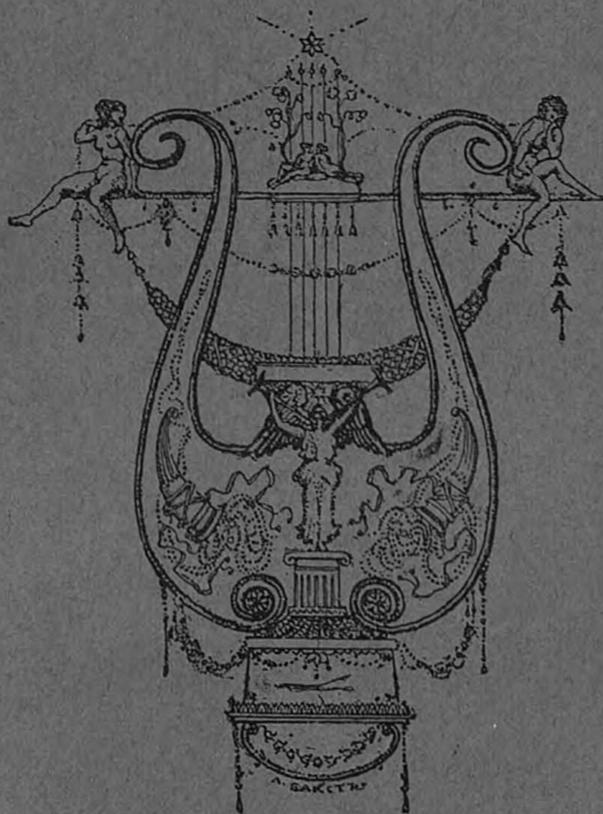


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



СЕЗОНЪ 1899 - 1900

ПРИЛОЖЕНИЕ I^{ое}



ЕЖЕГОДНИКЪ

ПРИЛОЖЕНИЕ №

ТЕАТРОВЪ СЕЗОНЪ

1899-1900.



РЕДАКТОРЪ С. ДЯЧЕНКО

ИЗДАНИЕ ДИРЕКЦИИ

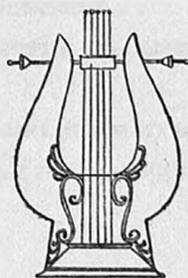
ИМПЕРАТОРСКИХЪ

ТЕАТРОВЪ 1900

ПГМ

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ
ТЕАТРОВЪ. СЕЗОНЪ
1899-1900. ~ ~ ~ ~ ~



РЕДАКТОРЪ С.П.ДЯГИЛЕВЪ
ИЗДАНИЕ ДИРЕКЦІИ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ
ТЕАТРОВЪ. 1900 ~ ~

Печатано по распоряженію Министра Императорскаго Двора.

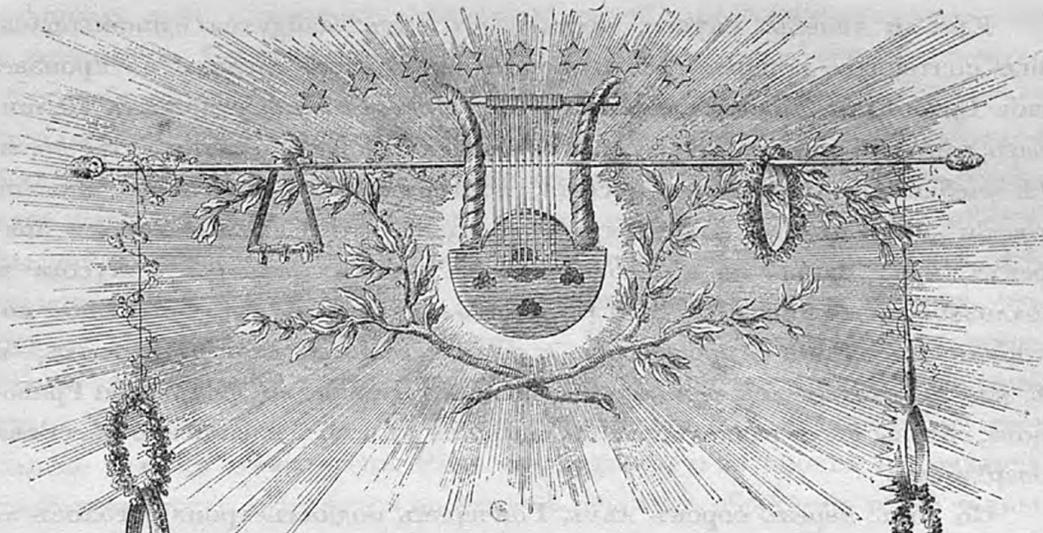


Типографія Императорскихъ С.-Петербургскихъ Театровъ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	стр.
<i>И. Гнѣдигъ.</i> „Горе отъ ума“, какъ сценическое представленіе. (Проектъ постановки комедіи)	1
<i>Н. Кашкинъ.</i> Трояны въ Кароагенѣ. Лирическая поэма. Слова и музыка Г. Берліоза	40
<i>А. Копилевъ.</i> А. К. Глазуновъ, какъ балетный композиторъ	49
<i>Ларошъ.</i> О „Валькиріи“, Рихардъ Вагнеръ и вагнеризмъ	60
<i>Бар. Н. Дризенъ.</i> Мелочи театральной старины	82
<i>Игорь Грабаръ.</i> Ревизоръ въ Мюнхенѣ	104
Рѣчи, произнесенныя на торжествѣ въ память актера Волкова въ Ярославль	110
Приложеніе. Списокъ ролей, исполненныхъ М. Г. Савиной на сценѣ Императорскихъ театровъ (1874—1899 гг.).	119





**„ГОРЕ ОТЪ УМА“,
КАКЪ СЦЕНИЧЕСКОЕ
ПРЕДСТАВЛЕНІЕ.**

(Проектъ постановки комедіи).

I.

Въ 1840 году Бѣлицкій пи-
саль:

„Горе отъ ума“ не есть
комедія, по отсутствію или, лучше
сказать, по ложности своей основной идеи; не есть художественное со-
зданіе, по отсутствію самоцѣльности, а слѣдовательно и объективности,
составляющей необходимое условіе творчества... „Горе отъ ума“, въ его
цѣломъ, есть какое-то уродливое зданіе, ничтожное по своему назначенію,
какъ, напримѣръ, сарай,—но зданіе, построенное изъ драгоцѣннаго парос-
скаго мрамора“ ¹⁾...

1) „Отечественныя Записки“ 1840 г., т. VIII.

Едва-ли теперь, спустя шестьдесятъ лѣтъ, найдутся единомышленники почтеннаго критика, раздѣляющіе такой узкій взглядъ на произведеніе Грибоѣдова только какъ на сатиру. Огромная популярность Бѣлинскаго, какъ публициста, пронесла этотъ взглядъ черезъ десятки лѣтъ, чрезъ всѣ учебники и школьныя пособія, повторявшіе съ его голоса, что въ комедіи „нѣтъ цѣлаго, потому что нѣтъ идеи“, что „Софья не лицо, а призракъ“, что „Чацкій ни на что не похожъ“, что „характеры Фамусова и Скалозуба ничтожны“¹⁾.—Вслѣдъ за школьниками и ихъ учителями, повторяли эти мнѣнія и профессора, и съ каѳедръ, и въ своихъ статьяхъ,—и тѣ, кто не вчитывался и не вдумывался въ удивительную комедію Грибоѣдова, готовы были равнодушно соглашаться съ ихъ тенденціозно-дѣтскими воззрѣніями.

Но вотъ, черезъ сорокъ лѣтъ, Гончаровъ поднялъ громкій голосъ за „Горе отъ ума“ и прямо заявилъ, что считаетъ его комедіей, больше всего комедіей—какая едва-ли найдется въ другихъ литературахъ,—комедіей тонкой, умной, изящной и страстной²⁾. Онъ сказалъ громко то, что давно уже было признано всѣмъ образованнымъ обществомъ, всѣми театрами въ Россіи, и что не было только достояніемъ школы. Онъ канонизировалъ, такъ сказать, величайшую русскую комедію и поставилъ ее на ту высоту, съ которой ей и надлежитъ царить надъ нашей остальной драматической литературой.

Теперь мы знаемъ наизусть комедію Грибоѣдова; сотни грибоѣдовскихъ выраженій обратились въ пословицы, имена Молчалиныхъ, Загорѣцкихъ, Репетиловыхъ стали нарицательными.—Сыграть хорошо Чацкаго или Фамусова—значитъ составить себѣ имя. Нѣтъ такого театра въ Россіи, гдѣ-бы не шло „Горе отъ ума“. — И при всѣхъ этихъ данныхъ, до сихъ поръ нигдѣ не было оно поставлено такъ, какъ того требовало-бы наше національное самолюбіе. — Мы видѣли великолѣпныя постановки пьесъ классическаго репертуара, оперъ Глики, Чайковскаго и многихъ иностранныхъ композиторовъ,—и до сихъ поръ никогда не видѣли столько-же вниманія и затратъ на постановку величайшей изъ русскихъ комедій.

Ошибочно думать, что такая „компактная“ (или, говоря сценическимъ языкомъ—павильонная) пьеса, какъ „Горе отъ ума“, не требуетъ роскошной постановки. Но слово „роскошь“ я понимаю отнюдь не въ смыслѣ вели-

¹⁾ Ibid.

²⁾ Гончаровъ. „Милліонъ терзаний“.

коляпныхъ залъ, огромныхъ кафельныхъ печей, или атласныхъ тюрлюрю въ костюмахъ. По моему, роскошь должна здѣсь сказаться въ точномъ соблюденіи эпохи, въ томъ, чтобы, начиная съ формата календаря и кончая карсельскими лампами, все было точнымъ воспроизведеніемъ московской обстановки 1822 года. Роскошь должна сказаться не только въ томъ, чтобы пьеса шла безъ суфлерской будки (а это — роскошь потому, что требуетъ большой затраты времени на репетиціи), но еще и въ томъ, что-бы всѣ дѣйствующія лица дѣлали то, чего требуетъ отъ нихъ авторъ, а не то, что принято дѣлать, играя „Горе отъ ума“. — Когда вы читаете пьесу, предъ вами съ удивительной выпуклостью и ясностью рисуются московскіе типы начала XIX вѣка; краски такъ живы, точно вчера ихъ наложилъ на свое полотно великій живописецъ. Рѣчь такъ удивительно проста, музыкальна, что съ нею могутъ сравниться по чистотѣ русскихъ оборотовъ развѣ только разговоры дѣйствующихъ лицъ въ басняхъ Крылова. — Но приходите вы въ театръ,—поднимается занавѣсъ, и вдругъ всѣ иллюзіи разлетаются. Вы видите вмѣсто здоровой, крѣпкой, налитой, румяной Лизы какую-то жеманную, анемичную *ingénue*. Вмѣсто Фамусова — подвижнаго брюзги, который, по собственнымъ словамъ, „мечется какъ угорѣлый“, вмѣсто крѣпостного деспота, готоваго ссылатъ дворовыхъ въ каторжную работу и на поселенье, — мы видимъ барина, важно ходящаго изъ комнаты въ комнату и степенно заигрывающаго съ горничной. Вмѣсто молодого человѣка, служащаго по архивамъ, красиваго, выдержаннаго, потомственнаго дворянина (ассессора), играющаго въ карты съ первымъ лицомъ въ семьѣ — съ Хлестовой, мы видимъ какого-то ужа, извивающагося предъ своимъ начальникомъ. Вмѣсто „созвѣдія“ маневровъ и мазурки — завиднаго жениха, обладающаго тысячею душъ, мѣтющаго въ генералы — предъ нами грубый гарнизонный фельдфебель. Самый темъ и тонъ пьесы — невозможны. Лиза въ ужасѣ говорить:

Ну, вотъ у праздника, ну, вотъ вамъ и потѣха,

Однако нѣтъ:— теперь ужъ не до смѣха—

Въ глазахъ темно и замерла душа!

—а зритель не вѣритъ этому, потому что у Софьи душа не замерла, она была все время совершенно спокойна. Да и Фамусовъ былъ такъ спокоенъ и такъ себя велъ, что въ глазахъ отъ этого не потемнѣетъ.

И такъ все—все отъ начала до конца. Ни въ томъ, какъ обрисованы

артистами типы, ни въ общемъ настроеніи пьесы, ни въ обстановкѣ — ни въ чемъ вы не видите никакого желанія удовлетворить намѣренія автора. Все сведено къ старому, заѣзженному шаблону, — все не выходитъ изъ уровня самой обыденной посредственности. Какъ будто постановка этой пьесы — скучная, никому нежелательная повинность, которую соблюдаютъ ради общепринятыхъ приличій.

Разобраться въ массѣ недочетовъ сценическаго исполненія и составить, хотя-бы въ общихъ чертахъ, намѣченную схему постановки, дѣло весьма нелегкое. Между тѣмъ нужно-же приступить когда нибудь къ работѣ опредѣленнаго канона того исполненія, которое является настоятельно необходимымъ. Настоящій очеркъ не претендуетъ на окончательное и всестороннее разсмотрѣніе вопроса, — онъ только намѣчаетъ въ общихъ чертахъ схематическій планъ той работы, въ которой предстоитъ разбираться режиссеру и артистамъ.

Для того, чтобы выяснитъ общій тонъ исполненія и детали обстановки, слѣдуетъ остановиться на выясненіи характеровъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, — и для этого надо воспользоваться не только имѣющимся въ общемъ употребленіи ходовымъ текстомъ пьесы, но и его первоначальной редакціей, измѣненной отчасти по цензурнымъ условіямъ, отчасти по настоянію друзей Грибоѣдова, — иногда удачно, иногда совсѣмъ неудачно. Эта первоначальная редакція даетъ ключъ ко многимъ вопросамъ, являющимся неразрѣшимыми для исполнителей.

Изъ всей, довольно обширной, литературы о „Горе отъ ума“ наибольшей популярностью среди артистовъ пользуются примѣчанія г. Гарусова къ тексту комедіи и „Драматическіе характеры“ — рядъ брошюръ, издаваемыхъ г. Васильевымъ. Примѣчанія г. Гарусова, очень мелочныя, иногда лишеныя историческаго интереса, едва-ли могутъ во многомъ помочь исполнителямъ, — хотя прочтеніе ихъ, конечно, не излишне. Гораздо полезнѣе и важнѣе для исполнителей — брошюры г. Васильева, дающаго много дѣльныхъ совѣтовъ о томъ, какъ произносить тѣ или другіе стихи, какъ надо одѣваться, и пр. Къ сожалѣнію, рядомъ съ полезными указаніями, авторъ предъявляетъ къ артистамъ довольно странныя требованія, — напримеръ, онъ требуетъ, чтобы Софья, согласно своему темпераменту, была брюнеткой средней полноты. Здѣсь, говоря о характерахъ пьесы Грибоѣдова, мнѣ во многомъ придется совсѣмъ разойтись съ возрѣніями моихъ предшественниковъ-комментаторовъ, при чемъ я не буду называть

ихъ по именамъ и указывать на тѣ или другія ихъ неточности, такъ какъ въ настоящемъ изданіи не мѣсто для полемики. Но, въ то-же время, во многомъ мнѣ придется примкнуть къ ихъ мнѣніямъ, и конечно, прежде всего, къ воззрѣніямъ Гончарова, впервые вполне правильно оцѣнившаго характеръ Чацкаго.

II.

Чацкій — камень преткновенія для артистовъ. Составилось . нелѣпое мнѣніе, что Чацкаго надо читать, а не играть.

Это Чацкаго-то,—страстнаго, пылкаго молодого человѣка, объявленнаго „мотомъ и сорванцемъ“! Его превращаютъ въ какой-то ходячій манекенъ, напшигованный патетическими фразами, изъ умнаго человѣка его дѣлаютъ надутымъ фигуромъ, въ лучшемъ случаѣ, разочарованнымъ Печоринымъ, человѣкомъ, дѣйствительно близкимъ къ помѣшательству.

Что такое Чацкій по самому ходу пьесы? Онъ—сынъ покойнаго Андрея Ильича, друга Фамусова. Оставшись сиротой, онъ воспитывается въ домѣ Павла Аѳанасьевича. При немъ состоитъ учителемъ нѣмецъ съ „сілюющимъ гуменцомъ“, въ халатѣ, съ вѣчно вытянутымъ указательнымъ перстомъ ¹⁾. Кроме того, ходитъ въ домъ разныя „побродяги“ по билетамъ, занимаясь съ мальчикомъ исторіей и географіей. Французъ Гильоме учитъ его танцемъ. Madame Розье, гувернантка маленькой Софьюшки, занимается съ нимъ французскимъ языкомъ. Саша смотритъ на Соню, какъ на сестру и на подругу. Онъ съ нею шалитъ и возится, пользуясь тѣмъ, что присмотра мало, и Розье больше занята пикетомъ, чѣмъ дѣтьми. Потомъ Саша дѣлается серьезнѣе,—его начинаютъ занимать общественные вопросы. Фамусовъ ему уже кажется человѣкомъ отсталымъ, — онъ рвется въ кругъ молодежи. При первомъ удобномъ случаѣ, онъ съѣзжаетъ отъ Фамусова на отдѣльную квартиру и, вѣроятно, поступаетъ въ университетъ. Онъ рѣдко посѣщаетъ Софью: ему скучно съ подругою дѣтства. — Потомъ опять онъ прикидыв-

¹⁾ По первой редакціи роли Чацкаго:

Я не могу забыть: учительскій халатъ,
Перстъ указательный, сіліе гуменца,
Какъ наши робкіе тревожили умы.
Какъ съ раннихъ лѣтъ привыкли вѣрить мы,
Что ничего нѣтъ выше гвнца!

вается влюбленнымъ въ четырнадцатилѣтнюю дѣвочку, обливается слезами, разставаясь съ нею, и уѣхавъ—три года не пишетъ ни слова.

Гдѣ-же онъ былъ эти три года?—По службѣ ему не повезло. Въ Москвѣ слышали про его связь съ министрами, потомъ разрывъ.—Онъ, повидимому, мѣняетъ службу—быть можетъ (даже навѣрно), поступаетъ на службу въ полкъ. По крайней мѣрѣ, онъ говоритъ Горичеву:

—Не въ третьемъ-ли году въ полку тебя я зналъ?

Конечно, съ нѣкоторой натяжкой къ оборотамъ русскаго языка можно доказывать, что „знать въ полку“ тоже, что „знать военнымъ“. Но тогда еще труднѣе понять восклицаніе Чацкаго: „Мундиръ, одинъ мундиръ!... Я самъ къ нему давно-ль отъ нѣжности отрекся, — теперь ужъ въ это мнѣ ребячество не впасть, но кто-бъ тогда за всѣми не повлекся!“¹⁾ Затѣмъ онъ бросаетъ совсѣмъ службу, отправляется за границу, носится въ чужихъ краяхъ, лѣжится на какомъ-то курортѣ, и, наконецъ, такъ-же неожиданно, какъ и уѣхавъ, прѣзжаетъ, летитъ, сломя голову, по снѣговой пустынь, и чѣмъ ближе подѣзжаетъ къ Москвѣ, тѣмъ сильнѣе чувствуетъ себя влюбленнымъ въ Софью.

Молва его ославила мотомъ и сорванцомъ. Что-же онъ такое дѣлалъ, чтобы снискать себѣ подобную репутацію? — Какимъ образомъ въ столь молодыхъ годахъ—22-25 лѣтъ—Чацкій уже является съ такимъ обширнымъ *curriculum vitae*?—Быть можетъ, нѣкоторый ключъ къ разгадкѣ этого вопроса намъ дастъ справка въ біографіи автора—самого Грибоѣдова.

На пятнадцатомъ году Грибоѣдовъ поступилъ въ Московскій университетъ, на этико-политическое отдѣленіе философскаго факультета, и тамъ слушалъ профессоровъ Гейма, Буле, Шлецера и др.—Семнадцати лѣтъ онъ выдержалъ кандидатскій экзамень, получилъ чинъ XII класса и поступилъ корнетомъ въ московскій гусарскій полкъ, а затѣмъ перешелъ въ Иркутскій полкъ. Въ Брестъ-Литовскѣ молодой гусарь, въ римско-католическомъ іезуитскомъ монастырѣ, вызвался играть обѣдно на органѣ и, какъ хорошій музыкантъ, отлично выполнилъ свою обязанность, но испортилъ дѣло тѣмъ, что въ самый торжественный моментъ заигралъ камаринскую.—Двадцати одного года Грибоѣдовъ уже членъ массонской ложи *Astrée*.—Двадцати двухъ лѣтъ онъ поступаетъ на службу въ Коллегію иностранныхъ дѣлъ. Въ слѣдующемъ году начались переговоры Грибоѣдова съ министромъ

¹⁾ Въ третьемъ актѣ княгиня спрашиваетъ Наталью Дмитріевну про Чацкаго: „Отставной?“—Та отвѣчаетъ: „Да“.

иностранных дѣлъ о назначеніи его въ Тегеранъ. Если прибавить къ этому исторію о томъ, какъ Грибоѣдовъ, сидя въ Петербургѣ въ театрѣ, аплодировалъ, хлопая по лысинѣ впереди сидящаго зрителя, то, пожалуй, характеристика „сорванца“ будетъ какъ разъ у мѣста ¹⁾).

Я не хочу искать въ Чацкомъ автобіографическихъ чертъ, но сопоставленіе вышеприведенныхъ эпизодовъ изъ жизни автора „Горя отъ ума“ во всякомъ случаѣ близко сходится съ біографіей Чацкаго, и даже лѣта—двадцать два года—какъ разъ даютъ должныя намъ указанія, **каковъ** былъ Чацкій и **какимъ** его надо играть. Первый его выходъ—долженъ быть одна страсть, одно увлеченіе, одинъ неопикуемый восторгъ. Онъ, какъ былъ, въ дорожномъ платьѣ, проскакавъ семьсотъ верстъ—изъ Петербурга—въ срокъ семь часовъ, не заѣзжая домой, кинулся прямо къ Фамусовымъ, узналъ, что барышня уже встала и бѣгомъ кинулся вверхъ по лѣстницѣ. Чурбанъ-Филька, швейцаръ, знавшій барчука съ дѣтства, всѣ лакеи,—все это съ радостными восклицаніями освободило его отъ шубъ и калошъ. Этимъ временемъ какой нибудь Оомка бросился со всѣхъ ногъ предупредить барышню: „къ вамъ Александръ Андреичъ!“—онъ радъ самъ, спѣшитъ обрадовать барышню, не замѣчая, что барышня вся замерла отъ ужаса.

Чацкій ничего не видитъ, не замѣчаетъ. Онъ знаетъ одно, что она чѣмъ свѣтъ на ногахъ,—онъ говоритъ плохенькій каламбуръ—„я у вашихъ ногъ“, цѣлуетъ съ жаромъ ея ручку. Отъ него пышетъ молодостью, страстью, здоровьемъ. Но его порывъ не передается Софьѣ—онъ замѣчаетъ, что она только удивлена, что у нея лицо святѣйшей богомолки, что она отворачивается отъ него. Онъ хочетъ это приписать смущенію,—переводитъ разговоръ на предметы общаго характера, спрашиваетъ объ отцѣ, о тетушкѣ, о дядюшкѣ, о всѣхъ родныхъ и знакомыхъ, мѣтко и больно хлещетъ ихъ своимъ остроуміемъ. Но Софья не смѣется его выходкамъ, какъ смѣялась когда-то. Онъ начинаетъ это замѣчать, его пылкость остываетъ; какъ натура экспансивная, онъ поддается новому настроенію, разговоръ обрывается, наступаетъ молчаніе,—неловкое, натянутое. Послѣ паузы, голосъ Чацкаго звучитъ уже иначе. Онъ уже спрашиваетъ серьезнымъ тономъ, и струна не то обиды, не то сердечности звучитъ въ его вопросѣ:

—Послушайте, ужель слова мои всѣ колки

И клонятся къ чьему нибудь вреду?

¹⁾ „Хроническая калява для изученія біографіи Грибоѣдова“, П. Шлякшина.

А въ заключительныхъ словахъ,

—Велите-жь мнѣ въ огонь—пойду какъ на обѣдъ!

—выливается всё настроеніе Чацкаго, то, съ чѣмъ онъ „спѣшилъ, летѣлъ, дрожалъ“. И въ отвѣтъ на это, Софья обдаётъ его холодно-язвительнымъ восклицаніемъ:

Да, хорошо—сгорите.. если-жь нѣтъ?

Она выскользнула изъ комнаты, какъ только вошелъ отецъ. Чацкій, пораженный, смотритъ на дверь ея комнаты, разсѣянно цѣлуясь съ Фамусовымъ. Онъ невпопадъ отвѣчаетъ на его вопросы, вспоминаетъ, что еще не забѣжалъ домой, поспѣшно встаетъ, обѣщается быть черезъ часъ и уѣзжаетъ съ одною мыслию:

— Какъ хороша!

Онъ понялъ, что явился „не въ пору“. И это первое, что онъ спрашиваетъ у Фамусова, пріѣхавъ къ нему уже днемъ. Суетливость старика, отъ которой онъ уже отвыкъ, кидается ему въ глаза, и онъ сопоставляетъ ее съ какой нибудь непріятностью въ ихъ семьѣ. Онъ спрашиваетъ—здоровали Софья, не случилось-ли съ ней чего нибудь? — Она здорова. — „Тебѣ понравилась она?—спрашиваетъ Фамусовъ,—обрыскалъ свѣтъ, не хочешь-ли жениться?“

— Пусть я посватаюсь,—вы что-бы мнѣ сказали?

говоритъ Чацкій, щупая почву.

Фамусовъ ему не отказываетъ. Онъ ему совѣтуетъ „не блажить“, то есть, оставить мальчишество, „не управлять оплошно имѣньемъ“, то-есть, не мотать его,—и затѣмъ служить, такъ какъ онъ „въ чинахъ небольшихъ“, а, по словамъ Лизы, Фамусовъ хочетъ злтя „съ звѣздами да чинами“.—Нотація, которую читаетъ Чацкому старикъ, сѣрдитъ его еще больше. Онъ говоритъ, можетъ быть, намѣренно громко, чтобъ Софья услышала изъ своей комнаты его голосъ и вышла. Вѣдь „какъ здѣсь-бы ей не быть“, послѣ трехлѣтней разлуки. Но дверь плотно заперта, и оттуда не слышится ни звука.—Пріѣзжаетъ Скалозубъ, Фамусовъ несетъ всякій вздоръ о Москвѣ, явно прочитъ дочь за полковника-арапчеевца, Чацкій возбуждается всё больше и вдругъ, всплывъ, отчитываетъ и Москву, и ея родовую аристократію, и успѣхъ военныхъ среди московскихъ барышень. Онъ говоритъ, несдержанно, почти грубо,—по ему хочется сказать дерзость и старику, и молодому полковнику. Онъ не боится его, готовъ, если нужно, съ нимъ

стрѣляться,—ему все равно,—только-бы добиться своего—узнать истинными чувства любимой дѣвушки.

Но вот она лѣзаетъ, помертвѣвъ отъ страха въ комнату: Молчалинъ упалъ съ лошади. Она безъ чувствъ опускается на софу, ее прыскаютъ водою, обмахиваютъ вѣеромъ, распускаютъ шнуровку. Чацкому вдругъ сразу многое становится яснымъ:

— Смятенье, обморокъ, поспѣшность, гнѣвъ испуга!

Такъ можно только ощущать,

Когда лишаешься единственнаго друга...

Но все-же онъ не увѣренъ: Молчалинъ или Скалозубъ—его соперникъ. Онъ говоритъ Софьѣ:

— Не знаю для кого, но васъ я воскресилъ...

Софья не звала его ни однимъ словомъ на вечеръ. Но Фамусовъ его позвалъ. Онъ рѣшилъ пріѣхать пораньше, чтобы дождаться ее и вынудить признанье, кто-же ей милъ.

И вотъ она передъ нимъ. Онъ сразу ставитъ рѣзкій вопросъ:

— Кого вы любите?

— Ахъ, Боже мой—весь свѣтъ! — иронически отвѣчаетъ она, какъ-бы говоря: „вѣдь я должна любить ближнихъ, я помню уроки“.

— Кто болѣе вамъ милъ? не отстааетъ онъ.

— Есть многіе родные,—уклончиво объясняетъ она.

— Всѣ болѣе меня?

Насмѣшливая улыбка еще болѣе проступаетъ на ея лицѣ и она зло отвѣчаетъ:

— Иные.

Чацкій понимаетъ, что все рѣшено. — Къ довершенію удара Софья вдругъ выступаетъ въ той роли, въ какой онъ самъ привыкъ блистать передъ нею. Она мѣтко, съ юморомъ, заимствованнымъ отъ него-же, рисуетъ всѣ его отрицательныя качества. Она говоритъ, что онъ смѣшонъ своимъ тономъ, рѣзкостью, громами. Она читаетъ ему нотацію, какъ добрал старая тетушка легкомысленному племяннику. — Чацкій терлется, у него нѣтъ болѣе подъ ногами почвы. Онъ начинаетъ увѣрять, что онъ „полонъ страстью, чувствомъ и пылкостью, что ему міръ цѣлый—прахъ и суета, что его сердце бьется ея любовью, что всѣмъ мыслямъ и дѣламъ его душою служить она“.—На это Софья могла-бы возразить словами, которыя она утромъ сказала Лизѣ:

— Ахъ, если любить кто кого,
Зачѣмъ ума искать и ѣздить такъ далеко?

Но она, вмѣсто этого, опять говорить о его „невоздержанности на языкъ“— и оканчиваетъ горькой насмѣшкой:

— Шутить и вѣкъ шутить,—какъ васъ на это хватитъ?

Онъ совсѣмъ сбить съ позиціи; передъ этой красавицей-дѣвушкой онъ робѣетъ. Онъ умоляетъ ее объ одномъ: позволить зайти хотя украдкой къ ней въ комнату

— на нѣсколько минутъ;

Тамъ воздухъ, стѣны—все пріятно!
Согрѣютъ, оживятъ, мнѣ отдохнуть дадутъ
Воспоминанія о томъ, что невозвратно!

Не засижусь, войду,—всего минуты двѣ...

Но на эту тихую мольбу Софья отвѣчаетъ нетерпѣливымъ жестомъ скуки, и дѣлаетъ шагъ къ себѣ. Тогда Чацкій, видя, что все гибнетъ, сразу мѣняетъ тонъ и снова злые сарказмы слышатся въ его рѣчи:

— Потомъ—подумайте—членъ англійскаго клуба,
Я тамъ дни цѣлые пожертвую молвѣ
Про умъ Молчалина, про душу Скалозуба...

Она передъ нимъ захлопываетъ дверь своей комнаты. Загадка все не разгадана.—„Ужель Молчалинъ избранъ ей? А чѣмъ не мужъ?“—думаетъ онъ.—Молчалинъ рисуется ему такимъ, какимъ онъ помнилъ его три года назадъ, услужливымъ, скромненькимъ—а не тѣмъ чиновникомъ на блестящей дорогѣ, безукоризненно вѣжливымъ, какимъ онъ сталъ теперь. Судьба, какъ нарочно, показываетъ ему Молчалина въ то время, когда онъ незамѣтно хочетъ пройти къ Софьѣ, и потому идетъ осторожно, оглядываясь по сторонамъ. Онъ первый подходитъ къ нему и дружественно, покровительственно заговариваетъ. Но вмѣсто прежняго тона, онъ слышитъ новый. Молчалинъ говоритъ:

— Вамъ не дались чины? по службѣ неуспѣхъ?

Какъ удивлялись мы... Жалѣли васъ...

Чацкій начинаетъ понимать, кто это „мы“. Мы, то есть, Молчалинъ, Фамусовъ, Татьяна Юрьевна, Оома Оомичъ. Онъ можетъ такъ говорить: Оома Оомичъ и Хлестова—его постоянные партнеры за картами. А Оома Оомичъ при трехъ министрахъ управлялъ отдѣленіемъ.—Чацкій бѣсится, начинаетъ говорить рѣзко. Молчалинъ замѣчаетъ про себя, что онъ не сочинитель,—зная, что

Чацкій „славно пишетъ, переводитъ“, — и напуская на себя скромность, чтобы еще больше взбѣсить собесѣдника, говорить, что считаетъ себя слишкомъ молодымъ для произнесенія такихъ рѣзкихъ приговоровъ. Софья, за нѣсколько минутъ ранѣе, тоже самое говорила Чацкому; Молчалинъ, ради вѣжливости, говорить про себя: „въ мои лѣта“. Но въ концѣ онъ уже говорить объ обоихъ:

Въ чинахъ мы небольшихъ.

А Чацкому еще далеко до Молчалина, у котораго уже чинъ ассессора. Съездъ гостей еще болѣе поднимаетъ нервы Чацкаго. Слабохарактерный, флегматичный Горичевъ недолго его занимаетъ. На колкость графини-внучки — „не женился-ли онъ на модисткѣ?“ онъ отвѣчаетъ колкостью, говоря, что модистки заслуживаютъ предпочтенія, какъ оригиналы московскихъ барышень. Онъ отвыкъ отъ московскихъ баловъ. Ему кажется дикимъ этотъ съездъ „уродовъ съ того свѣта“. Софья одна привлекаетъ его, но она такъ мало обращаетъ на него вниманія. Его душа сжата какимъ-то горемъ, онъ чувствуетъ себя потеряннымъ въ этомъ многолюдствѣ. Софья спрашиваетъ, на что онъ сердится. Этотъ вопросъ окрыляетъ его мысли, — онъ опять готовъ говорить, говорить безъ конца, лишь-бы она его слушала. И вотъ онъ опять, подавляя свое злобное чувство, свою ревность, начинаетъ говорить о тупости москвичей, о ихъ короткомъ умѣ, о томъ, какъ надъ нимъ сейчасъ смѣялись, когда онъ сказалъ, что мы даже по языку походимъ на нѣмцевъ... Софья, не дослушавъ его, идетъ съ приглашавшимъ ее кавалеромъ танцевать; онъ видитъ, что онъ одинъ, и мрачно замолкаетъ.

Огромная ошибка актера, окончивъ заключительный монологъ третьяго дѣйствія, уйти со сцены, а не остаться. Вѣдь Чацкій не ухалъ съ бала, онъ остался до конца. Его сторонились, шептали о немъ, — онъ не замѣчалъ этого. Онъ слишкомъ былъ полонъ своей внутренней печалью, чтобы слѣдить за кѣмъ нибудь, кромѣ Софьи. Онъ видѣлъ одно, что прошелъ день, и съ нимъ —

— всѣ призраки, весь чадъ и дымъ

Надеждъ, которыя мнѣ душу наполняли...

Онъ ѣдетъ домой. Онъ уже въ сѣняхъ. Но лакей не можетъ найти кучера наемной кареты. Онъ остается ждать. Спасаясь отъ дружескихъ тисковъ Репетилова, онъ прячется въ швейцарскую. Отсюда онъ слышитъ

чзведенную на него нелѣпость. Онъ пораженъ. Но и тутъ у него не является и тѣни подозрѣнія, что въ этомъ слухъ замѣшана Софья. Онъ теперь смотритъ на нее, какъ на выдержанную московскую барышню, безсердечную, дѣйствующую подъ вліяніемъ нервовъ, а не сердца. Ей, конечно, тоже рассказали,—и ей все равно, никѣмъ она не дорожить.

Но судьба еще разъ задерживаетъ его: въ ту минуту, когда нашли кучера, Софья показывается на лѣстницѣ и произноситъ имя Молчалина. Вся кровь кидается ему въ голову, — „мечтанья съ глазъ долой, и спала пелена“. Онъ остается свидѣтелемъ пошлой сцены между Лизой и Молчалинымъ, онъ остается свидѣтелемъ разрыва Молчалина съ Софьей. Будь онъ менѣ экспансивенъ, этотъ разрывъ онъ могъ-бы воспринять какъ благопріятный для себя исходъ,—онъ-бы вышелъ изъ-за камина и сказалъ: „Не правъ-ли я былъ, говоря о низкой натурѣ Молчалина, о томъ, что онъ не достоинъ васъ, что не можетъ васъ любить? Поймите-же разницу между нимъ и мною!“ Но тогда онъ не былъ-бы Чацкимъ, не былъ-бы горячимъ юношей, который теперь, за всѣ униженія, испытанныя имъ, унижаетъ предъ Софьей любимаго человѣка.

— А милый, для кого забыть

И прежній другъ, и женскій страхъ, и стыдъ,
За двери прячется, боится быть въ отвѣтъ!

Разумѣется, немислимо кричать въ этомъ монологѣ, какъ это дѣлаетъ большинство нашихъ Чацкихъ. По ремаркѣ автора вся сцена Молчалина съ Софьей ведется почти шепотомъ. Чацкій только нѣсколько повышаетъ голосъ, но отнюдъ не бѣснуется и не кидается съ воплемъ на столы и стулья, какъ это принято дѣлать. Довольно указать на то, что таинственный инорокъ и говоръ въ сѣняхъ дворян приняла за домовыхъ и оповѣстила объ этомъ Фамусова. Крики со стороны Чацкаго — одинъ изъ крупнѣйшихъ сценическихъ нонсенсовъ.

Послѣдній монологъ Чацкаго—чувства человѣка, доведеннаго до крайней степени нервнаго напряженія. Тутъ и слезы, и тихое сожалѣніе, и грусть, и злая иронія, и желчь, и крикъ разбитаго сердца. Онъ долженъ быть произнесенъ съ возможно бѣльшимъ жаромъ, возможно болѣе по-юношески, со страстью.

Да и вся роль тогда только получить настоящую окраску, когда будетъ сыграна пылко, нервно, влюбленно.

Ш.

Софья—живой типъ московской барышни, нѣсколько сентиментальной и романтической, но въ то-же время вспыльчивой и страстной. Воспитанная послѣ смерти матери madame Розье, она, пользуясь временемъ, когда ея отецъ игралъ въ пикетъ съ этой золотой старушкой, или сидѣла по темнымъ уголкамъ съ Чацкимъ, или возилась съ нимъ, носясь по стульямъ и столамъ. Кромѣ Розье, образованію ея содѣйствовали тотъ-же менторъ, учитель Чацкаго, жившій тутъ-же въ домѣ—вѣроятно, нѣчто въ родѣ Карла Ивановича изъ „Дѣтства и отрочества“ гр. Толстого. Когда Чацкій съѣхалъ изъ дома Фамусова, менторъ былъ упраздненъ, а m-me Розье сманили за лишніе пятьсотъ рублей куда-то въ другое мѣсто. Влюбленность Софьи въ Чацкаго, конечно, была ребячествомъ,—и она забыла его очень скоро. Она смотрѣла на него, какъ на друга и на брата,—да и онъ, прощаясь съ нею, обливался слезами, конечно, не какъ женихъ, а какъ юноша, выросшій вмѣстѣ съ нею. Уѣхавъ, онъ трехъ словъ не написалъ ни ей, ни отцу. Предоставленная самой себѣ и французскимъ романамъ, она вскорѣ, подъ вліяніемъ ихъ, почувствовала необходимость влюбиться и самой начать романъ. Это была потребность институтки, влюбляющейся въ своихъ учителей. Ходить далеко было не зачѣмъ. Каждый день она встрѣчалась съ красивымъ, безупречно-вѣжливымъ молодымъ человѣкомъ, секретаремъ отца, про котораго она кромѣ похвалъ ни отъ кого ничего не слышала. Она любила „забыться“ надъ роялемъ. Онъ игралъ на флейтѣ. Составился дуэтъ. Пока отецъ былъ въ англійскомъ клубѣ, игралъ со старичками въ карты, ужиная, миря спорщиковъ и говорилъ о политикѣ, дома раздавались меланхолическіе звуки фортепіано и флейты. Музыка настраивала молодыхъ людей элегически. Молчаливъ жаль руку Софьи Павловны и прижималъ ее къ сердцу, вздыхалъ, не спускалъ съ нея глазъ, и засиживался каждый разъ все дольше и дольше. Половина отца была въ другомъ концѣ дома, дверь была на запорѣ. Фразы, долетавшія оттуда, могли быть объяснены отцомъ, если-бы даже ему удалось ихъ подслушать, что Софья

— все по французски вслухъ читаетъ запершись.

Да въдобавокъ, у двери, какъ сторожевая собака, сидѣла Лиза, знала, что за свою службу она получитъ немало подачекъ отъ барышни. Отецъ, пріѣзжая на зарѣ, не заходя на половину дочери, отправлялся къ себѣ, отягощенный ужиномъ и отуманенный выпитымъ шампанскимъ.

Вставалъ онъ поздно,—заходилъ на половину дочери рѣдко,—и только случайно вставъ до зари въ тотъ день, когда авторъ поднимаетъ для насъ занавѣсъ надъ его домомъ, услышалъ звуки музыки и побѣждалъ къ дочери.

Благодаря находчивости Молчалина, который искусно умиротворилъ гнѣвъ его и занялъ дѣлами, гроза временно отклонена. Но Софья не радуется этому, она жалуется на „своенравное“ счастье. Она стремится къ спокойной безмятежной идилліи, ей ничего не надо, кромѣ вѣчнаго сидѣнія рука съ рукой и забвенія музыкой. Она по своему счастлива. Она принимаетъ визиты, ѣздитъ съ отцомъ по родственникамъ, вѣроятно, безсознательно для себя, сплетничаетъ и пересуживаетъ какъ всѣ остальные. Бессонныя ночи, чтеніе и музыка дѣлаютъ ее нѣсколько вялой; видъ у артистки въ первомъ актѣ долженъ быть усталымъ. День наводитъ на нее тоску. Она при видѣ разсвѣта печально говоритъ:

— И свѣтъ, и грусть!.. Какъ быстры ночи...

Идите! Цѣлый день еще потерпимъ скуку...

Подозрѣнія отца заставляютъ ее выдумывать нескладные сны, и даже доводятъ до слезъ. Но потомъ она успокаивается, и несомнѣнно послѣдуетъ совѣту отца—лечь и уснуть,—тѣмъ болѣе, что на вечеръ въ этотъ день ждутъ гостей. И вдругъ въ эту минуту лакей вбѣгаетъ въ гостиную съ радостной вѣстью: „пріѣхалъ Александръ Андреевичъ“, — тотъ, что жилъ столько лѣтъ въ этомъ домѣ, котораго считали за жениха барышни. Это извѣстіе сразу заставляетъ вскрикнуть и Лизу, и Софью. Софья за голову схватилась:

— Зачѣмъ сюда Богъ Чацкаго принесъ!

Эта мысль, которую она высказываетъ громко впослѣдствіи, молніей озаряетъ ей теперь ея положеніе. Чацкій съ его умомъ, острой наблюдательностью сразу пойметъ, что произошло въ домѣ Фамусова послѣ его отъѣзда. Хуже его возвращенія для Софьи ничего нѣтъ. Она собираетъ всѣ свои силы, чтобы сказать принужденную фразу:

— Ахъ, Чацкій, я вамъ очень рада.

Ей неловко смотрѣть въ глаза друга дѣтства, она избѣгаетъ его взгляда, что онъ приписываетъ скромности, сознанию собственной красоты, — и, быть можетъ, влюбленности. Софья старается объяснить свое смущеніе его излишнимъ любопытствомъ:

— Да хоть кого смутятъ

Вопросы быстрые и любопытный взглядъ.

Но по мѣрѣ болтовни Чацкаго, она овладѣваетъ собой все больше и больше. Възбѣшенная его выходкой противъ Молчалина, она, въ отвѣтъ на его страстное признаніе—

— Велите-жь мнѣ въ огонь—пойду какъ на обѣдъ,—
возражаетъ полной яда фразой:

— Да, хорошо—сгорите... Если-жь нѣтъ?

Какъ только появляется отецъ, она тотчасъ-же уходитъ, показывая этимъ, что сидѣла только изъ приличія съ гостемъ, и въ то-же время свой уходъ она маскируетъ для отца напускной смущенностью, сказавъ ему:

— Ахъ, батюшка, сонъ въ руку!

Самъ Фамусовъ удивленъ такой откровенностью, непохожей на Софью: она, не стѣсняясь, говоритъ вслухъ о томъ, что совсѣмъ, повидимому, не нуждалось-бы въ огласкѣ. Чацкій пропускаетъ мимо ушей это восклицаніе, хотя оно кинуту нарочно такъ, чтобъ онъ его услышалъ, чтобъ онъ окончательно спутался въ своихъ первыхъ впечатлѣніяхъ.

Итакъ, въ первомъ актѣ роль Софьи распадается на нѣсколько періодовъ; сперва — полусонливая мечтательность, потомъ безпокойство предъ отцомъ, стремленіе вывернуться изъ неловкаго положенія, близость къ полуистеричнымъ слезамъ; опять сентиментальность рѣчи о любимомъ человѣкѣ,—и сразу испугъ и волненіе при извѣстіи о пріѣздѣ Чацкаго, которые медленно утихаютъ и переходятъ въ дерзкій вопросъ врагу.

