ; написалъ также рядъ пьесъ для скрипки, нѣсколько оперъ и другихъ композицій. Всѣ они однако, нынѣ забыты.

За сочиненіе гимна Львовъ взялся по предложенію Императора Николая I. Долго дѣло это не клеилось у Львова. «Я чувствовалъ—пишетъ онъ въ своихъ воспоминаніяхъ—надобность написать гимнъ величественный, сильный, чувствительный, для всякаго понятный, годный для войска, годный для народа отъ ученаго до невѣжды. Всѣ эти условія меня пугали и я ничего написать не могъ. Однажды вечеромъ, возвратясь домой поздно я, сѣлъ къ столу и въ нѣсколько минутъ гимнъ былъ написанъ».

Текстъ къ гимну приписанъ былъ Жуковскимъ уже послѣ сочиненія музыки. Это тотъ самый текстъ, который поется и теперь, всего одна только строфа:

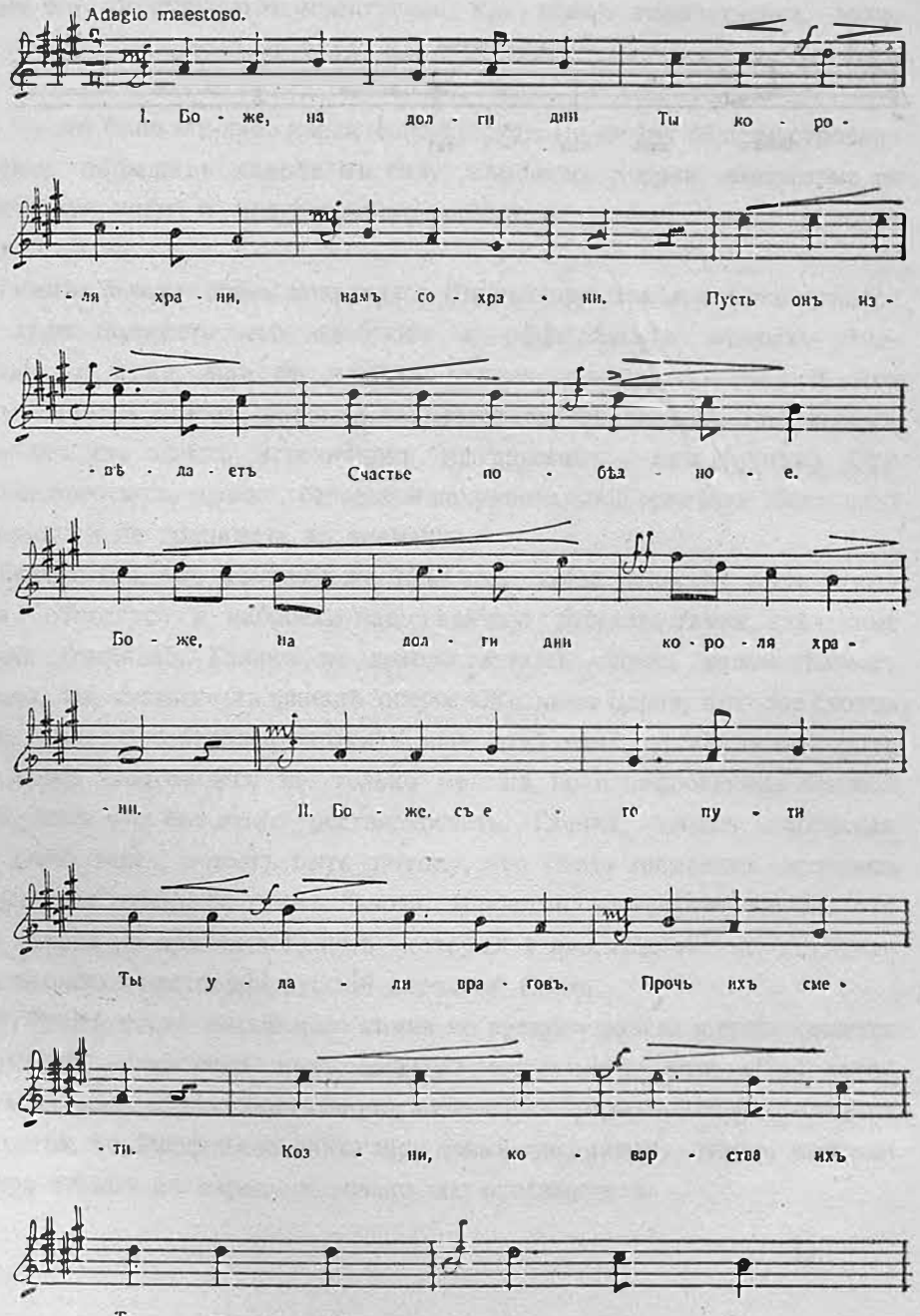
«Боже, Царя храни.
Сильный, державный,
Царствуй на славу намъ,
Царствуй на страхъ врагамъ,
Царь православный.
Боже, Царя храни.

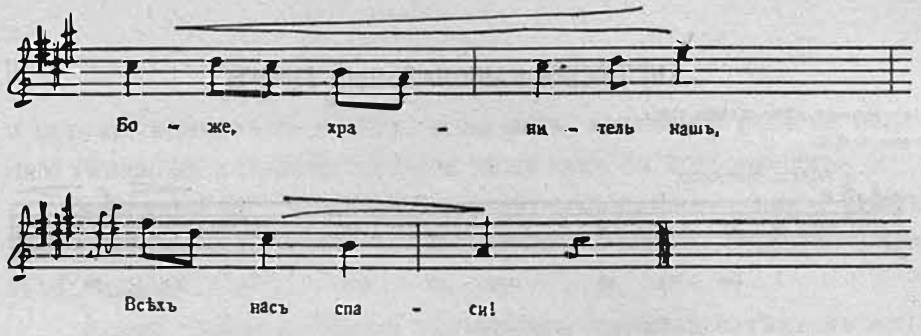
Какъ видимъ, изъ своего большого перваго гимна Жуковскій перенесъ сюда только первую строку «Боже, царя храни». Остальныя метрически не подходили къ новой музыкѣ.

АНГЛІЙСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

Слова и музыка Г. КЭРИ (KAREY). 1740 г.

Переводъ А. Ф. С.




Бо - же, хра - ни - тель нашъ,
Всѣхъ насъ спа - си!

Львовъ назвалъ свой гимнъ молитвой и совершенно правильно. Мелодія его дѣйствительно молитвенна, при этомъ торжественна, величава, проста, прекрасно звучитъ въ голосахъ, особенно при большомъ хорѣ,—словомъ, вполнѣ подходитъ для гимна. Нельзя только сказать, чтобы въ ней было что либо характерно-русское. По своему общему строенію она даже подходитъ скорѣе къ типу нѣмецкаго хорала: нѣкоторые ея мелодическіе ходы и модуляціонные повороты чужды складу русской народной пѣсни.

Гимнъ Львова очень понравился Императору Николаю I и 6 декабря 1833 года получилъ его одобреніе и оффиціальную санкцію. Впослѣдствіи, и даже еще въ недавнее время указывалось на то, что авторъ гимна не Львовъ, который заимствовалъ его мелодію (по однимъ указаніямъ изъ однихъ источниковъ, по другимъ — изъ другихъ). Эти указанія требуютъ, однако, серьезной документальной провѣрки, безъ чего ихъ можно и не принимать во вниманіе.

Любопытно, что къ тому же 1833 году, когда написанъ былъ гимнъ Львова, относятся и наброски національнаго русскаго гимна, сдѣланные Глинкой. Очевидно, Глинка не довольствовался своимъ великолѣпнымъ «Славься, ты, славься» въ финалѣ оперы «Жизнь за Царя», которое стоитъ любого гимна, и собирался написать еще отдѣльный русскій гимнъ. Отъ этого гимна сохранилась не только мелодія, но и цифрованный басовой голосъ, такъ что его легко реставрировать. Глинка, однако, забросилъ этотъ свой гимнъ, можетъ быть потому, что тѣмъ временемъ получилъ оффиціальное одобреніе гимнъ Львова. Извѣстно, во всякомъ случаѣ, что гимнъ Львова не нравился Глинкѣ, который и впослѣдствіи не покидалъ мысли написать настоящій русскій народный гимнъ.

Вторымъ послѣ англійскаго гимна по времени возникновенія является *французскій*, извѣстный подъ именемъ марсельезы. Если «God save» можетъ служить образцомъ гимновъ, въ центрѣ которыхъ—король, владыка государства, то Марсельеза явила міру новый типъ гимна,—гимна, который взываетъ только къ народу и только его прославляетъ.

Это и понятно, если вспомнимъ эпоху нарожденія Марсельезы.

То было начало великой французской революціи, когда вся Франція еще горѣла вѣрой въ близкое торжество великихъ началъ свободы, равенства и братства, и мощная этой вѣрой, побѣдоносно отражала всѣ нашествія непріятелей.

Въ это время, въ апрѣлѣ 1792 года, во французскихъ войскахъ, стоявшихъ въ Страсбургѣ, служилъ инженернымъ капитаномъ Клодъ Руже-де-Лиль, 32-хъ лѣтъ. Его знали въ тѣсномъ кружкѣ, какъ поэта, скрипача, пѣвца и композитора. Кружокъ этотъ собирался чаще всего у страсбургскаго мэра Дитриха, гдѣ пѣли, музицировали, декламировали.

На одномъ изъ такихъ собраній 24 апрѣля 1792 г. получено было внезапное извѣстіе объ образованіи коалиціи Австріи и Пруссіи противъ Франціи и противъ распространявшихся изъ Франціи идей. Во время горячихъ патріотическихъ рѣчей по этому поводу Дитрихъ предложилъ Руже-де Лилю сочинить подходящую къ событіямъ пѣсню. Тому эта мысль понравилась и въ ту же ночь, со скрипкой въ рукахъ, онъ сочинилъ слова и музыку обезсмертившей его пѣсни.

На другой день, наканунѣ выступленія арміи въ походъ, пѣсня эта уже была спѣта авторомъ по наброскамъ въ домѣ Дитриха, при чемъ фортепіанный аккомпаниментъ добавленъ былъ какой-то дамой дилетанткой, такъ какъ Руже-де-Лиль сочинилъ только мелодію и скрипачный отыгрышъ. Вскорѣ, уже по уходѣ Руже-де-Лиля на войну, пѣсня была издана въ Страсбургѣ подъ заглавіемъ «Chant de guerre pour l'armée du Rhin», т. е. «Воинская пѣснь рейнской арміи».

Ни на этомъ, ни на слѣдующемъ изданіи не обозначено имени автора. Это впослѣдствіи послужило поводомъ для неоднократныхъ сомнѣній въ авторствѣ Руже-де-Лиля. Даже извѣстный Фетисъ въ своей многотомной «Biographie universelle des musiciens» утверждаетъ, что Руже-де-Лиль сочинилъ только слова марсельезы, мелодія же создана нѣкіимъ гражданиномъ Navigaille'емъ.

«Пусть мнѣ покажутъ,—говоритъ Фетисъ—подлинное изданіе мар-

сельезы, будто бы выпущенное въ свѣтъ въ Страсбургѣ въ 1792 г,, и тогда я повѣрю въ то, что Руже-де-Лиль полный авторъ «Марсельезы». Съ тѣхъ поръ найденъ не только одинъ экземпляръ этого страсбургскаго изданія, но цѣлыхъ 4; да и вообще авторство Руже-де-Лиля въ настоящее время твердо установлено, особенно послѣ спеціальной работы Констана Пьера о гимнахъ французской революціи, вышедшей лѣтъ 10 тому назадъ.

Экземпляръ перваго изданія воинской пѣсни Руже-де-Лиля попалъ, между прочимъ, въ Марсель. Тамъ пѣсню разучилъ пѣвецъ Migeur и на гражданскомъ банкетѣ 25 іюля спѣлъ съ колосальнымъ успѣхомъ. Эффектъ пѣсни былъ таковъ, что немедленно ее отпечатали и роздали для выучки формировавшимся батальонамъ волонтеровъ. Это были тѣ батальоны (600 человѣкъ, «умѣющіе умирать»), созданіе которыхъ такъ пламенно проповѣдывала пѣсня Руже-де-Лиля: «Aux armes, citoyens! Formez vos bataillons»!

Съ этой пѣснью марсельцы 30 іюля 1792 г. вступили въ Парижъ, гдѣ ее оттого и прозвали «La Marceillaise» (т. е. морская пѣсня). Съ ней-же на устахъ Марсельцы вмѣстѣ съ остальнымъ народомъ шли въ аттаку на Тюльери 10 августа 1792 г., послѣ, чего марсельеза стала особенно популярной. За нее взялись музыканты, обогатившіе ея гармонію (между прочимъ Третри), и вскорѣ Марсельеза зазвучала отъ одного конца Франціи до другого.

Особенной любовью пользовалась она въ непобѣдимыхъ, вдохновлявшихся ею войскахъ республики. Генералъ Дюмурье въ своемъ приказѣ по войскамъ такъ и обращался къ солдатамъ: «сомкните ряды, штыки— на руку, гряньте марсельезу,—и побѣда наша!». Недаромъ Клопштокъ позднѣе говорилъ Руже де-Лилю: «Вы своей пѣснью уложили лишнихъ 50.000 нѣмцевъ!».

26 Мессидора III года республики, т. е. 15 Іюля 1795 г., Конвентъ объявилъ Марсельезу національнымъ гимномъ французской республики.

Но ошибся бы тотъ, кто заключилъ бы отсюда, что самъ Руже де-Лиль былъ ярымъ республиканцемъ. Наоборотъ, при всемъ своемъ сво-

бодолюбіи и несочувствіи старому режиму онъ былъ роялистомъ. Когда короля Франціи Людовика XVI казнили, Руже де-Лиль открыто возмущался этимъ. Изъ за своего протеста отъ вынужденъ былъ оставить военную службу и попалъ затѣмъ въ тюрьму. Былъ разгаръ террора и дѣло грозило кончиться плохо. Руже де-Лиль попалъ бы непремѣнно на эшафотъ и былъ бы гильотинированъ, можетъ быть, подъ звуки собственнаго гимна, если-бы какъ разъ въ это время та-же участь не постигла Робеспьера, главнаго вдохновителя террора. Послѣ казни Робеспьера волна террора стала спадать и Руже де-Лиль былъ освобожденъ изъ тюрьмы.

По республиканскому календарю низверженіе Робеспьера произошло 9 Термидора и Руже де-Лиль отозвался на него гимномъ, носящимъ названіе «Hymne dithyrambique sur la conjuration de Robespierre et la revolution de 9 Thérmidor».

Вскорѣ Руже де-Лиль поступилъ снова на военную службу въ армію Гоша; былъ раненъ въ сраженіи при Киберонѣ и вышелъ въ 1796 году въ отставку.

Уже при Наполеонѣ I, когда онъ сдѣлался императоромъ, марсельеза впала въ немилость и перестала исполнять функціи національнаго гимна. При реставраціи же Бурбоновъ, востановившихъ орлеанскій гимнъ «Henri IV», она была прямо запрещена.

Тоже повторялось и впослѣдствіи: всякая революція была торжествомъ Марсельезы, всякая реакція ее отмѣняла, запрещала.

Много патріотическихъ пѣсенъ появлялось со временъ Марсельезы во Франціи, какъ республиканской, такъ и монархической; иные изъ нихъ получали въ свое время широкую популярность и оффиціальное признаніе, но ни одна не могла пустить такіе глубокіе корни, какъ марсельеза. Таковы знаменитыя пѣсни временъ великой французской революціи «Chant du depart Мегюля», «Parisienne»—пѣсня революціи 1830 г., «Partant pour la Syrie», которую хотѣлъ сдѣлать національнымъ гимномъ Наполеонъ III, но которая относится еще къ Наполеону I и др.

Насколько популярна была всегда марсельеза, видно изъ того, что

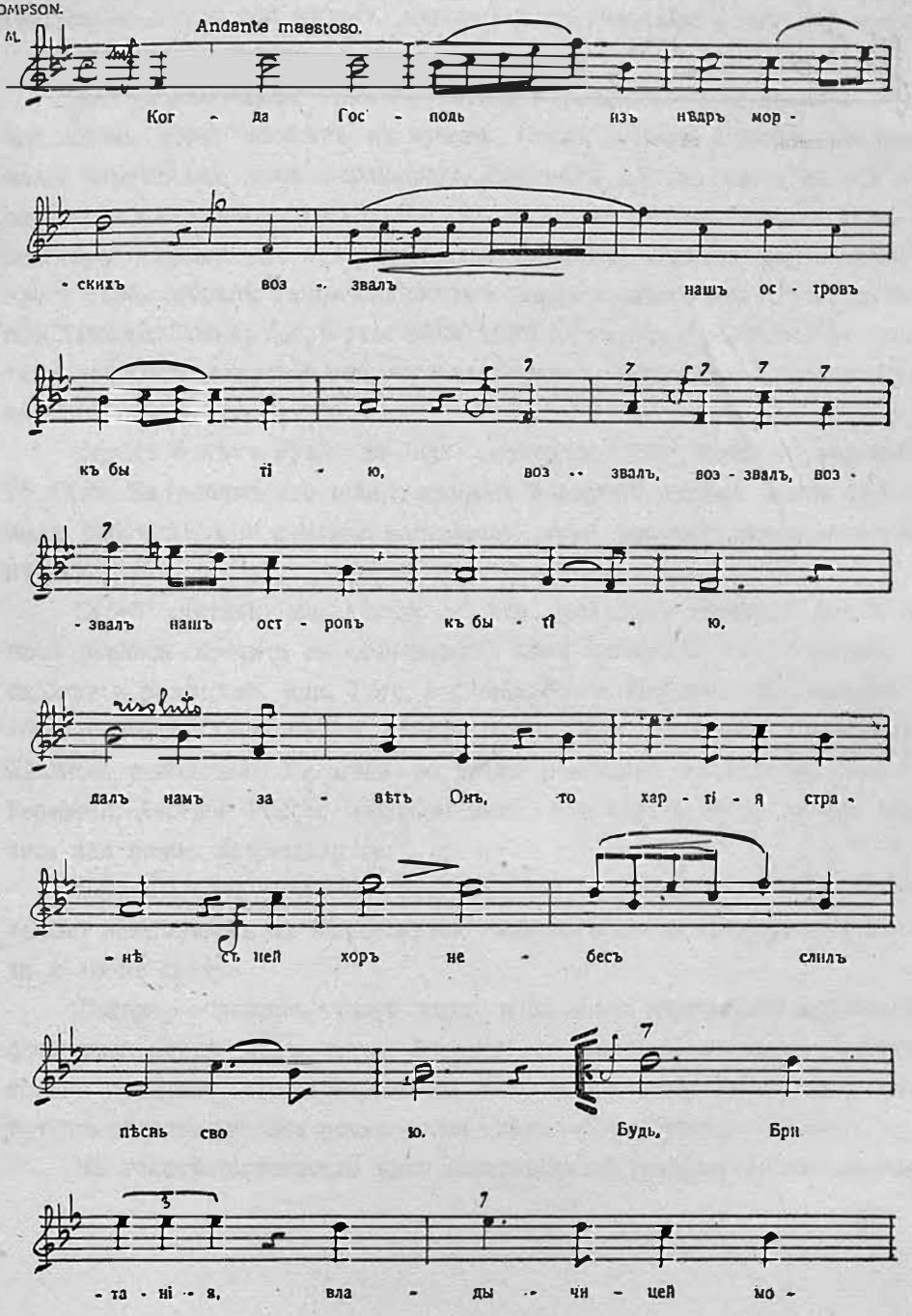
АНГЛІЙСКІЙ ГИМНЪ.

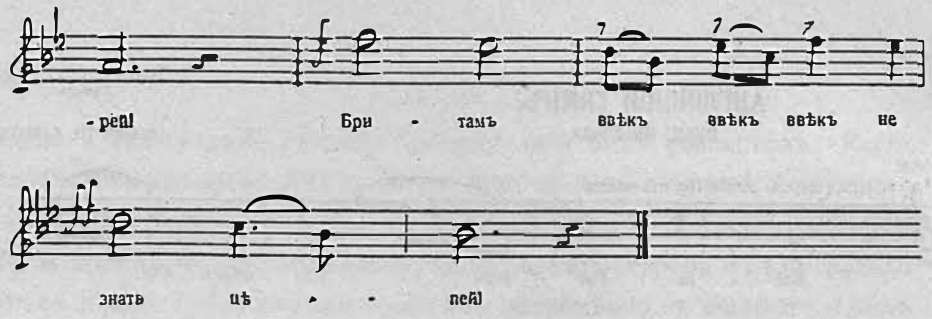
RULE, BRITANIA.

Слова I. THOMPSON.

Переводъ Е. М.

Мелодія TH. A. ARNE, 1740 г.




-рещи Бри - тамъ вѣкъ вѣкъ вѣкъ не
знать иѣ - пей

въ одной только Франціи упомянутымъ уже историкомъ К. Пьеромъ зарегистровано около 200 пѣсенъ, изданныхъ съ указаніемъ, что онѣ поются на мотивъ Марсельезы.

Это не помѣшало, однако, автору марсельезы Руже де-Лилю почти всю жизнь свою прожить въ нуждѣ. Послѣ военной службы онъ занимался переводами, даже перепиской, сочинялъ пѣсни, гимны, но все это опрачивалось крайне плохо. Въ 1826 г. Руже де-Лиль попалъ даже въ долговую тюрьму. Но тутъ вмѣшался Беранже, поднялъ шумъ вокругъ этого дѣла, собралъ такимъ образомъ деньги и высвободилъ Руже де-Лиля изъ тюрьмы. Только послѣ революціи 1830 г. король Луи-Филиппъ—опять таки не безъ стараній популярнаго Беранже, назначилъ старому Руже де-Лилю небольшую пенсію.

Черезъ 6 лѣтъ Руже де-Лиль скончался. Ему было въ это время 76 лѣтъ. За гробомъ его шли, главнымъ образомъ, густыя толпы фабричныхъ рабочихъ: они считали марсельезу *своей*, рабочей, демократической пѣснью.

Своей считали марсельезу и внѣ предѣловъ Франціи вездѣ, гдѣ люди рвались сбросить съ себя ржавыя цѣпи прошлаго, гдѣ боролись за свободу и равенство. Еще Гете, восхищавшійся Марсельезой, назвалъ ее «revolutionäres Tedeum», и дѣйствительно, она стала какъ бы «Пѣснью пѣсенъ» революціи. Ее пѣли во время революцій въ Бельгіи, Польшѣ, Германіи, Австріи, Россіи. Неудивительно, что власти всюду на нее косились или прямо запрещали ее.

Оффиціальное значеніе французскаго національнаго гимна окончательно закрѣпилось за Марсельезой лишь во времена третьей республики, да и то не сразу.

Такимъ образомъ, нынѣ какъ и во время нарожденія марсельезы, французы идутъ подъ звуки музыки ея противъ нѣмцевъ. Остается только пожелать, чтобы марсельеза помогла французамъ отбить у нѣмцевъ и тотъ городъ, гдѣ она родилась на свѣтъ—Страсбургъ.

На текстѣ Марсельезы ярко отразились обстоятельстса того времени.

Нарождающейся новой Франціи со всѣхъ сторонъ грозили враги, частью иноземные, частью свои-же,—изгнанные изъ Франціи приверженцы стараго порядка. Нужно было лихорадочно организовывать полки за полками припѣвъ Марсельезы:

«Aux armes, citoyens!
Formez vos bataillons!
Marchez, marchez! Qu'un sang impur
Abreuve nos sillons!»

Руже де-Лиль сочинилъ всего 6 строфъ Марсельезы.

Первая строфа начинается извѣстными словами:

«Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé!» и т. д.

Въ вольномъ русскомъ переводѣ стихи эти гласятъ:

«Идемъ, сыны родного края,
Насталъ побѣды славный часъ!
Тираннія, намъ угрожая,
Подняла свой стягъ противъ насъ.
Уже съ полей къ намъ долетаетъ
Ревъ дикихъ и грубыхъ солдатъ;
Они идутъ и вамъ грозятъ,
Всѣхъ, кто близокъ вамъ, убивая.
Припѣвъ { О граждане, на бой!
Тѣснѣй смыкайте строй!
Впередъ, впередъ!
Нечистая кровь пусть край родной зальетъ!

Вторая и третья строфы марсельезы возмущаются ордой «d'esclaves, de traitres, de rois conjurés» (т. е. ордой рабовъ, измѣнниковъ и заговорщиковъ-королей), которые хотятъ диктовать свою волю Франціи. Четвертая строфа грозитъ тиранамъ. Пятая—призываетъ щадить тѣхъ, кто вынужденъ идти на Францію противъ собственной воли. Шестая строфа призываетъ «святую свободу» стать въ строй и сражаться съ врагами Франціи.

Послѣдняя (7-я) строфа добавлена была позднѣе и особенное значеніе получила послѣ Франко-прусской войны 1870—71 г. [1]).

Изъ всего сказаннаго видно, какъ глубоко отличается по содержанію и по всему складу рѣчи республиканскій французскій гимнъ отъ монархическаго англійскаго.

Не менѣе коренная разница между ними и по музыкѣ. Марсельеза не молитва, не органо-преклоненный «гимнъ» въ тѣсномъ смыслѣ слова, какъ «Gad sove», но и не только «военная пѣснь», какъ она первоначально была названа. Въ ней слышатся и трубные сигналы, и ритмы воинскаго шествія, и горе страждущихъ, и торжество конечной побѣды, но прежде всего это—пламенный *призывъ къ дѣйствію, къ борьбѣ*.

Марсельеза—самый богатый по музыкѣ изъ всѣхъ національныхъ гимновъ, а въ связи съ этимъ и самый широкій по размаху формы, которая, однако, не теряетъ здѣсь необходимой простоты и ясности; послѣднему, между прочимъ, много способствуетъ счастливое строеніе великолѣпнаго припѣва.

Неудивительно, что цѣлый рядъ композиторовъ такъ или иначе разрабатывалъ мелодію Марсельезы въ своихъ сочиненіяхъ. Извѣстнѣйшіе изъ нихъ: Г. Литольфъ («увертюра въ «Ребеспьеру»), Ф. Листъ (симфоническая поэма «Héroide funebre») Р. Шуманъ («Два гренадера»), Р. Вагнеръ («Два гренадера» 1840 г.), Чайковскій (увертюра «1812 годъ») и др.

Музыкальный текстъ марсельезы за долгіе годы своей жизни подвергся нѣкоторымъ измѣненіямъ. Въ приложеніи помѣщены два варіанта мелодіи марсельезы: первоначальный и теперешній (по изданію Щуровскаго, основанному на оффиціальныхъ источникахъ) [2]).

Слѣдующій по времени возникновенія гимнъ—бельгійскій. Онъ носитъ теперь названіе «La Brabançonne» т. е. пѣсня Брабанта, но первоначально

---

[1]) См. приложеніе («Мы вступимъ въ свѣтлый міръ вселенной»).

[2]) Марсельеза въ первоначальномъ видѣ, а также всѣ остальные гимны дружественныхъ державъ имѣются въ хоровомъ и въ фортепіанномъ переложеніяхъ Ю. Энгеля (изд. П. Юргенсонъ).

назывался «La Bruxelloise», т. е. пѣсня Брюсселя, потому что въ Брюсселѣ былъ созданъ и впервые исполнялся. Это было въ эпоху нарожденія нынѣшней Бельгіи, какъ самостоятельнаго государства. Въ 1830 г., послѣ іюльской революціи во Франціи, вспыхнула революція и въ Бельгіи. Бельгія въ это время составляла вмѣстѣ съ Голландіей одно государство Нидерланды, находившееся подъ скипетромъ королевскаго Оранскаго дома. Революція 1830 г. провозгласила политическую самостоятельность Бельгіи, ея отдѣленіе отъ несходной по языку и племени Голландіи. Въ концѣ августа разразилась революція, а 12 сентября уже исполненъ былъ публично (въ театрѣ de la Monnaie) только что сочиненный бельгійскій гимнъ. Черезъ полтора мѣсяца уже палъ въ бою авторъ словъ гимна,—актеръ и поэтъ Ипполитъ Деше, прозванный Женневаль. Смерть его еще болѣе увеличила обаяніе популярнаго гимна.

Бельгійцы скоро добились своего, хотя Голландія еще нѣсколько лѣтъ не соглашалась оффиціально признать независимость Бельгіи. Этой враждой къ Голландіи, и особенно къ королевскому Оранскому дому, запечатлѣнъ первоначальный текстъ бельгійскаго гимна.

Припѣвъ этого текста составляли слова: «La mitraille a brisè l'orange sur l'arbre de la liberté», т. е. буквально: «Наша картечь сокрушила на деревѣ свободы апельсинъ».

Здѣсь получалась игра словъ: Orange (апельсинъ) называется также городъ во Франціи, отъ котораго получилъ свое названіе Оранскій владѣтельный домъ. Смыслъ припѣва былъ такимъ образомъ иносказательный.

Но, конечно, этотъ пикантный припѣвъ потерялъ свой специфическій интересъ, когда между обѣими странами установились дружественныя отношенія. Тутъ стало уже неудобно подчеркивать въ національномъ гимнѣ то, что имѣло лишь временное, узкое значеніе и притомъ прямо направлено было противъ нынѣ дружественныхъ сосѣдей.

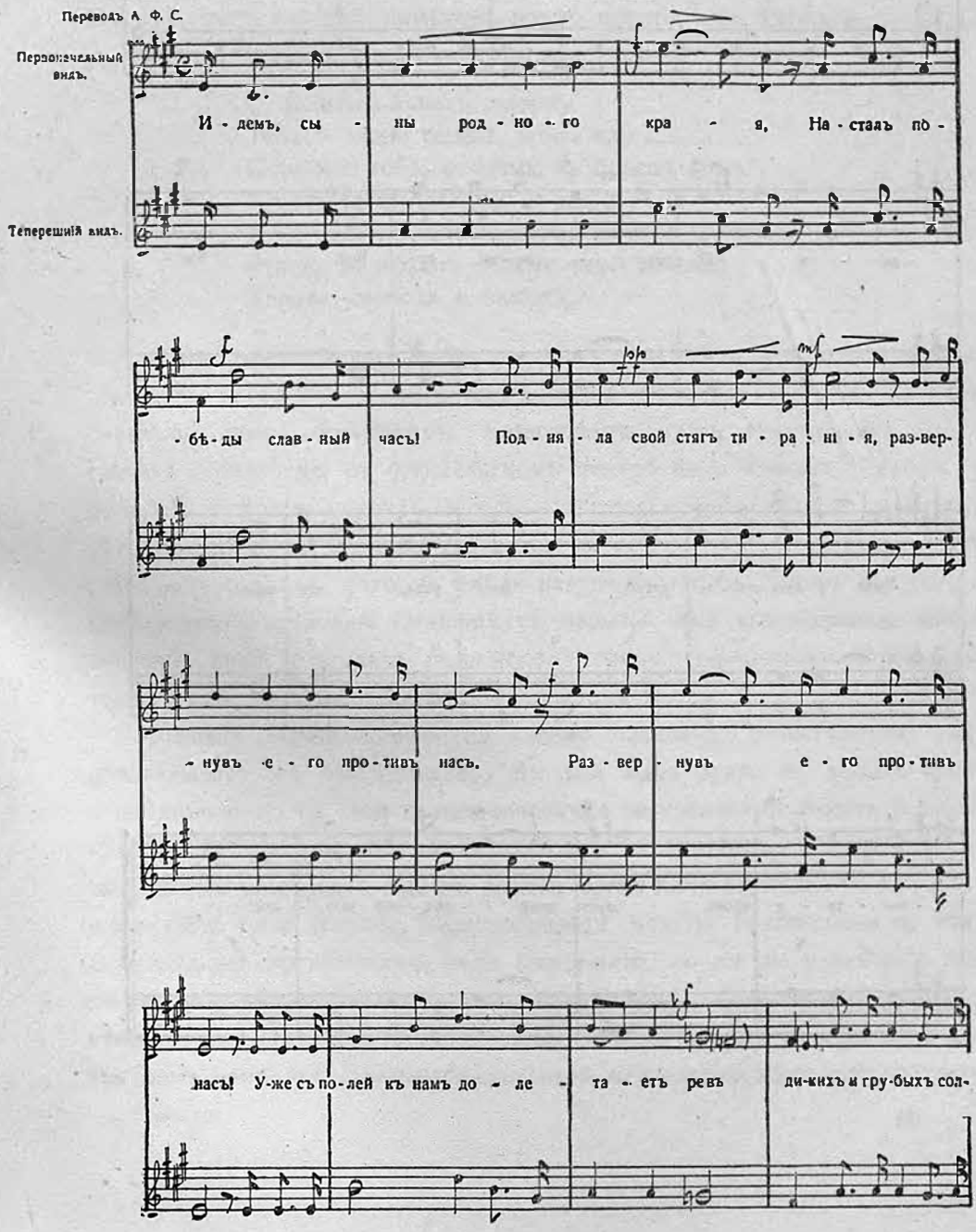
И вотъ, въ 1860 г. извѣстный бельгійскій политическій дѣятель и писатель Шарль Рожье присочинилъ къ прежней мелодіи бельгійскаго гимна новыя слова, которыя съ тѣхъ поръ и получили оффиціальное признаніе.

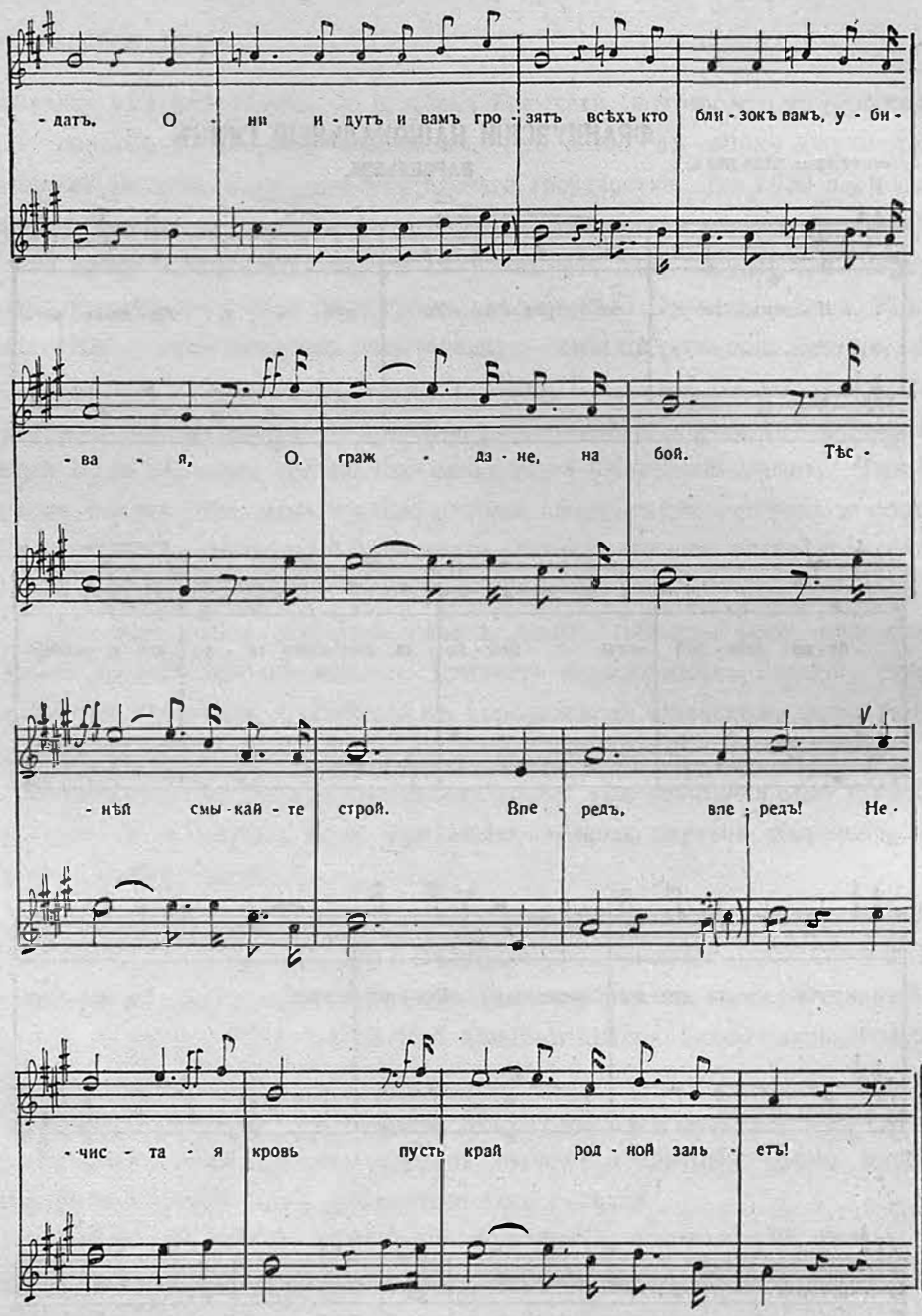
ФРАНЦУЗСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

Слова и музыка РУЖЕ де ЛИЛЯ 1792 г.

МАРСЕЛЬЕЗА.

Переводъ А. Ф. С.




-датъ. О - ни и - дутъ и вамъ гро - зятъ всѣхъ кто бли - зокъ вамъ, у - би -
- ва - я, О. граж - да - не, на бой. Тѣс -
- нѣй смы - кай - те строй. Впе - редъ, впе - редъ! Не -
- чис - та - я кровь пусть край род - ной заль - етъ!

Въ новой брабансоннѣ четыре строфы. Каждая строфа заканчивается припѣвомъ, такъ сказать, конституціоннаго характера: «Le roi, la loi, la liberté». Этотъ припѣвъ замѣнилъ мѣсто прежняго («La mitraille etc.).

Трогательны, особенно теперь, слова послѣдней строфы:

О, Бельгія, о мать родная,
Тебѣ, — наши сердца, наша кровь.
Клянемся тебѣ, отчизна, ты будешь жить!
Будешь жить, великая и прекрасная,
И на знамени твоего непобѣдимаго единства
Будетъ начертанъ безсмертный девизъ:
Король, свобода и законъ.

Музыку Бельгійскаго гимна сочинилъ въ 1830 г. Франсуа ванъ-Кампенгаутъ, несмотря на свою голландскую фамилію, чувствовавшій себя, очевидно, ярымъ бельгійцемъ. Кампенгаутъ, сынъ трактирщика, былъ сначала скрипачемъ въ брюссельскомъ театрѣ de la Monnaie. Затѣмъ у него обнаружился хорошій голосъ — теноръ, и онъ сдѣлался опернымъ пѣвцомъ. Пѣлъ во Франціи, Голландіи, между прочимъ и въ своихъ собственныхъ операхъ, которыя имѣли недурной успѣхъ. Теперь эти оперы, какъ и другія сочиненія Компенгаута, забыты. Имя его сохранило живое значеніе лишь благодаря бельгійскому гимну, сочиненному Компенгаутомъ, когда ему было уже 50 лѣтъ.

Мелодія «Брабансонны» по своему нѣсколько воинственному типу приближается къ «Марсельезѣ». Въ ней какъ будто не вполнѣ яркое отраженіе нашла на себѣ та непоколебимая внутренняя стойкость и мощь, которою Бельгія такъ нежданно поразила теперь весь міръ, но которая такъ давала себя знать еще въ древнее время Юлію Цезарю и въ XVI вѣкѣ всемогущей тогда Испаніи. Маршеобразная мелодія Брабансонны не такъ разнообразна по нюансамъ, какъ Марсельеза, но все же у нея есть безспорно своя собственная физіономія,—сочетающая нѣкоторую позу съ рыцарственностью («chevaleresque»), но бодрая, сильная, благородная. При слишкомъ быстромъ темпѣ она становится суетливой, мелковатой; этого надо избѣгать.

Гимны Сербскій и Черногорскій еще болѣе недавняго происхожденія. Сербскій гимнъ возникъ въ 1872 году, т. е. въ то время, когда Сербія еще считалась вассальной страной по отношенію къ Турціи, хотя и пользовалась уже автономіей. Авторъ словъ гимна—сербскій поэтъ (австрійскій уроженецъ) Іованъ Гйоргйевичъ (Дьордьевичъ?). По характеру текста гимнъ представляетъ собой какъ бы молитву къ Господу о благоденствіи сербскаго короля и сербскаго народа, при чемъ народу въ общемъ отведено гораздо больше мѣста, чѣмъ королю.

Каждая строфа заканчивается припѣвомъ: «Боже, спàси, Боже, хрàни, српског кральа (короля), српски родъ». Начинается гимнъ словами:

«Боже прàвди, ти што спàсе
Одъ пропàсти дò сад нас,
Чуј и òд сад наше гласе
И од сàд намъ буди спас!

т. е. Боже правый, ты что ранѣ
Охранялъ въ напасти насъ,
Боже, насъ спаси и нынѣ,
Нашъ усłышь и нынѣ гласъ».

2-я строфа проповѣдуетъ и восхваляетъ «српску слогу», т. е. единеніе сербовъ. Третья строфа гласитъ:

Да щадитъ насъ, вѣрныхъ чести,
Боже праведный, твой громъ!
Пусть тобой благословятся
Серба поле, градъ и домъ.
Пусть часъ боя — часъ побѣды
Будетъ намъ изъ рода въ родъ.
Боже, будь тобою славенъ
Сербскій краль нашъ, сербскій родъ!

Музыку къ сербскому гимну сочинилъ Даворинъ Іенко, бывшій виднымъ дѣятелемъ въ музыкѣ южныхъ славянъ. Словинецъ по происхожденію, онъ родился въ 1835 году, изучалъ въ Вѣнѣ право, затѣмъ музыку. Въ

1865 г. онъ сдѣлался дирижеромъ «Певачко Друштво» въ Бѣлградѣ; въ 1861—капельмейстеромъ народнаго театра тамъ-же. Іенко, между прочимъ, авторъ хорватскаго гимна «Впередъ», хорошо извѣстнаго и у насъ въ Россіи («Мы дружно на враговъ»).

Мелодія его сербскаго гимна не лишена молитвеннаго характера, но нѣсколько вяла, недостаточно опредѣленна; во второй части она становится болѣе опредѣленной, четкой, а припѣвъ гимна прямо очень хорошъ и силенъ. Въ концѣ гимна, послѣ всѣхъ строфъ, имѣется еще ода,— благообразная, но шаблонная по музыкѣ. Тотъ-же Іенко сочинилъ музыку еще другого сербскаго гимна «Радо иде Србинъ у војници» (на слова Живковича). Прежде большой популярностью пользовался еще у Сербовъ гимнъ «Устај, устај, Србине» (1848 г.).

У черногорцевъ имѣется два гимна. Одинъ начинается словами «Онам' онамо, за брда она» (т. е. «Тамъ, тамъ, за горами») и извѣстенъ подъ именемъ «пѣсни Николая Нѣгоша». Слова этой пѣсни написалъ теперешній Черногорскій князь Николай Нѣгошъ еще въ 1867 г., когда ему было 26 лѣтъ. Мелодію, милую, но сладковатую, недостаточно сильную сочинилъ тотъ же Іенко, авторъ сербскихъ гимновъ.

Гораздо лучше другой черногорскій гимнъ «Убавой», оффиціально признанный національнымъ также и въ международныхъ отношеніяхъ. Авторъ словъ этого гимна, написаннаго въ 1864 г., поэтъ Іованъ Сундечичъ (1825—1900 г.). Начинается онъ словами:

«Убавой намъ Црной гори,
С поноситим брдама.

Понять эти слова труднѣй, чѣмъ сербскія, они обозначаютъ:

Хорошо намъ въ Черногоріи,
Наша гордость — горы.

Въ вольномъ переводѣ первая строфа гласитъ:

«Нѣтъ на свѣтѣ лучше края
Черногоріи родной,

Но страною нашей гордой
Не владѣть рукѣ чужой.
Вѣчно къ бою мы готовы
За свободу, за нашъ край,
Боже добрый, намъ внемли ты,—
Пусть живетъ князь Николай!

Вторая строфа удѣляетъ уже гораздо больше мѣста князю Николаю, какъ вождю въ народной борьбѣ за все, что дорого Черногоріи (см. Приложеніе).

Музыку этого гимна написалъ (а можетъ быть только арранжировалъ) капельмейстеръ І. Шульцъ, родомъ изъ Чехіи [1]).

По музыкѣ «Убавой» — типичный маршъ—съ подъемомъ, съ молодеческой физіономіей, опредѣленной и четкой. Не зная черногорскихъ народныхъ пѣсенъ, трудно сказать, выдержана ли мелодія «Убавой» въ характерѣ этихъ пѣсенъ. Можетъ быть, даже и не совсѣмъ выдержана,—по крайней мѣрѣ специфически мѣстное въ ней не бросается рѣзко въ глаза. Но все же въ этой лихой мелодіи какъ то гораздо ярче, индивидуальнѣй проглядываетъ Черногорія, какъ мы ее себѣ со стороны представляемъ, чѣмъ, напримѣръ, въ сербскомъ гимнѣ—Сербія.

Тоже самое замѣтно и на текстѣ обоихъ гимновъ.

О японскомъ гимнѣ свѣдѣній у меня еще меньше, чѣмъ о сербскомъ и черногорскомъ. Въ нотномъ собраніи гимновъ всѣхъ народовъ, изданномъ покойнымъ Щуровскимъ, который, повидимому, имѣлъ въ рукахъ оффиціальныя указанія всѣхъ державъ, японскій національный гимнъ приведенъ лишь на японскомъ языкѣ, со шрифтами японскимъ и латинскимъ.

Начало гимна по японски звучитъ приблизительно такъ: «Ки-ми-га-йо-ва. Ці-о-ни я-ці-о-ни са-за рэ» и т. д. Перевода у Щуровскаго не приведено.

[1]) Это имя, повидимому, болѣе достовѣрно, чѣмъ Даворинъ Іенко, на котораго также имѣется указаніе, какъ на композитора черногорскаго гимна.

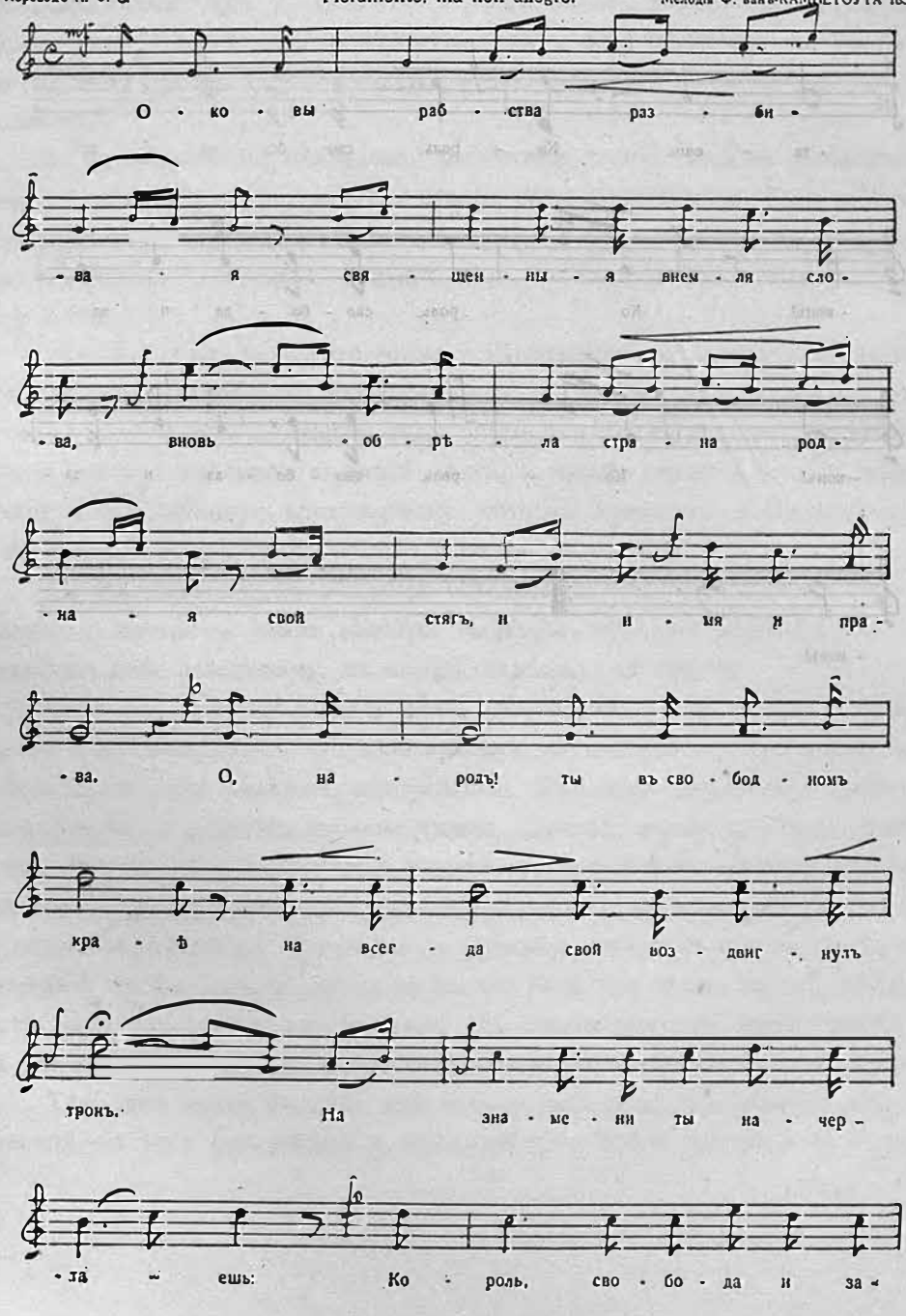
БЕЛЬГІЙСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

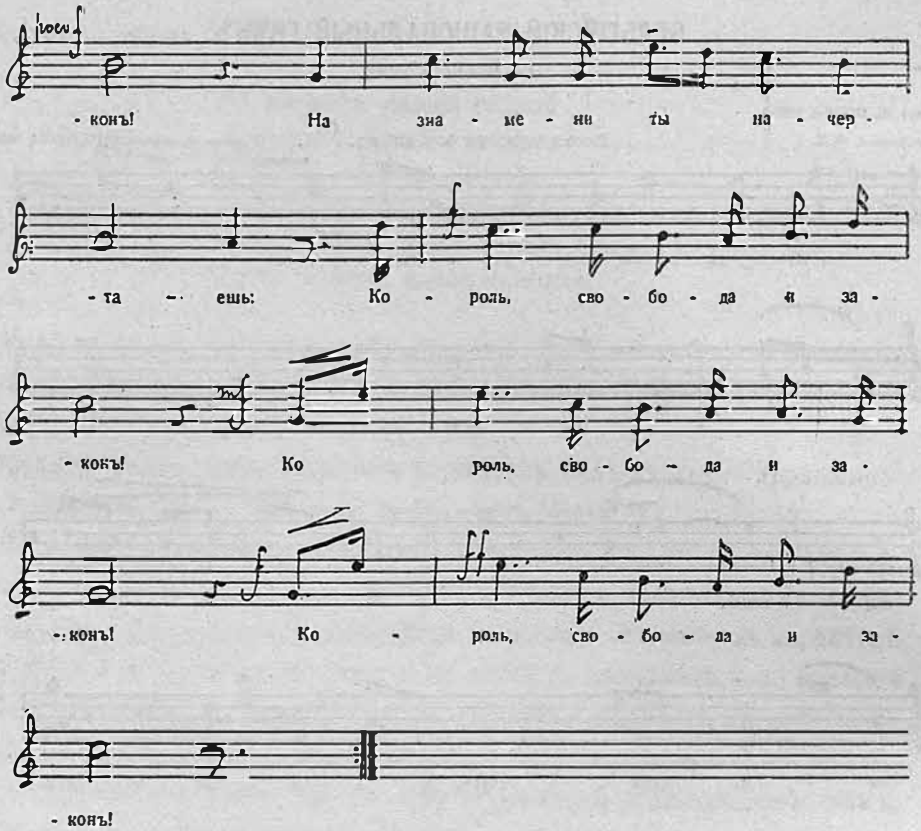
LA BRABANCONNE.

Слова Ш. РОЖЬЕ 1860 г.
Переводъ А. Ф. С.

Fieramente, ma non allegro.

Мелодія Ф. ванъ-КАМПЕТОУТА 1830 г.




- конъ! На зна - ме - ни ты на - чер -
- та - ешь: Ко - роль, сво - бо - да и за -
- конъ! Ко роль, сво - бо - да и за -
- конъ! Ко - роль, сво - бо - да и за -
- конъ!

Бернштейнъ, по нѣмецкимъ источникамъ, даетъ такой переводъ японскаго гимна: «Да продолжится держава нашего императора тысячи и тысячи лѣтъ. Пусть онъ царствуетъ, пока камни обратятся въ скалы». Текстъ этотъ очень древній,—будто бы эпохи за 1900 лѣтъ до Рождества Христова.

Г. Устюжаниновъ, побывавшій въ Японіи, текстъ того же японскаго гимна переводитъ такъ: «Пусть страна наша возвышается, какъ неприступный утесъ, поросшій мхомъ, и пусть будетъ она свободна, какъ орелъ, парящій надъ ней». Можетъ быть, этотъ переводъ относится къ другой строфѣ.

Авторъ текста японскаго гимна у Щуровскаго не обозначенъ, авторомъ мелодіи названъ Ф. Эккертъ. Судя по имени, это, конечно, не японецъ, а европеецъ, скорѣе всего нѣмецъ. Но, безъ сомнѣнія, этотъ нѣмецъ не самъ сочинилъ японскій гимнъ, а только сдѣлалъ ту его оффиціальную фортепіанную арранжировку, которая помѣщена у Щуровскаго, и въ которой этотъ гимнъ обычно исполняется у насъ.

Въ сборникѣ пѣсенъ японской народной школы, — по словамъ Бернштейна, — авторомъ гимна названъ Haijaschi; это уже японское имя и относится оно, повидимому, къ автору мелодіи, а не текста.

Японская народная музыка очень своеобразна и во многомъ отличается отъ европейской и по мелодическому строенію, и по ритму и, особенно, по роли гармоніи, многоголосія. Эта роль гармоніи у насъ — колоссальна, у японцевъ же — ничтожна. Оттого, между прочимъ, такъ чужда для японцевъ европейская музыка, вся построенная на гармоніи. Но насаждая у себя европейскую культуру, японцы старались привить у себя и европейскую музыку, европейскую гармонію, европейскія консерваторіи. Главными музыкальными учителями Японіи были при этомъ доселѣ нѣмцы. Вотъ Эккертъ и есть вѣроятно одинъ изъ такихъ нѣмцевъ, обработавшихъ на нѣмецкій ладъ мелодію національнаго гимна Страны восходящаго солнца.

Такъ или иначе, но разъ эта мелодія укрѣпилась въ значеніи національной,—а такъ оно именно и есть—значитъ, Японія признала ее своей,

отвѣчающей особымъ требованіямъ японскаго уха. И, дѣйствительно, въ движеніи этого суроваго напѣва, въ его мелодическихъ шагахъ и оборотахъ есть нѣчто своеобразное, экзотическое, связанное съ привычками неевропейскаго уха, и при томъ несомнѣнно значительное.

По строенію формы мелодія эта близка къ типу хорала, т. е. движется широкими, плавными, болѣе или менѣе однородными по ритму нотами, съ остановками (ферматами) въ концѣ каждой фразы. Этотъ хоральный характеръ сближаетъ японскій гимнъ съ русскимъ гимномъ, въ которомъ, однако, элементы хорала сочетались съ элементами формы пѣсни, чего въ японскомъ гимнѣ, какъ будто нѣтъ.

Ладъ японскаго гимна съ европейской точки зрѣнія ни мажорный, ни минорный; это—такъ называемый дорійскій ладъ.

По словамъ г. Устюжанинова, японскій гимнъ исполняется на родинѣ медленно, спокойно и «безъ всякой выразительности». Но не надо забывать, что самый подходъ къ эстетическому воспріятію музыки тамъ иной, чѣмъ у насъ.

Къ обзору гимновъ семи дружественныхъ державъ, сдѣланному мною въ сентябрѣ 1914 г., приходится теперь, черезъ девять мѣсяцевъ послѣ начала войны, прибавить нѣсколько словъ и о гимнѣ Италіи, присоединившейся къ намъ. Собственно говоря, до недавняго времени въ Италіи не было настоящаго, оффиціально признаннаго, національнаго гимна *для пѣнія*,—такого, напримѣръ, какъ «Марсельеза» во Франціи или «God save» въ Англіи.

Когда П. Щуровскій, подготовляя къ печати свой полуоффиціальный сборникъ національныхъ гимновъ всѣхъ народовъ (изд. 1890 г.), обратился къ русскому послу въ Римѣ съ просьбой прислать итальянскій гимнъ, то посолъ получилъ отъ итальянскаго правительства только двѣ *инструментальныхъ* пьесы, которыя и напечатаны въ сборникѣ Щуровскаго. Одна изъ нихъ—небольшая (въ 16 тактовъ) «королевская фанфара», соч. Габетти, другая—«королевскій маршъ» (повидимому, того же композитора),

появившійся въ 1834 г. Фанфара свѣтло звучитъ въ мѣди; маршъ боекъ, въ тріо довольно пѣвучъ, но по музыкѣ, какъ и фанфара, незначителенъ.

На первый взглядъ кажется страннымъ, что итальянскій народъ,—народъ пѣвцовъ,—такъ долго оставался безъ объединяющей національной пѣсни. Но не надо забывать, что Италія въ теченіе вѣковъ была политически раздроблена, и, покуда не было въ ней сознанія національнаго единства, не было и общенаціональнаго гимна.

Такой гимнъ созданъ былъ только тогда, когда широкія народныя массы Италіи, сознавъ свое національное единство, вступили въ побѣдоносную борьбу за его политическое осуществленіе. Борьба эта, какъ извѣстно, окончилась объединеніемъ Италіи (1861 г.), для котораго такъ много сдѣлалъ Гарибальди. Въ дружинѣ Гарибальди принималъ между прочимъ, участіе поэтъ Луиджи Меркантини. Этотъ Меркантини и создалъ пламенныя строфы такъ называемаго «гарибальдійскаго гимна», который только гораздо позднѣе получилъ значеніе итальянскаго національнаго гимна. Музыку къ нему написалъ военный капельмейстеръ Алессіо Оливьери (1830—1867 г.).

По однимъ даннымъ (въ изданіи Е. Эспозито) гимнъ Меркантини-Оливьери появился около 1848 г., по другимъ (въ книжкѣ Bohn'a) около 1858 г. Въ первомъ случаѣ онъ относится ко времени перваго похода Гарибальди въ Сицилію и затѣмъ въ Римъ; во второмъ—къ эпохѣ передъ всемірно извѣстнымъ вторымъ походомъ Гарибальди и его славной «тысячи» туда же. Послѣднее вѣроятнѣе. Во всякомъ случаѣ, широкую популярность гимнъ пріобрѣлъ впервые именно послѣ похода «тысячи» (1860 г.). Первыми разнесли его всюду добровольцы альпійской охотничьей бригады, вслѣдствіе чего гимнъ назывался сначала «Inno di guerra dei cacciattori delle Alpi»; «гарибальдійскимъ» стали его звать послѣ.

Въ гимнѣ всего пять строфъ. Начинается онъ съ призыва: «Къ оружію!» Основной смыслъ гимна выраженъ въ припѣвѣ, заканчивающемъ каждую строфу: «Va fuora d'Italia, va fuora ch'é l'ora, va fuor' o stranier!» (т. е. «Прочь изъ Италіи, часъ пробилъ! Прочь, чужеземецъ!»). Этими

чужеземцами были главнымъ образомъ австрійцы. Приблизительный переводъ первой строфы гимна гласитъ: «Разверзлись могилы, возстали мертвецы, воскресли страдальцы-бойцы за отчизну. Подъяты мечи ихъ, на головахъ—лавры, въ сердцахъ—имя Италіи и пламя. Вставайте же, вставайте, о, сонмы юношей! Сѣшите подъ ихъ святыя знамена, съ мечами въ рукахъ, съ пламенемъ Италіи въ сердцѣ!».

Во второй строфѣ есть, между прочимъ, строки: «Нѣмецкой палкѣ не править Италіей и не цвѣсти ярму отпрысками Рима!». Въ четвертой строфѣ: «Когда Италія встанетъ, она прогонитъ врага за горы!.. Всѣ народы Италіи—одинъ народъ; всѣ города Италіи—одинъ городъ!» О королѣ не упоминается нигдѣ.

Мелодія гарибальдійскаго гимна—легкаго улично-итальянскаго склада, нѣчто среднее между эффектной оперной аріей и народнымъ маршемъ. Она легко насвистывается, въ ней есть блескъ, живая жилка, энергія, но мало значительности, ширины.

Гимнъ Гарибальди скоро сталъ очень популяренъ въ массахъ, но, повидимому, сверху на него въ Италіи долго косились, какъ и на самого Гарибальди. Особенно охотно пѣлся онъ тамъ, гдѣ еще не покончены старые счеты итальянцевъ съ австрійцами. При столкновеніяхъ, напримѣръ, итальянскаго населенія съ нѣмецкимъ въ южномъ Тиролѣ лозгуномъ итальянцевъ всегда было «Va fuori d'Italia!». Въ настоящее время, судя по справкѣ въ московскомъ итальянскомъ консульствѣ, гимъ Гарибальди оффиціально признанъ итальянскимъ національнымъ гимномъ. Такимъ образомъ, судьба гарибальдійскаго гимна сходна съ судьбой марсельезы въ томъ отношеніи, что и онъ вышелъ снизу изъ народа, и только впослѣдствіи получилъ признаніе наверху, въ оффиціальныхъ кругахъ.

