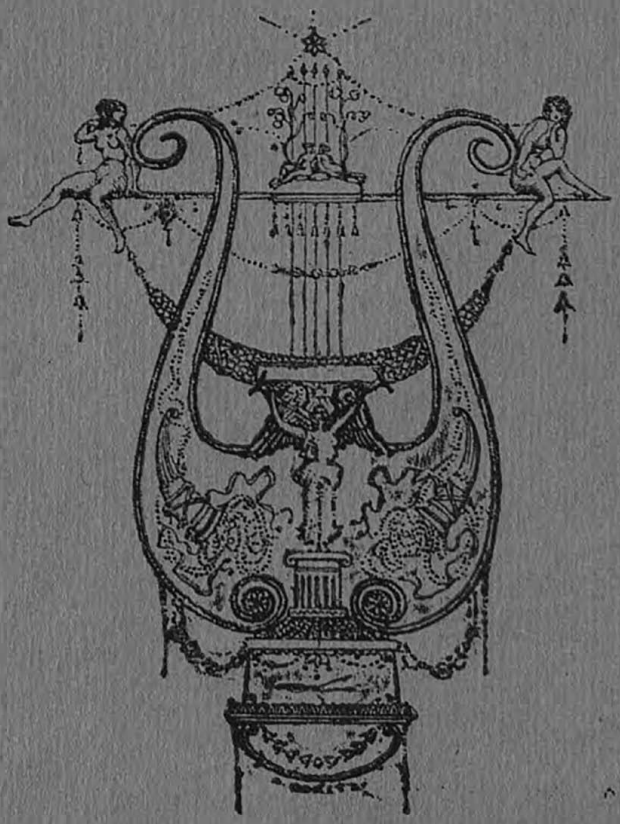
ОП

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



5945

СЕЗОНЪ 1903—1904

ПРИЛОЖЕНІЕ



А. Б. ...АРСКАГО

ПРИЛОЖЕНІЕ

къ XIV выпуску

ЕЖЕГОДНИКА

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Сезонъ 1903—1904 гг.

---

59 48

Изданіе Дирекціи Императорскихъ Театровъ.

Редакторъ П. П. Гнѣдичъ.

ОП

ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Выпускъ XIV
Сезонъ 1903–1904 г.



Изданіе
Дирекціи Императорскихъ Театровъ,
подъ редакціей Н. Н. Гнѣдича.

5945

Ленинградская Театральная
БИБЛИОТЕКА
имени А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

Печатано по распоряженію Министра Императорскаго Двора.

Типографія Императорскихъ СПб. Театровъ, Моховая, 40.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

а) Текстъ.

стр.

Семья Каратыгиныхъ:

Андрей Васильевичъ 1
Александра Дмитріевна 3
Василій Андреевичъ 6
Петръ Андреевичъ 22
Родословная Каратыгиныхъ 33
Изъ автобіографіи Александры Михайловны Каратыгиной . . 34

Столѣтіе семьи Самойловыхъ на русской сценѣ:

В. В. Самойловъ и его гримы 43
Семья Самойловыхъ 51

Актеры. Историческій этюдъ *В. Михайловскаго*. 66
Е. П. Струйская—некрологъ 93
Л. С. Ауэръ. 98
П. А. Стрепетова—некрологъ 100
П. А. Катенинъ 105
Ѳ. И. Стравинскій. Опытъ характеристики. *Э. Старка (Зигфрида)* . 116
Французскіе актеры въ 1820—30 годахъ. *Т. Сѣверцева* 180
Разъѣздъ изъ Александринскаго театра. 202

Юбиляры:

П. М. Медвѣдевъ 205
Л. Д. Донской 208
А. С. Панчинъ 210

Некрологи:

А. Я. Черновъ 211
М. М. Александрова 212
П. А. Кошицъ 213
П. И. Шеинъ 214
К. П. Константиновъ (де-Лазари) 214
М. М. Степанова 215
Г. А. Горохова 216
П. А. Петровъ 217
В. Н. Всеволожскій-Евстифѣевъ 217
П. А. Петровскій 217
А. Н. Николаевъ 218
В. Л. Величко 219
Е. И. Левкѣева 220
П. И. Вейнбергъ 220
П. Б. Борисовъ 221
Н. Г. Шахламіанцъ 221
В. А. Шретеръ 222
А. Д. Александрова-Кочетова 222
А. Г. Меньшикова 223

Годовщины смерти:

Ѳ. А. Кони 228
П. В. Васильевъ 230
Роли П. В. Васильева 231
В. И. Живокини 233
А. С. Даргомыжскій 235
П. Г. Ободовскій 238

Алфавитный указатель статей и рисунковъ, помѣщенныхъ въ первыхъ XII выпускахъ Ежегодника Императорскихъ театровъ, сост. *П. П. Конради*. Отдѣльная нумерація стр. 1—38.

б) **Рисунки**:

Впереди текста:

В. В. Самойловъ, съ портрета *Штейбена*.
13 рисунковъ изъ альбома *В. В. Самойлова*.
В. В. Самойловъ и его гримы, рисунокъ *А. Шарлеманя*.
В. В. Самойловъ, по фотографіи Гофферта.
Ѳ. И. Стравинскій въ его библіотекѣ.
Десять гримовъ Ѳ. И. Стравинскаго, по современнымъ фотографіямъ.
Цѣпь и адресъ, поднесенные Стравинскому.
Два портрета Ѳ. И. Стравинскаго 1863 и 1876 года.
Разъѣздъ изъ Александринскаго театра, рис. Жуковскаго.
Варіантъ того же-рисунка.

Отдѣльные рисунки въ текстѣ:

Ѳ. И. Стравинскій, къ стр. 116.
Оригинальные рисунки Стравинскаго, къ стр. 144—145.
Ѳ. А. Кони съ сыномъ Анатоліемъ, къ стр. 228.

Василій Васильевичъ Самойловъ.

(1812—1887).



Портретъ Самойлова работы Штейбена, бывшій на Исторической выставкѣ портретовъ въ Таврическомъ дворцѣ въ 1905 г.

Гримы В. В. Самойлова,—рисунки артиста изъ его альбома.



I. Стружкинъ.
«Актеръ», вод. Н. А. Некрасова.



II. Стружкинъ.
«Актеръ», вод. Н. А. Некрасова.

Гримы В. В. Самойлова,—рисунки артиста изъ его альбома.



III. Кинъ.
«Кинъ», др. Дюма-отца.



IV. Гр. Тугоуховскій.
«Горе отъ ума», Грибоѣдова.

Гримы В. В. Самойлова,—рисунки артиста изъ его альбома.



V. Штрихъ.
«Мудреное приключеніе», перев. вод.



VI. Звонаревскій.
«Губкинъ», Григорьева.

Гримы В. В. Самойлова, — рисунки артиста изъ его альбома.



VII. Францъ Штольке.
«Ломоносовъ». Н. Полевого.

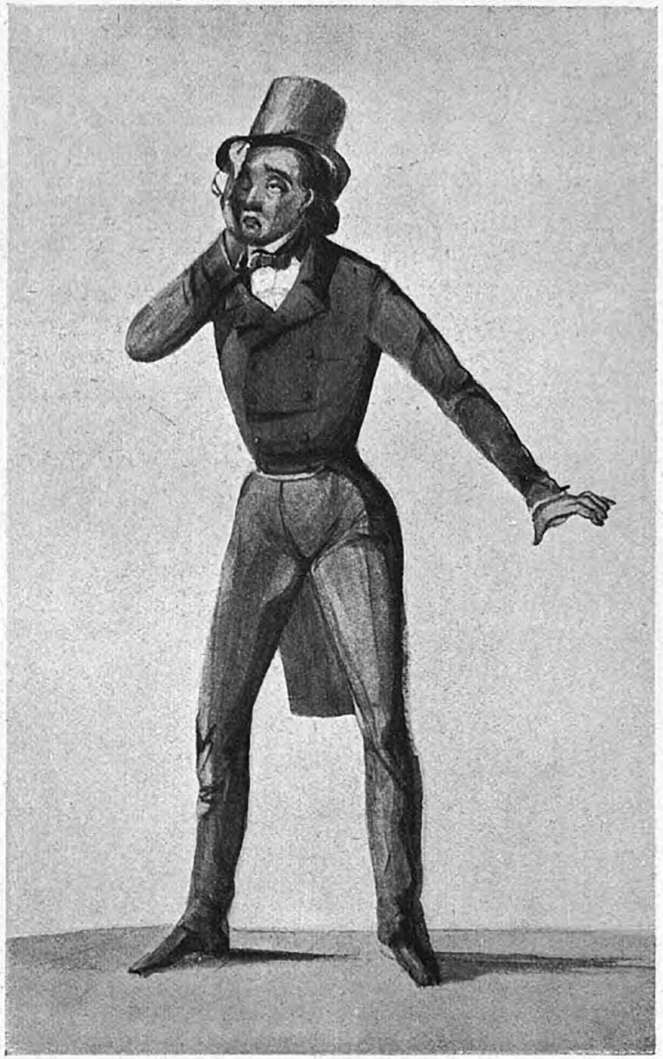


VIII. Францъ Штольке.
«Ломоносовъ». Н. Полевого.

Гримы В. В. Самойлова,—рисунки артиста изъ его альбома.



IX. Стрѣлкинъ.
«17 и 50 лѣтъ», П. С. Ѳедорова.



X. Мотыльковъ.
«Барская спѣсь», Ленскаго.



Король Лиръ.

Изъ альбома В. В. Самойлова.



Графъ Зефировъ.
«Синичкинъ», вод. Ленскаго.



Робенъ.
«Записки демона», пер. вод.

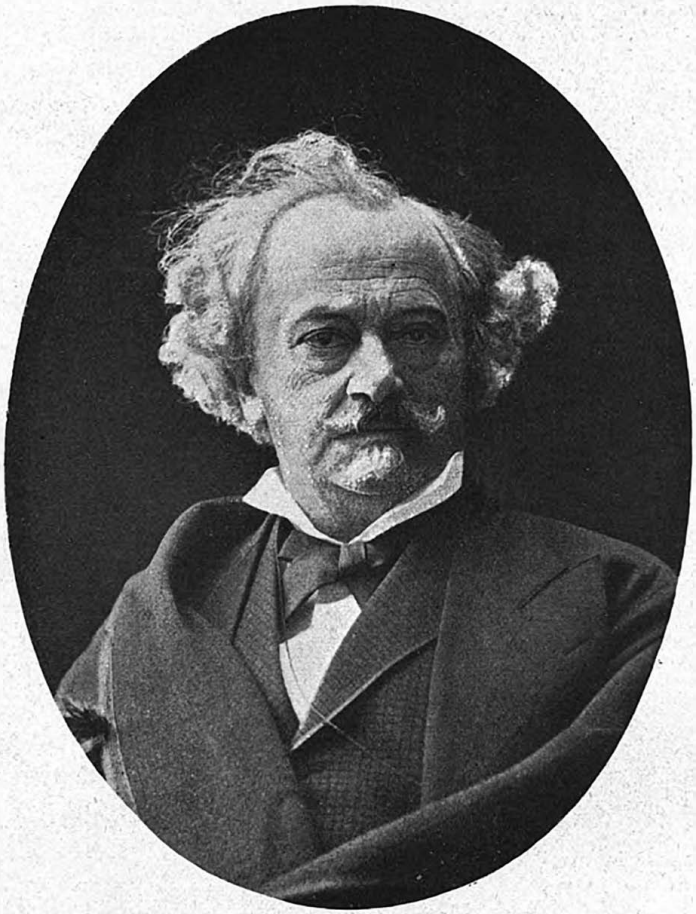
Изъ альбома В. В. Самойлова.

Василій Васильевичъ Самойловъ и его роли.



Риоунокъ проф. А. Шарлеманя, гравированный Л. Сѣряковымъ, изъ „Всемірной Иллюстраціи“ 1869 г.

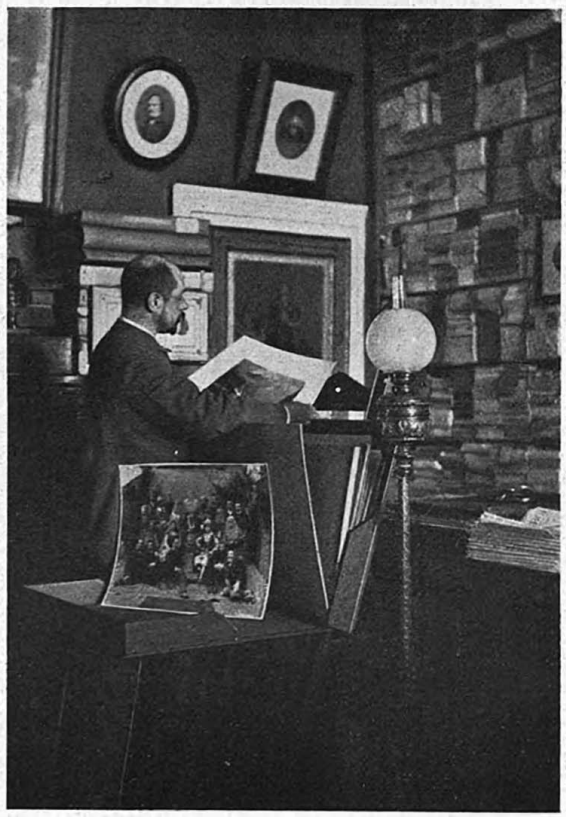
Роли: 1. «Смерть Грознаго» — Іоаннъ. 2. «Король Лиръ» — Лиръ. 3. «Гамлетъ» — Гамлетъ. 4. «Ришелье» — Ришелье. 5. «Кромвель» — Кромвель. 6. «Самоуправцы» — Имшевъ. 7. «Разбойники» — Францъ Моръ. 8. «Самозванецъ» — Дмитрій. 9. «Отцы и дѣти» — Вильямъ Доверфтъ. 10. «Фролъ Скабѣевъ» — Фролъ. 11. «Пробный камень» — Боганскій. 12. «Отрѣзанный ломоть» — Хаппперовъ. 13. «Свадьба Кречинскаго» — Кречинскій. 14. «Маркитантка» — Ицко. 15. «Деньщикъ» — Тимофей. 16. «Костровъ» — Костровъ. 17. «Смерть Ляпунова» — Юродивый Митя. 18. «Нашествіе иноплеменныхъ» — Любекая. 19. «30 августа 1756 г.» — Сумароковъ. 20. «Геній и безвкусіе» — Кишъ. 21. «Актриса и поэтъ» — Шекспиръ.



В. В. Самойловъ въ концѣ семидесятыхъ годовъ прошлаго вѣка.

Съ фотографіи Гофферта.

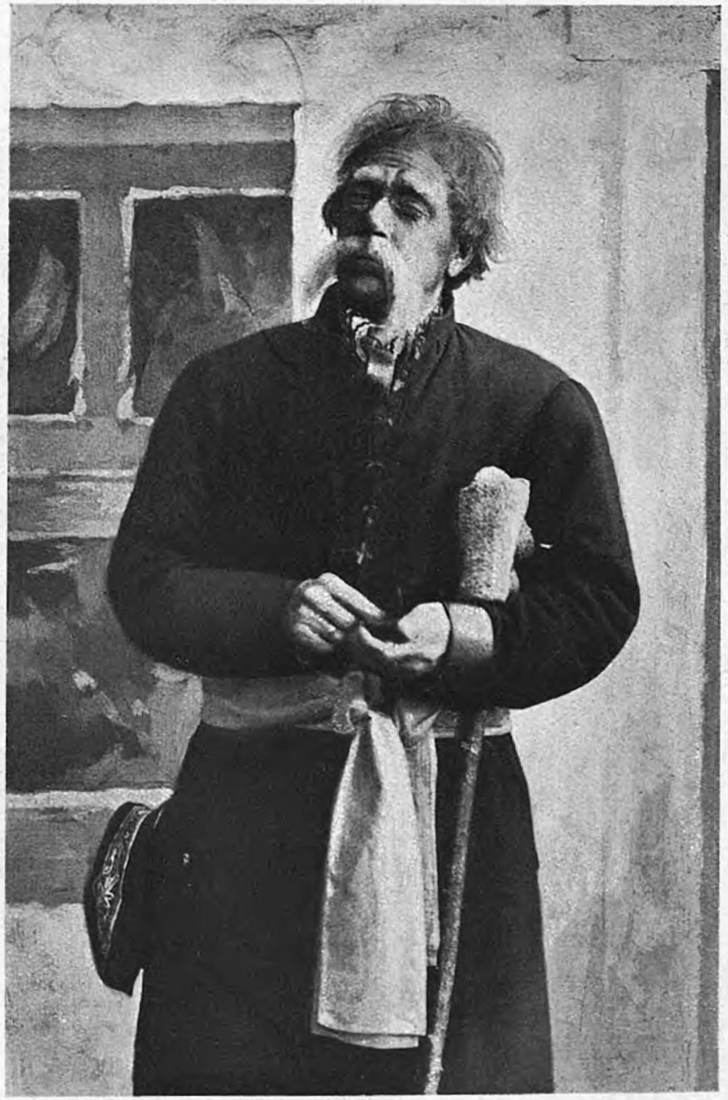
Ѳ. И. Стравинскій и его гримы.



Стравинскій въ своей библіотекѣ.



II. Спарафучилло.
«Риголетто», оп. Верди.



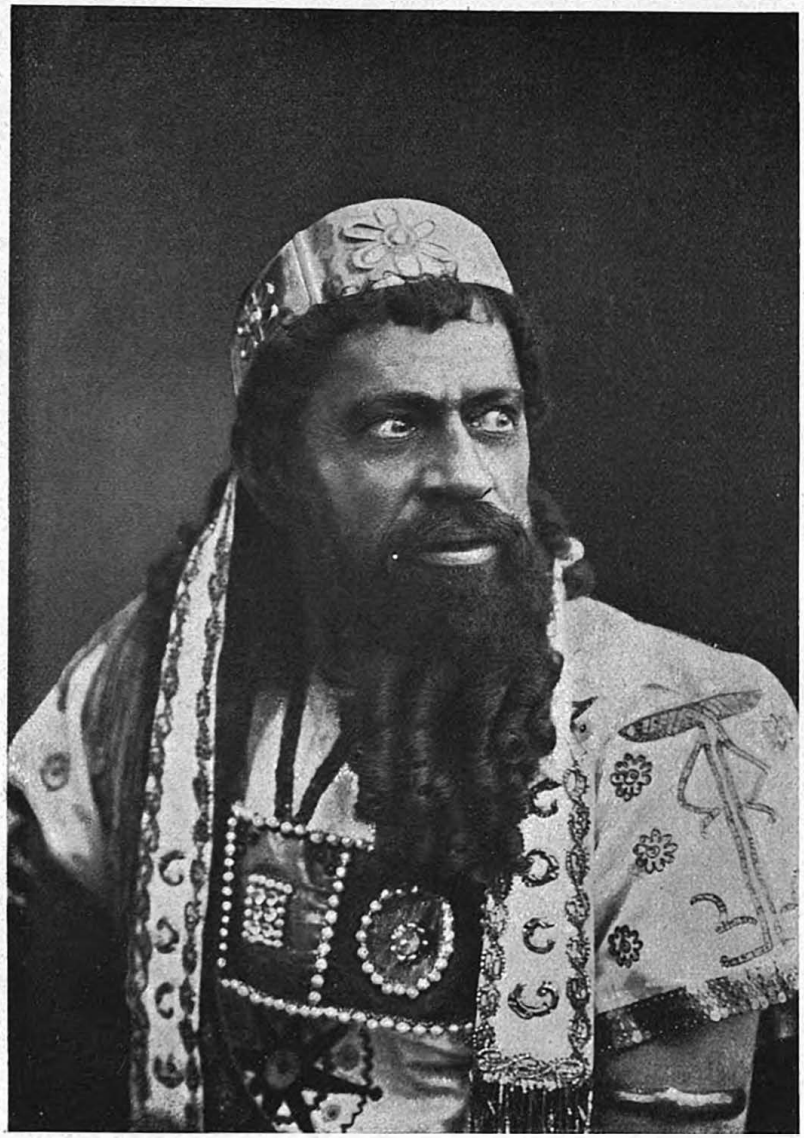
III. Голова.
«Майская ночь», оп. Римского-Корсакова.



IV. Фарлафъ.
«Руслан и Людмила».



V. Фарлафъ.
«Руслан и Людмила».



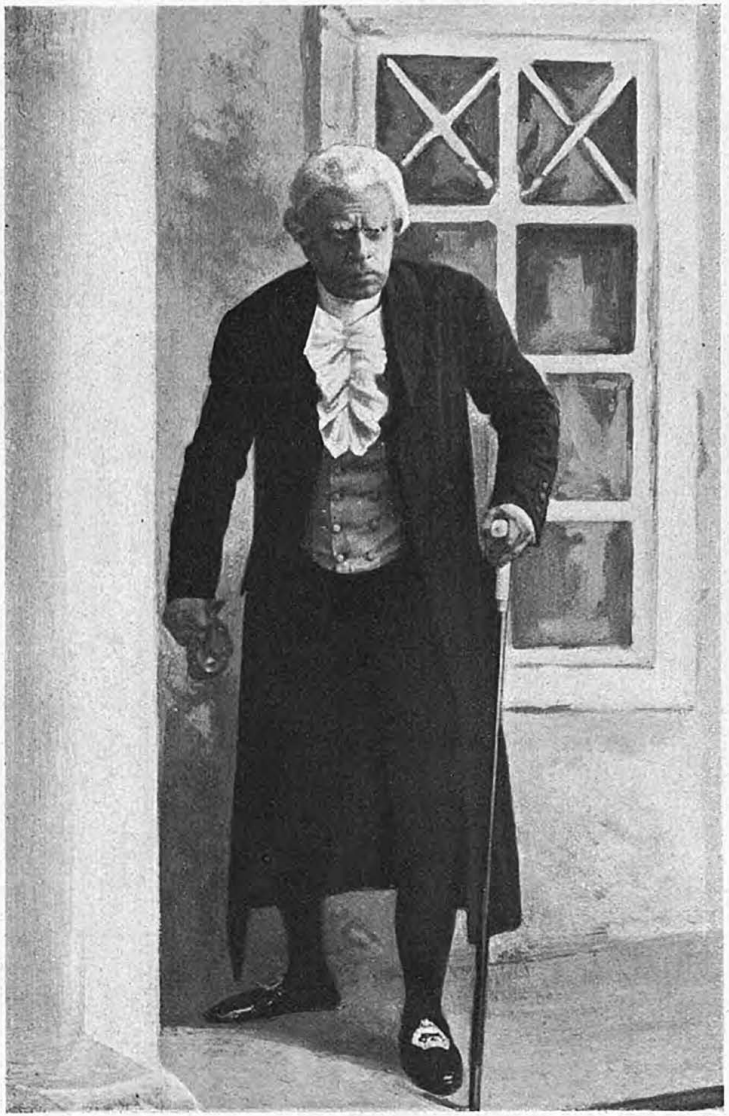
VI. Олоферн.
«Юдифь».



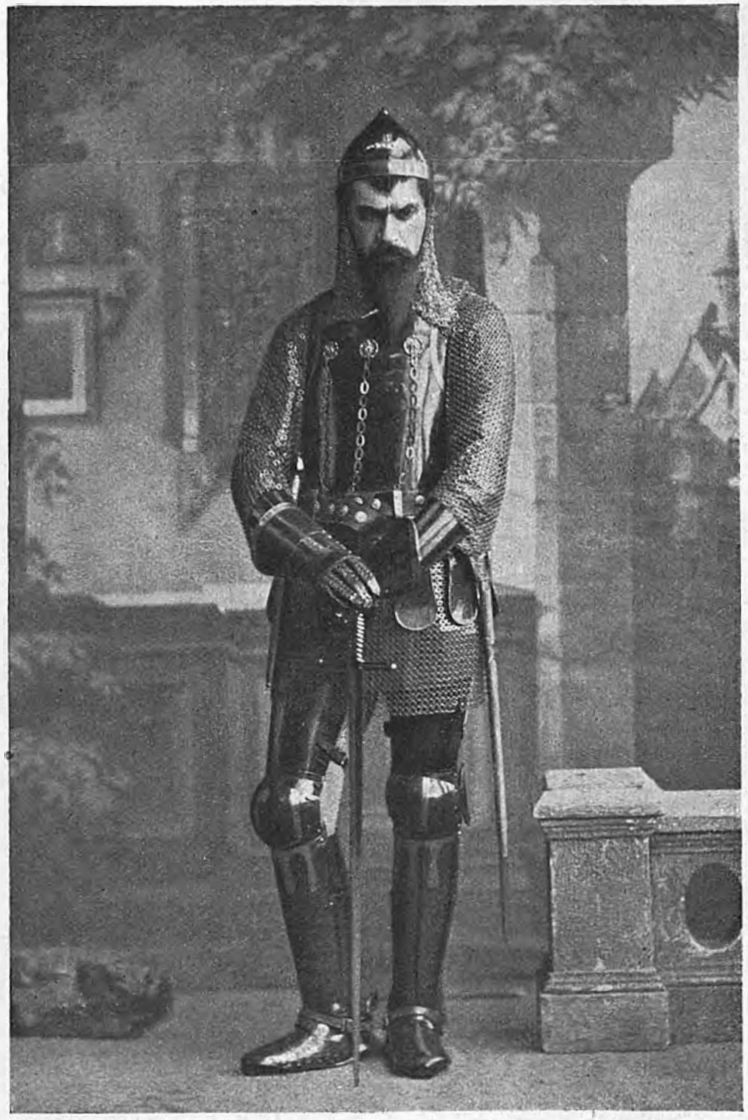
VII Олоферн.
«Юдифь». оп. А. Н. Серова. IV акт.



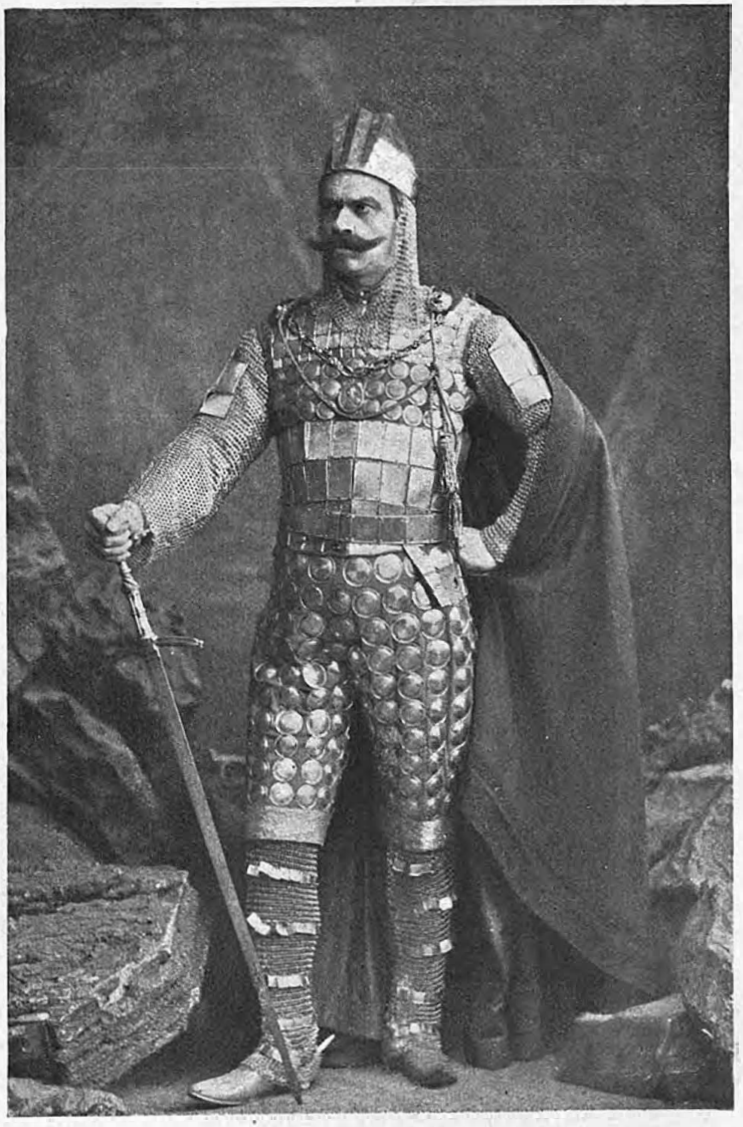
VIII. Графъ Сенъ-Бри.
«Гугеноты», оп. Дж. Мейербера.



IX. Андрей Дубровскій.
«Дубровскій», оп. Э. Ф. Направника.



X. Югурта Сарачини.
«Корделія», оп. Н. О. Соловьева



XI. Вильгельмъ Завоеватель.
«Гарольдъ», оп. Э. Ф. Направника.



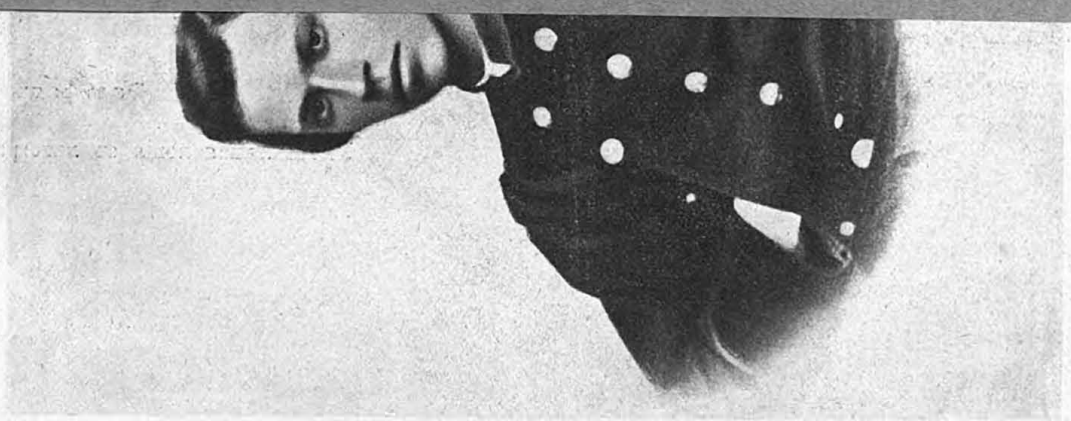
XXVIII. Цѣпь и адресъ, поднесенные О. И. Стравинскому 26-го сентября 1883 г. за исполненіе имъ роли графа Сенъ-Бри въ операѣ «Гугеноты».



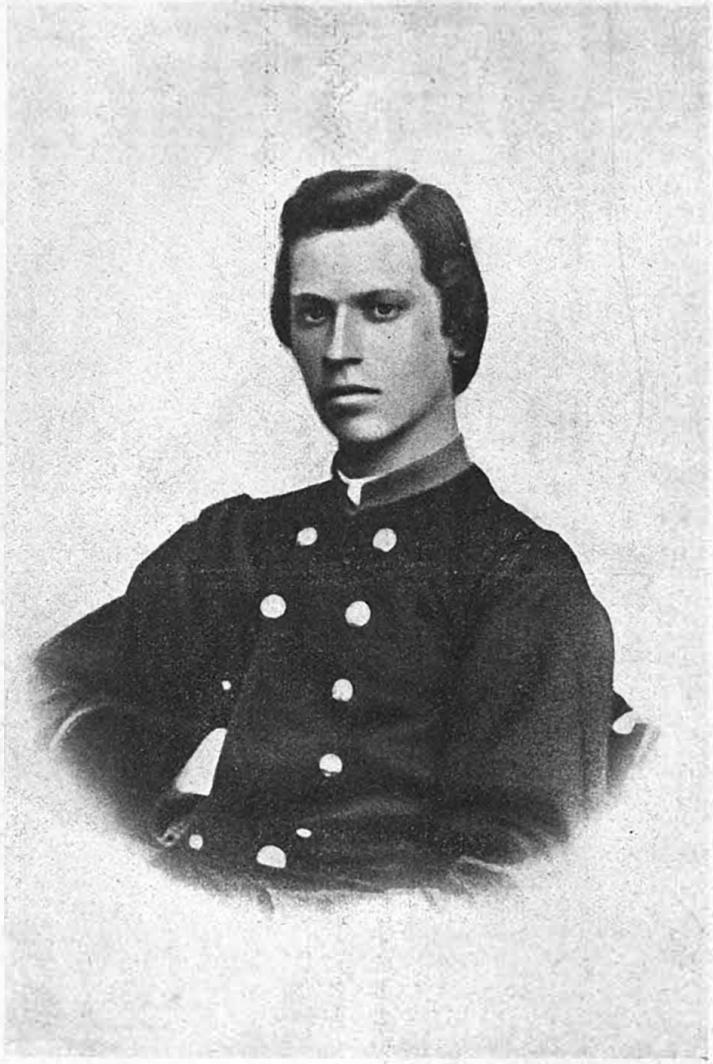
XXX. Страшинскій 11 апрѣля 1876 года.
(На 4 дня до дебюта).

Отъ редакціи.

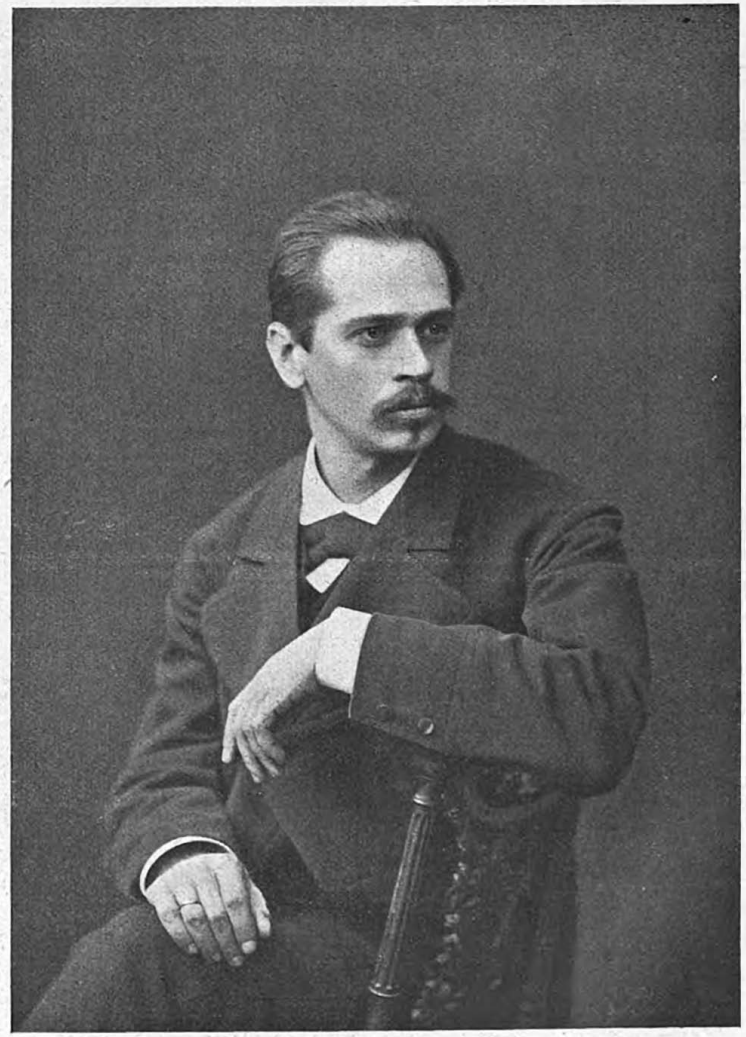
По недосмотру, нумерація рисунковъ, помѣщенныхъ впереди текста, неправильна: за № XI напечатаны XXVIII, XXIX и т. д., вмѣсто XII, XIII и т. д.



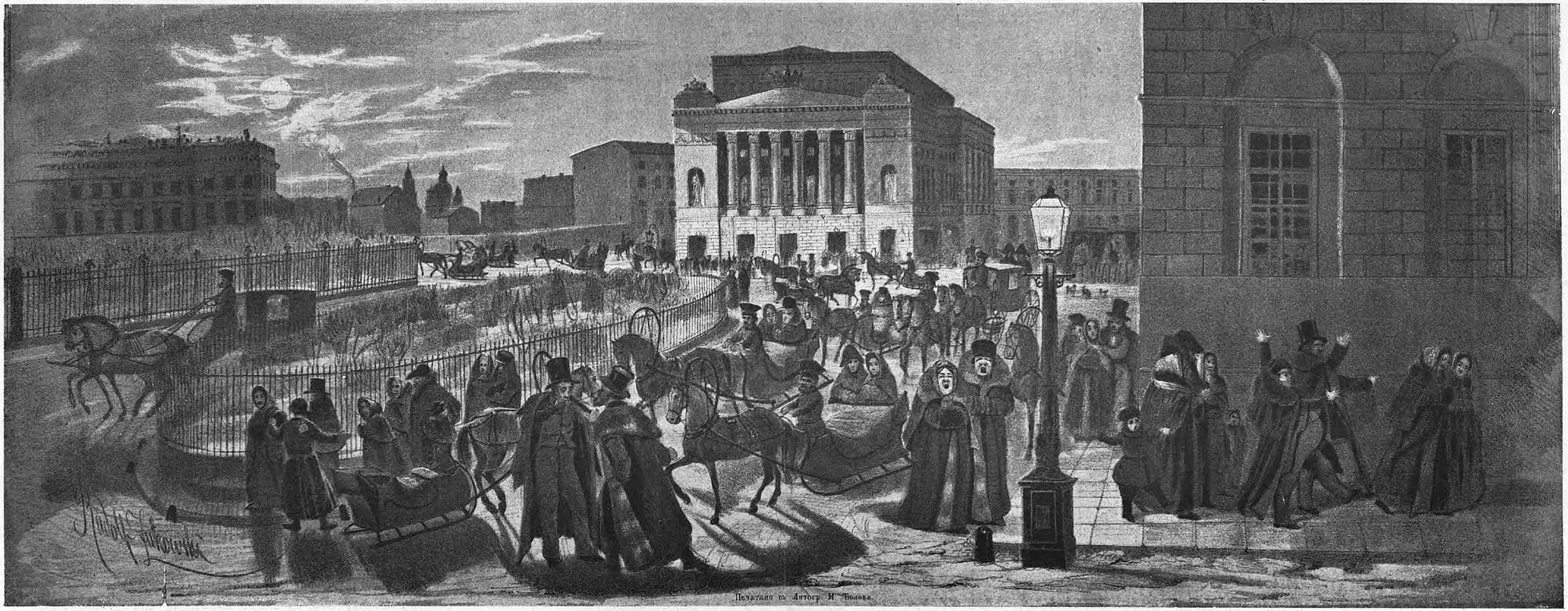
XXIX. Страшинскій въ 1865 году.
(Годъ окончанія гимназіи).



XXIX. Стравинскій въ 1865 году.
(Годъ окончанія гимназіи).



XXX. Стравинскій 14 апрѣля 1876 года.
(За 4 дня до дебюта).



Разъѣздъ изъ Александринскаго театра.

Уменьшенная копія съ литографіи, приложенной къ „Пантеону“ Ѳ. В. Кони, 1843 года.
Рисунокъ художника Жуковскаго.



Часть предыдущаго рисунка (въ натуральную величину), не пропущенная къ печати; въ виду этого запрещенія, пришлось литографію передѣлать (См. текстъ въ концѣ книги).

Семья Каратыгиныхъ

(По поводу столѣтія рожденія В. А. Каратыгина)

I.

Андрей Васильевичъ Каратыгинъ.

Андрей Васильевичъ Каратыгинъ [1]), представитель артистической семьи Каратыгиныхъ, сынъ придворнаго садоваго мастера, родился 4-го іюня 1774 г., † 26-го декабря 1831 г. Отданный на десятомъ году въ Петербургское Театральное училище, онъ первоначально готовился въ балетъ, но Дмитревскій и Крутицкій, преподававшіе въ то время тамъ „искусство актера“, замѣтивъ въ молодомъ человѣкѣ проблескъ драматическаго таланта, занялись его развитіемъ и образовали изъ Андрея Васильевича ловкаго и развязнаго актера на амплуа jeune comique, или какъ тогда называли „повѣсъ и петиметровъ“; лучшими ролями его считались: Вѣтрона, въ комедіи Э. Шеридана—„Школа злословія“, графа фонъ-Милле, въ драмѣ Коцебу:—„Сынъ любви“ и маршала фонъ-Кальба, въ трагедіи Шиллера—„Коварство и любовь“. А. В. Каратыгинъ въ продолженіе всей своей сценической карьеры никогда не выдѣлялся изъ ряда сценическихъ второ-

[1]) Никто не могъ разрѣшить, говоритъ въ своихъ запискахъ П. А. Каратыгинъ, корень нашей фамиліи. Одни говорили, что она происходитъ отъ слова „каратъ“, т. е. единичный вѣсъ бриллианта, другіе утверждали, что это прозвище чисто русское, отъ слова „короткій“, въ просторѣчіи „коротыга“, или „коротышко“. Нѣкто изъ филологовъ увѣрялъ, что наша фамилія должна быть татарская, потому что „кара“ значитъ черный, а „тыгинъ“ — гора или возвышенность, стало быть, въ переводѣ мы выходили черногорскіе или просто черногорцы.

степенностей; онъ былъ только весьма полезнымъ актеромъ, исполнявшимъ свои роли всегда обдуманно и отчетливо, пользуясь при этомъ репутаціей дѣльнаго режиссера. Андрей Васильевичъ слылъ въ закулисномъ мірѣ человѣкомъ гордымъ. Врагъ всякой протекціи, онъ шелъ всегда прямымъ путемъ. Имѣя большое семейство и довольно скудное содержаніе, А. В. всегда могъ, еслибы захотѣлъ, найти покровителей среди высокопоставленныхъ лицъ своего времени, связанныхъ съ театромъ узами любви не къ искусству, а къ красивымъ театральнымъ женщинамъ, тѣмъ болѣе, что одна изъ нихъ—фаворитка [1]) очень важнаго сановника и богатаго князя Безбородко, была ему родственницей; но во все продолженіе своей службы онъ не только не искалъ ея расположенія и протекціи, а постоянно держалъ себя отъ нея вдалекѣ. Андрей Васильевичъ, по словамъ его сына Петра Андреевича (см. его Записки), былъ чуждъ низкопоклонства и искательства: честная гордость его души всегда возмущалась, видя или несправедливость начальства или двуличность его закулисныхъ товарищей, Малѣйшее опущеніе по службѣ ему казалось преступленіемъ. Въ домашнемъ быту онъ былъ строгъ и точенъ во всѣхъ своихъ дѣлахъ и поступкахъ. Честность, справедливость и религіозность были лучшія его достоинства. У него велась постоянно расходная книга, куда записывалась каждая истраченная трудовая копейка. „Приведу здѣсь, для примѣра, одинъ случай, говоритъ П. А.: однажды умеръ портной (Разумовъ), который постоянно шилъ намъ платье. Вдова его пришла послѣ похоронъ мужа къ нашему отцу и горевала, что покойникъ, по своей безпечности, въ послѣднее время, не записывалъ въ книгу своихъ должниковъ и оставилъ ее въ совершенной бѣдности. Отецъ тотчасъ же справился со своей расходной книгой, гдѣ оказалось, что и онъ еще не заплатилъ ему довольно значительную сумму и тутъ же отдалъ ее вдовѣ, которая бросилась цѣловать его руку". Окончивъ службу на сценѣ въ 1820 году и съ нею вмѣстѣ оставивъ режиссерскія обязанности, А. В. не прерывалъ сношеній съ закулиснымъ міромъ и продолжалъ до конца жизни писать свой дневникъ, который онъ велъ въ теченіе тридцати семи лѣтъ, составившій за это время изъ себя манускриптъ въ пятьдесятъ семь томовъ мелкаго письма.

---

[1]) Ольга Дмитріевна Каратыгина, второстепенная танцовщица, извѣстная подъ именемъ Леночки, дочь брата Андрея Васильевича, Дмитрія Васильевича, занимавшаго долгое время должности суфлера драматической труппы и смотрителя театральныхъ экипажей, никогда не принадлежала къ числу выдающихся танцовщицъ. Отсутствіе таланта въ ней замѣняла „ослѣпительная" красота.

Дневникъ этотъ никогда не предназначался А. В. къ печати и велъ онъ его лично для себя, для справокъ, въ случаѣ надобности, записывая въ него лишь исключительно тѣ спектакли, въ которыхъ участвовалъ онъ самъ, его жена и сыновья. При этомъ надо замѣтить, что обращая въ немъ все свое вниманіе на драматическую сцену, онъ совершенно умалчиваетъ на его страницахъ о балетѣ, оперѣ и иностранныхъ театрахъ [1]).

Въ концѣ 1831 года Каратыгинъ, уже болѣе двухъ лѣтъ страдавшій неизлѣчимой болѣзнью (окостенѣніемъ аорты — какъ говорили доктора), скоропостижно скончался на улицѣ. 26-го декабря, вечеромъ, онъ пошелъ къ сыну В. А., и уже не возвращался домой. Домашніе, прождавъ его до двухъ часовъ ночи, наконецъ, послали къ В. А. и получили въ отвѣтъ, что онъ ушелъ оттуда въ 10 час. вечера. Бросились его отыскивать, поѣхали къ оберъ-полицмейстеру и тутъ узнали, что казаки, объѣзжая дозоромъ, подняли на троттуарѣ, у Зимняго дворца, трупъ неизвѣстнаго человѣка и привезли въ 1-ю адмиралтейскую часть. Ни часовъ, ни кошелька при немъ не оказалось. Большихъ хлопотъ стоило его близкимъ добыть тѣло покойнаго изъ участка, гдѣ по городовому положенію его готовились вскрыть. Онъ похороненъ на Смоленскомъ кладбищѣ, близъ Малой церкви Св. Троицы.

II.

Александра Дмитріевна Каратыгина.

Александра Дмитріевна Полыгалова родилась 16-го апрѣля 1777 г. † 25-го мая 1839 г. Отецъ ея былъ придворный пивоваръ въ царствованіе Елисаветы Петровны. Въ Театральномъ Училищѣ Александра Дмитріевна обучалась драматическому искусству у актера Крупницкаго, пользуясь въ то-же время совѣтами и указаніями Дмитревскаго, который, находя фамилію Полыгаловой неблагозвучною для сцены, переименовалъ А. Д. по необыкновенной жемчужной бѣлизнѣ ея лица и бѣлокурымъ волосамъ въ „Перлову“. 23-го сентября 1799 г. Александра Дмитріевна была выпущена изъ Театральнаго Училища, а 9-го октября того же года сочеталась бракомъ съ А. В. Каратыгинымъ. Первое время своего супруже-

[1]) Этимъ дневникомъ впослѣдствіи воспользовались П. И. Араповъ и А. Вольфъ. Первый—для „Лѣтописи русскаго театра“; второй—для „Хроники Петербургской сцены“.

ства молодые артисты получали весьма ограниченное содержаніе, всего 1.200 р. ассигнаціями, потому должны были, по мѣрѣ умноженія ихъ семейства, лишать себя самого необходимаго. Несмотря на то, что жизнь въ то время въ Петербургѣ стоила весьма дешево, имъ довольно долгое время при всей бережливости едва удавалось сводить концы съ концами, такъ какъ по занимаемому А. Д. амплуа молодыхъ „свѣтскихъ барынь", а А. В. „свѣтскихъ щеголей", они должны были почти все свое жалованье тратить на туалеты, которые стоили тогда дороже въ нѣсколько разъ, чѣмъ въ настоящее время. „Не могу понять, пишетъ П. А. Каратыгинъ, въ своихъ воспоминаніяхъ (разсказывая о домашней жизни его родителей въ 1814 г.) какъ отецъ нашъ былъ въ состояніи изворачиваться, получая вмѣстѣ съ матушкой самое незначительное жалованье. Я помню, какъ въ нашихъ комнатахъ склянками и банками отъ лѣкарствъ были заставлены всѣ подоконники. Мать и отецъ въ то время были первыми артистами и вдвоемъ получали около 3.500 р. ассигн. въ годъ. Въ настоящее время первый актеръ у насъ получитъ въ два или три мѣсяца гораздо болѣе этого оклада. Говорятъ, что тогда жить было дешевле, но оно не совсѣмъ справедливо. Многое, напротивъ, было тогда дороже. Мы въ то время почти не имѣли ни суконныхъ ни ситцевыхъ, ни бумажныхъ фабрикъ, и всѣ эти необходимыя вещи были заграничныя, стало быть, не дешево стоили; тяжкая и изнурительная кампанія 1812 и 13 годовъ не могла, конечно, не возвысить стоимости многихъ предметовъ, необходимыхъ въ общественномъ быту; не думаю также, чтобъ и аптекарскіе счеты были тогда снисходительнѣе нынѣшнихъ. Семья наша была довольно многочисленная: насъ, дѣтей, было пятеро, бабушка (со стороны матери), племянница, двѣ няньки, горничная, кухарка, всего 13 человѣкъ; всѣхъ надо было одѣть и накормить. И изъ этого ограниченнаго жалованья, о которомъ я упомянулъ выше, надобно было нашему отцу нанять дачу и впродолженіи трехъ лѣтнихъ мѣсяцевъ жить на два дома: по службѣ своей онъ долженъ былъ оставаться въ городѣ, потому что спектакли лѣтомъ не прекращались; ктому-же въ городѣ еще оставались съ нимъ наша бабушка и старшіе мои братья; двое поступили уже на службу, старшій ходилъ въ гимназію".

„Императоръ Павелъ,—разсказываетъ П. А. Каратыгинъ въ другомъ мѣстѣ тѣхъ же воспоминаній,—какъ и его родительница, любилъ театральное искусство и милостиво относился къ артистамъ. Однажды, въ 1800 году,

былъ назначенъ придворный спектакль въ Гатчинѣ; матушка моя въ немъ также участвовала. Это было мѣсяца за четыре до рожденія моего старшаго брата. Передъ началомъ спектакля, Дмитревскій, въ Арсенальной залѣ представлялъ Императору артистовъ, удостоившихся чести играть въ первый разъ передъ Его Величествомъ. Павелъ Петровичъ взглянулъ на мою матушку, улыбнулся и шутливо сказалъ:—„Я думаю, нѣкоторымъ особамъ неудобно было ѣхать по нашимъ буеракамъ“?

„Матушка, конечно, переконфузилась и не нашлась, что отвѣчать на это замѣчаніе, но Дмитревскій поспѣшилъ выручить ее и сказалъ государю:

„Чтобъ имѣть счастіе угодить Вашему Императорскому Величеству, конечно, никто изъ насъ не чувствовалъ ни безпокойства, ни усталости“... Павелъ захохоталъ и отвѣчалъ ему: „Ну да, да, я знаю, вы старый куртизанъ матушкина двора“.

Всѣмъ извѣстно Высочайшее повелѣніе Императора Павла, чтобы мущины и женщины, проѣзжая по улицѣ, при встрѣчѣ съ нимъ, отдавали ему почтеніе, выходя изъ экипажей. Какъ-то разъ матушка ѣхала въ казенной каретѣ и, увидя государя, ѣхавшаго навстрѣчу къ ней, поспѣшила отворить дверцы, но онъ махнулъ два раза рукой и сказалъ: „Не безпокойтесь, не безпокойтесь“. Такая снисходительность грознаго и вспыльчиваго Императора могла, конечно, почесться особенною милостью“...

По выходѣ изъ школы, Александра Дмитріевна заняла первое драматическое амплуа, которое несла блестяще, удостоившись въ одной изъ пьесъ почестей, какихъ до нея, да и послѣ нея не было оказано ни одной изъ русской актрисъ. 26-го сентября 1804 г., на второмъ представленіи исторической драмы Л. Н. Неваховича „Суліоты или Спартанцы XVIII столѣтія“, въ которой она занимала роль предводительницы греческаго войска—Амессеки, петербургская греческая колонія, при адресѣ, поднесла ей жезлъ чернаго дерева, осыпанный бриліантами. Бриліантовыя украшенія подарка были проданы А. Д. въ 1814 году, во время ея тяжелой болѣзни, но жезлъ чернаго дерева берегла она до самой своей кончины. Въ 1811 году А. Д. перешла на амплуа благородныхъ матерей, въ которомъ долгое время не имѣла на русской сценѣ соперницъ. Отличительной чертой игры этой артистки, по отзывамъ современниковъ, были нѣжность, кротость и необыкновенное искусство передавать въ своихъ роляхъ материнское чувство. Это была живая натура. Лучшими ролями ея репертуара были: Береы въ драмѣ Коцебу „Гусситы подъ Наумбургомъ“,

въ которой она заставляла плакать весь театръ, Эйларіи въ драмѣ „Ненависть къ людямъ и раскаяніе“ того же автора; Гекубы, въ трагедіи Озерова „Поликсена“; Андромахи, въ трагедіи того же названія переводъ Хвостова, и др. Выслуживъ условный срокъ на сценѣ и получивъ 2.000 руб. ассигнаціями пенсіи, А. Д. посвятила себя всецѣло семейству и, доживя до маститой старости, скончалась, окруженная обожавшей ее семьей.

III.

Василій Андреевичъ Каратыгинъ.

Съ благоговѣніемъ нашъ просвѣщенный вѣкъ
На твой взираетъ прахъ признательности окомъ,
И мыслитъ: ты служилъ на поприщѣ высокомъ,
Трудился, изучалъ языкъ живыхъ страстей,
Чтобъ намъ изображать природу и людей,
И возбуждать въ сердцахъ возвышенныя чувства.
Ты жегъ свой ѳиміамъ на алтарѣ искусства,
И путь свой проходилъ, при кликахъ торжества,
Земли родимой въ честь, во славу Божества.

В. Бенедиктовъ.

Василій Андреевичъ Каратыгинъ родился 26-го февраля 1802 года. Андрей Васильевичъ, его отецъ, какъ человѣкъ и умный, и развитой по тому времени, стремясь дать дѣтямъ хорошее, насколько это было въ его средствахъ, образованіе, помѣстилъ Василія Андреевича въ Горный Корпусъ, по выходѣ изъ котораго тотъ служилъ въ департаментѣ Внѣшней Торговли. Но жизнь и воспитаніе въ артистической семьѣ и близость къ театру не могли не оказать вліянія на молодого Каратыгина; онъ пристрастился къ сценѣ, и на домашнихъ спектакляхъ, въ домѣ своего отца, впервые обнаружилъ несомнѣнные признаки своего могучаго дарованія. Спектакли эти весьма охотно посѣщались знакомыми литераторами семейства Каратыгиныхъ и одинъ изъ нихъ, князь Шаховской, предложилъ Василію Андреевичу заниматься съ нимъ, давъ ему возможность черезъ годъ выступить на сценѣ Театральнаго Училища въ отрывкахъ изъ трагедіи „Царь Эдипъ“ Озерова. Успѣхъ Василія Андреевича былъ такъ великъ, что ему предложили дебютъ на большой сценѣ, но онъ отклонилъ на время это лестное для него предложеніе и вновь весь отдался изученію любимаго имъ искусства. На этотъ разъ (съ 1818 года) руководителемъ его

сталъ не князь Шаховской, а Павелъ Александровичъ Катенинъ, который не только давалъ ему уроки сценическаго искусства, но постоянно читалъ со своимъ ученикомъ римскихъ и греческихъ классиковъ во французскомъ переводѣ. „Занятія ихъ, по словамъ родного брата Каратыгина (Рус. Старина, 1873 г., стр. 153), Петра Андреевича, были исполнены классической строгости и постояннаго честнаго и неутомимаго труда, а потому-то Василій Андреевичъ, подготовленный къ театру въ серьезной классической школѣ, до гроба сохранилъ любовь и уваженіе къ своему искусству". Два года пробылъ молодой Каратыгинъ въ этой школѣ, прежде чѣмъ рѣшился выступить на подмосткахъ Большого театра. Первый его дебютъ состоялся 3-го мая 1820 года въ роли Фингала въ трагедіи Озерова. „Лишь только показался дебютантъ, пишетъ объ немъ баронъ Штейгель (Русск. Стар., 1889 г., іюнь), то громкія рукоплесканія раздались со всѣхъ сторонъ и минутъ пять продержали его на половинѣ сцены въ наклоненномъ положеніи. Голова и лицо прекрасны, станъ великолѣпенъ, но ноги жидки и видно, что онъ еще не состроился. Едва началъ говорить твердымъ голосомъ и всѣ услышали Яковлева. Удивительное сходство! Но когда горячился, то голосъ измѣнялъ ему и видно было, что говоритъ юноша. Послѣ каждаго акта со всѣхъ сторонъ начались сужденія; но общій результатъ оныхъ былъ тотъ, что онъ много обѣщаетъ. Теперь еще произношеніе неправильно, жесты неловки и часто неприличны, излишнее мотаніе головой, неумѣстная горячность и прочіе недостатки весьма примѣтны. Однакожъ, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ произносилъ онъ стихи превосходно. Напримѣръ тутъ, гдѣ онъ описывалъ смерть таксера, говорилъ: „Могила храбраго отечеству священна". При концѣ трагедіи, онъ зарыдалъ, какъ юноша, а не какъ герой, ужаснымъ бѣдствіемъ сраженный. Его однако жъ вызвали съ Колосовой и наградили громомъ рукоплесканій. Тюфякинъ, директоръ театровъ, иначе не дозволилъ ему явиться въ бенефисъ отца на сцену, какъ съ тѣмъ, чтобы онъ четыре раза сыгралъ въ пользу дирекціи". Братъ В. А. — П. А. Каратыгинъ въ своихъ запискахъ по поводу этого дебюта, разсказываетъ слѣдующій курьезъ: „Въ третьемъ актѣ я смотрѣлъ изъ первой кулисы. Подлѣ меня стоялъ старшій театральный плотникъ Ананій Фроловъ, который лѣтъ ужъ сорокъ служилъ въ этой должности; онъ оборотился къ другому плотнику, низенькому черноволосому парню и сказалъ ему вполголоса: „Ну, братъ, Васюха, насмотрѣлся я на дебютантовъ-то, перевидалъ ихъ на своемъ вѣку... но по-

мяни мое слово, что этотъ молодецъ далеко пойдетъ и будетъ важный актеръ. Послѣ Алексѣя Семеновича (Яковлева) мнѣ не доводилось встрѣчать здѣсь такого лихача!“.

Парень, къ которому относились эти слова, былъ Василій Жуковъ, впослѣдствіи извѣстный табачный фабрикантъ, милліонеръ, первостатейный купецъ, коммерціи-совѣтникъ, Петербургскій голова и пр., и пр., который тогда служилъ также плотникомъ въ Большомъ театрѣ. Въ двухъ или трехъ газетахъ отозвались о В. А. съ похвалой: въ „Сынѣ Отечества“, въ рецензіи, подписанной знаменитымъ впослѣдствіи Александромъ Бестужевымъ (Марлинскимъ), отнеслись къ дебютанту очень строго. А. А. Жандръ написалъ антикритику. Завязалась полемика, которая, разумѣется, послужила только рекламой для молодого актера. Для второго выхода В. А. была поставлена 23-го мая трагедія „Эдипъ-Царь“ съ дебютантомъ въ заглавной роли. „Ростъ моего брата, пишетъ П. А. Каратыгинъ, красивая наружность, великолѣпный греческій костюмъ много говорили въ его пользу при первомъ появленіи. Принятъ онъ былъ прекрасно: тотъ же восторгъ и апплодисменты, какъ и въ первый разъ: всѣ сильныя мѣста его роли имѣли блестящій эффектъ и второй дебютъ удался сверхъ ожиданія. Третій его дебютъ былъ 27-го мая въ роли „Танкреда“ (трагедія Вольтера, переводъ Н. И. Гнѣдича). Эта роль соотвѣтствовала какъ нельзя больше его средствамъ и фигурѣ“. И, наконецъ, послѣдній, четвертый, дебютъ его состоялся 11-го іюня, въ роли Пожарскаго, въ трагедіи того же названія, сочиненія Крюковскаго. По первому контракту, заключенному Василіемъ Андреевичемъ и дирекціей на три года, ему было назначено жалованье 2000 р., квартира отъ казны и одинъ бенефисъ въ три года. Въ 1823 году съ артистомъ былъ возобновленъ новый контрактъ, по которому онъ уже получалъ 4000 руб., на квартиру 500 р., на отопленіе 20 саж. дровъ и бенефисъ ежегодно на его расходахъ, кромѣ освѣщенія.

Дальнѣйшая карьера Каратыгина представляла собой рядъ блестящихъ успѣховъ. Величественная осанка, стройная фигура и выразительная физіономія привлекали къ нему зрителей, которые часто, при одномъ появленіи трагика, привѣтствовали его громомъ рукоплесканій. Даже Бѣлинскій, менѣе другихъ поддававшійся эффектамъ, какъ бы они ни были изящны, благородны и умны, не могъ не отдать ему должной справедливости за роль Велизарія. „Когда я увидѣлъ Каратыгина-Вели-

варія, пишетъ онъ, въ тріумфѣ, везомаго народомъ по сценѣ въ торжественной колесницѣ, когда я увидѣлъ этого лавровѣнчаннаго героя съ его сѣдой бородой, въ царственномъ строгомъ величіи — священный восторгъ охватилъ все мое существо и трепетно потрясъ его. Театръ задрожалъ отъ взрыва рукоплесканій. А между тѣмъ артистъ не сказалъ ни одного слова, не сдѣлалъ ни одного движенія, онъ только сидѣлъ и молчалъ. Словомъ, впродолженіе цѣлой роли благородная простота, героическое величіе видны были въ каждомъ шагѣ, слышны были въ каждомъ словѣ, въ каждомъ звукѣ Каратыгина". Бѣлинскій восхищался также Каратыгинымъ въ роли Людовика XI въ переводной пьесѣ (съ нѣмецкаго)—„Заколдованный домъ". Отказываясь дать хотя малѣйшее понятіе объ игрѣ въ ней трагика, онъ говоритъ, что она была „торжествомъ сценическаго искусства, и что талантъ Каратыгина явился въ ней въ своемъ апоѳеозѣ".

Въ такой же восторгъ приводилъ публику и критику Каратыгинъ исполненіемъ роли Нино въ „Уголино", въ трагедіи того же названія Полевого, хотя и былъ уже нѣсколько старъ для роли пылкаго юноши. „Не говоря ни одного слова, разсказываетъ одинъ очевидецъ и знатокъ драматическаго искусства, онъ производилъ впечатлѣніе, ни съ чѣмъ несравнимое, никогда неизгладимое; такой мимики я не видалъ ни у кого, кромѣ какъ у Рашели, Ристори и Гризи. Можетъ быть тутъ не было истиннаго вдохновенія, а торжество искусства,—пускай и такъ! Искусство, доведенное до такой степени совершенства, доступно только натурамъ избраннымъ, художникамъ, которыхъ мы рѣдко встрѣчаемъ и передъ которыми нельзя не преклоняться". Въ Каратыгинѣ не было божественнаго огня, которымъ былъ такъ щедро одаренъ его соперникъ Мочаловъ. Это не былъ геніальный самородокъ, какимъ-то безсознательнымъ творчествомъ создающій роль. Каратыгинъ былъ артистъ школы, доведшій форму до совершенства. Мочаловъ съ ногъ до головы былъ всѣмъ одаренъ, больше чѣмъ Каратыгинъ. „Прекрасная наружность, высокій лобъ, пишетъ объ немъ въ своихъ воспоминаніяхъ Н. Куликовъ, античная, съ вьющимися кудрями голова, выразительное лицо, блестящіе глаза, пріятный гармоническій голосъ, даже средній ростъ, самый удобный для всякихъ сценическихъ движеній. Теперь воообразите Каратыгина, съ его огромнымъ ростомъ, длинными руками, грубымъ, даже непріятнымъ голосомъ, съ такимъ же отталкивающимъ лицомъ, маленькими невыразительными гла-

зами, некрасивымъ носомъ, выдающимся впередъ старческимъ подбородкомъ. Первый (Мочаловъ) самъ себя уродовалъ, поднимая плечи, горбясь не только некрасиво и какъ-то угловато дѣйствуя руками. У другого (Каратыгина) пластика была выработана до античной красоты, голосъ смягченъ трудомъ и практикой до извѣстной пріятности, самое лицо выигрывало при умѣньи костюмироваться въ блестящіе наряды, при умѣньи гримироваться, кокетливо укрывать и пополнять недостатки лица. У Мочалова жаръ, искра Божья, геній, который нельзя добыть никакимъ трудомъ. „Кто разъ въ жизни видалъ истинно геніальную игру Мочалова, говоритъ про него Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ, тотъ ужъ никогда ея не забудетъ и проститъ ему все". Любопытно, когда Каратыгинъ съ женой въ 1841 году гастролировалъ въ Москвѣ, Мочаловъ все это время игралъ въ Петербургѣ. Несмотря на свое пристрастіе ко всему родному, Москва съ почтеніемъ встрѣтила и проводила гостей, а Петербургъ, съ инспекторомъ русской труппы А. И. Храповицкимъ (см. его дневникъ) во главѣ, не нашелъ въ Мочаловѣ никакого таланта. Интересна также была встрѣча артистовъ на станціи по возвращеніи съ гастролей, когда супруги Каратыгины вылѣзали изъ дилижанса со шкатулкой, вмѣщавшей 23.000 собранныхъ въ бенефисы денегъ; въ ту же минуту Мочаловъ, развалясь въ дорожной коляскѣ, запряженной четверкой почтовыхъ лошадей, подкатилъ къ той же станціи. Да и во всемъ, читаемъ мы въ тѣхъ же воспоминаніяхъ Н. Куликова, эти артисты были противоположны другъ другу. Зато Каратыгинъ послѣ смерти оставилъ капиталъ до милліона рублей, а Мочаловъ умеръ бѣднякомъ [1]). Оба эти великіе артисты, добросовѣстные

[1]) Говорятъ, разсказывалъ о В. А. Каратыгинѣ режиссеръ Московскаго Малаго театра С. Соловьевъ, что всѣ знаменитости имѣютъ свои недостатки, отличаются особенною эксцентричностью, въ этомъ отношеніи и Каратыгинъ былъ не безъ грѣха. Въ 1841 году на сценѣ Московскаго Большого театра репетировали его бенефисъ, въ которомъ онъ, между прочимъ, долженъ былъ читать стихотвореніе Мятлева „Тарантелла". По окончаніи репетиціи пьесы, долженствующей итти въ бенефисъ, Каратыгинъ началъ репетировать стихи. Я сидѣлъ на авансценѣ близъ суфлера; Каратыгинъ сидѣлъ посреди сцены и читалъ:

А на небѣ все прекрасно
Небо чисто, небо яс . . . .

„— А вы знаете, сказалъ онъ, подойдя ко мнѣ, вѣдь здѣсь нужны и хоръ, и танцы?". Я отвѣчалъ, что уже все назначено и завтра всѣ явятся на репетицію. „Благодарю", сказалъ онъ, отойдя опять на средину сцены и началъ читать:

А на небѣ все прекрасно
Небо чисто, небо яс . . . .

„А на какихъ условіяхъ у васъ бываютъ заняты хористы?" спросилъ онъ, подойдя ко мнѣ, съ какой-то особенной торопливостью.—Они получаютъ поспектакльную плату: каждый получаетъ по

художники, хотя одаренные противоположными талантами, знали цѣну созданіямъ Шекспира, каждый исполняя его созданія по мѣрѣ своего разумѣнія. И П. С. Мочаловъ, и В. А. Каратыгинъ смотрѣли на характеръ Гамлета одностороннимъ взглядомъ (говоритъ про исполненіе этой роли Ѳ. Кони). Одинъ хотѣлъ выразить только внутреннюю драму, другой гнался за одною внѣшнею; одинъ подавалъ золотой плодъ безъ блюда, другой подавалъ блюдо безъ плода. Лучшія сцены Мочалова были тѣ, гдѣ прорывалось чувство наружу: сцена съ Офеліей, сцена съ матерью. Лучшія сцены Каратыгина были сцены съ привидѣніемъ, сцена театра, сцена надъ гробомъ Офеліи, сцена дуэли. Въ какой степени эти сцены были вѣрны — это другой вопросъ; мы говоримъ только, что сцены эти были эффектны и производили впечатлѣніе. Но оба актера дѣлали изъ Гамлета трагическаго героя, который у Мочалова странно выходилъ изъ себя, у Каратыгина то и дѣло становился на ходули. Отъ односторонности воспріятія (концепціи) характера Гамлета и тѣмъ и другимъ артистомъ, оба передавали его ложно и во многихъ мѣстахъ, даже совершенно противно намѣреніямъ Шекспира: у Каратыгина Гамлетъ являлся часто сумасшедшимъ въ тѣхъ сценахъ, гдѣ онъ долженъ дѣйствовать трезво; у Мочалова онъ былъ трезвъ тамъ, гдѣ надо было казаться сумасшедшимъ. Иронической тонъ, приданный Шекспиромъ большей части рѣчей Гамлета и глубоко философскій смыслъ другихъ тирадъ, сбивали съ толку актеровъ и производили эту перетасовку.

Лучшимъ созданіемъ В. А. въ театрѣ Шекспира были роли Коріолана и Короля Лира. „Такого Коріолана, какъ Каратыгинъ, писалъ про него, видѣвшій его въ этой роли въ Москвѣ 1841 г. извѣстный профессоръ Погодинъ, нѣтъ ни на одной европейской сценѣ и едва-ли будетъ; я видѣлъ доблестнаго римлянина, гордаго патриція, стремительнаго юношу, и перенесясь воображеніемъ въ Римъ, повторилъ всю Римскую исторію, которая ожила предо мною въ примѣчательную свою эпоху. Роль Коріолана, гордаго, неустрашимаго, пылкаго, непреклоннаго, совершенно по немъ, согласна съ его средствами, ростомъ, голосомъ. Здѣсь нѣтъ быстрыхъ и внезапныхъ переходовъ и измѣненій. Коріоланъ одинаковъ съ начала до

рублю серебромъ за спектакль. „Хористовъ совсѣмъ не надо! они мнѣ только будутъ мѣшать, достаточно однихъ танцевъ. Пожалуйста, не забудьте отмѣнить хористовъ". Было много случаевъ, гдѣ скупость знаменитаго трагика доходила до такой ничтожной мелочности, что невольно становилось и смѣшно и грустно".

конца. Отдавъ справедливость игрѣ г-на Каратыгина, позволяю себѣ сдѣлать нѣсколько замѣчаній.

„Коріоланъ просто ругается съ чернью и потому въ словахъ его, кажется, нужно болѣе грубости, отрывочности, именно тамъ Каратыгинъ старался выказать свое презрѣніе. Коріоланъ не хочетъ почти говорить съ нею и только по необходимости нисходитъ до самаго ругательства. На пиръ къ Ауфидію явился онъ, какъ Ляпуновъ, съ веревкою на шеѣ. Нѣтъ, Коріоланъ не хотѣлъ только показать себя никому прежде его и ни на минуту не долженъ представляться какимъ нибудь безпомощнымъ скитальцемъ, который ищетъ крова и милости. Въ сценѣ съ матерью ему также не надо слишкомъ разжалобливаться онъ только что отступаетъ отъ Рима, но не возвращается въ отечество къ женѣ и матери, и идетъ снова къ Вольскамъ. Ему не столько жаль матери, сколько досадно свое отступленіе, онъ уступилъ только необходимости, для него тягостной. Наконецъ, послѣднее замѣчаніе: въ Вольскій сенатъ онъ долженъ возвратиться уже гораздо тише, нежели какъ онъ входилъ прежде въ сенатъ Римскій; онъ долженъ чувствовать себя виноватымъ, принужденнымъ оправдываться, а не говорить съ Ауфидіемъ такимъ тономъ, какъ будто бы все сдѣлалъ, что должно, и отражаетъ напраслину. Вотъ мои частныя замѣчанія, но повторяю весь Коріоланъ былъ безподобенъ, и доставилъ мнѣ такое наслажденіе, какого давно не имѣлъ я въ театрѣ. Въ римской тогѣ, съ племомъ на головѣ, съ обдуманными тѣлодвиженіями, Каратыгинъ во всякую минуту былъ превосходною моделью античной статуи.

„Можно также рѣшительно утверждать, пишетъ этотъ же критикъ, видѣвшій также „Короля Лира“ съ Каратыгинымъ въ заглавной роли въ томъ-же 1841 г.: „Лиръ есть торжество Каратыгина и вмѣстѣ утѣшительное доказательство, что почтенный артистъ не останавливается на своемъ пути, но безпрестанно идетъ впередъ, думаетъ о своемъ искусствѣ и совершенствуетъ свои роли: какое сравненіе съ Ліромъ 1836 года и Ліромъ нынѣшнимъ? Въ нынѣшнемъ недостаетъ уже немногаго до совершенства, и самъ Шекспиръ вѣрно расцѣловалъ бы русскаго художника за его отличное исполненіе. И надо признаться, что Каратыгинъ имѣетъ все отъ природы для этой роли. Какое впечатлѣніе произвелъ онъ уже одной своей походкой, въ первомъ явленіи, опираясь на плечи меньшей своей дочери, въ длинной горностаевой мантіи. Прежде

онъ игралъ сцену дѣленія царства какъ царь, объявляющій свое рѣшеніе, плодъ зрѣлаго размышленія и это было дурно, невѣрно. Нынѣ онъ дѣлилъ царство, кажется, въ припадкѣ меланхоліи—это лучше, но ему надо бы сдѣлать гораздо отрывистѣе, надо бы здѣсь представить старика легкомысленнаго, готоваго сойти съ ума. Точно также надо бы ему разсердиться и на Корделію вдругъ, скоро, безъ удареній на то или другое слово, безъ сообщенія доказательствъ. Но что за сцены были передъ свиданіями съ Реганою и Гонерильею. Какъ разыграна была сцена проклятій! Какія сцены внутренняго мученія, досады, тайнаго раскаянія, послѣдовали за ними! О! волосъ становился дыбомъ, и я помню до сихъ поръ фигуру, слышу голосъ несчастнаго старика, который ошибся такъ жестоко въ своихъ ожиданіяхъ!

„Извѣстную сцену въ лѣсу, во время грозы, можно играть различнымъ образомъ: тихо, спокойно, элегически или въ неистовствѣ сумасшественнаго отчаянія. Каратыгинъ принялъ какой то средній тонъ и по моему мнѣнію эта сцена была самою неудачною. Въ началѣ пятаго акта сцена сумасшествія разыграна была удивительно—страшно становилось смотрѣть на него въ иныя минуты, но искусство при нѣкоторыхъ выраженіяхъ выказывалось слишкомъ: Каратыгинъ старался какъ будто выставить, выдвинуть всякое слово и сцена становилась подъ конецъ утомительною".

Къ числу такихъ же великихъ созданій В. А. должна быть отнесена и роль Людовика XI въ пьесѣ „Замокъ Плесси-Летуръ" (Людовикъ XI) Делавинь [1]). „Если бы г. Каратыгинъ не создалъ во всю свою жизнь другого характера, кромѣ Людовика XI, то имя его также никогда не умерло бы въ лѣтописяхъ сценическаго искусства, писалъ про него въ ней одинъ изъ современныхъ критиковъ, видѣвшій его въ этой роли [2]). Репертуаръ нашъ имѣетъ уже драму „Заколдованный домъ", въ которой также выведенъ Людовикъ XI, но тамъ онъ лицо побочное, одна изъ пружинъ вымышленнаго дѣйствія. Правда, роль его въ „Заколдованномъ домѣ"

[1]) Если справедливо опредѣленіе нѣкоторыхъ, что геній есть терпѣніе въ высшей степени, то Каратыгинъ былъ въ этомъ смыслѣ геніальнымъ артистомъ. По словамъ одного изъ его современниковъ, роль Людовика XI онъ изучалъ болѣе года. У него въ кабинетѣ была устроена небольшая сцена съ переднимъ свѣтомъ, противъ сцены стояло большое зеркало. Здѣсь-то Каратыгинъ каждый свободный отъ службы вечеръ разставлялъ по требованію мебель и всѣ бутафорскія вещи, потомъ одѣвался въ полный костюмъ Людовика XI, подрисовывалъ лицо съ портрета и игралъ всю роль, какъ бы въ настоящемъ спектаклѣ; его критиками и строгими судьями были: большое зеркало и его супруга Александра Михайловна.

[2]) Ѳ. Кони.

гораздо эффектнѣе, зато въ „Замкѣ Плесси-Летуръ“ развито больше психическихъ сторонъ этого мрачнаго характера, и не такъ много пожертвовано историческою истиною въ пользу драмы. Г. Каратыгинъ постигъ духъ и характеръ Людовика, онъ изучилъ мельчайшія его привычки, его физіономію, всѣ археологическія подробности его костюма и является въ этой роли живымъ портретомъ грознаго и причудливаго французскаго короля, со всѣми оттѣнками фанатизма и предразсудковъ второй половины пятнадцатаго вѣка. Скажемъ откровенно, продолжаетъ тотъ же критикъ, хотя Людовикъ XI въ „Заколдованномъ домѣ“ имѣетъ родственное сходство съ Людовикомъ „Замка Плесси-Летуръ“, но г. Каратыгинъ въ послѣдней пьесѣ, по нашему мнѣнію, гораздо выше, чѣмъ въ первой. Аффенбергъ схватилъ болѣе внѣшнюю сторону характера Людовика, между тѣмъ, какъ у Делавиньи затронуты глубокія внутреннія струны этого въ высшей степени драматическаго лица. Тутъ есть внутренняя психическая борьба старости и немощи съ желаніемъ жить, есть зависть къ молодости и дарованнымъ ей возрастомъ наслажденіямъ, есть страсть къ владычеству и боязнь его утраты. Стало быть кромѣ внѣшнихъ принадлежностей извѣстнаго историческаго лица, артисту предстояло вѣрно и правдиво передать чисто психическія страданья человѣка. И въ этой-то передачѣ г. Каратыгинъ былъ истинно великъ. Въ двухъ актахъ преимущественно выражена эта внутренняя жизнь Людовика XI—въ третьемъ и четвертомъ. Въ третьемъ актѣ сцены съ крестьяниномъ Маргилемъ и его женою Мартою особенно эффектны. Крестьянинъ этотъ, не зная съ кѣмъ имѣетъ дѣло, глубоко потрясаетъ короля, говоря о томъ, что ему смерть и на умъ не приходитъ, потому что совѣсть его чиста и спокойна. Тутъ г. Каратыгинъ превосходенъ. Вы видите, какъ каждое слово глупаго крестьянина вонзается прямо въ сердце трусливаго старика, какъ силы его физическія и нравственныя слабѣютъ, злоба, боязнь, зависть и немощь все поперемѣнно смѣняется на этомъ исхудаломъ лицѣ, въ этихъ потухающихъ молніяхъ глазъ. Но потомъ, когда смѣтливая Марта, для спасенія своего наивнаго мужа, начинаетъ увѣрять Людовика въ его бодрости, въ его неотразимой красотѣ, въ его цвѣтущемъ здоровьѣ и въ томъ, что онъ долженъ прожить еще по крайней мѣрѣ сорокъ лѣтъ, этотъ старикъ—безсильный, готовый испустить послѣднее дыханіе на вашихъ глазахъ, дѣйствительно молодѣетъ. Кажется вся энергія физическихъ и нравственныхъ силъ одушевляетъ

въ эту минуту бездушный остовъ: глаза его разгораются, начинаютъ сверкать, щеки багровѣютъ, хребетъ разгибается, электрическія судороги пробѣгаютъ по всѣмъ членамъ, потухшій голосъ крѣпчаетъ и сумракъ страха смѣняется полу-недовѣрчивой, полу-утѣшительной улыбкой. Это— мнимо-умершій въ минуту, когда срываютъ крышку съ его гроба. Выразить этого перехода естественнѣе, превосходнѣе невозможно. И между тѣмъ это выраженіе, при всемъ его сценическомъ эффектѣ, физіологически вѣрно. Людовикъ очень хорошо понимаетъ и чувствуетъ, что его обманываютъ, но онъ вѣритъ обману, потому что этотъ обманъ осуществляетъ всѣ мечты и желанія его души и это-то осуществленіе на минуту возвращаетъ ему всю бодрость и энергію молодости, чтобъ потомъ ввергнуть его въ еще ужаснѣйшее разслабленіе. Въ этой сценѣ г. Каратыгинъ неподражаемо хорошъ. Съ такимъ же совершенствомъ исполняется имъ весь четвертый актъ; смерть Людовика XI, предсмертная сцена съ короною и потомъ пробужденіе изъ летаргіи, когда онъ срываетъ вѣнецъ съ головы молящагося у ногъ его дофина, при той-же глубокой продуманности, съ которой ведена вся роль, при томъ-же психически вѣрномъ выраженіи выигрываютъ еще болѣе отъ пластической красоты, которую умѣлъ имъ придать г. Каратыгинъ. Невольный ужасъ и благоговѣніе овладѣваетъ каждымъ зрителемъ въ этихъ сценахъ.

Мы знаемъ много ролей, въ которыхъ г. Каратыгинъ отличенъ, но въ этой онъ рѣшительно достигъ апогеи искусства. Самая строгая, самая придирчивая критика не найдетъ мельчайшей черты въ этомъ чудномъ олицетвореніи, за которую могла бы упрекнуть артиста: здѣсь онъ безукоризненно великъ. Пьеса вся лежитъ на богатырскихъ плечахъ г. Каратыгина, потому что всѣ событія драмы, всѣ остальныя дѣйствующія лица однѣ только тѣни, необходимыя для большаго округленія и усиленія главнаго характера Людовика XI. Великъ долженъ быть даръ артиста, когда онъ, въ теченіе четырехъ актовъ, сосредоточивъ весь интересъ на одной своей личности, умѣетъ поддержать и постепенно усиливать его до конца. Въ сценическомъ искусствѣ это истинный „tour de force“. Особенную прелесть въ выполненіи этой роли [1]) игрѣ г. Каратыгина придаетъ то, что тутъ ничто не выходитъ изъ круга обыкновенной человѣческой жизни, нѣтъ трагическихъ преувеличеній, нѣтъ сценической *идеализаціи* или какъ просто ее называютъ *геройства*. Артистъ взялъ характеръ Лю-

[1]) Заканчиваетъ характеристику его игры въ ней Ѳ. Кони.

довика не съ классической точки зрѣнія, а съ человѣческой: все въ немъ просто, натурально, жизненно. Передъ вами человѣкъ со всѣми его великими качествами и мелочностью, со всѣми стремленіями духа и немощью тѣла. Тутъ нѣтъ ни напыщенныхъ фразъ, ни излишнихъ тѣлодвиженій, но все подчинено законамъ природы и правдоподобія. И въ этой то простотѣ и естественности характеръ этотъ становится еще величественнѣе и производитъ впечатлѣніе вѣрное и глубокое. Со стороны артиста въ этомъ заключается новая заслуга искусству".

Трудно было бы перечислить всѣ созданныя роли Каратыгинымъ въ продолженіи его тридцатилѣтней сценической дѣятельности. Мы назовемъ только нѣкоторыхъ изъ нихъ. Со времени его дебюта до его смерти русская сцена пережила три переворота: онъ былъ неподражаемъ въ трагедіи классической, истинномъ его назначеніи, но никто не могъ превзойти его и тогда, когда трагедія Шекспира и Шиллера вытѣснила классицизмъ, точно также, какъ и послѣ вторженія на нашу сцену новѣйшей французской драмы. Правда, каждая изъ этихъ эпохъ оставила на его талантѣ отпечатокъ, а отпечатки эти, слишкомъ противорѣчащіе между собой, заставляли его иногда придавать ложный свѣтъ нѣкоторымъ ролямъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ эти три пережитыя Каратыгинымъ эпохи доказываютъ великость его дарованія гибкаго и всеобъемлющаго. Находили, и не безъ нѣкотораго основанія, недостатки въ игрѣ Василія Андреевича, но никто и никогда не сомнѣвался въ огромномъ его дарованіи, для котораго не было невозможныхъ ролей. Къ первой классической эпохѣ дѣятельности Каратыгина относятся роли: Ореста въ „Андромахѣ", Ипполита въ „Федрѣ", Арзаса въ „Семирамидѣ", Ахилла въ „Ифигеніи", Родрига въ „Сидѣ", „Танкреда", „Дмитрія Донскаго", „Пожарскаго" и др. Ко второй эпохѣ могутъ быть отнесены роли въ „Гамлетѣ", „Отелло", „Лирѣ", „Коріоланѣ", въ „Горѣ отъ ума", „Сынѣ любви", „Разбойникахъ", „Коварствѣ и любви", „Маріи Стюартъ", „Донъ-Карлосѣ", „Мессинской невѣстѣ", „Ромео и Джульеттѣ", „Вильгельмъ Теллѣ" и др. Къ третьей эпохѣ относятся драмы: „Кинъ", „Генрихъ III-й", „Антони", „Ричардъ д' Арлингтонъ", „Тереза", „Анжело", „Тридцать лѣтъ или жизнь игрока" „Велизарій", „Отецъ и дочь", „Іоаннъ графъ Финляндскій", „Карлъ XII при Бендерахъ", „Проступокъ", „Прародительница", „Зажигатели", „Кровавая рука", „Мономахъ", „Елизавета и графъ Эссексъ", „Смерть или честь", „Никому кромѣ короля", „Скопинъ Шуйскій", „Честолюбецъ",

„Смерть Ляпунова“, „Торквато Тассо“, „Эсмеральда“, „Роксана“, „Рука Всевышняго отечество спасла“, „Параша Сибирячка“, „Мольеръ“, „Клара д' Обервиль“, „Король Энціо“, „Ермакъ“, „Елена Глинская“, „Иголкинъ“, „Заколдованный домъ“, „Замокъ Плесси-Летуръ“, „Греческій философъ“, „Деньщикъ“, „Она помѣшана“ и „Русская свадьба“. Послѣднею драматическою ролью, которую создалъ Каратыгинъ, была роль Бенвенуто Челлини, въ драмѣ того же названія.

Дѣятельность В. А. Каратыгина до самой его кончины представляетъ превосходный образецъ артиста-труженика, съ любовью изучавшаго искусство. Въ лучшую свою пору онъ, полный страсти къ театру, былъ неутомимъ до невѣроятности. „Послѣ продолжительныхъ репетицій и исполненія большихъ ролей въ спектакляхъ, его атлетическія силы позволяли ему повторять роли къ ближайшимъ представленіямъ даже ночью, тотчасъ по возвращеніи изъ театра, а рядомъ съ квартирой, которую занималъ онъ въ домѣ купца Голидая въ Офицерской улицѣ, была дѣтская комната, принадлежавшая квартирѣ моего отца, разсказываетъ въ своихъ воспоминаніяхъ о Каратыгинѣ извѣстный художникъ Рамазановъ. Послѣдній, бывши самъ драматическимъ артистомъ, отдавалъ полную справедливость игрѣ Василія Андреевича, но нерѣдко былъ вынуждаемъ бранить въ немъ самую страсть его къ искусству. Случалось, что онъ посылалъ къ нему въ ночную пору нарочнаго съ просьбою умѣрить голосъ. Громкіе монологи трагика, которые раздавались въ ночное время за стѣной, очень часто будили семерыхъ дѣтей въ дѣтской. Василій Андреевичъ послѣ выслушиванія просьбъ и упрековъ отъ посланнаго, стихалъ, но вскорѣ постепенно увлекаясь и одушевляясь прочитываемою ролью, снова будилъ насъ своимъ громовымъ голосомъ. Когда отецъ мой на утро умолялъ Каратыгина читать по ночамъ роли тише, послѣдній, тогда бывши холостымъ и весь отданный искусству, лишь объяснялъ необходимость репетировать роли вслухъ и совѣтовалъ перевести дѣтскую дальше. Привожу это воспоминаніе, какъ доказательство совѣстливой дѣятельности и самотребовательности, съ какими отданъ былъ нашъ знаменитый актеръ изученію своего искусства. Рѣдко можно встрѣтить въ нынѣшнее время, вообще въ кругу художниковъ, такое постоянно горячее желаніе совершенствовать себя“. Ради этого совершенства Каратыгинъ ѣздилъ заграницу, гдѣ Фридрихъ Леметръ, и другіе артисты спеціально для него исполняли лучшія свои роли. Посмотрѣвъ тамъ этихъ артистовъ

въ новой школѣ, онъ сталъ исполнять свои роли съ бо́льшимъ совершенствомъ, чѣмъ прежде. В. А. Каратыгинъ былъ не только артистомъ, но и драматургомъ. Вотъ короткій перечень пьесъ, переведенныхъ и передѣланныхъ имъ для сцены: „Агамемномъ“, „Антони“, „Тереза“, „Ричардъ д'Арингтонъ“, „Кинъ“—Александра Дюма, „Лиръ“, „Коріоланъ“—Шекспира, Мессинская невѣста“—Шиллера, „Предки и потомки“ (Бюргграфы)—Виктора Гюго, „Людовикъ XI-й“ (Замокъ Плесси-Летуръ)—Казиміра Делавинья, „Искательница приключеній“ (Авантюристка)—Эмиля Ожье, „Честолюбецъ“—Скриба, „Гладіаторъ“, „Графъ Эссексъ“, „16 лѣтъ или поджигатели“ „Марія“, „Италіанка“, „Мирандолина“, „Женатый философъ“ (Детуша), „Двое за шестерыхъ“ или „Ревность и шутка“ и много другихъ.

У Каратыгина были недоброжелатели, какъ и у всякаго выдающагося художника—завистники его таланта и сценическаго успѣха. Театральныя интриги не мало испортили ему крови. Самымъ злѣйшимъ его сценическимъ врагомъ, какъ теперь выясняется, была знаменитая актриса Семенова, самолюбіе которой часто страдало, когда Каратыгина больше вызывали, чѣмъ ее. Благодаря этимъ интригамъ и самъ директоръ театровъ Майковъ не особенно благоволилъ къ В. А. Каратыгину въ началѣ его карьеры. Въ 1822 году, 9-го марта, на 4-й недѣлѣ великаго поста, въ Театральномъ училищѣ былъ домашній спектакль, подъ режиссерствомъ кн. Шаховскаго. Въ этомъ спектаклѣ принималъ участіе также и братъ Каратыгина. Василій Андреевичъ, которому было тогда только 20 лѣтъ, пришелъ посмотрѣть на его игру. Въ антрактъ оба брата пошли въ танцовальную залу и, разговаривая, прислонились къ сдвинутымъ учебнымъ столамъ со скамейками. Вдругъ Майковъ подбѣгаетъ къ Каратыгину и дѣлаетъ ему замѣчаніе о томъ, какъ онъ смѣлъ сидѣть въ его присутствіи. Оправданія не помогли. „Ты, мальчишка! говорилъ Майковъ Каратыгину,—я научу тебя уважать начальство! Ты не смотри на то, что я хожу въ старомъ фракѣ, я все-таки твой директоръ и не позволю тебѣ забываться передо мной! Я проучу тебя за эту дерзость!“. Въ Архивѣ Комендантскаго Управленія Петербургской крѣпости г. Иванишинъ нашелъ дѣло, изъ котораго видно, что черезъ два дня послѣ этого, 11-го марта 1822 г., въ 9-мъ часу вечера, комендантъ крѣпости А. Я. Сукинъ получилъ отъ графа М. А. Милорадовича слѣдующую записку: „—Милостивый государь, Александръ Яковлевичъ! Актеръ Каратыгинъ нагрубилъ и продолжаетъ грубить главному директору, почему, дабы сдѣлать примѣръ, прошу

ваше превосходительство его посадить въ крѣпость впредь до повелѣнія".

Въ 10 ч. вечера Каратыгинъ былъ привезенъ въ крѣпость и посаженъ въ казематъ. На другой день, мать Каратыгина, вмѣстѣ съ актрисой А. М. Колосовой, упросила графа помиловать ея сына и онъ былъ выпущенъ изъ крѣпости. П. А. Каратыгинъ передаетъ, что отпуская преступника, комендантъ обратился къ нему со слѣдующими напутственными словами:

„Я, по моей должности, никогда не бываю въ театрѣ, но слышалъ отъ многихъ знакомыхъ, что вы артистъ даровитый; вотъ теперь, какъ вамъ придется представлять на сценѣ какого нибудь арестанта, вы, побывши у насъ, конечно еще натуральнѣе сыграете свою роль. Прощайте, сударь! До свиданія я уже не скажу вамъ (смѣясь, прибавилъ онъ). Я къ вамъ въ театръ не ѣзжу, такъ дай Богъ напредки и вамъ не посѣщать насъ грѣшныхъ. Желаю вамъ успѣховъ. Не поминайте насъ лихомъ".

Само собой разумѣется, почуявъ почву подъ своими ногами, Василій Андреевичъ вполнѣ созналъ и свою силу на сценѣ и свою необходимость для театра, доказывающуюся, во-первыхъ, тѣмъ, что онъ *одинъ* сверхъ перваго оклада жалованья (4.000 ассигн.) отъ дирекціи, получалъ добавочныхъ 8.000 рубл. изъ Собственнаго кабинета Его Величества, а во-вторыхъ—любовью публики, очевидною изъ того, что Василій Андреевичъ, никогда не игралъ *въ не полномъ* театрѣ. Стоя такъ высоко, онъ не только не имѣлъ нужды заискивать въ режиссерахъ, но даже не слишкомъ церемонился и съ тѣми, кто былъ ихъ повыше. Каратыгинъ оставилъ въ воспоминаніе о себѣ слѣдующее преданіе: однажды онъ закапризничалъ и не хотѣлъ играть какую то роль, находя ее ниже своего таланта. Дѣло дошло до директора театровъ, который потребовалъ артиста къ себѣ для объясненій. Директора любили всѣ подчиненные за его чрезмѣрную доброту. Но на сколько онъ былъ добръ, на столько былъ и вспыльчивъ. Вспыливъ, онъ, что называется, выходилъ изъ себя: кричалъ, топалъ ногами и очень часто говорилъ вещи неподходящія: актера обѣщалъ сослать въ Сибирь или сдать въ солдаты, а актрисамъ угрожалъ заточеніемъ въ монастырь. Такъ и на этотъ разъ, объясненіе съ Василіемъ Андреевичемъ перешло въ споръ. Директоръ вспылилъ и, между прочимъ, наступая на Василія Андреевича, кричалъ: „Вы слишкомъ заважничали! Вы забылись!... Что вы о себѣ думаете"?!... „Думаю, что я хорошій артистъ, необходимый

для театра, спокойно отвѣчалъ Василій Андреевичъ. „Вздоръ! горячился директоръ, это васъ публика избаловала неумѣстными пріемами"! „Или я избаловалъ публику своей игрой", тѣмъ же тономъ проговорилъ Василій Андреевичъ. Директоръ окончательно вышелъ изъ себя. „Развѣ вамъ нельзя дать отставки? А? Какъ вы думаете"?! „Думаю, что нельзя". „Отчего? Отчего же это нельзя?" съ пѣною у рта кричитъ директоръ. „Оттого, что меня замѣнить некѣмъ". „Ошибаетесь!... Я всегда найду актера на ваши роли"! „Кого же, напримѣръ"? спрашиваетъ улыбаясь Василій Андреевичъ. „Кого?! А вотъ его! его заставлю и будетъ играть"! кричитъ, не помня себя, директоръ, указывая на дежурнаго ѣздоваго, стоящаго на вытяжку у дверей кабинета. „Ну, такъ сами его и смотрите"! проговорилъ Василій Андреевичъ, повертываясь и выходя изъ кабинета, не обращая вниманія на продолжающійся крикъ директора.

Василій Андреевичъ получалъ полный бенефисъ. Когда же, къ концу его службы, въ театрѣ мало по малу начала развиваться бенефисная эпидемія, такъ что ихъ не получалъ только лѣнивый, тогда Василій Андреевичъ отказался отъ бенефиса, взамѣнъ котораго сталъ получать ежегодно ассигнованную сумму. Однажды, разсказываетъ въ воспоминаніяхъ о немъ Н. Максимовъ,—кто то изъ авторовъ, бывши на репетиціи своей пьесы, разговаривая съ Василіемъ Андреевичемъ, между прочимъ, спросилъ: Когда его бенефисъ?—Мнѣ, благодаря Бога, нѣтъ бенефиса, отвѣчалъ Василій Андреевичъ. — Какъ? Неужели вы не получаете?! воскликнулъ съ вытянутымъ отъ удивленія лицомъ авторъ.—Нѣтъ, не получаю!—Отчего же?— Оттого, что въ настоящее время, такому артисту, какъ я, стыдно получать бенефисъ.

Каратыгинъ заболѣлъ на масленицѣ, въ день смерти Гусевой, которая скончалась во время представленія пьесы Н. Н. Сухонина—„Русская свадьба", въ которой игралъ также и В. А. Каратыгинъ. На слѣдующій день ему сдѣлалось такъ плохо, что принуждены были отмѣнить драму „Смерть Ляпунова", въ которой онъ участвовалъ. Скоро послѣ того, у него открылась тифозная горячка [1]), которая несмотря на невѣроятную почти силу и желѣзное тѣлосложеніе больного, свела его въ могилу. Онъ умеръ въ пятницу на второй недѣлѣ поста, 13-го марта 1853 г. въ часъ пополудни.

[1]) Императоръ Николай Павловичъ, узнавъ о болѣзни Каратыгина, прислалъ къ больному своего лейбъ-медика Ф. Ф. Карела, который вмѣстѣ съ профессорами В. В. Пеликаномъ и И. В. Буяльскимъ принялись за леченіе знаменитаго артиста, но спасти его не могли.