Во второмъ актѣ Софья является въ крайней эмоціи. Молчалинъ упалъ съ лошади и ушибся. Она готова выпрыгнуть въ окно, чтобы помочь ему, она не обращаетъ вниманія на постороннихъ, она не думаетъ о томъ, что прилично, что нѣтъ. Она укоряетъ Чацкаго, что онъ не бросился на помощь къ Молчалину:

— Не свои бѣды—для васъ забавы, —

Отецъ родной убейся—все равно.

Это альтруизмъ не дѣланый. Отъ безсонныхъ ночей, отъ французскихъ романовъ, отъ одуряющаго чада влюбленности, нервы ея натянуты и раздражаются при каждомъ удобномъ случаѣ. Лиза, быть можетъ, не лжетъ, говоря,—что

... барышнинъ несчастень нравъ:

Со стороны смотрѣть не можетъ,

Какъ люди падаютъ стремглавъ.

Ядъ въ рѣчахъ Софьи чувствуется и въ предложеніи посвататься къ

книгинѣ Ласовой,—желаніе уколоть, сдѣлать больно — это тоже черта характера Софьи—она или любитъ, или ненавидитъ. Она не дорожитъ мнѣніемъ свѣта.

— Откуда скрытность почерпнуть?

Да что мнѣ до кого? до нихъ? до всей вселенной?

Смѣшно—пусть шутятъ ихъ; досадию?—пусть бранятъ.

Обморокъ окончательно выбилъ ее изъ колеи. Она, боясь, чтобы отецъ не оставилъ Чацкаго обѣдать, сказывается больной и не выходитъ къ столу. Сказывается больнымъ и Молчалинъ. Приходитъ-ли онъ къ ней на зовъ, или отговаривается болью въ рукѣ и собирается навѣстить ее только предъ баломъ—трудно сказать. Но во всякомъ случаѣ, Софья къ вечеру собралась съ силами и рѣшила дать бой непріятелю.—Случайно встрѣтивъ его въ пустой гостиной, она хотѣла уклониться отъ разговора съ нимъ, но онъ заступаетъ ей дорогу. Видя себя припертой къ стѣнѣ, она рѣшается на бой. Она вдругъ вырастаетъ предъ Чацкимъ изъ своенравнаго взбалмошнаго ребенка въ развитую, умную женщину. Она разбираетъ друга дѣтства по косточкамъ, рѣзко подчеркивая всѣ его недостатки. Она прямо говоритъ ему, что онъ неприлично (нескромно) себя держитъ,—и что онъ просто бываетъ временами смѣшонъ, что „грозный взглядъ и рѣзкій тонъ“ вызываютъ улыбку, что чѣмъ въ другихъ выискивать пороки, лучше посмотрѣть на самого себя. Она укоряетъ его въ томъ, что онъ не скрываетъ своего презрѣнія къ людямъ, что онъ бичуетъ даже самыхъ безвредныхъ и смиренныхъ людей.

Она не притворяется въ своемъ участіи къ Молчалину; онъ могъ остаться безъ руки. Она его любитъ — какъ всѣ его полюбили въ домѣ. Ей нравится его скромность, уступчивость, спокойствіе, отсутствіе въ немъ злословія.—Она оставляетъ Чацкаго съ его загадкой, захлопывая передъ нимъ дверь въ свою комнату, куда долженъ сейчасъ притти Молчалинъ.

Распространяетъ Софья слухъ о безумьѣ Чацкаго „безъ заранѣе обдуманнаго намѣренія“. Какъ она не старалась сойтись съ Молчалинымъ, ихъ „Богъ свелъ“,—такъ и тутъ. Въ разговорѣ съ господиномъ N., послѣ выходяки Чацкаго относительно Молчалина, сравнившаго его съ шулеромъ,—она почти машинально, про себя, говоритъ:

— Онъ не въ своемъ умѣ!

Г. N. воспринимаетъ это непосредственно и спрашиваетъ, предчувствуя выдающуюся новость:

— Ужли съ ума сошелъ?

Софья отвѣчаетъ не сразу, она какъ будто размышляетъ.— „Не то, чтобы совсѣмъ“, — уклончиво замѣчаетъ она. — „Однако есть примѣты?“ съ нескрываемаго любопытствомъ прерываетъ ее архивный юноша. Тогда она, ничего не говоря утвердительно, только говоритъ:

— мнѣ кажется.

Этимъ однимъ „кажется“ и создается вся ужасная силетня, которая ставитъ Чацкаго въ трагическое положеніе.

Софья думала, что ославивъ друга дѣтства сумасшедшимъ, она отдѣлается отъ него. Но, судьба рѣшаетъ иначе. Онъ появляется передъ ней въ тотъ мигъ, когда она узнаётъ, что Молчалинъ ее не любитъ и открыто предпочитаетъ ея горничную. Стыдъ за себя, гнѣвъ за свою довѣрчивость, влезавшая ненависть къ Молчалину, вотъ, что она чувствуетъ въ эти минуты. Она является жалкой, сентиментальной, обманутой дѣвочкой, которой судьба даетъ жестокій урокъ. Ея приказъ Молчалину:

...Чтобъ въ дожъ здѣсь заря васъ не застала...

Иначе расскажу

Всю правду батюшкѣ съ досады:

Вы знаете, что я собой не дорожу,

— едва-ли не останется пустой угрозой. Чацкій, знающій ее характеръ, говоритъ:

— Вы помиритесь съ нимъ по размышленіи зрѣломъ.

Въ самомъ дѣлѣ,—Фамусовъ всю вину сваливаетъ на Чацкаго, а Молчалинъ, во время скрывшійся, остался въ сторонѣ.—Фамусовъ, переспавъ ночь, не приведетъ въ исполненіе своего намѣренія объ отсылкѣ Софьи къ теткѣ—побойтся того, что скажетъ свѣтъ. Скандалъ будетъ въ томъ случаѣ—если соръ будетъ вынесенъ изъ избы, а пока, кромѣ слугъ, никто о случившемся не знаетъ. Софья, быть можетъ, никогда не пуститъ болѣе на глаза Молчалина, но и не станетъ ему открыто вредить. Софья въ будущемъ—генеральша Скалозубъ,—такъ въ дѣйствительности и разрѣшаетъ этотъ вопросъ графиня Растопчина въ своемъ извѣстномъ памфлетѣ—„Возвратъ Чацкаго въ Москву“.

II.

Если Софья играетъ въ большинствѣ случаевъ нашими артистками блѣдно, за то на Фамусовѣ артисты отводятъ душу: они такъ переклады-

вають въ его изображеніе красокъ, что онъ, въ концѣ концовъ, нерѣдко является не сумасброднымъ московскимъ баряномъ начала двадцатыхъ годовъ минувшаго столѣтія, членомъ англійскаго клуба, племянникомъ самого Максима Петровича,—а не то все двигающимся манкеномъ, не то подмигивающимъ веселымъ водевильнымъ папашей. Крѣпостника-самодура, подвижнаго сангвиника, мало даже въ исполненіи этой роли лучшими артистическими силами. А между тѣмъ посмотрите его характеристику. Онъ засталъ дочь съ молодымъ секретаремъ,—не кричалъ ни на нее, ни на него, только пожурилъ слегка, да попрекнулъ Молчалина благодареніями, а ужъ Лиза говоритъ:

— Ну, вотъ у праздника! ну, вотъ вамъ и потѣха!
Однако игѣтъ,—теперь ужъ не до смѣха:
Въ глазахъ темно и замерла душа...

Софья подтверждаетъ это:

— Да, батюшка задуматься принудить:
Брюзгливъ, неугомоненъ, скоръ,
Таковъ всегда, а съ этихъ поръ...
Ты можешь посудить...

Лиза продолжаетъ:

— Сужу-съ не по рассказамъ.
Запретъ онъ васъ, добро еще со мной,
А то, помилуй Богъ, какъ разомъ
Меня, Молчалина,—и всѣхъ съ двора долой.

Ея опасенія подтверждаются.—Въ тотъ-же день, послѣ бала, Фамусовъ кричитъ:

— Въ работу васъ! На поселенье васъ!
За грошъ продать меня готовы!
Ты, быстроглазан! Все отъ твоихъ проказы!...
Постой-же, я тебя исправлю:
Изволь-ка въ избу,—маршъ за птицами ходить!
Да и тебя, мой другъ, я, дочка, не оставлю:
Еще два дня терпѣнія возьми,—
Не быть тебѣ въ Москвѣ, не жить тебѣ съ людьми!

Какъ человекъ съ холерическимъ темпераментомъ, онъ не останавливается на полумѣрахъ. Онъ видитъ все зло въ ученѣхъ, и говоритъ прямо:

— ... ужъ коли зло пресѣчь,

Забрать всѣ книги-бы, да сжечь.

Про людей, проповѣдующихъ новое свободное отношеніе къ старому строю жизни, онъ заявляетъ:

— Строжайше-бъ запретилъ я этимъ господамъ

На выстрѣлъ подѣзжать къ столицамъ!

Вотъ исходная точка характера Фамусова, откуда артистъ долженъ начинать постройку роли. Авторъ устами Софьи говоритъ, какъ мы видѣли выше, что онъ „брюзгливъ, неугомонень, скоръ“. Онъ самъ про себя замѣчаетъ:

— ... день цѣлый

Нѣтъ отдыха, мечусь, какъ словно угорѣлый;

По должности, по службѣ хлопотня,

Тотъ пристааетъ, другой,—всѣмъ дѣло до меня!...

Онъ бодръ, свѣжъ, хотя дожилъ до сѣдинъ. Его приставаніе къ горничной и крестины у вдовы-докторши несомнѣнно находятся въ связи съ его темпераментомъ. Онъ не ходитъ, а почти бѣгаетъ. Софья замѣчаетъ

— Изволили в бѣ ж а т ь вы такъ проворно...

Голосъ у него громкій, звончѣ всякихъ трубъ, по выраженію Хлестовой,—когда онъ распекаетъ,—голосъ разносится по всему дому.

— Дался имъ голосъ мой! и какъ себѣ исправно

Всѣмъ слышится и всѣхъ сзываетъ до зари!

Давно не види Фамусова, Чапкій отмѣчаетъ въ его лицѣ характерную черту:

— У васъ въ лицѣ, въ движеньяхъ—суета...

Когда онъ бѣжитъ за Скалозубомъ, Чапкій замѣчаетъ вслѣдъ:

— Какъ суетится, что за прыть...

А между тѣмъ, у насъ на сценѣ изображаютъ Павла Афанасьевича почтеннымъ старцемъ, медленно двигающимся по сценѣ, пристающимъ степенно къ горничной и резонирующимъ на тему: „что за комиссія, Создатель, быть взрослой дочери отцомъ“.—Стоитъ прослѣдить внѣшнее настроеніе его роли, чтобы найти тотъ камертонъ, который нуженъ артисту.

Ему не спалось, онъ всталъ раньше обыкновеннаго—до зари. Обходя домъ, онъ услышалъ звуки флейты и фортепьяно. Софья не могла играть такую рань,—и онъ, чтобы опредѣлить, „что это за бѣда“, бѣглымъ шагомъ направился на половину дочери. Тайна разъяснилась: Лиза, стои

на стулъ, переводить куранты. Смазливое личико молоденькой горничной сразу успокаиваетъ его, и онъ начинаетъ съ нею заигрывать, считая себя еще несомнѣемъ старикомъ. — Голосъ Софьи заставляетъ его быстро скрыться за дверь. — Онъ продолжаетъ свой обходъ по дому и вскорѣ снова появляется въ гостиной. — Присутствіе въ такой ранній часъ Молчалина тотчасъ возбуждаетъ его подозрительность:

— ...какъ васъ Богъ не въ пору вмѣстѣ свель?

Когда Молчалинъ объясняетъ, что онъ „съ прогулки“, Фамусовъ совѣтуетъ ему „для прогулокъ подальше выбрать закоулокъ“, а Софья замѣчаетъ:

— А ты, сударыня, чуть изъ постели прыгь—

Съ мужчиной молодымъ! Занятъе для дѣвицы!

Оно приписываетъ, совершенно правильно, любовное настроеніе Софьи чтенію французскихъ книгъ, и жалуется на то, что образованіе нейдетъ дочерямъ впрокъ. Съ Молчалинымъ онъ говоритъ уже прямо по-начальнически:

— Ты, поскѣтитель, что? Ты здѣсь, сударь, къ чему?

Безроднаго пригрѣлъ и ввелъ въ мое семейство,

Далъ чинъ ассессора, и взялъ въ секретари;

Въ Москву переведенъ черезъ мое содѣйство,

И будь не л—коптъль-бы ты въ Твери!

Молчалинъ, видя, что дѣло плохо, переводить разговоръ на самый непріятный для Фамусова предметъ—на докладъ, котораго старикъ терпѣть не можетъ. Онъ сразу утихаетъ, называетъ дочь уже не сударыней, а Софьюшкой, совѣтуетъ ей снова лечь въ постель и уходить.

Съ Молчалинымъ дѣла покончены живо: подписалъ все, не читая. Затѣмъ онъ, по своей подвижной натурѣ, не усидѣлъ у себя, и опять появляется въ гостиной. Тутъ онъ снова застаётъ дочь съ молодымъ мужчиной—уже не съ нищимъ, а съ „франтомъ-пріятелемъ, мотомъ и сорванцемъ“.— Дочь говоритъ: „Ахъ, батюшка, сонъ въ руку“—и сбиваетъ его окончательно, такъ какъ онъ теряется въ догадкахъ—„какой-же изъ двухъ?“

На службу Фамусовъ въ этотъ день не ѣдетъ. Весьма возможно, что дѣло происходитъ въ воскресенье. Но первой редакціи комедіи, дѣйствіе происходитъ великимъ постомъ и ташковать подъ фортепіано приличіе всего только въ праздникъ. На воскресенье указываетъ какъ будто и то, что Фамусовъ вноситъ въ календарь роспись того, что онъ долженъ дѣлать на будущей недѣлѣ,—программу; такъ сказать, своего времяпровожденія.

Визитъ Чацкаго уже начинаетъ его волновать. Услышавъ нѣсколько либеральныхъ миѣній, онъ затыкаетъ уши, кричитъ, что тотъ карбонарій, что онъ не терпитъ разврата и проситъ отпустить душу на покаяніе. Докладъ о Скалозубѣ его выводитъ еще больше изъ себя: онъ приказалъ принимать полковника во всякое время, а къ нему лѣзуть съ докладомъ. У него вырывается барское: „Ослы! Сто разъ намъ повторять“. Весьма возможно, что лакей вылетаетъ кубаремъ отъ пинка,—тогда это было въ обычаѣ. Фамусовъ торопливо объясняетъ Чацкому, что такое Скалозубъ, разговаривая съ нимъ уже совершенно мирно: „Эхъ, Александръ Андреевичъ.— дурно, братъ“ и пр.;—и суетливо уходитъ на свою половину.

Скалозубу, какъ не москвичу, а человѣку заѣзжему, онъ расхваливаетъ Москву, московскихъ дѣвицъ, и особенно ихъ благонравіе, которому удивлялся даже прусскій король. Въ его выхваливаніяхъ, конечно, звучитъ нотка сватовства, хотя, разумѣется, только плохой исполнитель можетъ подчеркнуть слово дочь въ стихъ:

— ... У кого сестра, племянница есть, дочь...

На балу онъ является радушнымъ хозяиномъ, обезпокоеннымъ тѣмъ, что среди гостей оказался сумасшедшій. Онъ по свѣдѣнію объясняетъ сумасшествіе Чацкаго—тѣмъ, что онъ пошелъ по матери, по Аннѣ Алексѣевнѣ, которая съ ума сходила восемь разъ.—Ту-же родственную черту подмѣчаетъ онъ и въ Софьѣ, заставъ ее ночью въ сѣняхъ съ Чацкимъ:

Ни дать, ни взять она,

Какъ мать ея, покойница-жена:

Бывало я съ дражайшей половиной

Чуть врозь—ужъ гдѣ нибудь съ мужчиной...

По своей подозрительности, онъ всюду видитъ заговоры. Ему кажется, что Софья, Чацкій и гости,—всѣ были въ заговорѣ противъ него. Онъ чувствуетъ себя одураченнымъ, и не зная, на кого претендовать, накидывается на швейцара Фильку, который не заперъ сѣней, почему Чацкій и воротился снова къ нему въ домъ. Онъ накидывается на Лизу, которая выучилась на Кузнецкомъ мосту сводить любовниковъ. Онъ хочетъ отправить Софью въ Саратовъ,—подать на Чацкаго жалобу Государю. Онъ самъ не понимаетъ, что говорить, кричитъ, задыхается, — является самодуромъ, готовымъ все крушить вокругъ себя. Но тутъ-же предъ нимъ ясно является сознаніе того, что онъ ничего предпринять не можетъ. Пока о происшествіи послѣ бала никто не знаетъ,—но если онъ ушлетъ Софью къ теткѣ,

поднимется говорить, „прибавятъ вѣчно второе“, старухи забьютъ тревогу, — и, наконецъ, что скажетъ обо всемъ этомъ пиюія Москвы — княгиня Марья Алексѣвна? Марья Алексѣвна — оракулъ, Марья Алексѣвна — все въ Москвѣ, Марья Алексѣвна можетъ и возвеличить, и обезславить каждаго. Репутація Софьи навсегда потеряна, если Марья Алексѣвна скажетъ хотя одно слово.

Мысль Фамусова — что скажетъ княгиня — сразу все перевертываетъ въ головѣ старика. Надо сдѣлать такъ, чтобы все оставалось по старому. О Молчалинѣ онъ ничего не знаетъ, и если „по размысленьѣ зрѣломъ“ Софья съ нимъ прищипрится, то все пойдетъ по старому.

Итакъ — основной чертой Фамусова должна быть горячность и холеричность; она-то и сообщаетъ суетливость и лицу, и движеніямъ, но отнюдь не вертлявость. Играть Фамусова, такъ называемымъ, „благороднымъ отцомъ“ — нельзя, изъ этого ничего не выйдетъ. Въ немъ чувствуется родовая боярщина, привыкшій повелѣвать холопами, но тронутый наносной цивилизаціей XVIII вѣка.

V.

Типъ Молчалина наиболѣе часто подвергается извращеніямъ исполнителей. Очень рѣдко можно встрѣтить вдумчиваго артиста, который видитъ въ этой роли лицо, задуманное авторомъ. Въ большинствѣ случаевъ его играютъ низкопоклоннымъ, жалкимъ заморышемъ, извивающимся червякомъ передъ Фамусовымъ и съ ухарствомъ писаря пристающимъ къ горничной.

Между тѣмъ, Молчалинъ, по мѣткому замѣчанію Гончарова, является котомъ, ласковымъ, мягкимъ, откормленнымъ, который неслышно, но степенно бродитъ изъ комнаты въ комнату и блудитъ, гдѣ можно. Молчалинъ первымъ дѣломъ красивъ. Онъ красивѣе Чацкаго, несомнѣнно; онъ старше его, онъ держится не приниженно, при случаѣ читаетъ нотаціи не только Софьѣ, но и Чацкому, а Фамусова прямо-таки держитъ въ рукахъ. Это человекъ дѣловитый, работающій, его единственно изъ постороннихъ приблизилъ Фамусовъ къ себѣ и взялъ въ секретари за то, что онъ „дѣловой“.

Прошлое Молчалина совершенно ясно. Это прообразъ Чичикова, попавшаго въ другія условія. Отецъ его, подобно отцу Павла Ивановича, былъ мелкой сошкой и старался изъ своего сына создать въ будущемъ систематическаго дѣльца. Вѣроятно въ дѣтствѣ, подобно Чичикову, Молча-

линъ писалъ прописи: „Не лги, послушествуй старшимъ и носи добродѣтель въ сердцѣ“. Отецъ говорилъ Чичикову: „Смотри-же, Павлуша, учись, не дури и не повѣсничай, а больше всего — угождай учителямъ и начальникамъ. Коли будешь угождать начальнику, то хоть и въ наукѣ не успѣешь, и таланту Богъ не далъ, все пойдешь въ ходъ, и всѣхъ опередишь“. Тоже говорилъ отецъ Молчалина сыну; онъ завѣщалъ ему:

Во-первыхъ—угождать всѣмъ людямъ безъ изъятія:

Хозяину, гдѣ доведется жить,

Начальнику, съ кѣмъ буду я служить,

Слугъ его, который чистить платье...

Поступивъ на службу, Молчалинъ, подобно Чичикову, быть можетъ обѣдалъ вмѣстѣ съ сторожами казенной палаты, писалъ изъ помадной банки, спалъ на столахъ,—но умѣлъ при всемъ этомъ сохранять опрятность, порядочно одѣваться, сообщать лицу пріятное выраженіе и даже что-то благородное въ движеніяхъ. Чичиковъ сумѣлъ скоро снискать расположеніе своего начальника, а главное—его дочери, переѣхалъ къ нему въ домъ и сдѣлался нужнымъ и необходимымъ человѣкомъ. Но на дочери начальника Павелъ Ивановичъ не женился, несмотря на желаніе дѣвицы. Та-же тактика и у Молчалина. И Молчалинъ, переѣхавъ въ домъ Павла Афанасьевича, и снискавъ любовь Софьи, отгоняетъ самую мысль о женитьбѣ:

Поди!

Надежды много впереди,—

Безъ свадьбы дѣло проволочимъ.

Замѣченный Фамусовымъ, какъ „дѣловой“, онъ пересталъ „коптѣть въ Твери“ и постепенно оперился. Его записали по архивамъ, гдѣ служила лучшая московская молодежь двадцатыхъ годовъ. Онъ получилъ чинъ коллежскаго асессора,—другими словами,—майора, слѣдовательно ему „дались чины“. Личное секретарство у Фамусова ввело его въ кругъ не только Хлестовыхъ и княгини Тугоуховскихъ, — но и въ кружокъ Татьяны Юрьевны, попасть въ домъ которой всѣ рвались. Самого Павла Афанасьевича не трудно было забрать въ руки,—какъ каждый русскій баринъ, онъ былъ лѣнтяй, и увѣрившись въ толковости Молчалина, свалилъ всю дѣловую обузу на него и сталъ подписывать бумаги, не читая. Грибоѣдовъ даетъ очень яркую характеристику отношеній Молчалина къ своему патрону въ началѣ комедіи, къ сожалѣнію, совершенно пропадающую въ сценичномъ исполненіи. Когда Фамусовъ раннимъ утромъ застаётъ Молча-

лина съ дочерью, онъ готовъ уже разразиться громомъ надъ своимъ подчиненнымъ, грозно спрашивая у него:

Ну, сударь мой,—а ты?

Но Молчалинъ сразу короткой фразой умиротворяетъ его, заявивъ, что онъ „съ бумагами“. Фамусовъ ихъ боится какъ огня. Онъ съ отчаяньемъ восклицаетъ:

Да, ихъ не доставало!

А Молчалинъ еще подливаетъ масла въ огонь:

... въ ходъ нельзя пустить безъ справокъ, а въ иныхъ

Противорѣчья есть, и многое недѣльно...

Слѣдя совѣтамъ отца, Молчалинъ приобрѣлъ любовь всѣхъ въ домѣ. Онъ молчаніемъ обезоруживаетъ гнѣвъ Фамусова, держится больше круга старичковъ, а не молодежи,—то-есть круга сановниковъ, играетъ съ ними въ карты, устраиваетъ партіи Хлестовой, и даже водить ее подъ руку— хотя она первая гостя въ домѣ. Проживя три года въ домѣ Фамусова, онъ, конечно, приобрѣлъ немалую солидность. Чацкому онъ припоминается, какъ я уже сказалъ, безмолвнымъ, скромнымъ, смиреннымъ секретаремъ,— переписывавшимъ стихотворенія въ тетрадку. Теперь-же онъ видитъ въ немъ уже нѣчто,—и въ его ироническомъ замѣчаніи:

А чѣмъ не мужъ? Ума въ немъ только мало.

—чувствуется доза правды — еще два-три года, и Молчалинъ станетъ завиднымъ женихомъ, если и не такимъ, какъ Скалозубъ, у котораго золотой мѣшокъ, то все-же будущимъ управителемъ казенной палаты. Его, по словамъ Чацкаго, „взманили почести и знатность“.

Софью онъ, конечно, не любитъ—блѣдную сентиментальную барышню, эту „печальную кралу“; онъ желалъ-бы хоть въ половину чувствовать къ ней то, что чувствуетъ къ здоровой, краснощекой Лизѣ. Непостоянный характеръ Софьи извѣстенъ ему лучше, чѣмъ кому нибудь. Онъ говоритъ:

Я въ Софьѣ Павловнѣ не вижу ничего

Завиднаго. Дай Богъ ей вѣкъ прожить богато.

Любила Чацкаго когда-то,

Меня разлюбить, какъ его.

Онъ ходитъ на свиданіе съ Софьей, чтобы угодить дочери своего патрона, прививаетъ „видъ любовника“. Онъ постигъ всю сентиментальную сторону характера дѣвушки, начитавшейся французскихъ романовъ. Онъ не желаетъ ничѣмъ рисковать. Онъ „врагъ дерзости“, всегда застѣнчивъ, не-

смѣль, держится ночью болѣе робко чѣмъ днемъ при людяхъ, жметъ руки и вздыхаетъ. Онъ черезъ силу старается быть съ ней нѣжнымъ, но „свидится—и простынетъ“. Онъ, не стѣсняясь, говоритъ Софьѣ:

Нѣтъ, Софья Павловна—вы слишкомъ откровенны...

Не повредила-бы намъ откровенность эта...

Когда Софья насмѣшливо спрашиваетъ: ужь не вызвали-ли его на дуэль,—онъ поучительно замѣчаетъ:

Ахъ, злые языки страницѣ пистолета.

Молчалинъ—врагъ открытыхъ порывовъ, онъ любитъ все дѣлать подъ шумокъ, не возбуждая излишняго говора и сплетенъ. Онъ чловѣкъ сдержанный,—„въ лицѣ ни тѣни безпокойства“. Онъ кидается на колѣни предъ Софьей и ползаетъ передъ ней, умоляя ее не дѣлать шума ночью, „не губить себя и его“. Какъ только онъ увидѣлъ Чацкаго, бросившагося среди нихъ,—онъ тотчасъ передаетъ ему всѣ послѣдствія могущей произойти непріятности и тихонько проспальзываетъ къ себѣ въ дверь. Если Фамусовъ исполнить свои обѣщанія и отправить дочь въ Саратовъ къ теткѣ, Лизу на птичій дворъ, а Чацкій, согласно своему обѣщанію, снова уѣдетъ за-границу, Молчалинъ попрежнему будетъ „блаженствовать“, даже больше предняго — потому что Софья теперь устранена, и еще рѣзче и пунктуальнѣе опредѣлится „положенный часъ приливамъ и отливамъ“. — Онъ уже и теперь причисляетъ себя къ московскому обществу,—и прямо говоритъ Чацкому въ разговорѣ третьяго дѣйствія: „мы сожалѣли о васъ, о вашихъ неуспѣхахъ по службѣ“. — Этотъ разговоръ особенно интересенъ для характеристики Молчалина, и никогда не передается съ должной экспрессіей со сцены. Авторъ очень тонко развиваетъ обстоятельства этой встрѣчи. Молчалинъ, какъ и уже замѣтилъ выше, долженъ незамѣтно пройти въ комнату Софьи,—и потому у него не обычно-самоувѣренный видъ, онъ идетъ на цыпочкахъ, осторожно озираясь. Чацкому напоминаетъ это того смиреннаго, жалкаго секретаря, какимъ Молчалинъ былъ три года назадъ. Онъ обращается къ нему съ притворно-дружескимъ привѣтомъ, больно укалывая его прошлымъ:

Ну, образъ жизни вашъ каковъ?

Безъ горя нынѣче, безъ печали?

Молчалинъ, оставаясь въ предѣлахъ свѣтскаго приличія, ловко парируетъ ударъ, скромно замѣчая, что въ три года имъ получено три награжденія. Онъ хорошо знаетъ, что Чацкій его терпѣть не можетъ, и под-

дразниваетъ его, подчеркивая свои качества—умѣренность и аккуратность,— тѣ качества, которыхъ нѣтъ у Чацкаго. Онъ съ соболѣзнованіемъ въ голосъ, за которыхъ кроется прямо насмѣлка, спрашиваетъ:

Вамъ не дались чины? По службѣ не успѣхъ?

Потомъ, зная его нетерпимость къ визитамъ и поклонамъ, онъ совѣтуетъ —

Къ Татьянѣ Юрьевнѣ хотъ разъ-бы съѣздить вамъ...

Чацкій раздражается все больше. Молчалинъ любитъ его горячностью и подзадориваетъ на дальнѣйшее. Онъ начинаетъ увѣрять:

Въ мои лѣта не должно смѣть

Свое сужденіе имѣть.

Здѣсь подъ словомъ мои, такъ и звучитъ другое мѣстоименіе — наши. Когда Чацкій не понялъ этого намека, Молчалинъ уже прямо заявляетъ:

Вѣдь надобно-жъ зависѣть отъ другихъ.

И на вопросъ Чацкаго:—„Зачѣмъ-же надобно?“—съ ядовитой ироніей замѣчаетъ, смѣривъ взглядомъ его съ ногъ до головы:

Въ чинахъ мы небольшихъ.

Тутъ уже подъ мѣстоименіемъ мы можно прямо подразумѣвать вы,— съ намекомъ на чинъ Чацкаго—отставнаго ротмистра.

Чацкій, въ заключительномъ монологѣ, намекаетъ на то, что Фамусовъ будетъ радъ такому зятю, какъ Молчалинъ,—низкопоклоннику и дѣльцу—равному достоинствами будущему тестю.—При этомъ онъ рисуетъ Молчалина, какъ идеаль московскаго мужа: мальчикомъ, слугою, женинымъ пажемъ. Насколько не ошибается онъ въ томъ, что Молчалинъ — будущій сановникъ—если ему повезетъ, какъ везло до сихъ поръ, и если онъ будетъ осторожнѣе Чичикова,—настолько Чацкій ошибается въ немъ, опредѣляя его достоинства, какъ московскаго мужа. Софья для него далеко не лакомый кусочекъ. Онъ рисуетъ себѣ болѣе выгодную женитьбу. Опрометчиво женился Репетиловъ на дочери барона фонъ-Клокъ, который мѣтилъ въ министры, и взялъ „въ приданое шишъ, по службѣ — ничего“.— Можетъ быть и за Софьей ничего особеннаго мужъ не получить. Угодять Молчалинъ будетъ только сильному, а слабому, даже равному, не позволить себя „пеленать и посылать за дѣломъ“. Молчалинъ — карьеристъ и при томъ—homo novus, что заставляетъ его держаться еще осторожнѣе.— Быть можетъ, въ будущемъ онъ не Фамусовъ, а нѣчто гораздо болѣе

высшее по положенію и чинамъ. Фамусовъ силенъ только связями, самъ же лѣнивъ и весь полонъ своимъ барствомъ. Молчалинъ — плебей, но работорникъ, съ здоровою кровью, съ румянцемъ во всю щеку.

Молчалинъ подлѣ настолько, насколько подлѣ всякій карьеристъ, который, ради цѣли, оправдываетъ средства. Пушкинъ, подмѣтя это, говорилъ, что лучше было-бы сдѣлать Молчалина подлѣе и отгнать въ немъ труса,—что это было-бы забавно. Но это не входило въ задачи автора. Труса едва-ли могла полюбить Софья, полная сентиментализма. Грибодовъ совсѣмъ не видѣлъ въ Молчалинѣ подлеца. Въ чемъ его подлость по отношенію къ Софьѣ? Онъ сидитъ съ ней напролетъ ночи, занимается музыкой, жметъ ей руки, но старается отнюдь не затронуть ея чувственныхъ инстинктовъ. Онъ обнимаетъ горничную, которая ему нравится, и откровенно признается ей, что барышню не любитъ. Едва-ли онъ говорилъ въ глаза Софьѣ, что любитъ ее. Вѣроятно, онъ отдѣлывался полусловами, полунамекami, вздыхалъ, говорилъ о своей безродности, о томъ, что его пригрѣлъ ея отецъ, что ихъ домъ — единственное его родное гнѣздо. Онъ считаетъ себя передъ Софьей совершенно правымъ и, конечно, былъ бы доволенъ, если-бъ она вышла за кого-нибудь другого. Да и Фамусовъ, разумѣется, будетъ противъ брака дочери съ „нищимъ“, какъ онъ называетъ Молчалина въ заключительномъ монологѣ перваго акта.

Какъ чиновникъ, служащій по архивамъ, Молчалинъ — франтъ, въ смыслѣ чисто московскомъ, то-есть, въ 1822 году онъ одѣтъ по парижской модѣ 20-го года. Онъ одѣвается у лучшаго портного, душитъ и завивается, имѣетъ туалеты прехитрой работы. По тогдашней модѣ онъ ѣздитъ верхомъ прокатиться по Тверской или по Петровскому парку, узнать великосвѣтскія сплетни, потолкаться среди гуляющей аристократіи. Не надо забывать, что верховая ѣзда тогда не составляла роскоши, какъ въ нынѣшнее время: она являлась насущной потребностью при тѣхъ невозможныхъ мостовыхъ, которыми отличались даже европейскіе города. Чиновники ѣздили на службу верхами, какъ теперь ѣздить на велосипедахъ.

VI.

Лиза едва-ли играетъ въ комедіи такую первенствующую роль, какъ эта приято думать. Все горе нашихъ исполнительницъ въ томъ, что онѣ играютъ мольеровскую субретку, а не крѣпостную дѣвку, воспитанную на Кузнецкомъ Мосту и тронутую внѣшнимъ лоскомъ отъ постоянного

совмѣстнаго пребыванія съ барышней. Лиза рѣзко выступаетъ въ началѣ пьесы и потому привлекаетъ особое вниманіе зрителя. Лизу совсѣмъ не слѣдуетъ играть съ жеманствомъ; незачѣмъ объявлять публикѣ, что она любитъ буфетчика Петрушу, въ формѣ доклада, — и вообще не надо держаться все время на первомъ планѣ. Исполнительницѣ первымъ дѣломъ слѣдуетъ вычеркнуть фразу, ошибкой попавшую къ ней отъ Софьи—„но мудрено изъ нихъ одинъ скроить—какъ вашъ“, а затѣмъ сдѣлать все возможное, чтобъ по сценѣ ходила горничная, а не переодѣтая ingénue съ кружевнымъ передничкомъ. Въ последнемъ актѣ, при обѣщаніи Фамусова сослать ее на птичій дворъ,—она попросту валится ему въ ноги.

Если Молчалинъ, Лиза и даже Фамусовъ въ сценическомъ изображеніи выйдутъ далеко не тѣми лицами, которыя были задуманы авторомъ,—то еще большаго упрека заслуживаетъ изображеніе полковника Скалозуба. Его принято играть тупоумнымъ фронтовикомъ, „хрипуномъ, удавленникомъ, фэготомъ“, челоѡкомъ, который „слова умнаго не выговорилъ сроду“. Такую характеристику нельзя не признать слишкомъ односторонней. „Хрипуномъ и удавленникомъ“ его называетъ раздраженный Чацкій, видя въ немъ серьезнаго соперника. Челоѡкомъ, не выговорившимъ сроду умнаго слова, признаетъ его Софья, опять-таки въ минуту раздраженія, чувствуя въ немъ жениха, котораго ей усиленно навязываютъ.—Въ сущности, это туповатый, недалекій малый, прямолинейный офицеръ, страстно любящій свою армію, и вдобавокъ челоѡкъ богатый — съ „золотымъ мѣшкомъ“, — слѣдовательно и завидный женихъ. Его самъ Чацкій называетъ „созвѣдіемъ маневровъ и мазурки“. Это въ полномъ смыслѣ слова салонный кавалеръ, который не прочь пошутить, — „шутить и онъ гораздъ, — иѣдь нынче кто не шутить“. Онъ очень искусно поправляетъ неловкость обморока Софьи, во время разсказа о княгинѣ Масовой. — Онъ еще челоѡкъ молодой: служить съ 1809 года,—а если взять въ расчетъ, что тогда поступали въ военную службу перѣдко 16—18 лѣтъ,—ему много-много 51 годъ.—Густой басъ, осипшій отъ постоянной команды, и „трехсаженный“, по выраженію Хлестовой, ростъ придаютъ ему нѣкоторую преждевременную солидность,—такъ-же какъ и чинъ полковника, который носитъ онъ уже давно и мѣтитъ теперь въ генералы. У него шесть или семь орденовъ, но онъ мечтаетъ еще о дальнѣйшихъ украшеніяхъ груди и шеи ¹⁾. Слу-

¹⁾ По первоначальной редакціи:

Шесть, семь ихъ у меня; да еслибъ было десять,
Не худо-бы еще одинъ привѣсить.

жить онъ въ арміи, и въ Москвѣ бываетъ только наѣздами. Репетиловъ,
говорить ему:

Слухъ о тебѣ давно затихъ,—

Сказали, что ты въ полкъ отправился, на службу.

Съ домою Фамусова онъ знакомъ очень недавно. Его даже еще не представляли наиболѣе важной родственницѣ—Хлестовой, и Фамусовъ впервые подводитъ его на балу къ своей невѣсткѣ; Чацкій его прежде не зналъ и въ первый разъ слышитъ о немъ отъ Фамусова:

Извѣстный человекъ, солидный,

И знаковъ тѣму отличья нахваталъ,

Не по лѣтамъ и чинъ завидный...

Что кругозоръ его узокъ, въ этомъ нѣтъ сомнѣнія. По первой редакціи комедіи, онъ чистосердечно заявлялъ Репетилову:

Давай ученье намъ, чтобъ люди въ ногу шли.

Я школы Фридриха: въ командѣ—гренадеры—

Фельдфебеля мои—Вольтеры.

Къ арміи у него родъ обожанія. Онъ считаетъ свой полкъ не хуже любого гвардейскаго. По первой редакціи онъ говоритъ:

— А въ первой арміи, какъ выправленъ солдатъ?

Мундиры пригнаны по тальямъ, всѣ въ обхватъ,

И платья нижнія облѣплены, такъ узки,

Въ шагъ доходятъ, какъ ни въ чемъ;

И офицеровъ вамъ начтемъ,

Что даже говорятъ иные по-французски.

Болѣе другихъ лицъ посчастливилось Репетилову. Хотя мало кто его хорошо играетъ, но въ то-же время красочность и симпатичность роли такъ велики, что требуется исключительная неспособность исполнителя, чтобы не имѣть въ ней успѣха. Болѣе всего артисты грѣшатъ тѣмъ, что не передаютъ типа члена англійскаго клуба—то-есть, человека общества,—у нихъ зачастую выходитъ какой-то пьяный Ноздревъ. Его либерализмъ напускной, паносный, но онъ заявляетъ съ убѣжденностью:

— Тьфу! служба и чины, кресты—душѣ насада!

Лохмотьевъ Алексѣй чудесно говоритъ,

Что за правительство путемъ-бы взяться надо!—

Желудокъ больше не варить!

Въ первой редакціи, Репетиловъ, пораженный вѣстью о сумасшествіи

Чацкаго, даёт клятву исправиться. Хлестова, назвавъ его ночнымъ шатуномъ, спрашиваетъ:

— Зачѣмъ пожаловаль? Чтобъ посмотрѣть, небось—

Красивъ-ли Фамусовъ въ халатѣ?

Всѣ, всѣ развѣхались.

— Браните, бейте (говорить онъ)! Ахъ,

Анфиса Карповна! Я сама себя гнушаюсь:

Пустой я человѣкъ, шатунъ и вертопрахъ,

Чистосердечно, слезно каюсь!

Несчастье Чацкаго—разительный урокъ,

Что не въ большомъ умѣ намъ прокъ.

Дѣтьми займусь—и дѣло будетъ глаже.

Всело въ нихъ божій страхъ, и съ завтрашняго дня-же

Остепенюсь,—моя жена

Ужъ болѣе не ляжетъ спать одна.

На это Хлестова замѣчаетъ:

— Такъ видно никогда бѣдняжкѣ не ложиться!...

Прощайте, батюшка,—пора перебѣситься.

VII.

Остальныя второстепенныя дѣйствующія лица заслуживаютъ спеціальной разработки въ самостоятельномъ этюдѣ, но здѣсь, сдавленный рамками журнальной статьи, я не могу останавливаться на каждомъ изъ нихъ въ отдѣльности,—и буду только намѣчать общія ихъ черты, приступивъ къ самому проекту постановки комедіи.

Дѣйствіе открывается раннимъ утромъ — часовъ въ семь, въ февралѣ или мартѣ. По первой редакціи время опредѣлено — великій постъ. Свѣтаетъ; валитъ народъ по улицамъ давно, въ домѣ шумъ, возня, метутъ и убираютъ. Въ небольшой гостиной, скупо освѣщенной пробивающимся черезъ окна разсвѣтомъ, догораетъ салъная свѣча. Изъ-за запертыхъ дверей слышатся звуки фортепіано и флейты. Лиза спитъ, свѣсившись съ кресель. Музыка сразу обрывается громкимъ аккордомъ. — Это заставляетъ встрепенуться горничную. Она открываетъ глаза, видитъ, что свѣча догораетъ, взглядываетъ въ окно: сзади московскихъ церквей уже легла пурпурная полоска зари. Она тушитъ свѣчку, — не дужа на нее, потому что салъныя свѣчи никогда не задували, а серебряными щипцами, что тутъ-же лежатъ

на лоточкѣ,—и стучится къ барышнѣ.—Она пугливымъ шепотомъ предлагаетъ расходиться. Видя, что слова не дѣйствуютъ, она прибѣгаетъ къ курантамъ,—часамъ, которые были въ большой модѣ въ прошломъ столѣтіи и имѣлись въ каждомъ барскомъ домѣ. Куранты—отнюдь не шарманка и не музыкальный ящикъ, куранты выбиваютъ цѣлую симфонію, — но громко и рѣзко — „на весь квартал“. Фамусовъ прибѣгаетъ на эту музыку; безпокойство его, при видѣ Лизы, сразу смѣняется игривымъ настроеніемъ. Окрикъ дочери заставляетъ его тихонько выйти. Изъ своей комнаты выходитъ Софья. Сквозь открытую дверь видны догорающія у фортепіано свѣчи, и небольшой будуаръ съ мягкой мебелью. Софья блѣдна, томна, видно, что провела бессонную ночь. На ней платье, что было надѣто съ вечера—быть можетъ шлафрокъ—но нарядный, въ которомъ можно принять близкаго человѣка, какъ Чацкаго. У нея въ рукахъ восковая витая свѣчка, которую она задуваетъ. Настроеніе третьяго явленіе—сентиментальное. Выходъ Фамусова сразу настраиваетъ всѣхъ на иной ладъ. Его обращеніе съ секретаремъ и дочерью рѣзко, почти грозно. Слова „сударыня, прыгъ, посѣтитель“ и пр.—не могутъ произноситься добродушнымъ тономъ. Иначе не съ чего Софья плакать и говорить: „я гнѣва вашего никакъ не разумѣю“. Въ словахъ: „Повыкинъ вздоръ изъ головы, — гдѣ чудеса, тамъ мало складу“, — чувствуется подозрительность, а въ томъ, что онъ пропускаетъ впередъ Молчалина—осторожность, чтобы тотъ не переглянулся за его спиной съ дочерью.

Лиза воспринимаетъ все случившееся, какъ начало катастрофы. У нее въ глазахъ потемнѣло, душа замерла. Тутъ задача режиссера соединить практическій реализмъ міровоззрѣнія горничной съ романтизмомъ барышки. Ихъ разговоръ — своего рода бесѣда Санчо съ Донъ-Кихотомъ. Лиза твердитъ, что изъ любви этой не выйдетъ прока, а Софья съ нѣжностью говоритъ о застѣнчивости и робости своего милаго. И вдругъ изъ залы вылетаетъ лакей—еще не одѣтый въ ливрею, въ утреннемъ казакишѣ, быть можетъ буфетчикъ Петруша, или Оумба, или Фильба,—на лицѣ его радость. Онъ, запыхавшись, говоритъ: — „Къ вамъ Александръ Андреичъ Чацкій!“ Въ этомъ восклицаніи должно слышаться: „барышня, вѣдь къ вамъ Александръ Андреичъ пріѣхалъ, бѣжитъ по лѣстницѣ, ей богу!“ И вслѣдъ за нимъ вбѣгаетъ, именно вбѣгаетъ, и Чацкій. Выше, въ характеристикѣ главнаго героя комедіи, я уже говорилъ о настроеніи этого явленія. Артистка должна передать испугъ, изумленіе и страхъ при вѣсти, что пріѣхалъ

Чацкій; она вскочила съ мѣста, ея взглядъ, обращенный къ Лизѣ, спрашиваетъ: „Господи, что-же теперь дѣлать!“ — И этотъ испугъ проходитъ только постепенно, она всѣ силы употребляетъ на то, чтобъ остаться спокойной, но нервность должна прорываться въ каждомъ ея движеніи.

