Беляев Ю. Д. **Статьи о театре** / Сост., вступит. ст., комм. Ю. П. Рыбаковой. СПб.: Гиперион, 2003. 432 с. (Русская художественная летопись. II.)

*Ю. П. Рыбакова*. Театральная критика Юрия Беляева 3 [Читать](#_TOC195791073)

Статьи о театре

1898

П. А. Стрепетова 19 [Читать](#_Toc195791076)

Самородок или выродок (Гастроли Тины ди Лоренцо) 24 [Читать](#_Toc195791077)

1899

Расплюевская история 30 [Читать](#_Toc195791079)

Шансонетный талант 33 [Читать](#_Toc195791080)

Режан 35 [Читать](#_Toc195791081)

Тургеневский спектакль 37 [Читать](#_Toc195791082)

<О «режанизме»> 40 [Читать](#_Toc195791083)

Старый гитарист 41 [Читать](#_Toc195791084)

В. Ф. Комиссаржевская 43 [Читать](#_Toc195791085)

1900

Из Парижа 55 [Читать](#_Toc195791087)

<Варламов> 58 [Читать](#_Toc195791088)

«Бедная невеста» 59 [Читать](#_Toc195791089)

Мочалов (По поводу 100‑летнего юбилея со дня рождения) 62 [Читать](#_Toc195791090)

Л. Б. Яворская 67 [Читать](#_Toc195791091)

1901

Марья Антоновна 78 [Читать](#_Toc195791093)

«Микаэль Крамер» 81 [Читать](#_Toc195791094)

Художественный театр. I. «Дядя Ваня» 86 [Читать](#_Toc195791095)

Художественный театр. II. «Одинокие» 91 [Читать](#_Toc195791180)

Художественный театр. III. «Доктор Штокман» 94 [Читать](#_Toc195791182)

Художественный театр. IV. «Геншель» 96 [Читать](#_Toc195791181)

Художественный театр. V. «Три сестры» 98 [Читать](#_Toc195791183)

Memento mori (Гастроли Тины ди Лоренцо) 101 [Читать](#_Toc195791096)

Гастроли Томмазо Сальвини. I. Отелло 103 [Читать](#_Toc195791097)

Гастроли Томмазо Сальвини. II. Король Лир 107 [Читать](#_Toc195791184)

Дузе (Из римских впечатлений) 113 [Читать](#_Toc195791098)

Кавальери 119 [Читать](#_Toc195791099)

<М. Н. Ермолова — Магда> 126 [Читать](#_Toc195791100)

«Много шуму из ничего» 127 [Читать](#_Toc195791101)

<Режан> 131 [Читать](#_Toc195791102)

Петербургские трущобы 134 [Читать](#_Toc195791103)

Адель Зандрок 138 [Читать](#_Toc195791104)

1902

«Мисс Гоббс» Бенефис М. Г. Савиной 141 [Читать](#_Toc195791106)

Бенефис Г. Варламова 144 [Читать](#_Toc195791107)

Как чествовали Гоголя… 147 [Читать](#_Toc195791108)

Сада-Якко 152 [Читать](#_Toc195791109)

Дездемона 155 [Читать](#_Toc195791110)

«Мещане» 159 [Читать](#_Toc195791111)

«Театральный разъезд»,  
или Сплошное недоразумение в Мариинском театре 164 [Читать](#_Toc195791112)

«Макарка-Душегуб» 169 [Читать](#_Toc195791113)

Критика балетного разума 174 [Читать](#_Toc195791114)

Зимняя сказка 177 [Читать](#_Toc195791115)

В Мариинском театре  
(Спектакль в пользу Русского Театрального Общества) 181 [Читать](#_Toc195791116)

«Родина» 186 [Читать](#_Toc195791117)

1903

<М. В. Дальский — Отелло> 190 [Читать](#_Toc195791119)

«Наймычка» 192 [Читать](#_Toc195791120)

А. В. Сухово-Кобылин 194 [Читать](#_Toc195791121)

Мисс Дункан 198 [Читать](#_Toc195791122)

Прогулка по садам петербургских Гесперид 201 [Читать](#_Toc195791123)

Летом… 204 [Читать](#_Toc195791124)

Суздальская драматургия 207 [Читать](#_Toc195791125)

«Наталка-Полтавка» 210 [Читать](#_Toc195791126)

На тургеневском спектакле 213 [Читать](#_Toc195791127)

«Дело» 217 [Читать](#_Toc195791128)

«Сказка» 220 [Читать](#_Toc195791129)

Сюзанна Мент 223 [Читать](#_Toc195791130)

«Месяц в деревне» 226 [Читать](#_Toc195791131)

1904

История о Прекрасной Елене 236 [Читать](#_Toc195791133)

<П. Н. Орленев — Освальд> 240 [Читать](#_Toc195791134)

«Леди Макбет» 242 [Читать](#_Toc195791135)

Спектакли Московского Художественного театра  
I. «Юлий Цезарь» 244 [Читать](#_Toc195791136)

Спектакли Московского Художественного театра  
II. «Вишневый сад» 252 [Читать](#_Toc195791185)

На репетиции 256 [Читать](#_Toc195791137)

<А. Дункан> 259 [Читать](#_Toc195791138)

1905

Ида Аальберг 262 [Читать](#_Toc195791140)

Спектакли Московского Художественного театра 264 [Читать](#_Toc195791141)

<Е. Н. Рощина-Инсарова> 268 [Читать](#_Toc195791142)

<Шаляпин> 270 [Читать](#_Toc195791143)

1906

«Демон» 274 [Читать](#_Toc195791145)

О Коммиссаржевской 276 [Читать](#_Toc195791146)

1908

Дузе 280 [Читать](#_Toc195791148)

На гастролях Дузе 282 [Читать](#_Toc195791149)

Последний акт 286 [Читать](#_Toc195791150)

«Трактирщица» 288 [Читать](#_Toc195791151)

Джиованни де Грассо 289 [Читать](#_Toc195791152)

<Шаляпин — Олоферн> 291 [Читать](#_Toc195791153)

Сара Бернар 294 [Читать](#_Toc195791154)

1909

<Анна Павлова> 299 [Читать](#_Toc195791156)

1910

Вечер в «Доме интермедии» 302 [Читать](#_Toc195791158)

Режан 304 [Читать](#_Toc195791159)

О чем рассказывал гобелен («Дон Жуан») 307 [Читать](#_Toc195791160)

«Плоды просвещения» 309 [Читать](#_Toc195791161)

1911

«Царь Эдип» 312 [Читать](#_Toc195791163)

Московский Художественный театр «Братья Карамазовы» 313 [Читать](#_Toc195791164)

«Живой труп» 316 [Читать](#_Toc195791165)

«Орфей» 320 [Читать](#_Toc195791166)

1913

Дункан и Павлова (Впечатления) 325 [Читать](#_Toc195791168)

1914

В «Немецком театре» 328 [Читать](#_Toc195791170)

Театральная выставка в Цюрихе 332 [Читать](#_Toc195791171)

1915

Памяти Варламова 339 [Читать](#_Toc195791173)

1916

«Гроза» (Александринский театр) 341 [Читать](#_Toc195791175)

Приложение

Комментарии 349 [Читать](#_Toc195791177)

Список работ Ю. Д. Беляева в периодической печати 374 [Читать](#_Toc195791178)

Именной указатель 407 [Читать](#_Toc195791179)

# **{****3}** Театральная критика Юрия Беляева

Беляев любил театр: оперу и драму, балет и эстраду, великих актеров и безвестных новичков, отечественных мастеров и зарубежных гастролеров, грубый балаган и новейшие искания. Ничто театральное было критику не чуждо. В промозглую непогодь тащился он на извозчике к дальним линиям Васильевского острова посмотреть спектакль новоявленных театралов, в непроглядной тьме нищих кварталов разыскивал сад «Альгамбра», где развлекался рабочий люд Когда закрывались на лето императорские и частные театры, о которых он писал неизменно, критик колесил по дачным местам или заглядывал в пыльные городские сады, не брезгуя самой дешевой эстрадой с акробатами, жонглерами, дрессированными собаками. Нечего и говорить о том, что он откликался почти на все спектакли с участием гастролеров. Чем менее был известен гастролер, тем пристальнее вглядывался в него критик. Казалось, он ценил представителей театрального цеха за отвагу, за готовность снова и снова появляться на сцене. Беляев садился в театральное кресло с надеждой получить радость от общения со спектаклем Многообразие театральных интересов было чем-то вроде принципа для критика, которому был присущ эмоциональный демократизм. Завсегдатай кулис, актерских буфетов, пародист и острослов, он воспринял театр как первую и единственную реальность.

Юрий Дмитриевич Беляев (1876 – 1917) родился в Симбирске. Там же поступил в гимназию, курс которой окончил уже в Петербурге, куда переехала семья Будучи гимназистом он познакомился с академиком А. Н. Веселовским под руководством которого изучал старые русские духовные стихи Писал и сам стихи, изучал историю художественной культуры. В 1894 году жил в Крыму в семье П. И. Стрепетовой, с сыном которой учился во второй прогимназии в Петербурге Его интересы сосредоточиваются на театре Он начинает писать, причем его равно интересуют и обаяние живой сцены, и загадки истории. Объектом его внимания становятся романтические актеры и спектакли XVIII – начала XIX веков Среди первых статей — исследования «Вечер в оперном доме» (1896), «Пушкин и театр» (1899), «Русские водевилисты» (1898), художественная проза «Псиша» (1897). «1840» (1899), заметки о Дузе, Комиссаржевской, Савиной.

{4} В течение первых трех лет после гимназии Беляев работает в журналах «Живописное обозрение» (ред. А. К. Шеллер-Михайлов), «Север» (ред. Л. А. Коринфский), «Театр и искусство» (журналом практически руководил А. Р. Кугель), печатается в газете «Россия», издаваемой А. В. Амфитеатровым. Талант молодого Беляева и тонкое чувство живого искусства привлекали к нему внимание видных писателей и редакторов. Но стремительно завязывающиеся отношения вскоре оборвались «Север» и «Живописное обозрение» мало писали о театре, газета Амфитеатрова скоро закрылась Всего два года работал Беляев с Кугелем, который не без сожаления расстался с молодым коллегой, ценя в нем высокий вкус, «нежное, изящное, блестящее» дарование[[1]](#endnote-2). Виновником разрыва во всех случаях был сам Беляев, каждый раз делая этот шаг сознательно, но сохраняя полное уважен не к своим бывшим покровителям. Он поддерживал добрые отношения с Кугелем, посвятил Шеллеру-Михайлову свою повесть «Весеннее». Его не угнетали и не эксплуатировали, но конечно же в нем хотели видеть единомышленника, Необходимость с кем-то разделять свои взгляды решительно отвергалась Беляевым Он хотел сохранить самостоятельность и независимость суждений

Когда Суворин с его «редким чутьем к таланту и равнодушием к правде»[[2]](#endnote-3) заметил любовь критика к театру, чувство стиля, преобладающую позитивность суждений, чреватую компромиссами, и пригласил его сотрудничать в «Новом времени», Беляев согласился и остался там до конца жизни. Старейший отечественный журналист будет поучать молодого коллегу, сердиться на него за лень, за многочисленные денежные просьбы, но этот союз окажется прочным. Начинающий критик понимал, что он не станет заниматься политической публицистикой и не составит конкуренции хозяину популярной консервативной газеты, интересуясь театральной жизнью, представленной в этом издании поверхностно и эклектично. Сам Суворин стал писать о театре редко, словно тяготясь этой обязанностью И очень скоро Беляев не просто заменит Суворина, но предложит свою художественную программу. Его статьями буду! интересоваться не только зрители и коллеги, но актеры и режиссеры, для которых он станет добрым товарищем по цеху.

Разумеется, поначалу Беляеву приходилось платить дань за союз с Сувориным. Он снисходительно оценил скандальный спектакль театра Литературно-художественного общества «Контрабандисты» В. А. Крылова и С. К. Литвина и склонен был воспринять этот черносотенный пасквиль как вполне уместное изображение темных сторон действительности. Не раз он прибегнет к откровенному «искательству к начальству», когда начнет хвалить самые безрадостные спектакли театра Литературно-художественного общества, когда в памятной речи о Суворине без тени юмора сравнит его с Суворовым, Наполеоном, назовет героем, гордостью нации. Однако гораздо чаще Беляев вспоминал, что его девиз — независимость, и служение чувству прекрасного оказывалось сильнее конъюнктурных соображений. С глубоким {5} интересом писал он об Иде Рубинштейн, побывал в Париже у скульптора Аронсона, высоко оценил гастроли еврейской оперетты с Кларой Юнг, сожалел о запрещении политического памфлета В. В. Протопопова «Рыжий», направленного против черной сотни.

В одной из ранних работ, рассуждая о театральных критиках, Беляев разделяет их на три категории: критики-рецензенты или протоколисты, критики-панегиристы, критики-сатирики. Если первые «описательны и однообразны», а третьи интересуются отношениями «публики и актеров вне сцены», то вторые увлечены существом театрального действа, хотя и в своеобразной форме. Интерес и симпатии Беляева на стороне «вторых». «Это, вероятно, первые “импрессионисты” между русскими; по крайней мере, они передают только дух виденного ими, что послужило поводом к их бесконечному восторгу. Конечно, они не бранят, но они и не поощряют; их статьи полны туманной мифологии, груза сравнении и отвлечений, но в них нет связного содержания, основной идеи и решительной постановки вопроса» — так аттестует их Беляев, отмечая отсутствие оценки актерским талантам[[3]](#endnote-4). И он сам, предпочитая эмоциональное впечатление анализу, стал одним из первых импрессионистов в театральной критике. Видимая стихийность такого приема не помешала глубокой аналитичности его статей, так как была обеспечена художественным вкусом и интуитивным пониманием законов театра.

Впоследствии Беляев поставит несколько спектаклей, затем выступит в качестве драматурга, актера, театрального художника и вновь придет в зрительный зал, чтобы волноваться на премьерах собственных пьес. В театральной школе при Литературно-художественном обществе он будет читать курс сценического искусства. Штурмуя волшебную крепость по имени театр, приоткрывая его тайны, он не предъявляет ему умозрительных и отвлеченных требований, радуясь магической силе искусства.

Беляев не разделял смысл театрального действия на социальный и эстетический, предпочитая ценностно-духовный подход к искусству. Выше всего он ценил театральность спектакля, его зрелищную выразительность. И если по долгу службы ему приходилось часто писать о спектаклях, достойных самой суровой оценки, то и здесь он подшучивал над нелепостями, обходился иронической интонацией, а нежестким приговором. Пишущий присоединялся к творящим спектакль, и потому смотрел на них не со стороны, а изнутри.

«Деятельность критика то же, что и деятельность актера», — писал Аполлон Григорьев. Именно таким критиком — артистичным, эмоциональным, способным импровизировать был Беляев. Он окружал спектакль аурой внимания и добра, искал и находил литературный образ, который был бы сродни театральным впечатлениям. Его лучшими работами стали художественные эссе.

Героиня исторического рассказа «1840» — актриса В. Н. Асенкова. Ее романтическая репутация, таинственная судьба, органическая театральность интриговали Беляева. Результатом такого интереса и настоящих {6} научных исследований явилось воссоздание одной из легендарных фигур русского театра «Водевиль был “с переобуванием”, причем Асенкова, прячась за перегородкой, протягивала оттуда свою ножку, что было бы рискованно для другой актрисы и при современниках Пушкина, воспевшего ножки в известных октавах. Но Асенкова имела водевильную ножку, которая отличалась от обыкновенной тем, что помимо совершенства линий заставляла улыбаться. У нее был сатирический подъем и юмористический носок, а быть может, просто в ногах сидел веселый бес, который и смешил публику. Водевиль был ее излюбленной сферой, где она одной улыбкой сушила слезы зрителей и где каждая ее новая выходка почиталась за открытие — “ангел шалил”»…[[4]](#endnote-5) Тот же принцип одухотворения виденного сохранен Беляевым и в театрально-критических статьях.

В течение почти двадцати лет Беляев оставался летописцем русского театра, отразившим явления крупные и рядовые, традиционные и новаторские; многим впечатлениям он хранил верность, от иных отказывался, однако его неизменным героем оставался актер, которого критик считал Богом сцены. Снисходительно относясь к несовершенствам драматургии, к формальным действиям режиссера и художника в спектакле, он внимал прежде всего актеру, ему отдавал предпочтение в статьях. Главной проблемой современного театра он считал «полную апатию самих артистов, потерявших ключ к пониманию простого смысла жизни, к безыскусственному тону, к тем мелочам, из которых впоследствии создается целая фигура и пр. и пр. Актеры более не наблюдают жизни, они пользуются традициями как складом готового платья, в которое рядятся сообразно случаю»[[5]](#endnote-6). Не столько порицая, сколько вдохновляя и поощряя актеров, Беляев ждал от них самостоятельных свершений. Он относился к ним как к собратьям по цеху и не хотел причинять своими статьями боль. Его критика не подавляла, но интриговала и побуждала к действию.

О ком бы ни писал критик, выше всего он ценил непосредственность выражения чувств. Чем наивнее, тем вернее, так как ближе к первоисточникам народной поэзии. «Наивным» и «ребяческим театром» называл Беляев выступления украинских артистов. Он считал, что простота украинской драматургии «приближается к древней трагедии, которая тоже создалась из молитвы и песни»[[6]](#endnote-7). И Заньковецкая — достойная муза этого «младенчески-чистого, младенчески-наивного театра». Рядом с Заньковецкой он называл японскую актрису Сада-Якко, итальянского «мужицкого трагика» Джованни Грассо, финскую гастролершу Иду Аалберг. Критик видел в них «что-то первобытное, даже стихийное». В моменты исключительного душевного возбуждения они напоминали ему древних прорицателей и прорицательниц. Плебей, актер ярмарочного театра, Грассо, несмотря на грубое однообразие приемов и рискованные движения дикой кошки, потрясает зрителей «творческой силой актера-мужика, которая сочетала величие с наивностью». Те же глубинные народные корни породили талант П. А. Стрепетовой, а мощь исполнения позволила сравнивать ее {7} игру с романами Достоевского. Истинно народная основа придала этим талантам эпический масштаб.

Беляев особенно чуток к актерам так называемого «нутра». Сравнивая И. Кайнца и П. Орленева — исполнителей роли Освальда в «Привидениях» Г. Ибсена, критик отдает предпочтение русскому актеру, который виртуозность заменяет непосредственностью. У французской актрисы Сюзанны Мент он отмечает русскую манеру исполнения: «Она русская по своей простоте, по характеру таланта, глубокого, “нутреннего”, и школа парижской консерватории, доставившая ей только внешние приемы, часто отказывается следовать за велениями этого богатого чувством и творчеством “нутра” У нее только оболочка французская, и разумеется, волна звука при дикции льется со всеми своеобразными интонациями французского языка. Но бывают моменты, когда даже этот язык как будто изменяется, и русскому духу слышится голос русской героини. Эти-то моменты и есть моменты наибольшего душевного напряжения, любовной тоски, драматического экстаза. В эти минуты французская оболочка прорывается сама собой, и выходит горестная и самоотверженная русская актриса»[[7]](#endnote-8).

Эмоциональному впечатлению Беляев искал адекватное воплощение в тексте. Артистизм восприятия театрального действия был рожден артистичностью представления. Метафоры вместо оценок и характеристик определяли тональность его статей.

С древнейших времен актер хранил загадку своего бессмертия, своей вечной молодости, и зритель неизменно ждал его, давно знакомого и такого неожиданного при каждом своем появлении. Кафешантанная певичка Лина Кавальери, чье изображение на многочисленных открытках было символом современной красоты, нежной и беспомощной, вдруг стала оперной примадонной. И пусть Кавальери жила на сцене неровно, звук ее голоса был не всегда совершенен, потрясала ее актерская непредсказуемость, ее прорывы из мира рутины прямо к сердцу зрителя. Привычная наивная Маргарита из «Фауста» в последней сцене вдруг избрала неожиданно бурный темп: «Разве можно так обращаться с Гуно? О, конечно, нельзя… Но я шел из театра растроганный, возбужденный, эта сцена сумасшествия не выходила у меня из головы и сердце щемило от жалости…»[[8]](#endnote-9) Дыхание жизни отмечает критику начинающей Е. Н. Рощиной-Инсаровой, которая существует на сцене словно бы «толчками», то отчетливо проявляя жесты и интонации своих героинь, то растворяясь в толпе статистов Критика не смущает эта неровность существования на сцене, ибо в незавершенности ему виден процесс живого, свободного творчества.

Беляев не ограничивает образ актера рамками определений: где граница — там конец искусству. Он ценит в работе актера только процесс: «Вот Шаляпин, он весь в таких частностях, в летучей и тонкой смене впечатлений, которые неиссякаемо рождает его кипучая артистическая фантазия <…> Это постоянное творчество, как течение крови, как удары пульса, — сообщают всему искусству певца непрестанную жизнь и реальное бессмертие <…> Здесь непрерывное рождение {8} искусства и постоянная смена впечатлений разрушают то, что возвели вчера. У Шаляпина в его творчестве нет ничего определенного. И Мефистофель его, вчерашний или нынешний, также неопределенен. Он не дает ничего законченного, кроме отдельных положений. Ничего ясного, кроме ярких вспышек таланта, которые на минуту, как молнией освещают образ. Производительность этого таланта поразительна»[[9]](#endnote-10).

Пытаясь передать живой процесс, Беляев часто прибегает к жанру этюда — так называет он свои монографии о В. Ф. Коммиссаржевской и Л. Б. Яворской, которые должны были отразить необычный характер исследуемого материала, его принципиальную незавершенность, когда актер ставит самого зрителя в позицию творящего художника. Именно незаконченность образа, длящееся впечатление становились художественным принципом и актеров, и изучающего их автора.

Не имея готового образца и обладая способностью судить актера его судом, критик преданно следовал за предметом своего изучения. В Яворской он ценил романтическую экзотичность как проявление модернизма. Палитра Коммиссаржевской сложнее. Беляев воздерживался от окончательных оценок, то сближая актрису с Чеховым по глубокому лиризму таланта, то сравнивая с Дузе на основании мощных духовных устремлений. При этом он решительно восставал против сходства ее дарования с кем бы то ни было, отмечая незатейливую обыденность ее героинь и то высокое напряжение, которое вызывает их реакция на мир. Героини Коммиссаржевской всегда таили вопрос, на который не было однозначного ответа, но предлагался процесс сопереживания и раздумья.

Вводя в свои статьи нетеатральный материал: беседы с актерами, описание их быта, рассказы об их характерах, Беляев считал, что художника можно понять по-настоящему, познав его человеческую суть. С особенным пристрастием наблюдал он за Коммиссаржевской именно потому, что там наиболее очевидна связь между личностью и творчеством. Она сумела придать своему опыту значительный масштаб, а зрители увидели в ее ролях драму современницы Смысл ее жизни в театре и за его пределами в миссионерском призвании и в торжестве духовного над материальным.

Чем современнее актриса, тем сложнее ее игра, тем меньше привычных критериев для понимания ее таланта. А находить новые таланты было настоящим призванием Беляева. Он неравнодушен к людям искусства, знамениты они или неизвестны, пришли из драмы или из оперетты. «В иной песенке Жюдик. Иветты Гильбер или Жермен Галуа, несмотря на глупейшие слова бывает порой гораздо более содержания, нежели в самых выспренных, самых горячих монологах. Они умеют одним словом охарактеризовать целую страницу человеческой жизни, поданную с пылу, с жару на острие тонкого французского слова… Я не удивлюсь, если в один из вечеров Жермен Галуа выйдет на эстраду и запоет “Марсельезу”. Это ее настоящий жанр»[[10]](#endnote-11). Критик отмечает своим вниманием не только знаменитостей. Он открывает {9} у безвестных эстрадных актрис искры настоящего таланта: «Где они учатся такой выразительной речи?»

В равной мере приемля все актерские амплуа, Беляев признает только за крупнейшими трагиками право владеть умами современников. Удивительным актером, «о котором вот уже сколько времени мечтает русская сцена, холостая кукушка наша, засидевшаяся в девках Офелия», Беляев называет А. Моисси, который гастролировал в России в роли царя Эдипа с немецким театром М. Рейнгардта. Новизна этого актера в том, что он демократизирует трагедию, сообщает ей силу подлинного чувства: «Патетическая симфония Рейнгардта усиливается через это живое страдание. Через эту живую плоть»[[11]](#endnote-12).

Итальянскую актрису Дузе критик называет «музой русского романа», поклоняется ее пророческому дару. Гениальной ее делает умение соединить крайний субъективизм с высокой степенью объективности. Идеалистический реализм — так определяет критик эстетический стиль Дузе. В Маргарите Готье она поведала о тайне смерти, в Гедде Габлер рассказала о трагическом одиночестве: «Не мы ее проверяем, а она проверяет нас». Дузе — вся в движении: жесты неуловимые, интонации тающие. Здесь исчезало привычное представление о профессионализме, и являлся театр непосредственного творчества, обладающий огромной силой последействия. Духовные борения такого актера входят в сознание современника.

Искусству М. Ермоловой и Ф. Шаляпина критик отводит особое место в современной жизни. Контакт с Ермоловой возможен лишь на уровне полной мобилизации духовных сил. Успех Шаляпина Беляев называет знамением времени: «толпа требует сверхъестественного, воспринимает впечатления в повышенном настроении, ищет героев и… находит их в опере»[[12]](#endnote-13). Актер поколебал наиболее рутинное из всех искусств и сделал его насущным и современным: «Это именно “герой нашего времени”, в странной судьбе которого замешаны все современные элементы от босячества и до… антихриста включительно»[[13]](#endnote-14). Шаляпин вызывает у критика ассоциации с образами Библии — такой мощью первозданной стихии напоено творчество певца.

Мятежная натура М. Дальского дает повод критику задуматься о национальном характере трагического искусства в России: «Нет трагиков без национальности. Сальвини — трагик итальянский, Мунэ-Сюлли — французский, Ирвинг — английский, Барнай — немецкий и т. д. У нас трагедия давно пала и из национальной разделилась сперва по столицам, со столиц по губерниям, а потом и по уездам. Гамлеты Щигровского уезда и степные короли Лиры, жившие в тургеневское время, из действительной жизни перешли теперь на сцену»[[14]](#endnote-15). Дальский — русский трагик по широте охвата современной жизни, по независимости, убежденности, «которая не страшится одиночества».

Рассказывая об игре актеров, критик, как правило, выхватывает те куски роли, которые становятся ключом к ее пониманию. Исполнение Сальвини он описывает сцена за сценой, прослеживая и весь процесс создания роли, и еле уловимые психологические моменты, отмечая {10} при этом, что актер «не способен унизиться до реальных интонаций обыденной жизни»

«Для нас, притупивших свой вкус на реализме последних лет, игра Сальвини несет с собой целое откровение. Это вулкан трагической силы в сравнении с искусственно нагретым паровозом современных “героев”, это — целое море страстей, наряду с грязной лужицей, где барахтаются наши любовники, это, наконец, такая мелодия человеческого голоса, в котором слышатся и раскаты грома, и любовный шепот, это — единственное в своем роде bel canto, подобно которому у нас еще не слышали…»[[15]](#endnote-16) Игра Сальвини помогает Беляеву сформулировать один из главных эстетических принципов сцены: «В театре надо считать правдивым все, что непосредственно будит в зрителе то чувство, которого добивается артист»[[16]](#endnote-17). Именно искусство итальянского трагика становится своеобразной единицей театральности. Критик, например, называет Варламова комическим Сальвини В целом игра этого актера является одним из главных аргументов в защиту неувядаемости романтического искусства

Если главным героем сцены для Беляева был актер, то основной особенностью ее стиля он считал романтизм, который трактовал достаточно широко, не отдавая его на откуп дешевым провинциальным трагикам, сближая эстетически разделенное десятилетиями творчество Мочалова и Стрепетовой. Романтизм стал для критика мерилом таланта

Сара Бернар — эта золотая сказка, эта «химера» из хрустального дворца, наиболее последовательно исповедует романтическое направление. Да и жизнь ее — «одно из самых фантастических созданий, когда-либо записанных современниками». Неоромантизм и его трубадур Ростан подарили вторую молодость артистке Сблизив Гюго с Ростаном, она овладела ключом к пониманию романтизма. Даже героине «Дамы с камелиями» она придает сказочный характер; «Маргарита у Сары… Я затрудняюсь определить ее психологию Это какой-то волшебный сад, где можно заблудиться и отравиться дыханием ядовитых цветов, “fleurs du mal”, которыми засеян весь рисунок роли»[[17]](#endnote-18). На ней сказочные платья. Любовь и смерть своей героини она воплощает как сказку: манера двигаться, говорить, одеваться исключала всякую возможность правдоподобия. Свой театр она творила и днем и ночью, ежеминутно. Сцена стала продолжением того, что в жизни казалось ее фантазиями и причудами. Ее искусство знакомило зрителя с явлениями не бытовыми, но столь же реальными, как и повседневность.

Однако представление о романтическом совсем не исчерпывается «фантастическим» искусством «божественной» Сары. Укрупненный быт и подчеркнутый лиризм в исполнительской манере французской актрисы Г. Режан тоже приметы романтического, т. е. подлинного по Беляеву искусства. Недовольный современными постановками «Власти тьмы», критик считает истинным исполнителем роли Никиты «романтика Цаккони», который одним вдохновенным монологом потряс театр и передал трагизм положения.

{11} Именно романтизм открыл критик у Савиной, показав, как неожиданно ожил он в классических образах из «Ревизора» и «Месяца в деревне». В роли Марьи Антоновны артистка не ограничилась комедийными красками, угадав ее драматическое начало: «Это живое воспроизведение целой эпохи русской женщины, это 30‑е – 40‑е годы нашей общественной жизни, породившей такой тип девушек, воспетых Пушкиным… Актриса заставила меня мечтать»[[18]](#endnote-19).

Беляев увидел Савину глазами романтически настроенного критика, что не противоречило эстетике роли Критик открыл в этой реалистке жизнь затаенной мечты, заметил вместо привычного сарказма в ее глазах тоску по идеалу, не обозначенному, не определенному, но наверное живущему в ней. Почти водевильная Марья Антоновна превратилась у артистки в барышню пушкинского времени, о которой можно грезить. В роли элегической Натальи Петровны («Месяц в деревне» И. С. Тургенева) Савина передала настроение давно ушедших лет в уменье носить старинное платье, играть с изящным парижским зонтиком, легко скользить по сцене. Буря чувств лишь угадывалась в ее сдержанном поведении и неожиданно длинных паузах. Стилизация прошлого становилась одним из эстетических приемов театра

Поиски романтического в современном искусстве не были следствием личных вкусов Беляева Романтизм оживал в искусстве и особенно в театре XX века. Он возрождался в стихах и драмах символистов, в увлечении стариной, в бунтарских произведениях Горького. Актерское искусство пыталось соответствовать этой эстетической потребности. И критик безошибочно угадывал приметы романтического в театре: было ли оно в откровенно аффектированной игре Яворской или у легко узнаваемых героинь Коммиссаржевской Романтизм воспринимался им как отмена бытового правдоподобия, как одухотворенность

Но именно романтическая настроенность помешала Беляеву по достоинству оценить первые шаги Московского Художественного театра. Здесь он был пристрастен, критичен, решительно отказывая актерам в таланте. Не желая замечать утверждаемого театром режиссерского принципа, критик обращал внимание на издержки натурализма. Он полагал, что безупречная «материальная» сторона спектакля уводила его от духовности. Стремление К. С. Станиславского воспитать в актере культуру общую и сценическую, не поклоняться «нутру», а развивать сознательное владение своими профессиональными возможностями, Беляев рассматривал как негодную попытку создавать таланты по единому шаблону. Было здесь и влияние Суворина, назвавшего МХТ театром поющих сверчков и вьюшек.

В одной из ранних статей «Суздальская драматургия» критик сравнивал стремление иных театров подражать художественникам с ремеслом суздальских богомазов, убого воспроизводивших былые шедевры Беляев был прав, когда попытки некоторых трупп ставить спектакли «по мизансценам МХТ» и копировать его актеров он называл {12} уничтожением личности в искусстве. «Смотреть на театр Станиславского, как на школу, немыслимо. Этот театр ничему не учит. Он существует только для самого себя»[[19]](#endnote-20). Критик возмущался тем, что МХТ не может научить искусству словно существовали примеры подобной учебы в истории. Он сделал исключение для одного лишь Станиславского, понимая, что тот современнее даже великолепного Сальвини и его метод необходим актеру.

В 1901 году Беляев назвал «Доктора Штокмана» лучшим спектаклем из всех виденных в МХТ. Штокман — Станиславский заставил критика говорить о художественном реализме актера, где правда мелочей создавала замечательную типичную фигуру. Но «ибсеновский герой есть все-таки скорее дух, огромная нравственная сила, чем тот растерянный, увлекающийся доктор, которого дает Станиславский»[[20]](#endnote-21). Актер вытесняет из нашего представления ибсеновского Штокмана и дает своего: «Впечатление получается сильное и в смысле реальности даже, может быть, более правдоподобное, чем у Ибсена»[[21]](#endnote-22).

Беляев не мог оказаться в стороне от мощного процесса рождения режиссуры, преобразившего сцену. Критик эволюционировал вместе с актерами, режиссерами, художниками, обретая новые критерии в оценке спектаклей. Прежнее эмоциональное восприятие сценического искусства благодаря работе режиссеров-новаторов привело его к интеллектуальному осмыслению путей театра.

Продолжая слагать дифирамбы Савиной, он принял «Братьев Карамазовых» в МХТ, называя спектакль «обновлением духа». Он полагал, что художественный успех Шаляпина умножился бы от союза со Станиславским, приветствовал намерение директора императорских театров В. А. Теляковского пригласить на Александринскую сцену режиссера В. Э. Мейерхольда, который вышел из стен МХТ и утвердился как режиссер нового направления. Побывав на спектаклях Мейерхольда в «Доме Интермедии», критик писал: «Небывалое пополам со смешным, кукольное с человеческим — вот рецепт талантливого доктора Дапертутто [псевдоним Мейерхольда — *Ю. Р*.], Что-то кошмарное à la Hoffmann чудилось на балу в сложных группах танцующих, в гримасничающем дирижере, в кричащей пестроте кукольного домика»[[22]](#endnote-23). На сцену вышел человек-марионетка, смешной и нелепый, вызывающий тяжкое предчувствие трагических перемен. Критик увидел, как режиссер впервые отважился заглянуть в будущее, приподнять завесы времени. Таковы были новые уроки театра. Мейерхольдовский «Дон Жуан» уносил зрителя в далекое прошлое. Почти мистическая способность режиссера управлять временем, извлекать дух старины, возрождать ушедшую красоту была непохожа на прежний подход к драматургии далекого прошлого. «Александринский театр убран нынче по-новому. Красиво, стильно, празднично. Показывают мольеровского “Дон Жуана” и просят удивляться. Это не “Луи-каторз шестнадцатый”, каким сплошь да рядом угощают по нашим театрам, но прекрасное художественное произведение Головина, которое после первого же действия вызывает аплодисменты зрительного зала. Режиссирует {13} Мейерхольд. Он далеко отступает в смысле стиля от обычных мольеровских постановок. Если хотите, это его собственная вариация на тему “Дон Жуана”. Вариация или стилизация, но, во всяком случае, нечто оригинальное и красивое. “Комедийная храмина” талантливого Головина, эти стильные “шпалеры” с раздвигающимся в глубине сцены гобеленом блеклого, ржавого тона сообщают спектаклю настроение старого праздника. Ливрейные арапчата, похожие на черных котят, бегают и кувыркаются по мягкому ковру, курят амброй, звонят в серебряный колокольчик Сияют восковые свечи. Таинственный гобелен раздвигается и, открывая картину за картиной, рассказывает фантастическую авантюру “Дон Жуана”»[[23]](#endnote-24). Впервые не актер, но спектакль в целом, не разложимый на удачные и неудачные компоненты, становится в глазах Беляева художественным событием, воплощенной мечтой о театре-празднике. Прошлое оживало, манило, становилось частью современности. Казалось, что без этого багажа трудно было сделать шаг в будущее.

Говоря о спектаклях немецкого театра М. Рейнгардта, Беляев отмечает ведущую роль режиссера, хоровое начало его спектаклей. Постановку Рейнгардта критик называет симфонической, обращает внимание на философское значение даже эпизодических сцен.

И в актерском искусстве Беляев начинает ценить расширение исполнителем духовных возможностей роли. В числе немногих он понял новые задачи, поставленные Мейерхольдом и Коммиссаржевской в работе над «Геддой Габлер» и «Сестрой Беатрисой». Понял и приветствовал поиски символистского театра, стремление отойти от быта, не ограничиться первым психологическим планом роли, найти новые способы передачи духовного мятежа, новые средства выразительности, обретенные в союзе с художником спектакля.

Он называет современной игру польского актера К. Каминского, говоря об эскизности исполнения, об отсутствии нутра, о слиянии комического и трагедийного: «И странно всякий раз, когда на сцене разойдется, разболтается комедийная суматоха, когда до тошноты станет смешно, и до боли глупо, талант этого актера вдруг углубится, и одна черта, одно слово его вдруг заставит сосредоточиться, поразиться… И из-за пестрого карнавала выглянет бледное лицо Пьеро — Pierrot qui rit et Pierrot qui pleure»[[24]](#endnote-25) Исполнение Москвиным роли Бобчинского в «Ревизоре» критик называет «комедийным ужасом, когда в самую веселую минуту вас царапает холод и какая-то далекая перспектива на мгновенье открывается перед глазами»[[25]](#endnote-26). Беляев отмечает развивающуюся черту современного актера не только чувствовать, но и мыслить. Тень раздумья легла на исполнительское искусство, и актер, страдая и радуясь, тяготеет к философским обобщениям. Танец балерины Ю. Н. Седовой напоминает Беляеву целые философские трактаты. Эмоциональное содержание актерского творчества переживает серьезные изменения. Оно утрачивает прежние приемы сценического воплощения эмоций, однозначность их выражения.

{14} Связь актера с залом стала сложнее, она перестала ограничиваться непосредственной реакцией на сценическое действие, часто оставляя вопросы не разрешенными, сомнения не рассеявшимися, мысль не завершенной. Зыбкие блики зрительского восприятия легли на прежнюю манеру исполнения От актеров ждали откровений Символистский тезис «искусство интимно» исподволь входил в плоть и кровь современного театра.

Стилизация — самое популярное выражение в критических статьях о театре начала века. В каких только значениях оно не было употреблено. Этим словом оценивали всю деятельность Мейерхольда, вкладывая в него то положительный, то отрицательный смысл. Сам Мейерхольд, с которым это понятие вошло в русскую театральную жизнь, определял его так: «Под “стилизацией” я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих снимках С понятием “стилизация”, по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа “Стилизовать” эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения»[[26]](#endnote-27). На смену интуитивно-стихийной исполнительской манере пришло осознанное желание режиссера и актера открыть символическое и философское значение драмы. Для Беляева становилось очевидным, что режиссер явился ведущей творческой силой спектакля.

Отношение Беляева к драматургии подчинялось его романтическим вкусам. Если актеров он считал романтиками за эмоциональную насыщенность таланта, за связь с народной культурой, то среди драматургов носителями романтического, т. е. творческого начала, противостоящего темным иррациональным силам, были Гоголь, Тургенев, Сухово-Кобылин. Именно им отдавал он свое предпочтение. Восхищаясь высоким литературным мастерством пьес Чехова, он не находил в них привычной сценичности, упрекал Л. Андреева в раздвоенности таланта, с недоумением вопрошал о смысле блоковского «Балаганчика». Современные пьесы, безгеройные, написанные не для актера-премьера, но пытающиеся проникнуть в сложные сцепления человеческих отношений, требовали ансамбля и теснили романтические традиции.

В своей драматургии Беляев погружался в мир старины, далекой, но живо волнующей. Зрители особенно любили «Псишу» и «Красный кабачок». Первая — о крепостном театре, вторая — полуфантастическая, о великом обманщике Мюнхгаузене, который заявил: «Попробуйте солгать, и завтра слова ваши подтвердятся». Обе — о таинственной, всемогущей и вечно ускользающей душе — Псише. О той самой, которую критик искал в актере, на свидание с которой ежевечерне отправлялся в театр, чтобы стать соавтором спектакля.

Существуют удивительные свидетельства актеров о том, как помогал им критик. «Милый рыцарь, приходите, я нуждаюсь в Вашем {15} лиризме», — просит совсем не сентиментальная («прокурор своих ролей!») Савина[[27]](#endnote-28). Очень сдержанная, даже суровая в отношении рецензентов Ермолова благодарит за отзыв о «Марии Стюарт»: «Я чувствовала себя помолодевшей и обновленной лет на десять и была, Вы конечно верите мне, счастлива, переживая минуты артистического удовлетворения»[[28]](#endnote-29). И наконец, пишет великий Шаляпин: «Верь мне, что я “родственник” души твоей», и считает нужным заявить: «Мое… нет, наше искусство», подчеркивая жирной чертой слово «наше»[[29]](#endnote-30). Актеры признавали за критиком право на отзыв, слышали его, проверяли себя по его рецензиям. Редчайший случай в театральной практике.

В субъективных, всегда пристрастных статьях он оказался мудрым летописцем, открыв обстоятельную картину жизни современного театра. Его импрессионистские эссе, напоминающие стихи в прозе, дали глубокий анализ актерского и режиссерского искусства. Романтические пристрастия критика по-новому осветили реалистические традиции старой сцены. Вместе с актерами, режиссерами, художниками он создавал русский театр начала века, оставив его эмоциональный и интеллектуальный портрет. В статьях Беляева, с их элегической памятью о прошлом, с завидным мужеством перед судьбой и историей, с верой в спасительную силу искусства прочитывается душевная жизнь современника.

Ю. П. Рыбакова

# **{****17}** Статьи о театре

# **{****19}** 1898

## П. А. Стрепетова[[30]](#endnote-31)

Когда на театральном съезде[[31]](#endnote-32) в Москве все «действительные» члены собрания настойчиво испытывали прочность своего безразличия к судьбам русского театра и со спокойной совестью выслушивали обидные слова г. Ленского о покойном Мочалове[[32]](#endnote-33), одна только человеческая душа возмутилась этой бестактностью посредственного актера и несколькими словами защитила великую память… Это была Стрепетова[[33]](#endnote-34).

Речь ее была выслушана в снисходительном молчании, одобрена «толпой», но вряд ли занесена в протоколы собрания, хотя все прекрасно понимали, почему никто другой, а именно Стрепетова, этот «Мочалов в юбке», как называл ее покойный Писемский, вступилась за поруганную честь великого русского трагика.

Он был ей сродни. Талант непостоянный, расточительный, неуловимый в своих неожиданностях, как отдельные явления природы, необразованный человек и нравственный калека — вот кто такой был Мочалов. Стрепетова так и характеризовала его… Пороки несчастного не дали ей повода к насмешке и, напротив того, лишь заставили подивиться гордыне духа, горевшей в этом большом теле. Своим вмешательством она напомнила съезду, что «не о хлебе насущном жив будет человек», и, когда затем в ответ ей грянули насмешки, она нашла в себе достаточно мужества, чтобы воздержаться от дальнейших пререканий. Вся разница между ею и Мочаловым была та, что полудикий Мочалов «терзал свою страсть» перед «полудикою» Москвою, ходившею в театр «с апельсинами», а она в данном случае имела дело с quasi-образованными людьми, читавшими много умных книжек, но такими же вялыми, самодовольными и безучастными к жизни русской сцены, как и в мочаловские безотрадные времена.

Стрепетова… Теперь это имя звучит так же странно, как имена Ристори, Росси, Сальвини, имена, произносимые до сих пор с благоговением, {20} но как бессознательно затверженные слова догмата. А между тем было время, когда одно появление их на сцене или на эстраде вызывало живые восторги многотысячной толпы, и когда своей вдохновенной игрою они вели за собой искусство… Теперь это время миновало. Имя Стрепетовой, составляя одно созвездие с именами Писемского, Островского, Некрасова, Мея и др., является для грядущего поколения планетой, потерявшей свой прежний блеск. Старая истина: актер живет только в настоящем, оставляя будущему одно лишь мертвое имя…

Как же однако Стрепетова?

Я ограничусь напоминанием, — что русская до мозга костей, Стрепетова, как Мочалов, Щепкин, Садовский да и все наши старые актеры, не имеет первоначального определения. Выросшая в простой русской семье (приемным отцом ее был нижегородский парикмахер Стрепетов), будущая знаменитость начала свое служение искусству с малых лет и долгое время вела бродячую жизнь провинциальной актрисы, жизнь, полную встреч, неожиданностей и впечатлений. Находясь в непосредственном сношении с народом, она усвоила себе манеру носить сарафан так, что под ним не чувствовалось визитного платья. Жизнь была ей лучшей школою: она развила в ней наблюдательность, закалила характер и оставила в памяти неизгладимые следы лишений и горя. Мы были свидетелями того, как метко подыскивала артистка из своих дорожных альбомов подходящие черты к типам Катерины, Лизаветы, Груни и Евгении[[34]](#endnote-35); ей незачем было освежать свое впечатление новыми экскурсиями в «среду народную», когда материалы были у нее под рукою, и память с точностью фотографического снимка воспроизводила ей желательные типы. Достаточно сказать, что весь народный и исторический репертуар остался за Стрепетовой, не считая еще трех пьес «семейного» характера, которые избежали влияния модного «салонного» жанра.

Стрепетовой нечего делать в салоне. Отличительным качеством ее игры всегда была простота и естественность — как известно, излишние в области флирта и светской интриги. В своем стремлении давать зрителю одну только голую правду, она пошла еще далее и навсегда отказалась от всяких фокусов игры… А вы знаете, каким подспорьем для актера являются эти «фокусы»! Даже такая величина, как Дузе, не брезгует ими и, по справедливому замечанию Рис-тори, часто обращается за помощью к одной особенности своего лица, определяемой словами стиха: «сияя бледностью». Каждый более или менее талантливый актер имеет в своем распоряжении несколько таких секретов игры, которые в сущности не что иное, как усиленное развитие одного из внешних данных в подмогу другим.

{21} Вот этого-то «кунштюка» и не замечается в игре Стрепетовой. *Она создала свой стиль скорее из недостатков, нежели из благоприятных данных*. Так, например, ей всегда мешали на сцене малый рост и некоторая сутуловатость, но необычайным подъемом духа она заставляла забывать эти недостатки и в сильно-драматических сценах вырастала в глазах зрителей до колоссальных размеров.

Затем Стрепетова, выражаясь театральным языком, никогда не умела хорошо смеяться. Ее героини все страдают истерией: молодые смеются как-то деланно и неправдоподобно, женщины средних лет только что не плачут, а смех старых грозит перейти в припадок кашля. Но и этому недостатку Стрепетова нашла удачное применение, распределив его отчасти на роли комические (sic!) и отчасти на роли бездушных женщин, интриганок, женщин без сердца, но с сильною волей и характером.

Комическое дарование Стрепетовой стало для всех ясным после ролей Евгении («На бойком месте») и Груни («Не так живи…») Это комизм совершенно особенный, комизм драматического актера, которым одарены только избранные артисты и который как бы еще более убеждает в искренности всей игры исполнителя. Отрывистый грубый смех и зубоскальство Груни Стрепетовой до сих пор стоит у меня в ушах, хотя уже прошло много лет, как последний раз я видел ее в этой роли.

Одинаково сильное впечатление производит Стрепетова там, где по самой пьесе от нее требуется несколько искусственное оживление, как наиболее удобная форма для тайных замыслов героини. Такова, например, роль Матрены («Власть тьмы»), созданная Стрепетовой[[35]](#endnote-36). Моей всегдашней мечтою было увидеть даровитую артистку в роли леди Макбет, и, если я не ошибаюсь, покойный писатель С. А. Юрьев с этой же целью принялся за новый перевод «Макбета». Но ни ему умершему, ни мне живому не довелось увидеть Стрепетовой в этой роли и пришлось удовольствоваться пока ее превосходным исполнением заглавной роли в драме Чаева «Свекровь»[[36]](#endnote-37). Однажды я сказал, что игра Стрепетовой напоминает мне романы Достоевского. Это я готов повторить и теперь, хотя, быть может, и странно услышать вместе имена Мочалова, Достоевского и Стрепетовой.

В своем призвании Стрепетова, как и Достоевский, прежде всего — мистик. Оба они смотрят на свое служение искусству, как на нравственную миссию, дарованную им богом. Достоевский в «Дневнике писателя» и в «Братьях Карамазовых» совсем не тот, каким он является в своих первых романах, вместе с тем это и есть настоящий Достоевский с его евангельским умозрением и с нервным {22} растрепанным стилем в тех местах, где он говорит или думает о значении возложенной на него писательской миссии. Точно так же Стрепетова, какою мы видим ее сегодня, завтра, послезавтра в «сезонных» пьесах или в ролях «гастрольного» репертуара, еще ничего не говорит о другой Стрепетовой, мечтающей в нарождении у нас народного театра и отдающей все свои симпатии бытовому жанру. Мало также кто из зрителей догадывается, что эта скромно одетая женщина, выходящая на эстраду «средь шумного бала, случайно», где-нибудь на благотворительном концерте или на вечеринке, с книжкой любимого автора — Шекспира, Некрасова или Мея, — в самом деле верит в те «забытые слова», которые она только что читала безусой аудитории. А между тем это так. Она верит им, этим словам, искренне и любовно, как умеет только верить слову наш простой народ, и уходит с эстрады взволнованная не менее своих слушателей. Я бы сказал, что это актриса «с тенденцией», если б это слово не напоминало мне жупела. Нет, какие тут тенденции! Перед нами просто одно только милое упрямство сорокалетней идеалистки, отдающей честь прекрасным словам: *свобода, общество и разум*.

Я взялся за модное слово «мистик» единственно с целью успокоения умов, враждебных Стрепетовой. Ведь «мистицизм» по остроумному замечанию Ж. Леметра, «есть суеверие без веры». Так пускай же враги артистки считают ее мистиком именно в этом смысле и не причиняют ей неприятностей из-за вопроса о «религии искусства». Полсотни лет тому назад другой мистик, Мочалов, забывался в артистическом восторге среди полупьяной компании своих собутыльников, где-нибудь в замоскворецком трактире, и сладко грезил наяву поэтическими снами Шекспира и Шиллера. Тогда ему никто не верил, и только каждый монолог друзья вспрыскивали новой бутылкою вина. Мочалов, вероятно, чувствовал себя бесконечно одиноким, но у него был исход в вине, и он пил и пил…

Что делать Стрепетовой? Она одинока в толпе современных служителей искусства, себялюбивых и жадных до случайного успеха[[37]](#endnote-38). Когда-то, служа вместе с Писемским, Островским и Потехиным так называемому «народническому» движению, Стрепетова и в этом направлении осталась теперь почти безо всякой поддержки. «Народничество» вымирает, как и его былые вожди. Быть пионером для самого себя не представляет интереса для человека с отвлеченною идеей и притом не вяжется с самым основным пунктом актерской миссии. Стало быть, как-никак, а Стрепетова до сих пор все одна. У нее даже нет последовательниц и быть их не может. Она всегда была актрисой так называемого «нутра». {23} Едва ли не она первая из русских актрис унаследовала эту манеру игры от Мочалова, и, сделав ее своим стилем, она не могла передать его своим ученицам только потому, что это была лишь одна манера, основанная на капризе личного настроения, а не на каких-либо прочных законах искусства. Из этого впрочем не следует заключать, что Стрепетова бы не могла быть превосходной преподавательницей драматического искусства. Напротив того, меня всегда интересовал вопрос, отчего наша дирекция до сих пор не пригласит ее в качестве преподавательницы в театральном училище. Помимо умного толкования ролей и драгоценного в каждом артисте умения сразу «схватить тип за рога», т. е. уловить его основу и исходный пункт всех его жизненных отправлений, Стрепетова могла бы научить еще и театральной этике, необходимой для юных питомцев Талии. Насколько мне известно, с кафедры нашего театрального училища ни слова еще не было сказано в этом направлении, и появление настоящего очерка вызвано главным образом желанием указать на Стрепетову как на единственную между нашими артистками, которая может быть полезной для нашей театральной молодежи, научив ее всегда оставаться на высоте своего призвания среди дрязг сценической хитрости-мудрости.

Ее бескорыстное служение искусству у всех на виду ее воспитательный репертуар ручается за ее серьезность, а многолетняя практика — за безукоризненное знание сцены и умение распознать сущность дарования. Вспомните все, что я только говорил о Стрепетовой, вспомните ее молодость, ее жизнь и все то старание, которое положила она в основание своего нервного изменчивого стиля, и вы поймете, что артистка «нутра» Стрепетова очень многим может поделиться с младшей братией. Наш молодой актер, так называемой «казенной формации», — удивительный актер. Наряду с подвижнической деятельностью Стрепетовой он кажется ничем не оправданным счастливчиком, родившимся в сорочке. Окончив кое-как театральную школу, т. е. едва научившись ходить по сцене и подавать реплики, такой актер прежде всего старается запастись теплым казенным местечком, где он может ничего не делать, отдыхая Великим Постом от своего абсолютного неделания. Если у него нет связей и фортуна не улыбается ему, для вновь испеченного жреца искусства открывается другой выход: он едет в провинцию и старается там занять сразу первое место в труппе. Еще бы, как-никак, а все-таки «казенный». Начинается беспрерывный ряд спектаклей, новые роли берутся с бою: собственно говоря, дело здесь не в качестве, а в количестве сыгранных ролей. Когда в формуляре значится достаточное число {24} заслуг перед людьми и искусством, актер-скороспелка снова стучится в двери храма казенной Мельпомены и на этот раз в большинстве случаев не безуспешно. Дирекция любит таких пронырливых ребят: где-нибудь на псковском вече или в лагере Валленштейна[[38]](#endnote-39) это — незаменимый народ. Кроме того, и газеты всегда поощряют такое рвение. «Молодой дебютант (или молодая дебютантка), — обыкновенно читаем мы в газетных рецензиях, — до сего времени подвизался на провинциальных сценах, где занимал амплуа первых любовников и в значительной степени развил свое симпатичное дарование». Иногда случается, что такие актеры достигают и на казенной сцене «степеней известных», и тогда с ними деется что-то непонятное. Их охватывает вдруг лихорадка деятельности, верный симптом нервного заболевания. Они стараются захватить в свои руки возможно большее количество ролей, давят друг друга и сами давятся в этом непонятном стремлении, и конечно ничего не дают зрителю, кроме беспорядочной пестрой панорамы пьес. Стрепетова опять приходит на ум как один из тех честных и добрых товарищей, которые никогда не гонятся за внешним блеском своего положения в труппе, но стараются действительно способствовать доброму имени труппы своим талантом и примерным прилежанием. Несмотря на то, что я сказал раньше, и что в репертуаре Стрепетовой находятся все бытовые и исторические пьесы, не надо пугаться такого заявления. Прежде всего, таких пьес немного, и кроме того, она бралась за них единственно потому, что некому было больше играть. Да и, наконец, победителей не судят, а Стрепетова в каждой роли давала что-нибудь новое, что доселе крылось от глаз зрителя и пропадало в игре других актеров.

## Самородок или выродок (Гастроли Тины ди Лоренцо)[[39]](#endnote-40)

Нам говорили: «Спешите в театр!.. Итальянка Тина ди Лоренцо всех сводит с ума своим талантом, красотой и бриллиантами… Спешите: вы сразу помолодеете на несколько лет, вы, как мальчик, и влюбитесь в эту молодость, в этот пышный расцвет таланта».

И мы пошли. Как бишь это говорится у Гоголя: «Попробуй взглянуть на молнию, когда раскроивши черные, как уголь, тучи, нестерпимо затрепещет она целым потоком блеска. Таковы очи у альбанки {25} Аннунциаты»[[40]](#endnote-41). Таковы очи, прибавлю я, и у Тины ди Лоренцо. Да, ее классический профиль невольно переносит вас к античным барельефам или, по крайней мере, к тем временам, когда… «резец Кановы послушный мрамор оживлял…»[[41]](#endnote-42) Ее глаза гораздо понятнее итальянской грамматики. Ее улыбка способна вызвать не один министрельский кризис. Но дело в том, что очаровывая взглядом, «дива» не завлекает вас, не касается души, не бьет по нервам, чтобы затем вместе с вами подняться на недосягаемые высоты искусства. Это — прекрасная артистка, но, так сказать, в пределах сцены; она сценична, но не жизненна; она не дает зрителю забыться в его театральном кресле, и он чувствует себя одиноким во все время представления. Между артисткой и публикою не устанавливается той внутренней связи, которая заставляет вас самих как бы участвовать в пьесе. Нет, о ней, перефразируя известную щедринскую фразу, можно сказать, что «она все время поигрывает, а зритель посматривает». Во всяком случае после Дузе Тина ди Лоренцо является тем же, чем Ристори после Рашели: громким именем, не выдерживающим сравнения.

Прежде всего отсутствие женственности. Как это ни странно, но наш театр и наша драма исстари поставили в центре своего служения искусству — женщину. Женщина — артистка, женщина — героиня пьес, вот два конца того узла, которым крепок наш театр. Воспитанные женщиной, избалованные женской лаской, мы очень чувствительны на этот счет, и нам еще не достаточно двух-трех грациозных движений, нескольких вздохов и многозначительной улыбки, чтобы воспроизвести полную иллюзию женственности. Повторяю, мы, быть может, сами того не ведая, большие знатоки женской души. Мы и на вещи часто смотрим глазами женщины и таким образом соприкасаемся с ее внутренним миром. Секрет обаяния игры Элеоноры Дузе на нас, русских, кроется именно в той непосредственности чувства и в том самопожертвовании, которое вкладывает в свое исполнение эта артистка. «Помилуйте, да у нее русская школа», — говорят о Дузе наши зоилы. «Она наша», — просто решает средний русский зритель.

Не слыхать Тине ди Лоренцо таких речей. Она еще слишком молода для того, чтобы говорить с нашей аудиторией через Магду, Маргариту Готье, Адриенну[[42]](#endnote-43) и других героинь репертуара великой Дузе. Я, впрочем, слышал мнение: «Тине надо все извинить молодостью». Ах, полноте, такая прекрасная вещь, что, право, извиняться за нее незачем! Гораздо виновнее артистка была бы, взявшись за те же роли в преклонном возрасте. Нет, в данном случае мы имеем только яркий пример возмутительной эксплуатации таланта, изнасилованного в его первых проявлениях. Перед нами — {26} сама Италия, жадная до преждевременного успеха и золота: страна феноменов или бандитов.

К первым, конечно, относится Тина ди Лоренцо, а ко вторым — ее воспитатели, допустившие такой позор. Да, господа, это не архаизм будет, если я скажу, что сцена является позором для тех родителей, которые выпускают своих детей с малолетства на подмостки. Каким грустным знамением времени является это безразличие общественного мнения, допускающее появление разных «десятилетних пианистов», «маленьких Рубинштейнов». Я никогда не ходил смотреть этих бедных обезьянок и только ждал, чем все это кончится…

Ждать пришлось, как видите, недолго. Из биографии Тины ди Лоренцо можно узнать, что на театральные подмостки она выступила еще ребенком и долгое время показывалась исключительно как феномен, как счастливый каприз природы. Ее дальнейшие успехи также известны: артистка-подросток объехала все города Италии и везде своим появлением производила фурор. Ее первоначальный репертуар, состоявший преимущественно из комедий, вскоре показался ей тесным, и она недолго думая прямо перешла к репертуару Дузе. Если верить итальянским критикам, то в пределах своего отечества она производила одинаковое впечатление с Дузе. Выражение «вторая Дузе» сделалось неизбежной принадлежностью ее имени, и под этим девизом она приехала к нам в Россию.

Сначала в Москве, а затем в Петербурге; и какой разный успех! Овации, адреса, торжественные проводы — вот чем наградила артистку «первопрестольная»; сдержанное любопытство зрителей, никаких адресов и почти незаметные проводы — вот чем ознаменовалось ее пребывание в Петербурге… Что же это значит? Возможна ли подобная разница во мнении двух «театральнейших» русских городов? Происходит ли это оттого, что Москва вообще любит увлекаться наполовину, падка ли она до лести, или же Петербург прокис и очерствел в своей бесстрастной мине, — все это разъясняет факты.

Перед нами Тина ди Лоренцо в роли Магды («Родина» Зудермана). Вы, конечно, помните, что в первом действии Магды нет на сцене; она появляется только во втором. В это время зрители, видевшие Дузе, припоминают мельчайшие детали ее игры, чтобы судить о молодой гастролерше сравнительным методом. И вдруг… это оказывается немыслимо. В ней нет и признака Дузе: все свое или, вернее, все чужое. Движения, жесты, мимика, масса эффектов — все это в отдельности сделано очень хорошо, во всем этом чувствуется влияние профессора, и даже не одного, а нескольких, что в общем имеет вид курьезного наслоения.

{27} Резюмируя первоначальные впечатления, можно сказать, что это артистка внешних положений, как удачно назвали ее у нас. У нее все в отдельности просто, изящно и умно, и все вместе излишне сложно, вычурно и нелепо. Сразу видно, что не она владеет образами, а образы — ею, и оттого получается впечатление, будто она в первый раз разбирается в роли. Она не создает больше, а между тем такая игра только скользит по вас, нисколько не увлекая и не трогая.

Все это, конечно, происходит оттого, что работа вдохновением ей не по плечу: для этого от артистки потребовался бы жизненный опыт, а им она бедна и располагает только намеками и догадками на отдельные проявления зрелой жизни. Будь она постарше, перестрадай она больше, в ее игре не было бы заметно и несуразного распределения энергии, всецело ушедшей теперь на внешнюю отделку роли; артистка сумела бы тогда уловить истинную суть роли и туда направить все свое старание, сосредоточив на нем все отправления своего замысла. Без этого получается странное впечатление беспрестанных противоречий, вполне понятное из самого элементарного примера. Возьмите какую угодно фразу и, не вникая в ее смысл, попробуйте придать каждому слову подобающий и по возможности разный оттенок, — получится невероятный сумбур противоречий и вместе с тем… точный снимок с игры г‑жи ди Лоренцо.

Таким образом, мы приходим к заключению, что в самой вдумчивой и кропотливой игре все-таки должны быть некоторые пробелы, являющиеся, так сказать, необходимым учетом роли, без чего последняя теряет свою цельность и интерес. Это будет еще понятнее, если мы скажем, что вообще идея заинтриговывает только тогда, когда она не досказана.

Ни Магда, ни Маргарита Готье, ни Адриенна Лекуврер ничего не выиграли в исполнении Тины ди Лоренцо. Она не внесла в свою игру ни одной новой самостоятельной детали, рабски подражая своим предшественницам и путаясь в драматических условностях этих пьес. Выгодному впечатлению мешало также и отсутствие в артистке чувства меры, тем более разительное, что проявлялось оно без малейшей надобности. Например, в «Родине» Магда ди Лоренцо до того возбуждена, так бодра и свежа, что чуть-чуть не сворачивает скулу своей тетке (!); актриса, исполнявшая эту роль, корчила при этом уморительную физиономию и начинала поправлять якобы вставленные челюсти. Это слишком по-итальянски!..

Затем, в «Адриенне Лекуврер» итальянские критики нашли у Тины ди Лоренцо какое-то особенное благородство игры. Но зато она с успехом пользуется и дешевыми эффектами вроде того, что садится спиной к публике, начинает говорить еще за сценой и т. д.

{28} Наконец, самое характерное, хотя и самое безвинное злоупотребление Тиной ди Лоренцо ее преимуществами заключается в ее беспрестанном опрокидывании головы, с явной целью ослепить зрителя красотою своей шеи. О, эта шея, блистательная, как снег, высокая, стройная, словно выточенная из слоновой кости, «шея-колонна», как говорится где-то у отдаленного предка Тины ди Лоренцо, у старика Бокаччио! Но представьте, несмотря на сильное желание непрестанно любоваться ею, «в безмолвном восхищении», вас все-таки в конце концов начинает сердить это беспрестанное движение головы, идущее в ущерб художественности. Вы, быть может, ждете увидеть страдальческую улыбку, утомленные прекрасные глаза, и вдруг вместо этого, как библейский соляной столб, вырастает перед вами эта пресловутая шея… Опять приходит на память Щедрин и его совет «не изгибаться столь вяще», и в ушах жужжат классические слова Козьмы Пруткова: «Шея девы наслажденье» и т. д.

И вдруг все предыдущее невыгодное впечатление сразу меняется. Мы все в том же театре, перед вами вся та же Тина ди Лоренцо, но это уже не подражание, это самостоятельное творчество. Это целая баталия молодого юмора, которым полными пригоршнями артистка бросает в зрительную залу. Идет «Трактирщица»[[43]](#endnote-44). Роль, созданная Дузе, тем не менее кажется написанной для г‑жи ди Лоренцо. Несколько «маскарадная» трактирщица, молодая артистка все-таки рисует образ во весь рост, это сама жизнь, не подкрашенная никакой слащавостью, не стесненная никакими условностями сцены. Натура честная, любящее сердце и заразительное веселье, соединенное с тонким кокетством — вот наиболее яркие стороны, где сказалось, как характеризовала Тина ди Лоренцо гольдониевскую героиню. После «Трактирщицы» можно было впрямь сказать, что талант артистки направлен не в ту сторону, в которую его следовало бы направить. Это, по справедливому замечанию одного из петербургских театральных критиков, А. Р. Кугеля, прежде всего ingénue dramatique с явным расположением к grande coqette. Не особенно утешительно слышать это трагической артистке, предпринимающей турне по Старому и Новому Свету. И конечно, Тина ди Лоренцо не последует совету русского критика, но я все-таки рекомендовал бы ей поискать своему таланту другого выхода, тем более, что таковой открыт перед ней в настоящее время. Мое личное убеждение, что Тина ди Лоренцо — актриса лирическая. Это совершенно новый сценический жанр, имеющий пока единственную представительницу в лице г‑жи ди Лоренцо. В даровании, подходящем под эту категорию, не должно особенно проявляться ни внутренней силы, ни напряжения. Античная сцена знала таких актеров, но последние были так непохожи на современных служителей {29} искусства, что подражание им явится в то же время и нравственным подвигом. Уничтожение собственной личности ради служения делу — вот главная особенность древнего актера. Единственная забота его — это сочетание с формой: все зависит от голоса, от жеста. Это действительно служение искусству, благоговейное, возвышенное. Нет забот о выигрышных местах, потому что их не может быть в молитве. Трагедии Софокла сочинялись в минуты религиозного восторга: это чистые гимны божеству. И таким образом вершины остаются озаренными сами по себе. Зато в остальном, так сказать, в промежуточном действии трагедии открывается большой простор для исполнителя. Здесь царствует полусвет, полутень… Игра тонов, чередующихся между собой, достигает здесь высших пределов виртуозности, и артистка вроде Тины ди Лоренцо сумела бы руководить этой игрою светотени.

Веяния времени носятся в воздухе: их можно хватать руками… Дузе и в этом отношении оказалась восприимчивее, утонченней своей последовательницы; вместе с Габриэлем Д’Аннуццио она задумала возродить в Италии античный театр, обещая ему свое постоянное участие и все свои силы. Какая великая и смелая идея! Отныне заправилами театральных вкусов являются Эсхил, Софокл и Еврипид, хотя плохо верится, чтобы нежная изнервленная Дузе сумела бы воплотиться в суровые образы Андромахи, Ифигении, Антигоны[[44]](#endnote-45), как бы застывших в своих страданиях.

Другое дело Тина ди Лоренцо. Я уже издали вижу ее статную фигуру, ее широкий, благородный жест и плавную поступь; я слышу, как в могучем диапазоне переливаются металлические ноты ее голоса, приноровленного к амфитеатру: «Я рождена не для вражды взаимной, но для любви»[[45]](#endnote-46).

«Вот превосходная Антигона», — сказала про нее сама Дузе, и молодой артистке следует слышать в этих словах призыв «свыше», не владея в достаточной мере драматическими средствами. Искусившаяся в реальном театре, Тина ди Лоренцо обладает, однако, совершенно особенным даром чувствовать и говорить, — что я и назвал «сценическим лиризмом». Он явился у нее из комедий после долгого испытания таланта на драмах. И теперь, когда является возможность применить его к делу, было бы грешно отказаться от такого направления. Талант Тины ди Лоренцо предстанет тогда в новом свете, и быть может, тогда и можно будет окончательно установить мнение о нем: самородок это или выродок Во всяком случае артистку ждет тогда слава, слава и слава. А ведь она так заботится о ней.

# **{****30}** 1899

## Расплюевская история[[46]](#endnote-47)

Теперь очень много говорят о молодом артисте Яковлеве-Востокове. Его дебюты на Александринской сцене произвели целую сенсацию в театральных кружках. Сначала Недыхляев[[47]](#endnote-48), затем Дилигентов[[48]](#endnote-49), он дал два замечательных по своему колориту образа, поразил всех своей редкой способностью перевоплощения. О нем заговорили как о крупной величине. И он, действительно, величина, которую не так легко усвоить, и потому, что границы его таланта еще не успели достаточно выясниться.

Помню, как г. Яковлев-Востоков играл Расплюева[[49]](#endnote-50). Это была сама жизнь. Я писал тогда А. В. Сухово-Кобылину: «Вот настоящий Расплюев. Я уверен, что ни Садовский, ни Васильев не дали ничего подобного в своем изображении. Как я жалел, что вас не было в театре! Как бы вы были довольны! Как бы порадовался молодой артист!»

Отчего г. Яковлев-Востоков не выбрал для своего дебюта на казенной сцене Расплюева? Это еще более утвердило бы его в симпатиях публики. Я был бы уверен за его триумф. Недавно я прочел статью А. В. Амфитеатрова[[50]](#endnote-51), где он рассказывает, каких усилий ему стоило упросить г. Яковлева-Востокова сыграть Расплюева на сцене «Русского театра»[[51]](#endnote-52). Это немного напоминало мне рассказ самого автора «Свадьбы Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина о первом представлении его комедии на московском театре в 1854 году.

— Представьте, — рассказывал он мне, — кто первый захаил пьесу?.. Садовский! Помню, как напустился он на меня. «Что это за комедия! Что за характеры! Я ни за что не буду играть этой роли!» И т. д. Еле‑еле удалось мне уломать его!.. И потом как же играл он Расплюева! Этого нельзя передать словами…

— А петербургский Васильев? Как вы находите его игру?

— Это был очень талантливый актер. Но в Расплюеве он слишком подчеркивал комическую сторону. Расплюева должен был играть Мартынов…

{31} — Почему же он не играл?

— По интригам Бурдина. Этот ничтожный актерик был тогда в большой силе, благодаря покровительству Гедеонова. Я привез свою комедию в Петербург в 1855 г. И, по указанию Щепкина, отправился с рукописью к Мартынову. Как теперь помню, он жил тогда на Знаменской. Прихожу, рекомендуюсь. Мартынов заключает меня в объятия и говорит, что его всегдашней мечтой было играть в этой «бриллиантовой» пьесе. Заручившись его согласием, я начал хлопотать в дирекции о постановке «Свадьбы Кречинского» на петербургской сцене. Это было не так легко. У меня в Петербурге были большие связи при дворе, и только благодаря ходатайству некоторых лиц, пьеса моя была назначена в репертуар. Комедию взял себе для бенефиса Бурдин. Но здесь встретилось новое осложнение. Бенефициант низа что не хотел уступить роли Расплюева Мартынову. Я встретил последнего совершенно обескураженным. «Отняли!» — лаконически сказал он мне и развел руками. Я вспыхнул. Лечу к директору. Между нами происходит довольно крупное объяснение. Но хлопоты мои все-таки не двигались, не увенчались никакими успехами. Расплюева играл Бурдин, а потом Васильев… Оба мне не понравились.

— Не можете ли вы мне сказать, что особенно бросалось в глаза при игре Садовского?

— Его серьезность. Он играл Расплюева очень сдержанно, ни разу не прибегая к тем «коленцам», какие выкидывают обыкновенно прочие исполнители этой роли. Его знаменитый выход во втором действии был велик именно тем, что не заключал в себе ничего, так сказать, придуманно-смехотворного. Он медленными шагами подходил к самой рампе. Несколько раз тяжело вздыхал, затем медленно обводил унылыми глазами партер и начинал: «Боже ты мой, Боже, что же это такое!» Ни одной гримасы, ни одного лишнего жеста… Выходило изумительно…

Я привел этот рассказ, записанный мною тогда же со слов А. В. Сухово-Кобылина с единственной целью указать на курьезное сходство в обращении с ролью двух артистов, отделенных друг от друга чуть ли не полсотней лет. Кроме этого, разумеется, чисто внешнего сходства между Садовским и г. Яковлевым-Востоковым точно есть какая-то иная сокровенная связь. Ведь г. Яковлев-Востоков играет Расплюева тоже очень серьезно. Благодаря такому толкованию роли, он многих даже разочаровал. «Помилуйте, какой же это Расплюев! Его жаль!» И опять-таки это правда. Он, действительно, вызывает жалость, особенно в последнем действии в сцене ареста. «Ваша фамилия?» — спрашивает Расплюева частный пристав. Г. Яковлев-Востоков забирается за рояль и молчит, растерянно {32} оглядываясь по сторонам. «Как ваша фамилия?» — еще настойчивее вопрошает полицейский. «У меня… у меня нет фамилии…» — неожиданно отвечает Расплюев и весь как-то съеживается и моргает глазами и заискивающе улыбается… Жаль становится его, бесконечно жаль, и прежнее впечатление внешнего комизма действительно идет насмарку после одной такой фразы…

Возвращаясь к своим воспоминаниям, я не могу еще раз не коснуться того вопроса, который я несколько раз и — всегда безрезультатно поднимал в газетах. Я говорю о постановке третьей пьесы А. В. Сухово-Кобылина «Расплюевские веселые дни», в первой своей редакции носившей название «Смерть Тарелкина». Тарелкин — одно из действующих лиц «Дела». В последней пьесе изображено несколько сгущенными красками его падение и торжество Расплюева, поступившего после всех своих «земных странствий» в полицию. Теперь он — околоточный надзиратель, имеет сытое брюшко, казенный мундир и говорит не иначе как аксиомами. Поразительной силой сарказма веет от некоторых его изречений! Прежнего добродушия как не бывало! Он признает теперь права сильного, хвалит за взятку и только в момент своего наивысшего благополучия способен по-старому поострить, повеселиться, хлопнуть по животу своего собеседника и залиться бессильным старческим смехом…

Эта пьеса в свое время не могла пойти на сцене по цензурным условиям. Ее нашли «неблагонадежной»!? Г. Яковлев-Востоков, когда служил в Русском драматическом театре, хотел взять ее на бенефис… Оказалось — и через четверть века! — невозможно. Что же препятствует ее постановке на современной сцене? Повторяю, несмотря на свой несколько предвзятый тон, она обладает несомненными литературными достоинствами. Личность авторитета ярко выступает здесь с его идеей добра, свободы личности и порицанием произвола.

Помимо литературного интереса, она представляет еще интерес и общественный, так как живописует нравы дореформенной России.

Если бы дирекция императорских театров или дирекция Литературно-артистического кружка взяли бы на себя труд исходатайствовать разрешение на постановку «Расплюевских веселых дней», а затем и поставили эту пьесу в Петербурге, она доставила бы маститому автору большую радость.

— Я приеду, непременно приеду тогда в Петербург, — воскликнул однажды А. В. Сухово-Кобылин, когда я стал строить разные планы относительно постановки его третьей пьесы на столичной сцене. И глядя на его оживление, на его восторги, я понял, {33} что он сделает это, несмотря на предписания докторов и старческие недуги.

Прибавлю еще, что дирекция императорских театров, поставив «Расплюевские веселые дни» на Александровской сцене, тем легче может рассчитывать на успех, когда в ее распоряжении находится теперь такой образованный исполнитель Расплюева, каким является г. Яковлев-Востоков.

## Шансонетный талант[[52]](#endnote-53)

Несколько слов о Жермен Галуа… Кто такая Жермен Галуа? Я случайно встретился с нею на дебаркадере Варшавской дороги в день приезда ее в Петербург. Из вагона вышла женщина лет тридцати, высокая, стройная, вся затянутая в узкое черное платье. Красивая голова в ореоле золотистых волос несла целое архитектурное украшение из черных страусовых перьев. Черты лица, несколько мелкие, обладали однако мягкостью и привлекательностью, быстрые карие глаза с любопытством оглядывали вокруг незнакомую толпу, и от всей фигуры так и веяло свежестью и весельем тридцатилетней парижанки.

Затем я видел ее в кафе шантане. Бедняжка, она так волновалась!.. Это был ее первый выход. В розовом бальном туалете, в белых лайковых перчатках по локоть, она смотрела совсем не по-праздничному и, видимо, очень волновалась. Но вот дирижер махнул палочкой. Раздались первые звуки ритурнели… Нитуш…[[53]](#endnote-54) Она вся как-то сразу встрепенулась и, нервически сжав руки и силясь улыбаться, вышла на сцену. Из оркестра к ней ползла огромная корзина орхидей, которые кивали ей своими головками, словно приветствуя старую знакомую. Эти цветы напомнили ей Францию. Она улыбнулась им, овладела собой, и звонкая, серебристая трель огласила зрительный зал…

Успех ее был большой, единодушный. В Петербурге давно не слышали такого исполнения. Это был живой отпрыск старой опереточной школы, главные представители которой давно уже сошли в могилу или же сиротливо доживают свой век в предместьях Сен-Клу или Монмартра. Жюдик была олицетворением женщины третьей империи. Она и императрица Евгения в свое время создавали моду. Но грянула революция: Евгения очутилась в ссылке, а Жюдик утратила свое обаяние, как только к ней примерили революционный костюм.

{34} Жермен Галуа взяла у Жюдик ее легкий, игривый стиль, ее блестящую фразировку и умение говорить серьезным тоном самые смешные вещи, но это уже не создание третьей империи, а дочь народа. Она всегда с успехом может променять бальный туалет на рабочую блузу и шапочку с трехцветной кокардой.

Такое или приблизительно такое впечатление произвела на меня Жермен Галуа. Что сказать об ее исполнении? Она певица, настоящая опереточная певица, голос которой может разбирать любой музыкальный критик. Я беру только, так сказать, драматическую сторону ее дарования. Удивительное это искусство — искусство французской diseuse[[54]](#footnote-2). То выражение, о котором тщетно мечтают присяжные драматические актрисы, посредственная diseuse достигает с поразительной беззаботностью жизни и почти всегда попадает в цель. Вот отчего в иной песенке Жюдик, Иветы Гильбер или Жермен Галуа, несмотря на глупейшие слова, бывает порой гораздо более содержания, нежели в самых выспренних, самых горячих монологах. Они умеют одним словом охарактеризовать целую страницу человеческой жизни, поданную с пылу с жару на острие тонкого французского слова.

Галуа, например, рассказывает вам самую немудрую историю о том, как

Colin amait Colette,  
Colette amait Colin[[55]](#footnote-3)

и как они каждый день отправлялись в лес рвать орехи. Песенка называется «Les noisettes»[[56]](#footnote-4) и припев ее «Superli, superlo, superlipopette» напоминает щелканье ореховой скорлупы. Вся соль и весь смысл песенки заключается в том, что и Колен и Колетта оба были большие лакомки и меньше шести дюжины орехов не собирали. Колен даже хвастался своим уменьем перед деревенскими девушками и однажды, набрав седьмую дюжину, начал стыдить замешкавшуюся Колетту, но

Non, — lui dit la perfide —  
Pа ne peut pas compter  
La dernière était vide —  
Il faut recommencer!..[[57]](#footnote-5)

Надо самому видеть и слышать, как «говорит» эту песенку Галуа. Наивный тон деревенской девушки, грубоватый тон хвастливого {35} парня и это насмешливое, посвистывающее и пощелкивающее «Superlipopette», которым каждый раз сопровождаются их слова, — выходят у нее бесподобно. «Дочь народа» говорит здесь в ней больше, нежели где-нибудь в другом месте.

Я слышал, как Галуа пела «La manage au champagne»[[58]](#footnote-6) веселую французскую пародию на мотив модной «Гейши»[[59]](#endnote-55). Этот бульварно-кокоточный жанр менее всего удается артистке. По натуре своей она враг всякого стеснения и профессиональных приемов, которые неизбежны в области шансонетных мотивов. Она рисуется мне олицетворением свободной народной песни, вроде «Les noisettes», где представляется широкий простор ее действия и где она может шалить, как Колен и лукавить как Колетта. Вот отчего я не удивлюсь, если в один из вечеров Жермен Галуа выйдет на эстраду и запоет «Марсельезу»[[60]](#endnote-56). Это — ее настоящий жанр.

## Режан[[61]](#endnote-57)

В газетах появилось известие, что Режан едет в Россию. Она будет у нас в ноябре, и после двухлетней разлуки мы снова увидим ее[[62]](#endnote-58). Признаюсь, для меня это — большая неожиданность. Припоминается мне такая сцена.

Дебаркадер железной дороги. Режан, кутаясь в мех своей пелеринки, переминается с ноги на ногу у дверец своего купе. Бледное утомленное лицо ее выражает уныние. «Когда же вы вернетесь к нам?» — спрашиваю я ее.

Режан отрицательно качает головой.

— Никогда.

— Отчего? Вы недовольны приемом?

— Нет, я довольна. Только в России не поняли меня.

Она была убеждена в этом и с этой мыслью покинула Петербург. Впрочем, она винила, главным образом, самое себя. Надо было взять другой репертуар, изменить маршрут, улучшить труппу, наконец, надо было давать больше ярких красок, сильных моментов, больше позы и голоса. Русская публика мало улавливает игру оттенков, и ровный, выдержанный тон ничего не говорит ее сердцу.

Так думала Режан и отчасти была права.

{36} Дело в том, что Режан артистка, в которой стиль превышает содержание. За ней навсегда утвердилось звание артистки La plus parisiènne de Paris[[63]](#footnote-7), и это связывает ее непременным обязательством заботиться о выдержанном стиле. Стиль этот, пресловутый style Réjane[[64]](#footnote-8), основан исключительно на внешности. Манера держаться, ходить, говорить это и есть — «стиль» Режан. Он очень легко дается ей, потому что и в жизни Режан является типичной парижанкой, со всеми признаками этого своеобразного стиля, одинаково встречаемого как на бульваре, так и в Сен-Жерменском предместье. Ее говор, бойкий, остроумный, испещренный разными «словечками», сильно отдает парижскими кафе, но в светском салоне она умеет быть женщиной высшего круга и своим остроумием, разумеется, побивает многих титулованных красавиц Сарду прекрасно подметил в Режан эту, так сказать, черту ее сословной восприимчивости и написал для нее «Madame Sans-Gêne»[[65]](#footnote-9). К удивлению, в этой пьесе, облетевшей весь мир, Режан менее всего понравилась нашей публике. Я думаю, что причина такого неуспеха лежит главным образом опять-таки в стремлении самой Режан подчеркнуть в этой роли внешнюю сторону, в зависимости от которой находится название пьесы, показать Катрин Юбше[[66]](#endnote-59) более чистокровной парижанкой, нежели доброй женщиной, какой у нас привыкли ее считать. Русский зритель напрягал внимание, чтобы уловить хоть одну задушевную искреннюю нотку в этой грациозной шаловливой арии, мастерски разыгранной великой артисткой, но взамен всего этого видел одно совершенство техники, знание роли и везде и всегда стиль, стиль и стиль…

Между тем Режан обладает несомненно всеми свойствами вполне искренней и правдивой натуры, излюбленной русским «нутром». Оставим в покое такие пьесы как «Madame Sans-Gene» и «La douloureuse»[[67]](#footnote-10), «Ma cousine»[[68]](#footnote-11) и др. и обратимся к «Сафо», «Норе», «Фру-Фру»[[69]](#endnote-60), где Режан является в ином свете и где в свою очередь ее менее всего оценили французы. В этих ролях Режан являет столько искренности, столько простоты и душевной теплоты, что глядя на нее, невольно думается: «Да полно, та ли это Режан, которая только что накануне поражала всех в “La douloureuse” механичностью своей позы и полным отсутствием чувства?»…

{37} Сафо — милая, ветреная Сафо, дитя улицы, дитя Парижа выливалась в ее изображении в целый социальный тип. Ее горячие монологи звучали как протест женщины против общественного мнения, осуждающего Магдалину только за то, что она много любила… А Нора — это типичная дочь Севера, с ее непонятным для французов разрешением всех жизненных перипетий… А Фру-Фру с ее поверхностной психологией одуванчика — сколько слез было пролито публикой и самой артисткой в момент переживания этих типов. Режан была тогда неузнаваема. От прежней героини бульварной комедии вроде «Ma cousine» не оставалось более и следа. Она вся была чувство, вся — искренность, вся — правда!..