Причину смерти великаго артиста приписываютъ гомеопатіи, въ которую онъ безусловно вѣрилъ. Выносъ тѣла покойнаго въ церковь Благовѣщенія въ Конной Гвардіи происходилъ 15-го марта вечеромъ и отпѣваніе въ той же церкви 16-го числа въ десять часовъ утра. На выносъ собралось столько народу, что оба берега Мойки отъ Краснаго моста до дома Якунчикова, въ которомъ жилъ покойный, были покрыты сплошною толпою, равно какъ и вся площадь между дворцомъ Маріи Николаевны и Исаакіевскимъ соборомъ. Гробъ несли до церкви на рукахъ. Въ газетахъ того времени былъ разсказанъ слѣдующій случай, показывающій, насколько этотъ артистъ былъ популяренъ среди своихъ современниковъ. Какой то приличный господинъ, порядочно одѣтый, порывался во время шествія приблизиться ко гробу, но толпа не допускала его; наконецъ, онъ подошелъ довольно близко и хотѣлъ, подобно другимъ, нести гробъ, но никто изъ несшихъ не уступалъ ему своего мѣста. Тогда онъ обратился къ одному, судя по костюму, мѣщанину или мелкому торговцу, и просилъ его пропустить, говоря, что покойникъ былъ ему знакомый: „Эхъ, батюшка,—отвѣчаетъ мѣщанинъ, не уступая мѣста и отстраняя просившаго,—онъ былъ намъ всѣмъ знакомъ“. На слѣдующій день толпа была еще больше, она покрывала всю улицу отъ церкви Благовѣщенія, весь Благовѣщенскій мостъ и часть Васильеостровской набережной. Похороны были необыкновенно торжественны. Государь Николай Павловичъ пріѣзжалъ отдать долгъ покойному. На отпѣваніи его тѣла присутствовали многіе изъ важныхъ сановниковъ, литераторовъ и артисты всѣхъ столичныхъ театровъ. По окончаніи печальнаго обряда, народъ не допустилъ поставить гробъ на колесницу, несъ его до самаго Смоленскаго кладбища и разошелся только тогда, когда гробъ засыпали землею. Каратыгина положили недалеко отъ церкви, близъ могилъ Дюръ и Асенковой. Черезъ нѣсколько дней послѣ похоронъ артиста, по городу разнесся слухъ, что онъ былъ только въ летаргіи и его похоронили живымъ. Разсказывали, что будто бы, когда вскрыли могилу для постановки памятника, то увидѣли крышку гроба сдвинутой, а трупъ въ гробу перевернутымъ на-бокъ. А между тѣмъ дѣло было такъ: послѣ похоронъ нѣкоторые изъ страстныхъ поклонниковъ артиста оставались до глубокихъ сумерекъ и обильными возліяніями поминали Каратыгина. Особенно рьянъ былъ въ этомъ отношеніи купецъ, торгующій въ Милютиномъ ряду И. В. Дмитріевъ, захватившій съ собою на кладбище цѣлыя корзины вина и закусокъ. На

могилу проливались и вино, и слезы поклонниковъ. Пришло, наконецъ, время покинуть кладбище. Дмитріевъ, утирая слезы, вскричалъ: „Пошли тебѣ Богъ царствіе небесное, голубчикъ Василій Андреевичъ, а вотъ какъ мы тебя любили и уважали“... и при этихъ словахъ, отбивъ горлышко отъ бутылокъ, вылилъ все вино на могилу покойника. Кладбищенскіе сторожа тоже помянули покойника до положенія ризъ и одинъ изъ нихъ заснулъ на могилѣ Каратыгина. Ночью онъ прозябъ, проснулся и не могъ понять, что съ нимъ случилось. Ему вдругъ почудилось, что изъ могилы раздается стонъ. Онъ поднялъ тревогу, а на другой день старался поддерживать пущенный слухъ, чтобы свалить съ себя обвиненіе въ пьянствѣ. Братъ Каратыгина, Петръ Андреевичъ, знаменитый своими остротами, на разспросы объ этой исторіи, ему страшно надоѣвшей, отвѣчалъ: „Посудите сами, господа, какъ же брату не перевернуться въ въ гробу, когда лучшія его роли лѣнивый не играетъ“. 21-го мая того же 1853 г. въ Александринскомъ театрѣ былъ данъ спектакль въ память таланта покойнаго трагика. Сборъ съ этого спектакля пожертвованъ былъ вдовою покойнаго А. М. Каратыгиной въ пользу бѣдныхъ. Представлено было — „Матросъ“, комедія въ одномъ дѣйствіи, съ пѣніемъ, главную роль „Матроса“ въ которой исполнялъ М. С. Щепкинъ, затѣмъ была дана сцена изъ „Гамлета“ съ Самойловой и Дюръ въ роляхъ Офеліи и Гертруды, послѣ которой шла въ 12-й разъ комедія А. Н. Островскаго „Не въ свои сани, не садись“, и въ заключеніе спектакля былъ поставленъ дивертисментъ, — въ немъ г. Максимовъ I декламировалъ стихотвореніе В. Г. Бенедиктова, посвященное памяти покойнаго.

IV.

Петръ Андреевичъ Каратыгинъ.

Петръ Андреевичъ Каратыгинъ родился 29-го іюня 1805 г. † 24-го сентября 1879 г. 10 лѣтъ былъ онъ помѣщенъ въ Петербургское Театральное училище и какъ большинство его воспитанниковъ готовился въ балетъ. Знаменитый Дидло, его учитель и слушать не хотѣлъ о выпускѣ его въ драму, но отецъ, мать и старшій братъ настояли на этомъ. „Въ 1823 г. 1-го марта, пишетъ П. А. въ своихъ воспоминаніяхъ, я былъ выпущенъ изъ училища на роли вторыхъ любовниковъ, Въ обществен-

номъ быту счастливымъ любовникамъ конечно многіе могутъ позавидовать, но счастливые любовники въ комедіяхъ и драмахъ самыя несчастныя созданія: они каждый вечеръ повторяютъ свои стереотипныя объясненія въ любви, тянутъ безпрерывную канитель и надоѣдаютъ зрителямъ до тошноты своими приторными сладостями,—а театральные любовники въ старину были еще приторнѣе нынѣшнихъ. Въ прежнихъ комедіяхъ, по большей части авторы выводили двухъ любовниковъ: одинъ повѣса—негодяй и вертопрахъ; а другой — нравственный, скромный и благовоспитанный молодой человѣкъ. Первый изъ нихъ обыкновенно тѣшитъ публику смѣшными фразами и комическимъ своимъ положеніемъ, а второй кромѣ скуки ничего не выжметъ изъ своей роли, за что и получаетъ въ концѣ пьесы обычную награду и, какъ счастливый соперникъ, соединяется со своей возлюбленной. Вотъ этихъ то счастливцевъ мнѣ и суждено было изображать почти десять лѣтъ къ ряду, пока судьба не вытолкнула меня на другое амплуа, болѣе подходящее къ моему веселому характеру, а можетъ быть и способностямъ". „Меня заставляли тянуть, разсказывалъ онъ въ другомъ мѣстѣ тѣхъ же воспоминаній, любовную канитель не потому, что я былъ дѣйствительно хорошъ въ этихъ роляхъ, но потому что другіе молодые люди были чуть ли не хуже меня". Первая комическая роль, сыгранная Каратыгинымъ, была роль Загорѣцкаго—въ „Горе отъ ума" (если не считать роли Репетилова, которую онъ еще въ 1830 году исполнялъ 4 раза за Сосницкаго). Затѣмъ у него было еще нѣсколько комическихъ ролей: Маршала фонъ Кальба, въ трагедіи „Коварство и Любовь", Вильквенса въ комедіи „Она помѣшана", Флорестена въ водевилѣ „Первая любовь". Въ 1837 году, Дюръ уговорила его сыграть главную комическую роль въ свой бенефисъ въ водевилѣ „Архиваріусъ" и она удалась ему противъ всякаго ожиданія настолько, что его за нее вызывали два раза и похвалили во всѣхъ журналахъ. Это былъ первый шагъ П. А. „на веселой водевильной дорожкѣ". По поводу перехода его на это новое амплуа, мы читаемъ въ воспоминаніяхъ А. М. Каратыгиной слѣдующее: „9-го ноября 1838 года, въ бенефисъ актрисы Асенковой, дана была въ первый разъ пьеса Н. А. Полевого „Дѣдушка русскаго флота", въ которой мужъ мой, (В. А. Каратыгинъ) по просьбѣ автора, взялъ маленькую эпизодическую роль Лефорта и въ ней костюмомъ и наружностью удивительно напоминалъ Петра Великаго. Вся обстановка этой піесы была превосходна: роль корабельнаго мастера Кярстена Брандта

отлично сыгралъ И. И. Сосницкій, роль внучки его Корнеліи занимала прелестная бенефиціантка, П. А. Каратыгинъ, меньшій братъ моего мужа (до тѣхъ поръ занимавшій неблагодарное амплуа молодыхъ любовниковъ и незадолго до того перешедшій на роли комическихъ стариковъ) былъ такъ забавенъ въ роли Ѳомы Гроомдума, что Полевой собственно для него написалъ двѣ комическія роли въ драмахъ „Параша Сибирячка", подъячій Писулькинъ) и „Русскій Морякъ" (провіантскій коммиссаръ Отчетинъ),—которыя были сыграны имъ съ отличнымъ успѣхомъ. Петръ Андреевичъ не только упрочилъ этотъ успѣхъ за собою, но съумѣлъ также снискать вмѣстѣ съ нимъ и расположеніе Государя Николая I, который особенно милостиво относился къ нему, послѣ того, какъ онъ сочинилъ и поставилъ на сцену нѣсколько водевилей...

Четверть вѣка (съ 1830 и 1853 годъ) будучи любимѣйшимъ водевилистомъ публики, П. А. написалъ, по собственному признанію (смотри его письма „Русск. Вѣстн.", 1880 г. сентябрь, стр. 135) 640 пьесъ; изъ нихъ многія еще и до сихъ поръ съ успѣхомъ играются на сценѣ. Онъ дебютировалъ, какъ авторъ, 12-го февраля 1830 г. въ театрѣ у Семеновскаго моста водевилемъ „Знакомые незнакомцы". Сюжетъ этого водевиля вертится на встрѣчѣ на станціи двухъ журналистовъ Московскаго и Петербургскаго, ожесточенныхъ литературныхъ враговъ никогда другъ друга не видавшихъ. Всѣ, конечно, поняли, что подъ именемъ Сарказмова и Баклушина должно разумѣть Булгарина и Полеваго, постоянно ругавшихъ другъ друга въ „Сѣверной Пчелѣ" и „Московскомъ Телеграфѣ". Къ тому же Рязанцевъ, игравшій Сарказмова, вышелъ вылитымъ Булгаринымъ.

„Успѣхъ перваго представленія пьесы, пишетъ П. А. въ своихъ запискахъ, не есть еще ручательство за ея достоинства, потому что тутъ бываютъ, по большей части, знакомые автора, которые за долгъ себѣ представляютъ разыгрывать роли клакеровъ. Но у меня тогда таковыхъ рѣшительно не имѣлось и мои „Знакомые незнакомцы" были одобрены вовсе незнакомыми мнѣ зрителями. До закрытія театровъ передъ великимъ постомъ, мой водевиль сыграли раза два, или три, но г. директоръ не удостоилъ насъ своимъ посѣщеніемъ. Прошелъ великій постъ; прошло даже два съ половиной мѣсяца послѣ перваго представленія моего водевиля, но мнѣ наше благосклонное начальство даже спасибо не сказало за него, что мнѣ было тогда прискорбно.

По открытіи театровъ послѣ Пасхи, на Невскомъ проспектѣ встрѣтилъ меня Булгаринъ и, погрозивъ пальцемъ сказалъ:

— Ага, молодой человѣкъ, вы въ нашъ огородъ камешки бросаете; задѣваете нашу братію-журналистовъ?... берегитесь! Вѣдь мы народъ бѣдовый; смотрите, не обожгитесь!...

Я перепонфузился и началъ оправдываться тѣмъ, что о немъ у меня ничего не сказано оскорбительнаго; но онъ, взявъ меня за руку, засмѣялся:

— Полноте, полноте! Я пошутилъ. Я не такой человѣкъ, и самъ готовъ смѣяться надъ своими слабостями, а у кого же ихъ нѣтъ?

„Смѣяться, право, не грѣшно,
„Надъ тѣмъ, что кажется смѣшно.

— А, Рязанцевъ, собака, говорятъ, мастерски меня скорчилъ. Я не видалъ еще вашей піесы, но ее многіе хвалятъ; на дняхъ непремѣнно пойду посмотрѣть и самъ напишу о ней статью... Только, ужъ не прогнѣвайтесь, какая случится. Въ литературномъ дѣлѣ у меня нѣтъ ни свата, ни брата... Варвара мнѣ тетка, а правда—сестра.

Недѣлю спустя послѣ этой встрѣчи играли мой водевиль на Маломъ театрѣ. По окончаніи спектакля Булгаринъ пришелъ къ намъ въ уборную въ полномъ восхищеніи, хвалилъ и меня и актеровъ, а Рязанцева, который представлялъ его личность, расцѣловалъ, и назвалъ своимъ двойникомъ.

Въ то время журналовъ у насъ было немного, а газетъ еще меньше. „Сѣверная Пчела“, издаваемая Гречемъ и Булгаринымъ, имѣла очень много подписчиковъ и была, можно сказать, единственною оффиціальною газетою. Самъ Булгаринъ былъ тогда въ полномъ развитіи своей журнальной дѣятельности и пользовался нѣкоторымъ авторитетомъ. Черезъ четыре дня послѣ его посѣщенія (19-го апрѣля 1830 г.) въ „Сѣверной Пчелѣ“ подъ рубрикою „Русскій Театръ“ было напечатано:

„На нашей сценѣ весьма мало такихъ миленькихъ, оригинальныхъ водевилей и мы поздравляемъ молодаго автора съ полнымъ успѣхомъ. Первый его опытъ показываетъ рѣшительное дарованіе. Неподдѣльное остроуміе, веселость, легкость разговорнаго языка и прекрасные, забавные куплеты— вотъ достоинство сего водевиля. Завязка нѣсколько слаба, но при веселомъ ходѣ пьесы и этотъ недостатокъ незамѣтенъ и вознаграждается сторицею. Удивительно, какъ авторъ могъ собрать столько

русскихъ каламбуровъ, и, замѣтьте, не тѣхъ, которые веселятъ рынокъ и заставляютъ скромность потуплять глаза; но каламбуровъ пріятныхъ и остроумныхъ. Отъ начала до конца пьесы улыбка не сходитъ съ устъ зрителей и часто общій хохотъ прерываетъ игру актеровъ: такъ авторъ умѣлъ расположить сцены и выказать смѣшное въ дѣйствующихъ лицахъ. Одно незначительное и какъ будто лишнее лицо, есть „Баклушинъ“ проѣзжій журналистъ, который является на время и исчезаетъ безъ помину; но появленіе его и мировая съ другимъ журналистомъ, также проѣзжимъ и дѣйствующимъ въ развязкѣ пьесы, представляютъ забавныя сцены и остроумные куплеты. Характеры станціоннаго смотрителя,—отставного штурмана, дочери его, ея любовника, канцеляриста, образованы весьма оригинально. Пьяный слуга смѣшонъ, а журналистъ „Сарказмовъ“, хотя карикатуренъ, но забавенъ до крайности.

Наша публика не можетъ насмотрѣться на французскіе водевили, изъ коихъ десятая часть не занимательна. Совѣтуемъ ей посмотрѣть этотъ водевиль и ручаемся, что всѣ понимающіе по русски, нахохочутся до сыта. Совѣтуемъ г. Каратыгину не ограничиваться этимъ однимъ водевилемъ; мы даемъ ему наше журнальное благословенье и съ отверзтыми объятьями принимаемъ въ авторскую семью. Въ добрый день! Всѣ актеры играли превосходно. Авторъ былъ снова вызванъ. Публика приняла этотъ водевиль чрезвычайно хорошо и повсюду раздавались похвалы автору, которыя „Сѣверная Пчела“ собираетъ всегда тщательно, какъ медъ, и съ величайшимъ наслажденіемъ передаетъ по принадлежности“.

Эта первая журнальная похвала тогда очень польстила моему самолюбію и заставила не только многихъ обратить на меня благосклонное вниманіе, но даже побудила и директора поощрить молодого автора. Черезъ нѣсколько дней кн. Гагаринъ прислалъ мнѣ золотые часы (рублей въ 200 ассигн.). Я вполнѣ убѣжденъ, что безъ похвальнаго листа отъ Булгарина, я не удостоился бы получить этого подарка. Я напечаталъ мой водевиль на собственный счетъ, и первое изданіе разошлось очень быстро; второе также; пришлось выпустить и третье.

Въ счастливую эпоху перваго моего литературнаго успѣха, я встрѣтилъ въ Смирдинской библіотекѣ А. С. Пушкина, и удостоился услышать изъ устъ великаго поэта лестный отзывъ о моемъ водевилѣ.

— Въ число книгъ, которыя мнѣ пошлете, сказалъ онъ Смирдину— включите и водевиль Каратыгина.

— Позвольте-же мнѣ, Александръ Сергѣевичъ, вручить его вамъ съ моею надписью.

— Обяжете!—отвѣчалъ онъ, пожавъ мнѣ руку.

Отзывъ Полеваго въ „Московскомъ Телеграфѣ“ былъ чрезвычайно любезенъ: „говорятъ, что авторъ „Знакомыхъ незнакомцевъ“ хотѣлъ насъ вывести въ лицѣ журналиста Баклушина; но мы нисколько на это не въ претензіи; напротивъ, очень рады, если наша личность послужила ему типомъ для милаго и остроумнаго водевиля“. Другіе журналы и газеты также расхвалили мой водевиль. Одинъ только рецензентъ, нѣкто Михаилъ Алексѣевичъ Яковлевъ, давній и постоянный антагонистъ мой и моего брата, не помню въ какой именно газетѣ, гдѣ онъ сотрудничалъ, надсмѣивался надъ Булгаринымъ, что онъ, съ распростертыми объятьями, принимаетъ меня въ литературную семью. Этотъ задорный критикъ, подъ буквами: М. Я. въ каждой почти статьѣ о театрѣ бранилъ меня „нещадно“, что заставило меня въ мой водевиль вставить куплетецъ на его счетъ. Это, разумѣется, еще болѣе усилило непріязнь Яковлева ко мнѣ... Но о немъ рѣчь впереди. Какъ бы то ни было, а первый мой блинъ, игранный на масленицѣ, не пришелся мнѣ комомъ. Въ тотъ-же годъ, 23-го сентября, „Знакомые незнакомцы“ были играны въ присутствіи покойнаго государя императора и всей царской фамиліи. Государь смѣялся во все продолженіе пьесы и остался ею очень доволенъ. Черезъ нѣсколько дней я получилъ отъ Его Величества прекрасный бриліантовый перстень въ 1.200 р. асс. Это была уже въ полномъ смыслѣ высочайшая мнѣ награда! Царская милость имѣла громадное значеніе и въ нашемъ закулисномъ кружкѣ. Тогда государь рѣдко посѣщалъ русскій театръ. Наша аристократія, узнавшая наканунѣ, что ему угодно видѣть русскій водевиль, долгомъ себѣ поставила запастись билетами. Въ то время высшее общество интересовалось лишь балетомъ, италіанскою оперою и французскими спектаклями, въ русскій-же театръ почти не заглядывало“.

Колоссальный успѣхъ имѣлъ и другой водевиль П. А., поставленный имъ въ свой бенефисъ весною 1838 года—„Ложа перваго яруса на послѣдній дебютъ г-жи Тальони“. На него также трудно было достать билетъ, какъ и на самыя представленія Тальони. Онъ выдержалъ въ теченіе сезона 42 представленія. Ѳ. В. Булгаринъ посвятилъ ему цѣлый фельетонъ. Успѣхъ этого водевиля былъ такъ великъ, что г. Медвѣдовскій пожелалъ приписать себѣ его долю и заявилъ печатно, что идея пьесы взята изъ

его разсказа, когда то помѣщеннаго въ „Сѣверной Пчелѣ“. Вмѣсто дебюта Тальони разсказъ этотъ относился къ первому представленію оперы Обера „Фенелла“; оказалось впрочемъ, что водевиль и всѣ самыя типичныя лица пьесы были несомнѣнными созданіями П. А. Каратыгина. Нельзя обойти также молчаніемъ и третьей оригинальной пьески П. А. „Булочная или Петербургскій нѣмецъ“. Поставленная въ 1843 г. на Александринскомъ театрѣ, она чуть не попала подъ секвестръ цензуры (Записки Каратыг., ст. 103), что, конечно, способствовало много ея успѣху... Вообще надо сказать, что сороковые года прошлаго столѣтія были самымъ цвѣтущимъ временемъ драматической дѣятельности П. А. Каратыгина. Пьесы его не только не сходили со сцены Императорскихъ театровъ и были почти исключительной принадлежностью такъ - называемыхъ благородныхъ спектаклей, но не разъ даже исполнялись въ Гатчинѣ на домашнихъ дворцовыхъ спектакляхъ высочайшими особами. Съ начала-же пятидесятыхъ годовъ, съ кончины Каратыгина старшаго, едва не стоившей П. А. жизни (недѣли черезъ три послѣ нея онъ опасно заболѣлъ воспаленіемъ легкихъ), какъ бы порвалась связь между нимъ и театромъ, и прекратилась его артистическая и авторская дѣятельность. Водевиль утратилъ свою прежнюю привлекательность. Явились: Островскій, Григоровичъ, Потѣхинъ, Писемскій, Тургеневъ; на сценѣ повѣяло чѣмъ-то новымъ. Каратыгинъ былъ всегда противникомъ этого новаго сценическаго реализма и никогда не скрывая этого старался насколько могъ въ своихъ пьесахъ, юмористическихъ стихотвореніяхъ и даже письмахъ противодѣйствовать ему. Такъ въ водевилѣ „Натуральная школа“, поставленномъ имъ въ свой бенефись въ 1847 году, онъ вывелъ подъ видомъ учителей, выписанныхъ для женскаго пансіона, представителей молодого поколѣнія сотрудниковъ „Отечественныхъ Записокъ“ и „Современника [1]). Въ одномъ изъ своихъ стихотвореній П. А. прямо называетъ себя“ отсталымъ

---

[1]) Максимовъ I, изображая И. И. Панаева, говоритъ Вольфъ (хроника Петербургскихъ театровъ, страница 125), выведеннаго подъ именемъ Вихляева, пѣлъ или лучше сказать говорилъ речитативомъ куплетъ, всегда повторявшійся и ради котораго была написана и сама пьеса.

Новую школу ума и словесности мы на Руси завели,
И въ этой школѣ дойти до извѣстности многимъ мы ужъ помогли.
Тутъ не ученость нужна, а призваніе, сила и воля души:
Если призналъ кто въ себѣ дарованіе, просто—садись и пиши.
Въ плоскостяхъ нашихъ—значенье глубокое! Жизнь, какъ разсмотришь вблизи,—
Въ низкомъ отыщется дивно высокое, золото видно въ грязи!

человѣкомъ", потому что онъ никакъ не можетъ выяснить себѣ цѣль и направленіе этой новой литературы.

„Да, сознаюся я, пожалуй,
„Что слишкомъ устарѣлъ мой вкусъ,
„Я точно человѣкъ отсталый
И въ слабости своей винюсь!
Цѣль нынѣшней литературы
Я не умѣю понимать.
И лица грязныя съ натуры
Меня не могутъ восхищать!
Весь этотъ юморъ сальный, жирный,
Кому тутъ смѣхъ, а мнѣ тоска,
Противенъ мнѣ трибунъ трактирный
Или буянъ изъ кабака!
Пускай они натурой дышутъ
И вѣрны съ подлиннымъ вполнѣ,—
Но чѣмъ вѣрнѣе ихъ опишутъ,
Тѣмъ отвратительнѣе мнѣ!
Въ твореньяхъ нынѣшнихъ издѣлій
Я вижу мнѣнья, вкусъ и слогъ,
Достойный „плотничьихъ артелей"
Бродягъ „проселочныхъ дорогъ".
Теперь легко попасть въ извѣстность
Поэтовъ бездна развелась:
Когда изящная словесность
Въ трактирный міръ перенеслась,
Поэзія ушла въ подвалы!..
Порукою мнѣ служатъ въ томъ
Всѣ эти плотные журналы
Съ нечистоплотнымъ языкомъ!
И какъ посмотришь безпристрастно,
Чѣмъ восхищаются въ нашъ вѣкъ,
Такъ и печалиться напрасно
Что я—отсталый человѣкъ!

Въ другомъ своемъ стихотвореній онъ дѣлаетъ къ молодымъ писателямъ слѣдующее обращеніе:

„Лукъ, рѣдька и чеснокъ хоть вещи недурныя,
Но могутъ надоѣсть: всему своя пора
Друзья-писатели, умы передовые!
Уйдете-ль, наконецъ, вы съ задняго двора?
Вы типы грязные ввели въ такую моду,
Что, право, хоть кому они надоѣдятъ".

Наконецъ въ одномъ письмѣ къ своему другу Шульгину, П. А. это литературное, ненавистное ему движеніе рисуетъ такими красками:

„Какъ артистъ, пишетъ онъ въ немъ, какъ поклонникъ изящныхъ искусствъ говорю: нынѣшній реализмъ рано или поздно убьетъ ихъ, какъ фотографія убила портретную живопись. Не вдаваясь въ эстетическія разсужденія, беру два искусства: музыку и ваяніе. Съ луковымъ перышкомъ въ зубахъ любой шарманщикъ подражаетъ свисту соловья, а лѣтъ пять тому назадъ фокусникъ Германъ превосходно подражалъ пѣнію нѣсколькихъ птицъ, жужжанью мухи, визгу собаки и т. д. Ergo, съ точки зрѣнія реалистовъ и шарманщики, и Германы—первые виртуозы, выше всякихъ Бетховеновъ, Гайдновъ, Веберовъ и др. Рядомъ со статуей Кановы или Торвальдсена поставь слѣпокъ съ голаго тѣла, сдѣланный любымъ формовщикомъ,—натуръ-литераторы скажутъ, что великіе скульпторы дрянь передъ нимъ; ей, ей, скажутъ! Такъ, другъ ты мой, и во всѣхъ изящныхъ искусствахъ: тоже и въ словесности... Меня считаютъ почему-то ненавистникомъ Гоголя, но жестоко ошибаются: не настолько я смѣлъ, чтобы не признавать его громаднаго таланта; но „Ревизора" съ „Горе отъ ума" рядомъ не поставлю, и „Мертвыя души" не назову „Иліадою". На созданія Гоголя я никогда не возставалъ, но возмущаюсь, видя на сценѣ или читая произведенія крайнихъ послѣдователей его школы. Дайте-же крупицу золота въ грязи и не закидывайте золото грязью. Лѣчите наши общественныя язвы, но не брызгайте ихъ смердящимъ гноемъ въ лицо зрителя или читателя! Но нѣтъ! C'est plus fort que moi (какъ говорятъ французы) и грязная волна современнаго направленія порывисто нахлынула и на литературу, и на сцену. На дняхъ давали новую комедію „Иппохондрикъ" (А. Писемскаго) — перлъ ультра-натуральной школы. Въ первомъ явленіи Мартынова тошнитъ, въ послѣднемъ онъ хватается за животъ, бѣгаетъ по сценѣ и кричитъ, что у него холера. Занавѣсъ опускается; публика вызываетъ и автора, и актеровъ. Да погоди: придетъ время и молодое поколѣніе начнетъ топтать въ грязь и

Грибоѣдова, и Пушкина, и Лермонтова; этого дождемся. А по поводу новыхъ, юныхъ критиковъ я скажу тебѣ:

„Когда учитель классъ окончивши уйдетъ,
Тогда иной шалунъ на каѳедру взберется,
И корчить изъ себя профессора начнетъ,
И надъ наукою безсмысленно смѣется.
Какъ юныхъ критиковъ иныхъ начнешь читать
Разборы дерзкіе и пошлыя статейки—
Вотъ такъ бы кажется и посадилъ опять
Ихъ на учебныя скамейки!“

Перваго марта 1873 года исполнилось пятидесятилѣтіе служенію П. А. Каратыгина на русской сценѣ. П. А. за нѣсколько дней до празднованія его написалъ слѣдующее стихотвореніе, посвященное самому себѣ:

„Вотъ наконецъ и мой подходитъ юбилей...
И мнѣ готовятся овацiи быть можетъ,
И скажутъ много мнѣ экспромтовъ и рѣчей,
И кто нибудь еще куплетъ застольный сложитъ.
И будетъ все, какъ было у другихъ!
Тотъ руку мнѣ пожметъ, другой въ объятьяхъ сдавитъ
И отъ лица товарищей моихъ
Нашъ милый режиссеръ привѣтъ мнѣ прокартавитъ...
Ломать комедію вѣдь намъ не привыкать.
И тотъ, кто мнѣ подчасъ такъ пакостилъ по службѣ,
Публично станетъ увѣрять
И въ уваженіи своемъ меня и дружбѣ!
И грустно мнѣ, что я въ свой честный юбилей
Пущусь, какъ и мои товарищи, въ актерство;
И въ благодарности признательной моей
Ложь будетъ на словахъ, а на лицѣ притворство!
Давно ужъ прежнихъ нѣтъ товарищей моихъ,
Которые меня почтили бы вниманьемъ,—
Радушный ихъ привѣтъ и поцѣлуй отъ нихъ
Не могъ бы я назвать Іудинымъ лобзаньемъ!
Но не горюй, старикъ, заранѣе о томъ,
Твои труды авось еще уважутъ!..
Авось найдешь людей ты въ обществѣ другомъ

Которые въ тотъ день тебѣ спасибо скажутъ.
Полвѣка прослужить—заслуга неважна;
Быть можетъ, какъ артистъ, не стоишь ты почета,
Но вотъ чѣмъ жизнь твоя почетна и красна:
Не вынесь ты ни одного пятна
Изъ театральнаго болота!"

Предчувствіе обмануло на этотъ разъ ветерана русскаго театра. Юбилей его былъ отпразднованъ торжественно и носилъ на себѣ самый задушевный характеръ. Артисты труппъ: драматической русской, оперной и балетной почтили юбиляра поздравительными адресами; г. Поль Дево и г. Толлертъ явились тоже поздравить Петра Андреевича отъ лица артистовъ французскаго и нѣмецкаго театровъ. Въ клубѣ художниковъ, по инціативѣ П. И. Мижуева и М. И. Семевскаго (въ журналѣ котораго „Русская Старина" П. А. напечаталъ свои записки, вышедшія затѣмъ отдѣльною книгою), въ честь его былъ данъ торжественный обѣдъ, на которомъ ему были поднесены серебрянные драгоцѣнные сервизы—подарокъ отъ публики и прочитано много полученныхъ на его имя поздравительныхъ телеграммъ и привѣтствій. Въ этотъ же день П. А. была Всемилостивѣйше пожалована золотая медаль съ надписью: „за отличіе", для ношенія на шеѣ, на Андреевской лентѣ.

Этимъ торжествомъ какъ бы закончилась артистическая и литературная дѣятельность П. А. Съ каждымъ годомъ онъ сталъ все рѣже и рѣже выступать на сценѣ. Тѣмъ не менѣе публика всегда радушно принимала заслуженнаго артиста, въ особенности въ его коронной роли Загорѣцкаго. До весны 1879 г. П. А. пользовался отличнымъ здоровьемъ, но въ апрѣлѣ онъ заболѣлъ и той же осенью, 24-го сентября, его не стало. Какъ актеръ П. А. Каратыгинъ не отличался никогда особенной талантливостью. Это былъ очень хорошій исполнитель второстепенныхъ эпизодическихъ комическихъ ролей. Для правильной же оцѣнки его драматическихъ произведеній надобно стать на точку зрѣнія его времени и непремѣнно имѣть въ виду тѣ условія, какими было обставлено ихъ созданіе. Во всякомъ случаѣ столь строгій въ своихъ приговорахъ Бѣлинскій относился сочувственно къ театру П. А. и если большая часть его пьесъ сошла со сцены, то не прежде какъ онѣ прослужили многолѣтнюю службу. Почти всѣ онѣ дали артистамъ вполнѣ благодарныя роли, всѣ онѣ отличались живостью, веселостью и были

написаны хорошимъ языкомъ. П. А. былъ извѣстенъ также какъ опытный режиссеръ и очень хорошій преподаватель драматическаго искусства. О первомъ свидѣтельствуетъ множество спектаклей, поставленныхъ имъ въ частныхъ домахъ Петербурга; а о второмъ громко говоритъ то, что изъ среды его учениковъ вышли: Мартыновъ, Максимовъ I-й, Громова и другіе.—П. А. былъ въ самыхъ дружескихъ отношеніяхъ съ Грибоѣдовымъ и нарисовалъ его портретъ, многими считающійся лучшимъ изображеніемъ великаго драматурга.

М. В. К-ньевъ.

Родословная семьи Каратыгиныхъ.

Василій Петровичъ Каратыгинъ; жена его Анна Ивановна († 8 марта 1803 г.). У нихъ сыновья: 1) Андрей (род. 4 іюля 1774 г., женился на А. Д. Перловой 9 октября 1794 г., умеръ 26 декабря 1831 г.); жена его, Александра Дмитріевна, род. 16 апрѣля 1777 г. † 25 мая 1859 г. 2) Дмитрій († 8 декабря 1794 г.); жена его Татьяна Ивановна. 3) Егоръ (1753 † 1812 г.); жена его Анна Абросимовна. 4) Александръ (1766 † 1820). жена его Марья Тихоновна († 1837 г.), дочь Ульяна. У Андрея и Александры: 1) Петръ, род. 16 января 1796 г. † 5 августа того-же года. 2) Александра, род. 3 апрѣля 1797 г. † 22 мая 1798. 3) Андрей, род. 4 іюня 1799 † 15 іюля того же года. 4) Александръ, род. 24 августа 1800 г.; † 2 апрѣля 1846 г. 5) Василій, род. 26 февраля 1802 г. † 13 марта 1853 г. 6) Владиміръ, род. 10 февраля 1803 г. † 17 іюля 1866 г. 7) Елизавета, род. 13 апрѣля 1804 г. 8) Петръ, род. 29 іюня 1805 г. † 24 сентября 1879 г. 9) Николай, род. 1807 г. и 10) дочь, род. 5 апрѣля 1812 г.—оба жили нѣсколько часовъ. У Дмитрія и Татьяны, дочь Ольга (род. 1771 г. † въ исходѣ 40-хъ годовъ). Въ замужествѣ была за дѣйств. ст. сов. Ефремовымъ. Сынъ Николай холостъ, † въ 1848 г.

Александра Михайловна Каратыгина.

(1802 † 1880).

(Страничка изъ автобіографіи).

По поводу столѣтія ея рожденія.

Родилась я въ Петербургѣ 4-го февраля 1802 года. Отецъ мой, Михаилъ Петровичъ Колосовъ, былъ музыкантомъ въ оркестрѣ Императорскихъ театровъ; мать моя, Евгенія Ивановна, урожденная Нилова, была извѣстная въ свое время пантомимная танцовщица [1]). Пансіонъ, въ который я была отдана семи лѣтъ отъ роду, содержала г-жа Неймейстеръ, жена домашняго врача нашего семейства. Когда мнѣ минуло девять лѣтъ я на публичномъ экзаменѣ нашемъ читала басню Крылова „Соловей“, въ присутствіи Ивана Андреевича. Знаменитый нашъ баснописецъ, подозвавъ меня къ себѣ, обнялъ и расхвалилъ; узнавъ-же, что я дочь давно ему знакомой Е. И. Колосовой, которая находилась тутъ-же, въ числѣ гостей, присутствовавшихъ на экзаменѣ, Крыловъ, по окончаніи его, подошелъ къ матушкѣ и предсказалъ, что я со временемъ буду замѣчательной актрисой. Матушка отвѣчала ему, что она вовсе и не предназначаетъ меня къ театру. По смерти г-жи Неймейстеръ я была отдана въ пансіонъ Елисаветы Даниловны Мюсардъ, младшая сестра которой, Варвара Даниловна, была замужемъ за Николаемъ Ивановичемъ Гречемъ, который преподавалъ намъ русскую словесность. Онъ также, бывало, всегда хвалилъ мое чтеніе стиховъ и подобно Крылову предрекалъ мнѣ неминуемо артистическое поприще. Какъ-то разъ, совершенно случайно, по окончаніи моего воспитанія (мнѣ тогда было 15 лѣтъ), извѣстный писатель князь Александръ Александровичъ Шаховской у В. И. Бакунина [2]) прослушалъ чтеніе мной роли Антигоны изъ трагедіи В. А. Озерова: „Эдипъ въ Аѳинахъ“ и уговорилъ матушку поручить ему приготовить меня къ дебютамъ. Уроками его пользовалась я два года. Первый мой дебютъ въ роли Анти-

[1]) Матушка моя вышла замужъ за М. П. Колосова въ послѣдній годъ царствованія Императора Павла, который удостоивалъ ее особеннаго вниманія за ея граціозность и выразительную физіономію.

[2]) Петербургскаго гражданскаго губернатора, съ семействомъ котораго матушка была очень дружна.

гоны происходилъ 16-го декабря 1818 года; второй—Монна (въ трагедіи „Фингалъ“) 30-го декабря; третій—Эсфирь, Расина, 3-го января 1819 года.

Послѣ этихъ трехъ удачныхъ дебютовъ тогдашній директоръ театровъ, князь Петръ Ивановичъ Тюфякинъ, отъ имени театральной дирекціи заключилъ со мной контрактъ на одинъ годъ, на весьма выгодныхъ по тогдашнему времени условіяхъ. Въ первый мой бенефисъ, состоявшій изъ трагедіи „Заира“ Вольтера и дивертиссемента, въ которомъ я плясала по русски съ моей матушкой, сборъ простирался свыше 8.000 р. ассигнац. По прошествіи года, дирекція, видя мои успѣхи и отличное ко мнѣ расположеніе публики, возобновила со мной контрактъ на три года, назначивъ мнѣ высшій окладъ жалованья въ 4.000 р. и ежегодный бенефисъ. Первое время моего пребыванія на сценѣ я продолжала пользоваться совѣтами князя А. А. Шаховского, но недовольная его рутинными указаніями, я рѣшила взять себѣ въ руководители П. А. Катенина, переводчика Расиновской „Эсфири“, бывшему вмѣстѣ съ тѣмъ и отличнымъ чтецомъ, проходившимъ роли съ давно отставшимъ отъ князя Шаховского В. А. Каратыгинымъ. Рѣшеніе заниматься у Катенина князь Шаховской счелъ за какую-то измѣну, за личное ему оскорбленіе, несмотря на самое любезное письмо моей матушки, въ которомъ она горячо благодарила Шаховского за его прежнія заботы обо мнѣ. Недовольный мною, князь Шаховской старался отвлечь отъ меня самыхъ ревностныхъ поклонниковъ и почитателей. Къ числу ихъ принадлежалъ и Александръ Сергѣевичъ Пушкинъ, метнувшій въ меня ядовитою эпиграммой, вскорѣ искупленною его прелестными стихами Катенину: „Кто мнѣ пришлетъ ея портретъ“. Матушкѣ пришла счастливая мысль употребить съ пользой одинъ годъ моей жизни, проходившей въ совершенномъ бездѣйствіи, такъ какъ мнѣ не давали хорошихъ ролей... Она обратилась со всеподданнѣйшею просьбой къ Императору Александру Павловичу о дозволеніи намъ ѣхать въ Парижъ для изученія мной сценическаго искусства. Государь милостиво приказалъ дать намъ съ матушкой годовой отпускъ съ сохраненіемъ половиннаго содержанія. Въ Парижѣ нашли мы директора, князя П. И. Тюфякина, принявшаго въ насъ живое участіе. Онъ лично познакомилъ меня со знаменитыми: Тальма, Дюшенуа, Жоржъ и Марсъ. Въ Парижѣ я занималась съ Тальма и Марсъ. Съ Марсъ проходила въ оригиналѣ я роли: Селимены въ Мизантропѣ и Эльмиры въ Тартюфѣ Мольера; оба они предсказывали мнѣ успѣхъ въ высокой комедіи (Haute comédie). До

поѣздки моей въ Парижъ я играла преимущественно въ трагедіяхъ, а въ комедіяхъ исполнила всего только три маленькія роли: Эльмиры въ „Молодыхъ супругахъ“: Грибоѣдова, Лукерьи въ „Урокъ дочкамъ“ Крылова и Натальи въ „Семь пятницъ на недѣлѣ“ Хмельницкаго. M-elle Марсъ посовѣтовала мнѣ найти хорошихъ переводчиковъ для комедій Мариво, говоря, что хотя иногда и смѣются надъ жеманствомъ его слога, даже характеризуютъ его вновь изобрѣтеннымъ выраженіемъ: marivaudage, тѣмъ не менѣе всѣ женскія роли въ комедіяхъ Мариво весьма эффектны, благородны и даютъ средства актрисѣ выказать всю тонкость своей игры. Она же, пригласивъ меня на первое представленіе Валеріи въ „Théatre Français“ написанной для Марсъ Малесвиллемъ (въ этой комедіи она была неподражаема), подарила мнѣ брошюру этой пьесы, пожелавъ мнѣ имѣть въ этой роли такой-же успѣхъ въ Петербургѣ, какой она имѣла въ Парижѣ. Смѣю сказать, что дружеское желаніе великой артистки исполнилось: въ этой роли меня особенно любила публика и въ Петербургѣ, и въ Москвѣ. Первое мое появленіе на сценѣ по возвращеніи изъ заграницы въ роли Герміоны произвело необычайный (успѣхъ) эффектъ; какъ въ этой роли, такъ и во многихъ другихъ, публика замѣтила успѣхи сдѣланные мной подъ руководствомъ знаменитыхъ французскихъ артистовъ... Только князь Шаховской объявилъ, что я въ Парижѣ утратила даже и тѣ качества, которыя имѣла до поѣздки моей. Помѣшать мнѣ играть онъ однакоже не могъ, такъ какъ представленія мои привлекали публику; особенно послѣ успѣховъ моихъ въ „Мизантропѣ“, Валеріи и въ комедіяхъ Мариво. Изучивъ въ Парижѣ простую натуральную дикцію въ чтеніи стиховъ, я ввела ее и на нашей сценѣ, на которой, до того времени всѣ, кромѣ Ивана Ивановича Сосницкаго, читали на распѣвъ и вмѣсто того, чтобы скрадывать риѳму, особенно старательно выставляли и подчеркивали ее. Въ сентябрѣ 1824 года я заключила новый контрактъ, съ удвоеніемъ жалованья, а въ слѣдующемъ мѣсяцѣ отправилась вмѣстѣ съ матушкой въ Москву. Первый мой дебютъ на московской сценѣ (26-го октября 1824 г.) былъ ролью Прелестиной въ комедіи „Мизантропъ“ (переводъ Ѳ. Ѳ. Кокошкина). Всѣ мои представленія составили рядъ успѣховъ, и я не могу вспомнить о тогдашнемъ моемъ пребываніи въ Москвѣ безъ особеннаго чувства признательности къ тамошней публикѣ. Каждая улыбка, каждый взглядъ, самый легкій намекъ, оттѣнки въ моей игрѣ былъ замѣченъ московской публикой и вознагражденъ громкими единодушными

рукоплесканіями. Въ бенефисъ мой (17-го ноября) щедрая московская публика сама надбавляла цѣны на мѣста, находя недостаточными тѣ, которыя были назначены въ кассѣ... Въ послѣднее мое представленіе, (27-го ноября) когда было возвѣщено на афишѣ о моемъ отъѣздѣ, по окончаніи спектакля, послѣ вызова меня на сцену, публика вторично меня потребовала... Это случилось на нашей сценѣ первый разъ: до того времени никогда не вызывали по нѣсколько разъ по окончаніи пьесы или за одну сцену; этотъ обычай введенъ впослѣдствіи. Откланиваясь публикѣ, я, среди грома рукоплесканій, могла явственно разслышать: „не уѣзжайте! останьтесь!“ Затѣмъ названія нѣкоторыхъ изъ игранныхъ мною пьесъ. Князь Д. В. Голицынъ пришелъ за кулисы и взявъ меня подъ руку повелъ въ свою ложу, откуда я опять раскланивалась съ публикой. Выпедшій въ то же время на сцену режиссеръ объявилъ, что я согласна сыграть еще одинъ разъ „Валерію и завѣщаніе“. Уступая единогласному желанію публики я замѣтила, однако, князю Дмитрію Владиміровичу, что боюсь неудовольствія со стороны моего петербургскаго начальства на самовольную просрочку. Князь отвѣчалъ, что мнѣ торопиться въ Петербургъ нечего, такъ какъ тамъ недавно было наводненіе (17-го ноября 1825 г.) и театры на время закрыты, но что, впрочемъ, онъ возьметъ всю вину на себя и напишетъ о томъ графу Милорадовичу. Мой прощальный спектакль состоялся 3-го декабря и я считаю себя въ правѣ назвать его моимъ торжествомъ. Несмотря на представительство князя Голицына, по возвращеніи моемъ въ Петербургъ, директоръ театровъ сдѣлалъ мнѣ строжайшій выговоръ за мою просрочку и такъ какъ театры были уже открыты, то мнѣ для перваго выхода по возвращеніи назначили играть самую ничтожную роль изо всего моего репертуара. На просьбу-же мою о дозволеніи выйти въ „Мизантропѣ“ ролью Селимены (по принятому обычаю всѣхъ артистовъ появляться послѣ болѣзни или отпуска въ лучшихъ своихъ роляхъ) мнѣ было письменно объявлено: „что я напрасно присвоиваю себѣ право, принадлежащее однимъ первымъ артистамъ“. Это явное намѣреніе унизить достоинство молодой артистки, усердно и добросовѣстно занимающейся своимъ дѣломъ, было до того оскорбительно, что я отказалась участвовать въ спектаклѣ, назначенномъ мнѣ дирекціей. На другой день полиціймейстеръ Чихачевъ пріѣхалъ ко мнѣ на квартиру и заставъ дома одну матушку, объявилъ ей, что графъ Михаилъ Андреевичъ Милорадовичъ приказалъ ему взять меня подъ арестъ. Испуганная матушка

сказала ему, что она сама съѣздитъ за мной и черезъ часъ привезетъ меня домой. Вмѣсто того, не теряя времени, наняла экипажъ и отправила меня въ Царское Село съ наскоро написанною просьбой на собственное Его Императорскаго Величества имя. Прибывъ въ Царское Село, послѣ тревожной, безсонной ночи въ какой-то гостинницѣ, я 22-го декабря (1824 г.) въ девятомъ часу утра отправилась въ дворцовый садъ, гдѣ разметавшіе снѣгъ работники сообщили мнѣ, что Государь сейчасъ прошелъ къ птичнику. И точно, я вскорѣ завидѣла Его Величество идущаго ко мнѣ на встрѣчу. Пріостановясь, я молча поклонилась ему. Государь Александръ Павловичъ сдѣлалъ нѣсколько шаговъ, оглянулся и, видя меня по прежнему стоящею неподвижно, возвратился ко мнѣ и милостиво спросилъ: „Вы желаете говорить со мной“?

При видѣ ласковаго выраженія прекраснаго его лица, вся робость моя исчезла и я, сколь было возможно, яснѣе и короче изложила ему сущность моей просьбы. Императоръ сказалъ, что ему пріятно, что я съ пользою съѣздила въ Парижъ, что мое желаніе усовершенствоваться дѣлаетъ мнѣ честь; спросилъ, есть-ли у меня письменное къ нему прошеніе и на утвердительный отвѣтъ предостерегъ меня, не вручать ему прошеніе въ саду, но запечатать въ конвертъ и надписавъ на его собственное имя „въ собственныя руки“ отдать на почту, и черезъ четверть часа прошеніе будетъ у него въ кабинетѣ, на столѣ. Теперь-же, заключилъ Государь— насъ совсѣмъ занесло снѣгомъ (снѣгъ дѣйствительно валилъ хлопьями) войдите во дворецъ и обогрѣйтесь, а потомъ возвратитесь къ себѣ... Я же переговорю съ графомъ Милорадовичемъ. Тутъ Государь вѣжливо раскланялся со мной и тотчасъ удалился. Я не посмѣла задерживать Государя и вновь безпокоить его объясненіемъ, что графъ Милорадовичъ покровительствуетъ тѣмъ, на кого я приношу мою жалобу. Не слишкомъ обнадеженная отправилась я во дворецъ, гдѣ у входа встрѣтилъ меня камердинеръ Его Величества, Ѳедоровъ, напоилъ меня чаемъ, распорядился, чтобъ экипажъ мой пріѣхалъ за мною изъ гостиницы, и я возвратилась домой очарованная ласковымъ обращеніемъ Государя, но немного смущенная окончаніемъ нашего разговора. 3-го января (1825 года) прислана мнѣ была бумага объ отставкѣ меня отъ театра за „неумѣстную жалобу Государю Императору“, съ приказаніемъ явиться въ театральную контору подъ арестъ на однѣ сутки. По случаю нездоровья я явилась туда лишь 5-го января. Товарищи мои В. А. Каратыгинъ и И. И. Сосницкій

тотчасъ явились ко мнѣ въ контору, принесли мнѣ книгъ и оказали вообще большое участіе. Черезъ полчаса присланный отъ графа Милорадовича чиновникъ объявилъ мнѣ, что графъ, довольствуясь моимъ повиновеніемъ освобождаетъ меня отъ ареста. Въ августѣ мѣсяцѣ пріѣхавшій изъ Москвы Д. В. Голицынъ, изъявилъ свое сожалѣніе объ удаленіи моемъ отъ театра, князь предложилъ мнѣ поступить на московскую сцену, обѣщавъ испросить на то предварительно разрѣшеніе Государя Императора, безъ чего онъ не могъ-бы принять меня на театръ, такъ какъ я была отставлена по именному повелѣнію. Написанную по его совѣту и съ его одобренія просьбу мою, князь самъ отправилъ по почтѣ въ собственныя руки Его Величества. Каковы-же были мои удивленія и восторгъ, когда дня черезъ два послѣ того оберъ-шталмейстерь князь Василій Васильевичъ Долгоруковъ, бывшій въ то время въ числѣ членовъ театральнаго комитета, пріѣхалъ объявить мнѣ, что Государь вовсе не гнѣвается на меня, дозволяетъ мнѣ, если я того желаю, играть на сценѣ, не только въ Москвѣ, но и въ Петербургѣ, обыкновенномъ моемъ мѣстѣ жительства. Вновь на сценѣ я выступила 27-го октября 1825 года въ роли Селимены въ „Мизантропѣ“, а потомъ, 5-го ноября, въ роли Валеріи. Въ іюнѣ мѣсяцѣ 1826 года князь Д. В. Голицынъ просилъ Петербургскую Театральную Дирекцію дозволить мнѣ пріѣхать въ Москву для представленій во время празднествъ по случаю коронаціи Императора Николая Павловича. Вторичный мой пріѣздъ въ Москву, по успѣхамъ моимъ, былъ подобенъ первому. Въ теченіи зимы того-же 1826 года посватался ко мнѣ В. А. Каратыгинъ. Я дала ему свое согласіе и мы вѣнчались въ придворной церкви конюшеннаго вѣдомства 10-го апрѣля 1827 года. Весной 1833 года мужъ мой въ первый разъ поѣхалъ со мной въ Москву. Такъ какъ добрая московская публика сохранила ко мнѣ прежнюю любовь свою и не переставала выражать ее, единодушно и громогласно, при каждомъ моемъ появленіи на сцену, считаю излишнимъ особенно подробно говорить о самой себѣ при этой поѣздкѣ [1]). Въ 1841 году, въ концѣ марта, мы снова поѣхали въ Москву и 8-го апрѣля выступила я на сценѣ въ „Маріи Стюартъ“ Шиллера, до того времени еще неигранной въ Москвѣ. Въ этой пьесѣ Марія появляется только въ 1, 3 и 5-мъ актахъ; за каждый изъ нихъ была я вызвана публикой по нѣсколько разъ. Наканунѣ мужъ

[1]) Въ 1838 году, по причинѣ слабости послѣ тяжкой болѣзни, я не могла сопутствовать мужу въ Москву на гастроли, куда мы были оба приглашены дирекціею.

ной появился въ роли Нино, въ трагедіи „Уголино“ Полевого, и тутъ апплодисменты и вызовы были опять безчисленны. Московская публика постоянна въ чувствахъ своихъ, и однажды полюбивъ артиста уже не измѣняется въ отношеніи къ нему. Шестинедѣльное пребываніе наше въ Москвѣ было повтореніемъ прежнихъ успѣховъ и восторженныхъ овацій.

Еще въ 1839 году исполнилось 20 лѣтъ службы моей при театрѣ. Я получила за нее слѣдовавшую мнѣ пенсію полнаго жалованья и по существующему закону должна была сверхъ того прослужить еще два года въ благодарность. По истеченіи этого срока я рѣшилась покинуть сцену, не дожидаясь, чтобъ она мнѣ стала измѣнять, то есть прежде чѣмъ начнутся обо мнѣ отзывы, подобные тѣмъ, которые мнѣ столько разъ случалось слышать о многихъ знаменитѣйшихъ артисткахъ: „Пора бы ему (или ей) на покой!“ Я всегда находила непростительнымъ для артистовъ переживать прежнюю свою славу и превращаться изъ любимцевъ публики въ предметы ея равнодушія, насмѣшекъ, а иногда и негодованія. Когда, въ 1841 году, я объявила Министру двора князю П. М. Волконскому о моемъ намѣреніи оставить сцену, онъ уговорилъ меня остаться на службѣ еще хотя на годъ. Лестныя убѣжденія князя три года удерживали меня на сценѣ; наконецъ, въ 1844 году, я заявила театральной дирекціи о твердомъ моемъ рѣшеніи покинуть театръ и о желаніи проститься съ публикой въ любимѣйшихъ моихъ роляхъ.

Прощальный бенефисъ заслуженной артистки состоялся 17-го октября 1844 года. Вотъ какъ описываетъ выпавшее на ея долю въ этотъ вечеръ торжество хроникеръ „Сѣверной Пчелы“ въ 240 № того же года.

„Въ послѣдній разъ играла А. М. Каратыгина 17-го октября въ роли Маріи Стюартъ (въ трагедіи Шиллера) и въ роли г-жи де-Лери (въ драматической пословицѣ Альфреда де-Мюссе—„Женскій умъ лучше всякихъ думъ“). Объ игрѣ А. М. Каратыгиной мы вовсе говорить не станемъ, потому что, еслибы сказали, что она играла въ совершенствѣ и въ трагедіи, и въ комедіи—это было бы не новость. За нѣсколько дней передъ тѣмъ мы высказали въ „Сѣверной Пчелѣ“ все, что умѣли сказать объ ея высокомъ талантѣ. Но мы разскажемъ вамъ, какъ несравненная наша артистка прощалась съ публикой,—это уже новость, потому что мы подобнаго не видывали на русской сценѣ. Едва только афиши были разнесены по городу, театральная касса была атакована (разумѣется мирно

атаковали) и всѣ билеты въ одинъ мигъ разобраны. Тутъ еще немного новаго, потому что А. М. Каратыгина никогда еще не видала со сцены пустыхъ креселъ въ партерѣ и ряда пустыхъ ложъ. Насталъ день представленія; наконецъ наступила минута появленія на сцену, и эта минута внезапно такъ вытянулась, что коснется непремѣнно потомства! Вышла А. М. Каратыгина, раздался залпъ рукоплесканій и потомъ батальный огонь продолжавшійся безпрерывно минутъ десять, при торжественныхъ восклицаніяхъ. Вызовы и рукоплесканія во время представленія въ награду за безподобную игру шли своимъ порядкомъ. Но когда кончилась вторая пьеса („Женскій умъ“) начались прощанія публики съ необыкновеннымъ женскимъ умомъ, какой только когда либо украшалъ русскую сцену, прощанія сердечныя, искреннія! Замѣтимъ, что публика была не воскресная, но большею частью та самая, которую мы встрѣчаемъ въ итальянскихъ и французскихъ спектакляхъ и мы видѣли дамъ, закрывавшихъ глаза платкомъ... Среди грома рукоплесканій и восклицаній были... слезы! И А. М. Каратыгина сама не могла удержаться отъ слезъ. Посыпались цвѣточные вѣнки и букеты на сцену. А. М. Каратыгина хотѣла что-то сказать или даже сказала, но мы не слыхали... она плакала, плакала изъ благодарности, видя такую любовь къ себѣ публики, такое блистательное доказательство, что труды ея не пропали, что талантъ ея оцѣненъ и что она оставляетъ послѣ себя память! Мы никакъ не можемъ привыкнуть къ этой мысли,—что мы уже не увидимъ болѣе А. М. Каратыгиной на сценѣ! Кто замѣнитъ ее? Н. А. Полевой, Н. В. Кукольникъ П. Г. Ободовскій—что вы на это скажете? Не дрожитъ-ли у васъ перо въ рукѣ, когда вы объ этомъ вспомните? Какъ бы то ни было, но А. М. Каратыгиной у насъ болѣе нѣтъ!.. Она покоится на лаврахъ, и теперь В. А. Каратыгинъ долженъ одинъ хлопотать, чтобъ и драма наша не заснула хотя на миртахъ. Горько, да дѣлать нечего“!.. А. М. Каратыгина болѣе двадцати лѣтъ, украшавшая своимъ рѣдкимъ талантомъ и искусствомъ Петербургскую сцену, была актриса выдающаяся, имя которой займетъ одно изъ видныхъ мѣстъ въ лѣтописи русской сцены. Въ роляхъ свѣтскихъ дамъ она была, какъ свидѣтельствуютъ о ней современники „поистинѣ неподражаема“. Помимо того она первая доставила у насъ права гражданства тѣмъ легкимъ салоннымъ вещицамъ, которыя извѣстны у французовъ подъ названіемъ „proverbes“. Одна изъ такихъ пьесокъ „Un caprice“ Альфреда де-Мюссе, прекрасно переведенная на русскій

языкъ покойнымъ А. Н. Очкинымъ, и подъ заглавіемъ „Женскій умъ лучше всякихъ думъ“, имѣла такой успѣхъ, благодаря А. М. Каратыгиной и покойному И. И. Сосницкому, что г-жа Алланъ, которою восхищались въ то время посѣтители нашего французскаго театра, впервые поставила ее въ оригиналѣ, какъ произведеніе, предназначенное не для одного только чтенія, и впослѣдствіи перенесла ее и въ парижскій „Théâtre Français“. Александра Михайловна скончалась въ Петербургѣ въ 1880 году. Послѣ нея осталась только одна дочь, Евгенія Васильевна, въ первомъ замужествѣ г-жа фонъ-деръ-Паленъ, вышедшая потомъ за артиста нѣмецкой труппы г. Тидеке“.

Столѣтіе семьи Самойловыхъ на русской сценѣ.

(1803—1903).

I.

Василій Васильевичъ Самойловъ и его гримы.

(Изъ записной книжки стараго театрала).

В. В. Самойловъ—одинъ изъ крупнѣйшихъ представителей нашего театра XIX вѣка и въ театральныхъ анналахъ имя его будетъ вписано наряду съ именами Дмитревскаго, Сосницкаго, Щепкина, Шумскаго и Васильевыхъ.

Обыкновенно всѣ критики и историки театра упрекали этого чудеснаго артиста за *излишнюю* художественность внѣшней формы, уступающей въ значительной степени внутреннему содержанію изображаемой роли. Какой наивный абсурдъ! Если внутренній складъ таланта артиста недостаточно глубокъ для сильной драмы,—но внѣшнія данныя,—умѣніе перевоплощаться въ данный типъ достигаетъ величайшей художественности, — то, по мнѣнію критиковъ, ради общей плоской нивелировки впечатлѣнія, необходимо понизить самое искусство внѣшняго перевоплощенія. Фраза—„онъ работаетъ въ ущербъ внутренней стороны роли, заботясь только о внѣшности"—стала ходячей. Ее у насъ примѣняли

ко всѣмъ талантамъ, проявлявшимъ силу внѣшняго художественнаго образа, вплоть до Муне-Сюлли и Росси. Это напоминаетъ тѣхъ просвѣщенныхъ педагоговъ, которые замѣчая способности въ юношѣ къ математикѣ, усердно налегаютъ на древніе языки, увѣряя, что все дѣло въ равновѣсіи знанія, а если замѣчаютъ въ мальчикѣ тяготѣніе къ филологіи, начинаютъ одолѣвать его алгеброй и космографіей.

Самойловъ былъ головой выше своихъ современниковъ. Но онъ не былъ трагикомъ, въ чемъ эти современники видѣли основу всего театра. Жанристъ по существу своей натуры, онъ не могъ воплощать въ себѣ міровые образы Шекспира и Шиллера, онъ умалялъ ихъ, подводилъ къ обычной жанровой картинѣ, гдѣ тонкій наблюдатель преобладалъ надъ гигантомъ-психологомъ. Театральная публика была еще подъ обаяніемъ лже-классическихъ образовъ Каратыгина, игравшаго Гамлета по нелѣпой перелицовкѣ Полевого. Могучій образъ принца, стоящаго на рубежѣ средневѣковья и эпохи возрожденія, превращали въ мармеладнаго романтика, восклицавшаго: „о, женщины—ничтожество вамъ имя!“—или „страшно за человѣка мнѣ“—то, что такъ нравилось публикѣ и критикѣ и чего шекспировскій герой, конечно, не могъ восклицать. Когда Самойловъ, чувствовавшій въ душѣ великій реальный образъ датскаго принца, рѣшился, наконецъ, его сыграть, онъ остановился на неудачномъ переводѣ Загуляева, — именно потому, что онъ не литературно, грубо, — но все же болѣе чутко и точно передавалъ шекспировскій текстъ, чѣмъ перелицовывалъ его Полевой. — Рѣшивъ Гамлета низвести съ пьедестала романтическаго героя, такъ сказать, модернизируя его,—Самойловъ, конечно, не нашелъ сочувствія въ критикѣ и успѣха не имѣлъ. Но уже одно то, что онъ первый далъ обликъ Гамлета не въ видѣ бритаго юноши съ телячьимъ лицомъ, какъ его играли, да и теперь къ сожалѣнію играютъ многіе представители сцены, а тридцатилѣтнимъ бородатымъ философомъ,—уже одно это ставитъ его на высоту интеллигентнаго европейскаго актера.

Самойловъ не былъ трагическимъ талантомъ. Онъ не могъ играть Лира, потому что не обладалъ тѣмъ стихійнымъ подъемомъ силъ, который нуженъ для выполненія этой роли. Въ Шейлокѣ онъ давалъ не типъ міроваго представителя избраннаго народа божія, — а мелкаго антиквара съ Вознесенскаго проспекта, со всѣми реальными деталями, изумительно схваченными. Повторяю, это былъ жанристъ въ лучшемъ значеніи этого

слова. Смѣшно было бы отъ Теннирса требовать аллегорическихъ картинъ въ стилѣ Рубенса: suum cuique. Скорѣе Самойловъ походилъ на Рембрандта, изображавшаго библейскихъ героевъ въ видѣ типовъ стараго амстердамскаго рынка. Подходить къ Самойлову съ масштабомъ трагедіи—нельзя. Художественная натура В. В. стремилась уйти отъ пошлости современнаго репертуара, и онъ, лишенный широкаго литературнаго образованія, воспитанный въ узкихъ рамкахъ мелодраматическаго и водевильнаго репертуара, инстинктивно рвался къ свѣту. Онъ хватался то за Гамлета, то за Лира, то за Франца Моора, то за Самозванца, то за Нерона, то за Ришелье. И во всѣхъ этихъ попыткахъ онъ терпѣлъ сравнительную неудачу, — только роль французскаго министра была однимъ изъ лучшихъ его созданій,—и понятно почему: Бульверъ-Литтонъ въ своей пьесѣ стоялъ на чисто комедійной точкѣ зрѣнія, и Самойловъ такъ и игралъ кардинала—реально-комедійно. Понятно, что ходульная роль Людовика XI въ „Заколдованномъ домѣ“ совершенно ему не удалась,—особенно потому, что у многихъ въ памяти былъ еще живъ Василій Каратыгинъ, своимъ громовымъ голосомъ и гигантскимъ ростомъ поражавшій неприхотливаго зрителя, особенно въ моментъ восклицанія: „я повелитель твой и папа“!

* * *

Когда Самойловъ начиналъ свою дѣятельность какъ артистъ, русскій репертуаръ представлялъ изъ себя жалкія потуги на западный театръ. Кромѣ пяти-шести пьесъ, въ томъ числѣ трехъ комедій Фонвизина и Капниста—въ сущности ничего оригинальнаго не было. *Горе отъ ума* находилось подъ цензурнымъ запретомъ, Гоголь еще не далъ своего *Ревизора,* и Самойлову довелось выступить въ цѣломъ рядѣ водевилей, составлявшихъ необходимое дополненіе всякаго спектакля. Водевиль, поощряемый Государемъ Николаемъ Павловичемъ, являлся въ то тяжелое цензурное время своего рода фельетономъ, гдѣ въ легкой формѣ можно было касаться той злобы дня, о которой не смѣли заикаться газеты, и такимъ путемъ проводить газетные вопросы въ публику. Наряду съ этими, фельетоннаго характера, издѣльями, былъ еще рядъ оригинальныхъ и переводныхъ водевилей, юморъ которыхъ опредѣляется положеніемъ: „одинъ залѣзетъ подъ столъ, а другой вытянетъ его оттуда за ногу“. Въ водевиляхъ послѣдняго рода и пришлось составлять Самойлову себѣ имя. Тутъ онъ всѣхъ поражалъ необычайной естественностью и реализмомъ исполненія: тутъ явилась цѣлая галлерея дьячковъ, трагиковъ, англи-

чанъ, татаръ, евреевъ, итальянцевъ, французовъ, нѣмцевъ. Не зная языковъ, Самойловъ изумительно имитировалъ интонацію и говоръ не только ломанаго русскаго языка, но и оригинальное нѣмецкое и французское произношеніе. Когда, въ бенефисъ покойной Жулевой, Гитри сыгралъ въ „Гувернерѣ“ Жоржа Дорси, всѣ старожилы въ одинъ голосъ отдали преимущество блестящему исполненію Самойлова. Къ циклу такихъ ролей слѣдовало отнести исполненіе имъ аптекаря Шмерца въ комедіи „Мужья одолѣли“, англичанина въ „Купленномъ выстрѣлѣ“ и еврея въ „Одномъ словѣ министру“. Кто видѣлъ артиста въ этихъ роляхъ, никогда не забудетъ ихъ изумительной типичности.

Самойлову много помогала его способность къ рисованію. Художникъ онъ былъ плохой, работалъ безъ натуры, „отъ себя“, но чувство красокъ у него было, и наблюдательность помогала тамъ, гдѣ не хватало техники. Его сценическія воплощенія были безконечно выше его акварелей и судить по нимъ о впечатлѣніи, которое онъ производилъ со сцены, нельзя. Даже то, что воспроизводилось художниками-рисовальщиками въ журналахъ,—напр., Ад. Шарлеманемъ во „Всемірной Иллюстраціи“ и „Художественномъ журналѣ“,—было далеко ниже дѣйствительности.

Помогала В. В. и необыкновенно-сценическая наружность. На портретѣ Штейбена, приложенномъ къ настоящему выпуску *Ежегодника*,—онъ очень похожъ*) и изображенъ въ полномъ разцвѣтѣ красоты, нѣсколько семитическаго характера, что объясняется происхожденіемъ его отца. Ростомъ В. В. былъ выше средняго, обладалъ превосходнымъ баритономъ и великолѣпно разработанной дикціей. Каждое слово его, произнесенное слабымъ шопотомъ, было слышно во всѣхъ углахъ театра. Стихи читалъ онъ слабовато и вообще избѣгалъ стихотворныхъ пьесъ. Онъ безъ нужды скандировалъ стихи и любилъ ненужный пафосъ.

Самый пріемъ разработки имъ ролей обличалъ мастера съ широкимъ художественнымъ пріемомъ. Онъ былъ врагъ однотоннаго, ровнаго исполненія, онъ требовалъ того, что художники называютъ „пятномъ“: яркій, кульминаціонный пунктъ исполненія,—самое свѣтлое мѣсто картины, съ искусно брошенными въ тѣнь подробностями. Основное положеніе эстетической теоріи Ипполита Тэна заключается въ томъ, что истинно-худо-

*) Нашъ портретъ воспроизведенъ не по извѣстной литографіи Мюнстера, а съ оригинала Штейбена, бывшаго на выставкѣ портретовъ въ Таврическомъ дворцѣ 1905 года.

жественнымъ произведеніемъ можетъ назваться то, гдѣ полностью выраженъ характеръ даннаго предмета и устранены тѣ черты, которыя мѣшаютъ полнотѣ этого характера. Обработывая роль, Самойловъ какъ бы строилъ графическую схему исполненія. Онъ бралъ наивысшій пунктъ напряженія въ пьесѣ, — и это была кульминаціонная точка даннаго произведенія, все остальное было уже слабѣе. Въ каждомъ актѣ, въ свой чередъ намѣчалась градація силы въ томъ же порядкѣ, — затѣмъ въ каждомъ явленіи, даже въ каждомъ монологѣ,—гдѣ одна или двѣ фразы являлись по премуществу освѣщенными. Но бывали явленія, которыя совсѣмъ оставались въ тѣни. Невольно опять приходитъ на умъ для сравненія Рембрандтъ. У него иногда болѣе половины холста погружено въ такой мракъ, что едва-едва можно разобрать очертанія предметовъ, но чѣмъ ближе къ центральному фокусу свѣта, тѣмъ сильнѣе проступаютъ детали и, наконецъ, къ самому свѣту, который выражается иногда въ одной нижней части лица, эти детали разыграны съ величайшей художественностью.

Многіе критики находили игру Самойлова неровной именно вслѣдствіе этого пріема. Обыкновено писали такъ: мѣстами артистъ былъ удивительно хорошъ, но роль провелъ неровно и порою игралъ точно нехотя. Для „большой публики“, конечно, Деннеръ и Каульбахъ интереснѣе Рембрандта, потому что они ничего не бросали въ тѣнь, а выписывали съ одинаковымъ подъемомъ вдохновенія и лицо и пуговицы на сапогахъ, придавая имъ равномѣрную важность.

* *
*

Самойловъ понималъ сценическую перспективу несомнѣнно болѣе современниковъ. Иллюзія, производимая имъ, заключалась отнюдь не въ раскраскѣ лица и не въ парикѣ, а въ общемъ ритмѣ всей фигуры, движеніяхъ, походкѣ, взглядѣ. Гримъ его былъ простъ до крайности, наклеекъ онъ дѣлалъ очень мало. Онъ старался общимъ настроеніемъ всей фигуры, — мощной рѣчи, интонаціями, даже голосомъ, буквально мѣнявшимся въ каждой роли,—произвести впечатлѣніе на зрителя. Онъ мечталъ играть Петра Великаго, и говорилъ: „мнѣ, повѣрьте, не надо для этого каблуковъ и косковъ; дайте мнѣ дверь низкую, по плечо, дайте низкій потолокъ и всю мебель на два вершка ниже обыкновенной, да чтобы царевича Алексѣя игралъ артистъ маленькаго роста, — и я буду саженнымъ гигантомъ“.

В. В. было 58 лѣтъ, когда ему предложили сыграть Самозванца въ Пушкинскомъ *Борисѣ*. Зачѣмъ это было сдѣлано—трудно понять, потому что главная сцена,— у фонтана, требуетъ юношескаго жара и подъема, а въ остальныхъ сценахъ негдѣ артисту показать своихъ силъ. И Самойловъ былъ очень плохъ въ саду Мнишка: голосъ его старчески дребезжалъ, онъ присвистывалъ и тяжело, какъ всегда, читалъ стихи. Но зато съ внѣшней стороны онъ провелъ эту роль блистательно и былъ совершеннымъ юношей, статнымъ, съ быстрыми движеніями,—и главное—молодымъ лицомъ. Достигнуто это было всей постройкой роли: въ полутемной кельѣ, слушая разсказъ Пимена, онъ, облокотившись о столъ подпиралъ руками голову; въ корчмѣ онъ держался въ глубинѣ, у печки, не желая, чтобъ старцы присмотрѣлись къ его лицу; въ сценѣ пріема въ Краковѣ, онъ поставилъ своихъ посѣтителей полукругомъ, а самъ *спиною къ публикѣ* въ великолѣпномъ польскомъ кунтушѣ велъ всю сцену. Наконецъ въ сценѣ у фонтана весь лунный свѣтъ былъ направленъ на Марину, и онъ оставался темнымъ силуэтомъ. Тогда называли это фокусомъ,—теперь бы назвали это иначе.

Нерѣдко критики упрекали Самойлова въ плохомъ знаніи ролей. Въ послѣднее время своей дѣятельности, при ослабшей памяти, весьма возможно, что онъ не могъ органически ихъ заучивать. Но нельзя не отмѣтить того обстоятельства, что незнаніе ролей въ эпоху шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ было у насъ явленіемъ постояннымъ и происходило по той причинѣ, что каждую недѣлю, съ трехъ-пяти репетицій шла новая пьеса и учить роли не было физической возможности. Вдобавокъ, большинство современныхъ авторовъ, начиная съ самаго Дьяченко, стоявшаго въ ихъ главѣ, не отличалось литературностью, а иногда писали прямо-таки нечеловѣческимъ языкомъ. И когда Самойловъ вмѣсто: „я не желаю болѣе тебя, непослушная, видѣть“, — говорилъ: — „пошла вонъ, дрянная дѣвчонка!“—авторы, конечно обижались, — но съ удивленіемъ видѣли, что пьеса имѣетъ успѣхъ, несмотря на опрощеніе артистомъ ихъ роли. Въ кругу пріятелей В. В. не разъ говорилъ:

— Какіе это авторы! — стоитъ учить ихъ! — пусть они дадутъ мнѣ канву разговора, а ужъ говорить я сумѣю и самъ.

Но, понятное дѣло, это не касалось Островскаго, Потѣхина, Сухово-Кобылина и др., гдѣ В. В. никогда не позволялъ себѣ никакихъ прибавокъ,—и такихъ типовъ какъ Кречинскій, Оброшеновъ, Городулинъ, Градо-

боевъ, Корпѣловъ, на другихъ сценахъ не создавали, — и только одному Шумскому ему порою приходилось уступать.

***

Каждый выходъ Самойлова на сцену—какъ бы ни была мала роль—всегда было событіемъ для театраловъ, потому что въ немъ чувствовался художникъ иного порядка, чѣмъ всѣ окружавшіе его. Вокругъ играли талантливые, прекрасно-загримированные актеры, но вдругъ отворялась дверь, и входилъ не актеръ, а человѣкъ посторонній, пришедшій по какому-то своему дѣлу въ комнату, озабоченный этимъ дѣломъ, весь въ него ушедшій. Нынѣшнія стремленія московскаго художественнаго театра (и еще болѣе театра Антуана въ Парижѣ) и есть то, провозвѣстникомъ чего былъ Самойловъ. Упреки въ холодности игры Самойлова, тоже нерѣдко слышавшіяся, рѣшительно несправедливы. Мы помнимъ, какъ весь театръ плакалъ въ послѣднемъ актѣ „Станціоннаго смотрителя“, какимъ удивительнымъ тепломъ вѣяло отъ его Телятева въ „Воробушкахъ“.

Талантъ его, въ эпоху оставленія имъ сцены (1875 годъ), не только не ослабѣлъ, а—напротивъ того—былъ въ полной силѣ. Трагедія имъ была совершенно оставлена и онъ игралъ исключительно въ комедіяхъ. Послѣдняя его роль была—Корпѣловъ въ *Трудовомъ Хлѣбѣ*,— и кто видѣлъ эту поразительную по типичности фигуру учителя, живущаго „по копіи съ прошенія о потерянномъ документѣ“,—тотъ его никогда не забудетъ. Вообразите себѣ лысаго человѣка, съ космами сѣдыхъ волосъ на затылкѣ, которыя, какъ перья, лежатъ по плечамъ. Вокругъ лица ленточкой идетъ небольшая сѣдоватая бородка. Черныя брови торчатъ безпомощно надъ подслѣповатыми глазами. Крохотный красный носикъ осѣданъ огромными круглыми очками. Вмѣсто пальто—какой-то мѣшокъ, расходящійся книзу и спереди болѣе короткій, чѣмъ сзади. Сѣрыя короткія брюки, рыжіе сапоги и до-нельзя вытертая шляпа съ широкими полями,—дополняютъ впечатлѣніе. И когда про него его пріятель говорилъ: „съ такими физіономіями на гитарахъ въ погребкахъ играютъ“ — тутъ только становилась зрителю ясной тончайшая наблюдательность артиста, отъ которой въ восторгъ приходилъ А. Н. Островскій.

***

И къ сожалѣнію, такой художникъ формы не оставилъ намъ ни фотографическихъ, ни художественныхъ воспроизведеній своихъ типовъ. Его альбомы, находящіеся частію въ Публичной библіотекѣ, частью разошед-

шіеся по рукамъ любителей, какъ уже сказано выше, только въ слабой степени отражаютъ артиста. Въ картинѣ же пр. Шарлеманя, поднесенной ему поклонниками въ день 50-ти лѣтняго юбилея, гримы настолько стилизованы, что ихъ едва можно узнать.

Rectus.



Семья Самойловыхъ.

I.

Родоначальникъ артистической семьи Самойловыхъ, Василій Михайловичъ Самойловъ, родился въ Москвѣ 6-го апрѣля 1782 года, въ семьѣ мелкаго торговца. Не чувствуя призванія къ коммерціи и разъѣздамъ съ отцомъ по ярмаркамъ, рано пристрастился онъ къ пѣнію и музыкѣ. Когда однажды, по собственному своему признанію, десятилѣтнимъ мальчикомъ, онъ услышалъ звуки кларнета, то обомлѣлъ отъ восторга и „какая то искра пробѣжала по всѣмъ его суставчикамъ". Съ этого времени В. М. потихоньку отъ своего отца сталъ учиться играть на этомъ инструментѣ, обыкновенно раннимъ утромъ, послѣ уроковъ, на которые онъ отправлялся къ пономарю учиться грамотѣ. Черезъ нѣсколько времени юноша сталъ принимать участіе въ хорѣ пѣвчихъ купца Колокольникова, въ церкви Никиты-мученика. Туда москвичи стекались нарочно, чтобы послушать В. М., у котораго былъ чудный теноръ. Успѣхъ молодого пѣвца былъ такъ великъ, что дирекція московскихъ театровъ сдѣлала ему черезъ извѣстнаго пѣвца того времени Померанцева предложеніе вступить въ оперу, но В. М. совершенно неожиданно уѣхалъ въ Петербургъ, по пріѣздѣ куда онъ вскорѣ поступилъ въ славившейся тогда капитульской хоръ пѣвчихъ. А. Л. Нарышкинъ, директоръ петербургскихъ театровъ, какъ то разъ услыхавъ его, до того плѣнился его голосомъ, что сдѣлалъ ему предложеніе поступить въ оперу. Самойлова полгода готовили извѣстные артисты того времени Дмитревской и Крутской, но В. М. долго не рѣшался на публичный дебютъ, и упросилъ А. Л. Нарышкина прежде чѣмъ выступить въ

цѣлой оперѣ, позволить исполнить какой-нибудь отрывокъ. Выборъ палъ на дуэтъ изъ драмы: „Судъ Царя Соломона“, который онъ удачно исполнилъ 21-го мая 1803 года съ г-жею Черниковой *), ставшей впослѣдствіи подругой его жизни.

Съ первыхъ-же офиціальныхъ дебютовъ (14, 20 и 29 іюня 1803 г.) В. М. завоевалъ себѣ симпатію публики и, пробывъ на сценѣ 34 года, исполнилъ болѣе 300 ролей самаго разнообразнаго характера, играя не только въ операхъ, но также участвуя и въ драмахъ и комедіяхъ. Лучшими ролями его считались: въ оперѣ „Водовозъ“ Херубини, графа, Армана и Водовоза; Донъ-Жуана, въ Моцартовскомъ „Донъ-Жуанѣ“ и Горація въ оперѣ Чимарозо „Горація и Куріаціи“ (сюжетомъ для которой послужила трагедія Шекспира „Ромео и Юлія“). Опера эта, не имѣвшая никакого успѣха въ Парижѣ по свидѣтельству современниковъ, заслужила общее одобреніе въ Петербургѣ. Самойловъ, по ихъ словамъ, исполнялъ всю роль Горація (Ромео) со свойственнымъ ему искусствомъ, и въ сценѣ когда Камилла (Юлія) возстаетъ изъ гроба, „искусство это становилось самой природой: какой-то неизъяснимый трепетъ поражалъ артиста“. Воображенію Самойлову, въ этой сценѣ живо представлялся случай, происшедшій въ Москвѣ на отпѣваніи купчихи Ямщиковой, во время котораго, при пѣніи— „Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть“, покойница, находившаяся въ летаргическомъ снѣ, проснулась и поднялась изъ гроба. Эта минута осталась навсегда въ памяти Василія Михайловича. Кромѣ оперъ, Самойловъ часто пѣлъ при Дворѣ, и помимо многочисленныхъ подарковъ, ему Высочайше было разрѣшено опредѣлить двухъ своихъ сыновей на казенный счетъ въ Горный Корпусъ.

Василій Михайловичъ скончался скоропостижно: онъ утонулъ 11-го іюня 1837 года.

II.

Василій Васильевичъ Самойловъ родился 1-го января 1812 году и воспитывался въ Горномъ Корпусѣ. Въ двадцатыхъ годахъ прошлаго столѣтія это учебное заведеніе принадлежало къ числу образцовыхъ; кромѣ наукъ тамъ преподавались: музыка, пѣніе и живопись. Начальство заведенія позволяло воспитанникамъ устраивать домашніе спектакли, на которые,

*) Софья Васильевна Черникова дебютировала 22-го февраля 1804 г. въ роли „Лизы“ (опера Ильина). Скончалась 10 февраля 1857 года.

какъ говоритъ Самойловъ, съѣзжалось многочисленное общество. На этихъ спектакляхъ Василій Васильевичъ игралъ роли молодыхъ дѣвушекъ; но у него не было и мысли посвятить себя сценѣ. Окончивъ курсъ, Самойловъ былъ произведенъ въ офицеры и уѣхалъ на службу. Поступленіе на сцену произошло случайно. Василій Васильевичъ разсказываетъ въ своихъ воспоминаніяхъ, что однажды Государь, разговаривая съ его отцомъ, спросилъ объ его дѣтяхъ, желая знать, почему ни одного изъ сыновей своихъ онъ не опредѣляетъ на сцену. Василій Михайловичъ объяснилъ Государю, что хотя сыновья его и обладаютъ сценическими способностями, но всѣ они состоятъ на службѣ офицерами.—„А если таланты есть,— возразилъ Государь, — то давай ихъ къ намъ на сцену. Офицеровъ всегда сдѣлать можно, а артистовъ—нѣтъ“! Слова государя оказали свое дѣйствіе. Когда Василій Васильевичъ пріѣхалъ въ отпускъ въ Петербургъ, отецъ выразилъ свое желаніе, чтобы сынъ пошелъ по той-же дорогѣ, по которой трудился онъ самъ. Дѣло было рѣшено; начались приготовленія къ первому дебюту, и такъ какъ Василій Васильевичъ наслѣдовалъ отъ отца прекрасный теноръ, то и рѣшился вступить въ оперную труппу *).

О первомъ появленіи своемъ на сценѣ Василій Васильевичъ подробно разсказываетъ въ своихъ Запискахъ. Онъ сообщаетъ во-первыхъ, что, пріѣхавъ домой въ отпускъ, узналъ о словахъ Государя и началъ готовиться къ дебюту **). На его счастье въ это время въ гости къ его отцу пріѣхалъ М. С. Щепкинъ. Въ сильномъ волненіи Василій Васильевичъ пропѣлъ передъ маститымъ артистомъ арію изъ „Іосифа Прекраснаго“, въ которомъ долженъ былъ вскорѣ выступить, и пришелъ въ восторгъ, когда убѣдился, что испытаніе прошло не только благополучно, но и вполнѣ удачно. Отецъ его не помнилъ себя отъ радости, когда увидѣлъ на глазахъ Щепкина слезы умиленія отъ пѣнія сына, хотя и боялся положиться на оцѣнку почтеннаго артиста, который при всей своей опытности могъ быть по своей добротѣ слишкомъ снисходительнымъ судьей. Когда Василій Васильевичъ рѣшился наконецъ на дебютъ, онъ находился въ такомъ напряженно-нервномъ состояніи, что, взглянувъ че-

*) Музыкальнымъ своимъ образованіемъ В. В. занялся незадолго передъ поступленіемъ на сцену, руководясь указаніями музыканта Делле'окка.

**) А. Я. Головачева-Панаева въ своихъ воспоминаніяхъ (стр. 32) объясняетъ иначе причину поступленія В. В. Самойлова на сцену. „За кулисами“ — говоритъ она, — „ходили слухи, что онъ имѣлъ какую-то непріятную исторію на одномъ общественномъ собраніи въ провинціальномъ городѣ, гдѣ служилъ, и вслѣдствіе этого снялъ мундиръ, пріѣхалъ къ отцу и поступилъ на сцену“.

резъ занавѣсъ на публику, и замѣтивъ въ креслахъ кое-кого изъ товарищей-офицеровъ, смутился до послѣдней степени. Онъ готовъ былъ уже обратиться въ постыдное бѣгство, но въ рѣшительную минуту отецъ буквально вытолкнулъ его на сцену, послѣ чего отступленіе сдѣлалось уже невозможнымъ. „Мгновенно,—разсказываетъ онъ въ своихъ Запискахъ,—я былъ ослѣпленъ свѣтомъ рампы и множества огней. Въ первую минуту меня совсѣмъ ошеломила такая неожиданность, но вмѣстѣ съ тѣмъ мелькнуло въ головѣ сознаніе, что первый шагъ сдѣланъ и возврата нѣтъ. Оркестръ подалъ мнѣ аккордъ. Почти ничего не видя передъ собой, скрѣпя сердце, съ какой-то отчаянной смѣлостью я началъ пѣть. Не смотрѣлъ ни на кого въ залѣ, боясь встрѣтиться съ знакомымъ взоромъ. Подъ конецъ аріи, возбудивъ въ себѣ какую-то поддѣльную смѣлость, я началъ серьезно входить въ роль“...

Дебютировалъ В. В. въ русской оперѣ 5-го октября 1834 года партіей Іосифа въ оперѣ Мютля „Іосифъ Прекрасный“; затѣмъ явился въ оперѣ „Сандрильона“ въ роли Рамира. Публика приняла дебютанта, благодаря заслугамъ его отца, очень благосклонно. Теноръ у него былъ весьма недурной, но не довольно сильный для театральнаго зала. Въ 1835 году В. В. былъ принятъ на службу съ жалованьемъ въ $2^1/_2$ тысячи ассигнаціями. Молодой талантливый артистъ вслѣдствіе закулисныхъ интригъ долго оставался въ тѣни и никакъ не могъ пробиться.

Въ 1836 году онъ перешелъ изъ оперы въ драму, но и тутъ ему не давали ходу. Онъ игралъ на Александринской сценѣ всего двѣ роли въ водевиляхъ: „Жена кавалериста“ и „Хороша и дурна“. Другихъ ролей ему не давали. Упорную непріязнь къ нему со стороны театральной администраціи В. В. въ своихъ запискахъ объясняетъ тѣмъ, что поступилъ на сцену не изъ Театральной школы, а потому на него смотрѣли, какъ на чужого. По смерти Н. О. Дюра, въ 1839 году В. В. получилъ часть ролей покойнаго, въ которыхъ имѣлъ большой успѣхъ. Рецензентъ журнала Репертуаръ отмѣчаетъ его слѣдующими словами: „Заключимъ хронику нашу краткимъ обзоромъ успѣховъ г. Самойлова. Не упоминая здѣсь о множествѣ разнообразныхъ ролей, сыгранныхъ имъ въ весьма короткое время, мы скажемъ только о трехъ, которыя считаемъ замѣчательнѣйшими въ его репертуарѣ, которыя занималъ прежде незабвенный Дюръ и находилъ ихъ весьма трудными. Эти роли: шутъ въ трагедіи „Король Лиръ“, Губкинъ въ опереттѣ „Студентъ, артистъ, хористъ и аферистъ“, и Эдуардъ, въ водевилѣ

„Артистъ“. Въ нихъ доказалъ г. Самойловъ вполнѣ истинное, самобытное свое дарованіе. Шутъ Лира—задача трудная для артиста: малѣйшій фарсъ, излишній комизмъ можетъ рѣшительно испортить эту роль. Г. Самойловъ преодолѣлъ трудность, сдѣлалъ роль понятною для публики, заставлялъ не смѣяться надъ выходками Шута, но дивиться остротѣ его ума, скрытой подъ оболочкой глупости. Это уже не успѣхъ, а заслуга. Въ опереттѣ „Студентъ, артистъ, хористъ и аферистъ“, г. Самойловъ явился не подражателемъ Дюра; онъ выполнилъ роль Губкина по своему и съ неменьшимъ талантомъ. Въ водевилѣ „Артистъ“ онъ былъ еще выше. Четыре различные характера, собственно Эдуарда, италіанца-композитора, кордебалетнаго танцора и профессора декламаціи—отдѣланы имъ разнообразно, умно: въ особенности онъ хорошъ былъ композиторомъ; языкъ, манера, самое пѣніе обличали въ немъ италіанца. Всѣ эти роли увѣнчали г. Самойлова полнымъ успѣхомъ. Желаемъ ему отъ души дальнѣйшей славы и совершенства въ его прекрасномъ искусствѣ.

Въ 1845 году В. В. удается выдвинуться въ болѣе серьезной роли, а именно Мити, юродивомъ, въ драмѣ „Смерть Ляпунова“ и выказать необыкновенную художественность таланта. Послѣ же исполненія въ 1846 г. роли Пузыречкина въ драмѣ Ефимовича „Музыкантъ и княгиня“, артистъ занимаетъ одно изъ видныхъ мѣстъ въ труппѣ Александринскаго театра. Въ 1849 году В. В. превосходно исполняетъ роль Пехтерева въ комедіи Тургенева „Завтракъ у предводителя“, а въ 1851 году создаетъ роль Графа въ „Провинціалкѣ“, того-же автора. Въ 1853 году играетъ онъ Добротворскаго въ комедіи Островскаго „Бѣдная невѣста“; въ 1854 году выступаетъ въ комедіи и драмѣ того-же автора „Бѣдность не порокъ“ (Любимъ Торцовъ) и „Не такъ живи, какъ хочется“ (Петръ); въ томъ-же году играетъ роль Ивана въ драмѣ А. Потѣхина „Судъ людской не Божій“; въ 1855 году выступаетъ въ роли Степана въ комедіи того-же автора „Чужое добро въ прокъ не идетъ“ и создаетъ роль Михѣича въ сценахъ Стаховича „Ночное“. Затѣмъ послѣдовательно онъ выступалъ въ слѣдующихъ піесахъ:

Короля Лира—„Король Лиръ“; Гамлета—„Гамлетъ“; Щукина—„Не въ деньгахъ счастье“; Дмитревскаго—„Акт. Яковлевъ“; Нарцисса—„Нарцисъ“; Шейлока—„Венеціанскій купецъ“; Канева—„Бобыль“; Кромвеля—„Оливеръ Кромвель“; Бобрикова—„Тесть любить честь“; Ал. Барскаго—„Быль молодцу не укоръ“; Дяди Мартына—„Дядя Мартынъ носильщикъ“; Пу-

зовка—„Однодворецъ“; Курдюкова—„Заговорило ретивое“; Курчаева—„Испорченная жизнь“; Абрама—„Великодушіе“; Дежене—„Мраморныя красавицы“; Лапотника—„Кара Божья“; Ѳомина—„Лиза Ѳомина“; Бурцова—„Пасынокъ“; Омутова—„Быть и слыть“; Толозанова—„Друзья-пріятели“; Возницына—„Чужая вина“; Куличова—„Благодѣтель“; Кина—„Кинъ“; Крутоярова—„Таня“; Оброшенова—„Шутники“; Дорси—„Гувернеръ“; Кременчугова—„Свѣтъ и его тѣни“; Петра—„Противъ теченія“; Мурагина—„Разрывъ“; Воеводы—„Воевода“; Ахтинина—„На долго-ли?“; Хазиперова—„Отрѣзанный ломоть“; Торбаева—„Паутина“; Безсуднаго—„На бойкомъ мѣстѣ“; Морица—„Гофъ-Юнкеръ“; Дмитрія Самозванца (Чаева)—„Дмитрій Самозванецъ“; Галифакса—„Отъ судьбы не уйдешь“; Ришелье—„Ришелье“; кн. Имшина—„Самоуправцы“; Стрекулатова—„Сиротскія слезы“; „Кромвеля—„Смерть Кромвеля“; Гризара—„Мужья инвалиды“; Ацѣпина—„Свѣтскія ширмы“; Іоанна Грознаго—„Кн. Серебряный“; Новоникольскаго—„Гражданскій бракъ“; Гусляра—„Свекровь“; Брацкаго—„Два поколѣнія“; Іоанна—„См. Іоан. Гр.“; Гр. Бобрина—„Нынѣшняя любовь“; Волынскаго—„Ледяной домъ“; Яликова—„Семейные пороги“; Оппенгеймера—„Одно слово министру“; Іоанна Гр.—„Василиса Мелентьева“; Ладушкина—„Говоруны“; Франца Моора—„Разбойники“; Телятева—„Воробушки“; гр. Цитвинскаго—„Перемелется—мука будетъ“; гр. Альдобранда—„Сельская школа“; Буханова—„Современная барышня“; Городулина—„На всякаго мудреца“; Басанина—„Пробный камень“; Скабѣева—„Фрола Скабѣева“; Жижимскаго—„Мѣщанская семья“; Градобоева—„Горячее сердце“; Защекина—„Золотая удочка“; Султанова—„Отцы и дѣти“; Дворникова—„Дворниковъ, Шиповниковъ и Ко“; Нерона—„Неронъ“; Старца—„Смерть Іоанна Гр.“; Іонафана—„Защитницы Капитолія“; Линяева—„Блестящая партія“; Самозванца—„Борисъ Годуновъ“; Растаковскаго—„Ревизоръ“; Гастона—„Желѣзная маска“; Басова—„Языкъ мой врагъ мой“; Графа—„Въ мутной водѣ“; гр. Линовскаго—„Побочный сынъ“; Педро—„Дѣло въ 3-хъ шляпахъ“; Ѳомы Ѳомича—„Семейныя тайны“; Опольева—„Старый баринъ“; Бородавкина—„Каширская старина“; Ястребова—„Ангелъ доброты“; Прилуцкаго—„Поэзія любви“; Андрѐ—„Гибель Медузы“; Дорина—„Роковое признанье“; Шмерца—„Мужья одолѣли“ Табарэ—„Дѣло Леружъ“; Гренгуара—„Король и поэтъ“; Швинделя—„Черное пятно“; кн. Труханскаго—„Закинутыя тенеты“; Балавина—„Роковой шагъ“; Графа—„Говорлинъ“; Берестова—„Старое старится“; Ларина (отца)—„Кому изъ двухъ“; Корпѣлова—„Трудовой хлѣбъ“.

III.

Извѣстный театральный критикъ А. Бажановъ какъ то разъ въ статьяхъ о Самойловѣ сравнивалъ его со Стерномъ. „Гейне сказалъ—писалъ онъ—что когда Стернъ лежалъ въ колыбели, то муза Комедіи цѣловала его въ уста, а муза Трагедіи въ сердце; тоже самое можно сказать и о Самойловѣ, котораго достаетъ на все: отъ Шекспира до Кони, отъ Короля Лира до Антонія Регенти". Говорить о даровитости и искусствѣ г. Самойлова—было бы очень странно, пишетъ онъ въ другой статьѣ о немъ *): кому неизвѣстно какое видное мѣсто занимаетъ этотъ артистъ въ современной петербургской драматической труппѣ? Но нельзя пройти молчаніемъ одного, очень характеристическаго свойства игры его, указанія на которое мнѣ не приходилось встрѣчать въ отзывахъ о немъ мѣстныхъ журналовъ, сколько я ни внимателенъ былъ къ нимъ. И это отчасти понятно: петербуржцы слишкомъ привыкли къ Самойлову, а для насъ во всякомъ случаѣ онъ новость, потому что на московской сценѣ онъ является если не въ первый разъ совсѣмъ, то въ первый разъ послѣ очень и очень большого промежутка. А чѣмъ предметъ дороже и новѣе, тѣмъ пристальнѣе мы его разсматриваемъ и тѣмъ всестороннѣе, полнѣе видимъ. Всякій внимательный зритель, я думаю, замѣтитъ, что простое, безъаффектное, правдивое большею частью исполненіе г. Самойлова нерѣдко непріятно прерывается, исполнитель вдругъ впадаетъ въ ложную аффектацію, дѣлаетъ самое рѣзкое отступленіе отъ разговора къ надутой декламаціи, беретъ слишкомъ не въ тонъ роли, становится приторно искусственнымъ; и замѣчательно, что такіе прорывы обыкновенно совпадаютъ съ болѣе сильными мѣстами исполняемыхъ ролей. Эта бросающаяся въ глаза особенность, эта, если можно такъ сказать, пестрота исполненія г. Самойлова должна быть, кажется, объяснена столкновеніемъ двухъ направленій, вліявшихъ на образованіе таланта его. Воспитанный въ удушливомъ воздухѣ отживавшей лжеклассической школы, упитанный ея традиціями, заставшій еще на русской сценѣ не одного даровитаго представителя лжеклассицизма, г. Самойловъ между тѣмъ скоро почувствовалъ все обаяніе новой школы, девизомъ которой стало: простота и истина;

*) По поводу гастролей В. В. Самойлова въ Московскомъ Маломъ театрѣ.

