792
E36

28380
W84
A14

[illegible]

[illegible]

792
Е36

РЕД.Ф.

Ежегодник
Императорских Театров
Вып. II.
худ. Добужинский М.В.
ред. Н.В. Дризен

1910
тип. Голике-Вильборг

Областная библиотека
им. М. Горького
Сектор редкой книги
400066, Волгоград, Мира, 18



«ЗВѢЗДА» ПРЕСА ТЕРМАНА БАРА.
В. А. МИРУЧНИА ВЪ РОЛИ ЛОНРІ ЛАДИНЗЕРЪ.

В. А. МИЧУРИНА ВЪ РОЛИ ЛОНЫ ЛАДИНЗЕРЪ.
«ЗВѢЗДА» ПЬЕСА ГЕРМАНА БАРА.

ТРИ ПИСЬМА А. П. ЧЕХОВА КЪ Д. В. ГРИГОРОВИЧУ.

(Изъ архива П. И. Вейнберга).

I.

14 Декабря 1888 г.

Дорогой Дмитрій Васильевичъ, пишу вамъ на Суворинской бумагѣ. Моя сестра, вернувшись изъ Петербурга, сказала мнѣ:—«На Суворинхъ непріятно подѣйствовало, что ты передъ отъѣздомъ не побывалъ у Григоровича. Ты этимъ огорчилъ его». Увѣряю Васъ, милый мой, что у меня и въ мысляхъ не было сдѣлать Вамъ что нибудь непріятное, а тѣмъ болѣе оскорблять Васъ своимъ невниманіемъ. Правда, въ моихъ жилахъ течетъ лѣнивая хохлацкая кровь, я тяжелъ на подъемъ и не люблю выходить изъ дому, но моя любовь къ Вамъ пересилила бы всякую лѣнь. Видѣть Васъ и говорить съ Вами для меня такое удовольствіе, какое мнѣ приходится испытывать не часто. Говорю я *искренно*. Не былъ же я у Васъ, благодаря одному обстоятельству, которое я теперь считаю просто недоразумѣніемъ. Прошу Васъ припомнить тотъ вечеръ, когда Вы, Алексѣй Сергѣевичъ [1]) и я шли изъ музея въ магазинъ Цинзерлинга. Мы разговаривали. Я между прочимъ сказалъ:

— Я къ Вамъ на дняхъ приду.

— Дома вы его не застанете, сказалъ Суворинъ.

Вы промолчали. Ваше молчаніе я понялъ не такъ, какъ нужно— отсюда и мое невѣжество. Во всякомъ случаѣ я прошу извинить меня. Все таки я виноватъ. Если Вы напишите мнѣ, что не сердитесь на меня, то я буду очень радъ и за это, когда пріѣду въ Петербургъ, обѣщаю Вамъ сопровождать Васъ по улицамъ въ качествѣ важатаго доктора, сколько Вамъ угодно.

Поздравляю Васъ съ Рождествомъ. Поэтическій праздникъ. Жаль только, что на Руси народъ бѣденъ и голоденъ, а то бы этотъ праздникъ

---

[1]) Суворинъ.

съ его снѣгомъ, бѣлыми деревьями и морозомъ былъ бы на Руси самымъ красивымъ временемъ года. Это время, когда кажется, что самъ Богъ ѣздитъ на саняхъ.

Въ Москвѣ Татьяна Рѣпина [1]) идетъ 16-го января. Рѣпину играетъ Ермолова, Адашева—Ленскій.

Пріѣзжайте-ка вмѣстѣ съ Суворинымъ! Я готовъ держать пари, что московскіе актеры сыграютъ гораздо лучше Вашихъ петербургскихъ. У Вашихъ хватило таланта только на одно первое дѣйствіе, а въ трехъ послѣднихъ ансамбль былъ тамбовскій—сильно пахло провинціей. А наши насчетъ ансамбля молодцы.

Такъ напишите же мнѣ, что Вы не сердитесь. Честное слово я былъ далекъ отъ мысли огорчить Васъ. Пришлите фотографію съ подобающею надписью.

Дай Богъ Вамъ здоровья и всего хорошаго. Позвольте мнѣ обнять Васъ, крѣпко пожать Вамъ руку и пребыть сердечно преданнымъ и уважающимъ.

А. Чеховъ.

II.

9 октября. Кудринская Садовая, д. Карнѣева 1888 г.

Мнѣ весело, дорогой Дмитрій Васильевичъ, что Вы наконецъ выздоровѣли и вернулись въ Россію. Тѣ, кто Васъ видѣлъ, писали мнѣ, что Вы уже совершенно здоровы, попрежнему бодры и читали даже свою новую повѣсть, что у Васъ теперь большая борода.

Если грудная боль прошла, то ужъ вѣроятно и не вернется, но бронхитъ едва-ли оставилъ Васъ въ покоѣ; если онъ утихъ лѣтомъ, то зимою можетъ вновь обостриться отъ малѣйшей неосторожности. Самъ по себѣ бронхитъ не опасенъ, но онъ мѣшаетъ спать, утомляетъ и раздражаетъ. Вы поменьше курите, не пейте квасу и пива, не бывайте въ курильныхъ, въ сырую погоду одѣвайтесь потеплѣй, не читайте вслухъ и не ходите

[1]) Пьеса А. С. Суворина. *Прим. ред.*

такъ быстро, какъ Вы ходите. Эти мелкія предосторожности стѣсняютъ и раздражаютъ не меньше бронхита, но что дѣлать?

Я радъ и тому, что получилъ отъ Васъ письмо. Письма Ваши коротки, какъ хорошіе стихи, видаюсь я съ Вами рѣдко, но мнѣ кажется и даже я почти увѣренъ, что если въ Петербургѣ не будетъ Васъ и Суворина, то я потеряю равновѣсіе и понесу ужасную чепуху.

Премія [1]) для меня, конечно, счастье и, если бы я сказалъ, что она не волнуетъ меня, то солгалъ бы. Я себя такъ чувствую, какъ будто кончилъ курсъ, кромѣ гимназіи и университета, еще гдѣ-то въ третьемъ мѣстѣ. Вчера и сегодня я брожу изъ угла въ уголъ, какъ влюбленный, не работаю и только думаю.

Конечно—и это внѣ всякаго сомнѣнія—преміей этой я обязанъ не себѣ. Есть молодые писатели лучше и нужнѣе меня, напримѣръ, Короленко, очень не дурной писатель и благородный человѣкъ, который получилъ бы премію, если бы послалъ свою книгу. Мысль о преміи подалъ Я. П. Полонскій, Суворинъ подчеркнулъ эту мысль и послалъ книгу въ Академію Вы же были въ Академіи и стояли горой за меня.

Согласитесь, что если бы не Вы трое, то не видать бы мнѣ преміи, какъ ушей своихъ. Я не хочу скромничать и увѣрять Васъ, что всѣ Вы трое были пристрастны, что я не стою преміи и проч.—это было бы старо и скучно; я хочу только сказать, что своимъ счастьемъ я обязанъ не себѣ. Благодарю тысячу разъ и буду всю жизнь благодарить.

Въ малой прессѣ я не работаю ужъ съ новаго года. Свои мелкіе разсказы я печатаю въ Новомъ Времени, а что покрупнѣе, отдаю въ Сѣверный Вѣстникъ, гдѣ мнѣ платятъ 150 р. за листъ. Изъ Новаго Времени я не уйду, потому что привязанъ къ Суворину, къ тому же вѣдь Новое Время не малая пресса. Опредѣленныхъ плановъ на будущее у меня нѣтъ. Хочется писать романъ, есть чудесный сюжетъ, временами охватываетъ страстное желаніе сѣсть и приняться за него, но не хватаетъ, повидимому.

---

[1]) Въ 1888 г. А. П. Чехову была присужденна Академіей Наукъ Пушкинская премія въ половинномъ размѣрѣ, т. е. 500 р. *Прим. ред.*

силъ. Началъ и боюсь продолжать. Я рѣшилъ, что буду писать его не спѣша, только въ хорошіе часы, исправляя и шлифуя; потрачу на него нѣсколько лѣтъ; написать же его сразу, въ одинъ годъ не хватаетъ духа, страшно своего безсилія, да и нѣтъ надобности торопиться. Я имѣю способность—въ этомъ году не любить того, что написано въ прошломъ, мнѣ кажется, что въ будущемъ году я буду сильнѣе, чѣмъ теперь; и вотъ почему я не тороплюсь теперь рисковать и дѣлать рѣшительный шагъ. Вѣдь если романъ выйдетъ плохъ, то мое дѣло навсегда проиграно.

Тѣ мысли, женщины, мужчины, картины природы, которые скопились у меня для романа, останутся цѣлы и невредимы. Я не растранжирю ихъ на мелочи и обѣщаю Вамъ это. Романъ захватываетъ у меня нѣсколько семействъ и весь уѣздъ съ лѣсами, рѣками, паромами, желѣзной дорогой. Въ центрѣ уѣзда двѣ главныя фигуры, мужская и женская, около которыхъ группируются другія шашки. Политическаго, религіознаго и философскаго міровоззрѣнія у меня еще нѣтъ; я мѣняю его ежемѣсячно, а потому придется ограничиться только описаніемъ, какъ мои герои любятъ, женятся, родятъ, умираютъ и какъ говорятъ.

Пока не пробилъ часъ для романа, буду продолжать писать то, что люблю, то есть мелкіе разсказы въ 1—1½ листа и менѣе. Растягивать не важные сюжеты на большое полотно—скучно, хотя и выгодно. Трогать же большіе сюжеты и тратить дорогіе мнѣ образы на срочную, поденную работу—жалко. Подожду болѣе удобнаго времени.

Запретить брату подписываться его фамиліей я не имѣю права [1]). Прежде чѣмъ начать подписываться, онъ спрашивался у меня и я сказалъ ему, что ничего не имѣю противъ.

Лѣто я провелъ великолѣпно. Жилъ въ Харьковской и въ Полтавской губ., ѣздилъ въ Крымъ, въ Батумъ, въ Баку, пережилъ Военно-грузинскую дорогу. Впечатлѣній много. Если бы я жилъ на Кавказѣ, то писалъ бы тамъ сказки. Удивительная страна!

---

[1]) Рѣчь идетъ, повидимому, о младшемъ братѣ А. П., Мих. Петровичѣ Чеховѣ, писателѣ-беллетристѣ. *Прим. ред.*

Въ Петербургѣ я буду не раньше ноября и явлюсь къ Вамъ въ день пріѣзда, а пока позвольте еще разъ поблагодаритъ Васъ отъ всего сердца, пожелать здоровья и счастья.

Сердечно преданный *А. Чеховъ*.

III.

13 янв. 1889 г. Татьянинъ день (университетская годовщина).

Не стану объяснять Вамъ, уважаемый Дмитрій Васильевичъ, какъ дорого и какое значеніе имѣетъ для меня Ваше послѣднее великолѣпное письмо. Каюсь, я не выдержалъ впечатлѣнія и копію съ письма послалъ Короленко—кстати говоря, очень хорошему человѣку. По прочтеніи письма мнѣ стало не особенно стыдно, такъ какъ оно застало меня за работой для толстого журнала. Вотъ Вамъ отвѣтъ на существенную часть Вашего письма: я принялся за большую вещь. Написалъ ужъ я немного больше двухъ печатныхъ листовъ, и, вѣроятно, напишу еще три. Для дебюта въ толстомъ журналѣ я взялъ степь, которую давно уже не описывали. Я изображаю равнину, лиловую даль, овцеводовъ, жидовъ, поповъ, ночныя грозы, постоялые дворы, обозы, степныхъ птицъ и проч. Каждая отдѣльная глава составляетъ особый разсказъ и всѣ главы связаны, какъ пять фигуръ въ кадрили, близкимъ родствомъ. Я стараюсь, чтобы у нихъ былъ общій запахъ и общій тонъ, что мнѣ можетъ удаться [1]) тѣмъ легче, что черезъ всѣ главы у меня проходитъ одно лицо. Я чувствую, что многое и поборолъ, что есть мѣста, которые пахнутъ сѣномъ, но въ общемъ выходитъ у меня нѣчто странное и не въ мѣру оригинальное. Отъ непривычки писать длинно, изъ постояннаго, привычнаго страха не написать лишнее [2]), я впадаю въ крайность. Всѣ страницы выходятъ у меня компактными, какъ бы прессованными; впечатлѣнія тѣснятся, громоздятся, выдавливаютъ другъ друга; картинки, или какъ Вы называете, блестки [3]) тѣсно жмутся

---

[1]) Сначала А. П. Чеховъ написалъ «Удасться», а потомъ зачеркнулъ «с».
[2]) Отъ слова «писать» до «лишнее» подчеркнуто Д. В. Григоровичемъ.
[3]) Послѣ «блестки» стояла запятая, зачеркнутая затѣмъ А. П. Чеховымъ.

другъ къ другу, идутъ непрерывной цѣпью и поэтому утомляютъ. Въ общемъ получается не картина, а сухой, подробный перечень впечатлѣній что то въ родѣ конспекта; вмѣсто художественнаго, цѣльнаго изображенія, степи я преподношу читателю «степную энциклопедію». Первый блинъ комомъ. Но я не робѣю. И энциклопедія, авось, сгодится. Быть можетъ, она раскроетъ глаза моимъ сверстникамъ и покажетъ имъ какое богатство, какія залежи красоты остаются еще нетронутыми, и какъ еще не тѣсно русскому художнику. Если моя повѣстушка напомнитъ моимъ коллегамъ о степи, которую забыли, если хоть одинъ изъ слегка и сухо намѣченныхъ мною мотивовъ дастъ какому нибудь поэтику случай призадуматься, то и на этомъ спасибо. Вы, я знаю, поймете мою степь и ради нея простите мнѣ невольныя прегрѣшенія. А грѣшу я невольно, потому что, какъ теперь оказывается, *не умѣю* еще писать большихъ вещей.

Прерванный романъ буду продолжать лѣтомъ. Романъ этотъ захватываетъ цѣлый уѣздъ (дворянскій и земскій), домашнюю жизнь нѣсколькихъ семействъ. «Степь»—тема отчасти исключительная и спеціальная: если описывать ее не между прочимъ, а ради нея самой, то она прискучиваетъ своею однотонностью и пейзанствомъ; въ романѣ же люди взяты обыкновенные, интеллигентные, женщины, любовь, бракъ, дѣти — здѣсь чувствуешь себя, какъ дома, и не утомляешься.

Самоубійство 17-ти лѣтняго мальчика—тема очень благодарная и заманчивая, но вѣдь за нее страшно браться! На измучившій всѣхъ вопросъ нуженъ и мучительно-сильный отвѣтъ, а хватитъ ли у нашего брата внутренняго содержанія? Нѣтъ. Обѣщая успѣхъ этой темѣ, Вы судите по себѣ, но вѣдь у людей Вашего поколѣнія, кромѣ таланта, есть эрудиція, школа, фосфоръ и желѣзо, а у современныхъ талантовъ нѣтъ ничего подобнаго, и, откровенно говоря, надо радоваться, что они не трогаютъ серьезныхъ вопросовъ. Дайте Вы имъ Вашего мальчика и я увѣренъ, что Х., самъ того не сознавая, отъ чистаго сердца наклевещетъ, налжетъ и скощунствуетъ, У. подпуститъ мелкую, блѣдную тенденцію, а Z. объяснитъ самоубійство психозомъ. Вашъ мальчикъ — натура чистенькая, милая,

ищущая Бога, любящая, чуткая сердцемъ и глубоко оскорбленная. Чтобы овладѣть такимъ лицомъ, надо самому умѣть страдать, современные же пѣвцы умѣютъ только ныть и хныкать. Что же касается меня, то, помимо всего сказаннаго, я еще вялъ и лѣнивъ.

На дняхъ у меня былъ В. Н. Давыдовъ. Онъ игралъ въ моемъ «Ивановѣ» и по этому случаю мы съ нимъ пріятели. Узнавъ, что я собираюсь писать Вамъ, онъ воспрянулъ духомъ, сѣлъ за столъ и написалъ письмо, которое я и прилагаю,

Читаете-ли Вы Короленко и Щеглова? О послѣднемъ говорятъ много. По моему онъ талантливъ и оригиналенъ. Короленко по прежнему любимецъ публики и критики; книга его идетъ превосходно. Изъ поэтовъ начинаетъ выдѣляться Фофановъ. Онъ дѣйствительно талантливъ, остальные же, какъ художники, ничего не стоютъ. Прозаики еще туда-сюда, поэты же совсѣмъ швахъ. Народъ необразованный, безъ знаній, безъ міровозрѣнія. Прасолъ Кольцовъ, не умѣвшій писать грамотно, былъ гораздо цѣльнѣе, умнѣе и образованнѣе всѣхъ современныхъ молодыхъ поэтовъ, взятыхъ вмѣстѣ.

Моя «Степь» будетъ напечатана въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ». Я напишу Плещееву, чтобы онъ распорядился оставить для Васъ оттискъ.

Я очень радъ, что боли оставили Васъ. Они составляютъ суть Вашей болѣзни, а все остальное не такъ важно. Въ кашлѣ нѣтъ ничего серьезнаго и общаго съ Вашей болѣзнью. Онъ несомнѣнно простудный и пройдетъ вмѣстѣ съ холодомъ. Сегодня придется много пить за здоровье людей, учившихъ меня рѣзать трупы и писать рецепты. Вѣроятно, придется пить и за Ваше здоровье, такъ какъ у насъ не проходитъ ни одна годовщина безъ того, чтобы пьющіе не помянули добромъ Тургенева, Толстого и Васъ. Литераторы пьютъ за Чернышевскаго, Салтыкова и Гл. Успенскаго, а публика (студіозы, врачи, математики и проч.), къ которой я принадлежу, какъ эскулапъ, все еще держится старины и не хочетъ измѣнять роднымъ именамъ. Я глубоко убѣжденъ, что пока на Руси существуютъ лѣса, овраги, лѣтнія ночи, пока еще кричатъ кулики и плачутъ чибисы, не забудутъ ни

Васъ, ни Тургенева, ни Толстого, какъ не забудутъ Гоголя. Вымрутъ и забудутся люди, которыхъ Вы изображали, но Вы останетесь цѣлы и невредимы. Такова Ваша сила и таково, значитъ, и счастье.

Простите, я утомилъ Васъ длиннымъ письмомъ, но, что дѣлать, рука разбѣжалась и хотѣлось подольше поговорить съ Вами.

Я надѣюсь, что это письмо застанетъ Васъ въ теплѣ, бодрымъ и здоровымъ. Пріѣзжайте лѣтомъ въ Россію, въ Крыму также, говорятъ, хорошо, какъ и въ Ниццѣ.

Еще разъ благодарю Васъ за письмо, желаю всего хорошаго и остаюсь искренно, душевно преданнымъ.

А. Чеховъ.

ИЗЪ ПЕРЕПИСКИ А. Н. ВЕРСТОВСКАГО.

(1849—1855 гг.)

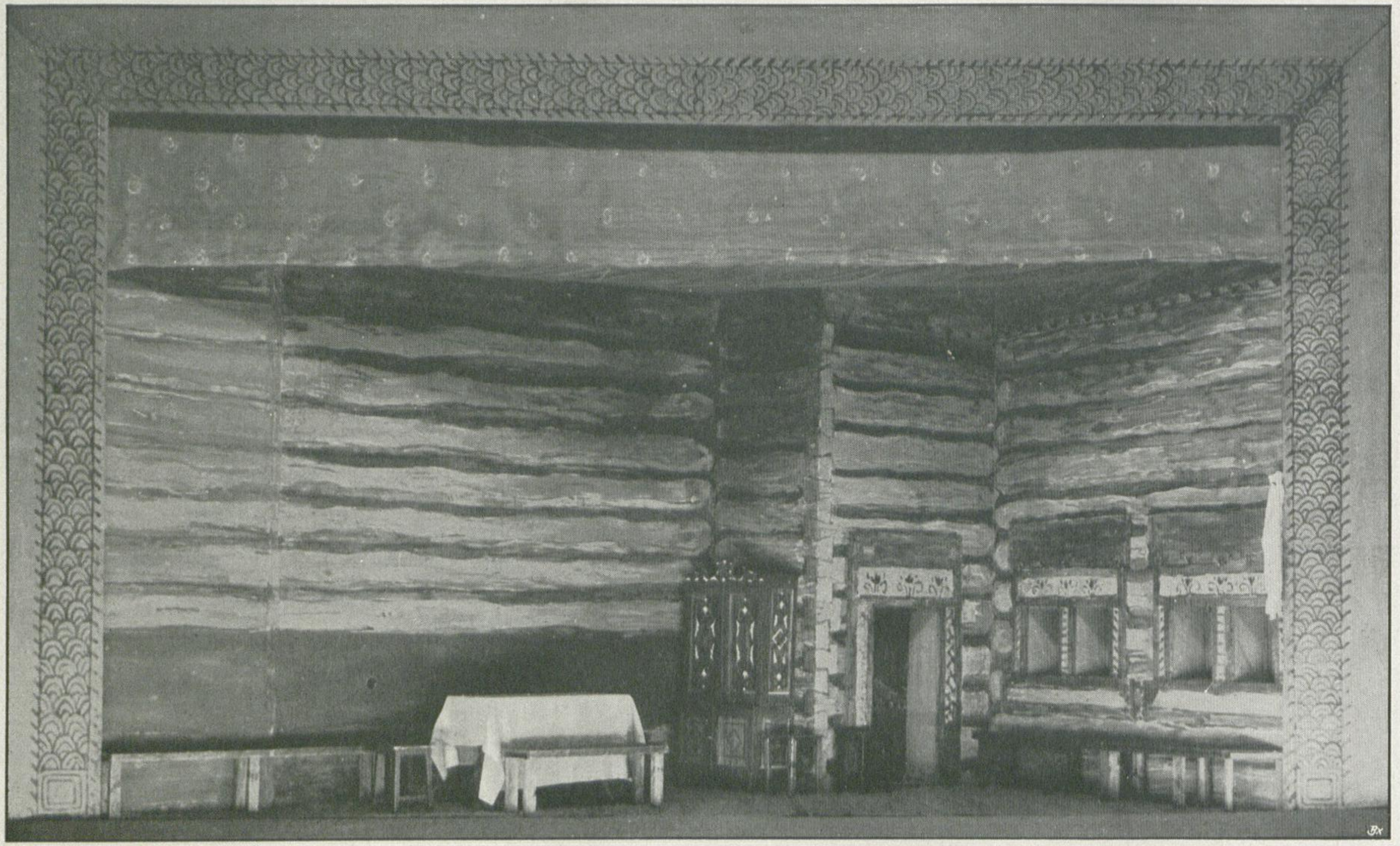
Н. П. КАШИНА.

Въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ (рук. 2754) хранятся «Письма директора императорскихъ московскихъ театровъ А. М. Гедеонова и другихъ лицъ къ управляющему конторою московскихъ театровъ А. Н. Верстовскому». Писемъ всѣхъ около 600, они составляютъ четыре тома и обнимаютъ періодъ времени отъ 20 мая 1849 г. до 17 февр. 1855 г. Не всѣ письма, конечно, одинаково интересны и цѣнны, такъ какъ переписка велась по поводу всякихъ мелочей театральнаго дѣла, а потому не все въ нихъ, по моему мнѣнію, заслуживаетъ печати. Но, какъ извѣстно, у насъ не слишкомъ много матеріаловъ по исторіи Императорскихъ театровъ. Въ виду этого я и поставилъ себѣ цѣлью извлечь изъ этихъ писемъ все, что есть въ нихъ, на мой взглядъ, цѣннаго. Матеріалъ этотъ и по содержанію, да и для удобства пришлось, само собою разумѣется, раздѣлить на отдѣльныя главы.

ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ СѢНЕЙ ШУЙСКАГО.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (1 КАРТИНА).

ГЕЙКЕЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ СЪ НЕЙ ШУЙСКАГО.

НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (І КАРТИНА).



I.

КЪ ИСТОРІИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЦЕНЗУРЫ.

Характеръ цензуры николаевскихъ временъ достаточно извѣстенъ, а потому не удивляешься, что изъ пьесы М. Н. Загоскина, какъ о томъ передавалъ Гедеонову цензоръ, «исключены только два слова: сальную и безжизненную Россію» (Письмо Гедеонова отъ 15 сент. 1849 г.).

Не вѣрится, чтобы опера Верстовскаго «Громобой» могла возбуждать опасенія, что ее запретятъ. И однако это такъ. Гедеоновъ писалъ Верстовскому (31 янв. 1851 г.): «Ваша опера «Громобой» изъ цензуры еще не получена, и какъ слышно, то частію возвратится для передѣлки нѣкоторыхъ мѣстъ въ борьбѣ духовныхъ силъ съ адскими». Повидимому, это письмо возбудило въ авторѣ опасеніе, какъ бы не запретили его оперу. По крайней мѣрѣ, въ письмѣ отъ 2 февр. 1852 г., адресованномъ ему г. Семеновымъ, завѣдывавшимъ репертуаромъ въ петербургскихъ Императорскихъ театрахъ, мы снова встрѣчаемся съ извѣстіемъ, очевидно, отвѣтнымъ, объ этой оперѣ. «Я постоянно напоминаю, пишетъ г. Семеновъ, театральнымъ цензорамъ о «Громобоѣ». Его не запретятъ, но возвратятъ ко мнѣ (какъ сказали) частію для передѣлки или лучше сказать для замѣны однихъ словъ другими: въ смыслѣ земномъ и небесномъ».

Какъ сообщалъ Гедеоновъ потомъ (12 февр. 1852 г.), «вся перемѣна въ оперѣ должна состоять въ замѣнѣ подчеркнутыхъ (цензоромъ) словъ другими, менѣе близкими къ символамъ нашей религіи и молитвъ». Адскія силы, несомнѣнно, сильно тревожили г. Гедеонова. Особенно опасался онъ, какъ бы ради нихъ не обратить вниманія духовной цензуры, и потому самъ заранѣе выступалъ въ роли цензора. «По афишѣ балета «Мраморная Красавица» сказано: Кодаволь (сатана), точно также и въ программѣ этого балета. Не знаю, пропущено-ли это театральною цензурою, но на всякій случай, чтобы не обратить вниманія духовнаго вѣдомства, полагалъ бы на афишахъ слово «сатана» замѣнить словомъ «злой духъ», что и предоставляю Вамъ исполнить на афишахъ, оставивши программу такъ, какъ она есть.

Или еще лучше слово «сатана» совсѣмъ снять съ афиши, ибо теперь всѣмъ же извѣстно, что за лицо Кодаволь». (Письмо Гедеонова отъ 20 дек. 1851 г.). Теперь, понятно, нельзя безъ улыбки читать о всѣхъ этихъ распоряженіяхъ.

Страннымъ кажется, что было время, когда избитая теперь драма «Дама съ камеліями» была запретнымъ плодомъ. 28 марта 1852 г. Гедеоновъ писалъ Верстовскому: «Удино (режисеръ) прислалъ ко мнѣ распредѣленіе ролей для пьесы «La dame aux camelias». Пьеса эта запрещена цензурою; скажите ему объ этомъ». Кратко, но выразительно!

Такого же характера извѣстіе отъ 20 янв. 1853 г. (письмо Семенова): «Запрещенный «Лабазникъ» остается по прежнему подъ запрещеніемъ, и вовсе нѣтъ и подозрѣній на пропускъ его». Любопытно и то, что ранѣе эта пьеса не подвергалась запрещенію. По крайней мѣрѣ, въ своемъ письмѣ отъ 17 дек. 1852 г. Гедеоновъ предупреждалъ Верстовскаго: «Если еще нужно Вамъ давать «Лабазника», то поспѣшайте, потому что, вѣроятно, онъ будетъ запрещенъ». И дѣйствительно, 22 дек. 1852 г. онъ уже пишетъ: «По послѣднему репертуару Вы назначили въ 1-е января представленіе «Лабазника», но теперь вѣроятно получили уже о воспрещеніи играть эту пьесу». Среди этихъ извѣстій особенно интересными являются тѣ, въ которыхъ указываются мотивы, по которымъ та или другая пьеса признается неудобной для постановки на сценѣ. Однимъ изъ такихъ мотивовъ служитъ несоотвѣтствіе піесы русскимъ нравамъ, другимъ—изображеніе чиновничества. Такъ 11 янв. 1852 г. Гедеоновъ пишетъ: «Прочитавши піесу «Игра счастья», я и самъ нашелъ ее не совсѣмъ приличною для сцены русскаго театра. Перемѣна положеній между бариномъ и слугою отъ картежной удачи—вовсе не въ нашихъ нравахъ. Она не будетъ и здѣсь играться». Или же въ письмѣ его отъ 21 мая 1852 г.: «Изъ представленнаго Вами списка водевилей, игранныхъ уже на театрахъ, я нахожу, что почти всѣхъ ихъ можно продолжать иногда играть, кромѣ развѣ только двухъ: 1, Титулярные совѣтники въ домашнемъ быту, и 2, Царство женщинъ. Первый потому, что вообще стараются теперь какъ можно рѣже

выводить чиновниковъ на сцену, а послѣдній есть уже рѣшительная нелѣпица противу нашихъ обычаевъ».

Вполнѣ естественно, что дѣлался выборъ пьесъ для репертуара, но важны, повторяю, тѣ мотивы, которыми руководились при этомъ выборѣ, и если ничего нельзя возразить противъ несоотвѣтствія пьесы русскимъ обычаямъ, то врядъ-ли можно согласиться съ другимъ изъ указанныхъ мотивовъ. А какъ разъ Гедеоновъ особенно подчеркиваетъ этотъ послѣдній и такимъ образомъ дирекція добровольно являлась въ роли цензора. Кстати здѣсь же приходится сообщить объ одномъ довольно таки нелѣпомъ правилѣ, отмѣненномъ 22 или 23 дек. 1852 г., въ силу котораго представленіе новыхъ пьесъ сначала должно было состояться въ Петербургѣ, а потомъ уже въ Москвѣ. Сообщая 24 дек. 1852 г. объ отмѣнѣ этого правила, Гедеоновъ пишетъ: «Вчера я послалъ Высочайшее разрѣшеніе, чтобы представленіе новыхъ піэсъ въ Москвѣ оставалось въ прежнемъ порядкѣ, т. е. что могутъ быть разыгрываемы и въ Москвѣ. Но при этомъ прошу Васъ, чтобы піэсы, слѣдующія въ бенефисы, присылались ко мнѣ для цензуры какъ можно заблаговременнѣе для прочтенія и особенно въ Гоголевскомъ родѣ». Черезъ день 26 дек. онъ снова повторяетъ: «Изъ полученной бумаги Вы уже знаете, что запрещеніе играть въ Москвѣ новыя піэсы прежде Петербурга отмѣнено,—слѣдовательно, и то творчество, которое на этомъ запрещеніи основывалось, миновалось, только нужно повнимательнѣе смотрѣть на піэсы и особенно составляемыя Гоголевскими послѣдователями».

Говоря о цензурѣ николаевскаго времени, невольно приходишь къ вопросу о роли самого Императора Николая I въ этомъ дѣлѣ. Бар. Дризенъ [1]) совершенно справедливо замѣчаетъ о тогдашней цензурѣ, что она «продолжала блуждать и путалась въ противорѣчіяхъ, не зная, гдѣ должно кончаться дозволенное и начинаться запрещенное» (Матеріалы, стр. 147). Императоръ Николай I нерѣдко въ этихъ случаяхъ, позволю себѣ такъ выразиться, сму-

[1]) «Матеріалы къ исторіи русск. театра». М. 1905 г.

щалъ своихъ усердныхъ слугъ, разрѣшая печатать то, что въ нихъ возбуждало чуть-ли не ужасъ. Письма Гедеонова также подтверждаютъ это. Верстовскій сообщилъ Гедеонову какіе-то стихи, по поводу которыхъ тотъ пишетъ ему 24 марта 1851 г.: «Я былъ очень удивленъ, увидавши въ Пчелѣ напечатанные стихи, которые Вы мнѣ доставили. Послѣ узналъ, что таковые же были и у графа А. Ѳ. Орлова, который показалъ ихъ Государю Императору, и напечатаніе ихъ послѣдовало по Высочайшей волѣ Его Величества». Стихи эти — «Отрывокъ изъ московской жизни на сырной недѣлѣ 1851 г.», сатира на московское общество, чрезмѣрно увлекавшееся пріѣзжей иностранной театральной знаменитостью. (О нихъ см. Шильдера, Императоръ Николай I, т. II, стр. 637—39). Случалось и наоборотъ, запрещалось то, что было разрѣшено цензурой. Такъ въ письмѣ отъ 28 окт. 1850 г. Гедеоновъ сообщаетъ: «Представленія драмы «Коварство и любовь» прекращено (—ы?) въ Петербургѣ по Высочайшему повелѣнію, объявленному Государемъ Императоромъ во время игры оной на французскомъ театрѣ, почему не слѣдуетъ драму сію играть и въ Москвѣ» [1]).

Въ виду указаннаго блужданія цензуры «нашему поколѣнію, говоритъ бар. Дризенъ, и представляется такимъ страннымъ, что одна и та же пьеса, по содержанію обыкновенный фарсъ, въ пятидесятыхъ годахъ казалась зазорной, нынѣ же идетъ совершенно свободно. А факты такіе были. Извѣстный Лабишевскій фарсъ «Le chapeau de paille d'Italie», въ переводѣ на русскій языкъ «Соломенная шляпа», былъ признанъ въ 1852 г. «портящимъ хорошій вкусъ» и «уничтожающимъ достоинства театровъ», а лѣтъ десять тому назадъ, еще на памяти бар. Дризена, не сходилъ съ репертуара Императорскихъ театровъ». (Матеріалы, стр. 147). Въ этомъ случаѣ, кажется, мы имѣемъ дѣло съ Высочайшимъ повелѣніемъ, гдѣ починъ исходилъ отъ самого Государя, какъ можно заключить на основаніи письма Гедеонова отъ 24 апр. 1852 г. Актеръ Васильевъ выбралъ эту пьесу для

---

[1]) Черезъ два года послѣ этого, 23—25 окт. 1852 г., Гедеоновъ пишетъ: «О разрѣшеніи играть «Коварство и любовь» и «Разбойниковъ» попытаюсь при новомъ мннистрѣ». Мнѣ неизвѣстно, увѣнчалась ли на сей разъ его попытка успѣхомъ.

своего бенефиса, объ этомъ сообщили Гедеонову, который и прислалъ указанное письмо слѣдующаго содержанія: «Соломенная шляпка» именно изъ тѣхъ піэсъ, по которой состоялось Высочайшее замѣчаніе Государя Императора, слѣдовательно о назначеніи ея въ бенефисъ Васильева и говорить нечего. Издержекъ по перепискѣ ея большихъ быть не можетъ; если переписана музыка, то она можетъ быть по удобности употреблена на другое дѣло, а потому расходъ по перепискѣ «Соломенной шляпки» можетъ быть принятъ дирекціею, а Васильевъ можетъ выбрать себѣ другую піэсу изъ имѣющихся у Васъ, ибо не знаю, какую именно піэсу выслать ему отсюда и дѣло это вовсе не относится до дирекціи. Объявленное Высочайшее повелѣніе о выборѣ для представленій на Императорскихъ театрахъ приличныхъ піэсъ должно быть въ точности исполнено и относится какъ для піэсъ, прежде игранныхъ, такъ и до тѣхъ, какія будутъ вновь поступать. Воля Государя Императора въ этомъ дѣлѣ есть та, чтобы Императорскіе театры въ своихъ національныхъ представленіяхъ избѣгали вообще нелѣпыхъ фарсовъ и площадныхъ шутокъ, не подходящихъ къ нашимъ нравамъ и обычаямъ,—только въ этомъ значеніи не должно допускать піэсъ на сцену. Все же веселое и приличное, не оскорбляющее вкуса и не противорѣчащее рѣзко понятіямъ и быту русскаго общества въ его подраздѣленіяхъ, можетъ быть свободно играемо. И потому должно имѣть по репертуару постоянныя мѣстныя надъ симъ наблюденія, и избирать піэсы какъ изъ старыхъ, такъ и изъ новыхъ соотвѣтствующія сказанному правленію».

Императоръ Николай I налагалъ свое veto не только въ этомъ случаѣ, но и въ другихъ, какъ, напр., въ вопросѣ о спектакляхъ и концертахъ великимъ постомъ и по субботамъ. Я позволю себѣ здѣсь же остановиться на этомъ вопросѣ, хотя это, можетъ быть, нѣсколько и неумѣстно въ главѣ о цензурѣ; дѣлаю это лишь затѣмъ, чтобы точнѣе выяснить роль самого Государя на основаніи данныхъ, представляемыхъ письмами къ Верстовскому. «Запрещеніе играть постомъ проходитъ красной нитью всю исторію нашего театра»,—говоритъ бар. Дризенъ. (Матеріалы, стр. 235). При

Николаѣ I это запрещеніе повторялось, потому что старое распоряженіе, повидимому, забывалось. Великимъ постомъ запрещались не только спектакли, но и чтеніе стиховъ въ концертахъ, а по субботамъ запрещались концерты во всякое время года, не въ одномъ лишь великомъ постѣ. Запрещеніе проводилось строго: даже самая благонамѣренная цѣль—устройство концерта въ пользу раненыхъ—не служила гарантіей его разрѣшенія. «Вы мнѣ пишете, читаемъ въ письмѣ Гедеонова отъ 25 февр. 1853 г., объ субботнихъ концертахъ, говоря, что оффиціальнаго положенія на сей предметъ нѣтъ.—Удивляюсь я этому вопросу. На предписаніи Московской Конторѣ отъ 16 іюля прошедшаго года за № 324 объявлено мною, что Государь Императоръ Высочайше повелѣть изволилъ публичные концерты въ Москвѣ не давать по субботамъ, какъ въ теченіе великаго поста, такъ и во весь годъ. Какого же еще желаете Вы оффиціальнаго положенія?» А черезъ годъ послѣ этого потерпѣлъ фіаско Щепкинъ съ своей попыткой устроить «драматическій вечеръ въ пользу раненыхъ». «Въ письмѣ отъ 12 марта пишете Вы о желаніи г. Щепкина дать драматическій вечеръ въ пользу раненыхъ, съ предположеніемъ читать самому въ ономъ и другимъ артистамъ; на это прошу Васъ объявить ему, что въ великомъ посту никакія чтенія въ концертахъ не допускаются, о чемъ вслѣдъ засимъ получите подробныя правила». (Письмо Гедеонова отъ 14 марта 1854 г.).

Чтобы покончить съ театральной цензурой, должно остановиться еще на статьяхъ о театрѣ. По словамъ бар. Дризена, «въ 1815 году, по требованію г. управляющаго министерствомъ полиціи, сдѣлано было распоряженіе, чтобы въ журналахъ вообще ничего помѣщаемо не было на счетъ Императорскихъ театровъ и актеровъ» (Матеріалы, стр. 127). При Николаѣ I, писать о театрѣ, особенно въ неодобрительномъ смыслѣ, попрежнему строго запрещалось» (тамъ же, стр. 136). На это опять таки была воля Государя. Вмѣстѣ съ тѣмъ ему угодно было, чтобы статьи о театрахъ, предназначаемыя для журналовъ, имѣвшихъ спеціальное разрѣшеніе печатать ихъ, просматривались предварительно министромъ двора, потомъ «представлялись къ нему принятымъ порядкомъ черезъ III отдѣленіе Собственной Его

Императорскаго Величества канцеляріи за подписью сочинителей ихъ не начальными только литерами, а всѣми словами. Послѣ сего статьи сіи должны быть подвергаемы разсмотрѣнію обыкновенной цензуры на общихъ правилахъ» (тамъ же, стр. 140). Министерство двора, повидимому, поручало цензуру этихъ статей дирекціи театровъ. По крайней мѣрѣ въ письмахъ Гедеонова на это есть данныя. Въ октябрѣ (между 18 и 23) 1851 г. онъ пишетъ Верстовскому: «Прилагаю при семъ одобренную къ напечатанію какъ со стороны III отдѣленія Собственной его величества канцеляріи, такъ и со стороны дирекціи статью о бенефисѣ Садовскаго. Изъ этой статьи не видно, въ какомъ журналѣ предполагается она быть напечатана,— и потому прошу Васъ справиться, кто этотъ Филиповъ, написавшій статью, и передать ее для того журнала или газеты, для которой предназначены. PS. Прилагаю еше статью «Лѣтопись Московскаго театра» г. Григорьева, которая, кажется, для «Москвитянина». Прошу Васъ передать по принадлежности».

Театральное вѣдомство ревниво слѣдило за соблюденіемъ указаннаго выше распоряженія и всякій разъ при его нарушеніи било тревогу. Повидимому, Верстовскій сообщилъ Гедеонову «относительно статей объ театрѣ, печатаемыхъ въ Московскихъ вѣдомостяхъ безъ разсмотрѣнія въ III-мъ отдѣленіи Собственной Его Императорскаго Величества канцеляріи и мимо театральнаго вѣдомства». Тотъ проситъ (письмо 18 окт. 1851 г.) доставить ему «номера тѣхъ вѣдомостей, въ которыхъ статьи сіи напечатаны». Но послѣднія печатались, очевидно, съ разрѣшенія университета, какъ это доказываетъ письмо Гедеонова отъ 8 янв. 1852 г. «Представленіемъ князю (Волконскому, министру двора) о статьяхъ о театрѣ, печатаемыхъ въ «Московскихъ вѣдомостяхъ» безъ предварительнаго прочтенія ихъ въ III-мъ отдѣленіи Собственной Его Императорскаго Величества канцеляріи и потомъ въ дирекціи, я остановился для того, чтобы собрать предварительно вѣрныя справки, на какомъ основаніи это допускается университетомъ. О чемъ прошу Васъ узнать повѣрнѣе на тотъ конецъ, что если послѣдуетъ запрещеніе, то чтобы не встрѣтить законнаго противу того отпора, ибо нельзя

полагать, чтобы правило о прочтеніи театральныхъ статей дирекціею прежде печатанія ихъ не было извѣстно университету, когда вся цензурная часть въ Петербургѣ правилу этому слѣдуетъ». Безпокойство и тревога театральнаго вѣдомства, надо полагать, привели его къ желанному для него исходу. 31 янв. 1852 г. Гедеоновъ сообщаетъ Верстовскому: «О статьяхъ, печатаемыхъ въ «Московскихъ вѣдомостяхъ» объ театрѣ, я написалъ г. попечителю и вѣроятно дѣло это приведется въ общеустановленный порядокъ».

Какъ курьезъ отмѣчу запросъ III отдѣленія у дирекціи и наведеніе послѣднею справокъ о томъ, «кто былъ авторъ или переводчикъ водевиля «Мужъ подъ башмакомъ» (письмо Гедеонова отъ 28 ноября 1853 г.). «Объ этомъ водевилѣ справлялись и по цирку, но и тамъ онъ не игрался, развѣ, что подъ другимъ названіемъ» (письмо отъ 4 дек. 1853 г.). Запросъ и справки становятся вполнѣ понятными въ виду указаннаго выше распоряженія Государя, чтобы пьесы представлялись «за подписью сочинителямъ ихъ не начальными только литерами, а всѣми словами».

II.

РЕПЕРТУАРЪ и ОТДѢЛЬНЫЯ ПЬЕСЫ.

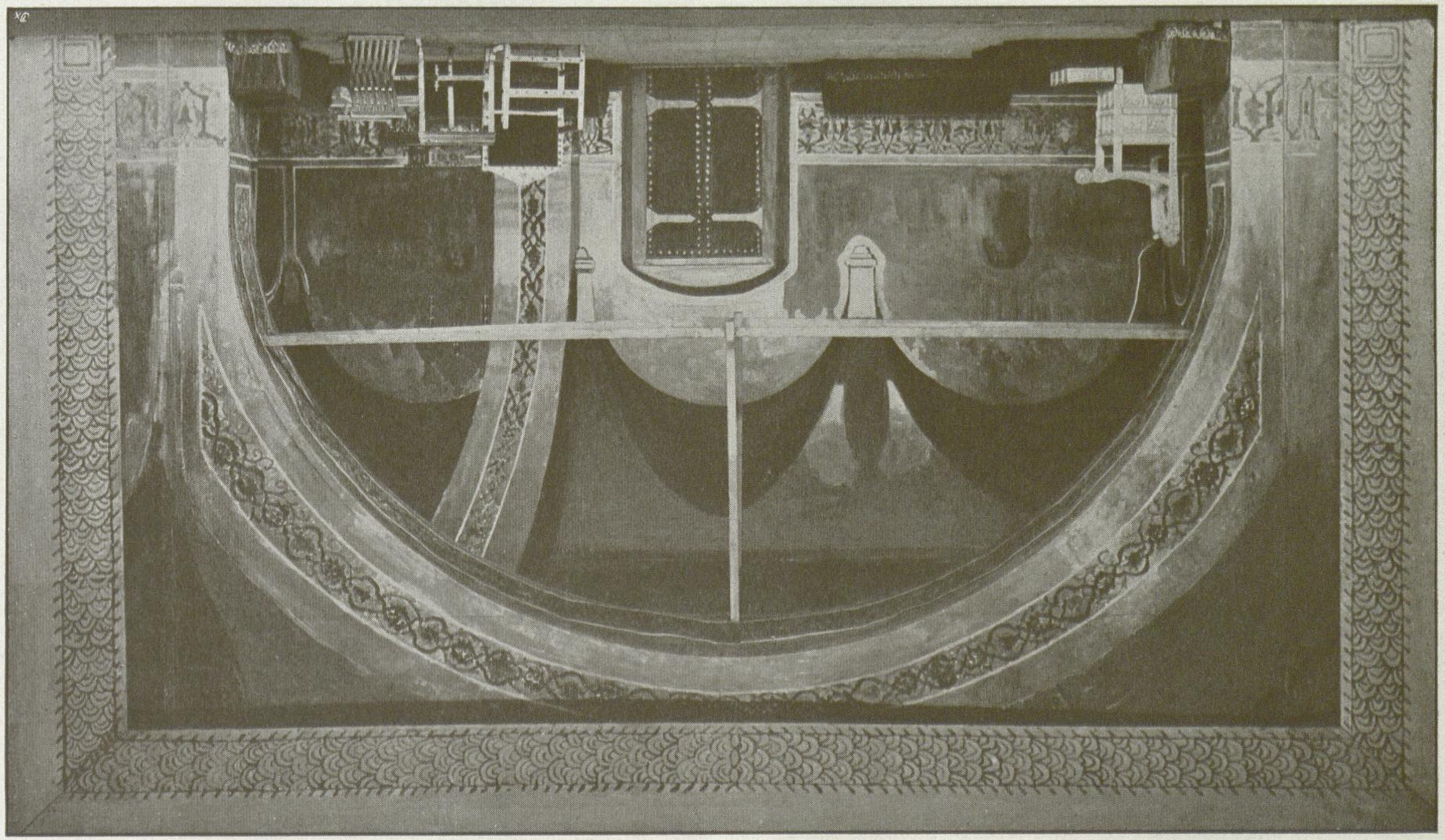
Среди встрѣчающихся въ письмахъ къ Верстовскому различнаго рода свѣдѣній и сообщеній по тому или другому поводу о той или другой пьесѣ, есть не мало очень краткихъ, состоящихъ лишь въ указаніи, что такая-то пьеса не имѣла успѣха и т. п. Я счелъ нужнымъ включить въ свое изложеніе весь этотъ матеріалъ: какъ бы кратки и отрывочны ни были эти свѣдѣнія, они могутъ оказаться не безполезными не только для будущаго обозрѣвателя репертуара Императорскихъ театровъ, не только для исторіи отдѣльныхъ пьесъ, но даже и для характеристики вкусовъ и симпатій тогдашней публики.

Предварительно я остановлюсь на данныхъ, касающихся репертуара вообще, именно, кто завѣдывалъ имъ, чѣмъ руководились эти лица при его составленіи.

ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ ЗОЛОТОЙ ПАЛАТЫ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (3 КАРТИНА).

ТЕЙКБЛЮМ.Р. ДЕКОРАЦІЯ ЗОЛОТОЙ ПАЛАТЫ.

НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА N В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (3 КАРТИНА).



До 1850 года репертуаромъ въ Москвѣ завѣдывалъ нѣкто Мухинъ. Повидимому, это былъ человѣкъ очень самолюбивый, судя по отзыву о немъ Гедеонова, властно распоряжавшійся въ составленіи репертуара и не терпѣвшій ничьего вмѣшательства въ эту область. Въ этомъ случаѣ любопытно слѣдующее замѣчаніе Гедеонова въ письмѣ отъ 14 окт. 1849 г.: «Велѣлъ я ему (Мухину) представить мнѣ списокъ купленныхъ піесъ, которыя еще не даны и объяснить, почему онѣ лежатъ въ архивѣ? и писалъ ему вообще о репертуарѣ, при этомъ замѣтилъ ему, что не можетъ быть, чтобъ вы по вашей опытности не говорили при составленіи репертуара своего мнѣнія; но и вамъ скажу откровенно, что если вы при составленіи репертуара не говорили своего мнѣнія, то вы не правы, ибо для этого и требовалъ я всегда, чтобъ репертуаръ дѣлался въ конторѣ общими силами; ежели бы случилось, что Мухинъ не обращалъ вниманія на ваши совѣты, т. е. если бы вы не могли въ своихъ мнѣніяхъ сойтиться, то тутъ же надобно вписать и ваше и его мнѣніе и прислать на мое разрѣшеніе; для этого то и составляется репертуаръ на двѣ недѣли, если же этого мало, то можно составить оный на 20 дней». Чѣмъ вызвано это замѣчаніе Гедеонова? Не писалъ-ли самъ Мухинъ ему, что Верстовскій не высказываетъ своего мнѣнія о репертуарѣ? Въ такомъ случаѣ возникаетъ вопросъ, что заставляло Верстовскаго воздерживаться въ этомъ случаѣ. Не играло-ли тутъ роль то «непомѣрное самолюбіе» Мухина, о которомъ упоминаетъ Гедеоновъ въ письмѣ отъ 10 янв. 1850 г. Характеризуютъ Мухина до нѣкоторой степени и слѣдующія слова Гедеонова: «писалъ я также и о русскихъ драмахъ и трагедіяхъ и объяснилъ ему (Мухину), что нѣтъ причины по смерти Мочалова хоронить и репертуаръ его, Леонидовъ и можетъ быть и кто другой могутъ играть хоть и не въ совершенствѣ; но и Мочаловъ далекъ былъ отъ совершенства; играя онъ можетъ совершенствоваться, а не играя онъ никогда не сдѣлаетъ успѣховъ; кажется должно сознаться, что не учась никто на скрипкѣ не сдѣлается виртуозомъ, для чего же не допускать этого и въ отношеніи драматическихъ артистовъ, которыхъ школа есть сцена. Вчера еще писалъ я Мухину, что онъ, выжидая какого-то



генія или по крайней мѣрѣ вторую Косицкую мужескаго рода, не хочетъ употреблять то, что у насъ подъ руками, и приказалъ ему поднять Гамлета и другія Мочаловскія роли, кромѣ запрещенныхъ, какъ «Коварство и Любовь» (письмо 14 окт. 1859 г.).

Подобнаго рода замѣчанія, повидимому, не особенно нравились г. Мухину. Были-ли дѣлаемы ему послѣ этого еще и другія замѣчанія въ томъ же родѣ, изъ писемъ не видно, но только въ письмѣ отъ 10 янв. 1850 г. Гедеоновъ высказывается уже по поводу оставленія Мухинымъ службы. «Мнѣ жаль Мухина болѣе для него, нежели для дѣла, но его никто не вынуждалъ удаляться, одна причина этому его ложный взглядъ на дѣло и непомѣрное самолюбіе».

Въ этомъ же самомъ письмѣ Гедеоновъ проситъ Верстовскаго высказаться о томъ, кого бы можно назначить завѣдующимъ репертуаромъ, и самъ въ свою очередь замѣчаетъ: «можетъ быть нашъ Алексѣй Степановичъ [1]) желаетъ этого мѣста; откровенно скажу вамъ, я не думаю, чтобы онъ зналъ эту спеціальность; но вмѣстѣ съ тѣмъ думаю, что онъ былъ бы не хуже Мухина, особенно если учредить должность такъ, чтобы она была подчинена управляющему конторою». Повидимому, этотъ Алексѣй Степановичъ и былъ назначенъ «инспекторомъ репертуара». По крайней мѣрѣ указаніе на это есть въ письмѣ отъ 14 дек. 1851 г. «Изъ послѣдней вѣдомости о сборахъ я замѣчаю, пишетъ Гедеоновъ, постепенное уменьшеніе ихъ, сравнительно съ прошедшими годами; а какъ времени для представленій остается уже не много и потому должно дорожить каждымъ днемъ, то и прошу Васъ обще съ Алексѣемъ Степановичемъ (къ которому также пишу по сему предмету) обратить на составъ спектаклей вообще все вниманіе и стараться составлять и держать репертуаръ вообще изъ пьесъ, любимыхъ публикою и приносящихъ болѣе другихъ доходовъ; напр., почему до сего времени не повторена опера Дина — «Цыганка», имѣющая успѣхъ, если за болѣзнью Косицкой, о которой мнѣ писалъ Алексѣй Сте-

[1]) Не Пороховщиковъ-ли?

пановичъ, то роль ея можно бы было передать другой и воспользоваться представленіемъ оперы въ настоящее не выгодное передъ праздниками время; на святкахъ и менѣе интересные спектакли привлекутъ народъ, но теперь другое дѣло» [1]).

Вновь назначенный «инспекторъ репертуара» занималъ эту должность около 2 лѣтъ. Въ письмѣ отъ 31 дек. 1851 г. сообщается объ оставленіи Алексѣемъ Степановичемъ службы при театрѣ, о порученіи его обязанности Верстовскому и о назначеніи послѣднему въ помощники «для исполненія приказаній по этому дѣлу» г. Пельта.

Уже выше мы встрѣтились съ жалобой Гедеонова на упадокъ сборовъ, объясняемый имъ составомъ репертуара. Жалобы эти повторяются и впослѣдствіи, а неудовлетворительный составъ репертуара до нѣкоторой степени объясняется бенефисами. Въ этомъ отношеніи любопытно письмо отъ 13 окт. 1852 г. «Изъ новыхъ пьесъ, данныхъ въ прошломъ репертуарѣ, о которыхъ Вы (Верстовскій) говорите въ письмѣ отъ 9 ч. сего октября, по моему, пишетъ Гедеоновъ, по правдѣ сказать, ни одна не могла и обѣщать успѣха, который могъ бы имѣть хоть сколько нибудь вліянія на перемѣну въ сборахъ къ лучшему. Всѣ эти пьесы не болѣе, какъ бенефисный наборъ, и пожалуй не дурны, но только между другими болѣе дѣльными и капитальными, на которыхъ спектакли должны вообще основываться. Содержа репертуаръ только изъ пьесъ бенефисныхъ, дирекція, конечно, не платитъ ничего авторамъ, но зато собственный репертуаръ ея дѣлается уже второстепеннымъ передъ бенефисами, и слѣдовательно никогда не дойдетъ до довѣренности къ нему публики и не будетъ хорошимъ потому, что въ бенефисы ни одинъ авторъ не отдастъ труда капитальнаго. Въ этомъ распоряженіи дирекція, сохраняя небольшія издержки по платежамъ авторамъ, теряетъ гораздо болѣе по сборамъ и отучаетъ все болѣе и болѣе публику

---

[1]) См. также письмо 2 янв. 1851 г., «прошу Васъ обще съ Алексѣемъ Степановичемъ внимательно сообразить о томъ, будетъ ли полезна постановка этой комедіи (Арапова «Вся Москва на балѣ»), и мнѣ донести, и въ какое время удобнѣе ее поставить».

отъ театра. Если французскіе спектакли не находятъ достаточно въ Москвѣ для себя публики, то національный театръ не можетъ не имѣть ее, если только театръ будетъ постоянно интересовать и завлекать зрителей по вкусу каждаго. Въ Москвѣ есть также писатели, у которыхъ свои знакомства; приласкавши къ театру первыхъ, пойдутъ за ними и послѣднія, и по говору всѣхъ ихъ вмѣстѣ составится переходъ къ лучшему и въ общей массѣ публики. Бенефисы никакъ не должны занимать перваго мѣста на репертуарѣ, а пока дирекція не возвыситъ своихъ спектаклей, то бенефисный водевильный сборъ, преобладая на театрѣ, все болѣе и болѣе будетъ ронять его въ общественномъ значеніи». Бенефисы были зломъ и въ другомъ отношеніи, поселяя раздоры и неудовольствія въ средѣ актеровъ. «Бенефисы есть дѣйствительно наказаніе, пишетъ Верстовскому Семеновъ, но какъ уничтожить ихъ?—Лѣтомъ они еще приносятъ пользу, но съ сентября вяжутъ по рукамъ и по ногамъ. А что будете дѣлать? Всякій уже упрочился на осени, а перевести на лѣто значитъ поднять на себя вопль и проклятіе. И теперь мнѣ уже порядкомъ достается за то, что ни одинъ не дѣлаетъ полныхъ сборовъ: ибо публика болѣе интересуется спектаклями казенными, а бенефисы видитъ за обыкновенныя деньги, при повтореніи» (1852, дек. 7). Все это, конечно, справедливо, но не нужно забывать и того, что, благодаря бенефисамъ, увидали сцену такія пьесы, которыя безъ того не попали бы туда. Одноактный отрывокъ Гоголя «Тяжба» пролежалъ въ столѣ у автора вплоть до 1844 года, и только благодаря М. С. Щепкину былъ дозволенъ ему въ день бенефиса» (бар. Дризенъ, стр. 131).

Объясненія, слѣдовательно, должно искать въ чемъ нибудь другомъ, а не въ однихъ бенефисахъ. Главная причина того, что репертуаръ стоялъ не на должной высотѣ, заключается въ общихъ условіяхъ положенія литературы, когда въ частности драматическія произведенія должны были проходить, какъ мы видѣли выше, сквозь строй тройной цензуры.

Отчасти объясняется дѣло, повидимому, вкусами лицъ, завѣдывавшихъ репертуаромъ. Въ этомъ случаѣ интересна личность не разъ упоминавшагося Семенова, который исполнялъ эту обязанность въ Петербургѣ, какъ

видно, до ноября 1853 г. Въ своемъ письмѣ отъ 16 ноября 1853 г., надо полагать, въ отвѣтъ на вопросъ онъ пишетъ: «Павелъ Степановичъ Ѳедоровъ дѣйствительно распоряжается теперь нашимъ репертуаромъ. Онъ же есть и управляющій надъ театральнымъ училищемъ и чиновникъ особыхъ порученій при почтовомъ вѣдомствѣ. Будучи однимъ изъ дѣятельныхъ передѣлывателей французскихъ водевилей на русскіе нравы [1]), онъ безъ сомнѣнія сдѣлаетъ на пользу репертуара все, что только будетъ возможно при его литературномъ значеніи». Любопытно, напримѣръ, замѣчаніе Семенова по поводу «Бѣдной невѣсты» Островскаго (письмо 1852, дек. 7). «Комедія «Бѣдная невѣста», какъ мнѣ кажется, можетъ имѣть болѣе успѣха въ Москвѣ, гдѣ живетъ авторъ съ своимъ приходомъ.—Но здѣсь едва-ли.—Мнѣ кажется, лицо невѣсты съ ея вечерними прогулками по саду съ молодымъ парнемъ уже слишкомъ для сцены натурально. А впрочемъ на дѣлѣ будетъ яснѣе». А въ другомъ своемъ письмѣ отъ 31 дек. 1854 г., значитъ, когда уже онъ не состоялъ завѣдующимъ репертуаромъ, Семеновъ отвѣчаетъ Верстовскому: «Вы мнѣ пишете о театрахъ;—да, изящный вкусъ въ пьесахъ нынѣ существующихъ удивителенъ.—Впрочемъ, мы съ Вами люди прежняго времени, когда каторжныя стороны человѣчества, какъ чирья на тѣлѣ, скрывались и излѣчивались, не замарая собой окружающихъ; то теперь при обратномъ дѣйствіи намъ и не повѣрятъ, что это вовсе не увлекательно,—но скажутъ, что и безпутному пьяницѣ нельзя отказывать мѣста въ обществѣ, ибо у него найдется подъ часъ добродѣтели больше, чѣмъ у трезваго.—Впрочемъ, есть еще писатели, не похожіе на натурщиковъ,—это извѣстный Вамъ П. П. Сухонинъ. Онъ написалъ новую пьесу подъ названіемъ «Деньги»—трагедію XIX вѣка. Она поступила уже въ дирекцію, но здѣсь на нее натурщики смотрятъ своими глазами, да теперь и разыграть ее здѣсь довольно трудно, за неимѣніемъ дѣльныхъ исполнителей. У Васъ можно поручиться за успѣхъ, а пьеса, вѣроятно, и Вамъ понравится—дѣйствіе между людьми вполнѣ образованными, у кото-

---

[1]) Отзывы объ его водевиляхъ см. у Бѣлинскаго, т. III, IV, V. *Изд. Венгерова.*

рыхъ трагедіи разыгрываются по моему». Очевидно, нарождались иныя стремленія въ литературѣ, иные запросы, которые были чужды и непонятны гг. Семеновымъ съ ихъ представленіями о «натуральномъ» въ искусствѣ. Что же касается П. С. Ѳедорова, «чиновника особыхъ порученій при почтовомъ вѣдомствѣ», то о дѣятельности его въ роли завѣдующаго репертуаромъ ничего сказать не могу, за отсутствіемъ данныхъ.

Въ иныхъ случаяхъ та или другая пьеса попадала на сцену не въ силу личныхъ вкуса и симпатій завѣдующаго репертуаромъ, а по другимъ соображеніямъ. Въ январѣ 1852 г. Сушковъ представилъ Гедеонову записку о своихъ «литературныхъ трудахъ, отданныхъ на Московскій театръ»; тотъ, отправивъ записку Верстовскому, проситъ увѣдомить «съ возвращеніемъ записки, что и можно и должно сдѣлать» (письмо 19 янв. 1852 г.), а по полученіи отъ него отвѣта снова пишетъ въ свою очередь: «если піесы Сушкова не обѣщаютъ пользы отъ постановки ихъ, то не для чего ихъ и трогать» (31 янв. 1852 г.). Несмотря на это, 25 сент. 1853 г. онъ шлетъ Верстовскому такого рода письмо: «Въ бытность мою въ Москвѣ я говорилъ Вамъ, чтобы поставить пьесу «Движущіеся столы» г. Сушкова. Если у Васъ нѣтъ этой пьесы, то можете взять экземпляръ отъ самого г. Сушкова и доставить ко мнѣ для цензуры. Ее надобно поставить непремѣнно, потому что я Чаадаеву это обѣщалъ; впрочемъ, изъ этого можетъ послѣдовать только польза, потому что та пьеса подъ этимъ названіемъ, которая уже играется, очень дурна, а эта если не лучше, то по крайней мѣрѣ новость. Возьмите у г. Сушкова нѣсколько экземпляровъ и прикажите разучивать до возвращенія изъ цензуры». Въ поясненіе, но не въ оправданіе можно сказать, что эти «другія соображенія» продолжаютъ и понынѣ играть роль при выборѣ пьесъ для постановки въ театрохъ.

Перехожу теперь къ даннымъ объ отдѣльныхъ пьесахъ, заключающихся въ нашихъ письмахъ.

Бар. Дризенъ въ своей книгѣ замѣчаетъ, что «патріотическія пьесы, независимо отъ ихъ содержанія и литературныхъ достоинствъ, принимались съ распростертыми объятіями, и съ 1854 г. ихъ было особенно много»

(Матеріалы, стр. 147). Очевидно, онѣ имѣли успѣхъ. По крайней мѣрѣ объ одной изъ нихъ «Праздникъ въ Севастополѣ», Гедеоновъ пишетъ: «Было-бы желательно сыграть ее въ нынѣшнемъ же карнавалѣ... Пьеса эта по настоящимъ событіямъ такъ интересна, что о представленіи ея не нужно возвѣщать въ афишахъ и газетахъ о томъ, что будетъ дана въ непродолжительномъ времени, ибо не справиться съ требованіями мѣстъ, а объявить только наканунѣ или за два дня до самаго представленія» (январь 1854 г.) Въ другомъ своемъ письмѣ отъ 1 февр. 1854 г. онъ пишетъ, что «должно какъ только возможно поспѣшить окончаніемъ постановки ея на сцену, чтобы сыграть до масленицы, насколько успѣется». Конечно, обстоятельствами минуты объясняется постановка и другихъ пьесъ подобнаго рода, какъ, напр., свидѣтельствуетъ письмо отъ 13 іюля 1854 г.: «На 25-е іюня предположено по Вашему репертуару дать между прочимъ пьесу «Дѣдушка русскаго флота». Она по торжественности дня дѣйствительно умѣстна, но еще было бы лучше назначить Полевого-же пьесу «Русскій морякъ» съ пѣснью «Въ честь русскаго флота», заключающеюся въ пьесѣ. Если она у Васъ можетъ идти и найдутся костюмы, то лучше бы ее назначить съ исполненіемъ вышесказанной пѣсни» [1]). Но несомнѣнно, и успѣхъ подобныхъ пьесъ объяснялся обстоятельствами минуты. Въ другое время такого рода произведенія успѣха не имѣли. Такъ въ письмѣ отъ 22 дек. 1850 г. Гедеоновъ соглашается на то, чтобы не повторять пьесу «Освобожденіе Москвы въ 1812 г.» въ виду ея неуспѣха, 23 марта 1852 г. сообщаетъ, что не имѣла успѣха пьеса «Блокада Костромы», а 24 апр. 1852 г. пишетъ о неуспѣхѣ драмы «Незабвенный годъ».

---

[1]) Кстати приведу здѣсь слѣдующую замѣтку изъ письма отъ 11 авг. 1854 г.: «Піеса г. Лажечникова «Новобранецъ 12 года» отправлена въ цензуру, а за пожертвованіе имъ авторской части въ пользу нижнихъ чиновъ Л.-Гв. Павловскаго полка Высочайше повелѣно объявить г. Лажечникову чрезъ меня благодарность отъ имени Его Величества. Прилагая съ исполненіемъ сего письмо мое къ г. Лажечникову, прошу Васъ приказать доставить оное къ нему немедленно».

Въ 1849 г. предлагалась къ постановкѣ опера «Староста», музыка которой написана А. Ѳ. Львовымъ, но, повидимому, эта опера не была поставлена. Сообщаю здѣсь письма по этому поводу (ихъ всѣхъ пять), нѣкоторыя въ извлеченіи, письма же Львова цѣликомъ. Въ письмѣ отъ 20 сент. 1849 г. сообщается о томъ, что было сдѣлано представленіе директору «о постановкѣ оперы «Староста», которая какъ по содержанію, такъ и по музыкѣ весьма занимательна и обѣщаетъ дирекціи хорошія выгоды». Въ Петербургѣ оказалось, «этой оперы поставить было нельзя, потому что Петровъ, занимающій въ ней главную роль, ѣдетъ въ Москву, и вообще зимою русская опера у насъ не существуетъ; слѣдовательно она можетъ итти только на Московскихъ театрахъ». Далѣе слѣдуетъ замѣчаніе, что либретто и музыка оперы препровождаются при письмѣ, которое заканчивается просьбой отъ имени Гедеонова высказать мнѣніе «по сему предмету».

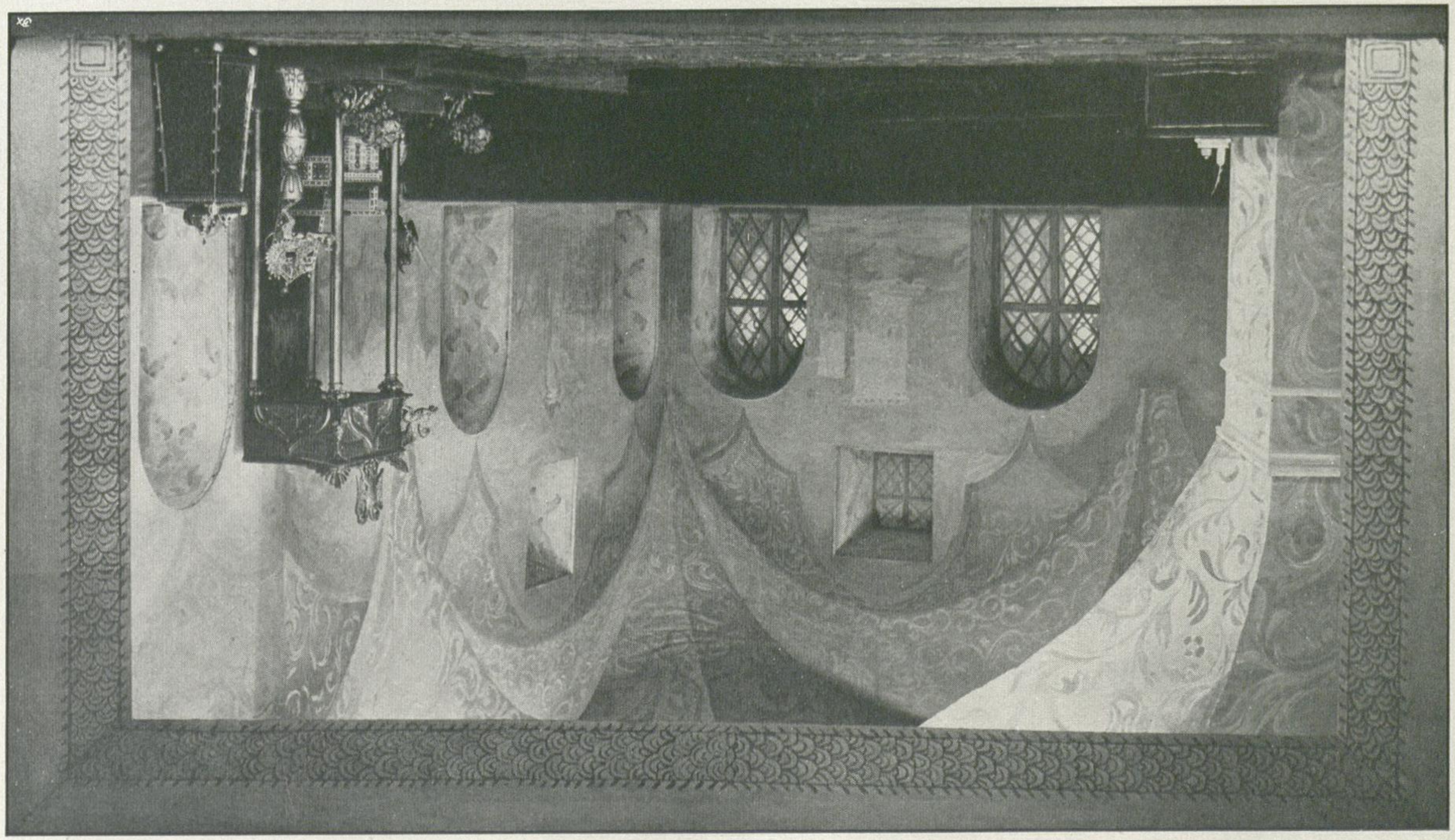
Второе относящееся сюда письмо принадлежитъ автору либретто (фамилію его мнѣ не удалось разобрать), который проситъ Верстовскаго обратить вниманіе на его трудъ и откровенно сказать о немъ свой взглядъ, хотя самъ онъ о своемъ трудѣ не очень-то высокаго мнѣнія. «Я самъ знаю очень хорошо, что либретто немножко смахиваетъ на дребедень,—но я не думалъ итти по обыкновенной дорогѣ, т. е. любовь съ препятствіями, бракъ съ назиданіемъ и проч. т. п. Я хотѣлъ служить композитору: дать движеніе, жизнь во всей пьесѣ и лучшія мѣста для музыки,—и все зависитъ отъ нея: не знаю какъ Алексѣй Ѳедоровичъ (Львовъ) сдѣлалъ свое дѣло». Далѣе сообщается о Львовѣ, что «онъ еще все за городомъ, гдѣ Дворъ; на дняхъ я его видѣлъ и онъ говорилъ, что очень надѣется на Ваше участіе въ постановкѣ пьесы, тѣмъ болѣе что въ восхищеніи отъ пріема, какой Вы ему сдѣлали въ Москвѣ. Черезъ недѣлю возвратясь изъ Царскаго Села, онъ будетъ Васъ просить письменно, а въ ноябрѣ лично; онъ непремѣнно ѣдетъ въ Москву».

«Еще прошу Вашего совѣта: надо-ли мнѣ писать къ Мухину? Я ужъ знаю, каковъ онъ,—да все таки лучше задобрить и Павла Мардарьевича, не только такого Мухо..., какъ Вы его прозвали. И на это прошу совѣта.

ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ ГРАНОВИТОЙ ПАЛАТЫ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (4 КАРТИНА).

ТЕЙКВЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ ГРАНОВИТОЙ ПАЛАТЫ.

НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (4 КАРТИНА).



Роли я желалъ-бы раздать такъ: староста—Петровъ, Матвѣевъ—Бантышевъ, Матвѣева—Семенова, Зарубаевъ—Леоновъ, или какой нибудь другой теноръ, но актеръ получше; нѣмца управителя—Васильеву, Степана—Живокини, старостиху—Сабуровой I-й и такъ далѣе по русской труппѣ; а изъ французовъ Дюпети и Мерсона первымъ комикамъ, какихъ назначите, ибо я ихъ не знаю; такъ и хоръ французовъ изъ младшихъ актеровъ французской труппы и ихъ хористовъ, съ прибавкою изъ русскихъ актеровъ во французскій хоръ тѣхъ, которые поразвязнѣе, переведя имъ французскій выговоръ на русскія слова»... Далѣе, упомянувъ о томъ, что онъ встрѣтилъ «справедливое замѣчаніе» Верстовскаго относительно «Принца», который былъ «вздорный переводный трудъ», авторъ снова повторяетъ просьбу обратить вниманіе и устроить такъ, чтобы «всѣ занялись оперой» и при такомъ условіи ручается за успѣхъ.

Письма А. Ѳ. Львова.

1.

Любезнѣйшій другъ Алексѣй Николаевичъ!

Отправилось къ Вамъ мое дѣтище, сиречь: «Староста»—этотъ старичишка простой, русской, незатѣйный,—безъ такта говорить не умѣетъ,—я отпустилъ его съ радостію потому, что отпустилъ къ неизмѣнному другу многихъ лѣтъ. Если въ просьбѣ моей отказа не послѣдуетъ, то пріѣду въ Москву въ концѣ октября, и признаюсь, не столько для «Старосты», сколько по собственнымъ хозяйственнымъ дѣламъ; желалъ бы пробыть у Васъ недѣль шесть; о! какъ бы это было хорошо,—многое могли бы мы сдѣлать артистическаго. Если это мнѣ удастся, то постараюсь привесть съ собою г. Мора, для роли Кнопфа; это человѣкъ неподражаемый и тутъ какъ разъ въ своей тарелкѣ.

Объ Ундинѣ не знаю, что Вамъ сказать, любезный другъ;—французъ, голопузъ взялъ ноты, обѣщалъ къ осени кончить, между тѣмъ не имѣю отъ него ни отвѣта, ни привѣта; но какъ Петровъ у Васъ и многія приготовленія отъ дирекціи сдѣланы, то если бы г. Бантышевъ взялся спѣть роль

Рыцаря вмѣсто Леонова, гогда бы я попросилъ Васъ спросить отъ себя Александра Михайловича (Гедеонова), разрѣшитъ-ли онъ поставить Ундину, употребя на то Степанову, Бантышева, Петрова, Семенову, Артемовскаго,—да если бы я былъ съ Вами, то взыграло бы на зарѣ солнышко.—Хоры, вотъ бѣда!.. ну, да какъ нибудь (русское слово)—изъ одного бы сдѣлали двухъ. Постарайтесь, мой другъ, имѣть разрѣшеніе это до моего пріѣзда, чтобы послѣ не трудиться напрасно. Пусть Петербургъ поддерживаетъ италіанцевъ, а Москва русскихъ,—одно другого стоитъ. Если же вы полагаете невозможнымъ Бантышеву спѣть Рыцаря, то истинно страхъ беретъ произнести имя Леонова; онъ, мнѣ кажется, crescendo поетъ все хуже да хуже, послѣдній разъ въ «Фрейшютцѣ» пѣлъ просто нестерпимо; однако, семеро одного не ждутъ: ежели оперѣ идти, то пусть козлитъ Леоновъ,—мы постараемся, чтобы онъ въ день репрезентаціи поменьше ѣлъ макароновъ. Все это мы уладимъ, лишь бы имѣть своевременно разрѣщеніе директора. Сдѣлайте это, любезнѣйшій Алексѣй Николаевичъ; это Васъ, кажется, затруднить не можетъ, потому что разрѣшеніе Вы уже имѣли и сдѣлали нѣкоторые расходы, которые воротить должно. Не такъ ли?

А Староста Кузьма Петровичъ въ иныхъ мѣстахъ Васъ распотѣшитъ:—Петровъ поетъ эту роль отлично;—Іоганнису я напишу нѣсколько словъ, попрошу соблюсти показанныя темпо, что почитаю я однимъ изъ главнѣйшихъ условій для удовлетворительнаго исполненія музыки.

Прощайте почтеннѣйшій и любезнѣйшій другъ Алексѣй Николаевичъ, ахъ! какъ мы сыграемъ квартетецъ одного изъ Матадоровъ!—какъ я не старъ, а пальцы исполняютъ требованія души;—какъ пріятно мнѣ будетъ сблизиться les armes á la main съ артистами, которые меня посѣщали въ Москвѣ. Прощайте, душевно Вамъ преданный А. Львовъ.—Не оставьте меня съ моими чадами!!—pour ne pas dire (*гадами*).

27 сентября 1849. С.Петербургъ.

PS. До время не говорите, что я писалъ Вамъ, ибо вижу, что дѣла сами собою гораздо лучше устраиваются, чѣмъ съ просьбами и хлопотами. Лишь бы мы вольны были Ундину давать и не давать, судя по обстоятельствамъ.

2.

Любезнѣйшій другъ, Алексѣй Николаевичъ!

Я уже писалъ Вамъ о «Старостѣ»; теперь, прочитавъ письмо Ваше къ Куликову, я не могу воздержаться, чтобы не сказать Вамъ еще нѣсколько словъ.—Вчера дѣлалъ я у себя небольшую репетицію, и смѣю думать, что нѣкоторыми нумерами этотъ россійскій мужичекъ Васъ позабавитъ, только покорнѣйше Васъ прошу не допускать первой репрезентаціи, доколѣ всѣ актеры не будутъ совершенно знать своего дѣла, тутъ игры не менѣе музыки.—Всѣмъ, кому вздумается говорить объ этомъ увражѣ, объяснять, что это не опера, а оперета, писанная по средствамъ пѣвцовъ и оркестра Александринскаго театра,—а кто не знаетъ, велики ли эти средства!

Въ афишѣ можете меня и вовсе не называть, но ежели сочтете необходимымъ, то назвать просто А. Ѳ. Львова. Вмѣстѣ съ симъ пишу Іоганису и сообщаю ему показаніе метронома, посылаю и самый метрономъ, которымъ я руководствовался; пишу также нѣсколько словъ А. Е. Мухину. Васъ просить, любезный другъ, надобности не чувствую: кто любитъ музыку такъ, какъ Вы ее любите,—кто говоритъ объ ней такъ, какъ говорите Вы,—кто умѣетъ такъ сохранять искреннюю дружбу, какъ Вы ее сохраняете постоянно нѣсколько десятковъ лѣтъ,—того просить не о чемъ,—онъ дѣлаетъ для меня то, что бы сдѣлалъ для него я. Я больше ничего не желаю. Надѣюсь, что для роли Кнопфа подъѣдетъ къ Вамъ г. Мооръ,—онъ такъ смѣшенъ и такой актеръ, что это будетъ большой поддержкой для пьесы.

Изъ всѣхъ номеровъ скажу Вамъ только объ одномъ, а именно о 4-мъ, т. е. о молитвѣ 2 дѣйствія, во время которой я хотѣлъ изобразить пѣніе птицъ;—если споютъ и сыграютъ хорошо, то успѣхъ этого номера несомнѣненъ,—если дурно, то произведетъ общій смѣхъ. Всѣ выходки флейтъ и гобоя должны быть сдѣланы во время, коротко,—очень тихо ppp,—едва слышны сквозь шестиголосной гармоніи. Прочее въ рукахъ Іоганниса пойдетъ какъ должно. При началѣ увертюры и въ этомъ 4 номерѣ сурдины необходимы.

Я сколь возможно тороплюсь окончаніемъ дѣла, прежде чего не можетъ состояться моя командировка въ Москву. Какъ только возможно скорѣе пріѣду,—но Вы, любезный другъ, меня къ 1 представленію не ожидайте (не говоря объ этомъ никому)—если не успѣю къ первому, то надѣюсь, что второе, третье доставятъ мнѣ не менѣе удовольствія; главное, увѣряйте каждаго, что это не опера, а оперетка, иначе гора родитъ мышь, что всегда весьма невыгодно.

Прощайте, любезнѣйшій другъ, мысленно Васъ обнимаю и надѣюсь въ будущемъ мѣсяцѣ сдѣлать это на самомъ дѣлѣ.

Душевно Вамъ преданный А. Львовъ.

8 октября 1849 г.

Выше мною было замѣчено, что данная опера, повидимому, не была поставлена на сценѣ, хотя такому предположенію какъ будто противорѣчатъ данныя писемъ Львова, его слова о томъ, чтобы не ждали къ первому представленію. Основаніе же для такого моего предположенія я нахожу въ слѣдующемъ письмѣ Гедеонова отъ 27 дек. 1849 г.: «Посылаю къ Вамъ, любезный Алексѣй Николаевичъ, полученное мною письмо отъ актера Армана о позволеніи ему дать въ свой бенефисъ водевиль «Кто правъ, кто виноватъ». Во время бытности Вашей въ Петербургѣ Вы говорили мнѣ, что оперу Львова нельзя ставить именно потому, что въ ней участвуютъ русскіе и французы. Поэтому выходитъ, что и просимую актеромъ Арманъ піесу, требующую также участія русскихъ и французовъ, также дозволить не должно, и тѣмъ болѣе еще, что и сама піеса очень плоха, да и къ чему вводить подобные бенефисные фарсы, которые и здѣсь я стараюсь сколько возможно уничтожить». Данное письмо, кажется, даетъ право на сдѣланное мною предположеніе, которое подкрѣпляется еще тѣмъ обстоятельствомъ, что въ дальнѣйшей перепискѣ я не встрѣтилъ болѣе никакихъ указаній, относящихся къ оперѣ Львова.

13-го сентября 1851 г. извѣстный намъ Семеновъ писалъ Верстовскому, что его опера «Панъ Твардовскій» монтируется и уже почти готова

и что по расположенію репертуара петербурскихъ театровъ должна итти въ концѣ сентября, никакъ не позднѣе. Видимо, предполагалось участіе въ этой оперѣ московскаго артиста Щепина, такъ какъ Семеновъ жалуется, что «весьма неудобно ждать пріѣзда Щепина до ноября мѣсяца, ибо къ тому времени все, что выучено для Твардовскаго, перезабудется и надобно будетъ начинать вновь», а между тѣмъ предстоитъ еще постановка бенефисныхъ оперъ. Въ виду этого «Щепинъ, пріѣздомъ котораго никто не можетъ обижаться, слѣлалъ бы прекрасно, пріѣхавши для постановки «Твардовскаго», но только не въ ноябрѣ, а въ сентябрѣ». Верстовскій хотѣлъ сдѣлать нѣкоторыя измѣненія въ оперѣ, по поводу которыхъ Семеновъ пишетъ: «Что же касается до перемѣнъ, сдѣланныхъ Вами, и прибавленій къ этой оперѣ, то это дѣло святое и противъ желанія Вашего передать эти перемѣны и для здѣшней постановки говорить нечего, а должно исполнить, что я и дѣлаю, посылая къ Вамъ требуемую партитуру». Затѣмъ онъ проситъ о «скорѣйшей высылкѣ партитуры обратно, дабы опера могла пойти хоть въ первыхъ числахъ октября, если не въ концѣ сентября, и о присылкѣ замѣчаній «по всѣмъ тѣмъ предметамъ, которые должны быть измѣнены и поставлены въ болѣе выгодномъ свѣтѣ».

Первое представленіе оперы состоялось 11 октября 1851 г., какъ о томъ свидѣтельствуетъ письмо Семенова. «Пишу къ Вамъ по возвращеніи изъ театра, послѣ представленія «Твардовскаго». Представленіемъ этимъ я совершенно доволенъ—оно достигло цѣли, т. е. будетъ жить на репертуарѣ, а въ извѣстные дни давать сборъ... Сегодня былъ театръ совершенно полонъ. Особенно принимали Петрова (хотя онъ былъ и не здоровъ). Булаховъ-Красицкій мѣстами пропѣлъ хорошо. Артемовскій — цыганъ былъ также не дуренъ, какъ актеръ. Цыганскую пѣсню заставили повторить. Петрова два раза вызывали. Машинная часть, устроенная Вальцемъ, была отлична и прошла что называется безъ сучка и задоринки. Особенно произвелъ фуроръ пожаръ замка въ послѣднемъ явленіи; громкое браво встрѣтило и проводило его. По окончаніи Вальцъ былъ два раза вызванъ. Костюмы чисты и богаты. Однимъ словомъ, сдѣлано и сдѣлалось все такъ,

какъ только можно было желать, и признаться, поутру я побаивался, ибо отъ такихъ работъ на Александринскомъ театрѣ давнымъ давно всѣ отстали. Бранить Вамъ насъ не за что. Право, желаю, чтобы также прошло и въ Москвѣ. Но при этомъ долженъ Вамъ покаяться въ своеволіи—но безъ суда не обвиняйте. Дѣло въ томъ, что 2-е дѣйствіе было раздѣлено на два, отчего «опера вышла въ 4 акта». Послѣдствія этой перемѣны оправдались успѣхомъ. Музыки нисколько не пропало,—и избѣжали необходимой путаницы». Прибавленій къ оперѣ, о которыхъ было упомянуто выше, надо полагать, не было еще прислано Верстовскимъ, такъ какъ Семеновъ въ концѣ пишетъ: «Было бы хорошо, если бы Вы прислали изъ прибавленій Вашихъ къ оперѣ, что только возможно, напр., прибавочную арію съ хоромъ для цыгана, арію Твардовскаго, или то, что сами разсудите,—мы можетъ быть и поуправились бы этимъ дѣломъ, хорошее никогда не поздно».

Изъ другихъ оперъ, шедшихъ на петербургской сценѣ, упоминаются «Волшебный стрѣлокъ», «Андорская долина», «Русалка», «Вадимъ» (послѣдняя предполагалась только къ постановкѣ, но поставить ее не успѣли), Вотъ письма (въ извлеченіи), касающіяся этихъ оперъ:

1) Изъ письма Гедеонова отъ 5 ноября 1851 г.:

«Въ прошедшее воскресенье дебютировали здѣсь въ «Волшебномъ стрѣлкѣ» Лаврова (Агатою) и Любская (Анетою). Обѣ онѣ сильно оробѣли и, какъ бы прикованныя къ мѣсту, не имѣли ни рукъ, ни ногъ для какого либо движенія. Впрочемъ, послѣ пѣнія понравились, особенно Лаврова, и были нѣсколько разъ вызываемы; есть надежда, что съ прилежаніемъ и занятіями онѣ сдѣлаются для русской оперы весьма полезными».

2) Изъ письма Семенова отъ 2 февр. 1852 г.:

«Говоря въ послѣднемъ письмѣ о переводѣ русскихъ пѣсенниковъ Булахова и другихъ въ Москву,—за что хотите Вы лишить петербургскій театръ или ближе сказать меня, усерднѣйшаго поклонника Вашего, любимой мечты поднять родную пѣсню, которая непремѣнно найдетъ отго-

лосокъ. Безъ трудностей нѣтъ и добычи. Добиваясь на отдѣленіе хоровъ, я можетъ быть успѣю на то же по балету,—тогда заживемъ порядкомъ.

На дняхъ давали здѣсь новую оперу «Андорская долина», въ которой по сюжету и драматическому положенію лежали и пѣли Орлова и Жулева [1]). Послѣдняя по общему опредѣленію была прекрасна и одна только была нѣсколько разъ вызвана. За то прочіе на славу не хороши, потому что таковы есть уже отъ природы, или при хорошемъ исполненіи одного лица показались хуже того, какъ были прежде въ своемъ только обществѣ. Сбору было мало, и какъ теперь дней уже не много, и каждый изъ нихъ оцѣненъ на вѣсъ золота, то повтореніе оперы отложено за святую недѣлю. Тогда пройдетъ чадъ италіянщины,—и прослушаютъ многіе, и быть можетъ упрекнутъ себя за настоящую холодность, и Вы хотите погубить меня?»

3) Изъ двухъ писемъ Семенова отъ 7 дек. 1852 г. и 7 янв. 1853 г.:

«Недавно возобновили мы «Русалку» 1 часть и не безъ пользы. Хорошо поставленная, она привлекаетъ въ театръ старожиловъ для повѣрки своихъ первыхъ впечатлѣній, и молодыхъ для справки, чѣмъ старина восхищалась, и вотъ въ три представленія сдѣлала сбору 3.000 руб., что для русской оперы при италіанцахъ не дурно. Для праздниковъ почти находка. Новый балетъ очень дорого стоитъ и никакъ не окупается—послѣ третьяго представленія сборы отъ него стали уже слабѣть, и теперь вошелъ въ рядъ балетовъ уже устарѣлыхъ. Гризи, видимо, не любятъ, а съ нею и на балетъ смотрятъ косо».

«Пріѣхала въ италіанскую нашу оперу прежняя любимица Віардо, и теперь Петербургъ только ею и бредитъ... Здѣсь очень нравится «Русалка» и вотъ причина, по которой остановилась на нынѣшній годъ постановка «Вадима», но приготовленія къ тому уже всѣ сдѣланы».

Небезынтересно замѣчаніе того же Семенова (письмо 31 дек. 1851 г.) о состояніи русской оперы въ Петербургѣ: «На нашу русскую оперу въ Петербургѣ опять повѣялъ сирокко. Боюсь, чтобы она попрежнему не

---

[1]) Екат. Ник. впослѣдствіе извѣстная драматическая артистка.

Прим. ред.

обратилась въ остовъ окаменѣлости. Пожаловаться на сборы отъ нея, кажется, нельзя, а все что-то ей не уживается».

Въ сезонъ 1851—52 гг. большимъ успѣхомъ и въ Петербургѣ и въ Москвѣ пользовался «Денщикъ», драма Кукольника въ 5 актахъ изъ временъ Петра Великаго, первое упоминаніе о которой, какъ о не вышедшей еще изъ цензуры, находимъ въ письмѣ Семенова отъ 13 сент. 1851 г.

8-го окт. 1851 г. Гедеоновъ пишетъ: «Посылаю Вамъ піесу Кукольника «Денщикъ» для постановки какъ только можно будетъ успѣть въ нынѣшнемъ карнавалѣ. Здѣсь она пойдетъ не позже начала декабря; у Васъ можетъ быть играема послѣ половины. Кукольникъ въ концѣ текущаго мѣсяца думаетъ поѣхать въ Москву и вѣроятно будетъ у Васъ для объясненій по своей пьесѣ, о чемъ передайте Алексѣю Степановичу и скажите ему, чтобы прислалъ распредѣленіе ролей. Музыку для антрактовъ, увертюры и для ансамблей пишетъ Дютшъ, и какъ будетъ готова, то пришлю ее къ Вамъ. Синецкая просила эту піесу себѣ для бенефиса, но авторъ на то не согласенъ, да и для дирекціи нѣтъ никакого расчета подобнаго рода капитальныя піесы давать въ бенефисы и получать вмѣсто полнаго сбора половину».

Черезъ три дня, 11-го окт., Семеновъ посылалъ Верстовскому петербургское распредѣленіе ролей изъ новой драмы съ замѣчаніемъ, что «болѣе всѣхъ затрудняла здѣсь роль аптекаря, не требующая никакихъ фарсовъ, ибо смѣшна сама по себѣ. Отдали Сосницкому, но не знаемъ, выучитъ-ли злодѣй. Денщикъ у насъ будетъ прекрасенъ—кому Вы отдадите? и очень бы хотѣлось знать: какъ Вамъ показалась піэса?»

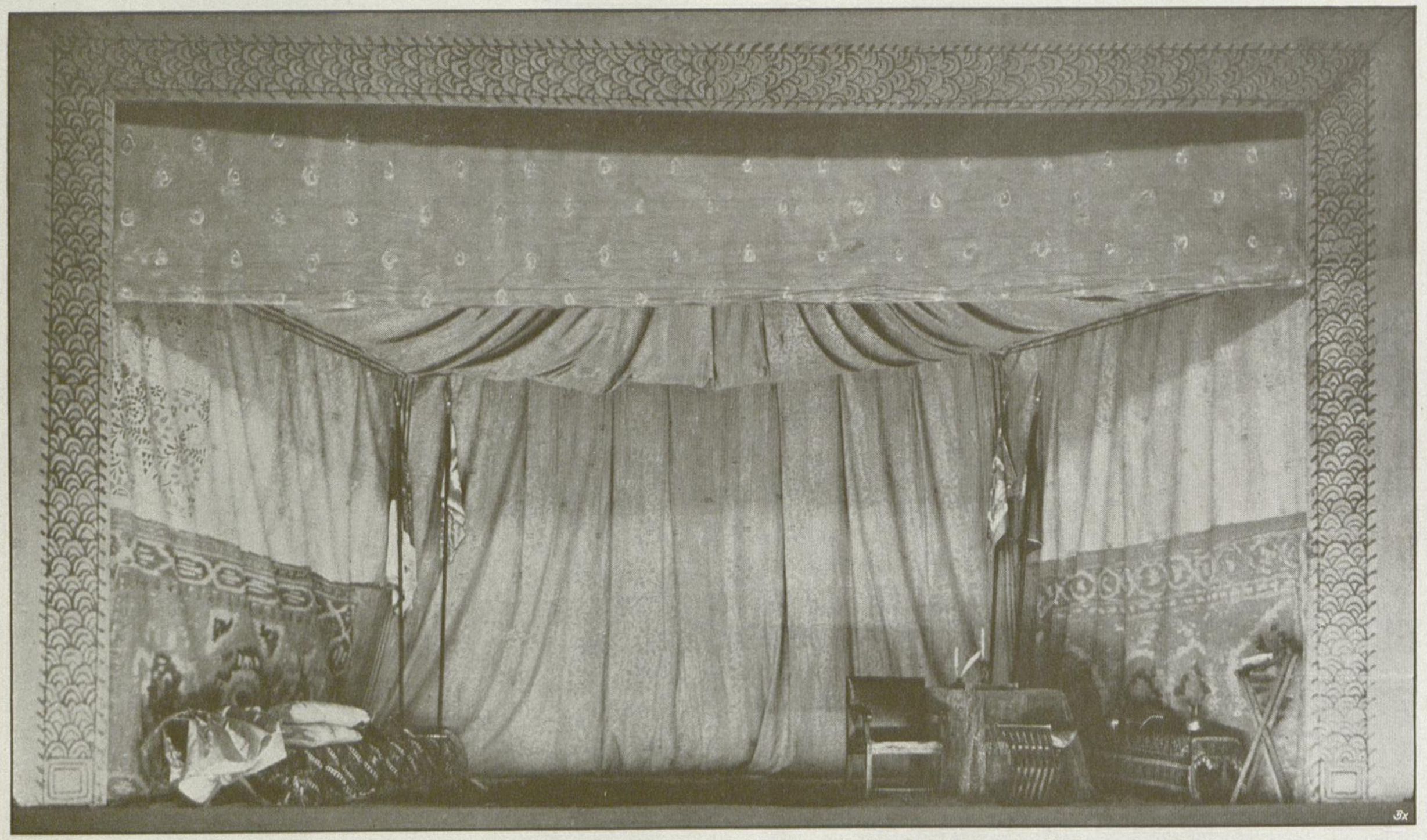
11-го декабря онъ же сообщалъ объ успѣхѣ «Денщика»:

«Наконецъ «Денщикъ» сыгранъ. По первому представленію всякіе знахари изъ нашего театральнаго міра рѣшили, что піэса негодная и далеко не пойдетъ по сборамъ,—но сегодня идетъ пятое представленіе и театръ постоянно полонъ,—на завтра также уже ложъ нѣтъ, что вѣроятно послѣдуетъ и въ пятницу для закрытія русскихъ спектаклей передъ праздникомъ. Это такіе дни, въ которые трудно заманить народъ въ театръ, ибо деньги нужны къ празднику. Какъ бы то ни было, а расходы на «Ден-

ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ ШАТРА ВЪ ТАЙНИНСКОМЪ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (5 КАРТИНА).

ГЕЙКВЛЮМ.Р. ДЕКОРАЦІЯ ШАТРА В.Р. ТАЙНИНСКОМ.Р.

НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (5 КАРТИНА).



щика» уже возвращены дирекціи, слѣдовательно, піэса не дурна и понравилась, если ходятъ смотрѣть. Государь Императоръ удостоилъ своимъ посѣщеніемъ первое представленіе, оставался до конца четвертаго акта, а на второе представленіе осчастливилъ вновь своимъ присутствіемъ четвертый и пятый акты. Каратыгинъ I получилъ въ подарокъ брилліантовый перстень. Піэса была разыграна превосходно Каратыгинымъ, Самойловою и Сосницкою. Сосницкій желалъ быть хорошимъ—былъ очень нехорошъ, говоря нѣмецкимъ нарѣчіемъ, слишкомъ торопился, не договаривалъ словъ и не былъ слышенъ. Со вчерашняго разу сдѣлался лучше. Прочіе по незначительности ролей не портили».

Того же 19-го дек. Гедеоновъ послалъ подробное описаніе декорацій для постановки «Денщика», которыя «должны показывать вообще простоту и оригинальность того времени, въ которое происходитъ дѣйствіе. Ничего богатаго и блестящаго не допускается». При этомъ совѣтывалось дѣлать какъ можно менѣе расходовъ на постановку. При письмѣ посылалась «выписка о мѣстахъ, исключенныхъ авторомъ изъ піэсы».

24-го декабря Гедеоновъ писалъ, что «Кукольникъ поѣздку свою въ Москву, кажется, отмѣнилъ, и поэтому ожидать его нечего. Онъ желаетъ, чтобы на первое время роль денщика игралъ Полтавцевъ».

Въ слѣдующемъ же письмѣ отъ 26-го декабря уже утвердительно сообщается, что Кукольникъ по болѣзни не поѣдетъ въ Москву.

Въ письмѣ отъ 31-го декабря Семеновъ снова пишетъ объ успѣхѣ «Денщика» въ Петербургѣ: «Денщикъ» здѣсь всѣмъ вообще (изъ публики) понравился, а при семи послѣднихъ представленіяхъ его театръ былъ полонъ, несмотря на то, что дни подходили уже подъ праздникъ, а теперь постоянно спрашиваютъ въ кассѣ, когда пойдетъ «Денщикъ». Мы не слишкомъ отдаляемъ, чтобы праздничными сборами воспользоваться дешевле. Очень было бы хорошо, если бы и въ Москвѣ онъ сдѣлалъ что нибудь хорошее».

То же самое читаемъ въ письмѣ Гедеонова отъ 11 янв. 1852 г.: «Не знаю, какъ въ Москвѣ, отличающейся всегда особенностями, а здѣсь драма «Денщикъ» принята и играется вотъ уже 13-й разъ съ большимъ успѣ-

хомъ». И въ Москвѣ драма Кукольника понравилась публикѣ, какъ о томъ свидѣтельствуютъ письма Гедеонова: «Очень радъ успѣху «Денщика», тѣмъ болѣе что въ Москвѣ на оный вовсе не надѣялись. Если представленія его продолжаются успѣшно, что должно полагать, то нѣтъ никакой надобности переводить его на Малый театръ, но лучше давать по очереди съ балетомъ на Большомъ. Малый же театръ занимать французами, когда пойдетъ «Денщикъ» на Большомъ, и при балетѣ русскими спектаклями» (письмо отъ 18 янв. 1852 г.).

«Пока «Денщикъ» нравится и дѣлаетъ сборы, то нѣтъ надобности переноситъ его на Малый театръ, или вскорости дѣлать перестановку въ первоначальныхъ персонахъ» (19 янв. 1852 г.).

«Судя по сборамъ второго и третьяго представленія «Денщика», мнѣ кажется, что было бы выгоднѣе чаще играть эту піэсу, нежели старыя, много разъ уже переигранныя, какова «Клара д'Обервиль» и другія, не исключая изъ того и дебютовъ Рыбакова, въ которыхъ еще не видно большой необходимости». (31 янв. 1852 г.).

Авторъ, очевидно, побывалъ въ Москвѣ и остался очень доволенъ. Семеновъ сообщаетъ, что «Кукольникъ не нахвалится исполненіемъ «Денщика» въ Москвѣ». Письмо (2 февр. 1852 г.) заключаетъ далѣе новыя свѣдѣнія объ успѣхѣ драмы въ Петербургѣ: «здѣсь онъ («Денщикъ») вотъ ужъ 19 разъ приноситъ сбору круглымъ счетомъ болѣе 1.000 руб. серебр. Трудъ не потерянъ».

Таковъ былъ успѣхъ произведенія Кукольника на обѣихъ столичныхъ сценахъ.

Въ томъ же 1851 г. была пріобрѣтена дирекціею пяти-актная драма г. Сухонина «Русская свадьба въ концѣ XVII в.», по отзыву Семенова, «превосходно написанная со всѣми свадебными обычаями того времени» [1]) и до сихъ поръ не сходящая со сцены въ провинціи.

---

[1]) Письмо отъ 13 сент. 1851 г.

Въ Петербургѣ она была поставлена, повидимому, въ томъ же сезонѣ 1851—52 гг., въ Москвѣ же только въ слѣдующемъ сезонѣ 1852—53 гг. Почему это такъ вышло, мнѣ неизвѣстно: въ письмахъ нѣтъ для того данныхъ. Должно при этомъ замѣтить, что не встрѣчается никакого упоминанія объ этой пьесѣ за періодъ времени отъ 13 сент. 1851 г. (письмо Семенова, изъ котораго приведена выписка) до 21 мая 1852 г., когда Гедеоновъ писалъ: «Экземпляръ «Русской свадьбы» я пришлю къ Вамъ, какъ только авторъ сдѣлаетъ нѣкоторыя перемѣны въ піесѣ». Но, очевидно, въ Петербургѣ она уже ставилась, потому что дальше Гедеоновъ говоритъ, что «Щепинъ ее (піесу) видѣлъ, и потому и постановку ея поручите ему же».

Въ Москвѣ возникъ вопросъ о времени постановки этой пьесы, поводъ къ возбужденію котораго дало между прочимъ прошеніе объ отпускѣ Полтавцева: послѣднему, видимо, предназначалась какая-то роль въ драмѣ. Гедеоновъ по этому поводу писалъ: «Піесу эту надобно ставить къ осени и потому, если нѣтъ другого препятствія къ увольненію Полтавцева въ отпускъ, то примите къ исполненію прилагаемое предписаніе о немъ съ тѣмъ, чтобы онъ пріѣхалъ въ Москву не позже 15 августа, дабы въ началѣ сентября можно было уже давать піесу. Причемъ онъ можетъ ѣхать въ отпускъ не ранѣе 1-го іюля, лишь бы только возвратился къ 15 авг., для чего и дать ему въ дорогу роль, чтобъ онъ выучилъ ее во время отсутствія» (7 іюня 1852 г.). Что касается упомянутыхъ выше перемѣнъ въ драмѣ, то авторъ, по словамъ Гедеонова (письмо отъ 9 іюня 1852 г.), «хотѣлъ передѣлать окончаніе второго акта».

Сухонина очень волновалъ еще вопросъ о музыкѣ къ его пьесѣ, какъ это видно изъ двухъ писемъ Семенова отъ 4-го и отъ 27 сент. 1852 г. «Для «Русской свадьбы» Дютшъ писалъ новую музыку и только теперь кончилъ и слѣдовательно на этихъ дняхъ она къ Вамъ доставится. Про старую музыку Сухонинъ слышать не хочетъ. Онъ, кажется, отъ себя платилъ Дютшу 100 руб., только бы имѣть его музыку. Ссориться съ Сухонинымъ изъ этого не слѣдовало, тѣмъ болѣе что музыка Каринскаго

была очень плоха. Впрочемъ, хороша ли Дютша, Вы лучше обсудите. Сухонинъ собирается самъ къ Вамъ пріѣхать въ концѣ сентября къ первому представленію его піэсы, и проситъ отпустить съ нимъ Дютша, который теперь уже служитъ у насъ. Не знаю, найдете ли Вы это удобнымъ. Если нѣтъ, то пришлите мнѣ слова два, и я отклоню поѣздку Дютша, хоть и желалъ бы просить Васъ объ удостоеніи его Вашимъ вниманіемъ. Человѣкъ по своей части довольно талантливый».

Въ Москвѣ, однако, нашли, повидимому, пріѣздъ Дютша не совсѣмъ удобнымъ: боялись, какъ бы не сталъ онъ вмѣшиваться въ дѣло постановки. Вотъ почему Семеновъ и писалъ 27 сент. 1852 г.: «Сухонинъ хотѣлъ взять съ собою Дютша не для того, чтобы ему тамъ вмѣшиваться въ дѣло, а ради привязанности своей къ его таланту. Не знаю, какъ у Васъ, но здѣсь не было человѣка, который бы составилъ музыку для хоровъ такъ, какъ написалъ Дютшъ—я помню одного только покойнаго Кавоса. Впрочемъ, все это я говорю только о Петербургѣ: въ Москвѣ, вѣроятно, дѣло это сдѣлали бы и лучше и скорѣе. У насъ могъ бы заняться (я разумѣю изъ принадлежащихъ къ театру) одинъ Константинъ Лядовъ, но онъ лѣнивъ и небреженъ до крайности. «Русскую свадьбу» мы начали опять играть при полномъ театрѣ и общемъ увлеченіи. Піэса эта не сойдетъ съ репертуара. Автору чрезвычайно хочется быть на первомъ представленіи въ Москвѣ. И Вы сдѣлаете ему величайшее одолженіе, если увѣдомите, къ какому времени ему пріѣхать. Онъ человѣкъ служащій и долженъ выпросить отпускъ. Прошелъ слухъ изъ Москвы, что Сухонинъ безпокоенъ и сварливъ. Могу Васъ увѣрить въ несправедливости этой молвы. Ему не по нутру только Каринскій, написавшій, по словамъ Сухонина, музыку въ родѣ той, какъ мыши кота погребаютъ. И вслѣдствіе того онъ упросилъ Дютша написать другую, согласившись лучше заплатить ему отъ себя, чѣмъ слушать прежнюю.

«Русская свадьба» была поставлена въ Москвѣ должно быть въ первыхъ числахъ октября, и автору удалось побывать въ Москвѣ, при чемъ онъ остался доволенъ. 12 окт. 1852 г. Семеновъ писалъ Верстовскому:

«Сухонинъ не нарадуется московскою Вашею ласкою и общимъ расположеніемъ къ его пьесѣ», а 13 окт. Гедеоновъ въ свою очередь сообщалъ, что, «Сухонинъ очень доволенъ распоряженіями по постановкѣ «Русской свадьбы» и особенно хвалитъ Черкасова». Послѣдній игралъ роль Владиміра Гвоздева и, видимо, пользовался заслуженнымъ успѣхомъ. Въ своемъ письмѣ между 23 и 25 окт. Гедеоновъ пишетъ: «Очень радъ за Черкасова и совершенно убѣжденъ, что для роли Владиміра Гвоздева Самаринъ и Полтавцевъ были бы совсѣмъ не у мѣста».

По письмамъ отъ 14 и 19 ноября 1852 г. можно судить, что пьеса продолжала дѣлать сборы.

Въ Москвѣ остались, однако, скоро недовольны, но не самою піесою, а «частою перемѣною дѣйствующихъ лицъ въ «Русской свадьбѣ», противу первоначальной постановки, такъ что весьма не много осталось прежнихъ». Передавались роли для двойныхъ спектаклей, и Гедеоновъ, соглашаясь вполнѣ съ распоряженіями Верстовскаго по этой передачѣ, ставилъ на видъ, чтобы не передавались главныя роли, «отъ измѣненія которыхъ можетъ потерять піэса», которая, надо полагать, давала хорошіе сборы (письма отъ 17 и 22 дек. 1852 г.).

Точно также она дѣлала сборы и въ Петербургѣ. «Русская свадьба» попрежнему дѣлаетъ свое дѣло», сообщаетъ Верстовскому Семеновъ въ письмѣ отъ 20 янв. 1853 г.

Кстати приведу здѣсь изъ того же письма замѣчаніе по поводу новаго произведенія автора «Русской свадьбы»: «Сухонинъ написалъ еще хотя бездѣлку, но кажется довольно оригинальную: «Первый русскій хороводъ» (вмѣсто дивертисемента), гдѣ двѣ красавицы разыгрываютъ слова пѣсни и забавляются надъ нѣмцемъ. Идетъ въ бенефисъ Мартынова, для котораго я выпросилъ у Сухонина. Въ Москвѣ можетъ итти также въ чей либо бенефисъ, но только Сухонинъ предоставилъ себѣ право отдать его тому субъекту, кого самъ изберетъ. Хотя это и не совсѣмъ правильно по нашему, но для чего не потѣшить автора для будущаго».

Въ двадцатыхъ числахъ октября 1852 г. Гедеоновъ сообщаетъ, что Кукольникъ написалъ новую драму «Людмила Смѣльская» изъ временъ Екатерины. Впослѣдствіи (письмо отъ 7 дек. 1852 г.) авторъ перемѣнилъ это заглавіе своей драмы на другое: «Ермилъ Ивановичъ Костровъ». 1 ноября 1852 г. Гедеоновъ увѣдомляетъ Верстовскаго о посылкѣ къ нему новой піесы Кукольника, при чемъ замѣчаетъ, что «представленіе ея въ Петербургѣ будетъ вскорѣ послѣ половины декабря. Думаю, что и въ Москвѣ постановка ея не будетъ лишнею». Не лишнею представлялась она, по мнѣнію директора, въ качествѣ новинки, да и не требовала много расходовъ (7 ноября 1855 г.). Черезъ недѣлю послѣ этого письма Гедеоновъ посылаетъ «утвержденное распредѣленіе ролей изъ драмы Кукольника», замѣчая, что «авторъ согласился во всемъ съ предложеніями Верстовскаго». Съ постановкой піесы, однако, не особенно торопились: намѣрены были ставить ее не ранѣе, какъ ослабнутъ сборы отъ «Русской свадьбы» (пис. 14 ноября 1852 г.). Гедеоновъ даже высказывалъ, что «піесу Кукольника лучше бы сыграть сперва въ Петербургѣ, и если понравится здѣсь, то по слуху будутъ болѣе обращать на нее вниманія въ Москвѣ». Верстовскій, а равно и согласный съ нимъ въ этомъ случаѣ Семеновъ не возлагали особенныхъ надеждъ на новинку. Однако, въ Петербургѣ она понравилась, хотя успѣхъ ея не оказался прочнымъ. «Успѣхъ Кострова, кажется, будетъ по сборамъ не таковъ, какъ Денщика, на 8-е представленіе было уже почти только на половину театра» (письмо Семенова отъ 20 янв. 1853 г.). Что касается исполненія, то Семеновъ въ томъ же письмѣ сообщаетъ: «Роль Кострова играется здѣсь Самойловымъ и Максимовымъ—не то чтобы шутовски, но весело и игриво, какъ она написана. Нѣкоторое увлеченіе, въ родѣ какъ бы восторженность, проявляется только при чтеніи Костровымъ переведенной имъ Иліады, посвященной Императрицѣ, и потомъ въ послѣднихъ стихахъ, заключающихъ пьесу. Во всѣхъ прочихъ сценахъ Костровъ представляется здѣсь, какъ человѣкъ обыкновенный, плохо одѣтый, съ нѣсколько грубыми манерами, какъ онъ былъ и въ натурѣ, проведя полвѣка своего въ кабакѣ». Но насколько бѣденъ былъ репертуаръ въ

то время, указываетъ тотъ фактъ, что даже роль Кострова составляла предметъ желаній для такихъ артистовъ, какъ Самаринъ, о чемъ свидѣтельствуетъ письмо Гедеонова отъ 29 янв. 1853 г., въ которомъ онъ пишетъ: «Самаринъ проситъ меня объ оставленіи за нимъ роли Кострова, которую онъ уже выучилъ. Скажите ему, что роль Кострова вовсе не принадлежитъ къ амплуа первыхъ любовниковъ, которые занимаетъ Самаринъ, и потому если по первоначальному взгляду на пьесу и была назначена ему по присланному ко мнѣ распредѣленію роль Кострова, то теперь, когда пьеса сыгралась уже въ Петербургѣ и роль Кострова виднѣе обрисовалась при ея исполненіи, то, несмотря на всю увѣренность въ талантѣ Самарина, было бы неосновательно со стороны дирекціи идти противу желанія автора видѣть въ первыя представленія своей пьесы артиста, уже самою наружностью болѣе подходящаго къ фигурѣ Кострова, переданной разсказами о немъ современниковъ». Гедеоновъ однако подобно тому, какъ было поступлено въ Петербургѣ, предоставилъ первые три спектакля сыграть Кострова Шумскому, а вторые три—Самарину. Затѣмъ, получивъ отъ Верстовскаго извѣщеніе о томъ, что «Самаринъ уже готовъ играть роль Кострова», предоставилъ первому играть Самарину, а послѣ него—Шумскому. Въ Москвѣ «Костровъ», видимо, имѣлъ успѣхъ. По крайней мѣрѣ, Гедеоновъ пишетъ 16 февр. 1853 г.: «Радуюсь успѣшному выполненію драмы «Костровъ»,—очень благодарю Васъ, что при хорошей постановкѣ сохранилась и экономія въ издержкахъ. Значитъ, дѣло это не въ потерѣ. Увѣдомьте, какъ будетъ играть Шумскій».

Изъ произведеній Островскаго въ нашихъ письмахъ упоминаются три: «Бѣдная невѣста», «Не въ свои сани не садись» и «Бѣдность не порокъ». Выше уже было приведено замѣчаніе о первой изъ этихъ комедій г. Семенова съ его своеобразнымъ понятіемъ о «натуральномъ» въ искусствѣ. Объ этой комедіи встрѣчаемъ еще одинъ только вопросъ Гедеонова: «А что «Бѣдная невѣста» г. Островскаго» (письмо 1853 г., марта 5) и больше ничего.

Обстоятельныя свѣдѣнія даютъ письма о второй изъ названныхъ комедій. Въ своемъ письмѣ отъ 4 янв. 1853 г. Гедеоновъ, «возвращая... одобренную цензурою къ представленію піесу «Не въ свои сани не садись», увѣдомляетъ, «что она можетъ быть представляема на театрахъ». Любопытно, однако, что въ Москвѣ ходили слухи, будто комедія эта будетъ запрещена. Очевидно, Верстовскій сообщалъ объ этомъ въ Петербургъ, такъ какъ 29 янв. 1853 г. Гедеоновъ отвѣчаетъ ему: «О запрещеніи комедіи «Не въ свои сани не садись» я ничего еще не слыхалъ». Пищу такого рода слухамъ давала дѣятельность цензуры, такіе факты, какъ уже извѣстное намъ запрещеніе дававшагося на сценѣ «Лабазника», съ которымъ сопоставлялъ Гедеоновъ комедію Островскаго еще въ то время, когда послѣдняя находилась въ цензурѣ. «Не въ свои сани не садись»—чуть ли не въ томъ же родѣ, что и «Лабазникъ», писалъ онъ 26 дек. 1852 г.

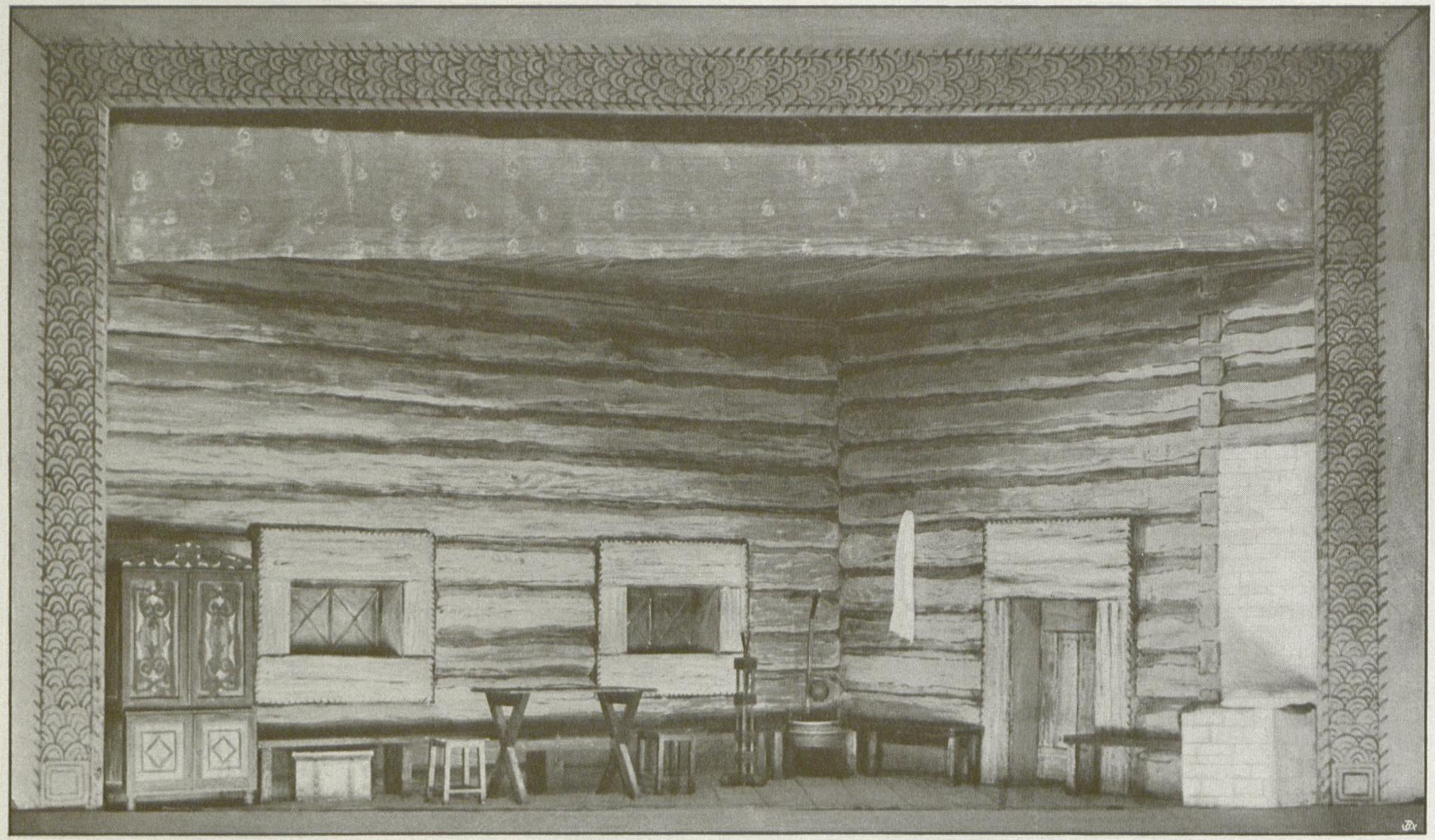
Островскій выразилъ свои желанія относительно распредѣленія ролей среди артистовъ петербургскаго театра, но его желаніе не было исполнено. «Распредѣленіе ролей изъ комедіи «Не въ свои сани не садись» по тому предположенію автора, объ которомъ увѣдомили Вы меня въ письмѣ отъ 3 сего февраля», писалъ Гедеоновъ 8 февр., состояться никакъ не можетъ, потому что Самойловъ и Максимовъ заняты новыми ролями для бенефиса Самойловой 2-й и при томъ на характеры тѣхъ ролей, какіе симъ лицамъ предлагаетъ авторъ, есть артисты по свойству своихъ дарованій болѣе подходящіе. Григорьевъ 2-й въ роли Русакова, прямо ему принадлежащей, будетъ на своемъ мѣстѣ. За Максимова можетъ сыграть Степановъ или Марковецкій, а на роль Бородкина есть Бурдинъ,—роль Маломальскаго займетъ Мартыновъ, какъ желаетъ авторъ. Только при такой постановкѣ піеса и можетъ итти въ нынѣшнемъ карнавалѣ, иначе же должна бы была перейти на лѣто». Такимъ образомъ, лишь одна роль была отдана согласно желанію автора.

Сначала комедія была поставлена въ Москвѣ. Въ письмѣ 15 февр. 1853 г., замѣтивъ, что по слухамъ «на одномъ изъ послѣднихъ представленій комедіи «Не въ свои сани не садись» былъ въ театрѣ г. Московскій

ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ ЧЕРНОЙ ИЗБЫ ШУЙСКАГО.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (6 КАРТИНА).

ТЕЙКЕЛЮМТР. ДЕКОРАЦІЯ ЧЕРНОЙ ИЗБЫ ШУЙСКАГО.

НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (6 КАРТИНА).



военный генералъ-губернаторъ и что Верстовскій «во все время находился въ его ложѣ», Гедеоновъ проситъ увѣдомить его, «какъ нашелъ графъ піесу». Отмѣчаю это не потому, чтобы мнѣніе графа представляло какой-нибудь интересъ, но потому, что оно вызывало толки въ обществѣ. Графу приписывали неодобрительный отзывъ о комедіи, а будь это такъ на самомъ дѣлѣ, его отзывъ легко могъ отразиться на дальнѣйшей судьбѣ комедіи на сценѣ. Въ этихъ толкахъ, конечно, отражается интересъ общества къ комедіи, а пожалуй даже и опасеніе, какъ бы комедія не была запрещена. Въ дѣйствительности слухи не оправдались. По словамъ Верстовскаго, «графъ остался доволенъ» піесою. Значитъ, не всякому слуху можно вѣрить», добавляетъ Гедеоновъ (письмо 16 февр. 1853 г.).

Первое представленіе комедіи въ Петербургѣ было назначено и состоялось 19 февраля 1853 г. Въ письмѣ Семенова отъ 20 февр. находимъ обстоятельныя свѣдѣнія объ этомъ спектаклѣ. Онъ пишетъ: «Обязанный предъ авторомъ комедіи «Не въ свои сани не садись» отчетомъ за исполненіе на здѣшней сценѣ этой пьесы, бывшемъ вчера 19 сего февр., и, не имѣя чести быть съ нимъ знакомымъ, убѣдительно прошу Васъ передать ему, во первыхъ, низкій поклонъ за прекрасный подарокъ театру. Съ такими произведеніями русская сцена быстро приблизится къ тому состоянію, при которомъ можно будетъ говорить о русскомъ театрѣ съ гордостью и любовью. Пьесу приняли здѣсь прекрасно, вызывали автора, но къ сожалѣнію его не было, и когда актеръ объявилъ публикѣ, что автора въ театрѣ нѣтъ, то громъ рукоплесканій заочно полетѣлъ къ нему въ Москву. Признаюсь Вамъ, я во все продолженіе пьесы былъ въ лихорадкѣ. Предубѣжденіе противу артистовъ, участвующихъ въ этой пьесѣ и не имѣющихъ еще значеній—отчеканенныхъ болѣе временемъ и привычкою, нежели всегда безукоризненнымъ исполненіемъ—крѣпко пугало меня. Я могъ неумышленно погубить бѣдное дѣтище на чужой сторонѣ отъ батюшки, но благодаря Бога этого не случилось. Всѣ играли какъ люди, а не какъ артисты, для которыхъ эффекты идутъ впереди передъ натуральностью. Положа руку на сердце, можно было гордиться ими, такъ они были вѣрны ролямъ своимъ.

Всѣхъ лучше были Читау и Бурдинъ, потомъ Григорьевъ 2 и Орлова. Вызывали всѣхъ и по одиночкѣ. Однимъ словомъ, спектакль доставилъ всѣмъ удовольствіе, а меня успокоилъ въ совѣсти. Мартыновъ могъ бы быть лучше. Вотъ вамъ вѣрный отчетъ и доказательство тому, что при театрѣ могутъ открываться таланты тамъ, гдѣ вовсе того не подозрѣваютъ; стоитъ только дать вѣрную дорогу и рискнуть иногда противъ приговоровъ закулисной аристократіи». О полномъ успѣхѣ комедіи сообщаетъ того же числа и Гедеоновъ, замѣчая: «многіе изъ москвичей говорятъ, что не только не уступаетъ исполненіе московскому, но въ нѣкоторыхъ роляхъ лучше».

А между тѣмъ Островскій, какъ это видно изъ письма Гедеонова 25 февр. 1853 г., опасался, что въ Петербургѣ піеса его не будетъ поставлена такъ, какъ слѣдуетъ. Чѣмъ то вызвалъ неудовольствіе автора Бурдинъ, на котораго онъ и подалъ жалобу директору. Отвѣтъ Бурдина на эту жалобу былъ приложенъ Гедеоновымъ къ означенному письму, но, къ сожалѣнію, онъ въ бумагахъ не сохранился.

Свѣдѣнія о нашей комедіи заканчиваются слѣдующимъ сообщеніемъ Гедеонова (28 февр. 1853 г.): «Третьяго дня Государь Императоръ удостоилъ своимъ присутствіемъ въ театрѣ-циркѣ представленіе комедіи «Не въ свои сани не садись» и изъявилъ Всемилостивѣйшее свое благоволеніе ко всѣмъ дѣйствующимъ, и особенно къ Читау, которой назначилъ подарокъ, и вообще милостиво отозвался и объ піэсѣ».

Что касается третьяго изъ названныхъ выше произведеній нашего великаго драматурга, то 7 дек. 1853 г. Гедеоновъ сообщаетъ о своемъ согласіи «на принятіе новой пьесы отъ г. Островскаго, ибо для Васъ, пишетъ онъ Верстовскому, въ настоящее время необходимо насколько возможно усиливать новостями репертуаръ, къ числу которыхъ имѣйте въ виду и еще новую многообѣщающую пьесу г. Родиславскаго «Разставанье» вродѣ «Русской свадьбы», въ простомъ крестьянскомъ быту, для которой къ 1-му января пишется и новая музыка. Такимъ образомъ, репертуаръ Вашъ достаточно обезпечится и весьма хорошими новостями». 21 дек. 1853 г. Семеновъ извѣщаетъ, что «пьеса Островскаго «Бѣдность не по-

рокъ» изъ цензуры вышла съ одобреніемъ, но удержана г. Ѳедоровымъ, нашимъ репертуарнымъ начальникомъ, для переписки другого экземпляра для здѣшняго театра, о чемъ, по словамъ его, писалъ къ нему г. Островскій». Въ Москвѣ, видимо, спѣшили постановкой пьесы, вслѣдствіе чего пришлось выслушать нѣчто вродѣ замѣчанія отъ Гедеонова: «Комедію «Бѣдность не порокъ» напрасно даете Вы до начатія представленій Рашель», пишетъ онъ въ началѣ января 1854 г. «Было бы правильнѣе и для сборовъ благонадежнѣе назначить первое представленіе уже при Рашель, чтобы этою новостью заинтересовать публику и вечерними спектаклями дирекціи». 29 января онъ проситъ Верстовскаго поблагодарить отъ его имени «артистовъ, участвовавшихъ какъ въ комедіи Островскаго, такъ и въ драмѣ Родиславскаго, за ихъ похвальное усердіе къ пользамъ репертуара».

Выше было уже упомянуто о драмѣ Родиславскаго «Разставанье». О ней говорится еще въ письмѣ Семенова отъ 11 дек. 1853 г., въ которомъ послѣдній проситъ Верстовскаго о принятіи пьесы на московскую сцену. Просьба его объясняется слѣдующимъ обстоятельствомъ. «Во время бытности г. Родиславскаго прошедшимъ лѣтомъ въ Петербургѣ, пишетъ Семеновъ, когда я еще безумствовалъ на репертуарномъ болотѣ, я захватилъ у него драму его «Разставанье» съ тѣмъ, что осенью или въ началѣ зимы она будетъ непремѣнно представлена, и распорядился приготовленіемъ для нея музыки. Все это я имѣлъ право сдѣлать по отношеніямъ моимъ тогдашнимъ къ репертуару и по убѣжденію въ успѣхѣ пьесы, ибо она была въ родѣ «Русской свадьбы»: весела и интересна, и въ другомъ быту. Но съ наступленіемъ осени меня отъ репертуара прогнали, а нынѣшніе властители смотрятъ иначе—и затѣмъ мое обѣщаніе передъ г. Родиславскимъ должно обратиться въ укоръ моей совѣсти, потому безъ него онъ имѣлъ въ виду просить Васъ о принятіи его пьесы въ Москвѣ. Изъ этого Вы, милостивый государь Алексѣй Николаевичъ, убѣдитесь, что для успокоенія моей совѣсти остается для меня одно Ваше расположеніе къ этому дѣлу. На постановку пьесы особенныхъ расходовъ не потребуется, кромѣ

одной декораціи крестьянской избы, которой, какъ говорять, у Васъ нѣтъ и которую можетъ быть найдете возможнымъ переписать изъ какой либо старой. Музыку взялся было написать Лядовъ, но по обыкновенной своей небрежности и лѣни ничего не сдѣлалъ. Затѣмъ работаетъ теперь Дютшъ и обѣщаетъ къ 1 января кончить. Пьеса къ Вамъ скоро доставится, прочтите и порадуйте меня Вашимъ словомъ, что приголубите ее, а съ тѣмъ вмѣстѣ порадуете меня надеждою видѣть ее нынѣшнею зимою въ Москвѣ, куда на первое представленіе непремѣнно пріѣду, ибо можетъ быть и ошибочно, но влюбленъ въ пьесу...» Драма была принята и артисты, какъ видѣли выше, получили отъ директора одобреніе «за похвальное усердіе къ пользамъ репертуара».

Къ сказанному выше о бенефисныхъ спектакляхъ присовокупляю еще нѣкоторыя данныя, прежде всего изъ письма Семенова отъ 13 сент. 1851 г. «Изъ всего сыграннаго доселѣ въ бенефисы, пишетъ онъ, можно указать на драму «Пара»,—не потому, чтобы она была хороша—но менѣе худа, нежели другія. Здѣсь нравится по карикатурной костюмировкѣ и игрѣ Самойловъ, высмѣивающій одного изъ множества хватовъ, видимыхъ каждый день на Невскомъ проспектѣ,—и чуть ли эта продѣлка не служитъ основаніемъ успѣха піэсы. Между прочимъ хламомъ играли во вчерашній бенефисъ Громовой комедію «Тройка» и всѣ единодушно и даже съ видимымъ негодованіемъ ошикали ее. И вы поступите прекрасно, если не допустите ее играть въ Москвѣ, ибо дѣйствительно великолѣпная пасквиль на провинціальный чиновничій міръ. Впрочемъ, здѣшнему библіотекарю я запретилъ ее переписывать для кого бы то ни было. Недавно сыграли въ казну новую комедію въ греческихъ нравахъ подъ названіемъ «Греческій философъ (Діогенъ)»,—піэса умная и дѣльная. Всѣмъ сколько нибудь разсуждающимъ изъ публики понравилась и имѣла большой успѣхъ, судя по ея пріему публикою. Каратыгинъ (Діогенъ) и Самойлова (Аспазія) были прекрасны. У Васъ едва ли будетъ тоже, потому что (если не ошибаюсь) разыграть будетъ некому, а между тѣмъ довольно будетъ стоить поста-

новка ея. Еще предстоятъ слѣдующія новости, купленныя и запасенныя дирекціею для своего репертуара: «Нашла коса на камень»—комед. въ 5 д. въ стихахъ, переведенная съ французскаго В. Каратыгинымъ (l'Aventuriére), «Денщикъ»... и «Русская свадьба»... Изъ этого можете посудить, что дѣла довольно и жатва обѣщаетъ быть обильною безъ подаяній отвратительныхъ бенефисовъ. Я чрезвычайно доволенъ тѣмъ, что принялись опять писать для театра люди съ талантами, которые совсѣмъ было отстали... Достоевскій и Сухонинъ начали писать уже и еще піэсы, и, судя по планамъ, прочитаннымъ мнѣ, будутъ произведенія весьма замѣчательныя.

«Нашла коса на камень» ком. можетъ быть не безполезна и для Васъ. По богатству скопившихся новыхъ піэсъ въ казну, постановка которыхъ при еженедѣльныхъ бенефисахъ довольно затруднительна, мнѣ пришло въ голову для отличія нѣкоторыхъ бенефиціантовъ, испрашивать разрѣшенія давать имъ въ бенефисы казенныя новыя піэсы, по уваженію, что бенефисы половинные».

Изъ пьесъ, игранныхъ въ бенефисъ, упоминается еще о двухъ: «Суматоха въ маскарадѣ» и «Бенвенуто Челлини». О первой изъ нихъ Гедеоновъ пишетъ (19 ноября 1852 г.): «Я нисколько не удивляюсь, что возобновленная піэса «Суматоха въ маскарадѣ» не имѣла успѣха. Принадлежа къ посредственности двадцатыхъ годовъ, она никакъ не могла заинтересовать собою настоящее поколѣніе. Если бенефиціанты дѣлаютъ ошибки изъ стараго репертуара, то редакція можетъ и не допускать ихъ до этого и не все позволять, что по соображенію ея можетъ казаться неумѣстнымъ».

Что касается второй пьесы, то Семеновъ, сообщая 20 янв. 1853 г. о томъ, что ее сыграли «вчера въ бенефисъ Максимова, замѣчаетъ: «этотъ громадный вздоръ едва ли много проживетъ на русской сценѣ». А слишкомъ черезъ годъ, въ письмѣ отъ 10 апр. 1854 г. Гедеонову пишутъ, что «Леонидовъ еще не дебютировалъ, а выйдетъ въ первый разъ въ будущее воскресенье въ «Бенвенуто Челлини». Очевидно, были какія то обстоятельства, помимо, конечно, личныхъ вкусовъ актера, которыя заставляли останавливать свой выборъ пьесы для бенефиса или дебюта на произве-

деніяхъ, мало заслуживающихъ вниманія: не изъ чего было выбирать. Слѣдовательно, зло было не въ бенефисахъ (съ этимъ зломъ еще можно помириться), а въ общемъ состояніи драматической литературы.

Постановка той или другой пьесы на сценѣ Императорскихъ театровъ, повидимому, зависѣла тогда отъ энергіи и настойчивости автора, какъ, очевидно, было съ Великопольскимъ. Этотъ Великопольскій, какъ пишетъ Гедеоновъ 24 янв. 1850 г., обратился къ нему съ просьбою о принятіи къ театру трехъ его пьесъ: 1) «Воскресное дитя», 2) «Суженой», 3) «Еще Его Превосходительство». «Изъ нихъ первая уже процензурована и одобрена. Для петербургскихъ театровъ, замѣчаетъ директоръ, теперь не время ставить какую либо изъ его піэсъ, и онъ хлопочетъ, нельзя ли «Воскресное дитя» поставить въ Москвѣ, куда онъ въ слѣдующую субботу отправляется и явится къ Вамъ съ этою піэсою. Если сочтете нужнымъ, то посмотрите эту піэсу и поступите съ ней, какъ она заслуживаетъ. Піэса эта, какъ равно и другія къ театру не приняты, и потому можете Вы распорядиться по Вашему усмотрѣнію. Только, кажется, въ нынѣшнемъ карнавалѣ поставить ее уже поздно». Въ Москвѣ пьеса была принята и настойчивость автора одержала такимъ образомъ побѣду [1]). Объ этомъ произведеніи г. Великопольскаго приходится сдѣлать еще слѣдующее замѣчаніе. Авторъ пожелалъ измѣнить названіе этой драмы. Въ отвѣтъ на сообщеніе московской конторы объ этомъ желаніи г. Великопольскаго, Гедеоновъ, прилагая письмо отъ III отдѣленія Собственной Его Величества канцеляріи, не сохранившееся въ бумагахъ, проситъ увѣдомить «не о той ли самой піэсѣ сдѣлано замѣчаніе отъ Леонтія Васильевича [2]), въ письмѣ означенное» (1853 апр. 10). Очевидно, это замѣчаніе было не очень лестное, такъ какъ въ письмѣ отъ 18 апр. 1853 г. директоръ высказываетъ предположеніе, что «мнѣніе Леонтія Васильевича о піэсѣ «Воскресное дитя» можно передать какъ бы изъ подъ руки автору». Но это «мнѣніе» все таки не могло

---

[1]) Хотя, правда, постановка ея состоялась гораздо позднѣе, а именно въ 1853 г.
[2]) Дубельта, управляющаго III отдѣл. Соб. Е. И. В. канцеляріи.

повредить автору, такъ какъ далѣе Гедеоновъ пишетъ: «если же онъ (авторъ) продолжитъ свое требованіе на постановку ея, то какъ пропущенная уже цензурою и принятая въ дирекцію пусть сыграется насколько понравится публикѣ».

Въ заключеніе этого отдѣла замѣчу вкратцѣ объ остальныхъ драматическихъ произведеніяхъ, упоминаемыхъ въ письмахъ г. Верстовскому.

1) «Красавица съ голубыми глазами» предполагалась къ постановкѣ въ бенефисъ г. Щепина, причемъ г. Верстовскій завѣрялъ о денежномъ успѣхѣ отъ ея постановки (1849, авг. 8).

2) «Опытъ искусства» комедія въ стихахъ г. Судовщикова. «Играна въ Москвѣ въ 1837, 38 и 39 годахъ».

3) «Пріѣздъ въ деревню» Аксакова (1851, окт. 23).

4) «Гдѣ медъ, тамъ и мухи», комедія, которая, по мнѣнію Гедеонова, «если и немного, то все таки поправитъ между прочимъ сборы» (1852 г., окт. 23—25).

5) «Блокада Ахты». Въ Москвѣ распространился слухъ, будто эта пьеса запрещена и не будетъ здѣсь играна. Гедеоновъ въ своемъ письмѣ отъ 24 дек. 1853 г. опровергаетъ этотъ слухъ.

6) «Любовь по приказу». «На пьесѣ «Любовь по приказу» сказано, что она передѣлана съ франц. г-жею Тальцевою, то и слѣдовало такъ точно объявить и по афишѣ, не прибавляя словъ «графинею Зубовою» (1854, дек. 23).

7) «Двоеженецъ или милордъ и сапожникъ». Препровождена по цензурномъ одобреніи въ Москву при предписаніи отъ 9 декабря 1848 г. Переводчику Лятошинскому заплачено 100 руб. сер.

8) «Двумужница» водевиль Аничкова, въ янв. 1849 г. отправленный въ цензуру, въ письмѣ отъ 5 авг. 1849 г. Гедеоновъ пишетъ о немъ, что «врядъ ли пропустится».

9) «Житейская школа», комедія Григорьева 1850, дек. 18.

10) «Фабрикантъ» (1851 г., іюня 20).

11) «Наѣзды». «Присланная изъ Москвы и сегодня отправленная въ цензуру піэса «Наѣзды» соч. того А. С. Мельгунова, который служилъ у насъ» (1852 г. марта 3).

12) «Мелюзина и Лузиньянъ» (въ бенефисъ Ольгина) 1852, март. 17.

13) «Марьина роща». Въ письмѣ отъ 13 сент. 1851 г. г. Семеновъ пишетъ Верстовскому: «Нѣтъ ли у Васъ попорядочнѣе піэсъ русскихъ народныхъ, для постановки у насъ въ циркѣ, то сдѣлаете большое одолженіе, указавши и прославши ихъ. И особенно интермедій—въ родѣ «Марьиной рощи», которыя можно бы пропѣть и проплясать безъ балетныхъ вычуровъ—въ коренномъ русскомъ быту—съ пѣсенниками, бубнами и литаврами. Для цирка это была бы находка,—и я еще разъ усердно прошу помочь въ дѣлѣ».

14) «Сбитенщикъ» «посланъ въ цензуру» (1852, дек. 7).

15) «Любовь и предразсудокъ». «Куплена за единовременную плату и можетъ слѣдовательно итти у Васъ безплатно» (1853, окт. 5).

16) «Самая обыкновенная исторія», водевиль г. Соловьева, режиссера Москов. Импер. театр. (1851, іюня 11).

III.

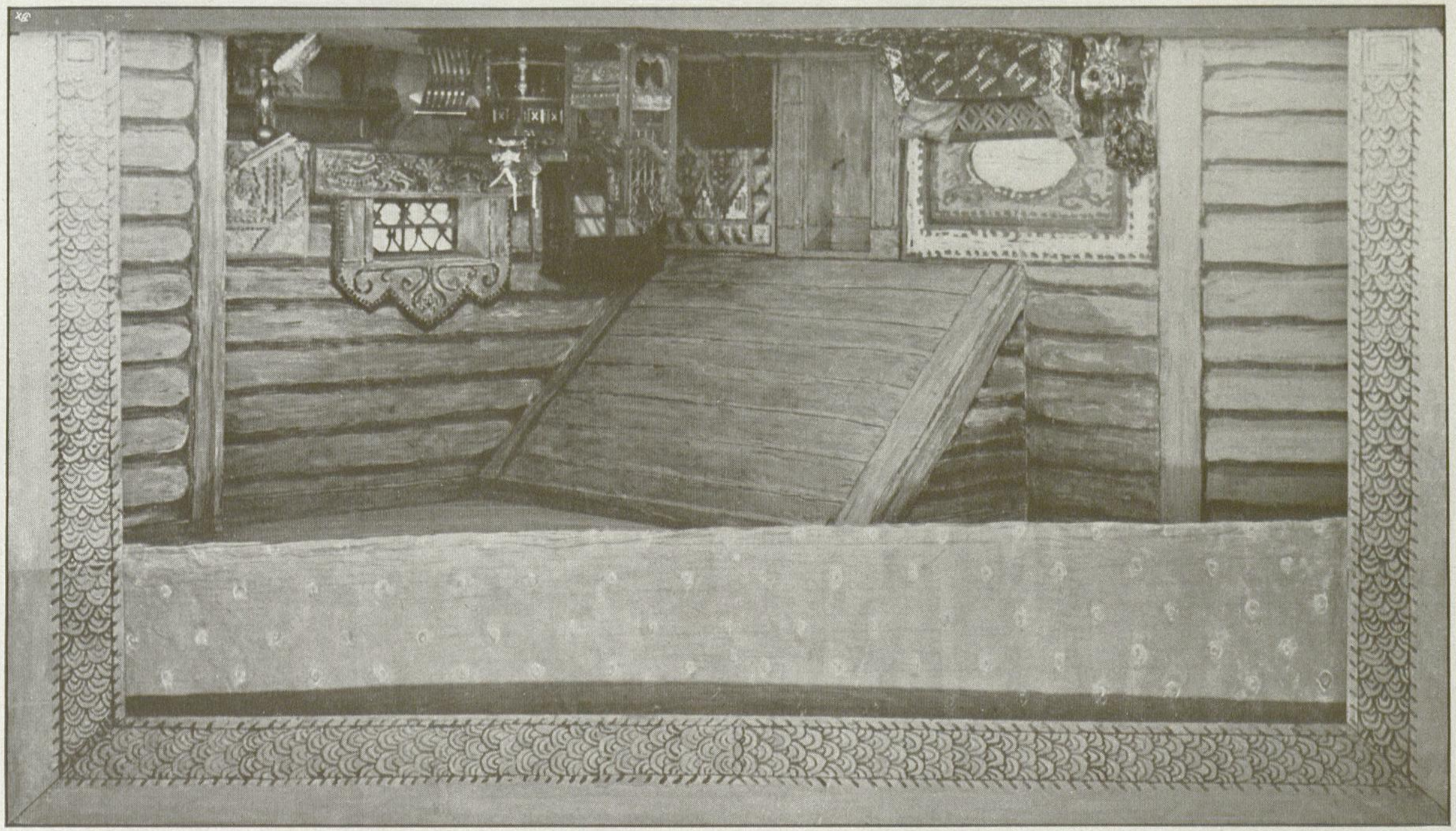
КЪ БІОГРАФІЯМЪ АКТЕРОВЪ.

Встрѣчающіяся въ нашихъ письмахъ свѣдѣнія объ актерахъ, надо признаться, довольно отрывочны, и конечно нечего и думать рисовать картину ихъ быта на основаніи имѣющихся здѣсь данныхъ. Но среди этихъ отрывочныхъ свѣдѣній попадаются иныя, такъ сказать, болѣе общаго характера, открывающія одинъ уголокъ упомянутой картины. Таковы свѣдѣнія, касающіяся гонорара актеровъ. Замѣчанія Гедеонова по этому вопросу указываютъ на болѣе чѣмъ скромный размѣръ ихъ заработка. Прямо поражаешься, не вѣришь какъ то, читая напримѣръ, что Жулевой, въ случаѣ ея поѣздки въ Москву, «бенефиса нельзя дозволить, равно и по-

ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ КЕЛЬИ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (8 КАРТИНА).

ТЕЙКЕЛЮМ Г. ДЕКОРАЦІЯ КЕЛЕН.

НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА N В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (8 КАРТИНА).



спектакльныхъ болѣе осьми или много десяти рублей». Примѣры такого рода въ письмахъ можно указать и иные. Поэтому становятся понятными просьбы такихъ артистовъ, какъ Шумскій, о прибавкѣ жалованья или о назначеніи бенефиса.

Другого рода свѣдѣнія, также общаго характера,—тѣ, которыя касаются вопроса о правовомъ положеніи актеровъ, не въ смыслѣ, конечно, ихъ зависимости отъ дирекціи, а въ смыслѣ общегражданскомъ. Повидимому, и правовое положеніе ихъ было незавидное, и получить почетное гражданство для нихъ было очень важно. Вотъ почему «въ Петербургской дирекціи накопилось нѣсколько просьбъ отъ актрисъ о почетномъ потомственномъ гражданствѣ»; какъ сообщалъ Гедеоновъ 8 дек. 1850 г., прося увѣдомить, чтобы кончить дѣло однимъ разомъ, «нѣтъ ли желающихъ того же и по Москвѣ, какъ, напримѣръ, Львова-Синецкая, Сабурова и другія». А какъ добивался «того же» Щепкинъ, о которомъ также находимъ замѣчаніе въ нашихъ письмахъ въ связи съ указаннымъ вопросомъ. Конечно, иные находили возможнымъ острить, подобно Черепахину, который «отыскивалъ потомственнаго почетнаго гражданства, спрашивая, гдѣ оно продается» (пис. Семенова 13 сент. 1851 г.).

Остальныя свѣдѣнія, какъ я уже сказалъ, довольно отрывочны и касаются болѣе отдѣльныхъ лицъ, что и побудило меня изложить всѣ эти данныя въ порядкѣ отдѣльныхъ біографій.

АКИМОВА.

Встрѣчающіяся въ письмахъ замѣчанія объ Акимовой касаются ея семейной жизни. «Въ разговорѣ со мною, пишетъ Гедеоновъ, Вы однажды говорили про актрису Акимову, что она дурно живетъ съ мужемъ. Нынѣ она явилась ко мнѣ и объясняетъ дѣло иначе: по ея словамъ, не она, а мужъ виноватъ передъ ней.—Посылая письмо Акимовой по сему предмету (которое не должно, однако же, показывать мужу, чтобы не разстроить ихъ еще болѣе), прошу Васъ разсмотрѣть поближе, кто изъ нихъ вино-

ватъ, и постараться возстановить между ними согласіе. Если же Акимовъ дѣйствительно таковъ, какъ пишетъ жена, то не лучше ли будетъ жену его перевести на службу здѣшней дирекціи хотя на нѣкоторое время, чтобы заставить образумиться мужа. Какъ найдете это дѣло и какъ объ немъ на мѣстѣ посудите, меня увѣдомьте. Между тѣмъ, по убѣдительной просьбѣ Акимовой я далъ ей до 15 сего октября отсрочку въ ея отпускѣ» (письмо отъ 4 окт. 1850 г.). Черезъ нѣсколько времени Гедеоновъ снова пишетъ: «Что намъ дѣлать съ Акимовыми? Жена никакъ не хочетъ ѣхать отсюда и проситъ перевода ея въ Петербургъ, и чтобы при ней же находились и ея дѣти, ибо никакъ не надѣется на спокойную жизнь въ Москвѣ. Посылаю къ Вамъ второе письмо ея по сему предмету. Конечно, разборъ несогласій между мужемъ и женой принадлежитъ не иначе, какъ консисторіи, но это дѣло уже послѣднее, а до того и распоряженія мѣстныхъ начальствъ надъ подвѣдомственными лицами могутъ имѣть силу, и потому прошу Васъ, призвавъ мужа Акимовой, объясниться съ нимъ на счетъ дѣтей, желаетъ ли онъ отдать ихъ подъ надзоръ матери; увѣдомьте меня, можетъ ли она безпрепятственно для Васъ быть переведена на службу въ Петербургъ» (окт. 1850 г.).

Чѣмъ кончилось дѣло, изъ писемъ не видно. Упомянутыхъ писемъ самой Акимовой въ бумагахъ не оказалось.

БАНТЫШЕВЪ.

Бантышевъ, покидая службу, очевидно, просилъ прощальный бенефисъ, на что Гедеоновъ не находилъ возможнымъ согласиться по слѣдующимъ соображеніямъ: «Если Бантышевъ, писалъ онъ, получилъ уже всѣ бенефисы, какіе ему слѣдовало, то на назначеніе особеннаго прощальнаго при оставленіи службы нѣтъ, какъ и Вамъ извѣстно, правила; почему и нельзя на таковой согласиться. Если же бенефисъ Бантышеву еще слѣдуетъ изъ недодаденныхъ по контрактамъ, то по надлежащемъ удостовѣреніи представьте оное, въ какой (день?) можно будетъ дать его» (1853 г., окт. 5).

ДОМБРОВСКІЙ.

Въ письмѣ отъ 18 окт. 1851 г. Гедеоновъ выражаетъ свое согласіе, чтобы дебютировавшій Домбровскій продолжалъ играть, «доколѣ будетъ полезно для дирекціи, съ производствомъ ему поспектакльныхъ по 25 р. сер. за представленіе. Къ этому я писалъ Алекс. Степ., что если Домбровскій можетъ быть и впредь постоянно полезнымъ для репертуара, то можно его принять совершенно на службу съ жалованьемъ по 700 руб. въ годъ».

ЖИВОКИНИ.

Всѣ свѣдѣнія объ этомъ артистѣ касаются его отпусковъ. Такъ, 21 марта 1851 г. Гедеоновъ, посылая Верстовскому «письмо актера Живокини, объ увольненіи его съ сыномъ въ отпускъ, на провинціальные театры отъ 1 апрѣля срокомъ на одинъ годъ» и замѣчая, что «въ сынѣ Живокини, конечно, нѣтъ надобности по репертуару», проситъ увѣдомить, «можетъ ли быть уволенъ отецъ на такой продолжительный срокъ». 2 апрѣля 1851 г. онъ уже шлетъ разрѣшеніе «объ отпускѣ актера Живокини и вмѣстѣ съ тѣмъ предписаніе относительно бенефисовъ тѣмъ артистамъ, которые не бываютъ долгое время на службѣ». Это послѣднее распоряженіе не лишнее и здѣсь, замѣчаетъ Гедеоновъ. Очевидно, оно состояло въ томъ, чтобы не разрѣшать бенефисовъ такимъ артистамъ.

Изъ письма Семенова отъ 20 янв. 1853 г. видно, что въ это время Живокини былъ въ Петербургѣ, а 10 апр. того же года Гедеоновъ сообщаетъ, что «актеры Климовскій и Живокини прислали ко мнѣ просьбы объ увольненіи ихъ въ отпускъ перваго по сентябрь, а послѣдняго до 16 авг.» Былъ ли ему данъ отпускъ на этотъ разъ, изъ письма не видно, а въ письмѣ отъ 20 іюня 1854 г. читаемъ: «Живокини, кажется, опять находится въ довольно продолжительномъ отпуску и теперь взялъ отсрочку, то слѣдуетъ ли ему дать бенефисъ осенью?»

ЖУЛЕВА.

О Жулевой въ письмахъ находимъ два замѣчанія: одно, принадлежащее Гедеонову, касается поспектакльной платы; другое, принадлежащее Семенову, касается ея характера. Приводимъ первое: «Находящаяся въ Москвѣ по данному отпуску актриса Жулева проситъ о позволеніи ей до 10-го числа предстоящаго октября сыграть нѣсколько представленій на Московскомъ театрѣ, почему и прошу Васъ увѣдомить, находите ли Вы удобнымъ и полезнымъ допустить Жулеву къ участію въ спектакляхъ въ Москвѣ, узнавши отъ нея, въ какихъ роляхъ и на какомъ основаніи желала бы она играть, а также и на какихъ условіяхъ, но я съ своей стороны полагаю, что едва ли можно ожидать для дирекціи выгодъ; если же Вы найдете удобнымъ допустить сыграть нѣсколько разъ, не вредя вашему репертуару, то разрѣшаю, но бенефиса я не могу дозволить, равно и поспектакльныхъ болѣе осьми или много десяти рублей дать нельзя. Слѣдовательно я не вижу, чтобы и для нея была выгода» (29 сент. 1853 г.) Другое замѣчаніе: «Жулева вышла замужъ за ст. с. Небольсина, оставившаго ради нея службу, и смотритъ тоже генеральшей, забывая, что дирекція подняла ее изъ грязи—и теперь также не мало фыркаетъ. Жду только Александра Михайловича (Гедеонова), чтобы унять хоть эту». (27 сент. 1852 г.).

КОСИЦКАЯ.

Въ письмѣ отъ 16 авг. 1849 г. Гедеоновъ пишетъ: «Вчера послалъ я предписаніе конторѣ и Александру Ефремовичу касательно репертуара; онъ пишетъ про нѣкоторыя назначенія: «если я согласенъ»; но спектакли начинаются сегодня, а я могъ дать отвѣтъ не прежде, какъ вчера, а если бы было время, я не позволилъ бы играть Косицкой роли сиротки Сусанны, для которой въ ней нѣтъ потребныхъ качествъ мимическихъ и, между нами сказать, въ ней нѣтъ благородства, необходимаго для этой роли, а

что она сама ее избрала, не есть доказательство, что она могла сыграть удовлетворительно. Артисты, и имѣющіе болѣе опытности, нежели она, весьма часто ошибаются въ выборѣ ролей, и нерѣдко эти ошибки имъ вредятъ; но мнѣ жаль, если Косицкая упадетъ въ мнѣніи, а отъ такой необдуманности неудивительно. По моему мнѣнію, эта роль лучше идетъ Лавровой или Медвѣдевой, но мнѣ кажется, что Лаврова не въ милости у Александра Ефремовича».

Но опасенія Гедеонова были напрасны: Косицкая имѣла успѣхъ и въ отвѣтъ на извѣщеніе о немъ, Гедеоновъ говоритъ (22 авг. 1849 г.): «Радуюсь, что первый сборъ былъ порядочный, радуюсь вдвое успѣху Косицкой, и не обижаюсь тѣмъ, что я ошибся, сказавъ, что ей роль Сусанны не годится, но не взирая на удовлетворительное ею исполненіе оной, остаюсь при своемъ мнѣніи, что роль не по ней, и скажу болѣе—никогда или по крайней мѣрѣ очень не скоро, и развѣ при постоянномъ стараніи образоваться и облагородить свои манеры, Косицкая можетъ исполнить такія роли, которыя требуютъ тѣхъ качествъ, которыхъ отсутствіе въ ней очевидно; сознайтесь, что пріобрѣтеніе благородныхъ манеръ не легко, особенно оно зависитъ отъ общества, въ которомъ обращаешься, а потому, не взирая на одобреніе публики, которое, безъ сомнѣнія, есть болѣе слѣдствіе привычки и слѣпого пристрастія, прошу Васъ именемъ моимъ оспаривать назначеніе Косицкой ролей, требующихъ пластики. Хоть вы пишете, что она была хороша, но я увѣренъ, что вы ее нашли хорошею, потому что она была не такъ дурна, какъ ожидать было должно; это есть новое доказательство, что въ ней есть дарованіе природное; но какъ для сцены одной природы недостаточно, а требуются еще многія другія качества, безъ которыхъ многія роли не могутъ быть выгодны, то мое мнѣніе, что, дабы не сдѣлать вреда молодой и слишкомъ неопытной актрисѣ, къ этимъ ролямъ ее допускать не должно, тѣмъ болѣе что ослѣпленіе публики рѣдко можетъ продолжаться долго, а когда оно исчезнетъ, то паденіе неминуемо. Я никакъ не измѣняю моего образа мыслей и убѣжденъ, что Сусанна гораздо приличнѣе Лавровой, и при этомъ не измѣняю и другой своей мысли, что

Лаврова не пользуется благоволеніемъ Ал. Ефр., но надѣюсь, что при всемъ этомъ она будетъ занимаема по справедливости безъ притѣсненія».

Въ другихъ письмахъ о Косицкой упоминается въ связи съ вопросомъ о назначеніи ей бенефиса. 6 іюля 1853 г. Гедеоновъ пишетъ: «Щепкину я назначилъ бенефисъ потому, что таковой слѣдуетъ ему по контракту, а Косицкая можетъ на сей годъ, по случаю отпуска, и не имѣть бенефиса». Та подала просьбу о назначеніи ей онаго (письмо 19 ноября 1853 г.), и Гедеоновъ послѣ предварительнаго запроса у Верстовскаго согласился дать ей 18 декабря полубенефисъ, «если представитъ новую порядочную пьесу, объявивъ ей, что бенефисъ дается ей не по праву на оный, но въ видахъ поощренія къ большему съ ея стороны усердію по репертуару дирекціи» (26 мая 1853 г.).

Въ письмѣ отъ 1 янв. 1854 г. упоминается, что Косицкая «пишетъ убѣдительно объ отпускѣ, говоря, что авторы піэсъ, Родославскій и Островскій, согласны на передачу ея ролей другимъ». Однако, не видно, былъ ли данъ Косицкой отпускъ или нѣтъ.

ЛАВРОВА-ВАСИЛЬЕВА.

«Посылаю письмо, полученное мною отъ актрисы Лавровой-Васильевой, объ увольненіи ея съ мужемъ въ отпускъ въ Одессу на годъ. Не знаю, нужна ли очень для Васъ Лаврова, но безъ мужа ея, кажется, обойтись по репертуару нельзя, и потому хотя и желательно бы доставить имъ возможность получить предлагаемыя выгоды, но и отпустить актера Васильева не удобно, а безъ себя онъ вѣроятно жену одну не отпуститъ. Притомъ же, знаютъ ли они то, что, получая отпуски на срокъ свыше двухъ мѣсяцевъ, артисты теряютъ годы службы для пенсіи при театрахъ, что едва ли окупается тѣми временными выгодами, какія получаютъ отъ поѣздокъ по провинціямъ... Если Васильевы заслуживаютъ, то скорѣе можно сдѣлать имъ отъ насъ нѣкоторыя прибавки къ жалованью, нежели отпускать на такой долгій срокъ» (Гедеоновъ 27 дек. 1850 г.). «Такъ какъ Васильевъ съ

женою нужны для самой дирекціи, то и нельзя отпускать ихъ въ Одессу на такой долгій срокъ, какъ они желаютъ. Если же, кромѣ участія въ представленіяхъ на тамошнемъ театрѣ, поѣздка въ Одессу была бы полезна для поправленія ихъ здоровья, то въ этомъ отношеніи я полагаю, что можно было бы уволить ихъ до сентября мѣсяца, ибо лѣтомъ вѣроятно они не столько необходимы, какъ осенью, о чемъ и прошу Васъ переговорить съ ними. Въ случаѣ же отложенія ими своего отъѣзда, полубенефисъ женѣ лѣтомъ дать будетъ можно, а о прибавкѣ мужу представьте въ великомъ посту» (Гедеоновъ, 5 янв. 1851 г.).

ЛЕОНИДОВЪ.

Всѣ письма, касающіяся Леонидова, относятся къ его переводу въ Петербургъ. 16 окт. 1853 г. Гедеоновъ дѣлаетъ запросъ, можно ли перевести въ Петербургъ Леонидова безъ ущерба для московской дирекціи, и согласенъ ли онъ самъ на этотъ переводъ. Получивъ отвѣтъ, онъ пишетъ 21 окт.: «по отзыву Вашему о Леонидовѣ, я заключаю, что для Вашего репертуара онъ необходимъ, но не Вы ли сами находили его дурнымъ и безполезнымъ и отдавали преимущество Полтавцеву». Леонидовъ, очевидно, охотно соглашался на переводъ, о чемъ можно заключить изъ слѣдующихъ словъ Гедеонова въ письмѣ отъ 4 дек. 1850 г.: «Леонидовъ просится пріѣхать въ Петербургъ для нѣсколькихъ представленій, упоминая и о своемъ совершенномъ переводѣ въ Петербургъ; скажите ему, что если будетъ нужно перевести его въ Петербургъ, то это исполнится тогда, когда признается нужнымъ, но ни въ какомъ случаѣ не прежде окончанія гадкаго дѣла его съ солдатомъ. На время пріѣзжать сюда также не для чего, ибо теперь нужно ему быть въ Москвѣ и заниматься тамъ своимъ дѣломъ». Переводъ Леонидова состоялся только въ слѣдующемъ 1854 г. Предписаніе о немъ приложено было Гедеоновымъ къ своему письму отъ 2 марта 1854 г. Дебютъ Леонидова долженъ былъ состояться въ «Бенвенуто Челлини» въ половинѣ апрѣля 1854 г.

МАКСИМОВЪ

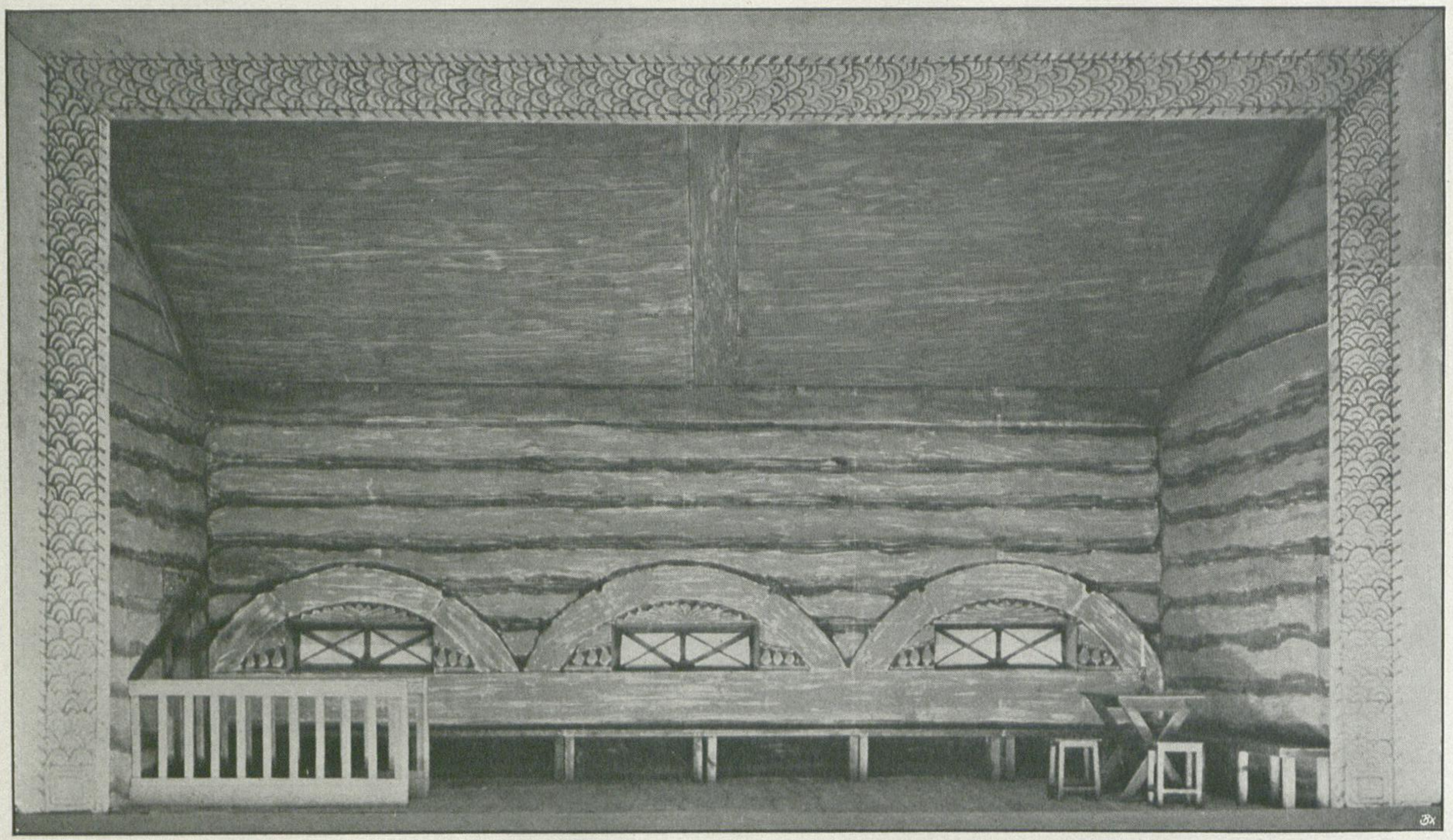
О Максимовѣ въ письмахъ говорится по поводу его «увольненія къ Тифлисскому театру», о чемъ просилъ Гедеонова нѣкто г. Сафоновъ и на что былъ согласенъ кн. Михаилъ Федоровичъ Воронцовъ. Максимовъ былъ согласенъ ѣхать въ отпускъ и просилъ въ счетъ жалованья 150 руб. сер.; кн. М. Ф. Воронцовъ, кромѣ жалованья, былъ согласенъ «отправить Максимова въ Тифлисъ и дать ему въ счетъ 150 руб. сер. изъ своей московской конторы». Гедеоновъ совѣтовалъ Максимову переговорить о всѣхъ условіяхъ, кромѣ Сафонова, лично съ самимъ кн. Воронцовымъ, когда тотъ будетъ тамъ проѣздомъ. «Пусть Максимовъ, пишетъ Гедеоновъ (23 авг. 1849 г.), сверхъ 150 руб. выпроситъ у князя нужную сумму и на проѣздъ въ Тифлисъ безвозвратно, а объ обратномъ пути по окончаніи службы въ Тифлисѣ въ контрактѣ будетъ сказано. Можетъ статься, не найдется ли мѣсто для него въ экипажахъ свиты князя, который мало пробудетъ въ Одессѣ и крымскомъ своемъ имѣніи и поѣдетъ въ Тифлисъ».

Когда Максимовъ находился въ Тифлисѣ, оказалось, что сенатъ отказалъ ему и нѣкоторымъ другимъ «въ исключеніи изъ оклада», что грозило ему, повидимому, увольненіемъ отъ службы. Но «увольнять его отъ службы, по мнѣнію Гедеонова (5 нояб. 1851 г.), дирекціи не слѣдуетъ, ибо онъ самъ нисколько не виноватъ, что былъ принятъ въ школу, не бывши причисленнымъ къ обществу отца. Разсматривая положеніе Максимова, Фригаловскаго и еще другихъ, въ исключеніи которыхъ отъ оклада сенатъ отказалъ, я по справкамъ А. Д. Кирѣева въ сенатѣ думаю, что всѣмъ имъ можно остаться такъ, какъ теперь находятся, т. е. считаться бывшими воспитанниками школы, о происхожденіи которыхъ рѣдко встрѣчаются вопросы. Почему и прошу Васъ написать по принадлежности частно Максимову, что служба его при дирекціи остается въ прежнемъ положеніи какъ артиста, поступившаго изъ театральной школы».

ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ ВЕРХНИХЪ СѢНЕЙ ШУЙСКАГО.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (9 КАРТИНА).

ТЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ ВЕРХНИХЪ СѢНЕЙ ШУЙСКАГО.

НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (Ѳ КАРТИНА).



МАЛЫШЕВЪ.

«Изъ прилагаемаго прошенія Малышева усмотрите Вы, въ какомъ онъ находится положеніи. Представленное отъ него свидѣтельство о крещеніи обязывало дирекцію обратить вниманіе на то, что по званію отца сынъ принадлежитъ къ податному состоянію и тѣмъ болѣе, когда наступила ревизія. Теперь онъ вправѣ обвинять дирекцію, ссылаясь даже и на свое малолѣтство. Для поправленія этого дѣла Малышеву нужно приписаться, но самъ по себѣ онъ этого легко не сдѣлаетъ. И потому поручите кому либо изъ знающихъ дѣло предварительно справиться въ обществѣ, какъ бы удобнѣе причислить Малышева, и можно ли въ оправданіе пропуска ревизіи ссылаться на 6 § переписи, въ которой сказано, что вовсе изъемлются отъ внесенія въ перепись (лит. З) люди, принадлежащіе къ вѣдомствамъ почтовому и театральному» (пис. Гедеонова 9 дек. 1851 г.).

ОРЛОВА.

Въ маѣ 1851 г. Гедеоновъ писалъ Верстовскому, что къ нему явилась «находящаяся нынѣ въ С.-Петербургѣ актриса Орлова и изъявила желаніе поступить вновь на службу къ Московскому театру, для того, какъ она говоритъ, чтобъ мужъ не могъ по произволу своему перевозить ее съ собою изъ одного мѣста въ другое». Переводъ ея въ Москву, однако, не состоялся, потому что, по отзыву Гедеонова, «она и здѣсь (въ Петербургѣ) не лишняя, а если не будетъ бушевать съ нами, то сдѣлается даже и необходимой» (20 іюня 1851 г.).

Въ октябрѣ 1854 г. Орловой былъ данъ на нѣсколько дней отпускъ въ Москву, чтобы принять участіе въ бенефисѣ Сабуровой и дать еще нѣсколько спектаклей. Въ одномъ изъ писемъ Гедеонова по этому поводу (14 окт. 1854 г.) упоминается между прочимъ, хотя эти слова вмѣстѣ съ нѣкоторыми предыдущими были потомъ зачеркнуты, что «Орлова получаетъ поспектакльныхъ за 1 и 2 акта по 12 руб., сверхъ двухъ по 14 руб., которые можно булетъ заплатить ей въ Москвѣ».

РЫБАКОВЪ.

3 января 1852 г. Гедеоновъ пишетъ, что ему сообщили «о желаніи актера Рыбакова дебютировать въ Москвѣ съ тѣмъ, что если дирекція найдетъ дебюты его удачными, то дозволить оные продолжать съ полученіемъ потомъ поспектакльныхъ по 25 руб. за представленіе. Если же дирекція признаетъ потомъ полезнымъ принятіе его на службу, то онъ желалъ бы получать жалованья по 800 руб. въ годъ съ полубенефисомъ.

Рыбакова по провинціальнымъ театрамъ много хвалили и потому пожалуй и не дурно бы испытать его. Не найдется ли теперь время и піэсъ, въ которыхъ могъ бы онъ начать безъ особенныхъ репетицій.

Посмотрите, и если признаете полезнымъ, то допустите первоначально на три дебюта безъ всякой платы и, что окажется, напишите мнѣ; только безъ видной пользы, мнѣ кажется, нѣтъ надобности наполнять труппу».

Но въ письмѣ Гедеонова отъ 31 янв. 1852 г. сообщается, какъ намъ уже извѣстно, что «въ дебютахъ Рыбакова еще не видно большой необходимости», и дѣло кончилось тѣмъ, что Рыбаковъ не попалъ на Императорскую сцену.

РѢШИМОВЪ.

«Если возвратившіеся изъ отпусковъ Рѣшимовъ и Смирнова по настоящимъ средствамъ своимъ безполезны для театра, то и держать ихъ не для чего. Сдѣлайте представленіе объ увольненіи ихъ, если находите, что и впредь они ничего не обѣщаютъ» (пис. Гедеонова 9 іюня 1851 г.). Что касается до Рѣшимова, то врядъ ли онъ оказался «безполезнымъ для театра».

САМАРИНЪ.

Въ письмѣ отъ 6 іюля 1853 г. послѣ замѣчанія о назначеніи бенефиса Щепкину и о невозможности назначить бенефисъ Косицкой, Гедео-

новъ пишетъ: «о Самаринѣ можно будетъ рѣшить впослѣдствіи, когда выздоровѣетъ».

28 ноября 1853 г. онъ сообщаетъ: «Самаринъ проситъ о назначеніи ему полубенефиса, но мнѣ кажется, что по продолжительности болѣзни его и по долгому незанятію на сценѣ, бенефиса ему дать нельзя, тѣмъ болѣе что для него сдѣлано уже и то изъятіе, что во время болѣзни производилось ему не въ примѣръ другимъ жалованье. Развѣ что будущею весною, если остальное время текущаго карнавала будетъ постоянно занято службой».

ВѢРА САМОЙЛОВА.

По письмамъ 1851 г. апрѣль—май видно, что Самойлова въ то время была въ отпуску въ Москвѣ, причемъ «при отъѣздѣ ея туда условіе съ нею было сдѣлано такое, чтобы играть ей столько разъ, сколько дирекція найдетъ нужнымъ, и получить всего одинъ полубенефисъ» (письмо Гедеонова 1851 г., май). Въ письмѣ Семенова отъ 11 окт. 1851 г. читаемъ: «Самойлова пріѣхала изъ Москвы и появилась 35-лѣтней бѣдовой дѣвушкой; принята порядочно, но безъ особеннаго восторга. Что бы ей зиму пробыть у Васъ, гдѣ она гораздо необходимѣе».

Въ письмѣ того же Семенова отъ 27 сент. 1852 г. находимъ слѣдующее замѣчаніе о нашей артисткѣ: «Вѣра Самойлова въ декабрѣ отходитъ отъ театра и выходитъ замужъ. Жаль, какъ талантливую актрису, но по капризамъ и сплетнямъ скорбь переходитъ на утѣшеніе и увѣренность въ водвореніи порядка и тишины по труппѣ. Тогда по крайней мѣрѣ вмѣсто двухъ имѣется одна заноза, съ которой можно будетъ легче справиться».

Наконецъ 20 февр. 1853 г. онъ же сообщаетъ: «Самойлова 2-я имѣла 18 февраля прощальный бенефисъ, составленный изъ всякаго вздора. Со всѣмъ тѣмъ собрала до 4 тыс. ср. на свою долю. Получила 3 тыс. р., Всемилостивѣйше пожалованныхъ на приданое, и дорогой царскій подарокъ. То ли не житье, а дура идетъ замужъ».

САМОЙЛОВЪ.

Письма, упоминающія о Самойловѣ, касаются его поѣздки на гастроли въ Москву въ мартѣ—апрѣлѣ 1852 г. Въ одномъ изъ нихъ (19 февр. 1852 г.) говорится, что «Самойловъ желаетъ получить поспектакльныхъ по 30 руб. за представленіе и послѣ 6-ти разъ полубенефисъ». Какъ видно изъ письма отъ 3 марта 1852 г., ему было предложено «поспектакльныя по 25 руб. сер. за представленіе и полубенефисъ за 12 спектаклей», на что онъ, очевидно, согласился.

Самойловъ, надо полагать, имѣлъ успѣхъ въ Москвѣ, и зашла рѣчь о продолженіи его спектаклей. Любопытно письмо Гедеонова отъ 24 апр. 1852 г. по этому поводу, до нѣкоторой степени обрисовывающее взгляды Гедеонова, которыми онъ руководился въ своей дѣятельности въ качествѣ директора Императорскихъ театровъ. «На продолженіе Самойловымъ представленій послѣ 12-ти разъ можно согласиться въ такомъ только случаѣ если при наступленіи мая мѣсяца будутъ они видимо полезнѣе для дирекціи, чѣмъ представленія Раппо [1]) и Германа [2]) (которые безъ всякихъ расходовъ со стороны дирекціи предоставляютъ оной порядочныя части сборовъ). Само собой разумѣется, что Самойлова я не считаю ниже Раппо или Германа, но смотрю на ихъ представленія, какъ на особый родъ зрѣлищъ отъ спектаклей, который потому именно и можетъ занять болѣе, чѣмъ обыкновенные и всѣми просмотрѣнные уже спектакли». Ясно, для Гедеонова на первомъ планѣ стояла матеріальная польза отъ спектаклей.

ШУМСКІЙ.

Въ 1849 и 1850 гг. Шумскій былъ въ отпуску въ Одессѣ, причемъ получалъ нѣсколько разъ отсрочки отпуска, по его словамъ, по просьбѣ

---

[1]) Антрепренеръ французской труппы, изъявившій свое желаніе давать свои спектакли на сценѣ московскихъ театровъ.

[2]) Фокусникъ.

одесской дирекціи, а «ему самому уже хотѣлось поскорѣе возвратиться въ Москву» (пис. Гедеонова 17 янв. 1850 г.), вслѣдствіе чего ему было предписано возвратиться. Эта поѣздка, какъ оказалось впослѣдствіи, повредила Шумскому и вотъ какимъ образомъ. Въ 1851 г., какъ видно изъ письма Гедеонова отъ 9 мая 1851 г., Шумскому прибавлено 300 руб. жалованья, «но прибавка эта, читаемъ далѣе, дѣлается ему не потому, чтобы срокъ десятилѣтія уже исполнился и онъ сдѣлался свободнымъ отъ зависимости дирекціи. При расчетѣ его десятилѣтія должно исключить все то время, какое онъ былъ въ отпускахъ на провинціальныхъ театрахъ; слѣдовательно десятилѣтній срокъ его еще не истекъ». Но какимъ то образомъ Шумскому, судя по письму Гедеонова отъ 22 мая 1851 г., «было объявлено о зачисленіи въ десятилѣтнюю службу лѣтъ его отпуска», чего сдѣлать, по словамъ Гедеонова, рѣшительно невозможно, и о чемъ у него никогда не было и рѣчи, а слѣдовательно онъ и не могъ измѣнять своего рѣшенія, о чемъ пишетъ Шумскій». Этотъ послѣдній указывалъ на то, «что такъ какъ отсрочки отпусковъ его дѣлались по просьбѣ одесской дирекціи, то и какъ бы отстраняютъ его отъ послѣдствія оныхъ» (пис. Гедеонова 2 іюня 1851 г.). Но Гедеоновъ счелъ и это несправедливымъ, указывая на то, что безъ согласія самого Шумскаго ничего нельзя было сдѣлать и что «законъ объ исключеніи изъ числа лѣтъ службы отпусковъ, простирающихся на срокъ свыше четырехъ мѣсяцевъ, извѣстенъ всѣмъ артистамъ, слѣдовательно и Шумскій не могъ считать себя изъятымъ изъ этого общаго закона». Въ томъ же 1851 г. «по открытіи театра осенью, Шумскому былъ назначенъ полубенефисъ, о коемъ еще въ письмѣ отъ 22 мая 1851 г. Гедеоновымъ сдѣлано такое замѣчаніе: «Что же касается до бенефиса, то если Шумскій послужитъ усердно, то можетъ надѣяться получить таковой и безъ контракта».

Въ весеннемъ сезонѣ 1852 г. Шумскій ѣздилъ на гастроли въ Петербургъ, такъ сказать, на мѣсто Самойлова, который, какъ намъ извѣстно, ѣздилъ въ это время въ Москву. Въ одномъ изъ своихъ писемъ (5 іюня 1852 г.) Гедеоновъ дѣлаетъ такое замѣчаніе: «Шумскій, по мнѣнію моему,

хорошъ самъ по себѣ, а если начнетъ подражать кому либо, то сдѣлаетъ ошибку».

Въ ноябрѣ 1853 г. Шумскій подалъ просьбу «о прибавкѣ ему по 300 руб. сер. въ годъ къ жалованью». Гедеоновъ нашелъ нужнымъ «дѣло это отложить до будущаго великаго поста, тѣмъ болѣе что Шумскій получилъ уже прибавку въ августѣ или сентябрѣ мѣсяцѣ прошлаго года» (26 ноября 1853 г.).

Но и въ 1854 г. Шумскому не удалось получить прибавки, въ виду того, что «дирекція была поставлена въ непремѣнную обязанность сохранить себя отъ новыхъ передержекъ на будущее время». Поэтому и «контракты Шумскаго и Васильева могли быть теперь заключены не иначе какъ на старомъ положеніи, хотя оба сіи артиста и заслуживали бы прибавокъ» (пис. Гедеонова 20 іюня 1854 г.).

Только въ февралѣ 1855 г. Гедеоновъ снова поднялъ вопросъ о прибавкѣ жалованья тѣмъ артистамъ, «кои просили прибавокъ по выслугѣ 10-ти лѣтъ, какъ равно и всѣмъ другимъ, оказавшимъ усердіе и заслуживающимъ прибавокъ». Онъ просилъ доставить ему списокъ всѣхъ этихъ артистовъ и включить въ него «Семенову, а также Шумскаго, Васильева, Полтавцева, Самарина, Алексѣя Петрова, помощника режиссера, Савицкаго, Косицкую, Бороздину, Воронову, Медвѣдеву и другихъ, кто заслуживаетъ» (14 февр. 1855 г.).

ЩЕПКИНЪ.

2 іюля 1849 г. Гедеоновъ пишетъ: «я точно нахожу, что у Щепкина должно взять роль изъ Маріи, что приказалъ лично, но г. Мухинъ писалъ мнѣ, что для того, чтобъ не обидѣть заслуженнаго актера, полагаетъ сдѣлать это не вдругъ, а исподволь; я на дняхъ писалъ, что не понимаю, какимъ средствомъ отнимается роль исподволь; вѣроятно, онъ думаетъ не давать піесы, пока Щепкинъ не уѣдетъ въ отпускъ, а тамъ передать. «Лѣкарь по неволѣ» оставить за Щепкинымъ».

Въ отпускъ послѣдній, очевидно, ѣздилъ въ Петербургъ, потому что 19 окт. 1849 г. Гедеоновъ сообщаетъ, что «Щепкинъ къ 1-му числу вѣроятно будетъ уже у Васъ», т. е. въ Москвѣ.

Въ 1851 г. вышло затрудненіе въ полученіи Михаиломъ Семеновичемъ почетнаго гражданства. «Не знаемъ, пишетъ Гедеоновъ, что дѣлать съ Щепкинымъ. Безъ доказательствъ о настоящемъ бракѣ его сенатъ не утвердитъ его въ почетномъ гражданствѣ, а доказательствъ отъ Васъ не представляется. Нѣтъ-ли при дѣлахъ хоть засвидѣтельствованной копіи или подлинной отпускной, чтобы что нибудь представить, иначе выйдетъ чистый отказъ».

Въ осеннемъ сезонѣ 1852 г. Щепкинъ опять былъ въ Петербургѣ Семеновъ въ своемъ письмѣ отъ 27 сент. 1852 г. замѣчаетъ: «Щепкинъ въ пятницу 25 ч. кончилъ свои представленія здѣсь. Репертуаръ его и самъ онъ поустарѣли».

IV.

Въ настоящей послѣдней главѣ я помѣщаю нѣкоторыя изъ писемъ Гедеонова, представляющія интересъ въ бытовомъ отношеніи.

А. ПРОЭКТЪ НѢМЕЦКОЙ ОПЕРЫ ВЪ МОСКВѢ.

Верстовскій въ 1849 г., очевидно, въ письмѣ къ Гедеонову предлагалъ устроить въ Москвѣ нѣмецкую оперу, пригласивъ для этого пѣвцовъ и пѣвицъ изъ Германіи. Но осуществить этого предложенія не удалось и вотъ по какимъ причинамъ.

Въ письмѣ своемъ отъ 27 іюля 1849 г. Гедеоновъ пишетъ Верстовскому: «мысль Вашу о нѣмецкой оперѣ въ Москвѣ я готовъ совершенно одобрить и нисколько не спорю, что опера эта можетъ быть и была бы для Москвы пріятна; но чтобы учредить ее представляется въ настоящее время слишкомъ много затрудненій, изъ которыхъ, не говоря уже о денеж-

ныхъ средствахъ и надеждахъ, первое то, что въ настоящее время безъ особаго Высочайшаго разрѣшенія не дозволяется никому ни выѣзда изъ Россіи, ни пріѣзда иностранцевъ въ Россію, и особенно послѣднее допускается не иначе, какъ по собраніи чрезъ посольства предварительныхъ свѣдѣній о томъ, не былъ ли причастенъ къ чему либо возмутительному предполагаемый къ пріѣзду въ Россію иностранецъ и собраніе этихъ свѣдѣній продолжается нѣсколько мѣсяцевъ, какъ то было съ Дошемъ и другими иностранцами, с.-петербургскою дирекціею въ послѣднее время выпи санными. Теперь посудите, сколько пройдетъ времени на то:

1) чтобы испросить дозволеніе Іоганису ѣхать за границу;

2) чтобы ему набрать и согласить за границею артистовъ и дать знать объ нихъ въ Петербургъ

3) чтобы министерству собрать объ нихъ за границею вышесказанныя справки и черезъ посольство получить удовлетворительные отвѣты;

4) чтобы послѣ того передать позволеніе о пропускѣ ихъ и наконецъ пріѣхать артистамъ.

— А какъ при всемъ этомъ Государь Императоръ не находится въ С.-Петербургѣ, а должно безпокоить Его Величество докладомъ объ этомъ дѣлѣ на мѣстѣ пребыванія Его, то скажите сами, представляется ли какая возможность все это кончить и устроить такъ, чтобы опера открылась въ октябрѣ!!! По моему и къ февралю она не поспѣла бы. Потомъ мнѣ извѣстно, что въ Гамбургѣ, Лейпцигѣ и Дрезденѣ порядочныхъ нѣмецкихъ пѣвцовъ и пѣвицъ вовсе нѣтъ; въ Берлинѣ есть только одна пѣвица Тучекъ, но она и тамъ нужна, а что Ферзингъ желаетъ возвратиться попрежнему къ намъ, я это очень хорошо знаю. Вы говорите, что при нынѣшнихъ обстоятельствахъ можно согласить иностранцевъ на ангажементъ гораздо выгоднѣе; да, это такъ кажется, но попробуйте-ка начать переговоры съ ними на мѣстѣ, то узнаете лучше, какъ мало они податливы на уступку. Нѣмецкая опера за границею точно богаче прочихъ репертуаромъ, но всѣ новыя интересныя оперы, какъ то Гугеноты и т. п. здѣсь представлять не позволяется; слѣдовательно, остается для нашихъ спектаклей тотъ же

СЦЕНА 5 АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ.
ДЕКОРАЦІЯ Г. ЛАВДОВСКАГО.

СЦЕНА 5 АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ.

ДЕКОРАЦІЯ Г. ЛАВДОВСКАГО.


SPQR
SPQR

старинный репертуаръ, нѣсколько уже разъ слышанный. Чтобы ангажировать трехъ пѣвицъ, двухъ теноровъ, двухъ басовъ, 10 или 15 хористовъ и до 5 нѣмецкихъ хористокъ, по мнѣнію моему, слишкомъ недостаточно предполагать расходу только 20 тыс. руб., хотя бы я и прислалъ кое кого изъ Петербурга, которымъ однако же должно бы было также платить жалованье. Я твердо убѣжденъ, что весь расходъ далеко превзойдетъ эту сумму, а гдѣ взять ее? Вы полагаетесь на абонементъ на оперу, можетъ быть, но Ваша публика такова, что если платитъ за одинъ рядъ спектаклей, то уже оставляетъ другой. Какими же средствами будутъ покрываться расходы штатныхъ труппъ? А на остатки отъ оперы надѣяться невозможно».

Дальше въ письмѣ сообщается желаніе министра, чтобы было какъ можно меньше расходу, «даже съ уменьшеніемъ труппъ», и дѣлается выводъ, что «теперь не время думать о нѣмецкой оперѣ». Письмо заканчивается просьбой о возможномъ сокращеніи расходовъ.

Б. НИКОЛАЕВСКАЯ ЖЕЛѢЗНАЯ ДОРОГА И МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ.

Постройка только что названной дороги возбудила у завѣдующихъ московскими театрами лицъ курьезную мысль, какъ бы теперь не уменьшилось число посѣтителей театровъ въ Москвѣ, въ виду того что многіе въ виду удобства сообщенія, пожалуй, предпочтутъ посѣщать петербургскіе театры, совершая чуть ли не съ этой только цѣлью поѣздки изъ Москвы въ Петербургъ. Объ этомъ не замедлили даже написать Гедеонову, и вотъ что онъ пишетъ въ отвѣтъ (пис. отъ 6 февр. 1852 г.):

«Не думаю, чтобы желѣзная дорога замѣтно повредила сборамъ театровъ въ Москвѣ, потому что для однѣхъ прогулокъ въ Петербургъ не много можетъ найтись охотниковъ, ибо хотя проѣздъ не (?) дешевле и удобнѣе противу прежняго, но соединенъ съ издержками проживанія въ Петербургѣ, на которыя могутъ пуститься люди только со средствами, а такихъ немного найдется, и они и прежде едва ли бывали чаще въ театрѣ. Съ другой же стороны, находится много и такихъ, которыхъ желѣзная дорога перевозитъ каждый день и изъ Петербурга въ Москву, и которые бываютъ въ тамош-

нихъ театрахъ—и по возвращеніи изъ знакомыхъ мнѣ передаютъ замѣчанія свои о полнотѣ собранія публики въ театрахъ и о расположеніи ея бывать въ спектакляхъ, когда они сколько нибудь интересны и хорошо поставлены и выбраны. По моему, иначе и быть не должно, если провинціальные театры при бѣдности средствъ своихъ существуютъ съ пользою для своихъ содержателей и къ удовольствію своихъ посѣтителей, то какъ же театрамъ столичнымъ, какъ московскіе, при ихъ довольно обезпеченныхъ отъ казны пособіяхъ не имѣть зрителей. Въ этомъ отношеніи вопросъ долженъ быть обращенъ не къ желѣзной дорогѣ, но къ какимъ нибудь другимъ началамъ»...

В. ПИСЬМА О КОЗЛОВѢ.

Козловъ— какой-то служащій при театрахъ, но какой именно, изъписемъ не видно. Судя по письмамъ, онъ былъ заподозрѣнъ въ неблагонадежности, былъ даже арестованъ и содержался сутки «въ частномъ домѣ». Гедеоновъ однако взялъ его подъ свое покровительство, видя по его словамъ мерзости по адресу Козлова со стороны нѣкоторыхъ лицъ московской администраціи, и его письма въ этомъ отношеніи представляютъ нѣкоторый интересъ.

Отъ 29 іюня 1849 г.: «По прилагаемому предписанію, прошу васъ, любезный Алексѣй Николаевичъ, взять Козлова подъ свое особенное покровительство и не дать его въ обиду, ежели онъ неисправенъ по службѣ, то мы всегда можемъ его отставить; но теперь, когда онъ столь несправедливо преслѣдуется человѣкомъ такимъ гнуснымъ, стыдно было бы намъ отдать его на съѣденіе, къ тому же вмѣсто того, чтобы его отставить, наша обязанность была вступиться за то, что квартальный осмѣлился взять служащаго у насъ, а ежели мы этого отдадимъ на жертву, то полиція и никогда не будетъ поступать иначе, и мы должны непремѣнно защитить этого молодого человѣка не столько для него, какъ собственно для насъ самихъ.

Я надѣюсь на васъ, любезный Алексѣй Николаевичъ, и прошу Васъ похлопотать и спасти Козлова; если нужно, можете просить самого графа Закревскаго [1]). Дѣло въ томъ, что я вижу большія мерзости отъ его про-

[1]) Московскій генералъ-губернаторъ. *Прим. ред.*

тивниковъ и не хочу, чтобы Огаревъ [1]) торжествовалъ. Въ теченіе 16-ти лѣтъ я никогда своихъ не выдавалъ и все, что вы для Козлова сдѣлаете, будетъ истинное удовольствіе для меня. Прощайте и т. д...»

Изъ письма отъ 6 іюля 1849 г.:

... «Бумаги Козлова возвращаю. Если дѣло его съ полиціею обнаружитъ яснѣе его неблагонадежность, то долѣе держать Козлова я не стану. Равномѣрно, если замѣтите и продолженіе неисправностей его по службѣ, но при теперешнихъ обстоятельствахъ и при явной нападкѣ на него, въ потворство его противника, невозможно его беззащитно предать на съѣденіе, почему и прошу имѣть попеченіе о немъ и посылать съ нимъ надежнаго и знающаго депутата. Я не имѣю отличнаго мнѣнія о Козловѣ, но почти увѣренъ, что онъ оклеветанъ, потому что имѣю самое дурное мнѣніе объ Огаревѣ и его союзникѣ Апуринѣ, которые оба на все готовы».

Письмо отъ 15 іюля 1849 г.:

Любезный Алексѣй Николаевичъ!

Возвращаю отношеніе къ Вамъ московскаго оберъ-полиціймейстера объ Козловѣ, и такъ какъ Козловъ былъ уже содержимъ сутки подъ арестомъ въ частномъ домѣ, то по мнѣнію моему это можетъ служить уже достаточнымъ для него взысканіемъ. Къ чему не мѣшаетъ и съ Вашей стороны сдѣлать ему строгое замѣчаніе, чтобы впредь воздерживался вмѣшиваться какимъ бы то ни было образомъ въ показанія и дѣла, прямо ему неизвѣстныя. А. Гедеоновъ.

Изъ письма отъ 7 сент. 1849 г.:

«Если Козловъ былъ разъ прощенъ мною, то это сдѣлано въ той увѣренности, что послѣдующею службою онъ оправдаетъ подобное снисхожденіе. Если же онъ поступаетъ иначе, то ничто не мѣшаетъ Вамъ освободиться отъ него и приказать подать просьбу, если не хочетъ быть уволеннымъ другимъ образомъ».

---

[1]) Московскій оберъ-полиціймейстеръ. *Прим. ред.*

ГУЦКОВЪ и „УРІЭЛЬ АКОСТА“.

ЮРІЯ ВЕСЕЛОВСКАГО.

1 (13) декабря 1846 года на сценѣ дрезденскаго театра въ первый разъ поставлена была пьеса, которой суждено было стать необыкновенно популярною не только въ Германіи, но и за ея предѣлами, быть переведенною на всѣ европейскіе языки и вызвать повсюду живой интересъ, занять прочное мѣсто въ репертуарѣ, привлекать въ разное время вниманіе крупныхъ выдающихся актеровъ. Эта пьеса вышла изъ подъ пера драматурга, уже болѣе десяти лѣтъ писавшаго для театра и составившаго себѣ имя своими пьесами въ психологическомъ и историческомъ жанрѣ, независимо отъ нѣкоторыхъ произведеній въ другомъ родѣ, среди которыхъ было нѣсколько довольно яркихъ и замѣтныхъ вещей. Но ни одна изъ нихъ не представляла собою ничего настолько выдающагося, какъ то произведеніе, которое въ тотъ памятный вечеръ впервые было разыграно дрезденскими артистами. Шумные апплодисменты и вызовы, за которыми затѣмъ послѣдовали сочувственныя, даже восторженныя рецензіи въ различныхъ органахъ прессы, фиксировали безусловный успѣхъ пьесы, невольно увлекшей всѣхъ зрителей Это была трагедія Карла Гуцкова «Уріэль Акоста».

Десятки лѣтъ прошли съ того дня, когда талантливый нѣмецкій драматургъ упрочилъ свою извѣстность этою составившею тогда эпоху пьесою. Многое измѣнилось съ тѣхъ поръ въ области театра и драматическаго творчества; много произведеній, появившихся уже послѣ драмы Гуцкова, забыто и сдано въ архивъ, а «Уріель Акоста» все еще продолжаетъ увлекать и вдохновлять театральную публику, его убѣжденныя, дышащія энтузіазмомъ рѣчи не кажутся устарѣвшими, самая ситуація, изображенная въ пьесѣ,—положеніе одинокаго мечтателя, имѣющаго дѣло съ чуждой ему и не понимающей его средою и являющагося «гражданиномъ грядущихъ поколѣній»,—вполнѣ понятна и близка и современному поколѣнію. Мы чувствуемъ, конечно, что нѣкоторыя детали въ пьесѣ уже не могутъ теперь

удовлетворить насъ, что отъ иныхъ пріемовъ автора уже вѣетъ чѣмъ то отжившимъ свой вѣкъ, но то лучшее, что было въ произведеніи Гуцкова—идейное воодушевленіе и особенно ярко проявившійся на этотъ разъ талантъ драматурга, — спасаетъ пьесу отъ забвенія. Очень интересно и поучительно прослѣдить, какую роль въ разное время она сыграла, какое вліяніе оказала на интеллигенцію различныхъ странъ, въ томъ числѣ и на русскую, подчасъ находившую въ монологахъ Уріэля что то близкое и симпатичное, примѣнимое не къ одной только голландско-еврейской дѣйствительности XVII вѣка, какъ бы предвѣщавшее иные запросы и проблемы нашихъ дней [1]). На русской почвѣ пьеса Гуцкова раздѣлила участь нѣкоторыхъ другихъ произведеній западно-европейской словесности, давно получившихъ у насъ такія же «права гражданства», какъ и на своей родинѣ,—отнюдь не менѣе, чѣмъ иные оригинальные русскіе драмы и романы, вдохновлявшіе нашу читающую публику, особенно молодежь... Гуцковъ, какъ авторъ «Уріэля Акосты»,—другія его пьесы остались, по большей части, мало знакомыми русскимъ читателямъ,—все еще принадлежитъ къ наиболѣе популярнымъ у насъ германскимъ и вообще западно-европейскимъ писателямъ. Каждое возобновленіе пьесы на русскихъ сценахъ краснорѣчиво это показываетъ.

Въ исторіи постепенной эволюціи дарованія Гуцкова «Уріэль Акоста» является какъ бы кульминаціоннымъ пунктомъ [2]). То, что онъ написалъ для театра послѣ 1846 года, въ общемъ, не свидѣтельствуетъ о дальнѣйшемъ развитіи его таланта, какъ драматурга. Онъ создалъ еще нѣсколько драмъ и комедій въ тѣхъ же самыхъ жанрахъ, которые культивировались имъ раньше (историческомъ, психологическомъ и др.), но всѣ онѣ страдали тѣми или другими дефектами и не произвели особеннаго

---

[1]) См. H. Houben, «Gutzkow-Funde» (Berlin 1901): статья «Zur Bühnengeschichte des *Uriel Acosta*».

[2]) Новѣйшимъ обзоромъ жизни и дѣятельности Гуцкова, полнымъ интересныхъ фактическихъ данныхъ и основаннымъ на тщательномъ изученіи источниковъ, является изслѣдованіе J. Dresch—«Gutzkow et la Jeune Allemagne» (Paris, 1904).

впечатлѣнія на публику... Только одна изъ нихъ представляетъ собою болѣе или менѣе выдающееся произведеніе, заключаетъ въ себѣ нѣсколько сильныхъ, захватывающихъ сценъ и даетъ яркую картину сѣверо-германской жизни въ XVI вѣкѣ: это—историческая драма «Wullenweber», написанная въ 1847 году и казавшаяся самому Гуцкову болѣе крупною и интересною вещью, чѣмъ «Уріэль Акоста». Здѣсь нѣтъ, правда, настоящаго единства фабулы, мѣстами слишкомъ много вниманія удѣляется мелкимъ деталямъ, историческая драма иногда превращается просто въ рядъ отдѣльныхъ картинъ, прекрасно возсоздающихъ жизнь германскаго общества въ извѣстный моментъ, не свободна пьеса и отъ извѣстныхъ длинноть, дѣлающихъ ее въ отдѣльныхъ случаяхъ недостаточно сценичною, хотя, рядомъ съ этимъ, попадаются и безусловно эффектныя сцены. Но все же «Wullenweber» принадлежитъ къ числу произведеній, заслуживающихъ вниманія и разбора, лишній разъ обнаруживающихъ талантъ автора. Изъ другихъ пьесъ Гуцкова, относящихся къ послѣднему періоду его дѣятельности, сравнительно большею извѣстностью пользовалась его комедія «Der Königsleutenant», поставленная въ первый разъ въ августѣ 1849 года, когда справлялась столѣтняя годовщина со дня рожденія Гёте. Но это произведеніе, относящееся къ категоріи pièces d'occasion, въ которыхъ часто оказывается потребность въ дни различныхъ юбилеевъ и годовщинъ, заинтересовала публику, главнымъ образомъ, потому, что въ ней выведенъ былъ юный Гёте, его родители, сдѣлана была попытка возсоздать психологію будущаго автора «Фауста» въ эту раннюю пору и т. д. Далѣе идетъ еще рядъ пьесъ, появившихся въ 1848—56 годахъ («Ottfried», «Liesli», «Philipp und Perez», «Lenz und Söhne» и др.). Но онѣ ничего не прибавили къ славѣ Гуцкова, какъ драматурга,—сложившейся раньше. Затѣмъ наступилъ моментъ, когда авторъ «Уріэля Акосты» сталъ испытывать извѣстное охлажденіе къ театру и драмѣ, вмѣстѣ съ желаніемъ воздѣлывать отнынѣ, прежде всего, область повѣствовательнаго творчества, которую онъ и раньше затрагивалъ, какъ авторъ «Wally», «die Zweiflerin», «Seraphine», «Blasedow und seine Söhne», и т. п. Выше «Уріэля» Гуцковъ, какъ драматургъ, во всякомъ случаѣ, никогда не поднялся!

Что же подготовило знаменитую пьесу, въ какихъ произведеніяхъ сказался постепенно развивавшійся талантъ Гуцкова, чѣмъ было вызвано то сочувственное отношеніе къ драматургу, какое à priori обнаружила театральная публика въ моментъ появленія на сценѣ «Уріэля»? Здѣсь приходится, нѣсколько отступая назадъ, вспомнить рядъ произведеній, написанныхъ Гуцковымъ для театра, начиная съ 30-хъ годовъ. Его первые опыты («Nero», трагедія, первоначально набросанная имъ подъ заглавіемъ «Juppiter Vindex»,—«Hamlet in Wittenberg»—попытка разработать эпизодъ изъ жизни Гамлета, не изображенный у Шекспира) были въ общемъ мало удачны, пригодны скорѣе для чтенія, чѣмъ для постановки на сценѣ, хотя первая изъ нихъ все же заключала въ себѣ нѣсколько довольно благодарныхъ ситуацій и яркихъ картинъ римской жизни временъ имперіи. Не появилась на театральныхъ подмосткахъ, даже не вошла въ составъ полнаго собранія сочиненій Гуцкова и трагедія «König Saul», соединявшая обработку старинной темы съ косвенными отголосками новой современной автору эпохи, но опять не вполнѣ удавшаяся драматургу и недостаточно сценичная. Только въ 1839 году онъ впервые добился того, что на него обратили вниманіе широкіе круги германской публики, сочувственно принявшіе его драму «Richard Sawage», которая была сначала поставлена во Франкфуртѣ, а затѣмъ обошла и другія нѣмецкія сцены [1]). Эта пьеса,—въ которой и тогда и впослѣдствіи находили отголоски творчества Лессинга и Шиллера, какъ бы обращеніе къ ихъ манерѣ, поскольку она отразилась въ такихъ пьесахъ, какъ, напр., «Коварство и любовь» должна была возсоздать душевныя терзанія главнаго героя, неудачника и пасынка судьбы, ведущаго безпорядочную жизнь, часто выносящаго нужду, съ теченіемъ времени нѣсколько выдвигающагося и обращающаго на себя вниманіе, въ качествѣ поэта и драматурга, но остающагося неудовлетвореннымъ и тоскующимъ.

Дѣло въ томъ, что Сэвэджъ—внѣбрачный сынъ лэди Мэкклесфильдъ, знатной дамы, которая не желаетъ его знать и давно отказалась отъ вся-

---

[1]) О вліяніи этой пьесы на А. Н. Островскаго см. ст. Н. Кашина «Островскій и старинная драма». («Ежегодн. Имп. Т.» вып. IV, 1909 г.). *Прим. ред.*

кихъ заботъ о немъ. Когда Сэвэджъ узнаетъ тайну своего рожденія, у этого воспріимчиваго болѣзненно-чуткаго человѣка является неудержимая страстная потребность, доходящая иногда до крайностей, увидѣть свою мать, открыться ей, найти доступъ къ ея сердцу. Рядъ попытокъ отвергнутаго родною матерью неудачника сблизиться съ лэди Мэкклесфильдъ, затронуть лучшія струны ея сердца, лежитъ въ основѣ сюжета этой пьесы, не разъ приближающейся къ типу «мѣщанской драмы» или comédie larmoyante, но все же, во многихъ отношеніяхъ, стоящей выше раннихъ опытовъ Гуцкова и вообще не лишенной извѣстныхъ литературныхъ и сценическихъ достоинствъ. Что касается главнаго героя, то онъ, съ одной стороны, является мечтателемъ,—типъ людей, часто привлекавшій вниманіе нѣмецкихъ писателей той эпохи, въ частности—представителей «Молодой Германіи»,—съ другой натурою, недостаточно энергичною, мало способной къ продолжительной борьбѣ, лишенною настоящей выдержки и настойчивости. Вспомнимъ, кстати, что даже у Уріэля Акосты есть отдѣльные моменты слабости и упадка.

Изъ тѣхъ пьесъ, которыя Гуцковъ поставилъ между 1839 и 1846-мъ годами, нѣкоторыя имѣли большой успѣхъ у публики, другія, наоборотъ, прошли почти незамѣченными или даже вызвали протесты, какъ, напр., психологическія драмы: «Die stille Familie», «Anonym». Психологическій жанръ вообще, видимо, очень интересовалъ драматурга, который неоднократно къ нему возвращался. Онъ былъ представленъ, напр., пьесою «Werner, oder Herz und Welt» (1840), полной отголосковъ того, что было испытано самимъ авторомъ. Главный герой, женившійся на дочери важнаго чиновника фонъ-Іордана, принадлежащаго къ старинному роду,—Юліи, совершенно случайно встрѣчаетъ потомъ дѣвушку, по имени Марію Винтеръ, которую онъ когда то любилъ и думалъ сдѣлать своею женою, причемъ, несмотря на то, что его бракъ производитъ впечатлѣніе вполнѣ счастливаго, старое чувство вспыхиваетъ съ новою силою... Результаты этой неожиданной complication sentimentale,—употребляя терминъ Поля Бурже,—душевныя переживанія этихъ трехъ лицъ, отъѣздъ Юліи, которая не можетъ оставаться въ домѣ охладѣвшаго къ ней человѣка, вмѣшательство и самопо-

жертвованіе Маріи Винтеръ, которая безкорыстно способствуетъ сближенію двухъ разошедшихся было супруговъ и для облегченія этого выходитъ замужъ за одного изъ товарищей Вернера, если не любимаго, то уважаемаго ею,—вотъ что является содержаніемъ этой пьесы, считающейся одною изъ лучшихъ въ ряду психологическихъ драмъ Гуцкова.

Если нѣкоторыя части пьесы, напр., примирительная развязка, могутъ вызывать возраженія, то все же на «Вернерѣ» стоитъ остановиться, какъ на показателѣ постепенной эволюціи дарованія драматурга, не говоря уже о томъ, что эта пьеса, въ значительной степени, имѣетъ автобіографическое значеніе, и самое колебаніе между двумя женщинами напоминаетъ одинъ эпизодъ изъ жизни самого Гуцкова. Любопытно, что къ этой ситуаціи драматургъ долженъ былъ еще вернуться, такъ какъ она представлялась ему благодарною и интересною. Не говоря уже о болѣе поздней пьесѣ «Ottfried», гдѣ также изображается нѣчто сходное,—два года спустя послѣ «Вернера» онъ выступилъ съ пьесою «Ein weisses Blatt», гдѣ выведенъ молодой ученый, разочаровывающійся въ той дѣвушкѣ, которая считалась его невѣстою, но теперь кажется ему слишкомъ прозаичною и буржуазною, причемъ онъ начинаетъ испытывать инстиктивное влеченіе къ другому лицу, втайнѣ давно его любившему и гораздо ближе подходящему къ его душѣ и всѣмъ ея запросамъ. Убѣдившись въ этомъ, невѣста главнаго героя видитъ себя вынужденною вернуть ему данное имъ когда то слово, примириться съ мыслью, что онъ женится на другой. Біографы Гуцкова отмѣтили и въ данномъ случаѣ извѣстную связь между его драмою и тѣмъ, что испыталъ онъ самъ въ эту пору.

Наряду съ пьесами въ психологическомъ жанрѣ, видное мѣсто въ творчествѣ Гуцкова занимаютъ историческія драмы, подготовлявшія его позднѣйшую пьесу «Wullenweber», о которой шла у насъ рѣчь выше. Самъ авторъ особенно цѣнилъ изъ нихъ ту, которая представляетъ спеціальный интересъ для русской публики:—«Pugatscheff» (1844); онъ возмущался тѣмъ, что на нее мало обращаютъ вниманія,—болѣе, чѣмъ въ другихъ случаяхъ, стараясь оттѣнить достоинства своего собственнаго произ-

веденія. Въ дѣйствительности, эта драма не свободна отъ серьезныхъ дефектовъ. Прежде всего, вся чисто историческая часть пьесы страдаетъ неточностью и даже фантастичностью. Пугачевъ, который выступаетъ въ качествѣ претендента на престолъ потому, что на него палъ жребій во время совѣщанія заговорщиковъ, который поневолѣ соглашается дѣйствовать при помощи обмана, ставя себѣ, однако, конечною цѣлью *благо народа*, вначалѣ даже порываетъ со своею кроткою и любящею женою, чтобы съ тѣмъ большимъ успѣхомъ выдавать себя за Петра III, а потомъ испытываетъ угрызенія совѣсти и охлажденіе къ своимъ сподвижникамъ,—этотъ герой имѣетъ слишкомъ мало общаго съ историческимъ Пугачевымъ... Передача мѣстнаго колорита, обрисовка психологіи отдѣльныхъ представителей различныхъ классовъ русскаго общества екатерининской эпохи, изображеніе подлинныхъ историческихъ событій,—все это оставляетъ очень многаго желать и, конечно, должно особенно поражать русскихъ читателей или зрителей, если бы пьеса была поставлена въ переводѣ на русской сценѣ. Въ нѣкоторыхъ отзывахъ о пьесѣ Гуцкова отмѣчались слѣды вліянія на него Шекспира и Шиллера (какъ автора фрагмента «Demetrius»); но отъ такого сопоставленія пьеса Гуцкова отнюдь не выигрываетъ... Личность главнаго героя, помимо всего остального, не можетъ вполнѣ удовлетворить насъ уже потому, что въ иныхъ случаяхъ ему не хватаетъ силы, энергіи, воодушевленія. Съ другой стороны, отдѣльныя сценичныя и захватывающія мѣста показываютъ, что Гуцковъ сдѣлалъ успѣхи по сравненію съ болѣе ранними своими опытами, лучше понялъ особыя условія сцены, болѣе или менѣе отрѣшился отъ извѣстнаго тяготѣнія къ столь неумѣстному въ драмѣ эпическому элементу.

Если «Пугачевъ» носитъ трагическую, мрачную окраску, если драма «Паткуль»,—изображающая печальную судьбу злополучнаго лифляндскаго дворянина, раньше состоявшаго на шведской службѣ, котораго сподвижники Августа Саксонскаго хотятъ выдать, изъ дипломатическихъ соображеній, шведамъ, зная, что онъ будетъ подвергнутъ мучительной казни, также производитъ, мѣстами, потрясающее впечатлѣніе,—то въ «Zopf und

Schwert» драматургъ попытался дать образецъ исторической комедіи, воссоздавъ дворъ Фридриха-Вильгельма I и включивъ въ свою пьесу рядъ весьма яркихъ картинъ старой нѣмецкой жизни. Поставленная въ 1845 году, пьеса эта имѣла блестящій успѣхъ и удержалась въ репертуарѣ. Теперь она уже не можетъ вызывать такого интереса, и самые факты, въ ней возсозданные, слишкомъ далеко отошли отъ насъ, но своеобразность пьесы состоитъ въ желаніи автора показать своихъ героевъ и героинь въ ихъ обыденной повседневной интимной обстановкѣ, вывести ихъ совсѣмъ обыкновенными людьми, не разыгрывающими никакой роли, не позирующими ни передъ кѣмъ... Быть можетъ, это умышленное «опрощеніе» дѣйствующихъ лицъ, стремленіе въ иныхъ случаяхъ выдвигать на первый планъ чисто комическія черты даже доведено, мѣстами, до извѣстной утрировки! Какъ бы то ни было, подобно болѣе поздней пьесѣ «Der Königsleutenant», это произведеніе понравилось нѣмецкой публикѣ своею занимательностью и живостью; возможно, что она заинтересовала зрителей и какъ своего рода реконструкція историческаго прошлаго,—хотя съ точки зрѣнія строгаго соблюденія вѣрности исторіи въ «Zopf und Schwert» давно уже были найдены нѣкоторые дефекты и ошибки.

Еще болѣе этихъ ошибокъ и неточностей въ своеобразной по замыслу комедіи «Das Urbild des Tartuffe» («Оригиналъ Тартюфа», 1844). Нѣкоторые нѣмецкіе критики считали возможнымъ говорить о мастерскомъ воспроизведеніи французскаго XVII вѣка въ комедіи; въ дѣйствительности, эпоха Людовика XIV, въ лицѣ ея отдѣльныхъ представителей, изображена здѣсь съ весьма относительною точностью. Пьеса интересна, главнымъ образомъ, тѣмъ, что авторъ хотѣлъ придать ей, если такъ можно выразиться, историко-литературный характеръ, такъ какъ въ ней выведенъ самъ Мольеръ, и сюжетъ ея сводится къ тѣмъ интригамъ и враждебнымъ махинаціямъ, которыя должны были воспрепятствовать появленію «Тартюфа» на сценѣ. Изображая всѣхъ дѣятелей этой эпохи въ очень нелестномъ свѣтѣ, показывая почти у каждаго изъ нихъ извѣстныя проявленія все того же лицемѣрія, которое хотѣлъ заклеймить въ своей комедіи Мольеръ,

Гуцковъ выводитъ и то лицо, съ котораго, по преданію, былъ «списанъ» Тартюфъ (хотя въ дѣйствительности, даже при наличности такого оригинала, или даже нѣсколькихъ,—Ламуньона, Рокетта и др.,—Тартюфъ имѣетъ, конечно, гораздо болѣе общее типическое значеніе).

Если къ сдѣланному нами краткому обзору того, что написалъ Гуцковъ для театра до появленія «Уріэля Акосты», прибавить указаніе на то, что онъ пытался затронуть и область соціальной драмы, выступивъ въ 1841 году съ пьесою «Школа богачей» (Die Schule der Reichen), основная идея которой сводится къ необходимости для представителей всѣхъ классовъ общества пріучаться къ труду и полезной дѣятельности, не полагаясь на богатство, въ иныхъ случаяхъ слишкомъ непрочное, то общій итогъ дѣятельности Гуцкова, *какъ драматурга*, за этотъ періодъ окажется, во всякомъ случаѣ, заслуживающимъ вниманія и представляющимъ интересъ для историка литературы и театра. Гуцковъ неоднократно показывалъ, что у него, безспорно, были задатки, необходимые для каждаго драматурга, желающаго возсоздавать современную жизнь и историческое прошлое; выработалось у него съ теченіемъ времени и знаніе сцены, но, съ другой стороны, нельзя отрицать, что почти во всѣхъ его пьесахъ были извѣстные недочеты,—то въ освѣщеніи психологіи дѣйствующихъ лицъ, то въ способѣ развитія самой фабулы, то въ оцѣнкѣ той или другой исторической эпохи. Какъ бы то ни было, всѣ произведенія, отмѣченныя нами выше, имѣли то значеніе, что они помогли Гуцкову развить свое дарованіе, всего ярче отразившееся въ «Уріэлѣ Акостѣ».

Что касается *идейнаго содержанія* знаменитой пьесы, то оно находилось въ тѣсной связи съ міросозерцаніемъ, какого, въ той или другой степени, придерживались главные представители такъ назыв. «Молодой Германіи» [1]). Образъ Уріэля Акосты и многія идеи, которыя онъ высказываетъ, не разъ напоминаютъ намъ то, что старались отстаивать въ своихъ сочиненіяхъ нѣмецкіе литераторы и публицисты 30-хъ годовъ, да и самъ Гуцковъ, какъ авторъ романовъ, повѣстей или критическихъ этюдовъ. Въ

[1]) См. Johannes Proelss, «Das Junge Deutschland» (1892).

настоящее время мы располагаемъ достаточно обширнымъ и разносторонним матеріаломъ для того, чтобы вполнѣ объективно и безпристрастно судить объ отличительныхъ особенностяхъ міросозерцанія и дѣятельности тѣхъ писателей, которыхъ въ свое время объединяли общимъ названіемъ «Das junge Deutschland». Теперь слишкомъ очевидно, что, хотя этимъ именемъ обозначали обыкновенно пять лицъ: Гуцкова, Лаубе, Мундта, Кюне и Винбарга, присоединяя къ нимъ, въ качествѣ «почетныхъ членовъ», и вдохновителей этого кружка—Гейне и Берне, но, въ сущности, настоящаго, правильно сорганизовавшагося, кружка никогда не существовало, не было и постояннаго соглашенія между отдѣльными литераторами, часто дѣйствовавшими вполнѣ на свой страхъ; только въ самомъ концѣ своей слишкомъ кратковременной дѣятельности въ 30-хъ годахъ они, повидимому, должны были сгруппироваться вокругъ одного органа печати, который былъ бы выразителемъ ихъ мыслей и упованій («Deutsche Revue»), но этотъ планъ такъ и остался неосуществленнымъ, такъ какъ около этого времени, подъ вліяніемъ извѣстнаго доноса Менцеля, заявившаго, что, пока онъ живъ, «подобныя гнусности не будутъ осквернять нѣмецкую литературу», и взывавшаго къ бдительности германскаго Bundestag'a, начались репрессивныя мѣры, сдѣлавшія невозможной всякую совмѣстную дѣятельность «молодыхъ германцевъ».

Послѣ грозы, обрушившейся, на основаніи постановленій Союзнаго Совѣта отъ 1835 года, на Гуцкова, Лаубе и ихъ товарищей, уже никогда не могло быть рѣчи объ ихъ сближеніи и какой либо солидарной дѣятельности, тѣмъ болѣе что нѣкоторые представители этой группы были запуганы и подавлены постигшими ихъ карательными мѣрами и готовы были отречься отъ своихъ недавнихъ единомышленниковъ (съ наибольшимъ достоинствомъ и силою воли держалъ себя все же Гуцковъ, что подтверждается извѣстною книгою Людвига Гейгера, основанною на архивныхъ документахъ [1]). Нѣкоторымъ представителямъ Молодой Германіи суждено

---

[1]) Ludwig Geiger «Das Junge Deutschland und die preussische Zensur» (Berlin 1900). Ср. статью П. И. Вейнберга «Къ исторіи *Молодой Германіи*» въ его книгѣ «Страницы изъ исторіи западныхъ литературъ».

было прожить очень долго (Гуцковъ умеръ въ 1878 году, Лаубе—въ 1884-мъ), но они дѣйствовали въ дальнѣйшемъ совершенно обособленно. Тѣмъ не менѣе, въ отдѣльныхъ сочиненіяхъ этихъ писателей, въ частности Гуцкова, сказывался отголосокъ того, что они исповѣдывали въ эпоху 30-хъ годовъ; «Уріэль Акоста» является краснорѣчивымъ подтвержденіемъ этого. Пьеса появилась въ такую пору, когда иллюзія совмѣстной дѣятельности пяти авторовъ, съ Гейне и Берне въ качествѣ почетныхъ покровителей молодежи, осталась далеко позади, когда Гуцковъ уже имѣлъ возможность изучить на горькомъ опытѣ своеобразныя особенности германскихъ, въ частности прусскихъ, порядковъ, но талантливый авторъ болѣе чѣмъ когда либо отразилъ въ этой пьесѣ взгляды поколѣнія 30-хъ годовъ, въ частности, на вопросы религіи и свободнаго мышленія. Нельзя сказать, чтобы міросозерцаніе «молодыхъ германцевъ» отличалось вообще достаточною ясностью и стройностью; многаго они прямо *не успѣли* выяснить и формулировать, или были лишены возможности выразить это печатно въ виду тяжелаго положенія германской прессы въ ту пору. Несомнѣнно, однако, что, являясь въ области политической сторонниками народнаго представительства, въ области національной признавая право каждой народности на самоопредѣленіе и развитіе своихъ племенныхъ особенностей, отстаивая новый взглядъ на права женщины, бракъ, «свободную любовь» и пр., они стремились, по мѣрѣ силъ, внести новый духъ и въ сферу религіозныхъ вѣрованій, отношенія человѣка къ той или другой церкви или вѣроисповѣданію, права отдѣльнаго индивидуума свободно изслѣдовать то, что раньше усваивалось по традиціи, безъ всякихъ возраженій или критической провѣрки.

Защита свободы совѣсти и вѣротерпимости, отрицательное отношеніе ко всѣмъ проявленіямъ клерикализма, въ частности католическаго, сочувствіе наукѣ, свободной отъ налета схоластики и педантизма, возвеличеніе одинокихъ независимыхъ мыслителей, искателей правды, которыхъ ничто не можетъ заставить счесть свои завѣтныя вѣрованія заблужденіями,—вотъ мотивы, неоднократно отражавшіеся въ разнообразныхъ

произведеніяхъ писателей оттѣнка «Молодой Германіи». Религіозный вопросъ затронутъ былъ, между прочимъ, и въ романѣ самого Гуцкова «Maha Guru», дѣйствіе котораго происходитъ якобы въ Тибетѣ, причемъ главный герой становится далай-ламой, а другое дѣйствующее лицо, Hali-Yong, занимается изготовленіемъ идоловъ и навлекаетъ на себя гоненія со стороны ревнителей старины и традиціи тѣми новшествами, которыя онъ вноситъ въ свое дѣло. Но, несмотря на «тибетскій» обликъ основной фабулы, на восточныя имена и т. п., авторъ, видимо, хочетъ затронуть гораздо болѣе общую тему, мысленно сопоставить разрабатываемый имъ сюжетъ съ германскою и вообще европейскою дѣйствительностью (подобно этому, въ «Das Urbild des Tartuffe» косвенно отразилось тяжелое положеніе нѣмецкой литературы и печати въ 40-хъ годахъ XIX вѣка), высказаться въ пользу приближенія религіи къ жизни страдающихъ и борющихся людей, возвеличить значеніе истинно человѣческаго начала, поставивъ его рядомъ съ божественнымъ и даже выше его,—лишній разъ замолвить слово за свободу совѣсти и право каждой личности независимо разбираться въ томъ, что связано съ ученіемъ той или другой церкви и вообще освящено традиціей.

На фонѣ подобныхъ попытокъ затронуть религіозно-философскія темы въ новомъ самостоятельномъ духѣ особенно рельефно выступаетъ фигура Уріэля Акосты, устами котораго Гуцковъ въ срединѣ 40-хъ годовъ снова высказываетъ свои завѣтныя мысли, когда-то приводившія въ ужасъ противниковъ «Молодой Германіи», которые то называли ее иронически «молодою Палестиною», то требовали крутыхъ мѣръ по отношенію къ молодымъ новаторамъ, провозглашая ихъ вольнодумцами и плохими патріотами... Даже тѣ, кто хорошо знакомъ съ знаменитою пьесою Гуцкова, подчасъ имѣютъ лишь смутное представленіе о первой обработкѣ той же фабулы, вышедшей изъ подъ пера Гуцкова еще въ 1834 году. Это—его повѣсть «Амстердамскій саддукей» (Der Sadducäer von Amsterdam), въ которой мы, въ сущности, уже находимъ весь сюжетъ будущей трагедіи, хотя нѣкоторыя части въ обоихъ произведеніяхъ не совпадаютъ; такъ,

напр., въ повѣсти Уріэль, узнавъ о томъ, что его вынужденное отреченіе и покаяніе не привели ни къ какимъ результатамъ, такъ какъ любимая имъ дѣвушка Юдиѳь выходитъ замужъ за другого, хочетъ отомстить своему торжествующему сопернику, но по ошибкѣ убиваетъ Юдиѳь. Въ основѣ обоихъ произведеній лежатъ нѣкоторыя сочиненія по исторіи евреевъ, очевидно, прочитанныя авторомъ, а также нѣчто вродѣ автобіографіи или исповѣди самого Уріэля Акосты, въ которой излагалась исторія его возвращенія отъ христіанства,—поневолѣ принятаго его отцомъ,—къ іудейству, затѣмъ его отпаденія отъ временно имъ усвоенной вѣры своихъ предковъ, его попытокъ создать новую, свободную, близкую къ природѣ и жизни, общину, не связанную ни съ еврейскимъ, ни съ христіанскимъ ученіемъ и культомъ, наконецъ, его покаянія по приговору синагоги, послѣ нѣсколькихъ лѣтъ, проведенныхъ на положеніи какого-то зачумленнаго, всѣми отвергнутаго. Мотивъ любви Уріэля къ прекрасной Юдиѳи, являющейся, если не оправданіемъ, то, по крайней мѣрѣ, объясненіемъ его согласія подчиниться требованіямъ синагоги, былъ введенъ самимъ беллетристомъ, такъ какъ о немъ не говорилось въ первоисточникѣ; безъ этого мотива всенародное покаяніе Акосты производило бы еще болѣе томительное тяжелое впечатлѣніе. Біографами Гуцкова, вродѣ Дреша, сдѣланы были указанія на связь повѣсти съ тѣмъ, что около этого времени пришлось пережить самому автору,—вродѣ его разочарованія въ любимой дѣвушкѣ, Розаліи Шейдемантель, которая оказалась недостаточно сильною для того, чтобы изъ за него вступить въ борьбу со своею семьею, относившеюся отрицательно къ его убѣжденіямъ и общему характеру его дѣятельности. Съ другой стороны, любопытно отмѣтить, какъ нѣкоторыя обстоятельства въ томъ числѣ сближеніе съ молодымъ студентомъ-евреемъ, по имени Левенталемъ, заставили Гуцкова съ гораздо большимъ интересомъ отнестись къ еврейскому міру. Дѣло въ томъ, что будущій авторъ «Саддукея» и «Уріэля Акосты» когда то не только сдержанно, но даже прямо враждебно относился къ еврейству, такъ что даже въ его первоначальную антипатію къ Гейне входила, въ качествѣ составного эле-

мента, извѣстная антисемитическая нотка... О томъ, что Берне, сочиненіями котораго онъ рано сталъ увлекаться,—тоже еврей, онъ узналъ уже послѣ того, какъ успѣлъ сдѣлаться его восторженнымъ почитателемъ. Сближеніе съ Левенталемъ, къ которому онъ вскорѣ почувствовалъ искреннюю симпатію, немало содѣйствовало тому, что онъ сталъ болѣе здраво и широко смотрѣть на еврейскій вопросъ.

Когда мы сравниваемъ между собою повѣсть и трагедію Гуцкова [1]), то сразу видимъ, насколько вторая, построенная на тѣхъ же самыхъ фактахъ, стоитъ выше и въ художественномъ и въ идейномъ отношеніи. Та же самая ситуація разработана здѣсь гораздо глубже, ярче и разностороннѣе; образы главныхъ дѣйствующихъ лицъ значительно выиграли отъ измѣненій и дополненій, введенныхъ авторомъ. Въ сущности, передъ нами—довольно рѣдкій примѣръ удачной передѣлки повѣсти въ драму: какъ извѣстно, эти передѣлки обыкновенно бываютъ мало успѣшны. Интересными и типичными сдѣлались и нѣкоторыя второстепенныя лица, имѣющія то или другое отношеніе къ судьбѣ Уріэля и Юдиѳи. Гуцковъ создалъ, напр., удивительно стильную, выдержанную въ характерныхъ тонахъ, фигуру изъ старца Бенъ-Акибы, съ его знаменитымъ refrain: «да... всякое бывало» и преклоненіемъ передъ могуществомъ традиціи и долголѣтняго житейскаго опыта. И наряду съ нимъ выступаетъ, напр., такая личность, какъ отецъ Юдиѳи, Манассе Вандерстратенъ, не рѣшающійся вступать въ борьбу съ правовѣрнымъ еврействомъ, избѣгающій вообще рѣзкаго разрыва со всѣмъ, что освящено традиціей, но въ глубинѣ души уже индифферентный къ еврейскому ритуалу и догматамъ; онъ является своего рода эклектикомъ, интересуется различными вѣроисповѣданіями, увлекается, вмѣстѣ съ тѣмъ, искусствомъ, собираетъ художественныя произведенія, въ частности—статуи, не справляясь съ тѣмъ, что объ этомъ думаютъ раввины. Упоминаемый еще въ сочиненіяхъ XVII вѣка, гдѣ говорилось объ Уріэлѣ, противникъ и критикъ его теорій, Сильва, получилъ въ трагедіи Гуцкова своеобразное

---

[1]) Ср. спеціальный очеркъ, посвященный сравненію пьесы Гуцкова съ его повѣстью—въ «Gutzkow-Funde» H. Houben.

освѣщеніе, такъ какъ приверженность къ традиціонной мудрости Талмуда соединяется у него съ невольнымъ увлеченіемъ дарованіями и энтузіазмомъ молодого мечтателя, книгу котораго онъ долженъ разобрать по порученію синагоги.

Характеръ Юдиѳи въ трагедіи глубже, ярче и сильнѣе, чѣмъ въ повѣсти. Пусть у нея все же могутъ быть минуты слабости и малодушія, пусть она способна въ одну изъ такихъ минутъ настаивать на томъ, чтобы любимый ею человѣкъ отрекся отъ своихъ убѣжденій,—въ общемъ, она представляетъ собою извѣстную личность, она могла бы итти рука объ руку съ Уріэлемъ по жизненному пути, она является его восторженною и признательною ученицею, неизмѣнно помнящею, что онъ вдохнулъ въ нее «теплѣйшую, чудеснѣйшую жизнь». Въ извѣстной сценѣ объясненія съ Уріэлемъ (актъ II, явленіе IV) она недаромъ говоритъ, обращаясь къ своему учителю и вмѣстѣ съ тѣмъ самому близкому человѣку на всемъ свѣтѣ:

Такъ неужель *у насъ*, у насъ въ душѣ
Все умерло?.. Нѣтъ, Уріэль, неправда!
Ты лѣстницу небесную возвелъ
Передо мной,—и вотъ, когда въ эѳирѣ
Я плаваю, когда моя душа
Паритъ, полна святого просвѣтлѣнья,
Ты лѣстницу отдернуть хочешь? Нѣтъ,
Я не могу пойти путемъ обратнымъ,
Нѣтъ, не могу смѣшаться я съ толпой!.. [1])

Сейчасъ же вслѣдъ за тою сценою, когда Юдиѳь настаиваетъ на томъ, чтобы Уріэль отрекся, ею овладѣваетъ раскаяніе, ей хотѣлось бы взять назадъ то, что ею необдуманно было высказано въ минуту потрясенія и душевной растерянности, съ ея устъ срываются полныя ужаса и отчаянія рѣчи, и она съ горечью спрашиваетъ себя, неужели судьбѣ угодно, чтобы «женщина была проклятіемъ мужчины вѣчнымъ, до мелкости ничтожной духъ его отъ первыхъ дней созданья доводившимъ». Въ концѣ пьесы, про-

[1]) Всѣ цитаты—по переводу П. И. Вейнберга.

щаясь съ жизнью и любимымъ человѣкомъ, Юдиѳь снова говоритъ, какъ сильная, убѣжденная, неустрашимая женщина, которая не хочетъ и не можетъ долѣе оставаться,—говоря словами самого Уріэля,—«въ этомъ мірѣ сомнѣнія, и лжи, и дикаго безумья, и гоненій», которая и передъ смертью съ благодарностью вспоминаетъ обо всемъ томъ, что для нея сдѣлалъ человѣкъ, «нѣжно развивавшій» ея душу, звавшій ее къ свѣту и обновленію... Мы далеко ушли отъ героини «Саддукея», болѣе слабой и пассивной, умѣвшей, правда, любить, но мало способной воспринимать философскія идеи любимаго наставника.

Измѣнился и герой «Амстердамскаго Саддукея», ставъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ трагедіи. Сохранивъ многія черты, которыя были ему свойственны въ повѣсти, онъ, однако, тоже сталъ глубже, сосредоточеннѣе и сильнѣе. Если онъ можетъ все же испытывать минуты слабости, если онъ соглашается продѣлать унизительный обрядъ отреченія и быть попираемымъ ногами присутствующихъ въ синагогѣ, если во время предсмертной бесѣды съ маленькимъ Барухомъ Спинозою онъ неожиданно совѣтуетъ мальчику «не думать» вовсе, что производитъ нѣсколько странное впечатлѣніе въ устахъ философа, — то, съ другой стороны, въ рѣчахъ его чувствуется подчасъ сила, убѣжденность, вѣра въ будущее, опредѣленный оптимизмъ, вопреки всѣмъ невзгодамъ и испытаніямъ! Слова Галилея: «а всетаки вертится», какъ мы узнаемъ, не даютъ ему покою ни на мгновеніе,—даже въ ту пору, когда съ виду онъ какъ будто готовъ сжечь все то, чему раньше поклонялся... Совершенно въ духѣ идей «Молодой Германіи» Гуцковъ сдѣлалъ своего героя независимымъ мыслителемъ, по своимъ вѣрованіямъ—не христіаниномъ и не евреемъ, стремящимся итти своею дорогою, анализировать всѣ наболѣвшіе вопросы «при свѣтѣ совѣсти»,—какъ онъ говоритъ въ своемъ послѣднемъ монологѣ: «не ища предстательства раввиновъ», желающимъ отречься отъ суевѣрій и нетерпимости. Недаромъ онъ восклицаетъ въ сценѣ, слѣдующей непосредственно за сценою вынужденнаго отреченья, которое онъ теперь въ страстной неукротимой формѣ беретъ назадъ: «пусть символомъ всей вѣры будетъ разумъ—и только онъ». Уріэль

умираетъ съ вѣрою въ то, что его идеи когда нибудь восторжествуютъ, и эта вѣра помогаетъ ему мириться со своею собственною несчастною трагическою участью. Вспомнимъ его предсмертныя слова:

Придетъ пора,—засвѣтитъ ярче солнце,
И часъ пробьетъ, когда на языкѣ
Не Греціи, не Рима, не евреевъ,—
Нѣтъ, истины и духа языкѣ
Заговорятъ: «міръ не давалъ въ то время
Для дѣлъ такихъ простора; воздухъ былъ
Для пламени такого слишкомъ душенъ,—
И этотъ міръ оставилъ онъ, сознавъ,
Что долѣе не могъ въ немъ оставаться.

Трудно перечислить всѣ тѣ случаи, въ которыхъ Уріэль выступаетъ въ роли porte-parole самого драматурга, выражая его взгляды на церковь, клерикализмъ, суевѣрія, нетерпимость, свободу совѣсти, право свободнаго изслѣдованія, взаимныя отношенія божественнаго и человѣческаго начала и т. п. Но мысли автора выражаетъ и Сильва въ томъ монологѣ, которымъ заканчивается пьеса,—когда говоритъ о томъ, что человѣку можно вѣрить во все, во что онъ только хочетъ, если только эта вѣра будетъ *искренна и чиста*... «Побѣждаетъ не то, раввинъ, *что* носимъ мы въ душѣ, но только то, *какъ* это въ ней мы носимъ».

Такимъ образомъ, искренняя убѣжденность и независимость мышленія,—вотъ, что возвеличивается въ знаменитой пьесѣ Гуцкова. Нечего и говорить, что драматургъ ставитъ занимающій его вопросъ на болѣе общую почву, не ограничиваясь изображеніемъ конфликта между представителями правовѣрнаго еврейства и одинокимъ мыслителемъ-новаторомъ. Недаромъ на первомъ же представленіи «Уріэля» зрители сопоставляли многое изъ того, что было затронуто въ пьесѣ,—съ германскою дѣйствительностью, проводили извѣстныя параллели, увлекались рѣчами главнаго героя совершенно такъ, какъ если бы они были обращены къ германскому обществу 19-го вѣка, а не къ амстердамскимъ евреямъ 17-го; послѣ перваго представленія авторъ вынужденъ былъ даже, по независящимъ обстоятельствамъ, замѣнить

въ иныхъ случаяхъ слово *священникъ* словомъ *раввинъ*, чтобы искусственно усилить мѣстный, спеціально-еврейскій, колоритъ. Съ другой стороны, самъ Уріэль опредѣленно говоритъ во второмъ актѣ о томъ, что́, собственно, заставляетъ его считать себя евреемъ, хотя во многихъ отношеніяхъ онъ далеко отошелъ отъ ихъ вѣрованій и національныхъ традицій: это—чувство солидарности съ тѣми, кто выноситъ страданія, кто обездоленъ судьбою, нежеланіе покидать ихъ, разъ имъ постоянно грозятъ невзгоды и бѣдствія:

Союзъ нашъ ветхъ; честь націи одна
Еще хранитъ его отъ разрушенья,
И эта честь велитъ мнѣ вашимъ быть!
. . . . . .
Малѣйшее, пустое подозрѣнье,—
И снова вы, какъ предокъ Агасферъ,
Должны итти, итти безъ остановки,
Безъ отдыха, съ проклятьемъ на челѣ!..
И что жъ? Межъ тѣмъ, какъ вы свой путь тяжелый
Свершаете, снося и пыль и зной,—
Мнѣ возлежать въ тѣни густыхъ деревьевъ,
На зелени роскошной?! Нѣтъ, страдать
Съ страдальцами хочу я. На проклятье
Имѣете вы право: я—еврей!

Но это благородное чувство солидарности со своими братьями не мѣшаетъ Уріэлю Акостѣ быть, вмѣстѣ съ тѣмъ, и «гражданиномъ вселенной», идеи котораго не могутъ быть пріурочены только къ одной какой нибудь странѣ или національности, не связаны непремѣнно съ опредѣленною эпохою. Въ этомъ *общечеловѣческомъ* характерѣ міросозерцанія Уріэля и драматической ситуаціи, которая изображена въ пьесѣ Гуцкова, заключается тайна той популярности, которою и въ наши дни пользуется «Уріэль Акоста»— самое выдающееся и наиболѣе идейное произведеніе безусловно интереснаго и талантливаго представителя нѣмецкой литературы 30—40-хъ годовъ, въ иныхъ отношеніяхъ—незаслуженно забытаго въ наши дни.

РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА.

О. КАНЪ.

Въ текущемъ сезонѣ послѣднимъ словомъ режиссуры по пути «исканій» является «рембрандтовское освѣщеніе». Нельзя не привѣтствовать г. Петровскаго за блестящую мысль использовать для сцены эффекты прославленнаго «рембрандтовскаго освѣщенія», въ особенности за примѣненіе его къ пьесѣ Гуцкова «Уріэль Акоста». Это жизнеспособная идея, заслуживающая всяческаго поощренія, въ виду ея несомнѣнной сценической цѣнности. Жизнеспособность ея гарантируется сценическимъ происхожденіемъ «рембрандтовскаго освѣщенія»— одного изъ тѣхъ элементовъ творчества великаго мастера, въ которыхъ отразилось вліяніе Амстердамскаго театра.

Вопросъ объ этомъ вліяніи, несмотря на всю его важность для оцѣнки и правильнаго пониманія творческаго процесса, создавшаго вѣчныя картины, остается до сихъ поръ мало разработаннымъ. Въ отечественной же художественно-исторической литературѣ, сколько намъ извѣстно, нѣтъ ни одного труда, посвященнаго изслѣдованію вліянія театра на творчество Рембрандта. Въ виду этого очень интересно ознакомиться съ статьей художественнаго критика д-ра Рудольфа Вустмана, представляющей весьма удачную попытку взглянуть на творчество Рембрандта со стороны вліянія на него сценическихъ впечатлѣній.

Содержаніе этой статьи, озаглавленной авторомъ «Rembrandt und die Bühne» мы и позволяемъ себѣ здѣсь изложить.

Уже въ юности Рембрандтъ часто говорилъ, что въ картинѣ для него на первомъ планѣ стоитъ движеніе. И, конечно, онъ не былъ бы сыномъ своего времени, сыномъ эпохи барокко, если бы думалъ иначе.

Внутреннее движеніе, выявляющееся во внѣшнемъ, въ мимикѣ и жестахъ, характеризуетъ его первыя библейскія картины: Павелъ въ

темницѣ, склоненный надъ книгой и опирающійся подбородкомъ на руку, изображенъ съ высоко поднятыми бровями и напряженными мускулами рта, въ тщетномъ усиліи подыскать слова для выраженія своихъ чувствъ и мысли. На другой картинѣ душевное состояніе Павла передано съ еще большей экспрессіей: въ лѣвой рукѣ, твердо опирающейся о столъ и ярко освѣщенной, кажется сконцентрированной вся мощь его творческой воли, въ то время какъ затемненная правая рука безсильно свѣшивается съ перомъ за спинку стула, а ищущіе глаза устремлены на полъ. Сколько движенія въ беззвучной игрѣ жестовъ Далилы и собирающихся напасть на Самсона филистимлянъ!

Все это вещи, написанныя Рембрандтомъ въ возрастѣ отъ 21 до 23-хъ лѣтъ, и въ нихъ уже онъ обнаруживаетъ такую тонкость пониманія мимики и жестовъ, какой до него никто не проявлялъ.

Съ 1631 года Рембрандтъ, писавшій до сихъ поръ только головы, начинаетъ писать бюстъ съ руками и кистями рукъ и сразу же старается воспроизводить движеніе. Во всѣхъ послѣдующихъ картинахъ онъ съ возрастающей художественностью передаетъ разговорныя сцены: какъ выразительны его Пилатъ и евреи, ведущіе переговоры сколько живого движенія въ ихъ вытянутыхъ рукахъ! Сколько грубости заложено въ углахъ рта Самсона, поносящаго своего тестя, и сколько экспрессіи въ тонко очерченныхъ устахъ ангела, говорящаго съ Іосифомъ («Сонъ Іосифа», Будапештъ).

Итакъ Рембрандтъ больше всего интересуется изображеніемъ говорящихъ и мимирующихъ фигуръ. Но, кромѣ того, онъ поражаетъ и своимъ исключительнымъ умѣніемъ «инсценировать» изображаемое лицо. Костюмъ, реквизитъ и освѣщеніе—вещи, съ которыми Рембрандтъ оперируетъ съ несравненно большимъ художественнымъ чутьемъ и пониманіемъ, чѣмъ самый талантливый и освѣдомленный изъ современныхъ режиссеровъ. Извѣстно, что во времена расцвѣта своей дѣятельности онъ обладалъ богатѣйшими коллекціями драгоцѣнностей и антикварныхъ вещей, а въ картинахъ своихъ часто самый незначительный предметъ—вѣеръ ли знатной амстердамки, или кубокъ, изъ котораго Софонисбе выпиваетъ ядъ,—онъ

умѣетъ детальной обработкой сдѣлать замѣтнымъ. Если и существуетъ множество его собственныхъ портретовъ, на которыхъ онъ изображенъ въ неряшливомъ рабочемъ халатѣ, то имѣются въ то же время и автопортреты, для которыхъ онъ одѣвается въ блестящій бархатъ, пышныя перья и сверкающія золотыя украшенія. И вообще у него имѣются, такъ называемыя, Flora и Palastbilder, написанныя исключительно изъ-за красочной прелести цвѣтныхъ костюмовъ. Всѣ эти костюмированные люди не говорятъ, но самый интересъ Рембрандта къ костюмамъ, съ одной стороны, и къ жестамъ, съ другой, уже явно вскрываетъ его увлеченіе сценическими картинами.

Эпоха творчества Рембрандта совпадаетъ съ послѣдовательной смѣной трехъ фазъ въ развитіи амстердамскаго театра. За предѣлы сценическаго искусства старыхъ голландскихъ Rederijker-Kammern—искусства, заключавшагося въ простой декламаціи, а не въ игрѣ—первымъ вышелъ голландскій драматургъ Костеръ въ своемъ новомъ театрѣ. Театръ этотъ—деревянное зданіе—сохранилъ существенныя черты шекспировской сцены. Въ 1638 году въ Амстердамѣ возникаетъ, т. н., Schauburg—постоянный каменный театръ, первый въ новѣйшей исторіи народовъ. Его важнѣйшимъ нововведеніемъ было расширеніе задняго помѣщенія шекспировскаго театра, въ которомъ обыкновенно складывался реквизитъ, и превращеніе его въ часть углубленнаго задняго плана сцены. Затѣмъ, въ періодъ отъ 1638 до 1665 года, въ который Янъ Фосъ вводитъ, по образцу итальянскаго театра, боковыя кулисы (по семи съ каждой стороны) и задній холстъ, устанавливаемый на трехъ различныхъ глубинахъ, Амстердамская сцена выглядитъ слѣдующимъ образомъ: къ приподнятому свѣтлому и широкому просценіуму ведутъ справа и слѣва два входа, запираемые дверьми. Позади просценіума возвышалась самая сцена. Ея отверстія—большой широкій порталъ, обрамлявшій темную внутреннюю сцену, находившаяся надъ ней верхняя сцена и боковые просвѣты между колоннъ, открывавшіе видъ на окружающую природу, закрывались занавѣсями.

И вотъ, при выясненіи вліянія сцены на творчество Рембрандта, нужно прежде всего и имѣть въ виду Амстердамскій театръ періода 1638—1665 г.,

затѣмъ, конечно, характеръ театральныхъ представленій старѣйшей формы и наличность уже и въ ту пору понятія о послѣдующихъ сценическихъ нововведеніяхъ 1665 г., которыя Яномъ Фосомъ не были изобрѣтены, а лишь заимствованы у французскихъ бродячихъ комедіантовъ, подвизавшихся и въ Голландіи. Элементы всѣхъ этихъ трехъ фазъ развитія Амстердамскаго театра съ очевидностью отразились на произведеніяхъ Рембрандта.

Для воспроизведенія интимныхъ сценъ онъ пользуется впечатлѣніемъ расположенной за просценіумомъ внутренней сцены, какъ, напр., въ «Святомъ семействѣ» (Кассель, 1646 г., т. н. «Семейство дровосѣка»). Здѣсь отчетливо вырисована наружная рама сцены и полуотдернутый занавѣсъ. Точно также, не совсѣмъ отдернутый занавѣсъ закрываетъ лѣвый край его копенгагенскаго Эммауса. Мысль о тождествѣ внутренней сцены и картины создалась у Рембрандта, вѣроятно, подъ впечатлѣніемъ живыхъ картинъ, которыя ставились «на среднемъ мѣстѣ дѣйствія», въ промежуткахъ между актами большихъ аллегорическихъ пьесъ 17-го вѣка, какъ это извѣстно, напр., изъ одной пьесы Іоанна Риста и какъ практикуется и теперь въ мистеріяхъ, разыгрываемыхъ въ Обераммергау подъ открытымъ небомъ. Въ нѣкоторыхъ пьесахъ открывался средній занавѣсъ и дѣйствующія лица выходили изъ темной внутренней сцены на освѣщенный просценіумъ, гдѣ дѣйствіе продолжалось дальше. Сценическимъ эффектомъ, получаемымъ при этомъ, пользуется и Рембрандтъ въ картинѣ «Агарь» (1640 г.): изъ подъ широкой арки, утирая слезы, выѣзжаетъ на ослѣ прекрасная Агарь, освѣщенная такъ экспрессивно, что при взглядѣ на картину чувствуешь себя восхищеннымъ зрителемъ партера. Сценичность впечатлѣнія усиливается фигурой Авраама, изгоняющаго Агарь широкимъ, совсѣмъ театральнымъ, жестомъ, и заднимъ планомъ картины—дворецъ Авраама. По поводу этой картины долго шли споры о томъ, какое освѣщеніе имѣлъ здѣсь въ виду Рембрандтъ—утреннее или вечернее,—между тѣмъ какъ не подлежитъ сомнѣнію, что онъ имѣлъ въ виду исключительно сценическое освѣщеніе, эффекты котораго прекрасно были знакомы Яну Фосу и примѣнялись имъ.

Въ началѣ 17-го вѣка устройство сцены давало уже возможность освѣщать ея среднее пространство сверху лучемъ, пропускаемымъ черезъ круглое отверстіе въ потолкѣ или въ задней стѣнѣ. Рембрандтъ, пользуясь въ своихъ работахъ всевозможными родами освѣщенія—свѣтомъ свѣчи, задержаннымъ рукой, свѣтомъ изъ окна сбоку и т. д.,—въ неменьшей степени пользуется и тѣми причудливыми полосами свѣта, которыя создавались искусственными приспособленіями сцены его времени. Здѣсь вліяніе сцены на его творчество несомнѣнно и лучшія созданія его и вдохновлены, именно, причудливой игрой свѣтовыхъ сценическихъ эффектовъ. Они-то, вмѣстѣ со свѣтомъ небеснымъ, въ мірскомъ и религіозномъ смыслѣ этого слова, и являются источникомъ «рембрандтовскаго освѣщенія», воплощающаго избытокъ восторга, которымъ залиты всѣ написанныя имъ картины.

Перейдемъ теперь къ самымъ прямымъ доказательствамъ увлеченія Рембрандта сценой и сценическими картинами.

Это во-первыхъ, его обѣ гравюры «Се человѣкъ» (Ecce homo-Radierungen). Лерсъ указалъ на поразительное сходство ихъ архитектуры съ гравюрами Луки ванъ Лейдена, и Нейманъ—на повтореніе тѣхъ же мотивовъ ф. Гельдеромъ на одной изъ его дрезденскихъ картинъ. Всѣ три художника воспроизводятъ сцену, какой она была. «Ecce homo-Radierungen» суть ничто иное, какъ детальные чертежи сцены, въ которыхъ архитектура стоитъ на первомъ планѣ. Здѣсь прежде всего предъ нами собственно «сцена»—подмостки. Это—ящикообразное строеніе, изъ котораго исходили въ Сѣв. Европѣ при сооруженіи каждаго театра. Впереди площадка. На одной гравюрѣ лѣвая сторона ея заполнена людьми (толпа іудеевъ) вплоть до маленькаго, своеобразно канелированнаго, столбика, справа же намѣчена, вѣроятно, фигура Іуды. На другой гравюрѣ середина просценіума оставлена свободной, чтобы внизу можно было изобразить подземное царство, или адъ. Направо отъ подмостокъ входная лѣстница, налѣво проходъ, а по краямъ, по обѣ стороны, боковыя стѣны съ ложами. Задній планъ сцены заключается извѣстными уже намъ тремя частями. Двѣ болѣе узкихъ части слѣва и справа состоятъ изъ стѣнокъ съ дверью внизу и окномъ

вверху. По серединѣ возвышается главная часть. По обѣ ея стороны—два широкихъ столба, передѣленныхъ пополамъ, причемъ вверху, на высотѣ верхней, сцены изображены пластическія фигуры Справедливости и Силы. Подъ верхней сценой—внутренняя и на ея темномъ фонѣ, впереди, мѣсто Христа съ двумя столбообразными камнями, которые на представленіяхъ могли изображать и алтарь, и столъ, и пр., или же просто отмѣчать дѣленіе сцены. Словомъ, предъ нами полный эскизъ сцены!

Вторымъ неопровержимымъ доказательствомъ исключительнаго интереса Рембрандта къ сценѣ служитъ т. н. Vertooning (голландск. слово, обозначавшее обычай актеровъ стариннаго театра предъ началомъ спектакля представляться публикѣ). Вышеназванный Ристъ разсказываетъ объ этомъ оригинальномъ обычаѣ слѣдующее: «въ предшествовавшій періодъ развитія театра предъ началомъ представленія актеры, въ костюмахъ, въ полномъ составѣ, дефилировали передъ публикой. Затѣмъ обычай видоизмѣняется, и передъ началомъ каждаго акта всѣ занятые въ немъ актеры выстраивались на авансценѣ въ неподвижныхъ позахъ, съ мимикой, соотвѣтствующей послѣдующему дѣйствію». На этотъ же обычай есть и другія тождественныя указанія. И вотъ, подобную же «Vertooning» воспроизводитъ Рембрантъ въ картинѣ, находящейся въ Гамбургѣ (Galerie Weber). Здѣсь—Христосъ, юноша, старый и молодой фарисеи, блудница и, неизбѣжный въ тѣ времена на сценѣ, шутъ, съ комическимъ кивкомъ въ публику приподымающій покрывало съ лица женщины, представляютъ натурный снимокъ съ группы актеровъ.

Насколько иначе разрабатываетъ ту же сцену Рембрандтъ, когда хочетъ представить ее, какъ серьезную историческую картину (National-Gallery).

Подобной же «Vertooning» является и «Снятіе со Креста» (Парижъ, у гр. Беарнъ).

Вернемся теперь снова къ анализу остальныхъ картинъ Рембрандта, въ которыхъ до сихъ поръ мы констатировали лишь слѣды внутренней сцены, и зададимъ себѣ вопросъ: когда же впервые возникаетъ у Рембрандта влеченіе къ сценическимъ картинамъ?

Какъ на первое произведеніе, носящее слѣды этого увлеченія, можно, пожалуй, указать на Франкфуртскаго «Саула», если только приписываемая этой картинѣ дата—1631 г.—не ошибочна. Саулъ изображенъ здѣсь комически-печальнымъ театральнымъ королемъ, предъ которымъ Давидъ играетъ на арфѣ. Затѣмъ Софонисбе 1634 г., представляющая портретъ актрисы въ патетическій моментъ роли. Далѣе слѣдуетъ берлинскій «Самсонъ» (1635 г.), который не только въ театральномъ парикѣ, но и вообще выглядитъ совсѣмъ по лицедѣйски. Съ этой картиной тѣсно связано другое аффектированное произведеніе: «Старому Якову приносятъ окровавленное платье Іосифа» (Петербургъ). Здѣсь на первомъ планѣ снова изображенъ, знакомый уже намъ изъ гравюры «Се человѣкъ», канелированный столбикъ.

Это четыре сценическихъ картины, относящіяся къ началу 30-хъ годовъ, въ которыхъ доминируетъ еще психологическое и костюмное содержаніе.

За ними слѣдуютъ картины изъ священной исторіи, въ которыхъ вводится уже представленіе о сценѣ съ плоскимъ заднимъ планомъ, плоскими подмостками и боковой кулисой: «Ангелъ отлетаетъ отъ Товія», «Христосъ—садовникъ» и «Давидъ и Авессаломъ». Стоитъ только вспомнить художественную красоту, чарующія дали натурныхъ пейзажей Рембрандта—Кассельскія «Руины», напр., чтобъ стало очевиднымъ, что пейзажи этихъ картинъ суть ничто иное, какъ неизбѣжный и искусственный задній фонъ, знакомый намъ изъ фотографическихъ ателье и употреблявшійся въ качествѣ такового и въ театрахъ рембрандтовской эпохи. Янъ Фосъ, между прочимъ, заказывалъ для возобновленнаго имъ театра знаменитымъ художникамъ перспективы дворцовъ, городовъ, деревень, пейзажей, садовъ, лѣсовъ, скалъ, горъ, дюнъ, морей, неба и ада.

Въ 1640 г. Рембрандтъ проникаетъ въ самую глубину сценическаго искусства, не въ лучшемъ, а въ худшемъ смыслѣ слова Съ этого года появляются у него вещи, какъ, напр., «Воскрешеніе Лазаря», производящія уже совсѣмъ непріятное, чисто театральное, впечатлѣніе, несмотря на чудеса свѣта, которыми онѣ залиты. Затѣмъ, непосредственно послѣ смерти

его жены Саскія, наступаетъ поворотъ къ экономному и продуманному пользованію тѣми лишь элементами сцены, которые могли быть ему дѣйствительно полезны, съ точки зрѣнія ихъ художественной цѣнности.

На минуту считаемъ нужнымъ остановиться на естественно возникающемъ вопросѣ: не впалъ ли Рембрандтъ, изъ-за увлеченія своего сценической обстановкой и ея эффектами, въ театральный паѳосъ итальянскаго возрожденія. Для этого онъ былъ слишкомъ глубокъ и серьезенъ.

Попытаемся лишь разобраться въ двухъ моментахъ его соприкосновенія съ итальянскимъ ренессансомъ. Послѣ того, какъ въ 1633 г. онъ написалъ «Снятіе со креста» (Мюнхенъ), онъ пріобрѣтаетъ гравюру съ одноименной картины Рубенса въ Антверпенскомъ соборѣ. Онъ сейчасъ же понялъ, чѣмъ Рубенсъ превзошелъ его—установкой тѣла en face и почти полнымъ отсутствіемъ ландшафта, являющагося здѣсь излишней романтикой. И въ 1634 г. Рембрандтъ пишетъ новую картину (Петербургъ) и, исправляя себя, въ большей еще степени исправляетъ и самого Рубенса, романскій паѳосъ и полнѣйшая внутренняя безучастность котораго, при сравненіи съ картиной Рембрандта, выступаютъ съ очевидностью.

Другой моментъ соприкосновенія Рембрандта съ Ренессансомъ, который мы имѣемъ въ виду, это—«Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. Предъ нами здѣсь три эскиза Рембрандта. На первомъ группа апостоловъ почти та же, что и у Леонардо, на послѣднемъ—это оживленное застольное общество изображается уже озабоченнымъ и взволнованнымъ уходомъ Іуды (сходство съ картиной Дюрера). Во всѣхъ трехъ эскизахъ Рембрандтъ переноситъ «Вечерю» изъ большой комнаты, въ которой она изображена у Леонардо да Винчи, на амстердамскіе подмостки и помѣщаетъ ее предъ занавѣшенной внутренней сценой. Можно привести цѣлый рядъ картинъ, въ которыхъ весьма рельефно разработанъ мотивъ портала той же внутренней сцены.

Не являютъ ли и три знаменитѣйшихъ произведенія Рембрандта: «Гравюра въ сто гульденовъ», «Ночная стража» и «Суконные фабриканты» слѣдовъ того же тихаго сотрудничества Амстердамской сцены въ тектоникѣ картинъ Рембранта?

Въ т. н. «Ночной стражѣ» объединены въ мощную сцену 16 портретныхъ фигуръ со статистами и всевозможнымъ реквизитомъ. На заднемъ планѣ вырисовывается все та же широкая арка внутренней сцены и здѣсь уже не въ одномъ только фигуральномъ смыслѣ свѣтъ падаетъ изъ боковой кулисы, и начальникъ стражи и помощникъ его, оживленно жестикулирующіе поставлены у «самой рампы».

Въ «Ночной стражѣ» особенно широко выявляется эта замѣчательная борьба Рембрандта между искусствомъ портретности и жанромъ бытовыхъ сценъ, но все же лишь въ «Суконныхъ фабрикантахъ» обнаруживается все его мастерство. Доведенное до совершенства искусство детализаціи сливается здѣсь съ гармоничностью цѣлаго: мы видимъ отчетливо отдѣльныя фигуры, имѣющія вполнѣ самостоятельную художественную цѣнность и послужившія впослѣдствіи мотивами для новыхъ картинъ. Какимъ образомъ онѣ объединены въ одну живую группу знакомыхъ между собой людей въ моментъ интимной бесѣды, это—очевидно, тайна его поразительнаго сценическаго чутья и умѣнія пользоваться изобразительными средствами сцены.

Въ заключеніе стоитъ остановиться на нѣкоторыхъ свидѣтельствахъ изъ исторіи литературы и театра.

Припомнимъ, во-первыхъ, что около 1600 года на многихъ маленькихъ сценахъ Нидерландовъ ставились пьесы евангельскаго и библейскаго содержанія: «Смерть Лазаря», «О старомъ Товіи» и др. Во вторыхъ, что въ періодъ отъ 1590 до 1656 г. труппы англійскихъ комедіантовъ, подвизавшіяся въ Голландіи, ставили изрѣдка и пьесы Шекспира.

О связи Рембрандта съ театромъ достаточно говорятъ и имѣющіеся у него портреты голландскихъ драматурговъ. Такъ, въ 1663 г. онъ написалъ портретъ Jan Hermansz Krul'я, популярнаго въ то время автора пасторалей и комедій. Одно изъ дѣйствующихъ лицъ его пасторалей—пастушка Фелица послужила для Рембрандта мотивомъ къ т. н. «Флорѣ» (1635—1634). Возможно, что впослѣдствіи онъ изображаетъ ее же въ воинскихъ доспѣхахъ, подобно *Фелицѣ* появляющейся въ такомъ же костюмѣ въ сценѣ освобожденія *Хлора*. Съ Крулемъ конкурировалъ Яковъ Струи, написавшій,

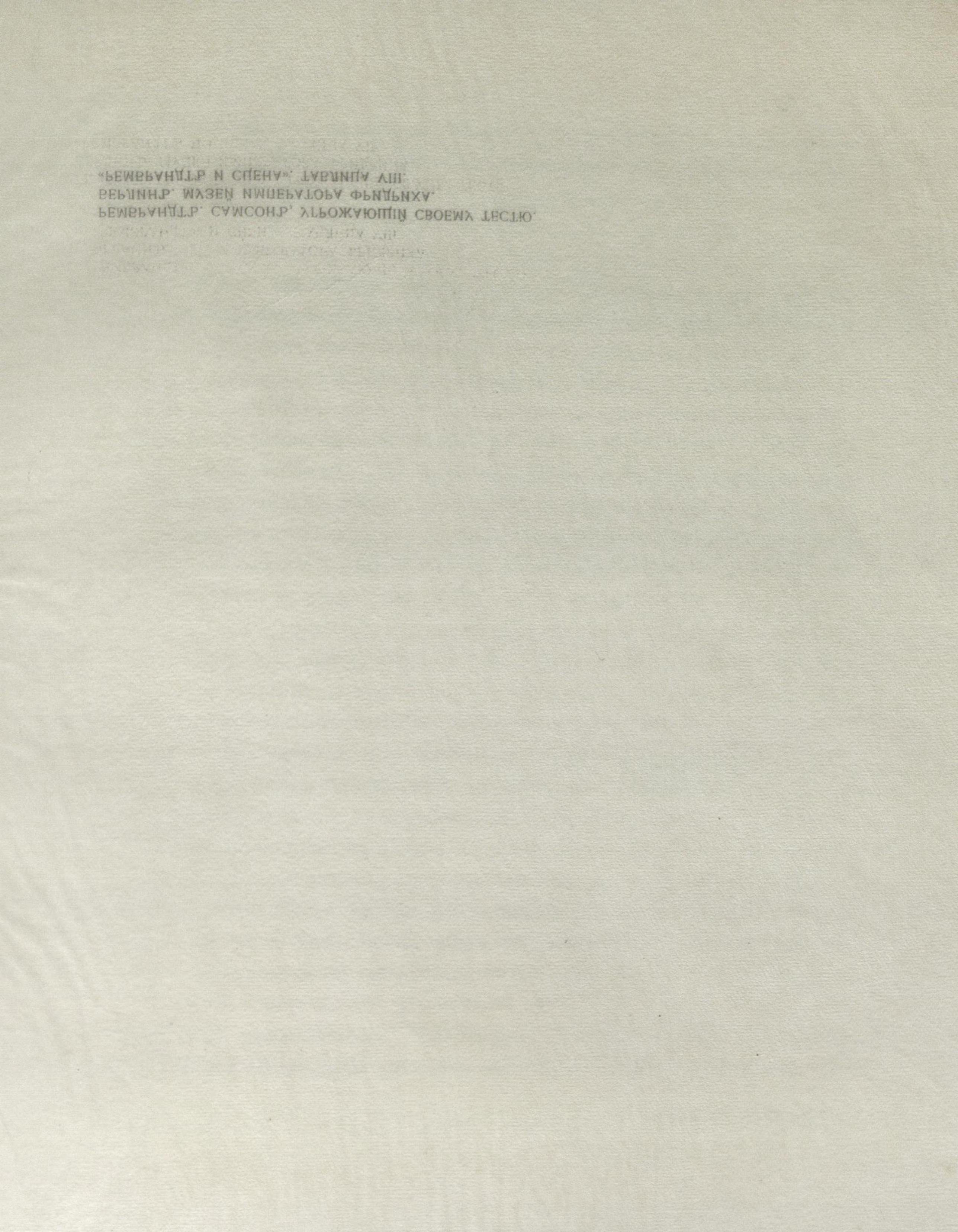
между прочимъ, пьесу «Похищеніе Прозерпины», въ стилѣ молодой классической трагедіи. И вотъ, Рембрандтъ пишетъ картину, содержащую главный эпизодъ этой пьесы. Къ 1634 г. относится другая картина Рембрандта «Софонисбе». Изъ многихъ драмъ съ тѣмъ же названіемъ, повидимому, драма Mairets'a послужила основаніемъ для рембрандтовской «Софонисбе». Какъ разъ въ этотъ періодъ, по историческимъ изслѣдованіямъ, подвизались въ Амстердамѣ французскія труппы, въ репертуарѣ которыхъ была, конечно и эта пьеса, написанная въ 1629 г. И петербургская «Даная», которую нѣкоторые знатоки называютъ «Мессалиной», написана Рембрандтомъ въ 1636 г., т. е. вскорѣ послѣ появленія трагедіи Vondel'я—«Silius en Messalina» Въ 1648 г. появляется «Медея» Joan'a Six'a. Поэтъ отступаетъ отъ трафарета миѳологической характеристики и надѣляетъ Медею человѣческими чертами. Это уже не волшебница, а женщина, совершившая преступленіе и достойная состраданія и оправданія. Рембрандтъ, бывшій въ дружескихъ отношеніяхъ съ Six'омъ, дѣлаетъ рисунокъ для обложки этой пьесы и пишетъ портретъ автора.

Не послужила ли пьеса Кальдерона «Жизнь-сонъ», поставленная на Амстердамской сценѣ 18 мая 1651 г., толчкомъ для Рембрандта написать «Noli me tangere» заново и совершенно иначе? Въ томъ же году—1652, когда появилась «Марія Стюартъ» Van der List'a, направленная противъ одноименной трагедіи Vondel'я, проникнутой католической тенденціей, Рембрандтъ пишетъ *Гендрикіе въ костюмѣ Маріи Стюартъ*. Между 1653 и 1670 годами въ Астердамѣ очень часто ставилась трилогія Vondel'я—«Іосифъ». Въ 1655 г. Рембрандтъ дважды перевоплощаетъ на полотнѣ наиболѣе сильный моментъ средней части трилогіи—«Іосифъ въ Египтѣ», въ которой главная роль принадлежитъ женѣ *Пентефрія*. Содержаніе первой части отразилось въ произведеніяхъ Рембрандта въ цѣломъ рядѣ картинъ на тему—«Отчаяніе Якова при извѣстіи о смерти Іосифа». Въ 1659 г. появляется «Эсфирь» Іоанна Сервутера, ставившаяся затѣмъ на протяженіи цѣлаго столѣтія. Въ 1660 г. начинается серія картинъ Рембрандта съ тѣмъ же содержаніемъ. Почему только теперь, а не раньше, если онъ исходилъ только изъ Библіи?

Не слѣдуетъ понимать эти сопоставленія, какъ желаніе доказать, что Рембрандтъ писалъ только то, что видѣлъ. Не подлежитъ сомнѣнію, что онъ брался за кисть въ порывѣ вдохновенія, окрыленный мыслію показать и авторамъ и актерамъ, что можно совершенно иначе воплотить то, что они сочиняютъ и изображаютъ на сценѣ. Но что онъ былъ въ непрерывномъ соприкосновеніи со сценой, этого нельзя отрицать. У него есть, конечно, достаточно картинъ, совершенно не содержащихъ слѣдовъ вліянія сцены, но это обстоятельство лишь оттѣняетъ несомнѣнность сценическаго элемента въ общемъ содержаніи его творчества, во всей художественной эволюціи и замысловъ и техники его произведеній. Карлъ Нейманъ говоритъ о Hoogstraten'ѣ, ученикѣ Рембрандта, что «впослѣдствіи, сдѣлавшись самъ учителемъ, онъ соорудилъ театръ, въ которомъ ученики его могли изучать игру жестовъ и мимики. Отъ Рембрандта Hoogstraten не могъ заимствовать этой методы»,—конечно, но отъ Рембрандта онъ получилъ принципъ и реализовалъ его, какъ педагогическое средство.

Итакъ, вліяніе сцены на произведенія Рембрандта не подлежитъ сомнѣнію. Этимъ вліяніемъ опредѣляется и сценическое существо «рембрандтовскаго освѣщенія». Возвращаясь къ идеѣ г. Петровскаго—примѣнить это освѣщеніе на сценѣ—нельзя не подчеркнуть характерность этой идеи для всей эволюціи театра. Она заключаетъ въ себѣ признаніе условности сценической обстановки и дѣйствія—признаніе, которое, несмотря на увлеченіе натурализмомъ, встаетъ и теперь на всѣхъ путяхъ театральныхъ «исканій». Въ числѣ другихъ причинъ неизбѣжности условной обстановки сцены доминируетъ необходимость обставить исполнителя такъ, чтобы на немъ сконцентировано было главное вниманіе зрителя. И вотъ «рембрандтовское освѣщеніе», вырывая дѣйствующее лицо яркимъ лучемъ свѣта изъ тѣневого мрака, въ которомъ тонетъ общій антуражъ сцены, и является наиболѣе приспособленнымъ для этой цѣли. Мы не говоримъ уже о живописной красотѣ рѣзкихъ контрастовъ между свѣтомъ и тѣнью, которые съ такой экспрессіей запечатлѣны на неувядающихъ картинахъ Рембрандта. Конечно, «рембрандтовское освѣщеніе», какъ условное, не можетъ быть принято на сценѣ

РЕМБРАНДТЪ. САМСОНЪ, УГРОЖАЮЩІЙ СВОЕМУ ТЕСТЮ.
БЕРЛИНЪ. МУЗЕЙ ИМПЕРАТОРА ФРИДРИХА.
«РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА». ТАБЛИЦА VIII.





въ качествѣ универсальной системы освѣщенія, и здѣсь дѣло режиссерскаго чутья установить, когда и въ какой мѣрѣ оно можетъ быть использовано. Въ этомъ отношеніи мысль г. Петровскаго примѣнить это освѣщеніе въ пьесѣ «Уріэль Акоста» представляется намъ весьма удачной.

ПАМЯТИ В. Ѳ. КОММИССАРЖЕВСКОЙ [1]).

I.

ДУША настоящаго человѣка есть самый сложный и самый нѣжный и самый пѣвучій музыкальный инструментъ. Такихъ душъ немного на свѣтѣ. Одна изъ нихъ,— та, которую мы хоронили недавно. Бываютъ скрипки разстроенныя и скрипки настроенныя. Разстроенная скрипка всегда нарушаетъ гармонію цѣлаго; ея визгливый вой врывается докучной нотой въ стройную музыку мірового оркестра; она вѣчно дребезжитъ, а не поетъ; она предается истерикѣ, но не плачетъ; она униженно молитъ о ненужномъ, но не требуетъ строго и не проситъ повелительно о необходимомъ.

Такъ, въ плохенькомъ ресторанѣ оркестръ, въ пьяную полночь, увеселяетъ кабацкую голь, рыдучимъ дребезжаніемъ плохихъ визгливыхъ скрипокъ.

Но не должно человѣку плакать пьяными слезами, изрыгать богохуленія, предаваться истерикѣ, клянчить и нарушать визгливымъ воемъ своей разстроенной души важную торжественность мірового оркестра. И есть въ мірѣ люди, которые остаются серьезными и трагически скорбными, когда все кругомъ летитъ въ вихрѣ безумія; они смотрятъ сквозь тучи и говорятъ: тамъ *есть* весна, тамъ *есть* заря.

---

[1]) Рѣчь, сказанная на вечерѣ, посвященномъ памяти В. Ѳ. К. 7 марта 1910 г. въ залѣ Городской Думы, въ Петербургѣ.

Такихъ людей именуютъ обыкновенно сумасшедшими или декадентами, но это не вѣрно: ихъ слѣдуетъ звать только *художниками*. Развѣ это слово не представляется самымъ послѣднимъ браннымъ словомъ для современнаго человѣка? Зачѣмъ же искать еще другихъ словъ? Напрасный трудъ.

Теперь многимъ нравится задавать праздный вопросъ: какъ относилась В. Ѳ. Коммиссаржевская къ «новому искусству»? Отвѣтъ простъ: только такъ, какъ художникъ можетъ относиться къ искусству вообще.

Искусства не новаго не бываетъ. Искусства внѣ символизма въ наши дни не существуетъ. Символистъ есть синонимъ художника. Коммиссаржевская могла любить или не любить отдѣльныхъ представителей искусства, но не любить самого искусства она не могла.

Вдохновеніе тревожное, чье мрачное пламя сжигаетъ художника нашихъ дней, художника, который обреченъ чаще ненавидѣть, чѣмъ любить,— оно позволяло ей быть только съ юными; но нѣтъ ничего страшнѣе юности: пѣвучая юность сожгла и ее; опрокинулся факелъ; а мы, не зная сомнѣній, идемъ по ея пути: и опрокинутый факелъ юности лучше старыхъ оплывающихъ свѣчъ.

У Вѣры Ѳедоровны Коммиссаржевской были глаза и голосъ художницы. Художникъ это—тотъ, для кого міръ прозраченъ, кто обладаетъ взглядомъ ребенка, но во взглядѣ этомъ свѣтится сознаніе зрѣлаго человѣка; тотъ, кто роковымъ образомъ, даже независимо отъ себя, по самой природѣ своей, видитъ не одинъ только *первый* планъ міра, но и то, что скрыто за нимъ, ту неизвѣстную даль, которая для обыкновеннаго взора заслонена дѣйствительностью наивной; тотъ, наконецъ, кто слушаетъ міровой оркестръ и вторитъ ему, не фальшивя.

Насколько все это просто для художника, настолько же непонятно для обывателя, а что для обывателя непонятно, то для него и недопустимо, то для него и ненавистно.

В. Ѳ. Коммиссаржевская видѣла гораздо дальше, чѣмъ можетъ видѣть простой глазъ; оттого эти большіе синіе глаза, глядящіе на насъ со сцены

такъ удивляли и восхищали насъ; говорили о чемъ то безмѣрно большемъ, чѣмъ она сама.

В. Ѳ. Коммиссаржевская голосомъ своимъ вторила міровому оркестру. Оттого ея требовательный и нѣжный голосъ былъ подобенъ голосу весны, онъ звалъ насъ безмѣрно дальше, чѣмъ содержаніе произносимыхъ словъ.

Вотъ почему сама она стала теперь *символомъ* для насъ. Вотъ почему десятки тысячъ людей, которые шли за ея погребальной колесницей, десятки тысячъ людей, *почти равнодушныхъ* ко всему, что было вокругъ нея,—все таки шли, влекомые тѣмъ незнакомымъ, что стояло за нею, тѣмъ тревожнымъ и страшно интереснымъ, что таитъ въ себѣ имя—*Слава.*

Ее могли хоронить не люди, не мы, а небесное воинство. Ее могли хоронить высокія и блѣдныя монахини на крутомъ рѣчномъ обрывѣ у подножія монастыря, въ благоуханіи полевыхъ цвѣтовъ и въ озареніи длинныхъ восковыхъ свѣчъ. Ея пѣвучую душу могли нести блаженные и незнающіе грѣха ангелы изъ этого «міра печали и слезъ».

Ея смерть была очистительной для насъ. Тѣ, кто видѣлъ, какъ надъ ея могилой открылось весеннее небо, когда гробъ опускали въ землю, былъ въ эту минуту блаженъ и свѣтелъ, а тяжелое, трудное и грязное отошло отъ него.

Душа ея была, какъ нѣжнѣйшая скрипка. Она не жаловалась и не умоляла, но плакала и требовала, потому что она жила въ то время, когда нельзя не плакать и не требовать. Живи она среди иныхъ людей, въ иное время и не на мертвомъ полюсѣ, она была бы, можетъ быть, вихремъ веселья, она заразила бы насъ торжественнымъ смѣхомъ, какъ заразила теперь торжественными слезами.

Вѣра Коммиссаржевская это—наша вѣра. Не меркнетъ вѣчная юность такихъ глазъ; скрипка такого голоса сливается съ міровымъ оркестромъ; теперь, послѣ смерти, она поетъ гдѣ то въ немъ, за то, что при жизни не нарушала его стройности; она не лукавила, но была вѣрна музыкѣ среди всѣхъ визгливыхъ нотъ современной дѣйствительности.

ПАМЯТИ В. Ѳ. КОММИССАРЖЕВСКОЙ.

О томъ, какъ мы не узнали ее при жизни и какъ можемъ запомнить послѣ смерти, я хочу сказать въ стихахъ:

Пришла порою полуночной
На крайній полюсъ, въ мертвый край.
Не вѣрили. Не ждали. Точно
Не таялъ снѣгъ, не вѣялъ май.
Не вѣрили. А голосъ юный
Намъ пѣлъ и плакалъ о веснѣ,
Какъ будто вѣтеръ тронулъ струны
Тамъ, въ незнакомой вышинѣ.
Какъ будто отступили зимы,
И буря твердь разорвала,
И струнно плачутъ серафимы,
Надъ міромъ расплескавъ крыла...
Но было тихо въ нашемъ склепѣ,
И полюсъ—въ хладномъ серебрѣ.
Ушла. Отъ всѣхъ великолѣпій—
Вотъ только: крылья на зарѣ.
Что въ ней рыдало? Что боролось?
Чего она ждала отъ насъ?
Не знаемъ. Умеръ вешній голосъ,
Погасли звѣзды синихъ глазъ.
Да, слѣпы люди, низки тучи...
И гдѣ намъ вѣдать торжества?
Залегъ здѣсь камень бѣлъ-горючій,
Растетъ у ногъ плакунъ-трава...
Такъ спи, измученная славой,
Любовью, жизнью, клеветой...
Теперь ты съ нею—съ величавой,
Съ несбыточной твоей мечтой.
А мы—что мы на этой тризнѣ?

ПАМЯТИ В. Ѳ. КОММИССАРЖЕВСКОЙ.

Что можемъ знать, чему помочь?
Пускай хоть смерть понятнѣй жизни,
Хоть погребальный факелъ—въ ночь.
Пускай хоть въ небѣ—Вѣра съ нами.
Смотри сквозь тучи: тамъ она—
Развернутое вѣтромъ знамя,
Обѣтованная весна.

Александръ Блокъ.

II [1]).

Горестную сошлись мы править и героическую тризну. Горестную—потому, что безмѣрно трудно нашему сердцу помириться съ этою смертью, въ которой все русское общество знаменательно почувствовало и недвусмысленно признало свою соборную утрату—утрату не таланта только, но личности, переставшей быть обособленною личностью, отдавшей себя въ круговую поруку національной жизни. Горестную правимъ мы тризну, потому что безмѣрно трудно нашему сердцу склониться предъ велѣньемъ судьбы, предъ этимъ союзомъ роковыхъ силъ съ глухой и враждебной намъ тайной азіатскаго востока, чей смертоносный вихрь, въ глубинѣ туранскихъ степей, потушилъ и этотъ нашъ пламенѣющій свѣточъ.

Дѣятели театра и его изслѣдователи, поэты и художники, мы, которыхъ собирала вокругъ себя ушедшая отъ насъ вдохновенная художница, чтобы вмѣстѣ гадать о судьбахъ сцены, долженствовавшей стать всенароднымъ очагомъ нашего духовнаго возрожденія,—нынѣ собрались мы возложить въ духѣ на ея свѣжую могилу наши вѣнки изъ трагическаго плюща Діонисова и рдяныхъ розъ нашей любви. Мы собрались сказать ея тѣни, что слышали зовъ ея, запечатлѣнный ея служеніемъ, и что этого зова не

---

[1]) Рѣчь, произнесенная на чествованіи пямяти В. Ѳ. К. въ Петербургской городской Думѣ 7 марта 1910 г.

забудемъ. Но—увы,—она позвала насъ раньше, чѣмъ мы были готовы; и того, что дать ей могли мы—было недостаточно.

Она вышла навстрѣчу тѣмъ, кто, казалось, шли къ новой жизни творчества и къ новому творчеству жизни, и сказала: «вотъ мой даръ вамъ и моя сила, мой факелъ и мои при вспышкахъ его сверкающія сокровища; будемъ творить новую жизнь; видите ли вы грядущаго новаго человѣка?—и если онъ приближается, я воплощу и явлю его въ себѣ своими чарами предъ изумленными зрителями моихъ зрѣлищъ,—ибо мы должны преображать жизнь».

Но такова тайна таинственнѣйшаго изъ искусствъ—искусства сцены, что геніальный исполнитель долженъ быть одержимъ уже присутствующимъ божествомъ, вызваннымъ раньше или преемствомъ всенароднаго культа, или общиной ему посвященныхъ жрецовъ. У насъ же была, наряду съ преемствомъ стараго культа, уже безсильнаго отвѣтить запросу о новой жизни, только община посвящаемыхъ, еще не достигшихъ должной ступени. Что изъ того, что все, чѣмъ мы владѣли какъ нашимъ завоеваніемъ, мы отдали этой мэнадѣ? Еще мы не вызвали самого бога; мы только начали священный, теургическій подвигъ.

Вѣра Ѳедоровна не нашла у поэтовъ того, въ чемъ нуждалась для осуществленія своей мечты о новомъ театрѣ; еще театръ не былъ созданъ поэтами. Сама стала она вызывать сокровенный ликъ, дѣлаясь изъ исполнительницы, завершительницы поэтическаго образа—зачинательницей и вдохновительницей его, пророчицей и почти наставницей жизни.

Какъ артистка, она не была похожа на тѣхъ классическихъ служительницъ Мельпомены, чье появленіе на подмосткахъ—что восходъ прекрасной полной луны, обаяющей міръ своимъ стройнымъ очарованіемъ, и вдругъ разоблачающейся, въ теченіи трагедіи, какъ волшебная губительница Геката—Медея, какъ Артемидина соперница Фэдра... Коммиссаржевская, эта Гильда новаго поэта—Сольнеса, дерзко поднявшая знамя мятежной молодости, влекущая своего избранника на башню самочиннаго порыва и самоутвержденія,—была иною артисткой...

ПАМЯТИ В. Ѳ. КОММИССАРЖЕВСКОЙ.

Когда я думаю о Вѣрѣ Ѳедоровнѣ, мнѣ представляется смоляной факелъ, лижущій пустынную мглу горныхъ высотъ, вспыхивающій невѣрнымъ свѣтомъ, протягивающій ввысь жадные языки пламени, вдругъ перебросившійся длиннымъ зигзагомъ куда-то въ сторону, въ какую-то тьму населенную призраками, — и внезапно потухшій. И въ мерцаніяхъ этого свѣточа я различаю изможденную экстазами женщину съ горящимъ взоромъ, мэнаду зимнихъ парнасскихъ стремнинъ, вызывающую изъ подземныхъ нѣдръ весенняго Діониса.

Въ Вѣрѣ Ѳедоровнѣ я вижу и чту типъ вѣщей женщины, ставшей на рубежѣ двухъ столѣтій со взоромъ надежды и требовательнаго вызова, устремленнымъ въ даль, откуда долженъ придти новый человѣкъ. Это женщина эпохи высокихъ чаяній,—эпохи, когда искусство уже не хочетъ быть только искусствомъ—какъ оно не хочетъ быть и слугою дѣйствительности,—когда искусство хочетъ стать жизнью иначе, преобразивъ всю жизнь своею вѣщею красотой въ красоту нераздѣльную, нераздробленную, религіозно-цѣлостную — такъ, какъ мечталъ объ этомъ великомъ свершеніи Ибсенъ въ его драмѣ «Когда мы мертвые встанемъ». Вѣра Ѳедоровна сдѣлала все, что было ей дано для этого таинственнаго дѣла; мертвые не встали изъ гробовъ, но уже различала она, какъ зыблется снѣжный покровъ могилъ, скрывающій цвѣтущія перси подземной Весны-Персефоны. И она ушла къ ней, на ея лугъ, чтобы торопить воскресеніе, чтобы ускорить пришествіе весенняго Діониса.

Такимъ представляется мнѣ героическій паѳосъ этой женщины, для которой творчество и жизнь были одно понятіе, и потому наши горестныя поминки я назвалъ героической тризною.

Вячеславъ Ивановъ.

III.

Жизнь начинается тамъ, гдѣ начинается исканіе правды; гдѣ оно кончается, прекращается жизнь.

Рёскинъ.

Эти слова написала на своемъ портретѣ, даря мнѣ его въ 1902 г., въ Харьковѣ, покойная Вѣра Федоровна...

Тогда она была полна вѣры въ свои грезы... Она осуществляла первую часть изреченія Рёскина—«начинала *новую жизнь*»; она вступала на *свой* путь, путь независимыхъ свободныхъ «исканій правды»...

Прошло всего семь лѣтъ, и... зловѣще оправдалась вторая часть Рёскиновскаго афоризма... Вѣра Федоровна перестала жить, перестала искать правду, отчаявшись найти ее въ области театра.

Не о случайной, жестокой кончинѣ артистки говорю я, не о торжествѣ Костлявой Старухи, подстерегшей въ азіатской окраинѣ и сгубившей скорбную «бѣлую чайку русской сцены»; я говорю о добровольномъ уходѣ Коммиссаржевской *изъ театральной жизни*, уходѣ, на который она рѣшилась такъ рано, не допѣвъ своей короткой сценической пѣсни... Коммиссаржевская послѣдовала примѣру старшей соратницы своей на художественномъ поприщѣ—Элеоноры Дузе, въ характерѣ сценической индивидуальности которой такъ много общаго съ талантомъ покойной Вѣры Федоровны...

Но отреченіе отъ сцены Дузе вызвано переутомленіемъ надорванныхъ артистическими переживаніями души и тѣла артистки; въ отреченіи же Коммиссаржевской, въ ея роковыхъ словахъ—пророчествѣ—«я ухожу изъ театра совсѣмъ»—оглашенныхъ незадолго передъ кончиной, близость которой тогда никому не приходила на умъ,—основнымъ мотивомъ было разочарованіе въ неудовлетворявшихъ артистку формахъ современнаго театра и тѣхъ «новыхъ путяхъ», которыми пошла въ «исканіяхъ» своихъ покойная Вѣра Федоровна... Какъ Моцартъ пророчески написалъ самъ себѣ Requiem, такъ и Коммиссаржевская еще при жизни съиграла свой marche funèbre.

Нео-драматурги, нео-режиссеры и нео-актеры, которые сгруппировались вокругъ артистки, не смогли, не съумѣли дать ничего взамѣнъ тому, отъ чего Коммиссаржевская отреклась, написавъ на своемъ боевомъ знамени: «смерть быту».

Смерть быту!..

Артисткѣ рисовалась въ этомъ кличѣ смерть сценической рутины, смерть сценической пошлости, ей рисовались горизонты театра, въ которомъ жизнь души, жизнь идеи, съ ихъ тайнами, открылись бы дерзающему творческому вдохновенію...

Артистка увлеклась «волшебной сказкою»... Въ полетѣ своей вѣщей грёзы, въ своемъ экстазѣ, въ порывѣ исканія идеаловъ, она, въ сѣрыхъ сумеркахъ упадка драматургіи и сценическаго искусства, прочла приговоръ сценическому художественному реализму... Въ фанатическомъ порывѣ, артистка признала «анекдотомъ» пьесы Островскаго... Она, за картинами быта, не видѣла въ нихъ высшей правды, жизни идей и духа.

Коммиссаржевская, провозгласивъ свой «новый путь», въ концѣ его чаяла найти «разгадку міровыхъ тайнъ», раскрытіе глубинъ обобщенной души человѣческой, познаніе «человѣческаго въ божескомъ и божескаго въ человѣческомъ» (подлинныя слова артистки, сказанныя мнѣ во время нашей бесѣды, собственноручно проредактированной В. Ф. по записи, о «новомъ курсѣ» ея карьеры)... Артистка не хотѣла соглашаться, что она стучится въ открытую дверь, что уже античный греческій театръ, Шекспиръ, даже бытовикъ Островскій знали символику и мистику, но что, рядомъ съ ними, театръ не можетъ и не долженъ забывать о *реальной жизни*, что уйдя отъ нея, онъ обрекаетъ себя на смерть, что театръ призванъ объединять въ себѣ, силою вѣчныхъ и незыблемыхъ законовъ правды и красоты, могущихъ измѣняться лишь въ подробностяхъ формы своего выраженія, *существующее во внѣ*, *живущее въ душѣ* и *грезящееся въ области невѣдомаго*.

Коммиссаржевская, выдвигая произведенія русскихъ и иностранныхъ нео-драматурговъ, модернистовъ и примитивистовъ, фанатически не хотѣла

видѣть, насколько эти «стилизаціи» мелки по сравненію со старыми сказками аллегоріями—«Сномъ въ лѣтнюю ночь» и «Бурей» Шекспира, «Снѣгурочкой» Островскаго, давшаго здѣсь, рядомъ съ красотою быта, обаяніе обобщенной жизни духа, трепетаніе мистическихъ тайнъ божественнаго, сплетающагося съ человѣческимъ.

«Стилизацію» и «примитивизмъ», противъ которыхъ никто никогда не спорилъ, но которыя должны гармонировать съ объектами ихъ примѣненія, Коммиссаржевская доводила въ своемъ «новомъ» театрѣ, воздвигнутомъ на покинутомъ пепелищѣ стараго до крайности и главное, — почти не индивидуализировала стилей.

Исполненіе «стараго», ставшаго уже ненужнымъ для «новой» Коммиссаржевской репертуара, было, по ея словамъ, компромиссомъ... Но этотъ компромиссъ мы, «старовѣры», благословляли; мы страстно мечтали, чтобы спала съ глазъ любимой, прекрасной артистки пелена, чтобъ она вернулась къ намъ прежней «чайкой», рыданія которой были намъ такъ близки, такъ дороги, мы мечтали вновь любоваться со сцены лучшими созданіями «стараго» пути артистки и притомъ не въ видѣ уступокъ, не въ видѣ перерывовъ между «нуво-стильными» спектаклями.

Больно было видѣть, какъ скованная добровольно наложенными на себя цѣпями, Коммиссаржевская намѣренно глушила и обезцвѣчивала свой, полный несравнимаго обаянія голосъ, звучавшій нѣжными струнами божественной арфы, какъ артистка намѣренно не давала простора той, ей одной свойственной, задушевности, которая сразу захватывала публику и дѣлала артистку близкой намъ, родной, дорогой...

Артистка передавала всю высоту и глубину женскаго сердца и голосомъ, и взглядомъ своихъ проникновенныхъ, дивныхъ глазъ, въ которыхъ смѣнялись отраженія душевныхъ переживаній, и выразительной мимикой нервнаго лица... И радость, и задорный юморъ, и нѣжное лирическое чувство, и ярко вспыхивающая страсть, и гнѣвъ, и страданіе—все въ передачѣ артистки было прежде всего такъ жизненно, такъ художественно-просто и естественно... Особенно покоряла у Коммиссаржевской переживавшаяся ею

на сценѣ скорбь... Этой прекрасною, чистою и очищающею скорбью было, по преимуществу проникнуто сценическое исполненіе Коммиссаржевской.

Въ ея игрѣ, какъ и въ игрѣ Дузе, всегда свѣтилось собственное «я» артистки, но это «я», благодаря которому игра Коммиссаржевской окрашивалась нѣкоторымъ однообразіемъ, было такъ покоряюще, такъ трогательно-прекрасно, что всегда индивидуализированные образы Коммиссаржевской были полны новаго и новаго обаянія... Коммиссаржевская, также какъ и Дузе, идеализировала женщину, то свѣтлое immer weibliche, которое живетъ въ душахъ страдалицъ, каковы бы онѣ ни были... Коммиссаржевская, какъ и Дузе, не лгала, она не выдавала зла за добро, но и въ женскихъ грѣхахъ, и даже въ женской лжи, артистка показывала намъ очищающее и освѣтляющее страданіе, красоту женской скорби...

Ея артистическая палитра рѣдко сверкала яркими, рѣзкими красками, но какое богатство свѣтотѣней и полутоновъ давала артистка! А иногда вспыхивалъ въ Коммиссаржевской и горячій огонь страстнаго порыва, какъ напримѣръ, въ Маррикѣ («Огни Ивановой ночи») и въ Магдѣ («Родина») Зудермана.

Въ 1902 г., съ Харькова, Коммиссаржевская начала свое первое тріумфальное путешествіе по провинціи, послѣ ухода со сцены Императорскаго театра, гдѣ она сразу завоевала блестящее положеніе. Мнѣ выпало на долю первому характеризовать въ печати созданія артистки въ эпоху, когда она была полна бодрой вѣры въ себя, въ свое будущее, радостнаго предвкушенія начала созиданія «своего», собственнаго театра, приведшаго В. Ф., увы, въ роковой тупикъ разочарованія... Но тогда Коммиссаржевская горѣла... И на прекрасномъ, лучшемъ изъ всѣхъ существующихъ, портретѣ, снятомъ въ Харьковѣ, «на зарѣ» самостоятельнаго пути артистки, послѣ перваго «рубикона» ея карьеры, задумчивые глаза Коммиссаржевской, устремленные въ даль, словно видятъ свѣтлыя перспективы новаго сбросившаго съ себя ветошь наносной фальши и грязи театра... Улыбки торжества нѣтъ еще на одухотворенномъ лицѣ, но лучъ надежды уже искрится во взорѣ...

Наконецъ, начата была «своя дорога»... Почва уже не колебалась подъ ногами... Утратила свою остроту «драма жизни», толкнувшая Коммиссаржевскую, какъ и многихъ другихъ, на сцену.

Но пережитая жизненная буря оставляетъ свой вѣчный слѣдъ. Leitmotif скорби, наиболѣе характерный у Коммиссаржевской, наиболѣе овладѣвавшій и душами ея аудиторіи, сливается въ личности и сценическихъ перевоплощеніяхъ артистки... Коммиссаржевскую посвятило въ актрисы страданіе, и это скорбное посвященіе благотворно отразилось на ея талантѣ... Оно дало тѣ чистыя слезы, тѣ рыдающіе звуки нѣжной арфы, которыми дарила насъ артистка. Помните Несчастливцева въ «Лѣсѣ» Островскаго? «Бросится женщина отъ любви въ омутъ головой,—вотъ актриса»!..

Душевная трагедія Коммиссаржевской совпала съ призваніемъ, врожденнымъ талантомъ и сценическими средствами... И Божіе испытаніе, претворившееся въ милость Божію, создало большую актрису...

Пусть репертуаръ Коммиссаржевской и не столь огроменъ по объему, какъ у Савиной, пусть нѣтъ у нея виртуозно-филигранной художественной савинской отдѣлки, пусть нѣтъ въ Коммиссаржевской титаническаго трагизма Ермоловой, но въ ея нѣжномъ талантѣ столько волшебной притягательной силы, столько, благоухающей поэзіи!..

«Бѣлому ландышу, убитой бѣлой чайкѣ русской сцены, сломанной лиліи, нѣжному чудному деревцу нашего вишневаго сада», вотъ какъ характеризовали артистку надгробныя надписи и рѣчи...

И эта чистота, бѣлизна, кристальная, прозрачная глубина, дѣйствительно, характеризуютъ короткую, какъ пѣснь жаворонка, мелодію сценической жизни Коммиссаржевской, звенящую намъ прощальной лебединой жалобой, трепещущую послѣдними взмахами бѣлыхъ крыльевъ смертельно раненой чайки...

Не могу забыть Коммиссаржевскую въ роли Сони въ «Дядѣ Ванѣ», Чехова... Это былъ апофеозъ самопожертвованія, это была апологія безконечно милой русской дѣвушки, незаслуженно обдѣленной жизнью. Я какъ будто слышу слова тихой мольбы, измученной, тщетно зовущей людей

«быть милосердными», не нашедшей отклика своей свѣтлой любви, Сони... Это была именно арфа, звенѣвшая небесными аккордами... Какая святая тишина скорбной души... Какое мертвенно-блѣдное лицо, какіе полные безъисходнаго горя глаза!..

«Будемъ терпѣливо сносить испытанія... И когда наступитъ нашъ часъ, мы покорно умремъ; и тамъ скажемъ, что мы плакали, что мы страдали, и Богъ сжалится надъ нами и мы увидимъ жизнь свѣтлую, прекрасную... мы обрадуемся... и отдохнемъ... мы увидимъ, какъ все зло земное, всѣ наши страданія потонутъ въ милосердіи, которое наполнитъ собою весь міръ... Я вѣрую... Я горячо вѣрую... Мы отдохнемъ...»

Эта вѣра на фонѣ горя, эта улыбка сквозь слезы такъ вдохновенно передавалась Коммиссаржевской... Артистка давала въ Сонѣ обобщеніе скорби всего угнетеннаго злыми силами, всего, принесеннаго въ жертву земной неправдѣ...

А какъ передавала Коммиссаржевская грезы первой любви, ея пробужденіе, ея лиризмъ, ея страстныя вспышки, порывы жизнерадостнаго веселья и, какъ контрастъ,—острую боль печальной развязки!..

Анина («Юность», Гальбе), Клерхенъ («Гибель Содома», Зудермана), Роза («Бой бабочекъ» его же), Клара Шпоръ («Вѣчная любовь» Фабера)—все это сценическіе перлы.

Иногда Коммиссаржевская выходила изъ рамокъ образа автора, но не искажала его, а расширяла, углубляла...

Вспомните ея Ларису въ «Безприданницѣ», Островскаго... Коммиссаржевская, по собственному ея опредѣленію, высказанному въ бесѣдѣ со мною, давала своей Ларисѣ мало провинціальнаго отпечатка, не подчеркивала чертъ цыганщины, которыми надѣлилъ авторъ свою героиню, но «проявляла въ ней, преимущественно передъ типичностью *женскую оскорбленную душу* со всѣмъ вѣчнымъ, что въ ней есть». Въ пѣніе романса:—«Нѣтъ, не любилъ онъ»—Коммиссаржевская вкладывала какъ бы сконцентрированную повѣсть всего, пережитого Ларисой.

Другой художественно-обобщенный Коммиссаржевской, но сверкающій

вмѣстѣ съ тѣмъ и бытовою правдою, образъ, давала артистка въ «Норѣ» Ибсена. Передъ нами была послѣдовательная эволюція женской души—отъ міросозерцанія «Кукольнаго дома» до вершинъ женщины - человѣка въ высшемъ значеніи этого слова. Если заключительный аккордъ перерожденія Норы, такъ геніально передававшійся Дузе, не столь жизненно звучалъ у Коммиссаржевской, не достигшей здѣсь одухотворенія Ибсеновской риторики послѣдняго акта, въ которой идея первенствуетъ на счетъ художественности, то первые два акта у Коммиссаржевской были въ ея толкованіи великолѣпны... Сцена тарантеллы потрясала: эти судорожныя движенія подъ ритмъ танца, это лицо съ полубезумными глазами, тщетно вперяющимися въ пространство въ ожиданіи «чуда», давали впечатлѣніе незабываемое, впечатлѣніе какого-то danse macabre. Бывали спектакли, когда, послѣ паденія занавѣса, нѣсколько мгновеній публика сидѣла какъ въ гипнозѣ, неподвижная, безмолвная и затѣмъ вдругъ разражалась рукоплесканіями.

Въ «Магдѣ («Родина») Коммиссаржевская олицетворяла протестъ противъ «обывательской морали». Мы видѣли передъ собой женщину сильную, богато одаренную, со смѣлой, свободолюбивой душой. Коммиссаржевская, какъ и въ Лариссѣ, расширяла горизонтъ пьесы, специфически-нѣмецкія бытовыя ея рамки, и мы, вмѣстѣ съ Магдой, рѣшали задачи, задаваемыя жизнью. Артистка волшебно-заманчиво рисовала намъ всю мощь, всю красоту свободнаго полета духа, все счастье—отдаваться призванію, жить въ высшихъ сферахъ мысли и искусства, а рядомъ съ этимъ заставляла выпивать съ собою ту чашу страданія, которую наполнила съ одного края нелѣпая нравственная тираннія отца, считающаго свои узкіе взгляды непогрѣшимымъ закономъ, а съ другого—подлое отношеніе мужчины къ женщинѣ. Коммиссаржевская показала въ Магдѣ побѣду женщины надъ личнымъ горемъ и самостоятельный выходъ ея на арену искусства... Магда гордится своимъ, дорого ей доставшимся, правомъ счастливаго материнства безъ счастія брака и горой стоитъ за свободу своей личности... Талантъ, любовь къ искусству, согрѣтые любовью къ ребенку, поставили Магду Коммиссаржевской выше суда «Отчаго дома»!.. Артистка особенно вдохновенно

передавала борьбу стремящейся excelsior Магды съ инстинктивной привязанностью ея къ «родинѣ», къ отцу, стремящемуся надѣть на Магду кандалы своихъ патріархальныхъ «устоевъ».

Въ «Волшебной сказкѣ» Потапенко у Коммиссаржевской опять дивно передавались смутныя грезы «эстетки» Наташи, грезы о чемъ-то невѣдомомъ, блестящемъ, манящемъ своей красотою, послѣ сѣрой безотрадности, трудовой сутолоки жизни интеллигентнаго пролетаріата.

Грезы Наташи у Коммиссаржевской звучали нѣжнымъ призывомъ счастья; въ нихъ дышала поэзія юной, рвущейся къ радости души. Наташа скоро прозрѣваетъ, она видитъ всю фальшь «волшебной сказки»; Коммиссаржевская давала здѣсь захватывающую гамму страданія при горькомъ сознаніи неприглядной правды; казалось, что сердце артистки вмѣстѣ съ Наташинымъ исходитъ кровью... Это было безжалостное и производившее поэтому не изгладимое впечатлѣніе самосожиганіе артистической души.

Я остановился на наиболѣе характерныхъ для Коммиссаржевской проявленіяхъ ея творчества...

Мнѣ хотѣлось въ немногихъ словахъ обрисовать сценическую индивидуальность артистки, занести въ исторію театра литературный силуэтъ.

Жизнь Коммиссаржевской до вступленія на сцену сложилась несчастно, но на сцену артистка взошла подъ лучами успѣха и удачи... Силою злого рока колесо фортуны повернулось отъ нея въ послѣдніе годы въ обратную сторону... Началась пора мучительныхъ и, увы, безплодныхъ «исканій»...

Любви публики къ артисткѣ это не охладило; скорбѣвшіе о ея «новомъ курсѣ» искренніе старые друзья вѣрили, что она «вернется». Но она все продолжала упрямо идти на проломъ въ поискахъ за идеаломъ... И вдругъ очнулась отъ гипноза... поняла, что путь ея ложно направленъ, что его, въ слѣпомъ увлеченіи, еще болѣе извращали друзья артистки, губившіе ея талантъ, сами того не сознавая... Вѣчная правда, незыблемыя красоты искусства не могли не заговорить въ Коммиссаржевской и не смѣнись произнесенный ею самой себѣ, какъ артисткѣ, смертный приговоръ

взмахомъ косы смерти, я вѣрю, что Коммиссаржевская пришла бы снова къ старымъ богамъ и отдохнула бы у живительнаго источника неизмѣнно прекраснаго...

Н. Тамаринъ (Окуловъ).

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМА И «СВОБОДНЫЙ ТЕАТРЪ».

Л. М. ВАСИЛЕВСКАГО.

По широко распространенному взгляду, театръ стоитъ выше всѣхъ искусствъ уже по одному тому хотя бы, что включаетъ въ себѣ всѣ остальныя и резюмируетъ ихъ. Мнѣ думается, что вопросъ о «мѣстничествѣ», о превосходствѣ одного искусства надъ другимъ, по существу безполезный, логически и не можетъ быть разрѣшенъ: при наличности несомнѣнной общей почвы творчество въ каждомъ искусствѣ представляетъ существенно отдѣльную, отличную отъ другихъ и потому несравненную съ ними, категорію.

Наиболѣе же отличную отъ другихъ, уже въ силу своей сложности, категорію представляетъ именно театръ съ его живымъ пластическимъ матеріаломъ, съ его вліяніемъ трехъ сразу дѣйствующихъ факторовъ—актера, режиссера и автора, съ его громоздкостью коллективной работы и вспомогательной техники.

И если въ отношеніи къ остальнымъ родамъ искусства до сихъ поръ еще тянется нескончаемый споръ о цѣляхъ и конечныхъ задачахъ, то въ области искусства сцены на этотъ счетъ царитъ еще большій хаосъ, еще горшій разладъ и неувѣренность. Съ несомнѣнностью установлено теперь въ сущности только отрицательное опредѣленіе этихъ цѣлей и этихъ задачъ.

Театръ не долженъ быть ни «библіей для бѣдныхъ», по ироническому выраженію Стриндберга, ни «политическимъ манежемъ или воскресной

школой» [1]). Театръ вообще не имѣетъ какихъ-либо служебныхъ цѣлей, какъ не имѣетъ ихъ и всякое другое искусство: онъ довлѣетъ себѣ, самоцѣнный, безсознательно творящій красоту, добро и истину.

Русскій театръ переживаетъ въ настоящее время затяжную и болѣзненную полосу борьбы стараго съ новымъ, борьбы предустановленныхъ навязываемыхъ извнѣ догматовъ съ принципами свободной, радостно самоутверждающейся, драмы. И потому особенный интересъ для любителя русскаго театра представитъ недавно вышедшая въ Парижѣ большая монографія А. Талассо [2]) объ одномъ изъ выдающихся поборниковъ свободы современной драмы, Антуанѣ съ его Théâtre Libre, каѳедрой вольнаго драматургическаго и сценическаго исканія и творчества.

Для насъ, русскихъ, исторія Антуановскаго театра представляетъ, впрочемъ, даже двоякій интересъ. Поучительно не только прослѣдить эволюцію принциповъ французскаго театра въ пору его, аналогичнаго нашему, идейнаго перелома,—поучителенъ для насъ и самъ по себѣ «Свободный театръ», несомнѣнными и крѣпкими нитями связанный идейно съ Художественнымъ театромъ въ Москвѣ и съ труппой «Мейнингенцевъ» въ Германіи.

Но вопросъ о взаимоотношеніяхъ театра Антуана, «мейнингенцевъ» и театра Станиславскаго—трехъ главныхъ зачинателей и творцовъ новаго искусства сцены—вопросъ слишкомъ сложный для того, чтобы касаться его вскользь: онъ требуетъ отдѣльнаго изслѣдованія. Въ послѣдующемъ же изложеніи я попытаюсь очертить, руководясь главнымъ образомъ упомянутой исчерпывающей работой А. Талассо, основные этапы въ недолгой сравнительно, но очень плодотворной и многозначительной реформаторской дѣятельности Антуана и его театра.

Предварительно, однако, необходимо дать хотя бы бѣглый очеркъ «до-антуановскаго» періода французскаго театра,—я говорю «до-антуановскаго», ибо какъ вліяніе Московскаго Художественнаго театра сказывается теперь въ самыхъ, казалось бы, отдаленныхъ отъ него уголкахъ русской

---

[1]) А. Стриндбергъ—«О современной драмѣ».
[2]) Adolphe Thalasso. Le théâtre libre, Paris, Mercur de France, 1909, 8°.

сцены, такъ и могучее вліяніе Антуана и его сподвижниковъ даетъ себя знать положительно во всѣхъ сторонахъ французскаго театра, во всѣхъ его проявленіяхъ.

L'autre soir j'etais seul au Théâtre Français,
Ou presque seul; l'auteur n'avait pas grand succès:
Ce n'etait que Molière...

Такъ грустно и нѣжно оплакивалъ Альфредъ де Мюссе переломъ во вкусахъ парижской публики, отвернувшейся отъ Мольера и классиковъ вообще, когда пришелъ романтизмъ.

Изъ всѣхъ безчисленныхъ треволненій, пережитыхъ французскимъ театромъ въ прошломъ столѣтіи, самымъ знаменательнымъ и самымъ бурнымъ по страстности и силѣ моментомъ была борьба классицизма съ романтизмомъ.

Проведенный на сцену Викторомъ Гюго, послѣ его «Кромвеля», «Эрнани» и особенно «Рюи Блаза», которые произвели потрясающее впечатлѣніе новизны, свѣжести и силы, романтизмъ торжествовалъ побѣду, и Корнель, Мольеръ и Расинъ остались отнынѣ только колыбелью славныхъ традицій, драгоцѣнныхъ реликвій сцены, но уже перестали быть едиными учителями современныхъ театровъ, верховнымъ мѣриломъ живого искусства современности.

Отъ романтизма Гюго къ натурализму на основѣ «tranches de vie» у Зола и черезъ мелодраму Жоржа Оне къ новому театру Антуана—таковъ самый схематическій путь французской драматургіи въ его внѣшнихъ, бросающихся въ глаза граняхъ.

Но уясненію тѣхъ этаповъ французскаго театра, которые обусловили появленіе театра Антуана, гораздо лучше помогутъ, конечно, не эти ходячіе, скупые и чисто-внѣшніе ярлыки, а очеркъ внутреннихъ идей, лежащихъ въ основѣ различныхъ, смѣнявшихъ другъ друга, театральныхъ теченій, которыя—пока—нашли наилучшее и наивысшее воплощеніе въ «Свободномъ театрѣ», этомъ «Ренессансѣ французской сцены», по пышному выраженію его апологета Талассо. Къ очерку этихъ идей мы и переходимъ.

«Все течетъ», по мудрому слову греческаго философа, и вся жизнь—одно непрестанное, вѣчно созидающее, движеніе. Но если жизнь есть движеніе, то не всякое движеніе есть жизнь, это положеніе особенно даетъ себя знать именно на сценѣ, въ царствѣ живого движенія и движущейся жизни.

Исходя изъ него, А. Талассо остроумно дѣлитъ все необозримое царство театра на двѣ категоріи: движеніе на сценѣ, достигаемое жизнью, и сценическая жизнь, достигаемая движеніемъ («le mouvement par la vie и la vie par le mouvement»). Театръ Эврипида, съ одной стороны, и театръ Софокла, съ другой, могутъ служить прототипами этихъ двухъ категорій.

Подчиненіе судьбы человѣческимъ страстямъ, главенство воли, объективизмъ творчества, всепроникающая человѣчность — таковы основныя черты первой категоріи, таковъ театръ Эврипида, Эсхила, Шекспира, Мольера; напротивъ, подчиненіе страстей непреложному фатуму, отрицаніе человѣческой воли, субъективное отношеніе къ предмету творчества—вотъ что характеризуетъ вторую категорію, театръ Софокла.

Полностью примыкаетъ къ школѣ «сценической жизни», достигаемой движеніемъ, мрачный геній французскаго театра прошлаго вѣка, оракулъ сценической реакціи и рутины въ теченіе почти полустолѣтія—Скрибъ (1791—1861 г.). Разгадка огромнаго успѣха его пьесъ,—которыхъ онъ написалъ до *четырехсотъ*!—и его исключительнаго, тянувшагося до 1880 г., вліянія на французскую драму заключается въ его удивительномъ знаніи пріемовъ сценизма, удивительномъ умѣніи добиваться сценическаго *движенія*. Скрибъ былъ настоящимъ мастеромъ иллюзіи «жизни посредствомъ движенія», по терминологіи Талассо.

Иллюзіи—но не подлинной жизни. Мѣсто горячей крови и плоти, мѣсто живыхъ человѣческихъ страстей и желаній, въ своихъ столкновеніяхъ, дающихъ тѣло истинной драмы, занимаютъ у него внѣшность, событія, эффектные, условно-театральные, моменты, и съ театромъ Скриба на французскихъ сценахъ воцарилась *комедія интриги*, внутренно-безплодная, безыдейная и утверждающая характеръ театра, какъ пустого зрѣлища, развлеченія для праздныхъ душъ и умовъ.

Но театръ Скриба былъ не только безсодержателенъ и ненуженъ людямъ—онъ былъ еще и антикультуренъ, былъ весь пропитанъ духомъ отжившей старины. На театрѣ вообще позже, чѣмъ на другихъ искусствахъ, обнаружилось вліяніе французской революціи 1789 г., позже другихъ также вступилъ онъ въ соприкосновеніе съ вышедшей на арену исторіи буржуазіей, съ провозглашенными революціей принципами суверенитета народа и равенства.

Въ теченіе долгаго времени сохранялъ театръ еще свою вѣковую связь съ дворомъ, духовенствомъ и дворянствомъ, и первымъ вывелъ буржуазію на сцену именно Скрибъ,—быть можетъ, единственная его заслуга.

Но въ изображеніи буржуазіи онъ шелъ не впереди своего вѣка, даже не въ ногу съ нимъ, а позади, на уровнѣ низменной и вульгарной толпы. Повинуясь ея вкусамъ, потакая ея инстинктамъ, окутывая грубой лестью, бралъ Скрибъ въ плѣнъ низы только что родившагося общества. Ни чувствъ, ни характеровъ, ни идей откровенно не хотѣлъ знать этотъ ловкій «faiseur des drames», такъ хорошо проникшій въ изгибы тривіальныхъ вкусовъ сценической толпы.

Принижающее тлетворное вліяніе Скриба сказалось на цѣлой плеядѣ талантливѣйшихъ драматурговъ Франціи: въ большей или меньшей степени отъ него не ушли и А. Дюма, и Легуве, и Ж. Сандо, кое въ чемъ сказывается оно даже у Гюго и вполнѣ невоспріимчивыми къ скрибовскому яду оказались только А. Мюссе и Бальзакъ.

Живую струю въ атмосферу французской драмы внесъ Э. Ожье (1820—1880), къ сожалѣнію, недостаточно яркій для того, чтобы отнять у Скриба театральный скипетръ. Буржуазный романтикъ въ первыхъ своихъ пьесахъ, онъ склоняется къ революціонному и созидательному для того времени принципу *реализма* во второй половинѣ своей дѣятельности.

Гораздо крупнѣе фигура слѣдующаго новатора драмы, Александра Дюма-сына (1824—1895), который въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ смѣло поставилъ въ центрѣ вниманія не интригу или событія, а внутреннюю жизнь личности, ея психологію. Наряду съ «théâtre d'intrigue» французскую сцену

съ приходомъ Дюма сталъ интересовать и «théâtre d'analyse», психологическая драма, и «théâtre des idées»,—произведенія, проводяшія въ общество опредѣленный нравственный или соціальный принципъ.

Впервые послѣ Расина на сценѣ затрепетало подлинное человѣческое сердце, обогативъ содержаніе драматургіи новыми красотами правды и искренности. Но уже начиная съ «Полусвѣта», «Франсильона» и др., Дюма вступаетъ на ложный путь предустановленныхъ *тезъ*; театромъ онъ пользуется отнынѣ утилитарно, лишь какъ средствомъ моральнаго воздѣйствія, подмѣняя такимъ образомъ *драматизацію* жизненныхъ явленій ихъ *догматизаціей.*

Еще крупнѣе фигура третьяго законодателя драматическихъ законовъ Франціи, Викторьена Сарду (1831—1908), этого «геніальнаго обманщика», еще болѣе прославленнаго, благодаря неизмѣнной любви къ его стилю великой Сарры Бернаръ. Стихія Сарду — это coup de théâtre, необычайно ловко слаженный, всегда возбуждающій любопытство, сценическій эффектъ. Богатое воображеніе, щедрая выдумка, острая наблюдательность, широкій театральный размахъ — всѣ эти данныя скомбинированы въ его пьесахъ такъ удачно, что даютъ иллюзію жизни, ея трудно отличимый отъ подлинника суррогатъ.

Но стоитъ только вглядѣться попристальнѣе, и станетъ ясно, что персонажи Сарду — только куклы, зе веревочку приводимыя въ движеніе талантливой и опытной рукой. И истиннаго сопереживанія вмѣстѣ съ этими персонажами нѣтъ у зрителя, ибо «si vis me flere ipse fleto», если хочешь заставить меня плакать—плачь самъ, а куклы сами плакать не умѣютъ.

Но, наряду съ идущимъ отъ Сарду повышеніемъ техники драмы, не должна быть игнорируема и другая немаловажная заслуга его, примыкающая уже къ области театра натуралистическаго: Сарду первый далъ жизнь сценической толпѣ—до него толпа на сценѣ оставалась автоматическимъ рабскимъ подголоскомъ къ пышнымъ тирадамъ главнаго актера.

Таковы описанные въ самыхъ бѣглыхъ, конечно, чертахъ главнѣйшіе преставители той категоріи драматурговъ, которая стремилась къ жизнен-

ности посредствомъ сценическаго движенія. Параллельно съ ними, то сталкиваясь со старымъ и вступая въ борьбу, то смѣшивая старый и новый стиль въ одномъ и томъ же произведеніи, шли къ конечной побѣдѣ, къ установленію современнаго французскаго театра и представители второй категоріи. Это были тѣ драматурги, для которыхъ сама жизнь была источникомъ сценическаго движенія.

Зачинателями новаго натуралистическаго театра, пренатуралистами, такъ сказать, были Бальзакъ (1799—1850) и А. де Мюссе (1811—1857); они же вмѣстѣ съ тѣмъ были и предтечами будущаго «Свободнаго театра» Антуана.

Геніальный романистъ, Бальзакъ, былъ авторомъ только шести и довольно слабыхъ къ тому же пьесъ, драматическія же произведенія Мюссе, великолѣпныя по силѣ и драматизму, несмотря на явную еще примѣсь пережитковъ романтизма, явились уже настоящей школой натуралистическаго метода.

Но полнаго, безусловнаго своего выраженія натурализмъ достигъ лишь послѣ отрезвившей умы французовъ несчастной и позорной войны 1870 года. Война всколыхнула души, вмѣстѣ съ горечью и стыдомъ вызвала потребность самопознанія, неприкрашеннаго изученія жизни и людей; литература и театръ стали экспериментальны, и въ воздухѣ повисъ еще не произнесенный тогда Эмилемъ Зола лозунгъ,—«человѣческій документъ».

Первой звонкой ласточкой натуралистической весны, снимавшей оковы вѣковой драматической рутины, явился Альфонсъ Доде (1840—1897) съ его «Арлезіанкой», впервые поставленной на сценѣ въ 1872 г.

Но конечное свое развитіе, притомъ зашедшее даже слишкомъ далеко, новый методъ получилъ, несомнѣнно, только подъ перомъ у Зола (1840—1902) въ его «Терезѣ Ракенъ», «Наслѣдникахъ Рабурдена» и «Бутонѣ розы»; въ рѣзко натуралистическія, мѣстами даже чрезмѣрно грубыя, пьесы онъ передѣлалъ также цѣлый рядъ своихъ романовъ. Первые его опыты въ этомъ родѣ не имѣли на сценѣ никакого успѣха, но уже «L'Assomoir» побѣдилъ театральный Парижъ и въ теченіе 12 лѣтъ про-

шелъ, на сценѣ «Ambigu», 486 разъ, «Nana» выдержала 343 представленія.

Если прибавить сюда Эркмана и Шатріана, пьеса которыхъ «Другъ Фрицъ» (1876 г.) датируетъ первый успѣхъ новаго метода у публики, и Анри Бека (1837—1899), то этимъ будутъ исчерпаны главнѣйшія имена первыхъ во Франціи натуралистовъ, положившихъ своему методу прочную основу.

Въ настоящее время натурализмъ, какъ едино-спасающій канонъ, какъ чистая и безпримѣсная категорія, давно уже отжилъ свой вѣкъ: ему пришлось сильно потѣсниться, чтобы дать мѣсто сначала принципамъ здороваго и умѣреннаго реализма, а потомъ и символизму также; совершенной же красоты и истины многіе чаютъ отъ синтеза того и другого міроотношенія.

Историческое изслѣдованіе, конечно, не даетъ повода для сравнительной оцѣнки всѣхъ этихъ принциповъ: всѣ они подлежатъ учету только въ свѣтѣ современной имъ эпохи, въ условіяхъ исторической перспективы. И вотъ, разсматривая сценическій натурализмъ въ исторической перспективѣ, необходимо признать его едино-спасающимъ завѣтомъ для томившихся въ духотѣ рутины сердецъ того времени. Сразу рухнуло множество перегородокъ и принятыхъ на вѣру ограниченій творчества, сразу пахнуло на сценѣ свѣжимъ воздухомъ правды, жизненности и наблюденія. Широко раздвинулись рамки подлежавшаго изображенію міра, расширились наблюдаемые слои, обогатился языкъ, заиграла красками психологія, стали проще и ближе душѣ зрителя сценическія положенія.

Но если парадоксально утвержденіе Дюма, что «театръ живетъ исключеніями», то не менѣе ложно и то, будто театръ можетъ питаться однимъ только «правиломъ», одной только общей всѣмъ людямъ заурядностью и обыденщиной. А между тѣмъ именно въ эту яму обыденщины началъ постепенно погружаться натуралистическій театръ.

«Tranche de vie», взятое въ голомъ своемъ видѣ, отличается безспорностью мѣднаго пятака—да и не дороже его; позади рабскаго, отрекшагося отъ *выбора* копированія жизни, нѣтъ ни намековъ, ни далей, ни прекрасныхъ возможностей, т. е. того именно, что составляетъ душу искусства.

Если искусство должно быть «осколкомъ природы, разсматриваемымъ черезъ темпераментъ» художника, то прежде всего необходимъ этотъ темпераментъ, вдохновенное воспріятіе объекта, а натурализмъ, постепенно вульгаризируясь и превращаясь въ шаблонъ, именно и убивалъ «темпераментъ» художника, ставя на его мѣсто навыки ремесленника. Кромѣ того, далеко не все равно вѣдь, какой именно «осколокъ природы» берется, какъ предметъ художественнаго изображенія, и художникъ не можетъ, конечно, и не долженъ удовлетворяться ролью фотографа, снимающаго все «до пылинки на стеклѣ своей камеры включительно» (Стриндбергъ), а именно эту незавидную роль мало по малу сталъ брать на себя французскій натурализмъ послѣдней четверти прошлаго вѣка.

Театръ стремительно терялъ то *идеальное и общее*, что составляетъ его сущность. Но это еще не все. Измельчали, далѣе, сюжеты: отъ величавыхъ и могучихъ замысловъ прежнихъ авторовъ и прежнихъ актеровъ перешли къ кропотливому «обсасыванію» мелкихъ коллизъ, маленькихъ душъ, незначительныхъ переживаній, и это, въ свою очередь, стало непреложнымъ, давящимъ свободный талантъ, догматомъ.

Наконецъ, настоятельно требовали освѣщенія духовный складъ французскаго актера и матеріальный бытъ французскихъ театровъ. Актеръ костенѣлъ въ тискахъ ремесленничества, шаблона ролей и обязательнаго амплуа, а въ театрахъ главной движущей силой былъ не замыселъ драматурга, не талантъ исполнителя, а коммерческій разсчетъ и интересы директора-капиталиста. Душила искусство также зависимость отъ дорого стоющей рекламы, отъ продажной прессы, отъ эфемерныхъ модъ.

Все это, вмѣстѣ взятое, и обусловило появленіе свободной театральной каѳедры въ Парижѣ. Возникъ «Théâtre Libre» съ Антуаномъ во главѣ, который смѣло и молодо бросилъ вызовъ какъ пережиткамъ драмы до-натуралистической, такъ и крайностямъ, догматичности и однобокости натурализма.

Первая схватка новаго драматическаго искусства со старымъ произошла въ Монмартрѣ, въ небольшомъ залѣ Elysée des Beaux-Arts, 30 марта 1887 года. Титаническую задачу преобразованія всей старой школы сверху до низу взяла на себя маленькая, сильная только вдохновеніемъ и вѣрой въ свои принципы кучка людей съ Андре Антуаномъ (род. въ Лиможѣ, 31 января 1858 г.) во главѣ.

Малообразованный человѣкъ и актеръ, простой приказчикъ на газовомъ заводѣ, онъ вмѣстѣ со своей крошечной труппой ринулся въ бой со всѣмъ пыломъ юнаго порыва и страстной вѣры, не смущаясь ни недостаткомъ матеріальныхъ средствъ, ни отсутствіемъ новаго репертуара, ни даже недостаткомъ серьезныхъ артистическихъ силъ. Его театръ недаромъ окрещенъ былъ «Свободнымъ»; въ этомъ, до извѣстной степени отрицательномъ опредѣленіи, заключается исчерпывающее понятіе новаго начинанія, которому суждено было такъ рѣшительно перепахать ниву французской драмы.

Дѣйствительно, Антуанъ не только въ началѣ своей дѣятельности, но и до самаго конца ея не имѣлъ опредѣленнаго положительнаго идеала: свобода этой рутины,—отъ рутины въ конструкціи пьесъ и мизансценахъ, въ сюжетахъ и режиссерскихъ замыслахъ, въ манерѣ игры и деталяхъ техники—составляла все содержаніе идей пылкаго реформатора.

И это отсутствіе строго опредѣленныхъ законченныхъ формъ будущаго преобразованія имѣло свои хорошія стороны. Труппу составляли не профессіоналы-актеры, а любители, но «любитель», какъ извѣстно—и нашъ геніальный Станиславскій,—а Лессингъ въ «Гамбургской драматургіи» даже предпочиталъ въ новомъ репертуарѣ за ученной и окаменѣлой игрѣ извѣстныхъ артистовъ неровную и неопытную игру любителей, еще не засорившихъ свои дарованія тайнами ремесла.

Зато ни въ одномъ изъ тогдашнихъ театровъ Парижа не воплощался новый репертуаръ—который не замедлилъ явиться—съ такой дѣвственной искренностью, съ такой естественной свѣжестью, какъ именно въ этомъ маленькомъ театрикѣ молодыхъ энтузіастовъ-реформаторовъ.

Одновременно и директоръ, и актеръ, и художникъ, и режиссеръ своего дѣтища, Антуанъ сталъ душой новаго театра. Послѣдній началъ осуществленіе своей программы съ того, что отвергъ всякую программу, своей эстетической школой провозгласилъ отсутствіе всякой школы, и, отмѣнивъ всякіе ограничительные законы театральнаго канона, отдался свободнымъ поискамъ новыхъ художественныхъ идей и формъ.

Въ теченіе своего кратковременнаго существованія (только десять сезоновъ, отъ марта 1887 г. до апрѣля 1897 года «Théâtre Libre», съ сентября же 1897 г.—«Théâtre Antoine», уже съ иной физіономіей) театръ развилъ необычайно кипучую дѣятельность, съ самаго же начала возбудивъ страстные восторги однихъ, ожесточенныя нападки и даже негодованіе другихъ.

Одни восторгались смѣлой новизной сюжетовъ и трактовки темъ, сжатостью драматизма пьесъ (большей частью одноактныхъ), безыскусственностью исполненія, строгостью и стройностью ансамбля; другіе же находили кощунственнымъ царившее у Антуана отрицаніе авторитетовъ, эклектизмъ репертуара, отсутствіе привычнаго французу приподнятаго паѳоса и декламаціонной пѣвучести.

Но молодой театръ настойчиво дѣлалъ свое дѣло, и за какіе нибудь десять сезоновъ (первыхъ), болѣшей частью ставя только два спектакля въ мѣсяцъ, успѣлъ показать больше новыхъ пьесъ и большее количество авторовъ, чѣмъ это успѣли за тридцать лѣтъ сдѣлать всѣ крупнѣйшіе театры Парижа, вмѣстѣ взятые, включая сюда и оба субсидируемыхъ правительствомъ театра.

Данные Антуаномъ 62 спектакля (перваго десятилѣтія) обнимаютъ 124 новыхъ пьесы 114 авторовъ,—столь значительное обогащеніе репертуара само по себѣ уже является крупной заслугой неутомимаго обновителя французской сцены. Но эта заслуга явится неизмѣримо большей, если вспомнить, что для цѣлыхъ 69 изъ этого числа авторовъ постановка ихъ пьесъ въ Théâtre Libre была дебютомъ, была первой открытой для нихъ дверью на сцену. Среди этихъ дебютировавшихъ у Антуана авторовъ, которымъ онъ облегчилъ первые шаги драматурга, есть и такія крупныя

имена, какъ М. Прево, Ж. Рони, П. Вольфъ, П. Аданъ, П. Маргеритъ, О. Метенье, Э. Бріе, М. Барресъ, А. Лаведанъ, Ж. Куртелинъ и др.

Большую роль сыграли эти спектакли и въ дѣлѣ пріобщенія Франціи къ художественнымъ произведеніямъ иностранныхъ литературъ. Въ этой области Антуанъ былъ почти піонеромъ; до него случаи проникновенія иностранной драмы на парижскую сцену были рѣдки и разрозненны; средній, массовый зритель Парижа, всегда немножко націоналистъ, шовинистически настроенный, встрѣчалъ ихъ если не непріязненно, то довольно равнодушно. А знаменитый театральный критикъ Сарсе, цѣлыя десятилѣтія бывшій оракуломъ этого зрителя-мѣщанина, не стѣснялся писать даже о театрѣ «иностранца» Шекспира въ презрительномъ и бранномъ тонѣ.

Но Антуанъ пошелъ и противъ эдиктовъ всесильнаго Сарсе и усвоилъ французской сценѣ восемь крупнѣйшихъ представителей иностранныхъ литературъ: впервые въ его театрѣ, впервые во Франціи появились Ибсенъ съ «Привидѣніями» и «Дикой уткой», Бьернсонъ съ «Банкротствомъ» и «Свыше силъ», Гауптманъ съ «Ткачами» и «Ганнеле», наши Левъ Толстой и Тургеневъ («Власть тьмы» и «Нахлѣбникъ»), Стриндбергъ, Гейермансъ и Верга.

Внѣшняя исторія Свободнаго Театра немногосложна. Въ теченіе первыхъ двухъ сезоновъ ощупью вырабатывали основы новаго дѣла, быстро и неуклонно завоевывая позиціи. Апогея своей славы и полнаго расцвѣта театръ достигъ въ послѣдующіе пять сезоновъ, до іюня 1893 года, когда звѣзда его стала уже меркнуть подъ вліяніемъ цѣлаго ряда внѣшнихъ и внутреннихъ причинъ.

Къ числу внѣшнихъ причинъ — недостатку матеріальныхъ средствъ, общему театральному кризису, все растущей конкурренціи театровъ легкаго жанра и треніями между Антуаномъ и его ближайшимъ помощникомъ, Ларошелемъ—присоединилась и внутренняя неудовлетворенность Антуана достигнутыми его театромъ результатами.

Настоящій упадокъ «Свободнаго театра» начался, однако, только съ момента самоустраненія отъ него Антуана, въ апрѣлѣ 1894 года; передавъ все предпріятіе Ларошелю, онъ съ частью труппы отправился въ турнэ по Европѣ, имѣя въ виду, съ одной стороны, болѣе широкую пропа-

ганду своихъ художественныхъ идей, а съ другой, пополненіе кассы театра новыми средствами.

Наконецъ, кругъ завершился: «Свободный театръ» исполнилъ свою трудную миссію революціонированія французскаго театра, и въ апрѣлѣ 1896 г. умеръ естественной смертью.

Чтобы закончить бѣглый очеркъ внѣшней исторіи этого театра, отмѣтимъ еще, что Антуанъ послѣ кратковременнаго директорства въ «Одеонѣ» сталъ (въ сентябрѣ 1897 г.) во главѣ новаго собственнаго театра, но этотъ «Théâtre-Antoine», къ сожалѣнію, не имѣлъ ничего общаго съ прежней каѳедрой вольныхъ художественныхъ исканій. Театръ Антуана сталъ неразборчивъ въ репертуарѣ, неразборчивъ вообще въ средствахъ для достиженія успѣха и обогащенія; вывѣтрился духъ исканія и реформъ, и новый театръ внутренно ничѣмъ не отличался отъ остальныхъ рядовыхъ театровъ Парижа.

Въ настоящее время Антуанъ снова состоитъ директоромъ «Одеона», а въ театрѣ, бывшемъ Антуановскомъ, хозяйничаетъ Жемье, когда-то сподвижникъ Антуана. Всякая идейность, всякая планомѣрность здѣсь окончательно отвергнуты, и наряду съ пьесой Мирбо, напр., идетъ какой-нибудь вульгарный безшабашный фарсъ, вродѣ «Occupe-toi d'Amélie».

Красиво начатое, пылкое и отважное подвижничество закончилось, такимъ образомъ, самой заурядной, хотя и талантливой «театральщиной». Но первое десятилѣтіе дѣятельности Антуана успѣло не только заронить въ ниву французскаго театра много здоровыхъ зеренъ, но и дать пышные драгоцѣнные плоды.

Все несчастье Антуана, помимо моментовъ чисто-матеріальныхъ, заключалось, быть можетъ, въ недостаткѣ послѣдовательности и выдержки, въ недостаткѣ серьезной умственной культуры, духовной гибкости. Желаніе достигать жизни на сценѣ посредствомъ сценическаго движенія завело его слишкомъ далеко, сдѣлавшись для него непререкаемымъ кодексомъ, т. е. тѣмъ именно, отсутствіе чего онъ ставилъ себѣ въ высшую заслугу. Вѣрность дѣйствительности стала для него единственнымъ критеріемъ,—

хотя, впрочемъ, и самую эту дѣйствительность и вѣрность ей онъ никогда не мыслилъ такъ плоско и вульгарно, какъ плохіе натуралисты стараго закала.

Недостатокъ духовной гибкости проявилъ онъ въ своихъ отношеніяхъ къ нарождавшемуся тогда во Франціи новому теченію — идеалистическому театру или театру символовъ и до конца остался чуждъ всѣмъ попыткамъ обновить искусство въ самыхъ истокахъ его, взять исходной точкой не внѣшній міръ реальности, а тайныя интимныя переживанія души, ихъ отраженіе въ символѣ.

И, несмотря на все это, вліяніе Антуана и «Свободнаго театра» на французскую драму было огромно и продолжаетъ чувствоваться и донынѣ. Какъ это ясно читателю, оно относится, главнымъ образомъ, именно къ десятилѣтію 1887—1896 годовъ, и, останавливаясь на немъ въ дальнѣйшемъ болѣе подробно, мы будемъ имѣть въ виду только этотъ періодъ.

Вліяніе это, одинаково сильно сказавшееся какъ на актерско-режиссерской сторонѣ дѣла, такъ и на драматургіи, *внѣшнимъ* образомъ было замѣтнѣе въ первой области, чѣмъ во второй. Это и понятно: вліяніе на авторовъ, освѣженіе темъ, углубленіе сценическихъ концепцій, бóльшая сжатость драматизма и жизненность діалога было явленіемъ, такъ сказать, производнымъ, вторичнымъ. Какъ война родитъ героевъ, такъ свободная и молодая театральная каѳедра рождала свободныхъ и молодыхъ по духу авторовъ.

И здѣсь заслуга Антуана передъ французской драмой въ такой-же мѣрѣ относится и къ французской литературѣ; это было какъ бы компенсаціей за великія услуги, оказанныя въ свое время театру *романистами* Бальзакомъ и Зола и *поэтомъ* Мюссе.

Гораздо внушительнѣе, явственнѣе и ярче переворотъ, произведенный Антуаномъ въ стоячемъ болотѣ игры французскаго актера, режиссуры и театральной техники. Что касается игры, то меньше всего этотъ переворотъ вызванъ исключительной талантливостью Антуановской труппы: не только исключительныхъ, но даже просто крупныхъ талантовъ въ ней не было: Луиза Франсъ, Люсъ Кола, Е. Нау, Барни, Анріо въ женскомъ пер-

соналѣ, Мевисто, Ф. Жемье, А. Майеръ, Ж. Жанвье и, наконецъ, самъ Антуанъ въ мужскомъ—главныя силы труппы—были только даровитыми, опытными и разнообразными актерами, не болѣе.

Самъ Антуанъ, головой выше всей остальной труппы, тоже не былъ актеромъ выдающагося дарованія. Чуткій къ сценическому таланту П. Д. Боборыкинъ въ спеціальной статьѣ объ «Антуанѣ, какъ актерѣ и руководителѣ труппы» [1]), свои довольно сдержанныя похвалы его игрѣ резюмируетъ такъ: Антуанъ «не выше ни одного крупнаго актера на характерныя роли ни въ Парижѣ, ни у нѣмцевъ, ни въ Италіи, ни у насъ въ Петербургѣ и Москвѣ... Антуанъ — несомнѣнно даровитый артистъ, обязанный всѣмъ себѣ самому, убѣжденный и новый,—всего болѣе новый, хотя эта новизна поразительна только для Франціи».

Очевидно, разгадка могучаго вліянія молодой труппы на актерское искусство лежитъ не въ степени ея талантливости. Въ чемъ же она?

Именно въ той новизнѣ актерскихъ пріемовъ, которую подчеркиваетъ г. Боборыкинъ. Новымъ было развитое въ игрѣ каждаго актера, вплоть до самыхъ маленькихъ, искреннее стремленіе къ художественной правдѣ, множество тонко подмѣченныхъ штриховъ и оттѣнковъ, «явное, но не подчеркнутое освобожденіе отъ обязательныхъ рутинныхъ пріемовъ и напряженностей, вошедшихъ въ плоть и кровь французскаго актера» [2]).

Нова была тщательность въ передачѣ бытовыхъ особенностей изображаемаго лица, его житейской обстановки, говора, мелочей костюма, типичныхъ манеръ. Наконецъ, особенно поражало новизной то обстоятельство, что юные реформаторы дѣйствительно живутъ на сценѣ, а не притворяются живущими; они не говорятъ ради публики, съ оглядкой на нее, они ничего не дѣлаютъ ради сценическаго эффекта.

Для насъ, русскихъ, во всей этой новизнѣ очень мало новаго, мало не только теперь, въ пору Савиной, Давыдова, Ермоловой, Станиславскаго, Качалова и другихъ, но и было мало тогда, во время расцвѣта Антуановскаго

---

[1]) «Артистъ» 1894 г., іюнь.
[2]) П. Боборыкинъ, ib.

театра,—для французовъ же того времени, а отчасти и нашихъ дней это явилось настоящимъ сценическимъ откровеніемъ.

Если отъ игры отдѣльныхъ актеровъ перейти къ ансамблю, то и здѣсь въ Антуановскомъ театрѣ не окажется ничего небывалаго, особенно по сравненію съ «мейнингенцами», уже тогда стяжавшими громкую славу. Кстати, Антуанъ видѣлъ спектакли мейнингенцевъ въ Бельгіи, и въ приводимомъ А. Талассо письмѣ къ Франциску Сарсе воздаетъ должное—съ нѣкоторыми оговорками, впрочемъ—изумительной стройности и выдержанности ихъ ансамбля.

Но для Франціи того времени огромнымъ шагомъ впередъ была и та относительная высота общаго ансамбля, котораго своей суровой, довольно деспотической рукой режиссера, умѣлъ добиваться Антуанъ. Какъ Сарду въ драматургіи, такъ Антуанъ въ дѣлѣ инсценировки далъ массамъ жизнь, дѣйствіе, правдоподобіе.

Это не были болѣе фигуранты, мертво и безучастно ждущіе своей реплики, отбывающіе нелѣпую обязанность составлять мертвый фонъ для главнаго актера; вросшая въ самое тѣло драмы, въ ея живую ткань, сценическая толпа стала жить своей особой и значительной жизнью, стала активно вліять на концепцію драматическаго дѣйствія, сдѣлалась его подлинной соціальной основой.

Исчезли принаряженные, всѣ на одно лицо, пейзане, полукругомъ или въ рядъ стоящіе около любовника; задвигались ноги, заиграли индивидуальностью лица, костюмы и жесты, появилась цѣлесообразная мимика, запестрѣли разнообразіемъ и жизненной правдой мизансцены.

Все это, проводимое Антуаномъ съ неуклонностью и даже педантизмомъ фанатика, конечно, придало бы совершенно новую физіономію даже старой пьесѣ, а тѣмъ болѣе новому и по писательскимъ пріемамъ и по идеямъ репертуару.

У Антуана на сцену хлынули цѣлые потоки моральныхъ, религіозныхъ и философскихъ идей, которыя до него едва-едва затрагивались во французской драмѣ; все это, вмѣстѣ съ новизной сценической интерпретаціи, должно было дѣйствительно изумить рядового парижскаго зрителя.

Намъ остается отмѣтить еще одну сторону новаторства Антуана и его труппы—сторону технико-сценическую. Вѣрные своему стремленію къ правдѣ, къ жизненности, новаторы отказались отъ громоздкихъ приспособленій, отъ машинныхъ эффектовъ, отъ дорого стоющихъ и не достигающихъ своей цѣли «трюковъ».

Не впадая въ чрезмѣрную упрощенность условнаго метода сценическихъ постановокъ, они, съ другой стороны, сознательно отвергли стремленіе къ сценической иллюзіи путемъ сложныхъ механическихъ пріемовъ; кстати такое отношеніе къ вспомогательнымъ средствамъ механики вполнѣ соотвѣтствовало и скромному бюджету «Свободнаго театра». Они не старались «épater le bourgeois» блескомъ и роскошью постановки, и это имъ было тѣмъ легче, что въ ихъ репертуарѣ преобладали не обстановочныя пьесы современнаго быта или интимныя произведенія съ психологіей героевъ въ центрѣ.

Впрочемъ, просматривая любовно составленную А. Талассо энциклопедію «Свободнаго театра» — такую полную и тщательную, какой до сихъ поръ не имѣетъ ни одинъ изъ нашихъ частныхъ театровъ—просматривая подробную опись и программы всѣхъ его спектаклей, приходишь къ заключенію, что Антуанъ и въ вопросѣ репертуара былъ всегда эклектиченъ: всѣ роды драматургіи имѣютъ здѣсь своихъ представителей; бокъ о бокъ стоятъ даже такія, казалось бы, несоединимыя имена, какъ Теодоръ де-Банвиль и Эдгаръ По, Бодлеръ и Альфредъ де-Виньи, Леонъ Клодель и Мопассанъ.

Въ настоящее время реформаторскую карьеру Антуана можно, конечно, считать конченной; царящій въ современномъ театральномъ Парижѣ духъ мѣщанства, шаблона и безпринципности нивеллировалъ эту когда-то неудовлетворенную и безпокойную душу борца.

Но, помня его прошлое, съ благодарностью остановится на этомъ имени историкъ не только одной французской драмы: когда духъ Антуана былъ молодъ, онъ въ новые театральные мѣхи сумѣлъ влить новое и прекрасное вино.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.—МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

К. И. АРАБАЖИНА.

I.

ОСЛѢДНИМИ новинками Александринскаго театра были двѣ пьесы: П. П. Гнѣдича—«Передъ зарею» и Эрнста Хардта—«Шутъ Тантрисъ», драма въ пяти дѣйствіяхъ.

П. П. Гнѣдичъ прекрасно знаетъ театръ, давно и серьезно знакомъ съ особенностями дарованій артистовъ Александринской труппы и потому обладаетъ достаточными данными, чтобы наиболѣе удачнымъ образомъ задумать и осуществить на сценѣ свой литературный замыселъ.

Повидимому П. П. Гнѣдичъ имѣетъ въ виду дать серію историческихъ пьесъ изъ русской жизни XIX вѣка.

Пьеса «Холопы», имѣвшая вполнѣ заслуженный успѣхъ въ прошломъ году, вводила насъ въ бытъ русскихъ людей при Павлѣ I. Новая пьеса изображаетъ русское барство въ эпоху Аракчеева и декабристовъ.

Нельзя не отмѣтить тѣхъ трудностей, которыя возникаютъ при передачѣ на сценѣ многихъ картинъ и эпизодовъ тяжелой эпохи послѣднихъ пяти лѣтъ XVIII вѣка и тѣмъ болѣе—эпохи заговора декабристовъ.

Но г. Гнѣдичъ опытный писатель и по возможности справился съ техническими затрудненіями, хотя бы и съ извѣстнымъ ущербомъ для полноты общественной картины и яркости образовъ.

Въ самомъ дарованіи г. Гнѣдича,—дарованіи безспорномъ, нѣтъ этой яркости, нѣтъ рельефа.

Блеклые тона, словно акварель—изящный, мягкій, старательно выписанный, но блѣдный рисунокъ,—вотъ основныя черты дарованія г. Гнѣдича. Передъ нами умный, вдумчивый человѣкъ съ большимъ литературнымъ вкусомъ, прекраснымъ русскимъ языкомъ, изобилующимъ цѣнными оттѣнками и красками, которыя выдаютъ у писателя большую любовь къ родной

рѣчи и знаніе ея,—писатель вполнѣ уравновѣшенный, ни горячій, ни холодный, но знающій свое дѣло, любящій литературу и о многомъ успѣвшій подумать за свой довольно длинный жизненный и литературный путь.

И потому все, что онъ пишетъ—отъ литературы. Онъ можетъ написать хуже или лучше, немного блѣднѣе, или чуть чуть ярче,—но то, что написано имъ, всегда художественно, дѣльно и можетъ быть прослушано съ интересомъ.

Въ пьесѣ «Передъ зарей» почти отсутствуетъ публицистическій и общественный элементъ, но бытовая картина нарисована умѣло и талантливо,—она является довольно вѣрнымъ фономъ для тѣхъ историческихъ событій, о которыхъ въ наше время достаточно хорошо знаетъ каждый грамотный человѣкъ. «Картины старыхъ дней» относятся частью къ Петербургу,—первое дѣйствіе происходитъ въ городѣ, второе на дачѣ на островахъ,—два послѣднія въ новгородскомъ помѣстьѣ Андрея Ильича Нератова-Дубецкаго.

Центральной фигурой, стильною и царски величественной является вдова генералъ-лейтенанта Елена Федоровна Нератова-Дубецкая (М. Г. Савина), умная и либеральная женщина, сочувствующая освобожденію крестьянъ и счастливому роману дочери Зины (г-жа Панчина) съ молодымъ и пылкимъ мечтателемъ-декабристомъ Юріемъ Юрьевичемъ Вакулинымъ.

Спокойная, вѣрящая въ свою силу, властная, но умѣющая себя держать «въ предѣлѣ», тактичная и проницательная она умѣетъ импонировать самому Аракчееву, насквозь видитъ всѣхъ своихъ приближенныхъ и холоповъ и съ какой то чисто барской брезгливостью и квіетизмомъ терпитъ около себя всю эту свору приживалокъ, шпіонокъ, шутовъ, доносчиковъ и предателей. Она вѣритъ въ свою мощь и до поры до времени эта вѣра не измѣняетъ ей и не обманываетъ ее.

Племянникъ ея Аристидъ (г. Юрьевъ), холодный и разсчетливый карьеристъ, пользуется своимъ положеніемъ при Аракчеевѣ, чтобы поднять дѣло о ненормальности умственныхъ способностей старой барыни и лишить ея права владѣнія собственностью. Онъ же при помощи шпіоновъ выслѣживаетъ Юрія Вакулина и устанавливаетъ его связи съ заговорщиками. Сложными интригами опуталъ онъ и свою тетку, и ея дочь, и молодого

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,
въ четвергъ, 28-го января,
Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ
представлено будетъ,

въ 1-й разъ:

ПЕРЕДЪ ЗАРЕЮ.

картины старыхъ дней въ 4-хъ дѣйствіяхъ, П. П. Гнѣдича.

Декораціи художника О. К. Аллегри.

Заслуженные артисты ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ исполнятъ роли: «Елены Ѳедоровны Нератовой-Дубецкой» — Г-жа Савина, «Андрея Ильича»—Г-нъ Давыдовъ.

Дѣйствующія лица:

Елена Ѳедоровна Нератова-Дубецкая, вдова генералъ-лейтенанта . . . . Г-жа Савина.
Зина, дочь ея . . . . . Г-жа Панчина.
Андрей Ильичъ, братъ покойнаго мужа Елены Ѳедоровны, сенаторъ въ отставкѣ, вдовецъ . . . . . Г-нъ Давыдовъ.
Аристидъ Николаевичъ Биневичъ, его племянникъ . . . . . Г-нъ Юрьевъ.
Валерьянъ Никитичъ Хмыровъ, племянникъ его по женѣ . . . . . Г-нъ Лерскій.
Климъ Петровичъ, его двоюродный племянникъ . . . . . Г-нъ Озаровскій.
Аннеса, сумасшедшая дѣвица, его племянница . . . . . Г-жа Шаровьева.
Графъ Алексѣй Андреевичъ Аракчеевъ, военный министръ . . . . . Г-нъ Далматовъ
Юрій Юрьевичъ, Викулинъ, гвардейскій офицеръ . . . . . Г-нъ Петровъ.
Котикъ, родственница Елены Ѳедоровны Г-жа Потоцкая.
Княгиня Чернопятова, приживалка въ домѣ Елены Ѳедоровны . . . . Г-жа Каратыгина.
Егорычъ, шутъ въ домѣ Елены Ѳедоровны Г-нъ Петровскій.
Исправникъ . . . . . Г-нъ Борисовъ
Старикъ изъ Грузина. . . . . Г-нъ Кондр. Яковлевъ.
Евлогій, камердинеръ Андрея Ильича . Г-нъ Мельниковъ.
Палашка, крѣпостная Андрея Ильича . Г-жа Рачковская.
Дворецкій . . . . . Г-нъ Ник. Яковлевъ.
Филька . . . . . Г-нъ Вертышевъ.
Дуня . . . . . Г-жа Васильева 2.
Лакей . . . . . Г-нъ Локтевъ.

Гости, выборные и крестьяне: Г-жи Алина, Мансветов Славина, Стуколкина, Субботина, Сѣраковская; Гг. Вертышевъ, Масальскій, Мельниковъ, Надеждинъ, Пашковскій, Щепкинъ и др.

Дѣйствіе происходитъ въ 1825 году. Первое—въ Петербургѣ, въ домѣ Елены Ѳедоровны; второе—на ея же дачѣ на Островахъ; третье и четвертое—въ Новгородскомъ помѣстьѣ Андрея Ильича.

Начало въ 8 час. вечера.

БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.

декабриста. Все налажено для рѣшительнаго удара. Но въ послѣднюю минуту коварный планъ разбился о случайность. Аракчеевъ узнаетъ, что крестьяне убили его любовницу Настасью Минкину. Онъ потрясенъ ударомъ, разстроенъ, не можетъ думать о государственныхъ дѣлахъ, ко всему въ добавокъ неожиданно растроганъ вниманіемъ и сочувствіемъ Елены Федоровны и не хочетъ принимать противъ нея и ея родныхъ никакихъ мѣръ. Ударъ, такъ тонко и мѣтко приготовленный для разоренія барской семьи, остался ненанесеннымъ, но виситъ въ воздухѣ грознымъ предостереженіемъ...

Пока что, молодость хочетъ радоваться жизни, хочетъ счастья... Юрій Юрьевичъ Вакулинъ успѣлъ жениться на юной Зинѣ, которая пойдетъ за своимъ мужемъ хоть на край свѣта и даже въ Сибирь,—чему горячо сочувствуетъ и старуха-мать. Родственница Елены Федоровны, Котикъ (Давыдова-Руничъ) смѣлая, забавная и незаурядная дѣвушка выходитъ замужъ за добраго и славнаго малаго Валерьяна Никитыча Хмырова (г. Лерскій).

Занавѣсъ опускается при зловѣщей тревогѣ, застывшей въ воздухѣ, но еще не мѣшающей молодости радоваться, любить и быть счастливой...

Этотъ налетъ тревоги и грозящихъ несчастій даетъ окончанію пьесы не обычный и не вполнѣ банальный характеръ.

Съ большою силою экспрессіи нарисованъ старый баринъ-самодуръ (г. Давыдовъ), которому нѣтъ удержу при вспышкѣ гнѣва, и который днями и недѣлями страдаетъ запоемъ. Очень колоритна фигура хама, прототипъ Смердякова,—Егорыча (г. Петровскій), шута изъ вольныхъ, въ подлостяхъ котораго и вызывающемъ поведеніи, чувствуется наглость и цинизмъ возставшаго раба.

II.

Вторая новинка драма «Шутъ Тантрисъ» написана Эрнстомъ Хардтомъ на одинъ изъ варіантовъ излюбленной темы французскаго и нѣмецкаго эпоса—легендарной любви Тристана (Тантрисъ) и Изольды [1]).

---

[1]) Напечатана въ приложеніи къ VI—VII вып. «Ежегодника Импер. Театровъ» за 1909 г.

Тристанъ, очевидно бретонскій герой, прославился своей несчастной любовью. Его романское имя, говорящее о печали и печальной любви (tristis—печальный) вѣроятно или переводъ бретонскаго или обычная передѣлка по пріемамъ народной этимологіи. Уже въ XII вѣкѣ при жизни знаменитаго Кретьена существовалъ стихотворный романъ на тему о любви Тристана и Изольды, сохранившійся и до нашихъ дней. Въ этой поэмѣ подробно и трогательно разсказывается о томъ, какъ Тристанъ, племянникъ корнвалійскаго Марка, отправляется по порученію дяди сватать ему невѣсту Изольду, принцессу германскую, которую онъ зналъ и прежде. Изольда приняла предложеніе короля и вмѣстѣ съ Тристаномъ ѣдетъ къ Марку. По дорогѣ молодые люди ошибкой выпили любовный напитокъ, приготовленный для супруговъ и воспылали другъ къ другу неудержимой страстью. Изольда стала женой Марка и любовницей Тристана. Послѣ многихъ приключеній изгнанный Маркомъ Тристанъ снова проникаетъ во дворецъ, вымазавъ себѣ лицо и переодѣвшись дурачкомъ. Происходитъ рядъ трогательныхъ сценъ. Изольда не можетъ узнать Тристана. Тристанъ напоминаетъ ей трогательныя подробности ихъ прежнихъ встрѣчъ. Изольда не узнаетъ голоса Тристана, нарочно имъ измѣненнаго. При видѣ кольца она заливается слезами, полагая, что оно снято съ мертваго Тристана. Не убѣждаетъ ее и радость дикой собаки Густендъ, которая не забыла своего хозяина и толкаетъ его мордой, бьетъ ногой, ласкается, такъ что жалость даже смотрѣть.

Тогда Тристанъ заговорилъ обыкновеннымъ голосомъ и сейчасъ-же Изольда узнала его, обвила руками его шею, стала цѣловать и въ лицо, и въ глаза.

Этотъ романъ изъ цикла круглаго стола не разъ перерабатывался и нѣмецкими поэтами подъ вліяніемъ новыхъ идеаловъ времени, и одна изъ первыхъ передѣлокъ—Эйльхарта фонъ Оберге относится къ 1170 году.

Сюжетъ «Тристана и Изольды» сдѣлался любимѣйшимъ сюжетомъ нѣмецкой литературы.

Притягательная сила этихъ рыцарскихъ романовъ была такъ велика, что нѣмецкія передѣлки появлялись одна за другой, несмотря на то, что и вся ихъ обстановка и мѣсто дѣйствія были чужды нѣмецкой расѣ. И популярность рыцарскихъ романовъ съ вѣками не только не падала, а напротивъ, все болѣе росла, начиная съ XV в. когда рыцарство въ жизни уже пало.

Эрнстъ Хардтъ взялъ эту легенду въ болѣе позднихъ варіантахъ и довольно самостоятельно передѣлалъ ее въ драму. По пьесѣ Тристанъ женился на Изольдѣ бѣлоручкѣ и забылъ о своей любви къ Изольдѣ бѣлокурой. Но та не перестала о немъ тосковать. Прошло девять лѣтъ и Изольда бѣлокурая уже не узнаетъ Тристана. Первый разъ — когда онъ пришелъ къ ней во дворецъ подъ видомъ прокаженнаго, второй разъ— подъ видомъ шута. Когда Тристана узнаетъ, наконецъ, его вѣрный песъ, онъ не хочетъ уже любви женщины, которая такъ скоро забыла его и не въ силахъ была его узнать. Онъ уходитъ со своимъ вѣрнымъ псомъ, чтобы никогда болѣе не возвратиться назадъ.

Нельзя сказать, чтобы эпическія подробности старинной легенды, дикой и страстной, легко укладывались въ драматическія рамки. То, что терпимо въ эпосѣ, прямо невѣроятно въ живомъ дѣйствіи.

Эпическій мотивъ узнанія собакой своего хозяина очень старъ. Еще Одиссея признала сначала его собака, а уже потомъ нянька и Пенелопа. Но тамъ двадцать лѣтъ разлуки, а здѣсь всего десять и при томъ въ такихъ условіяхъ, въ которыхъ трудно не узнать. Нужна обстановка сказки, чтобы повѣрить, напр., въ безопасный для жизни скачекъ Тристана съ высоты ста саженъ. Трудно современному зрителю примириться съ необузданными, дикими и жестокими нравами легендарной старины. Ревнивый король отдаетъ Изольду на утѣху прокаженнымъ. Эта сцена, замѣтимъ, не эстетична и не можетъ не возмущать нашего моральнаго чувства. Къ вечеру, однако, король и несчастная Изольда уже успѣли, по крайней мѣрѣ внѣшнимъ образомъ, помириться. Но мы, зрители, не можемъ помириться съ такими легкими исходами настроеній, и это обстоятельство сильно ослабляетъ сценическое впечатлѣніе.

Самая интересная и наиболѣе задуманная сцена это въ предпослѣднемъ актѣ, когда Тристанъ, выдавшій себя за шута Тантриса, говоритъ скорбныя правды о своей любви, о своемъ страданіи, а всѣ вокругъ смѣются, полагая, что имѣютъ дѣло только съ новыми пріемами шутовства. Довольно сильное мѣсто—слѣдующая сцена, когда подлинный шутъ вступается за Тантриса и защищаетъ какъ товарища по профессіи, по чувству профессіональной солидарности, ласкаетъ и убаюкиваетъ его.

Въ общемъ поэма о «Тристанѣ и Изольдѣ» такъ и просится въ оперу и въ ней нашла бы для себя и сказочный колоритъ и поэзію луннаго свѣта и красоту романтической мечты...

Но при всѣхъ недочетахъ текста пьеса Хардта на Александринскомъ театрѣ заслуживаетъ вниманія. Ставилъ пьесу г. Мейерхольдъ. И нужно прежде всего отмѣтить, что эта постановка ничего общаго не имѣла съ старыми, претенціозными стилизаціями театра В. Ф. Комиссаржевской.

Съ внѣшней стороны только кое-что было заимствовано изъ «Сестры Беатрисы» и «Побѣды смерти» Соллогуба—но именно то, что прежде было хорошо: скульптурность позъ и цѣлыхъ группъ. Выдѣляется въ этомъ смыслѣ красивая сцена въ замкѣ, у воротъ, когда собравшаяся толпа народа ожидаетъ выдачи королевы прокаженнымъ. Стильныя декораціи и костюмы сдѣланы по рисункамъ художника кн. Шервашидзе. Переводъ съ нѣмецкаго сдѣланъ г. Потемкинымъ, своеобразно звучитъ музыка г. Кузмина.

Исполненіе пьесы Хардта требуетъ артистовъ съ громаднымъ темпераментомъ и клокочущей силой страсти...

Г-жа Ведринская играла Изольду. Въ ея пониманіи этой роли на первое мѣсто выдвинуты нѣжные лирическіе мотивы, изящество внѣшняго облика, мечтательность, трогательно-печальный надломъ души.

Г. Юрьевъ играетъ короля Марка. Сильное энергическое лицо, загорѣлое отъ воздуха, съ чуть чуть пергаментной кожей. Тонкія губы, крѣпко стиснутые зубы—воплощеніе силы воли и характера. Гримъ—наиболѣе удачная сторона созданнаго г. Юрьевымъ образа. Г. Ходотовъ играетъ Тантриса, г. Петровъ—злобнаго герцога Деновалина, г. Озаровскій—королевскаго шута Огрина.

Au Théatre Michel.

Samodi, lo 9 Janvier.

Abonnement suspendu.

AU BÉNÉFICE
de M-r
JEAN FREDAL

Les Artistes Francais des Théâtres Impériaux auront l'honneur de donner:

La 1-ère représentation de

LE GRELUCHON,

comédie nouvelle en quatre actes de M-r Maurice Sergine, représentée, pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de l'Athénée, le 16 Mars 1909

Porsonnages:

Gaston Lagarde	**M-r**	**Jean Frédal.**
Maxime de Brécourt	**„**	**Delorme.**
Lucien Vallier	**„**	**Raoul Terrier.**
Sathonay	**„**	**Andrieu.**
Marcillac	**„**	**Demanne.**
Joseph	**„**	**Paul Lanjallay.**
Un maître d'hotel	**„**	**Gervais.**
Un domestique	**„**	**Bruno.**
Francine Fernay	**M-e**	**Starck.**
Pauline Delannoy	**„**	**Marthe Alex.**
Salomé	**„**	**Médal.**
Jane d'Arras	**„**	**Fabienne Fabrèges.**
Paulette Morot	**„**	**Marthe Lanzières.**
Babette Farjeux	**„**	**Juanita de Frézia.**
Maud	**„**	**Alice Fiere.**
Solange	**„**	**Taillefer.**
Eliane	**„**	**Durocher.**

La 1-ère représentation de

LE STRADIVARIUS,

comédie nouvelle en un acte de M-r Max. Maurey, représentée pour la première fois, à Paris, à la Comédie Francaise le 20 Juin 1909.

Personnages:

Monsieur Flure	**M-r**	**E. Duquesne.**
Monsieur Flack	**„**	**Armand Morins.**
Le Comte de Krabs	**„**	**Violette.**
Un acheteur	**„**	**Paul Robert.**

Ordre du spectacle: 1) Le Stradivarius, 2) Le Greluchon.,

On commencera à 8 heures,

et on finira vers 11 heures ¾.

On pont se procurer des billets pour cette représentation à la caisse du Théâtre Michel, à partir de 10 heures du matin.

№ 1 (9-го Января 1910 г.)

III.

Намъ совсѣмъ еще не приходилось говорить о Маломъ театрѣ.

Въ репертуарѣ истекшаго сезона выдвинулись постановки двухъ пьесъ.

Изъ нихъ одна интересна, какъ возрожденіе чисто актерской пьесы, ловко сценично-слаженной, съ массою эффектовъ, живымъ, стремительнымъ дѣйствіемъ и прекрасными ролями для актеровъ.

Мы говоримъ о пьесѣ Девере: «Генрихъ Наварскій», которую умѣстно припомнить, какъ выдѣлившую исполненіе г. Нерадовскаго,—въ роли слабовольнаго и неврастеничнаго Карла IX.

Заслуживаетъ добраго слова пьеса г. Безпятова «Вольные Каменьщики». Авторъ не мало поработалъ надъ своимъ сюжетомъ, изучивъ эпоху и давъ небезъинтересную въ бытовомъ и историческомъ отношеніи картину жизни масоновъ. Выдѣляется третій актъ въ масонской ложѣ—сцена посвященія въ ложу, представляющая точное воспроизведеніе обряда посвященія.

Г. Безпятовъ владѣетъ техникой драмы и его пьеса смотрится съ большимъ внѣшнимъ интересомъ. Нельзя отказать такимъ произведеніямъ и въ извѣстной доли научной назидательности. Широкая публика, слышавшая въ послѣднее время такъ много нелѣпаго и фантастическаго о масонахъ, по пьесѣ г. Безпятова получитъ о нихъ болѣе правильное впечатлѣніе.

* * *

PS. Заканчивая сезонъ театральныхъ впечатлѣній, мнѣ хотѣлось бы обратить вниманіе читателя на отрадное явленіе въ мірѣ артистическихъ дѣятелей—талантливую артистку, подвизающуюся пока внѣ обычнаго поля нашего зрѣнія,—въ фарсѣ, но несомнѣнно заслуживающей виднаго мѣста на драматической сценѣ. Я говорю объ артисткѣ г-жѣ Грановской. Милое изящное полное граціи дарованіе. Много юмора, красоты движеній, молодости. Она возвратила насъ къ доброму старому русскому водевилю и легкой комедіи, съумѣла дать изящество даже современному фарсу.

О ней стоило бы написать болѣе подробно.

II.

МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ.

Н. ЭФРОСА.

ЧЁРНЫЙ задачѣ, поставленной имъ себѣ въ преддверіи этого сезона,—постепенно возвращать въ свой репертуаръ выпавшіе изъ него образцовыя произведенія драматургіи, и нашей, и міровой,—Малый театръ заключилъ длинный и нѣсколько пестрый рядъ постановокъ комедіею Бомарше.

Красивое заключеніе и выборъ въ полной мѣрѣ удачный, противъ котораго врядъ-ли сыщутся сколько нибудь вѣсскія возраженія. Кто то мѣтко сказалъ: если бы «Безумный день» не имѣлъ незыблемой репутаціи, онъ пріобрѣталъ бы ее всякій разъ, какъ ставился бы въ театрѣ. Потому что это—не почтенная историко-литературная реликвія, на которой почіетъ слава прошлаго, но и лежитъ его густая пыль; это—вѣчно живой организмъ, въ которомъ полно бьется сердце комическаго, и жарко переливается алая кровь.

Больше пяти четвертей вѣка прошло съ того апрѣльскаго вечера въ Парижѣ, когда Фигаро впервые метнулъ со сцены въ партеръ свои тонко отточенныя и отравленныя ядомъ сарказма стрѣлы, когда, въ заключающемъ комедію «водевилѣ», онъ пропѣлъ:

«По прихоти рожденья
«Одинъ—графъ, другой—пастухъ.
«Случай поставилъ между ними разстоянье,
«Одинъ лишь умъ все можетъ измѣнить.
«Смерть стираетъ изъ памяти людей
«Десятки графовъ, которымъ курили фиміамъ,
«Вольтеръ же навсегда безсмертенъ».

А Бридуазонъ, сбросивъ маску напыщенной глупости, прибавилъ:

«Плохо народу живется,—онъ бранится, кричитъ,
Волнуется и суетится на тысячу ладовъ».

Но эти пять четвертей вѣка, пронесшіеся надъ созданіемъ яркаго таланта, остраго ума и смѣлаго вызова общественному злу, не дали «Фигаро» старости. Не надорвали его кипучихъ силъ, не провели морщинъ по его плѣнительному лицу, не задушили его звонкаго смѣха.

Правда, въ полной мѣрѣ значительность этой комедіи можетъ быть почувствована лишь въ исторической перспективѣ, въ связи съ тѣми условіями, въ которыхъ создался «Фигаро» и на которыя былъ отвѣтомъ. Изъятая изъ этихъ историческихъ условій, внѣ правильной перспективы, комедія Бомарше сейчасъ не обозначитъ всей своей богатой цѣнности, не будетъ ясна ни ея громадная роль, ни ея исключительная прелесть. Надо помнить—«Фигаро» явился въ канунъ чрезвычайнаго общественнаго переворота, сдвинувшаго жизнь Франціи и Европы со старыхъ устоевъ, по иному ее сложившаго. Эта комедія завершала одну эпоху, начинала новую не въ одномъ только театрѣ. Въ «Фигаро» гремѣлъ громъ близкой грозы. Была пьеса вскормлена молокомъ тѣхъ же идей, которыя выростили и главныхъ дѣятелей переворота. И сама комедія была одной изъ силъ, его приближавшихъ, потому что, по опредѣленію Ипполита Тэна,—«никогда еще мысль вѣка не выступала на сцену въ болѣе прозрачномъ костюмѣ и въ болѣе привлекательномъ нарядѣ». «Комедія собрала, продолжаетъ авторъ «Стараго порядка и Революціи»—въ нѣсколькихъ чертахъ всю полемику философовъ» противъ всѣхъ золъ, угнетавшихъ старую Францію. Въ «Фигаро» вѣрно выразились ея духъ, ея нравы и ея люди, еще цѣплявшіеся за господствующее положеніе, но уже обреченные, для которыхъ пробилъ часъ. Къ каждому Бомарше приклеилъ ярлыкъ, злой и мѣткій, въ каждаго ударилъ злою насмѣшкою, острота которой зрителю двадцатаго вѣка уже не можетъ, конечно, казаться ни такой разительной, ни такой смѣлой. А въ образѣ Фигаро, подъ испанскимъ костюмомъ, комедія заставила своего зрителя увидать Францію новую, настраивающуюся жить, идущую на смѣну

во всеоружіи ума, таланта, смѣтливости, выносливости, свѣжаго духа, здоровой силы и жизнерадостности. Устами Фигаро зло смѣялось «третье сословіе», заявляло о своихъ правахъ и притязаніяхъ,—то сословіе, которое очень скоро станетъ господиномъ положенія и хозяиномъ жизни. Чтобы не оставалось сомнѣній, Фигаро самъ подчеркнулъ свою идейную генеалогію—назвалъ въ процитированномъ куплетѣ «водевиля» имя Вольтера. Онъ могъ бы еще назвать и Дидро, и Руссо, всѣхъ предтечей той весны, которая недолго заставила себя ждать.

Такова въ исторической перспективѣ эта комедія, которая, по выраженію одного изъ историковъ,—предложила свои услуги философіи времени. Но комедія скоро состарилась бы и осталась только въ историко-литературномъ архивѣ, если бы была лишь такою служанкою, ancilla философіи и публицистики времени. Такая ткань быстро отмираетъ въ искусствѣ. Это не умаляетъ и не унижаетъ ея временнаго значенія; но тутъ нечѣмъ претендовать на безсмертіе, на жизнь во временахъ грядущихъ. Впрочемъ, и тѣ общественныя условія, противъ которыхъ бунтовала комедія Бомарше, еще не вездѣ стали только исторіею. Остались мишени для многихъ стрѣлъ бывшаго севильскаго брадобрѣя. А главное—Бомарше, какъ истинный художникъ, чувствовалъ и различалъ подъ временнымъ общечеловѣческую подоснову, психологическую подоплеку. И хоть его образы—въ чуждыхъ нарядахъ, вездѣ и всегда они—знакомые и близкіе. Это—не выцвѣтающіе, не ветшающіе «человѣческіе документы».

И потомъ, есть непреходящая увлекательность и привлекательность въ богатствѣ фантазіи Бомарше, въ его неистощимой выдумкѣ, которыя умѣютъ плести интригу такъ затѣйливо и такъ правдиво, съ такими неожиданностями, но и съ такою послѣдовательностью. Есть побѣждающая заразительность въ его веселости, которая—отъ рѣдкаго богатства натуры, въ его сверкающемъ смѣхѣ, который—отъ яркаго и здороваго чувствованія жизни. Сложите всѣ эти элементы — вы получите источникъ безсмертія «Женитьбы Фигаро», чудесной молодости, которой не страшна «рѣка временъ». И какъ восторгались наши прадѣды, когда смотрѣли «Фигарову же-

нитьбу» въ московскомъ театрѣ въ 1787 г., въ переводѣ Александра Лабзина, такъ же восторгались и мы, были подхвачены волною художественной радости, когда Малый театръ сдулъ съ комедіи пыль, и съ шумомъ завертѣлось колесо «Безумнаго Дня», разбрасывая во всѣ стороны искры смѣха, захлопоталъ всѣхъ и все путая и дурача, Фигаро.

Говорятъ, мы разучились смѣяться въ театрѣ и нѣтъ средствъ разогнать хоть въ зрительномъ залѣ нашу тяжелую хмурь. Но пришелъ изъ позапрошлаго вѣка чародѣй смѣха,—и другою стала зала театра. Точно только и ждали его прихода. Оправдался совѣтъ пушкинскаго Моцарта. Быстро слѣдуютъ одинъ за другимъ спектакли «Женитьбы Фигаро» въ Маломъ театрѣ. Ни одна пьеса даже въ текущемъ, очень успѣшномъ, сезонѣ, съ чрезвычайно повышенною посѣщаемостью этого театра, не шла такъ часто и не собирала публику въ такомъ большомъ количествѣ. И каждый спектакль по переполненному зрительному залу перекатывался радостный, свѣтлый смѣхъ, и лица были ясны, и рѣчи въ антрактахъ не лѣнивы, угрюмы и вязки, но возбужденно веселы и легки. Словно Фигаро отдалъ каждому кусочекъ своей скороговорки, а Керубино—своей молодой восторженности.

Конечно, такой эффектъ не могъ бы получиться, если бы исполненіе въ своемъ цѣломъ не отвѣчало бодрому характеру пьесы, не искрилось тѣмъ же радостнымъ огнемъ. За спектаклемъ кроется, несомнѣнно, и очень большая работа, и очень серьезная вдумчивосгь. Но впечатлѣніе отъ него—полной беззаботности, веселой и легкой импровизаціи. Точно все это, что видимъ мы на сценѣ,—вотъ только тутъ сейчасъ родилось, на нашихъ глазахъ. И это несмотря на то, что не всѣ исполнители по своимъ даннымъ вполнѣ подходятъ къ исполняемымъ ролямъ. Приходилось имъ многое въ себѣ преодолѣть, пріобрѣсти непривычную подвижность, непривычный темпъ и рѣчи, и всей игры. А этотъ темпъ, эта легкость, беззаботность и искрометность, они—первыя условія успѣха въ разрѣшеніи благодарной, но въ такой же мѣрѣ трудной задачи. Лишь такъ можно сохранить самый воздухъ комедіи и ея букетъ.

Ось и пружина пьесы—Фигаро. И онъ же—самый содержательный и значительный образъ и самая трудная технически роль. Въ Фигаро заключенъ и главный разумъ этого, столь умнаго произведенія, и главный родникъ его неистощимой веселости. Фигаро меньше всего—резонеръ пьесы, но онъ—и цѣлая энциклопедія тонкихъ наблюденій, важныхъ мыслей и мѣткихъ афоризмовъ. Онъ—живое лицо, онъ—опредѣленный характеръ, и онъ—символъ цѣлаго общественнаго теченія. Все это сочетать, не принести въ жертву широтѣ—конкретность, веселому смѣху—глубокомыслiе и демократическій гнѣвъ,—такая трудная и тонкая задача стоитъ передъ актеромъ, берущимся за исполненіе роли Фигаро. Оба исполнителя ея въ Маломъ театрѣ, г. г. Южинъ и Бравичъ, отчетливо сознаютъ и удачно выполняютъ такую задачу. У каждаго были на ихъ пути серьезныя, у каждаго—иныя, препятствія. У г. Южина больше всего—его внѣшній складъ, затруднявшій необходимую для Фигаро подвижность, стремительность, даже юркость; у г. Бравича больше всего—особенности его голосовыхъ средствъ, не очень свѣтлыхъ, отчасти же характеръ его юмора, его комизма, больше мягкихъ, чѣмъ яркихъ. Можно было опасаться, что первый исполнитель поневолѣ остепенитъ своего Фигаро, сдѣлаетъ солиднѣе и важнѣе, чѣмъ хотѣлъ Бомарше, видѣвшій въ немъ «здравый смыслъ, приправленный веселостью и остроумными выходками»; что второй исполнитель поневолѣ дастъ перевѣсъ тихому скептику съ тонкою усмѣшкою надъ пылкимъ обличителемъ съ легко зажигающейся страстностью. Но обѣ опасности, которыми грозили индивидуальности исполнителей, были достаточно благополучно обойдены. Только кое гдѣ эти личныя особенности актеровъ, не совпадавшія съ чертами образа, сказывались, и тогда нѣсколько отклоняли ихъ Фигаро отъ того, который живетъ въ нашемъ представленіи. Но отклоняли не въ томъ, что существенно, что—главный смыслъ знаменитаго образа. Если сопоставить двухъ московскихъ Фигаро,—въ Фигаро г. Южина больше молодости души и чувствъ, больше пылкости, темперамента, и слова его—лучше отточеныя, больше мѣткія; въ Фигаро г. Бравича насмѣшка тоньше, глубже иронія, сильнѣе налетъ аристократа духа. Оба—головою

выше всѣхъ окружающихъ, и умомъ, и нравственнымъ чувствомъ, и здоровымъ аппетитомъ къ жизни. И оба вполнѣ сознаютъ такое свое превосходство. Но Фигаро г. Южина это сознаніе наполняетъ бодростью, жизнерадостностью, такъ и бьетъ черезъ край; въ Фигаро г. Бравича къ этому подмѣшивается легкое разочарованіе и нѣкоторая горечь. Въ первомъ Фигаро выше активность. Онъ все чувствуетъ остро и на все реагируетъ быстро и сильно. Оттого ему хорошо знакомы и шумная радость, и яркій, легко загорающійся гнѣвъ. Въ другое время и въ другихъ условіяхъ онъ былъ бы политическимъ борцомъ. Второй Фигаро больше думаетъ, чѣмъ чувствуетъ; онъ труднѣе выходитъ изъ равновѣсія. Въ другое время и въ другихъ условіяхъ онъ былъ бы теоретикомъ, мудрецомъ. Конечно, всѣ эти различія—лишь въ легкихъ оттѣнкахъ общихъ у обоихъ красокъ. И потому, въ соотвѣтствіи со всей своей натурой, Фигаро г. Южина любитъ свою Сюзанну сильнѣе, болѣе молодымъ и горячимъ чувствомъ, чѣмъ Фигаро г. Бравича. И опасность, которая грозитъ его любви, мнимую обиду, которая ей будто бы нанесена въ послѣднемъ актѣ комедіи, чувствуетъ острѣе, драматичнѣе. «Романъ» въ исполненіи перваго Фигаро занимаетъ больше мѣста, чѣмъ въ исполненіи второго Фигаро. Оттого начальныя фразы знаменитаго монолога въ послѣднемъ актѣ пережиты у г. Южина гораздо сильнѣе, чѣмъ у г. Бравича, въ нихъ звучитъ настоящая боль. И когда онъ восклицаетъ: «о, женщина, женщина, женщина! Слабое и лживое созданье!»,—это настоящій крикъ обиженнаго сердца, это голосъ загорѣвшейся ревности. И этотъ голосъ ревности, переплетаясь съ гнѣвомъ демократа, внятно слышенъ у г. Южина въ послѣдующихъ словахъ, выражающихъ одну изъ коренныхъ идей «Фигаро»: «Что же вы сдѣлали, ваше сіятельство, для полученія столькихъ благъ? Вы дали себѣ трудъ родиться, и только! Я же...» У г. Бравича это не такъ густо окрашено чувствомъ, это больше голосъ ума, чѣмъ крикъ сердца. Но весь послѣдующій монологъ, давно покрытый славою, ожидаемый каждымъ на спектаклѣ, какъ нѣкоторый clou всей комедіи, обоими исполнителями произносится съ полнымъ мастерствомъ и съ большою выразительностью, такъ что выпукло

выступаютъ лучшія его части, и съ безупречною простотою. Монологъ начинается, какъ воспоминаніе, незамѣтно переходитъ въ бесѣду со зрителемъ, опять возвращается къ разговору Фигаро съ самимъ собою. И хотя всѣ мы давно отвыкли отъ обширныхъ монологовъ, хотя длится онъ очень долго,—ни на секунду не падаетъ вниманіе въ зрительной залѣ, остается на всемъ протяженіи одинаково напряженнымъ. И хотя монологъ лишенъ на сценѣ части своего содержанія, онъ даетъ полный эффектъ. На нѣкоторыя его фразы, гдѣ такъ густа сатирическая соль, и такъ мѣтко злое слово, и такъ умна насмѣшка,—зрительная зала въ очень многіе спектакли отвѣчала дружнымъ рукоплесканіемъ, хотя они среди акта давно вывелись изъ моды и идутъ въ разрѣзъ съ привычками залы Малаго театра. Монологъ, о которомъ идетъ сейчасъ рѣчь,—большой экзаменъ для каждаго актера. И оба московскіе Фигаро выдерживаютъ этотъ экзаменъ съ полнымъ успѣхомъ, во всемъ блескѣ разнообразія интонаціи и яркости выраженія. И опять—есть нѣкоторое различіе въ колоритѣ. Г. Бравичъ говоритъ его вдумчивѣе, г. Южинъ—экспансивнѣе; первый подводилъ итоги «прихотливой смѣси событій» и дѣлалъ свои выводы о жизни больше умомъ, второй—сердцемъ. И это сквозило въ томъ, какъ они разсказывали о сложныхъ перипетіяхъ прошлаго Фигаро. Перваго оно уже слегка какъ будто утомило, охладило задоръ, второго только закалило для борьбы. Оттого же въ предшествующихъ частяхъ комедіи, какъ я уже отмѣтилъ выше, Фигаро г. Бравича порою казался скептикомъ, который знаетъ, что «всякое бывало», и не нужно очень ужъ горячиться; Фигаро-же г. Южина ничего не могъ принимать спокойно, съ мудростью прохладною; всегда все пришпоривало его дѣйственную натуру, его жаркій темпераментъ. Оттого же его Фигаро такъ умѣетъ быть при случаѣ и злымъ, а Фигаро г. Бравича не можетъ и въ такія минуты совсѣмъ разстаться со снисходительностью.

Главными любимцами всѣхъ, знающихъ комедію Бомарше, всегда были Фигаро и Керубино. Столько плѣнительности, такая поэзія молодости въ этомъ хорошенькомъ мальчикѣ, переживающемъ первый расцвѣтъ любов-

ныхъ чувствъ. Непреложная традиція—чтобъ его играла женщина, чтобы это былъ непремѣнно travesti. И врядъ ли есть нужда и даже возможность отступать отъ этой традиціи, отъ этой красивой условности, потому что комизмъ нѣкоторыхъ сценъ опредѣленно расчитанъ на то, чтобы роль игралась женщиною. Хотя бы въ сценахъ, гдѣ на одно переодѣваніе наслояется еще новое переодѣваніе, чтобы юноша, который—женщина, переодѣвался женщиной. Такъ хотѣла неистощимая выдумка Бомарше. На русской сценѣ, куда «Женитьба Фигаро» пришла скоро послѣ своей парижской премьеры и часто возвращалась, въ репертуарѣ, былъ, повидимому, замѣчательный Керубино: въ серединѣ тридцатыхъ годовъ въ Петербургѣ очаровывала въ этой роли Варвара Асенкова, такъ безжалостно рано отнятая у театра смертью. Вообще славившаяся въ роляхъ travesti, въ Керубино нашла эта поэтичная актриса особенно широкій просторъ своимъ дарованіямъ и своей подкупающей жизнерадостности, тогда еще не смущенной зловѣщими призраками. Давно нѣтъ въ живыхъ и послѣднихъ свидѣтелей ея игры. Но память о ней сохранилась, и рисуетъ образъ большой красоты и большой трогательности.

Въ московскомъ «Фигаро» послѣдней постановки первый Керубино—г-жа Гзовская, теперь оставляющая Малую сцену, чтобы искать удачъ въ другомъ театрѣ. Г-жа Гзовская—талантъ прежде всего изящный. Въ истекающемъ сезонѣ онъ красиво выразилъ себя въ роляхъ Марины Мнишекъ (въ хроникѣ Островскаго), Миссъ Мебъ (въ «Идеальномъ Мужѣ») и Клеопатры (въ исторической комедіи Бернарда Шау). Привольно и удобно чувствовалъ онъ себя и въ роли Керубино. Роль требуетъ больше всего изящества, граціи, легкости, нѣжности,—какъ разъ тѣхъ качествъ, которыми наиболѣе сильна эта молодая артистка, и которыя всегда счастливо отличаютъ ея исполненіе. Г-жа Гзовская—величина, еще не вполнѣ опредѣлившаяся. То, что артистка играла до сихъ поръ, не позволяетъ съ полною увѣренностью отвѣтить, каковъ діапазонъ ея таланта, и до какой высоты и напряженія чувствъ можетъ она доходить въ театрѣ. Повидимому, комедія ей ближе, чѣмъ драма, и мягкій лиризмъ—чѣмъ сильныя переживанія. Игра ея—всегда

заботливо отдѣланная и вывѣренная хорошимъ вкусомъ. Данный ею образъ Марины Мнишекъ, наиболѣе совершенное по законченности и отдѣланности изъ сыграннаго г-жей Гзовской въ этомъ сезонѣ, говоритъ объ отличной техникѣ и большомъ мастерствѣ сценической характеристики, а исполненіе роли Клеопатры—о сценической изобрѣтательности, фантазіи и разнообразіи въ пріемахъ. Повидимому,—повторяю эту оговорку, такъ какъ основанія для заключеній рѣшительныхъ еще недостаточны,—искусство въ этой молодой артисткѣ сильнѣе, чѣмъ непосредственное вдохновеніе, и принадлежитъ она, и по своимъ сценическимъ свойствамъ и по своимъ склонностямъ, больше къ «школѣ Сарры Бернаръ», чѣмъ къ «школѣ Дузэ». Таковъ, въ самыхъ немногихъ штрихахъ, обликъ молодой, талантливой и очень усердной въ своемъ искусствѣ артистки, которая теперь, уходя изъ Малаго театра, гдѣ прожила первую сценическую весну, пробуетъ начать какой-то новый этапъ своей артистической жизни.

Я уже отмѣтилъ,—въ г-жѣ Гзовской сочетаются всѣ данныя, какія нужны для прекрасной передачи роли юнаго пажа графа Альмавивы. И не предъявляетъ эта роль требованій, которымъ артистка не могла-бы удовлетворить совершенно. Тутъ не нужны большіе подъемы, захватывающія переживанія. Въ ея Керубино—и внѣшняя красота, большая грація, и вся плѣнительность юности, беззаботность, нѣжность. И очень искусно переданъ «юноша». Можетъ быть—для того, чтобы юноша былъ несомнѣннѣе, чтобы возможно меньше чувствовалось переодѣваніе, г-жа Гзовская даже нѣсколько преувеличиваетъ мальчишескую развязность, удаль и пріуменьшаетъ чувствительность въ Керубино, его любовную мечтательность, любовную аффектацію и робость Керубино передъ первой героиней его сердца, графиней. Должно быть, былъ страхъ: если дать просторъ этимъ свойствамъ Керубино,—пожалуй, слишкомъ проступитъ сквозь мужскія одежды дѣвушка. Оттого-же и по виду Керубино былъ сдѣланъ слегка постарше, приданы ему усики. Оттого-же лучше вышли сцену удалыя, чѣмъ сцены нѣжныя, гдѣ говоритъ первая любовь. Я вызываю сейчасъ въ своей памяти всѣ лица Керубино-Гзовской, всю ея мимическую игру,—и такъ четко выступаетъ

19 10

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ПОНЕДѢЛЬНИКЪ, 18-го ЯНВАРЯ.

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

представлено будетъ

въ первый разъ:

БОЛОТНЫЕ ОГНИ.

Пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. П. П. Гнѣдича.

Декораціи 1 и 4-го дѣйствія работы гл. декоратора Лавдовскаго, 2 и 3-го—работы гл. декоратора Гейкблюма.

Съ участіемъ заслуженной артистки ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

г-жи Никулиной.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Настасья Порфирьевна Клевцова. . г-жа Никулина.
Лида } ея дочери . . . . . г-жа Смирнова.
Ната } ея дочери . . . . . г-жа Яблочкина.
Кэтъ } ея дочери . . . . . г-жа А. Щелкина.
Игнатій Александровичъ Мелединцевъ г. Ленинъ.
Константинъ Александровичъ Луговицкій . . . . . г. Климовъ.
Пестрединцевъ, докторъ . . . . . г. Рыжовъ.
Вавилова, литераторша. . . . . г-жа Матвѣева.
Сержъ, сынъ ея . . . . . г. Музиль.
Гризельдисъ. . . . . г-жа Вышневская.
Мелитополевъ, издатель газеты . . г. Красовскій.
Нерехтенко. . . . . г. Греминъ.
Эндогуровъ, поэтъ-драматургъ . . . г. Худолеевъ.
Хорватовичъ, режиссеръ . . . . . г. Лебедевъ.
Крутоплясовъ, беллетристъ . . . . г. Головинъ.
Прянишниковъ, старый беллетристъ. г. Сашинъ.
Скрипачевъ, профессоръ живописи. г. Полетаевъ.
Будниковъ, неизвѣстный молодой человѣкъ . . . . . экст. Истоминъ.
Балаклавцева, тоже литераторша . г-жа Турчанинова.
Надя, горничная } Клевцовыхъ . . г-жа Юдина.
Марья, кухарка } Клевцовыхъ . . г-жа Щепкина.

Слуги въ клубѣ, посѣтители и члены засѣданія.

Въ Петербургѣ—въ наши дни.

Постановка режиссера **С. В. Айдарова.**

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11½ ч.

Билеты можно получать, съ 12-ти час. утра въ кассѣ суточной продажи Малаго театра.

Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.

Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скоропеч. А. А. Левенсонъ.

Москва, Тверская, Мамоновскій пер., соб. домъ.

лицо удалое, брыжжущее молодою радостью; но много смутнѣе, уже успѣло затянуться нѣкоторымъ облачкомъ лицо мечтательное, влюбленное. Конечно—оттого, что первое доминировало, имѣло замѣтное преобладаніе. Вся влюбленность въ графиню у этого Керубино гораздо больше мальчишеская шалость, чѣмъ первая любовь или, вѣрнѣе, первое обожаніе, первый восторгъ чувствъ. Но весь задоръ молодости переданъ очень ярко, и все въ игрѣ—красиво, легко, съ изящно отточенными деталями.

Второй Керубино—г-жа Салинъ, артистка, только начинающая свою сценическую жизнь, весною выпущенная изъ Театральнаго училища. Въ тонкости отдѣлки роли, въ технической виртуозности, въ легкости и изяществѣ игры она уступаетъ первому Керубино. Иначе и не можетъ, конечно, быть при слишкомъ еще маломъ опытѣ. Не выходятъ изъ школы во всеоружіи. Но и въ нѣкоторыхъ предыдущихъ роляхъ, особенно, въ Катѣ изъ «Болотныхъ Огней» П. П. Гнѣдича, и въ Керубино, съ несомнѣнностью обозначились и даровитость этой начинающей артистки и вкусъ. Она умѣетъ искренно жить на сценѣ чувствами, умѣетъ быть интересной въ рисункѣ роли и правдивой въ переживаніяхъ. Она умѣетъ трогательно плакать и весело смѣяться. Сейчасъ упоминавшаяся роль Кати представляетъ довольно сложное переплетеніе разныхъ чувствъ. Сначала—беззаботный подростокъ, но въ котораго уже влилась отрава нечистой жизни; потомъ на хрупкое молодое сердце тяжело легла непонятая обиженная любовь. И прогремѣлъ выстрѣлъ: въ порывѣ отчаянія, безысходной тоски Катя чуть не покончила съ собою. У молоденькой артистки, еще робко ступающей по сценѣ, нашлись средства для передачи достаточно выразительно и правдиво этой бури. А въ Керубино она умѣетъ быть искренно-веселой. Во что выльется это, только еще раскрывающееся, дарованіе,— кто-же возьмется это предсказать? Но тутъ имѣются несомнѣнные намеки на сценическое будущее, тутъ—хорошія обѣщанія. Такъ, повидимому, смотрятъ на г-жу Салинъ и въ Маломъ театрѣ: въ первый-же свой сезонъ начинающая артистка получила большую и отвѣтственную работу. Ей дана возможность и проявить себя и изощрить свои средства. Судя по тому,

что̀ она показала въ первый свой сезонъ, можно думать, что большимъ драматическимъ темпераментомъ г-жа Салинъ не вооружена; болѣе ей подходящая сфера—комедія, роли того содержанія, какое обозначалось какъ амплуа ingénue comique. И врядъ-ли будетъ ошибкой сказать, что именно въ эту сторону она должна направить свое вниманіе, въ этомъ направленіи преимущественно работать и развивать свое дарованіе и свои сценическія средства, выработать изъ себя актрису комедіи.

Сюзанна—г-жа Лешковская. Какъ всегда, игра ея и въ этой роли—очень яркая, очень блестящая; все вычеканено рукою образцоваго мастера. Отдѣльныя фразочки—настоящія жемчужины. И ихъ красота, блескъ всего исполненія укрываютъ отъ вниманія и искупаютъ то, что эта Сюзанна старше Сюзанны Бомарше, уже пережила первую молодость, утро своихъ дней. Но эта Сюзанна сохранила всю заразительную веселость юности, все изящество кокетства и милое лукавство «субретки». Роль по своему содержанію—не сложная; все дѣло въ мастерствѣ, въ изяществѣ и легкости передачи. И эти достоинства въ полной мѣрѣ присущи исполненію г-жи Лешковской. Вторая Сюзанна Малаго театра—г-жа Садовская 2. Она вѣрно ведетъ роль, но съ много меньшею выразительностью и заразительностью. И образъ, по самому складу исполнительницы, нѣсколько русифицируется. Въ г-жѣ Садовской 2, какъ и въ ея славныхъ родителяхъ, силенъ «московскій отпечатокъ». Говоритъ она «по московски». Избави Богъ ставить это въ укоръ! Но когда этотъ говоръ очень замѣтно обозначается въ роли французской субретки, онъ мѣшаетъ нужной иллюзіи, онъ—въ противорѣчіи съ обликомъ. Экспромптомъ, когда совпала болѣзнь обѣихъ Сюзаннъ, эту роль играла еще третья исполнительница, г-жа Берсъ.

Графиня Альмавива — сентиментальная, чувствительная, склонная къ слезѣ. Такою и рисуетъ ее, съ нѣкоторою, идущею къ характеру роли, приподнятостью, г-жа Яблочкина. У второй исполнительницы роли, г-жи Левшиной графиня много строже, съ бо̀льшимъ характеромъ, съ бо̀льшею рѣзкостью въ голосѣ, которыхъ не было въ графинѣ. Артисткѣ трудно уложить свою индивидуальность въ рамки этого образа. Да и энергичное лицо ея, хотя

и смягченное пудренымъ парикомъ, ея глаза, тембръ голоса мало подходятъ для него. Нѣсколько энергиченъ и г. Ленинъ для роли Альмавива. Вовсе не нужно очень ужъ «разслаблять» этого графа или подчеркивать его недалекій умъ, его душевную дряблость. Она проступаетъ сама и безъ подчеркиваній. Объ этомъ достаточно позаботился Бомарше, который въ Альмавивѣ зло смѣялся надъ распадающимся, изжившимъ себя «старымъ порядкомъ». Но такъ-же не нужно надѣлять Альмавива сильною волею, большою рѣшительностью. А они бросались въ глаза въ Альмавивѣ г. Ленина.

Было бы очень долго перебирать всю галлерею фигуръ комедіи. Каждая у Бомарше—со своимъ ярко-комическимъ содержаніемъ, со своимъ характернымъ лицомъ. И почти каждая была сдѣлана исполнителями въ Маломъ театрѣ замѣтною, вкладывала свою долю интереса въ спектакль. Особенно ярко обозначились Бридуазонъ г. Рыбакова, отлично выразившаго напыщенную пошлость, самовлюбленную глупость и тупое глубокомыслiе этого вороватаго представителя правосудія; садовникъ Антоніо г. Правдина, донъ-Базиліо г. Головина и г. Айдарова, давшихъ совершенно различные, но одинаково характерные комическіе образы.

Къ усиліямъ актеровъ прибавилъ свой талантливый трудъ К. А. Коровинъ, давшій очень хорошіе эскизы для декорацій. Особенно удачна спальня графини Альмавивы въ гобеленахъ и импозантная зала аудіенцій, гдѣ графъ творитъ судъ. Вообще у спектакля — отличная внѣшность. И, какъ я уже отмѣчалъ, онъ принятъ московскою публикою съ большимъ сочувствіемъ. «Фигаро» сразу занялъ доминирующее мѣсто въ репертуарѣ послѣдней части сезона и исполняется неизмѣнно при переполненномъ зрительномъ залѣ, покорно отдающемъ себя во власть стараго французскаго чародѣя театра.

Постановкѣ «Безумнаго дня» предшествовала постановка трехъ русскихъ пьесъ. Изъ нихъ одна — изъ стараго репертуара, въ свое время, лѣтъ двадцать назадъ, имѣла въ Маломъ театрѣ большой успѣхъ, поддержанная громадными талантами М. Н. Ермоловой и Е. К. Лешковской, изъ

которыхъ первая была тогда въ полномъ расцвѣтѣ силъ, вторая—въ полной красотѣ юности. Это—«Въ старые годы» И. В. Шпажинскаго, картинка давно отжитыхъ нравовъ, на фонѣ которыхъ разыгрывается сильная, не лишенная мелодраматическаго характера, фабула. Въ пьесѣ этой отжиты не только нравы, но и тема и манера письма; отъ всего одинаково отдаетъ стариною. Пьеса говоритъ не только о томъ, какъ жили, но и какъ писали для театра «въ старые годы». Значительнаго интереса эта сценическая реставрація возбудить не могла, потому что тутъ реставрируемое—не изъ счастливаго числа не знающихъ обветшанія произведеній высокаго искусства. Не страшны «Безумному дню» и пять четвертей вѣка. Но для «Старыхъ годовъ» и одна его четверть — старость, все успѣваетъ одряхлѣть и выцвѣсти. Пьеса была возвращена въ репертуаръ Малаго театра, по всѣмъ вѣроятіямъ, изъ соображеній, такъ сказать, юбилейныхъ: чтобы ознаменовать четвертьвѣковой юбилей драматурга, въ свое время усердно послужившаго этому театру. Но врядъ ли реставрированнымъ «Годамъ» суждена долгая жизнь въ театрѣ въ ихъ второй приходъ, хотя разыграна она удачно и нѣкоторыя роли переданы съ большою драматическою силою. Но работа и талантъ актеровъ приложены здѣсь къ тому, чему зритель уже не хочетъ дарить ни своего вниманія, ни своего взволнованнаго сочувствія.

Изъ двухъ новыхъ пьесъ одна — комедія современныхъ упадочныхъ нравовъ, рядъ картинъ жанра, другая — психологическая драма съ этической проблемой. «Болотные огни» г. Гнѣдича обращены одними своими сатирическими остріями противъ развала семьи и брака, противъ грязи, которою осквернилась святыня любви, другими — противъ уродства нѣкоторыхъ теченій въ новомъ искусствѣ. Въ этой второй части своего обличительнаго содержанія «Болотные огни» нѣсколько запоздали, потому что объявляютъ войну явленію уже отжившему, той накипи, которая уже смыта временемъ. Пародіи на поэтовъ-декадентовъ, на художниковъ-импрессіонистовъ, на новаторовъ театра звучатъ, какъ анахронизмъ. Новое искусство, такъ много давшее цѣннаго, принесшее во многомъ истинное обновленіе, уже пережило всегда неизбѣжный періодъ Sturm'a-Drang'a, періодъ

крайнихъ увлеченій и преувеличеній, само отреклось отъ нихъ и отмело отъ себя все, что прилипало къ нему уродливаго или шарлатанскаго. И это шарлатанское, обнаруживъ свою истинную природу, потеряло уже всякую привлекательность, это уродливое, крайнее, уже никому не импонируетъ и перестало играть сколько-нибудь замѣтную роль. Каррикатура, это могучее орудіе борьбы, насмѣшка, лишились, такимъ образомъ, интереса, не являются оправданными, потому что окончилась уже самая борьба. И эти сатирическія острія «Болотныхъ огней» кажутся зазубрившимися, притупившимися.

Много современнѣе, жизненнѣе и интереснѣе другая часть комедіи, въ изображеніяхъ которою современнаго нравственнаго развала, съ «болотными огоньками» вмѣсто свѣточей идеала, есть, если не значительность, то мѣткость, и въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ фигурахъ, слагающихъ печальную картину,—характерность. И эти фигуры отлично возсоздаются на Малой сценѣ, особенно г-жами Никулиной, Смирновой, а также Яблочкиной, Комаровской, г. Климовымъ и др. Объ исполненіи г-жей Салинъ ролиКати, которая—свѣтлое пятнышко на этомъ темномъ фонѣ, мучительно вырывается изъ вязкаго болота,—я уже говорилъ выше. Другая Катя—г-жа Щепкина, артистка съ нѣсколькими годами театральнаго прошлаго, но въ Маломъ театрѣ играющая первый сезонъ. Въ ея игрѣ сказываются навыки, пріобрѣтенные на другихъ сценахъ: подчеркнутость, форсированность, склонность класть краски излишне густыя, въ ошибочномъ расчетѣ, что это дастъ большой эффектъ. При нѣкоторой внутренней холодности—внѣшняя напряженность, условныя формы выраженія чувствъ и страстей, отчего убываетъ впечатлѣніе искренности, дѣлается замѣтна «игра». Такъ было и въ роли Кати и особенно — въ роли героини «Стараго обряда», о которомъ еще будетъ рѣчь ниже.

Лучшее въ исполненіи комедіи г. Гнѣдича—общій его строй, образцово слаженный ансамбль, великолѣпно ведущійся діалогъ, благодаря чему если не весь спектакль, то нѣкоторыя его части, напримѣръ,—весь второй актъ,—даютъ полный эффектъ, смотрятся съ большимъ интересомъ.

Стоитъ несомнѣнно вниманія, и по темѣ, и по нѣкоторымъ подробностямъ ея разработки, другая новая пьеса репертуара Малаго театра,—«Старый обрядъ» г. Будищева, раньше носившій названіе «Живые и мертвые». Этимъ первымъ названіемъ яснѣе обозначалось главное содержаніе драмы, потому что оно—въ рѣшеніи вопроса: кто живые? Тѣ-ли, которые кладутъ краеугольнымъ камнемъ жизни долгъ, или тѣ, которые сдвинули этотъ камень, которые рѣшили, что долженъ быть освобожденъ человѣкъ отъ «путъ долга». «Весь смыслъ бытія, вся цѣль міра—мое счастье. Я—центръ, я—начало и конецъ. И потому для меня нѣтъ ничего, морально-обязательнаго. Мнѣ все дозволено. Долгъ—условность. Содержаніе совѣсти—только мое благо»,—такъ приблизительно формулируется въ пьесѣ «новая мораль». «Они подняли свой мизинецъ, какъ священное знамя,—говоритъ страстный отрицатель этой морали, отбивающійся отъ ея соблазна; и ему поклонились. Ему, который завтра будетъ лишь кормомъ могильнаго червя». На чьей сторонѣ правда, кто «живой» и кто—«мертвый»? Есть-ли въ новомъ ученіи, заимствованномъ у Ницше, сила, или это только «поросячья философія», какъ говоритъ герой драмы, Кондаревъ? Художнику мало для себя рѣшить такъ или иначе этотъ большой вопросъ. Надо выразить свой отвѣтъ съ убѣдительностью художественною, т. е. такъ раскрыть психологическое и жизненное содержаніе обоихъ отвѣтовъ, чтобы правильность одного и ошибочность другого выступили съ непосредственною убѣдительностью. Такой убѣдительности нѣтъ въ изображеніяхъ г. Будищева. И прежде всего потому, что онъ, чтобы облегчить себѣ художественную аргументацію и посрамить то, что хочетъ посрамить, предварительно, прежде чѣмъ привести два борющихся начала, два борющихся типа въ столкновеніе, весьма преуменьшаетъ одну изъ сторонъ,—и самую мораль, и ея исповѣдника. Борьба ведется не съ ницшеанствомъ, ученіемъ, можетъ быть, и ложнымъ, но сильнымъ, а съ его подмѣною, жалкою идейною мелочью, съ каррикатурою на него; но тогда и побѣда автора только надъ этою мелочью, только надъ каррикатурою. Оттого побѣда—очень легкая, но въ такой же мѣрѣ и малоцѣнная.

Посрамляется не идея, оказавшая на умы очень большое вліяніе, а грубый инстинктъ, лишь кое-какъ, наскоро натянувшій на себя маску ницшеанской идеи. Посрамляется «поросячья философія» и оводевиленное ницшеанство.

Такимъ же образомъ въ носителя «идеи» выбирается герой маленькій, пошлый и жалкій, въ которомъ не видно никакого настоящаго дерзновенія, никакой силы духа, хотя бы и темной. Герой мелкой авантюры, соблазнитель чужихъ женъ, и только. Всѣмъ этимъ очень уменьшается значеніе той задачи, за которую взялся авторъ «Стараго обряда». И въ этой своей части пьеса его лишена цѣнности и не стоитъ серьезнаго вниманія.

Но носитель старой морали долга, который въ ужасѣ и растерянности стоитъ передъ натискомъ «новой религіи», религіи вседерзанія и вседозволенности, и тотъ душевный хаосъ, который поднятъ въ немъ тѣмъ, что подвергнуто сомнѣнію несомнѣнное, что видитъ онъ шатаніе всѣхъ его этическихъ основъ, — это изображено г. Будищевымъ и интересно и искренно. Чтобы ударъ новыхъ моральныхъ ученій по душѣ страстнаго приверженца стараго уклада былъ особенно силенъ и трагиченъ, г. Будищевъ выбираетъ не только моральнаго «старовѣра», но и просто старовѣра, сына раскольничьей среды, съ раскольничьей психикой, съ раскольничьей душевной складкой. Тутъ корни стараго уклада особенно глубоки, цѣпки и крѣпки, тутъ долгъ — не только убѣжденіе, но чувство пропитало все существо. И вотъ приходятъ какіе то иные люди, умные, сильные, смѣлые и объявляютъ: долгъ—только вымыселъ, старая сказка, совѣсть — только историческій пережитокъ, только костыли, которые нужны хромому, только очки, которые нужны близорукому. Тотъ, кто силенъ, тотъ, кто зорокъ, пусть отброситъ костыли и очки. Къ чему ему они? Они только портятъ жизнь. И въ Кондаревѣ—героѣ-старовѣрѣ пьесы — потрясается вся основа жизни. Если бы онъ былъ фанатикомъ, онъ бы просто отшвырнулъ все это, какъ грѣховную ересь, какъ дьяволово навожденіе. Но у Кондарева броня старой вѣры уже разрушена, открылись уязвимыя мѣста. Чувство долга, совѣсть, все въ душѣ протестуетъ противъ новаго идола, противъ «своего мизинца» въ качествѣ священнаго знамени. Но та же душа уже

не можетъ радостно, безмятежно и увѣренно склоняться передъ прежнимъ богомъ. Новое нельзя просто отвергнуть. Это надо одолѣть. Разбронированная душа заметалась. Въ нее вошла трагедія. Таково внутреннее содержаніе Кондарева. И авторъ, который остро чувствуетъ эту трагедію, изображаетъ ее искренно и правдиво, платя замѣтно дань вліяніямъ Достоевскаго.

Г. Будищевъ—слабый драматургъ, не только тѣмъ, что мало владѣетъ драматургическою техникою, не знаетъ, какъ сочетать сцены, какъ обосновать выходы, но еще больше тѣмъ, что для своего психологическаго содержанія не умѣетъ найти удачныхъ драматическихъ выраженій, отражать психику чрезъ дѣйствіе. Та «интрига», которую онъ выбралъ, плохо помогаетъ Кондареву выразить сущность своей души и ея трагедіи. По ходу интриги Кондареву, у котораго «ницшеанецъ», его моральный врагъ, крадетъ любовь жены и супружескую честь, приходится быть ревнивцемъ. И эта ревность, которая въ данномъ случаѣ — только отъ фабулы, вдругъ выступаетъ впередъ какъ самостоятельное и даже главное содержаніе, заслоняетъ и путаетъ то, что наиболѣе интересно и значительно въ пьесѣ. И, слѣдуя за авторомъ, Кондаревы Малаго театра, г. г. Падаринъ и Лепковскій, тоже передвигаютъ центръ вниманія въ эту сторону—къ мукамъ обманутаго мужа, къ ревнивой подозрительности, и ревнивой мстительности. Оба, особенно г. Падаринъ, передаютъ драму ревности съ большою силою; но у обоихъ не находитъ полной выразительности и отчетливости та трагедія запутавшейся въ моральныхъ противорѣчіяхъ души, которую я слегка обрисовалъ выше и только которою «Старый обрядъ» и привлекаетъ вниманіе.

Между Кондаревымъ и Опалихинымъ, любовникомъ «ницшеанцемъ», какъ между молотомъ и наковальнею,—жена перваго, Таня. И въ ней живъ «старый обрядъ», идеи долга властны надъ ея душою, и совѣсть ея не заглушена софизмами вседерзанія и вседозволенности. Но любовь отдала ее во власть Опалихину, а черезъ него—и во власть соблазнамъ его «религьишки». Оттого въ ней большой разладъ. Впрочемъ, эта сторона образа лишь слабо намѣчена авторомъ, и такъ, что исполнительницѣ болѣе чѣмъ

трудно этотъ разладъ выдвинуть ясно впередъ. Но когда наступаетъ крушеніе любви, когда съ глазъ спадаетъ пелена влюбленности, и она уже зорко видитъ ложь въ словѣ и чувствѣ Опалихина, когда ничѣмъ не затуманенная совѣсть встаетъ на дыбы и жестоко терзаетъ за грѣхъ,—трагедія Тани дѣлается яркой, захватывающей. Жжетъ раскаяніе, сжимаетъ сердце ужасъ потерять дѣтей; надломилась душа—подъ непосильною ношею, погасъ свѣтъ разума. Это хорошо, съ силою написано авторомъ. И, почувствовавъ тутъ большой просторъ своему темпераменту и своему таланту, г-жа Пашенная, блѣдная, какъ и сама Таня, въ предыдущемъ актѣ драмы, умѣетъ дать большое впечатлѣніе, раскрываетъ всю великую муку чистой Таниной души. И показывается все это просто, безъ аффектаціи, безъ театральныхъ фальсификацій. Другая Таня—г-жа Щепкина, объ игрѣ которой въ этой роли я уже говорилъ. Сопоставленіе двухъ исполненій особенно ясно выдаетъ ошибку второй исполнительницы, не въ толкованіи роли, которая слишкомъ ясна, но въ формахъ игры; выдаетъ недостаточную внутреннюю обогрѣтость и излишнюю драматизацію.

Остальныя роли въ «Обрядѣ» незначительны, не имѣютъ ни самостоятельной цѣнности, ни нужной связи съ дѣйствіемъ пьесы, съ главными ея персонажами, и не даютъ матеріала исполнителямъ. Интереснѣе другихъ фанатическая представительница «стараго уклада», вся пропитанная его ригористическимъ духомъ, мрачно-скорбная отъ того, что шатаются устои. Такою, съ огнемъ вѣры въ глазахъ, съ проклятіемъ и угрозою на устахъ, ярко изображаетъ ее г-жа Смирнова; болѣе сострадающею, чѣмъ осуждающею, рисуетъ Кондареву вторая исполнительница, г-жа Турчанинова.

Художественный театръ за срокъ, обнимаемый настоящимъ обзоромъ, не далъ новой постановки. Слѣдуетъ отмѣтить въ его жизни день 17-го января, когда исполнилось 50 лѣтъ со дня рожденія А. П. Чехова. Театръ ознаменовалъ этотъ грустный юбилей безъ юбиляра красивымъ, благородно обставленнымъ, «чеховскимъ утромъ», на которомъ В. И. Немировичъ-Данченко разсказывалъ о томъ, какая большая была близость между Чеховымъ и этимъ театромъ, а артисты прочитали первый актъ «Иванова», по

тонкости настроеній не уступающій самымъ прекраснымъ чеховскимъ страницахъ и ужъ ясно обозначившій новую драматургическую манеру Чехова, и третій актъ изъ «Дяди Вани». Впрочемъ, «прочитали»—плохо опредѣляющее слово. Это было не просто чтеніе, эта была и не игра, но нѣчто среднее между тѣмъ и другимъ, очень своеобразное и давшее весьма сильное впечатлѣніе. «Читали» безъ книгъ, потому что всѣ участники знаютъ свои роли наизусть, и, читая, давали всю полноту чувствъ, все богатство и яркость переживаній, экономя лишь жесты, движенія, ихъ сводя почти на-нѣтъ. И были, конечно, безъ гримовъ. Впечатлѣніе давалось полное и очень сильное. Конечно, было это возможно только потому, что за чтеніемъ стоялъ долгій рядъ спектаклей, который и далъ всѣмъ сжиться съ читаемымъ. И потомъ, каждый слушатель привносилъ свои воспоминанія зрителя. Потому, когда дѣлаютъ изъ этихъ опытовъ «чтенія» выводъ, что «спектакль»—лишній, можно всего достигнуть и безъ него,—то это выводъ весьма торопливый и близорукій, никакъ не оправдываемый самымъ блестящимъ успѣхомъ «чтенія» на чеховскомъ утрѣ. Но, ничего не доказывая, чтенія эти были прекрасны, дали пережить два чеховскихъ акта съ особою тонкостью и прелестью.

Театръ Незлобина продолжаетъ вести энергичную, но все еще малоуспѣшную борьбу съ равнодушіемъ и недовѣріемъ московской публики, которая въ дѣлахъ театральныхъ любитъ семь разъ примѣрить, одинъ разъ отрѣзать и туга на новыя симпатіи. Впрочемъ, повинна въ малопосѣщаемости новаго драматическаго театра не только эта психика публики, но повиненъ и самъ театръ. У него—интересный репертуаръ, но слабая труппа, съ пробѣлами въ самыхъ важныхъ амплуа, и почти всегда исполненіе оказывается ниже исполняемаго. И врядъ-ли театру суждено выйти побѣдителемъ иэъ этой борьбы съ публикою, если онъ и въ будущемъ сезонѣ останется при тѣхъ-же актерскихъ силахъ. Самъ театръ остро почувствовалъ недостаточность своей труппы, когда взялся за постановку «Анѳисы» Леонида Андреева. Говоря театральнымъ языкомъ, пьеса «не расходилась». Некому было играть Анѳису, и театру пришлось искать

исполнительницу на сторонѣ. И хотя театръ не сознадъ необходимости такихъ-же поисковъ для роли Костомарова, тутъ обошелся своими силами,—и эта роль не имѣла въ его труппѣ сколько-нибудь подходящаго исполнителя. На примѣрѣ «Анѳисы» особенно ясно обозначалась недостаточность, неполнота и слабость труппы. Если не вполнѣ, то въ значительной мѣрѣ въ этомъ—причина, почему Незлобинскій театръ, который долженъ-бы привлекать вниманіе и своимъ репертуаромъ, и заботливыми постановками, и всѣмъ добросовѣстнымъ, уважительнымъ, даже любовнымъ отношеніемъ къ дѣлу, привлекалъ это вниманіе лишь въ малой мѣрѣ. Онъ рѣдко видѣлъ свою зрительную залу наполненною, не могъ вести успѣшную конкурренцію съ другими театрами.

Для роли Анѳисы театръ Незлобина пригласилъ петербургскую артистку, г-жу Рощину-Инсарову, которая подходитъ къ этой андреевской героинѣ и своимъ внѣшнимъ обликомъ и характеромъ своего сценическаго темперамента. Въ лицѣ ея, тонкомъ, нервномъ и оригинальномъ, есть прелесть загадочности, во всемъ ея видѣ есть надорванность и какая-то жуткость, и въ темпераментѣ—сосредоточенность, больше глубокой скорбности, чѣмъ мелкой экспансивности. Была бы большая бѣда и для роли и для «разума» всей пьесы, если бы Анѳиса оказалась награжденной истеричностью, если бы всѣ ея слова и поступки были голосомъ разбитыхъ, больныхъ нервовъ, ненормальной неуравновѣшенности, и если бы значительность переживаній была подмѣнена театральной эффектностью. Анѳиса Незлобинскаго театра этимъ отнюдь не грѣшитъ. Въ исполнительницѣ есть сосредоточенный, «черный огонь», какъ говоритъ про нее Костомаровъ. И онъ освѣщаетъ своеобразно, интересно и правдиво всю роль. Была ясно видна сильная душа, отъ начала обреченная трагическимъ переживаніямъ, были большія чувства. И они особенно властно захватили зрителя въ заключительной сценѣ второго акта, когда Анѳиса бьется въ мольбахъ и отчаяніи, еще не рѣшающаяся повѣрить совершившемуся ужасу, у запертыхъ дверей Костомаровскаго кабинета. Смѣло отрекаясь отъ театральныхъ эффектовъ, строя здѣсь все исполненіе на простыхъ, тихихъ

интонаціяхъ, но въ нихъ влагая глубокое чувство, всю муку-мученическую женскаго сердца, артистка производила полное впечатлѣніе. Но не могла его достигнуть въ другой боевой сценѣ пьесы, въ бурной выходкѣ въ третьемъ актѣ, за крестиннымъ обѣдомъ. Эта сцена—очень важная, написанная авторомъ съ большимъ подъемомъ, хотя и достаточно нескладно, запутанно. Тутъ необходима цѣлая буря чувствъ, лишь въ ней могутъ получить оправданіе, психологическое обоснованіе всѣ слова и поступки Анѳисы. Иначе останется лишь грубая выходка, и странно прозвучатъ выкрики: «Господи, вѣдь это-же всѣ знаютъ, что я любовница, любовница вотъ этого!». Не способенъ-ли темпераментъ артистки подниматься до такого предѣла, здѣсь уже безсиленъ побѣждать, или она не вдумалась, не сжилась въ эту сцену—на игрѣ ея въ первомъ спектаклѣ вообще лежали слѣды работы спѣшной и недодѣланной,—но тутъ было больше шума, чѣмъ переживаній, и зритель больше недоумѣвалъ, чѣмъ, пораженный картиною горя, сострадалъ. Недодѣлала исполнительница кое-чего и въ заключительномъ актѣ, въ скорбныхъ финальныхъ аккордахъ драмы, не разглядѣла или не показала, что тутъ Анѳиса—вся любовь. Что только изъ любви выросло ея преступленіе, что любящія руки поднесли Костомарову въ ликерѣ ядъ. Излишне подчеркнутая усталость, упадокъ силъ, апатія заслонили истинный смыслъ Анѳисы въ этомъ актѣ и много отняли изъ его большой лирики. Такъ, неровно, чередуя очень удачное и по замыслу и по выраженію, съ недодуманнымъ и блѣднымъ провела г-жа Рощина-Инсарова эту очень трудную роль и, при всѣхъ недочетахъ своего исполненія, показала, что она—артистка и очень интересная и талантливая, съ чѣмъ-то «своимъ». Потомъ она сыграла Догарессу въ «Снѣ осенняго вечера» Д'Аннунціо. Но было это сыграно такъ очевидно на-спѣхъ, что къ сужденію объ артисткѣ и ея сценическомъ размѣрѣ это не можетъ ничего прибавить. Во всякомъ случаѣ, г-жей Рощиной-Инсаровой труппа Незлобина хорошо себя пополнила. Однимъ пробѣломъ меньше.

Для того чтобы была вѣрно воспринята андреевская пьеса, особенно важно вѣрное исполненіе роли Костомарова, важно не принизить его до

уровня вульгарнаго сластолюбца, развратника и пошляка. Костомарова поднимаетъ надъ такимъ жалкимъ уровнемъ его бурный темпераментъ; Костомаровъ—его игрушка, его рабъ безсильный; онъ—обреченный своимъ страстямъ. Можетъ быть, онъ—и не новый Донъ-Жуанъ, неудержимо влекущійся по идеалу женщины, не это гонитъ его черезъ строй его mille être. Но онъ еще меньше—пошлый ловеласъ и циничный чувственникъ. Его «костомаровщина»—сродни карамазовщинѣ. Нѣкоторыми чертами онъ близокъ Фальку Пшибышевскаго. И совершенно пагубно для образа, —черезъ то—и для всей пьесы, которая, хоть и зовется «Анѳисой», имѣетъ своихъ главныхъ героевъ Костомарова,—совершенно пагубно, говорю я, для образа, если его передаетъ актеръ безъ сильныхъ чувствъ, не способный на большіе подъемы, на всѣ бунты темперамента, не умѣющій на сценѣ горѣть. Такой актеръ, сколько онъ ни понимай Костомарова, неизбѣжно лишитъ его самаго главнаго, непремѣнно принизитъ и, самъ того не желая, оправдаетъ всѣ, такъ ошибочныя, нападки на этого андреевскаго героя. Такъ и было въ театрѣ Незлобина, гдѣ Костомарова игралъ г. Бѣлгородскій, актеръ съ холодкомъ, трудно выходящій изъ равновѣсія, не зажигающійся на сценѣ и вооруженный для передачи великихъ страданій и метаній души только условнымъ, шаблонно-театральнымъ, паѳосомъ.

Другая постановка Незлобинскаго театра — «Мелкій Бѣсъ». Какъ могло случиться, что Ѳедоръ Соллогубъ, несомнѣнный и тонкій художникъ слова, самъ посягнулъ на лучшее свое произведеніе, на романъ и перекроилъ романъ въ пьесу для театра, — я не берусь отвѣтить Вѣдь только для литературнаго ремесленника форма произведенія, выраженіе художественныхъ замысловъ—можетъ быть случайностью, можетъ быть продиктовано соображеніями и расчетами посторонними. Для художника эта форма — органически необходимая. Только такою, а не иною можетъ онъ воспользоваться. И разъ «Мелкій Бѣсъ» вылился, какъ романъ, ничѣмъ инымъ онъ, въ глазахъ самого же творца, не можетъ быть. Мѣнять форму—насиліе. Все въ художникѣ непремѣнно протестуетъ противъ этого. Не говоря уже о томъ, что долгій опытъ доказалъ, что ничего добраго

изъ такихъ передѣлокъ никогда не получалось. Почему — не знаю, но Ѳедоръ Соллогубъ со всѣмъ этимъ не захотѣлъ считаться; его большой вкусъ и серьезное къ своему творчеству отношеніе не удержали его. И онъ разбилъ прекрасную форму своего романа, а изъ груды осколковъ выбралъ нѣкоторые, которые показались ему наиболѣе интересными, или пригодными для театральнаго представленія, и сталъ изъ этихъ осколковъ клеить новую форму, уже не романъ, а драму о Передоновѣ, Варварѣ, Людмилѣ и Недотыкомкѣ. Рядомъ съ отличнымъ повѣствованіемъ встала плохая пьеса съ упрощенною психологіею, съ нестройнымъ дѣйствіемъ, съ упрощеннымъ жанромъ. Все стало и незначительнѣе и грубѣе. А неповоротливый, громоздкій аппаратъ театра, когда ему пришлось овеществлять кошмарныя видѣнія Передонова и реализовать,—то бутафоріей, то живымъ актеромъ,—Недотыкомку, еще прибавилъ по необходимости грубости и вульгарности. И когда потомъ, въ бесѣдахъ съ интервьюэрами, Ѳедоръ Соллогубъ расточалъ любезности постановкѣ и выражалъ свое полное удовольствіе, онъ, думается, только дѣлалъ bonne mine au mauvais jeu. Автору образы и мысли «Мелкаго Бѣса», конечно, дороже, чѣмъ кому нибудь. Они—его дѣти. И если было такъ больно за нихъ постороннему зрителю, какъ же не болѣла душа отца-автора, какъ же могъ онъ не испытывать горькую и острую обиду? Обиду, которую нанесъ самъ себѣ, разодравъ въ клочки свое произведеніе и затѣмъ сшивъ ихъ на скорую руку иглою неопытнаго, неумѣлаго драматурга... То, что получилось въ результатѣ этихъ операцій,—и очень мелко по сравненію съ романомъ, и незначительно безъ такого сравненія, и мало годится для театра, потому что заставляетъ его прибѣгать къ наивнымъ услугамъ экрана и волшебнаго фонаря.

Въ исполненіи совсѣмъ плохое сочеталось съ хорошимъ. Многое хорошее, искреннее и характерное было въ игрѣ г. Неронова—Передонова, вообще лучшаго, самаго даровитаго актера незлобинской труппы. Съ большою характерностью и выпуклостью дала Варвару г-жа Васильева, и выдѣлилась талантливостью, красивою и сильною передачею страсти г-жа Ля-

дова—Людмила, раньше остававшаяся въ труппѣ совсѣмъ незамѣтною. Но весь спектакль смотрѣлся и тяжело, и скучно.

Нѣсколько послѣднихъ строкъ этого обзора—о Ермоловой. 30 января исполнилось сорокъ лѣтъ съ того знаменательнаго въ жизни Малаго театра дня, когда впервые взошла звѣзда великой артистки, когда она, еще воспитанница Театральной школы, сыграла Эмилію Галотти. Какіе это прекрасные сорокъ лѣтъ, какъ богаты великолѣпными художественными свершеніями! Въ Ермоловой и Малый театръ и все русское сценическое искусство видятъ лучшую свою гордость и прекраснѣйшую свою славу. Въ исторіи нашего театра Ермолова—одна изъ самыхъ блестящихъ страницъ. Предъ этимъ именемъ смолкаютъ всѣ разногласія и всѣ голоса сливаются въ одинъ хоръ восторга. Конечно, онъ грянулъ бы въ юбилейный день съ чрезвычайною силою, но М. Н. Ермолова категорически отказалась отъ всякаго чествованія, настояла даже на томъ, чтобы въ вечерѣ 30-го января она не появилась на Малой сценѣ. Но печать справедливо ослушалась воли артистки и въ этотъ день посвятила ей рядъ статей, дала восторженную оцѣнку и громаднаго таланта Ермоловой и ея важной роли въ жизни Малаго театра. А на слѣдующей день, въ утреннемъ воскресномъ спектаклѣ, и публика, воспользовавшись тѣмъ, что Ермолова играла царицу Марѳу въ хроникѣ Островскаго, выразила ей свои яркія симпатіи, ту громадную любовь, которую, разъ принявъ въ свое сердце, Москва пронесла во всей полнотѣ черезъ нѣсколько десятилѣтій.

Проф. Б. В. Варнеке. Исторія русскаго театра. Часть вторая, XIX вѣкъ (опытъ изложенія). Казань, 1910.

Привѣтствуя въ I-мъ выпускѣ «Ежегодника» 1909 г. (стр. 120—121) первую часть полезнаго труда проф. Варнеке, я замѣтилъ, что авторъ этой книги «поставилъ себѣ очень скромную задачу: его книга—не ученое изслѣдованіе, а только легкій очеркъ.... только программа для будущаго болѣе солиднаго изслѣдованія, но программа, составленная съ отчетливымъ знаніемъ дѣла, въ живомъ и ясномъ изложеніи».

Ту же характеристику мнѣ приходится повторить и теперь. Для того чтобы оградить себя отъ излишне строгихъ, можетъ быть, и черезчуръ придирчивыхъ, требованій, авторъ призналъ нужнымъ прибавить къ заглавію второй части своего труда слова: «опытъ изложенія» и указать на то, что на его долю выпала очень трудная задача, по выполненію которой у него не было предшественниковъ. «Отсутствіе образцовъ и установленныхъ путемъ опыта пріемовъ подбора и расположенія матеріала должно было самымъ печальнымъ образомъ отразиться на особенностяхъ настоящей части моего труда», говоритъ г. Варнеке. «Еще болѣе повредило ей отсутствіе надлежащаго матеріала: въ исторіи нашего театра за минувшій вѣкъ есть и отдѣльныя личности и цѣлыя полосы репертуара и театральнаго управленія, совершенно не освѣщенныя»... Отсутствіе предшественниковъ,—особенно—съ точки зрѣнія установленнаго трафарета,— бѣда еще не большая: чѣмъ больше простора для самостоятельности автора, тѣмъ лучше. Недостатокъ матеріала—бѣда уже гораздо серьезнѣе. Но въ этомъ отношеніи Б. В. Варнеке, кажется, нѣсколько преувеличиваетъ свои отрицательныя сужденія. При болѣе внимательныхъ и настойчивыхъ поискахъ можно найти довольно-таки много такого, что ускользнуло отъ составителя «Исторіи». Такъ, напримѣръ, упоминая о высказанномъ мною пожеланіи, чтобы въ его трудѣ было удѣлено также мѣсто и исторіи провинціальныхъ нашихъ театровъ, г. Варнеке замѣчаетъ, что «это пожеланіе принадлежитъ къ числу тѣхъ, которыя гораздо легче высказать, чѣмъ осуществить». По словамъ г. Варнеке выходитъ, что у насъ только и есть, что исторія Кіев-

скаго театра, «прекрасно составленная г. Николаевымъ». Между тѣмъ, если порыться хорошенько въ «Губернскихъ Вѣдомостяхъ» разныхъ городовъ и годовъ, то не трудно будетъ отыскать цѣлый рядъ статей о театрахъ Казанскомъ, Пензенскомъ, Одесскомъ, Орловскомъ, Тамбовскомъ, Харьковскомъ, даже Сибирскомъ и о многихъ еще другихъ; а о Нижегородскомъ театрѣ существуетъ даже цѣлая книжка *А. С. Гацискаго* (1867). Вообще, если заглянуть въ извѣстный библіографическій трудъ покойнаго *В. И. Межова* «Исторія русской и всеобщей словесности» (Спб. 1872), то тамъ окажется порядочная библіографія нашихъ провинціальныхъ театровъ. Кромѣ того, въ «Пантеонѣ» постоянно помѣщались обозрѣнія провинціальныхъ сценъ, а въ позднѣйшее время въ газетахъ петербургскихъ и московскихъ нерѣдко можно было встрѣтить провинціальныя корреспонденціи о театрѣ. Весь этотъ матеріалъ, довольно-таки обширный, до сихъ поръ лежитъ втунѣ, никѣмъ не разсмотрѣнный, не приведенный въ какую-нибудь систему; а сколько въ немъ нашлось бы любопытныхъ подробностей для историка театра! Такимъ образомъ, выражая свое пожеланіе, я вовсе не думалъ «ради краснаго словца» задавать составителю «Исторіи» какую-то сказочную задачу «сдѣлать что-нибудь изъ ничего», а основывался на фактахъ. Понятно, съ другой стороны, что провинціальный изслѣдователь въ отношеніи къ этого рода матеріаламъ находится въ невыгодномъ положеніи: можетъ быть, въ мѣстныхъ библіотекахъ и нельзя достать всего, что нужно. Но, въ такомъ случаѣ, и слѣдовало бы прямо сказать: этого матеріала у меня нѣтъ подъ руками, а не говорить, что его вообще не существуетъ...

У г. Варнеке не оказалось подъ руками и еще кое-какихъ данныхъ, касающихся уже не провинціи, а столицъ; но упрекать его трудъ въ неполнотѣ не поднимается рука послѣ его собственнаго признанія, что онъ смотритъ на свою книгу «только какъ на черновой набросокъ, первый остовъ того зданія, соорудить которое суждено» другимъ,—«какъ на подобіе того кафтана перваго портного, изъ-за котораго препиралась г-жа Простакова со своимъ Тришкой. Кому-нибудь да нужно было сдѣлать начало».

И за это «начало», во многихъ отношеніяхъ очень удачное, можно только поблагодарить г. Варнеке. Не слѣдуетъ забывать, что его сжатый очеркъ, всего въ 400 страницъ, обнимаетъ цѣлый вѣкъ существованія нашего театра,—и еще какой вѣкъ! Вѣкъ Шаховского и Грибоѣдова, Кукольника и Полевого, Пушкина и Гоголя, Островскаго и Чехова... Въ этомъ сжатомъ, но достаточно яркомъ и интересномъ изложеніи не опущено ничего существеннаго, о каждомъ выдающемся явленіи нашей драматической литературы или сцены упомянуто, хотя бы въ нѣсколькихъ словахъ, для всего нашлось свое мѣсто, а нерѣдко—и свое мѣткое словцо. Съ точки зрѣнія систематизаціи матеріала едва ли можно сдѣлать сколько-нибудь серьезныя возраженія. «Первый портной», несомнѣнно, съ большимъ трудолюбіемъ и искусствомъ подобралъ лоскутки для своего кафтана, который, если вышелъ «немножко узенекъ», такъ только оттого, что его приходилось шить на огромный ростъ.

Будемъ надѣяться, что почтенный авторъ не остановится на этой первой попыткѣ и современемъ дастъ свою «Исторію» въ новой и болѣе совершенной обработкѣ, устранивъ тѣ ея недочеты, которые всякому добросовѣстному работнику всегда виднѣе, чѣмъ самому придирчивому критику.

Еще одно слово. Въ послѣднихъ строкахъ своего предисловія г. Варнеке выражаетъ сожалѣніе о томъ, что не исполнилъ даннаго въ первомъ выпускѣ обѣщанія—представить очеркъ исторіи нашего балета. Конечно, это пробѣлъ, но гораздо менѣе чувствительный, чѣмъ отсутствіе очерка нашей оперы,—котораго, впрочемъ, авторъ и не обѣщалъ. Для устраненія излишнихъ требованій, слѣдовало бы въ заглавіи книги сказать: «Исторія русскаго *драматическаго* театра». Такое заглавіе вполнѣ отвѣчало бы и содержанію настоящаго труда.

П. Морозовъ.

Юрій Веселовскій. Литературные очерки. Томъ второй. Москва. 1910. Стр. IV + 429. Цѣна 2 р.

Характерная мелочь: сборникъ разрозненныхъ и разнообразныхъ статей о литературѣ заканчивается тщательно составленнымъ именнымъ указателемъ. За послѣдніе годы у насъ появилось множество такихъ сборниковъ, но указателя нѣтъ ни въ одномъ: ни одинъ не изъявляетъ притязаній на такую библіографическую солидность, на научную обстоятельность. Это типично для автора; онъ въ самомъ дѣлѣ на рѣдкость добросовѣстный литературный работникъ. Онъ не ярокъ, ни кого не задѣнетъ, едва ли кого нибудь въ чемъ нибудь убѣдитъ. Но онъ точенъ и достовѣренъ, благожелателенъ и образованъ; его работы вслѣдствіе спокойствія и монотонности стиля и малой оригинальности точекъ зрѣнія производятъ впечатлѣніе чуть не компиляцій; но онѣ всегда основаны на первоисточникахъ, и на факты, собранные въ нихъ, всегда можно безопасно опереться. Эта достовѣрность цѣнна тѣмъ болѣе, чѣмъ шире разнообразіе литературныхъ интересовъ автора, а въ кругъ изученій Ю. А. Веселовскаго входитъ многое отъ старой русской до новой армянской литературы, отъ итальянцевъ до скандинавовъ; надо быть хорошимъ лингвистомъ, чтобы имѣть возможность знакомиться въ подлинникѣ съ столь разнообразными литературами.

Многое въ новомъ томѣ «Литературныхъ очерковъ» ново для русскаго читателя. Въ работѣ о «Шиллерѣ, какъ вдохновителѣ русскихъ писателей», авторъ собралъ множество литературныхъ указаній изъ біографій и сочиненій русскихъ классиковъ; насъ удивило только, что, довольно щедрый на цитаты, онъ еле упомянулъ о Писемскомъ, обойдя молчаніемъ его патетическую характеристику Шиллера («поэтъ человѣчности, цивилизаціи и всѣхъ юношескихъ порывовъ»), столь неожиданную и столь важную для характеристики «угрюмаго скептика» Писемскаго. Статья о «двухъ глашатаяхъ терпимости» напоминаетъ о «Натанѣ Мудромъ» и малоизвѣстной параллели-продолженіи знаменитой драмы о «Ливанскомъ монахѣ» пастора Пфрангера. Г. Веселовскому удалось показать, что мало извѣстная даже

спеціалистамъ идейная пьеса мейнингенскаго придворнаго проповѣдника не «продуктъ піэтизма и приторной морали», а дѣйствительно гуманное произведеніе; полагаемъ, однако, что замѣчаніе Эриха Шмидта о пьесѣ Пфрангера «ein ödes Pastorenstück» остается въ силѣ. Обширная характеристика Корнеля показалась намъ довольно вялой. Хорошо сведены и выбраны любопытные факты въ статьѣ «Къ исторіи литературныхъ репутацій на Руси»; можно пожалѣть, что авторъ не вышелъ здѣсь за предѣлы XVIII вѣка. Еще болѣе интересны и захватываютъ глубже литературную жизнь сопоставленія, сдѣланныя въ работѣ «Изъ прошлаго русской идейной поэзіи», гдѣ отмѣчены гражданскіе мотивы у лириковъ и драматурговъ вѣка Елисаветы и Екатерины. Съ полнымъ основаніемъ указываетъ авторъ, что если все случайное, вымученное, условное или слишкомъ умѣренное въ идейномъ творчествѣ этихъ стихотворцевъ давно утратило для насъ интересъ, то тѣ общія идеи справедливости, гуманности, миролюлія, самоотверженія, истиннаго благородства, гражданскаго мужества, которыя отразились въ произведеніяхъ старыхъ авторовъ, близки и понятны намъ не менѣе, чѣмъ ихъ современникамъ. Этой идейности въ первомъ русскомъ школьномъ журналѣ не отмѣчаетъ справка «Къ юбилею школьныхъ журналовъ въ Россіи». Къ европейской литературѣ возвращаетъ насъ замѣтка о юношескихъ произведеніяхъ Байрона, извѣстныхъ подъ названіемъ «Часы досуга»; авторъ полемизируетъ съ критиками, не придававшими этому лирическому сборнику никакого значенія. Лирикой занятъ онъ также въ статьѣ о «Страдающихъ матеряхъ и заброшенныхъ дѣтяхъ въ творчествѣ Ады Негри». Такое обозрѣніе сюжетовъ и образовъ въ предѣлахъ извѣстной эпохи или литературы—вообще пріемъ, привлекающій вниманіе г. Веселовскаго. Такъ онъ изучаетъ «новыхъ женщинъ» и литературно-артистическій міръ во французскомъ романѣ конца прошлаго вѣка, образы еврейскихъ мечтателей и идеалистовъ въ современной нѣмецкой беллетристикѣ, литературные отголоски «Пробужденіе весны» и т. д. Общей характеристикѣ литературныхъ теченій и явленій посвящены статьи о литературѣ русскихъ армянъ, о шведскомъ романѣ нашихъ дней, о народномъ театрѣ во Франціи;

отдѣльные литературные портреты найдетъ читатель въ характеристикахъ Людвига Якобовскаго, Жоржа Роденбаха и Гергарда Укама-Кноопа, интереснаго нѣмецкаго психолога-романиста, извѣстнаго на его родинѣ, но не у насъ, хотя онъ живетъ въ Москвѣ. Все это безъ большого размаха, но богато фактическимъ содержаніемъ; кто интересуется литературой, всегда найдетъ какое нибудь новое свѣдѣніе въ книгахъ г. Веселовскаго. Для легкаго образовательнаго чтенія онѣ особенно годятся вслѣдствіе ихъ неизмѣнно гуманнаго, широко культурнаго характера; жаль, что въ этомъ отношеніи имъ очень вредитъ монотонность изложенія и вялость обобщающей мысли. Мало давать свѣдѣнія—надо заставлять думать, надо вовлекать въ духовную работу, въ непрерывную активность: иначе и свѣдѣнія не обратятся въ знанія и останутся мертвеннымъ балластомъ, легко покидающимъ бездѣятельную мысль.

Драматическая литература интересуетъ автора больше, чѣмъ театръ, жизнь котораго доходитъ до него по преимуществу чрезъ ея литературныя отраженія, и въ этомъ отношеніи характерно, какъ много мы узнаемъ въ статьѣ о Шиллерѣ о его переводахъ и чтеніи и какъ мало—о сценическомъ его воспроизведеніи; такъ, напримѣръ, совершенно не упомянуты любопытные указанія въ письмахъ Ѳ. М. Достоевскаго и разсказы С. Т. Аксакова о томъ, какъ въ самомъ началѣ XIX вѣка пыталась поставить «Разбойниковъ» казанская университетская молодежь, причемъ будущій писатель взялъ на себя роль старика графа Моора. Тѣмъ не менѣе, въ статьѣ объ изображеніи артистическаго міра въ современной французской беллетристикѣ мы находимъ интересную характеристику цѣлаго ряда французскихъ театральныхъ типовъ. Статья о народномъ театрѣ во Франціи, пожалуй, нуждалась бы въ обновленіи. Дѣло идетъ быстро впередъ въ культурной странѣ, и мы бы ожидали встрѣтить хоть упоминаніе о работахъ такого серьезнаго поборника-драматурга и теоретика народнаго театра, какъ Ромэнъ Ролланъ.

А. Горнфельдъ.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

ОБЪЯВЛЕНІЕ.

Въ Редакціи „Ежегодника Императорскихъ Театровъ“ и во всѣхъ главныхъ книжныхъ магазинахъ продаются пьесы текущаго репертуара Императорскихъ театровъ

(изданіе Дирекціи Императорскихъ Театровъ).

„ПАСТУШКА ГЕРЦОГИНЯ“

Комедія **Лопе де Вега.** Вольный переводъ **А. Бѣжецкаго.** Съ портретомъ автора и обложкой работы **В. А. Щуко.**

Цѣна 1 руб.

„ШУТЪ ТАНТРИСЪ“

Драма въ пяти актахъ **Эрнста Хардта.** Переводъ **Потемкина.**

Цѣна 1 руб.

Выписывающіе непосредственно изъ Редакціи «Ежегодника Императорскихъ Театровъ» (СПб. Итальянская, 1) за пересылку не платятъ.

Обѣ пьесы изданы въ ограниченномъ числѣ экземпляровъ.

ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ СПБ. ТЕАТРОВЪ МОХОВАЯ, 40.

Новая постановка исторической хроники „Дмитрія Самозванца и В. Шуйскаго“ А. Н. Островскаго въ Императорскомъ Маломъ театрѣ. Декораціи г. Гейкблюма: 1) Золотая палата, 2) Грановитая палата; 3) Шатеръ въ Тайнинскомъ, 4) Черная изба Шуйскаго, 5) Сѣни Шуйскаго; 6) Келья, 7) Верхнія сѣни Шуйскаго.

Портретъ В. Ѳ. Коммиссаржевской.

Факсимиле афишъ первыхъ представленій въ Императорскихъ театрахъ Спб. и Москвы.

Обложка работа Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ, исполнены фирмами Р. Голике и А. Вильборгъ въ Спб. и Georg Büxenstein въ Берлинѣ.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.

Въ теченіе 1910 года «Ежегодникъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ» выйдетъ восемь разъ (Январь — Апрѣль, Сентябрь — Декабрь) книжками въ 10—12 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^0, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся постановокъ въ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театрахъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ дѣятельности частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ видѣ приложенія будутъ даны пьесы текущаго репертуара ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ, иллюстрированныя портретами дѣйствующихъ лицъ и mise en scène постановки.

Журналъ издается при ближайшемъ участіи въ литературно-художественномъ отдѣлѣ: проф. **Ѳ. Д. БАТЮШКОВА,** акад. **А. Ѳ. КОНИ,** акад. **Н. А. КОТЛЯРЕВСКАГО, Д. С. МЕРЕЖКОВСКАГО** и проф. **П. О. МОРОЗОВА;** въ художественномъ отдѣлѣ: **А. Я. ГОЛОВИНА, М. В. ДОБУЖИНСКАГО, Е. Е. ЛАНСЕРЕ, С. К. МАКОВСКАГО** и **К. А. СОМОВА.**

Цѣна годового экземпляра „ЕЖЕГОДНИКА“ 6 р. съ доставкой и пере.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ «Ежегодника» (**Итальянская, д. 1—8, кв. 49**).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб. (продается также въ фойэ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ).

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая, 40.

БУКЕЛОПАНКЕ