Я не знаю, что будет играть Режан в это приезд, но в ее собственных интересах хотелось бы видеть ее в тех пьесах, в которых она не имела успеха в Париже. Это, наверно, будут пьесы «души и сердца», а не «плаща и шпаги», к которым так тяготеет новейшая французская драма.

## Тургеневский спектакль[[70]](#endnote-61)

Говорят, что Тургенев не любил смотреть свои пьесы. Он находил их несценичными, лишенными всякого драматического действия и в 1869 году, выпуская на свет сборник своих «Сцен и комедий», печатно заявил в предисловии следующее: «Не признавая в себе драматического таланта, я бы не уступил одним просьбам господ издателей, желавших напечатать мои сочинения в возможной полноте, если б я не думал, что пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении…» Приятели напрасно старались разубедить его в этом мнении — он твердо стоял на своем и не уступил даже после того, как однажды, сдавшись на просьбы покойного Писемского, отправился посмотреть Мартынова в «Холостяке». Мнение его об игре великого артиста было так же оригинально, как и отзыв о собственном произведении. Говорят, что, выходя из театра, он только развел руками и сказал во всеуслышание: «Ну, признаюсь, никак я не ожидал, чтобы из этой роли можно создать что-нибудь подобное!..»[[71]](#endnote-62) Да, Мартынов в этой роли действительно творил чудеса! Мне об этом рассказывали вчера старые театралы, но они хвалили также и г. Давыдова, исполняющего роль Мошкина теперь. Я даже слышал приблизительно такое мнение: «Мартынов был велик, об этом не может быть {38} споров, но под конец своей жизни он действовал на публику уже одним обаянием своего имени, и потому никто не замечал, как в последнем действии “Холостяка”, весь отдавшись охватившему его вдохновению, он достигал такого драматического подъема, который не мог и не должен быть в натуре Мошкина»[[72]](#endnote-63). Г. Давыдов дал нам образ кроткого милого существа, был проще, естественнее и поразил зрителей именно цельностью художественного образа[[73]](#endnote-64).

Что такое в самом деле Мошкин? Тургенев называет его фигуру «бледной», и вероятно потому в перечне действующих лиц предпосылает ему краткую характеристику. Здесь просто сказано: «Живет хлопотливый добродушный старик; доверчив и привязчив; сангвинического характера». Вот и все. И как вы там ни старайтесь, ничего более не найдете прибавить к этим словам. Тем не менее для актера играть Мошкина — сущее наказание. Нет в нем яркости, которую можно перевести на актерский жаргон «выигрышностью»; нет достаточно определившихся положений, нет, наконец, апломба, который во многих случаях спасает актерскую заурядность. Личность Мошкина написана в сереньком минорном тоне, кое-где согретом тургеневским юмором, и в этом соединении заключается главная трудность для исполнителя: актер все время должен быть начеку, чтобы не впасть в слащавость и не перепустить слезливости. Характерными словами для Мошкина, определяющими суть его душевного склада, следует считать его собственное признание Шпундику «Я, брат, должен про себя сказать: я на судьбу жаловаться не могу, я счастлив, ей-богу, счастлив… не по заслугам…» И он в самом деле переполнен счастием, и счастие так и расходится от него лучами… Г. Давыдов, повторяю, играл Мошкина превосходно. С первого же явления, всегда радостный, суетливый, Мошкин влетает с покупками на сцену, и до заключительных слов пьесы артист выдержал тон, так сказать, сценического добродушия, без всякой слезливости и всхлипываний, к которым актеры обыкновенно прибегают в таких случаях. Верхом сценической техники и творческого вдохновения у г. Давыдова было третье действие, где он захватил весь зал, растрогал, удивил и создал нечто поистине высокое и художественное. Это было живое, свободное творчество, чуждое всякой рассудочности и вместе с тем великое в своей художественной правде. Видно было, что артистом руководили в данном случае высшие инстинкты искусства, создающие образ помимо его воли, в силу только непреложного стремления к идеалу…

Однако что же это я все время говорю об одном г. Давыдове… Надо сказать два слова и о самой пьесе. «Холостяка», очевидно, в видах его общепризнанной несценичности, значительно поукоротили для возобновления. Выкинули даже целое лицо грека Созомэноса, {39} приятеля фон Клакса, и все по той же причине. Ремонт производила, очевидно, опытная рука, потому что интерес действия нисколько не пострадал от этого, и «Холостяк» в новой весьма тщательной постановке производил впечатление старой картины, которую только что покрыли лаком. Надо отдать справедливость нашим артистам: они отнеслись к своей задаче вполне добросовестно и сделали из своих ролей все, что только могли. Тургенев был прав, говоря, что его пьесы более выигрывают в чтении, нежели на сцене, потому что вся прелесть их характеристик заключается в отдельных черточках, в блестках юмора, который вспыхивает то там, то сям, часто даже в репликах, что, разумеется, пропадает в сценическом исполнении. И все-таки такие фигуры, как Шпундика в исполнении г. Варламова или Пряжкиной в образе г‑жи Стрельской навсегда останутся в памяти тех, кто их видел.

Относительно других исполнителей, «содействовавших, как говорится, ансамблю», у меня найдется несколько замечаний. Так, например, г. Ге, склонный вообще влагать в свои роли какой-то «экзотизм», напрасно сделал из роли фон Клакса какую-то окаменелость, какой-то обелиск чиновничества, а не живого человека.

Машу Белоногову играла г‑жа Коммиссаржевская[[74]](#endnote-65). Эта милая артистка, которой мы все увлекались в прошлом году, играет теперь все, решительно все роли, начиная с самых незначительных и кончая самыми ответственными, тогда как раньше она играла не более пяти-шести ролей в сезон и действительно создавала художественные перлы. Вероятно, потому игра ее значительно как-то побледнела теперь против прежнего, — утомление дает себя знать. Маша Белоногова, как и все последние ее роли, лишена яркого нравственного облика, и притом артистке не хватало тех русских интонаций, которые необходимы для изображения «простой русской девушки», как характеризует Машу сам Тургенев.

Г. Аполлонский (Вилицкий) загримировался почему-то Чацким и вел свою роль глухим деревянным голосом, ничем не изобразив мелкую дрянную натуришку этого чинуши.

В монтировочном отношении пьеса обставлена прекрасно. Как известно, разговор в первом действии все время вертится около часов, которые на этот раз шли и притом с быстротою театрального времени. Говорят, что передвижением стрелок специально занимался спрятанный за кулисами чиновник особых поручений (без оклада) и за свое усердие, вероятно, пожал «благонравия достойные плоды».

Мне остается еще сказать о «Завтраке у предводителя», который, если не ошибаюсь, всеми считается сценичным и потому до сих пор держится на сцене.

{40} Это прелестная жанровая картинка, в которой г. Корвин-Круковский со свойственной ему… прямолинейностью сделал все, чтобы обезличить центральную фигуру молодого предводителя дворянства. Он в этом успел и зато сам окончательно стушевался наряду с гг. Сазоновым (Алупкин), Варламовым (Беспандин) и г‑жой Левкеевой (Каурова).

Хотел бы я сказать еще два слова о языке, которым написана эта пьеска, о великом, могучем, правдивом и свободном русском языке Тургенева: вот кто мог бы исправить язык наших актеров!.. Тургенев, как и Пушкин, в отношении языка — наша школа, наш университет. К нему-то чаще других и должен прибегать за содействием князь Волконский.

## <О «режанизме»>[[75]](#endnote-66)

По поводу гастролей Режан позвольте сказать два слова относительно выражения, пущенного теперь в оборот и совершенно превратно истолковываемого.

Вы конечно что-нибудь слышали о «режанизме»? Это маленькое крылатое словечко успело облететь весь город, видимо всех прельстив своей новизной и краткостью.

Что обозначает оно? Я думаю, что его выдумали французы, а у нас только подхватили его и по обыкновению исказили. Посмотрите в самом деле, как толкуется этот «режанизм». Когда на первом же представлении Режан показала публике свое декольте, в первом ряду все решили, что это и есть «режанизм», то же самое слово повторили стыдливые дамы, после того как артистка «отличилась» в капкане; в «Zaza»[[76]](#footnote-12) [[77]](#endnote-67) Режан как-то особенно тряхнула сзади юбками — опять «режанизм», распустила волосы — тоже «режанизм». В общем, понятие о чем-то остро-пикантном… Это, по мнению большинства и есть «режанизм».

Так думает публика, так пишут и в газетах. Вот рецензент «Петербургской газеты» так-таки и не нашел в Режан ничего, кроме нарядных платьев, и не прочь поменяться ролями с Бортом или Редферном. По его мнению, им и книги в руки. Пишет так, а сам мерит талант по вершкам: «Тут надо полутон, да здесь полутон, да еще три четверти тона и опять полутон…» Совсем как портной, {41} отпускающий три аршина критического товара по пяти копеек за строчку. А ведь делается все это исключительно затем, чтобы уяснить себе пресловутый «режанизм», поймать маленькое крылатое словечко, которое звенит и дразнит, как надоедливая мошка.

Но это ли «режанизм»? Неужели в Режан нет ничего, кроме тех «коленц», которые так нравятся публике? Ведь если бы это было ее стилем, то вряд ли французы, искушенные более нас в этом отношении, преклонялись бы так перед Режан. Во всяком случае, объяснение дела надо искать у самих французов. Что могло поразить их в игре Режан? Ее женственность. Это самая женственная из всех французских актрис. Если ее стиль нельзя назвать «феминизмом», то для него выдумали специальное слово «режанизм». Стало быть, «режанизм» это и есть ее стиль, ее женственность, это и есть сама Режан. Легкость диалога, мягкость тонов и красок, которыми обыкновенно пользуется Режан, все это должно и удивлять, и порабощать французов. Да ведь в сущности, это качество в игре Режан главным образом пленяет и нас. Мы, русские, большие знатоки всего, что касается женщин. Мы и в актрисе хотим прежде всего видеть женственность и оттого всегда любим больше актрис, нежели актеров. Вот почему ни Сара Бернар, ни Гадинг не имели и не могут иметь такого успеха, как Дузе; вот почему Режан при всей пикантности — внешней — своего стиля неотразимо действует на наши сердца, заставляет страдать, плакать и восхищаться ее мягким женственным стилем, тем самым «режанизмом» который оттого не дается так скоро в руки, что одарен женской кокетливостью и неуловимой грацией самой артистки.

## Старый гитарист[[78]](#endnote-68)

Лет пять назад, подъезжая к Москве по Николаевской железной дороге, вы всегда могли встретить старого скрипача, который переходя из вагона в вагон, останавливался перед пассажирами и что-нибудь пиликал на своей скрипке. Тут была неизменная полька «Катенька», какой-то старомодный вальс, отрывки из «Цыганского барона»[[79]](#endnote-69), и все обыкновенно завершалось «Москвой», под звуки которой к тому времени показывалась и настоящая Москва, блистая своими «золотыми маковками» в окне вагона…

Теперь старый скрипач исчез. Умер ли он, перешел ли на другую дорогу — неизвестно. Кондуктор, однако, разрешил мои сомнения, {42} заметив, что «по нынешним временам ихнего брата пущать не велено».

— А что он мешал разве? — полюбопытствовал я.

— Нет, зачем мешал, не велика была от него помеха, а так просто — запретили да и все тут…

Таким образом, повинуясь железнодорожной дисциплине, старый скрипач отошел в область предания, уступив место надоедливым газетчикам, которые бесцеремонно суют вам под нос номер газеты или расписание рысистых бегов. Но старика хорошо помнят по всей железнодорожной линии, он вспомнился мне, когда я прочел в газетах известие о смерти другого старого виртуоза, автора той самой «Москвы», которая облетела всю Россию и многими даже считается за народную песню. Автор ее, И. Ф. Декер-Шенк, умер вчера. Не знаю, слышали ли вы когда-нибудь его на концертах, где покойный музыкант обыкновенно выступал в качестве гитариста. Его гитара была когда-то очень популярна, пока ее не заменила болтливая андреевская балалайка[[80]](#endnote-70) сумевшая проникнуть во все слои общества и захватить даже в руки привилегию на «народность». Как балалайка, гитара — это, так сказать, «parvenu»[[81]](#footnote-13) между музыкальными инструментами. Покойный М. И. Пыляев рассказывает в своей книге «Старый Петербург», что в старину, когда была мода на разночинцев, несколько гитаристов из народа давали концерты у важных господ и имели колоссальный успех. Но мода прошла, и гитара снова стала гулять по белому свету, услаждая слух купцов, стряпчих и мелкопоместных дворян. Посчастливилось ей также в московском таборе у цыган, где славилась «соколовская гитара», та самая, о которой поется в старой песне. И. Ф. Декер-Шенк был последним из виртуозов-гитаристов. Играл он действительно превосходно, достигая порой удивительных эффектов. Бывало, слушаешь его гитару и чувствуешь, как помимо воли фантазия переносится далеко-далеко от ярко освещенного зала в глубину России, на широкое раздолье родных полей, где поют песню буйные ветры. А струны гитары гудят и насвистывают, прекрасно подражая завыванию русской вьюги, и на фоне ее развивается хватающая за сердце русская песня…

Случилось мне однажды встретиться с И. Ф. Декер-Шенком у общих знакомых, где после ужина хозяин бесцеремонно подал ему вместо десерта гитару и упросил его сыграть несколько «штучек»…

— Что же вам сыграть? — задумался старый гитарист, — разве что-нибудь из малороссийского?..

— Что хотите!

{43} — Ну, ладно. Дайте мне полотенце.

— Что‑о? — удивился хозяин.

— Полотенце, — самым невозмутимым голосом повторил музыкант.

Его требование было исполнено. Все столпились вокруг него, ожидая, что будет. И. Ф. взял полотенце, накрыл им струны своей гитары и затем, закинув ногу на ногу и приняв обычную позу, начал часто-часто постукивать пальцами по дереву гитары, изредка задевая закрытые струны. Получалась какая-то странная, монотонная, навевающая дрему мелодия, похожая на мелодию летнего ливня.

И шуме и гуде  
Дробен дождик иде!

Начал подпевать Декер-Шенк, и вдруг, быстро смахнув полотенце, в самом деле вызвал из гитары целый дождь звонких отрывистых нот… Известная песня скоро перешла у него в какую-то другую, затем ее сменила заунывная малороссийская «дума», вслед за которой грянул такой гопак, от которого у всех затряслись поджилки, а пальцы музыканта с таким остервенением рвали струны, что они визжали, каждую минуту собираясь лопнуть.

Кончил он внезапно, накрыв струны ладонью, и поднялся со стула под гром аплодисментов…

Признаться, я большой профан в музыке и вероятно поэтому всегда с бóльшим удовольствием ходил слушать декер-шенковскую гитару, нежели заезжего пианиста. Она отзывалась у меня в душе, волновала меня и говорила моему сердцу. Я и говорю о нем, как любитель, как человек, не посвященный в тайны мелодии… Пусть другие судят и ценят его и его гитару более серьезно.

## В. Ф. Комиссаржевская[[82]](#endnote-71)

Чем ночь темней,

Тем ярче звезды…

### 1

Вера Федоровна Коммиссаржевская является в настоящее время самой интересной и популярной артисткой петербургской сцены, о которой говорят много, пишут не меньше того, и почти все любят и «чувствуют…» А это главное.

{44} И вот какое дело!.. Сценический успех г‑жи Коммиссаржевской, — нет слов, — велик, но наряду с ним, с каждым новым днем, с каждой новой ролью, растет и крепнет иной успех, более прочный, нежели сценическая слава.

Это — ее популярность. Между артисткой и публикой раз навсегда установилась тесная связь, правда не подходящая ни под какую теорию, но всецело основанная на внутреннем понимании друг друга. Заручиться таким доверием публики совсем не так легко, как, быть может, это кажется на первый взгляд, и пока этой чести удостаивались у нас весьма немногие. Причина этого успеха кроется в своеобразном стиле г‑жи Коммиссаржевской, заключающем в себе, помимо искусственных черт, черты общечеловеческие, доступные пониманию всякого… Но будем, однако, последовательны.

Г‑жа Коммиссаржевская в столице сравнительно еще недавно: всего только два года, но и за это время она сумела занять независимое положение в общественном мнении и упрочиться в симпатиях публики. Пришла она к нам из глухой провинции

Принцессою кочующей и бедной,

без друзей, без рекламы, «бесприданницей» в полном смысле этого слова, и… первый ее выход был первой победой…

Если она сделала что-нибудь для себя за эти два года, то сделала это *сама*, не прибегая ни к чьей посторонней помощи и не руководясь никакими целями, кроме одной: остаться самостоятельной. Ей это удалось вполне, и я с особенным удовольствием отмечаю ее дальнейшие успехи в этом направлении в назидание нашей театральной молодежи.

Помню ее первый выход на столичной сцене. Два года тому назад это была все та же ласковая, тщедушная Рози, какой мы видим ее и теперь, с тою только разницею, что теперь она стала еще как-то легче, одухотвореннее. Помню, как в один из антрактов наши зоилы иронически пожимали плечами и глубокомысленно замечали:

— Но это что-то слишком *знакомое…*

C’est le mot. «Знакомое», потому что никто не сумеет так верно изобразить больную душу нашего безвременья, как это сделает г‑жа Коммиссаржевская. Мы переживаем тяжелую эпоху без стиля, без героев, погрузившись в мелочи повседневной прозы, такой же серенькой, как и самые люди. Все наши чувства, все стремления находятся, так сказать, в эмбриологическом состоянии и размещены по отдельным клеточкам, и в самой маленькой и тесной из них бьется то самое «бедное сердце», о котором так трогательно поет в романсе г‑жа Коммиссаржевская. Вот вам в нескольких словах наглядное изображение современной души: всего понемногу {45} и все живет врозь между собою. Другого, более сложного строения, я что-то и не могу себе представить.

Но обратимся к г‑же Коммиссаржевской. Говорят, что она однообразна, что перевоплощение вообще не свойственно ее таланту и т. д. Это абсолютно не верно. Из только что приведенного изображения современной души можно понять, что резкой индивидуальности не может быть в этой однообразной и, так сказать, рыночной психологии. Анхен, Нина Заречная, Клерхен, Рози — все они вылились как бы из одной формы, и, играя их, г‑жа Коммиссаржевская, в сущности, играет одну и ту же роль, будь это Зудерман, Гальбе или Чехов. Стало быть, сказать про г‑жу Коммиссаржевскую, что она однообразна, это значило бы признать за ней права на звание лучшей современной артистки, отражающей в своем даровании все признаки нашего времени, или безвременья, как я выразился выше.

Г‑жу Коммиссаржевскую сравнивают с Дузе. Отчасти это справедливо. Между ними действительно много родственного и главным образом их стиль, представляющий один из видов неврастении. Разница же заключается в следующем Дузе, так сказать, самая современная из современных артисток, изображает жизнь такою, какова она есть на самом деле, без малейших прикрас и ухищрений, которые хоть сколько-нибудь уклонялись бы от истины. Г‑жа Коммиссаржевская стремится к тому же, но в силу своей восприимчивости, или сценической неопытности, отражает только Дузе и является, так сказать, только «тенью самой тени». Кроме того — обе эти артистки неравны между собой и по силе дарования. Талант Дузе более яркий, более экспрессивный, обнимает собою целою гамму душевных эмоций, начиная от «Трактирщицы» Гольдони и кончая «Дамой с камелиями». Г‑жа Коммиссаржевская, начав с легкой комедии, сама ограничила свой репертуар ролями ingénues dramatiques, и оттого так болезнен был ее переход на амплуа молодых героинь. Проводя далее свою параллель, необходимо отметить также разницу в самой манере обращения обеих артисток со своим дарованием. У Дузе целая палитра красок, и она пользуется ими с расточительностью истинного гения. Талант г‑жи Коммиссаржевской не так богат красочностью, да и рисует-то она преимущественно не красками, а тонами, для чего у нее имеется огромный запас вариаций. Ее игра — это игра светотени. Легкий тоновой рисунок, то сгущающийся в наиболее драматических местах, то совершенно прозрачный в момент душевного просветления, не способен резко оттенить день и ночь, но зато рассвет и сумерки в его изображении поражают богатством контрастов. Я как-то выразился, что г‑жа Коммиссаржевская напоминает мне своей игрой Чехова. По моему мнению, она — олицетворенная героиня {46} его небольших элегических поэм в прозе, вроде «Чайки», где, к слову сказать, она имела выдающийся успех. Тип доброй русской девушки, с любящей, всеохватывающей душой, горящей так пламенно и так искренно и сгорающей так быстро и так обыденно, как нельзя лучше удался артистке. Она нашла для этого в своем даровании и необходимую сдержанность первых сцен, и порывистое волнение перед решительным шагом, и бледный, изнуренный колорит в будничном эпилоге молодой, надорванной жизни. Нина Заречная — одна из лучших ролей в репертуаре г‑жи Коммиссаржевской, потому что все в этой роли детально, все отрывочно и все подернуто какой-то особенной светлой «чеховской» грустью.

Мое сравнение было бы не полно, если бы я пропустил одно весьма важное сходство между Дузе и Коммиссаржевской, не имеющее ничего общего с вопросами чистого искусства, но давшее г‑же Коммиссаржевской название «русской Дузе». Это — их общий «феминизм» Ни одна артистка не грешила так заведомо против авторского замысла, как это делает Дузе в «Клеопатре» или г‑жа Коммиссаржевская в «Бесприданнице». Чтобы поднять престиж женщины, упавший до звания цезарской наложницы или драгоценной безделушки, на которую бросают жребий, надо употребить множество чисто внешних усилий и развить намек в целое определение. Должен сознаться, что после «Бесприданницы» я каждый раз выхожу из театра глубоко взволнованный смелой, самостоятельной игрой г‑жи Коммиссаржевской, но ее Лариса совсем не та, какой мы видим ее у Островского и какой ожидали бы встретить на сцене. Лариса прежде всего — тип отрицательный. Для того чтобы сделать ее привлекательной, необходимо известного рода «доказательство от противного», т. е. полное признание авторских указаний. Лариса резка, и за нею следует удержать ее резкость; она высокомерна, и незачем объяснять ее чудачества нервами. Мне кажется, что эффект подобной игры получился бы от этого даже бóльший и во всяком случае не противоречащий авторскому желанию. Что же делает с этой ролью г‑жа Коммиссаржевская? Лариса ей, очевидно, жалка. Она видит, что за этой отчаянностью, за этой бравадой погибает *женщина*, и она кидается спасать ее, хотя бы такой поступок не вязался с общей психологией типа. Вот почему главным образом Лариса, эта кипучая цыганская кровь, насквозь пропитанная вольнолюбивым духом табора, выходит в изображении г‑жи Коммиссаржевской какой-то «белой чайкою», которая, не долетев до берега, разбивается о прибрежные скалы… «Цыганщины» не чувствуется в ней. Образ нарисован мягкими, задушевными красками; {47} от него так и веет тихой грустью и тем роковым сосредоточием,

Что в существе разумном мы зовем  
Возвышенной стыдливостью страданья…[[83]](#endnote-72)

Все это происходит оттого, что г‑жа Коммиссаржевская, подобно Дузе, прежде всего старается выделить в изображаемом лице черты женственности, возбудить в зрителе сострадание, умилить его, растрогать и в конце концов заставить произнести оправдательный приговор. Это «феминизм», так сказать, au naturel; к задачам чистого искусства он не имеет никакого отношения, но для полной характеристики артистки необходим, как отдельное свойство ее натуры.

Теперь о стиле… Как я уже заметил выше, стиль г‑жи Коммиссаржевской представляет собою один из наиболее сложных видов неврастении. Организация нервная, чуткая, чуткая до того, что в моменты наибольшего воодушевления она вся как-то трепещет, словно порванная струна. В ней все время чувствуется нервное напряжение, она заведомо не щадит себя, и я уверен, что в сильно драматических сценах она воспринимает впечатления всеми чувствами сразу — оттого она вечно экзальтирована, оттого она так чутка и отзывчива. Это — организация Эоловой арфы…

Наиболее удачными моментами в игре г‑жи Коммиссаржевской следует считать моменты угнетенного настроения, позднего раздумья и тихой, простой радости. Высокие ноты не в ее голосе, ее излюбленный тон минорный, где каждая вспышка имеет свою цену, где талант не сверкает, но светит, не ослепляет, но открывает глаза на многое, выводит из заблуждений, наставляет…

Значит ли это, чтобы г‑жа Коммиссаржевская была холодна по своей натуре? Напротив. Я хочу сказать, что темперамент ее горяч, но проявляется он наиболее ярко в моменты охлаждения. Эти отдельные вспышки, эти нервные нотки, которые то и дело проскальзывают среди общей сдержанности тона, лучше всяких рутинных приемов и ухищрений говорят о вечном горении внутри, о нервном подъеме, который не ослабевает во все время представления. С первых же звуков своего ласкающего, слегка надтреснутого голоса она завладевает вашей душой, но, завладев ею, она не бьет вас сразу по нервам, а только, благодаря своей удивительной простоте и искренности исполнения, как бы ставит в положение изображаемого лица. Вы живете, радуетесь, страдаете вместе с нею, и, когда она умирает на сцене, что-то обрывается у вас внутри. Это не более, как сценический прием, но прием настолько характерный для самой исполнительницы, что едва ли его не следует считать главною особенностью стиля г‑жи Коммиссаржевской.

{48} В самом деле, что более всего поражает в игре г‑жи Коммиссаржевской? Ее сдержанность. Это у нее в натуре. Враг всякой рутины, всех забитых приемов и положений, она, благодаря этому, так резко разнится от всех других наших драматических артисток, похожих одна на другую, как четки, что ее прежде всего следует назвать оригинальной, а потом уже талантливой. Оригинальной или самостоятельной — не все ли равно? Я уже в начале статьи упомянул о ее стремлении создать *свой* стиль, *свои* приемы, назвав это самостоятельностью. Г‑жа Коммиссаржевская положила в основание своего стиля честный труд, разрабатывая в типе главным образом психологическую сторону и пользуясь готовыми формами только изредка, когда этого нельзя избежать в условиях пресловутой сценичности. Во всех остальных случаях она ищет выражения столь же самостоятельного, как и самое толкование. Цель для нее оправдывает средства. Если нужны страдания, если нужно распятие плоти, она добровольно приносит себя в жертву искусству, все время оставаясь на высоте своего призвания и не выступая из пределов художественного впечатления.

Быть может, этот вечный надзор за собою, этот непрестанный анализ каждого положения и дает то странное впечатление сдержанности, которое порой получается от игры г‑жи Коммиссаржевской. Но что делать? Художница всегда превышает в ней актрису. Ради целостности художественного впечатления она часто гнушается рутинными требованиями, которые предъявляет ей сцена. В ней очень мало сценической опытности — и, слава Богу, — это обстоятельство помогает ей остаться оригинальной и развязывает ей крылья. Прирожденное чутье и артистический такт прекрасно регулируют полет ее творчества и держат артистку на той высоте, когда талант еще не тронут недугом самообольщения и в то же время не служит низменным вкусам толпы. Толпе не дано понять всех тонкостей ее игры. Для глаз, различающих только черное от белого, разумеется, бесследно пропадают тончайшие нюансы ее переходов и кружевной рисунок ее игры. Толпа может только *угадывать* прекрасное в этой смелой, самостоятельной игре и следовать за артисткой, повинуясь *инстинкту* прекрасного…

### 2

Итак сдержанность обусловливает в ней художницу. Но это еще не все. Сейчас мы увидим, какое впечатление производит эта сдержанность на чуткого зрителя. Возьмем самый простой пример. Вы идете в драму. Вы ожидаете увидеть вулканические страсти с раздирательными воплями, множество эффектов и красивых по своему {49} мрачному колориту положений, которые идут с первого акта crescendo и превращают к последнему действию сцену в анатомический театр. Сами актеры часто испытывают на себе это тяготение к возможно яркому драматизированию роли, словно опасаясь, чтобы зритель ни на минуту не забыл, где он находится. С этой целью они стараются подчеркнуть внешнюю сторону драмы, совершенно упуская из виду развитие внутреннего драматизма. Бывалый зритель может сразу определить, какой исход ожидает пьесу. Интерес исчерпывается с первого действия, и последний акт смотрится обыкновенно только ради соблюдения известного рода приличий… Ничего подобного вы не найдете в игре г‑жи Коммиссаржевской. Она выходит на сцену совершенно спокойной, без малейшего намека на кровавую разрядку последнего акта, как будто и сама не зная, что ожидает ее впоследствии. Вы знаете, а она не знает. Разве это задумано не тонко? Впечатление во всяком случае получается сильное. Вас озадачивает это спокойствие и как-то сразу нервно возбуждает. Затем шаг за шагом начинается драма, без выкрикивания, без дешевых поз и скачков, развиваясь просто и последовательно, как развивается тяжкий недуг, разрушающий в конце концов самый сильный организм. Г‑жа Коммиссаржевская не изменяет себе до конца пьесы. Сцена смерти, где можно сорвать несколько дешевых хлопков, проходит у нее так же сосредоточенно и строго, как и все предыдущие сцены. Смерть у нее именно не отдельная сцена, не нечто оторванное от всей пьесы, как это мы видим в игре других актрис, а только следствие, результат всего предыдущего, акт, имеющий значение первой важности. Когда смотришь первые акты, все еще надеешься на благополучный исход драмы, многого не замечаешь, иному не придаешь никакого значения, а когда дело доходит до развязки, начинаешь понимать, что все это должно было окончится только смертью. «Смерть — вершина бытия» — вот что такое смерть в изображении г‑жи Коммиссаржевской. С этой вершины все предстает в ином свете, только отсюда можно уяснить себе внутренний смысл каждого слова, каждого движения артистки, потому что все приобретает свою цену и свое значение…

Не знаю, быть может, я увлекаюсь, находя все это в игре г‑жи Коммиссаржевской Но отчего же нельзя допустить, чтобы ей, именно ей первой, пришло в голову дать своему искусству толчок в этом направлении. Она так умна, так чутка и так чужда театральной рутины, что все драматические «пассажи» ее собратьев должны были показаться ей сущей нелепостью. В г‑же Коммиссаржевской, помимо всех вышеприведенных достоинств, мы встречаем редкое соединение ума и таланта, именно в той надлежащей пропорции, {50} когда ум не подавляет таланта. Ум у нее исполняет, так сказать, подготовительную работу: он наблюдает, сортирует, укорачивает и удлиняет положения; талант занимается отделкой: он шлифует готовый материал, сглаживает все шероховатости, дает роли необходимый лоск и форму.

Необходимо заметить, что в числе излюбленных ролей г‑жи Коммиссаржевской нет ни одной, где бы внутренняя жизнь героини преподавалась в ясной, вполне законченной форме и где бы не встречалось психологических осложнений. В них, наряду с видимой простотой и даже просто недомыслием, живет такой сложный мир внутренних ощущений, что разобраться в нем может только миниатюрист, а никак не декоратор, рисующий грубыми мазками. В самом деле, где, в каком возрасте человеческой жизни можно встретить столько неожиданностей, противоречий и несуразностей, как не в пору беспечной юности, только что начинающей задумываться над житейскими вопросами и старающейся проникнуть в таинственную «суть» дела? Почти все героини г‑жи Коммиссаржевской — подростки. Все они живут интересами замкнутой девичьей жизни, несколько напоминая собой теремных затворниц нашей страны. При ограниченности кругозора, при всей своей зависимости от окружающей среды они обладают пытливым умом и живой наблюдательностью, которые наталкивают их на множество вопросов, не доступных их ребяческому пониманию, и догадываются о многом раньше, нежели воспримут самое впечатление. Это — доверчивые и бесконечно милые создания, которых слишком рано захватило холодом жизни и которые падают от этого холода, как те ласточки, которые не успели улететь «в теплый край, за сине море». Падение символизирует у них смерть. Разыгрывается старая, как мир, история, выбраться из которой они не могут вследствие морального потрясения. Все чувства, все стремления их как-то сразу атрофируются после первых «радостей жизни», наружу выступает законное ребячество с его трусостью и чистосердечным раскаянием. Смерть, без которой пьесе грозило бы однообразие, прерывает дальнейшие страдания. Птичка уныло оглядывается вокруг, делает последнее конвульсивное движение, вздрагивает всем телом и… умирает.

Таковы главные мотивы психологии героинь г‑жи Коммиссаржевской. *Молодость, падение и смерть* — вот три наиболее существенных элемента, из которых слагается их внутренняя жизнь. Чтобы связать их между собою и, так сказать, обосновать, необходимо множество сопровождающих ощущений и подробностей, которые внесли бы некоторую стройность и согласие в этот тревожный мир преждевременных ощущений. Здесь-то главным образом {51} и сказывается ум г‑жи Коммиссаржевской. Она умеет не только найти каждому движению надлежащее толкование, но и объяснить, почему однородные явления получают своеобразный оттенок в лице той или другой героини. Та порывистость, которую она истолковывает в Рози «артистичностью» ее натуры, является у Клерхен вследствие ее инстинктивного поклонения этой артистичности, идеалом которой для нее служит Вилли; Нина Заречная и Лариса говорят у нее почти одним языком, но как только дело подходит к развязке и на очередь становится роковой вопрос: почему? — существенная разница их мировоззрений становится сразу ясной и очевидной… Отдельно от вышеупомянутых типов стоят: Фантина («Отверженные» В. Гюго в переделке О. К. Нотовича) и Анхен («Юность») — первая, как роль исключительно драматическая, положившая начало переходу артистки к ролям так называемых молодых героинь, а вторая — из-за авторского тяготения к пресловутой теории наследственности. Анхен погибает «за грехи отцов», начертав кровавыми знаками символ нашей зависимости от посторонних обстоятельств, которыми управляет рок. Надо самому видеть, как тонко оттеняет в своей игре г‑жа Коммиссаржевская эту двойственность роли, колеблющейся между действительностью и химерой, и как из бледных, неясных полунамеков, отрывистых движений и тихих звуков упавшего голоса она воспроизводит в своем лице желательный автором символ. Я принужден ограничить свой выбор этими ролями, потому что говорить подробнее о тонкостях психологического построения всех ролей г‑жи Коммиссаржевской невозможно в сжатых размерах критического этюда — для этого понадобилось бы специальное сочинение. Замечу только, что художница-артистка, способная сообщить изображаемому типу настроение, которое передается зрителю с первых же слов роли, и не упустить при этом ни одной мельчайшей детали, очень редка в наше время. Обыкновенно мы встречаем примеры закоренелой враждебности между двумя этими необходимыми условиями цельного таланта, которые и составляют привилегию дарования г‑жи Коммиссаржевской.

### 3

Возьмите любую из ее ролей, возьмите Рози, Клерхен, Анхен или какую-нибудь другую. Внешний облик их везде один и тот же. Даже более: внутренняя жизнь их почти одинакова. И вдруг г‑жа Коммиссаржевская, не страшась обвинений в однообразии, совершенно игнорирует внешнюю отделку, отказываясь отдать свое лицо в распоряжение грима или прибавить хоть одну лишнюю деталь к своему {52} туалету. Вот, должно быть, почему ее черный парик в «Друзьях» произвел целую сенсацию — о нем говорили, как о парике Сарры в «Мертвом городе». Артистка очень мало считается с законченностью внешнего облика своих героинь, за исключением того случая, если этого требует здравый смысл или авторские указания. Свободу лицевых мускулов, игру мимики и естественность жеста она предпочитает парикмахерским ухищрениям и тяжеловесной бутафории.

Играть — для нее значит быть свободной. Только при условии абсолютной свободы г‑жа Коммиссаржевская может перевоплотиться в изображаемое лицо и создать цельный художественный образ. Здесь начинается ряд последовательного «впитывания» в себя роли — процесс мучительный, долгий… Артистка старается не только вникнуть в миросозерцание героини, но усвоить себе ее привычки, манеру говорить, походку, жесты. Это заменяет ей бутафорию. В «Волшебной сказке» она с начала до конца пьесы оттеняет институтское воспитание Наташи Бобровой, сперва резче, к концу слабее, в «Двух судьбах» она с нескольких штрихов воспроизводит тип молодой, светской женщины; в «Друзьях» дает совсем что-то новое, приблизившись по замыслу и выполнению к софокловой Антигоне.

Весь свой труд, все свое стремление г‑жа Коммиссаржевская направляет в сторону психологической разработки типа, доводя свой анализ до таких тонкостей, которые пропадают для большинства зрителей. Это, разумеется, излишек. Сцена требует большей яркости и отчетливости, но я уже сказал, что сценическим опытом г‑жа Коммиссаржевская не богата и, стало быть, распространяться об этом бесполезно. Нелишне, однако, вспомнить об этом, читая мнения наших критиков, склонных думать, что г‑жа Коммиссаржевская для пущего успеха прибегает часто к театральным эффектам. Вот уже кто, кажется, не грешен в этом! Если она не делает грубых промахов, то исключительно благодаря своему природному чутью. Это — самородок в полном смысле слова. Шлифовку и сценический такт дала ей сама жизнь. Этим отчасти объясняется и обаяние ее игры. Это у нее не выученное, не придуманное, а лично испытанное, выстраданное. Она сдерживает себя, чтобы остаться в пределах художественного впечатления, но подкладка ее игры — личные страдания и собственный жизненный опыт.

Мне приходилось слышать мнения, что г‑жа Коммиссаржевская — «актриса своего амплуа». А если и так, то что же из этого? Прежде всего мне кажется, что всякий актер должен иметь свое амплуа, как певец свои партии или писатель свой жанр. Все великие артисты, если судить о них по наиболее выдающимся ролям, имели свое определенное амплуа, из которого они выходили в редких случаях и почти всегда неудачно. Исключение составляют великие комики, {53} которые одновременно с тем являлись и превосходными драматическими актерами. Актриса своего амплуа… Но разве это может бросить хоть малейшую тень на сценические заслуги артистки. Напротив, мне кажется, что г‑жа Коммиссаржевская должна быть довольна такой аттестацией: это прибавляет новую черту к ее оригинальному дарованию. Быть артистом с цельным, вполне определенным амплуа, да разве это не заслуга? Наши артисты — я говорю не об отдельных личностях, а вообще о всей корпорации русских актеров — отличаются той особенностью, что таланты их, при несомненной яркости и величине, поражают своей расплывчатостью и неопределенностью. За какие только роли не берутся наши артисты? В каком только жанре не пробуют себя? Разумеется, в результате получается самый жалкий процент удачных ролей, хотя талант везде говорит за себя. Но не в таланте дело. Я хочу сказать, что русскому актеру не дано понять его истинного призвания и некому указать ему на надлежащее место. Вот почему г‑жа Коммиссаржевская, являясь таким счастливым исключением между своими собратиями, достойна еще подражания и уважения с их стороны. Она никогда не бралась за такие роли, которые были бы свыше ее сил и не подходили бы ей по внешним данным. Она отмежевала себе область и царит в ней невозбранно и нераздельно. А только при таких условиях и можно вести за собой искусство…

Несколько слов о сценической наружности г‑жи Коммиссаржевской. Маленькая с тоненькой, гибкой фигурой, с несколько резкими, порывистыми движениями, она как бы самой природой предназначена для ingénue dramatique. И лицо у нее такое же детское, и улыбка… Но зато глаза представляют резкий контраст с общим выражением лица. Можно смело сказать, что г‑жа Коммиссаржевская вся в глазах. Они освещают все ее лицо, от них изменяется его выражение. И как могущественна сила их выразительности, как ярки и значительны переходы! Потупленный взгляд весталки разом сменяется у нее расширенным разрезом глаз «как у испуганной орлицы». И чем больше всматриваешься в эти глаза, тем более поддаешься их обаянию. Порой начинает казаться, что на всем лице артистки только и осталось, что эти большие, возбужденные глаза, которые несут миру столько страдания и горькой правды… Это — глаза Васнецовских мучениц… Голос г‑жи Коммиссаржевской всеми критиками признан за единственный в своем роде. Его постановка, его тончайшие модуляции, переходящие от резких гортанных звуков к нежнейшему pianissimo amoroso, музыкальные паузы — все это дает зрителю несколько минут эстетического наслаждения и является весьма важным подспорьем для успеха артистки. О певцах говорят, что они фразируют, — я бы сказал, что г‑жа Коммиссаржевская {54} музицирует в своих диалогах… Прибавьте к этому превосходную мимику бледного, изнервленного лица, которою г‑жа Коммиссаржевская передает целые страницы из жизни своих героинь, и вы поймете, что с такими средствами артистка может свободно бросить вызов театральной рутине. Легкая, грациозная походка, соразмеренные движения, способные одинаково ярко отражать и ребяческое оживление, и медленные движения сомнамбулы, дополняют иллюзию художественного впечатления. Прошлогодняя болезнь, на целую зиму отнявшая г‑жу Коммиссаржевскую у театра, не отразилась неблагоприятно на ее даровании — напротив того: она словно очистилась страданиями и как-то приподнялась над сценой. Душа словно торжествует победу над телом, голос стал звонче и самоувереннее, и в глазах, где раньше так часто отражался испуг и растерянность, появился острый блеск

Оканчивая очерк и подводя итог своим впечатлениям, мы невольно встречаемся с вопросом: что ожидает впоследствии талант г‑жи Коммиссаржевской? Перейдет ли она — как это думают иные — на сильно-драматические роли, замкнется ли в настоящем репертуаре, и таким образом усовершенствует свою технику — все это покажет время. Можно, однако, думать, что последнее предположение более вероятно. Г‑жа Коммиссаржевская слишком *современная* артистка для того, чтобы могла развиваться самостоятельно, не заботясь о своих современниках. Помимо яркости своего большого таланта, она значительна еще тем, что знаменует собой особое движение в искусстве. Но движение это идет в ногу с веком, не отставая и не опережая его. Г‑жа Коммиссаржевская — наша не только возрастом и плотью, но и духом. Если нам суждено сделать шаг вперед на пути прогресса, она первая отметит этот шаг в целом ряде глубоко прочувствованных образов, в противном же случае останется ждать вместе с нами, когда судьбе заблагорассудится дать толчок в ту или другую сторону. То же время покажет, *чем* она достигнет этого — останется ли по-прежнему вдохновенной артисткой, преодолевающей технические трудности роли настроением минуты и врожденной чуткостью, или же, устав от нервного перевозбуждения, возьмется наконец за технику и приобретет сценический опыт. «Темно грядущее»… Но мне все-таки кажется, что суть ее дарования останется неприкосновенной. Уцелеют и главнейшие приемы ее творчества, получив внешнее совершенство и не потеряв своей оригинальности, и эти приемы, эти чередующиеся переливы светотени утешат нас в настоящем и успокоят в будущем…

# **{****55}** 1900

## Из Парижа[[84]](#endnote-73)

Вот уже неделя, как по-прежнему исповедуя культ завзятого театрала, я изо дня в день брожу по парижским театрам, переходя от одного к другому и не руководясь при этом никаким особенным выбором. В Париже теперь самый разгар театрального сезона, актеры и авторы подтянулись, а тут еще выставка[[85]](#endnote-74) и такой наплыв иностранцев, что места берутся нарасхват чуть ли не за неделю. На афишах то и дело стоит лаконическая цифра — 100 или 200, а какой-то «Michel Strogoff» в театре Châtelet[[86]](#endnote-75) прошел 1000 раз, вероятно, потому что на сцене присутствовали русские солдаты в каких-то фантастических костюмах и с иерихонскими трубами в руках. Солдаты трубили, публика веселилась, а директор театра обнимался с автором, которым, к слову сказать, оказался не кто иной, как известный нам с детства Жюль Берн.

Неделя прошла. Семь вечерних спектаклей и два утренних промелькнули, оставляя по себе самое различное впечатление. Было много любопытного, много поучительного, но еще больше плоского, пошлого, неожиданного. Причина та, что и театров серьезных в Париже немного, но зато на каждом шагу встречаете разные Nouveautés, Variétés, где даются бульварные пьесы и куда валит так называемая большая невзыскательная публика. Так как театральный Париж бывает везде, я ходил всюду, куда шел народ, смотрел «L’aiglon» у Сары Бернар, «La robe rouge» в Водевиле, «L’education du prince» в Variété, «Les maris de Leontine» в Nouveautés. «Coralie et C-ie» в Пале-Рояле и др.[[87]](#endnote-76)

Общее впечатление, вынесенное после такого обзора, получилось самое неожиданное: под чертой итога стоял огромный минус, тогда как все отдельно взятое обещало плюс. Вместо восторженного поклонения перед гением французского драматурга и актера, вместо раболепного трепета перед трехсотлетними традициями «Дома Мольера»[[88]](#endnote-77) и новаторскими стремлениями театра Антуана[[89]](#endnote-78), {56} получалась какая-то странная смесь отрывочных, большею частью уже изведанных ощущений. Какая-то смесь театральной рутины с кривляньем бульварной рекламы, напыщенного сознания своего старшинства с самыми низменными чертами международного караван-сарая. Признаться ли вам: я почувствовал скуку после одной недели моих экспериментов. На развалинах «Comédie Française», у Сары Бернар, в крохотном зале Монмартрского театра, везде испытывал это чувство неудовлетворенного желания, смешанного с каким-то внутренним сознанием своего превосходства. Да, несмотря на то, что передо мной были Сара Бернар, Режан, Коклен и другие светила французской сцены, я не переставал думать о русских актерах, мысленно сравнивая их с этими прославленными столпами европейской сцены. Никто не знает, что будет через десять лет, когда состарится Сара Бернар (ведь состарится же она когда-нибудь), когда Режан потеряет обаятельность тридцатилетней парижанки, а Коклен наживет увесистое брюшко. Может быть, явятся новые силы откуда-нибудь? Но если судить по тому, что есть теперь, то на смену славным ветеранам идет хилое, незначительное поколение, успевшее ознаменовать себя своей развязностью и грубыми замашками. Это — прославленная исполнительница соблазнительных дам полусвета Кассив, беспрестанно шаржирующая Лавальер, два‑три героя, еще того меньше любовников, несколько героинь и целый кадр ingénues, которые только и отличаются друг от друга тем, что носят разные фамилии. Все, что остается на французской сцене истинно талантливого, яркого и значительного, все это приходит теперь в упадок; старые краски трескаются, старые лица изнашиваются, нервы отказываются, чудесный огонь вдохновения все реже и реже греет хладеющую грудь…

Французские критики, разумеется, остались в восторге от Сары Бернар в роли герцога Рейхштадтского («L’aiglon») и превознесли ее до небес; я тоже восторженно аплодировал ее прекрасному дарованию — вернее, ее славному прошлому; но, наслаждаясь отдельными вспышками заглохшего священного огня, внутренне жестоко обвинял ее за такой шаг. Увы! Несмотря на внешнее мастерство игры, года все-таки брали свое, и великая артистка все-таки не могла дать облик молодого существа, и когда герцог умирал, казалось, вместе с ним умирала и она сама, и становилось невольно жаль эту славную принцессу французской сцены!

Мне могут возразить, что если у французов не будет актеров, останутся драматурги. Ах, полноте. Кто эти славные, на которых возлагаются такие надежды? Неужели Ростан, этот Нарцисс французской драмы, любующийся самим собою в каждом слове своих стихов? Но ведь Ростан явно идет на убыль, не преследуя в своих {57} произведениях никакой иной цели, кроме впечатления блестящей феерии. Молодая школа натуралистов, когда-то сходившаяся под знаменем Мельяка, распалась теперь на мелкие кружки и явно впала в шарж Что такое, например, «L’éducation du prince» Мориса Донне, которым теперь так восхищаются парижане? Веселая, забавная безделушка, приправленная политическими намеками и разыгранная актерами в чисто опереточном жанре. Несколько интереснее «La robe rouge» Брие, но благоприятному впечатлению мешает узкая тенденция произведения и растянутость действия, чем вообще всегда отличается Брие. Критика, однако, отстаивает автора с героизмом, достойным лучшего применения. После того как умер Сарсэ, а Леметр занялся сенаторством, все газеты поставили у себя по треножнику, на которых принялись курить фимиам во славу французской музе. Единственно, чем могут похвастать парижские театры, это своим прекрасным ансамблем, редким умением актера поддержать и дополнить автора. Но это не более как результат столетних традиций, а ведь традиции что-нибудь да значат!..

Я почти кончил. Вот мои беглые впечатления, впечатления человека, любящего театр и чуждого всякого сепаратизма в искусстве. Говорю это к тому, чтобы не подумали, что из одного национализма я стал бы вовсе отрицать достоинства французских театров. Нисколько. Я хочу только сказать, что в настоящее время на французской сцене замечается страшный застой и пожар Французской Комедии, этой яркой носительницы сценического академизма, явился как бы живым символом, указывающим, что настало время, когда старые корабли надо сжечь и на место их построить новые. Не могу также не указать на то обстоятельство, что сами французы сознают это и с большим интересом отнеслись к идее наших актеров посетить всемирную выставку. Опыт показал, что «скандинавцы», которых так боялся Сарсэ, не дали им ничего, кроме замороженных теорий; немцы, у которых есть теперь и Зудерман и Гауптман, могут попасть в Париж только после отдачи Эльзаса[[90]](#endnote-79). Остаемся мы, русские, с нашей бедной драматической литературой, но С нашей искренностью, мягкостью и хорошим натурализмом, о котором французы не имеют понятия. Если ни Савина, ни Ермолова[[91]](#endnote-80), никто из наших артистов играть на выставке не будет, отчего бы не поехать сюда московской труппе г. Станиславского. Русских актеров здесь ждут и успех им обеспечен заранее. Мне хотелось бы крикнуть им отсюда: «Добрый путь!» и в скором времени встретиться с ними у развалин сгоревшего «Дома Мольера».

## **{****58}** <Варламов>[[92]](#endnote-81)

В Ярославле после «Свадьбы Кречинского» на вокзале собрались московские и петербургские актеры. «Волковские торжества»[[93]](#endnote-82) окончились, и все разъезжались по домам на летние странствования.

Были тут М. Г. Савина, А. И. Южин, А. П. Ленский и др. Говорили о том, о сем, о минувших праздниках, о приеме, который устроили артистам ярославцы и т. д. Наконец речь зашла о сегодняшнем спектакле. «Свадьба Кречинского» по единогласному приговору прошла великолепно. Не только главные роли, которых в этой пьесе, как известно, две: Кречинский и Расплюев, но и все второстепенные: Муромский, Лидочка, Нелькин — нашли себе в наших артистах удивительных исполнителей. Особенно восхищались Варламовым, который, изображая старика Муромского, превзошел на этот раз самого себя.

— Что он сделал! Ах, что он сделал! — восхищалась М. Г. Савина. — Ведь он в сцене благословения Лидочки растрогал до слез и тут же рядом отвернулся и высморкался так, что весь театр покатился со смеху!..

— А разве не то бывает в жизни, — подхватил А. П. Ленский, — мы сплошь да рядом наблюдаем и трогательное, и смешное вместе. Вот Южин называет Варламова «комическим Сальвини» — по-моему, это великолепно!.. Именно Сальвини, и ни с кем другим нельзя его сравнивать!

Выражаясь так, А. И. Южин, вероятно, имел в виду колоритность и разнообразие таланта г. Варламова. В этом отношении он действительно не имеет соперников. Вначале при первых шагах своей артистической деятельности скромный водевильный актер, поневоле прибегавший к фарсу и дешевым «коленцам», он силою своего артистического чутья отвык от этих привычек, как только выбился на более прочную дорогу и стал играть на императорской сцене. Он играл, быть может, больше всех комиков, когда-либо бывших на Александринской сцене. Все оттенки комизма, начиная от серьезной сатиры и кончая самым незатейливым фарсом, прошли через его изображение. Это комик par excellence[[94]](#footnote-14), и все комическое ему не чуждо. Сальвини ли он, нет ли, но порой его игра достигает пределов великого. Актер, который заставляет вас и плакать и смеяться, который сейчас показывает вам драму и вслед за тем самый веселый водевиль, этот артист владеет секретом реального изображения жизни. Все, что ни играет г. Варламов, — все у него выходит необыкновенно жизненно и правдиво. Талант яркий и сочный, {59} он не бросает роли, пока не сделает из нее цельной фигуры. Два‑три слова, ненароком кинутые автором, не пропадают даром для его тонко чувствующей артистической натуры. Он подхватывает их на лету и делает иной раз то, что никогда не снилось и самому автору. Это тоже верный признак богатого дарования, потому что актер и автор всегда должны дополнять друг друга. Мало того, что надо играть роль на сцене, надо быть еще и «сверхобъектом». Только тогда актера можно признать гением, и игру его назвать гениальной. Великий Сальвини оттого и кажется каким-то титаном в сравнении с пигмеями современной сцены, что даже в Отелло он развивает и как бы дополняет самого Шекспира!..

Кончаю сравнением А. И. Южина. Сегодня исполнилось 25 лет служения на императорской сцене нашего «комического Сальвини» — К. А. Варламова. Дай ему бог дожить до лет настоящего Сальвини и еще долго-долго служить украшением нашей сцены!..

## «Бедная невеста»[[95]](#endnote-83)

На открытие зимнего сезона в Александринском театре сыграли «Бедную невесту».

Общее впечатление так несложно, что его можно выразить двумя словами: было скучно и на сцене и в публике.

Обычного оживления, присущего всем «открытиям», в этот раз не замечалось.

Зрители недоумевали, что им делать: бежать из театра или ждать конца.

Из уважения к Островскому решили ждать, и терпеливо просидели до последнего акта, кончившегося под жидкие аплодисменты «ради прежних заслуг».

Немудрено, что после такого спектакля газеты почти единогласно констатировали полный неуспех.

Постановка «Бедной невесты» не удовлетворила никого.

Нападают на дирекцию, бранят актеров.

Даже г. Коммиссаржевскую, выступившую в роли Марии Андреевны, упрекают в излишней холодности и в безразличии, которое чувствовалось в ее игре[[96]](#endnote-84).

Говорят, что она ничего не придумала нового для этой роли и применила к ней те самые приемы, которыми пользовалась для всех предыдущих ролей.

{60} Правда ли это? Мое личное мнение таково, что г‑жа Коммиссаржевская и не могла играть иначе.

Я видел перед собой ее обычный пассивный драматизм, покоряющий артистке чувствительные сердца, ее большие глаза, выражающие внутреннее страдание, и нервы, нервы без конца.

Что же из этого?

Что другое могла представить г‑жа Коммиссаржевская вообще и здесь в частности?

Вспомните слова Ап. Григорьева, который говорил, что «Марья Андреевна — скорее *положение*, чем лицо»[[97]](#endnote-85).

А он ли не понимал Островского и не был горячим защитником «Бедной невесты».

Если это так, то предъявлять к исполнительнице другие требования и ждать более реального изображения, чем то, которое представила г‑жа Коммиссаржевская, бесполезно.

Она отлично передала дух Марьи Андреевны, этот кроткий, любящий дух, который и есть то прекрасное, несколько лирически выраженное автором психологическое «положение», о котором говорит старый критик.

Я, впрочем, ожидал большего от г‑жи Коммиссаржевской в сцене с Милашкиным, когда они садятся играть в «дурачки» и когда притворное веселье Марьи Андреевны разрешается истерикой.

Здесь драматический подъем, о котором у нас любят писать, покинул артистку.

Устала ли она или просто не рассчитала своих сил, но сцена вышла бледной, причем весь интерес сосредоточился не на ней, а на пьяном Хорькове, нашедшем себе прекрасного исполнителя в лице г. Ходотова.

В последнем акте г. Коммиссаржевская снова овладела собой, но здесь ей не пришлось играть нервами, так как в Марье Андреевне уже совершился душевный «перелом», после которого в ней осталось очень мало, напоминающего Марью Андреевну предыдущих актов.

Только в сцене с матерью проглянула, как последний краткий луч солнца, прежняя ласковость и теплота: «Ничего, маменька, он мне нравится. Вы не глядите, что я плачу, это так, от волнения. Мне кажется, что я буду счастлива».

И затем снова холодное бесстрастное выражение лица и молчаливая покорность при появлении Беневоленского.

Лучшей сценой у г‑жи Коммиссаржевской была, безусловно, сцена с Меричем, когда Марья Андреевна открывает ему свое сердце.

Артистка вложила тут столько теплоты, столько правды, что за одну эту сцену ее изображение следует признать удачным.

{61} Не понимаю также, как можно упрекать артистку в отсутствии «натуры», когда перед вами находится верное определение психологической «сути» всей роли и даже всей пьесы.

Вообще к г‑же Коммиссаржевской отнеслись излишне строго, очевидно, в отместку за весь вечер и за то, что ее больше всех вызывали.

Но кто всем угодил и всех обнадежил на будущее, так это г. Давыдов в роли Максима Беневоленского.

Если можно сказать про комика, что он провел свою роль вдохновенно, то о вчерашней игре г. Давыдова следует сказать именно так.

Максим Беневоленский был как живой, со всеми его ухватками и обычаями, с такой «перевоплощенной» натурой, которая берется одним только вдохновением.

Несколько слабее был г. Варламов в роли Добротворского.

Что-то недоставало ему, быть может, просто другого исполнителя, потому что в полукомических ролях от присяжных комиков всегда ожидают чего-то большего, и оттого эти роли всегда следует отдавать комикам-резонерам.

Окончательно был плох г. Ге в роли Мерича.

Он не только не понял его, но даже не потрудился сколько-нибудь внешне изобразить московского франта пятидесятых годов и до последнего акта щеголял в современных костюмах, явившись к концу одетым не то Чацким, не то заезжим фокусником.

Почему г. Ге дали эту роль — неизвестно. Ее следовало играть г. Аполлонскому или г. Ридалю, но трудно представить Мерича склеенным из каких-то обрывков Свенгали, Бирона и Нерона и украшенных развязными манерами самого неподходящего тона.

Очень слабы были также г‑жа Дюжикова 1‑я (Незабудкина), г. Шеин (Милашин) и г‑жа Виноградова (сваха по дворянству).

Это была какая-то любительская, бестолковая и бесцветная игра, совершенно неуместная на «образцовой» сцене.

Выше я сказал, что г. Ходотов имел успех в роли Хорькова.

Это заслуживает внимания

Г. Ходотов начинает мало-помалу совершенствоваться.

Раньше это было какое-то бессознательное отражение г. Юрьева, но с каждой новой ролью в даровании г. Ходотова проясняются личные черты, и дарование его заметно крепнет и совершенствуется, обещая впоследствии нечто более серьезное, чем одно только притворное амплуа любовника.

Таковы мои впечатления.

Я не сказал ничего о самой пьесе, потому что она всем известна и сказать о ней что-либо новое очень трудно.

{62} Со стороны дирекции похвально, что она не забывает Островского, но не всякую его пьесу можно ставить наспех

Его старые пьесы, которые, как и старое вино, от времени выигрывают

Такова, например, та же «Бедная невеста».

Время и забвение нисколько не повредили ей и не умалили ее общественного и художественного интереса.

Но как со старым вином надо обращаться умеючи, так и старые пьесы следует ставить более осмотрительно: распределять роли так, чтобы не потревожить осадка и не замутить драгоценный напиток

А то взяли новый мех и выплеснули туда старое полувековое вино, а расхлебывать позвали публику!..

## Мочалов (По поводу 100‑летнего юбилея со дня рождения)[[98]](#endnote-86)

Я снова о театре…

Что делать, если и в обществе театральные интересы вытесняют все другие.

О театре говорят всегда, как только предыдущий разговор обрывается.

Вот самая благодарная и нескончаемая тема!

Человек, имеющий какое-нибудь соприкосновение с театром, носящий на себе частицу закулисной пыли, — желанный гость во всяком доме

Его особенно радушно принимают, в нем заискивают, ему завидуют, и все только потому, что закулисный мир в глазах большинства имеет необыкновенно обаятельное значение.

Увы, счастье это, разумеется, слишком призрачно. Кто поверит, что нет никакой прелести толкаться на сцене между статистами, которые курят махорку и сплевывают на портал греческого храма, который вот‑вот обрушится на вашу голову?

Нет также особого счастья разглядывать пеструю мазню кулис, изображающих цветущие магнолии.

А уборные с их вечной сутолокой, бранью и грязью!..

Неужели в этом счастье?..

Если надо завидовать кому-нибудь, так это актерам.

Подумайте, ведь это баловни судьбы.

{63} Актер, немножко побольше статиста, уже приобретаете глазах общества известный вес

Он — артист.

Произведения его искусства всегда с ним.

Но, быть может, в этом его двоякое счастье!

Музыканты, художники, писатели — все они отдают свои произведения на суд толпы, совершенно игнорируя свое личное «я», часто будучи вовсе неизвестны публике.

Не то актер.

Он выходит на сцену, и в каждом его жесте, в каждом слове вы чувствуете, что он покорнейше просит не забывать, что перед вами персона

Так делают маленькие актеры, так делают и театральные небожители.

Я убежден, что Сара Бернар, Коклен или наша Савина были бы огорчены, если кто-нибудь из зрителей стал к ним спиной или зевнул при первых словах монолога, а то и вовсе ушел из театра

Такое поведение всеми было бы сочтено за невежество.

Но разве вам не случалось наблюдать подобное обращение с другими искусствами?

Разве вы сами не поворачивались спиной к картине на выставке, не захлопывали книгу после первой страницы, не называли музыку Вагнера «кошачьим концертом», — разве вы не делали этого сами, вы, имя которым легион?

Актеры — самые счастливые из артистов, потому что их личность слишком близко соприкасается с произведением.

Отсюда целый ряд блаженств земных и даже неземных

Актер при жизни — кумир толпы, после смерти — полубог.

Знаете ходячую жалобу актеров?

Они печалуются, что после смерти не остается их произведений.

Но ведь в этом и есть их неземное счастье.

Тем, что и после их ничего не осталось, ничего, кроме доброго имени, они избежали критики.

Мы признаем таланты Державина, Карамзина, Марлинского, но всегда говорим при этом, что они устарели.

Таков непременный закон исторической критики.

Актер же стоит вне этого закона.

Мы принимаем на веру репутацию старых актеров и называем их гениальными с чужого голоса.

Разве это не счастье?

Я знаю актера, которого у нас напрасно хотят сделать несчастным.

Это — Мочалов.

{64} Романтик не только на сцене, но и в жизни, он прошел свой земной путь со скрещенными на груди руками, с романтической скорбью на лице, в позе скорбного Мейнау.

И сцена, и жизнь перемешались, слились у него воедино.

Говорят, он много страдал в жизни и оттого умел страдать на сцене.

Но ведь на сцене от страдал «романтически», и, вероятно, жизненные страдания его носили тот же романтический оттенок

Такое горе еще не так велико.

Романтики, несмотря на трагический вид своих страданий, имели большое преимущество перед всеми предыдущими и последующими направлениями сцены.

Они презирали холодную дисциплину псевдоклассической школы и не добивались путем жизненного опыта верного и ясного изображения реалистов.

Романтик Мочалов попал в самый благоприятный для него период искусства, когда традиции Сумарокова рушились и еще не чувствовалось приближения реальной школы.

Что касается его сценических успехов, то они были поистине колоссальны

Имя Мочалова производило на толпу удивительное обаяние.

Правда, его петербургские успехи не были так велики, как московские, но зато после небольшого «инцидента», устроенного Каратыгинской партией, общие симпатии снова притекли к нему.

«Мочалов, — писал Ап. Григорьев, — есть именно какое-то веяние, какое-то бурное дыхание. Он был целая эпоха — и стоял неизмеримо выше всех драматургов, которые для него писали роли. Он умел создавать высокопоэтические лица из самого жалкого хлама: что ему ни давали, он — разумеется, если был в духе — на все налагал свою печать, печать внутреннего, душевного трагизма, печать романтического, обаятельного и всегда — зловещего»[[99]](#endnote-87).

И далее:

«Великий трагик Мочалов представлял собою целую жизнь эпохи, не всю жизнь, но жизнь в ее напряженности, в ее лихорадке, коли хотите, лиризме»[[100]](#endnote-88)…

Еще страстнее писал Белинский, разбирая игру Мочалова в «Гамлете»[[101]](#endnote-89).

Это была даже не критическая статья, а какая-то вдохновенная импровизация, в которой Мочалов представлен сверхчеловеком.

До Белинского и после него никто с таким жаром не писал ни об одном из наших актеров.

С репутацией гения, которым порой овладевало безумие, догорала в Москве мочаловская сила и с пышной эпитафией была {65} похоронена на Ваганьковском кладбище, где он величался «безумным другом Шекспира».

Статья Белинского навсегда сопричислила Мочалова к полубогам.

Как ни старались впоследствии некоторые очевидцы умалить значение Мочалова, им никто не верил.

Талант великого критика прикрыл талант великого актера надежным щитом.

Сущность таланта Мочалова можно определить одним словом — вдохновение.

Никакие теории, никакие законы искусства не применимы к его вдохновенной, порывистой игре

Он играл всегда так, как Бог на душу положит, часто срывался, но зато порой доставлял зрителям незабвенные минуты наслаждения.

Напротив, по свидетельству современников, Мочалов всегда был «невыносим», когда старался играть.

Случалось, что, играя два дня подряд одну и ту же роль, он создавал ее в первый спектакль и проваливал на следующий день.

Мочалов положил у нас в России начало категории артистов, известных под названием артистов «нутра».

Гений его был именно «изнутри» и потому был недоступен подражанию.

У Мочалова не было и не могло быть подражателей, потому что «нутро» признает все, кроме школы.

Исключительные черты дарования Мочалова еще при жизни утвердили за ним на московской сцене независимое положение.

В своей труппе он был один, и это сознание одиночества равно и угнетало, и удовлетворяло его.

Он чувствовал, что в области вдохновления он стоял выше всех и что недоступное другим актерам было часто доступно ему, если только этого желал гений «нутра».

При жизни он был баловнем толпы.

Москва боготворила его.

Он жил так, как ему хотелось, не стесняясь в своих чудачествах, по собственному желанию, проводя время в кофейнях или среди замоскворецких приятелей.

В глазах многих его сердобольных почитателей такое времяпрепровождение казалось трагическим.

«Мочалов погибает», — говорили они.

И Мочалов действительно погибал, но не трагически, и опять-таки романтически.

Он пил медленный яд, смакуя каждую его каплю и в каждой капле находя вдохновение.

{66} В душе, вероятно, он глубоко презирал компанию своих собутыльников, он находил неизъяснимое наслаждение подняться порой выше всех силой своего гения.

Тогда он декламировал…

Стены Печкинской кофейни[[102]](#endnote-90) были не раз свидетелями потрясающих сцен из «Гамлета», «Лира», «Коварства и Любви», что, увы, не всегда было одинаково удачно в стенах театра!

Мочалов, принимая яд для тела, не щадил в те минуты и свою душу, вылагая весь запас своих нравственных сил и вдохновения.

В этом и заключались его романтический конец и романтическое счастье…

Счастье ожидало его и за гробом.

Я уже сказал, что не оставив после себя ни подражателей, ни одной роли, ни одного точного определения своего таланта, Мочалов вслед за своей кончиной был причислен к небожителям.

Впоследствии, когда говорили о вдохновении, об игре актера, стоящего вне законов искусства, о неровности игры, всегда вспоминали Мочалова.

И только.

Впрочем, его вспоминали еще всякий раз, когда хотели предостеречь от пагубной манеры губить себя ради сцены.

Мочалова называли несчастным и кончину его трагической.

Я еще раз повторяю, что по-своему Мочалов был счастлив.

При жизни он знал немало нравственных удовлетворений, которые часто сам отбрасывал, когда это предписывал романтизм, но разве сознание такой жертвы не давало ему нового удовлетворения?..

И вот теперь, когда вся театральная Россия чествует этого гения сцены, мне думается, что в Мочалове надо чествовать кроме заслуг актера и актерское счастье.

Счастлив театр, у которого был Мочалов, но зато и Мочаловы не могли быть счастливыми ни в одном искусстве, кроме театрального.

Я кончу тем, чем начал.

Мы считаем театр источником многих жизненных бедствий и зол, мы часто называем людей, поступающих на сцену, несчастными только за то, что они ищут на ней тех иллюзий, которых не дает жизнь, что они жаждут, чтобы огонь вдохновения испепелил их, как огонь Валгаллы.

Какое заблуждение!

Ни одно искусство не дает такого быстрого и сильного удовлетворения, как театр.

Очарованные часто вскоре оказываются разочарованными, но зато те, кто, презрев неудачи, остаются на сцене в чаянии грядущих {67} успехов, с теми искусство бывает и в самом деле очень милостиво.

И счастье актера состоит из ожидания этих минут.

Минуты бегут одна за другой, приносят разочарования, радости — больше радостей, чем разочарований, — и окружающая жизнь кажется каким-то миражом, а впереди могила и за могилой новый мираж — бессмертие…

## Л. Б. Яворская[[103]](#endnote-91)

«Heureux hommage à la créatrice russe, à la princesse Sylvette, à la Sylvette lontaine»[[104]](#footnote-15).

Это Ростан приветствовал такими словами г‑жу Яворскую, поднося ей экземпляр своих «Романтиков». Поэт мог прибавить к этому и еще несколько комплиментов, так как, благодаря г‑же Яворской, его пьесы увидели русскую сцену. Сначала Сильветта в «Романтиках», затем Мелиссанда в «Принцессе Грезе» и наконец Роксана в «Сирано де Бержерак», артистка последовательно знакомила русскую публику с произведениями Ростана, имевшими такой шумный успех за границей. Ростан явно каламбурит: «à la princesse Sylvette, à la Sylvette lontaine». Этими словами он благодарит г‑жу Яворскую и за «Романтиков» и за «Принцессу Грезу». Что же остается на долю Роксаны, этой «La princesse Roxane Lontaine»[[105]](#footnote-16) Г‑жа Яворская и в ней явилась очаровательной, воздушной «жеманницей», о которой смел только мечтать философский нос Сирано.

Но оставим, однако, Ростана и обратимся к самой артистке. Я думаю, что никто из читателей не усомнится в литературном вкусе г‑жи Яворской: ее сценическая деятельность налицо. Но кто знает что-либо из сценического прошлого нашей артистки? Кому известны ее первые шаги на театральных подмостках? С этой целью я обратился за сведениями к самой г‑же Яворской, любезно сообщившей мне свою краткую автобиографию, которую я и предлагаю читателю в виде вступления к моей статье.

Вот что писала мне артистка:

«Когда мне было 9 лет, я в первый раз выступила на подмостки: участвовала в спектакле, устраивавшемся у нас в доме (в Киеве, где {68} я родилась и выросла). Как сейчас помню, это было в феврале 1880 года. Собралось большое общество, и все, слыша, как я говорю: “Je veux un négre: je veux la lune!”[[106]](#footnote-17), изображая капризницу в детской пьесе “Heureuse comme une reine”[[107]](#footnote-18), пророчили мне будущность артистки, к великому ужасу моих родных.

Но я поступила в гимназию, и все складывалось так, что, казалось, опасения насчет моей артистической карьеры должны были рассеяться. Не могу, однако, сказать, чтобы родные мои были мною тогда очень довольны… Данте мне помянуть добрым словом мою гимназию! И теперь, когда уже 10 лет прошло с тех пор, как вышла из нее с головою, полной горячих идей и мечтаний, я все еще сохраняю о ней дорогое воспоминание…

Гимназия наша была одна из самых “демократических”. В ней я сошлась, через одних моих соучениц, с семьей известного профессора А., человека 60‑х годов в самом лучшем смысле этого слова. Тогда молодежь переживала горячее время. В нашей провинции носились “веяния”, оставившие глубокий след в моей душе. Признаться ли?.. Это было в нашем кружке время отрицания “искусства для искусства”, время утилитаризма, Добролюбова, Писарева… Я, как и многие мои подруги, обрезала себе косы и мечтала “служить человечеству”… Позднее я поняла, что служить ему можно и иначе.

Некоторые события моей жизни заставили меня искать утешения и забвения в деятельности, лихорадочной деятельности — она мне была необходима, чтобы заглушить личные впечатления, личные чувства!.. Что мне оставалось делать?.. Меня не пустили бы никуда; условия моей семьи, моей жизни были полны ригоризма: мне не разрешили бы трудиться, но зато мне позволили, не выходя из светских рамок, заниматься искусством — участвовать в благотворительных спектаклях. Я сыграла в первый раз на сцене настоящего театра под режиссерством покойного А. А. Яблочкина роль Лелечки в “Блуждающих огнях” — и моя судьба была решена. Я отдалась этому делу всецело, словно новый мир открылся передо мной. Слова великих поэтов, еще так недавно не признанных юной и протестующей гимназией, мастеров слова, знатоков человеческой души, которых я учила лихорадочно до рассвета, вдруг насильно ворвались в мою душу и открыли мне всю свою красоту, весь свой глубокий смысл: я полюбила искусство, а с ним его неизбежную спутницу — свободу. Я сознала самостоятельность личности и, порвав все связывавшие меня путы, уехала учиться…

{69} Училась я и в России, и за границей, и наконец решилась выступить уже как профессиональная актриса в летний сезон в Ревеле. У нас было товарищество, все больше молодых сил, организованное известной талантливой артисткой и преподавательницей Драматических курсов Н. С. Васильевой[[108]](#endnote-92). Вся эта молодежь до сих пор, наверно, сохранила самое теплое воспоминание о Надежде Сергеевне, а также о бывшем Ревельском губернаторе покойном кн. Шаховском, человеке, истинно любившем русское искусство и всячески ободрявшем молодое дело своей поддержкой и сочувствием. Помню даже такой факт. Когда в товариществе произошли какие-то мелкие разногласия — без которых где же обойтись? — добрейший князь телеграфировал Н. С.: “Приезжайте, ваши дети перессорились!”[[109]](#endnote-93) До того сердечно относился он к “детям”, как он называл нас…

Доброе, сплоченное настроение духа молодежи, страстный интерес ее к делу, невольно сообщавшийся публике и вызывавший в ней горячее сочувствие юному товариществу… словом, начало моей деятельности было лучшей и самой поэтической ее страницей. Как будто живительный морской ветер вливал в грудь сознание силы и свежести — и росли и крепли крылья души… 23 мая 1893 года я скромно дебютировала в чеховском “Медведе”. Следующая моя роль — Евлалия в “Невольницах” Островского, потом я сыграла Отрадину в “Без вины виноватых”, Елецкую в “Вечере в Сорренте” Тургенева, Софью в “Светских ширмах” Дьяченко, Анну в “Ранней осени” Карпова, Поленьку в “Кручине” Шпажинского, Клару в “Горнозаводчике” Онэ, “Фру‑фру” — Мельяка и Галеви, Готовцеву во “Второй молодости” Невежина, Золотницкую в “Шиповнике” Немировича-Данченко и закончила сезон 8‑го августа Еленой в “Женитьбе Белугина”…

На лето я была приглашена в Москву в театр Корша, где и дебютировала 19‑го августа в одноактной комедии “Téte á téte”[[110]](#footnote-19) [[111]](#endnote-94) по выбору дирекции. Через неделю мне была поручена роль в новой пьесе Балуцкого “Flirt” (Игра в любовь). Это первое представление было первым моим успехом в Москве. Пьеса весь год не сходила с репертуара. Вскоре я сыграла Реневу в “Светит, да не греет”, затем Лидию в “Бешеных деньгах”, Нину в “Друге женщин” Дюма, Ольгу Ранцеву в “Чаде жизни” Маркевича, Ольгу в “Ложных итогах” Михеева, Оливию в “Двенадцатой ночи” Шекспира, Елену в “Женитьбе Белугина”, Глафиру в “Волках и овцах” Островского, Белогорскую в “Пари” Кугушева, Веру в “Елке” Немировича-Данченко, Веру в “Каково веется”[[112]](#endnote-95), “Даму с камелиями”, Княгиню в “Самоуправцах” {70} Писемского и наконец, в мой первый бенефис 18‑го января 1894 года поставила в первый раз появившуюся на сцене драму Ковалевской “Борьба за счастье”[[113]](#endnote-96).

Условие всякого творчества — свобода. Художнику нужны краски и полотно, скульптору — мрамор и глина, поэту — вдохновение: все они зависят только от себя. Не то актер. За ним сотни людей, составляющих один сложный организм, называемый театром. И публика и автор должны работать вместе, составляя стройное целое, и таким образом привлекать тысячную толпу каждый вечер. Каждый артист является солдатом на своем посту. В работе царит почти военная дисциплина, частью вызывающая рутину, заплесневшую рутину, прикрывающуюся громким именем традиций. Есть одна разница с войском у театра и, к сожалению, не в пользу последнего: солдаты сильны в массе. Актеры в массе слабы. “На бирже” им слишком стараются внушить, что незаменимых людей нет, возбуждают в них друг к другу ревность и недоверие и лишают их общего одушевляющего сочувствия. Только один день в году у них и есть, когда оковы подчинения и взаимной, часто нежеланной, зависимости сбрасываются и артист может поднять свое знамя, дать себе волю, выразить свое я, внести свою инициативу.

Мне принесли на выбор несколько мелодрам с шампанским, цыганами, стрельбой, ядами и тому подобными трескучими эффектами и рядом с этим “Борьбу за счастье”…

Передо мной ярко встал облик героини этой пьесы — Алисы, хотя и в рамках скандинавской жизни, — это была наша русская девушка, родственная нам по духу и уму. Она меня заинтересовала. В пьесе этой, может быть, встречались технические недочеты, но чем-то сильным, светлым, идейным веяло от нее. Колебание показалось мне недостойным, когда я ее всю прочла. Я подумала: “С первых шагов идти на компромиссы — что же будет дальше? В начале особенно легко оправдать себя слабостью, а потом и привыкнуть к этим компромиссам”. И, несмотря на скептиков, смеявшихся над мыслью ставить “чистую” пьесу и уверявших, что “скучно будет”, — я рискнула поставить эту пьесу и не была наказана, так как она имела в Москве выдающийся успех.

“Борьба за счастье” — выразительница всех моих былых стремлений и упований — и до сих пор остается моей любимой пьесой.

В дальнейшем мне привелось играть много новых пьес в первый раз в России, между прочим “Madame Sans-Gêne”[[114]](#footnote-20) Сарду, “Романтики” Ростана, “Васантассена”[[115]](#endnote-97) индийского царя Судраки и много других.

{71} Весной 1895 года была поездка Коршевской труппы в Нижний Новгород, а затем в Петербург, где я осталась в нововозникшем театре Литературно-артистического кружка, где играю и поныне»[[116]](#endnote-98).

Всем, конечно, памятны эти гастроли, наделавшие много шуму в публике и прессе. Труппа была составлена образцово, пьесы разыгрывались, как по нотам. Особенным успехом пользовалась «Madame Sans-Gêne». В то время она была еще новинкой и разыгрывалась у нас одновременно с французами. В Москве первое представление ее было целым событием. Москвичи, вообще никогда не увлекающиеся наполовину, аплодировали Наполеону, тому самому Наполеону, который в 12‑м году сжег Москву. Теперь он являлся на подмостках мирного театра и притом в таком комическом освещении, что все, кто проклинал его вчера, поневоле улыбались сегодня.

Вести о московских успехах не замедлили проникнуть и в Петербург. Жаждущих посмотреть эту комедию явилось множество, и театр был всегда переполнен, когда шла «Madame Sans-Gêne». Но виновницей торжества являлась все-таки г‑жа Яворская. Это был ее первый значительный успех, доставивший ей сразу имя и популярность, а затем и место первой артистки Литературного театра. Всех поразило ее умение непринужденно держаться на сцене, просто и красиво носить свой костюм и чувство меры, уже тогда обещавшее в ней серьезную артистку.

После триумфов Сарду явился Ростан, нежный, мечтательный… На сцене зашелестели легкие платья, зазвенели шаловливые рифмы. За рампой вдруг ожил уютный уголок старого парка, где парочка влюбленных «романтиков» сходилась в урочный час у полуразрушенной, отсыревшей стены, помечтать, повздыхать, а порой и почитать старика Шекспира, который тоже любил тенистые парки и воспел не одну пару любовников.

«Романтики» также понравились. Сигма тогда написал прелестную статью, где очень удачно сравнил производимое пьесой впечатление со старинной живописью на фарфоре. Г‑жа Яворская в своем легком, грациозном наряде, в широкополой соломенной шляпе и с тростью в руке в самом деле напоминала хорошенькую севрскую пастушку, которую только что достали из бабушкина шкафа. Глаз отдыхал на мягкой грации этой кокетливой шалуньи, прототип которой сохранился только на старинных эстампах, где эти полувоздушные красавицы всегда изображались в сопровождении целующихся голубков, колчана стрел, свирели и прочих атрибутов пасторали.

Успех «Романтиков» вместе с успехом «Madame Sans-Gêne» решил дальнейшую судьбу г‑жи Яворской. Она осталась в Петербурге.

{72} Первой ролью ее на сцене Литературного театра была «Нора». Затем артистка сыграла Магду в «Родине» Зудермана, «В тисках» Эрвие и Тизбу в «Венецианской актрисе» Гюго. Первым бенефисом ее на петербургской сцене была «Принцесса Греза» Ростана, произведшая целую сенсацию. Роскошная постановка пьесы, превосходный перевод г‑жи Щепкиной-Куперник, столь же вдохновенный, как и самый подлинник, наконец, новизна и оригинальность сюжета — все это произвело на публику сильное впечатление. Возьмите столичные газеты того времени — в них вы найдете целые столбцы, посвященные разбору этой пьесы, а то и просто длиннейшие выписки из наиболее удачных ее сцен. Прочтите красивые стихи, запоминаемые как мелодия. В антрактах все повторяли канцону Руделя[[117]](#endnote-99); при выходе из театра было слышно, как там и сям на разные лады декламировали:

Ведь в жизни одна красота —  
Мечта, дорогая мечта!..

Это было время опьянения поэзией. Нет нужды, что в ее неоромантическом составе чувствовалась примесь мускуса и других пряностей — в общем, она составляла сладкий и давно желанный дурман. На сцене тогда курили фимиам и у всех кружилась голова. Мелиссанда казалась идеалом чистоты и поэзии благодаря тому, что г‑жа Яворская окружила этот образ всею привлекательностью молодости и безгрешных помыслов. Никто и не подумал, что эта девственница, похожая на одухотворенные фигурки святых мучениц «Золотой легенды», на самом деле являлась типичнейшей представительницей модного смешения мистических черт с самыми реальными. Талант давал превратную иллюзию, а стихи все сглаживали, все смягчали…

После «Принцессы Грезы», которая продержалась весь сезон, следует назвать ответственную роль в «Муравейнике» С. И. Смирновой, Дианы Форнари в драме того же названия В. П. Буренина. Затем г‑жа Яворская играла «Усталую душу» Леметра, Лауру в «Севильском обольстителе» Маслова, «Гризельду» Армана Сильвестра, Мерцию в «Новом мире»[[118]](#endnote-100), «Изеиль» Армана Сильвестра, «Ожерелье Афродиты» Буренина, «Во имя любви» Градовского, «Таланты и поклонники» Островского, «Следователи» Борисова, «Набат» Ге, «Орхидея» Михайловского (Гарина), Ольгу Верстовскую в «Измаиле» Бухарина, Розалинду[[119]](#endnote-101) в «Сирано де Бержерак» Ростана и др.