оттуда, съ этой стороны, на него повѣяло воздухомъ чистымъ и благоуханіемъ, далеко не похожимъ на смолку или какое бы то было лжеклассическое курево. Какъ даровитый и умный актеръ, г. Самойловъ не могъ не признать стороны новаго направленія и поспѣшилъ освободиться отъ лжеклассическихъ вериг; но сбросить ихъ оказалось не легко. Долгая сильная борьба артиста съ лжеклассическими привычками хоть и увѣнчалась успѣхомъ большимъ, но все-же не полнымъ; видно онѣ успѣли всосаться въ плоть и кровь его. Г. Самойловъ умѣетъ прекрасно вживаться въ каждую исполняемую имъ роль, теряться за нею и сила претворяемости его была-бы удивительна, если-бы не тѣ нерѣдкія и очень непріятныя отступленія: въ нихъ, какъ въ щели: безпрестанно изъ за роли сквозитъ личность исполнителя и выгодное общее впечатлѣніе черезъ это значительно ослабляется.

У Самойлова, сколько мы могли замѣтить, есть особенные пріемы исполненія: онъ относится къ своимъ ролямъ съ внѣшней стороны, отъ себя исполняетъ и уснащаетъ роль всѣмъ, чѣмъ только можетъ, и что только находитъ удобнымъ, обращая большое вниманіе на гримировку и костюмъ. Но при этомъ болѣе внѣшнимъ и искусственнымъ отношеніемъ къ ролямъ являются своего рода неудобства: за внѣшнею отдѣлкою роли исполнитель то просмотритъ кое-какія данныя во внутреннемъ строѣ иной хотя бы и нехитрой роли, то дойдетъ во внѣшней отдѣлки до крайностей, до приторности. Такъ въ роли старика Оброшенова („Шутники“, комедія Островскаго) г. Самойловъ схватился за двѣ черты характера роли: старческую шутливость и добродушіе, которыя поэтому передалъ съ большою живостью; но зато мы не нашли у Оброшенова-Самойлова ни безконечно горячей отцовской любви, ни отзывающагося душевными слезами смѣха, что такъ дало знать себя въ исполненіи г. Шумскаго; зато сѣдые, характерно всклокоченные волосы обрамляли добродушное лицо, уходъ подъ воротами во внутрь двора и радостное возвращеніе съ пакетомъ и многое другое, до ермолки въ 1 дѣйствіи — все это показываетъ, что артистъ много думалъ надъ ролью и продумалъ не мало, отъ чего она выигрываетъ. Точно также въ роли Имшина („Самоуправцы“, драма Писемскаго) прекрасная гримировка (рѣзко измѣняющаяся въ 5-мъ дѣйствіи противъ 4-хъ первыхъ), характерность (хотя и не историческая) вѣрность костюма, осанка, жесты, игра глазъ и лица, умѣнье владѣть голосомъ и приноровлять его ко всѣмъ положеніямъ роли, внят-

ный шопотъ въ 5 дѣйствіи, все это у Самойлова какъ нельзя болѣе идетъ къ роли и даже нужно для нея; но мы не вездѣ, гдѣ нужно, видѣли въ г. Самойловѣ именно звѣря и еще менѣе видѣли мы въ немъ Имшина, страдальца, тоскующаго по своей женѣ".

Что же касается ролей Гамлета и Короля Лира, въ которыхъ В. В. имѣлъ большой успѣхъ и вносилъ немало интереснаго творчества, то онъ все таки въ нихъ не вполнѣ удовлетворялъ болѣе требовательныхъ цѣнителей. Видя безусловное преклоненіе публики, В. В. Самойловъ любилъ порисоваться тѣмъ, что достигаетъ успѣха талантомъ, а не трудомъ; это привело къ предположенію, будто онъ былъ небреженъ къ изученію ролей и репетиціямъ.

На самомъ дѣлѣ, однако, люди, близко видѣвшіе его работу, отзывались о ней, какъ о примѣрной по внимательности и прилежанію. „В. В. Самойловъ, получивъ роль, (свидѣтельствуетъ о немъ В. А. Крыловъ, близко стоявшій къ семьѣ Самойловыхъ), прежде всего дома прочитывалъ пьесу, вникая во всю постановку лица и отзывы о немъ другихъ лицъ пьесы. Потомъ онъ акварельными красками рисовалъ фигуру, которую собирался изобразить. На репетиціяхъ онъ всегда старался пробовать тонъ своей игры, и наиболѣе интересовавшія его сцены заставлялъ повторять по нѣсколько разъ".

Въ 1874 г. состоялся сорокалѣтній юбилей артиста, послѣ котораго онъ, не сойдясь съ дирекціей въ условіяхъ, покинулъ Императорскую сцену, еще въ полной силѣ таланта. Отъ времени до времени онъ участвовалъ въ частныхъ спектакляхъ. Въ 1881 г. новая дирекція предложила ему снова вступить на Императорскую сцену, на какихъ ему будетъ угодно условіяхъ, но въ это время съ нимъ случился ударъ, и ему поневолѣ пришлось отказаться отъ возвращенія на сцену. Въ 1884 г. Петербургъ торжественно отпраздновалъ 50-лѣтній юбилей его дѣятельности. Утромъ въ этотъ день В. В. былъ пожалованъ орденомъ Владиміра 4-й степени. Въ этотъ же день онъ въ послѣдній разъ появился на сценѣ, исполнивъ отрывокъ изъ 3-го акта драмы „Ришелье". Скончался онъ 28-го марта 1887 г., погребенъ въ петербургскомъ Новодѣвичьемъ монастырѣ.

IV.

Старшая его сестра Марія, обладала большими способностями къ музыкѣ и была ученицей Фильда. Она дебютировала 8 апрѣля 1828 года

(на роли Н. С. Семеновой) въ операхъ Буальдье „Адольфъ и Клара", но голосъ ея оказался слабымъ для первыхъ ролей и она въ 1833 г. окончательно перешла изъ оперы въ драматическую труппу, гдѣ произвела рѣшительный фуроръ исполненіемъ роли Мирандолины въ переводной комедіи В. А. Каратыгина „Мирандолина, или сѣдина въ бороду, а бѣсъ въ ребро". Несмотря на неопытность артистки, характеръ исполняемой роли выдержанъ былъ ею съ совершенствомъ, достойнымъ опытной актрисы. Хотя передъ ея поступленіемъ на сцену роль Мирандолины исполнялась на нѣмецкомъ театрѣ актрисой Гагенъ, она не скопировала ее, а создала роль совершенно своеобразно. М. В. окончательно завоевала себѣ любовь публики исполненіемъ очень трудной роли Наденьки, въ передѣланномъ изъ Скрибовской комедіи-водевилѣ: „Хороша и дурна, и глупа и умна".

Послѣ удачныхъ дебютовъ, Марья Васильевна какъ то стушевалась и только незадолго до оставленія сцены (она въ 1837 г. вышла замужъ за богатаго купца Загибенина) ея талантъ вновь блеснулъ въ нѣсколькихъ комедіяхъ и водевиляхъ. Она простилась передъ замужествомъ съ публикой въ „Еленѣ" Скриба. Овдовѣвъ послѣ 18-лѣтняго супружества, М. В., по душевной добротѣ, не могла сберечь своего состоянія, разорилась и умерла въ крайней бѣдности.

Сестра ея, Надежда Васильевна, ученица своей старшей сестры Любови Васильевны (глубокаго знатока драматическаго искусства, которая не рѣшалась сама поступить на сцену) дебютировала на русской драматической сценѣ 31-го августа 1838 г. въ водевилѣ „Матушкина дочка" и съ перваго раза завоевала любовь публики. Вскорѣ она создала 2 небольшихъ роли въ пьесахъ: „Влюбленый рекрутъ" и „Невозможный бракъ". Затѣмъ успѣхъ артистки увеличивался crescendo. Съ 1839 г. Н. В. все болѣе и болѣе выдвигалась и являлась вполнѣ самостоятельной артисткой. Въ 1839 г. она попробовала свои силы въ операхъ „Бронзовый конь" партіей Пеки, послѣ чего къ ней перешли всѣ роли примадонны Степановой 2-й. Много способствовала Н. В. также успѣху постановки въ 1846 году драматическою труппою оперы Доницетти „Дочь второго полка". Она производила необыкновенный фуроръ исполненіемъ куплетовъ, въ которыхъ имитировала извѣстныхъ артистовъ того времени, вставленныхъ въ водевиль „Бѣдовая дѣвушка", исполненный въ Александринскомъ театрѣ въ 1849 г. Н. В. какъ водевильная актриса, была превосходна; но что же касается ея попытокъ перейти съ веселыхъ ролей съ пѣніемъ на сильно драматическія, то всѣ онѣ не увѣнчались успѣхомъ.

Н. В была замужемъ за гвардейскимъ офицеромъ Макшеевымъ, бросившимъ службу въ полку, чтобы удержать ее на сценѣ. Первое время своей службы въ театрѣ и по оставленіи ея, Н. В. жила въ полномъ довольствѣ, но потомъ ея мужъ разорился и умеръ, а потому послѣдніе годы своей жизни Н. В. должна была довольствоваться одною своею пенсіею. Н. В. скончалась въ 1899 году, въ Петербургѣ.

Младшая сестра ея, Вѣра Васильевна, также ученица сестры своей Любови Васильевны, имѣла великолѣпную дикцію, дебютировала на русской драматической сценѣ въ 1843 г. въ „Ифигеніи въ Авлидѣ“, публикой была принята хорошо и поступила на амплуа молодыхъ любовницъ. Въ 1843 г. ею была создана роль дурочки Михаэлы въ драмѣ В. Зотова „Дочь Карла Смѣлаго“. Наилучшій родъ ея созданій былъ, впрочемъ, оцѣненъ только въ 1844 г. послѣ пьесы: „Прихоть кокетки“. Роль молодой свѣтской женщины, наивной кокетки, по свидѣтельству критики, была оттѣнена ею съ такою простотой и граціей, что эта слабая пьеса долго продержалась на репертуарѣ. Съ тѣхъ поръ опредѣлилась область творчества Вѣры Васильевны:—высокая комедія и преимущественно роли свѣтскихъ дамъ и дѣвицъ. Роль Софьи въ „Горѣ отъ ума“ была торжествомъ артистки. Тургеневъ написалъ для нея „Провинціалку“ и „Гдѣ тонко, тамъ и рвется“, Жемчужниковъ—комедію „Странная ночь“, Корфъ—комедію „Бѣлая камелія“, и никогда потомъ эти пьесы не видали такой тонкой художественной исполнительницы. Такова же была ея игра въ пьесахъ „Отставной театральный музыкантъ и княгиня“, „Евгеній Онѣгинъ“, „Окно во второмъ этажѣ“. Прекрасно удавалась ей и роль Маши въ „Холостякѣ“ Тургенева. Она покинула сцену въ расцвѣтѣ своего дарованія, въ 1855 г., выйдя замужъ за гвардейскаго офицера Мичурина; по тогдашнимъ правиламъ, жены офицеровъ не могли быть актрисами, а на отставку Мичурина не согласился Императоръ Николай I. Отсутствіе сценической работы Вѣра Васильевна старалась восполнить выступая въ благотворительныхъ спектакляхъ; она была одно время учительницей въ Императорской театральной школѣ, давала и у себя дома уроки сценическаго искусства, интересовалась новымъ репертуаромъ, который ей очень нравился правдивостью, вѣрнымъ воспроизведеніемъ русской жизни. Скончалась она 8-го ноября 1880 г. и погребена въ той же Троицко-Сергіевской Лаврѣ. Извѣстный драматургъ и знатокъ театра дѣлаетъ слѣдующую характеристику дарованій сестеръ Самойловыхъ:

Младшая изъ сестеръ Самойлова, Вѣра, безспорно въ настоящее время

лучшая артистка русскаго театра. Въ ней соединены всѣ природныя качества со всѣми условіями, требуемыми искусствомъ. При подкупающей съ перваго взгляда наружности, ея манеры, умѣнье держаться, выразительность глазъ, лица и голоса, дополняютъ внѣшнее впечатлѣніе, которое она производитъ на зрителя при первомъ появленіи на сценѣ. Къ этимъ даннымъ В. Самойлова умѣла въ краткое свое театральное поприще присоединить все то, что дается умомъ тонкимъ и проницательнымъ, талантомъ врожденнымъ, открывается артисту внутреннимъ чувствомъ, и то, что только пріобрѣтается опытностью въ дѣлѣ искусства и навыкомъ къ сценѣ. Кромѣ того, что госпожа В. Самойлова очень представительна на сценѣ, она изящна въ своихъ движеніяхъ, въ мимикѣ, въ передачѣ мелочей, которыя у другихъ выходятъ или очень грубо, или совсѣмъ исчезаютъ, но которыя придаютъ характерамъ полноту, а выраженію ихъ особенную прелесть. Два главныя качества В. Самойловой: *женственность* (Weiblichkeit) и *задушевность* (Innigkeit), качества очень рѣдко встрѣчаемыя въ русскихъ артистахъ. Къ нимъ надо присоединить третье качество, какъ непремѣнное ихъ послѣдствіе: высокое *приличіе*. Никогда не подмѣтите вы въ игрѣ ея дѣйствія, несвойственнаго хорошему обществу, напоминающаго о закулисной непретендательности обращенія, о необразованномъ вкусѣ и дурномъ воспитаніи. Она не хватаетъ всѣхъ и каждаго, кто съ ней на сценѣ, за руки, не сдѣлаетъ лишняго жеста, не употребитъ улыбки или многозначительной мины, для большаго поясненія положенія своего партеру. Она вся принадлежитъ своей роли, она вся представляемое лицо: зрители для нея не существуютъ, у нея передъ глазами только дѣйствующія; словомъ, она не *актерствуетъ*, а живетъ и дышетъ жизнью, которую передалъ ей авторъ пьесы. Оттого игра ея всегда такъ обаятельна, такъ полна натуры, истины и теплоты.

Если въ *драмѣ* иногда у г-жи В. Самойловой ощущается нѣкоторый недостатокъ средствъ физическихъ, зато въ каждой исполняемой ею роли видна сила постиженія, глубокая продуманность и совершенное проникновеніе духомъ характера. Самая придирчивая критика очень рѣдко найдетъ случай замѣтить ей какой-нибудь промахъ, а тѣмъ менѣе недостатокъ. Отчетливость эта иногда даже лишаетъ ея внутреннее чувство полной свободы изліянія и дѣлаетъ выраженіе ея нѣсколько холоднымъ и монотоннымъ. Разумѣется, когда все предусмотрѣно и напередъ разсчитано, природная энергія невольно подавляется предначертанною формою. Госпожа

В. Самойлова умѣетъ замѣнять ее искусственнымъ одушевленіемъ, которое если не слишкомъ сильно дѣйствуетъ на сердце зрителя, зато вполнѣ удовлетворяетъ его умъ и художественную требовательность. Въ другомъ артистѣ это преобладаніе формы выраженія надъ внутреннимъ, истиннымъ чувствомъ, было бы значительнымъ недостаткомъ, въ госпожѣ Самойловой второй—оно становится, нѣкоторымъ образомъ, достоинствомъ, потому что она вноситъ въ способъ своего выраженія столько простоты, естественности и задушевности, что невольно подкупаетъ чувство зрителя. Она умѣетъ въ голосѣ своемъ отыскивать звуки теплые, обаятельные, она умѣетъ глазамъ и выраженію лица придать отпечатокъ каждаго глубокаго страданія, каждой сильной страсти и этого довольно. Но мы особенно уважаемъ талантъ госпожи Вѣры Самойловой въ *комедіи*. Тутъ она совершенно въ своей стихіи, и каждое ея дѣйствіе получаетъ опредѣленный смыслъ и колоритъ. Кто только слѣдитъ за „Театральной лѣтописью“ Пантеона, тотъ вѣрно припомнитъ, какъ часто намъ приходилось говорить о мастерскомъ ея исполненіи труднѣйшихъ и многосторонникъ характеровъ комическихъ. Здѣсь невольно удивляешься ея тонкому женскому инстинкту, этой милой, ненатянутой кокетливости, этимъ простымъ, но граціознымъ оборотамъ, этой умной умѣренности въ излишествахъ, непринужденной ловкости и благородству, которые характеризуютъ ея игру. Это, если можно такъ выразиться, самая изысканная щеголеватость, доведенная до самой обманчивой и обольстительной простоты. Много способствуетъ очарованію и правильная, внятная, тоническая дикція артистки. Такая дикція, по нашему мнѣнію, выше всякой декламаціи въ свѣтѣ, ибо она, не лишая рѣчи обыкновенной разговорной его простоты, въ тоже время даетъ каждому слову вѣсъ и каждой фразѣ должное значеніе. Въ комедіи мы у Вѣры Самойловой находимъ и больше теплоты, и одушевленія, и тонкой наблюдательности. Но главное, что располагаетъ къ ней всякаго цѣнителя искусства, это проникновеніе ролью, отсутствіе всякой видимой претензіи на *геніальность* и *первенство*, отсутствіе безпрестанныхъ обращеній къ публикѣ, при удачно выполненномъ мѣстѣ, какъ бы съ нѣмымъ вопросомъ: „А? каково? вотъ оно что!“ и отсутствіе самолюбиваго довольства, выражаемаго миной, осанкой и жестомъ. Она перестаетъ быть актрисой и дѣлается дѣйствующимъ лицомъ, представляя проницательности зрителя оцѣнить ея достоинства и наградить ихъ рукоплесканіями.

Къ чести В. Самойловой мы должны сказать, что никогда не замѣ-

чали въ игрѣ ея ни малѣйшей жертвы, принесенной невѣжеству и безвкусію—насчетъ искусства. Въ этомъ отношеніи она истинная артистка и артистка, достойная глубокаго уваженія, потому что отъ этой чистой любви къ искусству страдаютъ ея личныя выгоды. За доказательствами ходить недалеко: несмотря на живой, истинный и вліятельный талантъ свой, Вѣра Самойлова оцѣняется меньше старшей своей сестры Н. Самойловой старшей, которая далеко не одаренная ни природой, ни искусствомъ, тѣми достоинствами, какими обладаетъ Вѣра Васильевна, никогда не отличалась ни ея обдуманностью, ни тѣмъ постиженіемъ и эстетическивѣрнымъ исполненіемъ каждой роли, которыя ставятъ такъ высоко въ глазахъ каждаго истиннаго знатока госпожу В. В. Самойлову „вторую“. А отчего это? Собственно оттого, что В. В. Самойлова является истинной жрицей искусства, которому служитъ по призванію души, какъ древняя весталка, а Н. Самойлова 1-я выбрала себѣ легкій родъ шутокъ и фарсовъ, не требующихъ ни созданія, ни особенной наблюдательности, ни чувства, ни постиженія, а только веселости, переимчивости, ловкости въ копированіи, роли, въ которыхъ нѣтъ жизненныхъ характеровъ, а только одни образы безъ лицъ, которыя говорятъ сами за себя и по своему складу всегда заставятъ смѣяться непретендательную часть публики, въ уста какой бы актрисы ихъ ни вложили. Что же касается до драматическихъ ролей, то онѣ исполнялись Н. Самойловой съ умомъ и опытностью актрисы, хорошо усвоившей себѣ сцену. Въ ея исполненіи ихъ недостаетъ простоты и правды. Игра Н. Самойловой въ нихъ слишкомъ изысканна, театральна: во всемъ видна рисовка и подготовка, чувство не рвется изъ души, а холодно ложится въ размѣренныя и ловко придуманныя фразы; и въ звукѣ, и въ позахъ аффектація, которая производитъ свой эффектъ, но, конечно, не тотъ, который могъ бы для артистки завоевать весь театръ, если-бъ она глубже прочувствовала характеръ представляемаго лица и съ большей безотчетностью отдалась движеніямъ собственной души.

Изъ остальныхъ членовъ артистической семьи Самойловыхъ, составили себѣ громкое имя въ провинціи братъ Василія Васильевича—Петръ Васильевичъ, два сына В. В. Николай и Павелъ, а также его племянникъ Николай Аркадьевичъ Мичуринъ, очень рано, въ полномъ расцвѣтѣ дарованія похищенный смертью. Петръ Васильевичъ Самойловъ обладалъ несомнѣннымъ талантомъ, но онъ размѣнялъ его по мелочамъ, благодаря

пороку, свойственному очень многимъ русскимъ художественнымъ натурамъ. Въ молодости П. В. славился въ провинціи, будучи соперникомъ знаменитому трагику К. Рыбакову. Онъ не безъ успѣха дебютировалъ также на московской и петербургской Императорскихъ сценахъ; но ни на ту, ни на другую принятъ не былъ. Гораздо болѣе посчастливилось въ этомъ отношеніи его племянникамъ: оба они служили на сценѣ Александринскаго театра. Николай Васильевичъ не унаслѣдовалъ таланта отца; зато Павелъ Васильевичъ пользовался успѣхомъ несомнѣннымъ. Пользуется имъ и Вѣра Аркадьевна Мичурина, дочь Вѣры Васильевны, посвятившая себя также сценѣ, и занимающая одно изъ первенствующихъ положеній въ женскомъ персоналѣ драматической труппы Александринскаго театра.

Наконецъ, слѣдуетъ упомянуть о старшемъ сынѣ В. В.,—Васильѣ, проявившимъ талантливость на поприщѣ драматурга. Его „Графъ Говорлинъ“ и „Гордыня“—имѣли успѣхъ въ свое время и на Императорской, и на частныхъ сценахъ.

Актеры.

Историческій этюдъ.

Однажды актеръ московскаго Малаго театра, уже умершій лѣтъ 20 тому назадъ, говѣлъ въ одной изъ приходскихъ столичныхъ церквей. На исповѣди священникъ спросилъ о родѣ его занятій, и узнавъ, что онъ актеръ, лишилъ его причастья.

Передъ открытіемъ 2-го съѣзда сценическихъ дѣятелей въ Москвѣ, въ Новомъ театрѣ, актеры обратились къ приходскому священнику съ просьбой отслужить молебенъ въ фойэ театра. Высшее духовное начальство запретило священнику служить молебенъ въ фойэ, какъ мѣстѣ непристойномъ для святыни.

Актеры за сценическія заслуги награждаются только медалями, наравнѣ съ непривиллегированнымъ сословіемъ. Если же нѣкоторые изъ актеровъ и имѣютъ ордена, то не за сценическую дѣятельность, а за административную или педагогическую. Имѣющіе ордена, при поступленіи на сцену, обязуются ихъ не надѣвать.

Въ Иркутскѣ, въ концѣ семидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія, старшины мѣстнаго клуба возбудили вопросъ: слѣдуетъ ли актеровъ мѣстной труппы пускать въ клубъ? На общемъ собраніи единогласно постановлено: не пускать актеровъ въ стѣны клуба.

Вышеприведенные факты невольно заставляютъ насъ задуматься и задать себѣ вопросъ: чѣмъ объясняется столь суровое и нетерпимое отношеніе къ служителямъ того самаго театра, который императрица Екатерина Великая съ высоты престола провозгласила народной школой, а

Шиллеръ—вѣнцомъ всѣхъ искусствъ, объемлющимъ цѣлую область человѣческаго познанія [1]).

Приведенные факты являются-ли единичными, или это результаты историческаго хода развитія не только русской, но и вообще европейской корпораціи актеровъ?

Къ сожалѣнію, если мы познакомимся съ исторіей театра вообще, то увидимъ, что почти у всѣхъ народовъ Европы актеръ, если не былъ преслѣдуемъ, то только терпимъ, по причинамъ отчасти религіознымъ, отчасти соціальнымъ. Древне-греческій актеръ представлялъ собою счастливое исключеніе. Въ древней Греціи, театръ былъ учрежденіемъ религіознымъ, возникшимъ изъ празднествъ въ честь бога Діониса, почему и на служителей его смотрѣли съ почтеніемъ. Спектакль, по воззрѣнію грека, это то-же богослуженіе, а актеры—жрецы, и костюмы ихъ болѣе походили на жреческія одѣянія. Даровитые актеры цѣнились очень высоко, въ честь ихъ воздвигались статуи. Актеры освобождались отъ налога. Нѣкоторые изъ нихъ иногда исполняли дипломатическія задачи: такъ Аристодемъ дважды былъ отправляемъ аѳинянами къ Филиппу Македонскому въ качествѣ посла по весьма важному политическому дѣлу, которое выполнилъ съ успѣхомъ, за что, по предложенію Демосѳена, и былъ награжденъ золотымъ вѣнкомъ. Александръ Великій особенно благоволилъ къ актерамъ. Драматическая труппа сопровождала его почти во всѣхъ походахъ [2]). Требованія къ актерамъ со стороны общества и правительства были очень серьезны: отъ нихъ требовалось основательное научное образованіе. Для того, чтобы получить званіе актера, нужно было выдержать особый государственный экзаменъ. Актеръ въ частной жизни долженъ былъ соблюдать простоту и умѣренность. За какую-нибудь ошибку, даже въ произношеніи, за малѣйшее пренебреженіе къ своей роли, актеръ подвергался серьезному взысканію. Драматическіе писатели, какъ напримѣръ Аристофанъ и Эсхилъ, были не только авторами своихъ піесъ, но и исполнителями ихъ.

Если званіе актера было вполнѣ почтенно въ Греціи, то того нельзя сказать про римлянъ. Хотя римскій театръ, подобно греческому, и возникъ на почвѣ религіозной, но эта религіозная связь давно была уже

[1]) „Театръ, какъ учрежденіе нравственное", статья Шиллера (соч. Шиллера, изд. Брокгауза, т. IV, стр. 226).

[2]) La vie des Comédiens—Emile Déshanel. p. 47.

позабыта и болѣе не сознавалась. Спектакль изъ богослуженія превратился въ предметъ забавы, а актеръ изъ священнослужителя—въ шута. Римляне, народъ воинственный и практическій, видѣли въ театрѣ только одну забаву, а въ актерахъ—простыхъ увеселителей. У нихъ первые артисты, выйдя изъ рабства, приравнивались къ гладіаторамъ. Сценическое искусство, какъ профессія, клало клеймо позора на его служителя. Infamia natatur, qui artis lidicrae causa in Scenam prodierit [1])—гласитъ законъ. Грекъ не считалъ для себя унизительнымъ получать деньги за свой артистическій трудъ. Римлянинъ же видѣлъ униженіе своего достоинства въ денежной эксплоатаціи таланта, почему, по его мнѣнію, и сценическое искусство не должно являться средствомъ заработка. Римлянинъ, вышедшій на сцену, терялъ гражданскія и политическія права, не могъ занять никакой государственной должности. Законъ ставилъ актера наряду съ лицами, занимавшимися самымъ грязнымъ промысломъ. Римскіе актеры во времена республики за дурно сыгранныя роли, или за пропускъ своего выхода на сцену, подвергались тѣлесному наказанію.

Но, несмотря на все свое презрѣніе къ занятіямъ сценическимъ искусствомъ, римляне умѣли цѣнить это искусство въ лицѣ его представителей, какъ, напримѣръ, Плавта, который, подобно Шекспиру, въ одно и то же время былъ и авторомъ, и актеромъ, и режиссеромъ. Свои произведенія онъ продавалъ за большія деньги, нажилъ громадное состояніе и вскорѣ потерялъ его въ какихъ-то предпріятіяхъ. Другой не менѣе славный актеръ комедіи и трагедіи былъ Квинтъ Росцій. Его уроки краснорѣчія цѣнились очень дорого. Цицеронъ былъ его ученикомъ, глубоко уважалъ его дарованіе и въ то же время сожалѣлъ, что онъ, при его достоинствахъ, занимается такимъ позорнымъ ремесломъ, какъ театральное искусство. Въ своей знаменитой рѣчи въ защиту Росція, Цицеронъ считаетъ своимъ долгомъ извиниться передъ судьями, что онъ позволилъ себѣ на судѣ завести рѣчь объ актерахъ. И тѣмъ не менѣе, когда Росцій умеръ, весь Римъ облекся въ трауръ, и тотъ же Цицеронъ не побоялся назвать его сокровищемъ, дарованнымъ римлянамъ божескимъ предопредѣленіемъ.

Въ эпоху имперіи положеніе актеровъ нѣсколько улучшилось, особенно при Августѣ, что объяснилось личнымъ расположеніемъ этого императора къ театру, гдѣ иногда онъ проводилъ цѣлые дни, такъ что

[1]) Позоромъ покрываетъ себя тотъ, кто ради презрѣннаго искусства выйдетъ на сцену.

назначалъ за себя замѣстителя для отправленія государственныхъ дѣлъ. При Августѣ актеры были освобождены отъ тѣлеснаго наказанія.

Хотя римскій законъ и каралъ лицъ, выступавшихъ на сцену (между прочимъ отецъ имѣлъ полное право лишить сына, сдѣлавшагося актеромъ противъ его воли, наслѣдства), тѣмъ не менѣе въ эпоху упадка Римской имперіи увлеченіе театромъ въ обществѣ было такъ велико, что никакія карательныя мѣры не могли удержать отъ сцены даже лицъ высшаго общества. Самъ Неронъ неоднократно появлялся на театральныхъ подмосткахъ. Онъ покровительствовалъ актерамъ и однажды въ угоду имъ позволилъ разграбить домъ, устроенный на сценѣ во время представленія комедіи Афронія „Пожаръ"; домъ этотъ былъ настоящій, съ полной и очень дорогой обстановкой. Но это не помѣшало ему въ другое время убить актера Париса—изъ боязни встрѣтить въ немъ опаснаго соперника на сценѣ [1]). Во времена Нерона даже матроны, увлеченныя театромъ, не стыдились появляться на сценѣ въ довольно откровенныхъ костюмахъ. Что касается вообще вопроса о сценической дѣятельности женщинъ въ древнемъ античномъ мірѣ, то у грековъ женскія роли исполнялись мужчинами; у римлянъ же въ эпоху Имперіи женщины служили на сценѣ, но положеніе ихъ въ обществѣ было унизительное. По римскому законодательству актрисы причислялись къ разряду abjectae, т. е. отверженныхъ [2]). Во многихъ судебныхъ случаяхъ не дѣлалось никакого различія между актрисой и публичной женщиной. Актрисы носили особое платье, по которому ихъ отличали отъ другихъ женщинъ. Существовалъ законъ, изданный Аркадіемъ и Гоноріемъ, въ силу котораго булочникъ не имѣлъ права жениться на актрисѣ, хотя бы этотъ бракъ и былъ заключенъ съ согласія всей корпораціи булочниковъ. Нарушитель этого закона подвергался тѣлесному наказанію и конфискаціи имущества [3]). Юстиніанъ Великій эмансипировалъ общественное положеніе актрисы. Онъ издалъ законъ, по которому актриса, покинувшая сцену, могла вступить въ бракъ, и этотъ бракъ считался законнымъ, не пятнавшимъ чести мужа. Въ данномъ случаѣ Юстиніанъ былъ лично заинтересованъ. Какъ извѣстно, жена его, знаменитая Ѳеодора, прежде была актрисой.

Хотя въ глазахъ правительства корпорація актеровъ и являлась чѣмъ-

[1]) Варвеке—Римское государство и актеры, стр. 109.
[2]) Ibid., стр. 116.
[3]) Ibid., стр. 123.

то низкимъ, не заслуживающимъ вниманія, тѣмъ не менѣе оно до извѣстной степени заботилось о ней, и при императорѣ Александрѣ Северѣ было положено начало государственному призрѣнію актеровъ. Этотъ императоръ вошелъ въ бѣдственное положеніе тѣхъ обездоленныхъ актеровъ, которыхъ по уходѣ со сцены ожидала нищета, а потому онъ считалъ вполнѣ справедливымъ, чтобы престарѣлые актеры содержались на средства отдѣльныхъ общинъ [1]).

Въ первые вѣка христіанства, церковь вооружилась противъ театральныхъ зрѣлищъ и актеровъ. Она видѣла въ этихъ зрѣлищахъ соблазнъ для христіанъ. Святые отцы предупреждаютъ ихъ отъ этой опасности. „Не взирайте, говоритъ Эклезіастъ, на женщину прелюбодѣйку изъ боязни впасть въ ея сѣти, не посѣщайте танцовщицъ и пѣвицъ, изъ опасенія погибнуть отъ чаръ ихъ прелестей". Театръ, по понятіямъ церкви—это мѣсто, гдѣ демонъ выковываетъ огненныя стрѣлы, воспламеняющія похоти, гдѣ смерть входитъ въ человѣка черезъ чувственность. Св. Тертуліанъ первый осудилъ съ христіанской точки зрѣнія профессію актера, а вселенскіе соборы издали цѣлый рядъ самыхъ суровыхъ постановленій противъ лицедѣевъ. Эльвирскій соборъ въ 305 г. постановилъ: если актеръ захочетъ принять христіанство, то онъ долженъ сначала бросить свое занятіе, а потомъ уже онъ можетъ быть пріобщенъ къ христіанской церкви; если же, по принятіи христіанства, онъ все-таки будетъ продолжать сценическую дѣятельность, то его отлучаютъ отъ церкви. Въ 314 и 452 годахъ на первомъ и второмъ арльскихъ соборахъ этотъ ордонансъ подтверждается въ тѣхъ же самыхъ выраженіяхъ. Если актеръ хотѣлъ жениться, крестить своего ребенка или, вообще, совершить какой-нибудь религіозный обрядъ, то, хотя по закону онъ считался отлученнымъ отъ церкви, тѣмъ не менѣе клиръ въ этомъ случаѣ относился снисходительно и дѣлалъ видъ, что не знаетъ о профессіи прихожанина; только на порогѣ смерти, если раньше онъ обѣщалъ бросить сцену и не сдержалъ слова, ему грозила опасность не быть погребенному по христіанскому обряду. Въ концѣ III-го вѣка, св. Кипріанъ, епископъ Карѳагенскій, на предложенный ему вопросъ, находитъ ли онъ удобнымъ пріобщить одного бывшаго актера, отвѣтилъ, что, по его мнѣнію, допущеніе актеровъ до причастія не соотвѣтствуетъ ни величію Божію, ни духу христіанскаго ученія [2]).

[1]) Варнеке—Римское государство и актеры. Филологическое обозрѣніе 1901 г., т. XX, кн. 2, стр. 114.
[2]) Gustave Larroumet—Les comèdien et les moeurs, стр. 45.

Вышеприведенныя мнѣнія и ордонансы св. отцовъ даютъ намъ полную и яркую картину крайняго ригоризма и абсолютной нетерпимости христіанской церкви къ театру вообще и къ актерамъ въ частности. Эта нетерпимость, идя изъ глубины вѣковъ христіанства, проходитъ красною нитью черезъ всѣ вѣка включительно до нашихъ дней.

Въ средніе вѣка, какъ это ни странно, но актерами были сами священники. Средневѣковыя мистеріи единовременно удовлетворяли и религіозному чувству эпохи, и страсти къ пышнымъ зрѣлищамъ,—почему онѣ и считались богоугоднымъ дѣломъ. Наиболѣе важныя роли въ мистеріяхъ, какъ то—Спасителя, апостоловъ, исполнялись лицами духовнаго званія; роль Божьей Матери отдавалась какому-нибудь моложавому красивому священнику, такъ какъ до XVI вѣка женщины не допускались къ участію въ мистеріяхъ,—хотя первое появленіе женщины на подмосткахъ и относится къ 1468 г. когда въ Мецѣ, въ мистеріи „Св. Екатерина“ заглавную роль играла одна красивая дѣвица; но это явленіе случайное, единичное, и только при Карлѣ V, въ 1534 г., въ его постановленіяхъ прямо упоминается объ актрисахъ, какъ сценическихъ дѣятельницахъ.

Наряду съ мистеріями, гдѣ главными исполнителями являлись лица духовныя, труверами и трубадурами разыгрывались драматическія произведенія другого характера. Переходя изъ города въ городъ, изъ замка въ замокъ, эти вольные пѣвцы любви представляли въ діалогической формѣ сцены любовно-сатирическаго жанра. Эти два элемента драмы—религіозный и свѣтскій, долгое время мирно уживались; но уже съ конца XIV вѣка, церковь, видя блестящіе успѣхи свѣтскихъ представленій и опасаясь соперничества, всячески старается ограничить ихъ, и издаетъ такъ называемый Орлеанскій эдиктъ, одинъ изъ параграфовъ котораго запрещаетъ, подъ страхомъ тюремнаго заключенія, актерамъ фарса играть въ воскресные и праздничные дни. Съ этого времени идетъ продолжительная борьба между церковью и актерами, и во Франціи парламентомъ издается цѣлый рядъ законовъ, ограничивающихъ права послѣднихъ. Въ 1516 г. имъ запрещено играть фарсы, если въ нихъ говорится о принцахъ крови. Въ 1538 г. утверждается цензура. Въ теченіе послѣдующихъ двухъ вѣковъ эта борьба становится болѣе упорной, причемъ парламентъ стоитъ на сторонѣ церкви, а король и народъ на сторонѣ актеровъ. Въ 1641 г. Людовикъ XIII издаетъ декларацію, въ силу которой званіе актера признается честнымъ и въ общественномъ отношеніи непредосудительнымъ.

И въ то же время церковь въ теченіе долгаго времени подтверждаетъ суровые ордонансы первыхъ вѣковъ христіанства противъ актеровъ. Насколько духовенство было нетерпимо-жестоко къ актерской братіи, мы можемъ видѣть изъ печальной судьбы, постигшей знаменитаго Мольера и не менѣе знаменитую актрису Адріенну Лекувреръ († 1730 г.). По общему каноническому закону западной церкви, на кладбищахъ нельзя было хоронить лицъ, лишенныхъ принятія причастія, а такъ какъ актеры въ теченіе 15 вѣковъ были причастія лишены, и къ тому же Мольеръ умеръ чуть ли не на сценѣ, то церковь отказалась хоронить его. Жена покойнаго напрасно обращалась съ просьбой къ парижскому архіепископу, онъ былъ неумолимъ. И только благодаря заступничеству короля дано было разрѣшеніе на похороны Мольера, съ строгимъ предписаніемъ хоронить его ночью и безо всякой пышности. Еще болѣе печальна судьба несчастной Адріенны Лекувреръ. Несмотря на то, что она ежегодно жертвовала по 1.000 франковъ въ пользу бѣдныхъ своего прихода, духовенство не только отказалось отпѣвать ее, но и хоронить въ предѣлахъ кладбища. Тѣло ея было лишено гроба: завернутое въ свертокъ, оно тайно ночью было отвезено въ фіакрѣ и зарыто, по словамъ однихъ—въ пустынномъ мѣстѣ, по словамъ другихъ—на берегу рѣки, гдѣ хоронили самоубійцъ.

Въ эпоху Людовика XVI, какъ и въ древнемъ Римѣ въ періодъ упадка Имперіи, увлеченіе театромъ въ обществѣ было громадное. Театръ являлся проводникомъ политическихъ и соціальныхъ идей. Стоитъ вспомнить о томъ колоссальномъ успѣхѣ, который имѣлъ Бомарше со своей „Женитьбой Фигаро“. Слава объ этой піесѣ распространилась задолго до появленія ея на сценѣ. Піеса была прочитана въ королевскомъ дворцѣ. При чтеніи извѣстнаго монолога Фигаро, гдѣ говорится о государственныхъ тюрьмахъ, король возмущенный сказалъ: „Это отвратительно и не должно быть играно“. И тѣмъ не менѣе піеса шла, и самыми яростными защитниками ея явились тѣ знатныя лица, которыхъ авторъ такъ зло высмѣялъ въ ней. Чѣмъ строже цензура преслѣдовала подобныя піесы на сценахъ правительственныхъ театровъ, тѣмъ свободнѣе онѣ появлялись на частныхъ сценахъ. До чего сильно было влеченіе къ театру во всѣхъ слояхъ общества, можно видѣть изъ того, что даже духовныя лица, эти заклятые враги театра, устраивали спектакли, сами участвовали въ нихъ и писали піесы игриваго содержанія. Миловидные аббаты исполняли роли женщинъ, а ихъ начальство—епископы—апплодировало имъ. Королева Марія Антуа-

нета, у себя въ загородномъ дворцѣ Трiанонъ, ставитъ запрещенныя цензурой пiесы и сама исполняетъ роль Розины въ „Севильскомъ цирюльникѣ“, гдѣ Фигаро спрашиваетъ графа Альмавиву, много ли онъ знаетъ господъ, которые годились бы въ лакеи. Офицеры, несмотря на строгое запрещеніе, открыто выступаютъ на сценѣ, наравнѣ съ профессіональными актерами. Даже башмачники, по примѣру знати, устраиваютъ домашніе спектакли. Однимъ словомъ, это было какое-то всеобщее поголовное увлеченіе театромъ И несмотря на это, общественное положеніе актеровъ въ данное время было печальнѣе чѣмъ когда-бы то либо. Они лишены гражданскихъ и церковныхъ правъ. Имъ запрещено вести судебные процессы, такъ какъ они не могутъ давать присяги. Церковь считаетъ ихъ отлученными. Архіепископъ парижскій, узнавъ, что священникъ по просьбѣ актеровъ отслужилъ панихиду по писателѣ Кребильйонѣ, наложилъ штрафъ и тяжелое дисциплинарное взысканіе на священника [1]). Въ наказахъ, представленныхъ актерами въ Генеральные Штаты, ярко рисуется ихъ безправное положеніе. Актеры жалуются на презрительное отношеніе къ нимъ адвокатовъ, которые исключали изъ своей корпорація всѣхъ членовъ, породнившихся съ актерами. Въ отношеніи религіозныхъ правъ, ихъ требованія крайне ограничены: они просятъ только объ одномъ: чтобы ихъ приравняли къ шутамъ, такъ какъ послѣдніе въ Римѣ терпимы и не подвергаются отлученію [2]).

Если корпорація актеровъ была нетерпима во французскомъ обществѣ, и если отношеніе къ нимъ было болѣе чѣмъ сурово-пренебрежительное, то общество имѣло на то нѣкоторое основаніе. Ярый поклонникъ и глубокій знатокъ театра—Дидро, въ своемъ знаменитомъ „Paradoxe sur le Comédien“ даетъ такую безотрадно-мрачную характеристику. Актеры—говоритъ онъ—единственные общественные дѣятели безо всякаго образованія, безо всякаго призванія и эстетическаго вкуса. Не призваніе и талантъ влекутъ ихъ на сцену, а бѣднота и возможность легкой наживы. Въ большинствѣ случаевъ—это люди непригодные ни къ какимъ другимъ занятіямъ. По мнѣнію Дидро, актеръ, порядочный человѣкъ, а актриса, честная женщина—рѣдкое явленіе. Между актерами нѣтъ никакихъ художественныхъ интересовъ. Зависть у нихъ развита еще сильнѣе, чѣмъ у писателей-

---

[1]) Политическая роль французскаго театра И. Иванова, стр. 176.
[2]) Политическая роль французскаго театра, стр. 343.
[3]) Ibid, стр. 344.

драматурговъ. Невѣжество актеровъ, по единогласному отзыву писателей современниковъ, можетъ сравниться только съ безнравственностью ихъ жизни. Такова оцѣнка Дидро нравственныхъ качествъ современнаго актера.

Какъ на исключеніе изъ этой характеристики можно указать на извѣстную актрису Клеронъ, которая передъ цѣлымъ обществомъ выступила въ защиту поруганной актерской чести, и своимъ поведеніемъ доказала, что и для актерской корпораціи честь такъ же дорога, какъ и для другихъ. Пользуясь своею популярностью и вліяніемъ въ высшихъ сферахъ, она рѣшилась во чтобы то ни стало реабилитировать репутацію своихъ собратій по профессіи. Случай къ этому скоро представился. Одинъ актеръ Comédie Française, по фамиліи Дюбуа, отказался уплатить по счету лѣчившаго его врача. Врачъ подалъ на него взысканіе въ судъ. Клеронъ, возмущенная поступкомъ Дюбуа, во избѣжаніе судебнаго скандала, вмѣстѣ съ нѣкоторыми другими актерами, внесла за Дюбуа требуемую врачемъ сумму, но потребовала, чтобы онъ оставилъ труппу. Одно весьма вліятельное лицо, питавшее нѣжныя чувства къ миловидной дочери Дюбуа, выхлопотало высочайшее повелѣніе оставить послѣдняго попрежнему въ труппѣ. Тогда Клеронъ, Лекенъ и нѣкоторые другіе артисты отказались играть съ Дюбуа и, когда по репертуару была назначена піеса „Осада Кале“ съ участіемъ поименованныхъ актеровъ, то спектакль не могъ состояться. Публика, незнавшая закулисной стороны дѣла, устроила въ театрѣ цѣлый скандалъ. На слѣдующій день Клеронъ и Лекенъ по распоряженію администраціи, какъ бунтовщики, были отвезены въ тюрьму. Это насиліе возмутило публику, узнавшую настоящую суть дѣла. Клеронъ, выпущенная изъ тюрьмы и находившаяся подъ домашнимъ арестомъ, сразу сдѣлалась героиней дня. Ея квартира съ утра и до поздней ночи осаждалась людьми, желавшими выразить ей свое сочувствіе. Вольтеръ написалъ ей письмо, въ которомъ убѣждалъ ее бороться до конца. „Человѣкъ, принимающій къ сердцу славу Клеронъ—писалъ онъ—убѣдительно проситъ ее воспользоваться настоящимъ случаемъ и заявить о безсмысленности порядковъ, при которыхъ человѣка заключаютъ въ тюрьму, когда онъ не играетъ, и отлучаютъ отъ церкви, когда онъ играетъ. Актеры высказавшіе въ этомъ дѣлѣ столько чувства чести, конечно, поддержатъ ее. Успѣетъ она или не успѣетъ, она во всякомъ случаѣ сдѣлается предметомъ обожанія для публики, но, если она, послѣ всего происшедшаго снова станетъ играть на сценѣ, подобно рабѣ, бряцающей цѣпями, то утра-

тить всякое уваженіе. Я ожидаю отъ нея твердости, которая доставитъ ей столько же славы, какъ и ея талантъ, и которая будетъ началомъ достопамятной эпохи".

Сохранилось и другое письмо Вольтера къ той же Клеронъ, гдѣ онъ прибѣгаетъ къ ея протекціи въ высшихъ сферахъ для доставленія мѣста священника одному изъ его protégé, увѣряя, что тѣ-же самые попы, которые отлучаютъ ее отъ церкви, какъ актрису, пріобщатъ ее къ лику святыхъ, если узнаютъ, что она можетъ раздавать мѣста духовнымъ.

Такъ какъ общественное мнѣніе было слишкомъ возбуждено дѣломъ Клеронъ и склонялось на сторону послѣдней, то театральная администрація принуждена была сдѣлать уступку и уволила изъ труппы Дюбуа. Тогда актрисы согласились снова играть, за исключеніемъ Клеронъ, которая, несмотря на самыя щедрыя и лестныя предложенія со стороны начальства, заявила, что она оставляетъ сцену; и до тѣхъ поръ не возвратится, пока актеры не будутъ сравнены въ своихъ правахъ съ другими гражданами [1]).

Клеронъ не возвратилась на сцену и прошло много времени, прежде чѣмъ требованія ея осуществились. Только въ 1849 г. состоялось постановленіе Суасонскаго собора, по которому актеры стали допускаться къ принятію св. таинъ, и то, при условіи, если они не будутъ исполнять на сценѣ позорныхъ и безобразныхъ вещей. Но уже въ 1884 г., въ день двухсотлѣтняго юбилея со дня смерти Корнеля, священникъ прихода Сенъ-Роха по собственной иниціативѣ служитъ панихиду по умершемъ писателѣ и приглашаетъ на нее всю труппу Comédie française [2]).

Въ настоящее время французскіе актеры уравнены во всѣхъ правахъ, какъ религіозныхъ, такъ и гражданскихъ, со всѣми остальными гражданами. За плодотворную сценическую дѣятельность, актеры, наравнѣ съ лицами другихъ профессій, получаютъ высшую награду, Орденъ Почетнаго Легіона. Правда, Правительство не сразу рѣшилось на этотъ шагъ: сначала этимъ знакомъ отличія награждались актеры уже въ отставкѣ, только какъ преподаватели школы, затѣмъ этотъ знакъ пріурочивался къ какой-нибудь другой ихъ общественной дѣятельности, напримѣръ, филантропической, и только, въ концѣ концовъ постановлено награждать этимъ знакомъ актеровъ прямо за ихъ сценическія заслуги [3]).

---

[1]) „Изъ Области Литературы" Н. И. Стороженки, статья „Артистки-Соперницы" стр. 106.
[2]) Gustave Larroumet. Les comédiens et les moeurs. стр. 46.
[2]) ibid., стр. 83.

Переходимъ къ англійскимъ актерамъ. Въ Англіи, какъ и во Франціи, первыми актерами были священники, а затѣмъ и представители отдѣльныхъ гильдій. Гоненія на актеровъ въ Англіи начались еще въ XIV ст., когда Эдуардъ III издалъ указъ, въ силу котораго изъ Лондона изгонялись лицедѣи, ходившіе по городу и игравшіе піесы оскорбительныя для правительства и соблазнительныя для вѣры. Въ концѣ XIV ст. простой народъ очень полюбилъ піесы духовнаго содержанія, и актеры постоянно ихъ играли; но духовенство усмотрѣло въ этомъ профанацію религіи и добилось у короля привиллегіи играть піесы духовнаго содержанія только духовнымъ лицамъ, а не свѣтскимъ лицамъ, т. е. актерамъ запретить. Въ данномъ случаѣ, подъ покровомъ религіознаго пуританизма, скрывалась своекорыстная цѣль. Набожные жители щедро платили лицедѣямъ, считая это дѣло богоугоднымъ. Такимъ образомъ, въ самое короткое время театральная антреприза очутилась въ рукахъ духовенства, которое, желая избѣжать конкуренціи, стало преслѣдовать піесы свѣтскія, но, какъ всегда бываетъ, чѣмъ сильнѣе было преслѣдованіе, тѣмъ свѣтскій театръ дѣлался болѣе популярнымъ, и выборъ піесъ болѣе тенденціознымъ, съ ярыми нападками на духовенство.

Кальвинизмъ, быстро распространившійся въ Англіи, благодаря старанію Нокса, обрушился съ неимовѣрной яростью на свѣтскій театръ и актеровъ. Театръ, съ точки зрѣнія пуританъ, считался удовольствіемъ суетнымъ и грѣховнымъ, придуманнымъ діаволомъ для погибели людской. Первый ополчился противъ театра извѣстный пуританскій агитаторъ, Томасъ Уилькоксъ, который въ своей проповѣди, произнесенной 3-го ноября 1577 г. въ церкви Св. Павла, доказывалъ, что свирѣпствовавшая въ то время въ Англіи моровая язва есть наказаніе Божіе за грѣхи народа, во главѣ которыхъ стоитъ пристрастіе англичанъ къ театру [1]). Со стороны правительства начинается усиленное преслѣдованіе театральныхъ зрѣлищъ и актеровъ. Зданія театровъ сжигаются, актеры изъ городовъ изгоняются или, на основаніи закона о бродягахъ, къ категоріи которыхъ причисляются и актеры, сажаются въ тюрьму. Въ 1579 г. вышло въ свѣтъ сочиненіе Стефана Госсона: „Школа злоупотребленій“, направленное противъ театральныхъ представленій и преисполненное суровой пуританской моралью. Тутъ подвергаются осужденію какъ актеры, такъ и сценическое

[1]) Предшественники Шекспира. Т. 1, Н. Сторожевко, стр. 177.

искусство вообще. „Я убѣжденъ—пишетъ Госсонъ,—что еслибы актеръ хотя нѣсколько подумалъ о своей дѣятельности, то онъ немедленно призналъ бы себя негоднѣйшимъ и опаснѣйшимъ членомъ общества". Далѣе онъ сравниваетъ актеровъ съ ворами и отдаетъ послѣднимъ преимущество передъ первыми. „Воръ отнимаетъ у насъ кошелекъ силой, актеры очищаютъ его съ нашего согласія; тотъ обираетъ тайно, этотъ грабитъ явно; тотъ ошеломляетъ ударомъ, этотъ веселыми шутками, тотъ уязвляетъ, тѣло, этотъ душу. Воръ по крайней мѣрѣ въ концѣ концовъ терпитъ за свои злодѣйства возмездіе, этотъ же съ гордымъ видомъ до конца дней своихъ прогуливается передъ самымъ носомъ честныхъ людей. Театральныя представленія—изобрѣтеніе діавола, остатокъ язычества, корень отступничества, пища разврата. Гнушайтесь ими!" Такими словами онъ заканчиваетъ свою громовую статью [1]). Этотъ памфлетъ произвелъ громадную сенсацію среди театральнаго міра. Актеры даже собирались убить Госсона. Но должно замѣтить, что большинство англійскаго общества, съ королевой во главѣ, не раздѣляло съ пуританами ихъ взглядовъ и даже защищало театръ отъ преслѣдованій, а въ извѣстныхъ случаяхъ выражало уваженіе и сочувствіе талантливымъ актерамъ. Такъ, за гробомъ знаменитаго актера Ричарда Борбеджа слѣдовалъ чуть ли не весь Лондонъ, оплакивая его кончину, какъ великую національную утрату [2]). Королева Елизавета покровительствовала актерамъ и неоднократно приглашала къ своему двору актерскія труппы [1]). Во главѣ одной изъ нихъ стояли Лоренсъ Флетчеръ и знаменитый Вильямъ Шекспиръ. Въ то время въ Лондонѣ было нѣсколько драматическихъ труппъ, въ каждой изъ нихъ число актеровъ ограничено не болѣе 10. Актеры, за исключеніемъ статистовъ, были хозяевыми и пайщиками общаго дѣла. Директора не было. Сами актеры выбирали піесы, распредѣляли роли и дѣлили прибыль. Иногда она достигала значительной суммы. Шекспиръ разбогатѣлъ благодаря тому, что онъ единовременно былъ пайщикомъ, драматургомъ и актеромъ. Актеръ онъ былъ посредственный и большихъ ролей никогда не игралъ [3]), но трудъ актера оплачивался въ то время щедро. Въ эпиграммѣ „Theatrum et Licentia" говорится, что ремесло актера приноситъ болѣе пользы самимъ актерамъ, чѣмъ тѣмъ, которыхъ они забавляютъ.

---

[1]) Предшественники Шекспира. Т. 1, стр. 184.
[2]) ibid, стр. 190.
[3]) Брандесъ, Шекспиръ. Т. 1, стр. 120.

Хотя матеріальное положеніе актеровъ и было хорошо, но общественное—далеко незавидное. Въ силу закона 1572 г., актеры ненаходившіеся на службѣ у знатныхъ вельможъ причислялись къ бродягамъ и подвергались изгнанію; вотъ почему большинство актеровъ поступало на службу къ аристократіи, которая смотрѣла на нихъ какъ на своихъ слугъ и одѣвала ихъ въ особые костюмы, украшенные ихъ гербами [1]). Шекспиръ до 40 лѣтъ ходилъ въ костюмѣ, сначала украшенномъ гербомъ графа Лейстера, а затѣмъ королевскимъ гербомъ Іакова, и долженъ былъ, по существовавшему тогда обычаю, по окончаніи спектакля, вмѣстѣ съ остальными актерами, тутъ же на сценѣ становиться на колѣни и молить Бога о дарованіи счастья Королевѣ. Онъ сознавалъ всю тягость своего положенія и въ одномъ изъ сонетовъ съ горечью говоритъ:

Вини мою судьбу за все, въ чемъ я неправъ,
За все, что есть во мнѣ презрѣннаго и злаго!
Корысть публичности мой воспитала нравъ,
Судьба же не дала мнѣ ничего другого.
Поэтому-то я презрѣньемъ заклейменъ;
Какъ краскою маляръ, отмѣтила позоромъ
Меня судьба моя, и путь мой омраченъ...
О, сжалься надо мной и не терзай укоромъ!

Сонетъ III, въ перев. Мазуркевича.

Въ послѣдующія два столѣтія отношеніе общества къ актерамъ значительно измѣнилось. Когда въ 1787 г. скончался величайшій изъ актеровъ Гаррикъ, то постановлено было похоронить его въ Вестминстерскомъ аббатствѣ, въ этой усыпальницѣ однихъ только королей и великихъ людей Англіи. Тѣло его было встрѣчено въ церкви епископомъ Рочестерскимъ и, при снятіи съ катафалка, 10 знатнѣйшихъ лордовъ поддерживали покровъ,—почести, которыхъ по смерти удостоивались весьма немногіе даже изъ великихъ людей.

Въ наши дни, королева Викторія возвела въ санъ баронета знаменитаго актера Эрвинга спеціально за его сценическія заслуги.

Въ Испаніи театръ подвергался преслѣдованію со стороны церкви съ самаго своего возникновенія. Инквизиція, какъ вѣрная союзница церкви,

[1]) Брандесъ—Шекспиръ т. I, стр. 111.

стала распоряжаться театральными зрѣлищами по собственному усмотрѣнію, почему всѣ пьесы свѣтскаго характера, вышедшія при Карлѣ V, были ею запрещены. Въ теченіе долгаго времени драматическія представленія въ Испаніи ограничивались только религіозными пантомимами, разыгрываемыми для назиданія народа въ церквахъ или во дворцахъ вельможъ, доступныхъ для меньшинства. Въ 1598 г., когда появились пьесы Лопе-де-Вега, преисполненныя всякаго рода любовныхъ приключеній, которыя очень интересовали народъ, возникъ вопросъ, допустимы-ли на сценѣ піесы подобнаго рода или нѣтъ? Королевскимъ декретомъ всѣ свѣтскія піесы были запрещены къ постановкѣ на сценѣ и даже театры были закрыты въ теченіе двухъ лѣтъ. Народъ испанскій, привыкшій къ театральнымъ зрѣлищамъ, просилъ короля объ открытіи театровъ, ссылаясь на то, что религіозныя представленія благотворно дѣйствуютъ на нравственность зрителей, изъ которыхъ нѣкоторые подъ вліяніемъ видѣннаго на сценѣ, поступали въ монастырь; кромѣ того, и налоги на театръ необходимы для благотворительныхъ учрежденій. Филиппъ III разрѣшилъ открыть театры, но съ условіемъ ограниченія числа актеровъ и изъятія изъ репертуара піесъ непристойнаго содержанія [1]). Во время процвѣтанія Кальдерона, любовь къ театру въ народѣ была такъ велика, что не было деревушки, гдѣ бы не играли актеры, число которыхъ достигло громадныхъ размѣровъ. Ихъ было не менѣе 50 труппъ, состоявшихъ въ большинствѣ случаевъ изъ людей никуда негодныхъ, позорившихъ только театръ.

Санчо Пансо, послѣ печальнаго столкновенія своего господина съ актерами говорилъ: „Слѣдуйте моему совѣту, избѣгайте ссоры съ актерами это народъ привилегированный: я зналъ актера, который былъ посаженъ въ тюрьму за два преступленія и вышелъ оправданнымъ. Не забывайте, ваша милость, что это весельчаки и шутники, всѣ имъ покровительствуютъ, всѣ ихъ защищаютъ, всѣ ихъ любятъ, особенно если они принадлежатъ къ королевской труппѣ". Простой народъ дѣйствительно любилъ актеровъ и нерѣдко вооруженной рукой освобождалъ ихъ изъ рукъ полиціи, если послѣдняя влекла ихъ въ тюрьму за непристойное поведеніе. До чего безпорядочна была въ то время жизнь актеровъ это можно заключить изъ того факта, что многіе изъ нихъ, устыдившись своихъ грѣховъ и раскаявшись, уходили спасаться въ монастырь. Такъ, актеръ

[1]) Тикноръ: Исторія Испанской Литературы, въ перев. Н. Стороженко, т. 2, стр. 298.

Франциско Бальтазаро, умеръ святымъ отшельникомъ[1]). Вообще же актерамъ жилось плохо. Работы было много: приходилось разучивать ради новизны много новыхъ піесъ, и къ ролямъ нужно было относиться тщательно, такъ какъ публика была требовательна. Жалованье было ничтожное, и платили его неаккуратно. По мнѣнію Сервантеса, актерамъ жилось хуже чѣмъ цыганамъ. Тѣмъ не менѣе эта бродячая жизнь привлекла къ себѣ многихъ: отсутствіе всякаго стѣсненія и полнѣйшая свобода служили главной приманкой сценической карьеры.

Переходимъ къ исторіи русскаго актера.

Русскій актеръ не подвергался тѣмъ преслѣдованіямъ, какія мы видимъ въ Западной Европѣ, что объяснялось исключительнымъ положеніемъ театра въ Россіи вообще, и актеровъ въ частности. Русскій театръ, зародившись въ XVII ст. въ стѣнахъ терема, почти и не выходилъ изъ этихъ стѣнъ вплоть до XIX ст., служа только забавой сначала Двора, а затѣмъ и помѣщиковъ. Если и были попытки при Петрѣ I создать народный театръ и выдвинуть его—по мѣткому выраженію Н. С. Тихонравова—изъ царскаго дворца на площадь, то эти попытки были неудачны. Политическихъ и общественныхъ идей, что мы видимъ, напримѣръ, во французскомъ театрѣ передъ великой революціей, русскій театръ не касался, онъ былъ только забавой, и служители его, актеры, только увеселители,—почти тѣ же скоморохи, „веселые молодцы“, безъ которыхъ въ древней Руси не обходилось ни одно публичное веселье. Даже церковь къ нимъ относилась болѣе или менѣе снисходительно: если иногда и подвергала ихъ церковному интердикту, то не въ силу какихъ-либо личныхъ своекорыстныхъ соображеній, а только въ силу взгляда отцевъ церкви на зрѣлища. Непривиллигированное и тягостное положеніе актера обусловливалось его происхожденіемъ: русскій актеръ съ самаго возникновенія театра—крѣпостной, безправный. Въ селѣ Преображенскомъ, наряду съ нѣмецкими актерами, уже играли и дворовые люди боярина Матвѣева, этого перваго директора театровъ.

Въ 1673 г. когда Грегори открылъ въ Нѣмецкой Слободѣ нѣчто вродѣ театральной школы, то „въ комедіанты Его Царскаго Величества“

---

[1]) Тикноръ, Исторія Испанской Литературы, въ перев. И. Стороженко, т. 2, стр. 391.

было набрано 26 человѣкъ мѣщанскихъ и подъяческихъ дѣтей изъ Новомѣщанской Слободы. Этимъ выборомъ какъ бы подчеркивалось низкое положеніе актеровъ: они выбирались не изъ боярскихъ дѣтей, а изъ мѣщанскихъ. Въ піесѣ А. Н. Островскаго—„Комикъ XVII столѣтія“—ведется такой характерный діалогъ между Кочетовымъ и Клушинымъ.

Кочетовъ.

Ты великъ ли?

Клушинъ.

Великъ иль малъ, а все не скоморохъ...
Не пустословь! Облай его, какъ хочешь,
Грабителемъ казны, церковнымъ татемъ,
Убійцею, коль Бога не боишься,
Коль бѣсъ въ тебя засѣлъ,—а скоморохомъ
Не обзывай!

(дѣйст. III, явл. 5).

Изъ этого діалога ясно видно, сколь позорно и презрѣнно было званіе актера въ древней Руси даже въ бранномъ словѣ. Матеріальное положеніе первыхъ русскихъ актеровъ было очень плачевно: они получали по 2 к. въ день, и это скудное жалованье получали неаккуратно. Сохранилась любопытная челобитная актеровъ Царю. „Въ нынѣшнемъ году—пишутъ они—по твоему великаго Государя указу отослали насъ холопей твоихъ въ Нѣмецкую Слободу для наученія комедійнаго дѣла къ магистру Ягану Готеррету, а твоего великаго Государя жалованья, корму намъ холопамъ твоимъ ничего не учинили, и нынѣ мы, холопы твои, по вся дни ходя къ нему магистру и учася у него, платьишками ободрались и сапожишками обносились, а пить ѣсть нечего, и помираемъ мы, холопы твои, голодною смертью. Милосердый Государь, Царь и великій князь, Алексѣй Михайловичъ, Самодержецъ! пожалуй насъ холопей своихъ, вели, Государь, намъ своего великаго Государя жалованье на пропитанье, поденный кормъ учинить, чтобъ намъ холопемъ твоимъ, будучи у того комедійнаго дѣла, голодною смертью не умереть“ [1]).

Царь внялъ слезному посланью актеровъ и повелѣлъ выдать жалованья „поденнаго корму по 4 деньги человѣку въ день“.

---

[1]) П. О. Морозовъ.—Исторія русскаго Театра, изд. 1889 г., стр. 138.

Петръ В. для построеннаго имъ на Красной площади въ Москвѣ народнаго театра выписалъ нѣмецкую труппу изъ Данцига, причемъ съ принципаломъ труппы, Іоганномъ Кунстомъ, былъ заключенъ контрактъ, иначе онъ не соглашался ѣхать. По этому контракту комедіантскій принципалъ со своими „дѣйствующими людьми" за ежегодное жалованье въ 6.000 ефимковъ (по курсу 4.200 р.) обязался „яко вѣрному рабу подлежитъ его Царскаго Величества всѣми вымыслыми и потѣхами увеселять, и для того всегда бодръ, трезвъ и готовъ быти". Сохранились также контракты, заключенные Кунстомъ съ актерами его труппы (ихъ всего было 9 человѣкъ). Въ силу этихъ контрактовъ, кромѣ „комедіальнаго дѣйствія", они должны были исполнять и другія обязанности: такъ одинъ изъ нихъ—Антонъ Ротака—былъ парикмахеромъ, а другой, Яганъ Эрдманъ, портнымъ.

Единовременно съ постройкой комедіальной храмины на Красной площади велѣно было Кунсту устроить и театральную школу, и для этой цѣли выбрать 10 человѣкъ „изъ русскихъ робятъ, какихъ чиновъ сыщутся къ тому дѣлу удобныхъ". „Робята", какъ и при Алексѣѣ Михайловичѣ, были выбраны изъ подъячихъ и посадскихъ и отданы въ науку нѣмцу, который долженъ былъ учить ихъ комедіямъ всякимъ съ добрымъ радѣніемъ „и со всякимъ откровеніемъ" [1]). Занятія комедійнымъ дѣломъ „происходили въ зданіи" Сухаревой башни, въ корабельномъ училищѣ. Нѣмецъ учитель былъ недоволенъ прилежаніемъ и бережливостью своихъ учениковъ. Онъ жаловался на нихъ, что они неаккуратно посѣщаютъ репетиціи и положительно отказывался выдавать имъ костюмы. „Невозможно—писалъ онъ—русскихъ комедіантовъ во всѣхъ комедіяхъ своими театерскими платьями, перьями, накладными волосами, башмаками, чулками, рукавицами и иными вещами нарядить, понеже имъ такихъ вещей на полгода не будетъ, а мнѣ больше 1.500 р. стали, опричь турецкихъ и персицкихъ, которыхъ еще готовить надобно". Изъ этой жалобы можно заключить, что въ то время, какъ и теперь, между актерами и монтировочной частью происходили частыя недоразумѣнія.

По смерти Кунста во главѣ школы становится нѣкто Отто Фирстъ (по-русски просто Артемій), по профессіи золотыхъ дѣлъ мастеръ, повидимому ничего общаго со сценическимъ искусствомъ не имѣвшій. Какъ онъ попалъ на эту должность, неизвѣстно. При немъ занятія въ школѣ,

[1]) П. О. Морозовъ— Исторія Русскаго Театра, изд. 1889 г, стр. 204.

какъ и слѣдовало ожидать, пошли плохо. Ученики жаловались на учителя, что онъ ведетъ разгульную жизнь, безчеститъ ихъ напрасно бранными словами и вовсе не занимается ихъ обученіемъ; „и которыя комедіи они, комедіанты, выучили—и тѣ комедіи, за нерадѣніемъ его въ кумплементахъ и за недознаніемъ въ рѣчахъ, дѣйствуютъ въ нетвердости, для того, что онъ иноземецъ, ихъ русскаго поведенія не знаетъ“ [1]). По разслѣдованіи дьяками жалобъ дѣйствительно выяснилось, что Фирстъ мало занимался, и въ теченіе зимы 1704 г. „ученики дѣйствовали только три комедіи и многіе безъ дѣла праздны пребываютъ“. Поэтому поднятъ былъ вопросъ, платить ли жалованье Фирсту. Но и ученики были достойны своего учителя. До насъ дошелъ интересный докладъ Головину, ярко рисующій актерскіе нравы того времени.

Ученики-комедіанты русскіе—читаемъ мы—безъ указу ходятъ всегда со шпагами, и многіе не въ шпажныхъ поясахъ, но въ рукахъ носятъ и, непрестанно по гостямъ въ нощныя времена ходя, пьютъ. И въ рядѣхъ у торговыхъ людей товары емлютъ въ долги, а денегъ не платятъ. И всякіе задоры съ тѣми торговыми и иныхъ чиновъ людьми чинятъ, придираясь къ безчестью, чтобъ съ нихъ взять нахально. И для тѣхъ взятковъ ищутъ безчестій своихъ и тѣхъ людей волочатъ и убыточатъ въ розныхъ приказѣхъ, мимо Государственнаго Посольскаго Приказу, гдѣ они вѣдомы. И, взявъ съ тѣхъ людей взятки, мирятся, не дожидаясь по тѣмъ дѣламъ указу; а инымъ торговымъ людямъ бороды рѣжутъ, для такихъ же взятковъ. И въ томъ на тѣхъ комедіантовъ разныхъ чиновъ людей словесное многое челобитье. А комедій, которыя, по приказу боярина Ѳедора Алексѣевича (Головина) велѣно имъ списывать, писать не хотятъ, а тѣ комедіи, для лучшаго обученія, надлежитъ имъ списывать. А въ Посольскомъ Приказѣ тѣмъ комедіантамъ вышеупомянутыхъ непристойныхъ дѣлъ чинить заказываютъ, однакожъ, они такъ Приказъ презираютъ и чинятся во всемъ непослушны; а именно въ вышеупомянутыхъ причинахъ явились комедіанты: Василій Теленковъ (онъ-же Шмага пьяной), да Романъ Амосовъ, взявъ въ ряду у торговаго человѣка, у Ивана сына Полунина, сукна и нехотя денегъ платить, били челомъ въ Ратушѣ, мимо Посольскаго Приказу, въ безчестіи, и въ томъ волочили его многое время и потомъ, нѣчто съ него взявъ, помирились“. На этомъ докладѣ

[1]) Ibid., стр. 205.

Головинъ положилъ такую резолюцію: Комедіанта пьянаго Шмагу, взявъ въ Приказъ, высѣките батоги; да и впредь его, также и иныхъ, буде кто изъ нихъ, комедіантовъ, явится въ какомъ плутовствѣ, по тому же, взявъ въ приказъ, чините имъ наказаніе, смотря по винѣ, кто чего достоинъ, не отписывая ко мнѣ [1]).

Батоги, какъ карательная мѣра, нерѣдко фигурировали въ жизни русскаго актера начала XVIII ст. Берхгольцъ въ своемъ дневникѣ пишетъ: при дворѣ царицы Прасковіи афиши знатнымъ лицамъ разносились самими актерами. Одинъ изъ нихъ придумалъ извлекать изъ этого выгоды, выпрашивая вознагражденіе, за что и получилъ около 200 батоговъ [2]).

По смерти Петра В. театръ снова переносится съ площади во дворецъ. Въ одномъ изъ Петербургскихъ дворцовъ, по повелѣнію Императрицы Анны Іоановны, строится помѣщеніе для театра, которое носитъ названіе „Комедія", гдѣ ставятся піесы по преимуществу комическаго характера. Императрица, вообще любившая всякаго рода зрѣлища, въ одинъ и тотъ же день присутствовала на Ледяной свадьбѣ своего шута, или на родинахъ козы, и смотрѣла нѣмецкія піесы, въ которыхъ актеры въ концѣ дѣйствія непремѣнно колотили другъ друга палками. Труппа этихъ актеровъ состояла изъ нѣмцевъ любителей, кадетовъ Шляхетнаго корпуса, артистовъ Итальянской оперы, шутовъ и даже архіерейскихъ пѣвчихъ. Однажды Императрица послала слѣдующее любопытное письмо Ѳеофану Прокоповичу; „Преосвященный архіерей, дѣлаю я комедію, въ которую надобно будутъ три человѣка, чтобы умѣли пѣть. Только нонѣ у меня хорошихъ пѣвчихъ нѣтъ, а надѣюсь, что у васъ изъ холопцевъ нарочитыхъ выбрать можно. Того ради на то время прикажите изъ своихъ пѣвчихъ самыхъ хорошихъ голосовъ выбрать троихъ". Пѣвчіе архіереемъ были присланы и получили за участіе въ спектаклѣ по 10 р. награжденія.

Въ царствованіе Елизаветы Петровны, указомъ 30-го августа 1756 г. театръ становится правительственнымъ учрежденіемъ, для котораго повелѣно набрать актеровъ и актрисъ: актеровъ изъ обучающихся пѣвчихъ и ярославцевъ въ Кадетскомъ корпусѣ, которые къ тому будутъ надобны, а въ дополненіе еще къ нимъ актеровъ изъ другихъ неслужащихъ людей, а также и актрисъ приличное число [3]). Выраженіе „неслужащихъ" указы-

[1]) П. Пекарскій: Наука и Литература при Петрѣ В., т. I, стр. 423—426.

[2]) Дневникъ камеръ-юнкера Берхгольца. М. 1858 г. ч. I, стр. 317.

[3]) Архивъ дирекціи Императорскихъ Театровъ, выпускъ I, отд. 2, стр. 45.

ваетъ на то, что люди служилые, чиновные, профессіональными актерами не могли быть, такъ какъ званіе актера считалось унизительнымъ. Извѣстный писатель Сумароковъ, въ то время директоръ театровъ, заботясь о возвышеніи русскихъ актеровъ въ глазахъ общества, исходатайствовалъ у Императрицы для нихъ право носить шпаги, право присвоенное тогда только однимъ дворянамъ. Въ 1759 году актеры казеннаго театра получили званіе придворныхъ актеровъ, но съ этимъ званіемъ никакихъ привиллегій не соединялось.

Почти единовременно съ возникновеніемъ казеннаго театра въ Петербургѣ, возродился театръ и въ Москвѣ, въ стѣнахъ университета. Подъ руководствомъ своего директора, извѣстнаго писателя Хераскова, студенты давали спектакли, на которыхъ присутствовало высшее московское общество. По повелѣнію Императрицы лучшіе изъ студентовъ—актеры награждались шпагами. Извѣстные въ то время актеры П. А. Плавильщиковъ, С. Н. Сандуновъ и И. И. Калиграфъ вышли изъ стѣнъ Московскаго Университета.

Императрица Екатерина страстно любила театръ, сама писала піесы и, вступивъ на престолъ, обратила серьезное вниманіе на развитіе театральнаго дѣла вообще и актеровъ въ частности. По ея приказу русскіе актеры для усовершенствованія въ сценическомъ искусствѣ стали посылаться заграницу; такъ въ 1755 г. И. А. Дмитревскій, сдѣлавшійся послѣ смерти Волкова первымъ актеромъ Россійскаго придворнаго театра, былъ посланъ въ Парижъ и Лондонъ, гдѣ онъ близко сошелся со знаменитымъ Гарриком и Лекеномъ. За выслугу лѣтъ впервые актерамъ стала назначаться пенсія. Заведена въ Петербургѣ театральная школа. Изданы правила для актеровъ, одинъ параграфъ которыхъ гласилъ: желательно, чтобы всѣ члены театра, который долженъ быть училищемъ благонравія вели себя съ такой благопристойностью, чтобы впечатлѣнія добродѣтели и благонравія, которыя возбудить старались авторы своими сочиненіями не истреблялись черезъ порядочныя ихъ поступки. Вслѣдствіе чего дирекція освобождается отъ своихъ обязательствъ противъ тѣхъ, которые дерзнутъ своими подлыми поступками причинить безчестіе театру [1]).

Въ эпоху Екатерины, въ русскомъ обществѣ влеченіе къ театру было такъ же велико, какъ и во Франціи при Людовикѣ XVI. Это вле-

[1]) Архивъ Дирекціи Имп. Театровъ, вып. 1, отд. 2, стр. 158.

ченіе особенно ярко выразилось въ многочисленныхъ спектакляхъ при Дворѣ и въ высшемъ обществѣ, гдѣ актерами являлись любители. Между послѣдними особенно выдѣлялся Австрійскій посолъ при русскомъ Дворѣ графъ Кобенцель. Про него разсказываютъ, что онъ послѣ одного спектакля пріѣхалъ домой столь утомленный, что легъ спать неразгримировавшись и нераздѣвшись. Едва онъ заснулъ, какъ отъ Императора пріѣхалъ курьеръ съ весьма важной депешей. Лакей вводитъ курьера въ комнату и начинаетъ будить своего господина; Кобенцель вскакиваетъ съ дивана. Курьеръ, увидя его загримированнымъ и не узнавъ, сдѣлалъ нѣсколько шаговъ назадъ и сказалъ: „Это не посолъ, а какой-то шутъ“.

Даже члены Святѣйшаго Сунода посѣщали театръ. Въ письмѣ къ Гриму Екатерина II. писала: „Святѣйшій Сунодъ былъ на вчерашнемъ спектаклѣ, и они хохотали до слезъ вмѣстѣ съ нами“.

Рѣдкій вельможа Екатерининскаго времени не имѣлъ у себя собственной труппы изъ крѣпостныхъ крестьянъ. Особенно въ то время славилась труппа графа П. Б. Шереметьева. У него было три театра: одинъ въ Петербургѣ и два въ Москвѣ: въ Кусковѣ и Осташковѣ. Херасковъ иначе не называлъ Кусково, какъ Новыми Аѳинами. Въ этомъ театрѣ изъ крѣпостныхъ были не только актеры, но и авторы піесъ, музыканты, декораторы и архитекторы. Кромѣ театра графа Шереметьева славился роскошью постановки театръ графа Ягужинскаго. Въ числѣ крѣпостныхъ его былъ нѣкто Матинскій, личность весьма талантливая. Онъ былъ музыкантъ и композиторъ. Его опера: „Петербургскій Гостиный Дворъ“ долго не сходила со сцены. Степанъ Мочаловъ, отецъ знаменитаго Павла Мочалова, въ свое время тоже крупный талантъ, былъ дворовымъ тайнаго совѣтника Демидова. Въ труппѣ Апраксина, на Знаменкѣ, служилъ знаменитый теноръ Булаховъ, впослѣдствіи принятый на казенную сцену. На Никитской славился театръ Позднякова, про котораго Грибоѣдовъ сказалъ: „на лбу написано театръ и маскарадъ“; У него онъ слышалъ „пѣвца зимой погоды лѣтней“. Это былъ бородатый садовникъ, превосходившій щелканьемъ соловья. Въ началѣ XIX ст. въ одной Москвѣ насчитывалось до 20 барскихъ театровъ съ собственными актерами, музыкантами и пѣвчими. Главнокомандующій Москвы, кн. Долгорукій, по поводу такого быстраго возрастанія числа театровъ вошелъ съ донесеніемъ къ Императору Павлу и получилъ рескриптъ, въ которомъ говорилось, что запрещать домашніе спектакли не слѣдуетъ, лишь бы не игрались нецензурованныя піесы.

Какъ содержались крѣпостные актеры и каково было отношеніе къ нимъ помѣщиковъ, мы видѣли изъ яркихъ картинъ нарисованныхъ Пыляевымъ.

Вся труппа князя Шаховского, пишетъ онъ, помѣщалась въ особомъ, большомъ деревянномъ домѣ позади театра. Домъ раздѣлялся на двѣ половины, мужскую и женскую. Всякое сношеніе между этими половинами было запрещено подъ страхомъ строжайшаго наказанія, въ родѣ такъ называемыхъ „рогатокъ"; напримѣръ царя Эдипа ставили на болѣе или менѣе продолжительное время, смотря по степени вины, посреди комнаты и подпирали его въ шею тремя рогатками. Для музыкантовъ существовалъ особый родъ исправленія, въ видѣ стула, съ прикованной къ нему желѣзной цѣпью съ ошейникомъ: провинившагося сажали на такой стулъ, надѣвали на него ошейникъ, и въ такомъ положеніи несчастный артистъ былъ обреченъ находиться по цѣлымъ днямъ [1]).

Графъ Каменскій, имѣвшій свой театръ въ Орлѣ, во время спектакля сидя въ ложѣ, собственноручно записывалъ въ лежавшую передъ нимъ книгу замѣченныя имъ на сценѣ ошибки, послѣ чего, снявъ со стѣны висѣвшую плетку „въ антрактѣ шелъ за кулисы и съ виновными производилъ разсчеты, такъ что вопли наказуемыхъ долетали до слуха зрителей [2]). Онъ требовалъ отъ актеровъ знанія роли на зубокъ, безъ суфлера, игры же отъ нихъ почти не требовалъ. Какова эта была игра, мы можемъ заключить изъ слѣдующаго описанія кн. Шаховскаго: „Какого ожидать дарованія отъ раба неключимаго, котораго можно высѣчь по одному произволу? Слѣдовательно и толпа его актеровъ, которыхъ очень много, играетъ точно такъ, какъ волъ везетъ тягость, когда его черкасъ кнутомъ гонитъ. Я не восхожу къ причинамъ, отчего крѣпостной человѣкъ не можетъ имѣть превосходнаго таланта. Скажу только просто, что зрѣлища театральныя весьма хороши для людей сего разряда, но назвавши ихъ актерами, почти нельзя безъ отвращенія смотрѣть на ихъ тѣлодвиженія: они не играютъ, а, такъ сказать площаднымъ словамъ кривляются [3]). Понятно, подобные актеры представляли собою не общее явленіе, но что такихъ было много—это несомнѣнно. Недостаткомъ порядочныхъ, образованныхъ актеровъ отчасти объясняется и возникновеніе

[1]) Пыляевъ: Полубарскія затѣи. Ист. Вѣстникъ 1886 г. авг. стр. 537.
[2]) Ibid., стр. 543.
[3]) Пыляевъ: Полубарскія затѣи. Ист. Вѣстникъ 1886 г. авг. стр. 538.

казенныхъ театральныхъ школъ въ 1779 г. въ Петербургѣ и въ 1809 г. въ Москвѣ. Цѣль этихъ школъ, какъ гласитъ указъ, усовершенствованіе россійскихъ спектаклей и балетовъ, пополненіе и, если возможно, самосоставленіе оркестровъ и замѣненіе иностранныхъ художниковъ воспитанниками [1]). Недостатокъ интеллигентныхъ людей объяснялся нежеланіемъ послѣднихъ итти на сцену. Всякій интеллигентный человѣкъ того времени, какъ бы онъ ни былъ широко развитъ, профессіальное служеніе сценѣ считалъ для себя позорнымъ, даже знакомство съ актерами считалось въ глазахъ общества унизительнымъ для порядочнаго общества, вслѣдствіе чего дружба нѣкоторыхъ писателей изъ дворянъ—А. П. Сумарокова, Н. И. Новикова и В. И. Майкова съ знаменитыми актерами Волковымъ и Дмитревскимъ оказывалась поступкомъ въ своемъ родѣ либеральнымъ, какъ протестъ противъ господствующихъ въ обществѣ предразсудковъ. Чиновникъ, въ случаѣ поступленія на сцену, по закону 1827 г. былъ предварительно лишаемъ чиновъ; такое законоположеніе было вызвано поступленіемъ губернскаго секретаря Сихолева актеромъ во Московскую драматическую труппу, а въ 1851 г. даже возникъ вопросъ, возвращать ли чины при отставкѣ тѣмъ актерамъ, которые имѣли ихъ до поступленія на сцену. Впрочемъ этотъ вопросъ былъ рѣшенъ въ положительномъ смыслѣ. Вотъ почему въ теченіе цѣлаго столѣтія труппы казенныхъ театровъ комплектовались изъ крѣпостныхъ людей. Наша образцовая труппа Малаго Театра въ своемъ основаніи имѣетъ ячейку чисто крѣпостническаго характера: она была куплена дирекціей у помѣщика Столыпина за 52.000 р. Съ 1824 г. покупка крѣпостныхъ актеровъ прекратилась, причемъ состоявшимъ къ тому времени на службѣ крѣпостнымъ актерамъ была дарована свобода, но эта свобода была скорѣе фиктивной, такъ какъ освободившись отъ власти помѣщиковъ, они переходили въ полное и безконтрольное распоряженіе театральной дирекціи, державшей ихъ въ самомъ строгомъ подчиненіи. Дирекція вторгалась въ ихъ частную семейную жизнь, карала провинившихся, сажала подъ-арестъ, переводила въ наказаніе въ капельдинеры и даже въ истопники, а за болѣе важные проступки наказывала розгами и отдавала въ солдаты. Извѣстный актеръ Сосницкій, за участіе въ азартныхъ играхъ въ игорномъ домѣ въ 1848 г., по резолюціи Императора Николая I подвергся строгому выговору и лишенію полнаго бенефиса.

---

[1]) Сборникъ постановленій по театральной части, кн. I. стр. 476.

Актеръ Прусовъ, предписаніемъ директора Гедеонова отъ 4-го сентября 1833 г., за нетрезвое поведеніе для исправленія назначенъ въ истопники Александринскаго театра [1]). Извѣстная актриса Александра Колосова, за отказъ играть данную ей роль, была посажена въ конторѣ подъ-арестъ на сутки [2]).

Какъ разумный помѣщикъ, Дирекція не только карала, но и заботилась о матеріальномъ положеніи и нравственности своихъ актеровъ. Всѣ служившіе при театрѣ имѣли казенныя квартиры, за поведеніемъ актеровъ, въ особенности актрисъ, слѣдили особые надзиратели. За хорошее поведеніе давалась прибавка жалованья или какой нибудь подарокъ. Драматическая актриса Строгонова вступила въ законный бракъ съ музыкантомъ Рамазановымъ. Обвѣнчавшись, по заведенному обычаю, они подали прошеніе о награжденіи ихъ. Дѣло по этимъ прошеніямъ озаглавлено такъ: „По прошеніямъ актрисы Строгоновой и музыканта Рамазанова о выдачѣ имъ за вступленіе въ бракъ награжденія". Дирекція каждому выдала по 250 р. [3]).

Актеровъ крѣпостнаго происхожденія всегда можно было узнать по афишѣ: фамилія ихъ обозначалась безъ буквы г. (господинъ). Начальство всѣмъ актерамъ, почти безъ исключенія, говорило на ты.

Съ 1859 г. начинается эмансипація актеровъ казенной труппы. Въ этомъ году, благодаря хлопотамъ актера М. С. Щепкина и ходатайству директора Гедеонова, актерамъ I-го разряда предоставлено право и во время службы при театрахъ, и по увольненіи отъ оной, получать почетное гражданство: личное по безпорочномъ и усердномъ прослуженіи при театрахъ не менѣе 10 лѣтъ, и потомственное не менѣе 15 лѣтъ. Интересно, что этотъ законъ былъ утвержденъ Императоромъ Николаемъ I вопреки мнѣнію Государственнаго Совѣта, который былъ противъ дарованія этого права актерамъ и мотивировалъ свое мнѣніе слѣдующими соображеніями: 1) сценическія занятія часто являются несообразными съ занятіями, которыя по коренному закону требуются отъ почетнаго гражданина, 2) при дарованіи актерамъ званія почетнаго гражданина уменьшается достоинство этого званія въ глазахъ тѣхъ, которые его имѣютъ или должны пріобрѣтать трудами и занятіями другого рода и въ 3) актеры и безъ того уже

[1]) Опочининъ: Театральная старина, стр. 185.
[2]) Ibid стр. 173.
[3]) Танѣевъ: Изъ прошлаго Императорскихъ Театровъ, выпускъ 2, стр. 45.

имѣютъ разныя поощренія и главнѣйшую между ними за выслугу лѣтъ—пенсію [1]).

Заканчивая статью, скажу нѣсколько словъ о положеніи русской актрисы въ обществѣ.

Русская актриса, какъ и русскій актеръ, въ большинствѣ случаевъ происходила изъ низкаго сословія: она или мѣщанка или незаконнорожденная, или крѣпостная. Если было тягостно положеніе крѣпостнаго актера, то еще болѣе тягостнымъ было положеніе крѣпостной актрисы. Зачастую подъ видомъ служительницы сценическаго искусства она просто являлась наложницей своего господина. Нѣкоторые помѣщики изъ юныхъ красивыхъ актрисъ составляли себѣ цѣлые гаремы. Такія гаремныя актрисы обыкновенно по достиженіи 25-ти лѣтняго возраста, съ увяданіемъ красоты, выдавались заботливымъ господиномъ замужъ за кого-нибудь изъ актеровъ его-же труппы, причемъ о согласіи ихъ на бракъ не спрашивалось. Но бывали случаи и искренней благородной привязанности помѣщиковъ къ крѣпостнымъ актрисамъ. Примѣромъ такой привязанности можетъ служить страстная любовь графа Н. П. Шереметева къ актрисѣ Парашѣ, по сценѣ Жемчуговой, романическая судьба которой хорошо извѣстна изъ популярной русской пѣсни:

Вечеръ поздно изъ лѣсочка
Я коровъ домой гнала....

въ которой описывается первая встрѣча графа съ Парашей. Графъ, человѣкъ съ широкимъ образованіемъ и благородный, пораженный съ первой же встрѣчи необыкновенной красотой крестьянки, увлекся не только ея внѣшностью, но впослѣдствіи и внутренними качествами. Онъ озаботился ея образованіемъ, пригласилъ къ ней лучшихъ учителей. Сценическое ея дарованіе было выдающееся. Особенно она была величественно хороша въ операхъ: „Самнитскіе браки“ игранной въ Кусковѣ въ присутствіи Императрицы Екатерины II. Графъ искренне былъ привязанъ къ Парашѣ, но разность общественнаго положенія и слабохарактерность препятствовали ему вступить съ ней въ законный бракъ, хотя за ея рѣдкія душевныя качества она признавалась хозяйкой графскаго дома Императоромъ Павломъ и митрополитомъ Платономъ, съ благословенія котораго

[1]) Погожевъ: Проектъ законоположеній объ Императ. Театрахъ, т. III, стр. 345.

наконецъ графъ и женился на Парашѣ въ 1801 г., но бракъ этотъ долгое время сохранялся въ тайнѣ. Будучи законной женой одного изъ видныхъ вельможъ Екатерининскаго времени, графиня Прасковья Ивановна не могла при всѣхъ назвать его мужемъ [1])

Первая русская актриса, публично выступившая на сценѣ придворнаго спектакля въ 1757 г., была Аграфена Михайловна Пушкина [2]), впослѣдствіи жена извѣстнаго Петербургскаго актера Дмитревскаго. Первоначальные шаги русской актрисы на сценѣ были трудны. Если вообще было тягостно положеніе русской женщины XVIII ст., вышедшей изъ мрачнаго терема въ еще мало-культурное общество, то тѣмъ болѣе тягостнымъ оно являлось на новомъ пути общественной ея дѣятельности, къ которой большая часть общества относилась еще враждебно, какъ къ сатанической забавѣ, и которая не могла прельщать женщину матеріальными выгодами. Она шла на сцену по призванію. Вотъ почему имя Пушкиной должно занять видное мѣсто среди русскихъ актрисъ. Занимая скромное амплуа субретокъ, она на сценѣ создала цѣлый рядъ художественныхъ образовъ и указала русской женщинѣ новый широкій путь дѣятельности, на которомъ она по силѣ таланта могла занять не только равное мѣсто съ мужчиной, но и выше его. За Пушкиной слѣдуетъ цѣлый рядъ выдающихся актрисъ: Троепольская, Сандунова, Семенова, впослѣдствіи княгиня Гагарина; Колосова, Асенкова, Орлова—первая актриса получившая серебряную медаль за участіе въ Крымской кампаніи въ качествѣ сестры милосердія и другія украшаютъ своими именами страницы Исторіи русскаго театра.

Многимъ изъ этихъ актрисъ приходилось выдерживать борьбу съ грубымъ произволомъ и дикостью нравовъ. Извѣстная актриса Сандунова, до замужества Лизанька Уранова, будучи еще воспитанницей Театральной школы, подвергалась преслѣдованіямъ со стороны государственнаго канцлера, графа Безбородко. Всесильный вельможа надѣялся на легкую побѣду надъ бѣдной дѣвушкой. Но онъ ошибся: всѣ его заманчивыя обѣщанія богатства и роскоши были отвергнуты. Тогда графъ сталъ притѣснять ее черезъ своихъ пріятелей, управляющихъ театрами—Соймонова и

---

[1]) „Старая Москва“ Пыляева, стр 180.

[2]) Единовременно съ Пушкиной выступали Зарина и нѣкая Авдотья, безъ фамиліи, но объ онѣ въ сценическомъ отношеніи ничего не представляли, почему въ большинствѣ случаевъ о нихъ умалчивается.

Храповицкаго. Жениха ея, актера Сандунова, какъ препятствіе на пути графа, рѣшено перевести въ Москву. На Лизаньку Уранову приносятъ Государынѣ жалобы, что она не слушается начальства и лѣнится. Лизанька рѣшилась на отчаянное средство. При представленіи въ Эрмитажѣ оперы, соч. самой Императрицы „Ѳедулъ съ дѣтьми", подала лично Императрицѣ просьбу съ описаніемъ всѣхъ интригъ противъ нея и Сандунова. Императрица приняла сердечное участіе въ судьбѣ талантливой воспитанницы, наградила ее приданымъ, выдала замужъ за Сандунова, а Соймонова и Храповицкаго немедленно уволила отъ управленія театрами.

В. Михайловскій.



Е. П. Струйская

† 1 сентября 1903 г.

(Некрологъ).

Елена Павловна Струйская родилась въ Петербургѣ 26-го января 1845 года и первоначальное воспитаніе получила дома. Будучи уже взрослой дѣвушкой, она поступила въ Театральное училище вольно-приходящей прямо въ драматическій классъ, учителемъ прикоторомъ въ то время состоялъ г. Василько-Петровъ. На школьномъ театрѣ она подвизалась почти исключительно въ водевиляхъ, но по выпускѣ оттуда дебютировала въ драмѣ. Первый ея выходъ былъ 21-го августа 1861 года въ драмѣ: „Не въ свои сани не садись“, въ роли Авдотьи Максимовны. Въ одномъ изъ періодическихъ изданій того времени, по поводу этого дебюта, весьма справедливо замѣчено было, что юная дебютантка проявила задатки прекраснаго дарованія. И въ самомъ дѣлѣ, Струйская въ первый свой дебютъ выказала очень много истиннаго чувства и теплоты задушевнаго исполненія. Но все это какъ то ускользнуло отъ вниманія непосредственнаго ея начальства, и впродолженіи нѣсколькихъ лѣтъ въ ней никакъ не хотѣли не только признать, но даже и подозрѣвать артистку съ серьезнымъ дарованіемъ; постоянно заставляя ее исполнять только ничтожныя роли, пѣть куплеты въ водевиляхъ и представлять то безмолвныхъ турчанокъ, то стрѣляющихъ изъ ружья кадетовъ. Остается только удивляятся, какимъ образомъ Струйская могла выйти побѣдительницей изъ борьбы съ тѣмъ оскорбительнымъ для истинной артистки положеніемъ, какое она, втеченіе столькихъ лѣтъ должна была занимать на русской

сценѣ. Только черезъ пять лѣтъ Струйская явилась въ роли достойной ея таланта, въ комедіи Островскаго — „На бойкомъ мѣстѣ“, и то потому только, что исполнявшая эту роль Брошель сдѣлалась больна, и роль ея должно было передать другой артисткѣ. Вслѣдъ за тѣмъ въ 1886 году дали Струйской роль въ комедіи Островскаго „Пучина“. Вопросъ о талантѣ этой артистки рѣшенъ окончательно первымъ появленіемъ ея въ „Грозѣ“, о которомъ въ то время въ театральныхъ замѣткахъ „Русскаго Инвалида“ сдѣланъ былъ слѣдующій отзывъ: „Единственною, но зато весьма интересною новостью русской сцены на минувшей недѣлѣ было первое появленіе г-жи Струйской въ трудной роли Катерины въ „Грозѣ“ Островскаго. Мы давно ожидали этого важнаго испытанія сценическихъ способностей даровитой артистки, которая столь долгое время терялась въ толпѣ нашихъ актрисъ, и можемъ теперь съ удовольствіемъ засвидѣтельствовать, что оно кончилось полнымъ ея торжествомъ: г-жу Струйскую вызвали нѣсколько разъ съ большимъ единодушіемъ и въ нѣкоторыхъ сценахъ, особенно въ сценѣ съ ключемъ (во 2-мъ актѣ), игра ея наэлектризовала всю публику и вызвала громъ рукоплесканій... Сначала г-жа Струйская видимо робѣла и въ первомъ актѣ едва владѣла собою, но мало-по-малу артистическій огонь въ ней пробился наружу, и тогда мы услышали такіе задушевные звуки, которыхъ не создать никакимъ искусствомъ, если въ артисткѣ нѣтъ внутренняго жару и искренняго чувства“. Случайно опять таки попавшая Е. П. роль Сашеньки въ драмѣ Дьяченко „Свѣтскія ширмы“ окончательно выдвинула ее на первый планъ въ труппѣ. „Когда я вернулся, разсказываетъ въ своихъ воспоминаніяхъ объ этой артисткѣ П. Д. Боборыкинъ, въ Петербургъ, послѣ пяти зимъ, проведенныхъ заграницей—я былъ не мало изумленъ, узнавъ, что г-жа Струйская занимаетъ первое мѣсто въ труппѣ. Можетъ быть во мнѣ, какъ и въ другихъ моихъ сверстникахъ, писавшихъ о театрѣ и для театра, осталось предубѣжденіе. Надо было сознаться, въ томъ, что мы считали безнадежно-посредственной молодую дѣвушку, которой недоставало только случая чтобы выдвинуться. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, у ней имѣлся запасъ звуковъ—для чувствительныхъ сценъ, что и удалось ей пустить съ огромнымъ успѣхомъ въ „Свѣтскихъ ширмахъ“. Къ зимѣ 1871—72 года, когда я нашелъ Струйскую въ званіи несомнѣнной любимицы публики, она вообще выровнялась, знала свое дѣло, умѣла справляться съ ролью, всегда ее отлично знала, держала тонъ, пускала всего въ мѣру и только въ сценахъ, гдѣ можно было плакать или

воспроизводить истерики, проявляла нѣкоторую виртуозность. Но крупнаго самобытнаго дарованія я въ ней не видѣлъ и въ этотъ, и въ слѣдующій сезонъ, стало-быть въ то именно время, когда она имѣла полнѣйшую возможность пользоваться всѣми рессурсами первой актрисы. Если приложить къ г-жѣ Струйской художественный принципъ, по которому выше всего должна ставиться работа, отсутствіе „актерства", т. е. замашекъ себялюбивой рисовки съ небрежнымъ отношеніемъ ко всему, что не выигрышно, то ее слѣдуетъ помянуть добрымъ словомъ. Она не виновата въ томъ, что не надѣлена была яркимъ дарованіемъ и тонкимъ чутьемъ, долго оставалась въ тѣни, не съумѣла во время сбросить съ себя „казенныхъ" пріемовъ, вынесенныхъ изъ школы и усвоенныхъ подражаніемъ въ тѣ годы, когда она только „подпрыгивала" (употребляю нарочно теперешнее жаргонное слово кулисъ); но она давала все, на что была способна, работала добросовѣстно, врядъ-ли испортила хоть одну роль, подходившую къ ея средствамъ. Въ ней зритель видѣлъ какъ бы среднепропорціональныя свойства актрисы на первыя роли въ драмѣ и серьезной комедіи: тонъ, фигура, лицо, манеры—не противорѣчили рѣзко тому, въ чемъ слѣдовало выступать передъ залой. Будучи любимицей публики, Струйская могла также, какъ и другія, не только пользоваться, но и злоупотреблять своимъ положеніемъ, небрежно относиться къ своему дѣлу, давать чувствовать товарищамъ, начальству, авторамъ—гнетъ своего господства; никто никогда и не намекалъ на это, ни въ печати, ни въ частныхъ разговорахъ. Г-жа Струйская 1-я до 1874 г. т. е. до появленія г-жи, Савиной, считалась премьершею русской сцены".

