



ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

СЕЗОНЪ 1895-1896 г.г.

ПРИЛОЖЕНІЯ

КНИГА 2^{-я}

ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.



ПРИЛОЖЕНІЯ.

Книга 2-я.



ПІІ/І

ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ
ТЕАТРОВЪ.

Сезонъ 1895—1896 гг.
(ШЕСТОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ).

ПРИЛОЖЕНІЯ.
Книга 2-я.

РЕДАКТОРЪ
А. Е. Молчановъ.

ИЗДАНИЕ
Дирекціи Императорскихъ театровъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ, Моховая, 40.
1896.

Печатано по распоряженію Министра Императорскаго Двора



Актриса Барвара Асенкова!

Барвара Николаевна Асенкова

(въ роли Эсмеральды).

Родилась 1-го апрѣля 1817 года. † 19-го апрѣля 1841 года.

Съ литографованнаго портрета авторства Ангерера в Гёттингенъ (въ Вѣнѣ).



Барвара Николаевна Асенкова.

Пятьдесятъ съ небольшимъ лѣтъ исполнилось со дня кончины артистки Императорскихъ театровъ В. Н. Асенковой, а о ней говорятъ теперь очень мало, даже старые записные и доживающіе свой вѣкъ театралы; но въ свое время она была очень замѣтной величиной на сценѣ. Талантъ ея развился вдругъ,—неожиданно не только для публики, но даже и для нея самой,—завладѣла она общими симпатіями тоже вдругъ и бурно. Но прослужила она на сценѣ очень не долго и сошла въ могилу какъ разъ въ то время разцвѣта своей славы и молодости, когда можно было ожидать отъ нея еще большаго развитія таланта. Ее оплакали, опуская въ могилу на Смоленскомъ кладбищѣ, газеты и журналы того времени посвятили ей сочувственные некрологи, а затѣмъ память о ней стала понемногу замирать и замѣняться забвеніемъ. Записокъ о ней осталось въ тогдашней литературѣ очень мало, и всѣ онѣ настолько кратки или же носятъ характеръ такой похвалы, тѣсно связанной съ недавними похоронами, что по нимъ трудно представить себѣ полную и цѣльную фигуру этой артистки. Быть можетъ, въ театральныхъ хроникахъ сохранились какія-либо данныя, болѣе подробныя и точныя, но въ періодической литературѣ ихъ мало. Даже большой фельетонъ, помѣщенный вскорѣ послѣ ея кончины въ одномъ изъ тогдашнихъ журналовъ, написанъ въ духъ той почтительной снисходительности и похвалы, которыя основываются на латинской пословицѣ: «De mortuis aut bene, aut nihil».

По общимъ отзывамъ, В. Н. Асенкова была красавицей и, если вѣрить ея бронзовому бюсту на ея могилѣ, то это — дѣйствительная правда. Красота было первое, что поразило зрителей при ея дебютѣ на сценѣ; талантъ замѣтили уже позже. Театральный рецензентъ того времени такъ описываетъ въ «Сѣверной Пчелѣ» впечатлѣніе, произведенное Асенковой на публику: «Красота юной дебютантки произвела самое выгодное впечатлѣніе на зрителей при первомъ ея появленіи; талантъ довершилъ остальное. Асенкову осыпали похвалами и аплодисментами; съ той поры она сдѣлалась предметомъ всеобщаго восторга; молодежь была отъ нея безъ ума; старички, *разрушайась въ ветхой кожѣ* (курсивъ подлинника), завистливо наводили на нее лорнетъ и не могли налюбоваться ея красою; даже свѣтскія красавицы, любуясь собою передъ зеркаломъ, смущались при мысли объ Асенковой и въ утѣшеніе себѣ говорили: *вѣдь она—актриса; она выходитъ на сцену набѣленная и нарумяненная* (курсивъ подлинника)».

В. Н. Асенкова родилась 1-го апрѣля 1817 года и для тогдшняго времени получила очень хорошее воспитаніе, а для артистки тридцатыхъ годовъ— даже блестящее. Она знала французскій языкъ, музыку, пѣніе и прекрасно танцевала; науки, входившія въ составъ тогдшняго женскаго воспитанія, были ей хорошо знакомы. Съ природнымъ умомъ и живостью она соединяла необыкновенную память. Послѣднее обстоятельство подчеркивается во всѣхъ біографіяхъ; вездѣ указывается на то, что, благодаря счастливой памяти, она всегда выходила на сцену съ полнымъ знаніемъ ролей и что выучиваніе ролей давалось ей очень легко.

Первоначальное воспитаніе Варвары Николаевны весьма характерно однимъ изъ тѣхъ эпизодовъ, которые, между прочимъ, не рѣдки и въ наши дни. Отданная въ театральное училище, она была исключена оттуда «за неспособность». Приговоръ этотъ былъ произнесенъ тогдшнимъ директоромъ театровъ, княземъ С. С. Гагаринымъ. Успѣхи Асенковой, по его мнѣнію, были такъ слабы, что не подавали никакой надежды на то, чтобъ изъ нея когда-либо могла выработаться даже сносная актриса. Начальство театральной школы предсказывало ей съ увѣренностью, что ей на сценѣ никогда не удастся выдѣлиться, что ея постоянными ролями будутъ «роли безъ рѣчей», при изображеніи «народа», «толпы» и «гостей». П. П. Каратыгинъ (въ составленномъ имъ очеркѣ артистической дѣятельности В. Н. Асенковой—«Русская Страница», 1880, т. XXIX) видитъ въ этомъ эпизодѣ и исключеніи будущей артистки—недалновидность тогдшняго начальства театрального училища. Быть

можетъ, онъ до извѣстной степени и правъ; но не лишено также вѣроятности и предположеніе, что Асенкова принадлежала къ числу тѣхъ натуръ, развитіе которыхъ идетъ въ дѣтскіе годы туго и медленно, а затѣмъ проявляется вдругъ и неожиданно. Предположеніе это подтверждается тѣмъ, что дарованіе юной актрисы обнаружилось вдругъ, и при томъ въ такое время, когда этого меньше всего ожидали даже ближайшіе къ ней люди и друзья. Объ этомъ будетъ сказано ниже.

На сцену Асенкова попала, если можно такъ выразиться, по преемству. Мать ея, Александра Егоровна, была актрисой и настаивала на томъ, чтобъ и дочь ея шла по ея стопамъ. Желаніе матери понятно. Въ свое время она считалась выдающейся и талантливой актрисой и была, какъ говорятъ, неподражаема въ роляхъ субретокъ тогдашняго репертуара, цѣликомъ состоявшаго изъ французскихъ переводныхъ пьесъ. Ее описываютъ миловидной, ловкой и со свойственной типу субретки миловидной улыбкой. По словамъ Каратыгина, она, никогда не выдавая подлинной французской комедіи, силою своего таланта и врожденной сметливости, выполняла роли субретокъ такъ, какъ никто не выполнялъ ихъ на Петербургской французской сценѣ. Пожиная лавры и имѣя успѣхъ, она естественно желала, чтобъ и дочь ея также служила театру и сценѣ. Но первый же опытъ, такъ печально разрушившій ея надежды еще въ училищѣ, говорилъ дѣла не въ пользу театральной карьеры для молодой Варвары Николаевны. Тѣмъ не менѣе, отказаться отъ сцены было невозможно уже потому, что съ нею былъ связанъ насущный кусокъ хлѣба.

В. Н. Асенкова была знакома съ театральными подмостками еще съ отроческихъ лѣтъ, но страсти и любви къ нимъ не питала никакой. Она поступила на службу въ театръ только потому, что нужно было помогать матеріально старѣвшей матери и сестрѣ. Варвара Николаевна сама не разъ говорила своему другу и учителю—артисту И. И. Сосницкому, что поступила въ театръ съ такимъ же чувствомъ, съ какимъ бѣдная дѣвушка выходитъ замужъ за не любимаго, но богатаго человѣка, для того только, чтобы составить себѣ партію. Она держалась пословицы: «стерпится — слюбится» и испытала на себѣ всю тяжесть значенія ея. Позже она полюбила сцену настолько страстно, что даже не вышла замужъ, чтобы не покидать ея; но первоначальные мотивы ея артистическаго поприща были не любовь къ искусству, а привязанность къ своей семьѣ. Перспектива выйти замужъ и составить выгодную партію улыбалась ей не одинъ разъ. Увлеченные ея красотой, стройностью и блестящей игрой, добивались ея руки и «разрушавшіеся въ ветхой кожѣ»

пожилые люди, и молодежь; между ними было много людей очень богатых и даже съ титулованнымъ положеніемъ въ свѣтѣ. Но исканія ихъ были бесполезны: Асенкова предпочитала семейной жизни сцену и свободу. Такой же отказъ, съ примѣсю понятнаго негодованія, получали и тѣ лица, которыя, слѣдуя модѣ того времени, сулили ей золотыя горы за менѣ прочныя узы, безъ участія Гименея. В. Н. Асенкова пробыла на сценѣ шесть лѣтъ съ небольшимъ, съ января 1835 года по февраль 1841 года, получала массу посланій въ прозѣ и въ стихотворной формѣ, но репутація ея все время оставалась безупречной и чистой.

Талантъ и сценическія дарованія Асенковой были открыты случайно извѣстнымъ въ то время артистомъ И. И. Сосницкимъ, который былъ ея другомъ, наставникомъ, руководителемъ и замѣнялъ ей отца; Варвара Николаевна, въ свою очередь, питала къ нему полныя уваженія и любви дочернія чувства. И. И. Сосницкій былъ выдающеюся личностью, и какъ человекъ, и какъ актеръ. Добрый, ласковый, кроткій, любезный, но нервный и иногда вспыльчивый, онъ пользовался общей любовью и славился радушіемъ и хлѣбосольствомъ; въ театрѣ всѣ труппы одинаково уважали его и гордились его сотовариществомъ. Онъ былъ руководителемъ и наставникомъ молодыхъ, начинающихъ талантовъ, опытнымъ совѣтникомъ драматическихъ писателей, при постановкѣ на сцену ихъ произведеній, и человекомъ очень далекимъ отъ всякихъ интригъ и дрягъ, которыя такъ обычны въ театральномъ мірѣ. Отличительной чертой его характера было то, что онъ не зналъ зависти: если товарищъ по сценѣ начиналъ пріобрѣтать успѣхъ, то онъ не только радовался, но и старался всячески содѣйствовать этому успѣху; онъ употреблялъ всѣ усилія для того, чтобы выдвинуть начинающаго товарища. Этимъ именно свойствамъ его характера и была обязана В. Н. Асенкова тѣмъ, что впоследствии стала одной изъ видныхъ актрисъ Александринскаго театра. Всѣмъ развитіемъ своего дарованія она обязана только ему: онъ проходилъ вмѣстѣ съ нею большинство ея новыхъ ролей ¹⁾.

Стяжать себѣ славу и извѣстность при тогдашнемъ репертуарѣ было задачей, далеко не легкой для начинающаго артиста. Пьесы того времени по большей части были, какъ уже сказано, переводныя, не особенно щеголяющія ни выгодными для исполнителей мѣстами, ни остроуміемъ. Асенковой пришлось выступить въ первый разъ передъ публикой въ комедіи «Три сул-

¹⁾ Очеркъ жизни и сценической дѣятельности И. И. Сосницкаго (статья Д. Д. Коровякова)—см. «Ежегодникъ Императорскихъ театровъ», сезонъ 1892—1893 гг., стр. 398—426.

танши или Солиманъ II» (соч. Фавара, переводъ Д. Н. Баркова) и въ водевилѣ «Лорнетъ» (соч. Скриба, переводъ П. А. Каратыгина). П. П. Каратыгинъ (въ указанной выше статьѣ) такъ характеризуетъ этотъ дебютъ: «Читателямъ, конечно, незнакомы «Три султанши»—нелѣпѣйшее произведеніе французскаго писателя минувшаго столѣтія, въ которомъ любимица Солимана II, Роксолана (французженка), играетъ имъ, какъ напудренная маркиза какимъ-нибудь виконтомъ на красныхъ каблукахъ, или, вѣрнѣе, какъ рѣзвая козочка вздумала бы играть съ тигромъ. Роль Роксоланы въ этой комедіи можетъ дать дебютанткѣ возможность выказать въ полномъ блескѣ красоту, ловкость, голосовыя средства, грацію, но отнюдь не художественноетворчество; создать этой роли невозможно: единственная задача—превратить французскую маріонетку въ живое существо... И эту трудную задачу В. Н. Асенкова разрѣшила какъ нельзя лучше, сыгравъ роль Роксоланы неподражаемо. Сыгранная ею въ тотъ же вечеръ роль Мины въ водевилѣ «Лорнетъ» упрочила за нею первое мѣсто единственной водевильной актрисы».



Варвара Николаевна Асенкова.

Съ акварельнаго портрета (неизвѣстнаго художника), рисованнаго съ натуры (въ 1841 г.), авторствія Ангерера и Гешля (въ Вѣнѣ).

Изъ собранія Алексѣя Александровича Бахрушина.

Объ эти неблагодарныя для дебютирующей артистки пьесы были поставлены въ бенефисъ И. И. Сосницкаго, 21-го января 1835 года. Успѣхъ, которымъ сопровождался дебютъ В. Н. Асенковой указываетъ прямо на то, что способности и талантъ у нея были недюжинные: для того, чтобы въ неблагодарныхъ роляхъ сразу завоевать себѣ симпатіи публики, надо было имѣть серьезныя сценическіе задатки. Задатки эти открылъ въ Асенковой Сосницкій, репетируя съ нею однажды роль Фанни въ переводной драмѣ «Мать и дочь соперницы». Читая эту роль передъ учителемъ, Варвара Николаевна такъ увлеклась ею и такъ живо вскрикнула въ одномъ выдающемся мѣстѣ, что Сосницкій, въ свою очередь, вскрикнулъ отъ удовольствія и тутъ же опредѣлилъ скрывавшееся до тѣхъ поръ направленіе таланта будущей артистки. Онъ рѣшилъ, что изъ нея образуется выдающаяся водевильная актриса. На дѣлѣ такъ оно и вышло: наибольшіе лавры она пожинала въ водевиляхъ, хотя не портила и драмъ, и трагедій. Пророчество дальновиднаго И. И. Сосницкаго сбылось въ первый же день ея дебюта. Лучшей иллюстраціей можетъ служить отзывъ театральнаго рецензента въ «Сѣверной Пчелѣ». Иллюстрація эта приобретаетъ цѣнность еще и потому, что печать въ тѣ годы (1835 г.) не пользовалась нынѣшней свободой, и всѣ замѣтки о театрѣ проходили предварительно черезъ театральную цензуру, а иногда даже и черезъ цензуру Министерства Императорскаго Двора. Приводимъ краткія выдержки изъ этой рецензіи:

«Поздравимъ любителей театра съ новымъ, рѣдкимъ на нашей сценѣ явленіемъ. Мы хотимъ сказать, что день, въ который дѣвица Асенкова появилась на сценѣ, можетъ остаться памятнымъ въ лѣтописяхъ нашего театра, если она въ строгомъ смыслѣ останется вѣрна своему назначенію.. Неожиданно улыбнулась намъ Талія: 21-го января дѣвица Асенкова вышла на сцену—вышла и какъ-будто сказала: «Во мнѣ вы не ошибетесь!» — Красота безотчетливая насъ сильно поразить бы не могла, но такая пластически прекрасная наружность поистинѣ встрѣчается очень рѣдко. Въ отношеніи къ ея таланту скажемъ: есть предметы, которые съ перваго на нихъ взгляда поселяютъ къ себѣ довѣренность. Это мы говоримъ къ тому, что она не могла изобличить всѣхъ своихъ способностей по причинѣ бѣдности ролей, ею представленныхъ. Онѣ не могли дать пищи таланту, но при всемъ томъ она ихъ разыграла превосходно, сдѣлавъ ихъ занимательными. Въ этомъ особенно успѣла (она) въ роли Роксоланы, по существу своему утомительной до чрезвычайности. Но что всего болѣе заставляетъ брать въ ней участіе и говорить объ ея достоинствахъ, это то эстетическое чувство, которое она

пробудила и оставила въ насъ. Непринужденность, счастливое измѣненіе голоса и лица, благородство, пріемы, свойственныя женщинамъ высшаго круга, общаются намъ въ ней комическую актрису въ строгомъ значеніи слова. Позволимъ себѣ сдѣлать небольшое замѣчаніе: органъ дѣвицы Асенковой звученъ и пріятенъ, но грудь ея, вѣроятно, по молодости ея, еще слаба;—желательно, чтобъ она поберегла себя».

Послѣдній совѣтъ оказался не лишнимъ: слабость груди Асенковой была роковой.

Варвара Николаевна продолжала свои дебюты въ комедіи «Школа женщинъ» (переводъ Н. И. Хмельницкаго), въ комедіи «Адольфъ и Клара» (переводъ В. А. Каратыгина) и въ водивилѣ «Маль да удалъ или Записки гусарскаго полковника» (переводъ В. А. Каратыгина). Успѣхъ ея въ этихъ пьесахъ былъ такъ великъ, что Дирекція театровъ, сообразивъ, что съ появленіемъ Асенковой на сценѣ сборы могутъ увеличиться, зачислила ее почти сейчасъ же въ труппу (въ 1835 году) и назначила ей сразу солидное по тогдашнему времени жалованье.

Талантливая артистка быстро пошла въ гору. Изъ «Дѣла» о ея службѣ, сохранившагося въ театральномъ архивѣ, мы узнаемъ, что въ январѣ 1835 года въ Дирекцію Императорскихъ театровъ Министромъ Двора были препровождены въ подарокъ «россійской актрисѣ дѣвицѣ Асенковой» Всемилостивѣйше пожалованныя брилліантовыя серьги (это было наградой за ея игру 24-го января), а менѣе чѣмъ черезъ двѣ недѣли, 7-го февраля, театральной конторѣ было предписано выдавать ей окладъ жалованья сразу по три тысячи рублей въ годъ. Въ подписанномъ въ это время контрактѣ В. Н.



Варвара Николаевна Асенкова.

Съ портрета, рисованнаго съ натуры Г. Алексѣевымъ и гравированнаго на стали Р. Жейкнисомъ, автотипія Ангерера и Гешля (въ Вѣнѣ).

Портретъ этотъ былъ приложенъ къ журналу «Репертуаръ русскаго театра», 1841 г.

Асенкова обязывалась «играть въ комедіяхъ, драмахъ и водевиляхъ роли молодыхъ любовницъ и другія по назначенію г. директора, — и съ тѣмъ, чтобъ имѣть собственный свой городской гардеробъ съ принадлежностями».

Въ слѣдующемъ году она возобновила контрактъ на три года, и, повидимому, просила частнымъ письмомъ прибавки содержанія, мотивируя большими издержками на гардеробъ; но въ прибавкѣ ей было отказано. Въ «Дѣлѣ» сохранились двѣ черновыя бумаги, въ одной изъ которыхъ говорится: «Никакой прибавки сдѣлано ей быть не можетъ, ибо, по собственному отзыву Государя, она никакихъ успѣховъ не дѣлала». Въ другой черновой говорится: «Письмо объ Асенковой уничтожить. Директоръ приказалъ сослаться на Министра, который велѣлъ ее оставить на прежнемъ положеніи».

В. Н. Асенкова была на сценѣ всего только шесть лѣтъ, но и въ это короткое время русскій водевиль, по свидѣтельству Петра Каратыгина, могъ смѣло состязаться съ французскимъ, и молодая артистка не знала соперницъ не только между русскими, но даже и иностранными артистками Петербургскихъ театровъ. Она исполняла массу самыхъ разнообразныхъ ролей; но самыми выдающимися ея созданіями были: Серафимъ — въ комедіи «Свадьба Фигаро» (переводъ Д. Н. Баркова), юнкеръ Лелевъ—въ водевилѣ «Гусарская стоянка» (соч. В. И. Орлова), маркизъ Юлій де Креки—въ водевилѣ «Полковникъ старыхъ временъ», Габріель—въ водевилѣ «Дѣвушка-гусаръ» (переводъ Ѡ. А. Кони), Бельфегоръ—въ водевилѣ «Чортовъ колпачекъ» (переводъ П. Н. Арѣпова), Софья—въ водевилѣ «Добрый геній» (переводъ Д. Т. Ленскаго), Карлъ II—въ водевилѣ «Пятнадцати-лѣтній король» (переводъ А. Ж.) и во многихъ другихъ. Большинство этихъ водевилей было слабо, но они смотрѣлись съ удовольствіемъ потому, что въ нихъ выступала Асенкова въ мужскихъ роляхъ: пажей и мальчиковъ; въ этихъ роляхъ она была неподражаема. Въ нихъ,—говоритъ ея біографъ,—«Асенкова была само совершенство! Красота лица, стройность, развязность, ловкость — все это соединялось въ ней въ высшей степени!.. Нельзя ничего вообразить себѣ миловиднѣе, очаровательнѣе Асенковой въ мужскомъ костюмѣ! Изъ всѣхъ актрисъ, которыя пытались, послѣ нея или вмѣстѣ съ нею, являться въ мужскомъ костюмѣ, ни одна не могла сравняться съ нею».

Вторая серія ролей, въ которыхъ Варвара Николаевна вызывала также много рукоплесканій и была очень хороша, заключалась въ цѣлой группѣ пьесъ, гдѣ она выступала въ роляхъ «наивностей» (*ingénues*): дѣвушекъ, барышень и молодыхъ свѣтскихъ женщинъ. Она играла Дженни—въ переведенной

Д. Т. Ленскимъ комедіи «Мечты», Катеньку—въ водевилѣ «Отець, какихъ мало» (соч. Н. Коровкина), Сонечку—въ водевилѣ «Ложа 1-го яруса» (соч. П. А. Каратыгина), Карпинскую—въ водевилѣ «Полюбовная сдѣлка» (переводъ П. И. Григорьсва), Лизу—въ водевилѣ «Ножка» (переводъ П. А. Каратыгина), Корнелію—въ комедіи «Дѣдушка русскаго флота» (соч. Н. А. Полевого), Полину—въ водевилѣ «Новички въ любви» (соч. Н. Коровкина), въ пьесахъ «Мирандолина» (соч. Гольдони, переводъ В. А. Каратыгина), «Мальвина», (переводъ Д. Т. Ленскаго), «Елена» (соч. Скриба, переводъ П. С. Федорова) и во многихъ другихъ.

Варвара Николаевна обладала замѣчательнымъ чувствомъ мѣры: она могла проявлять высокій комизмъ, неподдѣльную веселость и шаловливость, могла смѣшить публику до



В. Н. Асенкова—въ роли юнкера Лелева и И. И. Сосницкій въ роли—садовника Ивана

(«Гусарская стоянка», водевилъ В. И. Орлова).

Съ выѣтки (рисованной А. П. Брюлловымъ и гравированной С. Ф. Галякѣионовымъ), приложенной къ изданію «Гусарская стоянка», изд. 1836 г.

слезъ, но при этомъ никогда не впадала въ каррикутуру; въ драматическихъ роляхъ она вызывала у зрителей невольныя слезы. Эту отличительную черту ея дарованія особенно подчеркиваетъ въ своемъ очеркѣ П. П. Каратыгинъ.

Драматическія роли составляли третью серію ея репертуара. Эти роли она проходила подъ руководствомъ умной и опытной А. М. Каратыгиной. Обѣ эти артистки были между собою въ наилучшихъ отношеніяхъ; первая охотно давала совѣты и уроки, а вторая пользовалась ими съ полной добросовѣстностью. Изъ драматическихъ ролей наибольшій успѣхъ Варвара Николаевна имѣла: въ «Эсмемальдѣ» (переводъ В. А. Каратыгина)—въ роли Мальвины, въ «Уголино» (соч. Н. А. Полевого)—въ роли Вероники и въ «Парашѣ-Сибирячкѣ».

Наконецъ, въ ея репертуарѣ былъ и четвертый родъ ролей, въ которыхъ она выступала, если не блестяще, то безукоризненно. Это были роли въ трагедіяхъ Шекспира: Офелія—въ «Гамлетѣ» и Корделія—въ «Королѣ Лирѣ». Въ репертуарѣ классической русской комедіи она создала роль Марьи Антоновны—въ «Ревизорѣ» и хороша была въ роли Софьи—въ «Горе отъ ума». Впрочемъ, относительно послѣдней комедіи Д. П. Сушковъ вноситъ поправку и утверждаетъ, что В. Н. Асенкова въ «Горе отъ ума» занимала преимущественно роль Натальи Дмитріевны Горичевой, а не Софьи, которую если она и играла, то не постоянно, а въ видѣ исключенія по какому-нибудь особому случаю.

Въ комедіяхъ она играла мало, потому что въ ея время комедій ставилось мало. Но за то въ водевилѣ она царствовала и не имѣла соперницъ. По отзывамъ тогдашняго рецензента «Сѣверной Пчелы»: «Водевиль, Дюръ (извѣстный водевильный артистъ) и Асенкова — три предмета, которыхъ невозможно представить одинъ безъ другого. Асенкова на сценѣ была, какъ у себя дома: ни малѣйшей робости, застѣнчивости или замѣшательства; развязность, ловкость и въ особенности игривость — неподражаемая; веселости бездна. Ко всему этому прибавьте красоту, стройность талии, вкусъ и изящество костюма, — и не станете удивляться, что молодые люди какъ-будто считали *обязанностью* (курсивъ подлинника) быть влюбленными въ Асенкову и вздыхать по ней».

Поступивъ на сцену не охотно, Варвара Николаевна, тѣмъ не менѣе, въ послѣдствіи привязалась къ театру страстно и любила его до самой смерти. Когда слабое здоровье ея было еще сравнительно крѣпко, она работала неутомимо и играла ежедневно, и при томъ въ нѣсколькихъ роляхъ въ одинъ вечеръ; случалось ей нерѣдко играть и въ двухъ театрахъ въ теченіе одного вечера.

Играла она безъ отдыха и безъ разбора все, что только входило въ ея разнообразный и пестрый репертуаръ. Это обстоятельство отразилось на ней невыгодно сразу съ двухъ сторонъ. Не имѣя ни времени, ни возможности сосредоточиться, она разбрасывалась въ своемъ сценическомъ творчествѣ и не могла выработать ни одной серьезной роли, въ которой выступила бы во всемъ блескѣ своего недюжиннаго таланта. Съ другой стороны, масса утомительнаго и разнообразнаго труда и напряженія надорвали ея и безъ того не крѣпкое здоровье и безспорно сократили ея жизнь. Но въ матеріальномъ отношеніи Асенкова была обставлена прекрасно. Несмотря на отказъ въ прибавкѣ, при вступленіи во второй годъ службы, жалованье ей всетаки было увеличено. Въ контрактѣ съ Дирекціей, заключенномъ въ 1836 году, на три года, значится, что въ первый годъ она должна получать 3000 р., во второй — 3500 р. и въ третій — 4000 р., «съ тѣмъ, что если усмотрѣно будетъ мною (директоромъ театровъ, А. М. Гедеоновымъ), что Асенкова усердіемъ и стараніемъ сдѣлаетъ въ теченіе перваго года успѣхи въ усовершенствованіи своего таланта, то въ такомъ случаѣ жалованье второго года службы ея будетъ сравнено съ третьимъ». Но въ 1838 году, вмѣсто этого «сравненія», ей былъ предоставленъ полу-бенефисъ, состоявшійся 10-го января 1838 года (были исполнены слѣдующія пьесы: «Полковникъ старыхъ временъ», «Мечты» и «Влюбленный братъ»). Бенефисъ этотъ прошелъ блестяще.

Въ 1839 году контрактъ съ Асенковой былъ возобновленъ опять на три года и на еще болѣе значительныхъ условіяхъ: 4000 р. жалованья, по полу-бенефису каждый годъ и проспектальныхъ за каждое сыгранное ею представленіе: 25 р.—за одну пьесу и, сверхъ этого, по 10 р.—за каждую слѣдующую пьесу, сыгранную въ тотъ же вечеръ. На второй годъ она получала за добавочныя пьесы по 15 р., а на третій—по 20 р.

Къ концу кратковременной жизни В. Н. Асенковой въ ней проснулось стремленіе къ серьезнымъ ролямъ; постоянныя «роли мальчиковъ» начали ее тяготить, и исполняла она ихъ далеко не съ прежней охотой. Она стала проявлять желаніе надъ чѣмъ-нибудь потрудиться и поработать; но это такъ и осталось только въ мечтахъ: тогдашній репертуаръ не далъ ей матеріала для этой работы. Ей хотѣлось отыскать такую роль, которая потребовала бы съ ея стороны усилій и борьбы, а затѣмъ принесла бы ей славу и извѣстность; но исканія эти не привели ни къ чему. Причины указаны только что.

Асенкова вела жизнь скромную и тихую. Занимая видное мѣсто на сценѣ, она, соотвѣтственно своему положенію, получала, какъ мы уже видѣли,

и значительное по тому времени содержаніе, дававшее ей возможность жить болѣе или менѣе широко и не отказывать себѣ ни въ чемъ. Но требованія ея были скромны: она не любила ни шумной жизни, ни нарядовъ; всѣ же свои доходы отдавала матери и сестрѣ.

Здоровье Асенковой пошатнулось черезъ три года послѣ поступленія на сцену; первые признаки чахотки, отъ которой она и сошла въ могилу, показались весною 1838 года. Она немедленно переѣхала на дачу въ Ораніенбаумъ, принадлежавшій тогда Великому Князю Михаилу Павловичу. Здѣсь теченіе болѣзни нѣсколько замедлилось, хотя особеннаго улучшенія не было замѣтно, несмотря на отдыхъ, чистый воздухъ и тѣ заботы, которыми ее окружали родные, товарищи и даже хозяинъ Ораніенбаума—Великій Князь. Онъ относился къ ней очень внимательно и отечески, заботился о томъ, чтобъ она была помѣщена удобно, бесѣдовалъ съ нею при встрѣчахъ, шутилъ и даже заботился объ ея развлеченіяхъ; съ этой цѣлью, по его приказанію, оркестръ ежедневно, по вечерамъ, игралъ близъ ея дачи тѣ мотивы, которые она особенно любила. Кромѣ того, ежедневно вѣстовой являлся изъ дворца на дачу Асенковой—узнать о ея здоровьѣ.

Сохранилось письмо В. Н. Асенковой къ И. И. Сосницкому, въ которомъ она упоминаетъ о добрыхъ и теплыхъ отношеніяхъ Великаго Князя къ ней и къ ея друзьямъ.

«Милый и добрый Иванъ Ивановичъ»,—писала она Сосницкому ¹⁾.—«Съ удовольствіемъ спѣшу сообщить вамъ пріятную для васъ новость. Вчера вечеромъ я была въ Царскомъ саду, и Его Высочество Михаилъ Павловичъ почти два часа говорилъ со мною, болѣе все объ васъ, расхваливалъ васъ до небесъ, говорилъ, что онъ ужасно васъ любитъ, что вы—прекраснѣйшій и благороднѣйшій человекъ въ мірѣ, чрезвычайно умны и что онъ всегда находитъ особенное удовольствіе говорить съ вами, потому что это видно, что вы всегда были въ знатномъ кругу. Вы не можете себѣ представить, какъ мнѣ было пріятно слышать отъ такой высокой особы всѣ эти похвалы человеку, котораго я привыкла любить и уважать и всегда считать за благороднаго, умнаго, честнаго и добраго; послѣ этого разговора просто боготворю Его Высочество,—я вижу, что онъ прекрасно умѣетъ отличать людей»...

Слѣдовавшая за этимъ лѣтомъ зима была для Асенковой довольно тяжела. Въ этомъ сезонѣ было поставлено нѣсколько новыхъ пьесъ и, кромѣ того, было много бенефисовъ, въ которыхъ она принимала по обыкновенію дѣя-

¹⁾ Отрывокъ изъ письма, напечатаннаго въ «Русской Старинѣ», за 1880 годъ (т. XXIX).

тельное участіе. Оживая во время спектаклей, она увлекалась своими ролями и нерѣдко забывала о своемъ разстроенномъ здоровьѣ и злоупотребляла имъ. Она не обращала должнаго вниманія на сквозняки въ уборныхъ, на страшную пыль на сценѣ, на копоть массы лампъ и тяжелый запахъ красокъ и декорацій; все это, однако, дѣйствовало на ея больную грудь и ухудшало ея положеніе.

Лѣто 1839 года она снова провела въ Ораніенбаумѣ; но дача на этотъ разъ мало помогла ей. Съ наступленіемъ новаго зимняго сезона, Асенкова опять выступила на сценѣ, но была уже неузнаваема: совѣмъ больная и съ явственнымъ зловѣщимъ румянцемъ на щекахъ, она смотрѣла со сцены на публику глубоко впавшими глазами. Настроеніе духа ея было также не изъ хорошихъ: она предчувствовала неизбѣжность близкой кончины и не могла относиться къ ней равнодушно. По этому смерть отъ чахотки ея товарища по водевилю, Н. О. Дюра († 16-го мая 1839 г.), подѣйствовала на нее удручающимъ и угнетающимъ образомъ; это обстоятельство еще болѣе ухудшило ея и безъ того незавидное состояніе. Въ послѣдній разъ она играла 16-го февраля 1841 года, въ «Пятнадцати-лѣтнемъ королѣ» и въ «Новичкахъ въ любви», исполнивъ послѣдовательно роли короля-мальчика—Карла II и молоденькой дѣвочки-подростка—Полины. Публика вызывала ее въ этотъ вечеръ много разъ и аплодировала ей весьма сочувственно; но артистка уже чувствовала себя очень дурно, хотя и улыбалась привѣтливо въ отвѣтъ на аплодисменты. Послѣ этого раза Варвара Николаевна уже болѣе не появлялась на театраль-ныхъ подмосткахъ. Въ мартѣ она, представивъ медицинское свидѣтельство, просила о шести-мѣсячномъ отпускѣ, съ сохраненіемъ содержанія, «и объ исходатайствованіи отъ щедротъ Монаршихъ какого-либо денежнаго пособія». Просьба ея была уважена: Государь разрѣшилъ ей заграничный отпускъ, съ сохраненіемъ жалованья—«не въ примѣръ прочимъ», и, кромѣ того, приказалъ выдать ей изъ Кабинета 150 червонныхъ на дорогу..... Но ни отпускомъ, ни щедро отпущенными червонцами В. Н. Асенковой воспользоваться не пришлось: 19-го апрѣля ея уже не было въ живыхъ.

Похоронили ее 22-го апрѣля 1841 года, на Смоленскомъ кладбищѣ, не далеко отъ главной церкви. На похоронахъ ея было очень много народа: были почти всѣ артисты, литераторы и любители и покровители искусствъ—театралы. Многіе плакали искренними и непритворными слезами. Умерла она всего 24-хъ лѣтъ отъ роду.

На могилѣ Асенковой стоитъ теперъ памятникъ, сооруженный по рисунку И. И. Сосницкаго, на средства, собранныя по складчинѣ нѣсколькими лицами,

изъ числа которыхъ наиболѣе крупную сумму пожертвовалъ графъ Эссенъ-Стейнбокъ-Ферморъ; участвовалъ въ складчинѣ и И. И. Сосницкій.

В. Н. Асенковой посвящали свои стихи и воспѣвали ее: изъ современниковъ—Иеронимъ Южный (псевдонимъ), Д. Т. Ленскій, Д. П. Сушковъ и др., а изъ позднѣйшихъ поэтовъ—Н. А. Некрасовъ. Послѣ ея смерти Д. П. Сушковъ написалъ стихотвореніе:

Воспоминаніе о ней
Еще живетъ въ душѣ моей,
И будетъ въ ней всегда оно,
Пока мнѣ жить еще дано.

Газетный же рецензентъ того времени, заканчивая написанный имъ некрологъ В. Н. Асенковой, говоритъ: «Таковъ удѣлъ прекраснаго на свѣтѣ!».

Ал. Ч.



Могила В. Н. Асенковой (на Смоленскомъ кладбищѣ, въ С.-Петербургѣ).

Съ фотографіи любителя А. П. Чехова.



Театръ въ царствованіе Императрицы Екатерины II.

6-го ноября 1896 года исполнилось сто лѣтъ со дня смерти Императрицы Екатерины II. Ко времени поминокъ Великой Государыни и геніальной женщины въ періодической печати появился цѣлый рядъ статей, замѣтокъ и проч., имѣвшихъ цѣлью выяснить значеніе тридцати-четырехлѣтняго царствованія, создавшаго одну изъ самыхъ блестящихъ эпохъ русской исторіи и навсегда сохранившаго за собою наименованіе *Екатерининскаго вѣка*. Конечно, вся литература, вызванная поминальнымъ чествованіемъ, лишь слабо и блѣдно отражала тѣ величіе и поразительное разнообразіе, которыми отличалась треть-вѣковая, но остающаяся вѣчно безсмертной дѣятельность Екатерины II, какъ Государыни и величайшей изъ современныхъ ей женщинъ. Вообще, не только поминальная, но и вся имѣющаяся у насъ литература объ «Екатерининскомъ вѣкѣ» должна быть признана только «начальными опытами», которые, по волѣ или по неволѣ, принуждены были оставаться крайне не полными, лишь вскользь объяснять одни факты и явленія и оставлять безъ всякихъ объясненій другіе. Если для полной, всесторонней исторіи «Екатерининскаго вѣка» не наступило еще время, то, съ другой стороны, такая работа должна требовать огромныхъ литературныхъ, научныхъ и художественныхъ силъ, обладать которыми суждено

только избранникамъ. Въ ожиданіи такого избранника, который могъ бы соорудить литературно-историческій памятникъ, достойный имени и дѣятельности Великой Императрицы, современная историческая литература ограничивается, такъ сказать, частными изслѣдованіями государственной и общественной жизни Россіи въ одинъ изъ ея важнѣйшихъ періодовъ—въ начальный періодъ присоединенія къ культурной жизни Европы и приобрѣтенія положенія и значенія великой державы.

Частныя или частичныя изслѣдованія «Екатерининскаго вѣка» въ нѣкоторыхъ областяхъ государственной жизни даютъ богатый матеріалъ будущему историку; но, параллельно съ этимъ, существуютъ отрасли общественной жизни и дѣятельности второй половины XVIII столѣтія, гдѣ историку приходится имѣть дѣло съ такими отрывочными фактами, съ такими бѣгло брошенными и случайно затронутыми данными, что на основаніи ихъ создавать общую опредѣленную картину, въ ея исторической послѣдовательности, не только трудно, но, пожалуй, и вовсе невозможно.

Одной изъ почти не затронутыхъ историческимъ изслѣдованіемъ отраслей государственно-общественной жизни Екатерининскаго времени остается театръ. До сихъ поръ мы еще не имѣемъ болѣе или менѣе обстоятельнаго историческаго очерка, знакомящаго насъ, въ общемъ и въ подробностяхъ, съ положеніемъ театрального дѣла въ царствованіе Императрицы Екатерины II, и при попыткѣ составленія такого очерка приходится руководствоваться и пользоваться вообще литературою объ «Екатерининскомъ вѣкѣ», какъ и литературу самаго этого вѣка.

Документовъ, которые можно принять безъ провѣрки, сомнѣній и споровъ при историческомъ изслѣдованіи Екатерининскаго театра, очень немного: ихъ главнымъ образомъ даютъ два источника—Полное Собраніе Законовъ и Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ. Но первый источникъ, не отражая положенія театрального дѣла вообще, говоритъ только объ одной его сторонѣ—о тѣхъ распоряженіяхъ и повелѣніяхъ, которыя вызывались намѣреніями Императорскаго правительства улучшить организацію театрального дѣла. Что касается Архива Дирекціи, то, при всей цѣнности сохраняемыхъ имъ данныхъ, въ немъ встрѣчаются существенно важные пробѣлы, возстановлять которые приходится по другимъ, уже требующимъ тщательной провѣрки и часто возбуждающимъ сомнѣнія, источникомъ.

Въ предлагаемомъ очеркѣ мы пытаемся сгруппировать весь тотъ матеріалъ, относящійся къ исторіи Екатерининскаго театра, который заключается

въ официальныхъ источникахъ и разбросанъ по многочисленнымъ сочиненіямъ, изслѣдующимъ вообще государственную и общественную жизнь въ царствованіе Императрицы Екатерины II.

Царствованіе Екатерины Великой, по нашему мнѣнію, одинъ изъ наиболѣе важныхъ періодовъ въ исторіи театра въ Россіи; быть можетъ, это — даже важнѣйшій ея періодъ. Екатерининское время—это дѣтство вообще театра въ Россіи, младенчество—русскаго театра.

Младенчество и дѣтство — это такіе возрасты, которые чаще всего и почти исключительно питаются подражаніемъ; и русскій театръ въ свой начальный періодъ былъ всецѣло подражательнымъ. Судьбою было суждено, чтобы русскій театръ полностью, безъ всякихъ измѣненій, воспринялъ не только готовыя формы, но и сущность французскаго театра, и надолго оставался лишеннымъ національной самостоятельности. Императрицѣ Екатеринѣ II въ этомъ направленіи дѣятельности русскаго театра, конечно, принадлежала главная, руководящая роль.

Такъ сказать, официальнымъ моментомъ начала русскаго театра, какъ извѣстно, считается 30-е августа 1756 года — день изданія Высочайшаго указа Императрицы Елизаветы Петровны «объ учрежденіи русскаго театра». Этотъ указъ содержитъ въ себѣ слѣдующее:

«Повелѣли Мы нынѣ учредить Русскій для представленія трагедій и комедій театръ, для котораго отдать Головинскій каменный домъ, что на Васильевскомъ Острову, близъ Кадетскаго дома. А для онаго повелѣно набрать актеровъ и актрисъ: актеровъ изъ обучающихся пѣвчихъ и ярославцевъ въ кадетскомъ корпусѣ, которые къ тому будутъ надобны, а въ дополненіе еще къ нимъ актеровъ изъ другихъ неслужащихъ людей, также и актрисъ приличное число. На содержаніе онаго театра опредѣлить, по силѣ сего Нашего указа, считая отъ сего времени, въ годъ денежной суммы по 5.000 рублей, которую отпускать изъ Статсъ-Конторы всегда въ началѣ года по подписаніи Нашего указа. Для надзиранія дома опредѣляется изъ копистовъ Лейбъ-Кампаніи Алексѣй Дьяконовъ, котораго пожаловали Мы армейскимъ подпоручикомъ, съ жалованьемъ изъ положенной на театръ суммы по 250 рублей въ годъ. Опредѣлить въ оный домъ, гдѣ учрежденъ театръ, пристойный карауль. Дирекція того Русскаго театра поручается отъ Насъ бригадиру Александру Сумарокову, которому изъ той же суммы опредѣляется, сверхъ его бригадирскаго оклада, раціонныхъ и деньщичьихъ денегъ въ годъ по 1.000 рублей и заслуженное имъ по бригадирскому чину, съ пожалс-

ванья его въ оный чинъ, жалованье, въ дополненіе къ полковничью окладу, додать и впредь выдавать полное годовое бригадирское жалованье; а его, бригадира Сумарокова, изъ армейскаго списка не выключать. А какое жалованье, какъ актерамъ и актрисамъ, такъ и прочимъ при театрѣ, производить, о томъ ему, бригадиру Сумарокову, отъ Двора данъ реестръ» ¹⁾).

Этотъ указъ, ни словомъ не касаясь будущей дѣятельности учреждаемаго театра, вмѣстѣ съ тѣмъ, предрѣшалъ ее вполне опредѣленно: назначеніе директоромъ «бригадира Сумарокова» сразу ставило русскій театръ на тотъ путь, съ котораго онъ почти не уклонялся въ сторону до слѣдующаго вѣка. «Русскій Расинъ» долженъ былъ повести театръ въ томъ направленіи, которое являлось отголоскомъ французскаго псевдо-классицизма и работою котораго оставался всегда самъ Сумароковъ. И, находившаяся еще въ дѣтскомъ возрастѣ, получавшая первые просвѣтительные уроки, русская публика, во второе десятилѣтіе существованія русскаго театра, должна была принимать за художественный шедевръ, за откровеніе искусства, отражающаго правду, такія, напримѣръ, размышленія Дмитрія Самозванца съ самимъ собою:

О, устрашаючи меня Кремлевы стѣны!
Мнѣ мнится, что всякъ часть вѣщаете вы мнѣ:
Злодѣй, ты врагъ, ты врагъ и намъ, и всей странѣ!
Гласятъ граждане: Мы тобою разоренны!
А храмы воиють: Мы кровью обагрены!
Уныли вокругъ Москвы прекрасныя мѣста,
И адъ изъ пропастей разверзъ на мя уста;
Во преисподнюю зрю мрачныя ступени—
И вижу въ тартарѣ мучительскія тѣни;
Уже въ гееннѣ я и въ пламени горю;
Воззрю на небеса—селенье райско зрю:
Тамъ добрыя цари природы всей красою,
И ангели кропятъ ихъ райскою росою;
А мнѣ, отчаянну, на что надежда днесь!
Въ вѣкъ буду мучиться, какъ мучуся я здѣсь.
Не вѣнценосецъ я въ великолѣпномъ градѣ,
Но незаконникъ злой, терзаемый во адъ... и т. п.

Разумѣется, помощники Сумарокова могли и должны были всецѣло руководствоваться только его вкусами и его стремленіями и рабски слѣдовать за «создателемъ репертуара русскаго театра» въ первый періодъ его существованія.

¹⁾ «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ». Спб. 1892. Вып. I, отд. II, № 55, стр. 54.

13-го іюня 1861 года генераль-адъютантъ Иванъ Шуваловъ, отъ Имени Ея Императорскаго Величества, препроводилъ въ Придворную Контору слѣдующее распоряженіе: «Ея Императорское Величество изволила указать г-на бригадира Сумарокова, имѣющаго дирекцію надъ Россійскимъ театромъ, по его желанію, отъ сей должности уволить, жить ему, гдѣ пожелаетъ, и Всемилоствѣйше указала, за его труды въ словесныхъ указахъ, которыми онъ довольно сдѣлалъ пользы, и за установленіе Россійскаго театра производить жалованье, каковое онъ нынѣ имѣетъ, безъ задержанія. Г. Сумароковъ, пользуясь Высочайшею Ея Императорскаго Величества милостію, будетъ стараться, имѣя свободу отъ должностей, усугубить свое прилежаніе въ сочиненіяхъ, которыя сколь ему чести, столь всѣмъ любящимъ чтеніе удовольствіе приносятъ будутъ» ¹⁾).

Съ увольненіемъ Сумарокова отъ должности деректора, его вліяніе на русскій театръ, конечно, не прекратилось, и этотъ послѣдній еще долгое время продолжалъ оставаться всецѣло во власти французскаго псевдо-классицизма; репертуаръ первоначальнаго періода русскаго театра, кромѣ пьесъ Сумарокова, состоялъ почти исключительно изъ переводныхъ произведеній французской драматической литературы. Можетъ быть, при другихъ условіяхъ *Э. Г. Волковъ*, основатель первоначальной русской сцены, и его знаменитый сподвижникъ, *И. А. Дмитревскій*, создали бы истинно національный театръ, который сослужилъ бы великую службу и дѣлу просвѣщенія, и гражданскому усовершенствованію общества. Но при условіяхъ, существовавшихъ во весь начальный періодъ русскаго театра, во все продолженіе царствованія Императрицы Екатерины II и особенно въ его послѣдніе годы, русскій театръ не могъ имѣть, такъ сказать, боевого, какого бы то ни было политическаго значенія.

Екатерина Великая теоретически признавала за театромъ высокое воспитательно-образовательное значеніе; достояніемъ всѣхъ прописей стало ея извѣстное изреченіе: «Театръ—школа народная; она должна быть непремѣнно подъ моимъ надзоромъ, я старшій учитель въ этой школѣ, и за нравы народа мой первый отвѣтъ Богу». Но сознаніе высокаго культурнаго значенія театра и своей серьезнѣйшей и отвѣтственной руководящей миссии въ немъ оставалось у Екатерины почти исключительно теоретическимъ. Екатерининскій театръ во все время оставался благонравнымъ развлеченіемъ, въ которомъ совершенно одинаковую роль играли балеты, оперы и драматическія произведенія. Въ по-

¹⁾ Тамъ же, № 63, стр. 60—61.

слѣднихъ, какъ выходившихъ изъ-подъ пера самой Императрицы, такъ и сочинявшихся и передѣлывавшихся современными ей драматургами, господствовала та легкая шутка, которая, въ качествѣ средства castigare mores, можетъ считаться только за *rium desiderium*. Какъ сама Императрица, такъ и современные ей драматурги, въ сущности, вкладывали въ готовые формы французской комедии безобидное содержаніе, направлявшееся къ осмѣянію и вышучиванію мелкихъ, преимущественно внѣшнихъ, недостатковъ современнаго общества: чванство, ханжество, примитивное невѣжество, нелѣпая подражательность показнымъ формамъ культуры и пр., и пр.—все это,—было бы комично сказать: бичевалось,—нѣтъ, легко хлесталось смѣшкомъ, добродушной ироніей, незлобивымъ юморомъ. Такая «школа», разумѣется, не научала ничему дурному, но и по пути нравственнаго и духовнаго совершенствованія она не далеко доводила. Первымъ учителемъ въ «школѣ народной» съ яркимъ, глубоко затрогивавшимъ общественные и бытовые недостатки и пороки саркастическимъ смѣхомъ явился Фонвизинъ.

Французскій театръ, несомнѣнно, былъ ближе, доступнѣе, понятнѣе тогдашнему русскому образованному обществу, чѣмъ англійскій—съ слишкомъ сложнымъ и глубокимъ гениемъ Шекспира, или нѣмецкій—со смѣлой реформаторской проповѣдью Лессинга, уже сокрушившаго и разрушившаго тѣ основы сценическаго искусства, которыя у насъ только появлялись въ качествѣ великихъ и непреложныхъ заповѣдей. Псевдо-классицизмъ, съ его условностями, съ его оторванностью отъ жизни, съ его эффектами внѣшнихъ пріемовъ, оказался гораздо удобнѣе и легче для «подражанія», чѣмъ великій «психологическій анализъ» гениальнаго англійскаго драматурга. Сумароковъ ловко и искусно подражалъ Расину, но въ своемъ «вольномъ подражаніи» «Гамлету» довель величайшую міровую трагедію до послѣдней степени уродства и безобразія.

Сама Императрица Екатерина далеко не могла проникнуться величіемъ и глубиной Шекспировскаго гения. Она иронически относилась къ «подражателямъ» Шекспира, хотя и включила въ число своихъ драматическихъ произведеній: 1) «Вотъ каково имѣтъ корзину и бѣлье!», *«вольное, но слабое переложеніе изъ Шакеспира; 2) «Историческое представленіе изъ жизни Рюрика», «подражаніе Шакеспиру, безъ сохраненія театральныхъ обыкновенныхъ правилъ»; 3) «Начальное управленіе Олега», подражаніе Шакеспиру, безъ сохраненія театральныхъ обыкновенныхъ правилъ».*

Небезъинтересенъ слѣдующій отрывокъ изъ письма Екатерины II къ Гримму (отъ 24-го сентября 1786 г.):

«Castor et Pollux ¹⁾ est un superbe spectacle; la Todi et Marchesini enchantent à faire tomber en pamoison les amateurs et les connaisseurs; pour les faiseurs de comédie, un grand opéra est un peu dur à la digestion. Ces faiseurs de comédie font présentement des pièces historiques à l'imitation de Schakespeare, que nous avons lu en allemand, traduit par Eschenburg: neuf tomes sont déjà gobés; les pierres gravées nous servent par-ci par-là pour le costume. Une de ces pièces historiques suivra de près le Chaman, qu'on jouera ce soir. Or, ces imitations de Schakespeare sont très commodes, parce que n'étant ni comédies, ni tragédies et n'ayant d'autres règles que celles du tact du supportable pour le spectateur, je les crois susceptibles de tout; n'y a à éviter que l'ennuyeux et l'insipide; les nôtres auront exactitude historique, autant qu'elle ne sera pas choquante; beaucoup de spectacles, belles âmes à beaux sentiments; quand ceux-ci viendront à propos, le moins de montre d'esprit de l'auteur, qu'il sera possible, la majesté des sujets et des situations des personnages fort intéressantes; de la première ceux qui l'ont lue et vu les répétitions disent déjà qu'on la recevra comme parente à tout le monde, tant elle paraît intéressante» ²⁾).

Императрица Екатерина. находившаяся подъ обаяніемъ Вольтера. встрѣчала въ литературѣ французскихъ классиковъ удовлетвореніе своимъ вкусамъ, запросамъ и стремленіямъ. «J'aime Corneille», — восклицаетъ она въ письмѣ къ Гримму, отъ 2-го января 1780 года, — «il m'a toujours élevé l'âme; et je n'aime point qu'on touche aux ouvrages des gens de genie» ³⁾).

Также съ похвалой относится Екатерина къ пьесамъ Седэна: «Remerciez bien Sedaine, de ma part du désir qu'il marque de prendre sa revanche», — писала она Гримму 1-го іюля 1779 года, — «et dites-lui que s'il faisait, au lieu d'une, deux ou trois pièces, cent pièces, je les lirais toutes avidement. Vous savez qu'après la plume du patriarche il n'y en a point que j'aime tant à suivre que celle de Sedaine; quand je dis suivre, je veux dire qu'à la lecture, comme à la représentation, j'aime à suivre la marche de la tête de l'auteur; or, ceci vous ne direz point à Sedaine, crainte que cela ne lui fasse étudier sa marche et ne la rende moins naturelle; or, c'est précisément cette marche naturelle qui est précieuse. Dans les comédies du patriarche de Ferney j'aime tant à suivre cette marche: il y a dans ses pièces cent mille choses que quantité de gens d'esprit, de gens instruits laissent échapper sans y prendre garde» ⁴⁾).

¹⁾ Опера, съ музыкой Сарти.

²⁾ Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, т. XXIII, стр. 383—384.

³⁾ Тамъ же, стр. 167.

⁴⁾ Тамъ же, стр. 146.

Во вкусахъ и мнѣніяхъ съ Императрицей сходился «Сѣверный Расинъ», «первый россійскій драматургъ», Сумароковъ; а за этими мнѣніями слѣдовало, конечно, и тогдашнее младенчески-образованное общество. Самыя скромныя попытки реалистической литературы встрѣчались не только съ осужденіемъ, но и прямо съ негодованіемъ. Извѣстно, какой скандалъ устроилъ Сумароковъ по поводу постановки антрепренеромъ московскаго театра Бельмонти драмы Бомарше «Евгенія», которую великій подражатель французскимъ классикамъ и искажитель Шекспира считалъ «подлымъ» произведеніемъ, унижающимъ и оскверняющимъ драматическое искусство. Екатерина II также весьма неблагоклонно относилась къ Бомарше. «Le Mariage de Figaro»,—писала она Гримму 22-го апрѣля 1785 года,—«ne me servira pas non plus de modèle, car depuis la lecture de Jonathan Wilde le grand je ne me suis jamais trouvée en plus mauvaise compagnie que dans celle de cette noce célèbre; c'est apparemment pour imiter la comédie des anciens qu'on a remis sur le théâtre ce goût-la qu'on avait cru purifié depuis. Les expressions de Molière étaient libres et sortaient d'une gaieté naturelle comme effervescente; mais sa pensée n'était jamais vicieuse, au lieu que dans cette pièce si courue le sous-entendu ne vaut rien continuellement, et cela dure trois heures et demie. Outre cela, c'est un tissu d'intrigues où il y a un travail continuel et pas un brin de naturel; je n'ai pas ri une seule fois à la lecture; peut-être le jeu des acteurs rend-il le tout très plaisant» ¹⁾.

Интересно кстати отмѣтить, что первая попытка познакомить русскую публику съ Шекспиромъ относится къ 1759 году; принадлежитъ она оказавшему огромныя услуги русскому театру, знаменитому Дмитревскому. Въ «Хроникѣ русскаго театра, Носова» приводится слѣдующая афиша, отъ 23-го января 1759 года:

На театрѣ въ Зимнемъ дворцѣ Россійскими придворными актерами представлена:

ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ РИЧАРДА III, КОРОЛЯ АНГЛИНСКАГО.

Трагедія въ 5-ти д. въ прозѣ, соч. Шакспира, переведенная съ авглинскаго буквальное актера Ивана Леонасьевича Дмитревскаго.

Дѣйствующія лица:

Герцогиня Йоркская	Т. М. Тропольская.
Ричардъ, герцогъ Глостерскій	} сыновья ея	} О. Гр. Волковъ.
Георгъ, герцогъ Кларенскій		
Леди Анна, герцогиня Валійская	Марья Волкова.
Маргарита Данжу, вдова короля Генриха VI Ланкастерскаго	Карацлова.
Лордъ Станлей	Гр. Гр. Волковъ.
Ричмондъ, его пасынокъ, потомокъ королей Ланкастерскихъ	Мих. Поповъ.

¹⁾ Тамъ же, стр. 334.

Лордъ Гастингсъ, камергеръ	Шумской.
Меръ Лондонскій	Гав. Гр. Волковъ.
Бракенбури, комендантъ Товева	Ив. До. Дмитревской.
Герцогъ Букингамъ	А. Н. Троепольской.
Елизавета, супруга короля Эдуарда IV Юркскаго.	Ольга Шумская.
Эдуардъ, герцогъ Валійскій } сыновья ся	{ Григорьевъ.
Ричардъ, герцогъ Юрксскій }	{ Егоровъ 1-й.
Маркизь Дорсетъ } сыновья королевы Елизаветы.	{ Замировъ.
Лордъ Грей }	{ Бухаринъ.
Герцогъ Норфолькъ	Татищевъ.
Графъ Сюррей	Лавышевъ.
Графъ Риверсъ, братъ королевы Елизаветы.	Сонцевъ.
Лордъ Элли	Карауловъ.
Сиръ Ричардъ Раткливъ	Петровъ.
Костибль } преданные Ричарду герцогу Глочестеру	{ Вансловъ.
Ловель }	{ Головъ.
Графъ Оксфордъ } преданные Ричмонду	{ Сьчкаревъ.
Блумъ }	{ Ефимовичъ.
Сиръ Джемсъ Тиррель	Лавышевъ.
Пажъ короля Ричарда	Александровъ.
1-й } граждане	{ Егоровъ 2-й.
2-й }	{ Михайловъ.
1-й } убійцы	{ Сухомлиновъ.
2-й }	{ Новиковъ.
Офицеръ	Голубевъ.
1-й } воины	{ Мих. Чулковъ.
2-й }	{ Соколовъ.
3-й }	{ Иконниковъ.
4-й }	{ Марковъ.

Придворные, народъ и воины.

Т ѣ н и:

Короля Генриха IV.	Бахметьевъ.
Эдуарда, сына его	Григорьевъ.
Ривера	Сонцевъ.
Герцога Кларенскаго	Ал. О. Поповъ.
Ричарда, герцога Юркскаго	Александровъ м.
Букингама	А. Н. Троепольской.
Леди Анны	Марья Волкова.
Лорда Гастингса	Шумской.

Начало въ 5 часовъ ¹⁾).

Эта попытка ввести на русскую сцену Шекспировскій репертуаръ, видимо, не имѣла успѣха; Дмитревскій скоро самъ подпалъ подъ вліяніе господствовавшихъ литературныхъ вкусовъ и симпатій и принужденъ былъ обогащать русскую драматическую литературу главнымъ образомъ переводами французскихъ пьесъ. Можно было предполагать, что, послѣ своего заграничнаго путешествія, Дмитревскій, познакомившійся съ Гаррикомъ и видѣвшій великаго актера въ «Макбетъ» и въ «Какъ вамъ будетъ угодно», возобновитъ опытъ постановки пьесъ гениальнаго англійскаго писателя на русской сценѣ; но нашъ знаменитый актеръ привезъ изъ Англій только переводъ небольшой пьески самого Гаррика—«Табачный продавецъ», которая и была, «для

¹⁾ «Хроника Русскаго театра, Носова». М. 1883. Стр. 141—142.

открытія театральныхъ представленій послѣ великаго поста, на Зимняго дворца театрѣ россійскими придворными актерами представлена въ первый разъ» 8-го апрѣля 1767 года ¹⁾).