Отдельно от прочих стоит роль Раутенделейн в «Потонувшем колоколе» Гауптмана (в переводе В. П. Буренина). Г‑жу Яворская, которую еще со времени «Принцессы Грезы» стали почему-то считать артисткой на «экзотические» роли, блеснула на этот раз исключительными {73} чертами своего дарования и своей игрой вполне отвечала замыслу автора. Раутенделейн вышла в ее изображении одним из тех незримых созданий, которыми наивное представление простых людей населяет лесные трущобы. Она порхала по сцене, как блуждающий огонек и, на минуту присев на сруб колодца и как-то загадочно глядя перед собою, шептала:

Не знаю, откуда пришла я,  
И выросла где я…  
Не знаю — я птичка лесная  
Иль фея…[[120]](#endnote-102)

Пьеса производила сильное впечатление на публику Ее символ был для всех ясен. Этот колокол, удары которого наполняли своим могучим гулом всю зрительную залу, призывали, казалось, к порядку, к сосредоточию мысли и уравновешению чувств. Не странно ли, что и в деятельности г‑жи Яворской после этой роли наступил значительный перелом. «Экзотические» роли как-то отошли на задний план: словно Раутенделейн исчерпала весь их смысл и после нее перед артисткой открылась новая арена деятельности… Она с прежним рвением принялась за произведения реальной школы и дала несколько прекрасно задуманных образов вроде Лидии из «Бешеных денег» Островского, Одинцовой в «Отравленной совести» Амфитеатрова или Дудариной в «Следователях» Борисова. К этому периоду ее деятельности следует отнести и созданную ею роль Роксаны в «Сирано де Бержерак» Ростана

В чем заключается сущность ее дарования? Шаг за шагом мы проследили постепенный рост и развитие ее таланта, наблюдали за капризными изменениями вкуса, обращающегося от ролей самых исключительных к самым реальным и наоборот. Теперь мы сталкиваемся с вопросом, определяющим все значение ее, как артистки и как общественной деятельницы: что представляет из себя талант г‑жи Яворской?

Отвечая на этот вопрос, необходимо припомнить ходячее мнение большинства нашей публики, по которому г‑жу Яворскую принято считать актрисой только «оригинальной». Это еще не меняет сути дела. Оригинальной называют и Савину, и Коммиссаржевскую, и Ермолову — словом, всех, кто представляет из себя более или менее значительную величину. Но г‑жу Яворскую подозревают в стремлении отвоевать себе монополию на оригинальность. О ней говорят, что она хочет быть оригинальной во что бы то ни стало и в каком бы виде это ни выражалось… Ввиду такого крайнего мнения обратимся за сведениями к самой артистке. Она говорит. «В моих глазах труд — первый источник счастья, света и смысла жизни, {74} и тот, кто не трудится, не знает, что значит жить…» Вы представляете себе, что такое трудовой день артистки — эти двадцать четыре тяжелых, утомительных часа над учением роли, когда и во сне жужжат в ушах какие-то чужие слова, эти лихорадочные хлопоты на репетициях, пререкания с режиссером, с костюмершей, с парикмахером, которые могут Бог знает во что обратить вас, если вы сами чего-нибудь не досмотрите и не все обдумаете? А нервы… Во что обращаются они после такого дня?.. От актера требуют вечного оживления, вечного парада, совершено упуская из виду, какой ценой покупается порой такое самообладание. Вот отчего становится всегда досадно на тех недальнозорких судей, которые наобум решают вопрос и готовы заподозрить артиста в небрежности и поспешности, упуская из виду его настоящее самочувствие и физические силы.

Г‑жа Яворская говорит, что она много работает. Я охотно ей верю. В своем служении искусству она обнаруживает прямо-таки фанатическое рвение. Вот почему, быть может, в ее исполнении часто не бывает законченности, порой пропадают детали, но зато у нее всегда есть творческий подъем и очень много настроения. По натуре своей она импрессионистка, и это нисколько не умаляет ее таланта. В этом-то и заключается искомая нами суть ее дарования. Она говорит о работе. Это, конечно, похвально для всякого артиста, но одной работой, одной выучкой роли и твердо заученной mise en scène ничего не поделаешь, где приходится считаться с настроением. Тут если не находишь в своем творческом капитале живого отклика на авторскую идею, не поможет ни школа, ни ум, ни режиссер. Нужен один только талант, который бессознательно воспроизведет то, к чему никогда не придет одно холодное рассуждение и что всегда особенно дорого в артисте. Вот почему часто прощаешь г‑же Яворской ее нервничанье, ее срывающиеся диссонансы, прекрасно сознавая, что наряду с явными промахами у нее могут встретиться места, исполненные глубокой художественной правды и вдохновения. Что бы ни говорили ее «гонители и судьи», а все-таки, кроме нее, никто из русских артисток не решилась бы на такой рискованный шаг, как постановка «Принцессы Грезы» или «Потонувшего колокола». И происходит это не оттого, чтобы ни одна из них не была равна по таланту с г‑жой Яворской, но все они до того привержены к шаблону, что малейшее уклонение от утвержденной формы кажется им посягательством на священные заветы искусства. Живая восприимчивость, сочувственный отклик на все молодое, оригинальное всегда отличали г‑жу Яворскую от ее сотоварок, много создали ей врагов, но зато и утвердили за ней неотъемлемую репутацию художницы-протестантки.

{75} Следующим обвинением, которое не менее часто можно слышать о г‑же Яворской, является голословное мнение о ее подражательности, которой она будто бы пытается возместить недостатки собственной игры. Ее обвиняют в заимствовании у Сарры Бернар, у Дузе, у Режан… Какие прекрасные образцы!.. Не всякому дано наслаждаться их игрой и не всякий может взять их себе за образец. И вот, вспоминая этих колоссов, этих «трех матерей» современного искусства, я мысленно сравниваю их с г‑жой Яворской. Что же?.. Быть может, и правы те, которые упрекают нашу артистку в заведомом подражании им. Но я удивляюсь ее наблюдательности, ее проникновенному чутью, которое помогает ей уловить малейшую деталь в игре этих артисток. Она, как женщина, сразу угадывает секрет их обаятельности, тот головокружительный «charme»[[121]](#footnote-21), который составляет принадлежность каждой из них и не позволяет смешивать их между собою. Но и кроме этой счастливой способности г‑жи Яворской, изобличающей в ней опять-таки прирожденное артистическое чутье, я вижу в ее исполнении самостоятельную переработку этих внешних заимствований. От своих великих наставниц она заимствовала только их богатейшую технику, которую сами они почерпнули из вековых традиций своего театра. Внутреннее толкование роли г‑жа Яворская всегда дает свое. Собственным умом она перерабатывает все, что находит родственного или оригинального в игре Дузе или Режан, но замысел ее всегда нов и вполне самостоятелен.

Последними ролями г‑жи Яворской были Заза[[122]](#endnote-103) и Царица Марья в «Смерти Иоанна Грозного». Эти две наиболее удачные роли в прошлом сезоне как нельзя лучше характеризуют удивительную гибкость дарования артистки.

Заза — кафешантанная певичка, «падучая» звезда парусинного неба, étoile en herbe[[123]](#footnote-22), как говорят французы. Вам, вероятно, хорошо известна эта пьеса, доставившая за границей новые лавры удивительному таланту Режан. У нас она шла в бенефис г‑жи Яворской. Собственно говоря, «Заза» вовсе и не пьеса, а роль, написанная специально для Режан и представляющая из себя, так сказать, квинтэссенцию всего ее репертуара: здесь и «Сафо», и «Madame Sans-Gêne», и «La douloureuse» и др. Когда разнеслась молва, что роль эту у нас будет играть г‑жа Яворская, все в один голос решили, что это будет точная копия Режан, и… ошиблись. Кто хоть немного знает талант Режан, ее тонкую работу, ушедшую всецело на отделку мелочей и часто совершенно упускающую из виду общий замысел {76} пьесы, тому было ясно, что образ, задуманный г‑жой Яворской, был гораздо ярче и правдоподобнее того, который дала Режан. Прежде всего она очень мало коснулась закулисной стороны в жизни Заза, ее кафешантанных отношений, на которые Режан, напротив того, обратила особое внимание. Г‑жа Яворская развила главным образом психологическую сторону в жизни Заза. Она дала несколько трогательных и весьма правдивых положений. Особенно удался ей 4‑й акт. Роль Заза, бесспорно, надо отнести к лучшим ролям г‑жи Яворской. Все равно, как роль Царицы Марьи в «Смерти Иоанна Грозного». Последняя роль была проведена г‑жою Яворской удивительно «стильно». В своем высоком кокошнике, в норковой шубе, опушенной соболем, с грустным задумчивым лицом, она напоминала картину Неврева.

В мае месяце текущего года г‑жа Яворская организовала труппу и отправилась в турне по России. Репертуар ее, за малыми изменениями, оставался тот же. Между прочим она возобновила «Даму с камелиями», в которой с большим успехом выступала в Москве в театре Корша. В числе новых созданий, которыми обогатился репертуар талантливой артистки, следует отметить «Татьяну Репину»[[124]](#endnote-104) и «Джульетту».

В этих ролях она выступала еще прошлой зимой в Петербурге, участвуя в любительских спектаклях.

Я видел ее в Джульетте.

Мой личный вкус на стороне ее толкования, мало походящего на рутинное толкование этой роли. Она поняла Джульетту отнюдь не как романтическую героиню, которая выражает свои чувства в напыщенных тирадах, но как вполне жизненную и реальную фигуру, вызванную Шекспиром из обыденной жизни, а не из итальянских новелл, как думают об этом некоторые комментаторы. Благодаря такому освещению нравственный облик Джульетты показался всем крайне интересным и привлекательным. Поэма лунной любви от этого ничуть не проиграла, но напротив того, предстала в новом свете и сумела заинтересовать публику.

Еще несколько слов о внешней отделке ролей г‑жою Яворской.

Я не знаю и не берусь судить, все ли заимствовано здесь, и что здесь оригинального, но передо мною природная пластика артистки и мимика, равную которой я встречал редко и не у всех заграничных знаменитостей.

Перед вами сгруппировано здесь множество портретов г‑жи Яворской[[125]](#endnote-105) — вы видите ее и у себя дома, и почти во всех доселе игранных ею ролях…

Здесь целая вереница образов грозных и кротких, страждущих, угнетенных и мстительных. Здесь Изеиль, Катрин Юбше, Мелиссанда, {77} Памела, Раутенделейн и друг[[126]](#endnote-106) Разница их характеров, внутреннее содержание сразу становится ясной из одного сопоставления их между собой. Вот Сильветта[[127]](#endnote-107), шаловливая севрская пастушка, которая точно живая глядит на читателя своими смеющимися плутовскими глазками и словно готовится рассказать романтическую историю своей любви. Вот Мелиссанда — она вся объята религиозным экстазом, вся полна какой-то возвышенной, одухотворенной красоты и, устремив на небо свой светлый взгляд, словно провидит там что-то. Ее Памела, ее Катрин Юбше или Раутенделейн, все они — эти прекрасные и мало схожие между собой образы не нуждаются в комментариях исследователя: они ясно говорят за себя, и, глядя на них, я думаю, что драматическое искусство — искусство холодных, несменяющихся масок — приобрело в г‑же Яворской новую и давно желанную жрицу!..

# **{****78}** 1901

## Марья Антоновна[[128]](#endnote-108)

Мне кажется, я знал ее маленькой, улыбающейся старушкой, которую звали Марьей Антоновной.

Иной раз в старых книгах попадаются засушенные цветы, с полинявшими красками, с прозрачными лепестками и едва уловимым ароматом — Марья Антоновна походила именно на такой цветок, от нее даже как будто пахло сухими фиалками и со старческого прозрачного лица никогда не сходила кроткая, навсегда остановившаяся улыбка — улыбка увядания.

Я знал ее жизнь, такую же тихую и безропотную, как и она сама.

Когда Хлестаков уехал и его incognito было раскрыто, Марья Антоновна почувствовала себя совершенно уничтоженной

В какие-нибудь сутки она пережила целый ряд неожиданных впечатлений от несбыточных грез до непредвиденного удара включительно.

Она была оскорблена, потрясена, разбита…

Известие о приезде настоящего ревизора повергло ее в столбняк. Она хотела броситься к матери, хотела что-то крикнуть, но онемела и осталась в позе, полной отчаяния, в немой заключительной сцене «Ревизора».

Да, в город приехал настоящий грозный ревизор, потребовавший полного отчета у ее отца и у всех чиновников!

Все происки, взятки, мольбы не привели ни к чему.

Ревизор не побоялся угроз, не тронулся слезами.

Он раскрыл все темные стороны жизни этого маленького, погрузившегося в порок и бесчестие городка, он раскрыл все плутни, все каверзы чиновников и передал их в руки правосудия.

Городничий был уволен в отставку. За ним полетели Земляника, Тяпкин-Ляпкин, Хлопов и Шпекин.

Уцелели только Бобчинский с Добчинским.

В городе водворился новый городничий, бывший частный пристав {79} Уховертов, полюбившийся ревизору за беспрекословность и усердие.

Старый городничий со всем своим семейством перебрался в другой город и скромно зажил на те сбережения, которые доставила ему прежняя служба.

Говорят, на старости лет он сделался скрягою, давал деньги в рост и брал лихие проценты.

Впрочем, состояния он не оставил и умер едва ли не в нищете, во всем обвиняя купцов, унтер-офицерскую жену и слесаршу Пошлепкину.

Анна Андреевна также была сильно «афрапирована» разразившимся несчастьем.

Она как-то сразу сдала и опустилась.

Прежней жизнерадостности как не бывало, пропала страсть к нарядам, и палевое платье было навсегда заменено скромной ситцевой блузою, только по праздникам менявшейся на черный старушечий муар.

Она сделалась хозяйкой и занялась печениями и варениями, а в деле соления огурцов проявила такое искусство, что заткнула за пояс соборную попадью.

О былом она вспоминала, как о потерянном рае, хотя все еще гадала потихоньку от мужа на картах, неизменно считая себя трефовою дамою.

Марья Антоновна…

Она изменилась очень мало. Когда первый и самый чувствительный удар судьбы прошел, она быстро освоилась с новым положением и бесповоротно решила, что ей нужно выйти замуж.

В женихах недостатка не было, ибо все знали, что у Антона Антоновича водятся кое-какие деньжонки, к тому же невеста была молода и недурна собой.

И вот, как говорится в старых романах, «в один прекрасный день» она была объявлена невестой одного местного помещика, немолодого и угрюмого человека, быстро поладившего с ее родителем за стаканом пунша.

Это была одна из тех деловых и будничных натур, про которые говорят, что они заедают чужую жизнь.

И старый муж действительно заел Марью Антоновну с первых же дней их супружества. Приданое ее он положил в приказ общественного призрения, живя на проценты и доходы со своего крошечного имения.

Детей у них не было. Марья Антоновна чахла, бледнела, но молчала и улыбалась одной и той же тихой улыбкою, немного грустной, немного мечтательной…

{80} Жизненные перипетии мало отражались на ее образе мыслей, и на всякое происшествие у нее была готова одна и та же с малолетства затверженная фраза удивления:

«Ах, какой пассаж!»

До конца дней своих Марья Антоновна осталась той же добродушной Марьей Антоновной, с которой мы познакомились у Гоголя.

Она до седых волос сохранила привычку говорить немножко нараспев, легкую поступь и жеманные манеры провинциальной барышни…

### \* \* \*

Я вспомнил Марью Антоновну вчера в Александринском театре, когда ее изображала г‑жа Савина.

Это было само совершенство.

Сам Гоголь не мог мечтать о лучшей исполнительнице.

Артистка заставляла жить не только во время пьесы, но и после, когда особенно ярко вставала в памяти ее продуманная и прочувствованная игра, великая в своей простоте и редком проникновении духом пьесы.

И. Л. Щеглов, бывший в театре, сказал мне:

— Знаете, чем взяла Савина? Она передает дух эпохи, она передает Гоголя.

И это правда.

Никто, кроме Савиной, не сумел до того полно и проникновенно перевоплотиться в образ захолустной провинциальной барышни, жить ее надеждами, увлекаться ее мечтами, страдать ее горем.

Все, начиная с внешности, с какой-нибудь розовой косынки на шее и кончая мельчайшей интонацией, едва приметным изменением лица, полно в ее изображении особого внутреннего смысла.

И какая легкость стиля, какая непринужденность!

Я, например, не знаю ничего более совершенного, в смысле сценического выражения той улыбки, которой г‑жа Савина улыбается в Марье Антоновне, или ее какой-то особенно легкой и как бы ныряющей побежки, с которой она носится по сцене.

Эта улыбка и эти движения в своем роде целое откровение, ибо артистка как бы вводит ими публику в кругозор своей героини.

Милое пустенькое существо, полагающее весь свой жизненный интерес в новом платье, не похожем на платья дочерей Ляпкина-Тяпкина, ничего не читающее, кроме романов, по целым дням сидящее возле зеркала, — таковой мы привыкли считать Марью Антоновну.

{81} Но г‑жа Савина сообщает этому образцу какую-то необыкновенно женственную обаятельность, возбуждает в зрителе к ней симпатии и в последнем действии достигает даже драматизма.

В самом деле, разве не драма эти разбитые иллюзии бедной барышни?

Ведь ее жаль, жаль до глубины души, только что познавшую идеал своего эфемерного счастья и затем беспощадно низвергнутую в безотрадные «сумерки действительности».

Роль Марьи Антоновны в исполнении г‑жи Савиной — это живое воспроизведение целой эпохи в истории русской женщины, это тридцатые и сороковые годы нашей общественной жизни, породившей такой тип девушек, воспетых Пушкиным.

Если поэт не шутя говорил, что предпочитает провинциальных барышень столичным, то, вероятно, его влекла к ним именно непосредственность чувства, милая стыдливость и грация, сообщавшая их облику женственную прелесть

Эти качества и представила в Марье Антоновне г‑жа Савина.

### \* \* \*

Я говорю, что артистка заставила меня мечтать.

Но ведь в театре мечтаешь всегда, когда игра артиста охватывает вас своим очарованием, когда она завладевает вашим умом и сердцем.

И после «Ревизора» я мечтал о Марье Антоновне, и мне казалось, что я знал ее когда-то маленькой, улыбающейся старушкой с легкой ныряющей походкой, с готовой на всякий случай жизни и даже на случай самой смерти одной и той же затверженной фразой:

«Ах, какой пассаж!»

И знакомый образ, созданный артисткой, как живой, вставал передо мной и едва слышно благоухал, как цветок, засушенный между листами старой комедии!..

## «Микаэль Крамер»[[129]](#endnote-109)

У Микаэля Крамера, учителя рисования в королевской школе искусств, умер сын.

Собственно говоря, с этого потрясающего момента драмы все становится понятным в новой пьесе Г. Гауптмана «Микаэль Крамер».

{82} В лице умершего Арнольда старый художник лишается своей единственной опоры, своей надежды и мечты о славе, которой, благодаря его сыну, будет окружено имя Крамеров.

Сам он неудачник, педантичный и сухой рисовальщик, страдающий от сознания своего бессилия, человек с суровой внешностью, но с возвышенной душою, которая в момент сильного потрясения хочет вырваться из своей земной оболочки и умчаться ввысь, к идеалу.

Сын умер.

Крамер поставил гроб с его телом в своей студии, где все ему напоминало о первых успехах Арнольда.

С помощью своего прежнего ученика Лахмана он зажег свечи и позвал дочь…

Кто-то постучался в дверь…

Это маленькая Лиза Бенш, дочь ресторатора Бенша, в которую был влюблен покойный.

Пусть и она войдет посмотреть на то странное, сильно изменившееся после смерти существо, которое при жизни звали Арнольдом.

Лиза вся в черном с маленьким венком в руках.

Она потрясена.

Она хотя и не любила Арнольда, но смутно чувствует, что какая-то странная сила, тяготевшая к ней, теперь отошла, и внутри ее сразу сделалось как-то пусто…

Раздаются подавленные рыдания.

Крамер смотрит в лицо умершего и говорит.

О чем?

Он упрекает бездушных людей, которые не хотели понять его сына, и затравили, задушили его.

Он упрекает самого себя за свой мелкий эгоизм, вздорный характер и педантизм.

— Всю жизнь я был у него только наставником, — говорит он, — нехорошо я обращался с мальчиком. А теперь вот он вырос на моих глазах. Может быть, я заглушил это растение. Может быть, я от него солнце заслонил, и он заглох в моей тени. Но видите ли, Лахман, он не сходился со мной. Он, может быть, нуждался в друге, а меня сделать своим другом, Лахман, он не хотел.

Женщины уходят.

В студии остаются только Крамер и Лахман.

В глубине темной ниши виден гроб.

Мерцают погребальные свечи.

Крамер, все еще погруженный в созерцание покойника, говорит как бы про себя:

{83} — Свечи! Свечи! Как это странно! Много уже свечей я сжег! Свет многих свечей видел, Лахман, но это, слышите ли, другой свет. Я вас не пугаю, Лахман?

— Нет, нет, — отвечает тот, рассеянно перебирая какие-то листы, чего же мне пугаться?

— Есть пугливые люди, — перебивает его Крамер. — Но я, Лахман, думаю, что ничего в жизни пугаться не надо. Любовь, говорят, сильна, как смерть. Смело можно обернуть эту мысль и так: смерть так же нежна, как и любовь, Лахман. Смерть, слышите ли, оклеветали, это злейшая клевета в мире. Смерть — самая мягкая форма жизни, шедевр вечной любви.

Взволнованный он открывает большое окно студии. Слышны тихие вечерние колокола.

Крамер дрожит от холода, но продолжает развивать свою мысль.

Шумная жизнь — это лихорадочная дрожь. То холодно, то жарко. То жарко, то холодно.

— Так же вы поступили и с Сыном Божиим, — кричит он куда-то по направлению к городу, где живут обидчики и палачи его сына. И теперь вы поступаете, как тогда, но и теперь, как и тогда, он не умрет. Слышите, поют колокола. Они рассказывают всем обо мне и моем сыне, и о том, что никто из нас не погибший человек Так понятно от слова до слова. Это случилось сегодня. Сегодня этот великий день… Где же наша пристань? Куда нас влечет? Отчего нас порой охватывает неопределенная радость бытия, нас, ничтожных заброшенных в бесконечном пространстве? Если бы знать, куда все это ведет?..

Колокола гудят.

Свечи наплывают под дуновением ветра. Покрывало на лице покойника едва колеблется. Крамер, впадая в экстаз, произносит заключительные слова пьесы:

— Вот и тебе была радость бытия, а что ты познал? От земных радостей не осталось ничего. Небесных ты лишен. И этого нет, и того нет, но что же… Что же будет в конце!..

Я нарочно так долго останавливаюсь на этой сцене, потому что в ней заключается глубокий философский смысл пьесы.

Все, что было сказано и сделано раньше, все совместилось здесь у этого гроба безвременно погибшего юноши, в этих словах старого отца.

В трех предыдущих актах мы видели агонию таланта, задыхающегося в серенькой будничной обстановке.

Мы видели того же Микаэля Крамера, но еще далекого от мысли об ужасной развязке, холодного, рассудительного, его жену, {84} седую женщину в белом переднике, с кофейником в руках, вздыхающую над странностями сына, видели и самого Арнольда, талантливого горбуна, известного в пивных и ресторанах под названием «Марабу», желчного прожигателя жизни, нашедшего после стычки со своими врагами вечное успокоение в озере; видели его сестру, славную работящую Михалину, простака Лахмана с его пустенькой женою, Лизу Бенш, хорошенькую немочку, делающую глазки всем посетителям ресторана и ужасающуюся выходками Арнольда, влюбленного в нее со всем пылом неудовлетворенной натуры, видели, наконец, коллекцию пошлых непримиримых врагов Арнольда: архитектора Цина, асессора Шнабеля, Краутгейма и Квантмейстера, завсегдатаев того кабачка, где томилась душа бедного горбуна.

Из маленькой столовой, убранной во вкусе берлинских буржуа, мы заходили в холодную мастерскую Крамера с академическими слепками рук, ног и маской мертвого Бетховена, затем под темные своды ресторанчика средней руки, где разыгралась страшная драма, и затем снова очутились в мастерской, обращенной на этот раз в склеп.

Все, что ни говорили раньше Арнольд, Михалина, Лиза Бенш и трактирные гости, все это нашло отклик в надгробной речи Крамера.

Поэтому я и придаю особое значение заключительной сцене, упоминая о ней прежде всего.

Содержание пьесы рассказать нетрудно.

У отца неудачника есть талантливый, но беспутный сын.

Отец мучается сознанием своей бездарности, сын изнывает от неприменимости своих замыслов, в которых порой проскальзывают проблески гениальности.

Оба они не понимают друг друга и гибнут, каждый по-своему.

Но старый Крамер, как человек большого житейского опыта, находит в себе достаточно силы, чтобы удалиться от ненавистной ему житейской пошлости и работать в тишине своей мастерской

Арнольд, молодая кипучая натура, не терпит домашнего очага, смеется над вздохами матери и угрозами отца.

Он тратит свои силы на ухаживание за глупенькой трактирщицей, на стычки с глупыми пошляками вроде Цина или Краутгейма, прекрасно сознавая, что рано или поздно божественный огонь, пылающий в его груди, потухнет и житейская пошлость заест его.

К счастью для него смерть раньше окончательного падения прервала его жизнь

И он умер, умер неудовлетворенным, непонятым.

{85} Его смерть — это символ разбитых надежд, которым не дано было осуществиться, это реальное изображение того неизбежного конца, к которому должно придти все тленное, чтобы отойти затем в вечность.

— Страшная, потрясающая драма! — скажете вы при виде черного гроба, странно мерцающих свечей и позумента.

Да, правда.

Но идея драмы все-таки светла.

Она говорит о том блаженстве, которое ждет нас за гробом, она призывает людей еще при жизни совершенствоваться, указывая на искусство, как на лучшее средство к достижению такого совершенства.

Жить без искусства нельзя.

Правда, несладко живется «жрецам искусства».

Их часто, по выражению Лахмана, считают едва ли не за мошенников, но сознание своего совершенства дает большую отраду, когда видишь себя наряду с грязной и мелочной повседневностью.

Искусство согревает жизнь и удерживает от многого, что противно достоинству человека.

Пусть вокруг шумит и беснуется многотысячная толпа слепых пошляков и нахалов, пусть асессор Шнабель черпает свое остроумие из сборника заурядных анекдотов и архитектор Цин задается своим искусством расписывать по трафарету стены пивной лавочки — истинное искусство не в них.

Оно живет в священной тишине мастерских, между гипсами и мраморами, в кипах этюдов и набросков, в товарищеской беседе художников, поднимающих стакан вина «за искусство, освещающее мир».

Только нравственное совершенство посредством искусства помогает даже на смерть смотреть с философской точки зрения и верить, что где-то там, в призрачной стране идеала — нас ожидает иное блаженное существование, имя которому Вечность.

Такова идея «Микаэля Крамера».

Не берусь судить, имела ли пьеса успех у нашей публики.

Она шла в бенефис г. Тинского и сопровождалась овациями самого бенефисного характера.

Мне, однако, кажется, что артисты играли ее не совсем в том темпе, в котором ее следовало играть. «Микаэль Крамер», несмотря на видимую реальность некоторых сцен, по существу своему произведение далеко не реального характера.

Это, как и почти все драмы Гауптмана, скорее философский трактат в сценической форме с большой дозой поэтического вдохновения.

{86} Для того чтобы сообщить зрителю этот характерный оттенок, надо поднять весь тон исполнения, как это делалось раньше, когда на сцене процветали пьесы романтического репертуара.

Быть может, актеры-любители были бы здесь более уместны, нежели присяжные артисты, заботящиеся только о реализации отдельных характеров.

Реального в «Микаэле Крамера» мало.

Все действующие лица наполовину живые люди, наполовину символы.

Отсюда следует, что пьесу никак нельзя играть в обычном тоне и надо искать какого-нибудь иного выражения.

Я уверен, что большее число репетиций значительно подвинуло бы артистов в этом направлении.

Но они торопились с бенефисом.

Вот истинное зло наших театров!

Одно из преимуществ Московского Художественного театра перед всеми остальными заключается именно в том, что он не признает бенефисной системы.

Благодаря этому обстоятельству, актеры располагают репетициями в том количестве, которого требует пьеса, и не связаны распределением ролей ради «громких» имен.

В наших же театрах по-прежнему процветает старомодный обычай «именин сердца», где бенефицианту курят фимиам и называют его высокоталантливым за тройные цены, которыми знаменуется всякий «удачный» бенефис.

## Художественный театр

### I. «Дядя Ваня»[[130]](#endnote-110)

Прежде всего о внешности…

О ней необходимо сказать несколько слов.

Вы входите в театр и удивляетесь.

Первое, что бросается в глаза, это занавес не такой, как во всех театрах, а раздвижной, сделанный из мягкой болотного цвета материи и украшенный по краям желтой вышивкою.

Точно такой занавес и в Москве, где вся обстановка театра поражает своей простотой и строгостью.

По стенам нет обычной лепки и позолоты.

{87} Все выкрашено в серый цвет холодного казарменного тона.

Даже суфлерская будка укутана в какое-то подобие бухарского халата.

Мне такая простота, доведенная до крайности, отчасти нравится.

Правда, сидеть в зале и жутко, и неуютно, но все вокруг как бы указывает зрителю, что он пришел сюда не для забавы и что внимание его должно быть сосредоточено на сцене.

Вообще, в таком театре смотреть гораздо лучше, чем в блестящем зале Большого театра, все равно, как всегда горячее молиться в бедной сельской церкви, чем под мраморными сводами собора.

Помню свое первое впечатление при входе в театр.

Я был поражен, озадачен…

В Москве даже прислуга с «настроением» и вымуштрована под стать обстановке.

У входа в зрительный зал ко мне подошел контролер, человек суровой наружности, одетый во все черное и напоминающий скорей агента из бюро похоронных процессий, чем жизнерадостного театрального контролера.

Он мрачно смерил меня с головы до ног, словно прикинул, какой длины понадобится гроб, и спросил нумер билета.

Я сказал.

Черный служитель повел меня между рядами стульев, где сидели безмолвные, словно к смерти приговоренные зрители, и наконец указал мой гроб… то бишь кресло.

— Здесь! — сказал он глухим голосом и удалился.

Эта вступительная процедура с билетом и траурный контролер живо напомнили мне парижское Café Niant, где такие же мрачные факельщики говорят входящему, указывая на гроб:

— Здесь, будут есть тебя черви!..

Меня однако никто не съел, и минут через пять я с большим интересом смотрел «Смерть Иоанна Грозного»[[131]](#endnote-111).

\* \* \*

Странно было все это, но странностями полна Москва.

В Петербурге нет ни мрачных факельщиков, ни серых стен, зато привезены все колокола и погремушки, возвещающие начало действия[[132]](#endnote-112).

Это тоже одна из странностей Художественного театра.

Обычного звонка оказывается мало для того, чтобы сосредоточить внимание зрителя, и придумана целая система сигналов.

Сперва один гулкий удар в какой-то гонг, затем, немного погодя, два удара, наконец три.

Свет в зале гаснет, и вспыхивает рампа.

{88} Раздается последний сигнал — пронзительный долгий звонок у самой будки — и занавес разлетается на обе стороны.

Смешливая петербургская публика вначале очень было недоверчиво отнеслась к этим причудам и делала весьма прозрачные намеки, что, мол, старого воробья на мякине не проведешь.

Но с каждым действием прекрасная обстановка «Дяди Вани» все более и более овладевала вниманием, и в заключение получился полный успех.

Внешность постановки играет в Художественном театре большую роль, поэтому о ней следует также сказать напредки.

Декорации, бутафория, самые мельчайшие подробности обстановки — все это прекрасно подобрано, обдумано и прочувствовано.

Нет ни одной лишней вещи и все кажется, что именно так оно и должно быть.

Декорация 1‑го действия, изображающая сад, писана в импрессионистском роде, крупными расплывчатыми мазками, в выдержанных полутонах, отлично передающих осеннее настроение.

Со вкусом задумана и планировка сада уступами, что нередко встречается в старых помещичьих усадьбах.

У самой рампы прочный дощатый стол домашнего производства, обставленный скамейками.

На столе дымится самовар, расставлен чайный сервиз с необходимыми в каждом доме «своими» чашками.

С другой стороны сцены скрипучие качели и гимнастические козлы, поставленные ради пущего эффекта.

Еще лучше декорации комнат: столовой, зала и конторы.

Так и кажется, будто жил в этих стенах, узнаешь старую мебель в чехлах, неизбежные жардиньерки с чахлым плющом, гулкие английские часы в деревянном футляре.

В комнатах хлопают двери, скрипят половицы, топятся печи, сверчок трещит свою докучную песню.

Тепло, уютно, хорошо…

Люди, т. е. актеры, изображающие чеховских героев, гораздо слабее обстановки.

В Художественном театре вообще часто камни говорят, а люди так просто существуют.

В труппе нет ни одного талантливого актера, кроме г. Станиславского, который есть в то же время режиссер и глава всего дела.

Это маг и волшебник, порою из ничего создающий нечто.

К нему нельзя относиться равнодушно.

Нет актеров, а все-таки чувствуется ансамбль, общий тон, настроение.

Все это дело рук г. Станиславского.

{89} Сам он играет прекрасно, хотя не всегда ровно и часто разменивается на внешнюю отделку роли вопреки внутреннему смыслу.

Остальные актеры только подыгрывают ему.

В «Дяде Ване», например, все играют в надлежащем тоне, с музыкально выдержанными паузами, удачно воспроизводя отдельные настроения, но во всей этой правильно поставленной и пущенной в ход машине не чувствуется присутствия отдельных талантов, кроме таланта режиссера.

И так всегда.

Задачи постановки не идут далее подчинения личности актера ансамблю.

Актерам, за отсутствием у них таланта и личной инициативы, внушено только смотреть в глаза режиссеру, слушаться его приказаний, отсчитывать такт и выдерживать паузы.

Так, для большей жизненности им велено ловить комаров, зевать как можно реальнее, кашлять, когда говорят другие, и сморкаться, если только в этом встретится необходимость.

На публику, разумеется, это действует. «Как это правдиво!» — говорит она.

Увы! правдивым, на мой взгляд, может быть на сцене опять только г. Станиславский, потому что он талант, потому что он никого не слушается, кроме самого себя, потому что он действительно живет на сцене.

Я наблюдал за ним, когда он играл доктора Астрова.

Совершенно живое лицо, тогда как другие только копии с живых людей.

Малый пустяк: г. Станиславский случайно уронил мундштук.

Он сейчас и этим воспользовался: поднял, постучал о скамейку, продул, чтобы очистить от песку, который должен быть на земле, посмотрел на свет.

Такой актер заставляет публику верить, что он в самом деле живет на сцене, и когда в первом действии г. Станиславский совсем не нарочно упал, в зале говорили, что он это тоже придумал.

Другие актеры, в силу своей подчиненности, не так смелы и находчивы, как их повелитель.

В последнем действии, например, одна половина дверей почему-то не отворялась.

Все проходили через нее, каждый раз натыкались, и никому не пришло в голову помочь этому горю или хотя бы покачать сокрушенно головой в знак соболезнования.

Словом, при стремлении к возможно правдивому изображению действительности зависимость труппы от режиссерской палочки доведена до автоматической безучастности.

{90} Рассказывать содержание «Дяди Вани» едва ли нужно.

Оно известно всем, если не по сцене, то из книжки.

Минорное настроение чеховской музы передается прекрасно

Люди бродят по сцене вялые, апатичные, жалуясь на скуку и комаров, и сами надоедая друг другу и кусаясь, как злые осенние мухи.

Кроме общего серенького тона каждому действующему лицу сообщена своя собственная окраска.

Так, дядя Ваня подчеркнуто несдержан и криклив.

У него все признаки «интеллигентной» истерии, развившейся в уездной глуши.

Доктор Астров такой же погибающий интеллигент, но с более устойчивыми принципами и трезвым взглядом на жизнь, с неизбежным душевным надрывом, который заставляет его попивать.

Профессору сообщены все черты бездарного Фауста новейшей формации, страдающего от ревматизма и нашедшего свою Маргариту в лице Елены Андреевны.

Эта, в свою очередь, тоже мятущаяся душа, русалка, хищница, красивый пушистый хорек (по выражению Астрова), подстерегающий свою добычу и сама едва не попавшаяся охотнику.

Соня, милое привлекательное лицо, доминирующее своей кроткой душою все «генеральные» сцены пьесы.

Наконец, няня, Телегин, все они взяты с их наиболее типической стороны и представлены в надлежащем виде.

Об артистах, играющих их, можно сказать в отдельности немного.

Г. Вишневский (дядя Ваня) сух, мало разнообразен и быстро понижает однажды схваченное настроение.

Г. Лужский (профессор) легче других держит тон и удачно выделяет характерные положения своей роли.

Незначительна г‑жа Книппер (Елена Андреевна), хотя по внешности трудно подыскать более подходящую артистку.

Соню трогательно изображает г‑жа Лилина, все равно как г. Артем Телегина.

О г. Станиславском (Астров) я уже говорил выше и к сказанному могу прибавить только, что вчера он играл менее ровно и не без излишних вычур по части переупрощения, что, вероятно, объясняется волнениями первого спектакля.

В Москве он Астрова не играет, а увековечивает

Относительно режиссерской машины замечу, что в этот вечер она шла не совсем исправно

Я это говорю, опять-таки вспоминая ту же самую пьесу в Москве, где я ее видел два раза.

{91} Теперь кое-где чувствовались остановки и препятствия

Первый акт, и прежде вялый, прошел безуспешно и неинтересно.

Лучше других 2‑й и 4‑й акты, но значительная сцена 3‑го акта, где необходим взрыв истинного чувства, имеющегося только у истинных талантов, вышла совсем слабо.

Маленькое замечание по части режиссерских тонкостей.

Их в постановке много, но одна особенно бросается в глаза.

Это колеблющаяся от ветра занавеска окна, причем колеблется одна только половинка, а другая висит, как ни в чем не бывало.

Кроме того, занавеска надувается со стороны комнаты, как будто ветер гуляет по столовой, а на дворе тишь да гладь.

Это, разумеется, мелочь.

Но успех театра г. Станиславского держится именно на мелочах.

### II. «Одинокие»[[133]](#endnote-113)

— Вот посмотрите, как у нас идут «Одинокие!» — говорили мне в Москве. — Вот это называется постановка!

В Москве, однако, «Одиноких» мне так и не удалось видеть, а увидал я их вчера в Панаевском театре и поистине диву дался: где же эта хваленая постановка, когда вместо актеров играют какие-то любители и играют кто в лес, кто по дрова, беспрестанно сбиваясь с тона, путаясь в интонациях, ну, словом, играют плохо, даже для любителей плохо.

Превосходны по обыкновению декорации с обычными причудами и ухищрениями.

Комната разделена на две части, кроме того, видны терраса и за нею сад.

Дальше должно быть озеро, о котором все время говорится в пьесе и которое чувствуется по отдаленным крикам, доносящимся с берега.

Вблизи дома находится также станция железной дороги.

Ее тоже слышно: раздаются звонки, рожок стрелочника, свисток паровоза.

У Гауптмана во 2‑м акте есть ремарка: «мимо дома проходит певческое общество» — конечно, и это воспроизведено: звуки пения и музыки сначала приближаются к дому, нарастая и развиваясь, слышны отдельные голоса, резкие звуки труб.

Вот они уже около дома, вот фрау Фокерат и служанка машут им платками…

Затем пение становится все тише, тише и наконец совсем замолкает.

{92} Наконец, дождь, барабанящий по террасе, крики гусей, пролетающих над озером, этих символических «диких гусей», которые у Гауптмана полны значения.

Одним словом, режиссерская часть с внешней стороны по обыкновению безупречна, и когда проходят музыканты, льет дождь или кричат гуси, публика облегченно вздыхает.

А вот в актерах окончательно приходится разочароваться.

Все главные действующие лица играют как-то «про себя», вполголоса, без малейшей экспрессии и желания сколько-нибудь заинтересовать публику.

Немного лучше исполнители вторых ролей, но от этого пьеса нисколько не выигрывает и кажется вывернутой наизнанку.

«Одинокие», однако, безусловно, вещь не сложная, как по своему содержанию, так и в отношении сценической техники.

Иоганн Фокерат, молодой ученый, сын добродетельных родителей, проживает с молодой женою и ребенком где-то подле Берлина, на берегу живописного озера.

Он — натура непонятая, исключительная, человек будущего, недовольный настоящим и упорно ищущий своего счастья.

Жена, пустенькая малограмотная немочка, ничего не может дать ему, кроме любви.

Он же ищет такой подруги, которая разделила бы с ним его полное тревогами существование, и находит ее в лице некоей студентки Анны Маар, по происхождению русской немки.

Она понимает его, потому что сама не понята, и вот завязывается связь, не обыкновенный адюльтер — о нет, это было бы слишком прозаично! — но любовь, основанная на взаимной симпатии, на родстве душ, тесная, хорошая дружба, которую может разлучить одна смерть.

Родители Иоганна, простые, заурядные люди, не в состоянии понять, какой любовью пылает сердце их сына к русской немке.

Они видят, как чахнет его бедная жена, они боятся катастрофы и гонят из своего дома Анну, где она нашла было себе приют после долгих скитаний по заграничным университетам.

Обычный гауптмановский мотив — «дети, не понятые своими отцами» — разрабатывается здесь не хитро и разрешается еще проще.

Непоняты — стало быть, следует расстаться.

Она уезжает «быть может, на север, быть может, на юг», а Иоганн бросается в озеро.

В жизни остается еще много одиноких людей, которым, если верить Гауптману, не остается ничего другого, как последовать примеру его героя.

{93} Но в этом ли разрешение вопроса?

Иоганна играл г. Мейерхольд, у которого для этой роли только и есть подходящего, что немецкая фамилия.

Он был скучен с первого своего появления и утонул, не вызвав ни в ком сожаления. А г‑жа Книппер — Анна…

Разве это героиня?

Ведь здесь нужна героическая твердость убеждений, нужен подъем духа, прямой, ясный взгляд, сильный, звонкий голос, а не бесполезное метанье на сцене вперемежку с совершенной безучастностью к происходящему.

То же самое следует сказать и о г‑же Андреевой, изображавшей Кетэ, жену Иоганна.

Это молодая артистка с прекрасной внешностью и отлично мимирующим лицом.

Дарование у нее, может быть, и есть, но она злоупотребляет плаксивыми, надоедливыми нотами, она вся как-то распускается в слезах, изображая скорее страдалицу Ганнеле, чем одинокую жену одинокого мужа.

Из второстепенных ролей бесспорно удалась роль старика Фокерата г. Санину. Какой это прекрасный актер!

На моем языке театрального старовера не найти лучшей похвалы.

Да, это прекрасный актер, который одним словом, одним жестом поднимается на несколько голов выше всего, что вокруг него.

Он, да еще г. Станиславский тем и хороши, что творят помимо теорий, отдаваясь вдохновению, как истинные артисты.

Г‑жа Самарова, изображавшая старуху Фокерат, немного утрировала, слишком часто поднимала юбку, ради комического впечатления, но все-таки была сносна.

А вот г. Москвин, по амплуа своему должно быть простак, изображал художника Брауна, друга Иоганна, во вкусе «лесного бродяги», кричал и жестикулировал без всякого толка и вообще старался в поте лица своего.

Когда все эти лица были на сцене вместе, получался концерт не из важных.

Все тонкие сцены решительно пропадали, все дуэты не клеились, а солисты пели с чужого голоса.

Впрочем, было придумано много новых положений, начиная с того, что Иоганн объяснялся со своей женой, сидя не на кушетке, а у кушетки на полу, и самая кушетка эта стояла подле рампы, обозначая собой пресловутую «четвертую стену».

Но стена также не помогла, и «Одинокие» в Петербурге прошли без успеха…

{94} Я не буду делать общих выводов из этой первой неудачи после вчерашних шумных оваций.

Пока я констатирую факт — и только.

### III. «Доктор Штокман»[[134]](#endnote-114)

Было далеко за полночь, когда кончился «Доктор Штокман».

Эта трагедия общественного долга безусловно интереснее, как по содержанию, так и в отношении постановки всего, что привез нам г. Станиславский.

Вот почему этот спектакль прошел еще с большим успехом, чем «Дядя Ваня», и этот вечер, вероятно, будет лучшим вечером за все время пребывания Художественного театра в Петербурге.

Доктора Штокмана играл г. Станиславский.

Он создал фигуру ибсеновского героя, отличную от той, которую создал автор, но выдержанную в мелочах и замечательно типичную.

Большой, растерянный, немножко заикающийся и близорукий человек, с младенчески чистой душой и неиссякаемым запасом энергии — таков Штокман в изображении г. Станиславского.

Он подыскал для него необыкновенно типичный грим, типичную походку, манеру говорить и некоторые мелкие привычки вроде беспрестанного шевеления пальцами, в которых словно живет его энергия, и в пределах этой художественной реализации остался до конца пьесы.

В этом-то он, главным образом, и разошелся с Ибсеном, ибо, кажется мне, ибсеновский Штокман есть все-таки скорее дух, огромная нравственная сила, чем тот растерянный, увлекающийся доктор, которого дает г. Станиславский.

Актер-рутинер, не обладающий таким талантом, как режиссер Художественного театра, наверно, подошел бы ближе к автору, угадав его намерения, и Штокман вместо характерной роли вышел бы у него ролью «героической», с большими отступлениями в область сверхъестественного.

Ничего подобного г. Станиславский не представил.

Но с поразительной тщательностью и выдержкой он сохранил за образом его реалистическую оболочку даже в самых «боевых» сценах, напр., в 4‑м акте, и тем не менее впечатление получилось большое, выдающееся по своей оригинальности и новизне.

Художественный реализм, вообще, такая вещь, с которым можно не соглашаться, можно даже вообще отрицать его необходимость, но раз он есть и отвечает требованиям искусства, нельзя не признать обязательной силы его впечатления.

{95} Классицизм, романтизм, натурализм и все прочие «измы» могут не тронуть сердца, не поразить воображения и пройти бесследно перед равнодушным зрителем.

Художественный реализм имеет таинственную силу притягательности, которая порою извиняет даже самое явное искажение истины.

По поводу игры г. Станиславского в «Докторе Штокмане» я хотел бы сказать два слова о художественном сценическом реализме.

Его не следует смешивать с натурализмом, который еще не так давно, во дни увлечения экспериментальной литературой, пробовал утвердиться на сцене.

Правдивый, захватывающий реализм и мелочной, вздорный натурализм, близкий к фотографии, к протоколу — два совершенно различные понятия.

Когда на сцене актеров обливают водой, чтобы сделать их более похожими на утопленников, когда льют фуксин, изображающий кровь, или представляют предсмертную икоту, судороги и спазмы, это — натурализм.

Стремлением к натурализму следует назвать также режиссерские начинания г. Станиславского, давшего сцене сверчка, комаров и гусей.

Но художественный реализм, это — его игра.

Я понимаю, почему увлекаются им.

Да потому, что это и в самом деле хорошо задумано и выполнено.

Правда, внешность, как и всегда у г. Станиславского, пересиливает внутреннее содержание.

Но быть может, эта оригинально задуманная и типически воспроизведенная внешность и приковывает внимание зрителей к Штокману с первого его появления на сцене.

Он и ходит, и говорит по-особенному, и это «особенное», схваченное в мелочах и удачно воспроизведенное, делает образ чрезвычайно знакомым и жизненным.

Потом, когда начинаешь разбираться в своих впечатлениях, думаешь, характерно ли это для Штокмана, и приходишь к заключению, что нет.

Ибсеновский Штокман рисуется совершенно другим человеком, с другой внешностью и манерами.

Но для образа, задуманного г. Станиславским, все это чрезвычайно характерно, и благодаря внешней отделке роли он достигает того, что на время совершенно вытесняет из представления настоящего Штокмана и дает нам своего, другого.

Такова сила художественного реализма.

{96} Ради него иногда прощаешь артисту даже разлад с автором, тем более что за последним сохраняется его личная неотъемлемая сила, сила слова.

Артист может творить помимо автора, может даже брать над ним верх в смысле яркости видимого представления, но победа эта все-таки слишком кратковременна, и образ, задуманный автором, все-таки рано или поздно восторжествует.

Г. Станиславский особенно резко отступает от Ибсена в 4‑м акте, где свою громадную речь он произнес, не выходя из пределов однажды задуманного образа, т. е. говорит, по обыкновению заикаясь, беспомощно озираясь вокруг, без достаточного вдохновения, больше достигая впечатления нервной вибрацией своего голоса и своей пассивностью, чем зажигательным огнем речей, которым у Ибсена «без волнения внимать невозможно».

И выходит, что автор творит сам по себе, а артист тоже сам по себе.

Впечатление получается сильное и в смысле реальности, быть может, даже более правдоподобное, чем у Ибсена, но когда первоначальные восторги уступают место трезвому суждению, Штокман г. Станиславского значительно тускнеет и суживается перед образом, задуманным самим автором.

Постановка «Доктора Штокмана» прекрасная, выдержанная во всех деталях и такая же оригинальная, как исполнение.

На многочисленные вызовы публики выходил г. Станиславский и выводил с собой г. Лужского.

Последний, типично изображая бургомистра, помогал также и в деле постановки всей пьесы.

По обыкновению слаб женский персонал.

Жена Штокмана и его дочь были изображены бледно и незначительно.

Детей Штокмана почему-то играют также женщины и притом, судя по внешнему виду, далеко не раннего возраста.

Это забавная вольность среди общего, строгого выдержанного стиля.

### IV. «Геншель»[[135]](#endnote-115)

Опять неудача!

Это уже вторая.

«Геншель», как и «Одинокие», был поставлен с большими затеями, но разыгран так слабо, что вряд ли у самых ярых поклонников Художественного театра найдется что-нибудь сказать в оправдание актеров.

{97} О всех их можно отозваться очень немногословно.

Актеры были плохи.

Вот и все.

И как бы ни пытались объяснить их бледную, нервную и часто вовсе бессмысленную игру, неуспех останется неуспехом.

Появляется такой талант в главной роли, как г. Станиславский, и пьеса смотрится с удовольствием; нет талантов, нети пьесы, как там ни мудри с обстановкой.

Содержание «Геншеля», напоминающее многими сценами «Власть тьмы», вероятно, всем известно.

Удивительно, зачем г. Станиславскому понадобилось тратить столько труда на постановку этой, едва ли не самой неудачной гауптмановской пьесы, притом взятой из провинциальной жизни и написанной на провинциальном говоре, который дает пьесе колорит.

В обстановке очень мало Гауптмана и слишком много Станиславского.

В толковании смысла пьесы и передаче ее содержания наблюдалось местами курьезное явление.

Было видно, что режиссеры при постановке «Геншеля» задались благим намерением разыграть эту пьесу, что называется, по нотам и много бились с актерами, уча их с голоса, но актеры оказались непригодными для сложной постройки и разъезжались в разные стороны, как только были предоставлены самим себе.

В «Геншеле» камертон режиссера не играл никакой роли.

Его никто не слушался, и только по редким намекам можно догадаться, что старания тут было положено немало, да только проку не вышло никакого.

Я, например, в диких выкрикиваниях г‑жи Роксановой все-таки расслышал режиссерские указания, предписывавшие ей изображать Ганну резкой, чувственно-грубой женщиной, чем-то вроде немецкой Мальвы, и на репетициях ей, вероятно, были показаны необходимые для этого замашки и возгласы, но вряд ли кто-нибудь советовал ей вдаваться в кликушество и буквально оглушать зрителей диким пронзительным криком.

Г. Лужский, зарекомендовавший себя в «Дяде Ване» и «Докторе Штокмане» даровитым исполнителем характерных ролей, для Геншеля оказался, однако, малопригодным.

Правда, он понял характер Геншеля и даже оттенил в своем изображении черты его природного добродушия, мягкости и чистосердечия, но, не обладая достаточным запасом драматизма, он совершенно обесцветил все решительные сцены пьесы.

Начиная с 3‑го действия и до конца пьесы, г. Лужский играл только голосом, нисколько не захватывая впечатления.

{98} Зато в утешение публике в 4‑м акте была показана «пьеса в пьесе».

Пивная, где происходит действие, была обращена в панораму уличных типов, и перед зрителями поочередно проциркулировали мелкие разносчики, бравые немецкие солдаты, попрошайки, подмастерья, извозчики.

Никто не был забыт, ни даже газетчик, разносивший немецкие газеты, в которых, вероятно, долго еще не решатся назвать труппу Художественного театра «мейнингенцами»[[136]](#endnote-116).

Панорама эта, однако, очень расхолаживала впечатление и затмевала драматизм положения.

Сцена Геншеля с Ганной прошла под аккомпанемент невообразимого гвалта, и режиссерская симфония не удалась окончательно.

Об исполнителях второстепенных ролей можно сказать еще менее утешительного.

Никто не выделился, не выступил хоть на полсантиметра из общей неурядицы расклеившегося оркестра. Поскольку им все было показано, поскольку они были терпимы, и поскольку бесталантны, постольку немыслимы.

### V. «Три сестры»[[137]](#endnote-117)

Я видел странную пьесу, странную до того, что вот уже который день я не могу хорошенько определить, что такое я видел.

Пьеса называется «Три сестры» и принадлежит таланту Чехова.

В ней все ново, все неожиданно и странно…

«Нужны новые формы, новые формы нужны, — говорит в “Чайке” Треплев, — а если их нет, то лучше ничего не нужно»

И «Три сестры», именно, полны этого искания новых форм и новых путей, но видно, что пьеса не выношена, что в ней много еще бесформенной сумятицы, которая иногда заставляет зрителей недоумевающе поглядывать друг на друга.

Я поставил бы подзаголовком «Трех сестер», вместо всяких «драм», «комедий» или, как теперь любят выражаться, «пьес», просто «жизнь на сцене».

Да, это именно жизнь на сцене, жизнь, которая изо всех сил пытается слиться с действительной жизнью и отступает только перед той таинственной чертой творчества, где живет искусство.

Я видел эту странную жизнь, я был в старом доме незатейливой, прямолинейной постройки, с оригинальным и несколько фантастическим расположением комнат, с множеством уютных уголков и боковуш, с мебелью, крытой дешевенькой материей, {99} и какими-то особенно выпуклыми и неудобными спинками, с часами-кукушкой, с оттоманкой, на которой постоянно валялся кто-нибудь, — словом, я был в самом обыкновенном обывательском доме, которых немало встретишь по нашей провинциальной глуши и в которых живут такие же незамысловатые люди, живут целыми семьями, рождаются, женятся, умирают, где каждый час отсчитывается однообразным «ку‑ку» и где свежему, энергичному человеку ни за что не ужиться долее суток.

Кто они, эти обыватели, выставленные в пьесе?

Во-первых, три сестры Прозоровы: Ольга, Маша и Ирина, из которых одна (Маша) замужем, другая (Ирина) собирается выйти за барона Тузенбаха, а Ольга, должно быть, навсегда останется старой девой.

У них брат, Андрей, человек сырой и мало интересный, мечтавший о профессорской кафедре и попавший в земскую управу, где он только подписывает бумаги и изливает свою душу перед глухим сторожем Ферапонтом, который носит ему эти бумаги.

Жена Андрея, Наташа, когда-то типичная провинциальная барышня с претензиями на моду, с отвратительным французским языком, пошла, вульгарна и бесцветна до крайности в качестве молодой дамы.

Она нянчится с ребенком, катается на тройках с «чужими» мужчинами и проявляет деспотические наклонности по отношению к трем сестрам.

Муж Маши, учитель, напичканный гимназической латынью и без толку всему радующийся.

Потом целая фаланга офицеров: подполковник Вершинин, интересный брюнет с седой головой, любящий пофантазировать на тему, что будет через двести лет, неудовлетворенный в жизни, но тем не менее все-таки оптимист.

Затем офицер барон Тузенбах, жених Ирины, который уверяет всех, что если он и немец, то все же с русской душой; мрачный поручик Соленый, корчащий из себя Лермонтова и человеконенавистничающий из одной пустой блажи, наконец, сколки Добчинского и Бобчинского — два офицера Родэ и Федотик, с гитарами, моментальной фотографией и запасом всевозможных презентов для барышень вроде цветов, разноцветных карандашей и перочинных ножичков самой усовершенствованной системы.

Есть еще «персонаж» — некий врач Чебутыкин, милый старик, страдающий от запоя и в пьяном виде бьющий себя в перси.

Все эти люди, простые, незначительные, случайно сходятся в пьесе как будто затем, чтобы показать, как пошла, нелепа и ничтожна жизнь в совокупности своих явлений.

{100} Тут много живой, неподдельной правды, много наблюдательности и только кое-где проглядывает желание автора усилить впечатление каким-нибудь ультра-упрощенным приемом, который заставляет улыбаться.

Содержание пьесы передать почти невозможно.

Сюжет есть, но этот сюжет опять-таки — жизнь и только.

Барышни Прозоровы, осиротевшие после смерти отца, бригадного генерала, собираются в Москву и в течение четырех действий на разные лады повторяют:

«В Москву! В Москву! В Москву!»

Это у них idée fixe[[138]](#footnote-23), с которым они остаются в провинции до самого конца пьесы.

Они рвутся на свободу, а жизненная тина засасывает их все глубже и глубже, дела и без того уже запутанные, страшно осложняются женитьбой брата, затем несчастный поединок Тузенбаха с Соленым, после которого Ирина теряет жениха, наконец, уход из города полка — все это удерживает их дома, и только конец пьесы, несколько приподнятый в сравнении с общим уровнем пьесы, проливает какой-то луч надежды на будущее.

Сестры остаются одинокими.

На дворе осень.

Деревья стоят одетые в золото.

Вдали музыка уходящего полка.

Ольга говорит сестрам:

— Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О, Боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь! О, милые сестры, жизнь наша еще не окончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем… Если бы знать, если бы знать!..

В чем же новшество пьесы?

При всей бесформенности, при всей неожиданности ее построения новшество заключается главным образом в приемах, которыми Чехов изображает жизнь.

Уже в «Чайке» и «Дяде Ване» он старался отделаться от сценической условности и ввести новые формы в драматический диалог.

В «Трех сестрах» это стремление выразилось еще сильнее и порою даже утрировано.

{101} Жизнь изображается такою, какова она есть на самом деле, с множеством вставных, побочных и даже вовсе ненужных подробностей, в сбивчивой, отрывочной манере выражения, в нервных перебоях или в совершенном безразличии.

Тут и горе, и радость, и увлечение, и роман Маши с красивым подполковником, и смерть Тузенбаха от шальной пули, и уходящий полк, и в заключение всего надежда на лучшее будущее.

Отдавая должное таланту Чехова, я не могу, однако, не сказать, что «Три сестры» вещь безусловно невыдержанная и незаконченная, хотя нова и захватывающе интересна по своим задачам.

Мне, однако, кажется, что на подобных задачах театра не построишь, ибо из ничего не может быть ничего, как справедливо говорил Лир Корделии, хотя Корделия была тоже прелестное существо…

Поставлены «Три сестры» в Художественном театре прекрасно.

Все исполнители держат медлительный темп пьесы, оттеняя всевозможные настроения даже там, где их вовсе не требуется.

Много помогают этому часы с кукушкой, завывания ветра в трубе и пожарная команда, работающая где-то за сценой.

Чехова вообще умеют ставить в этом театре.

Недаром он отдает ему все свои пьесы, но театр этот также и несколько вредит его прекрасному таланту, благодаря погоне за внешними эффектами вопреки интересу сюжета.

И мне словно видится фигура Чехова, нервно пощупывающего свои усики и ухмыляющегося при жужжании бутафорского комара.

— А не пустить ли им жука? — раздумывает он. Напишу-ка я новую пьесу с жуком… Жук будет гудеть, а остальное… приложится. Напишу, непременно напишу!..[[139]](#endnote-118)

## Memento mori[[140]](#footnote-24) (Гастроли Тины ди Лоренцо)[[141]](#endnote-119)

Искусство умирало…

Оно умирало, как живой человек, перенесший целый ряд мучительных недугов, искавший спасения в самых разнообразных методах лечения, советовавшийся со всеми медицинскими светилами и, наконец, пришедший к горькому заключению, что пришла пора умирать и, стало быть, всякое сопротивление бесполезно.

{102} И оно умирало спокойно, величаво, поистине «античной» смертью, уступая дорогу современным увлечениям.

Вокруг толковали о художественной правде на сцене, о мистицизме, символизме, натурализме и прочих недугах и поветриях, которыми болело искусство, о том, что важнее: Гауптман или блоха на аркане, и будет ли абонемент на следующий сезон в итальянскую оперу, и какая балерина намерена вывихнуть себе ногу, чтобы взять у дирекции лишний кущ на излечение, и есть ли какой-нибудь смысл в новом уставе театрального общества, и не дать ли актерам особую форму и почетное звание «заседателей такого-то съезда», подобно тому, как гоголевский Селифан называл «заседателем» своего чубарого коня…

Под эти толки, пересуды и болтовню умирало искусство…

Так, по крайней мере, казалось мне, когда я видел умирающую Тинуди-Лоренцо в «Даме с камелиями».

Я шел в театр только затем, чтобы посмотреть, как она умирает.

Но и другие зрители с нетерпением ждали только этого акта.

Как изобразит Тина предсмертные муки Маргариты Готье, ее встречу с Арманом? Как, наконец, умрет она?

Странное желание.

Но это желание, вероятно, еще долго будет жить в толпе, и еще долго сценическое изображение смерти будет считаться мерилом таланта.

Не все ли равно, как умирает артист, если до того он не умел жить на сцене, а ведь между тем всегда остаешься в театре до конца пьесы и картины смерти ждешь, как награды за весь потерянный вечер Смерть имеет притягательную силу, как нечто возвышающее душу и примиряющее человека с неизбежным концом.

Вы скажете, что ничего нет легче, как изобразить реальную смерть.

Не надо даже прибегать к натуралистическим приемам.

Актер может просто закрыть глаза, окружающие скажут, что он умер, и публика поверит

Но не такой смерти ждет публика.

Она ждет увидеть здесь нечто необыкновенное, сверхъестественное, тот «возвышающий душу обман», который дороже «тьмы низких истин».

Такой и является смерть в изображении Тины ди Лоренцо.

Это умирала не Маргарита Готье, а само искусство.

Тина ди Лоренцо, вообще, изображает Маргариту Готье не похоже на остальных артисток.

Это, если так можно выразиться, античная «дама с камелиями», в которой все спокойно и величаво, и даже самый заурядный {103} будничный разговор приобретает в ее устах какое-то особое значение

Смерть Маргариты — вершина ее создания.

Артистка дает здесь такое множество оттенков чувства, столько понимания человеческого сердца и дивной гармонии движений, что хочется крикнуть:

— О, живи! Живи, прекрасное искусство!

Но Маргарита умирает.

Ее смерть — прообраз умирающего сценического искусства, вызывающий слезы умиления, не те банальные, дешевые слезы, которые мы проливаем из чувства сострадания или жалости, но слезы искреннего глубокого наслаждения, которыми нередко дарит нас серенькая будничная жизнь.

Увы, драматическое искусство действительно идет на убыль

На смену талантам является толпа рыцарей дешевого успеха, гордая своей случайной удачей и уже мечтающая о бессмертии.

Но не верится, что вовсе не суждено быть талантам…

Рано или поздно, свой или чужой, талант предъявит свои права и одним словом, одним движением прогонит все случайное, мелодичное, нелепое…

И спадает пелена с глаз у тех, которые говорили, что не надо талантов, если на сцене будут ползать настоящие тараканы и сверчок будет трещать за печкою, и они воскликнут тогда:

— Да, живи, живи, прекрасное, вдохновенное искусство, вызывающее у людей смех и слезы, и обновляющее нашу жизнь божественным огнем!..

## Гастроли Томмазо Сальвини

### I. Отелло[[142]](#endnote-120)

Пушкин сказал:

«Отелло от природы не ревнив, напротив он доверчив»[[143]](#endnote-121). Этими словами, на первый взгляд, быть может, несколько неожиданными, можно определить характер Отелло в изображении Томмазо Сальвини. Да, он прежде всего доверчив, этот храбрый, великодушный и ребячески-наивный генерал! По своим нравственным качествам, изобличающим его прямой открытый характер, его неподкупную честность, мужество и беспрекословное {104} подчинение общественному долгу, он кажется таким же выродком между своими согражданами, каким он был между ними и по своему происхождению. Он знаменитый «боевой» генерал, любящий гром пушек и клики победы, народный герой, в помощники которому иные сулили черта, тогда как другие считали его едва ли не за полубога. Он вечно занят, у него нет ни минуты свободного времени для житейских кляуз и мелких интриг. Пользуясь безграничным доверием народа, всегда указывающего на него в трудные минуты, как на единственного избавителя, Отелло сам доверчив до наивности, что и влечет за собою трагедию. Он доверяет Яго, представителю того самого житейского изворотливого «смысла», которого не достает Отелло. На почве этой доверчивости разыгрывается история его ревности. Но Отелло долго не сдается в когти этого «чудовища с зелеными глазами», как называет Яго ревность. Он верит и не верит в измену жены, он уже накануне страшной драмы, но все-таки колеблется… Послушайте, как хитро наводит его на эту мысль Яго, какие тонкие, облаченные в притворную форму веселости намеки делает он насчет его супружеского счастья. Он медленно, по капле вливает в него тот яд, от которого Отелло должен биться в мучительных судорогах. Когда таких средств недостаточно, чтобы поколебать равнодушие Отелло, Яго начинает наводить его на мысль о ревности. Он интересуется узнать, ревнив ли Отелло и каков его взгляд на это чувство. Оказывается, что Отелло его еще не испытал. Но Яго не унывает, он поразительно настойчив и повторяет на разные лады одно и то же слово, в конце концов достигая желаемого результата. Отелло слышит: «Ревность, ревность, ревность» и снова задумывается, есть ли в нем это чувство. На этот раз как будто что-то и зашевелилось. Вот он говорит:

Постой!  
К чему ведут, что значат эти речи?  
Не мнишь ли ты, что ревностию жить  
Я захочу и каждый день встречать,  
Одно другим сменяя подозренье?  
Нет, у меня сомненье нераздельно  
С решимостью. Зови меня козлом,  
Когда займу я деятельность сердца  
Ничтожными догадками такими,  
Какие я в твоих намеках встретил.  
Пусть говорят, что у меня жена  
И хороша, и любит наряжаться,  
И выезжать, и бойко говорить,  
И хорошо поет, играет, пляшет —  
{105} Ревнивым я от этого не стану.  
Когда в душе есть добродетель, все  
Наклонности такие не нужны;  
И даже то, что у меня так мало  
Заманчивых достоинств, неспособно  
В меня вселить малейшую боязнь,  
Малейшее сомненье: ведь имела  
Она глаза и выбрала меня.  
Нет, Яго, нет, чтоб усомниться, должен  
Я увидать, а усомнился — надо  
Мне доказать, а нет доказательств —  
Вон из души и ревность и любовь!..

На эту пылкую тираду Яго отвечает только одним напоминанием о поступке Дездемоны с ее отцом, которого она обманула ради Отелло, и затем, чувствуя, что удар попал в цель, смиренно добавляет:

но я зашел далеко,  
Простите мне — я умоляю вас —  
За то, что я люблю вас слишком сильно!  
Отелло.  
Нет, ты меня навеки обязал.  
Яго  
Мне кажется, мой разговор встревожил  
Вас несколько?  
Отелло  
О, нет, ничуть, ничуть!

Вы, конечно, понимаете, что в эту минуту он уже не анализирует, он ревнует. Яго в свою очередь торопится до конца довести свою адскую интригу. Отелло нужно доказательство — прекрасно. История с платком приходит ему на помощь и вырастает под его ловким руководством в целую бульварную драму. Это именно бульварная, крайне несложная и мелкая житейская драма, где муж уличает жену при помощи первого встречного негодяя, оскорбляет ее в присутствии посторонних и затем убивает. Когда при развязке трагедии узнается истина, в Отелло пробуждается снова его благородство и он закалывается!

Пушкин, назвав Отелло «не ревнивым от природы» был прав, ибо ревность не составляет отличительного качества Отелло, которым можно было определить весь его характер. Душевный склад его гораздо сложнее, тоньше и деликатнее, чем одна голая ревность. Убийство Дездемоны совершается в тот момент, когда Отелло перестает уж быть самим собою. Это даже не ревность, это скорее {106} всего месть за оскорбление лучших чувств благородной и возвышенной души мавра.

Так его изображает и Сальвини После спектакля выносишь жгучее впечатление живых человеческих страданий. Отелло, с которым мы встречаемся в первом действии, где он одним движением руки останавливает схватку, его появление перед сенатором и увлекательный рассказ, Отелло у себя дома, между своими подчиненными и наедине с женою — везде носит на себе отпечаток величия и того исключительного положения, в которое поставила его судьба. Но вот Отелло другой. Это несчастный, снедаемый мыслью об измене ревнивец, разбитый подозрениями, как параличом, который нигде не находит себе места, не зная, чем пособить горю. Он неузнаваемо изменился, он стал самым обыкновенным человеком с самыми обыкновенными негероическими страстями и самыми обыденными страданиями. У Сальвини эти страдания — верх совершенства. Это именно человеческие страдания, человеческие боль и крики, отзывающиеся в душе каждого зрителя. Как он пытает Эмилию, дразня ее кошельком с деньгами, и затем уходит, рыдая как малый ребенок Отелло бесконечно жаль, как жалко и невинно погибающую Дездемону. После Отелло -Сальвини всякое другое толкование бледнеет, и Отелло, со специфической окраской ревнивца, навсегда остается достоянием оперных теноров, скрывающих за отчаянными криками беснующегося мавра недостатки своего голоса.

Правдиво ли это? Разумеется, да. Оставляя в стороне всякие личные соображения, в театре надо считать правдивым все, что непосредственно будит в зрителе то чувство, которого добивается артист. Сальвини изображает Отелло глубоко несчастным человеком, которого покарала судьба из-за его излишней доверчивости, и он производит своей игрой потрясающее, неизгладимое впечатление. Заметьте еще, что артист не прибегает для этого к каким-либо ультранатуралистическим приемам, или к какому-нибудь «художественному реализму», о котором у нас так много говорят за последнее время. Напротив, он играет все время в пределах трагических традиций, выражая свои чувства в несколько приподнятой форме, придавая своим движениям умышленную плавность. Мне кажется, что самый голос его музыкальный, который слушается как мелодия, не способен унизиться до реальных интонаций обыденной жизни. Льюис, который видел Сальвини в 1875 г. и написал очень строгую критику, находит излишне реальной сцену смерти. Но что казалось утрированно-упрощенным Льюису, воспитанному на актерах старой школы, то совсем кстати пришлось для современной публики. Без этого заключительного {107} финала, где у зарезавшегося Отелло клокочет в горле кровь и ноги сводит предсмертная судорога, современная публика, пожалуй, не получила бы полного впечатления трагического ужаса, который овладевает ею в предыдущих сценах. Для нас, притупивших свой вкус на реализме последних лет, игра Сальвини несет с собою целое откровение. Это — вулкан трагической силы в сравнении с искусственно нагретым паровозом современных «героев», это — целое море страстей, наряду с грязной лужицей, где барахтаются наши любовники, это, наконец, такая мелодия человеческого голоса, в которой слышатся и раскаты грома, и любовный шепот, это — единственное в своем роде bel canto, подобного которому у нас еще не слышали…

### II. Король Лир[[144]](#endnote-122)

Я записываю свои впечатления в последовательном порядке, действие за действием, сцену за сценой…

Мне кажется, что только так и можно сколько-нибудь передать читателю образ Лира, созданный Сальвини.

Он играл эту роль совершенно непохоже на всех своих предшественников, и менее всего на Росси.

Начать с первого явления.

Лир входит окруженный пышною свитой.

Могущественная фигура в пурпуровой мантии, опушенной горностаем, седая голова в сверкающей драгоценными камнями короне, в руках массивный золотой скипетр, похожий на гетманскую булаву.

— Король! С головы до ног король! — думаешь про него.

Но этот король уже стар.

Руки с трудом держат скипетр, ноги тяжело волочатся, вся фигура пригнулась под тяжестью королевской мантии, и только голова горделиво откинулась назад, блистая сединой и короной, и смотрит на всех властно и величаво.

Начинается известный акт дележа.

Лир читает дочерям свою волю спокойным ровным голосом, изредка останавливаясь и любуясь, какое впечатление производят его слова на окружающих.

Он видит их удивление, их восторг, смешанный с жадностью, их нерешительные жесты, он слышит глухой говор придворных, и он доволен.

Странная фантазия его находит себе удовлетворение в том ошеломляющем эффекте, который он произвел на всех своими словами.

{108} Гонерилья и Регана, знакомые с причудами отца, быстро оправляются от первоначального смущения и спешат уверить Лира в своей любви громкими заучеными фразами.

Лиру такие признания по душе.

Он избалован лестью и слушает слова дочерей, как знакомую излюбленную мелодию.

Он самодовольно откидывается на спинку кресла, поощряет их красноречие взглядами, жестами, обозначая на карте каждый дарованный им удел.

Наконец очередь за Корделией:

— Ну мое дитя,  
Меньшое, не последнее, предмет  
Любви и спора двух владык могущих,  
Что скажешь ты, чтоб заслужить от нас  
Часть лучшую, чем сестры, говори!

обращается Лир к младшей дочери, и голос его звучит непритворной нежностью и в глазах столько любви к этому милому, балованному ребенку.

Ее ответ он нарочно приберег к концу.

Признание Корделии должно достойным аккордом завершить его радость, и Лир весь обращается во внимание, наклоняется к ней, и уже заранее на лице его блуждает довольная улыбка…

Пауза.

И вдруг тихий, но ясный ответ:

— Государь, ничего…

Новая пауза.

Улыбка еще не успела сойти с лица Лира, только брови дрогнули и в глазах мелькнуло беспокойство…

Все собрание, затаив дыхание, казалось, ждет бури.

И сам он уже чувствует, как в душе его поднимается грозный вал.

Но он делает страшное усилие, выражающееся в болезненно искривившемся лице, и притворно-равнодушным голосом подает помощь утопающей Корделии:

Из ничего не выйдет ничего.  
Подумай и скажи.

Но Корделия стоит на своем.

Она объясняет отцу, почему не может обмануть его притворной нежностью и льстивыми речами, и с каждым ее словом буря все более и более овладевает Лиром, и он уже не пробует бороться с ней, он только покачивается в кресле в такт разыгрывающейся в нем стихии гнева и, наконец, громким голосом возвещает свой ответ:

{109} Пусть будет так! Пускай же эта правда  
Тебе приданым служит и т. д.

Целый поток хлестких, обидных слов устремляется на Корделию и выбрасывает все встречающееся на пути и пытающееся противостоять его неудержному напору.

Кент пробует сказать что-то в защиту Корделии.

Но Лир с юношеской прытью срывается с престола и едва не убивает его.

Французский король тоже чуть-чуть не подвергается оскорблениям.

Но буря не проходит бесследно и для самого Лира.

Он потрясен больше всех и уходит со сцены, опираясь на руку бургундского герцога, хотя и с гордо поднятой головою, но с явными признаками нравственного и физического ущерба, заметного во всех его движениях.

Второе действие у герцога Албанского.

Лир приезжает с охоты.

На нем красивый охотничий наряд.

Он весел и бодр.

Сложив с себя труды по управлению государством, он живет спокойной, безмятежной жизнью.

Встреча с Кентом ведется в самой шутливой непринужденной форме до слов:

— Что же ты видишь в моей наружности?

На что Кент отвечает:

— Признак власти!

Лир при этих словах на минуту задумывается, видимо припоминая что-то, затем приосанивается и уже гораздо мягче и сердечнее спрашивает:

— Какую же службу можешь ты править?

Это очень тонкая подробность, отвечающая дальнейшим словам Лира при разговоре с рыцарем:

— Да, я примечал не раз такое невнимание, я винил свою подозрительность, я не решался видеть умышленной грубости…

Лир подумал об этом и при словах Кента, который напомнил ему о королевском достоинстве.

А тут как раз непочтительная прислуга, грубый ответ дворецкого. Лир выходит из себя, и только разговор с шутом несколько успокаивает его.

Но входит Гонерилья, и начинается новая пытка.

Разговор с дочерью Сальвини ведет вначале подавленным тоном, всматриваясь с жадностью в искаженное злобой лицо Гонерильи, {110} затем с горькой ирониею подшучивает над ней и, наконец, восклицает:

Привет! вам, духи Тьмы!  
Седлать коней! Созвать мою прислугу!

но уже не тем громовым голосом, который мы слышали в первом акте.

Вообще артист резко отмечает здесь разницу, происшедшую в душе Лира между двумя этими актами, что особенно чувствуется, когда он проклинает Гонерилью.

Сопоставление здесь возникает само собой.

Когда в первом действии Лир проклинал Корделию, он проклинал, как уязвленный в своем властолюбии король, теперь он проклинает, как отец:

Услышь меня, природа!  
Благое божество услышь меня!

восклицает он близкий к слезам и опускаясь на колена.

Все проклятие произносится им в этом положении.

Он впадает в экстаз гораздо позже, когда и в самом деле рыдает

Старые глаза,  
Вы глупые глаза, не смейте плакать:  
Я вырву вас, я брошу вас на землю!

Сальвини называет Лира труднейшей ролью, какую ему когда-либо доводилось играть.

В ней драматическое положение начинается с первого действия и идет crescendo[[145]](#footnote-25) до сцены смерти.

С точки зрения театральной техники первой задачею всякого артиста, играющего Лира, является стремление поддержать в зрителе интерес до самого конца пьесы.

Обычный в таких случаях прием, последовательное повышение тона, оказывается здесь, однако, немыслимым.

Лир гремит уже в первом действии и, напротив, далее с каждым действием начинает уступать, и драматизм его становится пассивным.

Сальвини задался мыслью во что бы то ни стало представить это параллельное положение двух встречных движений и дать, с одной стороны, картину духовного и физического разрушения Лира, а с другой стороны, сохранить за ролью необходимое нарастание драматизма.

Решить подобную задачу может только первоклассный артист, после чего секрет роли делается общим достоянием, как это случилось с секретом Лира.

{111} Я преднамеренно долго останавливал ваше внимание на подробностях первого акта, указывая, как умышленно великий артист ослаблял высокий тон своей роли множеством мелких движений, изобличающих в нем период ущерба.

Я указал на бодрое, жизнерадостное настроение Лира в начале второго действия, когда охота на некоторое время отвлекает его от подозрений, на его притворно-безразличный тон, когда окружающие подтверждают ему эти подозрения. Все это чрезвычайно характерно для изображения пошатнувшегося колосса.

То обстоятельство, что во втором акте Сальвини подчеркивает чувство оскорбленного отца более, чем чувство оскорбленного властелина, также должно быть отнесено к основной задаче артиста: драматическое положение Лира осложняется и, таким образом, становится еще более интересным.

Следующая сцена в замке Глостера — продолжение предыдущей.

Лир уже не владеет более собою, он беспомощно кидается от одной дочери к другой, он ищет поддержки в своих детях и чувствует себя бесконечно одиноким.

Старшие дочери издеваются над ним, Корделия далеко, Кент закован…

Остается несколько человек прислуги да шут, прибаутки которого начинают носить самый постный характер.

Эта страшная ночь пыток, которым подвергается Лир, наводит ужас, и самое небо частыми вспышками молнии и гулкими громовыми ударами, кажется, сулит обидчикам тяжкую кару.

Сальвини нарочно придумал последний эффект.

После заключительных слов третьего действия: «Шут мой! Я с ума сойду!» он врывается в четвертом акте на самом деле уже безумным под продолжающийся аккомпанемент грозы.

С дико блуждающим взглядом, с взъерошенными бурей волосами Лир как бы сливается со стихией.

Появляется Эдгар, притворяющийся сумасшедшим.

Сальвини мгновенно меняет тон, делается сосредоточенно-серьезным и приглядывается к этому трясущемуся от холода существу.

Еще мгновение, и он берет его под свое покровительство.

Сумасшествие Кента понятно его больному мозгу.

Они о чем-то шепчутся, делают друг другу какие-то таинственные знаки…

Сцена кончается тихим «а‑мольным» аккордом, когда ослабевшего Лира кладут на принесенные носилки ион шепчет сквозь сон:

— Тише, не шумите! Задерни занавес! Так, так, так!

Интересна по своему замыслу сцена с слепым Глостером.

{112} Лир тихо бредет между высокой ржи, собирая васильки и дикий мак для своего венка.

Мрачные думы преследуют его, страшные образы тревожат помутившееся воображение…

Он бормочет какой-то несвязный вздор. Кент прислушивается к его голосу и говорит вслух: — Неужели?.. Знаком мне этот голос!.. Неужели здесь король?.. Что-то похожее на минутное просветление мелькнуло в голове Лира, в глазах на мгновение блеснула мысль.

Он роняет свои цветы и инстинктивно ищет скипетр. Но скипетра нет…

Вдруг Лир видит перед собой дерево с торчащим сухим сучком… В одно мгновение он бросается к нему, обламывает сучок и принимает величавую позу:

Король! Король от головы до ног!  
Гляди, как дрожь рабов моих колотит,  
Когда гляжу на них я. Человека  
Я этого прощаю: он невинен.

Театр, как один человек, ахнул при этом мгновенном преображении безумного старика в прежнего Лира.

Но через минуту безумие снова овладевает им, и вскоре он бежит от людей, спасаясь от воображаемого преследования.

Сцена с Корделией небольшая, но трогательная, служит преддверием финала.

Лир уже «не жилец» на свете.

Это какое-то слабое трепетание духа в совершенно рухнувшем теле.

Стеклянный, остановившийся взгляд, движения слабые, безжизненные…

Лир с мертвой Корделией в руках — это последняя вспышка умирающего костра.

Пламя вспыхивает как-то необыкновенно ярко и затем начинает мигать, мигать и гаснет искра за искрой, пока, наконец, на месте прежнего костра остается только груда золы.

Смерть Лира в изображении Сальвини — это величественный аккорд, достойный всего его создания.

Я не могу выразить того чувства, которое испытываешь в той сцене, где Лир, с устремленными на небо глазами, в самом деле напоминает угасающий костер.

В глазах то вспыхнет огонь, то снова они заволокутся туманом смерти.

Вспышки жизни становятся все реже, реже, хотя Лир все еще говорит…

{113} Наконец, он падает…

Все погасло, и это навеки погаснувшее «все» бесконечно жаль, и в сердце ощущаешь пустоту, как после утраты близкого человека…

\* \* \*

Помню я одну большую скалу на южном берегу Крыма…

Она была странной причудливой формы, всем мешала и всех пугала своим наклоном.

Ее решили взорвать.

Собрался народ…

Скала торчала высоко над верхушками темных кипарисов, уходя остроконечным клином в бирюзовое небо.

Я старался не пропустить ничего из этого зрелища и в последний раз разглядывал причудливую форму скалы, ее голую вершину и неожиданные уступы, кое-где покрытые мелким кустарником.

Вдруг послышался глухой подземный гул…

Земля дрогнула, и словно кто-то тяжело-тяжело вздохнул под нами.