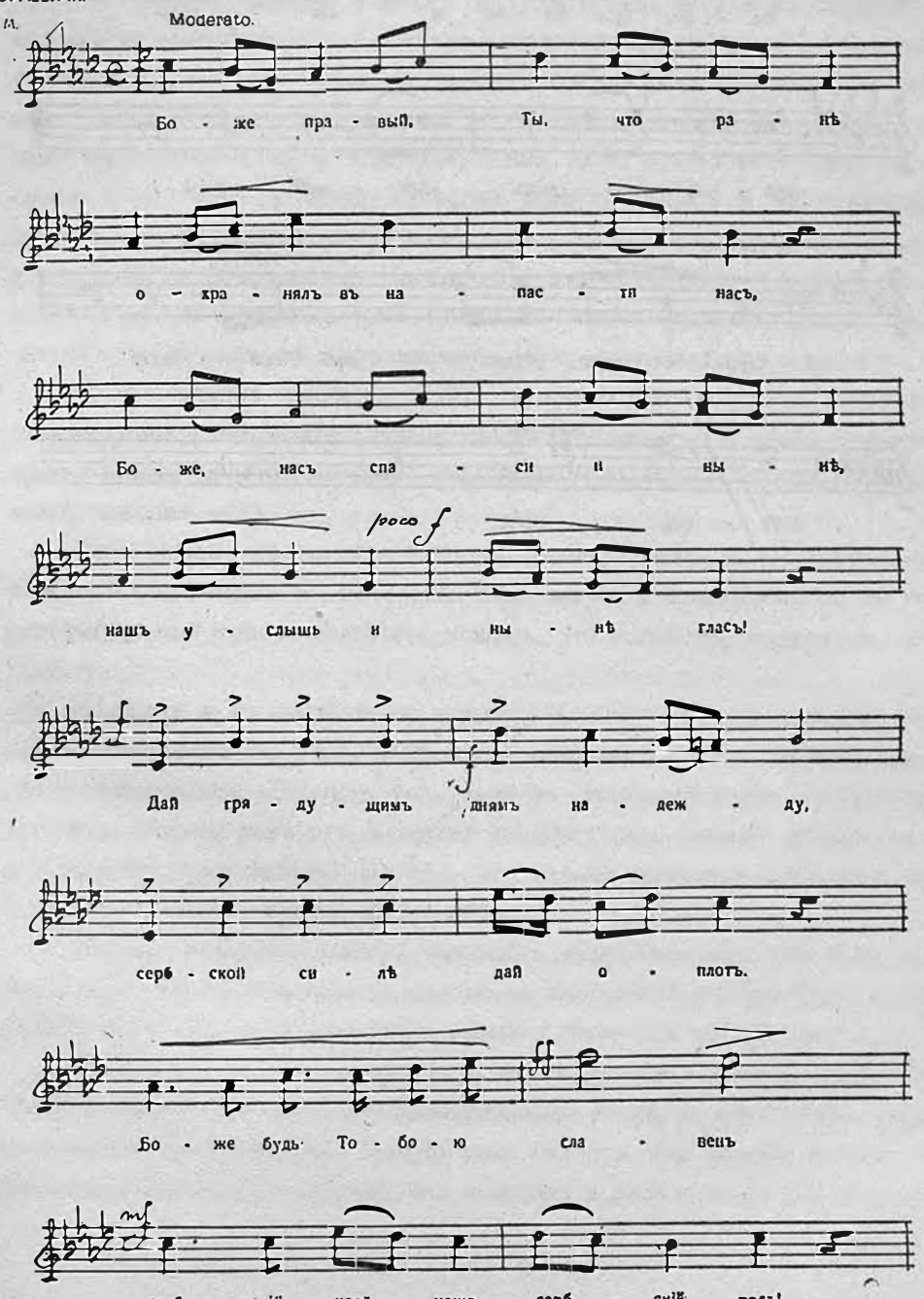
Предъ нами прошелъ рядъ національныхъ гимновъ различныхъ народовъ. Сопоставляя ихъ въ историческомъ прошломъ и въ живомъ современномъ значеніи, нельзя не прійти къ нѣкоторымъ общимъ выводамъ.

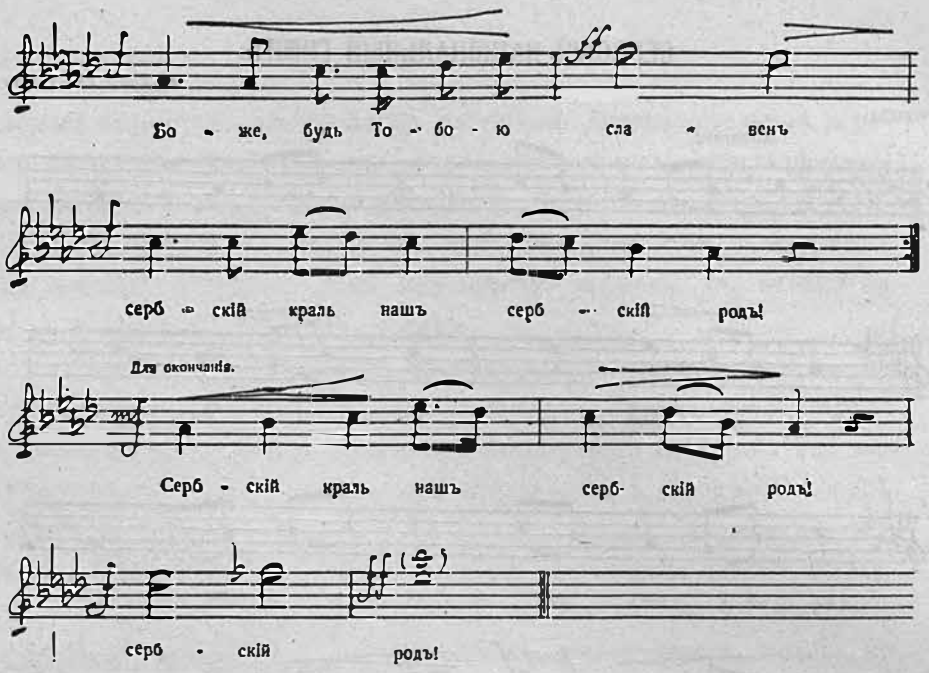
СЕРБСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

Мелодія Д. ЕНКО 1872 г.

Слова Н. ГЕОРГІЕВИЧА.

Переводъ Е. М.




Бо - же, будь То - бо - ю сла - венъ
серб - скій краль нашъ серб - скій родъ!
Для окончанія.
Серб - скій краль нашъ серб- скій родъ!
! серб - скій родъ!

Въ старину центръ тяжести и силы гимна видѣли въ словахъ, на музыку же смотрѣли какъ на нѣчто второстепенное, дополнительное, лишь усиливающее значеніе словъ и дѣлающее возможнымъ исполненіе ихъ массами. Вотъ отчего такъ охотно, не смущаясь, заимствовало въ старину одно государство у другого мелодію гимна. Вотъ отчего также имя автора словъ всегда хорошо было извѣстно современникамъ и не возбуждало сомнѣній въ потомствѣ, тогда какъ имя композитора часто затеривалось и впослѣдствіи оспаривалось. Наоборотъ, чѣмъ дольше существовалъ гимнъ, чѣмъ надежнѣе пускалъ онъ корни въ живомъ сознаніи народа, тѣмъ сильнѣе выдвигалось въ немъ значеніе звука сравнительно со словомъ.

И это вполнѣ понятно. Слово по самой природѣ своей болѣе преходяще, конкретно, болѣе связано съ опредѣленнымъ частнымъ случаемъ, чѣмъ мелодія, кристаллизующая переживаніе въ его наиболѣе обобщенномъ, чистомъ видѣ.

Вотъ почему въ гимнахъ такъ часто старятся слова. Не говорю ужъ о бельгійскомъ гимнѣ, въ которомъ, какъ мы видѣли, пришлось почти весь первоначальный текстъ замѣнить новымъ. Но возьмемъ, напримѣръ, марсельезу.

Конечно, и къ настоящему моменту можно подогнать смыслъ нѣкоторыхъ ея выраженій. Такъ, напримѣръ, какъ разъ кстати звучатъ теперь слова марсельезы: «Entendez vous dans les campagnes mugir ces farouches soldats!». И какъ разъ эти farouches soldats теперь также — нѣмцы, какъ и 120 лѣтъ тому назадъ. Но вѣдь это только временное совпаденіе, котораго въ обычное мирное время нѣтъ.

И уже никакихъ traîtres, никакихъ перебѣжчиковъ (по тому времени роялистовъ), о которыхъ поется въ марсельезѣ, теперь среди французовъ нѣтъ. Значитъ, эти слова теперь прямо-таки неумѣстны.

Наоборотъ, мелодія марсельезы, этотъ фонтанъ энергіи и дѣйствія, бьетъ и теперь съ такой же вдохновляющей силой, а стало быть также современна, какъ нѣкогда. Можно даже сказать, что мелодія всякаго національнаго гимна разъ только она воспринята была нѣкогда душой народа

и успѣла въ ней внѣдриться, отъ времени еще крѣпнетъ. Какъ и вино, она становится «чѣмъ старѣ, тѣмъ сильнѣй».

И это, несмотря на то, что почти всѣ композиторы народныхъ гимновъ были таланты второстепенные, а то и вовсе крохотные. Изъ первоклассныхъ композиторовъ среди нихъ можно указать только одного—Гайдна.

Это вовсе не значитъ, что абсолютно-художественныя достоинства національныхъ гимновъ ничтожны. Конечно, гимнъ гимну рознь. Но мы говоримъ сейчасъ только о такихъ гимнахъ, которые пустили глубокіе, живые корни въ душѣ націи. А этого они никогда не смогли бы достигнуть, если бы не обладали *никакими* художественными достоинствами; масса тогда просто отвернулась бы отъ нихъ.

Но, съ другой стороны, хотя извѣстный минимальный художественный уровень и составляетъ условіе sine qua non жизненности національнаго гимна, разгадка живой силы и значеніе національнаго гимна лежитъ, думается, не въ немъ.

Въ чемъ же эта разгадка?

Ее надо искать въ совсѣмъ иной плоскости, въ мірѣ иныхъ, внѣмузыкальныхъ измѣреній. Подойдемъ къ дѣлу примѣромъ.

10 лѣтъ тому назадъ существовало въ Африкѣ такъ называемое «самостоятельное государство» Конго. Теперь оно переименовано въ бельгійскую колонію, да простой колоніей оно всегда въ сушности и было. Но тогда Конго именовалось отдѣльнымъ, самостоятельнымъ государствомъ и недолговѣчный титулъ короля Конго носилъ бельгійскій король Леопольдъ II. Какъ извѣстно, этотъ король былъ иного типа, чѣмъ его племянникъ и преемникъ,—теперешній король Бельгіи, Альбертъ. Король Альбертъ, несмотря на свою молодость, истинный мужъ и герой; Леопольдъ же II-й, несмотря на свои почтенные годы, былъ довольно легкомысленъ.

Онъ полагалъ, повидимому, что его африканскому королевству не хватаетъ только національнаго гимна, чтобы и впрямь превратиться въ самдѣлишное самостоятельное государство. И вотъ въ 1904 король Леопольдъ II обратился къ извѣстному бельгійскому композитору, престарѣлому Геварту

съ заказомъ сочинить національный гимнъ для государства Конго. Гевартъ вполнѣ основательно отвѣтилъ королю, что онъ затрудняется сдѣлать это, такъ какъ настоящими національными гимнами можно назвать лишь тѣ, которые создаются въ народѣ въ силу внутренней потребности въ моменты повышенной національной жизни и затѣмъ націей же освящены какъ національные. Король Леопольдъ II этими соображеніями, однако, не смутился и національный гимнъ Конго былъ сочиненъ, напечатанъ и оффиціально признанъ.

Изъ всего этого вышелъ, разумѣется, пуфъ. Гимнъ оказался мертворожденнымъ, никѣмъ не принятымъ. Почему же это произошло?

Потому что гимнъ Конго, самъ по себѣ довольно красивый и не хуже другихъ гимновъ, былъ совершенно никому не нуженъ; нація не удѣлила ему ни капли не то что сочувствія, но даже вниманія; ей просто лѣла не было до него. Да и ни какой «конгской націи», въ сущности, не существовало и не существуетъ. Это была бумажная нація, бумажное государство; бумажнымъ оказался, конечно, и его гимнъ.

Выводъ отсюда ясенъ. Основная разгадка живой силы національнаго гимна не въ томъ, что̀ гимнъ даетъ націи, но въ томъ, что̀ нація даетъ гимну, что̀ приноситъ она ему въ душѣ своей. Разъ между націей и гимномъ въ дни напряженной національной жизни родилась нѣкогда органическая связь, связь эта при нормальномъ ходѣ событій съ каждымъ поколѣніемъ естественно крѣпнетъ, ибо каждое новое поколѣніе подходитъ къ гимну съ унаслѣдованной отъ предковъ традиціей, которую еще углубляетъ всей силой своихъ собственыхъ, новыхъ, связанныхъ съ гимномъ національныхъ переживаній.

И чѣмъ крѣпче духовная и матеріальная связь между отдѣльными гражданами и отечествомъ, чѣмъ глубже жизнь укрѣпляетъ въ нихъ сознательное или безсознательное ощущеніе реальной зависимости ихъ личнаго, общественнаго или племенного блага отъ блага всей націи, какъ цѣлаго,—тѣмъ ярче живое, дѣйствительное, а не формальное только значеніе національнаго гимна.

Особенно наглядно и остро чувствуется эта зависимось единицы отъ цѣлаго въ эпохи великихъ народныхъ потрясеній, когда грозитъ опасность самому существованію націи, какъ самостоятельнаго государственнаго организма. Такую эпоху мы переживаемъ какъ разъ теперь. Вотъ почему такое значеніе пріобрѣли теперь національные гимны, вотъ почему звучатъ они теперь повсюду и находятъ себѣ такой горячій и широкій откликъ.

Съ небывалой раньше непосредственностью чувствуемъ мы теперь въ каждомъ гимнѣ олицетвореніе народа, борющагося за высшее благо націи, за право свободнаго и достойнаго существованія на землѣ.

Теперешняя война тѣмъ и велика, что на знамени ея начертанъ этотъ великій лозунгъ: право націи, даже и малѣйшей, на свободное и достойное существованіе подъ солнцемъ; тѣмъ и велика эта война, что она война противъ принципа голой силы, какъ верховнаго начала человѣческаго общежитія,—война противъ войны.

Мы, конечно, не будемъ настолько наивны и не станемъ ждать, что послѣ этой войны все на свѣтѣ сразу перемѣнится: вмѣсто распрей воцарится «въ человѣцѣхъ благоволеніе», вѣчный миръ и т. п. Но нужно быть слѣпымъ, чтобы не видѣть, что на нашихъ глазахъ зарождается нѣкая новая, великая эпоха, которая несетъ съ собой во всякомъ случаѣ не ростъ милитаризма и культа кулака, а ихъ ослабленіе, уменьшеніе.

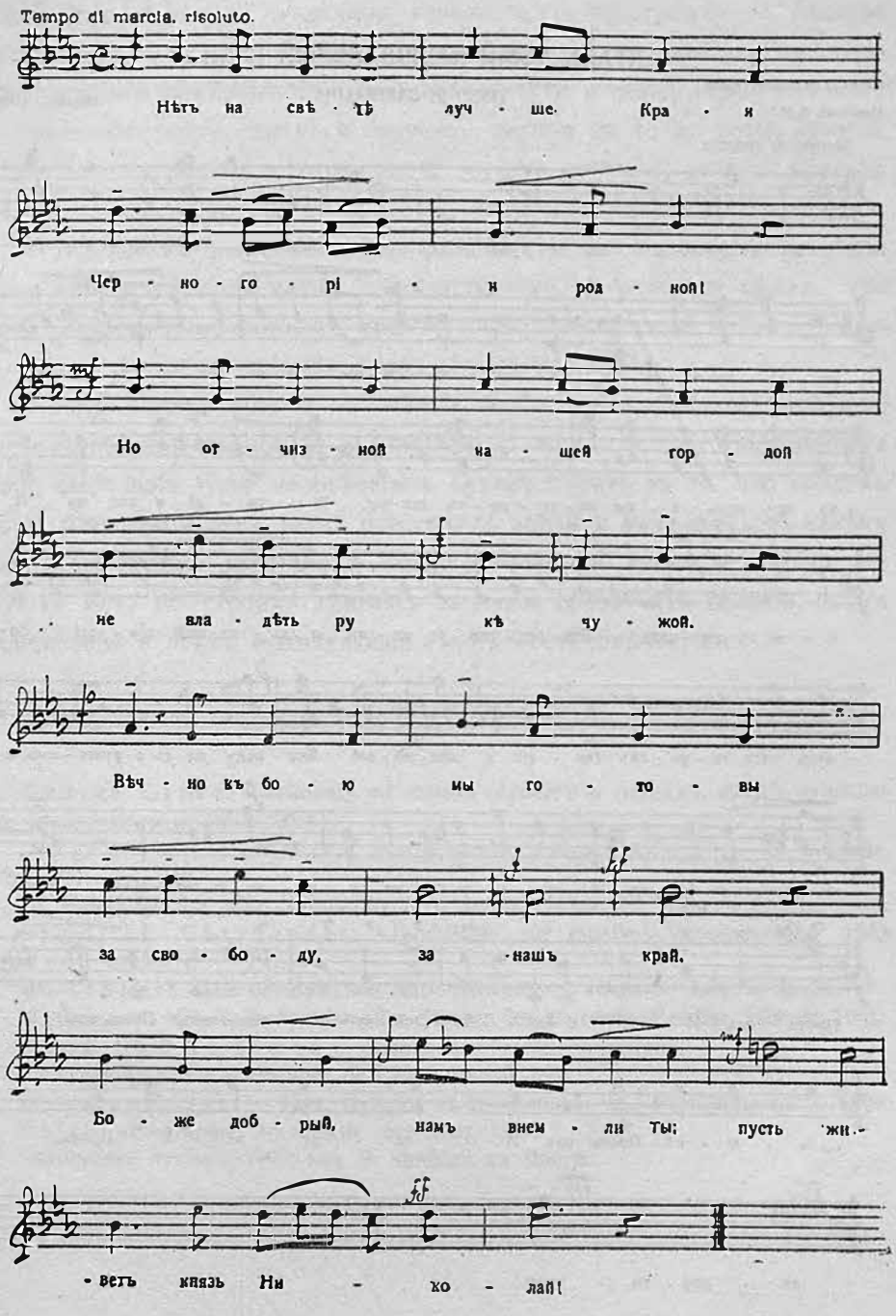
Но право на свободное и достойное существованіе есть высшее благо не только націи, какъ государственнаго цѣлаго, но и всякой отдѣльной народности, входящей въ это цѣлое; а также всякой отдѣльной личности, входящей въ составъ народности. Всѣ эти блага не покрываютъ другъ друга, но тѣсно, органически связаны одно съ другимъ; никакое изъ нихъ въ отдѣльности не осуществимо безъ остальныхъ. И кто искренно и разумно стремится къ осуществленію одного, тѣмъ самымъ помогаетъ и осуществленію другихъ.

На музыкальномъ языкѣ ту же самую истину можно выразить такъ. Гимнъ націи какъ государственнаго цѣлаго, гимнъ каждой изъ составляющихъ націю народностей, и гимнъ каждаго отдѣльнаго человѣка, входя-

ЧЕРНОГОРСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

Соч. Д. ЕНКО.

Переводъ Е. М.



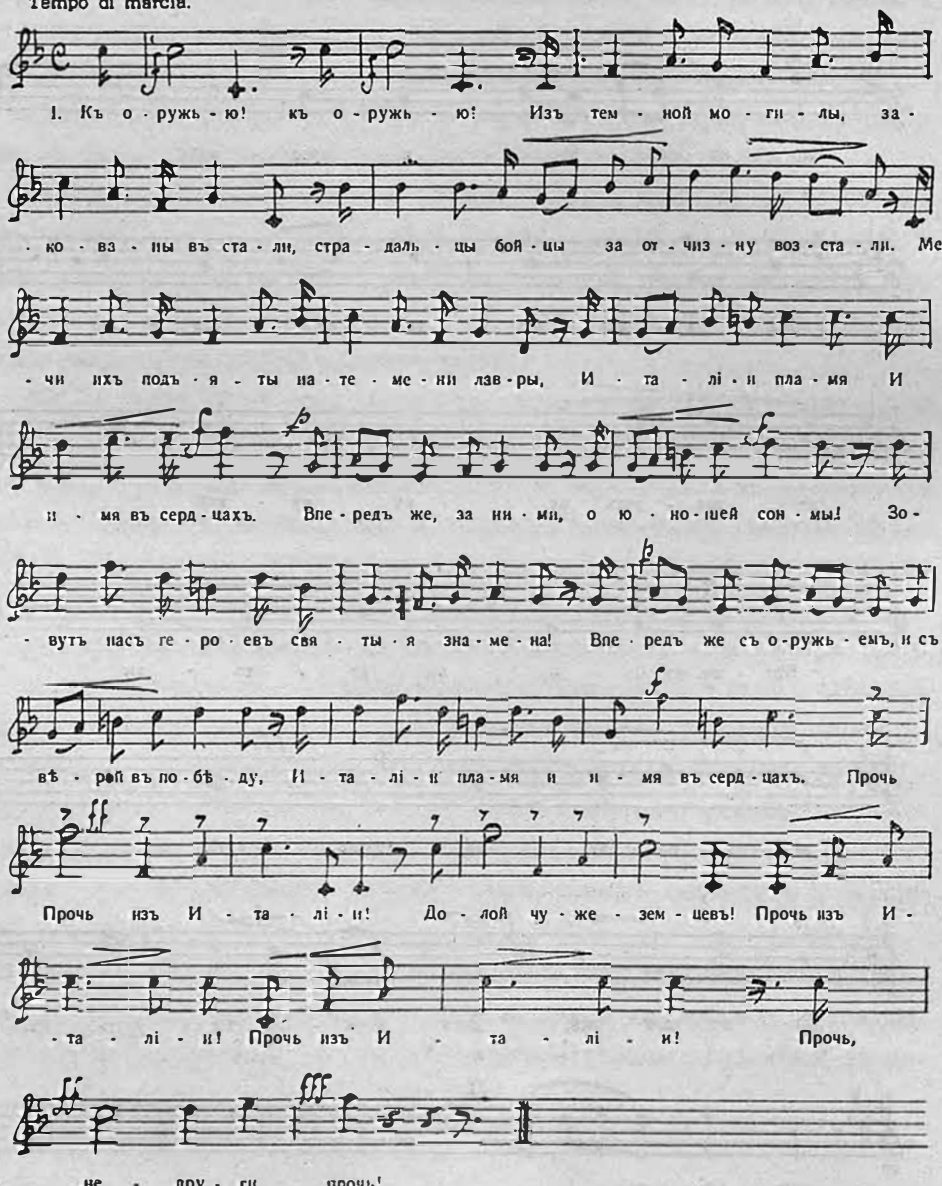
ИТАЛЬЯНСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

Слова Л. МЕРКАНТИНИ.
Переводъ Е. М.

(INRO DI GARIBALDI).

Мелодія А. ОЛИВЬЕРИ.

Tempo di marcia.



щаго въ народность, не звучатъ, да и не могутъ звучать во всемъ въ унисонъ (это было бы безличное, единообразно подстриженное, плоское существованіе, тотъ самый машинный прусскій ранжиръ, противъ котораго мы боремся); но гимнъ личности, гимнъ народности и гимнъ націи, сохраняя свой самостоятельный смыслъ и значеніе, должны въ то же время контрапунктировать другъ съ другомъ, т. е. звучать согласно, сочетая красоту каждаго отдѣльнаго голоса съ красотой общаго гармоническаго ансамбля.

Этотъ идеалъ полифоніи музыкальной есть въ то же время и высшій идеалъ полифоніи соціальной, государственной. Будемъ же вѣрить, что великій общественный подъемъ, сопутствующій теперешней войнѣ, приблизитъ насъ и къ осуществленію этого соціальнаго идеала.

Будемъ вѣрить еще и въ нѣчто болѣе далекое и недостижимое, но благоговѣйно-желанное и прекрасное, о чемъ споконъ вѣка мечтали лучшія, святѣйшія души человѣческія. Будемъ вѣрить въ то, что придетъ нѣкогда блаженный день, когда престанутъ войны и мечи народовъ навѣки вложатся въ ножны, день, когда наряду съ гимнами личности и націи, не заглушая ихъ, но стройно сливаясь съ ними, прозвучитъ великій, всѣхъ объединяющій и всѣхъ примиряющіе *гимнъ всечеловѣчества*!

ЛИТЕРАТУРА.

George Grove. «Dictionary of music» (Article'и о гимнахъ, кромѣ итальянскаго, славянскихъ и японскаго).

I. Brown and A. Moffat, «Caracteristic songs and dances of all nations», London, 1901.

Dr. Emil Bohn. «Die Nationalhymnen der eupropäischen Völker», Breslau 1908.

Friedrich Chrysander. «Jahrbücher für musikal. Wissenschaft», 1863 (статья въ I томѣ).

W. Tappert. «Die preussischen Nationalhymnen», «Musik», Jahr. 3, № 24.

O. Boehm. «Die Volkshymnen aller Staaten des deutschen Reichs». Wismar, 1901.

Mendel und Reissmann. «Musik. Konversationslexikon».

Julien Tiersot. «Rouget de l'Isle», Paris, 1892.

Constant Pierre. «Les Hymnes et chansons de la Révolution» Paris, 1904.

Fétis. «Biographie universelle des musiciens».

«Slovanské hymny», 1901; изд. F. Simáček въ Прагѣ.

А. Ф. Львовъ. «Записки» («Русскій архивъ», 1884).

Н. Финдейзенъ. «Автографы Глинки» (Русск. Муз. Газета, 1895, № 7).

Ю. Энгель. «Гимны державъ, дружественныхъ Россіи» («Русск. Вѣдомости», отъ 28 сент. 1914 г.).

Н. Бернштейнъ. «Гимны союзныхъ державъ». «Нива», литературн. приложенія за ноябрь 1914.

Мироносицкій и Бахтинъ. «Гимны дружествен. Россіи странъ», приложеніе къ «Народн. образованію» за октябрь, 1914.

Н. Устюжаниновъ. «Японская музыка» («Свирѣль Пана», 1914, № 11).

П. Щуровскій. «Сборникъ національныхъ гимновъ всѣхъ государствъ свѣта, составленный по оффиціальнымъ даннымъ», 1890 г.

Приложеніе.

„ГРОМЪ ПОБѢДЫ РАЗДАВАЙСЯ"!

Русскій гимнъ временъ Екатерины II.

Слова ДЕРЖАВИНА. Музыка І. КОЗЛОВСКАГО.

Громъ побѣды, раздавайся!
Веселися, храбрый Россъ!
Звучной славой украшайся,
Магомета ты потрёсъ!
Славься симъ Екатерина,
Славься нѣжная къ намъ мать!

„БОЖЕ ЦАРЯ ХРАНИ".

Русскій гимнъ временъ Александра I.

Слова ЖУКОВСКАГО. Музыка КЭРИ. (На мелодію «God save»).

Боже, Царя храни!
Славному долги дни
Дай на земли.
Гордыхъ смирителю,
Слабыхъ хранителю,
Всѣхъ утѣшителю
Все ниспошли!

РУССКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

Слова ЖУКОВСКАГО. Музыка А. ЛЬВОВА.

Боже, Царя храни!
Сильный, державный,
Царствуй на славу,
На славу намъ,
Царствуй на страхъ врагамъ,
Царь православный.
Боже, Царя храни!

АНГЛІЙСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ „GOD SAVE".

„NATIONAL ANTHEM OF ENGLAND".

Слова и музыка Г. КЭРИ (Karey) 1740 г. Переводъ А. Ф. С.

1. Боже, на долги дни
Ты короля храни,
Намъ сохрани!
Пусть онъ извѣдаетъ
Счастье побѣдное.
Боже, на долги дни
Короля храни!

2. Боже, съ его пути
Ты удали враговъ,
Прочь ихъ смети.
Козни, коварства ихъ
Ты отврати отъ насъ.
Боже, хранитель нашъ,
Всѣхъ насъ спаси!

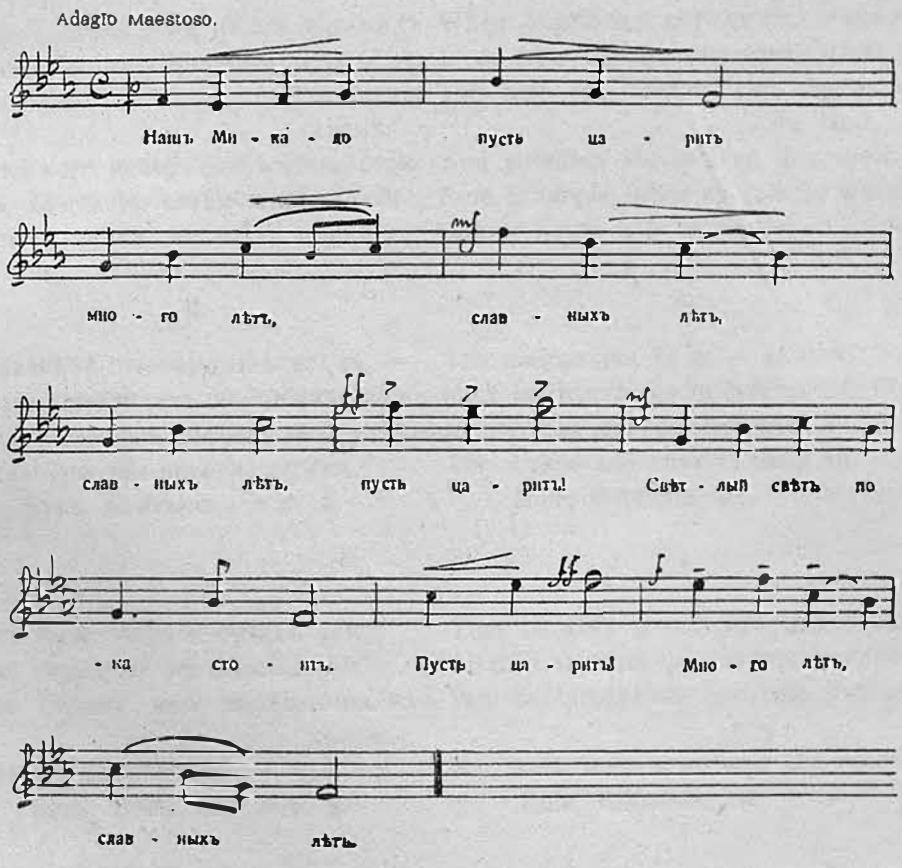
3. Дай королю во вѣкъ
Все, что есть лучшаго
Здѣсь на землѣ.
Пусть охраняетъ онъ
Свято родной законъ.
Молимъ мы: Господи,
Короля храни!

1. God save our noble King.
Long live our gracious King,
God save the King.
Send him victorious,
Happy and glorious,
Long to reign over us,
God save the king!

2. O Lord, our God, arise,
Scatter his ennemies,
And make them fall.
Confound their politics
Frustrate their knavish tricks
On Thee our hopes we fix,
God save us all!

3. The choicest gifts in store,
On him be pleased to pour,
Long may he reign!
May he defend our laws,
And ever give us cause
To sing with heart and voice:
God save the King!

ЯПОНСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.



АНГЛИЙСКІЙ ГИМНЪ „RULE BRITANIA".

Слова J. THOMPSON, переводъ Е. М. Мелодія Th. A. ARNE (1740 г.).

1.

Когда Господь изъ нѣдръ морскихъ
Воззвалъ нашъ островъ къ бытію (*bis*),
Далъ намъ завѣтъ Онъ. То хартія странѣ,
Съ ней хоръ небесъ слилъ пѣснь свою:
Будь, Британія, владычицей морей!
Британъ ввѣкъ не знать цѣпей!

2.

Счастливѣй ты народовъ всѣхъ, —
Тираны сжали ихъ въ тискахъ (*bis*);
Мощь и свобода, свобода твой удѣлъ,
А ихъ судьба—неволя, страхъ.
Будь, Британія... и т. д.

3.

Такъ было, есть и будетъ такъ:
Тебя тиранамъ не смести! (*bis*)
Горе дѣламъ ихъ, надменнымъ ихъ дѣламъ,
Тебѣ-жъ во вѣкъ расти, цвѣсти!
Будь, Британія... и т. д.

1.

When Britain first at Heav'n's command
Arose from out the azure main (*bis*),
This was the charter, the charter of the land,
And guardian angels sung this strain:
Rule, Britannia, Britannia, rule the waves!
Britons never will be slaves!

2.

The nations not so blest as thee,
Must in their turns to tyrants fall (*bis*);
While thou shalt flourish great and free,
The dreard and envy of them all.
Rule, Britannia, etc.

3.

Thee haughty tyrants ne'er schall tame;
All their attempts to bend thee down (*bis*)
Will but arouse thy generous frame;
But work their woe, and thy renown.
Rule, Britannia, etc.

ФРАНЦУЗСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.
МАРСЕЛЬЕЗА. LA MARSEILLAISE.

Слова и музыка РУЖЕ де ЛИЛЯ (1792 г.). Переводъ А. Ф. С.

1.

Идемъ, сыны родного края,
Насталъ побѣды славный часъ!
Подняла свой стягъ тираннія,
Развернувъ его противъ насъ! (bis).
Уже съ полей къ намъ долетаетъ
Ревъ дикихъ и грубыхъ солдатъ.
Они идутъ и вамъ грозятъ,
Всѣхъ, кто близокъ вамъ, убивая.
О, граждане, на бой!
Тѣснѣй смыкайте строй!
Впередъ, впередъ!
Нечистая кровь пусть край родной
зальетъ!

2.

Огонь любви къ родному краю
Поддержкой будетъ намъ въ бою.
О, приди, приди къ намъ, свобода,
И за насъ сражайся въ строю! (bis).
Подъ знамя къ намъ пусть призываетъ
Побѣду твой радостный зовъ,
И пусть чудесный твой покровъ,
Мощь твою враги пусть узнаютъ!
О, граждане, на бой! и т. д.

3.

Мы вступимъ въ свѣтлый міръ вселенной,
Когда отцовъ не будетъ въ немъ.
Но найдемъ мы прахъ ихъ священный,
Память дѣлъ ихъ славныхъ найдемъ! (bis).
Мы не хотимъ безславной жизни,
Отцовъ насъ ласкаетъ удѣлъ,—
Судьбой намъ данъ одинъ предѣлъ:
Месть за нихъ и смерть за отчизну.
О, граждане, на бой! и т. д.

1.

Allons, enfants de la Patrie,
Le jour de gloire est arrivé!
Contre nous de la tyrannie,
L'étendart sanglant est levé (bis).
Entendez vous dans les campagnes
Mugir ces farouches soldats?
Ils viennent jusque dans nos bras
Egorger vos fils, vos campagnes.
Aux armes, citoyens,
Formez vos bataillons!
Marchez, marchez!
Qu'un sang impur abreuve nos sillons!

2.

Amour sacré de la Patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs.
Liberté, liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs (bis).
Sous nos drapeaux que la victoire
Accoure à tes mâles accents,
Que tes ennemis expirants
Voient ton triomphe et notre gloire!
Aux armes, citoyens etc.

3.

Nous entrerons dans la carriére
Quand nos ainés n'y seront plus,
Nous y trouverons leur poussière
Et l'exemple de leur vertus! (bis)
Bien moins jaloux de leur survivre,
Que de partager leur cercueil,
Nous aurous le sublime orgueil
De les venger ou de les suivre.
Aux armes, citoyens, etc.

БЕЛЬГІЙСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ. LA BRABANÇONNE.

Слова Ш. РОЖЬЕ (1860 г.). Переводъ А. Ф. С. Мелодія ванъ КАМПЕНГОУТА (1830 г.).

1. Оковы рабства разбивая,
Священныя внемля слова,
Вновь обрѣла страна родная
Свой стягъ и имя и права.
О народъ, ты въ свободномъ краѣ
Навсегда свой воздвигнулъ тронъ.
На знамени ты начертаешь:
Король, свобода и законъ!

2. Придите къ намъ о братья, снова,
Замкнемъ, какъ бывало, нашъ кругъ,
Забудемъ нашъ раздоръ суровый:
Свободный—всѣмъ свободнымъ другъ.
И вездѣ, насъ объединяя,
Пусть звучитъ мощно безъ препонъ,
Нашъ кликъ, всѣ сердца наполняя:
Король, свобода и законъ!

3. Тебѣ, о Бельгія родная,
Тебѣ наша жизнь и мечты.
Клятву даемъ: отъ края и до края
Вовѣкъ свободной будешь ты.
Будешь ты мощной и прекрасной,
Пусть звучитъ твой призывный звонъ,
Девизъ твой безсмертный и властный:
Король, свобода и законъ!

1. Après des siècles d'ésclavage,
Le Belge sortant du tombeau,
A reconquis par son courage
Son nom, ses droits et son drapeau.
Et ta main, souveraine et fière
Désormais peuple indompté
Grava sur la vieille bannière:
Le Roi, la Loi, la Liberté!

2. Ouvrons nos rangs à d'anciens frères,
De nous trop longtemps désunis.
Belges, Bataves, plus de guerre:
Les peuples libres sont amis.
A jamais resserrons ensemble
Les liens de fraternité,
Et qu'un même cri nous rassemble:
Le Roi, la Loi, la Liberté!

3. O Belgique, ô mère chérie,
A toi notre coeurs, à toi nos bras,
A toi notre sang, ô Patrie,
Nous le jurons tous, tu vivras!
Tu vivras, toujours grande et belle,
Et ton invincible unité
Aura pour devise immortelle:
«Le Roi, la Loi, la Liberté».

СЕРБСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

Слова И. ГЕОРГІЕВИЧА. Переводъ Е. М. Мелодія Д. ЕНКО (1872 г.).

1. Боже правый, Ты, что ранѣ
Охранялъ въ напасти насъ,
Боже, насъ спаси и нынѣ,
Нашъ услышь и нынѣ гласъ!
Дай грядущимъ днямъ надежду,
Сербской силѣ дай оплотъ.
Боже, будь Тобою славенъ
Сербскій краль нашъ, сербскій родъ!

2. На желанный, мощный подвигъ
Братства духъ намъ ниспошли;
Въ немъ — врага закатъ предсмертный,
Въ немъ — заря родной земли.
Пусть вовѣкъ на сербскомъ древѣ
Зрѣетъ братства пышный плодъ.
Боже, будь Тобою славенъ
Сербскій краль нашъ, сербскій родъ!

3. Да щадитъ насъ, вѣрныхъ чести,
Боже, праведный Твой громъ!
Пусть Тобой благословятся
Серба поле, градъ и домъ.
Пусть часъ боя — часъ побѣды
Будетъ намъ изъ рода въ родъ.
Боже, будь Тобою славенъ
Сербскій краль нашъ, сербскій родъ!

1. Боже правди, Ти што спасе
Од пропасти до сад нас,
Чуј и од сад наше гласе.
И од сад намъ буди спас!
Моћном руком води брани
Будућности српски брод.
Боже спаси, Боже храни
Српског кральа, српски род.

2. Сложи српску браћу драгу
На свак дичан, славанъ рад;
Слога биће пораз врагу,
А најјачи српству град!
Нек на српској блиста грани
Братске слоге златанъ плод;
Боже спаси, Боже храни
Српског Кральа, српски род!

3. Нек на српско верно чело
Твог непадне гнева гром;
Благослови србу село,
Поле, ниву, град и дом!
Кад наступе борбе дани,
К побједи му води ход;
Боже спаси, Боже храни
Српског Кральа, српски род!

ЧЕРНОГОРСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

Соч. Д. ЕНКО. Переводъ Е. М.

1. Нѣтъ на свѣтѣ лучше края
Черногоріи родной!
Но отчизной нашей гордой
Не владѣть рукѣ чужой.
Вѣчно къ бою мы готовы
За свободу, за нашъ край.
Боже добрый, намъ внемли Ты:
Пусть живетъ князь Николай!

2. Гдѣ онъ съ нами, тамъ съ нимъ всѣ мы,
Въ бой пойдемъ, кто-бъ ни былъ врагъ,
За него, за честь, за вѣру
И за братьевъ, что въ цѣпяхъ.
Кровь пролить родныя четы
За родной готовы край.
Боже, будь намъ всѣмъ защитой,
Пусть живетъ князь Николай!

1. Убавој нам Црној гори
Споноситим брдама!
Отаћбини што не двори,
Коју нашимъ мишцама.
Ми бранимо и држимо,
Презирућине вольу.
Добри Боже, сви Т'молимо,
Живи кньаза Николу!

2. Куд Он с'нама, свуд ми с Ньиме,
Крв смо льеват' готови:
За Нь', за вјеру, наше име
И за браћ'у окови —
Томе ћето свету дугу,
Отзират'се сваки час.
Боже свећ', нам буд у кругу —
Благосиљај Ньег и нас!

ЯПОНСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

1. Нашъ Микадо пусть царитъ
Много лѣтъ, славныхъ лѣтъ,
Свѣтлый свѣтъ
Пока стоитъ!
Свѣтлый свѣтъ пока стоитъ,
Пусть царитъ,
Много лѣтъ, славныхъ лѣтъ.

2. И пока на днѣ рѣчномъ
И на брегѣ морскомъ
Все пески, —
Пусть царитъ!
И пока стоитъ гранитъ, —
Пусть царитъ
Много лѣтъ, славныхъ лѣтъ!

ИТАЛЬЯНСКІЙ НАЦІОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

Слова Л. МЕРКАНТИНИ, перев. Е. М. Мелодія А. ОЛИВЬЕРИ.

1. Къ оружью!

Изъ темной могилы, закованы въ стали,
Страдальцы-бойцы за отчизну воз-
стали.
Мечи ихъ подъяты, на темени—лавры,
Италіи имя и пламя въ сердцахъ.
Впередъ-же, за ними, о юношей
сонмы!
Зовутъ насъ героевъ святыя зна-
мена.
Впередъ-же, съ оружьемъ и съ
вѣрой въ побѣду,
Италіи имя и пламя въ сердцахъ!
Прочь, прочь изъ Италіи!
Долой чужеземцевъ!
Прочь, недруги, прочь!

2. Къ оружью!

Край солнца, поэзіи, пляски и пѣнья,—
Часъ пробилъ, и бурей объятъ ты
сраженій.
Долой всѣ оковы! Мы къ бою готовы,
И, какъ при Леньяно, прогонимъ
врага!
Нѣмецкой указкѣ Италіей не править,
Мы Рима ярмомъ не дадимъ обез-
славить.
Насталъ часъ изгнанья пришельцевъ-
тирановъ,
Отчизна устала терпѣть и страдать.

Прочь, прочь etc.

1. All'armi!

Si scopron le tombe, si levano i morti,
I martiri nostri son tutti risorti;

Le spade nelp ugno, gli allori allechiome,
La fiamma ed il nome d'Italia nel cor.
Veniamo, veniamo! Su, o giovani
schiere,
Su al vento per tutto le nostre
bandiere;
Su tutti col ferro, su tutti col fuoco,

Su tutti col fuoco d'Italia nel cor.
Va fuora d'Italia,
Va fuora ch'é l'ora,
Va fuor' o stranier!

2. All'armi!

La terra dei fiori, dei suoni et dei carmi,
Ritorni, qual'era, la terra dell'armi.
Di cento catene ci avvinser la mano,
Ma ancor di Legnano—sa i ferri
brandir.
Bastone tedesco l'Italia non doma,
Non crescon al giogo le stirpi di
Roma!
Più Italia non vuole straniere e ti-
ranni,
Già troppi son gli anni—che dura
il servir.
Va fuora d'Italia etc.

БѢЛИНСКІЙ ВЪ ЕГО ПИСЬМАХЪ.

Н. ДОЛГОВА.



АЗАДЪ лѣтъ десять Д. Коропчевскій, посвящая на страницахъ «Ежегодника Императорскихъ театровъ» очеркъ рецензентской дѣятельности Бѣлинскаго съ грустью говорилъ о томъ, какъ мало изученъ съ этой стороны знаменитый критикъ. Сѣтованія стараго театрала не остались безъ отвѣта, но какъ прискорбно говорить о томъ, какой именно отвѣтъ данъ на нихъ. Рецензіи Бѣлинскаго такъ и не вышли отдѣльнымъ изданіемъ, трудовъ о нихъ также не появлялось, но зато мы имѣемъ оригинальную теорію г. Иванова-Разумника, который предупредительно обосновываетъ такое забвеніе едва ли не лучшихъ страницъ русской театральной критики. Эти статьи, поясняетъ онъ, «представляютъ изъ себя только частную иллюстрацію къ литературнымъ воззрѣніямъ Бѣлинскаго» и потому могутъ быть и не включаемы въ собраніе его сочиненій [1]).

«Рецензіи Бѣлинскаго только частная иллюстрація къ его литературнымъ воззрѣніямъ»—вотъ поистинѣ неожиданное открытіе! Мы всѣ помнимъ восторженныя строки «Литературныхъ Мечтаній» съ ихъ пламеннымъ заключеніемъ: «О, ступайте, ступайте въ театръ, живите и умрите въ немъ, если можете!» Этотъ призывъ самъ по себѣ говоритъ о вѣрѣ въ глубокосамостоятельное значеніе сценическаго искусства. И вдругъ... «частная иллюстрація». Но яркость убѣжденій Бѣлинскаго такъ велика, что ихъ не удается вытравить даже при мужествѣ Иванова-Разумника. Въ статьѣ «Гамлетъ драма Шекспира, Мочаловъ въ роли Гамлета» онъ выкинулъ всю вторую половину, что, конечно, очень предусмотрительно, такъ какъ тамъ есть слишкомъ прямолинейная фраза: «драматическая поэзія не

[1]) Собраніе сочиненій В. Г. Бѣлинскаго подъ редакціей Иванова-Разумника. Т. I-й, стр. 355.

полна безъ сценическаго искусства». Но, увы, въ самомъ началѣ первой части, сейчасъ же послѣ редакторскаго объясненія, мы читаемъ о Мочаловѣ-Гамлетѣ: «онъ бросилъ въ нашихъ глазахъ свѣтъ на это созданіе Шекспира». Но какъ бросилъ, какимъ образомъ сценическое опредѣлило литературное, на это нѣтъ отвѣта.

На измышленіяхъ г. Иванова-Разумника не стоило бы останавливаться такъ подробно. Но, во-первыхъ, они помѣщены на страницахъ общедоступнаго и потому довольно распространеннаго изданія. А, съ другой стороны, повторяемъ снова, во всемъ этомъ есть какое-то соотвѣтствіе съ забвеніемъ памяти Бѣлинскаго, какъ театральнаго критика.

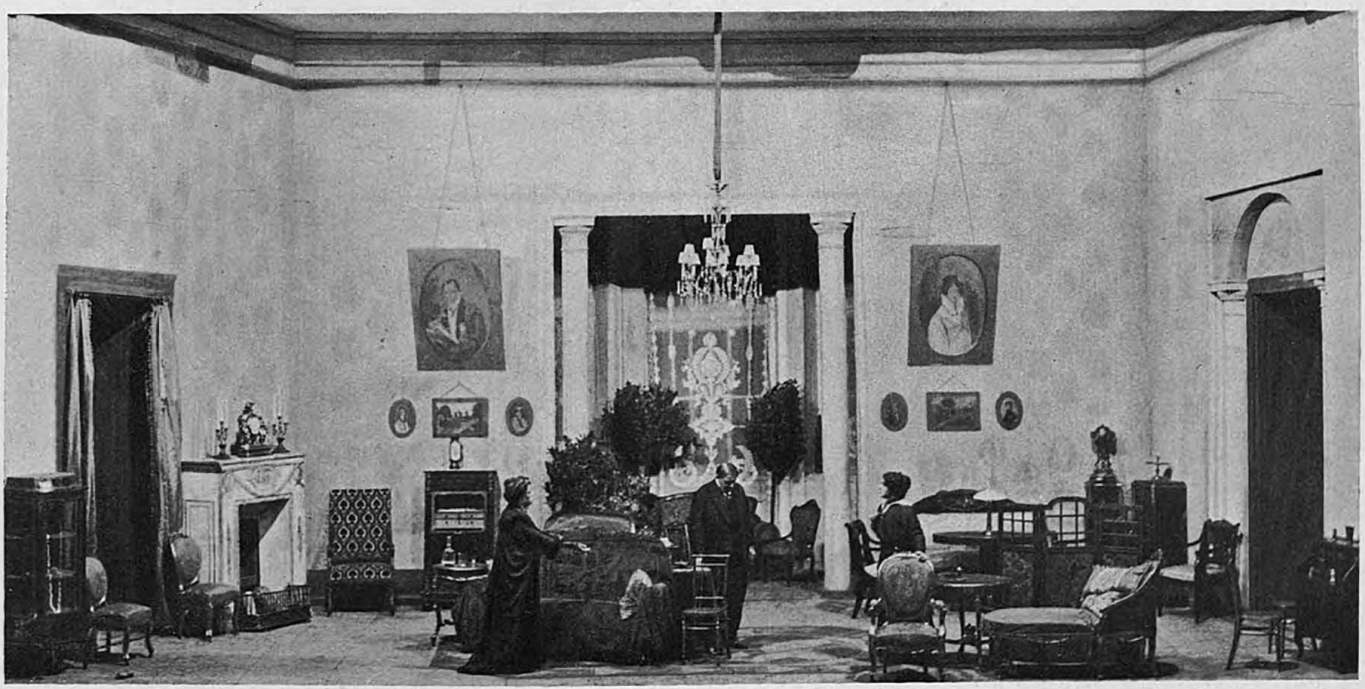
Но, къ счастью, Бѣлинскій продолжаетъ до сихъ поръ говорить самъ за себя. Извлекаются его новыя статьи, публикуются біографическія данныя и личность великаго критика вновь оживаетъ въ ея полнотѣ.

Особенно пріятно отмѣтить появленіе трехтомнаго собранія писемъ Бѣлинскаго подъ редакціей Е. А. Ляцкаго [1]). Вся переписка, въ которую вошло много впервые опубликовываемыхъ матеріаловъ, подобрана по годамъ и это позволяетъ прослѣдить шагъ за шагомъ духовное развитіе критика.

Страсть къ театру ярко проявилась въ Бѣлинскомъ еще въ юношескіе годы. Пріѣхавъ въ 1829 году въ Москву, восемнадцатилѣтній студентъ спѣшитъ прежде всего побывать въ театрѣ и затѣмъ сообщаетъ роднымъ о своихъ впечатлѣніяхъ: «Я былъ четыре раза въ театрѣ; онъ сооруженъ въ 1824 г. и есть прекраснѣйшее и огромнѣйшее зданіе, одно изъ единственнѣйшихъ произведеній зодчества и одинъ изъ первѣйшихъ театровъ Европы. Видѣлъ въ роляхъ Отелло и Карла Моора знаменитаго Мочалова, перваго лучшаго трагическаго московскаго актера, единственнаго соперника Каратыгина. Геній мой слишкомъ слабъ, слишкомъ ничтоженъ, недостаточенъ, чтобы достойно описать игру сего неподражаемаго актера, сего необыкновеннаго генія, сего великаго артиста драматическаго искусства» [2]).

[1]) Бѣлинскій. Письма. Редакція и примѣчанія Е. А. Ляцкаго, Спб., 1914.

[2]) Письмо къ родителямъ 9 октября 1829 г. Т. I-й, стр. 4.



Г-ЖА САВИНА (ИРИНА АРКАДЬЕВНА), Г. ХОДОТОВЪ (АЛЕКСАНДРЪ) И Г-ЖА ТИМЕ (ВѢРА).
«СЛѢПАЯ ЛЮБОВЬ» Н. ГРУШКО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА. Д. 4.

Наряду съ Мочаловымъ, сразу-же овладѣлъ симпатіями Бѣлинскаго и Щепкинъ. «Лучшій комическій актеръ здѣсь Щепкинъ», пишетъ онъ роднымъ, довольно забавно характеризуя затѣмъ артиста: «Это не человѣкъ, а дьяволъ, вотъ лучшая и справедливѣйшая похвала его». Увлекалъ юношу и невиданный въ провинціи блескъ постановокъ: «Красота декорацій, сходство ихъ съ натурою неописанны; мнѣ кажется, что въ семъ случаѣ искусство превзошло природу». Но все же вкусъ Бѣлинскаго въ ту пору былъ настолько развитъ, что онъ подмѣтилъ отсутствіе въ исполненіи стройности,—то, что многіе актеры «подгаживаютъ» и вообще, представленіе трагедіи «восхищаетъ въ частяхъ, а не въ цѣломъ».

Это увлеченіе театромъ не особенно нравилось родителямъ и мать протестовала противъ него въ письмахъ къ сыну. Но это дало лишь новый поводъ Бѣлинскому горячо заявить о непреклонномъ желаніи «быть знатокомъ въ дѣлахъ сцены: «Театръ мнѣ необходимо должно посѣщать для образованія своего вкуса и для того, чтобы, видя игру великихъ артистовъ, имѣть толкъ въ этомъ божественномъ искусствѣ», писалъ онъ въ отвѣтъ [1]).

Періодъ начала тридцатыхъ годовъ, той поры, когда Бѣлинскій бросилъ университетъ и всецѣло отдался литературѣ, представленъ лишь нѣсколькими письмами. Но едва переписка съ К. Аксаковымъ, Полевымъ и Краевскимъ становится болѣе оживленной, сейчасъ-же начинаютъ мелькать и строки о театрѣ. Впервые появляющееся въ печати письмо къ Краевскому—отвѣтъ на его приглашеніе работать въ «Отечественныхъ Запискахъ»—содержитъ восторженный отзывъ о Мочаловѣ. «Вскорѣ пришлю вамъ статью о Гамлетѣ на московской сценѣ: ее вы можете помѣстить всю, отъ слова до слова. Предметъ ея очень любопытенъ: мы видѣли чудо-Мочалова въ роли Гамлета, которую онъ выполнилъ превосходно. Публика была въ восторгѣ: два раза театръ былъ полонъ и послѣ каждаго представленія Мочаловъ былъ вызываемъ два раза» [2]). Какъ извѣстно, эта

[1]) Отрывокъ изъ письма къ матери. Январь 1820 г. Т. I-й, стр. 4.
[2]) Письмо къ А. А. Краевскому отъ 4 февр. 1837 г. Т. I-й, стр. 69.

статья появилась не у Краевскаго, а въ «Московскомъ Наблюдателѣ» и притомъ значительно позднѣе. Но тѣмъ болѣе заслуживаютъ вниманія выраженія Бѣлинскаго, ярко указывающія на то, что мысль высказаться о великомъ произведеніи Шекспира неразрывно связывалась въ его представленіи съ мыслью о замѣчательной игрѣ московскаго артиста.

Мы вернемся къ характеристикамъ артистическихъ силъ, но нельзя не остановиться на личныхъ отношеніяхъ Бѣлинскаго къ М. С. Щепкину, которыя только теперь, съ выходомъ полнаго собранія писемъ критика, рисуются въ ихъ полнотѣ. Трудно найти примѣръ болѣе трогательной и неизмѣнной дружбы. Одна изъ первыхъ встрѣчъ ихъ состоялась въ Воронежѣ и восхищенный Бѣлинскій писалъ къ К. Аксакову: «Въ Воронежѣ я встрѣтился съ М. С. Щепкинымъ. Чудный человѣкъ! Съ четверть часа поговорилъ я съ нимъ о томъ и о семъ и еще болѣе полюбилъ его. Какъ понимаетъ онъ искусство, какъ горяча душа его—истинный художникъ и художникъ нашего времени» [1]). Знакомство не замедлило стать болѣе тѣснымъ и черезъ два года Бѣлинскій писалъ уже Краевскому, что ѣдетъ на дачу Щепкина, чтобы засѣсть за работу и кончить цѣлый рядъ срочныхъ статей. «Щепкину и всему запорожскому семейству правь челобитье великое и не жалѣй лба». «М. С. Щепкину тысяча привѣтствій, люблю его до страсти, и, если-бъ вдругъ увидѣлъ въ Питерѣ—кажется, сомлѣлъ бы отъ радости» [2]), находимъ мы въ дальнѣйшихъ письмахъ, а когда Бѣлинскому довелось увидѣть портретъ друга—онъ писалъ Герцену: «Какъ хорошъ портретъ Щепкина. Слеза, братецъ мой, чуть не прошибла меня, когда я увидѣлъ эти старыя, но прекрасныя съ ихъ старостью черты» [3]). Все это писалось до поѣздки со Щепкинымъ въ Новороссію и Крымъ, которая могла лишь упрочить ихъ отношенія, такъ какъ Михаилъ Семеновичъ съ безконечной заботливостью ухаживалъ за своимъ боль-

---

[1]) Т. I-й. стр. 72. Письмо къ К. С. Аксакову.
[2]) Т. 2-й, стр. 336. Письмо къ В. П. Боткину.
[3]) Т. 3-й, стр. 95. Письмо къ А. И. Герцену.

нымъ другомъ. «Онъ смотритъ за мной, словно дядька за недорослемъ», писалъ Бѣлинскій женѣ.

Эти отношенія тѣмъ болѣе любопытны, что во взглядахъ на театръ знаменитаго критика и знаменитаго артиста было много общаго. Они не только сходились въ оцѣнкѣ Мочалова, котораго оба превозносили за исключительную силу темперамента, находя въ то же время, что игра его лишена законченности и поражаетъ лишь въ сильныхъ мѣстахъ. Нѣтъ, оба они одинаково смотрѣли и на основные вопросы искусства. Такъ Бѣлинскій не разъ предостерегалъ отъ излишнихъ увлеченій реализмомъ, говоря, что ему «случалось видѣть на сценѣ актеровъ, игра которыхъ была тѣмъ отвратительнѣе, чѣмъ естественнѣе» [1]). Но того же взгляда держался и Щепкинъ, совѣтуя молодому Шумскому не пренебрегать отдѣлкою сценическихъ положеній, но помнить, чтобы это было вспомогательнымъ средствомъ, а не главнымъ предметомъ» [2]). И это не единственныя совпаденія, позволяющія думать, что споры объ искусствѣ были одинаково полезны какъ той, такъ и другой сторонѣ. Объ этомъ, впрочемъ, категорически говорилъ и самъ Бѣлинскій. Такъ, задумавъ во время совмѣстнаго со Щепкинымъ путешествія по Россіи статью о провинціальномъ театрѣ, онъ сообщалъ по этому поводу Герцену: «Тутъ будетъ сказано многое изъ того, что уже было говорено и другими, и мною, но предметъ будетъ разсмотрѣнъ à fond. Михаилъ Семеновичъ игралъ въ Калугѣ, Харьковѣ, теперь играетъ въ Одессѣ, а можетъ быть будетъ играть въ Николаевѣ, Севастополѣ, Симферополѣ и чортъ знаетъ гдѣ еще. Я видѣлъ много, ходя и на репетиціи, и на представленія, толкаясь между актерами. Сверхъ того Михаилъ Семеновичъ преусердно снабжаетъ меня комментаріями и фактами, что все будетъ ново и сильно» [3]).

Привязанность къ Щепкину, первое юношеское увлеченіе Мочало-

---

[1]) Т. 9-й, стр. 256. Полное собраніе сочиненій В. Г. Бѣлинскаго подъ редакціей и съ примѣчаніями С. А. Венгерова.

[2]) М. С. Щепкинъ. «Записки его, письма, разсказы», Спб., 1914 г., стр. 177.

[3]) Письмо къ А. И. Герцену отъ 4 іюля 1846 г. Т. 3-й, стр. 137.

вымъ—все это, впрочемъ, — могло быть невыгодно въ томъ смыслѣ, что обусловливало слишкомъ суровое отношеніе Бѣлинскаго къ петербургской труппѣ. Въ самомъ дѣлѣ, могъ ли онъ выдѣлить театръ, когда для цѣлой полосы его жизни едва ли не самымъ характернымъ являлось непріятіе сѣверной столицы. «Въ Москвѣ нечего дѣлать, кромѣ какъ умирать съ голоду или итти по міру. Но я все еще надѣюсь поправиться мимо Петербурга, который такъ-же люблю, какъ Камчатку», писалъ онъ при первомъ зарожденіи плана уѣхать изъ Москвы [1]). И эти взгляды не измѣнились ко времени переѣзда. «Собственно Питеру принадлежитъ все половинчатое, полуцвѣтное, сѣренькое, какъ его небо, истершееся и гладкое, его прекрасные тротуары. Въ Питерѣ только поймешь, что религія есть основа всего и что безъ нея человѣкъ — ничто, ибо Питеръ имѣетъ необыкновенное свойство оскорбить въ человѣкѣ все святое и заставить въ немъ выйти наружу все сокровенное. Только въ Питерѣ человѣкъ можетъ узнать себя—человѣкъ онъ, получеловѣкъ или скотина: если будетъ страдать въ немъ человѣкъ; если Питеръ полюбится ему — будетъ или богатъ или дѣйствительнымъ стацкимъ совѣтникомъ», говорилъ онъ о своихъ первыхъ впечатлѣніяхъ [2]). И наряду съ этимъ страстная, еще болѣе вспыхивающая въ разлукѣ любовь въ Москвѣ. О томъ, кто нравился, Бѣлинскій отзывался: Это «московская душа», а затѣмъ и вообще устанавливалъ для симпатичныхъ ему людей терминъ «москвичи», не смущаясь тѣмъ, что подъ него приходилось подводить и тѣхъ, которые,«въ глаза не видали Бѣлокаменной».

Подъ этими настроеніями написаны были и первые отзывы Бѣлинскаго объ Александринскомъ театрѣ. И хотя эстетическое чувство подсказывало ему, что и въ Петербургѣ можно уловить свою глубоко-оригинальную красоту, все же критику трудно было возвыситься до полнаго безпристрастія. Болѣе сдержанный въ отзывахъ, предназначенныхъ для печати, онъ писалъ въ своей первой рецензіи: «Да, господа, жить безвыѣздно въ Москвѣ и потомъ пріѣхать въ Петербургъ — это значитъ изъ

[1]) Письмо къ Д. П. Иванову отъ 21 іюля 1834 г. Т. I-й стр. 75.
[2]) Письмо къ В. П. Боткину отъ 22 ноября 1839 г. Т, II-й стр. 7.



Г-ЖА КОВАЛЕНСКАЯ ВЪ РОЛИ КЛАВДІИ.
«СЛѢПАЯ ЛЮБОВЬ» Н. ГРУШКО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

одного міра перелетѣть въ другой, совершенно на первый непохожій. Я теперь особенно понялъ, какъ смѣшны и нелѣпы споры о превосходствѣ одного геніяльнаго произведенія искусства передъ другимъ, тоже геніальнымъ, вслѣдствіе которыхъ если «Гамлетъ» превосходенъ, то «Макбетъ» никуда не годится, и наоборотъ. Нѣтъ, Москва имѣетъ свое значеніе, котораго не имѣетъ Петербургъ, но и она также не можетъ замѣнить Петербурга, какъ и Петербургъ ея: каждый изъ этихъ городовъ хорошъ по своему, каждая изъ столицъ лучше одна другой, каждая одна другой хуже» [1]). Но далѣе слѣдуетъ именно сравненіе и притомъ клонящееся не въ пользу Петербурга. Какъ оказывается, «въ Москвѣ сущность дѣла, его идея и жизнь, въ Петербургѣ — изящная форма, поэтическая внѣшность». И все это еще ярче подчеркивается въ письмахъ.