Въ дальнѣйшемъ изслѣдованіи Екатерининскаго театра, при подробномъ ознакомленіи съ его репертуаромъ, для насъ будутъ очевидны всѣ тѣ вліянія и заимствованія, которыми приходилось руководиться и ограничиваться, въ качествѣ «воспитательно-образовательныхъ средствъ», русскому театру въ первый періодъ его дѣятельности. Русскій театръ, при своемъ возникновеніи, взялъ не только готовыя формы, но и готовыя сущность и содержаніе французскаго театра. Но если для насъ годны были первыя, то для дѣйствительнаго воспитанія и образованія еще младенчески-неразвитаго общества необходимо было влить въ нихъ такую сущность, которая не только не была бы оторвана отъ жизни, а, наоборотъ, возможно ярче и рѣзче отражала бы жизнь. Псевдо-классицизмъ не могъ представить благотворной пищи для ума и сердца тогдашняго общества, которое требовало простаго, живого поученія. И уже въ первыя десятилѣтія существованія русскаго театра, въ разгаръ властнаго господства Сумарокова, стали раздаваться—сначала, конечно, слабыя, робкіе, неувѣренные въ самихъ себѣ и въ сочувствіе окружающихъ—протесты противъ того направленія, которому слѣдовалъ русскій театръ. Однимъ изъ первыхъ протестантовъ явился драматургъ Лукинъ, который, къ сожалѣнію, не обладалъ такимъ творческимъ талантомъ, чтобы выступить, ради борьбы съ господствовавшимъ направленіемъ, съ равными художественными средствами. Теоретически Лукинъ понималъ и выражалъ тѣ задачи, разрѣшить которыя предстояло русской драматической литературѣ, но въ своихъ произведеніяхъ онъ оставался почти рабскимъ подражателемъ царившимъ образцамъ.

Первымъ писателемъ, оказавшимъ великую, историческую услугу русскому театру, сблизившимъ его съ жизнью, показавшимъ современной публикѣ не только «достойные плоды», но и корни «злонравія» общества, былъ Фонвизинъ съ его комедіями: «Бригадиръ» и, въ особенности, «Недоросль».

Сумарокову, безспорно, принадлежитъ почетное мѣсто въ исторіи русскаго театра, какъ основателю его внѣшнихъ формъ, какъ первому организатору отечественной сцены; но заслуги Фонвизина, разумѣется, имѣютъ гораздо большее культурное, общественное и государственное значеніе: едва ли ошибочнымъ будетъ утвержденіе, что только съ Фонвизина театръ стано-

¹⁾ Тамъ же, стр. 289.

вится «зеркаломъ», въ которомъ общество впервые могло увидѣть свои «кривыя рожи», что только появленіе на сценѣ «Недоросля» возвело театръ на высокую степень «школы народной» и впервые осуществило теоретическія намѣренія и задачи Великой Императрицы.

II.

Съ цѣлью лучшей группировки матеріала, относящагося къ исторіи Екатерининскаго театра, мы раздѣлимъ нашъ очеркъ на три послѣдовательныя части, изъ которыхъ въ первой коснемся *управленія театрами*, какъ въ Петербургѣ, такъ и въ Москвѣ; во второй — *репертуара*; въ третьей — *состава труппы*. Такая группировка, намъ кажется, сама собою подготовитъ общіе выводы о дѣятельности театра въ царствованіе Императрицы Екатерины II.

Послѣ увольненія отъ должности «директора надъ Россійскимъ театромъ» бригадира Сумарокова, общее завѣдываніе театрами осталось всецѣло въ рукахъ барона (впослѣдствіи—графа) Сиверса. Въ концѣ царствованія Императрицы Елизаветы Петровны существовало четыре труппы: италіанская оперная, балетная, французская и русская.

Вскорѣ послѣ смерти Императрицы Елизаветы († 25-го декабря 1861 года) Императоръ Петръ III Ѳеодоровичъ, указомъ, отъ 7-го января 1762 года, даннымъ Придворной Канторѣ, повелѣлъ: «Оной Канторѣ нижеписанныхъ, находящихся при Дворѣ, изъ службы отъ Двора Нашего отпустить, а именно: французскихъ комедіантовъ и прочихъ той труппы служителей всѣхъ.... и, удовольствуя ихъ надлежащими, въ силу ихъ контрактовъ, проѣздными деньгами и прочимъ, такожъ и заслуженнымъ жалованьемъ, дать имъ абшиды...» ¹⁾.

Затѣмъ, Именнымъ Высочайшимъ указомъ, отъ 22-го марта 1762 года: «Его Императорское Величество Всемилостивѣйшій Государь Высочайше указать соизволилъ вольному комедіанту иноземцу Іоганну Нейгофу, съ женою, Іоганною Елеонорою, дозволить, какъ въ С.-Петербургѣ, такъ и въ Москвѣ, въ Ригѣ и Ревелѣ, содержать вольныя комедіи своимъ коштомъ и подлежащихъ къ тому потребное число людей выписать; и для того изъ Сената дать ему съ женою привиллегію» ²⁾.

¹⁾ «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ». Вып. I, отд. II, № 64, стр. 61.

²⁾ Тамъ же, № 65, стр. 62.

Такимъ образомъ, при восшествіи на престолъ Императрицы Екатерины II, придворныхъ труппъ было три: итальянская оперная, балетная и русская драматическая, а также, въ качествѣ «вольной», имѣла разрѣшеніе на представленіи нѣмецкая труппа.

Послѣ траура (сначала по Императрицѣ Елизаветѣ, затѣмъ по Императорѣ Петрѣ Ѳеодоровичѣ), продолжавшагося въ сложности почти девять мѣсяцевъ (съ 25-го декабря 1761 года по 22-е сентября 1762 года), спектакли возобновились въ Москвѣ во время торжествъ Священнаго Коронованія Императрицы Екатерины II Алексѣевны. 23-го сентября 1762 года «въ Кремлевскомъ дворцовомъ театрѣ итальянскими придворными актерами представлена въ первый разъ: «Олимпиада», драма музыкальная въ 4-хъ д., музыка соч. Томаса Траэта, декораціи г. Градиція, машины Іосифа Бригоцци, платья г. Женара»; опера сопровождалась «четырьмя балетами», сочиненія балетмейстера Гаспара Анжолини ¹⁾.

9-го октября 1762 года «Ея Императорское Величество Именнымъ Своего Императорскаго Величества указомъ изволила указать будущей весной выписать ко Двору Ея Императорскаго Величества компанію достойныхъ французскихъ комедіантовъ, какъ оныя прежде, прошлаго 1743 года съ марта мѣсяца по нынѣшній 1762 годъ, находились, и на той же суммѣ, какою они прежде содержаны были, 15.000 р. въ годъ, и въ томъ съ ними на надлежащихъ кондиціяхъ заключить контрактъ, и въ томъ, куда надлежитъ, отъ Придворной Конторы писать. Того ради Придворная Контора, во исполненіе того Ея Императорскаго Величества Именного указа, приказали: куда надлежитъ къ россійскимъ министрамъ писать, дабы показанные французскіе комедіанты въ службу ко Двору Ея Императорскаго Величества присланы были, достойные только оной принадлежать, чтобы въ театральныхъ представленіяхъ ни въ какихъ роляхъ недостатка не было, на то и высланы будутъ; а что будутъ просить содержанія, о томъ требовать увѣдомленія немедленно, чтобъ оныя къ подлежащему времени приняты и сюда отправлены быть могли. Подлинный подписалъ Графъ Карлъ Сиверсъ» ²⁾.

¹⁾ «Хроника Русскаго театра, Носова», стр. 211—212. Араповъ, въ своей «Лѣтописи русскаго театра» (стр. 80), даетъ, очевидно, ошибочную справку, сообщая, что «русскій театръ при Императрицѣ Екатеринѣ открылся представленіемъ оперы «Олимпиада», музыка соч. Манфредини, декораціи Градиція, балеты вѣнскаго балетмейстера Гильфердинга»; русская драматическая труппа не обладала вокальными силами и не могла исполнять оперу.

²⁾ «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ». Вып. I, отд. II, № 66, стр. 62—63.

Въ виду состоявшагося Высочайшаго повелѣнія. 20-го декабря 1762 года Придворная Контора, въ лицѣ графа Сиверса и князя Голицына, составила слѣдующее опредѣленіе: «Ея Императорское Величество Именнымъ Своего Императорскаго Величества указомъ изволила указать выписать въ службу ко Двору Ея Императорскаго Величества для представленія на Придворномъ театрѣ французскихъ спектакелей цѣлую французскую компанію комедіантовъ, такожъ, въ дополненіе итальянской компаніи, въ Венеціи и изъ другихъ мѣстъ пѣвицъ и прочихъ, въ коихъ надобность состоитъ; а на выписываніе оныхъ французскихъ комедіантовъ и въ итальянскую компанію пѣвицъ и прочихъ, на платежъ проѣздныхъ денегъ и на выдачу на первый случай, въ зачетъ жалованья,—потребно до 3.000 р. Того ради Придворная Контора, во исполненіе онаго Ея Императорскаго Величества Именного указа, приказали: въ Кабинетъ Ея Императорскаго Величества послать сообщеніе и требовать, чтобъ отъ онаго благоволено было на выписываніе означенныхъ французскихъ комедіантовъ и принадлежащихъ въ итальянскую компанію пѣвицъ и прочихъ показанное число денегъ, 3.000 р., отпустить изъ соляной суммы и отдать полковнику Степану Рамбуру, ибо на такое выписываніе оныхъ людей деньги всегда получаютъ изъ соляной суммы; а при томъ въ томъ сообщеніи объявить, когда оныя деньги и на что употреблены будутъ, о томъ во оный Кабинетъ Ея Императорскаго Величества сообщенъ будетъ реестръ и приняты будутъ на счетъ тѣхъ компаній, сколько на которую будетъ издержано; а реченному полковнику г. Рамбуру о присылкѣ тѣхъ денегъ по запискѣ въ приходъ и о репортованіи въ Придворную Контору дать ордеръ» ¹⁾).

Какъ извѣстно, съ восшествіемъ на престолъ, Императрица Екатерина II приблизила ко Двору, между прочими, И. П. Елагина, который Высочайшимъ указомъ, отъ 27-го іюля 1762 года, былъ произведенъ въ дѣйствительные статскіе совѣтники и опредѣленъ въ Кабинетъ «при Собственныхъ Ея Императорскаго Величества дѣлахъ у принятія челобитенъ, а также членомъ Дворцовой Канцеляріи и Коммиссіи о винѣ и соли» ²⁾). Хотя съ 1762 года по 1766 годъ всѣ распоряженія отъ Придворной Конторы, относящіяся къ дѣламъ по театру, исходили за подписями графа Сиверса и князя Голицына, но Елагинъ въ это время въ дѣлахъ театральныхъ принималъ дѣятельное участіе.

¹⁾ Тамъ же, № 68, стр. 63—64.

²⁾ А. О. Круликой. И. П. Елагинъ. Біографическій очеркъ. («Ежегодникъ Императорскихъ театровъ», сезонъ 1893—1894 гг., приложенія кн. 2-я, стр. 99).

Профессоръ Архангельскій, въ своей статьѣ «Русскій театр XVIII вѣка» («Русское Обозрѣніе», 1894 г., кн. V и VI), ошибочно сообщаетъ, что «при Екатеринѣ завѣдываніе театрами и въ Петербургѣ, и въ Москвѣ было передано И. П. Елагину (начиная приблизительно съ осени 1762 года по конецъ 80-хъ годовъ, до 1779—1783 гг.). Съ 1767 года помощникомъ Елагину былъ назначенъ В. И. Бибииковъ, а потомъ С. О. Стрекаловъ». Здѣсь всѣ данныя не вѣрны: оффиціальное назначеніе Елагина на постъ директора театровъ состоялось только 20-го декабря 1766 года; Стрекаловъ же никогда помощникомъ Елагина не былъ. Бибиикову было повелѣно имѣть самостоятельную «дирекцію надъ Россійскимъ театромъ» 12-го декабря 1765 года; Высочайшій указъ Придворной Конторѣ, отъ этого числа, гласитъ слѣдующее: «Черезъ сіе повелѣваемъ Двора Нашего камеръ-юнкеру Василю Бибиикову имѣть дирекцію надъ Россійскимъ театромъ и всему, что до онаго принадлежитъ, быть въ его вѣдомствѣ; а наставленія въ томъ, по случаю надобности, Придворная Контора давать ему, Бибиикову, имѣть»¹⁾.

13-го октября 1766 года Екатерина II издала слѣдующій указъ Придворной Конторѣ: «По приложенному при семъ, касательно до спектакелей, стату, Все-высочайше Придворной Конторѣ повелѣваемъ слѣдующее: 1) разобрать всѣхъ нынѣ при спектакеляхъ находящихся людей, и о излишнихъ, безъ контрактовъ содержимыхъ, подать къ Намъ обстоятельную вѣдомость, чужестранцы ли они, могущіе отсюда отлучиться, или россійскіе подданные, кои безъ пропитанія оставлены быть не могутъ? 2) Статъ укомплектовать достойными и въ знаніи, по должности каждаго, искусными людьми, и впредь, сверхъ стата, излишнихъ людей не содержать. 3) О тѣхъ, кои изъ чужестранныхъ, по заключеннымъ съ Придворною Конторою контрактамъ, получаютъ нынѣ жалованья болѣе статнаго положенія, подать къ Намъ особливо именной списокъ, съ показаніемъ о каждомъ, по которое число контрактъ его заключенъ, дабы до того числа жалованье имъ, по ихъ контрактамъ, безъ нарушенія производилось. 4) Заключая впредь контракты, обращаться къ положенной въ статѣ суммѣ, и, не взирая на то, кому сколько опредѣлено, давать,—одному больше, другому меньше,—по разсужденію Придворной Конторы, наблюдая единственно только то, чтобы не превзойти никогда опредѣленной суммы. 5) Квартіры, сверхъ жалованья, давать и опредѣлять впредь въ казенномъ домѣ только такимъ, которые, по должностямъ своимъ, частыя обязаны имѣть репетиціи, но не болѣе, какъ сколько казенный, въ

¹⁾ «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ». Вып. I, отд. II, № 92, стр. 84.

Милліонной улицѣ находящійся, домъ помѣститъ можетъ. 6) Сверхъ положенной въ статѣ суммы, ни отъ которой команды впредь ни деньгами, ни матеріалами, какъ для театра, такъ и для театральныхъ служителей, ничего не требовать, исключая одни только для топлениа театра дрова, которыя Дворцовая Канцелярія по прежнему отпускать имѣеть. 7) Положенные въ статѣ пенсіоны производить, докладываясь Намъ, съ прописаніемъ, сколько, въ силу опредѣляемаго стата, тотъ человѣкъ пенсіона достоинъ и сколько лѣтъ онъ безвыѣздно при Дворѣ Нашемъ выслужилъ. 8) На кареты, получа опредѣленную въ статѣ одинъ разъ изъ Соляной Конторы сумму — полторы тысячи рублевъ, отдать въ Конюшенную Контору, которой объявленныя тамо пять каретъ, сдѣлавъ, содержать на конюшнѣ, пріемля каждый годъ на содержаніе ихъ изъ Придворной Конторы по двѣсти рублевъ, и изъ сихъ денегъ, храня ихъ, не мѣшая съ конюшенной суммою, оныя кареты починивать, смазывать и впредь новыя дѣлать, никогда уже болѣе на нихъ денегъ не требуя. 9) Сии кареты употреблять для театральныхъ служителей, какъ въ резиденціяхъ, такъ и для поѣздки ихъ въ Петеръ-Гофъ, въ Сарское Село и въ прочія мѣста, куда приказано будетъ, не требуя въ прибавокъ другихъ; развѣ по необходимости для театральнаго гардероба надобны будутъ линей или фура, въ такомъ случаѣ брать ее изъ Конюшенной Конторы. 10) Лошадей для сихъ, какъ въ резиденціи, такъ и въ объявленныя мѣста, поѣздокъ нанимать Придворной Конторѣ изъ положенной въ статѣ суммы и, когда надобно, посылать оныхъ съ капельдинеромъ за каретами. Въ прочемъ поступаая, Придворная Контора, какъ по сему Нашему указу, такъ и по предписанію въ томъ Нами конфирмованномъ статѣ, имѣеть дать съ сего во всѣ дворцовыя команды точныя для исполненія копіи; а объ отпускѣ въ два годовые срока вновь опредѣленной суммы указъ Соляной Конторѣ данъ» ¹⁾).

Самый «Статьъ всѣмъ къ театрамъ и къ камеръ и бальной музыкѣ принадлежащимъ людямъ, такожъ и сколько въ годъ и на что именно для спектакелей полагается суммы» ²⁾ явился съ основанія театра въ Россіи первой попыткой опредѣлить и установить нормальный составъ всѣхъ придворныхъ труппъ и денежныя суммы, въ предѣлахъ которыхъ должна оставаться стоимость содержанія каждой изъ нихъ. «Статьъ» этотъ, разумѣется, представляетъ большой интересъ, и мы остановимся на немъ нѣсколько подроб-

¹⁾ Тамъ же, № 94, стр. 85—86.

²⁾ Тамъ же, № 95, стр. 86—90.

нѣе, такъ какъ это — одинъ изъ немногихъ важныхъ документовъ въ исторіи Екатерининскаго театра, дающій ясное и опредѣленное представленіе объ его организаціи.

По суммѣ расходовъ въ «статѣ» первое мѣсто отведено *опера и камеръ-музыка*. Составъ оперной труппы опредѣлялся слѣдующій: 1 стихотворецъ (т. е. либреттистъ) съ жалованьемъ—600 р. въ годъ; 1 капельмейстеръ съ жалованьемъ—3.000 р.; другой капельмейстеръ и сочинитель балетной музыки—1.000 р. («сей, обще съ первымъ капельмейстеромъ, составляютъ два клавира»); первый оперный пѣвчій съ жалованьемъ — 3.500 р.; второй—2.500 р.; третій—2.000 р.; теноръ—2.000 р.; примадонна—2.000 р.; вторая—1.500 р.; третья—1.000 р.; концертъ-мейстеръ—1.000 р. Составъ камеръ-музыки, т. е. опернаго оркестра, опредѣленъ былъ слѣдующій: 16 скрипачей, изъ которыхъ 4 съ жалованьемъ—по 700 р., 4—по 600 и 8—по 400 р.; всѣ остальные музыканты получали по 400 р., независимо отъ рода инструментовъ; контрабасистовъ опредѣлялось — 2, виолончелистовъ — 2, фаготистовъ — 2, флейтраверсистовъ — 2, гобоистовъ — 2, альтистовъ — 4, валторнистовъ—2, трубачей — 2, литавриковъ — 1. Такимъ образомъ, весь составъ опернаго оркестра опредѣлялся въ 35 музыкантовъ; но при этомъ предусмотрительно была сдѣлана оговорка: «Ко всему сему оркестру прибавлять, если нужда потребуетъ, изъ положенныхъ въ статѣ балетныхъ музыкантовъ». «Статѣ» совершенно не предусматривалъ опернаго хора, и на содержаніе хористовъ не назначалось никакой суммы. Всего на содержаніе оперы и камеръ-музыки опредѣлялся расходъ въ—37.400 рублей.

Второй статьей расходовъ по «статѣ» слѣдовали *балеты*. Составъ балетной труппы предполагался слѣдующій: 1 балетмейстеръ съ жалованьемъ—2.500 р.; 4 танцовщика (т. е. солиста): серьезный—2.000 р., первый комическій—2.000 р., деми-карактера—1.500 р., ба-комикъ—1.000 р.; 4 танцовщицы (солистки): серьезная — 2.000 р., первая комическая — 2.000 р., деми-карактера—1.500 р., ба-комикъ—1.000 р.; составляющіе фигуру (т. е. фигуранты и фигурантки): танцовщиковъ — 12, танцовщицъ — 12, съ жалованьемъ тѣмъ и другимъ—по 300 р. каждому; маленькихъ учениковъ 4—по 150 р., ученицъ 4—также по 150 р.; при нихъ женщинѣ—200 р. Такимъ образомъ, нормальный составъ балетной труппы опредѣлялся въ 40 человекъ. Всего годичнаго расхода на балеты предназначалось—24.100 рублей.

На *балетную музыку* ассигновывалось въ годъ—9.200 р. Въ составъ балетнаго оркестра входили: директоръ музыки (капельмейстеръ) съ жало-

ваньемъ—1.000 р.; 24 скрипача, 4 контрабасиста, 2 виолончелиста, 2 фаготиста, 2 флейтраверсиста, 2 гобоиста, 2 валторниста, 2 трубача и 1 литавщикъ; всего балный оркестръ состоялъ изъ 41 музыканта, изъ нихъ каждому, независимо отъ рода инструмента, жалованье опредѣлялось по 200 рублей въ годъ.

«Стать» относительно оперной и балетной группъ устанавливалъ пенсін въ слѣдующихъ размѣрахъ и на слѣдующихъ основаніяхъ:

1) Относительно оперы и камеръ-музыки: а) «Первымъ пѣвцамъ и пѣвицамъ, по десятилѣтней здѣсь службѣ, давать пенсіону по 200 рублей по смерти ихъ, а прочимъ въ полы; но съ тѣмъ, если они нигдѣ уже въ другихъ государствахъ служить не стануть». б) «Кто изъ музыкантовъ до старости здѣсь дослужитъ, такимъ производить пенсіонъ отъ 50 до 100 и до 150 рублей, послѣднее, если здѣсь навсегда останется. За учениковъ лучшимъ музыкантамъ платить изъ экономической суммы по разсмотрѣнію, содержа учениковъ не болѣе 8 человекъ. А какъ ученики, получающихъ жалованье отцовъ дѣти, или изъ пѣвчихъ, получающихъ свое жалованье, бываютъ, то, доколѣ они учатся, могутъ содержать себя на своемъ коштѣ, а, вступя въ капеллу, получать изъ опредѣленной суммы, ибо тогда заступаютъ уже они мѣсто музыканта, составляя число оркестра».

2) Относительно балетной группы: «Танцовщикамъ и танцовщицамъ, кои десять лѣтъ здѣсь въ службѣ безвыѣздно пробудутъ, слѣдовательно, и лѣта, и силы свои потеряютъ, давать пенсіонъ: танцовщику—отъ 150 и до 200 рублей, послѣднее, если онъ здѣсь навсегда останется, танцовщицѣ—отъ 200 до 250 рублей; потому жъ послѣднее по смерти ихъ, а первое съ тѣмъ, если они нигдѣ уже служить не обяжутся; а какъ скоро узвано будетъ, что они, выѣхавъ отсюда, пошли гдѣ-нибудь въ службу, то пенсіонъ отрѣшается. Фигурантамъ и фигуранткамъ въ полы».

На содержаніе *французскаго театра* назначалось по стату—21.000 р. Нормальный составъ группы опредѣлялся слѣдующій: первый трагическій и комическій любовникъ съ жалованьемъ—2.000 р.; второй—1.200 р.; третій—800 р.; перъ-нобль—1.200 р.; перъ-комикъ—1.600 р.; крестьянинъ—1.000 р.; первый слуга—1.500 р.; второй слуга—600 р.; резонеръ—600 р.; два конфидента—по 600 р.; первая трагическая и комическая любовница—2.000 р.; вторая—1.500 р.; первая служанка—1.800 р.; вторая служанка—800 р.; старуха—1.000 р.; двѣ confidentки—по 600 р.

Устанавливая нормальный составъ французской группы, «стать» опредѣлялъ: «Сумма на французскихъ актеровъ не для того росписана, чтобы каж-

дому по столько и давать, но чтобъ исчисленіе видно было; чего ради маршалы съ директоромъ могутъ, обращаясь въ ней, давать жалованье по договорамъ, доставая только хорошихъ людей. Симъ пенсіоновъ не опредѣляется, потому что актеръ и актриса могутъ играть до самой глубокой старости, а къ концу изъ большого жалованья предоставить на пропитаніе;—развѣ кто изъ нихъ вѣчно въ Россіи жить останется, таковымъ давать противъ музыкантовъ. Платье имѣть имъ, кромѣ характернаго, какъ къ трагедіямъ, такъ и къ комедіямъ, свое».

На *русскій театръ* ассигновывалось по «стату» 10.500 рублей, т. е. какъ разъ вдвое менѣе, чѣмъ на французскій; нормальный составъ труппы, какъ въ первомъ, такъ и во второмъ, опредѣлялся одинаковый: по 11 актеровъ и 7 актрисъ. Въ составъ русской труппы должны были входить: первый трагическій и комическій любовникъ съ жалованьемъ—800 р.; второй—600 р.; третій—500 р.; перъ-нобль—600 р. (употребить русскій терминъ: «благородный отецъ», очевидно, еще не рѣшались); перъ-комикъ—600 р.; первый слуга—600 р.; второй слуга—300 р.; резонеръ—250 р.; подъячій—250 р.; два конфиданта—по 200 р.; первая трагическая и комическая любовница—700 р.; вторая—600 р.; первая служанка—600 р.; вторая служанка—300 р.; старуха—400 р.; двѣ confidentки—по 250 р.

На содержаніе суфлера русской труппы назначалось 150 р. (суфлеръ оперы получалъ 300 р., суфлеръ французской труппы—400 р.). Затѣмъ, по російскому театру, «въ прибавокъ еще на характерныя платья и для содержанія ребятъ», отпускалось 1.130 р. При этомъ «статъ» опредѣлялъ: «что сказано о французскомъ, то разумѣется и о русскомъ театрахъ, исключая пенсіона, ибо они, какъ російскіе, должны до смерти имѣть свое пропитаніе здѣсь, то по отставкѣ и давать до 200 рублей, смотря по ихъ достоинствамъ. Изъ остальной, 1.130 рублей, суммы обучать ребятъ обоюго пола, а остатки хранить въ общей суммѣ для произведенія пенсіоновъ. Кромѣ производимаго жалованья, не могутъ изъ оставшихъ денегъ директоры безъ позволенія Канторы ничего употреблять».

На «*принадлежащихъ къ сему* (т. е. къ театрамъ) *людей и мастеровыхъ*» (комиссаровъ для гардероба и содержанія декорашій, копистовъ, живописцевъ, архитектора, капельдинеровъ, машинистовъ, плотниковъ, парикмахеровъ, портныхъ и т. п.) по «стату» было опредѣлено—10.010 рублей.

Послѣдней рубрикой «стата» являлись слѣдующія назначенія: каждый годъ для новой оперы на платье и декорации—6.000 р.; къ оной на два боль-

шихъ балета и декорациі—6.000 р.; еще на два большіе балета—6.000 р.; малыхъ балетовъ изъ той же суммы восемь; на пенсіоны—2.000 р.; на воскъ и свѣчи въ годъ—5.000 р.; на содержаніе каретъ—200 р.; на ямскія лошади—1.000 р. Всего по этимъ статьямъ расхода опредѣлялось—26.200 р. «Сія сумма»,—оговаривалось въ «статѣ»,—«есть экономическая, изъ оной должно содержать все, что къ театрамъ принадлежитъ, то есть, декорациі, платье, иллюминацію, нанимать лошадей, давать путевыя взадъ и впередъ выписываемымъ персонамъ деньги, производить пенсіоны и прочее. Изъ каретной суммы, купивъ вначалѣ пять каретъ четверомѣстныхъ, содержать оныя, отдавъ и кареты, и положенныя на нихъ 200 рублей въ конюшенную команду. Сіи кареты должны быть вѣчныя, а, на первый случай, на каждую карету дается 300 рублей, — на всѣ 1.500 рублей». Такимъ образомъ, какъ въ указѣ, такъ и въ «статѣ», забота о каретахъ довольно сильно выдвигается на первый планъ; это немножко странно, тѣмъ болѣе, если принять во вниманіе, что, напримѣръ, относительно костюмовъ и декораций, на которые ассигновывалось ежегодно—18.000 р., никакихъ особыхъ указаній и опредѣленій не дѣлается.

Всей суммы на содержаніе театровъ по «стату» опредѣлялось—138.410 р. въ годъ. Именнымъ Высочайшимъ указомъ, даннымъ Соляной Конторѣ 13-го октября 1766 года, постановлялось: «На содержаніе при Дворѣ Нашемъ итальянскаго, французскаго и русскаго театровъ, такожъ камеръ и бальной музыки, Всевысочайше повелѣваемъ отпускать впредь, въ силу даннаго Нами въ Придворную Контору стата, годовой суммы по 138.410 р., въ два годовые срока, а именно: въ генварѣ и августѣ мѣсяцахъ, безъ малѣйшаго задержанія, зачавъ первый отпускъ въ семь мѣсяцѣ. А какъ жалованье находящихся нынѣ въ службѣ людей, можетъ быть, и превосходить опредѣленную въ статѣ сумму, то до окончанія контрактныхъ сроковъ ту сумму давать особливо оттуда жъ, по вѣдомости, какая изъ Придворной Конторы, по разобраніи всѣхъ людей, къ Намъ подается и отъ Насъ въ Соляную Контору пришлется» ¹⁾.

Какъ и можно было ожидать, эти новые штаты, въ первое же время своего примѣненія на практикѣ, должны были вызвать недоразумѣнія: Императрица, въ указѣ своемъ Придворной Конторѣ, отъ 20-го декабря 1766 года, писала: «До свѣдѣнія Нашего дошло, что, по причинѣ конфирмованнаго Нами стата для оркестра и театра, многіе почитаютъ себя быть обиженными изъ принадлежащихъ къ театру и музыкѣ; того ради чрезъ сіе повелѣваемъ господину

¹⁾ Тамъ же, № 96, стр. 90.

Елагину самому, такъ, какъ сочинителю того стата, привести все по оному въ прямое дѣйствіе, дабы онъ тѣмъ самымъ могъ доказать совершенство онаго учрежденія передъ Нами; а для того и Конторѣ повелѣваемъ все принадлежащее къ тому ему, Елагину, препоручить въ дирекцію» ¹⁾).

Елагину, однако, не пришлось, безъ новыхъ ассигнованій и дополненій проектированныхъ расходовъ, доказать «совершенство» сочиненнаго имъ «стата». 9-го января 1767 года Елагинъ подалъ слѣдующій всеподданнѣйшій докладъ: «Для удовольствованія театральныхъ служителей опредѣлено нынѣ, согласно съ Высочайшею Вашего Императорскаго Величества волею, на нѣкоторое впредь время удержатъ въ службѣ всѣхъ, какъ положенныхъ по конфирмованному статуту, такъ и сверхъ статныхъ, но какъ сумма на нихъ, по вѣдомостямъ Придворной Конторы показанная, превосходитъ около двадцати тысячъ рублей въ годъ, а Именнымъ Вашего Императорскаго Величества указомъ, даннымъ при статѣ Придворной Конторѣ, въ 3-мъ пунктѣ, повелѣно: «о таковыхъ, кои, по контрактамъ своимъ, болѣе положеннаго въ статѣ жалованья получаютъ, представить Вашему Величеству, требуя на нихъ особливою въ добавокъ суммы»,—то, вслѣдствіе сего, всеподданнѣйше держу Вашему Императорскому Величеству представить, не соблаговолите ли, Всемилостивѣйшая Государыня, Всевысочайше повелѣтъ Соляной Конторѣ, по приложенному при семъ именному списку, до окончанія контрактныхъ лѣтъ отпускать въ добавокъ на каждаго особенно, что учинить всѣмъ двѣ тысячи четыреста шестьдесятъ три рубля. Что же касается до тѣхъ, кои безъ контрактовъ получаютъ весьма превосходныя суммы, таковыхъ потщусь я удовольствовать изъ собственной театральной экономіи, не требуя ни откуда въ прибавокъ суммы, и, не отпуская въ первый годъ никого, заключу съ ними полюбовно контракты на нѣкоторое извѣстное время. И хотя первыя два или три года крайнюю претерпѣвать буду нужду, однако, въ послѣдующія лѣта не только недостатокъ минется, но и всегда запасная при театрахъ останется будеть сумма, для пріобрѣтенія лучшихъ и искуснѣйшихъ людей. Чего ради всеподданнѣйше Ваше Императорское Величество прошу Всемилостивѣйше дозволить мнѣ въ положенной по статуту на спектакели суммѣ обращаться по моему благоизобрѣтенію и, не слѣдуя канцелярскимъ обрядамъ, счета вестъ купеческимъ порядкомъ, равно какъ и распоряженія во всемъ дѣлать, какія я заблагоразсужу, имѣя единственно только то въ виду, чтобы спектакели за сію опредѣленную сумму привести въ лучшее состояніе, и тѣмъ

¹⁾ Тамъ же, № 97, стр. 90—91.

приобрѣсть какъ Всевысочайшее Вашего Величества благоволеніе, такъ и всей публики удовольствіе» ¹⁾).

Упоминаемый въ этомъ докладѣ списокъ указывалъ такія различія между опредѣленнымъ «по стату положеніемъ» и дѣйствительнымъ расходомъ: первой танцовщицѣ по «стату» назначалось — 2.000 р., а занимавшая это амплуа «Сантинша Убри» получала—3.050 р.; Гранже, въ качествѣ «танцовщика деми-карактернаго», вмѣсто статныхъ 1.500 р., получалъ—2.300 р.; «деми-карактерная танцовщица» Фузія, вмѣсто 1.500 р., получала—1.750 р. и т. д.

Получивъ Высочайшее соизволеніе «въ положенной по стату на спектакели суммѣ обращаться по своему благоизобрѣтенію и, не слѣдуя канцелярскимъ обрядамъ, счѣты вестъ купеческимъ порядкомъ», И. П. Елагинъ далеко не съ полнымъ успѣхомъ доказалъ «совершенство онаго учрежденія», т. е. сочиненнаго имъ «стата». Опредѣленныхъ въ немъ суммъ не доставало на расходы, и на первыхъ же порахъ приходилось производить новыя ассигнованія: въ архивѣ Дирекціи, напримѣръ, сохранился слѣдующій указъ Главной Соляной Конторѣ, отъ 3-го марта 1767 года: «Высочайше повелѣваемъ отпустить къ Нашему дѣйствительному статскому совѣтнику Ивану Елагину, или кому отъ него препоручено будетъ, сверхъ положенной на театры годовой суммы,—11.534 р., да взятыя Придворною Конторою прежде опредѣленія его къ спектакелямъ—7.532 р. 35 к., а всего—19.066 р. 35 к.» ²⁾). Но и эти добавочныя ассигнованія не устраняли дефицитовъ, и къ концу управленія Елагина театрами, которое продолжалось 12 лѣтъ, образовались значительныя долги.

«Ежегодникъ Императорскихъ театровъ» (сезонъ 1893—1894 гг., прилож. кн. 2-я), въ біографическомъ очеркѣ «И. П. Елагинъ», уже касался его дѣятельности по управленію театрами, и мы на ней подробно пока не будемъ останавливаться. Особенно блестящимъ администраторомъ И. П. Елагинъ не былъ; но въ его дѣятельности, на ряду съ отрицательными чертами, несомнѣнно, существовало не мало и положительныхъ. Уже его покровительство лучшему представителю тогдашней драматической литературы, Фонвизину, способствовавшее появленію на сценѣ произведеній, которыя создали эпоху въ исторіи русскаго театра, должно въ значительной мѣрѣ погасить его личные слабости и недостатки, вносившіеся въ дѣло театральнаго управленія. Съ другой стороны, сочиненный И. П. Елагинымъ «статъ», независимо

¹⁾ Тамъ же, № 98, стр. 91—92.

²⁾ Тамъ же, № 101, стр. 94.

отъ его результатовъ при примѣненіи на практикѣ, въ исторіи театра играетъ важную роль, такъ какъ онъ не только явился первой попыткой установленія общихъ началъ организациі театральнаго дѣла, но и создалъ тѣ основные принципы, на которыхъ строились всѣ дальнѣйшіе «штаты», «правила», «узаконенія» и проч.

21-го мая 1779 года на имя Елагина данъ былъ слѣдующій Высочайшій указъ: «Иванъ Перфильевичъ. Въ удовлетвореніе желанію вашему, Я увольняю васъ отъ управленія театрами и музыкою придворными, препоручаю оное тайному совѣтнику Бибикову. Подтверждаю и при семъ случаѣ о Моемъ благоволительномъ признаніи къ вашему усердію въ службѣ, пребывая навсегда къ вамъ доброжелательная»¹⁾.

В. И. Бибиковъ принялъ отъ Елагина театральныя дѣла въ денежномъ отношеніи довольно разстроенными, что явствуетъ изъ слѣдующаго Высочайшаго приказа, отъ 22-го августа 1779 года: «Господинъ тайный совѣтникъ Бибиковъ. По разсмотрѣніи представленныхъ отъ васъ вѣдомостей и другихъ дѣлъ, чтобы подать вамъ способы удовлетворить не получавшихъ чрезъ долгое время жалованья изъ служащихъ при театрахъ и музыкахъ Двора Нашего и другимъ необходимо нужнымъ расходамъ, въ ожиданіи дальнѣйшихъ нашихъ распоряженій, предписали Мы Санктъ-Петербургской Соляной Канторѣ отпустить тотчасъ, по требованію вашему, находящемуся нынѣ при казнѣ Дирекціи вашей коллежскому ассессору Лангу опредѣленные на содержаніе театровъ и музыкъ деньги за вторую половину сего года, восемьдесятъ тысячъ четыреста пять рублей, изъ которыхъ приложите вы стараніемъ заплатить заслуженное всѣмъ Дирекціи вашей людямъ по возможности»²⁾.

Управленіе театрами В. И. Бибикова продолжалось четыре года; но ему не удалось улучшить финансовую сторону дѣла, и «театральное вѣдомство» не только не успѣло за это время погасить долговъ, полученныхъ въ наслѣдіе отъ Елагина, но даже обременило себя новыми. Въ періодъ этого управленія была предпринята попытка учредить контроль надъ театральными суммами, и съ этою цѣлью Ея Величество повелѣтъ соизволила, чтобы Кабинетомъ истребованы были для опредѣленія при артиллеріи капитанъ Ральфъ (назначенномъ на должность казначея) четыре присяжные, «изъ отставныхъ гвардіи унтеръ-офицеровъ», и «чтобъ помянутый Ральфъ присылалъ въ учрежденную при Кабинетѣ для свидѣтельства счетовъ экспедицію о состояніи казны

¹⁾ Тамъ же, № 112, стр. 103.

²⁾ Тамъ же, № 113, стр. 103—104.

ежемѣсячные репорты, а по окончаніи года вносилъ на ревизію и книги свои, съ надлежащими документами» ¹⁾).

Убѣдившись, что единоличное управленіе «театрами и музыками придворными» очень невыгодно отзывается на финансовыхъ результатахъ, Императрица предполагала, что коллегіальное управленіе способно значительно улучшить положеніе дѣла. Въ этихъ цѣляхъ, 12-го іюля 1783 года, на имя дѣйствительнаго тайнаго совѣтника Олсуфьева, данъ былъ Высочайшій указъ, который является однимъ изъ главнѣйшихъ документовъ по исторіи Екатерининскаго театра. Этотъ указъ Императрицы Екатерины представляетъ собою цѣлую программу организациі театральнаго дѣла, дальнѣйшее развитіе тѣхъ началъ и положеній, которыя установлены были «статомъ» Елагина. Указъ содержитъ въ себѣ 44 параграфа, опредѣляющихъ какъ главные основанія организациі, такъ и многія ея подробности. Мы приведемъ здѣсь всѣ существенно важныя положенія этого указа ²⁾).

«Вамъ извѣстно»,—писала Екатерина II Олсуфьеву,—«что хотя на содержаніе при Дворѣ Нашемъ разныхъ зрѣлищъ и музыкъ опредѣлена не малая сумма, но оная ежегодно дополняема была платежомъ изъ Кабинета Нашего, по причинѣ неисправнаго многими полученія жалованья; сверхъ того, во всѣхъ почти зрѣлищахъ, несмотря на толь знатное для нихъ иждивеніе, видимы были недостатки. Таковыя обстоятельства побудили Насъ, для поправленія всего того и для приведенія въ порядокъ, сдѣлать новыя распоряженія, кои здѣсь слѣдуютъ:

«1-е. Для управленія различными зрѣлищами и музыкаю, со всѣми потребными людьми, составить особый Комитетъ или Собраніе, подъ предсѣданіемъ вашимъ, въ которомъ присутствовать генераль-поручику Мелисину, камергерамъ Дивову и князю Голицыну, генераль-маіору Соимонову и камеръ-юнкеру Мятлеву; въ числѣ ихъ быть и директору надъ всѣми помянутыми зрѣлищами, въ каковую должность Мы теперь до будущаго соизволенія Нашего назначаемъ камеръ-юнкера Мятлева.

«2-е. На содержаніе всѣхъ зрѣлищъ и музыкъ для Двора Нашего и для публики отпускать изъ Кабинета ежегодно по сту семидесяти по четыре тысячи рублей, въ два срока, а именно: въ генварѣ и въ іюлѣ мѣсяцахъ.

¹⁾ Тамъ же, № 119, стр. 107.

²⁾ Высочайшій указъ, отъ 12-го іюля 1783 года, напечатанъ: въ «Архивѣ Дирекціи Императорскихъ театровъ» (вып. I, отд. II, № 130, стр. 112—118) и въ «Полномъ Собраніи Законовъ» (т. XIX, ст. 13.477).

«3-е. Изъ сей суммы имѣють содержаны быть: 1) пѣвцы итальянскіе, для концертовъ при Дворѣ Нашемъ и для большой оперы, 2) театръ россійскій, 3) опера комическая итальянская, 4) театръ французскій, 5) театръ нѣмецкій, 6) балеты, 7) оркестръ, какъ для концертовъ при Дворѣ, такъ и для всѣхъ означенныхъ зрѣлищъ, достаточный, и, наконецъ, 8) всѣ вообще для того потребные люди и вещи.

«4-е. Къ каждому театру опредѣляется по одному инспектору или надзирателю; впрочемъ, Комитетъ, буде разсудитъ за благо, можетъ, для лучшаго порядка и сокращенія напрасныхъ издержекъ, поручить надъ оркестромъ ту должность старшему капельмейстеру, надъ танцовщиками же и фигурантами—балетмейстеру».

Назначая директора театровъ и инспекторовъ группъ, указъ, тѣмъ же менѣе, оставляя рѣшающей голосъ за Комитетомъ: «9-е. Хотя все управление внутреннее театровъ, людей, къ нимъ принадлежащихъ, и музыка принадлежитъ директору, въ чемъ всѣ и обязаны ему повиновениемъ, но, безъ согласія Комитета, не можетъ директоръ ни принять никого въ службу, ни отпустить изъ оной, сдѣлать какую-либо прибавку въ окладѣ, а о всемъ томъ предлагаетъ Комитету и поступаетъ, какъ въ ономъ опредѣлено, по большинству голосовъ. 10-е. Выписываніе (изъ за границы) пѣвцовъ, музыкантовъ, актеровъ и танцовщиковъ производитъ директоръ, съ согласія Комитета...».

Указъ впервые устанавливаетъ «пробы», т. е. дебюты: «11-е. Пріѣзжающіе сами собою, добровольно, могутъ приняты быть въ службу, буде есть мѣсто, таланту ихъ сходственное, и буде они окажутся надобны, но не прежде, покуда они предъ Дворомъ и публикою, опыты искусства своего окажутъ по предварительному испытанію или пробѣ въ залѣ Театральной Дирекціи, въ присутствіи Комитета и директора».

Нормальный срокъ контрактовъ «со вступающими въ службу» опредѣлялся (въ 12-мъ пунктѣ) отъ одного года до четырехъ лѣтъ, «развѣ бы инако отъ Насъ (т. е. Императрицы) повелѣно было».

Опредѣляя (пунктъ 17-й) порядокъ придворныхъ зрѣлищъ, указъ предписываетъ также: «18-е. Давать для публики оныя за деньги на городскихъ театрахъ. 19-е. Городскіе театры называются: 1) построенный между Мойкою и Екатерининскимъ каналомъ, близъ Коломны; 2) на Царицынскомъ лугу, у Лѣтняго сада».

Весьма важной мѣрой являлось устраненіе казенной театральной монополии и установленіе свободы предпринимательства въ области зрѣлищъ и

увеселеній: «20-е. Запрещается Комитету или Дирекции Театральной присвоить себѣ исключительное право на зрѣлища и позволяется всякому заводить благопристойныя для публики забавы, держася только государственныхъ узаконеній и предписаній въ уставѣ полишейскомъ». Съ другой стороны, дозволялось Комитету (въ пунктѣ 21-мъ), «съ апробаціи Императрицы, отдать на откупъ или содержаніе всѣ прочіе театры, кромѣ Большой оперы, которая одному Двору принадлежитъ, и кромѣ Національнаго театра, о коего исправленіи всемѣрно стараться должно, но съ тѣмъ, чтобы сія отдача на содержаніе служила на пользу Театральной Дирекціи и чтобъ она отвѣчала за пристойность и устройство зрѣлищъ, кои должны быть въ забаву и удовольствіе публики».

Указъ опредѣлялъ: «16-е. Подъ вѣдѣніемъ Комитета и директора имѣть школу, въ которой россійскіе, обоюга пола, должны учиться и приуготовляемы быть къ театру россійскому, къ музыкѣ, къ танцованію и къ разнымъ мастерствамъ при театрахъ, необходимо нужнымъ; въ семъ заведеніи надлежитъ имѣть предметомъ, чтобы не только свой театръ изъ нихъ наполнять, но дабы со временемъ достигнуть во всѣхъ мастерствахъ, по театрамъ нужныхъ, замѣны иностранцевъ своими природными».

Говоря о «назначеніи зрѣлищъ для игранія при Дворѣ», указъ предписываетъ: «23-е. Директоръ старается наблюдать въ томъ очередь, дабы однимъ родомъ зрѣлищъ, вмѣсто забавы, не наскучить». Директоръ же долженъ былъ назначать «дни для городскихъ зрѣлищъ, такъ, чтобы зимою—каждый день оныя были, а лѣтомъ—дважды или трижды въ недѣлю; можетъ также, особливо во время карневала, въ одинъ день и два разныя зрѣлища дать на двухъ разныхъ театрахъ, наблюдая въ томъ пользу Театральной Дирекціи» (24-й пунктъ).

Въ театральныхъ залахъ дозволялось «также давать, для приращенія доходовъ Дирекціи Театральной, балы въ маскахъ и безъ масокъ, концерты и ораторіи» (26-й пунктъ).

Указъ расширялъ дѣятельность русскаго театра, вводя на его сцену также и оперныя представленія: «32-е. Россійскій театръ, нужно, чтобы былъ не для однихъ комедій и трагедій, но и для оперъ».

Весьма интереснымъ является опредѣленіе авторскаго гонорара и награжденія актеровъ бенефисами: «33-е. Для одобренія талантовъ, паче же въ природныхъ (т. е. русскихъ) авторахъ и актерахъ, дозволяется директору, съ согласія Комитета, давать въ пользу ихъ бенефиціи или зрѣлища, а именно:

1) для сочинителей комедій, трагедій и оперъ, коихъ труды пріобрѣли въ публикѣ хвалу и удовольствіе, 2) для капельмейстеровъ или сочинителей музыки, за такіе же успѣхи, и 3) для актеровъ, оказавшихъ искусство въ ремеслѣ своемъ».

Указъ узаконялъ то, что уже раньше практиковалось — заграничныя командировки актеровъ, съ цѣлью ихъ усовершенствованія: «34-е. Для пріобрѣтенія лучшихъ успѣховъ въ театрѣ и музыкѣ, позволяется актерамъ, музыкантамъ и танцовщикамъ россійскихъ посылать въ чужіе края, опредѣляя имъ деньги на проѣздъ и содержаніе изъ экономической или остаточной суммы, по разсмотрѣнію директора и по согласію на то Комитета».

Относительно пенсій указъ дѣлалъ слѣдующія опредѣленія: «35-е. Долговременно на театрахъ, такожъ въ балетахъ и музыкѣ служившіе, кои не будутъ въ состояніи продолжать далѣе труды ихъ, могутъ ожидать пенсіи, съ наблюденіемъ однако жъ: 1) что никому пенсія не можетъ быть дана иначе, какъ по выслуженіи прилежномъ и безотлучномъ, въ совершенной исправности и послушаніи десятилѣтняго времени; 2) природные россійскіе должны пользоваться въ томъ преимуществомъ предъ иностранными; 3) пенсіи таковыя могутъ опредѣляемы быть, начиная съ самаго меньшаго числа, даже до половины оклада, для россійскихъ и до третьей части онаго для иностранныхъ; 4) сверхъ суммы, никого на пенсіи не опредѣлять, а ожидать ваканціи; 5) Комитетъ въ семъ дѣлѣ обязанъ наблюдать всемѣрную осторожность и справедливость и не инако назначаетъ таковыя пенсіи, какъ съ дозволенія Нашего (т. е. Императрицы). 36-е. А дабы для сихъ пенсій составить капиталъ, предполагается ежегодно изъ остатковъ отъ всѣхъ вообще театральныхъ доходовъ двѣ трети или болѣе, смотря по надобностямъ, отсылать въ Банкъ Воспитательнаго Дома, дабы со временемъ проценты съ сего капитала составили доходъ на пенсіи. Остатки отъ процентовъ да причтутся въ приращеніе онаго».

Въ 1763 году (1-го сентября), манифестомъ объ учрежденіи Воспитательнаго Дома, Высочайше повелѣно было: «§ 16. Отъ публичныхъ позорищъ, т. е. комедій, оперъ, балетовъ и всякихъ игрищъ за деньги, брать четвертую часть дохода въ Воспитательный Домъ»¹⁾. Указъ 12-го іюля 1783 года подтверждаетъ это опредѣленіе: «37-е. Принадлежащая Воспитательному Дому часть отъ спектакелей имѣетъ ему доставляема быть, по запискамъ, изъ суммы, собираемой за входъ въ театры, за вычетомъ сопряженныхъ съ тѣмъ издержекъ. До суммы

¹⁾ «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ», вып. I, отд. II, № 69, стр. 64.

же, отъ Насъ (т. е. Императрицы) на содержаніе театровъ и музыки жалуемой, тому Дому-дѣла нѣтъ».

Указъ (въ пунктѣ 41-мъ) подтверждаетъ «наблюдать, дабы всѣмъ людямъ по срокамъ, въ контрактахъ назначеннымъ, исправно были заплачены».

Императрица заключаетъ свой указъ слѣдующимъ повелѣніемъ: «44-е. Учреждаемое Собраніе обязано разобрать всѣхъ, нынѣ въ службѣ находящихся, и, кои изъ нихъ нужны и прочны, тѣхъ оставить въ оной, сдѣлавъ съ ними надлежащія условія; впрочемъ, хотя контракты, постановленные, и должны остаться въ своей силѣ, но, дабы театральное управленіе не было обременено людьми, не нужными и только жалованье по напрасну получающими, стараться всѣхъ таковыхъ отпустить способомъ добровольныхъ съ ними сдѣлокъ; а какъ на приведеніе въ порядокъ всего сего и на очищеніе долговъ съ прежней Дирекціи потребна будетъ сумма, то Мы о количествѣ оной будемъ ожидать донесенія отъ Собранія».

Вслѣдъ за обнародованіемъ Высочайшаго указа 12-го іюля 1783 года, на имя дѣйствительнаго тайнаго совѣтника Олсуфьева, учрежденный подъ его предсѣдательствомъ Комитетъ открылъ свои дѣйствія, и «первое собраніе Комитета» состоялось 20-го іюля 1783 года.

Въ нашемъ распоряженіи имѣются, сравнительно, полныя документальныя свѣдѣнія о дѣятельности этого Комитета: въ «Архивѣ Дирекціи Императорскихъ театровъ» напечатаны многіе протоколы или, такъ называемыя, «дневныя записки» Комитета, на основаніи которыхъ можно прослѣдить постепенное его распаденіе, заставившее Императрицу вновь обратиться къ системѣ единоличнаго управленія театрами.

Въ первомъ своемъ собраніи Комитетъ постановилъ «истребовать отъ бывшаго господина директора нижеслѣдующія свѣдѣнія: Именной списокъ всѣхъ при зрѣлищахъ и музыкѣ находящихся людей, съ показаніемъ годовыхъ окладовъ каждаго. Подлинники контрактовъ, съ кѣмъ оныя заключены. Сколько наличной денежной казны? Есть ли, за что и какіе именно долги? Опись театральному гардеробу». Эти свѣдѣнія были представлены Комитету, и въ собраніи своемъ 1-го августа 1783 года члены Комитета «читали контракты, изъ коихъ нѣкоторые заключены уже по состояніи именнаго указа, а иные, по примѣчаніямъ, и заднимъ числомъ». Финансовыя результаты управленія В. И. Бибикова оказались очень печальными: «о наличныхъ въ казнѣ деньгахъ объявлено двадцать семь рублей тридцать копѣекъ»; затѣмъ, «долговъ старыхъ и новыхъ, хотя въ прошломъ году отъ Кабинета запла-

чено было девяносто три тысячи семьсотъ сорокъ пять рублей пятьдесятъ семь копѣекъ, да и деньги за первую сего года половину отпущены всѣ сполна, показано нынѣ шестьдесятъ пять тысячъ девятьсотъ пятьдесятъ шесть рублей девяносто четыре копѣйки три четверти».

Очевидно, подъ впечатлѣніемъ такого затрудненнаго финансоваго положенія, Комитетъ на первыхъ порахъ задумалъ значительное сокращеніе расходовъ, которое онъ намѣревался достигнуть уменьшеніемъ состава труппы и жалованья служащимъ въ театрахъ. Въ протоколѣ Комитета, отъ 7-го августа 1783 года, встрѣчаются, между прочимъ, такія записи: «Черникову объявить, что контрактъ, противу прежняго обыкновенія съ нимъ заключенный, продолженъ, и онъ, противъ воли его, удержанъ не будетъ, и ежели въ упрямствѣ своемъ останется, то на его мѣсто достать къ роли слуги взявъ стараніе на себя отъѣзжающій на краткое время въ Москву членъ Комитета князь Николай Алексѣевичъ Голицынъ... Съ актрисою Катериною Барановою, на томъ же основаніи, контракту не быть... Мационія отпустить изъ службы; а какъ контрактъ его не вышелъ, то стараться къ тому его склонить добровольно. Спецанія тоже. Канобія, пѣвца, тоже. Бригонцію, какъ онъ служилъ безъ контракта, по ненадобности въ немъ, отказать»... и пр. Но большинство этихъ опредѣленій оставалось лишь намѣреніями и въ исполненіе приведено не было. Въ дѣйствительности, уволенъ отъ службы былъ, кажется, только Бригонци, исполнявшій обязанности «сокращенія явленій и принаравливанія сценъ» въ итальянскихъ операхъ. Правда, уволена была одна изъ лучшихъ актрисъ русской труппы, Катерина Баранова, но 1-го января 1784 года она вновь была принята на службу, съ жалованьемъ въ 900 рублей.

Основываясь на архивныхъ документахъ, такъ, сравнительно, мало сохранныхъ для исторіи Екатерининскаго театра, мы отмѣтимъ здѣсь послѣдовательно болѣе или менѣе важныя и интересныя распоряженія и постановленія, сдѣланныя Комитетомъ Олсуфьева.

16-го августа 1783 года Комитетъ предписалъ «ассессору Лангу принять театръ, что на Царицынскомъ лугу, со всѣми принадлежностями, и поставить свой караулъ, а если найдутся въ ономъ вещи, принадлежащія прежнимъ содержателямъ Книперу и Дмитревскому, то объявить имъ, что Собраніе сдѣлаетъ съ ними расчетъ». Вмѣстѣ съ тѣмъ, «опредѣлено въ нынѣшнюю пятницу 18-го или въ субботу 19-го августа начать спектакли на театрѣ, что на Царицынскомъ лугу, каковой прежде всѣхъ въ готовности случится, дабы Дирекція долѣе доходовъ своихъ не лишалась».

Того же числа Комитетомъ были опредѣлены въ «надзиратели спектакелямъ», т. е. инспекторами труппъ: «къ россійскому—Дмитревскій, къ французскому—Флоридоръ, къ нѣмецкому—Фіала, къ итальянской оперѣ буффѣ—Маркети, къ музыкѣ — капельмейстеръ Паизиелло». Вслѣдъ за тѣмъ (19-го августа) Комитетъ отмѣнилъ послѣднюю часть своего постановленія, такъ какъ «найдено, что Маркетію быть инспекторомъ надъ итальянскою оперою буффюю можетъ имѣть неудобности»; въ виду этого было препоручено «надзираніе, какъ сей оперы (буффѣ), такъ и серьезной, капельмейстеру Паизиеллу».

Неудачно начавъ съ сокращенія труппъ, Комитетъ вскорѣ же призналъ, наоборотъ, необходимость улучшенія составовъ, какъ труппъ, такъ и оркестра. 23-го августа 1783 года Комитетъ опредѣляетъ: «Изъ воспитанниковъ Сиропитательнаго Дома актеровъ Крутицкаго, съ женою его, да Волкова принять въ труппу россійскаго театра». Кромѣ того, «по объявленію капельмейстера, что въ хорошихъ скрипачахъ недостатокъ, положили уволенныхъ отъ прежней Дирекціи Скіатія, Мазнера, да Піемонтези и находящагося при бальной музыкѣ Пашкевича принять въ оркестръ, а, напротивъ того, изъ состоящихъ нынѣ въ оркестрѣ отпустить недовольно искусныхъ столько же». Далѣе, 26-го августа опредѣлено «писать о принятіи въ службу: къ танцовщику Пико—съ жалованьемъ по четыре тысячи рублей, къ мадамѣ Россіи—съ тремя тысячами рублей на годъ, въ качествѣ первыхъ танцовщиковъ; для медзо-карактера, къ Жіафанелію и къ мадамѣ Бассіи, ей и тому — по двѣ тысячи рублей; къ одному изъ двухъ пѣвцовъ Робинеллію или Консоли, по пяти тысячъ на годъ; къ тенористамъ Давидъ и Адельбергу, по три тысячи рублей на годъ. Сверхъ сихъ писемъ, въ то же время снести о томъ господину директору съ здѣшними министрами въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ оныя плясуны и пѣвцы находятся». 9-го сентября «подписали опредѣленіе о приѣмѣ отъ Сиротскаго Дома уволенныхъ, при россійскомъ вольномъ театрѣ находившихся актеровъ—Максима Волкова и Якова Колмакова, актрисъ—Христины Логиновой и Анны Милевской», а 14-го того же сентября—«о принятіи уволенныхъ отъ Сиротскаго Дома Космы Гамбурова и Натальи Драницыной въ число россійскаго театра актеровъ...» и т. д.