Я впился глазами в скалу.

Вот она слабо покачнулась, вот что-то дрогнуло по ее ребрам, и она рассыпалась с чудовищным треском, так быстро и вместе с тем так легко и неожиданно, что, помню, долгое время никто не мог опомниться от удивления.

На том месте, где была скала, более не было ничего…

Новая перспектива открылась глазам, бирюзовое небо стало еще как-то выше, но было пусто, странно и жутко…

Я вспомнил все это, когда Сальвини изображал умирающего Лира.

Странное существо, самой сложной причудливой формы, которое пугало, мучило и волновало театр в течение всего спектакля, рухнуло в этой сцене, подкошенное смертью.

Но без Лира как-то сразу стало пусто, странно и жутко…

## Дузе (Из римских впечатлений)[[146]](#endnote-123)

— Слышали, Дузе приезжает?

— Не может быть! Когда?

— Да, говорят, летом. Только я вас разочарую.

{114} — А что такое?

— Да то, что вместо прежних Магды и Маргариты Готье она ударилась в декадентщину и будет играть только пьесы Д’Аннунцио.

Это мне сообщил, сидя за завтраком, приятель-журналист, промышляющий по части «сенсационных» известий.

Дузе — декадентка… Возможно ли это? Организация нервная, чуткая, она могла придти к какому-нибудь психическому абсурду, могла притупить свой вкус или, как прекрасно выразился кто-то, «отравиться искусством». Но только случилось ли это?

Декадентка…

Нет, право, когда приходится слышать это о Дузе, мне становится и досадно и больно за любимую артистку.

Не декадентство — эти нервы, этот внутренний огонь, который, смотря по мере надобности, освещает, палит или греет вашу душу.

Декадентство — это психическая извращенность, хорошо оплачиваемая на рынке, это усердствующий по модной мерке театр со сверчками за печкой, свистящими вьюшками и разноголосыми часами, это разговоры о поднятии общего уровня ансамбля и боязнь истинного творческого таланта, это… словом, декадентство есть все, кроме Дузе.

И вот почему, услышав от моего приятеля голословное обвинение, я перебил его:

— Друг мой, вы жестоко ошибаетесь

И в подтверждение своих слов рассказал ему то, что хочу рассказать сейчас.

### \* \* \*

Мне вспомнилась весна в Риме. Театральный сезон близился к концу.

Кое‑где доигрывали глупейшие фарсы бездарнейшие итальянские комедианты, да при совершенно пустом зале пел какой-то безголосый тенор.

Вдруг по всему «вечному городу» появились афиши.

Грандиозные простыни кровавого цвета извещали аршинными буквами о «rappresentazione straordinaria»[[147]](#footnote-26), о спектакле, в котором примут участие Дузе и Цаккони, и который более не повторится.

Был назначен «Мертвый город» Габриеля Д’Аннунцио, где Дузе играла роль слепой Анны.

Помню, что и в Риме экспансивные присяжные театралы пощелкивали языком и покачивали головой, как только речь заходила о новых увлечениях Дузе.

{115} Ее все продолжали считать гениальной артисткой, но всегда при этом со вздохом сожаления показывали на сердце: «отсюда, мол, вся ее пагуба!».

В таком мнении многих убедил нагремевший тогда по Италии, да и чуть ли не по Европе роман Д’Аннунцио «Il Fuoco»[[148]](#footnote-27), где поэт-упадочник весьма прозрачно описывал свою любовь к Дузе.

Никакие письма, опровержения, никакая газетная полемика не могли поколебать уверенность толпы в достоверности этой романтической легенды.

Дузе-реалистка увлекалась декадентом и сама стала во главе нового движения.

Нежное женское сердце посвятило ее во все туманные прелести символизма, и вот она навсегда отреклась от прежних увлечений.

Наступил день спектакля.

Разумеется, театр Костанци[[149]](#endnote-124) был переполнен.

Весь аристократический, художественный и литературный Рим был налицо.

Королевский дом был тогда в трауре[[150]](#endnote-125) и не мог присутствовать на этом «rappresentazione straordinaria», но зато все придворные, как дамы, так и мужчины, явились in corpore[[151]](#footnote-28).

Здесь были старые генералы, похожие на покойного короля Гумберта, и новоиспеченные адъютанты молодого короля, подражающие ему в манере держаться и покручивать усы; почтенные римские матроны, из которых каждая старалась походить на королеву Маргариту, и молоденькие фрейлины, напоминающие королеву Елену

В театре стоял тот неясный гул ожидания, который особенно взвинчивает нервы и заставляет беспокойно ворочаться на кресле.

Золотая пыль, эта специфически театральная пыль поднималась над этой волнующейся толпой и сообщала всему происходящему торжественность.

Три удара за кулисами, и занавес подняли.

Все затихло…

Раздался голос, ясный, мелодичный, нежный…

Это актриса, играющая Бианку-Марию, читала нараспев из Софокловой «Антигоны».

Эрос, бог всепобеждающий,  
Бог любви, ты над великими  
Торжествуешь…

Протяжное, певучее чтение длилось несколько минут.

{116} Бианка-Мария, в белом хитоне, падающем мягкими складками, и в ореоле золотых кудрей, казалась мраморным изваянием, юной прорицательницей античного мира.

Ее слушала другая женщина с темными, гладко причесанными волосами, с остановившимся взглядом агатовых глаз, устремленных в глубокое синее небо.

Она сидела у подножия колонны, недвижно и безмолвно, и между тем театр тысячами глаз смотрел на нее, и только на нее.

Это была Дузе.

И вот она заговорила.

Тихий, немного надтреснутый голос произнес первые слова роли.

Злые языки безбожно оклеветали эту замечательную артистку, сказав, что она сильно постарела за последнее время.

По крайней мере, со сцены этого было незаметно нисколько.

Все те же глубокие, задумчивые глаза, та же грустная прелесть улыбки, хватающий за сердце голос и та же знакомая привычка держать голову немного на бок; словом, все, что пленяло нас раньше в Дузе, осталось при ней.

И грандиозный талант ее нисколько не утратил своей прежней силы, и эта сила в моменты наивысшего драматизма захватывала весь зрительный театр, и все сидели, боясь пошевелиться и не сводя глаз со сцены.

Декадентка…

Мне смешно это слышать.

Нет, Дузе не переменилась нисколько против прежнего.

Напротив, талант ее еще более теперь натянулся, словно живая струна, соединяющая сердце артистки с сердцем зрителя.

Своей нервной, прочувствованной игрой она заставляет позабывать все, все недостатки пьесы, ее претенциозную вычурность и туманную символику.

Слепая Анна, ясновидящая пророчица, являющаяся подобием античной Кассандры, напоминала в изображении Дузе скорее христианскую мученицу, чем мрачную героиню древней трагедии.

В моменты вдохновения она вся светилась каким-то внутренним светом, на нее хотелось молиться, и черные мысли отлетали при виде ее кроткого бледного лица, на котором отражалось столько человеческого горя…

Декадентка…

Называйте, если хотите, декадентством то непередаваемое в игре артистки, вызывающее в вас целый ряд нежных ощущений, которые никогда больше не повторятся и которые напоминают сон, галлюцинацию, отражение зеркала, промелькнувший мотив…

{117} Вернее, в нем заключается и то, и другое, и третье.

И все это в то же время заключает в себе до крайности изнервленный и изощренный в психологических тонкостях талант Дузе.

В «Мертвом городе» у нее есть несколько моментов такого исключительного напряжения творческой силы.

Это, во-первых, третье явление 1‑го действия (с Бианкой-Марией), заключительная сцена 4‑го действия и финал пьесы, которого мне не забыть никогда.

Сцена с Бианкой-Марией вся построена из так называемых «настроений».

Здесь каждое слово, каждый жест полны внутреннего смысла.

Для непосвященного — это настоящий лабиринт символистики.

Одно рвущееся к жизни и к счастию существо, которому «необходимо есть плоды и рвать цветы», — это Бианка-Мария; другое существо, загадочное, с безнадежно устремленными к нему глазами — Анна.

Дузе говорит, как сомнамбула:

— Я, как твоя умершая сестра, которая смотрит на тебя из-за пределов жизни. Я для тебя, может быть, простая тень; я принадлежу другому миру. Ты видишь то, чего я не вижу. Я вижу то, чего ты не видишь. Поэтому ты чувствуешь себя отделенной от меня целою бездной.

Она распускает волосы Бианки-Марии и погружает в них свои руки.

Целый золотой поток бежит у нее меж пальцев и падает до самой земли.

Эти душистые, живые и сильные пряди вызывают в Анне прилив и страсти, и зависти, и восхищения.

— Это целый поток, — шепчет она, — они тебя покрыли всю. Доходят до земли. Они и меня заливают. Сколько волос! Сколько волос! Они душисты… в них тысячи запахов… Переполненный цветами поток. Ах, ты вся прекрасна, ты одарена всеми дарами!

Выше я сказал, что мне не забыть финала.

Да и может ли кто-нибудь из видавших его забыть это потрясающее впечатление трагического ужаса?

В черной, развевающейся одежде, с искаженным страданиями лицом и со своим странным, остановившимся взглядом, напоминающим непроницаемый тайный взгляд Микель-Анджеловской «Ночи», Дузе выбегает на сцену с криками:

— Александр! Леонардо! Бианка-Мария!

Но молчит навеки уснувшая Бианка-Мария, молчат убитые горем Александр и Леонардо, и только горное эхо повторяет пронзительный крик Анны.

{118} Роковой финал свершился — Бианка-Мария умерла.

Дузе припадает к похолодевшему трупу девушки, и снова страшный нечеловеческий крик, от которого волосы на голове становятся дыбом.

— А‑а! Вижу, вижу! — кричит внезапно прозревшая Анна, простирая над Бианкой-Марией свои руки и осеняя ее, словно черными крыльями вещей птицы.

Занавес падает при гробовом молчании потрясенного зала.

Зато потом публикой овладевает какое-то поголовное беснование.

Галерея, балкон, ложи, партер — все сливается в одну неудержимую, могучую стихию, которая все крушит и увлекает за собой…

У нас так не аплодируют, не вызывают, не беснуются, как в Италии, у нас нет таких ладош, таких глоток, нет, наконец, такого единодушного порыва толпы, какое встречаешь в итальянских театрах.

### \* \* \*

Кстати, маленький курьез, рисующий театральные нравы в Италии.

Когда спектакль кончился, кто-то пронзительно свистнул под опускавшийся занавес.

И в этом жалком протяжном свистке, казалось, испустила свой дух театральная клака.

Бедная! Ей так и не пришлось поработать в этот вечер, когда все римские патриции оспаривали друг у друга право на самые выносливые ладони и крикливую глотку!

Впрочем, по адресу Д’Аннунцио протесты послышались более дружные. Он, однако, этим нисколько не смутился и раскланивался очень непринужденно, указывая на «верхи», что вот, мол, они, наши строгие ценители и судьи.

В зале уже стали гасить электричество, когда небольшая кучка свистунов собралась у самой рампы и после оживленных переговоров дело неожиданно приняло иной оборот автору устроили шутливую овацию и весьма фамильярно кричали ему: «Viva Gabriele!»[[152]](#footnote-29)

И опять Д’Аннунцио выходил раскланиваться…

На утро, среди общего ликования римских газет, рассыпавшихся в комплиментах по адресу автора, — новый «свисток» юмористического листка «Il travaso»[[153]](#footnote-30), изобразившего Д’Аннунцио в образе античного поэта, въезжающего в Рим верхом на гончей собаке…

## **{****119}** Кавальери[[154]](#endnote-126)

### 1

На сцене порой творятся чудеса…

Нет другого мира неожиданностей, случайных откровений, мгновенных успехов и таких же мгновенных разочарований, кроме мира театрального.

Все, что вне рампы, — действительность, и все, что за рампой, — сказка.

Не удивляйтесь поэтому, если в один прекрасный день вы встретите на сцене кого-нибудь из ваших знакомых и признаете огромный талант за тем, кого вы едва замечали в гостиной.

На сцену теперь стремится и стар и мал, принц и нищий, герцогиня и кокотка…

Многие осуждают это:

— Помилуйте, что за горячка такая? Да может ли существовать при таких условиях искусство?

Но надо уметь разбираться в этом пестром потоке людей, одержимых одним «бесом», где искреннее увлечение идет рука об руку с чистейшим психопатством и где между круглыми бездарностями нередко кроются проблески истинного дарования.

Вот эти-то едва приметные искорки и не следует упускать из виду, ибо возможно, что за ними кроется талант, и тогда драгоценный самородок появится наружу и действительность в самом деле покажется сказкой…

В газетах появился слух, что Лина Кавальери перешла из кафешантана в оперу и сделалась оперной примадонной[[155]](#endnote-127).

Для иных подобная метаморфоза — явная небылица. Кавальери, у которой не было раньше не только каких-либо музыкальных задатков, но буквально ни одной ноты в голосе, берется за серьезные оперные партии…

Ну, разумеется, это — сказки!

И можно представить, как наши музыкальные критики уже заранее точат на бедняжку свои перья, и от этого вчуже становится страшно…

Публика…

Вот за публику нельзя поручиться, как отнесется она к дебютантке.

Вероятно благосклонно, хотя и сдержанно, скрывая свое любопытство и боясь прослыть невежественной.

К чести нашей публики надо сказать, что она очень терпима, и любопытство преодолевает в ней всякие рассуждения.

{120} Помните Трильби?[[156]](#endnote-128)

У нее также не было голоса, но Свенгали сделал из нее всемирную знаменитость.

Быть может, нашелся другой «маг и волшебник», который, увидав (именно «увидав»), как поет Кавальери, воскликнул вроде Свенгали:

— Himmel![[157]](#footnote-31) Какое нёбо! Какая гортань! Какие зубы!..

Для него ничего больше и не было нужно.

Силой своего гипноза, одухотворяющей жалкий флажолет несчастного Джекко, Свенгали одухотворил и эту удивительную гортань.

Кавальери сделалась певицей, хорошенькая кафешантанная «звездочка» преобразилась в настоящую «звезду».

Мне вспоминается одна недавняя встреча в Риме в крохотном ресторанчике Раньери на улице Maria del Fiori.

Низенькие стены, закопченные и засаленные спинами посетителей.

Тусклые зеркала и несколько убогих картин, изображающих какие-то неслыханные победы красных гусар над чернокожими, словом, обстановка самая незатейливая и мизерная.

Но кухня у padre Раньери — настоящая лаборатория, где приготовляются тончайшие яства и питья, и сам он, в колпаке и с остроконечной бородкой алхимика, представлялся мне чем-то вроде доктора Фауста.

За его образцовую лабораторию ресторанчик усердно посещается римлянами, которые вообще любят хорошо покушать.

У Раньери бывают все, от министров до самых скромных обывателей включительно, и все они теснятся в маленьких закопченных комнатках и похваливают искусство хозяина.

У Раньери часто завтракала и Кавальери.

«Мадонны лик, взор херувима», необыкновенное смирение и даже суровость…

Простое темное платье вместо прежних, «доводящих ум до восторга» туалетов, как бы говорило, что кафешантанная певица сделалась теперь оперной примадонной.

Появление ее всегда производило фурор, ибо она была «героиней дня».

Седой padre Раньери с нескрываемым восхищением шептал на ухо каждому посетителю:

— Ecco una fortuna![[158]](#footnote-32)

{121} А когда я спросил старого хозяина, что он думает о сценических успехах Кавальери, он покрутил пальцем, возвел глаза к небу и только прошептал:

— Chi lo sa![[159]](#footnote-33) Она римлянка, а все римляне — артисты. Говорят, что у нее замечательный талант и потом такое счастье… Ecco una fortuna!..

И я подумал тогда:

— Кто знает, какая будущность ожидает эту маленькую артистку?.. Удивительна судьба римского народа: он то вовсе погибает, то снова возрождается, как феникс из огня, и таланты его рождаются каким-то чудом из бурьяна, обломков и пепла!..

### 2

Шел «Фауст», старая бессмертная опера, в которой на диво так согласно сочетались два гения: французский и немецкий…

В довершение столь редкого союза в этот вечер Маргариту пела итальянка, а слушатели были русские, французы, англичане, немцы, итальянцы, словом «весь Петербург», который тем и не похож на остальные города, что не заключает в себе ничего специально русского.

Вообще это был странный спектакль.

Начать с того, что не было ни Фауста, ни Мефистофеля, ни Зибеля, по сцене среди убогой обстановки ходили какие-то люди, что-то пели и наталкивались друг на друга и только Маргарита, одна Маргарита, приковывала внимание зрительного зала.

Я не музыкант и не берусь судить о музыкальной стороне ее исполнения.

Но вот что поразило меня: я шел слушать оперу и увидел драму, настоящую драму, с непрестанно бьющимся нервом драматизма, постепенно нарастающего и несущего с собою зрителям мучительное беспокойство и сочувствие бедной Маргарите…

Да, эта прекрасная женщина, эта молодая артистка, которою вот уже неделю как увлекается чопорный «господин Петербург», одарена несомненным драматическим талантом…

Музыканты ставят ей это в упрек.

«У нее белый звук», говорят они.

Это значит, что артистка злоупотребляет драматизмом и в некоторых сценах преднамеренно сжимает, укорачивает свой звук.

Пусть будет так, пусть артистка понесет должную кару за подобную вольность, — повторяю, — я не хочу касаться ее, как оперной певицы.

{122} Она волнует, она захватывает меня своим природным драматическим даром, которым отмечены создаваемые ею образы.

Читатель, вероятно, догадался, что речь идет о г‑же Кавальери.

На моих глазах, в небольшой промежуток лет случилась с ней эта удивительная метаморфоза.

Маленькая кафешантанная певица преобразовалась в оперную примадонну.

Это ли еще не диво?

Согласитесь, что от Маргариты популярной неаполитанской песенки, которой рекомендуется «бояться увлечений», до трогательно-поэтичной Маргариты гетевской трагедии — дистанция огромного размера.

Ясно, что перед нами самородок, и как самородок г‑жа Кавальери заслуживает поддержки и снисхождения.

Разумеется, если предъявлять к ней требования сценической опытности, то сыщется немало упущений.

В обращении со своим драматическим дарованием она так же непрактична, также произвольна, как и в отношении голоса.

У нее наряду с яркими моментами то и дело попадаются ничем не заполненные места, с самостоятельным толкованием — самый заурядный стереотип.

Самородок нуждается в отделке, в освобождении его от налипшей коры бесцветного рутинерства.

И любоваться им следует, как самородком, как редкостью, дорого ценимой в области всякого искусства.

Кроме «Фауста» я дважды видел г‑жу Кавальери в «Травиате»[[160]](#endnote-129), и дважды она играла по-разному, и впечатление от этого нисколько не уменьшалось.

Напротив, каждый раз в образе Виолетты намечались новые черты и эта игранная и переигранная роль каждый раз являлась в новом свете и всегда казалась занимательной.

Была ли это Гетевская Маргарита?

Едва ли.

Но ведь и в «Травиате» не было пресловутой «Дамы с камелиями»[[161]](#endnote-130).

И там и здесь было одно нежное поэтическое существо, одаренное редкой красотою и редкой чувствительностью.

Но в «Травиате» мы видели потрясающий драматизм самопожертвования, а в «Фаусте» одно только пассивное подчинение силе рока, вызывающее невыразимую жалость.

Что-то детски беспомощное, детски наивное крылось в этом хрупком создании Божием, на которое упал влюбленный взгляд Фауста.

{123} Гетевская Маргарита была, вероятно, реальнее, обыденнее той, которую дала г‑жа Кавальери, но эта была именно та Маргарита, которая носится в нашем воображении после чтения бессмертной поэмы.

И образ этот приковывал общее внимание, волновал и вызывал к себе сочувствие всех зрителей.

Свежий молодой голос пел знакомые мелодии Гуно, пел легко, без принуждения, без преднамеренно эффектных «концов», как поет жаворонок…

Тихое молитвенное настроение, навеянное обедней и величавыми звуками органа, сменялось заунывной балладой «о короле, жившем в Туле», затем радостным щебетанием при виде богатого ожерелья, кокетливой сценой с Фаустом вплоть до заключительной сцены «в саду», где уже чувствовалась зародившаяся страсть и приближение роковой развязки.

Милая золотокудрая Маргарита постепенно из беспечного, шаловливого ребенка превращалась в серьезную влюбленную женщину, которую так долго и упорно смущал красный черт в «сцене у собора».

Наступил мрачный, потрясающий финал.

Маргарита в темнице, в цепях, на соломе, брошенная где-то в углу.

Кончилась эта тяжелая женская драма, и героиня ее едва жива, с помутившимся рассудком, со странно мерцающим растерянным взглядом…

Вот приходят Фауст, Мефистофель…

Есть еще надежда на спасение…

Но Маргарита не хочет его…

Она уже не принадлежит земле и грезит ангелами…

Началось заключительное трио.

И вдруг случилось что-то странное…

Кавальери — Маргарита ринулась вперед к самой рампе, обвела безумным взглядом зрительный зал, взмахнула руками и запела…

Но как? В каком темпе?

Дирижер привскочил за своим пюпитром, у Мефистофеля и Фауста вытянулись лица, и сумасшедшая Маргарита повела их за собой в каком-то бешеном темпе, невзирая на все предписания партитуры.

Это была сцена редкого сценического реализма, редкой силы впечатления, когда самородок перескочил через всякие преграды и предписания и неудержимо помчался вперед…

Темперамент артистки дал ей надлежащий темп, и в этот момент вдохновения она забыла все окружающее…

{124} Занавес упал под гром аплодисментов…

— Что она наделала, что она наделала! — говорили потом музыканты, — разве можно так обращаться с Гуно?

О, конечно, нельзя… Но я шел из театра растроганный, возбужденный, эта сцена сумасшествия не выходила у меня из головы и сердце щемило от жалости…

### 3

Это случилось в тысяча восемьсот пятьдесят… не помню котором году.

Теофиль Готье писал в «Moniteur»’е:

«Вчера мы присутствовали на первом представлении “La vie de Bohème”[[162]](#footnote-34) нашего милого, изящного и вдохновенного Мюрже, переложенного на музыку итальянским маэстро Пуччини. Партию Мими пела “Cavaleria” (Готье так именно и писал “Cavaleria” с присущим всем французским милым коверканием иностранных имен). Она пела, и мы слушали ее безмолвные, недвижные, очарованные»…

Так писал Теофиль Готье, который никогда не увлекался наполовину и оттого всегда неотразимо действовал на читателей.

Он писал о Кавальери еще много лестных и прекрасных вещей, но к сожалению, я их перезабыл, да и приведенный отрывок цитирую на память.

Меня даже уверяют, что я сам сочинил его[[163]](#endnote-131).

Быть может.

Но на вчерашнем представлении «Богемы» я и в самом деле вообразил себя на целых полвека позади, когда вкусами публики руководил лохматый господин в феске и в каком-то странном подобии венгерской куртки, нервно грызущий ногти и называемый Теофилем Готье.

Он, вероятно, пришел бы от Кавальлери в восторг.

Мими, очаровательная героиня старого романа Мюрже, гризетка-фея, образ который до сих пор носится в темных переулках Латинского квартала, вряд ли когда-нибудь найдет себе более подходящую исполнительницу, чем г‑жа Кавальери.

На этот раз даже музыкальные критики признали ее успех.

Меня же и на этот раз особенно обрадовало то обстоятельство, что г‑жа Кавальери снова дала в образе Мими нечто новое, отличное от ее предыдущих ролей, прекрасно задуманное и выдержанное во всех мелочах.

Когда она вышла в первом действии такая тоненькая и грациозная в своем сером платье и черном передничке гризетки, в старомодной {125} прическе, обрамляющей смеющееся личико длинными спущенными по вискам кудряшками, все вокруг нее словно ожило и засмеялось…

Тридцатые годы вышли на сцену, ожил старый акварельный портрет и улыбнулся своими карминовыми губками.

Даже походку особенную придумала себе Кавальери.

Грация в то время ставилась очень высоко, и у всех в глазах мелькали тюники Фанни Эльслер.

Тот же Теофиль Готье рекомендовал всем женщинам учиться танцам и грации, находя, что без этого пропадает добрая треть женской очаровательности.

Мими — Кавальери не ходила, а как-то плавала, склоняясь и оборачиваясь, словно в менуэте доброго старого времени…

Таков был внешний портрет, а что касается психологии, то какая особенно сложная психология может быть у маленькой гризетки?

Она жила, любила и умерла.

Вот и все.

Но пока она была жива, мы любовались ее детским личиком, ее наивностью и первыми проблесками женского кокетства.

Она веселилась, вместе с толпой участвуя в народном празднике, и на душе у нас становилось весело и казалось, что красные огоньки Латинского квартала особенно приветливо мигали нам со сцены.

А затем завернули холода.

Стужа на улице, стужа и в сердце…

Скрипки тоненькими голосами словно молили о тепле, о крове, и арфа рыдала, как брошенная женщина…

Жаль было Мими, так жаль, что веселость Мюзетты нисколько не рассеивала тяжелого впечатления.

А потом, когда Мими умерла и фанфары возвестили победу смерти над жизнью, чувство жалости сменилось ужасом…

Не знаю, какими нотами, каким секретом драматизма владеет Кавальери, но в этот момент в сцене, в последний раз приподнимаясь на кровати, она в буквальном смысле слова приподнимает за собой весь зрительный зал и всех, кто ни есть на сцене.

Я видел веское свидетельство этой редкой силы драматизма, я видел слезы на глазах другой актрисы, игравшей Мюзетту.

Она плакала настоящими слезами, и они текли против ее воли по накрашенным щекам, а в театре мелькали платки и люди, наполнявшие партер и ложи, зачем-то усиленно сморкались и откашливались, словно стыдясь, что искусство актрисы заставило их плакать…

## **{****126}** <М. Н. Ермолова — Магда>[[164]](#endnote-132)

Вчера в «Аквариуме» русская трагическая актриса Ермолова играла Магду в зудермановской «Родине». Она играла совершенно непохоже на всех Магд немецких, французских, итальянских и русских, потому что чудесный талант ее по существу своему чисто русский со всеми характерными чертами широкой русской натуры.

Была ли это немка? Была ли это актриса? Не знаю. Для немки у нее был слишком твердый и убежденный тон, для актрисы она была слишком проста и добра. Мне кажется, что это была хорошая, протестующая русская натура и только. Но такая Магда была и ближе и понятнее русскому зрителю, ибо она думала его думами и чувствовала родственной с ним душою.

О том, как вообще играла Ермолова, не может быть и вопроса. Разумеется, она играла с присущими ей мастерством, редкой простотой и вдохновением. Этот исключительный трагический талант (именно трагический и никакой более) особенно показал свою мощь в 3‑м акте в сцене с Келлером.

Ермолова, да еще Стрепетова — вот две актрисы, владеющие драгоценным секретом в одно мгновение, одним словом или жестом завладеть вниманием всего зрительного зала, заставить его притаить дыхание и томить, и не отпускать, сколько им вздумается. У Ермоловой эти моменты вдохновения, когда на нее словно что-то «накатывает», и она вдруг кажется обреченной какой-то сверхчеловеческой силою внушения, бывают почти в каждой пьесе, в каждой роли. Их надо ждать, потому что они бывают иногда в самом конце пьесы, отчего все предыдущее впечатление сглаживается, и в памяти остается один только этот могучий трагический аккорд.

Я уже сказал, что в «Родине» таким решающим моментом была сцена с Келлером. «Я — эолова арфа, брошенная в погреб», — говорит о себе Магда, и в голосе ее переливается гамма пережитых страданий. Она рассказывает о прошлом, вся отдавшись своим воспоминаниям, в состоянии какого-то экстаза, из которого ее выводит испуганный голос Келлера. «Моя дочь?» — восклицает он, и эти слова глухим эхом отзываются в устах Магды. «Кто это сказал?» — обрывает она своего бывшего любовника… Чувство матери, собственной грудью отстоявшей своего детеныша, чувство брошенной любовницы соединяются в этом вызове прошлому. Она чувствует свою силу и сознает свои права. Теперь она велика, а все эти Келлеры с их мелкими страстишками кажутся наряду с ней ничтожными букашками. Страстная отповедь, которую читает {127} в этой сцене Магда, и есть тот взрыв трагического таланта Ермоловой, которого я ждал. Но, право, она озадачила, ошеломила меня. Внезапно набежавший поток страсти хлынул с такой сокрушительной силою, что все закружилось в этом водомете ощущений. И только потом, когда настала заключительная сцена с отцом, протестующая натура сделалась кроткой и послушной и бушевавшие волны успокоились…

Весь четвертый акт по силе выражения не уступал третьему, и артистка имела в нем такой же шумный успех, как в предыдущем. Петербургская публика чествовала нашу московскую гостью горячо и радостно, как и надо чествовать истинные таланты, ибо они редки, а вокруг все бесцветно, вяло и скучно…

## «Много шуму из ничего»[[165]](#endnote-133)

Конечно, мечтать не запрещено никому и каждый мечтает по-своему…

Позвольте же сказать, что я мечтал на вчерашнем «открытии» Александринского театра.

Шло «Много шуму из ничего». И эта старая, старая комедия, которую вынули из дедовских сундуков и, отряхнув пыль веков, поставили на «образцовой» сцене, своим неуловимым ароматом веселой старины заставила, вероятно, мечтать и не одного меня.

В режиссерском отношении пьеса была поставлена недурно и разыграна хорошо: таков общий приговор.

Но я все думал:

— А ведь можно и лучше.

Вероятно, можно, но как?

И в моем воображении эта идеальная постановка представлялась чем-то необычайно легким и несложным.

Что такое «Много шуму из ничего»?

Полуфантазия, полудействительность.

Действие происходит под благословенным небом Италии, где родилась и та новелла, откуда Шекспир заимствовал содержание комедии.

И построение всей пьесы, как в итальянской новелле: живое, светлое, безоблачное. Добрый принц, который только тем и занят, что сватает своих приближенных; благородный губернатор Мессины, этот прообраз всех театральных благородных отцов; {128} его прекрасная дочь Геро, безбожно оклеветанная, но затем еще более прекрасная в ореоле невинной страдалицы; болтушка и попрыгунья Беатриче; их кавалеры — красавец Клавдио, «ягненок с виду, лев в боях», который влюбляется в Геро при первой же встрече, с поспешностью и жаром истинного героя новеллы, его насмешливый собрат по любовной горячке Бенедикт, добрый малый, подтрунивающий надо всем в свете, всеобщий приятель, про которого Беатриче говорит, что «для него дружба то же, что перо на шляпе: новая мода — новая дружба»; наконец, все второстепенные персонажи: Антонио, Бальтазар, Борахио, Конрад, отец Франциск, Клюква, Кисель и др.

Скажите, где, в какой стране, кроме страны поэтического вымысла, живут такие невинные старцы, мягкосердечные негодяи, великодушные полицейские?

Единственным черным пятном среди всеобщего ликования, среди вечного праздника жизни является мрачная фигура Дон-Жуана.

Он — ходячее зло, темный фон, на котором яркие краски остальных портретов выделяются еще ярче.

Он-то и клевещет на бедную Геро, а затем, когда истина открывается, бежит.

В самом деле, что ему остается делать?

Мрак должен рассеяться, когда снова засияет солнце правды, любви и милосердия.

Разлученная пара влюбленных соединяется снова, два непримиримых противника по части острословия, Бенедикт и Беатриче, тоже подают друг другу руки, играет музыка и под опускающийся занавес жизнь идет веселым менуэтом, как она и началась…

Действие развивается с чисто сказочными непринужденностью и неожиданностью, с неизбежными «вдруг», которые, впрочем, ровно никого не пугают.

Сцены бытовые, освещенные чисто английским юмором, чередуются с картинами лирическими и драматическими, где язык Шекспира, полный чрезмерной образности, сложных метафор и ярких сравнений, совершенно схож с языком его трагедий.

Этот язык — музыка авторской души, переполненной впечатлениями, рвущейся на простор с диким ревом трагического потока или с веселым шумом весеннего ручья, в котором не больше содержания, чем в этой комедии, называемой «Много шуму из ничего».

И действие комедии должно течь, как ручеек.

В самом деле, если от трагедий с их исключительными характерами и повышенными страстями требуются особенные страсти и темпераменты, особая сила выражения, то и для шекспировских {129} комедий нужно придумать что-нибудь более подходящее, чем одно только реальное воспроизведение действительности.

Сцены бытовые, вроде сцены в тюрьме, разумеется, должны остаться в их неприкосновенной яркости и простоте.

Но от сцен лирико-драматических, в которых чувствуется вымысел и преднамеренное отступление от действительности, мало одного веселья и суетни.

Эти сцены отнюдь не реальны по самому своему содержанию, и для них надо придумать особый тон, особые несколько приподнятые страсти и несколько декламирующее выражение, без чего пропадает нарядное убранство языка.

Флером сказочности надо скрыть от глаз современного зрителя те условности, которых здесь несчетное множество.

Надо, чтобы все было не «как на самом деле», а «как быть не может».

Настроения сменяются настроениями…

Набегают тучки, затем снова проясняется…

Вон под тенью каприфолий танцуют веселые пары в разноцветных домино.

Легко и беззвучно сходятся и вновь расходятся они, точно разноцветные летучие мыши.

И все в этой комедии напоминает такой танец.

Печаль идет в одной паре с радостью, злоба с великодушием, проклятие со звонким смехом.

В воздухе неслышно скользят летучие мыши — черные, желтые, красные…

### \* \* \*

Вчерашнее исполнение, если можно назвать почему-нибудь неудачным, так это за его излишнюю реальность.

Сцены бытовые, где главенствовал г. Варламов (Клюква), разумеется, вышли превосходно, но бойкое и веселое исполнение остальных сцен не искупало их ненужного реализма.

Г. Далматов, веселый и разбитной Бенедикт, во многих сценах смахивал на Телятева из «Бешеных денег», крутил ус, кусал яблоко, спотыкался и, конечно, язык Шекспира прятал как свой собственный.

Г‑жа Потоцкая была бы прелестная Беатриче и по внешности, и по тону, если бы не ее излишняя смешливость: скажет слово и расхохочется.

Это вовсе не в характере Беатриче.

Она всех смешит, всех задирает и сама, конечно, смеется, но не раньше других, как это делает г‑жа Потоцкая, а после.

{130} Остальные действующие лица чувствовали себя у Шекспира, как в крыловской комедии.

Г. Новинский в роли Леонато напустил на себя такое благообразие, такой безотрадно-великодушный тон, какие под стать разве только отцам французских комедий, глаза которых всегда полны слез и руки готовы для благословения.

Разумеется, не в меру был сладок г. Юрьев (Клавдио).

Непринужденно разговаривал г. Петров (дон-Педро) и притом все время в тоне удивления, словно спрашивая:

«Ну, с какой стороны я принц Арагонский?»

Увы! Мессина действительно далека от Зацепы, которой отдавал его тон.

За Геро докладывала г‑жа Дюжикова 2‑я.

Типичнее других был г. Корвин-Круковский (Дон-Жуан).

В режиссерском отношении, на мой взгляд, беда заключалась в том, что действие происходило почти в одной декорации.

Это скучно.

Как ни красива панорама Мессины с голубым небом и темным заливом, как ни тонко кружево пожелтевших от зноя пальм, один и тот же вид, одни и те же деревья скоро приедаются.

У Шекспира действие пьесы поочередно переносится из комнаты на воздух и обратно.

Его герои встречаются то на улице в узеньких переулках средневековья, где разыгрываются мимолетные стычки, совершаются заговоры, предательские убийства, то в саду, который всегда настраивает благодушно и заставляет сильнее биться сердца, во дворцах с их небывалой роскошью, в хижинах, в поле — словом, везде.

Действие развивается, и с ним вместе в глубине сцены движется панорама.

Это одно из непременных условий при постановке шекспировского репертуара, ибо все его герои любят и чувствуют природу.

Они даже меняют свои настроения, свои чувства и язык сообразно с местом, где происходит действие.

Панорамический, если можно так выразиться, стиль шекспировских комедий требует перемены декораций.

Умозрительное настроение здесь должно пересиливаться созерцательным.

Только тогда будут понятны те неожиданные отступления в область чистейшего созерцания, то пантеистическое обожание природы самых зачерствелых душ, с которыми мы сплошь и рядом встречаемся у Шекспира.

Послушайте, как говорит Геро со своей служанкой, когда они подстерегают Беатриче:

{131} Пускай она прокрадется в беседку,  
И спрячется, как будто невзначай  
Под ветви каприфолий. Их листва  
Так густо разрослась, что даже солнце  
Не может их пробить. Они похожи,  
Мне мысль пришла, на клику тех придворных,  
Что, выросши под милостью монарха,  
Ему ж собой скрывают вид и свет  
На жизнь и на людей!..

Где же слыханы такие речи, такие сравнения в момент, когда бьется от ожидания сердце и никакие образы не идут на ум?

Это оттого, что перед нами существа исключительные, выросшие среди природы, впитавшие в себя ее красоту и как бы дополняющие и поясняющие ее.

Без природы они непонятны, и природа непонятна без них…

## <Режан>[[166]](#endnote-134)

Для первой своей гастроли Режан взяла «Заза».

Это ее создание.

Никто из наших и иностранных артисток, сколько мне ни приходилось их видеть, не поднимается в этой роли до такого совершенства, как Режан.

Все они только «зазили», а Режан действительно создавала.

Всех Заза по общим приемам игры можно разделить на две категории: на реальных и на мелодраматических.

Те и другие играли по мере сил отпущенного им таланта и производили более или менее значительное впечатление.

Но никто не соединял в своей игре черт реальных и мелодраматических с тем редким искусством, присущим только избранным талантам, как это мы видим у Режан.

В «Заза» (я говорю о технической стороне роли) смешано множество самых разнообразных элементов, множество черточек бытового и лирического характера, комических положений, резко сменяющихся сильно драматическими, так называемых выигрышных мест наряду с совершенно бесцветными.

Режан одна в своем создании сводит все эти разнородные черты в целое и дает живой, обаятельный образ.

{132} Весь первый акт, с его ажурной отделкой, ведется ею в бытовом тоне.

Это не простой реализм в расчете на рискованность положений и на чисто внешний успех.

С первого появления, когда Заза входит в уборную, вы видите перед собою живую, бытовую фигуру.

У нее все свое, одной только ей присущее и в отдельности характерное для нее.

Пестрое платье самого фантастического покроя, шляпа с безобразно торчащими в разные стороны перьями, разухабистость движений и какая-то особенная походка, отзывающая кафешантанными подмостками.

Когда Заза остается с матерью, между ними явно проглядывают черты наследственности. Эта провинциальная «этуаль» на старости лет, вероятно, также потягивала бы пиво и ром, рядилась в зеленые перчатки и хныкала из-за каждого франка, который у нее оттягивала дочь.

А сцена с Дюфреном…

Заза и кокетничает, и соблазняет, как захолустная певичка, без утонченной изворотливости присяжной соблазнительницы и без мельчайшей утрировки.

В ней очень мало стыдливости, это правда, но она очень хочет понравиться и потому пускается на уловки, выходящие у нее необыкновенно неуклюже.

Вспомните, как она разговаривает с Дюфреном, повиснув на двух стульях, размахивая ногой и разговаривая в нос на сдавленных от волнения нотах.

По ее мнению, это верх шика, и ни один мужчина не может устоять против такого соблазна.

Во втором акте Заза переживает целый ряд сильных и неожиданных ощущений.

Режан заставляет в нем и смеяться и сразу делает театр безмолвным, когда Каскар выдает ей тайну Дюфрена. Заключительную фразу «Угощу же я тебя шоколадом», она произносит очень просто, без малейшего подчеркивания, без расчета, чтобы «сорвать конец», как это делают другие артистки.

Она говорит эти слова вполголоса, как бы про себя, подавленная неожиданным известием и еще не способная ни на какую резкую выходку.

Весь третий акт исполнен у Режан истинного, непосредственного лиризма.

Гнев, чувство оскорбленной любовницы вспыхивает у нее ненадолго, короткими вспышками.

{133} Она все еще не может придти в себя и от горя, и от обстановки, в которую попала.

У нее единственный исход — слезы, и Заза горько плачет над своими разбитыми иллюзиями, в то время как маленькая Тото что-то бренчит на фортепиано.

Наступает четвертый акт.

Его справедливо считают самым решительным.

По силе и драматизму своего положения это действительно самый выдающийся во всей пьесе.

Но он же и самый выигрышный.

Я не видал ни одной актрисы, которая не производила бы в нем впечатления.

У всех сцена с завтраком выходила смешной и объяснение с Дюфреном трогательным.

Разумеется, у Режан все это получилось сторицею.

Я оттого так бегло и упоминаю об этих трех актах, что не в них сказалась главным образом сила дарования Режан.

Ее лучшие акты первый и последний — альфа и омега сценического искусства.

Который из них лучше, я не знаю.

Заза встречается с Дюфреном после нескольких лет разлуки, изменившаяся и внешне и внутренне.

Внешне она обогатилась, внутренне оскудела.

Теперь она кафешантанная знаменитость, прославленная кокотка, у которой и собственный экипаж, и бриллианты, и умопомрачительные туалеты.

Но внутри ее все пусто и темно, только на дне души тлеет крохотный огонек, поддерживаемый одним воспоминанием об утраченном любовнике.

И огонек этот при новой встрече с Дюфреном едва не разгорается снова, но скоро теряет свою силу и снова начинает мигать едва приметной точкою…

Если разобрать то, что говорит Заза при встрече с Дюфреном, пожалуй, ничего не найти, кроме одних банальностей и пошлости.

А у Режан это целая поэма.

Да, да, именно настоящая поэма, хотя, быть может, и слишком французская, и слишком сентиментальная.

Мелодрама вступает здесь в свои права.

Не беда!

За что нападают на бедную мелодраму? Она мало художественна по существу своему, но она освежает душу, она сильнее действует на массу, чем многие исполненные высокой художественности образы.

{134} Она, наконец, дает живучесть пьесе.

Для зрителя, пережившего и перечувствовавшего в театре все новейшие течения, от натурализма до символизма включительно, она, разумеется, покажется и не в меру наивной и приторной.

Но талант актера способен покрыть и эти недостатки и породить в душе зрителя живой отклик на голос мелодрамы.

Ведь в нашей сердцевине всегда найдется такая кисло-сладкая частица, которая при известных условиях способна раствориться в слезы.

И мне нисколько не стыдно сознаться в том, что в последнем действии «Заза» игра Режан была трогательна, трогательна до слез.

Я не знаю, чем она достигла этого, звуками ли своего прерывающегося от волнения голоса, в котором переливалась целая гамма пережитых ощущений, грустным ли выражением глаз, той ли усталой грацией движений, которая сменила у нее прежнюю угловатость, но только, глядя на эту женщину, чувствовалось, что она много пережила, много перестрадала и оттого словам ее «без волненья внимать невозможно»[[167]](#endnote-135).

Последнее «прости», долгая пауза, затем движение руки, цепляющейся за бутоньерку в петлице Дюфрена, еще один медлительный полуоборот, и все кончено…

Пьеса, начавшаяся так реально, заставившая и смеяться, и плакать, закончилась грустным а‑мольным аккордом.

И в этом аккорде забылись и потонули и смех, и слезы, и всякие рассуждения о том, что сейчас было у нас перед глазами, и нравственно это или нет…

Осталось одно только светлое и хорошее чувство, которое бывает после хорошей музыки, вызывающей музыку души…

## Петербургские трущобы[[168]](#endnote-136)

Чего хочет публика?

Я разумею публику театральную, ибо дело касается театра.

Вчера в Панаевском театре (бенефис г. Северского) на представлении «Петербургских трущоб» можно было наблюдать интересное явление: публика нашла свою пьесу.

Пять актов и восемь картин человеческого горя, нужды, порока и страданий собрали полный театр.

Был налицо «весь Петербург».

{135} Каждое новое лицо, каждое новое положение вызывало в публике движение, и действие шло с возрастающим успехом.

Спектакль кончился очень поздно, быть может, так поздно, как не кончался ни один спектакль нигде и никогда.

И тем не менее публика осталась сидеть до конца.

Я ожидал в седьмой картине увидеть полнейшее бегство, но ушло человек десять, не более.

В чем же заключается притягательная сила пьесы?

На мой взгляд, дело объясняется так.

«Петербургские трущобы» не есть драматическое произведение в смысле построения, взаимоотношения действующих лиц, борьбы характеров и пр., и пр.

Это только ряд сценических положений, умелою рукою извлеченных из старого романа и драматичных уже самих по себе.

Можно без особого ущерба для пьесы выкинуть несколько сцен, несколько лиц, даже целое действие.

Интерес от этого нисколько не умалится.

Внимание зрителей не сосредоточивается на ком-нибудь из героев, ибо они все интересны постольку, поскольку ново их появление на сцене.

Босяки, нищие, оборванцы, все парии общества, отбросы столичной жизни занимают публику больше, чем какой-нибудь князь Шадурский или граф Каллаш.

Даже фигуры «первого плана», каковы, например, Иван Вересов, Чуха, Маша, находятся в прямой зависимости от общего фона.

Картина страшного «Малинника» (ночлежного дома) с его зияющими нарами, по которым ютится столичная голытьба, с рядом кошмарных картин босяцкого житья-бытья — вот кульминационная точка вчерашнего успеха.

Настроение зрительного зала достигает здесь высшей степени напряжения, настолько ощутительного, что дальнейшее действие кажется ничем в сравнении с предыдущим.

А раньше была только присказка, сказка еще впереди…

Открывается прошлое Чухи, и нищенка снова делается княжной. В умирающей проститутке Маше она узнает свою дочь.

Финал пьесы бьет по нервам.

В каком-то притоне, названном в афише «загородным рестораном», угасает молодая жизнь.

Кашель и стоны умирающей, встреча с матерью, смерть, даже целых две смерти, а за стеной взрывы хохота и пошлый «Стрелочек» — чего еще больше?

Но повторяю, все это ничто в сравнении с «Малинником», который не возбуждает никакого чувства, кроме ужаса.

{136} Пьеса окончена.

Публика удовлетворена.

Вызывают актеров, режиссера, декоратора…

Надо отдать им должное: они все превосходно исполнили завещанный им долг.

Они не пожалели не только души, но и плоти.

Это в особенности следует сказать о г‑же Холмской, создавшей яркий, до ужаса реальный образ Чухи.

Перед глазами до сих пор стоит это страшное, разлагающееся существо, с ее одутловатым лицом в кровоподтеках и ссадинах, в котором трудно признать молодое, красивое лицо артистки.

А ее пляска на потеху кабацкой голытьбе, даже не пляска, а какие-то судороги, корчи…

Право, это настоящий подвиг духа и плоти, достойный удивления и похвалы.

Необыкновенно трогательна г‑жа Домашева в небольшой роли Маши.

На этот раз артистка показала в своем даровании то, чего у нее не было раньше: задушевность, мягкость тона и настоящую драматическую силу без прежнего надрыва, без внешних усилий.

Она играла так, как подсказывало ей чувство, и успех последнего действия всецело остался за нею.

Гг. Северский (Иван Вересов), Бравич (Морденко), Бастунов (князь Шадурский), г‑жа Корсак (генеральша фон Шпильце) не играли, а жили и тоже подвижничали.

Много потрудился и г. Карпов, поставивший «Петербургские трущобы» с большим искусством и кропотливостью.

На мой взгляд, такое единомыслие, такой дружный труд, давшие пьесе прекрасный ансамбль и добрую половину успеха, зависели от того, что и актеры, и режиссер, и декоратор — люди своего времени, инстинктом чувствующие потребности толпы.

Да иначе и быть не может. Публика руководит театром, она ведет за собой авторов и актеров.

Что бы ни говорили против этого и как бы ни возмущались, очевидность подобного факта необходимо признать.

В пьесе нет пьесы, нет ярких характеристик, нет даже того, что называется ролями, а есть ряд картин и типов, и публика присуждает премию такой пьесе, ибо современная публика ищет в театре главным образом зрелищ.

У нас публика не умеет слушать, она только смотрит.

Если глазные нервы удовлетворены, если на сцене много ярких по внешности эффектов, если на ней чередуются перемены {137} света и тени, публике нет дела до внутреннего содержания пьесы, до завязки и развязки драмы, до характеристик и прочего.

Мне скажут, что я преувеличиваю, что картина застоя, замечаемого в последнее время на русской сцене, не есть следствие того, что театр раболепствует перед толпой, но что нет настоящего таланта.

Неправда.

Разве не было талантливых и оригинальных произведений после Островского, на котором, собственно говоря, и покончила свое правильное развитие наша драма?

Их было немного, но они все-таки были. Разумеется, в потоке пьес, бьющих на «современность», на моду, они прошли незаметно.

Их успех был ничто в сравнении с громоподобным успехом пьес, написанных по модной выкройке.

И театр невольно повернул в сторону последних.

Вспомните недавние успехи театра Станиславского.

Это тоже знамение времени.

Что бы ни говорили о настроениях, о полноте впечатления, которые якобы публика выносила из его театра, но ведь шли смотреть главным образом хлопающие двери, дымящиеся печи, сверчка за печкой и комаров в саду, а «настроение», «ансамбль» и прочие тонкости подсказали публике газеты.

Теперь на сцене постановка или, вернее сказать, обстановка ставится очень высоко.

Публика легко поддается на удочку всевозможных балконов, слуховых окон и сомнительного достоинства «перекатов», мешающих действию и не прибавляющих ничего к смыслу.

Но если зрительное впечатление удовлетворено, ни о каком другом впечатлении не может быть речи.

Вопросы общественные, нравственные, требования эстетики, — все отошло на задний план в угоду новой моде.

Я, впрочем, знаю одного талантливого писателя, которому посчастливилось за последнее время.

Это А. П. Чехов.

Он находится в исключительных и очень выгодных условиях, ибо к его услугам существует целый театр, именно тот самый театр Станиславского, о котором выше шла речь.

Автор и режиссер, оба талантливые, работают вместе, и успех получается огромный.

Все остальное не стоит внимания.

Это или неудачные подражания тому же Чехову, но не нашедшие своего Станиславского, как напр. «Старый дом» г. Федорова, или многочисленные переделки, имя же им легион.

{138} Успех переделок исключительно зрительный.

Разве не любопытно, в самом деле, увидать на сцене Базарова, Раскольникова[[169]](#endnote-137), Чуху и др.?

И вот общеизвестный роман, повесть или рассказ предается четвертованию.

Получается интересное зрелище, дающее обыкновенно прекрасные сборы.

И авторы, и актеры, и режиссеры, и декораторы играют на слабой струнке зрителей, как истые виртуозы.

И театры переполнены. Афиши сулят еще множество переделок и гастроли сверчка, и пять балерин в один вечер, и двадцать балконов на одной декорации, и каких-то Орору и Пахиту[[170]](#endnote-138), черта в ступе и сапоги всмятку…

А публика все требует зрелищ:

«Хлеба и зрелищ».

## Адель Зандрок[[171]](#endnote-139)

Вот артистка.

Ей одно только можно поставить в упрек, что она играет на самом неблагозвучном языке в мире — на немецком.

Но голос ее, но интонации, но приемы игры так мягки и музыкальны, что про язык быстро позабываешь и отдаешься обаянию таланта.

На сцене женщина немолодая и далеко не хорошенькая в смысле какой-либо особенной пикантности выражения.

За высокий рост и стройную фигуру ее скорее назовешь красивой, но никак не хорошенькой.

Одета она богато, но без того изящества, которое свойственно француженкам.

Все это в глазах нашей публики, разумеется, минусы первого впечатления.

Весь секрет дальнейшего успеха, сменяющего первоначальные вздохи разочарования, кроется в звуках ее голоса, в искренности и простоте выражения, в благородстве стиля.

Зандрок — ученица старой немецкой школы, имевшей своей лучшей представительницей покойную Вольтер, школы напыщенной, певучей, красиво драпирующейся в складки хитона.

{139} Но сама по себе она реалистка до мозга костей, владеющая той непередаваемой силой выражения, которую может дать только истинно художественный реализм.

Для первого спектакля артистка взяла Зудермановскую «Родину» и сыграла Магду так, что весь дальнейший ее quasi-классический репертуар, все эти Александры, Медеи, Мессалины меня нисколько не интересуют.

В ней следует приветствовать артистку благородного художественного реализма, артистку, быть может, уже вырождающегося направления, на смену которому снова идет мелодраматизм.

Магду она сыграла мастерски, осветив ее изнутри лучами искреннего чувства, горячей любви к своей немецкой «родине», к тому, что на мой вкус казалось раньше сладким немецким супом.

Лучшая ее сцена — это сцена с Келлером.

Какой взрыв негодования, сколько презрения и гадливости к этому человеку!

А потом, всего только два слова, потонувшие в слезах:

— Мое дитя!.. — еле слышно шепчет она.

И этих слов никогда не забудешь…

Мне всегда завидно смотреть на чужие таланты.

Почему у нас нет таких актрис?

Старые уходят, молодые не появляются.

Ибо, — воля ваша — я не могу признать актрисами тех бесчувственных и бесполых существ, лицедействующих по нашим сценам, в которых нет никакой искренней горячности, увлечения, протеста, нет симптомов материнства и обаятельной женственности, но одно душевное нытье, одна придуманная изломанность и нервозность.

Вот Зандрок — это женщина.

В ней актрисы не видно из-за оскорбленной любовницы, любящей матери, из-за непонятой дочери буржуазной и кисло-сладкой Heimath[[172]](#footnote-35).

Одно утешение, что и за границей таких актрис между молодежью мало.

Таланты стали редки повсеместно, да и цена на них упала.

Это главное.

На днях я прочел в одной петербургской газете целый аполог о разноцветных «dessous»[[173]](#footnote-36) французской актрисы.

На ней была кофточка с особыми прорезами, затем разноцветные dessous, и все в общем, по словам хроникера, составляло какое-то {140} «мягкое frou-frou»[[174]](#footnote-37), что и должно было обозначать формацию истинного таланта.

Согласитесь, что после всего этого Зандрок в своих тяжеловесных доспехах из атласа, с ее благородством стиля, художественным реализмом и стремлением в наш безразличный век «чувства добрые пробуждать», покажется малоинтересной, устаревшей и некрасивой.

# **{****141}** 1902

## «Мисс Гоббс» Бенефис М. Г. Савиной[[175]](#endnote-140)

Итак, это был бенефис бенефисов.

Началось с одноактной пьески Некрасова «Осенняя скука», если не ошибаюсь, никогда не игранной и отмеченной печатью истинного таланта.

«Осенняя скука», это — скука мелкопоместного дворянина с изрядным брюшком и живописными седыми усами, сочный жанр недавнего прошлого крепостной Руси.

Помещик этот, поместившись в теле г. Давыдова, был на редкость типичен.

Голос сдобный, заплывшие глазки, дородная неподвижность и на всем налет типической старины.

Помещику решительно нечего делать, и вот он томится и не знает, как дотянуть до 9 часов, когда можно ложиться спать.

Муштрует он казачка, бранится с поваренком, наконец, вспоминает, что на чердаке висит шуба и что ее моль съела, сзывает дворню и снова бранится, и охает и причитает, а время тянется убийственно долго и 9 часов все еще нет…

Наконец, не дождавшись двадцати минут, он отсылает казачка и укладывается на диване.

Сон не заставляет себя долго ждать, и через мгновение со сцены раздается храп.

А за сценой осенний ветер поет что-то необыкновенно жалкое, свистит конек на крыше, в последний раз хлопает какая-то дальняя дверь, и занавес опускается в pianissimo над этой мирной картиной…

Кроме г. Давыдова, который, как сказано выше, был безупречен в роли помещика, типичным казачком был г. Крюков, да и вся эта прелестная сценка была разыграна в должном тоне, дружно и старательно.

{142} «Осенняя скука», это, в своем роде, единственная скука, которую смотреть весело.

После нее шла «Мисс Гоббс» Джерома К. Джерома — фарс, комедия, назовите как хотите, нечто четырехактное, специфически английское, веселое и скучное в одно и то же время.

Скорее это фарс, и за то да простится пьесе многое.

Рассказать ее содержание нетрудно: надо только вспомнить «Укрощение строптивой», на место Катарины поставить мисс Гоббс, а Петруччио[[176]](#endnote-141) заменить мистером Кингсером.

Разумеется, все это необходимо представить на современный образец, начиная с внешности и кончая разговорами.

Правда, говорят здесь не бог весь какие истины, но все же слушаешь их не без интереса и то и дело натыкаешься на злободневные темы.

Начать с того, что и самый строптивый характер мисс Гоббс происходит от ее непонятного, но «модного» мужененавистничества

Она является убежденной расторжительницей счастливых браков, получает на свою голову проклятия мужей и основывает у себя какое-то монастырское общежитие.

На эту тему и режет ее главным образом Кингсер-Петруччио.

Повторяю, никаких новых горизонтов оба они не открывают, а подчас даже душат прописной моралью, но немало в их разговорах и трезвой житейской правды, и блесток остроумия, любопытных qui pro quo, и просто веселого шутовства.

«Мисс Гоббс» написана англичанином и для англичан.

Вероятно, в Лондоне она идет «при несмолкаемом смехе зрителей», как пишется обыкновенно в рекламах.

И у нас смеялись, но только местами, иногда дружно, иногда порознь, смеялись больше веселой игре, а не словам, не положениям

Кто бы пожелал видеть в «Мисс Гоббс» произведение тончайшего английского юмора, тот бы, вероятно, разочаровался.

С тонким юмором говорят лорды в парламентах, острит политический «Punch»[[177]](#endnote-142), но в лондонских театрах острят совсем на иной лад, не углубляясь и не утончаясь, а, напротив, применяясь ко вкусам толпы.

Английские комедии и фарсы нередко полны самых плохих и дешевых острот.

Еще Тэн удивлялся этой способности англичан равно ценить язвительное остроумие парламентских ораторов и пошлую клоунаду так называемых «любимцев публики».

Когда в Лондоне смеются, в Париже зевают.

Лондонцам смешно, когда господин в помятом цилиндре рассказывает, как его укусила соседская собака, их сердцу любезно, {143} когда у того же господина ветер срывает с головы шляпу и уносит ее в реку, или как два уличных озорника воруют яблоки у толстой торговки и т. п.

Все это грубое, наивно ребяческое нередко служит достаточным сюжетом для английских юмористов.

Успех Джерома К. Джерома также объясняется отчасти тем, что он всегда брал за тему для своих очерков подобные «мелочи обыденной жизни».

Говорю «отчасти», ибо прежде всего и сверх всего писатель этот одарен выдающимся талантом, понятным не для одних англичан, и одинаково любимым как в Лондоне, так и в Петербурге.

Мы надрывали животики, читая его рассказ о том, как трое славных ребят снастили лодку, на которой вздумали прокатиться по Темзе.

Других приятелей он усадил на велосипеды и отправил по Европе, обставив их путь не менее забавными приключениями.

Все это живое, наблюдательное, милое сделало из очерков Джерома К. Джерома любимое чтение нашей публики.

И если вчера она ушла из театра несколько разочарованной в своих ожиданиях, то я уверен, что разочарование это продолжится только до его новой книжки или до веселой, вновь перечитанной страницы чего-нибудь «из старого».

Дело в том, что как драматург английский писатель не может угодить нам своей наивной комедией.

Он остается для нас только веселым рассказчиком, но никак не драматургом, как тут ни старайся актеры.

А они действительно старались.

И прежде всех сама бенефициантка.

Ах, Савина! Что это за неувядающий, неистощимый талант, живущий по каким-то своим законам, вне времени и веяний.

Вчера она вышла на сцену живым олицетворением веселой музы комедии.

Она словно сказала другим актерам:

— Следуйте за мной, бросьте ваш скучный, серый тон, смейтесь, скачите, делайте глупости!

И вокруг нее все засмеялось.

Г. Юрьев бросил свой благонравный вид директорского сынка и проделывал на сцене невероятные сальто-мортале; ему вторил г. Петров. Г. Петрову вторил г. Далматов, у г‑жи Стравинской пропало обычное равнодушие и она преобразилась в бойкую, хорошенькую англичанку, а г‑жа Потоцкая развеселилась до неузнаваемости.

Сама г‑жа Савина играла, и смеялась, и злобствовала и ярче всех, и лучше всех, как настоящий камертон.

{144} Сколько было у нее женской вздорности, и каприза, и живости, и главное молодости, молодости, молодости…

Чудеса!

Закончился бенефис пьеской А. А. Плещеева «Накануне».

Это остроумная шпилька по адресу «юбилейной полосы», которую мы переживаем в настоящее время.

Играют ее весело, в особенности гг. Варламов и Сазонов.

Публика смеется все время: ей понятен юмор автора, его намеки, и жизнь, изображаемая им.

## Бенефис Г. Варламова[[178]](#endnote-143)

Вот программа спектакля:

«Театр Ха‑ха‑ха и хи‑хи‑хи».

1‑й раз в столице.

Небывало! Незапамятно! Незабвенно!

I. «Воробушки»

Драматический паштет в 3‑х начинках, изготовленный г. Контаном, славным ресторатором, судившимся недавно за специальные паштеты «с душком».

Начинка 1‑я: «Гибель корвета Виктория» или «ай‑да сапоги!»

Начинка 2‑я: «Папенькин сынок и благодетельная мадера».

Начинка 3‑я: «Несостоятельный банкир и благодетельный сапожник».

Роль «папаши» исполнит заслуженный артист г. Варламов; роль «сынка» — незаслуженный артист г. Ходотов.

Г. Брагин выведет натурализованного немецкого сапожника!!.

Г. Чернов утопит корвет «Виктория»!!!

II. «Лев Гурыч Синичкин»

Водевильная селянка из консервов в 5‑ти действиях Д. Т. Ленского.

!!! Внимание!!!

Г. Варламов исполнит соло на барабане и изобразит danse du ventre[[179]](#footnote-38).

Г. Медведев появится в роли «маститого» балетомана.

{145} Специально для подписчиков «Живописного обозрения»[[180]](#endnote-144) будет показан альбом живых красавиц: г‑жи Козловская, Сераковская, Герасимова и Селезнева.

И т. д., и т. д.

Вся эта программа была выполнена вчера полностью.

Александринские вершины ликовали…

Г. Варламов показывал на них:

«Вот они мои голубчики!»

Ему отвечали ревом.

А когда в «Лев Гурыче Синичкине» он сошел в оркестр и уселся за барабан, во всем театре сделалось столпотворение…

И вы, вероятно, тогда смеялись, мой скептический читатель, смеялись, несмотря на то, что уходя из театра, пожимали плечами:

— Зачем все это?

И у всех на лице был написан тот же вопрос, и все расходились недоумевающие и немного расслабленные, что всегда бывает после нескольких часов «утробного» веселья…

Зачем?

Потому что такова была прихоть бенефицианта.

Он думал устроить свои именины на славу и угодить гостям.

Он старый артист, и вкус у него старый.

Если смеяться, так уж смеяться вовсю, до слез, до колик.

И он испек гостям бенефисный пирог с такой жирной начинкой, какой не мог сварить ни один современный желудок.

А самому бенефицианту хоть бы что!

Он чувствовал себя как рыба в воде.

На беду у него осел немного голос, но все же он смаковал куплет за куплетом, лакомился невинными каламбурами старого водевиля, как присяжный гурман лакомится старым вином, в котором уже не осталось ничего, никакого вкуса и букета, кроме почтенной надписи на запыленной бутылке: «1840».

И когда он выходил на вызовы публики, то с гордостью оглядывал толпу:

Вы, нынешние, ну‑тка!..[[181]](#endnote-145)

Я был настроен моралистически и думал:

— А шибко мы шагнули с нашим вкусом…

Ленский гремел в 40‑х годах, т. е. вместе с Гоголем; «Воробушки» еще моложе: они, кажется, сверстники Островского.

Обе пьесы имели когда-то громадный успех, а теперь, смотря их, только изумляешься.

Что такое «Воробушки?»

Очевидно, переделка с французского, быть может из Лабиша или кого-нибудь в этом роде

{146} Прежние переделыватели были необычайно наивны.

Они переменяли только французские имена на русские, звали Акулькой прежнюю Селину и Пьера — Петром Кузьмичем, но нравы оставляли французские, французские вкусы, французские законы…

В «Воробушках», например, есть купец Торстон, у которого есть не то пароход, не то корабль «Виктория».

Эта «Виктория» терпит за сценой крушение, а Торстон восклицает:

— Погибла моя «Виктория!»

Публика смеется.

Разве этот иностранец вместе с его пароходом не взят целиком от французов?

А сапожник немец с Васильевского острова разве не смехотворная добавка из «Петербургских булочников»?[[182]](#endnote-146)

И все это когда-то нравилось, собирало полный театр, создавало успех авторам и актерам!..

«Лев Гурыч Синичкин» еще старше, еще наивнее, но у него есть все-таки несколько своих строк в истории русской драмы.

Ленский был человек с несомненным литературным дарованием.

Тогда была эпоха водевиля, и он усердствовал во славу его, находя, что

Как посмотреть на все проказы света.  
Куда смешон покажется нам свет,  
Что шаг, то мысль родится для куплета  
И льется сам из-под пера куплет. —

Куплетист он был действительно для того времени первоклассный.

Но и куплеты его, даже самые колкие, звучат теперь, как «Вечер поздно из лесочка» или «Под окном моим солдаты».

Я, однако, думаю, что своими водевилями, переложенными на русские нравы, и этими куплетами Ленский сильно подвинул нашу драму.

Ведь после него, Кони и Каратыгина начинаются прямо так называемые бытовые пьесы.

Быт он знал хорошо, и провинциальный, и столичный, и актерский, умел подмечать его характерные стороны и подавал все это в водевильных шаржах.

Публика мало-помалу отвыкала от «коцебятины»[[183]](#endnote-147), от французских мелодрам и немецких трагедий, и ее тянуло в сторону бытовой драмы.

{147} Появились писатели, усердно заработавшие в этом направлении.

Ленский в то время уже умер и не мог видеть плодов своих.

Настало другое время.

Andere Vögel, andere Lieder[[184]](#footnote-39) [[185]](#endnote-148)

Итак, «Лев Гурыч Синичкин» имеет за собой интерес исторический.

Но, увы, современные актеры не умеют играть водевилей, а в особенности еще «классических».

Ни г‑жа Хилкова с ее тоненьким голоском, ни г‑жа Мусина, напустившая на себя почему-то драматический тон, ни г. Ридаль, игравший современного франта, ничего не могли поделать с куплетами и водевильным диалогом.

Типичным графом Зефировым был г. Медведев, но он появился на пять минут.

Для всех остальных исполнителей, как и для публики, водевиль оказался слишком жирным пирогом.

Один только г. Варламов скушал его с завидным аппетитом.

Дай ему Бог здоровья еще на многие, многие годы!..

## Как чествовали Гоголя…[[186]](#endnote-149)

Вчера для «юбилейного» спектакля в Александринском театре поставили «Ревизора».

Открылся занавес, и мы увидели перед собой сидящих полукругом чиновников, в тех самых позах и на тех же местах, как они сидели, вероятно, и на первом представлении пьесы.

Тогда это было последним словом театральной техники, теперь это — совершеннейший абсурд.

Где, скажите на милость, вы видели, чтобы собравшиеся по приглашению гости садились полукругом посреди комнаты и разговаривали бы таким образом в продолжение целого явления?

Гости ведь эти знают друг друга лучше, чем сами себя.

Они у городничего чувствуют себя как дома, и только в начале сцены недоумевают, зачем так внезапно созвал их хозяин.

Городничего обступили со всех сторон.

От него требуют объяснений.

Он, однако, непроницаем, как судьба, и просит всех садиться.

{148} Но порядка все-таки нет.

Земляника сидит чуть не на городничем, сгорая от любопытства; за ним притаился трепетный смотритель училищ; по другую сторону испытующе смотрит Ляпкин-Тяпкин; частный пристав, посаженный на кончике стула, ест глазами начальство, а в глубине комнаты, на фоне двух окаменевших квартальных, виднеется равнодушная и засушенная фигура лекаря.

Каждый из гостей волнуется по-своему, изобличая типические стороны своего характера.

— Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам…

Любопытство удовлетворено.

Начинается чтение письма, сопровождаемое новыми чувствами окружающих.

На всех нападает оторопь…

Судья бормочет какую-то чушь о «тонкой и более политической причине», смотритель училищ готов расплакаться.

Земляника только кряхтит, а частный пристав уже наготове в ожидании приказаний…

Раньше всех находится сам городничий.

Он всем наподдает жару, и вот по сцене пробегает новое движение, движение сильнейшего воодушевления…

Сейчас они все разъедутся, чтобы приготовиться для встречи ревизора и «сделать кое-какие распоряжения по своей части»

В самый разгар этого воодушевления, как бомба, влетает почтмейстер.

Своим оживлением он еще более поднимает бодрое настроение всей сцены.

Городничий уже совсем воспрянул духом и шельмовски прищуривает глаза, когда отводит в сторону Шпекина:

— Послушайте, Иван Кузьмич, нельзя ли вам, для общей нашей пользы, всякое письмо…

Дальше все веселы и бодры. Городничий уже обдумывает какую-то необыкновенную сложную каверзу для встречи ревизора, размышляя, как бы ему только раскрыть «инкогнито проклятое» Но все верят в его удачу, все убеждены, что и тут он найдет какой-нибудь выход.

Вдруг новое явление: Добчинский и Бобчинский.

Все предыдущее настроение летит прахом с появлением двух этих коротеньких человечков, без умолку болтающих и перебивающих друг друга.

Своим апломбом они творят чудеса.

Из‑за того только, что Хлестаков «и денег не платит, и не едет», все готовы принять его за ревизора

{149} У всех снова вытянутые физиономии, расстроенные чувства…

Больше всех трусит городничий.

Он уже рассчитывает на «авось», на то, что кривая вывезет, в рассеянности надевает коробку вместо шляпы и т. д.

Действие чуть-чуть не кончается в этом тревожном и напряженном тоне.

Но под занавес остается еще один выход, одна шутка чисто гоголевского юмора.

Это Анна Андреевна и Марья Антоновна.

Избави их Бог понизить тон!

Они снова должны вернуть действию его бодрое настроение и заключить все взрывом смеха.

Что для этого должна делать городничиха и как ей надо согласоваться с дочкой, не знаю.

Но покойная Абаринова, живая и типичная городничиха, делала это, разговаривая через окно с Авдотьей.

Занавес всегда опускался под громкий хохот и аплодисменты.

В «Ревизоре» такое отчетливое и последовательное выражение настроений имеет большое значение.

Особенно в первом действии и особенно при посредственном исполнении второстепенных ролей.

На вчерашнем «юбилейном» спектакле в тонах и темпах был настоящий кавардак.

Сидели полукругом «уставив брады» и подавая реплики г. Давыдову, докладывавшему за городничего.

А г. Давыдов, пользующийся почему-то репутацией лучшего городничего, на сей раз не обнаружил в своей игре ничего типического, кроме разве грима.

Он прочел письмо с теми оттенками и в том тоне, в каком читает на благотворительных концертах комические стихи вроде известной «Охоты», усугубил смехотворность рассказа о черных крысах, а наставление чиновникам сказал как-то вяло и бесцветно.

Ему иногда словно воздуху не хватало, и тогда он подчеркивал и шаржировал

Совершенно бледен Ляпкин-Тяпкин у г. Ленского, не говоря уже о Землянике г. Пантелеева.

Разноголосица между ними шла невообразимая.

Шпекин (г. Сазонов) тяжел и мешковат.

Он должен отливать всеми цветами радуги, захлебываться от счастья, оттого что штандарт скачет, и музыка играет, и барышень много…

А во что обратилась несравненная Анна Андреевна в карикатурном и жеманном исполнении г‑жи Мусин-Пушкиной!

{150} Зачем она насурмила себе щеки и брови?

Зачем она так припрыгивала?

Зачем она вообще играла городничиху?

Кстати, надо же когда-нибудь установить возраст городничихи. Ее почему-то играют старухи.

А ведь это же неправда, это те же театральные ни с чем несообразные традиции, по которым нужно в 1‑м действии садиться полукругом и т. д.

Какая-нибудь комическая старуха хорошо сыграла городничиху, и с тех пор последняя так и осталась в старухах.

Сколько ей может быть лет?

Ну 40, самое большее, а то и 39 и 38 даже.

Считайте: Марье Антоновне лет 18, 19 — не более.

Анна Андреевна по тогдашним временам вышла замуж тоже лет 19‑ти.

Стало быть, 40 лет ей как раз впору.

Она прекрасно сохранилась и еще постоит за себя.

Хлестаков не знает на ком остановить свой выбор: на маменьке или на дочке, и останавливается на дочке только потому, что все в его голове творится неожиданно.

В 1‑м действии на вчерашнем спектакле между прочим случилась «история».

Добчинский и Бобчинский опоздали с выходом.

Городничий сказал «шасть» — никто не вышел.

Он оглянулся назад — то же самое.

Попятился к двери, и это не помогло.

Тогда г. Ленский попросту пошел за дверь и позвал замешкавшихся гг. Шаповаленка и Шевченка, которые не дожидались второго приглашения.

Это случилось на юбилейном спектакле, на 409‑м представлении «Ревизора».

Что сказать о г. Варламове?..

Он играл Осипа поскольку ему отпущено сочного и прекрасного дарования.

Но зачем ему шаржировать, как шаржирует он в иных сценах?

Хлестаков — Самойлов мне очень понравился.

Он играет непохоже на то, как играл эту роль прежде.

Теперь здесь прежде всего видно согласие с автором, видна работа и любопытные подробности.

Самый ничтожный и плюгавый человечек его Хлестаков.

Он является на сцену со смущенным видом наказанной собаки.

И есть-то ему хочется, и табаку-то нет, и Осип дерзит.

Петушится он, но ничего не выходит.

{151} Сцена с городничим — трудная, решительная сцена.

Сначала он ее ведет хорошо, с удачными интонациями удивления, а потом неловко срывается и уже слишком быстро расхорохоривается.

Мимическая его сцена с Добчинским, пока городничий пишет письмо, совершенно излишняя.

Перепаузил он и с заглядыванием в окно на слова городничего:

— Как вы намерены, в своем экипаже или со мною на дрожках?

Кажется, чего проще: экипажа у него нет, а под окном стоят дрожки.

— Да, я лучше с вами на дрожках поеду.

А г. Самойлов тут, что называется, «пустил игру».

Заглянул раз, другой, сделал паузу, сморщился и, наконец, разрешился с ответом в каком-то задорном тоне.

Вообще я бы сделал ему одно замечание относительно интонаций.

Он напрасно утрирует авторскую ремарку: «речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно».

Неожиданно не значит подчеркнуто.

Интонации должны быть отрывочны, разнообразны, но мягки.

А то все время чувствуется шов, и это много вредит благоприятному впечатлению.

2‑е действие у него мягче других.

Резче всего сцены приема чиновников, с купцами и объяснения в любви.

Но зато рассказ о петербургском житье-бытье и задуман хорошо, и выполнен очень удачно.

Вот, между прочим, одна придуманная г. Самойловым подробность.

Когда он рассказывает, как играет в вист с сильными мира сего, то с великим апломбом начинает пересчитывать партнеров:

— Министр иностранных дел, французский посланник, немецкий посланник…

Потом внезапно задумывается: «кого бы еще выдумать» — и вдруг вспоминает:

— И я!..

Это произносится с извинительной улыбкой и вызывает у окружающих подобострастный смех.

Марья Антоновна у г‑жи Савиной по-прежнему — совершенство.

Это образ стильный, тонкий, акварельный.

Она по-прежнему порхает по сцене своей особенной побежкой, по-прежнему дует губки.

{152} Ее «Ах, какой пассаж!» — целое откровение.

И пока она, да еще г. Самойлов на сцене, со сцены веет Гоголем, а нет их — и все вокруг скучно, вяло и безжизненно…

Настроение публики на вчерашнем спектакле было самое развеселое, масляничное…

Гоголя поминали блинами и настойкой…

## Сада-Якко[[187]](#endnote-150)

На моем письменном столе стоит фарфоровая японка, золоченая и раскрашенная — подарок одного знакомого моряка.

И вот вчера эта хрупкая и деликатная барыня ожила и явилась на Мариинской сцене.

Звали ее Сада-Якко.

Она была актриса придворного театра в Токио, играла в Лондоне, Париже, Вене, везде имела успех и приехала в Петербург с титулом «японской Дузе» и в ореоле многотысячного гонорара.

Когда Сада-Якко вышла на сцену, я нисколько не удивился ее медленной походке и тоненькому голосу.

Так же осторожно передвигалась она у меня на столе и так же тихо звенела, отвечая на малейшее прикосновение.

— Хи‑хи‑хи! — засмеялась она на признания каучукового японца, влюбившегося в нее с первого взгляда.

Потом лицо ее снова застыло и как ни в чем не бывало, так же медленно и осторожно, отправилась она за кулисы.

В фарфоровом теле и чувства фарфоровые.

Когда из-за моей японки подрались два японца, один каучуковый, а другой из папье-маше, она очень мало чем внешне выразила свою душевную драму.

Только фарфор лица ее немного побелел, и она стала бегать по сцене, покачиваясь на своих крошечных ножках и поминутно спотыкаясь.

Я все боялся за нее: вот‑вот упадет и разобьется.

Но она не разбилась, а к концу действия японец из папье-маше ранил своего каучукового противника.

Этого требовал закон возмездия и непреложные правила кукольного театра.

В следующем действии Сада-Якко плясала перед игрушечными «монахинями» японского «монастыря».

{153} Танцы происходили под заунывные звуки и однообразное треньканье испорченного органчика, спрятанного за кулисами.

Престарелые младенцы, сидевшие в театре, хлопали в ладоши, дивясь несложности всей этой махинации.

Японка танцевала, органчик играл, «монахи» кувыркались…

По краткому либретто, которое было у меня в руках, я узнал, что это обозначало.

Оказывается, что Сада-Якко искала невесту своего возлюбленного, спрятанную в «монастыре», но по закону ей был запрещен вход за ограду.

И вот, дабы умилостивить «монахов», она стала потешать их плясками.

Но это не привело ни к чему.

«Монахи» вволю натешились, а в «монастырь» все-таки не пустили.

Пришлось взять силой.

И моя японка, позабыв о своих фарфоровых ногах, вдруг ринулась на «монахов», побросала их на пол, кого плашмя, кого навзничь, и взяла «монастырь» приступом.

Через несколько минут она вернулась, но уже с растрепанными волосами из пакли, с гадкой гримасой на лице и с каким-то подобием детских граблей в руках.

Этими граблями она принялась колотить всех направо и налево.

Больше всего досталось невесте ее возлюбленного.

Семилетняя девочка не изобразила бы наивнее сцену ревности, как изображает ее Сада-Якко.

Но скоро ей пришел конец

Из‑за кулис выбежал с дубинкой какой-то японский «Петрушка» и прикончил ее самым решительным образом.

Следом за ним явился и легкомысленный японец из папье-маше, причина всего происшедшего.

Но было уже поздно.

Смертельная бледность уже покрыла фарфоровое личико японки, и удары гонга возвестили о часе вечности…

Оставалось одно мгновение до конца кукольной драмы…

И вдруг моя японская Галатея, моя фарфоровая актриса преобразилась в настоящую сценическую величину и ожила.

Ожила затем, чтобы сейчас же умереть.

Сцена смерти в пьесе «Гейша и рыцарь» — лучшая сцена у Сада-Якко.

Поддерживаемая возлюбленным, мертвенно бледная, медленно склоняется она на землю, не спуская глаз с коварного японца и как бы унося его образ с собой в могилу.

{154} Все ее маленькое тело содрогается от страшных мучений и во взгляде столько тоски, любви и прощения, что хочется плакать…

Это простое и сильное изображение животной смерти, в котором есть чему поучиться в смысле сценического натурализма и после которого сэр Генри Ирвинг галантно сказал Сада-Якко:

— Сударыня, мне никогда и в голову не приходила подобная игра!

Следующей пьесою после «Гейши и рыцаря» была «Кэза».

Здесь Сада-Якко снова явилась бездушной куклой и так и не выходила из своих фарфоровых чувств до самого конца спектакля.

Содержание «Кэзы» также наивно, как и содержание «Гейши и рыцаря».

Их обеих можно назвать как угодно: «Канарейка и попугай», «Орангутанг и макаки» — безразлично.

Канарейкина история так же не сложна и понятна, как и история макаки.

Разница вся в том, что одну любит попугай, а другую — орангутанг.

Путного из этого, разумеется, ничего не выходит, и сначала умирает канарейка, а затем и макаки.

Если смерть канарейки в исполнении Сада-Якко одним заключительным моментом напомнила смерть влюбленной женщины, но в смерти макаки не было и такого момента.

Маленькую обезьянку, свернувшуюся клубком на игрушечной кровати, по ошибке прирезал злюка-орангутанг, каучуковый японец тоже, и потом зарезался сам.

Смертный гонг прозвучал им обоим, и все было кончено.

Сада-Якко, прозванная за границею «японской Дузе», конечно, не есть на самом деле Дузе, ни японская, ни какая-нибудь иная.

Среди своих актеров, в своем театре, находящемся на младенческой степени развития, она, быть может, и очень большая величина.

На европейский взгляд она только заморская диковинка, редкий автомат, говорящая куколка.

Когда ее заведут, она плачет, переведут — смеется; для танцев имеется особый валик, для разговоров — другой.

Но в этом автомате все-таки горит огонь истинного драматического таланта.

Среди безучастного движения механизма, среди наивностей и всяких несообразностей, она вдруг становится понятной для всех и всеми одинаково любимой, одинаково оплакиваемой в заключительной сцене «Гейша и рыцарь».

Из‑за одного этого момента стоит посмотреть Сада-Якко.

О ее труппе и партнере г. Каваками сказать нечего.

{155} Конечно, все это и дико, и смешно, и незначительно.

Весь спектакль проходит в гимнастических упражнениях и потасовках.

Когда ребяческое любопытство удовлетворено, хочется зевать и ехать домой спать.

А во сне уже непременно привидится моя фарфоровая японка и каучуковый японец…

## Дездемона[[188]](#endnote-151)

Кто видал в Венеции синьору Дездемону с золотыми волосами?..

Голубое ли итальянское небо напоминает ее глаза, где отразились тихие воды каналов; опущенные ли на окнах жалюзи рисуют ее длинные трепетные ресницы, бросающие тень на эти воды; теплый ли южный ветер с Лидо дышет ее очарованием и прелестью юной жизнерадостной венецианки, но образ Дездемоны до сих пор живет в Венеции.

Я видел ее облокотившейся на кружевные перила палаццо Ферро, где по преданию жил ее отец и где доблестный мавр, будущий муж ее, рассказывал страшные повести о «каннибалах и антропофагах».

Дездемона мечтательно сидела, вперив свои глаза в зарево заката, гаснущее там, где впоследствии явилась церковь Maria della salute, эта беломраморная молитва Венеции, прославившая ее на целый мир.

Я видел Дездемону идущей по Риальто и весело болтающей с Эмилией.

На пути им встретился Кассио, почтительный влюбленный лейтенант, зардевшийся от радости при виде молоденькой генеральши.

Бианка видела это и кусала губы от ревности.

В то же время Яго, шедший из прокуратории, что-то смекнул и стал шептаться с глуповатым Родриго…

Все Риальто было полно шекспировских героев.

Шейлок, стоя в кругу торгашей-евреев, обдумывал какой-то тонкий гешефт, по-стариковски жуя губами и не замечая, как Джессика переглядывалась с Лоренцо.

Веселый Ланселот вертелся подле них, неся невообразимую чушь и потешая прохожих.

{156} Анитонио с Брабанцио задумчиво глядели на море, откуда должны были придти товары.