Во всякомъ случаѣ, она съ честью несла на себѣ весь репертуаръ, несмотря на свое небольшое и однообразное дарованіе. Е. П. Струйская скончалась 1-го сентября 1903 года въ своемъ имѣніи Тамбовской губерніи.

Г-жа Струйская на Императорской сценѣ исполняла слѣдующія роли: Дуню — „Не въ свои сани"; Любовь Гордѣевну — „Бѣдность не порокъ" Ольгу — „Лицо и маска"; Аннушку — „Танцоръ въ хлопотахъ"; Лимонію — „10 невѣстъ"; Надю — „Послѣдній день стуколки"; Лизу — „Пучина"; Клавдиньку — „Это моя дочь"; Вѣрочку — „ Паутина"; Надежду Павловну — „Исторія"; Лизавету Гавриловну — „Безъ правды"; Сашу — „Свѣтскія ширмы"; Любовь Павловну — „Гражданскій бракъ"; Царицу,— „Смерть Іоанна Грознаго"; Наташу — „Житейская школа"; Вѣрочку — „Быть или не быть"; Александру Васильевну — „Каковъ въ колыбельку"; Катерину

„Гроза“; Юлиньку — „Нынѣшняя любовь“; Надю — „Воспитанница“; Маріорицу — „Ледяной домъ“; Катерину Ивановну — „Виноватая“; Наденьку — „Семейные пороги“; Гуслярову — „Расточитель“; Елецкую — „Нахлѣбникъ“; Наталью — „Опричникъ“; Любовь Михайловну — „Подруга жизни“; Царицу — „Василиса Мелентьевна“; Настеньку — „Говоруны“; Горичу — „Петербургскіе коршуны“; Скондзоне — „Бенвенуто Челлини“; Марію Андреевну — „Бѣдная невѣста“; Эмму — „Воробушки“; Софью — „Перемелется—мука будетъ“; Дуняшу — „Лучъ свѣта“; Катеньку — „Пробный камень“; Дмитрій Іоановичъ — „Матери—соперницы“; Парашу — „Горячее сердце“; Луизу — „Коварство и любовь“; Полину — „Не въ деньгахъ счастье“ „Княжну Маню“; Аннушку — „Дѣлежка“; Марью Андреевну — „Русская свадьба“; Лидію — „Отцы и дѣти“; Болтовскую — „Рѣшительная ночь“; Долли — „Хижина дяди Тома“; Макарову — „Прямая душа“; Жанету — „Матросъ“; кн. Лизу — „Общее благо“; Эвридику — „Неронъ“; Женни — „Защитники Капитолія“; Корделію — „К. Лиръ“; Лидію — „Бѣшеныя деньги“; княгиню Каирову — „Блестящая партія“; Марину — „Борисъ Годуновъ“; Маргариту — „Бездна“; Машу — „Что скажетъ свѣтъ“; Марію — „Желтая маска“; Красову — „Ошибки молодости“; Эмму — „Скупой“; Софью Андреевну — „Странное стеченіе обстоятельствъ“; Настю — „Въ мутной водѣ“; Лидію — „Новое время“; Ольгу — „Побочный сынъ“; Ольгу — „Семейная бѣда“; Леонилу — „Я буду васъ имѣть въ виду“; графиню Марію — „Заколдованный домъ“; Крохову — „Куколка“; Юлію — „Ограбленная почта“; Наталью Гавриловну — „Арапъ Петра Великаго“; Машу — „Бель-этажъ“; Мадлену — „Дитя“; Машу — „Противъ теченія“; княгиню Палицыну — „Отъ 4-хъ до 5-ти“; Надю — „Ангелъ доброты“; Ольгу Борисовну — „Поэзія любви“; Елену — „Неспособный человѣкъ“; Марію — „Гибель Медузы“; Горецкую — „Роковое признаніе“; Юлію — „Убійство въ улицѣ Мира“; Рѣшетилову — „Невидимыя слезы“; „Серафима Лафейль“; Марфу Евгеньевну „Черненькіе и бѣленькіе“; Людмилу „Новый Митрофанъ“: Бурхмейершу „Ваалъ“; Лади Тревильянъ — „Воровка дѣтей“; Сашеньку — „Скрытое преступленіе“; Людмилу — „Поздняя любовь“; Морозову — „Опричина“; Лизавету Семеновну — „Скандалъ въ благородномъ семействѣ“; Мареву — „Блуждающіе огни“; княжну Надю — „Закинутыя тенеты“; Варвару Михайловну — „Роковой шагъ“; Тиницкую — „Комедія безъ названія“; Любашу — „Царская невѣста“; Селину — „На скамьѣ подсудимыхъ“; Погарову — „Неожиданный переворотъ“; Генріетту — „Двѣ сирот-

ки"; графиню Прилаевскую — „Такъ на свѣтѣ"; Замойскую — „Дипломатическія жены"; Луизу — „Вѣтерокъ"; Зинаиду — „Забубенная головушка"; Александру Петровну — „Болѣзненная страсть"; Вѣру — „Игра въ любовь"; Королеву — „Сумасшествіе отъ любви"; Вѣру Сергѣевну — „Чья правда?" Батракову — „Отъ преступленья къ преступленью"; Ситникову — „По платью встрѣчаютъ"; Волжину — „Безъ вины виноватые"; Надю — „Путь правды"; Элизу — „Хижина дяди Тома"; Грохотову — „Каковы люди"; Руслову — „Откуда сыръ-боръ"; г-жу Гольдштейнъ — „Пришла бѣда"; Марго — „Мраморныя красавицы"; Котомину — „Болѣзнь вѣка"; Евгенію — „Въ сторонѣ отъ большого свѣта"; Груню — „Двумужница"; княгиню Хвалынскую — „Подростокъ"; Градищеву — „Злоба дня"; княгиню Рѣзцову „Ошибки молодости"; Терезу — „За монастырской стѣной"; Графиню — „Окно во 2-мъ этажѣ".

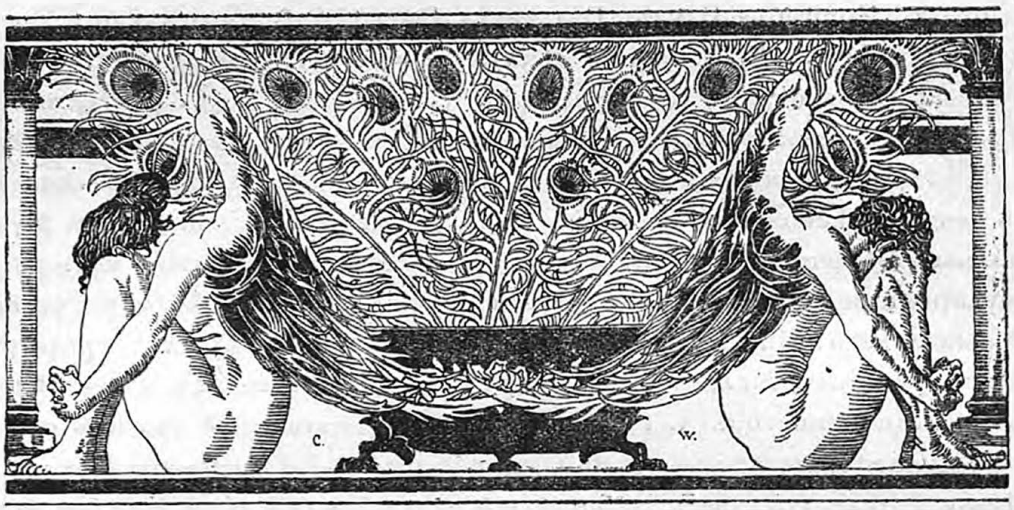
Л. С. Ауэръ,

Солистъ Его Императорскаго Величества.

(По поводу 35-лѣтія его артистической дѣятельности).

Левъ Семеновичъ Ауэръ, ученикъ знаменитаго Іохима, родившійся въ Венгріи въ 1846 году, пользовался уже громкой извѣстностью одного изъ лучшихъ современныхъ виртуозовъ-скрипачей, когда, по почину нынѣ покойной Великой Княгини Елены Павловны, былъ приглашенъ войти въ составъ преподавателей Петербургской Консерваторіи. Съ 1-го сентября 1868 года онъ сталъ руководить скрипичнымъ классомъ и блестящіе результаты его преподаванія не замедлили сказаться въ скоромъ времени. Изъ его класса вышло много отличныхъ скрипачей, въ свою очередь занявшихся въ провинціи преподаваніемъ скрипичной игры по разумному, строго художественному методу, или съ успѣхомъ замѣнившихъ въ оперныхъ и концертныхъ оркестрахъ иностранцевъ, безъ которыхъ раньше невозможно было обходиться. Почти всѣ выдающіеся молодые русскіе скрипачи нашего времени—ученики Л. С., наприм. гг. Колаковскій, В. Вальтеръ, замѣстившій Л. С. въ оркестрѣ Маріинскаго театра, Крюгеръ, Млынарскій, покойный Пустарнацкій, Галкинъ, Вольфъ-Израэль и друг. Кромѣ скрипичнаго класса, Л. С. взялъ на себя также завѣдываніе классомъ квартетныхъ камерныхъ сочиненій — одинъ изъ наиболѣе трудныхъ для исполненія родовъ музыки; однако Л. С., самъ превосходный квартетистъ и музыкантъ, поставилъ дѣло настолько высоко, что Петербургская Консерваторія по справедливости гордится прекраснымъ исполненіемъ камерныхъ произведеній своими учениками. Въ Петербургѣ есть два отличныхъ

квартета (Крюгеръ—Бауль, Вальтеръ—Вульфіусъ) воспитавшихся подъ руководствомъ Л. С. Наконецъ нѣкоторое время Л. С. управлялъ и оркестровымъ классомъ въ Консерваторіи. Въ 1872 году Л. С. поступилъ на службу въ Императорскіе Театры въ качествѣ солиста балетнаго оркестра, а въ 1874 году ему пожаловано было званіе солиста Его Величества. Въ теченіе нѣсколькихъ сезоновъ Л. С. дирижировалъ концертами Музыкальнаго Общества, причемъ обнаружилъ блестящій талантъ и мастерство. Ему принадлежитъ большая заслуга сформированія въ 1885 году Русскаго Музыкальнаго Общества. Ауэръ въ своей области искусства среди русскихъ артистовъ также великъ и незамѣнимъ, какъ великъ и незамѣнимъ былъ среди піанистовъ А. Рубинштейнъ. Это—громадный талантъ и богатая художественная натура, которымъ гордится и котораго цѣнитъ не только Россія, но и весь заграничный музыкальный міръ. Каждое музыкальное турнэ Л. С.—сплошной тріумфъ. Его концерты въ Англіи, Бельгіи, Германіи и друг. странахъ создали ему всемірную славу. Нельзя не отмѣтить также композиторской дѣятельности Л. С.: его каденціи для Бетховенскаго скрипичнаго концерта и многія оригинальныя сочиненія и переложенія хорошо знакомы каждому скрипачу. Л. С. находится въ полномъ расцвѣтѣ своего могучаго дарованія и можно только пожелать, чтобы его талантъ оставался неизмѣнно въ своей силѣ на пользу русскаго искусства.



П. А. Стрепетова.

(Некрологъ).

† 5 октября 1903 г.

Пелагея Антиповна Стрепетова родилась въ октябрѣ 1850 г. въ Нижнемъ Новгородѣ „отъ неизвѣстныхъ родителей". Ее подкинули 4-го октября къ парикмахеру Антипу Стрепетову. Дѣвочку, найденную на лѣстницѣ у дверей своей квартиры, Стрепетовы приняли въ свою семью, назвали ее Пелагеей и удочерили ее. Елизавета Ивановна Стрепетова, пріемная мать Пел. Ант-ны была оперной артисткой въ нижегородской труппѣ и въ свое время была извѣстной пѣвицей. Когда оперная антреприза въ Нижнемъ Новгородѣ прекратила существованіе, Елиз. Ив. перешла въ драматическую труппу на амплуа старухъ. Будучи маленькой дѣвочкой, П. А. почти жила въ театрѣ; это, конечно, имѣло свое вліяніе на ея складъ ума и жизни и сдѣлало то, что имѣя отъ роду всего 14 лѣтъ, она уже рѣшилась выступить на сценѣ въ Рыбинскѣ въ труппѣ Д. А. Смирнова, 21-го іюня 1865 г., въ водевилѣ „Зачѣмъ иные люди женятся", въ небольшой роли горничной. Послѣдствіемъ этого дебюта былъ пріемъ П. А. Стрепетовой въ труппу на жалованье 18 руб. въ мѣсяцъ. Въ концѣ сезона, когда юная артистка уже нѣсколько свыклась со сценой и усвоила себѣ болѣе или

менѣе пріемы ея техники, ей поручена была очень отвѣтственная роль Вѣрочки въ драмѣ Боборыкина „Ребенокъ“. Въ той же самой роли также дебютировала и Г. Н. Ѳедотова. Въ Ярославлѣ, куда переѣхала труппа В. А. Смирнова на зиму изъ Рыбинска, П. А. выступила въ февралѣ 1866 г. въ бенефисъ Докучаева въ драмѣ Самарина „Перемелется—мука будетъ“. Роль Софьи въ этой піесѣ собственно и надо считать за первую роль, въ которой съ надлежащей силой обнаружился природный талантъ Пелагеи Антиповны. Получивъ прибавку 2 р. къ жалованью за успѣхъ въ бенефисѣ Докучаева, и почувствовавъ нѣкоторую почву подъ собою, юная артистка стала еще серьезнѣе относиться къ любимому ею дѣлу. Совѣты извѣстной артистки Е. Ф. Красовской принесли много пользы молодой дебютанткѣ. Въ 1867 г. Стрепетова играетъ въ Симбирскѣ на жалованье 25 р. въ мѣсяцъ, затѣмъ переходитъ въ Самару въ антрепризу Полторацкаго. Въ слѣдующемъ году, она играла въ Муромѣ и во Владимірѣ; въ послѣднемъ городѣ Пел. Ант. получала уже сто руб. жалованья. Въ 1869 г. Самара опять увидѣла Стрепетову, но въ ... опереточныхъ роляхъ. Драма была тогда въ загонѣ и самарцы, по примѣру столичныхъ жителей, требовали оперетку. Только въ 1871 году удалось Стрепетовой поступить на большую провинціальную казанскую сцену, и тутъ она вполнѣ обнаружила все богатство своего таланта. Съ этого времени имя покойной артистки становится извѣстнымъ и въ столицахъ. Приглашенная въ Москву въ 1874 г. она дебютировала въ „Общественномъ театрѣ“. Въ числѣ лучшихъ ролей ея, какъ на сценѣ этого театра, такъ и позднѣе—„Московскаго Артистическаго кружка“, можно указать на роли въ піесахъ: „Ребенокъ“, „Марія Стюартъ“, „Коварство и любовь“, „Каширская старина“, „Бѣдная невѣста“, „Гроза“, „Сверчокъ“ (Фадета), „Царская невѣста“, „Горькая судьбина“. Стрепетова имѣла колоссальный успѣхъ и въ Общественномъ театрѣ и на сценѣ Артистическаго кружка. Москвичи единогласно признали въ ней первоклассное дарованіе; въ лицѣ ея публика съ восторгомъ привѣтствовала реалистическую исполнительницу сильныхъ драматическихъ ролей бытового русскаго репертуара, не имѣющей себѣ соперницъ на этомъ амплуа по глубинѣ замысла, правдивости, и искренности тона и богатому разнообразію выразительныхъ средствъ. Благодаря предложенію покойнаго Сазонова, въ 1877 г. Стрепетова появилась на подмосткахъ Петербургскаго „Собранія художниковъ“ въ лучшихъ своихъ роляхъ, окончательно укрѣпивъ за собою славу огром-

наго таланта. Въ печати и публикѣ чаще и чаще стало высказываться настойчивое желаніе видѣть артистку на Императорской сценѣ, и Стрепетова, послѣ блестящаго дебюта, была принята на нее съ 1-го декабря 1882 г., гдѣ и оставалась до 1-го декабря 1891 г. Въ сезонѣ 1895—96 годовъ она служила въ Литературно-художественномъ театрѣ у Суворина. Затѣмъ она была вторично приглашена на Императорскую сцену, при директорѣ театровъ кн. Волконскомъ, но вынуждена была скоро покинуть Александринскій театръ. П. А. Стрепетова никогда не обладала художественнымъ мастерствомъ—вся ея сила, все ея необыкновенное обаяніе вытекали изъ огромнаго артистическаго темперамента, изъ непосредственнаго могущества сценическаго творчества. Она творила, какъ природа: безсознательно. И въ этой особенности ея творчества заключался, можетъ быть, секретъ ея безпримѣрнаго вліянія на зрителей. Вмѣстѣ съ тѣмъ, въ этой ея особенности покоилось и несчастье ея огромнаго таланта. Стрепетова не только играла на сценѣ, она горѣла на ней. И когда, съ годами, работа темперамента естественно понижалась, артистка постепенно утрачивала свое художественное значеніе. Исторія театра знаетъ немало представителей и представительницъ сценическаго искусства, главное свойство таланта которыхъ въ непосредственной силѣ творческаго темперамента. П. А. была особенно яркою его жертвой; она гораздо скорѣе износила свое безподобное дарованіе, чѣмъ оно этого заслуживало, и какъ крупная артистическая сила, она въ сущности умерла для театра раньше своей физической смерти... Отсутствіе настоящей школы, настоящей выдержки, настоящаго умѣнья съ должною экономіей тратить свои средства—вотъ что израсходовало огромный по размѣрамъ талантъ покойной и износило ея физическую природу, кстати никогда не отличавшуюся особыми силами. П. А. приносила на сцену въ каждомъ отдѣльномъ спектаклѣ всю свою душу и отдавала сценѣ безъ остатка всю свою нервную мощь, и потому ее не хватило надолго. На сценѣ она полностью зависѣла отъ настроенія: вчера она могла быть недосягаемою въ извѣстной роли, а сегодня въ той же роли она уже не производила никакого впечатлѣнія. Отсюда—множество разнорѣчій въ опредѣленіи ея таланта: одни благоговѣли передъ ней, другіе еле выносили ее на сценѣ. Но наряду съ этимъ, никто никогда не сомнѣвался и никто никогда не оспаривалъ огромности сценическаго дарованія покойной. Это былъ талантъ самобытный, рѣзкій, неподатливый, порывистый, почти неистовый. Это былъ талантъ, который

подавлялъ артистку; не она имъ владѣла, а онъ владѣлъ ею. И потому Стрепетова сама никогда не могла сказать, какъ она сыграетъ ту или другую роль, и что она дастъ зрительному залу въ той или другой сценѣ... Изъ многочисленнаго ея репертуара лучшими ролями считались: Катерины въ „Грозѣ“ Островскаго (покойный драматургъ говорилъ, что эту роль П. А. играетъ геніально) Лизаветы въ драмѣ Писемскаго „Горькая судьбина“, Готовцевой въ драмѣ Невѣжина „Вторая молодость“, Груни—въ піесѣ Островскаго „Не такъ живи, какъ хочется“, Медеи—въ драмѣ „Медея“ Суворина и Буренина, Дуни—въ комедіи Островскаго „Не въ свои сани не садись“, Василисы Мелентьевой—въ хроникѣ—піесѣ Островскаго, „Псковитянки“ (Мея), Любаши въ „Царской невѣстѣ“ Мея, Матрены въ драмѣ Л. Толстого „Власть тьмы“, Отрадиной въ „Безъ вины виноватыхъ“ Островскаго, Ксеніи „Не отъ міра сего“ (того же автора), Марьицы въ „Каширской старинѣ“ драмѣ Д. Аверкіева, Ульяны Вяземской, въ его же трагедіи; Елизаветы Николаевны—въ комедіи М. Чайковскаго, того же имени, въ драмѣ А. Потѣхина „Около денегъ“, Маремьяны въ комедіи того-же автора „Чужое добро въ прокъ не идетъ“, Анны Петровны въ драмѣ Н. Куликова „Семейныя разсчеты“, Фадеты въ комедіи „Сверчокъ“ кн. Таисіи въ драмѣ Чаева „Свекровь“. П. А. Стрепетова скончалась 5 октября 1903 года въ 7 ч. утра въ Общинѣ Сестеръ Милосердія. Смерть ея не для кого не была неожиданностью. Еще въ апрѣлѣ мѣсяцѣ артистку постигъ тяжкій недугъ — ракъ желудка; въ маѣ болѣзнь П. А. настолько усилилась, что она должна была переѣхать въ Общину Бѣлаго Креста. Здѣсь профессоромъ-хирургомъ Павловымъ больной были сдѣланы двѣ операціи, но, къ сожалѣнію, все искусство врачей и успѣхи медицины были безсильны бороться съ постигшимъ даровитую артистку недугомъ. Въ концѣ сентября въ положеніи больной появились настолько серьезныя осложненія, что окружавшіе стали безпокоиться за исходъ болѣзни П. А. Восемь послѣднихъ дней она боролась со смертью, восемь дней не принимала она пищи. Организмъ оказался безсильнымъ въ этой борьбѣ— и П. А. скончалась безъ сознанія, по странной случайности въ день своего рожденія—5 октября 1903 г. на рукахъ дочери и сына.

Пел. Антип. была замужемъ за извѣстнымъ артистомъ М. И. Писаревымъ, имѣвшемъ огромное вліяніе на развитія ея дарованія, помогавшаго ей постоянно своими совѣтами при изученіе ролей въ тѣхъ піесахъ, которыя составили ей большое, незабвенное имя истинно русской высокода-

ровитой артистки. На девятый день ея смерти въ бюро Императорскаго Театральнаго Общества въ Москвѣ явилась старушка Александра Васильевна Протасьева и просила управляющаго принять отъ нея шесть тысячъ рублей для учрежденія кровати въ Убѣжищѣ престарѣлыхъ артистовъ имени Пелагеи Антиповны. „Можетъ быть вамъ это покажется страннымъ,—сказала она вручая деньги, такъ я объясню вамъ почему я это дѣлаю... сидѣли мы какъ-то, много лѣтъ тому назадъ, въ обществѣ артистовъ. Была тутъ П. А. Стрепетова, былъ Модестъ Ивановичъ Писаревъ, еще кое-кто. Заговорили о больномъ для всякаго артиста вопросѣ—о томъ, что послѣ его смерти не остается ничего. Особенно настаивала на этомъ П. А. Стрепетова.—„Ничего не остается послѣ насъ. Похоронятъ и сейчасъ-же забудутъ. Да вотъ какъ: на девятый день послѣ смерти никто и не вспомнитъ даже объ умершей артисткѣ“.—Слова эти, сказала А. В. Протасова,—я запомнила. Сегодня какъ разъ девятый день со дня смерти Пелагеи Антиповны. Пускай она знаетъ: „что ее вспомнили“. Да артисткѣ, которая въ голодный 1891 годъ отправляла нуждающимся свои серебряные вѣнки, платья и другія драгоцѣнности, которая всегда приходила на помощь бѣднякy—такая память дороже всего.



Павелъ Александровичъ Катенинъ

и его отношеніе къ семьѣ Каратыгиныхъ и театру.

(Род. 11 декабря 1792 г. † 23 мая 1853 года).

Павелъ Александровичъ Катенинъ родился въ родовомъ селѣ Кологривскаго уѣзда, Костромской губ. Первоначальное образованіе получилъ дома, затѣмъ поступилъ на службу въ Министерство Народнаго Просвѣщенія, откуда въ 1810 г. перешелъ портупей-прапорщикомъ въ Преображенскій полкъ; сражался при Бородинѣ, Люценѣ, Бауценѣ, Лейпцигѣ. Въ эту эпоху любовь къ театру была въ сильномъ разгарѣ среди петербургскаго общества. Между театралами были такія лица, какъ князь Шаховской, Н. И. Гнѣдичъ, Хмельницкій, и ихъ бесѣды и совѣты имѣли плодотворное вліяніе на сценическое искусство. Любовь къ театру заставила многихъ писателей, избравшихъ себѣ иное поприще, всетаки въ свободное время удѣлять ему нѣсколько часовъ: Жуковскій перевелъ для него съ французскаго драму „Валеріи или слѣпая“, Гнѣдичъ и Гречъ тоже дали по нѣскольку піесъ, но послѣ этихъ опытовъ отошли отъ сцены; между тѣмъ другіе какъ князь Шаховской, Хмельницкій, всю свою литературную дѣятельность посвятили театру. Противъ этого теченія не устоялъ и Павелъ Александровичъ Катенинъ, поставившій на сценѣ въ 1811 году, переведенную имъ трагедію Корнелл „Аріадна“, а затѣмъ въ 1816 г. издавшій свой переводъ трагедіи Расина „Эсѳирь“. Живя въ Петербургѣ, П. А. очень близко сошелся со всѣми выдающимися петербургскими литераторами, между прочимъ съ Жуковскимъ, Грибоѣдовымъ и Пушкинымъ. Знакомство съ послѣднимъ Анненковъ (А. С. Пушкинъ, матеріалы для его біо-

графіи, стр. 50) относитъ къ 1818 г., когда геніальный поэтъ, уже тогда пользовавшійся значительной извѣстностью, пришелъ однажды прямо въ квартиру Катенина, съ которымъ до того времени не былъ знакомъ, и подавая ему рукопись сказалъ: „Я пришелъ къ вамъ, какъ Діогенъ къ Антисфену. Побей, но выучи"!

— Ученаго учить—только портить, отвѣчалъ Катенинъ. Съ тѣхъ поръ дружба ихъ не прерывалась. Сближеніе-же П. А. Катенина съ семьею Каратыгина произошло, какъ разсказываетъ въ своихъ запискахъ А. М. Каратыгина, слѣдующимъ образомъ: „В. А. Каратыгинъ воспитывался въ Горномъ корпусѣ, гдѣ сдружился съ другимъ воспитанникомъ Александромъ Андреевичемъ Катенинымъ. По выходѣ изъ корпуса, послѣдній поступилъ подпрапорщикомъ въ лейбъ-гвардіи Преображенскій полкъ (которымъ впослѣдствіи и командовалъ въ званіи генералъ-адъютанта), а Каратыгинъ опредѣлился на службу въ Департаментъ внѣшней торговли. Получивъ чинъ XIV класса, онъ оставилъ гражданскую службу и рѣшился поступить на сцену. Тогда бывшій его товарищъ по корпусу, Александръ Андреевичъ, познакомилъ его со своимъ двоюроднымъ братомъ, штабсъ-капитаномъ Преображенскаго полка П. А. Катенинымъ, человѣкомъ необыкновеннаго ума и энциклопедическихъ познаній, литераторомъ, поэтомъ, переводчикомъ Расина и Корнеля. Наслышавшись здравыхъ сужденій Катенина о драматическомъ искусствѣ, а также и его мастерскаго чтенія, Каратыгинъ обратился къ нему, недовольный рутиннымъ преподаваніемъ князя Шаховского. Мужъ мой неоднократно сознавался впослѣдствіи, что одному Катенину, его поучительнымъ бесѣдамъ и совѣтамъ онъ былъ обязанъ, какъ правильнымъ развитіемъ своего сценическаго таланта, такъ и вообще окончаніемъ и дополненіемъ своего образованія. Примѣръ Каратыгина возбудилъ и во мнѣ желаніе воспользоваться такимъ превосходнымъ руководителемъ". О рутинныхъ пріемахъ преподавательства князя Шаховского А. М. Каратыгина въ тѣхъ же запискахъ говоритъ такъ: „князь Шаховской, какъ учитель декламаціи (по выраженію того времени) образовалъ нѣсколько хорошихъ артистовъ для комедіи. Зато при трагическихъ ролях преподаваніе его было ошибочно. Способъ ученія Шаховского состоялъ въ томъ, что прослушавъ чтеніе ученика или ученицы, князь вслѣдъ затѣмъ читалъ имъ самъ, требуя рабскаго себѣ подражанія: это было нѣчто вродѣ наигрыванія или насвистыванія разныхъ пѣсенъ ученымъ снѣгирямъ и канарейкамъ. Къ тому-же онъ указы-

валъ, при какомъ стихѣ необходимо стать на правую ногу, отставя лѣвую, и при какомъ слѣдуетъ перекинуться на лѣвую ногу, вытянувъ правую, что, по его мнѣнію, придавало чтецу „величественный видъ"; иной стихъ слѣдовало проговорить шепотомъ и послѣ „паузы", сдѣлавъ обѣими руками „индикцію" въ сторону возлѣ-стоящаго актера, скороговоркой проговорить заключительный стихъ монолога. Немудрено было запомнить его техническія выраженія, но трудно, а для меня часто и вовсе было невозможно, не сбиться съ толку и не увлечься собственнымъ чувствомъ. Положимъ, что князю Шаховскому, имѣвшему дѣло почти всегда съ учениками безграмотными, не получившими никакого образованія, необходимо было поправлять ихъ, растолковывать имъ содержаніе піесы, характеръ изучаемой роли, нерѣдко историческаго лица и объяснять, напримѣръ, что „Альбіонъ", значитъ Англія, а не „альбиносъ", какъ назвала его при мнѣ одна актриса; что говоря о „Стиксѣ" не слѣдуетъ указывать на небо, какъ то сдѣлала другая актриса, оправдывая свой жестъ тѣмъ, что это долженъ быть „какой-нибудь богъ Олимпа"... Третьей ученицѣ князь едва могъ втолковать, что знаменитаго англійскаго актера звали Гаррикъ, а не Рюрикъ и т. д. Я была свидѣтельницей множества подобныхъ забавныхъ случаевъ, но привожу только эти три для образчика. Положимъ, говорю я, что князю приходилось биться со многими изъ учениковъ и ученицъ, но изъ этого все-таки не слѣдовало превращать дебютантовъ и дебютантокъ въ какихъ то попугаевъ или скворцовъ. Знаменитая трагическая актриса К. С. Семенова лѣтъ за десять до меня отстала отъ руководства князя Шаховского".

„Катенинъ, по словамъ П. А. Каратыгина, былъ человѣкъ необыкновеннаго ума и образованія; французскій, нѣмецкій, итальянскій и латинскій языки онъ зналъ въ совершенствѣ; понималъ хорошо англійскій языкъ и нѣсколько греческій. Память его была изумительна. Можно положительно сказать, что не было ни одного всемірнаго историческаго событія, котораго бы онъ не могъ изложить со всѣми подробностями: въ хронологіи онъ никогда не затруднялся; однимъ словомъ, это была живая энциклопедія. Будучи въ Парижѣ въ 1814 году (вмѣстѣ съ полкомъ), онъ имѣлъ случай видѣть всѣ сценическія знаменитости того времени: Тальма, m-lle Дюшенуа, m-lle Марсъ, Потье, Брюне, Молье и проч. Страстное участіе, которое принималъ Катенинъ въ дѣлѣ театра, принесло ему большую непріятность. Это случилось 18-го

сентября 1822 года [1]), въ бенефисъ актера Толченова; шла „Поликсена“ съ новымъ распредѣленіемъ ролей. Пирра игралъ тогда еще молодой, только что поступившій на сцену Василій Каратыгинъ, Гекубу—Семенова, которая до сихъ поръ ни разу не выступала съ Каратыгинымъ въ одной піесѣ, играя всѣ свои роли съ Брянскимъ. Она не жаловала Каратыгина за его пріятельскія отношенія съ Колосовой, и этому спектаклю суждено было еще болѣе усилить эту вражду. Пріемъ молодого артиста, какъ единогласно утверждаютъ всѣ современники, былъ удивительный. Публика любила его и послѣ каждаго его монолога раздавались бурные апплодисменты. Страшная желчь и зависть поднялись въ сердцѣ Семеновой, но, безсильная помѣшать успѣху своего товарища, она рѣшилась хоть чѣмъ нибудь высказать свою злобу и негодованіе публикѣ, которая, казалось, ради Каратыгина забывала ее и покровительствуемую ею Азаревичеву. Не лишенная дарованія, но совсѣмъ негодная для ролей трагическихъ, Азаревичева, несмотря на руководство и протекцію Семеновой, рѣшительно не могла равняться съ Колосовой. Пользуясь отсутствіемъ Колосовой заграницу, она думала приготовить ей въ лицѣ Азаревичевой опасную соперницу, но публика, склонявшаяся передъ геніемъ Екатерины Семеновны, не захотѣла склониться передъ ея капризами и Азаревичеву всегда принимали плохо. Такъ было и на этотъ разъ. Семенова однако не обратила на это вниманія: раздраженная успѣхомъ Каратыгина, уязвленная въ самое больное свое мѣсто, она пошла наперекоръ желаніямъ публики и, когда, по опущеніи занавѣса, ее стали вызывать одну, она вышла съ Азаревичевой и, отступивъ нѣсколько шаговъ назадъ, безмолвно указала публикѣ на свою ученицу, какъ на ту, къ которой должны относиться всѣ рукоплесканія зрителей. Надо знать, какъ дорого цѣнились въ то время вызовы, считавшіеся высшей наградой для артиста, чтобы понять все неприличіе этого поступка Семеновой. Бывшая въ театрѣ публика заволновалась, раздались крики: Азаревичеву не надо! произошелъ шумъ. Катенинъ, мнѣніе котораго очень цѣнилось тогда любителями театра, громко замѣтилъ, что выводить Азаревичеву было со стороны Семеновой дерзостью, и что публика не позволитъ артисткѣ играть ею по произволу. Все это не могло не дойти до слуха Семеновой. Катенина она не любила и раньше: онъ,

[1]) Лѣтопись русскаго театра Арапова, стр. 228—229; Записки П. А. Каратыгина, Спб. 89—92 г.

какъ сказано было, подготовлялъ для сценическаго поприща и Колосову, и Каратыгина, а этого уже было довольно, чтобы возбудить въ Семеновой чувство непріязни. Къ тому-же Катенинъ не разъ во всеуслышаніе порицалъ ея собственныя слабости и часто не безъ злости подсмѣивался надъ ея самолюбіемъ. Понятно поэтому, что уже издавна накоплявшаяся къ нему злоба Семеновой теперь должна была дойти до высшихъ предѣловъ, и, дѣйствительно, раздраженная артистка на другой же день лично отправилась къ тогдашнему петербургскому генералъ-губернатору, графу Милорадовичу, съ жалобой на Катенина. Разсказавъ ему, можетъ быть еще въ преувеличенномъ видѣ, все происшедшее въ театрѣ, она заявила, что если онъ не запретитъ Катенину ѣздить на тѣ спектакли, въ которыхъ она участвуетъ, она не покажется болѣе передъ публикой. Милорадовичъ самъ недолюбливалъ Катенина за то, что тотъ нерѣдко открыто говзривалъ противъ его театральныхъ распоряженій, и потому, призвавъ его къ себѣ, объявилъ ему о рѣшеніи Семеновой и сказалъ, что такъ какъ исполненіе этого рѣшенія было бы очень непріятно для публики, то онъ, графъ, проситъ его не посѣщать болѣе театра въ то время, когда Семенова будетъ играть. Съ Катенина была взята въ этомъ подписка, но дѣло еще этимъ далеко не кончилось. Графъ Милорадовичъ донесъ обо всемъ Государю, повидимому, въ нѣсколько превратномъ свѣтѣ, и вотъ 7-го ноября 1822 года Катенину было повелѣно выѣхать изъ Петербурга.

Вотъ что писалъ самъ Катенинъ по этому поводу извѣстной артисткѣ А. М. Колосовой: „Я болѣе не хожу въ русскій театръ. Мнѣ это чисто-начисто запретили. Я былъ непочтителенъ, что сказалъ вслухъ послѣ представленія „Поликсены“, что царица-мать не имѣетъ права выводить съ собою своихъ протежэ, которыхъ даже не вызываютъ; любовникъ Гекубы по этому поводу насплетничалъ, а сія вдова Пріама, которая была всегда зла, а въ этотъ день даже злѣе обыкновеннаго, потому что ей меньше апплодировали, чѣмъ молодому Пирру (В. Каратыгину) который впервые имѣлъ честь играть съ нею—явилась съ великимъ шумомъ жаловаться, говоря, что она не можетъ быть спокойна на сценѣ до тѣхъ поръ, покуда я буду въ залѣ. Аполлонъ (Майковъ) по совѣту Аристофана (Шаховского) обратился къ нынѣшнему вамъ знакомому Меценату (Милорадовичу), а Меценатъ черезъ три дня призвалъ меня къ себѣ, запретилъ мнѣ навсегда посѣщать русскій театръ“. Въ оффиціальномъ донесеніи Милорадовича

Государю, этотъ спектакль описывается такъ: „18-го сентября давали въ Большомъ театрѣ „Поликсену“, въ которой роль Гекубы играла Семенова большая, роль Пирра—Каратыгинъ, а роль Агамемнона—Брянскій. Публика, по обыкновенію вся вообще апплодировала Семеновой, отчасти Каратыгину. По окончаніи спектакля публика, вызвавъ Семенову, продолжала апплодировать. Нѣкоторые голоса вызывали новую дебютантку Азаревичеву (Поликсену). Отставной полковникъ Катенинъ кричалъ: „Каратыгина“. Когда занавѣсъ былъ поднятъ—показалась Семенова съ Азаревичевой и принята была съ обыкновеннымъ восторгомъ; но полковникъ Катенинъ кричалъ: „не надо намъ ихъ! давайте намъ Каратыгина“. Всталъ изъ кресла и махалъ руками, повторяя сіе съ крикомъ нѣсколько разъ. Семенова услышавъ сіе и замѣтивъ маханіе руками, подала знакъ Азаревичевой подойти ближе, однакожъ со всѣмъ приличіемъ сдѣлала нѣсколько поклоновъ публикѣ. Между тѣмъ слышны были голоса: „Какъ это дерзко! Какъ это можно позволить себѣ“. Насчетъ поступка Катенина были въ партерѣ непріятныя сужденія. Я былъ въ креслахъ, и хотя я замѣтилъ поступокъ Катенина, но не подавалъ никакого вида. На другой день узналъ я, что Катенинъ уговорилъ нѣсколько своихъ знакомыхъ какъ можно болѣе апплодировать Каратыгину и стараться, чтобъ онъ былъ вызванъ прежде Семеновой; но когда увидѣлъ, что вся публика желала вызвать Семенову, тогда онъ сдѣлалъ ей вышеозначенное огорченіе. Узналъ я также, что Катенинъ дерзокъ и подбираетъ въ партерѣ партіи, дабы господствовать въ оном, и заставлять актеровъ и актрисъ искать его покровительства. А поэтому нашелъ я приличнымъ пригласить къ себѣ полковника Катенина, внушилъ ему неблагоразумный его поступокъ и совѣтовалъ ему впредь въ русскій театръ не ѣздить, дабы рѣшительно прекратить подобные поступки и могущія случиться отъ нихъ непріятныя происшествія“. О финалѣ этой исторіи Петръ Андреевичъ Каратыгинъ въ своихъ запискахъ разсказываетъ такъ. „Въ одно „прекрасное утро“ (а именно 7-го ноября) я пришелъ къ Катенину часовъ въ 11-ть и просилъ прослушать меня въ какой-то новой роли; онъ занялся со мною; вдругъ входитъ слуга и докладываетъ, что пріѣхалъ полиціймейстеръ Чихачевъ. Катенинъ очень удивился. — „Это что за посѣщеніе? Что ему отъ меня надобно?“ сказалъ Катенинъ, велѣлъ его пригласить въ гостиную и вышелъ къ нему. Я остался одинъ въ кабинетѣ и вскорѣ услыхалъ оттуда довольно крупный разговоръ; хотя словъ я не могъ разслы-

шать, но по тону Катенина ясно было, что съ нимъ творится что-то недоброе. Чрезъ нѣсколько минутъ онъ вернулся въ кабинетъ съ воспаленнымъ лицомъ и въ сильномъ раздраженіи.

— „Ну, поздравь меня, Петруша; меня высылаютъ изъ Петербурга“! —За что? „Не знаю“.—Когда-же?—Сію минуту; мнѣ не даютъ даже законныхъ 24-хъ часовъ; Чихачеву приказалъ графъ Милорадовичъ теперь-же вывезти меня за заставу; онъ тамъ меня ждетъ; я сейчасъ долженъ дать ему форменную подписку—не въѣзжать въ обѣ столицы“. Говоря это онъ сѣлъ къ письменному столу. „Прощай“, сказалъ онъ, поцѣловавъ меня; „кланяйся брату и всѣмъ своимъ“.

Я вышелъ изъ кабинета, увидалъ Чихачева и опрометью бросился домой съ этимъ печальнымъ извѣстіемъ. (Мы жили тогда на одной улицѣ съ Катенинымъ). Брата моего тогда не было дома, а отецъ и мать мои были изумлены этимъ неожиданнымъ происшествіемъ. Черезъ часъ карета Катенина, запряженная въ четверню, промчалась мимо нашего дома; онъ высунулся изъ окошка и поклонился намъ, а позади его скакалъ Чихачевъ на своей парѣ. Въ то время это происшествіе не только насъ, но всѣхъ лицъ, знавшихъ Катенина, сильно поразило. Всѣ удивлялись строгости наказанія за такой неважный поступокъ отставному гвардейскому полковнику, храброму и заслуженному офицеру, пользовавшемуся благосклонностью Императора, какъ хорошій и исправный служака и талантливый писатель [1]). Впослѣдствіи я слышалъ отъ нѣкоторыхъ моихъ знакомыхъ, что его подозрѣвали принадлежащимъ къ какому-то тайному обществу, что многіе были уже на замѣчаніи у правительства и что Александръ I, не желая дѣлать огласки и наказывать явно опасныхъ либераловъ, далъ секретное предписаніе петербургскому и московскому генералъ-губернаторамъ слѣдить за ними и при случаѣ дозволялъ имъ, придравшись къ этимъ господамъ, высылать ихъ немедленно изъ столицы. Такъ было и съ Катенинымъ [2]). Онъ, по высылкѣ изъ Петербурга, оста-

---

[1]) Катенинъ послѣ представленія „Эсѳири“ (Расина) имъ переведенной года два до этого злополучнаго происшествія въ театрѣ, былъ приглашенъ во дворецъ къ Высочайшему столу.

[2]) Едва ли эти слухи были справедливы относительно Катенина, потому что онъ, по просьбѣ своей въ августѣ 1832 года получилъ Высочайшее разрѣшеніе возвратиться въ Петербургъ, а потомъ его и не думали призывать въ слѣдственную коммиссію по дѣлу 14-го декабря. Въ концѣ тѣхъ же 30-хъ годовъ, онъ снова поступилъ на службу, получилъ генералъ-маіора и былъ нѣсколько лѣтъ комендантомъ крѣпости въ Кизлярѣ (Ставроп. губ.). Выйдя вторично въ отставку, онъ умеръ въ своемъ имѣніи въ маѣ 1853 г., только двумя мѣсяцами пережившъ своего друга и ученика, В. А. Каратыгина.

новился въ одномъ изъ трактировъ на Петергофской дорогѣ, извѣстномъ подъ названіемъ „Краснаго Кабачка“, устроить свои дѣла и распорядиться домашнимъ хозяйствомъ; надобно было сдать городскую квартиру, продать экипажи, лошадей, перевести свое имущество, мебель и огромную библіотеку въ свое родовое имѣніе, куда онъ долженъ былъ переселиться. Всѣ эти коммиссіи принялъ на себя нашъ отецъ; мало того онъ, желая чѣмъ нибудь отблагодарить учителя своего сына, вызвался сопровождать Катенина въ его деревню и раздѣлить съ нимъ на первое время скучное его одиночество и изгнаніе изъ столицы. Жертва была не маловажная, ибо онъ въ первый разъ въ жизни рѣшился оставить жену и свое многочисленное семейство; до тѣхъ поръ онъ положительно никуда не выѣзжалъ изъ Петербурга. Мы съ братьями и съ отцомъ нашимъ, а также многіе полковые товарищи Катенина, друзья и знакомые нѣсколько разъ навѣщали его въ Красномъ Кабачкѣ. Наконецъ былъ назначенъ день отъѣзда. Тяжело было нашей матушкѣ и намъ разставаться съ отцомъ нашимъ. Въ „Красномъ Кабачкѣ“ былъ заказанъ прощальный обѣдъ; насъ было человѣкъ двадцать, въ числѣ которыхъ были: Андрей Андреевичъ Жандръ Николай Ивановичъ Бахтинъ и много преображенскихъ офицеровъ: Хвощинскій, Хрущевъ, Яковъ Болховскій и двоюродный братъ Павла Александровича, Александръ Андреевичъ Катенинъ. Послѣ обѣда усадили мы горемычныхъ нашихъ путешественниковъ въ дорожный возокъ, пожелали имъ счастливаго пути. Катенинъ уѣхалъ въ свое имѣніе Костромской губерніи, Кологривскаго уѣзда, гдѣ провелъ нѣсколько лѣтъ и въ вынужденномъ деревенскомъ уединеніи онъ перевелъ комедію Мариво „Обманъ въ пользу любви“, (Les fausses confidences), напечатанную имъ въ 1827 году.

Изъ драматическихъ произведеній Катенина, кромѣ вышеупомянутыхъ переводовъ трагедій Расина „Эсфирь“ и Корнеля „Аріадна“, извѣстны еще переводъ „Сида“ Корнеля, напечатанный въ 1822 году, нѣсколько передѣлокъ французскихъ піесъ: „Сплетни“ („Les Méchants“), Грессе, „Нечаянный закладъ“, „Говорить правду—потерять дружбу“, „Въ тихомъ омутѣ черти водятся“, оригинальная трагедія „Андромаха“, которой онъ и Пушкинъ придавали особенное значеніе, драма „Пиръ Іоанна Безземельнаго“ и двѣ оригинальныя комедіи: „Недовѣрчивый“ и „Студентъ“; послѣдняя написана имъ въ сотрудничествѣ съ Грибоѣдовымъ [1]).

[1]) Въ 1832 году сочиненія Катенина въ 2 частяхъ, стихахъ и прозѣ, были изданы его другомъ Бахтинымъ.

Съ авторомъ „Горе отъ ,ума“ Катенинъ познакомился еще ранѣе, чѣмъ съ Пушкинымъ [1]) между 1815—1817 годами. Самымъ важнымъ свидѣтельствомъ ихъ тѣсныхъ и дружескихъ отношеній является письмо Грибоѣдова къ Катенину, составляющее важный памятникъ для исторіи русской литературы, написанное имъ въ защиту своей знаменитой комедіи. Грибоѣдовъ, отвѣчая на письмо Катенина о „Горе отъ ума“, даетъ хотя краткую, но весьма яркую характеристику тѣхъ теоретическихъ пріемовъ, которымъ онъ слѣдовалъ при созданіи своей безсмертной піесы. Катенинъ, разбирая „Горе отъ ума“ съ точки зрѣнія классической теоріи, нашелъ въ комедіи уклоненія и погрѣшности противъ нея, о чемъ и высказалъ въ письмѣ къ автору, которое къ сожалѣнію потеряно, и о возраженіяхъ Катенина мы узнаемъ только изъ слѣдующаго ему отвѣта Грибоѣдова. „Умнѣйшій, любезнѣйшій, Павелъ Александровичъ! Вчера я получилъ твое письмо и знаешь, какое оно дѣйствіе произвело на меня? Я заперся на цѣлый день у огонька моей печки, полсутки прожилъ съ тобою, почтенный другъ. Прежніе годы съ такою полностью оживились въ моей памяти! Давно я не проводилъ время такъ уединенно и такъ пріятно! Критика твоя, хотя жестокая и вовсе не справедливая, принесла мнѣ (однако) истинное удовольствіе, тономъ чистосердечія, котораго я напрасно буду требовать отъ другихъ людей: неуважая искренности ихъ, негодуя на притворство, чертъ-ли мнѣ въ ихъ мнѣніи? Ты находишь главную погрѣшность въ планѣ; мнѣ кажется, что онъ простъ и ясенъ по цѣли и исполненію: дѣвушка, сама неглупая, предпочитаетъ дурака умному человѣку (не потому, чтобъ умъ у насъ, грѣшныхъ, былъ обыкновеннымъ: нѣтъ! и въ моей комедіи 25 глупцовъ на одного здравомыслящаго человѣка); и этотъ человѣкъ разумѣется въ противорѣчіи съ обществомъ, его окружающимъ, его никто не понимаетъ; никто не хочетъ простить, зачѣмъ онъ немножко повыше прочихъ; сначала онъ веселъ и это порокъ: *„шутитъ и вѣкъ тутитъ! Какъ васъ на это станетъ*?—Слегка перебираетъ странности прежнихъ знакомыхъ, чтоже дѣлать, коли нѣтъ въ нихъ благороднѣйшей, замѣтной черты! Его насмѣшки не язвительны, покуда его не взбѣсятъ, но все-таки: *„Не человѣкъ: змѣя!“* А послѣ, когда вмѣшается личность—нашихъ затронули—

[1]) 1833 году 7-го Января Катенинъ былъ избранъ, вмѣстѣ съ Пушкинымъ, въ дѣйствительные члены Россійской Академіи.

предается анаѳемѣ: „*Унизить, радъ кольнуть, завистливъ, гордъ и золъ*“. Не терпитъ подлости: „*Ахъ, Боже мой, онъ Карбонарій!*“ Кто-то со злости выдумалъ о немъ, что онъ сумашедшій; никто не повѣрилъ и всѣ повторяютъ; голосъ общаго недоброхотства и до него доходитъ, притомъ и нелюбовь къ нему той дѣвушки, для которой единственно онъ явился въ Москву ему совершенно объясняется; онъ ей и всѣмъ наплевалъ въ глаза и былъ таковъ. Ферзь [1]) тоже разочарована насчетъ своего Сахара Медовича. *Что можетъ быть полнѣе этого?* [2]) Сцены связаны произвольно, также какъ и въ натурѣ всякихъ событій, мелкихъ и важныхъ: чѣмъ внезапнѣе, тѣмъ болѣе завлекаютъ въ любопытство. Пишу для подобныхъ себѣ; а я, когда по первой сценѣ угадываю десятую, раззѣваюсь и вонъ бѣгу изъ театра“. „*Характеры портретны*“ [3]). Да! Я коли не имѣю таланта Мольера, то по крайней мѣрѣ чистосердѣчнѣе его; портреты и только портреты входятъ въ составъ комедіи и трагедіи: въ нихъ однако есть черты, свойственныя многимъ другимъ лицамъ, а иныя—всему роду человѣческому настолько, насколько каждый человѣкъ похожъ на всѣхъ своихъ двуногихъ собратій. Каррикатуръ ненавижу,—въ моей картинѣ ни одной не найдешь. Вотъ моя поэтика: ты воленъ просвѣтить меня, и коли что выдумаешь, я позаймусь отъ тебя съ благодарностью. Вообще я ни передъ кѣмъ не таился и сколько разъ повторяю (свидѣтельствуюсь Жандромъ, Шаховскимъ, Гречемъ, Булгаринымъ etc, etc, etc), что тебѣ обязанъ зрѣлостью,объемомъ и даже оригинальностью моего дарованія, если оно есть во мнѣ. Одно прибавлю о характерахъ Мольера: „Мѣщанинъ во дворянствѣ“, „Мнимый больной“—портреты и превосходные; „Скупецъ“ антроносъ собственной фабрики, и несносенъ. „*Дарованія болѣе нежели искусства*“ [4]). Самая лестная похвала, которую могъ ты мнѣ сказать, незнаю, стою-ли я ее? Искусство въ томъ только и состоитъ чтобы поддѣлываться подъ дарованіе, а въ комъ больше вытверженнаго, пріобрѣтеннаго потомъ и содѣйствіемъ искусства угождать теоретикамъ, т. е. дѣлать глупости, въ комъ говорю я, болѣе способности удовлетворять школьнымъ требованіямъ, условіямъ, привычкамъ, бабушкинымъ преданіямъ, не-

---

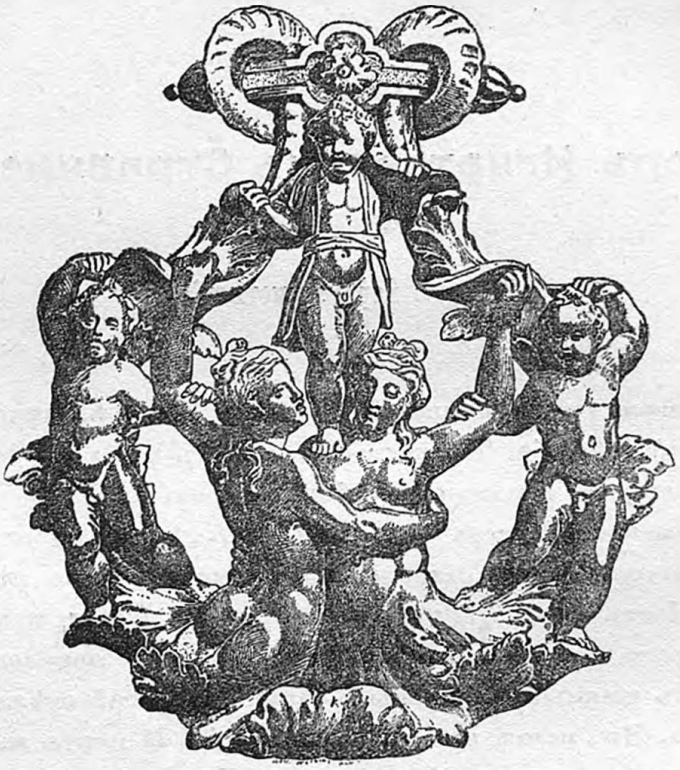
[1]) Такъ вѣроятно Катенинъ въ своемъ письмѣ назвалъ Софью Павловну. Ферзь—женская фигура въ шахматахъ.

[2]) Вѣроятно по замѣчанію Катенина.

[3]) Тоже.

[4]) Слова Катенина.

жели собственной творческой силѣ, тотъ, если художникъ, разбей свою палитру, и кисть, и рѣзецъ, или перо свое брось за окошко; знаю, что всякое ремесло имѣетъ свои хитрости, но чѣмъ ихъ менѣе, тѣмъ скорѣе дѣло,—и не лучше-ли вовсе безъ хитростей? Nugae difficiles! Я какъ живу, такъ и пишу свободно и свободно".





Ѳедоръ Игнатьевичъ Стравинскій.

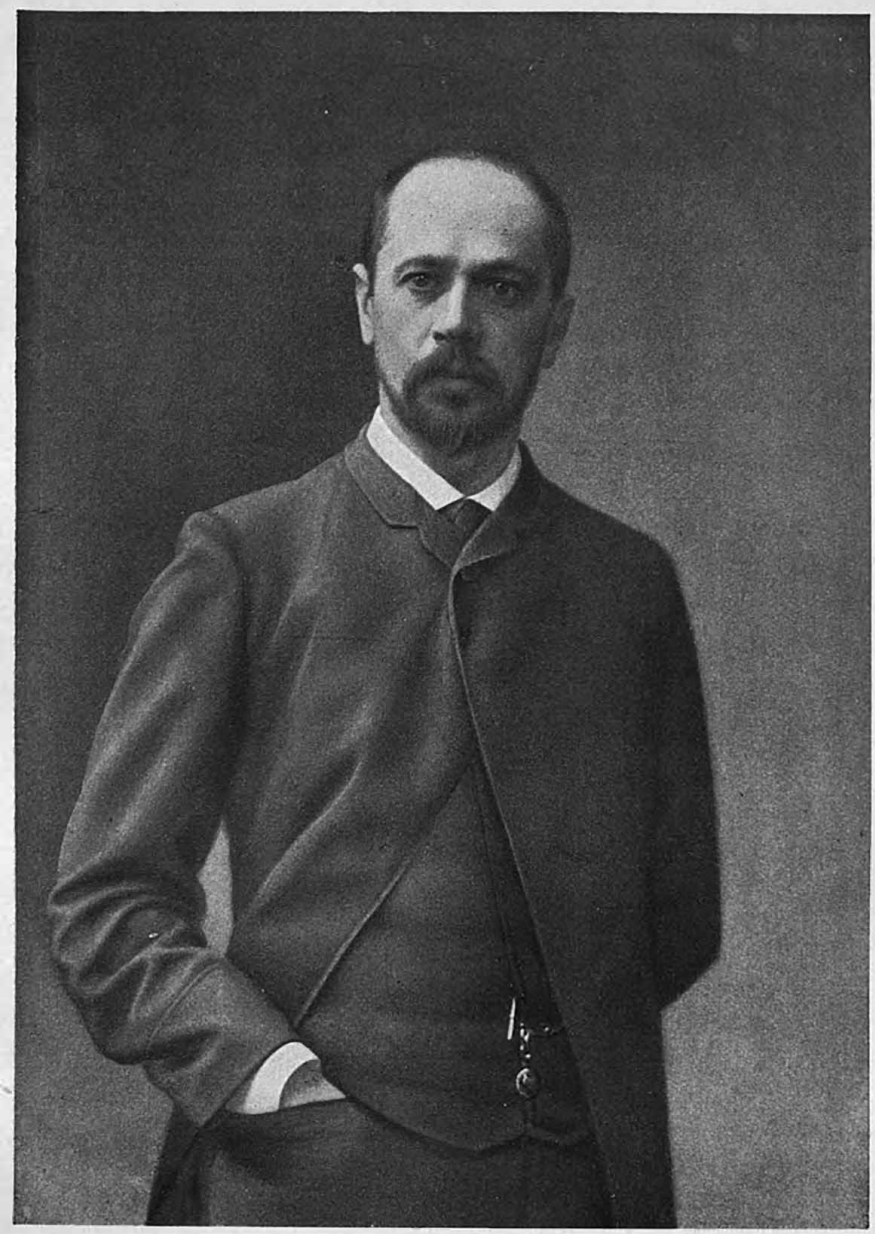
1843—1902.

(Опытъ характеристики).

I.

Ясное, зимнее утро праздничнаго дня въ Мозырѣ, тихомъ уѣздномъ городѣ Минской губерніи. Торжественно текутъ часы обычнаго воскреснаго богослуженія въ городскомъ соборѣ, переполненномъ усердно молящимися прихожанами. Наверху величественно гудятъ колокола, а внизу, надъ тѣсной толпой народа, плавно льется молитвенное пѣніе, вознося хвалу Богу. Поетъ надиво обученный хоръ мѣстной мужской гимназіи, на фонѣ котораго четко вырисовывается, невольно привлекая всеобщее вниманіе, одинъ мощный, бархатный, чарующій своей свѣжестью и молодостью, голосъ. Это поетъ юноша Стравинскій. И никто въ ту пору, ни многочисленные посѣтители Мозырскаго собора, часто приходившіе спеціально за тѣмъ, чтобы послушать юнаго пѣвца, ни еще менѣе онъ самъ, конечно, и не воображали, что пройдетъ извѣстный промежутокъ времени, и ему, этому обладателю прекраснаго голоса, таившему въ себѣ неисчерпаемый родникъ художественнаго творчества, суждено будетъ стать однимъ изъ лучшихъ украшеній русской оперной сцены.

Ѳедоръ Игнатьевичъ Стравинскій, принадлежа къ старинному дворянскому роду Виленской губерніи, родился 8-го іюня 1843 года, въ Рѣ-





чицкомъ уѣздѣ Минской губерніи, въ имѣніи „Новый Дворъ", которое арендовалъ его отецъ. Здѣсь нужно оговориться, что самъ Стравинскій всегда считалъ себя уроженцемъ Черниговской губерніи,—такъ по крайней мѣрѣ значится во всѣхъ біографическихъ свѣдѣніяхъ, появлявшихся еще при жизни артиста съ его собственныхъ словъ. Происходило это вѣроятно потому, что его крохотнымъ ребенкомъ перевезли въ Черниговскую губернію, гдѣ и протекли первые годы дѣтства, что подало поводъ Стравинскому смотрѣть на эту губернію какъ на свою настоящую родину. Отецъ его, Игнатій Игнатіевичъ, былъ агрономъ, всю свою жизнь провелъ въ деревнѣ, сперва занимаясь хозяйствомъ въ арендованномъ имѣніи, послѣ-же, управляя крупнымъ помѣстьемъ князей Васильчиковыхъ въ Полтавской губерніи. Такимъ образомъ дѣтство Ѳедора Игнатьевича протекло въ тихой обстановкѣ деревенскаго дома, на лонѣ чудной поэтической природы Малороссіи, что въ значительной степени способствовало выработкѣ въ немъ страстной, горячей любви къ природѣ и пониманію ея красотъ, созерцаніе которыхъ приводило его всегда, и въ дѣтствѣ, и въ зрѣломъ возрастѣ, въ неописуемый восторгъ, дѣйствуя на его впечатлительную душу, какъ на чувствительную пластинку, оправдывая слова поэта:

„Погружаясь душой въ созерцанье
Вѣчно юной моей красоты,
Каждый день и Творца, и созданье
Все полнѣй понимать будешь ты".

Изъ этой любви къ природѣ и выросли впослѣдствіи, какъ изъ зерна, художественная чуткость и способность проникаться тончайшими еле уловимыми настроеніями, составляющіе основу всякой глубокой и сложной артистической натуры. Творческое начало заключалось въ немъ самомъ, не имѣя корней въ прошломъ, оно было первоисточникомъ, потому что никакимъ постороннимъ воздѣйствіямъ, въ смыслѣ развитія духовнаго облика, Стравинскій не подвергался, будучи въ этомъ отношеніи предоставленнымъ вполнѣ самъ себѣ и идя совершенно въ разрѣзъ со всѣмъ окружавшимъ его міромъ. Атмосфера домашняго очага не заключала въ себѣ никакихъ благотворныхъ элементовъ, способныхъ оказывать вліяніе на еще формирующуюся, юную художественную душу. Онъ былъ духовно одинокъ; міръ видѣній, пестрымъ хороводомъ толпившихся въ мечтательной головѣ ребенка, бѣгавшаго по полямъ Малороссіи, оста-

вался скрытымъ отъ посторонняго вторженія, и никто не можетъ сказать съ точностью, въ какую опредѣленную форму отливались мечты мальчика, сознававшаго свою полную оторванность отъ окружавшей его среды.

Между тѣмъ годы дѣтства протекли, наступила учебная страда. Стравинскій былъ первоначально отданъ въ Дворянское училище Мозыря, но, въ виду процвѣтавшаго тамъ суроваго педагогическаго режима, перемѣщенъ въ первый классъ Нѣжинской гимназіи пансіонеромъ, гдѣ пробылъ три года. При переходѣ въ четвертый классъ, его по домашнимъ обстоятельствамъ перевели въ Мозырскую гимназію, которую онъ и окончилъ въ 1865 году, потерявъ одинъ годъ—именно тотъ, когда происходило польское возстаніе, такъ какъ на это время былъ взятъ изъ гимназіи и увезенъ въ деревню. Относительно пребыванія его въ упомянутой гимназіи имѣются интересныя данныя въ статьѣ одного изъ бывшихъ ея учителей, напечатанной послѣ смерти Стравинскаго въ № 292 газеты „Виленскій Вѣстникъ“ 1902 г.

„Я засталъ Ѳ. И. Стравинскаго въ высшихъ классахъ Мозырской гимназіи. Черезъ два учебныхъ года я былъ переведенъ изъ Мозыря, и Ѳ. И. Стравинскій безъ меня уже окончилъ Мозырскую гимназію. Высокій, стройный и красивый юноша этотъ отличался своею благовоспитанностью. Учился онъ у меня старательно и отвѣчалъ уроки не взубряшку, а съ толкомъ. Мало этого: онъ обращался ко мнѣ съ различными вопросами по литературѣ и внѣ класснаго времени. Я охотно удовлетворялъ его любопытство. За время моего служенія въ Мозырѣ, душою тамошней гимназіи былъ законоучитель, молодой соборный протоіерей изъ кіевскихъ академиковъ, о. Георгій Тарнопольскій. Обладая прекраснымъ теноромъ, онъ устроилъ хоръ пѣвчихъ изъ учениковъ гимназіи и приходскихъ школьниковъ. Ѳ. И. Стравинскій занялъ въ этомъ хорѣ первое мѣсто и скоро привлекъ вниманіе всего города. Послушать этого пѣвца приходили въ соборъ даже иновѣрцы. Мозырская гимназія представляла въ ту пору, среди глухого Полѣсья, что-то необыкновенное. Изъ нея исходило все русское, культурное. Однажды гимназисты испросили позволеніе устроить въ городѣ спектакль, который привлекъ весь скучающій Мозырь. Между прочимъ давали, сколько теперь помню, водевиль „Андрей Степановичъ Бука“; Ѳ. И. Стравинскій выступилъ тамъ едва-ли не впервые въ своей жизни на сценѣ“.

Вотъ и всѣ скудныя свѣдѣнія о гимназическихъ годахъ Стравинскаго. Юноша росъ, предоставленный самъ себѣ, лишенный благодатной атмосферы семейнаго очага, къ которому онъ возвращался только, когда уѣзжалъ въ Полтавскую губернію на время лѣтнихъ каникулъ. Невозможно поэтому, не имѣя подъ руками никакихъ фактовъ изъ его отроческой жизни, сказать что-нибудь положительное о томъ, какъ формировалась его душа, какъ складывался характеръ, какія мысли и чувства волновали его воображеніе. Несомнѣнно одно: эти школьные годы значительно способствовали выработкѣ въ немъ твердой силы воли и привычки къ труду, какъ это большей частью бываетъ со всѣми, кого жизнь съ раннихъ лѣтъ обрекаетъ на тяжелое, одинокое существованіе. Она, эта самостоятельная жизнь, пріучила Стравинскаго относиться трезво къ окружающей дѣйствительности и не поддаваться никакимъ соблазнамъ, какъ бы велики они ни были. Очевидно, что прекрасный голосъ, вызывавшій исключительное вниманіе, могъ всякому вскружить голову, а ужъ такому впечатлительному человѣку, какимъ былъ Стравинскій, и подавно; однако, юноша нашелъ въ себѣ настолько твердости, чтобы сознать всю неустойчивость жизненной карьеры безъ наличія серьезнаго всесторонняго образованія. И потому онъ поступилъ въ Кіевскій университетъ Св. Владимира на юридическій факультетъ, гдѣ и пробылъ три года. Но затѣмъ, будучи крайне стѣсненъ въ матеріальныхъ средствахъ, онъ для окончанія образованія перешелъ въ сентябрѣ 1868 года въ юридическій лицей князя Кушелева-Безбородко въ Нѣжинѣ, такъ какъ тамъ и жизнь была значительно дешевле, чѣмъ въ Кіевѣ, и кромѣ того, въ лицеѣ его тотчасъ-же освободили отъ платы. Здѣсь Стравинскій и окончилъ курсъ въ 1869 году съ дипломомъ кандидата правъ.

Въ бытность свою въ Кіевѣ, а также Нѣжинѣ, Ѳедоръ Игнатьевичъ, благодаря своему прекрасному голосу и любви къ искусству, неизмѣнно привлекалъ вниманіе всѣхъ, кто подобно ему не лишенъ былъ чувства прекраснаго, и могъ по достоинству цѣнить даръ, которымъ природа щедро надѣлила Стравинскаго. Такъ въ Нѣжинѣ онъ былъ хорошо принятъ въ семьѣ полковника Радишевскаго, близкаго друга Даргомыжскаго. Полковникъ Радишевскій самъ страстно увлекался музыкой, особенно твореніями своего талантливаго друга, лично посвящавшаго его во всѣ тонкости исполненія своихъ произведеній. Подъ его вліяніемъ и юноша Стравинскій тогда впервые, какъ слѣдуетъ, проникся всѣми особенностями ори-

гинальнаго стиля Даргомыжскаго. Затѣмъ помимо того, что онъ постоянно принималъ дѣятельное участіе и въ церковныхъ службахъ, отправлявшихся въ церкви университета и въ многочисленныхъ студенческихъ концертахъ, онъ былъ душою всевозможныхъ музыкальныхъ кружковъ, особенно въ Кіевѣ. Тамъ-же ему случилось впервые въ своей жизни выступить передъ публикой въ концертѣ извѣстнаго въ свое время тенора Николаева, и тогда-же онъ получилъ свой первый гонораръ въ размѣрѣ 20 рублей, — что при всегдашнемъ недостаткѣ въ средствахъ было для него большимъ подспорьемъ.

И вездѣ, гдѣ-бы ни появлялся молодой пѣвецъ, онъ встрѣчалъ самое восторженное отношеніе какъ къ самому себѣ, такъ и къ своему искусству. Многія лица, съ которыми Стравинскому приходилось сталкиваться, даже всячески уговаривали его по окончаніи университета ѣхать въ Петербургъ, чтобы тамъ поступить въ консерваторію и серьезно заняться музыкальнымъ образованіемъ. И онъ самъ невольно склонялся на всѣ приводимые друзьями и знакомыми доводы, хотя одно время переживалъ серьезныя колебанія, не будучи въ состояніи ясно опредѣлить, къ чему его влечетъ больше: къ пѣнію или къ живописи, и поступать-ли ему вслѣдствіе того въ консерваторію или въ академію художествъ. Наконецъ Нѣжинскій лицей былъ конченъ, прошло лѣто, и Стравинскій отправился въ Петербургъ. И все-таки несмотря на все свое громадное влеченіе къ искусству, на всѣ уговоры и убѣжденія друзей, онъ ѣхалъ въ сѣверную столицу, имѣя передъ собою перспективы, не заключавшія ничего общаго съ искусствомъ, такъ какъ намѣревался посвятить себя службѣ по Министерству Юстиціи. Повидимому, онъ не смѣлъ и мечтать о томъ, чтобы сдѣлаться пѣвцомъ, хотя и сознавалъ за собою наличность значительнаго таланта. Но таково было свойство натуры, наложившее неизгладимую печать на всю дальнѣйшую его сценическую дѣятельность и заключавшееся въ удивительной скромности, связанной съ постоянной неувѣренностью въ собственныхъ силахъ. Все это невольно заставляло его гнать всякую мысль о столько-же славномъ, сколько и тяжеломъ артистическомъ пути, гдѣ такъ трудно удержаться, и куда стоитъ выходить лишь при непоколебимомъ убѣжденіи въ наличности дѣйствительно выдающагося таланта. Привычка къ самоанализу, укоренившаяся въ Стравинскомъ на всю жизнь, должна была удерживать его отъ шага, который всегда представляется рискованнымъ, и въ случаѣ неудачи сулитъ

жестокія разочарованія, несетъ съ собою цѣлый рядъ разбитыхъ иллюзій, а при успѣхѣ открываетъ передъ человѣкомъ такую трудную дорогу, полную столь непривлекательными картинами постоянной мелочной борьбы уязвленныхъ человѣческихъ самолюбій, ненавистничества, злобы и интригъ, что всякому, чей нравственный міръ покоится на незыблемыхъ устояхъ, кто отъ рожденія отмѣченъ печатью высшей интелигентности, подобная задача невольно должна представляться и не по силамъ, и не особенно привлекательной. „Служенье музъ не терпитъ суеты, прекрасное должно быть величавымъ..." увы! это поэтическое изреченіе меньше всего можетъ быть приложимо къ театру вообще, а въ прежнее время и подавно.

И кто знаетъ, не случись особо-благопріятныхъ условій, не было-бы Стравинскаго, замѣчательнаго артиста, оставившаго глубокій слѣдъ въ исторіи русскаго опернаго искусства. Не столкни судьба молодого человѣка, готовившагося отдать себя на служеніе Ѳемидѣ, съ нѣкоторыми вліятельными музыкальными дѣятелями, Императорская русская опера лишилась-бы одного изъ своихъ лучшихъ украшеній.

Тогда, въ концѣ шестидесятыхъ и началѣ семидесятыхъ годовъ, основанная Антономъ Григорьевичемъ Рубинштейномъ, С.-Петербургская консерваторія переживала свои весенніе дни, и самый блестящій подборъ профессоровъ вокальнаго искусства украшалъ ее своими именами.

Случилось такъ, что Стравинскій познакомился съ В. Кологривовымъ, извѣстнымъ въ то время музыкальнымъ дѣятелемъ, совмѣстно съ Рубинштейномъ основавшимъ упомянутую консерваторію и состоявшимъ инспекторомъ музыки при петербургскихъ театрахъ; благодаря ему, между прочимъ, Э. Ф. Направникъ былъ приглашенъ въ 1869 г. на должность перваго капельмейстера русской оперы. Кологривовъ отнесся къ молодому юристу въ высшей степени сердечно, тотчасъ-же направилъ его къ директору консерваторіи г. Заремба; послѣдній произвелъ пробу голоса, и, послѣ доклада у Великой Княгини Елены Павловны, Стравинскаго помѣстили стипендіатомъ въ консерваторію. Рубиконъ былъ перейденъ; по выраженію самого артиста—онъ не дошелъ до дверей Ѳемиды, юстиція уступила свое мѣсто Эвтерпѣ, и началась серьезная, трудная работа для подготовки къ отвѣтственной роли опернаго пѣвца.

Четырехлѣтній промежутокъ времени, проведенный имъ въ стѣнахъ консерваторіи, былъ періодомъ самыхъ усиленныхъ занятій и, зная Стра-

винскаго, какъ человѣка въ высшей степени строго относившагося къ своимъ обязанностямъ, легко себѣ представить, съ какимъ рвеніемъ онъ отдался изученію пѣнія и вообще всему своему музыкально-артистическому образованію. Въ матеріальномъ отношеніи нѣсколько улучшилась его жизнь такъ что ему удалось сносно прожить четыре года въ Петербургѣ; съ одной стороны этому помогла стипендія Великой Княгини Елены Павловны, съ другой—доставшаяся ему постоянная работа въ стѣнахъ консерваторіи, гдѣ онъ сначала занимался составленіемъ инвентаря Русскаго Музыкальнаго Общества, а затѣмъ работалъ въ канцеляріи.

Первые два года онъ занимался у Піетро Репетто, Ниссенъ-Саломанъ и Эрита Віардо, послѣдніе же у Камилла Эверарди, который, будучи въ свое время самъ знаменитымъ пѣвцомъ и выдающимся артистомъ, оказалъ на него первенствующее вліяніе не только въ смыслѣ вокальномъ, но и въ смыслѣ развитія драматическаго таланта. Въ этомъ отношеніи хорошимъ подспорьемъ для начинающаго артиста явилось участіе въ консерваторскихъ оперныхъ спектакляхъ, раньше не имѣвшихъ никакого особеннаго значенія. Но при Азанчевскомъ, бывшемъ директоромъ послѣ Заремби, они получили должное развитіе и сыграли немаловажную роль въ жизни Стравинскаго, положивъ начало его артистической карьерѣ. На выпускномъ спектаклѣ былъ поставленъ „Севильскій цирульникъ“ Россини, и Стравинскій исполнялъ въ немъ съ огромнымъ успѣхомъ роль дона Базиліо. Находившійся въ числѣ зрителей кіевскій антрепренеръ Бергеръ пришелъ въ такой восторгъ отъ молодого пѣвца, что тутъ же предложилъ ему ангажементъ въ Кіевъ. Въ маѣ 1873 года Стравинскій окончилъ консерваторію, уѣхалъ въ родные края, и здѣсь, въ Кіевѣ, началось его служеніе оперному искусству, отмѣченное въ теченіе всей дальнѣйшей жизни печатью истиннаго вдохновенія, служеніе, чуждое меркантильныхъ разсчетовъ, свободное ото всего, что унижаетъ и опошливаетъ искусство. Здѣсь уже спустя годъ, 24-го мая, онъ женился на Аниѣ Кирилловнѣ Холодовской и съ этого момента для него началась, полная самаго безоблачнаго счастья, семейная жизнь.

Въ то время условія, въ которыхъ находились провинціальные театры, были довольно плачевны. Потребность въ разумныхъ художественныхъ удовольствіяхъ не была развита настолько, чтобы обезпечить театру спокойное существованіе. Въ большинствѣ городовъ вовсе не имѣлось

театральныхъ зданій, и пріѣхавшей труппѣ приходилось устраиваться кое-какъ, на живую нитку, въ какомъ-нибудь большомъ сараѣ, гдѣ, само собою разумѣется, не могло быть даже самыхъ элементарныхъ сценическихъ приспособленій. Вкусы публики были мало культурны, весьма неустойчивы и непостоянны, что пагубнымъ образомъ отражалось на сборахъ, обрекая антрепренера на постоянный страхъ полнаго прогара, и дѣлая его предпріятіе крайне безпокойнымъ и рискованнымъ. Естественно, что не могло быть никакихъ заботъ объ идейной и художественной сторонѣ дѣла, такъ какъ это требуетъ прежде всего большихъ денегъ, и возможно лишь при томъ условіи, если антрепренеръ не зависитъ отъ сборовъ. Легко себѣ представить, что и положеніе артистовъ было не изъ пріятныхъ: если неувѣренность въ завтрашнемъ днѣ и сейчасъ зачастую угрожаетъ артисту, то въ тѣ времена она являлась его природнымъ состояніемъ. Нынѣшніе гонорары, и разные нормальные контракты, неустойки и тому подобное, показались бы тогдашнимъ артистамъ совершенно сказочнымъ сномъ. Исключеніе изъ общаго правила составлялъ лишь Кіевъ, гдѣ и театральное предпріятіе покоилось на болѣе прочныхъ основаніяхъ, сама публика была музыкально образована и къ тому же избалована отличнымъ исполненіемъ, такъ какъ сюда часто пріѣзжали на гастроли петербургскіе артисты. Стравинскому, въ виду всего этого благодаря тому, что начиналъ свою дѣятельность въ довольно счастливой обстановкѣ.

Кіевская опера была основана по иниціативѣ генералъ-губернатора А. П. Безака, и первымъ ея директоромъ состоялъ Бергеръ, въ послѣдній годъ управленія котораго и пришлось выступить Стравинскому. Въ этотъ сезонъ управленіе Бергера почему то опустилось, такъ что опера влачила почти жалкое существованіе.

Въ первый годъ своего пребыванія на сценѣ, Стравинскій пѣлъ сначала въ Кіевѣ, затѣмъ лѣтомъ 1874 г.—въ Одессѣ, а на обратномъ пути оттуда Бергеръ повезъ свою труппу въ Елисаветградъ. Здѣсь Стравинскій, впервые исполнялъ мельника въ „Русалкѣ“, спѣвъ эту партію всего три раза. Матеріальныя условія оказались настолько плохи, что по возвращеніи въ Кіевъ артистъ вынужденъ былъ нарушить контрактъ съ антрепренеромъ: Бергеръ уплатилъ ему за все время пребыванія въ Елисаветградѣ, за августъ и часть сентября, только остатокъ отъ суммы, причитавшейся Стравинскому за дорогу, т. е. 9 рублей! Тутъ какъ разъ

обстоятельства сложились очень благопріятно: кіевскій театръ съ апрѣля 1874 года былъ переданъ въ вѣдѣніе І. Я. Сѣтова, и къ нему тотчасъ же перешелъ Стравинскій.

Сѣтовъ оставилъ по себѣ славу весьма энергичнаго и талантливаго антрепренера. Будучи въ свое время выдающимся пѣвцомъ и обладая къ тому же драматическимъ талантомъ, разностороннимъ образованіемъ и хорошими режиссерскими способностяти, онъ, взявшись за административную дѣятельность, постарался внести въ театральное дѣло живую струю, поставить его на высоту дѣйствительно-художественныхъ требованій, и съ этою цѣлью не жалѣлъ ни средствъ, ни личной энергіи. По поводу его кіевской дѣятельности, вотъ что мы находимъ въ „Театральномъ альманахѣ на 1875 г.“, составленномъ А. Соколовымъ:

„Не мало заботъ и денежныхъ расходовъ съ перваго же шага управленія театромъ встрѣтилось новому директору. Бо́льшая часть декорацій и всѣ костюмы принадлежали бывшему хозяину театра; декораціи же, оставшіяся при театрѣ, были въ такомъ плачевномъ состояніи, что пришлось все заводить вновь; между тѣмъ, передача театра состоялась только въ половинѣ марта мѣсяца, а уже въ первыхъ числахъ апрѣля безотлагательно надо было начать драматическія представленія, а къ августу приготовить все для оперы, что представляло еще болѣе затрудненій. Если прибавить къ этому, что кіевская публика вообще избалована хорошими артистами какъ оперными, такъ и драматическими (если не въ цѣломъ составѣ труппы, то въ отдѣльныхъ личностяхъ), то легко можно себѣ представить, какой громадный трудъ предстоялъ г. Сѣтову.

Какими путями г. Сѣтову удалось пріобрѣсти вполнѣ хорошую оперную труппу, намъ неизвѣстно; что же касается до обстановки, декорацій, костюмовъ, бутафорскихъ вещей, то если намъ и неизвѣстна цифра расходовъ на всѣ эти предметы, то мы можемъ однако же съ увѣренностью сказать, что, судя по замѣчательно хорошему ихъ качеству и краткости времени для ихъ подготовки, на нихъ израсходованы десятки тысячъ новымъ директоромъ. Достаточно вспомнить первое представленіе „Жизни за Царя“, которою и начался оперный сезонъ, и тотъ неподдѣльный восторгъ публики, вслѣдствіе небывалой въ Кіевѣ замѣчательно хорошей обстановки, чтобы сказать, что Сѣтовъ вышелъ изъ крайне труднаго положенія побѣдителемъ“.

Стравинскій дебютировалъ въ Кіевѣ 11 сентября 1873 года партіей Мефистофеля въ оперѣ „Фаустъ“ и тотчасъ же снискалъ симпатіи публики, которыя увеличивались съ каждымъ новымъ его появленіемъ.

По этому поводу музыкальный критикъ В. Баскинъ въ своей статьѣ о Стравинскомъ, помѣщенной въ № 1457 „Всемірной Иллюстраціи“ за 1897 г., между прочимъ пишетъ: „Мы присутствовали на первомъ его дебютѣ въ Мефистофелѣ («Фаустъ“ Гуно) и затѣмъ въ партіи Руслана въ безсмертной глинкинской оперѣ; прекрасно помнимъ первое его появленіе и слышимъ еще дрожь въ его голосѣ на словахъ: „Вотъ и я“, но послѣ первой же фразы, удачно законченной извѣстной гаммой, артистъ былъ дружно награжденъ аплодисментами, успѣхъ его шелъ crescendo въ теченіе вечера, и на второй день имя Стравинскаго было на устахъ у всѣхъ кіевскихъ любителей музыки; онъ сразу завоевалъ залу, и дальнѣйшіе его выходы уже были обезпечены; съ каждой новой ролью онъ пріобрѣталъ новыхъ поклонниковъ; слава его росла и не только какъ пѣвца, обладателя хорошаго голоса (basso cantante), но и какъ артиста, отдающаго себѣ строгій отчетъ въ томъ, что онъ дѣлаетъ и крайне добросовѣстно относящагося къ искусству; публика сразу убѣдилась, что имѣетъ дѣло съ выдающимся дарованіемъ, выступившимъ во всеоружіи сценической подготовки“.

Вообще кіевскій періодъ дѣятельности артиста былъ тѣмъ періодомъ, когда талантъ еще только начинаетъ формироваться, когда первые проблески оригинальнаго дарованія, стремящагося выйти изъ тѣсныхъ рамокъ шаблона, еще робки, когда еще только намѣчаются легкіе контуры грядущаго гармоничнаго совершенства; это періодъ блужданія, поисковъ въ темнотѣ, когда свѣтъ истины еще не найденъ, періодъ увлеченія и преобладанія крайностей и рѣзкихъ штриховъ. Его переживаютъ всѣ большіе, оригинальные таланты, зачастую во время этихъ исканій сильно сбивающіеся съ прямого пути, впадая даже въ художественныя ошибки. Но у Стравинскаго эта полоса его дѣятельности проходила сравнительно спокойно, причину чего слѣдуетъ видѣть въ томъ, что артистъ началъ свою карьеру уже въ зрѣломъ возрастѣ. Ему исполнилось тогда 30 лѣтъ,—пора, когда внутренняя неуравновѣшенность уже теряетъ свою остроту, замѣняясь болѣе спокойнымъ горѣніемъ творческаго огня. И если всѣ тѣ роли, которыя выпали на долю артиста въ бытность его на кіевской сценѣ, и были еще далеки отъ совершенства, все же онѣ носили уже на себѣ

печать несомнѣнной художественной мѣры, этого драгоцѣннаго качества, столь ярко отмѣчавшаго собою всю творческую дѣятельность Стравинскаго. А репертуаръ его уже въ то время былъ немалъ. За три года пребыванія въ провинціи Стравинскому пришлось исполнять самыя отвѣтственныя и въ то же время разнообразныя партіи:

1) Мефистофель („Фаустъ"), 2) Русланъ и 3) Фарлафъ („Русланъ и Людмила"), 4) Сусанинъ („Жизнь за Царя"), 5) Мельникъ („Русалка"), 6) Марсель и 7) Графъ Сенъ-Бри („Гугеноты"), 8) Лепорелло („Донъ-Жуанъ"), 9) Князь Вяземинскій („Опричникъ"), 10) Кардиналъ де-Броньи („Жидовка"), 11) Каспаръ („Фрейшютцъ"), 12) Маркизъ („Линда ди Шамуни"), 13) Спарафучиле („Риголетто"), 14) Донъ Базиліо („Севильскій цирульникъ"), 15) Родольфъ („Сомнамбула"), 16) Донъ Сильва („Эрнани"), 17) Милордъ („Фра-Дьяволо").

За три года—семнадцать партій,—это большая продуктивность. При этомъ за исключеніемъ Спарафучиле все партіи первостепеннаго значенія, надлежащая художественная передача которыхъ мыслима лишь при наличности выдающихся голосовыхъ средствъ и исключительнаго умѣнія ими распоряжаться. Сопоставленіе двухъ партій, Руслана—для низкаго баритона, или въ крайнемъ случаѣ для очень высокаго баса, и Марселя, требующаго отъ пѣвца звучнаго нижняго регистра и вообще мощности голоса,—это сопоставленіе лишь показываетъ, насколько изъ ряду вонъ выходящаго діапазона былъ голосъ Стравинскаго. Руслана онъ пѣлъ безъ всякой транспонировки, а Марсель, какъ въ отношеніи звучности каждой отдѣльной ноты, такъ и въ смыслѣ тончайшей нюансировки этой крайне трудной, и въ большинствѣ случаевъ исполняемой достаточно грубо, партіи, удавался артисту настолько, что каждый его выходъ въ „Гугенотахъ" неизмѣнно сопровождался огромнымъ успѣхомъ. То же надо замѣтить и относительно Каспара во „Фрейшютцѣ", партія котораго, украшенная въ 1-мъ актѣ головоломными пассажами, доступна только пѣвцу, обладающему крайне легкимъ и подвижнымъ голосомъ; выдающейся ролью у Стравинскаго, въ смыслѣ вокальномъ былъ еще маркизъ въ „Линда ди Шамуни", гдѣ соотвѣтствующее впечатлѣніе можно произвести только блеснувъ искусствомъ пѣнія въ стилѣ чисто итальянскаго bel canto.

Роль Фарлафа Стравинскій исполнялъ впервые въ бытность свою въ Одессѣ; Мельника, какъ выше сказано, только въ Елисаветградѣ.

За всѣ три года своего пребыванія въ Кіевѣ, онъ, участвуя постоянно въ оперѣ и въ многочисленныхъ концертахъ, неизмѣнно пользовался любовью публики, награждавшей артиста шумными проявленіями восторга.

Именно къ этому времени относится курьезный эпизодъ, происшедшій со Стравинскимъ во время представленія оперы „Фаустъ", очень характерный для провинціальныхъ нравовъ. Этотъ эпизодъ разсказанъ со словъ самого артиста музыкальнымъ критикомъ г. В. Фроловымъ.

„Въ одной изъ такъ-называемыхъ „директорскихъ" ложъ возсѣдалъ, въ компаніи близкихъ друзей и знакомыхъ, покойный князь П. П. Демидовъ-Санъ-Донато, извѣстный россійскій крезъ.

Прошелъ первый актъ „Фауста"; публика шумно апплодировала исполнителямъ оперы, затянувъ, по обыкновенію, антрактъ.

Началось второе дѣйствіе, прошедшее еще съ бо́льшимъ успѣхомъ, чѣмъ первое. Знаменитая баллада Мефистофеля, прекрасно спѣтая артистомъ Стравинскимъ, вызвала бурю апплодисментовъ и, конечно, была повторена. Сидѣвшая по близости къ „директорской" ложѣ публика замѣтила, однако, что вслѣдъ за окончаніемъ баллады Мефистофеля, ложа внезапно опустѣла. Никто, конечно, не придалъ этому никакого значенія, такъ какъ личности, занимавшія ложу, представляли изъ себя величину неизвѣстную, да и самый фактъ внезапнаго исчезновенія горсти зрителей являлся слишкомъ ничтожнымъ. Мало-ли кто изъ публики не во время покидаетъ театръ!

Спектакль продолжался своимъ порядкомъ и окончился вполнѣ благополучно. Но, вопреки поговоркѣ, оказалось, что „не все то хорошо, что хорошо кончается".

Исполнитель роли Мефистофеля, артистъ Стравинскій, получилъ на другой день офиціальную повѣстку: явиться для объясненій къ Кіевскому полицеймейстеру Гюббенету.

„Что такое, какую повѣстку, для чего? спрашивалъ себя удивленный артистъ, будучи не въ состояніи понять причины, вызвавшей приглашеніе къ полицейскому начальству, безъ объясненія самыхъ мотивовъ такого „приглашенія"!..

Но прежде чѣмъ явиться къ полицеймейстеру, Стравинскій заѣхалъ въ театръ узнать отъ самого Бергера, неизвѣстно-ли тому что либо по поводу такого неожиданнаго „казуса".

— Да видите-ли, миленькій, отвѣчалъ на ломанномъ русскомъ языкѣ добродушный антрепренеръ, тамъ вышло какое-то недоразумѣніе съ княземъ Санъ-Донато.

— Какое недоразумѣніе, при чемъ тутъ, наконецъ, я? еще болѣе удивился артистъ.

— Право-же, я не знаю, возразилъ Бергеръ, поѣзжайте лучше скорѣе къ начальству, тамъ вы все узнаете подробно.

Дѣлать было нечего. Стравинскій беретъ перваго попавшагося извозчика и стремглавъ летитъ къ полицеймейстеру Гюббенету.

— Вы артистъ Стравинскій?

— Я, Ваше—ство.

— Не угодно-ли вамъ присѣсть.

— Покорнѣйше васъ благодарю.

— Скажите пожалуйста, г. Стравинскій, вы изволили вчера участвовать въ оперѣ „Фаустъ“?

— Да, я участвовалъ.

— Вы играете въ ней роль „Мефистофеля“?

— „Мефистофеля!“ широко раскрывая глаза отвѣчаетъ Стравинскій, не могущій притти еще въ себя отъ такихъ странныхъ и совершенно непонятныхъ для него вопросовъ, предлагаемыхъ Гюббенетомъ при такой исключительной обстановкѣ.

— Не можете-ли вы мнѣ сказать, какія слова вы поете въ балладѣ, во второмъ актѣ?

— То есть, какъ какія? Такія, которыя напечатаны въ либретто! удивился Стравинскій, невольно улыбнувшись на такой вопросъ.

— А вы не помните, кѣмъ написано либретто „Фауста?“

— Либретто перевелъ Калашниковъ, которому принадлежитъ и большинство оперныхъ либретто.

— Вотъ по этому либретто вы поете, г. Стравинскій? освѣдомился полицеймейстеръ, передавая артисту маленькую книжечку.

— Да, по этому.

— Будьте такъ добры, отыщите мнѣ здѣсь вашу балладу, которую вы пѣли въ спектаклѣ.

Стравинскій открылъ страницу съ „балладой Мефистофеля“ и передалъ либретто полицеймейстеру.

— Такъ въ чемъ-же дѣло? освѣдомился Стравинскій, все еще не

понимая таинственности подобной бесѣды и распросовъ начальника полиціи.

Полиціймейстеръ заглянулъ въ раскрытую страничку либретто, повертѣлъ его въ рукахъ и, вручая Стравинскому, попросилъ его прочитать вслухъ.

„На землѣ весь родъ людской
Чтитъ одинъ кумиръ священный!
Онъ царитъ надъ всей вселенной,
Тотъ кумиръ—телецъ златой!.."

— Прочитайте до конца, перебилъ Стравинскаго полиціймейстеръ, видя его недоумѣвающую физіономію.

„Въ умиленіи сердечномъ
Прославляя истуканъ,
Люди разныхъ кастъ и странъ
Пляшутъ въ кругѣ безконечномъ,
Окружая пьедесталъ.
Сатана тотъ правилъ балъ!"

— Такъ вы пѣли эти самыя слова?

— Ну, да, эти самыя! Позвольте-же васъ спросить, наконецъ, ваше—ство, въ чемъ тутъ дѣло? Я рѣшительно не понимаю причины вашего приглашенія!

— Да, да, это ужасно странно! Я и самъ не понимаю. Но дѣло, видите-ли, въ томъ, что я получилъ письменную жалобу на васъ князя Демидова-Санъ-Донато.

— На меня! Какую жалобу? изумился Стравинскій, едва сдерживая смѣхъ.

— Князь пишетъ, что вы злоупотребили его именемъ.

— Какимъ именемъ, гдѣ, когда?

— Вчера на представленіи „Фауста". Князь былъ въ театрѣ и слышалъ, какъ вы произносили нѣсколько разъ его имя. Но теперь я понимаю, въ чемъ дѣло... да, да, это очень странно! невольно расхохотался самъ полиціймейстеръ!

— Позвольте-же васъ спросить, чѣмъ-же остался недоволенъ князь? воскликнулъ Стравинскій, начинавшій уже досадовать на всю эту комедію.

— Князю, видите-ли, послышалось, что когда вы пѣли балладу Мефистофеля, то будто-бы заканчивали вашу пѣснь стихомъ:

Санъ-Донато правитъ балъ!..

А такъ какъ вы повторяете этотъ стихъ нѣсколько разъ вмѣстѣ съ хоромъ, то онъ и принялъ это за личное оскорбленіе и обратился ко мнѣ съ жалобой на васъ! Пожалуйста, извините меня, г. Стравинскій, за то, что я васъ побезпокоилъ! Но что-же подѣлаешь! Вы сами понимаете: долгъ службы... Князь обидѣлся, просилъ *разслѣдовать* дѣло...

Разсказъ объ этой высококомической „исторіи“ вызвалъ гомерическій хохотъ, едва только онъ успѣлъ облетѣть артистическій міръ и далъ не малую пищу остроумію мѣстныхъ обывателей“.