Въ это же время Комитетъ заботился объ организациі абонемента: 23-го августа былъ «читанъ проектъ объ отдачѣ ложъ въ обоихъ театрахъ», а 26-го Комитетъ «утвердилъ положеніе цѣнъ за логи и прочія мѣста въ обоихъ театрахъ, такъ какъ и образъ раздачи первыхъ, съ тѣмъ, чтобы, при-ведя объявленіе о томъ въ надлежащій порядокъ, припечатать оное къ россій-

скимъ и нѣмецкимъ вѣдомостямъ». Считаая небезынтересными имена первыхъ абонентовъ, а также способъ раздачи ложъ и свѣдѣнія объ абонементныхъ цѣнахъ, дѣлаемъ соотвѣтствующія выписки изъ журналовъ Комитета: «Въ назначенный чрезъ печатныя объявленія для раздачи ложъ въ театрѣ, что на Царицынскомъ лугу, нынѣшній день (11-го сентября 1783 года) съѣхавшимся охотникамъ, по жребію, достались нижеслѣдующія ложи: въ первомъ ярусѣ: № 1 — графинѣ Софьѣ Адамовнѣ Девіеръ, № 2 — княгинѣ Марьѣ Ѳедоровнѣ Одоевской, № 3—Александру Александровичу Саблукову, № 4—Марьѣ Васильевнѣ Олсуфьевой,—съ заплакою за сіи, какъ меньшія противъ прочихъ, по триста рублей; а другія, то есть, № 5 — Алексѣю Яковлевичу Потемкину, № 6—Александру Дмитріевичу Ланскому, № 7—графу Андрею Петровичу Шувалову, № 9 — барону Александру Николаевичу Строгонову, № 10—князю Михаилу Михайловичу Давыдову, № 11 — графу Валентину Платоновичу Мусину-Пушкину, № 12—артиллеріи майору Меллеру,—по четыреста рублей; во второмъ ярусѣ: № 4—Андреяну Ивановичу Дивову, № 7—артиллеріи подполковнику Нейтгарту, № 8—гвардіи подпоручику Альбрехту, № 11—Ѳедору Ивановичу Глѣбову,—за триста рублей каждую. Вырученныя за сіи ложи пять тысячъ двѣсти рублей отданы въ присутствіи Комитета ассессору Лангу, для записки на приходъ». 14-го сентября «на оставшуюся въ первомъ ярусѣ ложу № 8 явилось двое требующихъ, графиня Кобенцель и графъ Александръ Сергѣевичъ Строгоновъ. Комитетъ, наблюдая безпристрастіе, опредѣлилъ положить въ сдѣланный на то ящичекъ два билета, одинъ — настоящій, съ номеромъ ложи, а другой—пустой. Послѣ сего, давъ посланнымъ отъ помянутыхъ особъ повѣреннымъ оныя вынуть, досталась ложа сія графинѣ Кобенцель. Во второмъ ярусѣ отданы ложи: № 6—графу Александру Сергѣевичу Строгонову и № 13—шведскому консулу Перону. Деньги за сіи три ложи, тысяча рублей, отданы ассессору Лангу, для записки на приходъ». 16-го сентября «происходила раздача ложъ Каменнаго театра и, по жребію, достались: въ первомъ ярусѣ: № 1 — Александру Андреевичу Безбородкѣ, № 3—графу Александру Сергѣевичу Строгонову, № 4—князю Андрею Николаевичу Щербатову, № 5—Марьѣ Павловнѣ Нарышкиной, № 7—Андреяну Ивановичу Дивову, № 8—графинѣ Кобенцель, № 9—графу Валентину Платоновичу Мусину-Пушкину, № 11 — Александру Дмитріевичу Ланскому, № 12—князю Алексѣю Борисовичу Куракину, № 14 — Петру Васильевичу Мятлеву; во второмъ ярусѣ: № 1 — князю Николаю Михайловичу Голицыну, № 2—графу Андрею Петровичу Шувалову, № 3—княгинѣ Марьѣ Ѳедоровнѣ Одоев-

ской, № 4—Александрю Александровичу Саблукову, № 5 — князю Николаю Алексѣвичу Голицыну, № 6 — барону Малтицу, № 7 — Федору Ивановичу Глѣбову, № 8 — князю Семену Михайловичу Давыдову, № 9 — экзекутору Петру Степановичу Посевьеву, № 10 — барону Фридериксу, № 11 — гвардіи капитану поручику Игнатьеву, № 12—Александрю Григорьевичу Демидову; въ третьемъ ярусѣ № 20—полковнику Альбрехту». 19-го сентября «розданы ложи Каменнаго театра: въ первомъ ярусѣ № 6—графинѣ Дарьѣ Петровнѣ Салтыковой; въ третьемъ ярусѣ: № 14—Петру Ивановичу Турчанинову, № 15—графинѣ Софьѣ Адамовнѣ Девьеръ. Въ Деревянномъ театрѣ второго яруса № 9—Тимоѣю Ивановичу Остервальду». Изъ приведеннаго перечня явствуетъ, что абонировались ложи почти исключительно представителями высшаго общества, причѣмъ большинство являлось абонентами въ обоихъ театрахъ, какъ въ Большомъ (Каменномъ), такъ и въ Маломъ (Деревянномъ). Абонентная цѣна на ложи въ обоихъ театрахъ установлена была въ 300 и 400 рублей за сезонъ.

24-го октября 1783 года Комитетъ сдѣлалъ слѣдующее постановленіе: «Какъ Дирекція обременена содержаніемъ многихъ ненадобныхъ и не искусныхъ людей, то, для приведенія сего въ надлежащій порядокъ, члены Комитета согласились сдѣлать разборъ онымъ, а именно: Адамъ Васильевичъ Олсуфьевъ—россійскій, Петръ Ивановичъ Мелисино — нѣмецкій, Андреянъ Ивановичъ Дивовъ—французскій театры, князь Николай Алексѣвичъ Голицынъ—музыку, Петръ Александровичъ Соймоновъ—школы, при театрѣ находящіяся, предоставляя Петру Васильевичу Мятлеву о разборѣ итадьанской оперы и танцовщиковъ».

Изыскивая въ самомъ началѣ своей дѣятельности средства къ сокращенію расходовъ по театру, Комитетъ, между прочимъ, рѣшилъ уволить разнощиковъ театральныхъ афишъ или «печатныхъ зрѣлищамъ листочковъ». Разумѣется, вскорѣ же пришлось убѣдиться, что такое «сокращеніе расходовъ» повело лишь къ значительному сокращенію доходовъ, и постановленіемъ своимъ, отъ 30-го октября 1783 года, Комитетъ опредѣлилъ: «Хотя сперва и отмѣнено было имѣть разнощиковъ печатныхъ зрѣлищамъ листочковъ, въ чаяніи минованія излишнихъ по Театральной Дирекціи расходовъ и надѣяся при томъ, что публика исправно увѣдомлена о томъ быть можетъ отъ полиціи чрезъ десятскихъ, но какъ извѣдано, что отъ ихъ небреженія публика никогда порядочно о зрѣлищахъ увѣдомлена не была, а чрезъ то Дирекція не малый ущербъ въ сборѣ за входъ въ зрѣлища почувствовала,

сдѣлали опредѣленіе о приѣмѣ въ службу для раздачи печатныхъ сихъ листочковъ 8-хъ разношиковъ». «Листочки» постановлено было печатать въ количествѣ 800 экземпляровъ.

17-го ноября 1783 года «воли Ея Величества было угодно поручить нѣмецкій театръ въ особенную дирекцію г. артиллеріи генераль-поручика и кавалера Петра Ивановича Мелисина, съ тѣмъ, что онъ приведетъ его въ лучшее состояніе и сокращеніе».

1-го января 1784 года Комитетъ издалъ на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ «Узаконенія Комитета для принадлежащихъ къ Придворному театру» (*Gesetze der Comität für die zu dem Hof-Theater allhier gehörende Glieder*)¹⁾. Въ этихъ узаконеніяхъ,—вѣрнѣе, правилахъ,—Комитетъ опредѣляетъ обязанности сценическихъ служащихъ, какъ къ «начальству», такъ и къ тому дѣлу, которому они служатъ. Нѣкоторыя предписанія представляютъ несомнѣнный интересъ, почему мы и приведемъ отрывки изъ этихъ «узаконеній».

По опредѣленію правилъ: «Каждый актеръ обязанъ взять новую ролю, которая ему назначится отъ директора, или уступить старую, ежели заблагодарасудить онъ дать оную другому актеру. Кто же въ томъ или другомъ окажется непослушнымъ, тотъ будетъ судимъ» Комитетомъ «по своему благоразсужденію»... «Дается три недѣли на изученіе большой роли и десять дней для малой комедіи. Если жъ кто въ сей срокъ не выучитъ своей роли и будетъ причиною, что принуждено будетъ представлять другую пьесу, тому въ первый разъ учинится выговоръ, въ другой разъ сдѣлають вычетъ изъ жалованья за мѣсяць, а въ третій разъ — за треть». Правила строго запрещали «дѣлать отмѣны самопроизвольно (т. е. отказываться) въ означенныхъ роляхъ. Если жъ кто учинитъ сіе отважится, да еще и во вредъ пьесы, то Дирекція не упуститъ положить на такового произвольный штрафъ, дерзости его соразмѣрный» (пункты 3-й, 4-й и 5-й).

Любопытны постановленія относительно репетицій: «Каждая новая пьеса должна имѣть три пробы. Первая—для прочтенія и провѣрки розданныхъ ролей; вторая—для изображенія оныхъ по точности смысла каждой роли; третія—для представленія пьесы точное такъ, какъ на театрѣ оную предъ публикою представлять должно (т. е. генеральная репетиція). Причемъ требуется, чтобы во вторую согласились о всѣхъ театральныхъ переменѣнахъ къ произведенію съ искусствомъ всего того, что заключается въ пьесѣ, такъ, чтобы въ третію пробу каждый умѣлъ свою роль представить безъ малѣй-

¹⁾ «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ», вып. I, отд. II, № 176, стр. 153—159.

шаго помѣшательства» (пунктъ 6-й). «Актеры должны являться на пробы въ назначенное время, удаляться всякихъ вредныхъ шутокъ и съ благопристойностью сообщать другъ другу свои мнѣнія о труднѣйшихъ въ пьесѣ мѣстахъ. Кто жъ не явится въ назначенный часъ, тотъ за каждые полчаса небытія при пробѣ заплатить долженъ два рубля штрафу, а кто и вовсе не будетъ, или кто учинить какой-нибудь безпорядокъ, тотъ лишится въ первый разъ жалованья за недѣлю, въ другой разъ—за мѣсяцъ, а въ третій разъ будетъ судимъ, яко нарушитель своихъ обязательствъ и штрафованъ по разсмотрѣнію дѣла» (пунктъ 7-й). «Представляющіе первыя роли имѣютъ право указать представляющимъ вторыя или побочныя роли о тѣхъ мѣстахъ, которыя имъ кажутся больше затруднительными, и какимъ образомъ и гдѣ они желаютъ быть отъ нихъ подкрѣплены. А какъ таковымъ способомъ удобнѣйше достигнуть можно дожелаемаго въ представленіи искусства, то и нельзя сомнѣваться, чтобы всякій, имѣющій прямую склонность къ своей должности, не соответствовалъ охотно всему тому, что отъ него требоваться будетъ» (пунктъ 8-й).

«Въ назначенный день къ представленію пьесы должны всѣ, имѣющіе въ ней роли, явиться въ театральномъ домѣ за четверть часа до начатія оной, въ приличномъ къ тому одѣяніи и во всей готовности. Неимѣющіе жъ въ ней ролей, хотя могутъ и не быть въ театрѣ, но не должны никуда удаляться, такъ, чтобы не могли быть сысканы въ случаѣ нужды, да и никогда не должны отлучаться больше сутокъ изъ города безъ свѣдѣнія директора» (пунктъ 10-й).

«Какъ всякій актеръ обязанъ имѣть собственное платье, то и требуется, чтобъ оно было порядочное и приличное роли. Характерныя жъ платья выдаваемы будутъ изъ театральной кладовой, но съ тѣмъ, чтобъ оныя возвращаемы были по окончаніи пьесы...» (пунктъ 11-й).

Особенно интереснымъ и характернымъ для того времени являлось слѣдующее опредѣленіе или правило: «Желательно, чтобы всѣ члены театра, который долженъ быть училищемъ благонравія, вели себя всегда съ такою благопристойностью, чтобы впечатлѣнія добродѣтели и благонравія, которыя возбудить старались авторы своими сочиненіями, не истреблялись чрезъ непорядочные ихъ поступки. Вслѣдствіе чего Дирекція освобождается отъ своихъ обязательствъ противъ тѣхъ, которые дерзнуть своими подлыми поступками причинять безчестіе театру, съ самой той минуты, когда оное отъ кого послѣдуетъ» (пунктъ 14-й).

Начавъ свою дѣятельность сокращеніемъ окладовъ, Комитетъ очень скоро,

однако, убѣдился въ необходимости улучшить состояніе русской труппы, какъ увеличеніемъ ея состава, такъ и прибавкой жалованья большинству актеровъ и актрисъ. 10-го марта 1784 года Комитетъ, «разсуждая о малости получаемого нынѣ російскими актерами и актрисами жалованья», опредѣлилъ: «для вящаго ихъ поощренія, сдѣлать къ нынѣшнимъ ихъ окладамъ слѣдующія прибавки, считая оныя съ 1-го генваря нынѣшняго 1784 года, а именно—актерамъ: Ивану Дмитревскому къ 1500 — 200 рублей (7-го марта Комитетомъ было опредѣлено: «Инспектору російской труппы Ивану Дмитревскому обучать находящихся при Театральной Школѣ учениковъ и ученицъ декламации и дѣйствованію. За сей излишній его трудъ производить ему, сверхъ нынѣшняго его оклада, по триста рублей въ годъ»), Якову Шумскому къ 900 — 50 р., Ивану Ссолову къ 500 — 200 р., Василию Черникову къ 650—50 р., Сергѣю Заводину къ 350—50 р., Ивану Петрову къ 350—100 р., Никитѣ Маркову къ 250—100 р., Петру Плавильщикову къ 400—50 р., Николаю Суслову къ 310—60 р., Степану Золину къ 140—110 р., Семену Шнидерову къ 240 — 60 р., Антону Крутицкому къ 400 — 50 р., Козьмѣ Гамбурову къ 350—100 р., Алексѣю Волкову къ 300—75 р., Максиму Волкову къ 270—30 р., Якову Колмакову къ 270—80 р., Сергѣю Рахманову къ 200—80 р.; актрисамъ: Елисаветѣ Ивановой къ 950 — 150 р., Авдотѣ Михайловой къ 600—100 р., Прасковьѣ Сафроновой къ 400—50 р., Аграфенѣ Барановой къ 350—50 р., Прасковьѣ Черниковой къ 300—100 р., Аннѣ Крутицкой къ 350—50 р., Христинѣ Логиновой къ 300—100 р., Натальѣ Драницкой къ 300 — 50 р., Аннѣ Милевской къ 280 — 70 р., Дарѣ Демидовой къ 250—100 рублей».

Такимъ образомъ, прибавки получилъ почти весь составъ російской труппы — 17 актеровъ и 10 актрисъ; общая сумма ежегоднаго увеличенія жалованья составляла—2.270 р. Сверхъ того, Комитетъ опредѣлилъ «давать имъ въ году по четыре бенефиса: 1-й—на мясопустной (т. е. на масляной), 2-й—на Святой недѣляхъ, 3-й—въ сентябрѣ мѣсяцѣ и 4-й—на Рождествѣ... Собираемая въ оныя бенефисы деньги, вычтя напередъ всѣ отъ Комитета расходы, раздѣлить на столько частей, сколько актеровъ и актрисъ по списку состоятъ будетъ, и, отложя изъ того двѣ части, первую раздѣлить на двое, одну половину отдать первому актеру, а другую первой актрисѣ, вторую же, раздѣля на четыре части, дать двѣ актерамъ, да двѣ же актрисамъ». Способъ раздѣла бенефисныхъ денегъ выраженъ довольно туманно, и возстановить, на основаніи его, тѣ «части», которыя доставались первымъ и вторымъ актерамъ, затруднительно.

Параллельно съ разсмотрѣніемъ театральныхъ дѣлъ въ общихъ собраніяхъ Комитета, различные просьбы и рапорты разрѣшались отдѣльными его членами, преимущественно А. В. Олсуфьевымъ и П. А. Соймоновымъ. Среди подобныхъ документовъ въ «Архивѣ Дирекціи Императорскихъ театровъ» встрѣчаются довольно курьезные: на примѣръ, рапортомъ 20-го марта 1784 года сообщалось, что «находящійся при оркестрѣ, не опредѣленный къ должности, фаготистъ Буланъ просить о принятіи его въ число музыкантовъ, съ жалованьемъ въ годъ по 800 р., да на квартиру 200 р.; а какъ онъ въ сочиненіи къ російской оперѣ «Сбитенщика» музыки имѣлъ уже оказать успѣхъ, то и впредь таковыя жъ сочинять обязывается, но за сіе, кромѣ жалованья, требуетъ въ воздаяніе каждый годъ по 1.200 р., а всего съ жалованьемъ 2.200 р.». На этомъ рапортѣ значится такая собственноручная отмѣтка А. В. Олсуфьева: *«Отказать, отказать, отказать и пустить ему кровь, а за музыку «Сбитенщика» думаю, что 300 р. слишкомъ довольно».*

Позаботившись объ улучшеніи состоянія російской труппы, Комитетъ, въ лицѣ двухъ своихъ членовъ, Дивова и Мелисино, въ засѣданіи 15-го октября 1784 года, «разсуждая о недостаткѣ французской труппы комплекта, положилъ выписать нужныхъ актеровъ, какъ-то: въ прибавокъ перваго молодого любовника; другаго человѣка—для ролей тирановъ, вторыхъ благородныхъ отцовъ и резонеровъ; третьяго человѣка—молодую вторую служанку, которая бы играла третью и вторую любовницу; на мѣсто просящагося прочь актера Делли, для ролей криспиновъ и ридикюльных маркизовъ; оныхъ людей выписать опредѣлено».

Необходимо замѣтить, что къ этому времени Комитетъ уменьшился въ своемъ составѣ. А. В. Олсуфьевъ умеръ († 27-го іюня 1784 года), а П. В. Мятлевъ вышелъ въ отставку. Въ апрѣлѣ 1785 года изъ состава Комитета вышелъ Дивовъ, съ Высочайшаго соизволенія отправившійся въ Москву «до генваря мѣсяца будущаго 1786 года, для исправленія собственныхъ его дѣлъ». 28-го мая 1785 года «господинъ членъ Комитета и російской труппы директоръ генераль-маіоръ и кавалеръ Соймоновъ собранію объявилъ свой отъѣздъ изъ С.-Петербурга, по Высочайшему Ея Императорскаго Величества соизволенію, поруча оную труппу и Театральную Школу, до пріѣзда его, въ вѣдѣніе Комитета». Такимъ образомъ, съ іюня 1785 года по день своего упраздненія Комитетъ оставался въ составѣ двухъ лицъ: П. И. Мелисино и князя Н. А. Голицына.

Среди журналовъ собранія Комитета находятся весьма интересные, свѣдѣтельствующіе о томъ, что Комитету не только не удавалось достигать

порядка въ управляемыхъ имъ труппахъ, но, наоборотъ, приходилось вызывать «возмущенія» актеровъ. Эта часть архивныхъ документовъ очень любопытна и имѣетъ большое значеніе, какъ вообще для характеристики театраль-ныхъ нравовъ прошлаго вѣка, такъ и для біографіи знаменитаго Дмитревскаго, который, какъ оказывается, далеко не пользовался общимъ уваженіемъ своихъ товарищей, въ качествѣ инспектора труппы, т. е. начальника.

И. А. Дмитревскій назначенъ былъ первымъ инспекторомъ россійской труппы (16-го августа 1783 года); когда и по какому поводу, — мы не имѣемъ опредѣленныхъ указаній, но онъ скоро былъ замѣненъ актеромъ Иваномъ Соколовымъ, который въ журналѣ Комитета, отъ 30-го іюля 1785 года, упоминается какъ «правлящій въ россійской труппѣ должность инспектора». 20-го августа 1785 года «Комитетъ, управляющій зрѣлищами и музыкою, усмотря, что россійскаго театра нѣкоторые актеры и актрисы опредѣленные имъ отъ Комитета должности исполняютъ въ противность Высочайшаго Ея Императорскаго Величества указа, состоявшагося, о учрежденіи Комитета, прошлаго 1783 года, іюля въ 12 день, 14-го пункта, и сіе происходитъ единственно отъ непорядочнаго управленія находящагося нынѣ при той труппѣ въ должности инспектора, и для того приказали: къ лучшему приведенію той труппы въ порядокъ, дабы національный театръ со временемъ могъ достигнуть подъ руководствомъ сіе свѣдущаго къ совершенству, отнынѣ препоручить въ распоряженіе прежде бывшему при той же труппѣ инспектору Ивану Дмитревскому, съ тѣмъ, чтобы каждый изъ нихъ, по силѣ того жъ Высочайшаго Ея Императорскаго Величества о учрежденіи Комитета указа, 14-го пункта, былъ въ послушаніи, а, въ противномъ случаѣ, за неповиновеніе, по изданному отъ Комитета узаконенію, ослушный будетъ наказанъ. И о исполненіи сего ему, Дмитревскому, со онаго опредѣленія дать, за скрѣпою, копію, а актерамъ и актрисамъ сіе опредѣленіе, съ подписками, объявить» ¹⁾).

Назначеніе Дмитревскаго вмѣсто Соколова, очевидно, было труппою встрѣчено очень несочувственно: опредѣленіе Комитета подписали и «по оному исполнять обязались» только семь лицъ: актеры—Никита Марковъ, Сила Сандуновъ, Кузьма Гамбуровъ, актрисы—Анна Милевская, Авдотья Михайлова, Наталья Драницына и Христина Логинова; въ большинствѣ же членовъ труппы Комитетъ встрѣтилъ противодѣйствіе, выразившееся въ рѣши-

¹⁾ Этотъ 14-й пунктъ гласилъ: «Исполненіе прилежное должности и послушаніе Комитету и директору долженствуютъ быть главнѣйшими обязательствами всѣхъ и каждаго, къ театрамъ и музыкѣ принадлежащаго, безъ различія пола, званія и таланта».

тельной и необычной формѣ—принесенія жалобы самой Императрицѣ. Въ журналѣ Комитета по этому поводу находимъ слѣдующее: «1785 года, августа 27-го дня, Комитетъ, управляющій зрѣлищами и музыкою, слушавъ представленія члена сего Комитета, его превосходительства артиллеріи господина генераль-поручика и кавалера Петра Ивановича Мелисина ¹⁾, коимъ прописывается, что російскаго театра, правящій временно должность инспектора, актеръ Соколовъ сего года, въ іюлѣ мѣсяцѣ, призванъ имъ былъ въ Комитетъ и спрашиванъ, по какой причинѣ принятая къ русскому театру изъ Дѣвичьяго Монастыря актриса, получающая жалованье близъ года, на театрѣ играющею въ представленіяхъ не видна и способною быть можетъ ли? На что онъ, Соколовъ, и отвѣтствовалъ,—хорошо ль она играетъ, или нѣтъ, не знаетъ, потому что ее на театрѣ не видывалъ, а нѣкоторыя російскія актрисы, а именно—Елизавета Иванова, гнушаяся происходящей объ ней худой молвы, не желаютъ съ нею быть въ должности. Но, несмотря на такую пустую и неправильную отговорку, приказано ему сей актрисѣ съ прочими выдать роли твердить изъ трагедіи «Аргистонъ», съ тѣмъ, чтобъ она трагедія чрезъ три недѣли непременно, по законамъ театральнымъ, къ пробѣ была готова, дабы Комитетъ, увидя въ пробѣ сію актрису, могъ дать рѣшеніе о ея способности. Но по прошествіи онаго назначеннаго времени, и, не видя никакого въ томъ успѣха, вторично призвалъ его, Соколова, для назначенія дня той пробы, но, къ великому удивленію, отъ него услышалъ, что и роли еще не роздаваны; чрезъ что онъ, Соколовъ, достоинъ хотя не наказанія, то, по крайней мѣрѣ, выговора, и, не чиня онаго, отсрочилъ еще, къ выученію изъ той трагедіи ролей, недѣлю; а по прошествіи онаго времени, Соколовъ, явись съ письмомъ актрисы Ивановой, въ коемъ она ему пишетъ, что, за болѣзнію ея, трагедія на пробу и въ настоящемъ дѣйствіи представлена быть не можетъ; по учиненному же чрезъ находящагося при сей Дирекціи штабъ-лекаря господина коллежскаго ассессора Фика, она актриса не токмо больною, но даже и въ домѣ не найдена, изъ чего видя явное отъ него, Соколова, по препорученной ему должности нерадѣніе, приказалъ ему, Соколову, именемъ уже Комитета, чтобы помянутая трагедія непременно бы была играна, и, если кто въ томъ ослушнымъ будетъ, то съ

¹⁾ Членъ Комитета Мелисина дѣлалъ представленіе, и, слѣдовательно, не принималъ участія въ засѣданіи Комитета, оставшагося, такимъ образомъ, въ составѣ только одного члена—князя Голицына, который только одинъ и подписалъ этотъ журналъ, отъ 27-го августа 1785 года.

такowymi, какъ съ непокорными ослушниками поступлено быть имѣтъ. Но, вмѣсто того произведенія исполненіемъ, произошло слѣдующее: помянутый Соколовъ, взявъ съ собою еще нѣкоторыхъ актеровъ, поѣхалъ скопомъ и кучею въ Царское Село утруждать Священнѣйшую Особу Ея Императорское Величество жалобами на его, господина генералъ-поручика и кавалера, но, въ чемъ оная жалоба состояла, неизвѣстенъ; но, по дерзости поступка, можно примѣчать о какой ни есть клеветѣ. Причемъ и письмо, полученное имъ отъ его сіятельства графа Александра Андреевича Безбородко, во оригиналѣ представилъ, изъ котораго ясно видно, какую бывшіе съ Соколовымъ актеры, въ противность всѣхъ законовъ, надѣлали въ Царскомъ Селѣ тревогу, безпокойство и непослушаніе установленной надъ ними власти учинили. Чего ради и представляетъ таковое между имъ и Соколовымъ происшествіе Комитету, управляющему зрѣлищами и музыкою, чтобъ оное безъ разсмотрѣнія оставлено не было и, какъ съ нимъ, Соколовымъ, такъ и съ прочими, яко ослушниками начальства, поступлено бѣ было по законамъ, дабы оставленные безъ наказанія не могли и другихъ театральныхъ служителей отъ священной долга повиновенія, которымъ вся цѣпь порядка во всѣхъ состояніяхъ свято и ненарушимо сохраняться долженствуетъ. По которому представленію, отъ Комитета учинены оному Соколову вопросные пункты въ слѣдующемъ: 1) Что знаетъ ли онъ Именное повелѣніе, данное Комитету, на какомъ основаніи оный учрежденъ? 2) Почему имѣлъ повиновеніе Комитету? 3) Въ бытность его инспекторомъ, о всѣхъ принадлежащихъ до театровъ узаконеніяхъ требовалъ ли онъ того, что слѣдуетъ по должности? 4) Знаетъ ли онъ, какимъ образомъ, если кто имѣтъ отъ кого какую обиду, гдѣ во удовольствіи просить? 5) Для чего осмѣлился безъ дозволенія Комитета ѣхать въ Царское Село и утруждать Священную Особу Ея Императорское Величество просьбою, какою и на кого именно? А, напротивъ онаго, актеръ Соколовъ отвѣтствовалъ: на 1-е, что о Высочайшемъ Ея Императорскаго Величества указѣ не знаетъ и о немъ никогда никто не объявлялъ; на 2-е,—повинуется Комитету по тому указу, о которомъ напредъ сего только слышалъ; на 3-е,—онъ о томъ не вѣдалъ, что слѣдуетъ чего требовать; на 4-е,—какимъ образомъ въ обидахъ просить и гдѣ, о томъ правъ не знаетъ; на 5-е,—въ Царское Село онъ ѣздилъ съ намѣреніемъ принести жалобу единственно по причинамъ, касающимся до него, а о какихъ, о томъ не объясняетъ. Определено: какъ изъ представленія члена сего Комитета господина генералъ-поручика и кавалера Мелисина явно видимо, что оный актеръ Соколовъ все вышепрописан-

ное чинилъ не для чего иного, какъ только къ возмущенію прочихъ и въ противность изданныхъ въ Именномъ Ея Императорскаго Величества указѣ, состоявшемся прошлаго 1783 года, іюля въ 12-й день, 14-го и 15-го пунктовъ, коими повелѣно: исполненіе прилежное должности и послушаніе Комитету и директору должны быть главнѣйшими обязательствами всѣхъ и каждаго, къ театрамъ и музикѣ принадлежащаго, безъ различія пола, званія и таланта. И на основаніи изданнаго отъ сего общаго положенія и узаконенія, и хотя онъ, Соколовъ, отвѣтными пунктами и подвергъ себя отосланнымъ быть къ суду, но, во уваженіе прописаннаго въ томъ Именномъ Высочайшемъ указѣ 44-го пункта, повелѣваемымъ, дабы театральное управленіе не было обременено людьми не нужными и получающими жалованье по напрасну, всѣхъ таковыхъ отпустить, то и его, Соколова, за оный поступокъ изъ службы сей Дирекціи уволить, давъ пристойный характеру и поступкамъ аттестатъ; а о выдачѣ заслуженнаго имъ по день сего опредѣленія жалованья казначею секундъ-майору барону Швахгейму дать приказъ. Находящимся жъ при оной труппѣ актерамъ и актрисамъ въ должномъ изданныхъ отъ Комитета повелѣній и узаконеній исполненіи, съ подписками, объявить».

Этотъ любопытный документъ довольно ярко рисуетъ характерную закулисную исторію. Какая-то «принятая къ русскому театру изъ Дѣвичьяго Монастыря актриса», очевидно, пользовалась покровительствомъ Мелисино, но была встрѣчена очень недружелюбно труппой, премьерша которой, Елизавета Иванова, «гнушаяся происходящей о ней худой молвы», не хотѣла играть съ нею. Инспекторъ труппы Соколовъ началъ противодѣйствовать члену Комитета Мелисино и всячески старался не допустить на сцену «актрисы изъ Дѣвичьяго Монастыря». Понятно, что такое противодѣйствіе вызвало гнѣвъ начальства, и результатомъ явилась замѣна Соколова въ должности инспектора—Дмитревскимъ. Но большинство труппы стояло на сторонѣ Соколова и назначеніе Дмитревскаго встрѣтило недружелюбно; мы уже видѣли, что только 7 актеровъ и актрисъ подчинились безропотно распоряженію начальства, а остальные «скопомъ и кучею» присоединились къ Соколову, рѣшившему искать защиты противъ Комитета у самой Императрицы. Кромѣ того, мы имѣемъ другой документъ, также свидѣтельствующій о тѣхъ враждебныхъ чувствахъ, которыя актеры русской труппы питали къ своему инспектору—Дмитревскому. Въ засѣданіи 27-го октября 1785 года, Комитетъ разсматривалъ «прошеніе російской труппы актера Никиты Маркова (первый изъ труппы, подписавшій опредѣленіе Комитета о назначеніи Дмитревскаго), коимъ объяв-

ляетъ, что сего октября 23-го числа приглашенъ онъ былъ той же труппы актеромъ Яковомъ Колмаковымъ къ вечернему столу, гдѣ отъ находящихся актеровъ же—Ивана Петрова, Антона Крутицкаго и фигуранта Петра Петрова, безъ всякой причины, кромѣ, что онъ ихъ отъ поношенія ругательными словами инспектора Дмитревскаго и его, Маркова, упрашивалъ, былъ битъ и тасканъ за волосы, отъ чего, имѣя боевые знаки, чувствуетъ боль, просить о учиненіи удовольствія; и въ дѣйствительномъ онаго происхожденіи засвидѣтельствовано письменно находящимися при ономъ коллежскимъ ассессоромъ Сергѣемъ Митрофановымъ и секундъ-маіоромъ княземъ Степаномъ Гуринымъ, что самое, чрезъ приказаніе Комитета, штабъ-лекаремъ Фикомъ засвидѣтельствовано, да и, по призывѣ въ Комитетъ, актеръ и фигурантъ Петровы во всемъ ономъ признались, а актеръ Крутицкій — единственно только въ томъ, что поношеніе на инспектора чинилъ, а актера Маркова не билъ. Приказали: оныхъ актеровъ — Крутицкаго за поношеніе ругательными словами своего инспектора, а Петрова и за причиненную, сверхъ онаго, товарищу своему обиду—держать подъ стражею въ Конторѣ двой сутки (которое содержаніе сначала онаго происшествія имъ и учинено), а потомъ, призвавъ въ собраніе, учинить отъ Комитета наистрожайшій выговоръ, чтобы впредь онаго чинить не отваживались, а если и за симъ отъ онаго не воздержатся, то поступлено будетъ по законамъ; фигуранта жъ Петрова, какъ и прежде сего во многихъ дурныхъ качествахъ и неблагопристойностяхъ находился, а, сверхъ того, и отъ балетмейстера Анжолінія объявлено, что и по должности состоитъ не нужнымъ, то, за таковыя чинимыя для общества неблагопристойныя поступки и по ненадобности, отъ службы сей Дирекціи, съ давнымъ о его непорядочныхъ поступкахъ аттестатомъ, выключить, удовольствовавъ при томъ заслуженнымъ жаловаңемъ».

Такимъ образомъ, благодаря Дмитревскому и покровительствовавшему ему Комитету, въ русской труппѣ образовались неурядицы, которыя, разумѣется, не могли не отзываться на общемъ ходѣ дѣла. Труппа, между прочимъ, должна была потерять одного изъ лучшихъ и наиболѣе образованныхъ по тогдашнему времени актеровъ, Соколова, который являлся и авторомъ нѣсколькихъ драматическихъ произведеній. Соколовъ, впрочемъ, вскорѣ нашелъ покровительство; въ журналѣ Комитета, отъ 7-го января 1786 года, значится: «Комитетъ, управляющій зрѣлищами и музыкою, по полученному письму Двора Ея Императорскаго Величества отъ господина флигель-адъютанта Александра Петровича Ермолова, которымъ просить о принятіи въ

службу бывшихъ при російской труппѣ актеровъ Иванъ Соколовъ и Семенъ Шнидеровъ, изъ коихъ первый—за ослушаніе начальству въ неисполненіи повелѣнной должности, а второй—по ненадобности, учиненными прошлаго 1785 года августа въ 27-й день опредѣленіями, отъ службы были уволены, приказали: во уваженіе объявленнаго господина флигель-адъютанта Александра Петровича Ермолова просьбы, оныхъ актеровъ, Ивана Соколова и Семена Шнидерова, принять въ службу сей Дирекціи къ прежнимъ должностямъ, съ производствомъ жалованья каждому по прежде получаемымъ ими годовымъ окладамъ, которую и считать началомъ съ 1-го генваря сего 1786 года».

Покровительство, личныя симпатіи и антипатіи, вносившіяся членами Комитета въ дѣло управленія театрами, конечно, не могли особенно выгодно отзываться на немъ. Въ самыхъ журналахъ Комитета мы находимъ указанія на то, что рекомендаціи театральныхъ служащихъ самими господами директорами бывали очень неудачны. Напримѣръ, въ запискѣ П. А. Соймонова значится: «Вчерашняго числа (22-го апрѣля 1785 г.) умеръ учитель (Театральнаго Училища) Локателли, который получалъ жалованья по 550 р., а какъ мною признано, что не одинъ итальянскій языкъ малолѣтнимъ нуженъ, но и французскій, то и испрашиваю иррезъ сіе согласіе вашего превосходительства принять для французскаго языка учителя Преденье, человѣка, за котораго я отвѣтствую, какъ въ искусствѣ, такъ и въ поведеніи, съ жалованьемъ по 350 р. на годъ. Но какъ за тѣмъ остается только 200 рублей, то, можетъ быть, я и не найду за сію сумму, то не благоугодно ли будетъ хотя до 100 р. препоручить въ мое распоряженіе». П. И. Мелисино на этой запискѣ сдѣлалъ слѣдующую отмѣтку: «Я на все то согласенъ, что его превосходительство для ползъ нашего Училище за благо росудитъ (sic)». Черезъ нѣсколько же мѣсяцевъ, въ журналѣ 3-го сентября, Комитетъ, состоявшій тогда только изъ двухъ членовъ, Мелисино и князя Голицына, между прочимъ, констатируетъ фактъ полной непригодности рекомендаціи Соймонова: «Находящійся при Театральной Школѣ воспитанниковъ и воспитанницъ учитель французскаго діалекта Яковъ Преденье усмотрѣнъ со вступленія своего къ должности, мая съ 1-го числа сего года, и по нынѣ никакого прилежанія не оказываемымъ, а чрезъ то и учащіяся употребляютъ время, вмѣсто ученія, въ праздности»; на основаніи этого Комитетъ и постановилъ Преденье уволить, «удовольствовавъ заслуженнымъ жалованьемъ».

Наиболѣе интереснымъ распоряженіемъ Комитета въ послѣдніе мѣсяцы его дѣятельности являлась новая организація абонементовъ. Мы уже говорили,

что ложи въ обоихъ театрахъ распредѣлялись по жребію между желавшими абонироваться, причѣмъ абонемента цѣны были назначены въ 300 и 400 рублей; въ послѣдствіи были устроены ложи цѣною и въ 100 р. Въ засѣданіи своемъ 10-го сентября 1785 года, Комитетъ выработалъ слѣдующее постановленіе, которое служило какъ бы обращеніемъ къ публикѣ: «Имѣя разсужденіе о состоящихъ въ обоихъ театрахъ ложахъ, которыя въ прошломъ 1784 году, сентября 11-го и 13-го числъ, отданы были на откупъ разнымъ особамъ — отъ трехсотъ до ста рублей, нынѣ же для доставленія публикѣ всевозможныхъ удовольствій хорошими зрѣлищами и добрымъ порядкомъ при оныхъ, приступя къ нѣкоторымъ противъ прежнихъ положеній перемѣнамъ, приказали: какъ прежде учрежденіе запрещало переходить изъ ложъ въ паркетъ и партеры, хотя таковая предосторожность и справедливою казалась почтенной публикѣ, по той причинѣ, чтобы кто-нибудь, воспользуясь билетами ложъ, безъ дозволенія тѣхъ, кому онѣ принадлежали, не могъ съ оными войти ни въ паркетъ, ни въ партеры; однако же, сіе всегда было прискорбно Комитету, чтобы, для отвращенія такого, можетъ быть, мнимаго и несбыточнаго злоупотребленія, ограничивать нѣкоторымъ образомъ свободу почтенной публикѣ, но, для отвращенія сего и для вящаго спокойствія публикѣ, приступитъ Комитетъ къ простѣйшему сему средству, а именно: всякій зритель, входя въ театръ, будетъ платить у дверей установленную по мѣстамъ цѣну; особы, кои пожелаютъ имѣть ложу въ Каменномъ, или Деревянномъ, или въ обоихъ театрахъ, на всѣ производимые спектакели, кромѣ бенефисовъ, должны заплатить годовой суммы: за каждую ложу въ 1-мъ ярусѣ—только сто рублей, за ложу во 2-мъ ярусѣ—семьдесятъ пять рублей, за ложу въ 3-мъ ярусѣ (разумѣется, въ Каменномъ театрѣ)—пятьдесятъ рублей; сіи ложи будутъ отверсты во время представленія не только для наемщиковъ, но и для всѣхъ, кого они привести съ собою въ ложу пожелаютъ, и въ такомъ числѣ людей, какое они помѣстятъ въ сей ложѣ заблагоразсудятъ. Можетъ быть, покажется нѣкоторымъ изъ тѣхъ, которые намѣрены нанимать ложи, что они будутъ платить больше прежняго, то есть, за входъ—поденно и за ложу—въ годъ, но сіе сомнѣніе напрасно, когда они благоволятъ вообразить, что они не во всякое зрѣлище поѣдутъ, но только въ такія, кои имъ принесутъ больше удовольствія или коихъ языкъ для нихъ извѣстнѣе, то по сему вычету выйдетъ, что они заплатятъ въ годъ за спектакели гораздо меньше прежняго, не упоминая многихъ другихъ для себя и для Комитета безпокойствъ, кои отъ прежняго положенія происходятъ

могли. Многія справедливыя причины, а наипаче удовлетвореніе почтенной публики, принудили Комитетъ принять сіи простѣйшія и, слѣдственно, спокойнѣйшія для зрителей мѣры, клонящіяся единственно къ тому, чтобы доставить ложамя свободное съ паркетомъ и партеромъ сообщеніе и чтобы пресѣчь входъ зрителямъ, не платящимъ денегъ, а не къ тому, чтобы дороже продавать то удовольствіе, къ которому Комитетъ почитаетъ себя обязаннымъ въ разсужденіи почтенной публики. Наконецъ, Комитетъ имѣетъ честь обнадежить публику, что она вскорѣ услышитъ славнѣйшаго пѣвца господина Маркезини и госпожу Тоди и увидитъ искуснѣйшихъ тансеровъ господина Пика и госпожу Россіи, также славнаго танцовщика Чіанфанелли и мамзель Копини. Принявъ въ уваженіе великолѣпныя декораціи, для большихъ оперъ необходимо нужныя, изъ коихъ каждая, въ надлежащемъ видѣ представленная, можетъ стоить около десяти, или двѣнадцати, или пятнадцати тысячъ рублей, а притомъ и большое сихъ виртуозовъ жалованье, Комитетъ не надѣется раздражить публику и симъ увѣдомленіемъ, что при такихъ великолѣпныхъ и дорого стоящихъ операхъ поденная цѣна во всѣхъ мѣстахъ удвоится; таковыхъ оперъ болѣе двѣнадцати въ годъ Комитетъ обѣщать не можетъ, но въ томъ только удовлетворяетъ, что онъ вскорѣ представитъ въ нихъ таланты, во всѣхъ родахъ знаменитые, которымъ вся Европа отдаетъ должную справедливость. Въ прочемъ всѣ пункты прежняго учрежденія, до сей перемѣны не касающіеся, остаются въ своей силѣ, и особы, желающія нанять въ театрахъ ложи, благоволили бѣ адресоваться—прежде 11-го числа сего мѣсяца для Деревяннаго и прежде 13-го числа для Каменнаго—къ господину Вакари. О чемъ публикѣ чрезъ печатныя объявленія на російскомъ, французскомъ и нѣмецкомъ діалектахъ извѣстить».

Это обращеніе къ публикѣ, кажется, не особенно ее убѣдило, и новая система абонементовъ успѣха не имѣла. Въ журналахъ Комитета мы встрѣчаемъ, по крайней мѣрѣ, только слѣдующія отмѣтки: 15-го октября 1785 года комиссаръ Вакари въ Комитетъ представилъ «собранныхъ имъ, по силѣ учиненнаго отъ Комитета распоряженія и публикаціи, откупныхъ въ годъ за наемъ въ Каменномъ театрѣ, сентября съ 13-го,—въ 3 ярусѣ за одну ложу и передъ оркестромъ пяти креселъ, да въ Деревянномъ, сентябрь же съ 11-го, за одни кресла (т. е. за одно кресло), по пятидесяти за каждое, триста пятьдесятъ рублей»; 27-го октября Вакари представилъ «собранныя имъ откупныхъ въ годъ за наемъ ложъ въ Каменномъ театрѣ, сентября съ 13-го,—въ 3 ярусѣ, подъ № 17, съ гишпанскаго посланника за одну пять-

десять рублей, въ Деревянномъ театрѣ, сентября съ 11-го числѣ,—въ аркѣ, съ лѣвой стороны, во 2 ярусѣ, за малую ложу, съ рѣшеткою, подъ № и подъ знакомъ Д, съ господина Домогатскаго пятьдесятъ рублей». Такимъ образомъ, абонированными въ обоихъ театрахъ оказались только три ложи и 6 креселъ; между тѣмъ, какъ при прежней системѣ абонировывались почти всѣ ложи. Вообще публика все больше и больше выражала недовольство на веденіе дѣла Комитетомъ. Въ «Архивѣ Дирекціи» сохранился, на примѣръ, слѣдующій документъ, отъ 2-го декабря 1785 года: «Ея Императорское Величество съ крайнимъ неудовольствіемъ увѣдомилась изволила, что со стороны Комитета, для управленія зрѣлищъ учрежденнаго, не наблюдается должное къ публикѣ уваженіе, въ томъ, что нерѣдко объявляются при спектакляхъ балеты, и всякъ, полагаясь на добрую вѣру Комитета, платитъ деньги, а потомъ видитъ, что объявленіе, учиненное отъ онаго, не исполняется. Угодно потому Ея Величеству строжайше подтвердить Комитету, чтобы впредь подобныя его объявленія непременно и съ крайнею точностью исполняемы были, дабы инако публика себя въ обманъ не почитала; съ тѣмъ притомъ, что ежели чего противу объявленія дано не будетъ, то при выходѣ изъ театра зрителямъ деньги, ими заплаченныя, могли бы быть возвращены».

Комитетъ, очевидно, самъ сознавалъ неудовлетворительность «зрѣлищъ» и приглашеніемъ новыхъ актеровъ намѣревался возбудить интересъ публики къ театру. Въ засѣданіи своемъ 27-го октября, Комитетъ, «имѣя разсужденіе о недостающемъ количествѣ при російскомъ театрѣ актеровъ и актрисъ, также для оперъ пѣвицъ, въ коихъ при всѣхъ онаго театра зрѣлищахъ настоитъ необходимая надобность, приказали: для приведенія національнаго театра въ совершенство людьми, имѣющими во ономъ достойные таланты, принять въ службу къ російскому здѣшнему театру, по желаніямъ, находящихся нынѣ при Московскомъ російскомъ же театрѣ, съ жалованьемъ въ годъ: актера Василя Померанцева и съ женою его, Анною Померанцевою,—по двѣ тысячи, пѣвицу Наталью Соколовскую—по восьмисотъ, актера Якова Шушерина—по семисотъ, актрисъ Ульяну Синявскую—по семисотъ и Надежду Калиграфову—по четыреста по пятидесяти рублей». Для приглашенія этихъ актеровъ и актрисъ командированъ былъ актеръ Сила Сандуновъ. Но изъ всѣхъ намѣченныхъ Комитетомъ была приглашена только Калиграфова, которая и значится въ спискѣ театральныхъ служащихъ 1786 года; приглашеніе пріобрѣвшаго впоследствии большую извѣстность актера Якова Шушерина состоялось уже при новой Дирекціи, 30-го марта 1786 года.

Только два съ половиною года продолжалось коллегіальное управленіе театрами, и неудачные результаты его побудили Императрицу вновь обратиться къ прежней системѣ. Во главѣ новаго управленія поставленъ былъ С. Ѳ. Стрекаловъ, который и раньше, при Елагинѣ, принималъ участіе въ театраль-ныхъ дѣлахъ, но, какъ мы уже замѣчали, не занималъ тогда оффиціального положенія—помощника Елагина.

14-го февраля 1786 года, на имя Стрекалова, даны были два слѣдующіе Высочайшіе указа:

I. «Степанъ Ѳедоровичъ! Производя, по соизволенію Нашему, разборъ всего, что касается до бывшаго до сего времени управленія зрѣлищами и музыкою, вы уже могли видѣть, что Комитетъ нынѣшній, при учиненномъ отъ Насъ пособіи—заплатою долговъ прежней Дирекціи и заведеніемъ дохода съ даваемыхъ для публики зрѣлищъ, не предупѣлъ въ исполненіи возложеннаго на него указомъ Нашимъ, отъ 12-го іюля 1783 года, но паче умножилъ долги и недостатки свои. Сверхъ того, за смертью предсѣдавшаго въ немъ дѣйствительнаго тайнаго совѣтника Олсуфьева и за отлучкою и увольненіемъ разныхъ членовъ его, остался онъ только въ трехъ особахъ, изъ коихъ генераль-маіоръ Соймоновъ, бывъ по службѣ Нашей въ дальней отлучкѣ, равнымъ образомъ и генераль-поручикъ Мелисино — просятъ объ увольненіи ихъ. Въ разсужденіи сихъ обстоятельствъ, Мы признали за нужное, до будущаго соизволенія Нашего, главное надзираніе и управленіе зрѣлищами и музыкою при Дворѣ Нашемъ и всѣми къ тому принадлежащими людьми препоручить вамъ, съ тѣмъ, что: *первое*, деньги на содержаніе зрѣлищъ и музыки, изъ Кабинета отпускаемая, имѣютъ хранимы быть у особаго казначея, котораго вы къ тому изберете и коего должность будетъ употреблять оныя въ расходъ на жалованье по контрактамъ, вами утвержденнымъ, на прочіе же расходы—по приказаніямъ вашимъ; *второе*, выборъ людей, потребныхъ для исполненія разныхъ должностей по сей ввѣренной вамъ части, вы учините съ надлежащею осмотрительностью и разборомъ способности каждаго; *третье*, покуда, по усматриваемымъ вами обстоятельствамъ, возможно будетъ дать дальнѣйшія и подробныя Наши предписанія, имѣютъ служить руководствомъ указъ Нашъ, отъ 12-го іюля 1783 года, покойному дѣйствительному тайному совѣтнику Олсуфьеву данный, такъ, какъ и другія послѣдовавшія отъ Насъ къ управлявшимъ означенною частью предписанія къ лучшему въ ней устройству и хозяйству».

II. «Степанъ Ѳедоровичъ! Ввѣривъ вамъ главное надзираніе надъ зрѣ-

лищами и музыкою при Дворѣ Нашемъ, соизволяемъ, чтобы Россійскій театръ, со всѣми къ нему принадлежащими людьми, порученъ былъ въ попеченіе тайному совѣтнику Бибикову, который и долженъ будетъ стараться о сохраненіи его въ порядкѣ и исправленіи. Въ прочемъ хозяйственное распоряженіе и относительно сего театра имѣетъ производимо быть на основаніи указа Нашего, въ обще о зрѣлищахъ и музыкѣ вамъ сего же числа даннаго».

Комитетъ, въ засѣданіи своемъ 17-го февраля, постановилъ: «Къ сдачѣ въ управленіе господину тайному совѣтнику сенатору и кавалеру Стрекалову Театральной Дирекціи, представить въ Комитетъ слѣдующее: *Первое.* Бухгалтеру Александру Малышеву—вѣдомости: 1) о денежной казнѣ, остоявшей отъ 1785 года, вступившей въ 1786 и о состоящей къ 17-му числу сего февраля на лицо, 2) какіе на Комитетѣ остались сего 1786 года генваря съ 1-го по 17-го февраля долги, 3) сколько состоитъ съ 1-го генваря сего года въ невычетѣ на театральныхъ служителяхъ заданныхъ отъ Комитета въ счетъ жалованья, съ вычетами по третямъ; описи: 1) всѣмъ Именнымъ указамъ, 2) опредѣленіямъ и журналамъ съ 12-го іюля 1783 по 17-е число февраля 1786 года, 3) всѣмъ контрактамъ, со оригиналами, и списокъ театральныхъ служителей, съ показаніемъ: кто съ котораго года состоитъ въ службѣ, какой нации, по сколько получаютъ въ годъ жалованья и на наемъ квартиръ, а по окончаніи сроковъ—проѣздныхъ, и кто служить по контрактамъ и безъ контрактовъ, когда окончатся онымъ контрактамъ сроки и кто имѣетъ квартиры и дрова казенныя. *Второе.* Гардеробмейстеру подпоручику Семену Оомину—вѣдомости о остаточныхъ за расходомъ сего февраля къ 17-му числу на лицо: 1) товарамъ, 2) матеріаламъ, 3) забраннымъ сего 1786 года генваря съ 1-го февраля по 17-е число къ спектаклямъ и балетамъ на кредитъ товарамъ и матеріаламъ, на какія потребности, у кого именно и по какимъ цѣнамъ; описи: 1) состоящему въ гардеробахъ театральнымъ платьямъ и прочему имуществу, 2) наличнымъ декораціямъ, 3) музыкальнымъ инструментамъ и у кого оныя находятся. *Третье.* Подпоручику Ивану Арнольдю — опись театрамъ: городовымъ двумъ, -- Каменному и Деревянному, — Эрмитажному, Царскосельскому, Петергофскому, Раніембаумскому и что на Каменномъ Острову, съ показаніемъ, какое состоитъ въ нихъ Комитетское имущество; вѣдомости: 1) сколько въ театральномъ корпусѣ и наемныхъ двухъ Зейдлеровѣ и Протасовѣ домахъ состоитъ жилыхъ комнатъ и службъ и кѣмъ оныя заняты, 2) кромѣ оныхъ, прочіе театральные служители, кто и гдѣ жительство имѣетъ, 3) о наличномъ театральномъ экипажѣ, сколько онаго

находится ко употребленію годнаго и негоднаго. *Четвертое.* Инспекторамъ— о труппахъ расписанія: о итальянской—Маркетію, о французской — Флоридору, о нѣмецкой — Фіалѣ, о россійской — Дмитревскому, какія каждый пѣвецъ и актеръ играетъ роли; описи: 1) какія состоятъ по наличію театральной библіотеки книги, 2) сколько имѣется переписанныхъ въ роляхъ оперъ, комедій, трагедій и прочихъ пьесъ и у кого оныя находятся. *Пятое.* Комиссару Вакарію—вѣдомость, кому въ Каменномъ и Деревянномъ театрахъ розданы на откупъ логи, въ какое время и подъ какими номерами состоятъ не отданными на откупъ, съ приложеніемъ оригинальныхъ плановъ; опись всей музыкальной библіотекъ—партитурамъ, операмъ, балетамъ, симфоніямъ, антрактамъ и бальной. *Шестое.* Прапорщику Алексѣю Невельскому—списокъ о штатной воинской командѣ, при какихъ постахъ служители находятся; вѣдомость о оставшихъ для свѣта къ 17-му числу февраля матеріалахъ; опись пожарнымъ инструментамъ. *Седьмое.* Театрального Училища эконому Дмитрію Васильеву—списокъ, сколько состоитъ воспитывающихся учениковъ и ученицъ, съ показаніемъ чьихъ отцовъ дѣти, откуда приняты и чему обучаются; вѣдомость, сколько сего года февраля съ 1-го по 17-е число за забранные въ кредитъ припасы и вещи имѣеть долгу и кому именно; опись состоящему въ его вѣдѣніи для воспитывающихся имуществу, то есть, мебели, инструментамъ, матеріаламъ, посудѣ, одеждѣ и прочему».

Изъ этого журнала упразднявшагося Комитета явствуетъ, что при передачѣ управленія новой Дирекціи существовало намѣреніе дать полный, подробный отчетъ о положеніи театрального хозяйства; разумѣется, еслибы всѣ перечисленныя «вѣдомости» были представлены, мы имѣли бы чрезвычайно интересную и чрезвычайно важную для исторіи Екатерининскаго театра картину результатовъ управленія театральнымъ дѣломъ, какъ Комитета, такъ и предшествовавшихъ Дирекцій. Къ сожалѣнію, въ архивѣ Дирекціи Императорскихъ театровъ не сохранилось этихъ вѣдомостей и не сохранилось,—какъ можно предполагать,—по совершенно основательной причинѣ: большинство изъ намѣченныхъ Комитетомъ «вѣдомостей» и «описей» вовсе не было представлено. Мы имѣемъ указанія, что Комитетъ довольно несправно сдавалъ дѣла новой театральной Дирекціи; это, впрочемъ, наблюдалось при смѣнѣ всѣхъ, какъ предшествовавшихъ, такъ и слѣдовавшихъ, управленій: уходившая Дирекція оставляла вновь назначавшейся лишь крайне запутанныя дѣла и не особенно спѣшила выяснитъ ихъ отчетомъ. Въ архивѣ Дирекціи сохранился только «Списокъ 1786 года», очевидно, составленный на основаніи

постановленія Комитета, отъ 17-го февраля. Списокъ этотъ содержитъ перечисленіе всѣхъ лицъ, состоявшихъ на службѣ по театрамъ; къ сожалѣнію, въ немъ недостаетъ заглавнаго листа и нѣсколькихъ начальныхъ страницъ, которыя перечисляли, какъ можно безошибочно предположить, составъ итальянской оперы и оркестра.

По списку 1786 года ¹⁾, балетная труппа, подъ управленіемъ балетмейстера Анжолініи, состояла изъ 8 танцоровъ, 9 танцовщицъ, 13 фигурантовъ и 13 фигурантокъ. Общая ихъ сумма жалованья въ годъ равнялась—31.430 р.; такъ называемыхъ, проѣздныхъ денегъ премьерамъ и премьершамъ, по условіямъ, было опредѣлено—3.100 р.

Французская труппа, подъ инспекторствомъ Флоридора, состоявшая изъ 15 актеровъ и 8 актрисъ, стоила въ годъ—38.100 р., кромѣ проѣздныхъ, общая сумма которыхъ составляла—6.900. Такимъ образомъ, если проѣздныя деньги разложить на три года (срокъ большинства контрактовъ), то получимъ, что французская труппа обходилась въ годъ болѣе чѣмъ въ 40.000 р.

На содержаніе нѣмецкой труппы, въ составъ которой входило 24 человѣка, затрачивалось въ годъ—17.850 р. Сравнительно съ французской труппой—немного: почти въ два съ половиною раза меньше.

Русская труппа имѣла въ своемъ составѣ 16 актеровъ и 11 актрисъ; расходовалось на жалованье всѣмъ имъ въ годъ лишь—13.825 р. Вообще россійскій театръ менѣе всего обременялъ театральныя бюджеты: въ балетѣ, напримѣръ, Анжолініи вмѣстѣ съ «первой парой», танцовщикомъ Пикомъ и танцовщицей Росси, получали съ проѣздными—12.500 р., т. е. немногимъ меньше, чѣмъ всѣ 27 актеровъ и актрисъ россійской труппы.

Всѣхъ «принадлежащихъ къ Дирекціи чиновъ и служителей», по списку 1786 года, числилось 124 человѣка; сюда входили: казначей, бухгалтеръ, гардеробмейстеръ, комиссаръ, живописцы, присяжные, портные, парикмахеры, капельдинеры, плотники, солдаты, краскотеры и пр. На годовое содержаніе ихъ опредѣлено было—19.403 р.

На жалованье служившимъ въ Театральномъ Училищѣ затрачивалось въ годъ—4.050 р. Воспитанниковъ въ Училищѣ, по списку 1786 года, значилось: обучавшихся танцевальному (искусству)—15 учениковъ и 14 ученицъ; пѣвческому—6 учениковъ и 6 ученицъ; живописному—4 ученика; музыкѣ—11 учениковъ; пѣть и танцевать—2 ученика. Слѣдовательно, всѣхъ учениковъ и ученицъ было 58.

¹⁾ См. «Архивъ Дирекціи Имп. театровъ», вып. I, отд. II, № 294, стр. 309—324.

Въ 1786 году «получавшихъ годовые пенсіоны» было 29 человекъ которымъ выплачивалось въ общемъ—8.556 р. 33 коп.

Въ архивѣ Дирекціи сохранился также списокъ 1791 года ¹⁾; за пять лѣтъ произошли нѣкоторыя измѣненія, выясняющіяся при сопоставленіи обоихъ списковъ.

Балетная труппа, подъ управленіемъ балетмейстера Канціани, состояла (въ 1791 г.) изъ 11 танцоровъ, 7 танцовщицъ, 17 фигурантовъ и 14 фигурантокъ. Затрачивалось на нее: на годовое жалованье—38.550 р., на квартирныя—2.036 р., на проѣздныя—3.500 р.

Французская труппа имѣла въ своемъ составѣ 12 актеровъ и 10 актрисъ, получавшихъ въ годъ, вмѣстѣ съ инспекторомъ и суфлеромъ, — 48.900 р. жалованья, кромѣ того, проѣздныхъ — 8.600 р., что въ среднемъ приходилось на годичный расходъ около 3.000 р. Слѣдовательно, французская труппа обходилась въ годъ—до 52.000 р.

Нѣмецкая труппа, имѣвшая, вмѣстѣ съ инспекторомъ, всего 5 актрисъ и 10 актеровъ, стоила въ годъ—11.900 р.

Русская труппа, находившаяся подъ управленіемъ инспектора Плавильщикова, состояла изъ 19 актеровъ и 17 актрисъ, получавшихъ въ общемъ—21.310 р. и квартирныхъ (3 актерамъ)—322 р.

Въ составѣ «принадлежащихъ къ Дирекціи чинамъ и служителямъ», по списку 1791 года, произошли небольшія измѣненія: прибавленъ, между прочимъ, баронъ Эрнестъ Ванжуръ, вступившій въ Театральную Дирекцію при назначеніи Стрекалова и игравшій видную роль во время управленія театрами князя Юсупова; онъ получалъ жалованья—1.500 р., квартирныхъ—600 р., на экипажъ въ годъ—720 р. и дровъ 36 сажень.

На служащихъ въ Театральномъ Училищѣ всего расходовалось—1.920 р. Составъ учителей и предметы преподаванія были сокращены: осталось обученіе только пѣнію и танцамъ. Танцовать учились 5 воспитанниковъ и 21 воспитанница; пѣть—4 воспитанницы и 4 воспитанника. Всѣхъ, значитъ, ученицъ и учениковъ было 34.

Въ директорство С. Θ. Стрекалова число пенсіонеровъ увеличилось на 11, а сумма годового пенсіона—на 4.398 р. 33 коп., изъ которыхъ 2.000 р. выплачивались вышедшему на пенсію И. А. Дмитревскому. 5-го января 1787 года Императрица утвердила представленіе Стрекалова «о увольненіи отъ театровъ російскаго театра инспектора Ивана Дмитревскаго, единого изъ

¹⁾ См. тамъ же, № 50, стр. 376—397.

начальныхъ основателей театра, служившаго тридцать пять лѣтъ съ отмѣннымъ достоинствомъ и усердіемъ, по примѣру прежде уволенныхъ актеровъ Шумскаго, Попова и Михайлова, съ полученіемъ полного нынѣшняго жалованья—по двѣ тысячи рублей», въ качествѣ пенсіи, разумѣется ¹⁾).