Приходится повторить, что сказано уже выше: фраза Лизы — „Но мудрено изъ нихъ одинъ скроить, какъ вань“ — принадлежитъ Софьѣ. По крайней мѣрѣ, она отнесена Софьѣ въ рукописи Жанра, выправленной самимъ Грибоѣдовымъ, и также показана въ корректной рукописи Миллера. Справедливость этой редакціи подтверждается дальнѣйшими словами Чацкаго:

— Вотъ новости! я пользуюсь минутой,
Свиданьемъ съ вами оживленъ
И говорливъ...

Очевидно онъ отвѣчаетъ Софьѣ на ея замѣчаніе, а не Лизѣ.

Остается упомянуть о манерѣ чтенія стиха:

Мы съ вами въ уголкѣ, и кажется, что въ этомъ...

Покойный артистъ Нильскій всегда дѣлалъ удареніе не на что, а на этомъ, и показывалъ пальцемъ на одинъ изъ угловъ комнаты. Но послѣдующій стихъ:

Вы помните:—вздрогнѣмъ, чуть скрипнетъ столыкъ, дверь...
— какъ-бы указываетъ на такой смыслъ чтенія: — „мы съ вами сидимъ въ темномъ уголкѣ,—кажется, что дурного въ этомъ?—а малѣйшій стукъ заставляетъ насъ пугаться!“.—

Наконецъ, стихъ: „И дымъ отечества намъ сладокъ и пріятенъ“, слѣдуетъ прочесть, какъ ходячую цитату,—какъ мы теперь приводимъ цитаты изъ Пушкина и того-же Грибоѣдова.

Послѣднее явленіе перваго акта должно представить зрителю Фамусова окончательно сбитымъ съ толку. Основная фраза его настроенія:

— Какого даль л крюку!

и все это заканчивается полнымъ отчаяніемъ восклицаніемъ: „Что за комиссіи, Создатель“ и пр.

ГІІІ.

Второе дѣйствіе открывается чтеніемъ календаря. Кто такой этотъ Петрушка съ разорванными локтемъ? Очевидно, шустрый, грамотный малый, обладающій такимъ почеркомъ, что баринъ поручаетъ ему вписывать

въ календарь нужиыя замѣтки. Быть можетъ, это тотъ буфетчикъ Петруша, котораго нельзя не полюбить,—и даже разорванный локоть—результатъ встрѣчи въ буфетной съ Лизой. Изъ тѣхъ предначертаній на будущую недѣлю, которыя диктуетъ Фамусовъ, видно, что въ четвергъ состоится погребенье Кузьмы Петровича. Приходится-ли онъ родственникомъ Фамусову (какъ и дядя Максимъ Петровичъ), и по поводу его-ли смерти говорить Софья:

— Мы въ траурѣ, такъ бала дать нельзя, —
— сказать трудно.—Покойный былъ камергеромъ. Въ первой редакціи такъ о немъ говорить Фамусовъ:

— Но хочеть кто пути предъ Господомъ исправить,

Вотъ благочестія примѣры:

Покойникъ былъ почтенный камергеръ,

Съ ключомъ, и сыну ключъ умѣлъ доставить.

Отмѣчу кстати, что по первой редакціи, нѣсколько выше, въ томъ-же монологѣ, онъ говорилъ:

— Пофилософствуй—умъ вскружится:

Великій постъ и—вдругъ обѣды!

Финь три часа, а въ три дня не сварится:—

Грибки да кисельки, щи, кашки въ ста горшкахъ...

Второе явленіе—визитъ Чацкаго, уже переодѣтаго, а не въ дорожномъ платьѣ,—какъ это было въ первомъ актѣ,—уже достаточно выяснено мною въ характеристикѣ Чацкаго; я укажу только на одну, вѣроятно цензурную, поправку, которую желательно было-бы замѣнить первоначальной редакціей:

— Однако кто теперь, дворцовый Домъ-Кихоть,

Хоть въ раболѣпствѣ самомъ пылкомъ

Рѣшится, чтобъ смѣшить народъ,

Отважно жертвовать затылкомъ?

Довладъ о Спалозубѣ—уже докладъ офиціальный. Фомка въ чулкахъ и ливреѣ. При словахъ Фамусова „Ослы! сто разъ вамъ повторять!“—лакей шитится отъ барина, такъ какъ баринъ не постѣснится на собственноручную расправу. Такихъ подробностей не надо страшиться: грубость, наряду съ свѣтскимъ лоскомъ, должна давать извѣстную окраску эпохѣ. — Уходить на свою половину Фамусовъ долженъ такъ, чтобы чѣмъ нибудь были оправданы слова Чацкаго:

— Какъ суетится, что за прыть!

Въ сценѣ со Скалозубомъ, обыкновенно Чацкій, сяди поодаль, читаетъ календарь, оставленный Петрушкой, и весьма серьезно углубляется въ это чтеніе. Ему можно придумать какое нибудь другое занятіе, хотя-бы разсматриваніе альбомовъ,—необходимой принадлежности каждой гостиной того времени ¹⁾. Слова „Эй, завяжи на память узелокъ“, — Фамусовъ говоритъ, подойдя въ упоръ, Чацкому, тихо—такъ, что Скалозубъ ихъ не слышитъ, а не черезъ всю сцену, какъ это нерѣдко дѣлается. Затѣмъ, онъ ведетъ Чацкаго къ Скалозубу и представляетъ. Скалозубъ, какъ салонный шаркуниъ, вѣжливо встаетъ, шаркаетъ ногой, звенитъ шпорами, жметъ руку. Рѣзкость монолога Чацкаго Скалозубъ повертываетъ на то, какъ искусно онъ коснулся предубѣжденія Москвы къ гвардейцамъ. Еще тоньше Скалозубъ долженъ сумѣть покрыть несчастный эпизодъ съ обморокомъ Софьи анекдотомъ о княгинѣ Ласовой.—Невозможно допустить небрежнаго пожатія руки Молчалину при словахъ „вашъ слуга!“—Напротивъ: Скалозубъ прощается съ Молчалинымъ, какъ съ равнымъ себѣ,—какъ съ человѣкомъ изъ общества,—какъ своего рода статскимъ Скалозубомъ.

IX.

О сценѣ Чацкаго съ Софьей и Молчалинымъ въ началѣ третьяго акта я уже достаточно говорилъ выше, чтобы снова къ ней возвращаться. Но тѣмъ болѣе подробно слѣдуетъ остановиться на второй половинѣ этого дѣйствія.

Карсельскія лампы зажжены. Дворецкій отворяетъ изъ гостиной двери въ залу. Изъ залы видны комнаты съ ломберными столами. Зажигаютъ послѣднія свѣчи. Курятъ ароматическимъ уксусомъ. Видно, какъ въ глубинѣ Фамусовъ поспѣшно идетъ навстрѣчу гостямъ. Несомнѣнно онъ принимаетъ ихъ, какъ это всегда водится, въ первой отъ лѣстницы комнатѣ, и болѣе почетныхъ доводитъ до залы. Вотъ почему ему немислимо, какъ это дѣлаютъ нѣкоторые исполнители, здороваться съ княгиней и Хлестовой при выходѣ на сцену: онъ давно уже приложился къ ихъ ручкамъ.

Составъ гостей долженъ быть строго составленъ режиссеромъ. Въ самомъ текстѣ комедіи, особенно въ первой редакціи, указывается на много лицъ, съѣхавшихся къ Фамусову. Графиня-внучка называетъ ихъ „уродами съ того свѣта“—вѣроятно потому уже, что тутъ много „старухъ зловѣщихъ и стариковъ“—въ екатерининской пудрѣ. Но есть и московская молодежь—

¹⁾ Конечно, я говорю не объ альбомахъ съ портретами.

г. N. и г. D.,—оба служащіе по архивамъ (но не военные). Самъ Тома Омичъ, о которомъ упоминаетъ Молчалинъ, какъ объ умнѣйшемъ сановникѣ, тоже приѣхалъ и садится играть въ карты съ Хлестовой и monsieur Кокомъ. Monsieur Кокъ—быть можетъ, представитель какой нибудь французской милліонной компаніи, во всякомъ случаѣ—человѣкъ съ вѣсомъ. Французикъ изъ Бордо, — вѣроятно молодой аббатикъ - проповѣдникъ, а можетъ быть просто изысканный франтъ, свѣтскій ораторъ, долженъ рѣзко выдѣляться отъ всѣхъ москвичей. Есть нѣсколько человѣкъ военныхъ и отставныхъ и на дѣйствительной службѣ. Появленіе Хлестовой производитъ нѣкоторую сенсацію,—она самая почетная и опасная гостья на балу. Не худо-бы исполнительницѣ ознакомиться для полноты характера съ нею-же по „Войнѣ и миру“ гр. Толстого.

Пара—графини Хрюминой и ея внучки—должна быть особенно типична. Графиня-внучка—особа презрѣлая. Княгиня про нее говоритъ: „Зла, въ дѣвкахъ цѣлый вѣкъ“... Хлестова возмущается, глядя на нее-же:

— Что за срамъ! Тьфу! вся въ прорѣзь!

Чуть-чуть не голая,—смотрѣть такъ не подь силу.

Но за то въ глаза ей она говоритъ:

— Садись, мой миленькій дружокъ,

Какъ ты мила,

Какъ расцвѣла!

На бабушкѣ, по словамъ той-же Хлестовой, огромный чепецъ, она сильно стянута,

— въ чемъ держится душа!

Глуха, беззубая, ряба, нехороша...

Давно-бы ей пора въ могилу,

А балъ—такъ вѣрно въ первыхъ здѣсь.

Вообще, Хлестова недовольна модами. Она говоритъ:

— Какія нынче стали моды,

Конецъ вѣкамъ! Какія таліи! Уроды!

Не одобряетъ она и дамскихъ модъ, особенно у княженъ:

— Ахъ, Боже мой! Племяница, гляди,

Какъ у второй княжны измято назади...

Какъ выемка низка! Ну, право, омерзѣнье!

Ахъ, какъ растрепана она,
Какъ будто дома и одна!

У всѣхъ испачканы, измяты шемизетки...

Но это не мѣшаетъ ей сказать сейчасъ-же княгинѣ, подошедшей къ ней:

— Княгиня, какъ прекрасны ваши дѣтки!

Невѣсты, милы всѣ,—хоть разомъ подъ вѣнецъ.

Загорѣцкій, — по всей вѣроятности, не откупщикъ изъ Ярославля — втершійся въ высшій московскій кругъ — какъ это полагали нѣкоторые комментаторы „Горе отъ ума“, — а шулеръ, содержатель игорнаго дома въ Москвѣ, гдѣ собиралась вся золотая молодежь, нѣкто А. Б.—въ. По крайней мѣрѣ, рекомендація его со стороны Хлестовой и Горичева рисуетъ его именно шулеромъ, котораго

— ругаютъ

Вездѣ, а всюду принимаютъ...

Заключительный монологъ Чацкаго очень трудень для постаповки. Чацкій разговариваетъ съ Софьей, быть можетъ, даже сидя противъ нея въ креслахъ. Остальные сидятъ и стоятъ, прислушиваясь. Когда всѣ успокоились и увидѣли, что опасенія Хлестовой: „ну, какъ съ безумныхъ глазъ затѣетъ драться онъ, потребуетъ къ раздѣлкѣ!“—неосновательны,—толпа пачала рѣдѣть. Фамусовъ распорядился музыкой, раздался ригурнель. Всѣ разошлись. Осталась одна Софья и Чацкій. Ей неловко подняться, уйти, Чацкій все говоритъ. Миѣ кажется крайне неудобнымъ, неловкимъ, и противнымъ здравому смыслу читать этотъ монологъ, стоя лицомъ къ публикѣ и не смотря на Софью. Напротивъ того, онъ ей все это говоритъ, а не на воздухъ,—и она все время тутъ, возлѣ него. Для него совершенно неожиданно вырастаетъ среди нихъ фигура г. N., г. D. или самого Скалозуба, вѣжливый поклономъ приглашающаго ее на вальсъ. Она подымается, когда онъ говоритъ слово: „глядь“... Кавалеръ увлекаетъ Софью изъ гостиной въ залу и тамъ онъ вступаетъ въ общій танецъ. Чацкій, еще разъ прерванный на серединѣ рѣчи, понимаетъ, что все кончено,—чадъ и дымъ разсѣялись.

Разъѣздъ съ бала въ четвертомъ актѣ лишень того оживленія, которое слѣдуетъ показать, выведя на сцену цѣлую армію крѣпостныхъ лакеевъ. Въ формѣ ливрей талантливый художникъ можетъ разыграть много вариаций. Не худо было-бы вернуться къ забытой традиціи и показать группы слугъ, играющихъ въ носки. Освѣщеніе слабое — разъѣздъ уже начался давно, и

и некоторые лампы, конечно масляные, догорают. Укутывание шести князей несколькими лапелями может составить очень интересную группу. Не надо забыть и сердитую арапку с кошачьими ухватками и со шпиромъ на рукахъ. Когда все развѣхались, должно быть совсѣмъ темно, и въ окно надъ подъездомъ уже должны пробиваться первые лучи разсвѣта. Все освѣщено только свѣчей въ рукѣ Лизы, — но и ту она роняетъ, когда является Чацкій. Пусть ведется эта коротенькая сцена при слабомъ разсвѣтѣ дня, пока Фамусовъ, которому доложили, что въ снѣгахъ бродятъ домовые, не прибѣгаетъ туда.

Толпа слугъ, бѣгущая за ними, опять-таки не должна быть въ либреттѣхъ, — одѣтъ можетъ быть одинъ камердинеръ — все остальные уже сбросили съ себя форменное платье и натянули куртки и кафтаны. Швейцаръ Филька, вышедшій изъ своей конуры съ фонаремъ, — заспанный, полуодѣтый — тоже не можетъ быть гайдукомъ въ полномъ облаченіи. Вся орава слугъ, сбѣжавшихся съ огнями (въ канделябрахъ должны горѣть крохотные огарки), не можетъ оставаться до конца свидѣтельской разыгрывающейся сцены. Когда баринъ заговорилъ о работахъ и поселеніи — большая часть ихъ улизнула по своимъ логовищамъ, и развѣ остался одинъ дворецкій или тотъ-же буфетчикъ Петруша, заинтересованный судьбой Лизы.

О томъ, въ какомъ темпѣ и тонѣ играется конецъ четвертаго акта, я уже говорилъ выше.

Х.

Что касается декораций, то чѣмъ проще онѣ будутъ, тѣмъ лучше. Домъ Фамусова — не дворецъ. Дѣло происходитъ въ гостиной, отремонтированной послѣ московскаго пожара въ стилѣ empire. На верхнемъ полѣ подъ карнизомъ могутъ быть орнаменты съ лавровыми вѣнками и лентами. Но нѣтъ никакой надобности превращать эту комнату въ „боскетную“. Что такое боскетная? Это зала, расписанная зеленою, причѣмъ написанное декорировалось настоящими садовыми деревьями. Потолокъ въ такой комнатѣ расписывался облаками, птичками и летающими амурами. О такой боскетной говоритъ Чацкій: „домъ зеленою расписанъ въ видѣ рощи“. Едва-ли онъ-бы это сказалъ, если-бы какъ разъ находился въ такой комнатѣ. Обстановка гостиной должна быть строго выдержана въ стилѣ. Стекла горка съ хорошими китайскимъ фарфоромъ и съ севрскими

бездѣлушками. Вышитый экранъ у печки, шитыя подушки съ большими кистями на диванѣ; французскій коверъ подѣ диваномъ, масляныя лампы на витыхъ деревянныхъ постаментахъ. Картины, гравюры, изображающія походъ 12-го года, или битву подѣ Ватерлоо, или молебствіе русскихъ войскъ въ Парижѣ, или, наконецъ, портретъ покойнаго Максима Петровича — вельможи въ сорокъ пудъ, который на поклоны не кивалъ даже тупеешь.—Съвозъ окна видна Москва—своеобразныя главы ея церквей, и заря, широко раскинувшаяся за ними.

Въ прежнее время, на второй актъ ставили новую декорацію. Но у Грибоѣдова на это указанія нѣтъ;—декорація та-же, только стрѣлки часовъ передвинулись къ полудню.—На третій актъ ставили когда-то огромный танцевальный залъ (въ которомъ происходилъ балъ и у Дмитрія Самозванца), по вмѣстимости равный залу Дворянскаго Собранія, и потому авторскія ремарки: „Вечеръ; всѣ двери настежь, кромѣ двери въ спальню Софьи“ не соблюдались. — Несомнѣнно, дѣйствіе происходитъ въ той-же комнатѣ, гдѣ и первые два акта, а залъ является въ перспективѣ.

Мое мнѣніе, что при „роскошной“ или, какъ нынче выражаются, при „мейнингенской“ постановкѣ „Горя отъ ума“, на третій актъ надо показать ту-же комнату, но съ другой точки, — то-есть, перевернуть всю комнату на 90°.

Первый и второй акты мнѣ рисуются такъ. Налѣво отъ зрителей стѣна, въ которой два окна. Прямо, противъ зрителя, лѣвѣе — дверь въ комнату Софьи; правѣе двери — часы съ курантами. Затѣмъ — на задней же стѣнѣ — дверь на половину Фамусова. Въ углу — печь. Правая стѣна представляетъ изъ себя арку, которая отдѣляетъ гостиную отъ залы. На первомъ планѣ — простѣнокъ, гдѣ помѣстилась софа, столикъ и нѣсколько креселъ. Въ третьемъ актѣ, прежней лѣвой стѣны не существуетъ, — она подразумевается на сторонѣ зрителей. Задняя стѣна перешла налѣво. Та-кимъ образомъ, комната Софьи оказывается на первомъ планѣ, далѣе — часы, и ходъ на половину Фамусова. Назади — арка (или двѣ арки), отдѣляющія залу отъ гостиной. Правая стѣна—новая: она заполнена широкимъ диваномъ и столомъ съ креслами вокругъ. Здѣсь группируется княгиня и Хлестова, и здѣсь-же можетъ сидѣть Чацкій съ Софьей при концѣ акта.

Послѣдняя декорація подробно описана у Грибоѣдова. Слѣдуетъ только изображать не огромныя сѣни министерства — а маленькія, компактыя, присущія старымъ московскимъ домамъ. Я думаю, что лучше было-бы

спустить лѣстницу сбоку, а не прямо противъ публики, и входную дверь подъѣзда помѣстить противъ лѣстницы, какъ это вездѣ и всюду бываетъ. Такое расположеніе не помѣшаетъ устроить дверь къ Молчалину на той-же сторонѣ, гдѣ лѣстница, а швейцарскую ложу расположить по другую сторону лѣстницы. Противъ зрителя можно поставить пылающій камень съ зеркаломъ, безъ котораго не обходится ни одна прихожая. У выходной двери, конечно, нуженъ тамбуръ или стеклянный фонарь для предупрежденія сквозного вѣтра.

Наконецъ, слѣдуетъ упомянуть о костюмахъ. Такъ какъ дѣйствіе происходитъ въ 22-мъ году, то они должны соответствовать парижскимъ модамъ 1818—1820 годовъ,—но много должно быть и старозавѣтнаго.

II. Гильдия.





ТРОЯНИЦЫ ВЪ КАРФАГЕНЬ.

Лирическая поэма. Слова и музыка Г. Берліоза.

Гекторъ Берліозъ представляетъ одно изъ оригинальнѣйшихъ явленій въ области исторіи европейской музыки. Владѣя хорошимъ литературнымъ образованіемъ и пылкой фантазіей, онъ въ то-же время былъ слабо одаренъ мелодической изобрѣтательностью; въ гармоніи, иряду съ интереснѣйшими комбинаціями, онъ еще чаще былъ безпомощно слабъ и даже неуклюжъ. Зато чувствомъ, звукового колорита онъ обладалъ въ высшей степени и открылъ, благодаря этому, совсѣмъ невѣдомыя до него области оркестровой звучности. Программыя сочиненія Берліоза поставили его во главѣ новоромантической школы, гдѣ къ его послѣдователямъ нужно причислить не только Листа съ Вагнеромъ, но и нѣкоторыхъ изъ русскихъ композиторовъ. Хотя Вагнеръ шелъ по совершенно самостоятельному пути въ эпоху зрѣлости таланта, но въ началѣ онъ былъ несомнѣнно подлѣ вліяніемъ Берліоза, и даже идею лейтмотива онъ могъ заимствовать у него, ибо лейтмотивъ является у Берліоза еще въ Фантастической Симфоніи, написанной въ концѣ 20-хъ годовъ.

Изъ триады главныхъ представителей новоромантической школы, Листъ совсѣмъ не писалъ оперъ, если не считать маленькаго опыта, сдѣланнаго еще въ дѣтскіе годы. Вагнеръ зато посвятилъ оперѣ или музыкальной драмѣ главнѣйшую часть своей дѣятельности, а Берліозъ занималъ въ этомъ отношеніи среднее мѣсто, съ большимъ, однако-же тлготвнѣемъ, къ музыкѣ симфонической, нежели къ драматической.

Троянцевъ Берліозъ писалъ въ 50-хъ годахъ, уже въ концѣ своей дѣятельности. Раньше имъ были написаны оперы „Бенвенуто Челлини“ и „Беатриче и Бенедиктъ“, не имѣвшія успѣха и возбуждавшія къ себѣ нѣкоторое вниманіе лишь въ Германіи, но не во Франціи, гдѣ ихъ совсѣмъ,

не хотѣли знать. Будучи восторженнымъ почитателемъ *Виргилія*, Берліозъ заимствовалъ сюжетъ изъ его *Энеиды*, раздѣливъ его на двѣ части, причемъ сюжетомъ для первой послужилъ рассказъ Энея о гибели Трои, а для второй—исторія любви Энея и Дидоны, не пережившей его бѣгства. Но первоначальной мысли Берліоза объ части *Тролицевъ* должны были исполняться въ одинъ вечеръ, хотя это составило-бы восемь актовъ: *Взятіе Трои*—три акта и *Тролицы въ Карфагенѣ*—пять актовъ. Постановка столь сложнаго и объемистаго произведенія встрѣтила огромныя затрудненія въ Парижѣ, зависѣвшія частію отъ того, что Берліозъ былъ хотя очень извѣстенъ во Франціи, но композиціи его нравились сравнительно немногимъ; огромное-же большинство парижской и вообще французской публики относилось почти враждебно къ его сочиненіямъ. Однако Берліозъ былъ членомъ Института, имя его пользовалось огромной извѣстностью и за предѣлами Франціи, а потому въ высшихъ кругахъ считали необходимымъ выказывать къ нему нѣкоторое вниманіе. Императоръ Наполеонъ III совсѣмъ не любилъ музыки, но считалъ однако нужнымъ оказывать свое покровительство и этому искусству. Берліозъ лично былъ извѣстенъ императору и отъ времени до времени получалъ приглашенія въ Тюльерійскій дворецъ. Газеты говорили уже о *Тролицахъ*, а потому императоръ, на одномъ изъ баловъ въ Тюльери, самъ завелъ рѣчь съ Берліозомъ о его новомъ произведеніи, выразивъ желаніе содѣйствовать его постановкѣ на сценѣ Большой Оперы. Обнадеженный Берліозъ терпѣливо ждалъ своей очереди, ибо ранѣе уже назначены были двѣ оперы къ постановкѣ. Въ это время совершенно неожиданно явилось распоряженіе о постановкѣ *Тангейзера* Вагнера. Императоръ Наполеонъ, отчасти уступая просьбамъ вліятельной княгини Меттернихъ, отчасти руководствуясь политическими соображеніями, самъ сдѣлалъ это распоряженіе, нанесшее жестокой ударъ надеждамъ автора *Тролицевъ*, ибо возможность постановки его произведенія отдаллась такимъ образомъ на совершенно неопредѣленное время.

Дирекція Лирическаго театра нуждалась въ это время въ какой нибудь крупной, серьезной новости и рѣшилась на постановку *Тролицевъ*. Берліозу оставалось ухватиться хотя за эту надежду услышать свое сочиненіе и онъ далъ согласіе. Однако и здѣсь встрѣтились различныя затрудненія. Во-первыхъ, дирекція объявила невозможной постановку обѣихъ частей произведенія, ибо, по расчетамъ времени, на исполненіе му-

зыки и сложную перемѣну декорацій потребовалось-бы не менѣ шести часовъ. Берліозу, съ болью въ сердцѣ, пришлось согласиться пожертвовать Взятіемъ Трои; онъ зналъ, что ему уже не придется услышать своей Кассандры, главной героини первой части Троянцевъ. Дѣйствительно, Взятіе Трои было поставлено въ Парижѣ, только 30 лѣтъ спустя послѣ смерти композитора.

Кассандра является центральнымъ лицомъ первой части Троянцевъ; такое-же мѣсто во второй занимаетъ Дидона. Какъ ни желалъ бо-гитлѣтній Берліозъ поскорѣе услышать свою оперу, но тѣмъ не менѣе необходимымъ условіемъ онъ поставилъ приглашеніе избранной имъ для исполненія роли Дидоны извѣстной въ то время пѣвицы, г-жи Шартонъ-Демеръ (Charton-Demeur), бывавшей и въ Петербургѣ, въ тогдашней итальянской оперѣ. Артистка была въ то время едва ли не въ Америкѣ, тѣмъ не менѣе приглашеніе ея состоялось, хотя дирекціи театра пришлось заплатить ей весьма высокое вознагражденіе. Всѣми приготовлениями интересъ къ Троянцамъ былъ настолько возбужденъ, что издатель Choudens заплатилъ Берліозу чуть-ли не 40,000 франковъ за право изданія.

Наконецъ, 4 ноябля н. с. 1863 г., Троянцы въ Кароагенѣ были даны въ первый разъ. Успѣхъ нельзя было назвать большимъ, но произведеніе встрѣтили съ уваженіемъ, и композиторъ, не избалованный поклоненіемъ своихъ соотечественниковъ, былъ и этимъ вполне доволенъ. Директоръ Лирическаго театра Карвало также считалъ свою цѣль до извѣстной степени достигнутой, ибо его сцена выдвинулась на первый планъ, благодаря постановкѣ Троянцевъ.

Въ публикѣ уваженіе вскорѣ смѣнилось холодностью, а холодность—скукою, и Троянцы, выдержавъ что-то около 15-ти представленій, перестали привлекать слушателей, а затѣмъ оперу пришлось снять съ репертуара.

Для Берліоза это было послѣднимъ разочарованіемъ; онъ уже не покушался болѣе привлечь на себя чѣмъ-либо вниманіе парижской публики и забытый, больной доживалъ свой вѣкъ. Послѣднимъ лучемъ отрады для него было путешествіе въ Россію, куда онъ былъ приглашенъ на сезонъ 1867—1868 гг. Великой Княгиней Еленой Павловной. Особенно сильное впечатлѣніе произвелъ на него концертъ въ Московскомъ Экзерциргаузѣ, привлекшій болѣе 10,000 человекъ. Эта огромная масса публики сдѣлала Берліозу такую овацію, какой онъ до этого времени не знавалъ, и, по его

собственнымъ словамъ, онъ едва могъ выдержать подавляющее впечатлѣніе туша огромнаго оркестра и раскатовъ привѣтственныхъ кликовъ 10,000-й массы, наполнившей Экзерциргаузъ и вставшей съ мѣстъ при его появленіи на эстрадѣ.

Черезъ годъ съ небольшимъ, въ той-же громадной залѣ опять собралась во имя Берліоза толпа въ 5—6000 человекъ, но это было уже торжественное поминовеніе усопшаго: 26 февраля 1869 г. онъ скончался въ Парижѣ, а 22 апрѣля былъ исполненъ въ манежѣ, подъ управленіемъ Н. Рубинштейна, *Requiem* Берліоза, произведшій огромное впечатлѣніе на слушателей.

Троянцы не приобрѣли популярности въ публикѣ, но это произведеніе занимаетъ почетное мѣсто въ оперной литературѣ. Гекторъ Берліозъ, бывшій смѣлымъ новаторомъ въ области музыки симфонической, является въ оперѣ консервативнѣйшимъ представителемъ классическаго періода; въ этомъ, быть можетъ, и лежитъ причина той холодности, какую встрѣчаютъ въ публикѣ его произведенія въ этомъ родѣ.

Берліозъ былъ рѣшительнѣйшимъ противникомъ реформы Вагнера. Его чувство звуковой красоты не допускало подчиненнаго положенія голоса относительно оркестроваго сопровожденія, какъ это часто бываетъ у Вагнера. Берліозъ даже какъ будто игнорируетъ Моцарта съ тѣми чертами реализма, какія встрѣчаются хотя-бы въ *Донъ Жуанъ*. Въ противоположность музыкальной драмѣ Вагнера, Берліозъ остался неизмѣннымъ сторонникомъ лирической трагедіи Глюка и въ этомъ смыслѣ его *Троянцевъ* можно даже назвать исторически запоздалымъ явленіемъ, не только для слушателей, но и для исполнителей. Если говорить о вліяніи на Берліоза Спонтини, то это можетъ быть справедливо развѣ по отношенію вѣликой пышности сцены и блеска оркестровой звучности, хотя и самъ Спонтини лишь пользовался тѣмъ богатствомъ средствъ, какимъ располагала парижская сцена сравнительно съ прошлымъ вѣкомъ. Берліозъ признавалъ выразительность въ оперномъ пѣніи, лишь основанную на красотѣ звука голоса, поэтому для него была, и во времена его молодости, почти невыносима знаменитая *Шредеръ-Дэврентъ*, увлекавшая своихъ современниковъ силою драматической игры и декламации, не всегда отличавшейся не только звуковой красотой, но, по словамъ Берліоза, иногда грѣшившей и противъ интонаціи. Мы теперь волей-неволей свыкаемся съ музыкально-драматической декламацией, которой въ качествѣ пѣнія, пожалуй, не поже-

ляли-бы слушать, но въ оперѣ слушаемъ, а иногда и восхищаемся. Эта манера къ исполненію Берліоза неприменима, а между тѣмъ почти нѣтъ вокальных исполнителей, которые сумѣли-бы сказать речитативъ или сѣтъ арію съ той простотой чисто музыкальнаго выраженія, какой требуетъ для себя послѣдователь Глюка—Берліозъ. Съ этой точки зрѣнія мы называемъ Троянцевъ запоздалымъ явленіемъ для современныхъ исполнителей. Однако, по нашему мнѣнію, мы находимся наканунѣ поворота въ вокальномъ искусствѣ, ибо господствующая манера аффектированнаго драматизма почти привела къ уничтоженію хорошихъ голосовъ. Въ Царской Невѣстѣ Н. А. Римскаго-Корсакова мы видимъ уже фактическое наступленіе этого поворота къ звуковой красотѣ въ пѣніи, не отрицающей и драматической выразительности, но не отдающей ей главенства. Этотъ поворотъ, быть можетъ, принесетъ возрожденіе и Троянцамъ Берліоза.

Вынужденный отказаться отъ первой части своихъ Троянцевъ, Берліозъ все-таки замѣнилъ Взятіе Трои прологомъ, который, при постановкѣ въ Парижѣ Троянцевъ въ Кароагенѣ, предшествовалъ этой оперѣ. Прологъ начинается небольшимъ Lamento въ оркестрѣ. Затѣмъ первый заавѣсъ на авансценѣ поднимается. Второй заавѣсъ остается опущеннымъ и представляетъ видъ горлицей Трои. Рапсодъ, въ греческомъ костюмѣ, одинъ стоитъ на авансценѣ и декламируетъ, акомпанируя на лирѣ. Невидимый хоръ рапсодовъ поетъ за вторымъ заавѣсомъ. Лира изображается четырьмя струнами арфы, составляющими квартсекстабординъ трезвучія В-dur. Рапсодъ декламируетъ о томъ, какъ греки, утомленные десятилѣтней осадой города Трои, сдѣлали видъ, что покидаютъ ее и оставили на берегу, въ видѣ дара Палладѣ, громаднаго деревяннаго коня. (Лира). Это невѣроятное сооруженіе было наполнено людьми. (Лира). Жрецы, народъ и царь Трои задумали ввести въ свои стѣны этотъ страшный даръ. (Лира). Напрасно вдохновенная Кассандра старается открыть глаза заблудшимъ, тѣ, ослѣпленные богами, не внимаютъ ей и съ торжественными пѣснями влекутъ въ Трою пагубный даръ. (Лира).

Разсказъ рапсода прерывается. Начинается торжественный маршъ съ хоромъ троянцевъ, сопровождающихъ процессію деревяннаго коня. На мгновеніе звуки марша прерываются; рапсодъ говоритъ, что причиной былъ шумъ, раздавшійся внутри коня; потомъ шествіе возобновляется и наконецъ, затихаетъ въ *diminuendo*. Рапсодъ говоритъ, что деревянное чудовище, чреватое смертію и разрушеніемъ, вступило въ стѣны города, и Кассандра,

воздвѣвъ очи къ небу, въ отчаяніи воскликнула: „Все кончено, рокъ взялъ свою добычу! Сестра Гектора, умри подъ развалинами Трои!“ Затѣмъ слѣдуетъ небольшое оркестровое заключеніе и прологъ имъ заканчивается.

Въ московской постановкѣ прологъ этотъ пропускается, хотя его едва ли не слѣдовало-бы вставить, тѣмъ болѣе, что это не представляетъ ни малѣйшей трудности, займетъ не болѣе 10—12 минутъ, а опера можетъ начаться непосредственно по окончаніи пролога, ибо за вторымъ занавѣсомъ все уже будетъ готово для начала.

Въ первомъ актѣ Троянцевъ въ Карфагенѣ театръ представляетъ залу дворца Дидоны. Собранный народъ готовится къ празднеству. Слѣдуетъ выходъ Дидоны, привѣтствуемой гимномъ во славу ея. Дидона въ большомъ речитативѣ и аріи, сопровождаемой репликами хора, говоритъ о процвѣтаніи Карфагена; потомъ переходитъ къ Ярбасу Нумидійскому, желающему принудить ее вступить съ нимъ въ бракъ и просить народъ ополчиться въ защиту ея. Восторженные карфагеняне отвѣчаютъ торжественнымъ повтореніемъ гимна во славу Дидонѣ. Потомъ начинается праздникъ. Представители разныхъ отраслей труда входятъ и получаютъ изъ рукъ Дидоны эмблемы своихъ корпорацій. Сцена оканчивается новой репризой гимна.

Всѣ уходятъ. Дидона остается съ сестрой Анной. Дидона говоритъ, что ее тревожатъ безотчетныя опасенія. Анна отвѣчаетъ, что она должна полюбить, но Дидона клянется остаться вѣрной памяти супруга.

Входитъ поэтъ Ипасъ и говоритъ, что посланные отъ неизвѣстнаго флота, приставаго къ берегамъ, просятъ дозволенія предстать передъ Дидоной; она соглашается принять ихъ. раздаются звуки миорнаго, печальнаго варианта марша, который въ прологѣ былъ въ мажорѣ и торжественнымъ; входитъ Эней, переодѣтый матросомъ, сынъ Эней Асканій и троянскіе вожди, несущіе подарки. Асканій привѣтствуетъ Дидону и, на ея вопросъ, отвѣчаетъ, что она видитъ передъ собой троянцевъ, имѣющихъ вождемъ Энея, а онъ его сынъ. Дидонѣ извѣстно знаменитое имя героя, друга Гектора, и она обѣщаетъ ему полное гостепріимство. Вбѣгаетъ министръ Дидоны, Нарбаль; онъ приноситъ страшное извѣстіе: свирѣпый нумидіецъ Ярбасъ съ безчисленнымъ войскомъ идетъ на Карфагенъ, все истребляя и опустошая на пути. Эней сбрасываетъ костюмъ матроса, объявляетъ, кто онъ и предлагаетъ себя и троянцевъ къ услугамъ Карфагена для защиты отъ врага

Дидона принимаетъ этотъ союзъ. Карфагеняне и троянцы въ неописанномъ одушевленіи стремятся на бой съ Ярбасомъ.

Во второмъ актѣ театръ представляетъ дѣвственный африканскій лѣсъ утромъ. Кое-гдѣ показываються наяды; онѣ съ безпокойствомъ прислушиваются къ звукамъ охоты, сначала отдаленнымъ, а потомъ приближающимся. Наяды прячутся, черезъ сцену проходятъ нѣсколько охотниковъ; слышится вдали гроза, которая все усиливается и приближается. Небо покрывается тучами, и начинается дождь. Темнѣетъ почти какъ ночью, появляются Дидона съ Энеемъ и, спасаясь отъ грозы, прлчутся въ пещеру. На сцену выбѣгаютъ нимфы, сатиры, фавны, дриады, испуская крики, сопровождаемые дикими тѣлодвиженіями. Ручьи превращаются въ водопады, а сцена между тѣмъ начинаетъ покрываться густыми облаками. Гроза, удаляясь, постепенно слабѣетъ; все успокоивается, и только издали долетаютъ звуки рога.

Эта великолѣпная симфоническая картина, гдѣ голоса хора даютъ только окраску общей звучности, исполнялась въ Москвѣ еще въ 60-хъ годахъ, въ одномъ изъ симфоническихъ вечеровъ Музыкальнаго Общества, подъ управленіемъ Н. Г. Рубинштейна. Сложная задача—найти полное соотвѣтствіе въ мѣняющейся картинѣ сцены съ музыкой—можетъ быть достигнута лишь детальнымъ анализомъ указаній Берліоза и различныхъ звуковыхъ эффектовъ. Музыкальное воспроизведеніе этого опернаго акта безъ словъ требуетъ много воображенія отъ дирижера и большой виртуозности отъниковъ въ оркестрѣ.

Дѣйствіе третьяго акта происходитъ на берегу моря, въ садахъ у Дидоны. Сама Дидона, Эней и прочія лица находятся на сценѣ. Начинается дѣйствіе цѣлымъ рядомъ характерныхъ танцевъ, замѣчательно оригинальныхъ и красивыхъ по музыкѣ. Затѣмъ Ипасъ поетъ пѣснь Церерѣ. Дидона его прерываетъ и проситъ Энея докончить его рассказъ о судьбѣ Андромахи. Тогда Эней говоритъ, что Андромаха уступила настояніямъ Пирра и стала его супругой.

Въ слѣдующемъ квинтетѣ совершается переломъ въ движеніи сюжета: все соединяется, чтобы побѣдить сомнѣнія и угрызения совѣсти Дидоны,—даже примѣръ Андромахи, полюбившей сына убійцы своего супруга и убійцу Пріама. Дидона вся отдается чувству любви къ Энею. Свѣтлое блаженство минуты находитъ великолѣпное выраженіе въ септуорѣ съ хоромъ и слѣдующемъ за нимъ дуэтѣ Энея съ Дидоной „Nuit d'ivresse et d'extase infinie“; но когда любовники удаляются со сцены, появляется Мер-

курій и трижды восклицаетъ „Италія“. Непреложный рокъ не дастъ Энею счастья съ Дидоной.

Въ четвертомъ дѣйстви, на сценѣ—берегъ моря, покрытый шатрами троянцевъ; ихъ корабли причалены къ берегу. Ночь. Двое часовыхъ ходятъ передъ шатрами; молодой матросъ поетъ пѣсню, вспоминалъ покинутую отчизну. Входитъ жрецъ троянскій Пантей и говоритъ, что Эней долженъ исполнить свой долгъ и покинуть Дидону. Хоръ троянцевъ рассказываетъ о томъ, какъ гнѣвъ боговъ проявляется все сильнѣе и сильнѣе; тѣни мертвецовъ являются и восклицаютъ: „Италія!“ — Когда троянцы удалятся въ шатры, входитъ задумчивый Эней и говоритъ въ речитативѣ и арии, что онъ долженъ покинуть Карфагенъ, но хочетъ еще разъ увидѣть Дидону, знающую волю боговъ. Но тутъ являются тѣни Кассандры, Гектора, Приама и другихъ, укоряющія Энея за нерѣшительность и требующія, чтобы онъ отправлялся въ путь, не медля ни часу. Эней побѣжденъ; его сердце разрывается, но онъ отдаетъ приказъ немедленно готовиться къ отплытію и самъ входитъ на одинъ изъ кораблей.

Первая картина 5-го акта происходитъ во дворцѣ Дидоны. Погруженная въ отчаяніе, она проситъ сестру умолить Энея остаться еще нѣсколько дней. За сценой слышатся голоса хора, говорящаго о появленіи въ морѣ кораблей. Вбѣгаетъ Ипасъ и сообщаетъ объ отплытіи троянцевъ. Дидона въ отчаяніи почти теряетъ сознание и зоветъ на защиту своихъ карфагенцевъ, приказываетъ преслѣдовать бѣглецовъ, сжечь ихъ корабли, но, опомнившись, сознаетъ свое безсиліе. Она взываетъ къ богамъ прееподней и приказываетъ жрецу Плутона приготовить жертвоприношеніе и воздвигнуть костеръ. Когда всѣ по ея приказанію удаляются, Дидона, оставшись одна, въ большомъ монологѣ и арии высказываетъ твердое намѣреніе умереть.

Во второй картинѣ театръ представляетъ берегъ моря; воздвигнутъ большой костеръ. Хоръ жрецовъ Плутона поетъ гимны богамъ Аида; Анна и Нарбалъ заклинаютъ боговъ отомстить Энею. Дидона восходитъ на костеръ и, провидя въ будущемъ мстителя Анхибала, она закалывается. Въ свои послѣднія минуты она однако видитъ гибель Карфагена и грядущую славу Рима. Дидона умираетъ, и народъ клянется за себя и потомковъ непримиримой мстью роду Эней.

Драма этимъ заканчивается. Она представляетъ очень большое и даже исключительное явленіе въ области новой музыкально-драматической лите-

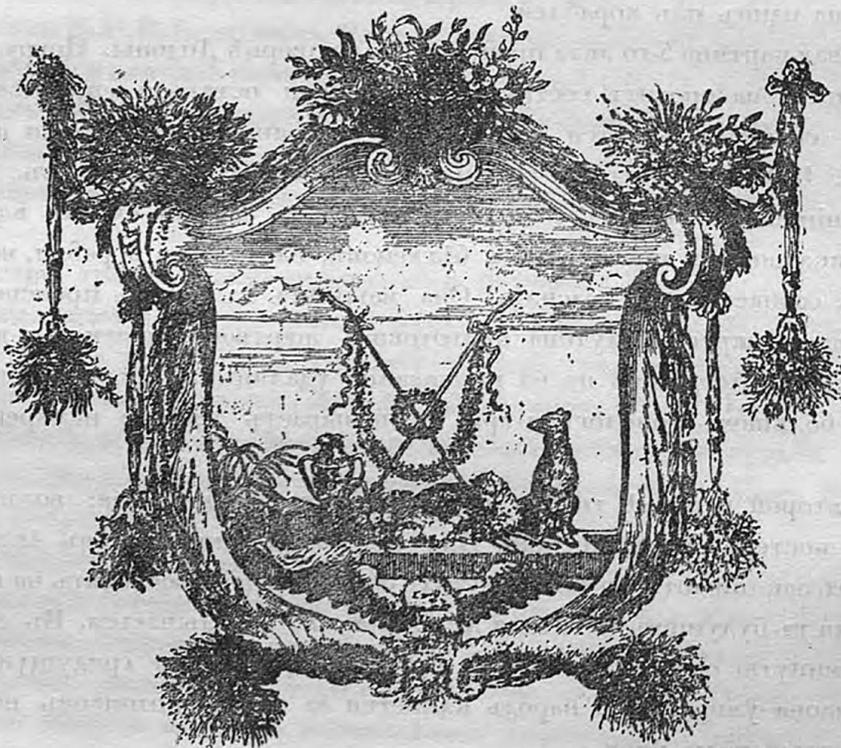
ратуры. Мы прибавимъ лишь нѣсколько словъ самого Берлюза для выисненія взгляда его на свое произведеніе.