Порция возвращалась домой с прогулки на изукрашенной золотом и пурпуром гондоле…

Дездемона проходила сквозь эту пеструю, гуторящую толпу, смеясь, шутя и кокетничая…

И в палаццо дожей я видел ее в тот самый момент, когда Дож сказал:

«Введите Дездемону!»

Дверь открылась, и она вошла.

Старый Брабанцио затрясся от гнева, но Дездемона без страха вышла на середину зала и стала рядом с мужем.

В глазах мавра блеснула любовь и гордость.

Он выпрямился, обнял жену и начал свой рассказ…

После суда действие переносится на Кипр.

Венеция сиротеет с отъездом Дездемоны.

Остается только память о ней.

Но тем сильнее работает мечта и кипит воображение, населяя каждый уголок, каждый камешек старого города присутствием кроткой шекспировской героини…

Кто видал в Венеции синьору Дездемону с золотыми волосами?..

### \* \* \*

Дездемону обыкновенно понимают, как контраст Отелло.

Во всем, начиная с внешности и кончая душевным складом, проводят их разницу.

Он черен, она бела, он мужествен и неумолим, она сама женственность и кротость и т. д.

Даже слова Отелло:

Она меня любила за страданье,  
Я — за участье полюбил ее

относят к тому же совпадению контрастов.

В подобном толковании есть доля правды.

Контрасты часто сходятся — это так, но не одна же борьба контрастов приводит трагедию к кровавой развязке.

Зачем суживать значение личных ощущений, личной страсти до степени животных побуждений и полового подбора?

Не одной любовью самца любил Отелло Дездемону, но и любовью сильного духом человека, взявшего под свое покровительство слабое существо, платившее ему одной любовью.

Он и ревнует не ради одной животной страсти, но и столько же ради человеческого достоинства.

{157} В предполагаемой измене Дездемоны он видит ложь, которая претит его честной солдатской натуре.

Животные инстинкты борются в нем с выражением самых благородных побуждений.

И только к концу трагедии человек-зверь берет верх над человеком совести.

Дездемону всегда не дорисовывают или перерисовывают.

Исходя из точки зрения контраста, ее изображают обыкновенно бледным, анемичным существом, необыкновенно нежным и необыкновенно незначительным.

Непонятно, чем мог увлечься в ней Отелло.

Не он ли расписывал перед сенаторами ее нравственные совершенства, увлекательность и порывы молодого чувства!

Он вспомнил о первых днях их знакомства:

… всем моим рассказам  
Со страстно лихорадочным волненьем  
Внимала дочь! — Когда случалось ей  
Быть вызванной по делу иль хозяйству  
Из комнаты, где были мы с отцом —  
Я замечал, как торопилась кончить  
Она дела, сбыть их скорее с рук,  
Чтоб только вновь придти и впиться жадно  
В мои слова…

Дездемона увлекала его не только своей красотой, но и своим впечатлительным характером, отзывчивостью и сочувствием.

Она нисколько не анемична и не пассивна в своем чувстве, как это думают многие исполнительницы.

Полюбя однажды, она отдала своему избраннику душу и тело, но осталась такой же живой и впечатлительной, какой и была до замужества.

Мысль об измене не приходила ей даже во сне, и оттого ревность Отелло для нее совершенно непонятна.

Она является искупительной жертвою всесильного Рока, тяготеющего над трагедией, но в этом подневольном состоянии она все-таки не должна терять присутствия духа и не распускаться в бабьей слезливости.

С легкой руки оперного перепроизводства Дездемону изображают почти исключительно как «жертву вечернюю», совершенно упуская из виду все предыдущие сцены, где она является в своем настоящем виде, живой, увлекающейся и очаровательной венецианкою.

В заключительной сцене с Эмилией, в наивной «песне об иве» ее простодушному и здоровому образу приписывают черты новейшей {158} истерии, обставляя ее предчувствие недоброго «настроениями» самого последнего фасона.

И за этими Дездемонами специально-театральными, оперными, романтическими, символическими Дездемонами, страдающими бледной немочью и истерией, Дездемонами французскими, немецкими, русскими — теряется шекспировский образ…

Кто видал в Венеции синьору Дездемону с золотыми волосами?..

### \* \* \*

Вспомните портреты Тициана, его золотокудрых дочерей, в которых обаяние чувственной языческой красоты передано со всею тонкостью и мастерством эпохи Возрождения.

Вот вам внешний облик Дездемоны.

«Кровь с молоком, кристалл с рубином, слоновая кость с алой розой», как говорится где-то у Боккаччио.

Образ плотский, зовущий к наслаждениям, волнующий из-за четырехсотлетней давности.

Гейне говорит, что на него всегда производило особенно отвратительное впечатление замечание Отелло насчет влажной руки его супруги.

Но влажность кожи должна пониматься здесь, как признак сильного организма.

В эпоху Возрождения родилась эта сказочная любовь венецианки и мавра, которой мы удивляемся и до сих пор и напрасно приписываем черты современности.

Это любовь героическая, самоотверженная любовь, о которой можно услышать только в старинных балладах да песнях и которая уместна только в трагедии.

В Дездемоне столько же страсти, сколько и в Отелло, и если она пассивна по своему положению в пьесе, то из-за этого все-таки не следует обесцвечивать ее и рисовать чертами заурядной повседневности.

Если герои Шекспира постольку же иностранцы, поскольку англичане, то в данном случае в видах чисто художественного интереса необходимо оставить за Дездемоной ее местный колорит и обаяние роскошной красавицы итальянского Возрождения.

Пусть по-старому живет она в Венеции, задумчиво смотрит с балкона на зарево заката, весело идет по Риальто, мужественно выходит перед сенаторами…

Образ ее только выиграет от этого и прояснится…

Кто видал в Венеции синьору Дездемону с золотыми волосами?..

## **{****159}** «Мещане»[[189]](#endnote-152)

«Жестокие нравы, сударь, в нашем городе, жестокие!»[[190]](#endnote-153)

Извольте выслушать историю.

У мещанина Бессеменова проживают сын студент и дочь, окончившая гимназию и учительствующая в школе.

Бессеменов человек старый, простой, живет чуть ли не по Домострою, и взгляды у него самые простые, старозаветные.

Детям отцовские речи чужды, они сторонятся старика, гнушаются той узкой мещанской средой, в которой родились и куда снова попали.

На этой почве и разыгрывается драма «отцов и детей», составляющая содержание «Мещан» г. Максима Горького.

Происходят крупные схватки, чуть ли не побоища, весь дом поворачивается вверх дном: дочь отравляется нашатырем и делается калекой на всю жизнь, один сын бежит с молоденькой бессеменовской жилицей, Еленой Николаевной, другой сын (приемный) против родительской воли женится на швейке, работающей поденно у них в доме, и тоже уходит.

Движения в пьесе много, даже, быть может, слишком много, и притом движения не вперед, не к развитию драмы, а движения, так сказать, «коловратного», все вокруг да около той «гущи жизни», о которой говорит одно из действующий лиц «Мещан».

В общем по своему содержанию пьеса эта пожалуй напоминает драму г. Найденова «Дети Ванюшина».

Но последняя более «пьеса» в общепринятом значении этого слова, в ней более развития драматического действия, более определенно очерчены характеры и борьба двух поколений представлена с большей последовательностью.

У г. Горького не то.

«Мещане» — это, как назвал их сам автор, «драматический эскиз», «сцены в доме Бессеменова». В них драматического действия мало, хотя отдельные сцены полны оживления, драматической силы и выразительности.

Но зато у г. Горького не все характеры написаны одинаково ярко и разница взглядов не так ясно очерчена.

По крайней мере «Дети Бессеменова» с их новыми взглядами менее мне понятны, чем «Дети Ванюшина».

Чего они хотят, эти дети, и что представляют собою, почему их так корежит от отцовских речей — не вполне ясно.

Сын Петр, студент, уволенный из университета, какой-то серый, невзрачный и неопределенный, вернее, еще не определившийся человек.

{160} У него ни энергии нет, ни одного установившегося взгляда.

Он жалуется на свою судьбу, винит во всем других, иногда горячится, но всем и во всем уступает.

Будущность его весьма недвусмысленно определяется словами певчего Тетерева, живущего на хлебах у Бессеменовых.

Этот долговолосый, полупьяный ницшеанец так успокаивает старика Бессеменова:

— Не беспокойся. Он не уйдет далеко от тебя. Он это временно наверх поднялся, его туда втащили… Но он сойдет. Умрешь ты, он немного перестроит этот хлев, переставит в нем мебель и будет жить, как ты, спокойно, разумно и уютно. Он переставит мебель — и будет жить в сознании, что долг свой перед жизнью и людьми отлично выполнил. Он ведь такой же, как и ты… совсем такой: труслив и глуп… И жаден будет в свое время, и так же, как и ты самоуверен и жесток. И даже несчастен будет вот так же, как ты теперь. Жизнь идет, старик, — кто не поспевает за ней, тот остается одиноким. И также вот несчастного и жалкого сына твоего не пощадят и скажут ему правду в лицо, как я тебе говорю: «Чего ты ради жил? Что сделал доброго?» И сын твой, как ты теперь; не ответит…

Петр — личность жалкая, тщедушная, выбитая жизнью из колеи.

И ему, как и многим, суждены были «благие порывы», да только не дано было совершиться им.

И в результате у него еле‑еле хватает силенки на то, чтобы в решительный момент уйти от отца наверх, к «постоялке».

Натура самая заурядная, он при всех своих передовых идеях не выдерживает самой обыденной критики своего отца, рассуждающего весьма здраво по своему простому разумению:

— Ты вот научился презрению ко всему живущему, а размера в действиях не приобрел. Из университета тебя выгнали. Ты думаешь, неправильно? Ошибаешься. Студент есть ученик, а не распорядитель в жизни. Ежели всякий парень в двадцать лет уставщиком порядков захочет быть, тогда все должно придти в замешательство и деловому человеку на земле места не будет…

И старик прав.

То же самое и Татьяна.

Это какое-то ходячее воплощение скуки.

Сестра, достойная своего брата.

Петр говорит:

— Иди на курсы.

Татьяна отвечает:

— Ах, зачем мне курсы? Я жить, жить хочу, а не учиться, нет!

Она любит приемного сына Бессеменова, Нила, натуру смелую, деятельную.

{161} Но этот Нил ее почти не замечает.

Ему больше по душе тихая, приветливая и спокойно-решительная Полинька, бедная швейка, делающаяся впоследствии его женой.

Татьяна с горя отравляется, и во время предсмертных мук снова режет уши ее крик

— Жить хочу! Жить!

С отцом, мало обращающим на нее внимания, как на «бабу», она тоже в контрах, и самоуверенно говорит, что существуют «две правды» в жизни: одна правда старая, отцовская, а другая правда новая, по которой живет она с братом.

Но что это за «правда», так и не объяснено.

Положим, Петр, по обыкновению спотыкаясь и путаясь, приходит на помощь и говорит:

— Ну, да. Ты прав, но твоя правда узка нам, мы выросли из нее, как из платья; нам тесно, нас давит это. То, чем ты жил, твой порядок жизни, он уже не годится для нас.

Но, Бога ради, нравственно ли это и вяжутся ли передовые идеи этих милых младенцев с тем, чтобы бросать отцу в лицо оскорбления и отворачиваться от него только за то, что уклад мещанской жизни для них узок и чужд.

Я хочу сказать, что автором показано слишком мало типического в этой жизни для того, чтобы слова Петра имели какой-нибудь вес и не приходилось ему верить на слово.

Не кухарка же Степанида, не трехпудовый самовар и уродливый дедовский шкаф-чулан внушают детям протест против стариков.

Сами по себе старики очень симпатичны.

Правда, старик, по старинному обычаю, берет, быть может, в роли «главы дома» слишком высокий тон, не терпит возражений; правда, он скопидомничает, ведет беспрестанные тяжбы с такими же темными мещанами, как и он сам: зато у него доброе, отходчивое сердце и детей своих он любит, и сердце его обливается кровью от тех оскорблений и щелчков самолюбию, которые он получает от детей за свою темноту.

Мать, та вовсе уже убогое, забитое существо, словно утка, хлопочущая день-деньской по хозяйству и грудью защищающая своих птенцов от отцовского гнева.

Ее презирать и попрекать невежеством, как это делают Петр и Татьяна, — стыд и срам.

Теперь, кто же выходит из этой борьбы «двух правд», двух поколений победителями и кто побежденными? Этого и не поймешь у г. Горького, ибо, как я заметил выше и как старался доказать фактами, причины борьбы недостаточно типически и доказательно представлены автором.

{162} Но не одной этой борьбой и не одними этими персонажами исчерпывается содержание «Мещан».

В дело вмешиваются новые лица.

Это, во-первых, — Нил, приемный сын Бессеменова.

Автор вложил в уста этого героя свою веру в сильного, ловкого человека, отстаивающего свою самостоятельность, наделив его чертами, быть может, и сверхчеловеческими, но и в высшей степени симпатичными.

Нила понять можно.

Кто он такой?

Полуинтеллигент, полумастеровой, человек, работающий не покладая рук, и если также находящийся в оппозиции с отцом, то исключительно как человек будущего.

Сам Бессеменов признает его силу.

Да и как ее не признать, если от этого здорового духом и телом человека так и пышет неукротимой волей и удалью.

Он муштрует и отца, и брата, и сестру.

В первом он видит просто старого и завистливого ко всему молодому и попирающего всякую самостоятельность человека, а вторых он казнит за их лентяйство и бездушность.

Он любит простую, откровенную и деятельную Полю и мечтает с ней достичь счастья.

И он достигнет его — в этом все уверены в тот момент, когда за Нилом в последний раз захлопывается дверь отцовского дома…

Свободолюбивому нраву Нила густой октавой вторит проживающий у Бессеменова певчий Тетерев.

Это фигура живописная и яркая по своей грубости.

Насколько Базаров был груб в той воспитанной среде, где он вращался, настолько Тетерев груб среди невоспитанной среды мещан.

Родство с Базаровым несомненное, с прибавкой алкоголизма, который способствует смелости.

От этого «потомственного алкоголика и кавалера зеленого змия», как он рекомендуется доктору, только и слышишь: «дурак», «мошенник», «каналья».

Равносильной сдачи, конечно, ему никто не дает, кроме одной Поли, которая осмеливается сказать ему, что не любит его.

Тогда, в виде протеста, он берет бутылку с водкой и пьет.

Тетерев, с его отрицательной философией, отдающей немного Держимордой, занимает зрителя в течение всей пьесы, заставляет его говорить немало горьких истин, немало афоризмов, если ругательство есть афоризм.

Вот образчик его изречений. «Жизнь украшают дураки. Дураков — немного. Они все ищут чего-то, что не им нужно, не только {163} им одним… Они любят выдумывать проспекты всеобщего счастья и подобной ерунды… Дурак может всю жизнь думать о том, почему стекло прозрачно, а мерзавец просто делает из стекла бутылку… Дурак спрашивает себя, где огонь, пока его не зажжет, куда девался, когда угаснет. А мерзавец сидит у огня и ему тепло» и т. д. Сам Тетерев, по его признанию, живет «из любопытства» Он наблюдает жизнь, кричит «виват» всякому удачному и сильному движению, каждому метко сказанному слову.

Он понимает, что Нил сильный человек и может дать ему сдачи. Поэтому с ним он хорош.

Его также гнетет эта серая мещанская среда, но он предвидит скорый исход из этого повального коснения и сравнивает окружающую его жизнь с настраивающимся оркестром, которому суждено сыграть что-то «фортиссимо».

В этом оркестре он — бас, Нил — первая скрипка, а вторая скрипка — Елена Николаевна, молоденькая, разбитная бабенка, бессеменовская жилица, предмет воздыханий Петра.

Она не философствует, а живет просто и любит жить, любит веселых людей.

Петра она, что называется, «жалеет», а «жалеть» по русскому понятию близко подходит к «любить».

В решительный момент у Елены Николаевны является, однако, достаточно смелости, чтобы кинуть вызов старикам Бессеменовым и объявить им во всеуслышание, что она уводит их сына с собой и будет жить с ним, быть может, без всяких законных формальностей.

Оркестр настраивается… Еще есть музыкант: Полинька.

Она женщина простая, бесхитростная, и будет, вероятно, прекрасной подругой жизни для Нила, которого любит.

Она безропотно снесет с ним и горе, и неудачи, и все, чем может подарить их на первых шагах новая жизнь, в которую оба они вступают «без страха и сомнения».

И вот этот сильный и уверенный в своих силах квартет настраивается в «Мещанах» в то время, когда играет в них другой квартет — законных «отцов и детей».

Дело не в последних. Законные отцы и дети — это только сценическая декорация, и смысл пьесы не в них, ибо они ничего не рисуют и не объясняют. Они существуют только ради соблюдения, так сказать, театральных приличий. Но у г‑на Горького нет никаких профессиональных сведений, и оттого со своими «Детьми Бессеменова» он значительно уступает г‑ну Найденову с его «Детьми Ванюшина».

{164} Истинные и законные герои его, повторяю, — Нил, Тетерев, Елена Николаевна и Полинька.

Есть еще один симпатичный образ старика-птицелова Перчихина, отца Полиньки, введенного в пьесу, как уравновешивающее начало. И все эти образы нарисованы автором ярко, размашисто, и речи их понятны, и в них-то и заключается добрая, зовущая к жизни, к свободе личности идея «Мещан». Талант автора говорит в них убедительно и оригинально, и этот талант составляет главное достоинство пьесы г‑на Горького.

Играли «Мещан» очень ровно, а некоторые исполнители на сей раз отступили даже от обычного правила не выделяться из ансамбля и дали отдельно типичные и сильные образы.

Таковы Нил в изображении г. Судьбинина, Тетерев (г. Баранов) и Перчихин (г. Артем).

Из женского персонала выделяется бойкой и характерной игрой г‑жа Книппер (Елена Николаевна), да, пожалуй, еще г‑жа Помялова (кухарка Степанида).

Г‑н Лужский, игравший старика Бессеменова, был бы хорош, если бы не так однотонен в своих выкриках.

И притом, скажите на милость, в какой это губернии происходит действие, что и он, и его жена (г‑жа Муратова) говорят на таком «окающем» наречии?

Г‑н Лужский произносил, например, вместо «мальчишка» — «мольчошко», и вместо «самовар» — «сомовор».

Г‑же Роксановой (Татьяна) надо посоветовать меньше кричать за сценой во время отравления.

Эти пронзительные крики терзают уши и только.

## «Театральный разъезд», или Сплошное недоразумение в Мариинском театре[[191]](#endnote-154)

*Сени Мариинского театра. Сонные капельдинеры, не продавшие и одной трети «специальных» афиш «в пользу школы М. С. Щепкина». Тишина, изредка прерываемая отголосками жидких аплодисментов*.

Тень Гоголя *(выходя из зала)*. Я вырвался, как из омута! Боже, что это такое! Зачем им понадобилось тревожить мои кости и ставить «Разъезд» и «Женитьбу»? Что нового сказало это представление? Что с каждым годом, с каждым месяцем пропадает живой {165} юмор наших «образцовых» актеров, что иные из них, увы, уже состарились и отяжелели, другие вовсе не улавливают бытовых черт, бытовой стороны моих комедий, впадают в шарж, в карикатуру, думая вознаградить этим недостатки своей игры. «Разъезд» труден, почти немыслим для сцены. Это моя авторская отповедь, мое послесловие к «Ревизору», а не самостоятельное драматическое произведение. Ни один режиссер не возьмет на себя труда поставить его в театре. И вдруг… Но повторяю, лучше бы не ставили его. Сени Александринского театра не так живописны для того, чтобы воспроизводить их в старом виде. Они и теперь, как и тогда, служили убежищем для барышников и карманных воров, награждая публику насморком, гриппом и подобными прелестями. Театральная толпа была представлена без должного разнообразия и поражала малочисленностью. Когда несколько отдельных лиц, ведущих диалоги, прошли, повалила серая толпа, армяки и рубахи. Не было ни одной характерной фигуры, ни одного яркого пятна. Одни только фигуры заднего плана, входившие в одну кулису, затем выходившие из другой и таким образом повторявшие круговое хождение в течение всей пьесы. Шагал какой-то долговязый статист чуть ли не в хохлацких шароварах, юлила маленькая ученица, посылая каждый раз, как уходила со сцены, кому-то воздушные поцелуи. И только… Армяки и зипуны были такие, какие разве под стать трагедиям Кукольника, да и там бы их прибрали к рукам. Александринская галерея была куда живописнее, разнообразнее в мое время. Тут были преимущественно гостинодворские приказчики, рядские сидельцы, в их характерных долгополых кафтанах, разноцветных жилетах, при цепочках и сапогах «бутылками», бедные канцелярские служители вроде Поприщина, господская прислуга от выездного лакея до какого-нибудь кухонного мужика, и проч. и проч. Словом, есть где разыграться фантазии режиссера. Но ничего не было сделано в отношении бытового элемента. Была гудевшая и беспорядочно толкавшаяся масса статистов, одетых в Бог весть какие костюмы не то разночинцев, не то мужиков. Словно первое представление «Ревизора» давалось где-нибудь на фабричном театре. Мало было в толпе и женщин. Правда, наряду с сермягами бегали какие-то две‑три статистки в бальных платьях и с разноцветными токами на голове. Но каким образом в таких нарядах они попали на галерку и как не боялись сквозняка в театральных сенях? Не удовлетворил меня и Самойлов, загримировавшийся мною и положивший много старания на мой нос. Ах, это был преуморительный нос, мой и не мой, нос, каким я изображен на одной старой карикатуре и какого не найдется ни у Моллера, ни у Мамонова, ни у кого другого, кто только писал меня, нос восковой, {166} скульптурный, патетический… Я смотрел на этот нос и думал: но ведь идет «Разъезд», а не «Нос». И зачем г. Самойлов придал такое кислое выражение моему лицу! Зачем он так мямлил вначале и хорохорился в конце? Правда, у него были отдельные яркие вспышки и удачные моменты, но зато сколько было дикции, дикции, дикции, которая менее всего идет к этим речам, вырвавшимся из-под самого сердца и раскрывающим писательскую драму в наболевшей душе моей Все остальные лица были еще бледнее, еще незначительнее. С большим чувством меры сыграл г. Давыдов «очень скромно одетого человека» да г. Варламов несколькими мазками воссоздал целую фигуру «господина Бог-весть какого свойства» С «Женитьбой» еще того хуже. Но быть может я устарел, быть может я перестал понимать игру актеров и самого себя. Послушаю, что будут говорить зрители. Отойду в сторону. *(Отходит и слушает?)*

Первый commeil faut. Поедешь ты встречать Лубэ? Говорят, какой-то ресторатор снял целый пароход и повезет с музыкой и завтраком за 25 рублей.

Второй comme il faut. Как же, слышал. Непременно поеду. А ты читал, что Фельдман будет внушать женщинам, что они желают иметь, мальчика или девочку. Кого пожелают, тот и будет. *(Уходят оба.)*

Господин седой наружности *(говорит с расстановкой)*. Не может быть, чтобы это написал Гоголь. Это слишком патриотически для него. Я знаю, он вольнодумец и только трунит над чиновниками. Вот «Женитьбу» это он написал — сразу видно, а «Разъезд» написан, вероятно, в дирекции кем-нибудь из театральных чиновников.

Господин, беззаботный насчет литературы. А как же в афише сказано: сочинение Гоголя!..

Господин седой наружности. Я афиш не читаю.

Господин, беззаботный насчет литературы. Да помнится, я где-то еще в газете читал, что это сочинение Гоголя.

Господин седой наружности. Я газет не читаю.

Господин, беззаботный насчет литературы. Да и в книжке одной…

Господин седой наружности. Я книг не читаю. *(Оба уходят.)*

Самый обыкновенный зритель. Вот скучища-то. Спасибо вот Варламову, что посмешил. Видели, какое он в «Женитьбе»-то коленце перед невестой выкинул, как ей представился?

Самый необыкновенный зритель. Ничего смешного. Одна дешевка. По-моему, так все переигрывали: и Давыдов — Подколесина, и Усачев — Анучкина, и Озаровский — Жевакина…

{167} Самый обыкновенный зритель. Ну, брат, на тебя никогда не угодишь. А что же, по-твоему, Савина плоха в Агафье Тихоновне?

Самый необыкновенный зритель. Нет, неплоха. Она ее читает смешно и кое-какие черточки бросает ловко. Да только не ее дело браться за такие роли. Дородности в ней нет, дебелости, крупичатых рук, полной шеи, разъехавшейся талии, на которой корсет сидит, как на корове седло. Вот г‑жа Левкеева — настоящая Агафья Тихоновна, если бы только ей лет немного откинуть. А ведь г‑жа Савина с внешней стороны ничем к ней не подходит. Я говорю, что она играет ее смешно, но, по правде сказать, не сумею отличить, смешно ли здесь то, как играет г‑жа Савина, или то, что г‑жа Савина вообще играет эту роль.

Самый обыкновенный зритель. То есть, как это?

Самый необыкновенный зритель. Да вот так, как бывает иногда, когда нарядная барыня подвязывает передник, засучивает рукава и начинает хозяйничать на кухне, воображая себя настоящей кухаркою. У нее дело иной раз и ладится — и котлеты не подгорят, и молоко не уйдет, и все вокруг смеются и рады, и сама она больше всех. Так вот и г‑жа Савина нарядилась Агафьей Тихоновной и ничего не испортила и всем от этого стало необычайно весело.

Самый обыкновенный зритель. Ну, зафилософствовал. Пойдем лучше к Лейнеру. *(Оба уходят.)*

Дама миловидная *(к мужу)*. Охота было Савиной рядиться в такие безобразные капоты *(Уходят.)*

Первый литератор. Бессмертный Гоголь! Какой огонь вдохновения в этом заключительном монологе «Разъезда!» Какие блестки юмора в этих коротеньких диалогах! Сразу чувствуешь великого художника, кисть мастера. Как бы ни была запылена и запачкана картина, но вот ее немного почистили, покрыли лаком, вставили в рамку и картина ожила, преобразилась и внизу ярко вырисовалась надпись: «Гоголь pinxit[[192]](#footnote-40)» Да, да…

Другой литератор. Я не разделяю вашего воззрения относительно постановки. По-моему, она так же неудачна, как и «Женитьба», где все было отрывочно, неожиданно, не было общего тона, и настроения то повышались, то понижались, сообразно с тем, как чувствовали себя актеры. Устанет Кочкарев, и целая сцена идет насмарку, запыхается сваха — и весь драгоценный материал пропадает даром. «Женитьба» — бытовая пьеса: она предшественница Островского. Скажу больше: из нее вышел весь Островский. А разве наши актеры хоть чем-нибудь дали чувствовать, что совершающийся {168} перед нами факт сватовства есть исторически верная картина быта. Разве эти Подколесины, Жевакины, Яичницы не были в их изображении только карикатурны. Карикатурен грим, но не типичен, карикатурны манеры, но не выдержаны, карикатурны положения, но не сцеплены одно с другим, не обусловлены, и в отдельности производят впечатление цирковых сальтомортале. Этот Яичница может быть и Собакевичем, и Иван Антонычем Кувшиное рыло, и кем угодно. Жевакин слишком моложав и быстро выходит из шамкающего плюгавенького тона. Анучкин только смешно говорит: «французский, по-французски» и т. д. *(Уходят)*.

*(Из партера высыпает толпа зрителей самого разного вида и свойства. Зрителей, впрочем, немного, ибо публики на вчерашнем спектакле выломало. Все разочарованы, кислы и усталы. Одеваются, и наконец все уходят..?)*

*(Тень Гоголя снова является из-за угла.)*

Тень Гоголя. Ушли. Я слышал суд людской и не боюсь теперь сказать свое суждение. Нет, я не устарел и не устарели мои взгляды на искусство. Искусство осталось так же молодо и возбуждает в толпе такие же молодые и славные ощущения. Постановка «Разъезда» во всех возбудила недоумение, а исполнение «Женитьбы» мало удовлетворило кого. Да, не было в ней общего тона, не было в игре актеров того, что можно назвать живым отражением жизни. Одни готовые шаблоны ходили по сцене, повторяли смешные слова, смешные положения. Одни — г‑жи Стрельская да Левкеева, как актрисы доброго старого времени, предписывавшего актерам наблюдательность и чувство меры, ничего не упустили, не перефорсили ролей свахи и Арины Пантелеймоновны. Русская драма падает. С одной стороны — ее угнетает совершенное принижение личности артиста, дрессировка чувств и самостоятельного выражения, дополняемых сверчками, вьюшками и часами, с другой стороны — полная апатия самих артистов, потерявших ключ к пониманию простого смысла жизни, к безыскусственному тону, к тем мелочам, из которых впоследствии создается целая фигура и пр., и пр. Актеры более не наблюдают жизни, они пользуются традициями, как складом готового платья, в которое рядятся сообразно случаю. Понадобилась «Женитьба» — и они поставили ее ничуть не лучше, чем где-нибудь в Бежецке или в Кременчуге. Готовые костюмы, готовые выражения. И вот автор должен пожинать незаслуженный плод трудов своих. Вот слава, толки, похвалы, которые горше самой ядовитой хулы, ибо, если удовлетворит такая игра, то нет в людях любви к автору, нет священного негодования, от которого задрожал я, когда произведения Шекспира назвали побасенками. Одному смешно, как Яичница пристукнул ногой, другой {169} захлебнулся от восторга готовыми фразами, не проверив своего впечатления, своего чувства, ибо дело шло обо мне. Другого автора он, конечно, раскритиковал бы, все равно как раскритиковал бы игру второстепенных артистов. Но на сей раз шла моя пьеса, пьеса Гоголя, и играли ее первоклассные артисты. Стало быть, надо хвалить, хвалить огулом, чтобы не показалось смешным и чтобы идти в ногу за веком…

*(Гаснет последняя лампа. Сплошная темнота заволакивает театральные сени. Тень исчезает?)*

## «Макарка-Душегуб»[[193]](#endnote-155)

Есть сад под названием «Альгамбра»[[194]](#endnote-156).

И в этом саду процветает драматическое искусство.

Удивительного в этом ничего нет.

Есть растение, которое называется в обиходе «поповской бородой», его куда ни сунешь, оно везде растет, разрастается и цветет.

Таково и драматическое искусство.

Судьбе угодно было определить ему какие-то задворки на городских окраинах, несуразный пустырь с двумя-тремя тощими деревцами, с клетушками сколоченными на живую руку, и что же? — растет «поповская борода», и как еще растет!

«Альгамбра» именно такие задворки.

Местность темная, окраинная.

Где-то на углу Боровой и Глазовой.

Вечером тут ходить прямо опасно.

Неприветливо глядят своими темными окнами многоэтажные каменные дома, населенные рабочим людом, еще мрачнее выглядят деревянные постройки с извозчичьими дворами и трактирами самого низкого разбора.

Какие-то подозрительные тени перебегают улицу и скрываются в воротах.

Тихо.

И вдруг в отдалении, из какого-то переулка раздается сдавленное «караул!» и заливается свисток городового…

«Альгамбра» светит окружающему захолустью своими электрическими фонарями.

У входа постоянно толпится публика прибывающая и выбывающая.

С последней обходится не без препирательств.

{170} Разговор ведется обыкновенно в повышенном тоне, и снова заливается трель городового.

Контингент публики исключительно простонародный.

Преобладают картузы и платки.

Теснота изрядная.

Но, быть может, дело объясняется праздником.

В будни, говорят, народу не так много, да и публика иная.

А в воскресные дни беда.

Добрая половина подмочена уже дешевкою, задирает и куражится.

Народ темный и одет во все темное, и вокруг темно.

Свету бы, что ли, больше, а то с непривычки становится как-то жутко.

Я не преувеличиваю.

Вспомните городскую толпу на народных гуляньях, это вовсе не веселая толпа.

Я все искал, где же жизнерадостные горожане, благоденствующие после трудового дня и благословляющие городское попечение.

Их не было.

Подле меня стоял какой-то хмурый мастеровой лет сорока, глядевший исподлобья на все происходящее.

Рядом с ним беременная женщина с выражением тупого безучастия на лице — очевидно жена его — держала за руку маленькую девочку.

Они стояли друг подле друга не разговаривая и не улыбаясь.

На эстраде пел какой-то хор, гимнасты что-то проделывали на лестнице — хмурый мастеровой и его половина равнодушно глядели на все это, грызли подсолнухи и сплевывали кожуру с каким-то ожесточением.

И все вокруг были так же равнодушны и сумрачны.

Не было особого веселья и подле буфета, откуда выводили под руки мастерового, охмелевшего и почему-то плачущего.

Я пошел в театр.

Надо заранее условиться насчет этого названия.

Театром в «Альгамбре» называется навес, обнесенный с одной стороны каким-то подобием тюремного тына.

Устроены даже специальные ворота и приставлены капельдинеры и… дворники для соблюдения порядка.

Под навесом сцена и места для публики.

Все полно.

Идет «сенсационная» в этом сезоне пьеса «Макарка-душегуб», переделанная какими-то таинственными инициалами из пресловутого романа того же названия.

{171} Макарка-душегуб — это наш Рокамболь, создание бульварных листков, опередившее в смысле популярности на много лет героев Максима Горького.

Автором «Макарки» был покойный Животов.

Это едва ли не самый популярный в простонародии автор, романы которого покупались и покупаются нарасхват, вроде разных «Модных песенников» или «Лучшего средства понравиться женщинам».

Особенно бойко шел «Макарка-душегуб».

И вот теперь кому-то пришла счастливая мысль переделать этот роман для сцены.

Успех получился колоссальный.

Три представления подряд дали полные сборы.

Публика нашла свою пьесу, и пьеса нашла свою публику.

К сожалению, у меня нет под руками самого романа, и потому не берусь судить, как сделана переделка, много ли выпущено и что прибавлено.

Пришел я к третьей картине, изображающей, как гласила афиша, «кабинет начальника сыскной полиции».

Содержание предыдущих сцен обязательно сообщил мне сидевший рядом телеграфист в синем пенсне и с тросточкой.

В первой картине действие происходило в Красном кабачке у Московской заставы.

Макарка являлся здесь среди оборванцев и «громил» Горячего поля, тут же кого-то душил и бросал в погреб.

— Довольно не натурально, — заметил при этом телеграфист в синем пенсне, видавший лучшие постановки, и помахал тросточкой.

Вторую картину он, очевидно, проглядел или не понял, ибо дал мне самые несвязные объяснения.

Макарка, по его словам, женился на какой-то купеческой дочке, тиранил ее, но почему эта картина называлась «Заговор» — осталось для меня тайной.

С третьей картины я сам сделался зрителем.

Итак, перед нами был «кабинет начальника сыскной полиции».

Декорация изображала серую неприветливую комнату, с нарисованными по стенам книжными шкапами и с зеленым столом, поставленным сбоку.

Сам начальник сыскной полиции был представлен не менее внушительно.

У него были чудесные светлые баки, стоящие войлоком, вицмундир и сапоги со скрипом.

Фемида этакая, можете себе вообразить: звучный голос, ясный, проницательный взгляд, манеры там, ну и прочее…

{172} Кроме того, он много курил папирос — штук десять в течение одной картины.

Это тоже действовало убедительно.

Звали его Густериным, а изображал г. Верин, показавший себя способным актером и в этой роли.

У Густерина были помощники, отличные сыщики, выслеживающие Макарку.

По их сведениям, последний скрывался под видом купца, и они ждали только случая, чтобы арестовать его.

Это случилось в четвертой картине.

Тут я впервые встретился и с самим Макаркой.

Надо отдать справедливость актеру, изображавшему его, что он не пожалел красок для своего героя.

Он приделал себе такую рыжую бороду и загнул такой горбатый нос, что вчуже становилось страшно.

Каждое появление Макарки вызывало движение в толпе.

Даже телеграфист в синем пенсне вздрагивал каждый раз при его окриках.

Макарка, приняв смиренный вид раскаявшегося, собирался на богомолье, просил прощения у тестя и жены, а затем отравлял первого и тиранил вторую.

Сцена была в самом бульварном вкусе.

На диване лежащий в корчах купец, на полу полумертвая дочь, в дверях взбунтовавшиеся рабочие, ломающие ребра бывшему управляющему, и у самой рампы рыжий Макарка, хохочущий адским смехом.

Но в это самое время раздается топот, свистки — является Густерин с полицией.

— Именем закона я арестую вас, — обращается он к Макарке.

— А по какой-такой причине, позвольте вас спросить? — дерзко вопрошает тот, живописно облокотясь на стол.

— Я не обязан вам отвечать, — хладнокровно продолжает неотразимый Густерин. — Но извольте, для вас я сделаю исключение.

Вы обвиняетесь в том-то и том-то…

Макарка повторяет адский хохот.

Но приближается агент сыскной полиции, поднимает очки и вонзает в Макарку такую пару глаз, что у того сразу занимается дыхание.

— Макарка-душегуб! — бросает агент прямо в лицо злодею его настоящую кличку.

Тот беспомощно валится на декорацию.

Картина.

Пятое действие изображает «Горячее поле».

{173} Разные бродяги собираются для того, чтобы изловить Макарку, за которого им обещано от полиции хорошее вознаграждение.

Нужно заметить, что Макарка снова бежал и по сведениям находится именно здесь.

Сам Густерин ищет его, переодетый бродягой.

Сцена несколько раз меняется, изображая бегство Макарки и преследование полиции.

Городовые пронзительно свищут, и сзади меня слышится:

— Ай да соловьи!..

Все надвинулось ближе, сомкнулось плотнее, нависло из лож, затерло проходы в этот решительный момент представления.

Затихло как перед грозой, впилось глазами на сцену и слушает.

Макарка пойман.

Неизвестный оборванец, под которым скрывался неотразимый Густерин, наваливается на бегущего разбойника и вяжет его.

Макарка снова бежит, но в это время подоспевают полицейские.

Бродяги приписывают поимку себе, в чаянии обещанной награды, полицейские их гонят прочь, но бродяги грозят жаловаться Густерину.

Тогда неизвестный бродяга срывает с себя лохмотья и обнаруживает перед изумленной толпой свои великолепные баки.

— Густерин сам все знает! — с достоинством произносит он.

Живая картина.

Эпилог совершается в… женском монастыре.

Макарки больше нет в живых.

Является бывшая жена его, вышедшая вторично замуж за управляющего, и рассказывает игуменье, также бывшей Макаркиной жертве, что знаменитый разбойник умер в страшных страданиях.

Еще мы узнаем, что купец, чуть было не отправившийся на тот свет после отравы, остался жив и здоров.

Игуменья уходит, а управляющий обнимает жену и произносит несколько добродетельных слов, которые, очевидно, не производят на публику никакого впечатления, ибо эпилог кончается при жидких аплодисментах.

Зато все предыдущее смотрится с возрастающим интересом.

Жиденький эпилог не завершает драмы, не украшает ее отвлеченной моралью.

На мой взгляд, истинная мораль, явствующая из самой пьесы, такова — от полиции не убежишь.

И разумеется, эта мораль более понятна местной публике.

Драма криминальная, где главным вершителем судеб является начальник сыскной полиции.

{174} Герой пьесы — Макарка, и как бы там ни умаляли его значения и ни рядили в моральный балахон, как в смирительную рубашку, он все-таки неотразимо действует на толпу своим молодечеством и загадочностью босяцкой судьбы.

А судьба — все тот же неотразимый Густерин — присуждает его двадцать раз к каторге и двадцать раз снова гонится за ним по пятам.

В этой погоне страсти так разгораются, что зрители равно сочувствуют как злодеям, так и преследователям.

Публику занимает только вопрос — кто кого, и рукоплещет она каждой удаче без различия.

В заключение восторжествовала полиция.

Стало быть, так и нужно.

Никто против этого не возражал.

Сдался Макарка, сдалась и публика, словно и ее поймали с поличным.

Да ее и на самом деле поймали.

Эпопея Макарки разыгрывается в районе его деятельности.

«Альгамбра» — это его театр, это их театр, его зрителей, читателей и… почитателей.

И когда вы встанете на эту точку зрения, ваш кругозор сразу делается шире и какая-нибудь «Альгамбра» вынесет вас в обступившие ее закоулки, с темным укладом окраинной жизни, с перебегающими дорогу тенями, с подозрительным шепотом под воротами, с отдаленным «караул!», заглохшим или задушенным, когда на горизонте появляется фигура городового.

И вам сделается многое понятным…

## Критика балетного разума[[195]](#endnote-157)

— Опять о балете.

— Да. А что такое?

— Помилуйте, ну ваше ли это дело. Пишите о драме, а балет предоставьте другим…

— Но почему же?

— А потому что балет дело мелкое, легкомысленное. Не годится вам размениваться по таким пустякам. Вы человек увлекающийся под влиянием минуты бог знает в какую сторону можете уклониться.

Эти речи слышал я много раз от моих друзей и знакомых, после того как написал два‑три раза невинные заметки о красносельском {175} балете. Писал я их по обязанности театрального рецензента и балетоманом сделался поневоле.

Балет в Красном[[196]](#endnote-158) куда интереснее драмы, и вот почему о первом можно было сказать хоть что-нибудь, а о последней приходилось отделываться несколькими словами. Драмой здесь назывались небольшие фарсы и водевили, предписываемые в качестве порции здорового смеха, весьма пригодного после трудов лагерной жизни. Актеры в свою очередь прекрасно понимали, что о тонкостях игры здесь не может быть и речи и оттого «фарсили» наперебой. Публика смеялась до угару, стало быть, главная цель была достигнута.

Балеты обставлялись интереснее, разнообразнее. Здесь царствовал какой-то патриархальный дух театрального училища. Молодые танцовщицы преуспевали под наблюдением Е. П. Соколовой, этой былой балетной чаровницы. На маленькой сцене все было в порядке выстроено по линейке режиссера, рассчитано на удовольствие глаз, на снисходительную улыбку. Было олимпийской величие г. Аистова и спокойная улыбка г‑жи Соколовой, ибо

Служенье муз не терпит суеты:  
Прекрасное должно быть величаво[[197]](#endnote-159),

как сказал балетоман Пушкин.

И знаете ли, на всех этих спектаклях почил какой-то дореформенный пушкинский строй.

И это занимало меня.

Вокруг толковали о танцовщицах, называя их просто Олечками, Анечками и Сонечками, отбивали такт, следили чуть ли не по часам каждый пируэт, радовались каждому удачному движению. Какая-то танцовщица поскользнулась и упала — тучного балетомана после этого отпаивали в антракте гофманскими каплями. Партер с его завсегдатаями, с его оживлением, покровительством и суетой сует был таким же, вероятно, и при Евгении Онегине. А на сцене между тем шло священнодействие, завещанное от Дидло и недоступное пониманию всякого…

Вчера давали один акт из «Корсара»[[198]](#endnote-160) для г‑жи Седовой. Ее танцы по чистоте линий и отчетливости исполнения — какие-то философские трактаты, твердо ставящие свои тезисы, подыскивающие примеры и неизменно выводящие заключение. И у балета несомненно есть своя философия, как и своя история. Это, вероятно, случилось очень давно, когда люди впервые прославили бога пляской. Древнейшие свитки, испепеленные веками записи, старинные фолианты времен первопечатания и позднейшие издания in folio рассказывают нам историю пляски. Она была неизменной маркитанкой всемирной истории, и в этом ее главная заслуга. Много времени понадобилось {176} для того, чтобы возвести это первобытное выражение радости в нечто совершенное, руководящееся своими законами. Для этого понадобилось особое искусство, каковым и оказался балет, И вот теперь явились даже философы от балета и притом самых различных школ и направлений, от классической до натуральной включительно.

Эта философия очень мало волнует и едва ли требует особого умственного напряжения. О чем вы думаете, когда перед вами кружится пестрый рой танцовщиц? Дремлете ли вы, убаюканный вальсом, фантазируете ли, воображая себя Магометом среди гурий, следите ли за той, которая с краю, удивляетесь ли манжетам дирижера или вовсе ничего не думаете, а просто-таки «существует»?.. Все это хорошо вместе и порознь. И у балета как у опиума есть свой философский raison d’être[[199]](#footnote-41), в смысле беспечального, блаженного состояния хотя бы на одно мгновение.

Писать балетные рецензии одно удовольствие. Не находишь слов для похвалы, не подыщешь достойного числа эпитетов.

— Главное, никого не забудьте упомянуть, — поучал меня балетный Калхас, отводя в сторону и посвящая в тайны балетного понимания, — критиковать тут особенно нечего: это искусство исключительное…

И в самом деле исключительное. Мы ведь с вами не сумеем так протанцевать, не сможем как дважды два четыре изобразить, что такая-то любит такого-то, а он ее не любит и изменяет ей с другой; мы не знаем, как вывести какую-нибудь формулу, что-нибудь доказать двойным туром и опровергнуть кончиком носка. И потому-то всем критикующим надо помнить: «Поди-ка — попляши».

Вчера в «Корсаре», кроме г‑жи Седовой, представившей философию классического образца, подвизалась веселая кордебалетная фаланга во главе с г‑жой Обуховой и г. Козловым. Тут были все, чьи только имена ни стояли в афише. Они исполняли начальный танец корсаров. За ним явились одалиски: г‑жи Павлова 2‑я, Трефилова и Егорова 2‑я. Которая из них лучше — судить трудно. Они проповедовали сладостное учение Востока. В danse des Fordanse прекрасно танцевали г‑жи Рутковская, Васильева, Гончарова, и гг. Фокин, Гавликовский и Александров. Роль Корсара за Гердта исполнял г. Листов. Он широко воспользовался правами режиссера, произведя в конце действия крушительный маневр над разбойниками. Но так как в балете не принято говорить неприятностей, то я скажу, что он мне напомнил Сальвини.

## **{****177}** Зимняя сказка[[200]](#endnote-161)

Эту сказку рассказывал северный холодный ветер, дувший из Гавани, с темных далеких буянов…

Было холодно, вьюжно и темно.

Небо бежало над головой в драных грязных облаках.

Под ногами месилась каша из мокрого снега и грязи.

Еле‑еле плелась старая извозчичья кляча, волоча меня по дальним линиям Васильевского острова.

Надо было сидеть скорчившись, рукав в рукав и с поднятым воротником.

А ветер был прямо в лицо, посылая навстречу ледяные брызги и последние листья василеостровских садов.

Он дул щеки как дурачок Клоун и дразнил воображение старой теплой сказкой…

Он рассказывал, что давно-давно, в несчитанные времена в невиданных странах жили-были два короля.

В сказках королей ведь всегда больше, чем простых смертных, так чтобы не смешать их с другими королями, одного называли королем Сицилии, а другого королем Богемии.

Если верить слухам, то политика существовала и в то время, а короли были большие политики и потому все время ездили друг к другу в гости.

В одну из таких поездок и случилась беда.

У короля Сицилии была жена, кроткое святое существо, которое он приревновал к королю Богемии.

Был отдан тайный приказ отравить богемца, а ни в чем не повинную королеву бросить в темницу.

Королева была беременна и на тюремной соломе прежде времени понесла девочку.

Гнев ревнивого короля только распалился от этого.

Он приказал отвезти ребенка в чужие страны и бросить его на произвол судьбы.

Но сказочная Фата-Моргана всегда благоволит к несчастным, и вот в одну из ночей, подобной вчерашней, когда на море свирепствовала буря и вода сливалась с небом «так, что между ними не просунешь острия иголки», когда гибли корабли, «протыкавшие месяц мачтой» и «погружавшиеся в бездну, точно пробка, брошенная в бочку с пенящимся пивом», — в такую-то ночь выбросило на берег старого придворного, которому было поручено отвезти маленькую принцессу.

Он положил ее где-то у прибрежных скал и сам скрылся.

{178} Девочку нашел старый пастух с придурковатым сыном, которому и имя-то было дурацкое — Клоун.

Он взял девочку и воспитал из нее очаровательную черноокую пастушку.

В нее влюбился молодой принц, сын богемского короля, и пожелал жениться на ней против родительской воли.

Влюбленная парочка бежала к королю Сицилии, где раскрылась тайна происхождения пастушки-принцессы и все завершилось веселой свадьбой.

Но сказка не кончилась на этом.

Еще случилось нечто необычайное.

Несчастная королева, которую все считали умершей, оказалось, была жива и явилась к тому самому времени, когда старые сказочники начинали обыкновенно тянуть: «И я‑я та‑ам был, ме‑ед, пи‑иво пил…»

Сказку эту облюбовал когда-то Шекспир.

Он вступил тогда во второй, благополучный период жизни и проживал заправским помещиком у себя в Стрэтфорде в уютном домике, окруженном фруктовым садом.

Здесь в зимнее время, отдыхая вечером у камина за кружкой эля и с книгой гримовских новелл, он прочел эту сказку.

А северный холодный ветер, стучавшийся в окна, настраивал его фантазию, и образы роились в голове поэта.

Появилась «Зимняя сказка» — зимняя, быть может, потому, что была написана зимой или за свой покладистый миролюбивый характер, пригодный для рассказывания в долгие зимние вечера.

Как пьеса это — едва ли не самая сложная, не самая трудная из всех шекспировских пьес для сценической постановки.

Драматический элемент слишком хитро переплетается в ней с элементом комическим, и живые страсти — с игрушечной буколикой.

Тут и трагедия, и фарс, и пастораль.

Начинается с fortissimo, а кончается в едва слышном piano.

Но если даже музыкальный темп пьесы будет усвоен актерами, то останется еще много работы для общего тона исполнения.

Как надо играть: реально, или условно, в приподнятом выражении?

Над этой задачей бились и бьются режиссеры, и не далее, как вчера, я был свидетелем новой, интересной работы в этом направлении.

Был я в Василеостровском театре…

Вижу: вы уже сделали «большие глаза» и улыбаетесь.

Но позвольте.

{179} Если и был ведом вам этот театр, то между тем, что было раньше и что есть теперь, нет никакого сходства.

Там, бывало, процветала «убийственная» мелодрама, конечно с французского и конечно в допотопном русском переводе И, говорят, «дела делали».

Теперь театр отдан в заведывание любителю-режиссеру — Н. А. Попову, известному по сценическому сотрудничеству с г. Станиславским.

Влияние московского Художественного театра прежде всего сказалось и на Василеостровской сцене.

И это влияние выразилось не только внешне, но и внутренне, в толковом и оригинальном изложении духа пьесы.

Вся процедура поднимания занавеса, система звонков и урегулирования света также заимствованы.

Но есть и новинка, правда, тоже подражательная, по иностранным образцам.

Это — «просцениум» мюнхенского театра, очень пригодный для шекспировских пьес

Все мелкие сцены происходят здесь, нося характер, так сказать, «междудействия».

Пьеса идет таким образом целиком, сохраняется много времени, затрачиваемого обыкновенно попусту на перемену декораций, и нет несуразного слияния мелких сцен в одну, что сплошь да рядом делают с Шекспиром. Вам показывают сказку Это надо помнить.

В маленьком деревянном театре, поражающем своей простотой, чисто и даже уютно.

Нарядная красная матерчатая занавесь, сделанная по рисунку художника Лансере.

После двух или трех звонков, когда в зале убавляют свет, занавесь эта разлетается на обе стороны, сбирается в красивые складки и действие происходит на просцениуме или за ним в специальной декорации.

Сначала вас поражает, когда два актера на просцениуме без всякой декорации становятся у самой рампы и, обводя глазами зрительный зал, уверяют вас, что «здесь чудесный воздух и очень жарко».

Но ведь они воображают себя в Сицилии, и все должны верить им на слово.

В театре «Глобус» на первом представлении «Зимней сказки» они, вероятно, встречали полное сочувствие зрителей.

Теперь это наивно и архаично, но этим самым представлению сообщается как бы исторический колорит.

{180} Впрочем, имеются и декорации.

Их три: зал дворца, скалы и пасторальный пейзаж, писанный в голубоватых тонах à la Ватто.

Актеры, из которых большинство молодежь, отлично справляются со своим делом.

Здесь нет крупных талантов — это правда, но уверяю вас, что и эта скромная обстановка, и архаический просцениум, и отсутствие отдельных величин даже идет к тону шекспировских комедий.

Королей изображали два актера, гг. Алашеевский и Юратов, не то, чтобы очень толстые, но и не очень тонкие, нельзя сказать, чтобы очень талантливые, но и не совсем бесталанные.

Они с чувством читали стихи и по-видимому держали в ежовых рукавицах своих приближенных.

Королева, г‑жа Южина, была преисполнена достоинств и возбуждала сострадание.

У нее прекрасной фрейлиной была г‑жа Украинцева, дама во всех отношениях решительная.

Когда разыгралась драма, потрясающая только в пределах обычного семейного скандала, действие умиротворилось и перешло сначала в фарс, а потом в пастораль.

На просцениуме появилось «Время» в виде хорошенькой женщины (г‑жа Ведринская), заседавшей на гигантских песочных часах.

Она очень толково объяснила, что ей ничего, ничего не стоит перескакивать с одного на другое, от драмы к комедии и от слез к смеху.

Затем выбежали забавные шуты и скоморохи, острившие и кривлявшиеся, как и подобало старым английским шутам, в надежде на шумный успех у публики.

Шуты накувыркались вволю, и открылась декорация сельского вида с миловидной пастушкой по фамилии г‑жа Безродная и с пылким принцем в образе г. Неволина.

Дух пасторали был передан ими превосходно.

Легкие полутени перебегали по сцене в соответственном чередовании.

Оживление не покидало и дальнейшего действия, и все завершилось фейерверком шалости, к которому неожиданно примешалось внезапное появление королевы.

Общий тон исполнения был легкий, нарочный, напоминающий тон, каким рассказывают страшные сказки, которые ровно никого не пугают.

Король был ревнив, жесток, но, по-видимому, ему было предписано возможно менее «терзать страсть на куски».

{181} Ведь ревность Леонта не есть ревность, способная увлечь зрителя.

Отелло увидал бы в нем себя в уродливом виде, как в потешном зеркале.

Королева была величава, держалась с достоинством, но не душила своей добродетелью окружающих.

Ее придворная дама была строга, читала мораль, но опять-таки в тоне, граничащем с комизмом.

Грациозна и проста была пастушка, увлекателен принц.

Клоуну и Автолику было велено играть «вовсю», кувыркаться через голову, строить гримасы, чтобы придать этой части представления самую грубую форму ярмарочного балаганства.

И все эти разнородные элементы так искусно сливались вместе, что в общем давали сложную и оригинальную прелесть шекспировских комедий.

Представление кончилось, и впечатление было именно как от сказки.

И это была та самая сказка, которую рассказывал северный ветер, записал англичанин из Стрэтфорда, а представили молодые русские актеры на крохотной сцене Василеостровского театра.

## В Мариинском театре (Спектакль в пользу Русского Театрального Общества)[[201]](#endnote-162)

Два образа, два лица навсегда запали мне в память после вчерашнего спектакля в Мариинском театре.

Это Мария Стюарт — Ермолова и Мельник — Шаляпин.

Оба таланты, оба москвичи, они привезли петербуржцам два равные по силе и проникновенности создания, которыми украсился спектакль. Ими восхищались, им устроили шумную овацию, их имена повторялись всеми, и воспоминание о них каждый унес в своей душе.

Им посвящаются и эти строки.

### I. Мельпомена

Мой сосед рассеянно зевнул и покосился на своего соседа. Зевнул и тот и тоже покосился. — Не пора ли домой?

{182} — А как же москвичи: разве не дождемся?

— Пожалуй.

И они остались. Только что окончился первый акт «Паяцев», где пели гг. Давыдов, Яковлев, Смирнов, Карелин и г‑жа Куза. Все они пели прекрасно, и публика слышала их уже много раз и потому особого восторга не проявляла. Публика ждала чего-нибудь «особенного» от этого особенного спектакля. А до «Паяцев» шел драматический пустячок Островского «Добрый барин», весело разыгранный г‑жой Савиной и гг. Варламовым и Ридалем. Но особенного и здесь ничего не было, кроме того, что играла вечно юная Савина. И играла увлекательно маленькую роль горничной, что, конечно, было большим самопожертвованием.

И снова подняли занавес. И открылся лес, обычный театральный лес с голубыми деревьями, с крупной сеткой в воздухе и с солдатским сукном на место земли.

Вышли две женщины, одетые во все черное. Мария Стюарт и Анна Кеннеди. Где-то в задних рядах зааплодировали. Потом примкнуло несколько лож, потом еще. Очнулся партер, и достойная овация была устроена той, которая, приложив руки к груди, подошла к рампе.

Это была Ермолова. Ее бледное строгое лицо узнали прежде других самые дальние зрители, которые, быть может, и пришли на этот спектакль только ради нее одной.

Но и те, кто видел ее в первый раз, кто знал ее только понаслышке, и те, взглянув в ее глаза, поняли, что перед ними стоит воплощенная муза трагедии.

Мельпомена… Черное бархатное платье, черный крест, висящий на шее, крест, которые постоянно искали руки всякий раз, когда душевные силы оставляли Марию, черный головной убор, весь этот скромный траурный наряд не заменил бы выражения горя и тоски, которое запало между ее сомкнутых бровей, в характерной складке губ, в мерцающем огне прищуренных глаз. Она вышла на сцену смело и гордо, как истинная королева. Старая Кеннеди едва поспевала за нею.

Дай насладиться мне новой свободой!  
Буду дитятею — будь ты дитя,  
Пышный ковер здесь разостлан природой —  
— Дай нарезвлюся, набегаюсь я!

Голос твердый и ясный, торжествующий свободу духа, вырвался из этой груди, где жил, как в темнице. Прояснилось лицо, и недавний мрак сменился грустной какой-то заоблачной мечтательностью, которая и обратилась к облакам:

{183} Быстрые тучи! Кто с вами летал,  
С вами пространство небес обтекал!..

После «Доброго барина» и «Паяцев», когда в ушах все еще мякнул сдобный варламовский голос и г. Давыдов с душевной натугой вытягивал: «Смей-ейся, пая‑яц!», переход на трагедию, да еще сразу на третий акт, был труден и для публики и для самой артистки.

Не сразу ведь овладеешь трагическим настроением. А в этот вечер у публики, как назло, случился бронхит.

Все хрипели, чихали и кашляли.

Когда вышла Ермолова, публика насторожилась, впилась глазами в сцену, притаила дыхание.

Но это продолжалось недолго.

Трагическое настроение было нарушено появлением новых лиц, их безучастными голосами, развязными манерами, маскарадным обличьем. И одно время казалось: первое очарование миновало, и Мельпомена переставала владеть толпой.

Все тише и тише звучал ее голос, с лица не сходило выражение отчаяния, руки будто окаменели в одном движении, умоляя грозную фурию, стоявшую перед нею.

То была Елизавета.

Сестра, к вам небо благосклонно было:  
Победой вам главу оно венчало —  
Чту божество, возвысившее вас!  
Вся сцена с Елизаветой ведется тихо.

Марию и на коленях не оставляло королевское достоинство. Каждую минуту казалось, что вот‑вот силы оставят ее, но каждый раз она находила новое выражение, новую форму своему положению, и побежденная не теряла своего величия.

Иногда она заблуждалась, обращаясь к Елизавете, как к сестре. Тогда она говорила почти шепотом, но так ясно, так прочувствованно, будто склонялась к вам и шептала свою грустную повесть. Этот голос рассказывал:

Увы! Во мне упал высокий дух:  
Великое меня уж не прельщает.  
В темнице я изнемогла душой.  
И вы достигли до желанной цели:  
Я — тень Марии…

Снова насторожилась публика.

Артистка снова собрала все внимание, всю силу восприятия, рассеянного по большому залу.

И вдруг все замерло, и самая тишина сделалась слышной.

{184} Два удара нервной силы, две ступени трагического нарастания, когда на оскорбительные слова Елизаветы, Мария вскричала как ужаленная:

Сестра!  
Сестра! О Боже, дай терпенье мне!

и

Нет, того уж слишком много!

и муза трагедии, дрожащая от негодования, снова встала во весь рост в прекрасной горделивой позе перед изумленным театром.

И когда немного спустя над этой сценой опустился занавес и закрыл и голубой лес с сеткой вместо воздуха и с солдатским сукном вместо земли, и обливающуюся слезами радости Марию и старую Кеннеди, — молчаливого очарования зрителей хватило еще на несколько мгновений…

На душе было так светло и торжественно, словно душа познала божество.

И это божество прошло мимо с горделивой осанкой истинной трагедии, с бледным и строгим лицом, с металлическим тембром голоса, звуки которого еще долго вибрировали в сердце, вызывая сладкие ощущения. Хотелось дольше молчать и не шевелиться и не видеть окружающего.

Но минуты молчания, сопровождавшего разыгравшуюся трагическую грозу, уже миновали… И потом, какой благодатный ливень восторгов и рукоплесканий пролился в вашу честь, о московская Мельпомена…

### II. Шаляпин

Их в Москве только трое: Царь-колокол, Царь-пушка и Царь-бас, Федор Иванович Шаляпин.

Царь-колокол больше не гудит, Царь-пушка не стреляет, а Царь-бас и гудит, и стреляет. Еще недавно выстрелил он по Москве своим бенефисом. И Москва ничего — выдержала. Шаляпин теперь герой дня, на него вся Москва молится, и того гляди Петербург последует ее примеру. Шаляпин-певец, Шаляпин-драматический актер чуть ли не угодил в народные герои. Его успех — несомненно знамение времени. Толпа требует сверхъестественного, воспринимает впечатления в повышенном настроении, ищет героев и… находит их в опере. Кто-то сказал, что в нашем безвременьи мы — все романтики. Шаляпин — фигура романтическая. Это именно «герой нашего времени», в странной судьбе которого замешаны все современные элементы от босячества, национализма {185} и до… антихриста включительно. С антихристом дело еще не покончено. О нем мечтал в мистическом провидении покойный В. С. Соловьев, а недавно в Москве в новой комедии А. С. Суворина «Вопрос» старый слуга Прохор все интересовался знать, как из себя выгладит антихрист. Умный позитивист Муратов в той же комедии тоже задумывается над этим вопросом: «Каков антихрист из себя? Может, он на Ратищева похож, а, может, на меня…» И, быть может, недалеко то время, когда Шаляпина пожалуют в антихристы, и замоскворецкие купчихи будут трепетать при одном его имени.

Но шутки в сторону. Шаляпин — есть прежде всего Шаляпин. Этот русский великан со светлыми смеющимися глазами натура сложная и загадочная. В его таланте, соединяющем в себе и певца и актера, есть какая-то расточительность Моцарта, которой не могут понять современные Сальери. Он показывает одно создание за другим, перевоплощается из образа в образ с широтою и легкостью, которые доступны только русской всеобъемлющей натуре. У него могучий голос, которым он и пророчествует в Москве. Голос льется свободно и наполняет весь зал мягким бархатным звуком. Вчера он был Мефистофель, черное, ужасное видение скептицизма, сегодня — это бедный Мельник, «старый ворон», каркающий беду молодому князю. Гете и Пушкин, Бойто и Даргомыжский — и на всю эту «дистанцию огромного размера» хватает Шаляпина. Его Мельник из «Русалки» — образ романтический и необыкновенно сильный. Его безумие напоминает Сальвини в «Аире».

Какой я мельник! Говорят тебе,  
Я — ворон, а не мельник…

Страшное существо в лохмотьях с безумным взглядом глубоко ушедших глаз в самом деле походило на какую-то вещую птицу. «Я — ворон, ворон!» — твердил он машинально. Потом вдруг что-то вспомнил, просветление промелькнуло на секунду в его помутившейся голове, и, чтобы не растерять остатков мысли, он торопился рассказать князю об умершей дочери, но все-таки потерял, и потом, как ни старался припомнить и жевал губами, и ежился, и тормошил волосы, ничего не вышло. Когда пришла стража и окружила его, он сделался необычайно жалок и рухнул, закрыв голову руками. «Пощадите!» — прозвучал его бас в последний раз и покрылся музыкой финала.

Шаляпин — явление времени, сказал я. Это — бодрая творческая сила. Это — талант русский, и русский человек, вышедший из народа, понятый и оцененный толпою. Начиная с богатырской внешности и до тех причуд недюжинной натуры, о которых то и {186} дело читаешь в газетах, он является счастливым воплощением русского представления о героизме. Говорят, что в Москве ему поднесли на днях знамя. Еще раньше его назвали Баяном. Мне кажется, что последнее вернее. Москва ведь без преувеличений не обойдется. Но певцы никогда не были полководцами, не водили самостоятельно людей ни к победам прогресса, ни к каким другим. Главное значение Шаляпина заключается в том, что своим талантом он не дает заснуть вокруг себя дремлющим художественным силам. Он может быть «певцом в стане московских беллетристов», с которыми снялся на фотографии. Но напрасно его величают «певцом в стане русских воинов».

## «Родина»[[202]](#endnote-163)

О вчерашних овациях в Панаевском театре вы уже слышали.

Кто-то сказал про г‑жу Коммиссаржевскую:

— Ее можно любить или не любить, а пререкаться о ней, критиковать тут нечего.

Вчера она играла Магду в Зудермановской «Родине».

Встреченная бурей восторгов, артистка остановилась на минуту, чтобы перевести дух.

Но аплодисменты не умолкали.

На сцену посыпались букеты, и овации разгорались все более и более.

Магда долгое время не могла начать и когда наконец произнесла первое слово, у нее не хватило ни голоса, ни нервов…

Весь этот акт, где надо блистать и бравировать, у г‑жи Коммиссаржевской вышел недостаточно полным и ярким.

Только к концу действия, в сцене с пастором, она овладела тоном и дала несколько новых и любопытных, в смысле толкования, моментов, несколько оригинальных интонаций…

И этого было достаточно, чтобы первый акт закончился победоносно.

В самом деле, никто не критиковал в этот вечер артистку, но все любили ее.

И как любили, с каким жадным вниманием следили за ней, как ловили каждое ее слово, отзывались на каждое движение души, с какой грустью провожали ее за кулисы и с каким волнением ожидали нового выхода!

{187} Какое счастье быть так любимой и чего не сделаешь ради нескольких минут такого единения с толпой.

Можно работать через силу, надорвать здоровье, страдать и пожалуй даже… умереть.

Но если встречная овация разбила, потрясла артистку, то эти новые восторги после того, как она овладела собой, вдохнули в нее новые силы, и следующий третий акт она провела безупречно.

Сцена с Келлером прервалась от рукоплесканий.

Г‑жа Коммиссаржевская взяла здесь полным голосом, полным чувством, всей своей нервной организацией, и оттого на последний акт у нее уже не хватило этой силы.

Магда ее очень оригинальна.

Это, быть может, не та мятущаяся артистическая душа, которую мы видели у заграничных гастролерш, но это страдающая женщина, которая прежде всего отстаивает права женщины и менее всего права артистки.

Если судить через сравнение, то здесь было очень много Дузе и очень мало Зандрок.

Протест на почве личных страданий, выраженный в мягкой благородной форме, шел прямо к сердцу.

Оттого забывалась и роль, и то, чего тут недоставало, и как это выходило у других.

Хорошо, правдиво, прочувствованно — и вы были растроганы и благодарили артистку, которой отпущен Провидением такой чудесный дар вызывать из чужих глаз слезы к чужому страданию.

Этим даром и раньше богата была г‑жа Коммиссаржевская.

За это ее главным образом и любили.

Я перевидал ее чуть ли не во всех ролях, был свидетелем ее успехов, а равно и неудач.

Она волновала меня, очаровывала, но и разочаровывала, заставляла надеяться и сомневаться и, когда она оставила казенную сцену и уехала в провинцию, я вместе с многими другими зрителями почувствовал, какая прекрасная артистка оставила театр.

Но раньше я, как и другие, мог только любить или не любить ее за каждую новую роль.

Удалась роль и любишь, а не удалась — обижаешься.

Удивительная артистка!

Она сразу приобрела какое-то особое значение для современников, так как имела в своем даровании много нервной силы и болезненности, тревожного и неясного выраженного протеста.

Есть две категории артистов.

Одни идут на сцену для жизни, другие от жизни.

{188} Первые поступают обыкновенно рано, чуть ли не с детских лет, на сцене развиваются и внешне, и нравственно, учатся искусству, познают его секреты и в день своего юбилейного торжества с гордостью могут сказать, что «сцена — моя жизнь».

Да, сцена действительно заменяла им жизнь и была действительно их жизнью, несмотря на то, что рядом с этим шла другая жизнь, личная, самостоятельная, с потребностями души, с собственными радостями и горем.

Но душа артиста устроена чудесным образом и находит много удовольствия в том, что личные страдания дают материал для наблюдений и творчества.

«Как это хорошо, как искусно!» — говорят в публике в то время, когда они страдают на сцене.

Да, это очень хорошо, и это очень искусно, потому что искусство поднимается здесь до полной иллюзии жизни.

Другие артисты — сказал я — идут на сцену от жизни.

Это уже готовые люди, в большинстве случаев достаточно поломанные жизнью, люди с пережитым, с большим запасом житейских сведений.

Редко между ними попадаются настоящие таланты, а если попадаются, то непременно носят на себе печать дилетантства.

Г‑жа Коммиссаржевская была именно артисткой второй категории.

Она поступила на сцену поздно, «ушла от жизни», но обладала сверх всего большим драматическим талантом, западающим в душу голосом, нервной чуткой организацией.

Она была очень бедна сценической опытностью, часто не знала, как распорядиться своими средствами, во всем полагаясь на собственное чутье.

И все-таки у нее было много сценических созданий, было много пьес, в которых она была незаменима, благодаря которым она завладела симпатиями публики.

У нее были роли, казавшиеся для многих откровением только потому, что артистка вкладывала в них много индивидуального, продиктованного не искусством, но самой жизнью.

«Как это правдиво!» — говорили в театре.

Но это и была настоящая правда, потому что была сама жизнь.

За эту-то правду ее меньше всего можно было критиковать, но и больше всего любить.

Я знаю множество людей, взрослых и даже старых, которые боготворят г‑жу Коммиссаржевскую, жалеют ее, как родную дочь или сестру; знаю молодых людей, которые поклоняются ее созданиям; молодых девушек, которые вдохновляются ею; старых дев, в {189} которых она будит воспоминания о горьком прошлом, — эта прекрасная артистка, у которой в свою очередь более всего удаются роли с «пережитым».

И когда она ушла от них, все они тосковали и вздыхали и тоска их была вполне понятна.

И вот она снова вернулась.

Свободная артистическая жизнь, отсутствие казенного режима дали ей возможность играть все, что она хотела, и самостоятельно работать в течение всей поездки.

Большие перемены произошли в ней.

Во-первых, талант ее окреп и развернулся; во-вторых, — явились устойчивость и твердость; больше красочности и разнообразия проглянуло в деталях, а от тех прежних особенностей, которыми артистка производила такое сильное впечатление на публику, ничего не убавилось.

И получился громадный вчерашний успех, успех гастролерши, которую теперь можно любить не только за ее голос, за чудесные глаза, за нервность, за все лично пережитое и перечувствованное, которое она, так не похоже на других артисток, умела вносить в каждую свою роль — но и считаться с ней, как с гастролершей, как с настоящей сценической величиной.

У нее несомненно есть еще много что сказать впереди и потому с ней не хочется расставаться.

# **{****190}** 1903

## <М. В. Дальский — Отелло>[[203]](#endnote-164)

Я очень люблю г. Дальского. Это наш российский Кин, мятежная и кипучая натура которого вот уже несколько лет мечется по городам и весям нашего обширного государства. Он до сих пор словно вопрошает свою судьбу «Есть ли справедливость?» Трагик по убеждению, по отличительным качествам своего дарования, по горячему темпераменту, даже по внешним данным, г. Дальский тем самым с некоторого времени очутился как-то «вне жизни» общественной и сценической[[204]](#endnote-165). Я говорю, что он настоящий трагик, и заметьте еще, что это трагик русский. Ибо нет трагиков без национальности. Сальвини — трагик итальянский, Мунэ-Сюлли — французский, Ирвинг — английский, Барнай — немецкий и т. д. У нас трагедия давно пала и из национальной разделилась сперва по столицам, со столиц по губерниям, а потом и по уездам. Гамлеты Щигровского уезда и степные короли Лиры, жившие в тургеневское время, из действительной жизни перешли теперь на сцену. Играющие в настоящее время в Петербурге провинциальные трагики братья Адельгеймы являются именно такими убежденными представителями консервативных Чебоксар. Ах, только там еще процветает истинная трагедия! Г. Дальский между ними по широте, по впечатлению и независимости — целая столица. Я его люблю именно за убежденность его, которая не страшится одиночества. Вчера он играл Отелло. Мне особенно отрадно констатировать его успех, успех блестящий и полный, совпавший с успешным открытием нового театра. Этот театр помещается на Петербургской стороне и выстроен В. А. Неметти. Петербургская сторона — будущее нашего города. Один за другим поднимаются дома-великаны на месте прежних нищенских лачуг. И вот вчера в самом центре окраинного уныния и темноты весело заблистал огнями новый театр. Он еще не совсем окончен отделкой, в особенности снаружи, и не совсем просох внутри, но и теперь уже это самый уютный и нарядный из частных театров в Петербурге после Малого. Он весь в стиле «нуво», {191} но без излишней замысловатости и крайних ухищрений. В нем в самом деле все ново и светло. И оттого, должно быть, так светло на душе, и самая душа открыта для новых иллюзий. Г. Дальский — Отелло. Я его видел в этой роли и раньше, но при самых неблагоприятных условиях. Сегодня играл он, а завтра Сальвини. Разумеется, первое впечатление было уничтожено вторым. Сальвини показал в «Отелло» свое бессмертное создание, когда русский артист начинал только робко разбираться в роли. Великий трагик сидел в директорской ложе и усиленно аплодировал. И эти громадные руки в белых перчатках привели меня тогда в ужас. «Завтра, — думал я, — эти самые руки задушат г. Дальского, который будет играть Дездемону». Так и случилось. И вот вчера г. Дальский снова играл Отелло. Раньше в трагических ролях у него была одна характерная черта. Это стремление к переупрощению, к неожиданному понижению тона в тех сценах, где заключается истинная суть трагедии. Эта особенность в игре г. Дальского одним нравилась, другим — нет. Большой успех она имела в провинции, где все трагики стали играть «по-дальски». Г. Дальский и теперь многое упрощает, но с большей осмотрительностью, с большим тактом. Сцена перед сенатом вся ведется им в таком «пониженном» тоне. Но для этого у него есть указание Шекспира: «Я груб в речах; к кудрявым фразам мира нет у меня способности большой». Мне только не нравится фраза: «Она меня за муки полюбила», которую г. Дальский произносит с такой подчеркнутой простоватостью, которая хуже всякой крикливости. Вообще же г. Дальский стал осмотрительнее обращаться со своим талантом. Нет прежних излишеств в ту или другую сторону, все время чувствуется дисциплина, и оттого ничто, ни одна мелкая подробность не пропадает в его игре незамеченной. В «возрождении» Отелло таких подробностей много. Изобилие деталей делает даже то, что основные черты характера как бы расплываются. Мозаику всех сцен ревности следует заменить более простой и прямолинейной живописью. Но все-таки «Отелло» громадная победа г. Дальского над самим собой. Он показал вчера живой и сильный образ, в котором чувствуется истинное вдохновение художника, упорный труд и горячая любовь к делу. Темперамент его получил теперь хорошую узду зрелого размышления.

Но там, где чувству дается полный простор, темперамент этот вырывается на волю и увлекает своим стремлением всю публику. И потом вдруг на полном ходу, на полуслове горячей фразы что-то совершается в душе страдающего мавра: раскаяние ли, новое подозрение или просто ужас к самому себе, но эта внезапная остановка заставляет зрительный зал притаить дыхание. И так до нового порыва, до нового увлечения. Этим тоже злоупотреблять опасно. Можно раз или {192} два показать свою силу и на полном ходу сказать публике: «Тройка, стой!» Но незачем устраивать из трагедии какое-то ристалище.

Поставлен «Отелло» в новом театре с большой внимательностью. Г‑жа Оленина показала себя в Дездемоне еще очень робкой, но даровитой артисткой. Среди «почтенных синьоров» было много старых знакомых по другим театрам.

## «Наймычка»[[205]](#endnote-166)

Г‑жу Заньковецкую мы не видали Бог знает сколько времени.

Мы забыли про нее и про других малороссов, и про весь их своеобразный, младенчески чистый, младенчески наивный театр.

Сколько актеров было пересмотрено за это время, сколько пьес переслушано, сколько пережито новых увлечений!

В старом альбоме осталась только коллекция пожелтевших фотографических карточек — вот все, что осталось от «славных дней театральной Малороссии».

Теперь прошлые увлечения воскресли…

Вчера в новом театре Неметти г‑жа Заньковецкая играла «Наймычку».

Наивная, простая драма Карпенки-Карого звучала странно в театральной зале стиля «нуво».

Декорации изображали деревню: налево был шинок, направо — хата.

Тополи стояли по всей сцене.

Лениво шагали сонные хохлы.

Бойко тараторили веселый вздор смазливые хохлушки.

Был, конечно, и жид-шинкарь, и толстая крикливая жидовка, и здоровенный блудливый мужик Цокуль, которого, к слову сказать, прекрасно изображал г. Суслов, и Панас-парубок, и дид-мырошнык, и дивчина Маруся, и дородная молодица, и аблакат.

Но раньше всех и впереди всех стояла Харытына, «наймычка» и горько жаловалась на свое сиротское горе.

У нее были грустные-грустные глаза и тихий, хватающий за душу голос, и во всем, в каждом движении, в каждом взгляде — детская беспомощность.

Первый акт у г‑жи Заньковецкой — прелестная жанровая картинка.

Здесь она только дает зрителю внешний портрет своей героини: ее печальную улыбку, голос, походку.

{193} Во втором акте, в сцене с Цокулем она так просто, так трогательно рассказала о своем сиротстве, словно пропела одну из грустных песен Малороссии.

И ее любовная сцена с Панасом тоже напоминала бесхитростную народную песню, сначала веселую, а под конец звучащую отчаянием.

Драма — если только можно назвать драмой два‑три слова да два‑три жеста, полные отчаяния, — началась с четвертой картины.

В сущности это была только коротенькая прелюдия назревающей драмы.

Наймычка кинулась к окну, заплакала, забилась, как подстреленная птица, сорвала занавеску с окна и с проклятием выбежала из хаты.

Сцена сильная, если бы только поменьше слез.

Но без слез в малороссийском театре нет драм.

Малорусская Мельпомена плачет в три ручья.

А кроме того, у г‑жи Заньковецкой «хорошие слезы», как говорят французы.

Когда эти слезы высохли, одна фраза, брошенная артисткой с гневной решительностью: «пойду венчаться!», повеяла настоящим драматическим ужасом.

И призрак ужаса, как казалось мне, остался в театре даже тогда, когда Харытыны уже не было на сцене.

Пятый акт поразителен…

Вот она, настоящая драма, первобытная, драма, идущая из чистого чувства в такое же чистое выражение, не считающаяся ни с чем, кроме жизненной правды.

Я не могу точно резюмировать свои впечатления.

Было что-то своеобразное, мгновенное, едва уловимое во всей этой сцене.

Есть такие интонации, такие слова, жесты, изменения лица, которые, когда встречаешь в жизни, то думаешь: «отчего и их нет на сцене?..»

Это, должно быть, выше искусства или это вовсе не искусство, а именно сама жизнь.

Никакой теории тут нет, нет нарастания драматизма, декламации, пластики, но вместе с тем все стройно, увлекательно, выразительно и прекрасно.

Знаете, какая артистка пришла мне на память после этой сцены?

Сада-Якко.

Не смейтесь пожалуйста.

Да, «японская Дузе» в самом деле напоминает «малороссийскую Дузе».

{194} Что-то первобытное, даже стихийное чудится мне в творчестве этих артисток.

Мне и раньше казалось это сходство, но только поверхностное, внешнее.

Обе маленькие, обе с певучим, грустным голосом, с детской беспомощностью движений, с мелкой семенящей походкой и обе — в рамке наивного кукольного театра.

Но вот сходство новое, разительное — это их драматическая сила, которая посещает их, как древних прорицательниц, в момент исключительного душевного возбуждения.

И тогда они в самом деле прорицают на таинственном языке вдохновения и неясные ужасы мерещатся из-за непонятных слов Сады-Якко и в простых наивных признаниях Заньковецкой.

Это — таланты «чистые сердцем».

Никакая другая мерка не подойдет к определению таланта прекрасной малороссийской артистки.

Для искушенных в драматических эффектах зрителей ее какая-то безотчетно сильная, словно гонимая стихией, игра кажется откровением.

Слыхали ли вы на деревенских погостах жалобный протяжный стон убивающихся над могилами крестьянок?

Среди заученных ритмических причитаний профессиональных плакальщиц однажды я слышал такие рыдания, такое отчаяние любящей души, что казалось — это плакала античная Ниобея, а не русская молодуха в паневе и валеных котах…

И это воспоминание тоже набежало вчера, и отчаяние бедной «наймычки» приобрело в изображении Заньковецкой какую-то эпическую грандиозность…

Как талантлива человеческая природа, если в тело такой маленькой, хилой женщины она вдыхает порою такие нравственные силы, такие чувства и выражения.

Блаженны чистые сердцем таланты, ибо они воистину зрят Бога…

## А. В. Сухово-Кобылин[[206]](#endnote-167)

Это одно из самых хороших и любимых моих воспоминаний.

Жил я в Тульской губернии, близ Черни, в самой сердцевине русской земли, среди моря золотистой ржи, в поэтической тишине старой барской усадьбы.

{195} Лето стояло знойное, без дождей, без прохладной передышки для зреющих хлебов.

Была сушь великая.

Земля трескалась и ложилась серой горячей золой.

Время, бесцельное и праздное, тянулось ленивой чередой.

Скучал я и наводил на других скуку.

Единственное развлечение — это после дневного пекла вечернее сидение за самоваром на ближайшем винокуренном заводе.

Там вечерние тени ложились как-то шире и гуще; пахло мятой и коноплями; был акцизный чиновник и у чиновника — старомодная, разбитая гитара.

Когда за чаепитием на крыльце в палисаднике становилась прохладная ночь и за рекой тявкали сельские собаки, гитара играла кисленькие, умильные романсы и на соседнее крыльцо выходила винокурова дочка и всегда говорила одно и то же:

— Фуй, как приятно пахнут левкои.

— А я сегодня в Кобылинке был, — сказал мне однажды мой акцизный чиновник, — навещал своего приятеля акцизного. «Самого» тоже видел…

— Кого это самого? — полюбопытствовал я.

— Да Сухово-Кобылина. Вы разве не знаете, что он тут от нас живет близехонько.

— Да разве он жив? — хотелось мне спросить, но я сказал; — нет, не знаю. Расскажите мне о нем.

— Да чего рассказывать. Поезжайте сами. Он будет рад. Вам скучно и ему, поди, невесело.

Сухово-Кобылин…

Стыдно признаться, но почему-то я считал его умершим, и желание скорее видеть автора «Свадьбы Кречинского» так сильно забродило во мне, что в ту же ночь написал я письмо и послал с нарочным в Кобылинку.

Ответ пришел на другой день к вечеру.

На желтоватой бумаге с вытисненным фамильным гербом прочел я ласковые строки, писанные дрожащей старческой рукой.

Александр Васильевич писал, что, несмотря на свое решительное намерение сделаться затворником, он свято чтит заветы деревенского соседства и приглашает меня такого-то числа к обеду.

Первую встречу с ним, дальнейшее знакомство, наши беседы — все это я неоднократно уже описывал при его жизни.

Это был едва ли не самый оригинальный и самый интересный человек, с которым мне доводилось встречаться.

Русский аристократ, помещик — и хороший помещик, — крепостник по убеждениям и прогрессист во всех своих предприятиях, {196} поклонник Гегелевской мудрости и яркий, страстный сатирик — все эти разнородные элементы как-то уживались в сложной русской душе.