Трехлѣтнее управленіе театрами С. Ѳ. Стрекалова оставило по себѣ весьма неудовлетворительные результаты. Общее веденіе театрального дѣла было далеко не изъ блестящихъ при этомъ директорѣ; финансовая же сторона управленія перешла къ преемникамъ Стрекалова истинно въ хаотическомъ состояніи. Директорство Стрекалова продолжалось до 3-го марта 1789 года; между тѣмъ, новые директора, Соймоновъ и Храповицкій, почти чрезъ два года, 11-го декабря 1790 года, писали ему: «Милостивый государь Степанъ Ѳедоровичъ! Въ полученныхъ при письмѣ вашего превосходительства, отъ 28-го ноября, вѣдомостяхъ долгамъ театральнымъ, оставшимся невыплаченными по 3-е число марта 1789 года, показано 152.921 р. 31^{1/2} коп., изъ числа коихъ, по особымъ указамъ, заплачено было изъ Кабинета и на счетъ онаго изъ Санктъ-Петербургскаго Остаточнаго Казначейства купцу Вейнахту и, по переводамъ отъ разныхъ людей, придворному банкиру барону Сутерланду 61.679 р. 90 коп., но, по разсмотрѣніи тѣхъ вѣдомостей и сличеніи имѣющихся копій съ свидѣтельствами, вами данными, не дописано: процентныхъ денегъ купцу Ульяну Калашникову—1.641 р. 99^{1/2} коп., за выписанные изъ чужихъ краевъ разные товары—267 р. 42 коп., оныя деньги изъ Кабинета заплачены, а въ вѣдомостяхъ не показаны, изъ баланса же полного исключены; купцу Василию Сыренкову—1.251 р., свидѣтельство дано, а въ вѣдомостяхъ не показано; равнымъ образомъ російскому актеру Якову Шушерину квартирныхъ съ 1-го марта 1786 по 1-е октября 1788 года—310 р., а прочимъ театральнымъ служителямъ, въ полученномъ отъ вашего превосходительства спискѣ означеннымъ, положенныхъ, по опредѣленіямъ, денегъ на покупку дровъ также не показано за 1787 и 1788 годъ, что и составитъ примѣрно болѣе 2.000 р. Въ разсужденіи таковыхъ несходствъ, будемъ имѣть честь ожидать дальнѣйшаго объясненія вашего, для приведенія въ ясность остающихся долговъ театральныхъ» ²⁾).

Но Храповицкому и Соймонову пришлось раньше покинуть посты директоровъ, чѣмъ дождаться отъ Стрекалова «дальнѣйшаго объясненія». Храповицкій въ своемъ «Дневникѣ» утверждаетъ, что сумма долговъ театраль-

¹⁾ «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ», вып. I, отд. II, № 311, стр. 337.

²⁾ Тамъ же, № 344, стр. 372—373.

ныхъ при Стрекаловѣ достигла огромной цифры—около 600 тысячъ рублей; причинами беспорядочнаго и неряшливаго управленія Стрекалова Храповицкій указываетъ какъ его лѣнность, такъ и его слабость («сидя дома, пилъ») ¹⁾.

Во время директорства Стрекалова въ дѣлахъ театральнаго управленія принималъ близкое и рѣшающее участіе Соймоновъ, о чемъ свидѣлствуется нѣсколько документовъ. Такъ, отъ имени Дирекціи, за подписью Соймонова, были сдѣланы распоряженія: 27-го января 1787 года—объ увольненіи «состоявшаго при итальянской труппѣ пѣвца тенора Депаолиі, въ которомъ, за увольненіемъ другихъ той труппы пѣвцовъ и пѣвицъ, дальней надобности не предвидѣлось, да и онъ, Депаолиі, самопроизвольно до истеченія контрактваннаго времени безъ должности быть не желалъ, а требовалъ увольненія, оставляя казнѣ изъ принадлежащаго по контракту въ выдачу жалованья тысячу рублей»; того же числа—о принятіи въ службу при Театральной Дирекціи жены умершаго комиссара Вакарія, Катерины Ивановны, «исправлявшей разныя вышивки и прочія вещи на платья театральныя», т. е. въ качествѣ костюмерши; 20-го марта 1787 года—о лучшей организаціи гардеробмейстерской части; 2-го апрѣля 1787 года—объ увольненіи бухгалтера Малышева и приглашеніи на его мѣсто Христофора Фрейтага ²⁾. Интересно, что это послѣднее назначеніе было сдѣлано Соймоновымъ, который писалъ или, по крайней мѣрѣ, подписалъ опредѣленіе о назначеніи Фрейтага, гдѣ говорилось: «Какъ при Дирекціи, по умножившимся дѣламъ, необходимо нуженъ, какъ знающій бухгалтеръ, такъ и человѣкъ надежный, прилежный и расторопный, который бы, сверхъ бухгалтеріи, могъ исправлять всѣ текущія по Дирекціи письменныя дѣла, то Дирекція, находя къ исправленію всего сего способнымъ титулярнаго совѣтника Христофора Федорова сына Фрейтага, который и объявилъ свое желаніе принять на себя отправленіе оной должности». Мы уже нѣсколько знаемъ, въ какомъ хаотическомъ состояніи именно бухгалтерская часть перешла отъ директора Стрекалова къ новымъ директорамъ, при которыхъ—увы!—она не улучшилась.

Наиболѣе выдающимися явленіями театральной жизни въ періодъ директорства Стрекалова нужно считать уже отмѣченное распушеніе итальянской оперной труппы и назначеніе инспекторомъ російскаго театра, вмѣсто вышедшаго на пенсію Дмитревскаго, актера и автора нѣсколькихъ драматическихъ

¹⁾ Дневникъ А. В. Храповицкаго (1782—1793 гг.). Спб. 1874. Стр. 173.

²⁾ «См. «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ», вып. I, отд. II, №№ 312, 313, 314 и 315, стр. 339—342.

произведеній, Плавильщикова. Пьесы послѣдняго шли съ большимъ успѣхомъ, и еще Комитетомъ было опредѣлено наградить автора бенефисомъ; но это опредѣленіе почему-то приведено въ исполненіе не было, и Плавильщиковъ уже въ концѣ директорства Стрекалова обратился къ нему съ просьбой объ авторскомъ гонорарѣ. Стрекаловъ былъ противъ бенефисной системы, что видно изъ слѣдующаго его опредѣленія, отъ 20-го февраля 1789 года: «Поколику инспекторъ Плавильщиковъ дѣйствительно за сочиненную имъ комедію «Добрый родственникъ» третьяго представленія не получилъ, а притомъ Дирекція, по многимъ причинамъ, находитъ неудобствомъ позволять бенефисы, но безъ должнаго награжденія сочинители пьесъ остаться не могутъ, выдать ему, Плавильщикову, за сію комедію триста рублей» ¹⁾).

Готовясь смѣнить Стрекалова, П. А. Соймоновъ и А. В. Храповицкій представили всеподданнѣйшій докладъ, который даетъ полное представленіе о положеніи театральнаго дѣла, явившемся результатомъ предшествовавшихъ управленій. Въ этомъ докладѣ значилось:

«1) Не заплачено жалованья за майскую и сентябрьскую трети прошлаго 1788 года—160.000 р.; 2) долговъ по Дирекціи тайнаго совѣтника Бибикова и бывшаго Комитета—30.104 р.; 3) долговъ по Дирекціи тайнаго совѣтника Стрекалова за 1786, 1787, 1788 года—119.764 р.; всего—309.868 р. Слѣдовательно, не помышляя о будущемъ содержаніи театровъ, но имѣя въ виду одинъ только настоящій 1789 годъ, прибавится еще долгу до 1-го января 1790 года: 1) на жалованье, пенсіи и квартиры за три трети нынѣшняго 1789 года — 244.500 р.; 2) на содержаніе театровъ, разныя закупки, освѣщеніе и наемъ лошадей, по статьямъ дѣйствительнаго расхода 1786 и 1787 года, выходитъ въ годъ—53.000 р. Вычтя изъ сего сбора съ публики—30.000 р., недостаетъ на 1789 годъ—267.500 р., а съ прежними долгами будетъ—577.368 р.

«Въ такомъ состояніи никто не можетъ содержать театры и до 1-го января 1790 года, ибо люди, однимъ жалованьемъ живущіе, не въ силахъ перенести неплатежа (жалованья) пяти третей, когда теперь неимущимъ выдають изъ сбора съ публики, при каждомъ спектаклѣ, по 2 и 5 рублей на человѣка, и они ходятъ толпами къ нынѣшнему директору.

«Невѣрность перваго разчета, при назначеніи группъ театральнаго, обязанности Дирекціи и опредѣленія на годовое содержаніе 174.000 рублей произвели тѣ послѣдствія, что отъ одного къ другому году стало недо-

¹⁾ Тамъ же, № 330, стр. 354.

ставать до 50.000 р. И, такимъ образомъ, годовое содержаніе нынѣшнихъ театровъ по дѣйствительному исчисленію расходовъ стоитъ—297.500 р. Вычитая опредѣленную на театры сумму — 174.000 и годовой сборъ съ публики—30.000, всего—204.000, недостатокъ дошелъ до—93.000 р.

«Вступая въ новое дѣло, виновенъ тотъ, кто, невникнувъ во всѣ обстоятельства расположить расчетъ свой на неизвѣстности; а тѣмъ болѣе тотъ, кто, видя по счетамъ теченіе театральныхъ дѣлъ съ половины 1783 года по нынѣшній 1789 годъ, не выведетъ изъ дѣйствительнаго, близъ шести лѣтъ, опыта годового баланса и не сравнитъ безошибочно годового прихода съ расходомъ.

«На семъ основаніи, по сущей справедливости всеподданнѣйше доносимъ, что безъ утвержденія годовой суммы нѣтъ возможности начинать дѣла, съ разными хлопотами и непріятностями сопряженнаго. Зависитъ отъ Всевысочайшаго соизволенія ассигновать ко всегдашнему отпуску съ 1-го января нынѣшняго 1789 года опредѣленную на театры сумму—174.000 р. и сюда же обратить отмѣненный отпускъ въ Придворную Кантору—106.000 р., всего—280.000 р.; да въ теченіе одного только нынѣшняго года отпустить—135.000 р. Съ такимъ пособіемъ обязываемся выплатить всѣ долги въ четыре года, содержать театры въ желаемомъ порядкѣ, новыхъ долговъ не дѣлать и всѣмъ людямъ въ свое время выдавать жалованье по третямъ».

Императрица написала на этомъ докладѣ: «Я и теперь не вѣдаю, чего вы отъ меня хотите? Я согласилась выдать 163,000 р. и особенно на долги Дирекціи и Комитету; а годовое для того не назначаю, что я надѣюсь, что вы излишнихъ людей отпустите и во всемъ сдѣлаете украшеніе расхода, какъ у порядочныхъ и усердныхъ людей водится. Все же, и потому еще не могу назначить годовое, что счета театральные ежедневно приходятъ въ ясность, знатно, на прошедшей недѣлѣ было долгу по вашимъ запискамъ и расходу болѣе 600.000 р., а нынѣ — 577.368 р. Изъ банка же не займу, чтобы не бѣсить ген..... Напишите, какъ Я приказала, а не иначе» ¹⁾.

Приводя этотъ докладъ въ своей «Лѣтописи русскаго театра», Араповъ замѣчаетъ: «Не болѣе трехъ лѣтъ директора Соймоновъ и Храповицкій управляли театромъ; вновь обнаружившіеся долги по ихъ Дирекціи и ихъ участіе къ сближенію воспитанницы Театральнаго Училища Урановой (впоследствии вышедшей замужъ за актера Сандунова) съ графомъ Безбородко навлекли на нихъ гнѣвъ Императрицы» ²⁾. Но не «не болѣе трехъ лѣтъ», а

¹⁾ П. Н. Араповъ. «Лѣтопись русскаго театра». Спб. 1860. Стр. 96—99.

²⁾ Тамъ же, стр. 99.

ровно два года пробыли Храповицкій и Соймоновъ директорами, такъ что они, разумѣется, не могли, согласно съ общаніемъ, «выплатить всѣ долги»; въ виду же того, что ихъ ходатайство объ увеличеніи отпускавшейся на содержаніе театровъ суммы удовлетворено не было, они даже принуждены были обременить театральный бюджетъ еще новыми долгами.

Въ «Дневникѣ» Храповицкаго мы находимъ не мало указаній, относящихся ко времени его директорства. Императрица была очень недовольна страшно запущенными и безпорядочными въ денежномъ отношеніи дѣлами театра и только послѣ долгихъ и настойчивыхъ просьбъ Храповицкаго («стоя на колѣняхъ, просилъ увольненія») согласилась ассигновать 200.000 р. на погашеніе театральныхъ долговъ, причемъ потребовала сокращенія труппы и вообще расходовъ по содержанію театровъ.

Однимъ изъ первыхъ распоряженій новыхъ директоровъ, было (5-го мая 1789 года) постановленіе о распусченіи нѣмецкой труппы, которая почти никакихъ сборовъ не дѣлала. Въ журналѣ 5-го мая значится: «Какъ нѣмецкіе актеры и актрисы служатъ теперь безъ контрактовъ, то и объявить имъ съ подписками, что они удержаны будутъ до перваго числа декабря мѣсяца сего 1789 года». Но съ нѣмцами не такъ-то легко было раздѣлаться: очевидно, по небрежности предшествовавшаго директора, съ актерами нѣмецкой труппы не возобновляли контрактовъ; но вмѣстѣ съ тѣмъ ихъ не намѣревались «распускать», почему и не объявляли имъ о томъ за шесть мѣсяцевъ до истеченія сроковъ контрактовъ. Этимъ и воспользовались нѣмцы; въ журналѣ 24-го мая отмѣчено: «На письмо нѣмецкихъ актеровъ Фіалы, Шольца, Редера, Шпенглера и прочихъ, коимъ они утверждаютъ, что срокъ ихъ контрактовъ кончится генваря 1-го 1791 года, положено объявить, что ихъ контракты давно уже кончились и вновь никогда возобновлены не были; что жъ касается до постановленнаго артикула о объявленіи за шесть мѣсяцевъ, то Дирекція никогда не полагала въ случаѣ неисполненія, чтобы слѣдовало изъ сего возобновленіе контракта на полный срокъ, но единственно подъ симъ подразумѣвалось, что всякій служившій безъ контракта можетъ надѣяться быть оставлену шесть мѣсяцевъ послѣ объявленія; о чемъ имъ чрезъ инспектора Фіалу объявить». Однако, эта отговорка не имѣла успѣха, и нѣмецкая труппа осталась служить и была распущена лишь при послѣднемъ Екатерининскомъ директорѣ театровъ, князѣ Юсуповѣ, который 24-го мая 1791 года опредѣлил: «По объявленію, сдѣланному при сей Дирекціи нѣмецкой труппѣ, что срокъ ихъ служенія кончился сего мѣсяца 1-го числа,

оную труппу отъ службы отпустить и выдать какъ заслуженное за генварьскую треть, такъ и по условію съ ними впредь за годъ жалованье, всего (всѣмъ членамъ труппы)—15.866 р. 5³/₄ коп.»¹⁾

При Соймоновѣ и Храповицкомъ, 18-го декабря 1790 года, «по Высочайшему Ея Императорскаго Величества соизволенію опредѣлено: оканчивая нынѣ, и впредь оканчивать спектакели декабря въ 17-е число, а начинать оныя съ 7-го генваря наступающаго года»²⁾. Такимъ образомъ, спектакли не только прекращались за недѣлю до Рождества, что понятно, но и не давались во все продолженіе Святковъ, что уже совсѣмъ странно.

Вступивъ въ управленіе театрами, князь Юсуповъ обратилъ главное вниманіе на лучшую организацію бухгалтерской и конторской частей. Однимъ изъ первыхъ его распоряженій, 30-го апрѣля 1791 года, было увольненіе казначея Арнольдія, «за слабостью здоровья и по неспособности его къ той должности», и назначеніе на его мѣсто «уволеннаго изъ конторы Шпалерной Мануфактуры регистратора Семена Шилинга»; «одобреніе жъ или аттестатъ за свою службу долженъ онъ, Арнольдій, просить отъ прежнихъ господъ директоровъ, а я онаго ему дать не могу»,—писалъ князь Юсуповъ. Однако, Шилингъ, вѣроятно, не проявилъ особенно блестящихъ способностей, такъ какъ 8-го августа 1794 года князь Юсуповъ распорядился «въ должности казначея регистратора Семена Шилинга уволить и для опредѣленія къ другимъ дѣламъ дать аттестатъ, а на его мѣстѣ, по знанію и способности, быть у прихода и расхода денежной казны управляющему въ Конторѣ письменными дѣлами генеральному писарю Ивану Натряскину», причемъ, «какимъ образомъ ему, Натряскину, при собраніи доходовъ поступать, на которомъ основывается вся дирекціонная экономія, слѣдующія тому подобныя правила предписуются: 1) имѣть неослабное смотрѣніе, чтобы деньги за продаваемые билеты въ Дирекцію поступали безъ наималѣйшаго злоупотребленія и утайки; 2) постороннихъ зрителей безденежно никого не пропускать; 3) по прошествіи спектакеля или къ исходу онаго сборныя деньги считать при присяжныхъ, такожде обыкновенный расходъ вести, равно билеты въ ящикъ опускать и контрамарки вмѣсто билетовъ выдавать по прежнему положенію; 4) деньги, собираемыя при продажѣ билетовъ, непременно свидѣтельствовать, согласенъ ли приходъ съ натурою билетовъ, опускаемыхъ въ ящики

¹⁾ «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ», вып. I, отл. II, № 332, стр. 307; № 334, стр. 362; № 352, стр. 398—399.

²⁾ Тамъ же, № 345, стр. 373.

при впускѣ зрителей въ театрѣ, буде же несогласенъ, съ того, кто продавалъ, взыскивать и о всемъ томъ Дирекціи представлять; 5) запрещается казначею денежную казну имѣть на дому, а хранить, за казенною печатью, въ желѣзномъ сундукѣ, въ который безъ того кому дирекціонная печать ввѣрена будетъ, не входить и никакихъ расходовъ безъ вѣдома его не дѣлать; на противу же сего, 6) поставляемыхъ къ дверямъ служителей для пропуска въ театрѣ по билетамъ самому собою не перемѣнять, а имѣть надъ ними только присмотръ сверхъ опредѣленныхъ приставниковъ, чтобы никто изъ постороннихъ людей въ паркетъ, амфитеатрѣ и парадизъ безденежно не входилъ...». 10-го мая 1792 года князь Юсуповъ издалъ слѣдующее распоряженіе: «Для наилучшаго благоустройства по Дирекціи надъ зрителями должностей, предписать слѣдующія тому подобныя правила: 1) Вѣдомости и счета, словомъ сказать, всякіе документы, до денегъ и матеріаловъ касательные, представлять ко мнѣ за подписаніемъ, а иначе будутъ недѣйствительны. 2) Книги о приходахъ и расходахъ, равно остаточная казна, отъ сего времени свидѣтельствованы быть имѣютъ по истеченіи каждаго мѣсяца; слѣдовательно, казначей долженъ отдавать о всемъ томъ отчетъ. 3) Росписки въ полученіи денегъ, кому что съ позволенія моего, по экстренности, впредь до расчета выдано будетъ, хранить казначею обще съ денежною казною въ сундукѣ, доколѣ со счета казны не сойдутъ, расположа оныя въ пакеты по сортамъ, число подъ число, дабы при свидѣтельствѣ замедленія послѣдовать не могло. 4) Сколько какихъ вещей при театрахъ и другихъ по Дирекціи надъ зрителями мѣстахъ въ наличности состоитъ, всему тому завести приходныя и расходныя книги; описи же частнымъ зрителямъ, какъ наивозможно вѣрнѣе, представить въ Кантору, гдѣ, отобравъ достовѣрное свѣдѣніе и выправясь по денежнымъ книгамъ, то ли число въ наличности быть должно, подать ко мнѣ генеральную вѣдомость, у кого что подъ смотрѣніемъ находится. 5) Издержанныя на счетъ спектакельной суммы и въ зачетъ жалованья собственныя мои деньги, 13.424 рубля 63 копѣйки, записать въ долговую книгу въ приходъ особыми статьями, а по расходу означить, кому что въ зачетъ выдано и по особымъ счетамъ куплено, отобравъ въ приемъ денегъ росписки подъ каждою статью; по истеченіи же каждаго мѣсяца объ оной суммѣ отчетъ отдавать казначею» ¹⁾).

Мы привели эти два документа полностью, потому что они представляются очень характерными: въ нихъ вопросъ объ управленіи театрами сводится

¹⁾ Тамъ же, № 388, стр. 427—428; № 364, стр. 407.

къ такимъ мелочнымъ канцелярскимъ и финансовымъ распорядамъ, которые обыкновенно примѣнимы къ какому-нибудь кредитному или коммерческому учрежденію; между тѣмъ, именно такіе распорядки и должны были занять одно изъ главныхъ мѣстъ въ дѣятельности князя Юсупова, какъ директора театровъ, которому приходилось считаться не только съ большими долгами, обременившими театральное управленіе, но и съ практиковавшимися въ теченіе многихъ лѣтъ злоупотребленіями, на что прямо намекають приведенные документы. Такъ сказать, взаимнымъ другъ надъ другомъ контролемъ служащихъ въ Театральной Дирекціи князь Юсуповъ старался устранить возможность какихъ бы то ни было злоупотребленій.

27-го октября 1791 года князь Юсуповъ отдалъ слѣдующее «опредѣленіе»: «Въ разсужденіи наилучшаго порядка и благоустройства, которыя я при вѣренной мнѣ отъ Ея Императорскаго Величества главной надъ зрѣлищами Дирекціи сохранить и учредить стараюсь, почель я нужнымъ назначить извѣстнаго знаніемъ и долговременною опытностью въ театральномъ искусствѣ господина Дмитревскаго главнымъ режиссеромъ во всѣхъ тѣхъ театральныхъ частяхъ, кои ему впредь отъ меня приказаны будутъ; а нынѣ преимущественно опредѣляю его: къ главному надзиранію надъ всѣми російскими зрѣлищами, къ обученію всѣхъ тѣхъ, кои достаточнаго еще искусства въ представленіяхъ не имѣють, къ учрежденію второй російской драматической труппы изъ тѣхъ же самыхъ людей, кои нынѣ въ службѣ находятся, также къ надзиранію и порядочному учрежденію Школы, какъ о томъ отъ меня предписано будетъ. Того ради, господа инспекторы, актеры и воспитанники имѣють относиться къ господину Дмитревскому во всѣхъ случаяхъ, кои до блага російскихъ зрѣлищъ касаются, дабы національный нашъ театръ, всеобщимъ со всѣхъ сторонъ усердіемъ и прилежностью подкрѣпляемый, могъ приносить часть отъ часу больше удовольствія Высочайшему Двору и почтенной публикѣ». Вслѣдъ за тѣмъ, князь Юсуповъ далъ слѣдующія распоряженія: 8-го декабря 1791 года—«Какъ господину Дмитревскому, главному при зрѣлищахъ режиссеру, препоручаю я разныя комиссіи, того ради приказываю, ежели онъ станетъ въ Конторѣ именемъ моимъ что объявлять, то оному вѣрить. Равномѣрно, ежели, въ случаѣ нужды, потребуеть онъ видѣть нѣкоторыя конторскія бумаги, книги или счета, то оныя ему безъ прекословія показывать, ибо все то исполнять онъ будетъ по моему приказанію»; 30-го октября 1792 года, на имя Натряскина—«Ежели г. Дмитревскій потребуеть отъ васъ какихъ-нибудь свѣдѣній по Конторѣ, или бумагахъ, или

записокъ, то извольте ему оныя давать и сообщать непремѣнно, безъ всякой остановки, *однако, оныхъ бумагъ на домъ не отдавать*» ¹⁾).

7-го іюня 1792 года княземъ Юсуповымъ было опредѣлено: «Какъ по Дирекціи надъ зрѣлищами, ввѣренной мнѣ отъ Ея Императорскаго Величества, выходитъ ежегодно весьма знатная сумма, слѣдовательно, тутъ нуженъ особенный присмотръ подъ главнымъ моимъ управленіемъ, дабы теченіе дѣлъ соотвѣтствовало моимъ распоряженіямъ въ пользу казны. И потому, для наилучшей благоуспѣшности, свидѣтельство счетовъ съ документами, доколѣ мною подписано не будетъ, такоужъ де ревизію книгъ ежемѣсячно и присмотръ по должностямъ, до денегъ и матеріаловъ касательнымъ, дабы никакого запущенія не было, препоручить господину надворному совѣтнику Якову Кузьмину» ²⁾).

Всѣ такія мѣры, кажется, дѣйствительно вели къ достиженію желанной цѣли: если князю Юсупову и не удалось вполне освободить театральныи бюджетъ отъ тяготившихъ его долговъ, то, во всякомъ случаѣ, введенныи имъ порядки устанавливали и лучшую отчетность и лучший контроль доходныхъ и расходныхъ суммъ, чѣмъ то было при предшествовавшихъ директорахъ. Конечно, не обходилось дѣло безъ нѣкоторыхъ «недоразумѣній» и въ періодъ управленія князя Юсупова театрами; на одно изъ такихъ «недоразумѣній» указываетъ его ордеръ казначею Натряскину, отъ 30-го мая 1796 года: «Живописному мастеру Петру Гонзагѣ, по содержанію заключеннаго съ нимъ въ Италіи контракта, изъ шести тысячъ рублеваго въ годъ положенія надлежало жалованье производить серебряною монетою, а выдавалось государственными ассигнаціями по полученіи изъ Кабинета; слѣдовательно, причитается ему промѣнныхъ денегъ, по курсамъ отъ 13-го іюня 1792 по 1-е мая сего 1796 годовъ,—9.408 рублей». Здѣсь странны двѣ подробности: во первыхъ, самое заключеніе контракта (на серебро, т. е. контракта неопредѣленнаго, находившагося въ зависимости отъ курса, колебанія котораго были очень сильны,—напримѣръ, съ 13-го іюня по 1-е сентября 1792 года «промѣну на рубль по курсамъ» считалось только 26 коп., а затѣмъ «промѣнъ» все повышался и доходилъ въ сентябрьскую треть 1795 года до 49 коп.; во вторыхъ, мало понятно, почему вопросъ о жалованьи Гонзаго на серебро, а не на ассигнаціи былъ возбужденъ только спустя четыре года его службы и уже по истеченіи контракта, такъ какъ въ спискѣ 1799 года значится, что новый контрактъ съ Гонзаго

¹⁾ Тамъ же, № 356, стр. 400; № 359, стр. 403; № 374, стр. 416.

²⁾ Тамъ же, № 366, стр. 408.

былъ заключенъ 1-го января 1796 года (по этому новому контракту Гонзаго получалъ: жалованья—9.000 р., на квартиру, дрова, свѣчи и покупку красокъ «для рисовки прожектвъ»—1.500 р., всего—10.500 р.; для того времени жалованье, по истинѣ, колоссальное) ¹⁾.

Изъ театральныхъ событій періода управленія князя Юсупова главнымъ нужно считать возобновленіе спектаклей итальянской оперы, на которые былъ открытъ абонементъ. Изъ напечатаннаго въ «Архивѣ Дирекціи» списка видно, что абонементныя цѣны были установлены слѣдующія: годовой абонементъ на ложу 1-го яруса—800 рублей (полугодовой — 400), 2-го яруса — 500 р., 3-го—300 р. Всего было собрано за «наемъ ложъ 1-й сускрипціи (т. е. перваго абонемента) итальянскихъ спектакелей» (годовыхъ и полугодовыхъ абонементовъ): 14 ложъ 1-го яруса—10.800 р., 11 ложъ 2-го яруса—4.500 р., 3 ложи 3-го яруса—450 р. и «за кресла отъ разныхъ господъ»—2.790 р., а всего—18.540 р. Какъ видно изъ этого списка, цѣны были значительно увеличены сравнительно съ абонементными цѣнами, установленными Комитетомъ Олсуфьева.

Князь Юсуповъ принималъ дѣятельное участіе въ лучшей, по его мнѣнію, организаціи Театральной Школы, и съ этою цѣлью издалъ цѣлый рядъ распоряженій, о которыхъ намъ придется говорить впослѣдствіи.

Въ общемъ дѣятельность князя Юсупова по управленію театрами, страдавшему во все время царствованія Екатерины II огромными недостатками, была сравнительно удачна, такъ какъ не только не обременяла театральнаго бюджета новыми долгами, чѣмъ отличались всѣ предшествовавшія Дирекціи, но и сокращала существующіе. Князю Юсупову суждено было закончить управленіе театрами въ славное царствованіе Великой Императрицы и продолжать это управленіе въ царствованіе Императора Павла, который 22-го декабря 1796 года далъ слѣдующій Именной Высочайшій указъ князю Юсупову: «Спектаклямъ и музыкѣ при Дворѣ Нашемъ повелѣваемъ быть въ вѣдѣніи вашемъ, съ тѣмъ, чтобы вы управляли сею частью, яко въ числѣ общаго дворцоваго разряда состоящею, на слѣдующемъ основаніи: 1) Всѣхъ принадлежащихъ къ спектаклямъ и музыкѣ придворныхъ людей имѣть вамъ въ точной дирекціи вашей; иностранцевъ выписывать, заключая съ ними договоры, и своихъ собственныхъ актеровъ, танцовщиковъ и музыкантовъ завозить. 2) Определенную изъ Кабинета Нашего на содержаніе сея части сумму, 174.000 р., принимать въ ваше распоряженіе, а равномерно причислять въ доходъ и весь сборъ, получаемый съ городскихъ театровъ, на которыхъ

¹⁾ Тамъ же, № 419, стр. 454—455; № 486, стр. 534.

позволяются зрѣлища, представляемыя актерами вашего вѣдѣнія, держа всему тому приходныя и расходныя книги и отсылая оныя въ Придворную Нашу Канцелярію, для веденія генеральному всему по Двору счету.

3) Принимать отъ Насъ повелѣнія, касательно спектаклей на Придворныхъ театрахъ въ городѣ и загородныхъ дворцахъ; но, что касается до входа въ оныя, о томъ распоряженія, по волѣ Нашей, будутъ въ дѣйство производимы чрезъ оберъ-гофмаршала и гофмаршаловъ.

4) Для всѣхъ спектаклей на Придворныхъ театрахъ получать отъ Придворной Конторы освѣщеніе, мебели и прочія необходимо нужныя вещи, принимая и возвращая все то съ росписками; въ случаѣ же спектаклей въ загородныхъ дворцахъ, отъ Придворной конюшни получать потребное число экипажей, для привоза и отвоза театралныхъ служителей.

5) Французскую труппу, по старости и неспособности большей части актеровъ, отпустить, учиня съ ними расчетъ въ удовлетвореніе тѣхъ, кои не дожили до срока, въ контрактахъ ихъ положеннаго, и препровождая ихъ для полученія заплаты въ Кабинетъ Нашъ; тѣмъ же, кои заслужили пенсіи, всего на 6.300 р. ежегодно, указали Мы производить оныя изъ Кабинета, по смерти ихъ.

6) Стараться составить наилучшимъ образомъ оперу итальянскую, такъ, чтобъ актеровъ хорошихъ въ ней было достаточно, не только для комической части, но, въ случаѣ надобности, и для серьезной; слѣдовательно, были бы пѣвцы и пѣвицы для стола и концертовъ, тоже балеты и, наконецъ, театръ російскій. А дабы, по причинѣ запрещенія спектаклей, въ разсужденіи траура продолжаемаго, не поставить Дирекцію надъ театрами въ убытокъ, указали Мы, сверхъ ежегодной суммы, отпускать въ ту Дирекцію ежегодно изъ Кабинета, начиная съ 5-го ноября сего года по 5.000 р. на мѣсяць до того времени, покуда послѣдуетъ Наше дозволеніе на открытіе театровъ.

7) Хотя, какъ выше сказано, дозволяется въ пользу Дирекціи надъ спектаклями давать оныя на городскихъ театрахъ за установленную плату, но строжайше запрещаемъ почитать сіи зрѣлища за придворныя и для того при оныхъ отнюдь не употреблять придворной ливреи. Что же касается до предохраненія отъ шума и всякой непристойности, все сіе относится къ наблюденію полиціи, отъ которой назначаемыя Дирекцію режиссеры, завися, надлежащую помощь получать и въ прочемъ ей во всякомъ происшествіи отвѣчать должны; что самое разумѣется и о маскарадахъ, на театрѣ ли оныя, или же, по дозволенію полицейскому, частнымъ человѣкомъ въ домѣ за деньги даваны будутъ.

8) Вольные спектакли запретить давать во весь Великій постъ и во всю недѣлю Святыя Пасхи, во весь Успенскій

постъ, за двѣ недѣли до Рождества Христова и до 28-го декабря, въ день Воздвиженія Креста Господня, въ день Усѣкновенія Главы Святого Іоанна, наканунѣ Богоявленія Господня и во всѣ субботы; ораторіи же духовныя въ теченіе Великаго поста, кромѣ первой и послѣдней недѣли, давать позволить. Сими распоряженіями, при добромъ стараніи и наблюденіи вашемъ, не трудно вамъ будетъ привести ввѣренную вамъ часть въ лучшее состояніе» ¹⁾).

Въ настоящей главѣ мы старались сгруппировать матеріалы по исторіи управленія театрами въ царствованіе Екатерины II, имѣющіе документальное, т. е. самое важное, значеніе; главнѣйшая часть этихъ матеріаловъ заимствуется изъ «Архива Дирекціи Императорскихъ театровъ», который является чрезвычайно цѣннымъ пособіемъ и руководителемъ для всѣхъ историческихъ изысканій въ области театра въ періодъ времени съ 1746 по 1801 гг. Только устанавливая, такъ сказать, документальную почву, возможно выяснить истинное значеніе тѣхъ извѣстій, замѣтокъ и характеристикъ, которыя разбросаны въ многочисленныхъ сочиненіяхъ, посвященныхъ вѣку Екатерины Великой и относящихся къ переживавшему въ то время свои дѣтскіе и юношескіе годы театру въ Россіи. Мы увидимъ въ дальнѣйшемъ очеркѣ Екатерининскаго театра, что многія изъ печатныхъ извѣстій о немъ, на основаніи приведеннаго матеріала, должны быть исправлены, дополнены или вовсе устранены ²⁾). Нашъ скромный очеркъ представляетъ первую слабую попытку сгруппировать, на сколько можно ввѣренные, матеріалы по исторіи Екатерининскаго театра, разбросанные въ многочисленныхъ изданіяхъ и документахъ. Это, конечно, не историческій очеркъ, претендующій на полноту и авторитетность: подробная, полная исторія Екатерининскаго театра—трудъ очень сложный и

¹⁾ Тамъ же, № 431, стр. 465—466.

²⁾ Даже въ мельчайшихъ, чисто фактическихъ справкахъ приходится постоянно дѣлать провѣрки. Я одинъ разъ положился на посредника и поплатился. Просматривая «Полное Собраніе Законовъ» и дѣлая оттуда выписки, я забылъ записать томъ и N статьи, относящіяся къ указу Екатерины II на имя Олсуфьева, и, затѣмъ, не имѣя подъ руками «Полнаго Собранія», допустилъ неосторожность заимствовать N у Арапова изъ его «Лѣтописи русскаго театра». Оказалось, что Араповъ, какъ и многое другое въ своей «Лѣтописи», перепуталъ; дѣлая вторичныя справки, къ сожалѣнію, когда листъ съ указомъ Олсуфьеву былъ уже отпечатанъ, я замѣтилъ ошибку: вмѣсто Араповскихъ т. XIX, ст. 13.477 въ дѣйствительности слѣдуетъ:—томъ XXI, ст. 15.783.

Н. С.

- Большой, для котораго нужны и большія силы и, быть можетъ, болѣе отдаленное время. Мы сочтемъ нашу работу достигающей цѣли, если она современнымъ читателямъ дастъ общее представленіе о театрѣ въ Россіи въ царствованіе Екатерины II, а будущему историку послужитъ нѣкоторымъ справочнымъ пособіемъ.

Н. Селивановъ.

(Окончаніе въ слѣдующей книжкѣ).





Любительскій театръ при Екатеринѣ II.

(1761—1796 гг.).

I.

Общій взглядъ на Екатерининскій театръ.—Какъ образовалась въ русскомъ обществѣ идея о театрѣ.—Петръ. — Елизавета. — Почему Екатерина изучала театръ. — Главныя основанія Екатерининскаго театра и чѣмъ онъ долженъ былъ стать.

Въ исторіи общественнаго развитія не нужно иногда «дерзкаго насилія», чтобъ идея, сегодня скудная и безправная, завтра стала господствующей и плодотворной; нужна только любовь къ дѣлу, любовь къ самой идеѣ, вѣра въ правоту своихъ начинаній. Екатерина, знакомясь съ различными сферами государственнаго управленія, должна была замѣтить, какъ складывалась и крѣпла въ русскомъ самосознаніи идея о театрѣ. Сначала суевѣрный страхъ передъ заморской затѣей ограничивалъ «комедійную хоромину» одними царскими палатами. Старый челоѣкъ въ это время ни за что добровольно не пошелъ бы въ театръ; только Петръ могъ заманить его туда своими «посулами». Затѣмъ, бессмысленный страхъ постепенно смѣнялся простымъ любопытствомъ. Мѣщанинъ читалъ въ афишѣ: «такого-то числа, въ такомъ-то часу вечера, въ такомъ-то театрѣ дается комедія «Честный измѣнникъ или Фридерико фонъ Поплей и Алоизія, супруга его», а за нею балетъ,—и тайкомъ отъ домашнихъ шелъ въ комедію. Тамъ онъ встрѣчалъ родныхъ, знакомыхъ, плакалъ, смѣялся...

а черезъ мѣсящъ, смотришь, самъ уже строилъ хоромину и, говорятъ, на убытки не жаловался: въ смотрѣльщикахъ недостатка де не было. Наконецъ, и на «верху» стало вдругъ что-то пооживленнѣе. Давно ли, кажется, Царь Алексѣй Михайловичъ присутствовалъ на «Артаксерсовѣ дѣйствіи» въ закрытой ложѣ, совсѣмъ не видимый для публики... Нынче же каждый вельможа считаетъ своею обязанностью имѣть домашній театръ, а, по свидѣтельству камеръ-фурьерскаго журнала за 1724 годъ, Петръ 18-го мая «пускалъ утромъ кровь изъ лѣвой ноги, а ввечеру изволилъ быть въ комедіи». Все это въ достаточной мѣрѣ сближало народъ съ театромъ, мирило его съ иностраннымъ происхожденіемъ послѣдняго и упрочивало мнѣніе о немъ, какъ о потѣхѣ, дозволенной свыше и освященной Государевой властью. Царствование Елизаветы еще болѣе укрѣпило этотъ взглядъ въ народномъ представленіи; правительство мало того, что сочувственно отнеслось къ появленію любительской труппы въ отдаленномъ уголкѣ приволжскихъ губерній, но пригласило эту труппу въ Петербургъ, обласкало ее, помѣстило главныхъ дѣйствующихъ лицъ въ привилегированное учебное заведеніе и т. д. Несмотря, однако, на столь быстрое измѣненіе курса дѣла, никто не могъ поручиться, что необычайно возвысившееся сегодня учрежденіе, на другой же день, въ зависимости отъ чисто случайныхъ обстоятельствъ, съ неудержимой стремительностью не полетитъ внизъ. Всѣмъ извѣстно, каковъ былъ внутренній распорядокъ Россіи въ описываемую эпоху: политическія партіи, смѣщавшія правителей, ограничивавшія самодержавіе и свободно распоряжавшіяся правами на престолонаслѣдіе, несли съ собою, каждая въ отдѣльности, свои собственныя системы, часто діаметрально противоположныя предыдущимъ. Екатерина II, будучи Цесаревной, очень усердно занималась изученіемъ театра. Послѣдній, кромѣ личной симпатіи, могъ послужить будущей Императрицѣ еще и для другихъ цѣлей: бѣдная Ангальтъ-Цербтская Принцесса, вырванная изъ тихой семейной обстановки и прямо попавшая въ водоворотъ придворныхъ интригъ и искательствъ, нуждалась въ русской поддержкѣ и всѣми силами старалась быть русской. Для этого она быстро выучилась русскому языку и щеголяла чисто русскими выраженіями, для этого, наконецъ, когда пришла ей пора царствовать, окружила она свой тронъ коренными русскими людьми... Кромѣ того, усвоивъ себѣ привычку во всѣхъ дѣлахъ справляться съ мнѣніемъ Петра I, Екатерина должна была познакомиться и съ его взглядомъ на театръ. Петръ могъ отвѣтить весьма кратко: «Я люблю театръ постолько, поскольку онъ служитъ обще-государственнымъ интересамъ. Въ этой сферы,

онъ бесполезенъ, или вреденъ». Однако, заключающійся въ этомъ мнѣніи тайный совѣтъ былъ понятъ Екатериной по-своему. «Театръ есть школа народная...», — говорила она и считала эту школу не только достояніемъ взрослыхъ, но также принадлежностью ученическихъ сценъ университетовъ, кадетскихъ корпусовъ и созданныхъ ея попеченіемъ женскихъ институтовъ. И такъ, вотъ основаніе Екатерининскаго театра: онъ созданъ, онъ существуетъ но его нужно еще укрѣпить; онъ имѣетъ назначеніемъ поучать зрителей, слѣдовательно, цѣль дидактическую, но со времени его образованія это понятіе немного повывѣтрилось, и задача настоящаго его возстановить вновь, примѣняясь къ современному духу... Весь вопросъ, какъ все это сдѣлать?..

II.

Репертуаръ театра и актеры до Екатерины.—Екатерина посылаетъ русскихъ актеровъ за границу.—Забота о нихъ правительства.—Взглядъ Екатерины на частные театры.

При вступленіи на престолъ Екатерины, какъ репертуаръ русскаго театра, такъ и составъ лицъ, призванныхъ служить ему, былъ весьма ограниченъ. Изъ пьесъ, кромѣ Сумароковскихъ трагедій и тяжеловѣсныхъ драмъ Ломоносова, пробавлялись больше переводными французскими и итальянскими комедіями, съ примѣсью горсточки духовныхъ, мистериальныхъ произведеній, давно утратившихъ свой живой интересъ. Актеровъ тоже было мало. Какъ было уже показано въ другомъ мѣстѣ ¹⁾, Сумароковская труппа не только была малочисленна, но, что всего важнѣе, нуждалась въ женскомъ элементѣ, который въ ней совершенно отсутствовалъ. Императрица позаботилась о томъ и другомъ. Прежде всего, ее вниманіе обратило положеніе русскаго актера: между прочимъ, по ея приказу, отъ 17-го декабря 1764 года, танцовальщикъ Тимошей Бубликовъ и живописецъ Иванъ Фирсовъ были «отпущены въ чужіе края» на два года, «для лутшаго», — какъ сказано въ указѣ, — «живописной и театральной наукъ обученія», а жалованья имъ назначено по пятисотъ рублей въ годъ каждому ²⁾. Такимъ образомъ, и въ этомъ случаѣ Екатерина держится политики Петра Великаго, а Екатерининскіе актеръ и живописецъ становятся рядомъ съ Петровскимъ бомбарди-

¹⁾ См. мою статью—«Любительскій театръ при Елизаветѣ Петровнѣ» («Историческій Вѣстникъ», 1895 г., сентябрь).

²⁾ Общій Архивъ Министерства Императорскаго Двора, оп. 447, д. 171 (по Московск. Отд.).

ромъ и ремесленникомъ. Вообще русскіе актеры поощряются и дарованія ихъ становятся предметомъ заботы правительства. Въ Государственномъ Архивѣ сохраняется любопытная записка тайнаго совѣтника В. И. Бибикова ¹⁾, который во всеподданнѣйшемъ отчетѣ 1782 года, указываетъ именно на такое стремленіе государства. Приводимъ изъ него наиболѣе существенныя выдержки:

«§ 1. Школа заведена, безъ которой не могло бы быть ни истинной экономіи, ни талантовъ изъ русскихъ людей ²⁾».

«§ 2. Никто мною не выгнанъ, а всякій дождался или ожидаетъ спокойно окончанія своего контракта».

«§ 3. Русскіе поощрены и поощряются къ приобрѣтенію талантовъ прибавкою жалованья» ³⁾.

Помимо этихъ заботъ о русскомъ театрѣ, влеченіе къ театру вообще проявлялось очень сильно еще и въ любительскихъ спектакляхъ, которые устраивались при Дворѣ и въ высшемъ обществѣ: играли вездѣ, а съ семидесятихъ годовъ (прошлаго столѣтія) особенно много. Насколько это нравилось Екатеринѣ, можно судить потому, что въ указѣ Комитету или Дирекціи Театральной (п. 20, учрежд. Особ. Комитета, 12-го іюля 1783 г.) запрещалось «присвоивать себѣ исключительное право на зрѣлища», и, напротивъ, дозволено было «всякому заводить благопристойныя для публики забавы, держася токмо государственныхъ узаконеній и предписаній въ уставѣ полицейскомъ» ⁴⁾. Даже взиманіе $\frac{1}{4}$ части сбора съ каждаго представленія въ пользу Воспитательнаго Дома, не тормозило дѣла. «Этою мѣрою»,—справедливо замѣчаетъ г. Бочаровъ,—«нашимъ вельможамъ и магнатамъ открывался новый путь соединить пріятное съ полезнымъ» ⁵⁾. Какъ же воспользовались они данными льготами? Начнемъ прежде всего съ театра придворнаго, который, какъ учрежденіе, ближе всего стоящее къ Императрицѣ, лучше другихъ могъ отразить ея собственные взгляды.

¹⁾ Одного изъ первыхъ директоровъ театра.

²⁾ Театральное Училище учреждено В. И. Бибиковымъ въ 1779 году, по собственному его плану; начальникомъ Училища назначенъ былъ главный режиссеръ русской труппы Н. А. Дмитревскій (П. Н. Арановъ. «Лѣтопись русскаго театра», стр. 89).

³⁾ Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, № 323.

⁴⁾ Полное Собраніе Законовъ, т. XXI, ст. 15.783.

⁵⁾ Н. П. Бочаровъ. «Москва и Москвичи». Москва, 1881. Стр. 87.

III.

Средства для развитія театра.—Эрмитажные спектакли.—Спектакли при Дворѣ.—Императрица отличаетъ любителей.—Поведеніе публики на придворныхъ спектакляхъ.—Характеръ эпохи отражается на театральной публикѣ.—Декоративная часть театра.—Съ какихъ поръ начинаются театральные дефициты.—Примѣрная постановка пьесъ.

По свидѣтельству современниковъ, любительскіе спектакли при Дворѣ были довольно обыкновеннымъ явленіемъ. «Благородныя обоюга персонаы» играли и въ дворцовомъ Оперномъ Домѣ, который впоследствии былъ замѣненъ Эрмитажнымъ театромъ, и на эрмитажныхъ собраніяхъ, специально устроенныхъ Екатериной для сближенія литературы съ обществомъ. Въ томъ и другомъ случаѣ спектакли носили совершенно особый, присвоенный каждому учрежденію, характеръ. Уже давно эти полу-шутливыя, полу-серьезныя, мѣшавшія дѣло съ бездѣльемъ, собранія (нѣчто въ родѣ русскаго Hôtel Rambouillet) нашли своихъ талантливыхъ историковъ и повѣствователей. Между ними видное мѣсто принадлежитъ, конечно, современникамъ. «Быть приглашеннымъ въ эрмитажъ»,—разсказываетъ одинъ изъ нихъ, графъ Рибопьеръ ¹⁾,—«считалось въ тѣ времена великою честью. Это было преимущество, которымъ пользовались самые приближенные изъ придворныхъ; но Государыня допускала иногда на эрмитажныя собранія, въ видѣ рѣдкаго исключенія, и постороннихъ. Бывали большіе эрмитажи, средніе эрмитажи и малые эрмитажи... Иногда приказывалось экспромтомъ быть маскараду. Однородные костюмы для всего общества были всегда наготовѣ, и разомъ наряжались дамы и кавалеры. Я живо помню одно изъ подобныхъ переодѣваній; всѣ вдругъ явились въ костюмахъ римскихъ жрецовъ. Въ среднихъ эрмитажахъ бывало не болѣе 50 или 60 приглашенныхъ... Почти всегда вечеръ начинался театральнымъ представленіемъ, иногда играли любители ²⁾. Такъ, я видѣлъ княгиню Дидрихштейнъ въ роли Люцинды, въ «Оракулѣ», и графиню Ростопчину въ роли Charmant. Другой разъ представляли «Ифигенію въ Авлидѣ»: графъ Висльгорскій представлялъ Агамемнона, жена его—Клитемнестру, графъ Петръ Шуваловъ—Ахилла, Тутолминъ—Улисса, П. И. Мятлева—Ифигенію, а княгиня Дидрихштейнъ—Эрифиллу. Вѣроятно, трудно было хуже сыграть трагедію, но я былъ тогда плохимъ судьей». Однако, трагедія составляла всетаки исключеніе въ

¹⁾ Записки («Русскій Архивъ», 1877, кн. I, стр. 473).

²⁾ Шведскій посолъ баронъ Стедингъ разсказываетъ, что «нерѣдко на этихъ спектакляхъ бывало не болѣе трехъ или четырехъ зрителей, что ужасно огорчало артистовъ» (Стокгольмскій Королевскій Архивъ. Донесеніе посла, отъ 8-го октября 1790 года).

эрмитажныхъ собраніяхъ; въ большинствѣ случаевъ Императрица предпочитала веселую шутку, остроумную сатиру величавой и скучной драмѣ староклассическаго репертуара ¹⁾). Таково было уже направленіе эпохи. Поэтъ угадалъ его, говоря:

Не мнѣ ли умолчать о той
Царицѣ Сѣверной Державы,
Которая среди величія, заботъ
Учила играми и Дворъ свой, и народъ,
И въ шуткахъ исправляла нравы.

Очень часто тѣ же комедіи, «въ улыбательномъ духѣ», какъ тогда говорилось, на шуточномъ фонѣ выражали тенденціи, сближавшія ихъ съ комедіями Петровскаго репертуара. Въ этомъ именно родѣ, напримѣръ, пословица графа Кобенцеля «Gros Jean», сюжетомъ для которой послужилъ случай, бывшій однажды съ самой Екатериной. Императрица пригласила въ Россію нѣкоего иностранца, прославившагося довольно хорошимъ сочиненіемъ по торговлѣ и вообразившаго, что онъ призванъ управлять страной. Недоразумѣнія, отсюда вытекающія, оскорбленія, которыя были наградой за излишнее самолюбіе и неосторожное хвастовство пріѣзжаго, послужили широкой канвой для одноактной шутки австрійскаго посла. Послѣдній воспользовался здѣсь кстати случаемъ отчасти объяснить, отчасти прославить реформы Императрицы Екатерины.

«Дворцовые» спектакли были, вѣроятно, въ томъ же духѣ, хотя съ болѣе широкими основаніями, чѣмъ эрмитажные. Камеръ-фурьерскій журналъ рассказываетъ: «25-го генваря 1763 года, въ вечеру, въ шестомъ часу, изъ внутреннихъ покоевъ, изволила (Ея Императорское Величество) проходить въ залъ смотрѣть игранные придворными кавалерами, фрейлинами и другими знатными персонами, на російскомъ діалектѣ, трагедію, балетъ и нахъ-комедію ²⁾». Иногда, особенно довольная спектаклемъ, Императрица приглашала участвующихъ къ своему столу. «11-го генваря 1769 года», — сообщаетъ тотъ же журналъ, — «въ вечеру, въ шестомъ часу, Ея Императорское Величество соизволила съ Его Императорскимъ Высочествомъ слѣдовать въ Оперный Домъ, гдѣ представлена была благородными персонами комедія на французскомъ діалектѣ, безъ балета. По окончаніи оной Ея Величество соизво-

¹⁾ Ближайшими сотрудниками Екатерины по составленію Эрмитажнаго сборника (см. Théâtre de l'Hermitage. Paris. 1798) были: графъ Сегюръ, графъ Кобенцель, А. М. Дмитріевъ-Мамоновъ, графъ А. С. Строгановъ, князь де Линь, И. И. Шуваловъ, дочь актера Офрена и др.

²⁾ Т. е. небольшую пьесу, которыя игрались обыкновенно въ заключеніе спектакля.

лила возвратиться въ апартанты и кушать вечернее кушанье въ 34-хъ пер-сонахъ, при которомъ столѣ, по Высочайшему повелѣнію, были тѣ персоны, которыя въ дѣйствиі находились, до 20-ти персонъ». Камеръ-фурьерскій журналъ пропускалъ обыкновенно какъ фамиліи участвующихъ, такъ и названіе самихъ пьесъ; правило это нарушалось, впрочемъ, только въ нѣкоторыхъ особо важныхъ случаяхъ, напримѣръ, при представленіи собственной комедіи Екатерины («О время»), или Фонвизинскаго «Бригадира», играннаго любителями (кстати сказать, впервые исполненнаго ими), или же при участіи въ спектаклѣ Высочайшихъ Особъ. «3-го ноября 1774 года»,—сообщаетъ камеръ-фурьерскій журналъ,—«въ началѣ седьмого часа, Ея Императорское Величество соизволила проходить на маленькій театръ, который сдѣланъ въ покояхъ Ихъ Императорскихъ Высочествъ, гдѣ представлена была кавалерами французская трагедія, и для смотрѣнія приглашены были знатныя обоюга пола персоны.. Дѣйствующіе въ театральномъ представленіи: 1) Его Императорское Высочество, 2) Ея Императорское Высочество, 3) Принцъ Гессенъ-Дармштатскій, 4) фрейлина княжна Авдотья Михайловна Бѣлосельская, 5) графиня Дарья Петровна Салтыкова, 6) госпожа Нелединская, 7) княгиня Голицына, 8) графъ Андрей Петровичъ Шуваловъ, 9) графъ Шереметевъ, 10) графъ Разумовскій, 11) князь Куракинъ, 12) князь Гагаринъ»,—«всѣ четверо камеръ-юнкеры»,—прибавляетъ журналъ. Любопытно, что петербургское общество, очень жадное до зрѣлищъ, таскало съ собою въ придворный театръ и дѣтей, которыя, нужно полагать, вели себя тамъ не особенно прилично. Послѣ одного представленія (4-го февраля 1764 года), Императрица повелѣла: «Объявить всѣмъ, кто въ придворный Оперный Домъ для смотрѣнія спектаклей пріѣздъ имѣютъ, чтобы для смотрѣнія оныхъ никто съ собою малолѣтнихъ не привозили; а если кто въ Оперный Домъ съ собою имѣетъ малолѣтнихъ привезть, то тотъ и самъ для смотрѣнія впушенъ не будетъ» ¹⁾. Замѣтимъ, что подобное явленіе было совершенно въ духѣ времени. Рядомъ съ сознательнымъ увлеченіемъ искусствомъ, примѣръ, поданный Императрицей и ея приближенными, находилъ себя очень часто неловкихъ послѣдователей, для которыхъ посѣщеніе театра не было насущной потребностью, а дѣломъ одной только моды. «Наши дворяне и большая часть молодыхъ людей»,—замѣчаетъ по этому поводу сатирической журналъ 1769 года «Всякая Всячина»,—«обыкновенно увѣряютъ, что они большіе охотники до театральнаго представленія, и почитаютъ себя знатоками въ этомъ дѣлѣ. Едва услышатъ они о новой драмѣ, то ужъ тол-

¹⁾ Камеръ-фурьерскій журналъ, 1764 года, стр. 29.

нами собираются въ театрѣ и съ нетерпѣніемъ дожидаются примѣчать больше дѣйствующія лица, нежели характеры, ими представленныя. Они болѣе берутъ участія въ небольшихъ спорахъ и несогласіяхъ актеровъ, нежели въ судьбѣ тѣхъ славныхъ героевъ и героинь, въ коихъ они намъ являются...¹⁾. Еще интереснѣе письмо одной дамы, помѣщенное въ «Вечерахъ», сатирическомъ журналѣ 1770—1771 гг. «Господа издатели!»,—взываетъ она,—«усерднѣйше прошу васъ дать пристойно восчувствовать нашимъ согражданамъ, въ чемъ состоитъ цѣль и установленіе театровъ, и что на таковыя позорища, какъ комедія и трагедія, ѣздятъ, чтобы слушать, а не только глядѣть или себя казать и смотрѣть другихъ, и что благоразумное воспитаніе учить въ собраніяхъ, гдѣ чего бы то ни было и какое либо сообщество собралось слушать, если самъ слушать не хочешь, то другимъ не мѣшать. Мнѣ случилось быть въ театрѣ, когда русскаго «Беверлея» представляли; истинно съ крайнею прискорбною слышала: во первыхъ, что не умолкали говорить; многія дамы для прохладженія медку изъ караулни посылали просить, другія кушали, наконецъ, въ театрѣ хохотали, на что, конечно, другою причины тѣмъ забавнымъ людямъ не было, какъ только названіе комедіи, въ которую, по ихъ мнѣнію, надлежало смѣяться. Молчаніе и тихость не прежде возстановились, когда въ самомъ дѣлѣ только глазами, а не слухомъ вниманіе имѣть должно, то есть, въ балетѣ. Размышляя о семъ, мнѣ пришла на умъ и та неутѣшная мысль, что намъ передъ чужестранными и тѣмъ извиниться не можно, что парадизъ или, въ другихъ мѣстахъ, партеръ всякаго состоянія людьми въ вольныхъ позорищахъ наполняется, потому что въ Императорскій театръ, кромѣ благородныхъ, положено не впускать, почему титулованныя особы суть однѣ въ немъ зрители»²⁾. Конечно, это—карикатура, преувеличеніе. Хотя несомнѣнно и то, что страсти, не сдерживаясь въ публичномъ театрѣ, утихали и смирялись при Дворѣ; но взгляды на вещи едва ли мѣнялись и тамъ,—вѣдь врядъ ли въ тогдашнемъ обществѣ могло пробудиться сознаніе, что театръ скоро станетъ однимъ изъ могущественнѣйшихъ средствъ для выраженія общественнаго мнѣнія.

Намъ остается сказать нѣсколько словъ о декоративной части Екатерининскаго театра, которая съ Елизаветинскаго царствованія сдѣлала крупныя

¹⁾ «Всякая Всячина», стр. 120—123. (См. также у *Н. А. Дмитриева*—«Древняя и Новая Россія», 1875, т. I, стр. 279 и далѣе, а затѣмъ у *Л. Н. Майкова*—Очерки изъ исторіи русской литературы XVII и XVIII столѣтія. Сиб. 1889. Стр. 310—323).

²⁾ «Вечера», ч. II, стр. 67—68.

успѣхи. Собственно говоря, съ этого времени и начинаются постоянныя пердержки въ кассовыхъ суммахъ Дирекціи Императорскихъ театровъ и ежегодныя требованія новыхъ и новыхъ прибавокъ къ дѣйствующей смѣтѣ. На самомъ дѣлѣ, театральное управленіе не могло удовольствоваться назначенными ей суммами; у насъ на глазахъ отчетъ, относящійся къ болѣе позднему времени, когда уже были учреждены первыя публичныя и платныя зрѣлища ¹⁾, и, слѣдовательно, представлялась возможность кое-какъ урегулировать доходы съ расходами, но и тутъ послѣдніе по прежнему превышали первые. Что же было раньше?..

«По примѣрному исчисленію (которое полагается, поелику осенью и весною, когда раздѣзжается дворянство по деревнямъ и за границу, сборъ знатно умаляться имѣть, не по нынѣшнимъ въ лучшее время нѣсколькимъ спектаклямъ, но съ небольшимъ уменьшеніемъ, то есть, противу сего шестою долею), собратся, по мнѣнію Дирекціи, можетъ за

входъ въ театръ до 15.000 р. — к.

Изъ оныхъ въ Воспитательный Домъ четвертая часть. 3.750 » — »

Затѣмъ останется 11.250 » — »

Изъ онаго расходу:

На жалованье принадлежащимъ театру, всѣмъ въ годъ 6.478 р. — к.

На ремонтъ машинъ и машинисту 1.000 » — »

На ремонтъ гардероба 1.000 » — »

За огонь, музыку и порцію караула, въ годъ всего . 3.780 » 80 »

За квартиру, дрова и свѣчи 680 » — »

Линія (линейка) и лошади въ годъ 222 » — »

Всего въ расходъ . . 13.170 р. 80 к.

Почему и предвидится, буде Высочайшею Милостію сей уронъ награжденъ не будетъ, то театръ Россійскій не можетъ себя удержать; особливо, что издержки предварительныя и построеніе гардероба совсѣмъ не заплачены и не имѣютъ чѣмъ быть заплачены. И такъ, если оному оставаться, то не благоволено ли будетъ, чтобы для поддержанія онаго и лучшаго успѣху, такъ, какъ и (для) заведенія балета, отдать въ Дирекцію мнѣ маскарады и концерты, въ которые собираемое за входы деньгами можетъ увядающій нынѣ театръ

¹⁾ Полное Собраніе Законовъ, т. XIV, ст. 13.993. Первый такой театръ находился на Царицыномъ Лугу, на томъ мѣстѣ, гдѣ стоитъ памятникъ Суворову; впоследствии этотъ театръ былъ переведенъ къ Лѣтнему дворцу, у Полицейскаго моста (*Арановъ. Лѣтопись русскаго театра*, стр. 86).