Свою первую рецензію, въ которой нѣтъ прямыхъ нападокъ на труппу и хотя и съ оговорками, похвалены Каратыгинъ и Асенкова, Бѣлинскій называетъ преглупою. «Характеръ театра, какъ и самого Питера, плоскость», откровенно пишетъ онъ въ письмѣ къ Боткину. «Асенкова возмутительно отвратительна: Орлова геній передъ нею» [2]), находимъ мы дальше тѣмъ болѣе небезпристрастный отзывъ, что съ Асенковой сравнивалась не Рѣпина, а Орлова, артистка далеко не всѣхъ восхищавшая и въ Москвѣ. Не грусть ли о миломъ сердцу, не чиновничьемъ, а демократически простомъ Петровскомъ театрѣ навѣяла эти настроенія? «Въ театрѣ я былъ два раза и въ третій страхъ не хочется итти», «видѣлъ Тальонову — хорошо превосходно, но что-то нѣтъ охоты еще видѣть» — подобныя замѣчанія чуткаго, но порывистаго критика нельзя принимать безъ ихъ непосредственнаго заключенія: «Публика—господа офицеры и чиновники—звѣринецъ изъ орангутанговъ и мартышекъ — позоръ и оскорбленіе человѣчества и общества».

Наши догадки тѣмъ болѣе могутъ быть основательны, что Бѣлинскій, подобно другимъ театраламъ, очень часто поддавался общему настроенію.

[1]) Собраніе сочиненій т. IV стр. 390.
[2]) Письмо къ В. П. Боткину т. II стр. 7.

Огорченный не встрѣтившимъ отвѣта чувствомъ къ сестрѣ Бакунина, онъ пошелъ однажды въ театръ Петровскаго парка и затѣмъ писалъ брату любимой дѣвушки: «Давали «Артиста», Степановъ божественно передразнивалъ Каратыгина, публика хохотала, и я хохоталъ, не сколько за себя, сколько за другихъ. Мой смѣхъ былъ грустенъ, и смѣшной водевиль повергъ меня въ грусть, но я радъ чужой радости, веселъ чужому веселію»[1]).

Какъ человѣкъ безконечно-правдивый, неустанно стремящійся быть безпристрастнымъ, Бѣлинскій готовъ былъ оговаривать исключительность своихъ взглядовъ. Его выводило, напримѣръ, изъ себя увлеченіе Герцена Каратыгинымъ въ роли Гамлета. Но мнѣніе Герцена о петербургскомъ трагикѣ, какъ хорошемъ исполнителѣ шекспировскаго репертуара, не было повидимому, одинокимъ, и Бѣлинскій, сдаваясь на возраженія, писалъ позднѣе Кетчеру: «Я убѣдился теперь, что Каратыгинъ дивный актеръ, а видѣть его все таки не могу».

Если прослѣдить, впрочемъ, всѣ колебанія взглядовъ Бѣлинскаго, его отношеніе къ Каратыгину далеко не сводится къ отрицанію таланта въ этомъ артистѣ. Мало того! Позднѣе критикъ призналъ положительнымъ началомъ и тотъ отзвукъ классическихъ традицій, который оказывался въ игрѣ петербургскаго трагика[2]). Но, къ сожалѣнію, въ своихъ первыхъ рецензіяхъ онъ слишкомъ рѣзко выразился о непривычномъ для него стилѣ исполненія; «...когда человѣкъ, не чувствуя въ душѣ движенія страсти, говоритъ такія слова и такимъ голосомъ, источникомъ которыхъ можетъ быть только одна страсть, то по необходимости, будетъ дѣлать фарсы, какъ бы ни былъ далекъ онъ всякаго желанія дѣлать ихъ, и какъ бы ни старался быть простымъ и естественнымъ»[3]). Этотъ отзывъ отрѣзываетъ всѣ пути къ отступленію. Но все же отступленіе отъ старыхъ взглядовъ было. Это тѣмъ болѣе можно *утверждать*, *что критику* и

---

[1]) Письма т. II, стр. 203.

[2]) Особенно любопытна въ этомъ отношеніи вновь найденная проф. Венгеровымъ статья «Александринскій театръ» т. IX, стр. 248.

[3]) Соч. Бѣлинскаго т. III, стр. 301.

вообще не были чужды переходы отъ одной крайности къ другимъ, совершенно противоположнымъ, утвержденіямъ.

Въ этомъ смыслѣ особенно характерно его отношеніе къ Шиллеру, которое повліяло и на театральные отзывы.

Въ первые годы литературной дѣятельности авторъ «Разбойниковъ» отрицался самымъ рѣшительнымъ образомъ. «Можетъ быть, я и ошибаюсь, но—право—слесарша Пошлепкина, какъ художественное созданіе, для меня выше Теклы, этого десятаго, послѣдняго, улучшеннаго, просмотрѣннаго и исправленнаго изданія одной и той-же женщины Шиллера. А Орлеанка—что же мнѣ дѣлать съ самимъ собой! Орлеанка, за исключеніемъ нѣсколькихъ чисто-лирическихъ мѣстъ, имѣющихъ свое особенное, свое собственное, значеніе, для меня — пузырь бараній — не больше»! писалъ Бѣлинскій [1]). И тотъ же взглядъ проводился и въ рецензіяхъ, причемъ рецензентъ не шелъ на уступки даже ради Рѣпиной. «Роль Луизы не можетъ одушевить артистки съ истиннымъ и глубокимъ дарованіемъ, какою мы почитаемъ г-жу Рѣпину», писалъ критикъ послѣ трагедіи «Коварство и Любовь», заканчивая и рецензію характернымъ для его споровъ переходомъ къ Шекспиру: «Мы желали бы видѣть г-жу Рѣпину въ роли Юліи Шекспира: въ этой роли есть чѣмъ одушевиться и есть гдѣ показать свое дарованіе» [2]). Какъ непохоже все это на пламенныя строки писемъ, написанныхъ всего черезъ три года! «Да, теперь уже не Гегель, не философскіе колпаки—мои герои, каялся онъ тому-же Бакунину; самъ Гете великъ, какъ художникъ, но отвратителенъ, какъ личность; теперь снова возникли передо мною во всемъ блескѣ лучезарнано величія колоссальные образы Фихте и Шиллера, этихъ пророковъ человѣчности (гуманности), этихъ провозвѣстниковъ царства Божія на землѣ, этихъ жрецовъ вѣчной любви и вѣчной правды, не въ одномъ книжномъ сознаніи и браминской созерцательсти, а въ живомъ и разумномъ That [3])». Наряду съ этимъ можно отмѣтить и посте-

---

[1]) Письмо къ М. А. Бакунину Т. 1-й стр 265.
[2]) Собраніе сочиненій Т. 3-й стр. 332.
[3]) Письмо къ Бакунину Т. 2-й стр. 232.

пенное проникновеніе въ тайну сценическаго стиля Шиллера. Недавно поклонникъ мочаловскаго оргіазма, готовый все простить своему любимцу за отдѣльныя минуты экстаза, Бѣлинскій склонялся потомъ болѣе цѣнить отвлеченность общаго стиля романтической игры. Видя въ той же трагедіи Мочалова, онъ все время вспоминалъ Фердинанда—Каратыгина. И хотя мы тутъ находимъ оговорку объ отсутствіи у Каратыгина «трепетнаго одушевленія», все же критикъ сознается, что чувствовалъ себя подъ вліяніемъ какого-то обаянія [1]).

Какъ видимъ, примиреніе съ Шиллеромъ на сценѣ предшествовало примиренію съ нимъ въ общей теоріи, что снова рождаетъ догадку о вліяніи сценическаго на общелитературное.

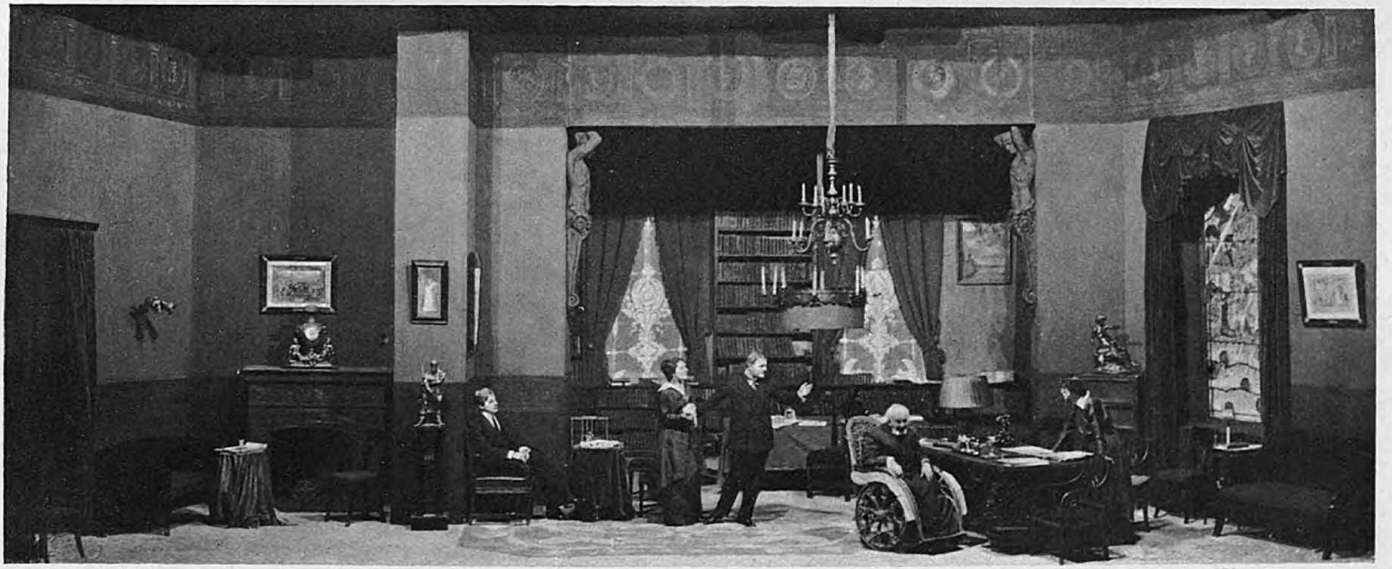
Опять и опять намъ приходится вспоминать старыя сѣтованія на неизученность Бѣлинскаго, какъ критика театра. Только послѣ теорій его новаго редактора приходится говорить не объ одной невыясненности, но и объ искаженіи всѣмъ дорогого образа театрала-энтузіаста.

ДРАМЫ ЛЕРМОНТОВА И СВЕРХЧЕЛОВѢКЪ.

Р. И. СЕМЕНТКОВСКАГО.

ВСЛѢДСТВІЕ разразившихся міровыхъ событій столѣтній юбилей Лермонтова отпразднованъ очень скромно. Говорятъ, что празднованіе отложено до болѣе благого времени. Дай-то Богъ! Но кажется, что переживаемыя Россіею событія могли бы считаться особенно благопріятнымъ моментомъ для чествованія памяти поэта, такъ краснорѣчиво возбуждающаго въ насъ патріотическое чувство. Среди писателей, болѣе всего способствовавшихъ воспитанію и укрѣпленію въ насъ этого чувства, Лермонтовъ занимаетъ, несомнѣнно одно изъ первыхъ мѣстъ.

[1]) Сочиненія Бѣлинскаго Т. 4-й стр. 118.



«СЛѢПАЯ ЛЮБОВЬ» Н. ГРУШКО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА. Д. 3.
Г. СТУДЕНЦОВЪ (ГАЛЕЕВЪ), Г-ЖА ТИМЕ (ВѢРА), Г. ХОДОТОВЪ (АЛЕКСАНДРЪ), Г. ПЕТРОВСКІЙ (АРКАДІЙ ВАСИЛЬЕВИЧЪ) И Г-ЖА КОВАЛЕНСКАЯ (КЛАВДІЯ).

Вспомнимъ:

...вамъ обидна
Величья нашего заря;
Вамъ солнца божьяго не видно
За солнцемъ русскаго царя.

Или:

И пришелъ съ грозой военной
Трехнедѣльный удалецъ,
И рукою дерзновенной
Хвать за вражескій вѣнецъ.
Но улыбкой роковою
Русскій витязь отвѣчалъ—
Посмотрѣлъ, тряхнулъ главою:
Ахнулъ дерзкій и упалъ...

А знаменитый «Споръ», «Бородино», «Казачья колыбельная пѣсня» и перлы патріотическаго воодушевленія, разбросанные въ другихъ его произведеніяхъ: его восторженный гимнъ Москвѣ и Кремлю въ «Сашкѣ»; его пророчество въ «Измаилъ-бею»:

Смирись, черкесъ! И Западъ, и Востокъ,
Быть можетъ, скоро твой раздѣлятъ рокъ.
Настанетъ часъ—и скажешь самъ надменно:
«Пускай я рабъ, но рабъ царя вселенной!»
Настанетъ часъ—и новый грозный Римъ
Украситъ Сѣверъ Августомъ другимъ;

его описаніе битвы боярина Орши съ врагами Россіи; его характеристика купца Калашникова, такъ полно воплощающаго мощь и красоту души русскаго человѣка. Стóитъ только все это вспомнить, и мы невольно удивимся, что русское общество именно въ настоящій моментъ такъ мало удѣляетъ вниманія писателю, сдѣлавшему такъ много для прославленія подвиговъ Россіи. Развѣ наша академія наукъ закрыта, развѣ литературныя общества бездѣйствуютъ, развѣ концертныя залы и театры пустуютъ?

Нѣтъ, все это живетъ полною жизнью, но почему-то имя Лермонтова рѣдко встрѣчается, словно никто не комментировалъ въ звукахъ его дивныхъ стиховъ, не сочинялъ оперъ на лермонтовскіе сюжеты, словно поэзія Лермонтова, вѣчно юная, вѣчно роскошная, вѣчно сверкающая всѣми переливами истиннаго вдохновенія, уже устарѣла, словно Лермонтовъ не можетъ соперничать съ новѣйшими поэтами, и онъ самъ не одинъ изъ тѣхъ богатырей, о которыхъ онъ сказалъ: «богатыри—не вы!»

Не вѣрится, чтобы въ послѣднее двадцатипятилѣтіе, когда такъ буйно расцвѣли у насъ «блёстки и обманы», мы въ самомъ дѣлѣ уже совсѣмъ забыли «простой и гордый» языкъ великихъ нашихъ писателей. Можно быть увѣреннымъ, что этотъ языкъ именно въ настоящее время произвелъ бы особенно сильное впечатлѣніе, если бы онъ раздался съ кафедръ, театральныхъ подмостковъ и концертныхъ эстрадъ. А матеріала для этого достаточно. Вѣдь всякое стихотвореніе Лермонтова постоитъ за себя даже въ самой безыскусственной передачѣ, а многія изъ нихъ переложены на музыку нашими выдающимися композиторами, поэмы-же его послужили сюжетами для оперъ [1]).

Но, независимо отъ этого, отпраздновать столѣтіе Лермонтова достойнымъ образомъ было бы желательно и въ другомъ отношеніи. Изъ всѣхъ первоклассныхъ писателей знаменитый авторъ «Демона» и «Героя нашего времени» принадлежитъ къ числу наименѣе выясненныхъ критикой. Если въ общемъ и установилось твердое мнѣніе, что послѣ Пушкина Лермонтовъ—самый выдающійся изъ русскихъ писателей, то въ то же время судъ надъ нимъ крайне разнорѣчивъ. Достаточно сказать, что для однихъ Лермонтовъ—«полубогъ» и его пессимизмъ есть «пессимизмъ божественнаго величія духа» (Андреевскій), для другихъ-же (Зайцевъ, Вл. Соловьевъ)

---

[1]) «Хаджи-Абрекъ», «Купецъ Калашниковъ», «Демонъ». «Наибольшій успѣхъ имѣлъ «Демонъ». Ему посвятили свои вдохновенія 4 композитора: Рубинштейнъ Фитингофъ, Направникъ, Бларамбергъ. «Купецъ Калашниковъ» Рубинштейна былъ въ 80-хъ годахъ съ успѣхомъ поставленъ два раза и снятъ съ репертуара только по стороннимъ соображеніямъ.

Лермонтовъ — «юнкерскій поэтъ». Развивая свою мысль, Вл. Соловьевъ заявляетъ, что для него «говорить съ полною серьезностью о содержаніи поэмы «Демонъ» такъ же невозможно, какъ вернуться въ пятый или шестой классъ гимназіи», удивляется «низкой степени нравственнаго усовершенствованія» поэта и даже предостерегаетъ, что «вовлеченіе поэтомъ одного изъ малыхъ силъ на ложный путь... должно тяжелымъ камнемъ лежать на его душѣ». Полубогъ и юнкерскій поэтъ—вотъ два полюса, между которыми укладываются разнообразнѣйшія сужденія нашей критики о Лермонтовѣ. Есть такіе ея представители, которые признаютъ его строителемъ новой, идеальной жизни (проф. Замотинъ), но есть и такіе, которые называютъ его «лунатикомъ, ходящимъ по улицамъ съ открытыми, но не зрящими глазами» (Спасовичъ). Одни утверждаютъ, что у Лермонтова не было ясныхъ и установившихся убѣжденій, другіе напротивъ усматриваютъ у него очень опредѣленныя убѣжденія, напримѣръ, считаютъ его предтечею Ницше. Въ виду этой почти невѣроятной разноголосицы насъ уже не удивитъ, что авторитетнѣйшій изъ нашихъ историковъ литературы отказывается выяснить истинное значеніе Лермонтова и, махнувъ рукою, утверждаетъ, что какъ поэтъ былъ загадкой для современниковъ, такъ остался загадкой и до сихъ поръ (Пыпинъ).

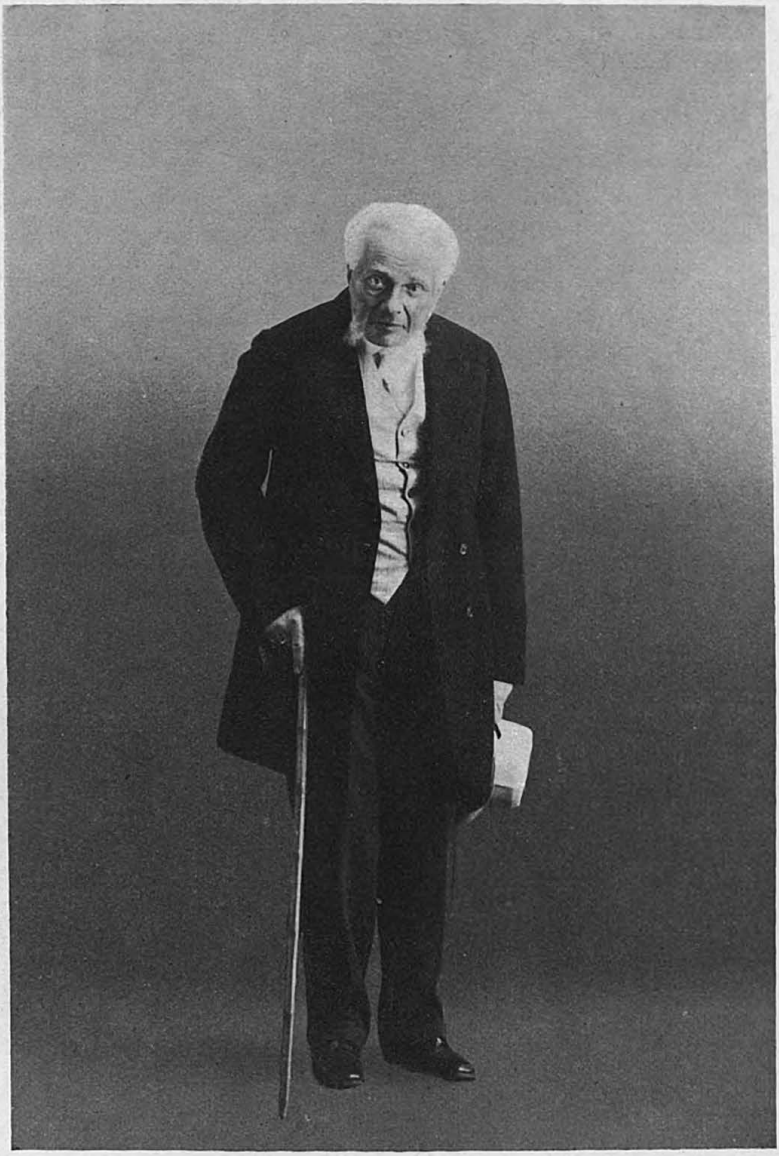
Но если это вѣрно, то мы имѣемъ тѣмъ болѣе основанія усердно работать надъ Лермонтовымъ: надо-же, наконецъ, выяснить истинное значеніе этого классика, читаемаго всякимъ образованнымъ русскимъ человѣкомъ и давно ставшаго предметомъ школьнаго преподаванія. Вѣдь нельзя-же въ самомъ дѣдѣ *безсознательно* читать писателя и объяснять его подростающему поколѣнію, а если писатель для насъ — загадка, то какъ же мы можемъ относиться къ нему *сознательно?* При такихъ обстоятельствахъ столѣтній юбилей Лермонтова былъ-бы желательнымъ поводомъ почтить его память новыми попытками разъясненія истиннаго его значенія. Въ моемъ этюдѣ я постараюсь разобраться въ драматическихъ его произведеніяхъ, чтобы показать, какая огромная работа предстоитъ еще критикѣ въ этомъ отношеніи.

I.

Лермонтовъ съ первыхъ-же шаговъ своей литературной дѣятельности пытался писать для театра. Это, однако, была у него не внутренняя потребность, какъ, напримѣръ, у Гоголя или Чехова, а нѣчто навѣянное извнѣ. Творить вообще было, конечно, для Лермонтова сильнѣйшею внутреннею потребностью, но въ началѣ онъ формы творчества выбиралъ не самостоятельно, а подчинялся вліянію другихъ писателей или даже актеровъ (напр., Мочалова). Уже 15 лѣтъ отъ роду онъ дѣлаетъ попытки переводить драматическія произведенія, пишетъ либретто для оперъ («Цыгане» по Пушкину), набрасываетъ историческій сюжетъ для трагедіи («Мстиславъ Черный») или даже драмы изъ современной жизни. Наконецъ, 16-ти лѣтъ отъ роду (въ 1830 г.) онъ пишетъ своихъ «Испанцевъ».

Понятно, и въ этомъ произведеніи очень много заимствованнаго. Съ внѣшней стороны даже кажется, что все здѣсь навѣяно «Разбойниками», «Альманзоромъ», «Эрнани». Но, вникнувъ въ сущность какъ этой, такъ и остальныхъ пьесъ, мы убѣдимся, что подъ наноснымъ слоемъ заимствованій уже скрывается самостоятельное зерно, которое, постепенно развиваясь, дало, несмотря на раннюю смерть поэта, мощное дерево, подъ сѣнью котораго работалъ не одинъ изъ лучшихъ русскихъ писателей. Нечего и пояснять, что это самостоятельное зерно насъ главнымъ образомъ интересуетъ: мы хотимъ знать Лермонтова, а не тѣхъ, кому онъ въ юности подражалъ,—для этого есть другіе источники.

Но какъ выдѣлить изъ драматическихъ произведеній поэта то, что принадлежитъ лично ему? Задача эта на видъ трудная. Когда собственно началъ творить Лермонтовъ — неизвѣстно, но стихотворенія, написанныя имъ, когда ему было 14 лѣтъ, сохранились и по сравнительному совершенству формы возбуждаютъ невольное удивленіе. Къ прискорбію, психическая жизнь такъ называемыхъ феноменальныхъ дѣтей (Wunderkinder) совершенно не изучена, и трудно сказать, почему изъ однихъ ничего не выходитъ, въ то время какъ другіе становятся Моцартами, Бетховенами,



Г. ПЕТРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ АРКАДІЯ ВАСИЛЬЬВИЧА.
«СЛѢПАЯ ЛЮБОВЬ» Н. ГРУШКО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Гёте, Пушкиными, Лермонтовыми. Но, не обобщая вопроса, по отношенію къ Лермонтову можно сказать, что въ раннемъ его творчествѣ нельзя не различить два ясно выраженныхъ элемента: формальное творчество и творчество по существу. Онъ съ раннихъ лѣтъ обладалъ изумительною способностью давать краснорѣчивое выраженіе чужимъ чувствамъ, образамъ, идеямъ, приблизительно, какъ, напримѣръ, Вилли Ферреро проявляетъ изумительное искусство возсоздавать въ звукахъ то или другое чувство. Но, кромѣ того, онъ обладалъ неменьшею способностью создавать самостоятельный міръ чувствъ, образовъ, идей. Какъ теперь разграничить въ каждомъ лермонтовскомъ произведеніи и въ каждой его фразѣ то, что ему принадлежитъ и что принадлежитъ другимъ? Вопросъ сильно усложняется еще тѣмъ, что Лермонтовъ получилъ очень тщательное образованіе, дополненное болѣе чѣмъ усерднымъ чтеніемъ. Онъ читалъ уже въ дѣтствѣ Руссо, Шиллера, Шекспира, Гете, Мура, Байрона, Гюго, Ламартина, русскихъ классиковъ. Чтеніе всѣхъ этихъ писателей отразилось на его творчествѣ, и нужна феноменальная память, чтобы въ каждой лермонтовской фразѣ разграничить оригинальное и заимствованное.

Но представляется-ли въ этомъ надобность? Не достигнемъ-ли мы нашей цѣли вѣрнѣе и легче, идя другимъ путемъ, т. е. путемъ установленія такъ-называемыхъ idées-mères Лермонтова, зародившихся можетъ быть уже въ дѣтствѣ или въ ранней юности, постепенно развившихся и въ концѣ концовъ составившихъ то, что называется обликомъ писателя. Вѣдь только это и выдѣляетъ его изъ числа другихъ писателей. Лермонтовъ несомнѣнно заимствовалъ многое у Пушкина и Байрона, но не въ этихъ заимствованіяхъ дѣло. Дѣло въ тѣхъ основныхъ идеяхъ, которыя однѣ ему свойственны, и мнѣ кажется, что эти основныя идеи уже ясно выражены въ его пьесахъ, мало того, что изученіе его пьесъ насъ прямо вводитъ въ творческую лабораторію поэта, указываетъ намъ на путь, которымъ онъ шелъ въ писательской своей дѣятельности и который привелъ его къ выдающемуся мѣсту, занимаемому имъ на русскомъ литературномъ Парнасѣ въ самомъ средоточіи русской художественной

мысли—этомъ синтезѣ мысли индивидуальной, общественной и государственной.

Вернемся теперь къ «Испанцамъ».

Мы тутъ сразу наталкиваемся на слѣдующій любопытный фактъ. Въ пьесѣ есть центральная фигура, по своему настроенію, взглядамъ, чувствамъ, характеру почти тождественная съ центральной фигурой каждой изъ остальныхъ лермонтовскихъ пьесъ. Критики и біографы объясняютъ это весьма просто: эту центральную фигуру авторъ списалъ съ самого себя. Но такъ-ли это, и если такъ, то въ какомъ смыслѣ?

Въ «Испанцахъ» центральная фигура—Фернандо, молодой человѣкъ, красивый, умный, мужественный и благородный, найденный грудным ребенкомъ на церковной паперти испанскимъ дворяниномъ Донъ-Алварецомъ, который его воспиталъ вмѣстѣ съ своею дочерью Эмиліею. Этотъ Фернандо, по его собственнымъ словамъ, «въ великомъ божьемъ мірѣ не находитъ себѣ ни одной родной души»; онъ презираетъ людей, ибо:

У нихъ отецъ торгуетъ дочерьми,
Жена торгуетъ мужемъ и собою,
Король—народомъ, а народъ—свободой;
У нихъ, чтобъ угодить вельможѣ или
Монаху, можно человѣка
Невиннаго предать кровавой пыткѣ
И сжечь за слово на кострѣ...

Онъ такъ презираетъ міръ, что не желаетъ быть счастливымъ, «чтобъ не сдѣлаться похожимъ на другихъ». Онъ здоровъ, но «здоровъ

. . . . . какъ человѣкъ, который
Такъ часто боленъ былъ, что старую болѣзнь
Болѣзнью не считаетъ...

Въ немъ «кипятъ страсти сильнѣе, чѣмъ всѣ земныя бури». Притомъ онъ чрезвычайно высокаго мнѣнія о себѣ:

. . . . . Какъ я великъ!
Пожертвовалъ собой, своей душой,

Пожертвовалъ такимъ созданьемъ, чтобъ
Освободить Эмилію...

Для дополненія этой собственной его характеристики я приведу еще слѣдующія его слова:

Я отмщу.., чтобъ цѣлый міръ... Я то свершу,
Что я не знаю самъ еще, но землю
Мой подвигъ испугаетъ...
Отнынѣ отдаюсь я мести,
Союзъ съ землей и небомъ разрываю...

Таковъ Фернандо на словахъ. Это—списанный съ оригиналовъ собирательный портретъ Альманзора, Ратклифа, Манфреда, Эрнани и пр. Неужели это самъ Лермонтовъ! Вѣрится съ трудомъ.

Познакомимся, однако, съ Фернандо поближе.

Онъ влюбленъ въ дочь Альвареца, въ прекрасную Эмилію, съ которой вмѣстѣ воспитывался и росъ. Онъ ее страстно любитъ, хотя въ то же время, какъ это ни странно при такой страстной любви, не можетъ ради нея «стерпѣть малѣйшей обиды». Альварецъ, гордясь своимъ дворянскимъ происхожденіемъ и подчиняясь предразсудкамъ своего времени, и слышать не хочетъ о бракѣ дочери съ подкидышемъ. Передъ рѣшительнымъ объясненіемъ Эмилія умоляетъ Фернандо не горячиться, иначе все можетъ пропасть. Но какъ только Альварецъ ему указываетъ на его невыясненное происхожденіе, Фернандо приходитъ въ ярость и даже хочетъ заставить Альвареца замолчать, угрожая ему шпагою. Альварецъ, испуганный необузданностью своего воспитанника, въ свою очередь угрожаетъ прогнать его изъ дому, и тотъ, до глубины души возмущенный учиненной надъ нимъ несправедливостью, уходитъ: онъ не можетъ снести обиды, онъ предпочитаетъ жалкую судьбу бездомнаго скитальца.

Я нарочно остановился на этой вступительной сценѣ: въ ней Фернандо сразу очерченъ во весь ростъ. Это—натура неуравновѣшенная, импульсивная, страстная, не лишенная благородства, но неспособная руководствоваться въ своихъ дѣйствіяхъ разсудительностью, ищущая вездѣ

справедливости, но сама творящая на каждомъ шагу несправедливости, прибѣгающая поминутно къ насилію, крайне самолюбивая, увѣренная въ своемъ превосходствѣ надъ толпой, вредящая своею необузданностью себѣ и другимъ,—словомъ, совершенно неприспособленная къ жизни. Такимъ является Фернандо въ первой-же сценѣ и такимъ онъ остается до конца. Нигдѣ нѣтъ ни малѣйшаго признака непониманія натуръ подобнаго рода: Лермонтовъ почти еще мальчикомъ оказывается уже незаурядным психологомъ. Если устранить приподнятый тонъ и патетическіе возгласы самого Фернандо (остальныя дѣйствующія лица трагедіи сравнительно гораздо проще), и взять только его поступки, то нельзя не признать, что и современный психологъ не очертилъ бы его характера вѣрнѣе и полнѣе.

Фернандо имѣетъ тайное свиданіе съ Эмиліей въ саду. Онъ очень опасается, что ихъ накроютъ. Вдругъ онъ слышитъ шорохъ. Онъ бросается къ кусту, откуда доносится этотъ шорохъ. Тамъ скрылся старый еврей отъ преслѣдованія христіанъ. Фернандо выхватываетъ шпагу, чтобъ убить его и избавиться навсегда отъ свидѣтеля свиданія. Онъ уже заноситъ руку. Но старый еврей возбуждаетъ въ немъ жалость, успѣвая сказать, что у него есть дочь, которая останется сиротой. Рука Фернандо опускается, и вмѣсто того, чтобы убить еврея, онъ его спасаетъ.

Іезуитъ Соррини похищаетъ Эмилію, прельщенный ея красотой. Фернандо застаетъ ихъ вмѣстѣ въ его домѣ. Первое движеніе его—убить стараго сластолюбца. Но тотъ успѣваетъ ему сказать, что спасенія для Эмиліи все равно нѣтъ: слуги ни въ какомъ случаѣ не выпустятъ ее изъ дома. Есть слѣдовательно двѣ опасности: непосредственная и болѣе отдаленная, еще не вполнѣ выяснившаяся. Менѣе импульсивная натура выбрала бы конечно вторую. Но Фернандо до того подчиняется чувству, что Эмилія должна принадлежать ему или никому, до того охваченъ страстнымъ желаніемъ навсегда устранить всякія покушенія на нее, что вмѣсто того, чтобы убить стараго іезуита, убиваетъ свою возлюбленную. Затѣмъ уже послѣ смерти Эмиліи, когда онъ приноситъ ея трупъ въ домъ

ея отца и туда приходитъ Соррини со стражею, онъ въ изступленіи бросается на него, чтобъ его убить, но, не владѣя собою, только ранитъ его и срываетъ свое бѣшенство на измѣнившемъ ему кинжалѣ, яростно бросая его на землю. Этимъ онъ самъ обезоруживаетъ себя, послѣ чего стража уже легко схватываетъ его и уводитъ. Бурная страстность и неуравновѣшенность прямо доводятъ его до помѣшательства. Онъ самъ это сознаетъ и умоляетъ Эмилію:

. . . . . Не люби меня.
Ты видишь нравъ мой...

Лермонтовъ жилъ до Тэна и не могъ знать его мастерскаго описанія характера Бенвенуто Челини. А между тѣмъ его Фернандо какъ бы списанъ съ послѣдняго. «Прежде всего въ немъ поражаетъ внутренняя мощь, энергическій и смѣлый характеръ, рѣшительность, иниціатива, привычка принимать внезапныя и крайнія рѣшенія, изумительная способность дѣйствовать и страдать,—словомъ, неукротимая сила нетронутаго темперамента»... «У него жестъ и ударъ немедленно слѣдуютъ за мыслью, какъ взрывъ за искрою. Внутреннее безпокойство исключаетъ разсудительность».

Мы теперь ближе познакомились съ Фернандо. Если лишить его романтической оболочки: патетической рѣчи, ходульныхъ тѣлодвиженій, кинжала и шпаги и пр., можно-ли сказать, что онъ — Лермонтовъ, какъ его намъ рисуютъ біографы и собственныя его произведенія? И да и нѣтъ. Конечно, есть черты сходныя, но и эти черты преувеличены до каррикатурности. Конечно, Лермонтовъ былъ натура страстная, но никто не станетъ утверждать, что онъ былъ человѣкъ совершенно неуравновѣшенный въ родѣ Фернандо. Онъ несомнѣнно былъ и импульсивенъ, но иногда великолѣпно владѣлъ собою.

Въ одномъ, однако, Фернандо и Лермонтовъ—родные братья, это—въ презрѣніи къ толпѣ на байроновскій ладъ. И вотъ тутъ-то при чтеніи «Испанцевъ» обнаруживается нѣчто очень странное. Всѣ дѣйствующія

лица трагедіи вовсе не какіе нибудь отъявленные негодяи, ничтожества или злодѣи, заслуживающіе одного только презрѣнія или вызывающіе одну только жажду мести. Они по большей части — люди, какъ люди. Есть между ними даже прекрасные. Таковы: Эмилія и Ноэми, готовыя отдать жизнь за любимаго человѣка, созданія нѣжныя, безкорыстныя, тонко чувствующія. Таковъ и Моисей, безумно любящій свою дочь и своего сына, готовый для нихъ пожертвовать всѣмъ своимъ состояніемъ. Но даже многіе отрицательные типы трагедіи вовсе не такіе злодѣи, чтобъ оправдать презрѣніе Фернандо ко всему роду человѣческому. Альварецъ и его жена, донна Марія—самые обыкновенные люди. Альварецъ не допускаетъ и мысли о бракѣ своего воспитанника съ Эмиліей, но въ сущности любитъ его и, когда трагическія послѣдствія его отказа выясняются, онъ горько себя упрекаетъ, винитъ себя до того, что близокъ къ омраченію ума. Такова и донна Марія. Она любитъ наряды, драгоцѣнности, готова обзавестись любовникомъ, но проклинаетъ все это, когда видитъ, какъ печально разыгралась судьба Эмиліи и Фернандо. Таковы и гробовщики, оплакивающіе судьбу Эмиліи и жалѣющіе ея отца. Таковъ наконецъ и народъ, осуждающій инквизицію и отдающій должное благородству Фернандо. Остается развѣ злодѣй трагедіи, іезуитъ Соррини, но и тотъ испытываетъ порывы раскаянія, и онъ не избавленъ отъ терзаній «мятежной совѣсти». Гдѣ же изверги и злодѣи, которыхъ такъ презираетъ Фернандо, которыхъ онъ поминутно готовъ сразить своимъ проклятіемъ или своимъ кинжаломъ?

Получается дѣйствительно нѣчто совсѣмъ странное. Презрѣніе къ толпѣ признается всѣми критиками и біографами Лермонтова одною изъ основныхъ чертъ его писательскаго облика, а между тѣмъ въ первой же его пьесѣ, написанной, когда ему было 16 лѣтъ, онъ какъ будто уже убѣждаетъ зрителя и читателя, что толпа вовсе не такъ ничтожна или презрѣнна, какъ думаютъ его герои и иногда онъ самъ.

Но обратимся къ слѣдующимъ пьесамъ Лермонтова: онѣ намъ разъяснятъ, въ чемъ собственно дѣло.

II.

Въ томъ-же 1830-мъ году Лермонтовъ написалъ вторую пьесу, которую онъ во вкусѣ Коцебу, озаглавилъ по нѣмецки «Menschen und Leidenschaften» и назвалъ по нѣмецки-же «Trauerspiel». Мѣсто дѣйствія—современная Лермонтову Россія, одна изъ безчисленныхъ ея усадьбъ. Вся романтическая обстановка «Испанцевъ» уже отброшена. Сохранена она только въ рѣчахъ и судьбѣ главнаго героя Юрія, а по отношенію къ другимъ дѣйствующимъ лицамъ Лермонтовъ вдругъ дѣлаетъ неожиданный скачокъ отъ романтизма къ реализму,—и какой скачокъ!

Драма разыгрывается на фонѣ семейной ссоры, напоминающей всѣмъ извѣстный разладъ въ семьѣ самого поэта (между его отцомъ и бабушкой, оспаривавшихъ его другъ у друга), и любви героя пьесы къ его кузинѣ, бракъ съ которой, по понятіямъ того времени, былъ немыслимъ. Но сила собственно не въ этой семейной ссорѣ и несчастной любви, а въ центральномъ героѣ пьесы, который, какъ и Фернандо, своей необузданностью и неразсудительностью самъ себѣ вредитъ на каждомъ шагу. Онъ даже не въ состояніи уяснить себѣ нехитрой интриги дворовой дѣвки, ссорящей его съ отцомъ и бабушкой. Отецъ его проклинаетъ. Къ этому присоединяется безумная ревность, вызванная простымъ недоразумѣніемъ, и Юрій кончаетъ самоубійствомъ.

Критики и біографы убѣждены, что этотъ Юрій и Лермонтовъ—одно и то же лицо, и даже прямо переносятъ факты изъ пьесы въ его біографію. Поэтому намъ приходится здѣсь обстоятельнѣе коснуться этого вопроса.

Если Юрій дѣйствительно самъ поэтъ, то надо думать, что высокопарныя тирады Юрія — мысли самого Лермонтова и его несообразные поступки—поступки самого поэта. Получается какой-то явный сумбуръ. Лермонтовъ изображаетъ бабушку въ невыгодномъ свѣтѣ, иногда даже прямо комическою личностью. На самомъ дѣлѣ Лермонтовъ относился къ своей бабушкѣ, какъ видно изъ его писемъ, съ большой любовью и неменьшимъ уваженіемъ. Онъ изображаетъ въ пьесѣ и отца иногда въ

смѣшномъ видѣ, а на самомъ дѣлѣ онъ его горячо любилъ, какъ видно, напримѣръ, изъ его извѣстнаго стихотворенія:

Ужасная судьба отца и сына—
Жить розно и въ разлукѣ умереть...

Да и не ясно-ли, что еслибъ Лермонтовъ не любилъ отца и бабушки, то ссора между ними только могла бы быть ему тягостной, но не вызвала бы трагедіи въ его жизни. Впрочемъ, съ этимъ смѣшеніемъ содержанія драмъ Лермонтова съ данными его біографіи, какъ оно само по себѣ ни прискорбно, можно было бы съ нашей точки зрѣнія еще примириться, если бъ оно не приводило къ непониманію самихъ драмъ, къ искаженію ихъ смысла. Вѣдь очень распространена мысль, что Лермонтовъ вноситъ въ главнаго героя своихъ пьесъ собственную душу, что если мы хотимъ себѣ уяснить истинный обликъ поэта, то намъ надо ознакомиться съ бурными монологами его героевъ. Но тѣ же мысли выражены краснорѣчивѣе и полнѣе въ другихъ произведеніяхъ поэта. Поэтому мы можемъ-де игнорировать драмы Лермонтова и пользоваться ими преимущественно только какь автобіографическимъ матеріаломъ. И дѣйствительно, драмы Лермонтова не подвергаются обстоятельной оцѣнкѣ, мимо нихъ проходятъ, ограничиваясь поверхностнымъ изложеніемъ ихъ содержанія, шокируясь ихъ романтической формой, въ душѣ признавая ихъ значительно ниже таланта поэта. Но какъ же можно оцѣнить ихъ по достоинству, если приписывать Лермонтову то, чего онъ вовсе не имѣлъ въ виду, если видѣть только автобіографію тамъ, гдѣ Лермонтовъ имѣлъ въ виду создать художественное произведеніе? Вѣдь въ каждомъ художественномъ произведеніи, даже въ такомъ грандіозномъ, какъ гетевскій «Фаустъ», есть автобіографическія черты, тѣмъ болѣе онѣ могутъ встрѣтиться въ драмахъ 16-лѣтняго юноши. Но кому придетъ въ голову оцѣнивать, напримѣръ, «Фауста» только съ автобіографической точки зрѣнія или отвергать его потому, что многое въ немъ написано высокопарно?

Мы уже видѣли, что даже въ «Испанцахъ» преимущественно только главный герой выражается напыщенно въ духѣ романтическихъ произве-

деній первой четверти прошлаго вѣка. Въ «Menschen und Seidenschaften» всѣ дѣйствующія лица выражаются просто, говорятъ, какъ говорятъ люди въ жизни, и только Юрій вѣчно ораторствуетъ, бія себя въ грудь и свирѣпо вращая глазами. Значитъ, Лермонтовъ преднамѣренно заставляетъ своихъ главныхъ героевъ становиться на ходули. Кромѣ того, онъ надъ ними иногда явно подтруниваетъ.

Фернандо восклицаетъ патетически:

. . . . . небо и земля
Все тѣ-же, только люди... Еслибъ ты
Не причислялась къ нимъ, то я-бъ ихъ проклялъ...

Эмилія, съ которой онъ ведетъ эту бесѣду, ему резонно возражаетъ:

Да развѣ ты не человѣкъ-же?

Или Фернандо говоритъ доминиканцу съ обычнымъ своимъ пафосомъ:

Гдѣ судъ въ Испаніи?—
Есть сборище разбойниковъ...

Доминиканецъ ему на это возражаетъ:

. . . . . А ты?
Ты не разбойникъ?

(На душѣ Фернандо не мало человѣческихъ жизней, онъ только-что закололъ Эмилію и собирается убить іезуита Соррини).

Или Юрій трагически восклицаетъ: «Да, я боленъ! Смертный ядъ течетъ по моимъ жиламъ». А его другъ возражаетъ: «Тебѣ нуженъ свѣжій воздухъ... И такъ, пойдемъ отсюда въ поле». И они дѣйствительно идутъ прогуляться, чтобъ изгнать «ядъ изъ жилъ» мелодраматическаго героя.

Юрій собственно не имѣетъ никакого основанія кончить жизнь самоубійствомъ: отецъ, хотя въ минуту аффекта и проклинаетъ его, но въ сущности горячо его любитъ, а возлюбленная Юрія и не думаетъ ему измѣнять, напротивъ любитъ его до самозабвенія. Слѣдовательно, его разочарованіе безпочвенно или вызвано недоразумѣніемъ. Авторъ подчерки-

ваетъ это съ особенной настойчивостью. Но обратимся къ другимъ дѣйствующимъ лицамъ.

На первомъ мѣстѣ тутъ стоитъ бабушка, затѣмъ слѣдуютъ: дворовая дѣвка Дарья, братъ отца героя, двѣ дочери этого брата, самъ отецъ, наконецъ молодой офицеръ Заруцкій и слуга героя Иванъ. Отношеніе автора ко всѣмъ этимъ лицамъ совершенно реалистическое, такъ что пьесу можно назвать въ полномъ смыслѣ слова бытовою. Въ дѣйствующихъ лицахъ уже не осталось и слѣда романтизма, и если ихъ языкъ индивидуально еще не выработанъ и часто впадаетъ въ «литературность», то характеры вполнѣ выдержаны, а бытовыхъ чертъ много, и онѣ вѣрно, иногда даже глубоко выхвачены изъ жизни. Современникъ Гоголя, 16-лѣтній Лермонтовъ въ одинъ и тотъ же годъ съ нимъ (1830) обращается къ реалистическому творчеству, давшему Россіи въ 1840 г. «Героя нашего времени», а въ 1842 г. «Мертвыя души». (Мы не говоримъ о Пушкинѣ, потому что онъ во всѣхъ родахъ творчества занимаетъ первое мѣсто).

Бабушка Марфа Ивановна по реальности и выдержанности могла бы занять мѣсто среди знаменитыхъ старухъ Островскаго (Уланбековой, Мурзавецкой): это первый эскизъ личностей подобнаго рода, сдѣланный за 19 и 45 лѣтъ до Островскаго рукою юноши-генія. Чисто внѣшняя религіозность при отсутствіи истинной вѣры, нелѣпое толкованіе Евангелія, самодурство и полное подчиненіе дворовой дѣвкѣ, эгоизмъ и фанатическая любовь къ внуку, жестокость и въ то же время мягкосердечіе, страстность душевныхъ порывовъ, расчетливость, доходящая до скаредности, и въ то же время выбрасываніе кушей—всѣ эти діаметрально противоположныя черты сливаются въ чрезвычайно жизненный типъ, не поддающійся анализу и издѣвающійся надъ логикой. Очень ярко очерченъ молодой гусарскій офицеръ Заруцкій, лихой малый, кутила, нахватавшійся кое какого образованія, даже разсуждающій объ общественныхъ вопросахъ, но въ сущности невѣжественный, хотя и не лишенный проницательности и трезваго ума, мѣтко оттѣняющихъ романтическій сумбуръ, царящій въ головѣ Юрія, распѣвающій «жестокіе» романсы, отчаянный повѣса, гово-

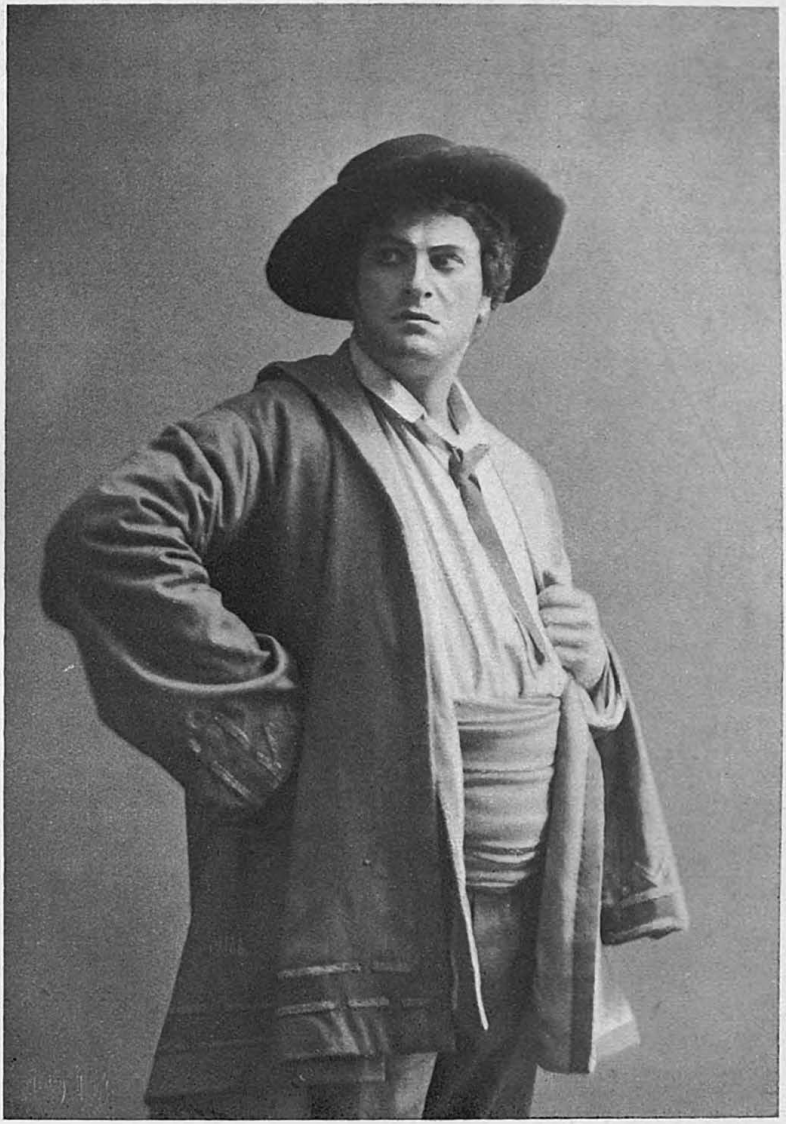
рящій женщинамъ въ лицо, что никто не можетъ любить такъ страстно какъ гусаръ, а самъ думающій: «женщины такъ часто насъ обманываютъ, что не грѣшно иногда и имъ отплатить тою-же монетою». Очень хорошо очерчена нѣсколькими штрихами и дѣвушка, въ которую влюбленъ Заруцкій, Элиза, барышня, какими кишѣлъ міръ и во времена Лермонтова, кишитъ и теперь, рѣшительно неспособная на какое-нибудь болѣе глубокое чувство, издѣвающаяся надъ нимъ въ другихъ дѣвушкахъ, «comme si c'était une affaire d'état», отпускающая влюбленнымъ въ нее кавалерамъ, когда они въ порывѣ дѣланной страсти падаютъ передъ ней на колѣни, маленькіе «экивоки» и т. д. Очень хороши отецъ Юрія, разсуждающій о нѣмецкой философіи, о Кантѣ, о томъ, что философъ — истинно счастливѣйшій человѣкъ въ мірѣ и въ то же время обращающійся съ своимъ 22-лѣтнимъ сыномъ, какъ съ мальчишкой, равно какъ и его братъ, типъ человѣка, думающаго только о своихъ интересахъ, не вѣрящаго въ честность, вѣчно находящагося на-чеку, чтобы что-нибудь не прогадать, къ тому же злобнаго и мстительнаго. Но особенно поражаетъ тонкая наблюдательность, съ какою Лермонтовъ уловилъ типъ дворовой дѣвки, подобострастной на видъ и хитрой, прекрасно умѣющей вести интригу въ семейной передрягѣ и направляющей ее въ свою пользу, такъ что въ сущности только она остается въ выигрышѣ. Рядомъ съ нею изображенъ другой дворовый человѣкъ, любящій своего барина, прямой, честный, добрый. Семнадцатилѣтній Лермонтовъ прекрасно умѣлъ разбираться въ крѣпостныхъ, всматривался въ ихъ душу, различалъ ихъ, судилъ каждаго по его индивидуальности и былъ далекъ отъ мысли подводить ихъ подъ одну общую отрицательную или положительную мѣрку. Жизнь въ Тарханахъ его очевидно многому научила.

Въ этой мастерски набросанной Лермонтовымъ картинѣ деревенской Россіи 20-хъ годовъ я не коснулся только главной героини, возлюбленной Юрія, Любови. Но на ней останавливаться нечего. Это—Эмилія или Ноэми изъ «Испанцевъ», т. е. дѣвушка, вся сотканная изъ любви, самоотреченія, нѣжности, благородства. Требовалось все незнакомство Юрія съ дѣйствительностью, чтобы заподозрить такую дѣвушку въ измѣнѣ.

III.

Слѣдующая пьеса написана Лермонтовымъ годъ спустя, когда онъ ужъ былъ въ московскомъ университетѣ. Озаглавлена она «Странный человѣкъ» и названа романтической драмой. Дальнѣйшія-же двѣ пьесы: «Маскарадъ» и «Два брата» названы Лермонтовымъ уже просто драмами. И дѣйствительно, съ каждою новою пьесою настроеніе автора становится менѣе романтичнымъ, а реализмъ въ самомъ замыслѣ и его осуществленіи выступаетъ все рѣзче. Пониженіе волны романтизма впрочемъ сказывается во всемъ. Такъ, въ «Маскарадѣ», какъ и въ «Странномъ человѣкѣ» главныя героини уже далеко не такія небесныя созданія, какъ Эмилія и Ноэми или Любовь въ «Menschen und Seidenschaften». Наташа въ «Странномъ человѣкѣ», которой Владиміръ поклоняется, какъ ангелу во плоти, разсуждаетъ о немъ слѣдующимъ образомъ: «Правда, онъ мнѣ сначала немного понравился: въ немъ что-то необыкновенное, а зато какой несносный характеръ, какой злой умъ, и какое печальное всегда воображеніе... Боже мой, да такой человѣкъ въ одну недѣлю тоску нагонитъ»,—рѣшаетъ Наташа и поэтому, не долго думая, отдаетъ руку и сердце другому молодому человѣку, товарищу Владиміра, Бѣлинскому. Словомъ, Наташа на возвышенныя чувства въ духѣ Владиміра совершенно неспособна. Рядомъ съ нею выведена другая дѣвушка, ея кузина, княжна Софія. Она страстно влюблена въ Владиміра, но прибѣгаетъ къ совершенно недозволительнымъ въ нравственномъ отношеніи средствамъ, чтобы устранить соперницу, Наташу.

Въ «Маскарадѣ» жена Арбенина Нина—тоже самая обыкновенная женщина. Возвышенные душевные запросы ей чужды. Она потихоньку отъ мужа ѣдетъ въ маскарадъ, а, возвращаясь съ бала совершенно больная, все еще любуется собою въ зеркалѣ, спрашиваетъ прислугу, къ лицу ли ей нарядъ, вспоминаетъ, какъ хорошъ былъ новый вальсъ, и въ какомъ упоеніи она кружилась. Во второй же редакціи «Маскарада» авторъ выставляетъ ее въ еще худшемъ свѣтѣ: тутъ она прямо измѣ-



Г. АНДРЕЕВЪ I-Й ВЪ РОЛИ АЛЕКО.
«АЛЕКО», ОПЕРА С. РАХМАНИНОВА НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

няетъ мужу, сама лжетъ, заставляетъ другихъ лгать и обманывать, словомъ, оказывается не только заурядной, но даже скверной женщиной. Въ «Двухъ братьяхъ», наконецъ, героиня Вѣра любитъ одного брата, выходитъ замужъ по разсчету за богатаго человѣка и обзаводится любовникомъ въ лицѣ другого брата. Словомъ, отъ идеальныхъ дѣвушекъ, выведенныхъ авторомъ въ двухъ первыхъ его трагедіяхъ, постепенно не остается и слѣда.

Объ остальныхъ дѣйствующихъ лицахъ и говорить нечего. Вообще съ Лермонтовымъ въ теченіе года происходитъ глубокая перемѣна. Геній шагаетъ исполинскими шагами. Еще въ 1830 г. онъ пишетъ:

И Байрона достигнуть я бъ хотѣлъ:
У насъ одна душа, однѣ и тѣ же муки.

И дѣйствительно, онъ въ этомъ году пишетъ своихъ «Испанцевъ» въ духѣ англійскаго поэта, хотя, какъ я указывалъ, у него въ описаніи среды уже чувствуется явный разладъ съ байронизмомъ. Въ «Menschen und Leidenschaften» отъ Байрона остается сравнительно мало. Во время работы надъ драматическими произведеніями умъ юноши-генія удивительно быстро крѣпнетъ и міросозерцаніе его расширяется. Закончивъ свои двѣ первыя пьесы, Лермонтовъ уже иронизируетъ надъ собой:

. . . . . созданія мои,
Предметы мнимой злобы иль любви,
Не походили на существъ земныхъ.
О, нѣтъ! все было адъ иль небо въ нихъ,

и всѣмъ затѣмъ уже рѣшительно заявляетъ:

Нѣтъ, я не Байронъ, я другой,
Еще невѣдомый избранникъ...

Читая его драмы, мы ясно видимъ, какъ въ Лермонтовѣ произошелъ этотъ переломъ: по мѣрѣ того какъ онъ вдумывается въ окружающую его жизнь, Байронъ перестаетъ его занимать; въ его душѣ—другіе запросы, и драмы его раскрываютъ ихъ намъ.

Но не будемъ забѣгать впередъ. Остановимся пока на драмѣ «Странный человѣкъ». Тутъ мы сразу наталкиваемся на типъ, послужившій блестящимъ эскизомъ для портрета, написаннаго 16 лѣтъ спустя Гончаровымъ, т. е. для Адуева-отца въ «Обыкновенной исторіи». Лермонтовскій Павелъ Григорьевичъ Арбенинъ—воплощенная практичность. Онъ ни на минуту не сомнѣвается, что міръ созданъ для него, и что у него нѣтъ другихъ обязанностей, кромѣ обязанностей по отношенію къ самому себѣ. Сынъ долженъ подчиниться его взглядамъ на жизнь, т. е. сдѣлать карьеру, какъ онъ самъ ее дѣлалъ. Все остальное онъ признаетъ вздоромъ. Онъ неумолимъ къ кредиторамъ. Пусть графы и всякіе тамъ вельможи проматываютъ свое состояніе, дворянинъ отъ этого только выиграетъ,—разсуждаетъ онъ, дѣлаетъ дѣла, заводитъ связи, устраиваетъ себѣ почетное положеніе въ обществѣ, потворствуя его предразсудкамъ. Бывшая жена его умираетъ и хочетъ въ смертный часъ съ нимъ проститься. Онъ рѣшается къ ней ѣхать: свѣтъ можетъ признать его отказъ слишкомъ жестокимъ. Но ему приходитъ въ голову, что просьба жены—подвохъ, что жена его заманиваетъ, чтобъ сѣсть ему на шею, и онъ тотчасъ одумывается и отказываетъ ей, даже не убѣдившись, не умираетъ-ли она въ самомъ дѣлѣ. Словомъ, Лермонтовъ, предвосхищая мысль Гончарова, рисуетъ намъ новый типъ русскаго дворянина, который, сохраняя свое положеніе въ свѣтѣ, проникается идеалами кулака. Только Гончаровъ гораздо снисходительнѣе къ своему Адуеву, чѣмъ Лермонтовъ къ своему Арбенину.

Въ томъ-же «Странномъ человѣкѣ» студентъ Владиміръ, обуреваемый міровою скорбью, и его другъ Бѣлинскій, высматривающій себѣ невѣсту, чтобы вылечиться отъ «карманной чахотки», и втихомолку отбивающій невѣсту у Владиміра, слѣдовательно, человѣкъ очень невысокой нравственности, выслушиваютъ жалобы крестьянина, разсказывающаго имъ, какимъ ужаснымъ истязаніямъ подвергаются крѣпостные со стороны жестокихъ помѣщиковъ, и приходятъ прямо въ ужасъ отъ этого разсказа. «Морозъ по кожѣ подираетъ»,—говоритъ Бѣлинскій, а Владиміръ прокли-

наетъ помѣщиковъ и патетически восклицаетъ: «О, мое отечество, мое отечество!» (Интересно, что нашъ знаменитый критикъ Бѣлинскій, съ которымъ Лермонтовъ былъ однокашникъ по московскому университету, написалъ въ томъ-же 1831 г. трагедію, также отчасти посвященную крѣпостному праву). Но вслѣдъ затѣмъ Владиміръ утѣшаетъ себя соображеніемъ, что онъ гораздо несчастнѣе крѣпостныхъ, ибо тѣ—«рабы человѣка, а онъ—рабъ судьбы; тѣ могутъ ожидать хорошаго господина или имѣютъ выборъ, а онъ—никогда». Бѣлинскій же при его нравственномъ ничтожествѣ и карманныхъ идеалахъ конечно скоро забудетъ о своихъ благихъ намѣреніяхъ. Словомъ, Лермонтовъ прекрасно уяснилъ себѣ, въ чемъ основное зло: интеллигенты-помѣщики либо слишкомъ заняты собой, чтобъ превратить свою міровую скорбь въ нѣчто реальное, либо преслѣдуютъ сами слишкомъ практическія цѣли, чтобы чѣмъ нибудь пожертвовать для крестьянъ. Если бы помѣщики были нравственнѣе, честнѣе и практичнѣе, то ужасы крѣпостного права исчезли бы сами собою. Такова точка зрѣнія, отмѣченная 17-лѣтнимъ Лермонтовымъ и свидѣтельствующая о томъ, какъ глубоко онъ взглянулъ на жизнь: вѣдь крѣпостное право всюду исчезало тѣмъ скорѣе и легче, чѣмъ больше было въ странѣ людей, сознававшихъ всю его несправедливость, и чѣмъ энергичнѣе они дѣйствовали.