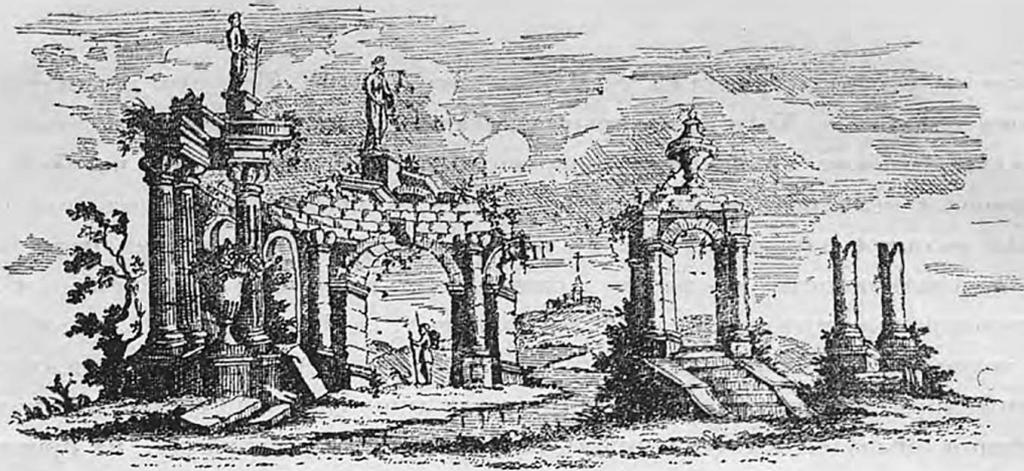
Въ одномъ изъ писемъ къ друзьямъ по поводу предпологавшейся постановки Троянцевъ онъ говоритъ: „Ma passion virgilienne et musicale aura été ainsi satisfaite et j'aurai au moins montré ce que je conçois qu'on peut faire sur un sujet antique traité largement“.

Въ другомъ письмѣ говорится: „La partition a été dictée à la fois par Virgile et par Shakespeare; ai-je bien compris mes deux maîtres?“—

Рѣшительнаго и окончательнаго отвѣта на этотъ вопросъ до сихъ поръ, еще не дано никѣмъ, но мы увѣрены, что рано или поздно, величавое произведеніе крупнѣйшаго изъ французскихъ композиторовъ найдетъ еще достойную себя оцѣнку.

Н. Кашкинъ.





А. К. ГЛАЗУНОВЪ, КАКЪ БАЛЕТНЫЙ КОМПОЗИТОРЪ.

Возвращаться вновь къ оцѣнкѣ того-же автора полезно въ двухъ отношеніяхъ: самъ повѣрлешь себя и, кромѣ того, застаешь предметъ своихъ наблюдений въ новой фазѣ художественнаго развитія. Съ А. К. Глазуновымъ я попрощался послѣдній разъ въ журналѣ „Космополисъ“ съ тѣмъ, чтобы вновь встрѣтиться на этихъ страницахъ. Помню полуромантическій обликъ той статьи, гдѣ я передалъ на бумагу, мои первые впечатлѣнія отъ этой личности, не поражающей блескомъ, но свѣтящейся какимъ-то тихимъ свѣтомъ. Помню и гимнъ композитору за „европеизированіе русской музыки“, и страстную форму обращенія къ этому поклоннику чистаго звука... Прошло четыре года. Глазуновъ успѣлъ обратиться изъ молодого, подающаго надежды таланта въ мастера, значеніе котораго признается равно и въ Лондонѣ, и въ Лейпцигѣ, и въ Петербургѣ; къ списку своихъ симфоній онъ прибавилъ—шутка-ли сказать—балетную музыку; три балета. „Онъ пошелъ иной дорогой“—иною, чѣмъ думали друзья, эти диктаторы по недоразумѣнію, которыхъ такъ боялся даже Чайковскій...

„Раймонда“ (трехъактный балетъ), написанная въ періодъ 97—98 г. и поставленная, съ г-жею Лещлини въ заглавной роли, въ 98 году—поразила всѣхъ (а ихъ было подавляющее большинство), кто привыкъ видѣть въ Глазуновѣ симфониста рагъ excellence, серьезнаго, рѣдко улыбающагося, почти хмурого. За нею, въ 99 году, послѣдовали два одноактныхъ балета: „Барышня-служанка“ („Ruses d'amour“) и „Четыре времени года“, постав-

ленные на сценах Эрмитажа и Мариинского театра. Все это равнялось цѣлому открытію. Хотя нѣкоторые и покачивали педоумѣвающе головою, сожалѣя о гибели симфониста, сопраценнаго балетною феєю, но болѣе терпимые и осмотрительные, протерши, послѣ перваго изумленія, глаза, отдали должное настойчивости, съ какою поддерживается новое знамя, и той основательности, съ какою композиторъ выразилъ свое новое „я“. Предположенія, догадки, фразы: „кто знаетъ!“, „а быть можетъ!“, „таланту все возможно!“, „серьезность фактуры!“ — такъ и слышались повсюду. Композиторъ, котораго до сихъ поръ знала лишь скромная симфоническая аудиторія, оказался выставленнымъ на Божій свѣтъ, на улицу, на крики многотысячной толпы, предъявляющей свои требованія. Въ приютѣ легкомыслія, какимъ до сихъ поръ считался балетъ, поставлена вдругъ новая, необычная трибуна, на которую пожелалъ взойти молодой авторъ, чтобы сказать свое, необычное для балета, слово. Одинъ уже контрастъ балетнаго трико и этой серьезной убѣжденности композитора составлялъ любопытное зрѣлище для тѣхъ, кто ищетъ прежде всего остроты впечатлѣній.

Глазуновъ миѣ всегда напоминалъ русскаго богатыря, нѣсколько заspanнаго, не открывшаго еще, какъ слѣдуетъ, глаза и потому неуклюжаго. Однако его превращеніе въ балетнаго композитора не удивило меня, ибо въ этомъ суровомъ, мужественномъ стилѣ таились, безспорно, и балетные элементы, ждавшіе лишь развитія. Рассказываютъ, что первый фортепіанный преподаватель композитора заставлялъ его много играть мазурки Шопена, вырабатывая въ немъ любовь къ ритмической музыкѣ, — это пригодилось ему впослѣдствіи. Что этотъ юноша заговорить когда нибудь на нѣмомъ языкѣ балетныхъ танцовщицъ—давно было ясно: въ немъ всегда было слишкомъ сильно отвращеніе къ языку, на что указываетъ, между прочимъ, небольшое число его романсовъ, невысокихъ, притомъ, по качествамъ. Врачъ, по духу, вокальной музыки, онъ все болѣе замыкался въ свою чисто-звуковую раковину. Въ началѣ программный композиторъ, онъ, съ теченіемъ времени, все болѣе становился враждебенъ вторженію поэзіи или раціональнаго элемента въ музыку: духъ чистаго симфониста, забавляющагося, какъ дитя, своимъ звуковымъ калейдоскопомъ, заговорилъ въ немъ съ удвоенною силою. Ему мерещился балетъ, вродѣ обѣтованной земли, гдѣ призраки раціональной поэзіи почти не тревожатъ автора, ибо выразительность жеста здѣсь всецѣло замѣплетъ ему шаткіи раціонализмъ программы симфонической поэмы. Немудрено, что онъ сталъ подумывать о студіяхъ въ балет-

номъ духѣ. Многочисленные фортепіанные вальсы, блестящая балетная оркестровая сюита были, въ сущности, лишь пробами пера въ новой сферѣ, которая такъ манила къ себѣ, такъ чаровала. Но шагъ былъ все-таки рискованъ; необходимо было подчеркнуть солидность новаго знамени, и вотъ, параллельно съ „Раймондой“, композиторъ пишетъ свою шестую симфонію, какъ-бы провозглашая этимъ: балетный композиторъ есть прежде всего симфонистъ. Правда, уже Чайковскій приучилъ насъ къ этому. Но есть разница между старымъ маэстро, желающимъ отдохнуть на балетѣ, и молодымъ авторомъ, смотрящимъ на него, быть можетъ, слишкомъ серьезно.

Посмотрѣвъ балеты Чайковскаго, Глазуновъ „захотѣлъ поступить точно также“, какъ говоритъ Кузьма Прутковъ, а услышавъ легкій, пѣвительный вѣнскій вальсъ Гумпердинка (опера „Haensel u. Graetel“), онъ болѣе не раздумывалъ: *его балетъ просился на бумагу.*

II.

Обыкновенно, русскій композиторъ, во время своей „балетной эпохи“, походить на англичанина-колониста: „существую, а не живу“, имѣеть обыкновеніе говорить послѣдній. Такъ и для представителя болѣе стараго поколѣнія русскихъ композиторовъ балетъ являлся своего рода нежелательною колоніею и всѣ его мечты направлялись въ сторону дорогой метрополіи — симфоніи. Не считалъ-ли онъ, почти съ проклятіемъ, времени, такимъ образомъ потраченнаго, не называлъ-ли онъ его часами потерянными? Менѣе всего я усматриваю въ Глазуновѣ такой типъ. Въ его балетѣ иные видятъ реакцію противъ педантичной и щепетильной серьезности русскихъ новаторовъ шестидесятыхъ годовъ. Въ симфонистѣ, дерзающемъ на балетную музыку, говорятъ, проявляется нездоровое любопытство молодой дѣвушки изъ хорошаго семейства, которую слишкомъ стѣснили и которая, въ концѣ концовъ, идетъ, тайкомъ отъ матери, въ оперетку. Или-же балетъ Глазунова называется передышкою, моментомъ раздумья симфониста, спасающаго такимъ отдыхомъ свои силы для дальнѣйшаго симфоническаго творчества. Считается невозможнымъ признать въ симфонистѣ серьезныя балетныя намѣренія.

Я не знаю взгляда, болѣе ошибочнаго. Композиторъ является безсознательнымъ критикомъ, въ звукахъ, современности. Нѣтъ критика злѣе и беспощаднѣе! *Злѣе*—потому, что ему недостаточно слова для выраженія силы его ненависти, силы его протеста, и онъ прибѣгаетъ къ звуку, какъ

крайнему выраженію; *безпощадилье*—потому, что его музыка, по самому существу своему, враждебна современной культурѣ, основанной на рационализмѣ, и какъ таковая, не знаетъ пощады ко всему ограниченному, рациональному или современному. Его тонкая натура, возмущаясь происходящимъ, выливаетъ все это въ звукахъ, выражающихъ его чаяніе новаго, совершеннаго міра. Наединѣ съ нимъ можно позабыть современность, ибо образъ, созданный фантазіей музыканта, не имѣетъ ничего съ ней общаго: *изъ симфониста образовывается балетникъ, балетный композиторъ*. Серьезность его намѣреній остается все та-же и несомнѣнна. Что далеко не всѣ симфонисты обращаются къ балету—миѣ кажется лишь удивительнымъ. Но все-таки примѣры достаточно разительны. Страстный симфонистъ Чайковскій кончаетъ балетомъ и шестою симфоніею. Пускай меня назовутъ еретикомъ, но въ самомъ Глинкѣ я усматриваю балетные элементы (склонность къ танцевальнымъ ритмамъ) и чистая случайность, что основатель русской оперы не написалъ балета. Ограничусь еще указаніемъ на Р.-Корсакова, создавшаго оперу-балетъ „Млада“.

Понятно, что композиторъ глазуновскаго склада, строго смотря на балетъ, требуетъ отъ него чуть-ли не таинствъ мистерій. Я помню, какъ воодушевился молодой авторъ, когда онъ говорилъ объ увлеченіи артистовъ „Раймондою“, и объ одномъ изъ главныхъ творцовъ балетнаго успѣха: М. М. Петипа. Маститый балетмейстеръ, входившій въ каждую мелочь и столь успѣшно сообразовавшійся съ музыкой симфониста, былъ для послѣдняго находкою, лучшимъ сотрудникомъ, цѣлымъ откровеніемъ! Но грезы скоро уступили мѣсто суровой дѣйствительности. Прошли первыя представленія, все вошло въ прежнюю колею... „Чѣмъ теперь заполняется балетный репертуаръ?“—восклидалъ съ горечью композиторъ: „продуктами творчества, въ духѣ Пуни! Не пошло-ли на смарку то улучшеніе вкуса, которое было вызвано балетами Делиба и Чайковскаго?“

III.

Музыканты-профессионалисты, съ легкой или, въ данномъ случаѣ, тяжелой руки Вагнера, всегда задрапировывались въ излишнюю тогу серьезности, глядя свысока на балетъ, почти не сознавая, что ихъ собственное искусство вызвано въ свѣтъ танцемъ и тѣсно связано съ нимъ. Ударные инструменты, которыми выбивали тактъ для танца, были *первыми*. Народная пѣснь не отдѣлила отъ мимики и танца. Если вы услышите ее на мѣстѣ

ея происхожденія—въ селѣ—вы непременно получите не только звуковыя впечатлѣнія, но и мимическія. Крестьянинъ не поетъ ее, вытянувшись въ струнку, какъ наши концертные исполнители, но подчеркиваетъ ея выразительность соответствующимъ жестомъ, улыбкою — или танцемъ. Онъ жестикулируетъ; лицо его выражаетъ смѣну различныхъ настроеній. Между тѣмъ, художественная музыка, въ большей своей части, обязана своимъ происхожденіемъ — танцамъ и мимикѣ. Симфонія произошла изъ менуэта и рондо (хоровода), давшихъ образованіе такъ называемой сонатной формѣ. Мы наслаждаемся, чисто звуковымъ путемъ, симфоніями Гайдна и Моцарта, — не подозревая, что за ними скрывается иная, мимическая, блестящая жизнь прошедшаго. Трехкопѣнная форма, давшая образованіе столь многимъ музыкальнымъ жанрамъ, лишь результатъ соединенія пѣсни съ танцемъ. Танецъ вдохновлялъ Скарлатти, Куперрена. Шопенъ, восторженный поклонникъ прошлаго своего народа, стремился увѣковѣчить его въ польскомъ танцѣ. Его мазурки, полонезы, краковяки до сихъ поръ зажигаютъ сердца. Художественный и отдѣланный въ алмазъ танецъ Шопена, это— національная реликвія польскаго народа, его святыня, его прошлое, надъ которымъ онъ рыдаетъ, его будущее, которому онъ шлетъ свою восторженную улыбку. Прелестная панна отвѣчаетъ на мазурку Шопена не танцемъ, а какимъ-то священнодѣйствіемъ: каждый ея граціозный жестъ есть воплощеніе національныхъ традицій, народная святыня, часть національной программы будущаго. Самъ шопеновскій ноктюрнъ есть лишь застывшій медленный танецъ... А. Г. Рубинштейнъ выразился, что „Шуманъ—это ритмъ“. Справедливое опредѣленіе остроумнаго піаниста объясняется тяготѣніемъ и этого великаго романтика къ танцу: нѣкоторые его интермеццо лишь по недоразумѣнію не названы мазуркою, вальсомъ или маршемъ. Правда, Вагнеръ—геніальный, но тяжеловѣсный и ультра-серьезный—явился могучею силою, противодѣйствовавшею развитію ритмическаго или танцевальнаго элемента въ музыкѣ. Но могучій отпоръ долженъ вызвать и обратную реакцію, не менѣ сильную. Сѣверные народы—русскіе и скандинавы—еще не оскудѣли ритмическою свѣжестью: Свендсенъ, Григъ и Глазуновъ призваны спасти ритмъ, т. е. танцевальный элементъ въ музыкѣ. Они сдѣлаютъ это при громкихъ, радостныхъ привѣтныхъ кликахъ толпы, такъ оживляющейся отъ звуковъ танца. Войдите въ партеръ во время второго акта „Жизни за Царя“. Какое-то свѣжее дуновеніе пронеслось надъ толпою, взгляды стали оживленнѣе, огненнѣе, слушатели

легко реагируют на блестящие польские танцы: музыка находит свой полный координатъ въ мимикѣ, аналогичномъ искусствѣ движенія.

Любя музыку, мы, право, еще мало танцуемъ!

IV.

Эпиграфомъ надъ своимъ послѣднимъ творчествомъ Глазуновъ можетъ выбрать слова Заратустры: „Не прекращайте танца, милыя дѣвушки! Къ вамъ, вѣдь, пришелъ не ненавистникъ игры, не врагъ дѣвушекъ, не чело-вѣкъ со злымъ взглядомъ!“

Своимъ культомъ мимики онъ признаетъ *больше* современный языкъ. Не слѣдуетъ-ли привѣтствовать въ молодомъ, почти дерзкомъ, новаторѣ балета—діонисіевскаго мечтателя, во вкусъ Нитче? Даже скептики должны признать, что балетъ — *лучшая лабораторія безсознательнаго*, лучшая арена для сужденія о связи мимики съ инстинктомъ. Балетный композиторъ, *volens volens*, роется въ самыхъ глубокихъ тайникахъ души, оставившись очень часто на томъ, что еще не доросло до сознательнаго выраженія. Какой-то первобытный міръ окружаетъ его!

Въ Глазуновѣ культъ балета выражается гораздо сильнѣе, чѣмъ въ Чайковскомъ: молодой авторъ почти никогда не задавался реалистическими задачами въ духѣ русской школы. Съ тенденціей, программой кружковъ, онъ все болѣе порываетъ связи. Я-бы назвалъ его олицетвореніемъ *Urwüchigkeit*, непочатой силы земли, черноземной силы, если-бы его форма была менѣ академична. Онъ суммируетъ всѣ тѣ безсознательныя силы, которыми, по Нитче, гордится Россія и которыя предвѣщаютъ ей великую будущность. Врагъ вагнеровской тяжеловѣсной солидности, нашъ композиторъ хочетъ легкости, не хочетъ суровыхъ формъ принужденія

Съ балетнымъ вальсомъ Глазунова проникаетъ въ русскую музыку вѣнскій, южный элементъ. Быть можетъ, красивой русской танцовщицѣ удастся подтолкнуть національную музыку къ своеобразному прогрессу, удастся повести ее по тому направленію, о которомъ теперь и не догадываются. Пускай не думаютъ, что я мечтаю о какой-то идилліи, о фавнѣ, уносящемся въ бѣшеномъ танцѣ, съ нимфою, въ лѣсную чащу... Я хочу лишь сказать, что глазуновскій культъ пластической красоты не пройдетъ безслѣдно. До сихъ поръ мы, русскіе, сильно погрѣшали противъ эстетики. Мы строимъ казарменные, однообразные дома, почти считаемъ некорректнымъ украсить улицы статуями или фонтаномъ. Пластическое наше искус-

ство не выходитъ изъ академій, музеевъ и не проникаетъ въ соціальную жизнь. Сама манера говорить и писать не выдаетъ въ пась народа съ большимъ чувствомъ красоты. Достаточно, если стиль рѣчи или книги будетъ ясенъ, достаточно, если писатель пробудитъ „добрыя чувства“: большаго мы не требуемъ. Ясность и добродѣтельная тенденція замѣлитъ намъ красоту. Тенденціозный походъ шестидесятихъ годовъ противъ эстетики раскрылъ лишь одну изъ сторонъ нашего народнаго характера, а вовсе не былъ случайнымъ явленіемъ. Въ музыкѣ мы знали до сихъ поръ страдальческую болѣзненность (Чайковскій), къ которой лишь примѣшивалась красота, націонализмъ хорошаго этнографа (Римскій-Корсаковъ) или-же звуковой медь (Кюи). Пластическій культъ Глазунова является особенно важнымъ въ Россіи, жаждущей, во всякомъ случаѣ, своего музыкально-пластическаго идеала. При благоприятныхъ условіяхъ, этотъ культъ представитъ надежный мостъ для перехода къ царству иной, идеальной красоты.

Наконецъ-то мы имѣемъ музыкально-пластическое выраженіе своего національнаго характера. Не стремились-ли мы до сихъ поръ объяснить недостатки русской пластики избыткомъ духовной красоты, что насъ совершенно утѣшало?

V.

Трудно оспаривать, что въ Глазуновѣ мы имѣемъ предъ собою натуру цѣльную, не страдающую болѣзною рефлексіи. Литературныя и соціальныя событія касались ее лишь въ периферіи, не трогая самой сути. Отсутствие стремленія къ литературной борьбѣ и пропагандѣ, какая-то пассивность— быть можетъ, унаслѣдованная отъ предковъ, кровь которыхъ была чисто русская, безъ иностранныхъ примѣсей,— при этой пассивности стихійность— вотъ—Глазуновъ прошедшаго, пастоящаго и будущаго. Прибавьте къ этому полное отсутствіе музыкальнаго народничества, — творчество, космополитическое по духу. Чѣмъ болѣе подвигался впередъ композиторъ, тѣмъ менѣе онъ прибѣгалъ къ народнымъ формуламъ творчества, такъ что въ четвертой, пятой и шестой симфоніи завзятый націоналистъ не найдетъ ничего специфически русскаго. Однако, его творчество едва-ли выставило опредѣленное знамя и какаго нибудь западно-европейскаго современнаго теченія (въ этомъ сложномъ художникѣ перемѣшались многія теченія). Я-бы сказалъ, что у него нѣтъ вѣры, какъ и у Вагнера, въ современные

критеріи, нѣтъ желанія связать себя какой-нибудь современной схемой и программой: человекъ, презирающій (хотя-бы бессознательно) современность, инстинктивно чувствуетъ въ немъ.

Если связать всѣ эти черты въ одно цѣлое, то, очевидно, нѣтъ природы, болѣе предрасположенной къ балету — этой нѣмой, а слѣдовательно ужасной, драмѣ. Композиторъ самъ принадлежитъ къ великимъ молчальникамъ шумановскаго типа. Въ немъ всегда есть что-то очень глубокое, что не поддается словесному опредѣленію. И это нѣмое, непонятное поражаетъ такъ-же, какъ нѣмая мимика балета, которая есть, быть можетъ, высшее выраженіе отчаянія и пессимизма... По крайней мѣрѣ мнѣ часто бываетъ жутко смотреть на эти толпы людей, сознательно, во имя какой-то скрытой правды, отказавшихся отъ слова...

VI.

Интересно, *какимъ* онъ возвращался къ симфоніи послѣ купанья въ морѣ балетныхъ звуковъ. Страдала-ли отъ этого его симфоническая музыка или, напротивъ того, выигрывала? Набирался-ли онъ новыхъ симфоническихъ силъ отъ этой прогулки среди балетныхъ тюниковъ или напротивъ того, изображалъ изъ себя Самсона, которому филистимлянка, обрѣзала волосы? Безспорно, балетъ повліялъ, прежде всего, на ритмическое разнообразіе его симфоній. Я не знаю ритмически болѣе разнообразной его симфоніи, чѣмъ шестая, написанная вскорѣ послѣ „Раймонды“. Обратите вниманіе уже на одинъ ея финалъ, уясняющій разнообразіе ритма болѣе, чѣмъ толстый изслѣдованіа Римана. „Послѣ балетовъ мнѣ стало все легко“ — имѣетъ обыкновеніе говорить нашъ авторъ. Обрушитесь на балетъ, громите его мнимый вредъ для музыканта — и вы тогда увидите, что имѣете дѣло съ фанатикомъ, не любящимъ шутить и выставлющимъ свой міръ оправданій, доказательствъ, сарказмовъ, для защиты любимой идеи. „Необходимость считаться съ условіями хореографіи, правда, связывала меня“, сердито бросить онъ вамъ, „но она-же и закалила для симфоническихъ трудностей. Я долженъ былъ удовлетворять желанія балетмейстера и не выходитъ, иной разъ, изъ предѣловъ шестнадцати или тридцатидвухъ-тактнаго періода, но въ этихъ желѣзныхъ оковахъ развѣ не скрывалась лучшая школа для развитія и воспитанія чувства формы? Развѣ не нужно учиться *свободѣ въ оковахъ?*“ Но на этомъ нашъ фанатикъ не остановится. „Сравните симфонію и балетъ“, — воскликнетъ

опь—, что труднѣе? Конечно,—балетъ, какъ требующій изобиліи матеріала, почти его переизбытка! Въ симфоніи вы можете удовлетвориться двумя, тремя темами; такое количество ихъ можетъ показаться смѣшнымъ для балета, требующаго, кромѣ того, характерности и колорита...“

Обратныя вліянія:—симфониста на балетнаго композитора—тоже замѣтны у Глазунова. Его балетныя партитуры—мастерскія по фактурѣ и своею тонкою, симфоническою отдѣлкою приближаются къ Чайковскому и Сенъ-Сансу. Специалистъ отдастъ должное сложной концепціи „grand Adagio“ („Раймонда“) или „grand pas d'action“ съ его причудливими контрапунктическими узорами,—и широкой постройкѣ „Marcia“ („Ruses d'amour“) и т. д. Для музыканта-профессионала, почти потерявшаго зрѣніе на партитурахъ,—чистая находка слѣдить за изящнымъ голосоведеніемъ въ такихъ образчикахъ балетной музыки, гдѣ прежде царилъ аккомпаниментъ подъ гитару. Несмотря на все это, симфоніи Глазунова все-же сложнѣе, по фактурѣ, особенно контрапунктической, чѣмъ его балеты. Объясняется это просто. Глазуновъ, какъ піонеръ новаго дѣла, не могъ рѣшиться сразу водрузить большой симфоническій флагъ на балетной цитадели; уже хорошо и то, что вездѣ выставлены имъ небольшіе штандарты. Симфонистъ, кромѣ того, все-же долженъ считаться съ требованіями балетнаго жанра. Что нашему автору это ясно,—доказывается его пристрастіемъ къ формѣ вариаций и къ вальсу.

УІІ.

Вариации уже давно объявлены одною изъ безчисленныхъ добродѣтелей русскихъ композиторовъ. Наши патріоты, тщательно проштудировали русскихъ авторовъ и, встрѣтивъ вездѣ вариационную форму, провозгласили ее русской святынею, на которую не смѣютъ покушаться инья національности. Правда это или неправда, но Глазуновъ можетъ похвастаться и этой quasi-русской добродѣтелью. Prélude et variation, variations первого акта, четыре вариации второго, четыре вариации третьяго акта „Раймонды“ рисуютъ національную слабость, быть можетъ, даже въ утрированномъ видѣ. Напротивъ того, ничего нѣтъ русскаго въ страстномъ глазуновскомъ культѣ вальса. Отчего строгіе музыканты, говоря о вальсѣ, ставятъ вопросительный знакъ? Отчего музыкальный пуризмъ еще до сихъ поръ такъ строгъ къ этому поэтическому, прекрасному танцу? Глазуновъ—поклонникъ болѣе простого, вѣнскаго типа вальса, а не того романтически-томнаго, который

такъ гениально выраженъ у Шопена и, отчасти, у Таузига. Не ищите въ его вальсѣ сентиментальныхъ вздоховъ молодой дѣвушки, меланхолической блѣдности ея лица, грустной поэзіи сумерекъ, послѣдняго вальса передъ вѣчнымъ прощаніемъ. Глазунова привлекаетъ здоровая непосредственность Штрауса, котораго онъ любитъ переводить на богатый языкъ утонченнаго контрапунктиста. Хитросплетенія голосовъ, почти покрывающія основную тему вальса балетной сюиты, выдають въ немъ и поклонника Брамса, который былъ все-же самый серьезный вѣнецъ послѣдняго полстоletія (хотя въ немъ тоже бурлила Wiener Blut). Вальсъ радостной, румяной, почти вакхической толпы—лишь изрѣдка прерываемый резонерствомъ Брамса—вотъ глазуновскій идеалъ, па что указываютъ всѣ вальсы „Раймонды“. Но самъ композиторъ едва-ли сознаетъ это. Вы встрѣтите у него стремленіе къ меланхоліи таузиговскихъ вальсовыхъ транскрипцій (Ballabile des paysans изъ „Ruses d'amour“), но это именно стремленіе: давить сколько минорныхъ тактовъ, нашъ авторъ опять смѣется со всею неприужденностью здоровой природы. Похвалите его вальсъ за здоровую чувственность, за чисто шубертовскіе элементы, — вы встрѣтите отвѣтъ, въ которомъ хитрость перемѣшалась съ непониманіемъ своихъ склонностей: „Въ вальсахъ Таузига, Листа много чувственности, порока, *почти разврата*. Эта экзотическая гармонія опьяняетъ васъ. Это не мой идеалъ.“

Чайковскій сознавалъ связь балета съ мифомъ — и вставлялъ свои балеты въ рамки сказки, легенды. Мифическій идеалъ не такъ ясенъ Глазунову, начинающему обработкою провансальской легенды о Раймондѣ, но продолжающему попыткой жанроваго балета „Ruses d'amour“, гдѣ мы видимъ поддѣлку подъ XVIII вѣкъ, подъ стиль Ватто. Гавотъ, сарабанда, фарандоль рисуютъ здѣсь преданность автора старымъ алтаримъ. „Я все болѣе чувствую себя классикомъ“—нерѣдко говоритъ онъ: немудрено, что къ музыкальному воплощенію стиля Ватто композиторъ готовился, какъ къ священному обряду, тщательно штудировавъ Баха, Рамо, Люлли. Призвали онъ воскресить Ballet de la Reine,—покажетъ будущее.

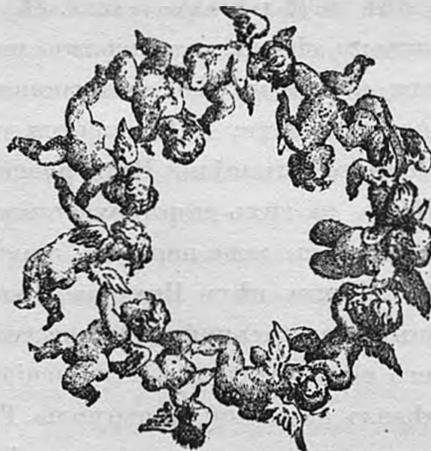
Ко всему этому прибавьте, для характеристики его балета, склонности къ маріонеточной музыкѣ, образцы которой мы видимъ въ „балетной сюитѣ“ и въ „Ruses d'amour“. Не заимствованна-ли это черта отъ Делиба? Делиби и Чайковскій— вотъ источники, которыми Глазуновъ, главнымъ образомъ, питаетъ свой творческій духъ, что касается балета. Первый—менѣе; второй болѣе. Но... довольно: я не хочу касаться этой сокровенной области;

не хочу доставлять непріятныя минуты молодому автору, и надоѣдать читателю техническими сравненіями, интересными лишь для спеціалистовъ. Ограничусь еще указаніемъ оригинальнаго примѣненія тяжеловѣснаго, экзотическаго вагнеровскаго стиля къ балету, съ которымъ мы знакомимся въ мимическихъ сценахъ „Раймонды“, написанныхъ подъ очевиднымъ обаяніемъ „Валькири“ и „Тристана“.

Въ настоящее время, Глазуновъ занятъ работой надъ седьмою, патетическою симфоніею. Кромѣ того, имъ окончены: большія симфоническія варіаціи для рояля, торжественная увертюра и т. д. Такая кипучая дѣятельность—уже не намекъ, а рѣзкое, демонстративное указаніе на то, что балетъ зажегъ въ немъ новый симфоническій огонь. Балетная фея—богиня ритмическаго движенія—дотронулась до него магическою рукою, призвавъ къ жизни эту флегматическую натуру! Ея спокойствіе уже нарушено; недаромъ композиторъ собирается озаглавить свою будущую симфонію патетическою, какъ-бы скорбя объ утратѣ безоблачнаго неба своего прежняго рая...

Обанчивая настоящій очеркъ, я скажу молодому автору не „прощайте“, а „до свиданія!“ Съ этой оригинальной личностью, постоянно идущею впередъ, не избѣжишь и дальнѣйшей встрѣчи. Быть можетъ, онъ поразитъ насъ явленіемъ, болѣе крупнымъ, чѣмъ этотъ союзъ симфоніи съ балетомъ, на который я хотѣлъ этими страницами обратить вниманіе.

А. Коптлевъ.





О „ВАЛЬКИРИИ“, РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ И ВАГНЕРИЗМЪ.

Не безъ мудрой осторожности, Дирекція Императорскихъ театровъ, идя вслѣдъ за далеко-обогнавшимъ насъ Западомъ, вводитъ въ репертуаръ колоссальныя оперы послѣдняго періода Рихарда Вагнера. Два года тому назадъ, въ Маріинскомъ театрѣ, шелъ „Тристанъ“; на нынѣшній сезонъ предполагались „Нюрнбергскіе пѣвцы“ и „Валькирія“, изъ нихъ идетъ „Валькирія“; гораздо раньше Москва сдѣлала шагъ, повидимому болѣе трудный, поставивъ „Зицфрида“.

Не мнѣ, съ моими, столько разъ высказанными, мнѣніями, упрекать Дирекцію въ излишней робости. Мы, въ силу безпощадной необходимости, переживаемъ всѣ тѣ-же фазисы развитія, цвѣтенія и упадка, какъ и старшія насъ націи. Внутри нашего умственного міра отдѣльныя явленія, философскія школы, политическія и соціальныя ученія, вѣянія эстетическія, всѣ, вообще, движенія сознательной мысли или непровѣреннаго, темнаго чувства, не исключая культа отдѣльныхъ учителей, провозвѣстниковъ или завершителей, проходитъ по тѣмъ-же ступенямъ, поднимался и опускался, какъ-бы на поверхности пирамиды. Въ занимающемъ насъ теперь случаѣ вершина пирамиды не достигнута; мнѣ кажется, что мы еще недалекъ ушли отъ подножья. Полнаго оцѣненія Вагнеровскимъ зельемъ еще нѣтъ, оно далеко впереди. Нѣтъ до сихъ поръ русскихъ Эдмундовъ, Гатеновъ, Поргесовъ, Вольцогеновъ; нѣтъ даже первыхъ, яко-бы умѣренныхъ апостоловъ новой церкви, нѣтъ Улига, нѣтъ Рихарда Поля. Сѣровъ составляетъ явленіе смѣшанное и въ значительной мѣрѣ независимое; его отношеніе къ вопросу скорѣе всего соотвѣтствуетъ отношенію Франца Листа, съ тою разницею, что онъ не дѣлалъ активной пропаганды. Всѣ радѣнія, всѣ revivals, всѣ самосожженія мы отложили на двадцатое столѣтіе. Въ сто-милліонной

націи, съ интеллигенціей, малочисленной только *относительно*, но теперь уже довольно многочисленной *абсолютно* и притомъ ежедневно растущей, опьянѣніе не можетъ назрѣть такъ-же скоро, какъ въ тридцати-милліонной, на почвѣ, подготовленной обстоятельствами, но когда назрѣетъ, то приметъ грандіозные размѣры.

„Къ чему спорить?“ спрашиваютъ насъ, консерваторовъ, вагнеристы. „Лучше сдавайтесь сейчасъ. Вагнеризмъ побѣдилъ на всѣхъ пунктахъ; принадлежавшее ему будущее стало настоящимъ“.

Что касается меня, то я противъ теоріи „совокупнаго художественнаго произведенія будущаго“, *если ей придавать толкованіе запрешительное*; буду спорить, пока буду держать перо въ рукѣ. Самое трогательное положеніе въ судьбѣ рода Вельзунговъ, самая льстивая модуляція изъ A-dur въ As-dur не убѣдятъ меня въ томъ, что искусства, отдѣльно существующія, пережили себя, что архитектура—абсурдъ, если она не служитъ цѣлямъ театральнымъ, что строить церкви и жилые дома могутъ только идіоты, что настала пора Европѣ и Америкѣ жить подъ деревомъ и ходить въ театрѣ, не въ театры, а вотъ именно въ этотъ театрѣ. Я вижу вокругъ себя людей, читающихъ эту околесину и въ подлинникѣ, въ непристойно-плохой прозѣ, и въ переводахъ, умытыхъ и прилизанныхъ; я вижу, какъ эти люди сохраняютъ фізіономіи, не только серьезные, но и умиленныя, просвѣтленныя, какъ-бы при видѣ отверзающихся небесъ. Ликуютъ сангвиники, смлгчаютъ холерики, скачутъ и бѣснуются флегматики. Я остаюсь при своемъ и стою на своемъ: auf einem verlogenen Posten, какъ спазалъ нѣмецкій критикъ Кребсъ про антивагнеризмъ Ганслика.

Таково мое отношеніе къ вагнеризму, *какъ таковому*, къ вѣрѣ въ Рихарда—пророка, зиждителя и утѣшителя, создавшаго ученіе соціальное и религіозное, и работавшаго для театра „между прочимъ“. Но я помню, что этотъ пророкъ, зиждитель и утѣшитель изготовилъ для театра, кромѣ многочисленныхъ статей и брошюръ съ совѣтами, проектами и указаніями, также нѣсколько оперъ (скорѣе много, чѣмъ мало, если принять въ расчетъ объемъ произведеній, трудность подготовительныхъ изысканій и разнообразіе видовъ). Оперы эти, какъ у всѣхъ, произведенія прежде всего поэзіи, а потомъ и музыки ¹⁾. Музыка, въ общемъ абрисъ религіознаго и

¹⁾ Во Франціи, при Людовикѣ XIV, „поэма“ считалась главнымъ, чуть не единственнымъ *содержаніемъ* оперы. Музыка-же была украшеніемъ или придаткомъ, общепринятымъ, но не внутренне-необходимымъ, также какъ и балетъ, декорации и неизбѣжныя „машинны“. Этимъ объясняется тотъ

соціального учителя, эстетика и художника, является на послѣдней высотѣ, какъ любимое, быть можетъ, дѣтище, но не болѣе какъ *шестая* доля завѣщаннаго на наслѣдство человѣкамъ.

Совсѣмъ другое дѣло наше русское увлеченіе Вагнеромъ (не „Рихардомъ Вагнеромъ“, а „Вагнеромъ“ просто; Германія, Рихарда ради, не вполне забыла многихъ знаменитыхъ Вагнеровъ, жившихъ раньше и не бывшихъ музыкантами; у насъ-же ихъ просто не знали, ибо не знали языка: вотъ, гдѣ оправдалось ученіе, что „музыка не имѣетъ національности“). „Я вагнеристъ“, говоритъ русскій музыкантъ (и не первый встрѣченный, смѣю васъ увѣрить), „я увѣровалъ съ прошлаго вторника. Какъ слушаешь *шествіе въ церковь* изъ Лозигрина, такъ елей какой-то по всѣмъ косточкамъ разольется“. Это онъ дождался прошлаго вторника, чтобы растаять отъ „шествія въ церковь“! Рихардъ самъ, собственными руками и *погами* дирижировалъ у насъ въ 1865 году и швертлидомъ, и гаммерлидомъ, и фейерцауберомъ,—у него тогда на чеку были „Нюрнбергскіе пѣвцы“, готовился „Тристанъ“ къ представленію, а мы послѣ всѣхъ Павловсковъ, Сокольниковъ и куррортовъ Юга и Запада, каждый для себя, какъ только молоко на губахъ обсохнетъ, открываемъ Америку въ музыкѣ сороковыхъ годовъ!

Я знаю, что для своего времени Лозигринъ—очень новое и смѣлое произведеніе; смѣлость эта и до сихъ поръ производитъ впечатлѣніе грандіозное. По стилю эта музыка, если ее сравнить съ ея современницею „Фавориткой“, необыкновенно густа, запутанна, нестерпимо-пестра и *рѣзка* (т. е. обильна диссонансами), затѣмъ мелодически-суха и однообразна. Совсѣмъ другіе придутъ на умъ эпитеты, если ее сравнить съ современными ей операми Мейербера. Тутъ она получитъ характеръ романтической поѣздки въ область неизвѣстнаго, юношеской восторженности или беззавѣтнаго идеализма. Посадите въ партеръ Роберта Шумана и выйдетъ опять не то. Онъ приблизительно скажетъ то-же, что записалъ въ дневникѣ своемъ о „Тангейзерѣ“, котораго видѣлъ на сценѣ и молча выслушалъ: „Спора нѣтъ, подобіе чего-то геніальнаго. Если-бъ Вагнеръ былъ образованный музыкантъ настолько-же, насколько онъ музыкантъ остроумный“... и такъ далѣе. Вы чувствуете артиста, выросшаго въ той-же Саксоніи, исповѣдающаго ту же вѣру (Бахъ и нѣмцы до Бетховена послѣднiго періода), но внутреннеотдѣленнаго отъ новой драмы непреходимымъ потокомъ. Ими потоку —

фактъ, что поэтами (по нашему, позднѣйшему, либреттистами) были братья Корнели, Мольеръ и Кшио, память о которыхъ живѣе памяти о Люлли, не говоря о Камберъ.

Мендельсонъ-Бартольди. Этотъ антипатичный Вагнеру композиторъ могущественнымъ образомъ повліялъ на Шумана—и на творческаго художника, и на критика. Теперь посадите въ партеръ юношу конца семидесятыхъ годовъ, юношу, начинающаго лѣтосчисленіе съ „Погибели Боговъ“. Для него „Лоэнгринъ“—сахарная водица, *überwundener Standpunkt*, и немудрено: монета обезличилась отъ постояннаго хватанія. Свадебный хоръ въ Австріи играли шарманки при миѣ въ 1873 году. Что тридцать лѣтъ назадъ было извѣстно рынку и глухой провинціи, то въ 1900 году позволительно находить, хотя и не устарѣлымъ (вопросъ объ устарѣлости есть вопросъ *достойства*, оцѣнки), но во всякомъ случаѣ старымъ. Возвращаюсь къ нашему доморощенному яко-бы вагнеристу и скажу: человѣкъ, открывшій *Gang in die Kirche* въ прошлый вторникъ, и только въ силу этого мнящій себя вагнеристомъ, имѣетъ пройти, *во-первыхъ*, всю тетралогію о перстиѣ, всего „Тристана“, всѣхъ „Пѣвцовъ“ и всего „Парцивала“, какъ я, еретикъ, не оставляю называть послѣднюю оперу великаго революціонера ¹⁾. Ему, я думаю, не мѣшало-бы познакомиться и съ „допотопнымъ“ Рихардомъ, съ Рихардомъ *Фей* и „Мѣры за мѣру“. А во-вторыхъ, узнавши досконально всю эту облуду и грузную массу, нашъ мнимый вагнеристъ все-таки будетъ вагнеристомъ только въ собственныхъ глазахъ или для русскихъ, не знающихъ ни нѣмецкаго языка, ни тѣхъ языковъ, на которые переведенъ Вагнеръ, будетъ плѣнень одною шестою всего человѣка, будетъ жить и умереть въ убѣжденіи, что часть равна цѣлому.

Въ этомъ Рихардѣ Вагнерѣ, взятомъ какъ живое цѣлое, такъ много поразительнаго и противорѣчиваго, такіа далекія и сложныя эволюціи, что судить о немъ въ трехъ-четырехъ словахъ, или хотя-бы въ трехъ-четырехъ томахъ, очень и очень трудно. Книжки, ему посвященныя, носятъ до сихъ поръ характеръ панегирической: онъ находится въ первомъ посмертномъ фазисѣ, какъ французскіе классики XVIII вѣка вплоть до Вольтера. Время первой реакціи еще не пришло. Можно, пожалуй, считать, что реакція давно наступила; можно обозначить ея начало 1854 годомъ, годомъ

¹⁾ „Парсифаль“ или, по нѣмецкому произношенію, „Парзифаль“—форма, придуманная критикомъ и философомъ Гёрресомъ, вообразившимъ, что имя бретонскаго героя происходитъ отъ персидскаго и значить „чистый простякъ“ или „чистый безумецъ, *reiner Thor*“. Поэтъ повѣрилъ филологу на слово, какъ повѣрилъ онъ многимъ другимъ и многому другому по филологіи, мнѣологіи и исторіи вообще. Общепринятая-же (и оставшаяся въ силѣ по наши дни) этимологія—*perce-val*, рыцарское прозвище, перешедшее въ извѣстную англо-норманскую фамилію Percival.

выхода перваго изданія книги Ганслика о *Музыкально-прекрасномъ*. Но одинъ въ полѣ не воинъ, а Гансликъ до сихъ поръ одинъ: теченіе господствующей критики продолжаетъ итти мимо, не испытывая его вліянія. Новую мысль должно въ хронологіи помѣчать не тѣмъ временемъ, когда она впервые стала произнесеннымъ словомъ, письмомъ, статьей или книгой, а тѣмъ, когда стало ощутительно ея господство; освободительное слово не сказано, пока не услышано, не принято съ радостью, не сдѣлалось „крылатымъ“ ¹⁾. Когда оно будетъ сказано, тогда лишь можно будетъ узрѣть, и то какъ-бы въ туманѣ, зарождающійся третій періодъ, гдѣ раннее поклоненіе и посмертное отрицаніе сольются въ высшемъ единствѣ, гдѣ энтузіазму нашихъ дней и скептицизму, положимъ, двадцатыхъ годовъ будущаго вѣка будетъ отведена равномѣрная, пышнѣ и долго еще недоступная намъ, справедливость.

А пока—я стою на ступени преждевременнаго, такъ сказать, не дождавшегося своей поры отрицанія, какое и высказывалъ многое множество разъ, между прочимъ въ *Свертломъ Въсплискѣ* 1889 года. Таковъ мой взглядъ на Рихарда Вагнера, какъ на цѣлое, въ которое входятъ и поэтъ, и эстетикъ, и моралистъ.

По отношенію-же къ Рихарду Вагнеру не какъ цѣлому, а какъ къ одной *шестой*, къ Вагнеру-музыканту, у меня совсѣмъ другое чувство.

Прежде всего нужно отдѣлать сужденіе отъ чувства. Чувство недалеко отъ вкуса; вкусъ эстетическій—отъ вкусовъ самыхъ разнообразныхъ и въ томъ числѣ низменныхъ.