оживленіе и новое бытіе получить чрезъ Высочайшій покровъ»¹⁾. И такъ, вотъ что можетъ спасти русскій театръ: новыя арендныя статьи—въ видѣ концертовъ и маскарадовъ. Какъ же обставлялись пьесы современнаго репертуара? Изъ дошедшихъ до насъ свѣдѣній особенно роскошной постановки удостоились: опера «Дидона», произведеніе только еще начинавшаго тогда (1765—1766 гг.) автора, Я. Б. Княжнина, и слѣдовавшіе за этой оперой два характерные балета—«Ле заманъ решапе дю нофражъ» и «Ле скульпторъ де Картажъ». То и другое ставилъ извѣстный въ свое время архитекторъ и живописецъ Градицій. По требованію его, изъ Придворной Конторы были, между прочимъ, доставлены: «муми аглинской»—на 10 р., «кости жженой», «земли олонецкой», «лазори берлинской», «яри венецейской», а для костюмовъ,—или, какъ сказано въ вѣдомости, для «опернскаго статскаго и балетнаго платья»—атласу разныхъ цвѣтовъ; здѣсь были цвѣта: «гвоздешный», «мордаровый», «померанцевый зеленый» и др.; кромѣ того, «опернское платье» еще вышивалось, а статское расписывалось красками, за что взяли сравнительно не дорого—350 р. Но особеннаго вниманія заслуживаетъ аксессуарная часть: въ «реестрѣ матеріаламъ, принадлежащимъ для дѣланія декораций», требовалось, напримѣръ, «мыла французскаго для отбиванія профилей, рамъ и замѣтокъ (?)»; бумаги оберточной «для оклеиванія ширемъ (ширмъ) и выѣпливанія шапокъ и прочихъ фигуръ», гороху сухого (1 куль) «для бури и вѣтровъ» и т. д. Въ другомъ доношеніи (нѣкоего Дюкло — Кабинету Ея Величества) эти статьи дополнялись еще слѣдующими подробностями: «для представленія пожара въ городѣ Карвагенѣ» требовалось: льну чистаго—2 пуда, спирту—12 бутылокъ и 10 фунтовъ губокъ грецкихъ; а для «дѣланія въ погоду молніи» гарпіусу самаго чистаго—30 фунтовъ; кромѣ того, 1 куль муки пшеничной пошелъ на «клевстированіе статуй звѣриныхъ и птичьихъ формъ»²⁾. Въ общемъ вся постановка обошлась приблизительно въ 6.000 рублей.

IV.

Театръ любителей высшаго общества.—Графъ Шереметевъ, графъ Ягужинскій, графъ Румянцевъ, князь Волконскій.—Театры растутъ въ зависимости отъ требованій времени.—Спектакли Нарышкина, Зорича, Потемкина.—Драматурги изъ общества.—Увлеченіе авторовъ раздѣляютъ артисты любители.—Графъ Кобенцель.—Благопристойность современныхъ любительскихъ спектаклей.

Рядомъ съ театромъ придворнымъ, очень распространены были спектакли любителей высшаго общества. Одни, подражая Императрицѣ, другіе,

¹⁾ Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, № 325.

²⁾ Тамъ же, № 324.

оглядываясь на Западъ, гдѣ во всемъ блескѣ, хотя съ совершенно инымъ характеромъ, были въ ходу домашнія сцены, — всѣ на перебой возводили «комедійныя хоромины», формировали труппы: выписывали изъ за границы артистовъ, музыкантовъ, набирали оркестры изъ дворовыхъ и проч. По словамъ Пыляева, «не было ни одного богатаго помѣщичьяго дома, гдѣ бы не гремѣли оркестры, не пѣли хоры и гдѣ бы не возвышались театральные подмостки, на которыхъ приносили посильныя жертвы богинямъ искусства доморощенные артисты» ¹⁾. Особенно блисталъ въ этомъ отношеніи графъ Шереметевъ, у котораго было иѣлыхъ четыре театра: одинъ—въ Петербургѣ, другой—въ Москвѣ и два—въ подмосковныхъ имѣніяхъ, Кусковѣ и Останкинѣ. Въ первомъ изъ этихъ помѣстій была устроена воздушная сцена изъ лицевыхъ шпалеръ, съ большимъ амфитеатромъ; Херасковъ, жившій у Шереметева, иначе не называлъ Кускова, какъ «новыми Афинами». Откладывая описание этого театра до подробной характеристики московскихъ зрѣлищъ, мы остановимся пока на петербургскихъ увеселеніяхъ графа. Въ Петербургѣ за эту эпоху были даны Шереметевымъ два спектакля, оба—въ поражающемъ своимъ великолѣпіемъ домѣ вельможи. Первый спектакль (1-го февраля 1765 года) состоялъ изъ французской комедіи «Женившійся философъ или Стыдливый мужъ» и малой комедіи «Нравы вѣковъ». Второй спектакль (21-го февраля 1766 года), отличавшійся тѣмъ, что въ немъ участвовалъ Цесаревичъ, заключался въ трехъ одно-актныхъ комедіяхъ: «Le Contretemps», соч. де Ла-Гранжа, «Вечеринка по модѣ» и «Зенеида», соч. Каюзака; послѣдняя комедія, по словамъ Ведемейера, «не только по Высокой Особѣ, въ ней принявшей участіе, но и по костюмамъ превосходила двѣ первыя, ибо на четырехъ лицахъ, въ ней игравшихъ (графиня А. П. Шереметева и графини сестры Д. П. и Н. П. Чернышевы) было брилліантовъ на два милліона рублей» ²⁾. «Для сего спектакля выбраны были: директоромъ—генераль-поручикъ графъ Иванъ Григорьевичъ Чернышевъ; указательницею мѣстъ—супруга его, графиня Анна Александровна; собирателемъ билетовъ—графъ Захаръ Григорьевичъ Чернышевъ; директоромъ оркестра—тайный совѣтникъ князь Петръ Никитичъ Трубецкой; капельмейстеромъ — баронесса Екатерина Ивановна Черкасова, урожденная принцесса Курляндская; другіе музыканты въ оркестрѣ были: оберъ-шталмейстеръ князь Петръ Ивановичъ Репнинъ, генераль-поручикъ Левъ Александровичъ Нарыш-

¹⁾ М. И. Пыляевъ. Полубарскія зятѣи («Историческій Вѣстникъ», 1886, сентябрь, стр. 532).

²⁾ А. Ведемейеръ. Дворъ и замѣчательные люди въ Россіи, во второй половинѣ XVIII столѣтія. Спб. 1846. Стр. 60—61.

кинъ, тайный совѣтникъ Адамъ Васильевичъ Олсуфьевъ, генералъ-поручикъ графъ Сергѣй Павловичъ Ягужинскій и дѣйствительный статскій совѣтникъ Григорій Николаевичъ Тепловъ» ¹⁾). Въ самомъ спектаклѣ участвовала также родовитая знать и дѣти хозяина: старшая и младшая его дочери — графини Анна и Варвара Петровна Шереметевы, сынъ — Николай Петровичъ, князя Щербатовы, Хованскіе, прусскій посланникъ графъ Сольмсъ, графъ Строгановъ и др. Оба спектакля имѣли такой успѣхъ, что, по желанію Императрицы, были повторены. Изъ вельможъ, которые давали подобные же праздники, извѣстенъ еще графъ Румянцевъ, устроившій «всеобщее изрядное трактованіе» по случаю мира съ турками. По разсказамъ сторожиловъ ²⁾, «это было въ скорости послѣ казни Пугачева. Праздникъ этотъ былъ устроенъ на Ходынскомъ полѣ съ большими затѣями: построены были разныя крѣпости и города съ турецкими названіями: гдѣ былъ театръ, гдѣ зала для обѣда, другая балъная, разныя бесѣдки и галлерей... Были построены триумфальныя ворота, и графъ Румянцевъ имѣлъ торжественный вѣздъ на золотой колесницѣ, на подобіе римскихъ. Тутъ были на полѣ ярмарки, базары на восточный манеръ, кофейныя дома, даровой обѣдъ и угошеніе кому угодно, театральныя представленія ³⁾, канатныя плясуны. Мѣста для зрителей были устроены на подмостьяхъ, въ видѣ кораблей съ мачтами, съ парусами; и это въ разныхъ мѣстахъ, которыя названы именами морей: гдѣ Черное, гдѣ Азовское и т. п. Императрица и Великій Князь съ супругою каждый день бывали и подолгу оставались на этомъ праздникѣ». Славился еще театръ графа С. П. Ягужинскаго, замѣчательный по роскошной обстановкѣ пьесъ. «У него», — разсказываетъ г. Пыляевъ ⁴⁾, — «въ числѣ крѣпостныхъ актеровъ былъ Михаилъ Матинскій, личность крайне талантливая, съ глубокими познаніями въ наукахъ; онъ, помимо таланта актера, обладалъ качествами музыканта и композитора». Затѣмъ, — театръ князя П. М. Волконскаго, извѣстный также своими крѣпостными композиторами, между прочимъ, нѣкимъ Ѡ. Г., сочинившимъ музыку къ оперѣ Хераскова — «Милена» ⁵⁾, и т. д. Всѣхъ театровъ не перечтешь. Они росли часто въ зависимости

¹⁾ Тамъ же, стр. 59.

²⁾ Разсказы бабушки, изъ воспоминаній пяти поколѣній, записанныхъ и собранныхъ ея внукомъ Д. Благово. Спб. 1885. Стр. 215, 216.

³⁾ «Нѣчто въ родѣ рыцарскаго турнира, на которомъ сражались благородныя дѣвѣны» (прим. книги — «Разсказы бабушки»).

⁴⁾ М. И. Пыляевъ. Полубарскія затѣи («Историческій Вѣстникъ», 1886, сентябрь, стр. 535).

⁵⁾ Драматическій словарь. Спб. 1881 (нов. изд.). Стр. 80.

отъ потребностей даннаго момента. Такъ, въ 1780 году Императрица, переѣзжая вмѣстѣ съ графомъ Фалкенштейномъ изъ столицы въ Петергофъ, остановилась на нѣсколько часовъ на дачѣ оберъ-шталмейстера Льва Александровича Нарышкина, гдѣ «прогуливалась въ разныхъ мѣстахъ сей дачи». «Въ одномъ изъ оныхъ»,—разсказываетъ современникъ ¹⁾,—«при приближеніи Высочайшей Посѣтительницы, раздвинулась гора и открылся театръ, на коемъ представлена была драма, относительная къ столь счастливому и вождеденному для хозяевъ случаю. По окончаніи оной, внутренняя стѣна театра раздалась и открыла Парнасъ, на коемъ обитающія Музы согласили съ наипрiятнѣйшую музыкою свои пѣсни, проявляющія славу и веселеніе сего дня и мѣста, возвышеннаго посѣщеніемъ ихъ Покровительницы, что потомъ заключено было небольшимъ балетомъ равномѣрнаго содержанія». «Сіе зрѣлище»,—добавляетъ хроникеръ,—«особливо было привлекательно тѣмъ, что дѣйствующія лица во всѣхъ сихъ увеселеніяхъ, главная часть, были дѣти хозяевъ». Въ томъ же году Императрица предприняла путешествіе въ Бѣлоруссію и въ Могилевъ, для свиданія съ Римскимъ Императоромъ Іосифомъ II. По этому случаю, мѣстныя власти приготовили торжественную встрѣчу Государынѣ, а извѣстный Зоричъ, кромѣ различныхъ увеселеній, устроилъ въ своемъ Шкловскомъ замкѣ еще театръ, гдѣ въ присутствіи двухъ Вѣнценосцевъ (Іосифъ II тоже пріѣхалъ въ Шкловъ) дворяне любители исполнили пантомиму, въ которой до семидесяти разъ мѣнялись великолѣпныя декораціи ²⁾. Впослѣдствіи на этомъ театрѣ играли кадеты основаннаго Зоричемъ Шкловскаго корпуса. Даже равнодушный къ театру Потемкинъ, почти единственный изъ вельможъ Екатерининскаго Двора, имя котораго никогда не встрѣчалось на театральныхъ афишахъ, снисходитъ къ театру во время своего пребыванія въ Яссахъ (1789 г.), гдѣ, съ вступленіемъ войскъ на «зимовыя квартиры», балы смѣнялись балами, спектакли—торжественными концертами и музыкою собственнаго оркестра. «Хоръ музыки инструментальной, роговой и вокальной былъ до трехсотъ человекъ; извѣстный сочинитель музыки г. Сарти всегда былъ при князѣ. Онъ положилъ на музыку побѣдную пѣснь «Тебѣ Бога хвалимъ», и къ оной музыкѣ приложена была батарея изъ десяти пушекъ, которая по знакамъ стрѣляла въ

¹⁾ Изъ Санктпетербурга, отъ 30-го іюня («Московскія Вѣдомости», 1780, № 55, стр. 433).

²⁾ Записки Л. Н. Энгельгардта. М. 1868. Стр. 24—30.—Дневная Записка Путешествія Ея Императорскаго Величества черезъ Псковъ и Полоцкъ въ Могилевъ («Сборникъ Русскаго Историческаго Общества», т. I, стр. 384—421).—А. Барсуковъ. Разсказы изъ русской исторіи XVIII вѣка, стр. 253.

тактъ; когда же пѣли: «святъ! святъ!», тогда производилась изъ оныхъ орудій скорострѣльная пальба» ¹⁾. Дѣлалось это,—повторяемъ,—частью изъ желанія угодить Императрицѣ, заслужить ея милостивую улыбку, а частью, дѣйствительно увлекаясь драматическимъ искусствомъ и содѣйствуя его развитію.

Около этого времени окружаетъ тронъ цѣлая плеяда лицъ, специально посвятившихъ себя театру. Кромѣ оффиціальныхъ представителей этого рода, Фонвизина, Озерова, Лукина и доживавшаго свой вѣкъ Сумарокова, писатели высшаго общества «наводняютъ Парнасъ» своими произведеніями: князь Дм. П. Горчаковъ пишетъ три оперы и одну комедію; И. П. Елагинъ и М. Ив. Храповицкій переводятъ нѣсколько французскихъ пьесъ (Елагинъ, между прочимъ, Мольеровскаго «Мизантропа»); графъ Пав. Серг. Потемкинъ ставитъ свою драму въ стихахъ «Торжество дружбы». Изъ дамъ, княжна Ек. Алекс. Меншикова переводитъ драму «Олендъ и Софронія» и комедію «Развратное семейство»; М. В. Сушкова, сестра А. В. Храповицкаго,— двѣ оперы: «Роза и Колласъ» и «Земира и Азоръ», драму «Бѣглець» и комедію «Гваделупскій житель», стихи въ которой: «Ахъ, новый мой кафтанъ!»—переведены самимъ Храповицкимъ ²⁾. Увлеченіе авторовъ раздѣляютъ и увлекающіеся артисты-любители; между ними особенно замѣчательнъ былъ графъ Кобенцель, австрійскій посолъ при русскомъ Дворѣ. «Графъ Кобенцель»,—разсказываетъ о немъ графъ Комаровскій,—«извѣстный своею любезностью, былъ изъ числа обожателей княгини Долгорукой; онъ имѣлъ прекрасный талантъ къ театру, и часто они играли вмѣстѣ... Общею молвою было тогда, что посолъ, послѣ одной роли, пріѣхалъ столь утомленный домой прямо съ театра, что легъ въ постель, не раздѣвшись; едва онъ заснулъ, какъ камердинеръ его будитъ и вводитъ курьера, пріѣхавшаго къ нему отъ Императора, съ нужными депешами. Графъ Кобенцель вскочилъ съ постели; курьеръ, увидя его съ насурмленными бровями, нарумяненнымъ, и сдѣлавъ нѣсколько шаговъ назадъ, сказалъ: «Это не посолъ, а какой-то шутъ!» ³⁾. Тотъ же случай, но въ нѣсколько измѣненномъ видѣ, передаетъ въ своихъ воспоминаніяхъ и извѣстная портретистка Виже-Лебрень. «Въ самый день моего пріѣзда, вечеромъ»,—разсказываетъ она ⁴⁾,—«играла музыка, а на другой день шелъ отличный спектакль; давали «Le Souterrain» Далеярака. Княгиня

¹⁾ Записки Л. Н. Энгельгардта, стр. 105.

²⁾ П. Н. Араповъ. Драматическій Альбомъ. М. 1850. Стр. XXXI.

³⁾ Записки («Осмнадцатый вѣкъ». Кн. I. М. 1868. Стр. 347).

⁴⁾ Госпожа Виже-Лебрень въ Россіи («Древняя и Новая Россія», 1876, № 10 стр. 191).

(Долгорукая) исполняла роль Камиллы, молодой Рибопьеръ, который впоследствии былъ важнымъ лицомъ въ Россіи, игралъ роль ребенка, а графъ Кобенцель—садовника. Помню, что во время представленія пріѣхалъ изъ Вѣны курьеръ съ депешами къ графу, но, при видѣ челоуѣка въ одеждѣ садовника, не хотѣлъ вручить ему депеши и тѣмъ не мало позабылъ бывшихъ за кулисами». Происходило это въ селѣ Александровскомъ, на дачѣ княжны Е. О. Долгоруковой, гдѣ въ то время (1795 г.) собиралось все высшее петербургское общество. Графъ Кобенцель, по словамъ г-жи Виже-Лебрень, былъ такъ увлеченъ княгиною Долгорукой, что «если затѣвался домашній спектакль, онъ бралъ на себя ту роль, которую она ему назначала, даже если эта роль не соответствовала его наружности; а надобно сказать, что ему было около 50 лѣтъ, что онъ былъ очень дурень собою и жестоко косилъ» ¹⁾. Екатерина, смущенная этою бѣшеною страстью посла къ спектаклямъ, страстью которая не умѣрялась даже полученіемъ неприятныхъ извѣстій съ театра войны французовъ съ австрійцами, говорила однажды: «Вы увидите, что онъ побережетъ свой лучшій спектакль ко дню вступленія французовъ въ Вѣну». Въ свою очередь, остряки, узнавъ о какой-нибудь новой побѣдѣ Бонапарта, замѣчали: «Ну, значить, у нунція будетъ балъ въ субботу» ²⁾.

Къ сказанному слѣдуетъ прибавить, что нерѣдко нравственности приходилось сильно страдать на всѣхъ этихъ петербургскихъ увеселеніяхъ. О. В. Ростопчинъ писалъ однажды графу С. Р. Воронцову въ Лондонъ: «У насъ вездѣ опять даютъ домашніе спектакли, нерѣдко въ ущербъ благопристойности; такъ, намени у князя Долгорукова произносили вещи, едва терпимыя на ярмаркахъ; но говорятъ: *нужно повеселиться*». ³⁾ Конечно, Ростопчинъ могъ преувеличивать, но несомнѣнно, что подобные факты были въ духѣ времени. Это дѣлалось въ большинствѣ случаевъ безсознательно, подчиняясь модѣ Запада, особенно же Франціи. Извѣстно, напримѣръ, что Екатерина заставила членовъ Св. Синода посѣщать итальянскую оперу, и сама же потомъ смѣялась надъ ними въ письмѣ къ Гримму: «Святѣйшій Синодъ»,— писала она,—«былъ на вчерашнемъ представленіи, и они хохотали до слезъ вмѣстѣ съ нами» ⁴⁾. Тогда еще на самыя задачи театра смотрѣли розно, рѣдко

¹⁾ Тамъ же, стр. 192.

²⁾ *Masson. Memoires secrets* (приведено въ указанной выше статьѣ «Виже-Лебрень въ Россіи», напечатанной въ «Древней и Новой Россіи», 1876).

³⁾ Вѣсти изъ Россіи, отъ 1(12) декабря 1793 г. («Русскій Архивъ», 1876, кн. I, стр. 112).

⁴⁾ «Сборникъ Русскаго Историческаго Общества», т. XXIII, стр. 441.

сходясь во мнѣніяхъ: Шиллеръ, напримѣръ, считалъ театръ непременно нравственнымъ учрежденіемъ («Das Theater ist eine moralische Stiftung»); Гёте же находилъ, что тотъ же театръ есть промышленное заведеніе («Das Theater ist eine mercantile Anstalt»); но оба подписались бы, вѣроятно, подъ знаменитымъ изреченіемъ Плавта, что комедій, прямо проповѣдующихъ нравственность, — не много («Hujus modi raucas poetae geregiunt comoedias ubi boni meliores fiant»). И, тѣмъ не мѣнѣе, когда Екатеринѣ пришлось столкнуться съ этимъ вопросомъ на практикѣ, она искала *нравственныхъ* комедій: такъ странны бываютъ противорѣчія въ жизни!..

V.

Ученическіе спектакли. — Спектакли въ кадетскомъ корпусѣ. — Особенности ихъ. — Бобринскій. — Какъ случилось, что кадеты стали играть вмѣстѣ съ институтками. — Театръ въ Смольномъ. — Переписка о немъ Екатерины съ Вольтеромъ. — Театръ «*rouges demoiselles*». — Мнѣнія современниковъ, газетныя рецензіи. — Университетскій театръ въ Москвѣ.

Нерѣдко въ придворныхъ спектакляхъ принимали участіе и малолѣтніе; это были большею частью пажи, кадеты и воспитанницы вновь учрежденнаго «Новодѣвичьяго (Смольнаго) Монастыря». Слѣдуетъ замѣтить, что кадетскій корпусъ со времени Сумарокова мало измѣнилъ свою прежнюю физиономію; онъ по прежнему былъ общеобразовательнымъ заведеніемъ, удѣлявшимъ досугъ, — смотря по тому, что требовалось, — придворнымъ увеселеніямъ, театрамъ, маскараду и проч. Въ Екатерининскую эпоху это направленіе утвердилось еще благодаря двумъ обстоятельствамъ. Во первыхъ, кадетскіе корпуса попали въ вѣдѣніе извѣстнаго педагога И. И. Бецкаго, управленіе котораго военно-учебными заведеніями такъ характеризовалъ одинъ изъ его біографовъ: «Бецкій проникся взглядами на воспитаніе Ж. Ж. Руссо. Подъ его начальствомъ кадеты пользовались въ стѣнахъ своего заведенія почти безграничною свободою, проводя время въ бѣготнѣ, различныхъ упражненіяхъ и опасныхъ играхъ. Повидимому, Бецкій основывалъ воспитаніе на естественномъ развитіи дѣтей; но, кажется, во многомъ онъ ошибался, какъ и всѣ тѣ, восхищенные чтеніемъ «Эмиля», которые, заимствуя изъ него правила, по своему разумѣнію, кое-какъ примѣняли ихъ къ дѣтямъ и дѣлали изъ нихъ полу-дикарей»¹⁾. Во вторыхъ, въ Сухопутномъ кадетскомъ корпусѣ съ нѣкоторыхъ поръ воспитывался извѣстный А. А. Бобрин-

¹⁾ Анекдоты прошлаго столѣтія, извлеченные И. В. Шпажнскимъ изъ анонимнаго французскаго сочиненія («Русскій Архивъ», 1877, кн. III, стр. 280).

скій, внесшій съ собою всѣ особенности и всѣ недостатки современнаго фаворитизма. При немъ кадеты очень часто устраивали театральныя представленія, на которыхъ иногда присутствовала Екатерина, и гдѣ «особенно нравились тѣ пьесы, въ которыхъ молодые люди исполняли женскія роли» ¹⁾. Для удовольствія Императрицы нерѣдко участвовалъ въ спектакляхъ и Бобринскій. «Была»,—записывалъ онъ въ свой дневникъ,—«репетиція трагедіи, которую будутъ играть въ воскресенье. Рибась мнѣ сказалъ, что я похожъ на сатира» ²⁾. Неизвѣстно, какъ въ дѣйствительности игралъ любимецъ Екатерины, но въ отсутствіе Государыни, Бецкій, наблюдавшій за молодымъ человѣкомъ, очень часто останавливался на его сценическихъ опытахъ. «M-r Bobrinsky»,—писалъ онъ 21-го іюня 1775 года,—«pour un débutant a joué son rôle assez bien, et se porte à merveille» ³⁾. Въ другой разъ, говоря о годовщинѣ Кучукъ-Кайнарджійскаго мира, Бецкій замѣчаетъ въ концѣ письма: «M-r Bobrinsky se porte très bien et est occupé maintenant pour jouer son rôle le jour de la célébration» ⁴⁾ и т. д. Впрочемъ, не считая Бобринскаго, въ корпусѣ находилось достаточное число актеровъ, располагавшихъ довольно значительнымъ репертуаромъ пьесъ. Ставили, наприимѣръ, «Севильскаго цирюльника», «Судейскія именины», «Трехъ женщинъ» ⁵⁾, а разыгрывали ихъ кадеты: Макуновъ, Бехтѣвъ, Беръ, Симанскій, Алединскій, Прыгуновъ ⁶⁾.

Спектакли эти, обставлявшіеся долгое время исключительно мужскимъ персоналомъ, съ учрежденіемъ Смольнаго института пополнились и женскимъ. Случилось это совершенно во вкусъ и духъ просвѣтительныхъ взглядовъ Екатерининской эпохи. Когда институтъ былъ основанъ и сообщено ему направленіе, соотвѣтствовавшее педагогическимъ воззрѣніямъ даннаго вре-

¹⁾ Тамъ же.

²⁾ Дневникъ графа Бобринскаго, веденный въ кадетскомъ корпусѣ и во время путешествія по Россіи и за границу («Русскій Архивъ», 1877, кн. III, стр. 117). Осипъ Мих. Рибась занималъ должность «цензора», а позднѣе «полиціймейстера» въ кадетскомъ корпусѣ.

³⁾ Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Письма И. И. Бецкаго къ Императрицѣ Екатеринѣ II.

⁴⁾ Тамъ же.

⁵⁾ Въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ», отъ 30-го августа 1779 г., стр. 1066, напечатано: «Завтра, т. е. августа 31-го числа, будетъ представлена на театрѣ Сухопутнаго кадетскаго корпуса «Le Jaloux à l'Épreuve», комическая опера, въ которой будетъ дебютировать новый актеръ, а между двумя дѣйствіями одинъ новый музыкантъ будетъ играть концертъ-соло на гобойѣ».

⁶⁾ Дневникъ графа Бобринскаго, стр. 126.

мени, Императрица писала однажды Вольтеру: «Я поговорю съ вами объ одной очень интересной для меня забавѣ, на счетъ которой попрошу вашего совѣта. Отъ васъ ничего не скрывается, и потому вы, вѣроятно, знаете, что въ домѣ, предназначенномъ сначала для 300 монахинь, въ настоящее время воспитывается до 500 молодыхъ дѣвушекъ... Вотъ уже вторая зима (писано въ январѣ 1772 г.), какъ ихъ заставляютъ разыгрывать трагедіи и комедіи; онѣ исполняютъ свои роли лучше здѣшнихъ актеровъ; но должно замѣтить, что число пьесъ, пригодныхъ для нашихъ дѣвицъ, слишкомъ ограничено; ихъ надзирательницы избѣгаютъ тѣхъ, въ которыхъ слишкомъ много страсти (*trou de passion*), а французскія пьесы почти всѣ таковы. Велѣтъ написать то, что намъ нужно,—это невозможно: подобныя вещи не дѣлаются по заказу, ихъ производить гений. Пьесы пошлыя и глупыя могутъ испортить вкусъ. Какъ же тутъ быть? Я право не знаю и прибѣгаю къ вамъ»... и т. д. ¹⁾ Вольтеръ отвѣчалъ на это довольно простран- нымъ письмомъ, отъ 12-го марта 1772 года. Прежде всего онъ сознавался, что «дѣло пятисотъ дѣвицъ интересуеть его, какъ нельзя болѣе, ибо въ нашемъ Сень-Сирѣ нѣтъ и 250-ти» ²⁾. Онъ находилъ, что «декламация вообще, какъ трагическая, такъ и комическая, помимо разыгрыванія трагедій, вещь превосходная: она придаетъ грацію, какъ уму, такъ и тѣлу, развивая голосъ, осанку и вкусъ; невольно запоминаются сотни отрывковъ, которые впослѣдствіи приводятся кстати среди разговора, что придаетъ прелесть обществу, однимъ словомъ, декламация приноситъ всевозможную пользу». Съ замѣчаніемъ Императрицы о французскихъ пьесахъ онъ соглашается, но ему кажется, что «въ нѣкоторыхъ комедіяхъ можно бы пропустить все лишнее для такихъ юныхъ сердецъ, нисколько не вредя интересу пьесы; въ «Мизантропѣ» пришлось бы измѣнить не болѣе 20 стиховъ, а въ «Скупомъ»—не болѣе 40 строчекъ». Во всякомъ случаѣ, онъ предлагаетъ ей заняться выборомъ подходящаго репертуара. «Я полагаю»,—говоритъ онъ въ заключеніе,—«что вашъ батальонъ пятисотъ дѣвицъ—батальонъ амазонокъ, но не думаю, чтобъ онѣ изгоняли мужчинъ: разыгрывая театральныя пьесы, половина этихъ молодыхъ героинь поневолѣ должна представлять героевъ; но какъ справляются онѣ съ ролями стариковъ? Однимъ словомъ, на все это я ожидаю приказаній Вашего Вели-

¹⁾ Хроника Смольнаго Монастыря въ царствованіе Императрицы Екатерины II. СПб. 1864. Прилож., стр. 18—19.

²⁾ Сень-Сирская школа была учреждена m-me де Ментенонъ—для барышень, но при Наполеонѣ I преобразована въ военную школу.

чества» ¹⁾. Екатерина давно думала объ этомъ; но, не рѣшаясь, однако, соединить обѣ труппы вмѣстѣ (артистовъ-кадетовъ и артистокъ-институтокъ), она пробовала пока каждое средство въ отдѣльности. Опытъ съ грѣхомъ пополамъ удавался. «Дѣвицы играютъ одинаково и трагедію, и комедію»,—отвѣчаетъ она Вольтеру 23-го марта 1772 года,—«представляли «Заиру» (Вольтера), Сумарокова «Земиру»... Вотъ какъ происходитъ распредѣленіе ролей для театральныхъ пьесъ: дѣвицамъ объявляютъ, что будетъ играть такая-то пьеса; ихъ спрашиваютъ, кто желаетъ играть такую-то роль; часто случается, что цѣлая толпа заучиваетъ одну и ту же роль, а потомъ для представленія выбирается та изъ дѣвицъ, которая лучше другихъ ее исполняетъ. Играющіе роли стариковъ въ комедіяхъ наряжаются въ родъ длиннаго кафтана, который мы приписываемъ модамъ той страны (NB. гдѣ дѣйствіе происходитъ). Для трагедій намъ легко облекать героевъ въ одежды, одинаково приличныя и ихъ ролямъ, и ихъ настоящему положенію. Роли стариковъ самыя трудныя и наименѣе удающіяся: огромный парикъ и палка въ рукѣ не старятъ молодое лицо; до сихъ поръ эти роли передавались холодно. На масляницѣ у насъ былъ прелестный *petit-maitre*, не менѣе прелестный Блэзъ ²⁾, восхитительная дама Крупильякъ ³⁾, очаровательныя двѣ субретки и адвокат Пателинь ⁴⁾ и очень умный Жасминъ ⁵⁾ (et un *Jasmin très intelligent*) ⁶⁾. Замѣтимъ кстати, что душа педагогическихъ затѣй Екатерины, И. И. Бецкій, былъ противъ театровъ, собственно противъ увеличенія ихъ количественно. Вотъ какъ объясняетъ онъ это въ письмѣ къ Императрицѣ, отъ 23-го апрѣля 1775 года: «Je sais, que je suis plus au fait, que beaucoup d'autres, sur la vraie marche des spéctacles, bals, clops (sic) et autres divertissemens public; je sais, que, comme tant d'autres s'en sont melés, je me suis tu, quoique autorisé par les privilèges de la Maison des enfants trouvés, parce que de mon naturel je suis plus un animal exécuteur, que disputeur. Je sais, que malgré les sommes, qui sortent du pays par des entrepreneurs étrangers, tous le monde, grand et petit, sont mécontents et le seront toujours, si on n'y remédie. J'ose le répéter, Madame, sans Vous offenser, que tous ceux, qui

¹⁾ Oeuvres complètes de Voltaire. T. 55. 1788. Lettre CVIII, p. 230.

²⁾ Изъ комедіи Вольтера «Nanine», роль садовника.

³⁾ Изъ комедіи Вольтера «L'Enfant prodigue», роль молодой вдовы.

⁴⁾ Изъ комедіи «Avocat Patelin», передѣланной Брюесомъ (Brueys).

⁵⁾ Изъ комедіи Вольтера «L'Enfant prodigue», роль слуги.

⁶⁾ Хроника Смольнаго Монастыря, прилож., стр. 20—22.

représentent à Votre Majesté, qu'il y a 4 à 5 historiens et par conséquent qu'il faut augmenter les théâtres, n'ont pas assez réfléchi, en ont d'autres raisons, et il est de toute impossibilité, Madame, que les habitants de Pétersbourg, dont le nombre est fort petit, puissent remplir un théâtre, sans compter celui de la Cour. Il s'en suit de la, que tous les sus-dits amusements doivent être réunis dans un seul endroit sous une direction, entendu comme au jardin d'Hiver, sans quoi les sommes seront mal employées, sans aucun contentement et à la charge de la couronne, etc. etc. J'ai dit et je n'en parlerai plus...¹⁾ Неизвестно, по какому поводу было написано это письмо, но всё частныя предприятия, сколько ихъ не было въ Петербургѣ, по свидѣтельству историка «не имѣли прочнаго успѣха»²⁾, и, слѣдовательно, Бецкому не было причины бояться конкуренціи. Между тѣмъ, прежняя система раздѣленія спектаклей по поламъ и возрастамъ, съ начала 80-хъ годовъ была совершенно оставлена. Институтское начальство какъ будто убѣдилось, что, при современномъ положеніи драматическаго искусства, спектакли съ тѣмъ или другимъ элементомъ, мужскимъ или женскимъ въ отдѣльности, — затѣя безрезультатная, «пустоцвѣтъ». Къ тому же Екатерина такъ и не дождалась желаннаго измѣненія классическаго репертуара, по способу, предложенному ей Вольтеромъ: «фернейскій философъ» умеръ, не пославъ своему царственному корреспонденту обѣщанной передѣлки. Такъ или иначе, но начиная съ 1781 года совмѣстные спектакли институтокъ и кадетъ уже отмѣчаются современниками. «Мы ѣздили въ Смольный Монастырь», — записываетъ въ свой дневникъ Бобринскій, — «на репетицію «Трехъ женщинъ» и еще другой маленькой пьесы. Слишкомъ полтора часа мы дожидались Бецкаго, который, наконецъ, появился, и начали съ маленькой пьесы»³⁾. 17-го января 1782 года: «Въ Смольномъ былъ спектакль «Молодая Канадка» и потомъ опера «Служанка-госпожа», музыка Перголезе. Мы играли безъ приготовленія, стало быть, акомпанировали почти на угадъ (à livre ouvert)»⁴⁾.

Намъ остается теперь сказать о репертуарѣ и объ игрѣ участвующихъ. Институтскій театръ посѣщался вообще охотно; здѣсь въ большинствѣ случаевъ бывало почти все высшее петербургское общество, въ томъ числѣ.

¹⁾ Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Письма И. И. Бецкаго къ Императрицѣ Екатеринѣ II.

²⁾ П. Н. Араповъ. Лѣтопись русскаго театра, стр. 86.

³⁾ Дневникъ графа Бобринскаго, стр. 123.

⁴⁾ Тамъ же, стр. 126.

иногда и иностранцы, изъ коихъ англичанинъ Вильямъ Кохъ (William Coxe) оставилъ о своемъ посѣщеніи любопытныя воспоминанія ¹⁾. «Мы остались чрезвычайно довольны исполненіемъ пьесъ», — рассказываетъ онъ, — «театръ устроенъ въ красивой круглой комнатѣ, стѣны которой очень мило расписаны деревьями въ видѣ ландшафта. Играли пьесы: «Служанка-госпожа» и «Оракулъ»; первую разыграли дѣвицы 16-ти и 17-ти лѣтъ, вторую—дѣвочки отъ 10-ти до 12-ти. И тѣ и другія играли съ одушевленіемъ и обнаружили высокаго пониманіе приличія, какъ въ жестяхъ, такъ и въ словахъ». Можетъ быть, тотъ же иностранецъ былъ и на другомъ спектаклѣ, который, по словамъ Бецкаго ²⁾, институтъ давалъ 5-го февраля 1775 года въ честь всей англійской колоніи (*faculté anglaise*) и иностранныхъ купцовъ. «Несмотря на то, что всѣ другія сословія отсутствовали»,—писалъ Бецкій,—«(въ театрѣ) находилось слишкомъ 400 человекъ: никогда нашъ спектакль не былъ такъ многолюденъ. Для начала давали «Честолюбивый и нескромная», испанскую комедію въ 5-ти актахъ, а затѣмъ—комическую оперу «Колдунъ» съ прелестнымъ балетомъ. Всѣ актрисы были удивительно оживленны. Особенно дѣвица Пашкова, которая, представляя Нескромную, выказала чудеса искусства, совѣмъ какъ настоящая актриса». Репертуаръ институтскаго театра былъ самый разнообразный. Одновременно съ пьесами Вольтера—«Заира» и «Нескромный» (*Indiscret*)—ставили: комическую оперу «Ninette à la Cour», малыя пьесы съ аріями—«Le Coq du Village», переведенную на русскій языкъ подъ именемъ «Удалецъ въ деревнѣ», «La Rosière de Salency» и пр. Играли, судя по отзывамъ, хорошо. Любопытно, что и газеты, «державшія обыкновенно подъ козырекъ», давали иногда отчетъ объ институтскихъ спектакляхъ, позволяя себѣ сдержанно критиковать молодыхъ артистовъ. «2-го января 1776 года»,—рассказываютъ, на примѣръ, «С.-Петербургскія Вѣдомости» (№ 2), — «въ присутствіи Государыни и Ихъ Императорскихъ Высочествъ, дѣвицами исполнены были: комедія Вольтера «Нескромный», потомъ комическая опера «Колдунъ» (*Sorcier*), въ заключеніе же малая пьеса, называемая «Удалецъ въ деревнѣ», представлена дѣвицами самаго меньшого возраста, въ которыхъ дарованія и искусства были столь совершенны, что могли бы сдѣлать справедливую похвалу и въ самыхъ зрѣлыхъ лѣтахъ. Едва только сіи младенцы успѣли сказать послѣднее

¹⁾ Travels into Poland, Russia etc. By William Coxe. London. 1784. Vol. II, chap. the VI, p. 158.

²⁾ Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Письма П. И. Бецкаго къ Императрицѣ Екатеринѣ II.

слово пьесы, какъ, не могли удержать своего стремленія и перепрыгнувъ черезъ перегородку, отдѣляющую театръ отъ партера, кинулись ко Всемило-стивѣйшей своей Государынѣ и Матери. И сіе ихъ движеніе произвело такое же въ сердцахъ всѣхъ зрителей». Другой разъ та же газета напечатала восторженные стихи поклонника дѣвицы Нелидовой, выступившей въ роли Сербини во французской оперѣ «La Servante-Maitresse». Вотъ эти стихи:

Какъ ты, Нелидова, Сербину представляла,
Ты маску Тали самой въ лицѣ являла,
И соглашая гласъ съ движеніемъ лица,
Пріятность съ дѣйствіемъ и съ чувствами взоры,
Пандольфу дѣлая то ласки, то укоры,
Плѣнила пѣніемъ и мысли, и сердца.
Игра твоя жива, естественна, пристойна;
Ты къ зрителямъ въ сердца и къ славу путь нашла;
Не лестной славы ты, Нелидова, достойна;
Иль паче всякую хвалу ты превзошла!
Не меньше мы твоей игрою восхищены,
Какъ чувствіе прельщены въ насъ
Пріятностью лица и острою глазъ.
Естественной игрою ты всѣхъ ввела въ забвенье!
Всякъ дѣйствіе твое за истину считалъ,
Всякъ зависть ощущалъ къ Пандольфу въ то мгновенье
И всякъ на мѣстѣ быть Пандольфовомъ желалъ! ¹⁾

Наконецъ, изъ учебныхъ заведеній, пріютившихъ у себя «россійскую Мельпомену» обращаетъ вниманіе Московскій университетъ. Въ другомъ мѣстѣ мы указали, что еще въ 1761 году Екатерина, будучи Цесаревной, живо сочувствовала пріѣзду университетскихъ актеровъ, присланныхъ въ Петербургъ, какъ можно догадаться, по инициативѣ куратора Ив. Ив. Шувалова; съ шестьдесятъ же шестого года между Императрицей и московскимъ главнокомандующимъ, графомъ П. С. Салтыковымъ, устанавливается оживленная переписка, извѣстная намъ со стороны рапортовъ графа Императрицѣ и одного черновика Ея указа Салтыкову, отъ 1769 года. ²⁾ Изъ этихъ донесеній видно, что лучшими актерами, игравшими въ Московской казенной труппѣ, подъ управленіемъ полковника Титова, были въ то время «четыре человекъ здѣшняго университета: рисовальный подмастерье, два студента и ученикъ, о которыхъ просить онъ, Титовъ, чтобъ имъ дозволено было остаться при

¹⁾ «С.-Петербургскія Вѣдомости», 1773 года, отъ 2-го ноября.

²⁾ Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, д. № 325.

театрѣ»¹⁾). Вопросъ заключается въ томъ, какъ согласить это ходатайство съ официальнымъ положеніемъ актеровъ-любителей, которые, «обратя мысли свои совѣмъ на другое, въ университетѣ прочны быть не могутъ, однако, безъ особливаго Вашего Императорскаго Величества указа отлучить ихъ невозможно»²⁾). Чтобъ уяснить себѣ смыслъ этой просьбы, нужно знать, что еще въ 1758 году «существовала при Московскомъ университетѣ драматическая школа, учрежденная директоромъ университета И. И. Мелисино», въ 1760 году пришедшая съ своими питомцами (какъ говорить Горбуновъ, «воспитанниками изъ разночинцевъ») на помощь Локателли, извѣстному въ то время «оперисту», или содержателю итальянской оперы. Локателли, встрѣтивши на первыхъ порахъ равнодушіе публики, выхлопоталъ себѣ, «банкроту ради», право на контрактъ съ молодою труппою университетскихъ актеровъ, игравшей подъ дирекцію М. М. Хераскова³⁾). Такимъ образомъ, не новый въ сущности вопросъ для Университета ждалъ только окончательной резолюціи Царицы, которая, судя по рапорту Салтыкова, отъ 15-го апрѣля того же (1766) года, удовлетворила ходатайство Титова. «Что же касается студентовъ»,—пишетъ главнокомандующій,—«оныя ко мнѣ призываны были, и объявили желаніе свое быть при театрѣ; почему и велѣно отъ меня ихъ изъ университета выключить»⁴⁾). Но какъ въ 60-мъ году готовность студенческаго начальства помочь Локателли влечетъ за собою крахъ послѣдняго, отчасти потому, что «оперистъ» не умѣлъ вести дѣло, а отчасти потому, что сами студенты зарекомендовали себя плохо, и этимъ, по замѣчанію Шувалова, «отогнали охотниковъ къ спектаклямъ»⁵⁾), такъ и въ данномъ случаѣ положеніе отдѣлившихся четырехъ человекъ, поступившихъ еще опрометчивѣе своихъ товарищей (тѣ, по крайней мѣрѣ, остались при университетѣ), въ концѣ концовъ, становится критическимъ. Вотъ что доноситъ по этому поводу Салтыковъ Императрицѣ 19-го марта 1769 года: «Всемиловѣйшая Государыня! Содержатели маскарадовъ и концертовъ въ Москвѣ, итальянцы Бельмонти и Чужи, просятъ у Вашего Императорскаго Величества дозволенія имѣть русскій спектакль, понеже господинъ полковникъ Титовъ весьма одолжалъ и не въ состояніи

¹⁾ Тамъ же.

²⁾ Тамъ же.

³⁾ И. О. Горбуновъ. Московскій театръ въ XVIII ст. («Русскій Вѣстникъ», 1893, № 1, стр. 285—287).

⁴⁾ Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, л. № 325.

⁵⁾ И. О. Горбуновъ. Московскій театръ въ XVIII ст. («Русскій Вѣстникъ», 1893, № 1, стр. 288).

болѣе продолжать ¹⁾). Актерамъ уже нѣсколько времени какъ ничего не платить, чего ради оныя расходятся и желаютъ многіе къ тѣмъ итальянцамъ; но какъ изъ тѣхъ актеровъ есть нѣкоторые изъ университета, другіе изъ церковниковъ, студенты же отданы были указомъ Вашего Императорскаго Величества, то я собою имъ то позволить не смѣю. Они же, итальянцы, просятъ дозволенія построить въ городѣ театръ своимъ коштомъ, но деревянный, а не каменный. И какъ оныя итальянцы во многихъ домахъ учать танцовать и на клевикордахъ играть, то многіе на то строеніе подписываются. И на оное испрашиваю Высочайшаго Вашего Императорскаго Величества указу» ²⁾). Императрица отвѣчала на это: «Графъ Петръ Семеновичъ. Изъ письма вашего, отъ 19-го числа сего мѣсяца, усмотрѣла я, что полковникъ Титовъ не въ состояніи болѣе продолжать въ Москвѣ русскій спектакль и актерамъ уже нѣсколько времени ничего не платить, а просятъ дозволенія содержать оный спектакль итальянцы Бельмонти и Чужи, къ которымъ и многіе изъ актеровъ идти желаютъ. Сего ради справися еще у полковника Титова, въ состояніи ли онъ сей спектакль содержать, и если онъ признаетъ себя не въ состояніи къ содержанію онаго, то отдайте оный помянутымъ итальянцамъ, съ тѣмъ, однако же, что бывшіе при томъ актеры могутъ идти къ нимъ добровольно или избрать себѣ другую службу, и никакого бѣ имъ въ томъ принужденія не было. На семъ основаніи, можно позволить онымъ итальянцамъ построить и деревянный театръ ихъ коштомъ, если каменнаго построить не могутъ, и то на томъ мѣстѣ, гдѣ таковое назначать» ³⁾). Намъ неизвѣстно, какую дорогу избрали себѣ бѣдные любители драматическаго искусства: поступили ли вновь въ университетъ, опредѣлились ли на службу или, какъ говорила Императрица, «добровольно пошли къ итальянцамъ», кстати сказать, очень не долго содержавшимъ театръ. Въ страшный чумный 1771 годъ Москвѣ было не до зрѣлищъ. Возстановленный затѣмъ въ 1777 году знаменитымъ Плавильщиковымъ университетскій театръ имѣлъ уже совсѣмъ другой характеръ. Для открытія была дана трагедія Сумарокова «Синавъ и Труворъ» и комедія «Нечаянное возвращеніе». «Зимою, особенно на святкахъ»,—разсказываетъ Шевыревъ,—

¹⁾ Раньше онъ увѣдомлялъ Императрицу, что передалъ Титову 250 р. «отъ тысячи пятисотъ рублей, которые (имъ) взяты изъ Главной Соляной Конторы на починку театра... и т. д. (Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, д. № 325).

²⁾ Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, д. № 325.

³⁾ Тамъ же.

«во время вакацій театръ составлялъ общее удовольствіе студентовъ и гимназистовъ. Домашній театръ имѣлъ полный запасъ кулисъ и гардероба, пріобрѣтенный или пожертвованіями знатныхъ лицъ, доброжелателей университета, или складчиною участниковъ въ удовольствіи. О святкахъ или на масляную давали обыкновенно два-три представленія, со своею музыкою. Женскія роли исполнялись обыкновенно учениками. Пьесы были: комедіи—«Недоросль», «Скупой», «Такъ и должно»; оперы—«Мельникъ» Аблесимова, «Добрые солдаты» Хераскова, «Севильскій цирюльникъ». Отличались на университетскомъ театрѣ: Ник. Ник. Сандуновъ, Вас. Ив. Макаровъ, Гавр. Гер. Политковскій, Ив. Ос. Тимковскій. Херасковъ однажды приглашалъ университетскую труппу въ свою калужскую деревню, на берегу Угры»¹⁾. Участвовалъ въ этомъ театрѣ также и П. И. Страховъ, извѣстный въ свое время профессоръ. По словамъ его біографа, «гимназистъ Страховъ, мальчикъ живой, стройный собою, красавецъ лицомъ, сперва началъ отличаться на сценѣ въ женскихъ роляхъ, и съ такимъ искусствомъ и удачею разыгралъ трагическую роль Семиры, что удивилъ и восхитилъ самого творца трагедіи, Александра Петровича Сумарокова, тогда (т. е. въ 1774—1778 гг.) постоянного распорядителя въ театрѣ университета. Когда же Страховъ столько уросъ, что не могъ являться въ женскихъ роляхъ, тогда онъ не менѣе сталъ отличаться и въ роляхъ мужчинъ, даже перещеголялъ своихъ товарищей студентовъ Иванова и Плавильщикова, чрезвычайно пристрастныхъ къ театру и которые послѣ оба поступили на публичный Московскій театръ, первый—подъ именемъ Калиграфова, а другой—съ подлиннымъ своимъ именемъ и прозваніемъ». Сумароковъ и другіе театральные авторы «всегда предварительно разыгрывали свои сочиненія на сценѣ университетской», послѣ того дѣлали поправки и «пускали на публичный театръ, когда признавали ихъ достойными того»²⁾.

VI.

Московскіе театры.—Театръ графа Шереметова въ Кусковѣ и Останкинѣ.—Устройство его, актеры и актрисы.—Репертуаръ театра.—Мнѣнія современниковъ.—Въ Москвѣ въ эту эпоху очень много любительскихъ сценъ.—Театръ князей Трубецкихъ и Хераскова.—П. И. Страховъ.

До сихъ поръ мы разсматривали только столичныя театры, въ зависимости отъ театра дворцоваго и Екатерининскихъ вельможъ, а также отъ

¹⁾ С. Шевыревъ. Исторія Императорскаго Московскаго университета. М. 1855. Стр. 277.

²⁾ Біографическій словарь профессоровъ и преподавателей Императорскаго Московскаго университета. Ч. II. М. 1855. Стр. 446—447.

спектаклей кадетскихъ корпусовъ, женскихъ институтовъ и университета. При этомъ о провинціальномъ театрѣ, какъ основанномъ значительно позже другихъ, не могло быть, конечно, рѣчи. Даже Москва, со времени Петра Великаго все болѣе утрачивавшая значеніе руководящаго центра и приближавшаяся по характеру къ провинціальному городу, заняла наше вниманіе постолько, поскольку требовалось это для описанія Московскаго университетскаго театра и загородныхъ театровъ графа П. Б. Шереметева. Что касается, напримеръ, Кусковскаго театра, то послѣдній «документально извѣстенъ только съ 1784 года, когда начать; доработанъ же онъ снаружи и въ фундаментѣ между 1786—1787 годами, а частью и позднѣе». Знаменитый «Валли начерталъ только планъ его; самъ Петръ Борисовичъ соображался еще съ планомъ и профилемъ стараго театра Московскаго; довершеніе же его было дѣломъ Гонзаго, равно какъ «своихъ» художниковъ и мастеровъ, во главѣ которыхъ стоялъ архитекторъ Мионовъ». По преданію, «потолокъ былъ обить холстомъ и выбѣленъ, съ него свѣшивалась люстра, по бокамъ большія жирандоли (статуэтками) и шандалы для освѣщенія; обить театръ бумажками; на аванъ-сценахъ между колоннъ 4 гипсовыхъ статуи; въ ложахъ плисъ, на скамьяхъ алое сукно; простѣнки расписаны по холсту; медальоны гипсовые съ масками; много краски, хрустала, золота, но съ большимъ вкусомъ. Расписанныхъ по холсту занавѣсовъ считалось 8, одинъ цѣльный зеленый и одинъ малиновый камчатный; 194 живописныхъ декораціи на холстѣ главныхъ, до 52 подставныхъ и 68 мелкихъ декоративныхъ аксессуаровъ—на холстѣ, на бумагѣ, или изъ дерева»... «и 30 *поддухъ* или облаковъ; колеса, арматуры, бревна, гири и т. п.»... «О полнотѣ и богатствѣ гардероба можно судить по тому, что въ 1810 году, при опекунахъ малолѣтняго графа Шереметева, по сдѣланной описи, театральнаго платья, парчеваго, бархатнаго, шелковаго, суконнаго, шерстянаго и бумажнаго, оказалось на лицо большихъ *семнадцать сундуковъ*; а когда опекуны, въ 1811 году, по обычаю, присудили продать излишнее, порченое и никуда не годное, нашлось изъ театра платьевъ, уборовъ, обуви, военныхъ оружій, бунчуковъ, знаменъ, звѣриныхъ кожъ, бандуръ, масокъ, разноцвѣтныхъ перьевъ, занавѣсовъ и тому подобныхъ *званій* съ 423 по 559 № (=136 №№)»¹⁾. Самъ театръ былъ деревянный, построенъ въ три яруса и

¹⁾ См. П. Безсоновъ. Прасковья Ивановна графиня Шереметева, ея народная пѣсня и родное ея Кусково. Біографическій очеркъ. (Изъ 9-го вып. «Пѣсней, собранныхъ П. В. Кирѣвскимъ»). М. 1872. Стр. 24. — Сочиненіемъ этимъ мы особенно пользуемся при описаніи Шереметевскаго театра.

по акустикѣ, сценѣ и объему зрительнаго зала напоминалъ нынѣшній Московскій Малый театръ, хотя по роскоши обстановки послѣдній и уступаетъ ему. Недалеко отъ театра помѣщались, такъ называемыя, «службы». «Музыканты, съ иностранцами во главѣ (между ними извѣстны: Файеръ и Фациль или Фаціусъ), помѣщались особо; пѣвчіе—также; тѣ и другіе составляли отличный оркестръ и хоръ ¹⁾). Потомъ особо жили актеры, изъ которыхъ мы знаемъ по имени только Петра Петрова и Чухнова. Танцовщицы—также отдѣльно»... «Наконецъ, особенное мѣсто занимали актрисы, иначе называвшіяся *комедіантками*, въ числѣ ихъ пѣвицы» и знаменитая Параша, кусковская крестьянка, а впослѣдствіи извѣстная графиня Прасковья Ивановна Шереметева. «Въ старшую пору этихъ пѣвицъ было шесть, въ томъ числѣ передовая (*prima-donna*) Марья Черкасова и Арина Калмыкова; при нихъ же состояли учительницы французенки, именно,—при старикѣ графѣ,—Дюврѣн и Шевалье. Актрисамъ оказывали преимущественное вниманіе и имъ, вмѣстѣ съ двумя иностранцами музыкантами, да Петромъ Петровымъ, шло самое лучшее содержаніе; заштатнымъ давалось также помѣщеніе съ прислугою и содержаніемъ» ²⁾. «Любопытно, что музыкантамъ иностранцамъ, особенно же актерамъ и актрисамъ, предпочтительно предъ прочими сожителами и на равнѣ съ семьею графскою, отпускались изъ прудовъ къ столу *караси*, иногда (напримѣръ, русскимъ въ посты) въ большемъ количествѣ на весь корпусъ, такъ что, глядя на счеты»,—замѣчаетъ г. Безсоновъ,—«можно бы съ перваго раза подумать, не считалось ли это принадлежностью и лучшимъ питаніемъ жрецовъ сценическаго искусства» ³⁾. Напротивъ, хуже всего было положеніе танцовщицъ: ихъ держали въ черномъ тѣлѣ, помѣщеніе было холодное, и особо испрашивалось дозволеніе притапливать, въ случаѣ болѣзни какой-либо изъ нихъ. Наконецъ, для внутренняго распорядка театра, полиціей служилъ старшій «гусаръ» (при графѣ Петрѣ Борисовичѣ — Иванъ Бѣлый) съ шестью рабочими. Нечего говорить, что при подобной организаціи Кусковскій театръ если не превосходилъ, то, навѣрное, не уступалъ какъ придворному, такъ и всѣмъ современнымъ русскимъ театрамъ въ обѣихъ столицахъ. Не даромъ предприимчивый Медоксъ, арендаторъ Московскаго народнаго театра, жаловался на непосильную конкуренцію графа Шереметева, на что получилъ отвѣтъ Петра Борисовича,

¹⁾ Между музыкантами «изъ русскихъ» славились: Дмитрій Трехваловъ, позднѣе Алексѣй Скворцовъ, Осипъ Долгоноговъ и Василій Зайцевъ (*Л. Безсоновъ*, стр. 25).

²⁾ *Л. Безсоновъ*. Графиня П. И. Шереметева, стр. 71.

³⁾ Тамъ же, стр. 25.

что «театръ у него бываетъ не ежедневно, и притомъ входъ въ него бесплатный» ¹⁾). По свидѣтельству современниковъ, здѣсь было дано нѣсколько драмъ, съ десятокъ комедій, до 20 балетовъ и болѣе 40 оперъ ²⁾). «Иныя пьесы своимъ появленіемъ упреждали здѣсь Дворъ и эрмитажъ, другія были единственными для своего времени, почти все было лучшимъ по исполненію» ³⁾). Въ 1787 году посѣтила Кусково Императрица Екатерина. «То было послѣднее звѣно въ ряду триумфальныхъ торжествъ, начавшихся путешествіемъ въ Крымъ, продолжавшихся подъ Коломенскимъ, при Серпуховской заставѣ и въ Москвѣ. Тамъ, гдѣ нѣкогда при Тетерькахъ, со стороны Перова ⁴⁾), остановился шагъ Елизаветы, Екатерина ступила дальше на Кусковскую землю чрезъ великолѣпную арку; при вѣздѣ къ саду, въ разрѣзной триумфальной бесѣдкѣ, убранной дорогими деревьями и цвѣтами, размѣнены были символическія картины, съ привѣтственными надписями, а вверху галереи играла музыка; на большомъ пруду съ многочисленныхъ, убранныхъ флагами, судовъ и съ береговъ гремѣли пушечные салюты; къ большому дому вела галерея живая—здѣсь стояли попарно жители и служители Кускова съ корзинами цвѣтовъ, дѣвушки въ бѣлыхъ платьяхъ и вѣнкахъ рассыпали букеты по пути. Черезъ большой садъ хозяинъ провелъ Государыню въ садъ англійскій и лабиринтъ, гдѣ при вечернемъ солнцѣ показалъ свои прихотливыя сооруженія и рѣдкости, а отсюда пригласилъ въ театръ, гдѣ давали оперу «Самнитскіе браки» и въ заключеніе балетъ. Ревностная служительница сценическаго искусства оцѣнила достойно новый его храмъ, только что отдѣланный и заверченный ⁵⁾); она допустила артистовъ къ рукѣ и раздала имъ

¹⁾ П. Безсоновъ. Графиня П. И. Шереметева, стр. 22.

²⁾ По примѣру графа Ягужинскаго, князя Волконскаго и др., у Шереметева былъ также свой крѣпостной «піта» и переводчикъ, нѣкто Вроблевскій, личность очень даровитая и образованная. Его переводу принадлежатъ: на примѣръ, лирическая комедія въ 2 д.—«Башмаки мордоре или Нѣмецкая башмачница» (съ французскаго); комедія въ 1-мъ д., «наполненная пѣснями»,—«Двѣ сестры или Хорошая пріятельница»; комическая опера въ 2-хъ д.—«Живописецъ, влюбленный въ свою модель», соч. г. Анзома, музыка г. Дюни, и проч. (Драматическій Словарь. Спб. 1881).

³⁾ П. Безсоновъ. Графиня П. И. Шереметева, стр. 23.

⁴⁾ Предмѣстье Москвы.

⁵⁾ «Представленія предшествующія можно считать репетиціями: только съ этихъ поръ пьесы вступили на свою настоящую дорогу, при окончательномъ устройствѣ театра. Впослѣдствіи давали здѣсь собственныя произведенія Императрицы, на примѣръ «Февея» (П. Безсоновъ, стр. 32, прим.).