Во всякомъ случаѣ, рисовать замѣчательно тонко и жизненно такихъ людей, какъ бабушка Марфа Ивановна или какъ дворянинъ-кулакъ Арбенинъ, затрогивать такіе вопросы, какъ психологія нашей молодежи, возмущавшейся положеніемъ крестьянъ на словахъ и рѣдко оказывавшейся способной облегчить ихъ участь на дѣлѣ—это не имѣетъ ничего общаго съ романтизмомъ или байронизмомъ и преемственно включаетъ Лермонтова въ число свѣтилъ нашей литературы, шедшей отъ Кантемира къ Чехову.

Въ слѣдующихъ пьесахъ «Маскарадъ» и «Два брата», которыми завершается дѣятельность Лермонтова, какъ драматурга, этотъ переломъ въ его творчествѣ устанавливается уже окончательно.

«Маскарадъ» написанъ Лермонтовымъ, когда онъ уже былъ офицеромъ и успѣлъ ознакомиться съ столичной свѣтской средой, которую онъ

и описываетъ въ своей драмѣ. Всѣ дѣйствующія въ ней лица—эти Казарины, князья Звѣздичи, баронессы Штраль, Шприхи, не исключая даже главнаго героя Евгенія, стоятъ на очень низкой ступени нравственнаго развитія. Карточная игра, интриги, сплетни, любовныя похожденія, разнузданныя страсти, ревность или жажда обогащенія,—вотъ чѣмъ наполнена жизнь этихъ людей. Лучшіе изъ нихъ презираютъ свѣтъ «безъ гордости и сердца», а сами служатъ только «игрушкой» въ его рукахъ. Въ смыслѣ характеристики свѣтской среды Лермонтовъ является родоначальникомъ того теченія въ русской литературѣ, которое впослѣдствіи такъ расширилось и углубилось, благодаря Л. Толстому, Саліасу, Маркевичу, Мещерскому и др. И тутъ Лермонтовъ оказался піонеромъ.

Но съ нашей точки зрѣнія важенъ главный герой пьесы. Фернандо ведетъ отчаянную борьбу съ людьми во имя какихъ-то высшихъ идеаловъ (какихъ въ точности—остается невыясненнымъ); Юрій въ «Menschen und Leidenschaften» также еще весь—порывъ и готовъ объявить войну и людямъ, и небу; Владиміръ въ «Страшномъ человѣкѣ» ужъ сознаетъ свое безсиліе, онъ еще мечется, еще борется, но безъ настоящей вѣры въ торжество своего дѣла; Евгеній-же въ «Маскарадѣ» говоритъ о себѣ:

Сначала все хотѣлъ, потомъ все презиралъ я,
То самъ себя не понималъ я,
То міръ меня не понималъ.

Кончилось дѣло тѣмъ, что Евгеній все утратилъ, осталась у него одна... Нина

Созданье слабое, но ангелъ красоты.

Какова эта Нина, мы уже видѣли. Евгеній же дѣлаетъ все, что въ его силахъ, чтобъ утратить и ее, т. е. то единственное, что у него осталось въ жизни. Онъ дѣйствительно ее теряетъ, т. е. приходитъ къ полному банкротству.

Во второй редакціи своей драмы Лермонтовъ внесъ, какъ предполагаютъ, въ угоду цензурѣ, существенныя измѣненія. Драма лишилась своего первоначальнаго, нѣсколько приподнятаго характера: все въ ней стало

проще, естественнѣе, реальнѣе, и, кромѣ того, введено было одно новое лицо (Оленька) и устранено другое (баронесса Штраль). Я не стану здѣсь оспаривать мысли о сотрудничествѣ цензуры. Для моей цѣли достаточно выяснить, что новое лицо, компаньонка Нины, Оленька по духу является родной сестрой Марьи Дмитріевны въ драмѣ «Странный человѣкъ», написанной за 4 года до «Маскарада», и княгини Вѣры Лиговской въ драмѣ «Два брата», написанной уже послѣ «Маскарада». Какъ ни различны эти три женщины по внѣшнимъ обстоятельствамъ жизни (Оленька—нетронутая дѣвушка, Марья Дмитріевна—замужняя женщина, имѣвшая любовника, Вѣра—также замужняя женщина, имѣвшая до брака платоническаго любовника, а послѣ брака второго, настоящаго), ихъ роднитъ общее желаніе жить для чего-то высшаго. Марья Дмитріевна не хочетъ умереть раньше, чѣмъ не примирится съ мужемъ, предъ которымъ она провинилась; Оленька жертвуетъ собственнымъ счастьемъ, чтобъ сдѣлать счатливыми другихъ; Вѣра отказывается отъ любимаго человѣка, чтобъ исполнить долгъ жены. Мы тутъ наталкиваемся на нѣчто новое въ пьесахъ Лермонтова, именно на понятіе о долгѣ. Оленька говоритъ о себѣ:

Нѣтъ, вижу, что всегда останусь я рабой
Привычки жертвовать собой.

И она дѣйствительно такова: о себѣ она мало думаетъ или по крайней мѣрѣ всегда жертвуетъ собой для счастья другихъ. А между тѣмъ въ конецъ обанкротившійся Евгеній такъ отзывается о ней:

. . . Я знаю, ты всегда умѣла
Открыто правду говорить,
Какъ ангелъ примиритель, ты жила
Въ семействѣ нашемъ...

Разставаясь съ нею, онъ говоритъ:

Какъ утѣшенье, образъ твой
Я унесу въ изгнаніе съ собой.

Евгеній во второй редакціи «Маскарада» не сходитъ съ ума; онъ при видѣ Оленьки начинаетъ чувствовать, что жизнь ужъ не такъ безотрадна.

Въ слѣдующей и послѣдней драмѣ Лермонтова, гдѣ центральная фигура раздвояется и олицетворяется двумя братьями, княгиня Вѣра говоритъ одному изъ нихъ, своему возлюбленному: «Юрій, дайте мнѣ руку, обѣщайте, какъ другу, какъ женщинѣ, которой постоянной мыслью были вы, обѣщайте никогда не покушаться оторвать какую-бы то ни было женщину отъ ея обязанностей. Это ужасно, Юрій... Это иногда хуже убійства».

На этихъ словахъ мы закончимъ нашъ разборъ драмъ Лермонтова, чтобы приступить къ общему выводу.

IV.

Въ драмахъ Лермонтова можно различить два элемента: главнаго героя, если не во всѣхъ драмахъ тождественнаго, то съ общими родовыми чертами, и окружающую его среду. Главный герой борется за справедливость съ окружающею средою и либо погибаетъ въ этой борьбѣ, либо выходитъ изъ нея побѣжденнымъ, съ разбитымъ сердцемъ, съ опустошенною душою, съ потрясеннымъ и озлобленнымъ умомъ. Кто тутъ виноватъ—самъ-ли герой или среда?

Остановимся сперва на героѣ, т. е. постараемся точнѣе выяснить тѣ общія родовыя черты, которыя ему присваиваетъ авторъ.

Черты эти—чрезмѣрная страстность, высокое мнѣніе о себѣ, презрѣніе къ другимъ людямъ (къ толпѣ), желаніе навязать имъ свои идеалы, слѣдовательно располагать необходимой для этого силой, жажда мести, разочарованность (пессимизмъ) вслѣдствіе неудачъ, постоянно постигающихъ героя.

Эти общія родовыя черты естественно вызываютъ предположеніе, что въ своемъ главномъ героѣ Лермонтовъ имѣлъ въ виду, если не себя, то свой характеръ, свои идеи.

Дѣйствительно, Лермонтовъ въ силу своихъ выдающихся способностей не могъ не чувствовать себя выше окружающей его среды, а вслѣдствіе своей страстности имѣлъ съ нею столкновенія, вступалъ съ нею въ борьбу, изъ которой часто выходилъ побѣжденнымъ, разочарованнымъ, съ чувствомъ презрѣнія къ людямъ и жаждою мести за понесенныя обиды. Весьма понятно, что при такихъ обстоятельствахъ онъ изъ перечитанныхъ имъ авторовъ съ особенною любовью остановился на Байронѣ. Но при этомъ не слѣдуетъ забывать, что самъ Байронъ—только сынъ своего вѣка, выразитель настроеній и идей своей эпохи наряду съ другими писателями, получившими общее названіе романтиковъ. Значитъ (и это слишкомъ часто упускается изъ виду), не въ Байронѣ сила, а въ навѣянныхъ историческими событіями настроеніяхъ и идеяхъ.

Въ XVIII-мъ вѣкѣ сложилось убѣжденіе, что человѣкъ отъ природы хорошъ, если же онъ дуренъ, то въ этомъ виноваты исключительно соціальныя и политическія условія. Главнымъ выразителемъ этой общераспространенной мысли былъ Ж.-Ж. Руссо. Но если эта мысль вѣрна, если вся сила въ условіяхъ, то вниманіе должно быть направлено на ихъ измѣненіе. Это и было задачею первой французской революціи. Но революція совершила свое кровавое дѣло, а надежды не сбылись: люди (толпа) не сдѣлались лучше. Наступилъ періодъ разочарованія въ обществѣ и пессимизма въ литературѣ. Очевидно, предпосылка оказалась невѣрною: не все дѣло въ соціальныхъ и политическихъ условіяхъ, а кое-что зависитъ и отъ самой природы человѣка. Какъ прежде страстно осуждались условія, такъ теперь столь-же страстно къ отвѣту была привлечена человѣческая природа, т. е. толпа была признана ничтожной, неспособной воспользоваться благами, ей дарованными, для нея отвоеванными выдающимися дѣятелями.

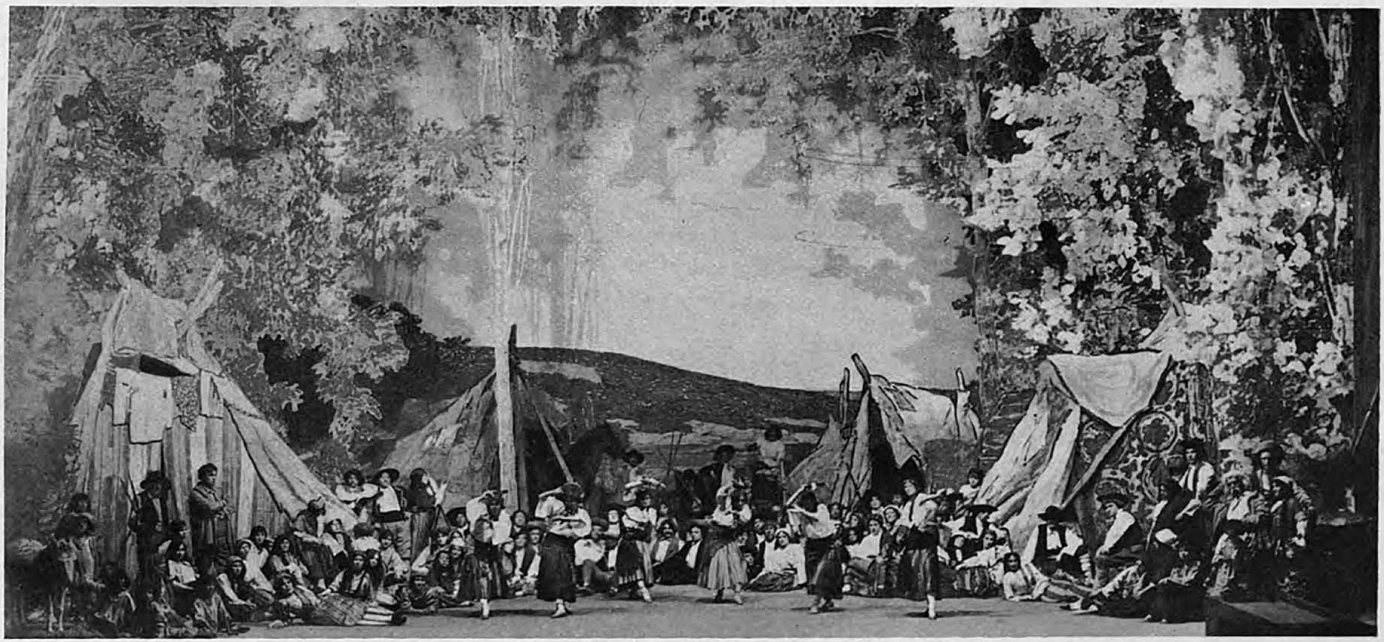
Но если толпа ничтожна, то гдѣ-же настоящіе люди, созданные для свободы и достаточно сильные, чтобы вести за собою неразумную толпу? Пессимизмъ, побуждавшій людей уходитъ въ фантастическій міръ (средневѣковой съ его легендами, поднебесный или подземельный съ ангелами и

демонами) шелъ рука объ руку съ исканіемъ сильныхъ натуръ или, какъ теперь говорятъ, сверхчеловѣка. Такимъ сверхчеловѣкомъ казался многимъ (Гейне, Лермонтову) Наполеонъ, подчинившій себѣ царства и народы, властвовавшій надъ ними, направлявшій ихъ, куда хотѣлъ. Такъ сложилось міропониманіе романтиковъ. Впослѣдствіи нѣмецкій философъ Ницше, основываясь на гегелевской теоріи о воплощеніи абсолюта именно въ германскомъ народѣ, превратилъ романтическаго сверхчеловѣка въ «бѣлокураго звѣря», ниспровергающаго ученіе Христа и ставящаго силу выше правды и справедливости, а собраніе такихъ «бѣлокурыхъ звѣрей» дало еще позже, уже въ наши дни, сверхнародъ, который-де одинъ имѣетъ право властвовать надъ міромъ при помощи сверхпушекъ.

Какъ бы то ни было, романтизмъ и пессимизмъ въ связи съ исканіемъ сверхчеловѣка опредѣлили собою въ началѣ XIX-го вѣка характеръ европейской литературы, повліяли и на Лермонтова въ дѣтскіе его годы. Это тѣмъ болѣе понятно, что и наше общество послѣ реформъ Александра Благословеннаго пережило періодъ разочарованія, а вмѣстѣ съ тѣмъ и склонности проникнуться вѣяніями, господствовавшими въ Европѣ послѣ такъ называемой великой революціи.

Первостепенное значеніе имѣетъ тутъ для насъ вопросъ, насколько Лермонтовъ подчинился этимъ вѣяніямъ, т. е. подчинился ли онъ имъ въ той же мѣрѣ, какъ значительная часть нашего общества, до сихъ поръ убѣжденная, что человѣкъ самъ по себѣ хорошъ, а портятъ его только условія, среда?

Вотъ на этотъ то вопросъ драмы Лермонтова даютъ намъ ясный отвѣтъ. Поэтъ, вслѣдствіе данныхъ ему природою геніальныхъ способностей, самъ чувствовалъ себя сверхчеловѣкомъ и воплотилъ это чувство въ своемъ героѣ. Но, создавая свой образъ сверхчеловѣка, онъ творилъ такъ, какъ творилъ впослѣдствіи Ибсенъ, т. е. «держалъ нелицепріятный судъ надъ самимъ собою», не только нелицепріятный, нѣтъ, строгій до жестокости. Онъ зло осмѣивалъ своего сверхчеловѣка, выставлялъ его во всѣхъ отношеніяхъ совершенно несостоятельнымъ. Это въ



«АЛЕКО», ОПЕРА С. В. РАХМАНИНОВА НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

его изображеніи—человѣкъ, преисполненный самомнѣнія, не уважающій чужую свободу, склонный къ насилію, нисколько не понимающій другихъ людей и въ то же время постоянно ихъ поучающій, презирающій ихъ и въ то же время требующій отъ нихъ любви, мечтающій пересоздать міръ, привести человѣчество къ счастью и въ то же время до того мало знакомый съ жизнью, что становится игрушкою въ рукахъ перваго проходимца, преисполненный благихъ намѣреній и всюду вносящій смуту и рознь, воображающій, что онъ живетъ для другихъ, а въ сущности живущій только для себя, убѣжденный, что онъ любитъ до самозабвенія ближняго, а на самомъ дѣлѣ любящій до самозабвенія только самого себя. Словомъ, драмы Лермонтова можно признать постепенно назрѣвающимъ безпощаднымъ осужденіемъ сверхчеловѣка. Лермонтовъ ставитъ его въ разныя положенія, сводитъ съ разными людьми, и всегда сверхчеловѣкъ оказывается совершенно несостоятельнымъ. Глубокій анализъ русской разновидности сверхчеловѣка составляетъ безсмертную заслугу Лермонтова. По мѣрѣ того какъ передъ нами развертывается портретъ сверхчеловѣка Лермонтова, мы узнаемъ въ немъ родовыя черты позднѣйшихъ героевъ нашей литературы: Рудина, Раскольникова, Ивана Карамазова, Марка Волохова, Нежданова, всѣхъ «лишнихъ» и даже «бывшихъ» людей. Всѣ они сыновья или внуки лермонтовскаго сверхчеловѣка, изображеннаго и осужденнаго впервые нашимъ незабвеннымъ поэтомъ. Его глубокій анализъ собственныхъ душевныхъ движеній, мыслей и стремленій въ лицѣ главнаго героя его пьесъ могъ пророчески намъ раскрыть широкую полосу въ жизни русскихъ образованныхъ людей, предостеречь насъ отъ многихъ заблужденій и ошибокъ, если бы мы вообще внимательнѣе относились къ твореніямъ свѣтилъ нашей литературы.

Но Лермонтовъ въ своихъ драмахъ не ограничивается однимъ осужденіемъ своего сверхчеловѣка. Онъ затрагиваетъ вопросъ глубже. Сверхчеловѣкъ ничего не даетъ жизни, напротивъ, онъ только усложняетъ и портитъ ее. Онъ, говоря словами Печорина, «причина несчастія другихъ и самъ не менѣе несчастливъ». Но кто въ этомъ виноватъ, повторяю я свой вопросъ.

Лермонтовъ изображаетъ намъ окружающую сверхчеловѣка среду и дѣлаетъ это съ такимъ искусствомъ, что въ драмахъ, написанныхъ имъ въ ранней молодости, уже чувствуется большой художникъ, творецъ «Героя нашего времени», умѣющій отмѣчать самыя характерныя черты окружающей насъ дѣйствительности. Онъ этой дѣйствительности не щадитъ, какъ не щадитъ и своего сверхчеловѣка, но все таки оказывается, что среда дала сверхчеловѣку и достатокъ, и образованіе, и возможность приносить пользу обществу и государству. Несмотря на низкій свой нравственный и умственный уровень, она все же дала сверхчеловѣку не мало людей, которые ему сочувствовали, его любили, готовы были иногда за него душу положить. Но онъ этихъ людей не умѣетъ цѣнить и мститъ имъ за добро зломъ: онъ терзаетъ ихъ своими сомнѣніями, подозрѣніями, не покоитъ ихъ старости, даже не даетъ имъ спокойно умереть; по малѣйшему поводу отрекается отъ чувства благодарности къ нимъ и объявляетъ имъ войну на жизнь и смерть. Гордясь дешевыми своими знаніями, почерпнутыми изъ книгъ, любовно вложенныхъ ему въ руки той же средой, онъ считаетъ себя стоящимъ неизмѣримо выше нея и презираетъ ее. Между тѣмъ она на самомъ дѣлѣ во многихъ отношеніяхъ превосходитъ его. Вспомнимъ Марью Дмитріевну, Оленьку, Дмитрія Петровича (этотъ прообразъ Максима Максимыча), княгиню Вѣру.

Тѣмъ не менѣе, и среда въ изображеніи Лермонтова производитъ въ общемъ грустное впечатлѣніе. Во имя чего же произносится этотъ приговоръ надъ главнымъ героемъ и надъ окружающими людьми? Въ «Странномъ человѣкѣ» Владиміръ симпатиченъ, когда требуетъ отъ отца, чтобы онъ съѣздилъ къ умирающей женѣ и простилъ ее; но тотъ же Владиміръ очень несимпатиченъ, когда, негодуя на людей, даже не замѣчаетъ, что мать его умираетъ, и не даетъ ей послѣдняго утѣшенія. Какъ привлекательна Оленька, провозглашающая вслѣдъ за Зарой:

Всегда награжденъ
Кто любитъ до гроба,

Ни зависть, ни злоба
Ему не законъ;
Пускай его смерть и погубитъ:
Одинъ не погибнетъ, кто любитъ.

Оленька, привыкшая всегда жертвовать собой для другихъ, покоряетъ даже сверхчеловѣка, который ужъ ничему не вѣритъ: и онъ начинаетъ понимать, что тамъ, гдѣ есть люди любящіе и сознающіе свой долгъ, не все еще пропало. Такое же впечатлѣніе производитъ и княгиня Вѣра, несмотря на ея грѣхи, когда говоритъ Юрію, что будетъ служить только долгу, приблизительно, какъ пушкинская Татьяна заявляетъ Онѣгину, что онъ утратилъ власть надъ нею.

Я позволяю себѣ здѣсь выйти изъ рамокъ моего этюда и заглянуть въ поэму, въ которой Лермонтовъ изобразилъ наиболѣе чарующій образъ своего сверхчеловѣка. «Демонъ» задуманъ Лермонтовымъ въ дѣтствѣ, и самъ поэтъ называетъ его «безумнымъ, страстнымъ дѣтскимъ бредомъ» или въ другомъ мѣстѣ говоритъ о немъ же:

. . . . и этотъ дикій бредъ
Преслѣдовалъ мой разумъ много лѣтъ.
Но я, разставшись съ прочими мечтами,
И отъ него отдѣлался стихами.

Не знаю, сопоставлялъ-ли кто-нибудь предпослѣднюю сцену лермонтовской поэмы, въ которой ангелъ уноситъ отъ міра душу грѣшную и низвергаетъ Демона въ царство мрака, изъ коего тотъ вышелъ, съ послѣдней сценой гетевскаго «Фауста». Гретхенъ, какъ и Тамара, спасается, но Гретхенъ спасаетъ и Фауста, а Тамара Демона спасти не можетъ. Гетевское:

Das Unbeschreibliche
Hier ist es gethan,
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan

оказывается тутъ безсильнымъ. Фаустъ послѣ всѣхъ сомнѣній и

скитаній понялъ, что только жизнь на пользу ближняго можетъ доставить высшее счастье, а Демонъ думаетъ завоевать блаженство однимъ только наслажденіемъ.

За «Демономъ» уже на закатѣ короткой жизни Лермонтова слѣдовалъ «Герой нашего времени», и надъ сверхчеловѣкомъ Печоринымъ съ его отраженіемъ въ кривомъ зеркалѣ, Грушницкимъ, произносится окончательный приговоръ. Печоринъ—это «портретъ, составленный изъ пороковъ всего нашего поколѣнія въ полномъ ихъ развитіи», а чарующею прелестью вѣетъ на насъ отъ Бэлы, родной сестры Оленьки, Зары, дѣвушекъ или женщинъ, предъ которыми Лермонтовъ преклонялся, молясь за нихъ:

Окружи счастіемъ счастья достойную,
Дай ей сопутниковъ, полныхъ вниманія,
Молодость свѣтлую, старость покойную,
Сердцу незлобному миръ упованія.

И развѣ Лермонтовъ молится только за этихъ женщинъ? Кто изъ насъ забылъ Максима Максимыча? Его забыть невозможно—этого сердечнаго, скромнаго штабсъ-капитана, безъ котораго... Ну, что было бы съ Россіею безъ такихъ дѣятелей, ее знающихъ, любящихъ и все ей отдающихъ?

Если мнѣ удалось выяснить, что драмы Лермонтова заслуживаютъ несравненно больше вниманія, чѣмъ имъ удѣляется нашей критикой, то цѣль моего этюда вполнѣ достигнута.

АНАТОЛІЙ КОНСТАНТИНОВИЧЪ ЛЯДОВЪ

(ЕГО ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО).

(Род. 25 апрѣля 1855 г. — † 15 августа 1914 г.).

ЕВГЕНІЯ БРАУДО.

ЕСТЬ два типа композиторовъ. Одни, по существу своего таланта, являются реформаторами искусства. Ихъ творчество мыслимо лишь въ окруженіи большихъ идей, въ атмосферѣ борьбы за новыя формы и новыя правды, въ ореолѣ мученичества за свои художественныя убѣжденія. При оцѣнкѣ ихъ историческаго значенія идейный элементъ играетъ не меньшую роль, чѣмъ чисто музыкальная одаренность, а въ иныхъ случаяхъ заставляетъ совершенно забыть о ней. Другіе, напротивъ того, лишены такой ярко выраженной обновительной тенденціи. Чуждые всякой напряженности композиторы такого душевнаго склада всю силу своего таланта обращаютъ на тонкую выдѣлку техническихъ деталей, на чистоту стиля, на безупречную точность музыкальнаго выраженія. Въ глазахъ толпы художники-революціонеры всегда стоятъ выше творцовъ гармоничныхъ и цѣльныхъ, мастерство которыхъ подчинено исключительно законамъ ясной архитектоники. Но едва ли не именно чистое тихое служеніе Аполлону является высшимъ подвигомъ для исторіи русской музыки нашихъ дней, столь недавно перешедшей отъ «бури и натиска» къ органическому культурному строительству.

Къ такимъ тихимъ праведникамъ искусства принадлежитъ Анатолій Константиновичъ Лядовъ. Шумный успѣхъ, погоня за интересами дня совершенно не вяжутся съ образомъ этого подлиннаго аристократа духа. Скромно прошелъ онъ путь свой, и біографія его небогата внѣшними событіями. Къ тому же чрезвычайно замкнутый Лядовъ избѣгалъ посвящать

въ свои личныя переживанія даже близкихъ друзей. То, что мы знаемъ о немъ, почерпнуто, главнымъ образомъ изъ «Лѣтописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римскаго-Корсакова, существеннѣйшаго источника для русской музыкальной исторіографіи.

Анатолій Константиновичъ Лядовъ родился 29 апрѣля 1855 года въ Петроградѣ. Онъ принадлежалъ къ семьѣ, тѣсно связанной съ судьбами русской оперы. Отецъ Анатолія Константиновича, Константинъ Николаевичъ Лядовъ (1820—1868), блестяще одаренный музыкантъ (его оркестровая фантазія «Возлѣ рѣчки, возлѣ моста» долгое время держалась на концертныхъ программахъ), былъ капельмейстеромъ Императорскихъ театровъ. Благодаря характеру дѣятельности отца Лядовъ уже въ дѣтскіе годы имѣлъ возможность свести близкое знакомство съ шедеврами русской оперной музыки. Въ качествѣ общаго баловня маріинской труппы маленькій Анатолій пользовался свободнымъ входомъ на всѣ репетиціи и постоянное общеніе съ дѣятелями искусства могло лишь содѣйствовать быстрому развитію его музыкальной фантазіи. Однако, обстановка дѣтскихъ лѣтъ Лядова—мальчикъ росъ предоставленный самому себѣ—совершенно не способствовало воспитанію въ немъ творческой воли и любви къ усидчивому труду. На дарованіе его, все же обращено было надлежащее вниманіе и Лядова рѣшено было отдать въ консерваторію. Мальчикъ началъ учиться на скрипкѣ и фортепіано, но больше всего занимался шалостями со своимъ закадычнымъ другомъ Г. О. Дютшемъ. Не одолѣвъ даже трудностей этюдовъ Крейцера, онъ перешелъ на теорію. Музыкой Лядовъ поглощенъ былъ всецѣло, ею онъ жилъ, сочиняя много и быстро, но консерваторскія упражненія находились у него въ полнѣйшемъ пренебреженіи. Въ концѣ концовъ, несмотря на превосходно пройденные классы гармоніи и контрапункта, юноша, не умѣвшій и не желавшій принуждать себя къ исполненію работъ, его почему-либо въ данный моментъ не интересовавшихъ, сталъ до того небрежно относиться къ своимъ обязанностямъ, что директору консерваторіи пришлось изгнать его, вмѣстѣ съ неразлучнымъ Дютшемъ, изъ храма музыкальной науки. Н. А. Римскій-Кор-

саковъ разсказываетъ слѣдующее, на страницахъ своей «Лѣтописи», объ этомъ необычайномъ происшествіи.

«Въ сезонѣ 1875—1876 случилось слѣдующее. Неразлучные друзья А. К. Лядовъ и Г. О. Дютшъ, мои талантливые ученики по консерваторіи, совсѣмъ юные въ то время, залѣнились совершенно невозможнымъ образомъ и совершенно перестали посѣщать мой классъ. Азанчевскій, переговоривъ со мной и увидѣвъ, что съ ними сладу нѣтъ, рѣшилъ ихъ исключить. Вскорѣ послѣ состоявшагося исключенія молодые люди пришли ко мнѣ на квартиру съ обѣщаніемъ усердно заниматься и просьбой ходатайствовать о ихъ принятіи... Конечно, Лядова и Дютша слѣдовало немедленно принять, какъ блудныхъ сыновей и заколоть для нихъ лучшаго тельца. Вѣдь, Дютшъ былъ весьма способенъ, а Лядовъ талантливъ несказанно. Но я не сдѣлалъ этого. Утѣшиться можно, развѣ, только тѣмъ, что все къ лучшему на этомъ свѣтѣ, и Дютшъ и Лядовъ стали впослѣдствіи моими друзьями».

Дѣйствительно, въ главѣ, относящейся къ слѣдующему 1877 году, Римскій-Корсаковъ разсказываетъ уже о своемъ дружескомъ сближеніи съ «Анатоліемъ». Страница, посвященная Лядову, настолько любопытна, настолько интимно рисуетъ его обликъ, что мы считаемъ необходимымъ привести ее цѣликомъ.

«Въ эту зиму я ближе сошелся съ Анатоліемъ... Лядовъ жилъ въ то время, и долго послѣ, съ сестрой своей Валентиной Константиновной (артисткой драматическаго театра). Когда онъ приходилъ къ намъ, то его обыкновенно усаживали играть начало b-dur'наго квартета съ превосходной пѣвучей второй темой. Отрывокъ этотъ всѣхъ насъ восхищалъ, до Стасова включительно, который послѣ, въ статьѣ своей «25 лѣтъ русскаго искусства», такъ таки пропечаталъ, что у Лядова имѣется превосходный квартетъ. Къ несчастью, этого квартета не имѣется и до сихъ поръ и, конечно, онъ никогда существовать не будетъ. То, что за этимъ превосходнымъ началомъ не послѣдовало продолженія принадлежитъ къ числу тѣхъ непонятныхъ вещей, которыми окруженъ Лядовъ и о кото-

рыхъ мнѣ еще придется говорить. Кромѣ этого начала, Лядовъ наигрывалъ намъ еще и другіе свои отрывки, преимущественно фортепіанные, напримѣръ, «Бирюльки». Въ ту пору его, молодого человѣка 20—21 года, еще легко было засадить за фортепіано и заставить сыграть сочиненіе. Не такъ было послѣ. Изъ духа ли противорѣчія или изъ желанія щегольнуть нѣкоторымъ жестокосердіемъ—«пусть, молъ, страдаютъ!»—или просто отъ лѣни, въ послѣдующіе годы нельзя было добиться, чтобы онъ сыгралъ свое даже вполнѣ законченное произведеніе. Между тѣмъ, иной разъ, безъ всякихъ просьбъ, онъ садился и игралъ цѣлый часъ различные отрывки изъ предполагаемыхъ или начатыхъ сочиненій ко всеобщему удовольствію. Игралъ онъ, хотя и не былъ піанистомъ, довольно изящно и чисто, но нѣсколько сонно, не усиливая звука далѣе mezzo forte...

... Лядовъ могъ дѣлать только то, что ему сильно хотѣлось. Ему пишутъ письмо и приглашаютъ придти. Идти ему не хочется и онъ не пойдетъ, но и не отвѣтитъ. Но за всѣмъ этимъ скрывался большой природный умъ, добрѣйшая душа и огромный музыкальный талантъ».

Такимъ образомъ, прежнія отношенія профессора къ непокорному ученику исчезли, и когда Лядовъ возымѣлъ твердое желаніе добиться диплома, онъ, по просьбѣ учителя-друга, былъ вновь зачисленъ въ консерваторію. Послѣднюю онъ окончилъ съ серебряной медалью, представивъ, въ качествѣ экзаменаціонной кантаты, великолѣпную вдохновенную музыку къ заключительной сценѣ «Мессинской невѣсты» Шиллера. Въ 1878 году Лядовъ приглашенъ былъ преподавателемъ теоретическихъ предметовъ въ петроградскую консерваторію и въ теченіе полныхъ 35 лѣтъ руководилъ занятіями учениковъ ея. Эта многолѣтняя педагогическая дѣятельность есть одна изъ важнѣйшихъ сторонъ его творческой біографіи. Въ его классы стремилась талантливѣйшая часть консерваторскаго демоса. Огромная наблюдательность и психологическое чутье позволяли Лядову совершенно безошибочно опредѣлять музыкальную индивидуальность своихъ учениковъ. И никто, въ такой мѣрѣ, какъ онъ, не умѣлъ развивать въ нихъ чувства изящнаго, благородство вкуса. Основ-

ные принципы его консерваторскихъ лекцій по гармоніи (къ которымъ, въ 1885 году, присоединились еще и занятія въ пѣвческой капеллѣ) были приняты также и Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ при составленіи его превосходнаго учебника. Въ девяностые годы Лядовъ начинаетъ принимать также дѣятельное участіе въ издательскомъ дѣлѣ М. П. Бѣляева и основанныхъ послѣднимъ русскихъ симфоническихъ концертовъ. Къ «бѣляевцамъ» Лядовъ принадлежалъ уже съ самаго основанія кружка, и наврядъ ли какой либо изъ членовъ новой русской школы болѣе чутко относился къ музыкально культурнымъ задачамъ, раскрывшимся передъ русскимъ искусствомъ въ эту эпоху. Наконецъ, въ тотъ же періодъ состоялось приглашеніе Лядова въ особую коммиссію при Императорскомъ географическомъ обществѣ, учрежденной для художественной обработки и изданія отдѣльныхъ сборниковъ русскихъ народныхъ пѣсенъ изъ числа собранныхъ спеціальными экспедиціями. Въ комисію, подъ предсѣдательствомъ Т. И. Филиппова, а послѣ смерти его А. С. Танѣева, входили Балакиревъ, Ляпуновъ и Лядовъ. Несмотря на обычную медлительность Лядова ему принадлежитъ гармонизація не менѣе 200 пѣсенъ. Объ изумительной тонкости и рѣдкомъ чувствѣ стиля, какимъ проникнуты эти обработки, рѣчь будетъ ниже. Пока же отмѣтимъ лишь, что занятія народными пѣснями побудили, повидимому, Лядова къ сочиненію симфоническихъ картинъ-сказокъ, въ которыхъ такъ поразительно вѣрно схвачены основныя черты народной стихіи, ихъ создавшей. Двѣ оркестровыя сказочки «Волшебное озеро» (оп. 62), «Кикимора» (оп. 63), и симфоническая картина «Изъ Апокалипсиса» (оп. 66), чудное мистическое видѣніе, музыкально-воплощенныя имъ въ 1912 году, были послѣдними работами Лядова, напечатанными при его жизни. Тяжкая болѣзнь свела его въ могилу, четыре мѣсяца тому назадъ, 15 августа 1914 года, наканунѣ великихъ міровыхъ событій, открывающихъ необъятныя перспективы для горячо любимой имъ родины.

Таковы существеннѣйшія данныя біографіи А. К. Лядова. Почти невозможно судить по нимъ объ эволюціи его эстетическаго міровоззрѣнія, о

жизненномъ опытѣ, подъ давленіемъ котораго онъ избралъ тѣ или иныя пути музыкальнаго творчества. Но не нуждаются, въ сущности говоря, въ такомъ біографическомъ комментаріи произведенія Лядова, ибо болѣе, чѣмъ у кого либо другого, мы по стилю его можемъ судить о человѣкѣ. Изъ безконечно тонкихъ художественныхъ воспріятій, озаренныхъ проницательнымъ критическимъ умомъ, выкристализовался этотъ стиль. Онъ не лишенъ, правда, нѣкоторой доли холоднаго академизма, и не трудно открыть въ звукосозерцаніи Лядова слѣды вліяній многихъ духовныхъ вождей новой музыки. Очень сильно сказываются вѣянія Шопена и Шумана на большинствѣ его фортепіанныхъ пьесъ, Римскаго-Корсакова, опредѣленнѣе всего отраженное тихими водами «Волшебнаго озера», Вагнера, даже Скрябина (4 пьесы для рояля, оп. 64). Но сколь разнообразны ни были эти вліянія, они безсильными оказались замутить чистѣйшій источникъ его личной творческой силы. *Свое* ощущеніе красоты, впервые явленное имъ въ очаровательныхъ «бирюлькахъ», ор. 2, онъ сохранилъ до послѣдняго такта, нанесеннаго слабѣющей рукой на нотную бумагу. Только избраннымъ художественнымъ натурамъ доступное искусство ограничивать свое мастерство строго размѣренными тѣсными рамками было въ значительной мѣрѣ присуще Лядову. Отсюда его тяготѣніе къ миніатюрѣ, къ небольшимъ симфоническимъ картинкамъ, къ жанру фортепіанной бездѣлушки, къ дѣтскимъ пѣсенкамъ въ области вокальной. Отъ такого великолѣпнаго знатока техники, какъ Лядовъ, всегда ждали крупныхъ музыкальныхъ подвиговъ, и до самыхъ послѣднихъ лѣтъ въ публикѣ не переставали циркулировать слухи о какихъ-то большихъ произведеніяхъ, имъ подготовляемыхъ къ печати. Но Лядовъ продолжалъ работать надъ мелкими вещицами, кропотливо отдѣлывая ихъ, и заканчивая въ иные годы не болѣе двухъ трехъ микроскопическихъ опусовъ. Именно стремленіемъ къ полному техническому совершенству, влюбленностью въ мельчайшія детали произведенія, объясняется крайне медленный процессъ его творчества. Теперь, когда вся художественная дѣятельность Лядова предстала законченной передъ нами, мы видимъ, что любая пьеса его музыкальной

антологіи обогатила міровое искусство большимъ содержаніемъ, чѣмъ многія парадныя композиціи.

Наиболѣе многочислены фортепіанныя сочиненія Лядова: около 30 поэтичнѣйшихъ прелюдій, по характеру своему приближающіяся къ шопеновскимъ, нѣсколько блестящихъ этюдовъ, рядъ восхитительныхъ мазурокъ, изящныхъ вальсовъ, четыре интермеццо, написанныхъ подъ вліяніемъ Шумана, «новинка» d-dur, превосходныя варіаціи на тему Глинки, варіаціи на польскую тему; цѣлый небольшой интимный мірокъ бирюлекъ, богателей (среди нихъ глубоко скорбное «La douleur», чрезвычайно своеобразное по своимъ гармоніямъ) идиллій, музыкальныхъ набросковъ; 3 балетныхъ нумера (es-dur, c-dur, a-dur), сказаніе «Про старину» (впослѣдствіи имъ переработанное для оркестра), прелестная табакерочная музыка (также имѣющаяся въ оркестровой редакціи), маріонетки, баркарола, наконецъ четыре послѣднія его пьесы для рояля, ор. 64, носящія интенсивно выраженную модернистическую окраску—всего около 40 опусовъ, по преимуществу ранняго и средняго періода. Просматривая подрядъ фортепіанныя вещи Лядова невольно ощущаешь извѣстное однообразіе его мастерства. На всемъ протяженіи своего творческаго пути Лядовъ почти совершенно не выходитъ за предѣлы того круга музыкальныхъ идей, какой очерченъ былъ въ первыхъ опусахъ. Только внимательное изученіе его художественнаго наслѣдія постепенно вводитъ насъ въ богатѣйшую сокровищницу музыкальныхъ драгоцѣнностей, имъ созданныхъ. Лядовъ, по существу таланта своего, не былъ новаторомъ, но самая тонкость душевнаго строя роднитъ его съ міровоззрѣніемъ современнаго импрессіонизма. И, быть можетъ, именно потому лучшія страницы Лядова почти совершенно неизвѣстны нашимъ піанистамъ, что содержаніе ихъ требуетъ особой деликатности воспріятія со стороны исполнителей и слушателей. Ибо много ли найдется любителей музыки, способныхъ оцѣнить все изящество художественной чеканки Лядова, достойной Бенвенуто Челини, всю рафинированность отдѣльныхъ гармоническихъ деталей, очарованіе какого нибудь ажурнаго орнамента, вылѣпленнаго съ идеальнымъ совершенствомъ...

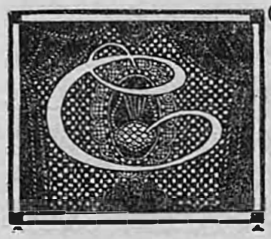
Группа оркестровыхъ композицій Лядова насчитываетъ всего лишь около 15 произведеній. Изъ нихъ его оркестровыя сказочки «Баба Яга», «Кикимора», «Волшебное озеро», и дивная симфоническая картинка «Изъ Апокалипсиса», овѣянная глубокимъ религіознымъ настроеніемъ, должны почитаться не только высшими достиженіями Лядовскаго мастерства, но и подлиннѣйшими шедеврами русской музыкальной литературы вообще. Съ восхитительной свѣжестью и чуткостью запечатлѣно въ этихъ оркестровыхъ лубкахъ все обаяніе прихотливыхъ образовъ, почерпнутыхъ изъ первоисточниковъ народнаго творчества. Слушаешь Лядова и вспоминаешь давно забытыя дѣтскія сказки, когда воображеніе еще неудержимо притягивали обитатели дремучихъ лѣсовъ, каменныхъ горъ, всякія кикиморы, баба яга, котъ баюнъ, и сердце замирало отомъ злѣ, что «на умѣ держитъ кикимора на весь родъ честной». Но несмотря на такую доступность симфоническихъ картинокъ даже пониманію ребенка, при анализѣ ихъ музыкальныхъ элементовъ поражаетъ умѣніе Лядова въ немногихъ тактахъ сказать больше, чѣмъ иной композиторъ на протяженіи десятка печатныхъ страницъ. Всѣ названныя нами только что произведенія относятся къ послѣднимъ годамъ (1905—1912). Въ болѣе ранній періодъ Лядовымъ были написаны: «Скерцо (ор. 16), великолѣпная характерная «Сельская сцена у корчмы» (ор: 19), превосходный «Польскій, памяти Пушкина» (ор. 49), «Польскій къ открытію памятника Рубинштейна» (оп. 55). Остальныя же оркестровыя вещи Лядова представляютъ собой, главнымъ образомъ, переработку различныхъ фортепіанныхъ пьесъ: «Интермеццо», «Музыкальная табакерка» (ор. 32), «Про старину» (ор. 21). Напѣвы 5 пѣсенъ для женскаго голоса и оркестра, и «8 русскихъ народныхъ пѣсенъ для оркестра» особенно часто исполняемыхъ въ послѣднее время на симфоническихъ, концертахъ, взяты изъ сборникомъ пѣсенной комиссіи при Географическомъ обществѣ и Лядовскаго сборника народныхъ пѣсенъ (изданія П. М. Бѣляева 1898). Кромѣ того имъ написаны были еще и «Танецъ амазонки» на темы двухъ новогреческихъ пѣсенъ и музыка къ «Сестрѣ Беатрисѣ» Матерлинка (двѣ пьесы), изданныя послѣ его смерти

Каталогъ вокальныхъ композицій Лядова содержитъ въ себѣ рядъ сборниковъ «пѣсенъ русскаго народа», обработанныхъ имъ по порученію Императорскаго географическаго общества и отличающихся удивительной чистотой стиля, три сборника прелестныхъ дѣтскихъ пѣсенъ на народныя слова, весьма интересныхъ въ музыкальномъ отношеніи, несмотря на всю свою лаконичность, 4 романса (ор. 1), хоры къ драмѣ Матерлинка «Сестра Беатриса» (ор. 60), заключительная сцена къ «Мессинской Невѣстѣ» Шиллера, «Слава» (въ сопровожденіи 2 арфъ и 2 фортепіано въ 8 рукъ), оп. 47, «Прощальная пѣснь института Императрицы Маріи» (ор 50), «Гимнъ Рубинштейну» (ор. 54), «Величаніе Стасову» (1894) и нѣсколько обработокъ церковнаго характера, мастерски имъ сдѣланныхъ.

Есть еще одинъ характерный моментъ въ музыкальной дѣятельности Лядова, это коллективное творчество совмѣстно съ другими членами бѣляевскаго и балакиревскаго кружка. Къ этой категоріи его работъ относятся 4 фортепіанныя пьесы въ «Парафразахъ на тему дѣтскаго вальса», скерцо въ квартетѣ B—La—F (посвященномъ М. П. Бѣляеву), часть въ квартетѣ «Имянины», полька, мазурка, сарабанда, фуга въ «Пятницахъ» (для стр. квартета) славленія на юбилей Римскаго-Корсакова (мѣдные и ударные), варіаціи F-dur, кантата памяти Антокольскаго, разсѣянныя по разнымъ случайнымъ сборникамъ, но всѣ почти озаренныя тѣмъ глубокимъ воспріятіемъ вѣчной красоты, служенію которой была посвящана вся жизнь композитора.

ПАНТОМИМА ВЪ ТЕАТРѢ.

Е. ПАННА.



О времени Плутарха театръ не вызывалъ еще къ себѣ такого глубокаго интереса широкихъ народныхъ массъ; быть можетъ, никогда еще внутри его не совершалась такая гигантская работа напряженныхъ и неустанныхъ исканій, и уже навѣрное никогда не зналъ онъ нашихъ блестящихъ сценическихъ и декоративныхъ достиженій...

И въ то же время никогда еще не раздавалась такая горячая критика театра, никогда еще не кричалъ такъ дружно, во всѣ голоса, хоръ его друзей и враговъ о распутьѣ и бездорожьѣ театра.

Говорятъ часто и много о кризисѣ репертуара, и не замѣчаютъ, что въ этихъ разговорахъ и кроется разгадка театральнаго кризиса. Потому что зло современнаго театра въ его зависимости отъ репертуара, т. е. автора [1]).

Великіе драматурги Шекспиръ и Мольеръ, были въ то же время великими актерами; они творили въ огненной атмосферѣ театра, они отливали свои творческія формы въ расплавленномъ котлѣ сценическаго быта. И смѣшно называть ихъ авторами: они неотъемлемая часть театральнаго зданія, могучіе его столпы. Не то современный авторъ. Случайный гость театра, внѣ театра живущій, съ нимъ связанный лишь тонкой нитью репетицій, чуждый его традиціямъ, быту, законамъ, авторъ изъ широкаго простора амфитеатра тянетъ театръ въ тѣсноту своего одинокаго кабинета. Автору прежде всего дороги капризныя велѣнія своего психологическаго чутья. Онъ увлекается тонкими переживаніями своихъ персонажей, онъ прозорливо вглядывается въ темныя воды человѣческой души. Но анализъ—

---

[1]) О томъ, какъ послѣ долголѣтнихъ метаній театръ попалъ въ плѣнъ къ автору, см. мою статью: «Въ защиту выразительнаго искусства», журн. «Маски», № 6, 1913—1914 г.

антиподъ дѣйства; грубый римскій солдатъ, что заноситъ свой мечъ надъ головой Архимеда, символизируетъ дѣйствіе и возбуждаетъ сильнѣйшія движенія въ душѣ патріотическаго зрителя; тонкій чертежъ великаго математика можетъ дать сладостное наслажденіе знанія, но совершенно убьетъ дѣятельныя начала души у созерцателя; доказательствомъ служитъ неподвижность того же Архимеда предъ высшимъ дѣяніемъ жизни. Чѣмъ тоньше психологическое проникновеніе автора, тѣмъ дальше уходитъ онъ отъ дѣятельной природы театра; и «психологическій театръ», «знамя котораго выкидывается театральнымъ авангардомъ», есть величайшее заблужденіе современнаго театра, это—превращеніе автора въ писателя, театра—въ литературу.

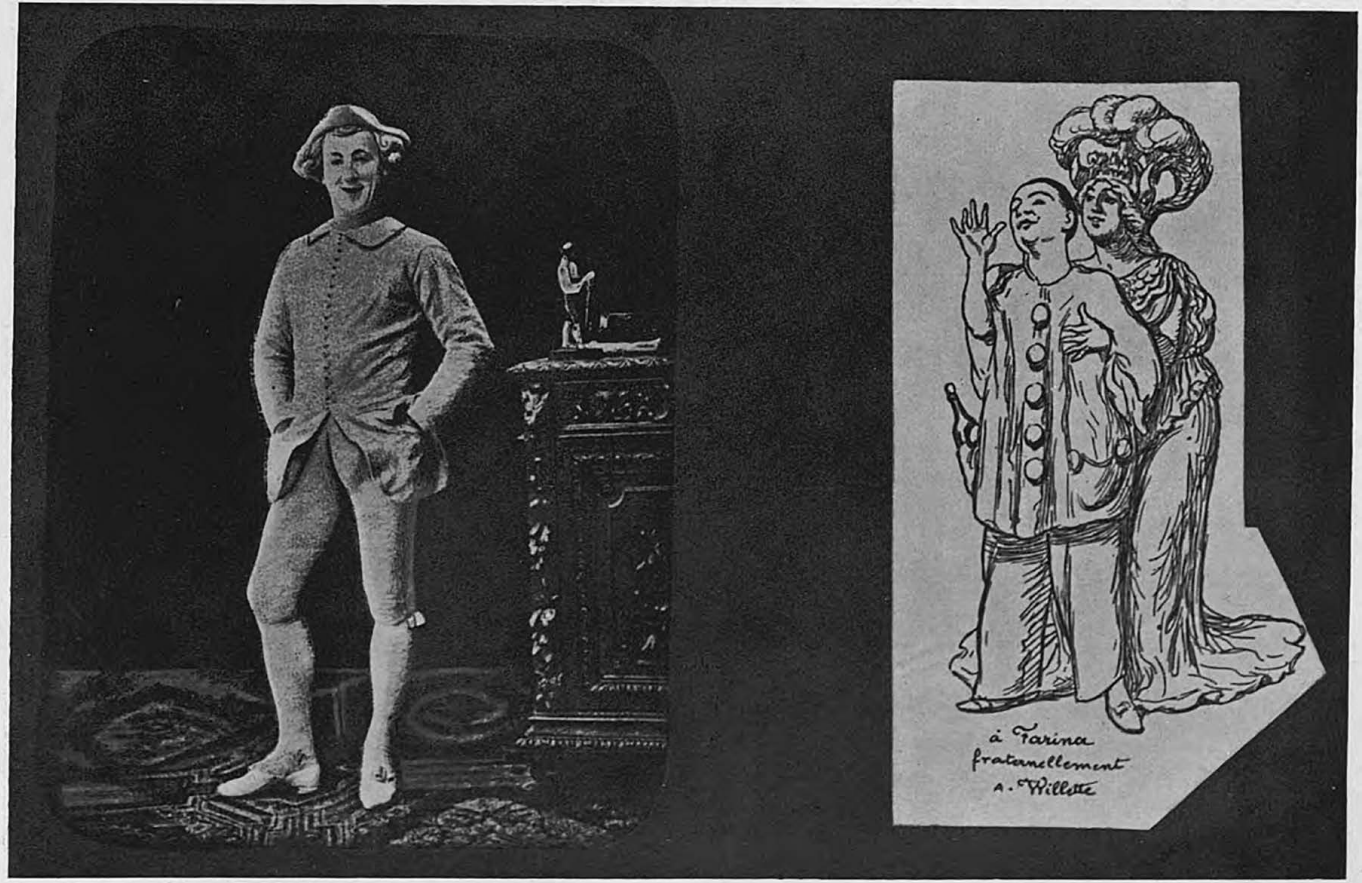
Талантливый писатель деспотически правитъ волей читателя; онъ заставляетъ читателя любить тѣхъ персонажей, которыхъ онъ любитъ, ненавидѣть тѣхъ, которые ему ненавистны. Онъ насильственно отрываетъ читателя отъ захватившаго эпизода, чтобы перенести вдругъ его вниманіе на красивую зарисовку какого-нибудь арабеска. Свободный отъ законовъ сценическаго дѣйства, онъ несется на могучемъ конѣ своего творческаго вымысла и требуетъ отъ читателя прежде всего повиновенія. Онъ учитъ понимать, а не чувствовать, и отъ читателя ждетъ критики, а не сотрудничества. Синтетическому искусству, которое творчество автора, актера и публики превращаетъ въ новое гармоничное и высшее твореніе, онъ противоставляетъ неограниченное самовластіе своего творческаго «я». Великій мастеръ слова, онъ опуталъ театръ своей литературной мозаикой. Тупыми ударами печатнаго станка, онъ заглушилъ таинственную и страстную мелодію театра. И чтобы скрыть неуклюжую громаду своей сценической никчемности, неустанно добиваетъ послѣдніе остатки театральности. Подъ деспотическимъ кулакомъ этого чужеземца-узурпатора гибнутъ всѣ театральныя заданія нашего времени. Вотъ почему въ эпоху крупнаго театральнаго расцвѣта такъ часто слышатся сомнѣнія въ необходимости существованія театра, какъ самостоятельнаго вида искусства...

Но кажется театръ начинаетъ просыпаться отъ долгаго сна; кажется,

онъ начинаетъ понимать, что тотъ, кого онъ принялъ довѣрчиво, какъ друга, на самомъ дѣлѣ дерзкій воръ, тупой проходимецъ, безразличный къ его чаяніямъ и тоскѣ. Повсюду слышатся призывные сигналы, кругомъ раздаются грозные раскаты бунта. Успѣхи балета, мелодрамы, театра маріонетокъ, это не только мимолетное увлеченіе людей, а мускулистыя усилія театра сбросить со своихъ плечъ иго самозванца. Слово, прекрасное, сверкающее человѣческое слово, превратилось въ узы театра. И первое движеніе взбунтовавшагося театра было направлено къ разрыву этихъ узъ; ослабленный долгимъ рабствомъ, безсильный еще создать новыя формы театръ ворочается къ своимъ корнямъ. На этомъ возвратномъ пути къ своимъ истокамъ театръ неизбѣжно долженъ встрѣтиться съ пантомимой.

Природа театра требуетъ совмѣстнаго творчества автора актера и публики. Но «слово» въ театрѣ создаетъ вѣчную опасность творческой лѣни. Выучивъ чужой, записанный на бумагѣ текстъ, актеръ легко поддается подъяремной роли чтеца; убаюканный ритмомъ словеснаго мастерства, зритель превращается въ нѣмого слушателя. И тотъ и другой, слѣдуя каждый своимъ природнымъ инстинктамъ, легко отказываются отъ творческаго усилія: вся ихъ дѣятельность во время представленія сводится къ усилію *воспріятія*. Актеръ старается передать въ мельчайшихъ оттѣнкахъ красоту *чужой* мысли, слушатель стремится уловить всѣ подробности прекрасной сказки. Театральный залъ превращается въ аудиторію; актеръ—въ талантливаго чтеца, театръ—въ какую-то «устную» литературу.

Въ противоположность «слову», жестъ требуетъ непрерывнаго творческаго усилія актера и публики. Жестъ—примитивный языкъ человѣчества; его законы подвижны и гибки; они оставляютъ широкую свободу индивидуальному творчеству собесѣдниковъ. Отсутствіе точныхъ условныхъ знаковъ требуетъ большого выразительнаго усилія отъ говорящаго; съ другой стороны, самая сжатость языка—жестъ, требуетъ отъ слушателя непрерывнаго творческаго усилія, чтобы сказать себѣ недосказанное, чтобы увидѣть не нарисованное. Между тѣмъ, кто говоритъ и тѣмъ, кто слушаетъ, разстилается навидимая ткань общей творческой работы. Въ театрѣ связь



ШАРЛЬ ДЕБЮРО—СЫНЪ. РИСУНОКЪ ХУДОЖНИКА ВИЛЛЕТА.

между актеромъ особенно остро ощущается въ тѣ моменты, когда слово уступаетъ мѣсто жесту. Кто изъ зрителей не силился отвести руки Отелло, когда онѣ въ безумной ярости искали косы Дездемоны? Кто изъ зрителей не кричалъ мысленно Рюи Блазу, когда онъ застигаетъ лукавыхъ испанскихъ царедворцевъ среди хищнаго дѣлежа родины: «простри на нихъ свою карающую руку». Кто изъ насъ не застывалъ вдругъ отъ жгучаго волненія, когда среди наступившей тишины раздаются одинокіе шаги, и въ старомъ опустѣвшемъ заколоченномъ домѣ появляется вдругъ фигура стараго Фирса? И не у зрителя-ли вырываются эти (ненужныя на сценѣ) слова, когда грузно опускается въ кресло больное тѣло Фирса: «А человѣка-то забыли»?..

Если теперь въ нашъ анализъ мимическаго искусства мы введемъ творчество автора, то убѣдимся, что и оно можетъ войти въ пантомиму лишь какъ элементъ коллективнаго театральнаго усилія. Самая ограниченность примитивнаго языка не позволяетъ автору уйти въ глубокую психологическую разработку сюжета, самая природа жеста исключаетъ возможность ввести въ театръ описательный методъ литературы.

Родэнъ гдѣ то говоритъ, что нѣтъ добра и зла, есть лишь нарушеніе равновѣсія. «Если я *дѣлаю* плохую скульптуру—я творю зло». Нарушеніе равновѣсія происходитъ отъ дѣйствія, а дѣйствіе передается жестомъ. Жестъ есть средство выраженія дѣятельнаго начала міра, какъ слово есть языкъ разсказа. Если всякое дѣйствіе можно передать жестомъ, то совершенно невозможно разсказать въ жестахъ о какомъ-нибудь событіи прошлаго. Можно представить жестомъ кузнеца, напр., «я творю», но какъ передать жестомъ: «Богъ сотворилъ міръ»? Жестъ и былъ языкомъ людей, пока отношенія между ними сводились къ дѣйствію: борьбѣ, охотѣ, любви; лишь только человѣчество захотѣло писать свою исторію, оно выдумало слово. Такимъ образомъ по самой природѣ своей пантомима—театръ выразительнаго дѣйства; въ ней вѣчное нарушеніе равновѣсія, она ни на минуту не можетъ перенестись по ту сторону добра и зла.

Вотъ почему въ пантомимѣ нетронутыми сохранились всѣ великія

традиціи театра: вотъ почему автору никогда не удалось побѣдить въ ней Пьерро и народа, этихъ рыцарей дѣятельнаго мірового начала.

Я думаю, что послѣднія театральныя теченія слѣдуютъ правильному инстинкту бунта, возвращаясь къ пантомимѣ. Въ ней театръ обрѣтетъ свою дѣвственность; проникнувъ ея традиціями, сумѣетъ покорить себѣ «слово». Пантомима, впрочемъ, не разъ уже спасала театръ отъ гибели и крушенія, не разъ уже выводила его на дорогу чистаго выразительнаго искусства. Объ этихъ славныхъ страницахъ ея исторіи я хочу разсказать на слѣдующихъ строкахъ.

* * *

Талантливый и яркій историкъ театра пантомимы временъ второй французской реставраціи, Жюль Жанонъ, озаглавилъ свою замѣчательную книгу о немъ: «театръ въ четыре су». Въ этомъ заглавіи мѣткая характеристика всей исторіи мимическаго театра. Потому что театръ этотъ всегда принадлежалъ народу. Плоть отъ плоти его, театръ пантомимы носитъ въ себѣ всѣ особенности народнаго генія; онъ какъ двуликій Янусъ, являетъ всѣ качества и всѣ недостатки народной души. Великое съ низкимъ, прекрасное съ уродливымъ переплетаются въ немъ какой-то причудливой и яркой гирляндой. Каждая эпоха накладывала на его выразительный и подвижной ликъ свои черты; и всегда къ изящнымъ и тонкимъ штрихамъ она прибавляла грубые мазки.

Пантомима была извѣстна уже грекамъ; Плутархъ устанавливаетъ даже три вида пантомимы. Но въ Греціи пантомима носила скорѣе характеръ вспомогательного эпизода Діонисова дѣйства. Какъ самостоятельное искусство, пантомима получила впервые широкое распространеніе въ Римѣ въ I вѣкѣ нашей эры. При Августѣ пантомима завоевываетъ симпатіи широкихъ массъ населенія; огромныя толпы народа заполняютъ амфитеатры въ чаяніи увидѣть великихъ мимовъ. Кассандръ говоритъ про мимовъ этой эпохи, что «на кончикѣ каждаго пальца они имѣли по цѣлому языку». Они были могучими піонерами римскаго искусства среди многоязычныхъ народовъ Имперіи; ихъ искусство было одинаково

понятно римлянамъ и грекамъ, сирійцамъ и испанцамъ. Особенно славились Пилладъ изъ Сициліи и Батиль изъ Александріи. Императорскій дворъ осыпалъ ихъ милостями, а въ народѣ ихъ популярность была такъ велика, что вокругъ нихъ образовались могущественныя народныя партіи. Въ Помпеѣ и сейчасъ еще сохранились фрески, наглядно рисующія ту высоту пластическаго мимическаго искусства, на которую взобрались римскіе мимы.

Но вотъ и другая сторона портрета.

Возникшій на переломѣ римской исторіи, въ ту эпоху, когда закатилась пресловутая святость нравовъ, театръ пантомимы быстро проникся грубой распущенностью нравовъ римской имперіи. Другъ и пріятель народа, римскій мимъ съ непосягаемой ловкостью акробата съ горнихъ вершинъ искусства падаетъ въ грязную муть народнаго разврата. Тѣ же помпейскія фрески раскрываютъ чудовищное легкомысліе мимическихъ представленій. Императорское правительство вынуждено принять противъ мимовъ репрессивныя мѣры: мимовъ изгоняли изъ предѣловъ Рима, приговаривали къ наказанію кнутомъ. При императорѣ Тиберіи представленія мимовъ были совершенно запрещены въ Римѣ.