Между тѣмъ время шло; успѣхъ Стравинскаго все возросталъ и, наконецъ, молва о немъ докатилась до Петербурга. Весною 1876 года Стравинскій пріѣхалъ въ столицу, 18-го апрѣля дебютировалъ въ Маріинскомъ театрѣ въ роли Мефистофеля, а 25-го апрѣля—въ роли Фарлафа, имѣлъ большой успѣхъ и былъ принятъ въ составъ труппы Императорской русской оперы. Слѣдуетъ отмѣтить при этомъ, какъ фактъ, показывающій, насколько извѣстность Стравинскаго была велика, что онъ дебютировалъ на сценѣ Маріинскаго театра не по собственному почину, а исключительно вслѣдствіе приглашенія дирекціи, причемъ его ангажементъ былъ уже раньше рѣшенъ въ положительномъ смыслѣ и самый дебютъ былъ платный.

По поводу его перваго дебюта въ „Фаустѣ“ находимъ въ „Новомъ Времени“ отъ 21-го апрѣля 1876 г. слѣдующія довольно краткія строки:

„На дняхъ на Маріинской сценѣ состоялся еще одинъ, четвертый дебютъ. Дебютантъ г. Стравинскій, тоже ученикъ нашей консерваторіи, который пѣвалъ на провинціальныхъ оперныхъ сценахъ и тамъ пріобрѣлъ значительную опытность. Дебютировалъ онъ въ роли Мефистофеля. Голосъ его—басъ, ровный, хорошаго качества, пріятный, но недостаточно сильный для неблагодарной Маріинской сцены. Пока г. Стравинскій поетъ одинъ и съ мягкимъ аккомпаниментомъ оркестра, его слышно хорошо; при болѣе сильномъ аккомпаниментѣ и въ ансамблѣхъ его или мало или вовсе не слышно. Это тѣмъ досаднѣе, что г. Стравинскій—артистъ со многими цѣнными качествами. Онъ хорошій фразировщикъ, поющій съ пониманіемъ и съ оттѣнками, онъ отчетливо произноситъ слова, его исполненіе просто, естественно, добропорядочно“...

Первый періодъ артистической дѣятельности, періодъ поисковъ и скитальчества закончился, начался второй, положившій основу плодотворной творческой работѣ, развивавшейся въ спокойныхъ условіяхъ существованія артиста казенной оперы.

II.

Я не намѣренъ здѣсь излагать годъ за годомъ біографію Стравинскаго и шагъ за шагомъ разсматривать постепенное развитіе его артистической индивидуальности. Да это и не входитъ въ намѣченную мною задачу. Я хочу только по мѣрѣ возможности дать общую характеристику этого таланта, показать, чѣмъ-же онъ такъ выдѣлялся изъ общей семьи русскихъ оперныхъ артистовъ, выяснить, были-ли у него какія-нибудь исключительныя заслуги передъ искусствомъ и въ чемъ онѣ заключались. При этомъ я долженъ оговориться, что Стравинскій пѣвецъ—вездѣ будетъ стоять у меня нѣсколько позади Стравинскаго какъ артиста въ драматическомъ смыслѣ. Я дѣлаю это вполнѣ сознательно, такъ какъ для моей задачи совсѣмъ не имѣютъ первенствующаго значенія діапазонъ голоса, его тембръ, постановка и другія чисто спеціальныя качества, потому что всего этого недостаточно для провозглашенія человѣка новаторомъ въ сферѣ искусства, для признанія за нимъ особыхъ чрезвычайныхъ заслугъ въ этой области. Не діапазонъ голоса и его тембръ важны, не они создаютъ новыя перспективы, не они двигаютъ впередъ искусство; важна та творческая сила, которая, проникая собою все существо художника, зажигая въ немъ яркій огонь вдохновенія и заставляя своего носителя сокрушать разныя установившіяся традиціи, возноситъ его высоко надъ окружающей средой. Прекрасные пѣвцы были до Стравинскаго, существовали бокъ-о-бокъ съ нимъ, появлялись послѣ него, чаровали и покоряли слушателей, но, спѣвъ всѣ свои пѣсни, тихо уходили въ тѣнь забвенія, не оставивъ послѣ себя никакого художественнаго наслѣдія, поскольку послѣднее вообще доступно артисту. И если-бы Стравинскій обладалъ голосомъ даже значительно лучшимъ, даже еще сильнѣе очаровывалъ своихъ слушателей, все-таки онъ былъ-бы не болѣе какъ пѣвецъ и его слава оказалась бы не громче, чѣмъ слава Васильева I, Корякина, слава любого другого баса, которымъ гордилась Маріинская сцена. Память его драгоцѣнна именно тѣмъ, что, не ограничиваясь только своимъ вокальнымъ мастерствомъ, онъ первый проло-

жилъ дорогу къ созданію на оперной сценѣ высоко-художественныхъ образовъ, первый въ своемъ искусствѣ достигъ совершеннѣйшаго сліянія драмы съ музыкой, одного изъ идеаловъ, о которомъ мечталъ Рихардъ Вагнеръ.

„Отъ глубины души моей поздравляю дорогого русскаго художника съ высокоторжественнымъ днемъ юбилея. Слава могучему россійскому таланту, побѣдившему силу рутины и застоя".

Таковы были слова привѣтственной телеграммы, которую въ день XXV лѣтняго юбилея Стравинскаго прислалъ Шаляпинъ, этотъ чудо-богатырь, полнѣе всѣхъ другихъ воплотившій тотъ идеалъ оперная искусства, которому всю жизнь служилъ Стравинскій.

Побѣда надъ рутиной—вотъ въ двухъ словахъ вся характеристика дѣятельности нашего славнаго артиста.

Стравинскій началъ свою службу въ Маріинскомъ театрѣ въ 1876 году, т. е. въ то время, когда русская опера уже вышла изъ пеленокъ, и миновалъ первый острый періодъ борьбы съ равнодушіемъ публики, всѣми фибрами своего существа тяготѣвшей къ итальянской оперѣ, признававшей исключительно итальянскую, вообще иностранную музыку и получавшей удовольствіе только отъ исполненія итальянскихъ пѣвцовъ. И хотя рядомъ съ Маріинскимъ театромъ продолжала еще уживаться итальянская опера, плѣнявшая своихъ поклонниковъ частой смѣной вокальныхъ звѣздъ—одна другой ярче,—всетаки русская опера ничего отъ этого не теряла, такъ какъ насчитывала достаточное количество своей публики и была въ состояніи предложить ей эстетическое удовольствіе нисколько не хуже чѣмъ у своей сосѣдки, а во многихъ случаяхъ даже и гораздо лучше. Музыкальному искусству Европы мы могли уже съ полнымъ успѣхомъ противопоставить свое родное, еще юное искусство, но бодро и властно завоевывавшее и себѣ подобающее мѣсто въ грандіозномъ храмѣ человѣческой культуры. Кромѣ двухъ оперъ Глинки и двухъ Даргомыжскаго, мы имѣли къ осени 1876 года, увидѣвшими свѣтъ театральной рампы: „Юдиѳь", „Рогнѣду" и „Вражью силу" Сѣрова, „Нижегородцевъ"—Направника, „Ратклифъ" и „Анджело"—Кюи, „Псковитянку"—Римскаго-Корсакова, „Бориса Годунова"—Мусоргскаго, „Опричника"—Чайковскаго и „Демона"—Рубинштейна. Такое богатство музыкальныхъ красотъ обезпечивали русской оперѣ постоянный контингентъ слушателей изъ числа почитателей родного искусства. Но кромѣ

этого Маріинскій театръ смѣло тягался со своимъ сосѣдомъ и по части исполненія оперъ иностранныхъ композиторовъ, располагая такими первоклассными пѣвицами и пѣвцами, какъ Раабъ, Меньшикова, Платонова, Лавровская, Каменская, Бичурина; тенора: Никольскій, Коммиссаржевскій и Орловъ; баритоны: Мельниковъ и Прянишниковъ, и басы: Петровъ, Васильевъ I и Палечекъ. Къ этому блестящему созвѣздію и присоединилась въ 1876 году восходящая звѣзда молодого артиста Стравинскаго.

Но само оперное искусство въ своемъ цѣломъ было далеко отъ того идеала, къ которому оно постепенно приближается въ настоящее время. Вагнеръ со своими теоріями о сліяніи на оперной сценѣ всѣхъ искусствъ нагонялъ ужасъ на массу и былъ достолніемъ лишь ограниченнаго кружка немногихъ избранныхъ. По крылатому опредѣленію А. Н. Сѣрова, опера являла собою лишь „костюмированный концертъ", и эти два слова отлично характеризуютъ всю сущность тогдашнихъ оперныхъ требованій. Ставилось на первый планъ лишь отмѣнное вокальное исполненіе, а никому въ голову не приходило заботиться ни о созданіи на сценѣ, путемъ проникновенной драматической игры, рельефныхъ образовъ, ни еще менѣе о художественной, стильной обстановкѣ. В. В. Стасовъ въ свой статьѣ о „Русланѣ", напечатанной во второмъ выпускѣ „Ежегодника Императорскихъ театровъ", указываетъ, что только въ 1871 году, благодаря стараніямъ Горностаева, Гартмана, Шишкова и Бочарова появилась первая дѣйствительно художественная постановка безсмертнаго творенія Глинки, положившая начало совсѣмъ другому взгляду на данный предметъ: стало очевидно, что въ оперѣ можно и должно придерживаться жизненной правды, и что постановки должны болѣе соотвѣтствовать какъ требованіямъ исторіи, такъ и поэтическому духу того произведенія, на сюжетъ котораго написана опера.

Конечно было бы глубокой несправедливостью утверждать, будто Маріинская сцена, когда на ней появился впервые Стравинскій, представляла собою въ художественномъ отношеніи нѣкоторое подобіе пустыни. Самая заслуга нашего артиста при такомъ взглядѣ на дѣло значительно утратила бы свою силу:—не трудно быть первымъ среди бездарностей, но завидно снискать себѣ славу и исключительное положеніе, находясь въ ряду свѣтилъ. Блескъ имени Стравинскаго еще усиливается, если принять во вниманіе, что ему пришлось начинать свою службу на Маріин-

ской сценѣ въ то время, когда она по всей справедливости гордилась своими дѣятелями. Вся труппа поражала своимъ единообразіемъ въ смыслѣ вокальнаго исполненія, состоя изъ цѣлаго ряда артистовъ, отличавшихся не только замѣчательными голосами, но и мастерскимъ умѣньемъ пѣть. Достаточно вспомнить хотя бы одного только И. А. Мельникова, который, обладая превосходнымъ голосомъ, природной его постановкой и тончайшимъ искусствомъ пѣнія, цѣлую четверть вѣка приводилъ въ восторгъ своихъ слушателей. Но драматическая игра, воплощеніе на сценѣ строго художественныхъ образовъ еще отсутствовали за немногими исключеніями, или понимались въ очень ограниченномъ смыслѣ, считаясь для опернаго артиста дѣломъ совершенно второстепеннымъ. Да и самыя требованія публики были совсѣмъ другія: на оперу смотрѣли только какъ на прибѣжище пѣнія, что же касается до всего остального, то хорошо если оно было, но и небольшая бѣда, если оно отсутствовало. Въ сферѣ опернаго творчества въ послѣднее время наблюдается огромный шагъ впередъ, и даже многіе сценическіе пріемы, которые всего лишь десять лѣтъ назадъ казались чѣмъ то вполнѣ совершеннымъ, нынѣ уже насъ удовлетворять не могутъ, мы перестали предъявлять односторонніе требованія къ оперному искусству и не можемъ больше довольствоваться однимъ лишь пѣніемъ, какъ бы оно хорошо ни было. Совсѣмъ другое наблюдалось въ 70-хъ и 80-хъ годахъ прошлаго столѣтія. Выходилъ какой нибудь любимецъ публики на сцену, становился въ неподвижную позу передъ рампой и начиналъ къ общему восторгу заливаться соловьемъ, изрѣдка комично разводя руками. Я не могъ удержаться отъ смѣха, когда увидѣлъ портретъ знаменитаго тенора Никольскаго въ роли Рауля: изъ рамки смотрѣла толстая, грузная фигура, съ лицомъ добраго ярославца, украшеннымъ къ тому же большой, окладистой бородой, ниспадавшей на грудь; смѣхотворное впечатлѣніе еще усиливалось отъ комическаго контраста между этимъ чисто русскимъ обличьемъ и костюмомъ французскаго дворянина XVI столѣтія. Тогдашніе меломаны разсказываютъ, что на Никольскаго вообще нельзя было смотрѣть безъ смѣха и, чтобы не портить себѣ впечатлѣнія отъ его удивительнаго вокальнаго исполненія, приходилось закрывать глаза, или вовсе отворачиваться отъ сцены.

Стравинскій съ его интеллигентностью, съ его широкимъ культурнымъ міровоззрѣніемъ, понялъ, какъ никто, уже тогда, при самомъ началѣ своей карьеры, что оперное искусство не состоитъ только въ

болѣе или менѣе удачномъ пѣніи, сопровождаемомъ непремѣнными прижиманіями правой руки то къ сердцу, то къ головѣ; что напротивъ оно сложено изъ цѣлаго ряда разнородныхъ элементовъ, которые всѣ въ одинаковой степени должны получать яркое выраженіе и быть отмѣченными печатью красоты. Какой толкъ въ томъ, что артистъ безподобно спѣлъ арію о любви или о какомъ иномъ чувствѣ, если онъ самъ въ это время производитъ смѣхотворное впечатлѣніе? Вообразите себѣ Ромео съ фигурой и лицомъ молодца изъ Московскаго Охотнаго ряда и предположите даже, что оный молодецъ, вырядившійся въ костюмъ средневѣковой Италіи, чувствующій себя въ немъ какъ въ мѣшкѣ, споетъ съ необыкновеннымъ увлеченіемъ и экспрессіей любовную арію, очаруетъ васъ своимъ голосомъ и даже на минуту вызоветъ то настроеніе, которое имѣетъ въ виду музыка данной сцены, и вы поддадитесь нѣкоторой иллюзіи. Что останется отъ этой иллюзіи, если вы увидите, что Ромео или попросту Иванъ Ивановичъ, ради театральной потѣхи напялившій на себя соотвѣтствующій костюмъ, окончилъ свою арію и, исполнивъ все, что отъ него, по его мнѣнію, требуется, преспокойно отошелъ въ сторону и тамъ мирно бесѣдуетъ съ хористками, либо перемигивается съ кѣмъ-то за кулисами? Или, если сегодня вы созерцаете Ивана Ивановича Фаустомъ, завтра Ленскимъ, послѣзавтра Сабининымъ, а потомъ Раулемъ и убѣждаетесь, что ни Фауста, ни Ленскаго, ни Сабинина, ни Рауля передъ вами въ сущности нѣтъ, даже съ чисто внѣшней стороны, не говоря уже о внутреннемъ ихъ содержаніи, а есть опять-таки просто Иванъ Ивановичъ, который въ одномъ случаѣ надѣлъ средневѣковый германскій камзолъ, въ другомъ платье русскихъ щеголей начала XIX столѣтія, и наконецъ въ третьемъ—кафтанъ костромского дружинника?

— Ну что? какой костюмъ вы мнѣ сегодня приготовили?—спрашиваетъ своего парикмахера любимецъ публики, у котораго, еще по выраженію учившаго его профессора, „въ горлѣ золото“, и онъ, зная это, полагаетъ, что до всего остального ему нѣтъ никакого дѣла.

— Сегодня голубой съ серебромъ. Очень къ вамъ пойдетъ.

— Голубой съ серебромъ?... Гм... Пойдетъ, говоришь? Ну, давай, поглядимъ... А! Хорошо, очень хорошо. Красиво и блеститъ.

Надѣлъ. Идетъ на сцену. Дѣйствительно, „внѣшне“ красиво, и главное, очень блеститъ! Премьеръ доволенъ, публика довольна, рецензенты тоже довольны и между прочимъ пишутъ:

— Новые, блестящіе костюмы были очень хороши.

При такомъ взглядѣ на дѣло, задачи оперпаго искусства до крайности упрощались. Было бы „въ горлѣ золото“, да, пожалуй, еще интересная внѣшность, которую, Боже сохрани, портить гримомъ. А тамъ... надѣлъ блестящій костюмъ и пошелъ гулять по сценѣ, совершенно не заботясь о томъ, кого собираешься изображать. Партію выучилъ, ну и ладно, остальное просто: выходъ на сцену укажетъ помощникъ режиссера, вступленіе капельмейстеръ, а больше ничего и не надо.

Въ лучшемъ случаѣ устанавливался трафаретъ, по которому всѣ и дѣйствовали, и наступало господство удручающей рутины: сопрано, контральто, тенора, баритоны, басы въ опредѣленныхъ роляхъ соотвѣтственно одинаково гримировались, одинаково входили на сцену и одинаково на ней держались. Не думайте, что я преувеличиваю. Вспомните, вошедшій одно время въ моду, гримъ Мефистофеля: острая бородка, поднятые шиломъ кверху усы и, параллельно имъ поставленныя, брови. Вотъ и весь гримъ. И Ивановъ, Сидоровъ, Петровъ, Козловъ, всѣ устраиваютъ изъ своего лица одинъ и тотъ же вполнѣ балаганный обликъ злого духа. Между тѣмъ, если бы они дали себѣ трудъ пересмотрѣть всевозможныя картины различныхъ художниковъ, трактовавшихъ сюжетъ „Фауста“, они тотчасъ же увидѣли бы, что каждый изъ нихъ изображаетъ духа отрицанія по разному, и ужь во всякомъ случаѣ нигдѣ не нашли бы ничего, похожаго на установившійся оперный гримъ.

Сказанное относится рѣшительно ко всякимъ ролямъ, не потерявъ своего значенія даже для нашего времени, такъ какъ и посейчасъ рутины и трафарета на оперной сценѣ хоть отбавляй. Я потому говорю здѣсь прежде всего о внѣшности, что она прежде всего поражаетъ вниманіе зрителя, когда артистъ входитъ на сцену. Внѣшность вводитъ зрителя въ настроеніе, она подготовляетъ его къ тому, что будетъ.

И вотъ Стравинскій показалъ нѣчто, до него неслыханное на оперной сценѣ. Онъ далъ перевоплощеніе, т. е. полное отрѣшеніе отъ своей личности и сліяніе ея съ изображаемой ролью, являющееся идеаломъ художественнаго творчества на сценѣ, перевоплощеніе тѣмъ болѣе полное, что въ этомъ артистѣ удивительно гармонично сочетались всѣ тѣ средства, при помощи которыхъ онъ могъ достигать чудесъ въ своемъ искусствѣ и, созерцая его на сценѣ, невольно хотѣлось воскликнуть словами Фауста:

„Какъ въ цѣломъ части всѣ, послушною толпою
Сливаясь здѣсь, творятъ, живутъ одна другою!“

На первомъ планѣ конечно, какъ и должно быть у всякаго пѣвца, стоялъ голосъ, коимъ онъ владѣлъ въ совершенствѣ. Здѣсь я долженъ оговориться, что, хотя въ мою задачу и не входитъ всесторонняя техническая оцѣнка голоса и музыкальнаго таланта Стравинскаго и, не будучи спеціалистомъ въ подобныхъ вопросахъ, я этого сдѣлать не могу,—всетаки мой трудъ былъ бы далеко не полонъ, если бы я хотя въ краткихъ словахъ не упомянулъ о чисто вокальной сторонѣ таланта покойнаго артиста. Голосъ его былъ басъ, характера, какъ принято обозначать basso cantante, отличавшійся прежде всего необыкновеннымъ діапазономъ отъ нижняго fa до верхняго sol и даже sol diez при полной свободѣ, чистотѣ и одинаковой звучности всѣхъ трехъ регистровъ. Этимъ и объясняется то, что въ партіи Марселя, гдѣ встрѣчаются наиболѣе низкія басовыя ноты и во всѣхъ другихъ партіяхъ, требующихъ отъ артиста хорошаго нижняго регистра, пѣніе Стравинскаго не заключало никакихъ признаковъ напряженія. Равнымъ образомъ и верхнія ноты, sol и sol diez брались имъ безъ малѣйшаго труда, сохранивъ свою полноту и чистоту даже до послѣдняго времени; уже будучи на склонѣ лѣтъ, артистъ часто пѣлъ маленькую партію свата въ „Русалкѣ“ и высокое sol diez во фразѣ „здоровье молодыхъ“ давалось ему вполнѣ хорошо. Затѣмъ легкость и подвижность голоса были у него замѣчательныя: артисту не составляло никакихъ усилій преодолѣвать любыя трудности въ партіи, какъ бы ни была она неудобно написана, и это обстоятельство въ связи съ мягкимъ прекраснымъ тембромъ голоса содѣйствовало тому, что Стравинскій безукоризненно пѣлъ даже чисто баритонныя вещи, съ которыми онъ и выступалъ довольно часто въ концертахъ, напр., арію князя Игоря или „Вечернюю звѣзду“ изъ „Тангейзера“ и первую арію Вольфрама на состязаніи пѣвцовъ оттуда-же; послѣднія онъ пѣлъ съ транспонировкою на полъ тона. Всѣ чисто вокальныя тонкости, вродѣ мастерского филированія звука, прекраснаго mezzo voce и т. под.,—неизмѣнно всегда отличали его пѣніе. Дыханіемъ онъ владѣлъ въ совершенствѣ, что позволяло ему исполнять въ надлежащемъ темпѣ такіе труднѣйшіе номера, какъ рондо Фарлафа или пѣсню Варлаама „Какъ во городѣ было во Казани“ изъ оперы Мусоргскаго „Борисъ Годуновъ“. Въ упомянутой оперѣ нагляднѣе всего доказывалась обширность голоса Стравинскаго, когда ему приходилось пѣть

въ ней одновременно двѣ партіи: низкую басовую—Варлаама и высокую чисто баритонную—іезуита Ронгони. И если голосъ пѣвца не отличался поражающей красотой, зачастую прикрывающей собою полное убожество во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, зато въ самомъ его звукѣ было нѣчто, независѣвшее отъ самого артиста, что придавало его пѣнію какой то особенный колоритъ и производило на всѣхъ слушателей неотразимое впечатлѣніе безразлично происходило ли это въ оперѣ или на концертной эстрадѣ. Если присоединить сюда еще и замѣчательную музыкальность, безъ которой пѣвецъ, какимъ бы голосомъ онъ ни обладалъ, стоитъ очень мало, то можно будетъ сказать, что въ лицѣ Стравинскаго мы имѣли дѣло съ первоклассным художникомъ пѣнія. Правда, объ этой сторонѣ его дѣятельности всегда почему то говорили мало, но я объясняю это исключительно презрѣніемъ артиста ко всевозможнымъ чисто внѣшнимъ вокальнымъ эффектамъ, до которыхъ такъ падко и большинство пѣвцовъ, и большинство публики.

Владѣя въ совершенствѣ голосомъ, Стравинскій такимъ образомъ съ полнымъ правомъ занималъ достойное мѣсто въ длинномъ ряду окружавшихъ его замѣчательныхъ мастеровъ пѣнія. Этимъ онъ примыкалъ къ старой школѣ. Принадлежность же его къ новой обозначилась благодаря рѣдкому драматическому таланту и особенно дару художественной гримировки, въ области чего онъ достигъ послѣдняго предѣла совершенства. Когда Стравинскій выходилъ на сцену, его нельзя было узнать, и даже лица, близко съ нимъ знакомыя, въ совершенствѣ изучившія разныя мелкія особенности его походки, манеры держаться, всего, что составляетъ въ человѣкѣ его сложный, внѣшній узоръ, искали и не находили ни одной привычной, извѣстной имъ черты. Оставался одинъ только голосъ, единственное, что у опернаго артиста не можетъ подлежать измѣненію, во всемъ же прочемъ перевоплощеніе оказывалось полнымъ.

Какъ же достигалъ талантливый артистъ подобнаго эффекта?

Это коренилось въ его манерѣ изучать роль, которая была весьма, оригинальна. Въ противоположность всѣмъ другимъ пѣвцамъ, Стравинскій, получивъ новую партію, обыкновенно не спѣшилъ съ изученіемъ ея музыкальной стороны. Онъ прежде всего принимался за художественную разработку характера, прежде всего заботился о томъ, чтобы до мелочей уяснить себѣ внутреннія и внѣшнія особенности того лица, которое предстояло ему воплотить на сценѣ. И вотъ тутъ-то его систематическое

образованіе, постоянно расширяемое, и приходило ему на помощь и было причиной, что, созидая тотъ или другой типъ, онъ никогда не разбрасывался, не бродилъ впотьмахъ, стараясь напасть на истину, не ударялся въ крайности реализма, а сразу находилъ ту основу, укрѣпившись на которой, ему въ дальнѣйшемъ оставалось только совершенствовать уже намѣченный въ главныхъ чертахъ, типъ, украшать его новыми, интересными деталями,— однимъ словомъ продолжать его развитіе, а не сворачивать въ сторону, неожиданно хватаясь вовсе за другую трактовку. Затѣмъ огромную роль играло то, что, будучи любителемъ и знатокомъ искусства во всѣхъ его проявленіяхъ, Стравинскій присоединялъ сюда страстное, фанатическое библіофильство. Онъ собиралъ всевозможныя книги, какъ тѣ, которыя могли дать необходимый матерьялъ для его работы, такъ и вообще всѣ, представлявшія собою выдающійся интересъ, покупалъ всякія иллюстрированныя изданія, коллекціонировалъ старинныя гравюры, и его библіотека невольно вызывала восхищеніе у всѣхъ, кто только ее видѣлъ. Онъ часто и много путешествовалъ и, обладая огромной воспріимчивостью, подмѣчалъ все, что хоть немного выдавалось изъ общаго уровня и мимо чего всякій другой прошелъ бы совершенно равнодушно, и накоплялъ такимъ образомъ неисчерпаемый запасъ наблюдательности, прибѣгая зачастую къ помощи карандаша и своего альбома.

Естественно, что, принимаясь за изученіе новой роли, Стравинскій приступалъ къ этому трудному—но и сколь заманчивому дѣлу—вовсеоружіи жизненнаго опыта и самыхъ разносторонніхъ познаній. Если ему нужно было оживить въ памяти послѣднія или прибавить къ нимъ что-нибудь новое, онъ, не сходя съ мѣста, доставалъ требуемую книгу и путемъ внимательнаго критическаго чтенія извлекалъ себѣ изъ нея все, что представлялось нужнымъ. Въ тѣхъ случаяхъ, когда роль была историческая, какъ напримѣръ Іоаннъ Грозный, онъ тщательно изучалъ ее на основаніи многочисленныхъ историческихъ свидѣтельствъ. Если роль принадлежала къ области поэтической фантазіи, какъ напримѣръ „Мефистофель“, онъ прочитывалъ все, что текстъ произведенія и различныя комментаріи къ нему могли дать для полнаго ея уясненія. Если же роль оказывалась народною, бытовою, онъ изучалъ ее по картинамъ, по соотвѣтствующимъ книгамъ, по натурѣ, въ тѣхъ случаяхъ, когда къ послѣднему представлялась возможность. Однимъ словомъ, онъ продѣлывалъ всю ту работу, которая считается необходимой для всякаго интеллигентнаго, культурнаго артиста драмы.

Уяснивъ себѣ до мельчайшихъ подробностей драматическую фигуру, онъ, будучи рисовальщикомъ-любителемъ, принимался набрасывать карандашемъ и красками лицо для грима, съ аксессуарами или безъ нихъ, дѣлалъ одинъ рисунокъ, другой, во весь ростъ, en face, въ профиль, и продѣлывалъ это до тѣхъ поръ, пока не нападалъ на такую выразительную форму, которая вполнѣ его удовлетворяла. Постепенно изъ такихъ рисунковъ образовался цѣлый альбомъ и я, пользуясь любезнымъ разрѣшеніемъ семьи покойнаго артиста, привожу здѣсь нѣсколько типовъ изъ числа наиболѣе характерныхъ и законченныхъ, могущихъ восполнить отсутствіе фотографій, давъ хотя бы приблизительное понятіе о томъ, каковъ былъ обликъ у артиста въ той или другой роли. Замѣчу, что самъ авторъ, въ силу врожденной скромности, не придавалъ своимъ рисункамъ никакого серьезнаго значенія, отнюдь не смотрѣлъ на нихъ какъ на произведеніе искусства и даже очень рѣдко кому показывалъ, совершенно искренне считая ихъ чисто интимными пробами пера или карандаша, и не заслуживающими никакого вниманія. Конечно, большинство изъ нихъ не отличается правильностью и законченностью рисунка, и не удовлетворяетъ художественнымъ требованіямъ, но зато они даютъ полную иллюстрацію для характеристики пріемовъ работы талантливаго артиста, а по яркой выразительности и своему разнообразію могутъ служить превосходнымъ подспорьемъ для всякаго, кто захотѣлъ бы создать себѣ художественный гримъ. Нѣкоторые, какъ напримѣръ рисунокъ, изображающій Еремку, представляютъ собою наивную утрировку, кажутся чѣмъ то не вполнѣ правдоподобнымъ. На самомъ же дѣлѣ, эти утрированные рисунки очень близко напоминаютъ тѣ гримы, которые Стравинскій давалъ въ своихъ роляхъ. Очевидно, тутъ былъ нѣкій смыслъ. Набросавъ широкими, рѣзкими мазками рисунокъ, даже безо всякаго чувства мѣры, Стравинскій впослѣдствіи, уже принимаясь за гримъ, отыскивалъ нужныя, вполнѣ правдивыя черты, и то, что на рисункѣ казалось утрированнымъ, переходя на лицо артиста, дѣлалось болѣе смягченнымъ, выливалось въ строгую, совершенно художественную форму. Никакого пересола ни въ сторону ужаснаго, ни въ сторону смѣшного Стравинскій не допускалъ, оставаясь всегда въ границахъ, дальше которыхъ уже шло преувеличеніе. Живость и естественность грима поражали: никогда, какая бы роль ни была, какой бы сложный по своей конструкціи гримъ ни выпадалъ на долю артиста, никогда нельзя было замѣтить

и малѣйшаго слѣда самой работы, до того всякое лицо было натурально. Такіе мастера грима не часто встрѣчаются даже на драматической сценѣ и какъ тамъ живымъ образомъ гримировальнаго искусства всегда останется В. В. Самойловъ, такъ на оперной—Стравинскій. Конечно это мастерство грима у послѣдняго зависѣло прежде всего отъ того, что будучи, подобно Самойлову, самъ рисовальщикомъ, онъ и гримировался вполнѣ самостоятельно, не прибѣгая къ услугамъ посторонняго лица. Насколько это важно, можно видѣть на примѣрѣ того, какъ у артиста, неумѣющаго гримироваться, ничего не выходитъ изъ попытокъ создать характерное лицо, хотя бы на помощь ему и являлся художникъ со своимъ даже очень талантливымъ рисункомъ.

Исчерпавъ такимъ образомъ до мелочей духовную сущность и внѣшность героя, Стравинскій приступалъ къ изученію собственно партіи, которую проходилъ со всей строгостью, присущей такому музыкальному пѣвцу, какимъ онъ былъ. И мнѣ кажется, что подобный способъ работы имѣлъ свое глубокое оправданіе. Мнѣ кажется, что, когда совершенно уяснена драматическая часть роли, схватить вокальную ея сторону легче. Когда передъ глазами уже носится вполнѣ опредѣленный образъ, легче придавать пѣнію тѣ оттѣнки, которые должны быть въ соотвѣтствіи съ задуманнымъ образомъ, тогда можно полнѣе достичь столь необходимаго сліянія драмы съ музыкой и вложить въ каждую отдѣльную фразу, не говоря уже о закругленныхъ аріяхъ и монологахъ, въ каждую отдѣльную ноту тонкій смыслъ и самую яркую выразительность. Въ послѣднемъ отношеніи со Стравинскимъ трудно было тягаться, такъ какъ онъ довелъ драматическую выразительность на оперной сценѣ до крайнихъ предѣловъ возможности. У многихъ артистовъ, появившихся послѣ него и также заботившихся о драматической сторонѣ своихъ ролей, эта выразительность часто являлась въ ущербъ пѣнію: стремясь сообщить словамъ какъ можно больше сильнаго чувства, они многія отдѣльныя фразы произносили просто въ формѣ почти обыкновеннаго разговора, не заботясь о музыкальной ихъ характеристикѣ. Этого никогда не было у Стравинскаго, у котораго вокальное совершенство шло рука объ руку съ драматическимъ, и онъ не позволялъ себѣ ничего выкрикивать, никогда не выговаривалъ ни одной фразы, ни одного слова такъ, какъ это дѣлаетъ спеціально драматическій актеръ, онъ отчетливо въ соотвѣтствіи со всѣми требованіями композитора выпѣ-

валъ всякую ноту. Оттого онъ былъ незамѣнимъ въ партіяхъ, гдѣ преобладаетъ чисто декламаціонный стиль, котораго стараются избѣгать и плохо имъ владѣютъ пѣвцы, вездѣ предпочитающіе плавное пѣніе, широкую кантилену. Отсюда отнюдь не слѣдуетъ, будто въ широкомъ пѣніи Стравинскій пассовалъ, нѣтъ, потому что и здѣсь онъ всегда былъ на высотѣ самыхъ серьезныхъ музыкальныхъ требованій; но это только доказываетъ, что во всякой партіи, гдѣ есть широкая кантилена, и речитативы, и отдѣльно брошенныя слова, все было у него равно хорошо, равно блистало филигранной чистотой отдѣлки, ни одна фраза, ни единое слово не терялись безслѣдно, всему онъ умѣлъ придавать должное значеніе, и все, проходившее незамѣтно у другихъ артистовъ, въ его исполненіи вдругъ получало жизнь и краски, внося разнообразіе и причудливую живость. Короче говоря, у Стравинскаго вездѣ былъ матерьялъ. Какъ истинный художникъ, умѣющій и въ невзрачномъ на поверхностный взглядъ предметѣ находить красоту, Стравинскій изъ всякой самой ничтожной роли создавалъ колоритный, сверкающій образъ, оправдывая тѣмъ поговорку, что для большихъ артистовъ не существуетъ маленькихъ ролей. Каждое его хотя бы мимолетное появленіе на сценѣ приносило съ собою вѣяніе чуднаго таинственнаго искусства и дѣйствовало магически на публику: бинокли обращались къ рампѣ, головы вытягивались, вниманіе обострялось, всѣ напряженно старались не пропустить ни одного мгновенія по истинѣ вдохновенной игры, которой Стравинскій наэлектризовывалъ публику и чародѣйскими силами таланта вызывалъ у нея самыя разнообразныя эмоціи: то нагонялъ ужасъ, то туманилъ глаза непрошенной слезой, то заражалъ смѣхомъ, и все это въ высшей степени просто, не прибѣгая ни къ ложному пафосу, ни къ бьющимъ по нервамъ грубымъ эффектамъ, и не стараясь выдвинуться непремѣнно на первый планъ, привлекая на себя одного исключительное вниманіе. И сколько разъ, созерцая Стравинскаго въ самыхъ разнообразныхъ роляхъ оперная репертуара, видя это столь отличное отъ всего окружающаго исполненіе, я невольно задумывался надъ тѣмъ, какъ было бы хорошо, если бы вся оперная труппа состояла изъ подобныхъ ему артистовъ. Своимъ исполненіемъ Стравинскій поднималъ оперу на ту высоту, гдѣ она должна была бы стоять, если бы ея задачи не были ложно поняты, и въ этомъ неправильномъ толкованіи не осуществлялись въ теченіе почти цѣлаго столѣтія, сводя оперу,—это сложное сочетаніе разнородныхъ элементовъ, взаимно другъ друга допол-

няющихъ, одинъ другого проникающихъ,—къ простому ряду вокальныхъ номеровъ, смѣняющихся безъ всякой логической и психологической связи. Въ высшей степени гармоничный въ своихъ сценическихъ воплощеніяхъ, онъ невольно заставлялъ мечтать о томъ блаженномъ времени, когда пустыя, безсодержательныя, съ нелѣпыми сюжетами оперы уступятъ свое мѣсто царству музыкальной драмы, въ которой поэзія неразрывно связана съ музыкой, гдѣ слово и музыка, взаимно дополняя другъ друга и немыслимыя въ отдѣльности, сольются въ одинъ стройный божественный аккордъ. За этой формой искусства—будущее. Напрасно пытаются доказать, будто опера постепенно умираетъ, будто ея пѣснь спѣта. Опера, въ качествѣ костюмированнаго концерта—да! Но опера какъ высшее воплощеніе глубочайшихъ и общечеловѣческихъ страстей, сложнѣйшихъ душевныхъ эмоцій, отторгнутое отъ грубо реальной почвы дѣйствительности, обвѣянное духомъ неземной красоты, такое откровеніе искусства, или вѣрнѣе строгое сочетаніе всѣхъ искусствъ, будетъ существовать вѣчно. И это ея вѣчное бытіе обезпечено никогда непроходящимъ стремленіемъ у людей имѣть такое мѣсто, гдѣ можно было бы хоть на короткій срокъ забыться, оставивъ за порогомъ весь тревожный міръ земныхъ тягостей. Три могущественныхъ фактора способствуютъ уединенному, отрѣшенному отъ земного, созерцательному настроенію людей и облегчаютъ поиски отдыха. Среди нихъ на первомъ мѣстѣ природа, про которую сказалъ поэтъ:

„Природа—мать! къ тебѣ иду
Съ своей глубокою тоскою,
Къ тебѣ усталой головой
На лоно съ плачемъ припаду“...

Затѣмъ храмъ въ тѣхъ случаяхъ, когда человѣкъ, отторгнутый отъ природы, которая сама есть величественный храмъ, не можетъ пасть на грудь ея, и театръ въ тѣ счастливые, немногіе вечера, когда тамъ разыгрываются вдохновеннѣйшія музыкальныя мистеріи. Подобно тому, какъ, входя въ храмъ, мы оставляемъ позади все суетное, все мірское и погружаемся въ сосредоточенное созерцаніе божества, унося своими помыслами въ иное, болѣе чистое, болѣе совершенное царство, такъ и въ театрѣ, присутствуя при торжественномъ отправленіи службы истинному искусству, мы испытываемъ благостное отрѣшеніе отъ всякихъ мучительныхъ думъ, тягостныхъ сомнѣній, гложущихъ душу разочарованій, отъ головокружительнаго вихря мелкихъ заботъ и дрязгъ, составляющихъ

основу нашего существованія, лишеннаго идеаловъ добра и красоты. Это по справедливости отдыхъ, самый блаженный отдыхъ, и онъ немыслимъ въ театрѣ драмы и комедіи, гдѣ на одно дѣйствительное откровеніе искусства, на одинъ истинно поэтическій гимнъ красотѣ, приходятся сотни то публицистическихъ трактатовъ, то злободневныхъ фельетоновъ въ лицахъ, то шаблонныхъ унылыхъ спряженій глагола „люблю", гдѣ, преслѣдуются сплошь и рядомъ цѣли страстной проповѣди на соціальную тему, цѣли поученія и наставленія, этимъ путемъ, вмѣсто отрѣшенія отъ жизни, напротивъ, еще глубже вталкиваютъ въ самую ея гущу. Онъ возможенъ лишь въ такомъ храмѣ искусства, гдѣ царствуетъ поэзія и музыка, но опять таки при томъ условіи, если оттуда изгнанъ меркантильный духъ, если все принесено въ жертву стремленію достичь послѣдняго идеала въ смыслѣ воплощенія земными средствами поэтическихъ грезъ, если оркестръ, хоръ, пѣвцы, артисты, декораторы, машинисты всѣ проникнуты горячей любовью къ своему дѣлу, всѣ талантливы и имѣютъ передъ собой одну только цѣль: внести и свою скромную лепту, положить и свой камень для созданія грандіознаго, величественнаго, гармоничнаго художественнаго цѣлаго.

И вотъ такимъ-то вдохновеннымъ артистомъ, истиннымъ слугою высшаго идеала опернаго храма и былъ Стравинскій.

Оглядываясь на пройденный имъ путь, на проторенную имъ дорогу, вспоминая все, что мнѣ приходилось видѣть, всѣ его удивительныя творенія, вызывая въ памяти прошедшее, уже подернутое туманной дымкой, я снова какъ-бы живу въ неземномъ прекрасномъ царствѣ красоты, и образы, сотканные изъ живой плоти, сіяющіе яркими красками, встаютъ передо мною и пестрой вереницей при звукахъ музыки одинъ за другимъ проходятъ мимо, пробуждая острое чувство жалости къ художнику, такъ рано покончившему земные счеты и не завѣщавшаго намъ послѣ себя никакого живого наслѣдства. Горька, обидна ты, судьба артиста! Поэты, романисты, живописцы, скульпторы, композиторы, всѣ умираютъ, но уходя въ могильный мракъ, не все берутъ съ собою, духовныя богатства, накопленныя ими въ теченіи жизни, остаются съ нами, составляя гордость народа, и переживаютъ вѣка.

„Нѣтъ! Весь я не умру! Душа въ завѣтной лирѣ
Мой прахъ переживетъ и тлѣнья убѣжитъ"...

Гримы Стравинскаго.

Собственноручные рисунки артиста изъ его альбома.



I. Вильгельмъ Завоеватель.
«Гарольдъ». оп. Э. Ф. Направника.



II. Германъ, ландграфъ Тюрингенскій.
«Тангейзеръ». оп. Вагнера.



III. Графъ Сенъ-Бри.
«Гугеноты». оп. Д. Мейербера.



IV. Гесслеръ.
«Вильгельмъ Телль». оп. Россини.



V. Боярин Полтев.
«Горюша». оп. А. Г. Рубинштейна



VI. Мефистофель.
«Мефистофель», оп. Бойто.



VII Тип для «Гугенотов». Мейерберга.



VIII. Еремка
«Вражья сила». оп. А. Н. Серова.



IX. Малюта Скуратовъ.
«Князь Серебряный», оп. Козаченко.



X. Шутъ.
«Риголетто», оп. Дж. Верди.



XI. Фальстафъ.
«Виндзорскія Кумушки», оп. Николаи.



XII. Варлаамъ.
«Борисъ Годуновъ», оп. М. П. Мусоргскаго.

Гримы Стравинскаго.

Собственноручные рисунки артиста изъ его альбома.



XIII. Іоаннъ Грозный.
«Князь Серебряный», оп. Казаченко.



XIV. Князь Владиміръ Галицкій.
«Князь Игорь», оп. А. Бородина.



XV. Типъ для Іоанна Грознаго.
«Купецъ Калашниковъ», оп. А. Н. Рубинштейна.
«Князь Серебряный», оп. Г. А. Казаченко и др.



XVI. Дьякъ Мамыровъ.
«Чародѣйка», оп. П. И. Чайковскаго.

И лишь драматическій и оперный артистъ, при жизни часто пріемлющій не меньшую славу, чѣмъ всѣ прочіе жрецы искусства, уноситъ съ собою въ могилу все, что отличало его отъ толпы, что возносило его въ заоблачныя выси вдохновеннаго творчества, и память о немъ, реальная живая память, съ годами все тускнѣетъ, тускнѣетъ, не оставляя въ конечномъ итогѣ ничего. О, если-бы можно было усиліемъ мечты вернуть прошедшее и воскресить въ осязательной формѣ всѣ тѣ прекрасные, художественные образы, которыхъ такъ много и съ такимъ упоительнымъ разнообразіемъ передъ нами создавалъ Стравинскій! Вотъ, вотъ они встаютъ изъ тумана, одѣлись живою плотію и идутъ, идутъ...

III.

Мрачное средневѣковье... Узкіе переулки стараго итальянскаго города. Высокіе, сумрачные, тѣсно прижимающіеся другъ къ другу дома...

Погруженный въ глубокую задумчивость медленно возвращается подъ свой родной кровъ несчастный шутъ Риголетто. Въ ушахъ еще звучатъ громовыя проклятья Монтероне. Шутъ содрагается... Неужели несчастье близко? Откуда суждено ему притти?

Что тамъ за тѣнь скользнула вдоль домовъ? Кто этотъ таинственный, закутанный съ головы до ногъ въ темный плащъ, незнакомецъ, внезапно точно отдѣлившійся отъ мертваго камня?

Спарафучиле!

— Синьоръ,—съ легкимъ оттѣнкомъ почтительности звучитъ голосъ разбойника.

— Прочь! Нѣтъ подачи!—отвѣчаетъ Риголетто, мня видѣть передъ собою обыкновеннаго нищаго.

А! Какъ ошибся почтеннѣйшій синьоръ!

— Владѣетъ шпагою слуга покорный вашъ...

И гордымъ, непринужденнымъ жестомъ Спарафучиле распахиваетъ рваный заплатанный плащъ. Теперь онъ видѣнъ весь. Полюбуйтесь, съ какимъ достоинствомъ онъ драпируется въ свои лохмотья. Самъ герцогъ не могъ-бы лучше носить порфиру. И что за разбойничья физіономія! Эти жесткія складки около рта, это темное лицо, привыкшее къ разнымъ невзгодамъ погоды, эти мрачные глаза съ огромными сверкающими бѣлками, общее выраженіе жестокости, непоколебимой увѣренности въ правотѣ своего ремесла и полное отсутствіе малѣйшей свѣтлой черточки

въ душѣ,—все это создаетъ обликъ, точно таинственной силой воскресшій изъ тьмы тѣхъ почти сказочныхъ временъ, когда возможно было существованіе личностей, за деньги всегда готовыхъ спровадить въ адъ кого угодно. Съ неподражаемымъ цинизмомъ онъ разсказываетъ тутъ-же Риголетто, какъ у него обставляется вся процедура убійства:

— Сестра, красотка, пляшетъ по дорогамъ...

Въ одномъ словѣ „красотка", произносимомъ съ особеннымъ подчеркиваніемъ, скрыта бездна смысла: дескать, глупцы, ловятся на красоту подобно рыбѣ на удочку, и попадаютъ въ логовище Спарафучиле, а тамъ конецъ одинъ: вотъ этой самой шпагою—и онъ обнажаетъ ее на половину, какъ-бы приглашая убѣдиться, насколько она надежное оружіе,—вотъ этой шпагою—одинъ ударъ и готово... въ мѣшокъ и въ воду, ищи потомъ...

Мимолетное явленіе Спарафучиле, гдѣ нѣтъ никакого простора для пѣнія, и все сводится къ ряду неособенно содержательныхъ по музыкѣ речитативовъ, у Стравинскаго разросталось въ широкую картину, неизмѣнно всякій разъ вызывавшую восторгъ зрителей. А въ послѣднемъ дѣйствіи, когда бандитъ ведетъ герцога спать, какимъ убійственнымъ сарказмомъ дышала прощальная фраза разбойника:

— Пріятныхъ сновидѣній!

Эти два слова, произносимые артистомъ со всей силой музыкально-драматической выразительности, стоили иной цѣлой аріи. На казенной сценѣ Стравинскій исполнилъ роль Спарафучиле въ первый разъ 6-го ноября 1878 года при первой-же постановкѣ въ Маріинскомъ театрѣ оперы „Риголетто". Съ тѣхъ поръ она все время до конца артистической карьеры оставалась въ его рукахъ, изрѣдка переходя къ немногимъ дублерамъ. Онъ спѣлъ ее 54 раза.

Совсѣмъ другая картина встаетъ передъ глазами, оживаютъ тѣни старой Руси.

Постоялый дворъ XVII столѣтія. Большое оживленіе. Масса всякаго проѣзжаго народа... Спиридоновна, хозяйка двора, лицемѣрно причитаетъ:

„Вы купцы молодцы, все суконщики,
Пожалѣйте меня вдову бѣдную...".

Веселье въ полномъ разгарѣ. Въ это время сзади показывается Еремка. Незамѣтно пробираясь среди толпы, идетъ къ печкѣ, складываетъ тамъ свой тулупъ. Въ слѣдующій мигъ онъ за столомъ съ купцами,

Не произнесено еще ни одного слова, а ужъ вниманіе зрителей приковано къ этой на диво вылѣпленной фигурѣ. Маленькій, горбатый, со странно втянутой головой, нелѣпо болтающимися руками; безпорядочно спутанные, лѣзущіе на лобъ, волосы; красный носъ, бѣгающіе по сторонамъ хитрые глаза, огромные бѣлки которыхъ рѣзко выдѣляются на потемнѣвшемъ отъ загара и грязи лицѣ; рѣдкая, точно на половину выщипанная, бороденка; истасканный зипунъ, мѣстами продранный, мѣстами кое-какъ грубо заплатанный, носящій на себѣ явственные слѣды прикосновенія къ кузнечному горну — таковъ, приблизительно, внѣшній обликъ кузнеца Еремки въ исполненіи Стравинскаго. Первая-же его фраза, сказанная по адресу Спиридоновны, вызывая дружный смѣхъ слушателей, уже вводитъ ихъ въ одну половину душевнаго склада Еремки, открываетъ передъ ними часть его внутренней сущности, заключающейся въ постоянномъ балагурствѣ, насмѣшничествѣ, шуткахъ и прибауткахъ, невиннымъ покровомъ своимъ прикрывающихъ злую стихію этого человѣка.

„Не даромъ „круглой“ сиротою
Сосѣди все зовутъ ее—
Я погляжу, да такъ и взвою
На горькое ея житье!“

Смѣхъ дѣйствующихъ лицъ на сценѣ сливается со смѣхомъ въ зрительномъ залѣ.

„Потѣшу я свою хозяйку,
Возьму я въ руки балалайку“.

Начинается безподобная пѣсня съ хоромъ „Широкая масленица, ты съ чѣмъ пришла“, исполняемая Стравинскимъ съ замѣчательной полнотой звука, мощью, съ той широтой, которая характеризуетъ собою проявленіе чисто русскаго народнаго духа, и съ необыкновеннымъ разнообразіемъ интонацій. Сперва слышался безшабашный загулъ, настоящее русское праздничное веселье, привѣтствовавшее масленицу, пожаловавшую

„Съ пирогами, съ аладьями,
Да съ блинами горячими—
Съ скоморохомъ, судошникомъ“...

И вдругъ на сцену выступало заунывнѣйшее причитаніе пьяницы: ему невмоготу разстаться съ разливаннымъ моремъ, а между тѣмъ масленица уходитъ:

„Велики мои проводы—
Повезутъ вонъ изъ города—
На саняхъ на соломенныхъ“...

Трудно было представить себѣ болѣе художественное исполненіе этого номера какъ съ музыкальной, такъ и съ драматической стороны.

Въ большой сценѣ съ Петромъ Еремка развертывается во всю. Сначала, отгоняемый дѣвушками, подругами Груни, пугающимися его ухаживаній, онъ съ удивительно неподражаемой смѣсью покорности и тщательно затаенной злобы объявляетъ:

„Не пущаете меня
Къ вашему столу,
Не великъ бояринъ я—
Сяду на полу“.

Слѣдуетъ большая пауза у Еремки, которую Стравинскій по обыкновенію и съ рѣдкимъ, ему одному присущимъ, мастерствомъ, заполняетъ удивительной мимической игрой: онъ то присматривается къ Петру и Грунѣ, у которыхъ идетъ жаркое объясненіе, то хитро подмигиваетъ на нихъ дѣвушкамъ, то грозно-шутливо хватаетъ за подолъ одну изъ нихъ, неосторожно къ нему приблизившуюся, то угощаетъ конфетами изъ мѣшка, привезеннаго Петромъ и въ порывѣ негодованія брошеннаго имъ на полъ. И вдругъ... неожиданное разрѣшеніе конфликта: Груня съ подругами на зло Петру уѣзжаетъ.

„Покатилися дѣвки удалыя,
Завилися въ кольцо кони чалые,
Зазвенѣли уздечками браными—
И остались мы съ тараканами“.

Объявляетъ Еремка съ такимъ юморомъ, что весь театръ грохочетъ отъ хохота.

Начинается заигрываніе съ Петромъ. Тотъ злится, гонитъ Еремку прочь. Но куда тутъ! „Не прогонишь меня съ моего двора“... Кузнецъ уже учуялъ поживу, злая стихія понемногу вступаетъ въ свои права.

„Ты купецъ со мною лучше не бранись,
А пониже ты Еремкѣ поклонись,
Изъ бѣды тебя я выручить могу.
Ужъ и я-ли твому горю помогу,
Помогу,-могу,-могу,-могу,-могу!“

Исполненіе послѣдней пѣсенки въ шутливомъ тонѣ съ хитрыми подмигиваніями, притопываніемъ и приплясываніемъ выходило у Стравинскаго всегда замѣчательно жизненно и естественно, съ тонкимъ комизмомъ, лишеннымъ малѣйшаго намека на шаржъ.

И вдругъ, послѣ разныхъ предварительныхъ замѣчаній Петра, Еремка становится необыкновенно серьезенъ, зловѣщъ, все лицо совершенно преображается:

„Къ колдуну такому я тебя сведу,
Что бобами разведетъ твою тоску".

Эти и всѣ остальныя сцены, и во время масленичнаго гулянья, когда Еремка, показывая Петру разныя „веселыя мѣста", всячески кривляется, напустивъ вдругъ на себя необыкновенную придурковатость, и въ глухомъ закоулкѣ Москвы, куда Еремка заманиваетъ жену Петра, подстроивъ злое дѣло и самъ въ концѣ концовъ благополучно убираясь во свояси,—вся роль страшнаго кузнеца, въ русскомъ бытовомъ обликѣ котораго причудливо воплотились мефистофельскія черты, представляютъ собою необыкновенныя трудности для художественнаго изображенія въ театрѣ. Двѣ души живутъ въ груди этого страннаго созданія. Одна—смѣшеніе простодушія, доходящаго почти до глупости, лукавства въ соединеніи съ безпросвѣтнымъ балагурствомъ и грубымъ, чисто народнымъ юморомъ; другая—вся воплощеніе корысти, жестокости, зла, способная за погибель христіанской души взять всего „алтына полтора"... Тутъ комическое на каждомъ шагу тѣснѣйшимъ образомъ переплетено съ трагическимъ, такъ что на долю исполнителя выпадаетъ крайне тяжелая задача съ одной стороны не впасть въ шаржъ, передавая разныя веселыя ухватки, и съ другой—воздержаться отъ того, чтобы не представить зрителямъ мелодраматическаго злодѣя; и нуженъ такой двойственный талантъ, какой былъ у Стравинскаго, равно глубоко постигающій и передающій въ яркой формѣ какъ комическое, такъ и трагическое, необходимо проникновеніе въ самые сокровенные тайники русской народной души, потому что Еремка есть порожденіе уродливыхъ и странныхъ свойствъ простонароднаго духа, нужно огромное чувство художественной мѣры, чѣмъ въ особенности обладалъ Стравинскій, чтобы сдѣлать изъ Еремки такой сценическій образъ, въ которомъ ни въ ту ни въ другую сторону не чувствовалось-бы и тѣни фальши, а напротивъ каждый шагъ запечатлѣнъ былъ-бы печатью жизненной правды. Это было одно изъ самыхъ пол-

ныхъ, самыхъ удивительныхъ сценическихъ перевоплощеній, какихъ мнѣ приходилось когда-либо видѣть, это было достиженіемъ крайнихъ высотъ художественнаго творчества артиста.

И въ роли Еремки Стравинскій рѣшительно не имѣлъ соперниковъ. Предшественникъ его, Саріотти, по отзыву нѣкоторыхъ склоненъ былъ въ угоду грубымъ вкусамъ райка впадать въ шаржъ, уничтожая тѣмъ художественную цѣнность своего исполненія. Стравинскій впервые явился Еремкой 14-го ноября 1879 г. Хроника А. Вольфа, отличавшаяся въ послѣдніе годы своего существованія лаконизмомъ сообщеній и скупостью критическихъ сужденій, говоритъ только слѣдующее: „Вражья Сила“ Сѣрова пошла въ этомъ сезонѣ (1879—1880 г.) съ новыми исполнителями: Макарова—Даша, Славина—Груня, Бичурина—Спиридоновна, Прянишниковъ—Петръ, Стравинскій—Еремка, Корякинъ—Ильл; лучше всѣхъ оказался Стравинскій, спѣвшій и сыгравшій свою роль съ неподражаемымъ мастерствомъ и юморомъ“ (ч. III, стр. 140).

Включивъ роль Еремки въ свой репертуаръ, Стравинскій спѣлъ ее всего въ общей сложности 50 разъ. Достопримѣчательно, что опера „Вражья сила“ со дня ея первой постановки выдержала въ Маріинскомъ театрѣ 78 представленій, причемъ во время первыхъ 28 спектаклей роль Еремки исполнялъ г. Саріотти, во время же послѣдующихъ 50 Стравинскій, который такимъ образомъ явился вторымъ и послѣднимъ исполнителемъ этой крайне трудной партіи на петербургской оперной сценѣ.

По поводу послѣдняго возобновленія оперы „Вражья сила“ 15 сентября 1898 г. литературно-музыкальный журналъ „Наше время“ въ № 59-мъ того же года говоритъ:

„Среди исполнителей „Вражьей силы“ пальма первенства принадлежитъ, безспорно, высодаровитому артисту г. Стравинскому. Болѣе правдиваго и вмѣстѣ съ тѣмъ художественнаго воплощенія типа кузнеца Еремки и желать, конечно, нельзя. Роль Еремки не только въ вокальномъ, но еще болѣе въ сценическомъ отношеніи, рискованна и чрезвычайно трудна, и для того, чтобы при ея исполненіи не перейти границы эстетики, нужно имѣть и умъ и наблюдательность и художественное чутье. Все это въ избыткѣ даетъ намъ г. Стравинскій, и не мудрено, что на передачѣ имъ роли Еремки сосредоточивается всеобщее вниманіе зрителей“.

Мѣняется картина, и въ поэтической грезѣ рисуется мрачная эпоха, когда человѣческая кровь проливалась съ легкостью воды, когда на каждое убійство испрашивалось предварительно благословенье неба; чудится Парижъ, старый, темный, весь въ узкихъ переулкахъ Парижъ временъ религіозныхъ войнъ, отмѣченный печатью фанатизма, Парижъ, въ которомъ одинокого прохожаго за каждымъ угломъ сторожилъ предательскій кинжалъ, великій городъ, гдѣ, лишь только спускалась на землю ночь, совершались подъ темнымъ ея покровомъ безчисленныя мрачныя тайны...

И вотъ одна изъ нихъ.

За сценой слышенъ шумъ. Испуганная Валентина поспѣшно прогоняетъ Рауля: „Скорѣе спрячься. Я слышу шаги, то мой отецъ".

Настежь двери... И вотъ въ сопровожденіи нѣсколькихъ приближенныхъ медленно входитъ суровый графъ Сенъ-Бри. Какой таинственной силою передъ нами вызвано это потрясающее живое видѣніе? Портретъ французскаго вельможи XVI-го столѣтія, увѣковѣченный могучей кистью художника и мирно украшающій собою одну изъ залъ Лувра, ужели могъ одѣться живою плотью и, покинувъ золоченую раму, явиться нашимъ взорамъ? Нѣтъ, этого не можетъ быть! А между тѣмъ онъ тутъ, передъ нами, въ полномъ своемъ мрачномъ блескѣ...

Властный феодалъ, мнящій себя во всемъ наравнѣ съ королемъ, аристократъ отъ головы до ногъ и преданнѣйшій католикъ, фанатическій слуга своей идеи. Ничего лишняго во всѣхъ внѣшнихъ проявленіяхъ. Каждый жестъ, каждое движеніе отличаются сдержанностью, своеобразной красотой придворнаго тона и полны благородства, а въ твердыхъ, рѣзкихъ чертахъ, точно изъ камня изваяннаго, суроваго лица чувствуется желѣзная энергія, привычка повелѣвать, твердая воля и ничѣмъ непоколебимая рѣшимость выполнить разъ поставленную задачу, хотя бы для этого пришлось пролить море крови и явить такую жестокость, передъ которой содрогнулся бы міръ.

„У Карла есть враги
Межъ ними Генрихъ самъ".

Помните, съ какой твердой увѣренностью произноситъ эти слова Сенъ-Бри? Съ этой позиціи его не собьетъ уже никакая сила противнаго убѣжденія и онъ пойдетъ къ цѣли низвергнуть намѣченныхъ враговъ, минуя всѣ препятствія, не останавливаясь даже передъ тѣмъ, что его собственный зять, графъ Неверъ, не раздѣляетъ смертоубійственныхъ

замысловъ своего тестя. Минутное колебаніе, короткое раздумье, причемъ разнообразныя душевныя ощущенія отражаются на лицѣ фанатика,—и вопросъ исчерпанъ: Невера—въ тюрьму, и идемъ дальше!

Какое удивительное разнообразіе жестовъ, движеній, мимики, интонацій проявлялъ здѣсь Стравинскій! Зритель видѣлъ передъ собою желѣзнаго фанатика, который, руководя такимъ обширнымъ, сложнымъ заговоромъ, не можетъ пропустить ни одной мелочи, чтобы вѣрнѣе достичь задуманной цѣли. Только что властными ударами въ ладоши вызвавъ стражу, онъ приказалъ ей убрать Невера, отвѣтивъ высокомѣрнымъ презрѣніемъ на отчаянную выходку того—сломать и швырнуть къ ногамъ Сенъ-Бри свою шпагу, онъ въ слѣдующую минуту спѣшитъ подѣлиться со своими сообщниками всѣми подробностями задуманнаго плана:

„Вы въ полуночной тьмѣ какъ тѣни собирайтесь, по улицамъ вездѣ какъ волны разливайтесь“...

Объясняетъ, наставляетъ, кому, куда надо итти:

„Безмъ и всѣ твои къ жилищу адмирала сбирайтесь всѣ, пусть онъ погибнетъ первымъ!“

Съ особенной заботливостью, чтобы не вышло какого вибудь недоразумѣнія, могущаго испортить все, предупреждаетъ насчетъ сигналовъ:

„Но когда въ Сенъ-Жерменъ зазвучитъ первый разъ ударъ колоколовъ, вы летите стрѣлой“...

Безъ малѣйшаго труда преодолѣвая вокальныя трудности партіи, написанной высоко и въ быстромъ темпѣ allegro, онъ выразительно оттѣняетъ каждое слово, стараясь нарисовать слушателю яркую картину того, что спустя нѣсколько часовъ разыграется подъ темнымъ покровомъ ночи. „И наконецъ съ Оксеруа раздастся звонъ, готовьтесь вы, тогда для гугенотовъ настанетъ страшный часъ!“... Тутъ воодушевленіе артиста достигаетъ своего апогея, слова падаютъ какъ металлическіе удары того колокола, что возвѣститъ смерть гугенотамъ.

Затѣмъ начинается освященіе мечей. Нужно было видѣть, съ какимъ набожнымъ смиреніемъ, съ какимъ христіанскимъ покорствомъ этотъ графъ, только что осудившій на смерть тысячи ни въ чемъ неповинныхъ людей, склонялъ голову и свой обнаженный мечъ подъ благословеніе патеровъ. И какъ бы желая особенно подчеркнуть, дѣйствующую въ этомъ предпріятіи десницу Божію и свое преклоненіе передъ небесной волей, графъ, послѣ того какъ уже всѣ ушли, становится еще разъ на колѣни,

еще разъ принимаетъ благословеніе, цѣлуетъ свою шпагу, на которой это благословеніе невидимо почіетъ, и медленно, проникнутый весь сознаніемъ до конца исполненнаго долга, властно звеня шпорами, удаляется.

Впечатлѣніе каждый разъ было неотразимое. Становилось очевидно, что можно изобразить графа Сенъ-Бри какъ нибудь иначе, но нельзя выполнить это лучше, чѣмъ дѣлалъ Стравинскій. Образъ, который создавалъ здѣсь артистъ, казался обвѣяннымъ духомъ настоящей исторіи, здѣсь было истинное творческое постиженіе характера, далеко отошедшей отъ насъ, эпохи съ наиболѣе яркой ея стороны. И, несмотря на относительную незначительность роли, занимающей среди другихъ персонажей оперы сравнительно небольшое мѣсто по объему, публика всегда съ особеннымъ единодушіемъ отличала Стравинскаго во время исполненія „Гугенотовъ", а однажды оказала должную оцѣнку таланту артиста, съ такой удивительной, захватывающей яркостью творившаго художественное чудо, поднеся ему, рѣдкій по своей характерности, подарокъ: серебряную, вызолоченную цѣпь съ медальйономъ, украшеннымъ барельефнымъ изображеніемъ св. Архангела Михаила. Она представляетъ собою точную копію той, хранящейся въ настоящее время въ Луврскомъ музеѣ, цѣпи, которой Карлъ IX наградилъ герцога Генриха де Гиза, истиннаго зачинщика Варѳоломеевской рѣзни, впослѣдствіи убитаго въ Блуа по приказанію Генриха III. При цѣпи была приложена и королевская грамота, также хранящаяся въ томъ же музеѣ; эту грамоту иниціаторы подарка Стравинскому воспроизвели на, покрытомъ многочисленными подписями, адресѣ и вмѣстѣ съ цѣпью поднесли артисту.

Этотъ простой и въ то же время изящный стильный подарокъ— онъ стоитъ сотенъ золотыхъ вѣнковъ, всякихъ бокаловъ, вазъ, закусочныхъ приборовъ и другихъ предметовъ, цѣнныхъ по затраченной на нихъ суммѣ денегъ, но не по своему художественному достоинству и обычно подносимыхъ артистамъ. Тутъ сказался эстетическій вкусъ тѣхъ, кто придумалъ такой подарокъ и нужно замѣтить: они знали, на что идутъ. Стравинскій былъ именно такимъ артистомъ, который могъ отъ всего сердца оцѣнить дѣлаемое ему, изъ ряду вонъ выходящее, оригинальное подношеніе.

Эту цѣпь артистъ надѣвалъ всякій разъ, какъ ему приходилось выступать въ роли графа Сенъ-Бри. Воспользовавшись любезнымъ разрѣ-

шеніемъ семьи покойнаго, мы воспроизводимъ и цѣпь и уголокъ адреса, представляющій собою копію съ грамоты короля Карла IX. (См. рис. въ началѣ книги).

Новая картина встаетъ передъ глазами. Мы въ полуисторическомъ, полусказочномъ царствѣ древней Руси, и красивыя сцены граціозной поэмы о Русланѣ и Людмилѣ смѣняются одна за другой. Вотъ онъ Фарлафъ... О, что за смѣшная фигура! Сколько неподдѣльнаго комизма самаго высокаго тона разлито во всѣхъ движеніяхъ, въ этихъ обрюзглыхъ, заплывшихъ жиромъ толстыхъ щекахъ, узкихъ глазахъ, уморительной манерѣ себя держать. Тутъ нуженъ особый, совершенно исключительный даръ, чтобы зажечь живымъ огнемъ толстую фигуру варяжскаго рыцаря и сообщить ему помимо чисто внѣшняго комизма, комизмъ духа, безъ чего передъ нами будетъ только манекенъ. Какая поразительная смѣна разнообразныхъ ощущеній совершалась на лицѣ Фарлафа во время обращенія къ нему Людмилы: „не гнѣвись знатный гость, что въ любви прихотливой, я другому несу сердца первый привѣтъ“... Здѣсь была и вынужденная покорность судьбѣ, и горделивое сознаніе собственнаго достоинства, и плохо скрытая досада. А потомъ, вступая въ заключительный квинтетъ, при словахъ „нѣтъ! не дамъ тебѣ безъ боя обладать моей княжной“, онъ вдругъ обнаруживаетъ бездну хвастовства, не безъ примѣси однако порядочной дозы трусости; и весь этотъ сложный міръ душевныхъ ощущеній Фарлафа Стравинскій, связаный условностью ансамблеваго исполненія, находилъ возможнымъ рисовать одною безподобною мимикой, которая въ этой роли была у него особенно выразительна, и неудержимо приковывая къ себѣ взоры всего театра, невольно заставлялъ забывать о другихъ дѣйствующихъ лицахъ. Мастерство вокальной техники также заявляло здѣсь о себѣ съ наилучшей стороны, ибо несмотря на участіе одновременно пяти солистовъ, поющихъ каждый свое, всякое слово, произносимое Стравинскимъ, совершенно отчетливо доходило до слуха.

Но высшей точки художественнаго творчества Стравинскій достигалъ въ слѣдующей сценѣ, съ Наиной. Невозможно полнѣе, выразительнѣе передавать всѣ чувства, волнующія Фарлафа, нельзя эффектнѣе оттѣнить совершающійся переходъ отъ страха къ торжествующей радости. Этотъ спотыкающійся бѣгъ со словами „Я весь дрожу“, полная картина испугавшагося, растеряннаго человѣка, еще вдобавокъ подверженнаго сомнѣнію,

цѣлесообразно ли рисковать своимъ столь драгоцѣннымъ существованіемъ изъ-за одного только умильнаго взора княжны, затѣмъ—ужасъ при видѣ какой то страшной, невѣдомо откуда взявшейся, старушки, все передавалось Стравинскимъ съ живостью и естественностью, не имѣющими себѣ ничего равнаго. У меня до сихъ поръ точно вчера слышанныя, звучатъ въ ушахъ слова, обращенныя къ Наинѣ:

„И если ты можешь въ горѣ мнѣ помочь,
Откройся наконецъ,
Скажи, кто ты?“

И въ концѣ концовъ поразительный въ смыслѣ техническихъ трудностей, необычный для пѣнія по своей формѣ номеръ, рондо въ темпѣ vivace assai „близокъ ужъ часъ торжества моего“, требующій отъ артиста и выдающихся голосовыхъ средствъ, и самаго совершеннаго владѣнія ими; здѣсь мало одного голоса, нужно главное: полное постиженіе скрытаго секрета каждой ноты, иначе весь этотъ монологъ сейчасъ же утратитъ всякую прелесть, превратится или въ захлебывающуюся скороговорку, или, въ случаѣ замедленія темпа, что бываетъ у пѣвцовъ съ короткимъ дыханіемъ, потеряетъ всю свою характерность. И я лично нахожу, что исполненіе Стравинскимъ этого рондо, въ которомъ образцовая вокально-музыкальная передача шла рядомъ со столь же выдающейся драматической, есть высшее, чего можетъ достигнуть первоклассный художникъ пѣнія. Неудивительно, если отъ самаго начала своей карьеры въ Маріинскомъ театрѣ и до самаго ея конца, даже тогда, когда неумолимое время уже наложило свою безпощадную руку на голосъ пѣвца, Стравинскій не имѣлъ здѣсь соперниковъ: онъ, въ смыслѣ художественнаго совершенства, безраздѣльно царилъ въ этомъ глинкинскомъ музыкальномъ шедеврѣ. Бѣжали года, ветшали декораціи, на смѣну имъ являлись другія, мѣнялись пѣвцы, сколько Руслановъ, Людмилъ, Гориславъ, Ратмировъ прошло передъ глазами, а Фарлафъ все былъ одинъ, незабвенный Стравинскій. Сколько было такихъ спектаклей, когда исполненіе въ лицѣ отдѣльныхъ персонажей спускалось ниже средняго уровня, вызывая тѣмъ серьезные разговоры о потерѣ настоящаго глинкинскаго стиля, а онъ одинъ, Фарлафъ-Стравинскій, какъ яркая звѣзда сіялъ художественнымъ блескомъ. Этой ролью онъ дебютировалъ въ Маріинскомъ театрѣ, тогда же произведя отличное впечатлѣніе, что было дѣломъ исключительной трудности, такъ какъ ему пришлось вступить въ риско-

ванное состязаніе съ тогдашнимъ общепризнаннымъ любимцемъ публики О. А. Петровымъ.

Всего за время своего пребыванія на Маріинской сценѣ Стравинскій спѣлъ Фарлафа 122 раза. Дублировали съ нимъ: Корякинъ—32 раза, Старорусскій — 1 разъ, Тютюнникъ — 4 раза, Бухтояровъ — 10 разъ и Антоновскій—1 разъ.

Замѣчу еще, что гримъ Фарлафа даже у такого мастера, какимъ былъ Стравинскій, представлялъ собою чудо гримировальнаго искусства. Всякій, кто видѣлъ артиста въ его естественномъ видѣ, знаетъ, что у него было длинное худое лицо. Между тѣмъ при помощи красокъ Стравинскій достигалъ полнѣйшей зрительной иллюзіи: мы видѣли передъ собою дѣйствительно толстое, одутловатое, со свисающими щеками лицо. Это даже подало поводъ одному изъ знакомыхъ обратиться къ Стравинскому съ наивнымъ вопросомъ:

— Неужели, вы, Ѳедоръ Игнатьевичъ, когда играете Фарлафа, то надуваете щеки?

— А какъ же я могъ бы тогда пѣть?—отвѣтилъ артистъ.

Худое, нервное, опушенное небольшой клинообразной бородой рыжеватаго тона, лицо. Оно хотя и принадлежитъ мрачной эпохѣ XIII столѣтія, но на немъ лежитъ печать духовности, своеобразной интеллигентности; видно, что обладателю его доступны не однѣ лишь кровавыя утѣхи шумныхъ битвъ, но и иныя, болѣе эстетическія эмоціи. Еще бы! Вѣдь это Германъ, ландграфъ Тюрингенскій, при дворѣ котораго, въ знаменитомъ Вартбургскомъ замкѣ, процвѣтало пѣніе миннезингеровъ, покровитель искусства, ставившій его жрецовъ не ниже, если даже не выше слугъ меча и копья:

„Нѣтъ счета, сколько разъ вотъ въ этой залѣ
Намъ ваши голоса звучали сладко;
То въ мудрыхъ притчахъ, то въ веселыхъ пѣсняхъ,
Равно вы сердце вдохновляли намъ.
Для дружбы и для сладкихъ звуковъ,
Для вѣры и для кроткихъ нравовъ
Безсмертный лавръ стяжали вы,
Славнѣе, выше всѣхъ побѣдъ!“

Вы помните эту блестящую картину состязанія пѣвцовъ въ „Тангейзерѣ“? И какъ оживлялась она въ тѣхъ случаяхъ, когда ландграфа пѣлъ Стравинскій! Никто лучше его не могъ носить королевскую одежду, сколько истинно царственнаго достоинства было въ манерѣ держаться, сидѣть на тронѣ, принимать гостей, привѣтствуя каждаго особеннымъ величественнымъ, исполненнымъ художественной пластики, жестомъ, обращаться къ нимъ съ рѣчью. Вагнеровскій мелодическій речитативъ, представляющій въ партіи ландграфа одинъ изъ лучшихъ своихъ образчиковъ, находилъ въ лицѣ Стравинскаго идеальнаго исполнителя, заботившагося не только о вокальной сторонѣ дѣла, всегда содержащей у Вагнера значительныя трудности, но и о томъ, чтобы полнѣе передать всю суть текста, такъ не похожаго на обычныя оперныя либретто, другими словами осуществить тотъ синтезъ слова и музыки, безъ котораго немыслимо художественное истолкованіе настоящей музыкальной драмы. Какой энергіей и силой проникнутъ былъ его негодующій приговоръ Тангейзеру:

„Подъ лицемѣрнымъ видомъ насъ смутилъ
Питомецъ лжи, разврата и грѣха“...

Безпощаднымъ гнѣвомъ, не допускающимъ компромиссовъ, звучитъ голосъ:

„Тебя отвергли мы: здѣсь нѣтъ тебѣ пріюта!“

Весь этотъ монологъ ландграфа произносился всегда съ такой нервной силой, что слушателю дѣлалось жутко: возникало рѣдкое и счастливое въ жизни театра явленіе, когда происходящее на сценѣ невольно заражаетъ зрителя и онъ чувствуетъ себя какъ бы сопричтеннымъ къ тому, что разыгрывается за рампой, высшее, чего можетъ достичь своимъ искусствомъ, артистъ. Впечатлѣніе каждый разъ было настолько глубокое, и удовлетворяющее зрителя своей художественной цѣльностью, что приходилось искренне сожалѣть, когда участіе ландграфа въ ходѣ дѣйствія музыкальной драмы оканчивалось, какъ и сокрушаться о томъ, что, за исключеніемъ Генриха Птицелова въ „Лоэнгринѣ“, роли тоже небольшой, но рисовавшейся Стравинскимъ также очень ярко, оригинально и вполнѣ отлично отъ ландграфа, ему не удалось приложить своего таланта къ остальному Вагнеровскому репертуару, такъ какъ послѣдній укоренился на Маріинской сценѣ въ надлежащихъ размѣрахъ уже при концѣ его карьеры. Между тѣмъ, какой это былъ бы велико-

лѣпный Вотанъ, Гундингъ, Хагенъ! Лично онъ самъ всегда мечталъ о партіи Ганса Сакса въ „Мейстерзингерахъ", которая требуетъ для своего исполненія низкаго баритона или высокаго баса, мечталъ, потому что очень любилъ Вагнера, преклонялся предъ его музыкальными драмами и находилъ, что его вообще, не исключая даже самихъ нѣмцевъ, не умѣютъ передавать какъ слѣдуетъ, и совершенно опровергалъ укоренившееся заблужденіе, будто Вагнера нельзя пѣть такъ же, какъ и всякаго другого композитора, а необходимо просто кричать. Любовь Стравинскаго къ Вагнеру вполнѣ понятна: вѣдь онъ былъ артистомъ, какъ бы созданнымъ именно для музыкальной драмы и съ этой стороны можно лишь пожалѣть, что онъ слишкомъ рано родился: царство музыкальной драмы только еще наступаетъ.

...Дружные взрывы хохота несутся по театру, такого хохота, какой обычно услышишь только во время представленія веселой комедіи. Это Стравинскій вызываетъ радостное настроеніе у публики своимъ надиво отдѣланнымъ исполненіемъ второстепенной роли разбойника Джіакомо въ операѣ Обера „Фра-Діаволо", исполненіемъ до такой степени обдуманнымъ, художественнымъ, яркимъ, красочнымъ, носящимъ на себѣ печать самаго тонкаго комизма чистѣйшей воды, что несмотря, на малые размѣры роли, невольно становится центромъ всего спектакля, притягивая къ себѣ исключительное вниманіе собравшихся зрителей. И въ самомъ дѣлѣ нельзя удержаться отъ искренняго здороваго смѣха при одномъ взглядѣ на эту уморительную фигуру итальянскаго бандита со смуглымъ, обросшимъ черной неуклюжей бородой, звѣрскимъ лицомъ, очень плохо уживающимся съ навязанной ему необходимостью играть роль скромнаго, безобиднаго нищаго, съ этими непокорно торчащими во всѣ стороны жесткими, черными волосами, видимо никогда не знавшими гребня, фигуру, облеченную въ живописнѣйшія лохмотья, драпироваться въ которыя умѣютъ лишь истинные итальянцы, во всякомъ рубищѣ старающіеся сохранить тѣнь своеобразнаго благородства. Личность эта только лишь вошла на сцену, еще не сказала ни одного слова, а ужъ одною своей выразительной безмолвной игрой на волынкѣ насмѣшила зрителей и сообщила имъ оживленное приподнятое настроеніе, обыкновенно завладѣвающее нами всякій разъ при появленіи большого таланта. Роль Джіакомо поставлена въ операѣ весьма своеобразно. Въ вокально-музыкальномъ

отношеніи она не даетъ исполнителю никакого матерьяла, въ ней нѣтъ ни одного сольнаго, закругленнаго номера, даже речитативовъ, дающихъ артисту возможность блеснуть красотою, силою голоса или чистотою интонаціи, все сводится къ одной лишь драматической игрѣ, благодаря чему Джіакомо обычно превращается въ одинъ сплошной, грубый шаржъ. Это одна изъ тѣхъ въ высшей степени неблагодарныхъ ролей, гдѣ очень трудно уловить границу между художественной красотой и антиэстетической пошлостью, гдѣ все зиждется помимо таланта на врожденномъ артисту чувствѣ художественнаго такта. Наличіе этихъ данныхъ у Стравинскаго и сдѣлало то, что роль Джіакомо при всей своей незначительности и кажущейся на поверхностный взглядъ безсодержательности обратилась въ глубоко интересное созданіе, получился живой типъ цѣликомъ выхваченный изъ дѣйствительности. Какъ онъ стоялъ, двигался, обращался съ атаманомъ, со своимъ товарищемъ Беппо, съ посторонними, какія комическія мины строилъ по адресу раздѣвающейся Церлины, какъ онъ потомъ передразнивалъ то ее самое, глядясь въ подносъ вмѣсто зеркала, то милорда, приставляя къ носу, украденный у послѣдняго, лорнетъ, всѣхъ подобныхъ тонкостей игры Стравинскаго не передать словами. По этому поводу считаю умѣстнымъ привести здѣсь отзывъ изъ статьи, подписанной г. В-ва и помѣщенной въ № 5 „Русской Музыкальной Газеты“ 1898 года.

...„И вотъ произошло удивительное обстоятельство. Послѣ 2 акта (гдѣ партія Джіакомо почти сведена на нѣтъ) появленіе Стравинскаго вызвало такія горячія привѣтствія, что, вышедшіе на поклонъ публикѣ, остальные исполнители сочли наиболѣе тактичнымъ удалиться, оставивъ артиста одного передъ занавѣсью. Апплодисменты удвоились, въ звучныхъ увлекательныхъ рукоплесканіяхъ сказались сердце и благодарность публики. Изъ оркестра артисту подали вѣнокъ, перевязанный расшитымъ русскими узорами полотенцемъ. Нѣтъ нужды, что исполненная роль была мала, что въ спектаклѣ участвовалъ премьеръ труппы, г. Фигнеръ. Всѣ исполнители остались за занавѣсью, а передъ занавѣсью публика съ рѣдкимъ одушевленіемъ привѣтствовала своего дорогого художника, въ теченіе 25 лѣтъ дарившаго ее незабвенными впечатлѣніями искусства. И эти горячія, демонстративныя оваціи аудиторіи явились только естественнымъ отвѣтомъ на замѣчательную демонстрацію таланта и искусства, произведенную въ тотъ же вечеръ самимъ художникомъ: въ общей кар-

тинѣ исполненія незначительная роль разбойника оказалась самой яркой и живой фигурой. Поставленная на задній планъ, она своею художественностью заставила поблекнуть всѣ краски и образы плана передняго. Такимъ образомъ и при открытомъ и при опущенномъ занавѣсѣ совершалось то же самое: г. Стравинскій былъ *одинъ* въ оперѣ, г. Стравинскій былъ *одинъ* передъ публикой. Все вниманіе было обращено на этого бандита съ гримомъ кабака и ада на лицѣ, когда, съ едва удерживаемой улыбкой самодовольнаго восхищенія собственнымъ остроумiемъ, онъ подносилъ къ глазамъ украденный золотой лорнетъ; когда съ слезливой гримасой итальянскаго нищаго онъ обращался къ арестовавшимъ его карабинерамъ, когда наконецъ на его комическую фигуру легли истинно драматическія тѣни и въ согбенной позѣ, вѣроломно подающаго сигналъ, Джіакомо отразилось тяжелое чувство стыда,— глухая боль совѣсти понурила голову предателя и, казалось, измѣнила цвѣтъ его загорѣлаго и загрязненнаго лица. Эта темная фигура на фонѣ яркаго, веселаго, итальянскаго пейзажа заставила меня (да, думаю, и всѣхъ способныхъ увлекаться художественной красотой момента) проглядѣть и приходъ французско-романтичнаго атамана и пороховую развязку шуточной оперы".

Небесное пространство... Густые клубы облаковъ... Перекатывающіяся волны оркестра; откуда то изъ глубины сцены доносятся рѣзкія фанфары мѣди, обозначающія основную тему пролога. Льется величественное пѣніе хора, славословящее Бога. И вдругъ въ эту торжественную симфонію врывается нѣчто постороннее: слышатся отрывистые звуки насмѣшливаго скерцо, чувствуется близость того, кто сейчасъ подвергнетъ все, окружающее его благолѣпіе самой жестокой, самой безпощадной и ядовитой критикѣ... Вотъ все ближе, ближе, оркестръ въ послѣдній разъ подчеркиваетъ его насмѣшливую сущность и... вотъ онъ!

— „И мой вамъ привѣтъ"!

Мефистофель внезапно появляется посреди облаковъ. Но не тотъ Мефистофель, который волею Гуно и его либретистовъ Карре и Барбье обратился въ балаганнаго шута, такъ что нужны нечеловѣческія усилія очень большихъ талантовъ, чтобы осмыслить эту фигуру, а настоящій Мефистофель, созданный могучей фантазіей великаго германца и съ любовью сохраненный въ возможно большей неприкосновенности музыкой

Арриго Бойто. И тутъ артисту выпадала трудная, но и благодарная работа: творить по Гёте.

Какой прекрасный обликъ! Съ головы до ногъ весь въ черномъ, какъ бы иллюстрируя собственныя слова про Бога:

„Себѣ Онъ выбралъ вѣчное сіянье,
Мы въ вѣчный мракъ погружены"...

Изъ мрака онъ предсталъ теперь сюда, средь облаковъ, озаренныхъ свѣтомъ, льющимся съ безпредѣльныхъ небесныхъ высотъ, предсталъ отвергнутый, съ усмѣшкой на устахъ, глубоко затая злобу, вызвавъ со дна своей души притворное смиренье, пришелъ въ сознаньѣ своихъ адскихъ силъ предложить Тому, кто царствуетъ надъ всей вселенной, споръ о душѣ человѣка. И съ проникновеннымъ искусствомъ сильнаго таланта передавалъ Стравинскій сложную психологію злого духа и мельчайшія отзвуки душевныхъ настроеній какъ въ ясномъ зеркалѣ отражались на его лицѣ, точно высѣченномъ изъ камня, худомъ, нервномъ, блѣдномъ, со сверкающими глазами и ослѣпительнымъ оскаломъ зубовъ, отъ котораго всякій разъ точно освѣщалась саркастическая улыбка Мефистофеля. Ничего трафаретнаго, шаблоннаго, не было въ этомъ гримѣ; не похожъ онъ былъ ни на одного, видѣннаго раньше въ роли Мефистофеля артиста, не исключая даже самого Стравинскаго въ той же роли, оперы Гуно; вы не могли сказать утвердительно, какую изъ извѣстныхъ картинъ на Гетевскій сюжетъ напоминалъ онъ вамъ,—не могли, такъ какъ въ этомъ случаѣ не было копій съ чего-нибудь опредѣленнаго; тутъ замѣчался скорѣе синтезъ всего, что можно найти въ живописныхъ изображеніяхъ духа отрицанія, синтезъ, осуществленный съ глубочайшей тонкостью и осторожностью. И съ этимъ блестящимъ художественнымъ выполненіемъ внѣшности Мефистофеля тѣсно сливалась его внутренняя сущность, такъ что въ богатѣйшей по своему содержанію роли не оставалось буквально ни одного слова, котораго Стравинскій не оттѣнилъ бы съ самой полной выразительностью. Нужно было слышать, сколько чисто-сатанинскаго презрѣнія вкладывалъ онъ въ среднюю часть своего номера въ прологѣ: „малъ человѣкъ, да и земля ничтожна, но весь свой вѣкъ тревоженъ, точно сверчокъ онъ, непосѣда, скачетъ"... И потомъ невозможно забыть его взора, устремленнаго въ небо съ выраженіемъ то дерзкаго вызова, то безпредѣльной насмѣшки, то самого непритворнаго почтенія...

Кабинетъ Фауста... Яркая оригинальная баллада Мефистофеля въ темпѣ allegro focoso исполняется Стравинскимъ съ удивительнымъ вокальнымъ совершенствомъ, неизмѣнно вызывая восторгъ публики и единодушныя требованія bis.

Въ саду у Марты Мефистофель преображенъ. Онъ—любезнѣйшій кавалеръ, въ то-же время съ ядовитой ироніей посмѣивающійся надъ людской любовью; здѣсь блестки юмора щедрою рукой разсыпались Стравинскимъ.

Шабашъ на Брокенѣ и знаменитая ballada del mondo. На всю жизнь врѣзались въ памяти эти, полныя уничтожающаго презрѣнія, слова, сопровождавшіяся поистинѣ дьявольской усмѣшкой:

„До корня онъ весь испорченъ,
Не годится онъ для рая,
Слишкомъ гадокъ и для ада...“

Много времени прошло съ тѣхъ поръ, какъ я видѣлъ Стравинскаго въ роли Мефистофеля, а впечатлѣніе было настолько захватывающее, что этотъ, казалось вызванный нечеловѣческой слабой силой, обликъ до сихъ поръ съ полной ясностью стоитъ передъ глазами. Даже Шаляпинъ, несмотря на всю его виртуозность въ исполненіи той-же роли, не въ состояніи заслонить образъ, созданный Стравинскимъ. Да и большая разница лежитъ между той и другой трактовкой. Если Мефистофель Шаляпина во многихъ мѣстахъ поражаетъ дерзостью красокъ, дѣйствуетъ на впечатлѣніе оригинальностью эффектовъ, часто только внѣшнихъ, ничего не прибавляющихъ для болѣе полнаго уясненія личности, то Мефистофель Стравинскаго весь въ общемъ болѣе блисталъ часто едва уловимыми оттѣнками духовности. У Шаляпина больше рѣзкихъ, широкихъ мазковъ, въ стилѣ творчества новой школы, меньше полутоновъ; у Стравинскаго яркіе штрихи не шли въ ущербъ полутонамъ, и оттого все исполненіе становилось болѣе гармоничнымъ и тонкимъ. Въ Шаляпинскомъ Мефистофелѣ, во всей его внѣшности, чувствуется присутствіе грубой, чисто животной силы; въ немъ какъ-бы отражается средневѣковье съ его мрачностью, грубостью и рѣзкостью, между тѣмъ какъ Мефистофель Стравинскаго былъ болѣе внѣ времени и пространства, и потому сильнѣе ощущалась, лежащая на духѣ отрицанія, печать вѣчности.

Стравинскій является создателемъ этой роли на русской сценѣ, такъ какъ опера Бойто дана впервые 5-го декабря 1886 г. Съ тѣхъ поръ и до

послѣдняго возобновленія, состоявшагося въ 1896 г., когда партія Мефистофеля была передана другимъ артистамъ, опера выдержала 38 представленій, изъ которыхъ 33 прошли съ участіемъ Стравинскаго, притомъ каждый разъ съ огромнымъ успѣхомъ.

Малороссія... Все полно тихой поэзіи украинской ночи, и сказочнымъ духомъ безсмертнаго творенія Гоголя вѣетъ со сцены; льется кристально-прозрачная музыка Римскаго-Корсакова, наводя на душу забвеніе; красота поэзіи великаго писателя сливается съ красотой музыкальнаго генія въ одно гармоничное цѣлое. „Майская ночь“ предстаетъ передъ нами въ ослѣпительно-сіяющемъ блескѣ. И какъ удивительно полно соединялся съ замыслами поэта и композитора тотъ чудесный обликъ Головы, который создавалъ Стравинскій. Здѣсь артистъ чувствовалъ себя особенно хорошо: его талантъ точно прикасался, къ взлелѣявшей его дѣтство, родной почвѣ Малороссіи, получая отъ нея подобно древнему Антею новыя силы для своего вдохновеннаго творчества. Зато и подымался-же онъ до высочайшаго совершенства въ роли Головы, давая яркую иллюстрацію къ повѣсти Гоголя. Внѣшность упрямаго хохла воспроизводилась Стравинскимъ съ поразительной художественной правдой и рѣдкой выразительностью. Взгляните на эти взъерошенные волосы, эти длинные характерные хохлацкіе усы, этотъ кривой глазъ, общее выраженіе самодовольной ограниченности и возстановите въ памяти всѣ черты, приданныя Гоголемъ изображенному имъ Пану-Головѣ, и вы тотчасъ-же почувствуете, до какой близости къ авторскому замыслу дошелъ Стравинскій въ своемъ сценическомъ созданіи, до чего полно отвѣчаетъ оно образу, невольно возникающему въ вашемъ воображеніи при чтеніи повѣсти Гоголя. И на сколько живописна была самая фигура Головы, на столько-же картинны оказывались и всѣ внѣшніе пріемы, сообщавшіе ей жизнь. На сценѣ ходилъ, двигался, сидѣлъ, разговаривалъ настоящій хохолъ, безъ тѣни напряженной условности, безъ намека на фальшь, безъ признака какого-бы то ни было притворства мужикомъ, что часто бываетъ даже и съ крупными артистами, когда они берутся за изображеніе народныхъ типовъ. Всѣ тѣ богатѣйшія краски комизма и юмора, которыми Гоголь въ изобиліи расцвѣтилъ своего Евтуха Макогоненка, получали у Стравинскаго полное, яркое воплощеніе. И зрителю становилось заразительно смѣшно, когда этотъ

старый, кривой Голова принимался ухаживать за Ганной; когда онъ, важно поднявъ палецъ кверху и скроивъ самую самодовольную мину, въ сотый разъ принимался повторять свое излюбленное:

„Когда блаженной памяти царица Екатерина ѣздила въ Крымъ,
Былъ данъ комиссару приказъ
Выбрать изъ всѣхъ казаковъ,
Кто-бы былъ посмышленнѣе всѣхъ,
Кто-бы могъ провожатымъ ей быть;
Выбранъ былъ въ провожатые я“...

Послѣднюю фразу артистъ произносилъ съ такимъ самодовольствомъ, такой гордостью, точно во всей вселенной не нашлось-бы и одного человѣка, могущаго въ славѣ своей достойно соперничать съ нимъ, украинскимъ головою. А ужъ при словахъ: „и удостоился рядомъ тогда съ кучеромъ царскимъ на козлахъ сидѣть“ Голова совсѣмъ утопалъ въ блаженствѣ отъ одного воспоминанія по поводу выпавшаго на его долю праздника.

Смѣялся зритель и тогда, когда Голова кипятился, выводимый изъ себя преслѣдованіемъ парубковъ, когда онъ приходилъ въ состояніе полнаго одурѣнія отъ непонятныхъ происшествій, а затѣмъ медленно оправлялся и для возстановленія попраннаго достоинства принимался разсказывать о томъ, какъ онъ везъ царицу; и тогда, когда его охватывалъ суевѣрный страхъ при полномъ убѣжденіи, что „это самъ, это самъ, это самъ сатана“ и, наконецъ, когда онъ слушалъ, комичнѣйшимъ образомъ притворяясь глухимъ, приказъ комиссара немедленно женить на Ганнѣ своего сына, Левко. Все исполненіе отъ начала до конца было запечатлѣно художественнымъ комизмомъ, столь далекимъ отъ малѣйшаго шаржа, что на долю зрителя выпадало истинно эстетическое наслажденіе, остававшееся въ памяти навсегда. Перевоплощеніе и здѣсь дѣлало чудеса: артистъ совершенно исчезалъ, происходила какая-то поистинѣ чудодѣйственная точно подмѣна одного человѣка другимъ, получалось впечатлѣніе, будто артистъ Стравинскій остался у себя въ уборной, а на сценѣ живетъ и дѣйствуетъ настоящій гоголевскій Голова, который сейчасъ пропадетъ изъ глазъ, какъ призракъ, вызванный велѣніемъ волшебника.

Темно-коричневая кожа на тѣлѣ, рѣзко оттѣняющая большіе сверкающіе бѣлки мрачныхъ глазъ; тонкій, съ орлинымъ изгибомъ, хищный носъ, крупныя губы, отъ которыхъ пышетъ знойной восточной чувственностью; густая шапка синевато-черныхъ волосъ, каскадомъ падающихъ на плечи; огромная кольцами борода; нервность и сухость рукъ и всего тѣла, его четкія, опредѣленныя линіи, вызывающія въ памяти сближеніе съ контурами благороднаго арабскаго коня; соединеніе подвижности, живости, животнаго безобразія, грубой жестокости, настоящій вулканъ клокочущихъ огнедышащихъ страстей, стихійныхъ въ своихъ проявленіяхъ— таковъ Олоферн,—одно изъ лучшихъ созданій Стравинскаго и одинъ изъ любимыхъ имъ типовъ. Вся миѳическая грандіозность дѣятеля той почти сказочной библейской эпохи, когда все было такъ ярко, рѣзко, грубо, получила здѣсь свое истинное воплощеніе. Подѣйствовать на зрителя художественнымъ изображеніемъ ужаса—вотъ задача, между прочимъ выпадающая на долю артиста въ роли Олоферна. У Стравинскаго каждый моментъ его игры, всякое слово отличались здѣсь знойной яркостью, всѣ свои фразы онъ произносилъ замѣчательно горячо, энергично, съ огромнымъ подъемомъ, а знаменитая воинственная пѣснь „Знойной мы степью идемъ“, въ tempo di marcia, исполнялась съ такой проникновенностью, что, помимо увлеченія чисто вокальной стороной дѣла, мы еще видѣли передъ собой цѣлую картину, въ нашемъ воображеніи отчетливо рисовались и эта знойная степь, и дышащій огнемъ воздухъ, и, встающій среди глубокой степи, золотой городъ.

„Много въ томъ городѣ женъ,
Золотомъ весь онъ мощенъ“.

Сколько здѣсь, въ этихъ немногихъ словахъ было выраженія! Слышался и призывъ къ наслажденіямъ женской лаской и упоеніе отъ богатой добычи, чувствовалось, что этотъ человѣкъ, налетѣвъ какъ Божій бичъ, не дастъ пощады никому: ни старымъ, ни малымъ; холодъ ужаса пробѣгалъ по тѣлу, когда Олоферн, весь какъ-то хищно насторожившись, съ перекошеннымъ отъ злобной насмѣшки ртомъ восклицалъ:

„Евреевъ, женъ и старцевъ
До корня истребимъ,
Грудныхъ младенцевъ вашихъ
О стѣны размозжимъ!
И пиръ себѣ устроимъ,

Неслыханный досель,
На мерзкихъ вашихъ трупахъ
И по локоть въ крови!"