Въ современной Россіи я очень мало знаю такихъ, у которыхъ что-нибудь останется положительное послѣ того, какъ вы выдѣлите всю непосредственную, непровѣренную, стихійную массу привычекъ, прихотей, вождельній, стоящихъ на одной ступени со вкусами кулинарными. Къ той-же темной области безсознательнаго относятся также и мысли, взятая на вѣру и обратившіяся въ *слова*, мало-по-малу терлюція смыслъ отъ неразборчиваго употребленія.

Если вы этой критики не признаете, если вы находите ее ребячливою или недобросовѣстною, а отъ меня требуете иной, то я вамъ скажу, что

¹⁾ Періодъ Шопенгауэра не тотъ, когда Гёте имъ интересовался, какъ талантливымъ молодымъ человѣкомъ, въ то-же время лаская Гегеля, а пятидесятые и шестидесятые года, когда на порогѣ смерти для него настала слава, какъ на северномъ небѣ при закатѣ разгорается красная симфонія.

Рихарда Вагнера нельзя признать музыкантом не то что безупречнымъ, а хотя-бы многостороннимъ и художнически-зрѣлымъ.

Вагнеръ очень бѣдный и очень банальный мелодистъ. Эта банальность растетъ въ немъ съ годами, такъ что мелодическій матеріалъ въ „Золотѣ Рейна“, пожалуй, плоше такового-же въ „Ріэнзи“, не говоря о богатѣйшихъ, сравнительно, „Морикъ-Скитальцѣ“, „Тангейзерѣ“ и „Лоэнгринѣ“. Затѣмъ онъ односторонній и манерный гармонистъ: гармонія его до того жирна и чувственна (частыя четырехзвучія, особенно доминантсептаккорды, вмѣсто трезвучія), что иногда даже стѣсняетъ и душитъ экспрессию. Невоздержный и опять-таки манерный въ инструментовкѣ, онъ, въ разсужденіи формы, прямо несостоятеленъ: развитъ сочиненіе изъ двухъ темъ (главной и побочной) въ такъ называемой „циклической“ формѣ (ложно именуемой *sonata-form*) или изъ одной, какъ изобрѣтенная Листомъ симфоническая поэма, онъ не въ состояніи. Именно: *не въ состояніи*, а не то что „не хочетъ“: по монотематической прелюдіи къ „Лоэнгрину“, по циклическимъ увертюрамъ къ „Фаусту“ Гёте и къ собственнымъ „Нюрнбергскимъ пѣвцамъ“, не говоря о другихъ, очень легко оцѣнить его умѣніе, отдѣливъ сознательное *повишенство* отъ произвольнаго исканія и блужданія.

Если-же рѣчь идетъ только о чувствѣ, то я вамъ прямо скажу: я ставлю ему пятачку, пятачку, полную пятачку! Не за мелодію, не за композицію, отнюдь не за контрапунктъ или инструментовку, а за эту одностороннюю, манерную гармонію, стихійное дѣйствіе которой унесло меня въ 1863 году и все еще влечетъ меня дальше и дальше.

Собственно началъ я безумствовать нѣсколько раньше, такъ что сѣмь 1863 года пало на благодарную почву. Всего „Лоэнгринъ“ я, безъ либретто, зная только сюжетъ *en gros*, проглотилъ по четырехъ-ручному переложенію: какъ теперь помню знойный майскій вечеръ 1862 года въ Ащеуловомъ переулкѣ около Срѣтенскихъ воротъ, деревянный домикъ Полянинова и низенькій нашъ бель-этажикъ, эту непрехотливую тѣсноту въ тогдашней Москвѣ, неряшливой, до-реформенной, полной липы и сирени; помню, какъ Н. Д. Кашкинъ, впослѣдствіи коллега мой по Консерваторіи и по прессѣ, принесъ толстый нотный томъ и мы проиграли всю музыку отъ доски до доски.

Я опьянѣлъ сразу и черезъ нѣсколько недѣль, все еще пьяный, все еще напѣвая себѣ то *Welch holdes Wunder*, то *Heil deiner Fahrt* безъ словъ, то внезапное *пianissimo* въ прелюдіи, то антрактъ къ третьему дѣйствію,

то четыре аккорда E-дурь, As-дурь, G-дурь и C-дурь въ деревянныхъ инструментахъ (передъ Athmest du nicht въ брачной комнатѣ), то секвенцію секундъ (малыхъ, потомъ большихъ, разрѣшаемыхъ въ терціи, Тельраундъ передъ поединкомъ), поѣхалъ въ Ревель, гдѣ провелъ лѣто и изрѣдка слушалъ концерты Kugcarelle въ Катариненталѣ. Kugcarelle, между прочимъ, играла финаль перваго дѣйствія „Лоэнгина“, безъ словъ, то-есть безъ пѣвцовъ-солистовъ и безъ хора ¹⁾. Оркестровая печать оказалась глубже форте-пианной; второе впечатлѣніе пересилило первое, но не третье, такъ что извѣстныя фразы, въ особенности Welch holdes Wunder, до сихъ поръ неразрывно связаны въ моемъ представленіи съ густою тѣнью Катариненталля, съ видомъ разноцвѣтныхъ фонарей, зажженныхъ въ темный августовскій вечеръ, съ тысячею случайно-связанныхъ личныхъ и мѣстныхъ подробностей, а вовсе не съ памятью о концертахъ, бывшихъ черезъ полгода, въ которыхъ плавно махалъ палкой и энергически топалъ правой ногой маленькій человѣкъ съ торчавшимъ изъ задняго кармана бѣлымъ платкомъ, произведшій цѣлую революцію тѣмъ, что вышедши на эстраду и откланявшись, онъ обернулся къ публикѣ *задомъ*, положеніе до 1863 года неизвѣстное въ нашемъ отечествѣ.

„За что вы браните Вагнера? Онъ *хорошій*“, нерѣдко говорили мнѣ женщины въ томъ-же самомъ Петербургѣ, гдѣ мужчина объливаетъ себя

¹⁾ Замѣтили-ли вы двѣ черты: 1) что оперы Вагнера, по тенденціи автора выходящія дѣйствовать только какъ цѣлое и только на сценѣ, чрезвычайно охотно исполняются въ отрывкахъ и безъ костюмовъ, концертнымъ способомъ и 2) что эти отрывки часто даются безъ словъ, въ чисто-инструментальномъ исполненіи, и не всегда въ инструментовкѣ подлинника (на открытомъ воздухѣ, напримѣръ, очень часто блистаютъ Вагнеромъ военный оркестръ; мы съ Кашкинскимъ играли въ четыре руки, а въ Вильвѣ, какъ выше упомянуто, шарманка); всѣ эти операціи производятся надъ организмомъ, который, по утврѣненію автора, только и можетъ быть понятъ въ совокупномъ дѣйствіи всѣхъ искусствъ, причемъ слово до такой степени важно, что безъ него музыка терлетъ всякій смыслъ. На повѣрку выходитъ, что гезамткунстверкъ, въ громогласныхъ обещаніяхъ автора, такой плотный, такой связный и единый, при первомъ прикосновеніи распадается на тѣ-же отдѣльныя части, какъ и яко-бы устарѣлая, яко-бы уличенная во лжи мейерберовская или всякая пная опера. Я не настаивалъ-бы на этомъ противорѣчьи, если-бы самъ Вагнеръ съ упоеніемъ не дрижировалъ этими вырванными изъ „живого цѣлаго“ кусками. Воля ваша, гезамткунстверкъ не похожъ на животное высшихъ классовъ, у которыхъ оторванная голова указываетъ смерть, и скорѣе на морскую звѣзду, головы не имѣющую, охотно переносящую потерю одного или двухъ изъ своихъ лучей, а въ крайнемъ случаѣ и выворачиваніе на изнанку, въ родѣ перчатки.

„вагнеристомъ“ послѣ „Шествія въ церковь“. Развѣ не по-женски судятъ и заключаютъ и тотъ, кто заступаетъ за хорошее, и тотъ, кто присваиваетъ себѣ кличку на основаніи одного музыкальнаго отрывка, сочиненнаго пророкомъ? Когда-же бранилъ я *хорошаго* Вагнера, тотъ сладкій и пряный пломбьеръ, ту густую, губительную для разума настойку, которыми поочередно лакомятся „вагнеристки“? Но, съ другой стороны, какая-же она вагнеристка, если вся ея принадлежность къ церкви ограничивается слушаніемъ историческихъ модуляцій или (если она „сознательно“ относится къ „смыслу“ музыки) слезами надъ участію полубогинь?

„Хорошій“ Вагнеръ гипнотизируетъ наше сужденіе, плѣняетъ и сердце, и разумъ, *плылся* въ буквальный, а не старомъ и обезцвѣченномъ галантерейности смыслѣ, въ которомъ слово это обыкновенно употребляется. Это плѣненіе испыталъ я наравнѣ со всѣми своимъ поколѣніемъ, признавался въ немъ нерѣдко и теперь прибавлю, что всегда объяснялъ мощную надъ собою и подавляющую власть творца „Лоэнгина“ своею собственною лѣнью и происходящею отъ лѣни слабостью устоевъ, недостаткомъ собственнаго стилия. Я думалъ: мы всѣ „вагнеристы“, то-есть, мы всѣ бредимъ вагнеровскими педалями, задержаніями, энгармоническими превращеніями и прерванными каденціями только потому, что не развили собственной индивидуальности, не закалили собственной стали въ холодной струѣ строгаго контрапункта. Когда я въ сумерки сажусь импровизировать и послѣ трехъ или четырехъ минутъ беззавѣтныхъ общихъ мѣстъ впадаю въ опредѣленные, легко-узнаваемые диссонирующія послѣдованія и съ сокрушеніемъ говорю себѣ: „опять и опять „Лоэнгинь!“ опять и опять „Зигфридъ!“ опять и опять Нюренбергъ!“—и всегда присовокуляю или подразумеваю: а если-бы каждое утро по двѣ странички контрапункта, въ скоромные дни à la Палестрина, въ постные—à la Жоскинъ, по воскресеніямъ и въ табели—à la Себастьянъ, тогда-бы никакому этому невольному обезьянничанію и мѣста не было-бы. Импримировалъ-бы, худо-ли, хорошо-ли, но въ полной мѣрѣ таланта, хотя-бы и микроскопическаго, но вышколеннаго, нормально-развитаго и потому здороваго, а не развращеннаго гашишемъ и ванилью. Такъ говорю я себѣ или *подразумеваю*, пока не помню, что есть на свѣтѣ Сергій Ивановичъ Ташевъ, талантъ, именно вышколенный и нормально-развитой, булатъ, опущенный горячимъ въ холодную, живительную струю. Ужъ онъ-ли не постился? ужъ онъ-ли не писалъ въ строгомъ стилѣ? ужъ онъ-ли не упражнялся на трапеціи

каноновъ и въ увеличеніи, и въ уменьшеніи, и въ удвоеніи, и въ обращеніи, и въ обратномъ движеніи, и „зеркальных“, и съ загадками, и девизами? Ужъ кого-кого, а творца кантаты „Іоаннъ Дамаскинъ“ нельзя было заподозрить въ слабости передъ чарами Венериной горы; если во всей Россіи не найдется ни одного Парцивала, то этотъ, казалось-бы, застрахованъ отъ искушеній клиншпоровыхъ цвѣточницъ. И когда мы узнаемъ, что самый добродѣтельный изъ насъ хватилъ зелья никакъ не меньше, что въ *Орестейѣ* бушуетъ тотъ-же Вотанъ, свирѣпствуетъ та-же легенда, что на прославленіе Эсхиловаго „добра“ пошли тѣ-же краски, въ которыхъ роскошествовали преступные боги Эдды, das Ewig-Weibliche „Лоэнгрипа“ и вообще „ндраву моему не препятствуй“ сверхъ-человѣковъ, живущихъ по ту сторону добра и зла; когда мы узнаемъ, говорю я, что и Сергѣй Ивановичъ Танѣевъ—вагнеристъ, мы говоримъ: нѣтъ, этого не должно быть! Je l'ai vu et je ne le crois pas. Этотъ абсурдъ не изъ тѣхъ, къ которымъ примѣнимо августиновское Credo quia absurdum.

Чѣмъ нелѣпѣе, чѣмъ невообразимѣе насиліе, совершенное Рихардомъ Вагнеромъ надъ слухомъ и фантазіей композиторовъ, печатныхъ и рукописныхъ, сильныхъ и слабыхъ, любителей и ученыхъ спеціалистовъ, чѣмъ безсильнѣе противъ его власти традиція, школа, индивидуальность, возрастъ и національность, тѣмъ сильнѣе—заключаю я--обалніе таланта. Короче и вѣрнѣе: тѣмъ сильнѣе талантъ.

(Я думаю, что здѣсь равно уместны выраженія „талантъ“ и „геній“. Я различаю эти два понятія не количественно, а качественно, разумѣя подъ талантомъ пластическую силу, врожденную легкость, находчивость, прелесть, многосторонность; подъ геніемъ—могучій духъ, идейное содержаніе. Въ этомъ смыслѣ представителями генія можно назвать Орlando Лассо и Бетховена, представителями таланта—Палестрину и Глинку; въ живописи, насколько мнѣ извѣстно, Микель Анжело и Рафаэль соотвѣтствуютъ тѣмъ же полюсамъ. Въ поэзіи древней Греціи—Эсхиль и Софокль, въ средневѣковой германской—Вольфрамъ и Готфридъ представляютъ контрасты, болѣе или менѣе однородные. Есть натуры, повидимому, стоящія какъ разъ на серединѣ между преобладаніемъ того и другого, какъ Гёте, Шекспиръ и, кажется, Моцартъ).

Повторю: если Сергѣй Ивановичъ Танѣевъ, архи-классикъ, архи-консерваторъ, сдался безъ капитуляціи, если остальнымъ русскимъ, не имѣвшимъ его оружія, и подавно нельзя было думать о серьезной борьбѣ,

то какова-же должна быть сила новаго завоевателя! Нужно Зигфридомъ быть, чтобы переломить божественное копье.

Не знаю, достаточно-ли я высказался ясно. Я желалъ-бы выговорить себѣ право любить Вагнера, не признавал его авторитета, не принимал ни одного его догмата, сомнѣвался въ его честности, глумясь надъ его логикой. Любовь моя къ „Валькириі“ или „Нюренбергскимъ пѣвцамъ“, какъ у Фридки къ Вотану, безотчетна, сильнѣе разума, сильнѣе совѣсти; но негодование мое на музыкальные недочеты тѣхъ-же „Пѣвцовъ“, той-же „Валькириі“, а тѣмъ болѣе на философскіе, историческіе и всякіе иные недочеты „Kunstwerk der Zukunft“, „Oper u. Drama“ и иныхъ элукубрацій слинкомъ зараженнаго литературой капельмейстера едва-ли совпадаетъ, по мотивамъ, съ яростью влюбленной женщины, заставляющей ее пускать высокія ноты на традиціонныхъ эпитетахъ. Мои упреки Вагнеру не основаны на какомъ-бы то ни было личномъ вопросѣ. Хотя меня возмущаетъ его несправедливость къ Россини, Мендельсону-Бартольди, Мейерберу, Брамсу, но прекрати онъ свои нападки, счеты мои съ нимъ все равно не будутъ покончены и даже едва будутъ затронуты такою незначительною переминой. Меня, повторю, возмущаетъ общее содержаніе и общая форма. Въ противоположность одному изъ нашихъ наиболѣе извѣстныхъ критиковъ, нашедшему въ Вагнерѣ полную бездарность съ похвальнѣйшими намѣреніями (прилежаніе—5, поведеніе—5, способности—нуль), я порабощенъ изумительнымъ ароматомъ таланта, признаю и прилежаніе (хотя иногда прискорбно-направленное), а вотъ за *поведеніе* (въ переводѣ: за отношеніе съ кореннымъ вопросамъ эстетики и этики) никакъ не могу поставить хорошаго, даже средняго балла.

Но довольно о баллахъ, довольно о рангахъ, степеняхъ и классахъ. Какое дѣло художнику до того, что Z его очень хвалитъ, Y хвалитъ немножко, X и совсѣмъ ругаетъ? Щепетильная отзывчивость на критику обратно пропорціональна интенсивности вдохновенія. Чѣмъ вдохновеніе сильнѣе и чистопробнѣе, тѣмъ оно болѣе поглощаетъ человѣка, тѣмъ оно менѣе оставляетъ ему соковъ для постороннихъ забавъ. Всѣ мы знаемъ, что именно Рихардъ Вагнеръ лично былъ болѣзненно-отзывчивъ, что его щепетильность и обидчивость на все печатное доходили до крайности и доводили его до безтактныхъ и не всегда красивыхъ дѣйствій. Но я считаю *злого* Вагнера, въ отместку на рецензіи, бранящаго современныхъ композиторовъ, лирическихъ поэтовъ и политическихъ дѣятелей, не болѣе какъ

ничтожныя эпизоды: онъ бранился для отдыха, какъ другіе дѣлаютъ моціонъ (причемъ, когда онъ не гнался за юморомъ, у него бывало злое и ядовитое остроуміе, и наоборотъ: „наоборотъ“ ярко представлено знаменитымъ подражаніемъ Аристофану *Eine Capitulation*). Вся его полемика обличаетъ человѣка, занятаго *другими*; это брюжжаніе прилежнаго работника, выпившаго лишнюю кружку въ праздникъ, *un bon zig ayant le vin querelleur*.

А прилеженъ онъ за такимъ дѣломъ и въ такой сферѣ, гдѣ нельзя браниться, потому что нельзя отрицать; нельзя отрицать, потому что нельзя утверждать; нельзя утверждать, потому что нельзя выражать мысли, а мысли не поддаются выраженію, потому что опредѣленнаго выраженія никакого нѣтъ и не можетъ быть, для чувствъ, равно какъ и для мыслей, для образовъ, какъ и для событій. Сфера эта — чистая музыка и притомъ—инструментальная музыка.

Здѣсь одна изъ наибольшихъ трудностей. Наша „молодая школа“, или какъ я люблю ее называть, по примѣру В. В. Стасова, наша „могучая кучка“, въ лицѣ своего критическаго представителя Ц. А. Кюи, нѣкогда нашла удобную формулу для опредѣленія творца „Лоэнгина“ (или, вѣрнѣе сказать, для отдѣленія себя отъ него, въ виду частыхъ обвиненій гг. Балакирева и братіи въ „вагнеризмъ“: въ шестидесятыхъ годахъ у насъ еще смѣшивали „вагнеризмъ“ и „шуманизмъ“, какъ французскіе критики пятидесятыхъ годовъ). Формула была такая: *chef d'oeuvre Вагнера—увертюра къ „Фаусту“*. Опера—не его дѣло. *Онъ по природѣ—симфонистъ*.

Что такъ судили Кюи съ Балакиревымъ, жившіе въ ежедневномъ поклоненіи „Русалкѣ“, „Руслану“, „Жизни за Царя“, искавшіе вдвоемъ романса и музыкальной драмы, притомъ съ такою энергіей, что на пути захватили и увлекли старика Даргомыжскаго — это я вполне понимаю. Передъ ними въ туманѣ роскошнаго утра, какъ отдаленная вершина, выси-лась глинканская опера, освобожденная отъ квадратныхъ оберовскихъ формъ, опера „реальная“ и въ то-же время идеальная, соединеніе „глуковской“ правды съ красотой смѣшаннаго шумано-шопено-глинканскаго типа. Но читатель, быть можетъ, раздѣлитъ удивленіе, постигшее меня въ одинъ прекрасный вечеръ, въ началѣ девяностыхъ годовъ, когда я отъ П. И. Чайковскаго услыхалъ точь-въ-точь то-же самое. П. И. Чайковскій имѣлъ довольно сильныя сѣровскія симпатіи (не къ „Вражьей силѣ“ и не къ „Рогиндѣ“, а къ „Юдифи“) и черезъ это соединительное звено, повидимому,

былъ или долженъ былъ быть связаннымъ съ Вагнеромъ, конечно, только въ предѣлахъ природы и условій развитія. Тогда еще мало знавшій по-нѣмецки, всегда равнодушный къ школьнымъ распрямъ, не охотникъ до отвлеченностей, онъ въ музыкѣ увлекался и Шуманомъ, и Россини, и Глинкой, и Мейерберомъ, о Вагнерѣ отзывался нерѣдко холодно, не отвергая его en bloc и мало-по-малу обнаруживая въ собственныхъ сочиненіяхъ всепокоряющую силу, отъ которой не ушли музыканты, равные ему по силѣ, превосходившіе его школьной выправкой и даже много старшіе его годами. Какъ-бы то ни было, но онъ въ этотъ вечеръ говорилъ на языкѣ поклонниковъ „Русалки“ и „Каменнаго гостя“.

Не впервые затѣваю я съ умершимъ другомъ, стоящимъ передъ моими духовнымъ взоромъ какъ живой, посмертный споръ, продолженіе или возобновленіе нашихъ безчисленныхъ споровъ при жизни. Вагнеръ и былъ, и не былъ симфонистомъ. Поклонники „Каменнаго гостя“ и правы, и неправы. Въ этой общей, столь мало говорящей формулѣ сойдутся многие. Но затѣмъ я сразу огорчу поклонниковъ „Каменнаго гостя“ и скажу, что Вагнеръ именно оперный или, точнѣе, театральный композиторъ (въ этомъ, между прочимъ, схожусь и съ Гансликомъ), только не для мейерберовской, не для глинкаинской и отнюдь не для глуковской публики. А затѣмъ вооружусь и противъ „молодой школы“, и противъ Чайковского заодно, сказавъ, что Eine Faust-Ouverture и не шедевръ, и не Фаустъ: жирныя, мягкія гармоніи, для меня звучація не борьбой, не отчаяніемъ, не бѣшеннымъ стукомъ о желѣзные ворота необходимости, а чѣмъ-то гораздо болѣе домашнимъ и такъ сказать мясистымъ. Это — чисто-субъективныя строчки, которыя прошу выкинуть или вырвать изъ статьи, да и изъ памяти, коль скоро онъ вамъ противенъ. Мнѣ противенъ, или, вѣрнѣе, мнѣ подозрителенъ слабый энергіею, откормленный и лѣнивый „Фаустъ“ Вагнера. Чтобъ пояснить, какіе у меня на этотъ счетъ вкусы, скажу, что даже шумановская увертюра къ Фаусту, не выдающаяся *по музыкѣ*, кажется мнѣ гораздо вѣрнѣе и строже по экспрессіи. А про чудесную увертюру къ Манфреду (психологическая задача которой хотя и не тождественна, но очень близка) и говорить нечего. Любимое-же мое изображеніе „Фауста“ — такое, въ которомъ я самъ *подкладываю* поэтическое содержаніе (хотя идея его не можетъ не быть поэтической въ виду вокальнаго, со словами, окончанія сочиненія, и поэзія не можетъ, опять-таки, не быть близкой къ идеѣ „Фауста“, такъ какъ это, во всякомъ случаѣ, идея вражды или конфликта на почвѣ всемір-

наго тяготѣнія къ счастью и человѣческаго исканія истины), а именно— первое аллегро „Девятой симфоніи“. Не я первый нахожу въ немъ настроеніе фаустовское; не знаю, говорилъ-ли кто другой, что предпочитаетъ его всѣмъ до сихъ поръ извѣстнымъ увертюрамъ къ „Фаусту“. Повторяю, все это—дѣло вкуса и чувства: солидарность музыкальныхъ средствъ и поэтической цѣли или мѣрки, по которой музыкальная одежда сидитъ на поэтическомъ тѣлѣ¹⁾, не поддается точному критическому опредѣленію. Гораздо доступнѣе ему специфически-музыкальное, и въ этомъ отношеніи я долженъ признаться, что вижу въ „Faust-Ouverture“, наряду съ большимъ талантомъ, слабую, веберовски-болтающуюся фактуру, форму, сцѣпленную на живую нитку (какъ и въ увертюрахъ къ „Моряку-Скитальцу“ и къ „Тангейзеру“), вродѣ увертюры къ „Фрейшюцу“ или „Оберону“, съ меньшею оригинальностью мелодіи, съ гораздо бѣльшимъ интересомъ гармоніи. Истинная сила симфониста Вагнера не въ этихъ симпатичныхъ и горячихъ рапсодіяхъ, а въ инструментальныхъ страничкахъ гораздо позднѣйшей эпохи, въ томъ числѣ „Лознгриня“ и „Нюрнбергскихъ пѣвцовъ“.

Другая половина сужденія „Вагнеръ не драматургъ, а симфонистъ“— отрицательная, равносильная такому: „Не дѣло Вагнера—сочинять оперы“— мнѣ кажется справедливой, когда произношу сужденіе я, непонятно-тонкою и придирчивою, когда держитъ рѣчь поклонникъ „Каменнаго гостя“. Петръ Ильичъ не былъ поклонникомъ „Каменнаго гостя“, и пока онъ преслѣдовалъ музыкальную драму и музыкальный драматизмъ творца „Нибелунговъ“, не открывая ему калитки въ безопасный дворъ симфонической музыки, и совершенно согласенъ, согласенъ *manibus et pedibus*.

Не дѣло сочинять оперы тому, кто не рожденъ вокальнымъ композиторомъ. Не вокальный композиторъ тотъ, у котораго оркестръ не въ какихъ-нибудь исключительныхъ случаяхъ, а постоянно и нормально подавляетъ человѣческой голосъ, подавляетъ и громомъ, и гармоническою густотой, и просто интересомъ содержанія. Этого упрекъ (что у Вагнера, возобновили старую остроту, нѣкогда сочиненную противъ Моцарта, „пѣдесталь“ на

¹⁾ Развѣ не больше правды въ такой метафорѣ, чѣмъ въ вашей: „музыка облегаетъ текстъ, какъ живая плоть и кровь, сухой—скелетъ“? Это поэзія-то—сухой скелетъ?! Я даже за Метастазію, даже за Куколышка обнижусь. А про Пушкина, невидимо присутствующаго въ большинствѣ нашихъ оперъ, и говорить нечего. И потомъ, если даже проглотить обиду, какъ не видѣть, что на каждомъ скелетѣ можетъ жить только *одно* тѣло, а на гейневскомъ куплетѣ просуществовать десять Шубертовъ, десять Шумаповъ и десять Чайковскихъ.

сценѣ, „статуя“ въ оркестрѣ) дѣлала ему и наша „молодая пикола“, гордо прибавляя, что въ этомъ отношеніи къ голосу и оркестру одно изъ главныхъ отличій „молодой русской школы“ отъ творца „Лоэнгринна“: у насъ, дескать, совсѣмъ не то; мы знаемъ, куда ставить пьедесталъ, куда статую. Съ вашей точки зрѣнія вы, можетъ быть, и въ заправду знаете. Сиди однажды съ однимъ изъ нашихъ передовыхъ молодыхъ людей на представленіи „Млады“, я дожидъ до такой минуты: онъ наклонился ко мнѣ и шепнулъ: „*баритонъ заглушаетъ оркестръ*“. Замѣьте, что онъ не праздновалъ побѣды баритона надъ оркестромъ, а ворчалъ на него за невѣжливость, за *selbstsüchtiges Vordringen des Virtuosen thums* что-ли.

Какъ-бы то ни было, у Вагнера оркестръ подавляетъ пѣвцовъ и пѣвцы по отношенію къ оркестру смиреннѣе и уступчивѣе нашего русскаго баритона въ „Младѣ“.

Но когда отрицаетъ Вагнера-драматурга, когда прославляетъ Вагнера-симфониста Чайковскій, и до такой степени прославляетъ, что за одно ставитъ въ образецъ его музыкальную иллюстрацію къ „Фаусту“, я вижу одно изъ тѣхъ недоразумѣній, одно изъ тѣхъ внутреннихъ противорѣчій, которыми кипитъ наша, чувствомъ руководимая, чувствомъ опьяненная критика.

Петръ Ильичъ находился всю жизнь подъ вліяніями, не чуждыми тѣхъ, подъ которыми выросъ и творецъ „Лоэнгринна“. Сынъ горнаго офицера, рожденный на дальнемъ Сѣверо-востокѣ, воспитанный въ училищѣ Правовѣденія, онъ представляетъ неожиданныя черты сходства такихъ впечатлѣній съ цеховымъ нѣмецкимъ музыкантомъ, выросшимъ въ семьѣ артистовъ, вблизи театральныхъ кулисъ, вообще принадлежащимъ, повидимому, къ совершенно другому міру. Обоихъ связываетъ страсть къ театру, любовь къ итальянской музыкѣ; оба гипнотизированы величіемъ Мейербера; въ ушахъ обоихъ звучитъ роскошь гармоній Шуберта, Шумана, Шопена; оба поражены геніемъ Берліоза, поражены, но не очарованы и конечно не „обращены“. Слѣдуетъ прибавить, что Чайковскій „не любилъ“ Шопена, т. е. не сознавалъ его силы надъ самимъ собою, а Вагнеръ, начиная съ 1848 года, не сталъ признаваться ни въ своей любви къ Донизетти (она продолжала свидѣтельствовать о себѣ въ „Тристанѣ“ и въ „Нибелунгахъ“), ни въ своей преоккупации величіемъ Мейербера (преоккупация эта превратилась въ ожесточеннѣйшую полемику).

Въ виду того, что ни Чайковскій, ни Рихардъ Вагнеръ не могутъ

отрѣшиться отъ культа итальянской оперы; въ виду того, что ни тотъ, ни другой не имѣли идеаломъ „чопорной“ (выраженіе Вагнера) послѣ-веберовской нѣмецкой оперы (штампунктъ, которому у насъ приблизительно соотвѣтствуетъ „Русалка“ Даргомыжскаго), а стремились къ музыкальной драмѣ эклектической, такъ-сказать, международной (дальше Маршнера, дальше Глинка); въ виду того, что оба они стояли приблизительно *тетвертыми* послѣ Россини, Беллини и Донизетти, я нахожу, что положеніе того и другого представляетъ аналогію съ положеніемъ Верди. Тотъ и другой, по своему, осуществлялъ вердѣвскую реформу или, если слово „революція“ не будетъ слишкомъ багровымъ для такой мягкой природы, какъ творецъ „Оиѣгина“, — революцію, соотвѣтственную—для Германіи, для Россіи—той, которую вызвалъ Верди въ своей странѣ.

Вся эта параллель вѣрна, конечно, только до нѣкоторой степени. Чайковскій, начавъ съ того, въ своемъ отечествѣ имѣлъ видъ консерватизма, остальные два — никогда; съ другой стороны, въ ихъ дѣятельности видно послѣдовательное теченіе, плаваніе къ „новымъ берегамъ“ отъ *Набукко* до *Фальстафа*, отъ Ріанзи до періода Тетралогіи („Тристанъ“ и „Парцивалъ“ въ равной мѣрѣ соотвѣтствуютъ требованіямъ третьяго періода Вагнера и вмѣстѣ съ тетралогіей составляютъ его послѣднее слово, практическое осуществленіе плана или „дѣйствительное“ по отношенію къ „разумному“ въ „*Oreg and Drama*“). Но васъ, вѣроятно, занимаетъ не бѣдшая или меньшая точность сравненій, а самый фактъ его, самая дерзость, съ которой я осмѣливаюсь упоминать объ итальянской шарманкѣ наряду не только съ такимъ недавнемъ любимцемъ Европы (и то не всей), какъ Чайковскій, но и съ неоспоримомъ идоломъ двухъ поколѣній. Вѣдь я не только о Верди „Фальстафа“ говорю. И не только о Верди, начиная съ „Аиды“. Я требую признанія его въ качествѣ не реформатора, а революціонера съ самаго перваго его появленія въ Европѣ, то-есть, внѣ Италіи; я нахожу въ этомъ мнимомъ рутинѣрѣ нѣчто „вагнеровское“ въ томъ ложномъ смыслѣ, въ которомъ это слово такъ часто употребляется въ странахъ латинской расы; есть новшество, есть идеальное стремленіе даже въ самыхъ, повидимому, рутинныхъ и дѣйствительно площадныхъ его издѣліяхъ.

Пора закрыть скобки послѣ длиннаго отступленія. Я нахожу, что Чайковскому, именно Чайковскому, не слѣдъ отрицать въ Вагнерѣ музыкальнаго драматурга, ибо Вагнеръ такой-же эклектикъ, такъ-же стремится

къ освобожденію отъ „прюдства“ односторонно-національной оперы, какъ и онъ. Я могъ-бы прибавить, что прославленіе его, какъ симфониста, за „Фауста“ именно звучитъ какою-то ироніей со стороны приверженца программной музыки, очень страстно относившемуся къ собственнымъ опытамъ въ этомъ родѣ (напримѣръ, къ „Манфреду“) и написавшему шесть симфоній, если не безукоризненныхъ по формѣ, то во всякомъ случаѣ болѣе прочной конструкціи, чѣмъ увертюра къ „Тангейзеру“ или къ „Моряку-Скитальцу“, а также и „Faust-Ouverture“.

Рихардъ Вагнеръ—не оперный композиторъ; онъ имѣетъ полное право сказать: Ich schreibe keine Opern mehr.

Рихардъ Вагнеръ—не симфонистъ; онъ объявилъ инструментальную музыку законченною и пережившею себя, и для него это была правда: онъ не питалъ мысли возвратиться къ инструментальнымъ опытамъ своей молодости.

Рихардъ Вагнеръ изумительный музыкантъ, изумительный композиторъ, что-же онъ пишетъ? Его собственные теории даютъ на это сбивчивый и односторонній отвѣтъ. Скороспѣлыя историческія конструкціи, съ помощью которыхъ онъ оказывается на верху пирамиды, какъ у другихъ Палестрина, Себастьянъ Бахъ или Моцартъ, у большинства Бетховень, у Стендаля—Россини, у одного моего пріятели—Ц. А. Кюи, только мѣшаютъ своимъ громаднмъ видомъ и ложною симметрией. Повторяю, онъ явленіе очень новое, очень молодое, какъ-бы еще въ порѣ цвѣтенія, и поэтому окончательный выводъ едва-ли не преждевременно дѣлать.

Можно сказать, что его оперы—обширныя фантазіи для оркестра съ костюмированнымъ пѣніемъ и декораціями? Въ такое опредѣленіе вошли бы и мое увлеченіе его музыкой, какъ такою, и мои противъ нея возраженія со стороны стилиа и формы, и множество оговорокъ и ограниченій, съ которыми издавна признаютъ его поэтическій (точнѣ лирическій талантъ). Представьте себѣ какое-нибудь зрѣлище съ музыкой, драматическаго или недраматическаго содержанія, все равно,— пусть это будетъ движущаяся панорама или простой калейдоскопъ, балетъ или пантомима, театръ живыхъ людей или фантошей. Затѣмъ представьте себѣ геніальнаго музыканта, поставщика музыки къ этимъ, столь различнымъ, повидимому, увеселеніямъ. Музыка „Тристана“ или тетралогіи вполне входитъ въ эту обширную категорію. Предыдущіе опыты отъ „Ріанзи“ до „Лоэнгина“ безсознательно въ нее стремятся, „Нюрнбергскіе Пѣвцы“—компромиссъ,

предельность которого *для нас* не должна намъ закрывать глаза на его внѣ-вагнеровское, такъ сказать *постороннее* или *иностраниное* бытіе.

Возвращаясь къ музыкѣ *Нибелунговъ* и *Тристана*, я скажу еще разъ, что она не укладывается въ категорію *оперную*; съ оперной-же музыкой представляетъ то обманчивое сходство, что авторъ ея въ молодости былъ оперныхъ дѣлъ мастеромъ и написалъ три-четыре оперы, полныя чувственной силы, нерва и темперамента, хотя ремесленно-грубыя или дилеттантски-незрѣлыя, и что индивидуальный мотивъ и отпечатокъ его, несмотря на длинный путь развитія, имъ пройденный, безъ труда узнаваемъ и въ позднѣйшихъ и въ раннихъ плодахъ его музы. Точно также музыка Вагнера не есть програмная, если употреблять это слово въ его собственномъ и законномъ смыслѣ. Самъ Рихардъ Вагнеръ, въ видѣ оговорки или извиненія, *post factum* призналъ и расхвалилъ симфоническія поэмы Листа и тѣмъ какъ-бы рекомендовалъ публикѣ сухой стебель листовскаго вдохновенія, послѣ того какъ обрекъ на сожженіе цвѣтуцій, благоуханный лѣсъ. Мнѣ кажется, что онъ дѣйствовалъ, скрѣпя сердце, что въ немъ благодарность за великодушную поддержку, оказанную ему знаменитымъ другомъ, была сильнѣе послѣдовательности и вѣрности принципу. Съ бѣльшимъ правомъ можно было-бы Рихарда Вагнера признать „програмнымъ композиторомъ“ въ виду того обстоятельства, что онъ самъ при исполненіи отрывковъ изъ своихъ музыкальныхъ драмъ въ концертѣ, снабжалъ ихъ „программами“, притомъ очень подробными и велерѣчивыми. Но и это было не болѣе, какъ уступкой, и на этотъ разъ не личному чувству, а гнету обстоятельству: назначенная дѣйствовать въ согласномъ соединеніи съ другими искусствами, задуманная и сочиненная въ строгомъ подчиненіи идеѣ гезамт-кунстверка, музыка Вагнера не должна изъяслять притязанія на самостоятельную роль, а стало-быть и на „выраженіе“ или „изобрѣтеніе“ вмѣсто „сопровожденія“, „усиленія“ или „украшенія“.

Не симфонія, не симфоническая поэма, не опера, не ораторія, эта музыка прежде всего требуетъ для себя законнаго мѣста, а стало-быть и категорію. Она несомнѣнно существуетъ, дѣйствуетъ, порабощаетъ, рождаетъ ожесточенныхъ враговъ и хулителей... остановимся на минуту: уже одинъ внушительный видъ враждебнаго полчища, съ каждымъ годомъ убывающаго, съ каждымъ годомъ далѣе и далѣе отодвигаемаго побѣдоносными войтелями, свидѣтельствуетъ о мощи и обаяніи новаго слова. Я могу не говорить сегодня о тѣхъ невѣроятныхъ свидѣтельствахъ, которыя можно было-бы

набрать, которыя сами напрашиваются и кричатъ о себѣ въ сторонникахъ, адептахъ, апостолахъ и мученикахъ. Насколько легко было оправдать ихъ фанатизмъ, пока мы имъ вѣрили на-слово, что они приняли Вагнера какъ цѣлое, въ живой совокупности религіознаго и соціальнаго учителя, моралиста и художника, настолько задача становится труднѣе и тоньше, если настаивать, какъ это дѣлаю я, на томъ, что любовь къ Вагнеру порождена исключительно его музыкой, что въ упоеніи лирической волной мы безъ разбора глотаемъ и поэзію, и эстетику, и этику, и политику, и религію, и философію. Къ общей трудности говорить о музыкѣ, когда не прибѣгаешь къ популярничанью подставными программами въ нумерахъ инструментальныхъ, и не даешь разглагольствованія о словахъ вмѣсто музыкальнаго анализа въ нумерахъ вокальныхъ, здѣсь присоединяется еще трудность отъ новизны самаго предмета, отъ указанной выше новизны рода, занимающаго мѣсто, среднее между симфоническою и драматическою музыкою.

Пусть большинство, подкупленное сюжетомъ и ситуаціей, ослѣпленное электрическимъ свѣтомъ, огорошенное внезапнымъ взрывомъ двадцати мѣдныхъ инструментовъ, испытываетъ восторги чисто литературнаго, чтобы не сказать балаганнаго, свойства, принимая ихъ за музыкальное наслажденіе. Пусть самые крайніе, самые крикливые изъ вагнеристовъ будутъ люди не музыкальные. Вагнеръ все-таки беретъ музыкальнымъ талантомъ, и притомъ до того одностороннимъ, что серьезными факторами можно признать только гармонію и инструментовку.

Вагнеръ пріучалъ массу слушать басъ и вникать въ средніе голоса. Я не дѣлаю себѣ иллюзіи, не „принимаю въ серьезъ“ людей, мнящихъ, что они слушаютъ музыку, когда они просто охаютъ надъ адюльтеромъ въ непривычной обстановкѣ до-историческаго быта. Я не отрицаю страшнаго огрубѣнія слуха у музыкантовъ-спеціалистовъ отъ постояннаго слушанія неразрѣшеннаго диссонанса и энгармоническаго превращенія, огрубѣнія, давно служащаго предметомъ жалобъ и обличеній. Можетъ быть, есть правда и въ томъ упрекѣ, что, вслѣдствіе постоянной трудности интонаціи, вокальныя партіи вагнеровыхъ оперъ пагубно вліяютъ на чистоту пѣнія, пріучая пѣвцовъ довольствоваться вѣрностью приблизительною. За всѣми этими вычетами остается слушатель искренній и серьезный (не-специалистъ) и если *эпопэ* поработень, то поработила гармонія (въ связи, конечно, съ инструментовкой).

Трудно описать и даже представить себѣ процессъ постепеннаго усвоенія баса и среднихъ голосовъ ушами неподготовленными, говорю по-просту, невѣжественными. До сихъ поръ не безъ основанія считали мелодію и ритмъ самыми популярными средствами дѣйствій на „профановъ“. Вотъ опера не-мелодиста, опера безъ претензій на кантилену, нерѣдко скрывающая главную мелодическую нить мало того, что въ оркестрѣ, а въ одномъ изъ среднихъ голосовъ оркестра. Въ *голосъ*-же, то-есть, въ вокальной партіи, или многочисленныя повторенія одной и той-же фигурки, или простой *gemplissage*, или рѣдкая аріозная вспышка, и все это растянута, сложно, громоздко и полно мудрѣностей. И все это уже тридцать лѣтъ нравится, болѣе и болѣе нравится! Если изъ десяти слушателей одинъ увлеченъ музыкой, если онъ слушаетъ не воображаемымъ, полупьянымъ слушаніемъ гипнотизированнаго зрителя, а настоящимъ, сознательнымъ отношеніемъ къ аккорду и къ гармоническому послѣдованію, я скажу, что въ нашихъ ушахъ происходитъ своего рода „возрожденіе“.

Только не пишите его съ прописной буквы и не называйте его общепотребительнымъ французскимъ терминомъ. Вагнеръ—не Ренессансъ и не предтеча Ренессанса.

Мнѣ иногда кажется, что съ тѣхъ недавнихъ поръ, какъ существуетъ музыка многоголосная, въ исторіи ея правильно чередуются періоды густые и жидкіе, полифоническіе и гомофоническіе, какъ-бы „священный ужасъ“ средневѣкового собора или дѣвственнаго лѣса и ясная прелесть залитого солнцемъ луга, поляны, городской площади. „Священный ужасъ“ средневѣкового храма я испытываю въ музыкѣ строгаго стиля отъ Опенгейма до Палестрины: около полутора ста лѣтъ, какъ могучіе переливы органа, течетъ глубокая стихія имитацій и каноновъ, высятся базальтовые столбы не связанныхъ общими тонами грозныхъ и неумолимыхъ трезвучій. Не дерзнуть-ли намъ назвать этотъ храмъ съ его болѣе круглыми, болѣе южными, ближайшими къ древности формами,—романскимъ, въ отличіе отъ меньшаго брата, царство-же его скоро наступитъ? Какъ-бы единымъ порывомъ, сознательнымъ актомъ, „изобрѣтеніемъ“ флорентинской оперы, полемическою пропагандой ученыхъ гуманистовъ, Европа покидаетъ храмъ и выходитъ на просторъ: въ періодъ образованія большихъ монархій и абсолютной автократіи, выстроились и засверкали дворцы, загремѣли балы и маскарады, запырталъ балетъ и яко-бы возобновилась античная музыкальная драма. Полифонія сразу умоляетъ; царитъ „мелодія“ или „моно-

дія“; із речитатива все-більше и більше випливаєть оформлена кантилена подь скудный, жиденкїй аккомпаніментъ. И вотъ, въ Германїи снова ступають сумерки. Послѣ бѣдствїй тридцатилѣтней войны—долгїй постъ, суровый трудъ, лишенїя и молитва. Снова виростаєть средневѣковой храмъ, не романскїй на этотъ разъ, а сѣверный, „органическїй“, древне-германскому лѣсу подобный. Наступаєть готическїй періодъ музыки. Такъ вѣками цѣлыми опаздываєть въ фазисахъ развитїя музыка за болѣе старыми искусствами. Являютьсѣ Бахи, одинъ за другимъ; являєтсѣ Букстегуде; являєтсѣ Себастьянъ Вахъ и, какъ-бы провозвѣстникъ новаго перехода къ ясному и прозрачному, Гендель. Волны этого новаго теченїя—не море строгаго стиля, въ которыхъ и солнце смотрѣтьсѣ можетъ; течєть болѣе густая и тяжелая стихїя септаккордовъ и нонаккордовъ, на каждомъ шагу останавлїваємая плотными диссонансами, педалями, извилистыми модуляціями; вмѣсто діатонизма царить роскошнѣйшїй хроматизмъ; свѣтъ проникаєть какъ-бы черезъ крашеное, тысячами фигуръ играющее стекло. Не стало Баха—и хотя не такъ внезапно, какъ въ 1600 году, а давно подготовленнаи развитїемъ, параллельнымъ Баху и его эпохѣ, мелодїя и съ нею жидкая гармонїя вступають во вторичное господство. Не называєтьте ни Глюка, ни Гайдна: тотъ и другой покажутсѣ густыми, черезчуръ диссонїрующими и модулирующими, сравнительно съ теперешнею модой на легкость. Посмотрите, какъ пишутъ Гассе или Галуппи, посмотрите оркестръ пиччинїевской „Дидоны“. „Между верхнимъ голосомъ и басомъ карета проѣдетъ“. Недолго ей кататьсѣ: Глюкъ, Моцартъ, позднѣйшїй Гайднъ издалека уже готовятъ революцію, хотя въ ихъ собственныхъ сочиненїяхъ ярко играєть божественное солнце, стоятъ реставрированные античные памятники среди капризныхъ „англїйскихъ“ парковъ моднаго пейзажнаго направленїя. Весь этотъ періодъ съ Бетховеномъ, Францомъ Шубертомъ, Веберомъ и Керубини даєть господствовать верхнему голосу, въ басу соблюдаетъ извѣстныя рамки, въ среднихъ оставлєть аккомпаніментъ, модулируєть въ мѣру, склонєнь къ хроматизму; съ Шопеномъ, Берліозомъ и Шуманомъ наступають болѣе несомнѣнныя знаменїя новаго поворота.