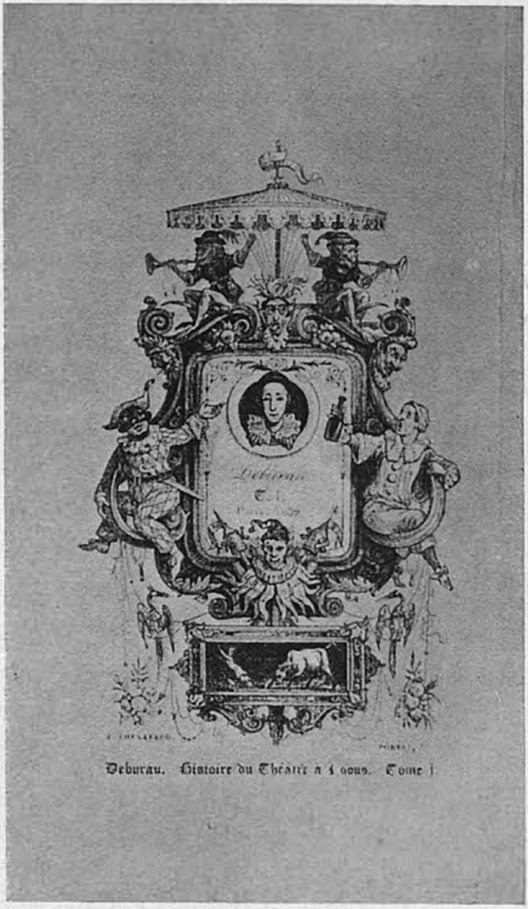
Послѣ паденія Римской Имперіи мимы переселились на сѣверъ; въ хроникѣ Карла Великаго упоминается объ этихъ «бѣсноватыхъ, которые все свое остроуміе сосредоточили въ щедро раздаваемыхъ колотушкахъ и мордобитіи». Это время упадка мимическаго искусства. Рушится старый строй, нарождается феодализмъ. Въ тѣнетахъ мрачнаго средневѣковаго аскетизма задыхается народный геній; въ узкихъ стѣнахъ феодальнаго замка замираетъ народное творчество. Скоро и совсѣмъ исчезнутъ мимы; имъ на смѣну идутъ трубадуры и менестрели, эти холодные пѣвцы блѣдной феодальной романтики. И только въ шестнадцатомъ вѣкѣ, въ типахъ Comedia dell'arte, въ Полишинеляхъ, Арлекинахъ, Педролинахъ, Панталонахъ выливается вырвавшійся на свободу народный геній...

Безсмертные, геніальные образы! Въ этихъ буффонахъ народная цѣльность и здоровая красочность. Народъ не знаетъ этихъ блѣдныхъ

призраковъ, среди которыхъ мы живемъ; ему чужды эти полу-характеры, полу-добродѣтели и полу-пороки; онъ одинаково далекъ отъ нашей разсчетливой любви и размѣренной ненависти, отъ нашихъ робкихъ взлетовъ и мягкихъ паденій. Онъ неумѣренъ въ пьянствѣ и въ работѣ, онъ не зналъ компромисса и стѣсненія и когда народъ творитъ онъ не боится подняться надъ дѣйствительностью, ему не страшно измѣнить правдивому въ жизни, чтобы подняться до художественной правды. Каждый изъ типовъ Comedia dell'arte и ея ближайшей преемницы, классической французской пантомимы, высокій художественный символъ народной души.

«Циклъ народной пантомимы, да вѣдь это—человѣческая комедія,—писалъ Теофилъ Готье, съ той только разницей, что народу не пришлось какъ Бальзаку прибѣгнуть къ двумъ тысячамъ персонажей для выраженія полноты жизни. Онъ всего достигаетъ съ четырьмя или пятью типами. Кассандръ представляетъ семейный укладъ, Леандръ—глупаго небогатаго хлыща, Коломбина—идеалъ, Беатриса — манящую мечту, цвѣтокъ красоты и молодости; Арлекинъ со своимъ обезьяньимъ лицомъ и змѣиногибкимъ тѣломъ, съ черной маской на лицѣ и дождемъ красокъ на тѣлѣ—любовь, умъ, подвижность, смѣлость, блестящія качества и недостатки молодости. Пьеро, блѣдный и стройный, въ бѣломъ одѣяніи, всегда голодный, всегда избитый—древній рабъ, пролетарій и паріа, послушный пасынокъ судьбы, молчаливый и мрачный свидѣтель оргій своихъ господъ, однимъ словомъ, народъ»...

Народы и города любовно участвовали въ этомъ творчествѣ, каждый изъ нихъ создавалъ свой художественный типъ. Испанія создала Леандра, Венеція—канталона и Доктора, Неаполь—лукаваго и болтливаго оборванца Полишинеля, Пергамъ—Арлекина. И надъ всѣми этими образами высится блѣдный ликъ Пьерро, высокое синтетическое воплощеніе всѣхъ чертъ народнаго генія. Онъ родственникъ Арлекина изъ Пергама, онъ жилъ въ домашнемъ кругу венеціанскаго Панталона и важнаго Доктора; онъ изъ семейства Кассандры и приходится сватомъ французскому Жилю, вмѣстѣ съ которымъ онъ и воспитывался. Пьерро дитя итальянской комедіи; но



ОБЛОЖКА КНИГИ «ТЕАТРЪ ВЪ ЧЕТЫРЕ СУ». Ж. ЖАННИ.
КНИГА ЭТА БЫЛА ВЫПУЩЕНА ВЪ 10 ЭКЗ. ТОЛЬКО ДЛЯ ДРУЗЕЙ.

онъ рано перекочевалъ во Францію. Онъ пріѣхалъ сюда еще въ IV вѣкѣ, въ труппѣ знаменитаго итальянца Глози, приглашенной Генрихомъ III для потѣхи депутатовъ «Генеральныхъ Штатовъ». Добрый малый и веселый пѣсельникъ, любитель темныхъ романовъ и острыхъ насмѣшекъ, онъ скоро сошелся со своимъ тезкой Жилемъ и сдѣлался любимцемъ французской толпы. Во Франціи и завершилось его воспитаніе: изъ толстаго Педролино онъ превратился въ худого Пьерро.

Пьерро — большой ребенокъ; онъ мало знаетъ о томъ, что творится на свѣтѣ. Двѣ страсти опредѣляютъ всю его жизнедѣятельность: лукавство и ненасытное сластолюбіе: онъ готовъ жизнью заплатить за проказу или сладость. Его главная черта: малодушіе; ему случается испытывать страхъ даже при видѣ своего собственнаго отраженія въ зеркалѣ. Онъ худой, сухопарый, длинный; онъ мало говоритъ, но когда смѣется, широко раскрываетъ ротъ; онъ ходитъ, осторожно упираясь на концы своихъ пальцевъ, онъ прячетъ свои руки въ длинныхъ, повисшихъ, какъ тряпки, рукавахъ, чтобы ловче стянуть облюбованное; его продолговатый ликъ облѣпленъ мукой; есть что-то призрачное въ этомъ легкомъ какъ тѣнь персонажѣ. Пьерро честенъ; вы можете довѣрить ему свою копилку; зато хорошо закройте предъ нимъ двери своего буфета. Онъ наивенъ и добръ: протянувъ на вашемъ пути веревку, онъ самъ-же бережно снесетъ васъ въ больницу, когда вы расшибетесь. Пьерро живетъ въ мірѣ фантастики; съ нимъ случаются необыкновенныя происшествія, иногда онъ самъ творитъ чудеса. Его преслѣдуетъ злой рокъ, но онъ во время видитъ приближеніе удара, чтобы отвернуться отъ него. Онъ всегда замѣшанъ въ какой-нибудь сложной и запутанной интригѣ: его всегда ждутъ колотушки и непреодолимыя трудности; часто онъ съ безпокойствомъ ощупываетъ себя, чтобы убѣдиться, что его не превратили въ какое-нибудь гадостное животное; но все ему ни почемъ, и если тѣсто, въ которое онъ погрузилъ свои руки, вдругъ взрывается съ трескомъ, онъ смѣется и переходитъ къ другому озорству...

Сколько необузданныхъ восторговъ знавалъ онъ, сколько тяжелыхъ страданій перенесъ онъ, сколько неистощимаго терпѣнія, сколько смиренія

въ его кругломъ бѣломъ ликѣ, сколько остроумія въ его плутоватыхъ черныхъ глазахъ! Какую чудесную сказку навѣваетъ эта символическая фигура! И эту сказку разсказалъ въ началѣ прошлаго столѣтія геніальный сынъ народа, актеръ Дебюро, въ парижскомъ театрѣ «Канатныхъ Плясуновъ». На грязномъ рабочемъ бульварѣ «Temple» [1]), пріютился маленькій рабочій театрикъ Théâtre à quâtre sous». Въ немъ играли пантомиму, а называли его «Театромъ Канатныхъ Плясуновъ», потому что префектъ Парижа отмѣтилъ его позорнымъ клеймомъ: по его распоряженію каждый актеръ при выходѣ на сцену долженъ былъ пройтись по канату. Это для того чтобы провести официальную границу между «высокимъ» и низкимъ» театромъ, между «Comedie-Française» и пантомимой. Такое позорище не помѣшало, однако, театру «Канатныхъ Плясуновъ» перетянуть къ себѣ лучшихъ посѣтителей французскаго театра. Вмѣстѣ съ гризетками, рабочими и оборванцами, вмѣстѣ съ присяжными клерками, мѣщанами и парикмахерами, вмѣстѣ съ кухарками, мастеровыми и бакалейщиками театръ скоро стали посѣщать и самые яркіе представители художественной мысли того времени: Бальзакъ, Теофилъ Готье, Шарль Нодье, Жюль Жанэнъ и др. сдѣлались его постоянными посѣтителями. Вотъ что писалъ о немъ Жюль Жанэнъ:

«Нѣтъ больше «Comédie-Française», за то есть театръ «Канатныхъ Плясуновъ»; нѣтъ больше литературнаго партера, знаменитаго, славнаго партера «Café Procope», за то есть партеръ театра «Канатныхъ Плясуновъ», оживленный, дѣятельный партеръ, который носитъ косоворотку, пьетъ дешевое винцо и сосетъ леденцы. Нѣкогда драматическое искусство выѣзжало въ каретѣ; теперь оно идетъ пѣшкомъ; нѣкогда оно носило золоченыя туфли, теперь оно шлепаетъ по грязи пантуфлями, то, что было—было хорошо; то что есть—быть можетъ лучше. Вчера драматическое искусство справляло феерическіе ночные праздники въ Версалѣ,

[1]) Бульваръ этотъ былъ срытъ во время грандіозныхъ по своимъ размѣрамъ, но бѣдныхъ по своему художественному замыслу, работъ Гаусмана по расширенію Парижа.

имѣло князей и королей у своихъ ногъ, владѣло дворцами въ Палэ-Рояля; сегодня оно ѣстъ жареную картошку на бульварѣ «Temple», штопаетъ чулки у воротъ своего театра, напивается въ дешевомъ кабачкѣ... Нѣкогда оно употреблялъ бѣлила, теперь оно пользуется мукой. Нѣкогда оно называлось Тальмой, теперь Дебюро [1])...

«Жизнь Дебюро—это страница изъ «Roman comique», писалъ одинъ изъ біографовъ и современниковъ Дебюро, Евгеній Грифотъ. Когда слушаешь его, кажется, что возвращаешься къ прекрасной старинѣ шута Скарамуша, который очаровывалъ весь дворъ разсказами о своихъ чудесныхъ приключеніяхъ»...

Гаспаръ Дебюро родился въ Богеміи, въ семьѣ странствующаго цыгана; съ ранняго дѣтства началъ онъ обходить Европу. Семья давала акробатическія представленія на ярмаркахъ Франціи, Германіи, Испаніи, Турціи и Италіи. Гаспаръ Дебюро, самый младшій въ семьѣ, былъ самымъ плохимъ акробатомъ; братья и сестры презирали его, и оставляли ему самыя непріятныя роли: ходить по веревкѣ, взбираться на пирамиду изъ лѣстницъ и людей; ему доставался самый плохой кусокъ и самое жесткое ложе. Но на его-же долю судьба оставляла и самыя невѣроятныя приключенія: въ Константинополѣ онъ, единственный изъ смертныхъ, узрѣлъ гаремъ султана, не поплатившись за это жизнью; въ Сенъ-Клу онъ встрѣтилъ Наполеона и долго путешествовалъ съ нимъ въ каретѣ. Послѣ безконечныхъ страданій, насмѣшекъ, тумаковъ и брани, ему удалось уйти изъ семьи, и опредѣлиться въ Парижѣ въ «театръ дрессированныхъ собакъ» на роли перваго любовника. Но и тутъ его ждала неудача: для героическихъ ролей у него не хватало темперамента и страсти... Годы колотушекъ и жестокихъ лишеній убили въ немъ пламенную радость жизни; а долгія странствованія и душевное одиночество научили понимать людей. Образъ молчаливаго, предусмотрительнаго, хладнокровнаго и ироническаго Пьерро, котораго онъ встрѣчалъ во всѣхъ концахъ свѣта манилъ къ себѣ его

[1]) Julen Janis-L'Histoire du théâtre à quatre sous.—Эта замѣчательная книга была издана всего лишь въ 10-ти экземплярахъ.

воображеніе. Надѣленный терпѣніемъ Пьерро, онъ невозмутимо шелъ къ своей цѣли: воскрешенію въ театрѣ народнаго Пьерро. Въ то время на сценѣ господствовалъ грубый, болтливый паяцъ; но опытъ Дебюро былъ купленъ слишкомъ дорогою цѣной, чтобы его могли ослѣпить блестящія погремушки шута. И онъ побѣдилъ... Въ его непроницаемомъ молчаніи чудился местическій талантъ, его холодный ликъ странно согрѣвалъ и радовалъ сердца. Что больше всего поражало въ Дебюро, по свидѣтельству того-же Грифота, это живой и глубокій умъ, который жилъ подъ этой гипсовой, на видъ неподвижной маской. Есть такія странныя событія, смыслъ которыхъ не могли бы выяснить двадцать написанныхъ драмъ; однимъ жестомъ однимъ взглядомъ Дебюро освѣщаетъ ихъ и внезапно публика такъ проникается ими, что на одномъ изъ представленій въ театрѣ «Канатныхъ Плясуновъ» зрители охваченные вдругъ конвульсивнымъ смѣхомъ изъ-за одной улыбки Дебюро, спрашивали другъ у друга,— что онъ сказалъ, забывъ, что играютъ пантомиму.

А вотъ что говоритъ о немъ Жюль Жанэнъ:

«Дебюро совершилъ революцію въ своемъ искусствѣ. Въ то время, когда, казалось, были исчерпаны всѣ разновидности паяца, онъ создалъ совершенно новую и оригинальную фигуру. Буйность онъ замѣнилъ хладнокровіемъ, энтузіазмъ—здравымъ смысломъ. Это уже не паяцъ, который безъ толку снуетъ и хлопочетъ, а стоикъ, что безтрепетно и безучастно идетъ на встрѣчу всѣмъ впечатлѣніямъ жизни, актеръ безъ страсти, безъ слова и почти безъ лика; онъ все скажетъ, все выразитъ, надъ всѣмъ посмѣется, сыграетъ комедію Мольера, не проронивъ ни единаго слова; неподражаемый геній, который ходитъ, смотритъ, раскрываетъ ротъ, закрываетъ глаза, уходитъ, заставляетъ смѣяться, трогаетъ и ни на минуту не дѣлается скучнымъ».

«Это человѣкъ, который много мыслилъ, много работалъ, много страдалъ, много чаялъ; это народный актеръ, другъ народа, болтливый Гурманъ, Фланеръ, бездѣльникъ и бунтарь. Когда, Дебюро нашелъ свое хладнокровіе и нѣмой сарказмъ, онъ нашелъ новую комедію».



ФАРИНА.
КЪ СТ. Е. ПАННА «ПАНТОМИМА ВЪ ТЕАТРѢ».

«Мой герой граціозенъ и остроуменъ; онъ остается вѣрнымъ себѣ во всѣхъ приключеніяхъ, куда бросаетъ его капризная судьба: его бьютъ—онъ смѣется; онъ бьетъ—онъ смѣется. Онъ не произноситъ ни одного слова, но пройдите-ка мимо него, вы, безполезные людишки, изношенныя репутаціи, громкія имена, стяжатели народной копейки, и посмотрите на моего прекраснаго шута! Конечно, онъ смѣется надъ вами, хотя и не скажетъ вамъ ни слова, его сатира—всего лишь гримаса, но такая тонкая гримаса, что все остроуміе Бомарше меркнетъ передъ нею. И послѣ этой гримасы вотъ онъ снова скачетъ и дурачится, вотъ онъ снова пьянчужка, озорникъ, глупый забіяка и добрякъ, потому что въ немъ народный инстинктъ, умъ и жизнь; въ немъ одномъ—тысяча актеровъ и за каждымъ вы слѣдите съ захватывающимъ интересомъ.

И рядомъ съ этимъ актеромъ представьте себѣ декорацію народа, всю народную утварь: метлу, котелъ, лохань, ступку, сундукъ, скамью, столъ, рюмку, гребень, кирпичъ, зеркало, лѣстницу, миску; затѣмъ, всѣ излюбленные мѣста моего героя: харчевни, ломбарды, сѣновалы, чердаки, веселые кабачки, церкви, балаганы, лѣса, питейныя заведенія съ танцовальными залами, рѣчки съ кисельными берегами, прелестныя деревушки шумные пригороды, ярмарки съ ихъ странствующими рестораторами, колбасниками, бакалейщиками, полишинелями и канатными плясунами; непрестанно мѣняются декораціи, вертится міръ, дождь смѣняетъ солнце, ночь день, и всегда, гдѣ бы ни происходило дѣйствіе, нашъ Жюль въ курсѣ происходящихъ дѣлъ, всегда способный оживить печальную сцену и загорѣться радостями кабачка; странный человѣкъ прекрасно знающій себѣ цѣну и наивный, какъ великій художникъ, бѣдный, какъ уличный актеръ, и любимецъ народа, геній котораго онъ такъ очаровательно воспроизводитъ».

Театръ «Канатныхъ Плясуновъ» спасъ французскій театръ отъ тяжелаго кризиса. Въ репертуарѣ послѣдняго господствовала слезливая мѣщанская мелодрама и нравоучительная комедія Скриба: его актеры утеряли всѣ славныя традиціи театра. Умеръ великій Тальма, а его наслѣдники

усвоили лишь крикливую риторичность его внѣшнихъ пріемовъ. Въ механическихъ модуляціяхъ голоса сосредоточилось холодное искусство этого блѣднаго поколѣнія актеровъ. «Бульвары» и «Comedie Françaises» соперничали другъ съ другомъ безталанностью своихъ актеровъ. Никогда еще театръ не страдалъ такъ отъ отсутствія талантовъ; никогда еще не душилъ онъ такъ безжалостно въ мертвомъ застоѣ своего канона проблески генія; и неодолимое отвращеніе къ театру стало охватывать уже послѣднихъ друзей его. Въ этотъ умирающій организмъ, театръ «Канатныхъ Плясуновъ» влилъ свѣжую кровь. Онъ воскресилъ великія выразительныя традиціи театра, онъ далъ французскому театру великихъ актеровъ, Жюль Лемэтра и Марію Дорваль. Онъ открылъ дорогу романтическому театру Шиллера и Виктора Гюго... И замѣчательно, что эту революцію онъ совершилъ, оставаясь до конца въ своемъ убогомъ одѣяніи. Его амфитеатръ ни на минуту не переставалъ быть народнымъ сборищемъ, его актерами всегда были дѣти народа...

Дебюро въ расцвѣтѣ своей славы получалъ 2 фр. въ день за участіе въ двухъ спектакляхъ: остальные актеры думали съ завистью объ этомъ гонорарѣ. Уборная Дебюро находилась въ сыромъ подвалѣ; всѣ просьбы бѣднаго актера перенести его уборную въ первый этажъ оставались безъ отвѣта. И только къ концу своей жизни, больной ногами актеръ обращается къ содѣйствію суда; какъ вещественное доказательство сырости своего подвала, онъ приноситъ на судъ огромный выросшій въ его уборной грибъ. За исключеніемъ Дебюро, всѣ актеры театра «Канатныхъ Плясуновъ» занимались побочными промыслами, чтобы обезпечить свое существованіе. Актрисы театра штопали чулки рабочей публики у воротъ его. Кассандра былъ сапожникомъ, Полишинель-литейщикомъ, Арлекинъ—танцмейстеромъ, благородный отецъ—галантерейнымъ торговцемъ, а Измѣнникъ—честнымъ торговцемъ бакалейныхъ товаровъ.

Теофилъ Готье, Шампфлери и Нодье писали иногда пантомимы для театра «Канатныхъ Плясуновъ», но пьесы эти были лишь рѣдкими праздничными развлеченіями, блестящими ракетами, пущенными скучающей рукой.

Театръ жилъ своей жизнью, имѣлъ своихъ авторовъ. У него даже былъ свой тарифъ авторскаго гонорара:

водевиль изъ одного акта	80 фр.	въ видѣ единовременнаго и окончательнаго вознагражденія.
» » двухъ актовъ	50 »	
маленькая пантомима въ 4 или 5-ти картинахъ .	60 »	
большая » » 10, 15 или 20 » .	100 »	

Авторомъ, главнымъ режиссеромъ, сценаріусомъ театра «Канатныхъ Плясуновъ» во времена Гаспара Дебюро былъ актеръ Лафоргъ. Его наивность и простодушіе доходили до того, что когда публика апплодировала его произведеніямъ, онъ почтительно снималъ шляпу и кланялся, хотя-бы находился въ это время за кулисами. Какъ-то директоръ театра Бертранъ, приказалъ Лафоргу возобновить старую пантомиму «Невидимая рука». По мѣрѣ приближенія дня спектакля лицо Лафорга стало омрачаться. Бертранъ спросилъ Лафорга о причинѣ его огорченій. «Вы будете ругать меня, отвѣтилъ Лафоргъ, но я уже перерылъ всѣ наши склады и не нашелъ одного аксессуара». «Что-же это? шпага, ножъ, картонная курица? «Нѣтъ, господинъ Бертранъ. я не могу найти невидимой руки».—«Да если бы вы могли увидѣть ее, она перестала бы быть невидимой», расхохотался директоръ. Но понадобилось еще многихъ объясненій, прежде чѣмъ Лафоргъ понялъ, что невидимая рука не можетъ быть аксессуаромъ.

Замѣстителемъ Лафорга былъ актеръ Шариль. Онъ родился на лѣстницѣ театра «Канатныхъ Плясуновъ; въ 2 года онъ игралъ уже роль амура; въ двѣнадцать лѣтъ онъ былъ статистомъ; въ пятнадцать игралъ роли любовниковъ, въ двадцать превратился въ прекраснаго Леандра, а съ тридцатилѣтняго возраста игралъ любовниковъ и любовницъ, комиковъ и благородныхъ отцовъ, измѣнниковъ и jeunis premiers. Онъ завѣдывалъ склаписалъ пантомимы, управлялъ освѣщеніемъ, помогалъ машинистамъ, былъ дами, сценаріусомъ, танцмейстеромъ, портнымъ, парикмахеромъ, оружейщикомъ, барабанщикомъ и кассиромъ.

Въ либретто, составленныхъ его рукою, попадаются такія восхитительныя географическія и декоративныя подробности:

«Неаполитанскіе рыбаки»:
Пантомима въ десяти картинахъ.
22-го апрѣля 1851 года.

«Дѣйствіе происходитъ въ *неаполитанской* [1]) долинѣ, откуда раскрывается видъ на *Венецію и Дунай*».

Шестая картина:

«Лѣсъ; *тамъ и здѣсь* нѣсколько деревьевъ и кустарниковъ».

Десятая картина:

«Окрестности Неаполя; въ глубинѣ Дунай. Высокая башня *съ окномъ* окружена водянымъ рвомъ; черезъ него переброшенъ мостъ».

Чтобы освободить изъ терема невинную жертву, какой-то рыбакъ предлагаетъ перепилить мостъ безъ шума. «Конечно можно пилить безъ шума, отвѣчаетъ авторъ плотнику, упрекнувшему его въ этой невѣрятности. Этого нельзя конечно, сдѣлать въ водевилѣ, но въ пантомимѣ, гдѣ не говорятъ, можно и мостъ перепилить безъ шума».

А вотъ и другая пантомима:

«Arcadius или Пьерро у индѣйцевъ».

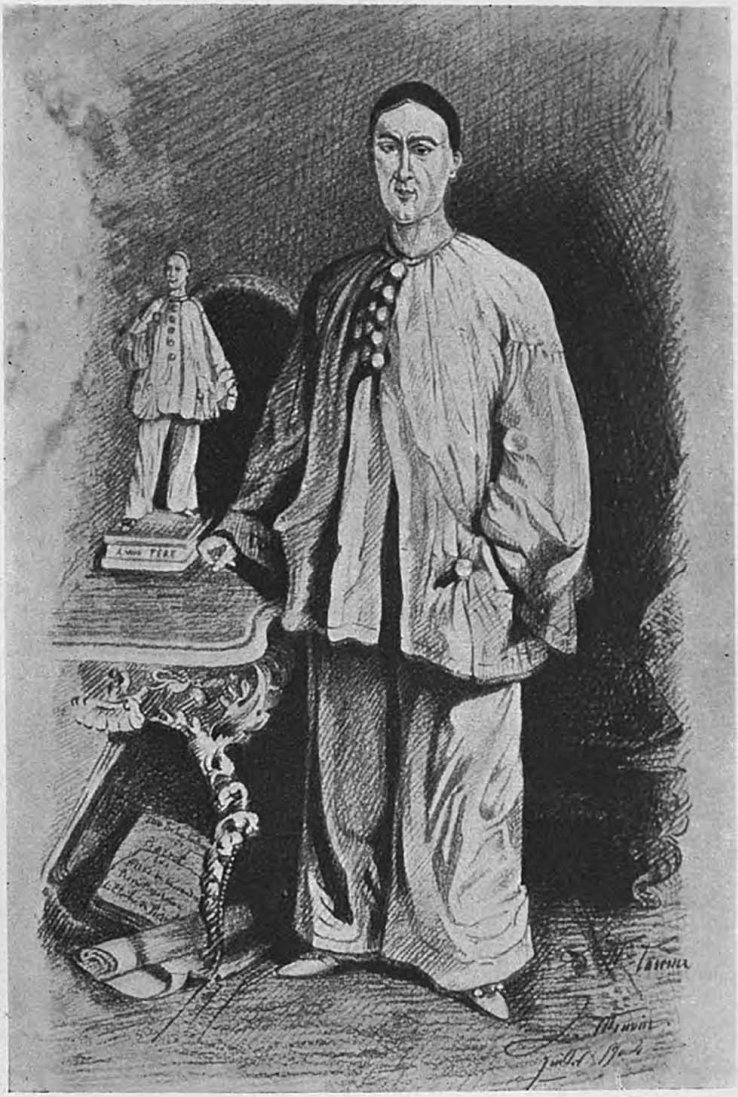
«Дѣйствіе происходитъ въ Америкѣ, во времена Христофора Колумба. Сцена представляетъ жилище Великаго духа индѣйцевъ, что-то вродѣ *готическаго зала*, вызолоченнаго и затянутаго *шелковыми занавѣсями*».

Декорація слѣдующей картины представляетъ «индѣйскій дворецъ съ низкими сводами; въ глубинѣ его *азіатскіе* сады». Въ пятой картинѣ встрѣчается: «*африканскій* городъ съ горой на *склонѣ*». Въ шестой—стоянка дикихъ индѣйцевъ: готическій дворецъ съ *форточками*». Наконецъ, одиннадцатая картина изображаетъ «цѣпь горъ у подножія которыхъ—*Каспійское* море».

Для характеристики репертуара театра «Канатныхъ Плясуновъ» я опишу здѣсь пантомиму того-же Шарля: «Пьерро и испанскіе разбойники»

«Пьерро и испанскіе разбойники»
Пантомима въ девяти картинахъ.

[1]) Курсивъ здѣсь и дальше мой—Е. П.



ГАСПАРЪ ДЕБЮРО. ПО СОХРАНИВШЕЙСЯ ГРАВЮРѢ.
КЪ СТ. Е. ПАННА «ПАНТОМИМА ВЪ ТЕАТРѢ».

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Пьерро—молодой, остроумный лакей.
Кермано—разбойникъ (злой, но вѣжливый характеръ).
Жюдаро— » (другъ правды).
Барберо— » » »
Офицеръ—великолѣпный характеръ.
Паоло—каталонскій солдатъ, сынъ Гертрудины; влюбленъ въ Маргариту.
Роберто—андалузскій сержантъ, соперникъ Паоло.
Алькадъ—(начальникъ деревни), глупый, но благородный.
Гертрудина—содержательница кабачка «d'El Bastona».
Маргарита—дочь кабачицы.

Трое незнакомцевъ подозрительнаго вида приходятъ въ харчевню «d'El Bastona». Пьерро трясется отъ страха, прислуживая имъ. Кто эти люди? Прислушайтесь, они сами наивно разскажутъ вамъ про себя.

К е р м а н о.—Честное слово испанскаго разбойника, мы въ безопасности въ этой деревушкѣ. Будемъ-же веселиться, пить и ѣсть.

Во время пиршества раздается стукъ барабана. Глава шайки надѣваетъ свою шапку, беретъ свой кинжалъ, и говоритъ: «Оставайтесь здѣсь мои храбрые разбойники. Я пойду на развѣдки; если меня застигнутъ врасплохъ, я дамъ вамъ знать». Вскорѣ онъ возвращается: «мои опасенія не обманули меня: карабинеры въ деревнѣ. Сейчасъ они у алькада обсуждаютъ заговоръ противъ насъ: вечеромъ насъ пригласятъ на деревенскій праздникъ и арестуютъ когда мы будемъ пьяны. Но мы отомстимъ солдатамъ».

Разбойники вѣжливо расплачиваются и удаляются изъ кабачка. Право-же, эти разбойники—истинные джентельмены; это про нихъ вѣроятно, говорилъ Шекспиръ, что они «достойные и нравственные люди» [1]).

Лишь только уходятъ разбойники, появляются солдаты. Среди нихъ конечно и Паоло, сынъ содержательницы кабачка и суженый Маргариты. Пока этотъ благородный отпрыскъ тереадоровъ разсыпается въ радостныхъ

[1]) Шекспиръ—«Два веронца».

привѣтствіяхъ, его сержантъ и другъ Роберто бросается на колѣни передъ Маргаритой и объясняется ей въ любви.

Пьерро подмѣтилъ эту низость и рѣшилъ наблюдать за этимъ плохо воспитаннымъ сержантомъ.

Вторая картина изображаетъ площадь деревни El Bastonna. Крестьяне и солдаты братаются въ ожиданіи разбойниковъ. Паоло представляетъ свою мать офицеру; тотъ обѣщаетъ произвести Паоло въ сержанты, когда онъ окончитъ службу (sic)! Въ разгарѣ праздника появляется Кермано и говоритъ своимъ товарищамъ: «Разбойники, я рѣшилъ разоружить этихъ благородныхъ сыновъ Бастоны. Слѣдуйте за солдатами въ ихъ спальни и отнимите у нихъ оружіе. Тѣмъ временемъ я проберусь къ алькаду и разоружу офицера. Теперь-же разсѣемся среди народа».

Разбойники мирно расходятся на глазахъ у крестьянъ и солдатъ, которые устроили праздникъ, чтобы арестовать ихъ. Третья картина переноситъ насъ въ комнату Пьерро. Послѣдній просыпается и видитъ предъ собою Кермано. Онъ молитъ о пощадѣ и, конечно, получаетъ ее. Эти добрые разбойники никому не приносятъ вреда; напротивъ, они сами являются жертвами злой судьбы.

Слѣдующая картина переноситъ насъ въ жилище алькада. Онъ играетъ въ карты съ офицеромъ; передъ ними туго набитые золотомъ кошельки; появляется Кермано съ товарищами. Вы думаете, что онъ поспѣшитъ овладѣть золотомъ? Какъ вы плохо знаете испанскихъ разбойниковъ! «Доблестный офицеръ, говоритъ Кермано, ты долженъ отдать мнѣ твою шпагу и потому убраться изъ деревни со своими солдатами».

«Не кричи (?) такъ сильно, отвѣчаетъ офицеръ; ты не испугаешь меня. Скорѣй смерть, чѣмъ рабство—вотъ девизъ испанцевъ».

Офицеръ бросается на разбойника, ранитъ его въ лѣвую руку и кричитъ: «Ко мнѣ мои славные испанцы»!

Страшный разбойникъ спасается бѣгствомъ. Сбѣгаются солдаты; они всѣ безъ оружія. Но хитрый алькадъ припряталъ про запасъ оружіе подъ матрацомъ своей кровати (должно быть, ему хорошо спалось)!

Всѣ вооружаются; Пьерро беретъ себѣ дѣтское ружье и деревянный рожокъ.

При поднятіи занавѣса пятой картины, разбойники сбѣгаются къ ратушѣ, чтобы водрузить на ней свое знамя; потому что у этихъ образцовыхъ разбойниковъ есть и свое знамя. «Тра-та-та» раздается грохотаніе выстрѣловъ.

«О небо, вскрикнулъ Кермано, насъ предали, у солдатъ есть оружіе».

Новый залпъ, Кермано раненъ въ лѣвую ногу. Большое кровопролитное сраженіе, во время котораго раненъ въ руку Паоло. Увѣдѣвъ кровь, обѣ стороны разбѣгаются.

Шестая картина—Внутренніе покои харчевни. Въ то время какъ Гертрудина перевязываетъ руку своего сына, сержантъ снова объясняется въ любви Маргаритѣ. И такъ какъ она отклоняетъ его предложенія, онъ рѣшаетъ испробовать любовное посланіе. «Прекрасная Маргарита, пишетъ онъ, Паоло не любитъ васъ; онъ никогда не сдѣлаетъ васъ своею женой, я же полностью вступаю съ вами въ бракъ. Итакъ, до полночи, встрѣча въ вашей потаенной комнаткѣ. Подписалъ: человѣкъ, который счастливъ будетъ упасть къ вашимъ ногамъ съ клятвой, что навсегда останется вѣренъ вамъ Роберто».

Вмѣсто того, чтобы лично передать записку Маргаритѣ, онъ даетъ это порученіе Пьерро. Право-же, онъ не хитрѣе испанскаго разбойника. Внезапно у окна появляется голова Кермано; Пьерро хватаетъ свое славное толедское ружье, прицѣливается и ранитъ разбойника въ лобъ. Бѣдный Кермано, съ поднятія занавѣса это уже третья рана. Войска отправляются на облаву въ лѣсъ, а сержантъ обдумываетъ, какъ бы избавиться навсегда отъ Паоло.

7-я картина.—Темный лѣсъ; посреди сцены убогая хижина. Появляется Кермано съ товарищами.

Разбойники, говоритъ онъ, теперь, когда мы изрядно подшутили надъ солдатами нашего прекраснаго отечества, отправимся въ черный лѣсъ. Оружіе, отнятое у нашихъ враговъ, припрятано въ этой хижинѣ; уйдемъ

безъ него... Но я слышу шаги солдатъ; спрячемся и будемъ уничтожатъ ихъ одинъ за другимъ». Они уходятъ и конечно сейчасъ-же появляются солдаты. Сержантъ ставитъ Паоло на стражу въ лѣсу и уводитъ солдатъ. Пьерро приноситъ своему другу письменное доказательство измѣны Роберто. Часовой въ отчаяніи, но воинскій долгъ мѣшаетъ ему покинуть свой постъ. Пьерро становится на его мѣсто, а Паоло отправляется уличить и наказать измѣнника. Пьерро пробирается въ хижину и находитъ тамъ все оружіе. Внезапно появляются разбойники и пытаются проникнуть съ окна часового. Раздается выстрѣлъ и злосчастный Кермано раненъ въ правую ногу.

8-ая картина. — Въ комнатѣ Маргариты. Роберто говоритъ андалузіанкѣ о своей любви; она готова уже пасть, когда внезапно появляется Паоло и оскорбляетъ дѣйствіемъ своего начальника; тотъ уходитъ съ клятвой о мести.

Паоло опасается козней своего друга; онъ спѣшитъ къ своему посту и совѣтуетъ предварительно своей матери и невѣстѣ не говорить, если спросятъ, что онѣ видѣли его ночью.

Счастливая идея: появляется офицеръ въ сопровожденіи сержанта. Онъ обращается къ Гертрудинѣ: «Сударыня, Вашъ сынъ обвиняется въ покушеніи на своего начальника; по военнымъ законамъ мы начнемъ съ того, что разстрѣляемъ его». На что Гертрудина отвѣчаетъ: «Вашъ сержантъ чудовище; онъ хотѣлъ обезчестить дѣвушку; вотъ прочтите это».

Офицеръ читаетъ и вскрикиваетъ: «Если обвиненный солдатъ на своемъ посту, сержантъ, это будетъ доказательствомъ того, что вы гнусный лжецъ».

Девятая картина. — Тотъ-же лѣсъ; на землѣ валяются разбойники, раненые Пьерро. Паоло смѣняетъ Пьерро. Появляется офицеръ съ солдатами: «Кто сразилъ этихъ разбойниковъ?» спрашиваетъ онъ.

«Это я, стоя на своемъ посту», отвѣчаетъ Паоло.

Роберто. — Офицеръ, это невозможно, принимая во вниманіе...

Офицеръ (съ пафосомъ)—Молчаніе въ рядахъ! Разбойники, убитые и раненые, узнаете-ли въ этомъ солдатѣ того, кто сражался съ Вами»?



ФАРИНА.
КЪ СТ. Е. ПАННА «ПАНТОМИМА ВЪ ТЕАТРѢ».

Разбойникъ (съ благородствомъ). Я узнаю этого солдата, я видѣлъ его на почетномъ полѣ брани.

Офицеръ (съ негодованіемъ)—Сержантъ Роберто, ваше поведеніе некрасиво (sic). Паоло, вы освобождены отъ дежурства и отъ обвиненія, повисшаго надъ вами.

Всѣ—«Да здравствуетъ Испанія»!

Кермано (появляется во главѣ разбойниковъ) — Погодите еще! Бой на шпагахъ, на топорахъ, на кинжалахъ. Печальное предчувствіе говоритъ мнѣ, что у Кермано будутъ еще непріятности. И дѣйствительно, чтобы реабилитировать себя, сержантъ вонзаетъ ему кинжалъ въ животъ; бѣдный Кермано! это уже пятая рана. Онъ впрочемъ, отвѣчаетъ сержанту хорошимъ ударомъ топора по головѣ. Я чувствую, что рана моя смертельна, говоритъ Роберто; но я благорарю судьбу. Паоло, мой истинный другъ, прости мои заблужденія и я умру довольный».

Паоло (со слезами).—Если ты умрешь, бѣдный сержантъ-мученикъ, я прощу тебя (о великодушіе)!

Роберто — Прощайте всѣ, я умираю. Да здравствуютъ солдаты-стрѣлки!

Офицеръ и солдаты отдаютъ честь; разбойники (они еще не умерли) снимаютъ шляпы. Паоло, произведенный въ сержанты, получаетъ руку Маргариты; Гертрудина получаетъ крестъ Іюля. Паоло оплакиваетъ легкомысленнаго Роберта, но Кермано, у котораго вдругъ заболѣли зубы, укусилъ его за икры. Пьерро упалъ на лицо разбойника и задушилъ его тяжестью своего тѣла.

Такъ умеръ этотъ благородный и добрый разбойникъ. Храбрая Испанія при свѣтѣ бенгальскихъ огней торжествуетъ побѣду надъ разбойниками [1]).

Что за прелестная чепуха и какую чудесную сказку сплели изъ нея актеры «Театра канатныхъ плясуновъ». Въ ней все символы, вплоть до

[1]) Всѣ эти свѣдѣнія почерпнуты мною изъ работы современника Дебюро: Monnier «Les Théâtrees des Funambules».

той веревки, по которой должны были прохаживаться артисты этого театра. Развѣ эта веревка не та тонкая граница, которая отдѣляетъ театръ отъ балагана. Легкіе какъ тѣни двигались по стальному лезвію актеры, танцовали причудливые минуты, полной горстью черпали въ бездонныхъ глубинахъ выразительнаго искусства, осыпали своихъ зрителей фейерверкомъ красокъ, эмоцій и восторговъ и ни на минуту не переставали быть высокими лицедѣями.

Ребенокъ, который и пяти минутъ не можетъ спокойно провести на колѣняхъ у няньки, застываетъ въ теченіе долгихъ часовъ передъ зеркаломъ въ безмолвномъ созерцаніи своихъ гримасъ. Въ таинственно мѣняющихся выраженіяхъ лица онъ находитъ первое и простое удовлетвореніе эмотивнымъ потребностямъ своей души. Сами дѣти народа, актеры театра «канатныхъ плясуновъ» изъ бѣдныхъ лохмотьевъ народнаго вымысла ткали пышныя одежды искусства. Народъ не боится душевныхъ волненій; послѣ долгаго дня мускулистой работы, когда спитъ въ тупомъ бездѣйствіи душа, ему не стыдно поплакать, онъ не скупится на смѣхъ. Для него театръ всегда останется аристотелевскимъ «чистилищемъ» (καθαρϭις), гдѣ расходуется запасенная душевная энергія. Актеры «театра канатныхъ плясуновъ» хорошо понимали, что ихъ задача только посмѣшить и растрогать публику; и въ безхитростныхъ пьесахъ они съ умѣли показать могучую силу лицедѣйства. Что за яркая и блестящая то была эпоха. Въ началѣ Второй Имперіи «Boulevard de Temple» былъ центромъ парижскихъ увеселеній; противъ театра «канатныхъ плясуновъ» примостилась опера, гдѣ пѣли лучшіе теноры Италіи; рядомъ съ нимъ знаменитый Енери ставилъ свои мелодрамы въ «Porte St-Martin»; немного дальше въ «Dellassements Comiques» начинался шумный успѣхъ «обозрѣнія»: здѣсь Теодоръ де Банвиль соперничалъ въ остроуміи съ Эрнестомъ Блюмомъ. «Folies Dramatiguees», «Theátre Historique», Theátre Lyrique» конкурировали именами и талантами. И только, скромный и маленькій «театръ канатныхъ плясуновъ» со своей галеркой въ 4-су, со своимъ франковымъ «оркестромъ» и пятифранковыми ложами, гордо носилъ корону театральнаго первенства. Съ

нимъ никто не смѣлъ состязаться открыто, и никто изъ конкурентовъ не дерзалъ обидѣть; въ его залахъ косоворотки смѣшивались съ фраками, гризетки съ важными дамами, рабочіе съ знаменитыми дэнди. И все такіеже простые и безхитростные актеры театра продолжали за два франка въ день забавлять днемъ и вечеромъ многочисленную и разношерстную публику...

И только подъ ударами заступа свалился этотъ прекрасный театръ?

Во время работъ по расширенію Парижа, предпринятыхъ префектомъ Гаусманомъ, срытъ былъ «Boulevard de Temple»; вмѣстѣ съ нимъ перестало существовать и театръ «Канатныхъ Плясуновъ».

По новымъ широкимъ улицамъ и бульварамъ Парижа потекла сухая и будничная, суетливая и безплодная жизнь большого космополитическаго города. На бульварахъ граціозный силуэтъ богемы вытѣснилъ расфранченный англійскій дэнди, на подмосткахъ трепетнаго Пьерро замѣнилъ англійскій паяцъ. Въ то время какъ Пьерро мирно спитъ въ своемъ бѣломъ гробу, Огюстъ въ черномъ костюмѣ пожинаетъ лавры толпы. Неспособные понять тонкое и выразительное остроуміе Пьерро, англичане создали своего Пьерро, который также походитъ на французскаго, какъ огромный бульдогъ на тонкаго пуделя.

«Англійскій Пьерро, писалъ Бодлэръ, это не тотъ персонажъ блѣдный какъ луна, мистическій «какъ молчаніе», гибкій и нѣмой, какъ змѣя, прямой и длинный, какъ висѣлица, къ которому насъ пріучилъ Дебюро. Англійскій Пьерро появляется, какъ буря, падаетъ, какъ пакетъ, а когда смѣется, то весь залъ содрогается. Его смѣхъ походитъ на какой-то радостный громъ».

Онъ низкороселъ и толстъ; свою природную полноту онъ увеличиваетъ еще цѣлымъ переплетомъ лентъ. Поверхъ муки онъ положилъ на свои щеки два большихъ и рѣзкихъ пятна. Съ помощью двухъ грубо наложенныхъ полосокъ кармина онъ продолжилъ свои губы; когда онъ смѣется кажется, что ротъ его раскрывается до ушей. Туда, куда Пьерро вставляетъ конецъ своего тонкаго пальца, Огюстъ вставляетъ свои руки и ноги.

Но традиція типа Пьерро слишкомъ глубоко вошла въ жизнь французскаго театра, чтобы безслѣдно исчезнуть; переставъ быть достояніемъ народа, [1]) блѣдный ликъ Пьерро сталъ притягивать къ себѣ умъ и взоры художниковъ. Въ ихъ созданіи Пьерро потерялъ многія черты своего первороднаго образа: съ «Boulevard de Temple» онъ перешелъ на Монмартръ, изъ народнаго парія онъ превратился въ сына духовной аристократіи Франціи. Онъ блѣдный скептикъ, меланхолическій влюбленный, искатель мучительной правды и непостижимой красоты жизни. Эта эволюція типа Пьерро началась еще во времена Парнасса; ея родоначальникъ Поль Легранъ.

Легранъ считалъ себя продолжателемъ традицій Дебюро; въ дѣйствительности, онъ поднялъ осиротѣвшій бѣлый нарядъ Дебюро, чтобы вдохнуть въ него новую жизнь. Въ происхожденіи Леграна, въ его воспитаніи, въ его художественномъ образованіи было слишкомъ много связей съ литературной аристократіей Франціи, чтобы онъ могъ создать народный образъ. Предъ нимъ были открыты двери всѣхъ французскихъ театровъ, и если онъ надѣлъ блѣдную маску Пьерро, то не потому, что его толкала къ этому какъ Дебюро, вся исторія его жизни, а потому что капризно манилъ его къ себѣ этотъ старинный выразительный ликъ. Также различна была обстановка, въ которой проходила сценическая дѣятельность Леграна. Пьерро оставилъ бѣдную утварь театра-балагана и поселился въ вызолоченномъ залѣ, на сценѣ котораго развертывались декораціи Ватто и Камбоне.

«Вмѣстѣ съ Октавіемъ, писалъ о немъ Теодоръ де Банвиль, онъ пилъ «lacrima Cristi»; подъ аркадами туннеля, что находится противъ домика Маріани, онъ прогуливался съ донъ-Цезаремъ и слушалъ сонаты этого великаго философа. Это еще Пьерро, но онъ ужъ не вытаскиваетъ

[1]) Народная пантомима продолжала еще долго существовать въ Марселѣ, но тамъ она приняла совершенно особыя и оригинальныя формы. Вмѣстѣ съ существованіемъ марсельской пантомимы связано и большое движеніе въ пользу возстановленія пантомимы. Во главѣ его стоялъ Катюль Мендесъ. Эта страничка изъ исторіи мимическаго театра заслуживаетъ особаго изслѣдованія.

изъ подъ васъ стула и не тащитъ щуку въ рыбномъ ряду: онъ знаетъ болѣе тонкія развлеченія. Если онъ еще выкидываетъ шутку тамъ и сямъ, то больше для того, чтобы посмѣяться надъ нами и собой; для того, чтобы посмѣяться, когда нельзя поплакать надъ нашими мечтами о славѣ и любви, что такъ скоро превратились въ призрачный дымъ. Онъ былъ ребенкомъ, теперь онъ сдѣлался взрослымъ; онъ любитъ мыслить и мечтать; ничто человѣческое ему не чуждо. Сейчасъ онъ скажетъ вамъ свое слово о творчествѣ всѣхъ старыхъ поэтовъ; онъ пріобщился къ живой критикѣ, этой постоянной работѣ современности. Сегодня онъ Пьерро-Пигмаліонъ и любитъ свою статую, согрѣтую дыханіемъ Афродиты; завтра, если хотите, онъ будетъ безпокойнымъ вопрошателемъ науки, Пьерро Фаустомъ, Пьерро—Донъ-Жуанъ раскроетъ вамъ загадку любви, Пьерро. Ромео будетъ пылать подъ балкономъ Жюльеты. Весь міръ искусства—его владѣніе; подъ феерическій шумъ оркестра онъ разскажетъ вамъ всѣ поэмы, всѣ романы, всѣ легенды, и всѣ—съ однимъ и тѣмъ-же припѣвомъ: «Дорога мнѣ рубашка моя». Потому что Пьерро—истинный сынъ нашей расы: ему дорого земное счастье. Онъ любитъ, чтобы былъ полонъ пѣнящимся виномъ его бокалъ, чтобы на столѣ стояли корзины персиковъ и винограда, и рядомъ съ нимъ обнажала бы свои бѣлыя зубы смѣющаяся подруга».

Пьерро Поля Леграна не потерялъ еще своей жизнерадостности; онъ любитъ предаваться критической работѣ, но на праздникахъ его бродятъ еще творческіе соки виноградной лозы. У художника Виллета Пьерро превратился въ разочарованнаго скептика, пресыщеннаго жуира, невѣрующаго мечтателя. Франція только что пережила прусское нашествіе; за разгромомъ военной мощи страны шелъ философско-моральный кризисъ народа. Какъ бы ошеломленное полученнымъ ударомъ, молодое поколѣніе Франціи отказалось отъ боевыхъ идеаловъ. «Франція умираетъ; не смущайте ея агоніи, молодой человѣкъ», отвѣтилъ Жюль Лемэтру идеалъ этого поколѣнія Ренанъ, когда тотъ просилъ его войти въ «лигу патріотовъ». Какое-то универсальное безвѣріе, всеразрушающій скептицизмъ

подрѣзалъ крылья пламенной восторженности французовъ; равнодушные къ идеѣ, проникнутые доктриной Канта, люди этого поколѣнія уже въ молодости были стариками и унылые въ сѣромъ туманѣ расплывчатой мечты, свершали свой ненужный жизненный путь. Ихъ образъ нашелъ свое воплощеніе въ рисункахъ Виллета. Этотъ, блѣдный какъ лилія, ликъ Пьерро—Франція конца XIX столѣтія; онъ воплощаетъ въ себѣ желанія безъ цѣли, безумныя надежды, и нелѣпые взлеты, за которыми идутъ комическіе срывы и отчаяніе поколѣнія, добровольно лишившаго себя идеала и не умѣвшаго въ тоже время довольствоваться простыми и здоровыми радостями жизни. Вотъ его печальная пѣсня:

«Она сорвала мою любимую розу и отдала ее свиньѣ,
«Злая женщина, которую я любилъ!
«Послѣдняя почка готова была распуститься, но сухой дѣлецъ сорвалъ ее!
«Началъ расцвѣтать розовый кустъ,
«Да рабочій въ синей блузѣ растопталъ ногами его корни.
«Я плачу о моихъ погибшихъ иллюзіяхъ, я ношу трауръ по Розѣ.

Пьерро сдѣлался пессимистомъ и мизантропомъ; грабежу виннаго погреба Кассандры онъ предпочитаетъ черное философское вино Шопэнгауера; и сама плывущая въ облакахъ луна подъ пристальнымъ взоромъ Пьерро принимаетъ видъ огромнаго черепа въ небесной пустотѣ... Грустный проводитъ онъ часы въ созерцаніи блестящей витрины на «Rue de la Paix», или одинокій въ ночной тишинѣ бродитъ по улицамъ Монмартра, прислушивается къ хрустѣнію снѣжинокъ подъ своими ногами или пугается гулкаго эхо своихъ же шаговъ.

Иногда, впрочемъ, къ нему возвращается его дѣятельная и живая натура; онъ бросается въ битву жизни и неизмѣнно гибнетъ. Вотъ страстно влюбленный въ затянутую, какъ кукла, парижанку, пускаетъ въ ходъ скрипку и тромбонъ, чтобы привлечь сердце прекрасной. Но прекрасную не трогаетъ очарованіе музыки. «Быть можетъ, это кукла, быть можетъ она

сотворена изъ дерева». Смутная мелькаетъ мысль и осторожно начинаетъ онъ сметать пыль съ дорогого идола. Безполезная почесть! тщетныя усилія: идолъ не обнаруживаетъ признаковъ души. Умираетъ отъ горя бѣдный влюбленный, а прекрасная удостаиваетъ улыбкой страшнаго могильщика, который протягиваетъ ей блестящій золотой, заработанный на похоронахъ Пьерро. Или весь разгнѣванный, въ костюмѣ рыцаря, Пьерро сражается съ жужжащимъ шмелемъ за сердце Розы, и огромное насѣкомое острымъ лезвіемъ своего жала пронзаетъ стройное тѣло Пьерро.

Возлѣ него прелестная подруга. Не легкомысленная Коломбина, переходившая изъ рукъ въ руки, а вѣрная жена, хорошая хозяйка, маленькая буржуазка, Пьеррета. На Коломбинѣ былъ подходящій ея нраву костюмъ классической танцовщицы, на Пьерретѣ удобный костюмъ хозяюшки: ея шея изящно повязана бѣлымъ платкомъ (чернымъ или бѣлымъ, смотря по цвѣту ея волосъ); на волосахъ ея косынка, пышный станъ затянутъ въ короткій корсетъ, изъ-подъ подобранной юбки кокетливо выглядываютъ снѣжной бѣлизны кружева и стройныя ножки, такія-же дѣятельныя, какъ ея красивыя бѣлыя руки. Это ужъ не попрыгунья Коломбина, а восхитительная хлопотунья. Она любитъ своего бѣлаго друга и окружаетъ его заботами и вниманіемъ.

Пьерро пересталъ быть шутомъ, Пьерро сталъ «персонажемъ человѣческой трагедіи». Его мало трогаетъ здоровое очарованіе Пьерреты; онъ равнодушенъ къ радостямъ жизни. Но его уже не воспламеняетъ и огонь идеала; онъ влюбленъ въ холодную красоту розъ. Эта трагедія Пьерро передана Виллетомъ красиво и образно въ маленькой пантомимѣ «Пьерро садовникъ».

«Пьерро образумился, Пьерро женился. Онъ мечтаетъ о тихой и спокойной жизни; у него съ Пьерретой уютный домикъ и прелестный садъ при немъ. Настоящій земной рай этотъ маленькій садъ; онъ полонъ цвѣтовъ и плодовъ; Пьерро отдаетъ ему всю свою любовь.

Бѣдная Пьеррета покинута и несчастна. Она срываетъ розу; развѣ не для нея созданы цвѣты? Пьерро возмущается, вырываетъ изъ ея рукъ розу, запрещаетъ ей прикасаться къ цвѣтамъ. Пьеррета тихо плачетъ.

Вдругъ раздаются звуки военнаго марша: въ деревню приходитъ полкъ. Раскрывается садовая калитка: появляется молодой красивый офицеръ съ приказомъ о постоѣ. Замѣтивъ плачущую Пьеррету, онъ срываетъ розу и нѣжно вытираетъ ея лепестками слезы Пьерреты. Въ этотъ моментъ показывается Пьерро; двойное возмущеніе охватываетъ его: передъ Пьеретой красивый офицеръ и въ рукахъ его роза, прелестная роза Пьерро.

Страхъ за свой садъ пересилилъ ревность Пьерро; когда спустилась ночь и насталъ часъ мародеровъ, онъ забылъ объ опасности, которая угрожала Пьерретѣ, и вооруженный двустволкой вышелъ сторожить свой садъ. Онъ уже прогналъ двухъ мародеровъ, когда изъ его домика вышелъ офицеръ съ какой-то ношей подъ длиннымъ плащемъ.

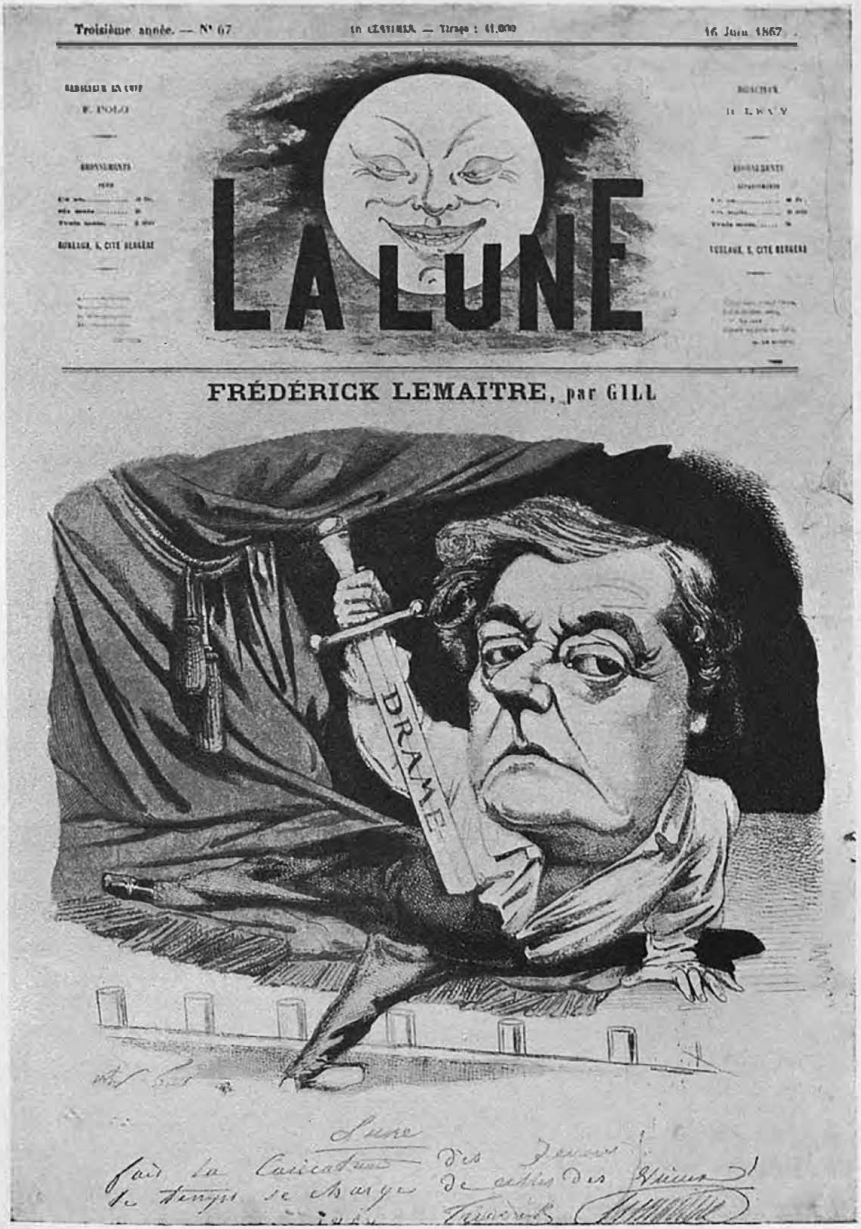
«Чортъ возьми, онъ также тащитъ мои цвѣты и дыни»... Бѣшенству Пьерро нѣтъ границъ: грянулъ выстрѣлъ. Безжизненное упало тѣло Пьерреты... Пьерро не вѣритъ своимъ глазамъ: его Пьеррета уходила отъ него, онъ, Пьерро, убилъ свою Пьеррету. Теперь только понялъ онъ, чѣмъ была для него Пьеррета; вмѣстѣ съ ней онъ потерялъ здоровую радость жизни. Онъ бросается въ свой цвѣтникъ, срѣзаетъ всѣ розы, всѣ цвѣты, покрываетъ ими Пьеррету, долго и нѣжно цѣлуетъ ее и умираетъ возлѣ нея».

Мы далеки отъ наивныхъ пьесъ Шарля и Лефорга; драма Пьерро выросла, углубилась, сдѣлалась близкой современному человѣку. И какія слова передадутъ лучше трагическія переживанія цѣлаго поколѣнія, чѣмъ эти метанія Пьерро между смѣющейся Перрьетой и безплодной красотой розъ?..

Вѣчно юный, вѣчно измѣнчивый, вѣчно перерождающійся ликъ Пьерро не могъ, конечно, найти своего законченнаго творческаго воплощенія въ работахъ Виллета. Лучшіе художники и поэты Франціи продолжаютъ работатъ надъ загадочностью этого лика, глубокаго, какъ само драматическое искусство.

И недавно съ новой силой вспыхнуло во Франціи движеніе къ воскрешенію пантомимы.

Во главѣ этого движенія идетъ новый Дебюро, замѣчательный мимъ,



ФРЕДЕРИКЪ ЛЕМЕТРЪ, РИС. ЖИЛЯ.
КЪ СТ. Е. ПАННА «ПАНТОМИМА ВЪ ТЕАТРѢ».

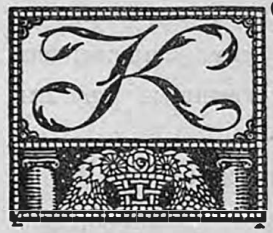
Фарина. Франція страна традицій; быть можетъ поэтому въ лицѣ Фарина свершилось это чудо: средь полнаго разброда французскаго театра, въ эпоху каботинства и гибели выразительныхъ заданій театра, ему удалось воскресить въ своей дѣвственной чистотѣ славныя преданія мимическаго искусства. Фарина—актеръ; не лакей на службѣ у автора, а высокій художникъ и поэтъ. Внукъ знаменитаго Марсельскаго мима Фарины, онъ связанъ своимъ воспитаніемъ съ молодыми художественными кругами Франціи.

Его Пьерро—идеалистъ и неутомимый искатель истины.

Полный героическихъ воспоминаній великаго прошлаго Франціи, онъ мечется между бурей и упоеніемъ битвы, между пламенными восторгами молодости и мечтой о славѣ. Онъ уже не «блѣдный кавалеръ» луны, а мужественный борецъ и въ томъ «возгласѣ», который онъ бросаетъ круглому лику луны, слышится ужъ не тихая жалоба, не скорбная пѣснь надорвавшейся души, а грозный вызовъ судьбѣ. Въ образѣ, созданномъ Фариной, нашло свое отраженіе новое поколѣніе Франціи, стряхнувшее, наконецъ, со своихъ плечъ кошмаръ послѣдняго пораженія и бодро шествующее на встрѣчу будущему.

ТЕАТРЪ КАЛЬДЕРОНА.

ЗИГФРИДА АШКИНАЗИ.



ОГДА стоишь въ испанской картинной галлереѣ или въ старинной церкви, невольно поддаешься особому торжественному настроенію. Со стѣнъ глядятъ суровыя лица воиновъ и святыхъ, точно высѣченныя изъ темнаго камня, изнутри сожигаемаго неостывающимъ пламенемъ. Нигдѣ не видно наготы; тѣла одѣты въ пышныя складки тяжелаго бархата и негнущейся царственно-торжественной парчи. Краски брошены расточительной и страстною рукою; контрасты свѣтовыхъ эффектовъ доходятъ до разнузданной бравурности. Въ торжественный, звучайшій fortissimo колоритъ картинъ врывается трагическимъ диссонансомъ лихорадочно напряженный ритмъ рисунка; въ преувеличенномъ великолѣпіи замысла чувствуется душевный надломъ, какая-то заглушенная тревога. На бездонно глубокомъ фонѣ, напоминающемъ таинственный полумракъ храма, ослѣпительно горятъ тысячи отсвѣтовъ золота, драгоцѣнныхъ камней и переливающихъ складокъ парчи и атласа. Доминирующими красками являются голубая—цвѣтъ небесной надежды, и красная во всѣхъ оттѣнкахъ—цвѣтъ крови, пламени и страсти.