И какіе были тончайшіе, едва уловимые переходы въ самыхъ противоположныхъ настроеніяхъ. Только что онъ волновался, свирѣпѣлъ, кипуче негодовалъ:

„А тутъ стоимъ и смотримъ
На жалкое гнѣздо!..."

Затѣмъ—внезапно отдавался весь во власть необузданной гордости:

„Съ полсвѣта Вавилону
Собираю дань,
Властители и боги
У ногъ моихъ лежатъ".

И снова гнѣвъ, снова изступленная, дикая, животная ярость:

„И память іудеевъ
Съ лица земли сотремъ!.."

И вдругъ—полный контрастъ. Внезапное появленіе Юдифи совершенно перерождаетъ этого человѣка-звѣря: откуда берется ласка и нѣжность въ голосѣ... Безподобно въ большомъ ансамблѣ третьяго акта передавалъ Стравинскій постепенное наростаніе овладѣвающей имъ страсти, и въ тоже время сдержанно, стараясь не выдать своего волненія; только лицо, да безпрерывно загорающійся огнемъ желанія, устремленный на Юдифь взоръ выдавали его чувства.

Съ огромнымъ художественнымъ тактомъ, съ безконечно-разнообразными оттѣнками велъ Стравинскій труднѣйшую и рискованную сцену четвертаго дѣйствія, когда бѣсъ, владѣющій Олоферномъ, постепенно подчиняетъ его своей власти настолько, что исчезаютъ всякія границы въ проявленіи стихійныхъ порывовъ. Взрывъ дикой ревности ужасенъ. Собираясь броситься на Асфанеза при одномъ только подозрѣніи: „а!—недоступна?! Ты это испыталъ?" Стравинскій напоминалъ тигра, приготовившагося къ прыжку.

„Молчишь, блѣднѣешь?—
Песъ презрѣнный!"

Какъ дикій звѣрь кидается Олофернъ... моментъ—и пролилась кровь...

„Но не пугайся—кровь раба!"

Надо слышать этотъ тонъ презрѣнія, съ какимъ Олофернъ произноситъ послѣднюю фразу, обращаясь къ входящей Юдифи.

А затѣмъ начиналось безуміе, безуміе упоенія властью, страстью, гордостью, безуміе, подогрѣваемое виномъ. Олофернъ терялъ всякое самообладаніе, онъ со словами—„одинъ престолъ, одинъ владыка на землѣ, для всѣхъ онъ будетъ царь, и жрецъ, и богъ"—поднимался до послѣдняго предѣла гордости, не чуя смерти, стоявшей у него за плечами. И чѣмъ дальше, тѣмъ сильнѣе разгорался безумный, страстный бредъ, тѣмъ неудержимѣе становилось очарованіе, которое артистъ насылалъ на публику, онъ все время держалъ зрителей въ состояніи нервнаго напряженія, не давая имъ перевести духъ, оторвать бинокля отъ сцены, и только, когда Олофернъ, наконецъ, падалъ безъ чувствъ,—можно было вздохнуть съ облегченіемъ. Сила художественной изобразительности была такова, что не вѣрилось въ сценическій обманъ, казалось, будто не то тебя перенесли на яву въ древнюю Іудею, не то—видишь сонъ до того отчетливый, что нельзя понять,—гдѣ-же кончается грёза и начинается дѣйствительность. На всемъ исполненіи лежала печать тонкаго благородства стиля, всѣ рѣзкости, всѣ грубости, которые очень легко допустить при малѣйшей несдержанности тона, совершенно отсутствовали, и ярко оттѣнялись черты величія, присущія даже такому чудовищу, черты вызывающія въ Юдифи мимолетное колебаніе:

„И подымется-ль эта рука
Человѣка убить?.. Человѣка-героя"...

IV.

Я, по мѣрѣ силъ и возможности, отмѣтилъ здѣсь только нѣсколько характерныхъ ролей, которыя составляютъ лишь незначительную часть галлереи оперныхъ типовъ, созданныхъ Стравинскимъ за время его службы въ Маріинскомъ театрѣ. И съ намѣреніемъ отбросилъ въ этомъ обозрѣніи всякую общепринятую систему, съ намѣреніемъ характеризовалъ роли Стравинскаго въ нѣкоторомъ безпорядкѣ, не раздѣляя репертуаръ русскій отъ репертуара иностраннаго, ролей трагическаго характера отъ комическаго, большого масштаба отъ маленькаго, потому что для самого Стравинскаго подобныхъ перегородокъ вовсе не существовало:—онъ самъ, за какую бы партію ни брался, всегда чувствовалъ себя въ родной стихіи

искусства, съ равнымъ увлеченіемъ отдавался творческой работѣ надъ большой ролью и надъ маленькой, выигрышной и невыигрышной, трудной и легкой, и благодаря своему всеобъемлющему таланту достигалъ того, что всѣ онѣ, независимо отъ характера и репертуара, выходили у него одинаково хорошо, равно горѣли и сверкали красками ослѣпительной красоты. Очень мало найдется артистовъ,—не говоря уже объ оперѣ, но даже въ драмѣ,—которымъ въ такой степени, какъ Стравинскому, была бы безразлична величина роли. Отсюда и происходило то, что сегодня онъ поетъ, положимъ, Мефистофеля, а завтра, глядишь, вышелъ сватомъ въ „Русалкѣ", въ понедѣльникъ показался намъ Еремкой, а въ среду—лейтенантомъ Цунигой въ „Карменъ". Нечего дѣлать съ ролью въ отношеніи пѣнія, состоитъ она изъ нѣсколькихъ речитативовъ и заключается только въ одномъ актѣ,—зато онъ намъ покажетъ удивительный по своей художественной выразительности гримъ, или скажетъ нѣсколько словъ такъ, что передъ ними потускнѣетъ весь спектакль со всѣми его премьерами и премьершами, и долго,—много лѣтъ спустя,—эти нѣсколько словъ все будутъ звучать въ ушахъ. Противоположеніе подобныхъ контрастовъ только еще рѣзче подчеркиваетъ гибкость его таланта.

Въ чемъ же въ концѣ концовъ главная заслуга Стравинскаго передъ искусствомъ?

Во первыхъ, она состоитъ въ томъ, что Стравинскій всю свою жизнь являлся вѣрнѣйшимъ другомъ національнаго искусства, служителемъ въ лучшемъ значеніи этого слова тѣхъ идеаловъ, создателями которыхъ были композиторы русской школы. Наша отечественная музыка, во всѣхъ ея главныхъ и второстепенныхъ теченіяхъ, нашла въ лицѣ Стравинскаго страстнаго поклонника, ставившаго себѣ задачей пропагандировать ее въ возможно широкихъ размѣрахъ среди массы, туго поддававшейся на воспріятіе новыхъ теченій, и своимъ исключительно талантливымъ исполненіемъ содѣйствовать укрѣпленію и распространенію любви къ ней. Надо замѣтить, что роли русскаго репертуара, сравнительно съ иностраннымъ, представляютъ за незначительными исключеніями гораздо большую художественную цѣнность, оказываясь по своей концепціи болѣе разнообразными, болѣе яркими—какъ съ внѣшней, такъ и съ психологической стороны, почти вовсе лишенными условности,—ходульности и трафаретности, въ сильной степени отличающихъ героевъ европейской оперы, кромѣ Моцарта, Вагнера и немногихъ другихъ. Характеры въ нашихъ операхъ,

особенно у Сѣрова, Корсакова и Чайковскаго, носятъ уже въ самомъ либретто вполнѣ литературно-художественную обработку, такъ что артисту не приходится тратить силы на то, чтобы очищать ихъ отъ всего ходульнаго и неестественнаго. Но зато самое художественное выполненіе, самый процесъ творчества безконечно труднѣе здѣсь, чѣмъ при обращеніи съ трафаретными образами западно-европейской оперы; труднѣе во многихъ случаяхъ еще и потому, что приходится имѣть дѣло со сложной психологіей, съ удивительнымъ сочетаніемъ трагическаго и комическаго одновременно, явленіемъ, какъ кажется, почти исключительно присущимъ русской душѣ. И по тому, какъ Стравинскій постигалъ всѣ особенности чисто русскаго духа, по тому, какъ онъ тонко чувствовалъ всѣ сложныя перипетіи комическаго и трагическаго, подмѣчалъ малѣйшія отзвуки особенныхъ душевныхъ настроеній, и воплощалъ все это на сценѣ, онъ заслуживаетъ особенной признательности и благодарности всѣхъ, кто любитъ, цѣнитъ, понимаетъ русское искусство и увлекается имъ.

Вторая—и главнѣйшая—заслуга Стравинскаго заключается въ созданіи того новаго пути въ оперномъ творчествѣ, по которому даже и теперь идутъ лишь немногіе избранные. Новый путь этотъ состоитъ, если можно такъ выразиться, въ сведеніи на-нѣтъ всей той условной окраски, прежде придававшейся оперным образамъ на сценѣ, да и теперь еще далеко не вовсе отошедшей въ область преданій въ сближеніи ихъ съ жизненной почвой, въ сообщеніи имъ художественной правды и естественности такой же, какая требуется въ театрѣ драмы и комедіи; въ оперѣ должно быть такое-же сценическое воплощеніе, такая же яркая и правдивая драматическая игра, какъ и въ драмѣ, съ тою лишь разницею, что обыкновенный человѣческій разговоръ замѣняется пѣніемъ. Это освобожденіе отъ прежней условности и рутины должно было необходимо явиться, разъ на сцену вышли иллюстрированные музыкой литературно-художественные характеры, разъ пришлось имѣть дѣло со сложной психологіей, и оно совершилось съ приходомъ подъ сѣнь оперныхъ кулисъ Стравинскаго. Въ его лицѣ открылась новая школа въ области драматическаго опернаго творчества, которая могла бы поставить своимъ девизомъ: „пой, какъ самый лучшій пѣвецъ, и играй, какъ самый лучшій актеръ“. И за это свое огромное дѣло онъ заслуживаетъ особой признательности и благодарности всѣхъ, кто любитъ искусство вообще, кто въ оперѣ не можетъ удовольствоваться лишь сладкоголосымъ пѣніемъ, кому нена-

вистны рутина и трафаретъ, кто любитъ все смѣлое, оригинальное, характерное.

Личность Стравинскаго замѣчательна еще какъ яркій примѣръ совершенно особеннаго отношенія къ искусству вообще, и къ своему дѣлу въ частности. Вотъ ужъ кто никогда не смотрѣлъ на искусство, какъ на средство достиженія меркантильныхъ цѣлей! Въ этомъ смыслѣ онъ былъ кристально-чистъ, почти, можно сказать, святъ. Такіе примѣры, къ сожалѣнію, встрѣчаются вовсе не часто. Искусство въ глазахъ Стравинскаго носило характеръ таинства, къ которому не должно прикасаться ничто грязное, ничто земное, оно было для него святая святыхъ, и онъ никого не пускалъ туда, никого не посвящалъ въ свои художественные планы, намѣренія, замыслы, никому не жаловался на свои неудачи и непріятности, а вѣдь послѣднихъ и у него, какъ у всякаго сценическаго дѣятеля, было болѣе чѣмъ достаточно. И благодаря этому скрыванію въ тайникахъ своей души рѣшительно всего, до чего, по его мнѣнію, никому не могло быть никакого дѣла, происходило то, что имя Стравинскаго упоминалось въ печати исключительно въ такихъ случаяхъ, когда представлялась дѣйствительная необходимость: въ видѣ, напримѣръ, отзыва о спектаклѣ, гдѣ принималъ участіе артистъ. Но никогда его имя не подвергалось противному, пошлому трепанію на столбцахъ газетъ, никогда нельзя было встрѣтить никакихъ сообщеній вродѣ: „г. Стравинскій ѣдетъ туда то и туда то“, или: „г. Стравинскій въ настоящее время усиленно готовится къ новой роли“, или: „съ нашимъ почтеннымъ артистомъ произошелъ слѣдующій казусъ“,—и многое въ томъ-же родѣ. Такое презрѣніе Стравинскаго къ малѣйшей рекламѣ, хотя бы она была даже вполнѣ невиннаго свойства, особенно удивительно, если принять во вниманіе, что этимъ недугомъ въ большей или меньшей степени заражена масса даже очень талантливыхъ артистовъ, не говоря уже о дутыхъ знаменитостяхъ, хотя, казалось бы, зачѣмъ талантливому артисту реклама? Но помимо доведенной до крайности боязни всего, что можетъ унизить артистическое достоинство, Стравинскій рѣшительно не могъ понять, какъ это можно изъ кожи лѣзть вонъ, чтобы всѣми правдами и неправдами обращать свое искусство въ доходную статью. Онъ служилъ на правительственной сценѣ, получалъ жалованье, принимая его какъ законное вознагражденіе за трудъ, никогда не хлопоталъ ни о какихъ прибавкахъ, и считалъ, что этого совершенно достаточно. Но чтобы устраивать въ свою пользу спектакли, давать концерты,—Боже сохрани! Стравин-

скій никогда не гастролировалъ... Какъ это странно звучитъ: никогда не гастролировалъ! А между тѣмъ гастроли—есть обычнѣйшее явленіе у всѣхъ сколько-нибудь выдающихся артистовъ. Если Стравинскій и допускалъ иногда отступленія отъ своей непосредственной работы, то исключительно въ тѣхъ случаяхъ, когда дѣло касалось благотворительныхъ концертовъ, гдѣ онъ и выступалъ весьма охотно и очень часто. Здѣсь, на концертной эстрадѣ, повторялась та же исторія, что и въ оперѣ: каждый его выходъ влекъ за собою восторженныя овація. Еще бы! Достаточно вспомнить исполненіе имъ хотя бы такихъ вещей, какъ „Два гренадера“ Шумана, „Ночной смотръ“ Глинки, балладу Рубинштейна „Передъ воеводой грознымъ онъ стоитъ“, посвященную Стравинскому, „Царь Саулъ“ Мусоргскаго,—и многое множество другихъ произведеній чисто концертнаго репертуара, чтобы признать, что и въ этомъ жанрѣ Стравинскій царилъ, внося въ свое исполненіе то же переживаніе разнообразныхъ настроеній, ту же жизнь, тѣ же яркія краски, и безукоризненную музыкальность, которыя отличали его пѣніе на сценѣ. Въ послѣдніе годы Ѳедоръ Игнатьевичъ уже рѣже появлялся на концертной эстрадѣ, но въ періодъ расцвѣта своей артистической дѣятельности онъ былъ однимъ изъ самыхъ отзывчивыхъ къ дѣлу благотворительной помощи артистовъ, и его имя постоянно красовалось на афишахъ подобныхъ концертовъ. Въ жизни Стравинскаго оказался единственный случай, когда онъ блеснулъ своимъ искусствомъ внѣ Петербурга, и то это произошло совершенно нечаянно. Великопостнымъ сезономъ 1887 г. онъ проѣздомъ былъ въ Кіевѣ, и тутъ радушно согласился для поддержанія сборовъ выступить 11-го марта въ концертѣ оркестра студентовъ университета св. Владимира, устроенномъ въ пользу недостаточныхъ товарищей. Его имя было поставлено на афишу и произвело фуроръ: слабо продававшіеся до того, билеты были расхватаны публикой въ одинъ день, такъ что чистый сборъ достигъ 1000 рублей, а самый концертъ обратился въ сплошную овацію по адресу артиста.

Сказаннымъ исчерпывается все, на что Стравинскій отваживался, пользуясь тѣмъ даромъ, которымъ онъ награжденъ былъ отъ Бога. Но чтобы итти дальше, устраивать изъ своего искусства лавочку, пускаться въ хлопотливые, мелочные разсчеты, на это онъ абсолютно не былъ способенъ; это представляло собою дѣло, рѣшительно не вязавшееся съ высоко интеллигентной, утонченной, чисто аристократической натурой

Стравинскаго. Ему и у себя то дома, въ Маріинскомъ театрѣ, было тяжело. Кто не знаетъ, что такое міръ кулисъ, это темное царство, гдѣ въ спутанной, смутной игрѣ постоянно торжествуетъ зависть, гдѣ вѣчно клокочутъ страсти и нѣтъ предѣла мелкому самолюбію, гдѣ зачастую одерживаетъ верхъ не тотъ, кто дѣйствительно талантливъ, а тотъ, кому удастся пролѣзть впередъ, спихнувъ съ дороги товарища, гдѣ властвуютъ интриги; міръ, въ которомъ создается такая болотистая удушливая атмосфера, что свѣжему человѣку остается, либо бѣжать поскорѣе прочь, если онъ не настолько силенъ, чтобы противостоять вредному вліянію, либо самому отравиться ядовитыми газами. Стравинскій оказался именно такимъ сильнымъ человѣкомъ. Чистымъ онъ пришелъ въ закулисное царство, и тамъ навсегда сохранилъ свою чистоту: ни единое темное пятнышко не могло коснуться его репутаціи, онъ стоялъ сверкающій, точно лучъ солнца, возбуждая невольное удивленіе всѣхъ окружающихъ, которые конечно не могли не оцѣнить по достоинству человѣка, бывшаго для всѣхъ, отъ режиссера до послѣдняго плотника, только прекраснымъ товарищемъ, всегда готовымъ, гдѣ нужно притти на помощь словомъ или дѣломъ, всегда проявить самое теплое, сердечное участіе, бывшаго всегда прямымъ, искреннимъ, честно смотрѣвшаго всѣмъ въ глаза, никогда ни передъ кѣмъ не заискивавшимъ и за все время пребыванія своего на сценѣ никого не обидѣвшимъ хотя бы даже косвенно. И отвѣтомъ ему была любовь со стороны всѣхъ тѣхъ, кто такъ или иначе съ нимъ соприкасался.

При такомъ отношеніи къ искусству, къ своему дѣлу, сопровождая свое служеніе оперному идеалу полнымъ отреченіемъ отъ широкой, шумной, суетной жизни, Стравинскій съ полнымъ правомъ могъ бы повторить слова о процессѣ творчества, вложенныя Гауптманомъ въ уста Микаэля Крамера:

...„Все родится въ тиши уединенія. Все истинное, живое, глубокое и сильное, самые перлы духовной дѣятельности, — все это зарождается только въ хижинахъ отшельниковъ, только тамъ это и можетъ пустить ростки, взойти и созрѣть. Художникъ всегда истинный отшельникъ“...

И то, что старый Крамеръ говоритъ дальше объ отвѣтственности, лежащей на томъ, „у кого хватило дерзости взяться писать человѣка въ терновомъ вѣнцѣ“, вполнѣ примѣнимо ко всякому, кто обрекаетъ себя на труд-

ную священную службу искусству. „Ему,—слышите,—надо посвятить на это цѣлую жизнь. Не шумную,—слышите,—не животную жизнь, а одинокіе часы, одинокіе дни и, — видите ли, — одинокіе годы. Онъ, — слышите,— долженъ быть наединѣ съ самимъ собой, съ своими страданіями и со своимъ Богомъ. Онъ,—слышите ли,—каждый день тогда долженъ освящать себя. Ничего пошлаго не должно быть въ немъ. И къ нему никакая пошлость не должна прикасаться. Только тогда,—видите,—и сходитъ святой Духъ, когда въ одиночествѣ зовешь его и стремишься къ нему, тогда только и можетъ притти вдохновеніе... Это мое святая святыхъ—вотъ что долженъ каждый говорить себѣ во время работы. А вы прочіе—оставайтесь въ сторонѣ, понимаете? Тамъ для базарной суеты вамъ мѣста хватитъ. Искусство—религія. Если ты хочешь молиться, иди въ свой уголъ. А мѣнялъ и торгашей—вонъ изъ храма."

Это поистинѣ золотыя слова. И только тотъ, кто близко зналъ Ѳ. И. Стравинскаго, можетъ понять, до какой степени онъ всей своей жизнью былъ близокъ къ идеалу провозглашенному Гауптманомъ. Такое отношеніе къ искусству, къ обязанностямъ художника, не прошло безслѣдно, не осталось въ тѣни, безъ всякаго вниманія. Когда 3-го января 1901 г. праздновался 25-ти лѣтній юбилей его пребыванія на Маріинской сценѣ, во всемъ характерѣ этого торжества, во всѣхъ читавшихся тогда рѣчахъ и адресахъ господствовало одно настроеніе: чувство безпредѣльнаго уваженія къ артисту, столь высоко державшаго знамя чистаго служенія искусству. Первымъ подчеркнулъ это Л. Г. Яковлевъ, сказавшій отъ лица товарищей юбиляра по сценѣ прекрасную по своей искренности и безыскуственности рѣчь:

„Дорогой Ѳедоръ Игнатьевичъ",

Привѣтствовать васъ въ день вашего 25-ти лѣтняго юбилея для насъ, вашихъ товарищей, праздникъ вдвойнѣ. Во первыхъ потому, что позволяетъ намъ открыто высказать вамъ нашу искреннюю и сердечную симпатію, какъ къ чудному товарищу, какъ къ идеально честному и доброму человѣку, всегда отзывчивому ко всѣмъ нашимъ радостямъ и невзгодамъ, имя котораго ни разу не было примѣшано къ нашимъ закулиснымъ дрязгамъ. А во вторыхъ потому, что даетъ намъ возможность выразить наше глубокое уваженіе къ вамъ, какъ къ одному изъ талантливѣйшихъ и образованнѣйшихъ сценическихъ дѣятелей, съумѣвшихъ создать цѣлую портретную галлерею художественныхъ оперныхъ типовъ, а главное,

показавшему намъ, какъ можетъ или, лучше сказать, какъ долженъ истинный артистъ относиться къ своей дѣятельности.—Тихо, скромно, безъ громкихъ фразъ, безъ кричащихъ рекламъ, не заискивая ни въ комъ, не добиваясь популярности ни въ обществѣ, ни въ печати, не гоняясь за внѣшнимъ успѣхомъ, шли вы своимъ тернистымъ путемъ, отдавая дорогому для васъ дѣлу всѣ свои силы, способности, всѣ свои помышленія. Вы были истиннымъ жрецомъ искусства... И вы можете быть довольны. Дѣятельность ваша не прошла безплодно. Сѣмя, посѣянное вами, не пропадетъ. И между нами и между нарождающимся поколѣніемъ артистовъ найдутся люди, которые захотятъ, добиваться того, чтобы и на ихъ юбилеѣ можно было бы съ спокойной совѣстью сказать то, что мы говоримъ на вашемъ, которые захотятъ заслужить такое же имя, какъ ваше, которое всегда останется между нами, какъ синонимъ всего истинно-русскаго, истинно-талантливаго, истинно-честнаго“...

Въ адресѣ, поднесенномъ отъ публики, также содержатся глубоко справедливыя слова, отмѣчающія исключительное отношеніе Стравинскаго къ искусству:

„Особенно цѣнна для публики присущая вамъ неизмѣнная артистическая скромность. Вы никогда не гастролировали, не выступали ни въ какихъ концертахъ, или вечерахъ, сопряженныхъ съ вашими личными матеріальными выгодами. Данный вамъ Богомъ талантъ не размѣнивали на металлъ звенящій. Вы никогда не прибѣгали къ шумнымъ, кричащимъ рекламамъ, не унижали достоинства истиннаго художника путемъ тѣхъ практическихъ въ житейскомъ смыслѣ слова дѣйствій, съ какими нерѣдко приходится встрѣчаться. Вашей глубоко артистической натурѣ было чуждо все то, что заслуживаетъ въ глазахъ настоящей публики, умѣющей понять и цѣнить истиннаго художника, названія фиглярства и паясничества, разсчитанныхъ на успѣхъ толпы; вы имѣли передъ своими глазами лишь эти идеальныя цѣли, забывая о нерѣдко эфемерныхъ успѣхахъ; имѣли въ виду лишь достиженіе того художественнаго идеала, который былъ всегда неизмѣннымъ спутникомъ вашей сценической дѣятельности и составляетъ вашу главную заслугу, какъ великаго художника сцены“.

Скромность Стравинскаго ярко выражалась и въ томъ, какъ онъ относился къ собственному творчеству, къ выпадавшимъ на его долю ролямъ. Тутъ сказывалось его постоянное стремленіе къ возможно боль-

шему совершенству. Онъ не принадлежалъ къ числу тѣхъ артистовъ, которые, получивъ тріумфъ за блестящее исполненіе какой нибудь роли, находятъ возможнымъ опочить на лаврахъ, нѣтъ—потому что онъ былъ въ высшей степени одаренъ чувствомъ самоанализа, постоянно поселявшаго въ немъ скрытое недовольство самимъ собой и вслѣдствіе этого побуждавшаго его безпрерывно работать. Онъ никогда не могъ сказать себѣ:

— Да, я знаю, что это вполнѣ хорошо.

Но безпрестанно повторялъ:

— Пусть другіе твердятъ, что это вполнѣ хорошо. Мнѣ же кажется, что они ошибаются и ничего совершеннаго здѣсь нѣтъ.

Артистическое самолюбіе, обычно драпирующееся въ тогу великолѣпнаго презрѣнія у Стравинскаго совершенно отсутствовало, уступая свое мѣсто самолюбію вовсе другого порядка: боязни, какъ бы не оказаться, хотя бы въ самой ничтожной мелочи, ниже тѣхъ упованій, которыя естественно всегда и очень строго предъявляются къ признанному таланту. Въ одномъ чуть ли не единственномъ въ жизни Стравинскаго интервью, помѣщенномъ въ № 2-мъ „Вѣстника театра и музыки", очень короткое время издавшагося въ 1898 году музыкальнымъ критикомъ А. Коптяевымъ, находятся между прочимъ такія слова самого артиста:

„Я до сихъ поръ еще боюсь выходить на сцену и нервный страхъ отражается на моемъ голосѣ, по крайней мѣрѣ въ теченіе первыхъ десяти—пятнадцати минутъ. Я говорю себѣ: въ партерѣ, въ ложахъ сидятъ лица цѣлой головой меня выше по пониманію поэтическихъ моментовъ—тутъ и психологъ, и поэтъ, и беллетристъ, и живописецъ, и ученый академикъ,—и я долженъ всѣхъ ихъ поучать, выступать передъ ними въ качествѣ лектора".

При такомъ взглядѣ на дѣло, естественно, вытекаетъ уваженіе къ публикѣ и отсюда стремленіе—исчерпать все, что помогаетъ предстать передъ тѣмъ, кого уважаешь, въ самомъ выгодномъ свѣтѣ, во всеоружіи ума, таланта, образованія, интеллигентности. Послѣднее же достижимо лишь при условіи, если никогда не переставать оглядываться на себя, если всегда ощущать недовольство добытыми результатами и, не покладая рукъ, работать и работать.

V.

Такъ жилъ Ѳ. И. Стравинскій, такъ онъ правилъ свою великую службу искусству, никого не пуская въ свой уголъ, въ сторонѣ отъ

суетного свѣта, отъ всякаго шума и грохота сумазбродной пестрой жизни, окруженный горячо-любящей семьей, наслаждаясь у себя дома выпавшимъ на его долю рѣдкимъ личнымъ счастьемъ. Если Ѳедоръ Игнатьевичъ не былъ занятъ на спектаклѣ или на репетиціи,—послѣднее же случалось рѣдко, потому что съ самаго начала своей дѣятельности въ Петербургѣ и до того, какъ его силы начали ему измѣнять, онъ былъ заваленъ работой въ театрѣ, выступая иногда по четыре, по пяти разъ въ недѣлю,—если онъ не отправлялся гулять или просто навѣстить знакомаго, если онъ вечеромъ не шелъ въ театръ или какой-нибудь концертъ,—потому что онъ никогда не пропускалъ ничего, что представляло художественный интересъ,—все свое свободное время онъ проводилъ дома, въ кругу своей семьи, въ кабинетѣ, гдѣ у него была собрана богатѣйшая библіотека. Любовь Стравинскаго къ книгамъ и вообще ко всякимъ произведеніямъ искусства являлась изъ ряду вонъ выходящей. Онъ былъ библіофилъ въ самомъ широкомъ, лучшемъ значеніи этого слова, смотрѣвшій на книгу какъ на драгоцѣнность. Чего, чего только не было въ его библіотекѣ! На первомъ планѣ стояли, какъ и должно быть во всякомъ серьезномъ собраніи книгъ, сочиненія классическихъ писателей всѣхъ временъ и всѣхъ странъ. Затѣмъ слѣдовало все, что имѣло хоть какое нибудь отношеніе къ его профессіи: книги критическаго содержанія, этнографическія, по исторіи и теоріи искусства вообще и по каждому роду искусства въ отдѣльности, историческія сочиненія, собранныя въ огромномъ количествѣ, такъ какъ исторія была у Стравинскаго одной изъ любимѣйшихъ наукъ. Кромѣ того, чувствуя особенную любовь къ русской литературѣ въ ея лучшихъ образцахъ, Стравинскій неутомимо собиралъ все, что имѣло отношеніе къ Пушкину, Гоголю, Толстому и др., всѣ критическія сочиненія, статьи, замѣтки, включительно до газетныхъ вырѣзокъ, а также всѣ относящіяся сюда иллюстраціи, гдѣ бы онѣ не попадались. Особое мѣсто занимало богатѣйшее собраніе гравюръ преимущественно старыхъ, среди которыхъ есть шедевры гравернаго искусства, стоющіе въ настоящее время огромныхъ денегъ; имѣются, напримѣръ, рѣдчайшія французскія изданія конца XVIII вѣка, которыя у парижскихъ букинистовъ оцѣниваются въ суммѣ 600—800 франковъ. А что касается спеціально всевозможныхъ портретовъ, то послѣднему богатству прямо нѣтъ границъ. И весь этотъ колоссальный художественный багажъ, вся эта огромная сокровищница человѣческаго ума, таланта, вкуса, культуры

имѣла назначеніе не только удовлетворять вообще эстетическія наклонности своего владѣльца, но и служить ему богатѣйшимъ пособіемъ, кладеземъ премудрости для его творческой, сценической работы. И артисту легко и радостно было отдаваться своему любимому дѣлу, потому что дома онъ не чувствовалъ себя одинокимъ. О, далеко нѣтъ! Судьба, обрекши его въ началѣ жизни на суровыя испытанія, затѣмъ проявила самое щедрое баловство, наградивъ его такимъ благомъ, какое далеко не часто выпадаетъ на долю человѣка. Благо это—семейное счастье. И имъ Стравинскій насладился въ высокой мѣрѣ, и всякій, кому приходилось наблюдать артиста подъ кровомъ домашняго очага, могъ искренне ему завидовать. Судьба послала артисту спутникомъ его жизненной дороги интеллигентную, одаренную всѣми высокими качествами души и характера, образованную женщину, которая не только просто любила своего мужа, но чувствовала себя связанной съ нимъ какъ бы въ одно цѣлое, болѣла всѣми его горестями, радовалась одной съ нимъ радостью, принимала участіе во всѣхъ его мельчайшихъ заботахъ и раздѣляя съ нимъ всѣ вкусы, всѣ художественныя стремленія, весь его богатый, сложный духовный міръ, всегда рождавшій въ ней сочувственный отзвукъ. Мало этого: будучи талантливой музыкантшей, являлась единственной помощницей Стравинскаго, такъ что всѣ партіи артистъ проходилъ съ участіемъ своей жены. Удивительно любвеобильная атмосфера царила въ домѣ Стравинскихъ, мягкимъ теплом охватывавшая всякаго, кто приходилъ въ соприкосновеніе съ этой семьей: на всемъ лежала печать тихаго спокойнаго уюта домашняго очага и рѣдко широкаго, рѣдко радушнаго чисто русскаго гостепріимства. И я не знаю ни единаго человѣка, который не сохранилъ бы въ своей душѣ самаго теплаго воспоминанія отъ знакомства какъ съ самимъ Стравинскимъ, такъ и съ его женой, Анной Кирилловной.

Тихо и безмятежно протекала эта прекраснаая жизнь, пока не палъ на голову семьи неожиданный тяжелый ударъ. 10-го іюня 1897 г. внезапно скончался отъ разрыва сердца ихъ старшій сынъ Романъ Ѳедоровичъ. Смерть оборвала нить молодой, цвѣтущей жизни: ему исполнилось всего 22 года....

Это былъ ужасный ударъ, едва не подкосившій жизненныя силы матери, а самому Ѳедору Игнатьевичу навѣрно значительно сократившій срокъ его пребыванія на землѣ.

Бѣжали дни, мѣсяцы, годы,—и къ дому Стравинскихъ медленно под-

крадывалось другое, еще болѣе страшное несчастье. Въ 1901 г. обнаружились у артиста приступы тяжелой болѣзни, онъ началъ страдать припадками невральгіи спинныхъ мышцъ, но все еще не покидалъ своего поста. Послѣдній сезонъ его пребыванія на сценѣ, сезонъ 1901—1902 г., былъ невыносимо тяжелъ: постоянные припадки мучительной болѣзни, послѣ которыхъ Ѳедоръ Игнатьевичъ становился похожимъ на выходца изъ могилы, періоды временного улучшенія, позволявшіе ему изрѣдка браться за исполненіе немногихъ партій, потомъ опять припадки еще невыносимѣе, еще тяжелѣе,—все это въ конецъ измучило Стравинскаго и быстро надорвало когда-то могучій организмъ, абсолютно не знавшій, что такое хотя бы легкое нездоровье: у артиста началъ развиваться ракъ въ области спинного хребта.

Послѣдній разъ Маріинская сцена видѣла его у себя 3-го февраля 1902 года въ воскресенье, на дневномъ спектаклѣ оперы „Карменъ", гдѣ онъ исполнялъ роль лейтенанта Цуниги. Могъ ли кто нибудь тогда, видя артиста, уходящаго послѣ спектакля домой, сказать:

— Увы, ты больше не вернешься...

Онъ не вернулся...

Лѣтомъ артиста увезли заграницу, въ одинъ изъ германскихъ курортовъ. Разсчитывали, что воздухъ, воды, гигіеническій режимъ возстановятъ силы больного. Напрасны были всѣ мечты, безплодны усилія, разрушительный процессъ неутомимо дѣлалъ свое дѣло. 16-го октября Стравинскаго привезли въ Петербургъ, и какъ печально было это возвращеніе! На носилкахъ его внесли въ квартиру,—онъ не могъ уже больше двигаться.

Настали тусклые, сѣрые дни. Заливалась природа осеннимъ плачемъ, и крупныя слезы съ небесъ катились безъ счета по стекламъ домовъ и падали грузными каплями на обнаженные, скользкіе камни холодной мостовой. Пронзительный вѣтеръ волновалъ мутную воду въ каналахъ, потрясалъ вывѣсками, жалобно стоналъ въ каминной трубѣ. Было холодно, томительно жутко, хотѣлось бѣжать куда нибудь подальше отъ жгучей тоски непривѣтливой сѣверной осени.

Въ одинъ изъ такихъ печальныхъ, тоскливыхъ дней, смерть постучалась въ двери дома, гдѣ жилъ артистъ, и вошла... Потянулись печальные дни агоніи, долгой, мучительной, убивающей въ сердцахъ близкихъ людей послѣднюю тѣнь надежды...

Снѣгъ падалъ большими, пушистыми хлопьями. Медленно кружась въ воздухѣ, спускались они внизъ и мягко ложились на холодные, обсохшіе отъ осеннихъ слезъ, камни. Скоро скрылись они подъ однообразной бѣлой пеленой, а снѣгъ все продолжалъ падать...

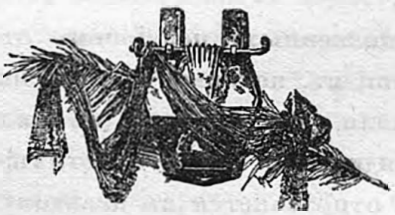
Въ такой день, вечеромъ 21-го ноября смерть, снова вошла въ квартиру артиста, и бездушная, холодная приблизилась къ его одру. Яркимъ свѣтомъ озарился окружающій міръ, въ послѣдній разъ мелькнули дорогія черты жены, дѣтей и потомъ все погасло. Тѣло безжизненно вытянулось. Глубокая тишина разлилась вокругъ...

Какія то невидимыя струны жалобно вздрогнули... и оборвались.

А смерть понесла душу артиста, прекрасную, свѣтлую душу, въ невѣдомые міры...

Снѣгъ все продолжалъ падать. И когда толстымъ ковромъ, въ которомъ глубоко вязла нога, онъ укуталъ землю, унесли тѣло Стравинскаго, и съ печальными звуками надгробнаго пѣнія, съ рыданіями, рвавшими грудь отъ тоски, опустили въ холодную, мерзлую могилу. И ничего не осталось больше отъ этого прекраснаго, яркаго существованія...

Э. А. Старкъ (Зигфридъ).



Французскіе актеры въ Петербургѣ, въ 1820—30 годахъ.

ОЧЕРКЪ.

Интересны воспоминанія французскаго артиста Devaux-Saint-Félix, **приглашеннаго въ первый разъ на петербургскую французскую сцену въ 1819 году.**

Онъ нѣсколько разъ возвращался впослѣдствіи на ту-же сцену, а потому мемуары его охватываютъ нѣсколько разныхъ періодовъ дѣятельности этого театра.

Награжденный пожизненнымъ пенсіономъ отъ русскаго правительства, въ отвѣтъ тѣмъ лицамъ, которые въ особенности подчеркивали это обстоятельство и намекали, что артистъ въ своихъ мемуарахъ будетъ восхвалять русскіе порядки, онъ смѣло отвѣтилъ:

— Когда человѣкъ отправляется въ невѣдомую страну, съ чуждымъ для него климатомъ, когда ему говорятъ, что тамъ существуетъ только два времени года: бѣлая и зеленая зима—онъ рискуетъ, а каждый рискъ долженъ вознаградиться. Россія страна контрастовъ и аномалій, не только относительно климата, но и многаго еще чего другого!

Свое возраженіе заключаетъ онъ словами:

La vérité sommeille trop longtemps au pied du trône des Rois.

Въ настоящее время, когда желѣзныя дороги уменьшили разстояніе между Парижемъ и Петербургомъ до 47 часовъ времени переѣзда, какъ-то странно звучатъ слова артиста того времени:

— Въ началѣ августа 1819 года мы, въ числѣ девятнадцати пассажировъ, большинство изъ которыхъ были артисты, ангажированные въ Императорскій петербургскій театръ, отплыли изъ гавани Гонфлера на комерческомъ бригѣ „L'Espérance". Вслѣдствіе противнаго вѣтра, спустя часъ послѣ отплытія, мы принуждены были спустить якорь и безпомощно качаясь на волнахъ въ виду Гаврскаго порта, покинуть который намъ удалось только черезъ десять дней позже.

Плаваніе по бурному Сѣверному морю было не безопасно въ это время года; примѣромъ могъ бытъ коммерческій бригъ, ушедшій за нѣсколько дней передъ нами въ Петербургъ, съ большимъ числомъ пассажировъ и товаровъ. Онъ не достигнулъ своего назначенія и погибъ въ морѣ; спасся только одинъ пассажиръ, потерявшій при этомъ крушеніи весь свой капиталъ, находившійся въ товарахъ.

Въ виду того, что пострадавшій былъ французскій купецъ, торговавшій въ Петербургѣ, Императоръ Александръ Первый приказалъ положить ему пенсіи 1200 рублей ассигнаціями въ годъ. Послѣ своего спасенія, онъ вернулся въ Гавръ и отплылъ съ нами вторично въ Петербургъ. Изумленныя его чудеснымъ спасеніемъ наши дамы въ особенности за нимъ ухаживали.

Послѣ всевозможныхъ злоключеній на морѣ, опасностей и одинадцатидневной остановки у береговъ Швеціи, въ виду сильной бури, бригъ „L'Espérance", со своимъ артистическимъ грузомъ прибылъ 20-го сентября въ Кронштадтъ, пробывъ въ пути сорокъ четыре дня.

Тогдашній директоръ Императорскихъ театровъ счелъ бригъ погибшимъ и сообщилъ Государю Императору, что „приглашенные артисты отправились дебютировать на тотъ свѣтъ!"

— „Мы уже были на рейдѣ и приготовились кинуть якорь, пишетъ Дево, когда вдругъ громадный англійскій люгеръ, выходившій изъ порта, чуть было не навалился на нашъ бригъ съ правой стороны. Разумѣется онъ потопилъ бы его, если бы я не замѣтилъ опасность и не предупредилъ бы ее, крикнувъ англичанину положить руль налѣво, говоритъ артистъ. Что бы произошло, если бы я послушался капитана и сошелъ съ его мостика! Мнѣ доставило большое удовольствіе наблюдать, какъ

командиръ англійскаго судна надавалъ пощечинъ небрежному рулевому".

Никогда небывавшему въ Россіи артисту показались чересчуръ строгими наши таможенные порядки. Прежде чѣмъ спустить путешественниковъ на берегъ, у нихъ осмотрѣли тщательно все, даже подушки; остальной багажъ остался на кораблѣ.

Всѣхъ вновь прибывшихъ артистовъ было семеро: три дамы—m-mes Картиньи, Кулo и m-lle Шатофоръ. Мужчинъ, кромѣ Дево,было трое: Дорваль, мужъ знаменитой одноименной артистки, Шатофоръ, отецъ другой и Хюби, съ мальчикомъ—сыномъ.

Два дня жрецы Мельпомены оставались въ Кронштадтѣ; на третій день пироскафъ, какъ тогда называли только что появившіеся пароходы, ходившіе медленнѣе парусныхъ судовъ, доставилъ артистовъ и ихъ багажъ въ Петербургъ.

Новыя затрудненія въ таможнѣ заставили автора мемуаровъ отозваться о таможенныхъ чиновникахъ какъ о „фискалахъ инквизиціи".

— „Я и мои товарищи насилу сдерживались, чтобы не наговорить дерзостей этимъ подозрительнымъ людямъ. Они вездѣ и во всемъ видѣли у насъ контрабанду; насколько невѣжественны эти чиновники, можно судить уже потому, что такіе невинные предметы, какъ наши театральные парики были признаны ими за контрабанду и задержаны. Тщетно старался я объяснить чиновнику, говорившему немного по французски, его ошибку и даже приводилъ такой примѣръ:

— Представьте себѣ, monsieur, что у солдатъ отняли ружья, чѣмъ они будутъ сражаться? Такъ и мы, артисты, не можемъ представлять на сценѣ безъ париковъ!

Послѣдніе были возвращены намъ только наканунѣ нашего дебюта".

Авторъ мемуаровъ подробно распространяется о впечатлѣніяхъ, которыя произвели на него Кронштадтъ, Петербургъ и „безпредѣльная Ладога", восхищается великолѣпными постройками русской столицы, а также попутно извощиками, которыхъ онъ называетъ „автомедонами со всклокоченными бородами", изумляется ихъ поражающею его быстротой, при грошевой за ѣзду платѣ, и бранитъ отвратительный климатъ Петербурга „гдѣ солнце задернуто пеленою съ 15-го октября по 15-ое апрѣля".

„Итакъ, я съ моими товарищами обоихъ половъ раскинули наши вигвамы кочевниковъ въ улицѣ, называемой Малая Милліонная, у „мату-

шки Ватель", плотной, доброй лотарингки, содержавшей небольшія меблированныя комнаты со столомъ, разсказываетъ онъ далѣе.

Изъ моихъ милыхъ спутницъ по путешествію и товарокъ по сценѣ, я долженъ упомянуть о м-мъ Картиньи, приглашенной на роли дуэній и наперсницъ, въ исполненіи которыхъ она положительно не имѣла соперницъ. Я до сихъ поръ вспоминаю ея строгую сухую фигуру, казавшуюся еще суше отъ чернаго бархатнаго костюма, требуемаго традиціями сцены. Въ жизни это была самая милая, привѣтливая женщина. У ней была сестра, носившая ту же фамилію, извѣстная актриса въ Франціи.

Дениза Туссенъ! при одномъ этомъ имени въ моихъ старческихъ жилахъ снова начинаетъ струиться кровь какъ у юноши!

Мнѣ кажется, что Люциферъ едва ли могъ отыскать другую женщину, которая такъ легко плѣняла-бы и очаровывала мужчинъ! Этой молодой, хорошенькой актрисѣ было отпущено имъ такъ много граціи, обольстительнаго искусства, улыбокъ, капризныхъ гримасокъ, не только не портившихъ ея прелестнаго личика, но еще болѣе его украшавшихъ! Мнѣ кажется, въ цѣломъ сонмѣ святыхъ не нашлось бы ни одного, который не плѣнился бы ею!

Дениза была замужемъ за сыномъ Мэзьера, состоявшимъ въ то время режиссеромъ вмѣстѣ съ Дюраномъ.

Туссенъ явилась серьезной соперницей неподражаемой m-lle Mars. О послѣдней русская публика сохранила неизгладимое впечатлѣніе, какъ объ актрисѣ, въ которой счастливо соединились—физическая прелесть, нравственность и все, что только можетъ дать истинный талантъ: чистота языка, великолѣпная дикція, чуткость ко всякому положенію исполняемой роли, носила-ли она любовный характеръ, недостигаемой-ли святости героизма, или-же самыхъ низменныхъ страстей и человѣческаго паденія.

И вотъ, со свѣжими воспоминаніями о такой артисткѣ, приходилось бороться нашей Денизѣ! Я почему-то былъ увѣренъ, что она выйдетъ изъ этого сравненія, если не побѣдительницею, то во всякомъ случаѣ, не „на щитѣ"!

Но первое оказалось справедливымъ: Туссенъ сразу покорила публику въ первомъ же спектаклѣ.

Интересной артисткой оказалась и Шатофоръ, приглашенная на роли молодыхъ любовницъ.

Она была тоже очень красива, но черезчуръ насмѣшлива и кокетлива. Увы, ея невинность относительно чтенія и письма была поразительная: m-lle Шатофоръ умѣла только подписывать свое имя!

Всѣ свои роли, она учила „съ голоса“ своего родителя, и что всего изумительнѣе, актриса съ негодованіемъ отказывалась учиться читать и писать, когда другіе мои товарищи и товарки ей это предлагали!

— Я не считаю необходимымъ, умѣть читать, а тѣмъ болѣе писать! отвѣчала она заразительно смѣясь,—для чего? Учить роли умѣю не хуже другихъ съ помощью моего отца; чтеніе лишнихъ книгъ затрудняетъ только голову, а для писанія billet-doux у меня имѣется камеристка, хотя въ необходимыхъ случаяхъ самою лучшею, выразительною запискою у меня служатъ... мои глазки!

Достопочтенный родитель, вполнѣ согласный съ дочерью относительно ея знанія грамоты, тѣмъ не менѣе настойчиво давалъ ей уроки... какъ нравиться мужчинамъ и сознавать силу своей красоты и очарованія! Мѣстомъ практическихъ упражненій въ этой наукѣ, отецъ съ дочерью избрали во время нашего плаванія бригъ „L'Espérance“, причемъ жертвами являлись молодые мужчины изъ числа пассажировъ; я тоже былъ въ числѣ ихъ.

Такого рода практическія занятія породили массу непріятныхъ столкновеній между молодежью, дѣло не разъ доходило до дуэли, предотвращаемой постоянно строгимъ приказомъ нашего шкипера, типичнаго нормандца—Жульена Лакруа, настоящаго „морского волка“.

— Нѣтъ, господа, такъ не можетъ долѣе продолжаться! строго говорилъ онъ намъ.—Придумайте какой нибудь исходъ, иначе я принужденъ буду запереть въ кубрикъ нѣкоторыхъ изъ васъ, сильнѣе другихъ зараженныхъ этимъ любовнымъ тифомъ, чтобы зараза не распространилась на другихъ.

Мы собрались на совѣщаніе, на которомъ торжественно рѣшили не ухаживать за m-lle Шатофоръ и не поддаваться ея соблазнительнымъ улыбкамъ.

Хорошенькая актриса первое время, узнавъ о нашемъ рѣшеніи, замѣтно дулась на насъ и смотрѣла съ пренебреженіемъ, но это быстро прошло къ нашему общему изумленію.

Только когда мы высадились въ Кронштадтѣ, Лакруа, хитро улыбаясь, сообщилъ намъ, что фонтонелью для гнѣва m-lle Шатофоръ онъ

избралъ одного изъ насъ, богатаго и красиваго марсельскаго купеческаго сынка, взявши съ него клятву, что мы ничего не узнаемъ!

Театральная хитрость, достойная пера Мольера! А наша наивность даже не могла дойти до этого предположенія!

Большая часть нашей труппы или находилась безвыѣздно въ Петербургѣ, или-же пріѣхала сюда сухимъ путемъ.

„Возвратившимся съ дебютовъ въ настоящихъ Елисейскихъ поляхъ", т. е. съ того свѣта, по выраженію директора, артистамъ былъ данъ продолжительный отдыхъ послѣ изнурительнаго долгаго морского пути.

Кое-кто изъ насъ воспользовался этими свободными днями и ежедневно осматривалъ городъ.

Одинъ изъ моихъ товарищей, послѣ осмотра пришелъ къ изумительному выводу:

— Все что я видѣлъ, осматривалъ здѣсь, что такъ поразило мое зрѣніе, не что иное какъ миражъ, иллюзія! Отъ всего этого, я васъ увѣряю, не останется въ продолженіе десяти лѣтъ камня на камнѣ! Это все фантасмагорія! Въ подобномъ разрушительномъ климатѣ не могутъ уцѣлѣть ни гранитъ, ни бронза, ни желѣзо, а тѣмъ болѣе когда они лишены своихъ верхнихъ натуральныхъ покрововъ и находятся въ обдѣланномъ видѣ. Всѣ эти тяжелые гранитные парапеты, куски камня, они кажутся несокрушимыми, вѣка пройдутъ надъ ними, не оставивъ на нихъ слѣда! а между тѣмъ признаки разрушенія, смерти видны повсюду. Вездѣ трещины, сорныя травы выросли даже въ стѣнахъ царскаго дворца! Такъ и кажется, что ангелъ разрушитель паритъ надъ этими новыми зданіями, построенными на проклятой Богомъ почвѣ, на трясинѣ! Всѣ эти роскошныя постройки съ часу на часъ ожидаютъ своей участи, чтобы провалиться въ преисподнюю! Это только эффектъ карточныхъ домиковъ! Я не отдамъ за весь этотъ городъ даже одну улицу Риволи въ Парижѣ!"

Мнѣ показались смѣшными эти слова, это пророчество; проживъ потомъ четырнадцать лѣтъ въ русской столицѣ, я вполнѣ убѣдился въ лживости подобнаго взгляда: ничто не разрушилось, не провалилось.

Наконецъ нашъ отдыхъ пришелъ къ концу, изъ дирекціи принесли мнѣ повѣстку за подписью обоихъ режиссеровъ, извѣщавшую меня, что съ завтрашняго дня начнутся репетиціи пьесы, которую я избралъ для своего дебюта, причемъ сообщалось, что въ случаѣ моего опозданія на репетицію на четверть часа, съ меня будетъ удержано изъ моего содер-

жанія по расчету за полдня; за получасовое опозданіе мнѣ грозила потеря дневного содержанія, за три четверти—два дня, за цѣлый часъ — четыре дня. Полуторачасовое опоздыванье было приравнено за совершенное отсутствіе на репетиціи и наказывалось восьмидневнымъ вычетомъ.

Хотя я и схватилъ въ столицѣ сильный насморкъ, но нежелая подвергаться штрафу и стремясь возможно скорѣе появиться передъ новой для меня публикой, я прибылъ въ Большой театръ ровно за полчаса до начала репетиціи.

Вообще условія контракта поражали своею строгостью: между прочимъ вычеты производились изъ жалованья съ каждаго изъ служащихъ и артистовъ; штрафовался даже дирижеръ оркестра, опоздавшій дать знакъ оркестру начинать играть послѣ словъ актера!

Дальше я разскажу курьезный случай, происшедшій изъ за этихъ штрафовъ съ m-lle Шатофоръ.

Я выбралъ для своего перваго дебюта въ Петербургѣ пьесу подъ названіемъ „Бывшій молодой человѣкъ“, которую я игралъ много разъ въ Парижѣ, въ театрѣ des Variétés съ громаднымъ успѣхомъ, дебютировавъ въ ней послѣ знаменитаго Потера, тотчасъ послѣ его ухода въ театръ Porte-Saint-Martin.

Она вошла въ мой репертуаръ и когда я вторично былъ приглашенъ, уже какъ гастролеръ, въ тотъ же театръ, я исполнялъ ее десять разъ подрядъ при полныхъ сборахъ и съ большимъ успѣхомъ.

Я могу этимъ гордиться, тѣмъ болѣе, что въ эту эпоху дирекція театра des Variétés состояла изъ пяти лицъ, четверо изъ нихъ желали моего приглашенія, а пятый, именно артистъ Брюна и одновременно директоръ театра, былъ противъ моего постояннаго сотрудничества въ качествѣ актера.

Благодаря этой же пьесѣ мнѣ пришлось играть въ Валенсьеннѣ въ присутствіи герцога Веллингтона и союзныхъ монарховъ.

Дѣло было такъ: когда союзные властители, послѣ взятія Парижа, дѣлали смотръ своимъ войскамъ въ Мобажѣ, около Валенсьенна, герцогъ Веллингтонъ пожелалъ, чтобы въ этомъ городѣ были даны два спектакля, съ участіемъ знаменитаго Потера въ его лучшихъ роляхъ.

Потеръ, любимецъ публики и фортуны, въ это время былъ въ отъѣздѣ изъ Парижа и вмѣсто него указали на меня, который могъ его замѣнить вполнѣ.

Мнѣ передали это предложеніе, и едва я заикнулся объ условіяхъ гонорара, какъ мнѣ замѣтили:

— Когда герцогъ Веллингтонъ желаетъ чего нибудь, необходимо положиться на его любезность, это джентлеманъ pur sang!

У меня едва оставалось время сбѣгать домой, чтобы захватить что надо и ѣхать, — думать о роли было некогда. — Я взялъ на почтовой станціи первыхъ попавшихся лошадей и помчался въ Валенсьеннъ. Городъ былъ переполненъ военными и путешественниками, достать помѣщеніе было чрезвычайно затруднительно.

Мнѣ удалось получить какой-то уголъ за 30 фр. въ день.

Первое представленіе происходило черезъ четыре дня послѣ моего прибытія, слѣдующее на другой день.

Зало, гдѣ мы играли было переполнено публикой, самою блестящею въ мірѣ. Тутъ присутствовали русскій Императоръ—Александръ, Король Прусскій, герцогъ Веллингтонъ и множество другихъ высокопоставленныхъ лицъ.

Насколько интересно было побывать на этомъ спектаклѣ, можно было судить изъ того, что богатѣйшіе коммерсанты охотно давали кошельки наполненные золотыми экю, чтобы только постоять гдѣ нибудь въ дверяхъ или въ проходѣ!

Оба раза шла по желанію высокой публики одна и таже пьеса, въ которой я теперь дебютировалъ въ С.-Петербургѣ.

Окончился второй спектакль, про меня и забыли, никто и словомъ не напомнилъ мнѣ о платѣ, но такъ какъ общее мнѣніе объ англичанахъ сложилось какъ о людяхъ съ самыми рыцарскими понятіями, въ высшей степени честныхъ и щедрыхъ, то я рѣшился ждать.

Изъ моего ожиданіе ничего не выходило; герцогъ уже уѣхалъ, когда черезъ два дня я освѣдомился о немъ и мнѣ пришлось обратиться къ полковнику Бернарду, начальнику его штаба.

— Герцогъ въ Камбрэ, поѣзжайте къ нему туда, но спѣшите, онъ собирается и оттуда уѣхать, былъ мнѣ отвѣтъ полковника.

— Но я, m-r, артистъ, а не мальчикъ, чтобы скакать за вашимъ герцогомъ!—недовольно замѣтилъ я ему.

— Повѣрьте, что герцогъ, нашъ генералиссимусъ, преисполненъ благородными намѣреніями, и вы должны положиться на него вполнѣ!—подтвердилъ мнѣ полковникъ.

— Чертъ возьми, мнѣ гораздо больше были интересны деньги, чѣмъ благородныя намѣренія всѣхъ герцоговъ въ мірѣ!—пришло мнѣ въ эту минуту въ голову; я глубоко сожалѣлъ, что довѣрился обѣщаніямъ.

Недовольный самимъ собой, я усталый пріѣхалъ къ Камбрэ и сейчасъ же отправился къ тому же полковнику Бернарду, прибывшему сюда раньше меня.

Онъ немедленно вручилъ мнѣ мѣшокъ съ тысячью франковъ.

— Позвольте замѣтить, г. полковникъ, что эта сумма едва только хватитъ, чтобы оплатить мои расходы по путешествіямъ за помѣщеніе и содержаніе, талантъ же остается неоплаченнымъ?

Полковникъ отвѣтилъ мнѣ иронически:

— Великіе таланты не имѣютъ цѣны, а потому вѣроятно герцогъ Веллингтонъ не рѣшился предложить вамъ за ваше исполненіе платы, затрудняясь размѣромъ ея.

Мнѣ пришлось faire bonne mine à mauvais jeu, и хотя я два раза писалъ потомъ герцогу, упоминая ему о долгѣ, но не получалъ отвѣта.

Итакъ первый спектакль новой французской труппы въ Петербургѣ состоялъ изъ комической оперы, въ которой г. Мено, зять нашей артистки м-ме Вольнисъ, имѣлъ средній успѣхъ, затѣмъ шли пьесы: „Бывшій молодой человѣкъ“ взятую мною себѣ для дебюта и „Вертеръ“. Обѣ эти пьесы имѣли въ тотъ годъ большой успѣхъ въ Парижѣ и давались чуть ли не ежедневно.

Во время представленія обѣихъ послѣднихъ пьесъ, въ царской ложѣ появились великіе князья Николай и Михаилъ Павловичи, встрѣченные нашею труппою съ восторгомъ, какъ братья Царя, освободившаго міръ отъ корсиканца - узурпатора. Въ свою очередь они много апплодировали нашему исполненію, и въ антрактѣ я былъ приглашенъ къ нимъ въ ложу, гдѣ они меня лично поздравляли съ успѣшнымъ дебютомъ и хвалили мою игру.

Кстати я долженъ замѣтить, что подобная честь, оказанная мнѣ со стороны высокопоставленныхъ лицъ, не понравилась нашимъ обоимъ режиссерамъ гг. Дюранъ и Мезьеръ, еще раньше косившимся на меня за тотъ успѣхъ, который я имѣлъ въ Парижѣ.

Относительно перваго—мнѣ припомнился характерный случай, какъ онъ, посланный дирекціей Императорскихъ театровъ въ Парижъ для формированія труппы, говорилъ каждому изъ артистовъ, подписывавшему съ нимъ контрактъ:

— Придворныя кареты будутъ посылаться за вами, чтобы везти васъ въ театръ, въ нихъ вы будете и возвращаться домой!

Придворныя кареты! чортъ возьми, какъ это громко звучитъ и пріятно щекочетъ слухъ. Что можетъ быть соблазнительнѣй! Какая честь для французскихъ артистовъ!

Хитрый режиссеръ отлично зналъ, что такое представляютъ изъ себя эти „придворныя кареты“, но мы вѣрили ему буквально.

И вотъ въ день перваго представленія, каждый изъ насъ съ бьющимся сердцемъ ожидалъ у себя, когда придворный экипажъ пріѣдетъ за нимъ, чтобы везти его въ театръ.

Мнѣ лично представлялось, что я одинъ изъ римскихъ сенаторовъ, ожидающихъ особыя почетныя носилки; воображеніе строило самые несбыточные планы.

Въ дверь ко мнѣ постучались. Я забылъ о позѣ сенатора, которую принялъ, подбѣжалъ въ двери и открылъ.

Передо мной стоялъ театральный капельдинеръ, въ длинномъ красномъ рединготѣ, монотонно проговорившій:

— Карета готова.

У меня на ногахъ точно выросли сразу крылья Меркурія, такъ быстро я побѣжалъ внизъ по лѣстницѣ, спѣша увидѣть эти знаменитые „придворные экипажи“, о которыхъ намъ говорилъ режиссеръ Дюранъ въ Парижѣ.

И что же! Передо мною какой то древній ковчегъ, ободранный со всѣхъ сторонъ, представлявшій изъ себя скорѣе скелетъ, чѣмъ самый экипажъ. Мнѣ онъ напомнилъ погребальныя дроги, путешествовать на которыхъ придется несомнѣнно когда нибудь каждому изъ насъ.

Какъ курьезъ я могу упомянуть, что мнѣ удалось подмѣтить крупно выведенную цифру на козлахъ, указывающую на годъ, когда этотъ экипажъ былъ сдѣланъ; изъ нея я убѣдился, что онъ уже служилъ во времена императрицы Анны Іоанновны.

До Большого театра, гдѣ наша труппа давала представленія, хотя сравнительно было недалеко отъ моей квартиры, но проклятый экипажъ, снабженный плохими рессорами, такъ трясло по отвратительной петербургской мостовой, что я опасался какъ бы не прикусить себѣ языкъ.

Большой театръ, находившійся въ мѣстности называемой „Коломна“ очень напоминаетъ своимъ фасадомъ парижскую биржу. Внутренность

его роскошно отдѣлана и нужно замѣтить, что онъ чрезвычайно акустиченъ, играть въ немъ одно наслажденіе.

Между прочимъ въ эту же зиму мнѣ пришлось присутствовать при чрезвычайно рѣдкомъ зрѣлищѣ во время разъѣзда изъ театра.

Когда я отправлялся въ театръ была оттепель, на улицахъ стояли громадныя лужи, но при разъѣздѣ изъ театра оттепель сразу смѣнилась сильнымъ двадцатипятиградуснымъ морозомъ. Вышедшая изъ театра на подъѣздъ публика не могла дождаться своихъ экипажей, колеса такъ сильно обмерзли, что лошади не могли сдвинуть экипажи съ мѣста. Вся армія кучеровъ и ливрейныхъ лакеевъ, вооружившись чѣмъ попало—полѣньями дровъ, топорами, поспѣшно отбивала ледъ съ колесъ экипажей

Чтобы окончить говорить о „придворныхъ каретахъ", я долженъ упомянуть о смѣшномъ случаѣ, происшедшемъ съ m-lle Шатофоръ, о которой я уже говорилъ раньше не мало.

Согласно седьмому § нашего контракта, актрисы, приглашенныя на первыя роли не имѣли права сажать къ себѣ въ карету свою горничную: за этимъ строго слѣдили и если кто не исполнялъ этого приказа, платился вычетомъ изъ своего жалованья. Съ нѣкоторыхъ поръ у m-lle Шатофоръ появилась бойкая хорошенькая горничная, сопровождавшая актрису въ ея каретѣ въ театръ и обратно. Всѣ мы, ея товарищи и товарки знали объ этомъ, но никто изъ насъ и не думалъ доносить начальству.

Все вышло наружу совершенно случайно и породило массу шутливыхъ насмѣшекъ надъ бойкой актрисой.

Одинъ изъ капельдинеровъ, обидѣвшись на нее за то, что она мало давала ему на чай, сообщилъ одному изъ театральныхъ чиновниковъ о нарушеніи актрисою § 7.

За нею стали слѣдить.

И когда однажды она садилась въ экипажъ, чтобы возвратиться домой, пытавшаяся взойти въ экипажъ, вслѣдъ за нею, горничная, была схвачена театральными церберами и приведена обратно на сцену въ режиссерскую.

И что же! хорошенькая горничная оказалась молодымъ человѣкомъ, сыномъ знатныхъ родителей, который ради любви къ m-lle Шатофоръ превратился въ ея горничную! Фактъ былъ настолько исключителенъ и пикантенъ, что кромѣ легкаго выговора, m-lle Шатофоръ не понесла никакого денежнаго наказанія.

Относительно „придворныхъ каретъ“ я долженъ еще замѣтить, что по окончаніи спектакля всегда нужно было бѣжать къ выходу, чтобы застать эту карету; кромѣ того онѣ представляли изъ себя великолѣпный способъ, чтобъ получить простуду, очень часто серьезную, вродѣ воспалѣнія легкихъ, не говоря уже о кашлѣ и насморкѣ.

Докторъ Монинъ, состоявшій при дирекціи Императорскихъ театровъ, не разъ лѣчившій меня во время моей службы отъ простуды, постоянно посылалъ ко мнѣ послѣ моей болѣзни, когда я ѣхалъ въ театръ на спектакль свою карету, въ которой я и возвращался домой.

Оба режиссера, имѣвшіе на меня зубъ, всячески старались повредить мнѣ во мнѣніи директора театра, князя Тюфякина, что имъ и удалось.

Какъ-то я простудился и внезапно заболѣлъ, совершенно забывъ увѣдомить режиссеровъ о томъ, что слѣдовало согласно подписанному мною контракту. Хотя моя болѣзнь существенно не повредила текущему репертуару, но тѣмъ не менѣе Дюранъ и Мезьеръ воспользовались этимъ обстоятельствомъ и сообщили объ этомъ директору. Этого было достаточно, чтобы князь Тюфякинъ на другое же утро подвергъ меня домашнему аресту, приставивъ къ моимъ дверямъ унтеръ-офицера.

Такъ какъ русскіе вообще любятъ долго и крѣпко спать, то я прекрасно съ нимъ сошелся, давалъ ему ежедневно на чай, хотя мнѣ кажется, что слѣдовало бы наоборотъ, и онъ долженъ бы мнѣ платить за тотъ покой и удобства, которые онъ нашелъ у меня, не имѣя ихъ на службѣ.

Черезъ десять дней мой караульный исчезъ отъ моихъ дверей, и я получилъ свободу.

Какъ это ни странно,—здѣсь въ Россіи, артисты и кучера одинаково страдаютъ отъ вычетовъ изъ ихъ содержанія за каждую малѣйшую прогрѣшность.

Насколько я могъ замѣтить, петербургская публика при всей своей снисходительности къ артистамъ, рѣзко дѣлится на три лагеря.

Первые,—прочитавши афиши съ анонсомъ о представленіи новой пьесы, сейчасъ бѣгутъ въ театръ, чтобы захватить хорошее мѣстечко въ парадизѣ, почти всегда восторженно принимаютъ артистовъ. Ихъ нельзя считать компетентными судьями, за исключеніемъ только нѣкоторыхъ, дѣйствительныхъ любителей.

Другіе,—выражающіе свое мнѣніе только съ чужого голоса, или прочитавъ газетный отчетъ о спектаклѣ; мнѣніемъ ихъ никто не дорожитъ. Между ними имѣются относящіеся равнодушно къ исполненію пьесы, не обращающіе вниманія хорошо или плохо она сыграна, для нихъ важенъ только сюжетъ и развязка ея.

Третья категорія зрителей—настоящихъ цѣнителей немногочисленна. Они тихо разсуждаютъ между собою въ антрактахъ о достоинствахъ пьесы, объ игрѣ исполнителей, никто изъ нихъ не проявитъ бурнаго восторга, но никто и не станетъ свистѣть и шикать актеру. Эта категорія самая уважаемая среди насъ, артистовъ, мы ее очень цѣнимъ.

Послѣ перваго моего дебюта, положеніе мое въ труппѣ вполнѣ опредѣлилось и сдѣлалось прочнымъ, что мнѣ было въ особенности важно, такъ какъ согласно подписанному мною контракту, мнѣ приходилось появляться передъ петербургскою публикою въ теченіе трехъ лѣтъ. Успѣхъ мой, къ зависти гг. режиссеровъ, продолжалъ рости послѣ каждаго представленія. Великіе князья Николай и Михаилъ Павловичи продолжали осыпать меня знаками своего благоволенія. Въ числѣ моихъ талантовъ, отпущенныхъ мнѣ въ значительной степени, имѣлся добродушный юморъ, что мнѣ помогало, при моихъ частныхъ встрѣчахъ съ великими князьями, вызывать смѣхъ.

Отличіе, которымъ меня дарили эти высокопоставленныи лица, породило среди моихъ товарищей страшную ко мнѣ зависть. Моя близость къ Великимъ князьямъ позволила мнѣ хорошо изучить ихъ характеръ. Двадцати-трехъ лѣтній великій князь Николай Павловичъ былъ серьезнѣе и вдумчивѣе, чѣмъ его младшій братъ Михаилъ Павловичъ. Ихъ старшій братъ, Константинъ Павловичъ, въ то время еще не отказавшійся отъ престолонаслѣдія, въ глазахъ обоихъ младшихъ братьевъ былъ будущимъ Императоромъ ихъ повелителемъ, и мало походилъ на нихъ своимъ замкнутымъ характеромъ.

Николая Павловича не манилъ въ то время державный скипетръ: онъ готовился вступить въ бракъ съ дочерью Вильгельма III короля Прусскаго, и весь былъ пропитанъ нѣжностью и тихою привязанностью къ своей будущей супругѣ.

Въ лицѣ Императора Александра I они видѣли скорѣе отца, чѣмъ брата, относились къ нему какъ къ другу, довѣряя все, что волновало ихъ сердца. Когда они возвращались отъ Императора, нашедши его въ

веселомъ настроеніи духа, довольнымъ, лица великихъ князей были озарены радостью, какъ это бываетъ у дѣтей, осчастливленныхъ родительской лаской.

Какъ то разъ, когда я находился вечеромъ у великаго князя Михаила Павловича, къ нему вошелъ братъ Николай Павловичъ. Я поздоровался съ нимъ, почтительно называя его „Высочество".

— Оставьте въ сторонѣ всѣ эти титулы, мои уши ихъ слышатъ постоянно! Отбросимъ здѣсь этикетъ, будемте веселиться, смѣяться. Для меня подобныя минуты очень рѣдки и я ими дорожу, когда мнѣ представляется случай ими пользоваться!

Мы раздобыли факелы, укрѣпили ихъ на полу вродѣ театральной рампы и принялись за исполненіе нѣсколькихъ сценъ изъ „Вертера", обильно снабжая ихъ каламбурами и остротами. Оба великіе князя, также какъ и Императоръ Александръ I, обладали выдающеюся изъ ряда памятью, а потому имъ не стоило большого труда хорошо вспомнить одному—роль „Шарлотты", а другому—„Альберта". (Пьеса „Вертеръ" имѣла въ тотъ годъ большой успѣхъ въ Петербургѣ и давалась очень часто). Я съ восторгомъ вспоминаю этотъ незабвенный вечеръ.

Играя три раза въ недѣлю передъ публикой, чутко относящейся къ талантливому исполненію нашей труппой различныхъ пьесъ я окончательно освоился съ русской столицей и русскими.

Меня принимали въ домахъ многихъ вельможъ, гдѣ моя веселость и юморъ еще болѣе усилили мою популярность, какъ актера и какъ человѣка общества".

Далѣе французскій актеръ, со свойственной галламъ болтливостью, много говоритъ о своихъ личныхъ впечатлѣніяхъ, произведенныхъ на него русскими обычаями и самою столицею; но все это хорошо намъ русскимъ извѣстно и я считаю болѣе интереснымъ перейти къ французской сценѣ того времени, пользуясь воспоминаніями еще нѣсколькихъ другихъ артистовъ.

Объ извѣстномъ въ то время директорѣ Императорскихъ театровъ, князѣ Тюфякинѣ, ходила масса анекдотовъ. Между прочимъ, французскіе артисты, возвратившіеся изъ Петербурга въ Парижъ, распространили остроумную игру словъ, основанную на фамиліи князя: „Tout faquin est prince en Russie", (т. е. каждый носильщикъ—князь въ Россіи), образуя изъ фамиліи Тюфякинъ—два слова tout faquin. Въ особенности этотъ ка-

ламбуръ получилъ широкое распространеніе въ столицѣ Франціи, когда князь Тюфякинъ, выйдя въ отставку и закончивъ карьеру театральнаго администратора, поселился на покоѣ въ Парижѣ.

Его горячность, отчасти безтолковость и плохое соображеніе, порождали множество непріятныхъ столкновеній съ артистами, въ особенности съ иностранцами.

Князь не терпѣлъ возраженій, а потому каждая попытка отвѣтить ему, оправдаться, вызывала цѣлую бурю, имѣвшую въ большинствѣ случаевъ непріятныя послѣдствія.

Нерѣдко провинившихся передъ нимъ несвоевременнымъ возраженіемъ артистовъ наказывали крупнымъ денежнымъ штрафомъ, или же очень часто сажали подъ арестъ въ кордегардію, и даже на съѣзжую, извлечь откуда ихъ удавалось раньше срока только по заступничеству за нихъ великихъ князей или другихъ высокопоставленныхъ лицъ.

Князь иногда забывалъ объ арестѣ какого нибудь артиста или режиссера; ему докладывали со смущеннымъ видомъ, что назначенная по репертуару пьеса „не можетъ быть представлена гг. придворными артистами въ виду ареста того или другого изъ нихъ".

Тюфякинъ, рѣдко выходившій дома изъ халата, суетливо запахивалъ полы его, сосредоточенно нахмуривалъ лобъ и недовольно спрашивалъ:

— А гдѣ онъ посаженъ?

Получивъ разъясненіе, директоръ торопливо писалъ приказъ объ освобожденіи артиста, и томившемуся узнику немедленно давали свободу.

Нѣкто изъ высокопоставленныхъ лицъ, изумленный неожиданной замѣной любимаго имъ актера въ извѣстной роли, превосходно имъ исполняемой, другимъ артистомъ, потребовалъ къ себѣ въ ложу во время спектакля директора и спросилъ его:

— Почему у тебя играетъ сегодня другой актеръ?

Замявшійся отъ неожиданнаго вопроса Тюфякинъ не рѣшился все-таки солгать:

— Онъ находится подъ арестомъ...

— За что? изумилась вторично особа.

— За неисполненіе § 9 подписаннаго имъ контракта, отвѣтилъ князь.

Девятый параграфъ предписывалъ артисту, подъ страхомъ наказанія, немедленно сообщать дирекціи свой новый адресъ въ случаѣ переѣзда на другую квартиру.

Особа немедленно приказала освободить „плѣненнаго“ актера и, пока онъ не прибудетъ въ театръ, не начинать второго акта, чтобы онъ могъ въ немъ выступить вмѣсто своего замѣстителя. Можно представить съ какою быстротою былъ привезенъ театральными автомедонами узникъ въ Большой театръ изъ мѣста своего заточенія!

Князь Тюфякинъ не стѣснялся въ этомъ случаѣ и съ артистками, за исключеніемъ „первыхъ сюжетовъ“; актрисы на вторыя роли отсиживали въ кордегардіи не лучше мужской части труппы, пока по жалобѣ одной изъ видныхъ артистокъ мѣра эта не была отмѣнена и „особы женскаго пола“ наказывались только вычетами изъ содержанія.

Съ однимъ изъ артистовъ французскаго театра произошла слѣдующая непріятность.

Въ Большомъ театрѣ шла пьеса „Калифъ Багдадскій“. Въ коридорѣ, ведущемъ на сцену, онъ разговаривалъ съ французскимъ коммерсантомъ. Выходившій изъ директорской ложи кн. Тюфякинъ замѣтилъ это, и немедленно послалъ одного изъ капельдинеровъ къ коммерсанту съ приказаніемъ немедленно удалиться изъ коридора, но послѣдній, не понимая по-русски, не исполнилъ княжескаго приказанія. Объ этомъ донесли директору, онъ позвалъ артиста къ себѣ на сцену. Послѣдній передъ уходомъ перевелъ приказаніе своему пріятелю, и тотъ тотчасъ-же ушелъ.

Тюфякинъ сразу набросился на вошедшаго артиста:

— Вы не смѣли разговаривать съ постороннимъ лицомъ въ коридорѣ!

— Я ваше приказаніе, князь, перевелъ моему знакомому и онъ ушелъ сейчасъ-же.

Но кн. Тюфякинъ не слушая отвѣта, закричалъ еще громче:

— Вы не смѣли разговаривать съ нимъ въ коридорѣ!

Артистъ вторично повторилъ свои слова.

Тогда директоръ приказалъ капельдинерамъ выкинуть артиста вонъ со сцены.

— Не смѣйте ко мнѣ прикасаться,—крикнулъ имъ разсерженный артистъ,—или я за себя не отвѣчаю!

Кн. Тюфякинъ, еще болѣе взбѣшенный сопротивленіемъ своего подчиненнаго, распорядился вторично, чтобы его схватили.

— Клянусь Богомъ, князь, я не позволю надъ собой насилія. Если вы желаете, моя нога никогда не переступитъ театральнаго порога!

— Берите его!—крикнулъ директоръ.

Пять капельдинеровъ быстро исполнили его приказаніе, схватили злосчастнаго актера за руки и за ноги, и несмотря на всѣ усилія послѣдняго вырваться, потащили его къ выходу со сцены.

Неожиданно кортежъ былъ остановленъ турками, янычарами, людьми въ восточныхъ костюмахъ. Вся эта толпа бросилась отбивать отъ капельдинеровъ схваченную ими жертву.

„Это была дѣйствительно чрезвычайно оригинальная сцена"!—говоритъ одинъ изъ очевидцевъ.

Въ концѣ концовъ подъ натискомъ турокъ капельдинеры бѣжали, оставивъ своего плѣнника.

„Турки оказались поддѣльными, это были артисты, одѣвавшіеся для пьесы „Калифъ Багдадскій"; но что всего комичнѣе въ этомъ приключеніи, это то, что спасители выскочили изъ своихъ уборныхъ, кто въ чемъ былъ, и не окончивъ гримировки! На Жено были одѣты только однѣ турецкія шальвары и приклеенъ одинъ усъ. На Дорвалѣ былъ надѣтъ одинъ сапогъ и камзолъ янычара.

Князь Тюфякинъ, окончательно возмущенный этой битвой капельдинеровъ съ турками, послалъ за полицейскимъ приставомъ, дежурившимъ въ театрѣ и приказалъ ему отправить злосчастнаго артиста въ полицію.

Вѣроятно приставъ не нашелъ нужнымъ везти своего плѣнника въ каретѣ и распорядился отправить его по образу пѣшаго хожденія подъ конвоемъ четырехъ жандармовъ.

Комичное приключеніе не прошло незамѣченнымъ въ театрѣ: по окончаніи спектакля, заключеннаго артиста посѣтили нѣсколько генераловъ и адъютантовъ, чтобы убѣдиться въ дѣйствительной причинѣ ареста.

Ровно въ полночь, сидящаго въ полиціи француза посѣтила его товарка по сценѣ—Женни Филисъ, квартира которой находилась въ домѣ рядомъ съ полиціей. Она прислала ему матрацъ и подушку, но въ этомъ ему не представлялось надобности.

Черезъ четверть часа послѣ ея визита, къ заключенному явился генералъ Горколи, петербургскій оберъ-полицеймейстеръ, подробно распросилъ обо всемъ и лично свезъ артиста въ его квартиру.

На другой день нѣсколько его товарищей по театру, возмущенные поступкомъ кн. Тюфякина, явились къ обиженному и предложили подписать общую жалобу на директора, но онъ отказался отъ подписи,

сознавая, что изъ этого ничего не выйдетъ и для него лично увеличатся непріятности.

Дѣйствительно, такъ и случилось.—Хотя жалоба была подана, но дѣйствіе ея было парализовано заявленіемъ обоихъ режиссеровъ и нѣкоторыхъ членовъ труппы, что „обращеніе съ ними г. директора всегда было чрезвычайно вѣжливое, предупредительное и отнюдь не придирчивое".

Тѣмъ дѣло и кончилось.

Несмотря на всѣ недостатки кн. Тюфякина, Императорскіе театры, находясь подъ его управленіемъ, процвѣтали; даже оставалась еще экономія отъ постановокъ.

Жалованья артистовъ не были особенно крупны. Дюранъ получалъ напримѣръ шесть тысячъ франковъ, Дево—пять тысячъ, кромѣ разовыхъ, свѣчныхъ денегъ и бенефисовъ. Но были исключенія, напримѣръ м-мъ Вольнисъ, получавшая десять тысячъ рублей ассигнаціями, къ которымъ нужно было прибавить пятьдесятъ шесть тысячъ разовыхъ и подарки отъ Двора.

Однимъ изъ любимыхъ времяпровожденій французскихъ артистовъ было присутствовать на пожарахъ, которыми въ то врема столица была богата.

Въ началѣ царствованія Императора Николая I., загорѣлось въ магазинахъ Броссетта, торговавшаго ліонскимъ шелкомъ. Всѣ французскіе актеры бросились на помощь къ земляку.

Императоръ проходилъ въ это время мимо пожара и, замѣтивъ усердно качающихъ насосъ актеровъ, шутливо замѣтилъ:

— Если вы, господа, такіе же хорошіе пожарные, какъ и актеры, то я спокоенъ за товары Броссетта, вы имъ не дадите сгорѣть!

Другой разъ, когда горѣлъ Зимній дворецъ, нѣсколько изъ французскихъ актеровъ тоже явились на пожаръ, но оберъ-полицеймейстеръ Горколи, изумленный ихъ появленіемъ, спросилъ ихъ:

— Что вамъ здѣсь угодно, господа?

— Мы пришли предложить вамъ наши руки, генералъ! послѣдовалъ отвѣтъ лицедѣевъ.

Но онъ вѣжливо поблагодарилъ ихъ, отклоняивъ ихъ предложеніе:

— Въ подобныхъ случаяхъ мы не прибѣгаемъ къ помощи иностранцевъ!

Артистъ Дево сообщаетъ между прочимъ, что ему удалось лично слышать, какъ Государь крикнулъ двумъ пожарнымъ, старавшимся спасти два великолѣпныя венеціанскія зеркала изъ охваченнаго со всѣхъ сторонъ огнемъ аппартамента:

— Бросьте, ихъ спасеніе не стоитъ человѣческой жизни! [1])

Любопытство пріѣзжихъ французовъ къ пожарамъ было настолько велико, что когда случился пожаръ Императорскаго дворца въ Царскомъ Селѣ, нѣкоторые изъ нихъ наняли нарочно экипажи, чтобы туда ѣхать.

Въ характерѣ французовъ всегда имѣется извѣстная доля скряжничества, а это въ особенности сказывалось на артистахъ французской труппы того времени. Особенно оно проявлялось до смѣшного въ пользованіи свѣчами въ уборныхъ. Каждый первый персонажъ имѣлъ право требовать для себя отъ четырехъ до шести свѣчей каждый вечеръ, но артистъ пользовался только одной парою изъ нихъ, остальныя двѣ составляли экономію, которую по накопленіи онъ сдавалъ въ свѣчную лавку и получалъ за нихъ деньги.

Вообще французскіе актеры старались выискивать для себя побочныя средства дохода; иногда имъ это удавалось, они наживали деньги. Напримѣръ, одинъ изъ старыхъ эксъ-артистовъ французской труппы, положимъ не изъ премьеровъ, еще въ шестидесятыхъ годахъ имѣлъ небольшую лавочку въ одномъ изъ рынковъ по продажѣ предметовъ брикъ-абракъ.

Одному изъ артистовъ двадцатыхъ годовъ пришла въ голову мысль открыть въ Петербургѣ французскую булочную; до тѣхъ поръ булочное мастерство было монополизировано нѣмцами.

Но открыть на свое имя, состоя въ числѣ артистовъ Императорскихъ театровъ, ему было неудобно и онъ, воспользовавшись случаемъ, что его камердинеръ Миро былъ раньше булочникомъ и прекрасно пекъ бѣлый хлѣбъ, открылъ ее на его имя. Миро охотно на это согласился. Случайно нашлась булочная, которую продавали,—и дѣло было сдѣлано.

Булки и пирожныя, изготовляемыя Миро, оказались превосходными, но тѣмъ не менѣе дѣло шло неблестяще: нужно было найти средства оживить его, лансировать произведенія булочной.

---

[1]) Извѣстный случай, когда императоръ Николай, видя, что матросамъ неудается отвинтить отъ стѣны накрѣпко привинченное трюмо,—пустилъ въ него биноклемъ и разбилъ въ дребезги, чтобы оторвать солдатъ отъ ихъ безполезной работы.

Настоящій владѣлецъ ея, скрывавшійся за своимъ камердинеромъ, быстро сообразилъ, что ему нужно предпринять.

Пользуясь благоволеніемъ, какъ талантливый актеръ, со стороны великихъ князей, онъ явился какъ-то рано утромъ, въ 7 часовъ, къ великому князю Михаилу Павловичу, захвативъ съ собою корзинку съ бѣлыми хлѣбцами и пирожными, испеченными по особому рецепту самого артиста.

— Разрѣшите, Ваше Императорское Высочество, назвать мои хлѣбцы „хлѣбцами Михаила Павловича".

— Назовите ихъ какъ вамъ угодно, съ улыбкой согласился великій князь.

Съ подобной просьбою французъ явился и къ в. к. Николаю Павловичу, поднеся его супругѣ свои пирожныя, которыя ему разрѣшили назвать „пирожныя Великой Княгини".

Разумѣется послѣ этого въ булочной никогда не хватало товара: чуть ли не вся петербургская знать покупала здѣсь эти хлѣбцы и пирожныя къ завтраку и къ чаю. Артистъ ежедневно посѣщалъ свою булочную, и, подъ видомъ посторонняго, расхваливалъ ея произведенія, подсчитывая доходы. Желая поддержать хорошее качество въ нихъ, онъ ежедневно пробовалъ по пирожному и по хлѣбцу, но съ нѣкоторыхъ поръ сталъ замѣчать, что товаръ уже не тотъ, какимъ былъ раньше. Это возмутило артиста, онъ выговорилъ своему камердинеру за небрежность.

— Очень вамъ благодаренъ за замѣчаніе,—спокойно отвѣтилъ послѣдній,—но я нахожу, что это не ваше дѣло.

— Какъ такъ—не мое дѣло? — оторопѣлъ французъ,—вѣдь я здѣсь хозяинъ?

— Вовсе нѣтъ, вы—актеръ французской труппы, а хозяинъ—*я*!

Затратившему порядочно денегъ на открытіе булочной артисту пришлось поневолѣ начать процессъ противъ своего камердинера, такъ какъ договора, кромѣ устнаго, никакого между ними не состояло.

Процессъ этотъ неожиданно для всѣхъ открылъ, какое участіе принималъ извѣстный дѣятель сцены въ новой булочной. Но противъ ожиданія самого артиста-булочника, къ нему отнеслись снисходительно, ограничившись только шутками и незлыми насмѣшками.

Непріятности между нѣкоторыми артистами труппы и обоими режиссерами, Дюраномъ и Мезьеромъ не прекращались. Въ то время какъ ре-

жиссеры старались насолить нелюбимымъ артистамъ, налагая на нихъ частые штрафы, преслѣдуемые ими актеры и актрисы жаловались на нихъ князю Тюфякину, но замѣчая безполезность этихъ жалобъ начали мстить своимъ врагамъ оригинальными способами.

Изображая, напримѣръ, въ пьесѣ злодѣевъ, актеры гримировались кѣмъ нибудь изъ режиссеровъ. Ихъ выставляли въ смѣшномъ видѣ въ водевиляхъ и нерѣдко вмѣсто слѣдуемыхъ по пьесѣ куплетовъ исполняли другіе, написанные на Дюрана и Мезьера.

Въ этомъ искусствѣ отличались чуть ли не всѣ члены труппы; вотъ напримѣръ одно изъ подобныхъ стихотвореній:

Durand, Maisières,
Toujours très actifs au devoir,
Font avaler amende amère,
Lorsque l'on est forcé de voir,
Durand, Maisières.

* * *

Chers camarades,
De ces deux braves champions,
Craignez un jour les embuscades,
Car ils sont deux caméléons
Ces camarades.

* * *

A vivre ensemble,
Ensemble il faut nous consoler,
Mon corps, mes pieds, mes mains, tout tremble,
Mais maintenant s'il faut parler,
Parlons ensemble.

* * *

Публикѣ нравились подобные куплеты, они вводили ее въ закулисныя дрязги.

Въ свою очередь, режиссеры сердились и штрафовали артистовъ за исполненіе непринадлежащихъ автору куплетовъ, или сказанныхъ лишнихъ словъ.

Это не унимало актеровъ, они устраивали у кого-нибудь изъ товарищей цѣлыя буффонады, причемъ опять таки режиссеры выставлялись въ некрасивомъ свѣтѣ,—и надъ ними прямо издѣвались.

Объ исключеніи изъ труппы кого-либо изъ артистовъ не могло быть и рѣчи: во-первыхъ, чуть ли не каждаго изъ нихъ Государь и великіе князья знали въ лицо; кромѣ того, не было никакой возможности достать имъ замѣстителей зимою въ Петербургѣ, приглашать же новыхъ изъ Франціи отняло бы не мало времени и стоило бы очень дорого. А потому каждый изъ дерзкихъ актеровъ могъ рисковать въ худшемъ случаѣ попасть только на „съѣзжую“ по режиссерскому докладу князю Тюфякину.

— Боже мой! какую массу хлопотъ и непріятностей приходилось намъ испытать при отправленіи изъ Петербурга,—говоритъ одинъ изъ французскихъ актеровъ.

Для этого потребовалось трехкратное напечатаніе имени отправляющагося въ петербургской официальной газетѣ, чтобы всѣ были объ этомъ освѣдомлены и лица, имѣющія претензіи къ отъѣзжающимъ, могли бы съ нихъ своевременно получить долги.

Наконецъ, все сдѣлано, багажъ упакованъ, экипажъ нанятъ, судно, на которомъ занято мѣсто, готово къ отплытію, остается пустякъ, получить отпускной билетъ въ адресной конторѣ...

Разумѣется это пустякъ, бѣгу къ писарю.

— Хорошо-съ, прошу зайти завтра,—отвѣчаетъ онъ мнѣ.

Но завтра повторяется таже исторія и бѣда, если кто не понимаетъ жеста протянутой руки писаря. Но я зналъ обычай и вложилъ ему въ руку пятирублевую ассигнацію.

Лицо его расцвѣтилось улыбкой.

— Благодарю васъ, сударь,—отвѣтилъ онъ мнѣ,—прошу адресоваться къ чиновнику, сидящему вонъ за тѣмъ столомъ.

Здѣсь уже потребовалась подачка въ десять рублей, но этимъ дѣло не ограничилось и отпускной билетъ, стоющій всего десять рублей, обошелся мнѣ въ сто. И еслибы я пожалѣлъ уплатить эти деньги, то вѣроятно просидѣлъ бы еще не мало времени въ Петербургѣ.

Императоръ старается очистить эти Авгіевы конюшни, но едва-ли удастся это скоро сдѣлать: взяточничество вѣлось въ плоть и кровь русскихъ. Нужно прибавить, что имъ заразились многіе изъ нашихъ компатріотовъ французовъ, прожившіе въ Россіи болѣе долгое время.

Т. Сѣверцовъ (Полиловъ).

Разъѣздъ изъ Александринскаго театра.

Любителямъ-театраламъ хорошо извѣстна литографія, приложенная къ журналу *Репертуаръ и Пантеонъ* 1843 года,—ставшая впрочемъ рѣдкостью, и изображающая разъѣздъ изъ Александринскаго театра. Но едва-ли многіе знаютъ, какимъ напастямъ подвергся художникъ Жуковскій за первоначальную композицію этой литографіи, рисованную имъ по заказу Ѳ. А. Кони, издателя „Пантеона".

Оберъ-полицеймейстеръ нашелъ неприличнымъ изображеніе обывателей, которыхъ бдительная полиція препровождаетъ въ участокъ, и закрестилъ часть картины, какъ это видно изъ нашей копіи въ настоящемъ Приложеніи къ Ежегоднику. Мало того, художникъ былъ вызванъ къ оберъ-полицеймейстеру, и тамъ претерпѣлъ немало. Весьма характерно въ этомъ отношеніи письмо Жуковскаго къ Кони, гдѣ онъ сообщаетъ свои злоключенія.

„Призывалъ меня Оберъ,—пишетъ онъ,—и такъ былъ недоволенъ, что чуть не вышелъ изъ границъ приличія; онъ, почти можно сказать, ругалъ меня въ присутствіи гражданскаго губернатора, который повидимому для того явился, чтобъ на меня поглядѣть. Нажилъ себѣ друзей! Вотъ какъ у насъ нельзя ничего рисовать. Это такое необычайное явленіе,—что Оберъ ужасается: „какъ можно, (говоритъ онъ), чтобъ на картинкѣ возили городовые пьяницъ,—развѣ это видано гдѣ либо? Какъ можно представлять хожалыхъ, провожающихъ на веревочкѣ воришекъ? Вѣдь вы на русской службѣ, а срамите русскихъ!" и т. д.—Но развѣ я виноватъ, что

это почти ежедневно случается... я привыкъ это видѣть такъ обыкновеннымъ, что, безъ всякаго умысла и безъ страха за отвѣтственность, нарисовалъ. Цензура дважды разсматривала и рѣшила позволить печатать,—дабы по отпечатаніи семь экземпляровъ было представлено въ цензурный комитетъ. Я чистъ какъ Пилатъ (!) передъ Богомъ. А полиція хочетъ меня проглотить; я боюсь за себя, ибо я человѣкъ маленькій; я вчера былъ похожъ на кролика въ крокодиловой пасти: со всѣхъ сторонъ торчали крючкообразные носы и поперемѣнно, какъ будто высовываясь одинъ изъ-за другого, съ язвительною улыбкой и изумленіемъ смотрѣли на меня; это были негодяи, разнаго сорта твари, неопрятныя, полубритыя, полуодѣтыя... однимъ словомъ, это вертепъ!.. Спаси меня, Господи, видѣть ихъ когда либо вторично! Ѳедоръ Алексѣевичъ,—если вы можете, разувѣрьте Обера, что эта новость очень понравится публикѣ,—и что въ числѣ ея—и онъ публика,—чего же ему сердиться [1]).“

Тѣмъ не менѣе, пришлось перерисовывать литографію снова, и снова печатать. Конечно, композиція проиграла въ живости и наблюдательности,—но тѣмъ не менѣе представляетъ для насъ значительный, чисто историческій интересъ.

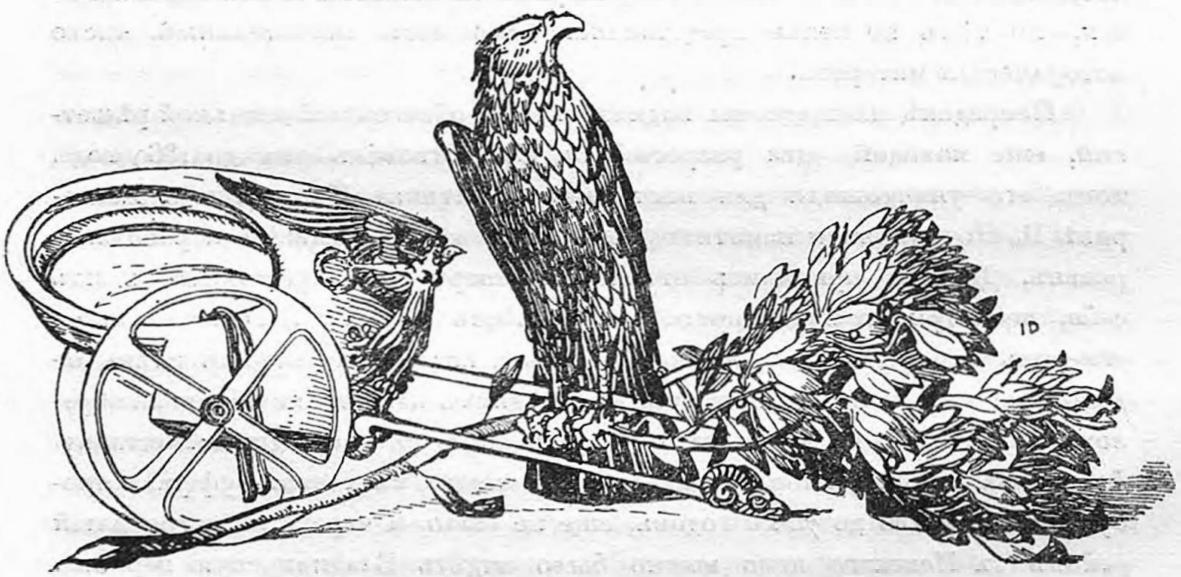
Посрединѣ площади мы видимъ скверъ, обнесенный овальной рѣшеткой, еще молодой, едва разросшійся. Существовалъ онъ до 1869 года, когда его уничтожили для построенія памятника Императрицѣ Екатеринѣ II. По открытіи памятника, онъ былъ заново засаженъ и распланированъ. Деревья принялись отлично и теперь—онъ представляетъ изъ себя, несмотря на миніатюрность, одинъ изъ самыхъ очаровательныхъ скверовъ Европы. Ограда Аничкова дворца, видная на рисункѣ слѣва, не доходила, какъ теперь, вплотную до сосѣднихъ каменныхъ домовъ, а образовывала Толмазовъ переулокъ, который шелъ съ площади на Фонтанку Деревяннаго цирка, впослѣдствіи передѣланнаго въ театръ-буффъ, и просуществовавшаго до 70-хъ годовъ, еще не было, и черезъ незастроенный районъ съ Невскаго ясно можно было видѣть Владимирскую церковь. Театръ тоже имѣлъ нѣсколько иной видъ; не было желѣзнаго навѣса на подъѣздѣ, и кареты въѣзжали подъ аркады сѣней, что теперь задѣланы наглухо. Въ боковыхъ нишахъ стояли статуи, впослѣдствіи исчезнувшія;

[1]) Письмо это, и запрещенный оттискъ (unicum) любезно предоставлены намъ для воспроизведенія Анатоліемъ Ѳедоровичемъ Кони, которому и приносимъ искреннюю благодарность.

Ред.