О чем бы он ни говорил, он говорил своеобразно: что бы ни делал — делал по-своему.

От иного веяло старой Москвой, вспоминались сороковые годы, просторный барский дом, кажется, на Воздвиженке, где собирались Максимович, Надеждин, Герцен, Погодин и др., где душою общества и центром кружка была сестра А. В., графиня Салиас.

Иное в его речах звучало явным анахронизмом, дореформенным строем, тяжеловесными мальпостами, на которых он, поклонник Гегеля, странствовал по Европе.

В другом, как сказано выше, он являлся прогрессистом.

Всю свою жизнь он занимался агрономией, следил за наукой, прикладывал все новейшие изобретения к нераспаханному и неразгаданному неустройству наследственных земель, которых ему в изобилии было отпущено судьбою.

Он следил и за литературой.

Я знаю по его собственным рассказам, что он читал все, что выходило нового, и хотя многому не придавал никакого значения, но зато о многом готов был препираться, как горячий и авторитетный спорщик.

Я думаю, что во всех своих помыслах и убеждениях он жил, как истинный философ, только для самого себя.

Это был эгоист идеи.

Он проповедовал для себя и исповедовал самого себя.

Оттого для многих строй его души остался загадкой.

Давнишнее отшельничество создало ему обаяние какой-то тайны.

Да тайна и была.

Это был его известный и до сих пор неразгаданный роман с француженкой Деманш, роман, жертвой которого сделались и героиня и герой; первую убили, а второго обвинили в ее убийстве[[207]](#endnote-168).

Началось долгое, бесконечно канительное дело, судейская процедура, после которой Сухово-Кобылин из жизнерадостного и беспечного российского дворянина вышел озлобленным и мрачным обличителем.

В душе его закипела сатира.

Он задумал свое «Дело», изобразив в этой мрачной и тяжелой драме все ужасы дореформенной канцелярии.

Эта канцелярия во многом напоминала застенок.

Еще ужаснее, еще судорожнее сделана «Смерть Тарелкина» или впоследствии «Расплюевские веселые дни».

{197} Покойный гр. Валуев ужаснулся, прочитав первую редакцию этой комедии-сатиры.

Она была написана желчью на куске ободранной человеческой кожи.

«Свадьба Кречинского» появилась раньше, но, если не ошибаюсь, также после этой тяжелой истории, имевшей такое огромное значение для всей жизни покойного писателя.

«Свадьба Кречинского» это еще бодрое и светлое состояние духа.

Это сатира в лице Расплюева, но сатира уравновешенная, написанная в уповании на будущее, в снисходительном отрицании зла и в обаянии добра.

— Я писал «Свадьбу Кречинского», — рассказывал А. В., — и все время вспоминал парижские театры, водевиль, Бюффе…

На пьесе действительно лежит легкий налет французского стиля.

Но это во всей глубине своего смысла, в типичности образов, в силе напряжения, есть национальная русская комедия, как «Горе от ума» и «Ревизор» или как «Фигаро» Бомарше.

Кречинский — ловкий щелчок по носу российской беспечности.

Расплюев — живое воплощение отечественной теории самооплевания, полная деморализация нравственности, ходячая монета на рынке «житейской суеты».

Конечно, ни одна из трех пьес Сухово-Кобылина не будет так живуча, как это в творческом наитии написанное произведение.

Здесь чувствуется полный произвол писательского вдохновения, свободный ум, свободное чувство…

И в жизни писателя это едва ли не самый светлый луч в темном царстве.

«Дело» и «Расплюевские веселые дни» прицепились к этому прекрасному и бодрому произведению каким-то длинным, тяжелым концом.

А между тем Сухово-Кобылин редко говорил о «Свадьбе Кречинского» и только две последние пьесы заставляли его оживляться и грозить своим врагам, из которых уже ни одного не оставалось в живых.

О драме своей жизни он говорил также мало.

Вокруг его тревожно шептались, боясь чем-нибудь растревожить старые раны.

Но в кабинете над кроватью висела бледная пастель французской работы в золоченой раме.

Хорошенькая женщина в светло-русых локонах и с цветком в руке глядела оттуда задумчиво и улыбалась загадочно-грустно.

— Вот это — она! — просто сказал однажды А. В., потом отвернулся и стал говорить о чем-то другом.

{198} Теперь во всех некрологах я читаю смутные и сбивчивые упоминания об этой француженке с цветком в руках.

Таинственный роман всех привлекает своей загадочностью.

Но все, видимо, боятся насказать лишнего, оскорбительного и выдуманного в то время, когда там в Болье только совершился грустный обряд отпевания.

Да и в этом ли теперь дело?

Я слышал как от самого А. В., так и от близко стоящих к нему лиц рассказ об этой московской драме 50‑х годов, слышал со слов Д. В. Григоровича и другую версию, в которой молва разносила ее по тогдашним петербургским салонам, — и тем не менее загадочная смерть француженки отходит теперь на задний план.

Умер сам герой этой жизненной драмы, умер большой писатель, сильная русская натура, прекрасный гражданин и прекрасный человек.

Он умер вдали от своей родины, на цветущей Ривьере, восьмидесятилетним отшельником, и унес с собой в могилу и свое философское многострадание, и свою душевную драму…

Кобылинка его сгорела несколько лет назад, и пожар уничтожил все драгоценные реликвии[[208]](#endnote-169).

На месте светлого, уютного дома, где в течение стольких лет бодрствовала и упрямилась эта сложная душа, остались одни обгорелые головни.

Теперь сгорело и тело, где после пожара только маялась душа…

## Мисс Дункан[[209]](#endnote-170)

С мисс Дункан я встретился в аллеях венского Пратера.

На старых английских гравюрах можно видеть таких высоких и стройных леди, только у прерафаэлитов есть такие целомудренно-строгие и наивные женские лица.

Она была одета в легкий белый костюм empire, подпоясанный высоко в талии лентой, в широкополой белой шляпе.

«Мисс-гравюра» тихо шла в зеленой рамке распускающегося Пратера, дополняя собою картину ранней весны.

— Не собираетесь ли, мисс, к нам в Россию? — спросил я ее.

— Собираюсь. Но есть ли у вас газеты? Хороши ли ваши журналисты? Могут ли понять меня?

{199} — О, помилуйте, мисс, зачем вам газеты и журналисты. Публика поймет вас и без них…

— Ах, нет, нет, — испуганно прошептала прекрасная мисс, без журналистов я не могу сделать ни одного шага…

### \* \* \*

Разговор этот, разумеется, выдуманный.

Никакой мисс Дункан в Россию я не звал.

Но действительно видел ее в Вене и любовался ее танцами.

Вы знаете, кто такая мисс Дункан?

Журналисты берлинские и венские оспаривают теперь друг у друга право на самых горячих поклонников.

Публика идет на поводах у прессы, и мисс имеет баснословный успех.

В то время как в старой опере г‑жа Кшесинская проделывала тридцать два «фуэте», а негритянки у Ронахера танцевали на удивление сытым буржуа, «cake-walk», — девственно-непорочная англичанка молилась за них в опереточном Карл-театре.

Танцы ее были возведены немецкими журналистами в какой-то мистический культ.

Священнодействие начиналось с музыки.

Свет в зале убавлялся, и оркестр играл какой-то старенький менуэт, протяжный и молитвенный.

Это — гимн Терпсихоре.

Затем медленно отодвигался занавес.

Декорация изображала развалины древнего греческого храма.

Каждый из публики должен был подумать при этом о погибшем искусстве, об утраченном идеале и пр.

Музыка играла итальянскую мелодию XV века.

Флейта высвистывала простенький народный мотив, в который нет‑нет и врывался боевым сигналом корнет‑а‑пистон, и все это шло на фоне протяжной церковной мелодии.

На сцену выбегала женщина, одетая в костюм «Primavera»[[210]](#footnote-42) Ботичелли.

Это и была мисс Дункан.

На большом пушистом ковре начинала она свои танцы

Нет, не танцы, а позы, странные, ломкие позы, какие можно наблюдать на картинах того же Ботичелли и его современников.

В промежутке, от позы до позы, она просто бегала по ковру и подпрыгивала.

В это время можно было любоваться ее ногами.

{200} В сущности эти ноги и были главной приманкой для публики.

Мисс Дункан танцует с голыми ногами без сандалий, без трико, без… всего.

Платье покрывает ее легким облаком.

А ноги, сильные, с хорошо развитыми мускулами в коленях и выхоленые, выточенные в ступне, летали по сцене, как два розовые крыла.

Бывали позы рискованные, когда все бинокли выражали сильнейшее желание скандала.

Но не было того случая, чтобы опасное движение в то же мгновение не сменялось молитвенно-согбенной позой.

В опереточном Карл-театре голоногая мисс Дункан молилась за грехи мира…

— Святая мученица! — восхищался в театре один восторженный венский журналист, — для нее театром должен служить римский Колизей… Никаких порочных мыслей и желаний не может возбудить ее нагота.

Не знаю, может быть, потому что кроме этих ног да пропорциональной фигуры в мисс Дункан нет ничего привлекательного, как в женщине.

У нее круглое, мало подвижное лицо.

Она нарочно ширит глаза, чтобы придать им ребяческое выражение, и улыбается болезненно-искривленной улыбкой, заимствованной у прерафаэлитов.

Но этот остановившийся взгляд и истерическая улыбка не сменяются у нее почти никогда.

Она является одетой то по картине Ботичелли, то Тициана.

Меняется музыка, продолжая играть старые и странные мелодии.

И так проходит весь вечер, весь спектакль.

Мисс Дункан молится за грехи мира, — но не руками, а ногами…

Я был на ее первом дебюте.

Когда положенная программа окончилась, мисс Дункан вышла на вызовы и знаком попросила публику остаться.

Она отошла на задний план, прислонилась к колонне и стала прислушиваться.

Музыка заиграла «An den schönen blauen Donau»[[211]](#footnote-43) Штрауса.

В интродукции, в широком прекрасном tremolo, напоминающем весенний птичий гам, она продолжала смотреть на небо, прислушиваться и улыбаться.

Потом, когда вальс развернулся, вышла и она из своего неподвижного очарования и сначала медленно, потом все скорее и скорее, {201} по мере того, как развивался и ширился вальс, мисс Дункан стала делать круги, по обыкновению бегая и прискакивая.

Платье развевалось, голые ноги мелькали…

Дополнительный «нумер» окончился бурной овацией.

— Это Штраус! Это старый Штраус! — кричал все тот же восторженный журналист.

— Да, это действительно был Штраус.

Но старый Штраус был без панталон.

И когда спектакль окончился, я погрузился в грустное «размышление у парадного подъезда»:

— Мисс Дункан, думал я, необходимо ехать в Россию. Она — создание заграничной прессы… Не беда. Ею увлекаются пресыщенные зрелищами и впечатлениями люди Запада. Но и у нас она придется во благовремении. Только ее ведь не хватает теперь для полной коллекции модного «санкюлотизма» в искусстве. Санкюлоты г. Горького, первенствующие в литературе, санкюлоты г. Бунина в живописи[[212]](#endnote-171) и наконец, с легкой руки мисс Дункан, — санкюлоты в музыке и на сцене. Русское искусство, по его мнению, переживает эпоху великой революции. Да здравствует свободное искусство!

## Прогулка по садам петербургских Гесперид[[213]](#endnote-172)

Это происходит в саду… не все ли равно, в каком саду? Все сады походят один на другой с тою только разницею, что в одном бывает публика, а в другом — нет. И все, что представляется в садах, везде одно и то же. И это так скучно, что ничего не возмущает более, не удивляет. В театре сидят все смирнехонько на своих обычных местах, где сидели в прошлом году и где, вероятно, будут сидеть еще многие годы, если только не обанкротятся и не умрут. Наша публика ведет себя вообще очень странно: она в кафешантане сидит, как в драме, а в драме, как в кафешантане. Но об этом как-нибудь после. А теперь публика уже на местах, и представление начинается.

Избави меня бог о ком-нибудь писать, кого-нибудь называть, отлучать или порицать среди тех, кто проходит в этот вечер по сцене. Я без шуток говорю, что все это отличные артисты — и эти клоуны, и эти акробаты, и дрессировщики собак и в особенности сами собаки. Все они отлично делают свое дело, потому что много работают, упражняются: совершенствуются в своей профессии и порой действительно достигают совершенства. Между ними попадаются {202} истинные артисты. Им также доступно вдохновение. Нужна легкость, уверенность, сила для того, чтобы прыгнуть с одного конца сада на другой, поймать товарища за руки и перебросить его дальше, но нужно и вдохновение. Вдохновение нужно для человека, который изображает обезьяну, и для обезьяны, которая передразнивает человека. Быть может, главный фактор этого вдохновения есть голод. Но ведь чистого вдохновения нет вообще. Есть забвение, отчаяние, любовь, вернее страдание любви. И это есть вдохновение. Мы в саду счастливых Гесперид. Накрашенные, полунагие женщины принимают соблазнительные позы и поют скабрезности. Ведь ими тоже двигает голод. Но каждая из них счастлива в своем забвении, как может быть счастлив Магомет, Наполеон, Бетховен, гиппопотам, муха, инфузория… Счастливые Геспериды поют на всех языках, обо всем, во что сами не верят, и мы не верим. Но сколько прилежания, сколько искусства, а порой и вдохновения вкладывают они в одно слово, в одну паузу, в едва приметную ужимку. Есть такая песенка. Рыжеволосая, декольтированная Гесперида рассказывает ее содержание под оркестровую сурдинку. Это история ее грехопадения. Она родилась в бедном квартале Парижа от прачки и какого-то прохожего молодца. Без солнца, без тепла, впроголодь прошло далекое детство. Нередко мать водила девочку погулять в Люксембургский сад. Там играли богатые дети, которых после прогулки толстые нянюшки кормили пирожными, а бедная девочка, будущая Гесперида бежала к матери и тоненьким жалобным голосом просила:

Maman, j’ai faim,  
Donnez-moi de la viande;  
Maman, j’ai faim,  
Donnez-moi du pain![[214]](#footnote-44)

Потом пришла юность. Гесперида служила в модном магазине. Каждый раз как она выходила на улицу, за ней увивались почтенные господа с красными ленточками в петлице, предлагая ей ужин в дорогом ресторане и пр. Но искушение еще не касалось ее, и время от времени она прибегала к матери в прачечную и опять просила: «Maman, j’ai faim…» И вдруг к третьему куплету явился соблазнитель. Ах, он был так хорош! Его звали Леон. Он был, конечно, лейтенант такого-то пехотного и кроме усиков не имел никакой движимости. В том же Люксембурге произошло их знакомство, и падение случилось где-то там же и тогда же, хотя все скажут, что это невозможно. Сперва падение, потом разлука, и наконец — что {203} ужаснее всего — маленькая Жанетта, которая разевала свой ротик «Maman, j’ai faim…». Начались тяжелые годы, годы случайных знакомств, случайных связей и такого же случайного хлеба. Вдруг нашелся какой-то лохматый поэт, такой же бобыль, как и она, который отыскал в ней талант и уговорил ее поступить в кафешантан. Здесь она нашла себе богатого покровителя, окружившего ее роскошью и заплатившего бешеные деньги за рекламу. А друг-поэт написал в стихах историю ее жизни, которую она и рассказывает Теперь только во сне она чувствует голод и тогда видит себя маленькой девочкой и поет «Maman, j’ai faim…». Последний припев рыжеволосая шикарная Гесперида поет в какой-то сладкой мечтательности, слегка потягиваясь, словно убаюкивая дитя, и уносясь далеко из этого зала. И, право, это было очень хорошо. Где они учатся такой выразительности речи, такой мимике, таким движениям, эти Геспериды? Говорят, есть какая-то кафешантанная академия. Но всякая академия учит шаблону. А тут есть свое, пережитое и перечувствованное. Я не проповедую кафешантана, но и не осуждаю его. Пошлости, оголение идут не от него. Пошлостью полны все патентованные искусства, литература, живопись, скульптура. Все они полны и оголения. То и другое проповедуют уличные песенки, юмористические журналы, афиши. Кафешантан — есть только продукт их. Смешно бранить яблоки за то, что они червивы, когда всю яблоню съели черви. А тут еще вы видите столько желания угодить вам. Столько желания и столько прилежания. Творить по ту сторону вкуса так же нелегко, как и по эту сторону. Если только еще не труднее. Вот другая Гесперида выбивается из сил, чтобы обратить на себя внимание, но у нее ничего не выходит. А вслед за нею милая дама в откровенном туалете преподает вам целую лекцию сценического искусства, не серьезного, о нет, а того искусства, которое откололось от всякого величия и существует только его отражением. Но в этом отражении есть то, чего нет даже и у самого величия: какая-то неуловимая искорка вдохновения, поразительная отделка и отсутствие всяких измерений.

И вот после прогулки по садам прекрасных Гесперид я хочу выразить им свое удивление. Самая малая из них есть большая после того, как мы условились понимать их искусство. По ту сторону здравого смысла, в той заколдованной области абсурда, где они лицедействуют, оказывается, процветает настоящее подвижничество. Перемените точку зрения и назовите их прилежание, их труд и вдохновение служением искусству — вы мало ошибетесь. Только этому искусству служат не весталки, а вакханки.

## **{****204}** Летом…[[215]](#endnote-173)

Две пьесы Горького стали теперь обязательными для всех летних театров: «Мещане» и «На дне».

Ими, обыкновенно, открывают.

Ах, какая скука — эти летние театры с их зачерствелым, прогорклым репертуаром, с жиденькими бесцветными труппами; с припухлой, засыпанной пудрою героиней; с любовником в синем пенсне; с простаком в чесучовом пиджаке; с гастролершей, отдыхающей в Карлсбаде; с гастролером-комиком, проживающим где-то поблизости и лечащимся простоквашей; с антрепренером-буфетчиком; с меценатствующей женой антрепренера; с балаганной «продувной» архитектурой; с жидкими березками вокруг; с вечными сквозняками; с запахом гнили и карболки по коридорам; с подмокшими декорациями; с мигающим электричеством; с черствыми тартинками; с апельсинами и почему-то лиловым квасом; с разноцветными афишами; с указательными пальцами; с даровой публикой; с кондукторами; со свистками; с рецензентами; с гимназистами!..

Скука.

«Мещане» и «На дне», сказал я, теперь идут везде.

Я был почти на всех открытиях.

Везде одно и то же.

Рабское подражание Станиславскому, начиная с декораций и кончая игрой.

Нота в ноту, жест в жест.

Даже в том случае, когда играли актеры с талантом и с именем.

Ни малейшего уклонения в сторону, никакой личной инициативы.

Из всех постановок «по Станиславскому» самая удивительная и самая грустная по своей безличности это постановка «На дне» в Аркадии.

Я видел ее вчера.

Впечатление получается не бледное и не грубое, не безразличное или отталкивающее, а именно какое-то грустное.

Грустно и за актеров, и за режиссера.

Сбывается то, что я предсказывал.

«Станиславщина» заполнила все, все театральные умы и вкусы.

И вот ее плоды.

Декорация скопирована домашним маляром с московской постановки до мелочей, до пятнышка.

Но это неважно.

Искусству внешней постановки следует поучиться у москвичей.

{205} А вот когда актеры в такой же малярной погоне раболепствуют перед каждым чужим пятнышком, это уже говорит о полном упадке художественной инициативы.

Чтобы меня не обвинили в пристрастии, спешу оговориться.

Я виню не только актеров, но и рецензентов, которые раньше во многом не соглашались с игрой «московского толка», а теперь при каждом удобном случае только и поминают, что о них.

Вот, мол, как надо играть, вот у кого следует учиться.

И сбитые с толку актеры начинают рабски копировать образцы, которые сами еще далеки от совершенства.

Мне вчера было искренне жаль г. Яковлева, талантливого и своеобразного актера, который играл не странника Луку, а г. Москвина в этой роли.

Г. Москвин много поработал над Лукой, один или в сотрудничестве с автором, с режиссером, — но только много представил он типичного в своей игре. И все-таки со многим можно не соглашаться.

В копии г. Яковлева эти места оказались совершенно пустыми.

И это еще только более убедило меня в справедливости моего мнения.

Например, в сцене с Пеплом.

Только что было не случилось убийство.

Лука, притаившийся на печи, крякнул и помешал Пеплу.

Пепел *(вспрыгнув на нары)*. Кто это?.. Кто на печи?

Лука *(высовывая голову)*. Ась?

Пепел. Ты?!

Лука. Я… я самый… О, Господи, Иисусе Христе!

Тут зритель должен невольно улыбнуться.

Возможен и смех, но смех сдержанный, хороший смех, каким смеются от радости.

Хитрый старик!

Ловко он вступился в дело.

И каким смиренником прикинулся.

Это, быть может, и есть кульминационный пункт всей драмы Горького.

Туча нависла, смертью повеяло…

И вдруг на печи что-то крякнуло.

То жизнь вмешалась, радость жизни, любовь жизни, свесила ноги с печи и улыбнулась прищуренными стариковскими глазами.

И г. Москвин отлично понял деликатность своего положения.

Он всячески постарался избежать грубого эффекта вроде громкого взрыва смеха.

Он тут сосредоточился, почти перестал быть комичным, дошел до нот искреннего умиления, почти шептал…

{206} И все-таки нужного впечатления подъема и нравственной просветленности не получалось от этой картины.

Ошибка г. Москвина заключалась в том, что ранее он слишком подчеркивал в Луке его комический элемент.

Лука весь состоит из скользких, обоюдоострых афоризмов, которые, при малейшем уклонении в сторону, могут произвести обратное впечатление.

Надо очень осторожно подходить к вышеупомянутой сцене, менее подчеркивать отрицательные стороны характера и более выдвигать положительные.

Г. Москвин поступил как раз наоборот, и с этим приемом я никак не могу согласиться.

У г. Яковлева все промахи его оригинала отразились в удвоенном виде.

Сцена с Пеплом вызвала только грубый смех.

Да и весь Лука оказался каким-то приплясывающим да подскакивающим дедом.

Случалось вам когда-нибудь слышать, как попугаи передразнивают картавых.

Где люди картавят, попугаи вовсе не выговаривают.

Так и тут.

Сатина играл г. Туганов по образцу «самого», т. е. г. Станиславского.

«Сам» играл, на мой взгляд, слишком уж замысловато.

«Фигурял», по образному закулисному выражению.

Но если г. Станиславский «фигурял», то г. Туганов расфигуривал или перефигуривал, — как хотите.

Он рычал, кричал, топал ногами и все-таки не производил никакого впечатления.

Вся замысловатость его выражалась в том, что нельзя было расслышать ни одного слова.

Совершенно жалок г. Эльский в роли барона, — жалок, как подражатель, как копиист.

Г. Мальский, отличающийся способностями человека-граммофона, воспроизвел гулящего парня по московскому исполнителю, которого, однако, захаила и сама Москва.

Лучше других, т. е. оригинальнее, самостоятельнее других были: г. Неволин (актер) и г‑жа Орлик (Наташа).

Я не знаю, к кому теперь адресоваться со своим соболезнованием: к актерам или к режиссерам.

Думаю, что к актерам.

Период режиссерского увлечения «станиславщиной», кажется, уже прошел.

{207} Перестали жужжать мухи, комары, сверчки и вьюшки.

Настала пора актерского увлечения.

По какому-то непостижимому внутреннему сговору выработались образцы московского устава.

Хороши ли образцы, плохи ли — рассуждать не актерское дело.

Незачем тратить сил на изучение роли, на размышление, на проверку самого себя, на соревнование, на беседу.

Надо все принимать на веру, на слово и следить только за тем, чтобы копия ни в чем не отступала от оригинала.

Устав имеет силу не только в Петербурге, но и в провинции.

Как сказано, петербургская копия вышла бледнее московского образца.

Не беда: тверская или нижегородская копия, снятая с петербургской, будет еще бледнее.

А уж в костромской, вероятно, не останется и следа от истины.

Жаль пьесу, жаль автора.

Но зато и актеры, и публика будут горды сознанием, что у них играют «по-станиславски».

Модное увлечение станет всероссийским.

И процветет искусство копировального дела или фальшивых ассигнаций.

Жалкое искусство!

## Суздальская драматургия[[216]](#endnote-174)

Мне говорил один «богомаз» старичок-суздалец:

— Мы, милячок, люди недостойные. И мастерство наше недостойное… Нету у нас божественного разумения. Только что по грехам терпит Господь…

И вот объявилось новое «суздальское искусство» в области драмы.

Я уже передавал свои впечатления после аркадийской постановки «На дне» Горького.

Режиссерское увлечение театром Станиславского сменилось теперь актерским увлечением.

Раньше за кулисами терли пробкой по стеклу, и это изображало сверчка за печкой, махали особой вертушкой, и все думали, что жужжит настоящая муха.

Теперь сверчковый и мушиный интерес вынесен на самую сцену.

{208} Сами актеры поделили между собой чужое добро и живут на средства московской благотворительности.

Один играет «по-станиславски», другой — «по-вишневски», третий — «по-качаловски» и т. д.

Я получил по этому поводу много писем, сочувствующих и негодующих.

Вот отрывки из одного письма, наиболее интересного и содержательного:

«Вы правы, называя это явление упадком современного искусства. Только будьте справедливы: разве играть “по-станиславски” так уж плохо? Ведь актеры-то эти сами по себе больно плохи. Предоставьте их самим себе, и вы увидите, что такое получится. Начнется игра “по-тугановски”, “по-эльски”. Хуже это будет или лучше?..»

Говорю прямо, что лучше.

Ибо уничтожение личности в искусстве самое ужасное преступление.

Смотреть на театр Станиславского, как на школу, немыслимо.

У него надо учиться не искусству, но отношению к искусству.

И на этом кончается его заслуга перед сценой.

Он показал, чего может достигнуть честный актер.

Но таланту этот театр не научит.

Кто был талантлив, так и остался талантливым, а бездарный только повторял с чужого голоса затверженные слова.

Скажу даже больше: не по мере строгая дисциплина мешала таланту, который стремился к самостоятельности, к простору и который поэтому нередко бежал в казенный театр, где процветала старомодная неурядица.

Между тем, что же случилось теперь?

Актер, и актер даровитый, на старости лет записывается из мастеров в подмастерья, в ученики.

Он рабски копирует то, чего, случись ему самому играть эту роль, никогда бы не сделал.

Все ошибки, все фальшивые интонации, затверженные жесты он повторяет точь‑в‑точь, как в зеркале.

Я знаю одного актера, на которого постановка «Доктора Штокмана» с г. Станиславским в заглавной роли произвела такое впечатление, что с того времени актер этот во всех ролях был Штокманом.

Теперь он копирует г. Москвина.

Потом, вероятно, будет копировать кого-нибудь другого.

На моих глазах основалась теперь новая театральная секта «станиславцев», нелепый фанатичный толк.

Я бы назвал это новое сценическое направление «суздальской драматургией».

{209} Знаете суздальских богомазов?

Это добродушные, бесхитростные ремесленники, маракующие святыню по старому завету.

Работа идет бойко, без усилий, без вдохновения, даже без сознания того, что выйдет.

Один всю жизнь, изо дня в день, пишет лики, другой — одежду, третий деревья, четвертый — накладывает позолоту и т. д.

Дощечка переходит из рук в руки и в конце концов получается образок

Случалось ли вам видеть когда-нибудь эти произведения суздальского ремесла?

Наивнее, грубее и нелепее трудно что-нибудь себе представить.

Даже простой темный народ стал гнушаться таким художеством.

А ведь все тоже пошло от хороших известных образцов.

Московские иконописцы, давшие делу особый устав, были мастера великие.

Имена некоторых из них во главе с Симоном Ушаковым дошли до нас.

Искусство их было праведное, богоугодное.

Устав предписывал молитву и воздержание перед тем, как приступить к работе.

Древние, темные лики, сурово смотрящие со стен московских соборов, были, должно быть, в свое время таким же божественным откровением и духовной потребностью, как и теперешнее прославленное московское лицедейство.

Только старое иконописное искусство рисовало божественную жизнь, а театр в Камергерском переулке занимается отбросами жизни.

В старину дело было так.

Одна прекрасная икона вызывала множество копий.

Копировалыцики-суздальцы были такие же темные, невзыскательные люди, как и их потребители — серое мужичье.

И раньше это, вероятно, не было даже промыслом, но самим искренним желанием повторить восхитивший душу образец.

Было даже искусство, ловкая рука, верный глаз.

И все-таки копия не удавалась.

Не было в ней того, что незримо для самих старых художников отпечатлевалось на их иконах.

Сосредоточия не было, тщания, благочестивого усердия в каждом листике, в каждом волосике, не было чистоты духовной и религиозной мысли в самой манере письма.

Первая же неудача могла вызвать отчаяние.

{210} Подражательность махнула рукой и опустилась до ремесла, до промысла.

Народилось «суздальское» кустарное искусство, наполнившее рынок множеством жалких, уродливых изображений Божества.

Возвращаюсь к «суздальской драматургии».

Театральным богомазам грозит судьба не лучше настоящих суздальцев.

В своем нелепом и тщетном подражании они находятся уже на границе промышленной дешевки.

Еще немного и кустари усядутся на сцене, разделяет работу по частям и займутся каждый своей частью.

И не останется уже никакой божественной искры, фантазии, впечатлительности, живого и прекрасного искусства.

И, когда я думаю об этом, мне приходят на память слова моего старичка-суздальца:

— Недостойные мы люди, и ремесло наше недостойное… Так-то, милячок…

## «Наталка-Полтавка»[[217]](#endnote-175)

Бывали вы в Полтаве?

Слыхали о Котляревском, — об Иване Петровиче Котляревском?

Ему теперь там монумент поставили, а раньше, Боже правый, одна только убогая хата над оврагом неподалеку от Ворсклы напоминала о нем.

Той хаты, где живал Котляревский, теперь не существует.

Тарас Григорьевич Шевченко зарисовал ее искусной кистью на воспоминание потомству.

Потом хату перестроили и поселилась в ней чиновница, а может быть и не чиновница, а просто обывательница…

Жива ли ты, перестроенная хата?

В былые годы мирный полтавский обыватель, Иван Петрович Котляревский, сиживал под окном этого маленького домика и смотрел на разлив Ворсклы, на размытый дождями овраг, на цветущие черешни…

И все это оживляюще действовало на его мечтательную душу, и воображение неслось далеко за заливные луга, за синеющую даль…

{211} Незатейлива была развертывавшаяся перед ним картина, но сколько простых и ясных наслаждений доставляла она ему!

В соседней церкви старые, гетманские колокола звали к вечерне: набожный Котляревский умилялся душою и углублялся в смысл евангельского учения.

Знаете ли вы, что автор «Энеиды» был примечательным богословом и даже оставил целое религиозное сочинение: «Размышление о расположении, с каким должно приступать к чтению и размышлению о св. Евангелии св. Луки»?

И те же колокола напоминали ему бурсу, уроки латинского языка, Виргилия…

И заброшенная было в столе переделка «Энеиды» снова появлялась перед ним, и изо дня в день прибавлялось к ней несколько новых строф, навеянных минутой…

Да, невеселая картина…

По случаю распутицы, подняв высоко свой засаленный лапсердак и показывая поджарые ноги, с кочки на кочку, перебирался через дорогу жид-корчмарь; парубки толкали в лужу визжавшую батрачку; кошка грелась на завалинке и дремала…

Чу, песня!..

Кто-то поет у соседа…

Кто поет, не видно: у соседа забор, а из-за забора торчат высокие подсолнечники.

Песня, долгая и заунывная, щемит сердце…

Вiют витры, вiют буйны, аж деревья гнутся…

Это — Наталка-Полтавка.

Слыхали вы о чернобровой героине Котляревского? Вот она медленно проходит с ведрами на реку, вот встречается с дюжим возным…

— Здоровы булы, добродао, пане возный!..

Потом открывается хата, а в хате Терпелыха, Наталкина мать, и сама она, и звучит отчаянием ее возглас:

— О, мамо, мамо! Не погубы дочки своей!

Сват выборный приходит и уходит, а Наталка, сосватанная за возного, горько плачет, потому что любит бедняка Петро:

— Добри люды, поможить мени, пожалште мене!..

Тут же поодаль бедняга Микола поет свою сиротскую долю и выходит Петро.

И поют они, и обнимаются, и плачут вместе, и вместе смеются.

А у пана возного тем временем с Терпелыхой все было ужи сладилось, да Микола устраивает свиданье двух любовников, и вот они снова вместе, и рушатся все ковы.

{212} Никто не отнимет их больше друг от друга.

Да, кажется, никто и отнимать не хочет, и потому, вставши рядышком, запевают все они песню, но не протяжную, не жалостливую, а веселую, свадебную…

Тут и вся Наталка-Полтавка, как пьеса и как героиня…

Сочинял ее тот самый Иван Петрович Котляревский, что проживал в Полтаве в хате над оврагом, и сочинял в той чистоте поэтического помысла, в которой слагаются святые молитвы и народные песни.

«Наталка-Полтавка» — стройная малороссийская песня.

Недаром это опера.

Ее можно петь всю от начала до конца, даже там, где полагается разговор.

А спросите-ка хохла: во что он верит?

Он с гордостью скажет:

— В Наталку-Полтавку!

Это «credo» всей литературной Малороссии.

С «Наталкой-Полтавкой» возродилась малорусская литература

Вырос тот наивный, тот, если хотите, ребяческий театр, которому мы дивимся до сих пор.

Посмотрите, драматическое искусство идет вперед, разветвляется на множество направлений, сливается с другими искусствами, а малороссийская драма все еще блаженствует в своем вековом застое.

Наталка-Полтавка охраняет ее от лихого глаза и не выпускает из-под своего обаяния.

Вырождение ли это?

Упадок ли?

Над этой драмой многие смеются.

Говорят, что хохлацкий быт, парубки и дивчины, гопак и горилка понятны только под небом Малороссии.

У нас, в редкие наезды малорусских актеров, надо всем этим обыкновенно подтрунивают.

Я не буду вдаваться здесь в исследование вопроса.

Думаю, однако, что если нападки на сепаратизм справедливы, то справедливо также и то, что подобная замкнутость сохранила за малорусским театром неприкосновенность драматических элементов.

Там любовь чиста, как кристалл; ненависть черна, как ночь; отчаяние ведет к смерти; радость хлопает в ладоши, как малое дитя

Вот почему нам, искусившимся в тонкостях и извилинах современной сцены, так отрадно бывает иногда приникнуть к чистому источнику малорусской драмы…

{213} Простые слова, простые движения души доходят до сердца зрителя скорее замысловатых теорий.

Вот почему еще так живуча эта драма.

Ее простота приближается к древней трагедии, которая тоже создалась из молитвы и песни.

И бурсак Котляревский знал это и первый у себя на родине заключил песенный обряд в драматическую форму.

Прекрасна его «Энеида», но там он все-таки подражателен.

«Наталка-Полтавка» — его природное детище.

Созданный им образ до сих пор не утратил своего обаяния.

И вся малорусская драматургия повернула за одной чернобровой «дивчиной» и очутилась у нее на послуженьи.

Наталкин род теперь очень велик.

В каждой малорусской пьесе течет кровь славной полтавской бабки.

Все герои из одной этой семьи.

И потому все у них так спорится и нет никогда разногласия.

Их увидишь и непременно скажешь, как пан выборный про пана возного:

— Наталка — по всему полтавка; Петро — полтавец; тай возный сдается не с другой губернии…

Если будете, читатель, в Полтаве, поклонитесь этой живучей простоте малорусского творчества, народному духу его и полтавскому драматургу Ивану Петровичу Котляревскому!..

## На тургеневском спектакле[[218]](#endnote-176)

Он до сих пор передо мной, этот бедный Василий Семеныч Кузовкин, нарисованный прекрасным талантом г. Михайлова…

Мягкость, немного сипловатая, немного однообразная, но вся из душевных внутренних нот — отличительное качество этого артиста.

Он трогает, умиляет, размягчает душу.

Иногда, незаметно для публики, на этих тихих придыханиях он взбирается на истинную драматическую вышину, и впечатление получается огромное.

Так было и вчера в «Нахлебнике».

Для сильного, решительного драматизма у г. Михайлова не имеется просто физической возможности.

{214} Поневоле приходится обращаться к органической черте таланта, к этой удивительной мягкости, которая уже неоднократно творила чудеса.

Вспомните только Акима, Мармеладова, старика Базарова…

Теперь к ним прибавился еще Кузовкин.

Внешний образ был типичен, как старый портрет, как жанр Владимира Маковского.

Чистенький, благообразный старичок, смиренно поместившийся в своем «углу», был одинаково хорош и в то время, когда тер спину дворецкому: «об стену… замазались», и за завтраком, в сцене опьянения, с дурацким колпаком на голове, и в решительный момент первого акта: «Она моя дочь»!

Во втором акте было меньше таких живописных моментов, а что было, то казалось повторением предыдущего — быть может, оттого, что сам по себе второй акт во многом повторяется и повторяет первый.

К характеристике Кузовкина г. Михайлов приложил все свои силы, чтобы сделать его глубоко несчастным и симпатичным образом.

Роль сама по себе благодарная, но надо иметь большой художественный такт, чтобы не переложить красок по части жалостливости.

Это и сделал г. Михайлов, сумев быть не только трогательным, но и разнообразным в различные моменты своего пассивного драматизма.

Когда же пришел случай показать себя во весь рост, он с неожиданной для него драматической силой воскликнул: «Она дочь моя!», а потом вдруг опустил тон до самой обыкновенной слезливости и окончил акт мало выразительной у него улыбкой страдания.

Во втором акте лучше всего была сцена объяснения с Елецкой.

Промежуточная фраза: «Меня… меня Васильем Семенычем зовут, Ольга Петровна», прозвучала такой сердечной тоской, что вчуже защемило душу.

И потом эта общая беспомощность, эта старческая слабость посреди неожиданно нагрянувших событий все время рисовали целую картину долгого крепостного проживания на чужих хлебах — подавленные порывы, подавленные слезы, зависимость всех личных чувств, до отеческого чувства включительно…

Объяснение с Елецкой, — сказал я, — было исполнено г. Михайловым прекрасно, с должной сдержанностью, со множеством психологических оттенков и исповедь Кузовкина была проведена им с таким же мастерством.

Конец действия, однако, показался мне опять несколько смазанным, однообразным и недоделанным.

{215} Совершенно излишен, например, прыжок, который сделал г. Михайлов, чтобы насмешить публику.

Смешливость тут вовсе не в авторских расчетах, да и не в расчетах самого исполнителя.

Гораздо более сосредоточенности надо бы уделить и заключительным репликам Кузовкина.

Терзания его ведь продолжаются, внутри по-прежнему идет мучительная борьба естественного чувства с закрепощенным бессилием.

Это улыбки, это смех Риголетто…

И злой насмешкой должны прозвучать после всего совершившегося слова Тропачева к Елецкому: «А знаете ли, что я вам скажу? Вы — благороднейший человек!»

Занавес здесь падает, как гильотина иронии

Я перечислил некоторые неудачные частности в игре г. Михайлова наряду с его лучшими сценами и в заключение должен сказать, что все-таки давно не испытывал такого удовольствия от игры драматического актера, какое получил вчера в Малом театре.

Дело в том, что помимо всего вышесказанного, помимо всех плюсов и минусов игры, перед моими глазами все время был образ характерный и трогательный.

И еще это был чисто тургеневский образ и ничей больше, под которым мог бы подписаться только автор «Нахлебника».

Сущность тургеневского таланта, гуманный дух его произведений чувствовался здесь во всем.

И если хотелось больше выразительности для отдельных моментов, то нельзя было желать ничего лучшего для общей характеристики типа.

У г‑жи Щепкиной, изображавшей Елецкую, не хватило выразительности, чтобы дать верное эпохе лицо, хотя она заметно старалась, а в смысле драматического изображения была даже трогательна.

Но ведь Елецкая не маленький, жалостливый ребенок, а уже вполне сформировавшаяся женщина, наивная, молодая дама, рисующаяся мне картинкой тогдашних мод и почему-то непременно в зеленом платье

Двумя словами похвалы надо отметить игру г. Мячина (Иванов). Это был очень удачный pendant[[219]](#footnote-45) г. Михайлову

«Нахлебник» шел вслед за «Вечером в Сорренте».

Италия здесь была на заднем плане, очень хорошо нарисованная, с панорамой дымящегося Везувия и с пением неаполитанских песен за кулисами.

{216} На самой же сцене были самые русские люди или, вернее сказать, самые русские актеры: г‑жи Холмская, Музиль-Бороздина и гг. Яковлев и Агарев.

Играли они, что называется, сами по себе, независимо от автора и его произведения.

Особенно г. Яковлев ничего не сделал из Авакова, дав фигуру не мягкотелого русского помещика, а какого-то рядского сидельца.

Сегодня я прочел упреки, зачем эту пьеску играли в старинных костюмах: будто бы лучше играть в современных, ибо нигде не имеется указаний на историю.

Как не имеется?

А куда девать из сна Авакова трубку, которую ему Федюшка не несет, и чтение Машенькой шиллеровской «Иоанны д’Арк»?

В смокинге XX века не приснится такое патриархальное наслаждение, как трубка, и, увы, ни одна современная барышня не станет разговаривать о Шиллере…

Да и весь склад пьесы, а пожалуй и весь интерес ее заключается именно в этом историческом налете.

Это что-то наступившее после романтизма, еще в зависимости от старого французского водевиля, но уже на русский лад и с приемами новейшего реализма.

Да и к тому же нынешние «наши за границей» вовсе не так интересны, за исключением разве веселых героев Лейкина.

Тургеневский вечер закончился «Завтраком у предводителя».

Это был общий взрыв смеха.

Старая пьеса полна самого свежего юмора, да и играли ее очень весело, как раз в том тоне, какой для нее полагается.

Типичны были г‑жа Яблочкина, гг. Хворостов, Бравич, Бастунов, Яковлев, Чернов, Осетров и Степанов.

Словом — все.

И на таком согласном успехе закончился спектакль.

При разъезде я услышал, как кто-то пресерьезно спрашивал:

— Ну, что, каково? Понравилась пьеса?

И сейчас же донесся ответ:

— Да, разумеется, но знаете ли: не сценично.

Об этой «несценичности» тургеневских пьес я слышал и читал раньше.

Но, Бога ради, разумеется, Виктор Крылов писал «сценичнее» Тургенева.

В этом ли дело?

Да и что такое наконец эта «сценичность»?

«Нахлебник» несколько растянут, «Вечер в Сорренте» однообразен. {217} «Завтрак у предводителя» в начале не интересен — в этом ли суть? — спрашиваю я.

«Сценичность» слово устарелое, или вернее упраздненное.

Его не существовало раньше, когда не было несценичных, а только хорошие или плохие пьесы — и, должно быть, не было вовсе хороших режиссеров.

Потом появились сценичные пьесы, независимо от других их достоинств.

Теперь остались одни превосходные режиссеры и очень мало хороших пьес.

Современные режиссеры всемогущи и достигают такого совершенства, что самую плохую драму делают сносной.

Но Тургенева они не трогают.

Против этого, что ли, спорить?

Нет, Тургенев во сто крат сценичнее новейших драматургов, да и как святотатствовать над ним, если у него нет ни одного лишнего или нехарактерного слова.

Речи, полные таланта, наблюдательности, знания и понимания русской жизни, русской души.

Потом юмор, навеянный Гоголем, но с уловимым оттенком великорусской натуры.

И в результате всего не усталость, не жалоба на скуку или однообразие, а бодрое, славное чувство и какое-то просветление души, которое уносишь из театра.

## «Дело»[[220]](#endnote-177)

Вечер воспоминаний…

Это было в 1895 г., в июле месяце.

В молодой березовой роще жарко…

Так жарко, что приходится снять пиджак и нести его в руках…

Мошкара липнет к мокрому лицу…

Ноги еле‑еле тащатся…

А березки потряхивают своими верхушками и вид свежей сочной зелени словно еще более увеличивает жажду.

Мой спутник, статный, красивый старик в костюме, изобличающем европейца — и даже щеголеватого европейца, — но в старомодном сером цилиндре, быстро идет впереди и подсмеивается над моей усталостью.

{218} Первый отдых назначен в лесной сторожке… И вот в полуразрушенном шалаше, где пахнет яблоками и медом, завязывается самая неожиданная беседа.

— «Дело» есть плоть и кровь мои… Я написал его желчью

Это признание самого автора, который сидит передо мною в полумраке лесной сторожки.

— Как придем домой, я покажу вам старую версию, — на мой взгляд, она сильнее второй, но при первой постановке актеры потребовали изменений и сокращений, и я уступил требованиям сцены. В первой редакции есть рассказ Ивана Сидорова о том, как он на ярмарке торговал. Это записано мною со слов М. С. Щепкина. Он сам где-то слышал и рассказывал великолепно. Теперь пришлось выкинуть… Многое пришлось еще изменить по цензурным условиям. Притесняли меня, урезывали… И я ничего — все стерпел и шел на всякие уступки. Но вот чего никакие измените: это тона пьесы, мстительного, как и прежде. «Дело» — моя месть. Месть есть такое же священное чувство, как любовь. Я отомстил своим врагам! Я ненавижу чиновников… Сам я никогда не служил и в департаментах являлся только просителем. Еще в молодости у меня было хроническое отвращение к чиновникам. Маменька вздыхала: «Ах, Alexandra, как ты упрям!»

Я отвечал, смеясь: «У меня и на могиле, маменька, будет надпись: “Никогда не служил”»… И представьте, всю мою жизнь я не знал покоя от чиновников Всю жизнь приходилось иметь дело с разными канцеляриями. Теперь уже я не могу заниматься своими делами, но моя дочь не перестает хлопотать, и все чиновники и везде чиновники.

Мы уже возвращались домой… Бубенцы послышались сзади… Чья-то бричка догоняла нас…

— Это кто еще? — сказал А. В. Сухово-Кобылин и приложил руку щитком.

Бричка в это время обогнала нас во весь опор чалой пары Два акцизных чиновника в серых разлетайках раскланялись из тарантаса с подобострастной улыбкой.

— Ну, вот видите, легки на помине, — засмеялся А. В., — должно быть, ко мне на завод…

### \* \* \*

Место действия переносится из деревни в Петербург… Александринский театр.

Идет то самое «Дело», о котором мы беседовали с автором в лесной сторожке.

Александра Васильевича уже нет в живых.

{219} Дирекция, дабы почтить его память, устроила этот спектакль.

С афиши глядели знакомые черты: шапка черных жестких волос, рассеченных пробором, борода, только едва тронутая сединой, насмешливые, острые глаза. Позднейшего портрета Сухово-Кобылина, вероятно, не удалось достать.

Открывается занавес, и вот перед зрителем Муромский, Лидочка, Атуева, Нелькин.

Г. Давыдов — очень типичный Муромский.

Загримирован Ермоловым, что придает ему вид старого суворовского солдата.

Голос слабый, быть может, даже излишне слабый.

Но есть интонации, сразу располагающие к судьбе несчастного старика.

Безличный Нелькин еще безличнее у г. Петрова.

Лидочка нашла себе прекрасную исполнительницу в лице г‑жи Стравинской.

Я помню один спектакль на Волковском юбилее, в Ярославле.

Шла «Свадьба Кречинского», и Лидочку играла г‑жа Стравинская — кажется, впервые.

— Посмотрите, посмотрите на Стравинскую! — услышал я. — Да ведь это целое лицо!

Это говорила М. Г. Савина, доставленная в театр «дароносима чинми» всей ярославской администрации.

Г‑жа Стравинская, необычайно подходя даже внешними данными к роли, давала удивительную трогательность и простоту этому образу, обыкновенно пропадающему в игре других актрис.

Но на том юбилейном спектакле была еще удивительная Атуева — современница «Свадьбы Кречинского» — г‑жа Рыкалова.

Ах, это было откровение!

Какая простота, какой тон!

Кажется, говорит самые простые вещи, но в ее игре все полно значения и ничего не пропадает.

Позже я видал такую игру только у О. О. Садовской.

Вчерашняя Атуева, г‑жа Немирова-Ральф была слишком моложава и незначительна.

Г. Санин играл Ивана Сидорова несколько однообразно, несмотря на то что вставил и тот щепкинский рассказ о ярмарке, о котором горевал автор.

Действие ожило и получило остроту вкуса, когда г. Аполлонский явился Тарелкиным.

Наш jeune premier переходит теперь на характерные роли.

Он еще в «Венецианском купце» пытался из Грациано сделать что-то в этом направлении.

{220} Но там, главным образом, выставлялось на вид то обстоятельство, что ради грима артист не пощадил своего красивого лица.

И в Тарелкине он явился таким же самоотверженным исполнителем. Была фигура плюгавенькая, шустрая и жуликоватая.

По авторской ремарке: «говорит, как Демосфен, именно тогда, когда клал себе камни в рот», г. Аполлонский присюсюкивал.

Подхалимский тон Тарелкина был усвоен им сразу.

Он зарекомендовал себя очень удачным заместителем г. Сазонова, к слову сказать, повторив многое из его приемов.

Департамент со всей его типичной обстановкой остался еще с постановки г. Карпова.

И Варравин, как и тогда, был запечатлен «монументальным» талантом г. Варламова; и типичный Живец прошел через зубы г. Медведева; и незаменимым князем явился г. Далматов, по внешности подобный такому же рамолированному князю из Щедринских «Просителей», но во всем другом отделенный разнообразным талантом артиста.

Когда в сцене у князя драматическое напряжение достигло крайнего предела, Муромский у г. Давыдова оказался несколько слабоватым на голосовые средства. Но артиста спасла его опытность, и впечатление от этого не ослабилось нисколько.

И вся драма, ужасная, дышащая нескрываемой злобой драма, в желчном негодовании сатирического таланта бичующая российское бюрократство, захватила внимание всего театра и буквально приковала к сцене…

И в этот момент торжествующего обличения я вспомнил сторожку в лесу и человека в сером цилиндре, который с таким выражением полного удовлетворения говорил мне:

— Месть есть такое же священное чувство, как и любовь!.. Я отомстил своим врагам…

## «Сказка»[[221]](#endnote-178)

В зале погасли огни и говор притих…

Плюшевый занавес оранжевого цвета, снизу освещенный рампой, дрогнул и надулся, словно от охватившего его волнения…

Открылась сцена.

Вышла высокая актриса и за ней кто-то еще, в красной кофточке, кто-то знакомый и желанный…

{221} По крайней мере на минуту усомнившись, она ли это, театр встретил вошедшую ревом…

Потом, когда овации стихли, раздался знакомый голос и оборвался от волнения…

Конечно… А то как же…

Я не встречал актрисы с большей способностью, чем у г‑жи Коммиссаржевской, с первых же слов роли, одним голосом завладеть вниманием всего зала.

Голос звучит, как натянутая струна, сначала несколько однообразно на низких нотах…

Но от этого слова получают какое-то особое значение, и невольно поддаешься обаянию…

На Востоке фокусники так гипнотизируют змей

Шла пьеса Артура Шницлера «Сказка».

У г‑жи Коммиссаржевской там большая ответственная роль.

Фанни Терен, молодая актриса с весьма обыденным «прошлым», испытывает на себе всю тяжесть общественных предрассудков.

Уже с первого ее появления на сцене открывается душевная драма Фанни.

Она страдает со всеми осложнениями одинокой натуры: и как брошенная любовница, и как благодетельствуемая сестра, и как вновь влюбленная женщина.

Она любит…

Теодор Деннер, писатель — новый избранник ее сердца.

Он пишет, как говорит, и говорит как пишет:

— Я говорю, что пора наконец раз навсегда покончить с этой старой песней, с этой старой сказкой о погибших созданиях…

И так далее и все в таком же роде и с такой же убежденной горячностью в голосе.

И за такие слова его ждет нежданная благодарность.

Фанни целует его руки.

Теодор, как гласит ремарка, «стоит смущенный в изумлении, затем быстро вздрагивает».

Дальнейшее предугадано.

Теодор прекращает свои визиты к Фанни, и сомнение уже дало свой терпкий осадок на его философии:

— Как я унесся в своих мечтах… Как я легко отделался мысленно от всех этих басен, я чувствовал себя великим… А теперь я вошел незаметной тропинкой вглубь жизни… И оказывается, ни от чего я не отделался, от величия не осталось и следа — я такой же как и все…

С Фанни, которая внезапно приходит к нему и чуть было не сталкивается там со своим бывшим соблазнителем, у него разговоры еще более определенные.

{222} Он ревнует ее к прошлому, но ревнует как себялюбивый самец, рассуждающий только о собственном благополучии.

На все страстные реплики Фанни, после настоящей пытки ее самолюбию, он наконец снисходит до нее, но опять-таки как самец, молча берущий свое…

И далее уже нет никаких рассуждений, а одно только сплошное палачество со стороны Теодора и бесконечный ряд страданий для Фанни.

Это не ревность, а какое-то зверство, и не утонченное, а прямо наотмашь, чем попало по голове…

И только контракт в Петербург, подписанный Фанни, должен предотвратить возможное убийство.

Пьеса окончена.

Хороша ли она, плоха ли?

Она сделана присяжным драматургом по старому испытанному рецепту.

Тема новая, можно сказать, модная.

Кто-то сказал, что вопросы в здешнем мире родятся полосами.

Это что-то вроде поветрия, эпидемии.

И было недавно такое поветрие на погубленную девственность.

И у нас и на Западе сразу несколько драматургов принялись трактовать на эту тему.

Напомню только «Пережитое» г. Радзивилловича и «Вопрос» А. С. Суворина.

Русские герои были великодушнее западных.

Они также философствовали. Но чувство их было правдоподобнее, мягче, человечнее.

Немецкий герой действует с поразительной грубостью.

Ни у него, ни у автора не хватает достаточных доводов уже к концу второго акта, а весь третий акт — истинное насилие.

Шницлер всегда есть автор первого акта, это новеллист сцены, подражатель Мопассана в драматической переработке.

Поэтому все одноактные его вещицы истинные шедевры.

Где он пространнее, там он занимается только тем, что разбавляет первый акт, а случается и вовсе губит его.

Так обстоит дело и в «Сказке».

Первый акт строен, осмыслен, занимателен; второй уже начинает пугать по части психологии; третий — примитивен и скомкан.

Роль Фанни от начала до конца страдательная.

Это бедная немецкая овечка, над которой менее всего можно заниматься анатомией женского вопроса.

Скальпель то и дело погружается в душевную рыхлость, в угнетенное чувство, в полное подчинение и беспомощность.

{223} В таком очертании она понятна рядом с животным эгоизмом Теодора, как жертва общественного предрассудка.

Г‑жа Коммиссаржевская представила ее иначе.

Это была оскорбленная, протестующая натура в духе русского понимания.

С первого же появления она поставила на очередь свой «вопрос» и довела его до конца в движении возрастающего драматизма.

Это была негодующая страстная героиня с прерывающимся от волнения голосом, с ширящимся взглядом больших мученических глаз. С глубокой и самоотверженной натурой русской героини.

Я говорю, что голос ее делает чудеса.

В самом деле, — это как скрипка Страдивариуса.

Ее pianissimo так же выразительно, как и моменты высшего напряжения, и когда она говорит «люблю», это звучит, как «умираю».

И потому что она вошла в самую душу публики, последняя оставила театр взволнованной и растроганной.

Было впечатление сильное, неотвязчивое впечатление самостоятельной игры самостоятельного таланта, отдельное от пьесы, от автора, от роли…

В Теодоре разбирался г. Бравич.

Как опытный артист он благополучно дошел до конца, ни разу не потеряв равновесия, и уже это одно надо поставить ему в большую заслугу.

Роль неблагодарная — надо сознаться — и как объект, и как материал…

Из других исполнителей мне больше всего понравились гг. Мальский и Лось в эпизодических ролях венских пшютов.

## Сюзанна Мент[[222]](#endnote-179)

Я редкий гость во французском Михайловском театре. Раза два‑три в год заносит меня туда случай. Так было и вчера. Шла новая комедия Анри Батайля «Le masque»[[223]](#footnote-46). Играла г‑жа Сюзанна Мент Вот об этой-то прекрасной артистке мне и хочется поговорить.

Это — русская артистка. Не пугайтесь гиперболы. Да, это русская артистка, несмотря на то что она природная француженка и играет на французской сцене. Она русская по своей простоте, по {224} характеру таланта, глубокого, «нутреннего», и школа парижской консерватории, доставившая ей только внешние приемы, часто отказывается следовать за велениями этого богатого чувством и творчеством «нутра».

На Михайловской сцене был француз, которого тоже по всему можно было назвать русским актером. Это был Гитри. Он имел огромный успех в Петербурге и имеет теперь еще больший в Париже.

— Tiens, это что-то новое! — говорили парижане после того, как прежний слащавый и припомаженный любовник Гитри явился из Петербурга мощным и глубокочувствующим героем.

Этим «новым» была у него именно та русская школа, не останавливающаяся на поверхностной отделке роли, но доискивающаяся «сути», берущая глубоко и полно, и в случае надобности не щадящая собственной души.

То же и г‑жа Сюзанна Мент. У нее только оболочка французская и, разумеется, волна звука при дикции льется со всеми своеобразными интонациями французского языка. Но бывают моменты, когда даже этот язык как будто изменяется, и русскому уху слышится голос русской героини. Эти-то моменты и есть моменты наибольшего душевного напряжения, любовной тоски, драматического экстаза. В эти минуты французская оболочка порывается сама собой, и выходит горестная и самоотверженная русская актриса. На ее счастье или несчастье в Париже ее не понимают. Мне вспоминается по этому случаю такой разговор. Кто-то спросил за литературным обедом Альфреда Капюса:

— А что вы скажете о Сюзанне Мент?..

Француз, вкусно перед тем кушавший грушу и так же вкусно описывающий успехи Гадинг в его пьесах, поперхнулся и смущенно поправил съехавшее пенсне.

— Сюзанна Мент?.. Как вам сказать?.. Да, она талантлива, но знаете ли… она никогда не будет иметь такого успеха в Париже, как например… ну хотя бы та же Гадинг…

— Но почему же?..

— Да потому что в ней недостает чего-то для настоящей парижской актрисы… Вот Гадинг. Она так пластична, так полна, так вообще все это…

И Капюс, поощряемый своим соседом по столу Марселем Прево, за неимением подходящих слов жестами изобразил «и вообще все это», что было у пластичной и полной Гадинг и чего недоставало г‑же Сюзанне Мент.

Я говорю, что это равнодушие Парижа и несчастье, и счастье для артистки. Счастье потому, что возможна метаморфоза, подобная успеху Гитри. Парижская публика ради тех же побуждений {225} может возвеличить ту, которая так долго и так несправедливо оставалась в тени.

У нас ее знают и любят. Я не делаю открытия, говоря, что г‑жа Сюзанна Мент прекрасная артистка. И раньше меня другие отмечали ее крупное дарование. Критик «Нового времени» г. А. Б. очень внимательно следил за ее успехами. Моя задача — выяснить мотивы этого успеха. И главный мотив уже назван. Это «руссицизм» таланта. По сродственному пониманию душевных эмоций и артистка и зрители одинаково реагируют на каждое чувство, и получается полное согласие, которое и есть истинный успех. Затем, г‑жа Сюзанна Мент нравится своей простотой, своей сдержанной красивостью, стройным и, если можно так выразиться, энглизированным стилем. На сцене все время прекрасная благородная леди, высокая, статная, со всем своеобразным очарованием крупной женщины. Она широко ступает, широко жестикулирует, широко говорит в смысле широкой волны глубокого грудного голоса. У нее настоящее лицо драматической актрисы, прекрасная маска печали, накрытая сверху, как шлемом, волосами цвета старой потемневшей меди. И мне кажется, что это исполненное скорби лицо также соответствует русскому представлению о драматической героини.

В «Le masque» ей мало было дела. Она играла оскорбленную, непонятую жену совершенно так, как делала это уже несколько раз. И я рассеянно слушал ее продолжительные и переменчивые излияния и занимался более стилем артистки, чем ее игрою. Стиль этот, своеобразный и сложный, напоминал какое-то здание смешанной архитектуры. Основание было несомненно французское, с консерваторской выучкой и с манерами «du premier prix de tragedie»[[224]](#footnote-47), но затем вдруг начиналось свободное творчество, самобытное и капризное. Были линии искусственные и линии, которые словно провела сама природа, было сдержанное и уравновешенное изображение и неожиданные порывы, где уже чувствовалось неподдельное вдохновение. И во всем этом громче всего и сильнее всего говорило то самое драматическое нутро, столь неожиданное у французской актрисы.

Я говорю, что роль не интересовала меня, что игра не давала новых впечатлений. Но помимо всего этого здесь было цельное сценическое произведение, самобытное и законченное. Я видел прекрасные картины женской тоски, упования, женской тревоги и возрожденного счастья. И после в памяти долго оставалась эта задумчивая героиня, вся в черном, словно в трауре по утраченной любви…

## **{****226}** «Месяц в деревне»[[225]](#endnote-180)

### I

Есть синяя книжка.

Ее подарил Савиной Тургенев.

— Вот вам — извольте писать, — сказал седой гигант, с добродушной старческой улыбкой, склоняясь над молоденькой черноглазой актрисой.

— Но что же я буду писать? — засмеялась та, восхищенная.

— Пишите то, что рассказывали мне и как рассказывали…

Что же рассказывала Савина Тургеневу? — спросите вы.

Да все рассказывала, обо всем своем сценическом житье-бытье, о своих надеждах, упованиях…

Старый писатель, как добрый дедушка, слушал живой остроумный рассказ и изредка прерывал его возгласами:

— Превосходно… так‑так… вы славно говорите…

И после каждого такого разговора прибавлял:

— Да запишите вы все это… у вас должен быть прекрасный слог…

— Не могу, — отнекивалась Савина, — пробовала. Дневников писать не умею, а как сядешь за стол и начнешь сочинять, то так захочется быть умной, что «литературничанье» в конце концов самой опротивеет…

— «Литературничанье», — улыбнулся Тургенев, — это, пожалуй, верно…

Происходило все это в 1881 году в Спасском-Лутовинове, куда Савина заезжала погостить летом.

После жаркого дня, когда наступала прохлада, Тургенев выходил из своей комнаты на балкон и говорил своей гостье:

— Ну‑с, пожалуйте исповедываться!

Это у них называлось «исповедываться».

И Савина действительно была как «на духу» в эти минуты, и порой исповедь тянулась до ночи.

Полузакрыв глаза и все по-прежнему улыбаясь, слушал Тургенев повесть русской актрисы, изливавшейся перед ним и не замечавшей, что из-за темного сада вышел на небо молодой рогатый месяц, и с пруда потянуло сыростью и уж давно пора в комнаты к шипящему самовару…

Однажды, после такого длинного чистосердечного признания, Тургенев, увлекшийся, вдруг встал и взял Савину за руку:

— Пойдемте ко мне в кабинет, — сказал он, — я хочу прочесть вам то, что никогда и никому не читал…

{227} Они пошли.

И вот в кабинете Тургенев достал из письменного стола записную книжку и, усадив Савину в кресло, сказал:

— Это мои стихотворения в прозе. Я уже послал их Стасюлевичу… кроме одного, которого никогда не напечатаю… никогда…

— Что же это за стихотворение? — полюбопытствовала Савина.

— Его-то я вам и хочу прочесть. Видите ли, оно даже не в прозе… Это настоящее стихотворение и называется: «К ней».

И взволнованным голосом он прочел это грустное элегическое послание.

— Помню, — рассказывала мне Савина, — что в этом стихотворении описывалась непонятная любовь, долгая любовь в течение целой жизни. «Ты сорвала все мои цветы», — говорилось там, — «и ты не придешь на мою могилу»…

Окончив чтение, Тургенев некоторое время молчал.

— Что же будет с этим стихотворением? — не выдержала Савина.

— Я сожгу его… Нельзя печатать, потому что иначе это будет упрек, упрек из-за могилы… А я не хочу этого… не хочу…

И немного спустя они уже говорили о другом. Савина опять рассказывала, а Тургенев слушал и ухмылялся… Мир этим славным, неизгладимым воспоминаниям!..

\* \* \*

«Синяя книжка» была подарена раньше, при уже описанных обстоятельствах.

Но несмотря на просьбу Тургенева, Савина долгое время не прикасалась пером к этим плотным золотообрезным страницам.

Тургенев умер, а книжка все оставалась пуста.

Записки начались гораздо позже, как-то сами собой, под впечатлением нахлынувших воспоминаний.

И тогда золотообрезные страницы покрылись целым потоком строк острого «английского» почерка.

Появились отрывки воспоминаний, из которых кое-какие частицы, применительно к какому-нибудь «случаю», артистка уже уделяла печати.

И первое представление «Месяца в деревне», о котором сейчас пойдет речь, тоже было описано ею.

Я попросил только Марью Гавриловну добавить этот рассказ кое-какими подробностями.

— Зачем? — сказала она, — вам незачем читать моих впечатлений, они еще далеко не приведены в настоящий вид и в печати {228} появился только черновой набросок. Мои воспоминания всегда при мне, вот здесь…

И она указала на голову.

— «Месяц в деревне» первый раз шел в 1879 году 17‑го января в мой бенефис. Я долго искала пьес и, в погоне за «литературной», наткнулась на тургеневскую комедию. Она никогда не была в Петербурге играна, тогда как несомненно заслуживала постановки. Посоветовалась с товарищами и даже вынесла неприятности. Например Нильский, тогдашний jeune premier наотрез отказался играть Ракитина, находя, что в этой роли нет никакого для него материала. Сазонов неохотно согласился играть мужа И так все и во всем… Кроме, впрочем, одного Варламова, который на первой же репетиции пленил меня своим Большинцовым. Я вся отдалась роли и не играла Верочку, а священнодействовала Или точнее — я ходила по облакам. Между мной и публикой был ток в этот вечер Я чувствовала, что публика любит меня — Верочку за то, что я отдавала ей всю себя. Настроение у меня вообще было какое-то особенное всякий раз, когда давали «Месяц в деревне», или уж это мне казалось… Способствовало и то, что публика знала о симпатии автора ко мне. Теперь, при возобновлении (да еще под впечатлением недавней поездки в Орел), воспоминания хлынули и этих двадцати лет как не бывало… Вспоминаю малейшие подробности, как будто это было вчера… Последний раз в Петербурге я играла Верочку 3‑го декабря 1889 года, в утренний спектакль; затем в Тифлисе раз и раз в Варшаве в 1892 году. С 1879 по 1889 год пьеса не сходила с репертуара Александринской сцены, но последнее время мне нужно было просить, чтобы ее поставили: пьес было много и о ней забывали Я не ожидала такого успеха, и когда решила поставить «Месяц в деревне», то руководствовалась только именем автора, а самой роли не придавала большого значения. Обдумывать ее не собиралась, а выучила и пошла… Но на спектакле с первого же появления я вдруг почувствовала себя Верочкой и оттого все мои интонации находили отклик в публике. Но время шло, и с каждым годом я чувствовала, как трудно мне быть прежней Верочкой. Наконец я сказала об этом Ф. А. Юрковскому, нашему главному режиссеру. — «Нет вы должны играть Верочку всегда!» — сказал он. Но тем не менее я отказалась Кстати, Пасхалова дебютировала в Верочке…

— Не помните ли, кто играл при первой постановке?

— Прекрасно помню. Исаева играл Сазонов; Ракитина — Полонский (потом — Далматов); Шпигельского — Новиков (потом — Трофимов и Свободин); Большинцова — Варламов; Беляева — Петипа (потом Аполлонский); Настасью Петровну — Абаринова; Елизавету {229} Богдановну — Стрельская; мать — Сабурова; Катю — Стремлянова. «Месяц в деревне» и положил начало моему знакомству с Тургеневым. Он жил тогда в Париже. Я телеграфировала, прося разрешения на некоторые сокращения, без которых постановка пьесы была бы немыслима.

— Вот его ответ, — и Савина протянула мне депешу: «Согласен, но сожалею, так как пьеса писана не для сцены и не достойна вашего таланта».

И затем другая депеша:

«Успех приписываю вашему прекрасному таланту и скоро надеюсь лично поблагодарить вас».

Это было написано после того, как Савина телеграфировала Тургеневу о большом успехе пьесы.

О самой артистке, о ее таланте Тургенев не имел еще никакого представления, судил по слухам, но выражался, как присяжный любезник старого доброго времени.

В Петербург он нагрянул, как с неба упал…

Вы слышали о Топорове?

Это был поверенный Ивана Сергеевича, ныне уже тоже покойный…

Топоров пришел к Савиной с предложением явиться лично к Тургеневу.

— Разумеется, — рассказывала артистка, — я не пошла, а полетела… В какой-нибудь миг предстала я перед Тургеневым в его номере «Европейской гостиницы». Помню, что он взял меня за руки и сказал, словно заглядывая мне в душу

— Так вот вы какая молодая! Я представлял вас себе совсем иною. Да вы и не похожи на актрису!

Завязался разговор.

Говорил Тургенев, а Савина сидела и слушала, и в углу комнаты третья фигура, окаменевшая в почтительном восхищении, смотрела на старого писателя.

Это был Топоров — «неугасимая лампада» перед Иваном Сергеичем.

Ах, вот еще курьез! Тургенев почему-то вообразил, что Савина играла не Верочку, а Наталью Петровну.

Верочке он не придавал никакого значения.

И на спектакле, после всех оваций, устроенных ему публикой, он пришел к Савиной в уборную, подвел ее к газовому рожку и сказал:

— Верочка… я даже не обращал на нее внимания, когда писал… все дело в Наталье Петровне… Вы живая Верочка… какой у вас большой талант.

{230} «Тургеневский» спектакль прошел необычайно шумно. Не зная, куда посадить дорогого зрителя, Савина решила посадить его в директорскую ложу

Тогдашний управляющий репертуаром замахал на нее руками:

— Что вы, что вы! Разве можно!

Но та настаивала!

— Напишите тогда директору! — решил управляющий репертуаром, — но советую просить не целую ложу, а только место в ложе.

— Напишу, — сказала Савина.

И действительно написала.

А директором тогда был неприступный барон Кистер, и подобные просьбы могли считаться им за большую «продерзость».

Но, о радость, барон не только не рассердился, а прислал Савиной письмо и билет на целую ложу с заявлением, что готов уступить ее «маститому литератору».

И вот «маститый литератор» поместился в тот вечер в директорской ложе, а Савина играла и боялась взглянуть на него.

Первый акт прошел благополучно.

Тургенева никто не видел, но со второго действия присутствие его было открыто и начались беснования.

Его вызывали, вызывали без конца…

Он кланялся из ложи, говоря, что не выйдет на сцену, так как драматическим писателем себя все-таки не считает.

Измученный овациями Тургенев наконец уехал домой.

— Вот, кажется, и все, — закончила М. Г. Савина, — что могу я вспомнить о первом представлении «Месяца в деревне». Ах, вот еще разве что… Я уже говорила, что Тургенев мало внимания обращал на Верочку и Наталью Петровну считал главным действующим лицом. Такая Наталья Петровна существовала и в действительности. Теперь я забыла ее фамилию, но в Спасском Тургенев показывал мне даже портрет ее. И прибавил при этом:

— А Ракитин это я. Я всегда в своих романах неудачным любовником изображаю себя…

### II

Я был в старой барской усадьбе, в просторном и прохладном помещичьем доме, с тенистым садом, с живописными окрестностями, с богатой, полуразрушенной оранжереей.

Словом, я был чуть ли не в Спасском-Лутовинове, у самого Тургенева, или уж наверно по соседству с ним.

{231} В знакомой, типичной комнате, полугостиной, полузале, собралось обычное общество: старуха помещица, приживалка, немец-гувернер, Ракитин и Наталья Петровна.

Первые трое играли в преферанс; оба последние занимались чтением.

Солнце ярко светило сквозь кисейные шторы.

И на стене улыбался напудренный предок, и старички аппетитно записывали мелком свей выигрыши…

Ракитин, — вы его знаете по множеству дагерротипов, сохранившихся еще в старосветских гостиных — Ракитин рассеянно читал вслух, изредка поглядывая на сидевшую перед ним за вязанием молодую даму, и каждый раз задумывался…

Она же слушала его прилежно и еще прилежнее считала петли своего рукоделья…

Наталья Петровна…

Ее дагерротип также можно видеть по гостиным, но Наталья Петровна была и моложе и, вероятно, долговечнее Ракитина и, быть может, дожила и до вчерашнего спектакля…

Они читали «Монте-Кристо»…

О, милая старина!

Теперь по помещичьим усадьбам если и читают, то никак не Дюма-отца, а Октава Мирбо.

И краткий разговор Ракитина и Натальи Петровны был такой же не здешний, не нынешний, все больше о чувствах, полунамеками, недоговорками — так теперь не говорят, а если и говорят, то потому, что не знают, о чем говорить…

— Знаете ли что, Ракитин? Знаете ли, что мне иногда странным кажется: я вас люблю… и это чувство так ясно, так мирно… Оно меня не волнует… Я им согрета, но… вы никогда не заставили меня плакать… а я бы, кажется, должна была…

Это говорит за Наталью Петровну г‑жа Савина.

Она откинулась на спинку стула подле старых клавесин и положила на них свою тонкую прозрачную руку, и щурит глаза, и очаровательно сентиментальничает…

Подле нее Ракитин, завитой бараном, в чрезмерном галстуке и чрезмерном наклоне, кажется грубоватым, тяжелым.

Кстати, и дикция г. Далматова отдает какой-то псевдоклассической декламацией.

Нет мягкотелости Ракитинской, нет сонливого, но искреннего чувства, умственной подоплеки нет.

Наталья Петровна говорит про Ракитина, что он «ухаживает за природой».

Вот этому-то и трудно было поверить в лице г. Далматова.

{232} Речь его, особенно в монологах, отдавала сентенциями Милона екатерининской эпохи.

А Наталья Петровна у г‑жи Савиной была необычайно стильна.

Что она ни скажет, как ни повернется — получается поразительное сходство с портретом, и даже не с одним, а с портретом всех Наталий Петровн, какие когда-либо существовали.

О эти милые, грациозные дамы, как деликатно умели они чувствовать и как еще деликатнее выражали свое чувство!

Портрет был нарисован артисткой мягкими, потухшими красками, подернут какой-то далекой грустью, облагорожен каким-то дворянским преданием.

Это было нежно, как письмо самого Тургенева, мечтательно, как романс Чайковского, тонко, как критика Андреевского.

Это было именно совершенное перевоплощение в роль, на какое способны только избранные натуры и таланты избранные.

Я бы советовал прекрасной артистке сняться в этой роли.

Необходимо увековечить это новое создание ее таланта хотя на фотографии, если только не найдется художника.

Во втором действии, в сцене с Ракитиным, она сидит, как живая картина, в рамке зеленого сада, на полукруглой скамейке, чертя что-то на земле старомодным зеленым зонтиком.

Ракитин стоит перед нею в полуоборот, как Онегин перед Татьяной.

Да, это действительно и есть Татьяна.

Недаром сама Наталья Петровна как-то сравнивает себя с нею.

Она замужем за бесцветным незначительным человеком и на все признания влюбленного в нее Ракитина может ответить:

— «Но я другому отдана и буду век ему верна».

Это старые понятия, старые слова…

Но и весь образ Натальи Петровны есть предание.

Она целиком принадлежит к тому «выморочному сословию» старых дворян, которые действуют в произведениях Тургенева.

Отживший тип, опавший цвет.

У нее и психология маргаритки, любимого цветка современного ей сентиментализма.

В прошлом у нее, вероятно, было немного, в настоящем мало и в будущем ничего.

Между тем Наталья Петровна в изображаемый момент переживает настоящую драму женщины, момент, когда женщины стреляются.

Она уже достигла того опасного возраста, когда измена, как проявление самостоятельности, является неизбежной.

И она не изменяет только потому, что Беляев уезжает.

{233} Это драма жизненная и вместе с тем истинная драма, восходящая в своей градации до мучений Федры.

Только вместо классических воплей здесь показано стыдливое страдание, облагороженное, быть может, тем же сентиментализмом.

Признание у нее вырывается криком: «я люблю», но это простая случайность, которую Наталья Петровна немедленно старается замаскировать притворством.

И в этом притворстве ее геройство.

Вся натура содрогается от желаний любви, руки сами собой тянутся навстречу к счастью, а она переделывает все это в шутливый порыв, в простую неосторожность.

Особого смысла не имеет ее натура.

Наталья Петровна не есть какой-либо сложный индивидуум, характер.

Это, повторяю, женщина своей эпохи, своего воспитания и вкуса.

Она ожила в Савиной, эта дама из семейного дворянского альбома, где имеются также карточки Ракитина, Беляева и Верочки.

Бледные, пожелтевшие негативы хранят их изображения.

Наталья Петровна изображена во всех позах и видах: с зонтиком и без зонтика, в наколке, в летнем платье и в платье шерстяном.

У нее тонкая, сухая рука, облокотившаяся то на клавесины, то на балюстраду, то на столик, покрытый вязаной салфеткой.

Все это воспроизведено артисткой с поразительным сходством.

Говорят, что стиль в ее изображении даже превышал драматическое положение.

Но ведь и у настоящих Наталий Петровн стиль пересиливал все остальное.

Стиль был для них, и они были для стиля.

Я говорю, что необходимо увековечить как-нибудь такое создание таланта.

Увы, все проходит…

После г‑жи Савиной едва ли найдется артистка, которая сумеет сыграть эту роль с той типической верностью, согласно эпохе и ее веяниям, какие мы только что видели.

Г‑жа Савина наблюдала таких дам, ее память хранит не только подобных Наталье Петровне, но и самое Наталью Петровну, показанную ей на фотографии Тургеневым.

И своим талантом она вдохнула жизнь в эти воспоминания и воскресила забытый образ.

{234} Пройдет несколько лет, и другая актриса, хотя бы и не уступающая талантом г‑же Савиной, не сумеет сделать этого и представит все в чуждом тоне.

На сцену сошло вдохновение в образе милой, сентиментальной барыни, со всем очарованием Тургеневской женщины, — и воображение заработало сильнее.

Бывают сны, когда видишь чье-то знакомое лицо, и когда проснешься, стараешься припомнить, видел ли его в жизни, и где и когда…

Одно мгновенье — и образ улетучивается…

Вбежала Верочка — Г‑жа Селиванова.

У нее для таких подростков слишком изнервленное лицо, на которое никак не ложится грим.

Но она мило притворяется, подражая детскому тону, и совершенно напрасно ударяется в модные «настроения» там, где в Верочке пробуждается женщина.

Роли она, впрочем, не испортила и занимала на сцене заметное место.

Не ее вина, если таких Верочек она не наблюдала в жизни, ибо Верочки ушли за Натальями Петровнами, да и весь быт, породивший их, со всеми прежними «дворянскими гнездами», с патриархальным укладом жизни, со всеми наполнявшими ее типами отошел в область предания

Беляев не вышел у г. Ходотова потому, что Беляев не такой птенец, каким был вчера.

Кто-то сказал: «Это гимназист, а не студент».

Правда, у г. Ходотова слишком много было деланного ребячества, а где он прибегал к серьезности, у него неожиданно являлась современная нервозность.

Таким образом, ему можно сделать упрек, одинаковый с г‑жой Селивановой.

Г. Давыдов в Шпигельском смешон, но едва ли типичен.

Г. Варламов — прославленный Большинцов.

Да и по заслугам.

Если он раньше играл эту роль, как играл вчера первую ее половину, то тут удивляться нечему, — но увы, это было только в первой половине

А когда театр загрохотал от смеха, г. Варламов не устоял против искуса и докончил роль так называемыми «кренделями».

Муж у г. Каширина мягок, хорош по внешности, но, быть может, слишком мягок и слишком хорош.

Этот артист мягчит все, что надо и что не надо.

{235} Мягче его никто не сделает.

Но что проку в этой мягкости, если она понижает тон всего представления?

Поставлен «Месяц в деревне» с большим старанием, стилем и музыкальностью.

Все выдержано в мягких тургеневских тонах, и даже Ракитин, в изображении г. Далматова, не вредит общему концерту.

«Месяц в деревне» как драматическое произведение, конечно, не сценично

Его сокращали — и надо еще сократить.

Но какое благородство тона, какое спокойное изображение жизни, и как от этого привлекательна кажется жизнь и как хочется изучать ее и служить ей после этого!..

# **{****236}** 1904

## История о Прекрасной Елене[[226]](#endnote-181)

В Панаевском театре играет оперетка.

Я думаю, что это очень хорошо, если у петербуржцев есть хоть один театр, где весело.

А в оперетке весело…

По крайней мере так должно быть.

У нас теперь говорят о чистом искусстве и на картонных жертвенниках курят чадные «монашки» в честь девственно-чистой Артемиды.

Какой богине служит оперетка?

Вероятно, порочно-бесчестной Афродите, про которую Парис поет

Чтобы ей угодить,  
Веселей надо жить.

Этой богине не ставят жертвенников, не курят фимиама — хотя бы даже бутафорского, — не читают глубокомысленных рефератов.

И между тем она все-таки живет и смеется — юная веселая богиня!

Я встретился с нею в Панаевском театре и поразился ее моложавым видом.

Она была все в том же легком одеянии троянской царицы, сначала в темном звездчатом покрывале «с лицом святейшей богомолки», потом в белой тунике и наконец в умопомрачительном туалете от Пакена.

Она так же ловко проводила старого мужа, изменяя ему с проезжим ловеласом, а потом подходила к рампе, насмешливо щурила глаза и на все отвечала с комической ужимкою:

— Судьба!

И старый, бедный муж кряхтел подле нее; и колыхалась от смеха утроба краснорожего Калхаса; и Парис по обыкновению был завит барашком и пожирал дамские сердца

«Прекрасная Елена»…

{237} Она внешне изменилась очень мало.

Оказывается, что в оперетке считаются с традициями даже более, чем в драме: что было завещано издревле, осталось неприкосновенным до сих пор.

Например, кто-то когда-то посадил Елену во втором действии направо и она остается в этом положении вот уже пятый десяток лет: Менелай до сих пор рядится в старомодный картуз с наушниками; Калхас неизменно показывает на механического голубка с письмом: «Смотрите, смотрите: вперед хвостом полетел». Хотя голубок всегда летит, как следует и т. д.

Зато произошло множество перемен изнутри.

Увы, Елена пережила большую душевную драму

Когда-то модная львица, роскошная парижская лоретка, заехавшая на берега Невы прямо из Парижа, она после нескольких лет дорогой и бесшабашной жизни уехала в провинцию, стала переезжать из города в город, из одного театра в другой, воевала со своими антрепренерами, сошлась с купцами, пошла по ярмаркам, искала защиты у исправников.

Судьба закинула ее даже в далекую Сибирь, где пьяные купцы раздели ее донага и выкупали в шампанском, а потом одели в соболя и соболями устлали путь от театра до гостиницы.

Обрусела она, опустилась и опростилась.

Нет теперь прежней жизнерадостной француженки, беспечно щебечущей разные глупости и распевающей куплеты о превратности человеческой судьбы.

С Еленой изменилось и все окружающее.

Осталась игривая, прелестная музыка Оффенбаха, осталась канва действия, имена лиц, но Мельяки Галеви не узнали бы своего французского текста за новейшими изменениями и добавлениями самого нижегородского фасона: в первом действии Калхас называет Парису всех придворных дам Елены поименно: «Вот это — Агафья Ивановна, это — Нимфодора Сидоровна, а это — просто Матреша», во время решения загадки два Аякса читают нелепые стишки вроде:

У Ахилла на макушке  
Танцевали три лягушки и т. п.

Калхас загадывает Ахиллу загадку о сапогах, и тот всегда остается в дураках и кричит: «Три сапога! три сапога!»; Менелаю подают русские валенки.

То же самое и во втором действии.