Таковы и церковныя процессіи эпохи расцвѣта Испаніи. Изступленная толпа фанатиковъ съ дикими воплями покаянія несетъ статую Пречистой Дѣвы въ пышномъ царственномъ уборѣ, всю залитую огнемъ драгоцѣнныхъ камней и золотого шитья. За нею тянутся безконечные темные ряды монаховъ съ толстыми, горящими призрачнымъ желтымъ свѣтомъ, восковыми свѣчами; дальше хоръ дѣтей въ бѣлыхъ одѣяніяхъ, украшенныхъ цвѣтами и поющихъ церковные гимны и литаніи. Дальше—колоссальныя фигуры гигантовъ — «мавровъ» и уродливое чудовище Tarasca, полузмѣя, полузвѣря, на которомъ возсѣдаетъ маска, изображающая Вавилонскую блудницу; за нею—кривляющіеся скоморохи и плясуньи, танцующія

подъ звуки гобоевъ, тамбуриновъ и кастаньетъ сладострастный и непристойный танецъ сарабанду; еще дальше—священники со Св. Дарами подъ великолѣпнымъ балдахиномъ, а вслѣдъ за ними, окруженный толпою блестящихъ вельможъ, среди лѣса развѣвающихся шелковыхъ знаменъ и хоругвей самъ Король со свѣчою въ рукахъ—символъ земного величія и вмѣстѣ благочестиваго смиренія. Позади всѣхъ—великолѣпно разукрашенныя колесницы съ актерами, которые должны исполнить театральную часть торжества, религіозное представленіе, auto sacramental. Эта странная процессія, въ которой перемѣшано свѣтское и духовное, комическое и трагическое, героическое и вульгарное, медленно движется по переполненнымъ народомъ, украшеннымъ коврами, шелковыми матеріями и цвѣтами улицамъ и останавливается передъ церквами и домами высокопоставленныхъ лицъ, причемъ духовенство исполняетъ религіозные обряды, а народъ стоитъ колѣнопреклоненнымъ. И все это залито жгучими лучами южнаго солнца; на фонѣ густыхъ синихъ тѣней горитъ нестерпимымъ глазу блескомъ золото шитья, драгоцѣнности и оружіе; въ торжественный благовѣсть колоколовъ врываются бравурные звуки плясовой музыки, изступленные крики кающихся и хриплые выкрики продавцовъ.

Войдите въ одну изъ церквей, выстроенныхъ въ эту великолѣпную эпоху: пышныхъ, залитыхъ позолотой, тѣсныхъ, но уходящихъ ввысь, къ расписанному яркой декоративной живописью плафону; съ полированнымъ мраморомъ, яшмою и порфиромъ, свѣшивающейся тяжелыми складками съ баллюстрады парчею, переливающимъ атласомъ, сверкающимъ золотомъ, серебромъ и витражами; взгляните на пышныя одѣянія эпохи, придающія позамъ надменное величіе; на современную живопись: полубезумный фанатизмъ ликовъ Греко, изможденныхъ аскетовъ Рибейры, попирающихъ земной шаръ величавыхъ, пышно-царственныхъ Мадоннъ Мурильо. Всѣ эти картины, портреты, обычаи, утварь, статуи и зданья—проявленія одного и того же духа; все это—потемнѣвшія отъ времени драгоцѣнныя иконы испанскаго барокко, великой эпохи міровой исторіи, на которую Испанія наложила такую своеобразную, изумительно яркую печать.

Преувеличенная, нарушающая всѣ законы равновѣсія грандіозность искусства барокко рождена не однимъ только стремленіемъ превзойти ренесансъ и возвеличить побѣду католической идеи надъ соблазномъ языческой красоты. Ренесансъ поколебалъ самыя основы средневѣковаго догматическаго міровоззрѣнія: ихъ нужно было спасти во что-бы то ни стало, утвердить какими угодно средствами. Для этого необходимо было одурманить чарами искусства критическую мысль предыдущей эпохи. Взамѣнъ утраченной навсегда душевной ясности нужно было опьянить душу красотою, оглушить небывалымъ великолѣпіемъ. Это затаенное, безсознательное стремленіе сказывается во всемъ: въ преувеличенныхъ пропорціяхъ облекающагося въ пышныя драпировки тѣла, въ необузданный фантазіи композиціи, въ безумной бравурности колорита и въ fortissimmo декоративнаго орнамента.

Однако, подчинивъ языческіе элементы ренесанса, эпоха барокко отнюдь не побѣдила ихъ. Она прикрыла невинную языческую наготу ренесанса пышными драпировками, сквозь которыя нескромно просвѣчиваетъ тѣло, чувственное и страстное. Чувственность, еще болѣе разнузданная, хотя и связанная пламеннымъ благочестіемъ, прорывается во всѣхъ явленіяхъ искусства и жизни, отравляетъ самые чистые источники; отблески костровъ, на которыхъ сожигались еретики, потоки крови, проливаемые ad majorem Dei gloriam, кладутъ на нее мрачный, пламенно-кровавый отпечатокъ. Эпоха барокко породила безчисленные процессы вѣдьмъ, отравленную чувственностью демонологію, Святѣйшую Инквизицію съ ея артистически-утонченными пытками и публичныя казни, эту болѣзненную истерику сладострастія. Въ искусствѣ этой изступленной, потерявшей душевное равновѣсіе, эпохи чувствуется болѣзненный надломъ, какая-то смутная тревога, которая должна быть заглушена чарами искусства и необычайнымъ внѣшнимъ великолѣпіемъ.

Въ Испаніи, исторически возмужавшей въ борьбѣ за христіанское міросозерцаніе, побѣда надъ идеями ренессанса была особенно рѣшительна, а выражавшее ее искусство барокко достигло особенно пышнаго расцвѣта.



Г-ЖА ЗАХАРОВА ВЪ РОЛИ ИЗЯСЛАВА.
«РОГНѢДА», ОПЕРА А. СѢРОВА НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

Въ немъ нуждались одинаково и церковь, стремившаяся прельстить воображеніе паствы символической красотою и великолѣпіемъ сверхчувственнаго міра, и королевская власть, мечтавшая о міровомъ владычествѣ и желавшая импонировать внѣшнимъ выраженіемъ своего могущества, великолѣпія и богатства.

Это испанское барокко есть стиль не только искусства, но и всей государственной и церковной жизни. Онъ создалъ изъ рыцарской экзальтаціи, выросшей на почвѣ многовѣковой героической борьбы съ маврами, особаго, присущаго одной только Испаніи, почти религіознаго культа королевской власти и усердно разжигаемаго церковью пламеннаго фанатизма.

Церковность барокко, еще болѣе чѣмъ въ средніе вѣка, проникаетъ во всѣ проявленія матеріальной и духовной жизни націи. Она диктуетъ ей свою волю, даетъ искусству опредѣленныя задачи и пользуется театромъ для возбужденія набожности и религіознаго усердія. Католическое богослуженіе было глубоко проникнуто театральностью, и обратно, театръ былъ напоенъ церковнымъ элементомъ. Духовныя драмы, autos sacramentales, эти проповѣди подъ видомъ пьесъ, распространенныя по самымъ заброшеннымъ деревушкамъ, исполнялись съ тою-же торжественностью, какъ и самое богослуженіе. Народъ и высшее общество были пріучены къ парадной торжественности театральныхъ представленій и требовали отъ драматурга изображенія героическихъ чувствъ и характеровъ. Пафосъ—въ искусствѣ и въ жизни—таковъ основной тонъ эпохи. Придворная жизнь и жизнь высшихъ круговъ была церемонна, какъ церковный ритуалъ; живопись была иконописью; театръ служилъ религіи и королевской власти. Изъ этихъ элементовъ слагается испанское барокко, и на пышномъ иконостасѣ его одною изъ самыхъ драгоцѣнныхъ иконъ является театръ Кальдерона.

***

Не многимъ поэтамъ выпала на долю такая исключительная слава, какъ Кальдерону, но и немногіе, какъ онъ, столь ярко и многогранно отразили, въ творчествѣ и въ личной жизни, свою эпоху.

Педро Кальдеронъ де-ла-Барка, сынъ секретаря государственнаго казначейства при Филиппѣ II и Филиппѣ III, родился въ Мадридѣ 17 января 1600 года и происходилъ изъ стариннаго и знатнаго кастильскаго рода. Онъ получилъ образованіе въ іезуитской школѣ Colegio Imperial въ Мадридѣ и въ Саламанкскомъ университетѣ, гдѣ изучалъ философію и схоластическое богословіе. Поэтическое призваніе открылось въ немъ чрезвычайно рано: въ 1614 году, еще въ отроческомъ возрастѣ, онъ сочинилъ свою первую драму «Небесная Колесница» (El Carro del Cielo). Въ 1620 г. онъ участвовалъ въ поэтическомъ турнирѣ, устроенномъ въ честь беатификаціи св. Исидора и удостоился публичной похвалы изъ устъ Лопе де Вега. По обычаю молодыхъ людей высшихъ круговъ, онъ поступилъ на военную службу и участвовалъ въ Миланскомъ походѣ и въ усмиреніи Фландріи.

Поэтическій и драматическій талантъ Кальдерона не могъ остаться незамѣченнымъ въ царствованіи короля-мецената Филиппа IV, и въ 1636 г., послѣ смерти Лопе де Веги, Кальдеронъ былъ приглашенъ ко двору съ обязательствомъ поставлять пьесы для придворныхъ празднествъ. На 51-мъ году, слѣдуя примѣру своего предшественника Лопе де Вега, Кальдеронъ вступилъ въ религіозное братство; спустя два года онъ былъ назначенъ капелланомъ при толедской церкви Nulvos Reyes, а въ 1663 г. почетнымъ капелланомъ при особѣ короля и священникомъ конгрегаціи св. Петра, главою которой онъ сдѣлался черезъ короткое время. Духовныя обязанности не заставили его прервать литературную дѣятельность, а только перенесли его вниманіе на духовныя драмы, autos, заказы на которыя поступали къ нему изъ всѣхъ церквей Испаніи. При преемникѣ Филиппа IV, Карлѣ II Кальдеронъ не пользовался прежней милостью, но тѣмъ не менѣе продолжалъ поставлять пьесы для придворныхъ и церковныхъ праздненствъ и до конца дней сохранилъ необычайную популярность. Онъ умеръ 25 мая 1671 г. и былъ похороненъ безъ всякой пышности въ церкви Санъ Сальвадоръ священниками конгрегаціи, которой онъ, между прочимъ, завѣщалъ все свое имущество.

Любимецъ короля-мецената, придворный, популярный поэтъ, священникъ и глава духовной конгрегаціи, Кальдеронъ преломилъ въ своей поэтической индивидуальности самые яркіе контрасты испанской жизни. Наряду съ проникнутыми фанатической религіозностью мистеріями и философскими драмами глубочайшаго содержанія, онъ создалъ множество легкихъ пьесъ съ запутанной фабулой и вычурно-изящной любовной интригой. Таковы его «комедіи плаща и шпаги», въ которыхъ онъ развиваетъ дальше и совершенствуетъ драматическую традицію Лопе де Вега; къ нимъ тѣсно примыкаютъ болѣе серьозныя бытовыя драмы, драматической завязкой которыхъ служатъ: идея чести, ревности или мести; слѣдующей ступенью являются философскія драмы; одна изъ нихъ, «Жизнь есть сонъ» (La Vida es sueño) является совершеннѣйшимъ образомъ этого рода драматической поэзіи и можетъ быть поставлена рядомъ съ «Прометеемъ» и «Фаустомъ»; переходной ступенью между чистою драмою и моралите являются его религіозныя драмы, посвященныя не развитію драматическаго дѣйствія или характера, а экспозиціи церковныхъ догматовъ и вслѣдствіе этого нѣсколько отвлеченныя; наконецъ, его аллегорическія autos sacramentales, типичныя средневѣковыя моралите, въ которыхъ сильно сказался схоластическій духъ эпохи. Всего имъ написано около 130 драмъ и до 73 autos, и кромѣ того множество мелкихъ пьесокъ, loas, entremeses, sainets и лирическихъ стихотвореній.

Изумительное техническое мастерство позволяетъ Кольдерону пользоваться самыми избитыми сценическими эффектами, не будучи при этомъ банальнымъ. Его coups de théâtre—los lances de Caldéron—вошли въ пословицу. Успѣхъ его пьесъ въ значительной мѣрѣ зависитъ отъ интереса, возбуждаемаго сложною интригою, невѣроятными, фантастическими происшествіями. Переодѣваніе, неожиданныя встрѣчи, комическія qui pro quo играютъ важную роль въ арсеналѣ его драматическихъ пріемовъ. «Вотъ комедія Донъ Педро Кальдерона, у котораго вы всегда найдете скрытаго любовника или искусно переодѣтую даму», говоритъ онъ о себѣ въ пьесѣ «Съ любовью не шутятъ» («No hay Burlas con el Amor», Jorn. II). Его драмы

полны движенія, его герои много говорятъ, но еще больше дѣйствуетъ и сценическое дѣйствіе пьесъ полно захватывающаго драматизма. Разсказываютъ, что во время представленія пьесы «Возлюбленная Гомеса Аріаса» (La niña de Gomes Arlas) бѣдный алгвазилъ, присутствовавшій на подмосткахъ въ качествѣ блюстителя порядка, былъ такъ потрясенъ сценою похищенія благородной дамы, что бросился съ обнаженною шпагою на похитителей.

Ради захватывающей фабулы, которая могла-бы поддерживать неослабный интересъ зрителей, Кальдеронъ жертвуетъ и единствомъ дѣйствія, и цѣльностью обрисовки характеровъ, и исторической правдоподобностью. Дунай протекаетъ у него между Россіей и Швеціей, Іерусалимъ лежитъ на берегу моря, Геродоту приписывается честь открытія Америки. Онъ самъ, впрочемъ, подтруниваетъ надъ явными несообразностями своихъ пьесъ. Въ пьесѣ «Два небесныхъ любовника» (Los dos Amantes del Cielo, Jorn. Ш) шутъ древняго Рима начинаетъ свой разсказъ словами: «Одинъ монахъ, но не настоящій, ибо теперь пока еще нѣтъ монаховъ въ Римѣ». Перенося дѣйствіе въ чужія страны или въ отдаленныя эпохи, Кальдеронъ совершенно не заботится о сохраненіи географическаго и историческаго колорита. Улиссъ и Цирцея (El mayor encanto Amor) устраиваютъ рыцарскій «судъ любви», служанки при дворѣ Ирода поютъ романсъ Эскривы (El mayor monstruo los Lelos), Іуда Маккавей, перуанскій инка, король Полоніи (La Vida es sueño) какъ двѣ капли воды похожи на испанскаго дворянина эпохи Филиппа IV.

Но зато Испанія очерчена у него съ выдающейся пластичностью и силою. Короли и инфанты, бравые идальго, рискующіе ударомъ шпаги за мигъ любви, романтическіе бандиты, совмѣщающіе простодушную вѣру съ самымъ мрачнымъ злодѣйствомъ, канонизированные и неканонизированные святые, шуты, разсыпающіе алмазы своихъ остротъ—весь этотъ разнообразный, освѣщенный то жгучимъ испанскимъ солнцемъ, то багровымъ заревомъ костровъ Святѣйшей Инквизиціи, роскошный сказочный міръ оживаетъ на кальдероновской сценѣ въ исключительно мелодичныхъ стихахъ.



«РОГНѢДА», ОПЕРА А. СѢРОВА НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА. 2 К. 1-ГО АКТА.
ДЕКОРАЦІЯ П. ЛАМБИНА.

Драматическая конструкція пьесъ Кальдерона основана не на канонѣ античной трагедіи, а на принципѣ и ритмѣ придворнаго праздника, главнымъ украшеніемъ котораго онѣ служили. Торжественный пафосъ испанскаго двора, церемонная галантность кавалеровъ и кокетливая надменность закованныхъ въ стальной корсетъ дамъ отразились на ихъ строеніи. Множество діалоговъ могутъ быть поняты лишь съ точки зрѣнія «придворнаго комплимента», драматизированнаго реверанса. Преклоненіе Золотого вѣка Испаніи передъ королевской властью доходитъ въ пьесахъ Кальдерона до придворной угодливости, подчасъ до грубой лести. Онѣ составляли часть придворнаго торжества, иногда спеціально сочинялись для какого нибудь праздненства. Представленіе ихъ обставлялось величайшей роскошью. Сорокъ пять пьесъ Кальдерона давались на роскошныхъ сценахъ, спеціально устроенныхъ при королевскихъ дворцахъ. Три акта пьесы «Три величайшія чуда» (Los tres mayores prodigios) исполнялись подъ открытымъ небомъ, каждый отдѣльной труппой на отдѣльной сценѣ. Пьеса «Величайшее чудо любовь» (El mayor encanto Amor) была играна на плавучемъ театрѣ, спеціально воздвигнутомъ герцогомъ Оливаресомъ въ садахъ Buen Retiro. На это намекаютъ заключительные стихи пьесы: «Вода была столь счастлива въ эту прекрасную ночь, что удостоилась служить мѣстомъ дѣйствія» [1]). Церемонный, слегка напыщенный ритмъ придворнаго праздника сохраняется во многихъ пьесахъ Кальдерона, и Гете, бывшій горячимъ поклонникомъ его драматическаго генія, замѣчаетъ по этому поводу: «Сцены развиваются какъ-бы балетнымъ шагомъ. Основное дѣйствіе идетъ мѣрною, исторической поступью; промежуточныя сцены движутся на подобіе минуэта, нарядными фигурами».

Но настоящей основой популярности Кальдерона, которою онъ могъ соперничать даже съ Лопе де Вега были не придворныя пьесы, а уличныя представленія религіозныхъ драмъ, autos sacramentales, въ которыхъ

[1]) Fué el aqua tan dichosa,
En esta noche felice,
Que merecia ser teatro.

причудливо перемѣшивались возвышенная трагедія и грубый фарсъ, высокія тайны религіи и самыя вульгарныя сцены обыденной жизни. Публика занимала мѣста на балконахъ и въ окнахъ или просто на улицахъ; «тараски» и великаны забавляли толпу грубыми шутками; простонародье плясало подъ звуки музыки. Представленіе начиналось съ loa, или прелюдіи, въ формѣ монолога или діалога, имѣющаго отношеніе къ пьесѣ или къ предшествовавшей процессіи; послѣ loa слѣдовала интермедія (entremes), носившая характеръ чистаго фарса; за entremes слѣдовало представленіе аллегорической пьесы, которая, благодаря обилію музыки, приближалась къ типу оперы. Эти пьесы служили яркимъ выраженіемъ поэтической стороны испанской религіозности; онѣ прославляли, въ аллегорической формѣ, догматы католической вѣры, главнымъ образомъ, ученіе о пресуществленіи, и производили на массу громадное впечатлѣніе. Одна изъ нихъ, «Божественный Орфей», изображаетъ искупленіе Человѣческой Природы—Эвридики. Представленіе начинается появленіемъ на улицѣ огромной черной колесницы, имѣющей форму лодки; въ ней сидятъ Князь Тьмы въ образѣ пирата и Зависть въ качествѣ рулевого. Навстрѣчу ей подъѣзжаетъ вторая колесница, изображающая небесную сферу, въ которой помѣщается Орфей—аллегорія Творца. Наконецъ въ третьей колесницѣ, имѣющей форму земного шара, помѣщаются спящіе Семь дней недѣли и Эвридика—человѣческая природа. Подъ аккомпаниментъ оркестра, декламируя соотвѣтствующіе стихи, образы которыхъ заимствованы изъ Священнаго Писанія, Орфей приступаетъ къ сотворенію міра, которое изображается пробужденіемъ спавшихъ Дней Творенія. Такимъ-же образомъ пробуждается и Человѣческая Природа, которая привѣтствуетъ Творца гимномъ, заимствованнымъ изъ 136-го псалма. Но Князь Тьмы не дремлетъ и совращаетъ Эвридику, которая садится въ его корабль зла и начинаетъ печальное странствованіе въ юдоли грѣха и страданія. Божественный Орфей, подъ аккомпаниментъ арфы въ видѣ креста, оплакиваетъ паденіе Человѣческой Природы и затѣмъ подъ раскаты грома проникаетъ въ Аидъ, преодолѣваетъ всѣ препятствія и освобождаетъ Человѣческую Природу отъ вѣчной

смерти. Въ великолѣпной лодкѣ, изображающей Католическую Церковь, отплываетъ искупленная Человѣческая Природа въ свѣтлое царство спасенія и вѣчной радости, а умиленные зрители падаютъ на колѣни и провожаютъ карабль небесной надежды криками радости и покаянія.

* * *

Театръ Кальдерона охватываетъ всю полноту испанской жизни, со всѣми чудовищными контрастами этой исключительной эпохи. Пылкій энтузіазмъ стариннаго кастильскаго рыцарства, героическія проявленія личной преданности королю, фанатическое благочестіе, изступленная ревность, страстная, ставшая цѣломудренной религіей сердца, любовь, переливающая черезъ край чувственность—всѣ эти элементы испанскаго національнаго характера полностью отразились въ его драмахъ. Кальдеронъ символъ блестящей придворной Испаніи Габсбурговъ—и вмѣстѣ мрачной Испаніи Лайолы; въ его искусствѣ слился закатный блескъ лучей испанскаго Короля-Солнца Филиппа IV съ заревомъ костровъ Инквизиціи; онъ воплощеніе пышного, мрачнаго, чувственнаго, страстнаго, полнаго диссонансовъ испанскаго барокко. Діапазонъ его поэтическаго генія восходитъ отъ пошлыхъ шутокъ граціозо до чувствъ столь героическихъ, что зритель долженъ настроить душу на особо возвышенный ладъ, чтобы внутренне принять участіе въ происходящемъ на сценѣ дѣйствіи. Гамма человѣческихъ страстей, изображаемыхъ Кальдерономъ, немногозвучна, но зато каждое изъ нихъ доведено до высшаго напряженія, до сверхчеловѣческаго пафоса. Честь, любовь, смиреніе, вѣрность, месть—все это священные алтари, на которыхъ жертвенно сожигается душа героя.

Побужденія и страсти героевъ Кальдерона изображены съ грандіознымъ преувеличеніемъ, въ масштабахъ поистинѣ сверхчеловѣческихъ. Въ этомъ отношеніи Кальдеронъ сынъ своего вѣка, выдвинувшаго грандіозность, какъ эстетическій принципъ.

Религіозныя драмы Кальдерона проникнуты фанатическимъ благочестіемъ, которое не боится самыхъ страшныхъ контрастовъ. Разбойникъ Эусебіо въ «Поклоненіи Кресту» и Людовико Эніо въ «Чистилищѣ св. Пат-

рикка» среди всѣхъ паденій и злодѣйствъ сохраняютъ чистою религіозную святыню сердца и въ послѣдній моментъ—одинъ благодаря мгновенному просвѣтлѣнію, другой тяжкимъ подвигомъ,—примиряются съ небомъ. Жизнь ихъ грѣховна, но еще болѣе неисчерпаема милость Господня, и развѣ не Онъ простилъ на крестѣ разбойника, мгновенно увѣровавшаго въ Него? Всякій человѣкъ, подобно Эусебіо, носитъ въ душѣ внутренній знакъ Креста и одно мгновеніе чистаго и глубокаго раскаянія можетъ очистить душу отъ грѣха. По своей исключительности идея эта—католическая и ей посвящены у Кальдерона самыя убѣдительныя и проникновенныя строки.

Пламень фанатизма, согрѣвающій религіозныя драмы Кальдерона, пылаетъ и въ его свѣтскихъ пьесахъ, бросая мрачный отблескъ на его эротику. Религіозный и чувственно-эротическій элементъ переплетены въ его творчествѣ въ чудовищный клубокъ. Въ этомъ сказалась не только личность поэта, но и вліяніе эпохи, которая, придушивъ свободныя проявленія чувственности, отравила ею всѣ проявленія духовной жизни. Сцена въ монастырѣ въ пьесѣ «Поклоненіе Кресту» напоена необузданной чувственностью, предъ которою невинными покажутся откровенно-скабрезныя сценки итальянскаго народнаго театра.

Любовь рисуется Кальдерону въ видѣ всепоглощающей страсти, зажигающей душу человѣка истребительнымъ пожаромъ, туманящей разумъ и ломающей всѣ, самыя священныя, преграды. Овладѣвъ однажды душою, она полновластно царитъ надъ помыслами любовниковъ и становится стихійнымъ двигателемъ ихъ поступковъ. Любовь не теряетъ своего могущества даже послѣ смерти возлюбленнаго. Она «вся изъ чрезмѣрностей», изъ испепеляющей страсти и переходящей всѣ границы чувственности. Ни одинъ поэтъ не дерзнулъ такъ обнаженно изобразить пожаръ чувственной страсти, какъ это сдѣлалъ Кальдеронъ въ сценѣ обольщенія Юліи (La deu oacion de la Cruz, j. II).

Но эта чувственная, какъ будто только «земная» любовь героевъ Кальдерона озарена сіяніемъ нездѣшняго потусторонняго свѣта. «Вели-



Г. КИСЕЛЕВЪ ВЪ РОЛИ ДРУЛАВА.
«РОГНѢДА», ОПЕРА СѢРОВА НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

чайшее чудо есть любовь»—такъ назвалъ онъ одну пьесу. Въ жертвенномъ огнѣ страстей ожигаются грани индивидуальнаго, то, что приковываетъ душу къ ея тлѣнной земной оболочкѣ, и освобожденная отъ плѣна душа возсоединяется съ вѣчнымъ космическимъ источникомъ любви. Чувственная страсть есть затемненное земное отраженіе небесной любви и смерть, разрушая тѣлесную оболочку души, не уничтожаетъ любовь, а, напротивъ, очищаетъ ее, возноситъ ее ближе къ ея небесному первоисточнику. Любовь Тусани къ прекрасной Малекѣ въ драмѣ «Любовь послѣ смерти» становится высшею святынею, религіей сердца героя и, посвящая жизнь служенію ея памяти, онъ готовится своимъ рыцарскимъ подвижничествомъ къ вѣчному возсоединенію въ «Любви послѣ смерти».

Естественно, что и оборотная сторона любви—ревность становится бѣшеною и свирѣпою страстью. Ревность Отелло кажется дѣтскимъ себялюбіемъ рядомъ съ чувствомъ Ирода въ пьесѣ «Нѣтъ чудовища страшнѣе ревности». Герой драмы, іудейскій тетрархъ—истинный ревнивецъ, для котораго нестерпима мысль, что предметъ его страсти можетъ когда нибудь принадлежать другому. Онъ дважды даетъ приказаніе умертвить свою супругу въ томъ случаѣ, если погибнетъ въ борьбѣ съ Антоніемъ и Октавіемъ. Ревность его высшаго порядка: она питается не грубыми реальными опасеніями физической измѣны, но сознаніемъ божественнаго источника любви, ея вѣчнаго, трансцендентнаго происхожденія. Для этого ревнивца мысль о смерти возлюбленной менѣе ужасна, нежели страхъ потерять ея душу въ вѣчности,—ибо есть «любовь послѣ смерти». Это—ревность sub specie aeterni, направленная не на тѣло, а на душу возлюбленной.

Идея чести, которой посвящено большинство комедій плаща и шпаги преувеличена у Кальдерона до чрезвычайности. Эта идея, основанная на высокомъ мнѣніи о достоинствѣ человѣческой личности, была божествомъ, которому всякій человѣкъ обязанъ приносить—подчасъ крававую жертву. Къ этому обязывалъ «законъ немилосердный чести». Повышенное чувство собственнаго достоинства было своего рода культомъ въ Испаніи эпохи расцвѣта военнаго и политическаго могущества; честь была мѣриломъ,

которымъ измѣрялось внутреннее достоинство человѣка и оцѣнивались его поступки. Надменность побѣдителей Европы и завоевателей Новаго Свѣта, защитниковъ Христовой вѣры передъ язычниками и еретиками, не знала предѣловъ. Гвиччьярдини, посѣтившій Испанію въ 1513 г., говоритъ, что «они (испанцы) чрезвычайно горды и полагаютъ, что ни одна нація не можетъ сравняться съ ними. Когда они говорятъ, то взвѣшиваютъ свои слова и стараются казаться чѣмъ-то большимъ, чѣмъ суть на самомъ дѣлѣ. Они очень заботятся о чести, такъ что позору предпочитаютъ смерть».

Испанецъ Золотого вѣка могъ быть чернымъ злодѣемъ, насильникомъ, могъ попирать святыни религіи и нравственности, но въ вопросѣ чести, своеобразно понимаемой, напыщенной и театральной, онъ былъ щекотливъ и легко уязвимъ. За нее онъ легко проливалъ и чужую, и свою кровь; ради мести за оскорбленіе онъ былъ способенъ на величайшее геройство. Людовико Эніо въ «Чистилищѣ св. Патрикка», который «радъ не только сдѣлать преступленіе, но радъ сказать, что онъ его свершилъ», низкій злодѣй, убійца и кровосмѣситель, не колеблясь возвращается въ Ирландію, чтобы смыть кровью нанесенное ему оскорбленіе.

Неприкосновенность этой единственной безспорной святыни—чести охраняется суровымъ кодексомъ и посягательство на нее карается безпощадной местью. Въ вопросахъ чести, «pundonor», неумѣстное, недостаточно уважительное слово можетъ явиться поводомъ къ мести. «Раны, нанесенныя ножемъ, залѣчиваются, но не залечиваются раны, нанесенныя словомъ» [1]). Мести посвящено много драмъ Кальдерона,—мести, для которой «нѣтъ правилъ», кромѣ одного—крови оскорбителя. Въ нихъ на каждомъ шагу встрѣчаются поединки и убійства, вызванныя местью за оскорбленную честь, и Кальдеронъ, вполнѣ согласно съ духомъ вѣка, одобряетъ кровавую расправу. Донъ Гутьерре въ пьесѣ «Врагъ своей чести» (El Medico de su honra) убиваетъ заподозрѣнную въ прелюбодѣяніи жену, Лисардо («Поклоненіе Кресту»), хочетъ убить Эусібіо за честь сестры и самъ гиб-

[1]) Sanan las enchilladas.
Y no las malas palabras.

нетъ въ поединкѣ, наконецъ, цѣлая пьеса «Любовь послѣ смерти» посвящена прославленію благородной мести Тусани. «Законъ немилосердной мести» признаетъ за мужемъ, отцомъ, братомъ или даже любовникомъ право убить женщину, принявшую въ домъ любовника. Мы знаемъ, что Эстрада, усыновленный однимъ толедскимъ дворяниномъ и влюбившійся въ его дочь, закололъ ее, когда обнаружилъ ея измѣну. «Благоразумный читатель!—пишетъ онъ въ своей знаменитой автобіографіи,—ты видишь здѣсь мертвою мою сестру, мою супругу, мое счастье и красоту, самую совершенную въ Толедо. И умерла она отъ руки брата, супруга и любовника». Когда на шумъ убійства сбѣжались братья и отецъ убитой Исабеллы, онъ обезоружилъ ихъ гнѣвъ словами: «Отецъ, я убилъ Исабеллу, какъ сестру и какъ жену. И тотъ, кто осуждаетъ мой поступокъ, самъ безчестный человѣкъ». И опечаленный отецъ призналъ его правымъ и помогъ ему скрыться. Эти преувеличенныя понятія о чести и семейной власти, съ которыми мы сталкиваемся въ каждой пьесѣ Кальдерона, были отчасти заимствованы у мавровъ, частью-же вошли въ кодексъ общественной морали изъ старинныхъ готскихъ законовъ. Они явились суровой, но необходимой уздою, связывавшей страстный темпераментъ испанцевъ и хоть отчасти ограждавшей чистоту испанскихъ нравовъ.

* * *

Но драмами, которыя ставятъ Кальдерона на одну высоту съ величайшими поэтами человѣчества, являются не блестящія, искрометныя «комедіи плаща и шпаги», и не религіознѣе autos, а двѣ философскія драмы, написанныя въ сравнительно молодыхъ годахъ, въ 1634 и 1635 г.г.—«Жизнь есть сонъ» и «Стойкій принцъ» (El Prlncipe constante). О послѣдней Гете, ставившій ее въ 1811 г. на сценѣ веймарскаго театра, сказалъ, что «если-бы поэзія всего свѣта погибла, ее можно было бы извлечь изъ этой пьесы». Въ нихъ Кальдеронъ поднимается на ту высоту философскаго умозрѣнія, на которой встрѣчается мудрость Востока съ идеями христіанства, Веды съ Евангеліемъ, индусское мышленіе съ европейской поэзіей.

Обѣ драмы посвящены прославленію смиренія. Содержаніе первой таково: у короля Полоніи Басиліо, мудреца, постигшаго тайны грядущаго, рождается сынъ Сехисмундо. Рожденію принца предшествуетъ множество грозныхъ знаменій и спрошенныя царственнымъ мудрецомъ созвѣздія предрекаютъ странѣ и королю великія бѣдствія. Чтобы спасти народъ и себя, Басиліо рѣшаетъ заточить сына въ башню и отдаетъ ребенка своему приближенному съ строгимъ наказомъ скрывать отъ него тайну рожденія и оберегать отъ мысли, что онъ сынъ короля и наслѣдникъ его престола. Но и въ темницѣ и въ цѣпяхъ Сехисмундо не смиряется: онъ возстаетъ противъ судьбы, пославшей его въ міръ на лишенія и муки. Онъ жаждетъ свободы, наслажденій, власти, радостей любви,—всего, что наиболѣе призрачно въ мірѣ и наиболѣе соблазнительно для человѣка.

Когда справедливый Басиліо рѣшаетъ провѣрить рѣшеніе звѣздъ и велитъ усыпить узника и принести его въ королевскій дворецъ, Сехисмундо безоглядно отдается соблазнамъ новой жизни. Сонъ-ли тяжелый ему приснился, отъ котораго онъ проснулся на пышномъ ложѣ, окруженный почтительными слугами, сонъ-ли этотъ новый обольстительный міръ—ему все равно. Въ немъ проснулся звѣрь, жаждущій наслажденій, упоенный минутной властью. Громомъ музыки, обольщеніемъ страсти онъ заглушитъ тревожное воспоминаніе о мрачной темницѣ, изъ которой проснулся для новой жизни. Онъ убиваетъ слугу, осмѣлившагося противорѣчать его желаніямъ, посягаетъ на честь Росауры, бьется съ Астольфо, заноситъ ножъ надъ Клотальдо и грозитъ королю, упрекающему его въ злодѣйствѣ. Онъ, прахъ, ставшій человѣкомъ и опьяненный властью и жаждой наслажденій, возстаетъ противъ всѣхъ законовъ вселенной. Онъ полонъ дерзновенія, потому что не подозрѣваетъ, что̀ ждетъ его завтра, не проснется-ли онъ снова въ темницѣ, жертвою раскаянія за злыя дѣла, совершенныя въ краткій мигъ свободы...

И разгнѣванный король приказываетъ снова усыпить Сехисмундо и перенести его въ темницу. Вторично проснувшись, онъ не можетъ болѣе различить, что было сномъ и что явью. Онъ только помнитъ, что въ



«РОГНѢДА», ОПЕРА А. СѢРОВА НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.
3-Й АКТЪ.

приснившемся ему краткомъ снѣ жизни онъ дважды хотѣлъ убить своего воспитателя Клотальдо, обидѣть старца и женщину. Для чего? Ради чего свершаются злыя дѣла, если плодомъ ихъ становится лишь горькое пробужденіе во мракѣ и сожалѣніе о содѣянномъ? Реально ли самое наслажденіе, во имя котораго творятся злыя дѣла? Мы, вѣдь, только спимъ въ этомъ призрачномъ мірѣ, что называемъ жизнью, спимъ и видимъ яркіе сны. Королю грезится, что онъ на тронѣ, юношѣ—счастье любви, воину—радость побѣды.

И спитъ богачъ, и въ снѣ тревожномъ
Богатство грезится ему.
И спитъ бѣднякъ, и шлетъ укоры,
Во снѣ, удѣлу своему.
И спитъ обласканный успѣхомъ.
И обдѣленный видитъ сонъ.
И грезитъ тотъ, кто оскорбляетъ,
И грезитъ тотъ, кто оскорбленъ.

Все это обманъ, и суета, и безуміе, яркій вымыслъ, который трудно отличить отъ правды:

Что жизнь? Безуміе, ошибка.
Что жизнь? Обманность пелены.
И лучшій мигъ есть заблужденье,
Разъ жизнь есть только сновидѣнье,
А сновидѣнье только сны.

И когда лгунья-жизнь снова возвращаетъ Сехисмундо къ приснившемуся однажды сну о земномъ величіи и наслажденіяхъ, когда его освобождаютъ изъ заточенія и, послѣ битвы, онъ становится королемъ Полоніи, онъ не поддается болѣе на приманку жизни: прозрѣвши извѣчный обманъ ея, онъ готовитъ себя къ послѣднему, радостному и вѣчному, пробужденію. Высокомѣрный въ своихъ желаніяхъ, неукротимый въ страстяхъ, онъ смирился. Онъ прошелъ искусъ, побѣдилъ свое измѣнчивое, своевольное, жадное и вѣчно лгущее «я», и на изумленные вопросы окружающихъ смиренно отвѣчаетъ:

Что васъ дивитъ? Что васъ смущаетъ?
Моимъ учителемъ былъ сонъ.

Таково содержаніе этой глубочайшей по замыслу драмы Кальдерона, въ которой даны яркіе символы земного бытія и, въ образѣ Сехисмундо, воплощено мятежное человѣчество, со всѣми его страстями, желаньями и мечтами, дерзающее возстать противъ Творца и принимающее призрачную дѣйствительность—«жизнь—сонъ» за единственную положительную реальность. Смиреніе есть единственное мудрое отношеніе къ лихорадочнымъ сновидѣніямъ жизни, къ обманнымъ желаніямъ индивидуальности, отколовшейся отъ вселенскаго источника бытія. Если «жизнь есть сонъ», то мудрость велитъ намъ «грезить, понимая, что мы отъ этого блаженства должны проснуться въ лучшій мигъ». Жизнь должна стать приготовленіемъ къ послѣднему пробужденію, борьбой съ сномъ жизни, воплощающимся въ обманныхъ видѣніяхъ нашего призрачнаго «я», путемъ отъ индивидуальности къ всеискупляющей свободѣ, къ возсоединенію съ первоисточникомъ всякой индивидуальности. Освобождаясь отъ земного обмана и побѣждая мятежныя требованія личности, мы возсоединяемся въ любви съ божественной основой міра. Этотъ дѣйственный подвигъ отреченія отъ личности есть слѣдующая, активная, ступень познанія «суеты суетъ» земного бытія, практическій выводъ изъ отвлеченнаго познанія, что «жизнь есть сонъ». Его свершаетъ герой другой драмы Кальдерона, принцъ Фернандо.

Фабула «Стойкаго Принца» основана на историческомъ событіи: неудачномъ походѣ португальцевъ противъ Танхера въ 1437 г. Съ сюжетомъ драмы Кальдеронъ могъ познакомиться по хроникѣ Іоама Альвареса, сопровождавшаго Фернандо Святого въ качествѣ секретаря, и возбудившаго всеобщее состраданіе христіанскаго міра описаніемъ злополучной участи мужественнаго инфанта; отдѣльныя черты могли быть заимствованы изъ драмы Лопе де Вега «Превратная судьба инфанта донъ Фернандо Португальскаго».

Содержаніе пьесы Кальдерона значительно уклоняется отъ историческихъ данныхъ, что вызвано стремленіемъ идеализировать образъ Фер-

нандо. Португальское войско, высадившееся на африканскомъ берегу, терпитъ пораженіе въ битвѣ съ маврами. Инфантъ Фернандо взятъ въ плѣнъ и отведенъ въ качествѣ заложника въ Фесъ. За его освобожденіе царь Феса требуетъ сдачи недавно отвоеванной португальцами крѣпости Сеуты. Доблестный рыцарь, магистръ ордена Ависа, возсталъ противъ мысли, что его свобода будетъ куплена цѣною сдачи невѣрнымъ христіанскаго города и осквернения храмовъ. «Сдать мавру городъ, заслуживший, чтобъ католическая вѣра въ немъ торжествующей была»—кажется ему, защитнику Церкви и рыцарю Креста, святотатствомъ, несовмѣстимымъ съ честью рыцаря и христіанина. Онъ не можетъ согласиться на этотъ выкупъ, «Porque es de Dios, y no es mia»—потому что городъ принадлежитъ Богу, а не ему. «Ты скажешь брату, чтобы въ этомъ нежданномъ бѣдствіи моемъ онъ былъ царемъ-христіаниномъ»,—такими словами напутствуетъ онъ инфанта Энрике, отправляющагося въ Португалію за выкупомъ. Фернандо безропотно принимаетъ жестокій ударъ судьбы, сдѣлавшей его, инфанта Португаліи, рабомъ невѣрнаго. Онъ знаетъ, что весь внѣшній блескъ его прежней доли—только обольстительный миражъ, что «жизнь—обманность пелены», что «безъ заблужденій существуетъ, кто сознаетъ, что жизнь есть сонъ». Онъ самъ пришелъ къ смиренной мудрости, къ которой привели принца Сехисмундо тяжкія испытанія жизни; жизнь для него—только приготовленіе къ вѣчному пробужденію:

Изъ лона темнаго земли
Для однодневнаго скитанья
Исходитъ человѣкъ, рождаясь,
Чтобъ разные пути извѣдать
И снова возвратиться къ ней.

Ни уговоры брата, ни угроза царя не въ состояніи поколебать мужественное рѣшеніе Фернандо, и онъ разрываетъ пергаментъ, дарующій ему свободу въ обмѣнъ на Сеуту. Обращенный въ рабство разгнѣваннымъ царемъ, лишенный пищи и ложа, онъ являетъ окружающимъ примѣръ стойкаго христіанскаго смиренія, побѣждающаго слабую плоть и очищаю-

щаго душу въ огнѣ страданія. Недужный, нищій, пораженный параличемъ, пугающій сострадательныя сердца видомъ своихъ смрадныхъ ранъ, онъ въ своемъ чистомъ смиреніи славословитъ Творца за каждый лучъ согрѣвающаго его солнца, за каждый прожитый въ страданіяхъ день. На его долю выпало счастье пострадать во славу Божію и еще при жизни очистить душу въ пламени мученичества. Въ жесточайшихъ тѣлесныхъ мукахъ его не покидаетъ благоговѣйное молитвенное настроеніе; его скорбная жизнь, его муки становятся чистою молитвою Богу; его добровольное мученичество преображается въ высшую любовь къ Творцу. Чѣмъ слабѣе становится немощная плоть, привязывающая человѣка къ землѣ, тѣмъ выше поднимается онъ въ христіанской любви, и оттуда, съ недосягаемой вершины, скорбно и сострадательно глядитъ на лежащій предъ нимъ міръ человѣческихъ страстей, на слѣпыхъ мучителей своихъ, сплетающихъ ему при жизни небесный вѣнецъ мученичества, и на свое жалкое страждущее тѣло, ставшее на землѣ храмомъ Божіимъ.

* * *

Въ такомъ повышенномъ діапазонѣ страстей дѣйствуютъ герои драмъ Кальдерона. Чувства ихъ напряжены до послѣднихъ предѣловъ; слова ихъ поднимаются до сверхчеловѣческаго паѳоса. Въ драмѣ нѣтъ индивидуальныхъ характеровъ: на сценѣ дѣйствуютъ не личности, а идеи, не живые люди, а воплощеніе чувствъ и страстей. Типы Кальдерона такъ-же постоянны, какъ типы греческой трагедіи, или какъ маски commedia dell'arte. Primer galan, герой, движимый исключительно любовью, ревностью или честью; dama—героиня, исполненная не меньшей любви и способная ради любви на столь-же сумасбродные hazañas de amor—«подвиги любви»; охраняющій ея честь братъ, или barba, старикъ отецъ, готовый залить сцену кровью за честь дочери; gracioso и graciosa, шуты, осмѣивающіе хвастовство и сумасбродство главныхъ героевъ и пародирующіе главную, героическую, интригу въ параллельно развивающейся шутовской любовной интригѣ. Эти «маски» очерчены общими, отчасти условными, штрихами, не дающими индивидуальныхъ характеровъ; въ нихъ нѣтъ мелкихъ дета-



«РОГНѢДА», ОПЕРА А. СѢРОВА НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА. 3-Я КАРТИНА.
ДЕКОРАЦІЯ П. ЛАМБИНА.

лей, а только общій рисунокъ, грандіозный по замыслу какъ въ героическихъ образахъ, такъ и въ неожиданномъ гротескѣ шутовскихъ ролей, которыя служатъ какъ-бы причудливымъ орнаментомъ героическаго стиля драмы. Діалогъ служитъ не для обрисовки характеровъ, а, главнымъ образомъ, для развитія дѣйствія.

Несмотря на это, въ драмѣ не исчезаетъ чувство жизненности. Напротивъ, ни одна изъ нихъ не производитъ впечатлѣнія мертвой схемы, чего-то затверженнаго и ремесленно—принятаго на вѣру. Чарами своего поэтическаго таланта и блескомъ драматическихъ красокъ онъ достигаетъ того, что преувеличенная грандіозность архитектурнаго замысла драмы производитъ впечатлѣніе полной убѣдительности. Все, что почерпнуто Кальдерономъ изъ реальнаго міра, глубоко преображено имъ по органическимъ законамъ его поэтической индивидуальности. Сквозь это преображеніе, преувеличивающее дѣйствительность до грандіозныхъ размѣровъ, мы узнаемъ человѣческія чувства и страсти, уловленныя Кальдерономъ въ неожиданномъ взглядѣ. Претворяя и возвеличивая немощную плоть человѣческую въ тѣла нѣкихъ полубоговъ и слабыя человѣческія души въ души титановъ, онъ учитъ новому, героическому воззрѣнію на природу человѣка, показываетъ ее въ грандіозномъ масштабѣ и монументальныхъ контурахъ. Въ кажущейся запутанности композиціи, въ какъ-бы нарушенномъ драматическомъ равновѣсіи, въ доведенномъ до взаимныхъ контрастовъ преувеличеніи, въ сознательномъ исканіи диссонансовъ есть строгая организованность, строгій торжественный ритмъ, звучащій космическимъ fortissimo, согрѣтый вѣчно неусыпнымъ жаромъ паѳоса. Этимъ торжественнымъ патетическимъ настроеніемъ объяты всѣ герои Кальдерона, обвѣяны всѣ перипетіи драмы. Даже gracioso, вульгарный представитель простонароднаго начала въ изысканной героической драмѣ, поддается ея торжественному настроенію. Онъ и хвастунъ, и злоязыченъ, и зараженъ скептицизмомъ, но онъ не циниченъ, какъ итальянскій Pulcinella commedia dell'arte, или какъ Петрушка театра маріонетокъ. Какъ жонглеръ изъ старой французской легенды, который, не умѣя прославлять Пресвятую Дѣву

ни стихомъ, ни кистью, въ благочестивомъ рвеніи кривляется передъ Ея престоломъ во славу Ея, такъ и Кальдероновскій шутъ тоже по своему служитъ романтикѣ креста и шпаги. Оттого на его гротескѣ лежитъ оттѣнокъ меланхоліи, и въ самой буффонадѣ его чувствуется не свободная импровизація, а строгій канонъ.

* * *

Требованія, которыя предъявляла къ испанскому актеру эпоха Кальдерона, могли быть удовлетворены только благодаря тѣмъ исключительнымъ условіямъ, въ которыя былъ поставленъ театръ. Онъ былъ самымъ популярнымъ развлеченіемъ простонародья и знати; благодаря покровительству церкви и королевской милости, театральныя представленія обставлялись невѣроятной роскошью и привлекали лучшія силы страны. Лопе де Вега, Кальдеронъ, Тирсо де Молина, Аляркон, а съ ними множество второстепенныхъ поэтовъ были людьми, владѣвшими всѣмъ богатствомъ тогдашняго образованія. Духовныя лица и вельможи, не рѣшавшіеся, благодаря своему высокому положенію, выступить публично, втихомолку сочиняли пьесы для театра и печатали ихъ подъ псевдонимами. Существовало даже мнѣніе, что самъ Филиппъ IV былъ не чуждъ сочинительству: ему приписывали авторство пьесъ: «Отдать жизнь за даму» (Dar la vida por sa dama) и «Генрихъ Слабый» (Don Enrique el Dolcente). Хотя это предположеніе и было впослѣдствіи опровергнуто (Шакомъ), тѣмъ не менѣе оно весьма показательно для уровня тогдашняго театра.

Языкъ испанской драмы, цвѣтистый и пышный до вычурности, заставлялъ актера заботиться о виртуозной декламаціи. Стихъ Кальдерона, очаровывающій плѣнительной мелодичностью, богатствомъ и разнообразіемъ ритмовъ и изысканностью поэтическихъ образовъ, требуетъ совершенной техники декламаціи, ювелирной четкости въ отдѣлкѣ мелочей, особой музыкальности и исключительной ритмической гибкости. Публика испанскаго театра была избалована и требовательна. Со всей экспансивностью южнаго темперамента отвѣчала она на выразительную игру актера рыданіями, воплями или гомерическимъ хохотомъ; за то за ошибку въ

стихѣ, за неправильное удареніе или невѣрную паузу, за недостаточно выразительную игру или некрасивый жестъ она разражалась свистомъ и негодующими криками, а иногда, увлекаемая эстетическимъ негодованіемъ, бросалась на сцену и собственноручно «критиковала» актера. Торжественная, нѣсколько даже напыщенная пластика движеній лежала въ крови всей націи и порождала особую экспрессивность драматической игры. Въ странѣ, гдѣ даже нищій благодаритъ за подаяніе съ царственнымъ величіемъ, пафосъ героевъ Кальдерона долженъ былъ найти яркое пластическое выраженіе.

Удивительно-ли, что въ Испаніи, гдѣ театръ былъ народной страстью, и театральность лежала въ крови всей націи, театръ достигъ исключительнаго расцвѣта. Лопе де Вега разсказываетъ, что «люди всѣхъ возрастовъ, положенія и состоянія, не исключая родственниковъ королевскаго дома, поступали въ актерское сословіе». Въ пьесѣ Тирсо де Молина «Застѣнчивый во дворцѣ» (El Vergonzoso en palacio) заглавную роль игралъ одинъ кастильскій принцъ; королева выступала въ драмѣ, сочиненной для придворнаго праздника графомъ Вилламедіана и, наконецъ, самъ король Филиппъ IV принималъ участіе въ представленіяхъ импровизованной комедіи.

Въ глазахъ всего народа театръ былъ не простымъ развлеченіемъ, а самымъ совершеннымъ выраженіемъ національнаго характера. Исключительной любовью окружала публика своихъ любимцевъ-актеровъ. При жизни она засыпала ихъ знаками почтительнаго вниманія, а послѣ смерти окружала ихъ легендами. Глубокимъ символомъ отношенія публики къ театру является легенда о знаменитой актрисѣ Франсискѣ Бальтасарѣ, которая послѣ блестящей сценической карьеры удалилась въ монастырь и прославилась своей суровой жизнью. Когда-же она умерла, всѣ церковные колокола Мадрида зазвонили сами собой.

БИБЛІОГРАФІЯ.

Сборникъ отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ. Т. 90-й. Спб. 1914 г. Ц. 5 р. 40 к.

Одна изъ самыхъ популярныхъ народныхъ драмъ «Царь Максимильянъ» существуетъ въ цѣломъ рядѣ варіантовъ, изъ которыхъ многіе уже изданы. Н. Н. Виноградовъ записалъ еще четыре новыхъ варіанта, которые опубликовалъ въ сборникѣ, заглавіе котораго приведено выше, полностью, съ соблюденіемъ особенностей мѣстныхъ говоровъ. Это очень характерные и различающіеся одинъ отъ другого варіанты. Конечно, главные герои—одни и тѣже. Вездѣ—царь Максимильянъ и вошедшій въ поговорку его «непокорный сынъ Адольфъ», но остальное—все почти самостоятельно. Очевидно, режиссеры, ставя пьесы, часто импровизируютъ и пользуются лишь традиціонной формой, вкладывая въ нее свое содержаніе. Академикъ А. И. Соболевскій, въ интересномъ предисловіи къ этимъ текстамъ, ведетъ происхожденіе этой пьесы отъ какой нибудь повѣсти конца XVII или начала XVIII столѣтія и полагаетъ, что впервые она была поставлена въ Госпитальной школѣ, основанной въ 1706 г. Петромъ В. въ Москвѣ, за Яузою, противъ нѣмецкой слободы, голландцемъ Ник. Бидло. Въ этой школѣ, оказывается, ставились и пьесы. Акад. Соболевскій полагаетъ, что сцены съ докторомъ, существующія почти во всѣхъ варіантахъ этой драмы, доказываютъ на связь ея съ госпитальной школой. Едва ли, однако, это такъ. Дѣло въ томъ, что въ пьесахъ XVII и XVIII в., не только русскихъ, но и иностранныхъ, очень любили выводить докторовъ, и всегда въ смѣшномъ видѣ. Даже Мольеръ не былъ въ этомъ отношеніи исключеніемъ. Въ интересномъ предисловіи акад. Соболевскаго указаны и другіе варіанты этой драмы.

В. Б.



«РОГНѢДА», ОПЕРА А. СѢРОВА НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА. VI КАРТИНА.
ДЕКОРАЦІЯ П. ЛАМБИНА.

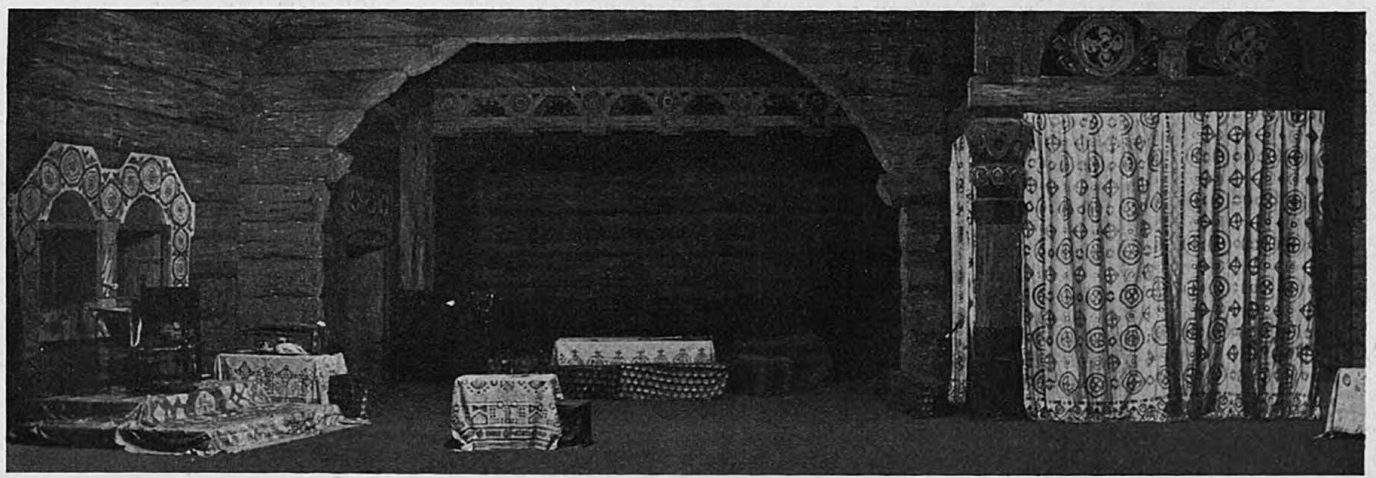
С. К. Богоявленскій. Московскій театръ при царяхъ Алексѣѣ и Петрѣ. М. 1914 г. стр. 189.

Первый періодъ исторіи нашего театра въ достаточной степени разработанъ такими знатоками его, какъ покойный проф. Тихонравовъ, Пекарскій и П. О. Морозовъ. Но документы, на которыхъ изслѣдователи свои работы основывали, до сего времени хранились въ архивахъ, хотя они представляютъ собой очень большой и разнообразный интересъ. Г. Богоявленскій впервые извлекъ ихъ изъ этихъ архивовъ и напечаталъ полностью въ журналѣ «Чтенія въ Московскомъ Обществѣ и древностей Россійскихъ», 1914 г., кн. II, а засимъ выпустилъ отдѣльной книжкой, снабдивъ ее краткимъ историческимъ предисловіемъ. Сюда вошли документы, относящіеся къ періоду съ 1672 по 1708 годъ. Тутъ и счета, и приказы, и письма, и судныя дѣла (судное дѣло комедіанта Совѣтова съ Яковлевымъ и др.), репертуары,—словомъ, вся бытовая сторона стараго театра. Здѣсь же полностью напечатана комедія «О Фронтелпе, королѣ Эпирскомъ» и отрывокъ изъ комедіи «О крѣпости Грубитанѣ». Для историка театра книга г. Богоявленскаго даетъ очень много новаго и цѣннаго матеріала.

—скій.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Типографія Императорскихъ Театровъ, Моховая, 40.



«РОГНѢДА», ОПЕРА А. СѢРОВА НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.
4-Й АКТЪ.

ХРОНИКА ИМПЕРАТОРСКИХЪ МОСКОВСКИХЪ ТЕАТРОВЪ 1826—1829 г.

СЕЗОНЪ 1826 ГОДА.

Сезонъ 1826 года по случаю траура по Императорѣ Александрѣ I и его Супругѣ, Императрицѣ Елизаветѣ Александровнѣ, открылся только во второй половинѣ августа мѣсяца. На гастроли изъ Петербурга пріѣзжала Колосова А. М. и выступала передъ Московской публикой:

10-го августа въ комедіи: «Нечайный закладъ или дверь безъ ключа не отопрешь» въ роли княгини Юрьевой.

20-го августа въ любимой своей роли Валеріи, въ комедіи: «Валерія или слѣпая».

25-го августа въ переводной комедіи съ французскаго: «Обманъ въ пользу любви» въ роли Эльмиры.

и 27-го августа въ комедіи Мольера: «Мизантропъ» въ роли Прелестины. Крутона игралъ П. С. Мочаловъ и графа Знатива Щепкинъ.

13-го сентября въ присутствіи Государя Императора Николая Павловича въ Большомъ театрѣ состоялся спектакль для воинскихъ чиновъ. Шла комедія кн. А. А. Шаховского «Полубарскія Затѣи» и водевиль: «Казакъ-Стихотворецъ» его же. Государь часто смѣялся, но не хлопалъ и ни малѣйшаго знака одобренія не выражалось и между зрителями. По словамъ С. Т. Аксакова, присутствовавшаго на этомъ спектаклѣ, «всѣ актеры, начиная со Щепкина, игравшаго главную роль Транжирина и до послѣдняго оффиціанта, играли совершенно свободно, а Щепкинъ превосходилъ самого себя».

Въ сентябрѣ же кн. Шаховской поставилъ новую комедію въ стихахъ: «Аристофанъ или представленіе комедіи: Всадники», имѣвшую у публики большой успѣхъ. Аристофана прекрасно игралъ П. С. Мочаловъ, Алкиною—Львова-Синецкая и небольшую роль Созія Щепкинъ. Про піесу С. Т. Акса-

ковъ писалъ, что она была очень хорошо поставлена самимъ авторомъ, опытнымъ знатокомъ, по его словамъ, и мастеромъ этого дѣла. Кн. Шаховской обладалъ необыкновенной способностью пользоваться всѣми наличностями труппы, и часто актеръ, считавшійся вообще безталаннымъ являлся въ его піесѣ, къ общему изумленію зрителей, играющимъ свою роль очень хорошо.

16-го декабря, въ бенефисъ актера Воеводина кн. Шаховской поставилъ написанную имъ еще новую піесу: «Притча или Эзопъ у Ксанфа». Щепкинъ игралъ Эзопа и съ большимъ искусствомъ читалъ басни въ стихахъ.

Въ томъ же декабрѣ было два бенефиса: Мочалова, давшаго траг. Озерова: «Поликсену», и Львовой-Синецкой, поставившей комедію въ 5 дѣйст. въ стихахъ Головина подъ заглавіемъ; «Писатели между собой». «Обѣ пьесы успѣха не имѣли, Синецкая—писалъ Аксаковъ—была не Клитемнестра, да и Мочаловъ не Ахиллесъ, хотя нѣкоторые порывы и страстныя движенія были выражены имъ прекрасно».

Къ концу сезона составъ труппы Московскаго театра стоялъ на значительной высотѣ. Блестящій и увлекательный талантъ Мочалова развивался безъ его вѣдома и всегда неожиданно и не тамъ гдѣ, можно было надѣяться увидѣть его. Сабуровъ и Рязанцевъ, особенно послѣдній, имѣли рѣдкое и цѣнное качество на сценѣ—веселость. Отчетливая, умная и благородная игра Синецкой, свѣжее дарованіе Рѣпиной, прекрасная старуха и баба-хлопотунья—Кавалерова, Лавровъ, Степановъ и другія менѣе значительныя дарованія—все это вмѣстѣ, по мнѣнію Аксакова, придавало Московской сценѣ высокое достоинство.

Оперный репертуаръ оставался старый, изъ новыхъ оперъ шла: «Жанъ Парижскій» въ 2 д. съ хорами и балетомъ, переводъ съ французскаго кн. Шаховского, муз. Боэльде. Роль принцессы Наварской исполняла Филлисъ (дочь) и Жанна—Булаховъ.

Изъ новыхъ балетовъ были поставлены: 20-го октября «Три пояса или русская Сандрильона», балетъ въ 3 д. соч. Глушковскаго. Роль Сан-

дрильоны исполняла г-жа Глушковская и 28-го октября: «Геркулесъ и Омфала» мифологическій и пантомимный» балетъ въ 3 д. поставленный г-жею Гюллень. Возобновленъ «Севильскій цирюльникъ» балетъ въ 3 д. Дюпора. Роль графа Альмавивы исполнялъ Ришардъ М.; Фигаро—Ришардъ Б.; Розины—Воронина-Иванова и Каролины—Гюллень-Соръ.