подарки; восторгъ отъ милости, столь рѣдкой тогда, былъ неописанъ и разлился по всему Кускову въ ходившихъ долго воспоминаніяхъ и разсказахъ. На возвратномъ пути изъ театра большой садъ весь уже блестялъ огнями; передъ большимъ домомъ, на главномъ пруду, разнообразно иллюминированы были суда, катались посѣтители и пѣсенники съ пѣснями; два обелиска,—колонны на противоположномъ берегу, обращены были въ маяки; между ними съ вензелемъ Государыни щить; вдали, при концѣ рукава, каскады воды изъ бесѣдки сыпались разноцвѣтными огнями. Подобно древней Ольгѣ, Екатерина пустила изъ рукъ голубя съ огнемъ: загорѣлся щить, начался громадный и дорогой фейерверкъ, безчисленныя толпы народа любовались, гуляя цѣлую ночь» ¹⁾. Графъ Сегюръ, описывая этотъ праздникъ, особенно удивлялся тому, что «стихотворецъ и музыкантъ, написавшіе оперу, архитекторъ, построившій театръ, живописецъ, украсившій оный, актеры и актрисы, танцоры и танцовщицы въ балетѣ, музыканты, составлявшіе оркестръ,—всѣ принадлежали графу Шереметеву, который тщательно старался о воспитаніи и обученіи ихъ, коему они и одолжены своими дарованіями» ²⁾. Въ театральномъ представленіи, по преданію, участвовала, между прочимъ, и красавица Параша ³⁾. Она играла въ «Самнитскихъ бракахъ» роль Эліана въ блестящемъ рыцарскомъ уборѣ среднихъ вѣковъ (вмѣсто классическаго) и въ шлемѣ. «Въ глубинѣ театра сохранилась до сихъ поръ та классическая колесница о двухъ колесахъ, на которой выѣзжала Параша передъ зрителей и слушателей: старожилы не могутъ забыть впечатлѣнія красоты ея и голоса въ этой роли» ⁴⁾. Кромѣ Екатерины, посѣтили Кусково разновременно, Императоръ Австрійскій Іосифъ II ⁵⁾, Эрцъ-Герцогъ Карлъ, многіе принцы и Станиславъ Понятовскій; «послѣдній въ 1797 году, 1-го іюня, посѣтилъ и Останкино. На этотъ разъ Параша предстала на тамошнемъ домовомъ театрѣ, и опять въ «Самнитскихъ бракахъ», среди обстановки и декораций, устроенныхъ знаменитымъ Гонзаго (въ заключеніе шель балетъ). Фуроръ былъ необыкновенный; пѣвица въ тотъ разъ имѣла на себѣ брилліантовый уборъ въ 100.000 рублей. Вспоминая торжество ея, уже по смерти графа, родной внукъ Натальи Борисовны, поэтъ Иванъ Михайло-

¹⁾ П. Безсоновъ. Графиня П. И. Шереметева, стр. 32—33.

²⁾ Записки графа Сегюра, ч. 3, стр. 198—199, упом. въ «Словарѣ достопамятныхъ русскихъ людей», ч. 5. М. 1836. Стр. 320—321.

³⁾ Подъ именемъ Жемчужовой, какъ называлъ ее самъ графъ.

⁴⁾ П. Безсоновъ. Графиня П. И. Шереметева, стр. 72.

⁵⁾ Путешествовавшій подъ именемъ графа Фалкенштейна (см. выше).

вичъ Долгорукій (прозванный «балкономъ») ¹⁾ писалъ такъ о Кусковскомъ театрѣ:

Театръ волшебный подломился,
Хохлы въ немъ оперъ не даютъ ²⁾,
Парашинъ голосъ прекратился,
Князья въ ладоши ей не бьютъ;
Умолкли нѣжной груди звуки
И «Крезъ меньшей» скончался въ скупѣ ³⁾.

Конечно, рядомъ съ Шереметевскимъ театромъ, всякій другой театръ могъ казаться мелкимъ и ничтожнымъ. Тѣмъ не менѣе, въ описываемую эпоху въ Москвѣ насчитывалось около 15 частныхъ театровъ, при 160 актерахъ и актрисъ и 226 музыкантахъ и пѣвчихъ ⁴⁾. Изъ этого числа пользовались наибольшею извѣстностью театры: артилл.-капитана И. Я. Блудова (закрылся въ 1792 г.), бригадира А. И. Давыдова (закрылся около 1792 г.), князя А. И. Гагарина («въ немъ представленій не было, а собственныя «свои» 4 дѣвки пѣли концерты и забавлялись княжны между собой»), Н. Н. Демидова, маіора И. К. Замятина, А. С. Степанова, Д. Е. Столыпина, маіорши Прасковьи Колычевой, князей Трубецкихъ, М. М. Хераскова и др. ⁵⁾. О послѣднихъ двухъ театрахъ сохранились любопытныя воспоминанія П. И. Стрхова. По словамъ біографа его, «домъ князей Николая, Александра и Юрія Никитичей Трубецкихъ въ то время славенъ былъ знаменитостью княжескаго рода и богатствомъ, и изящнымъ убранствомъ, и блестящими собраніями особъ высшаго избраннѣйшаго общества; кромѣ того, здѣсь съ отмѣннымъ вниманіемъ и уваженіемъ къ достоинствамъ талантовъ принимались и ученые профессора, извѣстные стихотворцы, отличные художники, музыканты, актеры, иностранные путешественники. Въ этомъ кругу театральныя представленія были уважены болѣе другихъ увеселеній, и благородными особами разыгрывались русскія и французскія лучшія пьесы». Стрховъ

¹⁾ См. переписку Ф. Кристина съ княжной Туркестановой М. 1882. (Прилож. къ «Русскому Архиву»).

²⁾ «Изъ малорусскихъ имѣній графа, украшавшіе хоръ своими отличными голосами» (Л. Безсоновъ, стр. 72, прим.).

³⁾ «Крезъ меньшей»—графъ Николай Петровичъ Шереметевъ въ отличіе отъ «Креза старшаго»—отца его, графа Петра Борисовича (Л. Безсоновъ, стр. 72, прим.).

⁴⁾ Н. П. Бочаровъ. Москва и Москвичи. Историко-статистическіе очерки, изслѣдованія и замѣтки. Вып. I. М. 1881. Столб. 74.

⁵⁾ Тамъ же, столб. 75.

быстро съ ними сошелся и «скоро такъ ознакомился», что «сдѣлался какъ бы домашнимъ человѣкомъ, будто бы необходимымъ семьяниномъ». Здѣсь былъ для него второй университетъ практическаго образованія въ обществѣ. «Бывъ первымъ актеромъ университетскаго театра», не могъ онъ,—говорить біографъ,—«оставаться въ послѣднихъ на благородномъ театрѣ у Хераскова и князей Трубецкихъ; онъ и тутъ пріобрѣлъ себѣ славу перваго актера.—Я вовсе не имѣлъ нотъ,—разсказывалъ онъ о себѣ,—и потому не игрывалъ никогда въ операхъ, но Михаилу Матвѣвичу (Хераскову) непремѣнно хотѣлось, чтобы въ его прекрасной оперѣ «Добрые солдаты» я игралъ первую роль молодого Пролета. Надобно было угождать доброму начальнику, и вотъ я ее разыгралъ пополамъ съ превосходнымъ университетскимъ теноромъ Мошковымъ, тогда еще гимназистомъ: онъ пѣлъ мои аріи за кулисами, а я лишь расхаживалъ по сценѣ, размахивалъ руками и, молча, разѣвалъ ротъ, какъ будто бы пѣлъ; нашъ капельмейстеръ, глухой Карцелли, мастерски поддерживалъ оркестромъ нашу хитрость и послѣ никто изъ зрителей не хотѣлъ вѣрить этой забавной нашей уловкѣ» ¹⁾).

VII.

Театры помѣщичьи. — Суджанскій гимназическій театръ и М. С. Щепкинъ. — Театръ А. П. Сумарокова, князя Щербатова, князя Юсупова, княгини Дашковой. — Театры случайныя: Болотовъ и его театральныя кружокъ. — Основаніе театра въ провинціи. — Харьковъ, Воронежъ, Нижній-Новгородъ, Тамбовъ и Тверь. — Значеніе того и другого театра. — Заключеніе.

Общій примѣръ заразителенъ. Зажиточный русскій баринъ, проводившій съ семьею зиму въ столицѣ, видѣлъ тамъ домашній театръ и увлекался имъ; на лѣто онъ ѣхалъ въ деревню и заводилъ тамъ собственную «комедію», со всѣми атрибутами настоящей сцены. Часто подобный театръ имѣлъ, кромѣ того, воспитательныя цѣли. По разсказу М. С. Щепкина, графъ Волкенштейнъ, основывая свой театръ вблизи Суджи, Курской губерніи, разсуждалъ, между прочимъ, что этимъ онъ доставитъ дворовымъ людямъ «случай провести время полезнѣе, нежели за картами или въ питейномъ домѣ»... «И признаюсь»,—замѣчаетъ нашъ комикъ, бывший крѣпостнымъ графа,—«впослѣдствіи оправдались его предположенія: нигдѣ въ тогдашнемъ вѣкѣ я не встрѣчалъ гораздо позже сего времени господскихъ людей менѣе

¹⁾ Біографическій словарь профессоровъ и преподавателей Императорскаго Московскаго университета. Ч. II. М. 1855. Стр. 448—449.

испорченныхъ и грубыхъ»¹⁾). Кстати, это было первымъ сценическимъ испытаніемъ Щепкина. Здѣсь онъ сыгралъ роли актера въ комедіи «Опытъ искусства» и Степки-Сбитеньщика въ оперѣ «Сбитеньщикъ»; неизвѣстно, однако, съ какимъ успѣхомъ. Любопытно, что вліяніемъ ли Волкенштейнскаго театра или по собственной инициативѣ, не рѣдкой въ исторіи русскаго театра (примѣръ—Волковы), въ концѣ 90-хъ годовъ, въ Суджанской городской гимназіи было дано разновременно нѣсколько серьезныхъ любительскихъ спектаклей, особенно интересныхъ по участию въ нихъ Щепкина. Нашъ знаменитый артистъ приблизительно такъ описываетъ одно изъ этихъ представленій. Однажды въ нашемъ училищѣ учитель затѣялъ случайно играть комедію «Вздорщица», соч. А. П. Сумарокова. Какого шума вообще надѣлала эта комедія, въ особенности тѣмъ, что всякому изъ учениковъ (а ихъ было 60), во что бы то ни стало хотѣлось играть самому. Были пущены въ ходъ разныя уловки, и въ числѣ прочихъ—интриги родителей, одарявшихъ учителя гостинцами для болѣе успѣшнаго результата ихъ просьбъ. Но учитель рѣшилъ, что играть будутъ тѣ, кто лучше учится. Между послѣдними былъ и Щепкинъ. «Когда прочли назначеніе учителя, и я услышалъ, что слугу Розмарина буду играть я,—я обезпамятѣлъ отъ радости, кажется, даже заплакалъ». Женскія роли, назначенныя учащимся дѣвицамъ, не могли быть ими исполнены, такъ какъ не соответствовали взглядамъ родителей на театр: *«какъ, дескать, можно, чтобы наша дочь была комедіанткою!»*—и учителю пришлось было плохо». Въ концѣ концовъ, все было улажено. «Старуху и служанку играли мальчишки, а любовницу—сестра моя; ее можно было заставить играть». Что касается самого Щепкина, то роль свою онъ зналъ твердо и говорилъ шибче другихъ. «Наконецъ, насталъ давно желанный день. Изъ классовъ вынесли скамейки и комнату раздѣлили пополамъ: одну половину устали стульями, а другая служила сценой; за нею повѣсили пологъ съ кровати, въ родѣ задней занавѣсы, изъ-за которой мы и выходили. Учитель пригласилъ всѣ городскія власти: городничаго, судью, исправника и прочихъ, кромѣ того, семейства всѣхъ участвовавшихъ въ комедіи. Надо сказать, что для нѣкоторыхъ это было совершенно неожиданно, особенно для властей, и сколько помню, когда учитель сдѣлалъ приглашеніе городничему, то онъ немного изумился и даже сдѣлалъ вопросъ: не будетъ ли въ этомъ представленіи чего-нибудь неприличнаго? Но когда учитель увѣрилъ, что, за исключеніемъ, барыни, которая бьетъ свою дѣвку башмакомъ, нѣтъ ничего такого,—ну, въ этомъ

¹⁾ Записки и письма М. С. Щепкина. М. 1864. Стр. 59—60.

нѣтъ еще ничего предосудительнаго! — сказала городничій». Спектакль сошелъ отлично. Щепкинъ, сначала немного струсившій, потомъ увлекся, и посѣтители остались очень довольны. Про себя Щепкинъ рассказываетъ, что онъ «чувствовалъ какое-то самодовольствіе, видя, что быстрѣе его никто не говоритъ». Даже городничій «изрѣдка одобрялъ словесно: «хорошо, лихо!» и тому подобными восклицаніями ¹⁾». Въ жизни Щепкина этотъ спектакль имѣлъ, конечно, большое значеніе.

Затѣмъ извѣстны были: помѣщичій театръ А. П. Сумарокова, въ Тарусскомъ уѣздѣ, Калужской губерніи, гдѣ, по преданію, знаменитый авторъ «Мельника», Аблесимовъ, былъ и актеромъ, и суфлеромъ; театръ князя Юсупова, въ селѣ Архангельскомъ, близъ Москвы, съ декораціями извѣстнаго Гонзаго; театръ князя Щербатова, при селѣ Утѣшеніи, Тульской губерніи, и др. Иногда, какъ у княгини Дашковой, театръ былъ случайный, и, возникнувъ неожиданно, также неожиданно закрывался. Княгиня жила въ своемъ имѣніи, селѣ Троицкомъ, Калужской губерніи, недолго и только въ крайности, когда положеніе ея при Дворѣ было шаткое, неопредѣленное. И вотъ въ это время, чтобы, вѣроятно, наполнить чѣмъ-нибудь досугъ свой, «выучилась до конца театру и», — по выраженію ея біографа, миссъ Катринъ Уильмонтъ, — «поправляла своихъ домашнихъ актеровъ, когда они сбивались съ роли» ²⁾).

Наконецъ, какъ переходная ступень отъ помѣщичьяго театра къ театру провинціальному, упомянемъ о спектакляхъ въ глухихъ медвѣжьихъ углахъ, гдѣ самое появленіе театра было необыкновенной случайностью. Мы уже говорили о спектакляхъ въ Суджанской гимназійи и тогда же отмѣтили оживленіе и восторгъ, которыми встрѣтили эту затѣю ученики заведения. Еще большее увлеченіе проявилъ другой современникъ, А. Т. Болотовъ, устроившій любительскій театръ въ Богородицкѣ, Тульской губерніи. Возьмемъ на поддержку нѣсколько мѣстъ изъ его любопытныхъ «Записокъ» ³⁾. Авторъ рассказываетъ, что вступленіе въ новый годъ его жизни (дѣло происходило въ 1779 г.) «ознаменовалось особеннымъ предпріятіемъ и такимъ дѣломъ, котораго у него до того никогда на умѣ не было, а именно нечаяннымъ восхо-

¹⁾ Тамъ же, стр. 67—73.

²⁾ Записки кн. Е. Р. Дашковой, переводъ съ англійскаго. London, 1859 г. Предисловіе, стр. VI—VII.

³⁾ Жизнь и приключенія Андрея Болотова, описанныя самимъ имъ для своихъ потомковъ. Спб. 1872. Т. III. Столб. 867—872.

тѣмъ смастерить у себя небольшой домашній театръ, на которомъ бы всѣ наши дѣти могли представить кое-какія театральныя пьесы». Сказано-сдѣлано. Дѣти до того были уже достаточно знакомы съ театромъ, декламируя другъ передъ другомъ стихи изъ трагедій и другихъ драматическихъ произведеній, а здѣсь обнаружили настоящій восторгъ передъ затѣей. Самъ Болотовъ, режиссеръ и главный распорядитель спектакля, нашелъ въ нихъ самыхъ энергичныхъ помощниковъ. Стали прежде всего искать пьесу. «И какъ у дѣтей нашего городничаго на ту пору случилась и маленькая театральная пьеса, подъ названіемъ «Безбожникъ», то и положили мы на первый случай употребить къ тому ее; и какъ для представленія оной не требовалось и людей многихъ, то тотчасъ и расположили мы, кого именно употребить подъ какія роли». Самъ авторъ въ первый разъ принималъ участіе въ спектакляхъ, или «упражненіяхъ», какъ онъ ихъ называетъ. Едва онъ успѣлъ расписать роли, какъ послѣднія были уже вытвержены. Оставалось дѣло за сценой. Сцену сдѣлали въ одной просторной комнатѣ, гдѣ, съ помощью «маляровъ, столяровъ и всякихъ художниковъ», соорудили «порядочный театрецъ, съ кулисами, занавѣсомъ, скамьями для зрителей и прочими принадлежностями». Авторъ, по собственнымъ его признаніямъ, трудился надъ этимъ «ревностно и съ прилежностью», «причемъ надобно сказать, что при семъ дѣлѣ весьма много помогалъ (ему) французъ учитель, который, будучи любопытнымъ человѣкомъ и самъ превеликимъ къ такимъ затѣямъ охотникомъ, не только предпріятіе одобрилъ, но и самъ бралъ дѣятельное въ трудахъ соучастіе, и не только охотно принялъ на себя трудъ быть при представленіи музыкантомъ, но, поступивъ далѣе, вздумалъ изъ самыхъ маленькихъ дѣтей составить нѣкоторый родъ балета и научить ихъ оный пропрыгать. А не успѣли мы сего вздумать, какъ и пошло у насъ рѣзанье и кромсанье, и шитье на всѣхъ ихъ прекраснаго пастушечьяго платьица и ученіе ихъ сему особаго рода танцованію; а большіе, между тѣмъ, черезъ часто повторяемыя репетиціи дѣлались часъ отъ часу къ декламациямъ и представленію способнѣйшими». 24-го числа ноября (1779 г.) въ первый разъ шло представленіе пьесы и «столь хорошо, что пріобрѣла она отъ всѣхъ совершенную похвалу и общее одобреніе». Конечно, на первомъ опытѣ не остановились. Захотѣлось еще играть, но когда приступили къ выбору пьесъ, то оказалось, что пьесъ удобныхъ для исполненія нѣтъ больше въ Богородицкѣ. Однако, что значитъ препятствія, если есть желанія! Болотовъ, чтобы выручить своихъ юныхъ друзей, рѣшилъ самъ сочинить пьесу, «расположенную»,—говоритъ онъ,—

«такимъ образомъ, чтобы всѣ дѣйствующія въ ней лица дѣйствительно сообразно были и съ самыми лѣтами, возрастомъ и свойствами тѣхъ дѣтей, которыя должны были представлять въ ней разныя роли»... Сперва сочиненіе не ладилось. Но потомъ,—разсказываетъ авторъ,—«не успѣлъ я приступить къ сему дѣлу, какъ, противъ всякаго чаянія, полилась матерія изъ пера моего, какъ рѣка, и первый опытъ сей, противъ самого ожиданія, удался такъ хорошъ, что дня черезъ два и поспѣла у меня цѣлая комедія въ трехъ дѣйствіяхъ, и столь смѣшная, и заключающая въ себѣ столь много моральнаго, сатирическаго и комическаго, что я, какъ сочинитель, былъ ею очень доволенъ». Затѣмъ «Честохваль» (такъ звали комедію) былъ разыгранъ и прошелъ съ большимъ успѣхомъ. Между тѣмъ, слава Болотовскаго театра росла съ каждымъ днемъ и, быстро распространяясь по окрестностямъ, привлекала все больше и, больше публики въ зрительный залъ... Очень интересна была постановка «Необитаемаго острова». Приуроченная къ открытію годовой ярмарки, эта комедія отличалась еще тѣмъ, что здѣсь впервые были применены къ дѣлу «двойныя кулисы». «Однѣ (кулисы)»,—разсказываетъ далѣе Болотовъ,—«должны были представлять порядочно убранную комнату, а другія густой лѣсъ и каменную съ боку скалу, а въ задней сторонѣ открытое море, съ каменными и другъ за другомъ видимыми мысами острова. Для лучшаго изображенія лѣса, а особливо въ перспективическомъ видѣ моря на большемъ заднемъ занавѣсѣ, не пожалѣлъ я собственныхъ своихъ трудовъ и малевалъ оныя самъ, при вспоможеніи бывшаго въ командѣ у меня живописца и дѣтей самыхъ»... «Въ особенности же всѣмъ нравилась особливая выдумка моя, относящаяся до корабля, долженствующаго приплыть съ моря къ берегу и выпустить изъ себя матросовъ, кои составляли главную и лучшую роль въ сей комедіи. Чтобы дать кораблю сему видъ колико можно натуральнѣйшій, то нарисовалъ я и вырѣзалъ изъ толстой политуры два вида плывущаго на парусахъ корабля, одинъ другого больше; и дабы казались они дѣйствительно вдали по морю плывущими и часъ отъ часу подъѣзжающими къ острову ближе, смастерилъ я такъ, что ихъ можно было на шнурахъ съ мѣста на мѣсто по изображенному на картинѣ морю передвигать, и сперва показать вдали маленькій, и вскорѣ потомъ, скрывъ оный, будто бы заплывшій за лѣсъ, выпустить другой, въ увеличенномъ уже видѣ и будто бы ближе уже приплывшій, и давъ и сему пролавировать мимо всей сцены, и скрывъ его опять, будто бы за лѣсъ, выдвинуть уже носъ и бортъ большого корабля съ матросами, сходящими съ него

на берегъ. И все это сдѣлано было такъ натурально, что лучше требовать было не можно»... Съ такимъ же тщаніемъ обставлены были затѣмъ: комедіи—«Подражатель», «Несчастныя сироты», «Отгадай, не скажу», «Приданое обманомъ», фарсъ—«Рогоносецъ по воображенію» и т. д. ¹⁾). Самъ театръ существовалъ вплоть до 1781 года включительно. Мы не имѣемъ основаній думать, что увлеченіе Болотова и его кружка не раздѣлялось всѣми вообще «любителями» данной эпохи. Между Болотовымъ и графомъ Кобенцелемъ нѣтъ въ этомъ отношеніи другой разницы, какъ общественное положеніе обоихъ лицъ. Этому увлеченію русская драматургія обязана, между прочимъ, тѣмъ, что съ начала 80-хъ годовъ прошлаго столѣтія возникаютъ театры въ провинціи. Вездѣ ихъ основателемъ является мѣстный интеллигентъ-любитель, пробуждающій городъ, образующій центръ, вокругъ котораго группируются дворяне, чиновничество, мѣстный гарнизонъ и проч. Въ Харьковѣ такимъ сказочнымъ рыцаремъ, будящимъ сонное царство, былъ намѣстникъ,—по нашему, губернаторъ,—бригадиръ Оед. Ив. Каменскій, съ 1789 года основавшій постоянный театръ, который до него заключался въ частномъ кружкѣ чиновниковъ любителей. Временную залу, съ хорами, въ два яруса, построенную по случаю проѣзда черезъ Харьковъ Императрицы, отводятъ подъ театръ. Двѣ декорации (комнату и лѣсъ) пишетъ и ставитъ губернский механикъ Лука Семеновичъ Захаржевскій; онъ же умудряется такъ устроить, что занавѣсъ поднимается и даже свободно опускается надъ площадками, изображающими изъ себя рампу; надъ послѣдней вѣшаютъ доску, которая, въ случаѣ надобности, дѣлаетъ на сценѣ ночь. Театральныя представленія, труппа для которыхъ, по желанію губернатора, была составлена изъ служащихъ въ канцеляріи и въ чертежной и изъ молодыхъ людей, не окончившихъ еще курса наукъ въ мѣстныхъ училищахъ, съ оркестромъ этого училища, названнаго «классическимъ», потому что само училище называлось въ то время «классами», открываются комедіей Княжнина «Безъ обѣда домой поѣду». По этому поводу авторъ очерка «Основаніе театра въ Харьковѣ, въ 1780 году» ²⁾, рассказываетъ уморительную сцену съ прибывшимъ въ Харьковъ «настоящимъ актеромъ» Москвичевымъ, принятымъ въ обществѣ съ радостью и потомъ оказавшимся служащимъ въ Орловской Губернской ротѣ сержантомъ. Выступивъ на сценѣ въ особо для него поставленной оперѣ «Князь трубочистъ и

¹⁾ Жизнь и приключенія А. Болотова, т. III, стр. 902—910.

²⁾ О. А. Каменный. Основаніе театра въ Харьковѣ, въ 1780 году «Русская Старина», 1882, т. XXXV, № 8, стр. 434—438.

трубочистъ князь», этотъ Москвичевъ увидѣлъ въ первомъ ряду кресель прѣхавшаго въ Харьковъ своего начальника, правителя Орловскаго намѣстничества и... остолбенѣлъ. Но начальникъ, сжалившись надъ нимъ, и «чтобы не лишить публику удовольствія», закричалъ ему: «Не робѣй, Дмитрій! Не робѣй! Продолжай! Не бойся ничего!»... И Дмитрій, оправившись, ко всеобщему удовольствію, сыгралъ свою роль превосходно. Въ тотъ же вечеръ оба правителя намѣстничества покончили на бумагѣ, что сержантъ Дмитрій Москвичевъ переведенъ на службу изъ Орловской Губернской роты въ Харьковскую. Затѣмъ, спектакли продолжались непрерывно. Въ короткое время были поставлены: «Мельникъ» Аблесимова, «Вздорщица» Сумарокова, «Добрые солдаты», «Сбитеньщикъ», «Два охотника» и проч., и проч. Особенно выдался своей обстановкой Аблесимовскій «Мельникъ». Захаржевскій, какъ и вездѣ, блеснулъ здѣсь своими затѣями; онъ «устроилъ мельницу съ вертящимся колесомъ, лошадь съ движущимися ногами, — вообще было что посмотреть», замѣчаетъ очевидецъ. Но, когда во время представленія изъ-за зеленой горы выдвинуть былъ большой красный шаръ и дѣйствующіе сказали: «что это мѣсяцъ взошелъ»,—рукоплесканія шумно потрясли воздухъ.

Въ Воронежѣ театръ основываетъ (въ 1787 г.) Чертковъ, начальникъ губерніи, пускавшій туда, по словамъ составителя исторіи Воронежскаго театра, всѣхъ зрителей бесплатно: «лучшая публика приглашаема была на каждое представленіе по билетамъ, а парадизъ наполнялся чиновниками разныхъ присутственных мѣстъ, съ цѣлю познакомить ихъ съ понятіями о драматическомъ искусствѣ»¹⁾. Играли здѣсь дѣти намѣстника, а съ ними лица высшаго воронежскаго общества, причемъ спектаклями руководилъ мѣстный вице-губернаторъ, князь Ухтомскій, исполнявшій главныя амплуа въ драмахъ и трагедіяхъ²⁾. Приблизительно также основываются театры въ городахъ: Тамбовѣ³⁾, Нижнемъ-Новгородѣ⁴⁾, Твери; въ послѣднемъ — питомцами Тверскаго Дворянскаго училища, въ честь проѣзжавшихъ въ то время (1787 г.) Великихъ Князей Александра и Константина Павловичей⁵⁾.

Какъ бы по мановенію волшебнаго жезла, можетъ быть, снабженные

¹⁾ Черты изъ исторіи Воронежскаго театра («Воронежскій Листокъ», 1867, № 58).

²⁾ Тамъ же.

³⁾ Въ губернаторство Г. Р. Державина, въ 1786 г. (см. его Записки. М. 1860. Стр. 268).

⁴⁾ По инициативѣ мѣстнаго помѣщика, полковника князя Н. Гр. Шаховскаго, въ 1798 г. (см. Нижегородскій театр (1798—1867). «Нижегородскія Губернскія Вѣдомости», 1867, № 12).

⁵⁾ Драматическій Словарь. Спб. 1881 (нов. изд.). Стр. 156—157.

на этот счет подробными инструкціями самой Екатерины, открываютъ представители различныхъ губерній филиальныя отдѣленія того учрежденія, которому диктуетъ свои законы Всероссійская Монархія. Если, съ одной стороны, эти театры рисуютъ намъ всю слабость современной организаціи, произволь помѣщиковъ, развинченность нравовъ, то, съ другой стороны, самый предметъ, увлекающій общество второй половины XVIII вѣка, есть уже лучъ свѣта въ темномъ царствѣ, гдѣ скоро засвѣтятся благодѣтельныя реформы Александра I. По этому едва ли представляется надобность объяснять, какъ велико значеніе «любителя» въ данную эпоху. Въ настоящее время, когда «любителей» очень много и когда они, не ища болѣе жизненныхъ условій своего существованія, переживаютъ періодъ совершеннѣйшаго паденія, очень трудно убѣдить кого бы то ни было, что было время, когда все незамысловатое содержаніе отечественнаго театра исчерпывалось почти однимъ «любителемъ», что оно имъ жило, процвѣтало, ему обязано своимъ развитіемъ. А, между тѣмъ, Екатерининское царствованіе есть именно апогей такого «любительства». Мало того, что «любитель»—*persona grata* во дворцѣ, гдѣ по прежнему, хотя съ болѣею интенсивностью, покровительствуютъ ему Государя, но онъ входитъ составнымъ элементомъ въ современное воспитаніе, образуетъ часть педагогической системы данной эпохи. Этимъ, однако, не исчерпывается все значеніе «любителя» Екатерининскаго времени. Какъ могучее, полное жизненныхъ соковъ растеніе бросаетъ во всѣ стороны молодые побѣги, и эти побѣги, въ свою очередь, производятъ новыя растенія, такъ, сравнительно, болѣе умудренные опытомъ столичныя любительскіе театры производятъ подобныхъ себѣ въ новыхъ провинціальныхъ побѣгахъ и проявляютъ свою жизнеспособность въ цѣлой сѣти маленькихъ любительскихъ сценъ. Повторяя фразу: «*вездѣ играютъ*», мы прибавимъ отъ себя: «вездѣ играютъ,—значить: *вездѣ читаютъ, учатся*». Въ какой бы формѣ не приходило просвѣщеніе, оно всетаки—просвѣщеніе, и однимъ уже этимъ «любителемъ» Екатерининскаго царствованія заслуживаетъ полнаго вниманія исторіи.

Бар. Н. Дризенъ.

Май 1896 г.





М. С. Щепкинъ на смертномъ одрѣ († 11-го августа 1864 года).
Съ рѣдной фотографіи, принадлежащей А. А. Ирцеву.

Записки М. С. Щепкина.

(Еще новая глава).

I.

Среди мемуаровъ и воспоминаній, написанныхъ дѣятелями русскаго театра «Записки» М. С. Щепкина являются одними изъ самыхъ интересныхъ. Автобіографическое значеніе ихъ весьма важно, изложеніе живое и занимательное. И приходится глубоко сожалѣть о томъ, что знаменитый артистъ такъ мало записалъ воспоминаній изъ своей долгой жизни, богатой и житейскимъ и сценическимъ опытомъ. Рука Пушкина, которою написаны первыя строки «Записокъ» Щепкина, на этотъ разъ не оказалась легкою. Написавъ первые отрывки, — о дѣтствѣ и воспитаніи, — Щепкинъ, по свидѣтельству А. Н. Афанасьева, «скоро усталъ, «Записки» не подвигались впередъ, и лишь въ послѣдніе годы, уступая настойчивымъ просьбамъ своихъ друзей, занимавшихся изданіемъ журналовъ и сборниковъ, онъ написалъ для нихъ отрывки» ¹⁾.

Всѣ эти отрывки были собраны и напечатаны уже послѣ смерти Михаила Семеновича его сыномъ, Н. М. Щепкинымъ ²⁾. Въ это изданіе вошли девять

¹⁾ М. С. Щепкинъ и его «Записки» («Библиотечка для Чтенія», 1862, № 2, стр. 2).

²⁾ «Записки и письма М. С. Щепкина, съ его портретомъ, факсимиле и статью о его сценическомъ талантѣ, писанною С. Т. Аксаковымъ». Москва. Изданіе Н. М. Щепкина. 1864.

главъ «Записокъ» и письма къ Сосницкому, Гоголю, Шумскому, Шубертъ (А. И.), Н. М. Щепкину и князю Барятинскому. Болѣе тридцати лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, но пополненія этого изданія не было. А, между тѣмъ, этого слѣдовало ожидать со стороны тѣхъ изъ его наслѣдниковъ, къ которымъ перешли всѣ бумаги и письма нашего великаго артиста. Имя Щепкина навсегда принадлежитъ исторіи русскаго театра, жизнь его и дѣятельность должны быть описаны какъ можно подробнѣе, освѣщены какъ можно яснѣе. Обязанность привести въ порядокъ и разработать всѣ бумаги и переписку Щепкина лежала на тѣхъ, въ чьихъ рукахъ находился этотъ матеріалъ,—безъ сомнѣнія, обильный. Припомнимъ, что Щепкинъ вращался въ избранномъ кругу литераторовъ, ученыхъ и артистовъ, со многими изъ которыхъ переписывался. Изъ тѣхъ писемъ Щепкина, которыя увидали свѣтъ, можно заключить, что онъ былъ не лѣнивъ писать письма, затрагивая въ нихъ и вопросы любимаго искусства и не пропуская безъ отвѣта и вниманія разныя обыденныя мелочи. Но этихъ увидавшихъ свѣтъ писемъ Щепкина не много ³⁾: письма къ Сосницкому, Гоголю, Шевченко, Анненкову ⁴⁾; остальные же въ печати не появлялись. А извѣстно, что даже въ письмахъ къ дальнимъ своимъ родственникамъ,—не говоря уже о близкихъ ему людяхъ,—Щепкинъ въ мелкихъ чертахъ, въ пустякахъ обрисовывается ярко. Таково, на примѣръ, его письмо къ захоlustнымъ родственникамъ, напечатанное въ «Ежегодникѣ Императорскихъ театровъ» ⁵⁾; таковы письма его къ одному изъ сыновей, которыя я читалъ въ подлинникѣ. Утвердительно можно сказать, что если бы въ свое время наслѣдники имени Щепкина позаботились собрать всю его переписку, всѣ письма его и къ нему, всѣ его бумаги, отрывки изъ его записокъ и воспоминаній и все, что могло бы служить для его характеристики, то личность этого примѣрнаго,—скажу болѣе,—идеальнаго дѣятеля русской сцены являлась бы потомству уже въ опредѣленныхъ очертаніяхъ.

Но этого сдѣлано не было. Какая судьба постигла бумаги и письма Щепкина,—въ точности неизвѣстно. Во всякомъ случаѣ, не могъ весь оставшійся матеріалъ не растеряться, т. е. частью уничтожиться, частью попасть въ

³⁾ Подробно объ этомъ см. библиографическую брошюру автора этой статьи: «М. С. Щепкинъ въ русской литературѣ (Щепкинiana)». М. 1888.

⁴⁾ Щепкинъ о Рашели. Статья академика Л. Н. Майкова. Съ приложеніемъ писемъ М. С. Щепкина къ П. В. Анненкову («Ежегодникъ Императорскихъ театровъ», сезонъ 1894—1895 гг., прилож. кн. 2-я, стр. 1—12).

⁵⁾ Книга 1-я приложеній, сезонъ 1894—1895 гг., моя статья: «Первый памятникъ русскому актеру».

невѣжественныя руки и тоже пропасть безслѣдно. Правда, это тяжелое обвиненіе—такая небрежность къ памяти знаменитаго человѣка, но какъ же отнестись къ этому иначе, какъ не съ негодованіемъ.

II.

Несомнѣнно, въ бумагахъ, оставшихся послѣ смерти Щепкина, было не мало интереснаго. Доказательствомъ этому служатъ тѣ два отрывка изъ его «Записокъ», которые мнѣ удалось разыскать въ подлинникѣ. Одинъ изъ этихъ отрывковъ былъ уже мною напечатанъ, другой предлагается вниманію читателей «Ежегодника». Оба эти отрывка писаны каждый на отдѣльномъ листѣ желтоватой писчей бумаги (Троицкой фабрики Говарда, № 6); съ лѣвой стороны — небольшія поля; весь же листъ исписанъ кругомъ, исписанъ характернымъ почеркомъ самого Щепкина, разгонистымъ и разсыпчатымъ, мелкими крючками. Листы обоихъ отрывковъ отлично сохранились ⁶⁾.

Въ напечатанномъ уже отрывкѣ разсказывается крайне знаменательный случай изъ артистической жизни Щепкина и вмѣстѣ съ тѣмъ обрисовывается личность извѣстнаго въ свое время водевиллиста, А. И. Писарева. Самый же любопытный эпизодъ этого отрывка «Записокъ» Щепкина заключается въ описаніи приѣма, который сдѣлалъ артистамъ Московскаго театра московскій генераль-губернаторъ 20-хъ годовъ, князь Дмитрій Владиміровичъ Голицынъ. Артисты Щепкинъ, Сабуровъ, Рязанцевъ и Кубишта попали къ князю Голицыну на праздникъ дня его рожденія, въ село Рождествено, гдѣ они вмѣстѣ съ любителями—Араповымъ, Верстовскимъ, Загоскинымъ, Писаревымъ и другими, разыграли шутку-импровизацію—«Репетиція на станціи или Доброму служить сердце лежитъ». Радущіе и привѣтливость, съ которою князь отнесся къ артистамъ передъ всѣмъ собравшимся высшимъ обществомъ, были такъ необыкновенны и такъ поразили Щепкина, что онъ въ своихъ «Запискахъ», благодарно вспоминая объ этомъ событіи, говоритъ о себѣ и о своихъ товарищахъ: «Въ первый разъ въ жизни были приняты не какъ актеры, а тоже какъ люди» ⁷⁾.

⁶⁾ Рукопись обоихъ этихъ отрывковъ перешла отъ сына покойнаго артиста, А. М. Щепкина, къ сыну послѣдняго, М. А. Щепкину, а въ настоящее время принадлежит автору этой статьи.

⁷⁾ Отрывокъ этотъ, съ поясненіями къ нему, напечатанъ въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ», 1896, №№ 323, 342 и 345, и вышелъ отдѣльной брошюрой, подъ заглавіемъ: «Записки М. С. Щепкина (новая глава)». М. 1897.

Другой отрывокъ, воспроизводимый ниже, касается исключительно личной жизни М. С. Щепкина, и именно того ея момента, когда крѣпостныя узы, тяготѣвшія надъ Щепкинымъ и всей его семьей, должны были разорваться, но не разорвались, а лишь надорвались, и Щепкину снова можно было лишь мечтать о свободѣ.

Случилось это такъ. Свое скитальчество съ труппами актеровъ по провинціи Щепкинъ началъ съ Харькова, гдѣ онъ игралъ у извѣстнаго антрепренера Штейна, къ которому поступилъ послѣ прекращенія спектаклей въ Курскѣ, въ 1816 году. Когда же малороссійскій генераль-губернаторъ, князь Н. Г. Рѣпининъ, устроилъ, подѣ дирекціею И. П. Котляревскаго, театръ въ Полтавѣ, то труппа Штейна перекочевала туда. Тутъ-то, по почину князя Рѣпинина, и начата была подписка на спектакль въ пользу Щепкина, для освобожденія его изъ крѣпостной зависимости, или, какъ было сказано на подписномъ листѣ, «въ награду таланта актера Щепкина для освобожденія его участи». Началась подписка 26-го іюля 1818 года, въ Ромнахъ, гдѣ, между прочимъ, князь С. Г. Волконскій, надѣвъ свой генеральскій мундиръ и ордена, обошелъ съ подписнымъ листомъ лавки купцовъ, съѣхавшихся на ярмарку. Затѣмъ, подписка продолжалась въ Полтавѣ. Однако, полной суммы для выкупа собрать не удалось, и недостающія деньги за Щепкина уплатилъ опека Волкенштейна князь Рѣпининъ изъ своихъ средствъ. Потому-то Щепкинъ и не получилъ свободы, а остался, со своей семьей, крѣпостнымъ Рѣпинина. Отпускную же Щепкинъ получилъ почти черезъ три года послѣ этого, 18-го ноября 1821 года, но опять-таки только для себя, жены и двухъ старшихъ дочерей; остальная же часть семьи выкуплена была нѣкоторое время спустя.

Вотъ къ этому-то періоду тревожныхъ для Щепкина дней ожиданія выкупа и не вполне сбывшихся надеждъ и относится печатаемый отрывокъ.

III.

Но прежде, чѣмъ привести дословно этотъ отрывокъ изъ «Записокъ» М. С. Щепкина, слѣдуетъ сдѣлать нѣсколько замѣчаній по поводу его содержанія. Эти новые матеріалы, отчасти дополняющіе извѣстныя уже данныя о выкупѣ знаменитаго артиста изъ крѣпостной зависимости, знакомятъ насъ, между прочимъ, съ новымъ лицомъ, директоромъ Курской гимназіи Кологривовымъ, который, оказывается, хлопоталъ въ Курскѣ по этому дѣлу. Сумма выкупа, по словамъ Щепкина, равнялась—8.000 рублямъ + 500 рублей на

совершеніе акта,—стало быть, всего=8.500 рублямъ, а не 10.000 рублямъ, какъ это принималось до сихъ поръ. Князь Рѣпнинъ, кромѣ подписанныхъ имъ денегъ, добавилъ еще своихъ три тысячи рублей, которые Щепкинъ при окончательномъ выкупѣ, какъ извѣстно, ему выплатилъ.

Не скоро сдѣлалось это дѣло и не легко оно далось М. С. Щепкину. Подписка поручена была чиновнику княжеской канцеляріи, и, по выраженію Щепкина, все это «было не слишкомъ аккуратнo дѣлано». Въ чемъ же заключалась эта «неаккуратность»? Насколько можно заключать изъ дальнѣйшаго, неаккуратность заключалась въ томъ, что собранныхъ денегъ оказалось на лицо только 5.500 рублей; между тѣмъ, извѣстно, что подписано было 7.212 рублей⁶⁾. Весьма возможно, что чиновникъ, собиравшій деньги по подписному листу, не проявлялъ особенной энергіи и внимательности къ порученному ему дѣлу и не дособралъ почти двухъ тысячъ рублей, а это для Щепкина значило два лишнихъ года крѣпостной зависимости.

Понятно, что и вообще вся процедура подписки «для основанія участи» артиста, имѣвшаго тридцать лѣтъ отъ роду, должна была быть для него тяжела и унижительна. Но каково же было удивленіе Щепкина, когда, и претерпѣвъ все это, онъ узналъ, что князю прислана не отпускная, а купчая крѣпость; изъ однихъ рукъ онъ перешелъ въ руки другого барина. Пришлось покориться участи. Въ матеріальномъ отношеніи новое положеніе создавало и новыя хлопоты, и новые расходы. Надо было перевозить изъ Курской губерніи въ Полтаву отца, которому приходилось разстроивать все свое многими годами нажитое хозяйство. Кромѣ того, отецъ лишался того пособія, которое онъ натурой получалъ, въ качествѣ двороваго, отъ прежняго своего барина. Семья М. С. Щепкина должна была значительно прибавиться и составить «несчастное число 13», какъ говоритъ онъ въ «Запискахъ». Двѣ тысячи жалованья, которыя онъ тогда получалъ, не хватили, по расчетамъ, на содержаніе большой семьи.

Помочь бѣдѣ, тѣмъ не менѣе, было не чѣмъ, и до времени надо было еще потерпѣть. Для человѣка, менѣе твердаго въ достиженіи цѣлей любимаго дѣла, такое положеніе создало бы поводъ къ унынію, а тамъ—опустились бы руки, ослабѣла воля и человѣкъ могъ бы пропасть. Но для Щепкина оно являлось побудительной причиной къ труду, къ работѣ надъ

⁶⁾ О выкупѣ Щепкина см. статьи: Д. А. Мейна («Театральныя Афиши и Антрактъ», 1864, №№ 156 и 166; это же перепечатано въ «Русской Сценѣ», 1864, № 9, стр. 82—83) и М. А. Имберха («Русская Старина», 1875, т. XIII, № 5, стр. 152—154).

своимъ дарованіемъ, къ еще болѣе сознательному знятію искусствомъ. «И еще добросовѣстнѣ»,—говоритъ онъ,—«сталъ (я) заниматься моимъ дѣломъ и болѣе подумывать о томъ, что играешь», несмотря на то, что «пошла наша жизнь тянуться самымъ недостаточнымъ образомъ».

Вотъ какъ обо всемъ этомъ рассказываетъ М. С. Щепкинъ.

IV.

«...Возвратясь въ Полтаву, подписка продолжалась ⁹⁾. С. М. Кочубей подписалъ 500 р. ¹⁰⁾; полковникъ Тепляковъ игралъ въ карты на мое счастье и половину выигрыша подписалъ — 1.100 р. Вся эта подписка поручена была кому-то изъ канцеляріи князя ¹¹⁾; и какъ это было не слишкомъ аккуратно дѣлано, то къ тому времени, какъ онъ извѣстился о возможности окончить дѣло, то собранныхъ денегъ оказалось на лицо 5.500 р., остальные недостающія деньги князь положилъ свои. И Новиковъ призвалъ меня къ себѣ на домъ и говоритъ, что князь поручилъ ему меня спросить, что нѣтъ ли у меня въ Курскѣ такого знакомаго человѣка, которому бы князь могъ дать довѣренность и переслать деньги для разчета съ опекуномъ, а равно и составить формальный актъ ¹²⁾. Я говорю, что въ Курскѣ есть человѣкъ, который меня всегда ласкалъ и давно знаетъ, это директоръ гимназіи И. С. Кологривовъ,—онъ же былъ и директоромъ театра,—и я увѣренъ, что онъ, по добротѣ своей, не откажется похлопотать для моего счастья ¹³⁾.

— Такъ ты,—говоритъ,—напиши къ нему и попроси его, чтобъ онъ для князя, а вмѣстѣ съ тѣмъ и для тебя, принялъ на себя эти хлопоты, и что ежели онъ согласенъ, то извѣстилъ бы тебя о своей готовно(сти) быть тебѣ полезнымъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ онъ доставитъ и князю большое удовольствіе.

Разумѣется, я написалъ къ Кологривову и чрезъ полъ недѣли получилъ отвѣтъ, которымъ онъ извѣщаетъ, что душевно радъ быть мнѣ полезнымъ и

⁹⁾ Листъ отрывка, повидимому, составляетъ продолженіе и начинается съ маленькой буквы. Рѣчь идетъ о возвращеніи въ Полтаву изъ Роменъ, съ Ильинской ярмарки.

¹⁰⁾ Рубли Щепкинъ изображаетъ особаго рода знакомѣ, который въ старину ставили надъ цифрами.

¹¹⁾ Это былъ А. М. Имберхъ, см. выше, примѣчаніе 8-е.

¹²⁾ Имѣніе графа Волкенштейна, о которомъ Щепкинъ рассказываетъ въ своихъ запискахъ, перешло тогда, (послѣ смерти графа), къ его малолѣтнимъ наслѣдникамъ.

¹³⁾ О немъ Щепкинъ упоминаетъ въ своихъ «Запискахъ». По окончаніи курса училища, Щепкинъ везъ отъ директора къ графу «благодарственное письмо за свои подвиги» («Записки», стр. 102).

что онъ князю будётъ очень благодаренъ, что онъ поручить (ему) это благодарное (дѣло) и спасибо,—(пишетъ),—тебѣ, что отнесся ко мнѣ и не (къ) кому другому,—это значитъ, что ты помнишь, какъ я тебя всегда (любилъ), даже еще въ народномъ училищѣ, когда ты учился.

Письмо къ Новикову я отнесъ, и князь деньги 8.500 р. — 500 р. на совершение акта ¹⁴⁾—и довѣренность на совершение акта при своемъ письмѣ послалъ къ Кологривову. Въ исходѣ 1818 (года), кажется, въ декабрѣ, Котляревскій ¹⁵⁾ извѣстилъ меня, что все кончено, и купчая крѣпость прислана князю. Эта вѣсть такъ меня озадачила, что я не скоро собрался съ духомъ спросить, какая крѣпость, — вѣдь меня князь выкупалъ, а не покупалъ? Наконецъ, рѣшился спросить и въ отвѣтъ услышалъ вотъ что.

— Это,—говорить,—сдѣлано по необходимости ¹⁶⁾. Опекунъ спрашивалъ разрѣшенія для продажи, слѣдовательно, и актъ долженъ состояться въ такой же формѣ; къ тому же князь своихъ прибавилъ 3.000 р., которые ты обязанъ, разумѣется, заслужить.

— Что же,—говорю я,—отца съ семействомъ надо перевезти въ Полтаву, то попросите князя, чтобъ онъ написалъ къ опекуну, чтобъ онъ хотя ссудилъ подводами для перевозки моего семейства, а то въ настоящемъ моемъ положеніи я не имѣю средствъ, а и жить на два семейства тяжело, ибо, по совершеніи купчей, отецъ мой, вѣроятно, лишится тѣхъ пособій, которыя получалъ отъ имѣнія, какъ и вообще всѣ дворовые люди ¹⁷⁾.

— Объ этомъ я,—говорить,—скажу князю.

— Да попросите, пожалуйста, чтобы до весны не лишали его, потому что тотчасъ нельзя ему отправиться. У него было хозяйство, скотъ, лошади, пчелы,—все это надо продать, хотя за безцѣнокъ.

— Хорошо, это все князь напишетъ.

И вотъ я, вмѣсто свободы, опять крѣпостной, съ тою только разницею, что прежде отецъ получалъ отъ управляющаго дѣлами, по назначенію бывшихъ господъ, хлѣбъ, крупу, дрова ¹⁸⁾, сѣно и жилъ въ своемъ домѣ, а теперь все это будетъ на моихъ рукахъ: отецъ, мать, братъ, четыре сестры,

¹⁴⁾ Приписка на поляхъ листа.

¹⁵⁾ Директоръ Полтавскаго театра, извѣстный авторъ «Наталки-Полтавки» и др.

¹⁶⁾ Зачеркнуто: «для скорости».

¹⁷⁾ Семень Григорьевичъ, отецъ Щепкина, былъ въ большой милости у графа Волкенштейна, служилъ камердинеромъ, а потомъ управлялъ имѣніями.

¹⁸⁾ Зачеркнуто: «овесъ».

племянница, потомъ я съ женой и тремя дѣтьми, что составитъ несчастное число 13. Какой изъ этого будетъ выходъ,—одинъ Богъ разгадаетъ. Подумаю, что при двухъ тысячахъ жалованья, которое я получаю съ 13-ю душами семейства, я никогда не выплачу князю 3.000 р., которые я ¹⁹⁾ заплатилъ. Хотя въ Полтавѣ жить и не дорого, но все этихъ денегъ не достанетъ на содержаніе семейства: одна квартира съ дровами, потомъ работница, 500 р., потомъ, на 13-ть человѣкъ чайку, сахарцу, потомъ пища, обувь, одежда. Ну, думаю, у меня жена мастерица жить ²⁰⁾, сестры будутъ помогать,—Богъ дастъ, какъ нибудь проживемъ, а въ будущемъ, что Богъ дастъ.

И еще добросовѣстнѣе сталъ заниматься моимъ дѣломъ и болѣе подумывать о томъ, что играешь...

Наконецъ, пришла весна, семейство отца перевезено въ Полтаву, не на подводахъ, а отецъ мой нанялъ извозчиковъ и, — какъ продалъ все хозяйство, по скорости хотя и очень дешево,—и у него были деньги, чѣмъ заплатить, и мы устроились по-маленьку хозяйствомъ. Брата, который взятъ былъ изъ уѣзднаго училища, въ скорости помѣстили въ гимназію, по ходатайству директора Котляревскаго, и пошла наша жизнь тянуться самымъ недостаточнымъ образомъ»....

Этими словами кончается отрывокъ записокъ М. С. Щепкина.

Алексѣй Ярцевъ.



¹⁹⁾ Очевидно, слѣдуетъ читать: «онъ заплатилъ».

²⁰⁾ Елена Дмитріевна навсегда сохранила эту способность и замѣчательно умѣло вела хозяйство.



ТОММАЗО САЛЬВИНИ

(Tommaso Salvini).

Его искусство и критическія воззрѣнія.

Изъ моихъ воспоминаній.

Весной 1882 года, во время приѣзда Томмазо Сальвини въ Петербургъ и въ Москву, я впервые познакомился съ его игрою. Впечатлѣніе этой игры было для меня такъ сильно, что оно не изгладилось до сихъ поръ ни одною чертою своею и едва ли изгладится когда-нибудь. Такъ какъ, по моему глубокому убѣжденію, представленія Томмазо Сальвини для русскаго артистическаго міра составляютъ эпоху, то я считаю прямо необходимымъ остановить на этихъ представленіяхъ большее вниманіе общества, чѣмъ останавливали до сихъ поръ различные импровизированные рецензенты, говорившіе о такомъ великомъ артистѣ такъ же бѣгло и бездоказательно, съ такимъ же обычнымъ легкомысліемъ, какъ и о самомъ обыкновенномъ представителѣ нашей сцены.

Не въ первый разъ уже беру я перо, чтобы писать объ исполненіи на сценѣ Шекспировскихъ ролей вообще, но въ первый разъ беру перо съ такимъ благоговѣніемъ, какое чувствую я къ предмету настоящей статьи.

Такъ какъ весьма многіе упрекали меня за непомѣрно-великія требованія отъ «Шекспировскаго актера» (см. мой этюдъ «О духѣ отца Гамлета въ Шекспировской трагедіи» и мой очеркъ «В. В. Чарскій, какъ артистъ и какъ антрепренеръ») и способность видѣть вездѣ только дурное, то я весьма радъ, что могу доказать противное. Я буду разбирать игру Томмазо Сальвини съ точки зрѣнія совершенно тѣхъ же принциповъ, какіе я ставилъ въ основу при разборѣ игры другихъ артистовъ, называвшихъ себя Шекспировскими—и, несмотря на это, я, какъ увидимъ ниже, докажу, что такія требованія вполнѣ основательны и нисколько не преувеличены; что Томмазо Сальвини умѣетъ 1) понимать Шекспира и 2) изображать понятное; что онъ признаетъ раздѣльность этихъ двухъ задачъ и тѣ средства, какими достигается ихъ выполненіе: въ своей брошюрѣ—«Замѣтки о Шекспировскихъ типахъ»—онъ говоритъ, что актеръ, усвоивъ себѣ сюжетъ драмы, долженъ вникнуть въ смыслъ каждой фразы и въ связь между поэтическими образами Шекспира, глубоко обдумать каждый характеръ, изучить обычаи, страсти и костюмы, соотвѣтствующіе каждой пьесѣ, — и только тогда актеръ можетъ вполнѣ понять извѣстный Шекспировскій характеръ. Правда, Томмазо Сальвини нерѣдко неправильно смотритъ на Шекспировскій типъ, но онъ большею частью основываетъ свое мнѣніе на извѣстныхъ данныхъ. Въ этомъ случаѣ заблужденіе всегда устранимо: невозможно устранить только то заблужденіе, которое ни на чемъ не основано. Кромѣ того, такъ какъ Томмазо Сальвини признаетъ, что актеръ никогда не долженъ прекращать своей работы, то, конечно, онъ можетъ устранить въ своей игрѣ и свои заблужденія.

Брошюра Т. Сальвини—«Замѣтки о Шекспировскихъ типахъ»—служитъ какъ бы предисловіемъ къ его игрѣ. Такъ какъ онъ во многихъ случаяхъ отстываетъ отъ Шекспира и традицій Шекспировскихъ актеровъ, то и хочетъ приготовить къ этому зрителей. Кромѣ этого, она важна еще, какъ *resumé* его воззрѣній на Шекспира и задачи актера. Собственно же литературнаго и критическаго значенія она не имѣетъ: будучи написана слишкомъ бѣгло и небрежно, она оканчивается извиненіемъ автора, что онъ наскучилъ читателямъ своими замѣтками, а съ этой точки зрѣнія относиться къ ней серьезно-критически немыслимо. Во всякомъ случаѣ, она есть результатъ его теоретической работы, какъ артиста; а такъ какъ теоретическая работа предшествуетъ игрѣ и рѣшительнымъ образомъ вліяетъ на ея характеръ, то знакомство съ этой работой можетъ оказаться весьма необходимымъ для самой игры. Вотъ почему я счелъ не лишнимъ разобрать брошюру Т. Сальвини.

Критическія воззрѣнія Т. Сальвини.

Брошюра Т. Сальвини заключаетъ краткіе анализы трехъ Шекспировскихъ характеровъ: Гамлета, Макбета и Отелло. Я постараюсь кратко и послѣдовательно разобрать главныя положенія брошюры.

Т. Сальвини отрицаетъ необходимость знанія англійскаго языка для правильнаго и вѣрнаго изображенія Шекспировскихъ характеровъ. Ту степень вѣрности, которая необходима для этого, Т. Сальвини признаетъ и за переводами. Если же мы вспомнимъ, что, по его словамъ, актеръ только тогда можетъ понять Шекспировскій характеръ, когда *вникнетъ въ смыслъ каждой фразы и въ связь между образами поэта, глубоко обдумаетъ характеръ* и т. д., то, будучи безусловно согласны со всѣмъ послѣднимъ, должны будемъ признать, что для выполненія такихъ задачъ Шекспировскому актеру необходимо знаніе Шекспира въ подлинникѣ: смыслъ фразы можетъ быть измѣненъ въ переводѣ, связь между образами поэта можетъ не сохраниться, — значитъ, возможно ли по переводу обдумать и характеръ роли глубоко? Очевидно, нѣтъ, тѣмъ болѣе, что, не зная англійскаго языка, актеръ не можетъ судить и о томъ, вѣренъ ли и насколько именно вѣренъ переводъ. Въ одной изъ своихъ статей я довольно подробно указывалъ, почему переводы не могутъ замѣнить подлинника Шекспира. Здѣсь же ограничусь замѣчаніемъ, что даже лучшіе переводы Шекспира не даютъ намъ возможности такъ рельефно, вѣрно и глубоко понять Шекспировскіе характеры, какъ самый подлинникъ, въ которомъ каждая фраза—великая мысль, каждое слово—точно, осязательно и самымъ неразрывнымъ образомъ связано съ характеромъ произносящаго его лица. Чтобъ испытать все могущество, поэзію, глубину рѣчи Шекспира, совѣтую на удачу перевести первые попавшіеся три-четыре стиха изъ любой его пьесы: только тогда можно увидать, какая масса труда и находчивости нужна, чтобы передать эти стихи въ переводѣ совершенно точно. А безъ такихъ опытовъ всякія возраженія будутъ голословны.

Шекспиръ,—замѣчаетъ Т. Сальвини,—долженъ былъ, въ силу требованій своего вѣка, совершенно отказаться отъ Аристотелевскихъ правилъ о трехъ единствахъ: современный ему театръ былъ въ первобытномъ состояніи, и образованное общество его не посѣщало. — Но нельзя не замѣтить, что первобытное состояніе театра сказывалось только въ томъ, что не было декораций и тѣхъ техническихъ совершенствъ постановки, какими обладаетъ

современный театр. Все остальное, — начиная от игры и кончая костюмами, — было доведено до возможного в то время совершенства. И образованное общество посещало театр: министры и принцы того времени содержали труппы на свой счет, была и «королевская труппа», дававшая представления во дворцѣ Елизаветы; на сценахъ были особы мѣста для знати; сама Елизавета, а съ нею и весь избранный кругъ бывали въ театрѣ постоянно. Объясняя отступленіе Шекспира отъ Аристотелевскихъ правилъ требованіями вѣка, Томмазо Сальвини приписываетъ театральной залѣ Шекспировскаго времени крупное невѣжество. Но вѣкъ Шекспира и Бэкона всѣми историками согласно признается вѣкомъ сильнаго культурнаго развитія страны. Требования вѣка *удержали Шекспира* отъ Аристотелевскихъ правилъ о трехъ единствахъ, но Шекспиръ никогда имъ и не подчинился: англійскій театръ развился слишкомъ сильно и самобытно, чтобы къ нему могли привиться мертвыя формы отжившей цивилизации. Англійскій театръ при самомъ зародышѣ сталъ народнымъ и чуждымъ всякой подражательности. Противъ правилъ о трехъ единствахъ возсталъ бы тогдашній вѣкъ именно въ силу своего большого художественнаго развитія: такія правила показались бы ему слишкомъ мелочными, формальными, могущими только связать всякаго истиннаго поэта того времени, и Шекспиръ, какъ полное и чудное выраженіе англійскаго театра, менѣе всякаго другого могъ держаться ихъ. Но за то всѣ Аристотелевскія правила, нестѣсняющія фантазію и геній драматурга, вся философская часть этихъ правилъ цѣликомъ сохранена въ твореніяхъ Шекспира. Позволительно ли сомнѣваться въ артистическомъ развитіи и вкусѣ того общества, которому нравились произведенія Шекспира, которое понимало характеры Гамлета и Брута, передъ которымъ Шекспиръ давалъ устами Гамлета такіе великіе критическіе совѣты актерамъ, конечно, съ полной увѣренностью, что общество оцѣнитъ тѣ совѣты и встрѣтитъ ихъ сочувственно?