Въ лицѣ Рихарда Вагнера этотъ поворотъ совершилсѣ. Пришло время новой густоты и новой темно-окрашенной пестроты. Мѣсто хроматизма заступилъ или, если хотите, къ хроматизму присоединилсѣ энгармонизмъ, система „омнитоническая“, безбрежное плаванїе въ сферѣ двѣнадцати полу-

тоновъ, но *безразлично*, но свободно понимаемыхъ то какъ діэзы, то какъ бемоли. Диссонанса—и больше, и меньше нежели у Баха, гораздо больше чѣмъ у современниковъ Баха и всѣхъ послѣдующихъ „жидкихъ“ мастеровъ; модуляціи—такая тьма, что о ней одной можно писать (и пишуть) цѣлыя книги. Нѣтъ прежней готической строгости, геометрической послѣдовательности; нѣтъ также того вздорнаго произвола, въ каковой такъ жалко и неопытно звергаются подражатели, неспособные видѣть дальше верховъ; есть кака-то метода въ безпорядкѣ, новый, быть можетъ, непонятый законъ, какъ въ пѣснопѣніяхъ Вальтера фонъ Штольцинга передъ июренбергскимъ синклитомъ знатоковъ.

И все это является передъ нами въ вагнеровской оркестровкѣ! Вотъ онъ — тропическій мѣсъ, непроницаемый, тыслчеголосный, удушливый, яркій и темный, смертоносный и неудержимо-влекущій! Смертоносный для пѣвцовъ, для вразумительности словеснаго текста, смертоносный для гармоническаго совокупнаго дѣйствія „гезамткунстверка“. И во всемъ этомъ сказывается единая душа, единая культура, единая судьба, единый недочетъ и единое сказочное богатство. Эта музыка очень бѣдна по описательнымъ или изобразительнымъ средствамъ. Одна и та-же фраза въ „Золотѣ Рейна“ изображаетъ одно, въ „Лоэнгринѣ“ изображала совсѣмъ другое. Если про Эсхила сказали, что онъ величайшій изъ *лириковъ*, потому что истинная сила его въ хорахъ, я требую сходнаго опредѣленія для Вагнера. Придетъ время, когда вы о немъ скажете, какъ сразу поняли про Байрона, что онъ вездѣ писалъ себя. Онъ и Эльза, и Логе, и Вотанъ, и Зигфридъ-Клингшоръ и Елизавета, какъ Венера и Брунхильда—не болѣе какъ двѣ его стороны, два полюса. Болѣе богатая и менѣе разсудительная, менѣе риторическая натура чѣмъ Викторъ Гюго, онъ такъ-же, какъ и творецъ „Маріи Тюдоръ“, жилъ въ сферѣ контраста: и у него, только болѣе скрытая и задрапированная въ ремаркѣ декорація: знаменитая стѣна, на половину бѣлая съ чернымъ крестомъ, на половину черная съ бѣлымъ крестомъ. Но здѣсь, признаюсь, я хватилъ еще дальше, и вамъ, читатель, еще долго-долго надо будетъ восхищаться тѣмъ, что опера до Вагнера была лирикой, костюмированнымъ концертомъ и ложью, а его мановеніемъ превращена въ драму и черезъ это самое стала правдой.

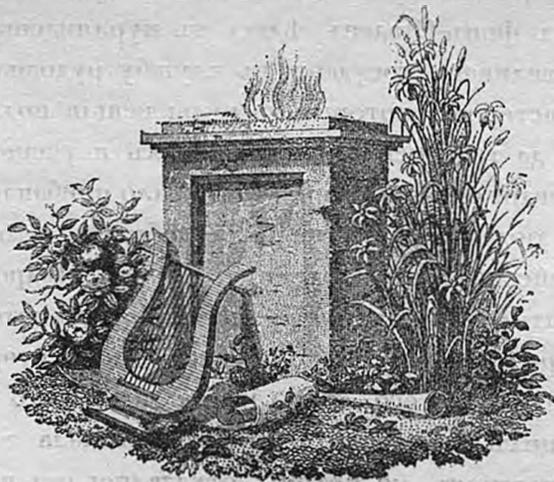
Ни странность общаній философа и моралиста, ни фанатизмъ пошедшаго за нимъ людскаго стада не отнимаютъ генія у творца Валькирии, но и не даютъ ключа къ пониманію его истинной сущности. Никто изъ

современниковъ не поборолъ, не отбросилъ, не усовершенствовалъ даже оболочки вагнеровской музыки. А гдѣ объять могучій духъ, которымъ вѣетъ отъ этихъ льстивыхъ, жирныхъ, полновѣсныхъ, колоссальныхъ, ласкающихъ и подавляющихъ гармоній?

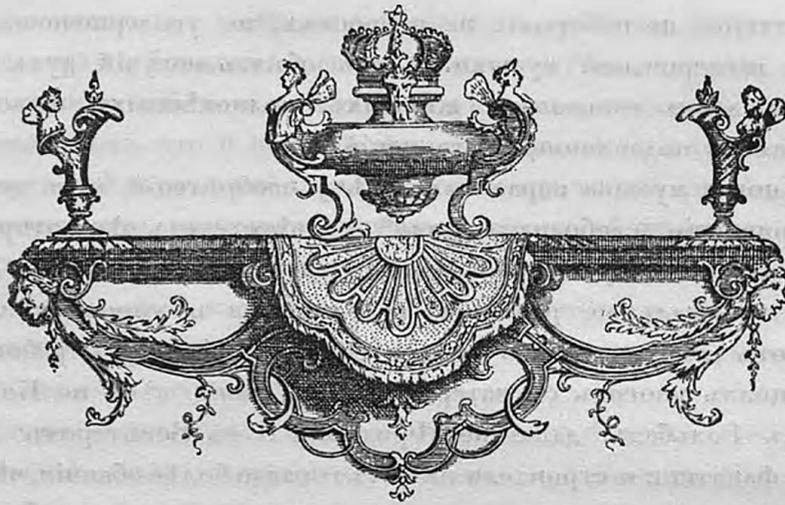
Эта новая музыка параллельна вѣку изобрѣтеній, какъ первая опера, первое появленіе „свободнаго стила“ соотвѣтствуетъ вѣку открытій. Человѣчество мало-по-малу перерождается отъ пара и электричества. Жизнь принимаетъ колоссальные размѣры, усложняется и упрощается. Напрасно смѣшиваютъ возрастающую повсемѣстно матеріальную требовательность и скептицизмъ многихъ съ матеріализмомъ: нашъ вѣкъ не Кондильякъ и не баронъ Гольбахъ, даже не Фридрихъ II съ Вольтеромъ; энтузіасты, оракулы, фанатики и строители имѣютъ гораздо болѣе обаянія, чѣмъ трезвые умы, скептики, насмѣшники и разрушители. А роскошь и удобства дѣйствительно возросли.

Въ Рихардѣ Вагнерѣ, какъ музыкантѣ, я вижу и то, и другое. По требовательности, по безумной расточительности, онъ вполне—сынъ вѣка изобрѣтеній; по роскошествующей въ его педальяхъ и модуляціяхъ, въ его мѣдномъ хорѣ и скрипкахъ лирической струѣ онъ, вмѣстѣ съ Викторомъ Гюго, вмѣстѣ со Львомъ Толстымъ, вмѣстѣ съ цѣлой фалангой утопистовъ, мечтателей и прорицателей, еще разъ свидѣтельствуетъ, что мы живемъ въ эпохѣ восторженной, эгзальтированной, изступленной, съ страстнымъ довѣріемъ алкающей новыхъ словъ и новаго слова.

Ларошъ.



Иванъ Владимировичъ.



МЕЛОЧИ ТЕАТРАЛЬНОЙ СТАРИНЫ.]

I.

Посольство полковника фонъ-Стадена за границу. ¶

Настоящій разсказъ относится къ эпохѣ, когда на Руси еще не было помину о театрѣ. Первыми инициаторами „комедійной хоромы“, — этого пугала древняго благочестія, — явились: бояринъ Матвѣевъ, допускавшій у себя на дому спектакли, и Нѣмецкая слобода (Кокуй), гдѣ иностранецъ, графъ Карлейль, видѣлъ или полагалъ видѣть игру любителей. Въ 1672 г. царь поразилъ старозавѣтную Москву. По его приказанію, „пріятель“ Матвѣева, полковникъ фонъ-Стаденъ, ѣдетъ къ курляндскому Ягубусу князю „приговаривать великаго государя въ службу рудознатныхъ всякихъ самыхъ добрыхъ мастеровъ, которые-бъ руды всякія подлинно знали и плавить ихъ умѣли, да трубачей самыхъ добрыхъ и ученыхъ, да которые-бъ умѣли всякія комедіи строить“; при этомъ было прибавлено, что если фонъ-Стаденъ такихъ людей въ Курляндіи не добудетъ, „то ѣхать ему во владѣніе короля Свейскаго и въ Прусскую землю“. Подробности этой миссіи довольно любопытны. Разсказанныя въ исторіи до-петербургскаго театра, онѣ касаются, впрочемъ, не столько процессуальной стороны дѣла, сколько конечныхъ результатовъ его. Мы узнаемъ, напр., что актеры, набранные изъ странствующихъ германскихъ труппъ, сначала заявили готовность ѣхать съ фонъ-Стаденомъ, но потомъ „отказались отъ поѣздки въ Россію“. „Они были напуганы, полсняетъ г. Морозовъ, трудностями пути и неблагоприятными разсказами объ этой далекой, варварской странѣ, откуда

очень трудно выбратъся и гдѣ иностранцамъ грозятъ иногда „бнудомъ“ и Сибирью“¹⁾. Вотъ и всѣ извѣстія о посольствѣ. Вернувшись въ декабрѣ 1672 г. въ Москву, фонъ-Стаденъ привезъ съ собою только одного трубача и двухъ музыкантовъ. Предлагаемые документы нѣсколько разрабатываютъ детальную сторону разбираемаго эпизода²⁾. Мы сказали, что первымъ инициаторомъ русскаго постоянного театра былъ болринъ Матвѣвъ. Этого просвѣщенный человекъ, даже не для своего вѣка, принялъ близко къ сердцу интересы посольства и постоянно переписывался съ фонъ-Стаденомъ:

„Великаго Государя, Царя и Великаго Князя Алексѣя Михайловича всея Великія и Малыя и Бѣлыя Россіи Самодержца, Его Царскаго Величества думной дворянинъ и намѣстникъ Серпуховской Артамонъ Сергѣевъ Матвѣвъ, Его Царскаго Величества Полковнику Николаю Яковлевичу добраго здоровья желаю. Какъ ты, пріятель мой, начнешь изъ Риги путь свой употреблять въ царствующій градъ Москву и тебѣ-бъ, пріятелю моему, служба великому государю нашему Его Царскому Величеству, приговорить на время въ Ригѣ двухъ человекъ мастеровъ добрыхъ и свидѣльствованныхъ, чтобы умѣли гораздо играть на свирѣляхъ, какъ ходятъ передъ пѣхотою, одного человекъ, чтобы умѣлъ крывать палаты дерномъ и черепицею. Приговоря тѣхъ выше помянутыхъ трехъ человекъ мастеровъ добрыхъ и свидѣльствованныхъ, привезъ съ собою къ Москвѣ“.

Это касалось будущаго, а вотъ, что говорилось о прошедшемъ, вѣроятно, не менѣе безпокоившемъ Стадена:

„Да и июня въ 12 день въ грамоткѣ твоей писано (продолжалъ Матвѣвъ), что отпуску твоего задержаніе и въ дѣлахъ великаго государя нашего Его Царскаго Величества продолженіе и помѣшка чинится затѣмъ, будто отъ великаго государя нашего отъ его царскаго величества къ королевскому величеству въ Свѣю назначенъ въ послѣхъ Алмазовъ³⁾, и того ничего не бывало и не будетъ и тѣмъ грамоткамъ, которые о томъ графу⁴⁾

¹⁾ Очерки изъ ист. русск. драмы. Сиб., 1888 г., 133—134.

²⁾ Г. Морозовъ говоритъ: „Подробные документы о миссіи фонъ-Стадена, которыми мы, къ сожалѣнію, не могли пользоваться, находятся въ Моск. Главн. Архивъ Мин. Иностр. Дѣлъ. Вызды въ Россію, 1671, № 3, 1672—1677“. Эти документы, не попавшіе въ руки нашего историка, и составляютъ основаніе настоящаго очерка.

³⁾ Рѣчь идетъ о думномъ дѣлкѣ Ерофѣе Ивановичѣ Алмазовѣ, долгое время управлявшемъ дѣлами Посольскаго Приказа.

⁴⁾ Вѣроятно, графъ Оксенштертъ, пріѣзжавшій въ качествѣ шведскаго посла въ 1673 г. въ Москву. Стаденъ, исполняя разныя дипломатическія порученія, имѣлъ отношеніе и къ Швеціи.

писаны, не вѣрили. Посемъ тебя, пріятеля моего, предаю въ сохраненіе всемогущему Богу. Писано великаго государя нашего царскаго величества, въ царствующемъ и величемъ градѣ Москвѣ, лѣта отъ созданія міра 7179, а отъ воплощенія едиnorodнаго Сына Божія 1671, мѣсяца іюня 19-го дня¹⁾.

Между тѣмъ дѣла фонъ-Стадена подвигались очень медленно. Обычная въ такихъ случаяхъ задержка влекла непріятности, а послѣднія разрѣшались недоразумѣніями.

Объ одномъ такомъ недоразумѣніи упоминаетъ и герцогъ Іаковъ въ рескриптѣ своемъ на имя полковника отъ 17 декабря 1671 года:

„Божею Милостію Ягубусъ Лифляндскій, Курляндскій и Семгальскій князь. Противъ прошлаго обѣщаннаго къ тебѣ словеси (словесно?), мы ужъ за четыре недѣли свирѣльщика и кровельныхъ черепицъ мастера къ Ригѣ послали и на дорогу имъ денегъ и прочіе потребности и нѣсколько свирѣлей дали, однакожь твой дядя изъ Риги ноябрю въ 28 день писалъ, что онъ о посланіи тѣхъ людей, для того, что къ нему о томъ письма не было, имѣлъ сумнѣніе и по многому у себя задержаніи тѣхъ людей, къ намъ паки прислалъ ихъ. И зане-же мы желали въ томъ царскаго величества изволеніе исполнить и намъ-бы пріятно было, чтобы такое устроеніе учинено было. Дабы онъ первымъ случаемъ посланы были, для того, что черепичный мастеръ намъ будетъ къ лѣту надобенъ потому, что у насъ точію одинъ есть, который у голландчанина учился“..

Тѣмъ временемъ въ Москвѣ, вѣроятно, разочаровавшись въ успешномъ окончаніи миссіи Стадена, торопили присылкой хотя-бы свирѣльщиковъ и мастеровыхъ людей. Неудача, постигшая полковника, заставляетъ Матвѣева сказать „пріятелю“ нѣсколько утѣшительныхъ словъ:

„Великаго Государя, Царя и Великаго Князя Алексѣя Михайловича всея великія и малыя и бѣлыя Россіи Самодержца и т. д.

„Іюня въ 23 (день) въ грамоткѣ твоей, пріятеля моего, ко мнѣ писано, о которыхъ дѣлахъ посланъ ты и на тѣ дѣла тамъ многое время будучи, несбывшимся вѣстьми отвѣтъ не получалъ, а нынѣ де видятъ то, что все солгано и тебѣ на тѣ дѣла учинять добрый отвѣтъ, не замѣшавъ отпустить тѣхъ и мнѣ по той и прежде сей присланнымъ твоимъ грамоткамъ вѣдомо. Да присемъ тебѣ, пріятелю моему, напоминаю: купи мнѣ въ Ригѣ самаго добраго мастерства легкую каретку, только-бы въ ней было мочно сидѣть двумъ особамъ, а купи тое каретку, привести къ Москвѣ съ собою“¹⁾.

¹⁾ Письмо отъ 5 августа.

Одновременно посланъ царскій указъ и кн. Щербатову, окольничему во Псковѣ, мимо котораго лежитъ путь фонъ-Стадена изъ Риги. Кн. Щербатовъ извѣщался, что, когда полковникъ фонъ-Стаденъ „мастеровыхъ людей: двухъ человекъ ткачей, да трехъ человекъ, что играютъ на свирѣляхъ и палаты крыть умѣютъ дерномъ и черепицей“, пришлетъ къ нему во Псковъ, то тѣхъ мастеровыхъ, по царскому повелѣнію, снабдивъ подводами, „незамотчавъ отпустить къ Москвѣ“, а о томъ „насъ великаго государя“ извѣститъ, мастеровыхъ-же людей „явить въ посольскомъ приказѣ думному дворянину Артемону Сергѣевичу Матвѣеву, да дякамъ Григорию Богданову и Якову Поздышеву“. — Каретка также удостоилась отдѣльнаго указа (неудрено, — ея интересовалась вся боярская Москва, не исключая Царя) и дѣло это хранится въ отдѣльной папкѣ Архива Мин. Иностр. Дѣлъ (Выѣзды въ Россію. 1672. генв. 12—февр. 13. № 2). — Между тѣмъ, какъ было сказано раньше, счастье вначалѣ улыбнулось фонъ-Стадену. Актеры согласились ѣхать въ Россію и обрадованный Матвѣевъ поспѣшилъ сдѣлать „докладъ“ Царю:

„Въ нынѣшнемъ 1672 году въ переводѣ съ грамотки, какову писалъ къ окольничему къ Артемону Сергѣевичу Матвѣеву изъ Риги полковникъ Николай фонъ-Стаденъ, написано: Пріискалъ онъ 8 человекъ Государя Царя и великаго князя Алексѣя Михайловича всея великія и малыя, и бѣлыя Россіи самодержца въ службу и въ московское государство пріѣхать-бы имъ вольно, потому-жъ и выѣхать, а за всякую-бы игру или комедію, что предъ великимъ государемъ учнутъ творить, давать по 50 рублевъ всѣмъ вообщѣ, да имъ-же бы вольно было передъ всякими людьми за деньги играть. И сверхъ того изъ казны великаго государя они никакія издержки не просятъ, а платѣе у нихъ изготовлено свое. Да онъ-же, Николай фонъ-Стаденъ пріискалъ 2 человека трубачевъ, которые недавно изучать умѣютъ разныхъ мусикійскія пѣсни трубить и иныхъ могутъ научить, а давать-бы тѣмъ трубачамъ великаго государя жалованья мѣсячнаго корму по 6 рублевъ человекъ на мѣсяць и сверхъ того имъ-же повольно-бы было вездѣ, гдѣ похотятъ, трубить, а къ комедіантамъ тѣ трубачи гораздо годны-жъ“.

Въ дѣлѣ нѣтъ указаній, какъ принять былъ докладъ Государемъ. Вѣроятно, съ нимъ согласились, хотя требованія иностранцевъ и нельзя не признать чрезмѣрными. 50 рублей за каждое представленіе + шесть рублей каждому музыканту „мѣсячнаго корму“, — цѣна по тогдашнему времени

огромная, особенно, если имѣть въ виду, что внѣ службы артисты выговаривали себѣ право быть свободными. Несмотря, однако, на такія условія, дѣло, какъ извѣстно, разстроилось. Актеры не поѣхали, а Стаденъ 3 декабря 1672 г. привезъ съ собою пять человѣкъ музыкантовъ да двухъ мастеровыхъ, о чемъ и объявилъ въ Посольскомъ Приказѣ: „По указу де великаго государя, будучи онъ въ Стекольні (Стокгольмѣ) и въ Курляндской землѣ, въ службу великаго государя приговорилъ и привезъ съ собою къ Москвѣ одного трубача Цесарскія земли Яна Вендона, да четырехъ человѣкъ музыкантовъ: Прусскіе земли Фридриха Планштейна, Курляндскіе земли—Якова Филиппова, Гренчанина Готфрида Богена, Саксончина Христофора Акермана. А съ ними есть разныхъ семь струментовъ... А великаго де государя жалованья договорился онъ, Николай, давать имъ помѣсячно кормъ съ сентября мѣсяца 1672 году: трубачу по 8 рублевъ въ мѣсяцъ, музыкантамъ по 6 рублей на мѣсяцъ человѣку, а на годъ будетъ всѣмъ дано 384 рублевъ“¹⁾.

Въ заключеніе полковника чуть-чуть не обсчитали на двадцать рублей серебромъ. Объ этомъ онъ жалуется въ челобитной своей, поданной Государю:

„Царю Государю и Великому Князю Алексѣю Михайловичу и прѣбѣтъ челомъ холопъ твой, иноземецъ полковникъ Николай фонъ-Стаденъ. По твоему великаго государя указу, а по моему письму, прислалъ ко мнѣ Курляндской князь двухъ человѣкъ мастеровъ свирѣльщиковъ, да кровли каменного мастера и я, холопъ твой, выдалъ своихъ денегъ на подводы и на претори изъ Курляндской земли двадцать рублевъ и тѣ деньги мнѣ изъ твоей Государевы казны не выданы. Милосердый Государь Царь и великій князь Алексѣй Михайловичъ, всея великія и малыя и бѣлыя Россіи Самодержецъ, пожалуй меня, холопа своего, вели Государь мнѣ свое государево жалованье, тѣ двадцать рублевъ изъ своей государевы казны выдать. Царь Государь, смилуйся!“

Конечно, эти деньги были выданы.

Замѣтки Императрицы Екатерины II о театрѣ.

Извѣстна необыкновенная склонность Екатерины Великой къ театру. Императрица не только сама сочинила пьесы, но съ живымъ любопыт-

¹⁾ Архивъ Мин. Иностр. Дѣл. Вызды въ Россію 1672—1677, № 2. Документъ этотъ также упоминается у Цвѣткова „Протестаиство и протесты въ Россіи“, 1890 г., стр. 740 прил.

ством слѣдила за развитіемъ театра въ Россіи, справедливо усматривалъ сценическихъ представленійхъ могущественнѣйшій рычагъ для воздѣйствія на массу.—Едва-ли кто-нибудь знаетъ, что въ бумагахъ Екатерины сохранились собственноручныя замѣтки ея о театрѣ ¹⁾. Предлагая ихъ вниманію читателя, мы тѣмъ самымъ касаемся вопроса, до сихъ поръ слишкомъ особнякомъ стоявшаго въ литературѣ, именно: насколько было вообще самостоятельно творчество Екатерины. Неоспоримо, что идейная сторона дѣла могла находиться въ непосредственной связи съ основами современнаго міросозерцанія, взглядами Вольтера, Дидро и энциклопедистовъ. Тоже приходится сказать о слогѣ, который, несмотря на изумительную легкость, съ какою Императрица осилила русскій литературный языкъ, долженъ былъ тѣмъ не менѣе требовать (и вѣроятно, весьма часто) руки опытныхъ стилистовъ въ родѣ Храповицкаго, Елагина или молодого и талантливаго Лукина. Оставалась такимъ образомъ концепція драмы, тотъ сложный процессъ поэтическаго синтеза, который составляетъ особенность каждаго художника, безъ различія, — музыкантъ-ли онъ, живописецъ, поэтъ или актеръ. Теперь трудно объяснить, къ какому времени слѣдуетъ отнести наши документы. Замѣтки вовсе не сохранили датъ; судя, однако, по характеру взглядовъ Императрицы въ извѣстные періоды ея дѣятельности, французскій текстъ долженъ предшествовать русскому; оба текста во всякомъ случаѣ оригинальны, начнемъ съ позднѣйшаго:

„ваша опера очень хороша, — пишетъ кому-то Екатерина, — но въ первомъ явленіи няни и мамы одѣты какъ подлый народъ, у насъ въ старинѣ Барыни не такъ дурно одѣвались, прикажите ихъ одѣть иначе, у меня есть въ казенны кички, да и портреты есть, какъ ихъ одѣть, рукава должны быть наборные, да сверхъ тѣлогрѣй на плечахъ фережи, а фаты на мамъ кисейные, а не иные подлые, а то на Большомъ феатрѣ не уйдете отъ критики“. — Приведенное письмо обнаруживаетъ хорошее знакомство Императрицы съ древне-русскимъ бытомъ. Откуда у нея все это взялось? Не господинъ-же Сумароковъ, этотъ „россійскій Расинъ“, могъ открыть Екатерину нравы и обычаи нашихъ предковъ. Интересна также ссылка на критику, мы, очевидно, въ періодѣ, когда свободное слово вѣщало съ высоты престола, а свободная критика — даже поощрялась. Въ это время легко допустить, что Екатерина серьезно изучала театр:

¹⁾ Госуд. Архивъ Мин. Цн. Д., отд. X, № 321.

„Трагедія представляет чловѣка ¹⁾ добродѣтельнѣе, нежели обыкновенно есть“.

„Комедія представляет чловѣка порочнѣе, нежели обыкновенно есть“.

Двумя такими сентенціями открывається собственно катехизисъ современной драматургіи, какъ его понимала Екатерина. Онъ изложенъ ею на французскомъ языкѣ, но мы приведемъ и переводъ *texte en regard*:

La comédie doit être riieuse, mais non pas injurieuse, avoir des railleries, et non pas des outrages; elle souffre le sel, et non pas le fiel et le vinaigre.

Trois sortes diverses de sujet.

Les premiers sont incidens, intrigues ou événemens, l'orsque d'Acte en acte et presque de scène en scène il arrive quelque chose de nouveau, qui change la face des affaires du Théâtre; quand presque tous les Acteurs ont divers dessein, et que tous les moyens, qu'ils inventent pour les faire reussir, s'embarassent, se choquent et produisent des accidens imprevus, ce qui donne une merveilleuse satisfaction aux spectateurs, une attente agréable et un divertissement continuel.

Les autres sont de passions, quand d'un petit fonds le Poëte tire injenieusement de quoi soutenir le Théâtre par de grands sentimens, et sur des rencontres presque naturelles à son sujet, il trouve occasion de porter les acteurs dans des mouvements.

Les derniers sont mixtes, c'est-à-dire, melés d'incidens et de passions, l'orsque par des evenemens inopinés, mais illustres, les acteurs eclatent en des passions differantes, ce qui contente infiniment les spectateurs.—Depuis que le premier acteur a paru sur la scène, jusqu'à ce que le dernier en sorte, il faut que les principaux Personages soient toujours agissans et que le Théâtre porte continuellement et sans interruption l'image de quelque desseins, attentes, passions, troubles, inquiétudes et autres pareilles agitations, qui ne permettent pas aux spectateurs de voire que l'Action du Théâtre a cessé. L'un des plus grands defauts du Poëme Dramatique, serait l'orsque cette interruption laisse du vide et du temps perdu dans l'Action du Théâtre: Le recit d'un acteur sur la scène tandis qu'un autre travaille ailleurs. Toutes les choses qui se disent et qui se font pour être preparatifs et comme les cemens de celles qui peuvent arrivés, doivent avoir une si apparente raison qu'elle ne semble introduites que pour cela et que jamais elles ne donnent ouvertures à prevenir les incidens qu'elles preparent.

¹⁾ Императрицей было сначала написано „людей“ и зачеркнуто.

Les Descriptions, les Narrations, les Entretiens, les Discours Pathétiques peuvent y entrer ¹⁾).

Такимъ образомъ, вотъ условія правильного пониманія требованій сцены какъ для сочинителей, такъ и для актеровъ. Не трудно замѣтить въ этомъ стремленіе вложить въ опредѣленные рамки свободную мысль и чувство художника, обычный приѣмъ современныхъ риторовъ и словесниковъ. Екатерина только подражала господствующимъ воззрѣніямъ, и какъ видно будетъ ниже, отнюдь не скрывала предмета своихъ заимствованій. Въ дальнѣйшемъ изложеніи она останавливается на „различныхъ положеніяхъ, въ которыхъ главный характеръ или дѣйствующее лицо могутъ находиться“:

(Les differantes situations dans les quelles le principal caractère ou Personnage se trouve). Вотъ эти положенія:

Après que sujet sera choisi, il faut prendre l'action qu'on veut mettre sur le Théâtre, a son dernier point et à son dernier moment, et pourvu que l'Auteur n'aye point l'esprit sterile et moins il aura de matière empruntée, plus il aura de liberté pour en inventer d'agréable et à toute extrémité qu'il se restreigne jusqu'à n'en avoir en apparence que pour faire un acte; les choses passées lui fourniront assés de quoi remplir les autres, soit par des recits, soit en rapprochant les evenemens de l'Histoire, soit par quelques ingénieuses inventions.

¹⁾ Комедія должна быть насмѣшлива, но не оскорбительна, заключать въ себя шутки, но не обиды. Она терпитъ соль (остроуміе), но не желчь и горечь. Есть три рода сюжетовъ: во-первыхъ, — происшествія, интриги или случаи, когда изъ дѣйствія въ дѣйствіе и почти изъ сцены въ сцену происходитъ все новое, мѣняющее видимость театральнаго положенія; когда всѣ почти актеры играютъ различныя намѣренія, при осуществленіи кончатъ способы, ими изобрѣтенные, смѣшиваются, сталкиваются и тѣмъ самымъ вызываютъ непредвидѣнныя обстоятельства, что доставляетъ необыкновенное удовольствіе зрителямъ, пріятное ожиданіе и непрерывное разнообразіе.

Другіе суть страсти, когда изъ пустяковъ поэтъ искуснымъ образомъ извлекаетъ нечто возвышающее театр высокими чувствами и когда случаями, почти обыкновенными для даннаго предмета, онъ находитъ возможнымъ заставить актера играть. Наконецъ, послѣдній (родъ) сюжетовъ есть смѣшанный, т. е. заключающій въ себя и случайныя происшествія, и страсти, когда при помощи обстоятельствъ неожиданныхъ, но выдающихся, артисты блещутъ различными чувствами, что необыкновенно удовлетворяетъ зрителей. Съ того момента, когда первый артистъ вступилъ на сцену, до того момента, когда послѣдній артистъ ее покинулъ, необходимо, чтобы главные дѣйствующія лица были постоянно въ движеніи, и чтобы театръ выражалъ непрерывно какое нибудь намѣреніе, надежду, страсть, волненіе, беспокойство и тому подобныя проявленія духа, которыя не позволяли-бы зрителямъ предполагать, что дѣйствіе въ театрѣ прекратилось. Самой сильной погрѣшностью въ Драматической поэзіи было-бы допустить, чтобы прекращеніе дѣйствія составляло пробѣлъ въ сценическомъ представленіи: (напримѣръ) монологъ одного актера на сценѣ въ то время, какъ второй играетъ въ другомъ мѣстѣ. Вся дѣйствія, о которыхъ говорится или которыя происходятъ (на сценѣ), въ видѣ ли подготовки къ чему нибудь или въ качествѣ объясненія того, что можетъ случиться, должны имѣть столь очевидныя основанія, что появленіе ихъ не должно нѣкого удивлять, а тѣмъ болѣе предупреждать то, что случится въ будущемъ. Описанія, рассказы, бесѣды и разсужденія о поэзіи сюда допускаются.

La constitution de la Fable, ou sujet, ce tire de l'histoire de la fable ou de l'imagination.

La composition de la pièce n'est autre chose que la disposition des actes et des scènes dans lesquelles sont inserés les entretiens, narrations et descriptions.

L'on rejette dans les intervalles des Actes tout ce qui donnerait trop de peine inutile à l'Auteur et tout ce qui pourrait choquer les spectateurs et l'on ne reserve sur la scène que ce qui peut-être agreable à voir ou à entendre.

Scènes:

Il y a differantes sortes de liaisons de scènes.

Savoir:

De Presence, quand en la scène suivante il reste sur le Théâtre quelque Acteur de la precedante.

De recherche.

De bruit.

De temps.

De necessité.

D'éclaircissement.

Il est de la beauté du théâtre que tout s'y choque et produise des évènements imprevus ¹⁾.

Le Théâtre est le lien de l'action ²⁾; il faut que tout y soit dans l'agitation, soit

1) После того, как сюжет будет выбран, следует остановиться на действии, которое желательно изображать на сцене, взяв таковое в конечном его результате. И ежели только автор не лишень плодотворнаго ума и не будет прибгать къ заимствованіямъ, то тѣмъ свободнѣе онъ будетъ въ творчествѣ, какъ-бы ограничены ни были поставленныя ему себя условія, изобразить, напримеръ, одинъ актъ только. Прошлое свадитъ его всѣмъ необходимымъ, чтобы говорить объ остальномъ, въ формѣ-ли разсказа, сближенія историческихъ событій или остроумнаго вымысла. Содержаніе фабулы или сюжета извлекается изъ исторіи этой фабулы, равнымъ образомъ составляется и воображеніемъ. Сочиненіе пьесы есть ничто иное, какъ особый порядокъ расположенія актовъ и сценъ, гдѣ-бы включены были бесѣды, разсказы и описанія.

Въ промежуткахъ между дѣйствіями необходимо удаить все то, что бесполезно затруднитъ автора и что оскорбляетъ зрителей и, напротивъ, сохранить то, что пріятно видѣть и слышать.

Сцена.

Существуютъ различныя способы соединенія сценъ между собой, писано: присутствіе, когда отъ предыдущей сцены остается въ театрѣ актеръ для послѣдующей.

Повски.

Шумъ.

Время.

Необходимость.

Разъясненіе.

Непремѣнное условіе совершенства сцены, чтобы все на ней сталкивалось и вызывало непредвиденныя эффекты.

2) Императрицей сначала написано: l'agitation и зачеркнуто.

par des événemens qui de moment à autre se contredisent et s'embarassent, soit par des passions violentes, qui de tout coté naissent du choq et du milieu des incidens, comme les éclairs et le tonnère du combat et du sein des nuées les plus obscures: en sorte que personne ne vient prèsque sur la scène, qui n'ait l'esprit inquiété, dont les affacies ne soient traversées et qu'on ne voie dans la necessité de travailler ou de souffrir beaucoup... enfin, c'est ou regne l'inquietude, le trouble et le desordre, et des lors qu'on y laisse arriver le calme et le repos, il faut que la pièce finisse ou quelle languisse autant de temps que les actions cessèrent on se ralentissent ¹⁾).

На этомъ мѣстѣ Императрица дѣлаетъ знаменательное замѣчаніе: „Ce qui suit, говорить она, ставя нотабену, n'est pas de l'Abbé“. Какого аббата? Пишущій эти строки тщетно искалъ въ быв. эрмитажной библіотекѣ ²⁾ ничто похожее на данный случай и никакого аббата не нашель. Можетъ быть, Екатерина имѣла въ виду аббата д'Обиньяка, знаменитаго творца и „трехъ единствъ“, но въ сочиненіи его „Pratique du Théâtre“ приведенныхъ разсужденій не находится. Во всякомъ случаѣ, интересно, что все послѣдующее принадлежитъ уже исключительно Екатеринѣ:

Le premier acte sent à faire l'exposition du sujet ou à partir à la connaissance du spectateur le sujet de la pièce et le caractère des personages.

Le second acte est la continuation de l'exposition de la pièce, des caracteres des personages et le commencement de l'action.—Le troisième acte est la continuation de l'action et le commencement de l'embrouille.—Le quatrième acte ³⁾

¹⁾ Театръ есть мѣсто дѣйствій; необходимо, чтобы все въ ней было въ движеніи, помощью-ли случаевъ, которые время отъ времени противорѣчили-бы другъ другу, помощью-ли бурныхъ страстей, которыя, подобно молніямъ и грому, рождающимся отъ столкновенія грозныхъ силъ природы, происходившія отъ столкновенія разныхъ случаевъ въ жизни; такимъ образомъ никто не можетъ лѣвиться на сцену, не будучи взволнованнымъ, съ потрясенными нервами, обязанный работать или страдать... въ концѣ концовъ это—царство безпорядка, тревоги и смущеній, по гдѣ отнынѣ наступаетъ тишина и покой; необходимо, чтобы пьеса заканчивалась или продолжалась столько времени, сколько требуется для прекращенія или замедленія дѣйствія.

²⁾ Нынѣ одно изъ отдѣленій Императорской Публичной Библіотеки.

³⁾ Первый актъ имѣетъ въ виду объясненіе сюжета или выясненіе зрителю содержанія пьесы и характера дѣйствующихъ лицъ.

Второй актъ есть продолженіе предыдущаго (въ смыслѣ истолкованія пьесы и характера дѣйствующихъ лицъ) и начало дѣйствія.

Третій актъ есть продолженіе дѣйствія и начало завязки.

Четвертый актъ заключаетъ въ себѣ завязку и выражаетъ намѣреніе приготовить развязку.

Пятый актъ заключаетъ въ себѣ развязку и главный моментъ произведенія (въ буквальномъ смыслѣ: катастрофу), съ помощью коего пьеса оканчивается, причемъ имѣетъ въ виду наказанъ порока и увѣнчанъ добродѣтель.

est l'embrouille et sent à préparer le dénouement. — Le cinquième acte contient le dénouement et la catastrophe, avec la quelle la pièce ¹⁾ doit finir et qui sent à récompenser la vertu et punir le vice.

Pour faire réussir un poème dramatique il faut:

- 1) Que l'action soit simple
- 2) Continué.
- 3) Quelle ne dure que douze heures tout au plus.
- 4) Que les incidens soient bien préparés et tirés du fond du sujet.
- 5) Que les acteurs paraissent toujours sur la scène avec un prétexte nécessaire et vraisemblable.
- 6) et qu'ils en sortent de même afin que les intervalles des actes soient remplis, car il servent à la continuité de l'action autant que ce qui se passe sur la scène.
- 7) Il faut que la catastrophe naisse de tous les incidens dont elle doit être comme le centre.

8) Il faut que cette catastrophe remplisse entièrement la curiosité des spectateurs.

9) Enfin le Poète doit observer l'unité du lieu, c'est à dire, que le lieu de la scène ou paraissent les acteurs doit être le même pendant toute la pièce ²⁾.

На этомъ оканчивается собственно дидактическая часть замѣтокъ Екатерины. Мы видѣли, что въ опредѣленіи свойствъ драматическихъ произведений Императрица недалеко ушла отъ своихъ современниковъ, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ даже отстала отъ нихъ. Остается предположить, что всѣ приведенныя замѣчания составляютъ плодъ ея раннихъ воззрѣній. Позднѣйшее знакомство съ „мѣщанской“ теоріей Дидро или Гамбургской Дра-

¹⁾ Въмѣсто *і* Императрица сначала написала *и* и зачеркнула.

²⁾ Для успѣха драматическаго произведенія требуется:

- 1) Чтобы дѣйствіе было просто.
- 2) Непрерывно.
- 3) Чтобы продолжалось оно 12 часовъ, не большѣ.
- 4) Чтобы эффекты были подготовлены и происходили изъ сути произведенія.
- 5) Чтобы актеры, находясь на сценѣ, имѣли къ этому поводъ, цѣлесообразный и естественный.
- 6) Чтобы разными образомъ, оставляя сцену, они имѣли и на это поводъ, дабы промежутки между дѣйствіями были заполнены и, чтобы назначеніе ихъ содѣйствовать въ одинаковой степени непрерывности дѣйствія, какъ и всему тому, что происходитъ на сценѣ, оправдывалось-бы.
- 7) Необходимо, чтобы развязка вызывалась самимъ дѣйствіемъ, центромъ кося она является.
- 8) Необходимо, чтобы развязка занимала все вниманіе зрителей.
- 9) Наконецъ, поэтъ долженъ соблюдать единство мѣста, иначе говоря, чтобы мѣсто, гдѣ происходитъ дѣйствіе, оставалось одно въ теченіе всей пьесы.

матургіей Лессинга, должны были нѣсколько поколебать ея убѣжденіе, что достоинство драматическихъ формъ въ искусствѣ заключается въ соразмѣрности ея составныхъ частей, въ обязанности представлять всю пьесу въ одномъ и томъ-же мѣстѣ, или въ такихъ атрибутахъ, какъ „поиски“, „шумъ“, „необходимость“ и т. д. Хороша также комедія, гдѣ дѣйствіе тянется не болѣе 12 часовъ къ рѣду! Это напоминаетъ нравы Тишайшаго царя, который десять часовъ, не вставал, прослушалъ „Артаксергсово дѣйство“ и остался очень доволенъ спектаклемъ ¹⁾.—Интересъ къ теоріи драмы, заставляетъ Императрицу обратиться затѣмъ къ историческимъ справкамъ; она добросовѣстно выписываетъ всѣ особенности публичныхъ зрѣлищъ въ классическомъ Римѣ, начиная съ главныхъ:

Gymniques, Gymnase, Palestre, Stade, Drame, Tragedie, Comedie, Théâtre, Amphitheatre, jeux Olimpiques, Pithiens, Neméens, Isthimeciis, Circenses, Funebres, Saerées, Votifs, Apollinairis, Cerceaux, Capitolins, Mégaleliens, Tauriliens, Compitales, Tesentins.

Pour rendre ces divertissements plus agréables, поясняетъ она дальше, on les preludeait par des danseurs de cordes, des voltigeurs et autres spectacles pareils ²⁾. Слѣдуетъ описаніе спектаклей.

Schocnobate (?), Mime, Pantomime, Agunales, Palatins, Pentalles, Disque, Actiaques, Apolinaires, Cirque, Seculaire, Equestris, Augustaux, Neroniens, Capitolins, Cercaux, funebres, Gymniques, Circenses, Jeux de Castor et Pollux, Compitales, Consuales, Floniaux, Istmiens, Jeux de la liberté, Luculliens, Marticuese, Megalesiens, Neméens, Neroniens, Palatins, Panthéliens, Panathénées, Plebeiens, Pyrothiques, Pilhiens, Romains, Saerés, Scéniques, Semulaeres, Tauriliens, Terentiens, Troyens, Votifs, Maitigophares...

On y disputait les prix de la lutte, de la course, du saut du disque, du Javelot des combats de musique et de poesie y furent aussi admis.

Les exercices de pentathle (?): On y donnait le Spetacle de la chasse, dans la quelle on faisoit paraitre les animaux les plus rare ³⁾.

¹⁾ См. свидѣтельство бар. Августина Мейербейера и Горація Вильгельма Кальвуччи, посланцевъ Имп. Леопольда въ 1661 г. (Чт. Общ. Ист. и Др. Рос. 1874 г., стр. 190), а также Тихонрашова (Рус. Драм. произв. ч. I, стр. X—XI).

²⁾ Дабы сдѣлать эти развлечения болѣе пріятными... имъ предпосылали канатныхъ плясунговъ, вольтижеровъ и тому подобныя зрѣлища.

³⁾ Тамъ оспаривали призы на борьбу, бѣгъ, метанія диска и стрѣльбу изъ лука. Раннимъ образомъ допущены были здѣсь состязанія въ музыкѣ и поэзіи. Упражненія п...: при этомъ изображали охоту и вывозили самые рѣдкіе экземпляры животныхъ.

Le prix—une simple couronne de pin ou de persil. Des combats d'adresse, de force et d'agilité. — Les lutteurs, les gladiateurs, les conducteurs de chars, les poètes, les orateurs, les historiens, les musiciens, et les acteurs de Théâtre se disputaient les prix.—Les jeux Cirsensé, à pied, à cheval, sur un char, la lutte, à coup d'épées, de dards, de pique, de flechs, contre des hommes, des animaux, dans l'arène où sur des grands réservoirs d'eaux; les jeux n'étaient que différentes sortes de courses, auxquels on joignait ensuite les autres combats athlétiques:—Le Pugilat, le pancrace, la lutte et la course à pied, l'exercice du disque et du javelot.