22-го августа 1826 года было учреждено Министерство Императорскаго Двора, кореннымъ образомъ измѣнившее положеніе объ Императорскихъ театрахъ, съ этого времени перешедшихъ въ вѣдѣніе Министра Двора.

СЕЗОНЪ 1827 ГОДА.

7-го января шелъ водевиль: «Дядя на прокатъ» переводъ съ франц. Писарева. Роль Дерсана исполнялъ Сабуровъ, Эмиліи—Рѣпина, Боннитона—Щепкинъ, Варфоломея—Рязанцевъ, Луизы—Лаврова.

13-го января въ бенефисъ актрисы Борисовой, была дана трилогія въ 5 д., соч. кн. Шаховского: «Керимъ-Гирей», сюжетъ взятъ изъ «Бахчисарайскаго Фонтана» Пушкина съ удержаніемъ многихъ стиховъ. Вообще піеса не имѣла успѣха, но многія мѣста публикой были приняты съ увлеченіемъ. Марію играла Львова-Синецкая, Керима—Мочаловъ. Послѣдній, по словамъ Аксакова, не одинъ разъ увлекалъ публику своимъ огнемъ и вѣрнымъ чувствомъ. Въ сценѣ нападенія на замокъ польскаго магната, когда Керимъ, все предавая огню и мечу, вдругъ, увидѣвъ Марію, пораженный ея красотой, цѣпенѣетъ, Мочаловъ былъ не подражаемъ. Публика долго не могла удержать себя отъ восторженныхъ рукоплесканій.

27-го января въ бенефисъ Синецкой шла комедія-балетъ въ 3 д. кн. Шаховского: «Батюшкина дочка или нашла коса на камень» и водевиль Писарева: «Двѣ записки или безъ вины виноватъ».

4-го февраля Щепкинъ въ свой бенефисъ поставилъ комедію, переведенную Кокошкинымъ съ французскаго «Школа Супруговъ». Не лишен-

ная нѣкоторыхъ достоинствъ, она была длинна, тяжела и наскучила публикѣ.

Шедшій въ заключеніе водевиль Писарева: «Странствующіе лѣкаря», публикой былъ принятъ холодно: онъ былъ слишкомъ серьезенъ для водевиля.

Въ апрѣлѣ, въ бенефисъ сиротъ актера Рыкалова, были даны піесы кн. Шаховского: въ первый разъ: «Буря», волшебное романтическое зрѣлище въ 3 д. изъ Шекспира и «Адвокатъ или любовь—живописецъ», вод. въ 2 д., подражаніе Мольеру. Обѣ піесы успѣха не имѣли.

15-го апрѣля—«Супруги прежде свадьбы или кто изъ нихъ у кого въ гостяхъ», ком. съ французскаго, въ 1 д.

20-го мая—въ бенефисъ двухъ танцовщицъ Ивановой и Заборовской были даны двѣ піесы кн. Шаховского: «Урокъ женатымъ», ком. въ 1 д. въ вольныхъ стихахъ, «Бенефиціантъ», ком. въ 1 д., и волшебная опера-водевиль: «Пастушка, старушка, волшебница, или что нравится женщинамъ», спеціально написанный для этого бенефиса Писаревымъ. Въ этомъ водевилѣ были музыкальные номера для хора и соло, соч. Алябьева и Верстовскаго. Одна изъ бенефиціантокъ-танцовщицъ играла говорящее лицо.

Въ іюнѣ мѣсяцѣ въ бенефисъ актера Баранова была поставлена интермедія-водевиль кн. Шаховского: «Восковыя фигуры или волшебная механика» и въ бенефисъ Сабуровыхъ:—«Фальстафъ», ком. въ 1 д., заимствованная изъ Шекспира тѣмъ же кн. Шаховскимъ. Фальстафа прекрасно игралъ актеръ Сабуровъ.

Въ ноябрѣ опять шла новая піеса въ его же переводѣ съ франц.: «Молодая мать и женихъ въ 48 лѣтъ или домашній спектакль», ком. въ 4 д.

Наконецъ, 1-го декабря, въ бенефисъ Мочалова, была дана большая комедія въ 5 д. кн. Шаховского: «Судьба Ниджеля или все бѣда для несчастнаго», сюжетъ заимствованъ у Вальтеръ Скота. Піеса была такъ длинна и скучна, что публика стала разъѣзжаться, не дожидаясь конца.

«Судьба Ниджеля» прошла только одинъ разъ. Авторъ піесы неуспѣхъ ея объяснилъ малоразвитостью русской публики для пониманія такой серьезной комедіи.

Плодовитость князя Шаховского была поразительна: въ одинъ только сезонъ 1827 года онъ поставилъ на сценѣ болѣе 10 піесъ самаго разнообразнаго содержанія. Чтобы сдѣлать ихъ болѣе интересными, онъ прибѣгалъ къ помощи музыки, танцевъ, декорацій и даже превращеній, говоря, что всѣ искусства братья и должны помогать на сценѣ одинъ другому.

28-го декабря шелъ «Благородный театръ», ком. въ 4 д., М. Н. Загоскина. Піеса эта имѣла большой успѣхъ, благодаря неистощимой веселости, живости и естественности. Зрители задыхались отъ смѣха, по словамъ С. Т. Аксакова. Любскаго игралъ Щепкинъ, Вельскаго—Мочаловъ, Посошкова—Сабуровъ и Извѣдова—Рязанцевъ.

Изъ піесъ стараго репертуара часто шла траг. Шекспира «Отелло или венеціанскій лавръ» съ Мочаловымъ въ заглавной роли и Рыкаловой въ роли Дездемоны.

Изъ новыхъ оперъ 14-го апрѣля была поставлена «Жаръ-птица», оп. въ 3 д., музыка Кавоса и Антонолини, текстъ Н. Языкова. Опера эта, несмотря на безмысленный текстъ, имѣла значительный успѣхъ. Роли въ ней были распредѣлены такъ: Бранславъ—Воеводинъ, Левсилъ—Булаховъ, Свѣтовида—Филлисъ, Асмодей—Рязанцевъ, Темучинъ—Максимъ, Зоранда—Вятроцинская.

Балетныхъ новинокъ было нѣсколько.

Января 27—«Урокъ чародѣя», бал. въ 3 д. Огюста, танцы Дидло, музыка Кавоса, постановка Глушковскаго.

Апрѣля 28—«Роковой день или продолженіе Волшебнаго Стрѣлка», балетъ въ 4 д. Бернаделли съ участіемъ балерины г-жи Гюллень-Соръ.

Мая 20—«Волшебный барабанъ или слѣдствіе волшебной флейты», балетъ въ 2 д. Бернаделли, музыка Алябьева.

Октября 4—«Кавказскій плѣнникъ или тѣнь невѣсты», пантомимный балетъ въ 4 д. Дидло, постановка Глушковскаго съ участіемъ г-жи Глушковской.

Октября 6—въ бенефисъ г-на Урбани—«Черный лѣсъ или тайный бракъ», балетъ въ 3 д. Бернаделли.

Изъ старыхъ балетовъ часто шелъ «Рауль де Креки или возвращеніе изъ крестовыхъ походовъ», пантом. балетъ въ 5 д. Дидло.

Съ учрежденіемъ Министерства Двора началось постепенное сокращеніе самостоятельности Московской Дирекціи. Такъ, предписаніемъ отъ 17-го ноября 1827 года директору Императорскихъ московскихъ театровъ Кокошкину было запрещено назначать прибавки содержанія артистамъ безъ особаго разрѣшенія министра. Къ этому же времени относится цѣлый рядъ новыхъ узаконеній и распоряженій.

11-го октября состоялось Высочайшее повелѣніе объ опредѣленіи чиновниковъ въ артисты не иначе, какъ съ лишеніемъ чиновъ. 13-го ноября того же года Высочайше утверждено положеніе о вознагражденіи авторовъ и переводчиковъ драматическихъ піесъ. Всѣ піесы раздѣляются на 5 классовъ.

По первымъ четыремъ классамъ вознагражденіе авторовъ составляетъ отъ $^1/_{10}$ до $^1/_{30}$ части сборовъ съ представленій ихъ піесъ, а по 5 классу единовременная плата не свыше 500 р. Установлено начинать спектакли съ 6 часовъ вечера, продолжительность бенефисныхъ спектаклей опредѣлена не болѣе 4 часовъ. Кромѣ того, издано распоряженіе о запрещеніи курить табакъ въ театрахъ и посѣщать спектакли дѣтямъ моложе 7 лѣтъ.

СЕЗОНЪ 1828 ГОДА.

4-го января, въ бенефисъ Борисовой, въ первый разъ шла анекдотическая комедія-водевиль въ 3 д., кн. Шаховского: «Ѳедоръ Григорьевичъ Волковъ или день рожденія русскаго театра». Піеса эта была поставлена подъ режиссерствомъ самого автора и имѣла успѣхъ. Аксаковъ въ своихъ театральныхъ воспоминаніяхъ пишетъ: «когда мы увидѣли «Волкова», превосходно разыграннаго на сценѣ, то мы ахнули отъ изумленія и при-

знали «Волкова» однимъ изъ лучшихъ произведеній Шаховского. Публика приняла піесу съ единодушнымъ и шумнымъ одобреніемъ».

20-го января для бенефиса Львовой-Синецкой шла новинка, водевиль въ 2 д., Писарева (передѣлка съ французскаго) «Пять лѣтъ въ 2 часа или какъ дороги утки». Водевиль былъ разыгранъ прекрасно. Щепкинъ игралъ дядю Пудинга, Рязанцевъ—Тони, Потанчиковъ—старика Бертрама.

27-го января, въ бенефисъ Щепкина, были поставлены: 1) ком. Писарева: «Пятнадцать лѣтъ въ Парижѣ, или всѣ друзья одинаковы», 2) «Школа мужей», ком. Мольера, въ переводѣ Аксакова С. Т. и 3) «Средства выдавать дочерей замужъ», вод. Писарева. Первая піеса показалась публикѣ скучной. «Школа мужей», прекрасно обставленная (особенно хорошъ былъ Щепкинъ), смотрѣлась съ большимъ интересомъ. Водевиль—«Средство выдавать дочерей замужъ» былъ принятъ публикой хорошо, ей понравились куплеты:

Ахъ, дочери—мученье!
Скажите, кто имъ радъ?
Плати за ихъ ученье,
Плати за ихъ нарядъ;
А подростутъ поболѣ,
Тогда отца и мать
Спросите вы, легко ли
Ихъ замужъ выдавать?

19-го апрѣля дебютировалъ на сценѣ московскаго театра, какъ драматургъ, актеръ Д. Т. Ленскій, поставивъ переводный водевиль: «Еще суматоха или на свѣтѣ все превратно». Въ этомъ же сезонѣ имъ былъ поставленъ и другой водевиль въ 1 д., переводъ съ французскаго: «Сватъ невпопадъ», который Аксаковъ не одобрилъ.

Изъ классическаго репертуара были возобновлены: «Марія Стюартъ» тр. Шиллера въ переводѣ Шишкова съ Львовой-Синецкой въ роли Маріи и Мочаловымъ въ роли Мортимера, «Отелло», тр. Шекспира съ нимъ же въ заглавной роли.

Возобновлены были многія піесы кн. Шаховского: «Какаду», «Пустодомы», «Урокъ женатымъ», «Хлопотунъ».

Талантливый актеръ Рязанцевъ переведенъ въ петроградскую труппу. Приняты въ труппу Малаго театра Степанова и И. В. Орловъ. Послѣдній дебютировалъ въ роли князя Пожарскаго въ трагедіи Крюковского того же названія. Аксаковъ про дебютанта писалъ. «Г. Орловъ обрадовалъ любителей трагедіи прекрасными своими средствами: высокій ростъ, сильный, но не грубый органъ, пріятное лицо, довольно хорошее произношеніе дало г. Орлову возможность достигнуть степени очень хорошаго и полезнаго артиста».

Изъ новыхъ оперъ въ этомъ сезонѣ была поставлена 28-го мая 1828 г. «Панъ Твердовскій», оригинальная волшебная опера въ 3 д. А. Н. Верстовскаго, либретто М. Н. Загоскина на сюжетъ малороссійско-польской легенды. По свидѣтельству Аксакова, она была хорошо принята публикой и долго держалась на репертуарѣ. Цыганская пѣсня: «мы живемъ среди полей»... стала народной и перешла въ репертуаръ цыганскихъ хоровъ. Лавровъ игралъ Твердовскаго «безъ искусства, но мѣстами не дурно», Булаховъ—Крацинскаго, Бантышевъ—Гикшу, Рѣпина—Юлію.

Въ этомъ же сезонѣ была поставлена «Женщина-лунатикъ», опера-водевиль въ 3 д., переводъ съ французскаго, музыка разныхъ авторовъ, аранжированная Кавосомъ.

Изъ новыхъ балетовъ шли: «Арлекинъ въ тискахъ, но счастливъ и женатъ», комическій балетъ въ 1 д. Бернаделли, «Отелло или Венеціанскій мавръ», большой трагическій великолѣпный балетъ въ 3 д., соч. знаменитаго Сальватора Вогано и «Альцеста или сошествіе Геркулеса въ адъ», большой героическій балетъ въ 4 д. съ великолѣпнымъ спектаклемъ, соч. Дидло, пост. Глушковскимъ, муз. Антиномени. Балетъ—пишетъ Аксаковъ—былъ исполненъ весьма хорошо и заслужилъ всеобщія рукоплесканія.

Изъ распоряженій дирекціи императорскихъ театровъ за 1828 годъ слѣдуетъ упомянуть приказъ о томъ, чтобы артисты исполняли свои

роли по одобреннымъ цензурою экземплярамъ піесъ «безъ всякаго къ онымъ прибавленія вымаранныхъ словъ или перемѣны ихъ».

Разрѣшено печатаніе разбора театральныхъ представленій. На одномъ изъ корректурныхъ листовъ «Сѣверной Пчелы» за 1828 г. собственноручная отмѣтка Бенкендорфа: «позволяется печатать и впредь можно писать о театрахъ, показывая мнѣ».

Заведена *«красная книга»* для внесенія именъ артистовъ, «кои по службѣ отличаются особеннымъ усердіемъ, скорою переучкою ролей и прочимъ, относящимся до порядка службы и пользы дирекціи». Книга эта заведена въ параллель уже ранѣе заведенной *черной книги* для внесенія въ нее всѣхъ противозаконныхъ поступковъ артистовъ.

СЕЗОНЪ 1829 ГОДА.

3-го января была представлена трилогія въ 3-хъ суткахъ, соч. Виктора Дюканжа и Дино, въ переводѣ Ѳ. Ѳ. Кокошкина: «Тридцать лѣтъ или жизнь игрока». Мелодрама эта весьма назидательнаго характера, въ прекрасномъ исполненіи Львовой-Синецкой въ роли Амаліи и Мочалова въ роли Адольфа Жермани, имѣла выдающійся успѣхъ и долго оставалась въ репертуарѣ.

4-го января въ первый разъ шла опера-водевиль въ 3 дѣйств. «Волшебная лампадка или Кашемирскіе пирожники», перев. съ франц.

8-го января въ первый разъ—«Севильскій цирюльникъ», комедія въ 4-хъ дѣйств., соч. Бомарше. Комедія была разыграна хорошо и смотрѣлась съ интересомъ. Роль графа Альмавивы игралъ Мочаловъ. По словамъ Аксакова: «онъ (Мочаловъ) былъ недуренъ, не портилъ и способствовалъ даже успѣху пьесы, но не украсилъ ее». Бартоло, не смотря на нѣкоторые недостатки: излишнюю крикливость и излишнее дрожаніе рукъ, прекрасно игралъ Щепкинъ. Роль Розины «съ душою и искусствомъ» провела Львова-

Синецкая. Въ заключеніе шелъ водевиль: «Ворожея или танцы духовъ», благодаря слабому исполненію не имѣвшій успѣха.

17-го января въ первый разъ шла: «Огненная палата или ужасный убійца», новая историческая драма въ 3-хъ дѣйств., переводъ съ франц. Р. М. Зотова. Пьеса эта попала на сцену послѣ продолжительнаго обсужденія Комитета и предложенія переводчику «хотя въ небольшой тирадѣ въ самомъ концѣ пьесы сдѣлать добавленіе для обнаруженія цѣли пьесы», на что переводчикъ изъявилъ согласіе.

Въ заключеніе шла «Обезьяна-воровка», опера-водевиль въ 1 дѣйств.

14-го февраля въ первый разъ: «День паденія Миссалонги» трагедія въ переводѣ съ франц. Ѳ. Ѳ. Кокошкина.

Въ концѣ апрѣля пріѣзжалъ на гастроли Петроградскій актеръ Брянскій и выступалъ передъ Московской публикой въ роли Кадера въ пьесѣ кн. Шаховскаго: «Три дѣла или Евфратскій пеликанъ», въ роли Франца Моора въ «Разбойникахъ» Шиллера и въ роли Миллера въ «Коварствѣ» и Любви».

Исполненіе роли Франца Моора Брянскимъ не удовлетворило Аксакова. «Мы ожидали отличнаго исполненія — пишетъ онъ — и откровенно признаемся—ожиданіе наше не вполнѣ удовлетворилось. Впрочемъ,—добавляетъ онъ,—мудрено винить и артиста: роль Франца ужасно обрѣзана и совершенно искажена. Роль Миллера выполнена съ удивительнымъ совершенствомъ».

10-го мая въ первый разъ шла мелодрама въ 5 дѣйств., соч. Пиксерекура и Дюканжа: «Польдеръ или Амстердамскій палачъ».

16-го мая въ первый разъ: «Отъ добра добра не ищутъ», ком. въ 3 дѣйств. перев. съ франц. Д. И. Баркова. «Сонливый и проказникъ», комедія, переводъ съ нѣмецк., въ 3 дѣйств. и «Господинъ-слуга», переводный водевиль съ франц. Д. Т. Ленскаго.

24-го мая въ первый разъ «Тщеславный или чего очень хочется, тому и вѣрится», ком. въ 2 дѣйств., соч. Волкова и «Крестная маменька», ком. въ 1 дѣйств. Д. Т. Ленскаго. Львова-Синецкая, исполнявшая роль

крестной маменьки, была очаровательна. Авторъ, игравшій роль 18-лѣтняго влюбленнаго крестника, написалъ экспромптъ:

Какъ можно крестнику въ мать крестную влюбиться?
— Да, это грѣхъ! Да, это не годится! —
Читатель скажетъ мнѣ сейчасъ...
Но въ «Крестной маменькѣ» кто видѣлъ васъ,
Тотъ вѣрно этому ужъ больше не дивился,
И тутъ же самъ себѣ сказалъ въ душѣ своей:
«Въ такую маменьку, ей-ей,
Какой бы крестникъ не влюбился!»...

7-го іюня въ первый разъ шли: «Два гусара или женихъ въ халатѣ» и водевиль Скриба и Мельвиля: «Минета или превращеніе кошки въ женщину».

21-го іюня, въ бенефисъ Рѣпиной, шла мелодрама въ 3 дѣйств., соч. Пиксерекура съ музыкой Зейфрида «Обріева собака». Аксаковъ далъ о ней такой отзывъ: «Ни слова не скажемъ о *собакѣ*. Что говорить о подобныхъ пьесахъ»? За «Обріевой собакой» шелъ водевиль въ 2 дѣйств. Скриба и Делавиля, въ переводѣ Шевырева и Павлова, «Дипломатъ», который успѣха не имѣлъ; одну изъ причинъ этого неуспѣха Аксаковъ видѣлъ въ невозможныхъ акустическихъ условіяхъ Большого театра.

5-го іюля—«Воспитанникъ любви или какъ онъ перемѣнился», ком. въ 4 дѣйств. Д. Т. Ленскаго.

18-го іюля—«Чортовъ увеселительный замокъ», мелодрама въ 4 дѣйствіяхъ и «Лотерейный билетъ», комедія въ 1 дѣйств., Коцебу.

26-го іюля—«Полезоская служанка или сорока-воровка».

31-го октября въ пользу танцовщика Лобанова — «Смерть Каласа», мелодрама въ 3 дѣйств., соч. Виктора Дюканжа.

17-го декабря — «Фридолинъ», драма въ 5 дѣйств., взятая Гольбейномъ изъ Ф. Шиллера.

18-го декабря — «Переходъ россійскихъ войскъ черезъ Балканскія горы», представленіе въ 1 дѣйствіи.

Какъ видно изъ приведеннаго перечня, этотъ сезонъ былъ очень богатъ новинками, преимущественно мелодраматическаго репертуара. Изъ пьесъ стараго репертуара были возобновлены: «Недоросль» — Фонвизина. «Эдипъ въ Аѳинахъ»—Озерова и нѣкоторыя пьесы предыдущаго сезона.

Изъ новыхъ оперъ шла комич. опера Обера въ 3 дѣйств. «Каменьщикъ». По отзывамъ Аксакова, музыка слушалась съ большимъ удовольствіемъ. Булаховъ прекрасно пѣлъ партію Рожера, а Рѣпина—Генріеты. Изъ одноактныхъ комическихъ оперъ были поставлены: «Новый Парисъ», муз. Верстовскаго и Маурера, «Станиславъ или не всякій это сдѣлаетъ», муз. Верстовскаго, «Сюрпризъ», муз. Геништа.

Изъ старыхъ возобновлены: «Волшебный стрѣлокъ» Обера, «Іосифъ Прекрасный» Дюваля и «Днѣпровская русалка».

Въ балетномъ репертуарѣ новинками были: «Астольфъ и Жакондъ или искатели приключеній», фонтастическо-пантомимный балетъ въ 3 дѣйствіяхъ, пост. Гюлень-Сора, «Полифемъ или торжество Галатеи», пантомимный балетъ въ 2 дѣйств. съ муз. Шольца; «Ричардъ Львиное сердце въ Палестинѣ», большой героическій пантомимный балетъ въ 4 дѣиств. соч. Бернаделли, муз. Кубишты и «Роландъ и Моргана или разрушеніе очарованнаго острова», балетъ въ 2 дѣйств., соч. Дидло, поставленный Глушковскимъ въ бенефисъ балерины Глушковской.

РУССКІЯ

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ВОСПОМИНАНІЯ

И

ЗАПИСКИ.

БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЙ ОБЗОРЪ

А. М. БРЯНСКАГО.

Заслуженному артисту ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

ВЛАДИМІРУ НИКОЛАЕВИЧУ

ДАВЫДОВУ.

ПЕТРОГРАДЪ.
Изданіе Ежегодника ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ.
1915.

Въ данномъ обзорѣ, составитель котораго руководствовался главнымъ образомъ своимъ библіографическимъ каталогомъ, основаннымъ преимущественно на собственныхъ изысканіяхъ, помѣщены тѣ воспоминанія, дневники и записки, въ которыхъ театральные интересы преобладаютъ и которые представляютъ матеріалъ лишь для исторіи русскаго драматическаго театра.

Въ библіографической литературѣ существуетъ прекрасная работа С. Р. Минцлова: «Обзоръ записокъ, дневниковъ, воспоминаній, писемъ и путешествій, относящихся къ исторіи Россіи и напечатанныхъ на русскомъ языкѣ [1]), въ которой нѣкоторая доля вниманія удѣлена составителемъ и театральнымъ воспоминаніямъ и запискамъ. Однако, несмотря на то, что обзоръ С. Р. Минцлова кончается послѣдними годами, театральная мемуарная литература представлена далеко не богато. Есть пробѣлы въ обзорѣ литературы и XIX вѣка и послѣднихъ годовъ; такъ, напримѣръ, совершенно не изслѣдованы спеціально театральные журналы: «Ежегодникъ Императорскихъ театровъ», «Театръ и Искусство» и «Библіотека Театра и Искусства».

Предлагаемый обзоръ раздѣленъ на три части: къ первой отнесены воспоминанія о театральныхъ дѣятеляхъ, главнымъ образомъ, объ артистахъ и драматургахъ, ко второй—воспоминанія объ отдѣльныхъ эпизодахъ, событіяхъ, учрежденіяхъ и къ третьей группѣ—общія воспоминанія театральныхъ дѣятелей.

Конечно, печатаемый обзоръ не есть исчерпывающее сочиненіе въ этомъ направленіи, но, во всякомъ случаѣ, это первый и самый широкій обзоръ театральныхъ записокъ и воспоминаній.

---

[1]) Выпуски I—V. Новгородъ 1911—1912 гг.

I

№ 1. Памяти Д. В. Аверкіева. Изъ воспоминаній. Р. Антропова. «Театръ и Искусство» 1905, № 3, стр. 44—45; № 4, стр. 60.

№ 2. Послѣдніе дни и смерть артиста Василія Николаевича Андреева-Бурлака. Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній. Евтихій Карповъ. «Театръ и Искусство» 1913, № 19, стр. 420—423; № 20, стр. 438—441.

№ 3. Изъ жизни Луки Николаевича Антропова. Воспоминанія сына, Р. Л. Антропова. «Театръ и Искусство» 1903, № 10, стр. 225—227; № 15, стр. 325—327.

№ 4. Воспоминаніе объ артисткѣ А. К. Брошель. Смотри статью: «Три любимицы» (А. К. Брошель, Ф. А. Снѣткова, Е. П. Струйская). Изъ личныхъ воспоминаній П. Д. Боборыкина. «Артистъ» 1890, № 11, книга 4, стр. 34—42.

№ 5. Изъ воспоминаній о К. А. Варламовѣ. Театральный старожилъ. «Театръ и Искусство» 1900, № 52, стр. 963—964.

№ 6. Павелъ Васильевъ. Изъ моей записной книжки, Петра Гнѣдича. «Театръ и Искусство» 1913, № 33, стр. 649—652.

№ 7. Сергѣй Васильевичъ Васильевъ. Изъ «Воспоминаній о Московскомъ театрѣ», Д. Коропчевскаго. «Ежегодникъ Имп. театровъ». Сезонъ 1895—1896 г., Приложенія, книга 3, стр. 1—21.

(Общія разсужденія о комическомъ. I. Васильевъ, какъ водевильный простакъ. II. Васильевъ въ «молодыхъ роляхъ» Островскаго. III. Васильевъ въ «молодыхъ роляхъ» русскаго классическаго репертуара. IV. Комизмъ Васильева. V. Прощальный бенефисъ Васильева. Посмертное отношеніе къ нему).

№ 8. Варшавскій-Долинъ. Воспоминаніе о немъ. Изъ записной книжки. Манфредъ. «Театръ», 1897 г. №№ 170, 173, 175 и 179.

(И. Н. Варшавскій-Долинъ, прекрасный актеръ въ роляхъ драматическихъ героевъ и любовниковъ. Одно время служилъ въ Императорскомъ Александринскомъ театрѣ, родился 15 Іюня 1857 г., умеръ 28 Мая 1897 г.).

№ 9. Воспоминанія о Дмитріѣ Ивановичѣ Вельяшевѣ-Волынцовѣ. И. Снегиревъ. «Труды Любителей Россійской Словесности при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ», 1822, часть первая, книжка первая, стр. 45—66.

№ 10. Сладкія грёзы. Воспоминанія о В. М. Гаршинѣ, Н. А. Демчинскій. «Журналъ театра Литературно-Художественнаго Общества» 1910, № 1, стр. 16—19.

(О томъ, какъ В. М. Гаршинъ писалъ пьесу).

№ 11. Изъ дневника воспоминаній. По поводу первой годовщины смерти И. Ѳ. Горбунова. С. Максимовъ. «Ежегодникъ Императорскихъ театровъ». Сезонъ 1895—1896 г., стр. 472—483.

(Въ воспоминаніяхъ, кромѣ И. Ѳ. Горбунова, упомянуты В. А. Каратыгинъ, П. М. Садовскій и В. В. Самойловъ).

№ 12. Гоголь въ Одессѣ. 1850—1851 г. Изъ воспоминаній провинціальнаго актера А. Толченова. «Музыкальный Свѣтъ» 1876 г. №№ 30, 31, 32 и 33. Отсюда перепечатаны: въ составленномъ Л. М. де-Рибасомъ сборникѣ «Изъ прошлаго Одессы».

Одесса 1894 г. и частью въ статьѣ А. И. Маркевича «Гоголь въ Одессѣ», напечатанной въ «Запискахъ Новороссійскаго Университета», 1902, томъ 88, стр. 38—44.

№ 13. Александръ Сергѣевичъ Грибоѣдовъ. Изъ моихъ записокъ. Петръ Каратыгинъ. «Русская Старина» 1872, томъ 5, стр. 423—430.

(Этотъ отрывокъ вошелъ въ «Записки Петра Андреевича Каратыгина (1805—1879)». Спб. 1880).

№ 14. Арестъ А. С. Грибоѣдова. Изъ воспоминаній Н. В. Шимановскаго. «Русскій Архивъ» 1875, томъ 2, книга 7, стр. 339—344.

№ 15. Воспоминаніе о Грибоѣдовѣ. Димитрій Завалишинъ. «Древняя и Новая Россія» 1879, № 4, стр. 311—321.

№ 16. Воспоминанія о незабвенномъ А. С. Грибоѣдовѣ. Ѳ. В. Булгаринъ. Спб. 1830. Эти же воспоминанія: «Сынъ Отечества» 1830 г., часть 131, №№ 1 и 2, и въ «Полномъ собраніи сочиненій Ѳ. Булгарина». Спб. 1844, томъ 7.

№ 17. Изъ записокъ М. Н. Макарова. Василій Ивановичъ Головинъ, одинъ изъ русскихъ драматурговъ первой четверти XIX вѣка. «Репертуаръ и Пантеонъ 1846, № 6, отдѣлъ: «Матеріалы для исторіи русскаго театра», стр. 482—494.

№ 18. Воспоминаніе о Василіи Пантелеймоновичѣ Далматовѣ. К. Н. Михайловъ. «Историческій Вѣстникъ» 1912, № 9, стр. 928—972.

№ 19. Изъ воспоминаній о М. Н. Ермоловой. Н. И. Стороженко. «Театръ и Искусство» 1907, № 11, стр. 192—193.

№ 20. Первые шаги великой артистки. Изъ воспоминаній о Маріи Николаевнѣ Ермоловой. Plato. «Театръ и Искусство», 1907, № 12, стр. 203—204.

№ 21. Василій Игнатьевичъ Живокини. Изъ моихъ воспоминаній, М. И. Лавровъ. «Историческій Вѣстникъ» 1897, № 12, стр. 910—927.

№ 22. Василій Игнатьевичъ Живокини. Воспоминанія П. Д. Боборыкина. «Складчина», литературный сборникъ, составленный изъ трудовъ русскихъ литераторовъ. Спб. 1874, стр. 689—706.

№ 23. Воспоминанія объ Иванѣ Федоровичѣ Горбуновѣ. В. А. Тихоновъ. «Историческій Вѣстникъ» 1899, № 1, стр. 167—186.

№ 24. Изъ записной книжки зауряднаго читателя. О Маріи Николаевнѣ Ермоловой. М. В. Королевъ. «Музыкальный Свѣтъ» 1876, № 14.

№ 25. Воспоминаніе о Ѳедорѣ Ѳедоровичѣ Ивановѣ († 31 авг. 1816). А. Мерзляковъ. «Труды Общества Любителей Россійской Словесности при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ» 1817, часть седьмая, книжка 11, стр. 94—123.

№ 26. Воспоминанія изъ моихъ записокъ, Ѳ. Ѳ. Ивановъ. Мих. Ник. Макаровъ. «Репертуаръ и Пантеонъ» 1845, книга 8; отд.: «Матеріалы для ист. русск. театра». стр. 481—491.

№ 27. Воспоминанія о М. Т. Ивановѣ-Козельскомъ. Т. Н. Селивановъ. «Театръ и Искусство» 1898, №№: 25, 26, 27, 28 и 29.

№ 28. Мысли и воспоминанія объ Ивановѣ-Козельскомъ Н. Россовъ. «Театръ и Искусство» 1898, №№ 7 и 8.

№ 29. Ивановъ-Козельскій. Изъ записной книжки театрала. «Театръ» 1897, № 178.

№ 30. Первые шаги на сценѣ Иванова-Козельскаго. Изъ воспоминаній Гунаропуло-Давыдова. «Театръ» 1897, № 267.

№ 31. М. Т. Ивановъ-Козельскій. Изъ записной книжки Б. Е. Писаревскаго. «Одесская Газета» 1898, № 20.

№ 32. Воспоминаніе о Василіи Васильевичѣ Капнистъ. Н. Горчаковъ. «Москвитянинъ» 1846, ч. IV, № 7, отдѣлъ «Смѣсь», стр. 28—31.

№ 33. Воспоминаніе объ отжившемъ театральномъ мірѣ Петербурга и о пребываніи Василія Андреевича Каратыгина съ семействомъ въ Римѣ. Посвящается А. М. Каратыгиной. Николай Рамазановъ. «Москвитянинъ» 1853, томъ III, № 12, отдѣлъ I, стр. 177—190.

№ 34. Воспоминаніе о Василіи Андреевичѣ Каратыгинѣ. Ѳаддей Булгаринъ. «Сѣверная Пчела» 1853, №№ 61 и 64.

№ 35. Мое воспоминаніе о В. А. Каратыгинѣ. Гр Р. «Музыкальный и Театральный Вѣстникъ» 1857, № 2, стр. 19—21.

№ 36. Воспоминаніе о Василіи Андреевичѣ Каратыгинѣ. Константинъ Тагильскій. «Золотое Руно», 1858, № 10, стр. 37—38.

№ 37. Яковъ Борисовичъ Княжнинъ. Изъ записокъ С. Н. Глинки. «Репертуаръ русскаго театра» 1841, часть I, № 2, отд.: «Матеріалы для ист. русскаго театра», стр. 58—68.

№ 38. Воспоминанія о Ѳ. Ѳ. Кокошкинѣ. В. Головинъ. «Репертуаръ и Пантеонъ» 1843, книга первая, отд.: «Матеріалы для ист. русскаго театра», стр. 105—115.

№ 39. Отрывокъ изъ воспоминамій. Ѳ. Ѳ. Кокошкинъ. Статья А. П. Милюкова. «Историческій Вѣстникъ» 1891, томъ 15, № 1, стр. 88—96.

№ 40. Первые шаги В. Ѳ. Коммиссаржевской. Изъ воспоминаній К. В. Бравича «Рампа и Жизнь» 1910, № 7.

№ 41. Воспоминанія матери. М. Н. Коммиссаржевская. «Алконостъ». Книга I. Изданіе Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Спб. 1911. Памяти Вѣры Ѳедоровны Коммиссаржевской», стр. 4—21.

№ 42. Послѣдній путь. Воспоминанія о поѣздкѣ В. Ф. Коммиссаржевской, 1909—1910 г. Ал. Дьяконовъ. «Сборникъ памяти В. Ф. Коммиссаржевской подъ редакціей Е. П. Карпова». Спб. 1911 г., стр. 286—371.

№ 43. Воспоминанія о Викторѣ Александровичѣ Крыловѣ. С. К. Эфронъ. «Историческій Вѣстникъ» 1906, апрѣль, стр. 234—255.

№ 44. Изъ Москвы. Воспоминаніе о Д. Т. Ленскомъ. Статья —цкаго «Сѣверная Пчела» 1861, № 2, фельетонъ.

№ 45. Воспоминаніе объ Юліи Николаевнѣ Линской. М. Ф. «Петербургскій Листокъ» 1871, № 81.

№ 46. Исторія Прекрасной Елены. Воспоминанія о моей матери. Левъ Ивановъ. Съ краткимъ предисловіемъ Юрія Бѣляева. «Вечернее Время» 1913, № 367, Четвергъ, 31 Января.

(Объ артисткѣ Императорскихъ театровъ Вѣрѣ Александровнѣ Лядовой).

№ 47. Нѣсколько словъ въ воспоминаніе объ артистѣ Мартыновѣ. С. Яковлевъ. «Наше Время» 1860, № 35.

№ 48. Не легко вознаградимая артистическая потеря. Изъ современныхъ воспоминаній объ А. Е. Мартыновѣ. «Калейдоскопъ» 1860, № 46.

№ 49. Изъ воспоминаній о пребываніи А. Е. Мартынова въ Одессѣ. П. С. Одесскій Вѣстникъ» 1860, № 112, тоже: «Русскій Инвалидъ» 1860, № 233.

(Эти воспоминанія принадлежатъ перу издателя-редактора «Одесскаго Вѣстника», литератора и композитора Петра Петровича Сокальскаго 1832—1887 г.).

№ 50. Воспоминаніе объ Александрѣ Евстафьевичѣ Мартыновѣ. К. «Семейный кругъ» 1860, №№ 36 и 37.

№ 51. Воспоминанія объ Александрѣ Евстафьевичѣ Мартыновѣ. Николай Рамазановъ. «Развлеченіе» 1860, томъ IV, № 38.

№ 52. Воспоминаніе объ А. Е. Мартыновѣ. Смотри статью: «Мартыновъ и Шумскій. Изъ воспоминаній актера А. Толченова». «Новое Время» 1881, № 1895 и № 1899.

№ 53. Два слова о П. С. Мочаловѣ. Воспоминанія М. Погодина. «Антрактъ» 1868, № 25, стр. 5—6.

№ 54. Къ біографіи П. С. Мочалова. Изъ воспоминаній Е. П. Шумиловой-Мочаловой. «Историческій Вѣстникъ» 1899, Мартъ, стр. 934—941.

№ 55. Воспоминаніе о П. С. Мочаловѣ. К. М-вичъ. «Одесскій Вѣстникъ» 1843, № 68, стр. 325—327.

№ 56. Воспоминанія о П. С. Мочаловѣ. Новые матеріалы. А. А. Ярцевъ. «Московскія Вѣдомости» 1897, № 351.

№ 57. Къ воспоминаніямъ о Мочаловѣ. А. Ѳ. Кони. «Міръ Божій» 1901, № 2, стр. 39—45.

(Сообщаемые А. Ѳ. Кони матеріалы о Мочаловѣ почерпнуты имъ изъ архива отца Ѳ. А. Кони, издателя и редактора журналовъ «Репертуаръ» и «Пантеонъ»).

№ 58. Воспоминанія о П. С. Мочаловѣ. Смотри статью: «Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній. М. С. Щепкинъ и П. С. Мочаловъ». Петръ Вейнбергъ. «Ежегодникъ Императорскихъ театровъ» 1894—1895 г., Приложенія, книга 1-я, стр. 72—84.

№ 59. И. И. Монаховъ. Товарищескія воспоминанія о немъ. К. Н. де-Лазари-Константиновъ. «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ» 1897—1898, Приложенія, книга 1, стр. 29—54.

№ 60. Листокъ воспоминаній къ юбилейному вѣнку. О Николаѣ Игнатьевичѣ Музиль. В. Клюшниковъ. «Нива» 1890, № 47, стр. 1186—1189.

№ 61. Воспоминанія артиста объ Императорѣ Николаѣ Павловичѣ. Ѳ. А. Бурдинъ. «Историческій Вѣстникъ» 1886, Январь, стр. 144—153.

(Поверхностно выяснено отношеніе Императора Николая I къ русскому театру и актеру).

№ 62. Ѳедоръ Николаевичъ Оберъ. Изъ петербургскихъ воспоминаній. Сообщ. М. Н. Лонгиновъ. «Русская Старина» 1874, томъ XI, стр. 550—557.

(Ѳ. Н. Оберъ, одно время былъ начальникомъ петербургскаго театральнаго училища).

№ 63. Старинный московскій комикъ Ожогинъ. Изъ записокъ моихъ прошлыхъ лѣтъ. М. Н. Макаровъ. «Репертуаръ и Пантеонъ» 1846, № 9, стр. 431—437.

№ 64. Изъ воспоминаній объ А. Н. Островскомъ. Матеріалы для біографіи. Ѳ. А. Бурдинъ. «Вѣстникъ Европы», 1886, кн. 12.

№ 65. Александръ Николаевичъ Островскій, съ приложеніемъ его портрета. Изъ воспоминаній его секретаря Н. А. Кропачева. Москва 1889. Въ 8 д. л., 46 стр. 2, ненумер. стр.; цѣна 35 коп.

(Тоже самое: «Русское Обозрѣніе» 1897 г., книги 2 и 6. Смотри также: «Воспоминанія объ А. Н. Островскомъ», Н. А. Кропачева: «Русскій архивъ» 1888, томъ I, стр. 491—504; 627—640).

№ 66. А. Н. Островскій на службѣ при Императорскихъ театрахъ. Съ приложеніемъ его неизданнаго портрета съ автографомъ, записокъ и ненапечатанныхъ писемъ. Воспоминанія его секретаря Н. А. Кропачева. Москва. Изданіе М. Н. Доленко-Грабовскаго, 1901 г. Въ б. 8 д. л.; 108+LII стр. Было еще раньше изданіе этихъ воспоминаній. Москва. 1899 годъ.

(Смотри рецензію о нихъ: «Литературный Вѣстникъ» 1901, книга IV, стр. 462—464).

№ 67. Александръ Николаевичъ Островскій. По моимъ воспоминаніямъ. С. Максимовъ. «Русская Мысль» 1897, Январь, стр. 36—64; Мартъ, стр. 62—78 и Май, стр. 1—39.

№ 68. Изъ воспоминаній объ А. Н. Островскомъ, Е. Б. Піуновой-Шмидгофъ, извѣстной провинціальной артистки. «Журналъ Театра Литературно-Художественнаго Общества», 1907, № 5.

№ 69. Воспоминанія объ Островскомъ. П. М. Невѣжинъ. «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ», 1910, вып. VI, стр. 1—23.

№ 70. Воспоминанія объ А. Н. Островскомъ. П. М. Невѣжинъ. «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ» 1909, вып. IV, стр. 1—16.

№ 71. Изъ воспоминаній объ А. Н. Островскомъ. П. М. Невѣжинъ. «Театръ и Искусство» 1906, № 24, стр. 378—380.

№ 72. Страничка воспоминаній объ А. Н. Островскомъ. Е. К. «Театръ и Искусство» 1911, № 22, стр. 446—447.

(Передано со словъ артистовъ М. И. Писарева и В. Н. Андреева-Бурлака).

№ 73. Изъ воспоминаній о Н. Д. Павловѣ. Алексѣй Курбскій. «Театръ и Искусство» 1908, № 37, стр. 636.

(Н. Д. Павловъ, драматургъ, авторъ популярной пьесы «На порогѣ великихъ событій». Умеръ 31 августа 1908 г.).

№ 74. Н. Ѳ. Юшковъ. Къ исторіи русской сцены. Екатерина Борисовна Піунова-Шмидговъ въ своихъ и чужихъ воспоминаніяхъ. Казань 1889 г. Въ м. 8 д. л., 87 стр. Цѣна 25 коп.

(Воспоминанія написаны и самою артисткою, а частью записаны Н. Ѳ. Юшковымъ съ ея словъ. Интересныя свѣдѣнія о крѣпостномъ театрѣ и о провинціальномъ театрѣ второй половины XIX вѣка).

№ 75. Первый дебютъ М. И. Писарева. Изъ воспоминаній М. В. Карнѣева. «Театръ и Искусство» 1902, № 38, стр. 682—683.

№ 76. Воспоминаніе о Петрѣ Алексѣевичѣ Плавильщиковѣ. Сочиненіе Петра Побѣдоносцева. Москва. Въ Университетской типографіи, 1818 г. Цѣна 5 руб.

(Одновременно «Воспоминаніе» это было напечатано въ изданіяхъ: «Труды Общества Любителей Россійской Словесности при Имп. Московскомъ Университетѣ» 1818, часть XI, книга XVII, стр. 87—135; «Пантеонъ славныхъ россійскихъ мужей» 1818, часть IV, № XI, стр. 215—256; «Новый Пантеонъ Отечественной и Иностранной Словесности» 1819, часть 4, стр. 152—208. О чтеніи Петромъ Васил. Побѣдоносцевымъ этихъ воспоминаній въ Обществѣ Любит. Россійск. Словесности при Имп. Моск. Университетѣ, смотри: «Вѣстникъ Европы» 1818, Январь, № 2, «Московскія записки», стр. 150).

№ 77. Ѳедоръ Семеновичъ Потанчиковъ. Воспоминанія объ актерѣ прежняго времени. М. П. Садовскій. «Артистъ» 1889, книга III, стр. 35—45.

№ 78. Воспоминанія А. М. Каратыгиной, рожденной Колосовой (р. 4 Марта 1802, умерла 7 Марта 1880 г.). О знакомствѣ ея съ А. С. Пушкинымъ (1820—1837 г.г.). «Русская Старина» 1880, томъ XXVIII, стр. 565—574.

№ 79. А. А. Разсказовъ. Посвящается «доброму старому времени». Изъ воспоминаній. В. Дорошевичъ. «Русское Слово» 1902, № 214 и выдержки изъ «Русскаго Слова» въ журналѣ: «Театръ и Искусство» 1902, № 33.

(Умеръ Александръ Андреевичъ Разсказовъ 28 Іюля 1902 года. Извѣстный провинц. артистъ. Съ 1856 по 1866 служилъ въ Московскомъ Маломъ Театрѣ, гдѣ игралъ репертуаръ С. В. Васильева).

№ 80. Воспоминанія о Николаѣ Хрисанфовичѣ Рыбаковѣ. Л—я. «Музыкальный Свѣтъ» 1876, № 50, стр. 443—445.

№ 81. Трагикъ. Памяти Н. Х. Рыбакова. 1876—1901. Изъ воспоминаній Александра Плещеева. «Историческій Вѣстникъ» 1901, Октябрь, стр. 188—194.

№ 82. Театръ—отецъ, театръ мнѣ—мать. Воспоминанія А. З. Бураковскаго. «Сцена и Жизнь» 1908, № 2.

(Преимущественно о М. Г. Савиной).

№ 83. Крошечное воспоминаніе о бѣломъ «Амурѣ». А. Р—въ. «Театръ и Искусство» 1900, № 3, стр. 64.

(О М. Г. Савиной).

№ 84. Воспоминаніе о П. М. Садовскомъ. С. П. Соловьевъ. «Русскій Архивъ» 1873, № 2, стр. 149—155.

№ 85. Воспоминанія объ артистѣ П. М. Садовскомъ. П. М. Невѣжинъ. «Ежегодникъ Имп. Театровъ», 1911, выпускъ IV, стр. 1—16.

№ 86. О М. П. Садовскомъ. Изъ воспоминаній Вл. Гиляровскаго и Н. Васильева. «Рампа и Жизнь» 1910, № 31, стр. 506—507.

№ 87. Иванъ Васильевичъ Самаринъ. Изъ «Воспоминаній о Московск. театрѣ», Д. Коропчевскаго. «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ». Сезонъ 1896—1897, Приложенія, книга 2, стр. 41—67.

(I. «Амплуа» на московской сценѣ. II. Самаринъ, какъ драматическій jeune premier. III. Самаринъ, какъ Фамусовъ и Городничій. IV. Самаринъ, какъ исполнитель Шекспировыхъ комедій, и V. Заключеніе).

№ 88. Василій Васильевичъ Самойловъ. Очеркъ жизни и воспоминаніе о немъ. П. Свободинъ. «Русская Старина» 1887, томъ 54; стр. 785—792.

№ 89. Василій Васильевичъ Самойловъ и его гримы. Изъ записной книжки стараго театрала. Rectus. «Ежегодникъ Имп. Театровъ», Сезонъ 1903—1904; приложеніе къ XIV выпуску, стр. 43—50.

№ 90. Воспоминанія о В. В. Самойловѣ. П. О. Морозовъ. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1913, вып. I, стр. 21—31.

№ 91. Сестры Самойловы. Изъ театральныхъ воспоминаній В. А. Крылова. «Историческій Вѣстникъ» 1898, Январь, стр. 121—156; Февраль, стр. 514—548.

№ 92. Разсказы стараго актера объ актрисѣ Семеновой старшей. Изъ воспоминаній. «Музыкальный и Театральный Вѣстникъ» 1856, № 27, стр. 489—491.

№ 93. Артистки Екатерина († 1849) и Нимфодора († 1876) Семеновы. Воспоминанія Н. П. Стародубскаго. «Русская Старина» 1873, томъ VII, стр. 265—269.

№ 94. Воспоминаніе объ артисткѣ Снѣтковой. Смотри статью «Три любимицы». Изъ личныхъ воспоминаній П. Д. Боборыкина. «Артистъ» 1890, № 11, книга 4, стр. 34—42.

№ 95. Воспоминаніе о Соленикѣ, знаменитомъ украинскомъ актерѣ. Н. Мизко. «Основа», 1861, № 2, стр. 176—184.

№ 96. Воспоминанія объ И. И. Сосницкомъ. Старый знакомый покойнаго. «Петербургская Газета», 1872 г., № 18.

№ 97. Изъ воспоминаній о П. А. Стрепетовой. А. Г. «Историческій Вѣстникъ» 1904, № 2, стр. 547—563.

№ 98. О Стрепетовой. Воспоминанія Е. П. Карпова. «Театръ и Искусство» 1903 №№ 42 и 43.

№ 99. Воспоминаніе объ артисткѣ Е. П. Струйской. Смотри статью: «Три любимицы». Изъ личныхъ воспоминаній П. Д. Боборыкина. «Артистъ» 1890, № 11, кн. 4, стр. 34—42.

№ 100. Мое знакомство съ Тургеневымъ. Изъ воспоминаній М. Г. Савиной. «Театръ и Искусство» 1900, № 2, стр. 31—32.

№ 101. Воспоминаніе о Михаилѣ Матвѣевичѣ Херасковѣ, какъ о драматическомъ писателѣ. М. Н. Макаровъ. «Репертуаръ и Пантеонъ» 1845, книга 2, отдѣлъ: «Матеріалы для исторіи русскаго театра», стр. 441—453.

№ 102. Воспоминаніе о Николаѣ Ивановичѣ Хмельницкомъ. Е. В. Аладьинъ. «Репертуаръ и Пантеонъ» 1846, № 1, отдѣлъ «Матеріалы для исторіи русскаго театра», стр. 116—139.

№ 103. Двѣ послѣднія встрѣчи съ Ант. Павл. Чеховымъ. Воспоминанія Е. П. Карпова. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1909, выпускъ V, стр. 1—9.

№ 104. Свѣтлой памяти Чехова. Изъ моихъ воспоминаній. В. Ермиловъ. «Рампа и Жизнь» 1909, № 15 (28).

№ 105. Объ А. П. Чеховѣ. Воспоминанія М. П. Чехова. «Рампа и Жизнь» 1912, №№ 27 и 28.

№ 106. Александра Матвѣевна Читау. Отрывокъ изъ воспоминаній М. М. Карминой-Читау. «Театръ и Искусство» 1912 № 14, стр. 299—300.

№ 107. Изъ воспоминаній о Т. А. Чужбиновѣ. Б. Камневъ. «Театръ и Искусство» 1897, № 36, стр. 636.

(Тимофей Александровичъ Чужбиновъ, извѣстный провинціальный актеръ. Родился въ 1850 г., † въ 1897 г.).

№ 108. Воспоминаніе о князѣ А. А. Шаховскомъ. П. А. Смирновъ. «Репертуаръ и Пантеонъ» 1847, № 1, отдѣлъ: «Біографическіе очерки», стр. 103—124.

№ 109. Татьяна Васильевна Шлыкова. 1773—1863. Изданіе второе. Спб. 1911 г. Въ 6. 8 д. л.; 42 стр. Въ продажу не поступало. Воспоминанія графа Сергѣя Шереметьева.

(Т. В. Шлыкова, была крѣпостною артисткою графа П. Б. Шереметева и носила фамилію: Гранатова. Была подругой графини П. И. Шереметевой).

№ 110. Воспоминаніе объ артистѣ С. В. Шумскомъ. Смотри «Мартыновъ и Шумскій». Изъ воспоминаній актера А. Толченова. «Новое Время» 1881, №№ 1895 и 1899.

№ 111. Сергѣй Васильевичъ Шумскій. Изъ «Воспоминаній о московскомъ театрѣ», Д. Коропчевскаго. «Ежегодникъ Имп. Театровъ». Сезонъ 1895—1896 г., приложенія, книга 3, стр. стр. 22—58.

(I. О Шумскомъ вообще. Біографія. II. Шумскій въ «молодыхъ роляхъ», III. Шумскій въ «старикахъ» репертуара Островскаго. IV. Шумскій въ Чацкомъ и Хлестаковѣ. V. Шумскій въ роляхъ Шекспира, Мольера и Кальдерона. VI. Слава Шумскаго).

№ 112 Яковъ Емельяновичъ Шушеринъ и современныя ему театральныя знаменитости. Отрывокъ изъ воспоминаній, С. Т. Аксакова. Посвящается Мих. Семен. Щепкину. «Москвитянинъ» 1854, томъ III, № 10, отд. I, стр. 85—118; № 11, отд. I, стр. 119—152.

№ 113. Къ воспоминаніямъ о Михаилѣ Семеновичѣ Щепкинѣ. Ѳ. Буслаевъ. «Современная Лѣтопись» 1863, № 42, стр. 6—7, и въ книгѣ Ѳ. Буслаева: «Мои досуги» М. 1886, часть 2, стр. 235—238.

№ 114. Изъ записокъ украинца. Матеріалы для біографіи М. С. Щепкина. «Кіевлянинъ» 1870, №№ 40, 41 и 43.

№ 115. Матеріалы для исторіи русскаго искусства. М. С. Щепкинъ въ Полтавѣ. Изъ воспоминаній г. Имберга. «Искусство» 1883, № 8, стр. 87.

№ 116. Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ въ семьѣ и на сценѣ. Воспоминанія А. В. Щепкиной. «Русскія Вѣдомости» 1887, №№ 85 и 89; позже перепечатаны съ добавленіями: «Русскій Архивъ» 1889, № 4, стр. 529—544.

№ 117. М. С. Щепкинъ. Изъ моего дневника. И. Горбуновъ. «Новое Время» 1888, 4559 (6 ноября).

№ 118. Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ въ запискахъ Петра Васильевича Кукольника. «Голосъ» 1864, №№ 77 и 78, и «Русская Старина» 1888, № 11, стр. 417—434.

№ 119. М. С. Щепкинъ въ воспоминаніяхъ артистки А. И. Шубертъ. «Русская Старина» 1888, № 11, стр. 435—444.

№ 120. Воспоминаніе о М. С. Щепкинѣ. Смотри: «Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній. М. С. Щепкинъ и П. С. Мочаловъ. Петръ Вейнбергъ. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1894—1895, приложенія, книга 1, стр. 72—84.

№ 121. Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній. М. С. Щепкинъ. Петра Вейнберга. «Театръ и Искусство» 1898, № 14, стр. 279—281.

№ 122. Разсказы М. С. Щепкина. (1816—1858). М. А. Щепкинъ. «Историческій Вѣстникъ» 1898, № 10, стр. 211—227.

№ 123. Воспоминанія о М. С. Щепкинѣ. М. А. Щепкинъ. «Историческій Вѣстникъ» 1900, № 8, стр. 435—465 и № 9, стр. 798—824.

№ 124. Актеръ М. С. Щепкинъ и А. И. Герценъ. По разсказамъ и воспоминаніямъ, переданнымъ Е. Некрасовой. «Русская Мысль» 1904, Январь, стр. 73—84.

(Читано въ закрытомъ засѣданіи Общества Люб. Россійской Словесности 21 Ноября 1903 г.).

№ 125. Первые шаги А. И. Южина на сценѣ. Изъ воспоминаній актера. Старый актеръ. «Театръ и Искусство» 1908, № 3, стр. 55—56.

№ 126. Гликерія Николаевна Ѳедотова. Изъ воспоминаній П. М. Невѣжина. «Театръ и Искусство», 1912, № 1, стр. 7—9.

II.

№ 127. Московскій театръ въ послѣдніе годы прошлаго и въ началѣ текущаго столѣтія. Воспоминанія М. Н. Макарова. «Литературная Газета» 1840, № 25.

№ 128. Воспоминаніе о Московскомъ театрѣ при М. Е. Медоксѣ. (Почерпнуто изъ записокъ С. Н. Глинки, А. Ѳ. Малиновскаго, и разсказовъ старожиловъ). Ѳ. Кони. «Пантеонъ русскаго и всѣхъ европейскихъ театровъ» 1840, № 2, стр. 89—102.

№ 129. Мои воспоминанія о русскомъ театрѣ и русской драматургіи. Н. Полевой. «Репертуаръ русскаго театра» 1840, томъ I, книга 2, отдѣлъ: «Исторія русскаго театра», стр. 1—12.

№ 130. Матеріалы для исторіи русскаго театра. Изъ записокъ М. Н. Макарова. О Московскомъ театрѣ. «Репертуаръ русскаго театра» 1841, томъ II, книга 9, стр. 8—13.

№ 131. Воспоминанія объ Иркутскихъ театрахъ. Письмо къ И. А. П. Статья Н. Щ. «Сѣверная Пчела» 1843, № 144.

№ 132. Воспоминанія о московской каруселя и драматическихъ представленіяхъ въ 1811 году. Н. Горчаковъ. «Прибавленія къ Московскимъ Губернскимъ Вѣдомостямъ» 1843, и полностью перепечатано: «Репертуаръ и Пантеонъ», 1843, книга 7 отдѣлъ «Смѣсь», стр. 1—4.

№ 133. Достопамятный благородный спектакль въ Москвѣ 1805 года, Іюня 30 дня. Изъ записокъ М. Н. Макарова. «Репертуаръ и Пантеонъ» 1846, книга 10, стр. 11—16.

№ 134. Старина московскаго театра. Воспоминанія М. Н. Макарова. Посвящается Ѳ. А. Кони. «Пантеонъ и Репертуаръ русской сцены» 1850, Январь, отдѣлъ: «Смѣсь», стр. 1—10.

(Воспоминанія писаны Макаровымъ незадолго до смерти, и относятся къ 1799 году).

№ 135. Воспоминанія о прежней драматургіи. Изъ моихъ записокъ. П. Н. Араповъ. «Сѣверная Пчела» 1857, № 226.

№ 136. Замѣтки о московскомъ театрѣ сороковыхъ годовъ. Изъ воспомнианій. «Театральныя Афиши и Антрактъ» 1865; 23, 25, 26 и 30 Августа; 2, 5, 6, 20, 27 и 28 Сентября.

(Эти воспоминанія принадлежатъ В. И. Родиславскому. Смотри по поводу этихъ воспоминаній: «Театральныя Афиши и Антракты» 1865: 30 Сентября, 5 и 7 Октября).

№ 137. Московская театральная школа прежняго времени. Изъ воспоминаній бывшаго воспитанника. Д. Я. «Театральныя Афиши и Антрактъ» 1865, 4 и 8 Октября.

№ 138. Изъ воспоминаній объ одномъ провинціальномъ театрѣ. Эпизодъ изъ провинціальной жизни. А. Д—въ. «Антрактъ» 1866, № 8, стр. 5—6.

№ 139. Воспоминанія В. А. Инсарскаго. Тревога въ театральномъ управленіи. 1853 годъ. «Русская Старина» 1874, томъ XI, стр. 303—314.

№ 140. Любительскіе спектакли въ Москвѣ въ пятидесятыхъ годахъ. Изъ воспоминаній отставного режиссера С. П. Соловьева. «Русскій Архивъ» 1874, томъ I, книга 1, стр. 204—222.

№ 141. Первыя представленія комедіи «Горе отъ ума» 1827—1832 г.г. Изъ воспоминаній участника М. Г. «Вѣстникъ Европы» 1875, № 7, стр. 319—332.

№ 142. Жида убило! Листокъ изъ записной книжки провинціальнаго актера. «Музыкальный Свѣтъ» 1876, № 39, стр. 322, отдѣлъ: «Смѣсь».

(Эпизодъ изъ исторіи Кронштадтскаго театра).

№ 143. Русскій театръ въ царствованіе Александра 1-го (1801—1825). Изъ записокъ Андрея Васильевича Каратыгина (4 Іюля 1774, † 26 Декабря 1831 года). Сообщилъ П. П. Каратыгинъ. «Русская Старина» 1880, томъ XXIX, стр. 255—275.

№ 144. Воспоминанія о русской сценѣ шестидесятыхъ годовъ. Ѳ. Н. Устряловъ. «Историческій Вѣстникъ» 1884, № 11, стр. 362—397.

№ 145. Литературная кофейня въ Москвѣ въ 1830—1840 годахъ. Воспоминанія А. Д. Галахова. «Русская Старина» 1886, томъ 50, стр. 181—198 и 691—706.

(Исключительно объ артистахъ того времени: П. С. Мочаловѣ, М. С. Щепкинѣ, Д. Т. Ленскомъ и др.).

№ 146. Записки Л. Л. Леонидова. Первыя представленія трагедіи «Смерть Іоанна Грознаго». «Русская Старина», 1886, томъ L, Іюнь, стр. 655—674.

№ 147. Петербургское театральное училище въ воспоминаніяхъ Николая Ивановича Куликова. «Русская Старина» 1886, томъ LII, Декабрь, стр. 621—636.

№ 148. Театральные типы. Воспоминанія режиссера (Театралъ). Семь разсказовъ. Спб. 1889. Въ м. 8 д. л.; 257 стр. Цѣна 1 р. 50 к.

№ 149. Первыя представленія «Свадьбы Кречинскаго». Изъ воспоминаній Ѳ. А. Бурдина. «Историческій Вѣстникъ» 1891, томъ 44.

№ 150. Театральныя воспоминанія Н. И. Куликова. Петербургскіе театры въ 1820—1830 годахъ. «Русская Старина» 1892, книга 8, стр. 451—477.

№ 151. Литературные спектакли. Изъ моихъ воспоминаній. Петръ Вейнбергъ. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1893—1894. Приложенія, книга 3, стр. 96—109.

№ 152. Изъ воспоминаній о Московскомъ театрѣ. Д. Коропчевскій. «Ежегодникъ Имп. театровъ» 1894—1895, Приложенія книга 2, стр. 13—59.

(Исключительно о Провѣ Михайловичѣ Садовскомъ).

№ 153. Изъ моей памятной книжки. М. В. Карнѣевъ. «Театръ и Искусство» 1897, стр. 770.

(Объ актерахъ, игравшихъ роль Іоанна Грознаго).

№ 154. Московскіе театры добраго стараго времени. Изъ воспоминаній В. И. Родиславскаго. «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ» 1900—1901, Приложеніе 2-е, стр. 1—31.

№ 155. Матеріалъ для исторіи русскаго театра. Изъ воспоминаній Ѳ. А. Бурдина. 1843—1883 г.г. «Вѣстникъ Европы» 1901, книга 10, стр. 576—600.