надъ боковыми выступами, на крышѣ, тоже помѣщались какія-то группы. Надъ театромъ не было огромной вентиляціонной трубы, поставленной только въ концѣ столѣтія. Зато фасадъ Публичной библіотеки не измѣнился,—только выкрашенъ онъ былъ тогда не масленой краской, а клеевой сѣрой. Фонарные столбы были тяжелаго рисунка,—ихъ можно видѣть и теперь на окраинахъ города.

Особенно любопытна толпа по своимъ костюмамъ:—вотъ превосходный матеріалъ для „Разъѣзда послѣ Ревизора". Капоры, салопы, шляпки, шубы, мѣховые картузы, шинели, плащи, кареты запряженныя четверками,—все это, несмотря на слабое знаніе рисунка и дѣтскую перспективу, выказываетъ въ тоже время несомнѣнную наблюдательность злополучнаго художника.



ЮБИЛЯРЫ.

I.

П. М. Медвѣдевъ

и пятидесятилѣтіе его артистической дѣятельности.

Петръ Михайловичъ Медвѣдевъ, внукъ московскаго актера Екатерининскихъ временъ, племянникъ извѣстной въ началѣ XIX вѣка балетной артистки А. Д. Медвѣдевой и двоюродный братъ дочери знаменитой артистки Малаго театра Н. М. Медвѣдевой, родился въ 1837 году и воспитывался въ Театральной школѣ, гдѣ тогда учили только танцамъ. Съ ранняго дѣтства онъ дышалъ воздухомъ кулисъ и пристрастился къ театру, не пропуская ни репетицій, ни спектаклей. Послѣ пожара Московскаго театра, въ 1855 г., Медвѣдевъ уѣхалъ въ Тулу, куда собралъ труппу московскій артистъ Никулинъ. Здѣсь юноша и выступилъ въ первый разъ на сценѣ, получая окладъ въ 15 рублей. Сезонъ кончился, и Никулинъ не захотѣлъ продолжать дѣло антрепризы. Съ 30-ю рублями въ карманѣ вернулся Медвѣдевъ въ Москву, а черезъ нѣкоторое время съ сыномъ своей няньки отправился пѣшкомъ въ Могилевъ, въ чаяніи тамъ пристроиться къ труппѣ. Труппа дѣйствительно была, но она уже успѣла прогорѣть къ пріѣзду Медвѣдева. Въ Вышнемъ Волочкѣ антрепренеръ Ивановъ далъ дебютъ артисту въ Бобчинскомъ и новый ангажементъ принесъ артисту 15 рублей въ мѣсяцъ. Труппа эта, въ которой П. М. Медвѣдевъ прослужилъ два года, была знаменита своимъ трагикомъ Веревкинымъ,

о которомъ А. Н. Островскій, со словъ П. М. Медвѣдева, вставилъ разсказъ въ свою комедію „Лѣсъ".

Въ 1858 году П. М. получилъ ангажементъ въ Динабургъ, гдѣ въ „Фрейшюцѣ" пѣлъ Кильяна и Оберона. Позднѣе, П. М. игралъ въ Саратовѣ съ окладомъ 35 рублей, а въ 1859 году, уже женатый на извѣстной артисткѣ Гусевой, онъ игралъ въ Астрахани, гдѣ сдѣлался любимцемъ моряковъ (въ то время тамъ былъ еще казенный портъ). 1861 г. ознаменованъ въ жизни П. М. началомъ его антрепренерской дѣятельности. Саратовскій антрепренеръ Аверковичъ оказался несостоятельнымъ и бѣжалъ; труппа осталась въ плачевномъ положеніи; театръ сгорѣлъ; тогда то на помощь ей пришелъ П. М. Медвѣдевъ: онъ съѣздилъ въ Пензу, снялъ театръ и, занявъ 500 р. у своего пензенскаго покровителя искусствъ, откупщика, перевезъ труппу. Дѣла пошли недурно, и товарищество вышло съ успѣхомъ изъ затрудненія. Затѣмъ послѣдовательно снималъ П. М. театры въ Саратовѣ, Самарѣ, Казани, Астрахани, Нижнемъ-Новгородѣ, Харьковѣ, Екатеринбургѣ, Перми, Орлѣ, Ирбитѣ и проч. городахъ. Вначалѣ онъ всюду ставилъ драму, но затѣмъ, уступая духу времени,—оперетку и даже оперу. Какъ драматическому антрепренеру, ему въ этотъ періодъ удалось пробить широкую дорогу такимъ большимъ современнымъ талантомъ, какъ В. Н. Давыдовъ, А. П. Ленскій, М. Г. Савина и недавно умершіе М. И. Писаревъ и П. А. Стрепетова. Всѣ эти артисты дѣлали у него свои первые шаги. Въ Москвѣ Медвѣдевъ, въ 1873 году, три мѣсяца управлялъ Народнымъ театромъ и въ 1881 году держалъ труппу въ Ботаническомъ саду, на Прѣснѣ. Въ 1889 году онъ, оставивъ антрепризу въ провинціи, вошелъ въ составъ труппы Ѳ. А. Корша, заключивъ съ нимъ контрактъ на три года, но пробылъ въ ней всего одинъ годъ, такъ какъ былъ приглашенъ въ Петербургъ директоромъ Императорскихъ театровъ И. А. Всеволожскимъ (съ 1-го мая 1900 г.) главнымъ режиссеромъ Александринскаго театра, обязанности котораго П. Медвѣдевъ исполнялъ три года, а затѣмъ, съ 1 мая 1893 года, вошелъ въ Петербургскую драматическую труппу какъ актеръ, и съ этихъ поръ подвизается въ Александринскомъ театрѣ на роляхъ своего комическаго амплуа, съ честью и достоинствомъ неся званіе заслуженнаго и талантливаго труженика русской сцены.

22-го октября 1903 г. исполнилось пятьдесятъ лѣтъ служенія русской сценѣ Петра Михайловича. Къ 2-мъ часамъ дня на квартиру юбиляра начали съѣзжаться представители артистическаго и литературнаго міра; былъ отслуженъ молебенъ, послѣ чего юбиляромъ предложенъ былъ гостямъ завтракъ, во время котораго виновникомъ торжества предложена была здравица за дорогихъ братьевъ, сестеръ, сыновей, дочекъ, внучекъ по искусству и за гостей.

Спичъ, вызвавшій бурный восторгъ присутствующихъ произнесла во время завтрака Марія Гавриловна Савина: „Ребятишки Петра Михайловича: Давыдовъ, Варламовъ и Савина пьютъ за здоровье своего батюшки"!

Рѣдкой задушевностью обставлено было на другой день, 23 октября, чествованіе Медвѣдева на сценѣ Александринскаго театра. На праздникъ маститаго артиста откликнулись не только театры обѣихъ столицъ, но и далекой провинціи, гдѣ протекли лучшіе годы жизни Петра Михайловича. Привѣтствія были даже изъ Маньчжуріи, изъ Харбина. Къ двумъ часамъ дня сцена Александринскаго театра была переполнена какъ артистами Императорской труппы, такъ и многочисленными депутаціями. Юбиляра ввели на сцену, при звукахъ торжественнаго марша, заслуженныя артистки Е. Н. Жулева и М. Г. Савина. Директоръ Императорскихъ театровъ В. А. Теляковскій первый поздравляетъ юбиляра съ пожалованіемъ ему ко дню пятидесятилѣтія его сценической дѣятельности почетнаго званія „заслуженнаго артиста“, что является единственнымъ въ исторіи нашей сцены случаемъ, когда вознаграждены этимъ высшимъ отличіемъ заслуги артиста собственно провинціальнаго театра,—такъ какъ П. М. Медвѣдевъ служилъ на сценѣ Императорскаго Александринскаго театра всего лишь 14 лѣтъ,—срокъ недостаточный для полученія этого званія. Но П. М. зачтены въ заслугу 36 лѣтъ его провинціальной дѣятельности и тѣмъ самымъ за честной и плодотворной работой провинціальнаго артиста признано значеніе, приравнивающее его къ артистамъ Императорскихъ театровъ. Послѣ поздравленія В. А. Теляковскаго, привѣтствовали юбиляра разныя депутаціи, изъ которыхъ первой явились отъ труппы Александринскаго театра (В. Н. Давыдовъ, Е. Н. Жулева, М. Г. Савина) и поднесли ему красивый серебряный чайный приборъ; затѣмъ В. Н. Давыдовъ передалъ ему вѣнокъ и привѣтствія отъ Московскаго Малаго театра. Отъ Русской оперы поздравляли юбиляра: М. А. Славина, К. Т. Серебряковъ, Г. А Морской и Ф. Г. Орѣшкевичъ; отъ Михайловскаго театра: г. Андріе и г-жа Баретти; Адресъ Русскаго Театральнаго Общества читалъ А. Е. Молчановъ, ранѣе еще поздравившій юбиляра отъ имени Великаго Князя Сергѣя Михайловича. Дальше шли депутаціи: отъ убѣжища престарѣлыхъ артистовъ (въ нее вошли бывшая артистка Піунова и артисты Бѣльскій и Виноградскій, когда-то служившіе въ труппѣ Медвѣдева); отъ Союза и музыкальныхъ драматическихъ писателей, отъ Общества русскихъ драматическихъ писателей, отъ Императорскаго Театральнаго училища, отъ театра Литературно-художественнаго Общества, отъ котораго вмѣстѣ съ адресомъ былъ переданъ П. М. роскошный серебряный вѣнокъ; отъ Новаго театра и отъ другихъ столичныхъ театровъ. За столицей поздравляла юбиляра провинція: здѣсь было множество адресовъ, серебряныхъ и лавровыхъ вѣнковъ и телеграммъ. Дирекція Императорскихъ театровъ, чтобы почтить съ своей стороны 50-лѣтнюю дѣятельность Медвѣдева поставила вечеромъ того-же дня безсмертную комедію Гоголя „Ревизора“, въ которой роль городничаго Сквозника - Дмухановскаго считалась одной изъ такъ называемыхъ „коронныхъ“ ролей маститаго артиста. Артисты, чтобы отличить этотъ юбилярный спектакль отъ прочихъ представленій „Ревизора“, распредѣлили не только главныя, второстепенныя, но

даже и выходныя (безъ рѣчей) роли такъ, что исполнителями дѣйствующихъ лицъ комедіи явились первые артисты и артистки Александринскаго театра. Достаточно сказать, что роль лѣкаря Христіана Ивановича Гибнера, игралъ г. Ге, что „гостей“ играли: г-жи Потоцкая, Мичурина, что выходныя роли безъ словъ исполняли: г-жи Александрова 1-ая, Дюжикова 2-ая, Домашева, Темирова, гг. Арбенинъ, Юрьевъ, Самойловъ, Черновъ и др. артисты, чтобы понять, какъ была составлена афиша „Ревизора“.

Нѣтъ возможности перечислить всѣ ролй, сыгранныя маститымъ юбиляромъ во время его пятидесятилѣтней славной дѣятельности. Мы укажемъ только на главнѣйшія, изъ исполненныхъ на Императорской сценѣ. Въ піесахъ Н. В. Гоголя—П. М. исполнялъ: Городничаго, Подколесина, Дворецкаго (Лакейская), Замухрышкина (Игроки), Пролетова (Тяжба), Любителя искусства (Разъѣздъ); Пѣтуха (Мертвыя души, передѣлка А. Потѣхина и В. Крылова); Судью (Ссора Ивана Ивановича съ Иваномъ Никифоровичемъ); у Грибоѣдова онъ исполнялъ—Фамусова (Горе отъ ума); у А. Н. Островскаго—Любима Торцова (Бѣдность не порокъ); Прибыткова (Послѣдняя жертва); Юсова (Доходное мѣсто); Клушина (Комикъ XVII столѣтія), Бермяты (Снѣгурочка); Глѣба Меркулова (Правда хорошо, а счастье лучше); Мигачева (Таланты и поклонники); Шмагу (Безъ вины виноватые); Хлынова (Сердце не камень); Маломальскаго (Не въ свои сани не садись); у И. С. Тургенева—Блинова (Безденежье); Суслова (Завтракъ у предводителя); у А. В. Сухова-Кобылина—Расплюева (Свадьба Кречинскаго) и Живца (Дѣло); у Фонъ-Визина—Простакова (Недоросль); у Капниста—Доброва (Ябеда); у Щедрина—Генерала (Смерть Пазухина) и Фурначева (Утро Хрептюгина) и мн. др. *).

II.

Л. Д. Донской.

(По поводу 20 лѣтія его сценической дѣятельности).

Лаврентій Дмитріевичъ Донской родился въ 1858 году въ Костромской губерніи, въ крестьянской семьѣ. Рѣдкую природную музыкальность Лаврентій Дмитріевичъ проявилъ рано. Хотя у отца его и былъ хорошій голосъ, да и пѣть онъ любилъ въ хорахъ, но самъ не желалъ видѣть своего сына въ

*) Этотъ листъ запоздавшаго „Ежегодника“ былъ уже сданъ въ печать, когда неумолимая смерть скосила Петра Михайловича. Онъ скончался 30 января 1906 г., въ 11 час. 45 мин. утра. *Ред.*

пѣвчихъ, опасаясь дурного вліянія среды. Въ 1872 году семья Донскихъ переселилась въ Петербургъ, и здѣсь будущему артисту вскорѣ улыбнулось счастье. Нашлись люди (главнымъ образомъ балетный артистъ Н. О. Гольцъ, оперный артистъ И. А. Мельниковъ и др.), которые обратили вниманіе на исключительныя вокальныя средства юноши и немало содѣйствовали его дальнѣйшему научному и музыкальному развитію. По иниціативѣ Гольца, Лаврентій Дмитріевичъ попалъ въ консерваторію (въ 1877 г.), гдѣ учился пѣнію у Самуся и Эверарди. Окончательно усвоивъ вокальную технику, онъ принялся за изученіе репертуара, преимущественно русскихъ оперъ. Съ этою цѣлью онъ посѣщалъ курсы Д. М. Леоновой и М. П. Мусоргскаго. Тогда-же Лаврентій Дмитріевичъ началъ выступать въ концертахъ, которые вскорѣ открыли ему путь на сцену. Впервые г. Донской пѣлъ въ Кіевѣ осенью 1882 года въ труппѣ І. Я. Сѣтова, гдѣ дебютировалъ въ оперѣ „Жизнь за Царя“, въ роли Сабинина. Роль эта, которою онъ за время своей артистической службы исполнилъ не менѣе 250-ти разъ, вскорѣ сдѣлалась одной изъ коронныхъ его ролей. На Московскую сцену г. Донской подписалъ контрактъ 16-го октября 1883 года и тамъ началъ также свои дебюты съ оперы „Жизнь за Царя“. Съ тѣхъ поръ Донской не покидалъ сцены Московскаго Большого театра, прослуживъ въ немъ ровно 20 лѣтъ. Несмотря на то, что Донской съ первыхъ дней своей карьеры пользовался успѣхомъ, онъ непрерывно стремился къ усовершенствованію, занимаясь съ извѣстными профессорами. Дирекція командировала его на казенный счетъ въ Италію, гдѣ онъ занимался съ профессорами Гамборжіо и Ронкони. До самаго послѣдняго времени бралъ уроки драматическаго искусства у А. П. Ленскаго, проходя съ нимъ каждую видную роль. „По свойству своего голоса,—пишетъ про него извѣстный музыкальный критикъ С. Кругликовъ, — нѣсколько матовато-вуалированнаго тембра, Донской—прежде всего—лирическій пѣвецъ. И еслибы онъ всегда могъ держаться именно такого амплуа, было бы самое лучшее, потому что искусствомъ широкаго пѣнія онъ владѣетъ, какъ очень немногіе изъ русскихъ пѣвцовъ». Но обстоятельства сложились иначе: онъ пѣлъ все—Рауля, Арнольда, Лоэнгрина, Фауста. Вообще Донской отдыхалъ рѣдко. Онъ много гастролировалъ великимъ постомъ, на Пасхѣ, лѣтомъ по разнымъ городамъ Россіи. Онъ объѣздилъ все Поволжье, отдѣльные города котораго посѣщалъ потомъ не разъ, показывалъ себя и на югѣ Россіи, и въ Сибири, пѣлъ въ Петербургѣ. Внѣ Москвы онъ участвовалъ въ 245 спектакляхъ, на сценѣ Большого театра—въ 780. Итого 1,025 представленій съ 1882 по 1904 г. Весь репертуаръ его—78 партій въ 69 операхъ. Изъ нихъ 38 русскихъ.

III.

Александръ Семеновичъ Панчинъ.

(Къ 25-тилѣтію его сценической дѣятельности).

А. С. Панчинъ родился въ 1857 году въ Петербургѣ. Воспитывался во 2-й Петербургской гимназіи, откуда перешелъ на драматическіе курсы Императорскаго театральнаго училища, посѣщая одновременно съ тѣмъ въ Консерваторіи фортепіанные классы профессора Альтани. Обладая большою музыкальностью и баритональнымъ теноромъ, Александръ Семеновичъ, еще будучи на драматическихъ курсахъ, принималъ участіе въ оперетныхъ представленіяхъ частныхъ театровъ, занимая въ нихъ главныя теноровыя партіи. Дебютировалъ Александръ Семеновичъ на Александринскомъ театрѣ въ 1878 году 28 ноября, въ бенефисъ И. И. Монахова, въ роли Ореста, въ комедіи А. Потѣхина „Выгодное предпріятіе“, настолько успѣшно, что ему былъ предложенъ окладъ въ 600 рублей, чего до него не получалъ ни одинъ экстерный воспитанникъ, выпущенный изъ театральной школы въ драму. Первое время своего пребыванія на сценѣ, Александру Семеновичу пришлось ограничиваться однѣми водевильными ролями, дававшими весьма небольшой просторъ его артистическимъ способностямъ, которыя онъ сумѣлъ все-таки развить, благодаря постоянному участію въ спектакляхъ клубныхъ сценъ и лѣтнихъ загородныхъ театрахъ, выработавъ на нихъ изъ себя опытнаго актера бытовыхъ ролей. Почти ни одна піеса Островскаго не обходилась безъ его участія. Съ этой стороны, какъ исполнитель цѣлаго ряда типовъ въ произведеніяхъ перваго русскаго драматурга, Александръ Семеновичъ заслуживаетъ вниманія. Въ продолженіи своей 25-лѣтней дѣятельности, Александръ Семеновичъ Панчинъ, не считая небольшихъ водевилей, комедій и оперъ, исполнялъ роли въ піесахъ слѣдующихъ авторовъ: А. Н. Островскаго: „Въ чужомъ пиру похмелье“ (Андрея Титыча); „Тяжелые дни“ (Андрея Титыча и Досужева); „Гроза“ (Кабанова и Кудряша); „Доходное мѣсто“ (Бѣлогубова); „Не въ свои сани не садись“ (Бородкина); „Волки и Овцы“ (Мурзавецкаго); „Правда хорошо, а счастье лучше“ (Платона); „Лѣсъ“ (Петра и Восьмибратова); „Сердце не камень“ (Ераста); „Шутники“ (Гольцева); „Послѣдняя жертва“ (Дергачева); У Грибоѣдова въ „Горе отъ ума“—Молчалина; Въ „Ревизорѣ“ Гоголя—(Хлестакова, сыгранную 28 разъ); У А. Потѣхина: „Вакантное мѣсто“ (Прелестнаго); У графа Л. Н. Толстого: „Плоды просвѣщенія“ (Григорія); Аверкіева „Фролъ Скабѣевъ“ (Фрола); Князя А. И. Сумбатова „Джентльменъ“ (Радлова) и много другихъ.

НЕКРОЛОГИ.

I.

Аркадій Яковлевичъ Черновъ
(Эйнгорнъ).

Аркадій Яковлевичъ Черновъ родился въ Ростовѣ на Дону. Онъ былъ сыномъ мѣстнаго купца, имѣвшаго магазинъ готоваго платья. Чувствуя съ малыхъ лѣтъ призваніе къ сценѣ, совсѣмъ молодымъ человѣкомъ началъ онъ свою артистическую карьеру въ Ростовѣ на Дону въ опереточной труппѣ Никофора Ивановича Новикова хористомъ, скоро перемѣнивъ это званіе благодаря своей талантливости на болѣе видное положеніе премьера опереточной труппы. Обладая сильнымъ, пріятнымъ баритономъ, игрой, отличавшейся рѣдкимъ темпераментомъ, а также красивой внѣшностью и умѣньемъ держаться на сценѣ, А. Я., съ первыхъ шаговъ на ней, былъ записанъ въ число любимцевъ не только большихъ провинціальныхъ центровъ, но даже Москвы и Петербурга. Успѣхъ его былъ огромный. Аркадія Яковлевича антрепренеры перебивали другъ у друга, и онъ получалъ тысячные оклады. Какъ артистъ, А. Я. далъ безусловное доказательство своей истинной любви къ искусству. Имѣя полную возможность пожинать легкіе лавры оперетки, онъ предпочелъ ей болѣе трудный и тернистый путь опернаго пѣвца, пожертвовавши для этого большими денежными выгодами. Начало оперной карьеры было для него очень не легкимъ. Во время дебюта А. Я. на Маріинской сценѣ (1-го сентября 1886 г.), среди публики раздались противъ него ни на чемъ неосно-

ванные протесты; но потомъ они мало по малу стихли и онъ съумѣлъ отвоевать себѣ среди ея постепенно симпатію, такъ какъ помимо прекрасныхъ вокальныхъ средствъ, онъ обладалъ несомнѣннымъ драматическимъ талантомъ. Судьба была жестока къ талантливому артисту, она помрачила его разсудокъ, вычеркнула его изъ списка живыхъ еще задолго до смерти, и въ 1900 г. остановила его карьеру, когда онъ еще былъ полонъ силы. А. Я. пользовался большимъ успѣхомъ и въ провинціи, гдѣ онъ обыкновенно концертировалъ постомъ и лѣтомъ. Не безъ успѣха выступалъ онъ въ теченіе двухъ лѣтнихъ сезоновъ и въ Королевской оперной труппѣ въ Лондонѣ. Скончался онъ на сорокалѣтнемъ возрастѣ 14-го марта 1904 г., въ больницѣ Дома призрѣнія Императора Александра III на ст. Удѣльной. На Императорской сценѣ А. Я. пробылъ 14 лѣтъ. Къ числу лучшихъ созданій покойнаго могутъ быть причислены: Амонасро (Аида), Яго (Отелло), Каніо (Паяцы), Эскамильо (Карменъ), и Фальстафъ въ оперѣ Верди того-же названія. Голосъ покойнаго не поражалъ красотою, будучи нѣсколько суховатымъ по тембру, порою даже рѣзкимъ, но зато артистъ въ совершенствѣ владѣлъ даромъ художественной передачи, каждая фраза, каждое слово у него всегда были точно выточенные. Присущій ему горячій темпераментъ дѣлалъ то, что никогда исполненіе не было скучно или вяло, во всемъ всегда сказывалось увлеченіе и живость, заставлявшія совершенно забывать о нѣкоторыхъ недочетахъ его голоса.

II.

Марья Михайловна Александрова.

5 марта 1904 г. скончалась артистка Александринскаго театра Марія Михайловна Александрова I, по мужу Киселева. Родилась она въ 1839 г. въ Петербургѣ. Воспитывалась въ Петербургскомъ театральномъ училищѣ, изъ котораго была выпущена въ 1852 г. противъ своего желанія въ балетъ. Въ балетѣ Александрова оставалась недолго. Въ 1855 г. она была переведена въ драматическую труппу, послѣ очень удачно сыгранной ею для дебюта роли Наташи, въ комедіи Грибоѣдова «Своя семья». На сценѣ Александринскаго театра Александрова выдвинулась не сразу, и только послѣ исполненныхъ ею въ 1862 г., во время гастролей Садовскаго, ролей Агафьи Тихоновны въ «Женитьбѣ» Гоголя, и Липочки въ комедіи Островскаго «Свои люди, сочтемся», дарованіе ея нашло себѣ тамъ надлежащее примѣненіе. Съ этихъ поръ стали поручать ей большею частью молодыя характерныя комическія роли въ піесахъ изъ купеческаго быта, которыя она исполняла съ успѣхомъ. Затѣмъ М. М. постепенно перешла на роли пожилыхъ женщинъ

въ піесахъ того же порядка, создавъ цѣлую галлерею самыхъ разнообразныхъ характеровъ въ репертуарѣ Островскаго, Алексѣя и Николая Потѣхиныхъ, Лейкина, Трофимова и многихъ другихъ драматурговъ. Въ 1901 г. Александрова справила 50-лѣтній юбилей. Послѣдній разъ покойная выступала въ Михайловскомъ театрѣ, въ роли няньки, въ піесѣ «Правда хорошо». Умерла она 69 лѣтъ. (Портретъ М. М. въ Ежегодникѣ Императорскихъ Театровъ сезона 1900—1901 года, стран. 287).

III.

Павелъ Алексѣевичъ Кошицъ.

1 марта 1904 г. въ Москвѣ лишилъ себя жизни бывшій артистъ Большого театра П. А. Кошицъ. Обстоятельства слагались въ послѣднее время неблагопріятно для этого талантливаго человѣка. Послѣ девятилѣтней службы въ театрѣ, въ которомъ онъ одно время несъ весь героическій репертуаръ, пѣлъ Вагнера, считался любимцемъ публики, Кошицъ, долженъ былъ испытать на себѣ всѣ превратности артистической судьбы. Главными причинами тому были неизбѣжныя въ такомъ хрупкомъ органѣ, какъ голосъ, измѣненія. Первая катастрофа съ покойнымъ случилась нѣсколько лѣтъ тому назадъ, когда онъ, форсируя голосъ для «Зигфрида», сорвалъ его и потомъ могъ пѣть уже только легкій репертуаръ; ему съ каждымъ годомъ пришлось сбавлять жалованье, и онъ могъ пѣть всего двѣ—три партіи. Это сильно повліяло и на его нервную систему, и на его благосостояніе. Обремененный семьей, привыкшей къ извѣстному комфорту, П. А. послѣдній годъ очень нуждался. Онъ давалъ уроки, но они не покрывали его бюджета. Ему и его семьѣ приходилось очень тяжело. Правда, его поддерживали знакомые, друзья, но понятно, какъ тяжела такая поддержка для человѣка привыкшаго работать и зависѣть только отъ себя. Въ послѣднее время положеніе его было такъ плохо, что ему устроили концертъ, чтобы поддержать его. Онъ кое-какъ расплатился съ долгами, хотѣлъ поправить дѣла, попытавъ счастья на биржѣ, но и тутъ потерпѣлъ неудачу, Съ января 1902 года дирекція дала ему пенсію въ 720 р. До Императорской сцены (до 1893 года) онъ пѣлъ въ провинціи и пользовался колоссальнымъ успѣхомъ. Цѣлый рядъ ролей, особенно Вагнеровскихъ, былъ созданъ имъ. Онъ владѣлъ большимъ красивымъ голосомъ и несомнѣнно владѣлъ искусствомъ пѣнія. Артисты въ дни успѣха не умѣютъ думать о черномъ днѣ и Кошицу пришлось стать жертвой этой слабости артистической натуры. Настоящая фамилія покойнаго Порай-Кошицъ. Онъ былъ изъ духовнаго званія, образованіе получилъ въ духовной семинаріи. Умеръ П. А. сравнительно молодымъ человѣкомъ: ему было 40 лѣтъ.

IV.

Петръ Христіановичъ Шеинъ.

12 февраля въ Курскѣ скончался отъ болѣзни сердца Петръ Христіановичъ Шеинъ. Покойный пробылъ на Императорской сценѣ болѣе 10 лѣтъ, начавъ свою службу на ней 1 сентября 1894 г. Онъ былъ не лишенъ дарованія и третьестепенныя бытовыя роли простаковъ очень удавались ему.

V.

Константинъ Николаевичъ Константиновъ.

(де - Лазари).

Константиновъ — не настоящая фамилія этого артиста: настоящая его фамилія де Лазари. Онъ былъ изъ дворянъ Таврической губ. и воспитывался первоначально во 2-мъ Петербургскомъ Кадетскомъ корпусѣ. Съ самыхъ молодыхъ лѣтъ, онъ имѣлъ сильную страсть къ театру, много разъ игралъ на домашнихъ спектакляхъ и, ободренный успѣхомъ задумалъ явиться на сценѣ публичнаго театра. Онъ поступилъ въ Одесскій театръ и игралъ тамъ комическія роли три года. Желая также развить свой голосъ, онъ учился пѣнію у перваго тенора одесской итальянской оперы, г. Ирфре. Пріѣхавъ въ Петербургъ, онъ продолжалъ заниматься изученіемъ музыки и пѣнія, и появился въ первый разъ передъ петербургской публикою лѣтомъ 1863 г. въ концертѣ г-жи Леоновой. Въ февралѣ 1864 г. въ бенефисъ г-жи Владимировой, онъ дебютировалъ на петербургской сценѣ въ роли Василія Горюна въ водевилѣ „Ямщики, или какъ гуляетъ староста Семенъ Ивановичъ“, и дебютировалъ съ такимъ успѣхомъ, что піесу эту съ его участіемъ повторили и въ слѣдующій затѣмъ бенефисъ г. Самойлова. Все еще предназначая себя въ актеры, а не въ пѣвцы, г. Константиновъ дебютировалъ во второй разъ въ водевилѣ „Отелло на Пескахъ“. Великимъ постомъ 1886 года онъ пѣлъ во многихъ концертахъ, и въ томъ числѣ, въ концертѣ г. Кажинскаго. Дирекція Императорскихъ театровъ замѣтила его голосъ и ангажировала его вторымъ баритономъ въ Московскую русскую оперу, гдѣ впрочемъ онъ остался недолго, перейдя въ драматическую труппу Малаго театра; тамъ онъ исполнялъ въ комедіяхъ и драмахъ роли съ пѣніемъ. Въ восьмидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія, перешелъ на сцену Петербургскаго Александринскаго театра на тоже амплуа. Выслуживъ при дирекціи опредѣленный для пенсіи 20-ти-лѣтній срокъ, и получивъ ее,

онъ покинулъ Императорскій театръ. Петербургскому обществу К. Н. извѣстенъ всего болѣе, какъ превосходный исполнитель цыганскихъ романсовъ и какъ имитаторъ многихъ общественныхъ дѣятелей, которыхъ онъ копировалъ съ изумительнымъ мастерствомъ. К. Н. Константиновъ послѣдніе годы жизни давалъ уроки на гитарѣ, подчинявшейся вполнѣ его вдохновенію. Ни одна изъ пѣвицъ, исполнявшихъ цыганскіе романсы, не обходилась безъ занятій съ нимъ. Незадолго до смерти К. Н. напечаталъ въ „Биржевыхъ Вѣдомостяхъ“ рядъ фельетоновъ изъ московской театральной жизни. К. Н. Константиновъ скончался 12 октября 1903 г. отъ крупознаго воспаленія легкихъ.

VI.

Марія Матвѣевна Степанова,

артистка русской оперы.

(Страничка изъ ея автобіографіи).

„Я родилась въ 1815 году. Родитель мой былъ придворный музыкантъ Императорскихъ театровъ. Воспитывалась въ театральномъ училищѣ. Училась годъ танцамъ у балетмейстера Дидло. Потомъ перешла въ классъ пѣнія. Училась у Сапьенца, а потомъ училась у Катерина Альбертовича Кавоса. Дебютировала я 16-ти лѣтъ въ операѣ „Деревенскія пѣвицы“. Второй дебютъ былъ „Волшебный стрѣлокъ“. Пѣла Агату. Выпущена въ 1833 году, 27 марта, восемнадцати лѣтъ. Жалованья положили 1.200 ассигнаціями—это на серебро 300 рублей. Квартиру дали въ домѣ театральнаго училища, двѣ комнаты и кухню, надъ сараями, холодную, одна дверь вся во льду. Въ этой квартирѣ я разучивала съ М. И. Глинкой „Жизнь за Царя“—Антониду. Въ 1834 году поставили оперу „Робертъ Дьяволъ“. Пѣла тогда Алису Каратыгина, Изабеллу—Шелихова. Меня же приготовляли въ случаѣ болѣзни Шелиховой на партію принцессы. Когда два раза дали Роберта,—Каратыгина захворала. Это былъ бенефисъ Кавоса, и меня просили замѣнить больную. Такъ какъ я любила искусство, то всегда сидѣла на репетиціи и со вниманіемъ все слушала. Ночью со мной занимался Кавосъ до 3-хъ часовъ. Такъ я боялась, этого вѣкъ не забуду,—но Богъ помогъ. Я очень понравилась Царской фамиліи. Меня пригласили въ царскую ложу Императоръ Николай Павловичъ и Императрица Александра Ѳеодоровна, великій князь Михаилъ Павловичъ. Такъ меня хвалили, и Царь велѣлъ министру Волконскому дать мнѣ подарокъ. Я получила фермуаръ бриліантовый и сто рублей прибавки

жалованья, это на серебро 30 рублей. Царь директору сказалъ: „отчего я ее раньше не видалъ?“ Директоръ говоритъ, что я недавно выпущена. Царь сказалъ: „прошу, чтобы я ее всегда видѣлъ въ операхъ“. Чередовалась я съ Каратыгиной. Когда я пѣла, всегда Царская фамилія была, это вся публика знала. „Баядерку“ оперу поставили. Пѣла Шелихова. Она захворала и меня просили спѣть, и я въ одинъ день выучила,—тоже на репетиціяхъ слушала. Подарокъ получила отъ дирекціи—часы. Въ 35-мъ году поставили „Семирамиду“ и я пѣла Семирамиду. Это такой фуроръ былъ! Подарокъ получила отъ Царя. Мнѣ прибавку дали, и я ужъ получала 800 рублей ассигнаціями Въ 1836-мъ году „Норму“ поставили и я пѣла Норму. Отъ дирекціи получила подарокъ—браслетъ. Въ 1836-мъ году „Жизнь за Царя“ поставили, я пѣла Антониду. Въ 37-мъ году поставили „Монтекки и Капулетти“,—я пѣла Джульетту. Подарокъ получила отъ Царя. Въ 42-мъ году поставили „Руслана“ Глинки и я пѣла Людмилу. Въ 43-мъ году пѣлъ незабвенный пѣвецъ Рубини, итальянецъ. Я пѣла съ нимъ „Лючію“ и онъ былъ очень доволенъ мною. Меня Царская фамилія все хвалила, и я отъ Царя подарокъ получила. „Пуритане“ пѣла за болѣзнью Асандри и получила подарокъ. Въ 1844-мъ году пѣла вся итальянская опера и у насъ взяли оркестръ и хоры, и русская опера замолкла. Мы пѣли только весной въ маѣ, да осенью, когда еще не пріѣзжали итальянскіе артисты. Въ 1846 году насъ отправили въ Москву. Я взяла въ свой бенефисъ „Лючію“ и такой успѣхъ имѣла! Это былъ мой конекъ. Мы пѣли въ Москвѣ оперы „Жизнь за Царя“ и „Русланъ и Людмила“, и прочія все итальянскія оперы: „Лукреція Борджіа“, „Ломбардцы“. Меня Москва очень хорошо чествовала и я никогда ея не забуду. Я кончила службу въ 55-мъ году, пенсіонъ получила тысячу сто сорокъ рублей“.

Скончалась М. М. 21 октября 1903 года.

VII.

Г. А. Горохова.

8 октября 1903 г. скончалась въ Москвѣ извѣстная костюмерша Императорскихъ Московскихъ театровъ Г. А. Горохова, начавшая свою службу при дирекціи еще при Ѳ. Ѳ. Кокошкинѣ. Свидѣтельница полнаго расцвѣта Императорскаго Московскаго театра, мать трехъ извѣстныхъ танцовщицъ московскаго балета и сослуживица всѣхъ его знаменитостей, Горохова окончила свою службу при театрѣ съ наступленіемъ реформы 1882—3 г. Простодушная и сердечная женщина скончалась 82 лѣтъ, оставивъ своимъ бывшимъ сослуживицамъ по себѣ симпатичную память.

VIII.

Николай Андреевичъ Петровъ.

Въ Москвѣ скончался д. ст. сов. Николай Андреевичъ Петровъ. Покойный, бывшій офицеръ л. гв. Семеновскаго полка, послѣ похода 1877 — 78 гг. Задунайской арміи, оставался въ Болгаріи инструкторомъ болгарскихъ войскъ. Послѣ паденія князя Александра Баттенбергскаго, Николай Александровичъ возвратился въ Петербургъ и опредѣлился въ Министерство Императорскаго Двора, гдѣ получилъ назначеніе по дирекціи Императорскихъ театровъ, первоначально по ея петербургской конторѣ, а въ 1888 году былъ назначенъ помощникомъ управляющаго конторою Императорскихъ Московскихъ театровъ. Хорошо знакомый съ монтировочною частью театровъ, онъ много поработалъ надъ цѣлымъ рядомъ блестящихъ постановокъ въ Московскихъ театрахъ. Въ отставку онъ вышелъ въ 1900 году.

IX.

Всеволодъ Николаевичъ Всеволожскій-Евстифѣевъ.

8 го апрѣля въ Дворцовомъ госпиталѣ скончался хормейстеръ Императорской оперы Всеволодъ Николаевичъ Всеволожскій-Евстифѣевъ.

X.

Петръ Александровичъ Петровскій (Мѣщаниновъ).

Петръ Александровичъ Мѣщаниновъ, по театру Петровскій, сынъ помѣщика Тульской губерніи Крапивенскаго уѣзда, родился въ Москвѣ въ 1834 г. и 7-ми лѣтъ былъ отданъ въ извѣстный тогда Московскій Пансіонъ Эннеса, затѣмъ былъ переведенъ оттуда въ третью реальную гимназію, по окончаніи курса которой, поступилъ въ Московскій университетъ на юридическій факультетъ, гдѣ окончилъ курсъ со степенью дѣйствительнаго студента въ 1856 году. Будучи еще студентомъ, онъ неоднократно принималъ участіе въ спектакляхъ, устраиваемыхъ графинею Марковой на Поварской. Прослуживши

годъ съ небольшимъ въ канцеляріи гражданскаго губернатора, князя Щербатова, онъ поступилъ депутатомъ въ Удѣльное Вѣдомство и, послѣ смерти отца, въ 1859 году, вышелъ въ отставку съ чиномъ губернскаго секретаря. Чувствуя неодолимое призваніе къ сценѣ, Петръ Александровичъ поступилъ въ 1861 году въ провинціальную труппу, игравшую подъ антрепризой Фельдмана въ Калугѣ, гдѣ оставался весь зимній сезонъ, послѣ чего усиленно хлопоталъ о поступленіи на сцену Московскаго Императорскаго театра, но, по неимѣющейся ваканціи на амплуа резонеровъ на московской сценѣ, былъ препровожденъ въ Петербургъ. Начальникомъ репертуара въ то время былъ Павелъ Степановичъ Ѳедоровъ. Ѳедоровъ предложилъ Петровскому испытаніе на сценѣ въ комедіи Островскаго „Свои люди сочтемся“, и послѣ дебюта зачислилъ его въ труппу. На Императорской сценѣ Петръ Александровичъ пробылъ недолго: онъ оставилъ ее въ 1863 г., уѣхалъ въ г. Владиміръ, въ труппу А. М. Читау, гдѣ съ успѣхомъ исполнялъ первыя резонерскія роли. Весною 1864 года Петръ Александровичъ появился вновь въ Александринскомъ театрѣ, въ роли Юсова въ комедіи А. Н. Островскаго „Доходное мѣсто“ и затѣмъ выступаетъ снова въ роли Большого въ комедіи „Свои люди сочтемся“. Послѣ онъ снова былъ зачисленъ на службу на первыя роли резонеровъ, съ жалованьемъ въ 400 рублей въ годъ. Втеченіе своей 25-лѣтней артистической дѣятельности на Императорской сценѣ Петръ Александровичъ исполнялъ цѣлый рядъ ролей большею частью въ піесахъ А. Н. Островскаго, въ которыхъ онъ игралъ между прочимъ роли: Юсова, Большова, Тита Титыча Брускова („Въ чужомъ пиру похмелье“ и „Тяжелые дни“), Толстогораздова („Не сошлись характерами“), Непутеваго („На бойкомъ мѣстѣ“) и много другихъ. Въ 1865 г. во время господства на Александринскомъ театрѣ оперетки, ему была назначена роль Ваньки Стикса въ „Орфей въ аду“ Оффенбаха, которую онъ исполнилъ болѣе ста разъ. Послѣ почти 40-лѣтняго служенія искусству, Петръ Александровичъ въ 1900 г. оставилъ сцену. Онъ скончался 9-го ноября 1903 г. отъ болѣзни сердца, которой страдалъ послѣдніе три года.

XI.

Антонъ Николаевичъ Николаевъ.

31 марта 1904 г. скончался въ г. Карачевѣ, Орловской губ. артистъ и профессоръ пѣнія Антонъ Николаевичъ Николаевъ. А. Н. родился 16 января 1836 г. въ Карачевскомъ уѣздѣ. Научное образованіе получилъ первоначально въ московской 2-й гимназіи, а затѣмъ въ С.-Петербургскомъ университетѣ, вокальное-же—въ Италіи, гдѣ и началъ свою артистическую карьеру. Дебю-

тировалъ въ операхъ Доницетти „Favorita“ въ январѣ 1861 года. Въ Россіи А. Н. впервые выступилъ въ 1868 году, въ Москвѣ, въ операхъ „Русалка“— Даргомыжскаго, въ роли князя. Молодой артистъ сразу обратилъ на себя вниманіе. Авторъ „Русалки“ съ тѣхъ поръ не иначе называлъ Николаева, какъ своимъ „единственнымъ княземъ“. Въ Москвѣ кромѣ „Русалки“, А. Н. выступалъ еще въ „Лукреціи“, „Сомнамбулѣ“ и „Фаустѣ“ Затѣмъ онъ былъ приглашенъ въ Петербургъ на Маріинскую сцену, гдѣ пѣли въ то время А. Г. Меньшикова, Д. М. Леонова, О. А. Петровъ и др. Лѣтній сезонъ 1874 г. А. Н. служилъ въ Лондонѣ. Вотъ оперы, въ которыхъ А. Н. исполнялъ главныя теноровыя партіи: „Аскольдова могила“, „Жизнь за царя“, „Русалка“, „Монтекки и Капулетти“, „Сомнамбула“, „Пуритане“, „Марія ди-Роганъ“, „Донъ Пасквале“, „Любовный напитокъ“, „Лючія“, „Фаворитка“, „Лукреція“, „Велизарій“, „Травіата“, „Риголетто“, „Балъ-Маскарадъ“, „Трубадуръ“, „Страделла“, „Марта“ и “Фаустъ“. Оставивъ оперную сцену А. Н. продолжалъ концертную дѣятельность. Какъ концертный пѣвецъ А. Н. Николаевъ пользовался большой популярностью. Въ особенности онъ хорошо исполнялъ произведенія Глинки и Даргомыжскаго.

А. Н. извѣстенъ и какъ композиторъ. Наибольшей популярностью пользуется его романсъ „Няня“. А. Н. долгое время впослѣдствіи жилъ въ Одессѣ, гдѣ и началъ давать уроки пѣнія. Одно время А. Н. былъ профессоромъ пѣнія въ музыкально-драматическомъ училищѣ московскаго филармоническаго общества, а затѣмъ въ Кіевѣ.

XII.

Василій Львовичъ Величко.

Василій Львовичъ Величко, извѣстный публицистъ и поэтъ, скончавшійся въ Петербургѣ, былъ до нѣкоторой степени причастенъ къ театру. Онъ дебютировалъ на драматическомъ поприщѣ довольно удачно комедіей „Первая муха“, которая до сихъ поръ играется на Императорскихъ и на частныхъ сценахъ; вторая его піеса „Нефтяной фонтанъ“ была представлена не безъ успѣха на сценѣ Московскаго Малаго театра въ 1901 г. Кромѣ того имъ написана небольшая комедія въ стихахъ „Любовныя дѣла“ и наконецъ, незадолго передъ смертью, онъ помѣстилъ въ „Русскомъ Вѣстникѣ“ историческую драму „Меньшиковъ“, написанную бѣлыми стихами, въ которой характерная личность сподвижника Великаго Петра обрисована ярко, хотя мелодраматично. В. Л. умеръ всего 43 лѣтъ отъ роду.

XIII.

Елизавета Ивановна Левкѣева.

19 мая 1904 г. въ курьерскомъ поѣздѣ по пути изъ Петербурга въ Севастополь, близъ Харькова, скончалась отъ кровоизліянія въ легкихъ артистка Императорскихъ театровъ, Елисавета Ивановна Левкѣева.

Покойная родилась въ 1851 г., въ домѣ ея тетки, артистки Императорскихъ, театровъ Елизаветы Матвѣевны Левкѣевой. Первое появленіе ея на подмосткахъ относится къ 1854 году, когда ей было всего три года, въ пьесѣ „Окно во второмъ этажѣ“. Шести лѣтъ она поступила въ Театральное училище, гдѣ въ продолженіе девяти лѣтъ училась въ балетномъ отдѣленіи, но за годъ до выпуска рѣшила посвятить себя драмѣ и черезъ годъ—17 мая 1871 г. была зачислена въ труппу Императорскихъ театровъ съ окладомъ 500 р. въ годъ. Въ августѣ 1871 года театральная хроника Вольфа отмѣчаетъ дебютъ новой артистки Левкѣевой 2-й, на Александринской сценѣ. „По фигурѣ и тогда уже весьма полной, замѣчаетъ Вольфъ,—и по свойству ея дарованія,—самой судьбой она была предназначена для ролей сдобныхъ купеческихъ дочекъ“. Покойная съ первыхъ же шаговъ своихъ пользовалась большимъ вниманіемъ Островскаго, поручившаго ей, послѣ выдающагося успѣха ея въ роли Варвары въ „Грозѣ“, Ларису въ своей новой пьесѣ „Не было ни гроша, вдругъ алтынъ“. По его же совѣту, ею былъ принятъ псевдонимъ Островской, подъ которымъ она и выступала на частныхъ сценахъ. Въ 1896 г. покойная праздновала 25-лѣтній юбилей своей службы на сценѣ Императорскихъ театровъ. Ея неизмѣнное амплуа—старыхъ дѣвъ и комическихъ старухъ. Среди лучшихъ ея ролей назовемъ: Улита въ „Лѣсѣ“, Агафья Тихоновна въ „Женитьбѣ“, Арина Петровна—„Не въ свои сани не садись“, унтеръ-офицерская вдова въ „Ревизорѣ“ и др. Покойная пользовалась исключительной любовью товарищей. Послѣ нея остались воспоминанія, напечатанныя въ Ежегодникѣ Императорскихъ Театровъ, сезонъ 1896—1897 гг. стр.434 и дальнѣйшія.

XIV.

Павелъ Исаевичъ Вейнбергъ.

Павелъ Исаевичъ Вейнбергъ, артистъ Императорскихъ театровъ, извѣстный разскащикъ сценъ изъ еврейскаго, армянскаго и нѣмецкаго быта, родился въ Одессѣ, 25 марта 1846 года, въ состоятельной купеческой семьѣ. Еще будучи въ гимназіи почувствовалъ онъ влеченіе къ сценѣ и началъ выступать первоначально въ любительскихъ спектакляхъ, а затѣмъ въ труппѣ

Одесскаго русскаго театра извѣстнаго артиста Н. К. Милославскаго. Въ 1869 году онъ дебютировалъ уже на Петербургской Императорской сценѣ, куда однако былъ принятъ лишь въ 1871 году. Выступая по преимуществу въ дивертисементахъ, онъ быстро завоевалъ себѣ симпатіи публики. Лѣтъ тринадцать тому назадъ его разбилъ параличъ, такъ что онъ лишенъ былъ возможности выступать на сценѣ. Но онъ былъ любимъ своими товарищами, ежегодно дававшими спектакль въ его пользу. На средства, получаемыя отъ этого спектакля, кромѣ небольшой пенсіи, онъ и существовалъ до конца жизни. Скончался онъ 25 іюня 1904 г.

XV.

Павелъ Борисовичъ Борисовъ.

23 іюня 1904 г. въ Одессѣ скончался отъ рака желудка артистъ Императорскихъ театровъ Павелъ Борисовичъ Борисовъ. Покойный музыкальное образованіе получилъ въ петербургской консерваторіи у извѣстнаго въ свое время профессора Корси. По окончаніи консерваторіи, П. Б. пѣлъ въ Харьковѣ, Кіевѣ и Одессѣ. Онъ съ большимъ успѣхомъ дебютировалъ въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ на сценѣ московскаго Большого театра. На Императорской сценѣ П. Б. пробылъ одиннадцать лѣтъ, въ томъ числѣ одинъ годъ на сценѣ Маріинскаго театра. П. Б. пѣлъ также и заграницей, между прочимъ, въ Италіи и Лондонѣ. Закончилъ свою сценическую карьеру П. Б. десять лѣтъ тому назадъ въ Одессѣ у Грекова, послѣ чего онъ изрѣдка выступалъ въ городской аудиторіи. Въ общемъ П. Б. прослужилъ на сценѣ болѣе двадцати лѣтъ. Коронныя его партіи„—Демонъ“, „Мазепа“, „Аида“ (Амонасро) и „Африканка“ (Нелуско). Послѣдніе годы своей жизни покойный проживалъ въ Одессѣ, гдѣ занимался уроками пѣнія. П. Б. умеръ на 53 году и похороненъ на еврейскомъ кладбищѣ въ Одессѣ.

XVI.

Нерсессъ Герасимовичъ Шахламіанцъ.

Въ ночь на 2 мая 1904 г. скончался талантливый оперный пѣвецъ Н. Г. Шахламіанцъ, обладавшій, по мнѣнію нѣкоторой части публики, чуть ли не такимъ же теноромъ, какимъ обладаетъ Таманьо. Покойный артистъ совершенствовался, по желанію дирекціи Императорскихъ театровъ, заграницей и дѣлалъ большіе успѣхи, но смерть разрѣшила вопросъ объ его дальнѣйшей карьерѣ. Всѣ знавшіе Нерсесса Герасимовича вспоминаютъ о немъ, какъ о

прекрасномъ, добродушномъ человѣкѣ. Армянская народность и вмѣстѣ съ ней русская сцена потеряли въ немъ одного изъ даровитыхъ артистовъ. Послѣднее время Н. Г. управлялъ хоромъ армянской церкви. Въ концѣ прошлаго года онъ заболѣлъ, появились признаки психическаго разстройства.

XVII.

Викторъ Александровичъ Шретеръ.

Послѣ тяжкой и продолжительной болѣзни скончался главный архитекторъ дирекціи Императорскихъ театровъ, профессоръ Викторъ Александровичъ Шретеръ. 4 ноября 1864 года покойный окончилъ курсъ въ академіи художествъ со званіемъ академика. Черезъ нѣсколько мѣсяцевъ онъ былъ опредѣленъ учителемъ въ строительное училище (нынѣ институтъ гражданскихъ инженеровъ). За участіе въ составленіи проекта памятника Императрицы Екатерины Второй, онъ былъ награжденъ орденомъ св. Станислава второй степени. Тогда же было обращено на него вниманіе и, спустя три года, онъ былъ назначенъ экстраординарнымъ профессоромъ бывшаго строительнаго училища. Затѣмъ былъ опредѣленъ главнымъ архитекторомъ въ дирекцію Императорскихъ театровъ. В. А. былъ лучшимъ ученикомъ извѣстнаго профессора Бонштейна. Онъ возвелъ въ столицѣ и въ другихъ городахъ Россіи много зданій. По его же проектамъ выстроены рыбинскій и тифлискій театры. Покойный почти не пропускалъ архитектурныхъ конкурсовъ, за участіе въ которыхъ удостоенъ былъ до тридцати премій.

XVIII.

Александра Доримедонтовна Александрова-Кочетова.

5-го ноября 1903 г. въ Москвѣ скончалась Александра Доримедонтовна Александрова-Кочетова. Природа надѣлила покойную очень щедро; она дала ей гибкій умъ, артистическій талантъ, выдающійся голосъ и красивую внѣшность. Замѣчательная музыкальность Александры Доримедонтовны выдѣляла ее изъ среды всѣхъ вокальныхъ артистовъ; она читала съ листа безъ запинки всякую музыку. Извѣстному музыкальному критику Н. Кошкину пришлось въ 1878 г. принести ей въ корректурныхъ листахъ „Евгенія Онѣ-

гина", Чайковскаго, и она спѣла съ полнѣйшею увѣренностью все, что было доступно ея огромному голосу, т. е. партіи Татьяны, Ольги и теноровую, октавой выше. Даргомыжскій говаривалъ, что нигдѣ и никогда не встрѣчалъ пѣвицы, которая была бы въ музыкѣ до такой степени у себя дома. А. Д. всю себя посвятила вокальной педагогикѣ, своимъ ученикамъ и ученицамъ, выпустивъ очень большое ихъ число, пользовавшихся и продолжающихъ пользоваться большою извѣстностью на артистическомъ поприщѣ. Нѣкоторые изъ нихъ, какъ напримѣръ г-жа Кадмина или г. Карякинъ сошли въ могилу раньше своей учительницы; кромѣ нихъ, можно еще назвать нынѣ здравствующихъ А. В. Святловскую, И. А. Хохлова, артиста Большого театра г. Гончарова, артистку частной оперы А. В. Ростовцеву и многихъ другихъ. Покойная провела дѣтство и юность въ Берлинѣ, гдѣ получила весьма серьезное музыкальное образованіе у знаменитаго профессора Тешнера, и только въ 20-тилѣтнемъ возрастѣ переселилась въ Россію, въ Петербургъ. Здѣсь она была нѣкоторое время пѣвицей при дворѣ Великой Княгини Елены Павловны и вышла потомъ замужъ за г. Кочетова. Овдовѣвъ послѣ семи лѣтъ супружества, Александра Доримендонтовна рѣшила вступить на артистическое поприще Въ 1865 г. она съ огромнымъ успѣхомъ выступала въ концертахъ въ Германіи и въ томъ же году приняла ангажементъ на сцену Большого театра въ Москвѣ, лучшимъ украшеніемъ котораго и была тринадцать лѣтъ, постоянно пользуясь общимъ расположеніемъ публики. Изъ ролей, ею созданныхъ, кромѣ своей коронной партіи Антониды, которую она исполняла болѣе 100 разъ, еще должны быть отмѣчены Людмила, Русалка, Агата (въ „Волшебномъ стрѣлкѣ"—Вебера), Маргарита (въ „Фаустѣ"—Гуно), и др. Въ московской консерваторіи она была профессоромъ пѣнія съ 1866 по 1880 годъ.

XIX.

Александра Григорьевна Меньшикова.

Александра Григорьевна Меньшикова родилась въ Малороссіи въ 1846 г. Пѣнію она обучалась сначала у Риччи въ Петербургѣ, а потомъ у парижскаго профессора Вартеля. Въ концѣ шестидесятыхъ годовъ ее пригласили въ составъ труппы Московскаго Большого театра. А. Д. Александрова-Кочетова находилась тогда въ зенитѣ своей оперной славы—Меньшикова только начинала, но ея звѣзда сразу засіяла яркимъ свѣтомъ. Объ ея первыхъ дебютахъ на Московской оперной сценѣ находимъ въ газетѣ «Антрактъ», сдѣлавшейся въ настоящее время библіографической рѣдкостью, слѣдующій не безъинтересный отзывъ: 1867 г. 2-го февраля мы слушали оперу Даргомыжскаго „Русалка" съ г-жею Александровою въ роли Наташи и съ г. Раппопортомъ

въ роли князя. 8-го февраля мы снова услыхали эту оперу, только съ г-жею Меньшиковою въ роли Наташи и съ г. Николаевымъ—въ роли князя. Казалось, что сама дирекція какъ бы желала дать возможность и публикѣ и критикѣ сравнить и тѣхъ и другихъ исполнителей; сравненіе представлялось такъ удобнымъ по близости другъ отъ друга этихъ представленій „Русалки" и мы не можемъ удержаться, чтобы не сдѣлать его. Это сравненіе между г-жами Александровой и Меньшиковой выражается въ нѣсколькихъ словахъ: исполненіе роли Наташи г-жею Александровой можетъ назваться классическимъ, а исполненіе той же роли г-жею Меньшиковою—романическимъ. Г-жа Александрова, такъ сказать облагораживаетъ эту роль. Ея спокойствіе, ея важная осанка, ея самообладаніе, въ большой степени обработанное пѣніе, свобода этого пѣнія, происходящая какъ отъ природнаго свойства ея голоса, такъ и отъ серьезной его обработки—всѣ эти качества придаютъ исполненію артистки нѣкоторую печать чего-то классическаго. Напротивъ г-жа Меньшикова въ исполненіи этой роли слишкомъ натурализируетъ; у ней Наташа—слишкомъ чувственное, слишкомъ поддающееся всякому впечатлѣнію дитя природы, это существо земное и при жизни и по смерти. Природнымъ талантомъ и музыкальнымъ образованіемъ г-жа Меньшикова такъ же, какъ и г-жа Александрова, обладаетъ въ значительной степени, но г-жа Александрова имѣетъ передъ нею то преимущество, что умѣетъ лучше владѣть этими драгоцѣнными качествами. Г-жа Александрова очень хорошо знаетъ и чувствуетъ, что она можетъ и должна пѣть; она не отважится на что нибудь, выходящее изъ ея средствъ. Напротивъ того, г-жа Меньшикова часто увлекается и берется за то, что переходитъ за предѣлы ея средствъ и тѣмъ насилуетъ свой голосъ, а такимъ образомъ часто производитъ впечатлѣніе совершенно отличное отъ того, какое артистка имѣла въ виду произвести. Каждому артисту предоставляется свобода пѣть, какъ ему угодно; но только тотъ не злоупотребляетъ этой свободой, а ограничиваетъ ее, можетъ назваться истиннымъ художникомъ. Г-жа Александрова поетъ слишкомъ спокойно, а г-жа Меньшикова слишкомъ неспокойно. Голосъ г-жи Александровой—нѣсколько подернутый, голосъ г-жи Меньшиковой часто рѣзокъ. Г-жа Александрова играетъ мало, г-жа Меньшикова — слишкомъ много. Въ Наташѣ — Александровой можетъ быть, слишкомъ много неземного; въ Наташѣ—Меньшиковой слишкомъ много земного, матеріальнаго. Г-жа Александрова поетъ опредѣленно, ясно и громко; г-жа Меньшикова поетъ смѣлѣе, блестящѣе, пикантнѣе. Г-жа Меньшикова будетъ нравиться большинству публики, которая, къ сожалѣнію, любитъ только пикантное и не разсуждаетъ строго о музыкѣ; г-жу Александрову будетъ хвалить то меньшинство, которое предпочитаетъ прекрасное пикантному, стремленіе къ идеалу—матеріальнымъ средствамъ. Г-жа Александрова твердо держится того, что написалъ композиторъ; она не перемѣнитъ ни одной ноты, не рѣшится придать своему пѣнію несвойственный колоритъ, а еще менѣе погнаться за эффектомъ. Г-жа Меньшикова пре-

небрегаетъ всѣмъ этимъ: она любитъ прельщать различными модуляціями голоса, которыя невсегда кстати употребляются ею и иногда измѣняютъ надлежащій колоритъ. Эта пѣвица пользуется всѣми средствами, чтобы произвести эффектъ. Такъ напримѣръ, она держитъ слишкомъ долго одну ноту только затѣмъ, чтобы показать, какъ долго она можетъ не переводить дыханія. Г-жѣ Александровой недостаетъ женственности, столь необходимой для фантастически-женственнаго образа Наташи; г-жѣ Меньшиковой недостаетъ граціи въ игрѣ и пѣніи; у нея манерность, а не грація. Г-жѣ Александровой можно пожелать поболѣе теплоты въ игрѣ и пѣніи. Г-жѣ Меньшиковой же совершенно противнаго: въ ея игрѣ и пѣніи слишкомъ много теплоты, и она ею не экономничаетъ. Во всякомъ случаѣ обѣ артистки, каждая въ своемъ родѣ, очень хорошія изобразительницы роли Наташи".

Роли Наташи въ „Русалкѣ" и Антониды въ „Жизни за Царя" считались лучшими партіями А. Г. на Московской сценѣ; послѣднюю она пѣла въ Миланѣ, при постановкѣ тамъ этой оперы въ 1874 г. Объ этомъ интересномъ спектаклѣ извѣстный музыкантъ и композиторъ П. А. Щуровскій въ своихъ воспоминаніяхъ, напечатанныхъ въ одной изъ мало распространенныхъ газетъ, очень скоро прекратившей свое существованіе, писалъ слѣдующее: „Въ 1874 г. одна изъ кіевскихъ оперныхъ примадоннъ, А. А. Зонтаганъ-Горчакова, возымѣвъ мысль ознакомить заграничную публику съ операми М. И. Глинки, пріобрѣла отъ сестры композитора, Л. И. Шестаковой, право постановки его оперъ заграницей на всѣхъ языкахъ. Начала она съ Милана (да тѣмъ и окончила), гдѣ ею поставлена была „Жизнь за Царя". Ею-же былъ сдѣланъ подстрочный переводъ либретто, стихотворная же обработка его была поручена нѣкой Карлоттѣ Феррари. Итальянскому либретто предпослано было историческое изложеніе фабулы. Изданы были двѣ критико-біографическія брошюрки: Гектора Берліоза (Парижъ, 1854 г.) и профессора Энрико Кароцци. Мѣстныя газеты, задолго до представленія, на всевозможные и невозможные лады рекламировали горчаковскую затѣю, не останавливаясь даже передъ завѣдомой неправдой—называя предпринимательницу—„principessa di Gortshakoff, ближайшая родственница россійскаго канцлера". Невѣроятныхъ размѣровъ афиши объявили о спектаклѣ. Наконецъ, дирижировать русскимъ шедевромъ приглашенъ былъ извѣстный дирижеръ (гогъ и магогъ итальянскихъ дирижеровъ) театра „La Scala" Франко Фаччіо. Отъ успѣха перваго представленія „Жизни за Царя" для г-жи Горчаковой зависѣло многое, такъ какъ имѣй опера успѣхъ, она была бы поставлена на многихъ итальянскихъ сценахъ и принесла бы громадныя денежныя выгоды г-жѣ Горчаковой. Но не только опера успѣха не имѣла, но провалъ ея былъ грандіозный. За исключеніемъ интродукціи „Въ бурю во грозу" прекрасно звучавшей, и по требованію публики повторенной, все остальное было ошикано. Въ теченіе 2-го акта въ залѣ было что-то невообразимое: публика свистала въ ключи, мяукала, завывала и вообще вела себя болѣе чѣмъ неприлично. Гамъ

и вой въ залѣ стояли такіе, что оркестра изъ-за нихъ мѣстами не было вовсе слышно. И правда, что̀ это было безобразіе! Темпы были всевозможные: по крайней мѣрѣ, вдвое медленнѣе, чѣмъ слѣдуетъ, костюмы и самые танцы были прямотаки, на нашъ русскій взглядъ, возмутительны. Вообще обстановка была жалкая. Хоръ поселянъ былъ одѣтъ чуть-ли не неаполитанскими рыбаками; въ сценѣ передъ монастыремъ „Зажигайте огни“ хоръ былъ вооруженъ длинными и толстыми восковыми свѣчами, которыми у насъ въ Россіи заправляются большія панникадилы—такъ что было что то вродѣ погребальной католической процессіи: у хора, вбѣгающаго къ Антонидѣ въ 3-мъ актѣ, вмѣсто топоровъ,— какія-то алебарды. Въ послѣдней картинѣ („Славься“) лошади, выведенныя на сцену, испугались трубныхъ звуковъ, стали брыкаться и бѣситься, поломали кулисы и разогнали со сцены весь народъ. Темпъ грандіознаго „Славься“ былъ взятъ медленный, плавный, такъ что этого вдохновеннаго, энергичнаго и высоко-торжественнаго гимна нельзя было узнать. Публика неистово хохотала при происшедшей на сценѣ сумятицѣ, занавѣсъ былъ опущенъ раньше подъ свистъ и визгъ, и великое произведеніе національнаго русскаго генія провалилось такъ, какъ никогда въ Италіи другого такого провала не видали. Больно, до слезъ обидно было быть свидѣтелемъ того издѣвательства и неуваженія къ памяти Глинки, которое было допущено въ Миланѣ распорядителями этого несчастнаго спектакля! Опера дана была 20-го мая (въ день рожденія Глинки) въ театрѣ Dal Verme. Исполнителями были: Антонида — А. Г. Меньшикова, Ваня — г-жа Берлянди-Дини, могучій, почти басовой контральто, но продетонировавшая всю партію сначала до конца и испортившая ее ферматами, каденцами и вставными нотами собственнаго изобрѣтенія. Темпы были невозможные. Сабининъ—Бертолини, очень толстый субъектъ съ очень маленькимъ и непріятнымъ теноркомъ, не взялъ ни разу высокихъ си-бемоля и до. Сусанинъ — Мерли (французъ), красивый обширный басъ и крупный художникъ, съ большимъ уваженіемъ отнесшійся къ своей партіи и, несмотря на давленія Г. Фаччіо и К°, не внесъ никакихъ измѣненій въ нее. Онъ позднѣе пріѣзжалъ въ Россію и съ громаднымъ успѣхомъ пѣлъ Сусанина на нѣсколькихъ оперныхъ сценахъ. Г. Фаччіо со своимъ самодовольствомъ и нахальнымъ апломбомъ былъ отвратителенъ. Онъ бралъ нелѣпѣйшіе темпы и дѣлалъ такія же купюры. Понравились и повторены были слѣдующіе №№: интродукція, дуэтъ Вани и Сусанина и арія послѣдняго; все остальное прошло или подъ обидное молчаніе, или подъ оскорбительное шиканье и свистки. Всѣхъ спектаклей было дано 4 или 5, причемъ вмѣсто 2-го акта давался очень популярный балетъ Pietro Micca“.

Александра Григорьевна Меньшикова была любимицей не только Москвы, но и Петербурга, куда она была переведена на сцену Маріинскаго театра въ сезонъ 1869—1870 года. Здѣсь она вмѣстѣ съ г-жей Платоновой несла на своихъ плечахъ 20 лѣтъ почти весь сопранный репертуаръ. Лучшими изъ ея партій, исполненныхъ въ Петербургѣ, кромѣ Наташи въ „Русалкѣ,“ въ кото-

рой она впервые выступила, должны считаться роли: Антониды, Людмилы, Гальки, Леоноры (Трубадуръ), Изабеллы (Робертъ), Валентины (Гугеноты), донны Анны (Донъ - Жуанъ), Клеопатры (Маккавеи) Аньесы и Ирины (Ріенци), Юдиѳи (Юдиѳь). Всѣ эти партіи, несмотря на ихъ громадное различіе, находили въ ней хорошую исполнительницу, одинаково ярко передававшую какъ вокальную, такъ и драматическую сторону. Ея драматическое сопрано слѣдуетъ считать однимъ изъ лучшихъ голосовъ сопрано, какіе были на русскихъ сценахъ въ послѣднія тридцать лѣтъ. Меньшикова легко переходила отъ одной партіи къ другой, отъ одного лица къ другому и временами, при всѣхъ недостаткахъ школы, увлекала слушателей въ роляхъ русскаго и иностраннаго репертуара. Оставивъ Маріинскую сцену и еще сохранивъ свой голосъ, Меньшикова сперва пѣла въ Москвѣ (сезонъ 1880—81 г.) въ Большомъ театрѣ, затѣмъ въ провинціи и на нѣкоторыхъ частныхъ сценахъ Петербурга, но скоро совсѣмъ отказалась отъ вокальной карьеры и посвятила себя въ Петербургѣ исключительно преподаванію пѣнія. У нея всегда было много ученицъ, нѣкоторыя съ очень хорошими голосами, и изъ ея школы вышло нѣсколько пѣвицъ, занимавшихъ видное мѣсто въ провинціи. Скончалась А. Г. Меньшикова въ Петербургѣ 14 октября 1903 года.



ГОДОВЩИНЫ СМЕРТИ.

I.

Ѳедоръ Алексѣевичъ Кони.

(По поводу 25-лѣтія его смерти).

Четверть вѣка тому назадъ, 25 января 1879 года, русскій театръ лишился одного изъ своихъ видныхъ дѣятелей, Ѳедора Алексѣевича Кони. Покойный много работалъ для родного искусства, и какъ авторъ многочисленныхъ пьесъ, число которыхъ доходитъ до сорока,—и въ качествѣ лѣтописца русскаго театра и, наконецъ, какъ издатель-редакторъ спеціальныхъ сценическихъ журналовъ: „*Пантеона*“ и „*Репертуара*“.

Ѳ. А. Кони родился въ Москвѣ 9 марта 1809 года, и былъ сыномъ купца. Первоначальное образованіе будущій драматургъ получилъ въ пансіонѣ Чермака, а потомъ съ 1827 года зачислился студентомъ на философскій (нынѣ историко-филологическій) факультетъ Московскаго Университета. Философскими науками Ѳ. А. Кони занимался, однако, недолго. Онъ скоро увлекся лекціями знаменитаго анатома Лодера, рѣшилъ сдѣлаться врачемъ и поступилъ на медицинскій факультетъ, курсъ котораго окончилъ въ 1833 году со степенью лѣкаря, что не помѣшало ему впослѣдствіи получить степень доктора философіи Іенскаго университета за сочиненіе „Исторія Фридриха Великаго“.

Еще на студенческой скамьѣ перевелъ онъ драму Виктора Дюканжа (автора извѣстной „Жизни игрока“), „Смерть Каласа“, изданную имъ въ 1830 году и данную въ 1829 году на Московской Императорской сценѣ, главныя роли въ которой исполнялись Мочаловымъ и Рѣпиною. Успѣхъ этой піесы, переданной по русски прекраснымъ языкомъ и производившей сильное впечатлѣніе на зрителей, обратилъ на молодого переводчика особое вниманіе директора театровъ Ѳ. Ѳ. Кокошкина. Его совѣты и указанія, поддержанные настояніями А. Д. Галахова, съ которымъ Ѳ. А. Кони былъ связанъ тѣсною дружбою, побудили его окончательно посвятить себя драматической литературѣ и изученію исторіи и теоріи искусства. Съ 1832 года по 1837 г. имъ были изданы и шли съ постояннымъ успѣхомъ на сценѣ, шесть передѣ-



Издатель „Пантеона и Репертуара“

ѲЕДОРЪ АЛЕКСѢЕВИЧЪ КОНИ

СЪ СЫНОМЪ АНАТОЛІЕМЪ

(теперешнимъ сенаторомъ и академикомъ).

ланныхъ съ французскаго водевилей, снабженныхъ оригинальными куплетами: „Женихъ по довѣренности“, „Принцъ съ хохломъ и бѣльмомъ“, „Карета“, „Мужъ всѣхъ женъ“, „Дѣвушка-гусаръ“ и „Мужъ въ каминѣ“, передѣланная съ нѣмецкаго оперетка „Студентъ, хористъ и артистъ“ и пять оригинальныхъ піесъ: драма „Тереза“, водевили: „Иванъ Савельевичъ“, „Женишокъ-Горбунокъ“, „Титулярные Совѣтники въ домашнемъ быту“, и комедія „Въ тихомъ омутѣ черти водятся“. Одновременно съ занятіями для сцены, Кони сталъ работать и на педагогическомъ поприщѣ, поступивъ на службу учителемъ исторіи въ первый Московскій кадетскій корпусъ. Въ 1836 году онъ переселился въ Петербургъ, гдѣ занялъ должность преподавателя исторіи во второмъ кадетскомъ корпусѣ и „наставника-наблюдателя“ по русской и всеобщей исторіи въ Дворянскомъ полку,—учебномъ заведеніи, куда переводились кадеты изъ губернскихъ кадетскихъ корпусовъ.

Это не отвлекло его, однако, отъ излюбленной имъ драматической дѣятельности и съ 1837 года по 1857 годъ онъ написалъ еще рядъ водевилей и комедій: „Дѣловой человѣкъ“, „Петербургскія квартиры“, „Всякій чортъ Иванъ Ивановичъ“, „Бѣда отъ сердца и горе отъ ума“ и др., драматическую хронику „Архипъ Осиповъ“ съ прологомъ въ стихахъ и эпилогомъ, а также перевелъ около десяти различныхъ пьесъ и, между прочимъ, „Клавиго“ Гёте.

Всѣ водевили Ѳ. Кони въ свое время имѣли большое значеніе; это были небольшія комедіи, хорошо веденныя, съ характерами выдержанными, съ разговоромъ живымъ и острымъ, съ куплетами, написанными для того, чтобы высказать свѣжую мысль и ѣдкую истину; въ нихъ актеръ съ талантомъ могъ находить матеріалъ для созданія.

Надо при этомъ замѣтить, что Кони славился всегда, какъ остроумный человѣкъ, какъ авторъ смѣшныхъ и ѣдкихъ стихотворныхъ экспромптовъ. Нѣкоторые изъ послѣднихъ поднимались, по свидѣтельству В. Р. Зотова, до высокой ювеналовской сатиры. Таковъ былъ, между прочимъ, его блестящій ямбъ, начинавшійся стихами: „Не жди, чтобы цвѣла страна“. Къ сожалѣнію, этотъ экспромтъ заключаетъ въ себѣ такія мѣста, что и теперь еще не можетъ быть напечатаннымъ.

Нельзя затѣмъ не упомянуть о знаменитой баркаролѣ Ѳ. А. Кони—„Гондольеръ“. Послѣдняя первоначально появилась въ седьмой книжкѣ „Библіотеки для чтенія“ за 1835 годъ, потомъ была положена на музыку и вотъ уже свыше шестидесяти лѣтъ продолжаетъ распѣваться по всей Россіи, особенно среди провинціальной глуши.

Главнѣйшимъ призваніемъ Ѳ. А. была, однако, журналистика. Ей посвятилъ онъ почти всѣ свои силы, упорно уклоняясь отъ заманчивыхъ предложеній поступить на службу; онъ вышелъ въ отставку изъ Дворянскаго полка въ 1848 году и отдался весь литературѣ.

Начавъ свои очерки изъ области сценическаго искусства на страницахъ „Сѣверной Пчелы“, Кони вскорѣ рѣзко разошелся со взглядами и пріемами

ея редактора Булгарина, изображеннаго имъ впослѣдствіи въ лицѣ журналиста Задарина, въ „Петербургскихъ квартирахъ“, и, работая въ „Литературной Газетѣ“, съ 1840 года сдѣлался издателемъ художественно-литературнаго журнала „Пантеонъ“, гдѣ напечаталъ рядъ статей по исторіи театра. Изъ нихъ особенно замѣчательны интересные очерки: Русскій театръ, его судьба и его историки, Біографія И. А. Дмитревскаго, Воспоминанія о театрѣ Медокса и друг.

Съ прекращеніемъ въ 1857 году журнала «Пантеонъ», Ѳ. Кони не переставалъ работать о театрѣ. Такъ, въ 1864 году, въ журналѣ «Русская Сцена» былъ помѣщенъ рядъ выдающихся его статей подъ заглавіемъ «Русскій театръ, его судьба и его историки». Его драматическія произведенія были изданы въ 1871 году въ четырехъ томахъ. Этотъ «Театръ Ѳ. А. Кони» заключаетъ въ себѣ 34 пьесы, изъ которыхъ 15 оригинальныхъ. Кромѣ того сохранилась ненапечатанная комедія въ стихахъ: «Не мужъ, а золото», написанная въ 1861 году.

II.

П. В. Васильевъ,

(По поводу 25-лѣтія его смерти).

Павелъ Васильевичъ Васильевъ родился въ 1832 году. Окончивъ курсъ въ Московскомъ мѣщанскомъ училищѣ, онъ случайно попалъ въ оперный спектакль, и пришелъ въ такой восторгъ отъ всего имъ видѣннаго тамъ, что сталъ грезить театромъ на яву и во снѣ, и не давалъ покоя отцу и матери, упрашивая ихъ опредѣлить его въ театральное училище. Благодаря хлопотамъ своего брата, С. В. Васильева, впослѣдствіи знаменитаго московскаго комика, тогда-же только что начинающаго актера, онъ былъ принятъ въ московскую театральную школу. Здѣсь Васильевъ считался однимъ изъ подававшихъ надежды, но несмотря на то, его выпустили на окладъ въ 4 руб. въ мѣсяцъ, а затѣмъ вскорѣ, при сокращеніи московской труппы, совершенно уволили изъ нея. Это было въ 1850 году. Васильевъ рѣшился попытать счастья въ провинціи. Его провинціальныя мытарства продолжались десять лѣтъ. Онъ игралъ въ Твери, Тулѣ, Курскѣ, Харьковѣ, Черниговѣ, Казани, опять въ Харьковѣ (1855—1857 гг.), Полтавѣ и Одессѣ. Долго онъ бѣдствовалъ, переѣзжая изъ одного города въ другой. Ему неразъ приходилось при этомъ испытывать и голодъ и холодъ. Неразъ ему приходилось бывать поистинѣ въ отчаянномъ положеніи. Около пяти лѣтъ Васильевъ бился, какъ рыба объ ледъ. Только въ Харьковѣ, въ половинѣ 50-хъ годовъ, онъ выдвинулся впередъ и добился извѣстности. Въ Одессѣ его увидѣлъ

Мартыновъ и посовѣтовалъ ему ѣхать въ Петербургъ. Васильевъ дебютировалъ на Александринской сценѣ уже по смерти Мартынова, осенью 1860 года. Съ 1860 г. по 1864 годъ онъ игралъ въ Петербургѣ, и пользовался большимъ успѣхомъ, благодаря своему неподдѣльному комизму и глубокому чувству въ нѣкоторыхъ роляхъ. Осенній и зимній сезонъ 1864 — 1865 гг., Васильевъ, имѣвшій весьма неуживчивый характеръ, а потому никогда не ладившій съ дирекціей Императорскихъ театровъ, провелъ въ Вильнѣ, куда его вызвалъ генералъ-губернаторъ М. Н. Муравьевъ для организаціи русскаго театра. Съ 1865 года по 1874 годъ Васильевъ опять игралъ въ Петербургѣ съ прежнимъ успѣхомъ и считался такимъ-же любимцемъ публики, какъ В. В Самойловъ. Въ 1874 году Васильеву пришлось снова разстаться съ петербургской сценой, и на этотъ разъ уже навсегда. Послѣ этого Васильевъ прожилъ недолго,—всего четыре года. Это время онъ сначала игралъ въ Московскомъ общедоступномъ театрѣ, а потомъ въ провинціи, преимущественно на югѣ Россіи. П. В. Васильевъ скончался въ Москвѣ, 29 марта 1879 г.

Репертуаръ П. Васильевъ имѣлъ громадный. Онъ съ одинаковою охотою игралъ всевозможныя роли—комическія, драматическія и даже трагическія. Но нельзя сказать, чтобы всѣ онѣ ему удавались. Артистъ этотъ обладалъ несомнѣннымъ комическимъ дарованіемъ. Въ комическихъ роляхъ у него никогда не было замѣтно фальшиваго тона; передъ зрителемъ былъ всегда живой человѣкъ. Какъ въ изображеніи такихъ типовъ въ цѣломъ, такъ и въ ихъ подробностяхъ, онъ оставался постоянно вѣренъ художественной правдѣ. Тоже самое, хотя и въ меньшой степени, видно было и въ драматическихъ роляхъ бытового характера. Словомъ, П. Васильевъ являлся замѣчательнымъ авторитетомъ тамъ, гдѣ черпалъ свои силы въ своемъ природномъ дарованіи, или изъ современной жизни, которая давала ему много матеріала для наблюденія и изученія. Въ такихъ роляхъ артистъ своею игрою доставлялъ высокое эстетическое наслажденіе. Не то было, когда онъ старался выйти изъ сферы своего природнаго таланта и брался за тѣ роли (какъ напримѣръ, Іоанна, въ „Смерти Іоанна Грознаго“ А. Толстого) которыя требовали отъ артиста тщательнаго изученія; тутъ онъ являлся актеромъ слабымъ, невыдерживающимъ даже самой снисходительной критики.

Роли, сыгранныя на Императорской сценѣ П. В. Васильевымъ:

Восадулина—„Комедія безъ названія“; „А. С. Бука“; Мордоплюева—„Женихъ изъ ножевой линіи“; Любима Торцова—„Бѣдность не порокъ“; Емели—„Простушка“; Ладыжкина—„Женихъ изъ долгового отдѣленія“; Осипа—„Ревизоръ“; Страннаго—„Вдовушка“; Огрызкова—„Путаница“; Расплюева—„Свадьба Кречинскаго“; Душлякова—„Зачѣмъ люди женятся“; Подхалюзина—„Свои люди“; Вербохлестова—„Чему быть“; Николе—„Жоржъ Делагарди“; Монтамоли—„Сынъ венеціанскаго разбойника“; Робинсона—„Разочарованіе“; Хватова—„Быль молодцу“; Лисичкина—„Дочь русскаго актера“; Михайла—„Чужое добро“

Синицына—„Не хуже другихъ“; Чуткина—„Пожаръ“; Кабанова—„Гроза“; Радецкаго—„Еще путаница“; Дерюгина—„Незнакомая знакомка“; Мартынова—„Картинка съ натуры“; Разгильдяева—„Вицъ-мундиръ“; Ягодкина„—Жена или карты“; гр. Лазурина—„Дока на доку“; Сидорыча—„Старички“; Вуда—„Рыцари тумана“; Правоторова—„Забитый“; П. И. Пузовка—„Однодворецъ“; Дурандаса — „Заколдованная яичница“; Делакторскаго — „Испорченная жизнь“; Поборина — „Великодушіе“; Санхо-Пансо — „Донъ-Кихотъ“; Прокофья — „Кара Божья“;Пучкова—„Больной отъвображенія“;Кузовкина—„Нахлѣбникъ“;Билкина—„Омутъ“; Юсова—„Доходное мѣсто“; Крюкова—„Пасынокъ“; Кубаря—„Неровня“; Ананія—„Горькая судьбина“; Григорія—„Быть или слыть“; Мудрова—„Тяжелые дни„; Потапыча—„Воспитанница“; Петра — „Доля—горе“; Веснушкина — „Довольно“; Жолобова — „Актеръ Яковлевъ“; Сперанцева—„Благодѣтель“; Косичкина— „Липочка“; Горскина—„Урокъ мужьямъ“; Мутонова—„Salon pour la coupe“; Жолибуа—„Жена должна слѣдовать за мужемъ“; Ѳедосѣева—Пагуба“; Миланина- „Бѣдная невѣста“; Барбосова—„Послѣднее средство“; Лемтюгина—„Паутина“; Перконторова—„Хоть шуба овечья“; Барабаша—„Богданъ Хмѣльницкій“; Карачевскаго—„Молодость“; Гейера—„Проказы студента“; Жужу—„Парики“; Волынца—„Мамаево побоище“; Власьева—„Дмитрій Самозванецъ“; Долина—„Лучше никогда“; Кадушкина—„Самоуправцы“; Мордасова—„Сиротскія слезы„; Вислякова—„Въ глуши“; Голубенко—„Любишь кататься“; Ордынцева—„Безъ правды“; Демьяна—„Гражданскій бракъ“; Іоанна—„Смерть Іоанна Грознаго“; Ѳаддея—„Житейская школа“; Семена Савельевича—„Быть или не быть“; Жигарева—„Иванъ да Марья“; Кочкарева—„Женитьба“; Тряпицына—„Каковъ въ колыбелькѣ“; Кутузкина—„Виноватая“; Бывшаго лакея—„Обозъ“; Логова—„Семейные пороги“; Дрободонова—„Расточитель“; кн. Василья Шуйскаго—„Тушино“; Андрея Степановича—„Подруга жизни“; Костомина—„Говоруны“; Крапивина—„Сватовство маіора“; Арканова—„Петербургскіе корпуны“; Берендѣева—„Воробушки“; Абрама Васильевича—„Самодуръ“; Рязанцева—„Бракъ по страсти“; Ворохова—„Современная барышня“; Крутицкаго—„На всякаго мудреца“; Скапена—„Продѣлки Скапена“; Миллера—„Коварство и любовь“; Вырина — „Станціонный смотритель“; Корчакова — „Черные и бѣлые“; Осинина — „Лучъ свѣта“; Кубарева — „Мѣщанская семья“; Курослѣпова — „Горячее сердце“; Кряжа — „Дѣлежка“; Синицына—„Брандмейстеръ“; Макарова—„Прямая душа“; Сганареля—„Лекарь по неволѣ“; Былимова—„Общее Благо“; Пишо—„Маскарадъ въ лѣтнемъ клубѣ“; Колечкина—„Къ мировому“; Васильева—„Когда-бъ онъ зналъ“; Василькова—„Бѣшеныя деньги“; Заметаева—„Чужое имя“; Сима—„Бездна“; Куколкина—„Дальше въ лѣсъ“; Безноженскаго—„Петербургскіе когти“; „Л. Г. Синичкина“; Гарпагона—„Скупой“; Тузова—„Странное стеченіе обстоятельствъ“; Корочкина—„Въ мутной водѣ“; Ѳ. Тучинскаго—„Новое время“; Виницина—„На хлѣбахъ“; Кострицына—„Семейная бѣда“; Фистула—„Либералъ“; Саватьева—„Привыкать надо“; Дубкова—„Приданое современной дѣвушки“; Ив. Сапожкова—„По духовному завѣщанію“; Костылева—„На случай несостоятельности“; Восьмибратова—„Лѣсъ“; Ворошилова—„Куколки“; Вас. Шуйскаго—„Дмитрій Самозванецъ“; Крутицкаго—„Не было ни гроша“; Чертопкина—„Отъ 4-хъ до 6-ти“; Флегонта—„Неспособный человѣкъ“; Корнѣя—„Это мой маленькій капризъ“; Живулю—„Каширская старина“; Свербѣева—„Новый Митрофанъ“; Надимова—„Скрытое преступленіе“; Матвѣя—„Безденежье“; Дороднова—„Поздняя любовь“; Скуратова—„Опричники“; Манохина—„Раздѣлъ“.

III.

Василій Игнатьевичъ Живокини.

(По поводу 30-тилѣтія его смерти).

Василій Игнатьевичъ Живокини родился 30-го апрѣля 1801 года. Отецъ его — Джіованни делла Мама — пріѣхалъ изъ Италіи съ архитекторомъ Растрелли; въ Шкловѣ онъ женился на танцовщицѣ и переселился въ Москву, гдѣ завелъ макаронную фабрику, а жена поступила на сцену подъ именемъ Живокини. Воспитывался В. И. въ Московскомъ Театральномъ Училищѣ. Еще не кончивъ курса въ театральной школѣ, онъ дебютировалъ въ 1824 г., въ роли Луцкаго въ пьесѣ „Невѣста Лунатикъ"; въ слѣдующемъ году ему было назначено жалованье 700 р. асс. въ годъ. Съ тѣхъ поръ, въ теченіе 50 лѣтъ, онъ былъ постояннымъ членомъ Московскаго театра, участвуя не только въ водевиляхъ и комедіяхъ, но и въ операхъ („Аскольдова Могила" „Цампа", „Русалка" и др.), а въ началѣ своей карьеры даже въ балетахъ. Въ 1826 г. онъ женился на учительницѣ танцевъ Лобановой; а въ 1829 г. получилъ первый бенефисъ и назначенъ былъ учителемъ драматическаго класса въ театральной школѣ. Съ 1838 г. онъ началъ ѣздить въ Нижній-Новгородъ на ярмарку, на гастроли, а съ тѣхъ поръ какъ пріобрѣлъ тамъ мѣстный театръ, сталъ играть въ немъ съ своей собственной труппой. Цѣлыя поколѣнія артистовъ и артистокъ прошли передъ глазами Василія Игнатьевича, и никто какъ онъ не умѣлъ поддержать, подкуражить молодыхъ дебютантовъ до выхода ихъ на сцену и одушевить ихъ одобреніемъ, мимолетной похвалой во время самаго дѣйствія піесы. За его 50-ти лѣтнюю сценическую дѣятельность, онъ былъ участникомъ первыхъ представленій лучшихъ произведеній нашей драматургіи—„Ревизора" (Добчинскій) „Женитьбы" (Кочкаревъ); въ „Горе отъ ума" игралъ онъ Репетилова; онъ былъ постояннымъ веселымъ исполнителемъ всѣхъ комедій Мольера,—на его плечахъ держался цѣлый громадный репертуаръ водевилей и фарсовъ, особенно когда стали ихъ передѣлывать съ французскаго Д. Ленскій и Ѳ. Кони; Роли Льва Гурыча Синичкина, Жовіаля („Стряпчій подъ столомъ"), Падчерицына („Хороша и дурна") Васильева („Въ тихомъ омутѣ")—были лучшими его ролями. Мастерство говорить куплеты было доведено у Живокини до совершенства, и въ этомъ мастерствѣ выказывался во всемъ блескѣ его художественный тактъ: главную мысль, силу сарказма въ нихъ—онъ всегда выставлялъ рельефно и съ эффектомъ. Пьесы новаго репертуара не прошли тоже безъ его участія. Онъ не только не оказался лишнимъ для репертуара Островскаго, но безъ Живокини многія пьесы его театра не могли бы итти съ такимъ блескомъ, какъ они шли на

Московской сценѣ. В. И. усердно игралъ и купцовъ и приказныхъ — какъ извѣстно—двѣ категоріи первенствующихъ типовъ Московскаго бытового театра. Кто не помнитъ его въ „Не сошлись характерами“ или въ „Тяжелыхъ дняхъ“! Мы не видали и не знаемъ по наслышкѣ другого актера—писалъ про него извѣстный критикъ А. Бажановъ,—„который-бы на узко-спеціальномъ амплуа чисто-комическихъ ролей успѣлъ составить себѣ такое громкое имя. Большую извѣстность, какъ комикъ, имѣлъ покойный Мартыновъ, но комизмъ этого даровитаго артиста имѣлъ всегда болѣе или менѣе серьезный характеръ; элементъ комическій въ его игрѣ всегда тѣсно граничилъ съ драматическимъ элементомъ, который въ послѣдній, самый блестящій періодъ его артистической дѣятельности, всплылъ совершенно наружу и взялъ окончательный перевѣсъ. Комизмъ Мартынова не терялъ своего серьезнаго характера даже и въ такихъ пьесахъ, какъ водевили „А. и Ф.“ и „Левъ Гурычъ Синичкинъ“. Комизмъ г. Живокини лишенъ этого серьезнаго характера; но зато его комизмъ до такой степени невозмутимо-свѣтелъ, что дѣйствуетъ одинаково обаятельно на зрителя и въ роляхъ высокой комедіи и въ роляхъ самыхъ отчаянныхъ фарсовъ. Безпримѣрная веселость, живой, умный и заразительный смѣхъ, находчивость, съ которою онъ выставляетъ все, отысканное имъ въ роли въ смѣшномъ свѣтѣ, до удивительной рельефности, иногда даже до художественной каррикатуры—вотъ тѣ слишкомъ крупныя свойства комическаго таланта Живокини, которыя невольно бросаются въ глаза каждому зрителю и дѣлаютъ этого артиста достолюбезнымъ для публики. Если въ большей части форсированныхъ ролей его репертуара онъ, какъ справедливо упрекаютъ его, за осмѣиваніемъ смѣшныхъ сторонъ роли, доходящимъ иногда даже до глумленія надъ ролью, мало заботится о томъ, чтобы изъ роли возникло живое лицо, то этого вовсе нельзя сказать объ отношеніи его къ ролямъ иного рода, къ ролямъ болѣе серьезнымъ, и намъ, напримѣръ, не такъ давно еще удалось истинно наслаждаться его осмысленною игрою въ роляхъ: Груміо („Укрощеніе Строптивой“) Клюквы („Много шума изъ пустого“) шута („Двѣнадцатая Ночь“).

„Европейская вѣковая комедія врядъ-ли гдѣ на западѣ имѣла, въ періодъ отъ 30-хъ до 60-ти годовъ, болѣе блестящаго представителя, чѣмъ Живокини. Я могу его сравнивать только съ новѣйшими комиками—буффами Европы, какихъ я видалъ и знавалъ въ послѣднія десять-пятнадцать лѣтъ,—пишетъ про Живокини другой маститый критикъ П. Д. Боборыкинъ,—родство Живокини съ ними бросалось сразу въ глаза. Начать съ того, что даровитѣйшая „Маска“ Пале-Руаяля, покойная Тверре, была вылитый Василій Игнатьевичъ, только въ женскомъ платьѣ. Затѣмъ идетъ цѣлая вереница палеруаяльскихъ комиковъ: Жоффруа, Леритье, Равель, Брассеръ, Жиль-Перецъ. Всѣ они изображали 20 слишкомъ лѣтъ—одни и тѣже типы и одни и тѣже почти положенія, и не теряли отъ этого своего достоинства. Да и что такое первые комики всѣхъ европейскихъ народностей, какъ не Панталоне

на подкладкѣ буржуа во всемъ ихъ блескѣ и во всей ничтожности? Всѣ они, т. е. Жоффруа, и Прадо, и Нейманъ, и Гельмердингъ, и Матрацъ, и Блязель и Уэбстеръ, всѣ они—родные братья Живокини. Онъ ихъ родичъ въ полнѣйшемъ смыслѣ. Живокини былъ единственный русскій актеръ, которому стоило только перемѣнить языкъ, чтобы цѣликомъ перенести себя на любую западную сцену и сдѣлаться тамъ первымъ комикомъ. Европейскій зритель принялъ-бы его съ перваго-же разу, какъ продуктъ своего комическаго искусства. Съ итальянскими-же буффами имѣлъ Живокини дополнительное семейное родство".

Василій Игнатьевичъ Живокини скончался въ Москвѣ 18-го января 1874 года. Онъ не дожилъ до 50-ти-лѣтняго юбилея лишь нѣсколько мѣсяцевъ, и за 9 дней до смерти появлялся еще на сценѣ.

IV.

А. С. Даргомыжскій [1]).

(По поводу 35-лѣтія его смерти).

5-го января 1869 года умеръ извѣстный русскій композиторъ, авторъ „Эсмеральды", „Русалки" и „Торжества Вакха", А. С. Даргомыжскій. Давно уже имя его стояло въ числѣ отечественныхъ музыкантовъ; съ начала 30-хъ годовъ начали появляться его романсы, и уже въ 1839 году окончилъ онъ свою первую оперу „Эсмеральду". Но лишь въ концѣ шестидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія сталъ онъ выдѣляться изъ толпы композиторовъ, извѣстныхъ болѣе по имени, и только съ этого времени лишь публика обратила на него вниманіе. Его „Эсмеральда" пролежала восемь лѣтъ въ композиторскомъ портфелѣ, прежде нежели была дана впервые; его „Русалка", данная въ 1856 г., была затѣмъ отложена на нѣсколько лѣтъ; его романсы, наконецъ, по большей части неизвѣстны большинству, и наименѣе извѣстны именно превосходнѣйшіе. Причина этой неблагопріятной участи, постигшей даровитаго и своеобразнаго музыканта заключается въ той обстановкѣ, среди которой въ недавнее прошлое приходилось работать нашимъ композиторамъ. Вспомнимъ какъ исключительно поощрялась у насъ, въ 40-хъ и 50-хъ годахъ итальянская опера; вспомнимъ какую печальную роль на ряду съ нею играла опера русская, эта забитая падчерица и театральной дирекціи и публики,—и мы оцѣнимъ положеніе композитора, который по народности и по влеченію могъ писать только для этой русской труппы. Вспомнимъ, что и колоссальное произведеніе Глинки „Русланъ и

[1]) Извлечено изъ статей Г. А Ларош а о А. С. Даргомыжскомъ, съ разрѣшенія автора.

Людмила“ лѣтъ 15 лежало забытое и безвѣстное, пока, уже послѣ смерти его творца, оно не было возобновлено на оперной сценѣ. Пристрастіе къ итальянскимъ операмъ теперь болѣе и болѣе охладѣвающее, лежало тяжелымъ гнетомъ на композиторской дѣятельности и Глинки и Даргомыжскаго. Эти два замѣчательные человѣка были поставлены въ необходимость создать публику для русской оперы, создать ее своими собственными творческими трудами—а вѣдь извѣстно какъ Глинка, послѣ неуспѣха своего „Руслана“, получилъ полное отвращеніе къ оперной композиціи. Незначительное число оперъ, написанное тѣмъ и другимъ, есть прямое слѣдствіе той холодности, того невниманія къ русской музыкѣ, которое теперь, къ счастью, окончательно исчезло у насъ. А между тѣмъ если Глинка былъ многообъемлющій геній, способный ко всѣмъ родамъ и видамъ музыкальнаго сочиненія, то Даргомыжскій былъ спеціально одаренъ именно музыкально-драматическимъ талантомъ, и внѣ оперы и романса почти не оставилъ намъ замѣчательныхъ произведеній. При благопріятной обстановкѣ, талантъ Даргомыжскаго, безъ сомнѣнія, развился-бы быстрѣе и раньше. А задатки для развитія въ немъ были богатые; помимо своего композиторскаго дарованія, помимо значительнаго ума и юмора, Даргомыжскій имѣлъ тотъ безпокойный духъ, который не довольствуется торною, пробитою дорогой, и ищетъ новой, неизвѣданной. Онъ былъ въ полномъ смыслѣ слова реалистъ, но съ пріемами исключительно ему свойственными; онъ искалъ и ловилъ черты поэтическія, черты, способныя передать тонъ и изгибы человѣческой рѣчи, черты декламаціи и живописи. Въ этомъ реализмѣ онъ иногда уходилъ слишкомъ далеко. Онъ предпринималъ изображать звуками такія образы, которыя могутъ стать предметомъ музыкальной шутки, но не предметомъ серьезной характеристики. Но въ немъ жило, и съ теченіемъ времени болѣе и болѣе развивалось, то тонкое, чуткое пониманіе музыкальной декламаціи, которое такъ необходимо вокальному композитору. Онъ обогатилъ оперный языкъ такими мѣткими и остроумными оборотами, которые надолго останутся образцами объективной, реальной музыки. Онъ имѣлъ даръ къ музыкальному изображенію комическаго; его романсы „Титулярный Совѣтникъ“ и „Охъ, такъ, такъ, такъ, ти“! а также нѣкоторыя мѣста его „Русалки“ доказываютъ, съ какимъ природнымъ юморомъ онъ умѣлъ рѣшать трудную задачу музыкальнаго комизма. Недостатки его таланта еще сильнѣе обличаютъ въ немъ преобладающую, драматическую струю. Во всѣхъ своихъ произведеніяхъ Даргомыжскій обнаруживаетъ очень мало пониманія формы; чувство пропорціи, чувство органическаго, тематическаго развитія и округленной модуляціи было ему чуждо, а такое чувство необходимо, въ особенности композитору инструментальному.