Благодаря неправильному взгляду на эпоху Шекспира, Т. Сальвини часто приходитъ къ самымъ страннымъ выводамъ. Онъ, напримѣръ, говоритъ, что, если бы Шекспиръ жилъ въ наше время, онъ измѣнилъ бы форму многихъ своихъ драмъ, что онъ многое бы пропустилъ или предоставилъ воображенію зрителей. Шекспиръ, какъ извѣстно, писалъ всѣ свои пьесы для сцены; онъ ихъ постоянно передѣлывалъ для большей сценичности; онъ писалъ для превосходной труппы, во главѣ которой стояли Бѣрбеджъ и онъ самъ. Принимая все это, трудно допустить, что Шекспиръ не зналъ сцены и сценическихъ условій. И, дѣйствительно, при всѣхъ великихъ литературныхъ

достоинствахъ Шекспировскихъ пьесъ, онѣ прежде всего безусловно сценичны; это признаетъ всякій, смотрящій на дѣло безпристрастно. Въ произведеніяхъ Шекспира, безусловно ему принадлежащихъ, я не знаю ни одного момента, противорѣчащаго сценическимъ условіямъ. Правда, Шекспиръ не стѣснялся, напримѣръ, частою перемѣной декораций, но при современномъ совершенствѣ декорационной техники трудности такой перемѣны преоборимы болѣе, чѣмъ когда-нибудь. Доказательствомъ можетъ служить постановка въ Германіи Шекспировской комедіи — «*Midsummer night's dream*», въ которой придумали въ виду постоянного измѣненія мѣста дѣйствія раздѣлить сцену на два яруса, какъ въ оперѣ «Аида». Понятно, что для другихъ пьесъ это можетъ оказаться неудобнымъ; но сообразно съ каждымъ дѣйствіемъ пьесы можно всегда изыскать, при извѣстной находчивости, самые разнообразныя и нанудобнѣйшіе способы справляться съ трудностями постановки. Теперь, напримѣръ, уже придуманы вертящіяся и опускающіяся сцены. И, во всякомъ случаѣ, декоративныя трудности не могутъ быть названы несценичностью. Поэтому, допуская, что Шекспиръ могъ бы жить въ наше время, когда мертвится всякое поэтическое дарованіе, когда всякому уму, таланту, генію закрывается свободный путь, когда чувство и мысль душится развратомъ самого общества — допуская эту метафизическую гипотезу, я глубоко убѣжденъ, что Шекспиръ, оставаясь Шекспиромъ, не измѣнилъ бы въ своихъ пьесахъ ни формы, ни содержанія: только такая форма могла дать ему возможность влить въ нее такое безгранично-великое содержаніе, только такое широкое содержаніе могло быть выражено въ такой широкой формѣ, — въ твореніяхъ истиннаго художника форма и содержаніе связаны неразрывно.

Говоря о необходимости выпустить изъ трагедіи «Гамлетъ» сцену съ призракомъ, Т. Сальвини замѣчаетъ, что, если актеры въ состояніи вѣрно изобразить *въ рассказъ* удивленіе и испугъ, испытанные ими при видѣ призрака, то эффектиѣ предоставитъ зрителямъ только самимъ нарисовать себѣ картину появленія призрака. Но даже на самомъ Гамлетѣ, весьма впечатлительномъ, мы видимъ противное: когда друзья только рассказываютъ ему о духѣ, онѣ волнуется и тревожится несравненно менѣе, чѣмъ когда самъ видитъ духа. То же самое происходитъ и со зрителями: впечатлѣніе рельефнѣе, сильнѣе, — значить, эффектиѣ, когда они, сами видя духа, становятся ближе къ впечатлѣніямъ героя трагедіи, Гамлета. Кромѣ этого практическаго доказательства, я могу указать и на теоретическое. Еще Аристотель требовалъ отъ трагедіи «подражанія дѣйствующимъ, а не посредствомъ рассказа»,

и теорія драмы, согласно съ нимъ, учить, что существеннымъ элементомъ драматическаго произведенія должно быть дѣйствіе. Слѣдовательно, выпуская появленіе духа и замѣняя его разговоромъ о немъ, Шекспиръ нарушилъ бы въ существѣ теорію драмы. Самого духа Т. Сальвини называетъ артистической фикціей и помѣхой драматическаго искусства. Я имѣлъ уже случай въ специальной брошюрѣ, посвященной уважаемому артисту Henry Irving'у—«О духѣ отца Гамлета въ Шекспировской трагедіи»—научными данными и самой трагедіей доказать, что духъ отца Гамлета не есть сверхъестественный элементъ, какъ называетъ его Т. Сальвини, но есть вполне реальное изображеніе галлюцинаціи Гамлета и другихъ. Опираясь на эти доказательства, основанныя на авторитетѣ Гривингера, Маудсли, Крафтъ-Эбинга и самого Шекспира, я безусловно отрицаю взглядъ Т. Сальвини и желаю всей душою, чтобы самъ Т. Сальвини отрѣшился отъ этого заблужденія. Что заблужденіе это, быть можетъ, чувствуется имъ самимъ, на это подаетъ мнѣ надежду противорѣчіе его самому себѣ: онъ говоритъ, что въ интересахъ драматическаго искусства было бы желательно вовсе исключить этотъ призракъ, а потомъ оговаривается, что вовсе не предлагаетъ исключить всѣ подобныя *странности*, но желаетъ видѣть только измѣненіе *въ ихъ внѣшней формѣ*, а это, конечно, вопросъ второстепенный. Онъ даже говоритъ, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ исключеніе извѣстной сцены уничтожило бы основную идею пьесы.

Говоря о той сценѣ трагедіи «Отелло», гдѣ Отелло душитъ Дездемону, Т. Сальвини находитъ, что реальная форма можетъ умалить олицетворяемую ею идею; искусство не можетъ вѣрно изобразить эту ужасную борьбу, а потому лучше если Отелло будетъ держать Дездемону за занавѣсомъ, не на глазахъ зрителей. Зная, конечно, есть именно только измѣненіе внѣшней формы. Но, во первыхъ, при такой постановкѣ сцены нисколько не исчезаетъ ея реальность: въ дѣйствительности Отелло могъ задушить Дездемону какъ при открытомъ занавѣсѣ, такъ и при опущенномъ. Во вторыхъ, если искусство не можетъ—или, вѣрнѣе, не должно—изображать этой ужасной борьбы вѣрно, т. е. со всѣми патологическими подробностями, то *такъ* не должно оно изображать вообще никакое страданіе. Каждое явленіе жизни искусство измѣняетъ сообразно со своими цѣлями и требованіями. Задача искусства не переносить на сцену жизнь со всѣми ея легкими и часто отвратительными подробностями, не дѣлать театральныя залы аудиторіей для медицинскихъ изслѣдованій, но осмысливать явленія жизни

освѣщать жизнь указаніями на требованія истины и, изображая жизнь, въ то же время заставлятъ всѣхъ отрѣшаться отъ нея и смотрѣть на нее объективно; задача искусства — давать всѣмъ извѣстный критеріумъ для оцѣнки этой жизни на основаніи прогрессивныхъ идей разума, истины и справедливости. Слѣдовательно, всякое вѣрное въ медицинскомъ смыслѣ изображеніе на сценѣ,—напримѣръ, смерти,—не есть достояніе искусства, а потому: если, слѣдуя Т. Сальвини, основываться только на этомъ, необходимо было бы всякое изображеніе смерти переносить за кулисы. Воспроизводя безбоязненно на сценѣ смерть Гамлета, Отелло, Макбета, Т. Сальвини не признаетъ этой необходимости и, такимъ образомъ, на практикѣ противорѣчитъ себѣ.

Въ своихъ представленіяхъ Т. Сальвини выпускаетъ ту сцену въ трагедіи «Отелло», гдѣ Отелло подслушиваетъ разговоръ Яго съ Кассіо,—онъ находитъ, что при своемъ страстномъ характерѣ Отелло не могъ бы не броситься въ этой сценѣ на Кассіо. Но не должно забывать, что, начиная съ первой сцены Отелло съ Брабанціо и кончая сценой чтенія письма изъ Венеціи, мы вездѣ видимъ у Шекспира указанія на сдержанность Отелло, на его замѣчательную силу воли и власть надъ своими порывами. Не останавливаясь на доказательствахъ этого безспорнаго положенія, я долженъ замѣтить, что Т. Сальвини самъ признаетъ его и, благодаря этому, производятъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ трагедіи потрясающее впечатлѣніе; въ своемъ исполненіи роли Отелло Т. Сальвини даетъ этому характеру ту черту, которую отрицаетъ въ «замѣткахъ», говоря, что выпускаемая имъ сцена не гармонируетъ съ общимъ характеромъ Отелло.

Другое противорѣчіе дѣйствующаго лица драматическому положенію Т. Сальвини находитъ въ той сценѣ «Макбета», гдѣ Макбетъ, совершивъ убійство, вопреки весьма естественному побужденію скрыться и боязни быть уличеннымъ, подслушаннымъ, рассказываетъ въ самомъ замкѣ свои впечатлѣнія своей женѣ. Но Т. Сальвини забываетъ, что Макбетъ совершаетъ убійство Дѳнкана въ своемъ же замкѣ, — слѣдовательно, бѣгство Макбета изъ этого замка было бы равносильно выдачѣ самого себя: ужъ если сыновья Дѳнкана, пораженные убійствомъ, дали своимъ бѣгствомъ поводъ къ подозрѣнію ихъ въ убійствѣ, то тѣмъ болѣе это могло быть относительно Макбета. Трагичность положенія Макбета усиливается именно необходимостью остаться въ этомъ замкѣ. Уличить же и подслушать его никто не могъ: слуги короля «были чрезмѣрно напоены виномъ», а отъ собственной прислуги Макбетъ,

конечно, обезопасилъ себя, и лэди Макбетъ совершенно основательно могла спросить: «Почему вы и я не можемъ покончить съ *беззащитнымъ* Дѣнканомъ?»

По словамъ Т. Сальвини, замѣчаніями о «вольностяхъ» Шекспира онъ хотѣлъ только указать, что при изображеніи Шекспировскихъ характеровъ онъ держится жизненной правды. Но послѣ всего сказаннаго, надѣюсь, ясно, что жизненная правда у Шекспира отнюдь не нарушается, и Т. Сальвини совершенно ошибочно видитъ ея нарушеніе тамъ, гдѣ она всего болѣе торжествуетъ.

Прежде, чѣмъ Т. Сальвини сталъ играть Шекспировскія роли, онъ (какъ говоритъ самъ въ «замѣткахъ») изучилъ легенды, послужившія матеріаломъ для пьесъ Шекспира, и Шекспировскую критику. При этомъ, по мнѣнію Т. Сальвини, германская критика не освѣщаетъ достаточно идей автора; итальянская—догматична и притязательна; французская—поверхностна и фантастична; испанская—болѣе удовлетворительная, односторонняя (англійская имъ совсѣмъ не упоминается).

Конечно, изученіе легендъ важно для чисто научнаго изслѣдованія о приемахъ Шекспировскаго творчества, такъ какъ легенды эти были для Шекспира только сырымъ матеріаломъ и не имѣютъ съ его пьесами ничего общаго въ художественномъ отношеніи. Но значеніе Шекспировской критики велико. Находя всю трехсотлѣтнюю Шекспировскую литературу неудовлетворительною, Т. Сальвини высказываетъ взглядъ слишкомъ «догматичный и притязательный», если не «поверхностный и фантастичный». Къ англійскимъ критикамъ и комментаторамъ принадлежатъ: Collier, Jameson, Colerige, Jonson, Hallam, Dice, Carlisle, Maudsley, Dowden и др.; къ германскимъ—Lessing, Göthe, Ulrici, Gervinus, Herder, Schlegel, Horn, Génе и др.; къ французскимъ—Victor и François Hugo и т. д. Въ этой безконечной массѣ гениальныхъ и талантливыхъ изслѣдованій найдется нескончаемая область для труда и изученія. Я вполне согласенъ съ Т. Сальвини, что актеръ, изображая Шекспировскіе характеры, долженъ отрѣшиться отъ предвзятыхъ теорій; но желающій только личнымъ изученіемъ Шекспира достигнуть хотя бы той степени пониманія его, какой достигла теперь Шекспировская литература, оказался бы совершенно въ такомъ же положеніи, какъ человѣкъ, желающій безъ помощи открытыхъ уже законовъ науки, собственнымъ умомъ, изучить ее до степени ея современнаго развитія. И въ томъ, и въ другомъ случаѣ не было бы достигнуто ровно ничего: на томъ и основанъ прогрессъ человѣческой

мысли, что каждое новое поколѣніе продолжаетъ работу предыдущаго, пользуясь извѣстными готовыми результатами; единичнымъ людямъ недоступны задачи и выводы цѣлыхъ группъ, поколѣній и вѣковъ. Недостаточность личнаго изученія Шекспира еще очевиднѣе, если принять во вниманіе, что Т. Сальвини отрицаетъ необходимость изученія Шекспира въ подлинникѣ; если подлинникъ Шекспира служить предметомъ самыхъ противорѣчивыхъ сужденій, если сами англичане могутъ изучить его основательно только при помощи научныхъ комментарій, то по одному переводу уже никакъ нельзя вполне вѣрно и глубоко изучить Шекспира, особенно безъ помощи комментарій и критики. При этомъ я вовсе не вижу необходимости, изучая Шекспировскихъ критиковъ, относиться къ Шекспиру съ предвзятыми теоріями: выслушивать мнѣнія другихъ—не значитъ отказываться отъ своего собственнаго,—это даетъ только возможность проверить его; истина можетъ оказаться и въ чужомъ мнѣніи,—нельзя же его отвергать только потому, что оно не наше.

Называя Гамлета олицетвореніемъ идеи, Т. Сальвини говоритъ, что это не живой типъ и что настоящій Гамлетъ никогда не существовалъ и, вѣроятно, не могъ бы существовать. Такимъ образомъ, онъ смѣшиваетъ два совершенно различныя по существу понятія: реальный человѣкъ и художественный типъ. Что въ дѣйствительной жизни не было такого Гамлета, каковъ онъ у Шекспира, это вполне понятно, потому что, какъ бы ни былъ оригиналенъ реальный человѣкъ, его фотографическій снимокъ не будетъ художественнымъ типомъ: художественный типъ есть извѣстное обобщеніе человѣческихъ свойствъ, присущихъ людямъ извѣстной категоріи, заключающее въ себѣ и индивидуальныя свойства извѣстнаго человѣка. Такимъ образомъ, онъ представляетъ собою нѣчто въ родѣ алгебраической формулы, которая, обнимая цѣлый рядъ рѣшеній аналогичныхъ задачъ, въ то же время не есть рѣшеніе какой-либо одной изъ нихъ и, заключая въ себѣ всѣ индивидуальныя свойства рѣшеній цѣлой категоріи задачъ, есть все же не больше, какъ отвлеченное ихъ рѣшеніе. Шекспировскій Гамлетъ есть художественный типъ; по этому, заключая въ себѣ черты, общія цѣлому ряду аналогичныхъ характеровъ, и индивидуальныя свойства, приданныя ему поэтомъ, онъ ни въ какомъ случаѣ не есть фотографія съ какой-нибудь конкретной личности. Но Гамлетъ, будучи художественнымъ типомъ, *eo ipso* не есть и простое «олицетвореніе идеи»: характеръ, создаваемый поэтомъ, тогда только и имѣетъ право на названіе художественнаго типа, когда онъ

не есть олицетвореніе абстрактнаго понятія или идеи; художественный типъ долженъ быть въ высшей степени реаленъ и, какъ воспроизведеніе средствами искусства человѣческаго образа, долженъ въ исполненіи его артистомъ обладать дѣйствительными душевными свойствами живыхъ людей. Если же отбросить въ характерѣ Гамлета элементъ обобщенія, то все же въ дѣйствительности нельзя встрѣтить такого человѣка, потому что въ жизни нѣтъ не только двухъ совершенно одинаковыхъ людей, но даже двухъ совершенно одинаковыхъ древесныхъ листьевъ.

Анализируя характеръ Макбета, Т. Сальвини, между прочимъ, говоритъ, что всѣ преступленія Макбета не возбуждаютъ въ немъ ни страха, ни раскаянія. Это мнѣніе ошибочно. Гервинусъ въ своемъ сочиненіи о Шекспирѣ, между прочимъ, весьма остроумно проводитъ параллель между эпохами трехъ трагедій Шекспира — «Короля Лира», «Макбета» и «Гамлета». Эпоха Лира всего болѣе удалена отъ насъ — это нѣчто совершенно дикое, варварское, гдѣ даже честные порывы избранныхъ натуръ окрашены въ самый грубый колоритъ. Эпоха Гамлета ближе всего къ намъ — это эпоха благородства, мягкости душевной, большого культурнаго развитія, эпоха первенства мысли и чувства. Эпоха Макбета — средняя между этими двумя, переходная. Съ этой точки зрѣнія, получаютъ широкій смыслъ слова Макбета, произносимыя имъ во время королевскаго пира (д. III, сц. 4):

Лилася кровь давно, когда еще
Людской законъ не мель дороги къ счастью,
Да и съ тѣхъ поръ убійства совершались,
Ужасныя для слуха: но тогда,
Коль выбить мозгъ, и жизнь людей кончалась;
Теперь они опять встаютъ, хотя
На головѣ ихъ двадцать ранъ смертельныхъ,
И гонять насъ со стувель — это странно,
Страннѣе, чѣмъ убійство.

То чувство, которое создало для Макбета галлюцинацію (тѣнь Банко), воскресило въ его воображеніи убитаго человѣка, это «странное» чувство была совѣсть. Она молчала въ дикую эпоху Лира, она развилась до высшей чуткости въ эпоху Гамлета, а въ эпоху Макбета она только просыпается, является въ сознаніи, какъ нѣчто незнакомое, странное, и свидѣтельствуетъ, что время ушло отъ прежней грубости и варварства. Принимая все это, нельзя сказать, что Макбетъ не ощущаетъ ни страха, ни раскаянія, — онъ сильно ощущаетъ ихъ, но они подавляются въ немъ необычайной, изумительной

силой воли; онъ вовсе не такъ хладнокровенъ въ своей дѣятельности, какъ думаетъ Т. Сальвини. Если бы Макбетъ не ощущалъ ни страха, ни раскаянія, съ нимъ не было бы и галлюцинаціи, и онъ сѣумѣлъ бы держать себя въ залѣ пиршества менѣе подозрительно и странно для окружающихъ ¹⁾).

Т. Сальвини удивляется, что Шекспиръ сдѣлалъ сомнамбулисткой лэди Макбетъ: 1) до пятого дѣйствія нигдѣ не говорится, чтобъ она страдала этой болѣзью; 2) Шекспиръ такимъ образомъ не выдержалъ ея мужественнаго и рѣшительнаго характера, заставивъ ее измѣниться и упасть духомъ; 3) лэди Макбетъ нигдѣ не обнаруживаетъ склонности къ этой болѣзни.

Обращаясь къ научнымъ изслѣдованіямъ явленія лунатизма (*postambulation*), мы видимъ ²⁾), что оно есть *результатъ сильною нервною возбужденія — полупатологическаго состоянія. Лица, подверженныя лунатизму, обыкновенно не пользуются совершеннымъ здоровьемъ: это чаще всего люди, страдающіе истерикой, ипохондріей, нервными и мозговыми болѣзнями, или, по крайней мѣрѣ, временнымъ расстройствомъ cerebro-спинальной системы. Источникомъ этого явленія служитъ усиленное нервно-мозговое раздраженіе.* Нельзя не согласиться, что «усиленное нервно-мозговое раздраженіе», нервная болѣзнь и т. д. могутъ случиться съ человѣкомъ въ каждую эпоху его жизни: отъ такихъ явленій человѣкъ никогда не застрахованъ; а, съ этой точки зрѣнія, для того, чтобы сдѣлаться сомнамбулистомъ, отнюдь не необходимо заблаговременно страдать этой болѣзью или обнаруживать къ ней склонность. Въ душевномъ состояніи лэди Макбетъ были именно всѣ данныя для сомнамбулизма: эта женщина въ продолженіе огромнаго промежутка времени была занята одной неотступной мыслью—о власти мужа, желаніе доставить ему королевство овладѣло ею безконечно; когда же мечта ея сбылась, и она вдругъ убѣдилась, что мужъ ея—не

¹⁾ Миѣніе Сальвини прямо противорѣчитъ тексту трагедіи. Макбетъ говоритъ: «*J am afraid to think what J have done*» (д. II, ст. 2), или—«*How is't with me, when every noise appals me?*» (тамъ же), а далѣе—«*My strange and self abuse is the initiate fear*» (д. III, ст. 4). Прому вспомнить также полный тоски и сознанія всей тяжести сдѣланныхъ золь монологъ V-го акта (ст. 5), когда онъ узнаетъ о смерти жены.

²⁾ *A. Maury. Le sommeil et les rêves. — A. Bertrand. Traité du somnambulisme et des différentes modifications qu'il présente. — Michéa. Annales médico-psychologiques, 3-me série. — Magendie. Leçons sur les fonctions et les maladies du système nerveux. — Tandel. Nouvel examen d'un phénomène psychologique du somnambulisme. — Macario. Du sommeil, de rêves et du somnambulisme dans l'état de santé et dans l'état de maladie. — Maine de Biran. Nouvelles considérations sur le rapports du physique et du moral de l'homme. — Rob. Tod. The cyclopaedia of anatomy and psychology*—и др.

великій герой, какимъ она хотѣла его видѣть, а жалкій тиранъ, стоящій по колѣна въ крови, тогда весь душевный міръ ея былъ потрясенъ, и плодомъ полного разстройства нервной системы явился сомнамбулизмъ. Слѣдовательно, Шекспиру вовсе не нужно было ранѣ V-го акта упоминать, что лэди Макбетъ страдала этой болѣзнью: у лэди Макбетъ раньше не было и причины для этой болѣзни,—эта болѣзнь явилась результатомъ ея напряженнаго душевнаго состоянія, возникшаго только впоследствии. Точно также упрекъ Шекспиру за то, что онъ не выдержалъ характера лэди Макбетъ, совершенно неоснователенъ. Шекспиръ, какъ показываютъ его созданія, глубоко вѣровалъ, что сила, энергія, мощь не могутъ въ душѣ человѣка перейти извѣстныхъ границъ и что при всякой такой попыткѣ онѣ сламываютъ человѣка безжалостно—въ этомъ онъ глубоко постигъ человѣческую душу. Ужъ если безмѣрно-сильный Макбетъ, не устававшій убивать и рѣзать для достиженія и упроченія власти, вдругъ въ послѣднія минуты падаетъ духомъ и, какъ трусъ, говоритъ Макдуффу: «Я не хочу съ тобой сражаться!»; ужъ если Лиръ — «въ каждомъ дюймѣ король»—принужденъ сказать: «Онѣ (дочери) сказали, что я — все; это ложь: я и съ лихорадкой не могу бороться»; ужъ если титанъ римскій, Коріоланъ, забывъ свою гордыню, способенъ былъ склониться на слезы и мольбу матери, признавъ этимъ надъ собою права человѣчности,—то могъ ли Шекспиръ, вопреки природѣ, допустить существованіе женщины, способной безъ всякихъ потрясеній вынести силу безграничной страсти и безконечнаго горя, бушующихъ въ душѣ и покорившихъ душу? Очевидно, нѣтъ. Допустивъ въ лэди Макбетъ полное душевное разстройство, этимъ-то Шекспиръ и выдержалъ до конца ея характеръ. Т. Сальвини идетъ далѣе и предполагаетъ, что сцена сомнамбулизма была первоначально написана для Макбета, а потомъ, по какимъ-нибудь причинамъ, отдана лэди Макбетъ. Такое предположеніе, во-первыхъ, ни на чемъ не основано, а во-вторыхъ, несогласно съ достоинствомъ и приемами Шекспировскаго творчества: Шекспиръ болѣе, чѣмъ всякій другой, могъ сообразить, кому изъ этихъ двухъ характеровъ соотвѣтствуетъ сцена сомнамбулизма, и «по какимъ-нибудь причинамъ» не могъ бы такъ безразлично распорядиться ею; Шекспиръ былъ слишкомъ великимъ художникомъ и психологомъ, чтобы не стѣсняться законами душевной жизни человѣка.

«Замѣтка» Т. Сальвини объ Отелло гораздо правильнѣе, чѣмъ все предыдущее. Въ ней встрѣчаются даже оригинальныя мнѣнія: такъ, напримѣръ, Т. Сальвини, вопреки общепринятому, по его словамъ, мнѣнію, что Отелло—

олицетвореніе ревности, утверждаетъ, что онъ не болѣе ревнивъ, чѣмъ всякій другой на его мѣстѣ; эту мысль Т. Сальвини далѣе развиваетъ и доказываетъ. Совершенно справедливо также его замѣчаніе, что Отелло не долженъ закалывать Дездемону кинжаломъ, а если желаетъ ускорить ея смерть, то всетаки задушеніемъ, потому что видъ ея крови для Отелло, какъ онъ самъ говоритъ, невыносимо тяжелъ.

Въ той же «замѣткѣ» Т. Сальвини защищаетъ свое нововведеніе: играя Отелло, онъ, какъ извѣстно, не закалывается, а *заръзывается*. Его аргументы таковы: 1) этотъ родъ убійства преобладаетъ въ Африкѣ; 2) круглый ятаганъ африканскихъ народовъ болѣе способствуетъ этому роду убійства; 3) было бы естественнѣе, чтобы за словами Отелло: «За горло взялъ обрѣзанца-собаку и нанесъ ему ударъ, вотъ такъ» — слѣдовало и то самое дѣйствіе, о которомъ говорится, т. е., чтобъ Отелло, говоря о горлѣ, перерѣзалъ его. Первые два мотива—еще спорны, но третій—прямо неоснователенъ: взять кого-либо за горло, трудно безъ вреда для себя перерѣзать это горло, да еще круглымъ ятаганомъ. Самая же ремарка поллинника допускаетъ и тотъ, и другой способъ: Отелло «*stabs himself*», а это значитъ и *заръзывается*, и *закалывается*.

Кстати, англійскій критикъ Льюисъ упрекаетъ Т. Сальвини за его способъ оканчивать роль, потому что избранный Т. Сальвини родъ смерти неизвѣстенъ болѣе части публики. Съ такимъ мнѣніемъ согласиться невозможно: если отвергать всякое вѣрное воспроизведеніе извѣстнаго времени только потому, что болѣе часть публики съ этимъ временемъ незнакома, то придется сильно сократить театральнй репертуаръ, и при этомъ справляться относительно каждой пьесы, все ли въ ней извѣстно публикѣ; но задача театра, какъ сознаетъ и самъ Льюисъ, гораздо выше.

Изъ этого краткаго обзора взглядовъ Т. Сальвини можно видѣть, что теоретическія воззрѣнія его на Шекспира и Шекспировскіе характеры въ большинствѣ случаевъ несостоятельны. Выше я уже замѣтилъ, что «Замѣтки о Шекспировскихъ типахъ», резюмируя взгляды Т. Сальвини на Шекспира и задачу актера, служатъ еще какъ бы предисловіемъ къ его игрѣ. Эти же «замѣтки» объясняютъ намъ въ его игрѣ существенные недостатки: онъ показываетъ намъ, что, если Т. Сальвини ведетъ извѣстную сцену не вѣрно и не художественно, то это не потому, что онъ не умѣетъ вести ее иначе, а потому, что онъ ложно ее понимаетъ. Правда, его теоре-

тическія воззрѣнія весьма часто не вліяють на его игру, и она, противорѣча имъ, въ то же время совершенно правильна съ точки зрѣнія искусства; но нѣкоторыя его критическія воззрѣнія всетаки самымъ печальнымъ образомъ отзываются на его отношеніи къ пьесамъ. Смотри, напримѣръ, на эпоху Шекспира, какъ на эпоху дикую, антицивилизованную, онъ допускаетъ самыя невѣроятныя фикціи: что такая-то сцена трагедіи Шекспира написана для *грубой* публики, что Шекспира *связывало неудовлетворительное развитіе* публики и т. д.—и, съ этой ложной точки зрѣнія, признаетъ необходимымъ выпускать изъ произведеній Шекспира цѣлыя сцены. Стараясь оправдать грубостью публики временъ Шекспира выпускъ всего одной сцены («Отелло», д. IV, сц. 1), онъ на практикѣ выпускаетъ не одну, а цѣлый рядъ сценъ, не считая уже сокращеній и выпусковъ какихъ-нибудь фразъ или монологовъ, и такіе безконечные выпуски даже не старается оправдать.

Несмотря, однако, на всѣ недостатки «замѣтокъ» Т. Сальвини, было бы желательно, чтобы каждый Шекспировскій актеръ высказывалъ свой теоретическій взглядъ на свои задачи и способы отношенія къ Шекспиру. Это, во-первыхъ, служило бы поводомъ къ серьезному критическому разбору его воззрѣній и игры и содѣйствовало бы развитію правильного пониманія сценическаго искусства, а во-вторыхъ, избавило бы самого актера отъ обвиненій въ неумѣннн провести роль такъ, а не иначе: если актеръ выскажетъ свой взглядъ, то мы не имѣемъ права упрекать его въ томъ, что онъ играетъ не сообразно съ нашимъ собственнымъ взглядомъ, а имѣемъ право только доказать ему ложность его собственного пониманія,—гармонія между его теоретическимъ взглядомъ и игрой есть, напротивъ, достоинство. Конечно, ложно понимать Шекспира—значить совсѣмъ не понимать его; но если актеръ постарается замѣнить ложное пониманіе болѣе правильнымъ (а это для него всегда возможно при всестороннемъ и глубокомъ изученіи предмета), то и игра его измѣнится. Такое измѣненіе и желательно было всегда видѣть въ игрѣ Т. Сальвини: какъ ни великъ онъ въ «Отелло», какъ ни хорошъ въ «Макбетъ», но грустно видѣть, что съ Шекспиромъ обращаются такъ развязно; мнѣ всетаки хочется вѣрить, что рано или поздно Т. Сальвини оставитъ многія изъ своихъ воззрѣній, убѣдившись въ ихъ неправильности.

II.

Искусство Т. Сальвини.

Прежде, чѣмъ приступить къ краткому обзору игры Т. Сальвини, я долженъ предупредить, что буду разбирать его игру только въ Шекспировскихъ пьесахъ.

Т. Сальвини пріѣзжалъ къ намъ съ репертуаромъ не систематическимъ: рядомъ съ художественными произведеніями Шекспира, въ этомъ репертуарѣ находились пьесы совершенно не художественныя, въ родѣ «Ингомара», «Гладіатора» и т. п., которыя и лицезрѣть-то на сценѣ можно единственно потому что игра Т. Сальвини, приковывая къ себѣ вниманіе, заставляетъ подчасъ забывать всѣ несообразности и несодѣянности такихъ произведеній. Къ чести Сальвини необходимо сказать, что *истинно великъ* онъ не въ этихъ пьесахъ, а именно въ пьесахъ Шекспира. Почему именно я исключаю изъ своего этюда разборъ его игры въ пьесахъ не Шекспировскихъ, постараюсь объяснить точнѣе.

Представленіе «ингомаровъ» и «гладіаторовъ» составляетъ зрѣлище вообще довольно печальное: великій талантъ добровольно заключаетъ себя въ миниатюрную рамку бездарной пьесы и изъ ничего старается всѣми силами сдѣлать что-нибудь. Такъ какъ вопросъ о цѣлесообразности такого старанія уже 300 лѣтъ тому назадъ былъ возбужденъ Шекспировскимъ шуткомъ въ «Королѣ Лирѣ», и на весьма глубокомысленный вопросъ шута: «Можете вы, дядя, сдѣлать что-нибудь изъ ничего?»,—король Лиръ отвѣтилъ категорически, что «ничто не можетъ быть сдѣлано изъ ничего», то и разбирать игру Сальвини въ такихъ пьесахъ, говоря словами Полонія: «Дня, времени и ночи было бѣ тратой».

Т. Сальвини, какъ намъ покажетъ разборъ его игры, актеръ замѣчательно талантливый и притомъ художникъ въ самомъ обширномъ значеніи этого слова. Значить, сфера шаблонныхъ драмъ, скроенныхъ во французскомъ вкусѣ, прямо противоположна сущности его дарованія, и мнѣ крайне обидно, что самъ Т. Сальвини не сознаетъ этого.

Объяснить такое заблужденіе можно только тѣмъ, что современнымъ актерамъ выпала весьма грустная доля: они принуждены работать совершенно одни, безъ всякихъ умныхъ и глубокихъ критическихъ указаній со стороны кого бы то ни было. Актеръ, принужденный укрѣпиться въ убѣж-

деніи, что окружающее далеко ниже его въ художественномъ развитіи, тѣмъ самымъ осужденъ довѣрять только себѣ, а потому его дѣятельность, при самомъ широкомъ собственномъ его образованіи, неминуемо сдѣлается односторонней и, если можно такъ выразиться, догматичной: разъ установивъ въ умѣ извѣстное мнѣніе, онъ не способенъ въ силу чужихъ указаній отрѣшиться отъ него, потому что положительно потерялъ вѣру во всякое развитіе и образованность нашихъ критиковъ. Счастливъ актеръ, когда о немъ пишетъ такой критикъ, какъ Льюисъ, но такое счастье не для всѣхъ наступаетъ. Въ Западной Европѣ актеръ еще можетъ встрѣтить такого критика и побудить его своей игрой къ разбору, а въ Россіи такой случай, къ сожалѣнію, могъ бы быть только въ области фантазіи. Играя на сценическихъ подмосткахъ безъ контроля философской, серьезной критики, актеръ настоящаго времени обреченъ на сознание полного своего одиночества въ трудѣ. Удивительно ли, если здравый взглядъ его на свои задачи составляетъ артистическую рѣдкость? Разъ такой взглядъ не провѣряется истинами критической науки, то онъ подверженъ слишкомъ быстрому воспріятію ложныхъ принциповъ и непростительныхъ заблужденій. Что актеры со вниманіемъ выслушали бы умную, здравую и трезвую критику, это доказываетъ примѣръ Т. Сальвини: съ тѣхъ поръ, какъ Льюисъ написалъ краткій разборъ его игры, онъ во многомъ измѣнилъ ее, и именно согласно указаніямъ Льюиса. Но статья Льюиса объ игрѣ Томмазо Сальвини не превышаетъ 6—7 страницъ in 8^o; между тѣмъ, болѣе подробный разборъ игры его не только принесъ бы пользу ему самому, указавъ на его заблужденія и ошибки, но могъ бы выяснитъ и болѣе общіе вопросы искусства, а въ томъ числѣ и вопросъ о необходимыхъ условіяхъ игры въ Шекспировскихъ пьесахъ и правильнаго отношенія къ нимъ. Критикѣ, по моему мнѣнію, и слѣдовало бы прежде всего указать Т. Сальвини на истинную сферу его дѣятельности—Шекспировскія пьесы. Не странно ли, что актеръ, обладающій громадными сценическими средствами и всѣми условіями крупнаго, безусловнаго таланта, изъ всѣхъ Шекспировскихъ ролей игралъ только три (роль короля Лира Т. Сальвини сталъ играть уже почти въ концѣ своей артистической карьеры), а остальной репертуаръ его состоялъ изъ пьесъ, безусловно недопускаемыхъ въ разрядъ истинныхъ произведеній искусства? Чѣмъ гениальнѣе или талантливѣе актеръ, тѣмъ онъ ближе стоитъ къ Шекспиру, и идеалъ его—выработка способности играть безупречно Шекспировскія роли; вотъ почему и Т. Сальвини долженъ бы былъ тяготѣть къ Шекспиру, болѣе чѣмъ къ автору «Гладиатора». Дѣло критики прямо на

это ему указать; разбора же его игры въ «Гладиаторѣ» и т. п. дичи серьезная критика не должна и допускать на своихъ страницахъ.

Признаюсь, не безъ робости рѣшаюсь я разбирать игру Т. Сальвини. Быть можетъ, вопреки многимъ, я держусь такого взгляда, что прежде, чѣмъ разбирать игру актера, критикъ долженъ убѣдиться, уравновѣшены ли его знанія съ трудомъ и знаніями актера,—только при этихъ условіяхъ критикъ имѣетъ право оцѣнивать актера. Если же трудъ и знанія актера выше труда и знаній критика, то, по моему глубокому убѣжденію, критикъ долженъ подготовить себя къ разбору игры такого актера и уравновѣситъ свои труды и знанія съ трудомъ и знаніями послѣдняго. У насъ это, конечно, не соблюдается.

Итакъ, признавая необходимость по крайней мѣрѣ равновѣсія труда и знаній актера и критика, я тѣмъ самымъ долженъ чувствовать всю отвѣтственность за настоящій этюдъ. Меня укрѣпляетъ сознаніе, что я, по совѣту Гервинуса, «долго и усердно работалъ надъ Шекспиромъ», чувствуя къ нему безконечную привязанность и благоговѣніе,—что въ моемъ представленіи неизгладимыми чертами запечатлѣны его вѣчные типы,—что я изучалъ не только Шекспировскія пьесы, но и роли — не только какъ критикъ, но и какъ актеръ. Меня укрѣпляетъ сознаніе, что, по совѣту Тиндаля, при всякой критической работѣ я привыкъ дѣйствовать съ самой внимательной осторожностью, съ уваженіемъ къ предмету критики,—что, при всякомъ рѣзкомъ и смѣломъ выводѣ, первымъ моимъ побужденіемъ является: заподозривъ собственное заблужденіе, снова возвратиться къ исходному пункту и только при новой проверкѣ утвердить сдѣланный выводъ.

Только при такомъ сознаніи я рѣшаюсь говорить объ игрѣ Т. Сальвини.

А) «Гамлетъ» ¹⁾.

Первая сцена трагедіи выпускается. Мы не видимъ той зловѣщей обстановки, въ которой «разыгрывается старинная неравная борьба человѣческой

¹⁾ Изъ трагедіи Шекспира «Гамлетъ» въ представленіяхъ Т. Сальвини выпускались слѣдующія сцены: 1) *Д. I, сц. 1.*—2) *Д. I, сц. 2* (сцена короля съ Корнелиемъ и Вольтимандомъ).—3) *Д. I, сц. 3* (монологъ Полонія, когда онъ благословляетъ Лаэрта).—4) *Д. I, сц. 5* (два послѣдніе монолога Гамлета).—5) *Д. II, сц. 1* (сцена Полонія и Рейнальдо).—6) *Д. II, сц. 2* (сцена короля съ Корнелиемъ и Вольтимандомъ).—7) *Д. III, сц. 1* (отъ словъ Офеліи: «О, какой благородный умъ погубленъ!» — до конца).—8) *Д. III, сц. 2* (пантомима и сцена Офеліи съ Гамлетомъ до словъ пролога; далѣе отъ словъ Гамлета: «Что жъ! пусть пора-

воли съ необходимостью, та трагедія, надъ которой смѣются боги» (Maudsley); мы не слышимъ взволнованныхъ разсказовъ и предположеній о загадочной смерти отца Гамлета. Когда открывается занавѣсъ, и мы видимъ Эльсинорскій дворъ въ торжественномъ собраніи, то мы ничего не знаемъ о предшествующихъ событіяхъ и не горимъ нетерпѣніемъ увидѣть сына покойнаго короля, узнать, какъ онъ отнесется къ этой странной смерти,—насъ ничто не вводитъ въ кругъ дѣйствія этой трагедіи. Мы даже не видимъ Гамлета,—его нѣтъ на сценѣ. Но вотъ Клавдій спрашиваетъ:

Теперь, мой племянникъ, Гамлетъ, и мой сынъ.

Тогда входитъ Гамлетъ-Сальвини, и, благодаря привѣтственнымъ рукоплесканіямъ, мы не слышимъ знаменитыхъ словъ:

Да, мы—родня, но не одной породы.

Это—ошибка. Т. Сальвини долженъ былъ войти ранѣе, вмѣстѣ съ другими, долженъ былъ присутствовать при самомъ началѣ сцены, потому что Клавдій говорилъ о своемъ бракѣ, стараясь оправдаться именно передъ этимъ человѣкомъ «другой породы»: зачѣмъ бы иначе онъ такъ путался, старался прикрыться витіеватыми фразами? Онъ зналъ этого человѣка; онъ видѣлъ, что никакое оправданіе не заставитъ его простить этотъ бракъ. Кроме того, и придворное положеніе Гамлета требуетъ соблюденія извѣстнаго этикета, требуетъ его присутствія.

Монотонно и сдержанно произноситъ Т. Сальвини монологъ о «кажущемся» и «дѣйствительномъ», и мы начинаемъ интересоваться. Всѣ уходятъ. «О, еслибъ это слишкомъ, слишкомъ плотное тѣло расплавилось!» — восклицаетъ Гамлетъ-Сальвини страстно, пламенно, почти надрывающимся голосомъ, и только тутъ мы понимаемъ, что его печалитъ 1) смерть отца и 2) быстрый бракъ матери. Но мы все еще не знаемъ, что самая смерть покойнаго была подозрительна, мы все еще не введены въ центръ событій. Наконецъ, приходятъ его друзья, и только послѣ ихъ разсказовъ, а также во время слѣдующей сцены съ духомъ и послѣ восклицанія Гамлета: «О, мой

женная лань идетъ плакать» — до словъ: «О, добрый Горацио!» — и слова Гамлета: «Ибо если король не любитъ комедіи». — 9) Д. III, сц. 3 (сцена короля съ Розенкранцемъ, Гильденстерномъ и Полоніемъ). — 10) Д. III, сц. 4 (послѣдній монологъ Гамлета этой сцены Т. Сальвини переноситъ въ д. IV, которое и начинается имъ). — 11) Д. IV, сц. 1. — 12) Д. IV, сц. 2. — 13) Д. IV, сц. 3 (сцена короля съ Розенкранцемъ). — 14) Д. IV, сц. 4. — 15) Д. IV, сц. 6. — 16) Д. V, сц. 2 (конецъ, начиная со смерти Гамлета). Итого шестнадцать пропусковъ и измѣненій!

пророческій духъ!»—мы начинаемъ ориентироваться. А, благодаря этому, всѣ предыдущія сцены для насъ полупонятны.

Монологъ Гамлета при первомъ появленіи духа (д. I, сц. 4) Т. Сальвини произноситъ превосходно. Льюисъ въ своей замѣткѣ о Т. Сальвини говоритъ: «Сцены съ духомъ хромали съ психологической точки зрѣнія, въ томъ отношеніи, что въ нихъ проявлялся скорѣе обыкновенный страхъ, чѣмъ благоговѣйный ужасъ» («Актеры и сценическое искусство», перев. Павлова, стр. 209). Въ настоящее время Т. Сальвини, вѣроятно, созналъ свою ошибку и, слѣдуя справедливому требованію Льюиса, ведетъ всѣ сцены съ духомъ именно съ благоговѣйнымъ ужасомъ, который и преобладаетъ у него надъ всѣми остальными чувствами. Льюисъ также приводитъ замѣтку Colley Cibber'a объ игрѣ Беттертона. «Во все время этого прекраснаго монолога»,—говоритъ Cibber,—«страсть никогда не идетъ далѣе почти безмолвнаго изумленія или нетерпѣнія, которое сыновняя любовь удерживаетъ отъ расприсовъ, какія ужасныя преступленія подняли его изъ мирной могилы; она стремится знать, къ чему хочетъ побудить исполненный отчаянія духъ своего скорбнаго сына, чтобы доставить ему на будущее время спокойствіе въ могилѣ; въ такомъ свѣтѣ представилъ намъ Беттертонъ эту сцену, начавъ ее мгновеніемъ нѣмого молчанія и медленно перейдя затѣмъ къ торжественно-дрожащему голосу, чѣмъ онъ сдѣлалъ духа равно ужаснымъ и для себя и для зрителей. Описывая же естественное смущеніе, которое наводили на него его видѣнія, смѣлость своихъ словъ постоянно сдерживалъ онъ приличіемъ; она была мужественна, но не дерзка; голосъ его никогда не доходилъ до оскорбительнаго тона, отважнаго презрѣнія всего того, что онъ естественно уважалъ». Т. Сальвини произноситъ этотъ монологъ именно съ такимъ характеромъ, такъ что замѣтка Colley Cibber'a о глубокой игрѣ Беттертона не пропала безслѣдно.

Рѣшимость Гамлета идти за духомъ, «столь крѣпкая, какъ сила Немейскаго льва», исчезла, Гамлетъ-Сальвини слѣдуетъ за духомъ задумчиво и дѣлаетъ одну очень крупную ошибку: онъ, а въ концѣ сцены и Горацио, и Марцелло уходятъ за духомъ медленно, сохраняя между собою и имъ неизмѣнное разстояніе и какъ бы опасаясь къ нему приблизиться. Это противорѣчитъ понятію духа, какъ галлюцинаціи: предметъ галлюцинаціи есть вполне субъективное созданіе, и всѣ его дѣйствія вполне согласуются съ субъективнымъ настроеніемъ галлюцинанта; между тѣмъ, въ исполненіи Т. Сальвини выходитъ, что Гамлетъ, порываясь всѣми силами слѣдовать за духомъ,

принужденъ сдерживать себя и останавливаться по волѣ объективнаго предмета, — какъ будто духъ есть не его галлюцинація, а нѣчто чувственное и лежащее внѣ Гамлета. Точно также та степень возбужденности, при которой возможна галлюцинація, настолько велика, что исключаетъ всякую медленность и осторожность въ дѣйствіяхъ: Гамлетъ бѣжитъ за призракомъ стремительно, возбужденное воображеніе быстро удаляетъ призракъ и Гамлетъ также быстро исчезаетъ за нимъ. Шекспиръ такъ это и понималъ: Гораціо и Марцелло догоняютъ Гамлета только послѣ громадной сцены его съ духомъ.

Сцену, въ которой духъ рассказываетъ объ убійствѣ, Т. Сальвини ведетъ лицомъ къ зрителямъ, освѣщая себя дрожащимъ и шипящимъ друмондовымъ свѣтомъ, противъ котораго самъ же вооружается въ своихъ «замѣткахъ» и который, по его словамъ, способенъ только уничтожить всякую возможность иллюзіи. Согласно съ указаніемъ Шекспира, сцена ведется на «отдаленной части террасы». Послѣ разсказа духъ исчезаетъ, Гамлетъ-Сальвини теряетъ сознаніе, дѣлается перерывъ; потомъ, придя въ себя, Гамлетъ-Сальвини произноситъ страстный монологъ: «О, всѣ воинства небесныя!»

Показывая въ этой сценѣ свое мимическое искусство и пластику, Т. Сальвини сильно погрѣшаетъ въ психологическомъ отношеніи. Если галлюцинація происходитъ по извѣстной причинѣ, то и исчезаетъ не безъ основаній. Духъ отца Гамлета не можетъ оставить Гамлета въ томъ же положеніи, въ какомъ засталъ его при своемъ появленіи: какая-нибудь переменна въ Гамлетѣ должна бы была произойти. Мнѣ кажется, что возбужденіе Гамлета, породившее галлюцинацію, благодаря измѣненію окружающей обстановки ¹⁾, слабѣетъ, вслѣдствіе чего и исчезаетъ галлюцинація. Но напряженная мысль Гамлета принимаетъ другое направленіе и остается; она выражается именно въ монологѣ: «О, всѣ воинства небесныя!». Разсвѣтъ, холодный вѣтеръ освѣжили отуманенное воображеніе, и въ сознаніи Гамлета призракъ въ одинъ мигъ сдѣлался фактомъ прошедшаго; въ настоящемъ его занимала мысль о необходимости мщенія, и, подавленный ея тяжестью, онъ на нѣсколько времени сдѣлался съумасшедшимъ.

Конецъ сцены съ друзьями, гдѣ Гамлетъ такъ пренебрежительно отзывается о духѣ и предупреждаетъ о своемъ дальнѣйшемъ поведеніи, а также слова духа: «Клянитесь!»—были выпущены. Доказывая временное помѣша-

¹⁾ Разсвѣтъ, утренній холодъ; у Шекспира: «свѣтящійся червякъ показываетъ, что близко утро, и его недостаточный огонь начинаетъ блѣднѣть».

тельство Гамлета, Льюисъ говоритъ: «Я сошлюсь на значительный фактъ той непочтительности, съ которой онъ говоритъ въ этой сценѣ со своимъ отцомъ и о своемъ отцѣ—слова, которыя Шекспиръ не могъ писать лишеными значенія и которыя обыкновенно выпускаются актерами... Выпускать ихъ—значитъ избѣгать трудностей, а это—отступленіе отъ очевиднаго намѣренія Шекспира. Пусть только актеръ войдетъ во всю напряженность положенія, выставитъ торопливую поспѣшность, которая какъ бы гонитъ эти безсвязныя, безтолковыя слова, и онъ найдетъ, что они выразительны, и съумѣетъ произвести ими на публику соотвѣтствующее впечатлѣніе». И, по моему мнѣнію, лучше не играть Гамлета, чѣмъ выпускать подобныя психологически-художественныя сцены. Мнѣ невольно вспоминаются слова Гервинуса объ одной знаменитой англійской актрисѣ XVIII вѣка (С. Сиддонсъ): «Этотъ способъ дѣлать изъ данной роли что-либо произвольное есть не болѣе, какъ фокусъ, дозволиваемый только при такихъ роляхъ, изъ которыхъ самъ авторъ ничего не съумѣлъ сдѣлать. Поступать такъ съ Шекспиромъ—значитъ кропать, а не играть».

Монологъ второго дѣйствія: «Теперь я одинъ»—былъ сказанъ чрезвычайно слезливо, онъ весь былъ проплаканъ, вслѣдствіе чего не производилъ никакого впечатлѣнія.

За то монологъ: «Жить иль не жить» — Т. Сальвини произноситъ замѣчательно: онъ прекрасно выражаетъ ту сильную философскую думу, которою пропитанъ этотъ монологъ, ту задумчиво-страстную мысль, которая составляетъ свойство внутренней жизни Гамлета. Изъ всей роли Т. Сальвини лучше всего исполняетъ этотъ монологъ.

Сцену съ Офеліей онъ понимаетъ ошибочно: онъ дѣлаетъ видъ, что подозрѣваетъ подслушиваніе. Когда Офелія, отдавая ему подарки, взглядываетъ на среднюю дверь и видитъ тамъ отца и короля, выраженіе ея лица замѣчаетъ Гамлетъ-Сальвини и, покачавъ головой съ чувствомъ безконечнаго страданія, падаетъ головой на спинку стула и переходитъ въ рѣзкій тонъ. Такая постановка, говоря словами Льюиса, тоже «служитъ для избѣжанія трудностей». Самъ Льюисъ объясняетъ «бурную сцену» съ Офеліей тѣмъ, что эта сцена подготовлена монологомъ: «Жить иль не жить», который, по его словамъ, надо произносить такъ, какъ бы мысли эти были воплемъ души, жаждущей смерти и въ то же время съ ужасомъ отступающей передъ неяснымъ чувствомъ еще большихъ посмертныхъ мученій. Я совершенно не согласенъ съ такимъ объясненіемъ. Какъ бы ни былъ Гамлетъ взволнованъ

мыслью о смерти, онъ слишкомъ воспитанъ и слишкомъ любить Офелію, чтобы такъ дико вымещать свое волненіе на женщинѣ, ни въ чемъ неповинной. Для его поведенія есть болѣе глубокое основаніе. Замѣчу, что при встрѣчѣ съ Офеліей Гамлетъ начинаетъ сцену вовсе не рѣзко: сказавъ тихо при входѣ ея глубоко-любящія слова: «Прекрасная Офелія! — Нимфа, въ твоихъ молитвахъ да будутъ помянуты всѣ мои грѣхи!», онъ, на вопросъ Офеліи, какъ онъ поживаетъ, отвѣчаетъ: «Покорно васъ благодарю; хорошо, хорошо, хорошо»—и отвѣчаетъ почти такимъ тономъ, какъ онъ обыкновенно съ нею говоритъ. Правда, на дняхъ она перестала почему-то принимать его письма, стала его избѣгать; это его тогда же взволновало; онъ тогда же пришелъ къ ней, по ея словамъ, «блѣденъ, какъ сорочка»... Но онъ уже овладѣлъ собою; онъ, можетъ быть, готовъ уже былъ сейчасъ спросить ее, почему она такъ измѣнилась... Вдругъ она возвращаетъ ему подарки! Онъ, можетъ быть, и раньше подозрѣвалъ вмѣшательство отца въ ихъ отношенія... но теперь ему все понятно. Въ ужасѣ отъ обнаружившейся правды своихъ подозрѣній, онъ уже не слушаетъ ее,—имъ овладѣваютъ гнѣвъ, негодованіе, оскорбленное чувство любви, отчаяніе изъ-за того, что и эта любимая женщина пожертвовала имъ. Подъ этимъ-то впечатлѣніемъ Гамлетъ и начинаетъ сцену прямо и рѣзко: «Ха, ха! честны вы?». Вотъ, по моему, единственное правильное толкованіе этой сцены. Постановка же Т. Сальвини противорѣчитъ смыслу предыдущей и послѣдующей сценъ: 1) Офелія знала, что отецъ будетъ подслушивать, и потому, при видѣ его, не могла выдать его никакимъ особеннымъ выраженіемъ лица; 2) если бы Гамлетъ зналъ, что ихъ подслушиваютъ, онъ не рѣшился бы выдать себя, сказавъ въ концѣ своей сцены: «Тѣ, которые уже женаты, всѣ, *кромя одного*, будутъ жить».

Сценой съ Офеліей Т. Сальвини почему-то заканчиваетъ второе дѣйствіе, а третье начинаетъ совѣтами актерамъ.

Сцена представленія расположена такъ, что пьеса «Убіиство Гонзаго» идетъ направо отъ зрителей, а дворъ помѣщается налѣво. Пантомима пропускается, разговоръ Гамлета съ Офеліей по поводу ея пропускается также, и послѣ выхода пролога тотчасъ же начинается пьеса. Гамлетъ-Сальвини, у ногъ Офеліи, держитъ въ рукахъ листки рукописной пьесы, какъ бы слѣдя за представленіемъ. Когда въ пьесѣ начинаются намеки на поступокъ Гертруды и Клавдія, Гамлетъ-Сальвини, прячась за листками пьесы, украдкой взглядываетъ на короля. Чѣмъ дальше, тѣмъ эти взгляды дѣлаются безпокойнѣе, тревожнѣе; почти уже не скрываясь, смотритъ онъ на короля и какъ бы

удивляется успѣху пьесы. Наконецъ, король встаетъ. Гамлетъ-Сальвини бросаетъ вверхъ листки пьесы и, смотря вслѣдъ королю, уже не удерживается отъ радостнаго волненія. Стихи, произносимые Гамлетомъ, пропускаются; между тѣмъ, эти стихи, указываютъ на извѣстную психологическую черту характера Гамлета, и выпускать ихъ не представляется никакихъ основаній.

Монологъ Гамлета надъ молящимся королемъ, по справедливому замѣчанію Льюиса, у Т. Сальвини «полонъ силы и художественной правды»; онъ произноситъ его почти шепотомъ.

Въ сценѣ съ матерью Гамлетъ-Сальвини слишкомъ слезливъ, тогда какъ упреки Гертрудѣ должны быть страстны, сильны, беспощадно-рѣзки. «Суровость, съ которой онъ упрекаетъ мать въ поспѣшномъ забвеніи отца»,— говоритъ Henry Maudsley,—«была отраженіемъ упрековъ собственной совѣсти за медлительность въ исполненіи воли отца; укоряя мать, онъ укоряетъ самого себя. До какой степени умѣстно поэтому вторичное появленіе духа! Духъ напоминаетъ Гамлету, что онъ самъ не безупреченъ и что онъ долженъ щадить мать именно въ ту минуту, когда онъ ублаживалъ свою совѣсть справедливымъ негодованіемъ противъ нея». Повидимому, Т. Сальвини не понималъ всей необходимости этихъ «напоминаній», потому что слова духа въ его представленіяхъ выпускаются.

Презрительныя слова Гамлета къ трупу Полонія также выпущены, тогда какъ опять они выражаютъ извѣстную черту Гамлетова характера, на которую указываетъ Maudsley: Гамлетъ, «очевидно, сознаетъ, что онъ въ одно и тоже время жертва и орудіе судьбы. Для его цѣлей, какъ и для цѣлей природы, жизнь человѣческая имѣетъ мало значенія».

Сцену съ матерью Гамлетъ-Сальвини, вопреки характеру сцены, оканчиваетъ слезами.

Самый громаднѣйшій и неосновательный выпускъ Т. Сальвини дѣлаетъ въ д. IV-мъ: онъ выпускаетъ *всю сцену 4* (встрѣча съ Фортинбрасомъ и монологъ—«Какъ всѣ случаи винятъ меня!»). Выпускъ этого монолога серьезному актеру непростителенъ. Безъ этого монолога Гамлетъ невозможенъ. «При нашей первой встрѣчѣ съ нимъ»,—справедливо замѣчаетъ Maudsley,—«вскорѣ послѣ смерти отца, онъ только что вернулся изъ университета, и мы можемъ подумать, что это — первое испытаніе его жизни; но въ его монологѣ послѣ встрѣчи съ Фортинбрасомъ мы уже видимъ его характеръ такимъ, какъ его выработали на нашихъ глазахъ тяжелые, но благотворные уроки большого горя: «Ночь показываетъ намъ звѣзды, какъ горе — правду».

Это уже не страстная, порывистая рѣчь; это не безотрадныя размышленія большого ума; нѣтъ; это спокойное, разумное разсужденіе, послѣ котораго онъ приходитъ къ спокойному окончательному рѣшенію. Въ прежнихъ монологахъ онъ взволнованъ и отдается порыву чувства; но теперь, когда онъ послѣ здраваго размышленія спокойно и окончательно рѣшается исполнить возложенный на него долгъ, въ его словахъ видна дѣйствительно твердая воля: *отнынѣ мысль проникнута будь кровью или будь ничто!*».

Сцену на кладбищѣ Гамлетъ-Сальвини ведетъ растянута, монотонно и слезливо. Это неправильно. Видъ кладбища не наводитъ на Гамлета грусти, но воспламеняетъ «его фантазію», даетъ работу его дѣятельной мысли. «Въ одну минуту»,—говоритъ Бокль,—«воображеніе переноситъ его за двѣ тысячи лѣтъ назадъ, и онъ почти вѣритъ, что въ рукахъ его дѣйствительно черепъ Александра. Потомъ онъ внезапно переносится въ идеальный физическій міръ, хватаясь за великое ученіе о неуничтожаемости матеріи—ученіе, которое трудно было обнять умомъ въ его время; онъ начинаетъ излагать, какимъ образомъ, пройдя длинный рядъ послѣдовательныхъ измѣненій, голова Александра могла бы служить самымъ низкимъ цѣлямъ, такъ какъ вещество вѣчно измѣняется, никогда не уничтожаясь». Такимъ образомъ, въ сценѣ на кладбищѣ слѣдуетъ изобразить всю сущность творческой фантазіи Гамлета, быстроту, глубину и геніальность его мысли, а отнюдь не грустно-плаксивое настроеніе, противорѣчащее смыслу сцены. Было время, когда въ сценѣ на кладбищѣ видѣли антиципацію сентиментальности; но въ настоящее время такой взглядъ долженъ быть оставленъ: въ натурѣ Гамлета на первомъ планѣ стоитъ мысль, глубоко-философская, а вмѣстѣ съ тѣмъ и глубоко-реальная; рядомъ съ нею въ немъ до огромной чуткости развито чувство, но не чувствительность, особенно въ томъ смыслѣ, какъ она фигурировала въ произведеніяхъ Stern'a и другихъ.

Конецъ трагедіи выбрасывается, вопреки указаніямъ многихъ критиковъ, что явленіе Фортинбраса необходимо для цѣльности и законченности художественнаго впечатлѣнія.

Умираетъ Гамлетъ-Сальвини превосходно. Еще Льюисъ указалъ на это: «передъ самою смертью онъ притягиваетъ къ себѣ голову Горацио, чтобы поцѣловать его: это напоминаетъ—«Поцѣлуй меня, Гарди!»—Нельсона. Трогательная идея эта была отгѣнена новымъ и несомнѣнно правдивымъ образомъ: дрожащая рука его, точно въ потемкахъ, искала дорогую голову и въ безсиліи замерла на ней, какъ бы говоря послѣднее прости».