№ 156. Артистическая жизнь Москвы въ семидесятыхъ годахъ. Отрывокъ изъ воспоминаній Ив. Н. Захарьина-Якунина. «Историческій Вѣстникъ» 1902, № 11, стр. 479—524; и въ книгѣ: И. Н. Захарьинъ-Якунинъ. Встрѣчи и воспоминанія. Спб. 1903, стр. 267—339.

№ 157. Какъ нашелъ меня П. М. Медвѣдевъ. Отрывокъ изъ воспоминаній М. Г. Савиной. «Театръ и Искусство» 1903, № 46, стр. 855—856.

№ 158. Какъ былъ основанъ постоянный театръ Литературно-Художественнаго Общества. Страничка изъ воспоминаній А. Плещеева. «Журналъ театра Литературно-Художественнаго Общества» 1907, № 6, стр. 124—126.

№ 159. Первая постановка «Власти тьмы». На сценѣ театра Литературно-Артистическаго кружка Малаго театра. Воспоминанія Е. П. Карпова. «Театръ и Искусство» 1908, № 34, стр. 384—389.

№ 160. Первая постановка «Власти тьмы» на любительской сценѣ въ 1890 г. Изъ воспоминаній А. В. Приселкова. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1909, вып. I, стр. 29—39.

№ 161. Исторія перваго представленія «Чайки» на сценѣ Александринскаго театра 17 Октября 1896 года. Воспоминанія Евтихія Павл. Карпова. «Рампа и Жизнь» 1909, № 3 (16), № 5 (18) и № 6 (19).

№ 162. Московское театральное училище въ сороковыхъ годахъ прошлаго столѣтія. По поводу 100-лѣтія его основанія и двадцатилѣтія возобновленія драматическихъ курсовъ А. Н. Островскимъ. Изъ воспоминаній его бывшаго ученика. М. В. Карнѣевъ. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1910, вып. I, стр. 89—99.

№ 163. Оперетта на сценѣ Александринскаго театра. Воспоминанія театральнаго старожила. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1910, вып. I, стр. 4—10.

№ 164. Воспоминанія о Нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ. П. О. Морозовъ. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1910, вып. III, стр. 7—27.

№ 165. Годъ назадъ. Изъ воспоминаній М. Юрьева. «Рампа и Жизнь» 1910, № 32, стр. 522—523.

(Исключительно о Вѣрѣ Ѳедоровнѣ Коммиссаржевской).

№ 166. Изъ воспоминаній Н. С. Васильевой о первыхъ постановкахъ «Власти Тьмы» и «Плоды Просвѣщенія» на сценѣ Александринскаго театра. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1911, вып. I, стр. 12—24.

№ 167. О «Воскресеніи» Л. Н. Толстого. Изъ воспоминаній А. Ѳ. Кони. «Рампа и Жизнь» 1911, № 15, стр. 4—5.

№ 168. Артистическій кружокъ въ Москвѣ (1865—1883). Воспоминанія П. А. Россіева. «Историческій Вѣстникъ» 1912, № 5, стр. 482—498; № 6, стр. 878—901; № 7, стр. 111—136.

№ 169. Первое представленіе комедіи графа Л. Н. Толстого «Плоды Просвѣщенія». Изъ записокъ графини С. А. Толстой. «Рампа и Жизнь» 1912, № 46.

№ 170. Изъ моей записной книжки. Реализмъ минувшаго. П. Гнѣдичъ. «Театръ и Искусство» 1913, № 21, стр. 456—458.

№ 171. Изъ моей записной книжки. «Нахлѣбникъ» Тургенева. П. Гнѣдичъ. «Театръ и Искусство» 1913, № 40, стр. 792—795.

№ 172. Клочки воспоминаній. Къ двадцатилѣтію Императорскихъ драматическихъ курсовъ. Н. Тамаринъ. «Театръ и Искусство» 1913, №№ 36 и 37.

№ 173. Воспоминанія о поѣздкѣ Московскаго Художественнаго театра въ Берлинъ. Владиміръ Ив. Немировичъ-Данченко. «Русскія Вѣдомости» 1913, Декабрь.

№ 174. Какъ возникли драматическіе курсы. Отрывокъ изъ воспоминаній Н. С. Васильевой. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1911, вып. V, стр. 1—11.

№ 175. «Живой Трупъ» въ дѣйствительности. А. Ѳ. Кони. (Отрывки изъ воспоминаній). «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1911, вып. VI, стр. 13—40.

III.

№ 176. Воспоминанія А. И. Абариновой. «Историческій Вѣстникъ» 1901, № 1, стр. 213—224.

(Антонина Ивановна Абаринова, артистка Имп. Театровъ, умерла 16 Іюля 1901 г.).

№ 177. Литературныя и театральныя воспоминанія. С. Аксаковъ. «Русская Бесѣда» 1856, книга 4, стр. 1—52 и 1858 года, книга 9, стр. 5—37; книга 10, стр. 52—84; книга 11, стр. 9—43.

№ 178. Воспоминанія артиста Императорскихъ театровъ А. А. Алексѣева. Съ краткимъ предисловіемъ М. В. Шевлякова. «Историческій Вѣстникъ» 1892, № 5, стр. 406—425; № 6, стр. 674—707; № 7, стр. 94—117; № 8, стр. 338—362 и № 9, стр. 511—539. Въ 1894 году изданы отдѣльно: «Воспоминанія актера А. А. Алексѣева». Изд. книжн. магазина журнала «Артистъ». Москва 1894. Въ м. 8 д. л.; 243 стр. Цѣна 1 рубль.

(Александръ Алексѣевичъ Алексѣевъ (н. ф. Киленинъ), родился въ 1822 г. Дебютировалъ на сценѣ Александринскаго театра 9 мая 1839 года. Игралъ также въ провинціи. Скончался 7 Декабря 1895 г.).

№ 179. Изъ воспоминаній А. В. Александрова. «Журналъ Театра Литературно-Художественнаго Общества». Вторая половина сезона 1907—08 года, №№ 1, 2, 3 и 4.

(А. В. Александровъ, артистъ театра Литературно-Худож. Общества. Началъ карьеру въ провинціи. Воспоминанія относятся къ 90-мъ годамъ прошлаго столѣтія).

№ 180. Давнія встрѣчи. Изъ воспоминаній А. Н. Андреева. «Русскій Архивъ» 1890, № 4, стр. 539—544.

(Исключительно о трехъ артистахъ: Д. Т. Ленскомъ, А. М. Максимовѣ и А. Е. Мартыновѣ).

№ 181. Картины прошедшаго. Записки русской артистки. «Театральный и Музыкальный Вѣстникъ» 1857, №№ 36, 37, 39, 42, 44, 46, 49, 50 и 51.

(Конецъ XVIII и начало XIX вѣка).

№ 182. Изъ жизни литературно-артистической богемы. Воспоминанія Р. Антропова. «Театръ и Искусство» 1904, №№ 38, 40 и 42.

(С. А. Сафоновъ, актеръ Скавронскій, критика П. И. Кичеевъ и пѣвица Д. М. Леонова).

№ 183. По ту сторону Вержболова. Изъ воспоминаній русскаго артиста. «Рампа и Актеръ» 1909, №№ 19 (6), 20 (7) и 23 (10).

(Воспоминанія эти переданы мнѣ въ рукописи для опубликованія и я печатаю ихъ безъ измѣненій и только съ чисто литературными въ смыслѣ изложенія и стиля поправками. Э. Г. Сѣверцевъ-Полиловъ. Примѣчаніе подъ текстомъ воспоминаній).

№ 184. Записки стараго актера. И. В. А—ко. «Рампа и Актеръ» 1901, № 26 (13) № 27 (14) и № 28 (15).

(И. П. Барсовъ, В. А. Смирновъ, И. Ѳ. Горбуновъ и Н. Х. Рыбаковъ).

№ 185. Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній. К. Баранцевичъ. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1909, вып. VI и VII, стр. 1—10.

(О передѣлкѣ имъ романа Толстого «Князь Серебрянный» въ пьесу и постановкѣ ея въ 1873 г. на сценѣ Александринскаго театра).

№ 186. Калейдоскопъ сценическихъ воспоминаній. Артиста Э. Д. Бостунова. «Историческій Вѣстникъ» 1904, №№ 11 и 12. Смотри еще: «Безъ руля и якоря. Похожденія русскаго въ Америкѣ». Воспоминанія артиста Э. Д. Бостунова. «Историческій Вѣстникъ» 1897, №№ 11 и 12.

№ 187. Дневникъ провинціальнаго комика-резонера въ Москвѣ. Бридидинъ. «Русская Газета» 1880, № 112, стр. 3—4.

№ 188. Театральныя воспоминанія моей юности. Ѳаддей Булгаринъ. «Пантеонъ русскаго и всѣхъ европейскихъ театровъ» 1840, № 1, стр. 78—95.

№ 189. А. З. Бураковскій. Почти полвѣка. Вспоминанія артиста. Спб. 1902. Въ 6. 8 д. л., 102 стр. «Свѣтъ», сборникъ романовъ и повѣстей. Ежемѣсячный журналъ, 1902, Іюнь томъ VI. Спб. 1902.

№ 190. Артисты за кулисами. Воспоминанія артиста А. З. Бураковскаго. Закулисная жизнь артистовъ. Драма, оперетка, фарсъ. Анекдоты, курьезы, смѣшныя и

грустныя стороны русскихъ артистовъ, въ 4 частяхъ. Москва 1906 г. Въ 8 д. л. 344 стр. Цѣна 1 рубль.

(Охватываютъ періодъ съ 60-хъ годовъ до конца XIX в. Смотри рецензію Н. Негорева: «Воспоминанія бывалаго актера» «Театръ и Искусство» 1906, № 21).

№ 191. Изъ моихъ воспоминаній о театрѣ, актера А. П. Бѣльскаго. «Театръ и Жизнь» 1885. № 227.

(А. П. Бѣльскій (Кокушкинъ) дебютировалъ 22 Окт. 1860 г. Въ 1885 г.; справлялъ 25-лѣтній юбилей).

№ 192. Моя автобіографія. К. А. Варламовъ. «Театръ и Искусство» 1900, № 49, стр. 899—900.

№ 193. Исторія моей жизни. Автобіографическій разсказъ артиста Импер. Театровъ К. А. Варламова. «Синій Журналъ» 1911, № 5 (22-го Января).

(I. Мое дѣтство. II. Первый успѣхъ. III. На Императорской сценѣ.—«Дядя Костя». IV. Мой девизъ. V. Юбилейный итогъ).

№ 194. Отрывки изъ воспоминаній Н. С. Васильевой. Московскій періодъ 1869—1878 гг. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1909, вып. I, стр. 1—8.

(Надежда Сергѣевна Васильева, дочь знаменитыхъ актера Сергѣя Васильева и Екатерины Николаевны Васильевой. Въ Москвѣ играла съ В. М. Шумскимъ, П. М. Садовскимъ, И. В. Самаринымъ. Съ 1878 года на сценѣ Александринскаго театра).

№ 195. Павелъ Васильевичъ Васильевъ. Автобіографія. «Суфлеръ» 1880, №№ 5, 7 и 8.

(Павелъ Вас. Васильевъ родился въ Москвѣ въ 1832 году. Автобіографія охватываетъ періодъ съ дѣтства до 1874 года).

№ 196. Изъ воспоминаній провинціальнаго актера. Г. Генде. «Театръ и Жизнь» 1885, №№ 78—83; 85—86; 87—91; 93—94 и 99.

(Съ эпиграфомъ изъ сочин. Левитова: «Въ этихъ очеркахъ я намѣренъ изобразить безконечный рядъ лицъ, сокрушенныхъ безвыходнымъ горемъ своей жизни. Стонетъ передъ вами длинный строй тѣхъ лицъ, безмолвный, неумѣющій даже сказать о своемъ страданіи и попросить помощи...»).

№ 197. Отрывки изъ воспоминаній. И. Ѳ. Горбуновъ. «Полное собраніе сочиненій И. Ѳ. Горбунова. Изданіе А. Ф. Маркса. Подъ редакціей А. Ѳ. Кони. Томъ II. Спб. 1904, стр. 373—404.

(Воспоминанія охватываютъ періодъ 1849—1855 годовъ).

№ 198. Студенческія воспоминанія о Московскомъ университетѣ. Посвящается Д. Д. Кожухову. Статья третья и послѣдняя. Театръ. Н. Д. «Отечественныя записки» 1859, томъ 122, Январь.

(Воспоминанія относятся къ началу Николаевкой эпохи. П. С. Мочаловъ. М. С. Щепкинъ).

№ 199. Изъ моей записной книжки. Петръ Гнѣдичъ. «Театръ и Искусство» 1913, № 14.

(П. М. Садовскій, Сухово-Кобылинъ, А. С. Суворинъ, В. П. Далматовъ).

№ 200. Изъ воспоминаній театральнаго старожила. П. Гнѣдичъ. «Артистъ» 1891, № 14, стр. 69—72.

(Эпизодъ изъ провинц. театр. жизни 60-хъ годовъ. Гнѣдичъ рисуетъ фигуру прошлаго піонера реальной постановки и его судьбу).

№ 201. Автобіографическія записки. Г. И. Жебелева. «С.-Петербургскія Вѣдомости» 1857, № 200.

(Григорій Ивановичъ Жебелевъ, актеръ, современникъ Яковлева и Плавильщикова, умеръ въ Сентябрѣ 1857 года, 90 лѣтъ отъ роду. Завѣщалъ свои записки племяннику своему Л. П. Жебелеву, для изданія ихъ въ свѣтъ. Съ его разрѣшенія были сдѣланы выдержки въ фельетонѣ «Спб. Вѣдомостей». Полностью записки изданы не были и вѣроятно погибли совершенно).

№ 202. Изъ моихъ воспоминаній. В. Живокини. «Театральныя Афиши и Антрактъ» 1864, 2-го, 9-го, 19-го, 24-го и 28-го Января; 3 Февраля; 12-го и 26-го Марта. Перепечатаны: «Московскія Вѣдомости» 1874, № 20—22, 24 и 27.

(Василій Игнатьевичъ Живокини родился въ Москвѣ 30 Декабря 1808 года скончался 15-го Января 1874 года. Воспоминанія составляютъ VIII главъ и обнимаютъ время съ дѣтства до 1851 года включительно. Писаны В. И. Родиславскимъ и А. Н. Баженовымъ подъ диктовку В. И. Живокини).

№ 203. Воспоминанія стараго театрала, С. П. Ж—ва (Жихарева). «Отечественныя записки» 1854, томъ 96, отдѣлъ: «Науки и художества», стр. 93—132, и томъ 97, отдѣлъ тотъ же, стр. 23—52.

(Воспоминанія Степана Петровича Жихарева († 31 авг. 1860 г.) относятся къ первой половинѣ царствованія Александра I).

№ 204. И мои воспоминанія о театрѣ. Р. М. Зотовъ. Періодъ первый. Статья первая: «Репертуаръ русскаго театра» 1840, томъ I, съ отд. нумераціей страницъ 1—20; періодъ второй. Статья вторая: «Реперт. русск. театра» 1840, томъ II, стр. 21—39; періодъ третій и послѣдній. Статья третья: «Реперт. русск. театра» 1840, томъ II, стр. 40—55.

(Эпоха Александра I и начало Николаевскаго Царствованія. По поводу этихъ воспоминаній смотри статью: «Отповѣдь старому театральному ветерану. Любитель театра и правды. «Репертуаръ русскаго театра» 1841, томъ 2, книга 17, стр. 17—20).

№ 205. Театральныя воспоминанія. Автобіографическія записки Р. Зотова. На обложкѣ: Спб. 1860; на заглавномъ листѣ: Спб. 1859. Въ 4 д. л.; 3 ненум. + 117 стр. Съ эпиграфомъ:

Nicht alles gute ist neu;
Nicht alles neue ist gut.
(Goete).

Раньше печатались: «Драматическій сборникъ» 1859, книги III—XI включительно. Позже были напечатаны: «Иллюстрированный Вѣстникъ» 1874, №№ 3—8. Рецензія объ этихъ воспоминаніяхъ: «Свѣточъ» 1860, книга VII, стр. 29—36 (Разборъ вновь вышедшихъ книгъ).

(Рафаилъ Михайловичъ Зотовъ (1795, умеръ 1871) служилъ при дирекціи Импер. театровъ, и 15 лѣтъ состоялъ театральнымъ рецензентомъ «Сѣверной Пчелы». Воспоминанія охватываютъ періодъ: съ начала XIX вѣка до 1860 года).

№ 206. Записки Рафаила Михайловича Зотова. «Историческій Вѣстникъ» 1896, №№ 6—12.

(Сынъ Р. М. Зотова, Вл. Раф. Зотовъ пересмотрѣлъ записки отца по рукописи и возстановилъ мѣста, пропущенныя самимъ авторомъ и не допущенныя цензурою старыхъ годовъ. Такимъ образомъ, здѣсь онѣ явились въ ихъ первоначальномъ видѣ, съ совершенно новыми главами, которыхъ не было въ предыдущихъ изданіяхъ).

№ 207. Записки режиссера П. П. Ивановскаго. «Библіотека Театра и Искусство» 1908, книги 10, 11 и 12, и 1909, книги 1, 2, 3 и 4.

№ 208. Воспоминанія Александры Михайловны Каратыгиной 1802—1880. «Русскій Вѣстникъ» 1881, Апрѣль, стр. 559—605 и Май, стр. 94—137.

(Воспоминанія были написаны А. М. Каратыгиною въ послѣдніе годы жизни. Помѣтка на рукописи указываетъ, что онѣ были окончены въ 1877 году. Въ 1880 г. артистка умерла. Внукъ ея, баронъ А. В. фонъ деръ-Паленъ, согласно желанію покойной, передалъ воспоминанія племяннику ея по мужу, П. П. Каратыгину, который и напечаталъ ихъ въ «Русскомъ Вѣстникѣ»; ему же принадлежатъ и всѣ замѣчанія подъ строками текста).

№ 209. Записки Петра Андреевича Каратыгина. 1805—1879. Изданы и редактированы сыномъ покойнаго П. П. Каратыгинымъ. Собственность издателя. Спб. 1880. Въ 8 д. л.; 4 ненумер. + 336 стр. + IV. Цѣна 2 р. 50 к. Съ пересылкою 3 рубля. Къ запискамъ приложенъ списокъ оригинальныхъ и переводныхъ пьесъ П. А. Каратыгина съ 1830—1879 годъ, съ показаніемъ дней первыхъ представленій ихъ. Раньше эти записки отдѣльными главами печатались: «Русская Старина»: 1872, томъ V, стр. 423—430; 1872, томъ VI, стр. 297—308; 1873, томъ VII, стр. 146—179; 1873, томъ VIII, стр. 306—333; 1874, томъ IX, стр. 732—753; 1875, томъ XII, стр. 719—738; 1876, томъ XV, стр. 88—108; 1877, томъ XIX, стр. 589—616; и 1879, томъ XXIV, стр. 429—478.

(Рецензіи: [1]) «Истор. Вѣстникъ» 1880, № 9, стр. 182—184 (Л. М.).
[2]) «Отечеств. Записки» 1880, № 4, стр. 311—314.
[3]) «Русская Старина» 1880, № 5 (В. Иконниковъ).
[4]) «Русскія Вѣдомости» 1880, № 4.
[5]) «С.-Петерб. Вѣдомости» 1880, № 235 (рец. А. Быкова).

№ 210. Изъ воспоминаній А. Ѳ. Кони. «Ежегодникъ Имп. театровъ» 1911, вып. I, стр. 1—12.

(Айра-Ольдриджъ въ роли Отелло. М. С. Щепкинъ. О передѣлкѣ романа Л. Н. Толстого «Воскресенье» въ драму).

№ 211. Итоги за тридцать пять лѣтъ. Изъ воспоминаній М. Л. Кропивницкаго. «Рампа и Жизнь» 1910, № 17 и 18. Перепечатано изъ газеты «Сынъ Отечества» 1905, № 94. Это первая глава изъ воспоминаній Марка Лукича Кропивницкаго, создателя украинскаго театра.

(Родился 25 Апрѣля 1841 года, умеръ въ 1910 году).

№ 212. Дневникъ режиссера. Изъ записокъ Н. И. Куликова, бывшаго режиссера Императорскаго Александринскаго театра и драматическаго писателя. «Библіотека Театра и Искусства» 1913, книги 3, 4, 6 и 7.

(Дневникъ обнимаетъ время съ 1850 по 1852 годъ включительно).

№ 213. Театральныя воспоминанія Н. И. Куликова. Съ 1820—1883 годъ. Первая часть воспоминаній «Искусство» 1883, № 1—11; № 13—15; и № 17—21.

(Воспоминанія касаются Московскаго театра эпохи Александра I-го и начала царствованія Николая Павловича. Изложены по такой системѣ: 1) Театральная школа, какъ разсадникъ будущихъ талантовъ; 2) Директора и вообще вся театральная администрація, далженствующая заботиться о процвѣтаніи своего разсадника и 3) Артисты, замѣчательные по всѣмъ отраслямъ искусства».—Изъ предисловія автора).

№ 214. Сцена и жизнь въ провинціи и въ столицѣ. 1830—1876. Составлено по воспоминаніямъ и запискамъ артиста Императорскихъ Московскихъ театровъ Ив. Ив. Лаврова, съ письмомъ С. А. Юрьева, и предисловіемъ П. Е. Астафьева, Москва 1889. Въ 8 д. л.; IV + 233 стр. Цѣна 1 рубль.

(«Очень рѣдко приходилось знакомиться съ такимъ искреннимъ, дышащимъ жизнью и безыскусственвнымъ до художественности изображеніемъ нашей провинціальной жизни въ тѣхъ сферахъ, которыхъ Вы касаетесь. Несмотря на случайность описываемыхъ Вами фактовъ, Вы даете живую картину, такъ сказать, подземныхъ, даровитыхъ силъ народной жизни, которыя пробиваются къ свѣту искусства . . . . . По моему мнѣнію, каждый русскій, которому дорога интеллигентная жизнь русскаго народа и жизнь русскаго театра, обязанъ со вниманіемъ прочесть Ваши воспоминанія... Изъ письма С. А. Юрьева къ Ив. Ив. Лаврову).

№ 215. Листки изъ воспоминаній Елизаветы Ивановны Левкѣевой. «Ежегодн. Имп. театровъ» 1896—1897, стр. 434—441.

(Е. И. Левкѣева род. въ 1851 году, скончалась 19 Мая 1904 года. Вспоминаетъ школьную жизнь, своихъ товарищей по школѣ А. А. Мартынова и П. М. Козіенко (Свободина) и свои первые шаги на сценѣ).

№ 216. Пережитое. Изъ воспоминаній А. П. Ленскаго. «Русская Мысль», 1909, книги 3, 4 и 5.

(Написаны были лѣтъ за десять до печатанія. Къ сожалѣнію, свои воспоминанія А. П. Ленскій не закончилъ. Напечатанное касается начала артистической карьеры А. П. Ленскаго (съ 1865 года). Смотри рецензію: «Изъ пережитаго». «Театръ и Искусство» 1909, № 17.

№ 217. Воспоминанія Леонида Львовича Леонидова за полсотню лѣтъ. Періодъ 1835—1843 гг. «Русская Старина» 1888, томъ 58. Апрѣль, стр. 219—242.

№ 218. Изъ театральныхъ воспоминаній В. Лихачевъ. «Театръ и Искусство» 1908, №№ 39, 40, 42—52, и 1909, №№ 2—6, 13, 16, 28 и 29.

(«Отчаявшись, по недосугу и нездоровью, изложить свои театральныя воспоминанія въ связномъ разсказѣ, рѣшаюсь печатать въ томъ видѣ, въ какомъ они сохраняются еще не ослабѣвшей памятью. Изъ примѣчаній автора. Въ воспоминаніяхъ упомянуты: И. Ѳ. Горбуновъ, В. Н. Андреевъ-Бурлакъ, А. Н. Островскій, П. М. Садовскій, Ольдриджъ, Н. К. Милославскій, В. В. Самойловъ, С. В. Шумскій, Ю. Н. Линская, Виноградовъ, Нильскій, Пронскій, Бурдинъ, Фанни Козловская, Никитинъ, Аверкіевъ, В. Крыловъ и мн. др.).

№ 219. Судъ толпы. Изъ театральныхъ воспоминаній, Ал. Лугового. «Ежегодникъ Имп. театровъ». 1911, выпускъ VII, стр. 1—2.

№ 220. Отрывки изъ театральныхъ воспоминаній московскаго старожила. М. Н. Макаровъ. «Репертуаръ и Пантеонъ» 1843, книга 9, отдѣлъ «Матеріалы для исторіи театра», стр. 1—10.

(Московскій театръ начала царствованія Александра I-го).

№ 221. Свѣтъ и тѣни петербургской драматической труппы за прошедшіе тридцать лѣтъ. 1846—1876. Г. М. Максимовъ. Спб. 1878; въ 8 д. л.; 302 стр. Посвящается Павлу Алексѣевичу Зарубину. Съ эпиграфомъ:

Уединеніе любя,
Чижъ робкій на зарѣ чирикалъ про себя,
Не для того, чтобы похвалъ ему хотѣлось,
И не за что; такъ какъ-то пѣлось (Крыловъ).

Рецензія: «Отечественныя записки» 1878, № 11, отдѣлъ: «Новыя книги», стр. 108—111.

№ 222. Изъ воспоминаній С. В. Максимова. «Русская Мысль» 1898, книга 1, стр. 1—32; кн. 4, стр. 1—20.

(Исключительно объ А. Н. Островскомъ).

№ 223. 60 лѣтъ на сценическихъ подмосткахъ. Воспоминанія Петра Михаиловича Медвѣдева. «Библіотека Театра и Искусства» 1904, книги: 23 и 24, и 1905, книги: 1—12, 15—20, 23—24.

(П. М. Медвѣдевъ, родился въ 1837 году, умеръ 30 Января 1906 года).

№ 224. Изъ записной книжки Н. К. Михайловскаго. «Суфлеръ» 1879, № 18, и 1880, № 2.

(Эпизоды изъ провинціальной театральной жизни).

№ 225. Изъ воспоминаній артистки А. П. Натаровой. «Историческій Вѣстникъ» 1903, № 10, 11 и 12.

(Записано В. П. Погожевымъ по непосредственному разсказу Анны Петровны Чистяковой, по сценѣ Натаровой).

№ 226. Записки Л. П. Никулиной-Косицкой, артистки Императорскихъ Московскихъ театровъ (1829, † 5 Сент. 1868). «Русская Старина» 1878, томъ XXI, Январь, стр. 65—78; Февраль, стр. 281—304, Апрѣль, стр. 609—624.

(«Записки» Л. П. Никулиной-Косицкой сообщены зятемъ покойной, А. Н. Матвѣевымъ. Артистка вела записки послѣдніе годы своей жизни, а послѣ смерти дочь и зять привели ихъ въ порядокъ. Къ сожалѣнію, записки кончаются описаніемъ поступленія въ Московское Театральное Училище. Продолженіе ихъ, и довольно значительное, было написано и переписано, но вырвано изъ общей тетради. По свидѣтельству А. Н. Матвѣева, эту часть записокъ «употребили на завертку различныхъ вещей послѣ смерти артистки, по распоряженію матери ея мужа; произошло это въ суматохѣ и безъ вѣдома жены А. Н. Матвѣева, вѣроятно, по незнанію, что это записки»).

№ 227. Изъ воспоминаній артиста А. А. Нильскаго. Провинція: «Историческій Вѣстникъ» 1893, №№ 10, 11 и 12. Закулисная хроника Петербурга: «Истор. Вѣстникъ», 1894, №№ 1—10. Отдѣльныя изданія: А. А. Нильскій. Закулисная хроника. 1856—1894. Съ портретами артистовъ. Посвящается памяти незабвеннаго поэта и человѣка графа А. К. Толстого. Въ 8 д. л.; 2 стр. предисловія + 338 стр. 1-е изданіе

Спб. 1897, цѣна 3 р.; изданіе 2-е, безъ измѣненій, Спб. 1900. Цѣна 1 р. 50 к. Выдержки; «Театръ» 1897, № 254—255 и 264.

(За всю свою артистическую дѣятельность А. А. Нильскій имѣлъ обыкновеніе заносить въ свою записную книжку событія, случаи и анекдоты. Эти записки были предоставлены въ распоряженіе М. В. Шевлякова, который и привелъ ихъ въ порядокъ. Нильскій же дополнилъ своими устными разсказами).

№ 228. Воспоминанія театральнаго антрепренера. Николай Ивановичъ Новиковъ. «Историч. Вѣстникъ» 1891, №№ 10, 11 и 12.

(Н. И. Новиковъ болѣе 50 лѣтъ провелъ въ провинціи въ качествѣ актера и антрепренера. Воспоминанія были записаны со словъ Н. И. Новикова М. В. Шевляковымъ).

№ 229. Воспоминаніе стараго актера. Сочиненіе Ивана Носова. Спб. 1857. Его Превосходительству Господину Директору Императорскихъ театровъ, Дѣйствительному Тайному Совѣтнику и разныхъ орденовъ Кавалеру А. М. Гедеонову, съ истиннымъ почтеніемъ и преданностью Имѣетъ честь посвятить трудъ свой Актеръ пенсіонеръ И. Носовъ. Въ б. 8 д. л.; 15 стр.

(I. Дмитревскій и Троепольская. II. Историческая драма «Сульеты». А. Д. Каратыгина и Л. Н. Неваховичъ).

Извлечено изъ журнала «Музык. и Театр. Вѣстникъ» 1857, № 12, стр. 198—201.

№ 230. Воспоминанія А. Я. Головачевой-Панаевой. «Историческій Вѣстникъ» 1889, №№ 1—11. Отдѣльное изданіе А. Я. Головачева-Панаева «Русскіе писатели и артисты» 1824—1870. Спб. 1890; въ 8 д. л.; 429 стр. Цѣна 1 р. 25 к. Изд. Губинскаго. Рецензія: «Историческій Вѣстникъ» 1890. Сентябрь, стр. 694 (А. Д.).

(А. Я. Головачева-Панаева дочь актера Я. Г. Брянскаго. Съ дѣтства вращалась въ театральномъ мірѣ).

№ 231. Изъ прошлаго. Театръ и литература. Воспоминанія А. А. Плещеева. «Библіотека Театра и Искусства» 1906, книги 5—8 и 10—12.

№ 232. За кулисами. Встрѣчи и воспоминанія. Александринскій театръ. (1875—1900). А. А. Плещеевъ. «Историческій Вѣстникъ» 1910, № 8, стр. 433—458 и № 9, стр. 820—846.

№ 233. Изъ театральныхъ воспоминаній. Алексѣй Потѣхинъ. «Русская Мысль» 1894, № 2 и «Театръ и Искусство» 1901, №№ 40—41).

№ 234. Изъ автобіографіи Прасковіи Ивановны Орловой, артистки Императорскихъ театровъ. Бенефисъ 1841 года. «Русскій Архивъ» 1899, томъ 2, книга 5, стр. 142—145.

№ 235. Записки стараго актера. П. Р. «Русская Старина» 1905, книги: 1, 2 и 3. Смотри: «По поводу «Записокъ стараго актера». Ст. Ив. Булдинъ: «Русская Старина» 1905. Іюнь, стр. 696—699

(Авторъ съ 1842 по 1902 годъ находился въ Московскомъ Маломъ театрѣ).

№ 236. Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній. Актеръ В. Д. Рокотовъ. «Театръ и Искусство» 1897, № 41 и № 42.

№ 237. Изъ записокъ театрала 40—60-хъ годовъ. Павелъ Россіевъ. «Ежегодникъ Имп. театровъ» 1910, вып. VII, стр. 27—39.

№ 238. Около театра. Листки изъ записной книжки П. А. Россіева. «Ежегодникъ Имп. театровъ» 1909, вып. V; 1910, вып. IV и 1911, вып. II.

№ 239. Изъ воспоминаній Е. А. Сабуровой. Екатерина Сабурова. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1895—1896, стр. 412—421.

(Екатерина Александровна Сабурова дебютировала на Московской Императорской сценѣ 5 ноября 1845 года; съ 6 октября 1855 года служила въ Имп. Александринскомъ театрѣ; умерла 18 сентября 1905 года).

№ 240. Воспоминанія М. Г. Савиной. Въ книгѣ: «Марія Гавриловна Савина» Біографическій очеркъ, составилъ В. В. Протопоповъ. Вып. I. Спб. 1910.

(Воспоминанія приведены отрывками въ біографическомъ разсказѣ).

№ 241. Театральныя воспоминанія Николая Садовскаго. Переводъ съ украинскаго А. Саксаганской. «Библіотека Театра и Искусства» 1908, книги 2 и 3.

(Окончаніе не послѣдовало).

№ 242. Первые годы артистической дѣятельности. В. В. Самойловъ. «Русская Старина» 1884, томъ XLIV, Октябрь, стр. 127—142.

(Періодъ 1834—1845 г.г. Этотъ отрывокъ изъ воспоминаній артиста впервые былъ напечатанъ въ «Русской Старинѣ» 1875 года, Январь, стр. 208—219. Перепечатанъ по случаю 50-лѣтняго юбилея артист. дѣят. В. В. Самойлова и въ виду того, что «Русск. Стар.» 1875 года разошлась до послѣдняго экземпляра. Воспоминанія были пересмотрѣны самимъ артистомъ и незначительно дополнены. Выдержки были напечатаны: «Изъ мемуаровъ артиста В. В. Самойлова». «Театръ» 1879 г. № 105).

№ 243. Л. Н. Самсоновъ. Пережитое. Мечты и разсказы русскаго актера 1860—1878 г.г. Спб. Изд. А. С. Суворина, 1880, въ 12 д. л. 481 стр. Часть была напечатана раньше, въ журналѣ: «Русская Сцена» 1865, № 1—3, подъ заглавіемъ: «Изъ записокъ актера Л. Н. С.».

(«Эти листки писаны безъ всякаго притязанія на печать. Въ тяжелыя минуты, не имѣя съ кѣмъ поговорить, я отмѣчалъ мои встрѣчи и думы, и мнѣ становилось какъ-то легче... Если въ душѣ читателя на минуту шевельнется жалость къ безотрадно гибнущимъ силамъ провинціальнаго актера цѣль изданія записокъ будетъ достигнута». Предисловіе).

№ 244. К. Скальковскій. Въ театральномъ мірѣ. Наблюденія, воспоминанія и разсужденія. Спб. 1899 г. Въ 8 д. л., XXXIX + 395 стр.

(Періодъ 70—90-хъ годовъ).

№ 245. Изъ воспоминаній стараго театрала. Александръ Соколовъ. «Театральный Мірокъ» 1892, №№ 18—22, 24—29, 31, 34 и 36.

(Александръ Алексѣевичъ Соколовъ, артистъ, чтецъ, драматургъ, романистъ, издатель «Петерб. Листка», антрепренеръ и критикъ, писавшій подъ псевдонимомъ: «Театральный Нигилистъ». Умеръ въ 1913 г.).

№ 246. Отрывки изъ памятной книжки отставного режиссера. С. Соловьевъ «Антрактъ» 1868, №№ 21 и 22.

(Мартыновъ, Каратыгинъ, Мочаловъ, Щепкинъ).

№ 247. Изъ воспоминаній стараго режиссера Московскаго театра. С. Соловьевъ «Русскій Архивъ» 1873, № 10, стр. 2046—2068.

№ 248. Отрывки изъ памятной книжки отставного режиссера. Сергѣй Петровичъ. Соловьевъ. «Антрактъ» 1865; №№: 45, 46, 48, 50, 53, 55, 57, 59, 60, 68, 69, 73 и 78. Полностью перепечатаны: «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1895—1896 г.г. Приложеніе I-е, стр. 119—169.

(Періодъ съ 30 годовъ до 60-хъ. «Отъ такихъ отрывочныхъ замѣтокъ нельзя требовать послѣдовательности изложенія,—можетъ быть, я здѣсь во многомъ ошибался, и обо многомъ судилъ по одному слѣдствію, не понимая причины; но во всякомъ случаѣ я записывалъ правду, или, по крайней мѣрѣ, то, что казалось мнѣ правдой въ данную минуту». Изъ предисловія).

№ 249. Мои воспоминанія. Ив. Ив. Сосницкій. «Русская Старина» 1880, томъ XXIX, Октябрь, стр. 292—293.

(За нѣсколько лѣтъ до своей кончины Ив. Ив. Сосницкій по просьбѣ друзей и почитателей занялся писаніемъ воспоминаній, но, увы, артистъ написалъ всего одну страничку, успѣвъ разсказать о своемъ происхожденіи и театр. школѣ).

№ 250. Изъ записной книжки «Театральнаго Старожила». «Театръ и Искусство» 1908, №№ 29, 30 и 31.

(А. Я. Глама-Мещерская, И. И. Монаховъ, П. А. Каратыгинъ, В. Самойловъ, Киселевскій, А. Полонскій-чтецъ. Л. И. Градовъ-Соколовъ и др.).

№ 251. Клочки воспоминаній. А. А. Стаховичъ. «Русская Мысль» 1897, № 2; 1898, №№ 2, 3 и 6. Смотри также: «Клочки воспоминаній», А. А. Стаховичъ. «Русская Старина» 1896, № 4 и 5.

№ 252. А. А. Стаховичъ. Клочки воспоминаній. Москва 1904. Въ 8 д. л., 359 стр. Цѣна 1 р. 50 коп.

(Исключительно о театрѣ, съ 1836 до конца XIX ст.).

№ 253. Клочки воспоминаній. А. А. Стаховичъ. «Рампа и Жизнь» 1909, №№ 32—34, 36—37.

(«Ревизоръ» въ Моск. Маломъ театрѣ 50 лѣтъ тому назадъ и «Ревизоръ» въ Художественномъ театрѣ).

№ 254. Клочки воспоминаній. А. Стаховичъ. «Рампа и Жизнь» 1912, № 3, стр. 5—6.

(Къ исторіи «Горе отъ ума» на русской сценѣ).

№ 255. Изъ записокъ П. А. Стрепетовой. «Театръ и Искусство» 1904, №№ 12—14, 16—19, 21—26. Продолженіе ихъ печаталось въ «Библіотекѣ Театра и Искусства» 1905 года, книги: 10, 13—14, 15—16, 17—18 и 19—20.

(Записки эти были приведены въ порядокъ послѣ смерти Стрепетовой (5 октября 1903 года) Модестомъ Ивановичемъ Писаревымъ).

№ 256. Минувшіе дни. Изъ воспоминаній П. А. Стрепетовой. Посвящается сыну моему Висаріону Писареву. «Театръ и Искусство» 1904, №№ 27, 29—33, 35—37.

(Самостоятельныя главы о ранней порѣ дѣтства и юности).

№ 257. Записки актера. Н. С. Стружкинъ. «Театральная Библіотека» 1879 г., № 1, стр. 85—130; № 2, стр. 51—79; № 3, стр. 71—84; № 4, стр. 39—68; 1880, № 1, стр. 117—152; № 2, стр. 81—118.

(Николай Сергѣевичъ Стружкинъ умеръ въ 1889 году. Это былъ талант-

ливый актеръ и образованный человѣкъ. Въ Предисловіи Стружкинъ писалъ: «До сихъ поръ у насъ писали о театрѣ люди, знакомые съ этимъ дѣломъ лишь теоретически. Мои же «Записки» есть первая попытка практика, который говоритъ о своемъ кровномъ дѣлѣ, съ которымъ онъ сжился, которому онъ посвятилъ свою душу и которое онъ избралъ цѣлью всей своей жизни» (стр. 86). «Въ моихъ запискахъ» актеръ встрѣтитъ все, что мною перечитано и передумано; все, что мною перечувствовано и пережито въ театрѣ за 15 лѣтъ» (стр. 88). Записки Стружкина представляютъ интересный трудъ актера, первый трудъ актера по философіи театра. Написаны «Записки» не только съ знаніемъ и пониманіемъ театра, но и задушевно, съ безграничной любовью къ актеру и театру. Къ сожалѣнію, «Записки» не были напечатаны полностью, такъ какъ на второмъ номерѣ 1880 года журналъ «Театральная Библіотека» прикончилъ свое существованіе).

№ 258. Много прожито... Набросокъ заслуженной артистки Имп. Театровъ Варвары Васильевны Стрѣльской. Съ предисловіемъ отъ редакціи: «Къ 55 лѣтнему юбилею В. В. Стрѣльской». «Аргусъ» 1913 года, № 3, стр. 15—21.

№ 259. Воспоминанія Кіевскаго театрала тридцатыхъ годовъ. «Кіевлянинъ» 1867, № 14 и № 48, (фельетонъ).

№ 260. Изъ воспоминаній стараго театрала. «Суфлеръ» 1880, №№ 38, 40 и 43.

(1832 годъ. Курскій театръ. Актеры. Нравы. Публика. Обычаи).

№ 261. Театральныя воспоминанія. Вл. А. Тихоновъ. «Историческ. Вѣстникъ» 1898, №№ 5—7.

(Съ средины 60-хъ годовъ до 80-хъ).

№ 262. Дневникъ инспектора драматической труппы Александра Ивановича Храповицкаго. 1829—1839. Сообщилъ И. Ѳ. Горбуновъ. «Русская Старина» 1879 томъ XXIV, стр. 341—356.

№ 263. Театральныя воспоминанія. Князь А. А. Шаховской. «Репертуаръ и Пантеонъ» 1842, книга V, отдѣлъ «Матеріалы для исторіи русскаго театра», стр. 16—25.

(О поѣздкѣ въ Парижъ въ 1802 году. Приглашеніе французскихъ актеровъ въ Россію).

№ 264. А. И. Шубертъ. Моя жизнь. Воспоминанія артистки. Приложенія къ «Ежегоднику Императорскихъ Театровъ» 1911 года, выпуски: V, VII и 1912 года, выпуски I, II, III и VI, всего 13 главъ. CLXXXVI страницъ. Отдѣльное изданіе дирекціи Императорскихъ театровъ: «Моя жизнь. Воспоминанія артистки А. И. Шубертъ. Спб. 1913, 4⁰.

(Артистка Императорскихъ театровъ Александра Ивановна Шубертъ (рожденная Куликова) скончалась на 82 году жизни, 11 января 1908 г.).

№ 265. Воспоминанія Е. П. Шумиловой-Мочаловой. «Историческій Вѣстникъ» 1896, №№ 10 и 11.

(Екатерина Павловна Мочалова, по мужу Шумилова, дочь извѣстнаго трагика П. С. Мочалова». Отрывки воспоминаній объ отцѣ были сообщены ею А. А. Ярцеву, который снабдилъ ихъ примѣчаніями и дополненіями и привелъ ихъ въ удобный для чтенія порядокъ).

№ 266. Театральные огни. Воспоминанія и отрывки. Ив. Щегловъ. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1910, вып. III, стр. 1—6.

№ 267. Изъ воспоминаній И. Л. Щеглова. «Театръ и Искусство» 1907, № 26.

(Исключительно объ А. П. Чеховѣ, о первыхъ шагахъ на драматическомъ поприщѣ).

№ 268. Записки и письма М. С. Щепкина, съ его портретомъ, факсимиле и статьею о его сценическомъ талантѣ, писанною С. Т. Аксаковымъ. Москва. Изд. Н. М. Щепкина. 1864. Въ 8 д. л., 204 стр. Цѣна 1 руб. 25 коп.

(Записки были собраны и приведены въ порядокъ уже послѣ смерти артиста сыномъ его Ник. Мих. Щепкинымъ).

Рецензіи и отрывки:

1) «Русскій Вѣстникъ» 1856, май, кн. 2;
2) «Атеней» 1858, часть 3, № 17; часть 5, № 36;
3) «Комета» альманахъ. Москва, 1851;
4) «С.-Пет. Вѣдомости» 1863, № 146;
5) «Моск. Вѣдомости» 1859, № 24;
6) «Русская Сцена» 1864, № 3;
7) «Современникъ» 1864, № 4, стр. 255—258;
8) «Отечеств. Записки» 1864, № 4, стр. 178—184;
9) «Театр. Афиши и Антрактъ» 1864, 22 января;
10) «Книжный Вѣстникъ» 1864, № 4;
11) «Библіотека для чтенія» 1864, № 2, стр. 1—16.

№ 269. Записки М. С. Щепкина. Новая глава. «Московскія Вѣдомости» 1896 № 323, № 342 и № 345. Отдѣльно: А. А. Ярцевъ «Записки М. С. Щепкина». Новая глава. Москва 1897, въ 8 д. л., 36 стр.

№ 270. Записки М. С. Щепкина. Еще новая глава. Съ поясненіями А. А. Ярцева. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1895—1896, приложенія, кн. 2, стр. 115—122.

№ 271. Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ 1788—1863. Записки его, письма, разсказы, матеріалы для біографіи и родословная. Съ портретами и другими иллюстраціями. Составилъ М. А. Щепкинъ. Спб. 1914. Изд. А. С. Суворина. Въ 8 д. л., VIII+396 стр. Цѣна 2 р. 50 коп.

(Это второе изданіе «Записокъ» и самое полное). Рецензія Евг. Безпятова: «Театръ и Искусство» 1913, № 51.

№ 272. С. Г. Яронъ. Воспоминанія о театрѣ. (1867—1897 г.). Кіевъ. 1898. Посвящается Николаю Николаевичу Соловцову (Федорову). Въ 8 д. л., 419 стр. Цѣна 1 р. 50 коп.

(С. Г. Яронъ съ 1868 г. писалъ рецензіи во многихъ провинціальныхъ газетахъ, проживая въ разныхъ провинц. городахъ: Одесса (1867—1872); Курскъ (1872—1875); Харьковъ (1875—1879); Одесса (1879—1880); Кіевъ (1880—1892); Одесса (1892—1894) и Кіевъ (1894—1897).

Рецензія о книгѣ С. Г. Ярона: «Театръ и Искусство» 1897, № 20, стр. 375.

№ 273. Записки Гликеріи Николаевны Ѳедотовой. «Русское Слово» 1912, №№ 4 и 5.

(Это отрывки изъ «Записокъ Г. Н. Ѳедотовой». О школѣ и первыхъ шагахъ на сценѣ. Полностью «Записки» при жизни Г. Н. Ѳедотовой оглашены не будутъ).

ДОБАВЛЕНІЕ.

I.

№ 274. Черный трагикъ. Айра-Ольдриджъ. Изъ записной книжки В. Далматова. См. книгу В. П. Далматова «По ту сторону кулисъ». СПБ. 1908, стр. 1—21.

№ 275. На кладбищѣ русской сцены. Воспоминанія Мих. Федорова. І П. В. Васильевъ. «Новое Время» 1879, № 1.122.

№ 276. Изъ воспоминаній объ актерѣ Ѳ. П. Горевѣ. Вл. Марковъ. «Историч. Вѣстникъ» 1910, Ноябрь, стр. 661—666.

№ 277. Памяти В. П. Далматова. Отрывокъ изъ воспоминаній Н. С. Васильевой. «Ежегодн. Имп. Театровъ» 1914, вып. II, стр. 26—38.

№ 278. О В. П. Далматовѣ. Изъ воспоминаній П. Гнѣдича. «Ежегодн. Имп. Театровъ» 1914, вып. II, стр. 39—60.

№ 279. В. П. Далматовъ въ нѣкоторыхъ роляхъ своего репертуара. Воспоминанія барона Н. В. Дризена. «Ежегодн. Имп. Театровъ» 1914, вып. II, стр. 60—71.

№ 280. В. П. Далматовъ. Отрывки изъ воспоминаній о немъ. А. Плещеевъ. «Новое Время» 1914, № 13.624 (14 февраля).

№ 281. Дѣтскіе годы М. Н. Ермоловой. Изъ воспоминаній. А. Даниловъ. «Суфлеръ» 1882, № 18.

№ 282. Годъ безъ нея. Къ годовщинѣ смерти В. Ф. Коммиссаржевской. Страничка воспоминаній. Ф. Купчинскій. «Свободнымъ художествамъ» 1911, Февраль. стр. 5—6.

№ 283. Изъ воспоминаній объ А. Н. Островскомъ. И. А. Купчинскій. Курскъ, 1913 г. 8⁰. Цѣна 25 коп.

№ 284. Воспоминаніе объ А. Е. Мартыновѣ. Александръ Соколовъ. «Суфлеръ». 1885, № 63 (406).

№ 285. Изъ театральныхъ воспоминаній. Мих. Федоровъ. «Нувеллистъ» 1879, № 6.

(Объ А. Е. Мартыновѣ и Ю. Н. Линской).

№ 286. Воспоминанія о Н. К. Милославскомъ. Харьковскій періодъ. В. Базаровъ. «Суфлеръ» 1882, №№ 5, 7, 9, 13, 14, 17, 30, 33 и 37.

№ 287. Изъ театральныхъ воспоминаній. Н. А. Мѣшковъ-Троепольскій. «Суфлеръ» 1885, № 25.

(О М. Г. Савиной, о первыхъ годахъ ея дѣятельности).

№ 288. Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ въ моихъ воспоминаніяхъ. 1844—1850 годы. Н. Чаевъ. «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1914, кн. 1, стр. 96—108.

II.

№ 289. Оперетка 60-хъ годовъ. Изъ воспоминаній П. П. Гнѣдича. «Театръ и Искусство» 1913, № 52.

№ 290. Воспоминаніе о спектаклѣ въ Эрмитажномъ театрѣ. В. Дометти. «Русская Старина» 1914, № 1, стр. 72—75.

№ 291. А. С. Суворинъ и основаніе театра Литературно-Артистическаго кружка.

Страничка воспоминаній. Е. П. Карповъ. «Историч. Вѣстн.». 1914, № 8, стр. 449—470; № 9, стр. 873—902.

№ 292. Клочки воспоминаній. Homo novus. (А. Р. Кугель). «Театръ и Искусство» 1913, № 52.

(Александринскій театръ 25—30 лѣтъ тому назадъ и театр. критики того времени).

№ 293. Моя поѣздка въ Берлинъ и Прагу. Изъ «Записокъ» Маріи Гавриловны Савиной. Въ книгѣ: «Русское сценическое искусство за границей. Артистическая поѣздка М. Г. Савиной съ труппой въ Берлинъ и Прагу». Спб. 1909, стр. 3—126.

(См. рецензію о «Запискахъ» М. Г. Савиной: «Истор. Вѣстн.» 1910, Іюль стр. 299—301; А. Измайловъ).

№ 294. Изъ записной книжки. Какъ я добился нѣсколькихъ новыхъ декорацій для драмы «Мазепа» (1867).

Александръ Соколовъ. «Суфлеръ» 1885, № 64 (407).

№ 295. Какъ жили актеры въ старину. Изъ записокъ провинціальнаго актера С. Шумова. «Иркутское Эхо» 1913, № 1.

(Напечатана была лишь первая глава записокъ, такъ какъ газета «Иркутское Эхо» прекратилась на первомъ же номерѣ).

№ 296. Записка Павла Степановича Ѳедорова. «Русскій Архивъ». 1896, томъ I.

(О цензурѣ и Императорскомъ Театрѣ).

III.

№ 297. Московскія воспоминанія Н. В. Берга. «Русская Старина» 1884, № 6, стр. 639—656; № 10, стр. 53—74.

(Воспоминанія относятся къ 1844—1855 годамъ и касаются исключительно театра).

№ 298. Театральныя воспоминанія Л. Л. Леонидова. Періодъ 1854—1858 г.г. «Русская Старина» 1892, № 2, стр. 503—514.

№ 299. Театръ въ провинціи. Изъ далекаго прошлаго. Воспоминанія Г. А. Пальмъ. «Истор. Вѣстникъ», 1912, № 11, стр. 718—741.

№ 300. Что вспомнилось. Актеры и писатели. Воспоминанія А. А. Плещеева. С.-Петербургъ. 1914.

№ 301. Отрывки воспоминаній М. Г. Савиной. «Петербургская газета» 1894, № 29, стр. 5.

№ 302. Памятныя записки А. В. Храповицкаго. Полное изданіе: «Дневникъ А. В. Храповицкаго, 1782—1793. По подлинной его рукописи, съ біографической статьей и объяснительнымъ указателемъ; сост. Николай Барсуковъ. Спб. 1874. Изданіе А. Ѳ. Базунова. Позднѣе было еще изданіе «Русскаго Архива», съ приложеніями. Москва, 1902 года.

(А. В. Храповицкій вмѣстѣ съ Соймоновымъ былъ директоромъ театральныхъ зрѣлищъ съ 1789 года по 1791 годъ. Записки охватываютъ время съ 18 января 1782—по 7 марта 1793 года).

Указатель именъ:

(Цифры рядомъ съ фамиліей указываютъ порядковый № библіографическаго обзора).

Абаринова А. И., 176.
Аверкіевъ Д. В., 1.
Аксаковъ С. Т., 112, 177.
Аладьинъ Е. В., 102.
Александровъ А. В., 179.
Алексѣевъ А. А., 178.
Андреевъ А. Н., 180.
Андреевъ-Бурлакъ В. Н., 2.
Араповъ П. Н., 135.
Антроповъ Л. Н., 3.
Антроповъ Р. Л., 1, 3, 182.
Базаровъ В., 286.
Баранцевичъ К., 185.
Бергъ Н. В., 297.
Боборыкинъ П. Д., 4, 22, 94, 99.
Бостуновъ Э. Д., 186.
Бравичъ К. В., 40.
Бридидинъ, 187.
Брошель А. К., 4.
Булгаринъ Ѳ., 16, 34, 188.
Бураковскій А. З., 82, 189, 190.
Бурдинъ Ѳ. А., 61, 64, 149, 155.
Буслаевъ, 113.
Бѣляевъ Юрій, 46.
Бѣльскій А. П., 191.
Варламовъ К. А., 5, 192, 193.
Варшавскій-Долинъ И. Н., 8.
Васильева Н. С., 166, 174, 194, 277.
Васильевъ Н., 86.
Васильевъ П. В., 6, 195, 275.
Васильевъ С. В., 7.
Вейнбергъ П. И., 58, 120, 121, 151.
Вельяшевъ-Волынцевъ Д. И., 9.
Галаховъ А. Д., 145.
Гаршинъ В. М., 10.
Генде Г., 196.
Герценъ А. И., 124.
Гиляровскій В., 86.
Глинка С. Н., 37.
Гнѣдичъ П. П., 6, 170, 171, 199, 200, 278, 289.
Головачева-Панаева А. Я., 230.
Головинъ В. И., 17, 38.
Горбуновъ И. Ѳ., 11, 23, 117, 197.
Горевъ Ѳ. П., 276.
Горчаковъ Н., 32, 132.
Грибоѣдовъ А. С., 13, 14, 15, 16.
Гунаропуло-Давыдовъ, 30.
Далматовъ В. П., 18, 274, 277, 278, 279, 280.
Даниловъ А., 281.
Демчинскій Н. А., 10.
Дмитревскій И. А., 229.
Дометти В., 290.
Дорошевичъ В., 79.
Дризенъ Н. В., 279.
Дьяконовъ Ал., 42.
Ермиловъ В., 104.
Ермолова М. Н., 19, 20, 24, 281.
Жебелевъ Г. И., 201.
Живокини В. И., 21, 22, 202.
Жихаревъ С. П., 203.
Завалишинъ Д., 15.
Захарьинъ-Якунинъ Ив. Н., 156.
Зотовъ Р. М., 204, 205, 206.
Ивановъ Л., 46.
Ивановъ Ѳ. Ѳ., 25, 26.
Ивановъ-Козельскій М. Т., 27, 28, 29, 30, 31.
Ивановскій П. П., 207.
Имбергъ, 115.
Инсарскій В. А., 139.
Камневъ Б., 107.
Капнистъ В. В., 32.
Каратыгина А. Д., 229.
Каратыгина А. М., 78, 208.
Каратыгинъ А. В., 143.
Каратыгинъ В. А., 33, 34, 35, 36.
Каратыгинъ П. А., 13, 209.
Кармина-Читау М. М., 106.
Карнѣевъ М. В., 75, 153, 162.
Карповъ Е. П., 2, 42, 98, 103, 159, 161, 291.
Клюшниковъ В., 60.
Княжнинъ Я. Б., 37.
Кокошкинъ Ѳ. Ѳ., 38, 39.
Коммиссаржевская В. Ѳ., 40, 41, 42, 165, 277, 282.
Коммиссаржевская М. Н., 41.
Кони А. Ѳ., 57, 167, 175, 197, 210.
Кони Ѳ. А., 128.
Кропивницкій М. Л., 211.
Кропачевъ Н. А., 65, 66.
Коропчевскій Д., 7, 87, 111, 152.
Крыловъ В. А., 43, 91.
Кугель А. Р., 292.
Кукольникъ Н. В., 118.
Куликовъ Н. И., 147, 150, 212, 213.
Купчинскій И. А., 283.
Купчинскій Ф., 282.

Курбскій А., 73.
Королевъ М. В., 24.
Лавровъ И. И., 214.
Лавровъ М. И., 21.
Лазари-Константиновъ К. Н., 59.
Левкѣева Е. И., 215.
Ленскій А. П., 216.
Ленскій Д. Т. 44, 180.
Леонидовъ Л. Л., 146, 217, 298.
Линская Ю. Н., 45, 285.
Лихачевъ В., 218.
Лонгиновъ М. Н., 62.
Луговой А., 219.
Лядова В. А., 46.
Макаровъ М. Н., 17, 26, 63, 101, 127, 130, 133, 134, 220.
Максимовъ А. М., 180.
Максимовъ Г. М., 221.
Максимовъ С. В., 11, 67, 222.
Марковъ В., 276.
Мартыновъ А. Е., 47, 48, 49, 50, 51, 52, 180, 284, 285.
Медвѣдевъ П. М., 157, 223.
Мерзляковъ А., 25.
Мизко Н., 95.
Милославскій Н. К., 286.
Милюковъ А. П., 39.
Михайловъ К. Н., 18.
Михайловскій Н. К., 224.
Монаховъ И. И., 59.
Морозовъ П. О., 90, 164.
Мочаловъ П. С., 53, 54, 55, 56, 57, 58.
Музиль Н. И., 60.
Мѣшковъ-Троепольскій Н. А., 287.
Натарова А. П., 225.
Неваховичъ Л. Н., 229.
Невѣжинъ П. М., 69, 70, 71, 85, 126.
Некрасова Е., 124.
Немировичъ-Данченко В. И., 173.
Николай Павловичъ, Императоръ, 61.
Никулина-Косицкая Л. П., 226.
Нильскій А. А., 227.
Новиковъ Н. И., 228.
Носовъ И., 229.
Оберъ Ѳ. Н., 62.
Ожогинъ, 63.
Ольдриджъ-Айра, 274.
Орлова П. И., 234.
Островскій А. Н., 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 283.
Павловъ Н. Д., 73.
Пальмъ Г. А., 299.
Піунова-Шмидгофъ Е. Б., 68, 74.
Писаревскій Б. Е., 31.
Писаревъ М. И., 75.
Плавильщиковъ П. А., 76.
Плещеевъ А. А., 81, 158, 231, 232, 280, 300.
Побѣдоносцевъ П. В., 76.
Погодинъ М., 53.
Полевой Н., 129.
Потанчиковъ Ѳ. С., 77.
Потѣхинъ А. А., 233.
Приселковъ А. В. 160.
Пушкинъ А. С., 78.
Разсказовъ А. А., 79.
Рамазановъ Н. А., 33, 51.
Родиславскій В. И., 136, 154.
Рокотовъ В. Д., 236.
Россіевъ П., 168, 237, 238.
Россовъ Н., 28.
Рыбаковъ Н. Х., 80, 81.
Сабурова Е. А., 239.
Савина М. Г., 82, 83, 100, 157, 240, 287, 293, 301.
Садовскій М. П., 77.
Садовскій Н, 241.
Садовскій П. М. 84, 85, 86.
Самаринъ И. В., 87.
Самойловъ В. В., 88, 89, 90, 242.
Самойловы, сестры, 91.
Самсоновъ Л. Н., 243.
Свободинъ П. М., 88.
Селивановъ Т. Н., 27.
Семенова Е. С., 92, 93.
Семенова Н. С., 93.
Скальковскій К., 244.
Смирновъ П. А., 108.
Снегиревъ И., 9.
Снѣткова Ф. А., 94.
Сокольскій П. П. 49.
Соколовъ А. А., 245, 284, 294.
Соленикъ К. Т., 95.
Соловьевъ С. П., 84, 140, 246, 247, 248.
Сосницкій И. И., 96, 249.
Стаховичъ А. А., 250, 251, 252, 253, 254.
Стороженко Н. И., 19.
Стрепетова П. А., 97, 98, 255, 256.
Стружкинъ Н. С., 257.
Струйская Е. П., 99.
Стрѣльская В. В. 258.
Стародубскій Н. П., 93.
Суворинъ А. С., 291.
Тагильскій К., 36.
Тамаринъ Н., 172.
Тихоновъ В. А., 23, 261.
Толстая С. А., 169.
Толстой Л. Н., 167.
Толченовъ А. П., 12, 52, 110.

Троепольская, 229.
Тургеневъ И. С., 100.
Устряловъ Ѳ. Н., 144.
Федоровъ М., 275, 285.
Херасковъ М. М., 101.
Хмельницкій Н. И., 102.
Храповицкій А. И., 262.
Храповицкій А. В., 302.
Чаевъ Н., 288.
Чеховъ А. П., 103, 104, 105.
Чеховъ М. П., 105.
Читау А. М., 106.
Чужбиновъ Т. А., 107.
Шаховской А. А., 108, 263.
Шимановскій Н. В., 14.
Шереметьевъ С., 109.
Шлыкова Т. В., 109.
Шубертъ А. И., 119, 264.
Шумилова-Мочалова Е. П., 54, 265.
Шумовъ С., 295.
Шумскій С., 110, 111.
Шушеринъ, 112.
Щегловъ И. Л., 266, 267.
Щепкина А. В., 116.
Щепкинъ М. А., 122, 123.
Щепкинъ М. С., 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 268, 269, 270, 271, 288.
Южинъ А. И., 125.
Юрьевъ М., 165.
Юрьевъ С. А., 214.
Юшковъ Н. Ѳ., 74.
Яковлевъ С., 47.
Яронъ С. Г., 272.
Ярцевъ А. А., 56.
Ѳедоровъ П. С., 296.
Ѳедотова Г. Н., 126, 273.
Эфронъ С. К., 43.

8052