Кто не слышал рассказа Калхаса о солдатской пуговице вместо двугривенного, о его намерении спустить эту пуговицу извозчику или партнеру в клубе?

{238} И постоянно его соблазняют жареным поросенком с кашей.

Всего не припомнишь и не перечтешь, но когда смотришь «Прекрасную Елену» — положительно диву даешься.

Тут можно писать целое исследование о наслоениях и наносах.

Целые пласты провинциальной коры надо снять, прежде чем добраться до подлинного текста.

И невольно в воображении встает превратная судьба этой оперетки.

Вы видите ее робкой дебютанткой на Александринской сцене, где она запела вместе с Лядовой и где впервые смутила общественное мнение пресловутым «греческим разрезом».

Одни ей грянули анафему, другие не устояли против соблазна и записались в ряды ее поклонников

Михайловский написал тогда остроумную статью о Дарвине и Оффенбахе[[227]](#endnote-182), и потом всякий раз, когда мне приходилось созерцать седую бороду ныне покойного критика-мыслителя, почему-то всегда представляется молодое, смеющееся лицо Париса под личиной старого жреца с острова Киприды…

В Петербурге Елене пожилось хорошо.

Пьяно, угарно, но хорошо.

Дюссо и Берг, ужины и букеты, бриллианты и кружева — все это слилось как-то вместе и потом, в долгие годы провинциального скитания, приходило на память, как золотые сны… О, Петербург!

А потом — как изменилась судьба…

Вот мы видим ее в провинции.

Для проведения новых начал искусства потребовалось вмешательство «местного начальства»: без солидных покровителей дело обойтись не могло и потому в первом же провинциальном городе оперетка обратилась к заступничеству местного полицеймейстера, майора Зверобоева, любившего, по его собственному выражению: «стакашку, канкашку и канашку».

Началась новая жизнь, новые нравы…

Между театром и участком установилась прочная связь, — исключительно для поддержки искусства.

Никто не узнал бы прежней золотокудрой Елены в этой распухшей и обнаглевшей провинциальной примадонне, сделавшей разрез чуть ли не до плеча.

Переезжая из города в город, она меняла покровителей, не пренебрегая исправниками, опускаясь даже до урядников.

На нижегородской ярмарке она, уже совершенно ошалевшая от этой угарной жизни, чуть было не отравилась, но этому воспротивился антрепренер Зайчиков, бывший в тот день нечаянно трезвым.

{239} Еленой овладело раскаяние, она было одумалась, но вечером, во время поездки за Волгу к рыбакам, снова закружила и потопила недавние сомнения в губернской мадере…

И опять пошла маета, опять кураж…

А сколько провинциальных актеров, паточных любовников, безголосых героев, плохих комиков кормились подле нее!

И каждый из них только старался уронить ее, и она падала все ниже и ниже.

Эти прибауточки, эти плохие и порою пошлые остроты, от которых она не может избавиться до сих пор, развязный тон — ведь все это наследие провинции.

Актер Укропов-Задунайский, считавший Калхаса своей коронной ролью, впервые уснастил переводный текст лубочными анекдотами; опереточный обольститель Незабудкин впервые придал Парису тон влюбленного писаря, а Шмага подпустил отсебятины в слова Менелая.

И так пошло по всем городам и весям, въелось в плоть и кровь, стало традицией, непреложным заветом опереточного искусства…

Наконец, Елена снова в Петербурге, возобновленная и обновленная — воистину Прекрасная Елена.

Столичный воздух помолодил ее до неузнаваемости.

Ее почистили, нарядили, обставили, как подобает ее рангу и летам.

Эта милейшая «femme de quarante ans»[[228]](#footnote-48) и в самом деле еще интересна.

Во-первых, она полна насмешливости и житейского опыта.

Во-вторых, она может многое порассказать из своих воспоминаний, как например, рассказала мне.

И притом, препрославленная гривуазность ее теперь никого не смущает.

Мы далеко шагнули в смысле откровенности после ее греческого разреза.

А кто знает женское сердце, тот в старых, заученных приемах этой присяжной кокетки заметит некоторую усталость и равнодушие и, быть может, подслушает подавленный вздох — вздох о невозвратном прошлом…

### \* \* \*

Я начал за здравие и свожу за упокой.

Нашей первой русской — и по времени, да и по таланту, кажется, — Прекрасной Еленой была покойная Лядова.

{240} Как известно, она похоронена на Смоленском кладбище.

Неподалеку от церкви Воскресения Лазаря, в самой толчее памятников находится ее могила.

Мраморный барельеф изображает ее в костюме троянской царицы, и как странно видеть ее лукавую улыбку среди пышных эпитафий старого кладбища…

Около ее памятника сложилась целая легенда.

Вот что гласит она

Когда Лядова умерла и был поставлен памятник, на кладбище пришел злой человек — очевидно, заклятый враг покойной — и покрыл чистый мрамор негодными словами.

Наутро все написанное смыли, но на другой день повторилась та же история.

Как ни старались поймать оскорбителя, ничего поделать не могли.

И полиция, и кладбищенская стража сбились с ног, пока не махнули рукой.

Памятник подолгу стоял обесчещенный бранью…

Как вдруг скрытый недруг нашел такого же скрытого доброжелателя.

Что было незримо написано вечером, так же незримо стиралось утром.

Друг и недруг ежедневно боролись на этой могиле, боролись долго и упорно, пока оба куда-то не исчезли сразу…

Такова легенда Смоленского кладбища.

Не знаю, слыхали ли вы ее когда-нибудь?

Я привел ее потому, что заговорил о «Прекрасной Елене», потому что был недавно на кладбище и посетил забытую могилу Лядовой, заросшую крапивой и горькой пахучей полынью.

На кладбище была тишина невозмутимая, и мраморный барельеф улыбался лукаво и странно…

Когда живая г‑жа Ламбрек с такой же лукавой улыбкой повторяла вчера: «Судьба», мне вспомнилась мертвая Лядова.

Ведь у мертвых, как и у живых, есть своя судьба…

## <П. Н. Орленев — Освальд>[[229]](#endnote-183)

В театре В. А. Неметти на Петербургской стороне играет теперь Орленев. Я не видал его давно и изумился происшедшей в нем перемене. Он весь как-то встряхнулся, оправился и вошел на сцену словно после долгого утомительного пути, с заметной усталостью {241} на лице, но подтянувшийся, вымытый, если можно так выразиться. Не было и в помине той общей истерической распущенности, какую за последнее время Орленев давал вместо серьезной работы. Тогда, избалованный успехом, он был уверен в успехе: все, мол, сойдет. И действительно, все сходило. Но искусство, как и жизнь, посылает испытания…

И вот, говорю я, теперь он «очистился»…

— Это блудный сын, пастор… Блудный сын, теперь вернувшийся домой…

Так Освальд начинает свою роль. В «Привидениях» Ибсена лежит богатейший материал для сценической работы. Этой весной в венском Бург-театре в той же самой роли я видел виртуозную игру Кайнца. Именно «виртуозную» и никакую больше. Трудный и сложный инструмент, каков Освальд, усваивался, упрощался до степени обыкновенного понимания в изображении такого мастера как Кайнц. Он играл с поразительной легкостью, непринужденно и уверенно, отлично сознавая, что роль погнется под ним, а не он под ролью, То обстоятельство, что на вчерашней афише было напечатано: «Пьеса поставлена по mise-en-scène Бург-театра в Вене», заставляет меня думать, что и Орленев также видел Кайнца[[230]](#endnote-184). Вероятно Кайнц своей игрой и поставил русского актера, так сказать, на рельсы такого близкого сообщения с Освальдом.

И в самой игре Орленев кое-чем возобновил мои венские впечатления. Но несомненно, что роль перечувствована и пережита им самим, и эта непосредственная искренность производит даже большее впечатление, чем виртуозность. Я хочу сказать, что взяв себе за образец, за исходную точку понимания образ, нарисованный Кайнцем, г. Орленев совершенно свободно распорядился со своим личным чувством, усиливая и уменьшая его там, где ему хотелось. Освальд у него был больнее, трогательнее, жалче, чем ужасный призрак наследственности, показанный Кайнцем в неумолимом законе трагедии. Кое‑где старые, излюбленные публикой орленевские «жалкие» нотки проглядывали и здесь и делали свое дело. Но это здесь не в упрек, а даже в похвалу, потому что показывает самостоятельность актера. В общем исполнение Орленевым роли Освальда, о которой он давно мечтал, надо признать очень хорошим. Давно он не играл так, с таким вниманием, с такой любовью, с таким полным выражением таланта.

Вообще это был очень удачный спектакль. Елену Альвинг играла г‑жа Горева, сильно понизившая для этой роли свой приподнятый тон. С большой силой и выразительностью провела она заключительную сцену с сыном. Следует только внести больше разнообразия в первом действии в разговоре с пастором, фальшивый {242} тон которого артистка порой незаметно усваивала себе. Этого пастора превратно изобразил г. Омарский, совершенно не поняв, в чем дело. Но одна неудача не беда среди приятных неожиданностей. А такие неожиданности на вчерашнем спектакле были. Во-первых, была превосходная Регина в лице г‑жи Назимовой: такой легкости тона, такой выдержанности и непринужденности трудно было ожидать от молодой артистки. А во-вторых, приличным Энгстрандом явился г. Сверчков, с которым раньше приходилось встречаться только в шутовских ролях.

Самое «Привидения» производит сильное подавляющее впечатление. Словно густой северный туман валит со сцены, и в этом тумане все человеческие фигуры в самом деле кажутся какими-то «привидениями» и волнуют душу своими безысходными муками. «Солнце!» — восклицает Освальд в заключительной сцене. Вот этого-то солнца и нету Ибсена. Сумрак, туман, изредка фантастический налет луны и на мгновение показывающийся из-за того же тумана кроваво-красный шар, который называется солнцем…

Вчера театр был полон, и успех был большой.

## «Леди Макбет»[[231]](#endnote-185)

М. Н. Ермолова явилась вовремя.

Уныло, вяло, тускло стало по нашим театрам. В Порт-Артуре ударила пушка и перервала театральный нерв, кровавая драма в Чемульпо далеко забросила искусственные драмы. Все, что творилось на сцене, все повседневные драмы, все будничные волнения, эгоистические требования, мелкие страсти показались ничтожными, незначащими в сравнении с тем роковым актом, который разыгрался на Дальнем Востоке, с тем всеобщим воодушевлением, с горячей волной народного чувства, которые от края и до края захватили Россию… И театр, наш обычный, серенький и жиденький театр, показался вдруг таким отжившим и бесцветным, что о нем никто не хотел и думать.

И явилась актриса.

Богиня трагедии или богиня войны — Мельпомена или Беллона — не знаю. Но знаю, что ее, именно ее не хватало нашему театру. Вдохновленный и вдохновляющий талант, заставляющий переживать трагические страсти, волнующий неизведанными ощущениями духовной силы, увлекающий на подвиг и освещающий жизнь трагическим факелом.

{243} Такой актрисой явилась Ермолова.

Кто был вчера в Мариинском театре и видел ее, тот не мог не уразуметь всей значительности ее появления. Не сразу, вероятно, это все почувствовали. «Макбет» с его темной, угрюмой декорацией, с мрачными зловещими страстями, с двумя большими, но мало знакомыми исполнителями не сразу ввел всех в трагический круг. Южин явился трепетным сомневающимся Макбетом, но Макбетом, так сказать, без трагического вступления. И все-таки его рассказ о страшных голосах насторожил публику. Ермолова, леди Макбет, вполголоса, в полчувства только еще собирала внимание толпы и, поражая отдельными короткими ударами, казалось, ждала момента, когда можно будет потрясти театр всей силой своего таланта.

Она сделала это в следующей картине сумасшествия. Уже по тому, как она вошла, можно было понять, что вошла трагедия, что вот сейчас-то и начнется главное, которого все ждали.

И началось…

Из мрака вышла она белым привидением с большим подсвечником в руках. «Глаза открытые, но чувство их закрыто». Поставила свечу. Схватилась за руку и отрывисто, сильно стала тереть ее: «Прочь, проклятое пятно!» Ад ей померещился… Потом муж… потом старик, истекающий кровью… Какая страшная картина душевного расстройства! «У тана Файфского была жена — где она теперь?» И вдруг в этом голосе, неверном, протяжном и сильном, что-то замутилось, заклокотало в горле, и, отвернув лицо, леди Макбет протяжно и в нос сказала: «Все еще пахнет кровью…» Какие страдания! Придворная дама в ужасе откликнулась: «Такого сердца я не согласилась бы носить в груди за все величие ее сана». И на человеческий голос, упав на колени и все еще не приходя в себя, леди Макбет прошептала: «В постель! В постель!» И, крадясь по стене, ушла. Все продолжалось не более десяти минут, но ужасный трагический час был пережит за это время. Один короткий акт, но дальше и не нужно было. Словно ударила сигнальная пушка. Из‑за призрака и убийства померещилась кровавая бойня войны. «Макбет зарезал сон!..»

После Ермоловой не хотелось слушать оперу, ни смотреть какой-то балет. Не все ли равно, что будут петь, как будут танцевать… Вот ощущение, которого не забудешь, вот сила, которая потрясла душу. Я говорю, что артистка явилась к нам вовремя. Да, ее увлекательный талант, ее трагическая сила сделают хоть кого бодрым и сильным. Такие артисты теперь нужны нам. Они ведут на войну, на подвиг, на самопожертвование. Слава им!

## **{****244}** Спектакли Московского Художественного театра

### I. «Юлий Цезарь»[[232]](#endnote-186)

… И вот они снова приехали.

Что нового?

«Юлий Цезарь» и «Вишневый сад».

Больших крайностей, кажется, уж не придумаешь.

Шекспир и Чехов.

Бессмертная трагедия, исполненная поистине стихийной силы вдохновения и мечтательно-грустная современная комедия русских нравов.

В театре полутонов и настроений, в театре, символизируемом печальной чеховской чайкой, величественная трагедия Шекспира должна была чувствовать себя неловко.

Все было узко, приниженно, поверхностно для ее могучих, неудержимых страстей, для широкого и своевольного полета трагического гения.

Не без смущения уселся я в кресло, увидав перед собою бутафорский Рим, где почила прославленная репутация московских режиссеров.

То была замысловатая и слишком пестрая картина античной жизни, где лицо сменялось лицом и явление — явлением, где не на ком и не на чем было хоть на минуту остановить своего внимания и где все было мгновенно, бегуще и незапоминаемо…

Была римская улица или переулок, что-то вроде римских «Пяти углов», с хитрой перспективой, с лавочками и тавернами, как на картинах Альмы-Тадэмы и Семирадского; были римляне в белых тогах с пурпурной полосой, римляне очень характерные по гриму и очень шаблонные по сценическому выражению: их трудно было отличить друг от друга, потому что все они однообразно и невпопад жестикулировали, невпопад кричали и уже совершенно неожиданно понижали тон.

Кроме того, и Брут, и Кассий, и Каска — все были родные братья по заурядному тону мелодраматических заговорщиков.

Я сразу даже не узнал г. Станиславского в Бруте, все равно как потом не узнал в нем Брута.

Только по своей видной фигуре да по исключительному положению mise en scène, стоял он особняком от прочих сенаторов.

Душа заговора, Каска (г. Леонидов) так кричал, что его зловещие планы могли быть услышаны на форуме за десять римских стадий.

Высыпала толпа «интеллигентных статистов», или «статистов с высшим образованием», как называют их.

{245} Вероятно, по своей образовательной привилегии статисты эти отличаются от обыкновенных тем, что обыкновенно кричат всякий импровизированный вздор, который вблизи и смешно и неприятно слышать.

Уж если учить их театральной премудрости, так надо предписывать и что кричать.

А то вчерашние римляне перед приходом Цезаря вместе с возгласами ужаса, смятения и восторга ясно кричали: «становитесь направо… направо… дальше от рампы… громче… тише…» и т. д.

И вошел Цезарь.

Каким образом для своей прогулки, да еще в таком триумфальном сопровождении, выбрал он этот извилистый и грязный переулок — неизвестно, но сегодняшние газеты вполне резонно поставили на вид режиссерам такое своевольное обращение с личностью Цезаря…

Не хватало еще завести его в какой-нибудь «тупик» и там венчать лаврами, — что было бы уж совсем по-московски.

Сам Цезарь в изображении г. Качалова степенен, величествен, царствен, но только не в меру уж тягуч.

Когда он ушел, наступила гроза, зловещая, классическая гроза, знаменующая собой все ужасы готовящихся злодеяний трагедии.

Каска говорит:

… Не закипела ли борьба  
На небесах? — не мир ли дерзко вызвал  
Богов на бой и тем навлек их грозный,  
Ужасный гнев?..

И эта ночь внешне была изображена прекрасно.

Внезапно потемневшее небо, и налетающий вихрь, и завывание бури в сопровождении раскатистых ударов грома, и молния, озаряющая улицу нестерпимым блеском — все это было воспроизведено с поразительной силой нарастающего ужаса.

Люди мечутся по сцене совершенно ошалелые, обезумевшие…

Это демоническая ночь, это шекспировская ночь.

— Браво, гром! Хочется крикнуть.

Но этому грому нет удержу, и он заглушает все голоса, все действие, которое в это время развивается тоже в кипучем потоке шекспировского диалога.

Без хитростей театральной механики, в одном нагромождении метафор в разговоре Кассия и Каски слышится у Шекспира и эта зловещая буря, и грохочет гром, и сверкает молния.

Ничего этого нельзя было расслышать за театральной механикой.

{246} И тогда уже хотелось крикнуть:

— К черту гром!

Но гром и в самом деле смолк, как смолкло и самое действие.

Гг. Леонидов и Лужский, должно быть из-за этой бури, уже совершенно разойдясь в тоне, закончили акт обещанием встретиться еще несколько раз в течение пьесы.

Действие второе.

Тоже ночь, и тоже ночь шекспировская, но как резкая противоположность предыдущей — она полна чарующей поэзии.

Шекспир не мог противостоять своей привычке и не взять нескольких полных лирических аккордов в честь безмятежного полночного спокойствия:

Пронизан нынче воздух  
Таким потоком падающих звезд,  
Что нет труда читать при их сияньи…

И эта звездная прелесть благоухающей южной ночи передана была на сцене красиво.

Римская вилла с ее белыми зданиями, портиками и тополями, купающаяся в лунном свете, и мглистая даль, и загорающаяся на горизонте заря, все это было передано в воздушной и гармоничной картине.

Даже звуки какие-то — не то труб, не то далекой запоздалой оргии — мерещились в этой до очарования обаятельной ночи.

Но вот беда: здесь опять-таки слишком много приложено режиссерского старания на внешнюю обстановку, в явный ущерб трагическому смыслу сцены.

Ведь это все-таки — логическое продолжение предыдущей сцены заговора и мятежный дух Кассия, а не идиллические аккорды лиры доминирует эту сцену.

В нежных перламутровых тонах восходящей зари расплываются, обессиливают и тают грозные слова заговорщиков.

Сам Брут, ближе других по своей нервной, мечтательной организации подходящий к идиллической обстановке сцены, теряет свою выразительность в излишне возбужденном, в излишне растроганном тоне г. Станиславского[[233]](#endnote-187).

Выходит, что и здесь, как в предыдущей картине, все содержание, весь смысл текста принесли в жертву картине, только прежняя картина была написана широкой манерой, мрачными адскими красками, а здесь лунным блеском, мягкой ласкающей кистью.

Сцена в доме Цезаря была едва ли не самой удачной.

Тут, по крайней мере, было центральное лицо Цезаря в изображении г. Качалова, не было сутолоки и ничего лишнего.

{247} О г. Качалове я уже сказал свое мнение.

Он и в этой сцене и в следующей играл с большой выдержкой и с большим старанием типически изобразить своего героя.

Излишняя растянутость мешала его читке, но не вредила общему впечатлению.

Его значительный тон и степенная уверенность каждого слова, каждого движения помогали легче переносить бесцветную игру г‑жи Бутовой (Кальпурния) и дефекты других исполнителей вроде г. Адашева (Деций), все время игравшего бровями на манер московских добрых молодцев.

И все-таки впечатление этой сцены поблекло в следующей картине.

Было странно и ошеломляюще встретиться с недавними сентиментальными заговорщиками и даже с этим Цезарем, всецело ушедшим в свою благовоспитанную сдержанность в решительный момент трагедии, в третьей картине убийства.

Это сенаторское «слово и дело» если потрясло, то потрясло только своей неожиданностью.

Сцена была полна реализма, даже натурализма, даже экспериментализма, если хотите.

Холодно-канцелярская обстановка сената с гладкими скамейками, жертвенником и статуями, с неподвижными, застывшими в бесстрастном выражении лицами сенаторов громче всяких слов говорила, что исключительный момент пьесы настал, что сейчас начнется то страшное «действо», которого все ждали и от которого должно было измениться течение всей трагедии.

Убийство было совершено мучительно-тягуче, мучительно-реально, и наступившее затем смятение, паника, охватившая всех сенаторов, явно противоречили такому очевидному намерению заговорщиков, которых мог бы распознать даже близорукий.

Излишнее подчеркивание в последующих речах Кассия и Брута также мешало истинно художественному впечатлению трагедии.

А тут еще Антоний, в лице г. Вишневского, только с этого момента выделившийся из толпы прочих сенаторов и занявший подобающую ему позицию, еще более испортил впечатление, сразу впав в слезливость, так мало идущую к его голосовым и внешним средствам, и понизивший тон всего действия до самого заурядного соболезнования.

А ему ведь принадлежала вся сцена на Форуме…

Сменив г. Станиславского, прокричавшего, а не прочитавшего свою речь, г. Вишневский низвел здесь Антония до степени какой-то судебной защиты в лице посредственного присяжного поверенного.

{248} Этот пламенный, почти стихийный монолог, где вылился весь творческий гений Шекспира и подобного которому по силе, пожалуй, нет во всей драматической литературе, московский Антоний разбил на какие-то части, подпустив то там, то здесь пафос и иронию самого дешевого свойства.

Громовая речь его шла на фоне причитаний плакальщиц, в сопровождении народного гула, то усиливавшегося, то понижавшегося, криков негодования, ужаса, сострадания и наконец, мятежного взрыва.

Не будь всего этого, что хоть только по видимости своей обманывало впечатление зрителя, г. Вишневский провалил бы всю сцену.

Но режиссерские старания спасли артиста, и рамка, окружавшая его, была все-таки интересна.

Пришло время отличиться г. Станиславскому.

Весь конец трагедии принадлежит Бруту.

Он один владеет вниманием зрителя, и образ его, появлявшийся раньше в соприкосновении с другими крупными фигурами Цезаря и Антония, начинает полновластно владеть сценой.

Брут…

Непонятное, неоцененное и потому, вероятно, никогда не реальное лицо.

Ведь в сущности и вся эта трагедия не есть трагедия о Юлии Цезаре, а о Бруте.

Брута справедливо называют предшественником Гамлета.

Это верно не только по хронологии, но и по родственному духу, каковым одарены оба героя.

Из‑за такого хронологически духовного родства Шекспир надавал множество затруднений исполнителю этой роли.

Гамлет в обстановке античной жизни мог ужиться только в воображении Шекспира, но никак не в реальном воспроизведении сцены.

А между тем организация Брута вся полна гамлетовским складом и мятущийся дух его томится все тем же вопросом «быть или не быть?».

Нужно быть очень большим артистом, вдохновенным художником сцены, чтобы с первых же шагов трагедии выделить на первый план все разнородные эмоции в чувствах Брута и наглядно показать совершающуюся в нем драму сомнений, наряду с окружающим действием трагедии, которая идет своим чередом и трактует о совершенно различных вещах.

Надо сразу приковать внимание зрителя и подняться на голову выше всего антуража изобразительной силой таланта, а не своим исключительным положением в труппе и не условиями mise en scène.

{249} Надо, наконец, продержать интерес к особе Брута до самого конца трагедии и не отпустить зрителей равнодушными, после того как Цезарь убит, а Антоний получил свой триумф.

За этими актами, как сказал я, и начинается полная самостоятельность Брута.

Вот он, костюмированный Гамлет, воинские доспехи которого можно с успехом заменить черным плащом.

В его боевой палатке разыгрывается одна из тех мучительных душевных драм, которые так волнуют душу в шекспировском театре.

Это драма неудачника, драма мечтателя, драма таланта.

И его смерть есть только акт искупления за все злодеяния трагедии.

Г. Станиславский, исполнявший Брута, так же мало подошел к Бруту, как его театр к Шекспиру.

Он во всем поступал вопреки только что сказанным условиям при исполнении этой роли.

Это умный, рассудочный актер, прекрасный режиссер, талантливый «выдумщик», но это никогда и ни в чем не актер трагедии, у которого была бы зажигающая сила таланта, захватывающее чувство, исключительная изобразительность.

Он именно постоянно мешался с толпой, расходился со всеми в тоне, играя то forte, то piano, выдвигаясь только по mise en scène, а не по своему исключительному таланту.

Вот отчего он, и только он, отнял у трагедии все ее качества, ни на минуту не увлекши судьбою своего героя и не поразив искупительной жертвой трагической развязки.

С внешней стороны последние картины были обставлены с обычной замысловатостью.

Лагерь отличался своими палатками и световыми эффектами, поле битвы — перспективой и какими-то терракотовыми красками всей картины.

Трагедия была окончена.

Я ушел из театра с ощущениями самого неопределенного свойства.

Бывают спектакли удачные и неудачные.

Первые дают вам удовольствие, радость, очарованье, которое уносишь с собой и домой.

Спектакли неудачные возбуждают смех, досаду или злобу.

Ни к той, ни к другой категории впечатлений не могу я отнести вчерашнего спектакля.

Он оставил во мне ощущение только одного равнодушия, и это было, пожалуй, хуже всего.

{250} Что «Юлий Цезарь» пришелся, что называется, «не к дому» Московскому Художественному театру — это можно было с большой уверенностью сказать и заранее.

Но я все-таки не думал, чтобы столько стараний было загублено даром на утеху одной режиссерской прихоти, безо всякого иного руководящего назначения.

Трагедия Шекспира есть все-таки прежде всего трагедия, и во-вторых трагедия Шекспира.

Одна анекдотическая московская барыня выговаривала английское «Shakespear» вместо «Шекспир», как «Шакеспеар».

Вот такой плохо выговоренный «Шакеспеар» был и вчера.

А о трагедии, какова она есть, вовсе и помину не было.

Шекспир и трагедия прежде всего нуждаются в талантливых актерах.

Это не Ибсен или Гауптман, не Чехов или Горький — тут настроениями, полутонами и даже хорошо дрессированной толпой ничего не поделаешь.

Ансамбль, на который главным образом опирается слава этого театра, конечно, вещь хорошая, но вот пьеса, где ансамбль серенькой посредственности совершенно не нужен и где, напротив того, нужны целых три выдающихся актера для Цезаря, Брута и Антония.

А все остальное, все эти сенаторы и хваленая толпа — один режиссерский приклад.

Для трагедии — повторяю — нужны личные сильные страсти, нужна душевная мощь и исключительное выражение.

Понимать трагического героя, как только часть одного целого, которое есть ансамбль, мыслимо только в том случае, если весь ансамбль состоит из первоклассных актеров.

У мейнингенцев, где был тоже ансамбль и еще куда «ансамблистее» московского театра, выделялись, однако, и Цезарь, и Антоний, и Брут.

Достаточно сказать, что Антонием был Барнай.

Цезарь и Брут были слабее, во-первых, потому, что играли рядом с Барнаем, а во-вторых, потому, что лучших актеров в труппе не было.

Москвичи все хотели покрыть своими массовыми сценами, массовыми движениями, режиссерской суетой заменить трагедию, время от времени развлекая неудовлетворенное впечатление зрителя красивыми импровизированными сценами.

Но это им не удалось.

У трагедии есть свои непреложные требования, с которыми нельзя поладить никакими компромиссами.

{251} Единственно допустимый компромисс — это плохая обстановка наряду с более или менее сносным исполнением.

Но этого-то и не было.

Обстановка всегда и во всем затемняла исполнителей.

Картины сменялись картинами, группы — группами, выдумки — выдумками. В голове от этого оставалось впечатление какого-то красочного сумбура.

И всякий раз, как голос трагедии настоятельно требовал актера, такового на сцене не оказывалось.

Я затруднился бы в двух словах определить, как был истолкован «Юлий Цезарь» московской труппой.

Проследив сцену за сценой, отметив все удачное и неудачное, должен сознаться, что самое толкование пьесы было крайне сбивчивое и неопределенное.

Что это не было «трагедией о Бруте», об этом не может быть и речи, так как Брут в исполнении г. Станиславского оказался слишком бесцветным, расплывшимся и неопределенным пятном.

Что это не была трагедия об Антонии — в этом тоже нет никакого сомнения.

Оставалась только трагедия о самом Юлии Цезаре, что, во-первых, противоречило замыслу самого Шекспира, а во-вторых, не заполняло всей пьесы.

И выходит, что вполне определенно и с большим реализмом был поставлен только один анекдот о Цезаре, а затем все предшествующее и последующее замешалось в частностях и мало идущих к делу измышлениях.

Вот эти-то «измышления» единственно и производили впечатление.

Было, в самом деле, красивое зрелище в прекрасных декорациях, с самой тщательной бутафорией, с дружно срепетированными народными сценами.

Как режиссеры-выдумщики, как режиссеры-дирижеры, гг. Станиславский и Немирович-Данченко до сих пор не знают у нас себе соперников.

С этой точки зрения они и в «Юлии Цезаре» сделали чудеса изобретательности, придумав новые эффекты и показав еще раз, каковы должны быть фантазия, труд и настойчивость у режиссера-художника.

Не желая вовсе умалять значения их театра, у которого есть много заслуг перед театром и литературой и, стало быть, перед обществом, я должен, однако, сказать, что напрасно они избрали объектом своих способностей эту исключительную трагедию Шекспира.

{252} До трагика Шекспира им пока еще очень далеко — и даже не потому, что Шекспир к ним не подошел, а потому что они к трагику Шекспиру со своей труппой пока не подходят.

### II. «Вишневый сад»[[234]](#endnote-188)

Не пылит дорога,  
Не дрожат листы…  
Подожди немного,  
Отдохнешь и ты…[[235]](#endnote-189)

Мне все вспоминалось это вчера, когда я смотрел «Вишневый сад».

Сколько усталой вечерней грусти в этом новом произведении драматической музы Чехова! Сколько ранних сумерек, ползущих из-за каждого действия в перерыве с короткими отдаленными вспышками веселого молодого дня!

«Вишневый сад», это квинтэссенция всех новейших драматических произведений Чехова, с незначительной примесью чего-то прежнего, беззаботного и смешного, чем он грешил в водевилях.

Но как будто испугавшись этих непрошеных отзвуков, писатель спешит заглушить их в себе, и оттого финал его новой пьесы звучит еще тоскливее, еще безотраднее…

Я думаю, что «Вишневый сад», есть вообще заключительный аккорд всей серии чеховских драм.

Дальше идти в этом направлении некуда.

Это экстракт всех органических особенностей его таланта, черта итога или переноса на новую страницу жизни…

Пьесу можно назвать «Ликвидация».

Да, это полная ликвидация того жизненного строя, тех явлений и характеров, которые Чехов только и наблюдает в русской жизни и которые только и любит изображать.

Душевная рыхлость, неустойчивость характера, нервная растрепанность, бледная немочь любви и прочие «черты из жизни», облюбованные Чеховым, повторены им и здесь.

Рухнувший дворянский строй, и какое-то еще не вполне выразившееся маклачество Ермолаев Лопахиных, пришедшее ему на смену, и беспардонное шествие обнаглевшего босяка, и зазнавшееся лакейство, от которого пахнет пачулями и селедкой, — все это значительное и ничтожное, ясное и недосказанное, с ярлыками и без ярлыков наскоро подобрано в жизни, и наскоро снесено и сложено в пьесу, как в аукционный зал, «Помните, 22‑го — торги!» — кричит Лопахин.

Родовое имение идет с молотка, рушится «дворянское гнездо», производится ликвидация не только всего имущества, но и самой жизни, всех традиций и привязанностей.

{253} Эти люди продают даже то, что есть самого лучшего в жизни: ее поэзию — ее «вишневый сад».

Чехов вовсе не моралист.

Если он поучает, то только как художник.

В отношении морали его пьесы совершенно независимы

Каждый может рассматривать их со своей стороны и под собственным углом зрения.

Тоже и у «Вишневого сада» мораль, так сказать, «по усмотрению».

Одно для всех общее: это устало-грустное, устало-вечернее настроение:

Подожди немного,  
Отдохнешь и ты…

Изредка прорывается как будто веселье былого чеховского водевиля: конторщик поет романс, лакей французит, гувернантка показывает фокусы, декламирует начальник станции.

Но из всего этого водевильного веселья звучит одна и та же унылая нотка:

«Помните, 22‑го — торги!»

Встречаются и намеки на что-то новое, светлое, что ждет впереди.

Но это вскользь, как-то боком и сразу видно, что не составляет сути дела.

Есть Аня, молоденькая девушка, и студент, которого прозвали «облезлым барином»: они-то и поют в пьесе бодрый любовный дуэт.

«Прощай, старая жизнь!» — говорит Аня, прощаясь с проданным домом.

«Здравствуй, новая жизнь!» — перебивает ее студент.

И они уходят в туманную даль, над которой автор не приподнимает завесы.

Последние подпорки, которыми держалось шаткое здание, рушатся с их уходом.

В старом опустевшем доме закрываются ставни и воцаряется полумрак.

Из дальней комнаты выползает старый больной камердинер и едва внятно бормочет:

«А меня-то и позабыли… Ну, да ничего… я и тут полежу… отдохну».

Занавес накрывает его как саваном.

«Вишневый сад» не дает в сущности каких-либо новых, неизведанных впечатлений.

Все это, за немногими разве исключениями, Чехов показывал и в своих предыдущих пьесах.

Здесь это только все сконцентрировано, кое-где усилено, кое-где покрашено юмором или осыпано вишневым цветом.

{254} Вот почему, не считая нескольких минут удовольствия и грусти, остальное, быть может, разочаровывает зрителя.

Практический глаз различает здесь явное угодничество автора театру, которому суждено впервые разыгрывать его пьесы.

«Вишневый сад» словно написан не от чистого творческого вдохновения, а скорее от вдохновения сценического изображения.

Зная силы Московского Художественного театра, Чехов словно написал пьесу применительно к типическим особенностям этой труппы.

Действительно он злоупотребил по части, если можно так выразиться, обиходной символистики, практиковавшейся уже в «Дяде Ване» и особенно в «Трех сестрах».

Сколько тут Чехова и сколько Станиславского, я не знаю, ибо не имею под руками авторских ремарок. Но факт тот, что всевозможные стуки, скрипы, свисты и прочие звуки принимают самое деятельное участие и в «Вишневом саде».

За сценой кричат иволги и кукушки, играют жалейки, рубят деревья, где-то пиликает оркестр, гудит фисгармония, катаются биллиардные шары, потом раздается какой-то странный, протяжный и пугающий звук, словно что-то тяжелое валится на струны, гудит и грохочет…

Общество вздрагивает от этого звука и пугается, предчувствуя неладное.

Старый лакей Фирс говорит, что такое он слышал уже и раньше перед несчастьем.

— Перед каким? — спрашивают его.

— А перед волей.

И когда вишневый сад идет с торгов, перед тем как опуститься занавесу, странный и жуткий звук повторяется…

Все это быть может хорошо раз или два, но когда оно повторяется до бесконечности и когда следует не за фактами, а самые факты прицепляются за ним, невольно начинаешь раздражаться.

Утомительно также и повторение Чеховым его излюбленных приемов в изображении характеров.

В сущности ярких характеристик у него, как и всегда, нет, потому что театральная условность не составляет его задачи.

Он рисует эскизно, избегает монологов и пространных объяснений, достигая необходимой яркости общим впечатлением, а не отдельными явлениями.

Наградив каждое действующее лицо каким-нибудь излюбленным словечком или привычкой, он считает с ним дело поконченным и вводит его в круг взаимоотношений.

{255} Конечно, у каждого из нас есть свои выражения, свои замашки, но в настоящей жизни они вряд ли имеют такое решающее значение на судьбу, быстро примелькиваются и проходят незамеченными в житейской суете.

На сцене все это кажется подчеркнутым, усугубленным и в конце концов надоедливым.

В самом деле, если в каждой пьесе ни к селу, ни к городу разные господа будут повторять то «цып‑цып‑цып», то «трата‑та‑та», то «от трех бортов желтого в угол», впечатление получится самое умовредное.

Итак, со словечками следует быть поэкономнее.

Вот Фирс в «Вишневом саду» повторяет свое излюбленное «недотепа» всегда кстати, а чрезмерное усердие по этой части будет уж «перетепа».

Итоги впечатлений таковы.

Прекрасный талант Чехова, как всегда, говорит здесь в каждом действии, но талант этот носит в себе явные следы душевной усталости, что главным образом и сказалось в перепевах.

Оставаясь по-прежнему «любимым» писателем, умея интимно говорить со зрителем, Чехов, однако, на этот раз мало сказал нового.

Еще обиднее, что, поманив надеждой на будущее, он не сказал ничего в этом отношении, кроме общих слов, не вывел своих героев на истинный путь, не объяснил, в чем будет состоять такое будущее, отмахнулся от померещившегося ему какого-то Лопахина, «маклака с надрывом», и погрузился в обычную меланхолию.

Словно жизнь и не пошла вперед, словно перед его умственным взором и в самом деле:

Не пылит дорога,  
Не дрожат листы

На что впечатление само собой доканчивает

Погоди немного,  
Отдохнешь и ты…

В «Театре Чехова», как прозвали Московский Художественный театр, «Вишневый сад» разыгрывается по нотам.

В смысле проникновенности духом автора, настроением его произведений, буквально нельзя желать ничего лучшего.

Это и понятно.

И режиссер и актеры до того сжились с пьесами Чехова, что последний сам словно оказался у них в зависимости.

Особенно хорош г. Станиславский в роли Гаева.

Это прекрасный комедийный актер (но не трагический), прекрасный портретист, у которого внешняя характеристика часто преобладает над внутренним содержанием.

{256} Его Гаев — живое лицо, вышедшее даже из рамок хваленого ансамбля изобразительною силою таланта.

В остальных ролях подвизается «ансамбль» из более или менее значительных дарований.

Ярче других Фирс (г. Артем) и Епиходов (Москвин).

Раневскую играет г‑жа Книппер со своими обычными приемами: у нее всегда удачны выражения легкомыслия и беспечности, но там, где требуется сердечная теплота, таковой в наличности не оказывается.

Относительно обстановки и всевозможных неодушевленных предметов распространяться не приходится: они безупречны.

Все эти «неодушевленные предметы» в этом театре всегда одушевленнее иных действующих лиц.

Эти шкафы, колонки, кресла, диванчики — откуда их только берут и как удачно прилаживают к делу!

За сценой стучали, громыхали, куковали, в окна смотрел своими цветами вишневый сад и веял ароматом поэзии…

## На репетиции[[236]](#endnote-190)

… На репетиции днем театр выглядел странно, до жути странно.

Полусвет-полутьма.

Пустой зал, затянутый белым холстом, походил на какую-то таинственную котловину, занесенную снегом.

А большая хрустальная люстра там, вверху, полузажженная, искрилась, словно догорающая рождественская елка…

Репетировали «Потонувший колокол».

Собирали прежние декорации: скалы, сосны, ели.

Притащили старый колодец водяного, ошарканный, побурелый.

— Да разве это колодец? — кричал декоратор.

Плотники в смущении перевернули колодезь вверх дном.

— Ведь это какой-то ломберный стол… Дайте поновее!

Поставили другой.

Потом сколотили избушку Виттихи.

— Лунный свет! Черти, лунный свет… Красного не надо! — бранился кто-то за кулисами.

— Принесли колокол? — добивался Генрих (Глаголин), разгуливавший пока в бархатном пиджаке.

— Скорей, скорей! — торопил всех режиссер.

— Да еще нимфы не все собрались, — извинялся помощник.

{257} — Ах, еще не все. Оштрафовать их по рублю и начинать без нимф.

Начали.

По темной сцене, с надувавшимися от ветра декорациями, перебегал лунный свет, потом мелькнул красный луч, потом все потухло и на заднем плане заиграло солнце.

Из лесу выбежал человек с тетрадкой и полез в суфлерскую будку, а из колодца вместо водяного поднялся старший плотник.

— Готово, — сказал он, — подмазано и может действовать.

Раутенделейн, одна только репетировавшая в костюме и сидевшая в уголке, покачиваясь над ролью, при этих словах бросила тетрадку, наскоро сняла башмаки и босыми ножками побежала к рампе…

Не знаю, откуда пришла я  
И выросла где я,  
Не знаю — я птичка лесная,  
Иль фея…

Полуребенок, полуфея, очаровательное создание фантазии, блуждающий огонек — вот кто такая Раутенделейн.

Это выражение поэтической мечты, творческого вдохновения, для которого смерть заключается в соприкосновении с реальным миром.

В рыже-красном парике, в легкой одежде, переливающей радугой, мчится она по сцене, как мотылек, прыгает, кувыркается.

Раньше так у нас не играли, да и Зорма, берлинская исполнительница этой роли, не позволяла себе таких вольностей.

А хорошо, оригинально, свежо и молодо — главное — молодо-Новую Раутенделейн зовут г‑жой Ивановой.

Это дебютантка Малого театра.

О ней много лестного говорили еще в Москве, где она училась у Вл. И. Немировича-Данченко.

— Ну, и видать сразу выучку, — посмеивались закулисные скептики, — научил же человек всю роль вести вприсядку.

Чрезмерное увлечение внешностью роли, все эти ужимки и прыжки Раутенделейн, пожалуй, составляют главный дефект в игре г‑жи Ивановой.

Я видел ее на репетиции, где ей советовали сдерживаться, и на спектакле, вероятно, уже многое сгладилось.

Впечатление подчеркивалось еще тем, что одна только дебютантка и играла, другие же, незагримированные и некостюмированные, подавали реплики.

Из колодца высовывался в кофейной «паре» г. Яковлев и вместо лешего прыгал г. Мальский, уверяя, что специально «для этой роли летом он получил командировку от дирекции ко всем чертям».

{258} А нимфы…

Они сбились в кучу и мирно беседовали, — вероятно, о модных рукавах.

Раутенделейн напрасно старалась расшевелить их, подбегала к ним и улетала обратно к бархатному пиджаку г. Глаголина.

В антракте из-за картонных гор вышел на сцену В. П. Буренин с золотым лорнетом, чтобы кому-то заметить:

— Вы, ангел мой, декламируете так, как у Пушкина сказано: «То как зверь она завоет, то заплачет как дитя».

Вокруг смех.

Но самый сильный взрыв хохота раздается в той сцене, где Генриху являются его дети.

На сцене вдруг показывается Е. П. Карпов за руку с двумя ребятами и, подделывая свой голос под детский, учит, как надо говорить: «кувшинчик».

— Да высморкайся ты, — обращается он к большой девочке, — а то ведь тебя не разобрать.

Видение сморкается и уже совсем глухим голосом говорит:

— Кушинчик.

— А в Харькове раз мальчишка еще лучше сказал: «кукшинчик», — рассказывают актеры.

Репетиция продолжается.

Несколько слов об исполнении.

«Потонувший колокол» идет за редким исключением с «молодыми силами».

Кроме г‑жи Ивановой дебютанткой является еще г‑жа Бонус (Виттиха), тоже из Москвы.

Генриха играет г. Глаголин, лешего — г. Мальский и т. д.

Все это действительно «молодые силы», правда без школьного диплома, но зато уже с почетным дипломом от публики.

Незнакомкой пока является одна г‑жа Иванова.

Но она молода, она смела — это уже большой шанс на успех.

Ее свежий, звонкий голос дразнит вызовом.

Странные жесты, странные интонации.

Если все это разовьется, усовершенствуется и образуется, явится быть может в самом деле актриса «нового стиля».

Г. Глаголин — артист, несомненно одаренный драматическим талантом, но до сих пор еще не уравновешенный и срывающийся.

Помню, что впечатлительность его, однако, сразу отметил на репетиции старик Сальвини и по собственному желанию прошел с ним всю роль — кажется, Кассио.

В утешение его не установившемуся таланту добавлю еще, что и Муне-Сюлли долгое время не мог совладать со своими чувствами {259} и в один прекрасный день, неловко уйдя со сцены, продырявил головой декорацию, изображавшую афинские стены.

Г. Мальский тоже актер, недавно ставший настоящим актером.

Раньше он был рассказчиком, имитатором.

Но вот роль за ролью открывается в нем сценический талант, наблюдательный и яркий в ролях эпизодического характера.

В «Потонувшем колоколе» он леший только, так сказать, по необходимости, но и тут сказывается главное достоинство его игры — веселая искренность, заставляющая невольно смеяться.

За последнее время много говорится о «молодых силах», о «молодом театре».

Шевелится старое театральное болото и бродит его традиционная закись…

Все это как-то странно и весело примыкает к газетным разговорам «о весне», о близящемся обновлении русской жизни.

И конечно, нигде так повышенно и так мгновенно не отражаются новые веяния, как на театральных подмостках.

Молодой театр образовывается как-то сам собой в нервных перебоях, в часто срывающемся настроении, в преходящих разочарованиях и увлечениях.

Много ли талантов среди театральной молодежи, пока неизвестно, но важно уже одно движение, охватившее все театры от мала до велика.

Сквозь старые пыльные декорации и перебегающий бутафорский свет, через всю неурядицу русской репетиции вижу я веселое шествие театральной молодости.

— Го‑го‑го! — кричит ей вслед насмешник леший.

— Бре‑ке‑ке‑кекс! — лениво отвечает из колодца домовой.

## <А. Дункан>[[237]](#endnote-191)

Ну, вот вам и сказка — «сказка о босоножке…»

Мисс Дункан танцевала вчера в дворянском собрании. Весь вечер был посвящен Шопену. Chopin-Abend. Для первого знакомства с петербургской публикой мисс Дункан не могла выбрать себе лучшего посредника. Шопена у нас еще кое-как знают и, стало быть, многое из импровизаций босоногой мисс могло быть оценено по достоинству. Но до начала программы все-таки брало сомнение: как-то отнесется публика к этим своеобразным танцам? Публика {260} наша прежде всего смешлива и кроме того, в отношении хореографии воспитана в совершенно ином направлении. Босоножка мисс Дункан могла насмешить, а ее импровизированные танцы — разочаровать. Но ни того, ни другого не случилось. К счастливым приемам мисс Дункан надо отнести ее обычный выход: со смущенной улыбкой, придерживая обеими руками на груди легкий дымчатый хитон и как-то крадучись по сцене, выходит она на эстраду. Какая она худенькая, и застенчивая, и беспомощная — в самом деле «босоножка…» Милостыню она, что ли, просит у намалеванных развалин этого древнего храма, милостыню чистого чувства у пресыщенной зрелищами толпы?.. И это первое впечатление встречи, какое-то жалостливое удивление, а после приятное разочарование — всегда и у всех, одинаково. И очарованная мелодия Шопена словно ловит публику на этом чувстве, и успех «выхода» обеспечен.

Одна за другой плывут шопеновские мазурки, то мечтательно-нежные, то бравурные. Много в них грусти и много восторженности. Сообразно с настроением музыки меняется и характер танцев Дункан. Она то резвится, как малое дитя, то неожиданно останавливается, устремляя испуганный взгляд в землю, то умоляет кого-то, то зовет… Ее смелые позы точно воспроизводят античные барельефы и танцовщиц с этрусских ваз. Это очень удачная реставрация древней чистоты радости. И едва ли еще не лучше позы грусти, поникшие как ветви ивы. Эти напоминают мраморные надгробия, изваяния гробниц. Что-то нездешнее, ненынешнее воплотилось в этих плясках. Сначала странно видеть Шопена в такой иллюстрации, но потом свыкаешься и начинаешь внимать таинственному голосу пластики. Ведь все эти мазурки, полонезы, вальсы созданы не для условных танцев, если только вообще они для танцев. Дункан танцует их отвлеченно, независимо оттого, мазурка это или вальс, сообразуясь только с духом произведения. И оттого так своеобразны ее танцы, и сам Шопен кажется каким-то далеким небожителем, мифическим существом, обитающим в царстве мелодий. Его полонез As-dur в исполнении Дункан приобретает какую-то эпическую грандиозность. Это уже не музыкальный «opus», приуроченный к политическому событию, но это что-то витающее над политикой, дух войны, пафос битвы…

Наибольший успех у публики имели, однако, вальсы Знакомые, общепонятные мелодии были прекрасно исполнены танцовщицей. Она оттенила малейшие настроения, пояснив пластическим своеобразием вдохновение Шопена. К концу вечера у танцовщицы-босоножки было много новых поклонников. Они столпились {261} у самой эстрады в полутемном зале и без конца требовали повторений.

Я чуть было не забыл сказать о голых ногах Дункан. В самом деле, ведь этих ног ждали все. И что же? Полное разочарование. Представьте себе обыкновенные женские ноги, крепкие и стройные, но лишенные всяких соблазнительных совершенств. Между тем именно эти ноги и создали артистке всемирную известность и произвели целый переворот в танцевальном искусстве. «Босоножка» никого не шокировала, и нагота ее была чиста и неприметна. Да и смешно было бы приписывать Терпсихоре ботинки…

# **{****262}** 1905

## Ида Аальберг[[238]](#endnote-192)

Вы, вероятно, обратили внимание на объявления в газетах о спектаклях Иды Аалберг? Что ни спектакль, то «билеты все проданы». Положим, Аалберг играет не на большой сцене, а в маленьком театре «Комедия», но успех все-таки остается успехом, и я уже слышал, как спрашивали: «Да что же это за Ида Аалберг?»

Ида Аалберг — финляндка. Она играла в Петербурге раньше и тоже с успехом, но только никто не обратил на нее такого внимания как теперь. Что она такое? Драматическая актриса. Отличная, первоклассная, прибавлю я, не затрудняясь выдать такой диплом совершенно незнакомой у нас актрисе. Не знаю, известна ли Ида Аалберг за границей, но у себя на родине ее давно признали лучшей финской актрисой. Не думайте, что в угрюмой Финляндии не понимают театра. Напротив, там существует прекрасное драматическое искусство, строгое и самоотверженное, как и подобает истинному искусству. И в этом отношении Ида Аалберг является типичной представительницей финского театра. Когда я смотрю ее, мне все вспоминается мое путешествие этим летом по Финляндии и экскурсии по народным финским театрам. Суть этого театра, насколько я мог ее себе усвоить, заключается в трезвом и честном реализме. Что-то интимное, близкое, даже, если хотите, мужицкое лежит в основе такого искусства. Но в народном театре едва ли и можно требовать иных направлений. Ида Аалберг — актриса этого театра, и талант ее отражает все особенности финской сцены. Она как-то необыкновенно интимна и близка, близка с первого же раза, когда только начинает говорить, ходить по сцене или просто сядет у самой рампы, отчего близость эта опять-таки еще увеличится. Я когда увидал ее, так мне показалось, что с ней или вот совершенно с такой же женщиной я встречался и раньше, в той же самой Финляндии и на такой же маленькой сцене. Она сидела близко-близко от меня и своим задушевным голосом и усталыми {263} глазами рассказывала такую же печальную повесть женского сердца. И такое же ощущение душевной близости неуловимо и жутко передавалось мне, как и другим слушателям. Я знаю, что такое искусство не всем бывает по вкусу. Иные идут в театр вовсе даже не за душевными тревогами, а за поверхностной, чисто внешней эстетикой. Ида Аалберг таким требованиям удовлетворить не может. Сказано, что искусство ее чисто нутреное, косвенное, мужичье искусство Кто-то, кажется, Альфред Керр справедливо назвал и наш русский театр «мужицким театром», «Es ist ein Bauemtheater grossen Stils»[[239]](#footnote-49), — сказал он. Ну так вот, вероятно потому, что театр у нас мужицкий, и вкусы немножко мужичьи, большинству так и нравится Ида Аалберг.

Я, конечно, шучу. На самом деле посмотрите на эту актрису Не все ли равно, где она играет: в большом ли театре, на маленькой ли сцене. Она не нуждается ни в какой особенной рамке, или уже если нуждается, так в самой простой — вот вроде тех, в которые одно время художники-реалисты отделывали свои жанры. Труппа — немецкая труппа — окружающая Иду Аалберг, именно такая рамка. Но прекрасный реальный жанр от этого не страдает. Портрет героини, нарисованный артисткой, стоит перед вами, и никто, кроме нее, не привлекает вашего внимания. Отношения между артисткой и публикой устанавливаются сразу. Например, ее Магда в «Родине» в первой же сцене выкладывает наружу все то, что составляет причину и сущность ее горя и что другая артистка ревниво берегла бы к позднейшим сценам. Я говорю о первой встрече Магды с сестрой. Ида Аалберг бросается навстречу к девушке, гладит и ласкает ее, как свою дочь, сразу выдавая этим зрителю тайну своего несчастного материнства. Такая же откровенность идет и дальше. Ничего неясного, предумышленно замаскированного, преднамеренно интригующего нет и в течение всего спектакля. Финская артистка не кокетничает с публикой, подобно прославленным европейским гастролершам. Она показывает жизнь героинь такой, какова она есть, без сложных затей, без красивой лжи, честно и откровенно. Я люблю такие простые выражения на сцене, как люблю и простые слова в литературе. Это, конечно, труднее самой утонченной замысловатости. Но в простой форме всегда заключено вдохновение, неизвестное выдумщикам. Игра Иды Аалберг отличается простотой поразительной. Кто любит чистые откровенные формы чувства, тот получит полное удовлетворение после ее спектаклей. Удовольствие, испытываемое от искусства, не развлекается здесь ничем. Ида Аалберг уже не молода, не хороша {264} собой, даже не изящна, но бывают моменты, когда самая ранняя молодость не угонится за ней по свежести впечатления, когда облик ее сияет одухотворенной красотой и изящество душевного движения покрывает всю ее словно мягкой драгоценной тканью. Хуже других удаются ее резкие сцены, напыщенные позы, громкие фразы. Тогда впечатление как-то рассеивается, образ делается ходульным. А голос артистки грубеет в чуждых интонациях. Даже протест ее не может идти далее пассивных уступчивых движений. Драматическая сила ее заключена в ином. Эта северная женщина, северная актриса сильна в своем гордом страдании, в молчаливом раздумьи. Это как у Тютчева:

… Ущерб изнеможенья и на всем  
Та кроткая улыбка увяданья,  
Что в существе разумном мы зовем  
Возвышенной стыдливостью страданья[[240]](#endnote-193).

Финский театр, как и русский театр, увлекает не сильными страстями, не трагическим пафосом, но смиренным героизмом, но истинными «жертвами вечерними», с которыми так гармонирует сумеречное настроение всей северной драматургии, объятой таинственным блеском полярного сияния.

## Спектакли Московского Художественного театра[[241]](#endnote-194)

### I. «Иванов»

Существует ходячая фраза: «Иванов» — неудачная пьеса Чехова.

Как сложилось такое мнение — не знаю. Вероятно, многие не видали этой пьесы на сцене, а только читали, нашли, что скучно, значит, неудачная. Но по верной примете именно скучные в чтении пьесы бывают на сцене интересными, и наоборот. Именно так обстоит дело и с «Ивановым». В чтении оно и в самом деле, может быть, «скучно» — но зато на сцене эта первая чеховская драма полна самого живого, захватывающего интереса. Да ведь «Иванов» и имел большой успех в свое время — об этом только все хорошо позабыли. И прежних прекрасных исполнителей тоже, вероятно, забыли. За последнее время, начиная с «Чайки» и кончая «Вишневым садом», общее внимание привлек новый театр Чехова, с особенным успехом культивируемый в Москве и откуда же главным {265} образом и получивший свою широкую известность. «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» — их все знали, о них говорили, спорили… «Иванов» остался позади их. О нем все молчали, а иные вовсе не знали его. И вдруг со смертью Чехова, к величайшему изумлению многих у него словно оказалась «новая» совершенно законченная драма. Этой драмой и был «Иванов». Московский Художественный театр, называемый также «театром Чехова», первый заявил о своей готовности поставить эту пьесу. Помню, в Москве незадолго до первого представления один завзятый поклонник названного театра говорил мне:

— Вот увидите: *они* покажут, как надо ставить Чехова. Ведь «Иванов» это такая неудачная пьеса, а *они* сделают из нее лучшую пьесу Чехова… Вы увидите, увидите…

По его словам, выходило так, что Художественный театр снизошел до «Иванова», собирался спасти репутацию Чехова и лишний раз показать, что он, театр, может сделать, если захочет и т. д. Убежден, что Художественный театр, т. е. вдохновители его гг. Станиславский и Немирович-Данченко ничего подобного и не помышляли Я привожу только одно из преувеличений, которыми не в меру пылкие поклонники невольно обесценивают почтенный художественный труд. Гг. Станиславский и Немирович-Данченко не могут не знать, что из «Иванова» вылился и развился весь чеховский театр, что именно эта драма есть первоисточник, родник, породивший все последующие пьесы. Да и только ли это родник? Не сама ли это большая река, от которой в разные стороны расходятся более мелкие реки-пьесы? Ведь разобрать «Иванова», так и в нем как в фокусе увидишь собранными и «Дядю Ваню» и «Вишневый сад». Темы этих пьес полнее и ярче уже переданы в «Иванове» кратко и выпукло. Разве драма ненужного человека, драма рыхлого российского интеллигента, о которой все говорят и от которой все страдают в «Дяде Ване», не вполне выражена судьбой одного Иванова? И разве не все сказание о невозвратном прошлом русской помещичьей жизни, сказание о «Вишневом саде», пошедшем с торгов, не заключено в одной фигуре графа Шабельского? Если продолжать разборы дальше, то много отдельных сцен, положений, мотивов можно найти в «Иванове», которые в более эскизном и отрывочном виде повторены Чеховым и в других пьесах. Наконец, в «Иванове» с большей смелостью и откровенностью поставлен основной вопрос чеховского миросозерцания, «быть или не быть» этого русского Гамлета, чем во всем его новом цикле. Таким образом, «Иванов» и в этом отношении имеет решающий голос старшего брата. И конечно, гг. Станиславский и Немирович-Данченко, так тонко изучившие творчество Чехова, более чем кто-либо другие знали это.

{266} Стало быть, их художественная задача была не снизойти до «Иванова», а *возвыситься* до него.

Насколько им удалось это? У них была прекрасно сыгравшаяся и довольно полная труппа, были режиссеры-художники, кропотливо изучающие каждую деталь постановки, было, наконец, реноме «театра Чехова», что особенно обаятельно действовало на публику. Словом, за «Иванова» взялись специалисты своего дела. Работа закипела и затем была представлена на усмотрение публики. Первое впечатление было, конечно, внешнее — это отличительная черта всех постановок Художественного театра. Дом снаружи, дом внутри, тумба с вазой, мебель — все было необыкновенно типично. Положим, всему этому в «Иванове» Чехов вовсе не уделяет внимания, зато сделанное отнюдь не повредило постановке, а только украсило ее.

Теперь об исполнении.

Самого Иванова отдали г. Качалову. Об этом актере много говорят в последнее время. И действительно это очень старательный и исполнительный актер, тщательно отделывающий свои роли, будь то Юлий Цезарь или студент из «Вишневого сада». Беда, что он однообразен, всегда сух, словно законсервирован. По сценическому определению — это типичный «резонер». И в «Иванове» г. Качалов по обыкновению резонировал. Все было тщательно продумано им, взвешено, соразмерено и вместе с тем из-за всего этого не чувствовалось ивановской души, подоплеки его не было видно, ни сущности его нудного, желчного и несчастного характера. Совершенно незначительна г‑жа Книппер в роли Сарры. Ни страстности, ни самопожертвования не чувствуется в ее холодной, безразличной и однотонной игре. Во что превратила она «дуэт а‑мольный» с г. Качаловым в первом акте? А заключительная сцена в том же действии, разговор с доктором, «чижик», слезы — положительно все было обесцвечено, стерто и смыто.

Г. Станиславский взял графа Шабельского. Он изобразил последнего совершенной рутиной, рамоликом, но представил чрезвычайно типичный внешний портрет и детали придумал удивительные. Укажу хоть на одно то, как он потихоньку слезы утирает в первом акте, — чтобы отдать должное характерной изобразительности этого артиста. Но насчет подобного рамолисмента не согласен. Разве граф Шабельский уж такой рамолик? Ведь он не утратил своей критической способности, ни самообладания в самых рискованных случаях жизни вроде постыдного сватовства и т. д. Г. Станиславский вопреки таким соображениям дал полную картину старческого разрушения, вследствие чего является несоответствие с многими данными роли.

{267} Г‑жа Косминская — очевидно ученица и, следует добавить, плохая ученица — ничего не могла сделать из Саши, ни даже придать ей обаяние молодости. Эту роль, конечно, должна была играть талантливая г‑жа Лилина, а г‑же Косминской пока не следует поручать более или менее ответственных ролей. Что-то старообразное, неспособное и отталкивающее представила она вместо юной, воздушной и привлекательной Сашеньки.

Остальные роли поделили гг. Лужский, Москвин, Леонидов, г‑жи Самарова, Концкевич, Муратова и др. Все женщины были типичны, особенно г‑жа Муратова в роли Авдотьи Назаровны. Г. Лужский тепло изобразил старика Лебедева, переусердив несколько в «теплом» алкоголическом колере носа. Грубо и подчеркнуто играет г. Москвин доктора Львова. Эта ходячая добродетель и без того уже отталкивающее существо, а г. Москвин своей игрой только подбавил ему минусов. Г. Леонидов, приснопамятный Каска, представил на сей раз в роли Боркина любопытную метаморфозу: Боркин у него смахивал на Каску, все равно как раньше Каска на Боркина.

И спектакль кончился. Театралы поминали Давыдова, Свободина, Стрепетову, Савину… Как же это их так легко позабыли? Что значит мода-то мода… Исполнение Художественного театра не дало и трети прежнего впечатления. Подумайте, «Иванов» без Иванова, без Сарры, Сашеньки, с половиной графа Шабельского вместо целого — да разве это «Иванов»? И при всем том всюду видно много прилежания, любовного, молитвенного какого-то отношения к Чехову в обстановке, в деталях, в массовых сценах. Все это, конечно, также надо отметить и похвалить. Неудачный опыт ясно показал, что «Иванов» не есть пьеса ансамбля, как другие пьесы Чехова, что одной хорошей срепетовкой, настроениями и прикладными пособиями здесь ничего не поделаешь. Для пьесы отдельных личных страстей, отдельных характеров нужны и отдельные сценические величины, и личные таланты. Повторилось, в сущности, то, что всегда бывает в Художественном театре, когда актер уклоняется от установленного ранжира режиссерской выучки и личной зависимости и требует свободного выражения чувства и вдохновенной траты таланта…

И все-таки, скажу я в заключение, «Иванова» следует посмотреть… ради хорошей забытой пьесы. Старый друг лучше новых двух.

## **{****268}** <Е. Н. Рощина-Инсарова>[[242]](#endnote-195)

Г‑жа Рощина-Инсарова очень удачно дебютировала на Малом театре в понедельник 22 августа. Она выступила в пьесе г. Пота-пенки «Искупление» в роли Марьяны, не боясь сравнений с г‑жой Коммиссаржевской, которая играла ту же роль и на том же театре[[243]](#endnote-196). Да их нельзя и сравнивать. Г‑жа Рощина-Инсарова очень молодая и неустановившаяся артистка, у нее есть прекрасные задатки драматического таланта и пока судить о ней можно только по этим задаткам. Много свежего, оригинального чувствуется в ее игре, но и много подражаний — вольных и невольных. В одной газете, например, справедливо указан один жест, целиком заимствованный у г‑жи Коммиссаржевской. Жест этот назван газетой «дотрагиванием головы». Не знаю, по-русски ли это сказано, но подмечено верно. Нервное дотрагивание до головы выходит у г‑жи Коммиссаржевской совсем непроизвольно, и жестом этим артистка как бы отгоняет мрачные думы или ищет в своем взволнованном уме новых доводов. Г‑жа Рощина-Инсарова прикладывает руку ко лбу, словно делая под козырек своим растрепанным чувствам, и именно тогда, когда они менее всего этого заслуживают. Еще есть кое-что «из Коммиссаржевской» в интонациях, в манере держаться, в скорых, как будто нечаянно брошенных репликах и т. д. Но я не буду ставить всех этих заимствований в обвинение г‑же Рощиной-Инсаровой, ибо знаю, что она благополучно минет их. И вот почему.

По существу своего дарования г‑жа Рощина-Инсарова вполне самостоятельная артистка. Она, несмотря на свои молодые годы, сразу перешагнула устав сценического чинопроизводства и еще неопытной ingénue dramatique, прямо заявила права на молодую героиню. У нее для этого есть все данные. Дарование ее и теперь кажется старше ее. В драматических сценах действует зрелое чувство, прошедшее через горнило житейских испытаний и вырывающееся наружу твердым голосом героини. Публика ей сочувствует. Артистка располагает к себе театр мягким тоном, мягкими жестами, всем «а‑мольным» построением игры. Но здесь опять беда. Эти преднамеренно пониженные интонации, такие интересные и приятные в начале, быстро приедаются и под конец начинают утомлять. Г‑жа Рощина-Инсарова еще не знает меры своей простоте и не дает необходимого повышения к решительному моменту драмы. Оттого эти моменты наступаюту нее внезапно и поражают неожиданностью. Я знаю эту театральную простоту и не люблю ее. Пришла она из провинции, где слышали о какой-то простоте тона, а потому в душевной потуге постарались переупростить {269} и самую простоту. У Модеста Чайковского выведен такой лукавый «простак по-простецки». И куда как лукава эта провинциальная простота на театральных подмостках! Эти пониженные интонации, выделение иных, часто совершенно не нужных слов, подчеркивание других, хотя бы вопреки здравому смыслу, кидание на ветер важных деталей и передергивание ненужных мелочей составляют главные козыри «простой» игры. И вот уж именно такая простота, по пословице, хуже воровства.

Возвращаясь к г‑же Рощиной-Инсаровой, скажу так. Интересная эта артистка, с хорошим драматическим материалом. Если она не уклонится в сторону неврастенических чувствований, не изведется по пустякам, не надорвется в самом начале своей карьеры будущее обещает из нее настоящую героиню, которой именно и недостает русской сцене. Теперь нужен театр, который бы отвечал запросам времени, нужны пьесы, рисующие современную русскую жизнь, нужны актеры, умеющие воплощать идеи в образы и увлекать толпу своим вдохновением.

Наши театры очень плохи. Это или тридевятый департамент, как Александринский, или недисциплинированная труппа, как Малый, волынские радения у Коммиссаржевской[[244]](#endnote-197), или званый вечер с евреями у Яворской. Идеалом современного театра всеми почитается московский театр Станиславского. Он же самый «передовой», самый «идейный» театр. Правда, у него самый интересный репертуар, но искусство этого театра — утопия, отсталость, мертвечина Разве такой театр нужен в настоящее время? Разве могут все это из-под палки первые ученики, эти «зубрилы» сцены, эти жуки и козявки и бутафорские склады захватить, и увлечь, и унесть? Теперь нужны личные страсти и широкое вдохновение Надоели эти умозрительные пьесы и умозрительные актеры. Пресно стало и хочется такого театра, где бы била ключом сама жизнь и где бы актеры были такими же равноправными гражданами, какими они являются в настоящей жизни. Пусть то будет «театр Мочалова», этого вдохновенного выразителя своего времени, романтика и «безумного друга Шекспира» Но для такого театра нет пока актеров. Ни актеров, ни актрис. Мочалов пророчески завещал свой трагический факел русской актрисе, не видя достойного преемника. И была актриса, какой не хватает нам Это — Стрепетова. Одна только Ермолова может поспорить с ней по увлекательности своего вдохновения, но пламенный талант московской Мельпомены с каждым годом все более заслоняют чадные «монашки» новомодных галантерейных театров. Наша Савина никогда не была вдохновительницей толпы, она больше услаждала и удивляла, чем возбуждала и увлекала, а Коммиссаржевская только пообещала {270} сыграть Жанну д’Арк, предпочтя ей «Чайку», и вместо Реймса, приведя публику в «Пассаж». Потому-то каждой новой актрисе, — г‑же Рощиной-Инсаровой или другой, — я от души желаю сделаться истинной театральной героиней, увлекающейся и увлекающей, чтобы нам почаще ходить в театр, смотреть на нее и радоваться.

## <Шаляпин>[[245]](#endnote-198)

«В один дождливый осенний вечер…»

Да, именно в такой вечер увидел я Мефистофеля. Это случилось на Песках. В «Олимпии» пел Шаляпин. Я собираюсь рассказывать самые невероятные вещи. Например, что я в первый раз видел Шаляпина в Мефистофеле. Все видели, а я нет. Затем, что я вообще очень мало знаю Шаляпина. Что я боюсь его. Да, именно боюсь. В моей жизни это не первый случай, когда чрезмерное поклонение толпы артисту пугает меня своей стихийной силой. Я со страхом читал славословия Шаляпину моих друзей, и сам боялся идти в оперу. «Впечатление слишком сильно и без того, что же будет там, в театре?» — думал я. И не шел. Слава Шаляпина катилась тем временем широкой волной по России и уже захватывала край заграницы. В тесной и душной жизни нашего театра — он, казалось, один где-то особо шествовал великолепным триумфатором. Я слышал клики толпы… «Шаляпин! Шаляпин!» — неслось оттуда. И наконец я услышал его самого и до сих пор не знаю, как это случилось…

«В один дождливый осенний вечер»… увидел я Мефистофеля. Если б не этот вечер, быть может, я бы вовсе не услышал Шаляпина. Теперь я его слышал и еще не могу придти в себя от изумления. Все, что писали о нем, — ложь. Красивая, сильная, талантливая ложь. Гимны и оды, фимиам, колокола и пушки — это все не то, чем можно *изобразить* Шаляпина. Его искусство тем-то и велико, что не укладывается в рамки газетного акафиста. Это артист, которого менее всего можно хвалить, потому что нельзя хвалить искусство. Как назовешь в самом деле то, что прекрасно, если не одним его именем? Прекрасное — прекрасно. И только. Еще прекрасное неуловимо и отдельные впечатления почти не запечатлеваются в памяти по мере того, как слагается общее. А ведь дело именно в этих слагаемых. По ним чувствуешь артиста. Вот Шаляпин, он весь в таких частностях, в летучей и тонкой смене впечатлений, которые неиссякаемо рождает {271} его кипучая артистическая фантазия. Говорят, что каждый раз он дает что-нибудь новое. Верно. Все у него так и выходит неожиданно, как неожиданно рождается экспромт. Сцена, партер, оркестр, даже публика подсказывали и будут подсказывать ему новые и новые штрихи и детали. Многое из них, конечно, не убережется, многое пропадет вовсе даром, но общее впечатление оттого только выиграет. Это постоянное творчество, как течение крови, как удары пульса, сообщают всему искусству певца непрестанную жизнь и реальное бессмертие.

В тот вечер, когда я видел Шаляпина, он «был не в духе». Поклонники его говорили об этом и горевали. Мне было безразлично. Что значит, когда импровизатор в духе или расстроен? Я знаю примеры, когда хорошее настроение только портило дело, а дурное напротив улучшало. Так было и здесь. Будь Шаляпин в духе, он вероятно великолепно провел бы свою роль, именно так, как проводил ее десятки раз, пленяя толпу и не давая ей ничем разочаровываться. Но тот «дождливый осенний вечер» расстроил его. Он выглядел мрачным и раздражительным. Начал так незначительно и шаблонно. Красный маскарадный Мефистофель в дурном нерастушеванном гриме вышел из-за коленкоровой занавеси и нехотя пробасил что-то. Две‑три заученные позы показались ничтожными и ненужными. «Федор Иванович не в духе», — говорили около меня. И я очень досадовал на этого «Федора Ивановича», которому вздумалось объектом своего неудовольствия избрать Мефистофеля. Гетевский черт, казалось, был совершенно уничтожен крайней небрежностью певца. И только уже под самый конец, когда Фауст заговорил об условиях своего договора, что-то сатанинское промелькнуло в жесте и в голосе Шаляпина, когда он указал: «А там ты будешь мой!»

Я говорю, что нет худа без добра. Так и случилось. Не дуйся Шаляпин в тот вечер, наверно, не случилось бы такого внезапного перерождения, как во второй картине. Дело в том, что дирижер был тоже чем-то расстроен, и оркестр совершенно не поспевал за певцом. Шаляпину все время приходилось дирижировать самому. И какой чертовски сердитый это был дирижер! Как он сверкнул глазами и топнул ногой на замешкавшегося за пюпитром меланхолика. Если бы на Пески налетел ураган, он не поднял бы так оркестра, как один этот острый блеск шаляпинских глаз и его взмах руками. «На земле весь род людской!..» Он уже успокоился, он был в своей стихии. Пел. Играл. Тут все дело заключалось в странных движениях пальцев, шевелившихся, как щупальцы, в перекатах сатанинского смеха, в вибрации редкого голоса, который гнал волны звуков и сейчас же останавливал их одним словом, одним взглядом. Великолепный {272} маэстро в плаще и с перышком на капюшоне дирижировал послушным хором гномов в оркестре, маленькие лампочки которого под колпачками давали такой странный рефлекс, как будто свет шел из подземелья. И шевелился послушный тростник смычков, и уровень звуков поднимался все выше и выше… «Черт… Черт…» — думал я Это был демон музыки. Знал ли сам Шаляпин, что за весь тот спектакль у него не было более яркого момента, как этот? Я знаю только, что дальше он уже не был так страшно хорош, как во второй картине. Он спел и повторил и затем умчал в вальсе надоедливого Зибеля. Долговязый Мефистофель подхватил коренастого юношу и вдруг как штопор завинтился в землю, стал все ниже, ниже и совсем пропал в глубине сцены… Потом его корчи перед знамением креста и мелькание острия шпаги, словно змеиного жала… И самая шпага с такой большой замысловатой ручкой, напоминающей свивающуюся змею… Все в этой картине было ново и страшно, — увлекательно страшно.

Знаменитая сцена в саду, о которой так много говорили, понравилась мне меньше. Дурашливый тон (якобы сарказм), который Шаляпин придает Мефистофелю в разговорах с Мартой, не удается ему. Сквозь грим так и проглядывает ухмыляющееся широкое русское лицо певца. Его ирония не так виртуозна здесь, как хотелось бы видеть. Эффектно «заклинание цветов». Но бенгальский огонь и оперная поза Мефистофеля мало оригинальна. Зато одна маленькая черточка, которую артист бережет на уход, — и прежнее очарование возвращается. Это цветок, который Мефистофель бросает к ногам обнимающихся влюбленных. Тень великого Гете да простит русскому певцу эту тонкую и характерную «отсебятину», в которой заключен весь Мефистофель, весь дух гетевского «Фауста»!..

Черный призрак искусителя, который вырос перед Маргаритой в следующей сцене, напоминал одно из видений кошмара. Лицо духа было страшно. Пластичность этой фигуры в черном плаще навсегда врезается в память. Один жест рукой, прикрывающей лицо, — и словно подымается тяжелое черное крыло… Это опять-таки страшно. Но явление духа быстро сменяется прежним Мефистофелем, весьма обыкновенным и опять-таки по-оперному шаблону поющим известную балладу. И потом уже до самого конца артист, не выходя из рамок «гастрольного» исполнителя, не дает ничего, что поразило бы своей неожиданностью и блеском экспромта. И в десятый раз я должен был выслушать, что «Федор Иванович сегодня не в духе»…

Все равно. Мне теперь ясно творчество Шаляпина. Оно мне представляется так. Громадный талант, природный, почти стихийный. {273} Талант, который ни на минуту не перестает творить, не отливается ни в какой определенный, установленный образ. Это неиссякаемое самоусовершенствование дает искусству увлекательную стремительность. Я говорю, что газетные гимны ничего не объясняют в Шаляпине, ибо гимны слагаются только кумирам, т. е. окаменевшим функциям артиста, а здесь непрерывное рождение искусства и постоянная смена впечатлений разрушают сегодня то, что возвели вчера. У Шаляпина в его творчестве нет ничего определенного. И Мефистофель его, вчерашний или нынешний, также неопределенен. Он не дает ничего законченного, кроме отдельных положений, ничего ясного, кроме ярких вспышек таланта, которые на минуту как молнией освещают образ. Производительность этого таланта поразительна. Он выбрасывает из себя все новые и новые детали, ни на минуту не останавливаясь перед мыслью об истощении. Сцена для него — арена импровизаций Кажется, что одно прикосновение к подмосткам дает ему творческую силу, как земля давала ее Антею. Он и ходит-то по сцене как-то особенно, как хозяин, как царь ее. Все способности русской оперы, хотя бы и весьма приличные, кажутся вокруг него пигмеями. Он заливает их голоса своим густым басом и заслоняет их своей могучей фигурой. Новый Антей, сын стихии, словно и в самом деле перед нами. Искусство вечно. Оно в движении, в творчестве. И тот, чье творчество неподвижно, не знает искусства. Блестящая, переливчатая сфера таланта несется над нами и увлекает своим стремлением…

# **{****274}** 1906

## «Демон»[[246]](#endnote-199)

Из Иова:

«… Дух прошел надо мной и дыбом стали волоса на мне.

И он стал, но я не распознавал вида его, только облик был перед глазами моими; тихое веяние, и я слышу голос…»

Это был могучий и мрачный дух, похожий на огромный клуб черного дыма, на лохматую грозовую тучу, из которой гневные глаза порой змеили быстрые молнии, и тогда короткие судороги искажали прекрасные черты гения зла. Казалось, он откололся от скалы, на которой томился в «Прологе», и странным причудливым ваянием вошел в пеструю восточную сказку, что разыгрывалась на сцене…

Шаляпин — Демон.

Он загримировался «по Врубелю», но дальше рисунка подражание не пошло. Воплощение было свое собственное шаляпинское. Он не нарисовал Демона, а словно вылепил, изваял его, это была скульптура à la Роден. Грубая и нежная, хаотическая и законченная. Лермонтов и Рубинштейн, поэма и опера как-то наново соединились в нем. Шаляпин дал музыкальную поэму и разыграл ее трагически. Он оставил избитые приемы на пользование оперным посредственностям. В самом деле, разве мог интересовать его традиционный Демон как художественная задача? Рыхлые отечественные баритоны и красивые итальянские кумиры и до него великолепно справлялись с этой партией. С подтянутым брюшком, с подведенными глазами, с усами или без усов и с заклиненной бородкой, с громадными крыльями и чуть ли не в кавалерийских доспехах сладко пели они, прижимая руки к сердцу и увлекая Тамару на соблазнительный «пассаж». И меломанствующие старички и старушки были в восторге, каждый поручик ощущал у себя за спиной демонические крылья, и каждая девица мысленно называла себя Тамарой.

{275} И когда Шаляпин тяжело шагнул в этот заповедный мирок армейского байронизма и задушевного романса, казалось, свежий северный вихрь влетел в душную комнату и дрожью пробрал тепленькие обывательские чувства. Но он пришел туда лишь затем, чтобы взять поэму «Тебе от твоих», — это было так. В его замысле затверженные стихи снова получили значение поэтического вдохновения, и только опера связывала его: бас должен был улечься в партию баритона и трагик — петь романсы. Но не шаблоны рубинштейновской партитуры вроде «Не плачь, дитя», которым принято аплодировать, а то истинно музыкальное наплытие звуков, капризные волны мелодии, как «На воздушном океане», выдвигались им на первый план. Его бас баюкал и укрывал Тамару и словно качал большую колыбель. Он повторил эту арию, переменив позу, но не выйдя из настроения лунной баллады. Трагедия вполне реально разыгралась в третьем действии. Неизмеримой скорбью отозвался стон: «Опять один!» Отчаяние черного ангела было так велико, что фантастический сатанизм отступил перед горечью человеческого чувства

Слова из книги Иова пришли мне на память, когда дымный призрак Демона заклубился на сцене. Он был высок, строен и смугл лицом. Ночь таилась в черной гриве его спутанных волос. Клочья одежды, вялые и легкие, походили на бумажный пепел. Что-то чешуйчатое просвечивало меж развевавшихся языков тряпья. У него не было крыльев, и одна газета сострила: «Не растаяли ли, мол, они при падении, как у древнегреческого Икара», но весь замысел Шаляпина был далек от обыденщины. Зачем крылья духу, который как туча мог переноситься с места на место, исчезать во мраке? Я говорю, что это было громадное, самобытное ваяние. Его искусство — пластично. Одни руки, голые до самых плеч, с могучей мускулатурой, заменяют артисту все. Они у него и крылья, и древесные корни, и щупальцы спрута. Иногда он говорит ими то, чего не может выразить ни голосом, ни лицом. Например, в последнем действии на вопрос колеблющейся Тамары: «А Бог?» Шаляпин-Демон с фразой: «Он занят небом, не землей!» отбросил руки в сторону, потом что-то сделал, словно взял сильный аккорд или оборвал струны, и это было именно то, что здесь следовало сделать. И весь такой неожиданный, весь в намеке, в неопределенном Шаляпин давал действительно нечто демоническое, при виде чего в самом деле как у библейского пророка «могли встать волосы».

Талант его показал образ существа стихийного. Он вернул поэме все значение ее замысла. Не смазливым красавчиком в кирасе, не сластолюбивым соблазнителем животрепещущих Тамар, какими были прежние демоны, явился Шаляпин, но нелепо-прекрасным {276} по облику исчадьем тьмы, воплощенным проклятьем и вечным изгнанником. Едва осветил короткую встречу Демона с Тамарой этот удивительный артист и леденящей тоской одиночества заключил трагедию демонизма. Не было ни любовных свиданий оперного пошиба, ни раздирательных сцен отчаяния, но какая-то лунная фантазия, но глубокое сосредоточие чувства, пластическое изображение отрицания… И явление народу большого таланта…

## О Коммиссаржевской[[247]](#endnote-200)

Я вернулся в Петербург и, в предвкушении прелестей зимнего сезона, взялся за афиши. «Гедда Габлер», «Сестра Беатриса», «В городе». Это все у Коммиссаржевской. Рецензии, то шуточные, то негодующие, а в большинстве недоумевающие, также указывали, что нужно идти именно туда.

И я пошел. Во-первых, новый театр выглядит очень мило. Руины «Неметти» на Офицерской переделаны до неузнаваемости. Все старое, гнилое нутро, всю пыльную и заплесневелую требуху выскоблили и выкинули. Устроили чистую светлую палату, все богатство которой заключается в интересном занавесе работы Бакста. Это большое продольное полотнище, заключенное между архаическим орнаментом, серебристо-зеленая гамма красок, изображающая Элизиум с тенями блаженных. За этим занавесом — другой, плюшевый, который раздвигается тихо-тихо… Яркий купол театра гаснет… С потолка сеется голубоватый свет — подобие лунного.