Текстъ словъ и его поэтическое содержаніе сами по себѣ составляютъ такую интересную и привлекательную сторону вокальной музыки и законченность поэтическаго смысла такъ цѣльно удовлетворяетъ насъ, что мы и не замѣчаемъ недостатка округленности въ собственно музыкальной сторонѣ

произведенія. А потому съ такимъ складомъ таланта, какой былъ у Даргомыжскаго, необходимо было обратиться къ оперѣ, гдѣ слабыя его стороны часто могли выгодно скрываться, а стороны сильныя — выступать во всей силѣ и оригинальности. Между тѣмъ долгое время послѣ „Русалки“, т. е. съ 1855 года, Даргомыжскій писалъ только романсы (изъ нихъ нѣкоторые великолѣпны) и инструментальныя сочиненія, и началъ было, но вскорѣ бросилъ, волшебно-комическую оперу, изъ которой въ Петербургѣ исполнялся одинъ женскій хоръ, прелестный и фантастическій. Но незадолго до смерти, Даргомыжскій принялся за новое большое сочиненіе, которое должно было увѣнчать его творческую дѣятельность, но которое онъ не вполнѣ окончилъ. Это была опера на текстъ Пушкина „Каменный Гость“. Впрочемъ, слово „опера“ здѣсь не совсѣмъ точно, такъ какъ между обычными операми и тѣмъ смѣлымъ и рѣшительнымъ нововведеніемъ, которое задумалъ Даргомыжскій, очень мало общаго. Композиторъ задался мыслью написать музыку на подлинный текстъ Пушкина, сохраняя его вполнѣ, и не подвергая его ни малѣйшей передѣлкѣ, какъ то всегда дѣлалось доселѣ для либретто. Вся музыка обращена въ декламацію, вся опера состоитъ изъ речитатива; обычныя формы арій и т. п. покинуты окончательно, ансамблей и хоровъ нѣтъ вовсе. Между тѣмъ центръ композиціи лежитъ всетаки въ пѣніи, а не въ оркестрѣ—и вотъ одно изъ главнѣйшихъ различій между Даргомыжскимъ и Рихардомъ Вагнеромъ. Тончайшій психологическій анализъ, необыкновенная отчетливость и выразительность музыки, которыми отличается „Каменный Гость“, доказываютъ, что не одна иллюзія мечтателя влекла нашего композитора на эту оригинальную попытку, но что онъ писалъ по дѣйствительному внутреннему призыву. „Каменный Гость“ есть самое глубокое и сильное изъ произведеній Даргомыжскаго. Будущность покажетъ, насколько реформа современной оперы, замышленная русскимъ художникомъ, осуществится на практикѣ, и насколько можно считать его „Каменнаго Гостя“ родоначальникомъ новаго направленія. Но уже въ настоящее время можно оцѣнить индивидуальное значеніе этого замѣчательнаго сочиненія, ту глубокую драматическую жизнь, которой оно преисполнено; теперь выяснилось оригинальное значеніе его автора для искусства, и съ тѣмъ вмѣстѣ живѣе и больнѣе чувствуется въ русскомъ сердцѣ тотъ тяжкій ударъ, которымъ безвременная смерть его поразила соотечественниковъ.

V.

Платонъ Григорьевичъ Ободовскій

и его отношенія къ театру.

(По поводу столѣтія его рожденія).

10 ноября 1903 года исполнилось столѣтіе со дня рожденія Платона Григорьевича Ободовскаго, стяжавшаго себѣ извѣстность не только опытнаго педагога, но и выдающагося драматическаго писателя. Литературная извѣстность Платона Григорьевича началась рано: будучи еще воспитанникомъ II-й гимназіи, онъ уже началъ печатать свои стихотворенія въ журналѣ „Благонамѣренный“ и въ нѣкоторыхъ альманахахъ того времени. По выходѣ изъ гимназіи, онъ былъ принятъ въ число членовъ Вольнаго общества словесности, наукъ и художествъ. Съ этого же времени онъ сдѣлался постояннымъ сотрудникомъ журнала „Благонамѣренный“, помѣщая кромѣ того свои произведенія въ журналахъ „Литературная Газета“, „Соревнователь Просвѣщенія“, „Сѣверная Пчела“, „Славянинъ“, „Галатея“, „Сынъ Отечества“, „Новости литературы“, „Маякъ“ и „Репертуаръ“.

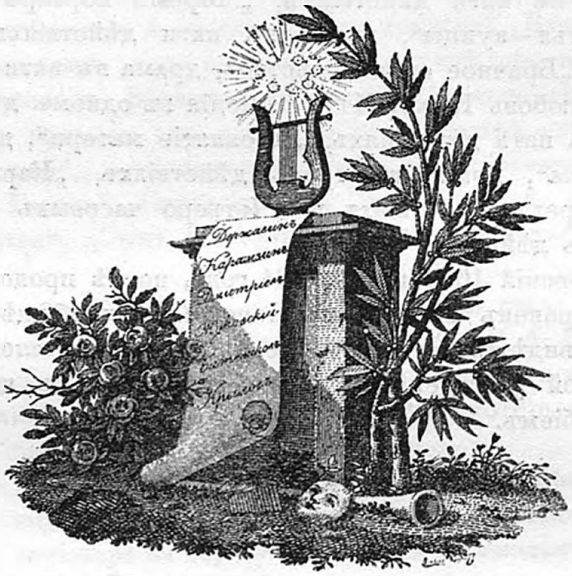
Для театра Ободовскій началъ работать съ 1829 года. Первой его піесой, поставленной на сценѣ въ 1829 году, въ бенефисъ В. А. Каратыгина, былъ переводъ Шиллеровскаго „Донъ Карлоса“, за которымъ послѣдовалъ цѣлый рядъ піесъ (дошедшихъ до 26), наибольшее число которыхъ приходится на 1840 годъ.

Почти всѣ его драматическія произведенія написаны бѣлыми стихами. Не обладая особенными внутренними достоинствами, они отличаются сценичностью и литературностью, несмотря на то, что въ своихъ переводахъ и передѣлкахъ, по преимуществу съ нѣмецкаго языка, онъ не только отступалъ отъ оригинала, но иногда вносилъ новыя собственныя сцены, приноравливая иностранныя піесы къ русскимъ нравамъ. Онѣ имѣли успѣхъ, благодаря которому Ободовскій получилъ рѣдкую для того времени награду—золотую медаль Академіи Наукъ.

Изъ всѣхъ драматическихъ произведеній Ободовскаго особенною извѣстностью пользовалась передѣланная имъ съ нѣмецкаго драма въ пяти дѣйствіяхъ „Велизарій“ (поставлена въ первый разъ въ 1839 г.), еще и до сихъ поръ не исчезнувшая изъ репертуара провинціальныхъ театровъ. „Велизарій“ имѣлъ огромный успѣхъ и его иногда давали для усиленія сборовъ въ Большомъ театрѣ. Особенно прославило эту піесу исполненіе В. А. Каратыгина. Кромѣ „Велизарія“, немалый успѣхъ имѣли оригинальныя піесы Ободовскаго „Русская боярыня XVII вѣка“, драматическое представленіе въ одномъ дѣйствіи съ пѣніемъ и плясками, „Боярское слово или Ярославская кружевница“, драматическое представленіе въ одномъ дѣйствіи, и переводныя:

„Заколдованный домъ“, драма въ пяти дѣйствіяхъ и „Отецъ и дочь“, драма въ пяти дѣйствіяхъ. Кромѣ нихъ, были поставлены на сценѣ его оригинальныя піесы: „Царь Василій Іоанновичъ Шуйскій“, драматическое представленіе въ пяти дѣйствіяхъ съ прологомъ, „Князь Александръ Михайловичъ Тверской“, драма въ трехъ дѣйствіяхъ, „Камиллъ, диктаторъ Римскій“, драма въ пяти дѣйствіяхъ, и „Бояринъ Матвѣевъ“, драма въ пяти дѣйствіяхъ; а изъ переводныхъ или передѣланныхъ піесъ съ нѣмецкаго, французскаго и итальянскаго: „Прародительница“, др. въ пяти дѣйствіяхъ, „Іоаннъ, герцогъ Финляндскій“, драма въ пяти дѣйствіяхъ, „Кипрскій вѣнецъ“, драма въ пяти дѣйствіяхъ, «Гризельда“, драма въ пяти дѣйствіяхъ, „Христина, королева Шведская“, драма въ четырехъ дѣйствіяхъ, „Маріанна или герцогиня и нищій“, драма въ пяти дѣйствіяхъ, „Черный корсаръ“, драма въ пяти дѣйствіяхъ, „Братья—купцы“, драма въ пяти дѣйствіяхъ, „Камоэнсъ“, въ одномъ дѣйствіи, „Брачное свидѣтельство“, драма въ пяти дѣйствіяхъ, „Первая и послѣдняя любовь Карла XII“, комедія въ одномъ дѣйствіи, „Ужасный замокъ“, драма въ пяти дѣйствіяхъ, „Проклятіе матери“, драма въ пяти дѣйствіяхъ, „Арфистка“, драма въ трехъ дѣйствіяхъ, „Карлъ въ Нидерландахъ“, драма въ трехъ дѣйствіяхъ и „Четверо часовыхъ у одной будки“, комедія въ одномъ дѣйствіи.

Умеръ Ободовскій 10 февраля 1864 года, послѣ продолжительной и тяжкой болѣзни; похороненъ онъ на Смоленскомъ кладбищѣ. Какъ человѣкъ, Ободовскій, по свидѣтельству современниковъ, отличался необыкновенной добротой, прямотой убѣжденій, глубокой любовью къ искусству и необычайнымъ трудолюбіемъ.


Державин
Карамзин
Дмитриев
Жуковский
Батюшков
Крылов

АЛФАВИТНЫЙ

УКАЗАТЕЛЬ

Ежегодника ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

I—XII ВЫПУСКОВЪ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	стран.
Алфавитный указатель статей	3
Алфавитный указатель авторовъ	23
Алфавитный указатель портретовъ	29

I.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ.

ДОПУЩЕННЫЯ ВЪ ТЕКСТѢ СОКРАЩЕНІЯ.

Еж. 97—98, стр. 430 = Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ, 1897—1898 г.г., стр. 430.

Прил. 2, 95—96 = 2-е Приложеніе къ Ежегоднику Императорскихъ Театровъ за 1895—1896 г.г.

А

Абаринова, А. И.
Еж. 97—98, стр. 430; 900—901, стр. 306.
Аграмовъ (Аврамовъ), М. В.
Еж. 92—93, стр. 501.
Аистовъ, Н. С.
Еж. 99—900, стр. 145.
Акимовъ, Л. Х.
Еж. 93—94, стр. 447.
Акимовъ, Ѳ. Ф.
Еж. 94—95, стр. 397.
Александринскій театръ. Ст. А. Бенуа.
Еж. 99—900, стр. 171.
Александровъ, М. М. Ст. М. В. Карнѣева.
Еж. 900—901, стр. 287.
Алексѣева, Н. А.
Еж. 90—91, стр. 283.
Алексѣевъ (Киленинъ), А. А.
Еж. 95—96, стр. 484.
Альбрехтъ, Е. К.
Еж. 93—94, стр. 447.
Альбрехтъ, К. К.
Еж. 92—93, стр. 502.
Амосова (Гуляева), В. И.
Еж. 95—96, стр. 486.
Ананьевъ, И. П.
Еж. 90—91, стр. 283.
Андреевъ, К. А.
Еж. 94—95, стр. 397.
Андреевъ, И. П.
Еж. 95—96, стр. 486.
Андріэ, Шарль.
Еж. 99—900, стр. 145.
Анчаровъ-Эльстонъ, А. В.
Прил. 3, 901—902.
Аристова, А. В.
Еж. 90—91, стр. 283.
Арсеньевъ, А. А.
Еж. 95—96, стр. 488.
Асенкова, В. Н.
Прил. 2, 95—96.

Б

Бабиковъ, М. И.
Еж. 91—92, стр. 473.
Балетъ придворный въ Россіи, отъ его возникновенія до воцаренія Императора Александра I. — Ст. В. Свѣтлова.
Прил. 6, 901—902.
Барневицъ, Фр.
Еж. 91—92, стр. 473.
Безсоновъ, М. В.
Еж. 92—93, стр. 503.
Бекке, Е. Г.
Еж. 95—96, стр. 488.
Беккеръ, Ѳ. Ѳ.
Еж. 94—95, стр. 363.
Бенуа, М. І.
Еж. 94—95, стр. 398.
Бергамаско, К. И.
Еж. 95—96, стр. 488.
Бергманъ, А.
Еж. 94—95, стр. 398.
Бергманъ (Павловская), Е. К.
Еж. 95—96, стр. 503.
Библіографическій указатель критическихъ статей П. И. Чайковскаго. Ст. А. Е. Молчанова.
Еж. 92—93, стр. 555.

Библіотека центральная Императорскихъ театровъ.
Еж. 90—91, стр. 309.
Біографія М. И. Глинки. Ст. Н. Ѳ. Финдейзена.
Прил. 1, 96—97.
Біографическія замѣтки о Л. И. Шестаковой. — Ст. В. В. Стасова.
Еж. 92—93, стр. 458.
Блау, В. А.
Еж. 99—900, стр. 147.
Блехъ, П. Н.
Еж. 93—94, стр. 450.
Болтинъ, А. П.
Еж. 92—93, стр. 503.
Большаковъ (Владиміровъ), І. В.
Еж. 93—94, стр. 451.
Большого Московскаго театра юбилей.—Ст. М. Михайловскаго.
Еж. 99—900, стр. 209.
Бондыревъ, А. Н.
Еж. 90—91, стр. 284.
Бороздина, В. В.
Прил. 6, 901—902.
Босковичъ, Е. И.
Еж. 91—92, стр. 475.
Бостремъ, О. Ѳ.
Еж. 93—94, стр. 451.
Бочаровъ, М. М.—Ст. Е. П. Пономарева.
Еж. 94—95, стр. 388.
Бочарскій, Н. М.
Еж. 95—96, стр. 489.
Бочкина (Рыжова), О. Г.
Еж. 95—96, стр. 489.
Брауэръ, В.
Еж. 91—92, стр. 475.
Бреше, А. И.
Еж. 93—94, стр. 452.
Брошель, А. К.—Ст. Н. А. Селиванова.
Прил. 1, 96—97.
Брюнинъ, Г. А.
Еж. 94—95, стр. 398.
Бутенко, И. Ф.
Еж. 90—91, стр. 284.
Былое М. И. Глинки и его родителей.—Ст. Л. И. Шестаковой.
Еж. 92—93, стр. 427.
Бьенвеню, С.
Еж. 92—93, стр. 504.
Бѣгичевъ, В. П.
Еж. 91—92, стр. 474.
Бѣлинскій, какъ театральный критикъ. Ст. Д. А. Коропчевскаго.
Прил. 1, 97—98.
Бѣлобородовъ, И. А.
Еж. 91—92, стр. 475.
Бѣляева (Смирнова), Е. Д.
Еж. 94—95, стр. 412.

В

Вагнеръ, „Валкирія“ и вагнеризмъ.—Ст. Г. А. Ларош а.
Прил. 1, 99—900.
Вальцъ, К. Ѳ.
Прил. 1, 901—902.
Варламовъ, К. А.—Ст. А. Кугеля.
Еж. 900—901, стр. 273.
Василевскій, Р. В.
Прил. 1, 901—902.
Васильева, Н. С.
Еж. 94—95, стр. 333.
Васильева, Е. Н., въ оцѣнкѣ своихъ ближайшихъ современниковъ.— Ст. М. Карѣева.
Прил. 3, 99—900.
Васильевъ, В. В.
Еж. 91—92, стр. 475.
Васильевъ, С. В. — Ст. Д. А. Коропчевскаго.
Прил. 3, 95—96.
Васильевъ, В. М.
Еж. 90—91, стр. 285.
Ватерстраатъ, Ѳ. И.
Еж. 95—96, стр. 490.
Ватсонъ (Дубровинъ), В. Ѳ.
Еж. 95—96, стр. 496.

Вейкманъ, І.
Еж. 94—95, стр. 399.
Вейнбергъ, П. И.
Прил. 1, 901—902.
Вельсенеръ-фанъ, Т.
Еж. 94—95, стр. 400.
Веревкина, П. Н.
Еж. 91—92, стр. 476.
Веревкинъ, М. И. — Ст. Н. М. Туликова.
Прил. 3, 93—94.
Верстовскій, А. Н.—Ст. Н. Ѳ. Финдейзена.
Прил. 2, 96—97.
Видеманъ, Р.
Еж. 94—95, стр. 400.
Виноградовъ, А. П.
Еж. 93—94, стр. 452.
Виноградовъ, В. И.
Прил. 4, 901—902.
Владиміровъ (Большаковъ), І. В.
Еж. 93—94, стр. 451.
„Властолюбивый образъ человѣколюбія Божія", мистерія іеромон. Митрофана Довгалевскаго. — Ст. В. Н. Перетца
Прил. 1, 97—98.
Воеводинъ, В. Т.
Еж. 93—94, стр. 452.
Волкова (Томсонъ), М. П.
Еж. 94—95, стр. 417.
Волковъ, В. В.
Еж. 94—95, стр. 400.
Волковъ, Н. И.
Еж. 91—92, стр. 476.
Волконскій, кн., С. М.
Еж. 901—902, стр. 315.
Волнъ на сценѣ изображеніе.
Еж. 92—93, стр. 563.
Воспоминанія Е. А. Сабуровой.
Еж. 95—96, стр. 412.
Воспоминанія давнія. — Ст. С. В. Максимова.
Еж. 95—96, стр. 472.
Воспоминанія оперныя. — Ст. Ц. Кюи.
Прил. 2, 99—900.
Воспоминанія театральныя. — Ст. П. И. Вейнберга.
Прил. 1, 94—95.
Воспоминанія Е. И. Левкѣевой.
Еж. 96—97, стр. 434.
Воспоминанія о П. И. Чайковскомъ.— Ст. В. В. Бесселя.
Прил. 1, 96—97.
Вращающійся каталогъ.
Еж. 91—92, стр. 527.
Всеволожскій, И. А.—Ст. Е. Пономарева.
Еж. 99—900, стр. 25.
Всеволожскій, Н. Д.
Еж. 90—91; стр. 286.
Выставка международная въ Вѣнѣ, музыкальная и театральная.
Еж. 91—92, стр. 271; Прил. 1, 91—92.

Г

Гавриловъ, А. И.
Еж. 95—96, стр. 491.
Галандеръ (Мейнцъ), А.
Еж. 94—95, стр. 401.
Галкинъ, Н. В.
Прил. 1, 901—902.
Гардеробныя мастерскія Императорскихъ театровъ въ С.-Петербургѣ.
Еж. 91—92, стр. 517.
Гастроли г-жи Жоржъ и г-жи Семеновой въ Москвѣ въ 1811 г. — Ст. Стараго Театрала.
Прил. 2, 900—901.
Гвоздикова (Лола), О. Д.
Еж. 95—96, стр. 503.
Гебгардтъ, Е. К.
Еж. 95—96, стр. 491.
Гельвигъ, А. И.
Еж. 94—95, стр. 370.
Гернеръ 2-й, А. Ѳ.
Еж. 94—95, стр. 371.

Гейнъ, Ю.
Еж. 92—93, стр. 504.

Главные склады монтировочнаго инвентаря дирекціи Императорскихъ театровъ въ С.-Петербургѣ.
Еж. 90—91. стр. 312.

Глазуновъ, какъ балетный композиторъ.—Ст. А. Коптяева.
Прил. 1, 99—900.

Глинка, М. И. (Біографія).—Ст. Н. Ѳ. Финдейзена.
Прил. 1, 96—97.

Глинка, М. И. (Былое и пр.)—Ст. Л. И. Шестаковой.
Еж. 92—93, стр. 427.

Глинка, М. И. (Исполнители оп. „Русланъ и Людмила“ на С.-Петербургской сценѣ).
Еж. 91—92, стр. 345.

Глинка, М. И. (Музей въ фойэ Маріинскаго театра въ день празднованія 50-ти-лѣтія оп. „Русланъ и Людмила“).
Еж. 92—93, стр. 551.

Глинка, М. И. (Новые матеріалы для біографіи). — Ст. В. В. Стасова.
Еж. 92—93, стр. 472; Прил. 3. 93—94.

Глинка, М. И. (Перечень представленій оп. „Русланъ и Людмила“ на сценахъ С.-Петербургскихъ Императорскихъ театровъ).
Еж. 91—92, стр. 347.

Глинка, М. И. („Русланъ и Людмила“).—Ст. В. В. Стасова.
Еж. 91—92, стр. 289.

Гоголя личность и его психологія.—Ст. Ив. Иванова.
Прил. 2, 901—902.

Гоголя „Ревизоръ“ въ Мюнхенѣ.—Ст. И. Грабаря.
Прил. 1, 99—900.

Головацкій, Н. М.
Еж. 91—92, стр. 477.

Гонзаго, декораторъ. — Ст. И. Божерянова.
Еж. 99—900, стр. 233.

Гоппе, В. В.
Еж. 93—94, стр. 452.

Горбунова (Дмитревская), Т. И.
Прил. 4, 901—902.

Горбуновъ, И. Ѳ.
Еж. 95—96, стр. 492.

„Горе отъ ума“, какъ сценическое представленіе.—Ст. П. Гнѣдича.
Прил. 1, 99—900.

„Горе отъ ума“. (Исполнители комедіи на сценахъ Императорскихъ театровъ по 4-е января 1895 г.).
Прил. 3, 93—94.

„Горе отъ ума“. (Перечень представленій на сценахъ Императорскихъ театровъ по 4-е января 1895 г.).
Прил. 3, 93—94.

Горинъ-Горяйновъ, А. М.
Прил. 4, 901—902.

Горохова, А. Н.
Еж. 94—95, стр. 401.

Горшковъ, В. А.
Еж. 90—91, стр. 286.

Гофманъ, І.
Еж. 93—94, стр. 453.

Градовъ-Соколовъ, Л. И.
Еж. 90—91, стр. 286.

Грацова, Адель
Прил. 4, 901—902.

Грибенъ, А. Ѳ.
Еж. 95—96, стр. 495.

Грибоѣдовъ, А. С.—Ст. В. Ѳ. Боцяновскаго.
Прил. 3, 93—94.

Григоренко, П. К.
Еж. 94—95, стр. 370.

Гриммъ, Х.
Еж. 92—93, стр. 505.
Громчевскій, Н. Н.
Еж. 99—900, стр. 148.
Грунъ, Е. К.
Еж. 94—95, стр. 401.
Гуляева (Амосова), В. И.
Еж. 95—96, стр. 486.
Гуляевъ (Ивановъ), С. Д.
Еж. 95—96, стр. 496.
Гусева, Е. И. — Ст. Н. А. Селиванова.
Прил. 1, 94—95.

Д

Давыдовъ, В Н.
Прил. 1, 901—902.
Дебуаръ (Петровъ), Е. І.
Еж. 90—91, стр. 294.
Декораторъ Гонзаго. — Ст И. Божеряпова.
Еж. 99—900, стр. 233.
Декораціонныя мастерскія Императорскихъ театровъ въ С.-Петербургѣ.
Еж. 91—92, стр. 515.
Дельтомбъ, О.
Еж. 94—95, стр. 402.
Дмитревская (Горбунова), Т. И.
Прил. 4, 901—902.
Дмитріевъ, С. Н.
Еж. 92—93, стр. 505.
Дмитровскій - Деметръ, В. А. (Памяти трехъ артистовъ и пр.).— Ст. М. В. Карнѣева.
Прил. 1, 900—901.
Доброва, Л. Н.
Еж. 91—92, стр. 477.
Долина, М. И.
Прил. 1, 901—902.
„Донъ-Жуанъ“ гр. А. Толстого, основная идея. — Ст. Д. Цертелева.
Прил. 1, 900—901.
Дороееевъ, І. А.
Еж. 94—95, стр. 402.
Дровинъ (Тробинъ), А.
Еж. 92—93, стр. 506.
Дубковъ, Н. Н.
Еж. 94—95, стр. 402.
Дубровинъ (Ватсонъ), В Ѳ.
Еж. 95—96, стр. 496.
Дьяконовъ, В. И.
Еж. 91—92, стр. 478.
Дьяченко. В. Д.
Прил. 2, 901—902.
Дюжиковъ (Ирошниковъ), П. Н.
Еж. 90—91, стр. 287.
Дюпюи, А.
Еж. 91—92, стр. 478.

Е

Ежовъ, И. М.
Еж. 93—94, стр. 415.
Екимовъ, В. Е.
Еж. 91—92, стр. 480.
Елагинъ И. П. — Ст. А. О. Круглаго.
Прил. 2, 93—94.
Ермолова, М Н.
Прил. 1, 901—902.
Ермолова, М. Н. — Ст. Ник. Эфроса.
Еж. 95—96, стр. 426.
Ермолова, М. Н. (Репертуаръ).
Еж. 95—96, стр. 448.
Ефимовъ, В. И.
Еж. 92—93, стр. 507.
Ефимовъ, К. П.
Еж. 94—95, стр. 331.
Ефимовъ (Сергѣевъ), П. Е.
Еж. 93—94, стр. 459.

Ж

„Жажда жизни“. Др. въ 3 д., Адольфа Ѳедорова, пер. И. Б. Мандельштама.
Прил. 3, 901—902.
„Жанина“ (Оскудѣніе). Ком. въ 4-хъ д. Альберта Гипона, пер. Л. Гельмерсена.
Прил. 5, 901—902.

„Женитьба“ и „Игроки“ Н. В. Гоголя.
Еж. 91—92, стр. 353.
Жоржъ, г-жа. (Гастроли и пр.).— Ст. Стараго Театрала.
Прил. 2, 900—901.
Жулева, Е. Н.
Прил. 1, 901—902.
Жулева, Е. Н.
Еж. 95—96, стр. 390.
Жулева, Е. Н. (Репертуаръ)
Еж. 95—96, стр. 406.
Журинъ, Н. А.
Еж. 94—95, стр. 403.

З

Загоскинъ, М. Н.
Прил. 4, 901—902.
Закаспійская (Каратыгина), В. Н.
Еж. 95—96, стр. 497.
„Замѣстительницы“. Пьеса въ 3 д. Бріе, переводъ П. Гнѣдича.
Прил. 3, 900—901.
Замѣтка о примѣненіи фотографіи при Императорскихъ Московскихъ таатрахъ.
Прил. 3, 93—94.
Записка А. Н. Островскаго объ устройствѣ русскаго національнаго театра въ Москвѣ.
Прил. 4, 901—902.
Записки М. С. Щепкина.—Ст. А. А. Ярцева.
Прил. 2, 95—96.
Засѣдателевъ (Орловъ), А. А.
Еж. 90—91, стр. 293.
Захаревскій, В. Г.
Еж. 95—96, стр. 497.
Захаровъ, А. Ѳ.
Еж. 91—92, стр. 480.
Знакъ отличія для артистовъ Императорскихъ театровъ.
Еж. 94—95, стр. 386.
Золотаренко, П. П.
Еж. 95—96, стр. 497.
Зотовъ, Р. М.
Прил. 3, 94—95.

И

Иванова (Энгель), А. А.
Еж. 95—96, стр. 506.
Ивановъ (Барцалъ), И. И.
Еж. 94—95, стр. 404.
Ивановъ, Л. И.
Еж. 99—900, стр. 145.
Ивановъ. Л. И.
Прил. 3, 901—902.
„Игроки“ и „Женитьба“ Н. В. Гоголя.
Еж. 91—92, стр. 353.
Измайловъ, В. В.
Еж. 91—92, стр. 480.
Изъ воспоминаній Е. А. Сабуровой.
Еж. 95—96, стр. 412.
Изъ давнихъ воспоминаній. — Ст. С. В. Максимова.
Еж. 95—96, стр. 472.
Изъ моихъ оперныхъ воспоминаній.—Ст. Ц. Кюи.
Прил. 2, 99—900.
Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній.—Ст. П. И. Вейнберга.
Прил. 1, 94—95.
Ильинъ, М. А.
Еж. 91—92, стр. 481.
Іогансонъ, Х. П.
Еж. 91—92, стр. 248.
Ирошниковъ (Дюжиковъ), П. Н.
Еж. 90—91, стр. 287.
Исполнители ком. „Горе отъ ума“ на сценахъ Императорскихъ театровъ по 4-е января 1895 года.
Прил. 3. 93—94.
Исполнители оперы „Русланъ и Людмила“ на С.-Петербургской сценѣ.
Еж. 91—92, стр. 345.
Историческій очеркъ древней хореографіи.—Ст. В. Свѣтлова.
Прил. 2, 99—900.

Историческая справка объ операхъ Ц. Кюи, поставленныхъ на сценѣ Императорскихъ театровъ.
Еж. 92—93, стр. 559.
Исторія театральныхъ зрѣлищъ и и публичныхъ увеселеній въ Россіи (матеріалы).—Ст. Ѳ. А Витберга.
Прил. 3, 95—96.
Итальянскаго постояннаго театра въ С.-Петербургѣ первое десятилѣтіе.—Ст. М. М. Иванова.
Прил 2, 93—94.
Итальянскаго театра въ С.-Петербургѣ — прошлое. — Ст. М. М. Иванова.
Прил. 2. 94—95.

К

Кавосъ, К. А.—Ст. Г. А. Блоха.
Прил. 2, 96—97.
Казаковъ, А. Д.
Еж. 90—91, стр. 288.
Казаковъ, М. Н.
Еж. 92—93, стр. 507.
Каменская, М. Д.
Прил. 1, 901—902.
Камышевъ, А. М.
Еж. 92—93, стр. 365.
Каннегисеръ, А.
Еж. 95—96, стр. 498.
Каратыгина (Закаспійская), В. Н.
Еж. 95—96, стр. 497.
Карпова (Нестеровская), Е. И.
Еж. 94—95, стр. 404.
Карпова, М. И.
Еж. 90—91, стр. 288.
Карякинъ, М. М.
Прил. 2, 901—902.
Каширина (Кускова), Е. А.
Еж. 93—94, стр. 456.
Кашликовъ, Н. И.
Еж. 90—91, стр. 288.
Каталогъ вращающійся.
Еж. 91—92, стр. 527.
Киленинъ (Алексѣевъ), А. А.
Еж. 95—96, стр, 484.
Киселевъ, В. В.
Еж. 93—94, стр. 453.
Кистеръ, бар., К. К.
Еж. 93—94. стр. 453.
Кичѣевъ, П. И.
Прил. 4, 901—902.
Княжнинъ, Я. Б.
Еж. 91—92, стр. 407.
Колчинъ, В. А.
Еж. 91—92, стр. 481.
Кондратьевъ, Г. П.
Еж. 99—900, стр. 146.
Константиновъ, Н. И.
Еж. 95—96, стр. 498.
Корсакъ (Рейхель), В. А.
Еж. 95—96, стр. 498.
Корсовъ, Б. Б.—Ст. М. Иванова.
Еж. 94—95, стр. 347.
Кочетова, З. Р.
Еж. 91—92, стр. 481.
Краснопольскій, П. В.
Еж. 91—92, стр. 482.
Краткій очеркъ организаціи управленія Императорскихъ театровъ въ царствованіе Императора Александра I.
Еж. 901—902, стр 1.
Критическихъ статей П. И. Чайковскаго библіографическій указатель.—Ст. А. Е. Молчанова.
Еж. 92—93, стр. 555.
Крутикова, А. П.
Прил. 1, 901—902.
Крушевскій, Е. А.
Прил. 1; 901—902.
Крыловъ, И. А., какъ драматургъ.—Ст. В. Н. Перетца.
Прил. 2. 93—94.
Крюгеръ, О.
Еж. 94—95, стр. 405.
Кузнецовъ, Я. Д.
Еж. 95—96, стр. 499.

Кузнецовъ, Д. И.
Еж. 900—901, стр. 304.
Кукольный театръ на Руси. — Ст. В. Н. Перетца.
Прил 1, 94—95.
Куликовъ, Н. И.
Еж. 90—91, стр. 288.
Куликовъ, Н. И. (Списокъ драматическихъ произведеній).
Еж. 90—91, стр. 318.
Кунъ 2-й, А. К.
Еж. 92—93, стр. 507.
Курбатовъ, А. И.
Еж. 93—94, стр. 411.
Кускова (Каширина), Е. А.
Еж. 93—94, стр. 456.
Къ матеріаламъ для біографіи А. Н. Островскаго. — Ст. М. Писарева.
Прил. 4, 901—902.
Къ Московскому Обществу.
Прил. 4, 901—902.
Кюи, Цезарь Ант.
Еж. 92—93, стр. 491.
Кюи, Ц. А. (Историческая справка объ его операхъ, поставленныхъ на сценахъ Императорскихъ театровъ).
Еж. 92—93, стр. 559.

Л

Лавровъ, И. И.
Прил. 4, 901—902.
Лажье, С.
Еж. 92—93, стр. 507.
Ламберъ-Робинэ, Ж. А.
Еж. 90—91, стр. 289.
Лебедевъ, И. К.
Еж. 93—94, стр. 407.
Левкѣевой, Е. И.. изъ воспоминаній.
Еж. 96—97, стр. 434.
Легатъ, Г. И.
Еж. 94—95, стр. 405.
Лейброкъ (Михайловская), Ж. А.
Еж. 94—95, стр. 408.
Ленскій, А. П. — Ст. М. В. Карнѣева.
Прил. 2, 900—901.
Леонова, Д. М.
Еж. 95—96, стр. 499.
Лилѣева (Шеффердекеръ), Э. А.
Еж. 93—94, стр. 457.
Линская, Ю. Н.—Ст. Н. А. Селиванова.
Прил. 1, 95—96.
Литавкинъ, С. А.
Еж. 90—91, стр. 290.
Литературные спектакли.—Ст. П. И. Вейнберга.
Прил. 3, 93—94.
Лицъ, М. С.
Еж. 90—91, стр. 290.
Личность Гоголя и его психологія.—Ст. Ив. Иванова.
Прил. 2, 901—902.
Лобовъ, В. А.
Еж. 93—94, стр. 413.
Логановскій, К. Н.
Еж. 99—900, стр. 148.
Лодки поворотъ на сценѣ.
Еж. 90—91, стр. 322.
Лодки качающейся, станокъ.
Еж. 90—91, стр. 320.
Лозова-Синецкая, М. Д. (Памяти трехъ артистовъ и пр.).—Ст. М. В. Карнѣева.
Прил. 1, 900—901.
Лойко, И. Ф.
Еж. 90—91, стр. 290.
Лола (Гвоздикова), О. Д.
Еж. 95—96, стр. 503.
Лоскутовъ (Максимовъ), М. А.
Еж. 90—91, стр. 291.
Лошивскій (Шиловскій).
Еж. 92—93, стр. 508.
Лукинъ, В. И.
Прил. 2, 93—94.

Любительскій театръ при Екатеринѣ II. — Ст. бар. Н. В. Дризена.
Прил. 2, 95–96.
Любительскій театръ при Аннѣ Іоанновнѣ.—Ст. бар. Н. В. Дризена.
Прил. 3, 94—95.

М

Майеръ, В. О.
Еж. 94—95, стр. 371.
Максимовъ (Лоскутовъ), М. А.
Еж. 90—91, стр. 291.
Максимовъ 1-й, А. М. — Ст. М. В. Карнѣева.
Прил. 1, 900–901.
Макшеевъ, В. А.
Еж. 99–900, стр. 146.
Макшеевъ, В. А.
Еж. 900—901, стр. 299.
Малютинъ, М. К.
Еж. 95–96, стр. 502.
„Мамуся". Драма въ 4-хъ д. В. С. Лихачева.
Прил. 1, 900—901.
Маннъ, И. А.
Еж. 94—95, стр. 406.
Манохинъ, Н. Ѳ.
Еж. 95—96, стр. 452.
Манохинъ, Ѳ. Д.
Прил. 4, 901—902.
Мариво.—Ст. П. Вейнберга.
Прил. 3, 99—900.
Мартыновъ, А. А.
Прил. 6. 901—902.
Масальскій, Ѳ. К.
Еж. 92—93, стр. 509.
Матвѣевъ, В. М.
Еж. 91–92, стр. 482.
Матеріалы для исторіи театральныхъ зрѣлищъ и публичныхъ увеселеній въ Россіи.—Ст. Ѳ. А. Витберга.
Прил. 3, 95—96.
Мауреръ, В. В.
Еж. 91—92, стр. 483.
Махина, Ю, А.
Прил. 3. 901—902.
Медвѣдева, А. Д.
Еж. 94—95, стр. 407.
Медвѣдева, Н. М.
Еж. 99—900, стр. 148.
Мейеръ, І.
Еж. 92—93, стр. 510.
Мейнцъ (Галандеръ), А.
Еж. 94—95, стр. 401.
Мелочи театральной старины.—Ст. бар. Н. Дризена.
Прил. 1, 99—901.
Мельниковъ, И. А. — Ст. М. М. Иванова.
Еж. 92—93, стр. 350.
Мельниковъ, И. А. (Перечень ролей).
Еж. 92—93, стр. 363.
Мессарошъ, М. Н.
Еж. 95—96, стр. 502.
Механизмъ для поворота лодки на сценѣ.
Еж. 90—91, стр. 322.
Миленскій, Д. И. — Ст. А. А. Ярцева.
Еж. 95–96, стр. 422.
Милліонъ терзаній. Прологъ-пьеса въ 1 д. П. И. Вейнберга.
Прил. 3, 93—94.
Мирчке, Э.
Еж. 92—93, стр. 510.
Михайлова 1-я (Мозгова - Кротикова), А. М.
Еж. 93–94, стр. 457.
Михайловская (Лейброкъ), Ж. А.
Еж. 94—95, стр. 408.
Мои вечера. — Ст. Л. И. Шестаковой.
Прил. 2, 93—94.
Мои воспоминанія о П. И. Чайковскомъ.—Ст. В. В. Бесселя.
Прил. 1, 96—97.

Моландеръ, Е. К.
Еж. 92—93, стр. 511.
Мольеръ.—Ст. П. И. Вейнберга.
Прил. 3, 99—900.
Монаховъ, И. И. — Ст. К. Н. Делазари-Константинова.
Прил. 1, 97—98.
Монталанъ, Селина.
Еж. 90—91, стр. 291.
Монтировочный инвентарь Дирекціи Императорскихъ театровъ (главные склады въ С.-Петербургѣ).
Еж. 90—91, стр. 312.
Морозовъ, С. Я.
Еж. 94—95, стр. 368.
Морозовъ, Е. Я.
Еж. 99—900, стр. 148.
Московскіе театры добраго стараго времени.—Ст. В. И. Родиславскаго.
Прил. 2, 900—901.
Московскому Обществу (къ).
Прил. 4, 901—902.
Моцейкевичъ, М. В.
Еж. 94—95, стр. 409.
Мочаловъ, П. С.
Прил. 3, 900—901.
Мочаловъ, П. С. — Ст. А. А. Ярцева.
Прил. 3, 96—97.
Музей Глинки въ фойэ Маріинскаго театра въ день празднованія 50-ти лѣтія оп. „Русланъ и Людмила“.
Еж. 92—93, стр. 551.
Музиль, Н. И.
Еж. 90—91, стр. 251.

Н

Нальхановъ, С. Н.
Еж. 99—900, стр. 149.
Направникъ, Э. Ф.
Прил. 3, 97—98.
На родинѣ русскаго театра. — Ст. А. А. Ярцева.
Прил. 1, 95—96.
Національный русскій театръ въ Москвѣ, записка А. Н. Островскаго.
Прил. 4, 901—902.
Недремская, А. Г.
Еж. 90—91, стр. 291.
Нестеровская (Карпова), Е. И.
Еж. 94—95, стр. 404.
Нестеровъ, Г. М.
Еж. 94—95, стр. 409.
Никитинъ, С. Г.
Еж. 95—96, стр. 503.
Никифоровъ, М. Н.
Еж. 90—91, стр. 292.
Никифоровъ, Н. М.—Ст. А. А. Ярцева.
Прил. 2, 97—98.
Никифоровъ, С. Н.
Еж. 95—96, стр. 457.
Николаевскій, П. М.
Еж. 94—95, стр. 409.
Новиковъ, Н. И.
Еж. 90—91, стр. 292.
Новиковъ, П. Е.
Еж. 94—95, стр. 409.
Новые матеріалы для біографіи М. И. Глинки. Два письма кн. В. Ѳ. Одоевскаго. — Ст. В. В. Стасова.
Еж. 92—93, стр. 472.
Новые матеріалы для біографіи М. И. Глинки.—Ст. В. В. Стасова.
Прил. 3, 93—94.
Новые матеріалы для біографіи Сѣрова. — Ст. Н. Ѳ. Финдейзена.
Прил. 3, 93—94.
Нѣмецкій театръ въ С.-Петербургѣ въ 1810—1813 гг.—Ст. І. Т. Сѣверцева.
Прил. 3, 900—901.
Нѣмова (Рихтеръ), Ю. Л.
Еж. 92—93, стр. 516.

Нѣмчинова, Е. Д.
Еж. 93—94, стр. 458.

О

Обозрѣніе литературы по театру и музыкѣ за 1889 — 1891 гг. — Ст. Н. М. Лисовскаго.
Еж. 91–92, стр. 413.

Общество для пособія нуждающимся сценическимъ дѣятелямъ.
Еж. 90—91, стр. 270; 91–92, стр. 284.

Общество Русскихъ драматическихъ писателей и оперныхъ композиторовъ.
Еж. 90—91, стр. 275; 91—92, стр. 287.

Объ упраздненіи существующихъ театральныхъ рампъ.
Еж. 91—92, стр. 521.

О „Валкиріи", Вагнерѣ и вагнеризмѣ.—Ст. Г. А. Ларош а.
Прил. 1, 99–900.

Опера русская въ XVIII вѣкѣ.—Ст. С. Ѳ. Свѣтлова.
Прил. 2, 97—98; 3, 97—98.

О Расинѣ.—Ст. Ѳ. Батюшкова.
Прил. 3, 99—900.

Орловъ, И. С.
Еж. 94—95, стр. 410.

Орловъ (Засѣдателевъ), А. А.
Еж. 90—91, стр. 293.

Орловъ-Соколовскій, М. А.
Еж. 92—93, стр. 511.

Ортнеръ, Н. Ф.
Еж. 92—93, стр. 512.

Оскудѣніе (Жанина). Комедія въ 4-хъ д. Альберта Гинона, переводъ Л. Гельмерсена.
Прил. 5, 901—902.

Основная идея „Донъ-Жуана" гр. А. К. Толстого.—Ст. кн. Д. Цертелева.
Прил. 1, 900—901.

Островскаго, А. Н., записка по устройству русскаго національнаго театра въ Москвѣ.
Прил. 4, 901—902.

Островскій, А. Н. (къ матеріаламъ для біографіи). — Ст. М. Писарева.
Прил. 4, 901–902.

Острогорскій, В. П.
Прил. 4, 901—902.

Отрывки изъ памятной книжки отставного режиссера. — Ст. С. П. Соловьева.
Прил. 1, 95—96.

Охотинъ, В. А.
Еж. 92—93, стр. 512.

П

Павловская (Бергманъ), Е. К.
Еж. 95—96, стр. 503.

Палечекъ, І. І.
Еж. 93—94, стр. 358.

Памяти Антона Рубинштейна.—Ст. Г. А. Ларош а.
Еж. 93–94, стр. 436.

Памяти М. М. Бочарова.—Ст. Е. П. Пономарева.
Еж 94—95, стр. 388.

Памяти Н. С. Тихонравова.
Еж. 93—94, стр. 431.

Памяти П. И. Чайковскаго. — Ст. Г. А. Ларош а.
Еж. 92—93, стр. 496.

Памяти трехъ артистовъ московскаго Малаго театра (Лозовой-Синецкой, Полтавцева, Дмитровскаго-Деметра).—Ст. М. В. Карнѣева.
Прил. 1, 900–901.

Пановъ, В. Н.
Еж. 95—96, стр. 503.

Папендикъ-Эйхенвальдъ, И. И.
Прил. 1, 901—902.

Парадизъ, Георгъ.
Прил. 4, 901—902.

Первое 10-ти-лѣтіе постояннаго итальянскаго театра въ С.-Петербургѣ.—Ст. М. М. Иванова.
Прил. 2, 93—94.

Первый всероссійскій съѣздъ сценическихъ дѣятелей
Прил. 3, 95—96.

Первый памятникъ русскому актеру (М. С. Щепкину).—Ст. А. А. Ярцева.
Прил. 1, 94—95.

Перечень представленій „Горе отъ ума“ на сценахъ Императорскихъ театровъ по 4-е января 1895 г.
Прил. 3, 93—94.

Перечень представленій „Руслана и Людмилы“ на С.-Петербургской сценѣ.
Еж. 91—92, стр. 347.

Перечень ролей И. А. Мельникова.
Еж. 92—93, стр. 363.

Перро, Ж.
Еж. 91—92, стр. 484.

Петерсенъ, К.
Еж. 93—94, стр. 458.

Петипа, М. И.
Еж. 96—97, стр. 426.

Петровъ, В. В.
Еж. 99—900, стр. 149.

Петровъ (Дебуаръ), Е. І.
Еж. 90—91, стр. 294.

Платонова, Ю. Ѳ.
Еж. 92—93, стр. 514.

Плещеевъ, А. А.
Прил. 1, 901—902.

Подобѣдова 1-я, Н. И.
Еж. 92—93, стр. 515.

Полевой, Н. А., какъ драматургъ.—Ст. В. Ѳ. Боцяновскаго.
Прил. 3, 94—95.

Полтавцевъ, К. Н. (Памяти трехъ артистовъ и пр.).—Ст. М. В. Карнѣева.
Прил. 1, 900—901.

Помазанскій, И. А.
Еж. 93—94, стр. 405.

Пономаревъ, П. И.
Еж. 94—95, стр. 411.

Портретъ М. С. Щепкина въ Московскомъ Маломъ театрѣ.
Еж. 90—91, стр. 316.

Потѣхинъ, Р. А.
Еж. 90—91, стр. 294.

Потѣхинъ, А. А.—Ст. М. В. Карнѣева.
Прил. 1, 901—902.

Празднества въ Петергофѣ по случаю бракосочетанія И. И. В. В. К. Ксеніи Александровны и Михаила Александровича.
Еж. 93—94, стр. 417.

Приборъ для изображенія волнъ на сценѣ.
Еж. 92—93, стр. 563.

Придворный балетъ въ Россіи отъ его возникновенія до воцаренія Императора Александра I. — Ст. В. Я. Свѣтлова.
Прил. 6. 901—902.

Примѣненіе электричества къ сценическимъ эффектамъ.
Еж. 91—92, стр. 525.

Прошлое итальянскаго театра въ С.-Петербургѣ въ XIX в. — Ст. М. М. Иванова.
Прил. 2, 94—95.

Проэктъ устройства русскаго театра въ Москвѣ.
Прил. 4, 901—902.

Пунп, Н. Ц.
Еж. 95—96, стр. 504.

Пучковъ, С. И.
Еж. 93—94. стр. 459.

Пфейферъ, Ѳ. О.
Еж. 92—93, стр. 516.

Р

Разсказовъ, А. А.
Прил. 4, 901—902,

Раль, бар. Ѳ. А.
Еж. 92—93, стр. 485.
Рамае, И.
Еж. 94—95, стр. 411.
Рампъ театральныхъ упраздненіе.
Еж. 91—92, стр. 521.
Расинъ.—Ст. Ѳ. Батюшкова.
Прил. 3, 99—900.
„Ревизоръ“ въ Мюнхенѣ. — Ст. Игоря Грабаря.
Прил. 1, 99—900.
Рейхель (Корсакъ), В. А.
Еж. 95—96, стр. 498.
Репертуаръ Е. Н. Жулевой.
Еж. 95—96, стр. 406.
Репертуаръ М. Н. Ермоловой.
Еж. 95—96, стр. 448.
Репетиціонный залъ балетной труппы Императорскихъ театровъ въ С.-Петербургѣ.
Еж. 91—92, стр. 518.
Рисунки Шварца къ драматическимъ произведеніямъ гр. А. К. Толстого.—Ст. Rectus'a.
Еж. 900—901, стр. 1.
Рихтеръ (Нѣмова), Ю. Л.
Еж. 92—93, стр. 516.
Ришаръ, Е. И.
Еж. 92—93, стр. 517.
Робинэ-Ламберъ, Ж. А.
Еж. 90—91, стр. 289.
Рокотова, В. А.
Еж. 99—900, стр. 148.
Роллеръ, А. А.
Еж. 90—91, стр. 295.
Рубинштейнъ, А. — Ст. Г. А. Ларош а.
Еж. 93—94, стр. 436.
Рудаковъ, И. И.
Еж. 93—94, стр. 459.
„Русланъ и Людмила“ М. И. Глинки.—Ст. В. В. Стасова.
Еж. 91—92, стр. 289.
„Русланъ и Людмила“ (Исполнители оперы на С.-Петербургской сценѣ).
Еж. 91—92, стр. 345.
„Русланъ и Людмила“. (Перечень представленій на С.-Петербургской сценѣ).
Еж. 91—92, стр. 347.
Русская опера въ XVIII в. — Ст. С. Ѳ. Свѣтлова.
Прил. 2, 97—98; 3, 97—98.
Русскіе Императорскіе театры на Вѣнской международной музыкальной и театральной выставкѣ.
Еж. 91—92, стр. 271; Прил. 1, 91—92.
Русскій театръ при Петрѣ Великомъ.—Ст. П. О. Морозова.
Прил. 1, 93—94.
Русскій театръ въ Москвѣ (проэктъ устройства).
Прил. 4, 901—902.
Рушини, П. И.
Еж. 92—93, стр. 518.
Рыбасовъ, И. О.
Прил. 6, 901—902.
Рыжова (Бочкина), О. Г.
Еж. 95—96, стр. 489.
Рюминъ, И. И.
Еж. 99—900, стр. 147.
Рябовъ, С. Я.
Еж. 99—900, стр. 146.
Рязанцевъ, В. И.—Ст. В. Михайловскаго.
Прил. 2, 99—900.

С

Сабуровой, Е. С., воспоминанія.
Еж. 95—96, стр. 412.
Савина, М. Г. (Юбилей). — Ст. Rectus'a.
Еж. 99—900, стр. 159.
Савина, М. Г. (Списокъ ролей, исполненныхъ М. Г. Савиной на сценѣ Императорскихъ театровъ).
Прил. 1, 99—900.

Садовскій, П. М. — Ст. Д. А Коропчевскаго.
Прил. 2, 94—95,
Садовскій, М. П.
Еж, 94—95, стр. 339.
Садовскій, К. К.
Еж. 99—900, стр. 148.
Сальвини, Томазо.—Ст. А. Н. Кремлева.
Прил. 2, 95—96.
Самаринъ, И. В. — Ст. Д. А. Коропчевскаго.
Прил. 2, 96—97.
Сампелевъ, Алексѣй Николаевичъ.
Еж. 93—94, стр. 412.
Сампелевъ, Александръ Николаевичъ.
Еж. 93—94, стр. 414.
Сатира на Аблесимова.— Ст. Н. М. Тупикова.
Прил. 2. 93 -94.
Свободинъ, П. М.
Еж. 92—93. стр. 518.
„Севильскій цирюльникъ". — Ст. Н. Котляревскаго.
Прил. 3, 99—900.
Селезневъ, А. А.
Еж. 90—91, стр. 296.
Селиверстовъ, М. А.
Еж. 94—95, стр. 411.
Семенова, Н. С.
Прил. 2, 901—902.
Семенова, г-жа. (Гастроли и пр.).— Ст. Стараго театрала.
Прил. 2, 900—901.
Семеновъ, Е. М.
Прил. 2, 901—902.
Сергѣева, А. Д.
Еж. 94—95, стр. 412.
Сергѣевъ (Ефимовъ), П. Е.
Еж. 93—94, стр. 459.
Скоморошьи вирши по рукописи половины XVIII в. — Ст. В. Н. Перетца.
Прил. 2, 96—97.
Славинъ, А. А.
Еж. 90—91, стр. 297.
Смирнова (Бѣляева), Е. Д.
Еж. 94—95, стр. 412.
Смирновъ, П. П.
Еж. 94—95, стр. 413.
Соколовъ, С. П.
Еж. 92—93, стр. 521.
Соллогубъ, гр., Ѳ. Л.
Еж. 90—91, стр. 297.
Солнцевъ, П. П.
Еж. 92—93, стр. 522.
Соловцовъ, Н. Н.
Прил. 4, 901—902.
Соловьевъ, И. Е.
Еж. 90—91, стр. 298.
Сосницкій, И. И.
Еж. 92—93, стр. 398.
Спиро, М. І.
Еж. 90—91, стр. 298.
Списокъ драматическихъ произведеній Н. И. Куликова.
Еж. 90—91, стр. 318.
Станкевичъ, В. А.
Еж. 95—96, стр. 504.
Станокъ качающейся лодки.
Еж. 90—91, стр. 320.
Старины театральной мелочи.— Ст. бар. Н. Дризена.
Прил. 1. 99—900.
Степанова, О. Н.
Еж. 95—96, стр. 504.
Степанова, А. Г.
Еж. 94—95, стр. 413.
Степановъ, П. Г. — Ст. А. А. Ярцева.
Прил. 1, 96—97.
Степановъ, П. Г.
Еж. 93—94, стр. 459.
Степановъ, В. И.
Еж. 95—96, стр. 504.
Степановъ, П. Я.
Еж. 94—95, стр. 414.
Стерлиговъ, В. В.
Еж. 95—96, стр. 455.

Стуколкинъ 1-й, Т. А.
Еж. 94—95, стр. 414.
Стуколкинъ 2-й, Л. В.
Еж. 94—95, стр. 415.
Сумароковъ, какъ драматургъ.—Ст. В. Ѳ. Солнцева.
Еж. 92—93, стр. 381.
Сумбатовъ (Южинъ), кн., А. И. — Ст. М. В. Карнѣева.
Прил. 2, 900—901.
Съѣздъ первый всероссійскій сценическихъ дѣятелей.
Прил. 3. 95—96.
Сѣровъ, А. Н. — Ст. Н. Ѳ. Финдейзена.
Прил. 1, 97—98; 2, 97—98; 3, 97—98.
Сѣровъ,—былъ-ли онъ мейерберистомъ, вагнеріанцемъ, или самостоятельнымъ творцомъ. — Ст. М. М. Иванова.
Прил. 3, 94—95.
Сѣровъ. (Новые матеріалы для біографіи).—Ст. Н. Ѳ. Финдейзена.
Прил. 3, 93—94.
Сѣтовъ, І. Я.
Еж. 93—94, стр. 460.

Т

Тарасовъ, Н. Г.
Еж. 92—93, стр. 523.
Тарновскій, К. А.
Еж. 91—92, стр. 486.
Татариновъ, Н. И.
Еж. 94—95, стр. 416.
Театральное экипажное заведеніе.
Еж. 92—93, стр. 560.
Театръ въ царствованіе Императрицы Екатерины II.—Ст. Н. А. Селиванова.
Прил. 2, 95—96; 3, 95—96.
Тепферъ, Г.
Еж. 95—96, стр. 505.
Титовъ (Шаллертъ), М. Ю.
Еж. 94—95, стр. 366.
Тихонравовъ, Н. С.
Еж. 93—94, стр. 431.
Томсонъ (Волкова), М. П.
Еж. 94—95, стр. 417.
Тробинъ (Дровинъ), А.
Еж. 92—93, стр. 506.
Троянцы въ Карѳагенѣ. Лирическая поэма Г. Берліоза, пер. Н. Кашкина.
Прил. 1. 99—900.

У

Управленіе Императорскихъ театровъ въ царствованіе Императора Александра I.
Еж. 901—902, стр. 1.
„У Фонвизина". Прологъ-пьеса въ 1 д., въ стихахъ, Петра Вейнберга.
Еж. 91—92, стр. 391.

Ф

Филармоническое Общество, С.-Петербургское, Выс. утв.
Еж. 90—91, стр. 268; 91—92. стр. 282
Фишкинъ, І. С.
Еж. 90—91, стр. 298.
Флеровъ, С. В.
Еж. 900—901, стр. 302.
Фонъ-Визинъ. — Ст. Ѳ. Батюшкова.
Прил. 3, 99—900.
Фонвизинъ, Д. И.
Еж. 91—92, стр. 378.
Фотографія Императорскихъ театровъ въ С.-Петербургѣ.
Еж. 90—01, стр. 311.
Франке 1-й, Ѳ. Ю.
Еж. 93—94, стр. 409.
Франке 2-й, Ѳ. Ю.
Еж. 93—94, стр. 410.
Франке 2-й, Ѳ. Ю.
Еж. 94—95, стр. 417.
Французскій театръ въ С.-Петер-

бургѣ въ 1810 — 1813 гг. — Ст. Г. Т. Сѣверцева.
Прил. 2. 900—901.
Фрей, Г. Х.
Еж. 92—93, стр. 523.
Фриде, Н. А.
Прил. 1, 901—902.
Фроловъ, А. П.
Еж. 93—94, стр. 461.

Х

Хамарбергъ, И. Е.
Еж. 93—94, стр. 462.
Хлѣбникова 1-я, Н. Е.
Еж. 94—95, стр. 418.
Хмельницкій, Н. И.—Ст. Н. И. Коробки.
Прил. 1, 95—96.
Хомяковъ, П. М.
Еж. 92—93, стр. 523.
Хореографія древняя (историческ. очеркъ).—Ст. В. Свѣтлова.
Прил. 2, 99—900.
Хохловъ, П. А. — Ст. М. В. Карнѣева.
Прил. 3, 900—901.
Христофоровъ, А. П.
Еж. 95—96, стр. 506.
Христофоровъ, Н. И.
Еж. 91—92, стр. 487.

Ц

Цвинкау, Г. Г.
Еж. 93—94, стр. 463.
Центральная Библіотека Императорскихъ Театровъ.
Еж. 90—91, стр. 309.
Цисвицкій, В. Л.
Еж. 93—94, стр. 463.

Ч

Чайковскій, П. И., какъ драматическій композиторъ. — Ст. Г. А. Ларош а.
Прил. 1, 93—94.
Чайковскій, П. И. (Библіографич. указатель критическихъ статей).— Ст. А. Е. Молчанова.
Еж. 92—93, стр. 555.
Чайковскій, П. И. (Мои воспоминанія).— Ст. В. В. Бесселя.
Прил. 1, 96—97.
Чайковскій, П. И. (Памяти). — Ст. Г. А. Ларош а.
Еж. 92—93, стр. 496.
Чернявская-Кузнецова, М. М.
Еж. 91—92, стр. 488.
Чернявскій, И. Р.
Еж. 91—92, стр. 489.
Чернявскій, С. А.
Прил. 3, 901—902.

Ш Щ

Шаллертъ (Титова), М. Ю.
Еж. 94—95, стр. 366.
Шамбургскій, А. А.
Еж. 92—93. стр. 523.
Шаховской, кн., А. А. — Ст. А. А. Ярцева.
Прил. 2, 94—95; 3, 94—95.
Шварцъ, Ф.
Еж. 95—96, стр. 506.
Шварцъ. (Рисунки къ драматич. произв. гр. А. Толстого). — Ст. Rectus'a.
Еж. 900—901, стр. 1.
Шеинъ, С. А.
Еж. 92—93, стр. 524.
Шенекерль, В. А.
Еж. 95—96, стр. 506.
Шестакова, Л. И. (Біографич. замѣтки).—Ст. В. В. Стасова.
Еж. 92—93, стр. 458.
Шестаковъ, А. Е.
Еж. 91—92, стр. 489.
Шеффердекеръ (Лилѣева), Э. А.
Еж. 93—94, стр. 457.
Шиловскій (Лошивскій).
Еж. 92—93, стр. 508.

Шпажинскій, И. В.
Прил. 1, 901—902.
Шумскій, С. В.—Ст. Д. А. Коропчевскаго.
Прил. 3, 95—96.
Щепкинъ о Рашели. — Ст. А. Н. Майкова.
Прил. 2, 94—95.
Щепкинъ, М. С. (Записки). — Ст. А. А. Ярцева.
Прил. 2, 95—96.
Щепкинъ, М. С. (Портретъ въ Московскомъ Маломъ театрѣ).
Еж. 90—91, стр. 316.
Щепкинъ, М. С. (Первый памятникъ и пр.).—Ст. А. А. Ярцева.
Прил. 1, 94—95.

Э

Эзеръ, К. Ф.
Еж. 91—92, стр. 489.
Эйхенвальдъ (Папендикъ). И. И.
Прил. 1, 901—902.
Экипажное театральное заведеніе.
Еж. 92—93, стр. 560.
Электричество въ примѣненіи къ сценическимъ эффектамъ.
Еж. 91—92, стр. 525.
Энгель (Иванова), А. А.
Еж. 95—96, стр. 506.
Энглундъ, М. Э.
Еж. 93—94, стр. 463.

Ю

Юбилей, М. Г. Савиной.—Ст. Rectus'a.
Еж. 99—900, стр. 159.
Юбилей московскаго Большого театра.—Ст. М. Михайловскаго.
Еж. 99—900, стр. 209.
Юбилей русскаго театра. — Ст. П. Морозова.
Еж. 99—900, стр. 1.

Я

Яблочкина, С. В.
Еж. 91—92, стр. 251.
Яблочкинъ, А. А.
Еж. 95—96, стр. 507.
Яковлевъ, А. С.
Прил. 1, 93—94.
Ярославовъ, А. Н.
Еж. 91—92, стр. 490.

Ф

Фотографіи примѣненіе въ Императорскихъ московскихъ театрахъ.
Прил. 3, 93—94.

Ѳ

Ѳедоровъ, А. О.
Еж. 91—92, стр. 480.
Ѳедотова (Шпейеръ), А. И.
Еж. 93—94, стр. 464.
Ѳедотова, Г. Н.
Прил. 1, 901—902.
Ѳедотовъ, А. Ф.
Еж. 94—95, стр. 418.

II.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВЪ.

Б

Батюшковъ, Ѳ.

Фонъ-Визинъ, Прил. 3, 99—900; О Расинѣ, Прил. 3, 99—900.

Бенуа, А.

Александринскій театръ, Еж. 99—900, стр. 171.

Берліозъ, Т.

Троянцы въ Карѳагенѣ, лирич. поэма, пер. Н. Кашкина. Прил. 1, 99—900.

Бессель, В. В.

Мои воспоминанія о П. И. Чайковскомъ, Прил. 1, 96—97

Блохъ, Г. А.

К. А. Кавосъ, Прил. 2, 96—97.

Божеряновъ, И.

Декораторъ Гонзаго, Еж. 99—900, стр. 233.

Боцяновскій, В. Ѳ.

Грибоѣдовъ, А. С., Прил. 3, 93—94; Н. А. Полевой, какъ драматургъ, Прил. 3, 94—95.

Бріе.

Замѣстительницы. Пьеса въ 3 д., пер. П. Гнѣдича, Прил. 3, 900—901.

В

Вейнбергъ, П. И.

Изъ монхъ театральныхъ воспоминаній, Прил. 1, 94—95; Мариво, Прил. 3, 99—900; Мольеръ, Прил. 3, 99—900; Литературные спектакли Прил. 3, 93—94; Милліонъ терзаній, Прил. 3, 93—94; У Фонвизина, Еж. 91—92, стр. 391.

Витбергъ. Ѳ. А.

Матеріалы для исторіи театр зрѣлищъ и публичныхъ увеселеній въ Россіи, Прил. 3, 95—96.

Г

Гельмерсенъ, Л. А.

См. ниже.

Гинонъ, Альбертъ.

Оскудѣніе (Жанина), пер. Л. Гельмерсена, Прил. 5, 901—902.

Гнѣдичъ, П. П.

„Горе отъ ума", какъ сценическое представленіе, Прил. 1, 99—900; „Замѣстительницы", пер. пьесы Бріе, въ 3 д., Прил. 3, 900—901.

Грабарь, Игорь

„Ревизоръ" въ Мюнхенѣ, Прил. 1, 99—900.

Д

Делазари-Константиновъ, К. Н.

И. И. Монаховъ, Прил. 1, 97—98.

Дризенъ, бар., Н. В

Любительскій театръ при Аннѣ Іоанновнѣ, Прил. 3, 94—95; Мелочи театральной старины, Прил. 1, 99—900; Любительскій театръ при Екатеринѣ II, Прил. 2, 95—96.

И

Ивановъ, Ив.

Личность Гоголя и его психологія, Прил. 2, 901—902.

Ивановъ М. М.

Первое 10-лѣтіе постояннаго итальянскаго театра въ СПБургѣ, Прил. 2, 93—94; Прошлое итальянск. театра въ СПБургѣ въ XIX вѣкѣ, Прил. 2, 94—95; Сѣровъ,—былъ ли

онъ мейерберистомъ вагнеріанцемъ или самостоятельнымъ творцомъ, Прил. 3, 94—95; Корсовъ, Б. Б., Еж. 94—95, стр. 347; И. А. Мельниковъ, Еж. 92—93, стр. 350.

К

Карнѣевъ, М. В.

А. П. Ленскій, Прил. 2. 900 - 901; Е. Н. Васильева, Прил. 3, 99—900; М. М. Александровъ, Еж, 900—901, стр. 287; Памяти трехъ артистовъ (М. Д. Лозова-Синецкая, К. Н, Полтавцевъ, В. А. Дмитровскій - Деметръ), Прил. 1, 900—901; А. А. Потѣхинъ, Прил. 1, 901 — 902; П. А. Хохловъ, Прил. 3, 900—901; Князь А. П. Сумбатовъ (Южинъ), Прил. 2, 900 — 901; А. М. Максимовъ I, Прил. 1, 900—901.

Кашкинъ, Н.

„Троянцы въ Карѳагенѣ“, пер. лирич. поэмы Т. Берліоза, Прил. 1, 99—900.

Коптяевъ, А.

А. К. Глазуновъ, какъ балетный композиторъ, Прил. 2, 99—900.

Коробка, Н. И.

Н. И. Хмельницкій, Прил. 1, 95—96.

Коропчевскій, Д. А.

П. М. Садовскій, Прил, 2, 94—95; И. В. Самаринъ, Прил. 2, 96—97; С. В. Васильевъ, Прил. 3, 95—96; С. В. Шумскій, ib.; Бѣлинскій, какъ театральн. критикъ, Прил. 1, 97—98.

Котляревскій, Н.

„Севильскій цирюльникъ“, Прил. 3, 99—900.

Кремлевъ, А. Н.

Томазо Сальвини, Прил. 2, 95—96.

Круглый, А. О.

И. П. Елагинъ, Прил. 2, 93—94.

Крыловъ, В. А.

Общество русскихъ драмат. писателей и оперн. композиторовъ, Еж. 90—91, стр. 275.

Кугель, А.

К. А. Варламовъ, Еж. 900—901, стр. 273.

Кюи, Ц. А.

Изъ моихъ оперныхъ воспоминаній, Прил. 2, 99—900.

Л

Ларошъ, Г. А.

Чайковскій, какъ драматическій композиторъ, Прил. 1, 93—94; О „Валкиріи“, Рихардѣ Вагнерѣ и вагнеризмѣ, Прил. 1, 99 - 900; Памяти А. Рубинштейна, Еж. 93—94, стр. 436; Памяти П. И. Чайковскаго, Еж. 92—93, стр. 496.

Лисовскій, Н. М.

Обозрѣніе литературы по театру и музыкѣ за 1889—1891 гг., Еж. 91—92, стр. 413.

Лихачевъ, В. С.

„Мамуся“, Прил. 1, 900—901.

М

Майковъ, М. Н.

Щепкинъ о Рашели, Прил. 2 94—95.

Максимовъ, С. В.

Изъ давнихъ воспоминаній, Еж. 95—96, стр. 472.

Мандельштамъ, И. Б.

„Жажда жизни“, пер. пьесы А. Ѳедорова, Прил 3, 901—902.

Михайловскій, В.

В. И. Рязанцевъ, Прил. 2, 99—900.

Михайловскій, М.

Юбилей московскаго Большого театра, Еж. 99—900, стр. 209.

Молчановъ, А. Е.

Библіограф. указатель критич. статей П. И. Чайковскаго, Еж. 92—93, стр. 555.

Морозовъ, П. О.

Русскій театръ при Петрѣ Великомъ, Прил. 1, 93—94; Юбилей русскаго театра, Еж. 99—900, стр. 1.

О

Острогорскій, В. П.
Памяти П. С. Мочалова, Прил. 3, 900—901.

П

Перетцъ, В. Н.
„Властолюбивый образъ человѣколюбія Божія", Прил. 1. 97—98; Кукольный театръ на Руси. Прил. 1. 94—95; Скоморошьи вирши, Прил. 2. 96—97; И. А. Крыловъ, какъ драматургъ. Прил. 2, 93—94.
Писаревъ, М. И.
Къ матеріаламъ для біографіи Островскаго, Прил. 4, 901—902.
Пономаревъ, Е. П.
И. А. Всеволожскій. Еж. 99—900, стр. 25; Памяти М. И. Бочарова, Еж. 94—95, стр. 388.

Р

Rectus (П. Гнѣдичъ).
Юбилей М. Г. Савиной, Еж. 99—900, стр. 159; Рисунки Шварца къ драмат. произвед. гр. А. Толстого, Еж. 900—901, стр. 1.
Родиславскій, В. И.
Московскіе театры добраго стараго времени, Прил. 2, 900—901.

С

Свѣтловъ, В. Я.
Придворный балетъ въ Россіи, Прил. 6, 901—902; Историч. очеркъ древней хореографіи, Прил. 2, 99—900.
Свѣтловъ, С. Ѳ.
Русская опера въ XVIII в., Прил. 2 и 3, 97—98.
Селивановъ, Н. А.
А. А. Брошель, Прил. 1, 96—97; Линская Ю. Н., Прил. 1, 95 — 96, Театръ въ царствован. Екатер. II, Прил. 2 и 3 95—96: Е. И. Гусева. Прил. 1, 94—95.
Солнцевъ, В. Ѳ.
А. П. Сумароковъ, какъ драма- Еж. 92—93, стр. 381.
Соловьевъ, С. П.
Отрывки изъ памятной книжки отставного режиссера, Прил. 1, 95—96.
Старый Театралъ.
Гастроли Жоржъ и Семеновой въ Москвѣ въ 1811 г., Прил. 2, 900—901.
Стасовъ, В. В.
„Русланъ и Людмила" Глинки, Еж. 91—92, стр. 289; Бар. Ѳ. А. Раль, Еж. 92—93, стр. 485; Біографич. замѣтки о Л. И. Шестаковой. Еж. 92—93, стр. 458; Новые матеріалы для біографіи Глинки, Еж. 92—93, стр. 472 и Прил. 3, 93—94.
Сѣверцевъ, Г. Т.
Нѣмецкій театръ въ СПБургѣ въ 1810—13 гг. Прил. 3, 900—901; Французскій театръ въ СПБ. въ 1810—13 гг. Прил, 2, 900—901.

Т

Тупиковъ, Н. М.
Сатира на Аблесимова, Прил. 2, 93—94; М. И. Веревкинъ, Прил. 3, 93—94.

Ф

Финдейзенъ, Н. Ѳ.
Новые матеріалы для біографіи Сѣрова, Прил., 3, 93—94; Біографія Глинки, Прил. 1, 96—97; А. Н. Верстовскій, Прил. 2, 96—97; А. Н. Сѣровъ, Прил. 1, 2 и 3, 97—98.

Ц

Цертелевъ, кн., Д.
Основная идея „Донъ-Жуана" гр. А. Толстого, Прил. 1, 900—901.

Ш

Шестакова, Л. И.
Былое Глинки и его родителей, Еж. 92—93, стр. 427; Мои вечера, Прил. 2, 93—94.

Э

Эфросъ, Н.
М. Н. Ермолова, Еж. 95—96, стр. 426.

Я

Ярцевъ, А. А.

Д. И. Миленскій, Еж. 95 — 96, стр. 422; М. И. Никифоровъ. Прил. 2, 97—98; На родинѣ русскаго театра, Прил. 1, 95—96; Кн. А. А. Шаховской, Прил. 2 и 3, 94—95; Первый памятникъ русскому актеру, Прил. 1, 94—95; Записки М. С. Щепкина, Прил. 2. 95—96; П. С. Мочаловъ, Прил. 3, 96—97; Степановъ, П. Г., Прил. 1, 96 - 97.

Ѳ

Ѳедоровъ, Адольфъ.

„Жажда жизни“, пер. Мандельштама. Прил. 3, 901—902.

III.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПОРТРЕТОВЪ.

А

Абаринова, А. И.
Еж. 97—98, стр. 430.
Аграмовъ, М. В.
Еж. 92—93, стр. 501.
Акимовъ, Ѳ. Ф.
Еж. 94—95, стр. 397.
Александровъ, М. М.
Еж. 900—901, стр. 287.
Александръ I.
Еж. 901—902, стр. 1.
Алексѣевъ, А. А.
Еж. 95—96, стр 485.
Алексѣева, Н. А.
Еж, 90—91, стр. 283.
Альбрехтъ, К. Ф.
Еж. 91—92, стр. 337.
Альбрехтъ, Е. К.
Еж. 93—94, стр. 449.
Альбрехтъ, К. К.
Еж. 92—93, стр. 503.
Ананьевъ, И. П.
Еж. 90—91, стр. 283.
Анджелини, Ф.
Прил. 2, 94—95, стр. 91.
Анджелини, Базіо.
Прил. 2, 94—95, стр. 72.
Андреевъ, И. П.
Еж. 95—96, стр. 487.
Артемовскій, С. С.
Еж. 91—92, стр. 297.
Асенкова, В. М.
Прил. 2, 95—96, стр. 1, 5 и 7.

Б

Бавери, Эдуардъ.
Прил. 2, 93—94, стр. 78.
Бегичевъ, В. П.
Еж. 91—92, стр. 474.
Беккеръ, Ѳ. Ѳ.
Еж. 94—95, стр. 363.
Бенуа, М. І.
Еж. 94—95, стр. 398.
Бергамаско, К. И.
Еж. 95—96. стр. 489.
Берліозъ, Г.
Еж. 99—900, стр. 187.
Бернарди, Ришаръ.
Прил. 2, 94—95, стр. 83.
Бессона, Эмма.
Еж. 90—91, стр. 237.
Бестужевъ-Рюминъ, гр., А. П.
Еж. 99—900, стр. 60 и 61.
Беттини, А.
Прил. 2, 94—95, стр. 68.
Бирон'ъ, Э.-Іоганнъ, герцогъ.
Еж. 99—900, стр. 40
Блехъ, П. Н.
Еж. 93—94, стр. 451.
Боборыкинъ, П. Д.
Еж. 99—900, стр. 71.
Бокъ, Филиппъ.
Еж. 90—91. стр. 244.
Бондыревъ, А. Н.
Еж. 90—91, стр. 284.
Бормотова-Громова, П. К.
Еж. 91—92, стр. 366.
Босковичъ, Е. И.
Еж. 91—92, стр. 475.
Бочаровъ, М. И.
Еж. 94—95, стр. 388.
Бочкина, О. Г.
Еж. 95—96, стр. 490.

Брошель, А. К.
Прил. 1, 96—97, стр. 1.
Булахова, А. А.
Еж. 91—92, стр. 309.
Булаховъ, П. П.
Еж. 91—92, стр. 327.
Бутенко, Л. Ф.
Еж. 90—91, стр. 284.
Бьенвеню, Сильванъ.
Еж. 92—93, стр. 504.
Бѣлинскій, В. Г.
Прил. 1, 97—98, стр. 1.
Бюдель, А.
Еж. 91—92, стр. 333.

В

Вагнеръ, Рихардъ.
Еж. 99—900, стр. 153.
Варламовъ, К. А.
Еж. 900—901, стр. 66.
Васильева, Н. С.
Еж. 94—95, стр. 333.
Васильева, Е. Н.
Прил. 3, 99—900, стр. 36.
Васильевъ 1, В. И.
Еж. 91—92, стр. 297.
Васильевъ 2, В. М.
Еж. 90—91, стр. 285.
Васильевъ, В. В.
Еж. 91—92, стр. 475.
Васильевъ, С. В.
Прил. 3, 95—96, стр. 1.
Василевскій, Р. В.
Прил. 1, 901—902, стр. 39.
Вейкманъ, І.
Еж. 94—95, стр. 399.
Вейнбергъ, П. И.
Прил. 1, 901—902, стр. 41.
Веревкина, П. Н.
Еж. 91—92, стр. 476.
Верстовскій, А. Н.
Прил. 2, 96—97, стр. 86; Еж. 99—900 стр. 221.
Віардо-Гарсіа, Полина.
Прил. 2, 93—94, стр. 63.
Виноградовъ, А. П.
Еж. 93—94, стр. 452.
Виттъ, Лотте.
Еж. 90 — 91, стр. 246; Еж. 92 — 93, стр. 347.
Волкова, М. А.
Еж. 99—900, стр. 23.
Волковъ, Ѳ. Г.
Еж. 99—900, стр. 8; Прил. 1, 95—96, стр. 26.
Волковъ, В. В.
Еж. 94—95, стр. 401.
Волковъ, Н. И.
Еж. 91—92, стр. 477.
Волконскій, кн., С. М.
Еж. 901—902, стр. 314.
Всеволожскій, И. А.
Еж. 99—900, стр. 24.

Г

Ге, Г. Г.
Еж. 99—900, стр. 40.
Гейтенъ, Л. Н.
Еж. 90—91, стр. 239.
Глинка, М. И., П. И., Е. А.
Еж. 92—93, стр. 438.
Глинка, М. И.
Еж. 91—92, стр. 289, 340 и 347; Прил. 1, 96—97, стр. 111.
Гоголь, Н. В.
Еж. 91—92, стр. 353.
Голицынъ, кн., Д. В.
Еж. 99—900, стр. 212.
Горбуновъ, И. Ѳ.
Еж. 95—96, стр. 481 и 493.
Гофманъ, І.
Еж. 93—94, стр. 453.
Градовъ-Соколовъ, Л. И
Еж. 90—91, стр. 287.
Граціани, Ф.
Прил. 2, 94—95, стр. 90.
Грибоѣдовъ, А. С.
Прил. 3, 93—94, стр. 1.
Григорьевъ 1, П. И.
Еж. 91—92, стр. 367.

Гризи, Джульетта.
Прил. 2, 93—94, стр. 83.
Гриммъ, Х.
Еж. 92--93, стр. 505.
Гроссъ, Женни.
Еж. 90—91, стр. 245.
Группа артистовъ итальянской оперы въ Москвѣ.
Еж. 93—94, стр. 385.
Гусева, Е. И.
Еж. 91—92, стр. 366; Прил. 1, 94—95, стр. 1.

Д

Давыдовъ, В. Н.
Прил. 1, 901—902, стр. 2.
Дебассини, Ахиллъ.
Прил. 2, 93—94, стр. 91.
Дельтомбъ, О.
Еж. 94—95, стр. 402.
Джули-Борси, Тереза.
Прил. 2, 93—94, стр. 77.
Дмитревскій, И. А.
Еж. 99—900, стр. 12.
Дмитріевъ, С. Н.
Еж. 92—93, стр. 505.
Долина, М. И.
Прил. 1, 901—902, стр. 12.
Дороееевъ, І. А.
Еж. 94—95, стр. 402.
Дубровинъ, В. Ѳ.
Еж. 95—96, стр. 496.
Дубровскій.
Еж. 91—92, стр. 340.
Дюжиковъ (Ирошниковъ), П. Н.
Еж. 90—91, стр. 287.
Дюмонъ, Луиза.
Еж. 92—93, стр. 345.
Дюпюи, Адольфъ.
Еж. 91—92, стр. 479.

Е

Ежовъ, И. М.
Еж. 93—94, стр. 415.
Екатерина Іоанновна, царевна.
Прил. 1, 93—94, стр. 69.
Екатерина II.
Еж. 99—900, стр. 21.
Елагинъ, И. П.
Прил. 2, 93—94, стр. 96.
Елизавета Петровна, Императрица.
Еж. 99—900, стр. 1.
Елинекъ, г-жа.
Еж. 91—92, стр. 340.
Ермолова, М. Н.
Еж. 95—96, стр. 426; Прил. 1, 901—902, стр. 23.
Ефимовъ, К. П.
Еж. 94—95, стр. 331.

Ж

Живокини, В. И.
Еж. 91—92, стр. 374.
Жулева, Е. Н.
Еж. 95—96, стр. 390; Прил. 1, 901—902, стр. 33.
Журинъ, Н. А.
Еж. 94—95, стр. 403.

З

Захаровъ, Н. К.
Еж. 91--92, стр. 312.
Захаровъ, А. Ѳ.
Еж. 91—92, стр. 480.
Золотаренко, П. П.
Еж. 95—96, стр. 497.
Зотовъ, Р. М.
Прил. 3, 94—95, стр. 98.

И

Ивановъ, Л. И.
Прил. 3, 901—902, стр. 67.
Ивановъ, И. И.
Еж. 94—95, стр. 404.
Измайловъ, В. В.
Еж. 91—92, стр. 481.
Іогансонъ, Х. П.
Еж. 91—92, стр. 248.

К

Кавосъ, К. А.
Прил. 2, 96—97, стр. 1.
Кадельбургъ, Густавъ.
Еж. 94—95, стр. 327.

Кальцолари, Энрико.
Прил. 2, 94—95, стр. 63.
Каменская, М. Д.
Прил. 1, 901—902, стр. 19.
Камышевъ, А. М.
Еж. 92—93, стр. 365.
Каратыгинъ 2, П. А.
Еж. 91—92, стр. 369.
Карпова, Е. И.
Еж. 94—95, стр. 404.
Карякинъ, М. М.
Прил. 2, 901—902, стр. 59.
Каширина, Е. А.
Еж. 93—94, стр. 456.
Кистеръ, бар., К. К.
Еж. 93—94, стр. 455.
Клейнъ, Адольфъ.
Еж. 90—91, стр. 248; 92—93, стр. 345; 94—95, стр. 326.
Княжнинъ, Я. Б.
Еж. 91—92, стр. 407.
Кокошкинъ, Ѳ. Ѳ.
Еж. 99—900, стр. 213.
Коларжъ.
Еж. 91—92, стр. 340.
Кондратьевъ, Г. П.
Еж. 91—92, стр. 296.
Корсакъ, В. А.
Еж. 95—96, стр. 498.
Корсовъ, Б. Б.
Еж. 94—95, стр. 347.
Кочетова, З. Р.
Еж. 91—92, стр. 481.
Крутикова, А. П.
Прил. 1, 901—902, стр. 25.
Крушевскій, Э. А.
Прил. 1, 901—902, стр. 38.
Крыловъ, И. А.
Прил. 2, 93—94, стр. 1.
Крюгеръ, О.
Еж. 94—95, стр. 405.
Кузнецовъ, Я. Д.
Еж. 95—96, стр. 499.
Кузнецовъ, Д. И.
Еж. 900—901, стр. 304.
Куликовъ, Н. И.
Еж. 91—92, стр. 289.
Купершмидтъ, А. М.
Прил. 1, 96—97, стр. 69.
Курбатовъ, А. И.
Еж. 93—94, стр. 411.
Кюи, Ц. А.
Еж. 92—93, стр. 491; 99—900, стр. 127.

Л

Лаблашъ, Луи.
Прил. 2, 93—94, стр. 90.
Лагруа, Эмма.
Прил. 2, 94—95, стр. 86.
Латышева, А. И.
Еж. 91—92, стр. 321.
Лебедевъ, И. К.
Еж. 93—94, стр. 407.
Левкѣева, Е. И.
Еж. 96—97, стр. 434.
Левъ, г.
Еж. 91—92, стр. 340.
Легатъ, Г. И.
Еж. 94—95, стр. 405.
Ленскій, А. П.
Прил. 2, 900—901, стр. 33.
Ленскій, Д. Т.
Еж. 91—92, стр. 376.
Леонова, Д. М.
Еж. 95—96, стр. 500; 91—92, стр. 321.
Леоновъ-Шарпантье, Л. И.
Еж. 91—92, стр. 327.
Лилѣева (Шеффердекеръ), Э. А.
Еж. 93—94, стр. 457; 91—92, стр. 333.
Линская, Ю. Н.
Прил. 1, 95—96, стр. 1.
Литавкинъ, С. А.
Еж. 90—91, стр. 290.
Лицъ 1-я, М. С.
Еж. 90—91, стр. 290.
Лобовъ, В. А.
Еж. 93—94, стр. 413.
Лозова-Синецкая, М. Д.
Прил. 1, 900—901, стр. 99.
Лола, О. Д.
Еж. 95—96, стр. 501.

Лотти-делла-Санта, М.
Прил. 2, 94—95, стр. 73.
Лошивскій (Шиловскій), К. С.
Еж. 92—93, стр. 509.
Люкесъ.
Еж. 91—92, стр. 340.
Лядовъ, К. Н.
Еж. 91—92, стр. 337.

М

Максимовъ, А. М.
Еж. 91—92, стр. 372.
Макшеевъ, В. А.
Еж. 900—901, стр. 300.
Малышева, Е. Ѳ.
Еж. 91—92, стр. 333.
Манкъ, И. А.
Еж. 94—95, стр. 406.
Манохинъ, Н. Ѳ.
Еж. 95—96, стр. 452.
Маріо, Джузеппе.
Прил. 2, 93—94, стр. 83.
Мартыновъ А. Е.
Еж. 91—92, стр. 364.
Матвѣевъ, В. М.
Еж. 91—92, стр. 482.
Мауреръ, В. В.
Еж. 91—92, стр. 483.
Медвѣдева, А. Д.
Еж. 94—95, стр. 407.
Мейеръ, І.
Еж. 92—93, стр. 510.
Мейеръ, Карлъ.
Прил. 1, 96—97, стр, 124.
Мельниковъ. И. А.
Еж. 92—93, стр. 351.
Мессарошъ, М. Н.
Еж. 95—96, стр. 502.
Микъ-Беневицъ.
Еж. 91—92. стр. 340.
Миленскій, Д. И.
Еж. 95—96, стр. 422.
Минихъ, графъ.
Еж. 99—900, стр. 57.
Миттервурцеръ, Фр.
Еж. 90—91, стр. 246.
Михайлова, А. М.
Еж. 93—94, стр. 457.
Михайловская, Ж. А.
Еж. 94—95, стр. 408.
Мозеръ-Шпернеръ, Марія.
Еж. 90—91, стр. 248.
Молчановъ, А. Е.
Еж. 99—900, стр. 33.
Монаховъ, И. И.
Прил. 1, 97—98, стр. 29.
Монталанъ, Селина.
Еж. 90—91, стр. 291.
Морозовъ, С. Я.
Еж. 94—95, стр. 368.
Музиль, Н. И.
Еж. 90—91, стр, 251.

Н

Нантье-Дидье.
Прил. 2, 94—95. стр. 87.
Направникъ. Э. Ф.
Еж. 91—92, стр. 337.
Наталья Алексѣевна, царевна.
Прил. 1, 93—94, стр. 66.
Недремская, А. Г.
Еж. 90—91, стр. 292.
Никифоровъ, Н. М.
Прил. 2, 97—98, стр. 54.
Никифоровъ, С. Н.
Еж. 95—96, стр. 457.
Никитинъ, С. Г.
Еж. 95—96, стр. 503.
Никольскій, Ѳ. К.
Еж. 91—92, стр. 327.
Ниссенъ, Генріэтта.
Прил. 2, 93—94, стр. 68.
Новиковъ, Н. И.
Еж. 90—91, стр. 292.

О

Орлова, П. И.
Еж. 91—92, стр. 374.
Орловъ, А. А.
Еж. 90—91, стр. 293.
Орловъ, Д. А.
Еж. 91—92, стр. 327.

Орловъ-Соколовскій, А. А.
Еж. 92—93, стр. 511.
Ортнеръ, Н. Ф.
Еж. 92—93, стр. 512.
Охотинъ, В. А.
Еж. 92—93, стр. 513.

П

Павловская, Е. К.
Еж. 95—96, стр. 503.
Палечекъ, І. І.
Еж. 91—92, стр. 340; 94—95, стр. 358.
Папендикъ-Эйхенвальдъ, И. И.
Прил. 1, 901—902, стр. 28.
Перро, Ж. Жозефъ.
Еж. 91—92, стр. 485.
Петина, М. И.
Еж. 96—97, стр. 426.
Петрова-Воробьева, А. Я.
Еж. 91—92, стр. 320.
Петровъ, О. А.
Еж. 91—92, стр. 297.
Петровъ (Дебуаръ), Е. І.
Еж. 90—91, стр. 294.
Платонова, Ю. Ѳ.
Еж. 92—93, стр. 515.
Подобѣдова І, Н. И.
Еж. 92—93, стр. 516.
Полевой, Н. А.
Прил. 3, 94—95, стр. 47.
Полтавцевъ, К. Н.
Прил. 1, 900—901, стр. 105.
Полякъ.
Еж. 91—92, стр. 340.
Помазанскій, И. А.
Еж. 93—94, стр. 405.
Потѣхинъ, А. А.
Прил. 1, 901—902, стр. 44.
Потѣхина, Р. А.
Еж. 90—91, стр. 294.
Прасковья Ѳедоровна, царица.
Прил. 1, 93—94, стр. 68.
Прокоповичъ, Ѳеофанъ.
Прил. 1, 93—94, стр. 79.
Пучковъ, С. И.
Еж. 93—94, стр. 459.

Р

Раль, бар., Ѳ. А.
Еж. 92—93, стр. 485.
Раппопортъ, А. С.
Еж. 91—92, стр. 327.
Рейхеръ, Эмануилъ.
Еж. 90—91, стр. 249.
Рихтеръ (Нѣмова), Ю. Л.
Еж. 92—93, стр. 517.
Ришардъ, Е. І.
Еж. 92—93, стр. 517.
Роллеръ, А. А.
Еж. 90—91, стр. 295.
Рубинштейнъ, А. Г.
Еж. 93—94, стр. 437.
Рушини, П. И.
Еж. 92—93, стр. 518.
Рюкауэръ.
Еж. 91—92. стр. 340.
Рѣпина (Верстовская), Н. В.
Еж. 99—900, стр. 223.
Рязанцевъ.
Еж. 99—900. стр. 224.

С

Сабурова, А. Т.
Еж. 91—92, стр. 377.
Сабурова, Е. А.
Еж. 95—96, стр. 412.
Сабуровъ.
Еж. 99—900, стр. 222.
Савина, М. Г.
Еж. 99—900. стр. 160.
Садовскій, П. М.
Еж. 91—92, стр. 376.
Садовскій, М. П.
Еж. 94—95, стр. 339.
Сальвини, Томазо.
Еж. 99—900, стр. 66.
Самаринъ, И. Р.
Еж. 91—92, стр. 376.
Сампелевъ, Алексѣй Ник.
Еж. 93—94, стр. 412.
Сампелевъ, Ал-дръ Ник.
Еж. 93—94, стр. 414.

Свобода, Альбинъ.
Еж. 90—91, стр. 247.
Свободинъ, П. М.
Еж. 92—93, стр. 519.
Семейная группа Чайковскихъ
Прил. 1, 93—94, стр. 128.
Семенова, Е. С.
Еж 99—900, стр. 225.
Сергѣева, А. Д.
Еж. 94—95, стр. 412.
Славинъ, А. А.
Еж. 90—91, стр. 297.
Соколовъ, С. П.
Еж. 92—93, стр. 521.
Солнцевъ, П. П.
Еж. 92—93; стр. 522.
Сосницкая, Е. Я.
Еж. 91—92, стр. 365.
Сосницкій, И. И.
Еж. 91—92, стр. 365; 92—93, стр. 329, 413, 416 и 423.
Степанова, М. М.
Еж. 91—92, стр. 308.
Степанова, А. Г.
Еж. 94—95, стр. 413.
Степановъ, П. Г.
Прил. 1, 96—97, стр. 44, 69, 79, 86.
Степановъ, В. И.
Еж. 95—96, стр. 505.
Стерлиговъ, В. В.
Еж. 95—96, стр. 455.
Стуколкинъ I, Т. А.
Еж. 94—95, стр. 415.
Стуколкинъ 2, Л. П.
Еж. 94—95, стр. 416.
Сумароковъ, А. П.
Еж. 92—93, стр. 381; 99—900, стр. 16.
Сумбатовъ, кн. А. И.
Прил. 2, 900—901, стр. 36.
Сѣровъ, А. Н.
Прил. 3, 94—95, стр. 121; 2, 97—98, стр. 1.
Сѣтовъ, І. Я.
Еж. 93—94. стр. 460.

Т

Такинарди-Персіани, Фанни.
Прил. 2, 93—94, стр. 86.
Тальяфико, Деодато.
Прил. 2, 93—94, стр. 81.
Тамберликъ, Энрико.
Прил. 2, 93—94, стр. 87.
Тамбурини, Антоніо.
Прил. 2, 93—94, стр. 62.
Тарновскій, К. А.
Еж. 91—92, стр. 486.
Татариновъ, Н. И.
Еж. 94—95, стр. 416.
Тедеско, Фортунато.
Прил. 2, 94—95, стр. 69.
Титовъ (Шаллертъ), М. Ю.
Еж. 94—95, стр. 366.
Тихонравовъ, Н. С.
Еж. 93—94, стр. 431.
Толстой, гр. А. К.
Еж. 900—901, стр. 1 и 8.
Томсонъ, М. П.
Еж. 94—95, стр. 417.
Тредьяковскій, В. К.
Еж. 99—900, стр. 55.
Троепольская, Т. М.
Еж. 99—900, стр. 16.

Ф

Фильдъ, Джонъ
Прил. 1, 96—97, стр. 121.
Фіаретти, Елена.
Прил. 2, 94—95, стр. 89.
Флеровъ, С. В.
Еж. 900—901, стр. 302.
Фонвизинъ, Д. И.
Еж. 91—92, стр. 378.
Франке I, Ѳ. Ю.
Еж. 93—94, стр. 409.
Франке 2, Ѳ. Ю.
Еж. 93—94, стр. 410; 94—95, стр. 418.
Фреццолини, Эрминія.
Прил. 2, 93—94, стр. 79.
Фриде, Н. А.
Прил. 1, 901—902, стр. 15.

Фроловъ, А. П.
Еж. 93—94, стр. 461.

Х

Хлѣбникова, Н. Е.
Еж. 94—95, стр. 418.
Хмельницкій, Н. И.
Прил. 1, 95—96, стр. 89.
Христофоровъ, Н. І.
Еж. 91—92, стр. 487.

Ч

Чайковскій, П. И.
Еж. 92—93, стр. 497; Прил. 1, 93—94, стр. 81; Прил. 1, 93—94, стр. 128.
Черкасскій, кн. А. М.
Еж. 99—900 стр. 49.
Чернявская-Кузнецова, М. М.
Еж. 91—92, стр. 488.

Ш

Шартонъ-Демеръ.
Прил. 2, 94—95, стр. 85.
Шаховской, кн. А. А.
Прил. 2, 94—95, стр. 102; 3. 94—95, стр. 1.
Шеинъ, С. А.
Еж. 92—93, стр. 524.
Шестакова, Л. И.
Еж. 92—93, стр. 427, 459.
Шпажинскій, И. В.
Прил. 1, 901—902, стр. 67.
Штаудингеръ.
Еж. 91—92, стр. 340.
Шумскій, С. В.
Прил. 3, 95—96, стр. 22; Еж. 99—900, стр. 14.

Щ

Щепкинъ, М. С.
Еж. 90—91, стр. 317; 91—92, стр. 375; Прил. 1, 94—95, стр. 26: 2, 94—95, стр. 1.

Э

Эверарди, К.
Прил. 2, 94—95, стр. 79.
Энгельсъ, Георгъ.
Еж. 94 95. стр. 325.
Энглундъ, М. Э.
Еж. 93—94, стр. 464.

Я

Яблочкина, С. В.
Еж. 91—92, стр. 251.
Яблочкинъ, А. А.
Еж. 95—96 стр. 507.
Яковлевъ, А. С.
Прил. 1. 93—94, стр. 1, 13, 27, 41.

Ѳ

Ѳедоровъ, А. Ѳ.
Еж. 91—92, стр. 490.
Ѳедотовъ, Г. Н.
Прил. 1, 901—902, стр. 30.
Ѳедотовъ, А. Ф.
Еж. 94—95, стр. 419.

5945

Петроградская Театральная
БИБЛИОТЕКА
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО