

А. В. Амфитеатровъ.

**Маски**   
 **Мельпомены.**



СКЛАДЪ ИЗДАНІЯ:  
МОСКВА, МОХОВАЯ,  
Д. БЕНКЕНДОРФЪ,  
КНИЖН. МАГАЗИНЪ  
А. Д. ДРУТМАНЪ.



## ОТЪ АВТОРА.

Въ настоящей сборникъ вошла небольшая часть многочисленныхъ театральныхъ портретовъ и характеристикъ, набросанныхъ мною въ разныхъ моихъ скитаніяхъ, русскихъ и иноземныхъ. Ихъ оказалось гораздо больше, чѣмъ я предполагалъ,—настолько больше, что съ нѣкоторыми изъ нихъ я рѣшилъ обождалъ и не включать ихъ въ это изданіе, такъ какъ они даютъ полный матеріалъ для монографическихъ брошюръ, какою, напримѣръ, я считаю себя обязаннымъ предъ памятью покойнаго друга моего Эрнесто Росси. Сверхъ того, я включилъ въ сборникъ нѣсколько статей по общимъ вопросамъ театра, а также нѣсколько рецензій и замѣтокъ, имѣющихъ характеръ, такъ сказать, историческій, такъ какъ касались онѣ явленій важныхъ и поворотныхъ въ жизни русской сцены. Смолоду я горячо любилъ театръ, относился къ нему пылко и искренно—и любя, и ненавидя, но никогда равнодушно. Думаю, что сохранить молодую правду о недавнемъ прошломъ искусства будетъ не лишнимъ дѣломъ. Для артистовъ и театраловъ—шансъ повѣрка, для историковъ театра—лѣтописный матеріалъ.

Ал. Амфитеатровъ.



## А. И. Южинъ-Сумбатовъ.

### I.

Отпраздноваль двадцатипяти-лѣтній юбилей свой А. И. Южинъ-Сумбатовъ. Если бы я присутствовалъ на торжествѣ этомъ, я сказалъ бы юбиляру нижеслѣдующее:

Дорогой другъ Александръ Ивановичъ!

Что вы человѣкъ талантливый, это сказано вамъ сегодня съ полной искренностью, по крайней мѣрѣ, сто разъ. Что вы человѣкъ умный, это вы доказывали каждымъ словомъ каждой вашей роли, каждою строкою cadaго вашего литературнаго произведенія. Что вы человѣкъ превосходнаго образованія и, своего рода, фениксъ въ малокультурной актерской средѣ, это постигають, по первымъ-же минутамъ общенія съ вами, каждый, кто васъ узнаеть. Что вы человѣкъ не только безусловной, но высочайшей исключительной порядочности, — общественной, личной, профессиональной, — тому лучшее доказательство — почти безпримѣрный блескъ вашего юбилея, на который съ равною любовью и уваженіемъ отозвались и ваши товарищи, и ваша публика, и весь литературный мѣръ, и самые разнообразныя слои общества. Что вы человѣкъ широкой души, способной совмѣстить желѣзную силу рабочаго характера съ почти женственною мягкостью въ отношеніяхъ къ ближнимъ своимъ, съ красивою твердостью убѣжденій, съ рыцарскою вѣрностью въ дружбахъ, вы доказали множество разъ... ну, тутъ надо много, не-

зависящихъ отъ насъ съ вами точекъ поставить!.. За-мѣнимъ ихъ ласковою отзывчивостью на каждое хоро-шее и красивое начинаніе, частное ли, общественное ли, лишь-бы оно было полезно тѣмъ, кому въ удѣлъ страданье задано“. Что вы человѣкъ ясной и честной политической мысли, вы являете ровною и никогда ничѣмъ не омраченною дружбою съ той либеральною Москвою, что вынесла на многострадалныхъ плечахъ своихъ угрюмый гнетъ восьмидесятихъ и девяностыхъ годовъ и, правду сказать, недостаточную за то благо-дарность получаетъ теперь отъ забывчиваго поколѣнія своихъ смѣнниковъ. Ваше имя тѣсно связано съ жизнью московской интеллигенціи въ тѣ двадцать пять лѣтъ, свершеніе которыхъ мы отпраздновали, — въ ея исто-ріи немного страницъ найдется, гдѣ бы имя ваше не упоминалось прямо или косвенно, какъ свое, нераздѣль-ное. Ваша роль въ московской интеллигенціи восьмидесятниковъ близко напоминаетъ роль одного изъ великихъ предшественниковъ вашихъ по сценѣ Малаго театра—М. С. Щепкина—въ кругу Аксаковыхъ, Гер-цена, Гоголя, Бѣлинскаго. Россія имѣла много вели-кихъ актеровъ, которые, быть можетъ, превосходили васъ въ специальной области театральнаго искусства. Но вамъ принадлежитъ честь, которой, до васъ, никто въ Россіи похвалиться не могъ, или, если и могли нѣ-которые очень немногіе, то лишь въ самой слабой сте-пени, блѣдными, едва чувствительными намеками. Вы первый вдвинули актера въ жизнь общества. Своимъ примѣромъ вы показали ему мѣсто въ социальности, котораго онъ долженъ быть достоинъ и которое нрав-ственно онъ обязанъ занимать. Личностью своею и вліяніемъ своего искусства вы сняли съ гражданствен-ности театра вуаль той безсознательной стихійности, что губила когда-то Мочаловыхъ и Мартыновыхъ, и открыли ей пути строгіе и планомѣрные. Вы кончили легенду Рыбаковыхъ, Полтавцевыхъ, — Несчастливце-выхъ,—и указали русскому актеру дорогу въ исторію.

Вы одинъ изъ главныхъ виновниковъ того явленія, что театръ въ Россіи перестаетъ быть только любимой забавою общества и становится его товарищемъ — вдумчиво и серьезно ищетъ совпадающихъ или параллельныхъ путей къ учительному и совѣщательному участию во всѣхъ движеніяхъ его мысли и бытія. Вы одинъ изъ главныхъ виновниковъ того духовнаго подъема, которымъ русскій актеръ морально и житейски выбился уже надъ плачевнымъ уровнемъ Аркашки и Геннадія Демьяныча, сложилъ какое-то подобіе сословія и заявилъ свое духовное равноправіе со всѣми остальными передовыми рычагами и факторами русской культуры. Вы — зерно, изъ котораго разрослась громадная роща. Времена измѣнили художественные вкусы и взгляды публики. Театръ пережилъ острую внутреннюю реформу. Возникли новыя вѣянія, вызвавшія къ жизни спеціальныя театры, которые овладѣли вниманіемъ общества и отодвинули „старое“ искусство на задній планъ. Именно Москва сдѣлалась центромъ этого движенія, создавъ громадную силу Художественнаго театра. Вы, Александръ Ивановичъ, остались не только въ сторонѣ отъ этого театра, но даже, если не ошибаюсь, стоите въ оппозиціи ему до известной степени. И, тѣмъ не менѣе, необходимо сознаться, что даже въ рожденіи этого театра есть значительная доля вашего участія. Когда онъ захочетъ писать свое родословіе и начнетъ считать своихъ предковъ, ему не обойтись безъ вашего имени. Совсѣмъ не случайность, что во главѣ Художественнаго театра оказался вашъ гимназическій и литературный товарищъ, сверстникъ, многолѣтній другъ и единомышленникъ — Вл. Ив. Немировичъ-Данченко. Неслучайность, а логическая послѣдовательность, нравственная необходимость. Это — голосъ и артистическая исповѣдь вашего поколѣнія. Такому театру немислимо было возникнуть 25 лѣтъ тому назадъ, на почвѣ до-южинскаго актерства. Я вполне понимаю, почему самъ Южинъ — не актеръ и не руко-

водитель для подобной сцены, но создать ее могло только то сознательное жреческое отношеніе къ искусству, которое въ артистическую среду внесъ южинскій примѣръ; вырастить ее въ дѣятельную силу въ состояннн было только поколѣніе младшихъ Южиныхъ, хорошо понявшихъ, усвоившихъ, искусно примѣнившихъ къ своей эпохѣ, расширившихъ и продолжившихъ дѣло Южна старшаго.

Говоря о вашихъ сценическихъ заслугахъ, дорогой Александръ Ивановичъ, постоянно приходится повторять: „впередъ“, „передовой“, „новый“, „реформа“ и т. п. Между тѣмъ, собственно говоря, мы впадаемъ тутъ въ условную ложь, подчиняемся оптическому обману. Ваша общая передовитость бросаетъ свой отсвѣтъ и на дѣятельность вашу въ Маломъ театрѣ, исторія котораго за эти 25 лѣтъ—конечно, вполне и всецѣло ваша исторія. Вы—тотъ нравственный моторъ, который зримо и незримо оживлялъ и двигалъ шестерни и маховыя колеса этой громадной машины. Но здѣсь я беру на себя смѣлость утверждать, что вы были не реформаторомъ, но консерваторомъ. И—на этотъ разъ, совсѣмъ необычный въ моихъ устахъ, привычныхъ отрицать благодѣянія какой бы то ни было задержки и звать къ ломкѣ настоящаго для цѣлей будущаго,—я настаиваю, что именно то и было въ васъ для Малаго театра хорошо, что въ томъ-то и заключается ваша предъ Малымъ театромъ заслуга.

Ваша роль въ Маломъ театрѣ, когда вы появились въ немъ, очень напоминала молодого коменданта, назначеннаго—на панъ или пропаль—отстаивать крѣпость, полуразрушенную временемъ и жестокою бомбардировкою. Что отстоять,—никто не вѣрить. Что пропадетъ,—никто не жалѣть. Пушечное мясо! Вы вошли въ Малый театръ въ эпоху, когда Островскій и созданное имъ артистическое созвѣздіе быстро летѣли съ зенита къ надиру. Смерть и старость обирали сцену, еще недавно богатую великими талантами-само-



родками. Въ теченіе пятнадцати лѣтъ, Малый театръ лишился Прова Садовскаго, Живокина, Катерины Васильевой, Шумскаго, Самарина, Рѣшимова, Никифорова смертью; Акимовой, Медвѣдовой и многихъ важныхъ второстепенностей—старостью. Въ началѣ 80-хъ годовъ Малый театръ представлялъ собою испущенный и заброшенный садъ, съ нѣсколькими великолѣпными и рѣдкими растеніями, обреченными глхнуть среди сорныхъ травъ, разраставшихся, что день, то шире и гуще. Актеръ-талантъ задыхался и увядалъ, а преуспѣвалъ и самодовольно размножался ряженный чиновникъ отъ искусства и казенной конторы.

Появленіе сценическихъ талантовъ рѣдко одиночно. Оно—эпохамъ. Оно—въ родѣ, какъ нефтяные фонтаны въ Баку. Все нѣтъ, да нѣтъ ничего,—и вдругъ хлынуло, забило, каждый день по миллиону ведеръ. Выпросталось подземное озеро,—и опять сухо. И—Богъ знаетъ, на сколько лѣтъ впередъ.

Фонтанъ Малаго театра, открывшись еще во времена Бѣлинскаго, отличался рѣдкостнымъ богатствомъ и билъ много лѣтъ съ такимъ энергическимъ постоянствомъ, что, казалось, и извода ему не будетъ. Это мало-по-малу стало почти суевѣріемъ московскимъ, да и не только московскимъ—всероссійскимъ. Нѣтъ Бога, кромѣ Бога и театра, кромѣ московскаго Малаго—мы росли съ этою вѣрою. Мы были убѣждены, что тамъ не актеры театръ, но театръ актеровъ создаетъ. Таковъ гипнозъ традицій! Мы мирились даже съ Бергамп, Вильде, Музилями—только потому, что они удостоены были служить на Маломъ театрѣ,—значить, хороши! Вы сами, Александръ Ивановичъ, когда получили приглашеніе въ Малый театръ, то, по младости лѣтъ своихъ, струсили и запросились было въ Александринку, ибо тамъ-де не боги горшки обжигаютъ, а Малый театръ... Малый театръ!.. Это—русская Académie des Sciences! Это—коллегія безсмертныхъ!

Тѣмъ не менѣе вы, къ счастью Малаго театра, все-

таки поехали въ Малый театръ. И вы,—одинъ изъ немногихъ, а можетъ быть, и единственный изъ тогдашнихъ молодыхъ артистовъ,—приглядѣвшись къ Малому театру, поняли, что онъ,—подъ блескомъ красивыхъ и мощныхъ традицій своихъ,—тяжко боленъ, задыхается почти въ смертельной опасности, и что его надо спѣшно, упорно и безотлучно спасать. И вотъ—этой-то консервирующей дѣятельности спасенія Малаго театра отъ угрожавшей ему гибели вы и посвятили 25 лѣтъ своей артистической жизни. И сейчасъ приходится, съ полною искренностью, сказать: если Малый театръ остался къ 1908 году живъ и еще будетъ живъ, то не иначе, какъ—вами: вашимъ трудомъ, вашею энергiей, вашимъ влиянiемъ, вашею любовью.

Объяснюсь, чтобы вы не приняли словъ моихъ себѣ за лесть, а ваши глубокоуважаемые товарищи по театру за обиду.

Въ моментъ вашего поступленiя на московскую сцену, Малый театръ переживалъ слѣдующiя обстоятельства. Старые боги, ученики Щепкина и создатели Островскаго, вымирали. Отмѣна монополiи императорскихъ театровъ остановила приливъ къ Малому театру зрѣлыхъ талантовъ изъ провинцiи. Пушкинскiй театръ Бренко впервые жестоко потрясъ авторитетъ Малаго театра, показавъ Москвѣ, въ одномъ ансамблѣ, Андреева-Бурлака, Иванова-Козельскаго, Писарева, Кирѣева, Свободина, Далматова, Стрепетову и т. д. Фонтанъ талантовъ, выбросившiй въ семидесятыхъ годахъ громадныя природныя дарованiя Ермоловой, Ленскаго, Горева, Садовскихъ, и всякъ и замеръ къ восьмидесятымъ годамъ. Его послѣднею счастливою вспышкою было въ 1887 году случайное и одинокое появленiе превосходнаго таланта Е. К. Лешковской. Съ тѣхъ поръ Малый театръ въ Москвѣ не далъ ни одного природнаго дарованiя, сколько-нибудь значительнаго.

Федотовой было сорокъ лѣтъ. Никулиной — за сорокъ. Ленскiй, одинъ изъ величайшихъ и изящнѣй-

шихъ трагическихъ талантовъ нашего времени, прежде-временно уходилъ отъ молодыхъ ролей, по ложному стыду своего небольшого роста и ранней тучности. Колоссальный талантъ и мощный темпераментъ Горева размѣнивались въ хаотическомъ, пугающемъ неряшестве. Тонъ репертуара давала изъ Петербурга Александринка, — пошлый Крыловъ и рѣдкою талантливая, но не сумѣвшая серьезно взглянуть ни на свое дарованіе, ни на искусство, Савина. Титанической Ермоловой, поэтому, было рѣшительно нечего дѣлать, она задыхалась отъ бездѣйствія, отъ нравственнаго одиночества, отъ безсилія и незнанія, куда-же дѣвать свой неприкладной, не нужный начальству, стихійный талантъ.

Молодой Южинъ, пришедшій къ упадку этому, былъ бѣднѣе всѣхъ названныхъ природными данными къ сценическому искусству, но никому изъ нихъ не уступалъ, а многихъ превосходилъ страстною любовью къ театру, не говоря уже о томъ красивомъ и благородномъ самолюбіи, энергія котораго послѣднихъ дѣлаетъ первыми. Теперь, въ дни триумфа, не горько вспомнить, а трудны были первые годы Южина предъ избалованными, упрямо консервативными въ театраль-ныхъ вкусахъ своихъ, москвичами. Фигура, голосъ, холодноватость дарованія, остатки молодого дилетантства, даже самая самая интеллигентность, университетское образованіе, княжескій титулъ артиста, — давали поводы къ предубѣжденію и насмѣшкамъ. Что ставилось въ заслугу Писареву, — въ Южинѣ высмѣивалось! Предъ Оболенскимъ-Ленскимъ несчастливческая ненависть къ образованному актеру изъ князей почему-то молчала, а на Южина бросалась съ воемъ и оскаломъ всѣхъ зубовъ. Газетной поддержки и рекламы Южинъ *никогда не зналъ*. Я почти ровесникъ его годами и свидѣтель его московской карьеры. Пресса 80-хъ годовъ, все время, бросала ему камни подъ ноги, — и, случилось, преобильно. А онъ морщился, да шелъ впередъ, кряхтѣлъ, да шелъ! Одинъ „Гамлетъ“ чего ему, въ свое

время, стоил! Ахъ, милый, какъ я помню ваши въ „Гамлетѣ“ сапоги со скрипомъ! Наверное, и самъ когда-то что-то острялъ на ихъ счетъ.

Нельзя видѣть передъ собою дѣлающуюся работу желѣзнаго характера безъ того, чтобы не проникнуться уваженіемъ къ нему. И вотъ—Южинымъ начинаютъ интересоваться, потомъ увлекаются, Южина начинаютъ понимать, Южинъ становится нравственнымъ центромъ группы, интеллектомъ ея сложнаго организма, магнитомъ публики, Южинъ—первый актеръ Малаго театра. Первый—не только по ролямъ и вліянію, но и по нравственному праву, по убѣжденію и симпатіямъ зрительнаго зала и—я увѣренъ—большей части его товарищей по сценѣ. Дѣлается такъ, что,—уже въ половинѣ девяностыхъ годовъ,—можно, пожалуй, Малый театръ отставить отъ Южина, но не Южина отъ Малаго театра. Потому что Южинъ—его душа, его спасеніе, его движущая сила, его вдохновеніе и жизнь.

Великою заслугою Южина было, что, съ первыхъ же шаговъ своихъ въ Маломъ театрѣ, онъ догадался, что пѣсенка счастливаго фонтана талантовъ-самородковъ слѣта. Исякъ фонтанъ, и рассчитывать на его драгоценные выбросы больше нельзя, а пришло время—на Бога надѣйся, а самъ не плошай“: помогать природѣ интеллектомъ, любовнымъ трудомъ и знаніемъ, воскресить школу, взяться за давно уже забвенное и чуть не презрѣнное хоровое начало. Вокругъ Южина сгруппировалось нѣсколько артистовъ, сознательно или бессознательно подчинившихся его вліянію, пошедшихъ его дорогами и къ его цѣлямъ. Nomina sunt odiosa, но именно такимъ образомъ выработался тотъ блистательный хоръ изъ солистовъ, то согласное дружество крупныхъ индивидуальностей, та „игра по нотамъ“, которыя символизировались для девяностыхъ годовъ словами—„ансамбль Малаго театра“.

Лишь на фонѣ такого ансамбля могла зародиться общая мысль о замѣнѣ театра артистической личности

театромъ режиссерскаго ансамбля, осуществленная въ послѣдствіи Вл. Ив. Немировичемъ-Данченко и К. С. Станиславскимъ. Повторяю: послѣдніе могли воздвигнуть свое зданіе—лишь на южинской формациі актера—образованнаго, сознательнаго, мыслящаго, а потому и покорнаго внушеніямъ образованія, сознательнаго слова, повелительной логической мысли. Раньше они не нашли бы для постройки своей нужнаго матеріала. Ихъ идея, ихъ планъ, но первыя кирпичи сработаны еще въ восьмидесятыя годахъ Южинъ.

Насколько сознательно трудился Южинъ въ ансамблѣ Малаго театра и какъ глубоко и детально понималъ онъ его, лучшее свидѣтельство — пьесы князя А. П. Сумбатова, похожія на партитуры Направника, написанныя для образцоваго оркестра, — какъ итальянцы говорятъ, — *dei professori*. Каждое лицо создавалось авторомъ по предвзвѣшенію не только литературному, но и сценическому, имѣя предъ глазами актера или актрисы, которые будутъ впервые исполнять пьесу. Таланты родной труппы любовно изучены Сумбатовымъ до послѣднихъ мелочей, и каждому авторъ даетъ программу проявиться во всемъ, посильномъ ему, діапазонѣ, со всѣмъ, свойственнымъ ему, тембромъ. Любопытнѣйшимъ образцомъ такого письма, насквозь изучившаго и постигшаго свою ближайшую цѣль, является роль Зейнабъ въ „Измѣнѣ“. Она до такой степени написана для великой нашей Ермоловой, что всѣ не Ермоловы теряются въ ней, какъ карлицы въ платьѣ великаншъ. Всѣ безъ исключенія оказываются блѣдны и жалки. Эта манера — постоянное профессиональное самопожертвованіе Сумбатова. Онъ работаетъ слишкомъ для Москвы. Часто смотря его пьесу въ Петербургѣ, Кіевѣ, Нижнемъ-Новгородѣ, даже въ очень хорошемъ исполненіи, недоумѣваешь, какъ-будто глазу твоему недостаетъ той или другой привычной краски. Да, такъ оно и есть: это—не достаетъ въ спектаклѣ — Лешковской, Рыбакова, Правдина, самого Южина, Па-

дарина, на исполненіе которыхъ рассчитывалась пьеса. Я особенно ярко испыталъ такое впечатлѣніе, смотря въ Петербургѣ „Ирининскую Общину“. Словомъ, пьесы Сумбатова это — послѣднее слово и лебединая пѣсня личнаго ансамбля, слагающагося сочетаніемъ амплуа, выношеннаго тридцатилѣтіемъ бытового и салоннаго театра.

Не буду останавливаться на заслугахъ вашихъ, Александръ Ивановичъ, какъ усерднаго проводника въ театръ нашъ началъ европейской сцены и, въ особенности, западной романтической драмы. Тутъ мы разоидемя съ вами во многихъ симпатіяхъ, начиная съ любимца вашего, Виктора Гюго, который, для меня лично, и по-французски трудно выносимъ, а по-русски совсѣмъ уже — вещь, въ большомъ количествѣ нестерпимая. Я долженъ сознаться, что еще недавно съ позоромъ сбѣжалъ изъ Comédie Française, когда Мунэ-Сюлли и Поль Мунэ раздѣлывали „Hernani“. Словно многолѣтіе въ пяти актахъ... Ну, въ четвертомъ я не выдержалъ — стало смѣшно. Сосѣди косятся... Лучше уйти. Но когда вспомнишь, что Виктора Гюго вы противопоставили въ Москвѣ, какъ нѣкую идейную плотину, наплыву изъ Петербурга Виктора Крылова, что вы отстояли имъ Малый театръ отъ разврата тогдашней Александринки, — то и тутъ нельзя не сказать вамъ искренняго спасибо. Вашими усиліями десятки разъ спасался репертуаръ театра отъ казенной пошлости. Вы облагородили свой театръ. Вы возвратили ему Шекспира, на которомъ суевѣрный страхъ актерскій поставилъ для Москвы знаки табу чуть ли еще не съ мочаловскихъ временъ \*). Вы дали, вы заставили дать достойную работу таланту Ермоловой — быть — можетъ, самой великой трагической актрисѣ, какую имѣлъ XIX вѣкъ!

\*) А. П. Ленскій, въ семидесятыхъ годахъ, возобновилъ „Гамлета“ (кажется, въ 1875 ?) не особенно удачно на первомъ спектаклѣ, но затѣмъ съ годами онъ проникъ въ роль эту до сокровѣннѣйшихъ глубинъ и ея,

Въ разгаръ передовыхъ реформъ Александра II, старобрядцы писали ему въ своемъ благодарственномъ адресѣ: „Въ новизнѣ твоей, государь, старина намъ слышится“. Я готовъ повторить эти красивыя слова и теперь, когда такъ много говорятъ о васъ, какъ обновителѣ Малаго театра и руководителѣ его къ передовымъ цѣлямъ искусства. Да, вы въ сценическомъ искусствѣ—новизна, потому что ново все, хорошо забытое, но, на самомъ-то дѣлѣ, — именно, старина въ васъ слышится. Что значитъ творить исторію? Понять гибель отжитого прошлаго, отречься отъ власти его надъ настоящимъ, но выбрать изъ него жизнетворные элементы, способные жизнь же новую развивать, и обратить ихъ удобреніемъ на почву, въ которой трепещутъ посѣвы будущаго. Ваша, Александръ Ивановичъ, роль въ Маломъ театрѣ была именно такова. Изъ развалинъ славы его вы вынесли немногія лучшія его традиціи, которыя еще не успѣли одряхлѣть и ополшиться къ 80-мъ годамъ. Вы заключили дружескій боевой союзъ съ лучшими людьми и силами искусства, которыхъ то время оставило въ наслѣдство Малому театру. Этотъ союзъ длится и посейчасъ, не ослабленный годами, но, напротивъ, окрѣпшій. Онъ ушелъ далеко съ того мѣста, гдѣ былъ заключенъ, вы привели его къ новымъ задачамъ, къ новымъ берегамъ, но—„въ новизнѣ твоей старина намъ слышится“. Если въ Маломъ театрѣ звучитъ еще его бывшая слава, сверкаетъ мелькомъ то вѣчное, чѣмъ былъ онъ дорогъ и что исторически необходимо отъ него сохранить,—это почти всегда слѣды вашего воздѣйствія и вліянія, дѣло вашей памяти, вашего критическаго выбора и вкуса.

---

въ началѣ восьмидесятихъ годовъ, его Гамлетъ былъ самый цѣльный, поэтический, глубокий Гамлетъ, какого я только могу вспомнить на европейскихъ сценахъ. Къ сожалѣнію, вскорѣ Ленскій, вмѣстѣ съ другими молодыми ролями, и Гамлета забросилъ навѣки. А какой онъ былъ Бенедиктъ въ „Много шума изъ ничего!“ Кто не видалъ Ленскаго въ Бенедиктъ, тотъ Бенедикта не знаетъ. См. въ моихъ „Тризнахъ“.

Вы справляете свой артистическій юбилей въ годахъ, когда французскій или итальянскій артистъ только сознаетъ себя зрѣлымъ и начинаетъ вторую молодость. Наша интеллигенція—увы!—сдаетъ и выходитъ въ тиражъ много раньше. Но вы — типическій западникъ, настоящій европеецъ во всей своей дѣятельности, — авось, выдержите западный характеръ и останетесь европейцемъ и въ этомъ отношеніи. Вы изъ тѣхъ счастливыхъ, истинно-талантливыхъ и желанныхъ людей, которыхъ нельзя вообразить безъ любимаго дѣла, какъ любимаго ихъ дѣла — безъ нихъ. Южинъ безъ Малаго театра, Малый театръ безъ Южина; это—какая-то бессмыслица. Человѣкъ вы могучій, ясноголовый, жизнерадостный. Предъ вами еще многіе-многіе прекрасные годы служенія искусству и публикѣ. Отъ души желаю, чтобы они затянулись какъ можно дольше. Когда же ударить и для васъ часъ роковой усталости, повелѣвающей отойти въ сторону отъ артистическихъ волненій,—я думаю, что тогда каждый другъ русскаго искусства пожелаетъ и для васъ, и для родного дѣла вашего того же, чего и я вамъ сейчасъ на тотъ далекий случай желаю. Чтобы артистъ-творецъ, посвятившій всю жизнь своей задачѣ — стать опорнымъ столпомъ Малаго театра, вынесшій на плечахъ своихъ честь и славу его въ самыя трудныя для него времена, оказался неразлучнымъ съ любимымъ своимъ театромъ до конца дней своихъ. Чтобы тотъ, кто въ молодости своей спасъ Малый театръ отъ преждевременнаго разрушенія, — въ пожилыхъ и старыхъ годахъ своихъ остался властнымъ руководителемъ и вдохновителемъ учениковъ и продолжателей своихъ \*).

Стой, машинистъ, при машинѣ, тобою созданной, покуда она идетъ, а ты дышешь!

Innsbruck.  
1908. II. 9

---

\*) Это мое пожеланіе счастливо сбылось. Съ 1910 года А. И. Южинъ-Сумбатовъ—управляющій группою Малаго театра. 1910. XI. 13.



## II.

Князь А. И. Сумбатовъ выпустилъ въ свѣтъ полное собраніе своихъ сочиненій—огромные три тома, полные драмъ и комедій, предназначенныхъ не столько для чтенія, сколько для сцены. Если бы я чувствовала себя драматургомъ *par excellence*, то—либо вовсе не издавалъ бы своихъ пьесъ, ограничиваясь печатаніемъ ихъ въ количествѣ, потребномъ для специально-театрального, промышленнаго, такъ сказать, сбыта, либо, наоборотъ, печаталъ бы ихъ сразу въ двухъ редакціяхъ: вотъ какъ эта пьеса должна идти на сценѣ, а вотъ—прочтите все, что я, авторъ, хотѣлъ въ ней сказать, развить, оттъннить.

Сцена — дѣло грубое. Ярко освѣщенная рампою, она—въ родѣ экрана, воспроизводящаго картины волшебнаго фонаря: весьма эффектныя, съ западающими въ память контурами и красками, но декоративныя, воспроизводящія лишь общія черты предметовъ и сильныя лишь общимъ впечатлѣніемъ. Книга—дѣло тонкое. Пьеса въ книгѣ не блеститъ эффектами, вы не замѣчаете однимъ взглядомъ ея декоративнаго размаха и лишь понемногу, страница за страницей, постигаете внутреннюю прелесть контуровъ и красокъ, облекающихъ ея типы и дѣйствіе. Въ книгѣ вы съ удовольствіемъ и съ благодарностью къ автору читаете лирическую тираду, объясняющую вамъ тотъ или другой характеръ, но на сценѣ весьма благоразумно выбрасываемую, ибо она „не сценична“, „тормозитъ дѣйствіе“, то-есть, попросту говоря, наводитъ на слушателя тоску. Не думайте, господа, что это бываетъ только съ фальшивыми лирическими мѣстами, съ дурными философскими діалогами и т. п. Нѣтъ, длинная отвлеченность, которую вы съ наслажденіемъ воспринимаете въ чтеніи, всегда скучна, провозглашаемая со сцены. Исключо-

ченій изъ этого весьма немного, да и тѣ надо отнести скорѣе къ интересу субъективнымъ искусствомъ актера, чѣмъ объективнымъ творчествомъ автора. Когда мы говоримъ въ театрѣ:

— Посмотримъ, какъ-то выйдетъ у этого Отелло монологъ передъ сенатомъ, у Натана рассказъ о трехъ кольцахъ, у Гамлета—„Быть или не быть“?

Тогда мы, собственно, подразумеваемъ:

— Если ему удастся не позволить намъ зѣвать отъ такихъ несценичныхъ моментовъ пьесы, то, стало-быть, онъ, дѣйствительно, недоужинный актеръ.

И вотъ почему Шекспиръ рѣшительно несносенъ въ исполненіи посредственностей, и вотъ почему даже самая яркая знаменитость играетъ Шекспира не „гольемъ“, но въ сценическихъ приспособленіяхъ текста и съ перестановкою сценъ.

Обыкновенно, знатоки называютъ подобное обращеніе съ классиками варварствомъ. Но публика за него благодарна. Публика—коллекція не знатоковъ, но людей, ищущихъ впечатлѣнія внѣшняго, но сильнаго, эмоціи мгновенной, но захватывающей. Она сходится смотрѣть, слушать и реагировать на зрительныя и слуховыя впечатлѣнія непосредственнымъ чувствомъ, а не мыслить и смаковать en connaissance de cause. Натура высоко-эстетическая, въ родѣ Гамлета, съ интересомъ слѣдить за монологомъ актера о свирѣпомъ Пиррѣ, потому что свирѣшый Пирръ этотъ даетъ ей толчокъ къ ряду новыхъ самостоятельныхъ идей и образовъ. Но обыкновенный зритель,—Полоній, которому до свирѣпаго Пирра и Гекубы въ траурѣ столь же мало дѣла, какъ до прошлогодняго свѣга,—безпокойно двигается на стулѣ и ворчать:

— Это слишкомъ длинно!

Онъ зѣваетъ, сморкается, кашляетъ... Кашель—это вѣчный спутникъ театральной лирики и философіи, ибо въ публикѣ всегда бываетъ очень много Полоніевъ и очень рѣдко попадаются Гамлеты. И, чтобы

Полоніи не ворчали, не сморкались, не кашляли, когда говоритъ Отелло, Лиръ, Натанъ, Сидъ, нужень актеръ-громада, Сальвини, Росси, Зонненталь, Муна-Сюлли. Да и то они гораздо меньше влекутъ къ себѣ Полоніевъ, чѣмъ любая буржуазная пьеса-схема, производствомъ коихъ легко и практично занимается современная драматургія.

Пьеса-схема, именно, работаетъ въ расчетѣ на волшебный фонарь, огонькомъ котораго должно явиться дарованіе и субъективное творчество актера. Она набрасываетъ контуры дѣйствующихъ лицъ, ситуаціи, настроенія, создаетъ разнообразныя по формамъ, но одноцвѣтныя силуэты; раскраска же ихъ и освѣщеніе всецѣло зависятъ отъ актеровъ-исполнителей. Это называется писать со знаніемъ сцены, писать выгодныя роли. „Онъ хорошій драматургъ; онъ сцену знаетъ, и всѣ роли у него всегда прекрасны“.

Кн. Сумбатовъ, среди нашихъ драматурговъ-схематиковъ, несомнѣнно, занимаетъ почетное, а, быть можетъ, и первое мѣсто. Онъ именно знатокъ сцены— въ нѣкоторомъ родѣ, російскій Сарду, который превосходно понимаетъ, какой штрихъ картины выйдетъ на экранѣ волшебнаго фонаря даже при слабомъ освѣщеніи картины, какой не выйдетъ и при сильномъ. Поэтому всѣ безъ исключенія пьесы кн. Сумбатова имѣютъ успѣхъ даже въ исполненіи любителей и посредственныхъ труппъ, а на образцовыхъ сценахъ многія изъ нихъ производили большое и сильное впечатлѣніе и долго держались въ репертуарѣ. „Цѣпи“, „Мужъ знаменитости“, „Старый закалъ“, „Арканзавы“, „Листья шелестятъ“, „Закатъ“, „Джентльменъ“, и т. п. доставали Савиной, Ермоловой, Федотовой, Гореву, Ленскому, Южину, Дальскому etc. роли, которыми артисты потрясали сердца и научали Полоніевъ не кашлять въ театрѣ.

Знаніе сцены есть своего рода интуиція. Оно можетъ даваться капризомъ судьбы и „гулякѣ-праздному“,

человѣку необразованному и даже безграмотному. *Nomina sunt odiosa*, но такіе драматурги имѣются на Руси. Сцену планируетъ куда лучше Островскаго, а глушь, какъ пробка, и образованія средняго, *alma mater* съ Альмой Фостремъ смѣшиваетъ. И героя его—такіе же: все великія истины изъ энциклопедическихъ словарей провозглашаютъ, да предаются любви по Мантегаццѣ въ переводѣ Никольской улицы или Шукина двора. Нечего и говорить, что умный, образованный кн. Сумбатовъ не головою, а десятью головами выше подобныхъ знатоковъ. Это—авторъ литературный, внимательно слѣдящій за теченіями общественной жизни, слѣпно и довольно мѣтко, по временамъ, переносящій фигуры и сцены ихъ на театральныя экраны. Менестрель, Пропорьевъ, Кастуль—не типы, а схемы типовъ, но типовъ, живыхъ, современныхъ, — можно сказать, всакивающихъ въ телѣгу жизни на полномъ скаку ея.

Работалъ Сумбатовъ огромно, наработалъ много, и надо признать: съ каждою новою работою шель впередъ и по литературности приемовъ, и по литературности слога. Языкъ „Заката“, „Джентльмена“, „Стараго закала“—щегольской, въ сравненіи съ неряшливымъ глаголомъ какого-нибудь „Сергѣя Сатилова“.

Въ этой драмѣ, излагающей любовь образованнаго мужика къ дамѣ-страдалицѣ въ лапахъ деспота-мужа, есть странное семейное сходство съ юношескими драмами Бѣлинскаго и Лермонтова, — сходство инстинктивное, потому что пьесы эти въ годъ написанія „Сергѣя Сатилова“ еще не были извѣстны. Очевидно, — предъ лицомъ торжествующаго насилія и кознодѣйства, всѣ юноши проникаются благороднымъ протестомъ, одинаковымъ не только по духу, но схожимъ даже въ формахъ выраженія. Благородство мысли не мѣшаетъ быть „Сергѣю Сатилову“ пьесою очень слабою, — для автора даже лучше, пожалуй, что этотъ грѣхъ его юности миновалъ сцену. Впрочемъ, вѣдь и юношескія драмы Лермонтова и Бѣлинскаго тоже очень плохи...

Чуткость къ общественной жизни сопровождается въ драмахъ кн. Сумбатова хорошимъ, честнымъ направлениемъ симпатій и антипатій. Онъ—какъ почти всѣ литераторы-москвичи, представитель не слишкомъ яркаго, но стойкаго и убѣжденнаго либерализма мысли и слова, авторъ гуманный, типическій интеллигентъ, съ программю, ясно и опредѣленно различающею общественное добро и зло по наслѣдственнымъ программамъ шестидесятыхъ годовъ. За добро онъ всегда стоитъ горюю, а если не слишкомъ громко и храбро ратуетъ противъ зла, то тутъ не вся его вина: пьеса русскаго драматурга на сцену сквозь тройную цензуру идетъ, а съ тройною цензурою много не напролетуешь.

## О Коммиссаржевской.

### I.

(ОТВѢТЪ ВЪ СИМФЕРОПОЛЬ).

Къ сожалѣнью, я не могу написать воспоминаній о В. Ѳ. Коммиссаржевской, потому что мало ее зналъ. Главные шумы ея театральной славы начались уже послѣ меня,—я потерялъ русскій театр изъ вида въ концѣ 1901 года, слѣдовательно, В. Ѳ. знаю только, какъ артистку императорскихъ театровъ, что далеко не въ состоянни цѣликомъ опредѣлить ея артистическую величину. Изъ послѣдующаго періода ея дѣятельности, въ самостоятельной творческой работѣ и антрепризѣ, я видѣлъ В. Ѳ. только въ „Дѣтяхъ солнца“ въ Пассажномъ театрѣ, при короткомъ наѣздѣ моемъ въ Петербургъ въ 1905 году: вообще, послѣдній русскій спектакль, который я видѣлъ, потому онъ мнѣ хорошо запомнился. Играли скверно, за исключеніемъ, конечно, са-

мой Коммиссаржевской и Уралова, ролью Чепурнаго, сдѣлавшаго себѣ столичное имя. Вѣра Федоровна превосходно читала великолѣпные стихи, освѣщающіе порядкомъ-таки нудную и скучную роль ея, и была изумительно сильна въ истерическихъ финалахъ, которыми изобилуетъ эта тоскливая пьеса. Но, въ общемъ, замѣтно было, что играетъ она безъ любви и нѣсколько недоумѣваетъ предъ тѣмъ, что играетъ, — работаетъ честно и взвинчиваетъ себя, какъ можетъ, но чувствуетъ, что это — „не то“, ну, и выходитъ „не то“.

Вотъ что, пожалуй, интересно будетъ вспомнить. Какъ извѣстно, некрологъ В. Ф. Коммиссаржевской удивилъ многихъ возрастною датой. Она родилась въ 1863 году, значитъ, умерла около 47 лѣтъ. Эту датую былъ и я удивленъ, такъ какъ считалъ Вѣру Федоровну годами въ 13—14-хъ, не болѣе. Моложавость же ея дѣлала то, что и за эти-то годы, случалось, при жизни артистки, спорить со многими, даже близко ее знавшими, напр., еще недавно, съ С. И. Горѣловымъ. И на этихъ-то годахъ я рѣшался настаивать только потому, что имѣлъ въ памяти одно раннее выступленіе В. Ф., о которомъ сейчасъ, кажется, всё позабыли. Это было въ Москвѣ, въ Пушкинскомъ театрѣ. Полулюбительскій спектакль, въ которомъ участвовалъ юноша Станиславскій и молодая барышня, готовившаяся къ оперной карьерѣ, В. Ф. Коммиссаржевская. Весь составъ спектакля не помню, но, между прочимъ, шла сцена изъ „Каменнаго гостя“ Пушкина, В. Ф. играла Лауру и пѣла вставные испанскіе романсы: „Я здѣсь, Инезилья“ Даргомыжскаго и другой какой-то. Дату этого спектакля установить очень легко: онъ вышелъ страшно траурнымъ, такъ какъ въ этотъ самый день умеръ въ Москвѣ А. Ф. Писемскій, и въ фойѣ былъ наскоро поставленъ бюстъ его, увѣнчанный лаврами и окутанный флеромъ. Значитъ, 21-го января 1881 года. 29 лѣтъ тому назадъ.

Лаурую В. Ф. я, конечно, не помню, но, вообще-то,

пѣла она прелестно, и, если бы въ русской оперѣ пользовался успѣхомъ тотъ родъ лирической музыки, которому посвящена парижская Орега Соми́ке, В. Θ. сдѣлала бы не меньше въ карьерѣ оперной, чѣмъ въ драматической, и, по всей вѣроятности, мы имѣли бы Шалапина-женщину раньше, чѣмъ пришелъ Шалапинъ-мужчина.

Кто слыхалъ В. Θ., какъ исполнительницу романсовъ, или вспомнить ее въ Мариссѣ Огудаловой, согласится, что это такъ. У нея были отъ природы всѣ достоинства, создавшія громкую славу Олениной Д'Альгеймъ, да еще очаровательнѣйшій по тембру голосъ и поэтическая наружность: два дара, которыхъ высокоатлантивой пропагандисткѣ Мусоргскаго, къ сожалѣнiю, не достаетъ.

Какъ ни громадна роль, сыгранная В. Θ. въ русскомъ искусствѣ, можно смѣло и съ большою грустью сказать, что эта богатѣйшая женская натура и могла бы, и должна была бы сдѣлать гораздо больше, и не ея въ томъ вина, если не сдѣлала. Виногато позднее вступленiе ея на сцену, куда она пришла, какъ въ убѣжище отъ тяжелой жизни, надломленною тридцатилѣтнею женщиною, — значитъ, оставивъ въ частномъ быту лучшiя силы молодости, красоты, энергiи, темперамента. Это былъ человѣкъ, уже сломанный: „острою сѣкирой раненая береза“... Несчастнѣйшая неудачница-женщина превратилась въ счастливейшую удачницу-актрису и создала дѣлую эпоху въ искусствѣ. Но—вообразите себѣ Вѣру Федоровну не истратившею лучшихъ лѣтъ и силъ жизни въ несчастномъ бракѣ, вообразите ее въ нормальномъ развитiи артистическаго призванiя, какъ Савину, Ермолову, Федотову, Дуза,— съ шестнадцати-семнадцати лѣтъ!.. Вѣдь это такая стихiйная возможность, что о ней жутко подумать! взглянуть — папка валится!

— Громада!—сказалъ о Коммиссаржевской покойный Рошинъ-Динсаровъ, родственнiй ей талантомъ, да и

судьбою: тоже поздній дебютантъ, тоже рано взятый у искусства преждевременною смертью.

Я не былъ поклонникомъ В. Ф., въ девяностыхъ годахъ. Талантъ ея, несомнѣнный и сильный, однако, утомлялъ меня, всегдашняго искателя бодрыхъ нотъ, минорнымъ однообразіемъ, чеховскимъ звономъ надорванной струны. Что артистка большая, этого только слѣпой и глухой могъ не видѣть и не слышать: достаточно было уже одной Лариссы въ „Безприданницѣ“, для которой она сдѣлала гораздо больше, чѣмъ самъ Островскій, въ которой она создала первую ибсеновскую роль гораздо раньше, чѣмъ пришелъ на русскую сцену и овладѣлъ ею самъ Ибсенъ. Ни Федотова, ни Ермолова, ни Савина не угадали, что такое Ларисса, какъ и Островскій не понималъ глубины, которую создалъ. Если бы Коммиссаржевская ничего, кромѣ Лариссы Огудаловой, не сыграла, то и тогда имя ея осталось бы незабвеннымъ въ русскомъ искусствѣ, ибо роль эта была, въ ея исполненіи, не только великимъ артистическимъ откровеніемъ, но и знаменіемъ общественнаго настроенія. Коммиссаржевская играла Лариссу не талантомъ даже, но кровью сердца своего и поднялась въ ней на такую высоту скорби, которая доступна только крыльямъ генія. Женщина, загубленная російскою паратовщиною, гениально отомстила за себя — выплакала горе свое и всѣхъ безчисленныхъ Лариссъ русскихъ... Ларисса Коммиссаржевской — это Гамлетъ Мочалова, Любимъ Торцовъ Садовскаго, Катерина Стрепетовой, Орлеанская дѣва Ермоловой: роль историческая, ибо исторію творящая.

Но сознать артистку большою и любить ее — два дѣла разные. Поэтому, отдавая полную справедливость многообѣщающимъ даннымъ В. Ф., я очень ясно чувствовалъ въ то же время, что она — „не моя артистка“, и частенько находилъ ее скучною, преувеличенно скорбящею, злоупотребляющею красивымъ звономъ вѣчной печали въ удивительномъ своемъ голосѣ. Притомъ, и



видать-то ее приходилось все въ Александринскомъ театрѣ, противнѣйшемъ и условнѣйшемъ учрежденіи, которое я всегда искреннѣйше терпѣть не могъ. Едва войдешь въ него, онъ уже вселяетъ предубѣжденіе, что будетъ казенно и скучно,—одинаково, неизмѣнно, самодовольно; слѣва почтительно, справа снисходительно; игра отвратительная, заслуженная, пенсіонерская; у этого—Владиміръ, у той—медаль на орденской лентѣ... патентованные, жалованные... ну, какая же радость воспринимать этакое, будто бы „свободное искусство“?.. Несомнѣнно, что бывали моменты на Александринской сценѣ, когда В. Θ. Коммиссаржевская казалась, во-истину, „бѣлою голубкой въ стаѣ черныхъ вороновъ“—единственнымъ живымъ человѣкомъ среди большихъ, но смертвѣлыхъ талантовъ, среди великолѣпныхъ чиновницъ и чиновниковъ сценической игры. Но это были моменты. А, въ общемъ, чувствовался человѣкъ не въ своей тарелкѣ и не на своемъ мѣстѣ, воюющій съ волками по-волчьи, но, такъ какъ онъ—не природный волкъ, а пришлый и довольно поздно пришлый, то—куда же ему до настоящихъ-то волковъ!.. Притомъ, и ерунду же приходилось играть В. Θ. въ тѣ-плачевныя времена! Когда начинала Ермолова, ей тоже пришлось переиграть массу глупыхъ ролей, но была еще обязательна для драматурга нѣкоторый общественный смыслъ и гражданскій огонекъ: было, за что хоть зацѣпиться темпераменту актрисы... Коммиссаржевской суждено было начать рядомъ, во-истину, трясиныхъ ролей. Неврастеническою тиною чуть не десять лѣтъ ее пичкали.

Удивительно еще, какъ выдержала эта хрупкая, болѣзанная женщина, вся истерзанная хирургическими операціями,—и не сломала и не вывихнула таланта своего на глупыхъ истерическихъ эффектахъ, которые, подмѣтивъ, что „Коммиссаржевская можетъ“, безпощадно подсовывали ей александринскіе поставщики!

Впослѣдствіи въ своемъ гастрольномъ репертуарѣ,

В. Θ. изъ репертуара Александринки не оставила ничего, кромѣ ролей классическихъ— „Безприданница“, „Норы“, „Чайки“ и—надо къ нимъ добавить далеко не классическую, но эффектную „Волшебную сказку“ Потапенки.

Я видѣлъ всё боевые, рѣшительные спектакли Коммиссаржевской за 1896—1901 годы: „Нору“, „Волшебную сказку“, „Борцы“, „Накипь“, „Идиотъ“... О послѣднемъ спектаклѣ недавно вспомнилъ Дорошевичъ, слагая хвалебную пѣснь юбиляршѣ Савиной. Дѣйствительно, послѣдняя, въ знаменитой сценѣ объясненія между Настасьей Филипповной (она) и Аглаей (Коммиссаржевская), собрала всё средства своего громаднаго таланта и разбила молодую соперницу на-голову. Но—даже самые пылкіе поклонники Марьи Гавриловны сознавались: Пирровой побѣдой. *Какъ актриса*, Коммиссаржевская оказалась безгранично слабѣе въ средствахъ, техникахъ, темпераментѣ,—*какъ натура*, гораздо глубже, нужнѣе, пѣлесообразнѣе во времени, въ способности откликаться струннымъ эхомъ страждущему духу эпохи. Когда Александринскій театръ проваливалъ чеховскую „Чайку“, чувствовалъ ли онъ, что въ этотъ роковой вечеръ онъ самъ умираетъ морально, и — изъ всего букета исполнителей—останется живою, и будетъ отнынѣ жить, и будетъ жизнь искусства за собою вести—только одна, менѣе всѣхъ ихняя и совсѣмъ не ко двору имъ пришедшаяся,—сама „Чайка“—В. Θ. Коммиссаржевская?..

Вполнѣ я оцѣнилъ Коммиссаржевскую и понялъ ея высшее значеніе послѣ того, какъ очень долго ея не видалъ, и, тѣмъ не менѣе, приходилось чуть ли не каждый день о ней съ кѣмъ-нибудь разговаривать. Хорошіе люди унесли эту актрису съ собою въ Сибирь и эмиграцію, какъ часть родины,—и нельзя не подчеркнуть этого: изъ всего русскаго артистическаго міра, чрезвычайно богатаго крупными силами, только ее одну унесли, да коллективъ московскаго Художественнаго

театра. И то когда и гдѣ о ней говорили, и то, какъ говорили, необыкновенно ясно выставляло на первый планъ то обстоятельство, что этотъ грустный, надломленный, осенній цвѣтокъ повдвнго таланта дорогъ всѣмъ, какъ необычайно вѣрный и современный символъ, измѣянной русской дѣйствительности... Въ стонѣ этой цвѣтущей души звучали стоны, которыми лютыя безвременья напи всю необъятную русскую степь страдалицу тосковать научили:

— Добрый человекъ,  
Были мы цвѣтами,  
Покосили насъ  
Острыми косами.  
Раскидали насъ  
Посрединѣ луга,  
Раскидали врозь,  
Даль другъ отъ друга.  
Отъ лихихъ гостей  
Нѣтъ намъ обороны,  
На главахъ у насъ,  
Черныя вороны.  
На главахъ у насъ,  
Затмевая звѣзды,  
Галокъ стая вьеть,  
Поганья гвѣзда...

Поэтесса беззвѣздной ночи—мученица вороньяго за-  
силья—напрасная чайтельница свѣтлоокаго орла-осво-  
бодителя и мстителя... Такъ жила Русь—такъ играла  
Коммиссаржевская. Какъ же было ее не любить? Какъ  
же было не обожать ее, маленькую Русь-страдалицу,  
большой Руси, раскинувшейся отъ Владивостока... вы  
думаете: я скажу, — до Вержболова или границы? Нѣтъ:  
до Парижа, Лондона, Лигурійскаго берега, потому что  
полмилліона русскихъ изгоевъ, выброшенныхъ за рубежъ  
отечества въ Европу, не должны быть забыты въ хорѣ  
погребальной скорби, и плачь ихъ по Коммиссаржев-  
ской былъ всеобщій, тяжелый, горькій плачь... „У сча-  
стливаго недруги мрутъ, у несчастнаго другъ умираетъ!“

Великолѣпная русская актриса, М. Г. Савина, избрала девизомъ своимъ красивую фразу — „Спена—моя жизнь“. Это сильно уже тѣмъ, что откровенно и правдиво. Женщина не побоялась гордо и ясно указать порогъ, на которомъ кончаются ея посягновенія, жертвенникъ, передъ которымъ сгораетъ ея существо, во славу совершенно опредѣленнаго, самодовлѣющаго бога, воля коего для нея — всепоглощающій абсолютъ. Это опредѣленность и послѣдовательность мировоззрѣнія, ограниченнаго специальнымъ искусствомъ, страшная творческая сила. Громадный артистическій авторитетъ М. Г. Савиной, созданный мощнымъ 40-лѣтнимъ напряженіемъ такой силы, —наиболѣе выразительное тому свидѣтельство. В. Ѳ. Коммиссаржевская принадлежала совсѣмъ къ другому типу артистокъ. Спелу и искусство она любила страстно, но врядъ ли согласилась бы подписаться подъ савинскимъ девизомъ, потому что — поздняя актриса—она понимала и чувствовала театръ силою отнюдь не самодовлѣющею, но служебною, и очень догадывалась о такихъ солнцахъ, при которыхъ свѣтъ театральныхъ рампы уже тускнѣетъ и становится ненужнымъ. Когда я прочиталъ, что В. Ѳ. умирала, разочарованная въ театральномъ искусствѣ, —я этому охотно повѣрилъ. Эта великая актриса могла бы, однако, и не быть актрисой. Она была актрисой потому, что громадный наследственный талантъ указалъ ей спелу, какъ ея природное средство къ подвигу жизни:

— Итти въ міръ и служить міру!

Средство, но не цѣль. Средства могли быть другія и многія. Но цѣль—одна. Именно:

— Итти въ міръ и служить міру.

Она это и дѣлала. Служила. Не искусству, но міру чрезъ искусство.

Я знаю, что кто-либо изъ фанатиковъ опгического обмана, именуемаго „искусствомъ для искусства“, прочтавъ эти строки, воскликнетъ:

— Такъ нельзя! Вы превращаете въ сценическую

утилитаристику и служебницу ту художницу, которая больше всѣхъ актрисъ русскихъ работала для самодовлѣющаго искусства, основала совершенно оторванный отъ жизни, ирреальный театръ для театра, отдала ему свой капиталъ, свой талантъ, свою славу, не останавливалась ни предъ какими жертвами, пошла въ ученицы къ г. Мейерхольду и пр., и пр.

Я отвѣчу:

— Не будьте близоруки и не поддавайтесь оптическому обману, а лучше обратите вниманіе на ту рѣшительную, почти самоубійственную рѣзкость, съ которою Коммиссаржевская зачеркивала періоды своихъ короткихъ очарованій,—и какъ ихъ много было, этихъ періодовъ! Это женщина великаго исканія и безконечныхъ пробъ... Въ ней жила неясная, словъ себѣ не находившая, но большая учительная идея, глубокой философскій инстинктъ. Ея тайная сила искала себѣ воплощенія и бросалась отъ формы къ формѣ, съ презрѣніемъ разбивая каждую испробованную форму, какъ скоро она оказывалась бесильною вмѣстить то загадочное пламя, которое Коммиссаржевская такъ богато въ себѣ чувствовала, но опредѣлить характеръ его не успѣла и выразить его полностью не смогла. Періодъ мистическій, періодъ граждански-революціонный, періодъ нео-романтизма, „искусства для искусства“, стилизаціи и пр. Въ каждое средство она, какъ воровая лошадь, впрягалась, и везла, везла, везла, покуда въ одинъ печальный день не убѣждалась, что возъ ея нагруженъ не сокровищами, но пузырями. Тогда она, безъ жалости къ потраченнымъ силамъ, опрокидывала старый возъ въ канаву и искала новаго, въ который бы запрячься... Эта женщина понимала общественную роль актрисы. Она хотѣла быть дѣятельно полезною обществу и толкать его впередъ. Часто она не знала, куда и какъ, но тогда звѣрялась инстинкту или людямъ, бравшимся ею руководить, говоря, что они-то, гдѣ „впередъ“, знаютъ. Инстинктъ

иногда обманывалъ, люди иногда оказывались шарлатанами и самозванцами, но въ самыхъ ошибкахъ и промахахъ своихъ Коммиссаржевская прекрасна и трогательна, потому что ея заблужденія происходили изъ чистой души и прекрасныхъ намѣреній, ея метанія, неловкости, непослѣдовательности истекали изъ пламенныхъ усердій дѣятельнѣйшей любви къ человѣчеству. Какая актриса не любить успѣха? Несомнѣнно, любила его и Коммиссаржевская. Но посмотрите,— какъ героически жертвовала она своимъ успѣхомъ, какъ безжалостно рисковала имъ, какъ безперемонно заковыдала въ новыя цѣпи свой талантъ, коль скоро оазяла ее новая идея и новая надежда, и открывались предъ нею возможности и перспективы новыхъ, не пробованныхъ еще, путей. Я назвалъ выше Коммиссаржевскую „маленькой Русью“. Въ этомъ качествѣ ей далеко не чуждъ былъ и великій двигатель большой Руси—„авось“. Въ беззвѣдной ночи, подъ торжествующимъ галочѣимъ гомономъ, шла она, свѣтлотуманная, на авось къ неяснымъ, чуть брезжущимъ разсвѣтамъ. И авось за авосемъ ей пзмѣняли, и новые авоси подъ руку ей совались, и за каждый авось хваталась она съ самоотверженнымъ энтузіазмомъ, и, куда авось владѣлъ ея умомъ и воображеніемъ, ей для авоса ничего не было жаль... Одинъ изъ величайшихъ ея авосей—американское путешествіе. Достаточно было бы Вѣрѣ Федоровнѣ явиться въ Нью-Йоркъ съ репертуаромъ, приспособленнымъ къ потребностямъ тамошней русской колоніи, чтобы возвратиться съ большими деньгами, съ громовою славой, въ бесчечныхъ лаврахъ. Но въ это время ею безраздѣльно вліялъ авось „новаго театра“, и она предпочла провалить свою поѣздку, но не измѣнила еще неизношенному авосю. Когда же износила его, то порвала съ нимъ въ одинъ день!..

Всѣ Коммиссаржевскія разнообразно талантливы, и обиліе талантовъ обрекаетъ ихъ на долгое исканіе

самихъ себя. Ни одна изъ нихъ не нашла своей дороги рано, въ первой юности. Это и недостатокъ ихъ, и огромное достоинство. Онѣ—позднія дебютантки, но, зато, на дебютъ свой приходятъ, уже какъ вырѣвшія—въ темнотѣ и тишинѣ неизвѣстной—художницы. Въ ихъ искусствѣ не чувствуется веселаго дыханія свѣжей полудѣтской юности, но, зато, никто лучше ихъ не въ состояннн разсказать о молодости грустную сказку, какъ ей хочется жить и не во что жить,— „аль у дѣвицы крылья связаны, аль пути ей всѣ заказаны?“

Прекрасное и многострадальное существо потеряла Россія. Я не раздѣляю покаянной истерики многихъ, рыдавшихъ въ некрологахъ и рѣчахъ: это мы тебя не уберегли! мы тебя погубили! отпустили! Ну—какъ бы это „мы“, сколько бы сіе „мы“ не было коллективно, берегли Вѣру Федоровну? Въ Александринкѣ, что ли, ее консервируя? Такъ за что же живого человѣка въ могильномъ-то склепѣ морить? Это, пожалуй, не лучше для духа, чѣмъ оспа для тѣла. И какъ бы это „мы“ не отпустили Вѣру Федоровну? Сами же пишете на вѣнкахъ: „вольной чайкѣ“... Развѣ чайку въ клеткѣ держать можно, хотя бы самой великолѣпной и благоустроенной? Въ зоологическихъ садахъ имѣются крытые бассейны для водяной птицы, въ томъ числѣ и для чаекъ, но—тѣ чайки уже лишь получайки: онѣ не вольныя... Можете вы себѣ представить Вѣру Федоровну счастливою безъ воли—летѣть, куда влечетъ ее очередной „авось“ огромной души? Я не могу.

Нѣтъ, у русскаго современнаго общества и безъ того достаточно грѣховъ, чтобы взводить на него еще не существующіе. Передъ Коммиссаржевскою общество ничѣмъ не виновато, а—тою безпримѣрною любовью, что обнаружилъ всероссійскій, повсемѣстный, всесловный, всевозрастный взрывъ горя общественнаго надъ свѣжимъ ея гробомъ, оно даже показало себя съ такой симпатичной и необыкновенной стороны, кото-

рую въ немъ, откровенно сказать, даже и подозрѣвать было трудно. За холеру Чайковскаго, за ломовика, раздавившаго Кюри, за оспу Коммиссаржевской общества отвѣтственны быть не могутъ,—это стихійныя несчастія... А вотъ какое только теля у пана Бога съѣло это злополучное общество,—коллективный Макаръ всероссійскій,—что валяется на него, злополучнаго, всё-то шишки?

Зачѣмъ жива собака, кошка, крыса,  
А ты мертва... Корделія! Корделія!..

Ушло существо, которое любило и которое любили. Любили, потому что оно любило. Было ей имя Вѣра— и великая вѣра жила въ ней, и живая любовная вѣра ее зато окружала. Была Вѣра и трепетала въ Вѣрѣ идея. Смутная? Пусть. За то неугомонная, страстная, ищущая. Недосказанная? Пусть. Зато—какъ сновидѣніе золотого вѣка... „Честь безумцу, который навѣтъ человѣчеству сонъ золотой!“ Вѣра Федоровна хотѣла быть и была именно такой великодушною безумицею. Непрестаннымъ метеоромъ металась она по Россіи, навѣвая золотые сны на грустные города безнадежной провинціи, и была неистощима въ разнообразіи сновъ: когда изсякалъ одинъ бодрящій источникъ, открывала другой,—и всё пѣликомъ, ничего не оставляя себѣ, дарила русскому міру... Русская интеллигенція—страдающая, тоскующая, бессильная, безвольная, безнадежная, самооплеванная и оплеванная чужимъ усердіемъ,—потеряла въ Коммиссаржевской одну изъ немногихъ добрыхъ фей своихъ и едва ли не самую могучую. Завѣщала ли прекрасная фея кому-нибудь свою спасительную, живящую силу? Гдѣ, въ чьей рукѣ блеснетъ новымъ солнцемъ ея чудотворный магическій жезлъ?

Сказать по правдѣ,—лучше пройти молчаніемъ вопросы эти... Въ сомнѣніяхъ покачиваются головы...



Талантовъ въ Россіи много, актрисъ хорошихъ было, есть и можетъ быть предостаточно. Были любимицы публики и будутъ... Но Коммиссаржевской нѣтъ.

Повторится ли?

Врядъ ли скоро. Не то время. Боюсь, что нѣтъ. Время не то!

## II.

Нѣтъ худа безъ добра, и все къ лучшему въ этомъ лучшемъ изъ міровъ. Угасла свѣтлая жизнь, одинъ изъ прекраснѣйшихъ огоньковъ въ русской ночи, но—даже самою смертью своею Коммиссаржевская еще разъ сослужила русскому обществу великую службу, освѣтивъ послѣднею вспышкою своею, что оно такое, это удивительное общество, и есть ли въ немъ что-либо общее, способно ли оно къ общности.

Скажу безъ всякаго преувеличенія, что, за весьма долгій срокъ, что я изъ-за границы слѣжу за печатью русской, впервые объединила ее и прошла по ней облагораживающая волна искренней скорби,—непосредственно, безъ заднихъ дѣлей и соображеній, тянущихъ перо къ красивой фразѣ и понукающихъ уста къ декламаци.

О Коммиссаржевской просто „взвыли“ — и это очень хорошо. Въ шумѣ и трескѣ бѣлтовни о сильныхъ чувствахъ и сильныхъ ощущеніяхъ, въ которую размѣнялись за послѣднія пять лѣтъ недавніе экстазы русскаго общества,—право же, казалось,—люди разучились понимать прямогу горя, наглядность потерь, живой ужасъ крушеній и разочарованій. Притупленные нервы отвѣчали только впечатлѣніямъ вымысла, выверта, фразы и позы. До того, что глаза стали совершенно спокойно скользить въ газетахъ по реальнымъ пифрамъ, хотя бы, смертныхъ казней и увлажняться лишь, когда намъ о смертныхъ казняхъ раз-

сказываетъ поэтъ или беллетристъ, который никогда, конечно, страха смертной казни не переживалъ и самой смертной казни не видалъ, а только воображаетъ ее, какъ бы она должна была происходить по его—отъ себя—фантастическому представлению. Выдумку подай! Хотимъ выдумки!

Тѣнь театральнаго, не настоящаго лежала въ эти дни рѣшительно на всѣхъ коллективныхъ проявленіяхъ русской—хотѣлъ сказать—души, да невѣрно: именно души-то и не было. Великая всероссійская комедія, называемая Государственною Думою, этотъ политическій пирогъ съ притворствомъ, загнутый на четыре угла, выучила нашу родину примѣромъ своимъ, покуда лишь одной наукѣ: „дѣлать видъ“. Жизни нѣтъ, но—„дѣлай видъ, что живешь“, кругомъ Азія Азіей, но „дѣлай видъ“, что Европа, никто ни справа, ни слѣва ни на волосъ не вѣрить, будто Дума есть не то, что парламентъ, но хоть тѣнь парламента, однако, *poblesse oblige*: „дѣлай видъ“—и принимай французскихъ парламентаріевъ,—*regardez inter reges!*.. Боже мой! До чего смѣшны и жалки были русскія газеты во время этой трагикомической депутаціи. Не нужно даже и Щедрина, что бы потомство хохотало надъ этими днями. Достаточно репортерскихъ отчетовъ.

„Дѣланіе вида“ стало не только привычкою русскою, но, силою податливости нашей, вырабатывается во вторую натуру. Слово, выражающее мысль съ уступочкою, въ компромиссѣ, и долженствующее подмѣнить собою дѣло, господствуетъ съ силою, никогда ранѣе неслышанной. Это даже не лицемеріе, а что-то хуже. Это рабство, которое фордыбачить, что оно само съ усами, опасно поглядывая, не спускается ли съ лѣстницы баринъ въ халатъ и съ чубукомъ, грозно зажатымъ въ кулакѣ. Рабы бываютъ счастливы только во снѣ или когда рассказываютъ сны свои. Ну, вотъ, въ сихъ пріятныхъ занятіяхъ и пребываемъ... Сновь, сновь,—а наяву халатъ, кулакъ и чубукъ. Жалко

это — и совѣстно — и душу раздражаетъ, — но и злость, наконецъ, беретъ — и отвратительно! Не жизньъ, а „людская“!..

Когда я прочелъ въ газетахъ, что лѣвая пресса отказывается отъ участія въ купцомъ съѣздѣ, приглашающемъ ее „сдѣлать видъ“, будто въ Россіи есть свобода печати, — я чуть не началъ глаза себѣ протирать:

— Да неужели удержались отъ соблазна показать, что у насъ все — какъ въ Европахъ? Неужели оспили приманку закабалиться лишній разъ? Неужели отстояли себя отъ искушенія увязнуть въ тѣнь новаго самообмана?

Двѣнадцать лѣтъ тому назадъ, когда еще существовалъ союзъ писателей, покойный начальникъ главнаго управленія по дѣламъ печати М. П. Соловьевъ говорилъ съ однимъ русскимъ литераторомъ, стоявшимъ на виду, объ организациі подобнаго же съѣзда, то есть „безъ обсуждения правового положенія печати“, и указывалъ, по тогдашнему времени и въ его устахъ, даже либерально:

— Согласитесь, что у васъ достаточно профессиональныхъ вопросовъ и безъ этого. Напримѣръ, издательскія отношенія. Мы вамъ предоставимъ самимъ разобратся въ этомъ вопросѣ вполне...

— А что намъ изъ этого, ваше превосходительство?

— Развѣ издатели васъ не эксплуатируютъ?

— Эксплуатируютъ.

— Ну, вотъ, и обсудите мѣры общей обороны!

— Ваше превосходительство, — сказалъ литераторъ, — вы дайте намъ обсудить, какъ отъ васъ обороняться. А — если потомъ мой издатель вздумаетъ меня эксплуатировать, такъ зачѣмъ же мнѣ общія мѣры? Я его тогда и въ одиночку въ бараній рогъ согну и узломъ завяжу.

Потому что, какъ ни прискорбны обстоятельства и отношенія русскаго издательскаго рынка, не писате-

лями и не издателями они созданы. И—громить педателя, въ то время, какъ отлично сознаешь, что онъ—продуктъ и орудіе литературнаго безправія, отданнаго ему на поруки, что онъ—рѣшительно не можетъ не быть инымъ при непоколебимыхъ условіяхъ тяготѣющихъ надъ печатью произволовъ, что онъ ихъ воспитанникъ, ученикъ, вскормленникъ и потому тѣлохранитель,—равносильно дѣянію того школяра, который, когда надоѣло ему быть битымъ отъ учителя палкою, изрубилъ и сжегъ въ печи палку... А учитель вырубилъ дубину! И, тѣмъ не менѣе, престарѣлый Г. К. Градовскій уговариваетъ „сдѣлать видъ“. И „Современный Міръ“ вздыхаетъ, что представленіе не удается... Ничего не подѣлаешь! Любить русскій „господинъ“ въ любительскихъ спектакляхъ участвовать и запустить за банкетомъ (вѣдь не обошлось бы безъ банкета-то!) спичъ—ну, подъ Жореса не подъ Жореса, а все-таки, въ нѣкоторомъ родѣ, около Клемансо.

Вотъ уже съ годъ, какъ наглядность эта, что сутей нѣтъ, а только „виды дѣлаютъ“, привела меня къ тому, что—именно тогда, когда хочется писать публицистически, рука не поднимается писать:

— Для чего? кому надо? Правда, да—чортъ ли въ томъ, что правда? Ишь, человѣки обрадовались, что „правда-то, можетъ, обухъ для тебя“, и, подобно Настѣ, поклялись жизнь видѣть не иначе, какъ во образѣ Гастоши въ лаковыхъ сапогахъ, который, однако, завтра будетъ уже не Гастоша, но Рауль... И, когда пишешь не то, что хочешь, но то, что можешь, не то, что считаешь необходимымъ, но то, что допустимо къ выходу безъ риска штрафомъ или конфискаціей,—не принимаешь ли ты тѣмъ самымъ участія въ томъ, что тебѣ по существу такъ противно? Не „дѣлаешь ли ты также вида“ и не отдаешь-ли любимую идею свою этому „дѣланію вида“ въ жертву не въ жертву, но въ ирядную-таки проституцію?

И—кого изъ братьевъ-журналистовъ ни читаю,

сквозить мнѣ, по чутью стараго литератора, между строками, красивыми и умѣлыми, тотъ же драматическій скептицизмъ:

— Не то, моль, я дѣло дѣлаю, не то „ситуацію“ изыскиваю.

Благороднѣйше негодуешь человѣкъ, что подлецы интенданты воруютъ, и господину Гарину работы много, а изъ-подъ строкъ выступаетъ, какъ по транспаранту, лѣнливо сквозящая мыслишка:

— Ну, и воруютъ... отчего жъ имъ не воровать? на то они и интенданты... двѣсти лѣтъ воровали и двѣсти лѣтъ будутъ воровать... тебѣ-то что?

— Госпожа Штейнъ... вотъ пройдоха-то!.. конечно, язва общества... гангрена... саяонные старички... Однако, съ Артаксеркса начиная, было, и чортъ ихъ знаетъ, когда кончится... И слова-то ругательныя на этотъ счетъ всё изъѣздились, потому что тоже съ Артаксеркса въ употребленіи треплются: еще—Мардохей Амана—изобличать... Ох-охъ-охъ! Излгать, конечно, излаю, а, въ сущности, наплевать... тебѣ-то что?

— Тарновская... Ну, авантюристка, ну, убила... эка штука рѣдная, подумаешь!.. Отчего же такой не убить? Очень просто!.. Воспишемъ, негодуя.. ситуація благодарная... Но, по существу, тебѣ-то что?

Если обратить вниманіе, какъ вспыхиваютъ и проходятъ сейчасъ злобы дня, безслѣдныя и уже къ вечеру своему ненужныя, какъ изношенныя въ дырѣ тряпки, какъ выжатые лимоны, то скептицизмъ газетный получаетъ полное оправданіе.

Вотъ, — мнѣ 48-й годъ. Однако, въ памяти моей дошли къ сроку этому—и не какъ уголовные анекдоты, но какъ общественныя величины и показатели, — историческіе символы, такъ сказать, — дѣло Митрофанія, Коммерческаго банка, Прасковьи Качки, червонныхъ валетовъ, Гулакъ-Артемовской и пр., не говоря уже о процессахъ политическихъ... Значить, зачѣмъ-то это было нужно, нельзя было выбросить этого изъ головы.

Безъ нихъ не рисовалась эпоха. А также—не стояло рядомъ съ этимъ общественныхъ показателей, сравнительно съ которыми это было бы тускло, второй сортъ, и—сейчасъ поблестѣло, черезъ часъ можно выбросить въ соръ. А—пу-ка, кто сейчасъ интересуется еще хотя бы дѣломъ Гилевича? Кому оно нужно? Жизнь и злобы ея смѣняются, какъ на кинематографической лентѣ:

Отъ сихъ до сихъ—Гилевичъ—и... крышка!

Отъ сихъ до сихъ—„Анатѣма“—и... капутъ!

Отъ сихъ до сихъ—интенданты!..

Бурцевъ!

„Продуголь“!

Госпожа Штейнъ!

Тарновская!

И — бухъ, бухъ, бухъ, бухъ въ Лету! Словно лягушки съ берега! А жизнь идетъ мимо, ничему не научаясь, но все забывая... И чуткій человѣкъ, ловящій ее перомъ своимъ, проникаетъ очень хорошо, что работаетъ онъ не на суть жизни, но лишь на минуту, оную обволакивающую, а въ слѣдующую минуту будетъ уже другое, старую минуту стирающее. И отдаетъ онъ, по долгу службы и присяги, настоящей минутѣ то, чего она требуетъ,—входить въ ситуацию,—но, „дѣлая видъ“, конфузливо попрекаетъ себя (вѣдь, всякій талантъ наединѣ съ самимъ собою искрененъ!):

— Тебѣ-то что?..

— Да... какъ же... все-такъ... Собственно говоря, конечно, ничего...

— То-то и есть... А горячишься! Тебѣ-то что?

Изъ многочисленныхъ статей о госпожѣ Штейнъ я только одну серію прочиталъ съ искреннимъ удовольствіемъ, чувствуя въ нихъ и глубокую правду, и мастерство профессиональное, и то, что пишущему автору не—„тебѣ-то что?“, но онъ въ самомъ дѣлѣ вцѣпилъ въ госпожу Штейнъ съ настоящимъ общественнымъ интересомъ. Это—статьи Дорошевича въ „Русскомъ

Словѣ“. Но, при всемъ ихъ вѣшнемъ блескѣ и внутренней глубинѣ,—невольнo ищешь подъ ними даты не 1910, но 1899 года. До такой степени возвращаетъ ихъ тонъ, манера и убѣжденное сознаніе своей практической надобности туда назадъ — за переломъ 1905 года — къ публицистикѣ случая, въ которой, въ самомъ дѣлѣ, кардинальнымъ вопросомъ и общественнымъ опредѣлителемъ могло стать дѣло Скитскихъ, либо Александра Тальма... И—вотъ—слѣдя за мастерскою психологическою разработкою Дорошевичемъ уголовного матеріала, все время чувствуешь, что тебя гораздо болѣе интересуешь талантъ блестящаго автора, чѣмъ общественныя фیزیоміи его героевъ, которые, какъ ни вери ихъ,—въ пессимистическую ли, въ оптимистическую ли лузу на нихъ смотри,—все-таки, уже не „знаменія времени“, а только „анекдотъ“, и не ими строится общество, и не ими опредѣляется исторія. Читая „Время госпожи Штейнъ“ Дорошевича, ни разу не встрѣчаешься съ „дѣланіемъ вида“, — все искренность, ни разу не хочется спросить:

— Тебѣ-то что?

Великолѣпный слѣдователь и блестящій рассказчикъ съ убѣжденіемъ дѣлаютъ свое дѣло и даютъ о немъ отчетъ. Въ этомъ громадное достоинство выдающейся статьи. Но часто приходитъ въ голову мысль:

— Охота же!..

И въ этомъ—ея недостатокъ. Она убѣждаетъ, что авторъ самъ внимательно заинтересовался, но не убѣждаетъ, что общественный интересъ стоилъ громадной и красивой работы, которую онъ къ дѣлу приложилъ. И въ томъ-то и штука, что „Время госпожи Штейнъ“, сколь ни подло намъ живется, все-таки, для насъ никакъ не время госпожи Штейнъ. И резюме-то всей исторіи—въ концѣ концовъ только уголовный романъ съ приключеніями: романъ объ умной полукоткѣ, которая водила за носъ дюжину властныхъ бюрократовъ и богатыхъ буржуа... Ну, и пусть водила. На то

сіи носы и устроены. „Тебѣ-то что?“... Уголовныхъ романовъ могутъ быть во времени десятки и, все-таки не они время опредѣляютъ. Современная Франція — довольно гнусная Франція, но развѣ она — Франція мадамъ Эмберъ и Стенель?..

---

...Смерть Коммиссаржевской ворвалась въ царство газетной декламации и позы сообразныхъ ситуациями, такимъ неожиданнымъ ужасомъ, будто по душному подвалу свѣжій вѣтеръ морского шторма прошелъ, — перецугаль страшно, возволноваль, потрясь, но и свѣжимъ воздухомъ даль вздохнуть... Въ романѣ Лѣскова мать, передовая аристократка, — крикливая фразерка — напутствуетъ сына на какой-то либеральный подвигъ весьма пошлыми общими мѣстами изъ тогдашняго „бѣлаго“ кодекса московскихъ „жирондистовъ“ со Вшивой Горки. Но—когда онъ ушелъ, мать распустила губы и заревѣла...

— Что съ вами?

А она—хлопая, какъ простая русская баба, и уже безъ всякихъ фразъ—всего-то въ два простыхъ слова:

— Жалко Оничку!

Дружный варывъ искренней печали, охватившій печаль русскую, съ давно неслышанною силою, —этотъ долгій по сроку, но короткій по выраженіямъ (я не читалъ ни одной „длинной“ статьи о Коммиссаржевской) надгробный вой, въ которомъ то и дѣло различаешь голоса, давно отвыкшіе отъ какой бы то ни было впечатлительности, — явленіе совершенно исключительное. Этого даже послѣ смерти Чехова не было. Никто не рассуждаетъ, не умствуешь, не успѣлъ задрапироваться въ красивую скорбь и залюбоваться на свою, на сосѣдскую скорбь, а, просто, именно — всѣ распустили губы, залились слезами и, безъ всякой красоты, но по-человѣчески хлопаятъ и ревуть:



— Жалко Вѣрочку!..

И, точно, жалко. Такъ жалко, что ужъ лучше объ этомъ, покуда, и не разговаривать.

Жалко—и—спасибо: на долго ли, на коротко-ли, а немножко очистила отравленный воздухъ, провѣтрила дурманное царство,—высвѣжила!

## Отвѣтъ „начинающему актеру“

Елисаветградъ.

Спрашиваете вы меня: итти ли вамъ въ актеры? Если бы вы были человѣкомъ непобѣдимаго, природнаго призванія, актеромъ по инстинкту, то, вѣроятно, и не спрашивали бы, а сами пошли бы и—будь, что будетъ, а голосъ природы услышанъ, и страсть—господствующая идея характера—удовлетворена. Росси, Сальвини, Барнай, Мочаловъ, Ермолова, Дузе, Варламовъ не могутъ быть не актерами, и было бы очень грустно, если бы они, судьбами жизни, попали на что-нибудь другое. Но Кокленъ, Южинъ, Поссартъ, Сара Бернаръ—громадные актеры—могли бы быть и не актерами, однако, несомнѣнно очень большими людьми въ европейской общественности, и даже, можетъ быть, большими, чѣмъ позволилъ имъ театръ. Судя по вашему письму, вы человѣкъ разсуждающій, молодость ваша освѣщена хорошимъ образованіемъ и въ головѣ вашей роятся мысли и задачи общественнаго порядка, которыя для васъ дороги не менѣе, если не болѣе, надеждъ актерства. Настолько, что, въ письмѣ своемъ, вы и стремленіе-то свое пойти въ актеры связываете съ маня-

щими васъ общественными идеалами. Васъ тянуть не столько—и, во всякомъ случаѣ, не только—самодовлѣющіе соблазны актерскаго творчества, но и возможность обратить, чрезъ послѣднее, свой художественный талантъ на служеніе общественному прогрессу. Значитъ, общественность актерства и есть тотъ вопросъ, на который я долженъ дать вамъ отвѣтъ.

Изъ моего романа „Сумерки божковъ“, который далъ вамъ поводъ обратиться ко мнѣ за совѣтомъ, вы могли видѣть, что я большой энтузіастъ вашей художественной программы, т. е. превращенія искусства въ освободительную работу прогрессирующей социальности, но также и большой скептикъ насчетъ возможности пракческаго осуществленія этой программы. Искусство, вообще, всюду и всегда—сила, рвущаяся на свободу, но, покуда, почти никогда ея не достигающая и всегда зависящая, какъ второй результатъ, отъ множества первыхъ причинъ. Театръ же изъ всѣхъ отраслей искусства, хотя и наиболѣе богатъ средствами прямого воздѣйствія на общество, но, зато, и наиболѣе сложно въ нихъ связанъ. До того, что, когда оглядываешься на роль театра въ исторіи человѣческой гражданственности, то съ тоской и недоумѣніемъ ищешь, гдѣ въ роли этой граничить ангелъ съ дьяволомъ, и, въ кругѣ ея, теряешься опредѣлять: докуда движеніе театра — передовое, откуда оно — попятное? Ибо театръ — во мгновеніи — совершеннѣйшее явленіе красоты, но никогда оный не вѣчность, не абсолютъ красоты.

Нѣтъ точнаго и обоснованнаго критерія, который опредѣлялъ бы мѣру приближенія театра къ постоянству вѣчной красоты. Не только критерія, но даже примѣровъ къ критерію. Нѣтъ у театра ни своей Венеры Милосской, ни Моцарта, ни Пушкина, ни Пареннона — ничего, создавшаго „устой“. Театръ, даже въ самыхъ совершенныхъ своихъ созданіяхъ, зависитъ только отъ времени, хорошъ или дуренъ только во

времени, работает только на время и нужен только времени. Есть театры, но нѣтъ театра. Поэтому и господами его, въ концѣ-концовъ, всегда являются не тѣ, кто внутри его работаютъ, трудясь на него, какъ на самодовлѣющую идею, но тѣ вѣшніе, кто, въ данный моментъ, были, суть или будутъ хозяевами времени. Театра, какъ вѣчнаго единства, нѣтъ, а есть только театры эпохъ. И—чья эпоха, того и театръ. Онъ всегда идетъ за силою и зовомъ времени. То-есть—за идейною потребностью и фактическою возможностью ея удовлетворенія. Онъ никогда не творецъ и всегда приспособленіе.

Такъ какъ театръ, изъ всѣхъ видовъ искусства, самый сложный и дорогой, то, опять-таки изъ всѣхъ видовъ искусства, онъ наиболѣе подлежитъ влиянію капитала и опекаѣ стражи капитала — государственной власти. Нѣтъ страны на свѣтѣ, въ которой театръ не стоялъ бы подъ государственнымъ контролемъ. И это не только номинально, но и фактически. Воля другихъ искусствъ не можетъ быть совершенно парализована государствомъ, если, конечно, послѣднее не прибѣгаетъ къ вандалскимъ актамъ: не разбиваетъ статуй, не взрываетъ зданій, не сжигаетъ картинъ, партитуръ и драгоценныхъ музыкальныхъ инструментовъ. Государство можетъ на нѣкоторое время скрыть отъ общества произведеніе или орудіе того или другого искусства, но, разъ они были, оно не въ состояніи обратить ихъ въ небытіе. Запретъ статуи, картины, музыкальнаго сочиненія—только безсильная отсрочка впечатлѣнія. Статуя Вольтера и голландцы Эрмитажа простояли на чердакѣ все царствованіе Николая I, но ни Гужонъ, ни Теньерсъ не перестали отъ того быть Гужономъ и Теньерсомъ. Но, когда государство запрещаетъ произведеніе театра, оно умерщвляетъ его безвозвратно, потому что произведеніе театра—спектакли—суть одновременно и художественная цѣль, и средство. Пьеса почти гениальнаго Сухово-

Кобылина, продержанная 30 лѣтъ подъ запретомъ, не годилась ровно никуда \*).

Творчество театра всегда и всюду было, есть и — покуда видно—будетъ въ рукахъ капитала и государства, и актеръ, какъ средство театральнаго творчества, всегда представляетъ собою, *volens-nolens*, послѣдовательную собственность этихъ силъ и покладистаго работника на ихъ заказъ. Даже, когда ему кажется, будто онъ воюетъ съ ними и разрушаетъ ихъ. Сегодня „Крестьянская война“—завтра „Ахъ, потѣшь меня мочью!“ Сегодня—„На днѣ“, завтра—„Сонъ Услады“.

Роль театра въ политической жизни народовъ чрезвычайно двусмысленная и двусторонняя. О театрѣ въ исторіи можно сказать то же самое, что сказали о Гумбольдтѣ король Георгъ Ганноверскій: *Immer derselbe—immer Republikaner und immer im Vorzimmer des Palastes!*—театръ всегда—республиканецъ, лакействующій въ королевской передней. Если мы обратимся къ исторіи театра, то во всѣхъ странахъ Европы періоды процвѣтанія театра совпадаютъ съ періодами политической реакціи. Римскій театръ сталъ развиваться, когда пришли къ обетшанію старыя республиканскія формы государства, и единоличная власть, силою военщины, стала прибирать Римъ къ рукамъ. Роспій, личный другъ Суллы,—какъ впоследствии Тальма, одинъ изъ творцовъ республиканской *Comédie Française*, былъ другомъ Наполеона I. Чѣмъ крѣпче и рѣшительнѣе господствуетъ въ государствѣ единовластіе, тѣмъ больше оказываетъ оно покровительства и поддержки театру. Поэтому въ Римѣ золотымъ вѣкомъ театра являются правленія восьми цезарей Юліева дома, во Франціи—царствование Людовиковъ XIV и XV, Наполеоновъ I и III, въ Германіи—эпоха просвѣщенныхъ деспотовъ, воспитанныхъ въ подражаніи версальскимъ нравамъ, въ Англіи—время Елизаветы и, послѣ Кромвеля, Стюар-

\*) См. во 2-мъ изд. моего „Литературнаго Альбома“.

товъ, а въ Россіи — Екатерины II и Николая I. Всѣ эти государи, равно какъ Австрія и Италія подъ гнетомъ Меттерниха, имѣли и создавали прекраснѣйшіе театры, какими не можетъ похвалиться ни одно либеральное правительство, и, подъ скипетрами ихъ, эпидемія театральнѣйшей психопатіи разлилась столько же буйно и широко, какъ въ наши дни \*).

Не надо видѣть въ этомъ систематически успѣшномъ цвѣтѣ театра на почвѣ абсолютизма исключительно результаты дворцоваго меценатства, хотя и оно, разумѣется, чрезвычайно важный факторъ. Съ одной стороны, процвѣтаніе это несомнѣнно обусловливается поддержкою власти, не жалѣющей средствъ для развлеченія празднѣно-покорной толпы, но съ другой — также ненабѣжнымъ приливомъ къ искусству талантовъ, устремляющихся въ театральное русло за несвоевременностью и затруднительностью другихъ отраслей духовной и гражданской дѣятельности. Такъ — поколѣніе великихъ итальянскихъ актеровъ XIX вѣка: Модена, Росси, Сальвини, вступило на сценическое поприще въ сороковыхъ годахъ, когда папство, Бурбоны и австріаки душили на Апеннинскомъ полуостровѣ всякую свѣжую мысль, всякое свободное слово. Щепкинъ, Мочаловъ, Мартыновъ, до Шумскаго и Садовскаго включительно, которыми кончился „золотой вѣкъ“ московскаго Малаго театра, — дѣти унылой николаевской Россіи. Нынѣшнее переполненіе русскаго театра еврейскими силами я безусловно приписываю не какому-либо спеціальному пристрастію еврейской національности къ театральнѣйшей профессіи (исторически, — откуда бы ему взяться!), но исключительно ограничительнымъ мѣрамъ, закрывающимъ для еврейства большинство другихъ путей интеллигентной дѣятельности. Это — движеніе по линіи наименьшаго сопротивленія. Театръ — точнѣйшее зеркало цезаризма, котораго онъ излюбленное, хотя на словахъ

---

\*) См. мой сборникъ „Антики“ (Слб., кн-во „Прометей“).

и строитное, дѣтище: подобно родителю своему, онъ цвѣтетъ лишь властью деспотизма, а въ то же время неизмѣнно носитъ въ себѣ начала революціи. Мечъ солдата, устрашающій толпу, и маска актера, льстящая вкусамъ толпы,—неразлучныя опоры самовластия.

Разсматривая хотя бы эпоху Николая I, мы увидимъ, что въ пышномъ блескѣ тогдашней сцены, симпатіи публики были отданы далеко не тѣмъ послушнымъ и угодливымъ артистамъ, которыхъ осыпалъ своими милостями державный меценатъ, а, напротивъ, скорѣе тѣмъ, которые имѣли репутацію самостоятельныхъ, строитныхъ, свободомыслящихъ,—тайныхъ друзей общества противъ деспотическаго государства. Таковы были Мочаловъ, Асенкова, въ которой общество поклонялось не только большому сценическому таланту, но и дочери казненнаго Рылѣва (я не знаю, насколько справедлива эта легенда, давшая, къ слову сказать, сюжетъ одному прешлохому, хотя и нелегальному, заграничному роману), Щепкинъ, Мартыновъ. Похороны послѣдняго дали поводъ къ первой уличной политической демонстраціи петербургскихъ либераловъ. Имена въ ближайшемъ къ намъ времени у всѣхъ въ памяти. Тридцать три года тому назадъ карьера юной Ермоловой опредѣлилась съ революціоннаго монолога въ „Овечьемъ источникѣ“ Лопе-де-Веги. Такимъ образомъ, въ театрахъ реакціонныхъ эпохъ публикѣ всего милѣе то, что борется съ существующимъ и дѣйствующимъ режимомъ, и отъ проникновенія въ театръ протестующихъ силъ зависитъ его успѣхъ и процвѣтаніе. Тѣмъ не менѣе, деспоты, которые были поумнѣе, никогда не душили и не преслѣдовали оппозицію театра и очень исправно платили и платятъ жалованье ея представителямъ. Они очень хорошо знаютъ, что мечи, поражающіе тирановъ на сценахъ, сдѣланы изъ картона, и театръ—никогда не судная труба революціи, а много-много, что рупоръ, черезъ который можетъ выкричаться интеллигентная фривда. Они пользуются

театромъ, какъ клапаномъ для выпусканія изъ государственной машины паровъ общественнаго недовольства.

1900 лѣтъ тому назадъ въ Римѣ передрались поклонники двухъ актеровъ. Принцесъ народа римскаго, Августъ Цезарь, приказалъ высѣчь обоихъ артистовъ, чтобы впредь не ссорились и не выносили своихъ закулисныхъ скандаловъ на улицу, заражая ими толпу.

Но одинъ изъ актеровъ, защищаясь, сказалъ:

— Что тебѣ за дѣло, цезарь? Вѣдь это же твоя прямая выгода, чтобы народъ, занимаясь нами, не замѣчалъ, что дѣлаешь ты.

Когда человѣка надо отбить отъ опасной идеи, власть искони находила, что наилучшее къ тому средство — загородить ее лѣсомъ театральныхъ иллюзий. Вспомните „Гамлета“:

#### Розенбранцъ.

Нечаянно мы встрѣтили актеровъ,  
Идя къ нему. Сказали это принцу—  
И онъ какъ будто съ радостью насъ слушалъ.  
Они здѣсь при дворѣ и въ этотъ вечеръ  
Онъ приказалъ имъ, кажется, играть.

#### Полоній.

Да, правда. Мнѣ онъ поручилъ просить васъ  
Послушать и взглянуть на представленье.

#### Король.

Отъ всей души. Я очень радъ, что Гамлетъ  
Склонился къ этому—и я прошу васъ  
Еще сильнѣй возвысить и возжечь въ немъ  
Желаніе такихъ увеселеній.

Замѣчательная по политическому цинизму записка „О цензурѣ въ Россіи и книгопечатаніи вообще“, составленная пресловутымъ Фаддеемъ Булгаринымъ вскорѣ послѣ 14 декабря, вполне откровенна на этотъ счетъ:

— Съ этимъ (литературнымъ) классомъ гораздо легче сладить въ Россіи, нежели многіе думаютъ. Главное дѣло состоитъ въ томъ, чтобы дать дѣятельность ихъ уму и обращать дѣятельность истинно-просвѣщенныхъ людей на предметы, избранные самимъ же правительствомъ, а для всѣхъ вообще имѣть какую-нибудь одну *общую маловажную цѣль*, на примѣръ, *театръ*, который у насъ долженъ замѣнить сужденіе о камералхъ и министрахъ. Весьма замѣчательно, что съ тѣхъ поръ, какъ запрещено писать о театрѣ и судить объ игрѣ актеровъ, молодые люди перестали посѣщать театры, начали сходиться вмѣстѣ, толковать вкось и впрямь о политикѣ, жаловаться на правительство даже явно. Я въ душѣ моей увѣренъ, что сія неполитическая мѣра увлекла многихъ юношей въ бездну преступленія и въ тайныя общества“.

И власть согласилась съ Булгаринымъ. Въ 1828 г. послѣдовало разрѣшеніе печатать театральныя рецензіи и „въ самомъ театрѣ выражать свое удовольствіе игроку артистовъ апплодисментами или иными знаками“.

Какъ мы видимъ, булгаринская записка есть лишь расширенное разсужденіе на тему лаконическаго Тацитова анекдота, и что умѣлъ понять умный, практический римскій Августъ, то принялъ къ свѣдѣнію и къ руководству русскій Николай. Безчисленны факты его терпимости къ театральному остроумію. Свидѣтельство—не только лично имъ разрѣшенный „Ревизоръ“, но и множество анекдотовъ въ мемуарахъ современниковъ, показывающихъ, что Николай обладалъ искусствомъ *faire bonne mine au mauvais jeu* даже при прямыхъ эпиграммахъ по собственному адресу, въ родѣ знаменитой выходки Живокини насчетъ Гос. Совѣта. По Светонію, тою же терпимостью отличались цезари Юліо-Клавдіанской династіи, большіе аристократы и большіе театралы. Но, при Николаѣ же, театральныя рецензіи пензуrowались министромъ Двора, при чемъ шефъ жандармовъ Бенкендорфъ то и дѣло передавалъ



кн. Волконскому мнѣнія и указанія самого Государя. Такимъ образомъ, фактически театръ былъ поставленъ подъ прямой надзоръ жандармскаго корпуса, чего, къ слову сказать, и требовалъ тотъ же Булгаринъ въ той же запискѣ, указывая на безусловную необходимость подчинить цензурованіе театральныхъ пьесъ и періодическихъ изданій министерству внутреннихъ дѣлъ по части высшей полиціи. „Это потому, что театральные пьесы и журналы, имѣя обширный кругъ зрителей и читателей, скорѣе и сильнѣе дѣйствуютъ на умы и общее мнѣніе. И какъ высшей полиціи должно знать общее мнѣніе и направлять умы по произволу правительства, то оно же и должно имѣть въ рукахъ своихъ служащія къ нему орудія“.

„Тяжба“ Гоголя была разрѣшена къ представленію лично Дуббельтомъ, рукопись „Горе отъ ума“ была собственностью Булгарина, о „Ревизорѣ“ я упоминалъ выше.

Русскій театръ разсматривался властью искони, какъ школьникъ, которому дозволяется веселиться, но—подъ внимательнымъ надзоромъ строгаго гувернера. Все въ порядкѣ,—пряникъ; брыкнулъ въ сторону,—розга. О томъ, какъ публика принимала спектакль, докладывалось генераль-губернаторамъ, а то и самому Государю. За шиканье или свистокъ можно было очутиться въ деревенской ссылкѣ (Катенинъ). Чрезмѣрные оваціи танцовщицъ Тальони въ Москвѣ вызвали командировку изъ Петербурга особой комиссіи — для разслѣдованія, не кроется ли за сямъ какого-либо злоумышленія? Какъ театральная рецензія влекла за собою политическія послѣдствія, знаменитѣйшій примѣръ—гибель „Московского Телеграфа“, закрытаго за статью Полевого о трагедіи Кукольника „Рука Всевышняго отечество спасла“. Власть вмѣшивалась даже въ техническую сторону статей о театрѣ. Сохранилась любопытнѣйшая переписка между министромъ Двора Волконскимъ и Бенкендорфомъ, возникшая изъ-за длинноту рецензіи на оперу „Семирамида“, напечатанную въ „Сѣверной Пчелѣ“.

Нѣкогда Бѣлинскій приглашалъ современную ему интеллигенцію жить и умереть въ театрѣ. Сорокъ лѣтъ спустя, Л. Н. Толстой объявилъ театр: „учрежденіемъ для женщинъ, слабыхъ и больныхъ“. Переоцѣнка общественнаго института совершила рѣзкую эволюцію отъ крайности въ крайность. Толстой—ученикъ Руссо и, подобно Скотту въ Англіи, Гарту въ Германіи, сходится съ нимъ въ основномъ положеніи, котораго держался и Шиллеръ: „По своей, такъ сказать, празднои сущности театръ очень мало можетъ способствовать къ тому, чтобы исправить нравы, и очень много къ тому, чтобы ихъ испортить“<sup>1)</sup>.

Голоса эти, возвращающіе человѣчество почти къ столь же рѣзко отрицательному возрѣнію на театръ, какъ высказалось оно у первыхъ христіанскихъ писателей и отцовъ церкви или у англійскихъ пуританъ XVІІ вѣка, являются естественнымъ, хотя и весьма слабосильнымъ, отпоромъ „противъ теченія“. А теченіе, объ-являющее театръ насущною потребностью народа, которая должна удовлетворяться даромъ или за какіе-нибудь гроши, что выходить почти даромъ, несетъ нась, опять-таки понатынымъ порядкомъ, къ вѣкамъ, когда даровыя зрѣлища являлись одною изъ главныхъ опоръ управления народомъ. Оставляя въ сторонѣ сужденіе за и противъ этихъ вопросовъ въ современной общественной ихъ примѣняемости, я хочу лишь отмѣтить и утвердить то обстоятельство, что театръ и общественный или политическій пуризмъ искони и повсемѣстно враждуютъ между собою и всегда одними и тѣми же средствами, во имя однихъ и тѣхъ же началъ. Театръ обычно процвѣтаетъ въ историческія поласы народовъ, когда послѣдніе переживаютъ упадокъ своего общественнаго, политическаго и религіознаго строя. Нѣтъ гражданъ, но—сколько угодно актеровъ. Жизнь призрачная начинаетъ пополнять пробѣлы жизни

---

<sup>1)</sup> См. мои „Антики“.

дѣйствительной. Сочувствіе толпы, — не находящей въ средѣ своей великаго гражданина, достойнаго поклоненія предъ единачною личностью, безъ котораго толпа жить не можетъ, — обращается на великаго актера, который воскрешаетъ предъ нею миражи лучшихъ дней и чувствъ, давно угашенныхъ въ дѣйствительности. Въмѣсто жизни — сновидѣніе. Въмѣсто подвига — его идея, выраженная въ позѣ, жестѣ и фразѣ. Истины низки, но театръ даритъ намъ возвышающіе обманы, и съ ними, конечно, легче и пріятнѣе жить. Шиллеръ, авторъ девяти гениальныхъ театральныхъ пьесъ, однако, находилъ, что „отъ театровъ человекъ дѣлается равнодушнымъ къ дѣйствительности и переноситъ истину изъ внутренняго содержанія на формы и проявленія“. Театръ, безспорно, одинъ изъ главнѣйшихъ источниковъ и двигателей той общественной поверхности и легкости, которыми такъ неизмѣнно опредѣляются упадочныя полосы.

Я долженъ сознаться: личный взглядъ мой на театръ гораздо ближе къ взгляду Толстого, Руссо и Шиллера, чѣмъ къ взгляду Бѣлинскаго, понятному и извинительному для печальной эпохи общественнаго безсилія, когда писалъ великій критикъ, но потерявшему смыслъ для быстро умножившейся и развившейся всесловной интеллигенціи послѣ-реформенной Россіи. А ужъ въ особенности, въ нашъ вѣкъ, бродящій, какъ молодое вино, нахмуренный, какъ грозовая туча, — въ вѣкъ, талантливѣйшій выразитель котораго воспѣлъ „безумство храбрыхъ“, какъ „мудрость жизни“. Въ наше время „умирать въ театрѣ“, пытаясь грезами вмѣсто дѣйствительности, надувая идеи въ иллюзіяхъ, вмѣсто того чтобы черпать ихъ и бороться за нихъ въ жизни, — дѣло мало почтенное <sup>1)</sup>.

Въ дѣятельныхъ шестидесятихъ и семидесятихъ годахъ интеллигентной молодежи было не до актерства. Сказавъ тогда, что ты идешь въ актеры, значило вы-

---

<sup>1)</sup> См. мою статью „Искусство и русская современность“.

звать со стороны дѣйствующаго поколѣнія безперемонный вопросъ: развѣ ты такъ плохъ, что больше нигде не годишься? Знаю и говорю по опыту, потому что смолоду, изъ-за моихъ сценическихъ увлеченій, потерялъ симпатіи многихъ высоко даровитыхъ и хорошихъ, истинно любившихъ отечество, людей \*). И много лѣтъ прошло, прежде чѣмъ мы обратно прошли путь симпатій, сужденный съ юности, и сошлись опять.

Тяжеловѣсная, на свинцовый молотъ похожая реакція 80-хъ годовъ, приплюснувшая мозги нѣсколькихъ поколѣній толстовскою гимназіей и толстовскимъ министерствомъ внутреннихъ дѣлъ, отравила и развратила всѣ области умственной русской жизни. Не могла она безслѣдно пройти и для искусства. Эта реакція была хитрѣе, искуснѣе, практичнѣе и болѣе „себѣ на умѣ“, чѣмъ реакція Николая I, съ ея грубымъ нахрапомъ и требованіемъ, чтобы искусство, какъ возовая лошадь, впряглось въ колесницу правительственныхъ триумфовъ. Восемидесятые годы тщательно гнали всякій свободолобивый протестъ, но къ апопеезамъ рабства не вынуждали. Они держались той теоріи, что — политика-ли осуждающая, политика ли восхищающаяся, — есть все-таки политика: „и лучшая изъ змѣй есть все-таки змѣя“. Въ николаевскіе годы это только Дуббельтъ внушалъ Булгарину, а въ восьмидесятые вся правительственная политика — и всѣмъ. Примирись, пользуйся и — молчи! Системою восьмидесятыхъ годовъ было — убійство политической жизни и политическаго мнѣнія. Ихъ идеаломъ было — отучить умы отъ политики, увлекая ихъ на иные пути, предполагавшіеся безопасною гимнастикою мысли, обращенной въ самое себя, а потому бесплодно самое себя расточающей, самое себя пожирающей. Восемидесятые и первая половина девяностыхъ годовъ — плачевное время сытыхъ кейфовъ мысли, ко-

---

\*) См. мой сборникъ „Тризна“.

варно задержанной въ своемъ развитіи на бездѣльный роздыхъ и въ попыткѣ вынужденнаго покоя позабывшей „ближняго для дальняго“ и для самой себя. Но не мнѣ, автору „Восьмидесятниковъ“, повторяться, распространяясь обо всемъ этомъ. Разъ вы меня читаете. — то и знаете, какъ я на эту эпоху смотрю. Для искусства антиполитическое настроеніе восьмидесятыхъ годовъ выразилось возвратомъ на давно забытыя тропы „чистаго художества“ и поразительно широкимъ развитіемъ театроманіи. Эта послѣдняя овладѣла обществомъ съ такою стихійною силою, что даже и само общество замѣтило ея эпидемическій характеръ и окрестило свою болѣзнь именемъ „театральной психопатіи“

Въ глухое двадцатилѣтіе 80-хъ и 90-хъ годовъ, обезсиленная классическою школою, молодежь, въ самомъ дѣлѣ, за неимѣніемъ лучшихъ стремленій, валила „жить и умирать въ театрахъ“. Оглядывая, напримѣръ, ряды современной дѣйствующей литературной арміи, я насчитываю десятки собратьевъ, отдавшихъ кто нѣсколько лѣтъ, кто хоть нѣсколько мѣсяцевъ своего молодого прошлаго театру, какъ искупительную жертву нѣкому Молоху, и списокъ мнѣ пришлось бы начать съ самого себя. Въ наши 1880—1900 годы актерство было совершенно такимъ же невинно-культурнымъ прибѣжищемъ для молодыхъ дарованій, оставленныхъ за чертою общественной самодѣятельности, какъ романтическая поэзія — послѣ смерти Лермонтова и до Севастопольскаго разгрома. Молодые люди сороковыхъ годовъ, отъ безволія и безсилія жизни, „шли въ поэты“, восьмидесятники и девяностники, по тѣмъ же причинамъ, „шли въ актеры“.

Боюсь, что сейчасъ, послѣ короткаго перерыва, мы опять въ томъ же періодѣ. А утѣшаюсь тѣмъ, что, оглядывая историческое прошлое, убѣждаюсь, насколько всѣ эти уладочныя полосы слабы и скоро проходящи.

---

## О роли Гамлета.

(Отвѣтъ актеру).

Возрастъ Гамлета указанъ въ трагедіи совершенно опредѣленно: ему тридцать лѣтъ. Вспомните:

1-й Могильщикъ. Изъ всѣхъ дней въ году я поступилъ въ могильщики въ тотъ день, когда покойный король Гамлетъ побѣдилъ Фортинбраса.

Гамлетъ. А давно это?

1-й Могильщикъ. Будто вы не знаете? Всякій дуракъ это знаетъ. Въ тотъ же день родился Гамлетъ, что сошелъ съ ума и отправленъ въ Англію... Вотъ уже тридцать лѣтъ, какъ я здѣсь могильщикомъ.

И—ниже—монологъ-воспоминаніе о „бѣдномъ Іорикѣ“, котораго „черепъ 23 года пролежалъ въ землѣ“. Отчетливость разсказа свидѣтельствуетъ, что Гамлетъ, во времени смерти Іорика, былъ мальчикомъ уже достаточно сознательнымъ, чтобы не только хорошо запомнить стараго шута, но даже и оцѣнить его „безконечный юморъ и дивную фантазію“. И, въ то же время, еще настолько маленькимъ, что Іорикъ „тысячу разъ носилъ его на плечахъ“. То и другое хорошо ладитъ съ 7-ю годами, возрастомъ, когда сѣверные народы германскаго и славянскаго корня совершали надъ мальчиками обрядъ пострига и посаженія на коня, знаменуя тѣмъ нѣчто въ родѣ перваго совершеннолѣтія: конецъ младенчества, начало отрочества—перерожденіе ребенка въ воинскаго ученика.

О наружности Гамлета текстъ трагедіи даетъ мало указавій.

1. Изъ монолога Тѣни отца слѣдуетъ, что у Гамлета—вьющіеся кудри:

Я началъ бы разсказъ, который душу  
Твою легчайшимъ раздавилъ бы словомъ,  
.....  
И каждый волосъ вьющихся кудрей  
Поставилъ бы на головѣ отдѣльно,  
Какъ иглы на сердитомъ дикобразѣ.

Затѣмъ—2. Знаменитыя слова королевы Гертруды:

— Онъ слишкомъ толстъ и у него одышка.

И, пожалуй, къ тому же,—3. Слова самого Гамлета въ діалогѣ съ Оарикомъ:

Озрикъ. Довольно холодно, принцъ.

Гамлетъ. Однакожь мнѣ какъ-будто ужасно жарко и душно, или, можетъ быть, мое сложеніе!..

Пропускаю вопросъ о бородѣ, такъ какъ для русскаго Гамлета онъ не важенъ; въ лучшихъ русскихъ переводахъ Гамлета борода его исчезла. Но П. П. Гнѣдичъ, режиссеръ Александринскаго театра, торжественно заявилъ въ печати, что—на основаніи подлиннаго текста—никогда не допустить ни одного Гамлета выйти на сцену безбороднымъ, по силѣ стиховъ:

Кто вырветъ клочъ на бородѣ моей  
И броситъ мнѣ въ лицо?

Къ сожалѣнію, у меня нѣтъ подъ рукою англійскаго „Гамлета“. Въ русскомъ переводѣ тексту, который обяываетъ Гамлета быть безбородымъ, соотвѣтствуютъ стихи:

Я трусь! Кто назоветъ меня негоднымъ?  
Кто черепъ раскроить? Кто прикоснется  
До моего лица! Кто скажетъ мнѣ: ты лжець?  
Кто оскорбитъ меня рукой или словомъ?

Въ эпоху первыхъ и лучшихъ переводовъ „Гамлета“, борода въ дворянско-николаевской Россіи была

не въ чести и — понятное дѣло — что ее для принца датскаго, съ легкимъ сердцемъ подвергли купюрѣ. Однако, Генри Ирвингъ, великій педаггъ театральной аохеологіи, тоже игралъ Гамлета безбородымъ. За исключеніемъ Муэ-Сюлли, я не помню ни одного знакомаго европейскаго Гамлета съ бородой.

Если не большинство, то великое множество актеровъ играетъ Гамлета блондиномъ, подчеркивая тѣмъ его сѣверный типъ. Врядъ ли это обязательно и даже характерно для датчанина. Въ Швеціи, Норвегіи, Дании темные волосы едва ли не чаще бѣлокурыхъ, и сочетаніе темныхъ волосъ съ голубыми глазами и яркою бѣлизною кожи — наиболѣе типическая скандинавская красота. Отецъ Гамлета („Что за красота! Чело Юпитера и кудри Аполлона, и Марса взоръ, на страхъ врагамъ горящій“... и т. д.) былъ чернобородый.

Гамлетъ. И цвѣтъ волосъ на бородѣ сѣдой?

Горацио. Да, черный съ просѣдью, какъ былъ при жизни.

Стихи:

Онъ похожъ на Гамлета-монарха,  
Какъ я на Геркулеса,—

часто приводились въ свидѣтельство, что Гамлетъ— человекъ слабого сложенія, хрупкій, женственный. Въ дѣйствительности, сравненіе это ничего подобнаго не говоритъ, ибо, въ сопоставленіи съ Геркулесомъ, всякій нормальный человекъ, будь онъ хоть косая сажень въ плечахъ, покажется щедущимъ и физически ничтожнымъ. Напротивъ, текстъ трагедіи неоднократно даетъ понять, что Гамлетъ— тѣломъ силенъ и ловокъ. „Унести тѣло Полонія“. „Сильный корсаръ вздумалъ за нами поохотиться... и намъ пришлось поневоѣ быть храбрыми. Во время схватки я взмохъ на корсарскій фрегатъ...“ Въ поединкѣ съ Лаэртомъ Гамлетъ выбираетъ болѣе тяжелую шпагу. Лаэртъ— первый фехтовальщикъ въ Европѣ, и похвалы ему



Ядъ зависти у Гамлета развилъ,  
И онъ желалъ, чтобъ только ты скорѣе  
Пріѣхалъ къ намъ, чтобы съ тобой сразиться.

„Закладъ о вашей силѣ и ловкости предложимъ мы“,—говоритъ король. Вся картина поединка, какъ и раньше борьба съ Лаэртомъ въ могилѣ Офеліи, свидѣтельствуютъ большую физическую энергію—рѣзкій контрастъ волевой слабости принца.

Костюмъ Гамлета сталъ традиціей, которую, по моему, пора бы молодымъ актерамъ нарушить, если не разрушить. Трауръ Гамлета на сценѣ неизмѣненъ съ перваго явленія до послѣдняго. Безуміе принца оттъняется черезъ беспорядокъ въ костюмѣ лишь нѣкоторыми (послѣдователями Эдмунда Кина), согласно разсказу Офеліи:

Плащъ на немъ разорванъ,  
На головѣ нѣтъ шляпы, и чулки  
Развязаны и спущены до пятокъ.

Другіе справедливо рассуждаютъ, что, хотя дѣло давнее, но все же, при какомъ бы то ни было дворѣ, наслѣднаго принца не оставляютъ долго гулять въ разорванномъ плащѣ и въ чулкахъ, спущенныхъ до пятокъ, и не удѣляютъ этимъ подробностямъ вниманія.

Я думаю, что быть Гамлету всѣ пять актовъ трагедіи въ одномъ и томъ же костюмѣ—изрядная бессмыслица. Не говоря объ известной фразѣ: „Такъ пусть же самъ Сатана ходитъ въ траурѣ; я же надѣну соболью мантію“—которая инымъ исполнителямъ (Дависону) давала поводъ (по моему, натянутый и очень неудачный) немедленно и пышно переодѣться,—въ текстѣ „Гамлета“ есть нѣсколько прямыхъ указаній къ перемѣнѣ костюма. Во-первыхъ—„морозъ ужасный,—вѣтеръ такъ и рѣжетъ“ (передъ сценою съ Тѣвню отца). Принцъ, гуляющій по террасѣ въ датскую зимнюю ночь въ томъ же одѣяніи, какъ только что видѣли мы его въ тронной залѣ,—фигура трагикомиче-

ской закаленности, оставшаяся внѣ температуры и прочихъ атмосферныхъ вліяній. Во-вторыхъ—въ пятомъ актѣ. Гамлетъ возвратился въ Данію, ограбленный пиратами. Онъ пишетъ королю: „Великомошный, знайте, что я нагой высаженъ на берега вашихъ владѣній“. Нагой, конечно, не буквально, но—начисто ограбленный, лишившійся имущества, которое было съ нимъ въ путешествіи. Дрался съ пиратами, спѣшившись съ разбойничьимъ кораблемъ на бордажъ, онъ, конечно, не въ бархатной курткѣ, беретъ и ножномъ трико, а въ латахъ, шлемѣ, наколѣнникахъ. Въ остаткахъ ли боевого доспѣха, снабженный ли, при посредствѣ Горацио, какою-либо иною одеждою, но на кладбище Гамлетъ уже не долженъ являться въ траурѣ первыхъ дѣйствій: неоткуда взяться назадъ этому безсмѣнному мундиру сыновней скорби и незачѣмъ. Вѣдь спена на кладбищѣ такъ быстро слѣдуетъ за встрѣчею возвратившагося Гамлета съ Горацио, что принцъ не успѣлъ еще рассказать своему другу о заговорѣ короля съ Розенкранцомъ и Гильденштерномъ, жертвою которыхъ онъ чуть было не сдѣлался въ англійскомъ путешествіи. Значитъ, онъ либо въ дорожной одеждѣ, либо въ той, какъ переходилъ его Горацио. Повѣсть о заговорѣ Шекспиръ отсочилъ на одну спену, и послѣдняя—также послѣдняя и въ трагедіи. Изъ Англіи Гамлетъ возвращается уже рѣшившимся человѣкомъ не словъ, но дѣйствія, и ребяческія самоутѣшенія протестомъ вызывающей внѣшности, вродѣ подчеркнутаго траура, врядъ ли нужны ему теперь при новомъ настроеніи, арѣломъ и твердомъ. Онъ пересталъ „дразнить“ короля, потому что скоро убьетъ его, и очень вѣжливъ со своею обреченною жертвою. Въ сценѣ передъ поединкомъ, Гамлетъ—прежде всего, типическій аристократъ, вельможа, датскій принцъ. Извиняясь передъ Лаэртомъ въ присутствіи двора, онъ дважды ссылается на мнѣніе этого двора о своемъ „безумствѣ“, которое характеризуетъ рѣзкими чертами. Онъ

стыдится или дѣлаетъ видъ, что стыдится своего недуга и раскаивается или притворяется, что раскаивается въ преступленіи, совершенномъ въ помраченіи ума:

Всему двору извѣстно  
И до тебя дошли, конечно, слухи,  
Что тяжкою страдаю я болѣзною.  
Поступокъ мой, такъ грубо оскорбившій  
Твою природу, сердце, чувство чести —  
Онъ былъ, я объявляю здѣсь, — безумство.  
Лаэртъ Гамлета оскорбилъ? О, нѣтъ!  
Когда Гамлетъ, раздвоенный въ душѣ,  
И самъ не свой, Лаэрта оскорбляетъ —  
Не Гамлетъ то, не онъ нанесъ обиду —  
Его безуміе. А если такъ,  
То онъ и самъ обиженъ глубоко:  
Безумство — врагъ несчастному Гамлету.  
Вотъ цѣлый дворъ: предъ нимъ я отрицаю  
Злой умыселъ...

Человѣкъ, такъ подчеркнуто говорящій, столь показно переживающій *lucidum intervallum* своего помѣшательства, конечно, прежде всего позаботился бы уничтожить въ себѣ всѣ внѣшніе слѣды припадковъ, о которыхъ онъ самъ вспоминаетъ съ тяжелымъ чувствомъ и которые принесли такъ много горя другимъ. Внутри себя Гамлетъ — прежній, лишь укрѣпившійся волею, Гамлетъ, но внѣшняя оригинальность для него уже неумѣстна. „Выздоровѣвшій больной“, онъ долженъ стремиться теперь къ тому, чтобы не напоминать о своей болѣзни — не выдѣляться, по возможности, быть — какъ всѣ: придворнымъ — среди двора. Озриковъ и Полоніевъ можно одинаково презирать, но одно дѣло — издѣваться надъ Полоніемъ, играя роль сумасшедшаго, которому, съ безумныхъ глазъ, всякая дерзость благополучно сойдетъ даромъ, и другое дѣло — острить надъ Озрикомъ, находясь въ здоровомъ умѣ и твердой памяти и потому въ необходимости облекать презрѣніе въ безотвѣтственную форму, доста-

точно вѣжливую, чтобы не задѣть „чести“ и „дворянской амбиціи“. Въ мнѣніи Гамлета, на ушко вѣрному Гораціо, Озрикъ — „стрекоза“ и „сорока“. Но вѣдь къ суду коллектива такихъ именно „стрекозъ“ и „сорокъ“ Гамлетъ сейчасъ будетъ апеллировать въ своемъ дѣлѣ чести. Съ волками жить по-волчьи выть, и, кто хочетъ получить отъ Озриковъ признаніе своей порядочности, не станетъ дразнить ихъ своимъ умышленнымъ контрастомъ съ порядочностью самихъ Озриковъ. Если бы мнѣ пришлось играть Гамлета, то — для послѣдней сцены — я вспомнилъ бы о „собольей мантии“ третьяго дѣйствія и, вообще, позаботился бы быть одѣтымъ близко къ модамъ и тону двора, въ жизнь котораго вторгается съ новымъ праздникомъ (фехтовальное состязаніе Гамлета и Лаэрта) новая трагедія (гибель всѣхъ главныхъ героевъ пьесы, за исключеніемъ Гораціо). Считали вы когда-нибудь, что изъ 22 лицъ афиши „Гамлета“ — одинъ покойникъ и восемь умираютъ въ теченіе дѣйствія: Полоній, Офелія, Королева, Король, Лаэртъ, Гамлетъ, Розенкранцъ и Гильденштернъ? Учѣлѣла только мелочь, о судьбахъ которой Шекспиръ не нашелъ нужнымъ рассказать. — Данія достается талантливому чужеземцу Фортиnbrасу, а въ ней самой, среди Озриковъ, единственнымъ пережиткомъ человѣческаго достоинства остается, по завѣщанію милаго „принца“, Гораціо — философъ и адвокатъ-лѣтоисецъ.

Объ эпохѣ. Стилизовать „Гамлета“ въ эпоху глупого скандинавскаго средневѣковья (Ирвингъ) значить поставить на сцену хронику Саксона Грамматика, изъ которой взять сюжетъ „Гамлета“, но не трагедію Шекспира. Я не говорю уже о мелкихъ анахронизмахъ, которые никакъ нельзя примирить со стилизаціей сѣверной темы, примѣнительно къ эпохѣ X-XII вѣковъ (хотя бы пушечный салютъ при тостахъ короля, образовательныя поѣздки молодежи въ Парижъ и Ваттенбергъ, рапирный бой и пр.). Но весь тонъ, вся слож-

ность трагедіи показываютъ ясно, что Возрожденіе уже пережито, гуманизмъ торжествуетъ, по всей линіи идей предъ нами, безъ всякихъ счетовъ съ хронологіей баснословнаго сюжета, наглядный XVI вѣкъ. Самая борьба Гамлета, доходящая до сомнѣній, не предпочесть ли тяжкимъ обязанностямъ убійства по кровомщенію выходъ самоубійства,—выразительный знакъ, что старое родовое міросозерпаніе уже погибло, потеряло свою прямую линію, уступивъ мѣсто тонкому самоотчету по человѣчности, гибкой индивидуальной отвѣтственности передъ свободной совѣстью. „Гамлетъ“—протестантская пьеса. Она еще считается съ духами и Сатаною, но религія въ ней уже разсудочная: лишена католической повелительности и энергій. Отсутствие въ „Гамлетѣ“ духовнаго лица,—кромѣ священника съ двумя репликами, который, вдобавокъ, подвергается упрекамъ Лаарта за то, что погребаетъ Офелію, какъ самоубійцу, лишь по сокращенному обряду,—необычайно характерно. Особенно, когда сопоставить его съ важнымъ и огромно широкимъ мѣстомъ и отвѣтственными историческими ролями аристократическаго духовенства въ хроникахъ Шекспира. Религія въ „Гамлетѣ“—уже типа этического по преимуществу, а не догматически-жреческаго. Когда Офелія надо выбрать брата, за учительные совѣты его, лицемеромъ, она зоветъ его— „помоги“. Не даромъ молодежь въ „Гамлетѣ“ бредитъ Виттенбергомъ—гнѣздомъ реформации, гдѣ Мартинъ Лютеръ собственноручно дрался съ католическимъ чортомъ и побѣдилъ, обливъ нечистаго чернилами. Кстати отмѣтить: виттенбергскій университетъ, въ которомъ получаетъ образованіе Гораціо и куда думаетъ отправиться самъ Гамлетъ, былъ основанъ въ 1502 году,—слѣдовательно онъ старше трагедіи только на 100 лѣтъ, и скептическіе монологи Гамлета (1602) отдѣлены отъ знаменитыхъ тезисовъ Лютера (1517) всего 86 годами. Болѣе того: „Гамлетъ“ настолько новая пьеса новаго

XVI вѣка (она явилась, собственно говоря, въ первые годы XVII-го, но писалъ то ее Шекспиръ въ послѣднемъ десятилѣтїи XVI, да и самъ онъ весь, конечно, XVI-го, а не XVII-го вѣка человѣкъ, какъ Левъ Толстой—человѣкъ XIX-го, а не XX-го вѣка), что ея дѣйствіе разыгрывается во дворцѣ, выстроенномъ всего за 25 лѣтъ назадъ отъ перваго печатнаго изданія трагедїи (Кронборгъ въ Эльсинорѣ—сооруженіе семидесятихъ годовъ XVI вѣка). Средневѣковыхъ пережитковъ въ текстѣ „Гамлета“ сравнительно немного. Рѣзко типичны въ этомъ отношенїи завоевательные поединки покойнаго отца Гамлета. Старый король рисуется въ нихъ еще чертами легендарнаго викинга. Но объ этомъ только говорятъ и говорятъ немного. Во всякомъ случаѣ, это—прошлое. За то въ обстановкѣ ликаго средневѣковья будутъ звучать грубыми диссонансами скептическія фразы Монтэня (1533—1592), философїей котораго Шекспиръ позаимствовался широко,—литературно-критическія сцены съ образованными актерами-гуманистами, для которыхъ „Сенека не слишкомъ печаленъ и Цлавъ не слишкомъ смѣшонъ“,—практическая мораль Полонїа и Лаэрта, въ нравоученїяхъ къ Офелїи и Рейнальдо, которая рисуетъ намъ дворецъ и свѣтъ почти уже того культурно-испорченнаго типа, что у Брантома. Разница лишь постольку, поскольку англїйская аристократїя Шекспира была „провинціальнѣе“ французской Брантома. Гамлетъ остритъ во вкусѣ Маргариты Валуа и занимаетъ дамъ пако-стными двусмысленностями, какъ Генрихъ Наварскїй.

Вотъ — тѣ немногія *внѣшнія* соображенїя о роли Гамлета, что я могу предложить вамъ лично отъ себя въ отвѣтъ на вашъ вопросъ, строго оставаясь на почвѣ текста трагедїи. Цитаты мои, какъ вы, конечно, замѣтили, сдѣланы по Кронебергу. Какъ ни устарѣлъ переводъ Кронеберга (1840), онъ — единственный, который не слишкомъ рѣжетъ ухо и не лишенъ нѣкоторой силы и, мѣстами, большого поэтическаго подъема. У

русскихъ актеровъ, со временъ Ленскаго, появилась система сводныхъ текстовъ изъ разныхъ переводовъ „Гамлета“, съ Кронебергомъ въ основѣ. При хорошемъ знаніи актеромъ англійскаго языка, эти редакціонные своды имѣютъ смыслъ. Но, при отсутствіи сказаннаго условія, мало ли какихъ нелѣлицъ и искаженій можно надергать въ текстъ хотя бы, напримѣръ, изъ поверхностно гладкаго литературною рѣчью и потому соблазнительнаго для актера, но во-истину чудовищнаго, Гнѣдича. Суррогатомъ англійскаго текста можетъ, пожалуй, служить добросовѣстнѣйшій, вдумчивый, старательный переводъ К. Р. Оттуда можно почерпнуть много удачныхъ стиховъ и дѣльныхъ толкованій къ темнымъ стихамъ, но, какъ цѣлое, переводъ К. Р. страшно тяжелъ для сцены какою-то прѣсною безцвѣтною вялостью. Это—честный, но скучный „Гамлетъ“: полная противоположность „Гамлету“ Полевого, который былъ романтически занимателенъ, но не честенъ, и „Гамлету“ Гнѣдича, который и не честенъ, и, въ буржуазной вульгарности своей, недостаточно занимателенъ, чтобы искупить свою нечестность. Перевода Аверкіева я не знаю. О переводѣ Загуляева еще Минаевъ острилъ: „Самойловъ доканалъ игрой, а Загуляевъ переводомъ“. Затѣмъ остаются: архаическій Вроченко, Маклаковъ, Месковскій и — очень достойный вниманія—Соколовскій. Допотопные—не въ счетъ. Очень полезенъ, какъ параллельный толкователь темныхъ мѣстъ, прозаическій переводъ Кетчера. Вообще, въ самый текстъ взять съ него нечего: старъ и неуклюжъ.. Каншина и Данилевскаго (оба — также въ прозѣ, при чемъ второй сдѣланъ съ нѣмецкаго перевода по Шлегелю) не случалось читать.

Колоссальную литературу о Гамлетѣ — значительную даже на русскомъ языкѣ — укажетъ вамъ „Шекспиръ въ русской литературѣ“, добросовѣстный библиографическій очеркъ В. Бахтина въ превосходномъ иллюстрированномъ изданіи Шекспира, подъ редакціей С. А.

Венгерова (1904. СПб. Брокгаузъ и Эфронъ). Но, разумѣется, все, безъ исключенія, помѣщенное въ этомъ огромномъ списокѣ, можетъ служить для актера только совѣщательнымъ пособіемъ, но отнюдь не руководствомъ. Ключа къ внутреннему міру Гамлета актеръ долженъ искать не въ книгахъ, а въ самомъ себѣ—въ своихъ методахъ и привычкахъ мыслить и чувствовать, соедряя громадно несущуюся жизнь. Если актеръ не сознаетъ въ себѣ мыслителя, или, по крайней мѣрѣ, не ищетъ въ себѣ мыслителя, онъ лишь даромъ потеряетъ время надъ изученіемъ комментаторовъ „Гамлета“. Книги могутъ дать ему только внѣшность прошлыхъ правдъ и предшествовавшихъ догадокъ: эволюцію творческихъ опытовъ за триста лѣтъ великой загадки. Это все хорошо знать, многое изъ этого надо знать, а кое-что необходимо знать, но творчество будущаго достигается не этимъ. Ни Гервинусъ, ни Колеръ, ни Маудсли, ни Бѣлинскій, ни Гете, ни Тургеневъ, ни Гончаровъ, ни Паульсенъ не укажутъ вамъ, какъ превратить Гамлета въ сценическую объективность, а только научатъ—какъ сыграть Гамлета по Бѣлинскому, Тургеневу, Колеру и пр. Это бываетъ иногда очень интересно, какъ хорошая копія, лучшая сквернаго оригинала, но все же это, въ концѣ концовъ, только школьная работа, подготовительное рисованіе съ моделей. Творчество начинается только тогда, когда вырывается наружу внутренній Гамлетъ, живущій въ нѣдрахъ cadaго актерскаго таланта,—большого ли, маленькаго ли, только бы чистой воды. И тутъ руководства невозможны. Талантъ, какъ завоеватель, возьметъ изъ сокровищъ, накопленныхъ исторіей, только то, что ему катати, а остальное отброситъ, какъ соръ.

Внутренній міръ Гамлета—великое поле для субъективнаго воспріятыя, въ которомъ никто художнику не указчикъ, и со всякимъ онъ будетъ спорщикъ, и всякій будетъ спорщикомъ съ нимъ. Трудность этой страшнаго роли состоитъ именно въ томъ, что ея исполнитель не



можетъ рассчитывать на привычное единое общее пониманіе „типа“ всёѣмъ зрительнымъ заломъ, которое родить и одинаковыя общія настроенія. Почти каждый зритель приходитъ въ театръ со своимъ собственнымъ Гамлетомъ въ головѣ, и передъ актеромъ оказывается такая чудовищная пестрота художественнаго спроса, что нечего и думать объединить его общимъ отвѣтомъ. Не было, нѣтъ и врядъ ли будутъ исполнители Гамлета—такіе, чтобы вся публика разошлась удовлетворенною. Не было, нѣтъ и врядъ ли будутъ исполнители Гамлета—такіе, чтобы хоть малая часть публики не была ими удовлетворена, въ какомъ-либо моментѣ не нашла бы въ нихъ совпаденія со своимъ внутреннимъ Гамлетомъ. Великаны-трагики, какъ Эрнесто Росси, Томазо Сальвини, Зонненталь, Поссартъ, Барнай и др., захватываютъ большую часть внемлющей толпы, провинціальный трагикъ Несчастливцевъ — меньшую, но, по существу, предъ ролью Гамлета они всё равны: цѣликомъ не дается ни одному. И обратно: за тѣ части роли, которыя не даются имъ, Росси, Сальвини, Поссарты, Барнай и прочіе трагическіе силачи проклинаются своими недовольными зрителями съ не меньшею энергіей, чѣмъ трагикъ Несчастливцевъ—своими. Э. Росси (въ первый прѣздъ), Т. Сальвини, Э. Поссартъ, А. П. Левскій были въ „Гамлетѣ“ ненавистны старымъ мочаловцамъ, и страстные люди, какъ С. А. Юрьевъ, А. Э. Писемскій и даже вѣжливѣйшій изъ вѣжливыхъ И. С. Тургеневъ, не стѣснялись выражаться объ ихъ Гамлетахъ такимъ злобнымъ языкомъ, какого Геннадій Демьяновичъ Несчастливцевъ отъ публики города Калинова, навѣрное, не слыхиваль.

Страстное дѣло—Гамлетъ, и ревнива къ нему жаждущая толпа. Свой Гамлетъ радостно восторгаетъ, чужой оскорбляетъ. Когда актеръ общается намъ Гамлета, овъ общается чудо. И каждому въ толпѣ хочется, чтобы чудо свершилось непременно въ его приходѣ. И когда чудо въ какомъ-нибудь приходѣ свершается,

остальные приходы впадаютъ въ неистовство огорченія, зачѣмъ оно не такое, какъ ждали, и явилось не тамъ, гдѣ хотѣлось. И ругаются. А счастливый приходъ ликуеть.

## Р а ш е л ь.

Интереснѣйшая книжка о Рашели выпущена въ свѣтъ Гекторомъ Флейшманомъ. Она даетъ совершенно новые и неизвѣстные публикѣ матеріалы о великой артисткѣ. Правда, въ нихъ гораздо болѣе говорится о Рашели—человѣкѣ и женщинѣ, на что указываетъ и самое заглавіе—*Rachel intime*; правда, что воскрешенный образъ оказывается далеко не столь красивъ, сколько общаетъ память великаго таланта. Но, зато томъ Флейшмана чрезвычайно интересенъ, какъ живой человѣческій документъ, тщательно и правдиво изслѣдованный и освѣщенный.

Родители Рашели, Феликсы, какъ извѣстно, были бродячіе евреи, торговавшіе мелкимъ товаромъ. Когда мать Рашели была беременна будущею великою актрисою, и пришло время родовъ, скитальческая профессія случайно завела семью Феликсовъ въ Мумфъ (Швейцарія). Здѣсь имъ посчастливилось напасть на ховяина гостиницы „Золотое солнце“, оказавшагося достаточно добросердечнымъ, чтобы, вопреки тогдашнимъ суровымъ законамъ противъ евреевъ не только впустить ихъ къ себѣ, но и позволить бѣдной женщинѣ разрѣшиться отъ бремени въ его гостиницѣ. Въ такихъ-то обстоятельствахъ, въ концѣ февраля 1821 года родилась знаменитая Рашель. Скитанія семьи Феликсовъ продолжались еще нѣсколько лѣтъ, и къ тому времени, какъ они осѣли сперва въ Лионѣ, затѣмъ въ Па-

рижѣ, семья состояла уже изъ семи человѣкъ. Двумъ старшимъ, Саррѣ и Элизаѣ (Рашели), пришлось прирабатывать пѣніемъ и танцами на улицахъ. Однажды на Элизу обратилъ вниманіе композиторъ Шоронъ, случайно вслушавшійся въ ея пѣніе. Онъ взялъ ее въ свою музыкальную школу. Однако, въ скоромъ времени онъ убѣдился, что, хотя Рашель дѣйствительно талантлива, но призваніе ея—не пѣніе, а какое-то другое, и помѣстилъ ее въ консерваторію. Здѣсь она, впрочемъ, пробыла очень недолго и 24 января 1837 г. была уже приглашена въ театръ Gymnase. Когда она явилась туда, въ сопровожденіи своихъ родителей, директоръ Пуарсонъ спросилъ ее, сколько она желаетъ получить. Отвѣчала за нее отецъ — ломанымъ языкомъ, съ ужаснѣйшимъ акцентомъ:

— Мы желаемъ двѣ тысячи франковъ, какъ одну копейку.

Такъ, въ „Сказкѣ о рыбацкѣ и рыбкѣ“ жадная старуха, по наивности и невѣжеству, начала свои вымогательства съ робкой просьбы всего лишь о новомъ корытѣ. Скромность требованія разсмѣшила и подкупила Пуарсона. Подписали контрактъ не на двѣ, а на три тысячи первый годъ, четыре—второй, пять — третій, шесть—четвертый, съ ежегоднымъ мѣсячнымъ отпускомъ и неустойкою въ восемьдесятъ тысячъ франковъ. Выступленіе Рашель въ Gymnase сопровождалось, однако, малымъ успѣхомъ. Было очевидно, что комедія—не ея дѣло. Пуарсонъ сообразилъ это и мнѣе, чѣмъ черезъ годъ, далъ ей дебютъ въ Comédie Française. Это было 12 іюня 1838 года въ „Горалияхъ“.

Въ это время Рашель занималась со знаменитымъ Самсономъ, истинно-культурнымъ артистомъ: и прекраснымъ человѣкомъ, относившимся къ ней съ исключительнымъ участіемъ и давшимъ ей гораздо болѣе, нежели сценическую науку. Онъ и его жена, до извѣстной степени, вырвали ее изъ ужасной уличной обстановки, которою она была окружена до-

ма. Семья Рашели—чудовищная смѣсь цыганщины и ростовщичества. Надо удивляться, какъ еврейскіе драматурги, хотя бы Юшкевичъ, не обращать вниманія, на столь исключительно богатый драматическій сюжетъ, какъ расцвѣтъ огромнаго трагическаго таланта на такой отравленной и болѣзненной почвѣ. Самсоны,—тоже еврейскаго происхожденія, — ввели Рашель въ семью свою, занялись ея воспитаніемъ, образованіемъ, а, главное, обучили ее французскому языку. Все это у нея въ высшей степени хромало. Рашель смолоду была совершенно безграмотна, а по-французски умѣла только „произносить“, то-есть обладала удивительнымъ слухомъ, помогавшимъ ей въ совершенствѣ схватывать акцентъ рѣчи. Этотъ талантъ, къ слову сказать, въ совершенствѣ развитъ у нашего Шаляпина, который на любомъ языкѣ, едва прислушавшись къ нему, уже говоритъ, какъ на родномъ, — только не взыщите на грамматикѣ! Уже послѣ своего триумфа въ *Comédie Française* Рашель рекомендовалась Жюлю Жанену столь чудовищно вульгарною фразою, что фельетонистъ, чтобы не подчеркнуть ея безграмотности, нашель нужнымъ отвѣчать ей въ духѣ того же труппобнаго синтаксиса. Нѣсколько лѣтъ спустя, графъ Моле благодарилъ Рашель:

— Мадамъ, вы спасли французскій языкъ.

— Вотъ повезло-то!—отвѣчала Рашель, — вѣдь я ему никогда не училась...

Послѣ первыхъ же ея дебютовъ, отецъ Рашели явился въ дирекцію *Comédie Française* съ требованіемъ вмѣсто 4,000 фр.—40,000 годовыхъ. На всѣ доводы и уговоры Самсона Феликсъ возражалъ стоя твердо на своемъ:

— Разъ у моей дочери талантъ, я долженъ имѣть съ нея доходъ.

Требовалъ онъ такъ увѣренно на томъ основаніи, что контрактъ, заключенный съ самою Рашелью, былъ недействителенъ, въ виду ея несовершеннолѣтія. Сам-

сонъ, въ гнѣвѣ, вытолкала старика за дверь. Исторія огласилась. На завтра Рашель была демонстративно освистана партеромъ. Тѣмъ не менѣе, дирекція пришлось пойти на уступки. Рашели дали 20,000 фр. въ годъ. Старикъ Феликсъ, однако, донесъ свою обиду на Самсона—черезъ восемнадцать лѣтъ—вплоть до могилы дочери и, какъ мы увидимъ, сумѣлъ—таки отомстить впоследствии. Это былъ кроткаго сердца старичокъ! Ровно черезъ годъ онъ явился въ дирекцію съ требованіемъ уже 60,000 фр. Послѣ упорной борьбы, Со-медиѣ пошла на 60,000 фр. и трехмѣсячный ежегодный отпускъ. Къ счастью для театра, „несовершеннолѣтіе“ Рашели окончилось. Иначе, кто знаетъ, до какихъ цифръ дошелъ бы Феликсъ. Теперь же онъ успокоился, поселился на дачѣ въ Монморанси и предался довольно странному занятію: сажалъ въ землю палочки и ожидалъ, что онѣ переродятся въ... змѣй!

Нельзя, однако, не замѣтить, что болѣзненная жадность стараго Феликса имѣла и основаніе, и значительное оправданіе въ дѣйствительно выдающейся полезности Рашели для кассъ театра. За второе полугодіе 1838 года сто спектаклей французской комедіи принесли почти полмилліона франковъ. Правда, Рашель участвовала только въ 48, но роль ея въ доходѣ театра выясняется ростомъ сборовъ. Въ день ея перваго дебюта, 12 іюня 1838 г., „Горацио“ дали всего 753 фр. — 10 ноября того же года сбора было 6,124 фр. — 8 іюля „Андромаха“ — 373 фр. — 13 ноября—6,434 фр. и т. д. И все это не скачками, а въ постепенномъ нарастаніи. Эти высокія цифры затѣмъ уже не мѣнялись за всю восемнадцатилѣтнюю сценическую карьеру Рашели, независимо отъ того, лучше или хуже она играла.

Какова же она была собою, эта знаменитая Рашель? Маленькій, черненькій, некрасивый заморышъ, съ огромнымъ рахитическимъ лбомъ, слишкомъ тяжелымъ для худенькаго личика и хрупкой фигурки.—

Она некрасива, но нравится,—говорилъ о ней Жюль Жаненъ. Впослѣдствіи она приобрѣла изящество, красоту жеста, но главною притягательною ея силою съ самаго начала карьеры были глаза. Лихорадочные, усталые, страстные, они таили въ себѣ пламя эпической расы, которая ее породила, дышали настойчивымъ стремленіемъ вырваться изъ узостей повседневной жизни и покорить ее своему гелію.

Весь секретъ ея, все возраставшаго съ головокружительною быстротою, успѣха заключался въ томъ, что она сумѣла вдохнуть новую индивидуальную жизнь въ старыя, традиціями установленныя, формы. На классическомъ репертуарѣ явилась актриса чисто романтическаго типа. Романтики ее не любили и считали, за репертуаръ, своимъ врагомъ, но это былъ оптический обманъ. Она, сама того не понимая, была — ихъ. Въ торжественную, величавую, холодную трагедію она вдунула современную, трепещущую, свою душу, полную патетизма и рыданія. Парики и котурны она озарила лучомъ романтическаго солнца, объективную риторикъ большихъ старыхъ словъ наполнила трепетомъ личности. И индивидуализмъ исполненія вознесъ ее сразу на высоты, съ которыхъ она затѣмъ уже не сходила всю свою жизнь. Въ этомъ отношеніи успѣхъ и обаяніе Рашели, *mutatis mutandis*, повторила впослѣдствіи, до извѣстной степени, наша Коммиссаржевская, актриса нео-романтизма, умѣвшая наложить печать свою даже на Островскаго.

Мы видѣли, какъ позаботился отецъ объ упроченіи театральнаго положенія Рашели. Имѣя 60,000 фр. въ годъ, при трехмѣсячномъ отпускѣ, она все-таки оставалась недовольною и, хотя денегъ больше не просила, но зато непрестанно требовала отдыха, доводя тѣмъ своихъ директоровъ до полнаго отчаянія и даже до отставки (Бюлоза).

Въ то же самое время свои свободные мѣсяцы она, вмѣсто отдыховъ, эксплуатируетъ самымъ безжалост-

нымъ образомъ, въ ненасытномъ стремленіи къ наживѣ. Она совершаетъ поѣздки въ Англію, въ Америку, въ Россію, по всей Франціи, играетъ ежедневно, не щада ни силъ, ни здоровья, отдыхая лишь... въ сезонѣ, на который лежитъ въ карманѣ у нея несокрушимый контрактъ. Всего этого ей мало. Она облагаетъ Французскую Комедію не только данью, но еще и повинностями, взимаетъ не только прямые налоги, но и косвенные. Она нѣжная дочь и сестра. Всѣ заботы ея сводятся къ устройству благополучія своихъ. Она пристраиваетъ послѣдовательно всѣхъ сестеръ и брата на сценѣ *Comédie Française*. Изъ этого ничего не выходитъ, кромѣ непроизводительнаго расхода для дирекціи, такъ какъ всѣ бездарны, но отказать ей не смѣютъ. Въ театрѣ она дѣйствуетъ какъ завоевательница и при малѣйшемъ сопротивленіи грозитъ отставкою. Такъ было въ 1845, въ 1848 и въ 1849 гг. Постоянно осаждаемая требованіями родныхъ, она беззапѣчливо эксплуатируетъ дирекцію, не имѣя иначе возможности удовлетворить аппетиты семьи. Да и сама она крайне жадна. Ея милліоны были скоплены буквально по грошамъ. Въ одномъ письмѣ къ матери она, нисколько не стѣняясь, хвалится, на примѣръ, какъ, во время артистическаго путешествія, въ дорогой варшавской гостиницѣ, она избѣжала большого расхода на пропитаніе труппы. Потребовавъ карточку и увидавъ высокія цѣны, она закатила нервный припадокъ, продлившійся до поздней ночи. Всѣ возлились съ нею, забывъ и думать о ѣдѣ, а утромъ—когда же? до ѣды ли? Надо чуть свѣтъ уѣзжать. Когда Рашель убѣдилась въ бевталанности брата своего Рафаэля, она сдѣлала его своимъ импрессарио и не ошиблась: этотъ талантъ развернулся въ немъ широко. Малый оказался продѣлистый, и, на ряду съ умѣніемъ хорошо поставить дѣло и доставить себѣ и сестрѣ огромные барыши, проявилъ умѣніе и охоту приторговывать и по мелочамъ, карточками, записочками

сестры и т. д. А злые языки увѣряли—и, къ сожалѣнію, не бездоказательно—что и еще кое-чѣмъ!

Въ 1848 году Рашель переѣхала въ выстроенный для нея поклонниками отель на улицѣ Трюдонъ, отдѣланный съ необычайною роскошью. Обстановка обошлась въ 300,000 фр. За два года передъ тѣмъ она купила для себя виллу, обоедшуюся ей съ отдѣлкою въ 80,000 тыс. франковъ слишкомъ. Курьезно, что въ своемъ роскошномъ отелѣ она не спала въ спальнѣ, отдѣланной поистинѣ съ царскимъ великолѣпіемъ, а ютилась въ крошечной комнаткѣ рядомъ, на узенькой, бѣдной кровати.

Э. де-Мирекуръ, между прочимъ, рассказываетъ слѣдующій анекдотъ о Рашели. Прекрасно владѣвшая гитарою, Рашель однажды увидала у своей пріятельницы г-жи С. старую, почернѣвшую отъ грязи гитару и выпросила ее въ подарокъ. Та отдала съ удовольствіемъ. Въ то время любовникомъ и покровителемъ Рашели былъ графъ Валевскій, сынъ Наполеона первого и извѣстной польской патриотки графини Валевской; Рашель имѣла отъ него двухъ сыночекъ, изъ которыхъ старшій Валевскимъ былъ даже признанъ. Въ одинъ изъ своихъ визитовъ графъ былъ крайне удивленъ, увидавъ дрянную старую гитару, красующуюся на стѣнѣ среди самыхъ великолѣпныхъ вещей и игрушекъ. На его вопросъ, Рашель, съ сентиментальнымъ видомъ, отвѣчала, что это та самая гитара, съ которою онѣ съ сестрою бродили по улицамъ Парижа. Валевскій пришелъ въ восхищеніе и сталъ умолять Рашель отдать гитару ему. Рашель отказала: не отдамъ ни даже за пятьдесятъ тысячъ франковъ! Валевскій настаивалъ и, наконецъ, убѣдилъ ее обмѣнять гитару на брилліантовый браслетъ и рубиновую ривьеру. Историческая гитара была унесена съ гордостью и восторгомъ, какъ святыня, и графъ съ друзьями долго не могли достаточно налюбоваться этимъ сокровищемъ. Какъ вдругъ въ одинъ несчастный день, за-



ходить къ Валевскому г-жа С., видеть гитару... и все разъяснилось! Курьезнѣе всего, что въ спискѣ вещей Рашели, распроданныхъ послѣ ея смерти, опять значилась старая гитара, съ которою она пѣла на улицахъ. Богъ знаетъ, сколько гитаръ спустила она такимъ манеромъ. Онѣ росли у нея, какъ въ музеяхъ рѣдкостей черепа Карла Великаго: это—черепъ Карла Великаго, когда онъ былъ еще маленькимъ, а это—его черепъ, когда онъ сталъ великимъ.

Не мало мѣста отведено въ книгѣ Флейшмана многочисленнымъ романамъ Рашели. Замѣчательна пестрая коллекція: докторъ Веронъ, Альфредъ де-Мюссе, принцъ де-Жуанвиль, графъ Валевскій, Александръ Дюма, Артуръ Бертранъ, принцъ Жеромъ Наполеонъ и др. Это любовники гласные. Во всѣхъ этихъ романахъ чувства ни на грошъ. Либо—деньги, либо—карьера, либо—вдругъ разыграется честолюбіе. Связи съ Наполеонидами дѣлаютъ Рашель бонапартисткою. Она мечтаетъ, что сынъ ея отъ Валевского будетъ „достойнъ своего происхожденія“, и такъ грубо льститъ президенту Луи и Наполеону, будущему императору, что даже получаетъ отъ него недовольное замѣчаніе. Куда же изливалось страстное любовное чувство, несомнѣнно кипѣвшее въ этой женщинѣ? Повидимому, оно доставалось тѣмъ многочисленнымъ, но темнымъ, „имени вѣкамъ не передавшимъ“, которыхъ Флейшманъ отмѣчаетъ, какъ „inconnus“. Онъ приводитъ, между прочимъ, слѣдующій эпизодъ, свидѣтельствующій о томъ, что въ Рашели острое женское увлеченіе способно было пересилить артистку. Пишетъ очевидецъ:

— Шло первое представленіе „Клеопатры“ г-жи Жирарденъ. Когда поднялся занавѣсъ на второй актъ. Рашель, которой по пьесѣ должно было лежать на ложѣ въ безпокойствѣ и мукахъ, обратила глаза въ публику,—увидала въ ложѣ какого-то молодого человѣка и радостно его привѣтствовала. А тотъ съ та-

кимъ же чувствомъ отвѣчала ей. Послѣ этого страннаго пролога она стала играть Клеопатру.

Явные связи ея хвастливы и грубы. Извѣстно начало ея романа съ принцемъ Жуанвильскимъ. Принцъ, едва познакомившись, пишетъ ей: *Où? Quand? Combien?...* Рашель отвѣчала съ тѣмъ же лаконизмомъ: *Chez toi, se soir, rien...* Начало было безкорыстно, но, въ концѣ-то концовъ, это „rien“ принцу, что называется сокомъ вышло!

Въ февралѣ 1848 г. сборы *Comédie Française*, въ силу грозныхъ событий, значительно пали. И вотъ Рашель начинаетъ исполнять въ концѣ каждого спектакля *Марсельезу*. Успѣхъ неслыханный. Это было воплощенное торжество революціи. Блѣдная, съ горящими глазами, обвѣтая знаменемъ, она была — сама *Немезида*. Тридцать семь разъ исполнила она *Марсельезу* и тридцать семь разъ ее привѣтствовали съ бурнымъ единодушіемъ, не разбираясь въ сущности этой демонстраціи, плѣненные лишь красотой жеста. Воспоминаніе о спектакляхъ этихъ какъ „Рашель пѣла своимъ гробовымъ голосомъ *Марсельезу*“, „кутается въ складкахъ схваченнаго ею знамени“, сохранилъ *И. С. Тургеневъ* въ рассказѣ своемъ „Человѣкъ въ сѣрыхъ очкахъ“. Практическій отецъ Рашели тоже плѣнился ея исполненіемъ — по-своему! — и рѣшилъ использовать этотъ новый успѣхъ. Онъ обратился къ министру внутреннихъ дѣлъ *Ледрю-Роллену* съ предложеніемъ возложить на дочь его политическую миссію: пропагандировать республиканскую идею необыкновеннымъ исполненіемъ *Марсельезы*, которымъ Рашель такъ потрясаетъ парижанъ, также и въ провинціальныхъ городахъ Франціи. О кассѣ старый *Феликсъ* скромно умалчивалъ. Въ результатѣ, директора провинціальныхъ театровъ получили отъ министерства внутреннихъ дѣлъ циркуляръ, въ которомъ имъ рекомендовалось способствовать всячески успѣху антрепризы *Рафаэля Феликса* (брата Рашели) въ виду бла-

готовораго дѣйствія Марсельезы въ исполненіи Рашели ва умы и сердца гражданъ и благородной жертвы, ею принесенной на алтарь отечества. Жертва, по циркуляру, заключалась въ томъ, что Рашель отклонила выгоднѣйшія предложенія иностранныхъ антрепренеровъ, желая послужить на пользу отечеству. И говорить нечего, какъ использовалъ старый Феликсъ этотъ повелительный циркуляръ. Условія, которыя онъ диктовалъ директорамъ, были во-истину чудовищныя. Кожу дралъ и еще требовалъ, чтобы спасибо говорили.

Изъ этой поѣздки Рашель вернулась совершенно измученною. Въ двадцать три дня она сыграла двадцать три спектакля. Это—въ то самое время, какъ въ *Comédie* она едва соглашалась играть дважды въ недѣлю. Черезъ недѣлю по возвращеніи, она подала въ отставку, разсердившись на неточное выполненіе истиннѣ тираническихъ ея условій. Ея мнимые уходы и возвращенія были притчею во языцѣхъ парижской прессы и любимюю темою карикатуристовъ, какъ въ восьмидесятыхъ русскихъ годахъ отставка Савиной, а въ девяностыхъ Давыдова.

Въ маѣ 1849 г., передъ отъѣздомъ своимъ въ тур-на, Рашель приняла участіе въ прощальномъ спектаклѣ знаменитой Жоржъ, впавшей въ то время въ полную нищету. Ей было тогда шестьдесятъ два года. Любопытная поправка къ „Войнѣ и Миру“ Л. Н. Толстого, гдѣ г-жа Жоржъ изображается толстою пожилую женщиною уже въ 1810 году. Старая актриса, когда-то любовница великаго Наполеона, одна изъ первыхъ художницъ нарождавшагося романтизма, пережила всѣхъ своихъ сверстницъ, опустила, обнищала, и вотъ что писала она Виктору Гюго:

„Я въ нищетѣ. Я собралась съ духомъ и отправилась къ Рашели, чтобы просить ея участія въ моемъ бенефисѣ. Она меня не приняла и выслала сказать, чтобы я изложила ей свою просьбу письменно. Ну, нѣтъ, до этого я еще не дошла. Я такая же королева

театра, какъ и она, я была такою же потаскушкою, какъ и она, и кто знаетъ, можетъ быть, когда-нибудь и она будетъ такою же нищею, какъ я. Просить у нея милости я не желаю. Кто знаетъ, быть-можетъ, и она, въ свою очередь, нарвется на талантливую дѣвчонку, которая сядетъ ей на голову. Мнѣ нечего ѣсть. Я должна своему швейцару десять франковъ. У меня пропали въ закладъ брилліанты, подарокъ Императора. Я играю чортъ знаетъ гдѣ, мнѣ нечѣмъ заплатить за извозчика. Но писать Рашели я не стану,—лучше ужъ прямо въ воду!

Наконецъ, при помощи общаго добраго генія, Самсона, дѣло кое-какъ устроилось. Рашель согласилась играть въ „Ифигеніи въ Авлидѣ“ вмѣстѣ съ Жоржъ и, кромѣ того, еще въ одноактной комедіи. Въ антрактѣ должна была пѣть Віардо.

Этотъ достопамятный спектакль оказался, дѣйствительно, событіемъ, но событіемъ въ высшей степени скандальнымъ. Публика горячо встрѣтила свою прежнюю любимицу Жоржъ. Этотъ пріемъ воодушевилъ старую львицу, и она, рванувъ темпераментомъ, буквально задавила свою соперницу. Та, удрученная неожиданною силою, блескомъ, огнемъ и, въ то же время, величавостью старой актрисы, боролась изо всѣхъ силъ, но чувствовала ясно, что побѣда остается за Жоржъ. Публика не переставала, въ теченіе двухъ актовъ, отмѣчать единодушнымъ восторгомъ каждую сцену Жоржъ. Когда начался третій актъ, друзья Рашели пришли въ отчаяніе и позволили себѣ величайшую безтактность: при выходѣ Жоржъ раздались нѣсколько свистковъ. Тутъ ужъ публика взбѣсилась и разыгрался форменный скандалъ: свистки, аплодисменты, вопли, дождь цвѣтовъ, все смѣшалось. Выходъ Рашели вызвалъ бурю негодованія: свистъ и ревъ доказали ей полный провалъ. Она не только не вышла на вызовы по окончаніи Ифигеніи, но и отказалась играть обѣщанную комедію. Публика, обвѣленная, слѣлала видъ,

что относится къ этому совершенно равнодушно. Анонсъ, что замѣнитъ комедіи г-жа Виардо споетъ еще арію сверхъ программы, былъ встрѣченъ такими восторженными аплодисментами, какъ - будто публика искренно радовалась замѣнѣ. Этотъ грозный спектакль надо считать переломомъ въ карьерѣ Рашели и какъ бы первымъ ей предостереженіемъ. Солнце прошло зенитъ и пополнило къ закату. Счастье еще vezetъ, но оно уже не молодое и начинаетъ измѣнять.

На другой же день, раздраженная и испуганная, Рашель покинула Парижъ и отправилась въ турнэ по Франціи, которое продолжалось три мѣсяца. Въ теченіе этого времени она сыграла семьдесятъ четыре спектакля!

Въ 1852 г., въ іюлѣ мѣсяцѣ, во время одного изъ своихъ турнэ, въ Потсдамѣ она была представлена Императору Николаю I. Рашель, кажется, очень мечтала покорить сердце Императора. Передъ представленіемъ ему она волновалась, какъ дѣвочка, и все разспрашивала дамъ прусскаго двора, помогавшихъ ей переодѣться изъ экстравагантнаго театральнаго туалета, въ которомъ она пріѣхала было во дворецъ, въ туалетъ придворный:

— Правда ли, что онъ необыкновенный красавецъ? Правда ли, что онъ покоряетъ всѣхъ женщинъ своею любезностью?

Царь осыпалъ Рашель подарками, а что важнѣе, пригласилъ ее пріѣхать на слѣдующую зиму въ Россію.

По возвращеніи въ Парижъ, вчерашняя исполнительница Марсельезы приняла участіе въ спектаклѣ гала въ честь уже почти торжествующей, близкой Имперіи. Цѣны на это представленіе были безумныя: лордъ Грей заплатилъ за кресло 450 фр. По окончаніи трагедіи, артистка вышла на авансцену и, обратившись къ президентской ложѣ, прочла стихотвореніе Арсена Гуссэ на тему „Имперія—это Миръ!“ Теперь

Луи Наполеонъ выслушать лесть благосклонно, и рука Рашели украсилась жалованнымъ браслетомъ.

Ея побѣдка въ Петербургѣ приняла характеръ дипломатическаго событія: столько шума подняли газеты и уличная молва 8 ноября Рашель уже выступила въ Петербургѣ, на Александринской сценѣ, въ „Федръ“. Она должна была получить 400,000 фр. за шесть мѣсяцевъ лично и 100,000 фр. на труппу. 18 ноября ею было уже отослано отцу 80,000 фр., 13 декабря 200,000 фр. Подарки сыпались дождемъ. Отъ самого Царя она получила кольцо съ изумрудомъ и 12-ю брилліантами и брошь съ опаловымъ подвѣскомъ и сорока пятью брилліантами. Остального и не перечестъ: кубки, серебряныя кастрюли, чаши, несессеры и т. д. О правѣ жительства въ столицахъ, изъ-за котораго въ Петербургѣ недавно не могъ быть Георгъ Брандесъ, эту маленькую еврейку, — надо думать, — тогдашніе квартальные не очень-то смѣли спрашивать. Маленькая еврейка была какъ бы гостею самого Императора и была вхожа въ Зимній дворецъ. А между тѣмъ, Николай I былъ суровый антисемитъ! Вниманіе Императрицы къ великой актрисѣ было такъ велико, что, когда Рашель охрипла, ей была прислана отъ Царицы дойная ослица. Когда ее, наконецъ, пригласили во дворецъ къ обѣду, Рашель совсѣмъ смутилась: „Какъ!—говорила она, —меня? Меня? дочь Феликсовъ?!“

Однако, вышла и неприятность. Рафаэль Феликсъ отдалъ распоряженіе, чтобы въ ложи не впускали болѣе пяти человекъ. Было нѣсколько неприятныхъ столкновеній. Отголосокъ скандала дошелъ до Императора. Онъ пропустилъ нѣсколько спектаклей. При ближайшемъ его появленіи за кулисами, обеспокойная Рашель, спросила:

— Почему Ваше Величество не желаете болѣе видѣть меня.

Николай отвѣчалъ:

— Я очень желаю, но я привыкъ бывать въ теат-

рѣ съ моею семьею. Семья у меня большая, а вы отдали распоряженіе, чтобы въ ложу больше пяти чело-  
вѣкъ не дускать.

Эта злая насмѣшка привела Рашель въ бѣшенство и она поторопилась образумить своего брата.

Въ Москвѣ тотъ же дождь рублей и подарковъ. Кромѣ того, Москва ухитрилась перещеголять Петербургъ, поднеся артисткѣ туфли, сшитыя изъ андреевской ленты.

Шумъ всѣхъ этихъ триумфовъ доходилъ, разумѣется, и до Парижа и вызывалъ у однихъ журналистовъ восторженные статьи, у другихъ карикатуры и юмористическія стихотворенія. Между прочимъ, одно,—довольно забавную передѣлку „Мальбруга“,—стоитъ привести:

Рашель въ Россію ѣдетъ,  
Миронтопъ, миронтопъ, миронтопъ,  
Рашель въ Россію ѣдетъ,  
Вернется ли назадъ?

Она вернется къ Пасхѣ,  
Миронтопъ, миронтопъ, миронтопъ,  
Она вернется къ Пасхѣ  
Иль къ Троицыну дню.

Вотъ Троица проходить,  
Миронтопъ и пр.,  
Вотъ Троица проходить,  
Рашели нѣтъ, какъ нѣтъ.

Гусса на башню лѣзетъ,  
Миронтопъ и пр.,  
Гусса на башню лѣзетъ,  
Ажъ—выше ужъ нельзя.

Онъ видитъ почтальона,  
Миронтопъ и пр.  
Онъ видитъ почтальона,  
„Изъ Питера письмо!“

— Ахъ, почтальонъ любезный,  
Миронтовъ и пр.,  
Ахъ, почтальонъ любезный!  
Оплачено-ль оно?

— Увы, Арсень прекрасный!  
Миронтовъ и пр.,  
Увы, Арсень прекрасный!  
Вамъ натянули носъ.

Снимите фракъ вашъ свѣтлый,  
Миронтовъ и пр.,  
Снимите фракъ вашъ свѣтлый  
И бархатный жилетъ!

Рашель—съ ангажементомъ,  
Миронтовъ и пр.,  
Рашель—съ ангажементомъ,  
На много, много дней.

Я видѣлъ, какъ на небо  
Миронтовъ и пр.,  
Я видѣлъ, какъ на небо  
Богиню вознесли.

Четыре офицера,  
Миронтовъ и пр.,  
Четыре офицера,  
И пятый—генераль!

Одинъ тащилъ хламиду,  
Миронтовъ и пр.,  
Одинъ тащилъ хламиду,  
Другой же—прядь волосъ.

А третій несъ котурны,  
Миронтовъ и пр.,  
А третій несъ котурны,  
Четвертый—самъ себя!

Пока Рашель играла,  
Миронтовъ и пр.,  
Пока Рашель играла,  
Царь отъ восторга пѣлъ.



А послѣ представленья,  
Миротонъ и пр.,  
А послѣ представленья,  
Всѣ въ гости къ ней пошлн.

Слушила полмилльона,  
Миротонъ и пр.,  
Слушила полмилльона,  
А бенефисъ—не въ счетъ!..

О прочемъ умолчу я,  
Миротонъ и пр.,  
О прочемъ умолчу я...  
И мѣста больше нѣтъ!

Русскія гастроли—последняя улыбка театральнаго счастья Рашели. 30 мая она вернулась въ Парижъ и выступила въ „Федръ“, но, послѣ немногихъ представленій, собралась въ Америку: роковая поѣздка, которая стоила ей и карьеры, и жизни. Впрочемъ, она была не совсѣмъ добровольная.

Къ этому времени надъ головою Рашели собралась новая гроза. За три года передъ тѣмъ Легувэ прочелъ ей свою трагедію „Медея“. Comédie приняла ее съ поправками. Сперва Рашели пьеса не понравилась, но затѣмъ она согласилась играть ее. Годъ спустя, послѣ первой же репетиціи, Рашель сперва сказала больною, а затѣмъ уѣхала въ Россію. Весною, по возвращеніи своемъ, Рашель начала было снова репетировать, но въ это время умирала ея сестра, и Рашель, подъ предлогомъ ухода за больной, уклонилась отъ непріятной ей роли. Осенью Рашель отказалась окончательно играть „Медею“. Легувэ возбудилъ процессъ противъ Рашели и Comédie Française и выигралъ. Ему присудили 12.000 фр. Но онъ на этомъ не успокоился и рѣшилъ отомстить. Въ 1856 г. въ Парижѣ гастролировала великая итальянская трагическая актриса, молодая красавица Аделаида Ристори. Каждый спектакль сопровождался бѣшеннымъ успѣхомъ, а Александръ Дюма, мстительно припомянувъ

старья свои неудачи у Рашели, занятой тогда Валевскимъ, неуклонно проводить въ своихъ статьяхъ параллель между двумя артистками и приглашала Рашель притти въ театръ и поучиться у Ристори. Онъ заѣввалъ даже какой-то спектакль-поединокъ, въ которомъ обѣ актрисы сыграли бы лучшія свои роли — и пусть публика судить, кто выше. Ристори шла на этотъ — довольно-таки пошлый — вызовъ. Рашель сробѣла и отказалась. На этомъ построилъ свое мщеніе Легувэ. Онъ предложилъ Ристори свою трагедію, та согласилась и сыграла ее съ такимъ неслыханнымъ успѣхомъ, что отголоски его дошли даже до нашего времени. Медея Ристори — одна изъ прекраснѣйшихъ, стихійныхъ, можно сказать, легендъ театра, и, благодаря толчку, ею данному, ничтожная по существу пьеса Легувэ прожила пятьдесятъ лѣтъ и до сихъ поръ является иногда на театрахъ. Обѣ этой новой побѣдѣ соперницы Рашель узнала лишь по возвращеніи своемъ изъ Америки.

Американское путешествіе оказалось для нея такимъ же роковымъ, какъ недавно для бѣдной нашей Коммиссаржевской. Рашель вернулась оттуда безъ чаемыхъ долларовъ и потерявъ здоровье. Незнаніе американскою публикою французскаго языка, ея равнодушіе къ псевдо-классическому репертуару, а, главное, безумныя цѣны, назначенныя Рафаэлемъ Феликсомъ погубили дѣло. Рашель путешествовала, сопровождаемая кличкою „европейской пивки“. Въ Филадельфіи она слегла. Турнэ было прервано, какъ за отсутствіемъ сборовъ, такъ и потому, что у великой актрисы опредѣлилась чахотка. Да и кромѣ того, — тысячи мелкихъ пустяковъ, всеильныхъ, когда человѣку не везетъ, становились между предпріятіемъ и сборами. То въ Филадельфіи сгоряча ошибутся, назначать первую гастроль въ пятницу, и театръ пустуетъ, потому что все еврейство сидитъ дома, справляетъ шабашъ. То въ Чарльстоунѣ — въ вечеръ спектакля — вспыхиваетъ

въ предмѣстьи грандіозный пожаръ, и вся публика устремляется туда, забывъ и думать о театрѣ. Рашель лично понесла убытка 148.107 фр. Большую отправили въ Египеть. Вотъ что писала она оттуда директору Comédie Française, другу своему и, до известной степени, протеже—Арсену Гуссу:

„Дорогой Гуссъ!

Помните, какъ мы разговаривали съ вами о моей карьерѣ, „карьерѣ мраморовъ“... да, мраморовъ надмогильныхъ! Я прожила свой вѣкъ, потому что была лакомкою жизни.

„Въ нѣсколько лѣтъ съѣла я дни и ночи, сужденныя мнѣ: ну, и пусть,—я не буду восклицать подобно вашимъ кающимся: грѣшница я, грѣшница, грѣшница!

„У подножія пирамидъ я созерцаю двадцать вѣковъ, поглощенныхъ песками. Ахъ, другъ мой, какъ очевидно мнѣ здѣсь брѣнность трагическаго таланта. Я воображала себя равною пирамидамъ; теперь поняла, что я лишь тѣнь проходящая... прошедшая. Я бѣжала сюда въ погонѣ за жизнью, но вокругъ меня — здѣсь—вижу—только смерть, одна лишь смерть“...

Рашель умерла 4 января 1858 г. тридцати восьми лѣтъ. Умирала уже не актриса, а добрая буржуазная еврейка, окруженная обычаемъ семьи и ритуаломъ синагоги.

Надъ могилой ея произнесены были прекрасныя рѣчи. Не было только одной... отъ Comédie Française! Говорить долженъ былъ Самсонъ. Но старый папаша Феликсъ нашелъ моментъ удобнымъ, чтобы свести давніе счеты. Онъ не забылъ лѣстницу, съ которой былъ вытолканъ, и воспротивился принять Самсона депутатомъ отъ сосѣте. Такимъ образомъ, однимъ рѣшительнымъ движеніемъ, онъ устранилъ отъ могилы дочера и Comédie Française, храмъ ея славы, и самого Самсона, человѣка, который открылъ талантъ Рашели, берегъ и делѣялъ этотъ талантъ, развилъ его, образовалъ и сдѣлалъ для него, разумѣется, больше, нежели, именно, какъ говорится, могъ сдѣлать родной отецъ.

Послѣ смерти Рашели все ея имущество было продано съ публичнаго торга, въ томъ соображеніи, что деньги легче раздѣлить, нежели вещи. А сестра ея Сарра успѣшила продать и письма Рашели, несмотря на то, что среди нихъ были такія, которыя продавать не слѣдовало бы, а ужъ тѣмъ болѣе такъ горючливо. Это торговля письмами, не выждавшими историческаго срока, имѣла много очень скверныхъ послѣдствій и для памяти самой Рашели, и для нѣкоторыхъ ея корреспондентовъ. Любовныя письма Мюссе, Александра Дюма и др. продавались въ первыя встрѣчныя руки по 50 франковъ. Безъ жалости и разбора выносились на улицу, за десять, даже за пять франковъ интимности литературныхъ и театральныхъ кулись.

---

## Мунэ-Сюлли.

Я впервые познакомился съ Мунэ-Сюлли въ Москвѣ, на гастрояхъ его, помнится, 1893 или 1894 года. Это былъ его первый пріѣздъ въ Россію — и послѣдній успѣшный. Наѣзжая позднѣе, онъ совершенно не дѣлалъ сборовъ. Но въ тѣ первыя гастрюли Мунэ-Сюлли имѣлъ въ Москвѣ успѣхъ громадный, баснословный. Ни безбожно высокія цѣны, ни антипатія публики къ тѣсному, закопченному и простудному театру Парадизъ (на углу Никитской и Скатернаго переулка; еще существуетъ ли онъ и какъ называется теперь?), ни почти враждебная встрѣча французскаго трагика большею частью мѣстной прессы не были въ состояніи хоть сколько-нибудь парализовать этотъ успѣхъ. Въ прошломъ году у насъ тогда прогорѣлъ Эмануэль, немного раньше—Маджи, послѣднія гастрюли Поссарта тоже были не изъ удачныхъ въ матеріальномъ отношеніи, Февръ уѣхалъ изъ Москвы совсѣмъ

уже съ тощимъ кошелькомъ, отъ гастролей Сарры Бернаръ ея импрессарио остался въ накладѣ... и вдругъ, послѣ такихъ прецедентовъ, восемь дней подъ рядъ—четырехтысячные сборы, при самыхъ неблагопріятныхъ для гастролера вѣшнихъ условіяхъ.

Опредѣленно за Муна-Сюлли стояла только одна газета—„Московскій Листокъ“, въ которомъ театраль-ный отдѣлъ тогда вель великій знатокъ дѣла и умница, пропащій талантъ, П. И. Кичеевъ \*) — газета, весьма распространенная, но не имѣющая вліянія какъ разъ въ той средѣ, которая поставляла девять десятыхъ публики спектаклей Муна-Сюлли: въ средѣ интеллигенціи. Органъ послѣдней „Русскія Вѣдомости“ высказывались скорѣе за, чѣмъ *противъ*, но, въ общемъ, осторожно держались на почвѣ двусмысленнаго „съ одной стороны, надо сознаться, съ другой,—нельзя не признаться“. Критикъ же „Московскихъ Вѣдомостей“ категорически отрекся отъ Муна-Сюлли и всѣхъ дѣлъ его: камня на камень въ творчествѣ его не оставилъ, а самого его изо дня въ день изрядно четверговалъ и весьма живота лишалъ.

Мнѣнія публики тоже раздѣлялись. Одни—меньшинство — кричали, что Муна-Сюлли — богъ современнаго искусства. Другіе,—что онъ кадуцый и холодный кривляка, и вся цѣна ему грошъ. Третьи — огромное большинство—признавались, что они многого не понимаютъ въ Муна-Сюлли, что имъ странна его декламация, но со всѣмъ тѣмъ есть въ немъ нѣчто такое, въ силу чего тянетъ ихъ къ нему — слушать его, любоваться имъ, изучать его... „Не понимали“ — и ходили на каждый спектакль. Ходили и ругали.

— Какой это трагикъ! Это—кукла! (Извѣстно, что московскіе строіе цѣнители и судьи любятъ выраженія энергическія) — а самъ идетъ въ кассу и платитъ красненькую за удовольствіе видѣть еще разъ обруганнаго артиста...

---

\*) См. во 2-мъ изд. моихъ „Кургановъ“.

Никогда ни о какомъ гастролерѣ не было столько толковъ и споровъ россистовъ и сальвинистовъ, какъ о Мунэ-Сюлли. Что въ сравненіи съ этимъ бывалая грызня поссартистовъ и барнаистовъ! Про антрактные разговоры поминать нечего, они — естественное отраженіе непосредственныхъ впечатлѣній. Но, и внѣ театра, въ Москвѣ всю недѣлю некуда было дѣваться отъ пмени французскаго трагика. Обѣдаешь въ „Эрмитажѣ“, — за тремя изъ пяти сосѣднихъ столиковъ разговоръ о Мунэ-Сюлли. У Теодора — Мунэ-Сюлли. Кажется, — Омонъ... что ужъ можетъ быть дальше отъ искусства, чѣмъ этотъ безшабашнѣйшій изъ всѣхъ шато-кабаковъ, разсѣянныхъ по лицу земли русской!? Нѣтъ, и тутъ не обошлось безъ Мунэ-Сюлли: въ числѣ прочихъ московскихъ достопримѣчательностей, трагикъ показали и Омона. Публика, замѣтивъ артиста въ ложѣ, прервала спектакль шумною овацией по адресу неожиданнаго гостя.

Бывало, сынъ Москвы прежде всего тащилъ гостя къ царь-пушкѣ.

— Вотъ, братъ, двуйся: царь-пушка... ле царь де канонъ... компрене... Стоять и не стрѣляетъ...

Гость Москвы сочувственно шлепалъ себя ладонью по ляжкѣ.

— Saperlotte!!! ужели не стрѣляетъ?!

— Какъ стрѣлять-то, ежели даже и поэтъ сказалъ:

Кто царь-колоколь подъметъ?

Кто царь-пушку повернетъ?

Шляпу кто горлець не сниметъ

У святыхъ въ Кремль воротъ?!

Гость Москвы сочувственно хлопалъ глазами:

— Ah! la Russie! Swiataïa Rouss! parlez moi de çal..

Нынѣшній гость Москвы царь-пушку и царь-колоколь отрицаетъ.

— Ибо, — говоритъ, — что же интереснаго, если даже и впрямь перваго поднять, а вторую поворотить невозможно! Можетъ-быть, этого вовсе не требуется?

Шляпу же у святыхъ въ Кремль воротъ, по зимнему времени, тысячи людей не снимаютъ, и—ничего: блистающій господинъ городской не препятствуетъ... Стало быть, это мы осмотримъ какъ-нибудь послѣ, на гулянкахъ... А вотъ, говорятъ, у васъ у Тѣстова поросенки—какъ молоко, а въ Стрѣльнѣ зимній садъ всему міру на удивленіе: это занято, покажите!

И показываютъ. Показывали и Мунэ-Сюлли. Въ ресторанахъ встрѣчали его съ музыкой и чуть не съ пушечной пальбой. Хозяева—во фракахъ и при полномъ парадѣ—мерзали на подъѣздѣ въ ожиданіи, когда „удостоитъ“... А въ рукахъ—подносъ съ шампанскимъ. Сзади—„сама“ декольтѣ, въ брилліантахъ, держитъ хлѣбъ-соль. По шоссе, до самыхъ Триумфальныхъ воротъ, разставлены махальные.

— Не перехватили бы у Яра? Тамъ ловкіе!—тревожится козянь.

Вдѣть! Вдѣть!

— *Vive la France!* Музыканты! Марсельезу! Марсельезу катайте, черти этакіе, не говоря худого слова! Бога вы не боитесь, шило вамъ въ носъ.

Музыка гремитъ, штандартъ скачетъ, а скромный и вѣжливый Мунэ-Сюлли едва успѣваетъ отдергивать руки и сапоги отъ поцѣлуйныхъ претензій колѣнопреклоненной толпы психопатовъ.

Московскіе газетчики занимали стиль чуть не у Гомера, чтобы создать величавую Мунэ-Сюллиаду, съ точнымъ обозначеніемъ, въ какомъ часу нашъ знаменитый гость изволилъ посѣтить одинъ шато-кабакъ, черезъ сколько минутъ и секундъ соблаговолилъ прослѣдовать въ другой, кто имѣлъ высокое счастье числиться въ его свитѣ, кто удостоенъ былъ высокаго разговора... Жаль только не добавлено: раздавалъ ли владѣтельный принцъ трагической сцены бутафорскіе ордена понравившимся ему пыганкамъ и гармонистамъ, и—кому какой степени. Желалъ бы я почитать письма, какія пишетъ Мунэ-Сюлли своимъ друзьямъ въ

Парижъ, напримѣръ, хотъ старику Го: „представь, душа Го, меня въ Москвѣ приняли за фельдмаршала... куда я не повернуся — всюду за мною тридцать тысячъ курьеровъ и, кажется, я скоро буду управлять психопатскимъ департаментомъ“.

Приблизительно въ томъ же духѣ возилась Москва — нѣкогда въ концѣ семидесятымъ годовъ — съ Эрнесто Росси, а позже — въ половинѣ восьмидесятыхъ — съ Эрнестомъ Поссартомъ, вторымъ приѣздомъ котораго (въ театрѣ Мопшнна) началась московская мода на трагическія гастроли. Поссартъ отвѣтилъ своимъ поклонникамъ черною неблагодарностью — конечно, не преднамѣренной, но явившеюся плодомъ трагикомического недоразумѣнія. Никто не раздувалъ славы Поссарта съ большимъ усердіемъ и безкорыстіемъ, чѣмъ покойный С. А. Юрьевъ. Онъ былъ камертономъ, подъ который пѣлъ А. Н. Веселовскій — авторъ весьма краснорѣчивой статьи объ огромномъ значеніи гастролей Поссарта въ исторіи русской сценической культуры — и другіе. Весь этотъ народъ, разумѣется, писалъ для публики, а не для Поссарта; къ Поссарту въ гости не ходилъ и своихъ статей ему не переводилъ. Зато ходилъ къ Поссарту и переводилъ ему свои хвалебные гимны „столпъ“ московской критики изъ враждебнаго Юрьеву реакціоннаго лагеря, Фраляскъ Сарса „Московскихъ Вѣдомостей“ С. В. Васильевъ-Флеровъ. Поссартъ слушалъ, самодовольно говорилъ свое вѣчное „so-o“ и жалъ столпу руку... Пресса рѣшила чествовать трагика обѣдомъ. Пригласили Поссарта; онъ, кажется, былъ не мало удивленъ, что въ Москвѣ имѣются литераторы, кромѣ его прихвостя — столпа... Насколько Поссартъ интересенъ на сценѣ и въ разговорахъ объ искусствѣ, настолько же мало интересенъ онъ въ жизни. Въ обществѣ, это — самодовольный и надменный вѣмецъ, охотникъ до поклоненія, и большой „чинъ чина почитая“. Въ этомъ послѣднемъ качествѣ онъ обратился къ



одному своему московскому пріятелю съ такою просьбою:

— Любезный другъ! мнѣ даютъ обѣдъ московскіе литераторы. Что это за народъ, я и представленія не имѣю. Пожалуйста, расскажи мнѣ, кто изъ нихъ какое положеніе занимаетъ въ прессѣ, чтобы я могъ воздать каждому почетъ по дѣламъ его.

Любезный другъ или самъ былъ невиненъ по части литературы, или — что вѣроятнѣе — оказался милымъ шутникомъ въ чисто московскомъ вкусѣ: чортъ знаетъ, кого поименовалъ онъ Поссарту въ качествѣ главарей печати, а истинныхъ главарей ея и особенно страстныхъ энтузіастовъ Поссарта разжаловалъ въ тлю и пшуху; Поссартъ добросовѣстно записалъ фамиліи на бумажку, вызубрилъ... Наступилъ день рокового обѣда. Никогда не забуду, съ какимъ негодованіемъ рассказывалъ объ этомъ водевильномъ фестивалѣ покойный А. Д. Курепинъ.

— Представляютъ Поссарту одного туза, — онъ, этакъ, милостиво, по-генеральски, протягиваетъ два пальца... Тузъ принимаетъ два пальца, но, конечно, отходить съ вытянутымъ лицомъ и въ немаломъ недоумѣніи. Другой, третій... та же исторія! Зато, чуть дѣло дойдетъ до лицъ съ такою репутаціей, что было еще большимъ вопросомъ: допустить ихъ или нѣтъ къ участію въ обѣдѣ, у Поссарта — улыбка во весь ротъ и обѣ руки къ услугамъ для пожатій. Уже это было нелѣпо и произвело на насъ отвратительное впечатлѣніе. За обѣдомъ размѣстились тоже странно: самые почетные гости очутились, что называется, „на заднемъ столѣ съ музыкантами“... Стали говорить рѣчи. Юрьевъ говорилъ, еще кто-то... Поссартъ слушаетъ свисходительно: дескать, поговорите, поговорите! я ничего — я добрый, выслушаю... Наконецъ, встаетъ самъ.

— Господа, я вамъ очень благодаренъ за оказанную мнѣ честь и лестныя мнѣнія обо мнѣ, вами сейчасъ высказанныя. Я могу отблагодарить васъ лишь

однимъ: подыавъ бокаль за здравіе самаго знаменитаго, самаго блестящаго дѣятеля изъ вашего почетнаго собранія... Господа! въ прошломъ столѣтіи Франція гордилась остроумнымъ перомъ писателя, которому гений его доставилъ громкое прозвище гоі Voltaire... Господа! Россія можетъ гордиться не менѣе остроумнымъ и гениальнымъ писателемъ въ лицѣ нашего общаго почтеннаго друга...

И грянула фамплія столца!!! Гости смутились, самъ „столпъ“, ничего подобнаго не ожидавшій, покраснѣлъ, какъ варенный ракъ, а Поссартъ, въ наивности своей, вопіялъ:

— Итакъ, да здравствуетъ гоі Васильевъ! Носі! ура!

И обомлѣлъ, когда ни одинъ голосъ не отозвался на этотъ призывъ, ни одна рука не подыалась чокнуться съ виновникомъ торжества. Гости разошлись въ большомъ конфузѣ и въ сквернѣйшемъ настроеніи духа, а Поссартъ навсегда потерялъ расположеніе юрьевскаго кружка. Можетъ-быть, именно, этотъ случай и подготовилъ то восторженное обожаніе, какимъ юрьевскій кружокъ демонстративно окружилъ гастролировавшаго непосредственно вслѣдъ за Поссартомъ Барная. Этотъ умный и ловкій малый, какъ только пріѣхалъ въ Москву, первымъ дѣломъ освоился съ ея прессой, и ужъ его-то на кривой, конечно, не объѣхали бы.

Возвращаюсь къ Муиэ-Сюлли. Я принадлежу къ числу самыхъ усердныхъ и убѣжденныхъ сторонниковъ его таланта. Мѣрять, кто выше — Сальвини, Росси, Барнай, Поссартъ или Муиэ-Сюлли, на мой взглядъ, не къ чему. Каждый самъ по себѣ и не имѣетъ почти ничего общаго со своими знаменитыми предшественниками, самый ярый противникъ артиста спорить не будетъ. Мнѣ говорятъ: Муиэ-Сюлли играетъ условно... что, собственно, значить въ данномъ случаѣ это подлюбившееся московскимъ критикамъ, а со словъ ихъ и попугаямъ изъ публики, реченіе—я

плохо понимаю. Вѣроятно ничего не значить, а такъ—  
понравилось слово, и все тутъ. Играетъ неестествен-  
но? Но сцена сама по себѣ есть вещь неестественная  
и, значить, дѣло только въ степени фальши, велика  
она или мала? На дняхъ я видѣлъ „Донъ-Карлоса“ въ  
нашемъ Маломъ театрѣ: всѣ артисты изъ кожи вонъ  
лѣзали, чтобы быть какъ можно болѣе естественными, а  
впечатлѣніе—именно въ силу этой ошибки—получалось  
крайне фальшивое: трагедія обратилась въ напыщен-  
ную мертвечину. Надо знать, гдѣ быть простымъ, гдѣ  
нѣтъ. Въ новыхъ произведеніяхъ поэзіи простота хуже  
воровства. А именно къ такимъ произведеніямъ при-  
надлежитъ весь репертуаръ Мунэ-Сюлли—частью клас-  
сическій (Софокль), частью псевдо-классическій (Кор-  
нель и Расинъ), частью романтическій (Шекспиръ),  
частью нео-романтическій (Гюго... Что касается по-  
слѣдняго, то и оправдывать Мунэ-Сюлли не зачѣмъ,  
Гюго эффектеръ и лирикъ; вся сила его драмъ—въ кра-  
сивыхъ героическихъ ситуаціяхъ, весьма рѣдко есте-  
ственно отраженныхъ изъ обыденной жизни, зато  
всегда остроумныхъ и опеломляющихъ своею рельеф-  
ностью; здѣсь необходимъ актеръ съ красивою повою,  
благороднымъ жестомъ и музыкальною декламаціей.  
Посмотрите Эрнани на русской сценѣ и вы увидите,  
какъ не хватаетъ нашимъ актерамъ именно того, въ  
чемъ, съ непривычки, въ началѣ мы готовы видѣть не-  
достатокъ Мунэ-Сюлли: стремленія къ изысканной  
красивости и умѣнье оправдать ее въ глазахъ публики  
нѣсколькими искренними вспышками темперамента. А  
лирическія отступленія Гюго? Какъ же и читать ихъ,  
если не въ приподнятомъ до самыхъ верхушекъ декла-  
маціи, до границъ съ пѣніемъ тонѣ? Вѣдь они, эти  
отступленія, по смыслу своему и намѣренію автора—  
крайность поэтического пафоса; въ нихъ Гюго задер-  
гиваетъ своего Пегаса на дыбы, до крови изрѣзываетъ  
ему бока шпорами. Рѣдко кто рвалъ страсть въ клочки  
съ большей энергіей, чѣмъ Гюго въ лицѣ своихъ ге-

роевъ. Когда читаешь его драмы и романы, развѣ не кажется, что эти люди задуманы не людьми, а какими-то сверхъестественными исполинами; что каждый изъ нихъ—воплощеніе стихійной силы; что у нихъ гнѣвъ—ударъ грома, печаль—буря; что самые голоса ихъ должны быть въ родѣ крика, какой испускаетъ у Гомера раненый Диомедомъ Аресъ. Мунэ-Сюлли изображаетъ истинныхъ героевъ Гюго: людей въ крайнемъ подъемѣ страсти. Бываютъ ли люди въ этомъ состояніи „естественны“.—очень большой вопросъ. Вспомните барыню, о которой рассказываетъ Тургеневъ, какъ неприятно подѣйствовала на него ея „неестественное“ повѣствованіе о смерти сына—съ громкими рыданіями, криками, жестами, съ декламацией. Эка ломается! подумаль Тургеневъ. А бѣдная женщина два дня спустя потеряла рассудокъ отъ горя. Да и самые простѣйшіе изъ декламаторовъ инстинктивно, даже противъ своей воли, впадаютъ въ „неестественные“ пѣвучіе тона именно тогда, когда ихъ забираетъ за живое какое-нибудь лирическое мѣсто. Кто изъ русскихъ декламаторовъ—самыхъ неумѣлыхъ и грубыхъ въ европейскомъ артистическомъ мірѣ—не впадаетъ не только, что въ пѣніе, а даже какъ бы въ нѣкоторый вой, дочитывая заключительное обращеніе къ Волгѣ въ Некрасовскомъ „Парадномъ подъѣздѣ“

Волга, Волга весной многоводною  
Ты не такъ заливаешь поля,  
Какъ великою скорбью народною  
Переполнилась наша земля...

Разница только въ томъ, что русскій декламаторъ воетъ наобумъ, а потому и нескладно, и раздражающе трескуче, а итальянцамъ и французамъ хорошая школа и практика декламации помогаютъ облекать свои лирическіе порывы въ очаровательно-красивые звуки.

Какъ судить о трагедіяхъ Софокла, правъ или неправъ Мунэ-Сюлли, доводя въ нихъ свою декламацию

до столь определеннаго пѣнія, что въ нѣкоторыхъ моментахъ привычному музыкальному уху ясно слышится рисунокъ мелодіи его рѣчи? Нѣтъ сомнѣнія, что древне-греческая драма была гораздо ближе къ современной оперѣ съ господствомъ въ ней речитатива, во вкусѣ Вагнера или Даргомыжскаго, чѣмъ къ современной драмѣ. Мы должны помнить, что древняя сцена отнимала у артиста одно изъ главныхъ средствъ исполненія—мимику, замѣняя подвижное лицо неизмѣнной маской, а другое средство—голосъ обезличивало, превращая мѣдныя уста маски въ рупоръ. А что такое рѣчь, произносимая въ рупоръ,—не угодно ли послушать въ „Зигфридѣ“. За кулисами хохочетъ въ рупоръ Альберихъ—баритонъ, а публика, не знающая партитуры, увѣрена, что это кричитъ передъ смертью убиваемый Зигфридомъ Миме—теноръ. Свойство рупора—не только усиливать звукъ, но и затягивать его сильнымъ резонансомъ; поэтому декламация въ древней трагедіи была, несомнѣнно, крайне тягучею, а каждый древній актеръ такъ оралъ, что львиныя рыканія Мунэ-Сюлли показались бы, въ сравненіи съ воплями древнихъ трагиковъ, дѣтскимъ шепотомъ.

При невозможности мимики, при условной декламации—пѣніи, въ чемъ же заключалась живая игра древняго актера, чѣмъ онъ могъ творить и разнообразно очеловѣчивать ввѣренные ему типы? Главнымъ образомъ—выразительной пластикой, повою и жестомъ. Кто видѣлъ Мунэ-Сюлли въ „Эдипѣ“ и „Антигонѣ“, пусть сравнить позы и жесты Эдипа съ позами и жестами Креона. Это два разныхъ человѣка, и разными бы остались они, если бы даже Мунэ-Сюлли, внезапно онѣмѣвъ, превратилъ свои спектакли въ простыя пантомимы.

Мунэ-Сюлли необычайно разнообразный актеръ. Выше я назвалъ четыре составныхъ части его репертуара. Но и въ каждой пьесѣ каждой изъ нихъ, этихъ четырехъ категорій, онъ даетъ совершенно новый

образъ — по пластикѣ, по способу декламации, даже по голосу. Рюп Блазъ его вовсе не родной братъ Эрнанн, какъ это можно бы предположить. А какая пропасть между Гамлетомъ и молодымъ тигренкомъ Спдомъ! Если бы не лицо, — Муне-Сюлли никогда не измѣняетъ своихъ чертъ до неузнаваемости, какъ дѣлаетъ это Поссартъ, — можно было бы думать, что Гамлета играетъ одинъ трагикъ, а Сида — другой, лѣтъ на пятнадцать моложе первого. И, при такомъ разнообразіи, все и всегда у Муне-Сюлли красиво. — Выучка! — презрительно говорятъ московскіе актеры: какъ извѣстно, „нутро“ въ Москвѣ въ большомъ почетѣ; отъ насъ оно и пошло гулять по Руси. Но, во-первыхъ, я не знаю, насколько справедливо презрѣніе къ сценической выучкѣ: благодаря ей, даже второстепенные французскіе актеры, въ родѣ г. Февра, обладаютъ большимъ запасомъ, а слѣдовательно, выборомъ средствъ исполненія, чѣмъ самыя яркія звѣзды русскихъ сценъ. Возьмите Сарру Бернаръ и нашу Ермолову. Талантъ послѣдней, какъ матеріаль, неизмѣримо больше и симпатичнѣе дарованія французской актрисы. Но у Сарры Бернаръ въ запасѣ пятьдесятъ позъ, пятьдесятъ жестовъ, пятьдесятъ интонацій, у Ермоловой же, дай Богъ, чтобы набралось по пяти. Въ результатѣ — у первой неистощимое богатство эффектиѣйшихъ сценическихъ комбинацій, у второй — непобѣдимыя старыя погудки на новый ладъ. У первой — спокойствіе технического выбора, у второй — мучительное терзаніе себя страстью вчужѣ, — пеликанъ кормитъ птенцовъ своихъ кровью изъ собственной своей, самоубійственно-разодранной когтями груди. И другихъ средствъ, чтобы объясниться съ толпою о чувствахъ своихъ, у бѣднаго пеликана нѣтъ!.. Во-вторыхъ, сомнѣваюсь, чтобы пестрое разнообразіе красивыхъ типовъ Муне-Сюлли можно было приписывать исключительно выучкѣ. Дѣти выучки — какъ Сарра Бернаръ, какъ отчасти наши Савина и Федотова —

все-таки всюду и всегда остаются самими собою, при-  
мѣненными лишь въ извѣстный типъ или характеръ.  
Вы можете предчувствовать, какъ онѣ стануть, ся-  
дутъ, повернутся, уйдутъ, войдутъ... Муза-Сюлли  
всегда обманываетъ ожиданія зрителя. Онѣ бесконечно  
богаты средствами. Нравится его Гамлетъ большин-  
ству или не нравится,—другой вопросъ. Но кто ожи-  
далъ, что онѣ, именно, такъ играть Гамлета будетъ —  
такъ рѣзко отлична отъ типовъ привычной ему клас-  
сической трагедіи, но ничуть не уступая имъ новою  
своеобразной красотой?

Я не скажу, чтобы Муза-Сюлли удовлетворяла  
меня Гамлетомъ. Гамлетомъ никто удовлетворить не  
можетъ: это хорошо сказалъ Поссартъ. Каждый несетъ  
въ театръ своего собственного Гамлета въ умѣ; двѣ-  
три сцены въ исполненіи актера совпадутъ съ пред-  
ставленіемъ о Гамлетѣ одного зрителя, двѣ-три сце-  
ны—съ представленіемъ другого. Цѣльнаго впечатлѣ-  
нія никто не вынесетъ. Когда читаешь статьи Бѣлин-  
скаго о Гамлетѣ-Мочаловѣ, развѣ не шевелится въ  
умѣ вопроса: да полно—было ли все такъ цѣльно-хо-  
рошо, какъ описываетъ великій критикъ? Не есть ли  
его статья скорѣе отраженіе того, что ему хотѣлось  
видѣть въ Гамлетѣ-Мочаловѣ, а не того, чѣмъ дѣй-  
ствительно былъ артистъ въ этой роли? Да, наконецъ,  
еще вопросъ, насколько Гамлетъ Бѣлинскаго и Моча-  
лова есть Гамлетъ Шекспира и насколько были бы  
мы побѣждены этой пламенной игрой? Что Мочаловъ,  
какъ актеръ нервовъ, захватилъ бы и современную  
публику, несомнѣнно; но, чтобы онѣ ее убѣдилъ, за-  
ставилъ повѣрить въ непреложное тождество своего  
мученика-Гамлета съ замысломъ Шекспира, еще поз-  
волительно сомнѣваться: философское образованіе,  
шекспировѣдѣніе, потребность въ стилизаціи и т. п.,  
бывшія во времена Мочалова на Руси чуть не въ за-  
чаточномъ состояніи, слишкомъ далеко ушли теперь  
впередъ. Теперь отъ актера-шекспириста требуется

много больше, чѣмъ одни лишь вдохновенные порывы непосредственнаго творчества... Гамлетъ Муна-Сюлли заинтересовалъ меня больше, чѣмъ Гамлеты другихъ большихъ художниковъ, рѣдкостнымъ богатствомъ красокъ, какими разукрасилъ онъ свою— по выраженію одного изъ его недоброжелателей— „мозаику“. Я согласенъ съ тѣмъ, что онъ не дѣлаетъ изъ Гамлета *лимо*, общедоступно-понятное лицо, о которомъ, выходя изъ театра, можно съ увѣренностью сказать, кого именно мы видѣли въ актерѣ? Многое у Муна-Сюлли загадочно и туманно. Но, съ другой стороны, ни одинъ Гамлетъ еще не намѣчалъ такъ много отдѣльныхъ штриховъ и черточекъ, изъ какихъ составилъ Муна-Сюлли своего датскаго принца. Вы не видите Гамлета вообще, но предъ вами, какъ молнія изъ тучи, то и дѣло блещутъ моменты истинно-гамлетовскіе: возьмите хоть всѣ сцены съ Полоніемъ, сцену съ Лаэртомъ на кладбищѣ, поединокъ... Затѣмъ—изъ знаменитыхъ Гамлетовъ Муна-Сюлли болѣе всѣхъ принцъ: джентльмэнъ отъ головы до пятокъ, вязанный и простой, граціозный даже въ самые дикіе моменты роли. Этого выучкой и шарлатанскою игрой на одной внѣшности не добиться: тутъ надобенъ талантъ, можетъ-быть, болѣе рѣдкій, чѣмъ всѣ другіе виды таланта — *талантъ красоты*. А гдѣ замѣчается вѣяніе этого таланта, тамъ надо очень и очень осторожно говорить объ условности и фальши, потому что, въ концѣ-концовъ, какъ ни бейся, а вѣдь придешь и точно въ стѣну упрешься въ заключеніе, что красота—единая, неизмѣнная истина искусства. И носитель ея, слѣдовательно, вмѣстѣ съ тѣмъ, является и носителемъ мощной, вѣчно живой и дѣятельной правды, въ свѣтѣ которой сливаются лучи всѣхъ видовъ вдохновеннаго творчества—отъ пушкинскаго стиха до колорита Веронезе, отъ мрамора Кановы—до декламации Кина, Гаррика или Тальмы.



## Русскій Шекспиръ.

Выходъ въ свѣтъ пятитомнаго собранія сочиненій Шекспира, въ переводѣ многочисленныхъ русскихъ поетовъ и литераторовъ, съ комментаріями многочисленныхъ русскихъ ученыхъ, подъ общею редакціей С. А. Венгерова, въ роскошномъ иллюстрированномъ изданіи Брокгауза и Эфрона, оказался въ свое время (1903 г.) событіемъ замѣчательнымъ и вліятельнымъ, а въ шекспиризмѣ русскомъ, несомнѣнно, сдѣлала эпоху. Трудъ колоссальный. Одно внѣшнее описаніе этой громадной работы, съ перечнемъ сотрудниковъ и содержимаго матеріала, заняло бы мѣсто, гораздо большее, чѣмъ эта моя критическая замѣтка. Я сейчасъ хочу остановиться на иллюстраціонной части изданія, въ высшей степени добросовѣстной и подробной, драгоценной для тѣхъ реалистическихъ постановокъ, что стали задачею современной сцены. Благодаря множеству рисунковъ, читатель воскрешаетъ въ воображеніи своемъ и подлинныя мѣста, и эпоху дѣйствій въ Шекспировыхъ твореніяхъ и подлинныхъ его историческихъ героевъ, и то послѣдованіе, въ какомъ герои эти понимались и изображались на сценѣ и въ живописи въ разные періоды шекспиризма, отъ псевдоклассическихъ пудренныхъ париковъ до нашего времени. Конечно, совершенства на свѣтѣ не бываетъ никогда и нигдѣ:

И безсмертный Ахиллъ раненъ въ пятку Парисомъ,  
И Дюма Александръ уродился метисомъ,—

жаловался когда-то Гейнрихъ Гейне. Несовершенство иллюстраціонной части обновленнаго Шекспира, на мой взглядъ, проявляется нѣкоторою какъ бы принци-

альной ея архаичностью. Вторая половина XIX вѣка, когда Шекспиръ получилъ реалистическое воплощеніе на европейскихъ сценахъ и въ живописи, и ваяніи, представлена въ изданіи гораздо слабѣе и XVIII вѣка, и школы театральнаго романтизма. Русская сцена пренебрежена въ этомъ отношеніи совершенно: даже изъ романтическаго ея періода данъ лишь пестро-раскрашенный (и потому нѣсколько сомнительный) Каратыгинъ въ роли Гамлета. О Каратыгинѣ-Гамлетѣ нѣтъ воспоминаній въ русской публикѣ, а воспоминанія критики по Бѣлинскому, не изъ лестныхъ, и портретъ,—если только Каратыгинъ здѣсь, дѣйствительно, представленъ въ роли Гамлета точно, поражаетъ своею негнѣбностью. Между тѣмъ, о Мочаловѣ, по преданію Бѣлинскаго, неразрывно связанномъ въ памяти каждаго русскаго образованнаго человѣка съ трагическимъ образомъ Гамлета, нѣтъ ни намека,—а напомнить его было бы такъ легко, помѣстивъ хотя бы снимокъ съ извѣстной картины Неврева „Мочаловъ, читающій „Быть или не быть“ предъ кучами въ „Британіи“. Фигуры Милославскаго, Рыбакова, Самойлова, А. П. Ленскаго въ роляхъ шекспирова репертуара тоже сказали бы русской публикѣ гораздо больше, чѣмъ черезчуръ уже усердно представленные Макреди, Бутсъ и т. п., о которыхъ девять десятыхъ изъ русскихъ читателей и не слыхивали. Странно не найти въ пяти томахъ ни одного образа изъ шекспировской галлерей М. Н. Ермоловой (Офелія, Имогена, леди Анна, леди Макбетъ, Изабелла, королева Екатерина), послѣ Мочалова болѣе, чѣмъ кто-либо, поработавшей для Шекспира на русской сценѣ—тѣмъ болѣе, что отведено весьма почетное мѣсто Саррѣ Бернаръ въ костюмѣ Гамлета, хотя передача ею этой роли—не болѣе, какъ рекламный курьезъ. Было бы гораздо любопытнѣе показать ту же Сарру Бернаръ Клеопатрою, для контраста съ имѣющимся портретомъ Элеоноры Дуэ. Слишкомъ много вниманія фижмамъ и робронамъ, высокимъ чулкамъ и башма-

камъ съ стразовыми пряжками. Нѣкоторые изъ этихъ рисунковъ нужны, какъ, напр., Бринкманъ—первый нѣмецкій Гамлетъ, портреты Гаррика, Кембля, Кина (но Шейлока-отца, а не Гамлета-сына), Сиддонсъ; большинство—чрезмѣрная роскошь, оттягивающая вниманіе отъ болѣе полезнаго и цѣлесобразнаго. Чтобы интересоваться изображеніемъ автора въ роли, надо имѣть хоть какое-нибудь понятіе—реальное, историческое, легендарное. Какой-нибудь Макклиъ, какая-нибудь Аббингтонъ—совершенно мертвыя имена: „Что имъ русская Гекуба, и что они Гекубы?“ Если завести ихъ портреты, то надо и растолковать, что они за актеры были.

Вообще въ русскомъ Шекспирѣ львиная доля вниманія удѣлена артистической Англійи. Между тѣмъ, англійское воспроизведеніе Шекспира Россіи очень чуждо. Шекспиръ пришелъ къ намъ сперва черезъ Дюссиса, затѣмъ черезъ нѣмецкихъ романтиковъ, затѣмъ черезъ итальянскихъ трагиковъ-реалистовъ. Англійскаго трагика Россія ни одного не видала, кромѣ экзотическаго Айра Ольриджа сорокъ лѣтъ тому назадъ,—актера-мулата, исключительнаго по своимъ расовымъ даннымъ, съ англійскимъ театромъ связаннаго, собственно говоря, только языкомъ. Знаменитый сэръ Генри Ирвингъ—живой полуміеъ даже для завзятыхъ русскихъ театраловъ. Нашъ Шекспиръ—и литературно и театрално—прошелъ черезъ нѣмецкій и итальянскій фильтры: онъ—Шекспиръ Шлегеля и Тика, Росси и Сальвини... Опять-таки, къ сожалѣнію, редакція изданія Брокгауза и Эфрона воспользовалась художественными слѣдами этихъ фильтровъ съ большою скупостью. Нѣтъ ни одного портрета Сальвини. Россіи есть въ слабomъ примѣ Гамлета и въ Лирѣ, но отсутствуетъ гениально воплощенный имъ Макбетъ; не трудно было бы найти и молодой портретъ его въ Ромео, роль котораго умерла вмѣстѣ съ покойнымъ Эрнесто или, вѣрнѣе сказать, въ тотъ мо-

ментъ, когда старость и тучность заставили великаго трагика разстаться съ граціознымъ образомъ веронскаго любовника. Изъ нѣмцевъ-трагиковъ нѣтъ никого, кромѣ Барная—ни даже Эрнста Поссарта, хотя художественные гримы послѣдняго зарисованы, какъ образцовые, Эб. Грютцнеромъ. Въ особенности, его Шейлокъ и Ричардъ III были бы нужны въ такомъ дѣльномъ художественномъ руководствѣ, которое имѣеть всѣ шансы стать настольнымъ въ каждомъ русскомъ театрѣ, въ каждомъ артистическомъ обществѣ, въ редакціи каждаго изданія, интересующагося вопросами искусства. На рисунокѣ Грютцнера къ „Укрощенію строптивой“ у Петруччіо, къ слову замѣтить, тоже лицо Поссарта. Дависонъ, Зонненталь, Левинскій, Гаазе, Фани, Вольтеръ, Клара Циглеръ, Адель Зандрокъ, Девриентъ, Миттервурперъ были бы много ближе къ намъ, чѣмъ какой-либо допотопный Маклинъ и, вообще, старинные англичане, воспроизводимые со старыхъ, потертыхъ литографій и, особенно, дагерротиповъ, передававшихъ оригиналы дурно и деревянно.

Я понимаю обиліе портретовъ Кэмбля, воспроизведенныхъ съ картинъ и гравюръ, слѣдовательно, передающихъ двойную психологическую работу—и артиста, и художника-портретиста. Но кому нужны безобразія старинной фотографіи? Фотографія начала полезно служить театральному дѣлу всего лѣтъ двадцать, если не меньше, когда стала моментальною. Фотографіи сценическихъ дѣятелей шестидесятихъ годовъ почти всегда карикатуры: не люди, а манекены.

Тотъ же самый упрекъ въ архаизмѣ можно отнести и къ групповымъ рисункамъ изданія. Отжившія условности живописи XVIII вѣка, пестряція томы Шекспира, рѣдко кому нужны, а вотъ инсценаріи Ирвинга, Burgtheater въ Вѣнѣ, Поссарта въ Мюнхенѣ, Станиславскаго въ Москвѣ замѣнили бы ихъ съ большею пользою, да и съ большею красотою. Отрывки Ирвинговой постановки „Макбета“ и „Генриха VIII“, данные въ

изданіи, — наглядное тому подтвержденіе. Съ 1888 года, когда Ирвингъ исторически ставилъ „Макбета“, онъ воскресилъ такъ же точно и „Гамлета“, и „Какъ вамъ это понравится“ и т. д. Постановки эти появлялись даже и въ „The Graphic“. „Зимняя сказка“, „Цимбеливъ“ и „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ когда-то волшебнo ставились въ московскомъ Маломъ театрѣ, „Отелло“ и „Венеціанскій купецъ“ — у Станиславскаго. Французовъ можно бы и совсѣмъ исключить — кромѣ Мунэ-Сюлли: они всегда калѣчили Шекспира пошлыми передѣлками, что и по сейчасъ не стѣсняется продѣлывать знаменитый Кокленъ съ „Ужрощеніемъ строптивой“.

Русская живопись представлена величественнымъ „Лиромъ въ безуміи“ И. Е. Рѣпина, „Ромео и Джульеттою“ К. А. Маковского, его же „Офеліей“ и „Офеліей“ Литовченко. Скучное пользованіе это ложится виною, конечно, не на издателей, но на лѣзливый интересъ русскихъ живописцевъ къ шекспировымъ сюжетамъ. И, въ самомъ дѣлѣ, много ли есть чего прибавить къ названнымъ произведеніямъ? Мнѣ что-то и не вспоминается ничего яркаго... Совершенно деревянныя „Ромео и Джульетта“ Венига, нѣсколько рисунковъ Зичи. Миръ Шекспира еще за тридевять земель отъ русскаго искусства, и—какой-то богатырь доскачетъ къ этому тридесятому царству и его намъ вдохновеніями своими откроетъ?

О каждомъ изъ предисловій къ пьесамъ Шекспира, включенныхъ въ новое изданіе, можно было бы написать отдѣльную статью. Наибольшимъ блескомъ, содержательностью и глубиною эрудиціи, какъ и слѣдовало ожидать, отличаются вступленія къ „Королю Лиру“ маститаго шекспиролога Н. И. Стороженко, къ „Юлію Цезарю“, „Антонію и Клеопатрѣ“ и „Периклу“—О. Зѣлинскаго, къ „Отелло“—Л. Полонскаго, къ „Коріолану“—В. Д. Спасовича. Прекрасный по полнотѣ данныхъ, при большой сжатости, біографическій очеркъ

о Шекспирѣ далъ главный редакторъ изданія С. А. Венгеровъ. Тщательный сводъ русской шекспирологіи сдѣлалъ для изданія Н. Н. Бахтинъ: поразительная кропотливость!—Я, напримѣръ, набрелъ въ его спискахъ на такія свои статьи, о существованіи которыхъ и самъ давно забылъ. Думаю, однако, что для второго изданія Шекспира, а оно фирмѣ Брокгаузъ и Ефронъ, несомнѣнно, скоро понадобится, г. Бахтину надо будетъ пополнить свой реестръ данными газетной литературы, теперь, по редакціонной оговоркѣ,—сознательно оставленной составителемъ безъ вниманія, за слишкомъ широкимъ объемомъ работы. И я даже скажу, что провинціальныя газеты дадутъ въ этомъ отношеніи едва ли не больше важнаго матеріала, чѣмъ столичныя. Потому что сенсационныя гастроли трагиковъ-шекспиристовъ всегда очень благотворно поднимали духъ и тонъ, тоскующей въ невольномъ безземьи, провинціальной печати, и таланты ея устремлялись на разработку шекспировыхъ темъ съ усердіемъ и любовью, какія мудрено встрѣтить въ сравнительно избалованной обиліемъ злости дня столичной печати. Такъ, первый пріѣздъ Эрнесто Росси въ Тифлисъ создалъ въ закавказской прессѣ цѣлую литературу о Шекспирѣ. Въ Харьковѣ такой же подъемъ интереса къ Шекспиру вызвала Сальвини (статьи Говорухи-Отрока). Не должны быть забыты блестящія статьи одесскаго Барона Икса (С. Т. Герцо-Виноградскаго), П. А. Андреевскаго въ кievской „Зарѣ“. Кромѣ того, не лишне было бы заглянуть въ театральныя изданія, эфемерно возникавшія и умиравшія въ послѣднія два десятилѣтія XIX вѣка. Тамъ бывали случайныя статьи несомнѣнной цѣнности. Вообще, пропустить безъ вниманія газетную литературу о Шекспирѣ значитъ не замѣтить множества людей, жившихъ почти исключительно театально-литературнымъ интересомъ и, потому, говорившихъ на вѣку своемъ о Шекспирѣ больше, чѣмъ кто-либо другой въ Россіи. Такъ, напр., въ спи-

скалъ г. Бахтина мнѣ ни разу не попались имена московскихъ театральныхъ критиковъ,—покойныхъ Ракшанина, Кичеева, Преображенскаго и т. п.,—что и понятно, ибо они никогда не разставались съ газетными столбцами мѣстной печати, а между тѣмъ, люди эти имѣли и большую публику, и сильное вліяніе. Хотати сказать, не худо бы включить въ изданіе хотя бы краткій очеркъ русскихъ шекспировскихъ кружковъ, въ особенности извѣстнаго въ семидесятыхъ и восьмидесятыхъ годахъ, московскаго, которымъ руководили покойные С. А. Юрьевъ и Л. И. Поливановъ; кружокъ этотъ имѣлъ очень крупное, развивающее вліяніе на молодежь, и его постановки „Лира“, „Гамлета“ до сихъ поръ не забыты. Юрьевъ—хотя писалъ онъ мало—фигура, безъ которой въ исторіи русской шекспирологии обойтись такъ же трудно, какъ безъ Н. И. Стороженко и даже, можетъ быть, безъ В. Г. Бѣлинскаго.

Высказавъ эти спѣшныя первыя пожеланія хорошему—быть еще лучшимъ, возвращаюсь на первое. Помоему, издать Шекспира въ томъ видѣ, какъ имѣемъ мы его теперь,—прямо общественная заслуга. Не имѣя подъ руками хорошаго англійскаго изданія, я не беру на себя смѣлости судить о достоинствѣ новыхъ переводовъ, включенныхъ на мѣсто всѣмъ привычныхъ въ старомъ „Гербельѣ“. Нѣкоторые изъ нихъ, судя по фамиліямъ переводчиковъ, врядъ ли сдѣланы съ англійскаго текста,—вѣроятно, помогали нѣмецкіе ключи, пополняемые литературнымъ талантомъ и чутьемъ авторовъ, а главное, умѣлою и опытною редакціей г. Венгерова. Старые друзья-переводчики—Кронебергъ, Дружининъ, Сатинъ, Григорьевъ, Вейнбергъ—не уступили своего художественнаго первенства новымъ и остались заслуженно на привычныхъ постахъ при главныхъ пьесахъ Шекспира. Переводная часть Шекспира, какъ и всѣхъ европейскихъ классиковъ, еще ждетъ въ будущемъ многихъ открытій и улучшеній. Таланты-пе-

реводчики, какъ Жуковский—для нѣмецкихъ и англійскихъ романтиковъ, какъ И. Введенскій—для Диккенса, какъ Марко-Вовчекъ—для Андерсена, какъ Вальмонтъ, какъ у нѣмцевъ Боденштедтъ и, современный сѣятель цвѣтовъ россійской поэзіи на германскія клумбы, Ф. Ф. Фидлеръ,—чрезвычайно рѣдки. Въ этомъ отношеніи Шекспиръ на Руси растетъ и измѣняется, отъ изданія къ изданію, уже сорокъ лѣтъ (если не ошибаюсь, первое изданіе „Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей“ Гербеля и Некрасова вышло въ 1863 году), и будетъ расти и измѣняться, стремясь къ совершенству, еще десятки лѣтъ, пока у общества останется потребность въ Шекспирѣ... Но—съ чѣмъ мы впервые, изъ всѣхъ русскихъ изданій, встрѣчаемся въ изданіи Брокгауза и Эфрона, подъ редакціей С. А. Венгерова, это—съ систематическимъ сводомъ знаній о Шекспирѣ, съ русскою наукою о Шекспирѣ. Гг. Аничковъ, Бойль, Венгеровъ, Венгерова, Веселовскій, Дашкевичъ, Зѣлинскій, Спасовичъ, Морозовъ, Радловъ, Миллеръ, Горнфельдъ, Полонскій, Стороженко и др. свели прочныя схемы каждой пьесы великаго англійскаго художника, а единство талантливой редакціи дало общую схему его творчества, съ которою отнынѣ необходимо будетъ считаться всѣмъ будущимъ русскимъ шекспириологамъ, какъ съ нѣкимъ фундаментомъ и совопросникомъ ихъ знанія. Почти мелочное вниманіе добросовѣстныхъ комментаторовъ къ тексту не оставляетъ читателю времени и поводовъ для историческихъ и археологическихъ недоумѣній. Рисунки, предлагаемые, по-моему, даже слишкомъ щедро, освѣщаютъ настроеніями своими чуть ли не каждую страницу. А—что бы ни говорили педанты, важная вещь во-время и къ мѣсту данная иллюстрація, и правъ былъ Базаровъ, когда говорилъ Одицовой, что взгляды на удачный рисунокъ мѣстности можетъ замѣнить ему геологическій трактатъ. Шекспиръ предметно входитъ въ ваше воображеніе, отдается въ



анализъ вашему разсудку—живой, яркій, красочный, со всѣми своими великими прелестями, со всѣми своими великими безобразіями, объясненный и въ вѣкъ, и въ вѣчность, и въ умершемъ, и умирающемъ, и въ безсмертномъ. Что касается чисто практической, прикладной пользы изданія, могу лишь повторить: при своей сравнительной дешевизнѣ, оно должно стать настольнымъ въ каждомъ театрѣ, театральной школѣ, на драматическихъ курсахъ и т. д.—Нѣтъ источниковъ! Откуда же намъ взять правду?—обычная обманно-извинительная уловка театрального невѣжества и лѣнивой рутинѣ. Теперь, что касается Шекспира, уловка эта рушилась. Заплативъ двадцать рублей, всякій, хотя бы и самый захудалый театраль, получаетъ не только возможность ставить Шекспира „какъ слѣдуетъ“, но и право выбора изъ типовъ постановки—отъ рисунковъ Смирка до Джильберта, Коневки, отъ Фердинанда Пилоти до Вейама Шоу и Мадокса Броуна, отъ Каратыгина до Ирвинга. Даны типы, данъ для каждой пьесы *scenae frons*, даны археологическія указанія—данъ, стало-быть, весь планъ постановки, такъ что антрепренерамъ или сосѣте остается лишь заплатить за полотно, краски для декорацій и за искуснаго режиссера, который бы вдохновилъ актеровъ пользоваться доставшимся въ ихъ руки матеріаломъ. Для театрального русскаго дѣла изданіе Брокгауза и Эфрона—кладъ драгоценный. Для людей, ищущихъ самообразования, для читающаго и поэтически настроеннаго юношества—также. Для интеллигентовъ, не владѣющихъ англійскимъ и нѣмецкимъ языками, превосходный и разносторонній справочникъ по Шекспиру, первая русская „Энциклопедія шекспирологіи“. Для всякой мало-мальски порядочной бібліотеки—необходимое и плодотворное украшеніе.

---

## Донъ-Кихотъ.

### I.

Въ Брюсселѣ.

Всѣмъ, кто привыкъ видѣть въ искусствѣ святыню, а такихъ людей въ Россіи больше, чѣмъ гдѣ-либо, предстоятъ не малыя терзанія будущю зимою, когда совершится нашествіе на русскіе оперные театры „Донъ-Кихота“ Массенэ, уже возвѣщенное подготовительною рекламою. Съ одной стороны, высокое наслажденіе грандіознымъ и трогательнѣйшимъ образомъ, который создаетъ Шалаяинъ, съ другой же — негодование на чисто-французскую безперемонность и развязность, съ какою досужій либретистъ искажилъ великое твореніе Сервантеса, а дряхлый старичокъ Массенэ не только одобрилъ искаженіе, но и скрѣпилъ его своимъ разрушеннымъ вдохновеніемъ, поистинѣ музыкаю-рамоли: водянистою, ничтожною, скучнѣйшею, съ банальнѣйшими, не испанскими, но, что называется, испанскими романсами подъ гитару и таковыми же плясками. Въ Парижѣ такую Испанію характеризуютъ насмѣшливыми словами: *Espagnolas de las Batignolas*. А у насъ существуетъ выразительный анекдотъ о „французскомъ только поиспанистѣ“. Вотъ это самое „французское только поиспанистѣ“ и представляетъ собою опера Массенэ: типическое произведеніе парижскаго мѣщанина, не умѣвшаго вообразить себѣ Испанію иначе, какъ эстрадою Альказара или спеною *La Scala*: не миланскаго, конечно, а того—развеселаго—на *Boulevard de Strassbourg*.

Самое курьезное въ этой оперѣ—прозрачный и напвнѣй секретъ ея происхожденія. Массенэ написалъ

оперу „Донъ-Кихоть“ сосѣмъ не для Донъ-Кихота, а для Дульциней!!! Да, да, не думайте, что это ерунда, сплетня, что это противно здравому смыслу. Старый композиторъ плѣнился барышней, которая гдѣ-то въ обществѣ шикарно и лихо исполняла подъ собственный аккомпаниментъ на гитарѣ испанскіе романсы. Кромѣ того, барышня довольно недурна собою. Правда, голосъ у нея предикій, дудѣ подобный: точь въ точь, какъ у того звѣря, который въ берлинскомъ звѣринцѣ проклялъ Л. Андреева, — и отъ него, при слуханіи въ неумѣренномъ количествѣ, можетъ треснуть мало-мальски музыкальное ухо. Но любовь зажимаетъ не только глаза, но и уши: старичокъ Массена какъ-то не замѣтилъ, что имѣетъ дѣло съ переодѣтымъ морскимъ львомъ, и, увлеченный шикомъ барышни по части звона на гитарѣ и забубенныхъ испанскихъ романсовъ, рѣшилъ, что надо ему написать для морского льва оперу на испанскій сюжетъ. „Карменъ“, къ сожалѣнію, уже написана. Досадно. Позвольте, но вѣдь былъ, помнится, нѣкто Сервантесъ, у него какъ-будто есть романъ „Донъ-Кихоть“ и дѣйствіе „Донъ-Кихота“, кажется, тоже происходитъ въ Испаніи? Какъ же, какъ же, помню, читалъ въ дѣтствѣ, лѣтъ семь-десять тому назадъ! Еще этотъ Донъ-Кихоть любилъ Дульцинею и сражался съ мельницами?

Великолѣбно! Позвалъ старикъ немудращаго либретиста съ парижскихъ бульваровъ и приказалъ ему:

— Дѣйствуй! Да, смотри,—обработай Донъ-Кихота такъ, чтобы было приятно и удобно для m-lle Arbell.

Ну, и сдѣйствовалъ благопослушный бульвардье. Началъ, конечно, гѣмъ, что „вычистилъ“ и „облагородилъ“ Сервантеса. Какъ-же, помилуйте, такой вадоръ: Дульцинея вдругъ скотница, грязная служанка?! Развѣ это мыслимо? Барышня изъ общества, прекрасной семьи, хорошаго воспитанія,—развѣ допустимо ей изображать подобное невѣжество? Да, наконецъ, это противъ правилъ хорошаго тона и литературнаго вкуса, просто

невѣрный замыселъ, отсутствіе художественнаго чутія, испанская дикость. Развѣ могъ Донъ-Кихоть, изъ рыцарей рыцарь, возвышенный пылкій умъ, полный красивыхъ образовъ, влюбиться въ вульгарность и безобразіе? Нѣтъ, мы все это Сервантесово уродство поправимъ по модной картинкѣ и дадимъ публикѣ дѣйствительно красивое зрѣлище. Дульцинея у насъ будетъ свѣтская дама, красавица, — ахъ, какъ хороша въ Дульцинеѣ явится *m-lle Arbell!* Въ нее влюблены всѣ поголовно. Влюбился и онъ, этотъ чудакъ Донъ-Кихоть. И въ то время, какъ всѣ ухаживатели не отходятъ отъ нея ни на минуту, ловя ея взгляды и улыбки, а она сентиментально мечтаетъ о какомъ-то невѣдомомъ рыцарѣ, который придетъ и совершить великіе подвиги въ честь ея, — именно Донъ-Кихоть-то и отправится на эти подвиги, во славу своей дамы. Онъ совершаетъ ихъ цѣлый рядъ и, въ результатѣ, возвращаетъ Дульцинеѣ украденное разбойниками ожерелье. Дульцинея благодарна, восхищена красивою любовью Донъ-Кихота, но не можетъ же она, гордая красавица, отвѣчать этому старому чудаку и сдѣлаться его женою. Ожерелье взяла, сказала, что Донъ-Кихоть — „*est un fou, mais un fou sublime*“, и скрылась. Что же остается послѣ этого Донъ-Кихоту? Только — какъ свойственно всякому провалившемуся оперному любовнику, — умереть съ горя, въ лѣсу, подъ отдаленные звуки свѣтской болтовни и пѣнія неяримой Дульцинеи, попрежнему окруженной обожателями.

О, бѣдные слушатели этой гнусной парижско-бульварной стряпни! Въ то время, какъ передъ вами будетъ умирать гениальный, потрясающій Шалапинъ — Донъ-Кихоть, и вы съ дыханіемъ, перехваченнымъ судорогою состраданія, будете слѣдить за его грандіозною агоніей, вы опять услышите нелѣпный диссонансъ взревѣвшаго за сценою морского льва и уйдете изъ театра съ этими ужасными звуками въ ухахъ вашихъ и не отдѣляетесь отъ нихъ долго, ибо они липки,

какъ смола, какъ клейкій составъ на англійской бумагѣ, прилипнувъ къ которой издыхаютъ, растягиваясь лапками и изнемогая въ голодѣ, четвертуемая мухи. И—увы! Въ концѣ-концовъ, глупая бездарная музыка, искаженный сюжетъ и противный голосъ примадонны,— все это по совокупности беретъ перевѣсъ, какъ сумма неприятныхъ впечатлѣній, надъ красотой и благородствомъ исполненія Шаляпина. Геніальный артистъ ждалъ могучаго орла, а ему преподнесли опущаннаго пѣтуха: вообрази, мой другъ, орломъ вотъ это! Невѣроятнымъ усиленіемъ таланта онъ вообразилъ и—сдѣлалъ чудеса. Донъ-Кихота, по существу, конечно, нѣтъ, ибо неоткуда его взять, но есть глубоко трогательный образъ. Новое твореніе Шаляпина не только становится по праву въ ряду его прежнихъ, но и на особомъ, почетномъ мѣстѣ. Среди множества великолѣпныхъ „отрицательныхъ“ характеровъ, созданныхъ великимъ артистомъ (два Мефистофеля, Иванъ Грозный, Борисъ Годуновъ, Сальери и т. д.), Донъ-Кихотъ едва ли не первый „положительный“. Торжество Шаляпина въ роли Донъ-Кихота обнаружило широту и глубину его таланта, какъ, можетъ-быть, ни одно изъ прежнихъ его созданій. Тѣ всѣ хоть какими-нибудь крючкомъ цѣплялись все-таки одно за другое, хоть на приближительныхъ плоскостяхъ возникли. Здѣсь Шаляпинъ въ новомъ мірѣ, на новой почвѣ, въ новыхъ приѣмахъ, съ новыми отправными точками, съ новыми цѣлями. И великъ! Досадно и обидно лишь то, что ради величія этого необходимо прослушать бездарную музыку, исковеркавшую безсмертное твореніе, но въ концѣ-концовъ уронившую лишь своего же изобрѣтателя. Шаляпину честь и слава, но Массенэ да будетъ стыдно!

Брюссельская публика слушала Шаляпина впервые. Его привѣтствовали съ энтузіазмомъ. Пришлось испытать великое удовлетвореніе отъ здраваго отношенія публики къ спектаклю. Шаляпинъ трогалъ, потрясалъ,

остальные и опера сама, въ томъ числѣ, прошли при глубокомъ молчаніи. Оно было вѣжливо: Массене имѣеть заслуги, которыя публика помнить и ради нихъ мллуеть. Ненабѣжная клака дала m-lle Argbell жиденькій поводъ повторить испанистый романсъ подъ гитару и подчеркнула благопристойное въ музыкальномъ отношеніи и достаточно горластое исполненіе Gresse'омъ честныхъ куплетовъ Санчо Пансо. Помните въ „Риголетто“ — Cortigiani, vil gazza d'innata? Такъ вотъ, это самое, только тѣхъ же щей, да пожнже влей, померомъ похуже. Но публика не пригласила маститаго автора оперы раскланяться съ нею, хотя его присутствіе въ залѣ заранѣе широко возвѣщалось газетами. Болѣе того, — по окончаніи оперы, публика очень тонко и деликатно подчеркнула, что именно ей-собственно повравилось. Капельмейстеръ также не былъ вызванъ. Когда выходилъ Шаляпинъ со всѣми другими исполнителями, публика аплодировала, но не чрезмѣрно, какъ только онъ появлялся одинъ — аплодисменты и крики одобренія сливались въ восторженный и выразительный гулъ, потрясавшій стѣны стараго красиваго театра de la Monnaie. Какъ только общій выходъ — снова строгая сдержанность въ выраженіяхъ восторга. Шаляпинъ одинъ — ревъ!

Можно сказать съ удовольствіемъ и увѣренностью, что какъ Шаляпинъ, такъ и Смирновъ совершенно завоевали брюссельскую публику. Г. Смирнова мнѣ пришлось услышать Фаустомъ въ „Мефистофелѣ“, и я долженъ сказать, съ полною откровенностью, что никогда еще не слыхалъ романса послѣдняго акта спѣтымъ съ большею законченностью, вкусомъ, смысломъ и музыкальнымъ изяществомъ. Это не только достойно законченнаго европейскаго артиста, но сейчасъ, въ періодъ паденія вокальнаго искусства, не знаю, право, кто еще изъ теноровъ способенъ соперничать съ г. Смирновымъ въ романсѣ этомъ. Знаменитѣйшій изъ старинныхъ Фаустовъ бойтовскаго „Мефистофеля“, Фран-

ческо Маркони, пѣль романсъ гораздо грубѣе. Кстати: я недавно слышалъ Маркони въ Римѣ, въ концертѣ. Нехорошо, старый человекъ! Звѣринымъ голосомъ вычишь! Пора увятыся! Г. Смирновъ прекрасно держится на сценѣ. Давно не случалось видѣть такого благороднаго Фауста. И публика опѣнила все его качества по заслугамъ. Русскіе въ правѣ гордиться своими пѣвцами и артистами. Не съ чего, такъ съ бубенъ! Все другія силы вянуть въ морозахъ отечества нашего,—такъ хоть сцены пѣтутъ, и пусть ихъ пѣтутъ! О Шаляпинѣ говорить нечего, кто же не знаетъ, какъ поетъ и играетъ онъ Мефистофеля? Очень хорошо была поставлена опера, хороши все остальные исполнители, въ особенности Маргарита, г-жа Edita Delys, умная, тонкая пѣвица, съ прекраснымъ голосомъ, сумѣвшая даже изъ такой сентиментальной пошлости, какъ арія въ темницѣ, сдѣлать нѣчто приличное и почти трогательное.

Вообще, брюссельцы, какъ публика, очень мнѣ понравились: народъ серьезный и солидный. Почти передъ самымъ прїѣздомъ Шаляпина я слушалъ въ томъ же театрѣ de la Monnaie прелестную „Армиду“ Глюка въ исполненіи почти совершенномъ и, что касается благородства музыкальнаго стиля и даже голосовъ, куда же выше уровня той „придворной оперы принца монахскаго“, которую привезъ г. Рауль Гинсбургъ и въ которой Шаляпинъ и Смирновъ кажутся какими-то великанами среди пигмеевъ. Оперы Глюка въ Брюсселѣ ставились цѣлою серіей. Брюссельцы очень этимъ гордились и въ правѣ были гордиться, такъ какъ каждый слушатель, уходя изъ театра, уносилъ искреннѣйшую благодарность за рѣдкую возможность узнать эту прекрасную, вдохновенную музыку-драму, праматерь столь многихъ и многихъ позднѣйшихъ произведеній, воплощенную въ такомъ совершенномъ исполненіи, въ такой чудесной постановкѣ.

Хотите рецептъ, какъ познать блаженство музыки?

Прослушайте подь рядь нѣсколько оперь Пуччини, Бойто, Массена, а когда хорошенько отравитесь сими кисло-сладкими конфетами, подите послушать послѣ всего, въ видѣ противоядія, Глюка. И вотъ въ этотъ послѣдній вечеръ вы вкусите частичку блаженства райскаго, не райскаго, но все же увидите небо въ алмазахъ, и ваща жизнь станетъ тихою, нѣжною, сладкою.

И вдругъ — бумъ! бумъ! Рауль Гинсбургъ идетъ! Пестрая шумиха налага ничтожества, цятно отъ жирнаго блина, уроненнаго небрежною рукою на драгоценную гравюру!

Въ Парижѣ очень забавно изображается въ лицахъ въ одной изъ revue, какъ недавно Ротшильдъ ставилъ свою пьесу въ театрѣ Gymnase. На сценѣ — какой-то оборванный горемыка, авторъ другой вновь принятой пьесы. Вдругъ появляются и окружаютъ его театральные плотники въ бриллиантовыхъ серьгахъ, портье—въ жемчужныхъ колье, артисты и артистки съ мѣшками золота и т. п.

— Что вы намъ подарите?

— Я... я...

Несчастный въ ужасѣ смотритъ на свои дравые штаны и рваные салогі. Примадонна дружески обнимаетъ его.

— Мой другъ, только не тратьтесь на бриллиантовое кольцо... Я уже имѣю его отъ г. Ротшильда.

Я не знаю, какъ отнеслась публика къ произведенію г. Гинсбурга „Le Vieil Aigle“, французской оперѣ изъ татарской жизни на сюжетъ русскаго писателя. У меня недостало времени да и... пылкаго желанія прослушать плоды вдохновенія самого господина директора придворной оперы монакскаго принца. Тѣмъ болѣе, что я уже имѣю несчастье знать эту белиберду—винегретъ, нахватанный изъ всѣхъ оперь средняго ходоваго репертуара, — по клавирауспугу. Ее можно было бы принять за пародію, за Вампуку, еслибы г. Гинсбургъ не строилъ слишкомъ серьезной ав-



торской физиономіи и не заставлялъ пѣть въ своемъ нелѣпомъ „Орлѣ“ лучшихъ артистовъ своихъ и самого гениальнаго Шалапина. Боже мой, вѣдь это такъ давно практикуется и такъ просто дѣлается. Богатый человекъ вдругъ чувствуетъ, что его осѣнило, съ позволенія сказать, музыкальное вдохновеніе. Что за бѣда, что онъ, даже по собственному признанію, не имѣетъ понятія о музыкѣ? Достаточно, если онъ сумѣетъ настучать свои вдохновенныя мелодіи однимъ пальцемъ на рояли, а въ крайнемъ случаѣ даже насвистеть ихъ, какъ насвистывалъ нѣкогда Адольфу Гензелту свои романсы Петръ Ольденбургскій. Его дѣло—излить свое вдохновеніе, а записываніе, гармонизація, инструментовка—это черная работа, для которой можно нанять раба. Нанимается рабъ, внимательно слушаетъ свистъ, записываетъ съ грѣхомъ пополамъ, дома сперва приходитъ въ отчаяніе, если онъ неопытный новичокъ, весело улыбается, если человекъ искусившійся и видавшій виды, бросаетъ въ печку насвистанное или натыканное и пишетъ заново, насколько достанетъ силъ и умѣнья, такія же немудренныя, но болѣе грамотныя мелодіи. Гармонизируетъ и преподноситъ на-завтра заказчику: ваше! Тотъ велитъ проиграть и, разумѣется, отнюдь не признавъ замѣны своихъ мелодій чужими, самодовольно крутитъ усъ или поглаживаетъ бороду, произнося со скромнымъ достоинствомъ сквозь зубы:

— А вѣдь мило вышло! Оч-чень, оч-чень мило! совсѣмъ недурно!

Во времена оны такимъ музыкальнымъ творчествомъ „съ поддужнымъ“ весьма усердно баловались старые русскіе баре, ихъ превосходительства, сіятельства, до высочества включительно.

Отпустивъ вознагражденнаго раба, они печатали романсы или вальсы. На свой счетъ рассылали его друзьямъ и знакомымъ и очень любили прослушать исполненіе его въ домашнемъ кругу.

Все это было именно „очень мило“, и, по крайней мѣрѣ, непритязательно: не выходило изъ семейной обстановки, давало заработокъ бѣдному музыканту, многихъ забавляло и открывало возможность однимъ польстить, другимъ наивно помечтать, что бы написалъ Николай Петровичъ, если бы не былъ генераломъ.

Теперь это приняло болѣе злостный характеръ: пишутся уже не романсики, а цѣлыя оперы. Пишетъ самъ директоръ, покушающій не только раба для писанія оперы, но и артистовъ для исполненія ея, и публику для поддержки ея, и пару-другую газетъ для рекламы. Печатаются наглѣйшія интервью съ директоромъ-композиторомъ, въ которыхъ онъ прямо заявляетъ, что изъ композиторовъ онъ признаетъ только съ грѣхомъ пополамъ Вагнера и... себя! Все же прочіе—лишь несчастные труженники, съ мозгами, забытыми „музыкальною наукою“. Да и то Вагнеръ, все-таки, больше симфонистъ, а вотъ я! я! я! Вся эта безстыжая хлестаковщина печатается въ бруссельскомъ L'Eventail, изо дня въ день и слѣдовательно, попадаетъ въ руки каждому посѣтителю театровъ, такъ какъ L'Eventail послѣднюю страницу свою замѣняетъ афиши. Откровенно говоря, безъ этой послѣдней навязчивости, я не сказалъ бы ни слова объ оперѣ г. Гинсбурга, такъ какъ не все-ли равно, чѣмъ забавляется диллетантъ, имѣющій средства осуществить свою страстишку? Если забава диллетанта стыдна, то стыдно скорѣе не диллетанту, а средствамъ, которые согласны служить ему, увижая достоинство свое и своего искусства. Но когда господинъ, коего Москва и Петербургъ отлично помнятъ звукоподражателемъ въ „Салонъ-де-Варьете“ и „Альказарѣ“, кладетъ ноги на музыкальный столъ, изъясняетъ претензію поправлять Вагнера и отпускаетъ фразы въ родѣ:

— La musique est un don et n'est pas un métier...  
Я не музыкантъ, но у меня даръ. Со времени Ваг-

нера музыкальная сцена падаетъ и почти при смерти! Моя цѣль бороться съ научностью въ музыкѣ!..

Какъ тутъ не сказать:

— Милостивый государь! Котомъ вы мяукали изрядно, собакою лаяли и пѣтухомъ кричали въ свое время довольно искусно, и, вспомните, Вагнеръ былъ настолько благороденъ, что съ вами въ этомъ вдохновенномъ „дарѣ“ вашемъ не соперничалъ. Отвѣйте же ему такимъ же благородствомъ: не соперничайте съ Вагнеромъ въ сочиненіи оперъ, не ставьте, — виноваты: не суйте своего славнаго имени рядомъ съ его скромнымъ именемъ! Словомъ, — знай, сверчокъ, свой шестокъ!.. Ибо замѣчено, что сверчковъ, своего шестка не знающихъ и на чужой, не подлежащій имъ, залѣзающихъ, сметають въ волю голикомъ. Подумайте объ этомъ, милостивый государь! Голикъ... Ну, что хорошаго?

---

II.

## О Шаляпинѣ.

Прочиталъ я въ газетахъ русскихъ, что казенные театры рѣшили ставить, да еще съ чрезвычайною помощью, дорогими декоративными заказами, специальнымъ переводомъ либретто, выдающимся поэтомъ-музыкантомъ и пр., „Донъ-Кихота“ Массенэ. И стало мнѣ грустно.

Слышалъ я этого „Донъ-Кихота“, только что слышалъ въ Брюсселѣ, въ La Monnaie, съ Шаляпинымъ, съ образцовымъ оркестромъ и отличною труппою театра Монтекарло, съ роскошною, праздничною обстановкою, въ присутствіи самаго знаменитаго композитора. И, не обинуясь, долженъ сказать, что „Донъ-Кихотъ“ Массенэ — музыка жалкая, пошлая, садовая, вложенная старческиимъ, выдохшимся талантомъ въ

либретто, поистинѣ оскорбительно-кощунственное. Вся пошлость самодовольнаго французскаго мѣщанина воплотилась въ этомъ чудовищномъ искаженіи Сервантеса. Достаточно сказать, что Дульцинея Тобозская у Массена—въ самомъ дѣлѣ, знатная дама, и Донъ-Кихоть погибаетъ отъ ея жестокости. Слова—трескучія общія мѣста поэзіи парижскаго бульвардье, въ музыкѣ нѣтъ ни одного живого мѣста, ни одного звука оригинальности, мѣстный колоритъ, въ лучшемъ случаѣ, изъ вѣчно юной старушки „Карменъ“, а обыкновенно — увы! — съ встрады „Алькавара“ или „Фили-Бержеръ“. Несмотря на участіе Шаляпина, опера на первомъ спектаклѣ въ Брюсселѣ не имѣла никакого успѣха и, пока что, дальше никуда, кромѣ всепріемлющей Россіи, не пошла.

И, вотъ, эту прелесть зачѣмъ-то собираются преподнести російской публикѣ съ образцовыхъ сценъ. Почему? Потому что Ф. И. Шаляпинъ хорошо играетъ Донъ-Кихота: пѣть тамъ нечего! Дѣйствительно, очень хорошо играетъ. Но развѣ образцовыя оперныя сцены существуютъ зачѣмъ, чтобы показывать хорошую игру отдѣльнаго, хотя бы и выдающагося изъ выдающихся, виртуоза? Гаррикъ умѣлъ декламировать азбуку съ такимъ чувствомъ, что публика плакала. Но развѣ декламация азбуки—цѣль искусства? И притомъ, декламация Гаррика была шутка, шалость, ничего не стоившая государству, преподносившаяся артистомъ публикѣ, какъ именно любезная шутка и шалость, которую можно осуществить безъ малѣйшей затраты на нее труда, денегъ, подготовляющаго времени. Но сейчасъ—во имя того, что Ф. И. Шаляпинъ хорошо сыграетъ Донъ-Кихота въ „Донъ-Кихотѣ“, гдѣ нѣтъ Донъ-Кихота, сцена образцовой музыки собирается истратить десятки тысячъ рублей на распространеніе музыки никуда негодной, на развращеніе музыкальнаго вкуса публики, на опошленіе одного изъ гениальнѣйшихъ образовъ мировой литературы. Въ га-

зетахъ пишутъ, будто „Донъ-Кихоть“ ставится по настоянію Ф. И. Шаляпина. Я отказываюсь вѣрить этому, такъ какъ самъ слышалъ отъ Ф. И. Шаляпина совершенно справедливое мнѣніе, что безъ него, какъ исполнителя заглавной роли, „Донъ-Кихоть“ не стоитъ выѣденнаго яйца. Я отказываюсь вѣрить тому, чтобы Ф. И. Шаляпинъ, ради удовольствія лично блеснуть удавшеюся ролью, способствовалъ ввѣдренію на образцовую сцену образцовой пошлости, которая идетъ въ разрѣзъ со всѣмъ направленіемъ его артистической дѣятельности и пропаганды. Тотъ, кто научилъ публику любить и понимать Мусоргскаго, Бородина, Римскаго-Корсакова, кто пересоздалъ и облагородилъ „Демона“ Рубинштейна, не можетъ способствовать тому, чтобы уши русской публики засорялись „Донъ-Кихотомъ“ Массенэ.—кто училъ грамотѣ, не можетъ быть пропагандистомъ рецидива безграмотности.

Ф. И. Шаляпинъ очень хорошо играетъ. Да развѣ Ф. И. Шаляпину не въ чемъ показать свою хорошую игру, кромѣ буржуазной белиберды г. Массенэ? Развѣ Шаляпинъ переигралъ и переѣлъ весь репертуаръ серьезной оперной музыки, достойной его дарованія, что приходится ему хвататься за французскія пародіи на Сервантеса? Да, ничего же подобнаго. Весь репертуаръ Ф. И. Шаляпина состоитъ врядъ ли изъ двухъ десятковъ большихъ оперныхъ ролей (Мельникъ, Фарлафъ, Сусанинъ, 2 Мефистофеля, Демонъ, Борисъ Годуновъ, Еремка, Иванъ Грозный, Олофернъ—и, право, не вспомню, что еще) и не болѣе того же количества ролей эпизодическихъ или одноактныхъ (Владиміръ Галицкій, Греминъ, Алеко, Сальери, Донъ-Базиліо, Варяжскій гость и т. п.). Говорю это совсѣмъ не въ упрекъ могучему артисту, что онъ мало дѣлаетъ: качество работы блистательно возмѣщаетъ количество, и каждая роль, сыгранная Шаляпинимъ, до сихъ поръ была бриллиантомъ, отшлифованнымъ изъ алмаза. Но неужели истощились алмазные копи музыки, что ве-

ликій талантъ долженъ пригнать публику платно любоваться страннымъ зрѣлищемъ, какъ онъ будетъ шлифовать голыши? Да, вовсе нѣтъ: передъ Шалапинымъ еще непочатый уголь истинно-художественныхъ образовъ, къ которымъ онъ и не прикасался, либо, если прикоснулся, то лишь мелькомъ, бросивъ ихъ при первой неудачѣ. Развѣ не дико слышать Шалапина, ученика Стасова, питомца Саввы Мамонтова, навязывающимъ русской публикѣ пошлости Массенэ, когда имъ не воплощенъ еще Лепорелло въ „Каменномъ Гостѣ“ Даргомыжскаго, когда имъ почти не тронуты ни Чайковскій, ни П. Кюи, ни Римскій-Корсаковъ (только „Псковитянка“ и „Моцартъ и Сальери“), ни былинныя образы „Рогнѣды“ — изъ своихъ, когда внѣ его творчества остался еще пѣликомъ весь мѣръ классиковъ до Рихарда Вагнера включительно — изъ европейцевъ. Знаете, слышать, что Шалапинъ за уши тащить на русскую сцену Массенэ, — и ужъ добро бы настоящаго, стараго, хорошаго Массенэ — не испробовавъ своихъ силъ ну, хоть, Вотаномъ, — это все равно, что видѣть, какъ Илья Муромецъ вмѣсто того, чтобы съ Соловьемъ-Разбойникомъ воевать, поступилъ фельдфебелемъ въ потѣшную роту. Ф. И. Шалапинъ имѣетъ большое вліяніе въ театрѣ. Энергіей вліянія этого онъ достигаетъ движенія репертуара, которое ему угодно. Почему же вліяніемъ этимъ не воспользуется онъ для того, чтобы возвратитъ на русскую оперную сцену хотя бы того же „Каменнаго Гостя“ или „Ратклиффа“. Почему онъ, который властенъ ставить дирекціи свои „или-или“, предпочитаетъ разрубать такіе немудреные Гордіевы узлы, какъ постановку оперъ г. Массенэ, которому въ Россіи, и безъ того, настуже открыты объятія всѣхъ чиновниковъ искусства? Массенэ — давній баловень русскаго бюрократическаго фаворитизма. Вспомните „Эсکلармонду“, которая провалилась, что называется, на всемъ земномъ шарѣ и еще въ нѣсколькихъ мѣстахъ и для ко-

торой Маринскій театръ, однако, приглашалъ даже специальную гастролершу (Сандерсонъ) чуть не на двѣ тысячи рублей въ вечеръ.

Русскому казенно-театральному дѣлу всегда были въ высокой степени свойственны два скверныхъ начала: бюрократизмъ и лавочничество. Въ глубокой степени безразличное къ художественно-образовательной задачѣ, которую оно осуществляетъ, оно ползетъ черезъ пень въ колоду отъ жалованья до жалованья, и оживляется лишь, когда его пугнуть упрекомъ дефицита. А тогда—въ оживленіи—готово свою образцовую сцену хоть подъ борьбу отдать, „абы сборы“. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что перспектива увидеть Ф. И. Шаляпина въ гримѣ рыцаря печальнаго образа сулитъ кассамъ казенныхъ театровъ полные сборы. Но, если цѣль только сборы, то я укажу средство сдѣлать еще большіе. Поставьте на афишу, что Ф. И. Шаляпинъ будетъ читать Апостола: ручаюсь, что на всё эти вечера, сколько бы ихъ ни назначали, опустѣетъ Балчугъ и запрутся всё квартиры на Таганкѣ. И, все-таки, публика будетъ въ выигрышѣ, потому что услышитъ прекрасно произнесенный текстъ глубокаго и сильнаго „Павла чтенія“, а не парижскую бульварную ерунду подложнаго „Донъ-Кихота“. Шаляпинъ „спасаетъ оперу“—и тѣмъ хуже! Онъ вытащилъ утопленника, котораго слѣдовало оставить тонуть. Не всё тащи изъ воды, что въ ней плаваетъ! Что спасать, Шаляпинъ, оглянувшись вокругъ себя, могъ бы увидѣть и поближе. Умѣлъ же онъ наполнить новымъ интересомъ такую отжившую музыку, какъ „Демонъ“ Рубинштейна. А сколько настоящей обиженной музыки ждетъ отъ него живой воды—музыки, прозябающей во мракѣ безвѣстности только потому, что ее никто не „спасетъ“, нѣтъ яркаго артиста, который растолковалъ бы ее толпѣ, заставилъ понять бы ея тайну и красоты, какъ сдѣлалъ Шаляпинъ для Мусоргскаго.

Но Мусоргскій ждалъ Шаляпина тридцать лѣтъ. Г-ну Массенѣ не пришлось ждать его и одной минуты.

Ф. И. Шаляпинъ—такая громадная величина, что нельзя не считаться съ его общественно-культурнымъ значеніемъ. Это человѣкъ, который воротить искусство, куда хочетъ. Передовая дѣятельность его въ искусствѣ была гениальна и незабвенно-полезна. Я считаю, что въ современномъ русскомъ искусствѣ никто, ни въ одной области его, не сдѣлалъ десятой доли того, что молодой Шаляпинъ въ своемъ творчествѣ 1895—1905 года. И когда, затѣмъ, онъ результаты этого творчества перенесъ въ Парижъ и Миланъ, Европа ахнула и предъ величіемъ артиста, и предъ грандіозностью искусства, которое онъ въ нее принесъ и ей объяснилъ. „Борисъ Годуновъ“ въ Миланѣ—великое дѣло Шаляпина, которое не забудется въ исторіи русской музыки: Шаляпинъ превратилъ въ широкую дорогу тропу, которую пробивала Оленина д'Альгеймъ, онъ „оптомъ“ двинулъ Мусоргскаго въ цивилизованный міръ, его „Борисъ“ отразился сразу въ Неаполь, Буэнос-Айресъ, даже Каиръ и т. д. Но нѣтъ медалей безъ обратной стороны и, конечно, есть она и у заграничной работы Ф. И. Шаляпина. Обратную сторону шаляпинской медали представляетъ собою его, поистинѣ, унижительная поденщина въ Монтекарло, въ результатъ которой и навязываются на шею великому русскому гению не только „Донъ-Кихоты“, — тутъ хоть крупное композиторское имя стоитъ рядомъ на афишѣ, — но и творенія г. Рауля Гинсбурга, которыя я не рѣшусь назвать даже бездарными, потому что они... просто жульническія. Это совершенно безграмотный плагиатъ, винегретъ, скверное попури, надерганное изъ разныхъ ходовыхъ оперъ диллетантикомъ, который самъ съ гордостью печатно заявляетъ, что онъ, собственно, совсѣмъ не знаетъ музыки, но тѣмъ не менѣе—желаетъ показать композиторамъ, какъ надо писать оперы, и упрекаетъ



Вагнера (только!) за то, что онъ загубилъ оперный типъ музыки. И бѣдному Шаляпину приходится вывозить на шеѣ своей пошлѣйшій наборъ мелодій, надъ которыми не только такой музыкальный человѣкъ, какъ Ф. И., но любой, не лишенный музыкальнаго слуха и художественнаго чутья и воспитанія, хохоталъ бы, если бы уже не слишкомъ было грустно видѣть благороднаго боевого коня запряженнымъ въ мишурную телѣжку ярмарочнаго кафештанщика. Видѣть—тяжело, а каково же себя запряженнымъ чувствовать! Стоило Федору Ивановичу смолоду отвертываться отъ „мейерберовщины“ и „вердятины“—чтобы въ зрѣлыхъ годахъ слѣдаться толмачомъ вдохновеній г. Гинсбурга! Неизвѣстнаго въ „Аскольдовой могилѣ“ изображать — и то болѣе художественное занятіе, болѣе похоже на музыку и сообразно съ поднимающими пѣлями искусства, чѣмъ пользоваться своимъ авторитетомъ и талантомъ для видренія въ души человѣческія идеаловъ „Стараго Орла“.

Говорятъ, что Ф. И. Шаляпинъ вынужденъ къ этимъ печальнымъ униженіямъ своего таланта благородною пѣлюю — купить цѣною ихъ компромисса свободную дорогу для русскаго искусства. Это была бы геройская жертва, но бесполезная. Если Шаляпинъ приносить ее, то пора ему открыть глаза и убѣдиться, что его обманываютъ и просто-таки имъ торгуютъ. Въ предпріятіяхъ, которыя дѣйствительно сыграли громадную роль для русской музыки: для *первыхъ* русскіихъ оперныхъ спектаклей въ Парижѣ, для миланскаго „Бориса Годунова“, — кафештантные компромиссы не играли никакой роли и не понадобились: гдѣ Шаляпинъ—Шаляпинъ, тамъ дѣло само отвѣчаетъ за себя. Компромиссами же Шаляпинъ, покуда, купилъ только удовольствіе показаться передъ публикою Монтекарло, передъ группою международныхъ франкизовъ-растакуэровъ, забѣгающихъ въ оперный залъ между двумя ударами рулетки, Мельникомъ въ обгло-

данной, псковерканной, кое-какъ изъ милости поставленной „Русалкѣ“. Немного! Это, что называется, получать по гривенечку за рубль. Такъ что идейную сторону дѣла приходится тутъ похоронить безнадежно. Остаются—деньги. Вещь хорошая, отчего же не брать деньги, если платять? Когда ругаютъ Шаляпина, Собинова, Леонида Андреева, вообще, артиста, литератора, художника, за то, что „дереть“, миѣ эта ругань всегда представляется лицомъ-рѣмь пустословія „условныхъ лжей“ или, иногда бываетъ и еще того хуже, просто хныканіемъ зависти. „Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать“, талантъ—сила не продажная, но произведеніе таланта есть товаръ, и таксировать товаръ свой, сообразно спросу на него, законнѣйшее и нестѣмлемое право производителя. Почему Шаляпину не брать 2000 рублей за выходъ, когда спектакль съ его участіемъ даетъ сбора 7000 рублей, а безъ его участія пятьсотъ цѣлковыхъ? „Кто работаетъ, тотъ и хозяинъ“, говоритъ Нилъ въ „Мѣщанахъ“ Горькаго. Но вѣдь огромныя деньги Ф. И. Шаляпинъ за искусство свое и получалъ, и получаетъ, и будетъ получать еще весьма долго, такъ какъ находится въ полномъ расцвѣтѣ голоса, таланта, силъ и здоровья, и, слѣдовательно, ему нѣтъ рѣшительно никакой необходимости подбадривать свои гонорары сомнительными „доппингами“, вытекающими изъ сомнительной работы на двусмысленное „художество“. Шаляпинъ достаточно богатъ и въ спросѣ, чтобы не служить въ музыкальныхъ коммивояжерахъ! Нѣтъ такого мѣста въ цивилизованныхъ странахъ земного шара, которое, для Шаляпина, не разсыпалось бы золотомъ за часъ, другой высокихъ наслажденій, которыми возвышаетъ свою публику этотъ вдохновенный великанъ, вѣщунъ глубочайшихъ тайнъ искусства, воистину учитель толпы. Ему ли гребтить нужда прости-туировать свой геній, выдавая его силою, камень за хлѣбъ и змѣю за рыбу? Ф. И. Шаляпинъ всегда съ

гордостью уклонялся отъ исполненія „рецензентскихъ композицій“ — отъ нехитраго вида моральной взятки, которою артисты средней руки частенько приобрѣтаютъ покровительство или нейтралитетъ вліятельныхъ газетъ. Это было прекрасно и благородно. Но не только позволительно усомниться, чтобы антрепренерская музыка, которой пропагандѣ покорно отдаетъ нынѣ дань Ф. И. Шаляпинъ, была хоть сколько-нибудь лучше рецензентской, но прямо-таки утверждать можно и должно, что, какова бы ни была эта плохая рецензентская музыка, она, все-таки, по крайней мѣрѣ, музыка образованныхъ и грамотныхъ музыкантовъ, а не безстыжее эхо, перевирающее чужіе мотивы на кафешантаннѣй ладъ.

Ф. И. Шаляпинъ — гигантскій пластъ творчества, но пластъ неподатливый, скупой. Даетъ онъ каждою ролью своею сокровища безцѣнные, но даетъ ихъ рѣдко. Каждая новая роль его — событіе чуть не общественной важности, и извѣстіе, что Шаляпинъ готовитъ новую роль, волнуетъ публику не менѣе, чѣмъ извѣстіе, что Толстой пишетъ новый рассказъ, и гораздо больше чѣмъ извѣстіе, что Рѣпинъ или Васнецовъ пишутъ новыя картины. Когда Ф. И. Шаляпинымъ готовится новая роль, это — въ полномъ смыслѣ слова — „рождаетъ гора“. И потому-то ужъ очень оскорбительно бываетъ, когда приходится, не ограничиваясь первою половиною поговорки съ грустью признать и вторую половину, пессимистическую: „рождается мышь“. Вѣдиль, вѣдиль Ф. И. по бѣлому свѣту, бродилъ не меньше, чѣмъ Вотаць, и — что же, изъ дальнихъ странствій возвратясь, привезъ теперь въ подарокъ русской публикѣ „Донъ-Кихота“ и... Колена изъ „Богемы“! „Дирекція, конечно, поторопилась отвѣтить на желаніе великаго артиста немедленнымъ согласіемъ“, — пишутъ газеты. Подумаешь, мало вторыхъ басовъ у дирекціи! И почему именно Колена изъ „Богемы“? Почему не Фернандо изъ „Трубадура“? Не Спарифучиле въ „Риго-

летго“? не Рамфиса въ „Аидѣ“? Не все ли равно: „всѣ блохи прыгаютъ, всѣ чернецькія“. Заслуга поймать блоху Колена ничуть не больше, чѣмъ поймать блоху Спарафучиле.

Сальери было не смѣшно, когда фигляръ презрѣнный пародіей безчестилъ Алигьери, — и это, дѣйствительно, далеко не всегда смѣшно, какъ бы ни было иногда удачно. Но есть болѣе тяжелое зрѣлище, которое уже никогда не смѣшно, а всегда грустно и слезно: это — когда художникъ съ силами Рафаэля уходитъ въ поставщики ходовыхъ картинокъ въ астампный магазинъ, а Алигьери — здравствуйте! — попадаетъ писать стихотворный фельетонъ на глобу дея въ бульварную газету. Когда неудачникъ такимъ образомъ prostituteруетъ свое дарованіе, тутъ встаютъ извиненіями нужда, оскорбленное самолюбіе, тщеславіе, жажда хоть какой-нибудь, хоть Геростратовой, популярности. Когда падаетъ въ рыночную розницу талантливый человѣкъ, одержимый болѣзненною страстью, — въ родѣ хотя бы покойнаго Клевера, котораго карточный столъ заставилъ размѣнять огромный талантъ на картинки для Дапчаро, — это опять-таки скорбь, хотя тяжелая, но понятная. Но Ф. И. Шаляпинъ — удачникъ изъ удачниковъ, богатырь душою и тѣломъ, образецъ здоровья физическаго и равновѣсія нравственнаго, прекрасный, сильный, богатый, гениальный. Пятнадцать лѣтъ связанный съ нимъ хорошею, искреннею дружбою, я до сихъ поръ не умѣю сопротивляться обаянію этой громадной натуры, такъ многогранно и цѣлостно счастливой, такъ прекрасно удачливой въ исключительной одаренной и юной, что, право, оглядываясь на прошлые вѣка искусства, я не могу найти для Федора Ивановича Шаляпина другого, точнѣе схожаго, историческаго портрета, кромѣ „Петра Павловича“ Рубенса. Оба воплощенные боги таланта, счастья и успѣха. Шаляпину ли искать дешевыхъ путей къ рыночному успѣху, когда великій все-

народный успѣхъ ищетъ и ловить его на всѣхъ путяхъ, которые онъ пролагаетъ?

И—знаете ли? — очень можетъ быть, что дешевые пути рыночнаго успѣха, на которые ступаетъ нога великаго артиста, его обмануть. Бенвенуто Челлини далеко до Микель Анджело, но грандіозная сила Микель Анджело не могла воплощаться въ тонкія бездѣлушки художественной утвари, которою прославился Бенвенуто Челлини. У Шаляпина въ искусствѣ есть высоты и области, въ которыхъ онъ царить одинъ, — не то, что внѣ соперничества, но даже близко къ чертѣ соперничества никого другого не подпуская. Два года тому назадъ, я слышалъ Шаляпина „Борисомъ Годуновымъ“ въ Миланѣ, годъ тому назадъ „Бориса Годунова“ безъ Шаляпина въ Генуѣ. Въ Генуѣ вся опера шла положительно лучше, чѣмъ въ Миланѣ (за годъ успѣло развиться пониманіе музыки Мусоргскаго), но не было Шаляпина, — и Мусоргскій напоминалъ богатыря, вспыренутаго мертвою водою, но не получившаго живой. А, между тѣмъ, пѣлъ Бориса превосходный въ своемъ родѣ артистъ: умный, талантливый, вдумчивый, интеллигентный Джиральдони. Есть высоты въ музыкѣ, на которыхъ предъ Шаляпинымъ всякій просто оперный артистъ, будь онъ хоть семи пядей во лбу, — цигмей. Я, напримѣръ, покуда жилъ въ Россіи, просто не рѣшался пойти въ театръ, когда русскую партію, слышанную мною въ шаляпинскомъ исполненіи, пѣлъ потомъ какой-либо артистъ, мною любимый и цѣнный: боялся разлюбить, принизить цѣнность таланта, симпатичнаго самъ по себѣ. То же самое и въ Италіи, съ Борисомъ Годуновымъ. Но скажу съ полною откровенностью, что совсѣмъ не испытываю этого священнаго страха за артиста, когда конкуренція съ Шаляпинымъ развивается на почвѣ оперы итальянской и французской. Скорѣе всегда — нѣсколько наоборотъ. И—можетъ быть, Федоръ Ивановичъ рассердится на меня за эти слова, но я прямо скажу: онъ талантъ

русскій и въ Россіи и для Россіи, по-русски онъ долженъ работать, а что онъ дѣлаетъ за границею, есть много мастеровъ дѣлать это и безъ него, и даже—въ извѣстныхъ отношеніяхъ—лучше его. Какъ обще-художественныя величины, Тито Руффо или Адамо Дидуръ ниже Шаляпина. Какъ оперные пѣвцы, они умѣютъ творить такія вокальныя чудеса, которыя Шаляпину не снились. И въ то время, какъ въ высшемъ родѣ лирическаго творчества Шаляпинъ не имѣетъ соперниковъ, въ среднемъ и низшемъ, потрафляющемъ на обывателя внѣшнюю технику, красотою и силою голоса, поверхностнымъ темпераментомъ, условностью, которая такъ властна и необходима въ итальяно-французской оперѣ, Шаляпинъ очень легко можетъ быть разбитъ даже не весьма первокласснымъ опернымъ пѣвцомъ, который, какъ артистическая величина, не достоинъ развязать ремень у сапога его, что, собственно говоря, и было уже въ Америкѣ какъ Южной, такъ и Сѣверной. Когда Шаляпинъ въ Миланѣ заболѣлъ и не допѣлъ сезона, „Мефистофель“ не былъ снятъ съ репертуара и положенное число спектаклей весьма спокойно допѣлъ за него басъ далеко не *di primo cartello*. Это было хуже, но не настолько, чтобы публика протестовала. А въ Россіи и, особенно, въ русскомъ спектаклѣ снятъ Шаляпина съ афиши—это значить снять и оперу, въ которой онъ долженъ былъ пѣть: другого, вмѣсто Шаляпина, просто слушать не станутъ, освятить только за то, что онъ не Шаляпинъ, берется дѣлать Шаляпинское дѣло.

Покуда я писалъ эту замѣтку, разыгралась въ Москвѣ исторія столкновенія Шаляпина съ дирижерами. Очень она мнѣ не понравилась, долженъ откровенно сказать. Единственное извиненіе, которое можетъ имѣть въ этомъ случаѣ Шаляпинъ,—что скандалу, вѣроятно, предшествовали какія-нибудь закулисныя пакости, которыхъ мы не знаемъ. Но поводъ, выбранный Шаляпинымъ, чтобы сорвать свой гнѣвъ, столь страненъ

и неловокъ, что—издали, по газетамъ судя,—поведеніе великаго артиста производить даже на самыхъ расположенныхъ къ нему и любящихъ его людей впечатлѣнія какого-то деспотическаго каприза. Протестъ тоже! Ну, Топтыгина ли дѣло—чижика съѣсть? Ну, какъ я повѣрю Ф. И. Шаляпину, чтобы Авранекъ, 25 лѣтъ сидящій на дирижерскомъ стулѣ, не зналъ темповъ „Фауста“ или „Русалки“? Подумаешь,—„Мейстерзингеры“ какіе, а то и сама „Девятая симфонія“! Вѣдь, это же ученичество, азбука дирижерства! Покойный баритонъ-антрепренеръ Любимовъ, у котораго капельмейстеры иногда бастовали по причинамъ не столь художественнымъ, сколь матеріальнымъ, бывало, въ такихъ случаяхъ, преспокойно становился къ дирижерскому пюпитру самъ и вель „Фауста“ или „Русалку“, что называется за милую душу. И я не только думаю, но увѣренъ, что то же самое сдѣлать способенъ рѣшительно всякій артистъ, достаточно грамотный музыкально, чтобы прочесть партитуру. Если въ Москвѣ искусство поднялось уже на такую высоту, что для того, чтобы исполнить „Фауста“, надо выписывать спеціальныхъ дирижеровъ изъ-за 600 верстъ, то—что же будетъ, когда Ф. И. Шаляпинъ раскачается пѣть Вагнера? Дирекціи заранѣе надо озаботиться ангажементомъ Никиша, Малера и Моттля, всѣхъ трехъ, чтобы—ежели Федоръ Ивановичъ натопаеъ на Никиша, поджидалъ на очереди готовый Малеръ; сбѣжить Федоръ Ивановичъ отъ Малера,—удовлетворилъ бы его Моттль. Дирижерскія испытанія, которыя вводитъ дирекція, дѣло справедливое и хорошее, но—если они ведутъ къ тому, чтобы ставить „Донъ-Кихота“,—совершенно бесполезное. Для этакихъ грандіозныхъ твореній совершенно достаточно взять кончающаго ученика изъ оркестроваго класса консерваторіи. Отъ дирижера подобныя ничожества не станутъ ни хуже, ни лучше.

Ф. И. Шаляпинъ очень хорошо играетъ плохого Донъ-Кихота, изуродованнаго. Тѣмъ лучше сыграетъ

онъ Донъ-Кихота хорошаго, настоящаго. Если „Донъ-Кихоту“ суждено быть на оперной сценѣ, то, конечно, никто не создастъ его лучше, чѣмъ Шаляпинъ. Но совсѣмъ нѣтъ надобности ему такъ спѣшить съ этимъ дѣломъ, чтобы выписывать его даже съ парижскихъ бульваровъ. Вонъ — пишутъ же въ газетахъ, что за „Донъ-Кихота“ взялся теперь такой серьезный музыкантъ, какъ г. Василенко, и пишетъ свою оперу строго по роману Сервантеса. Вдумчивая, глубокая музыка „Града Китежа“, созданная г. Василенко, такъ и не добралась до образцовой сцены, потому что ее некому было „спасать“. Но тогда, по крайней мѣрѣ, путь закрыть былъ одновременнымъ и односюжетнымъ колосомъ — „Сказаніемъ о градѣ Китежѣ“ Римскаго-Корсакова. Теперь опять односюжетное столкновение! Посмотримъ, удастся ли будущему „Донъ-Кихоту“ Василенки перешагнуть на образцовую сцену черезъ дрянную французскую куколку работы г. Массенэ, которую невзначай бросилъ ему подъ ноги Ф. И. Шаляпинъ.

Не знаю, какъ приметъ мои слова Ф. И. Во всякомъ случаѣ, лучше ему выслушать ихъ отъ друга, чѣмъ отъ недоброжелателя. Есть положенія и годы, которые обязываютъ къ самосознанію. Шаляпинъ — русское національное сокровище. Это — огромное право, но и обязанность. Пора ему покончить съ тѣмъ легкомысленнымъ трепаніемъ таланта, которымъ онъ отдаетъ себя во власть злоупотребленіямъ разныхъ господъ, изъ того выгоду извлекающихъ. Пора Шаляпину быть господиномъ своего генія и вести свое искусство по тѣмъ прекраснымъ и свѣтлымъ путямъ, о которыхъ онъ такъ чудно, такъ обаятельно, такъ справедливо и мѣтко говоритъ въ свои хорошія вдохновенныя минуты. Гинсбурги и Теляковскіе пройдутъ — „ни сказки о нихъ не расскажутъ, ни пѣсни о нихъ не споютъ“ — а Федя Шаляпинъ навсегда останется, и пестрая о немъ будетъ сказка, и громкая о немъ



будеть пѣсня. И пора ему подумать о томъ, чтобы въ пѣснѣ этой будущей гармонія строилась по его камертону, а не по камертону Гинсбурговъ, Теляковскихъ—и кто тамъ еще... А чижиковъ, Федя, не глотай больше. Это дѣло—зря!

Fezzano.  
1910 XI. 9.

## Записная книжка.

Семь Бенелли — новая надежда итальянской драматической литературы. Онъ недавно всплылъ на поверхность ея изъ безднъ мелкой журналистики и въ быстрой карьерѣ самъ не замѣтилъ, какъ и за что сдѣлался знаменитостью. Товарищи-журналисты тащили этого славнаго малаго вверхъ, къ славѣ, что называется за уши, а такъ какъ Семь Бенелли—человѣкъ несомнѣнно талантливый, то тащить было легко, и гору славы молодой драматургъ одолѣлъ быстро. Его предпоследняя пьеса „La Cena delle Beffe“ удостоилась рѣдкой чести: попасть на парижскую сцену. Сама Сара Бернаръ сыграла въ ней мужскую роль,—быть-можетъ, свою последнюю роль трагести! Поэтому—ожиданій и шума предъ новымъ произведеніемъ Бенелли — „Любовью трехъ королей“,—вчера провалившимся въ римскомъ театрѣ Арджентина—было въ итальянской прессѣ много, до неистовства. Но — увы! Мучилась гора родами, а родила маленькую мышъ!

„Пѣснь любви и печали“, „Пѣснь любви и смерти“—такъ аггестовала пьесу армія критиковъ и пятерьюеровъ, съѣхавшихся со всей Италіи къ первому представленію. И точно: пѣснь-то, можетъ-быть, и пѣснь, только не пьеса. Голая субъективная лирика! Къ не-

счастью для автора, еще и спѣта-то пѣснь была куда какъ плохо. Последнее обстоятельство въ достаточной степени изумляетъ теперь итальянскую прессу: однако, моль, и играть же стали наши актеры, — даже пѣсу Бенелли провалили! самого Бенелли!

Весь шумъ, безконечные слухи и толки о новой пьесѣ, заполнявшіе послѣдніе дни столбцы итальянскихъ газетъ, рѣшительно не желающихъ отставать ни въ чемъ отъ Франціи: у васъ Стейнелъ, а у насъ Тарновская (и непременно *contessa*); у васъ *Chantecler*, у насъ *L'amore dei tre Re*, — все это явилось широкимъ художественнымъ кредитомъ, оказаннымъ автору „*Sema della Beffe*“. Но надо отдать справедливость итальянцамъ: они свободнѣе мыслятъ, чѣмъ французы, и туже поддаются гипнозу рекламы; они могутъ повѣрить автору славу въ кредитъ, но, если онъ кредита не оправдалъ, они безжалостны. У нихъ, не въ примѣръ французамъ, совершенно нѣтъ литературнаго и театральнаго шовинизма. Они и д'Аннунціо не стѣсняются свистать, если онъ заслуживаетъ, а такъ какъ заслуживать сего ему удается довольно хронически, то, въ концѣ-концовъ, сводя итоги свистковъ и аплодисментовъ, авто-великій Габріале врядъ-ли окажется въ крупномъ перевѣсѣ успѣховъ надъ провалами.

Въ пьесѣ Сема Бенелли пять дѣйствующихъ лицъ, изъ нихъ три короля (почему бы ужъ не четыре — для всѣхъ бы мастей?), три акта и никакого дѣйствія. Изъ трехъ королей одинъ — какой-то безконечно ретривирующійся воинъ: — только и дѣлаетъ, что непрерывно возвращается съ поля битвы къ молодой женѣ, и все по необыкновенно важнымъ причинамъ. Такъ, одно возвращеніе вызвано тѣмъ серьезнымъ обстоятельствомъ, что жена вдругъ перестала махать супругу платкомъ съ башни, когда онъ — въ который-то разъ — отправился на поле брани. Ну, сами судите, до сраженія ли, въ самомъ дѣлѣ, человѣку, когда жена на башнѣ стоитъ, а платкомъ не машетъ? Впрочемъ, и у нея

причины не махать платкомъ нашлись важныя: она прекратила платкомаханіе, потому что упала въ объятія другого короля, оставшагося про домашній обиходъ. Третій король, слѣпой старикъ, отецъ мужа, проводить все свое свободное время, котораго у него двадцать четыре часа въ сутки, въ выслѣживаніи заподозрѣнныхъ имъ шашней невѣстки. То обстоятельство, что онъ слѣпъ, какъ крокъ, конечно, необычайно способствуетъ его сыскной дѣятельности. Выслѣдилъ, уличилъ, бросается на преступную и душитъ. Казалось-бы, тутъ и конецъ ужасамъ, но—вѣтъ. Старикъ, который, къ слову сказать, обреченъ авторомъ быть выразителемъ грубой первобытности, языческаго начала, противопоставленнаго христіанству, воплощенному въ лицѣ его сына, рѣшаетъ еще дознаться, во что бы то ни стало, кто былъ осквернителемъ его семейнаго очага. Съ этою цѣлью онъ смазываетъ уста мертвой красавицы копытною мазью.. то бишь! злокачественнымъ ядомъ!.. Страшно!.. Преступникъ является проститься съ любимую женщиною, цѣлуетъ ее, умираетъ, за нимъ цѣлуетъ и умираетъ мужъ, а за мужемъ, — хотя не цѣлуетъ, но за компанію тоже умираетъ, — отецъ. О, Несторъ Васильевичъ Кукольникъ! гдѣ ты? Слышишь ли ты?... Изъ пяти дѣйствующихъ лицъ пьесы остается цѣлымъ и невредимымъ только одно, да и то потому, что мертворожденное, и авторъ позабылъ о немъ, какъ о совсѣмъ ненужномъ.

Эта то вотъ сцена оптоваго умиранія и возмутила окончателно публику. Поднялся хохотъ неистовый. Пьеса, начавшаяся при самой торжественной обстановкѣ и настроеніи, взвѣченномъ ожиданіями и толками, была освястана безжалостнѣйшимъ образомъ. Не помогли ни безумно-страстныя рѣчи любовника, ни честно-проникновенныя рѣчи добродѣтельнаго мужа, ни контрасты примитивовъ и утонченностей, чувственности и прекрасноты. Ничто не спасло бѣднаго Сема Бенелли, ни даже пылкій монологъ къ Италіи въ пер-

вомъ актѣ, написанный специально на хлопки и совершенно въ манерѣ патріотическихъ мопологовъ князя Голлицына, повторяемыхъ въ русскихъ черносотенныхъ театрахъ на истинно-русское художественное требованіе „bis“.

Семь Бенелли — человекъ талантливый, и вчерашній провалъ его, конечно, не погубить и карьеры его не остановить. Быть-можетъ, даже хорошо, что онъ такъ искренно и весело плещулся со своимъ „Укусомъ сорока разбойниковъ“, какъ римляне уже успѣли прозвать злополучную „Любовь трехъ королей“. Художественный провалъ въ Италіи не рождаетъ предубѣжденій, и, стало-быть, Сему Бенелли остается только поправиться новою пьесой, о которой уже ходятъ слухи. А неуспѣхъ „Любви“ научить его искать собственныхъ путей, а не ходить чужими — не французить, не „ростанить“, не плестись — добро бы хоть въ первыхъ рядахъ, а то въ хвостѣ старомоднаго, отжившаго свой вѣкъ вычурнаго декадентства. Поигралъ въ короли, проигралъ въ короли, — и довольно. Будемъ надѣяться, что творчество Сема Бенелли позоветъ теперь къ себѣ шумная правда непрерывно струящейся жизни, которую онъ знаетъ, какъ хроникеръ и журналистъ. Итальянскій народъ — трезвѣйшій изъ реалистовъ и справедливѣйшій изъ зрителей. Чуткіе на красоту правды, птальянцы жестокіе и насмѣшливые мстители притворства подъ красоту, разрумяненной фальши, картонной лжи.

— Какой смыслъ имѣетъ пьеса Сема Бенелли? — спрашиваетъ Pasquino, а Mattoio отвѣчаетъ:

— Не слѣдуетъ цѣловать покойниковъ, коль скоро имѣешь трещину на губѣ!

Pasquino соглашается и глубокомысленно заключаетъ:

— Или, по крайней мѣрѣ, предварительно дезинфицируй губы борнымъ вазелиномъ!



Бываютъ въ жизни человѣка свѣтлые праздники искусства, праздники прекрасныхъ впечатлѣній, остающіеся на всю дальнѣйшую жизнь яркими пятнами. Ихъ бережетъ душа, и охотно возвращается благодарною памятью къ этимъ мгновеньямъ, возвышающимъ цѣну жизни и ея радостей. Чѣмъ дальше, такихъ праздниковъ все меньше: непосредственность таетъ, какъ воскъ предъ огнемъ жизни, а требовательность все повышается и возможность радоваться подѣтски движенію занавѣса все безнадежнѣе утрачивается. Но зато тѣмъ глубже благодарность художнику за доставленное рѣдкое наслажденіе. Такія счастливыя молодыя минуты довелось повторить недавно въ незабвенный спектакль въ Римѣ, въ театрѣ Костанци. Я, грѣшнымъ дѣломъ, думалъ, что уже совершенно не способенъ стать откликаться на оперное впечатлѣніе по-старому, съ увлеченіемъ и захватомъ до дна души и съ изумленнымъ наслажденіемъ,—не стыжусь признаться,—чувствовалъ себя психопатическимъ гимназистомъ,—въ теченіе нѣсколькихъ часовъ, аплодировалъ, шумѣлъ и вызывалъ! Давали „Севильскаго Цырюльника“ съ Титто Руффо—Фигаро, Пинкертъ—Розинною и старикомъ Маркони въ дивертисментѣ. Последній, впрочемъ, могъ бы и не пѣть „Вотъ развалины тѣ: на нихъ печать... допотопности“. Весь интересъ и вся сила спектакля сосредоточились на Титто Руффо, этомъ удивительнѣйшемъ Фигаро съ красавцемъ-голосомъ, имѣющимъ надобности задумываться, выйдетъ ли и какъ выйдетъ, не болѣе, чѣмъ намъ приходится объ этомъ думать, разговаривая въ повседневной жизни. Какой изумительный голосъ! Какая красота и благородство тембра! А вокализация! А діапазонъ! Человѣкъ вступаетъ четыре раза въ ансамбль съ верхняго *la bemol*, и вы въ первую минуту даже не отдаете себѣ въ этомъ отчета, такъ

это свободно сдѣлано. Смолоду я слышалъ всѣхъ знаменитѣйшихъ Фигаро какъ русскихъ, такъ и итальянскихъ, перешедшихъ нынѣ уже въ поучительную легенду: Падилла, Котоньи, изъ болѣе молодыхъ знаменитостей, конечно, Баттистини. Прямо скажу, что ни одна изъ историческихъ знаменитостей не достигала и половины артистическаго роста этого „мальчишка“, Титто Руффо: вѣдь ему еще тридцать лѣтъ! Титто Руффо въ Фигаро такое же исключительное, сверхчеловѣческое, соловьиное явленіе, какъ была Патти въ Розинѣ, но она была холодна, какъ ледь, и совсѣмъ не актриса, а вѣдь этотъ полонъ огня и актеръ превосходнѣйшій. Я буквально слышалъ то пѣніе, идеаль котораго рисовалъ, изображая Андрея Берлогу въ „Сумеркахъ божковъ“. Этакая сила молодости и здоровой естественной правды звуковой! Не обинуясь, говорю, что Титто Руффо—замѣчательнѣйшее вокальное явленіе, которое когда-либо слышалъ я, что онъ—совершеннѣйшій и наиболѣе богато одаренный природою пѣвецъ изъ всѣхъ, мнѣ извѣстныхъ. Таковъ, какъ онъ въ баритонахъ, былъ только молодой Мазини въ тенорахъ.

— А Шаляпинъ?—напомнить мнѣ.

Это—совсѣмъ другое. Особая статья и дѣло—столбона. Шаляпинъ въ мірѣ искусства выдѣляется въ специальную рубрику, которая дѣлаетъ бесполезными сравненія частичныя, потому что ея общее выше сравненій. То—„Шаляпинъ“, а то—„опера“. Титто Руффо—опера въ самомъ высокомъ и красивомъ ея проявленіи, настоящій оперный геній. Россіини когда-то говорилъ, что для опернаго пѣвца нужны три условія: голосъ, голосъ и голосъ. Это онъ Титто Руффо почувствовалъ для оперъ своихъ. Право же такъ!

\* \* \*

Г. Александръ Де-Рибасъ въ „Старой Одессѣ“ вспоминаетъ объ А. Г. Меньшиковой. Дѣйствительно,

была богатырь-пѣвица. Въ бѣдномъ репертуарѣ старой русской оперы ей было тѣсно, а для „заграницы“ она была ужъ очень типически-русская. Доживи она до торжества вагнеровскаго репертуара, искусство обогатилось бы новою міровою знаменитостью. Но во времена Меньшиковой Вагнеръ даже и въ Германіи то почитался величиною спорною, творцомъ „музыки будущаго“.

Анекдотовъ о Меньшиковой можно написать цѣлую книгу. Я много слыхалъ о ней отъ ея сослуживицы по Императорской сценѣ, покойной А. Д. Александровой-Кочетовой, тоже изъ вымершей породы богатырей-пѣвицъ. Она, между прочимъ, рассказывала мнѣ, что въ „Жизни за Царя“ Меньшикова пользовалась вторымъ актомъ, во время котораго Антониды не занята, чтобы поужинать въ свое удовольствіе—съ чувствомъ, толкомъ и разстановкою. Любимымъ ея кушаньемъ былъ жареный гусь. И вотъ, истребивъ эту птичку и запивъ ее, чтобы было ей на чемъ плавать, бутылками двумя-тремя квасу или кислыхъ щей, Александра Григорьевна, какъ ни въ чемъ не бывало, выходила заливаясь гаммами квартета и романсомъ: „Не о томъ скорблю, подруженьки“... Другая бы не вздохнула! Да и не только другая,—пожалуй, и другой.

Александрова-Кочетова, женщина аристократическаго воспитанія, проведенная молодость при дворѣ великой княгини Елены Павловны, не безъ ужаса повѣтствовала, что Меньшикова изучала Антониду „по кабакамъ“.

— Бывало,—говорить,—подговорю себѣ въ компанію изъ мужчинъ нашихъ, кто не больно въ глаза бросается, накинута на себя платочекъ, да—въ низокъ. Пониграемъ вечерокъ пѣсни съ бабами, посидимъ, поговоримъ по душамъ,—авъ, я всего, что мнѣ надо, насмотрѣлась. Все пойму и все перейму.

И, дѣйствительно, Меньшикова, даже въ пожилыхъ годахъ, была единственная Антониды „не барышня“.

Съ уходомъ Меньшиковой, съ вымираніемъ или прекращеніемъ 'карьеры п'ввпцъ, которая ей подражала, кистосладкая роль Антонида, слабѣйшая даже въ нелѣпѣйшемъ изъ нелѣпыхъ либретто барона Розена, потеряла всякій смыслъ.

Богатырское сложеніе и тѣлесное могущество А. Г. Меньшиковой соответствовали ея пылкому и рѣшительному характеру. Наступить себѣ на ногу она не позволяла!

Концертируетъ А. Г. съ мужемъ (кажется, Лавровымъ по фамиліи) въ Ростовѣ-на-Дону. Полицеймейстеръ почему-то не подписываетъ афиши. Александра Григорьевва немедленно облачается въ парадъ, водружаетъ на перси свои жалованную брошь съ осыпаннымъ алмазами портретомъ Императора Александра II и мчится въ полицейское управление.

И вотъ—историческій діалогъ:

Меньшикова.—Кто здѣсь полицеймейстеръ?

— Я полицеймейстеръ.

Меньшикова.—Вы?

— Я.

Меньшикова (указывая перстомъ на брошь свою).— Это—кто?!

Безмолвіе.

Меньшикова.—То-то!

Повернулась и ушла.

Афиша была немедленно подписана.

\* \* \*

Кугель и шекспирилогъ Кремлевъ возобновили старый юридическій споръ о неустоечномъ фунтѣ мяса въ „Венеціанскомъ купцѣ“, въ процессѣ между Шейлокомъ и Антонио. А. Н. Кремлевъ отстаиваетъ юридическое совершенство рѣчей Порціи и сенатскаго приговора, ею продиктованнаго:

— По этой распискѣ ты имѣешь право взять лишь



мяса фунтъ; въ ней именно „фунтъ мяса“ написано; но права не даетъ она тебѣ ни на одну кровинку.

А. Р. Кугель понимаетъ мотивы человѣчности, продиктовавшіе обходъ закона, и отдастъ имъ справедливость, но резонно указываетъ наивную правовую грубость приѣма, пущеннаго въ ходъ адвокатомъ Вальтазаромъ“, то-есть переодѣтою Порціей. Въ самомъ дѣлѣ: если истцу присуждается право, то присуждаются и всѣ естественныя подробности и послѣдствія права. Разъ сенатъ венеціанскій разрѣшаетъ Шейлоку рѣзать ножомъ живое человѣческое тѣло, то возраженіе о неизбежномъ пролитіи при этой операциіи крови падаетъ, какъ величайшая *inelegantia juris*. Это все равно, какъ разрѣшить бы продажу льда, но съ тѣмъ, чтобы онъ не былъ влажнымъ. Порція спасла Антоніо ошеломляющимъ адвокатскимъ фортелемъ неожиданности, во вкусѣ пресловутаго А. В. Лохвицкаго, но не логикою права, какъ доказываетъ А. Н. Кремлевъ.

Еще большая *inelegantia juris* — второе рѣшеніе Порціи: конфискація имущества, которой подвергается Шейлокъ, потому что „республики законъ постановляетъ, что если иностранецъ посягаетъ на жизнь кого-нибудь изъ гражданъ прямо или косвенно и это предъ судомъ докажется, то часть имѣнія его идетъ тому, кому онъ угрожалъ погибелью; другую же половину беретъ казна республики себѣ“.

А. Н. Кремлевъ, въ отвѣтъ на недоумѣніе Кугеля, „какъ же вдругъ судебное домогательство Шейлока стало покушеніемъ на жизнь“, отвѣчаетъ:

— По ходу пьесы ясно, что сначала... не умѣютъ усматривать въ „домогательствѣ Шейлока“ покушенія на жизнь, но когда онъ отказывается получить сумму, въ десять разъ большую, и требуетъ непремѣнно неустойки, для всѣхъ становится очевиднымъ, что покушеніе на жизнь совершено... ибо только на судѣ

Шейлоку была предложена удесятеренная сумма, и онъ отъ нея отказался.

Сдѣлка Шейлока и Антоніо по современнымъ понятіямъ принадлежитъ къ категоріи „завѣдомо безнравственныхъ по существу“, то-есть лишенныхъ правового характера и не подлежащихъ судебной защитѣ,—наоборотъ, караемыхъ закономъ, какъ преступленія противъ общечитія. Пятьдесятъ лѣтъ спустя послѣ того, какъ Шекспиръ написалъ „Венеціанскаго купца“, даже въ полудикой московской Руси, суровое уложеніе царя Алексѣя Михайловича угрожаетъ кнутомъ и Сибирью тѣмъ свободнымъ людямъ, которые, очутясь въ задолженности въ родѣ венеціанца Антоніо, запродадутся въ кабалу. Такимъ образомъ, въ правовомъ сознаніи XVII вѣка понятіе о безнравственной сдѣлкѣ уже совершенно ясно, и кара за нее двухсторонняя: поражаетъ и кредитора, и должника. Венеціанскій судъ, который Шекспиръ изображаетъ совершенно растерявшимся предъ искомъ Шейлока, могъ бы прямо отвергнуть домогательство ростовщика, какъ недѣйствительное по безнравственности, и, въ такомъ случаѣ, пожалуй, и впрямь квалифицировать его, какъ „косвенное покушеніе иностранца на жизнь гражданина“. Антоніо подвергся бы церковной эпитимѣ за косвенное покушеніе на самоубійство, а Шейлокъ понесъ бы ту кару, которую безправно навлекъ на него ученикъ Белларіо, но — уже не по адвокатскому формету, а по распространенію смысла закона.

Но, однажды принявъ процессъ къ разбирательству, безъ протеста противъ источника, изъ котораго онъ возникъ, опредѣливъ характеръ документа правовымъ и признавъ дѣйствительность сдѣлки, судъ тѣмъ самымъ заключаетъ право Шейлока въ законный кругъ своей компетенціи, а, слѣдовательно, и не можетъ болѣе почитать его ни аморальнымъ, ни преступнымъ. А. Н. Кремлевъ говоритъ, что покушеніе Шейлока становится яснымъ только тогда, когда ростовщикъ

отказывается от уплаты ему неустойки деньгами вдесятеро. Итъ. Если покушеніе Шейлока юридически не ясно для суда до процесса, то этотъ моментъ не дѣлаетъ его яснымъ. Отказъ Шейлока свидѣтельствуеть для юриста лишь нежеланіе замѣнить вещную неустойку денежнымъ эквивалентомъ. Въ любомъ процессѣ, возникающемъ изъ обязательства по сохранный распискѣ, повторяется та же самая исторія: кредиторъ ищетъ не только стоимость договорной вещи, но и самую вещь, — напр., билеты государственнаго займа, акціи, облигаціи опредѣленныхъ въ распискѣ серій и №№. Не мало банкирскихъ домовъ крахнуло и банкировъ сѣло на скамью подсудимыхъ за злоупотребленіе именными вкладами довѣрителей, несмотря на свою готовность удовлетворить послѣднихъ денежно полнымъ рублемъ. Итъ, если покушеніе Шейлока на Антоніо не опредѣляется для суда самымъ текстомъ кроваваго векселя до процесса, то отказъ тяжущейся стороны отъ денежной сдѣлки на мировую во время процесса рѣшительно ничего сюда не прибавляетъ.

По обилію юридическихъ терминовъ и правовыхъ указаній, разбросанныхъ по сочиненіямъ Шекспира, чуть ли не создалось убѣжденіе, что Шекспиръ самъ принадлежалъ къ сословію юристовъ; а сторонники Бэконовой гипотезы видятъ въ этихъ указаніяхъ и терминахъ одно изъ доказательствъ, что честь созданія шекспировскихъ драмъ принадлежитъ не какому-то полуобразованному актеру Шекспиру, но великому во всѣхъ отрасляхъ знанія—и юрису, и натуръ-философу—лорду-канцлеру Бэкону Веруламскому. Чтобы разрушить всѣ эти предположенія, достаточно разобрать именно процессъ Шейлока. Колеръ дравъ, находя, что рѣшеніе Порціи—совершенно законное возмездіе Шейлоку за поправаніе имъ, во имя національно-религіозной ненависти, великой правды чувствъ общечеловѣческихъ, за обращеніе меча закона въ формальное оружіе челоуѣконенавистничества. Если бы про-

десъ Антоніо разбирался судомъ совѣсти, напримѣръ, судомъ присяжныхъ, то, разумѣется, Шейлокъ проигралъ бы его, „во имя высшей правды“, какъ молить Бассаніо, а Антоніо ушелъ бы домой цѣлый и невредимый, даже безъ молчаливоства Порціи. Но процессъ Шейлока и Антоніо—гражданскій, формальный; жидъ „требуется уплаты по векселю“. И вотъ тутъ-то и начинается пуганица очень наивная, которую Шекспиръ, разумѣется, не допустилъ бы, во имя правдоподобія, во имя реалистическихъ началъ, которыхъ онъ былъ протѣмъ, будь онъ, какъ выдумываютъ, законникомъ. Онъ признаетъ за Шейлокомъ право на фунтъ мяса Антоніо, но грозитъ жиду смертью, если тотъ прольетъ хоть каплю крови купца или вырѣжетъ изъ его тѣла хоть на сотую золотника больше или меньше фунта. Къ счастью для Антоніо, евреи тогда еще не занимались адвокатурою. Иначе любой изъ нихъ, даже самый недогадливый, доказалъ бы суду ясно, какъ день, что г-жа Порція говоритъ дустяки, ибо: 1) право на вещь включаетъ въ себя и право пользованія всѣмъ, что, истекая изъ самой природы этой вещи, неразрывно связано съ осуществленіемъ права на нее. Кровь есть необходимая принадлежность живого тѣла, и такимъ образомъ—формальное право пролить ее и зарѣзать Антоніо остается за Шейлокомъ; 2) меньше фунта Шейлокъ могъ вырѣзать, по тому же формальному праву, безъ всякихъ дурныхъ для себя послѣдствій: уменьшить размѣры неустойки зависить отъ воли истца; 3) права на возмѣщеніе неустойки денежнымъ эквивалентомъ онъ ни въ какомъ случаѣ не могъ лишиться; 4) судъ, разъ допустивъ процессъ Шейлока съ Антоніо къ разсмотрѣнію и санкционировавъ такимъ образомъ сдѣлку ихъ, какъ законную, не могъ уже подвергать жидка преслѣдованію за *легализированное* покушеніе на жизнь должника,—non bis in idem! Къ счастью для Антоніо, повторяю, еврейскіе присяжные повѣренные въ вене-

пианскую судебную палату къ судоговоренію не допускались, и потому Шейлокъ ушелъ домой разбитый взрешемъ, а Антоніо сохранилъ свое „прекраснѣйшее тѣло“ въ цѣлости. Но—опять-таки не съ поэтической, но съ юридической точки зрѣнія—онъ могъ бы сохранить его и безъ предварительнаго судоговоренія: контрактъ Шейлока и Антоніо — совсѣмъ неправдоподобный договоръ, и нотаріусъ, его засвидѣтельствовавшій, вѣроятно, былъ немедленно лишенъ права держать нотаріальную контору и хорошо еще, если не попалъ подъ судъ за мошенническую сдѣлку. Надо удивляться, что Антоніо, когда Шейлокъ подалъ на него ко взысканію, не расхохотался ему въ лицо: взыскать по векселю ничего было нельзя,—онъ—дутый, и судъ не могъ принять этого документа во вниманіе. Онъ не дѣйствителенъ, подобно завѣщаніямъ самоубійцы. И вотъ когда—при вчиненіи дѣла—дѣйствительно можно было арестовать Шейлока за покушеніе на жизнь венеціанскаго гражданина—кстати, по средневѣковому толкованію, принадлежавшую не самому гражданину этому, но республикѣ, коей онъ, ея подданный былъ какъ бы собственность,—и осудить ростовщика со всѣми тому непріятными послѣдствіями. Это могъ бы растолковать Антоніо любой христіанскій адвокатъ. Но, должно-быть, и ихъ въ венеціанскую судебную палату не допускали, если только это были не переодѣтыя женщины...

Чтобы Шекспиръ „всегда стоялъ выше національныхъ предразсудковъ“, слишкомъ смѣлое утверженіе А. Н. Кремлева. Еврейскій вопросъ для Шекспира въ „Венеціанскомъ купцѣ“ — дѣло, пожалуй, до известной степени, отвлеченное, теоретическое, ибо чужое. Въ Англіи Шекспира еврей не были ни сильны, ни замѣтны, и мѣстное недоброжелательство къ нимъ могло горѣть развѣ лишь по заразамъ антисемитической наслышки съ континента. Изъ Англіи еврейство было изгнано въ XIV вѣкѣ, а законъ, возвратившій

евреямъ право жительства въ Соединенномъ Королевствѣ, вышелъ значительно позже „Венеціанскаго купца“. Такъ что Шейлокъ—сильная, но все-таки „публицистическая“ концепція не англійскаго непосредственнаго наблюденія надъ еврействомъ, а слуховъ, литературы и отраженій ходячаго взгляда на еврейство, сложившагося въ Европѣ по ту сторону Ламанша, со всѣми общими мѣстами и предрасудками недавняго средневѣковья. Геніальный психологъ умѣлъ разобрать, сквозь общія мѣста и предрасудки, другую сторону еврейской души, почему Шейлокъ и вышелъ у него живымъ человѣкомъ, а не чудовищемъ, какъ у Марло въ „Мальтійскомъ жидѣ“. Но, чтобы Шекспиръ стоялъ выше національныхъ предрасудковъ и общихъ мѣстъ тогдашняго антисемитизма, не знаю, откуда А. Н. Кремлевъ усматриваетъ. Имъ дано въ характерѣ Шейлока слишкомъ много мѣста и чересчуръ много говорить въ этомъ смыслѣ „на свою голову“ заставилъ его великій поэтъ.

Публицистическій характеръ роли Шейлока создалъ эволюцію ея исполненія, въ высшей степени выразительную исторически. Первое исполненіе Шейлока—другомъ и товарищемъ Шекспира Бербаджемъ—ярко юдофобское. Традиція держится затѣмъ почти двѣсти лѣтъ и падаетъ только въ вѣкъ Лессинга—для Германіи, съ французскою революціей, съ началомъ еврейскаго поравненія въ Европѣ, съ проникновеніемъ евреевъ-писателей и евреевъ-актеровъ въ первые ряды художниковъ-руководителей общественнаго мнѣнія и вкуса—для остальныхъ цивилизованныхъ странъ. Гейне и Клязь извлекли изъ-подъ анахроническаго матеріала Шекспира и Бербаджа новаго Шейлока, провѣреннаго міровоззрѣніемъ XIX вѣка, „правами человѣка“ и либерализмомъ третьяго сословія, и этотъ новый Шейлокъ, выросшій на развалинахъ средневѣковаго памфлета, превратился въ протестующую противъ нихъ апологію (Дависовъ, Левинскій,

Барнай, Зонненталь, Поссартъ—последніе два въ особенности).

Играть Шейлока объективно — трудно, потому что онъ не объективно написанъ, и актеръ неминуемо при-сужденъ либо, подчиняясь автору, полемизировать съ еврействомъ, либо, полемизируя съ авторомъ, извлекать изъ „Венеціанскаго купца“ художественною эк-зегезою апологію еврейства. И такъ какъ публици-стика—дѣло страстное, темпераментное, то лишь такіе Шейлоки и хороши, то-есть интересны и увлекатель-ны на сценѣ, которые вносятъ въ роль огонь субъек-тивныхъ симпатій и антипатій, заставляя публику страст-но чувствовать и быстро думать и половину зри-тельного зала ихъ ненавидѣть, половину — обожать. Великіе итальянскіе трагики XIX вѣка, — Томмазо Саль-вини и Эрнесто Росси, — играя Шейлока въ строгой выдержкѣ объективнаго реализма, при всемъ мощномъ совершенствѣ своей техники, при всемъ несравнен-номъ превосходствѣ своихъ глубокихъ дарованій, рѣ-шительно уступали первенство успѣха и захвата пу-блики названнымъ нѣмцамъ, игравшимъ Шейлока, такъ сказать, по-адвокатски: защищая родную кровь. До чего прекрасенъ и великъ былъ Поссартъ въ обличитель-ной сценѣ на мосту Риальто, — это я — умирать буду, не забуду. Изъ актеровъ-прокуроровъ Шейлока А. Р. Кугель поминаетъ Гаазе. Не совсѣмъ точно, что онъ игралъ Шейлока въ Бербѣджевой традиціи. Шейлоку Гаазе не былъ свирѣпымъ злодѣемъ трагическаго ра-маха, принципиальнымъ людоѣдомъ, какъ сохранились указанія объ игрѣ Бербѣджа. Гаазе дѣлалъ его про-сто противнымъ, тривиальнымъ ростовщикомъ изъ гам-бургскаго гетто, съ почти фарсовымъ акцентомъ жар-гона. Въ старой театральной Россіи, „рыбаковской“, Шейлока играли героически и, — въ соответствіи на-строенію общества, къ евреямъ, даже въ лучшемъ случаѣ, тогда равнодушнаго, — антисемитически. Я мальчикомъ еще засталъ на сценѣ русскихъ Бербѣд-

жей: свирѣе было зрѣлище. Помню нѣкоего Борскаго въ Москвѣ, на Солянкѣ, въ общедоступномъ театрѣ Танѣева. Очень талантливый по-своему былъ актеръ. Когда онъ, бывало, ножъ точить—дьяволь-дьяволломъ, а у насъ, мальчишекъ, за гривенникъ утренника на галеркѣ, всѣ поджилки встрясутся. Переворотъ въ традиціи совершить, если не ошибаюсь, Ивановъ-Козельскій. По крайней мѣрѣ, болѣе ранняго пьени, связаннаго съ человѣческимъ изображеніемъ Шейлока, не припомню. Вильде въ Маломъ театрѣ былъ отвратительно скверенъ. Всѣ, безъ исключенія, русскіе Шейлоки, которыхъ случалось мнѣ видѣть,—Ивановъ-Козельскій, В. Н. Давыдовъ, г. Дарскій, М. В. Дальскій,—были чрезвычайно слабы и, въ лучшемъ случаѣ, не самостоятельны. Названныя имена свидѣльствуютъ, что зависеть это не отъ недостатка въ талантахъ, но, по моему мнѣнію, исключительно отъ неумѣнія или отсутствія смѣлости играть роль, какъ она того требуетъ, то-есть публицистически. Въ Шейлокѣ надо быть либо горячимъ, либо холоднымъ, страстнымъ другомъ или ярымъ врагомъ, а русскій исполнитель—ни то, ни се: теплый. Самъ не знаетъ, гдѣ онъ. Такъ—гдѣ-то правѣе кадетовъ и лѣвѣе октябристовъ. И вы неизмѣнно чувствуете, что ему—все равно, а это скучно.

Что касается до отсутствія въ Шекспирѣ „предразсудковъ націонализма“, то уже однихъ хроникъ Шекспира достаточно, чтобы разубѣдить насъ въ утвержденіи А. Н. Кремлева. Онѣ написаны типическимъ Джономъ Буллемъ, англичаниномъ - французомъ. Поэтический образъ Жанны д'Аркъ, кагалось бы, долженъ былъ смягчить прозорливое воображеніе разгнѣваннаго галлофоба и увлечь его къ творчеству объективной красоты, понятной по обще-человѣчеству. Но для Шекспира Жанна—только французенка и врагъ Англии, а, слѣдовательно, — вѣдьма, мерзавка и публичная дѣвка.



\* \* \*

Дальскій гримировался для Шейлока пламеннымъ, адскимъ брUNETOMЪ. Въ публикѣ спрашивали:

— Отчего Дальскій въ Шейлокѣ такой чернѣй?

— А это онъ загримировался, какъ Кинъ.

— Гм... а играетъ?

— Играетъ, какъ Дальскій.

— А! это хорошо, но все-таки... знаешь, я предпочелъ бы наоборотъ: пусть бы его загримировался, какъ Дальскій, а игралъ бы, какъ Кинъ.

\* \* \*

Къ юбилею „Грозы“

Заключительныя слова Тихона Кабанова:

— Хорошо тебѣ, Катя! А я-то зачѣмъ остался жить на свѣтѣ да мучиться!..

Кто-то изъ знаменитыхъ провинціальныхъ Тихоновъ — не то Разказовъ, не то Градовъ-Соколовъ... нѣтъ, кажется, старикъ Выходцевъ — ухитрился однажды издать вопль этотъ въ такомъ вариангѣ:

— Хорошо тебѣ, Катя! А вотъ мнѣ такъ еще водевиль играть!

Изъ всѣхъ Тихоновъ, которыхъ я когда-либо и гдѣ-либо видѣлъ, лучшимъ впечатлѣніемъ остался въ моей памяти М. П. Садовскій.

Катерины—въ такомъ порядкѣ: П. А. Стрепетова, М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова. Стрепетова въ Катеринѣ была гениальна! стихійна! Федотова — необычайно умна, глубока въ детальной разработкѣ каждой фразы и быть передавала съ артистической виртуозностью. Катерину вырвала изъ ея репертуара только старость.

Молодые Катерины, сколько я ни видалъ ихъ, даже въ девяностыхъ уже годахъ, — живая моя, какъ рус-

скаго театрала, кончается 1901-мъ годомъ, — были, огуломъ сказать, плохи. Пожалуй, не по своей винѣ. Какъ бытовая фигура, Катерина устарѣла, а какъ историческая, — еще не пришла. Поэтому актрисы не понимаютъ ключа къ тому, что онѣ играютъ. А когда понимаютъ, то просто не рѣшаются на опытъ переложить традицію и сыграть Катерину въ исторической перспективѣ: во-первыхъ, трудно, ибо она имъ чужая, а, во-вторыхъ, боятся, что не пойметъ и заскучаетъ публика. Всечеловѣческимъ же, вѣчно-женскимъ символомъ, отвлеченнымъ обобщеніемъ играть Катерину неправдоподобно — рѣжетъ глазъ и ухо. Быть кругомъ, и безъ дани „умершему быту“ тутъ не обойдешься. Винѣ бытового духа, жеста, говора, обстановки Катерина теряетъ свою глубину и мельчаетъ поразительно. Этимъ объясняется постоянный провалъ „Грозы“ на западныхъ сценахъ: въ Парижѣ, въ Германіи. Я увѣренъ, что Катерину хорошо играть въ состояніи только русская актриса. Влестящій успѣхъ Эрнесто Росси въ „Смерти Ивана Грознаго“ навелъ когда-то русскихъ друзей Элеоноры Дузе на мысль — предложить ей роль Катерины. Я помню эти чтенія въ купальномъ городкѣ Римини, на Адриатическомъ морѣ. Дузе выказала много чуткости къ пьесѣ, сдѣлала цѣлый рядъ мѣткихъ и глубокихъ замѣчаній по ходу настроеній и лейтмотивовъ, но, въ концѣ-концовъ, соблазномъ включить Катерину въ репертуаръ свой не плѣнилась. И я думаю — хорошо сдѣлала. Катерина — не Иванъ Грозный, и Островскій — не Алексѣй Толстой. То — глубь быта, а то — поверхность подъ бытъ, да еще съ облегчающими условностями исторической перспективы.

Изъ портретовъ новыхъ исполнительницъ Катерины, помѣщенныхъ въ получаемыхъ мною русскихъ изданіяхъ, выдѣляется „лица не общимъ выраженіемъ“ головка г-жи Рожиной-Инсаровой. Это — уже несомнѣнный шагъ къ переносу пьесы въ историческую перспективу и даже со „стилизаціей“.

Какъ странно, что Коммиссаржевская не играла Катерину! Можетъ-быть, у нея не достало бы энергіи, чтобы развить роль до того паюса, который выводитъ Стрепетову (почти сплошь) и Ермолону (мѣстами) за предѣлы драмы—въ глубочайшую трагедію,—зато какъ бы хорошо передала она мислическіе, скитскіе оттѣнки души Катериной. На эти мысли навело меня именно лицо г-жи Рошиной-Инсаровой. Въ немъ есть нѣчто—скорѣе, чѣмъ даже отъ Островскаго,—отъ старовѣрческихъ романовъ Мельникова-Печерскаго. Но Рошина-Инсарова ужъ слишкомъ красива и великолѣпна. Эта не столько Катерина, сколько Настя Чапурина, обманутая Алексѣемъ Лохматымъ, или даже Фленушка наканунѣ того дня, какъ превратится въ мать Филагрію. Если бы Катерину играла Коммиссаржевская, она была бы, навѣрное, похожа на ту дѣвушку съ пѣткомъ въ рукахъ, которую когда-то почти гениально угадалъ Нестеровъ въ картинѣ своей „На горахъ“...

Какъ часто и умиленно вспоминается мнѣ эта святая дѣвушка! Почти неразрывно всякій разъ, какъ наплывають мечты о родинѣ... Странно! Покуда я жилъ въ Россіи, я Нестерова совсѣмъ не любилъ. А сейчасъ, когда думаешь о русскомъ искусствѣ, либо ходишь по чужимъ выставкамъ, — постоянная и чуть не первая мысль: Нестерова бы посмотрѣть — его тихую скорбь и грустную радость... Тоже — безконечно русский художникъ. И думаешь о немъ — все равно, какъ о Волгѣ либо о московскомъ Кремлѣ, о нижегородскомъ Откосѣ, о Новгородѣ Великомъ, съ незамерзающимъ ропотомъ Волхова подъ мостомъ.

С. А. Юрьевъ однажды, — а, можетъ-быть, и не однажды, — воскликнулъ, говоря о „Грозѣ“:

— Развѣ „Грозу“ Островскій написалъ? „Грозу“ Волга написала!

Такъ-то, вотъ, и Нестеровъ...

Извѣстно, что первые спектакли „Грозы“ были

встрѣчены великимъ негодованіемъ реакціонной и „великосвѣтской“ критики. „Грозу“ находили неприличною и чуть не порнографическою. Смѣшную пародію на зоиловъ „Грозы“ написалъ въ 1864 году Жулевъ (Скорбный Поэтъ) — одинъ изъ самыхъ веселыхъ и блестящихъ версификаторовъ добраго стараго времени—въ видѣ драматической сценки „Свѣтскій случай“. Въ ней три дѣйствующія лица:

**Графиня Ермакова**, молодая прелестная вдова.

**Графъ Барбосовъ**, молодой человѣкъ съ изящнѣйшими манерами.

**Жозефъ (Осипъ)**, старый слуга графини.

Дѣйствіе открываетъ

**Жозефъ** (разрѣзая ножомъ слоновой кости груды русскихъ журналовъ).

Ну, времячко пришло! вотъ, подивись ты:  
Какіе-то семинаристы...

Полѣзали въ беллетристы!

Мои Dieu! ну, развѣ можетъ быть призванье,  
Способности иль дарованье,

Безъ чина и безъ званья?

(Одушевляясь).

Ихъ почитавши иль послушавъ,  
Увидишь, что языкъ ихъ грубъ...  
То ль дѣло, писывалъ Кугушевъ,  
Иль Вяземскій, иль Соллогубъ!

Графъ Барбосовъ рассказываетъ графинѣ Ермаковой содержаніе повѣсти „Купецъ, торгующій волосами“, сентиментальной пошлости, только что появившейся въ „Сѣверной Пчелѣ“. Графиня и Жозефъ рыдаютъ отъ умиленія.

**Графъ** (довольный впечатлѣніемъ своего разсказа).

Въ Россіи же у насъ, однако,  
Изображаются не такъ

Купцы: купецъ—иль забіяка,  
Иль пьяница, или дуракъ!  
Да вотъ „Гроза“ хоть для примѣра:  
Ну, что за дикая маера  
Купцовъ подобныхъ выводить?

**Графиня.**

Ахъ, расскажите, что такое?

**Графъ.**

Боюсь, чтобъ вашего покоя  
Рассказомъ мнѣ не возмутить.

**Графиня** (нѣжнымъ голоскомъ).

Нѣтъ, ничего, я слушать рада...  
Вотъ, за рассказъ моя награда!

Показываетъ лилейную ручку, снѣгоподоб-  
ной бѣлизны. Графъ въ восторгѣ).

**Графъ** (кашлянувъ граціозно).

Жилъ купецъ съ женой; жена  
Страстно, пылко влюблена,—  
Но не въ этого купца,  
А въ другого молодца...

(Переминаясь).

Этотъ ловкій молодецъ  
Долго бился,—наконецъ  
Пригласилъ, коварный врагъ,  
Погулять ее въ оврагъ!..

(Графиня падаетъ въ обморокъ).

**Графъ** (въ отчаяніи).

Увы!—Зачѣмъ я такъ фигурно  
Размазалъ эту кутерьму!

(Мечется по комнатѣ).

Жозефъ! Жозефъ! Графинѣ дурно!

**Жозефъ** (замирающимъ голосомъ).  
Pardon! мнѣ дурно самому!..

Общее смятеніе. Занавѣсъ быстро падаетъ.

Вотъ—для юбилея „Грозы“—поставить бы въ столь модныхъ нынѣ и распространенныхъ „Кривыхъ зеркалахъ“.

Странно, что „Гроза“, помимо всѣхъ внутреннихъ красотъ своихъ, чудно декорированная уже волжскимъ фономъ, поразительно эффектная быстрымъ и ловкимъ развитіемъ внѣшняго дѣйствія, не использована ни однимъ крупнымъ русскимъ композиторомъ для оперы. „Гроза“ В. Н. Кашперова, хотя либретто къ ней сдѣлано было чуть ли не самимъ Островскимъ или подъ наблюденіемъ Островскаго, представляла собою нѣчто смѣхотворно-жалкое — допотопное по формамъ, какъ „Аскольдова могила“, но еще и безъ мелодическаго таланта Верстовскаго или Варламова (есть споръ о томъ, кто изъ нихъ двоихъ написалъ „Аскольдову могилу“). То обстоятельство, что Островскій разрѣшилъ Кашперову сюжетъ „Грозы“ для оперы, свидѣтельствуется лишь о большой дружбѣ между драматургомъ и композиторомъ. Впослѣдствіи, когда Островскій былъ директоромъ московскихъ Императорскихъ театровъ, выползла на сцену другая опера того же Кашперова—„Тарасъ Бульба“, уже совершенное чудовище. Вещнаго провала, чѣмъ претерпѣло это произведеніе, нельзя и вообразить. Достаточно указать для характеристики музыкальныхъ приемовъ и вкусовъ Кашперова, что лучшимъ номеромъ оперы оказался дуэтъ Янкеля и Хаима, которые, среди Запорожской сѣчи, распѣвали на два голоса... пресловутый „гавоть Людовика XIII“:

Было время золотое,  
Когда пастушкой я была...

На какія слова—не помню.

Барвару, — по бытовому значенію, типъ не менѣе важный и гораздо болѣе общій, чѣмъ Катерина, — очень рѣдко играютъ не только ужъ хорошо, но хотя бы

даже сносно. Сознавая, что прямолинейная бойкость этой „сословной“ фигуры меркнет въ сияніи Катерина мученичества, исполнительницы Варвары сразу ставят себя въ пьесѣ на второй номеръ и уже не столько играютъ, сколько подыгрываютъ первой актрисѣ. Изъ самостоятельныхъ Варваръ живо вспоминается мнѣ блистательная Н. А. Никулина, а еще ярче — положительно лучшая изъ всѣхъ — Кудрина, коршевская актриса восьмидесятыхъ годовъ, рано покинувшая сцену, по семейнымъ обстоятельствамъ. Въ общемъ актриса сухая, холодная и грубоватая даже, Кудрина совершенно перерождалась въ роляхъ съ окраскою бытового юмора. Въ Варварѣ я помню ее двадцать лѣтъ спустя, будто вчера лишь смотрѣлъ.

На моей памяти произошли нѣкоторыя переопѣнки цѣнностей въ нѣдрахъ „Грозы“. Такъ, напримѣръ, въ концѣ семидесятыхъ годовъ Бориса Григорьевича играли еще первые любовники (по силѣ ампула), а Кулигина — средніе и даже маленькіе актеры. А къ концу восьмидесятыхъ — уже наоборотъ: скучнѣйшаго и безцвѣтнѣйшаго Бориса премьеры труппы стали великодушно сплавлять „молодымъ силамъ“, а резонеры съ именами взялись за Кулигина, раскусивъ, наконецъ, что онъ у Островскаго — не простой чудакъ мѣщанинъ изъ города Калинова, но глубокое историческое проникновеніе въ бытъ, широкое обобщеніе тусклаго звѣзднаго огня, котораго рѣдкимъ и скорбнымъ мерцаніемъ только и разнилось „темное царство“ отъ той тьмы кромѣшной, гдѣ обѣщанъ человѣчеству вѣчный плачъ и зубовный скрежетъ. Актеры любятъ традицію, преемство. Известно, что соблазнить трагика комической ролью, тѣмъ болѣе бытовой, „сиволапою“ — не легкая задача. Но Дикого сыгралъ нѣкогда знаменитый Н. Х. Рыбаковъ, и, по слѣдамъ его, десятки трагиковъ великодушно удостоили бѣшевать въ образѣ и подобіи хмельнаго самодура. М. И. Писаревъ былъ въ Дикомъ превосходенъ.

Изъ Бориса фигуру не только приличную но даже привлекательную, „интересную“ умѣль дѣлать, кажется, одинъ Ѳ. П. Горовъ — огромный, безтолково размѣнявшій себя талантъ и пылкій несравненный темпераментъ—последній настоящий „jeune-premier“, „первый любовникъ“ русской сцены.

\* \* \*

Читаю въ „Рѣчи“ объ „Евгении Онѣгинѣ“. Рецензентъ обижается, что какой-то г. Савранскій изображалъ Онѣгина „свѣтскимъ львомъ, а не молодымъ франтомъ-дэнди 18—20 лѣтъ“. Какъ же это „молодой франтъ-дэнди, 18—20 лѣтъ“ наслѣдство-то отъ „дяди самыхъ честныхъ правилъ“ принялъ и былъ въ правахъ его утверждень? Объ опекаѣ надъ Онѣгинымъ, по несовершеннолѣттю, его нигдѣ у Пушкина не говорится. А позже въ текстѣ романа есть прямое опредѣленіе возраста Онѣгина въ періодъ убійства Ленскаго: „Убивъ на поединкѣ друга, доживъ безъ цѣли, безъ трудовъ до двадцати шести годовъ“. Въ этомъ возрастѣ — „оставлялъ онъ свое селенье, лѣсовъ и нивъ уединеніе, гдѣ окровавленная тѣнь ему являлась каждый день“, и „началъ странствія безъ цѣли“. Путешествіе Онѣгина по Россіи должно было занять время, достаточное для того, чтобы объяснить, какъ Татьяна изъ уѣздной барышни перевоспиталась въ свѣтскую даму. При второй встрѣчѣ съ Татьяною Онѣгину — близко тридцати лѣтъ.

Затѣмъ критикъ съ важностью продолжаетъ: „Режиссеръ оказалъ еще г. Савранскому плохую услугу, нарядивъ его въ сценѣ объясненія въ саду въ какой-то армякъ съ ярко-краснымъ широкимъ кушакомъ. Во-первыхъ, это безвкусно, во-вторыхъ, для лѣта жарко, въ-третьихъ,—странно и ничѣмъ необъяснимо“.

Ужъ и ничѣмъ необъяснимо?

Носилъ онъ русскую рубашку,  
Платокъ шелковый кушакомъ,



Армякъ татарскій нараспашку  
И шапку съ бѣлымъ козырькомъ.  
И только. Симъ уборомъ чуднымъ,  
Безравственнымъ и безразсуднымъ  
Была весьма огорчена  
Его сосѣдка Дуряна,  
А съ ней Мизинчиковъ...

Третій—рецензентъ „Рѣчи“, если только изъ тѣхъ первыхъ двухъ кто-нибудь не пишетъ подъ его псевдонимомъ.

\* \* \*

Быль у меня С. С. Юшкевичъ. Любезно почиталь мнѣ пьесы свои „Miserege“, „Комедию брака“. О первой, покуда она не оглашена, говорить не приходится. А „Комедія брака“ мнѣ очень понравилась. С. С. Юшкевичъ избралъ себѣ амплуа русско - еврейскаго Бріэ, но съ гораздо большимъ талантомъ, чѣмъ отпущень природою настоящему Бріэ французскому, съ гораздо ярчайшею смѣлостью языка и красокъ. Задача, можетъ-быть, не особенно благодарная въ смыслѣ успѣха: драматургъ работаетъ непосредственно для толпы, а толпа любить такія обличенія, которыя ее щекочутъ, но, щекоча, и льстятъ. Бичъ же Юшкевича лупитъ съ плеча и безъ пощады. У него, какъ у учителей его, Гоголя, Сухова - Кобылина, Щедрина, Мирбо, нѣтъ никакихъ уступокъ и компромиссовъ: одно положительное лицо въ пьесѣ—„Смѣхъ“. Горькій, грохочущій негодованіемъ, цѣлительный смѣхъ. Писать такія пьесы—самопожертвованіе, но благороднѣйшее и полезнѣйшее. Ничто не очищаетъ такъ общественной атмосферы, какъ хорошая и откровенная публицистика со сцены,—тѣмъ болѣе, преподносимая въ формѣ виртуознаго діалога, которымъ блещетъ Юшкевичъ въ „Комедіи брака“. Этотъ діалогъ, легкій и мѣткій, впицается въ память. Богатая еврейская буржуазія будетъ недовольна „Комедіей брака“, какъ была она недо-

вольна „Деньгами“, и врядь ли легко простить автору эту новую оглушительную затрепину. Но общей массѣ еврейскаго слоя въ Россіи Юшкевичъ оказалъ новую крупную услугу. Благо народу, обладающему такимъ сильнымъ общественнымъ дезинфекторомъ и озонаторомъ! Распространяться на эту тему, значило бы повторять то, что я говорилъ въ свое время о „Деньгахъ“ \*). Быть-можетъ, въ пьесѣ есть кое-какіе театральные недочеты, имѣются сценическія длинноты и неуклюжести, но, признаюсь, въ чтеніи они совершенно скрадываются великолѣпнымъ ходомъ діалога и фейерверкомъ яркихъ словъ, смѣлыхъ афоризмовъ, злыхъ эпиграммъ. Акты—на приемѣ у знаменитаго врача, специалиста по „гарантіи безплодія“, — какая-то сплошная порка человѣковъ и человѣчицъ солеными розгами. Не безъ карикатуры? Можетъ-быть, но карикатура эта — Гогартова. Шаржъ? Да, въ томъ-же смыслѣ и размѣрѣ, какъ шаржъ — „Эпидемія“ Мирбо, Тарелкинъ и Варваринъ въ „Дѣлѣ“ Сухово-Кобылина, Прокопъ и Редя въ „Современной идилліи“ Щедрина. Нельзя не признать, что, какъ во всякой публицистической пьесѣ, сатирическія слова и идеи автора „Комедіи брака“ запоминаются лучше его дѣйствующихъ лицъ. Но нѣкоторыя изъ нихъ, — преимущественно, второстепенныя, эпизодическія, — дышатъ типичностью убѣждающею. Я давно уже не видалъ быта, который рисуетъ Юшкевичъ, и понимаю, что съ тѣхъ поръ, какъ я былъ знакомъ съ нимъ, онъ долженъ былъ измѣниться. Но сердитая правда Юшкевича говорила за себя столь крѣпко и выразительно, что, прослушавъ два-три явленія, я уже чувствовалъ себя, — *mutatis mutandis*, — въ маскарадѣ довольно знакомыхъ масокъ. Благополучные супруги „рогоносцевъ величавыхъ“, всѣ эти „мадамъ“, пациентки безсовѣстныхъ чудотворцевъ безплодія, горемыка Янкелевичъ, ревнивый дуракъ, Дорочкинъ

\* См. въ моемъ сборникѣ „Замѣты Сердца“ статьи: „При особомъ мнѣніи“.

мужъ, счастливый буржуазный ménage à trois: счастливая матрона между одураченнымъ мужемъ и любовникомъ-альфонсомъ, — столько же типичны, какъ типична зернистая икра, которую въ финалѣ пьесы такъ символически уже не ѣсть, но жретъ небольшая, но честная компанія героевъ Юшкевича... Жретъ — и занавѣсъ падаетъ. Во-время и справедливо. Сія „сюжеты“ съ легкимъ сердцемъ похоронили все, что еще было въ нихъ хоть сколько-нибудь порядочно, что волновало, возбуждало, безпокоило ихъ хоть отрицательнымъ-то чувствомъ—гнѣвомъ, злостью, грѣхомъ,—давало эмоціи и эмоціями дѣлало ихъ похожими на людей. Отнынѣ—благоденствіе: капиталъ, самодовольство, жизнь — полная чаша... съ зернистою икрой! Кромѣ разстройства обремененныхъ желудковъ, за закрытымъ занавѣсомъ Юшкевича иныхъ страданій уже не предвидится и быть не можетъ. Еще актъ, и Юшкевичу пришлось бы заставить этихъ благополучныхъ скотовъ уже не говорить, а хрюкать!

\* \*  
\*

Итальянская печать много занимается сейчасъ личностью Рафаэлино Лагартико — послѣдняго изъ династіи Лагартико—испанскаго торреадора, скончавшагося вѣскольکو дней тому назадъ отъ чахотки. Фигура, дѣйствительно, недюжинная и—въ качествѣ героя психологическаго романа—кладъ для писателя. Освѣтить раздвоеніе, въ которомъ проходила жизнь этого торреадора,—задача благодарная и красивая, хотя не изъ легкихъ.

Станный былъ человекъ. Когда онъ выходилъ на арену въ блескѣ живописнаго костюма, въ шумѣ привѣтствій за прошлыя и предстоящія минуты острыхъ переживаній, въ ореолѣ историческаго имени „Лагартико“, свято передаваемого изъ рода въ родъ, его неизмѣнная разочарованная улыбка смущала многихъ.

Она шла въ разрѣзъ всему празднеству, и только громадный зарядъ энтузіазма въ толпѣ и предвзятость кроваваго наслажденія спасали отъ того, чтобы эта улыбка не сказала публикѣ болѣе, чѣмъ слѣдуетъ. Ее чувствовали лишь немногіе, и этимъ немногимъ дѣлалось не по себѣ. Хотѣлось проникнуть въ ея загадку, потому что сказывалось ею нѣчто непоказное, болѣе глубокое, подъ этою красивою, созданною для арены фигурою, за этими серьезными, не улыбающимися глазами. И былъ ли бой Лагартихо его торжествомъ, въ классически безукоризненныхъ по красотѣ, ловкости и безстрашію, приемахъ, или же проваливался онъ, какъ самый неумѣлый и неопытный новичокъ, подъ свистъ и ревъ возмущенной толпы, все та же улыбка — печальная и далекая-далекая отъ всего окружающаго.

Жестокое развлеченіе отнимаетъ у слугъ своихъ душевную мягкость: торреадоръ не можетъ и не долженъ знать жалости. Безконечное кровопролитіе, а, главное, вакулисное соперничество, какого даже театры не знаютъ, постоянно подогрѣваемое окружающими, выковыываютъ поколѣніями желѣзные сердца, не знающія состраданія, участія и даже чувства дружбы. А Лагартихо зналъ эти чувства и, наоборотъ, не имѣлъ понятія, какъ это можно ненавидѣть соперника. Постоянно подстрекаемый и разжигаемый окружающими, шелъ онъ „поддержать славное имя предковъ своихъ“, но шелъ, какъ автоматъ, сгибался подъ тяжестью вадѣтой на него судьбою „шадки торреадора“.

„Выйти изъ сословія“ — страшныя слова для торреадоровъ, а для Лагартихо, потомка славныхъ, и невыполнимыя. Когда онъ родился, для всѣхъ было несомнѣнно, что ему предстоитъ счастливая доля носителя традицій. Его дѣтство и юность пролетѣли, какъ мигъ, подъ единодушныя свѣтлыя сказки о будущахъ успѣхахъ, богатствѣ и завидной долѣ. И, дѣйствительно, сколько завидовали этому счастливицу, сыну торреадора, названному Рафаэлитомъ, ма-

ленькимъ Рафаэлемъ, въ честь знаменитаго бездѣтнаго дяди своего Рафаэля Молино Лагартихо, гремѣвшаго славою своею не только по всей Испаніи, но буквально за тридцать земель. Даже Василій Ивановичъ Немировичъ-Давченко о немъ русскія баллады сочинялъ, о дядѣ этомъ. „Подъ рогами у быка умираетъ Лагартихо“. Такъ вотъ этотъ самый. И вотъ Рафаэлито—торреадоръ. Все сдѣлалось такъ легко и просто. Вѣдь онъ—потомокъ славныхъ. Ему не приходится, какъ какому-нибудь безродному выскочкѣ, создавать себѣ положеніе безумными выходками. Онъ долженъ лишь поддержать родовую честь. Всѣ знаютъ, съ кѣмъ имѣютъ дѣло, знаютъ, что Лагартихо не можетъ не быть славнымъ торреадоромъ. И вдругъ—ужасный мигъ пробужденія къ дѣйствительности. Заговоренный, заштытый, зачарованный мальчикъ очнулся и почувствовалъ, что, по какой-то необъяснимой игрѣ природы, въ немъ течетъ другая кровь, что сердце его—не сердце торреадора, что все въ его профессиональномъ быту ему не нужно и противно—вся эта кровь, шумъ озвѣрѣлой толпы, блескъ костюма, черезчуръ яркія женскія губы, со звѣриными между ними зубами, слишкомъ возбужденные глаза. Претить эта откровенность инстинкта ему, кроткому, нѣжному выродку, мечтающему о тихой семейной жизни.

Нужно было его видѣть передъ выходомъ, во время одѣванія. Трагическая маска. Блескъ солнца, шумъ толпы дѣйствовали на него, по атавизму, — маска исчезала, но оставалась блѣдная, странная улыбка, такъ и не сходявшая все время съ лица.

Онъ былъ беззаветно смѣлъ и мужественъ, но и эта смѣлость, если всмотрѣться хорошенько, была автоматическая—живая механика тяжелаго долга, который онъ несъ съ достоинствомъ, никогда не жалясь, а лишь тихо мечтая: если бы этого не было!

Когда однажды товарищи подвняли его, уже больного чахоткою, съ постели, доказавъ ему необходи-

мость поддержать свое имя противъ его вѣчнаго соперника (человѣка, котораго, между тѣмъ, онъ нѣжно любилъ, но которому судьба противопоставила его соперникомъ съ юныхъ лѣтъ, чуть не съ младенчества!),— онъ пошелъ безъ разсужденій, подъ давленіемъ „долга“ и рока. Соперникъ вскорѣ былъ раненъ, Лагартихо остался одинъ съ пятью быками и, когда, самъ раненый въ бедро, упалъ, истекая кровью, то напелъ въ себѣ и силу, и красоту жеста—отстранить бросившихся на помощь бандерильеровъ, — поднялся самостоятельно и молодецки убилъ послѣдняго быка. Когда его затѣмъ упрекали за то, что онъ не обратился за врачебною помощью и, такимъ образомъ, потерялъ слишкомъ много крови, онъ сказалъ:

— Не могу же я допустить, чтобы говорили, будто я испугался тычка рогомъ.

Онъ былъ женатъ на прелестной женщинѣ—дочери, сестрѣ и, быть можетъ, матери торреадоровъ, если отцовская наслѣдственность не заговоритъ въ ихъ крови открытымъ сопротивленіемъ. Если-бы отецъ былъ живъ, конечно, дѣтямъ никогда не бывать бы торреадорами. Но Лагартихо умеръ, такъ и не успѣвъ осуществить мечты своей—уйти въ тихую, семейную жизнь. Такъ что—какъ знать? — можетъ-быть, династія еще и не прекратилась!

\* \* \*

Читаю въ „Театрѣ и Искусствѣ“ замѣтки о московской постановкѣ „Очага“ Мирбо:

„Нашего русскаго зрителя эта тенденціозность нѣсколько коробитъ. Онъ къ ней пока, слава Богу (?), не привыкъ. Далѣе, и самая тема взята слишкомъ по-французски. Мы, опять-таки слава Богу (?), пока еще чище, а быть-можетъ, и просто примитивнѣе. Къ дѣлу благотворительности подходимъ какъ-то святѣе (?). И если есть акробаты уголовной благотворительности, въ родѣ недавно арестованнаго кн. Волконскаго, такъ это

исключенія, единицы. Мы умѣемъ забавляться благотворительностью, мы умѣемъ серьезно увлекаться ею, думая, что спасаемъ, а на самомъ дѣлѣ попросту тратя, хотя бы и съ доброй цѣлью, даромъ время. Но широкой сѣти общественной благотворительности у насъ нѣтъ и потому не можетъ быть и тѣхъ огромныхъ язвъ благотворительности, которыя рисуетъ Октавъ Мирбо (?!). Тѣхъ язвъ, которыя рикошетомъ бьютъ и разрушаютъ и семью, и нравственные устои и многое другое. Такія „кулисы благотворительности“ мы воспринимаемъ только умомъ, а не чувствомъ. И, слѣдовательно, не можетъ быть главнаго, что создаетъ усиѣхъ пьесъ, не можетъ быть „переживанія“.

Что это за акція такая—что это за „слава Богу“ такое, ни съ того, ни съ сего благодарственное?!

Откуда, съ Божьей помощью, такой оптимизмъ неожиданный? Особенно въ Москвѣ-то, прославленной своими филантропическими панаммами — хотя бы, на примѣръ, учрежденіемъ, которое московское остроуміе, уже тридцать лѣтъ тому назадъ, прозвало, съ перестановкою словъ въ адресъ, „Собачья Помощь на Христіанской площадкѣ“? Въ Москвѣ, гдѣ десятилѣтіями развертывалась благотворительно-грабежная дѣятельность аристократическихъ супруговъ Вишневыскихъ? А камергеръ Александровскій съ братіей? Слишкомъ скоро забыты жульническія трагикомедіи, разыгравшіяся опять-таки въ Москвѣ вокругъ „Краснаго Креста“ въ обѣ войны на Дальнемъ Востокѣ? Иавѣстно столкновение покойнаго Саввы Морозова съ великимъ княземъ Сергѣемъ Александровичемъ, когда послѣдній требовалъ отъ купечества жертвъ, а Савва отвѣчалъ, что—жертвовать мы готовы, но—напрасно жертвовать, когда жертвы не доходятъ по назначенію, и обвинилъ „Красный Крестъ“ въ широчайшемъ воровствѣ. Великій князь не хотѣлъ вѣрить и съ угрозами потребовалъ отъ Саввы доказательствъ. Савва, вмѣсто отвѣта, привезъ ему нѣсколько одѣялъ изъ шестидесяти

тысячъ, имъ самымъ мѣсяць назадъ пожертвованныхъ. но очутившихся, вмѣсто театра военныхъ дѣйствій, на Сухаревскомъ рынкѣ. Великій князь былъ страшно пораженъ—можно сказать, убитъ—низостью благотворительныхъ людишекъ, которымъ онъ довѣрился. Говорятъ, случай этотъ весьма повліялъ на его рѣшеніе уйти отъ генераль-губернаторства и, вообще, отозвался на немъ большимъ нравственнымъ потрясеніемъ. Эпизодомъ Саввы Морозова я воспользовался для одной сцены въ „Сумеркахъ божковъ“, гдѣ онъ разсказанъ — конечно, подъ другими именами, — почти дословно...

О непривычкѣ русской публики къ публицистической комедіи какъ-то странно читать. Всѣ яркіе этапы русскаго театра были публицистичны, и по своему времени, тенденціозны, начиная съ „Недоросля“ и „Бригадира“ къ „Ябедѣ“, отъ „Ябеды“ къ „Горю отъ ума“ и Гоголю, отъ „Ревизора“ къ „Банкроту“, молодому Островскому и Сухово-Кобылину, отъ нихъ къ „Власти тьмы“ и „Плодамъ просвѣщенія“, отъ Толстого—къ „Вишневому саду“, отъ Чехова—къ Горькому: „На двѣ“. Даже и на заданную тему фальшивой благотворительности русскій театръ владѣетъ спеціальными пьесами: одна стала классическою—„Волки и овцы“ Островскаго (въ ней отразился отчасти процессъ боронессы Розенъ игуменя Митрофанія), другая—очень серьезная и вдумчивая—„Золото“ Вл. Ив. Немировича-Данченко. Недавно Тихоновымъ написаны „Милые люди“. Такъ что, собственно-то говоря, мудро повать: съ чего же Москва вдругъ такъ забоялась тенденціозности Октава Мирбо? Французы никакъ ужъ не учителя наши въ этомъ отношеніи, а скорѣе ученики — и очень робкіе и медленные. Для Франціи Мирбо—явленіе единичное, исключительное, бунтовское, а у насъ, безъ того сатирическаго настроенія, которымъ онъ рожденъ, уже лѣтъ пятьдесятъ, какъ нельзя художнику - публицисту и за перо брать-



ся. Мирбо — хороший и большой талант, но, в концѣ-то концов, все-таки онъ только тѣнь Салтыкова.

\* \* \*

Печальный и ненужный провалъ. Въ Миланѣ, въ театрѣ Манцони, поставили „Анфису“ Л. Андреева. Эмма Граматика, менѣе извѣстная сестра знаменитой Ирмы, плѣнилась заглавною ролью и настояла на постановкѣ этой пьесы. Къ сожалѣнію, приходится отмѣтить, что провалъ былъ полный. И выразился онъ не въ бурномъ мгновенномъ возмущеніи, столь свойственномъ итальянскому темпераменту и ничего въ сущности еще не доказывающемъ, — въ одномъ спектаклѣ могутъ быть и бури свистковъ, и взрывъ аплодисментовъ, воякъ, какъ недавно у Сема Бевелли,—но въ глубокой холодности, съ какою была принята вся пьеса, освистанная дружно и безповоротно лишь по окончаніи.

— Публика щадилась Эмму Граматику, — пишетъ „Secolo“, нынѣ въ рукахъ новой редакціи социалистовъ Поитремоли и Поитано самая передовая и „сочувствующая русскимъ“ итальянская газета изъ большихъ въпартийныхъ органовъ, — цѣня ея признанный вкусъ и высокую культурность и вѣря, что она сумѣетъ оправдать себя въ своемъ выборѣ, но, не дождавшись этого оправданія, выразила свое полное неодобреніе. Публика была права, такъ какъ ей чужда эта странная жизнь, эти герои-садицы, эта славянская душа (NB. Опять „славянская душа“!). Погибла ея репутація въ Италиі уже изъ-за Марьи Николаевны Тарновской, а тутъ еще „Анфиса“!), трепещущая между двумя неизбѣжностями: водкою и скукою. Намъ совершенно непонятно намѣреніе автора доказать, будто въ каждомъ сердцѣ бьются лишь два противоположныя желанія: убить себя или другого. Мазохизмъ или садизмъ. Намъ это непонятно. До такой степени, что

актеры первые растерялись передъ этой задачей, шли въ разныхъ тонахъ, теряли ихъ, путались беспомощно въ сѣтяхъ непонятной и чуждой жизни, вплоть до самой Анфисы—Граматики, которая не устояла передъ ледяной холодностью публики и растерянностью товарищей.

Продолжая, „Secolo“ переходитъ къ догадкамъ:

— Конечно, быть можетъ, Леонидъ Андреевъ желалъ выразить въ частномъ случаѣ философію общей русской жизни, въ которой уживаются рядомъ съ бунтомъ толстовское непротавленіе злу и подъ нагайкою тупое рабство. Разъ народъ дошелъ до предѣла: убивать или умирать самому,—разумнаго житейскаго выхода, понятно, быть не можетъ: или эксцессы или баррикады. Но намъ, латинамъ, эти проблемы чужды. А, откинувъ эту предполагаемую нами идейную сторону пьесы, что же остается? Кровосмѣсительный адюльтеръ, рокъ, подозрѣнія, любовь, преступленіе: вѣдь одинъ на трехъ! Такъ вѣдь это же не ново, это мы и у себя на сценахъ не разъ видали. И публика не могла прельститься изношенной до лохмотьевъ темой, а когда ей пришлось убѣдиться, что Андреевъ лишенъ чувства мѣры въ нагроможденіи эффектовъ, она почувствовала себя оскорбленною.

\* \* \*

И въ Римѣ „Шантеклеръ“ прошелъ съ весьма сомнительнымъ успѣхомъ. Конфузаясь предъ Парижемъ за такую невѣжливостъ, римскія газеты устроили даже нѣчто въ родѣ анкеты о причинахъ неуспѣха „Шантеклера“ въ Италіи. Ферреро, который въ послѣднее время, по смерти тестя своего Ломброзо, сталъ что-то изрекать словеса удивительныя, — договорился до націоналистической зависти передъ этимъ гениальнымъ произведеніемъ! А Бракко, полагая его тоже величайшимъ твореніемъ послѣднихъ лѣтъ, сѣтуетъ въ то же

время на Ростана за непремѣнное желаніе вложить свои великіе символы и аллегоріи въ куриную внѣшность. Онъ думаетъ, что, если бы по сценѣ ходили стилизованные люди, пьеса шла бы съ триумфомъ. Почтенный драматургъ одно забываетъ: тогда не было бы и пьесы! „Совсѣмъ вы красавица, только рожу бы вамъ другую!“—какъ говорить Егорка въ „Обрывѣ“.

\* \* \*

Видѣлъ сейчасъ счастливѣйшее существо въ счастливѣйшемъ періодѣ жизни: молодую пѣвицу, начавшую карьеру блистательнымъ сезономъ. Это — наша молодая соотечественница, одесситка, Иза Креймеръ. Пѣвица изъ Одессы, она же поэтъ. Талантливая дѣвушка въ два года закончила свое вокальное образованіе въ Миланѣ, подѣ руководствомъ знаменитаго профессора Ронзи, юности 72 лѣтъ, и выступила недавно въ двухъ южныхъ итальянскихъ театрахъ въ партіи Мими, въ „Богемѣ“ Пуччини. Итальянскія газеты единодушно отмѣчаютъ прекрасный голосъ, отличную школу, а главное, рѣдкую для дебютантки вокальную и сценическую технику, производящую впечатлѣніе полной артистической законченности. Въмѣсто пяти спектаклей, на которые Иза Креймеръ была приглашена, ей пришлось спѣть девятнадцать. Въмѣсто одного театра сдѣлать два. Прекрасное и многообѣщающее начало. Превесело и радостно смотрѣть на молодую силу, имѣвшую первый успѣхъ — заслуженный, хороший, честный. Это одно изъ лучшихъ зрѣлищъ на землѣ... Особенно, когда старѣешь...

\* \* \*

... „Фаустъ“. Потомъ написалъ „Мефистофель“. Композиторъ Альфредъ Брюггеръ, членъ королевскаго удостоеннаго артистическаго триумфа...

\*\*

нительно къ своему заглавію. Дѣлается боязно, не напишетъ-ли кто-нибудь оперу „Зибель“ или „Валентинъ“. „Маргарита“ начинается съ первой встрѣчи Гретхенъ съ Фаустомъ. Послѣдній, конечно, уже помолодѣлъ. Будущаго „Валентина“, значитъ, можно начать прямо съ марша, что-ли. А если „Маргу“ еще кто-нибудь задумаетъ, то—со сцены въ саду. Итальянскіе критики добродушно отмѣчаютъ, что, конечно, молъ, если вѣм-цу непременно хочется писать свою оперу по-итальянски, такъ пусть пишетъ, но зачѣмъ же итальянизировать ее до такой степени, что понадобилось для этого обокрасть Масканьи, Пуччини и Джіордано? Хороша же опера, нечего сказать! Обокрасть Масканьи, Пуччини и Джіордано! Это ужъ что-то изъ веселаго разсказа талантливаго Аверченко о двухъ „Настоящихъ царняхъ“: сняты запонки съ человѣка, у котораго въ карманѣ только что очутились чужіе часы...

Италия и Франція Трудно себѣ представить двѣ величины, болѣе не схожія по характеру, темпераменту, публичнымъ проявленіямъ, нежели эти двѣ такія, казалось бы, кровныя, близкія и сосѣднія, страны. Развѣ—Польша и Россія. И у французовъ и у итальянцевъ, въ обиходномъ быту, боша, конечно, та европейская условность улыбокъ, ненужныхъ словъ, ничѣмъ не заслуженной еще привѣтливости, которыя такъ насъ, мало привѣтливыхъ и необщительныхъ русскихъ, на первыхъ порахъ—сказать по правдѣ—удручаютъ. Сыплется градъ готовыхъ фразъ условной любезности, а какъ на нѣхъ отвѣчать, не знаешь, ибо пустяки говорить совѣстно, а въ серьезъ—какъ же ты, вдругъ, ни съ того, ни съ сего проникнешься чувствами и интересомъ къ человѣку котораго видишь впервые въ жизни? Бурчишь что-то угрюмо и односложно съ растерянною улыбкою, а собесѣдникъ

подхватываетъ налету односложные звуки, быстро ихъ переводить на языкъ своей общественной вѣжливости и, лишь истощивъ всю неизбежную серію обычныхъ вопросовъ и отвѣтовъ, умолкаетъ, удовлетворенный, въ сознаніи исполненнаго долга своего. Это—машинально, это—потребность культурнаго общежитія, это—его инстинктъ. Но и въ этомъ градѣ условностей есть яркіе оттѣнки для той и другой націи. Изъ-за французской гримасы любезности и вѣжливости всегда и неизмѣнно вѣетъ явственный холодокъ полного къ вамъ безразличія, по существу. Глубоко справедлива старая фраза, что никто еще не видалъ француза внѣ дома его безъ маски на лицѣ. Маска привѣтливо улыбается и сыплетъ ласковые слова и вопросы, но это лишь условность, житейская штампованная форма, подобная тому, чуть не поголовному, трауру, который на первыхъ порахъ поражаетъ пріѣзжаго въ Парижъ. Трауръ, а лица развеселивъ и рѣчь кругомъ льется бѣшено-радостнымъ ручьемъ. Громадное число женщинъ въ траурѣ, есть такія, которыя годами не выходятъ изъ него,— по той простой причинѣ, что французенка обязана носить трауръ не только по отцу, матери, братьямъ и сестрамъ, но и по дядямъ, теткамъ, племянникамъ, двоюроднымъ братьямъ и сестрамъ и т. д. И на всякаго—положенный и къмъ-то установленный срокъ, и два траура не могутъ слиться въ одинъ. И французенка-буржуазка не можетъ органически не выполнить всѣхъ траурныхъ правилъ, какъ не можетъ, при встрѣчѣ, не спросить васъ о вашемъ здоровьѣ, о здоровьѣ вашей жены, дѣтей, сестры, брата, собакъ или кошекъ, о томъ, какъ вамъ нравится въ Парижѣ, порадоваться хорошей погодѣ, погоревать о дурной, изумиться вашему прекрасному виду и вашему отличному французскому языку, хотя бы вы говорили какъ испанская корова. Итальянецъ продѣлываетъ точно то же самое; но у него задерживающіе центры работаютъ не такъ зацѣписто, какъ у французовъ, и потому

машиною любезности онъ никакъ не можетъ сдѣлаться въ полной мѣрѣ: слишкомъ много субъективнаго интеса вноситъ въ словоизверженіе свое. Въ ту минуту, когда онъ говоритъ съ вами, онъ, безусловно, дѣтски искрененъ и правдивъ. Въ эту минуту онъ, въ самомъ дѣлѣ, ярко переживаетъ вмѣстѣ съ вами и вашу радость, и ваше горе, хотя бы и въ такихъ же готовыхъ фразахъ, но тонъ и выраженіе ласковыхъ глазъ скрасить все,—ему нельзя не повѣрить. Ни съ кѣмъ изъ иностранцевъ такъ хорошо не говорится по душамъ, въ русскомъ безалаберномъ смыслѣ слова, въ манерѣ откровенничать до подоплека предъ первымъ встрѣчнымъ, какъ съ итальянцемъ.

Эти свойства двухъ націй живо отражаются въ театрѣ. Я не люблю серьезный французскій театръ, — торжественный парижскій оригиналъ сквернаго петербургскаго аплике, казеннаго Александринаскаго: ни въ томъ, ни въ другомъ нѣтъ „возвышающаго обмана“, но есть обманъ унижающій. Трудно, конечно, человѣку d'un certain âge, дожидаться отъ себя юношескаго трепета при поднятіи занавѣса, но, кажется, ни одинъ театръ въ мірѣ не разбиваетъ такъ холодно наше театральное любопытство, какъ французскій. Все въ немъ старо, дряхло, скучно, манерно: на сценѣ не люди, а призраки допотопныхъ традицій. Какъ въ плохомъ русскомъ театрѣ начинающій пьесу актеръ, подбодраемый изъ всѣхъ дверей и оконъ шепотомъ „выше! выше!“, рявкаетъ, совершенно неожиданнымъ и для зрителей, и для себя самого, голосомъ самую простую фразу вродѣ:

— А славная сегодня погода!

Такъ точно во французскомъ театрѣ, если это haute comédie, васъ сразу огорашиваютъ „кренделемъ“ да такимъ, что и не снился нашимъ александринскимъ комикамъ; если же это трагедія, то немедленно прокатываются гаммою октавы въ полторы сверху внизъ, протодьяконскіе голосища, дабы, по первому же аб-

цугу, чисто физически привести зрителя въ священный трепеть.

Это—пресловутый вопль:

— Roi-a-a-a-a-a-a и т. д., на четырнадцать тоновъ сверху вниз—воплъ Музэ Сюлли въ „Эрнани“. Это—эктенъи и многолѣтїя, которыми громить партеръ Шоль Музэ, подъ предлогомъ и псевдонимомъ монологовъ. Дѣйствительно огорашиваетъ. Смѣшливый скептикъ фыркнетъ, а довѣрчивый зритель замретъ въ трепеть:

— Громить! благоговѣй, сынъ перети!.. Вотъ оно гдѣ—настоящее искусство—то... этакъ обыкновенный смертный не сможетъ... Ну, и ловчакъ!

Французы охотно трепещутъ предъ своимъ трагикомъ, такъ же, какъ охотно смѣются кренделю серьезнаго комика и... гордятся своимъ домомъ Мольера! Только... парижане, что-то въ него, кромѣ премьеръ, не ходятъ. Въ будни все больше провинціалъ да иностранецъ сидятъ.

Въ дни постановокъ классическихъ трагедїй, Theatre Français переполненъ молоденькими дѣвушками въ бѣленькихъ платьицахъ. Это тѣ самыя jeunes filles, которыя въ анкетѣ Реми де-Гурмона на вопросъ:

— Какой вашъ любимый писатель?

Отвѣчали.

— Корнель и Расинъ.

Трудно, конечно, представить себѣ русскую дѣвушку, которая отвѣтила бы, что она любитъ больше всего Державина, и я боюсь, какъ бы наши jeunes filles не впали въ другую крайность и не назвали Арцыбашева.

Такъ вотъ, эти бѣдненькія барышни, въ сопровожденїи своихъ родителей, наполняютъ театръ и единодушно умиляются реву и хрипу старыхъ-старыхъ актеровъ и гримасамъ старыхъ-старыхъ актрисъ. И такъ не въ одной французской комедїи. Сколько ни есть въ Парижѣ „серьезныхъ“ театровъ, кромѣ разочарованїя, ничего оттуда не уносишь. Ужъ очень наив-

нымъ считаютъ они зрителя и бьютъ его безжалостно по темени тупымъ орудіемъ нарочитаго, фальшиваго паэоса или грубѣйшаго кривлянія. Отдыхаешь, въ концѣ-концовъ, только тамъ, отъ чего французскій буржуа, что называется, носъ воротить, и гдѣ онъ самъ бываетъ чуть не контрабандою. Хорошо играютъ „публицистику“ у Антуана, ужасы въ Grand Guignol, фарсы въ Пале-Рояль, великолѣпно большинство revues и спектакли на сценѣ-столѣ въ cabarets. Здѣсь тоже многое „нарочно“, но все же всегда слышна и правда смѣха, а время отъ времени сказывается и безмассочный паэосъ. Что за прелесть, напримѣръ, куплетистъ-романтикъ, старикъ Марсель Леге! или куплетистка Люси Пезе въ La Lune Rousse!

Я, разумѣется, не совѣтую никому итти опрометчиво въ первый попавшійся итальянскій театръ, хотя бы и большого города, хотя бы и съ моднѣйшимъ репертуаромъ, если въ труппѣ нѣтъ заручки въ видѣ, крупнаго европейскаго имени. Либо—ужь, наоборотъ идите въ совсѣмъ безнадежный театръ, гдѣ никакихъ именъ, а, слѣдовательно, и претензій. Полузнаменитости итальянскія ужасны. Однажды, въ Тренто, плѣнился я афишей: играютъ „Романъ бѣднаго молодого человѣка“ съ гастролеромъ Карло Дузе, однофамильцемъ великой Элеоноры. Пошелъ я и—въ роли голодающаго бѣднаго молодого человѣка—обрѣлъ добродушнѣйшаго толстяка лѣтъ пятидесяти-пяти, играющаго, конечно, безъ грима, проианосящаго жирнѣйшимъ и спокойнѣйшимъ басомъ:

— E pure ho fame! (А все-таки я голоденъ).

Легко попасть на актеровъ и актрисъ, рѣшительно не знающихъ, куда дѣвать свои руки, ноги, но очень трудно и даже невозможно встрѣтить хитрыхъ спеническихъ обманщиковъ, подобныхъ французамъ. Опять-таки искренность и въ неумѣніи, и въ сознаніи этого неумѣнія.

Насколько великолѣпны въ Парижѣ безчисленныя



revues, настолько жалки всякія зрѣлищныя представленія въ Италіи. Вся красота французской внѣшности костюмовъ, женскаго лица и тѣла, а, что еще болѣе того, умѣнья ихъ показать и подчеркнуть, совершенно отсутствуетъ въ Италіи. Даже красивая итальянка не умѣетъ ни одѣваться, ни держаться на сценѣ и сознаетъ это въ искренности своей и конфузится этого. На всѣ итальянскія сцены есть только одна актриса, безусловно „шикарная“ во французскомъ смыслѣ слова, которая, что называется, парижанкѣ сто очковъ впередъ дать,—это—Лидія Борелли. Если итальянка некрасива, она своимъ конфузомъ за некрасивость способна задавить въ себѣ даже крупное сценическое дарованіе (Италія Виталиани). А видали ли вы когда-нибудь, чтобы уродливая француженка конфузилась своей уродливости? Никогда! Она заставитъ васъ принять свою уродливость какъ нѣчто должное, какъ оригинальность, какъ своеобразную, ей лишь присущую, прелесть. И загнипотизируетъ васъ такъ, что и не опомнитесь. Когда я впервые видѣлъ Polaire, то нашелъ ее тѣмъ, что она есть на самомъ дѣлѣ: почти уродомъ. Тогда отъ людей, которыхъ эта „богиня наглости“ уже отравила собою и заставила разглядѣть все, что она желаетъ показать и подчеркнуть, на меня посыпались со всѣхъ сторонъ упреки за непониманіе „красоты этого безобразія“. И, дѣйствительно, въ этихъ странныхъ, сверхъ мѣры длинно разрѣзанныхъ глазахъ женщины-червя, на извращенный вкусъ, пожалуй, въ концѣ-концовъ, есть какая-то скверная интересность. Но на здороваго человѣка подобный червь, сдѣланный изъ лимбургскаго сыра, по-моему, можетъ производить только одно впечатлѣніе:

— Если бы насъ оставили вдвоемъ на необитаемомъ островѣ, то родъ человѣчскій тамъ не продолжался бы.

На всѣ эти параллели навели меня два спектакля, которые я видѣлъ на близкомъ разстояніи одинъ отъ

другого. Одинъ—Тины ди-Лоренцо, другой—Режанъ. И та и другая достаточно знакомы русской театральной публикѣ, и та и другая имѣютъ многочисленныхъ и горячихъ поклонниковъ. Не безъ волненія ждалъ я выхода Тины ди-Лоренцо. Когда-то я первый „открылъ“ ее для русской публики и, вообще, очень нравилась мнѣ эта актриса, прекраснѣйшая женщина-богиня европейскихъ сценъ. Давно я ее не видалъ, лѣтъ семь, и грустно было вообразить: а вдругъ—вмѣсто былой красавицы—выбѣжить на сцену старая, увядшая, издержавшаяся баба? Недавно такъ-то я не выдержалъ—не досмотрѣлъ спектакля и ушелъ отъ чертовски составившагося „молодого“ Густаво Сальвини, хотя онъ игралъ Фра-Дольчано, слѣдовательно, былъ мнѣ въ особенности интересенъ для „Сумерковъ божковъ“. Но вышла Тина—и освѣтила залъ. Могу сообщить къ удовольствію поклонниковъ Тины ди-Лоренцо, что красота ея противится годамъ прямо съ чудотворнымъ какимъ то упрямствомъ; она все такъ же прекрасна, очень похудѣла и потому помолодѣла, такъ же юва темпераментомъ и весельемъ. Могу сообщить къ огорченію поклонниковъ Режанъ, что она сильно постарѣла, и, надо думать, пережила что-нибудь въ родѣ маленькаго паралича, потому что ротъ у нея скривился совсѣмъ на бокъ,—что она, всегда манерная, теперь потеряла послѣднюю искренность; изъ прежняго же багажа осталась лишь привычка играть совсѣмъ молоденькихъ женщинъ. Грустная привычка, надо ей отдать справедливость, и даже веселая для зрителя. О какой ужъ тутъ искренности можно разговаривать, какія требованія можно предъявить къ старой женщинѣ, непрестанно сражающейся, ко всему прочему, съ лѣвымъ угломъ рта, который упорно лѣзетъ къ глазу. Руина. А тутъ изображай молоденькую, кокетливую женщину съ самымъ прочнымъ женскимъ успѣхомъ. Вотъ и приходится вывертываться на фортеляхъ. Вся игра—сплошь гримаса, ловкое гимнастическое со-

кращеніе лицевыхъ мускуловъ, одобренное такими кренделями, отъ которыхъ радостно гогочетъ неунывающая галерка. И—чуть загоготали,—значить, хорошо! потрафила! Режаны немедленно этотъ крендель повторить. Жалко и смѣшно. Грустно и противно. Но спрашивается, кто же заставляетъ эту актрису съ большимъ именемъ пускаться въ такія опасныя предпріятія? И что она играетъ! Трехактная комедія „Парижанка“—допотопный плодъ вдохновенія Анри Бека. Это все равно, какъ если бы сейчасъ Савина стала развозить по Россіи свой старый крыловскій репертуаръ или „Ольгу Ранцеву“. Искусственная пьеса съ монологами, въ которой актеръ, обращаясь непосредственно къ публикѣ, сообщаетъ ей о своихъ переживаніяхъ. Очень любопытенъ былъ самъ театръ. Мнѣ въ первый разъ случилось наблюдать, какъ итальянская публика, совершенно неумѣющая обыкновенно сдерживаться въ театрѣ, была деликатна и тактична по отношенію къ знаменитой гостьѣ своей, хотя та, наоборотъ, не проявила ни того, ни другого относительно хозяевъ. Занавѣсъ былъ поднятъ получасомъ позже назначеннаго времени. Обыкновенно, въ такихъ случаяхъ итальянская публика реветъ, свищетъ, хлопаетъ, топочетъ, выражая свое негодованіе безъ всякаго стѣсненія. Здѣсь—ничего подобнаго. Едва началъ кто-нибудь аплодировать, какъ со всѣхъ сторонъ раздавалось сдерживающее шикаканье. Это почтено. „Уважаайте великую руину!“

Акты длились не болѣе двадцати минутъ каждый, антракты же были не менѣе получаса. Ужасно томительно! И все это публика переносила терпѣливо. Но зато и сдержанность, даже холодность ея по отношенію къ исполненію была совсѣмъ не итальянская. Были вѣжливы—и только. Разрушенная знаменитость получила всѣ знаки уваженія къ заслугамъ и ни одного поощренія къ самообольщенію и дальнѣйшей дѣятельности. Даже знаменитые режановскіе туалеты не про-

извели должнаго впечатлѣнія, такъ какъ были болѣе экзотичны, нежели красивы.

Не то было на спектаклѣ Тины ди-Лоренцо. Она тоже играла немудрящую трехактную комедійку „L'ani-na allegra“, испанскаго автора, слѣдовательно, навѣрное, краденую у французовъ, но освѣщеную и обновленную молодымъ духомъ демократической и анти-клерикальной проповѣди. И какъ Тина играла ее, эту бойкую, смѣющуюся комедійку! Наивно, но живо и радостно, какъ солнечное утро. Театришко старый, темный, грязный, а со сцены—все время будто солнце свѣтитъ. Какой блескъ, жизнь, сколько искренняго безудержнаго веселья, способнаго мертваго расшевелить и заставить смѣяться. Снопъ искръ изъ глазъ и изъ таланта. А какая глубина, сила, энергія въ патетическихъ сценахъ! Вотъ, что, дѣйствительно, называется *haute comédie*. Когда зритель уходитъ изъ театра и уноситъ съ собою яркій животворящій лучъ южнаго солнца и долго еще не можетъ отдѣлаться отъ свѣтлой улыбки, вызванной красавицей женщиной, полной огня и вдохновенныхъ красокъ. Въ театрѣ, конечно, *fanatismo*. Къ слову сказать, труппа у Тины ди-Лоренцо теперь весьма и весьма недурная. Невозможный супругъ ея Фалькони,—истинное несчастье въ первыхъ любовникахъ,—теперь, къ счастью зрителей, растолстѣлъ настолько, что долженъ былъ перейти на простаковъ, и, оказывается, въ этомъ качествѣ весьма недуренъ. А нынѣшній первый любовникъ труппы, молодой, красивый Карини, актеръ положительно съ большимъ талантомъ, одаренный мягкимъ и изящнымъ юморомъ. Діалоги его съ Тиной остались въ моей памяти, какъ одно изъ самыхъ яркихъ и симпатичныхъ явленій театра за послѣднія пять-шесть лѣтъ.

---

## Адель Зандрокъ.

Адель Зандрокъ въ Петербургѣ не дѣлала хорошихъ сборовъ, но понравилась рѣшительно всѣмъ партиямъ петербургской публики. Рѣшительно не понимаю, какимъ образомъ—если вѣрить газетамъ, а почему же имъ бы и не вѣрить,—Зандрокъ могла только что не провалиться въ Москвѣ? Петербургская критика, по этому поводу язвительно поставила москвичамъ на счетъ ихъ увлеченіе Тиною ди-Лоренцо, не имѣющею большаго успѣха въ Петербургѣ, причемъ кто-то изъ зоиловъ, отъ сильнаго усердія къ Зандрокъ, обругалъ бѣдную Тину „красивымъ кускомъ мяса...“ Вотъ тебѣ, такая-сякая! Не нравятся Москвѣ! Кто-нибудь изъ москвичей, въ отместку, вѣроятно, „отхлещетъ“ Зандрокъ. Критики дерутся, а у актрисъ прически трещать.

Эта московско-петербургская система критическаго соперничества всегда напоминала мнѣ извѣстный простонародный анекдотъ о двухъ солдатахъ, которые угощали двухъ евреевъ щами. Только что одинъ изъ евреевъ потянулся къ котлу съ ложкою, какъ солдатъ-его—высухо

— Куда лѣнешь раньше хозяина?

Тогда другой солдатъ вломился въ амбицію:

— Какъ ты смог моего жидка ударить? Коли такъ, я твоего тогда ударю

И—хлопъ!

— А я твоего!

— А я опять твоего!

И набябли они бѣдныхъ евреевъ до полусмерти, такъ что—тѣмъ жидкамъ замѣтливо — лишь бы живыми свидѣть. Неужто солдатъ всѣмъ доволныи стрелокъ драгунскому въ Берлигѣ изобрѣлъ Шмульманъ —

— Ой ой-ой, Шмульманъ! эти москвичи добрые люди, мать видѣла, нашь перѣбралъ

Такъ вотъ—Тина ди-Лоренцо и Адель Зандрокъ, совершенно какъ эти горемычные Шмуль съ Гершкомъ, тоже получили отъ петербургской и московской критики весьма мало щей, но полнѣйшее право, держась за ушибленные мѣста, восклицать съ самодовольствіемъ:

— Ахъ, какъ русскіе журналисты любятъ святое искусство! Ахъ, какъ они изъ-за насъ передрались!

Зандрокъ—большая артистка, огромный и чисто-пробный трагическій талантъ, безъ какихъ-либо грубыхъ, неблагородныхъ примѣсей. Она потрясла публику „Родиною“, потому что Магда, хотя только драматическая роль, но даетъ возможность трагическаго толкованія. Настоящее дѣло Зандрокъ, однако, — конечно, старый репертуаръ классической и романтической драматургіи. Тамъ—въ Медеѣ, Мессалинѣ, Юдиѣ, леди Макбетъ—больше на мѣстѣ и ея мощная, „вагнеровская“ фигура, и великолѣпный, картинный жестъ, и огромный металлическій голосъ, и значительная декламация. Я называлъ Юдиѣ и леди Макбетъ — двѣ роли, которыхъ г-жа Зандрокъ не играла въ Петербургѣ, но исполненіе которыхъ ею для меня незабвенно по вѣнскому Burgtheater, гдѣ прежде служила г-жа Зандрокъ. То обстоятельство, что теперь гастрольныя афиши величаютъ ее премьершею вѣнскаго Burgtheater, — невинная антрепренерская хитрость. „Стрепетовскія“ исторіи разыгрываются не только на русскихъ казенныхъ сценахъ, и г-жу Зандрокъ, уже года полтора или около того назадъ, выжили изъ Бурга—„за слишкомъ большую самостоятельность, строптивый и гордый характеръ“. На прощанье, она, говорятъ, бросила его превосходительству Hof-Intendant'у императору Малеру стулъ въ го-

подъ пару своему Олоферву—незабвенному, слишкомъ преждевременно скончавшемуся, Миттервурцеру, котораго Петербургъ такъ хорошо зналъ и любилъ. То были еще только первыя трагическія начинанія артистки, робкіе опыты замѣнить Шарлотту Вольтеръ,—до глубокой старости, уже наканунѣ могилы, все еще несравненную въ героиняхъ классическаго и романтическаго репертуара. Вольтеръ и Грильпарцеръ неразрывны для вѣнца. Вольтеръ-Сафо, Вольтеръ-Медея—сценическія созданія съ долгою будущею традиціею, неизмѣнныя, какъ статуи, вылитыя изъ бронзы. Бороться съ такою предшественницею было нелегко,—даже не съ нею самою, а только съ памятью о ней. Вольтеръ сама считала Зандрокъ своею законною и прямою преемницею, и дѣйствительность доказала, что гениальная актриса въ выборѣ наслѣдницы не ошиблась.

Между „Юдиною“ и „леди Макбетъ“, что я видѣлъ Зандрокъ, протекло года два или полтора. Когда я увидалъ ее, какъ леди Макбетъ, я едва повѣрилъ себѣ, что это та же актриса, которую я смотрѣлъ въ „Юдию“: такъ пошелъ впередъ, такую ширь и гибкость приобрѣлъ, такой глубины исполнился этотъ великолѣпный, неисчерпаемо-богатый красавецъ-талантъ. „Макбетъ“ вообще шелъ въ Вѣнѣ превосходно и какъ пьеса, и какъ постановка. Въ послѣднемъ смыслѣ онъ — образецъ совершенства, коихъ могутъ достигать мейнингенщина и станиславщина, и предѣловъ, гдѣ онѣ должны останавливаться, чтобы не подавлять автора и актеровъ. Все тонко, стильно сдѣлано—и съ большимъ чувствомъ мѣры. Макбета въ Вѣнѣ игралъ превосходный, умный, нервный акъно отнятый у искусства сме  
Макбетъ подавляла собою что-то вдохновенное, ослѣп поддался ея очарованію ті въ театрѣ съ большимъ къ леди Макбетъ— „противная“

ременныхъ сценахъ играть умѣть. Она не вышла ни у Федотовой ни у Ермоловой; о наѣзжихъ итальянкахъ и пѣмкахъ, которыя играли ее при Сальвини, Росси, Зонненталѣ, я ужь и не говорю: онѣ были просто смѣшны. Я прямо не вѣрилъ, чтобы можно было хорошо сыграть леди Макбетъ,—пишутъ, что Ристори была хороша... да вѣдь Ристори—когда это было! Кто ее помнить, Аделаиду Ристори? Она въ 1861 году приѣзжала: наше поколѣніе тогда еще и кѣшкомъ подъ столъ не ходило. Я—грѣшный человѣкъ, въ изрядной степени скептикъ, когда рѣчь идетъ о столъ древнихъ репутаціяхъ: очень ужь часто онѣ—бубны, славные за горами. Но Зандрокъ заставила меня повѣрить въ Ристори, на которую, кстати, она похожа и роетомъ, и фигурою, и пластичностью. Заставила понять, что леди Макбетъ можно сыграть совѣмъ не тѣмъ мелодраматическимъ аспидомъ, что обычно пишутъ на европейскихъ сценахъ, а очень увлекательною и привлекательною аристократкою, обаятельною въ каждомъ жестѣ и словѣ, натурою и фигурою, которыхъ весь трагическій ужасъ—то въ томъ и состоитъ, что суровая, грозная и непреклонная душа кроется въ тѣлѣ изящномъ, женственномъ; что никто, кромѣ самого Макбета, даже понять не въ состоявіи, какой звѣрь въ душѣ—его любезная, улыбающаяся, изящная субруга. И—какіе переходы отъ этого улыбающагося изящества къ ужасу смерти и крови—затѣмъ—въ діалогахъ съ Макбетомъ, когда житейскія маски и домино падаютъ въ супружескомъ разговорѣ, и звѣри являютъ себя звѣрями въ своей уединенной берлогѣ...

«Въ Когда вы смотрите „Макбета“ на нашихъ сценахъ, знаменитая сцена сомнамбулизма всегда является психологическою неожиданностью. Почти всѣ леди Макбетъ играютъ ранѣе свою роль такъ злодѣйски-энергично, что зритель думаетъ: „Ну, мужъ-убійца плохой“. И вдругъ, расклевываясь отъ угрызений совѣсти, „зараскольничаетъ“, и вотъ—время: выдержать!»



Зандрокъ—единственная изъ всѣхъ, кого я видѣлъ—вносила въ энергію своей роли какой-то удивительный, едва уловимый оттѣнокъ насильственности, заставлявшій меня сразу чувствовать, что слишкомъ много беретъ на себя женщина,—раздавить ее ужасный грузъ, который она такъ самонадѣянно и беспощадно къ себѣ громоздитъ на свою душу,—упадетъ она подъ нимъ, какъ надорвавшаяся кляча...

Въ сценахъ, гдѣ Макбету является Банко, а лэди успокаиваетъ взволнованныхъ гостей, оттѣнокъ этотъ становился господствующимъ. Вы видѣли, что честолюбивая лэди загнала самое себя именно, какъ клячу, и тянется „выдерживать характеръ“ уже изъ послѣднихъ силъ, что нервы ея напряжены, какъ струны скрипичныя, и—еще одинъ моментъ, и онѣ заиграютъ не то, чего хочетъ воля лэди Макбетъ, а то, на что толкаетъ случай... И потому-то сцена сомнамбулизма выходила затѣмъ подготовленною, логическою, потрясающею.

\* \* \*

Какъ жаль Левкѣву! Какая это большая потеря для Александринской сцены, на которой, вообще-то, только и есть теперь хорошаго, что смѣхъ нѣсколькихъ субъективно-талантливыхъ, хотя и до смерти падошшихъ однообразіемъ, стариковъ. Со смертью Левкѣвой смѣха убавится,—и очень значительно. Талантъ покойной Елисаветы Ивановны былъ не изъ первоклассныхъ, тѣсно ограниченный бытовыми рамками, но полный настоящаго русскаго юмора—грубоватаго, прыгаго, зубоскальнаго. Среди новаго актерскаго поколѣнія Левкѣва оставалась, собственно говоря, древнимъ пережиткомъ, хотя и не была очень стара годами. По манерѣ, по характеру возбуждаемаго ею смѣха, всею своею артистическою фізіономіей, начиная съ наружности, она примыкала къ старинной, нынѣ совершенно исчезнувшей, группѣ русскихъ ко-

миковъ-буффъ, которой знаменитѣйшимъ представителемъ былъ нынѣ уже легендарный Живокини и, позже,—въ качествѣ послѣдняго могикана—Градовъ-Сokolovъ, а, изъ женщинъ, московская Акимова. Изъ здравствующихъ артистовъ, традиціи этого забытаго веселаго поколѣнія сохраняеть едва ли не единственно К. А. Варламовъ.

\* \* \*

Въ Вологдѣ — „въ глуши, во мракѣ заточенья“ — мнѣ выпалъ счастливый случай: посмотрѣть три гостроли Е. К. Лешковской — звѣзды московскаго Малаго театра: въ лучшей (какъ принято утверждать въ Москвѣ) ея роли Глафиры въ „Волкахъ и Овцахъ“, Дарію Владиміровною въ „Пустовѣтѣ“ и миссъ Гоббсъ.

До этого счастливаго случая я очень давно не видаль г-жи Лешковской на сценѣ. Въ памяти моей оставалась Лешковская какъ слагающаяся крупная сценическая величина, возможно было даже, что перво-классная актриса. Теперь я видѣлъ вполне сложившійся, опредѣленный, законченный талантъ, разработанный столь тщательно и детально, что, право, не знаю, пойдеть ли Лешковская еще впередъ и дальше: зданіе построено и великолѣпно. На основаніи трехъ ролей, послѣдовательно созданныхъ московскою артисткою, я не колеблюсь признать въ ней первую изъ современныхъ русскихъ актрисъ комедіи. Когда-то специально г-жи Лешковской были хищные женскіе типы, неизвѣстно почему окрещенные отъ рецензентовъ „демоническими“. Пережиткомъ того періода остается ея знаменитая Глафира. Двѣ Глафиры въ Россіи: въ Москвѣ — Лешковская, въ Петербургѣ — Савина, обѣ совершенныя, каждая въ своемъ родѣ.

Мнѣ лично болѣе нравится Глафира Лешковской: проще она, русской барышни въ ней больше, яснѣе ее чувствуешь, какъ чужеядную натуру, а „интриганка“ въ ней глубоко спрятана. У Савиной именно француз-

ская ударность поразительно тонко и подробно отдѣланной роли выставляет Глафиру немножко черезчуръ ужъ постоянною, подчеркнутою мерзавкою—столь предумышленною и наглядною, что, пожалуй, и Лыняевъ разглядитъ. Яркого веселья въ роли больше у Савиной, комористическихъ свѣто-тѣней—у Лешковской. Затѣмъ: у послѣдней никогда не было соперницъ по изображенію „затаеннаго темперамента и скрытой чувственности“... Во всѣхъ трехъ помянутыхъ выше роляхъ особенность эта—большая и необходимая приправа. Чувственный элементъ всегда либо грубъ, либо лицемѣренъ на русскихъ сценахъ. Лешковская—почти единственная актриса, умѣющая пользоваться имъ прилично, изящно и сильно. Насмѣшливый темпераментъ ея грѣшницъ тлѣетъ тихимъ краснымъ углемъ подъ золою, — и вдругъ озаритъ весь театръ яркимъ намекомъ, и опять спрячется, и опять тлѣетъ: зритель никогда о немъ не забываетъ, но никогда онъ не утомляетъ зрителя назойливостью, не мозолитъ глазъ.

Наиболѣе цѣльное впечатлѣніе, хотя всѣ три были цѣльны, вынесъ я отъ исполненія Лешковскою роли Дарьи Владиміровны въ „Пустопѣвѣтъ“. Пьеса эта не такъ слаба, какъ о ней рассказываютъ. Если бы не были безнадежно наивны и пусты положительныя ея персонажи, то отрицательныя фигуры, вѣрнѣе сказать, отрицательная фигура, сама Дарья Владиміровна, стала бы совсѣмъ интереснымъ житейскимъ рельефомъ: она правдиво обдумана и хорошо написана г-жею Персіяниноюю; это—частое привидѣніе нашего празднаго времени, кто такихъ Дорочекъ не встрѣчалъ? Остальные, конечно, привлечены къ пьесѣ лишь для того, чтобы Дорочкѣ подыгрывать, но и то—не слишкомъ статисты. Благодаря же г-жѣ Лешковской, пьеса совсѣмъ оживаетъ, дѣлается умною, содержательною, московскою артисткѣ удалось сдѣлать старѣющую во флиртѣ великосвѣтскую дѣву типомъ большой общности и исчерпать его до дна. Душа, — презрительная, потеряя

опытомъ житейскимъ, какъ старый плюшевый диванъ въ гостиницѣ, озленная, безцѣльная, и при всемъ совершенствѣ своемъ въ привычкѣ играть и повелѣвать людьми, все-таки, безхарактерная,—передается Лешковскою со всѣмъ изяществомъ и острою ея насмѣшливаго, скептическаго юмора; а мягкая задушевность, участливость къ своей героинѣ, такъ свойственныя артисткамъ московской реалистической школы вообще, снимаютъ съ Дарьи Владиміровны черты, положенныя авторомъ черезчуръ грубо, до цинической злости подчеркнутыя. Удивительное чувство мѣры, удивительная сознательность и самоотчетность творчества, удивительное спокойствіе и увѣренность ясной спенической живописи! Г-жа Лешковская—не сатирическая художница: она — теплая умная юмористка, провѣряющая свою веселую, смѣшную работу съ улыбкою грустною, какъ тона ея голоса.

Эта задушевность, это умѣнье наполнить теплою, искреннею женственностью самый неблагоприятный остовъ спасаетъ, — сильною помощью Е. К. Лешковской, — даже такую жалкую пьесу, какъ „Миссъ Гоббсъ“, позоръ литературной дѣятельности талантиваго Джерома К. Джерома. Въ Петербургѣ этотъ неудачный вариантъ „Укрощенія Строптивой“ играли, какъ фарсъ: выходила острота въ четырехъ дѣйствіяхъ, что изрѣдка смѣшно, а въ общемъ скучно и вызываетъ досаду за потерянное время. Въ московскомъ Маломъ театрѣ взять болѣе симпатичный тонъ легкой комедіи. Отъ этого центры тяжести въ пьесѣ перемѣщаются, и четвертый актъ комедіи, который въ Петербургѣ, послѣ смѣхотворныхъ первыхъ трехъ, едва смотрится, у Лешковской — самый интересный: такъ мягко и красиво передаетъ она пробужденіе пѣжваго чувства въ надменной, медленно смиряемой, душѣ. Помогаетъ впечатлѣнію, конечно, и счастливая наружность изящной артистки, лѣгкая грація маперъ, а главное, опять-таки тонкія, чуть уловимыя юмористическія нотки въ ея

грустно-насмѣшливомъ голосѣ, со всегдашнею капризною вибраціей.

Г-жа Лешковская—уже не юная артистка,—за нею пятнадцать лѣтъ службы. При счастливыхъ природныхъ данныхъ и той внутренней молодости, которая озаряетъ истинные таланты, какъ нѣкое шестое, Божіею милостію, чувство, московская художница, конечно, долго-долго будетъ украшать русскую сцену своимъ зрѣлымъ, умнымъ, симпатичнымъ творчествомъ. Когда я видѣлъ г-жу Лешковскую шесть лѣтъ назадъ, она еще, собственно говоря, кончала свои Lehrjahre, держала послѣдніе экзамены у публики для перехода со степени многообщающей любимицы театра на степень прочно установившейся большой актрисы. Такою большою актрисою-художницею засталъ я ее теперь, и,—какъ такая самостоятельная и самодовлѣющая личность, — она, собственно говоря, прошла еще лишь начало своей дѣятельности. Отъ души желаю ей свершать свою карьеру какъ можно дольше и все съ большимъ и большимъ блескомъ. Не видѣлъ я Лешковскую долго,—Богъ вѣсть, скоро ли опять увижу. И вотъ захотѣлось мнѣ, хоть спѣшными и внѣшними чертами, занести въ свой театральнѣй альбомъ ея интересный обликъ.

\* \* \*

### Адельгеймы.

Когда я видѣлъ Адельгеймовъ впервые, я вышелъ изъ театра очень довольный, но съ недоумѣніемъ.

— Очень хорошо, прекрасно... но что-то странное есть въ обоихъ этихъ актерахъ... Что? Чего имъ недостаетъ?

Оба, несомнѣнно, даровиты.

Оба, еще несомнѣннѣе, умны.

Темперамента у обоихъ немного, но при умѣ, дарованіи, глубокомысленной ступировкѣ ролей, какъ въ

общемъ замыслѣ, такъ и въ деталяхъ, при рѣдкой интеллигентности, при очевидной для каждаго актера чисто технической опытности и приспособленности къ сценѣ, Адельгеймы умѣютъ мастерски скрывать внутренней холодокъ своего исполненія, и, въ театрахъ русскихъ, я не въ состоянїи назвать другого, подобнаго имъ мастера такъ интересно „въ спокойномъ духѣ горячиться“.

Оба обладаютъ совершенно исключительнымъ артистическимъ самопониманіемъ и самоотчетомъ. Оба отлично знаютъ, что кому изъ нихъ по силамъ: Робертъ не возьмется за дѣло Рафаила, Рафаиль—за дѣло Роберта. Оба сливаются со своими тонко выдѣланными ролями и удивительно дополняютъ другъ друга.

— Выговоръ?

Нѣтъ, къ выговору не могъ бы придратъса даже самый великорусскій судія, не могли бы сдѣлать къ нему какихъ-либо поправокъ даже знаменитыя московскія просвирицъ, къ коимъ посылалъ учиться русскому говору А. С. Пушкинъ. Очень чуткое, именно московское ухо, пожалуй, разслышитъ въ чистотѣ рѣчи Адельгеймовъ нѣкоторую дѣланность, замѣтитъ, что, вѣроятно, было когда-то не мало труда положено ими, чтобы выправить акцентъ, и, какъ водится, въ особенности, звукъ „р“. Но все это—въ прошломъ и даже въ давно прошедшемъ, въ *plusquamperfectum*. Въ настоящемъ же... для иной столичной сцены, въ родѣ, напримѣръ, петербургской литературно-артистической, прославленной именно вавилонскимъ смѣшеніемъ акцентовъ въ трущѣ, гг. Адельгеймы оказались бы даже, пожалуй, совсѣмъ не къ масти, какъ червчуръ хорошо и чисто произносящіе правильную русскую рѣчь.

Отличный гримъ, изящныя манеры, чувство мѣры въ жестѣ... все!.. А что-то, все-таки, странно, непривычно... Въ чемъ же дѣло?

Долженъ признаться: я разгадку своему недоумѣнїю нашель только на второмъ спектаклѣ братьевъ-

трагиковъ. Ларчикъ открывается очень просто. Странность лежитъ не въ нихъ, а въѣ ихъ.

Странно просто—что они играютъ на русскомъ языкѣ. Изъ устъ актеровъ такого выработаннаго, законченнаго типа мы привыкли слышать рѣчь нѣмецкую, французскую, итальянскую, — въ особенности, нѣмецкую,—но не русскую. Адельгеймы—типичные европейскіе актеры, въ нихъ звучитъ вѣнская школа, сквозитъ германская сцена, и потому-то удивляетъ немножко, по первому абцугу, русская рѣчь въ ихъ устахъ:

— Что моль за чудо? Европейцы во всѣхъ статьяхъ, а выговариваютъ по-нашему... да еще каково рѣчиство?

Авторъ этихъ строкъ можетъ похвалиться, что знаетъ недурно европейскія сцены и, за исключеніемъ Ирвинга, прилежно изучалъ всѣ трагическія знаменитости нашей эпохи, мужскія и женскія. Когда артистъ русской сцены беретъ за классическую роль, онъ долженъ приготовиться заравѣ къ одному неминуемому упреку, предвѣятому и публикою, и критикою: его будутъ обвинять въ отсутствіи оригинальности, въ стремленіи копировать Сальвини, Росси, Барна, Поссарта, Муна-Сюлли и т. п. Конечно, не избѣжали этого упрека и Адельгеймы. Но, судя по „Акостѣ“ и „Разбойникамъ“, я не боюсь смѣло отрицать: упрекъ не заслуженъ. Не скрою: мнѣ самому, когда я смотрѣлъ Акосту Роберта и Франца-Рафаила, постоянно вспоминались Зонненталь, Левинскій, Поссартъ и др., но, положа руку на сердце, я ни про одинъ моментъ обѣихъ ролей не могу сказать съ увѣренностью:

— Вотъ это взято у Зоннентала, это у Левинскаго, то у Поссарта...

Сходство есть, огромное сходство, но не подражательное, а родовое. Адельгеймы напоминаютъ Зоннентала, Левинскаго, Поссарта не потому, что копируютъ ихъ, а потому, что они — одного поля ягоды съ германскими трагиками, на нихъ положило общій отпечатокъ единство направленія и школы.

Подобно нѣмцамъ, Адельгеймы—удивительные мастера детально и глубоко объяснять текстъ пьесы. Оставляя въ сторонѣ другія сценическія достоинства, ихъ любопытно слушать уже просто какъ декламаторовъ, полныхъ изящнаго и вдумчиваго пониманія каждаго стиха и слова. Молодымъ актерамъ или готовящимся въ актеры слѣдуетъ за спектаклями Адельгеймовъ — лучшая примѣрная школа: изъ русскихъ артистовъ, за исключеніемъ Г. Н. Федотовой бывшихъ времянь, я не знаю никого, кто съ такою спокойною увѣренностью и тонкостью препарировалъ бы роль передъ глазами понимающаго зрителя, отдѣляя нервъ за нервомъ, мускулъ за мускуломъ, словно въ анатомическомъ театрѣ. Самаго завятаго и предубѣжденнаго поклонника російскаго „нутра“ они, въ концѣ-концовъ, заставляють съ уваженіемъ снять шляпу предъ громадою своего артистическаго труда—умнаго, разсудочнаго труда, вооруженнаго наилучшими средствами культурной техники.

Въ репертуарѣ гг. Адельгеймовъ есть пьеса „Казнь“ г. Г. Ге, нелѣпѣ которой трудно что-нибудь выдумать. Какая-то помѣсь „Заза“ съ „Гувернеромъ“, „Идиотомъ“... психопатъ, проститутка, злодѣй, гишпанецъ, чортъ въ стулѣ, сапоги въ смятку. Но, благодаря Роберту Адельгейму, пьеса всюду дѣлаетъ полные сборы, и, — хотя я большой врагъ трескучихъ спектаклей, — первый совѣтую посмотреть Роберта Адельгейма въ „Казнь“. Не въ томъ приманка, что онъ поетъ французскія, итальянскія, цыганскія пѣсни: поютъ ихъ многіе гораздо лучше его. Любопытенъ живой типъ, который удалось ему создать силою своего наблюдательнаго, цѣпкаго таланта изъ совершенно ничтожной, картонной, ходульной роли кафешантаннаго героя, испанца Годды. Съ искренностью говоря, я никогда еще не видалъ болѣе совершеннаго артистическаго перевоплощенія въ собирательный типъ „южанина на промыслѣ“: и рыцарь, и буржуа, и альфонсъ, и бо-



гема, и расчетливый плясунъ, и любящій другъ, и сынъ, и наивно убѣжденный дуэлисть-убійца, и великодушный врагъ, — вся эта южная амальгама, скидѣвшаяся причудливыми узорами въ одномъ и томъ же лицѣ, нашла въ Робертѣ Адельгеймѣ идеальнаго истолкователя и изобразителя. Это—его пьеса, а не г. Ге. И, благодаря ему, при всей нелѣпости „Казни“, жаль выбросить ее изъ репертуара, хотя ея претенціозной болтовнѣ совсѣмъ не кстаети бы появляться рядомъ съ такими важными и глубоко продуманными шедеврами, какъ Францъ Мооръ и Вень-Акиба Рафаила Адельгейма, какъ Уриель Акоста—Роберта...

\* \*  
\* \*

### Яковлевъ-Востоковъ.

Я такъ давно потерялъ изъ вида г. Яковлева-Востокова, что рѣшительно не знаю, что изъ него вышло, какъ онъ теперь играетъ, нравится ли онъ, гдѣ онъ сейчасъ находится. Расплюевымъ я его видѣлъ въ 1898 г.! Общались этотъ человекъ страшно много. Его александринскіе дебюты весной 1899 года отозвались не малою сенсацией и въ публикѣ, и въ печати. Я и сейчасъ вижу его предъ собою Недыхляевымъ съ простынею, слышу его недыхляевское „мо-о-лодой человекъ“, вижу жестъ и лицо:

— Мышь!!!..

Недыхляевыхъ я перевидалъ великое множество, начиная съ незабвеннаго В. Н. Андреева-Бурлака, перваго создателя этой роли, но самое сильное впечатлѣніе, засолнившее не потускнѣвшія прежнія, оставилъ Яковлевъ-Востоковъ. У него есть въ талантѣ какая-то особая оригинальная искра, одаренная способностью выжигать изъ роли мелодраматическій мусоръ, выводя наружу настоящее скрытое золото житейскаго типа.

Третья роль, въ которой остался мнѣ памятенъ

Яковлевъ - Востоковъ, — Аркашка Счастливецъ въ „Лѣсъ“. Традиція, передающіяся съ семидесятихъ годовъ, сдѣлали эту фигуру излюбленно-шутовскою, а ужъ въ Петербургѣ нарочито. Сколько разъ ни видаль я „Лѣсъ“ на александринской сценѣ — при выходѣ Аркашки мнѣ всегда казалось, что я въ циркѣ и предъ радостно гогочущею публикою ходитъ на рукахъ „рыжий“. Зналъ я изумительно веселыхъ и виртуозныхъ Аркашекъ (М. П. Садовскій, Бурлакъ), но ни одного, кто объяснилъ бы публикѣ, что, видя предъ собою столь милое общественное явленіе, какъ Счастливецъ, ликовать и веселиться ей совсѣмъ не о чемъ. Яковлевъ-Востоковъ, не подходя къ Аркашкѣ фигурою, да и вообще грубоватый въ иныхъ сценахъ, умѣлъ, однако, достигнуть именно такого многозначительнаго результата. Кто изъ насъ, театраловъ, съ дѣтства не хохоталъ надъ путешествіемъ Аркашки въ Архангельскъ?

— Въ большой коверъ закатывали. Привезуть на станцію, раскатаютъ, а въ повозку садиться, опять закатаютъ.

— Тепло?

— Ничего, доѣхаль-съ; а много больше тридцати градусовъ было. Зимняя дорога-то. Двиной, между береговъ-то тяга; вѣтеръ-то съ сѣвера встрѣчу...

Когда Яковлевъ-Востоковъ произнесъ эти слова, даже на исторически смѣшливомъ александринскомъ райкѣ публика притихла, а по залу прошелъ тотъ рѣдкій полупшопотъ, полугуль, который есть высшая награда артиста, потому что онъ знаменуетъ, что театръ услыхалъ новое слово, озадаченъ и доволенъ. А я сидѣлъ и думалъ, — ужасно стыдно и досадно думалъ:

— Да что же тутъ смѣшнаго, въ самомъ дѣлѣ, что человѣка везли въ коврѣ по тридцати-градусному морозу? Это позорно, возмутительно, а не смѣшно. Зачѣмъ же я, двадцать пять лѣтъ, что смотрю на сценѣ „Лѣсъ“, позволялъ себѣ смѣяться въ этомъ мѣстѣ?

Какъ не противно буффонить въ немъ актерамъ, которые заставляють насъ адѣсь смѣяться? Какъ могъ Островскій разрѣшить имъ установить такую безнравственную „традицію?“

Только у Яковлева-Востокова выходило явственно и доказательно, что, если такой „бывшій человекъ“ останется наединѣ съ самимъ собою да невзначай заглянетъ въ самого себя, то первую же мыслью его будетъ именно:

— А не удавиться ли мнѣ?

И опять „веселое“ мѣсто это вызвало, сверхъ обыкновенія, не хохотъ, а жалость... И, когда Арвашка ровнымъ и безпечнымъ голосомъ рассказывалъ какъ трагикъ Бичевкинъ его головою дверь въ уборную прошибъ, я почувствовалъ въ горлѣ слезную судорогу... Удивительно сильно и оригинально игралъ человекъ, прямо-таки—общественно и человѣчески растолковалъ Аркадія Счастливецва.

Потомъ Яковлевъ-Востоковъ, принятый въ александринскую труппу вопреки сильному закуливному противодѣйствию, былъ въ оной труппѣ, какъ водится, „замаринованъ“. Чортъ знаетъ, что съ нимъ дѣлали „авторитеты“! Я былъ свидѣтелемъ, какъ на одномъ изъ дебютныхъ спектаклей артиста, „авторитетъ“ преспокойно отхватилъ у суфлера и присвоилъ себѣ начало діалога въ послѣднемъ актѣ „Борцовъ“ (дебютантъ игралъ Дилигентова). Пока театрами управлялъ директоръ, принявшій Яковлева-Востокова съ дебютовъ въ труппу, была надежда, что новому комику дадутъ ходъ. Но дирекція вскорѣ перемѣнилась, и Яковлева-Востокова совсѣмъ смяли—особенно, послѣ того, какъ ему удалось создать совершенно эпическую фигуру царя Берендѣя въ „Свѣгурочкѣ“, послѣ полнѣйшаго въ ней фіаско „авторитета“ сцены. Другой александринскій подвигъ Яковлева-Востокова, но уже страдательный и не вознагражденный особо призрачностью, спасеніе глупѣйшей роли редактора-письмо-

носа въ еедоровскомъ „Буреломѣ“... Въ скупѣ невольнаго бездѣйствія талантъ тосковалъ, изнывалъ, дичалъ и опускался. Вѣчная судьба оригинальнаго дарованія въ тискахъ нашей „образцовой“ сцены и ея „традицій“! Не вѣдыхайте по Александринскому театру, молодые актеры, а бойтесь его, какъ огня! Я отъ души сказала:— Слава Богу!—узнавъ, что Яковлева-Востокова на Александринской сценѣ больше нѣтъ. Таланты растутъ на свободѣ, а не въ темницахъ. Какъ бы роскошны эти послѣднія ни были, онѣ—морильня.

Разсказывали мнѣ, что ужъ очень хорошо Яковлевъ-Востоковъ игралъ Актера въ „На днѣ“. Читая пьесу Горькаго и распредѣляя мысленно роли ея между своими сценическими любимцами, я именно Яковлева-Востокова воображалъ себѣ Актеромъ, какъ Дальскаго—Сатинымъ... А для Барона я только вѣдыхалъ, что незабвенный Н. П. Рощинъ-Инсаровъ не дожилъ... Такъ вотъ и слышу, какъ бы онъ спросилъ:

— Дальше?!..

\* \* \*

Покойный А. В. Лохвицкій говорилъ:

— Была бы охота доказывать, а доказать все можно.

Тоже покойный композиторъ Г. О. Каргановъ, происхожденіемъ армянинъ, не любилъ великоруссовъ. Умомъ „Геничка Каргановъ“ обладалъ живымъ и острымъ, языкомъ бойкимъ, „доѣхать“ противника въ спорѣ умѣлъ, какъ никто. Помню, заговорили при немъ о петровской реформѣ. Геничка только плечами пожалъ:

— При чемъ тутъ великоруссы? Вся реформа сдѣлана руками иностранцевъ.

— Ну, а самъ Петръ?

— Петръ былъ нацѣ, армянинъ.

— Геничка?????!!!!!!....

— Армянинъ! упорствуетъ Геничка.—Развѣ безъ

нашей помощи такой живой человѣкъ могъ родиться въ проклятой, безвольной Москвѣ? Чувствую родную, южную, армянскую кровь...

— Да откуда же взяться въ Петръ армянской крови?

У Генячки и на то отвѣтъ готовъ.

— Петръ былъ сынъ патриарха Никона,—заявилъ онъ, съ каменнымъ лицомъ и не моргнувъ глазомъ.

— Часъ-отъ-часу не легче!

Кто-то замѣчаетъ:

— Да и Никонъ былъ не армянинъ, а мордвинъ.

Генячка отвѣтилъ взглядомъ сожалѣнія.

— Позвольте васъ спросить,— началъ онъ,— гдѣ жила въ XVII вѣкѣ мордва?

— На Волгѣ.

— Хорошо. Разъ мордва жила на Волгѣ, то на какую рѣку мордовки ходили полоскать холсты и бѣлье?

— На Волгу.

— Прекрасно, еще вопросъ: гдѣ былъ прямой водный путь изъ Арменіи въ Москву?

— По Каспійскому морю и Волгѣ.

— Ага!

И Генячка побѣдоносно заключилъ:

— Разъ мордовскія бабы имѣли обыкновеніе мыть на Волгѣ бѣлье, а мимо плавали армяне, я объявляю армянское происхожденіе Никона фактомъ доказаннымъ и неопровержимымъ.

\* \*  
\*

## О п ѣ н и и .

Есть въ Россіи оперный артистъ, по фамиліи Михайловъ-Стояновъ, пѣвшій въ некоторое время на императорскихъ сценахъ, имѣющій хорошій усѣхъ и популярность въ провинціи. Онъ—болгаринъ родомъ и русскій самоучка воспитаніемъ. Прежде чѣмъ изобразить

Фаустовъ, Германовъ, Ленскихъ, Тангейровъ, г. Михайловъ-Стоянъ былъ кузнецомъ, пастухомъ... да чѣмъ только онъ не былъ и гдѣ только не былъ! Теперь г. Михайлову-Стоянъ уже подь пятьдесятъ лѣтъ,—слѣдовательно, онъ—на закатѣ своей карьеры, бурной и многострадальной. Ему захотѣлось раскрыть предъ публикою душу свою, рассказать, какъ русскому пѣвцу тяжело живется, поется, учится; что это за милая, но неблагодарная карьера, и какъ трудно нести крестъ ея человѣку интеллигентному, неспособному заключить всѣ цѣли жизни своей въ томъ лишь, чтобы взять красивое верхнее до, желающему мыслить и чувствовать, стремящемуся сознавать себя не забавою, но слугою общества, равноправнымъ и равноуважаемымъ съ дѣятелями, служащими на общество въ другихъ его духовныхъ потребностяхъ. И вотъ г. Михайловъ-Стоянъ написалъ огромную, двухтомную „Исповѣдь тенора“—произведеніе довольно хаотическое и нескладное, но поразительно искреннее и откровенное въ каждой строкѣ своей. Это—дѣйствительно, цѣлая жизнь, вскрытая предъ глазами читателя, безъ малѣйшей фальши, снисходительности къ себѣ, ложнаго смиренія или, обратно, заносчивости. „Исповѣдь“ г. Михайлова-Стояна я читалъ, одновременно повтора „Исповѣдь“ Руссо. Г. Михайловъ-Стоянъ—не Руссо; смѣшно было бы и проводить параллели между этими двумя „исповѣдями“. То—геніальныя самонаблюденія мірового генія, переходящія вотъ уже въ третье столѣтіе безъ малѣйшаго ущерба въ своемъ литературномъ и общественномъ значеніи; а то—просто благодушныя признанія скромнаго человѣка „со способностями“, получившаго полуобразование на мѣдныхъ деньги, добытыя собственнымъ разнообразнымъ и тяжелымъ трудомъ. Но въ правдивости, въ смѣлой и благородной простотѣ признаній, книга г. Михайлова-Стояна не уступаетъ своему великому образцу, и кто одолѣетъ своимъ вниманіемъ ея внѣшнюю неуклюжесть и мѣстами даже дикость,—

тотъ не раскается: предъ нимъ пройдетъ интереснѣйшее зрѣлище — жизнь человѣка какъ она есть.

Книга г. Михайлова-Стояна вышла еще въ 1896 г., и если я вспоминаю сейчасъ изданіе давности, столь почтенной по быстрымъ передвиженіямъ нашего книжнаго рынка, то этому причиною — встрѣчи съ нѣсколькими молодыми пѣвцами, побывавшими на заграничномъ усовершенствованіи. Они вернулись изъ Милана и Парижа, измученные, разочарованные, никакихъ усовершенствованій не приобрѣтшіе, а иные — благодарные уже и за то, что не вовсе растеряли методу и знанія, нажитыя въ русскихъ консерваторіяхъ. Словомъ, слушалъ я этихъ молодыхъ людей и какъ бы переживалъ страданія, томленія и сомнѣнія своей собственной юности, когда и я, многогрѣшный, попавъ на усовершенствованіе въ Миланъ, бродилъ въ немъ, какъ въ темномъ лѣсу, ходилъ по *maestramъ*, пробуя методу то одного, то другого знаменитаго шарлатана, и съ отчаяніемъ чувствовалъ, что вся эта знаменитая итальянская школа, можетъ быть, великолѣпна для итальянскаго же горла, но для русскаго влечетъ лишь одинъ исходъ и результатъ: непремѣнную потерю природнаго голоса.

Я предложилъ бы нашимъ учебно-музыкальнымъ учрежденіямъ — вмѣнять въ обязанность всякому юношѣ, всякой пѣвицѣ, отправляемымъ въ Италію для полученія высшаго вокальнаго образованія, прочитатъ предварительно второй томъ „Исповѣди тенора“, какъ чрезвычайно полезное, умное и своевременное предостереженіе противъ того безобразнаго шарлатанизма, жертвою котораго дѣлается наша молодежь, ищущая отъ заграничныхъ знаменитостей указаній на новые пути въ искусствѣ пѣнія. Исканія эти описаны г. Михайловымъ-Стояномъ, можно сказать, кровью сердца. И жалко, и страшно читать, какъ гибнутъ деньги, силы, здоровье десятковъ молодыхъ людей, отправляющихся, въ большинствѣ случаевъ, на послѣдніе тру-

довые гроши, рискуя полнымъ разореніемъ,—стяжать дипломъ итальянски или парижски воспитанныхъ пѣвцовъ, раздобыться удостовѣреніемъ о прохожденіи курса отъ какихъ-нибудь Чима, Сбрилья, Бельтрами и т. д.

— Найдите опору для голоса! Беря ноту, поднимайте какую-нибудь тяжесть, — ну, фортепiano, что ли, около котораго стоите, когда поете.

— Лягте навзничъ на скамью и издавайте звуки.

— Грудь вверхъ! голову внизъ!

— Глотайте каждую ноту!

— Не подымайте грудь, держите голову вверхъ, дышите въ ребра...

— Дышите брюхомъ внизъ и, чѣмъ выше нота, тѣмъ ниже спускайте брюхо, напирая на пуповину.

— Идите ноту во рту!

— Старайтесь вовсе не дышать при пѣніи!

— Пойте легонько и на губахъ.

Не правда ли, эти девять приглашеній кажутся подслушанными въ какой-нибудь „Палатѣ № 6“, полной безтолковою толпою умалишенныхъ? Нѣтъ, а, впрочемъ... можетъ-быть, и да!—потому что это—девяты десяти различныхъ школъ пѣнія, проповѣдуемыхъ десятью профессорами, изъ коихъ восемь—шарлатаны сознательные, а остальные два,—въ лучшемъ случаѣ полоумные фанатики, въ худшемъ—просто дураки и невѣжды, лишенные всякаго понятія объ анатомическомъ строеніи дыхательныхъ и голосовыхъ органовъ, о физиологiи и гигиенѣ голоса.

Г. Михайловъ-Стоянъ учился въ Парижѣ у Массона, Дювернуа, Крости, Сбрилья, Мельхиседека, Критикоса и вынесъ сираведливыя впечатлѣнія, что люди эти лишь притворяются, будто они имѣютъ какія-то методы преподаванія: на самомъ же дѣлѣ, занятія ихъ и недобросовѣстны, и вполне бессознательны, лишены всякой логики, всякой принципиальной основы. Изъ ста профессоровъ—99 неучи, а изъ ста учениковъ—у 99 пропадаютъ голоса. Многие заболѣваютъ горловою



чахогкою, получаютъ эмфизему легкихъ и т. п. Перепробовавъ всѣхъ миланскихъ модныхъ maestri, г. Михайловъ-Стойаъ пришелъ относительно Пеца, Чимы, Поццо, Торриджи къ тому же печальному убѣжденію, что касательно парижскихъ Критикосовъ, Мельхиседекъ tutti quanti. Въ настоящее время нѣтъ во всей Италіи ни одного болѣе или менѣе свѣдущаго и авторитетнаго профессора пѣнія. Русскіе пѣвцы и пѣвицы, перебивавъ каждый и каждая у десятка профессоровъ, ничему у нихъ не научились, нашли ихъ невѣждами, алчными нахалами и почти всѣ съ грустью сознаются теперь, что проведенное ими въ Италіи время пропало даромъ и деньги брошены на вѣтеръ. Между тѣмъ, годы ихъ ушли, и они теперь, не бывъ еще на войнѣ, стали жалкими инвалидами. Многіе продолжаютъ по привычкѣ скитаться по „заграницѣ“, другіе, подражая своимъ профессорамъ, сами стали шарлатанамп—открыли у себя классы пѣнія и профессорствуютъ во-всю; третьи возвращаются въ Россію, полные страха и трепета при мысли о томъ, — какъ мало привозятъ они въ своемъ горлѣ тѣмъ лицамъ и учрежденіямъ, которыя потратили деньги на ихъ поѣздки и дали имъ стипендіи.

Совершенно основательно сожалѣніе г. Михайлова-Стойаа, что миланское русское консульство не займется собираніемъ статистическихъ свѣдѣній о томъ—сколько русскихъ пѣвцовъ перебиваетъ за годъ въ Миланѣ, и сколько они получаютъ изъ Россіи денегъ, которыя зря бросаютъ на вѣтеръ,—т. е. передаютъ профессорамъ пѣнія, не получая отъ нихъ взамѣнъ ничего такого, что было бы годно русскому искусству. Получились бы поразительныя цифры, должныя дать понятіе, до какихъ размѣровъ, съ одной стороны, доходитъ грабежъ русскаго золота итальянскими шарлатанами и его бесполезная трата одними русско-миланскими пѣвцами, а съ другой,—сколько рабочихъ русскихъ силъ уходитъ зря на сторону.

Посылки въ Италію стипендіатовъ нашими консерваторіями и императорскими театрами потерпѣли полнѣйшее фіаско и не дали ничего путнаго. Какое-то сжиганіе талантовъ, голосовъ, времени, характеровъ, денегъ! И всѣ понимаютъ это, и—неисправимы хоть брось! Знаютъ, что нынѣшняя Италія—мышеловка для пѣвца, и, несмотря на это, свѣжіе люди ѣдутъ и ѣдутъ сюда, точно ихъ кто загниотизировалъ и внушилъ имъ эту безумную страсть, это бессмысленное стремленіе въ Миланъ, гдѣ профессора сами взаимно другъ друга ставятъ ниже всякой критики. Въ концѣ-концовъ,—горько восклицаетъ Михайловъ-Стоянъ,—и я по опыту подтверждаю его восклицаніе,—въ концѣ-концовъ, профессора всѣ правы: всѣ они невѣжды и шарлатаны—только каждый на свой образецъ!

\* \* \*

### О народномъ театрѣ.

Вопросъ народнаго театра, вообще весьма острый, волнуетъ умы народолюбцевъ уже много лѣтъ, и г. Щегловъ — одинъ изъ наиболѣе усердныхъ труженниковъ и талантливыхъ бойцовъ на полѣ его.

Винная монополія и сопряженная съ нею общества трезвости много помогли движенію вопроса. Не только правительственныя сферы, но и гг. фабриканты и педагоги, трезвенники и народники, вольные и невольные народные опекуны—всѣ, въ концѣ-концовъ, приходятъ къ тому самому выводу, къ которому давно пришли всѣ благомыслящіе врачи-гигиенисты, не разъ уже проповѣдывавшіе, что, отнимая у народа кабакъ и алкоголь, необходимо дать ему взамѣнъ, въ качествѣ, такъ сказать, „психическаго противовѣса“, известное количество развлеченій, въ ряду которыхъ „народный театр“ является, само собой, однимъ изъ достойнѣйшихъ и вліятельнѣйшихъ факторовъ.

Таково мнѣніе г. Щеглова. Я позволю себѣ на немъ остановиться и сказать нѣсколько словъ, которыя могутъ быть приняты за отступничество съ моей стороны, такъ какъ, года три тому назадъ, разбирая первое изданіе прекрасной книги г. Щеглова, я соглашался съ нимъ въ этомъ мнѣніи гораздо въ большей мѣрѣ, чѣмъ склоненъ согласиться теперь. Дѣло вотъ въ чемъ. Что извѣстную пользу для обузданія пьянства народнаго театрѣ принесть, — я ничуть не сомнѣваюсь, хотя бы уже потому, что задержать въ своихъ трезвыхъ стѣнахъ много гуляку часа на четыре изъ девяти, которые онъ привыченъ проводить за шкаликомъ или, какъ теперь пошло въ ходъ слово, за мерзавчикомъ. Таковыхъ будетъ меньше опустошено, — слѣдовательно, меньше разрушенія въ организмѣ, меньше побитыхъ женъ, меньше звѣриныхъ публичныхъ выходокъ. Но—чтобы театрѣ являлся какою-то панацеею отъ пьянства, дидактически предлагаемою старшими братьями русскаго общества меньшему брату — эту старую мысль пора бы бросить. Русскій народъ пьетъ вовсе не по отсутствію развлеченій, не по тоскѣ душевной, не по рвенію къ сокрытымъ идеаламъ „подоплѣки“, даже не по невѣжеству и темной безграмотности своей. Грамотность и трезвость имѣютъ много точекъ соприкосновенія, но далеко не совпадаютъ. Я думаю, что онѣ—даже не параллели. Турки безграмотны, но трезвы. Рабочій англійскій, бельгійскій, даже нѣмецкій развитѣе нашего, богаче, слѣдовательно, свободнѣе въ выборѣ способовъ убить свой досугъ тѣмъ или другимъ видомъ развлечения,—однако съ кабакомъ не разстался и, en masse, пьетъ больше русскаго рабочаго, съ тою лишь разницею, что количество алкоголя, которое поглощается русскимъ рабочимъ въ праздникъ, за одинъ пріемъ, сшибая его съ ногъ и доводя до свиного образа и подобія, у рабочаго европейскаго распределяется солидными, но не убійственными дозами на недѣлю, на три,

на два дня. Русскій человекъ пьетъ меньше иностранцевъ, но, къ сожалѣнію, много, такъ сказать, ихъ скандальнѣе,—оттого и прослылъ онъ на весь свѣтъ всемірнымъ архи-пьяницею. Не пить же ему вовсе—почти что невозможно. Ибо—

Въ деревнѣ Босовѣ  
Якимъ Нагой живетъ,  
Онъ до смерти работаетъ,  
До полусмерти пьетъ!

Итакъ, я полагаю, что, дондеже Якимъ Нагой будетъ работать до смерти, не уйти ему и отъ питья до полусмерти. Ибо, вторично,—

Нѣтъ мѣры хмелю русскому!  
А горе наше мѣряли?  
Работѣ мѣра есть?  
Вино валить крестьянина!  
А горе не валить его?  
Работа не валить?  
Мужикъ бѣды не мѣряетъ,  
Со всякою справляется,  
Какая ни приди.  
Мужикъ, трудясь, не думаетъ,  
Что силы надорветъ;  
Такъ неужли надъ чаркою  
Задуматься, что съ лишняго  
Въ кавазу угодишь?  
...Работа не свалила бы,  
Бѣда не одолѣла бы,  
Насъ хмель не одолить!

Физиологія у человекъ, обязаннаго существовать мускульнымъ трудомъ, — хозяйка психики. И, если даже соблазнъ театра ослабитъ въ народной психикѣ соблазнъ кабака, то физиологическій запросъ въ алкоголь все-таки властно потянетъ массы людей на злоупирающейся психикѣ, на зло утрыаеніямъ совѣсти, въ винную лавку за мерзавчикомъ, а не въ театральную кассу за билетомъ на представленіе „Перваго вино-

кура“ или иной нравоучительной пьесы, направленной къ отрезвленію народному. Такъ что, повторяю, — нельзя слишкомъ обольщаться анти-алкоголическимъ могуществомъ театра и видѣть въ этомъ значеніи его главную роль и цѣль. Меньшой братъ—такой же человѣкъ, какъ и его старшій братъ, съ такимъ же желудкомъ, съ такими же мозгами, съ такими же нервами. Никому, конечно, и въ голову не придетъ, что пѣніе г. Шаляпина или г. Фигнера, игра г-жи Савиной, оркестръ г. Галкина, танцы г-жи Преображенской нужны въ Петербургѣ только и непосредственно для того, чтобы статскій совѣтникъ Поповъ съ коммерціи совѣтникомъ Хрюковымъ не надились бы у Кюба или Эрнеста,—тѣмъ паче, что, наслушавшись Фигнера, Шаляпина, Галкина, насмотрѣвшись Савиной и Преображенской Поповъ и Хрюковъ тутъ-то именно и ѣдутъ напиваться, подъ псевдонимомъ ужина. Никто, конечно, не укажетъ въ своей средѣ, между своими знакомыми, друзьями, родными изъ интеллигенціи, такихъ, которые бросили бы пить подъ впечатлѣніями искусства, подъ дидактическими внушеніями сцены. Напротивъ: по роковой случайности, у насъ, на Руси, какъ-то такъ свершился укладъ житейскій, что чѣмъ ближе онъ къ сферѣ искусства, тѣмъ шире для него открыта торная дорога къ алкоголизму. Вино пополяетъ то, что сжигаютъ въ организмѣ старшаго брата талантъ или энтузіазмъ къ таланту, какъ въ организмѣ меньшаго брата то, что сжигаютъ непосильныя мускульныя напряженія. И, если директоровъ департамента, начальниковъ отдѣленій, столоначальниковъ, адвокатовъ, артистовъ, литераторовъ, генераловъ не отшибаютъ отъ вина супруги Фигнеры, Савина, Левяни, я рѣшительно не понимаю увѣренности, почему мужика отъ сохи, либо столичнаго дворника, разносчика, фабричнаго, цехового должны отшибить отъ „мерзавчика“ и бутылки пива „Первый винокуръ“, „Не такъ живи, какъ хочется“, „Рабочая слободка“ и т. п.

— Но, позвольте,—возразить мнѣ,—Фигнеры, Савина, Преображенская не поучаютъ свою публику ежеминутно, что, молъ, „не упивайтесь виномъ, въ немъ же есть закорючка“, а тутъ имѣется въ виду именно такое систематическое поученіе. Душеспасительнымъ словомъ кого хочешь проймешь! Противъ душеспасительнаго слова не устоишь, еще Плюшкинъ признавался!

Вотъ это-то и курьезно, что порокъ, противъ котораго мы собираемся сражаться путемъ специального дидактическаго театра въ темной народной массѣ, на собственной нашей интеллигентной сценѣ пользуется скорѣе правами симпатіи, чѣмъ антипатіи. Пьяница въ русскомъ искусствѣ существо не только не гонимое, но даже прямо покровительствуемое. Положительныя истины, честныя идеи вѣщаются въ русскомъ театрѣ, въ большинствѣ случаевъ, пьяницами,—за исключеніемъ театра Л. Н. Толстого. Любимъ Торповъ—пьяница, студентъ Хорьковъ—пьяница, Незнамовъ — пьяница. Къ большинству русскихъ положительныхъ типовъ на сценѣ очень хорошо можно приложить слова трагика въ „Талантахъ и поклонникахъ“:

— Благородень я, Вася! Ахъ, какъ благородень! Жаль лишь, что благородень-то я только въ пьяномъ видѣ!

И вотъ теперь—коллизія. Мы хотимъ отучать театромъ народъ отъ пьянства, а пьянство на собственномъ нашемъ театрѣ поучаетъ насъ нравственности. Но вѣдь, учреждая театры народные, мы не можемъ закрыть для народа и нашихъ театровъ; не можемъ скрыть отъ него, что, кромѣ пьесъ дидактическихъ, специально написанныхъ, дабы онъ не упивался виномъ и не впадалъ въ закорючку, есть пьесы господскія, трактующія оный вопросъ совсѣмъ съ иныхъ точекъ зрѣнія. Наконецъ, если даже какимъ-либо чудомъ и скроемъ,—безполезно: разболтаютъ театральные плотники, статисты, солдаты и полицейскіе театра. И вотъ—возникаетъ великое недоумѣніе въ зрителѣ, будущемъ театралѣ изъ народа:

— Что же сей сонъ значить? Мнѣ— „вино-то, вино-то, значить, что дѣлаетъ. Скверность!“ А себѣ— „Гурь-гурь-гурь! буль-буль-буль! Любимъ Торцовъ пьяница, а лучше васъ!“ Какъ это совмѣстить? какъ привести къ одному знаменателю?

Очень трудно совмѣстить и невозможно даже. Народъ пойметъ наше театральное лицемеріе и осудитъ насъ. Да и самимъ намъ скоро станетъ совѣстно, что мы играемъ роль какихъ-то Калхасовъ, знающихъ, въ чемъ секретъ безопаснаго порока, да приберегающихъ его для себя, а постороннимъ не сказывающихъ, заграждающихъ его отъ нихъ страшными пугалами.

Мнѣ кажется, что и И. Л. Щегловъ за дидактически-резвентную часть народнаго театра держится больше по привычкѣ и страха ради фарисейска. Дѣло вовсе не въ дидактикѣ, а въ томъ, чтобы дать народному духу новую сферу дѣятельности, потребность въ которой растетъ въ немъ вмѣстѣ съ грамотностью. Если въ народѣ есть уже художественный запросъ, надо удовлетворить ему, дать театръ народу; если такового запроса нѣтъ, если онъ вымыселъ интеллигентовъ, ошибочно зрящихъ въ театрѣ орудіе нравственной дисциплины, не стоитъ и заводить народныхъ театровъ: на дидактикѣ въ нихъ не выйдешь и дидактикою въ нихъ народъ не замѣнишь. Что театръ гдѣ-то и когда-то былъ этической школою, историческій предрасудокъ. Гдѣ это было? Въ Греціи древней? Очень сомнительно, чтобы современники придавали ему такое значеніе, ибо, если смотрѣть на театръ, какъ на проводникъ въ народъ нравственныхъ законовъ и идей, то государственная власть Аѳинъ не могла бы потерпѣть ни Эсхила, ни Еврипида, какъ распространителей религіознаго вольнодумства, потрясателей основъ національнаго культа. Въ Римѣ? Театральная эпоха Нерона похожа на какое угодно увеселительное учрежденіе *en grand*, только не на школу. Шекспиръ? Если бы въ балаганъ, содержимый этимъ великимъ изъ великихъ поэтовъ,

толпа ходила не за чисто-художественными, но за дидактически-философскими впечатлѣніями, время сохранило бы намъ, вѣроятно, хоть какія-нибудь данныя, что это былъ за человѣкъ, какъ непосредственно вліялъ онъ на современниковъ и т. д. А то, несмотря на сравнительно недавнюю эпоху, и не какую-нибудь дикую эпоху, на „золотой вѣкъ Англіи“, Шекспиръ—полуміе, прошедшій въ своемъ обществѣ рѣшительно безслѣдно, даже не какъ метеоръ, потому что метеоры подробно описываютъ въ лѣтописяхъ. Такъ называемая бэконовская теорія происхожденія шекспировскихъ драмъ есть, несомнѣнно, плодъ возростаго въ наши дни, сперва отъ поствъ псевдо-классиковъ, потомъ романтиковъ-идеологовъ, предразсудка о театрѣ-школѣ. Самодовлѣющая цѣлесообразность твореній Шекспира не позволяла доктринерамъ успокоиться на мнѣніи, будто ихъ сочинилъ только художественный гений. Надо вообразить себѣ сознательную школу, чрезъ которую великій учитель-философъ проводить въ міръ выработанную имъ этику. Нуженъ сталъ достойный такой роли авторитетъ, создавалась легенда о Бэконѣ Веруламскомъ.

Замѣчательно, что дидактическое направленіе въ театрѣ никогда, никого, ничему не выучило. Театръ часто служилъ проводникомъ идей политическихъ и социальныхъ,—и то скорѣе отражателемъ и выразителемъ ихъ, но проводникъ и изобрѣтатель нравственныхъ доктринъ онъ всегда былъ слабый, начиная отъ скучнѣйшихъ трагедій Сенеки и до нашихъ временъ. Мы считаемъ, составляя репертуаръ народнаго театра, чуть не въ первую голову „Не такъ живи, какъ хочется“—дидактическую пьесу А. Н. Островскаго. А вонъ В. С. Сѣрова поставила ее въ деревнѣ, съ музыкою изъ „Вражьей силы“, а, по свидѣтельству очевидца, мужики остались недовольны: что, говорятъ, мы озорства-то мало видимъ что ли? А „Князь Игорь“, „Жизнь за Царя“ приводили ихъ въ восторгъ.



То же самое явление наблюдаетъ и И. Л. Щегловъ. Во „Власти тьмы“, могущественно потрясающей сердца простой публики, тенденціозныя сцены Митрича и таковыя же разглагольствованія Акима проходятъ безслѣдно, забираетъ за живое зрителя-мужика то же, что беретъ и зрителя-барина: художественная передача психологическаго процесса, повергающаго Никиту, Матрену, Анисью, Акулину въ пропасть бѣдствій и преступленій, — побѣждаетъ трагедія, а не мораль трагедіи.

Такимъ образомъ, я рѣшительно отказываюсь отъ солидарности съ нравоучительными предпріятіями, объясняющими необходимость театра народнаго, какъ своего рода исправительнаго учрежденія сѣрой толпы отъ пьянства и разврата. Можетъ быть, сыграетъ онъ и тутъ важную роль, но нельзя строить на этомъ его первое значеніе. Хорошо, если театръ явится серьезною этической школою, въ подспорье школѣ, но необходимость его учрежденія надо мотивировать не этою косвенною задачею, но прямою, т.-е. пробудившеюся въ народѣ потребностью художественною.

Существуетъ ли такая потребность, какъ насущный запросъ? Поборники народнаго театра, въ томъ числѣ и такой знатокъ его, какъ И. Л. Щегловъ, рѣшаютъ этотъ вопросъ утвердительно, принимая его а priori, безъ обсужденія. Держась того же мнѣнія, я, однако, не могу согласиться съ этою апріорностью, какъ бы предполагающею театральную потребность чуть ли не прирожденною, въ родѣ первороднаго грѣха. Народный театръ, думается мнѣ, намъ уже нуженъ, но безспорно, что — „есть народъ и народъ“.

\* \* \*

„Мужицкая“ среда, въ которой развивается дѣйствіе „Власти тьмы“, почти всюду, гдѣ ставится грандіозное приваженіе Л. Н. Толстого, подала поводъ

къ ряду недораазумѣній, которыя упрочились, обратились въ традицію и вѣроятно, будутъ еще происходить на многихъ русскихъ сценахъ, губя силу и впечатлѣніе этой великой пьесы. Напримѣръ: потому что Матрена говоритъ много смѣшныхъ и подлыхъ словъ, въ ея роль запрягаютъ комическую старуху. Это—дико и до дѣтства недаленовидно. Успѣхъ „Власти тьмы“ при первой ея постановкѣ на сценѣ петербургскаго Литературно-Артистическаго кружка въ значительной степени объясняется тѣмъ, что Матрену играла П. А. Стрелетова—трагическая актриса. Первой трагической актрисѣ театра и слѣдуетъ играть Матрену всюду и всегда, какъ всюду и всегда первая трагическая актриса играетъ леди Макбетъ и королеву Маргариту въ „Ричардѣ III“. Матрена, безъ проникновенія вглубь ея души, доступна только трагическому пониманію, обращается въ простую деревенскую бабочку, склонную пакостничать своему ближнему ради своего родного, смѣшную, незначительную,—обращается въ единичный курьезъ, а не въ роковой общій типъ, мрачную тучею тяготящій надъ русскимъ мужичествомъ. Матрена—настоящая героиня Толстого; она вся—„Власть тьмы“: и воплощеніе ея, и ея орудіе; она—единственное въ пьесѣ лицо, захваченное властью тьмы всецѣло, безъ колебаній и сомнѣній; падшее такъ глубоко, что въ грѣхѣ, страшномъ еще для Никиты, Анисьи, Акулины, Матрена чувствуетъ себя, какъ рыба въ водѣ, какъ птица въ воздухѣ, то-есть вовсе не замѣчаетъ удушливой среды, гдѣ она находится и куда еще сама подбавляетъ удушья. Отсюда, изъ глубины этого бессознательнаго и не нуждающагося въ самомъ познаніи паденія, вытекаетъ и виѣшнее добродушіе Матрены, и поэтому-то добродушія Матрены комическими интонаціями не передать. На этихъ интонаціяхъ сорвался въ Московскомъ Маломъ театрѣ такой огромный бытовой талантъ—О. А. Садовская. Упрямо-себялюбивая, тупо-злая, наивно-безжалостная воля Матрены—воля огром-

ная, настойчивая, энергичная—игрою Садовской совершенно не выясняется, а безъ такого выясненія темна для зрителя и вся Матрена: такъ, молъ, ходить по сценѣ какая-то скверная баба... пакостить всѣмъ, кромѣ своего сына... зачѣмъ и кому это надо, чортъ ее знаетъ! анекдота ради, надо полагать. Если я когда-нибудь жалѣлъ объ отсутствіи Г. Н. Федотовой въ труппѣ Малаго театра, такъ это именно на первомъ представленіи „Власти тьмы:“ она могла бы сыграть Матрену, какъ лицо трагическое, какъ фатальный характеръ... Впрочемъ, я лично не надѣюсь видѣть Матрену сильнѣе г-жи Стрепетовой, поразительно глубоко проникшей въ мутную душу тульской леди Макбетъ въ лаптяхъ и поневѣ. А вѣдь г-жа Стрепетова играетъ, въ сущности, смѣшнѣе, чѣмъ г-жа Садовская, и надъ шуточками и прибауточками Матрены театръ больше хохочетъ у Стрепетовой, чѣмъ у Садовской. Но тотъ же театръ весь замираетъ, когда—въ сценѣ отказа Никиты рыть яму для ребенка Акулины—взбѣшенная Анисья зоветъ народъ, чтобы выдать себя и мужа, а Матрена закрываетъ ей ротъ:

— Что ты! Очумѣла! Онъ пойдетъ...

Это—„онъ пойдетъ“ Стрепетовой и переходъ потомъ къ умильному: „Иди, сынокъ, иди, рожеюный!“—до сихъ поръ совершенно ясно звучитъ въ моихъ ушахъ...

А еще—последній діалогъ съ Никиткою Матрена восторгается:

— Все шито, крыто.

— А въ погребѣ-то что?—возражаетъ Никита, намекая на зарытаго ребенка.

Матрена смѣется:

— Что въ погребѣ? Капуста, грибы, картошка, я чай. Что старое поминать?

Въ интерпретаціи Садовской эта яркая фраза пропала безслѣдно. Если бы въ театрѣ нашлся зри-

тель, вовсе незнакомый съ текстомъ „Власти тьмы“ и прѣхавшій только къ пятому акту, онъ непременно подумалъ бы, что Матренѣ-Садовской неинавѣстно преступленіе ея сына и что она и впрямь увѣрена, будто въ погребѣ нѣтъ ничего, кромѣ капусты, грибовъ, картошки. А у Стрелетовой изъ-за этихъ пустыхъ словъ дьяволъ показывалъ свои длинные рога... Да! Матрена—это тотъ самый карамзинскій „кладезъ ясный“, коего

Тихъ, спокоенъ сверху видѣ,  
Но взглядишь въ него—ужасно!—  
Крокодилъ на днѣ лежитъ.

И время отъ времени высовываетъ на свѣжій воздухъ свою страшную морду... И, кто играетъ Матрену, ни на минуту не долженъ упускать изъ вниманія, чтобы публика не забывала о крокодилѣ, лежащемъ подъ ясною поверхностью колодца. Не упустить же этого изъ вниманія и провести это черезъ всю роль, повторяю, властенъ только сильный талантъ трагическаго пошиба. За границею Матрену играютъ мелодраматическою злодѣйкою. При всей ходульности такого представленія, оно все-таки вноситъ въ драму больше красокъ, чѣмъ полное безличіе Матрены, обращенной въ комическую старуху.

Кому изъ героевъ пьесы особенно не везетъ на русскихъ сценахъ — это Никитѣ. Покойный Сазоновъ игралъ его приказчикомъ со Шукина двора. Судьбининъ — запаснымъ солдатомъ. Рыжовъ — молодымъ толстовцемъ, только что переодѣвшимся изъ фрака въ пестрядинную рубаху и смѣнившимъ лаковые сапожки на лапти. Лучше другихъ — былъ коршевскій исполнитель, „Саша“ Яковлевъ: онъ, по крайней мѣрѣ, былъ больше народень, чѣмъ остальные. Причина опять та же самая: Никиту долженъ играть трагикъ, а играютъ „первые любовники“... глупѣйшее амилуа, которое давно слѣдовало бы упразднить вовсе изъ

репертуара, а пока оно въ немъ господствуетъ, и „первый любовникъ“ — *jeune premier* — первое и самое дорогое лицо въ труппахъ. Въ сущности, я не знаю, въ чемъ состоитъ талантъ *jeune premier*? и бываютъ ли они талантливы? Они обязаны имѣть красивое лицо, приличный ростъ, носить хорошо сшитые брюки и пиджаки, если роль — „городская“, и ловко прихваченные кафтаны и шаровары, если роль „рубашечная“; обязаны говорить симпатичнымъ голосомъ и убѣжденнымъ тономъ любовныя слова, которыхъ никто, никогда и нагдѣ не произносилъ такъ, какъ они произносятся, и для произнесения которыхъ рѣшительно никакого таланта не требуется: слова эти сами за себя говорятъ. Когда *jeune premier* читаетъ эти слова громко, быстро, не спотыкаясь, говорятъ, что онъ хорошій актеръ; когда онъ, вдобавокъ, разгорячится и накричитъ о любви безъ искренности въ голосѣ, его объявляютъ чуть ли не великимъ, театръ трещитъ отъ аплодисментовъ и дамы покупаютъ въ магазинахъ его карточки... Исторія русскаго театра показываетъ намъ, что всѣ наши хорошіе артисты становились хорошими актерами только тогда, когда лѣта заставляють ихъ уйти съ нелѣпаго амплуа *jeune premier*, хотя многіе изъ нихъ въ юные годы были знаменитостями на этомъ амплуа. Въ такой послѣдовательности опредѣлился въ свое время талантъ И. В. Самарина; такъ, въ наши дни, получили серьезное значеніе А. П. Ленскій, Ф. П. Горевъ, А. И. Южинъ, покойный М. А. Рѣшимовъ: пока они были „первыми любовниками“, ихъ „обожали“, но... А какъ только выскочили они изъ этой нелѣпой куклолки, всякія „но“ исчезли, и передъ публикой выросли большіе актеры, каждый — съ талантомъ первой величины по своей новой специальности. Никита — щеголь и донъ-Жуанъ. Ну, какъ же не поручить его первому любовнику?

Въ Италіи „*La Potenza delle tenebre*“ идетъ на многихъ драматическихъ сценахъ. Кто же играетъ Никиту?

Законе, Наведли, Эмануэль, Витти — первые трагики, внесшіе Никиту въ свой репертуаръ наряду съ шекспировыми героями. Какъ они играютъ? Въ томъ же сильно трагическомъ тонѣ, какъ и шекспировскія роли. Въ Берлинѣ Никиту игралъ Матковский. Въ Парижѣ— Поль Мунэ. И—замѣтьте!—одно изъ требованій, требованіе бытовое,—для исполнителя иностранца не существуетъ: они играютъ роль облегченную на добрую треть. А мы лицо, которое въ Европѣ—и въ упрощенномъ-то видѣ—считаютъ по плечу лишь первоклассному драматическому таланту, спускаемъ, какъ второстепенное, „любовничку-съ“... и послѣ того наивно удивляемся его провалу! Что же удивительнаго, если ребенокъ не въ состояннн поднять палицы Геркулеса? А какъ хороша роль Никиты въ рукахъ сильнаго исполнителя-психолога!.. При всей нелѣпости итальянской обстановки, при всемъ смѣхотворствѣ восклицаній, въ родѣ:

— Anisia! porta il samovar: io voglio dare una tazza di the al mio buono vecchio papa...

Я не могу забыть Закона... такъ сильно захватывалъ онъ публику своимъ талантомъ въ трагическихъ сценахъ. А одѣтъ былъ прегрдуо — какимъ-то Петромъ Великимъ. И считалъ расходы по конторскимъ стоячимъ счетамъ. И самоваръ, къ великому хохоту райка, былъ игрушечный, кукольный. И, когда Матрена и Анисья принесли на сцену свертокъ, долженствовавшій изображать ребенка, кто-то громко и жалобно мяукнулъ въ галлерей, а другой голосъ трагически отозвался:

— *Verbero gatto! Amicil salviamo il gattino!* (Ахъ, бѣдный котъ! Ребята! Выручай котенка).

И все-таки—гг. Сазонова, Рыжова, Яковлева я уже успѣлъ забыть, а Законн вижу, какъ живого... стѣдить только закрыть глаза...

Такимъ образомъ въ заграничныхъ театрахъ, благодаря правильному распредѣленію ролей, центръ

пьесы остается тамъ, гдѣ онъ намѣченъ самимъ Толстымъ,—на роли Никиты. Въ Россіи, по слабости Никиты, центръ перемѣстился на резонерскую роль Акима.

\* \* \*

Въ колоссальномъ театрѣ-циркѣ Адриано, при стеченіи нѣсколькихъ тысячъ публики, Пьетро Масканьи знакомилъ Римъ съ своею оперою „Лоэнгринъ въ Японіи“. Официально въ афишѣ она называется „Ирисъ“, но — едва раздаются первые такты вступительнаго хора, вы уже улыбаетесь: beau masque, je te soppais!

До чего искривлялся Пьетро Масканьи! и жаль, и страшно слушать, въ какую раздутую, длинную, вычурную шумиху перелился его небольшой, но когда-то свѣжій, симпатичный, полный красиваго лиризма, талантикъ—въ напрасныхъ усиліяхъ сказать міру „большое музыкальное слово“. Сидишь и все время чувствуешь предъ собою человѣка, въ которомъ нѣтъ ничего своего,—ни чувства, ни мысли, ни даже привычекъ; все взято взаймы, на прокатъ, все—шаблонъ и цитата. Масканьи въ „Ирисъ“ — не только рабъ Вагнера,—не въ обиду ему будь сказано, онъ въ этой оперѣ—лакей великаго германскаго генія, лакей, который носить платье съ барскаго плеча и исподтишка курить господскія сигары.

— Позвольте! Да это „Лоэнгринъ“!

— Позвольте! Да это „Тангейзеръ“!

— Вотъ это нарастаніе оркестра—изъ „Зигфрида“!

— Баллада Ирисъ о Пьеврѣ довольно оригинальна...

— А вы слышали „Мейстерзингеровъ“ Вагнера?

— Нѣтъ.

— Ну такъ вотъ тамъ есть рассказъ Евы, которому эта баллада — подражаніе и притомъ сдѣланное очень ученическою рукою.

Это—разговоры впечатлительныхъ слушателей въ те-

чение первого акта оперы. Но Масканьи искусный дѣлатель внѣшняго успѣха. Онъ отлично понимаетъ, что за штука итальянское вагнеріанство, отъ котораго всякій сѣверный вагнеріанецъ отрекнется, какъ отъ сатаны и всѣхъ дѣлъ его. Онъ отлично понимаетъ, что Вагнеръ чистой воды заставляетъ итальянскую публику, ходящую въ театрѣ *per divertirsi*, звать самую откровенною и возмущенною зѣвотою,—здѣсь нуженъ Вагнеръ, размѣненный на транскрипціи для садовыхъ оркестровъ и воскресной военной музыки на площадяхъ. Вагнеръ апплике, Вагнеръ съ аріей, помѣси „Лоэнгринъ“ съ „Лючіей“, „Тангейзера“ съ „Травиатою“. Поэтому на ряду съ вагнеріанскими заимствованиями въ оперѣ—чего хочешь, того просишь. Звучитъ мелодія „четокъ“ изъ „Джіоконды“, звучитъ серенада Моцартова „Донъ Жуана“, звучитъ дважды дословно заимствованное, собственное *intermezzo* Масканьи изъ „Cavalleria Rusticana“.

Фокусничество—въ стремленіи угодить на всѣ вкусы въ музыкѣ, фокусничество — на спенѣ. Опера начинается при мертвомъ темномъ театрѣ, и композиторъ заставляетъ публику минуты полторы тщетно прислушиваться къ глухимъ *pianissimo* какихъ-то лопающихся струнъ, раздающимся изъ черной ямы... Это—конецъ ночи, солнце просыпается и поетъ (хоръ) о своемъ величій и божественномъ могуществѣ въ природѣ. Хоръ жиденькій, а для русскихъ ушей, знакомыхъ, не говоря уже о „Лоэнгринѣ“, съ восходами солнца въ „Одѣгнѣ“ и „Снѣгурочкѣ“, музыка Масканьи—прямо мизерна. Въ вознагражденіе публики за долготерпѣніе насчетъ неслышанныхъ *pianissimo*, оркестръ начинаетъ грохотать, грохотать... бумъ — и, вмѣстѣ съ финальнымъ аккордомъ, во всемъ театрѣ сразу вспыхиваетъ электричество: солнце вошло! Эффектъ неописуемый, равно какъ и восторгъ добрыхъ буржуа въ ложахъ и партерѣ: ну, какъ же Масканьи — не геній? Подуматься до этакого символа: оркестромъ — что есть силы, по



ушамъ! электрическими лампочками—что есть мочи по глазамъ! Всякій чувствуетъ, что солнце взошло. . Bis, bis!.. Масканьи кланяется съ выраженіемъ скромнаго достоинства на красивомъ лицѣ своемъ; да, молъ, вы правы, аплодируя, — что и говорить, самъ знаю, что придумалъ штучку недурную! — и великодушно заставляетъ бутафорское солнце взойти во второй разъ... Чудо болѣе изумительное и великолѣпное, чѣмъ даже при Иисусѣ Навинѣ.

Се съ запада восходитъ царь природы,  
И изумленные народы  
Не знаютъ, что имъ предпринять:  
Ложиться спать или вставать?

Красивенькій, простенькій сюжетъ „Ирисъ“ очень понравился бы каждому человѣку съ непосредственнымъ воспріятіемъ впечатлѣній, если бы Масканьи оставилъ его, какъ онъ есть, маленькою легендою, поэтическимъ кусочкомъ быта, какъ дивно удалось ему въ „Сельской Чести“. Но помилуйте! развѣ это было бы современно? Съ тѣхъ поръ, какъ Масканьи жилъ непосредственными вдохновеніями, въ Италіи много воды утекло! Она обзавелась своимъ собственнымъ игрушечнымъ символизмомъ, и во главѣ его у нея есть Габріэле Д'Аннунціо, очень талантливый поэтъ, конечно, стоящій многими головами выше въ литературѣ, чѣмъ Масканьи стоитъ въ музыкѣ, но большой тѣчи же буржуазными недостатками, какъ и знаменитый композиторъ: неудержимую способностью prendre son bien ou il le trouve и выдавать техническою ловкостью бавальное за оригинальное, вычурное за глубокое, за-ѣзженное за новое...

Д'Аннунціо въ пьесахъ своихъ создалъ литературу „ремарокъ“, диктующихъ пѣлую гамму чувствъ въ объясненіе чуть не cadaго слова, чуть не cadaго движенія его героинь и героевъ. По большей части, это и у него вычурно, претенциозно, но иногда и остро-

умно, и почти всегда ловко, расчетливо, хитро, — бьет по нервамъ и дурманитъ красивыми словами. Оно гипнотизируетъ, направляетъ. Умный зритель-критикъ надъ этимъ „гидомъ“ по пьесѣ смѣется, но все же — разъ его знаетъ — съ нимъ невольно считается; зритель простодушный и доврчивый подчиняется автору безпрекословно и, взявъ отъ него, такъ сказать, нравственный бинокль, видитъ въ пьесѣ уже не то, что она есть, а то, что велитъ видѣть въ схемахъ ея, дополняя ихъ воображеніемъ, авторъ. Масканы перенялъ изъ этой манеры комментировать мысль, не умѣющую выразиться въ дѣйствіи, все ея дурное, не усвоивъ ничего изъ ея хорошаго. Либретто „Ирисъ“, мѣстами, можно принять за преднамѣренную пародію на пьесы Д'Аннунціо. Каждая страница испещрена курсивами, высокопарно изъясняющими, что, будто бы, желать сказать композиторъ музыкою къ такимъ-то и такимъ-то словамъ. Музыка предполагается уже не только програмною, но и сверхъ-програмною. Ибо, напримѣръ, героиня поетъ:

— О, какой большой глазъ на меня смотреть!

А примѣчанія автора комментируютъ это восклицаніе:

— О, великое Солнце! О, ты, безконечная красота! О! ты все оживляешь и умерщвляешь! О!

И идутъ десятки „О“ на полторы страницы... Делегации пропасть, элоквенціи еще больше, конфетные билетки со стипскомъ сыпятся, какъ на русскомъ провинціальномъ балакѣ, а толка никакого, и—въ то самое время, какъ г. Масканы чувствуетъ себя необычайно возвышеннымъ и глубокомысленнымъ, русскому читателю и слушателю начинаетъ казаться, что сидитъ предъ нимъ не то фразеръ Грушницкій изъ „Героя нашего времени“, не то и самъ поручикъ Соленый изъ „Трехъ Сестеръ“, загубленный для жизни тѣмъ, что родился „похожъ на Лермонтова“. Сидитъ и говоритъ безъ-умолка жестокія слова изъ альманаха 1827 года:

ему-то забавно и ново, а нашему брату, простому смертному, слушать—каково?— Растут мозоли въ ухахъ, а въ душѣ накапаетъ то тоскливое остервенѣніе противъ навойливо умничающей и бездарно претенціозной мѣщанской пошлости, подъ влияніемъ котораго, въ смѣшномъ разсказѣ Чехова, знаменитый литераторъ убилъ прессъ-папье даму-писательницу, читавшую ему свою драму.

Фортели навѣрняка, поиски испытанныхъ дешевыхъ успѣховъ, льстивое желаніе „потрафить“ на массу, ходя по торнымъ дорожкамъ,—на каждомъ шагу. Публика любитъ „театръ на театрѣ“: это — успѣхъ „Паяцовъ“ Леонкавалло. Авторъ „Ирисъ“ наполняетъ первый актъ длиннѣйшимъ спектаклемъ маріонетокъ. Серенаду Арлекина замѣняетъ серенада Осаки („Горь—сынъ солнца“), заимствованная, какъ я уже сказалъ, изъ серенады „Донъ Жуана“, но слегка вагнеризованная. Сцена продажи Ирисъ въ гейши неволью напоминаетъ аналогичную сцену въ опереткѣ того же имени и не богаче ея музыкальнымъ содержаніемъ. Хоръ пѣвицъ съ закрытымъ ртомъ, балетъ serpentine, мелодраматическіе тряпичники съ фонарями,—въ родѣ фонарщика въ „Манонъ“ Пуччини... рѣшительно, всѣ эфффекты, которыми лирическая сцена послѣднихъ лѣтъ успѣшно шекотала нервы „благосклонной“ и „почтеннѣйшей“ публики, охочей испытывать сантиментальныя эмоціи, но съ гарантіей—чтобы не прошибало кожи насквозь, не захватывало внутрь. Помните, какъ Нитушь излагаетъ учебную программу пансіона, въ которомъ она воспитывалась:

— Немножко географіи, немножко математяки. И очень много иностранныхъ языковъ!

„Ирисъ“ Маскьяни—тоже въ этомъ родѣ:

— Немножко философіи, немножко психологіи. И очень много краснорѣчивыхъ пустяковъ.

Человѣкъ съ образованіемъ, способностью мыслить серьезно, съ воспитаннымъ вкусомъ, слушаая пустяки

эти, либо улыбается презрительно, либо съ досадою думаетъ:

— Какое шарлатанство! Какая побѣдоносная увѣренность въ невѣжество публики и въ готовности ея проглотить покорно и съ благоговѣніемъ все, что преподносится ей съ таинственнымъ видомъ и приемами жреца-мистагога!

А буржуа, лѣнливые думать и счастливые, что можно, не думая, понимать, закрываютъ отъ восторга глаза и стонуть:

— Глубоко! Глубоко!

Глубины „Ирисъ“ доходятъ до такой чудесности, что въ послѣднемъ актѣ уже поютъ даже не сами дѣйствующія лица, но „эгоизмы“ ихъ: эгоизмъ тенора, эгоизмъ баритона, эгоизмъ баса, эгоизмъ страсти любовной, эгоизмъ наживы, эгоизмъ семейный. Къ великому моему удовольствію, Масканьи имѣлъ „альтруизмъ“ уничтожить два послѣдніе эгоизма огромною купюрою, такъ что пѣлъ только одинъ эгоизмъ — теноровый, да и то напрасно... Впрочемъ, надо отдать этому теноровому эгоизму справедливость: голосъ у него оказался превосходнѣйшій — молодой, сильный, нѣжный, онъ живо напоминалъ Собинова, уступая послѣднему въ мягкости и медоточивости, но превосходя его энергіей звука. Фамилія пѣвца — Пьетро Скьявацци.

Вообще, исполненіе „Ирисъ“ не оставляло желать ничего лучшаго, начиная съ заглавной партіи, отданной въ руки Эммы Карелли, правда, старовой для роли малютки-муссме, но зато превосходнѣйшей и пѣвицы, и актрисы; она сдѣлала все, что могла, чтобы придать японскій и восточный колоритъ оперѣ, гдѣ нѣтъ ни Японіи, ни востока. Бывшій въ театрѣ японецъ, студентъ здѣшняго университета, по крайней мѣрѣ, очень возмущался спектаклемъ и находилъ его, съ своей національной точки зрѣнія, чуть не кощунствомъ. Управлялъ оркестромъ самъ Масканьи, —

все еще красивый, хотя сильно растолстѣвшій и сдѣлавшійся похожимъ на покойнаго Георга Парадиза,— и какъ всегда управлялъ плохо: съ грубою аффектаціей деталей, при полномъ неумѣннн выдѣлнть главныя, руководящія ннты своего музыкальнаго замысла... Право, композиторамъ слѣдовало бы соглашеніемъ музыкальнаго конгресса, какаго бы нн будь, воспретнть выступать днрнжерами собственныя оперы! А то мнѣ живо вспоминается сцена въ Москвѣ, какъ — послѣ „Онѣгина“ подѣ управленіемъ П. И. Чайковскаго въ прнннщннковской оперѣ—одннъ изъ знаменнѣншнхъ русскнхъ Онѣгнннхъ, спѣвшнй партню не одну сотню разъ, держалъ меня за пуговицу и, чуть не плача, говорнль:

— Другъ мой, я несчастнѣншнй человаѣкъ въ мнрѣ... Я сегодня убѣднлся, что — одно изъ двухъ: нлн я не знаю Онѣгнна, нлн Чайковскнй его не знаетъ... Такъ какъ онъ авторъ, а я только пѣвецъ, то, должно быть, не знаю я...

\* \* \*

Пятнацать лѣтъ не ндалъ я Эрмете Закопн. Остался онъ въ памяти моей молодымъ, некраснвымъ бытовнкомъ-нврастеникомъ, съ трясущнмнся рукама, съ подвижною, болѣзненною фнзнономіей, которю держаетъ нервннй тнкъ. Сохраннлось впечатлѣнне большаго, но какъ будто чнсто нутряннаго таланта—много нервознаго и сравннтельно малокультурнаго, не столько въ европейскомъ, сколько въ русскомъ духѣ—подоплечнаго, безъ тонкой школы, субъектнвнста и нндивидуалнста, полнаго блестящнхъ, рефлектнвннхъ чертъ, но не подннимающагося на объектнвную высоту творчества типнческаго. Не даромъ же коронною и дебютною ролью того стараго Закопн былъ Ннкнта во „Власти тьмы“, а послѣ онъ обратнлся къ Раскольнкову, „Нахлѣбннику“ и тому подобнмъ образамъ-ннннцамъ русскон реалнстнческой драмы, пушенной.

въ ходъ послѣдними романтиками и первыми реалистами нашей литературы, въ смѣси вліяній Гоголя и Жоржъ Зандъ, Бѣлинскаго и Виктора Гюго, Эжена Сю и „Физиологіи Петербурга“. Долженъ, однако, сознаться, что въ тѣ старые годы, вообще-то, Законни мнѣ не очень нравился. Мнѣ казалось, что, хотя онъ играетъ—и великолѣпно! — почти исключительно темпераментныя роли, но, по существу-то артистической природы своей, онъ далеко не темпераментный актеръ, а только чрезвычайно искусно притворяется темпераментнымъ актеромъ. А притворство это удается ему такъ совершенно потому, что, если не пылокъ частный темпераментъ его таланта, то совершенно достаточно въ немъ общаго темперамента расоваго. Вспышки и уладки послѣдняго создаютъ иллюзію страстности тамъ, гдѣ, на самомъ дѣлѣ, все очень тщательно обдуманно и искусно подготовлено — даже мнимыя неуклюжести и милыя неловкости, которыми молодой Законни иногда подчеркивалъ, что — ужъ извините, молю, господи! вотъ до чего я забылся и увлекся! Словомъ, казалось, что въ каждой своей роли онъ играетъ не одну, а двѣ роли: одну, которая стоитъ на афишѣ, другую — страстнаго актера, который для роли своей будто бы жизни не жалѣетъ, — самъ же, личностью своею, остается, третьимъ наблюдателемъ въ сторонѣ, какъ чуткій, умѣлый, энергичный и сильный машинистъ и комбинаторъ совмѣстнаго хода тѣхъ двухъ ролей. Заученность сценической не только невращенія, амплуа которой Законни чуть ли не отецъ родной, но и дикой страстности, способность „въ спокойномъ духѣ горячиться“, — удивительное и постоянное свойство итальянскихъ актеровъ. Этимъ отчасти надо объяснить то обстоятельство, что ни одинъ изъ нихъ не можетъ подолгу играть въ одномъ и томъ же городѣ, и всѣ они безъ исключенія ведутъ кочевую жизнь въ условіяхъ гастрольной системы, и всѣ попытки итальянскихъ передовыхъ артистовъ устро-

ить постоянные театры (stabile) покуда терпят жесточайшее фиаско. Джіованни Грассо, въ первую недѣлю, смотрять—театръ набить биткомъ, но на портренияхъ—пустота, хоть шаромъ покати. Что же? было плохо на первомъ спектаклѣ? Нѣтъ, было великолѣпно. Но дважды видѣть Грассо въ одной и той же роли на близкомъ разстояніи невыносимо: страсть, разрываемая въ клочки, жестъ въ жестъ, тонъ въ тонъ, гримаса въ гримасу, становится, вмѣсто страшной, смѣшной. Трагедія обращается въ пародію. Постѣ „Зольфаты“ труппа Грассо даетъ водевилъ, пародирующий „Зольфату“. Надо жить въ Италіи и постоянно наблюдать итальянскую сцену, для того, чтобы понять всю фамиллярную язвительность этой смѣшной шутки надъ трагическимъ паѳосомъ Грассо и глубокое ремесленное равнодушіе къ своему творчеству артиста, который высмѣиваетъ свой образъ въ тотъ же вечеръ, когда его творить.

Изъ всѣхъ Никитъ, которыхъ я когда-либо видѣлъ на сценѣ, Заккони единственный понималъ трагедію Толстого и единственный умѣлъ превратить „бытовую рубашечную роль“, какъ поняли и играли Никиту всѣ почти безъ исключенія, русскіе исполнители, въ трагическую фигуру Шекспирова замысла, Макбету равную. Въ немъ, единственномъ, сказывался тотъ, забываемый зрителемъ въ интересѣ дѣйствія, синтезъ „Власти тьмы“, который объясняется вторымъ ея заглавіемъ: „Когогокъ увязъ — всей птичкѣ пропасть“. Но именно умѣнье и способность такъ справиться съ такою ролью налагаетъ на физиономію известную печать специальности, не общающую разнообразія. Въ шекспировскомъ репертуарѣ Заккони оказался сравнительно слабовать (положимъ, тогда живъ былъ еще и наѣзжалъ въ Россію Эрнесто Росси и не окончательно одряхлѣлъ Томмазо Сальвини, гастролировалъ изящѣйшій и поэтичный, такъ рано потерянный для искусства, Андреа Маджи, красовался еще молодымъ

обаяніемъ Густаво Сальвини, только что блеснулъ метеоромъ и умеръ умный, высокоталантливый, въ драмѣ чуть не гениальный Эммануэль). Затѣмъ слава Заккони вспыхнула яркимъ огнемъ въ Ибсеновыхъ „Привидѣніяхъ“. Онъ создалъ европейскій успѣхъ этой гениальной пьесы и имѣлъ цѣлую школу послѣдователей. Но извѣстно, что самъ Ибсенъ пришелъ въ ужасъ отъ Освальда — Заккони и печатно заявилъ, что не предполагалъ возможности, чтобы роль Освальда освѣщалась актеромъ въ такомъ подчеркнута патологическомъ толкованіи. Любимый Освальдъ Ибсена былъ вѣнскій Кайнцъ, котораго удачно копируетъ (какъ говорятъ, — самъ я уже не успѣлъ видѣть) русскій Орленевъ. Талантливый былъ артистъ этотъ Кайнцъ. Только вчера я прочиталъ свѣжій его некрологъ въ газетахъ. Страшно не везетъ вѣнскому Бургъ-Театру на премьеровъ! За десять лѣтъ онъ потерялъ Миттервурцера, Левинскаго, Зонненталя, Роберта и Кайнца. Средніе два — Левинскій и Зонненталь — по крайней мѣрѣ, умерли стариками, свершившими въ предѣлѣ земномъ все земное. Но талантливый Робертъ умеръ отъ туберкулеза совсѣмъ еще молодымъ, а Миттервурцеръ и Кайнцъ въ полномъ расцвѣтѣ силъ и таланта. Кайнцу было всего 52 года! Для западнаго артиста это едва вторая молодость. Опять-таки самъ не видалъ, но сужу по толкованію роли артистомъ и по восторженнымъ отзывамъ видѣвшихъ, что замѣчательно интереснымъ и глубокимъ Освальдомъ долженъ быть С. И. Горѣловъ, освѣщающій несчастную жертву „привидѣній“ яркимъ огнемъ своей поэтической, полной красивыхъ идеаловъ, юношеской души. Освальдъ Заккони потрясаетъ, но не трогаетъ; не за него страшно, но отъ него страшно, не его жаль, но вокругъ него жаль. Патологія на чистоту и, слѣдовательно, драма уходитъ въ даль.

Сейчасъ, пятнадцать лѣтъ спустя послѣ первыхъ встрѣчъ, я увидѣлъ Заккони въ Специ, въ хорошень-



комъ театрѣ Politeama di Dusa di Genova, „Чортомъ“ Мольнера. Кажется, въ Россіи пьеса эта репертуарная и ходовая. Записать ея содержаніе трудно, не потому, чтобы оно было сложно, — напротивъ; но потому, что, собственно говоря, въ ней нѣтъ никакого содержанія. Есть третій любовный актъ любовнѣйшей въ мірѣ оперы „Фаустъ“, растянутый на три акта прозы, сдѣланной талантливымъ человѣкомъ далеко не безъ остроумія и живости, и есть чудесная резонерская роль Мефистофеля во фракѣ. То ли онъ, въ самомъ дѣлѣ, чортъ, то ли умница человѣкъ-символь, — это понимай каждый, какъ ему нравится и угодно. Роль благодарнѣйшая, но труднѣйшая, ибо спокойная, резонерская, джентльменская. Вульгарнаго шутовства, коимъ можетъ облегчить залачу свою каждый костюмированный Мефистофель, она не позволяетъ на мгновеніе. Если это чортъ, то адскій принцъ, если человѣкъ, то дьявольски большой и чертовски благовоспитанный свѣтскій баринъ. Я не имѣлъ раньше понятія о „Чортѣ“ Мольнера — не читалъ его, не видалъ на сценѣ. Заккони далъ мнѣ первое его впечатлѣніе — и впечатлѣніе огромное. Если я не ошибаюсь, то въ русскихъ театрахъ дьяволь въ „Чортѣ“ носить какое то человѣческое имя, земной псевдонимъ. Итальянская афиша, какъ всегда, откровенна. Она пишетъ прямо: Il Diavolo... E. Zacconi. Ну, и---играетъ же Заккони своего „Il Diavolo“! Не обинуясь, скажу: это гениально.

Но именно гениальное исполненіе „Чорта“ возвратило меня къ былымъ сомнѣніямъ о темпераментномъ характерѣ таланта Заккони. Впервые видѣлъ я его очень постарѣвшаго и потолстѣвшаго, играющимъ не двѣ роли, но одну, — и, притомъ, холодную, разсудочную, — и впервые онъ слился съ „Чортомъ“ всею личностью своею въ впечатлѣніе нераздѣльной цѣльности, ни на минуту не дробясь въ двойственность. Заккони, подобно Мефистофелю, въ правѣ сказать о себѣ, что его публика все время, подобно Маргаритѣ,

Fühlt, dasz in ganz sicher ein Genie,  
Vielleicht wohl gar der Teufel bin.

Вышнюю похвалу, которую я могу сказать о Заккони, это—что онъ играетъ своего Мефистофеля во фракъ съ такою же стальною выдержкою общаго замысла и въ такомъ же тонкомъ, кружевномъ оплетеніи умнѣйшихъ деталей, какъ Эрнстъ Поссартъ игралъ Мефистофеля въ колетѣ, шляпѣ съ перомъ и при длинной шпагѣ. Но это опять—таки сближаетъ великаго итальянскаго артиста съ наиболѣе умнымъ, интереснымъ, вдумчивымъ, но и наиболѣе холоднымъ изъ классическихъ трагиковъ Европы.

Нѣсколько дней спустя послѣ „Чорта“, я смотрѣлъ Заккони въ „Безчестныхъ“ Д. Роветта — счастливой пьесѣ, которой повезло не по заслугамъ въ буржуазной Европѣ, ибо художествомъ она нисколько не выше тѣхъ слезливыхъ мѣщанскихъ трагикомедій, которыми въ недавнюю старину прославились на Руси П. М. Невѣжинъ, И. В. Шпажинскій и прочіе драматическіе раки, оказавшіеся рыбами на безрыбьи восьмидесятыхъ годовъ. Вещь уровня „Второй молодости“. Роль благороднаго кассира, который, ради жены своей и спасенія фамиліи чести, обращается въ вора, вызываетъ у чувствительныхъ мѣщанъ обильныя слезы, а потому даже большіе актеры берутся за нее охотно: успѣхъ всегда обезпеченъ, ибо дешевая мораль всегда толпѣ нравится. Заккони игралъ Карло Моретти, конечно, мастерски, но вотъ тутъ-то, въ этой страстной, пылкой, подъемной, сплошь внутренной роли, я окончательно убѣдился, что онъ артистъ разсудочный и „актеръ“ съ головы до ногъ. Опять, какъ въ давніе годы, онъ игралъ двѣ роли: и Карло Моретти, и актера, страстно изображающаго Карло Моретти. Но Заккони уже состарился для каторжнаго труда такого совмѣщенія. Ушли молодые средства, годы понизили расовый темпераментъ, успѣхъ понизилъ общее вниманіе къ себѣ, и, вотъ, изъ двухъ ролей поочередно

удавалась то одна, то другая, но, за исключеніемъ весьма немногихъ моментовъ, слитія въ цѣльность не получалось. Все время сквозь Карло Моретти проглядывалъ старшій, опытный актеръ, который очень ловко играетъ молодую, великолѣпно разработанную, роль, задуманную смѣло, сильно, рѣзко, съ натуралистическимъ безстрашіемъ, но... схема глубока, удивительна, эффекты умны, правдивы, безпорны, а жизни и души въ творчествѣ уже не оказалось. Руки тряслись, слюни брызгали, вой изъ груди вырывался собачій, платокъ ключьями летѣлъ въ лицо преступной женѣ, и въ волосы ей Карло вцѣплялся, и душилъ ее очень страшно, но впечатлѣніе, все-таки, одно: интересно задумано, хорошо продумано и — ловко сдѣлано. И только. Карло Моретти у Заккони — совершенно технической разработки, но не боюсь сознаться, что любой, хотя бы грубый, но молодой и, въ самомъ дѣлѣ, страстный, способный, что называется, зарваться, актеръ доставилъ бы мнѣ гораздо больше удовольствія.

Въ „Привидѣніяхъ“ смотрѣть Заккони я уже не пошелъ. Признаюсь: не имѣлъ мужества. Убоялся, что слишкомъ старъ онъ для Освальда. Видѣть трагедію гибнущей молодости въ исполненіи устарѣвшаго таланта — это тоже трагедія своего рода.

Заккони - резонеръ и комедійный актеръ еще въ состояніи долго чаровать публику и, вѣроятно, всегда останется ея любимцемъ. Заккони-неврастеникъ и драматическій любовникъ — величина конечная, исчерпанная, истощенная, и лучше бы ей не быть.

---

## Марья Николаевна Ермолова.

### I.

Лишь твое услышу имя,  
И въ моемъ печальномъ сердцѣ  
Расцвѣтуть благоуханья...

Эти стихи изъ „Атта Тролля“ всегда приходятъ мнѣ въ голову, когда я вижу Ермолову и слышу о Ермоловой—объ этой великой трагической музѣ нашего вѣка, этой вдохновительницѣ и другѣ нашей, восьмидесятной молодости. Не изъ свѣтлыхъ и дѣльныхъ была эта молодость. Тѣ, кто знакомъ съ моимъ романомъ „Восьмидесятники“, найдутъ въ немъ ея подробное отраженіе. Стояли сумерки, ползъ туманъ, и въ туманѣ копошились призраки, падало доброе и слабое, росло и забирало власть сильное и злое... Но—опять стихи: „тѣмъ чернѣе сумракъ ночи, тѣмъ ярче факель въ немъ горитъ“. Однимъ изъ самыхъ яркихъ факеловъ въ той черной восьмидесятной ночи, для Москвы, блестяла Ермолова. Строгимъ, величавымъ, почти укоризненнымъ свѣтиломъ стояла она на уныломъ горизонтѣ нашемъ, дѣломудренная, замкнутая въ себѣ, жрица дѣятельнаго и мудраго искусства, славь съ нямъ жизнь свою въ одну живую цѣльность. Въ ея талантъ—отъ природы, само собою—инстинктивно жило и кипѣло мощное начало общественной отзывчивости, которымъ впоследствии стремились обзавестись, по разуму, десятки умныхъ и способныхъ артистокъ, но ни одной до сихъ поръ не удалось достигнуть ермоловской высоты и искренности. Позвольте мнѣ цитировать самого себя и привести маленькую сценку изъ „Восьмидесятниковъ“:

„Уничтожившій нѣсколько рюмокъ водки и бутылку красного вина, но ничуть не подвыпившій, только повеселѣвшій и красный, техникъ Бурстъ привязался къ

Лидіи Мутузовой съ попреками, зачѣмъ она затѣваетъ поступить на сцену.

— Какое, чортъ, теперь искусство на сценѣ? Развѣ можетъ интеллигентная дѣвушка поставить себѣ пѣлью жизни—играть Виктора Крылова? Вѣдь это все равно, что въ потолокъ плевать, либо, какъ наши таганскія купчихи отъ скуки забавляются, палець вокругъ пальца вертять: „капустку рубить, огурчики солить, капустку рубить, огурчики солить“...

— Какъ будто одинъ Викторъ Крыловъ?

— Одинъ! Никому больше нѣтъ хода! Поганая петербургская Александринка развратила всю Россію! Живого слова не слышно со сцены! Островскаго выгнали въ шею изъ театра! Помеломъ! „Свѣтлый-то лучъ въ темномъ царствѣ“! А? „Сорванцы“ торжествуютъ, „Чудовища“! Инженюшки! Эка восторгъ какой и польза необыкновенная: въ инженерюшку жизнь уложить! Вонъ у васъ сестрица была старшая, Клавдинька, дружокъ мой неопѣненный: когда война началась, она въ Фратештскій госпиталь сестрою милосердія уѣхала,—это я понимаю и уважаю... А вы—эвона куда мѣтите: въ „Сорванцы“!

— А я въ „Сорванцы“!—сердито дразнила Бурста озлившаяся Мутузова.

— Стоило учиться!

— Безъ образованія больше нельзя быть актрисою! Бурстѣ оглушительно захохоталъ.

— Это — чтобы „Сорванцовъ“-то играть? Нутрянымъ смѣхомъ гоготать, да на столъ съ разбѣга вскакивать? Хо-хо-хо! Хо-хо-хо! Еще бы! Золотая медаль нужна! Съ серебряною, смотрите, такой премудрости не осилите!!!

— И все вы ломаетесь и напускаете на себя. Самъ—первый театраль въ училищѣ!.. Послѣ бенефиса Ермоловой недѣлю говорить не могъ, сорвалъ горло вызывая!

Бурстѣ посмотрѣлъ важно и серьезно.

— Ер-мо-ло-ва!..—укоризненно произнесъ онъ, торжественно поднимая палець,—Марья Николаевна!

— Ну, конечно! Еще бы! Фетишь! Кумирь! Божество и благоговѣніе!

— Да-съ! точно такъ-съ! именно-съ!.. — кланялся техникъ.—И божество, и благоговѣніе!

— И благоговѣйте!

— И благоговѣемъ!

— Да вѣдь Ермолова-то—актриса?

— Нѣтъ-съ, не актриса!

— Здравствуйте!

— Хоть прощайте!

— На сценѣ играетъ—и не актриса?

— Да,—какъ играетъ, что играетъ?! Ермолова—великая русская женская душа... да-съ! Общественная идея воплощенная... да-съ! Трагическая муза, а не актриса...

— Вѣрно! Молодчина Бурстъ!—сорвавшимся крикомъ молодого пѣтуха взвизгнулъ Борисъ Арсеньевъ.—И про свѣтлый лучъ въ темномъ царствѣ—это ты тоже благородно. Уважаю!

— Вотъ такъ они всегда, студенты!

— Когда въ „Овечьемъ источникѣ“ она передъ народомъ... растоптанная-то... изнасилованная... къ возстанію призываетъ... а? помните?.. а? Она тамъ внизу, на сценѣ, хмурится, да стихи свои читаетъ... А мы въ райкѣ уже не режемъ—стоимъ, навзрыдъ воемъ!.. Да, плачутъ люди! Другъ друга обнимаютъ!.. Ага? Настоящее-то слово услышали? Барышни платками машутъ, мы пледы распустили... Изъ театра шли—вплоть до самой Нѣмецкой „Утесъ“ пѣли, городовые только дорогу давай!.. Да-съ! Вотъ это впечатлѣніе, это театр!.. Пьесу съ репертуара дирекція, при полныхъ сборахъ, сняла... понимаете? А вы о ней—„актриса“!

— Но вѣдь...

— Нѣтъ, вы погодите! „На порогѣ къ дѣлу!“ А? Когда она въ сельскую школу входитъ? Да — черти

меня загрызи! Я самъ готовъ все бросить и въ село учителемъ пойдя! Потому что вижу передъ собою живой общественный идеаль, и сейчасъ у меня глаза чешутся, и рука лѣзетъ въ карманъ за платкомъ...“

Такихъ споровъ и ссоръ велись тогда сотни каждый день, въ каждомъ московскомъ домѣ. „Психопатовъ“ и „психопатокъ“, истерическаго развинченнаго идолопоклонства, вокругъ Ермоловой никогда не было, но во всемъ артистическомъ русскомъ мѣрѣ я не запомню другого примѣра, чтобы артистъ или артистка пользовались такою сознательною, такою уважающею и почтительною любовью интеллигентной, зрительской массы. Любили огромный талантъ, любили честную, чистую женщину, любили свѣтлый передовой умъ типической „народницы“. Эта, почти фанатическая, привязанность нашего поколѣнія къ Ермоловой слагалась тѣмъ крѣпче и чище, что сама Марья Николаевна была не изъ лъстивыхъ богинь, заигрывающихъ со вкусами толпы. Она никогда не сдѣлала ни одного шага на поиски популярности, навстрѣчу поклоненію публики. Она всегда была — вся на сценѣ, а внѣ сцены исчезала отъ любопытства городского, какъ призракъ какой-нибудь, какъ миазмъ. Когда я читалъ въ „Вильгельмѣ Мейстерѣ“ исторію „тѣни Гамлета“, которая явилась только къ своему выходу на спектакль и, великолѣпно исполнивъ свою роль, скрылась изъ театра такъ же быстро и таинственно, какъ пришла, и никто не могъ потомъ ее найти, я съ невольною улыбкою, вспоминалъ М. Н. Ермолову потому, что это — ея характерная манера. Она слыла и была богинею учащейся молодежи, но изъ студенчества рѣдко кто могъ похвалиться личнымъ знакомствомъ съ нею; въ симфоническихъ собраніяхъ она, одѣтая какъ можно скромнѣе, забивалась куда-нибудь въ уголокъ, на хоры, чтобы слушать свою любимую музыку, не привлекая къ себѣ вниманія; почти чудомъ было увидать ее внѣ сцены или астрaды; рѣшительно не вспоминаю, да и вообра-

зять ея даже не могу кокетливою продавщицею цвѣтовъ, шампанскаго или на поприщѣ какого-либо подобнаго же благотворительно-рекламнаго шарлатанства на филантропическихъ балахъ; интервьюеровъ она не принимала; о рекламныхъ эффектахъ, объ огласкѣ „интересныхъ“ эпизодовъ частной жизни, вѣроятно, и представления не имѣла, что таковые можно не безъ пользы и славы для себя продѣлывать артисткѣ, себя уважающей. Спектакль, речетиція, уборная и комната въ своей квартирѣ, гдѣ она учила роли,—вотъ почти вся жизнь Ермоловой, вся ея карьера. Искусство имѣетъ своихъ монаховъ и монахинь и, конечно, въ числѣ ихъ Марья Николаевна одна изъ самыхъ святыхъ. Она весь вѣкъ просидѣла въ кельѣ, отрываясь отъ своего художественнаго аскетизма, лишь когда призывали помощь ея нужда ближняго, а въ особенности, братія науки и искусства, бѣдствующее студенчество, голодь и колодь недостаточной интеллигенціи. Блестящихъ карьеръ въ искусствѣ много, но карьера Ермоловой выдѣляется изъ всѣхъ ихъ какою-то особою, пуританскою чистотою. Это на рѣдкость, исключительно благородная карьера безъ пятнышка, какое-то почти небывалое служеніе дѣлу безъ лицъ. Безъ протекцій, скорѣе на зло и въ пику всѣмъ протекціямъ, случайно вошла Ермолова на сцену, была тѣсняма, была гонима; первыя шесть лѣтъ ея сценической дѣятельности—лѣтопись скорби и угнетеній. Но никогда никто изъ насъ, публики, не слыкалъ отъ Ермоловой жалобъ, просьбъ заступиться, „поддержать“; имя Ермоловой, за 35-лѣтнее ея служеніе сценѣ, не примѣшалось ни къ одной театральной интригѣ—даже ради законной самозащиты, хотя подобныя контръ-интриги были бы не только извинительны, но и казались многимъ едва ли не необходимыми—по гадостямъ закулиснымъ и конторскимъ, заѣдавшимъ молодость великой артистки. Прямота и наивность Ермоловой были несравненны. Въ годы, когда ей было очень туго на сценѣ и дер-



жали ее въ черномъ тѣлѣ, одинъ довольно невѣжественный редакторъ весьма вліятельной газеты рѣшилъ, „ради оригинальности“ взять молодой, растущій талантъ подъ покровительство своего изданія.

— Читали вы мою статью о васъ въ такой-то роли?—спрашиваетъ онъ затѣмъ Марью Николаевну.

А та ему:

— Нѣтъ.

— Почему?!

— Да — что же читать? Я вѣдь знаю, что вы въ искусствѣ ровно ничего не понимаете...

— Безумная женщина! Какого врага вы себѣ нажали! Вѣдь онъ же самолюбивъ, какъ чортъ! Вѣдь онъ же не прощаетъ!—вопили близкіе къ Ермоловой люди.—А та упрямо твердила:

— Какъ же я ему скажу, что читала, если не читала? Какъ же я скажу, что онъ понимаетъ, если онъ не понимаетъ?

При мнѣ Марья Николаевна, уже знаменитость, рѣзко оборвала одного изъ своихъ друзей, когда тотъ началъ было унижать талантъ восходящей драматической звѣзды. Никогда не слыхалъ я отъ Ермоловой фальшивой похвалы кому-либо и неаслуженнаго, неискренняго порицанія. Нѣтъ драматурговъ несчастіе журналистовъ „съ вліяніемъ“: ихъ пьесы артисты всегда восхваляютъ (въ глаза!), какъ шедевры. Я самъ имѣлъ удовольствіе испытать это, когда былъ „журналистомъ съ вліяніемъ“, живо помню чтеніе одной своей драматической попытки, хвалы, комплименты, поздравленія, и лишь у М. Н. Ермоловой достало искренности сказать мнѣ:—Зачѣмъ вы хотите ставить на сцену такую слабую вещь? Это совсѣмъ не ваше дѣло!

Живо вспоминается мнѣ она, восторженная, на спектакляхъ молодого Барная, а потомъ въ гастроліи Музе-Сюлли, который ей не очень-то нравился, но зато удивила ее Сегонъ-Веберъ, игравшая Антигону. Артистка этой не предшествовала въ Россіи обычная

барнумовская реклама, которую возвѣщаютъ намъ гастрологи заграничныхъ звѣздъ, и Москва приняла ее съ холоднымъ недоумѣніемъ. Если пластическое исполненіе Сеговъ-Веберъ было понято зрительнымъ заломъ и равнодушною прессою, то, конечно, главною виновницею того была Ермолова, открыто выразившая свой восторгъ.

— Вотъ васъ бы увидать Антигоною... — сказала я ей.

Она энергически потрясла головою.

— Нѣтъ, это особенная школа... нѣтъ, я такъ не умѣю.

Помню, какъ ставилъ я въ Москвѣ историческую пьесу „Полоцкое разореніе“, роль Рогнеды въ которой Марья Николаевна играла изумительно—такъ, что пьеса того не стоила. На репетиціяхъ она все просила замѣчаній, поправокъ, а—откуда же было мнѣ взять ихъ, если все шло великолѣпно и превосходило мои ожиданія?

— Ну, вотъ и скверно! и очень скверно! — возражала Марья Николаевна даже какъ бы съ отчаяніемъ,— вы видите только хорошее, да хвалите насъ, и пьеса провалится... Вы спорьте, останавливайте, ругайтесь, тогда всѣ черныя пятна выступятъ наружу, и мы ихъ исправимъ, чтобы пьеса имѣла успѣхъ.

Все, что сдѣлала М. Н. Ермолова для своего положенія въ искусствѣ и для своей славы, свершилось какъ-то помимо ея личныхъ усилій—стихійною силою ея дарованія, побѣдившаго и интригу, и предубѣжденія, и зависть: всѣ тормозы русскаго театральнаго успѣха. Тотъ спектакль „Овечьего источника“, о которомъ вспоминаетъ техникъ Бурсъ въ моемъ романѣ, вдругъ уничтожилъ, сдѣлалъ смѣшными и нелѣпыми всѣ козни, которыми придавлена была „въ черномъ тѣлѣ“ юная Ермолова. Наканунѣ „Овечьего источника“ можно было еще сомнѣваться въ ея силахъ; наавтра она, какъ лордъ Байронъ, проснулась знаменитостью,

и вся Москва повторяла въ одинъ голосъ, что можно Малый театръ отставить отъ Ермоловой, но не Ермолу отъ Малаго театра. И такъ съ тѣхъ поръ и пошло это впередъ, на три десятка лѣтъ, отъ „Овечьяго источника“ къ Офеліи, отъ Офеліи къ „Около денегъ“, а тамъ—Марія Стюартъ, Орлеанская дѣва, едва ли не самое сильное созданіе Ермоловой, „Послѣдняя жертва“, „Сафо“, „Федра“, „Равенскій боецъ“, „Золото“ и „Цѣна жизни“, которую діалогъ Ермоловой и Ленскаго возвысилъ на ступень настоящей трагедіи, „Да здравствуетъ жизнь“ и, наконецъ, „Измѣна“ Сумбатова. Когда я читалъ это послѣднее произведеніе многоуважаемаго Александра Ивановича, то живо представлялъ себѣ, какія чудеса должна творить Ермолова въ роли Зейнабъ, — этого Конрада Валленрода подъ чадрую. Старый товарищъ по сценѣ, глубокой знатокъ ермоловскаго таланта, мастеръ сцены, самъ превосходный артистъ, Сумбатовъ создалъ для Ермоловой канву, гдѣ она невольно должна развернуть все стороны своего стихійнаго таланта. Я чувствую и предвижу Ермолу въ каждой фразѣ Зейнабъ. Трудно написать роль въ большемъ согласіи съ индивидуальностью артистки. И не даромъ она, какъ пишутъ провинціальныя газеты, не очень-то удается другимъ звѣздамъ русской драмы.

Наивысшаго выраженія и силы талантъ Марьи Николаевны достигаетъ, все-таки, въ трагедіи и сильныхъ драмахъ, освѣщенныхъ огнемъ гражданскаго пагоса. Въ этомъ у нея нѣтъ соперницъ ни въ Россіи, ни въ Европѣ. Шиллеръ—ея поэтъ для сцены, какъ Некрасовъ долго оставался ея поетомъ — для эстрады. „Орлеанская дѣва“ — ея стихійное, почти грозное созданіе. Шекспиромъ московскій Малый театръ робко и рѣдко балуетъ свою публику, и шекспировскихъ ролей въ репертуарѣ Ермоловой — немного: Имогена, Офелія, Королева Екатерина... Все это, въ свое время, волновало наши сердца, и „плѣнило умъ“. Я не ви-

даль Ермоловой, какъ леди Макбетъ, но леди Анна въ „Ричардъ“—принадлежить къ лучшимъ ея созданіямъ...

А съ Марьей Николаевной, послѣ этой замѣтки моей, я встрѣтяться боюсь, потому что—быть мнѣ отъ нея казному за „рекламу“<sup>1)</sup>... Ну, и пусть! А статья пусть, все-таки, идетъ! Потому что—Ермолова тамъ какъ хочетъ, а намъ, старымъ москвичамъ, въ охоту похвалиться и погордиться ею. Это — наша актриса! Ею любуюсь, мы любимся самыми свѣтлыми, умными и задушевными минутами нашей невозвратной молодости... Ермолова для насъ, какъ Покорскій въ „Рудинъ“ для Лежнева. Помните? Случалось мнѣ, говорить Лежневъ, встрѣчать старыхъ товарищей: опустился человѣкъ, одичалъ, освинѣлъ, шерстью поросъ... А назовешь ему Покорскаго, и чудо совершается: и разумная искра въ глазахъ, и голосъ другой, и мысль нѣжною радостью засвѣтится въ лицѣ — „точно въ грязной, душной, воюющей комнатѣ откупорили вдругъ склянку съ драгоценными духами“... Вотъ—такъ-то и мы, московскіе Лежневы-восьмидесятники, встрѣчаемъ Марію Николаевну Ермолову. Большую „нравственную дезинфекцію“ вносило ея вліяніе въ нашу жизнь, и не избыть намъ благодарности ей,—давай ей Богъ здоровья!

## II.

Признаюсь откровенно: я не поклонникъ Зудермана вообще, а ужъ въ особенности пресловутой „Роданы“. Это—мѣстная нѣмедкая драма, съ мѣстной нѣмецкою моралью, съ мѣстнымъ, нѣмецкимъ либерализмомъ протеста, отъ котораго мы, русскіе, ушли впередъ уже полвѣка тому назадъ, съ первыми же драмами Островскаго, съ романами Тургенева и Писемскаго. Для Германіи, гдѣ кастовые предрасудки

---

<sup>1)</sup> Писано по случаю гастроли Ермоловой въ Петербургѣ.

держатся строго и сурово, особенно въ маленькихъ патриархальныхъ городкахъ глухой провинціи, въ одномъ изъ какихъ и разыгрывается дѣйствіе „Родины“, пьеса имѣетъ насущный общественный смыслъ. А героиня ея, свободолюбивая, самостоятельная, непреклонная Магда, конечно, является символомъ нравственной революціи, поборницей правъ личности противъ патриархальнаго насилія семьи, знаменосницею феминизма. Но у насъ? Весь протестъ Магды, какъ извѣстно, состоитъ въ томъ, что она не захотѣла выйти замужъ за человѣка, ею не любимаго, котораго навязывалъ ей отецъ, предпочла уйти изъ дома и поступить въ консерваторію, а потомъ изъ нея вышла знаменитая артистка и т. д., и т. д. Все сіе весьма ужасно и поворно для нѣмецкой—да и то лишь сѣверно-нѣмецкой: въ Баваріи, Австріи взгляды куда свободнѣе—*Fräulein*. Но русскому человѣку дико слушать, будто порядочнаго стараго офицера товарищи выгнали изъ полка только за то, что дочь его актриса; будто рѣшеніе дочери оставаться въ своей самостоятельной и блистательной карьерѣ вмѣсто того, чтобы выйти замужъ за завѣдомаго негодяя, способно убить нѣжно любящаго и честнаго родителя; будто стать, въ разрывѣ съ семьею, на свои ноги, хотя бы и на почвѣ труда артистическаго, для женщины значить зачумить себя. Именно на блестящемъ гастрольномъ спектаклѣ Ермоловой въ Петербургѣ было особенно смѣшно и странно внимать горестнымъ lamentаціямъ пастора о заключеніяхъ, постигшихъ подполковника Швартце изъ-за ужасныхъ преступленій Магды. Въ публикѣ былъ налицо почти весь женскій артистическій мірокъ Петербурга. Да вѣдь какъ посмотрѣлъ я и посчиталъ, онъ едва ли не наполовину состоитъ изъ дамъ, блещущихъ—по мужьямъ или отцамъ—титулами и положеніями, предъ которыми *Nochwohlgeborene*, въ родѣ Швартце, по этикету солдафонской прусской субординаціи, должны стоять на вытяжку. Всеволожская (М.

Г. Савина), княгиня Бяратинская (Л. Б. Яворская), графиня Муравьева (В. Ф. Коммисаржевская), баронесса Медемъ (М. А. Славина), княжна Черкасская, belle-fille сенатора Марковичъ—вотъ семейныя фамилія и ранги нашихъ артистическихъ женскихъ силъ. Помню, устроень былъ суворовскій концертъ. Участницы его—русскія оперныя артистки—*все* были дочерьми или женами офицеровъ. Понятно, что при такихъ нравахъ трагедія семьи Швартце должна намъ казаться неестественною, глупою, мизерною, а мораль, управляющая этою семьею,—чуть не алеутскою. Я видѣлъ „Родину“ на сценѣ разъ двадцать и всегда—въ Россіи, въ Италіи, въ Вѣнѣ—чувствовалъ, что вся публика на сторонѣ Магды и противъ Швартце, выжившаго изъ ума, бессмысленнаго, упрямаго старика-бурбона, желающаго заѣсть, въ угоду своему самодурству, дочернюю молодость, такъ пышно расцвѣтшую красотой и славою. А вотъ для Берлина Швартце—симпатичнѣйшій герой, и бюргерши проливаютъ надъ жалкою судьбою его слезы, какъ надъ судьбою короля Лира, въ Магдѣ же видятъ едва ли не Гонерилью и Регану, вмѣстѣ вятыхъ.

Итакъ, на русской сценѣ въ „Родинѣ“ совершенно исчезаетъ пьеса. Остается только роль—центральная роль Магды. Роль интересная, пестрая, разнообразная настроеніями, достойная вниманія каждой драматической артистки. Магду играютъ все европейскія извѣстности-гастролерши. Магда стала, въ своемъ родѣ, экзаменомъ на первоклассную артистку.

Каждая исполнительница беретъ отъ Магды то, что наиболѣе подходитъ къ ея личной индивидуальности. Это зыбкая роль. Я видалъ актрисъ, игравшихъ Магду почти какъ *grande coquette*, и видалъ—возвышавшихся въ ней до уровня классической драмы.

Одно изъ величайшихъ достоинствъ М. Н. Ермоловой, какъ и всякаго великаго таланта,—прямое, реалистическое отношеніе ко всякой роли, въ которую она художественно перевоплощается. Она играетъ не

человѣческіе „символы“ ходячихъ въ мірѣ идей, за условнымъ мастерствомъ внушать публикѣ которыя такъ усердно и... такъ напрасно гонится современная драма. Она — изобразительница дѣйствительности; ея созданія—живые люди, плоть и кровь; изъ нихъ состоитъ общество; мы встрѣчаемъ ихъ каждый день дома, на улицѣ, въ гостяхъ; они сидятъ рядомъ съ нами въ театрѣ, аплодируя себѣ самимъ, проходящимъ, какъ въ зеркалѣ, на сценѣ. Этотъ прямолинейный реализмъ таланта созданъ въ Ермоловой, конечно, прежде всего природными данными и склонностями; затѣмъ повліяла на нее эпоха, что развивала ея могучее дарованіе,—семидесятые годы; и наконецъ, третій факторъ — Малый московскій театръ, который далъ Ермоловой свою школу, а взаменъ взялъ у нея всю жизнь. Московскій Малый театръ многіе называютъ домомъ Щепкина. Прозвище это—синонимъ школы трезво понятаго реализма, желающаго и способнаго видѣть въ жизни — жизнь, а не метафизическія загадки, въ мірѣ — міръ, а не отвлеченное представленіе о мірѣ. Извѣстно, какъ Щепкинъ любилъ Гоголя. Авторъ „Ревизора“ былъ для него богомъ. Но когда у Гоголя въ головѣ стало не совсѣмъ ладно, и онъ принялся навязывать бессмертнымъ типамъ своей комедіи какой-то задній, мистическій смыслъ, никого онъ не привелъ своимъ „духовнымъ городомъ“ въ большее негодованіе, чѣмъ Щепкина. Великій артистъ не хотѣлъ знать Сквозника-Дмухановскаго, Тяпкина-Ляпкина, Держиморду и т. д., какъ символы,—они дороги были ему, какъ живые, хорошо знакомые, обыденные люди, которыхъ онъ каждодневно видитъ и слышитъ, — хоть руками ихъ шупай. И въ cadaго изъ нихъ онъ можетъ и, по указанію автора, долженъ вдохновенно перевоплотиться силою и искусствомъ своего таланта. Перевоплотиться до тождества, до временной потери самоотчета, гдѣ въ немъ кончается Сквозникъ-Дмухановскій и начинается Щепкинъ.

Такова и М. Н. Ермолова. Я не знаю другой трагической, — потому что трагедія истинная ея стихія, — актрисы, которая умѣла и могла бы тѣснѣе сроднить, прочнѣе слить всеедино свое личное „я“ съ исполняемою ролью. Разумѣется, для этого нужно, чтобы роль была ей по сердцу, интересовала ее, волновала, захватывала. Въ настоящее время уже весьма далеки тѣ годы, когда критика видѣла въ Ермоловой талантъ сырьемъ, „внутри“ и только внутри. Она — одна изъ первыхъ искусницъ по подготовкѣ ролей, вымысль ея богатъ, техническія средства безконечно разнообразны, остроумны, находчивы, гибки. Въ Магдѣ она прямо поразила меня — меня, который, можно сказать, все свое театральное воспитаніе получилъ, будучи зрителемъ и свидѣтелемъ развитія ермоловскаго таланта! — пестротою отдѣнокъ, умомъ и изяществомъ эффектовъ, въ какіе одѣла она роль. Но, что называется, филигранной одѣлкѣ ролей, по умѣнію находить въ нихъ мелкія типичныя детали и — ловкою комбинаціею ихъ, искуснымъ подчеркиваніемъ нѣсколькихъ штриховъ — создать цѣлую характеристику, точно фотографировать человѣка при послѣдовательныхъ вспышкахъ магнія, — первою мастерицею на русской драматической сценѣ справедливо считается высокоталантливая, остроумная, одаренная на диво счастливымъ инстинктомъ творческимъ, М. Г. Савина. Поэтому, когда я говорю, что, съ внѣшней стороны, роль Магды одѣлана у М. Н. Ермоловой такъ, что — хоть бы Савиной, я думаю, что беру высшую хвалебную ноту, какая есть въ моемъ діалогѣ.

Но главная сила Ермоловой совсѣмъ не въ томъ. То, о чемъ я сейчасъ говорилъ, у нея благопріобрѣтенное, а не врожденное: совсѣмъ обратно съ Савиною, которая счастливою, граціозною феею влетѣла на подмостки Александринскаго театра, да такъ феею до сихъ поръ и порхаетъ по нимъ. Ермолова въ школѣ была „волченокъ“, съ угрюмымъ взглядомъ исподлобья,



съ неловкими, угловатыми движеніями, отъ которыхъ отучить ее понадобилось, по крайней мѣрѣ, десять первыхъ лѣтъ сценической карьеры. Возможность переродиться изъ волченка въ фею далась ей упорнымъ трудомъ, страстною любовью къ искусству, безконечными жертвами для него, ломкою себя и физическою, и нравственною. Но я не думаю, что преувеличу, если скажу, что вся эта гигантская работа, какъ ни плодотворны были ея усилія, создала лишь пьедесталь для великолѣпнаго таланта Ермоловой, — не болѣе. Раньше, въ семидесятыхъ, восьмидесятыхъ годахъ, онъ — прекрасный и мощный, какъ античная статуя, — лежалъ на землѣ, заросшій травой, заваленный мусоромъ. Теперь статую подняли, отчистили, поставили на достойный ея пьедесталь. Она оттого стала красивѣе, величественнѣе, виднѣе людямъ и понятнѣе. Но суть-то очарованія, все-таки, не въ пьедесталѣ, а въ ней самой. Спасибо, что есть пьедесталь. Но велика-то она и чудотворна — уже по существу своему, безъ всякаго пьедестала.

*Quis deus, incertum est, habitat deus.* Живетъ въ душѣ Ермоловой какое-то таинственное божество, посылающее ей вдохновенія совершенно исключительныя, свойственныя только ей одной, по внезапности и остротѣ силъ своей ставящія ее внѣ не только соперничества, но даже возможности къ соперничеству съ нею. Въ юности, когда М. Н. Ермолова еще не приобрѣла для таланта своего пьедестала, теперь столь выгодно его выставяющаго, эти мощныя вспышки, эти молніи вдохновенія были главною приманкою для избалованной публики московскаго Малаго театра. Тогда Ермолова, первобытный талантъ-дичокъ, не знала въ игрѣ „среднихъ моментовъ“: ея исполненіе бывало или совсѣмъ скучно и монотонно, или гениально, ослѣпительно, — оно потрясало, мучило, жгло глаголомъ сердца людей. И ради этихъ моментовъ огромнаго плейскаго вдохновенія не жаль было иной разъ просидѣть въ

театрѣ, скучая и надрываясь зѣвотою, четыре-пять актовъ какой-нибудь величѣйшей и фальшивѣйшей драмиши: восьмидесятые годы были такъ богаты этимъ добромъ! Вотъ Ермолова на сценѣ. Не въ духѣ. Роль ей не нравится. Она бормочетъ, а не говоритъ. Въ театрѣ уныніе и зѣвки. И вдругъ — моментъ ей по душѣ, ситуація зацѣпила ея собственныя сердечныя струны... Боже мой! Какое изумительное, именно молниеносное преображеніе! Какое захватывающее сверканіе таланта! Откуда явился голосъ — благородный и трепетный голосъ раненой львицы, одиноко страдающей въ пустынѣ,—откуда ваялась благородная смѣлость, изящная и величавая простота жеста!.. Что за глубокая правда въ интонаціяхъ!.. У васъ холодъ благоговѣйнаго и жуткаго восторга бѣжить по кожѣ, волосы шевелятся, сердце замерло... Вотъ онъ истинно счастливый-то моментъ творчества художественнаго, мучительное наслажденіе которымъ пророчилъ намъ поэтъ, когда обѣщаль:

„И выстраданный стихъ пронзительно унылый,  
Ударить по сердцамъ съ невѣдомою силой“.

Время и опытность выравнивали исполненіе Ермоловой. У нея давно уже не бываетъ тѣхъ вялыхъ и скучныхъ интерваловъ, какими прежде платились мы за вспышки ея генія. Искусство сдѣлало роли ея цѣльными, стройными. Но старинные вихри вдохновеній не измѣнили съ годами гениальной художницѣ, — напротивъ, налеты ихъ сейчасъ какъ-будто стали еще чаще, еще интенсивнѣе. И — нельзя не признаться: покуда мчить М. Н. Ермолову этотъ вдохновенный вихрь, очень мало думаешь объ ея спеническомъ навѣкѣ, техническомъ мастерствѣ: не до того! Слишкомъ ужъ могуча естественная сила дарованія, сверкающего въ ней, слишкомъ страстно отвѣчаетъ на чужое страданіе ея чуткое, трагическое сердце... Хорошо, умно, глубокомысленно разработана у М. Н. вся Магда, вся-

кая первоклассная актриса съ наслажденіемъ присвоила бы творчеству своему роль эту въ томъ видѣ, какъ сдѣлана она у Ермоловой. Но все же вся эта превосходная разработка — не болѣе, какъ красивый фонъ для пролета „вихрей“, и когда начинаютъ они бушевать и блистать на сценѣ, вамъ уже не до наблюдений за красотами фона: вамъ жутко, вы заражены вспыхнувшей предъ вами страстью, васъ самого смерчъ крутитъ... Рѣдко гдѣ даже сама Ермолова поднимается до такого грознаго пафоса, какъ въ сценахъ Магды съ фонъ-Келлеромъ... Это что-то совершенно необычное по величію, почти сверхъестественное, близкое именно къ божественному. Пишу строки эти черезъ недѣлю послѣ спектакля, а вопли Ермоловой все еще звучатъ въ ушахъ моихъ... А вульгарный, закулисный тонъ, къ которому переходитъ она въ послѣднемъ объясненіи съ отцомъ, когда рѣшила вновь сжечь свои семейные корабли и встать на своей самостоятельности — на правахъ свободной, какъ вѣтеръ, „бродяжки“-актрисы? Однимъ этимъ переходомъ Ермолова рисуетъ весь нравственный налетъ, обволакивающий Магду, лучше, чѣмъ если бы потратила для того десятки фотографическихъ черточекъ, штриховъ, взятыхъ изъ внѣшняго поверхностнаго, „головного“ наблюденія...

## Джіованни Грассо.

Грассо — очень сильная фигура въ современномъ драматическомъ искусствѣ, хотя справедливость требуетъ сознаться — первыя впечатлѣнія этой силы столь громадны, что послѣдующія кажутся уже разочарованіями. Зависятъ разочарованія отъ страшно однообразнаго репертуара Грассо. Приходится, къ сожалѣнію,

сказать, что—кто видѣлъ его одинъ разъ, тотъ уже видѣлъ его и всегда, и въ первый разъ обязательно сильнѣе, чѣмъ всегда. Я впервые видѣлъ его въ „Malia“ (Волшебство)—показной народной пьесѣ, которую труппа Грассо обычно начинаетъ свои гастроли, потому что здѣсь и самъ премьеръ, и его ученица Мими Агулья, первая актриса персонала, берутъ предѣльные ноты своего діапазона. Затѣмъ посмотрѣлъ „Juan Jose“—хорошо, но то же самое, что въ „Malia“, только слабѣе, потому что пьеса уже слишкомъ глупа. Потомъ въ „Feudalismo“: великолѣпно, но опять то же самое, что въ „Malia“ и лишь съ двумя-тремя новыми эффектами чисто внѣшняго характера, которые могли быть, могли и не быть, какъ выигрышные актерскія штучки, но отнюдь не логическая необходимость. А дальше началась прямо скука: „Zolfara“, „Maffiusi“, „Maguzza“, „Figlia di Jorio“, „Morte civile“—все одна и та же фигура въ нѣсколькихъ, очень мало разныхъ вариацияхъ, сегодня лучше, завтра хуже, то умирающая, то убивающая, изъ дня въ день ревнующая, съ преогромнымъ ножомъ въ рукахъ, съ битьемъ посуды, швыряемъ мебели и т. д., и т. д. Изъ всѣхъ страстей человѣческихъ ревность самая мнѣ непонятная и противная, и эффекты ея для меня наименѣе уловимы, извинительны, объяснимы. Я никогда не могъ примириться съ чувствомъ физической и нравственной собственности мужчины на женщину (и обратно), которое выражается ревностью, и не заставили меня любить и жалѣть ихъ ни Отелло, ни Позднышевъ. Такъ что Грассо встрѣтилъ во мнѣ зрителя, очень предубѣжденного. И то обстоятельство, что въ „Malia“ онъ потрясъ меня силою темперамента, энергій страсти—вопреки предубѣжденію, которое началось чуть ли не съ первыхъ же словъ наивной, первобытной, сразу насквозь прозрачной роли—заставляетъ меня относиться къ нему съ особеннымъ вниманіемъ и уваженіемъ.

Я не стану пересказывать вамъ ни единой изъ

пьесъ въ репертуарѣ Грассо. „Figlia di Jorio“ и „Семья преступника“ (La morte civile) популярна въ Россіи, какъ не всякая оригинальная пьеса. Если сказать, что два эти далеко не великія произведенія—самыя литературныя въ репертуарѣ Грассо, вы легко составите понятіе объ уровнѣ остального. А затѣмъ нуженъ не пересказъ, но лишь общая схема. Она же одна всюду: въ „Malia“, въ „Feudalismo“, „Zolfara“ и т. д. Простакъ изъ народа (крестьянинъ, рабочій, вастухъ, рудокопъ) любитъ дѣвушку, которая тайно принадлежитъ „барину“, помѣщику, фермеру побогаче, старшему мастеру въ сѣрныхъ копанияхъ, директору купальнаго мѣстечка. Два акта нужны простаку, чтобы догадаться, какъ его обманываютъ, и одинъ—чтобы „кроваво отомстить“. Смотрѣть Грассо—значитъ видѣть неизмѣнный рядъ „мужицкихъ Отелло“, болѣе или менѣе придурковатыхъ, чрезвычайно невѣжественныхъ и дикихъ, но страстныхъ, грозныхъ и часто страшныхъ. Я не очень уповаю, чтобы Грассо сумѣлъ сыграть настоящаго Отелло въ трагедіи Шекспира или испанскаго гранда Дона - Гутьереса въ кальдероновомъ „Врачѣ своей чести“, но думаю, что для него стоило бы перевести на сициліанское нарѣчіе и „Горькую судьбину“, и „Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ“. Ананій Яковлевъ и Левъ Красновъ—его люди, и, быть можетъ, онъ раскрылъ бы намъ недоговоренные русскими исполнителями тайники души ихъ съ такою же ясностью и правдою, какъ покойный Росси разказалъ душу Ивана Грознаго, а Закони—душу Никиты во „Власти тьмы“.

Сициліанцы не очень любятъ Грассо. Отдавая должное его таланту, они находятъ, что Грассо—плохой патріотъ своего отечества: развозитъ по свѣту самыя скверныя, мрачныя, отталкивающія черты сициліанскаго характера, диффамируя тѣмъ нравы счастливаго острова подъ Этною. Это отчасти правда. Пересоль есть. Я совершилъ большое путешествіе по Сициліи, направленное къ изученію именно низшихъ слоевъ ея насе-

ленія, до пресловутой „рикотты“ и фантастической „маффіа“ включительно. Романтическія ожиданія, выращенные писателями въ родѣ Пакона, приводятъ въ Сициліи къ полнымъ разочарованіямъ. Въ дѣйствительности, нравы сициліанскаго простонародья чрезвычайно мягки, выносливость социальная растяжима очень широко, характеръ національный серьезень, и человекъ, хватающійся за ножъ въ безтолковомъ припадкѣ вспыльчивости, считается столь же презрѣннымъ, какъ человекъ, которому недостаетъ чувства собственного достоинства („умѣнья быть мужчиною“—omerta), чтобы взяться за ножъ противъ настоящаго обидчика, сознательнаго, систематическаго, въ самомъ дѣлѣ заслужившаго кровавое мщеніе. Подараться ножами—чуть не развлеченіе въ Неаполѣ (чрезвычайно рѣдко смертоносное). Въ Сициліи же ножъ не шуток: однажды пущенный въ ходъ, онъ убиваетъ или убиваютъ его хозяина. Поэтому, ножъ въ Сициліи работаетъ разборчиво и рѣдко—въ случаяхъ, когда всѣ права на сторонѣ оскорбленнаго и, что называется, „самъ Богъ велѣлъ“. Въ огромномъ большинствѣ сициліанскія убійства таковы, что прокурорамъ мало-мальски съ совѣстью и готовностью „судить по душѣ“ должно бы отказываться отъ обвиненій, а честные и не буржуазные присяжные, какъ, напримѣръ, крестьяне въ Россіи, то и дѣло выносили бы оправдательные приговоры, даже безъ минутнаго совѣщанія. Угнетенная, обманутая, нищая, наивная сила просыпается, чтобы перейти въ насиліе права и кинжаломъ или револьверомъ уничтожить торжествующій, лицемерный, нагло властный, богатый порокъ. Понятно, что театръ воетъ отъ восторга, когда видитъ молніи воскресшей доблести—грознаго архангела Михаила, низвергающаго въ адъ сатану. Я, кажется, никогда еще и ни въ одномъ театрѣ не слышалъ такихъ воплей, громовъ, стуковъ, плесковъ, какъ въ „Feudalismo“, когда Грассо—пастухъ Ванни—принялся душить и свѣжевать своего

преступнаго барина, заставъ его на тысячѣ первой попыткѣ изнасиловать прекрасную Розу. Театръ дружно кричалъ: bene!—одобряя уже не столько игру артиста, сколько самый фактъ мщенія. А фактъ осуществлялся слѣдующимъ милымъ способомъ: Грассо схватилъ своего врага сзади за волосы, запрокинулъ ему голову на спину и... зубами перегрызъ горло! Страшенъ онъ былъ до ужаса, но... правдивъ! Чувствовалось, что это бываетъ, что можетъ иногда случаться и такое ужасное мщеніе въ дикомъ быту угрюмыхъ сицилійскихъ латифундій. Вообще, спектакли Грассо—уроки убійства на сорокъ темповъ. Сегодня онъ, какъ кошка, прыгаетъ на спину врага и виситъ, пока тотъ не упалъ мертвымъ: завтра, въ качествѣ Альфіо, дерется съ Туридду на ножевой дуэли; послѣзавтра волочить по спенѣ трупъ старшаго мастера, чтобы швырнуть въ горящую сѣрную копь... изо дня въ день убійства, и все разныя! Въ теченіе пѣлаго года Сицилія не даетъ столько убійствъ, сколько Грассо—за одну недѣлю. Актеры зовутъ его „artista da coltello“—„артистъ по части ножа“, и, дѣйствительно, чего-чего, а ножа—много, слишкомъ много... И тѣмъ-то и недовольны сициліанцы, находя эти безмѣрно частые ножевые эффекты клеветою на народный характеръ.

Грассо—бывшій содержатель театра маріонетокъ, и ближайшіе родные его до сихъ поръ занимаются тѣмъ же ремесломъ—показываютъ Петрушку по деревнямъ. Какъ человѣкъ изъ народа, онъ глубокой знатокъ сициліанскаго быта, и все бытовое въ спектакляхъ его—верхъ совершенства. „Malia“, напримѣръ, поставлена такъ строго, интересно, умно и детально, что хоть бы и московскому Художественному театру. Въ общемъ же сициліанскіе спектакли бытовыми чертами очень напоминаютъ наши малороссійскія труппы того добраго стараго времени, когда крупныя союзы малороссійскихъ театровъ были еще дѣломъ идейнымъ и не распались на мелкія коммерческія антрепривы. У малорос-

совъ не было еще сильнаго трагика, какъ Грассо, но комики ихъ были интереснѣе сициліанскихъ, а, ихъ артистки, даже Мими Агулья, при всѣхъ несомнѣнныхъ достоинствахъ ея таланта, темперамента и красоты, еще должна много расти, чтобы равняться съ Заньковецкою, именно которую, однако, въ молодости, она чѣмъ-то напоминаетъ.

Грассо—актеръ темперамента и дѣйствія. Когда онъ размышляетъ и рассуждаетъ, онъ удивительно плохъ. Говорятъ, будто Д'Аннунціо призналъ его лучшимъ Алиджи („Figlia di Jorio“) въ Италіи. Хороши же остальные!.. А, впрочемъ, Грассо, какъ строгому реалисту сцены, удалось, можетъ быть, хоть сколько-нибудь очеловѣчить ту „вящше изломанную“ фигуру, которою Д'Аннунціо пытался сразу покрыть, какъ козырнымъ тузомъ, и Гамлета, и Генриха въ „Потонувшемъ колоколѣ“, но, по обыкновенію, покушеніе оказалось съ негодными средствами. „Дочь Jorio“ послужила поводомъ къ ссорѣ и разрыву отношеній между Габріелемъ Д'Аннунціо и Элеонорою Дузе. Великая артистка жаловалась по всей Италіи и лично, и устами своихъ друзей:

— Я создала этого человѣка, я истратила на него все состояніе, я забыла для него весь свой репертуаръ, я ввела въ моду и заставила всюду играть его никуда негодныя пьесы, которыхъ до меня никто знать не хотѣлъ, я выучила его быть драматургомъ, я простила ему оскорбительный романъ „Fuoco“—и что же? Когда ему удалось, наконецъ, написать дѣйствительно хорошую пьесу, онъ отнялъ ее у меня и отдалъ Ирмѣ Грамматика!

Поступокъ Д'Аннунціо, конечно, былъ не изъ красивыхъ, но Дузе поторопилась обидѣться: „Figlia di Jorio“ еще не хорошая пьеса. И по-итальянски она, можетъ быть, даже хуже, чѣмъ на другихъ языкахъ, ибо переводчики не передаютъ искусственныхъ архаизмовъ, вычурныхъ словозвѣтій и хитросплетеній, ко-



торыми Д'Аннунціо умышленно затемняет свою и безъ того темную рѣчь. Европа видитъ „Figlia di Jorio“, такъ сказать, въ упрощенномъ изданіи, Италия же наслаждается первобытнымъ текстомъ, и нельзя сказать, чтобы упивалась имъ до блаженства. Построеніемъ же, „Figlia di Jorio“, на мой взглядъ, совсѣмъ не шагъ впередъ для Д'Аннунціо. Въ „Gloria“, напримеръ, было больше силы и психологическаго интереса. Здѣсь же обычныя д'аннунціевскіе кривизны, вычурь, диссонансы съ предвзятымъ намѣреніемъ и фальши по бурному умыслу выступаютъ впередъ тѣмъ ярче, что средо-то онъ выбралъ ужъ слишкомъ первобытную и хочеть быть одновременно и глубокомысленнымъ, и наивнымъ, во что бы то ни стало. Притомъ привычныя Д'Аннунціо плагиаты дѣйствія въ „Figlia di Jorio“ безперерывностью своею почти вызываютъ улыбку. Второй актъ—въ горахъ,—гдѣ Алиджи мастеритъ своего деревяннаго ангела — точнѣйшій сколокъ съ третьяго акта „Потонувшаго колокола“. А въ страхъ послѣдняго дѣйствія есть даже что-то и оперное, и вопли—„La vampra é bella!“ — сильно напоминаютъ предсмертные восторги Нормы и Полліона.

Я думаю, что любителямъ символическихъ идеализаций не понравились бы въ „Figlia di Jorio“ ни Грассо, ни Агулья. Миѣ они тоже не понравились, но совсѣмъ съ другой стороны: фальшивая условность, искусственность, сплошная поза пьесы, неискренней и вывернутой, будто вся она—изъ вывиховъ, отняли у артистовъ свободу рѣчи и правду дѣйствія, лишили ихъ способности быть самими собою и вырастили для нихъ огромныя-преогромныя ходули, ставъ на которыя актеры-реалисты, съ непривычки, явили фигуры, особенно странныя и неловкія. Но бытовое и здѣсь все было прекрасно. Грассо удивительно умно и точно передаетъ мистическія черты сициліанскаго крестьянства — темную, суевѣрную вабожность, фатализмъ и т. д. Миѣ говорили, будто онъ самъ суевѣренъ, какъ дере-

венская баба, и набоженъ, какъ ханжа. Я не очень вѣрю въ искренность этихъ чертъ, если онѣ и имѣются въ дѣйствительности: иначе Грассо не выносилъ бы ихъ на сцену съ такимъ беспощаднымъ и настолько подчеркнутымъ натурализмомъ, что, кромѣ сожалѣнія и негодованія, онѣ не могутъ вызывать иныхъ чувствъ въ зрителѣ, мало-мальски развитомъ; фигуры Грассо—тяжелый обвинительный актъ религіозной темноты Сициліи, и католическимъ монахамъ стоило бы отлучить Грассо отъ церкви, какъ православнымъ синодомъ отлученъ суровый обличитель „Власти тьмы“.

Въ Грассо много такого, что неприятно поражаетъ съ перваго момента, къ чему надо привыкнуть, съ чѣмъ нужно примириться. У него—до сильныхъ патетическихъ сценъ—некрасивый, хриплый разговорный голосъ. Глубокая темнота, сумрачная тупость и первобытная грубость дикихъ типовъ, которымъ онъ посвятилъ свое демократическое творчество, отразились въ немъ,—привычка стала второю натурою. Въ „Malia“ я до конца второго акта не могъ привыкнуть къ мысли, что въ животное-влюбленномъ и зломъ скотѣ, какимъ изображалъ Грассо одного изъ своихъ безчисленныхъ „Ванни“, могутъ жить хорошія человѣческія чувства, и только затѣмъ раскрылась вся глубина и полнота безукоризненно художественнаго замысла. Грассо до краевъ полонъ того демократическаго реализма, который у насъ въ Россіи создалъ Рѣпина, Мусоргскаго, Помяловскаго, Рѣшетникова. Глядя на полудикахъ „Ванни“,—при всей ихъ чуждой, звѣриной красотѣ,—я не разъ вспоминалъ „Подлиповцевъ“; сѣверный человѣкъ-звѣрь унылъ, вялъ, смиренъ, покоренъ, неулюжь, безобразенъ; южный—бодръ, веселъ, буенъ, ловокъ, хорошъ собою; но оба звѣри и оба голодны, и оба съ голода физическаго и нравственнаго, опасно злы.

Должно быть, Грассо очень хорошій режиссеръ и учитель драматическаго искусства. Постановки его замѣчательно хороши, особенно для Италіи, гдѣ ста-

ринное театральное правило о Велизаріи, который, если нѣтъ пурпура, обязанъ казаться Велизаріемъ и въ простыя, до сихъ поръ царить въ полной силѣ. Здѣсь любятъ сильнаго актера, хорошую игру въ ярко развитомъ дѣйствіи, — живой ансамбль, — и равнодушны къ режиссерскимъ проникновеніямъ по части mise-en-scène и обстановки. Театръ Грассо, чуть ли не единственный въ Италіи, усвоилъ себѣ принципы мейнингенства, выросшіе у насъ въ московскій Художественный театръ. Труппа у него — сплошь талантливые и отлично владѣющіе сценою люди, а Мими Агулья — совсѣмъ выдающаяся артистка, дѣлающая великую честь своему maestro и не только раздѣляющая въ полной мѣрѣ, но часто и перебивающая у него успѣхъ. „Мыслить искусствомъ“ Грассо ее не обучилъ, потому что самъ на то не мастеръ, но всѣ внѣшнія выраженія страстей у Мими Агулья — верхъ совершенства и, при ея сильномъ темпераментѣ, даютъ впечатлѣнія, которыя общаются въ молодой артисткѣ звѣзду первой величины, напоминаютъ о Дузэ, Ермоловой, Стрепетовой въ началѣ ея несчастной карьеры, о Заньковецкой. Роль ея въ „Malin“ построена на томъ, что ее, безпричинно увядающую, истерическую дѣвушку, вся родня и деревня считаютъ испорченною, тогда какъ, въ дѣйствительности, она тайно влюблена въ мужа своей сестры и влюблена по-южному — съ неукротимою жаждою физически принадлежать любимому человѣку: вся ея порча — не болѣе, какъ возбужденіе половою неудовлетворенностью. Не знаю другихъ артистокъ, кромѣ вышепоименованныхъ свѣтилъ театральнаго неба, способныхъ справиться съ подобною щекотливою задачею такъ умно, страстно, тонко и граціозно, какъ удастся Мими Агулья. Ея объясненія съ оболѣстителемъ, ея истерическій припадокъ — все это остается вѣчнымъ въ память, какъ Маргарита Готье Дузэ, какъ Орлеанская Дѣва Ермоловой: законченнымъ и предѣльнымъ сценическимъ chef d'oeuvre'омъ, его же

не преидеши. Какъ всё роли Грассо построены на аффектъ влюбленной ревности, и, кромѣ этого аффекта, онъ, въ сущности, ничего передать не умѣетъ, такъ всё роли Мими Агульи пропитаны измѣною— „мужицкимъ адюльтеромъ“. То она тайная любовница зятя, то ее насилуетъ баринъ, то она—работница, надувающая сожителя, чтобы сойтись съ управляющимъ. Простакъ Грассо всегда честно влюбленъ въ Мими Агульи, а коварная Мими Агульи всегда обманываетъ его съ продувнымъ красавцемъ Майорана, за что оба они или кто-нибудь изъ нихъ и бываетъ обязательно прирѣзая въ послѣднемъ актѣ: это неизмѣнно, какъ чередованіе дня и ночи. При скучномъ однообразіи и, въ сущности говоря, при антипатичности ролей, запряженныхъ изо дня въ день воплощать „отрицательный женскій типъ“, надо удивляться пестротѣ средствъ, которыми располагаетъ Мими Агульи, чтобы не слишкомъ точно повторять своихъ влюбленныхъ дурь и негодяекъ одну въ другой, и замѣчательной ловкости ея, тонкому такту, съ которымъ она скользитъ надъ безднами спенъ чувственности, эгоизма, скарденности, предательства, — въ особенности же, чувственности. Здѣсь Агульи всегда правдива до послѣднихъ предѣловъ натурализма и, между тѣмъ, никогда не противна. Изъ трехъ русскихъ знаменитостей по сценическимъ воплощеніямъ такого рода—Савиной, Лешковской и Квипперъ — Агульи стоитъ ближе всѣхъ къ послѣдней, но много сильнѣе ея природными средствами таланта, да, конечно, и южнымъ темпераментомъ. Тонкія психологическія кружева обольстительницъ былой Савиной и насмѣпливая, почти сатирическая чувствительность Лешковской, лѣтними улыбками себѣ на умѣ подчеркивающей властные курьезы и капризы любовной страсти, совершенно чужды Мими Агульи, какъ, впрочемъ, и всѣмъ итальянскимъ артистамъ, отъ старухи Пеццана къ Элеонорѣ Дуэ, отъ Элеоноры Дуэ къ Тина-ди-Лоренцо, отъ Тина-ди-Ло-

ренцо къ популярной нынѣ (далеко не по заслугамъ) Ирмѣ Грамматика. Фаг Рамоге для итальянокъ—дѣло искреннее и серьезное, и разсудочно острить надъ трагическою властью полового инстинкта у нихъ рѣшительно нѣтъ ни умѣнья, ни охоты, ни, я думаю, даже способности.

Грассо много сильнѣе своей неизмѣнной партнерши, какъ специальный талантъ и яркій сценический темпераментъ, но Мими Агулья имѣетъ задатки къ большому разнообразію въ творчествѣ. Грассо жалокъ, когда ему надо переимѣнить національный костюмъ или затасканный пиджакъ пролетарія на сюртукъ и фракъ,—Мими Агулья одарена всѣми шансами быть очаровательною и въ общемъ драматическомъ репертуарѣ. Притомъ, она еще дѣвушка и очень молодая. У нея впереди цѣлая жизнь чувства, опыта, страстей, мысли, работы. Богъ знаетъ, какъ сильно и широко могутъ развернуть ея дарованіе въ непрерывномъ трудѣ текущіе годы. Богатѣйшую технику свою Грассо передалъ ей въ совершенствѣ, и лишь въ одномъ ученица не могла догнать учителя: въ несравненномъ мастерствѣ его говорить монологи. Вести разсказъ у Грассо вѣтъ соперниковъ. У него слово переходитъ въ жестъ и становится нагляднымъ, какъ дѣйствіе. Когда онъ въ „Feudalismo“ разсказываетъ, какъ голыми руками убилъ волка,—это жутко и весело, точно вы сами присутствуете на этой первобытной охотѣ—при побѣдоносной схваткѣ безоружнаго человѣка съ дикимъ звѣремъ. И какая свобода пѣтонацій, какая смѣлость жеста! Въ этомъ же „Feudalismo“ пастухъ Ванни убилъ своего обидчика:

— Волкъ лежитъ мертвый... Теперь въ горы, моя овечка!—воскликаетъ Грассо и—хватъ, поднялъ Мими Агулья, повѣсилъ ее себѣ на плечи, черезъ шею, какъ пастухъ овду, и убѣжалъ звѣринными прыжками. Малѣйшее неловкое движеніе, и это—смѣшно, это—гибель для актера. А у Грассо и мощно, и трогательно,

и сразу—дѣлая бытовая картина изъ трагической пасторали. Вообще онъ постоянно рискуетъ эффектами, требующими огромной силы и ловкости. Въ „Malin“—его неожиданный кошачій прыжокъ на спину врага былъ бы смѣщень у каждаго другого актера. Я глазамъ своимъ не повѣрилъ было, когда увидаль эту сценическую дерзость, а по спинѣ бѣжалъ уже холодокъ... Умѣеть Грассо, умѣеть „пробирать“ свою публику и хорошими, смѣлыми, увѣренными ударами шевелить ея нервы!

Курьезное, чтобы не сказать—нелѣпное впечатлѣніе производятъ выходы Грассо и Мими Агульи на вызовы. Они оба ужасно кривляются, дурачатся; онъ толкаетъ ее къ публикѣ, ерошитъ ея чудныя волосы, треплетъ ее по по лицу; она дѣлаетъ самые странные—рабскіе и страстные жесты передъ рампою, точно хочеть сказать партеру: бери—вся твоя! Однажды Грассо вызывали очень долго. Тогда актеръ сдѣлалъ видъ, будто вырываетъ изъ груди своей сердце и бросилъ его въ толпу. Если на вызовы выходитъ и Майорана, неизмѣнно счастливый соперникъ Грассо, артисты чуть не цѣлуются, осыпая другъ друга нѣжнѣйшими изъявленіями дружбы въ доказательство, что между ними, вѣчными врагами по пьесамъ, — вѣкъ сены не существуетъ вражды. Не удивительно, что, при такой показной интимности публика, оставшись ужъ очень довольна Мими Агульи, безцеремонно вопить къ Грассо въ антрактѣ:

— Поцѣлуй ее!

Все это сперва смѣшно, потомъ становится довольно противно. Иные увѣряютъ, будто это — продолженіе игры: во время дѣйствія Грассо настолько взвинчиваетъ свои нервы, что затѣмъ уже не въ состояніи сразу перейти къ спокойному поведенію обычной жизни, и дурачества его якобы почти произвольны. Но однообразное повтореніе однихъ и тѣхъ же выходокъ изо-дня въ день говорить, конечно, не о противоволь-

номъ и полусознательномъ нервномъ подъемѣ, а скорѣе о хорошо заученномъ приѣмѣ, который пришелся по вкусу неразборчивой публикѣ, и вотъ—забавляетъ ее Грассо комедіантъ послѣ того, какъ только что рас-  
трогалъ Грассо-трагикъ. То была непосредственность *in modo siciliano* трагическая, а вотъ, молъ, теперь непосредственность *in modo siciliano* комическая... Можетъ быть, и правда, что тутъ много нервности, но оно-таки и не безъ шарлатанства.

## „Юлій Цезарь“

въ Московскомъ Художественномъ театрѣ.

Пройдутъ вѣка—и сколько разъ еще  
Средь государствъ, которыхъ нѣтъ на свѣтѣ,  
На языкахъ, теперь намъ неизвѣстныхъ,  
Въ театрахъ эта сцена повторится!

Эти пророческія слова Кассія надъ трупомъ убитаго Цезаря произвели вчера, на первомъ представленіи „Юлія Цезаря“ московскою труппою Художественнаго театра, сильное впечатлѣніе—вопреки даже тому, что актеръ, играющій Кассія, совсѣмъ не понимаетъ Кассія и изображаетъ его ревя, неистовствуя и гремя, землю, „въ духъ царя Камбиза“.

Политическое убійство—центръ трагедіи и истинный „герой“ ея. Наростаніе мотивовъ къ политическому убійству и крушеніе надеждъ на это грозное лекарство, по неожиданности послѣдствій, — все дѣйствіе и вся психологія трагедіи, превосходно называемой „Юліемъ Цезаремъ“, хотя Юлій Цезарь проходить въ ней какъ лицо почти что эпизодическое, всего

въ трехъ сценахъ, и убить уже въ половинѣ третьяго дѣйствія.

О, Цезарь, ты еще могучь!  
Твой духъ здѣсь бродить и на насъ самихъ  
Оружіе онъ наше обращаетъ!—

воскликаетъ надъ прахомъ Кассія, самоубійцы по ошибкѣ, Брута, галлюцинировать, дважды посѣщенный тѣнью Цезаря и тоже обреченный самоубійству... Борьба съ *духомъ* Цезаря *духа* Брута — весь смыслъ сюжета, какъ его понимали и обработали Шекспиръ: до такой степени, что даже измѣнили нѣсколько Плутарху, которому, вообще, рабски вѣрилъ и слѣдовалъ, заставивъ Брута видѣть призракъ Цезаря, тогда какъ, по Плутарху, Брутъ видѣлъ только чудовище, назвавшееся ему его „злымъ гениемъ“.

Духомъ Брута „последніе римляне“ уничтожили Юлія Цезаря. Духомъ Цезаря уничтожили „последнихъ римлянъ“ триумвиры, при чемъ въ скобкахъ сказать, побѣдивъ, надули этотъ „духъ Цезаря“ самымъ безсовѣстнымъ образомъ, въ лицѣ Октавія — усерднѣйшаго душителя демократическихъ началъ, опорю на которыя создалась цезарева диктатура. Здѣсь не мѣсто судить исторически Цезаря съ Брутомъ и Кассіемъ, такъ какъ „Юлій Цезарь“ Шекспира — плодъ не историческаго изслѣдованія, на почвѣ котораго стоитъ образованный человѣкъ XX вѣка, читатель Моммсена и Германа Шиллера, но романтическій выводъ, сдѣланный авторомъ XVI вѣка, — гениальнымъ, но со всеми сословными предразсудками своего времени, — изъ полуромановъ Плутарха, писателя, удаленнаго отъ эпохи Цезаря слишкомъ на полтора столѣтія и пропитаннаго непрекословнымъ уваженіемъ къ стоикамъ и аристократической республикѣ, какъ золотому вѣку древней добродѣтели. Наши современныя понятія о политической свободѣ гораздо ближе къ демократическимъ идеаламъ Юлія Цезаря, чѣмъ къ той



олигархической конституціи, за права которой убили Цезаря Брутъ и Кассій и сами потомъ пали при Филиппахъ. Мы свыклись съ вѣковымъ предразсудкомъ о „вольнолюбивомъ“ Брутѣ, и нашимъ ушамъ даже диковато на первое впечатлѣніе слышать, что если кто былъ по-настоящему „вольнолюбивъ“, то не Брутъ, аристократъ-убійца, защитникъ узкихъ сословныхъ интересовъ, а умерщвленный имъ народный вождь Юлій Цезарь. Однако, это такъ, и уже древность понимала это хорошо. Когда діархическій принципъ Августа утвердился и принялъ деспотическій характеръ, измѣнивъ народнымъ силамъ, которыя его создали, имя Юлія Цезаря диктатора очутилось въ немилости у династіи, отъ него происшедшей. И, наоборотъ, раздавленные Юліемъ аристократическія тенденціи Помпея воскресли при дворѣ и въ знати, пользуясь открытыми симпатіями большого свѣта и громкими хвалами въ покровительствуемой литературѣ. Имена Брута и Кассія были гонимы, но лишь какъ символы царевубійства, а политическій кодексъ ихъ былъ въ уваженіи и старая, „дворянская“ оппозиція, политическая партія крупныхъ земле и рабовладѣльцевъ, хранила ихъ портреты, провозглашала за нихъ тосты даже сто и полтора ста лѣтъ по ихъ кончинѣ.

Итакъ, — написанный внѣ современныхъ средствъ исторической провѣрки правъ и мотивовъ, — „Юлій Цезарь“ Шекспира разрабатываетъ лишь внѣшнюю, казовую и условную сторону античнаго конфликта: борьбу сената, исконнаго аристократическаго учрежденія на началахъ привилегированнаго представительства, съ единовластникомъ. Въ вѣкѣ Генриха VIII, Маріи Тюдоръ, Елизаветы и Якова I интересъ къ подобному конфликту врядъ ли могъ быть только историческимъ, и въ „Юліи Цезарѣ“ вѣяніе публицистической мысли замѣтно болѣе, чѣмъ въ какой-либо иной трагедіи Шекспира, за исключеніемъ развѣ „Короля Лира“. Многие считаютъ „Юлія Цезаря“ — по яснымъ

симпатіямъ Шекспира къ Бруту и Кассію — пьесою „революціонною“. Но, если бы даже и такъ, если бы даже и въ самомъ дѣлѣ Шекспиръ апофеозировалъ революцію, то изъ всей пьесы слишкомъ ясно слѣдуетъ, какъ ограничено, насколько въ полномъ и тѣсномъ соотвѣтствіи своего, еще полного феодальныхъ преданій, вѣка понималъ онъ самъ политическую свободу, изображая ее плодомъ „господскаго“ возстанія ради вольностей и привилегій немногихъ односословныхъ и одинаково состоятельныхъ гражданъ. Народъ въ трагедіи — наивная масса. Ею грубо пользуются обѣ стороны, до нея обѣимъ сторонамъ нѣтъ заботы, нѣтъ вербовки изъ нея своихъ военныхъ кадровъ и выжиманія фуража и денегъ. „Революціонеры“ трагедіи ругаютъ эту массу едва ли не съ большимъ отвращеніемъ и презрѣніемъ, чѣмъ единовластники. „Пни, камни вы, безчувственныя твари!“ — кричатъ народу Флавій и Маруллѣ, пропагандисты партіи Помпея, пригласная толпу чтить его память, — то-есть память жесточайшаго врага правъ этой самой толпы. Для Кассія народъ — „подлая сволочь“. Брутъ, правда, восклицаетъ, что

Готовъ скорѣе  
Перечеканить сердце на монету  
И перелить всю кровь мою на драхмы,  
Чѣмъ вырывать изъ закорючлыхъ рукъ  
Поселянина жалкій заработокъ.

Но, во-первыхъ, то — великій честностью, безкорыстѣйшій, гуманный Брутъ, исключительный идеалистъ, одинокій въ собственной своей партіи. А, во-вторыхъ, нѣсколькими сценами ниже, тотъ же Брутъ объясняетъ свою рѣшимость дать генеральное сраженіе при Филиппахъ, утомительно идя навстрѣчу неприятелю, только потому, что

Всѣ жители отсюда до Филиппи  
Лишь потому на нашей сторонѣ,  
Что насъ боятся; противъ насъ они

Раздражены за тяжкіе поборы—  
И, проходя по этимъ областямъ,  
Свои ряды пополняютъ непріятель.

Въ знаменитой сценѣ на форумѣ, у праха Цезаря, народъ измѣнчивъ, какъ вѣтеръ, и глупъ, и подлъ. Народу въ трагедіи или нагло льстятъ, или нагло его ругаютъ. Отношеніе къ народу Шекспира—отношеніе князга изъ свиты знатнаго лорда къ мужику-землепашцу: болѣе лордское, чѣмъ у самого лорда, если лордъ былъ похожъ на ласковаго Брута. Это, впрочемъ, не въ одномъ „Юліи Цезарѣ“: то же самое въ „Коріоланѣ“, тѣми же красками изображенъ Джекъ Кадъ.

Итакъ, мы—въ пьесѣ отнюдь не демократической, въ пьесѣ безъ народа, въ пьесѣ, такъ сказать, баронскаго вопроса, и, если революціи, то баронской же,—за дворянское самоуправленіе противъ властолюбца-единовластника. Вотъ тутъ симпатіи Шекспира, дѣйствительно, на сторонѣ „бароновъ“; они въ военныхъ сценахъ и изображены у него съ тѣми же нравами и похвалбами, какъ феодальные герои Алой и Бѣлой розы, Горки и Ланкастеры. Цезарь его очерченъ почти рѣзкою карикатурою, которой черты онъ позаимствовалъ у Плутарха, но промазалъ ихъ поглубже, съ видимою тенденціей создать въ этомъ, до смѣшнаго олимпійскомъ, человѣкѣ-богѣ антипатичный контрастъ съ благороднымъ гражданскимъ глубокомысліемъ Брута, яримъ партійнымъ пыломъ Кассія. Я видѣлъ двухъ Цезарей у мейнингенцевъ—Вейссера и другого, если не измѣняетъ память, Теллера. Оба они были великолѣпны въ своемъ родѣ, почти сатирически передавая самовлюбленное „яканье“ состарѣвшагося, капризнаго божка цѣлаго міра. Немножко вызывало воспоминаніе о Менелай изъ „Прекрасной Елены“, но было интересно и съ большимъ, острымъ смысломъ. То было еще въ восьмидесятыхъ годахъ, когда „яканье“ и эгоистическое сверхчеловѣчество были не въ модѣ и вы-

ставлялись на посмѣяніе. Мы переживаемъ другое время, и г. Качаловъ, сообразно тому, показалъ вчера Петербургу „Юлія Цезаря“ совсѣмъ въ иномъ освѣщеніи. Оно, можетъ быть, менѣе соотвѣтствуетъ публицистической тенденціи Шекспира, зато болѣе вѣроятно освѣщаетъ историческую фигуру Цезаря въ послѣдній періодъ его жизни. Если бы великій обожатель Юлія Цезаря, покойный Теодоръ Моммсенъ былъ живъ, я не сомнѣваюсь, что Цезарь — Качаловъ доставилъ бы ему живѣйшее удовольствіе: такъ красиво, съ такою законченною цѣльностью воплощенъ артистомъ этотъ великолѣпный государственный умъ, поставившій ногу свою наверхъ земного величія. Извѣстно старое изреченіе, что самый успѣшный демагогъ — честолюбивый аристократъ, отдавшій себя демократіи. Цезарь Качаловъ — аристократъ съ головы до пятъ: съ перваго взгляда вы чувствуете въ немъ страшное обаяніе властной породы, острый, огромный интеллектъ, выработанный долгимъ подборомъ талантливыхъ поколѣній, достигшій предѣла „породистости“ и — осужденный на вырожденіе: у Кальпурніи нѣтъ дѣтей, и у самого Цезаря — эпилептическіе припадки. Этотъ человѣкъ созданъ быть богомъ для толпы, которой онъ удѣлитъ свои мысли, броситъ ласковое слово, пошлетъ ласковую улыбку. И такъ онъ привыкъ быть богомъ, что уже самъ себя заобожалъ, самъ для себя — богъ: по смерти онъ будетъ *divus*, а при жизни носить въ себѣ и безпредѣльное уваженіе къ сознательному своему сверхчеловѣчеству и такое же безпредѣльное презрѣніе къ людямъ. Спена въ куріи Помпея, при эффектномъ толкованіи Цезаря Качаловымъ, производитъ болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ у мейнингенцевъ — при сатирическомъ толкованіи Вейссера и Теллера (если онъ былъ Теллеръ). Тамъ убивали просто себялюбиваго отъ раболѣпства старичишку, который капризно ломается надъ правительствующей корпораціей, нарочно перечить ей въ законной правдѣ, захлебывается властью и

самодурствомъ. Здѣсь убиваютъ воплощенное презрѣніе, красивое, холодное и оскорбительное до того, что—сносить его уже не въ подъемъ людямъ, а онъ, Цезарь презирающій, какъ нарочно, все ярче и рѣзче подчеркиваетъ свое сверхчеловѣчество, свой „подъемъ надъ расою“: уже и пощадъ знать не хочетъ, и швыряетъ плевки своихъ словъ въ Цимбера, Брута, Кассія и ходитъ по достоинству человѣческому, какъ по ровному полу! Прекрасенъ гримъ г. Качалова, очень близкій къ неаполитанскому бюсту Юлія Цезаря,—лицо человѣка гениальнаго, страстно живущаго въ самого себя, холодно и властно взирающаго на внѣшній міръ, который онъ, какъ гигантское орудіе, ворочаетъ систематическою работою своей мощной мысли. Это—Юпитеръ, олимпіецъ. Въ Цезарѣ-Качаловѣ много „Гете въ старости“, человѣка—орла, подъ чьимъ пристальнымъ, вѣчнымъ взглядомъ совершенно терялись самые талантливые люди (какъ, на примѣръ, рассказываетъ о себѣ Гейне). А иные изъ „обыкновенныхъ смертныхъ“ загорались ненавистью къ нему, какъ Берне, —веновистью естественною, потому что это не личность противъ личности—это искра огня Прометеева въ душѣ человѣческой озлоблялась и протестовала противъ божественной хрустальной ясности очей Юпитера, извѣчнаго врага.

Кассій — Берне „Юлія Цезаря“, за исключеніемъ безкорыстія Берне; великій римскій патріотъ былъ-таки крѣпко нечистъ на руку, что, впрочемъ, большимъ грѣхомъ въ вѣкѣ Кассія не считалось. Его ненависть къ Цезарю—такая же органическая, какъ у Прометеева къ Зевсу, а у Берне—къ Гете. Не въ томъ дѣло, что Кассій — личный честолюбецъ, что онъ завистливъ и т. п. Все это—второстепенный наносъ на характеръ, дрянныя наслоенія, выброшенные привычнымъ страданіемъ на очень пылкую, прекрасную, мучительно чувствующую душу,—на нее жаль смотрѣть въ тѣ рѣдкія минуты, когда она открыта нараспашку: до того она

истерзана нетерпѣливыми надеждами, обманутыми ожиданіями, горькими разочарованіями жгучаго гражданскаго чувства, самобичеваніемъ человѣка, вѣчно себя провѣряющаго, никогда собою недовольнаго, придиричвою ревностью...

Придите вы, Антоній и Октавій,  
Все выместить надъ Кассіемъ однимъ.  
Усталъ онъ жить: онъ ненавидимъ тѣмъ,  
Кого онъ любить, презираемъ братомъ;  
Кого ругаютъ, какъ раба; его ошибки,  
Всѣ до одной замѣчены и въ книгу  
Записаны; ихъ наизусть твердятъ,  
Чтобъ ими мнѣ въ лицо бросать. О, еслибъ  
Я могъ всю душу выплакать. Вотъ мечъ мой,  
Вотъ грудь моя открытая, въ ней сердце,  
Цвѣтѣй сокровищъ Плутуса, дороже,  
Чѣмъ золото—возьми его, когда  
Ты римлянинъ: я, отказавшій въ девахъ,  
Тебѣ охотно сердце отдаю!

Кассій, всю жизнь работая надъ своимъ характеромъ, все-таки остался полухарактеромъ. При всѣхъ своихъ способностяхъ, онъ — человѣкъ на второй номеръ, прицѣпленный къ первому номеру—Бруту, въ комъ идея — стала характеромъ. Практически Кассій умнѣе Брута и не хвастаетъ, говоря, что онъ способнѣе Брута, какъ воинъ, и какъ политикъ. Разумѣется, надо было, въ практическихъ выгодахъ заговора, убить вмѣстѣ съ Цезаремъ Марка-Антонія; разумѣется, не слѣдовало давать сраженія при Филиппахъ, — все, на чемъ настаивалъ Кассій, но чего онъ не сумѣлъ отстоять отъ Брута. Но Кассій не умѣетъ хорошо настаивать предъ Брутомъ, потому что въ нравственную цѣльность друга онъ идейно влюбленъ, и только мучится, видя, что дѣло, имъ налаженное, могло бы идти прекрасно, а въ рукахъ честнѣйшаго и прямолинейнѣйшаго, но совершенно „не отъ міра сего“ дѣятеля-философа идетъ сквернѣе сквернаго. Кассій, по-своему, даже мягкосердеченъ, — при вспыльчивости и внѣшней

жестокости; когда овдовѣль Брутъ, онъ чувствуетъ потерю Порціи болѣе ѣдко, чѣмъ самъ Брутъ; онъ любить славу, потомство, декорацию подвига, надѣется, что его дѣянія вѣками будутъ представляться на театрѣ. Онъ человѣкъ — талантъ, со всѣмъ величіемъ и дѣйствительнымъ талантливой природы, порывистой и неустойчивой, со всѣми паденіями и воскресеніями таланта, со всею его кротостью и яростью и даже со всѣми суевѣріями.

Брутъ, — если ужъ продолжать литературныя сравненія, — Шиллеръ заговора: человѣкъ необычайно искренней и глубокой общественной идеи, столь же сильной, какъ его воля, но еще болѣе сильной, чѣмъ его талантъ и умъ. Г. Станиславскій хорошо передаетъ возможную наружность Брута, схожую съ бюстомъ и монетами въ „Иконографіи“ Висконти: маленькая голова на большомъ тѣлѣ и длинной шеѣ, сосредоточенный взглядъ и страшно упрямое выраженіе лица, при краткомъ взглядѣ и мягкомъ складѣ рта. Это — человѣкъ своей думы и своей воли. Ведеть роль Брута г. Станиславскій нельзя сказать, чтобы удачно, за исключеніемъ рѣчи надъ трупомъ Цезаря, когда онъ прекрасенъ; тутъ весь — всегда самоотчетный Брутъ, со всѣмъ доступнымъ его стойчески выдержанной натурѣ и рѣдко въ ней прорывающимся пафосомъ. Брутъ настолько честный человѣкъ, что не умѣетъ даже предположить, чтобы другіе поступали въ отношеніи его нечестно; онъ, какъ ребенокъ, вѣритъ словамъ и, когда дошелъ до убѣжденія въ порядочности своего или чужого дѣянія, не умѣетъ догадаться, что другіе могутъ быть другого мнѣнія, сумѣютъ затаить свою заднюю мысль и поймаютъ его въ ловушку коварнымъ обходомъ. Сами триумвиры признали, что въ заговорѣ на смерть Цезаря Брутъ дѣйствовалъ, какъ человѣкъ съ побужденіями честнѣйшими, совершенно безкорыстно, изъ одной любви къ благу общественному. Но даже въ трагедіи понятно, что этотъ идеалистъ безъ ком-

промисовъ, ходячая нравственность, краснорѣчивый и строгій логикъ долженъ былъ погубить свое политическое дѣло, какъ скоро пришлось перевести мысль въ дѣятельность, теорію въ практику. Онъ—антиподъ Юлія Цезаря и обоиxъ губять крайности: Цезарь умеръ за то, что слишкомъ презиралъ людей и въ каждомъ ближнемъ видѣлъ только его душевную дрянь; Брутъ умеръ только за то, что слишкомъ уважалъ людей и въ каждомъ ближнемъ видѣлъ только хорошія черты—до тѣхъ поръ, пока дрянь не всплывала наружу уже слишкомъ очевидно и пошлою наглядностью. Великолѣпно передаетъ г. Станиславскій эту черту—наивной довѣрчивости—въ Брутѣ и дѣтскую ярость его, когда довѣріе обмануто,—какъ въ случаѣ съ Кассіемъ, отказавшемъ ему въ деньгахъ. Этотъ споръ г. Станиславскій ведетъ съ большою саялою и увлеченіемъ. Къ сожалѣнію, затѣмъ онъ совершенно ослабѣваетъ, и знаменитая сцена появленія призрака проходитъ у артиста какимъ-то спутаннымъ комкомъ, гдѣ безъ надобности много Ричарда III, и совсѣмъ нѣтъ стояка Брута, „честнаго убійцы“. Вообще, эта сцена,—четвертое дѣйствіе,—„лагерь близъ Сардъ“ поставлена москвичами очень неудачно, а призракъ напоминаетъ Демона въ деревѣ 2-го акта оперы. Въ этомъ дѣйствіи мейнингенцы, постановочно разбитые москвичами во всѣхъ безъ исключенія другихъ сценахъ трагедіи, брали реваншъ, побѣждая москвичей зловѣщимъ настроеніемъ трагической, вѣщей ночи... Сколько лѣтъ прошло, а и сейчасъ звучитъ въ ушахъ моихъ унылая ночная труба, настоящій зовъ ангела смерти!.. Въ одномъ спектаклѣ мейнингенцевъ я имѣлъ удовольствіе видѣть Брутомъ Эрнста Поссарта, als Gast, а, такъ какъ артистъ этотъ — чуть ли не первый европейскій специалистъ по передачѣ зрительныхъ галлюцинацій, то можете себѣ представить, какое потрясающее впечатлѣніе оставляла эта ночь, полная бреда, призраковъ, сна трубныхъ звуковъ, переключекъ караула, звона сонной



арфы, тумана, тьмы—всей юдоли тоски и мрака душевного, объяввших великую душу „последняго римлянина“ въ предчувствіи, что онъ пропалъ, въ сознаниіи, что пропалъ за проигранное дѣло, и съ однимъ лишь утѣшеніемъ:

Я этимъ днемъ теперь прославлюсь больше,  
Чѣмъ Маркъ Антоній и Октавій Цезарь  
Постыдною побѣдою своею.

Страшно трудна роль Брута: вся — сплошное размышленіе. Она не удавалась Эрнесто Росси — не удивительно, что не удастся и г. Станиславскому, который—отличный характерный актеръ, но и не Росси, и не трагикъ. На театрѣ, задающемся цѣлями строгой житейской правды, актеръ, играющій Брута, собственно говоря, долженъ бы молча ходить по сценѣ, выражая лишь мимикою свои саженныя а parte, и только развѣ изрѣдка бормотать нѣчто, особенно патетическое, себѣ подъ носъ. Г. Станиславскій что-то въ такомъ меланхолическомъ родѣ и пробуетъ изобразить въ сценѣ раздумья предъ заговоромъ (въ саду при домѣ Брута), но тутъ оказывается, что иная простота хуже воровства: выходитъ это мурлыкающее монологество скучно и немножко смѣшно. Есть такіе превосходные, умные и поэтическіе монологи, которые, будучи великолѣпными для читателя, не сносятъ въ спектакль, при передачѣ актерами. Напримѣръ, чтобы привести нѣчто извѣстнѣе Брута, — монологъ Басманова въ пушкинскомъ „Борисѣ Годуновѣ“: что именно такія мысли вполнѣ въ характерѣ Басманова и должны быть въ его головѣ—понимаетъ всякій; чтобы онъ высказывалъ ихъ вслухъ наединѣ съ самимъ собою, для всякаго невѣроятно, и сблизить это съ циническою правдою рѣшительно невозможно. Монологъ — вообще условнѣйшее изъ ухищренія въ драматическомъ искусствѣ, а ужъ монологъ тайныхъ помышленій—совсѣмъ балетное solo въ словахъ. Поэтому, едва ли не правы тѣ, кто рѣ-

пають: ужь если этакое безысходное положеніе и условности со всѣхъ сторонъ,—такъ пусть же будетъ условность во всю!—и избывають монологъ просто красивою декламацией, какъ своего рода вставную арію. Поссартъ, въ этомъ отношеніи безперомонный, раскатывалъ Брутовы монологи по всей гаммѣ своего великолѣпнаго голоса, а вѣмцы млѣли. Однажды, — кажется, послѣ „Гамлета“,—я дерзнулъ спросить этого художника:

— Herr Direktor, зачѣмъ вы иногда оставляете обыкновенную роль человѣческую и начинаете пѣть, словно произносите оперные речитативы?

Поссартъ былъ въ духѣ и возразилъ мнѣ съ кротостью:

— Развѣ это некрасиво?

— Нѣтъ, пожалуй, красиво, только ужь очень неестественно.

А онъ засмѣялся и говоритъ:

— Другъ мой! Я декламирую такъ, когда не совсѣмъ понимаю, что произношу... Если не можешь хорошо передать публикѣ тайну фразы, пусть бѣдная публика, за свои деньги, слышитъ хоть красивый звукъ!

Пластическая сторона роли разработана г. Станиславскимъ безупречно. Всѣ его группы съ Кассіемъ запоминаются яркимъ впечатлѣніемъ, прочно ложатся въ голову.

Г. Вишневскій—Маркъ Антоній—произноситъ свою знаменитую рѣчь предъ сенатомъ съ хорошою отчетливостью и достаточною силою темперамента. Голосъ у него очень большой, въ декламации замѣтна огромная работа надъ интонаціями и дикціей. Но, при большемъ и сильномъ звукѣ, голосъ г. Вишневскаго страдаетъ какою-то неподатливостью, не воспринимая тонкихъ ироническихъ оттѣнковъ, какими полны бунтовскія, зажигательныя слова эффектнаго, вдохновеннаго демагога. Поэтому пропали для публики пресловутыя повторенія:

Но Брутъ сказалъ: „онъ былъ властолюбивъ“...

А Брутъ, безспорно, честный человѣкъ!

Повторенія эти были когда-то конькомъ Людвига Барная, какъ и вся ярко выгрышная, умная, полная темперамента и, въ сущности, для хорошаго декламатора, не трудная роль Марка Антонія. Я видѣлъ Барная Маркомъ Антоніемъ трижды и помню его живо, такъ что—боюсь судить г. Вишнеvsкаго: быть можетъ, грандіозная фигура нѣмедкаго трагика слишкомъ давить въ воображеніи моемъ фигуру нашего почтеннаго московскаго гостя, несомнѣнно вложившаго въ свое исполненіе много горячности и всю привычную ему добросовѣстность.

Затѣмъ, чтобы покончить съ отдѣльными персонажами, выдѣлившими свое исполненіе надъ общимъ уровнемъ, назову Каску — г. Лужскаго: въ первой сценѣ трагедіи онъ далъ такой совершенный и тонкій типъ римскаго свѣтскаго человѣка, аристократа-скептика, d'un blasé, что я чуть не заплодировалъ ему среди монолога. Но вскорѣ онъ столь же успѣшно расколдовалъ меня, ибо въ патетической сценѣ подъ грозою былъ вяло крикливъ, а убивалъ Цезаря совсѣмъ ужь плохо. Восхитительно говорить свои короткія фразы г. Москвинъ въ маленькой роли стараго Кая Лигарія: такъ и пахнуло въ публику талантомъ и темпераментомъ!.. О женщинахъ не хочется говорить: очень онѣ слабы.

Удовольствіе—огромное удовольствіе—большое: высокое наслажденіе—поговорить о томъ, какъ поставлена и обставлена трагедія!.. Восемь лѣтъ книжно работая надъ исторіей перваго вѣка Римской имперіи („Звѣрь изъ бездны“), я все время мечталъ о такомъ художественномъ произведеніи, чтобы оно дало мнѣ типическое „живое“ представленіе о бытѣ той эпохи, которой исторію и археологію я имѣлъ несчастіе изучать слишкомъ подробно, а слѣдовательно, и требовательно.

Со вздохомъ отходилъ я отъ многихъ картинъ (кромѣ двухъ-трехъ *обстановокъ* покойнаго Семирад-

скаго) и со вздохомъ закрываль многіе романы, повѣсти и драмы. Оперный Римъ на сценѣ совершенно невыносимъ... И вотъ—наконецъ, засмѣялось, заговорило, засуетилось, зашумѣло со сцены что-то такое живое, людное, пламенное, что смотрю и радуюсь: да! если это не то самое, то яркій и подробный намекъ на то самое, умное и смѣлое, къ тому приближеніе. Я, быть можетъ, позволю себѣ сдѣлать талантливымъ режиссерамъ добрую дюжину возраженій и вступлю съ ними не въ одинъ споръ, но при всѣхъ частичныхъ несогласіяхъ,—я долженъ прежде всего высказать свой восторгъ и изумленіе къ огромной работѣ изученія, вложеннаго ими въ постановку „Юлія Цезаря“, и къ полной удачѣ примѣненной изученнаго...

Гг. Немировичъ-Данченко, Станиславскій и Бурд-жаловъ совершенно ошеломили зрителей: никогда еще не видано на нашихъ сценахъ ничего подобнаго въ смыслѣ исторической наблюдательности и разработки бытовыхъ чертъ въ смыслѣ тонкаго и разнообразнаго примѣненія *coûleur locale*, въ смыслѣ развитія археологическихъ мотивовъ! Когда раздвинулся мягкій занавѣсъ, сцена—словно вспыхнула: такимъ яркимъ римскимъ днемъ, такимъ горячимъ итальянскимъ солнцемъ глянули на насъ просвѣты этихъ двухъ уенскихъ улицъ, такимъ муравейнымъ движеніемъ и шумомъ мірской молвы—морской волной обдала зрительный залъ кипящая праздною энергіей южная толпа: Римъ! семихолмный Римъ, столица всѣхъ народовъ! По архитектурному построению и типу лавочной, торговой и ремесленной—жизня, первая сцена „Юлія Цезаря“ очень наминаетъ одну изъ удачнѣйшихъ картинъ П. Свѣдомскаго, „Улида въ Помпеѣ“, находящуюся въ Третьяковской галлерей,—съ тою разницею, что Свѣдомскій свои великолѣпныя античныя декораціи всегда портитъ мертвыми фигурами, похожими на манекены въ трагическихъ маскахъ, а тутъ—все живо: стучать молотки оружейниковъ, торгуеть

кабачокъ, въ пирюльѣ, за тростниковою сѣткою, работаетъ брадобрѣй, отпуская одного клиента за другимъ, пляшетъ уличная танцовщица, идетъ подъ зонтикомъ рабыни матрона, глазѣетъ рыжеусый варваръ, летятъ цвѣты,—свистъ, бѣготня, гамъ...

— Господи! сколько тутъ Фридлэндера!—невольню думалъ я, когда прошло первое огромное впечатлѣніе и, привыкшіе къ движущемуся пестрому пятну, глаза начали уже выдѣлять детали.

Въ публикѣ, кажется, потому и въ петати, выражалось недоумѣніе, зачѣмъ Юлія Цезаря проносятъ по какимъ-то переулкамъ, когда можно было бы блеснуть видами дворцовъ и храмовъ на широкихъ площадяхъ. Но по данному обвиненію я всецѣло остаюсь на сторонѣ москвичей, такъ какъ за нихъ—историческая правда. Широкая улица—и сейчасъ рѣдкость въ Римѣ современномъ (Corso не шире Ковенскаго переулка, а Corso Vittorio-Emmanuele—Итальянской), въ античномъ же, и тѣмъ болѣе въ эпоху Юлія Цезаря, совершенно отсутствовали, если не считать Alta Semita и бульваровъ: Via Nova и Via Lata, которыя триумфальному шествію Юлія Цезаря—ужь очень не по дорогѣ. Вблизи же къ форуму было только то, что показываетъ московская группа: живописно узкіе переулки (vicus) высокихъ домовъ, картинная грязь человѣческаго муравейника, живущаго въ тѣснотѣ; да не въ обидѣ. Слишкомъ сто лѣтъ спустя послѣ Юлія Цезаря, въ Римѣ, пережившемъ водческую эпоху Августа и Агриппы, Нероновъ и Титовъ пожары, много способствовавшіе его украшенію, Марціалъ все-таки, плакался на безобразную тѣсноту, грязь и дурныя шоссеиныя мостовыя улицы, загроможденныхъ пристройками и выступами, гдѣ ютились лавчонки, харчевни, кабачки, заставлявшіе „итти въ уличную грязь даже преторовъ“. Nunc Roma est, nuper magna taberna fuit!—воскликнулъ Марціалъ, привѣтствуя перестройку города Домиціаномъ: только теперь Римъ—Римъ, а

раньше онъ былъ огромною корчмою! Страшная дороговизна земли въ столицѣ міра тянула ввысь его узкіе однооконные дома на 70 футовъ къ небу и лѣпила ихъ одинъ къ другому: цѣнили каждый вершокъ площади, годный къ застройкѣ. Римская улица—только замощеная тропинка между жилыми помѣщеніями: бойкій *Vicus Tuscus*, по измѣренію Іордана, имѣлъ ширину 4,48 метра, *Vicus Jugarius*—5,50 метровъ, наилучшія улицы—отъ 5 до 6,50 метровъ: это—Графскій или Мошковъ переулокъ.

Сѣверное равнинное представленіе всегда соединяетъ дворецъ съ площадью, дающею видъ на него. Въ Италіи это и теперь не такъ: за очень немногими сравнительно исключеніями, *palazzi* вровнены въ очень тѣсныя группы домовъ, къ нимъ лѣпящихся,—а въ Римѣ античномъ было не такъ, въ особенности: чтобы строить дворцы съ площадями, надо было отчуждать дорого стоящую землю, либо безсовѣстно алоупотреблять такими трагическими случаями, какъ великій римскій пожаръ 64 года, которымъ воспользовался Неронъ для планировки Золотого Дома.

Если ужъ надо придиратся къ картинамъ московскихъ художниковъ, я, наоборотъ, поставилъ бы имъ на видъ чрезмѣрную благоустроенность и роскошь ихъ Рима. Онъ въ вѣкѣ Цицерона и Юлія Цезаря былъ гораздо проще и бѣднѣе. Москвичи показываютъ намъ мраморный и обштукатуренный Римъ вѣка Флавіевъ, на сто двадцать пять лѣтъ впередъ отъ Юлія Цезаря. Однако винить ихъ за то было бы грѣшно, ибо отъ кирпичнаго и деревяннаго Рима до-Августова дошло до насъ слишкомъ мало архитектурныхъ памятниковъ и мотивовъ, а пятиться къ первобытной простотѣ отъ великолѣпія Флавіевъ и Антониновъ фантазіей—дѣло рискованное, и погоня за чрезмѣрною правдою могла бы повести къ сугубой лжи. Собственно говоря, помѣщать Брута среди изящныхъ бѣлыхъ мраморовъ его виллы—такъ же неправдоподобно, какъ,

напримѣръ, изобразить Екатерину Великую, ѣдушею по современному Невскому проспекту. Это надо отнести и къ рабочему кабинету Юлія Цезаря, хотя этотъ эллинофиль, пожалуй, могъ значительно опередить вѣкъ роскошью и изяществомъ своего дворца. Грязная же улица, показанная москвичами,—положительно и несомнѣнно—одна изъ лучшихъ улицъ, возможныхъ для юліанской столицы. Помилуйте! Къ ней примыкаетъ другая улица, даже съ портикомъ въ круглую арку, какими украсили Римъ, планируя его по своему вкусу, только Неронъ!

Тѣмъ, кто бывалъ на Mercato Неаполя, на его нынѣ угасшей Santa Lucia, на Toledo—въ праздникъ, на разныхъ лѣтнихъ fiere и feste окраинъ этого безумно милого и безпутно празднаго города,—тѣмъ и переулки, и толпа московской труппы скажутъ необычайно много знакомаго и будутъ любезны и близки... Правду скажу: сперва я обрадовался, а потомъ даже тоскливо стало немножко,—сердце застучало по давно невиданной свѣтлой странѣ, какъ по второй родиѣ! Нельзя лучше схватить и передать на сценѣ крайинный, простонародный Неаполь. А Неаполь—единственный городъ въ Европѣ, еще могущій дать понятіе о бытовомъ укладѣ древней римской черни, съ ея жизнью на улицѣ и только сномъ подъ крышею... Вездѣ великолѣпна толпа эта; и когда она съ испугомъ разбѣгается при видѣ постигшаго Цезаря припадка падучей, и когда таесть,—по одному человѣку, и каждый человѣкъ—своеобразно, какъ особый характеръ!—подъ грозою; когда аплодируетъ, перекидываясь отрывочными фразами, на форумъ то Бруту, то Марку Антонію; когда, по голосу этого демагога, поднимается возстаніемъ и крушить скамьи и лавки, чтобы на нихъ сжечь прахъ Цезаря: фактъ историческій, отмѣченный московскими режиссерами съ внимательностью, дѣлающею имъ честь, но, къ сожалѣнію, не всѣми понято. Я самъ слышалъ—позади себя—недоумѣніе:

— Зачѣмъ это они каломали скамьи?!

Древняя исторія у насъ не въ почетѣ и слишкомъ для многихъ, даже весьма интеллигентныхъ людей сводится къ нѣсколькимъ страничкамъ Иловайскаго и къ старинной глубокомысленной пѣсенкѣ, будто:

Аристотель оный,  
Мудрый философъ,  
Продалъ панталоны  
За настойки штофъ.  
Цезарь, сынъ отваги,  
И Помпей герои  
Продавали шпаги  
Тою же цѣной!

Между тѣмъ, умная, продуманная, тонкая, порази-тельно детальная постановка „Юлія Цезаря“ расчи-тана на зрителя, очень хорошо освѣдомленнаго объ исторіи вѣка и въ ходѣ событій, и въ культурѣ. Для зрителя просто, московскій „Юлій Цезарь“—только изъ ряда вонъ великолѣпный спектакль, для зрителя съ историческимъ образованіемъ—блестяще защищае-мая диссертація, только не въ словахъ, а въ костю-махъ, краскахъ, жестахъ, гримахъ, группажъ. Это такъ ново, такъ почтенно, что, право, даже не хочется и отмѣчать немногіе промахи московскихъ художниковъ... Нѣтъ! Богъ съ вами! Да будетъ имъ триумфъ! Да будетъ имъ триумфъ!

Кое-какія мелочи, признаюсь, мною не поняты и представляются странными. Напримѣръ, сомнительно, чтобы Юлій Цезарь сталъ перекликаться съ Кальпур-ніей о средствахъ оплодотворить оную—черезъ цѣлую площадь. Въ отвѣтъ на столь громогласную интим-ность, римская насмѣшливая толпа подняла бы такую бурю хохота и острыхъ словъ, что откровенный вла-ститель провелъ бы весьма щекотливую четверть часа. Черня въ Римѣ была на этотъ счетъ безцеремонна, и тотъ же Цезарь глоталъ отъ нея самыя ѣдкія шуточки и эпитграммы, преподносимыя во всеуслышаніе. Тутъ,



очевидно, режиссеры принесли правдоподобие діалога въ жертву красивому зрѣлищу двухъ носилокъ. Кстати о Цезарѣ. Когда г. Качаловъ ведетъ подозрительный монологъ о Кассіи, не лучше ли Кассію стоять поближе—такъ, чтобы зловѣщая фигура его оправдала просьбу Цезаря къ Марку Антонію:

Я, впрочемъ, говорю о томъ, чего  
Бояться надо, самъ же не боюсь:  
Всегда я—Цезарь. Перейди направо—  
Я глухъ на это ухо—и скажи,  
Что именно ты думаешь о немъ...

Это—слова человѣка, которому не нравится выраженіе въ лицѣ тайнаго врага, стоящаго направо,—человѣка, желающаго, чтобы между нимъ и врагомъ сталъ, на всякій случай, вѣрнопреданный другъ.

Я пропускаю безъ описаній изумительную грозу, вызывающую столько толковъ въ публикѣ и печати: это—чудо чисто техническое. О томъ, какъ таетъ толпа подъ грозою, какъ запираются лавки, утихаютъ въ нихъ ужинающіе люди и умираетъ римскій день, переходя въ зловѣщую ночь, съ пятнами фонарей и свѣта изъ дверныхъ щелей—просто скажу: идите и смотрите!

Я встрѣтилъ въ нѣкоторыхъ рецензіяхъ замѣчаніе, что врядъ ли римскіе вельможи могли блуждать подъ ночнымъ дождемъ одни-одиношеньки безъ свиты рабовъ и кліентовъ. Что касается кліентовъ, то они не были пришиты къ патрону безотлучно, и не надо думать, чтобы знатный римлянинъ не могъ никогда остаться одинъ и обязательно зрѣлъ предъ собою умальную фizioномію кліента, всегда и вездѣ. Рабы болѣе вѣроятны и не были бы не кстати, но они и не необходимы. Одинокіе путники ночью въ Римѣ были нерѣдки, хотя и не безопасны: знаменитый трагическій актеръ Роспій, пріятель Суллы, былъ убитъ грабителями именно на такой одинокой ночной прогулкѣ. Но

надо же дать свою долю въ пьесѣ и Шекспиру, заставившему вельможъ римскихъ бесѣдовать на улицѣ, подъ громомъ и молніей, о предметахъ, которые обсуждать въ присутствіи рабовъ и клиентовъ не слишкомъ-то удобно. Притомъ, Каскѣ (онъ же и вооруженъ) служить въ одиночествѣ извиненіемъ его панической ужась предъ вѣщими видѣніями ночи, а Кассію—общая театральность его мрачнаго политическаго экстаза. Цицеронъ же—при рабѣ, съ факеломъ... Разлакомленный прекрасными живыми картинами москвичей, я скорѣе сѣтую на нихъ за то, что ночь античнаго Рима они передали гораздо скупѣе въ деталяхъ, чѣмъ римскій день. И ужъ очень она тиха и безлюдна у нихъ, а между тѣмъ римскіе сатирики жалуются, что отъ ночного шума жизнь въ столицѣ міра становилась непереносимой. Ночь, какъ и теперь, была временемъ движенія ломовыхъ извозчиковъ, дорожныхъ колымагъ, по ночамъ хоронили бѣдняковъ,—рыскали хулиганы и проститутки,—звенѣли серенады... Правда, послѣ сильной грозы всѣ звуки столичной ночи могли поостырѣть. Но садъ Брута уже могъ бы и не быть погруженнымъ въ столь мертвую тишь.

Центръ трагедіи — убійство Юлія Цезаря — передается трупною со всѣмъ пониманіемъ важности сцены этой—и для пьесы, и какъ историческаго момента. Гривно и естественно нарастаетъ ропотъ сенаторовъ въ отвѣтъ на презрительныя дерзости диктатора. Ловко замыкается роковое кольцо облавы, преслѣдующей „олenea, лѣсомъ для котораго былъ міръ“... Децій—у ногъ властелина... „Такъ говорите-жъ руки за меня!“ Квинжалъ Каски... Вопль... „И ты, Брутъ!“.. Рухнуло у ногъ Помпея огромное тѣло въ пурпурѣ,—и паника!.. Я отказываюсь описывать эту панику бѣлыхъ людей среди бѣлаго мрамора!.. Это опять надо видѣть, потому что дѣйствіе полутора минутъ можно было бы описывать хоть двадцать четыре часа; такую обширную хроматическую гамму ужаса передаютъ эти равно-

образно искаженные лица, метанія, спотыканія, паденія, прятки и бѣгство безъ оглядки въ конецъ растерявшихся, въ одурѣлый табунъ превращенныхъ людей. Скажу одно: знаменитая картина Жерома, изображающая смерть Юлія Цезаря и превосходная при всей своей академической условности, теперь представляется мнѣ не болѣе, какъ искуснымъ трагическимъ балетомъ. Впечатлѣніе смерти человѣка, государя, божественнаго Юлія Цезаря такъ сильно, что, право, даже жаль, зачѣмъ москвичи не сокращаютъ нѣсколько дальнѣйшихъ разглагольствій сенаторовъ съ слугой Марка Антонія и съ нимъ самимъ, расколаживающихъ ужасъ сцены... Паника въ куріи Помпея—*chef d'oeuvre*, послѣднее слово режиссерскаго искусства. Здѣсь московскій театръ превзошелъ себя. Сказано слово такое большое и объемистое, что не обидно было бы даже, если бы оно и впрямь оказалось послѣднимъ въ сценическомъ искусствѣ,—предѣльнымъ, за которое уже невозможно шагнуть, потому что тамъ кончается сцена и начинается жизнь.

Во второй половинѣ трагедіи—послѣ сцены убійства и рѣчей на Форумѣ—къ лагернымъ и боевымъ сценамъ Бруга, энергія спектакля оказалась какъ-будто истрачена, и воевали римляне съ обѣихъ сторонъ скучновато... Но зато, какъ вѣрно переданъ характеръ унылыхъ лысыхъ горъ—древняго поля битвы при Филиппахъ—нынѣшняго Филибе! Глядя на сцену, я съ печальнымъ удовольствіемъ вспоминалъ сѣрые безрадостные утесы Черногоріи, Албанскаго побережья и Витолійскаго вилайета. Такъ и ждешь, что вотъ пополазутъ по скаламъ, какъ вши, противныя, унылыя, желтыя овцы и выглянутъ откуда-нибудь косматая феска и ружье полу-чабана, полу-разбойника.

Я отчасти согласенъ съ тѣми, кто находитъ, что при всѣхъ совершенствахъ постановки, при всей добросовѣстности игры, зритель московскаго „Юлія Цезаря“ уноситъ изъ театра осадокъ нѣкоторой неудовлетво-

ренности и какъ бы раздвоенія душевнаго... Думаю, что источникомъ этого „чего-то нехватаетъ“ является тайный антагонизмъ, несомнѣнно существующій между трагедіей Шекспира и реалистическимъ направлениемъ московской труппы. Последняя твердо рѣшила, что „Юлій Цезарь“—пьеса римская и обставила, и сыграла ее добросовѣстнѣйшимъ образомъ, какъ таковую, выставивъ впередъ всю римскую внѣшность трагедіи. Между тѣмъ „Юлій Цезарь“, какъ говорилъ я вчера,—совсѣмъ не римская пьеса, но лишь пьеса въ римскихъ костюмахъ и съ ходовыми фразами-цитатами изъ Плутарха, усвоеннаго Шекспиромъ въ толкованіи англійскаго переводчика, и понятаго въ высшей степени на рыцарскій, феодальный ладъ. Поэтому,—чѣмъ правдивѣе изображали артисты и режиссеръ Римъ и народъ римскій, тѣмъ глубже уходилъ вглубь „Юлій Цезарь“ Шекспира и блѣднѣлъ аристократическій тонъ, въ какомъ написана трагедія. Для того же, чтобы актеры одолѣли Шекспира въ этой сюрпризной, быть можетъ, даже для нихъ самихъ борьбѣ съ нимъ, и, отринувъ его тенденцію, показали демократическую идею Рима, въ трагедіи нѣтъ достаточныхъ элементовъ. Въ результатъ — отъ шекспировой тенденціи и психологіи, изъ нея истекающей, труппа ушла, а до Рима современныхъ взглядовъ и моммсеновой теоріи шекспировъ текстъ ея не допустилъ. Публика, предъ которой прочитанъ блестящій живописный курсъ римской исторіи и археологіи, не видитъ за ними Шекспира, а съ Шекспиромъ—исчезаетъ духовный замыселъ пьесы: остается только блестящій спектакль—для зрителя просто интереснѣйшій музей—для зрителя съ историческимъ знаніемъ. Этого-то внутренній разладъ старой романтической идеи пьесы съ новыми реалистическими идеями исполненія, инстинктивно чувствуемый публикою, и порождаетъ указанное недовольство. А слабость нѣкоторыхъ отвѣственныхъ исполнителей его подчеркиваетъ. Публика слишкомъ ясно зо-

знаеть, что Римъ, изображаемый труппою, не тотъ Римъ, который воображалъ себѣ Шекспиръ, и, если Римъ труппы вѣренъ, то фальшиво было общее представленіе о немъ Шекспира, хотя частности, бывшія ему не по сердцу, онъ угадалъ съ поразительною прозорливостію (напр. рѣчь Марка Антонія).

Набросокъ свой позволяю себѣ заключить извиненіемъ предъ читателемъ за его невольную длинноту („не было времени писать коротко“, какъ оправдывался кто-то) и искреннею благодарностію отъ лица не только своего, но, —я увѣренъ,—и отъ многихъ-многихъ внимательныхъ зрителей талантливымъ руководителямъ и артистамъ московскаго художественнаго театра — прекраснаго предпріятія, такъ успѣшно объединившаго научное знаніе съ искусствомъ. Шекспиръ въ „Юліи Цезарѣ“, можетъ быть, и не ожилъ, —зато древность ожила... А это рѣдкость изъ рѣдкостей и новизною сильныхъ впечатлѣній платить за Шекспира!

---

## „Царь Федоръ“.

Московская и петербургская постановки „Царя Федора“ настолько различны межъ собой въ самыхъ основныхъ задачахъ и въ исходныхъ точкахъ своихъ, что могли бы итти на одной и той же сценѣ, въ рядовыхъ спектакляхъ, точно два рѣзкіе варианта пьесы, каждый изъ которыхъ смотрится съ равнымъ интересомъ, даетъ новыя, отличныя отъ сосѣдняго варианта краски и внушаетъ новыя впечатлѣнія. Литературно-Артистическій Кружокъ и гг. Станиславскій и Немировичъ-Данченко отправились искать въ „Федорѣ“ художественной правды съ разныхъ концовъ и — такъ какъ всякая правда, въ томъ числѣ и художественная,

многообразна, — достигли ея въ разныхъ на видъ формахъ. Но пути обоихъ театровъ въ поискахъ этихъ были намѣчены съ одинаковымъ талантомъ, съ равной энергіей, выполнены съ одинаковою добросовѣстностью и привели къ одинаково блестящимъ результатамъ успѣха, и матеріальнаго, и нравственнаго, достойная награда истинно-художественнаго труда. Московскій экзамень, слѣдовательно, не совсѣмъ правильно ставить свой вопросъ. Не „гдѣ лучше поставлено?“ надо спрашивать, но „чья идея постановки вамъ больше по душѣ?“ Поставлено же — въ своемъ родѣ — и здѣсь и тамъ безупречно. Мнѣ лично — признаюсь — петербургская постановка симпатичнѣе, но не могу не отдать справедливости и москвичамъ.

Въ Петербургѣ пьесу ставили литераторы; въ Москвѣ — актеръ. Быть можетъ, поэтому въ Петербургѣ на первый планъ выступили художественно-литературныя достоинства трагедіи, тогда какъ въ Москвѣ она — прежде всего „спектакль“, въ точномъ смыслѣ этого слова, то-есть въ высшей степени занимательное зрѣлище. Въ Петербургѣ фантазія режисера старается быть прежде всего точнымъ зеркаломъ текста А. К. Толстого, для режиссера московскаго текстъ этотъ — только канва, на которой онъ, режиссеръ, властенъ и воленъ вышить самые пестрые узоры своего собственнаго изобрѣтенія. Петербургъ добивается понять, изобразить и истолковать Толстого, — московское пониманіе оставляетъ эту скромную задачу втуне; К. С. Станиславскій начинаетъ тамъ, гдѣ Толстой кончилъ, и съ подчеркнутою старательностью усердствуетъ гораздо настойчивѣе показать публикѣ, чего Толстой въ трагедіи своей не написалъ, чѣмъ то, что Толстымъ написано. Въ Петербургѣ истинный герой пьесы — царь Федоръ, въ Москвѣ онъ значительно заслоненъ мелкими бытовыми подробностями, разработанными по Олеарію, Петру Петрею, лубочнымъ картинкамъ, сокровищамъ Оружейной палаты и т. п. Де-

кораціи, костюмы, бутафорія, пестрыя группы въ искусно изобрѣтенныхъ и чрезвычайно хитро комментированныхъ размѣщеніяхъ — вотъ центръ тяжести московской постановки. Декораціи, костюмы, бутафорія группы прекрасны и въ Петербургѣ, но тамъ они все же — лишь фонъ картины, создаваемой артистами; они — для артистовъ, а не артисты — для нихъ. Въ Москвѣ наоборотъ: фонъ — игра артистовъ, а суть картины — режиссерскія чудеса.

К. С. Станиславскій довелъ „мейнингенство“ до высшей точки развитія: дальше идти въ этомъ направленіи некуда. Худо въ „мейнингенствѣ“, конечно, ничего нѣтъ, хотя, въ печати и въ обществѣ, слышались по адресу г. Станиславскаго упреки и язвительныя недоумѣнія: чью же, молъ, пьесу мы, наконецъ, смотримъ? Алексѣя Толстого или Константина Станиславскаго? — такъ много г. Станиславскій въ нѣдра трагедіи „намейнингениль“. Но въ мейнингенствѣ есть та слабая сторона, что, какъ бы ни были великолѣпны детали его, онѣ меркнутъ, какъ звѣзды предъ солнцемъ, въ сосѣдствѣ не только крупнаго артистическаго дарованія, но даже просто яркаго и смѣлаго, хотя бы даже и грубоватаго, эффекта. Эрнесто Росси привелъ мейнингенцевъ, на берлинскихъ гастроляхъ въ ихъ трупѣ, въ отчаяніе своеобычностью своей игры, нарушавшей ихъ привычки и правила, — а также и тѣмъ, что германская публика на спектакляхъ этихъ совершенно забывала объ исторической вѣрности костюма Лира, потому что видѣла самого Лира, и меньше интересовалась молніями надъ головою безумнаго короля, чѣмъ душевнымъ настроеніемъ его въ ночь, полную громовъ и молній, въ дикой степи, подъ открытымъ небомъ, между шутомъ и юродивымъ. „Мейнингенство“ сильно до перваго огромнаго таланта, который не захочетъ покориться его кропотливости, а все переломаетъ по-своему, и захватитъ публику настолько, что ей станетъ не до справокъ въ лѣтопи-

сяхъ и археологическихъ изданіяхъ. Словомъ—опять-таки приходится повторить старинное рыбаковское слово:

— Въ пурпурѣ-то, братъ, Велизарія всякій сыграетъ; а вотъ ты мнѣ его въ простынѣ сыграй...

И мы видимъ, что Росси, Сальвини, Дузе, Баркай, Поссартъ, Закони, Ермолова, Стрепетова, Савина и т. д. не нуждались въ мейнингенствѣ, чтобы овладѣвать умами публики: имъ для этого хватало и „простыни“. Мейнингенство велико тамъ, гдѣ актеръ на среднемъ уровнѣ. Да — примѣръ налицо. Петербургскій исполнитель роли „Царя Ѳедора“ г. Орленевъ проявилъ въ пьесѣ этой массу нервной силы и таланта и сталъ въ ней тѣмъ истиннымъ центромъ, что, какъ магнитъ, влечетъ къ себѣ публику и будетъ влечь, хотя бы г. Орленева изъ его костюма XVI вѣка переодѣли, пробы и калприва ради, въ костюмъ конца вѣка XV или XVII, надѣли на него другой халатъ „съ анахронизмомъ“ или какіе-нибудь не-историческіе сапоги. Теперь ему это безразлично. Психологическій интересъ игры г. Орленева убилъ интересъ зрительскаго любопытства къ окружающей его внѣшности. Про московскаго исполнителя роли, г. Москвина — хотя и очень талантливаго актера, съ добросовѣстнымъ и вдумчивымъ изученіемъ роли—того же, однако, сказать не приходится. Играетъ г. Москвинъ очень ярко, во многихъ мѣстахъ наравнѣ съ петербургскимъ исполнителемъ, а кое гдѣ (въ сценѣ клятвы бояръ, напри-мѣръ) даже сильнѣе Орленева, но, въ общемъ, вниманіе зрителя все-таки часто отрывается отъ него къ жемчужному шитью на воротникѣ какого-нибудь боярина или затѣйно узорчатой шубѣ Бориса Годунова. Правда, надо принять во вниманіе и то обстоятельство, что Орленева я смотрѣлъ, когда онъ игралъ въ 4-й разъ, а Москвина—въ 19-й. Въ первомъ случаѣ были налицо свѣжія силы и не растрченная нервность, тогда какъ московскій Ѳедоръ показался мнѣ уста-



лымъ до переутомленія. Но какъ бы то ни было, а орленевскаго feu sacré въ г. Москвинѣ все-таки не чувствуется.

Повторяю: побѣдить впечатлѣніе мейнингенства можетъ не только сильный талантъ, но и простой смѣлый эффектъ, удачно и во время брошенный. Постановка сцены на Яувѣ въ Петербургѣ—замѣчательно хороша, въ изящной, энической простотѣ своей. Г. Станиславскій въ сценѣ этой напругъ все свои мейнингенскія способности, чтобы создать нѣчто изъ ряду вонъ выходящее, — и, дѣйствительно, создалъ: чего только и кого только нѣтъ на сценѣ! Прачки визжатъ пѣсню на плоту, парни флиртируютъ à la russe съ молодыцами, нѣмецъ съ нѣмкою бродягъ, записывая въ книжку путевыя впечатлѣнія, жидъ какой-то „козлякаетъ“ на первомъ планѣ, пьяный мужикъ врывается въ пѣсню гуслея нелѣпымъ подвываніемъ, крючники кули тащатъ и т. д. Скомпановано искусно, красиво, съ талантомъ, исполняется прямо изумительно,—какъ по нотамъ играютъ.

И что же: весь этотъ пестрый ситецъ не только не заслонилъ въ памяти моей цѣльнаго и стройнаго петербургскаго впечатлѣнія, хотя и въ десятую долю не столь сложнаго, но даже — одной группы, когда толпа шарахнулась отъ скачущей во весь опоръ лошади, которую г. Станиславскій, по малымъ размѣрамъ своей сцены, выпустить не рѣшился! Въ народномъ бунтѣ—первая схватка со стрѣльцами поставлена у г. Станиславскаго ярче, чѣмъ Литературно-Артистическимъ кружкомъ: драка и мордобойство идутъ сон амоге — не на животь, а на смерть; но тюрьма на московской сценѣ очутилась за мостомъ, и это лишаетъ финалъ превосходнаго эпизода, какъ народъ таранить ворота темницы: въ Петербургѣ это — излюбленное мѣсто во всей постановкѣ, и такъ какъ оно — заключительный акордъ сцены предъ паденіемъ занавѣса, то и вся сцена производитъ на зрителя гораздо большее

впечатлѣніе, чѣмъ въ Москвѣ, несмотря на множество здѣшнихъ мелочныхъ превосходствъ.

Рѣшительно не согласенъ я съ г. Станиславскимъ въ постановкѣ сцены въ саду. Литературно-Артистическій кружокъ распорядился съ нею весьма просто: заказалъ своему декоратору, мастеру писать дерево, прелестный садъ-рощу по извѣчно установленному образцу садовъ и рощъ, потребныхъ авторамъ-драматургамъ для любовныхъ сценъ. Такъ какъ декораторъ исполнилъ задачу свою прекрасно, то сцена и ласкаетъ взоръ; поэтическая картина эта—одна изъ любимѣйшихъ въ „Царѣ Федорѣ“ у петербургской публики. Въ Москвѣ она—прямо недоразумѣніе какое-то. Поднимается занавѣсъ обыкновенный, и вы видите другой занавѣсъ—вырѣзаной, изображающей сѣтку топчыхъ черныхъ столовъ древесныхъ, воздымающихся до самыхъ колосниковъ. Все дѣйствіе происходитъ за этою сѣткою. Проворотство, съ какимъ выдрессированы актеры перемѣщаться изъ клѣтки въ клѣтку сѣти, изумительно, но невольно улыбаешься, глядя на движенія и скачки ихъ силуэтовъ: сцена освѣщена лишь заднимъ свѣтомъ, такъ что публика видитъ не лица актеровъ, но лишь черныя фигуры ихъ, точно по тѣни на стѣнку вырѣзанныя изъ бумаги. Думаешь: если это и игра, то не столько сценическая, сколько шахматная. Вотъ Иванъ Петровичъ Шуйскій перешелъ съ клѣтки b 2 на клѣтку c 4, а Мстиславскій отвѣчаетъ ему ходомъ d 5 на клѣтку e 7. Вотъ Шаховской угрожаетъ Василию Шуйскому съ клѣтки a 1 и дѣлаетъ ему шахъ и матъ, черезъ три хода... „Черные сдались“, какъ пишутъ шахматные отчеты. Но все бы это ничего—главное же: безобразіе описанной выше воздушной шахматной доски, т.-е. сѣтки древесныхъ стволовъ. И она не можетъ не быть безобразною, ибо, если составить ее изъ красивыхъ деревьевъ, то она загородитъ всю сцену и актерамъ, теперь хоть полувидимымъ, придется тогда играть уже вовсе невидим-

ками, такъ что, пожалуй, тогда и вовсе не стоитъ поднимать передняго занавѣса, а достаточно просто погасить свѣтъ въ зрительномъ залѣ, и пусть исполнители читаютъ свои роли—хоть изъ суфлерской будки. Слѣдовательно, если дѣлать сѣтку, то она необходимо будетъ составлена изъ деревьевъ тощихъ, вытянутыхъ, слаболистныхъ, — изъ уродливаго сухостоя, котораго ни одинъ порядочный хозяинъ не станетъ терпѣть въ своемъ саду. Г. Станиславскому непременно хотѣлось создать что-либо „не по шаблону“, что не смахивало бы на „оперу“. Стремленіе похвальное, когда результаты оказываются выше шаблона... но, въ данномъ случаѣ, они—увы! вышли много ниже. Мнѣ говорятъ: „зато видите хотя безобразныя, но не театральныя, условныя, а деревья настоящія, съ соблюденіемъ дѣйствительныхъ пропорцій въ отношеніи роста дерева къ росту человѣческому. „Не знаю, зачѣмъ нужно это соблюденіе. Сцена, по самому существу своему, такая великая и красивая ложь, что подобныя правды въ ея области только разрушаютъ, а не поддерживаютъ иллюзію. Все некрасивое на сценѣ—несправдливо. Нѣтъ, надо признаться: съ садомъ москвичи переумничали. Склонность къ мудрствованію лукавому, вообще, замѣтна въ постановкахъ г. Станиславскаго: все-то онъ „измышляетъ пружины, чтобъ ухитриться“, показать что-нибудь такое, чего никто еще не видалъ, и какъ-нибудь такъ, какъ никогда не бывало, а, пожалуй, и... быть не можетъ.

Костюмы у г. Станиславскаго—богатства и роскоши неизмѣрною. Такихъ я нигдѣ и никогда не видалъ. Содержимое костюмовъ, т.-е. актеры, много бѣднѣе; за немногими исключеніями, играютъ „Федора“ въ Петербургѣ гораздо ярче и лучше, чѣмъ въ Москвѣ. На сценѣ Литературно-Артистическаго Кружка чувствуешь, при всей тщательности сценетовки, при всей гладкости спектакля, что имѣешь дѣло съ актерами,—самостоятельными артистическими величинами, имѣю-

щими каждый свою собственную индивидуальность, сохранившими свою свободу въ обработкѣ роли. На сценѣ гг. Станиславскаго и Немировича-Данченко актеръ превращенъ въ великолѣпно дѣйствующаго манекена, приспособленнаго къ произнесенію такихъ-то и такихъ-то рѣчей, производству такихъ-то и такихъ-то движеній, такимъ-то и такимъ-то строго опредѣленнымъ образамъ, въ такомъ-то и такомъ-то точнѣйшемъ порядкѣ, по режиссерскому заводу: пустили въ ходъ часы, они и тикаютъ. Поэтому на сценѣ московскаго театра не вѣдетъ самобытностью таланта: фигура талантливаго режиссера совершенно заслонила отъ зрителя и обезличила актеровъ. Иные утверждаютъ, что такъ и надо. Не знаю, можетъ быть. Что касается до меня лично, актеръ, хотя бы съ недостатками и „въ простынь“, мнѣ гораздо дороже, чѣмъ самая безупречная пѣшка въ самомъ безупречномъ пурпурѣ. И — „пуская слыву я старовѣромъ“.

Сильно недостаетъ въ московскомъ „Царѣ Еддорѣ“, — не говоря уже о г. Орленевѣ!, — г. Михайлова въ роли Лупъ-Клешнина. Здѣшній исполнитель весьма недурень, но не даетъ и половины того яркаго образа, что подарилъ петербургской публикѣ г. Михайловъ. Лупъ-Клешнинъ послѣдняго — историческая характеристика пѣлой эпохи, во время которой опричнина недавняго прошлаго выродилась въ Тушино близкаго будущаго. Слабовата въ Москвѣ и „партнерша“ Лупъ-Клешнина, мамка Волохова: г-жа Корсакъ въ Петербургѣ своею прекрасною игрою много облегчила г. Михайлову сцену заговора на убіеніе царевича Дмитрія.

Большой козырь въ игрѣ гг. Станиславскаго и Немировича — столѣтній старикъ Богданъ Курляковъ. Въ Петербургѣ эту роль играетъ г. Тихоміровъ и играетъ прекрасно — съ трогательнымъ лиризмомъ, который увлекаетъ слушателя, заставляетъ его сочувствовать этому древнему лѣтами партизану старины, — Шуйскому больше самихъ Шуйскихъ. Но московскій испол-

нитель роли, г. Артемъ, выдвигаетъ ее на первый планъ съ такою силою, что она прямо-таки заслоняетъ въ впечатлѣніи зрителя спектакля первыя роли пьесы. Это—фигура эдического бунтаря, она вышла изъ старой вѣчевой были. Это—тотъ старчише-паллигримище, стоятель за пошлину, что выпшелъ на Ваську Буслаева на мосту волховскомъ:

— А и стой ты, Васька, не попрыгивай,  
Молодой глудыр, не полетывай,  
Изъ Волхова воды те не выпити,  
Въ Новгородѣ людей не выбити...

Вообще „народъ“, толпа сдѣланы г. Станиславскимъ прекрасно, обдуманно даже въ самыхъ ничтожныхъ мелочахъ. Появляется кулачный боецъ, Голубь, — въ публикѣ неудержимый смѣхъ. Почему? Да вѣдь надо было ухитриться выбрать актера на такую роль: три аршина росту, косая сажень въ плечахъ и питить тѣмъ тоненькимъ дискантомъ, что и теперь слышите въ московскихъ рядахъ отъ потомковъ купца Калашникова. Замѣчательная это игра природы: карлики очень часто говорятъ громовымъ басомъ, а богатыри пищать, какъ кастраты!.. Кстати о голосовыхъ, такъ сказать, эффектахъ. На московскихъ сценахъ, включая и Малую, вообще, принято говорить громче, чѣмъ приученъ Петербургъ своими актерами. Но въ театрѣ гг. Станиславскаго и Немировича особенность эта доведена уже до утрировки. Актеры такъ кричатъ, что не диво, если, послѣ девятнадцати спектаклей сильной трагедіи вы не слышите со сцены ни одного свѣжаго голоса (кромѣ Вишневекаго-Годунова). Все — надорванные глотки, которыя стараются перешумѣть одна другую. Шуйскій, на примѣръ, — актеръ, прекрасно одѣтый и загримированный, но очень плохо играющій, — все время вопить даже не басомъ семи-пушечнымъ, а просто, какъ говорится, „благимъ матомъ“.

Повторяю: я до мейнингенства не большой охотник и всегда предпочту спектакль, бѣдно обставленный, но съ огромнымъ сценическимъ дарованіемъ, въ качествѣ protagonista, спектаклю хорошо выученныхъ, но мало даровитыхъ актеровъ въ блистательнѣйшихъ условіяхъ костюмныхъ, декоративныхъ, бутафорныхъ. Но огромныя сценическія дарованія рѣдки, — а маленькія, даже и среднія... что дѣлать? надо сознаться: ихъ только въ пурпурѣ и можно выносить, въ „простынь“ ихъ претензіи на творчество нестерпимы. Два дня спустя послѣ „Царя Ѳедора“ я смотрѣлъ въ театрѣ гг. Немировича и Станиславскаго „Шейлока“. Всѣмъ, конечно, знакома эта пьеса, или нѣтъ — вѣрнѣе сказать — знакома роль Шейлока изъ пьесы „Венеціанскій купецъ“: роль знаютъ всѣ, интересуются ею всѣ, пьесу же мало кто отчетливо знаетъ и интересуется ею, ибо — въ обыкновенныхъ спектакляхъ — стоитъ Шейлоку (обыкновенно, гастролеру) уйти со сцены за кулисы, чтобы въ театрѣ водворилась самая вопіющая, архи-звѣвательная скука. Представьте себѣ: въ театрѣ г. Станиславскаго дѣло стоитъ совсѣмъ въ иномъ видѣ. Давно уже не смотрѣлъ я на сцену съ большимъ удовольствіемъ, чѣмъ въ первомъ и второмъ актѣ „Венеціанскаго купца“ — этотъ бѣгъ гондолъ, эти calli и chiazzi милой Венеціи, это дикое, истинно шекспировскими клоуадами навѣянное шутовство Ланчелота, это веселая, рѣвая свита красавиць вокругъ Порціи въ Бельмонтѣ, дураки-женихи, повѣтческій оркестръ въ свитѣ Бассоніо, схваченный прямо съ картины Тинторетто, до сихъ поръ стоятъ предъ моими глазами. А главное, тонъ. Г. Станиславскій, первый изъ русскихъ режиссеровъ, понялъ, что Шейлокъ, несмотря на соблазнительно-трагическое положеніе въ пьесѣ заглавной роли, — отнюдь не трагедія, но комедія и очень веселая комедія, даже не безъ оттѣнка буффонады.

Если не ошибаюсь, А. С. Суворинъ опредѣлилъ

„Шейлока“, какъ комедію „бодрой и веселой юности, торжествующей надъ злобною и жадною старостью“.

Вотъ этимъ-то милымъ юморомъ, то смѣхотворнымъ, то лирически трогательнымъ, и освѣщена вся пьеса Шекспира въ новой московской постановкѣ. Все—фигуры изъ Декамерона, изъ средневѣковыхъ фавлю. Все живетъ, дышитъ южнымъ тепломъ, грѣется подъ жаркимъ солнцемъ, хохочетъ, пляшетъ, поетъ, дурачится... плещутъ волны подъ гондолами, горятъ разноцвѣтные фонарики, молодая жидовка съ веселымъ христіаниномъ надуваютъ стараго жида, шалуньи-дамы костюмируются законниками, кувыркаются веселые шуты, любовники въ открытую пѣвничаютъ другъ съ другомъ... Это — югъ, живой, не особенно мудрый, но вѣчно—въ самыхъ бѣдахъ своихъ—счастливый югъ!.. Мы такъ привыкли смотрѣть на всякую мелочь у Шекспира сквозь увеличительное стекло, такъ привыкли ставить всѣхъ его героевъ на сверхъестественныя ходули, что непосредственно житейское отношеніе къ нимъ, какъ въ постановкѣ Станиславскаго, вначалѣ немножко, что называется, „ошарашиваетъ“ зрителя. Но затѣмъ интересъ развивающейся предъ вами бытовой картины захватываетъ васъ,—вамъ весело и мило. Скучная, возвышенно и довольно натянуто острящая резонерка. Порція вдругъ превращается въ очаровательное рѣзвое существо отъ міра сего, какихъ десятки найдете вы въ наше время, только въ иномъ платьѣ... свѣжестью, бодрою непринужденностью, здоровьемъ и смѣхомъ молодости дышитъ сцена въ зрительный залъ. А это нужно! Можетъ быть, только этого возрождающаго силы толпы дыханія и нужно теперь просить отъ искусства! Иамажнымъ унылой дѣйствительностью—дайте жиданенный эликсиръ свѣтлыхъ и радостныхъ вымысловъ!

---

## СОДЕРЖАНИЕ.

	<i>Стр.</i>
Отъ автора . . . . .	3
А. И. Южинъ-Сумбатовъ . . . . .	5
О Коммиссаржевской. . . . .	21
Отвѣтъ начинающему актеру . . . . .	41
О роли Гамлета . . . . .	54
Рашель. . . . .	66
Муна-Сюлли . . . . .	84
Русскій Шекспиръ. . . . .	97
Донъ-Кихотъ.	
I. Въ Брюссель . . . . .	106
II. О Шалашивъ. . . . .	115
Записная Книжка.	
Семъ Бенелли. . . . .	129
Титто Руффо. . . . .	133
А. Г. Мевшикова . . . . .	134
Шейлокъ. . . . .	136
Гроза . . . . .	145
Онѣгина. . . . .	152
Комедія Брава . . . . .	153
Лагартико. . . . .	155
Очагъ. . . . .	158
Анфиса. . . . .	161
Швагеклеръ. . . . .	162
Иза Кремеръ. . . . .	163
Два звѣзды. . . . .	164
Адель Зандрокъ. . . . .	173
Левкѣва. . . . .	177
Е. К. Лешковская . . . . .	178
Адельгеймы . . . . .	181
Яковлевъ-Востоковъ . . . . .	185
Каргановъ . . . . .	188
О пѣни . . . . .	189
О народномъ театрѣ. . . . .	194
Власть тьмы. . . . .	201
Маскави . . . . .	207
Закони. . . . .	213
Марья Николаевна Ермолова. . . . .	220
Джованни Грассо. . . . .	235
Юлій Цезарь. . . . .	247
Царь Федоръ. . . . .	269