1) On écrivait sur un registre le nom et le pays de ceux qui allaient courir aux combats gymniques.

2) A l'ouverture des jeux, un héraut proclamait publiquement les Athlètes qui devaient paraître dans chaque sorte de combat et les faisait passer en revue devant le peuple, en publiant leurs noms à haute voix.

3) On réglait les rangs de ceux, qui dans chaque espèce de jeux, devaient payer de leurs personnes, c'était le sort qui seul en décidait.

4) Dans les jeux où plus de deux concurrents pouvaient disputer en même temps le prix proposé, tels que la course à pied, les champions se rangaient dans l'ordre dans lequel on avait tiré leurs noms, mais dans la lutte, le pugilat et le pancrace, on tirait au sort les combattants en les tirant au sort.

5) Après avoir tiré les Athlètes au sort, on donnait le signal des divers combats ¹⁾.

¹⁾ Наградой служила обыкновенный венок из словых ветвей или петрушки. Состязания были в ловкости, силе и гибкости. Состязались: борцы, гладиаторы, возницы колесниц, поэты, ораторы, историки, музыканты и актеры. Цирковые игры составлялись из (игр) прыжком, верхом на лошади, на колеснице, в борьбу, состязания на ишагах, дротниках, пиках, в метании стрел, велись против людей, животных и происходили на арене или на больших водяных бассейнах; игры заключали собственно различного рода бѣга, къ которымъ затѣмъ присоединяли остальные атлетическія состязания: родъ бокса у древнихъ, панкрасъ (въ сущности, соединеніе танцевъ, бѣга, метанія, диска и т. д.), борьба и бѣгъ прыжкомъ, упражненіе въ метаніи диска и дротика.

Во-первыхъ, записывали имя и происхожденіе (національность) тѣхъ, которые принимали участіе въ гимнастическихъ упражненіяхъ.

Во-вторыхъ, при открытіи игръ, герольдъ провозглашалъ публично имена тѣхъ артистовъ, которые участвовали въ каждомъ родѣ состязанія и провожалъ ихъ затѣмъ на глаза публики.

Въ третьихъ, определяли порядокъ лицъ, которыя должны были приносить себя въ жертву въ каждомъ состязаніи; судьба предоставлялась рѣшать остальное.

Въ четвертыхъ, въ тѣхъ играхъ, гдѣ болѣе двухъ состязующихся могли оспаривать предложенный призъ, какъ-то: бѣгъ прыжкомъ, борцы становились въ томъ порядкѣ, въ какомъ выкликали ихъ имена, въ борьбѣ-же, боксѣ и панкрасѣ, состязующихся равняли, бросая жребій.

Въ пятыхъ, кинувъ жребій, давали сигналъ разнаго рода состязаніямъ.

6) Les recompenses etaient de plus d'une espece; les spectateurs celebraient d'abord la victoire remportée dans les jeux par des applaudissemens et des acclamations reitérees, on faisoit proclamer par un heraut le nom des vainqueurs, on leurs distribuait des prix qu'ils avaient merité, des vases d'airain avec leur trepié, des coupes d'argent, des armes, de l'argent menagé, mais les prix les plus estimé consistaient en palmes et en couronnes qu'on leur mettaient sur la tete aux yeux des spectateurs. On les conduisait ensuite en triomphe revetus d'une robe de fleurs dans tout le Stade.

7) La ceremonie se terminait par des festins.

Le gymnasiatque ou Prefet du Gymnase, il avait le droit de porter une baguette et d'en faire porter devant lui par les bedeaux, il etait vetu de pourpre.

Fêtes: de Flore, de Cerés, de Cibelle. Les dames Romaines dansaient à ses jeux devant l'auter de Cibelle, on y joignait des festins, ou regnait la magnificence et la somptuosité.

1) Pentathle.

2) La course à pied.

Въ шестыхъ, награды были различныхъ сортовъ. Зрители прежде всего прославляли побѣду въ игрѣ аплодисментами и учащенными кликами; имя побѣдившихъ провозглашалось герольдомъ, имъ раздавались тѣ награды, которыя они заслужили: металлическія вазы на треножникахъ, серебряныя чаши, оружіе, просто серебро, но самой цѣнной наградой были пальмовыя вѣтви и вѣнки, которыми украшали головы побѣдившихъ на глазахъ всѣхъ присутствующихъ. Затѣмъ ихъ торжественно водили по аренѣ, предварительно украсивъ ихъ платьемъ съ цвѣтами.

Въ седьмыхъ, празднество завершалось пирами.

Гимназіаткѣ или префектъ Гимназіи имѣлъ право носить жезлы, а равно заставить нести его передъ собою; онъ одѣвался въ пурпуръ.

Празднества: Флоры, Цереры и Сивиллы. Римскія дамы танцовали на этихъ играхъ передъ алтаремъ Сивиллы, здѣсь-же происходили пиры, гдѣ царствовали великолѣпіе и пышность.

1) Пантатль.

2) Бѣгъ пѣшкомъ.

3) Панкрасъ.

4) Простая борьба.

Призы давались за легкость ногъ и тѣлесную силу. Призомъ служилъ оливковый вѣнокъ. При желаніи можно было встрѣтить здѣсь великолѣпныхъ пѣвцовъ, которымъ сопровождали артисты на флейтѣ и цитрѣ. Поэты представляли здѣсь театральныя пьесы.

Прыжокъ.

Бѣгъ... метаніе дротика и борьба.

Комедія togata принадлежала къ произведеніямъ серьезнымъ.

„ tobernaria—менше.

„ attelanes—діалогъ въ ней не былъ записанъ.

„ мимъ—представляя шутку, гдѣ артисты играли необутыми.

„ пантомимы—гдѣ играли, не произнося ни слова.

3) Le combat du pancrace.

4) La lutte simple.

Les prix s'acquittaient par le legereté des pieds et par la force du corps.

Le prix etait une couronne d'Olivier.

On y voyait à l'envie d'excellents chanteurs, qu'accompagnaient des joueurs de flutes et de Cithares.

Les poetes y faisoit représenter des pièces de Théâtre.

Le sault (saut?).

La course.

Le pulet (?).

Le javelot et la lutte.

La comedie togata etait du genre serieux.

La comedie la tobernaria l'etait beaucoup moins.

La comedie attelanes—le dialogue n'etait point écrit.

La comedie les mimes n'etait que des farces, ou les acteurs jouaient sans chausures.

La comedie les Patomimes—jouait sans rien pronocer.

Этимъ заканчиваются театральныя замѣтки Императрицы Екатерины. Далѣе слѣдуетъ краткое дополненіе, касающееся тоже Римской жизни, но съ предыдущимъ не имѣющее никакой связи. При этомъ оно помѣщено на отдѣльномъ листкѣ и представляетъ совершенно самостоятельный отрывокъ. Намъ остается добавить, что все выписанное нами принадлежитъ „собственной рукѣ“ Императрицы; мы старались сохранить ея орфографію, до знаковъ препинанія включительно.

III.

Последніе годы дѣятельности М. С. Щепкина на казенной сценѣ.

(1840—1844 г.г.).

Конецъ сороковыхъ и пятидесятые годы были сплошнымъ триумфомъ М. С. Щепкина и вмѣстѣ съ тѣмъ эпохой его физическаго отдыха. Знаменитый артистъ игралъ, когда хотѣлъ, пользовался особеннымъ вниманіемъ Двора и своего непосредственнаго начальства, а съ 1843 г. былъ назначенъ пенсіонеромъ Дирекціи. Одно лишь омрачало счастливые годы Михаила Степановича,—матеріальныя невзгоды его донимали. Щепкинъ былъ крайне добрый человекъ и ежегодно увеличивавшееся количество родственниковъ

росло обратно пропорціонально получаемому доходу. Приходилось влѣзать въ долги, а источникомъ уплаты оставалась по прежнему одна дирекція. И вотъ, еще въ 1840 году подаетъ онъ слезное прошеніе Директору Московскихъ театровъ, отзывчивому и гуманному М. П. Загоскину ¹⁾ и обращаетъ его вниманіе на бѣдственное свое положеніе; „17 лѣтъ имѣю я честь служить въ Дирекціи Императорскихъ Московскихъ театровъ, пишеть онъ, и го уже лѣтъ подѣ непосредственнымъ начальствомъ Вашего Превосходительства. Во все это время я никогда не просилъ прибавки къ моему жалованью и съ благодарностью довольствовался окладами, которые назначала мнѣ Дирекція. Необыкновенная дороговизна нынѣшняго года, разныя непредвидимыя денежные потери, воспитаніе дѣтей и содержаніе многочисленнаго семейства, заставили меня, несмотря на самый умѣренный образъ жизни, войти въ долги, которыхъ уплатить безъ благодѣтельной помощи моего начальства, я не имѣю никакой возможности. Не одинъ разъ имѣлъ я счастье слышать отъ вашего пр—ва, что вы совершенно довольны моею усердною службою; я знаю, и всѣ служащіе при театрѣ знаютъ, какъ вы рады бываете сдѣлать кому нибудь изъ насъ добро, а потому съ надеждою прибѣгаю къ вамъ съ моею всепокорнѣйшею просьбою: исходатайствуйте мнѣ, ваше пр—во, у высшаго начальства заимообразно десять тысячъ рублей, которые въ теченіе 5 лѣтъ могутъ вычитаться изъ получаемыхъ мною окладовъ жалованья; въ случаѣ смерти могутъ быть выплачиваемы изъ пенсіона, въ которомъ, смѣю надѣяться, не будетъ отказано моему семейству. Только такое пособіе можетъ вывести меня изъ затруднительнаго и даже горестнаго положенія“ ²⁾. Загоскинъ, представившій прошеніе Министру Двора кн. Волконскому, подкрѣплялъ его личными соображеніями. По мнѣнію Директора театровъ, Щепкинъ, „обладающій необыкновеннымъ талантомъ“, по своей „примѣрно-усердной службѣ и совершенно безпорочному поведенію“, заслуживаетъ „всякаго одобренія и милости“; что-же касается до разстройства его дѣлъ, могущаго показаться начальству сомнительнымъ, то послѣднее, сколько извѣстно Загоскину, произошло отъ „причинъ, вовсе не предосудительныхъ, но дѣлающихъ честь его благородному образу мыслей“; онъ не только далъ приличное воспитаніе сыновьямъ своимъ, изъ которыхъ старшій будетъ удостоенъ

¹⁾ Мих. Николаевичъ Загоскинъ, изв. романистъ и авторъ „Ю. Милославскаго“, управлялъ съ 1831 по 1842 г. московскими императорскими театрами.

²⁾ Общ. Арх. М-ва Ии. Двора, оп. 3—935, д. 69.

ученаго званія магістра, но на счетъ свой содержитъ и даетъ воспитаніе неимѣющимъ никакого состоянія родственникамъ“. И лестная аттестація возымѣла успѣхъ. По представленію Министра Двора, „Государь, не въ примѣръ другимъ и въ уваженіе отличнаго таланта артиста, повелѣлъ выдать изъ Кабинета пособіе безъ возврата въ 4 тысячи руб. асс. (1142 руб. 85 коп. сереб.). Вообще, какъ мы уже говорили, Дворъ не упускалъ случая побаловать старика и отличить его среди прочихъ. Въ 1843 г., въ С.-Петербургской Дирекціи возникъ вопросъ, какъ поступать съ бенефисами артистамъ, служащимъ безъ контрактовъ. Дѣло въ томъ, что по Высочайшему повелѣнію, объявленному Министру Двора 13 Декабря 1840 г., бенефисы артистамъ даются при заключеніи съ ними контрактовъ и то пополамъ съ Дирекціей, полные-же бенефисы предоставляются лишь однимъ „отличнымъ сюжетамъ“, однако при непремѣнномъ условіи получать на это каждый разъ разрѣшеніе Министра. Между тѣмъ въ Москвѣ бенефисы предоставляются вольнонаемнымъ артистамъ. Напр., Михаилъ Щепкинъ, служащій безъ контракта, пользуется полнымъ бенефисомъ съ 6 Марта 1823 г.; Павелъ Мочаловъ—съ 27 Сентября 1840 г. (онъ служитъ „по подпискѣ“); Актриса, Марія Львова-Синецкая—съ 23 Юля 1823 г. и т. д. Директоръ театровъ сомнѣвается, какъ поступить въ такомъ случаѣ и ждетъ указаній Его Свѣтлости князя Волконскаго ¹⁾. Резолюція выпала опять-таки въ пользу одного Щепкина. Ему одному давать полный бенефисъ, всѣмъ-же остальнымъ—пополамъ съ Дирекціей. Мы упоминали, что съ 1843 г. М. С. сталъ пенсіонеромъ Дирекціи. По правиламъ этого учрежденія, артистъ, получившій пенсіонъ, долженъ былъ „въ благодарность“ прослужить еще два года. Въ 1845 году этотъ срокъ истекалъ для Щепкина. Театральному Управленію не представлялось, однако, никакихъ основаній совсѣмъ покончить съ артистомъ, который съ тѣмъ-же блескомъ могъ продолжать свою службу и впредь, принося пользу Дирекціи и искусству. Эти соображенія высказала Гедеоновъ въ рапортѣ своемъ Министру Двора 16 Декабря 1844 г., ²⁾ причемъ приводилъ любопытную справку о содержаніи, получаемомъ Щепкинымъ. Оказывается, что знаменитый артистъ получалъ много меньше того, чѣмъ пользуются посредственности въ наше время. Какія-то 1142 р. 85 к. пенсіонныхъ, 1143 р. 60 к. жалованья, 571 р. 80 к. квартирныхъ, 285 р. 90 к. гардеробныхъ и 571 р. 80 к.

¹⁾ Тамъ-же, т. 4—936, д. № 53.

²⁾ Общ. Архивъ М-ва Имп. Двора, оп. 4—936, д. № 185.

за „ученіе въ Театральной школѣ“, а всего 5715 р. 95 к.! Условія эти М. С. предлагалъ еще измѣнить, если только Министръ согласится принять его на добавочную службу, на три года, напримѣръ. Тогда, по соглашенію съ Директоромъ, Щепкину будетъ дано прежнее жалованье 1145 р. 60 к., по-спектакльные 35 р. 70 к., и ежегодный полный бенефисъ зимою, на что, по выраженію Геденона, Щепкинъ, какъ „артистъ перваго амлуа, имѣеть полное право“. Сверхъ того ему ежегодно предоставляется уѣзжать въ отпускъ на мѣсяць. Конечно, Министръ согласился на такіа условія!

IV.

Проектъ вознагражденій сочинителей и переводчиковъ драматическихъ пьесъ и оперъ при Императорѣ Николаѣ Павловичѣ.

(1847 г.).

Издавна вопросъ о правильномъ вознагражденіи драматическихъ писателей и либреттистовъ занималъ общественное мнѣніе и артистовъ. Въ то время, какъ на Западѣ писатели, кормившіеся отъ театра, наживали себѣ цѣлыя состоянія и держались вполне независимо, въ Россіи самый литературный заработокъ былъ чѣмъ-то въ родѣ третьяго блюда, которымъ весьма пріятно воспользоваться, но безъ котораго можно и обойтись, особенно, если норма такого заработка не опредѣлена закономъ и въ театральнѣй бюджетъ можетъ войти, а можетъ и не войти. Достаточно сказать, что пьеса, независимо отъ ея достоинства, могла ничего не принести сочинителю. Послѣднему стоило только отдать ее артисту въ бенефисъ— и пьеса поступала въ собственность Дирекціи, отнынѣ эксплуатирующей ее въ свою пользу. Такъ было, напр., съ знаменитой комедіей А. В. Сухова-Кобылина „Свадьба Кречинскаго“, доставившей Дирекціи много тысячъ дохода, автору-же подарившей только славу и ни копѣйки выгоды. Положеніе русскаго драматурга, въ противоположность его заграничному собрату, ухудшалась еще тѣмъ, что въ Россіи до 1882 г. частные театры были весьма ограничены, а въ столицахъ даже совсѣмъ не терпѣлись. Въ Парижѣ, если одинъ антрепренеръ отказывалъ автору въ постановкѣ его пьесы, тотъ шель къ другому, благо театры на каждомъ шагѣ, и мало-мальски талантливое произведеніе пробѣдетъ себѣ всегда дорогу; иначе дѣло обстоило въ Петербургѣ: такъ, Дирекція Императорскихъ театровъ монополизировала всякую театральную инициативу, не исключая концертовъ

и благотворительныхъ вечеровъ. Авторъ рисковалъ совсѣмъ не видѣть свою пьесу игранный, если капризничалъ и ставилъ Дирекціи свои условія; не обезпечены были также наслѣдники сочинителя. Законъ (мы говоримъ о Цензурномъ Уст., прил. къ ст. 147 XIV т. св. зак., изд. 1842 г.), нормирулъ литературныя наслѣдства, предусматривалъ права сочинителей, переводчиковъ и издателей *книгъ* и совершенно упускалъ изъ виду *драматическія произведенія*. Послѣднія вѣдались тѣмъ учрежденіемъ, которое ихъ эксплуатировало, т. е. Дирекціей Императорскихъ театровъ; но другихъ такихъ учреждений Государство не признавало, слѣдовательно, самый способъ исключительнаго пользованія предметомъ (монополизациа его) давалъ преимущество и въ вопросахъ наслѣдственнаго права законныя нормы замѣнять личнымъ произволомъ. Вотъ, какія условія предшествовали появленію того проекта, которымъ озаглавлена настоящая статья. Авторъ его, Директоръ театровъ Гедеоновъ,—личность, во многихъ отношеніяхъ замѣчательная, слишкомъ еще мало оцѣненная въ исторіи русскаго искусства,—вызванъ былъ на этотъ шагъ, какъ онъ самъ сознается въ рапортѣ своемъ Министру Двора князю Волконскому (12 Апр. 1847 г., № 201), бѣдственнымъ положеніемъ семьи Н. А. Полевого, умершаго въ Февралѣ 1846 г. и оставившаго послѣ себя жену и дѣтей безъ всякихъ средствъ къ жизни. Желая помочь наслѣдникамъ, Гедеоновъ отдалъ имъ деньги за тѣ изъ „поспектакльныхъ пьесъ“ Полевого, которыя „были сыграны на театрѣ послѣ его смерти въ продолженіе перваго года“¹⁾, но теперь сомнѣвается, правильно-ли онъ поступилъ и какъ вообще нужно поступать въ подобныхъ случаяхъ впредь? Начнемъ съ законовъ. Постановленіемъ Дирекціи, Высочайше утвержденнымъ 15 ноября 1827 г., вопросъ о вознагражденіи авторовъ и переводчиковъ рѣшенъ категорически: пьесы принимаются „по обоюдному соглашенію театральнаго начальства съ сочинителями“, причемъ или за нихъ дается „единовременное вознагражденіе“, или платится поспектакльно (опредѣленная часть сбора съ каждаго представленія); помимо того, о поспектакльномъ видѣ вознагражденія говорится, что „сочинители и переводчики драматическихъ пьесъ и оперъ пользуются во всю свою жизнь частію сбора, поступившаго въ дни представленій ихъ

¹⁾ Полевой написалъ болѣе 40 драмъ, изъ которыхъ „Дѣлушка русскаго флота“, „Параша-Сибирячка“ и „Елена Глинская“ имѣли наибольшій успѣхъ, главнымъ образомъ, благодаря своему патріотическому содержанію. Полевой, какъ драматургъ, лучше всего охарактеризованъ В. Боццнопскимъ (Ежегодн. Имп. Т., сезонъ 1894—95 гт., прилож. кн. 3).

пьесы на какомъ либо изъ Императорскихъ театровъ въ обѣихъ столицахъ“. Не говорится лишь, переходятъ-ли права „поспектакльныхъ вознагражденій“ на наследниковъ авторовъ и переводчиковъ послѣ ихъ смерти, равнымъ образомъ, что дѣлать въ томъ случаѣ, если сочинитель или переводчикъ, отдавшій пьесу своему театру на поспектакльномъ разсчетѣ, „умеръ прежде сыгранія своей пьесы“. Справедливость требуетъ обезпечить наследниковъ, говоритъ Гедеоновъ, становясь на сторону послѣднихъ. „По мнѣнію моему, объясняетъ онъ далѣе,—было-бы несправедливо и особенно въ послѣднемъ случаѣ (подразумѣвается просьба вдовы Полевого) лишать семейства авторовъ и переводчиковъ театральнахъ пьесъ вовсе права на вознагражденіе за пьесы мужей ихъ, ибо, кромѣ того что авторъ или переводчикъ можетъ умереть прежде сыгранія своей пьесы, но можетъ случиться и такъ, что только что пьеса сыграна, какъ постигнетъ смерть автора или переводчика“¹⁾. Однако, слѣдуетъ-ли изъ этого, что авторы и переводчики были въ правахъ своихъ приравнены къ авторамъ и переводчикамъ книгъ, наследники которыхъ по закону (§ 258 Ценз. Уст.) имѣютъ исключительное право на книгу въ теченіе 25 лѣтъ, со дня смерти сочинителя или переводчика? Отнюдь нѣтъ, отвѣчаетъ Директоръ театровъ, и вотъ почему: „Пьеса, сверхъ представленія на театрѣ, можетъ быть также и напечатана, и въ такомъ случаѣ, сдѣлавшись въ печати уже извѣстною, многое теряетъ для театра, тогда какъ наследники отъ напечатанія ея получаютъ за нее, какъ за книгу, новое право на возмездіе по общему закону о изданіи книгъ“²⁾. На основаніи всего изложеннаго, Гедеоновъ и проектируетъ новый видъ „наследственнаго права“ на драматическія произведенія, сокращая сроки пользованія таковыми на степень, гораздо меньшую противъ общелитературныхъ произведеній, самое-же право обусловливаетъ соотношеніемъ смерти автора и первымъ появленіемъ его произведенія на сценѣ. Вотъ этотъ любопытный проектъ по пунктамъ:

1) По смерти сочинителей и переводчиковъ, при жизни которыхъ пьесы ихъ были уже играны въ продолженіе трехъ или болѣе лѣтъ,—продолжать производить поспектакльное вознагражденіе въ одинаковой степени семействамъ сихъ авторовъ и переводчиковъ въ продолженіе первыхъ пяти лѣтъ;

2) Если-же авторъ или переводчикъ умретъ въ продолженіе перваго

1) Общ. Архивъ Имп. Двора, оп. 938, д. № 234.

2) Тамъ-же.

года отъ начальнаго представленія своей пьесы, то семейство его пользуется послѣ него правомъ полученія поспектакльнаго платежа *семь лѣтъ*, и

3) Если авторъ или переводчикъ умретъ прежде сыгранія отданной имъ пьесы къ театру,—то въ такомъ случаѣ семейство его или наслѣдники пользуются поспектакльнымъ вознагражденіемъ на *восемь лѣтъ*.

Въ концѣ кошцовъ трудъ Гедеонова пропалъ даромъ. Министръ, которому 16 Апр. 1847 г. доложили скромный проектъ Директора театровъ, написалъ на поляхъ его слѣдующее: „поелику въ постановленіи Театральной Дирекціи, Высочайше утвержденномъ 13 Ноября 1827 г., о вознагражденіи сочинителей и переводчиковъ драматическихъ пьесъ и оперъ, представленныхъ на театрѣ, ничего не сказано о правахъ наслѣдниковъ па такое вознагражденіе, то я не нахожу нужнымъ предоставлять имъ сего права и дополнять онымъ вышеозначенное постановленіе.

V.

Можно-ли шикать въ Императорскихъ театрахъ?

(1849 г.).

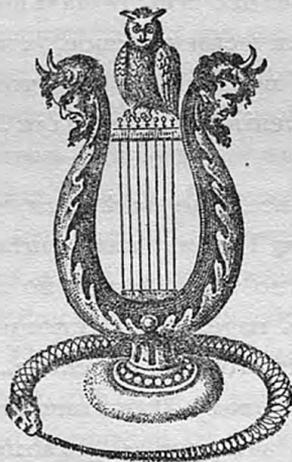
Вопросъ этотъ возбудилъ Директоръ С.-Петербургскихъ театровъ послѣ того, какъ протесты нѣкоторой части публики повторялись все чаще и чаще. Въ прошедшихъ годахъ случалось, что въ театрахъ иногда шикали,—заявляетъ онъ Министру отъ 19 Декабря 1849 г.,—но довольно рѣдко. Въ нынѣшнемъ-же году почти въ каждомъ спектаклѣ, даже при Высочайшемъ присутствіи, происходятъ безпорядки сего рода. Въ Итальянской оперѣ почти каждый разъ шикаютъ Тамбурины и довольно часто Гордони, и не разъ замѣчено это и въ отношеніи къ Гризи и Фреццалини. Въ Циркѣ ¹⁾ Полю Кюзану шикаютъ и недавно бросили два лимона; въ Александринскомъ театрѣ на-дняхъ шикали Каратыгину, а Мартынову — свистнули“. „Такия неприличности,—по мнѣнію Гедеонова,—огорчаютъ артистовъ, хотя они и знаютъ, что не заслуживаютъ того, и что все это есть ничто иное, какъ послѣдствія партій и личностей; но не менѣе того они для артистовъ оскорбительны и слишкомъ неприличны въ Императорскихъ театрахъ, гдѣ

¹⁾ Циркъ, построенный въ 1847 г. по Высоч. повелѣнію, былъ также Императорскимъ. Онъ приносилъ постоянные дефициты и послѣ пожара 1859 г. не былъ возобновленъ. Нынѣ на его мѣстѣ Мариинскій театръ.

могутъ повести къ дальнѣйшимъ беспорядкамъ“¹⁾. Что-же противъ этого думаетъ предпринять Гедеоновъ? А вотъ что. Въ прежнее время подобныя случаи предупреждались особыми объявленіями на афишахъ, гдѣ говорилось, что „всякаго рода знаки неодобренія“ воспрещаются въ Императорскихъ театрахъ. „Это тѣмъ болѣе справедливо, по мнѣнію Директора, что если-бы появился артистъ дурной, то отсутствіе аплодисментовъ уже достаточное доказательство ему неудовольствія публики“. Однако, кромѣ афишъ, не дурно было-бы еще воспользоваться наблюденіемъ полиціи, хотя за тѣмъ только, чтобы означенное постановленіе исполнялось.

Любопытно, что очень взыскательный ко всякимъ нарушеніямъ дисциплины, Императоръ Николай Павловичъ взглянулъ на дѣло совершенно спокойно. По его требованію, Министръ приказалъ Гедеонову представить „прежнюю афишу запрещенія“, а затѣмъ о происшествіи не было больше рѣчи.

Бар. Н. Дризень.



¹⁾ Общ. Арх. М-ва Имп. Двора, оп. 939, д. № 130.



„РЕВИЗОРЪ“ ВЪ МЮНХЕНЬ.

Когда въ Германіи познакомились съ Тургеневымъ, преклонились передъ Достоевскимъ и увлеклись Толстымъ, тогда взялись за исторію русской литературы и открыли Пушкина и Гоголя. Ихъ перевели почти цѣликомъ, нашли очень интересными, но не совсѣмъ могли понять того Пушкинскаго и Гоголевскаго культа, который существуетъ въ Россіи ¹⁾. Ихъ перечитывали съ самыми лучшими намереніями и въ концѣ концовъ повѣрили, такъ сказать, на слово ихъ геніальности, рѣшивъ, что въ нихъ очевидно есть нѣчто специфически русское, что для иностранца уловить трудно. Во всякомъ случаѣ, всѣ сошлись на томъ, что Пушкильнъ и Гоголь достойны величайшаго уваженія, ибо они были „отцами великихъ русскихъ писателей“.

Есть русскіе, которые все еще надѣются, что на западѣ когда-нибудь такъ-же оцѣнятъ Пушкина и Гоголя, какъ оцѣнили Толстого. Объ этомъ можно было говорить лѣтъ 20 тому назадъ, но теперь уже не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что этигъ надеждамъ никогда не суждено исполниться; они останутся милы и дороги только русскимъ.

Въ прошломъ году, по поводу Пушкинскаго юбилея, во многихъ нѣмецкихъ газетахъ появились замѣтки о „самомъ значительномъ изъ русскихъ поэтовъ“; онѣ трогали той данью „уваженія исторіи“, которой были

¹⁾ Первые нѣмецкіе переводы стали появляться еще при жизни писателей; такъ, „Кавказскій плѣнникъ“ переведенъ въ 1824 г., „Мертвыя души“ и „Тарасъ Бульба“—въ 1846 г., „Ревизоръ“ появился только въ 1854 г. Это были единичныя и въ сущности совершенно безуспѣшныя попытки познакомить нѣмецкую публику съ русской литературой. Систематически стали переводить ее лишь въ послѣдніе 10—15 лѣтъ.

проникнуть. Въ организованномъ здѣсь тогда-же русской колоніей вечерѣ, посвященномъ исключительно литературнымъ и музыкальнымъ произведеніямъ, такъ или иначе связаннымъ съ именемъ Пушкина, Поссартъ прочелъ какимъ-то трагическимъ голосомъ нѣсколько его стихотвореній; публика отнеслась довольно безразлично, а въ газетахъ снова появилось нѣсколько торжественно-почтительныхъ строкъ.

Мнѣ не разъ приходилось говорить съ представителями современной германской литературы о Пушкинѣ; для нихъ совершенно пропадаетъ не-байроновская сторона „Онѣгина“, его русская нота и они, видя въ немъ только Байрона, по своему очень резонно замѣчаютъ: отчего вы требуете отъ насъ, чтобы мы вашимъ Байрономъ восторгались, когда мы можемъ почитать Байрона въ оригиналѣ?—А попробуйте объяснить иностранцу волшебную прелесть пролога къ „Руслану“ или „Сказки о царѣ Салтанѣ“, или „Родословной моего героя“: все это его оставляетъ равнодушнымъ. Но забавнѣе всего, что онъ ищетъ въ русской литературѣ именно то, чего нѣтъ въ западной, и „Скупой рыцарь“, „Моцартъ и Сальери“, „Каменный гость“ и др. его не трогаютъ, потому-что не новы для него, слишкомъ мало въ нихъ „этой своеобразной, диковинной, сѣверной славянской души“.

Выходитъ забавный анекдотъ: Пушкинъ непонятенъ, ибо это натура слишкомъ русская, западу недоступная; то-же, что въ немъ понятно—не интересно, ибо въ этомъ нѣтъ ничего русскаго. Очевидно существуютъ различныя степени доступности нашихъ писателей для запада.

Русскій съ головы до ногъ Достоевскій иностранцу понятенъ; такой-же русскій Гоголь—ему чуждъ. Герои „Записокъ изъ мертваго дома“, какъ ни необычны они для него, ему доступны; герои „Мертвыхъ душъ“ ему кажутся не живыми, абстрактными, такъ сказать, обезчеловѣченными на счетъ интенсивности ихъ національной окраски. Ну, неужели въ самомъ дѣлѣ возможны Коробочки, Собакевичи, Плюшкины?

Понятнѣе всего нѣмецкой публикѣ „Тарась Бульба“, очень интересными кажутся ей нѣкоторые рассказы; ее подкупаетъ ѣдкій юморъ „Мертвыхъ душъ“ и „Ревизора“, но за этимъ юморомъ она не видитъ ничего и знаменитая формула „смѣхъ сквозь слезы“ ей кажется напыщенной или, по крайней мѣрѣ, не всегда отвѣчающей содержанию гоголевскаго рассказа. Одинъ нѣмецъ замѣтилъ мнѣ добродушно по поводу „Ревизора“: у насъ въ Германіи взятокъ чиновники не берутъ, да въролтно и у васъ въ Россіи ужъ больше не берутъ, такъ какія-же тутъ слезы, просто смѣшно, такіе

они всё глупые и смѣшные.—И онъ совершенно искренно не понимаетъ, при чемъ тутъ слезы.

Вотъ почему, когда въ 1892 г., въ Берлинѣ, въ первый разъ, въ театрѣ Belle-Alliance, дали „Ревизора“, публика приняла его какъ водевиль, милый, забавный, въ которомъ мѣстами до упада можно смѣяться. Люди литературы замѣтили, что пьеса „сдѣлана съ литературнымъ пониманіемъ и вкусомъ“. „Ревизоръ“ продержался тогда на сценѣ не долго.

Три года спустя, его поставили въ королевскомъ театрѣ; мнѣ удалось побывать на одномъ изъ представлений: это былъ прекрасно разыгранный водевиль. „Ревизоръ“ сталъ одной изъ сезонныхъ приманокъ; благодаря неизмовѣрному шаржу актеровъ публика корчилась все время отъ смѣха.

Недавно поставили „Ревизора“ и въ Мюнхенѣ. Я зналъ, что его собирались дать на сценѣ опереточнаго Gärtnertheater, зналъ, что Калхасъ играетъ городничаго, Ахиллъ—Землянику и два Аякса—Бобчинскаго и Добчинскаго,—и этого одного было уже достаточно, чтобы представить себѣ, что станетъ съ „Ревизоромъ“. Но этого мало, я еще кое-что зналъ; я зналъ, что въ театрѣ имѣется декорація Москвы, которая ставится также и въ „Мибадо“, а иногда служатъ и „старой Вѣной“, я зналъ это потому, что нѣсколько лѣтъ тому назадъ, въ томъ-же театрѣ, принималъ близкое участіе въ постановкѣ „Власть тьмы“; я былъ убѣжденъ, что въ послѣднемъ дѣйствиіи появится знаменитая декорація. Я зналъ еще, что въ гардеробѣ театра имѣются на случай постановки русскихъ пьесъ великолѣпные костюмы венгерско-балканско-китайскаго типа и очень боялся, что въ нихъ нарядятъ чиновниковъ и непременно чиновницъ.

Кое-что я угадалъ, но во многомъ ошибся. Дѣло въ томъ, что опереточный театръ перешелъ съ настоящаго года въ руки энергичнаго основателя и директора Schauspielhaus, Штольберга, очень много сдѣлавшаго для сценическаго искусства въ Мюнхенѣ. Онъ каждый годъ, наряду съ доходными новинками, даетъ нѣсколько вещей „для чести“, завѣдомо зная заранее, что больше двухъ-трехъ представлений пьеса не выдержитъ. Его крупной ошибкой, отмѣченной всей печатью, была постановка „Ревизора“ на сценѣ Gärtnertheater, тогда какъ въ его распоряженіи были серьезныя силы въ Schauspielhaus.

Штольбергъ самъ завѣдывалъ постановкой пьесы, перечиталъ очень много всякихъ статей, написанныхъ по поводу „Ревизора“, взялъ новый его переводъ, сдѣланный г-жей Шабельской, значительно лучшій, чѣмъ

переводъ Ланге, хотя также не лишенный нѣкоторыхъ забавныхъ промаховъ, и посмотрѣлъ на пьесу несравненно серьезнѣе, чѣмъ сдѣлалъ это нѣкогда въ Берлинѣ онъ самъ (въ 92 г.) и еще хуже дирекція королевскаго театра. Актеры дѣлали, что могли, костюмы чиновниковъ были очень вѣрны и соответствовали эпохѣ, даже дамы были въ туалетахъ начала 30-хъ годовъ; только при первомъ своемъ появленіи городничиха съ дочкой были „въ домашнихъ“ платьяхъ, въ какихъ-то безрукавкахъ. Совершенно невозможенъ былъ Осинъ, одѣтый въ стилъ казачковъ князя Орловскаго въ опереткѣ „Fledermaus“, въ бархатныхъ шароварахъ, красной рубахѣ, въ бархатной-же безрукавкѣ, въ юпцицкой шапкѣ. Нелѣпнѣ всего была его голова, напоминавшая одного изъ тѣхъ словаковъ, которые продаютъ плетенныя корзинки,—худая, съ огромнымъ, острымъ носомъ, острымъ подбородкомъ и съ длинными, ниже плечъ, волосами. Еще больше такого-же сорта фантазіи было внесено въ костюмы публики въ послѣднемъ дѣйствіи, и особенно въ уморительныя одѣянія купцовъ, унтеръ-офицерши и др.

Гримъ городничаго и всѣхъ главныхъ героевъ былъ совсѣмъ недурень, и въ общемъ всѣ они вели себя совсѣмъ прилично, хотя и сильно шаржировали; по внѣшнему виду, они напоминали русскихъ актеровъ въ тѣхъ-же роляхъ. Что касается игры, то она была значительно ниже грима и оперетка давала себя чувствовать; въ особенности слабъ былъ городничій, смахивавшій на настоящаго опереточнаго генерала. Лучше другихъ были Бобчинскій и Добчинскій; при всемъ шаржѣ въ нихъ было немало и того юмора, котораго хотѣлъ Гоголь. Послѣ нихъ лучше остальныхъ—какъ это ни странно должно звучать для русскаго, былъ Хлестаковъ. Миѣ кажется, онъ долженъ быть значительно ближе и понятнѣе нѣмецкому актеру. Само собою разумѣется, что о настоящемъ Хлестаковѣ здѣсь не могло быть и рѣчи; я хочу только сказать, что онъ былъ несравненно болѣе сноснымъ, чѣмъ Берлинскій Хлестаковъ и болѣе сноснымъ, чѣмъ много русскихъ Хлестаковыхъ, которыхъ миѣ приходилось видѣть.

Къ первому дѣйствію публика отнеслась очень сдержанно, второе ее развеселило и третье вызвало бурю аплодисментовъ. По окончаніи пьесы много разъ вызывали актеровъ и сдѣлали овацію Штольбергу. На первомъ представленіи публики было немного, на второмъ нѣсколько больше и на третьемъ совсѣмъ мало; послѣ этого пьесу сняли съ репертуара.

Миѣ кажется, неуспѣхъ „Ревизора“, если даже не брать во вниманіе чуждой для Германіи обстановки, въ значительной мѣрѣ обуславливается

нѣсколько примитивными сценическими приѣмами, мѣстами невыгодно дѣйствующими на современнаго зрителя, избалованнаго такими мастерскими въ сценическомъ смыслѣ пьесами, какъ напр., „Einsame Menschen“ Гауптмана.

Вотъ, что пишетъ по этому поводу „Münchener Zeitung“. „Съ ѣдкимъ остроуміемъ и безпощадной сатирой клеймитъ Гоголь взяточничество, еще и до сихъ поръ не исчезнувшее въ Россіи, и если онъ иногда и черезчуръ теряется въ деталяхъ и вслѣдствіе этого съ точки зрѣнія сценическаго впечатлѣнія является монотоннымъ, то это надо отнести на счетъ господствовавшаго въ его эпоху литературнаго вкуса, а отчасти и на счетъ понятнаго для автора желанія дать намъ какъ можно болѣе яркую картину; и все-же эти детали, несмотря на всѣ неизбѣжныя повторенія, до такой степени драгоценны и такъ выхвачены изъ жизни, что изъ-за нихъ не замѣчаешь многихъ техническихъ недостатковъ пьесы. „Ревизоръ“ — комедія въ ея лучшей, чистѣйшей формѣ и если на сценѣ Gärtnertheater эта форма не нашла себѣ настоящаго выраженія, если пьеса ударилась въ водевильность, то виной этому исключительно игра актеровъ, взявшихъ прямо карикатурный тонъ. Въ пониманіи отдѣльныхъ ролей сплошь и рядомъ сказались грубыя ошибки и мнѣ вообще показалось, что не сумѣли найти и того стиля, въ которомъ необходимо играть эту комедію, чтобы она достигала задуманнаго авторомъ впечатлѣнія“.

Критикъ „Münchener Neueste Nachrichten“ находитъ, что „если-бы не кое-какія мелочи, которыя въ удачномъ переводѣ и въ хорошей сценической обработкѣ легко могли-бы быть устранены, пьеса была-бы вполнѣ совершенной, несмотря на то, что написана еще 1836 г.“. Недаромъ „называютъ Гоголя, ученика Пушкина, первымъ русскимъ представителемъ натуралистической школы: Гоголь былъ первымъ, научившимъ людей стыдиться за свою собственную жизнь“. „Несмотря на то, что во всей пьесѣ нѣтъ ни одного честнаго человѣка, мы ничего не слышимъ о нравственномъ негодованіи, ничего о проповѣди морали“.

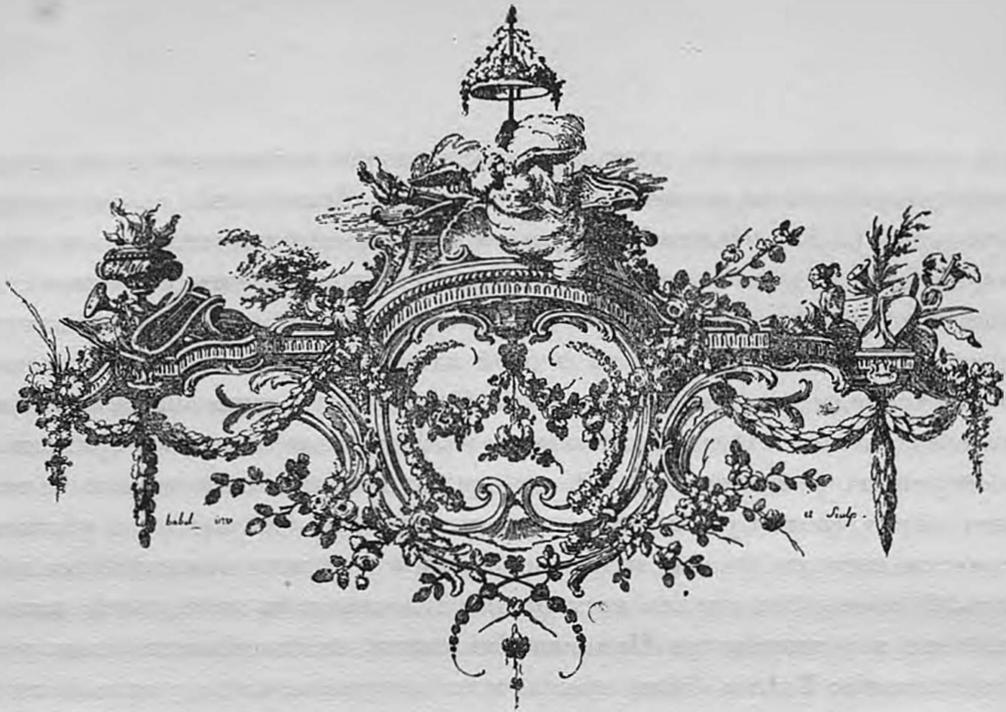
Нѣсколько иначе рассуждаетъ авторъ статьи, появившейся въ „Allgemeine Zeitung“; между прочимъ онъ говоритъ: „Постановка Гоголевскаго „Ревизора“ на не русской сценѣ всегда будетъ сопряжена съ извѣстнымъ рискомъ. Значеніе этого произведенія заключается именно въ томъ, что оно насквозь русское. Оно не принадлежитъ всемірной литературѣ, какъ „Мертвыя души“ или прелестные рассказы писателя; „Ревизоръ“ всецѣло принадлежитъ исторіи русской культуры. Для насъ это не больше какъ невин-

ный, забавный водевиль; но вся соль этой пьесы состоитъ въ томъ, что она совсѣмъ не невинна и еще меньше—водевиль. То чувство, съ которымъ ее слушаетъ русская публика, мы едва-ли можемъ себѣ представить; это нѣчто похожее на то, какъ если-бы мы въ присутствіи президента полиціи стали читать всѣ конфискованные нумера „Simplicissimus“. Это кровавая сатира на взяточничество, которое въ первой половинѣ нашего столѣтія, повидимому, охватило все чиновничество въ Россіи; это сатира на цѣлую расу, на націю, а не на отдѣльнаго индивидуума. Что столичнаго фата принимаютъ за секретнаго ревизора, что всѣ чиновники принимаются его самымъ наивнымъ образомъ подкупать, что наконецъ, когда онъ благополучно уѣзжаетъ, является настоящій ревизоръ, — все это мы находимъ чрезвычайно забавнымъ. У насъ нѣтъ однако настоящаго отношенія къ этой пьесѣ, какъ не было его и у императора Николая Павловича, очень смѣявшагося во время представленія; Гоголь былъ чрезвычайно огорченъ, когда узналъ о такомъ впечатлѣніи. Но, можетъ быть, какъ разъ это обстоятельство наведетъ насъ на слѣдъ основной опшибки пьесы: это въ сущности комедія, которой предназначалось быть трагедіей. Негодованіе, по извѣстной поговоркѣ, вызываетъ стихъ, но никогда не создаетъ хорошей комедіи. Гоголь не долженъ былъ, какъ онъ этого втайнѣ желалъ, поражать скорпіонами неизмовѣрную подкушность; онъ былъ горекъ и мраченъ, какъ Ювеналь и вынужденъ прятаться за обязательное добродушіе Горація. Въ цѣлой пьесѣ мы имѣемъ дѣло съ одними мошенниками, за исключеніемъ тѣхъ, которые слишкомъ глупы для того, чтобы быть мошенниками. Видѣть, какъ человѣческая подлость доведена до абсурда—забавно, но это всегда будетъ задачей этика. Драматургъ долженъ-бы намъ показать тѣ опустошенія, которыя при извѣстныхъ условіяхъ эта подлость можетъ произвести; тогда только, когда мы сознаемъ опасность, мы вздыхаемъ съ облегченіемъ, видя, какъ стрѣла отскакиваетъ назадъ и ударяется въ лужъ; наиболѣе знаменитый примѣръ—Мольеровскій Тартюфъ.