Обозрѣвая вообще его исполненіе, я долженъ замѣтить: 1) что полная фигура Т. Сальвини прекрасно выражаетъ внѣшній образъ Гамлета — чело-вѣка полного, страдающаго одышкой; 2) что костюмы его безукоризненны; 3) что въ гримировкѣ онъ дѣлаетъ ошибку: играя Гамлета въ однихъ усахъ, онъ забываетъ, что Гамлету 30 лѣтъ, и потому, при отсутствіи обычая бриться, у него должна быть борода, о которой онъ самъ упоминаетъ въ своемъ монологѣ (д. II, сц. 2); 4) что онъ старъ для Гамлета: его 53 года (въ 1882 г.) нельзя скрыть искусственными средствами; 5) что въ V-мъ актѣ Гамлетъ не можетъ явиться въ томъ же костюмѣ, который еще въ IV-мъ актѣ у него отобрали пираты.

Относительно внутренней стороны исполненія я могу, *во-первыхъ*, сказать то же, что сказалъ Льюисъ: онъ замѣчаетъ въ исполненіи роли Гамлета два момента: 1) наклонность къ слезливости и 2) невыдержанность. «Высокіе жалобные звуки не гармонировали съ полными жизненной силы фигурой и голосомъ», а невыдержанность роли была замѣтна въ томъ, что, разработавъ до мельчайшихъ деталей отдѣльные мѣста роли, онъ не связалъ ихъ неразрывно какой-нибудь одной руководящей идеей, вслѣдствіе чего въ исполненіи не виденъ типъ. Собственная «замѣтка» Т. Сальвини, что идея «Гамлета» — первенство мысли надъ дѣйствіемъ, вовсе не проводится въ игрѣ или, по крайней мѣрѣ, остается незамѣченной. *Во-вторыхъ*, въ исполненіи роли у Т. Сальвини не доставало искренности, задушевности. Мы видимъ передъ собою искуснаго актера, но не можемъ забыть, что это — актеръ, а не Гамлетъ: стоя на первомъ планѣ, искусство уничтожаетъ иллюзію. Мы нерѣдко чувствуемъ, что такъ и нужно играть, но остаемся холодны, безучастны и... удивляемся искусству.

Въ первый разъ я видѣлъ Т. Сальвини въ роли Сюлливана («Sullivan, o l'artista e il negoziante», com. in tre atti di Melesville). Подъ впечатлѣніемъ его игры въ этой пьесѣ, признаюсь, я начиналъ уже думать, что онъ принадлежитъ къ числу актеровъ, замѣняющихъ искусствомъ внутреннюю драматическую силу, талантъ, вдохновеніе. Въ «Гамлетѣ» это мнѣніе подтвердилось. Съ такимъ взглядомъ шелъ я на представленіе «Отелло». Здѣсь игра Т. Сальвини сразу уничтожила во мнѣ всѣ предыдущія впечатлѣнія и заставила смотрѣть на него иначе.

Б) «Отелло»¹⁾.

Я шелъ на представленіе этой пьесы предубѣжденный. Судя по «Гам-

¹⁾ Въ трагедіи Шекспира «Отелло» въ представленіяхъ Т. Сальвини выпускались слѣ-

лету», я не ждалъ цѣльнаго и художественнаго исполненія; но первый же выходъ Т. Сальвини озадачилъ меня и поселилъ во мнѣ самыя широкія ожиданія. И я не обманулся.

Спокойный и счастливый при всемъ наружномъ хладнокровіи ведетъ Отелло-Сальвини сцену съ Яго. Невозмутимо-спокойно встрѣчаетъ онъ гнѣвъ Брабанціо. Въ каждомъ его движеніи—сознаніе своей правоты. Къ сожалѣнію, впечатлѣніе портитъ нелѣпая постановка: въ первой сценѣ Брабанціо отправляется искать Отелло; во второй—онъ его находитъ, находитъ около того дома, гдѣ спрятана Дездемона и куда Отелло «заходитъ сказать два слова»; между тѣмъ, въ представленіи Т. Сальвини обѣ сцены соединены въ одну и происходятъ передъ домомъ Брабанціо, такъ что послѣдній находитъ Отелло у своего же дома, а Дездемона оказывается скрытой въ домѣ напротивъ!

Сцена въ венеціанскомъ сенатѣ замѣчательно выработана. Уже Льюисъ указывалъ на «искусную интонацію различныхъ восклицаній» въ этой сценѣ и игру лица при обвиненіи Брабанціо и отвѣтахъ Отелло дожу. Дальнѣйшая работа и практика еще болѣе увеличили красоты исполненія этой сцены, и въ настоящее время она производитъ чарующее впечатлѣніе. Знаменитый монологъ: «Ея отецъ любилъ меня», монологъ, которымъ ни одинъ актеръ не производилъ надлежащаго впечатлѣнія, Т. Сальвини произноситъ удиви-

дующія сцены и дѣлались слѣдующія измѣненія: 1) *Д. I, сц. 3* (пропущено отъ входа офицера до входа вѣстника; сцены 1 и 2 происходятъ передъ домомъ Брабанціо).—2) *Д. II, сц. 1* (пропущенъ разговоръ Яго и Дездемоны о достоинствахъ женщины).—3) *Д. II, сц. 2*.—4) *Д. II, сц. 3* (пропущено до входа пьянаго Кассіо; потомъ пропущены пѣсни Яго, разговоръ Кассіо и Яго о вилѣ и послѣдняя сцена Яго съ Родриго).—5) *Д. III, сц. 1*.—6) *Д. III, сц. 2*. Сцены 3 и 4 происходятъ *въ замкѣ*.—7) *Д. III, сц. 4* (пропущенъ разговоръ Дездемоны съ шутомъ и конецъ, со входа Яго и Кассіо; притомъ сцена перенесена въ IV дѣйствіе и происходитъ въ замкѣ).—8) *Д. IV, сц. 1* (пропущено отъ монолога о платкѣ до словъ Отелло: «Я хотѣлъ бы девять лѣтъ убивать его»; къ этой сценѣ прямо присоединена и сцена 2; въ ней же совершенно измѣненъ порядокъ: сначала идетъ разговоръ Дездемоны и Эмилии о перемѣнѣ, происшедшей въ Отелло, потомъ сцена идетъ по порядку до конца и возвращается къ началу—разговору Отелло и Эмилии и разговору Отелло съ Дездемоной).—9) *Д. IV, сц. 3* (пропущено до вопроса Эмилии: «Ну, что теперь? Онъ, кажется, мягче, чѣмъ былъ?»; начиная же съ этого вопроса, вся сцена отнесена къ д. V, но пѣсня Дездемоны выпущена).—10) *Д. V, сц. 1*.—11) *Д. V, сц. 2* (слѣдующія измѣненія: Яго *не убиваетъ Эмилию*,—Отелло ему мѣшаетъ; сцена Отелло съ испанскимъ мечемъ (a sword of Spain) выпускается; остальные сцены сильно сокращены; Отелло зарѣзывается, и вся остальная часть трагедіи выпускается).

тельно. Невозможно передать словами всей прелести этого произношения: это одна из тѣхъ артистическихъ мелодій, которую слышитъ ухо, которую восхищается чувство и которую описаніе не въ силахъ выразить. Въ этой мелодіи слышалась безграничная нѣжная любовь, дорогое воспоминаніе о началѣ этой любви, гордость этой любовью, благодарность за нее—все, все, что можетъ чувствовать въ этотъ мигъ Отелло. Эту мелодію можно слушать, но нельзя ее передать; говоря словами Данте, «Non ragionam di lor—ma guarda e passa». Какъ любяще смотритъ онъ на Дездемону, когда она входитъ! съ какой неудержимой радостью, блаженствомъ слушаетъ ея оправданіе!—она публично признаетъ его мужемъ, она при всѣхъ сознается въ любви, она его оправдываетъ!...

Какъ только начинаютъ говорить о дѣлахъ, Отелло-Сальвини измѣняется: лицо серьезно, движенія сдержанны и могучи, всякая нѣжность исчезла—онъ воинъ, но не влюбленный. На минуту онъ прорывается: онъ проситъ позволить Дездемонѣ ѣхать съ нимъ; но сейчасъ же старается увѣрить, что онъ дѣлаетъ это только ради нея. Когда Брабанціо говоритъ Отелло: «Она обманула меня, можетъ обмануть и тебя»,—онъ горячо защищаетъ ее: «Моя жизнь порукой ея вѣрности!». Но въ этомъ немного преувеличенномъ восклицаніи уже слышно, что фраза отца запала въ душу Отелло.

Мы переносимся на Кипръ. Съ безконечною радостью встрѣчаетъ Отелло Дездемону. Слова: «О, мой прекрасный воинъ!»—вырываются у него полно и звучно. Слова «Я не могу достаточно высказать этой радости,—она остановилась у меня вотъ здѣсь» — Т. Сальвини произноситъ чрезвычайно картинно: улыбка радости блистаетъ на его счастливомъ лицѣ, и онъ показываетъ, задыхаясь, на горло, что сила чувства мѣшаетъ ему говорить, что чувство душитъ его.

Въ той сценѣ, гдѣ Яго и Родриго бьются на шпагахъ (д. II, сц. 3) и Отелло-Сальвини встревоженный вбѣгаетъ, останавливается посреди сцены почти спиною къ зрителямъ, держа въ правой рукѣ мечъ, и однимъ движеніемъ, мѣрно и стойко, сдерживаетъ порывы дерущихся, онъ неподражаемъ: что-то непобѣдимо-могучее чувствуется въ этой пластичной фигурѣ, и передъ зрителемъ является воплощеніе несокрушимой мужественной силы. Едва сдерживая свой гнѣвъ, строго произноситъ онъ свой приговоръ и, закрывъ плащомъ разбуженную и пришедшую къ нему Дездемону, уводитъ ее въ замокъ.

Третье дѣйствіе—полное торжество искусства Сальвини. Первое подозрѣніе, которое хочет вселить Яго въ Отелло, не производит на Отелло-Сальвини впечатлѣнія; однако, онъ всетаки задумывается... Въ слѣдующемъ разговорѣ съ Дездемоной онъ уже не тотъ Отелло, какимъ былъ сейчасъ: что-то затаенное какъ будто бы сквозить въ его искренности и нѣжности; онъ хочет остаться одинъ и, можетъ быть, бессознательно хочет слушать Яго. Дездемона уходитъ. Отелло провожаетъ ее глубоко-любящими словами, въ которыхъ уже слышится какое-то бессознательное безпокойство. Онъ садится на авансценѣ къ столу и берется за перо. Яго спрашиваетъ о Кассіо, дѣлаетъ какія-то загадочныя повторенія словъ Отелло. «Кассіо былъ посредникомъ между нами», говоритъ Отелло.—*Право?*—Отелло-Сальвини, чуть-чуть поворачиваясь въ сторону Яго, отчасти съ удивленіемъ говоритъ: «Да. Развѣ онъ не честенъ?»—*Честенъ?*—Отелло-Сальвини оставляетъ перо, поворачивается еще болѣе: «Да, честенъ. Что же ты думаешь?»—*Что думаю?*—Удивленіе Отелло-Сальвини увеличивается въ высшей степени, онъ тревожно спрашиваетъ Яго, какую ужасную мысль скрываетъ онъ, и съ этихъ поръ спокойствіе Отелло-Сальвини исчезаетъ. Когда Яго предупреждаетъ его о ревности, Отелло-Сальвини высказываетъ свой взглядъ на это съ необычайно-гордымъ спокойствіемъ: ему нужно «la prova» (доказательства), а послѣ доказательства онъ не можетъ любить; послѣднія его слова сопровождаются сильнымъ пренебрежительнымъ жестомъ.

Яго идетъ далѣе. Отелло слушаетъ его, сдерживая страшное чувство подозрѣнія; но рядомъ съ этимъ чувствомъ является злоба на Яго, который знаетъ объ ужасномъ подозрѣваемомъ безчестіи. Нѣсколько разъ онъ готовъ уже вскочить со стула и броситься на Яго; нѣсколько разъ удерживается... Наконецъ, вскакиваетъ и съ дикимъ экстазомъ хочет ударить его, но во-время останавливается, силится сдѣлать улыбку и возвращается. Чтобы судить, насколько это исполняется художественно, нужно видѣть великолѣпную игру Т. Сальвини. Необыкновенно послѣдовательно показываетъ онъ, какъ подозрѣніе и ревность опутываютъ Отелло все болѣе и болѣе и какъ Отелло старается гнать отъ себя эту ужасную мысль. Входитъ Дездемона, и мы видимъ, что, противъ воли Отелло, подозрѣніе его усилилось: онъ не можетъ скрыть его, онъ ссылается на головную боль. Въ слѣдующей сценѣ онъ теряетъ самообладаніе, сердится на Яго, на всѣхъ; онъ чувствуетъ, что жизнь его гибнетъ, и прощается со всѣмъ, что онъ любилъ въ этой жизни. Льюсь замѣчаетъ, что его исполненіе монолога: «Прости, покой!»—нельзя ста-

вить наравнѣ съ глубокимъ и безличнымъ паѳосомъ Кина, и игра его была утрирована. Я, конечно, не видалъ Кина и не могу сравнивать съ нимъ игру Т. Сальвини, но ни малѣйшей утрировки въ исполненіи имъ этого монолога я не нахожу. Онъ начинаетъ его грустно, почти рыдая, потомъ постепенно воспламеняется, говоритъ страстно, энергично и доходитъ до отчаянія. Яго обращается къ нему. Онъ мгновенно вспоминаетъ, кто былъ виновникомъ этой ужасной муки, и хватается Яго за горло. «Онъ увлекъ своей могучею игрой публику», — говоритъ Льюисъ, — «когда, художественно отгѣняя все развитіе страсти, при словахъ: «Мерзавецъ! ты обязанъ мнѣ доказать развратъ моей жены!»—схватилъ Яго, встряхнулъ его, какъ левъ собаку, и, бросивъ на землю, занесъ уже ногу, чтобъ ударить его... и вдругъ внезапная реакція чувствъ какъ бы сдержала звѣрскій поступокъ, джентльменъ пересилилъ въ немъ животное, и онъ не то съ раскаяніемъ, не то съ отвращеніемъ протянулъ Яго руку, чтобы помочь ему встать... Кинъ былъ ужасенъ въ этой сценѣ, но Сальвини превзошелъ его».

Это была такая минута, когда зрители въ театрѣ задыхались отъ волненія, когда забывались условія сценическаго представленія, и каждый чувствовалъ, что видитъ передъ собою Отелло,—того самаго Отелло, о которомъ мы только читали у Шекспира. Художественная, необыкновенная игра, какъ электрическая искра, воспламенила зрителей, и общій восторгъ, вырвавшійся изъ стѣсненной волненіемъ груди, привѣтствовалъ великаго актера. Такія минуты не забываются никогда.

Прекрасно ведетъ Т. Сальвини слѣдующую сцену съ Яго, гдѣ уже совершенно овладѣваетъ собою. Слова: «О, крови, крови, крови!»—онъ говоритъ не бѣшено, но съ затаеннымъ, скрытымъ нетерпѣніемъ. Многіе (въ томъ числѣ и Льюисъ) его за это упрекаютъ, но совершенно неосновательно: разъ Отелло овладѣлъ собою, онъ уже не можетъ говорить съ такимъ бѣшенствомъ, какъ раньше.

Также прекрасно показываетъ Т. Сальвини усиленіе ревности въ слѣдующей сценѣ съ Дездемоной, когда узнаетъ, что подареннаго имъ платка у нея нѣтъ.

Прекрасную сцену, гдѣ Отелло падаетъ въ изступленіи и гдѣ онъ потомъ подслушиваетъ разговоръ Кассіо и Яго, Т. Сальвини выбрасываетъ. Такъ какъ онъ при своемъ развитіи и изученіи не могъ не понимать, что въ этой сценѣ ревность Отелло доходитъ до послѣднихъ предѣловъ, что вся ея сила выражается здѣсь особенно рельефно и страшно, то приходится признать, что и этотъ выпускъ «дѣлается для избѣжанія трудностей».

Весьма художественно проводитъ онъ сцену чтенія письма изъ Венеціи; постоянный переходъ отъ ненависти къ гнѣву, отъ сарказма къ бѣшенству у него здѣсь превосходитъ.

Въ слѣдующей сценѣ трагедіи (д. IV, сц. 2) онъ дѣлаетъ перестановку: сцена начинается словами Эмилиі: «Боже! что задумалъ этотъ человѣкъ?»— и продолжается по порядку до конца, послѣ чего возвращается къ началу (разговоръ Отелло и Эмилиі), и тогда идетъ вся выпущенная часть. У Шекспира внутренняя связь между частями этой сцены такова: Отелло старается узнать отъ Эмилиі, не замѣчала ли она чего-нибудь за Дездемоной; послѣ ея отрицательнаго отвѣта онъ рѣшается переговорить съ самой Дездемоной; послѣ разговора съ нею, окончившагося оскорбленіями, онъ вызываетъ Эмилию и оскорбляетъ также ее; вотъ почему Эмилиа и спрашиваетъ: «Боже! что задумалъ этотъ человѣкъ?»; пораженная словами Отелло, Дездемона долго не можетъ придти въ себя, но потомъ обращается къ первому встрѣчному — къ Яго, прося его помирить ее съ мужемъ, причемъ рассказываетъ о томъ, какъ Отелло оскорбилъ ее: «Я не могу сказать «развратница»,—мнѣ гадко, едва я произнесу это слово». По перестановкѣ Т. Сальвини, какъ растерянность Дездемоны въ сценѣ съ Эмилией является послѣдствіемъ какихъ-то будто бы раньше бывшихъ оскорбленій, которыхъ мы не слышали, такъ и жалобы Дездемоны Яго—относятся къ этимъ бывшимъ раньше оскорбленіямъ; между тѣмъ, только послѣ этихъ разговоровъ и жалобъ мы слышимъ изъ устъ Отелло оскорбленія, какъ слышимъ и слово «развратница». Нѣтъ сомнѣнія, что такая перестановка нарушаетъ внутреннюю послѣдовательность сценъ трагедіи, правдоподобіе и художественный интересъ. Не думаю, чтобы Т. Сальвини дѣлалъ это ради эффектнаго окончанія IV-го дѣйствія; но, во всякомъ случаѣ, измѣнять послѣдовательность сценъ въ трагедіяхъ Шекспира—значитъ не признавать за Шекспиромъ художественнаго творчества, для котораго внутренняя связь сценъ трагедіи является однимъ изъ существенныхъ условій.

Разговоръ съ Эмилией въ этой сценѣ Т. Сальвини ведетъ съ мучительнымъ недоумѣніемъ, постоянно колеблясь и подозрѣвая. Вотъ онъ остается съ женой. Невыносимо горько ему выпытывать отъ нея признаніе, онъ не выдерживаетъ, онъ плачетъ. Но, когда Дездемона подходитъ къ нему съ ласкою, онъ съ негоданіемъ отталкиваетъ ее и вызываетъ Эмилию; полный презрѣнія, ненависти, бросаетъ онъ къ ея ногамъ кошелекъ съ деньгами и быстро уходитъ. Каждое движеніе строго осмысленно, мимика превосходна, гнетущее, подавляющее состояніе духа выражено рельефно и поразительно.

Мы подходимъ къ V-му дѣйствию... и снова встрѣчаемъ пропускъ: вся первая сцена выброшена. Не говоря уже о томъ, что отъ такихъ выпусковъ страдаетъ цѣльность пьесы, что, напримѣръ, въ этой сценѣ обрисовывается весь Яго, вся его расчетливая умная натура, необходимо замѣтить, что даже для самого Отелло эта сцена имѣетъ огромное значеніе: присутствуя при удачномъ исполненіи порученнаго Яго убійства, онъ въ восторгѣ отъ честности Яго, онъ называетъ его учителемъ въ мщеніи за позоръ, и *эта сцена подкрѣпляетъ въ немъ рѣшимость убійства Дездемоны*. Какъ бы замѣнивъ выпущенной сцены, присоединяется къ пятому дѣйствию послѣдняя сцена IV-го дѣйствиа, начинающаяся словами Эмилиа: «Ну, что теперь? Онъ, кажется, мягче, чѣмъ былъ?».

Пятое дѣйствіе производитъ потрясающее впечатлѣніе. Отелло-Сальвини входитъ тихо, осторожно, но твердо и рѣшительно. Онъ страшно-спокоенъ. Вотъ онъ снимаетъ мечъ свой: онъ не хочетъ проливать кровь,—ему невыносимо это зрѣлище... но она должна умереть. Онъ хочетъ задуть свѣчу... и съ тоскою, съ чувствомъ подавляющей грусти думаетъ, зажжетъ ли онъ снова свѣтильникъ той жизни, которую хочетъ сейчасъ разрушить... Любовь зоветъ его къ Дездемонѣ, онъ цѣлуетъ ее и плачетъ, и снова цѣлуетъ... Дездемона просыпается. Онъ начинаетъ волноваться. Большими задержанными шагами ходитъ онъ въ глубинѣ сцены; нѣсколько разъ онъ готовъ броситься на нее, но овладѣваетъ собою... Когда же Дездемона плачетъ объ убнтомъ Кассіо, сознаніе оставляетъ Отелло; онъ подходитъ къ ней, съ страшной силой вцѣпляется ей въ волосы, быстро увлекаетъ ее, почти несетъ, за занавѣсъ кровати... и все кончено. Стучится Эмилиа. Отелло-Сальвини быстро, выставивъ голову изъ-за занавѣски, сильно и громко спрашиваетъ: «Кто тамъ?». Лицо его въ этомъ мигъ ужасно: это—тигръ, который только что растерзалъ добычу и думаетъ, что ее отнимутъ. Льюисъ находитъ, что Отелло-Сальвини въ V-мъ актѣ «не былъ похожъ на человѣка, который рѣшился на убійство жены, какъ на великую жертву,—въ немъ не было и слѣда ужаснаго спокойствія роковой рѣшимости». Измѣнилъ ли Т. Сальвини съ тѣхъ поръ свою игру, или Льюисъ ошибался, но, во всякомъ случаѣ, необходимая доза рѣшимости въ игрѣ Т. Сальвини очевидна. Спокойствіе же, по моему мнѣнію, возможно только до тѣхъ поръ, пока Дездемона не проснулась; послѣ этого, какова бы ни была рѣшимость убійства, Отелло не можетъ быть спокоенъ: присутствіе Дездемоны, его прежняя любовь къ ней волнуютъ его необычайно и безконечно. По мнѣнію Шекспира, это должно быть именно такъ: Дездемона

говорить Отелло: «Зачѣмъ кусаешь ты свою нижнюю губу? Какая-то кровавая страсть заставляетъ дрожать твое гѣло».

Твердо и увѣренно отстаиваетъ Отелло-Сальвини свою правоту передъ Эмилией; но когда узнаетъ истину, онъ бросается къ Дездемонѣ, полный невыразимаго отчаянія. Видя подозрительное поведеніе Яго, онъ присматривается, какъ-то съеживается, точно тигръ, готовый броситься на добычу, злобнымъ шепотомъ произносить слова: «Я смотрю на ноги его»—и, схвативъ мечъ у перваго попавшагося солдата, въ одинъ прыжокъ перескакиваетъ къ Яго и убиваетъ его. При этомъ опять передѣлка текста: Яго *не ранитъ* Эмилию, и она *не умираетъ*; Отелло *не только ранитъ* Яго, но и *убиваетъ* его. Для чего сдѣлано *это* измѣненіе, я уже рѣшительно не понимаю.

Послѣдній монологъ Отелло-Сальвини говоритъ грустно, съ томительной тоской; онъ даже плачетъ... Потомъ, быстро оправившись и остановивъ идущихъ къ двери Лодовико и другихъ, онъ пламенно произноситъ свой рассказъ о туркѣ и перерѣзываетъ себѣ горло круглымъ ятаганомъ. Остальная часть сцены выпускается.

Обозрѣвая вообще исполненіе роли Отелло, я могу замѣтить слѣдующее:

Относительно внѣшности—для меня, по крайней мѣрѣ—образъ Шекспировскаго Отелло слился съ образомъ Т. Сальвини въ этой роли (это же, впрочемъ, говорилъ мнѣ и незабвенный С. А. Юрьевъ). Вѣрные костюмы, правильная гримировка (усы и маленькая мавританская борода), свѣтло-коричневый цвѣтъ лица, могучая, сильная осанка—все это прекрасно гармонировало съ внутренней стороной исполненія и характеромъ Шекспировскаго Отелло. Относительно внутренней стороны исполненія, въ противоположность исполненію роли Гамлета, нельзя не замѣтить, *во-первыхъ*, полной, безукоризненной выдержанности роли. Передъ нами отъ начала до конца стоялъ человекъ со всѣми качествами, приписанными ему Шекспиромъ,—человѣкъ живой, цѣльный, неизмѣняющій своей натурѣ: актеръ исчезъ въ своемъ созданіи. Мы видѣли этого человекъ спокойнымъ и любящимъ, гнѣвнымъ и смущеннымъ подозрѣніями, ревнующимъ до безконечности и рѣшившимся на убійство жены, видѣли раскаявшимся и оплакивающимъ свою ошибку и, наконецъ, умирающимъ; но во все это время, во всемъ этомъ разнообразіи чувствъ и градаций ихъ развитія ни разу не исчезалъ именно тотъ Отелло, который былъ въ началѣ. Это полное отождествленіе себя съ задуманнымъ типомъ есть свойство только великихъ сценическихъ талантовъ. *Во-вторыхъ*, насколько въ роли Гамлета не доставало задуманности, настолько въ роли Отелло мы были пора-

жены ея обиліемъ. Монологъ: «Бя отецъ любилъ меня», сцена съ Дездемоной на Кипрѣ—полны безпредѣльной любви и нѣжности. Въ *третьихъ*, въ противоположность роли Гамлета, роль Отелло, отдѣланная необычайно тонко въ деталяхъ, отгѣненная благородствомъ и силой характера и воли, умѣняемъ владѣть собою, несмотря на пламенную, огненную душу, честностью, прямою и самымъ строгимъ понятіемъ долга, была проникнута одной руководящей идеей—любовью къ Дездемонѣ. Эта любовь, всѣ ея послѣдствія и вліянія переданы были Т. Сальвини превосходно.

Исполненіе роли Отелло сразу поставило Т. Сальвини въ моихъ глазахъ на пьедесталъ великаго актера-художника, какимъ онъ для меня и остается.

В) «Макбетъ»¹⁾.

Въ своей брошюрѣ—«О духѣ отца Гамлета въ Шекспировской трагедіи»—я доказывалъ, между прочимъ, что вѣдьмы въ «Макбетѣ» по отношенію къ отдѣльнымъ лицамъ есть галлюцинація. Съ этой точки зрѣнія, первую же сцену Макбета съ ними слѣдуетъ вести въ высшей степени возбужденно,—возбужденнымъ Макбетъ и входитъ на сцену: пылъ битвы разгорячилъ его, побѣды льстятъ его самолюбію, честолюбіе разгорается, ему рисуются почести и награды за подвиги на войнѣ; рядомъ съ этимъ въ немъ, благодаря зло-вѣщему грому, дѣлающему день и страшнымъ, и прекраснымъ (*foul and fair*),

¹⁾ Въ трагедіи Шекспира «Макбетъ» въ представленіяхъ Т. Сальвини были сдѣланы слѣдующіе пропуски и измѣненія: 1) *Д. I, сц. 1 и сц. 3* происходят не въ открытомъ мѣстѣ и не въ степи, какъ у Шекспира, а въ ущельи.—2) *Д. II, сц. 3* (пропущенъ монологъ привратника и конецъ сцены—разговоръ между Малькольмомъ и Дональбайномъ).—3) *Д. II, сц. 4* (пропущена).—4) Въ *Д. III, сц. 1* леди Макбетъ не входитъ на сцену.—5) *Д. III, сц. 2* (выпущенъ разговоръ леди Макбетъ со слугою и сокращенъ послѣдній монологъ Макбета, въ которомъ онъ скрываетъ отъ жены задуманное убійство Банко).—6) *Д. III, сц. 5* (выпущена).—7) *Д. III, сц. 6* (выпущена).—8) *Д. IV, сц. 1* (выпущено появленіе Гекаты).—9) *Д. IV, сц. 2* (выпущена).—10) *Д. IV, сц. 5* (выпущено появленіе доктора).—11) *Д. V, сц. 1* (пропущена съ ухода леди Макбетъ).—12) *Д. V, сц. 2* (пропущена).—13) *Д. V, сц. 4* (выпущена). Сцены 3 и 5 соединены въ одну и происходятъ въ комнатѣ. Сцены 6, 7 и 8 также соединены въ одну.—14) Макбетъ, убивъ Сиварда, *не уходитъ*. Съ перваго выхода Макдуффа *пропущено* до словъ его: «Воротись, адская собака, воротись!». Сражаясь съ Макдуффомъ, Макбетъ *не уходитъ*; они сражаются на сценѣ до конца, и когда Макдуффъ убиваетъ Макбета, то прямо говоритъ: «Привѣтъ тебѣ, король, ибо ты сдѣлался имъ!». Пьеса оканчивается крикомъ: «Да здравствуетъ король Шотландіи!». Такимъ образомъ, въ «Гамлетѣ» 16 пропусковъ и измѣненій, въ «Отелло» — 11 и въ «Макбетѣ»—14.

разыгрывается суевѣріе: онъ думаетъ, что такой зловѣщій день не спроста. И вотъ изъ комбинаціи этихъ двухъ ощущеній, при сильномъ нервномъ возбужденіи, составляются образы «вѣщихъ сестеръ», съ одной стороны, служа выраженіемъ его нервной тревоги, съ другой—выражая его честолюбивыя стремленія. Насъ не должно смущать то обстоятельство, что вѣдьмы въ трагедіи являются и безъ Макбета: я уже указывалъ въ упомянутой брошюрѣ, что рядомъ съ психологическимъ значеніемъ онѣ имѣютъ еще и другой смыслъ: внося ихъ въ трагедію, Шекспиръ, повидимому, хотѣлъ представить цѣльную картину той эпохи, со всѣми ея отличительными чертами, и потому въ образѣ вѣдьмъ сохранилъ одну изъ характерныхъ чертъ того времени—суевѣріе. При внимательномъ изученіи трагедіи нельзя не замѣтить, что суевѣріе играетъ въ ней большую роль: суевѣрна *лэди Макбетъ*, которая принимаетъ карканье ворона за зловѣщее предсказаніе гибели Дѣнкана; суевѣренъ *Россе*, который видитъ въ скопленіи тучъ нахмуренное чело неба; суевѣренъ 80-ти-лѣтній *старикъ*, который видитъ зловѣщій признакъ въ томъ, что соколъ былъ схваченъ совой, когда гордо парилъ въ высотѣ; суевѣренъ *Банко*, суевѣрный страхъ котораго воплощается въ образѣ вѣдьмъ; наконецъ, суевѣренъ самъ *Макбетъ*, видящій вѣдьмъ, вѣрящій имъ, вѣрящій, что судьба его извѣстна впередъ и что жизнь его обезпечена, пока съ нимъ не встрѣтится человекъ, «не рожденный женщиной». Совершенно естественно Шекспиръ хотѣлъ сохранить такую характерную черту изображаемой эпохи; въ пятой сценѣ III-го дѣйствія и въ первой сценѣ IV-го дѣйствія онъ и представилъ вѣдьмъ именно въ томъ видѣ, какъ въ нихъ въ то время вѣровали. Но, повторяю, по отношенію къ отдѣльнымъ лицамъ онѣ являются галлюцинаціей и ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ вовсе не представляютъ собою ничего объективнаго. Т. Сальвини, повидимому, не придаетъ вѣдьмамъ этого психологическаго смысла: при его исполненіи вѣдьмы являются, какъ нѣчто объективно существующее въ природѣ, и сцену съ ними онъ ведетъ скорѣе съ удивленіемъ и любопытствомъ, чѣмъ съ тою страстностью и съ тѣмъ нервнымъ возбужденіемъ, которыя служатъ источникомъ галлюцинаціи. Это—*ею первая ошибка*.

Вторая его ошибка въ томъ, что, изображая честолюбіе, онъ показываетъ своей игрой, будто источникъ этого честолюбія—предсказанія вѣдьмъ, будто эти предсказанія — источникъ всѣхъ его дальнѣйшихъ поступковъ. Напротивъ, въ *Макбетѣ источникъ* всѣхъ его дѣйствій—честолюбіе и суевѣріе; вѣдьмы же и ихъ предсказанія есть *результатъ* сильнаго возбужденія этихъ

ощущений. Честолюбіе — основная черта характера Макбета, а не страсть, навѣянная чѣмъ-то постороннимъ. Макбетъ долженъ выйти на сцену, уже одержимый честолюбіемъ, но не долженъ воспріять его отъ предсказаній вѣдьмъ. Актеру въ высшей степени трудно выйти безъ подготовительныхъ сценъ въ такомъ страшно-возбужденномъ—честолюбіемъ и суетѣрнымъ страхомъ—состояніи, при какомъ возможна галлюцинація; но эту трудность необходимо преодолѣть.

Мысль объ убійствѣ оживляетъ Макбета и даетъ направленіе всей его душевной дѣятельности (д. II, сц. 1), разгоряченная фантазія рисуетъ ему кинжалъ, и у него снова происходитъ галлюцинація. Монологъ съ кинжаломъ Т. Сальвини передаетъ съ замѣчательной психологической вѣрностью (невольнo думаешь, какъ бы чудно изобразилъ онъ галлюцинацію въ сценѣ съ вѣдьмами, если бы смотрѣлъ на нихъ правильно!), но онъ нисколько не подготавливаетъ этого момента предыдущими сценами, какъ, на примѣръ, сцену съ Яго въ III-мъ дѣйствіи «Отелло»; галлюцинація происходитъ у него вдругъ, неожиданно. Это—*ею третья ошибка*.

Слышенъ звонокъ. Рѣшимость Макбета воспламеняется, и онъ быстро идетъ къ Дюнкану. Ощупью входитъ на сцену лэди Макбетъ, ожидая окончанія.. Вотъ раздается глухой крикъ, отворяется дверь, выбѣгаетъ Макбетъ-Сальвини, въ ужасѣ, стараясь скорѣе удалиться отъ страшнаго мѣста убійства и въ то же время увѣриться, счастливо ли оно окончено: онъ выбѣгаетъ быстро, но не отводя глазъ отъ оставленныхъ имъ комнатъ. Въ темнотѣ онъ сталкивается съ женой и отъ неожиданности издаетъ страшный, раздирающій, испуганный крикъ; но, видя, что это — жена, тотчасъ же останавливается и шепотомъ, испуганно произноситъ: «тс!»). Сцена ведется потрясающе. Тревожно, съ воплемъ передаетъ онъ женѣ свои ощущенія и тайный голосъ совѣсти; при этомъ слова: «Не спите больше» и т. д. — произносить высокимъ теноровымъ голосомъ, что производитъ чрезвычайно непріятное впечатлѣніе. Льюисъ упрекаетъ его за это и въ «Гладиаторѣ», гдѣ онъ «зашелъ такъ далеко, что произнесъ рассказъ колдуньи высокимъ женскимъ голосомъ». Мнѣ кажется, что упомянутыя слова въ «Макбетѣ» слѣдуетъ произносить или глухимъ низкимъ голосомъ, или шепотомъ, потому что только въ такомъ случаѣ они могутъ передать неопредѣленный тревожный ужасъ, испытываемый въ это время Макбетомъ.

Съ принужденной улыбкой, переодѣтый, выходитъ Макбетъ-Сальвини въ слѣдующей сценѣ и, пересиливая себя, съ напускной готовностью, желая

проводить Макдуффа, идетъ къ комнатамъ короля; но вдругъ... нога ему измѣняетъ (этотъ моментъ въ исполненіи Т. Сальвини—чудо искусства!), онъ слегка; незамѣтно для другихъ, поскальзывается и, принудивъ себя любезно улыбнуться, граціозно рукой приглашаетъ Макдуффа первымъ войти въ дверь. Выйдя изъ затруднительнаго положенія, чуть-чуть не погубившаго его, онъ быстро оправляется и до конца сцены превосходно владѣетъ собою.

Прекрасно ведетъ онъ сцену съ убійцами (Д. III, сц. I). Осторожно, стараясь возбудить въ нихъ личную ненависть къ Банко и оправдать себя, поручаетъ онъ имъ убійство, но, когда они съ рабскимъ униженіемъ хотягъ поцѣловать его мантию, что-то похожее на совѣсть вдругъ вспыхиваетъ въ немъ: съ чувствомъ гадливости отстраняется онъ отъ нихъ и указываетъ на двери.

Привѣтливо, любезно входитъ онъ, сопровождаемый свитой, въ тронный залъ. Направо отъ зрителей отодвигается занавѣска, показывается убійца Банко, и Макбетъ-Сальвини, узнавъ о бѣгствѣ Флинса, сразу падаетъ духомъ и мѣняется, какъ человекъ, вдругъ потерявшій всѣ свои надежды. Въ то же время мерещатся ему и двадцать смертельныхъ ранъ, нанесенныхъ Банко, воображеніе работаетъ стремительно, душевное волненіе растетъ... и на стулѣ, гдѣ хочетъ сѣсть, онъ видитъ Банко съ двадцатью зіяющими ранами. Дикая энергія жены заставляетъ его придти въ себя; духъ исчезаетъ. Онъ бравируетъ, пьетъ за здоровье Банко, но тутъ-то и попадаетъ опять во власть воображенія: снова грезится ему убитый, и онъ снова теряетъ самообладаніе. Сцена ведется такъ: столъ посреди сцены; мѣста для Макбета и его жены по срединѣ стола, лицомъ къ зрителямъ; переговоривъ съ убійцей, Макбетъ-Сальвини заходитъ за столъ и, когда леди Макбетъ приглашаетъ его сѣсть, онъ подходитъ къ своему мѣсту, взглядываетъ въ лицо Банко (который появляется гораздо раньше, что, кстати сказать, весьма несообразно) и, въ ужасѣ, бѣжитъ спиною къ зрителямъ на авансцену. Во второй разъ появляется духъ Банко, когда Макбетъ уже сидитъ за столомъ. Духъ появляется на авансценѣ: сначала опускается люкъ, потомъ медленно и чинно выдавливается оттуда блѣдная фигура Банко, которая, по прошествіи нѣкотораго времени, также чинно исчезаетъ, а закрывающееся за нею отверстіе люка, такъ сказать, ступшевываетъ слѣды ея появленія. Несмотря на всю прелесть игры Т. Сальвини въ этой сценѣ, страшный недостатокъ составляетъ то, что онъ показываетъ своей игрой, будто съ нимъ происходитъ *не иллюминація*. Это — *его четвертая ошибка*. Во-первыхъ, духъ появляется

раньше, чѣмъ онъ видитъ его; во-вторыхъ, онъ заглядываетъ духу въ лицо, а сначала видитъ его затылокъ, почему и думаетъ, что «столь полонъ»; въ-третьихъ, не показываетъ измѣненія въ душевномъ состояніи передъ исчезновеніемъ духа. Духъ долженъ появляться въ тотъ мигъ, когда Макбетъ его видитъ, а не раньше; въ этотъ же мигъ должны видѣть духа и зрители. Слова: «Стой полонъ» — Макбетъ говоритъ не потому, что духъ Банко занимаетъ его мѣсто, а потому, что онъ самъ не помнитъ, что говоритъ: *онъ думаетъ совсѣмъ о другомъ*; еслибъ онъ въ это время смотрѣлъ на свое мѣсто и сказалъ бы: «Стой полонъ», увидя именно это мѣсто занятымъ, онъ, разумѣется, видѣлъ бы и духа именно въ этотъ моментъ. Между тѣмъ, у Шекспира Макбетъ видитъ духа только тогда, когда ему *указываютъ* на свободное мѣсто, и онъ, спрашивая: «Гдѣ?», взглядываетъ на свой стулъ. Ясно, что Макбетъ упомянутыя слова: «Стой полонъ» — говоритъ разсѣянно, занятый какою-то неотступною мыслью, даже не смотря на столь. Со стороны Макбета говорить сознательно эти слова было бы весьма странно, потому что онъ, какъ король, не могъ быть лишень мѣста за столомъ: на королевское мѣсто никто изъ присутствующихъ не рѣшился бы сѣсть. Смотря на свое кресло сзади и видя затылокъ духа, а потомъ взглядывая ему въ лицо, Т. Сальвини опять показываетъ, что духъ Банко не есть нѣчто субъективное, не есть порожденіе болѣзненно-напряженной фантазіи, а что-то объективно въ природѣ существующее. При исчезновеніи духа мы также не видимъ въ Т. Сальвини душевной перемѣны, показывающей, что исчезли необходимыя условія галлюцинаціи. Здѣсь не будетъ возраженіемъ то, что духъ Банко по тексту трагедіи появляется гораздо раньше, чѣмъ Макбетъ его видитъ: въ трагедіяхъ Шекспира многія ремарки были вставлены позднѣе, и трудно сказать, ему ли принадлежитъ эта ремарка; весьма возможно, что какой-нибудь издатель или комментаторъ, стараясь объяснить слова Макбета: «Стой полонъ», заставилъ духа Банко явиться заблаговременно. Во всякомъ случаѣ, нельзя стѣсняться ремарками, противорѣчащими психологическимъ законамъ.

Въ сценѣ съ вѣдьмами, въ IV-мъ дѣйствіи, мы снова видимъ въ Макбетѣ-Сальвини удивленіе, любопытство, нѣкоторый страхъ, но не видимъ того громаднаго нервнаго возбужденія, которое необходимо для галлюцинаціи. Самый обморокъ, въ который падаетъ онъ передъ исчезновеніемъ вѣдьмъ, могъ бы служить изображеніемъ полного упадка силъ, вслѣдствіе ихъ страшной напряженности; но, при его способѣ веденія сцены, этотъ обморокъ — не

больше, какъ эффектное сценическое положеніе, и болѣе глубокаго значенія не имѣеть.

Превосходно 'выходить у Т. Сальвини та напряженная дѣятельность, та страстная горячка, съ которой Макбетъ ожидаетъ сраженія и готовится къ защитѣ. Всѣ нервы у него возбуждены, лицо постоянно мѣняется, глаза блестятъ: въ немъ видна рѣшимость, но рѣшимость не спокойная, не ледяная, а лихорадочная упрямая настойчивость и жажда биться, изъ-за которыхъ сквозитъ какая-то роковая растерянность.

Извѣстіе о смерти жены заставляетъ его поникнуть на время головой; на этотъ моментъ онъ обращаетъ особенное вниманіе и во всей пьесѣ показываетъ, что любить лэди Макбетъ. Мы видимъ это при первой ихъ встрѣчѣ послѣ битвы: мягкость, нѣжность и ласка сквозятъ черезъ суровую воинственную наружность Макбета-Сальвини. Онъ постоянно слушаетъ жену, постоянно ей повинуется. Теперь онъ произноситъ о ней грустно и горько нѣсколько словъ, онъ почти готовъ зарыдать, но старается сейчасъ же овладѣть собою, дѣлаетъ страшное усиліе, топаетъ ногой, встряхивается и беретъ за шлемъ. Онъ чувствуетъ, что силы его оставляютъ.

Вотъ онъ выходитъ въ поле вооруженный и сражается съ Макдуффомъ. Я коснусь этого момента нѣсколько подробнѣе. Т. Сальвини на сценѣ превосходно владѣетъ оружіемъ; но—что всего замѣчательнѣе—онъ бьется всегда сообразно съ характеромъ изображаемаго лица. Когда въ «Гамлетѣ» онъ бьется на рапирахъ съ Лаэртомъ, вы видите передъ собою человѣка, въ совершенствѣ владѣющаго этимъ искусствомъ, но личный характеръ котораго придаетъ поединку извѣстный своеобразный оттѣнокъ: Гамлетъ горячъ, толстъ и страдаетъ одышкой; вотъ эти свойства и передаетъ Т. Сальвини въ поединкѣ. Онъ нападаетъ на Лаэрта съ волненіемъ, съ неудержимымъ пыломъ, онъ увлекается, хотя ни разу не нарушаетъ правилъ фехтованія; его полнота, очевидно, мѣшаетъ ему, его одышка слышна во всемъ театрѣ. Тотъ же Т. Сальвини въ роли Макбета бьется на мечахъ совершенно иначе. Не говоря уже о томъ, что и самый родъ оружія измѣняетъ внѣшнюю форму поединка, мы видимъ въ самой манерѣ нѣчто другое. Гамлетъ бился просто, какъ любитель этого искусства, хотя сильно увлекался и нападалъ часто съ излишнею горячностью. Макбетъ бьется на жизнь или на смерть, отчаянно и сильно; каждый ударъ его могучъ и смертеленъ; всѣ его позы геройски-мужественны и стойки. Но, когда этотъ же самый Макбетъ узнаетъ, что именно Макдуффъ и есть «не рожденный женщиной» человѣкъ, когда послѣ

этого Макбетъ снова бросается на Макдуффа, вы видите, что сквозь эту наружную силу и пылъ уже просвѣчиваетъ какая-то надорванность, вы видите, что Макбетъ старается биться изо всей силы, но онъ уже сломился: онъ нѣсколько разъ промахивается, самое отчаяніе его ничтожно и бесплодно. Нельзя вообразить себѣ той тонкости, съ которою отдѣлываетъ Т. Сальвини это мгновеніе битвы, если не видѣть его въ роли Макбета.

Поединокъ кончается тѣмъ, что Макдуффъ, пользуясь неловкимъ ударомъ Макбета, отстраняетъ его мечъ своимъ и лѣвой рукой поражаетъ его въ грудь ножомъ.

Общее исполненіе роли Макбета таково:

Внѣшность Т. Сальвини въ этой роли превосходна. Замѣчательно красивая фигура, мужественная, пластически-граціозная, идетъ какъ къ личности великаго полководца, такъ и къ личности короля. Т. Сальвини надѣваетъ для этой роли рыжеватый, свѣтлый парикъ и такіе же бороду и усы. Шотландскіе костюмы его—великолѣпны. Гримировка мужественнаго красиваго лица безукоризненна. Но ошибка Т. Сальвини въ томъ, что онъ не измѣняетъ гримировки въ теченіе всей пьесы, тогда какъ дѣйствіе происходитъ въ ней на протяженіи болѣе 17-ти лѣтъ. Относительно внутренней стороны исполненія нельзя не замѣтить, что оно отличалось почти такою же выдержанностью, какъ исполненіе роли Отелло. Оставляя въ сторонѣ указанныя мною ошибки, роль *по плану самою Т. Сальвини* была исполнена цѣлостно и художественно. Каждая часть роли, каждая сцена была отдѣлана (опять таки по плану самого Т. Сальвини) до мельчайшихъ подробностей, и всѣ эти сцены были связаны идеей любви къ лэди Макбетъ и идеей честолюбія. Роль получила своеобразный характеръ, и исполненіе дало цѣльный типъ, созданный въ полной гармоніи съ его теоретическимъ пониманіемъ. Но — странно! — того очарованія, того захватывающаго духъ волненія, какое мы испытывали отъ исполненія роли Отелло, здѣсь не было...

Мой трудъ собственно конченъ. Сознывая всю отвѣтственность за него, я вмѣстѣ съ тѣмъ радуюсь возможности подтвердить на примѣрѣ великаго художника справедливость всѣхъ моихъ идеальныхъ требованій отъ Шекспировскаго актера: 1) широкаго образованія, 2) способности понимать Шекспира и 3) способности изображать понятное. Не разбирая этихъ требованій подробно (это я сдѣлалъ въ другомъ очеркѣ), я скажу только, что, на примѣръ, въ

исполненіи роли Отелло, за исключеніемъ возстановленія полного текста трагедіи, я не вижу возможности требовать отъ Т. Сальвини чего-либо сверхъ того, что онъ даетъ. По моему глубокому убѣжденію, такое исполненіе есть образецъ сценическаго искусства, есть та степень совершенства въ немъ, на каковую способенъ только истинный артистъ-художникъ.

Высказывая это, я пользуюсь случаемъ выразить Т. Сальвини, какъ артисту, безконечную благодарность за тѣ великія минуты эстетическаго восторга, которыя я переживалъ подъ вліяніемъ его чудной, превосходной игры, за тѣ мгновенія радости и счастья, которыя такъ рѣдки для меня въ мірѣ современнаго искусства. Игра Т. Сальвини останется всегда однимъ изъ лучшихъ воспоминаній въ моей жизни: она перенесла меня хоть на нѣсколько мгновеній въ тотъ идеальный міръ искусства, который очищаетъ насъ отъ докучливыхъ житейскихъ дразгъ и мелочей, заставляетъ забыть на время горькое, невыносимое зрѣлище современнаго паденія искусства и снова поднимаетъ въ душѣ всю энергію для служенія ему.

Мое общее заключеніе о Томмазо Сальвини таково:

1) Я согласенъ съ Льюисомъ, что у него «прекрасное и необыкновенно выразительное лицо, гордая и граціозная осанка, удивительная способность выражать глубоко-трагическія чувства, прекрасный, рѣдкій голосъ и дикція, подобную которой слышишь въ жизни разъ-два, не больше», что тонъ, тембръ и ритмъ рѣчи у него замѣчательно выработаны.

Но 2) я прибавлю, что нельзя не указать на его замѣчательную выработку пластики: каждое движеніе Т. Сальвини можетъ служить сюжетомъ для картины, каждая поза—оригиналомъ скульптурнаго произведенія.

3) Т. Сальвини—художникъ въ истинномъ и обширномъ смыслѣ этого слова. Поднимаясь въ роли Отелло до высоты художественнаго совершенства, онъ въ двухъ другихъ Шекспировскихъ роляхъ (и въ Макбетѣ гораздо болѣе) даетъ множество художественно исполненныхъ сценъ.

4) Онъ—въ полномъ смыслѣ слова Шекспировскій актеръ. У него есть всѣ данныя (и притомъ въ большемъ развитіи и сочетаніи) для изображенія Шекспировскихъ характеровъ, и я глубоко убѣжденъ, что истинная сфера дѣятельности Т. Сальвини—Шекспировскія трагическія роли.

5) Въ игрѣ Т. Сальвини я вижу необыкновенную способность отождествлять себя съ задуманнымъ типомъ; причемъ въ роляхъ Отелло и Макбета это отождествленіе достигаетъ великихъ результатовъ, такъ какъ и пониманіе этихъ характеровъ (исключая нѣсколькихъ частныхъ въ Макбетѣ) у него

правильно; въ «Гамлетѣ» отождествленіе гораздо слабѣе, и притомъ пониманіе характера, какъ мы видѣли, неправильно.

6) Игра Т. Сальвини въ высшей степени выработана и обдуманна до мелочей. Его честное, добросовѣстное отношеніе къ дѣлу и любовь къ своему искусству—внѣ сомнѣнія. Его игра, постоянно совершенствуемая, блестящимъ образомъ доказываетъ всю ложность недавно высказаннаго однимъ «критикомъ» мнѣнія, будто отъ частаго повторенія исполненія сценическихъ характеровъ впечатлѣніе все болѣе и болѣе слабѣетъ; эта игра блестящимъ образомъ доказываетъ, что истинный художникъ никогда не повторяется и что какъ бы часто намъ ни приходилось видѣть художественную игру великаго таланта въ одной и той же роли, впечатлѣніе не только не слабѣетъ, но дѣлается съ каждымъ разомъ глубже и сильнѣе.

7) Вслѣдствіе всего этого, я признаю Т. Сальвини необыкновеннымъ, великимъ талантомъ и замѣчательно умнымъ актеромъ; причемъ и талантъ, и умъ его развиты образованіемъ и изученіемъ искусства.

8) Рядомъ съ этими крупными достоинствами я вижу въ немъ два недостатка, мѣшающіе ему быть безупречнымъ: а) вопреки своему художественному образованію, онъ при изученіи Шекспировскихъ характеровъ часто относитъ къ изучаемому съ «предвзятыми теоріями», вслѣдствіе чего, напримѣръ, неправильно смотритъ на эпоху Шекспира, дѣлаетъ въ Шекспирѣ измѣненія и безконечные пропуски и т. д. (особенно я не могу простить ему этихъ пропусковъ и думаю вмѣстѣ съ Льюисомъ, что они дѣлаются только «для избѣжанія трудностей»); б) въ художественномъ образованіи Т. Сальвини замѣчается нѣкоторое отсутствіе системы, которое и служитъ источникомъ его постоянныхъ противорѣчій самому себѣ, какъ между теоретическими соображеніями и выводами изъ нихъ, такъ и между теоретическимъ пониманіемъ и практическимъ исполненіемъ на сценѣ.

Я смѣло рѣшаюсь указать на эти недостатки потому, что мое безграничное уваженіе и любовь къ таланту Т. Сальвини жаждутъ видѣть его игру свободною отъ малѣйшихъ ошибокъ и заблужденій: любовь ищетъ въ предметѣ своемъ совершенства.

Радостно вновь переживая въ этомъ очеркѣ минувшія впечатлѣнія игры великаго художника, я считаю себя счастливымъ, что видѣлъ эту необыкновенную игру, и глубоко сожалею о томъ, что мнѣ пришлось такъ недолго ею наслаждаться и что новый пріѣздъ Т. Сальвини въ Россію уже не состоится: какъ великій англійскій артистъ Макрэди, Т. Сальвини оставилъ сцену въ

полномъ сознаниі своихъ художественныхъ силъ и въ разцвѣтѣ своей художественной славы и предпочелъ проститься съ искусствомъ бодрымъ и сильнымъ, не желая, подобно другимъ, смѣшивать сцену съ богадѣльней и дѣлать зрителей очевидцами художественнаго одряхлѣнія и маразма ¹⁾).

И когда я бросаю ретроспективный взглядъ на спектакли Т. Сальвини, мнѣ становится больно, горько и стыдно за то большинство русскаго общества, которое такъ щедро умѣетъ осыпать ласками и привѣтомъ заѣзжихъ въ Россію шарлатановъ и до такой степени не выучилось уважать и цѣнить истинно-великихъ артистовъ, что, по словамъ Т. Сальвини, онъ «былъ встрѣченъ въ Россіи такъ холодно, какъ нигдѣ»!...

Анатолій Кремлевъ.



¹⁾ Когда, прошлой осенью, московскія газеты распространили слухъ, будто Т. Сальвини пріѣдетъ въ Москву и будетъ участвовать въ спектакляхъ своего сына, Густаво, я спросилъ Т. Сальвини, правда ли это. Въ письмѣ своемъ изъ Флоренціи, отъ 6-го октября 1896 года, Т. Сальвини пишетъ мнѣ, какъ и слѣдовало ожидать: „*La nouvelle de mon voyage à Moscou, accompagné de mon fils, n'est pas exacte*“—и прибавляетъ: „*J' ai quitté l'art depuis quelque temps déjà, et si je me présente encore par fois devant le public, je le fais au profit d'oeuvres de bienfaisance. Il faut quitter la scène avant que la scène vous quitte! Voilà mon principe, tant comme homme que comme artiste*“.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	СТР.
Варвара Николаевна Асенкова (1817—1841 гг.). Очеркъ Ал. Ч.	I
Рисунки: 1) портретъ В. Н. Асенковой—въ роли Эсмеральды; 2) портретъ В. Н. Асенковой, съ акварели неизвѣстнаго художника; 3) портретъ В. Н. Асенковой, рисов. Г. Алексѣевымъ; 4) В. Н. Асенкова и И. И. Сосницкій—въ водевилѣ «Гусарская стоянка»; 5) Могила В. Н. Асенковой.	
Театръ въ царствованіе Императрицы Екатерины II (1761 — 1796 г.). Историческій очеркъ Н. А. Селиванова	15
Портретъ Императрицы Екатерины II, съ миниатюры прошлаго столѣтія.	
Любительскій театръ при Екатеринѣ II (1761 — 1796 гг.). Историческій очеркъ барона Н. В. Дризена	77
Записки М. С. Щепкина . (Еще новая глава). Ст. А. А. Ярцева	115
Портретъ М. С. Щепкина на смертномъ одрѣ.	
Томмазо Сальвини (Tommaso Salvini). Его искусство и критическія воззрѣнія. Изъ воспоминаній А. Н. Кремлева	123



ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА
ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

(ОВЪИХЪ СТОЛИЦЪ).

ШЕСТОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ

Сезонъ 1895 — 1896 гг.

ШЕСТОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ

При настоящемъ (6-мъ) выпускѣ «Ежегодника ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ», который сохранилъ всецѣло свою прежнюю программу, будутъ изданы, по примѣру прошлаго года, 3 отдѣльныя книжки приложеній, посвященныя матеріаламъ и изслѣдованіямъ прошлаго нашихъ театровъ, а также статьямъ по разработкѣ теоретическихъ вопросовъ театральнаго дѣла въ Россіи, и проч.

Выходъ въ свѣтъ «Ежегодника» сезона 1895 — 1896 гг. предполагается въ мартѣ 1897 г., книжки же приложеній будутъ выходить періодически въ теченіе сезона 1896—1897 гг.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА

на „Ежегодникъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ“ сезона 1895 — 1896 гг.

(ВМѢСТѢ СЪ 3-мя КНИЖКАМИ ПРИЛОЖЕНІЙ)

3 руб. 50 коп.

Для служащихъ въ правительственныхъ и частныхъ учрежденіяхъ допускается разсрочка (при ручательствѣ гг. казначеевъ).

По выходѣ „Ежегодника“ изъ печати цѣна его будетъ (вмѣстѣ съ 3-мя книжками приложеній) 5 рублѣй.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ:

- Въ Конторѣ Типографіи Императорскихъ Спб. театровъ (Моховая, 40).
- Въ Конторѣ Императорскихъ Спб. театровъ (Центральная Библіотека).
- Въ кассахъ Маринскаго, Александринскаго и Михайловскаго театровъ.
- Въ Фойѣ Маринскаго театра (3-й ярусъ), въ Фойѣ Александринскаго и Михайловскаго театровъ (во время спектаклей).

ВЪ МОСКВѢ:

- Въ Типографіи Императорскихъ Московскихъ театровъ, товарищество А. А. Левенсонъ (Петровка, домъ Левенсона).
- Въ Конторѣ Императорскихъ Московскихъ театровъ (Большая Дмитровка, уголъ Газетнаго пер.).
- Въ кассахъ Большаго и Малаго театровъ.
- Въ фойѣ Большаго театра (во время спектаклей).

Подписка для иногородныхъ и всѣ предложенія по вопросу о подпискѣ въ разсрочку принимаются исключительно въ Конторѣ Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ (Центральная Библіотека).

Иногороднымъ подписчикамъ «Ежегодникъ» и приложенія къ нему высылаются наложеннымъ платежемъ.

Во всѣхъ мѣстахъ, гдѣ принимается подписка, продаются также и оставшіеся въ небольшомъ количествѣ экземпляры «ЕЖЕГОДНИКА», за сезонъ 1890—1891 гг. (цѣна 3 р. 50 к. за экземпляръ), за сезонъ 1891—1892 гг. (цѣна 4 р. за экземпляръ), за сезонъ 1892—1893 гг. (цѣна 4 р. за экземпляръ), за сезонъ 1893—1894 гг. (цѣна, вмѣстѣ съ 3-мя книжками приложеній, 5 р. за экземпляръ) и за сезонъ 1894—1895 гг. (цѣна, вмѣстѣ съ 3-мя книжками приложеній, 5 р. за экземпляръ).

Подписчики на „ЕЖЕГОДНИКЪ“ сезона 1895—1896 гг., желающіе приобрести экземпляры „ЕЖЕГОДНИКА“ за прежніе года, могутъ, по предъявленіи ими подписныхъ квитанцій, получить таковыя по уменьшенной цѣнѣ: первые три года (1890—1891, 1891—1892 и 1892—1893) по 3 р. за экземпляръ каждаго выпуска, а слѣдующіе два года (1893—1894 и 1894—1895) — по 4 р. 50 к. за экземпляръ каждаго выпуска (съ 3-мя книжками приложеній).

Въ музыкальныхъ магазинахъ: М. Бернарда (Б. Морская, № 62), I. Юргенсона (Б. Морская, № 9) и въ Москвѣ у П. Юргенсона

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на изданіе полного переложенія для фортепіано въ 2 руки, поставленнаго въ текущемъ сезонѣ и исполняемаго съ большимъ успѣхомъ на ИМПЕРАТОРСКОМЪ Маринскомъ театрѣ въ С.-Петербургѣ, балета въ 3-хъ дѣйствіяхъ и 7-ми картинахъ:

СИНЯЯ БОРОДА

МУЗЫКА

П. П. ШЕНКА.

Цѣна клавирауссуга по подпискѣ — **пять рублей** за экземпляръ.

По выходѣ въ свѣтъ клавирауссуга цѣна его будетъ — **шесть рублей.**

Допускается разсрочка — по 1 руб. въ мѣсяць.

ПОДПИСКА ВЪ РАЗСРОЧКУ

принимается исключительно у автора: Площадь Александринскаго театра, д. Дирекціи ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ, ежедневно отъ 12-ти до 4-хъ час. дня, кромѣ праздниковъ.