Я нарочно привелъ эту выдержку изъ статьи автора, серьезнѣе всѣхъ другихъ отнесшагося къ своей задачѣ. Если и нельзя во многомъ съ нимъ согласиться, то все-же нѣкоторыя мысли нельзя не признать удачными. Какъ-бы то ни было, въ его лицѣ говоритъ типичный нѣмецкій литераторъ, и его слова еще съ одной, новой стороны освѣщаютъ фактъ неуспѣха „Ревизора“ въ Германіи.

Мюнхенъ, 2 Юля.

Георгъ Грабаръ.



*РЪЧИ, ПРОИЗНЕСЕННЫЯ НА ТОРЖЕСТВЪ ВЪ ПАМЯТЬ АКТЕРА
ВОЛКОВА ВЪ ЯРОСЛАВЛЬ.*

Речь кн. С. Волконскаго.

„Считаю своимъ первымъ долгомъ, — разъ на мою долю выпадаетъ лестная обязанность говорить отъ имени театровъ, — считаю долгомъ поблагодарить нашего любезнаго хозяина и господъ устроителей настоящаго торжества за то почетное участіе, къ которому мы, дѣятели на поприщѣ театральнаго искусства, приглашены въ сегодняшнемъ праздникѣ русскаго самосознанія. Не мало юбилеевъ справляли мы за послѣдніе годы: наше время, увы, богаче воспоминаніями, чѣмъ дѣйствительностью, и при бѣдности современной жизни мы съ тѣмъ большей ревностью оберегаемъ завѣщанное изъ прошлаго, съ тѣмъ большимъ уваженіемъ вспоминаемъ имена завѣщателей.

Блестящей чередой смѣнялись на нашихъ глазахъ юбилейныя торжества полководцевъ, ученыхъ, писателей, поэтовъ, художниковъ. Всегда въ этихъ торжествахъ видное мѣсто принадлежало театральному искусству во всѣхъ его проявленіяхъ: музыка, декламація, хореографія содѣйствовали, блеску и интересу программы праздника; но, можетъ быть, въ первый разъ именно сегодня, наше искусство является не украшеніемъ только, а самою сущностью торжества. Во всѣхъ другихъ случаяхъ участіе театра въ праздникѣ было какъ-бы побочное; не будь театра въ Россіи — другіе юбилеи

могли-бы обойтись и безъ него; нынѣшній юбилей безъ театра не имѣлъ бы ни возможности, ни причины состояться. Всякій изъ здѣсь присутствующихъ дѣятелей на сценическомъ поприщѣ можетъ, не погрѣшая противъ скромности, сказать себѣ: сегодняшній праздникъ на нашей улицѣ мы празднуемъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ—и а съ празднуютъ. И мы глубоко тронуты тѣмъ широкомъ, почти всероссійскимъ характеромъ, который, сообщился настоящему торжеству, благодаря гостепріимному призыву жителей этого города и отзывчивости другихъ городовъ.

Впрочемъ, не могло и быть иначе: сегодняшній праздникъ не могъ не найти отклика въ сердцахъ; всякій, кто понимаетъ важность сознательнаго отношенія къ окружающимъ явленіямъ, кто ощущаетъ потребность привести себѣ въ ясность тѣ разнообразныя формы, въ которыя вливается переменчивый потокъ нашей жизни, не можетъ не интересоваться театромъ. Всякій живой человѣкъ, любящій искусство, долженъ любить театръ, потому что театръ самое живое изъ всѣхъ искусствъ.

Съ младенческаго возраста человѣчество одержимо потребностью изображать окружающую природу и себя, изображать себя, каковыя оно есть, или каковыя-бы оно желало быть. Изъ дерева, изъ камня, изъ металла, изъ всего, что ни попадетъ подъ руку, еще дикарь-человѣкъ уже вырѣзываетъ, высѣкаетъ, лѣпитъ. Еще дикарь, а онъ уже слагаетъ сказанія, сочиняетъ пѣсни—и рассказываетъ, и поетъ о томъ, что было или могло-бы быть и даже о томъ, что никогда не могло быть. И вотъ, рядомъ съ природой—дѣломъ рукъ Божіихъ, встаетъ искусство—дѣло рукъ человѣческихъ, рядомъ съ настоящей жизнью—другая жизнь, рядомъ съ дѣйствительностью—вымыселъ. Въ этой области вымысла дѣйствительная жизнь отражается и изображается не полностью, а только съ большей или меньшей степенью сходства, смотря по спеціальнымъ средствамъ того или другого искусства. Каждое искусство въ этомъ отношеніи имѣетъ свои преимущества и недостатки. Живописецъ изображаетъ видимую поверхность предметовъ, но не можетъ изобразить ихъ объема: то, что въ природѣ имѣетъ три измѣренія, имѣетъ два измѣренія на картинѣ. Ваятель изображаетъ предметы въ полномъ объемѣ, зато ему недоступно изображеніе пространства въ такой мѣрѣ, какъ живописцу. И живопись, и ваяніе способны изобразить лишь одинъ какой-нибудь моментъ, представляютъ предметы какъ-бы навсегда оцѣпенѣвшими въ одномъ положеніи и не способны изобразить развитіе дѣйствія; писатель даетъ изображеніе жизни въ ея

последовательномъ развитіи, зато его картина разворачивается предъ читателемъ только постепенно, по мѣрѣ того, какъ онъ читаетъ, тогда какъ картина живописца предстаетъ предъ зрителемъ сразу. Словомъ,—въ каждомъ искусствѣ изображеніе дѣйствительности является съ какимъ-нибудь недочетомъ, и только одно искусство способно дать изображеніе жизни во всей ея полнотѣ, это — искусство драматическое: какъ живопись, оно воспроизводитъ видимость предметовъ, какъ скульптура, оно воспроизводитъ объемъ видимыхъ предметовъ, какъ литература, оно передаетъ дѣйствіе, болѣе того, — оно воспроизводитъ дѣйствіе въ его последовательности, предлагая зрителю постепенно развивающуюся картину, проникнутую движеніемъ и оживленную рѣчью.

Театральное искусство—самое живое, потому что въ немъ жизнь отражается съ наибольшей полнотой. Оно самое живое, кромѣ того, по своему матеріалу: въ то время, какъ матеріалъ другихъ изобразительныхъ искусствъ—краски, камень, дерево, вообще мертвое вещество, матеріалъ драматическаго искусства—живой человѣкъ, цѣликомъ его плоть и кровь, его живая рѣчь, весь аппаратъ его страстей и чувствъ. Оно самое живое и потому, что въ то время, какъ во всѣхъ другихъ искусствахъ художникъ и его произведеніе существуютъ раздѣльно другъ отъ друга, въ сценическомъ искусствѣ они слиты воедино; живописецъ существуетъ отдѣльно отъ своей картины: онъ можетъ уйти, картина останется; актеръ и изображаемое имъ лицо—нераздѣльны: актеръ ушелъ со сцены, ушло и изображаемое имъ лицо. Этой нераздѣльностью художника и его произведенія объясняется сила, съ которою дѣйствуетъ драматическое искусство, но имъ-же обуславливается и недолговѣчность впечатлѣнія: отъ всякаго художника что-нибудь остается, отъ актера остается одно воспоминаніе у современниковъ его. Наконецъ, еще причина, почему драматическое искусство—самое живое: въ живописи занято наше зрѣніе, въ музыкѣ—слухъ, въ поэзіи умъ, въ театрѣ заняты и зрѣніе, и слухъ, и умъ,—мы участвуемъ въ драматическомъ искусствѣ всей полнотою нашей духовной природы.

Такимъ образомъ, независимо даже отъ того, что по своему содержанію оно полнѣе другихъ искусствъ, а прямо по существу своему, въ силу тѣхъ особенностей, которыми оно отличается отъ другихъ искусствъ, драматическое искусство—самое живое изъ всѣхъ. А если оно самое живое и самое полное, а съ другой стороны наша духовная природа участвуетъ въ немъ съ наибольшей полнотой, то мы должны признать, что степень

совершенства и содержательность театрального искусства въ той или другой странѣ составляютъ одинъ изъ показателей духовной жизнеспособности народа, а интересъ, который народъ выказываетъ къ вопросамъ театра и серьезность запросовъ, которые онъ къ театру предъявляетъ,—одинъ изъ показателей его культуроспособности. Вотъ, почему приветствуемъ сегодняшнее торжество. Когда вспомнимъ, что какихъ-нибудь двѣсти лѣтъ тому назадъ театръ еще считался грѣховнымъ дѣломъ и клеймился, какъ бѣсовское игрище, когда вспомнимъ, что какихъ-нибудь двадцать пять лѣтъ тому назадъ человѣкъ, поступавшій на сцену, подобно солдату, обезчестившему свой мундиръ, лишался знаковъ отличія, заслуженныхъ на государственной службѣ, мы поймемъ весь внутренній, духовный, человѣческій смыслъ сегодняшняго всенароднаго чествованія дѣятелей русскаго театра. И этимъ чествованіемъ мы обязаны Ярославлю.

Въ розданной намъ сегодня біографіи Волкова читаемъ, что ярославцы приглашались въ волковскій амбаръ посмотреть „нѣкое лицедѣйство, крайне диковинное и до того времени въ Ярославлѣ невиданное“.

Нынѣ ярославцы приглашаютъ насъ посмотреть нѣкое лицедѣйство, крайне диковинное и до сего времени въ Россіи невиданное.

Юбилейныя торжества имѣютъ значеніе въ томъ смыслѣ, что они отмѣчаютъ моменты въ развитіи общественнаго самосознанія. Какъ путникъ, идущій длиною дорогою, развлекаясь быстрой смѣной чередующихся впечатлѣній, вдругъ услышитъ дальній звонъ вечерняго колокола, останавливается, озирается, смотритъ, докуда онъ дошелъ, вспоминаетъ, откуда вышелъ, думаетъ о томъ, куда ему и сколько осталось итти,—такъ поколѣнія людей: рождаются, подростаютъ, собравъ пожитки своихъ духовныхъ способностей и силъ, отправляются въ тяжелый жизненный путь,—каждый въ свою сторону, каждый для себя, занятый смѣной чередующихся событій. И вдругъ „глаголь время“ неумолимымъ звономъ возвѣщаетъ, что протекло столѣтіе; поколѣніе современниковъ останавливается, озирается, люди на время бросаютъ свои частныя занятія, собираются вмѣстѣ и спрашиваютъ себя: „гдѣ мы, откуда вышли, куда идемъ?“ Откуда мы вышли, мы, здѣсь собравшіеся? Отсюда, изъ Ярославля, изъ этой колыбели, къ которой притекли съ разныхъ концовъ нашей земли. Гдѣ мы? до чего дошли? Увидимъ сегодня вечеромъ и въ слѣдующіе вечера: лучшія силы родного намъ искусства покажутъ намъ, до чего мы дошли, и думаю, что тѣни Волкова,

Гоголя, Грибоѣдова и Островскаго не смутятся; не смутится и сердце маститаго писателя, который для береговъ отчизны дальней покинулъ край чужой, чтобы своимъ присутствіемъ украсить наше собраніе. Онъ увидитъ свое дѣтище, взлелѣянное съ любовью въ надежныхъ, опытныхъ рукахъ.

Куда идемъ? Будущее всегда подернуто мракомъ, но неисповѣдимыя глубины его озаряются свѣтомъ надежды, когда прошлое свѣтло; а наше прошлое полно явленій, внушающихъ силу и крѣпость для продолженія работы.

Первое столѣтіе русскаго театра совпадало съ самой блестящей порой русской сцены: искусство, которое въ сто лѣтъ времени свершило путь отъ Волкова до Щепкиныхъ, Мочаловыхъ, Садовскихъ, обладаетъ сильными задатками бодрости и здоровья.

Не дадимъ-же этимъ задаткамъ зачахнуть, поставимъ ихъ въ условіа, благопріятныя для ихъ развитія; всякое дѣланіе въ этомъ направленіи будетъ обезпеченіемъ будущаго, данью уваженія прошлому и вѣрнымъ вкладомъ въ духовный памятникъ того скромнаго, но великаго мужа, котораго мы чувствуемъ сегодня“.

Рѣчь А. И. Южипа.

М. Г-ни и М. Гг.!

Много дала Волга русскому народу и его историческому укладу. Не захотѣла великая русская рѣка скупиться и для того большого и великаго русскаго дѣла, работники и слуги котораго чувствуютъ своего родоначальника—создателя русскаго театра и перваго русскаго профессиональнаго актера. Волга много и щедро дарила русскій театръ, но самыми сверкающими алмазами въ ея царственныхъ дарахъ блестятъ два имени—Волкова и Островскаго.

Кормилица ты наша, мать родная,
Ты насъ поишь и кормишь и лелѣешь—
Поклонъ тебѣ!

говоритъ Островскій.

Не даромъ, м. г-ни и м. гг., я позволилъ себѣ соединить эти два великія имени.

Въ „Воеводѣ“, въ „Снѣ на Волгѣ“ есть нѣсколько тиховъ, глубоко западающихъ въ душу каждаго, кто любитъ Россію, служить ей на всѣхъ поприщахъ, самыхъ разнообразныхъ и, повидимому, мало соприкасающихся другъ съ другомъ, но имѣющихъ одну высочайшую цѣль—славу и благо отчизны.

„Объ этомъ я надъ Волгой думу думалъ
И съ соловьями рѣчи говорилъ.“

О чемъ „объ этомъ“ думаетъ русскій человѣкъ всюду, куда-бы ни забросила его судьба, и гдѣ эта дума зрѣеть и растеть шире, глубже ютится въ душу, въ сознание и въ рѣшимость, какъ не въ тиши береговъ русскихъ рѣкъ, вдали отъ торговыхъ и иныхъ мѣстъ, наединѣ съ родной природой, которая вбираетъ въ себя человѣка и заставляетъ цѣликомъ отдаваться въ могучую власть родной земли?

Думаетъ русскій человѣкъ о томъ, какъ и чѣмъ послужить-бы ему родинѣ, но не онъ выбираетъ пути этого служенія. Эти пути указываетъ ему его внутренній складъ, его призваніе. И тихій мѣрный плескъ волнъ русской рѣки, и шелестъ листьевъ родныхъ лѣсовъ только закаляютъ и укрѣпляютъ въ немъ вѣру въ свое призваніе и силы на созданіе того дѣла, къ которому его влечетъ.

Купеческій сынъ, въ первой половинѣ 18-го вѣка, всего черезъ 25 лѣтъ по кончинѣ Петра Великаго, находитъ въ своей душѣ столько силы, столько вѣры въ свое призваніе, въ важность своего дѣла, что рѣшается отдаться ему, зная, что такое въ глазахъ его круга комедійное дѣйство, скоморошья забава. Мало того—умѣетъ найти себѣ друзей и помощниковъ, создать изъ нихъ цѣлую труппу, а изъ деревяннаго сарая—первый русскій театр. И прежде чѣмъ это воздалось.

Объ этомъ онъ и надъ Волгой думу думалъ и съ соловьями рѣчи говорилъ. И родная Волга, и ея лѣса, и ея соловьи сказали ему—„держай“.

Подъ плескъ ея волнъ рисовалось ему, чѣмъ когда-нибудь станетъ русскій народный театр. Какъ на немъ будетъ представленъ „Недоросль“, „Ревизоръ“, „Горе отъ ума“, „Свои люди сочтемся“ и „Гроза“; какъ театръ только по имени будетъ чѣмъ-то чуждымъ русскому складу, но какъ онъ сольется съ русской жизнью, заплачетъ ея слезами, засмѣется ея смѣхомъ, отразитъ ее во всей ея полнотѣ, съ темными и свѣтлыми сторонами. Какъ изъ русскаго народа въ русскій театръ войдутъ великій Мочаловъ, Щепкинъ, Садовскій, Мартыновъ и Сосницкій; какъ они составятъ тотъ живой мостъ, по которому въ общество проникнуть чисто русскіе идеалы, надежды, разочарованія, страданія, смѣхъ и слезы.

„Объ этомъ я надъ Волгой думу думалъ

И съ соловьями рѣчи говорилъ.“

При ужасныхъ матеріальныхъ условіяхъ, въ борьбѣ съ недоверіемъ,

необразованностью, стадными инстинктами полуобразованных массъ, съ искаженными вкусами модныхъ теченій, дѣлають русскіе провинціальныя актеры свое большое культурное дѣло—голодаютъ, холодаютъ, отчаиваются, мрутъ; на мѣсто умершихъ идутъ новыя, занимають мѣста павшихъ, сталкиваясь опять съ нуждой, предрасудками и горемъ, но незаметно, изъ года въ годъ, капля по каплѣ, совершенствуясь сами постоянно и неуклонно, продолжаютъ дѣло своихъ предшественниковъ. Объ этомъ горѣ и объ этомъ дѣлѣ русскаго актера Волковъ

„Надъ Волгой думу думалъ

И съ соловьями рѣчи говорилъ.“

Но настанетъ время, когда русскій театръ выработаетъ и утвердитъ безсмертныя планы Мочалова, создавшаго школу русскаго театра. Когда русскій актеръ, образованный и обеспеченный, чуткій и трудолюбивый, пробьетъ себѣ въ обществѣ то мѣсто, на которое онъ имѣетъ полное право по сущности своего дѣла—мѣсто общественнаго и государственнаго слуги-дѣятеля; когда онъ завоюетъ общее уваженіе къ себѣ и полное признаніе своего дѣла; когда онъ рука объ руку съ русскимъ драматическимъ писателемъ создастъ тотъ національный театръ въ широкомъ смыслѣ этого слова, основу которому положили Фонъ-Визинъ, Грибоѣдовъ, Гоголь, Островскій, Мочаловъ, Щепкинъ, Садовскій и Мартыновъ; тотъ театръ, которому чужды будутъ всѣ пошлыя искаженія и искривленія, называемыя модой и извращенными, пресыщенными вкусами меньшинства; театръ, свободный отъ пошлыхъ и низменныхъ родовъ сценическаго дѣла, присвоившихъ себѣ имя театра безъ всякаго права, театръ, въ которомъ русская жизнь и русскіе идеалы сольются съ вѣчными идеалами человѣчества, не утрачивая своего національнаго, народнаго духа, своей тѣсной связи съ родной землей.

„Объ этомъ онъ надъ Волгой думалъ

И съ соловьями рѣчи говорилъ.“

Рѣчь проф. С. М. Шпилевскаго.

Достоуважаемое собраніе! Настоящій праздникъ русской культуры свидѣтельствуетъ о значительномъ развитіи русскаго общественнаго самосознанія. Въ торжествахъ, подобныхъ настоящему, выражается общественная оцѣнка важныхъ событій и славныхъ людскихъ дѣлій, благотворно вліявшихъ на духовное развитіе народа. Такія торжества, доказы-

вающій подъемъ народнаго духа, соединились съ чествованіемъ вѣчныхъ славою въ исторіи культуры, являются выраженіемъ благороднѣйшаго человѣческаго чувства—благодарности.

Возможность торжественнаго выраженія народнаго самосознанія проявляется у насъ только въ новѣйшее время. Двадцать лѣтъ тому назадъ, по поводу торжествъ, сопровождавшихъ открытіе въ Москвѣ памятника Пушкину, было указано, что до того времени у насъ не случалось, чтобы интересу умственному приносима была обществомъ дань уваженія столь гласно и торжественно.

По выраженію Аксакова, „это торжество было радостнымъ благовѣстомъ мужающаго, наконецъ, нашего самосознанія“. Тургеневъ тогда сказалъ: „Россія растетъ.“ Чествованіе Пушкина повторилось въ столѣтнюю годовщину дня его рожденія; это чествованіе, сравнительно съ первымъ, привлекло большую массу участниковъ, распространившись на всѣ города и на многія села, и указало этимъ на новые значительные успѣхи развитія русскаго самосознанія.

И настоящій праздникъ въ Ярославлѣ будетъ памятенъ въ исторіи русской культуры. Это праздникъ русскаго театра, который призванъ служить высокимъ культурнымъ задачамъ. Сценическое искусство, справедливо признаваемое вѣнцомъ другихъ искусствъ, съ особенно могучею силою воздѣйствуетъ на умъ и чувство человѣка. Поэтому театръ является и главнымъ источникомъ наслажденій, изящнымъ и важнымъ средствомъ для воспитанія народа въ идеяхъ истины, добра и справедливости. Эти высшія гуманныя начала раскрываются со сцены изображеніемъ драматической борьбы страстей, характеровъ, положеній и идей. Русскій театръ, какъ свидѣтельствуемъ его столѣтняя исторія, вѣрно служилъ своимъ задачамъ. Заслуги русскаго сценическаго искусства въ прошедшемъ и настоящее высокое его положеніе приводятъ къ признанію важности событія основанія русскаго театра и оправдываютъ славу его основателя, которому мы приносимъ дань благодарности въ виду высокаго развитія дѣла, имъ начатаго.

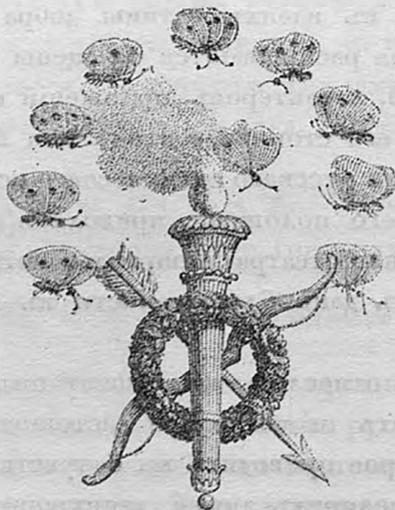
Русское общество отнеслось къ нашему празднику съ полнымъ сочувствіемъ. Иначе и быть не могло при настоящемъ развитіи общественнаго самосознанія, которое приводитъ къ сочувствію торжествамъ, посвященнымъ чествованію великихъ людей, двинувшихъ впередъ русское просвѣщеніе.

Радостно видѣть въ настоящемъ собраніи, рядомъ съ представителями мѣстнаго общества, многочисленныхъ гостей изъ разныхъ городовъ Россіи. У насъ въ гостяхъ и лучшіе представители русской драматической сцены, которые завоевали себѣ наше сердце, давалъ намъ высшія наслажденія изящнымъ и раскрывалъ передъ нами всѣ самыя сокровенныя тайники челоуѣческой души.

Наше радостное и праздничное настроеніе приводитъ насъ къ признанію настоящаго времени славнымъ въ смыслѣ, указанномъ поэтомъ Языковымъ, который сказалъ:

„Но слава времени, когда
И мирный гражданинъ, подвижникъ, забывшій
На полѣ книжнаго труда,
Внучанный славою,—и гордый воевода,
Герой, счастливый на войнѣ,
Стоять торжественно передъ лицомъ народа
Уже на равной вышинѣ!“

Приносимъ безпредѣльную благодарность нашему возлюбленному Государю, которому благоугодно было признать основателя русскаго театра достойнымъ народнаго чествованія. Да процвѣтаетъ русская культура подъ благодѣтельнымъ покровомъ Верховнаго Вождя русскаго народа!



ПРИЛОЖЕНИЕ.

Списокъ ролей, исполненныхъ М. Г. Савиной на сценѣ Императорскихъ театровъ ¹⁾.

(1874—1899 гг.).

Дебютные спектакли весной 1874 года.

1. По духовному завѣщанію (Катя). 2. Она его ждетъ (Повская). 3. Воспитанница (Надя). 4. Ангель доброты и невинности (Зина). 5. Съ благонамѣренной цѣлью (Вѣрочка). 6. Старшая и меньшая (Авдотья Николаевна). 7. Ошибка молодости (Надя). 8. Доходное мѣсто (Полина).

Итого—8 ролей.

Сезонъ 1874—1875 годовъ.

9. Бабушкина внучка, ком. Каратыгина (Герпрітта). 10. Прежде мамзелька, ком. Куликова (Софья). 11. Бѣдовая бабушка, ком. Баженова (Глаша). 12. Пенсіонерка, ком. Тарновскаго (Мери). 13. Горе отъ ума, ком. Грибоедова (Лиза). 14. Утка и стаканъ воды, под. Федорова (Линета). 15. Пятнадцатилѣтняя вдовушка, ком. Байкова (Артемиза). 16. Несчастье особаго рода, ком. Пенькова (Нилова). 17. Злоба дня, ком. Ник. Потѣхина (Елена). 18. Мишура, ком. Алексѣя Потѣхина (Дашенька). 19. После крушенія, ком. Шульгиной (Вѣрочка). 20. Не въ свои сани не садись, ком. Островскаго (Дуня). 21. Запованное счастье, ком. Крылова (Лиля). 22. Парижскіе вѣпціе, др., пер. съ французскаго (Антуанетта). 23. Подвигъ граждайки, др. Дьяченко (Элиза). 24. Трудовой хлѣбъ, ком. Островскаго (Наталья Петровна). 25. Милые бранятся—только тѣпятся, под. Тарновскаго (Александра Ивановна). 26. Ночное, ком. Стахѣева (Дуня). 27. Царская невеста, др. Мея (Марфа). 28. Гамлетъ, траг. Шекспира (Офелія). 29. Сверчокъ, ком. Биръ-Пфейсеръ (Фадетта). 30. Дѣдушка Назарій Андреевичъ, ком. Федорова (Катенька). 31. Кавризица, ком. Фролова (Софья Андреевна). 32. Кохиншика, ком. Кутушева (Березкина).

Итого 24 роли.

Сезонъ 1875—1876 годовъ.

33. Двѣ сиротки, мелод. Эннерс и Кормонъ (Луиза). 34. Капитанская дочка, ком. Лобанова (Марья Ивановна). 35. Гордіевъ узелъ, ком. Опочипина (ки. Инна). 36. Мертвая петля, ком. Н. Потѣхина (Вѣра). 37. Въ осадномъ положеніи, ком. Крылова (Лиза). 38. И крылья есть, ком. Пальма (Жемчугова). 39. Осторожите съ огнемъ, ком. Корнѣева (Наденька). 40. Богатыя невесты, ком. Островскаго (Бѣлессова). 41. Волки и овцы, ком. Островскаго (Глафира). 42. Вѣтерокъ, ком. Мельяка (Жильберта).

Итого 10 новыхъ ролей.

Сезонъ 1876—1877 годовъ.

43. Бѣшенныя деньги, ком. Островскаго (Лидія Юрьевна). 44. Три почечинны, ком. Тарновскаго (Эмма). 45. Чья правда? ком. Голохвастовой (ки. Мурзина). 46. Законная жена, ком. Дьяченко (Адоньева).

¹⁾ Къ статьѣ Rectus'a „М. Г. Савина“, „Ежегодн. Имп. театровъ, сезонъ 1899—1900 г.

47. Виноватая, ком. А. Потьхина (Катенька). 48. Богатырь вька, ком. П. Потьхина (Марья Александровна). 49. Зыгй Горынычъ, ком. Крылова (Кружанова). 50. За монастырской стѣной, мелод. Камолетти (Аделаида). 51. Осеннее солнышко, ком. Максимова (Адріана). 52. Правда—хорошо, а счастье—лучше, ком. Островскаго (Поликсена). 53. Вокругъ огня не летай, ком. Крылова (Плецанская). 54. Посадникъ, траг. графа А. Толстого (Наталя). 55. Не такъ страшенъ чортъ, ком. Тарновскаго (Поли). 56. Сообщники, ком. Смирновой (Марья Павловна). 57. Свѣтскія ширмы, др. Дьяченко (Сашенька).

Итого 15 новыхъ ролей.

Сезонъ 1877—1878 годовъ.

58. Любовь и предрасудокъ, ком. Мельяка (Леля). 59. Чудовище, ком. Крылова (Вари). 60. Выгодное предпріятіе, ком. А. Потьхина (Ольга). 61. Женильба Фигаро, ком. Божарше (Сусанна). 62. Счастливый день, ком. Соловьева (Настя). 63. Яблоко раздора, ком. Озерскаго (Наталя Александровна). 64. Последний жертва, ком. Островскаго (Гучина). 65. Каковы люди, такovy дѣла, ком. Гришева (Шна). 66. Женильба Бьаугина, ком. Соловьева (Елена Кармина). 67. Эмилиа Галотти, траг. Лессинга (Эмилиа). 68. Отецъ семейства, драм. Чернышева (Настасья Семеновна). 69. Семейные расчеты, ком. Куликова (Анна Петровна). 70. Маруся, этюдъ Корнѣева (Маруся).

Итого 13 новыхъ ролей.

Сезонъ 1878—1879 годовъ.

71. Въ сторонѣ отъ большого свѣта, ком. Свѣденцова (Лидія). 72. Отъ радости не умирають, ком. Корнѣева (Мавя). 73. Безпридашица, др. Островскаго (Лариса). 74. Майорша, ком. Шнажинскаго (Юени). 75. Старшій братъ, ком. Ожье (Марія). 76. У запертой двери, ком. Крылова (Александра Ивановна). 77. Горько-злосчастье, ком. Крылова (Марыюшка). 78. Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком. Тургенева (Вьрочка). 79. Добрый баринъ, ком. Островскаго (Луна). 80. На порогѣ къ дѣду, сц. Соловьева (Ланина). 81. Наканунѣ свадьбы, ком. Юркевича (Людмила Александровна). 82. Маргарита Готье, драм. Дюма (Маргарита). 83. Въ золоченой клеткѣ, ком. Трофимова (Леночка). 84. Испорченная жизнь, ком. Чернышова (Курчаева).

Итого 14 новыхъ ролей.

Сезонъ 1879—1880 годовъ.

85. Искорка, ком. Плещеева (Саша). 86. Америкашка, ком. Дюма (Герцогиня). 87. Семья Жирцовыхъ, ком. Манна (Лили). 88. Нищѣ духомъ, др. П. Потьхина (Кондорова). 89. Дикарка, ком. Соловьева и Островскаго (Варя). 90. Нашъ другъ Неклюжевъ, ком. Пальма (Наташа). 91. Много шуму изъ ничего, ком. Шекспира (Беатриче). 92. Свои люди—сочтемся, ком. Островскаго (Линочка). 93. Очерти голову, сцены Пальма (Елизавета Андреевна). 94. Ни роду—ни племени, ком. Ростислава (Александра Ивановна). 95. Путешественникъ и путешественница, ком. (Путешественница).

Итого 11 новыхъ ролей.

Сезонъ 1880—1881 годовъ.

96. Фофанъ, ком. Шнажинскаго (Левшина). 97. Не люби двухъ разомъ, ком. Таньева (Сапожкова). 98. Жизнь прожить, ком. Фелье (Маргарита). 99. Радуга первой любви, ком. кн. Урусова (Селеская). 100. Виновна, по заслуживасть снисхожденія, ком. Корнѣева (Сомова). 101. Сидоркино

дѣло, ком. Аверкіева (Луза). 102. Свѣтитъ да не грѣеть, ком. Островскаго и Соловьева (Оля). 103. Господа избиратели, ком. Пальма (Анна). 104. Шалость, ком. Крылова (Лика). 105. Блажь, ком. Островскаго и Невѣжина (Настя). 106. Ревизоръ, ком. Гоголя (Марья Антоновна). 107. Горе отъ ума, ком. Грибоедова (кн. Тугоуховскій). 108. Благодаритель, ком. Чайковскаго (Софья Ивановна). 109. Сердечная канитель, ком. Коріѣева (Леля). 110. Вакантное мѣсто, ком. Потѣхина (Кенькина).

Итого 15 новыхъ ролей.

Сезонъ 1881—1882 годовъ.

111. Прославились, ком. Соловьева (Любочка). 112. Въ забытой усадьбѣ, ком. Шпажнскаго (Таня). 113. Медовый мѣсяць, ком. Соловьева (Сапа). 114. Правые и виноватые, ком. Трофимова (Фрося). 115. Кассиръ, пьеса Худекова (Мери). 116. Городъ упразднится, ком. Крылова и Случевскаго (Вѣра). 117. Таланты и поклонники, ком. Островскаго (Нѣгина). 118. Холостякъ, ком. Островскаго (Маша). 119. Помѣшанная, ком. Павлова. (Клягивя).

Итого 9 новыхъ ролей.

Сезонъ 1882—1883 годовъ.

120. Листья шелестятъ, ком. кн. Сумбатова (Варя). 121. Плата тою-же монетой, ком. Штала (Просьбина). 122. Недоросль, ком. Фопъ-Визина (Софья). 123. Не ко двору, ком. Крылова (Муранова). 124. Красавецъ мужчина, ком. Островскаго (Окомова). 125. Трогирскій воевода, траг. Аверкіева (Зорница). 126. Общество поощренія скуки, ком. Крылова (Люба). 127. Дядька въ затруднительномъ положеніи, ком. Гоголя (Гольдонн), (Джилда). 128. На хуторѣ, ком. Гигдица (Сопя).

Итого 8 новыхъ ролей.

Сезонъ 1883—1884 годовъ.

129. Супружеское счастье, ком. Сьервиной (Городкова). 130. Ликвидацил, ком. Н. Соловьева (Катя). 131. Старые счеты, ком. Боборькина (Лубцова). 132. О, время!, ком. Екатерины II-й (Хрипстипа). 133. Старое по новому, ком. Невѣжина (Наташа). 134. Братья Ранцау, ком. Шатриана (Луза). 135. Нора, ком. Ибсена (Нора).

Итого 7 новыхъ ролей.

Сезонъ 1884—1885 годовъ.

136. Бѣдность не порокъ, ком. Островскаго (Любовь Гордѣвна). 137. Сказка про бѣлаго бычка, ком. Оедотова (Рожнова). 138. Въ родственныхъ объятяхъ, ком. Лихачова (Изгоева). 139. Отъ бездѣля, ком. Худекова (Мая). 140. Надо разводиться, ком. Крылова (Шубина). 141. Не въ деньгахъ счастье, ком. Чернышова (Маша). 142. Докторъ Мошковъ, ком. Боборькина (Мая). 143. Чародѣйка, др. Шпажнскаго (Кума-Настасья). 144. Мужъ знаменитости, ком. кн. Сумбатова (Нина). 145. Анюта, ком. Корвина-Круковскаго и Татищева (Анюта). 146. Вечеръ въ Сорренто, ком. Тургенева (вдова Елецкая).

Итого 11 новыхъ ролей.

Сезонъ 1885—1886 годовъ.

147. Грѣшница, ком. Пальма (Алексева). 148. Баловень, ком. Крылова (Таня). 149. Рубль, ком. Оедотова (Вѣра Жукова). 150. Простая исторія, ком. Шпажнскаго (Вѣра Дмитріевна). 151. Байбакъ,

ком. Тиханова (Наташа). 152. Разрывъ, ком. П. Соловьева (Лиза). 153. Больши сердца, ком. кн. Меццера (Кляжа Мери). 154. Самородокъ, ком. Салова и Ге (Обертышева).

Итого 7 новыхъ ролей.

Сезонъ 1886—1887 годовъ.

155. Тетенька, ком. Николаева-Куликова (Пушинская). 156. Семья, ком. Крылова (Зишанда Яковлевна). 157. Старая сказка, ком. Гвѣдича (Рахманова). 158. Блуждающіе огни, ком. Антропова (Леля). 159. Миліонъ, ком. кн. Меццера (Княгиня Мытищева). 160. За Волгою, др. Свѣрина и Слободина (Настя). 161. Укрощеніе строптивой, ком. Шекспира (Катарина). 162. Генеральное сраженіе, шутка Лѣсницкой (Вячеславская). 163. Соловушка, сцены Шпажинскаго (Мурашкина). 164. На зыбкой почвѣ, ком. Невѣжина (Матрена).

Итого 10 новыхъ ролей.

Сезонъ 1887—1888 годовъ.

165. Фаустина, ком. гр. Ржевусскаго (Фаустина). 166. Пролитой воды не вернешь, др. Трофимова (Шура). 167. Тайна, сц. Николаева (Вдова Ласкина). 168. Счастливецъ, ком. Немировича-Данченко (Евдокія). 169. Разладъ, др. Крылова (Вѣра Сердюкова). 170. Смерть Агриппины, др. Бурешша (Актел). 171. Сорванецъ, ком. Крылова (Люба). 172. Своя семья, ком. кн. Шаховскаго (Наташа). 173. Провищница, ком. Тургенева (Ступендѣева). 174. Русская свадьба, пьеса Сухонина (Марья).

Итого 10 новыхъ ролей.

Сезонъ 1888—1889 годовъ.

175. Невольницы, ком. Островскаго (Евлаія). 176. Клеймо, ком. Боборыкина (Агнія Гроздьева). 177. Ольга Ращева, др. Маркевича (Ольга Ращева). 178. Княгиня Курагина, др. Шпажинскаго (кн. Наталья). 179. Царевна Софья, др. Полевого (Вд. Екатерина). 180. Гроза, др. Островскаго (Катерина). 181. Татьяна Рѣпина, др. Суворина (Татьяна). 182. Последняя воля, ком. Немировича-Данченко (Вышневодская). 183. Ивановъ, ком. Чехова (Саша). 184. Женя, этудь Гвѣдича (Жени).

Итого 10 новыхъ ролей.

Сезонъ 1889—1890 годовъ.

185. Съ бою, ком. Боборыкина (Рябушкина). 186. Въ старые годы, ком. Шпажинскаго (Маша). 187. Подъ властью сердца, ком. Ладженскаго (Жени). 188. Княжна Забава Путятишна, ком. Буренина (Кляжа Забава). 189. Маскарадъ, др. Лермонтова (Нина). 190. Кому весело живется, ком. Крылова (Викторила). 191. Гувернеръ, ком. Дьяченко (Маша). 192. По новой методѣ, ком. Самойлова (Нина Александровна). 193. Бѣдная невѣста, ком. Островскаго (Марья Андреевна).

Итого 9 ролей.

Сезонъ 1890—1891 годовъ.

194. Горе отъ ума, Грибоедова (Софья). 195. Перекати-поле, ком. Гвѣдича (Люба). 196. Симфонія, ком. Чайковскаго (Елена Протичъ). 197. Цѣпи, др. кн. Сумбатова (Волынцева). 198. Дѣвичій переполохъ, ком. Крылова (Маренъка). 199. Сестры Саморуковы, ком. Н. Н. (Лили). 200. Облава,

ком. Далиматова (Ксенія). 201. Въ неравной борьбѣ, др. Александрова (Лиза). 202. Похмелье, ком. Чайковского (Люба). 203. Собака садовника, ком. Лоппе-де-Вега.

Итого 10 новыхъ ролей.

Гастроли Савиной въ Москвѣ (Январь 1891 года).

Симфонія, ком. Чайковского (Елена Протичъ). Женя, этюдъ Гьдича (Женя). Надо разводиться, ком. Крылова (Шубина). Цѣпи, др. кн. Сумбатова (Вольница).

Сезонъ 1891—1892 годовъ.

204. Василиса Мелентьевна, др. Островскаго (Василиса). 205. Вааль, др. Писемскаго (Клеопатра). 206. Новое дѣло, ком. Немировича-Данченко (Людмила). 207. Отравѣ жизни, ком. Крылова (Жигулева). 208. Уголокъ Москвы, ком. Александрова (Крупчаншова). 209. Рабочая слободка, др. Карпова (Вдова Арина). 210. Перчатка, ком. Бюрисона (Свава). 211. Лѣтнія грезы, ком. Крылова (Луговская). 212. Въ такую ночь, ком. Бухарина (Гояринова).

Итого 9 новыхъ ролей.

Сезонъ 1892—1893 годовъ.

213. Въ родномъ углу, ком. Невжина (Тальникова). 214. Безъ предразсудковъ, ком. Крылова (Батурина). 215. День въ Петербургѣ, ком. Чайковского (Воротышскал). 216. Выборъ губернатора, ком. фонъ-Физица (кн. Слабоумова). 217. Марія Шотландскал, др. Бюристерна (Марія). 218. Сѣти Фенизы, ком. Лоппе-де-Вега (Фениза). 219. Ранняя осень, др. Карпова (Анна Куманина). 220. Трактирщица, пьеса Гольдони (Мираццолина).

Итого 8 новыхъ ролей.

Сезонъ 1893—1894 годовъ.

221. Горячее сердце, ком. Островскаго (Парина). 222. Цыганка Занда, др. Гашгофера и Бросицера (Занда). 223. Венсейскій истуканъ, ком. Гьдича (Литонида). 224. Не поймай—не воръ, посл. Суворина (Женя). 225. Дивидентъ, ком. Крылова (Кремоухова). 226. Рай земной, ком. Карпова (Званцева). 227. Спорный вопросъ, др. Александрова (Ольга Агафонова). 228. Первая муха, ком. Крылова (Анна). 229. Дворянское гнѣздо, ком. Вейсберга (изъ Тургенева) (Лиза). 230. Батюшкина дочка, ком. кн. Шаховскаго (Люба).

Итого 10 новыхъ ролей.

Сезонъ 1894—1895 годовъ.

231. Родина, др. Зудермана (Магда). 232. Золото, ком. Немировича-Данченко (Валентина). 233. Горе отъ ума, ком. Грибоедова (Горичева). 234. Поздняя любовь, сц. Островскаго (Лебединка). 235. Мыльные пузыри, ком. Ѳедотова (Зина). 236. Праздникъ въ Сольгаугѣ, др. Ибсена (Маргитъ).

Итого 6 новыхъ ролей.

Сезонъ 1895—1896 годовъ.

237. Термидоръ, др. Сарду (Фабіенна Лекуте). 238. Власть тьмы, др. гр. Л. Толстого (Акулина). 239. Темная сила, др. Шпажтскаго (Клеопатра). 240. Приличія, вод. Билибина (Софья Васильевна).

241. Не сошлись характерами, ком. Островскаго (Серафима). 242. Генеральша Матрена, ком. Крылова (Генеральша Матрена). 243. Раздѣлъ, ком. Писемскаго (Спицыла). 244. Екатерина Николаевна Жулева, пьеса Крылова (Савина). 245. Рабыня, др. кн. Волконскаго (Раиса).

Итого 9 новыхъ ролей.

Сезонъ 1896—1897 годовъ.

246. Безчестные, др. Роветта (Элиза Маретти). 247. Гибель Содома, др. Зудермана (Алла Борщиповская). 248. Пашенька, пьеса Персияниновой (Ирасковья Скрипича). 249. Радости жизни, ком. Крылова (Маргарита). 250. Идеальная жена, ком. Прага (Юлія Компіони). 251. Передняя знатнаго боярина, ком. имп. Екатерины II (вдова Мерсида). 252. Непогрѣшимый, ком. Невѣжина (Настасья Гладимова). 253. Цѣпа жизни, др. Невпровича-Давченко (Анна Демурша). 254. Невѣрная, ком. Бракко (Клара).

Итого 9 новыхъ ролей.

Сезонъ 1897—1898 годовъ.

255. Милый больной, ком. Мольера (Туанетта). 256. Ивановъ, др. Чехова (Анна Петровна). 257. Запѣтчикъ, др. Тяжковскаго (Елена Николаевна). 258. Мирская вдова, др. Карпова (вдова Батина). 259. Смерть Иоанна Грознаго, траг. гр. А. Толстого (Царица Нагая). 260. Въ новой семьѣ, др. Александрова (Наталья Комарова). 261. Джентльмэнъ, ком. кн. Сумбатова (Эмма Леопольдовна). 262. Марианна Ведель, пьеса N.N. (Марианна). 263. Женская чепуха, шутка Щеглова (Людмила Алексѣевна). 264. Женидьба, ком. Гоголя (Агафья Тихоновна). 265. Семейство Волгиныхъ, пьеса Вербичкой (Катя). 266. Отъ преступленія къ преступленію, ком. Крылова (Елена Дмитриевна). 267. Поздно, др. Яковлевой (Зинаида Раевская).

Итого 15 новыхъ ролей.

Сезонъ 1898—1899 годовъ.

268. Загадка жизни, др. Шевичъ (Марья Петровна). 269. Соломонія и Елена, др. Пушкирева (Елена). 270. Исторія одного увлеченія, пьеса Радзивиловича (Елена Александровна). 271. Царь Борисъ, траг. гр. А. Толстого (Царица Ирина). 272. Девятый вагъ, др. Смирновой (Лунына). 273. Сердце не камень, ком. Островскаго (Жоркупова). 274. Каменный гость, сц. Пушкина (Донна Анна).

Итого 7 новыхъ ролей.