Мне хочется говорить не о пьесах, которые я видел, а о Коммиссаржевской. Я не узнал ее. Я знал, что ради искусства она способна на большие жертвы, но передо мной было истинное самопожертвование. Эта Гедда Габлер, увидав которую, рецензенты закричали: «зеленая! зеленая!» — была загадочна, как глубина оникса. Случалось ли вам когда-нибудь разглядывать кусок оникса, между жилками и трещинами которого мерещатся иной раз такие глубины и омуты, о каких не помышляет человеческое воображение? Вот что-то подобное было в и Гедде — Коммиссаржевской. В рыжих волосах ее, в путанно-тяжелом великолепии зеленого платья, в узких удлиненных носках туфель и в подкрашенных пальцах угадывалась волшебница, которая сейчас может обернуться в ящерицу, в змею, в русалку. Это не была Гедда Габлер, но как бы дух ее, символ ее. И все вокруг было также символично. Сцена куталась в кружева, которые лились {277} широкими потоками по обе стороны, ползучие растения украшали веранду, сказочный гобелен, странные столы и стулья, край белого рояля, диван, покрытый целым сугробом белого меха, в который Гедда погружала свои розовые пальчики, как в снег, — все это было обстановкой не самой ибсеновской героини пьесы, но жилищем ее духа, реализацией ее привычек, вкусов, настроений. «Стилизация» касалась не только внешности артистки, но распространялась и на самый талант ее. В партере не узнавали больше «прежней» Коммиссаржевской, и потому иные ушли из театра неудовлетворенными. Помилуйте, ни одной умилительно-наивной сценки, ни одного романса «с надрывом», ни одной щемящей нотки или испуганно-кроткого взгляда, словом — ничего, чему обыкновенно аплодировала публика, не было в этой холодной и зеленой женщине. Она леденила своими строгими и недобрыми глазами, своим до крайности натянутым и ровным голосом. Хотя бы одна улыбка, или одна оборвавшаяся интонация — и я уверен, что публика превознесла бы свою прежнюю любимицу. Но именно этого и не случилось. Коммиссаржевская принесла себя всю и пожертвовала успехом. И то, что представила она, было, на мой взгляд, глубоко интересно. Правда, это только — художественный эскиз, вызывающий Studienstück[[248]](#footnote-50), но ведь и весь этот театр есть студия. Он явился вполне логически. Театр Станиславского сказал последнее слово реализма и новое сценическое направление явилось ему на смену. Театр идеалистов — вот что такое театр Коммиссаржевской. Мы присутствуем при интереснейшей ломке театральных кумирен, где только что курился фимиам, и молодое, горячее дело захватывает и увлекает. Конечно, Коммиссаржевская и только она одна могла быть во главе такого движения. Здесь она вдохновляется и вдохновляет Не прежний театр случайных пьес, какой был у нее раньше, а именно этот идеалистический театр нужен ее исключительному дарованию. Вопреки мнению прочих, не узнавших в артистке «прежней» Коммиссаржевской, я увидал ее именно такой, какой ожидал увидеть, то есть музой новой драмы. Вспомните, ведь и раньше все указывало на такое перерождение, начиная чуть ли не с чеховской «Чайки», где Нина Заречная в исполнении Коммиссаржевской читала известный монолог 1‑го действия не как неопытная любительница, а как, — вопреки даже смыслу роли, — выдающаяся актриса новой школы. Теперь она играет именно то, что должна играть, и так, как этого можно было ожидать.

Что есть истина? Конечно, не театру решить этот вопрос. Но и театральное искание истины почтенно так же, как и всякое другое. {278} Истина это реализм, говорил театр Станиславского, это поющие и хлопающие двери, сверчки, вьюшки, звуки и запахи. Истина это идеализм, говорит театр Коммиссаржевской, это символика, пластика, стилизация. Я уже сказал, что первый из этих театров достиг своего предела, тогда как второму предстоит сказать еще многое. Конечно, все это «суета сует» и возможно, что очень немногое от такой огромной и сложной работы перейдет в вечное наследие сцене. Но задач намечено много и притом в самых различных областях: вопрос о режиссере и об актерах, о планировке, mise en scène, о декорациях, костюмах и пр. Опыт с «Геддой Габлер» поразил своей смелостью. Режиссер совершенно выбросил из пьесы быт и символически «стилизовал» Ибсена. За такое обращение ему больше всего и досталось. Да и самой Коммиссаржевской припомнили поэтому все крючки и вешалки в передней, как будто она их там вбивала. Но идеи не могло умертвить ни холодное равнодушие публики, ни горячие отповеди рецензентов. Идея, однажды пущенная им в мир, зажила таинственной жизнью флюида и так или иначе беспокоила воображение. Спрашивали: «Этак, пожалуй, скоро Островского и Гоголя будут символизировать?» Но отчего же в самом деле не попробовать символизировать «Грозу» или «Ревизора»? Я напомню нам одного русского критика, который в 60‑х годах прошлого столетия разобрал упомянутую драму Островского и его героиню как символический «луч света в темном царстве» и трактовал идею автора так отвлеченно, как тому и не снилось. Это был Добролюбов. Что касается Гоголя, то если бы «Ревизор» вместо чиновников играли, ну, скажем, злые силы, демонический дух произведения, сатира и фантасмагория ее ничуть бы не умалились от этого, а гениальные замыслы автора предстали бы символически. За Ибсена у нас принялись недавно и всем памятно то время, когда одно упоминание о великом норвежце вызывало насмешки критики. Теперь о нем много пишут и много играют его. Справедливость, однако, требует сказать, что пишут по-одному, а играют по-другому. В книгах на разные лады трактуется символизм, на сцене же усердствуют только по части так называемых «настроений». В настоящее время с последними дело покончено, и театр Коммиссаржевской сделал новый шаг по направлению к истинной, так сказать сознательной символике. Говоря о том, как надо играть Ибсена, не могу не припомнить слова покойной Стрепетовой. Она, эта завзятая реалистка, качала головой, смотря, как играют наши Норы и Гедды. «Не то, не то… Ибсена надо шепотом играть, на ушко, по секрету». И это говорила «старуха» Стрепетова задолго до успехов Ибсена на русской сцене, когда русский сатир при одном имени норвежца {279} насмешливо почесывал копытцем у себя за ухом, а в театре питались от жирного пирога с обывательской начинкой. «На ушко» и «по секрету» научились играть только теперь. Только теперь шепчут нам символы и с глубины души поднимается секретный запрос творчества: что есть истина?

Возвращаюсь к Коммиссаржевской. Гедда Габлер и сестра Беатриса равно взволновали меня. Я видел самопожертвование артистки, пренебрегшей ради интересного движения привилегиями любимицы публики, и чувствовал духовную красоту, которая жила в созданных ею образах. Если ее Гедда — воплощенный символ, то Беатриса — пластика, картина, мелодия. Она словно сошла из церковной ниши, эта маленькая монастырская Мадонна, изукрашенная золотом и кружевами, с синеватыми струйками ладана, завившимися в ее кудрях, в тающих созвучиях церковного органа. А как дрожал ее голос, полный слез, когда она рассказывала сестрам грустную повесть свою. Если бы не мелодичные, убаюкивающие переливы ее интонаций, реализм был бы здесь налицо, но и эта повесть звучала, как скорбный псалом, не нарушая цельности религиозного впечатления. Я не понимаю, за что набросились на Коммиссаржевскую. Не правы те, кто глумился над ней, и те, кто поучал ее. Ни насмешки, ни предостережения ни к чему. Теперь она сильнее, чем когда бы то ни было. Талант ее блистает ровным холодным светом — и это пугает многих. «Это не драматическое пламя, не священный огонь, а какое-то лунное наваждение», — говорят скептики. Но в театре идеалистов, где с потолка светит мистическая луна, этих вспышек вполне достаточно для того, чтобы озарить студию и не спалить всего русского театра, о чем хлопочут критические страховые агенты. Вижу: Коммиссаржевской, как Беатрисе, преподнесли «розги великого покаяния», и верю, что, как у Метерлинка, случится чудо: и розги процветут лилиями.

# **{****280}** 1908

## Дузе[[249]](#endnote-201)

*«La beauté est douloureuse»*

A. France[[250]](#footnote-51)

… Вот эта скорбная красота явилась вчера перед нами на сцене. Не без трепета и смущения поглядывал я на ту размалеванную как закулисная совесть дверь, откуда должна была появиться Дузе. Немало лет прошло с того времени, как последний раз видел я ее. Немало воды, немало слез утекло с тех пор, как великая венецианка заставила меня плакать. Воспоминания бежали ей навстречу. Рим… Театр Костанци… Триумф Д’Аннунцио… Мертвый город… И впереди всего она, эта царица театральных сказок, ужасных и прелестных в черной развевающейся одежде с искаженным страданиями лицом, с зорко-слепым взглядом Микель-Анджеловой ночи. То были впечатления как сон древней трагедии, которой, казалось, сам Рим аккомпанировал тысячелетиями своей жизни. То были впечатления, каких не могли охладить никакие оршады в кафе Колонна, и которые всю ночь восторженными восклицаниями нарушали спокойствие спящих улиц…

И вот Дузе появилась. Она уже успела оправиться от того смущения, которое знакомо даже великим артистам, привыкшим к овациям, от смущения первой встречи, когда аплодисменты, подобно тысяче стрел, летят в открытую грудь; она уже несколько минут ходила по сцене и говорила, а я все разглядывал ее, удивляясь тому, что являл бинокль. Время пощадило благословенную. Оно сохранило артистку чудодейственным заговором вечного обаяния женственности и таланта. Годы оказались бессильными бороться против очарования этого мелодичного, слегка надтреснутого голоса, против надломленной грации движений, против {281} силы гения, двигающего подобно дантевской любви «солнцем и другими звездами».

Дузе отлично сделала, что для первого спектакля взяла «Родину». Магда — ее сценический пароль. Весь сложный строй женской души, вся история женского сердца заключены у нее в этой роли. На сцене женщина, в которой каждый узнает и почувствует именно то, что ему особенно дорого и важно в эту минуту. Отец увидит отверженную дочь. Мать и сестра обрадуются ее возвращению, мужская низость содрогнется от той силы негодования, с каким Дузе отчитывает Келлера, и у всякого в душе отзовется ее крик: «Мое дитя!» Мать, дочь, друг, любовница — все в ней и все равно понятны, равно трогательны. Для наших чувств к Дузе нет другого определения, кроме любви. Мы просто любим ее, как любим и тех, кто напоминает ее: Беллинчиони, Коммиссаржевскую, Сада-Якко, Заньковецкую. У этой матери много дочерей, похожих на нее. Они нам нравились. Но вот снова явилась эта замечательная артистка, и все продолжательницы и подражательницы ее забыты. Вместо копий перед нами оригинал. Больная душа, сотканная из тончайших волокон чувства, отзывчивая на малейшее дуновение извне, как эолова арфа: лицо настоящей Mater dolorosa, бледная смуглость которой кажется выточенной из слоновой кости; грустно-мечтательные глаза, подобные тихим водам венецианской лагуны; походка устало-спотыкающаяся, как у человека, несущего крест страданий, — вот Дузе. В ней как бы разлита прелесть задумчивой баркаролы, и в голосе слышатся всплески адриатической волны. Но за всем тем ее справедливо можно назвать музой русского романа, ибо мятежное, ищущее и страдающее существо ее таланта близко нам и дорого по святым заветам нашей литературы. Мы любим Дузе, говорю я и смею утверждать, что понимаем ее больше немцев, французов и, быть может, больше самих итальянцев. Реализм, который исповедует она, есть реализм Достоевского и Толстого, возвышенно-простой и смиренно-мудрый. Свободная от сценической рутины, от грубых театральных приемов и эффектов, реалистка Дузе показывает ряд личных переживаний и ощущений, часто, быть может, играет самое себя, но этим-то самым и отличается от других актрис. Я рад, что на таком блестящем примере могу еще раз повторить свою мысль о реализме. У нас ведь до сих пор смешивают реализм с натурализмом, экспериментализмом и прозаизмом. Ну, так вот, эта «милостью Божиею» артистка никогда не прибегала к натуралистическим экспериментам и, будучи реалисткой до мозга костей, не переставала быть поэтичной. Она всегда боялась грубой лепки и подчеркнутых характеристик, боялась «кричащей плоти», которую так любит демонстрировать {282} Сара Бернар, и легко переходила от действительности к снам, когда, например, играла в репертуаре Д’Аннунцио. Реализм — ее вторая натура. Это — ее стиль. Но ведь остается еще первая натура, т. е. душа, сущность, смысл. Из этого субъективного, обособленного мира чувств и дум исходит то обаяние, которое Дузе производит на публику. Здесь она наедине со своим Богом, с Богом Достоевского и Толстого, тоже реалистов по форме — и мистиков, исповедников, пророков по сущности.

Для нас настоящий приезд Дузе — большое событие. Наш театр потерял веру в самого себя, ибо потерял веру в искусство актера. Сначала «станиславщина», затем «мейерхольдовщина» заставили блуждать хороший вкус по таким закоулкам и потусторонним дебрям, что для чистых, непосредственных впечатлений не оставалось ни одной крупицы восприятия… Ныне большая лучезарная звезда горит перед нами. Она символизирует возрождение. Мы видели свет ее на Западе и рады поклониться ей.

## На гастролях Дузе[[251]](#endnote-202)

Две женщины: Сильвия и Гедда Габлер. После «Джиоконды» я ушел из театра, унося в душе грустно-мечтательную улыбку Дузе и тихую мелодию финала…

Дункан, укутанная в старомодный бархатный салоп, какой носили наши прабабушки, и растроганная до слез, встретилась мне на лестнице Консерватории:

— Разве так играют на Земле? — спросила она, «прерафаэлитеки» улыбаясь, блаженно и кротко.

Это почти выражало мое настроение.

Действительно финал «Джиоконды», короткий, пластический, исполненный далекой музыки, как клавесины Ванды Ландовской, оставлял впечатление вечерней молитвы, поэтической «Ave Maria», прочитанной сквозь слезы…

«Джиоконда» — поэтическая поэма Д’Аннунцио, посвященная «прекрасным рукам Элеоноры Дузе». Отдавая свою пьесу в эти гибкие и нервные, как воздушные корни, руки, поэт вправе был сказать: «Предаю дух мой!» Он весь вылился здесь, этот щеголевато-изломанный упадочник, бряцающий важными доспехами классической поэзии и грезящий великим прошлым Италии в припадках драматической неврастении. Некоторые страницы его «Джиоконды» можно скандировать как стихи. Его благоухающие ремарки {283} можно сравнить с цветами. Но психопатическое увлечение руками Сильвии и их символистический культ выдают в Д’Аннунцио все черты литературного маньяка. По моему мнению, известная сцена в третьем акте, где Сильвия, спасая статую мужа, теряет свои руки, приводит всю пьесу к тому волоску, который обрываясь, делает великое смешным или тем, что французы называют «ridicule». Раздавленные руки Сильвии именно такое «ridicule». Трагически прищемленный нос любопытного годился бы в pendant такой символической фигуре. Но довольно о «Джиоконде». Когда-то ее играли и у нас без всякого успеха и потому сняли. Теперь иные обыватели спрашивали: «Это то же, что опера “Джиоконда”»?.. Довольно.

Скажем о Дузе. Среди риторики и мраморов, и ужасов этой пьесы, она напоминала прекрасное видение сцены, медленно двигающееся и претворяющееся в живую плоть. Это было в конце первого акта, когда страдальческая и, если так можно выразиться, теневая душа Сильвии вдруг загорелась солнцем счастья, расцвела улыбками и заблистала слезами радостного утра. Дузе словно раскрыла свою душу и залила театр лучами яркого света. Счастье было так полно, так щедро и солнечно, что впечатления одной этой сцены хватило на всю пьесу. Я прочел справедливые замечания одного критика по адресу тех, кто упрекал Дузе в «игрании» следующих сцен. Ведь игра, т. е. некоторая театральность, приподнятость тона, сценическая условность вполне в духе пьесы. Неоклассическая «Джиоконда» — отрицайте ее или исповедуйте — имеет свой стиль. Дузе, впадая иногда в декламацию и позу, только «стилизует» Д’Аннунцио. Такова она в третьем действии, где нелепо-длительный и риторико-торжественный диспут двух соперниц так мало вяжется с истинными положениями жизни. Впрочем, Дузе и здесь верна себе. Где только можно, она являет свой реализм, вводя в общий стиль исполнения ей только одной дозволенные и только ей удающиеся приемы. Так она несколько раз рубит по воздуху кулаками, словно тяжелым мечом нанося ненавистной Джиоконде удар за ударом, так она бежит к самой рампе, разводит руками, встряхивает головой и восклицает вызывающе вульгарно «га!» — обругалась!.. Не знаю, что это такое, реализм или другая премудрость, но знаю, что у Дузе все эти неожиданные крайности залиты таким сияющим Божьим благословением, что нет ничего прекраснее ее в те моменты, когда она одним словом или движением опрокидывает существующий строй понятий!

Наконец четвертый акт. Я уже упоминал о нем. Дузе играет его в очень сокращенном виде, оставляя только мотив, — почти без аккомпанемента. В этом акте Сильвия без рук. Она потеряла их по воле Д’Аннунцио. Не желая возвращаться к осуждению подобной поэтической вольности, я замечу только, что для актера здесь большая {284} техническая задача. Руки ему нужны, как крылья птице, как плавники рыбе. Словом, актер без рук, как без рук. И Дузе разрешает этот грубый акробатический «трюк» так легко и так пластически, что уродства Сильвии почти не замечаешь и после готов оплакивать эти нежные тонкие руки, устало-бледные под драгоценной обузой колец, словами пьесы: «Ах, какая жестокая любовь!»

### \* \* \*

«Гедда Габлер». Переход из Италии в Норвегию, от мраморов к ледникам очень резок. От Ибсена дует холодным северным ветром. Нежный тепличный цвет Дузе может погибнуть в стране фиордов. Но вышло так, что артистка, у которой, по образному выражению покойной Лохвицкой, «солнце в крови», согрела своим талантом всю пьесу. Во всяком случае это была Норвегия летом, куда теперь наши туристы ездят за отдыхом и конституцией.

Итальянские актеры, жизнерадостные сангвиники, бодрым тоном и самоуверенной игрой быстро поладили с местным колоритом пьесы и приспособили ее к какой угодно стране. И сама Дузе мало чем внешне и внутренне походила на «ледяную деву», какой является Гедда у Ибсена. Это была просто сильная, самостоятельная и гордая натура, производившая скорее положительное, чем отрицательное впечатление и только моментами загорающаяся демоническими вспышками.

В «Гедде Габлер» мы встретились с обычным у Дузе явлением: с ее «феминизмом». Она подняла и облагородила Гедду во имя высшего идеала женщины. Вот он, этот идеалистический реализм, о котором я говорил! Что же нам делать: восторгаться или протестовать против этого? Я оставляю вопрос висеть в воздухе и скажу о другом. Дузе вообще вне критики. Не мы ее проверяем, а она проверяет нас. Ну что будет из того, если я назову ее Гедду итальянкой или замечу те-то и те-то уклонения от характеристики Ибсена? Ведь иначе она сыграть не может. И если бы она играла иначе, это не была бы Дузе. Она отдает себя всю, и если вместо прежних безумств нервной силы, изводивших ее вконец, она иногда прибегает теперь к готовым формам, то этим самым она как бы изваивает свое прошлое, оставляя нам хрупкое наследие таланта. Воспоминание губит всякое впечатление. Где-то я читал: «je n’ecris pas mes mémoires parce que j’ai trop de mémoires»[[252]](#footnote-52) Все, что было, кажется лучше или {285} хуже настоящего. И никогда одинаково. В прошлом мы любим представлять себя оптимистами, не замечая, какая ирония заключена в этом психологическом параграфе. Ведь если я был благодушнее настроен прежде, то из этого не следует, что все было лучше. Если художественное восприятие столько-то лет назад было незасореннее настоящего и назвало Дузе великой, то нельзя по одному этому распространять свой личный убыток на артистку. Талант, конечно, считается с годами. Но когда он молод, его часто попрекают молодостью, хотя недостаток этот исправляется с каждым днем, а в зрелые годы ставят в главную заслугу сохранившуюся юность души. Нервная сила сохранила Дузе, но не так, как электрический ток убивает растение, т. е. оставляет их в состоянии известного момента. Нет. Дузе вся в движении, в красках, в образах, и самое ужасное для нее теперь было бы перестать играть. Она живет теперь «на ходу» и, благоразумно пользуясь силами, только сохраняет себя для нас. Искусство не захочет от нее такой жертвы, одного такого момента, когда бы она с прежним безрассудством бросилась в омут страстей. В «Гедде Габлер» мне становилось страшно за эту хрупкую организацию, когда Дузе с сатанинской злобой принялась рвать и жечь рукопись Левборга. Я ненавижу «брюхо театра», требующее от актера свежей крови и дымящихся внутренностей. Театр, т. е. публика, это многоголовое чудовище с хищническими аппетитами и инстинктами, хлопающее, свистящее и вперевалку расползающееся домой, производит на меня всегда впечатление кошмара. Какая безнравственность заключена в желании зрителя потрошить актера живьем и наслаждаться видом его страдания! Впрочем, мы живем в стране, где до сих пор секут налимов «для огорчения» и «метят» ножом живую стерлядь. Наши театральные нравы ушли недалеко от нравов живородного садка.

Я увлекся и отвлекся. Но это во имя Дузе. Тогда же раздавались замечания, что теперь она играет не так, как прежде, что ее Магда и Сильвия богаты скорее техническими совершенствами, чем душевными порывами. Слышались и сентиментальные вздохи: «Ах, наша молодость!» Но «Гедда Габлер» заставила прекратить и толки и вздохи. Прежняя Дузе предстала во всеоружии своего драматического таланта. Она показала такие тонкости игры, такие нюансы чувства, так увлекла и наэлектризовала публику, что перепутала все недавние рассуждения и осуждения, разбила публику, что называется, наголову и осталась победительницей. Я убежден, что никому и в голову не пришло осудить ее в том, что на этот раз Гедда была итальянка или космополитка, а не уроженка Норвегии, что речи ее вместо злобы и проклятия звучали протестом, что весь образ очистился и преобразился, едва Дузе взяла {286} его под свою защиту. Все чувства и страсти были удовлетворены, когда артистка в заключительной сцене третьего акта развила свою силу до степени трагического ужаса. Не прошли незамеченными и такие тонкости, как первая сцена с Левборгом и закипающая в душе Гедды ревность и обращение ее с Тэей. Ах, эти неуловимые движения Дузе, когда она гладит золотистые волосы Тэи! Она их словно выщипывает прядь за прядью, и лицо ее искажается до неузнаваемости. Есть еще движение в последнем акте, когда Гедда после разговора с Браком решает покончить с собой: Дузе сразу встает и делает руками короткий округлый жест от груди, словно вынимает оттуда душу. Немного спустя жест повторяется, но менее решительно. Потом раздается выстрел. Все это очень трудно передать словами. Жесты, неуловимые, как тени, интонации, тающие как облака. Надо видеть все это самому, чтобы почувствовать всю красоту художественного согласия, каким Дузе облекает свои образы. Вот почему, не увлекаясь, подобно другим, «нутром» актрисы и не требуя от нее никаких жертв, я ценю в ней и хочу подольше сохранить в памяти то, что должно уйти с ней: облачный голос и тень движений. Пусть нежная Сильвия подольше живет среди нас и прекрасным видением сцены проходит мимо мраморов, бросая лучи света и врачуя наши душевные недуги. Какое счастье видеть и слышать ее! Сон наяву или явь во сне… Искусство имеет много общего со сном: им грезят.

## Последний акт[[253]](#endnote-203)

*Silence, silence*!..

Verlaine[[254]](#footnote-53)

Ж. Леметр когда-то попрекнул Дузе слишком вольным обращением с Дюма. Она, видите ли, играет свою собственную «Даму с камелиями», и играет ее не так, как Сара Бернар, а… И так далее. Изящный критик, как всякий француз, вступился здесь главным образом за *свое* национальное достояние, дающее верную ренту и актерам и критикам, за эту пресловутую, избитую как мотив шарманки, но живучую и «хлебную» пьесу. Напрасно он говорил о «европейском вкусе», сомневался, что переделка гастролерши едва ли послужит к его вящему процветанию, напрасно иронизировал {287} вообще над «европейским вкусом». Дело заключалось не в «европейском вкусе», а в том, что итальянская актриса осмелилась переделать «Даму с камелиями» на свой образец и играть ее по-своему. Французское рутинерство никак не могло примириться с этим. Дузе выбросила из пьесы весь ее «парижский» колорит, не насурмила бровей и не накрасила щек по рецепту Сары, все отняла у других и все взяла себе и играла чуть ли не оперное либретто.

Леметр прав: это вандализм. Но не у Дузе. Надо же знать разницу между варваром и эллином. В данном случае Дузе руководил именно эллинский вкус. Для того чтобы продолжить существование «Дамы с камелиями» на европейских сценах и утвердить ее космополитизм, понадобилась рука большой артистки, ее чутье и такт, сделавшие из Маргариты совершенно иное существо, чем то, которое родилось в Париже. Дузе не подчеркивает профессии героини, ибо заглавие достаточно объясняет все. Со свойственным ее реализму направлением она идеализирует Маргариту и рассказывает историю одного женского сердца, не поднимая камня на его прошлое. «Роман Дузе», в котором она, Маргарита, любит Армана, напоминает скорее — по верному сравнению того же Леметра — роман Ромео и Джульетты или Павла и Виргинии. Она так нежна, так искренна и так несчастна, эта бедная жрица любви, что, глядя на нее, думаешь: «Бедное дитя!» Именно: дитя, а не женщина. Она так слаба и беспомощна, что в крике ее: «Armando! Armando!» слышится умоляющий голос истязуемого ребенка. То же самое и в сцене смерти. Так по-детски чисто и радостно не умирала ни одна из когда-либо игравших Маргарит. Это — смерть Ганнеле. Она видит небо и ангелов. Разумеется, Дюма этого не предвидел.

Я озаглавил эти строки: «Последний акт». И вот почему. Когда Маргарита умерла и опустился занавес, я ясно видел, как белый Пьеро, подняв брови и в знак молчания приложив палец к губам, прокрался вдоль рампы. Мне вспомнился Верлен:

Silence, silence!..

Глубокое молчание было в зале. Аплодировать начали не сразу. «Последний акт», казалось, раскрыл тайну смерти. Там, за занавесом скрылся чистый образ искусства, и один Пьеро знал, что через пять минут воскресшая Дузе выйдет на вызовы публики. Он это знал, но с комической важностью хранил значение минуты. «Может быть она и самом деле умерла?» И с блудливой ужимкой белой кошки он прокрался вдоль занавеса и в круглых глазах его было написано:

Silence, silence!..

## **{****288}** «Трактирщица»[[255]](#endnote-204)

Это «для любителей и знатоков». Старая комедия Гольдони — веселая театральная старина. Скряга маркиз, тароватый граф, наказанный женоненавистник кавалер, плутовка-трактирщица. Дата: 1763 г. Это тонкое вино надо пить маленькими глотками в старинных граненых рюмках. Явление за явлением надо следить, как оживает на сцене эта редкая художественная миниатюра. Поэзия приседаний, полуулыбок, полувзглядов. Политика ужимок и недомолвок. Легкомысленный чепчик, вишневый бархатный корсаж с голубой шнуровкой, голубые атласные туфли на высоких каблуках, две задорные мушки, два жгучих глаза. Чепчик так и летает, корсаж выдает волнение открытой груди, глаза искрятся смехом. Вы во власти у Мирандолины. Она потчует вас удивительным рагу и подливает бургонского. Целых три акта она дурачится и дурачит. Она вот тут, у самых губ, а в руки не дается. И все это дразнит как-то вместе и насмешливый чепчик, и вкусный запах старинной кухни, и вино в хрустальном графине. Дузе в «Трактирщице» неподражаема. Это весело как солнце после дождя. У нее смех такой искренний и именно смешной, что тавтологии здесь не боишься. Она Мирандолина с хитрецой, с рассудком. Каждый реверанс у нее на счету. В аристократическом рисунке тонко выражено мещанство. Сцена с утюгами — шедевр. В ней-то особенно и чувствуется XVIII век. Дузе, например, завязывает тряпочкой обожженный палец кавалера на манер старомодных ночных колпаков. Мелочь — но от нее веет старым эстампом. И таких мелочей разбросано множество. Это — шитье блестками и шелками вялых, потухших красок, на которое упал луч смеха и зажег его беспечальной прелестью комедий Гольдони. Я хотел соединить две характеристики: Мирандолины и Паулы из «Второй жены», которую с таким артистическим совершенством и с таким исключительным успехом играла Дузе вчера, но вижу, что «Трактирщицу» надо выделить особо, как художественный «bric-à-brac»[[256]](#footnote-54). В пыли двух столетий Дузе отыскала этот амулет молодого смеха и преобразила всю картину. Ряженные куклы комедии задвигались и заговорили, в судках зашипели кушанья, в рамах заискрилось вино, в проворных руках Мирандолины заходили утюги и обожгли пальцы навязчивого кавалера. И очарование этой невинной шутки XVIII века надо принимать так, как слушаешь жужжание палисандрового клавесина или рассматриваешь портрет-миниатюру. Повторяю, что вино надо пить маленькими глотками в граненых рюмках старинного хрусталя.

## **{****289}** Джиованни де Грассо[[257]](#endnote-205)

Я видел удивительного актера, актера-мужика, если позволите так выразиться. И, быть может, потому что это был мужик, был он нам так близок… Джиованни де Грассо, о котором прокричали газеты Запада, попал в холодную страну, где солнечный талант его поймется как нигде, именно его-то нам и недоставало. Нужны были такой сценический темперамент, такая сила выражения и такое творческое заражение, которое и завоевали северный город на первом же спектакле. Но и вообще вся известность Джиованни де Грассо пошла с Севера. Первый о нем заговорил норвежец Бьернсон. «Снежный король» пожаловал его в трагики мира. И вот актер ярмарочного театра, окрыленный мечтой, бросается в актерскую авантюру и несет на себе ярмо европейского гастролера. Он чертит борозду художественного завоевания с той упрямой силой, которая под силу только угрюмому и крутошеему сицилийцу. Борозда проведена. И теперь он стоит на конце ее, как грубый и простодушный пахарь, чье лицо мы видели у Сегантини…

### \* \* \*

Мне хочется передать свои впечатления, как они складывались. Я был приятно изумлен, увидев, что первый спектакль состоялся при благосклонном отсутствии публики. «Прекрасно, — думал я, — нет сегодня, будет завтра». Так и случилось. Уже второй спектакль собрал в Консерваторию если не «весь Петербург», то хорошую часть его. Два вечера прошли под несмолкаемый шум оваций. Петербург утвердил славу Джиованни де Грассо тем успехом, который сеет стоустая молва, передавая шепотом свои впечатления и пожимая руку соседа в моменты высшего удовольствия… Еще мне хочется сказать, что почувствовал я, увидав на сцене всех этих бойких и голосистых синьоров и синьор, которые без умолку трещали на гортанном сицилийском наречии и вертелись как пестрые забавные куклы. Первое впечатление: малороссы! Словно сидишь у Суслова. И живость движения та же, и женское тараторение, и вся малорусская эпизодичность, и все малорусское залихватство. «Итальянские малороссы» — так их и будем называть. Тем более что и репертуар сицилийцев близко напоминает нашу южную драматургию. Все это «Cavalleria rusticana»[[258]](#footnote-55) в десятом или двадцатом варианте. Смотришь одну пьесу, другую: все это продолжение или развитие одного и того же. Что было вчера, то есть и сегодня. {290} Вчера он любил ее, и сегодня тоже любит. Вчера он зарезал соперника, а сегодня перекусил ему горло. Только и разницы. А как любят, как ревнуют в этом театре! Мы столкнулись с этими страстными головорезами в тот момент, когда пребывая в полутонах и получувствах современной драмы, тянули какую-то скучнейшую папироску психопатического гашиша. И вдруг, как молния, как ураган, ворвался в наше прокислое житие этот трагик-мужик и пробудил нас от спячки…

Будем же осторожны с ним. Особенно будем осторожны в увлечении им. Он талантлив — это бесспорно. Он страстен — это вне всякого сомнения. Но лава его страстей, родившихся у подножия Этны, первобытна. Он груб. Он однообразен в тех верных средствах, которыми действует на публику. Его рычание, всхлипывание, укусы и пощечины — все это было принято сначала с размягченным ужасом. Но он рычит и рычит, он всхлипывает и еще раз всхлипывает, в каждом акте дерет за волосы и в каждом финале кусается. Мужицкая работа его здесь налицо. Он перестает быть мастером тех чудесных выражений чувства, которые наряду с грубыми побуждениями его темперамента кажутся камеями, изваянными из той же природной лавы.

### \* \* \*

Ювелир и каменщик — вот Джиованни де Грассо.

Для народной драмы не найти лучшего героя. Гордый и сильный плебей. Сутуловатый, приземистый, угрюмый. Взгляд исподлобья. Ловкие и быстрые движения дикой кошки. Но часто он застенчив и беспомощен. Жгучие слезы обиды сменяются у него судорожными всхлипываниями ребенка.

А ты не знаешь, что такое значит,  
Когда мужчина плачет?

Он производит глубокое и сильное впечатление. В драме «Malia»[[259]](#footnote-56) у него есть моменты, неотразимые по своей простоте и силе. Его тихие укоры в первом действии, а в последнем — его поцелуй среди ревнивых истязаний достойны старого Сальвини. Для меня это имя — все, и я охотно отдаю мое сравнение Джиованни де Грассо. Но Сальвини — аристократ, романтик и стилист. Это Гюго сцены. Грассо — простолюдин, реалист и кустарь. Он порой мелодраматичен и если бы не природная искренность, эти моменты ему следовало бы поставить на счет. Но он так непосредствен, {291} так наивен, что ему прощаешь и мелодраматические эффекты. В «Feudalesimo о Terra bassa»[[260]](#footnote-57) есть сцена, редкая по художественной простоте, сцена, где Ванни после бурного объяснения с женой, угощает ее за обедом и плачет. Это просто, правдиво и благородно. Зачем только артист, выбежав в другую комнату, садится на пол? Рискованность движения не искупает мелодраматизма. Грассо вообще часто рискует. Он любит эффектное движение, бравирует жестом, играет чувством. При однообразии приемов он изучил свои средства в совершенстве и распоряжается ими как большой искусник. Он показывает балаганный «фокус-покус», но облекает его в трагические формы. Так, вскакивая на спину противника, как рысь, и перерезывая ему горло, Грассо нисколько не шокирует и не удивляет. Все у него выходит естественно и легко, как будто так и нужно. Его «человек-зверь» так пластичен, что вызывает страстную жуть…

Предупреждая огульное увлечение сицилийским трагиком, я хотел указать именно на эти природные свойства его натуры, чтобы отделить их от таланта. Не прыжками и не рычанием надо увлекаться в нем, но творческой силой актера-мужика, которая сочетала величие с наивностью. Это — наш Микула Селянинович. Борозду за бороздой ведет он глубоким плугом, поднимая широкое поле народной жизни. И над простодушным вдохновением его светит Божие благословение…

## <Шаляпин — Олоферн>[[261]](#endnote-206)

Поговорим о Шаляпине. Я видел его вчера в «Юдифи». Интересный спектакль. Интересны были и толки в антрактах…

Мне хочется сказать несколько слов именно по поводу этих толков.

Шаляпин теперь сила. Его имя собирает народ, где бы и что бы он ни пел. На спектаклях и в концертах с его участием принято неистовствовать и восторгаться каждой нотой, каждым его движением. Певец приемлет все это — и восторги, и неистовства — с тою же несколько удивленной улыбкой, с которой по утрам узнает из газет, что собирается защищать такого-то преступника или читать Апостола на таких-то похоронах. В антрактах о нем судят {292} вкривь и вкось. Чего-чего тут не услышишь! Восторги всегда пересыпаются вымыслом и сплетнями. И за этой пространной «легендой о Шаляпине» теряется его значение как певца и актера…

Между тем именно теперь, когда он так явно диктаторствует на оперной сцене, в его творчестве совершается тайный и роковой перелом, когда устав быть «кумиром толпы», он начинает познавать силу высокого одиночества. Я говорю это не столько под впечатлением его личных признаний, сколько из моих наблюдений на вчерашнем спектакле. Олоферн убедил меня в этом. Это трудная партия, и выигрышная роль была исполнена Шаляпиным так, как до сих пор ни в одной опере. Во всяком случае, это было «не для толпы», и в антрактах замечалось некоторое недоумение. Не восторгаться Шаляпиным, значит, прослыть профаном, а вместе с тем материала для восхищения было мало. Иное дело в «Фаусте» или вот еще в «Русалке». А здесь не то идол какой-то, не то кавказский депутат… После сцены опьянения и церемонных аплодисментов старые театралы заявили:

— Нет, Стравинский лучше эту сцену вел! А про Корсова и говорить нечего. Он, бывало, такого страху нагонял, как принимался мечом махать, что у дирижера поджилки тряслись. Ураган! Смерч!!

Спектакль, впрочем, кончился благополучно, ибо Шаляпина вызывали и вызывали до изнеможения. Отдав дань театральной природе, зрители могли спокойно идти домой, ибо Олоферн не взволновал их. И вот с того момента, как в театре погасли огни, и столица была признана кем следует вполне безопасной по части остро-психопатических увлечений, образ Олоферна, созданный Шаляпиным, начал жить собственной жизнью — жизнью сценической химеры…

… «В четвертый день Олоферн сделал пир для одних слуг своих и не пригласил к услужению никого из приставленных к службам. И сказал евнуху Вогаю, управлявшему всем, что у него было: “Ступай и убеди еврейскую женщину, которая у тебя, придти к нам и есть и пить с нами — стыдно нам оставить такую жену, не побеседовавши с нею, она осмеет нас, если мы не пригласим ее”»[[262]](#endnote-207). И был пир. Олоферн возлежал на драгоценном ложе из пахучего дерева и слоновой кости, и Шаляпин казался изваянием пирующего царя Ашурбанипала. Он любуется еврейкой и пьет. Библия выражается точно — «И пил вина весьма много, сколько не пил никогда — ни в один день от рождения». Он словно окаменел, глаза уставились на Юдифь, и только движение руки, опрокидывающей чашу за чашей, выдает в нем живого человека, разжигающего свою страсть вином. Но вот он вскочил, заревел как лев, вот взмахнул мечом, раз, другой, третий, вот шатаясь пошел в опочивальню — это все новые и новые {293} изваяния, целый ряд ассирийских барельефов, смелых и точных, как запись священного предания, Шаляпин, выражаясь языком современных рецензий «стилизует Олоферна». Его композиция состоит из ряда смелых поз и движений, которые, будь они воспроизведены кем-либо другим, показались бы смешными. Мы помним, как «стилизовали» у Коммиссаржевской, заставляя живых людей деревенеть или прыгать как марионетки. Стилизация, к которой на сей раз прибегнул Шаляпин, иного рода. Это воодушевленная скульптура. Это камни, которые говорят. Ряд характерных жестов, заключенных в общую неподвижность образа, указывают на замысел роли. Надо было дать понятие об Олоферне, как о личности того седого периода истории, о котором писалось на каменных глыбах глубокими клинообразными высечками. Надо было воплотить не только эпоху, но и искусство той эпохи. Страшное добродушие и слепое спокойствие крылатых ассирийских быков — вот прообраз того Олоферна, которого видел Шаляпин. Его окаменелость была ужасна. Когда в разгаре пира он, отуманенный страстью и вином, схватил меч, каждый взмах его напоминал кошмарные ужасы древних изваяний. Я не знаю, как играл эту сцену Корсов, но судя по рассказам очевидцев, то была игра во вкусе доброго старого времени, т. е. так, как играли Брянский и Каратыгин, когда хотели «удивить мир злодейством». У Шаляпина же это в полном смысле слова — «новое искусство». Искание, поднятое талантом и проверенное опытом лет, отлилось в правдивой спокойной форме. Немногие из публики поняли, что видят перед собой. Ибо вместо эффектной и пестрой игры они видели строгую и ясную скульптуру. Я не касаюсь голоса, который, по мнению специалистов в этот вечер звучал как «звенящая тетива царя», но я хочу сказать, что мощный тембр этого голоса необыкновенно шел к медно-каменному ужасу образа, который и угнетал и восхищал. А публика принимала все это не равнодушно — нет! — она принимала новое, как старое, и старое, как новое. Так, мол, и должно быть. Немногие оценили это «стилизованное» окаменение, этот остроугольный автоматический жест к чаше, лепную поступь, лепные повороты головы; немногие почувствовали в этом рыкании осторожно-угрожающий голос ассирийского льва и темно-кровавую пасть его; немногим в тембре этих стесненных стенаний и знойных вожделений почудился запах пустыни, кочевых шатров и отзвуки мечей, щитов, чаш и тимпанов.

Высокое одиночество таланта, громоздкое строение классической фигуры, голос Апокалипсиса — все это бродит по Петербургу, когда в театре нет света и вообще «все обстоит благополучно».

## **{****294}** Сара Бернар

### I[[263]](#endnote-208)

Когда я вижу ее, слушаю, читаю о ней, мне кажется, что существуют на свете сказки Эта волшебница, заворожившая мир своим чудодейственным даром, своим серебряным голосом и мерцанием продолговатых глаз, стоит в моем воображении на грани возможного. Ее жизнь — одно из самых фантастических сказаний, когда-либо записанных современниками. Ее талант — наследство добрых дней, о которых мы слышали в детстве. Ее сценическая карьера — ряд чудесных превращений странствующей принцессы. Когда она является на экстренном поезде и раскупоривает свои сто сундуков, отель принимает вид сказочной декорации. Репортеры прыгают от одного сундука к другому и положительно не знают, с чего начать разговор. Золотая сказка сидит посреди своих нарядов и гладит любимого фокстерьера. Этот непоседливый, смышленый песик тоже какой-то завороженный гном. Он, быть может, один знает про Сару то, чего не могут знать репортеры. Он знает Сару, когда она остается одна и на некоторое время превращается в простую смертную.

Вопреки всем своим собратьям, я никогда не считал Сару рекламисткой. Что ей рекламировать? Свой талант? Свою жизнь? Свои успехи? Но если бы она рассказывала еще больше небылиц, действительность превысила все рассказы. Она живет в хрустальном дворце, сквозь стены которого видно все, что происходит внутри. В этом жилище зеваки всего мира видели Сару то за мольбертом, то за глиной, то за писанием мемуаров. Она гуляла в костюме Пьеро и спала в гробу. У нее были темнолицые невольники и ручные тигры. Был нильский крокодил и собаки самых разных пород. Ее фантазия и чудачества удивляли всех, кто мало смыслил в искусстве. Тысячи простофилей не соображали, как ловко провела их Сара, как сделала данниками театра, разыгрывая на глазах у всех древний миф о Цирцее Кого она рекламировала? Неужели самое себя? Но для этого не хватило бы никакой рекламы. Нет. Живя и чудесничая в хрустальном доме, сквозь стены которого было все видно, она рекламировала свое искусство и завораживала тех, кто не признавал театра. Эта рыжеволосая химера создавала вокруг себя такую экзотическую атмосферу, что и в самом деле могла сойти за волшебницу. Ее боевой девиз «Quand même»[[264]](#footnote-58) как будто с орифламмы Жанны д’Арк.

{295} «Дама с камелиями» — одно из чудес Сары. Это ядовитое, экзотическое создание ее искусства, какая-то невиданная орхидея или змея с головой женщины. У нас почему-то принято сравнивать в этой роли Сару с Дузе Но это полная бессмыслица. Две актрисы и два искусства. Два типа и два полюса Маргарита у Дузе — художественная импровизация на феминистическую тему. Это рассказ о «больной душе», душистая агония камелии, ожерелье из слез мученицы. Маргарита у Сары… Я затрудняюсь определить ее психологию. Это какой-то волшебный сад, где можно заблудиться и отравиться дыханием ядовитых цветов, «fleurs du mal»[[265]](#footnote-59), которыми засеян весь рисунок роли. Это лабиринт чувств и страстей, в сердце которого живет сказочная принцесса. Маргарита Горье, какой мы ее видим у Дюма, так же не похожа на самое себя в изображении Сары, как и Дузе. История «погибшего, но милого создания» не задача для таких художниц сцены. В Саре много загадочного и демонического. На сцене она такой же сфинкс, как и в жизни. Ее образы тоже живут в хрустальных дворцах, на которые глазеет улица. Ряд фантасмагорий, химер, миражей. Эту Маргариту не любишь, но удивляешься ей. Не жалеешь, а боишься. Когда Сара Бернар играла эту роль раньше, то она сильно подчеркивала краски «полусвета». Теперь этого нет. Образ получается сказочный. На «Даме с камелиями» сказочные платья, и она живет на сцене так необычайно, как в сказке. И любовь ее — сказка, и смерть — сказка. Жест за жестом, слово за словом воплощает она волшебную сказку. Я с нетерпением ожидаю увидеть ее в «Федре», чтобы проверить свои впечатления. Когда-то от Федры у меня кружилась голова. Трагедия Расина, рассказанная Сарой, казалась сказкой и сама она сказочницей античного мира. «Дама с камелиями» убеждает меня в том, что теперь артистка и таким реальным ролям, как Маргарита, придает мистический, сказочный характер. Это — ее искусство, ее стиль. Это она сама — колдунья, спрыснутая «живой водой», молодая за рампой и пленительная во что бы то ни стало — quand même.

### II[[266]](#endnote-209)

«Адриенна Лекуврер», сочинения самой артистки[[267]](#endnote-210), несмотря на многие недостатки, имеет несомненный интерес и значение для «великой Сары». Это нарядное романтическое произведение, не лишенное доли сентиментальности, наглядно изображает нам душу автора. Вид Сары поместился в изящных, напудренных картинах {296} Ватто Ее симпатии обратились к славной эпохе Вольтера и трагической судьбе Лекуврер. Но вот что любопытно. Актриса написала не сценическую вещь. Слишком все это интимно вышло у нее, слишком эскизно и как-то по-дилетантски. Даже Адриенна получилась бледной и, за исключением некоторых моментов, мало интересной. Лучший акт — последний. Смерть. Сара умирает так, как умеет умирать только она одна. Ее смерть — это «смерть нежная как любовь», по выражению гауптмановского Крамера. «Смерть, слышите ли, оклеветали; это злейшая клевета в мире. Смерть самая нежная форма жизни, шедевр вечной любви». Но конечно же не ради одной этой сцены Сара написала шесть картин. В них во всех живет ее нежная душа и надо слишком тонко чувствовать и понимать искусство, чтобы разобрать, какие именно тонкости увлекли Сару в каждой сцене. Для зрителя это почти незаметно. Надо хорошо знать и самое Сару, а в особенности талант ее, чтобы постигнуть в совершенстве ее художественный замысел в этой роли и проследить те нити чувства, которыми она выткала свою Адриенну. Зато понятна душа произведения — романтизм. Это — душа Сары. Да какой же актрисой ей и быть, как не романтической, ей, воспитанной на произведениях Расина, Гюго, Сарду и Ростана? Под романтической тенью Собора Парижской Богоматери выросло это самобытное, нервное и прекрасное, как Эсмеральда, дарование. А между тем еще недавно раздавались голоса, обвинявшие Сару в излишнем реализме и считавшие ее чуть ли не музой натуралистической драмы. Впрочем, сама она подавала повод к подобного рода толкам, когда ходила в клинику изучать припадочных и легочных больных, думая, что вид человеческих страданий и смерти даст ее вдохновению новые детали и краски. Ничего подобного не случилось. Больничный натурализм приводит не к театру, а к моргу. И вот тогда-то Сара с удвоенной страстью принялась за романтическую драму, дав театру новое движение, известное под именем «неоромантизма». Ростан занял в этом движении едва ли не руководящее влияние. Он был трубадуром Сары, видя ее то как «Принцессу Грезу», то как «Самаритянку», то как «Орленка». Неоромантизм был второй молодостью артистки.

О как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней[[268]](#endnote-211).

И как привязалась Сара к своим новым увлечениям, как с головою ушла она в поэзию романтизма, которою когда-то бредила во дни молодости. Собственно говоря, в игре ее нет никакого «нового стиля». В своем таланте она сумела сочетать старое с новым, и потому трудно сказать, что в ней «от Гюго» и что «от Ростана». {297} Она владеет ключом к пониманию духа романтизма, вечного и мирового. В «Садах» Делили, где гуляли Вольтер и Лекуврер, Сара нашла слова, чтобы выразить свое постоянное поклонение романтизму. И ее смерть Адриенны, «нежная как любовь», есть та самая любовь, которая сильнее смерти…

### III[[269]](#endnote-212)

«Федра»!.. Для театрала как я, — «это звучит гордо, это огромно». Это — старый французский театр, темная массивная «Comédie Française», еще более темная и громоздкая парижская консерватория, томик Расина, легенда о m‑lle Жорж, о Рашель, восторженный фельетон Жанена, священнодействие репетиций Вормса, значительная тишина портретного фойе, пощаженного пламенем, и долгие жаркие споры в галереях Пале-Рояля…[[270]](#endnote-213) Русский вкус далеко от всего этого. Наш театр давно ушел от Расина, которым бредил Катенин и которого декламировала Семенова. Напыщенность и условность псевдоклассицизма искони были враждебны душе русского зрителя. Трагики вроде Мочалова и Каратыгина играли Шекспира и Шиллера, но не Расина. Наши небожители откровенно боялись заблудиться в трех аристотелевских единствах и предпочитали им живые страсти и выражения. Тем не менее, говорю я, у театрала, которому дороги традиции мировой сцены, с Расином должны быть связаны воспоминания молодости и первых увлечений театром. Он — ментор доброго вкуса, и Сара Бернар, быть может, последняя из актрис, которой доступен величавый стиль и поучительное значение его трагедий. Не думайте однако, что это урок французской литературы. Ничего подобного. Это те же страсти, те же движения души, тот же голос и та же пластика. Но если у Дюма и Сарду все это удивляло вас, у Расина оно ужасает. Перед вами бледное лицо трагедии, и на нем написан ужас. «Soleil, je té viens voir pour la derniére fois!..»[[271]](#footnote-60) Мятущаяся душа, нигде и ни в чем не знающая себе покоя. Призрак, с головы до ног окутанный в белую вуаль. Почти все первое действие Сара ведет сидя, словно прикованная своим любовным недугом, и слова ее:

Tu vas ouir le comble des horreurs…  
J’aime… à ce nom fatal, je tremble, je frissonne… J’aime.[[272]](#footnote-61)

звучат из глубины ее истерзанной души тихо и призрачно. Страсть набрасывает на ее чувства густую вуаль стыдливого признания. Это {298} так пластично и так возвышенно, что поневоле досадуешь на короткий миг наслаждения.

В былые годы Сара давала в «Федре» широкую картину женской страсти и, молодая и горячая, очертя голову несла свое признание Ипполиту. Теперь не то. Годы заставили ее перестроить роль на иной лад Это Федра весьма почтенного возраста и, пожалуй, годилась бы Ипполиту не в мачехи, а в матери. Великая художница сцены не побоялась показаться смешной и силой своего таланта дала такую глубину чувства, что захватила весь театр. Слова любви, отчаяния, проклятья исторгались из нее как бы против ее воли, сами собой и несколько облегчали ее страдания. Голос артистки, ослабевший для монологов Федры, часто переходил в крик, но эти стоны, это хрипение шло к общему впечатлению ужаса, которым веяло со сцены. А последнее действие… Таяние страсти, таяние жизни. Все минуло. И холодом смерти, белизной савана веет от Федры, закутанной в густую вуаль.

Любовь пожилой женщины к юному пасынку — вот грубое изображение той формулы, которую дает Сара. Игра, как видите, на риск. Но поэтическое очарование первого действия, но незабываемая элегия финала облекают все крайности выражения любовных сцен в такую гармонию чувств, что из театра уносишь в себе только музыку, И музыка эта заключена в одном слове: Федра.

# **{****299}** 1909

## <Анна Павлова>[[273]](#endnote-214)

«Блистательна, полувоздушна…»

Точный пушкинский эпитет, которым поэт охарактеризовал лучшую танцовщицу своего времени Истомину, хоть кого заставит усомниться, что полеты «как пух от уст Эола» не были только игрой воображения. Полувоздушна, полуочаровательна… Истомина и была таковой по отзывам современников. Танцовщица «terre-à-terre» со смазливым личиком и аппетитными плечами. Я убежден, что если бы Пушкин видел, как Павлова танцует его стихи, он полностью предоставил бы ей название «воздушной» На спектакле в честь А. С. Суворина мы видели живое воплощение мечты увидеть

… русской Терпсихоры  
Душой исполненный полет.

Вот как это было.

Рояль потянули за кулисы, и за него уселся наш неутомимый г. Таскин. Дали голубоватый сумеречный свет, свет опаловых туманов и подводных миражей. «Ночь» Рубинштейна поплыла в своих взволнованных, молящих аккордах. И танцовщица вышла на сцену. На ней было белое газовое платье, схваченное под грудью зеленым мистическим скарабеем. В руках были белые цветы — много цветов В волосах — тоже цветы. «La belle de nuit»[[274]](#footnote-62) — звали эту женщину Она мерцала серебряным месяцем из тысячи и одной театральной ночи. Цвела всеми цветами чистого эстетизма.

… мои стихи, сливаясь и журча;  
Текут ручьи любви, текут полны тобою.

Вальс, если только можно назвать вальсом эту «песню без слов», пластически декламировал Пушкина. Белое платье плыло по сцене, {300} свиваясь и развеваясь. Это была воплощенная муза спиритов. Она родилась на сеансах Стано и явилась сюда по вызову публики.

Во тьме твои глаза блистают предо мною,  
Мне улыбаются

Глаза Павловой, обведенные синевой тоски, каждый раз загорались, когда она протягивала кому-то свой букет. И тогда цветы на ее голове казались пучками звезд, и сама она, эта неуловимая и непостижимая «La belle de nuit» — ночной сказкой, рассказанной ветром…

Так танцует Павлова. Все это придумала она сама. Это ее вдохновение, ее творчество Потому она так искренна и свободна в своей пляске. Дункан — та связана стилизацией. Архаические позы античного барельефа и этрусских ваз, прерафаэлитское наивничанье — все это в конце концов утомляет. Павлова примкнула к «новому искусству» Дункан, но ничего не заимствовала из ее школы. Ни голоножие, ни архаичность, ни младенчество не соблазнили ее. Она осталась в трико и в розовых башмаках, в платье «style moderne»[[275]](#footnote-63) молодой и увлекательной женщиной. Белая петербургская ночь, декламировавшая нам стихи Пушкина под музыку Рубинштейна, была полна страсти и желаний, когда прозвучал последний аккорд и она бросила свои цветы…

Мой друг, мой нежный друг… люблю…  
твоя… твоя.

Павлова создала свой собственный жанр, который я бы назвал «хореографической мелодекламацией». В ней так много драматического выражения, что она может танцевать иные строфы «Евгения Онегина», особенно те, где сильно чувствуется элегия 30‑х годов. Она владеет этой эпохой и недаром любит одеваться «под Тальони». Посмотрите ее в «Жизели» или в «Шопениане» Это, если хотите, тоже стилизация, продиктованная нежным чувством к легенде о знаменитой балерине. В самом деле, отчего бы ей и не вообразить себя Тальони и не полетать по сцене старомодной картинкой? Простенький рисунок и мягкая ретушь старых литографий отлично усвоены Павловой. Она стилизует свою внешность до портретного сходства. Эти длинные тюники, эти крылышки, башмачки, веночек несомненно принадлежали прославленной Сильфиде Настроение получается откуда-то извне, и легенда о Тальони воскресает на сцене.

Итак, решив по примеру Дункан служить «новому искусству», Павлова обратилась к идеалам старого «классического» балета. {301} Наивное творчество, пленявшее наших прадедов, вдохновило ее сочетать в своих танцах модернизм с заветами Дидло. Получилось такое прелестное поэтическое «свое», что самые завзятые антагонисты балета записались в число поклонников талантливой артистки. Сказка белой ночи, декламирующая Пушкина, всех очаровала и вызвала шумные аплодисменты Образ «La belle de nuit», созданный Павловой, ее воздушность, ее неуловимость всем доставили чистое наслаждение поэзией. Я не знаю, как называются по-балетному все те чудеса техники, которыми она блеснула перед нами в тот вечер, не знаю даже, много ли их было… Павлова танцевала так легко, что о технических трудностях не могло быть и речи. Они все равно прошли бы незамеченными. Знаю только, что никогда балет не доставлял мне столько удовольствия, как эта «песня без слов», как эта «хореографическая мелодекламация», как эта танцовщица в белом платье и с букетом в руках.

Сказка, вам принадлежат все белые цветы, которые расцветают в белые петербургские ночи — между вами есть таинственная связь душистой поэзии и безмолвной красоты.

# **{****302}** 1910

## Вечер в «Доме интермедии»[[276]](#endnote-215)

Несколько изящных людей устроило на Галерной улице «Дом интермедии». Об этом как-то глухо было сказано в газетах, и так называемая «большая» публика до сих пор остается в неведении, что у нее под боком есть маленький, оригинальный театр, где можно провести изящный вечер

… Вы являетесь с непременным для петербургского «открывателя» запозданием, узнаете, что пролог уже прошел и началась пантомима, опытным взглядом окидываете вешалки: пустовато!

— Вчерась зато народу страсть было! — докладывает ливрейный привратник интермедии.

«Вчерась» тут справляли неофициальное открытие, а сегодня. Но я уже сказал, что публике ничего не известно об этом театре.

Поднимаетесь. Проникаете в зал. Полусвет, полуговор, полупустота. Вместо обычных рядов кресел и стульев поставлены ресторанные столики, за которыми вы сможете усесться и спросить по карте. Сцена ярко освещена и несколькими ступенями сбегает в партер: значит — полное слияние с публикой. Разыгрывается какое-то действие, и странная тишина объясняется вам:

— Пантомима!

Вы, я уверен в этом, быстро поддаетесь обаянию этой красивой шутки Шницлера, этому бессловесному пестрому анекдоту о «Шарфе Коломбины», рассказанному служителями интермедии. Когда-то, путешествуя по маленьким городам Италии, я перебывал во всех балаганах где давались пантомимы, и немое искусство бледнолицего Пьеро — мое любимое искусство. Вчера — в тысяча первый год своей жизни — он пластически изобразил свою любовь, свои страдания и печальный финал. Вы слышали эту «песню без слов», этот старенький любовный романс?

Au claire de la lune[[277]](#footnote-64)

{303} И так далее. Был скорбный Пьеро, была легкомысленная Коломбина, был наглый Арлекин. По афише это: г. Альбов, г‑жа Хованская, г. Таубе. Они превосходно разыграли пантомиму. Пьеро, как привидение, появлялся то здесь, то там, мучая Коломбину ревностью и путая ее. А она так откровенно веселилась и так искренно страдала И дерзко гремел бубенчиками клетчатый Арлекин… «Инсценировал» пантомиму таинственный доктор Дапертутто Он отлично передал сказочность действия, идущую от пролога, где выведен Коппелиус. Небывалое пополам со смешным, кукольное с человечным — вот рецепт талантливого доктора, что-то кошмарное à la Гофман чудилось на балу в сложных группах танцующих, в гримасничающем дирижере, в кричащей пестроте кукольного домика, так искусно переданного художником Н. Сапуновым. А в сцене смерти Пьеро, когда друзья его начинают плясать последнюю карманьолу, чувствуется и Верлен, и Бердслей.

Je suis un berceau  
Qu’une main balance  
Au creux d’un caveau  
Silence, silence![[278]](#footnote-65)

После «Шарфа Коломбины» шла грациозная пастораль поэта Кузмина «Голландка Лиза». Это — милое наивничанье в старомодных формах, изысканное баловство стилиста и литературного гурмана. В пасторали превосходно отплясывает г‑жа Е. Тиме

Наконец, «Блек-энд-Уайт» забавная шутка гг. Гибшмана и Потемкина, разыгрываемая якобы на английском языке. На самом деле это — ничего не обозначающий набор первых попавшихся английских слов в неожиданном комическом чередовании. Курьезна фигура сидящего на сцене переводчика. Публика смеется все время.

Спектакль окончен. Без четверти двенадцать. Впереди еще дивертисмент, но его я не дождался. «Дом интермедии» оставил во мне странное, но приятное впечатление. Несомненно даровитые люди, писатели, художники, артисты преподнесли публике свою красивую затею, обставив ее крайне непрактично для дела. Мне их развлечение симпатично, но так ли отнесутся другие зрители? Во-первых, надо объявить во всеуслышание, что на такой-то улице, в таком-то доме открылся такой-то театр; во-вторых, осветить зал и во время действия и во время антрактов: это поднимет настроение; в‑третьих, необходимо вместо позднего дивертисмента устроить отдельные музыкальные и имитаторские нумера в антрактах {304} Полумрак, полуговор, полупустота нагоняют дремоту. Молчаливый вечер за эстетической чашкой чая, гм… едва ли это привлечет многих… И вот мой совет: на следующий раз пусть искусный доктор Дапертутто захватит с собой веселую аптечку и пропишет публике живительный эликсир. Одного «Блек-енд-Уайта» мало. «Дом интермедии» да будет домом хорошего смеха.

… Полуночный разъезд. Опять пустынный вестибюль и унылая стража. Осеннее ненастье растворяет в луже искристые впечатления пантомимы. Арлекин и Коломбина нанимают извозчика на Петербургскую сторону. Пьеро плетется пешком в резиновых калошах…

И как-то жаль изящных, вечерних впечатлений.

## Режан[[279]](#endnote-216)

Режан… Это имя звучит для меня первыми искушениями молодости, первыми увлечениями парижских бульваров.

Я помню теплую, зеленую и далекую весну в Париже. С очень длинными волосами и в очень коротком пальто, с двадцатью франками в кармане и с вожделениями на целую тысячу, фланировал я по мусорному асфальту тротуаров, увлекаемый живым говорливым потоком людей в безвестную, соблазнительную авантюру, которая называется молодостью. Был вечер. Был тот серебристо-вуалевый час, когда электрические шары над магазинами начинают шипеть, мигать и лучиться, когда низенькие золоченые рестораны полны обедающими и в запотевших цельных окнах манерничают красные румыны, когда у огненных дверей театров хлопают дверцы кареток, и воздух полон острого и пряного «соуса», газа, трюфелей и каштановой завязи… Не помню, что именно заставило меня остановиться у одного театра, взять билет и сесть в кресла, не помню даже названия пьесы и содержания ее, — но помню актрису, обаятельную, гармоничную актрису, которая словно и не играла, а музицировала — и повторила и оставила во мне ту сложную гамму парижского воздуха, которой я только что дышал на бульваре… Здесь было все: и лирика первых клейких листочков, и задорное мальчишество рекламных крикунов; сентиментальный профиль гризетки и муслиновое создание Дусэ; вульгарный жест и шаловливое фру‑фру диалога, дорогой обед с трюфелями и шампанским, облачко сигарного дыма и застывшие {305} в глазах слезы женской обиды; уголовный роман с трогательной развязкой и бутоньерка Мюссе…

Это была Режан.

И выходя из театра я пел, как Фортунио:

Nous aliens chanter a la ronde,  
Si vous voulez,  
Que je l’adore et quelle est blonde  
Comme les bles.[[280]](#footnote-66)

Режан — комедиантка. Быть может, вы знаете портрет ее, писанный Бенаром Из дымчато-купоросной мглы, складывающейся не то в арабеск выцветшего гобелена, не то в декорацию полутемного сада, выходит смеющаяся женщина, розовый фантом сцены, освещенный эффектом рампы и несущий в публику все очарование импрессионизма… Режан со своим рыжим капризным хохлом, со вздернутым носом и с тем особенным остроумным и хитрым выражением лица, которое известно всем, даже внешне имеет ярко выраженный тип «комедиантки». Это лицо мы встречали где-то у Ватто, Ланкре и Патера. Вспоминаются «Les fêtes galantes»[[281]](#footnote-67), кокетливая актриса с красненьким простуженным носиком, менуэт, флейта, ониксовые декорации сада…

Режан — актриса. Если вы любите искусство актера, оно перед вами в наиболее совершенной и полной форме. C’est du théâtre[[282]](#footnote-68) Это — тот самый «обольщающий обман», которым светит и греет рампа. Не надо преувеличивать. Режан на русский вкус, быть может, слишком ярка и недостаточно тепла. Это не Дузе. Это — с головы до ног француженка, даже — урежем еще — парижанка. Сквозь таковую призму «паризинизма» следует воспринимать в ней все: и слезы, и смех, и гнев, и страдание, и страсть, и меланхолию.

Я упомянул о Дузе Это не совсем так. Сравнивать Режан вообще нельзя. Она сама по себе. Актриса актрисой, но еще и Режан. У нее свой стиль. Она это — она. И все тут. Когда немецкая критика, — вообще неблагосклонная к французской школе, — вздумала сравнивать Режан с другими актрисами, получился абсурд. Это только путает публику. Если Режан не Дузе, не Зорма, не Сара, некто бы там ни было — так что же из этого? Она — Режан, сказал я. Она — олицетворение своего искусства. А что искусство это велико, об этом никто не спорит. «Ах, это все так внешне, так поверхностно!» — {306} вздыхают на берегах Шпрее. Но у этой прирожденной парижанки, у типичной «parisiènne de Paris»[[283]](#footnote-69) внешность — вторая натура. Я спрашиваю вас: «Любите ли вы французских актеров и самих французов?» На Сене все гонятся за формой. Там внешняя отделка и совершенство техники ставятся так же высоко, как и вдохновение. «Это все — опыт, все — школа», — читаю я о Режан. Да, школа и опыт, все это так. И на этот счет противоречить я не буду. Но разрешите мне маленькое отступление. Я, да и многие из пишущей братии знавали еще так недавно делового жизнерадостного парижанина, директора одного телеграфного агентства, частенько наезжавшего в Петербург. Это был в полном смысле слова делец, ловкий, пронырливый, оборотливый, под безукоризненным фраком которого вряд ли кто мог подозревать чувствительное сердце. Его пафос и театральные манеры скорее предостерегали, чем располагали людей. В журнальной компании, за рюмкой вина он всем надоедал излияниями о своем семейном счастье. О жене он говорил не иначе, как бия себя в перси и проливая слезу. Над ним посмеивались. Передразнивали. И вот в один прекрасный день его жена умирает. Бедняга, не переставая декламировать и жестикулировать, идет в соседнюю комнату и… вешается. Это очень просто. Это очень сильно. Это очень понятно Не правда ли? Говорю об этом к тому, чтобы покончить с нареканиями на Режан в неискренности. Если она не забывает в момент скорби приколоть к голове кокетливый траур, она только воспроизводит ужасную правду жизни. Она — француженка Она — французская актриса.

Наконец: она так проста! Но и этим недовольны. Говорят, такая простота хуже воровства. Керр написал о ней: «Она великолепно подражает простоте». И вероятно думал, что сказал нечто большое. Но что есть сценическая простота? Искусство. Неужели же Режан только подражает искусству, а не мастерит сама? Сейчас она будет любить, сейчас станет ненавидеть, потом рассердится, потом развеселится — так что ли? Выходит, что все тонкости Режан шиты белыми нитками. А на самом деле видим другое. Игра Режан именно тем и замечательна, что в ней не замечается эпизодичности. Безо всяких усилий, так просто и натурально переходит артистка от положения к положению, что всякая пустенькая комедия в ее исполнении кажется вполне логичной. Роли Режан облечены в благословение Божие, которое и есть талант. Разумеется, у нее *все сделано*. Но это так и следует. Разве Дузе не «делает» своих ролей? Она и делает, и разделывает, и… переделывает. Работа {307} Режан филиграннее Это часто миниатюра. Мне лично Режан доставила много минут истинного наслаждения. Искусство актрисы, в котором наряду с изумительной техникой осталась дьявольская обольстительность женщины, ее капризы, ее порывистость, ее смех и слезы, в целом ряде сценических созданий дало огромную, неподражаемую, единственную в своем роде величину: Режан.

… Далекие прежние увлечения. Но каждый раз, когда я вижу ее, вспоминается парижский бульвар и серебряный вечер и молодой восторг Фортунио:

Nous allons chanter a la ronde  
Si vous voulez.

## О чем рассказывал гобелен («Дон Жуан»)[[284]](#endnote-217)

Необыкновенное зрелище. Занавес поднят. Авансцена открыта и полукругом выступает в оркестр. Поставлены необычайные декорации. Повешены невиданные люстры…

Это Александринка?

Да. Александринский театр убран нынче по-новому. Красиво, стильно, празднично. Показывают Мольеровского «Дон Жуана» и просят удивляться. Это не «Луи-каторз шестнадцатый», каким сплошь да рядом угощают по нашим театрам, но прекрасное художественное произведение Головина, которое после первого же действия вызывает аплодисменты зрительного зала. Режиссирует Мейерхольд. Он далеко отступает в смысле стиля от обычных мольеровских постановок. Если хотите, это его собственная вариация на тему «Дон Жуана». Вариация или стилизация, но во всяком случае нечто оригинальное и красивое. «Комедийная храмина» талантливого Головина, эти стильные «шпалеры» с раздвигающимся в глубине сцены гобеленом блеклого ржавого тона сообщают спектаклю настроение старого праздника. Ливрейные арапчата, похожие на черных котят, бегают и кувыркаются по мягкому ковру, курят амброй, звонят в серебряный колокольчик. Сияют восковые свечи. Таинственный гобелен раздвигается и, открывая картину за картиной, рассказывает фантастическую авантюру «Дон Жуана».

{308} «Он был молод, хорош собой и влюбчив. Все женщины были без ума от него. У него не было ни усов, ни традиционной эспаньолки. На юношеской голове Антиноя он носил большой парик в локонах, похожий на золотое руно аргонавтов. Он весь утопал в кружевах и бантах, как пестрый какаду. Несомненно это был фаворит пудреных дам Версаля и баловень короля-солнца. Его звали “Дон Жуан”».

Все это воплотил Юрьев. Он в самом деле изображал не столько «севильского обольстителя», сколько французского актера XVIII в., играющего мольеровского Дон Жуана. С этой точки зрения артист был безупречен. Его благородные манеры, природная красота, мягкие модуляции голоса выше всяких похвал. Но хотелось бы видеть больше мужества, больше бравады и пафоса. Надо использовать интимную пристройку авансцены и вынести в публику кощунственный цинизм и зажигательное молодечество героя.

Гобелен рассказывает дальше.

«Вы знаете Сганареля, забавного толстяка Сганареля, плута и насмешника, который в праздничном платье своем похож на индейского петуха? Этот кусок сала, эта бочка малаги дышит скотским благодушеством Гаргантюа. Он — шутливая “персона” сцены, веселый дух старого театра. Это — буфон, которому публика все спускает за его комизм. Для него спрятаться за кулисы значит “пойти в кусты”. И явиться по первому же зову “Сганарель!”»

Вообразите Варламова. Он бесподобен в этой стилизованной выдумке модернистов, среди тонкостей роскошного стиля. Он чувствует себя так же свободно, как в обыкновенном декорационном «павильоне». Ему нет надобности представлять или кого-то воображать. С чисто шекспировской (по выражению Пушкина) «беззаботностью жизни» вышел он на сцену природным Сганарелем. И все тут.

Гобелен рассказывает еще и еще:

«Посмотрите, как печальна и прекрасна донна Эльвира. Она напоминает надгробие любви, изваянное из черного мрамора. Полюбуйтесь на этих деревенских толстушек, Шарлотту и Матюрину, выскочивших из веселой интермедии, на простака Пьеро, от которого попахивает коровником Посмейтесь наивностям и грубостям былого театра, послушайте музыку Рамо, оглянитесь на этот необыкновенный свет в зале, на эти веселые лица и скажите: “Жив Мольер!”»

Старенький «Дон Жуан», благодаря талантливой прихоти режиссера, понравился. Аплодировали как на «премьере». На дружные и упорные аплодисменты выходили раскланиваться гг. Мейерхольд и Головин, истинные авторы спектакля. Трудно сказать, кто из них дал больше. Оба дали все, что могли. Головин показал весь {309} свой вкус, знания и мастерство. Мейерхольд явился заправским «мэтром» сцены, одаренным фантазией и научной эрудицией. Так легко и произвольно «стилизовать» может только человек, насквозь пропитавшийся духом эпохи. Недаром доктор Дапертутто из «Дома Интермедии», о котором я писал недавно, и александринский режиссер имеют так много общего в своей натуре. Обоим сродни Пьеро, эта извечная энигма театра. Мне сдается, что за гобеленом рассказывает именно он, бессмертный Пьеро, а мы, зрители, только ахаем да раскрываем псевдонимы хороших актеров:

— Вот это — Тиме, а это — Рачковская, а это — Озаровский.

Amen.

## «Плоды просвещения»[[285]](#endnote-218)

Горничная Таня, та самая приветливая и румяная Таня, которая еще на прошлой неделе подавала вам пальто у Звездинцевых, превесело дурачила вчера на Малом театре своих простоватых господ. Это была молодая г‑жа Вадимова, артистка с острым коготком комедийного таланта и с общей привлекательностью, составляющей ее сценическое счастье Малый театр сделал очень хорошо, что после «Власти тьмы» поставил «Плоды просвещения». Дни о Толстом получили художественное содержание и дали публике возможность объединиться на этих спектаклях для скорбного воспоминания[[286]](#endnote-219). Шутливая комедия была разыграна без особых умозрительных напряжений, отличающих новейшие постановки, и, быть может, благодаря этому обстоятельству смотрелась так легко.

Что сказать нового о пьесе? Разве то, что с годами она все более и более принимает запоминающееся нарицательное значение. Ее умные речи и меткие слова, рассыпанные на протяжении четырех актов, вошли в наш обиходный разговор, как летучие слова «Горя от ума». Все эти «Фердинанд изворачивается», «земля наша мала», «дела финансовые» и пр. пестрят в повседневной речи блестками чудесного толстовского языка. Хозяин Ясной Поляны умел посмеяться, и на строгом лице его частенько играла улыбка.

Он как-то странно судил о своих комедиях. Не то порицал, не то умалял их. А то молчал хмуро. И все-таки театр интересовал Толстого. Весьма. Но судил он о нем, как и обо всяком искусстве, строго. В «Новом времени» была напечатана моя беседа с Толстым {310} о новой драме[[287]](#endnote-220), и немногие слова великого писателя произвели в свое время большое впечатление. А время это было первых драматических успехов Горького («На дне»), «Трех сестер» Чехова и ультранатуралистической постановки московскими художниками «Власти тьмы». Всем, вероятно, памятна насмешливая фраза Толстого по адресу своих режиссеров: «Я им живых мух для большей правды наловлю и пришлю» А его прямолинейные слова о молодых драматургах? Вот они «*… пьеса “На дне” мне не нравится. Я говорил Горькому, что для драмы нужно драматическое положение, а в его пьесах этого нет*[[288]](#footnote-70) — он с обычной скромностью отвечал, что ему это не удается. Вообще я не понимаю современного театра. Не понимаю пьес Чехова, которого высоко ставлю, как беллетриста. Но зачем ему понадобилось изображать на сцене, как скучают три барышни? И что он изобразил, кроме скуки?..» И так далее. Я говорю, что откровенные слова эти произвели сильное впечатление. Да и как было не произвести, если они были сказаны *самим*. Толстым, да еще в такое время, когда Горькому пели «осанну», в «Трех сестрах» видели прообраз России, а московские художественники невозбранно творили в своем театре эксперименты и почище? Толстовские «живые мухи» больно укусили зажиревшее самолюбие божков, и на будущее время последние стали поскромнее в своих натуралистических приемах. А Толстой всего только и сделал, что показал им истинный смысл своей драмы — смысл и… ошибку. Посмотрите еще раз «Власть тьмы», и вы согласитесь со мной, что эта краткая по формам драма есть типичное романтическое произведение. Толстой не мог чувствовать этого, и *это-то* было в глазах его ошибкой и заставляло впоследствии морщиться… Вместо благоухания задворков и кислых щей, которыми щегольнули режиссеры Художественного театра, «Власть тьмы», как таковая, требовала романтика Цаккони, который одним вдохновенным монологом потряс бы театр и до невыносимой жути передал бы ужас драмы. Толстой это сознавал, и «живые мухи» были неприятны и ему… Чего он хотел от театра?

При этом вопросе мне вспоминается чудесное описание того впечатления, которое произвела на юную чуткую Наташу Ростову лживая декламация французской актрисы. И тут же на память приходят многие строки из «Что такое искусство» и те незабвенные по искренности и простоте слова о какой-то драме у вогулов, которую Толстой ставит выше игры Росси в «Гамлете» и самого «Гамлета». Вот чего искал он в театре — правды. Подвижнической, аскетической, святой правды.

{311} — А «Плоды просвещения»? — спросите вы.

Это комедия-шутка, комедия-улыбка и вовсе не подходит, пожалуй, под ранжир толстовского взгляда на драму. Если «Власть тьмы» романтична, то «Плоды просвещения» анекдотичны Эта четырехактная комедия господ и «людей» сводится в конце концов к «игре в ниточку», которую ведет ловкая Таня. Да. Но Толстой все-таки чувствуется здесь во всем, и это составляет главную, неотъемлемую и вечную прелесть комедии. Как бы ни анекдотичен был этот спиритический сеанс, он осыпан такими искрами живого смеха, что в театре ощущается присутствие правды, которую искал Толстой. В чем она, как не в простодушных и мудрых речах трех стариков? И не правду ли тащит за собой на ниточке Таня?

Я сказал, что поставлена пьеса на Малом театре без хитростей, и это было хорошо. Как всегда, были удачные и неудачные исполнители. Во главе первых я поставлю г‑ж Вадимову, Корчагину и Миткевич, гг. Тарского и Мячина. Первая не перебытовила и не перегонила в Тане (извиняюсь за актерские выражения), оживляла сцену, мелькая солнечным «зайчиком», который блестит в ее таланте, и имела успех. Г‑жа Корчагина превосходно сыграла кухарку, а г‑жа Миткевич явилась изящной, интересной и оживленной Бетси. У г. Тарского и по внешности и по тону очень удался Звездинцев. Г. Мячин — милый третий мужик. Среди неудачных исполнителей несть первых ни последних. Ради веселой пьесы не упомянем их, не они виноваты, вишь, а нелепая дверь, которую режиссер поставил в передней Звездинцева и в которой они все позавязли.

# **{****312}** 1911

## «Царь Эдип»[[289]](#endnote-221)

Конечно это был необыкновенный вечер. И впечатления его были интересны. Мы сидели в цирке перед темной декорацией античного дворца, смотрели «модернизированную» и «демократизированную» гг. Рейнгардтом и Гофмансталем трагедию Софокла «Царь Эдип» и увлекались прекрасным актером г. Моисси…

Начну с него. Он интересен как новая сценическая величина. Молодой, нервный, обаятельный. Он поразил всех своим голосом, дикцией и темпераментом, не потерявшимся даже среди утрированного и экзальтированного пафоса рейнгардтовской постановки. В Берлине Эдипа играл другой актер. Немцы побоялись везти его в Россию. «Слишком определенно немецкий актер, наша школа… наша условность…» Быть может, они и правы. Моисси действительно, что называется, пришелся нам «ко двору». По театральному его амплуа — неврастеник, немного похож на Орленева. Но школа, но пластичность и культура немецкого артиста далеко опередили нашего. По общему признанию, это — превосходный Гамлет. Его высочество живет на сцене плотью царственного скептика и облекает свои думы в прекрасные формы искусства, столь непохожие на расхожий трафарет театральности. Это тот самый увлекательный молодой герой, о котором вот уже сколько времени мечтает русская сцена, холостая кукушка наша, засидевшаяся в девках Офелия… «Ах, моего ль вы знали друга?..»

Моисси не немец. Он итальянец. Он из того же города, что и Дузе, из Венеции. Еще лет шесть назад он не совсем свободно владел немецким языком. А теперь… Но вы поймете, откуда его голос, и дикция, и мягкость, и этот темперамент львенка? В сфере немецкого пафоса и античной патологии, культивируемой Рейнгардтом, Моисси есть счастливый диссонанс. Сегодня он — Эдип. Прекрасно. Мы охотно верим его страданиям. Возможно, что он далек от задач истинной античной трагедии, что его немецкий предшественник был более в тоне представления. Но ведь это же и есть {313} демократизация искусства. Никакого другого Эдипа *не почувствуют* современные зрители, кроме такого. Патетическая симфония Рейнгардта усиливается через это живое страдание, через эту кричащую плоть. Вчера один знаток театра сказал: «В добрый час. Быть может, театру Рейнгардта суждено обратить немецкую сцену к великой простоте, которую исповедуем мы» Талант Моисси — первая веха на этом этапе.

Представление интересно, сказал я. Еще бы! Рейнгардт — великий «мейстер» сцены. Он выдумщик, фантаст. Самые блестящие постановки прошли через его руки Он не останавливался подолгу над своими увлечениями как, например, наши московские художественники, и шел дальше и дальше… Демократизирование древней трагедии — новое увлечение его. Только увлекающийся человек мог рискнуть везти такую сложную постановку в чужую землю и показывать ее, так сказать, сгоряча, обставляя статистами из русских студентов и учеников театральной школы. Толпа обучена известным русским режиссером г. Саниным и наспех подогнана под регистр немецкого мага и волшебника. Представление, сравнительно с берлинским, второсортное — вчера это признали даже самые восторженные поклонники Рейнгардта. Множество цветных и световых эффектов не настраивают, а скорее расстраивают нервы. В толпе нет жизни, но механика. В театре не висит над головами нашими — судьба. И самый цирк Чинизелли кажется слишком мелкой ареной для новой задачи Рейнгардта — для слияния сценической толпы со зрителями и для взаимного переживания драматических моментов.

Отдавая честь художественному замыслу режиссера, мы много аплодировали ему и вчера. Но наше дальнейшее пожелание таково: поскорее увидеть Рейнгардта в Петербурге с лучшими силами и разнообразным репертуаром его замечательного театра.

## Московский Художественный театр «Братья Карамазовы»[[290]](#endnote-222)

### Вечер первый

То, что мы видели вчера у москвичей, было очень интересно. Очень. Это едва ли не первый опыт «инсценированного романа», не побывавшего в лапах у «переделывателей». Отрывки из «Братьев {314} Карамазовых» преподаются в образцах под объяснительное чтение. Роль чтеца очень важная. Он руководит действием, восстановляет в памяти нить интриги, резюмирует пропущенные главы и т. д. На меня лично это представление произвело очень хорошее впечатление. Это, повторяю, интересный художественный опыт в области театра.

\* \* \*

Я читал где-то жалобы заправил Художественного театра на скудость современного репертуара. «Нет пьес». И вот они взялись за романы. Они конечно руководились потребностями театрального «брюха», которое изо дня в день требует пищи. Но я хотел бы приветствовать в их почине обновление «духа».

*С «Братьями Карамазовыми» на нашу сцену снова пришел писатель*.

Таковы впечатления вечера. Достаточно было раздвинуться серому занавесу, как на сцене ожили «знакомые лица», зазвучали «забытые слова», и страница за страницей предстали главы «божественного романа». Ведь «Братья Карамазовы» это именно «божественный роман» русской литературы, наша «Comedia divina»[[291]](#footnote-71). Старый Карамазов, Митя, Иван, Алеша, Смердяков, Катерина Ивановна, Грушенька, Lise… С их появлением в театре почувствовалось пребывание «духа жива». Пусть это только «отрывки», пусть инсценировка как таковая, есть прокрустово ложе для романа, но и по этим дробным впечатлениям и на такой невольной «дыбе» узнавался Достоевский. Сделать из Карамазовых пьесу — труд напрасный. Искать в них интригу и на ней строить действие — невежество и кощунство. «Карамазовщина» есть дух, а не тело. И с этой точки зрения Московский Художественный театр взялся за непосильную задачу. Те главы и те сцены, которые мы видели, не могут передать всего настроения романа. Но будем благодарны и за те минуты, когда сценическое изображение, проникнутое духом автора, несло нам частицу его гения. Эти кошмарные образы, эти жуткие слова!.. Они волновали кровь и тревожили воображение. Темперамент Достоевского клокотал и в случайных отрывках. Настороженное внимание театра во все время представления — вот лучшее доказательство вчерашнего «успеха».

Я говорю, что с «Карамазовыми» на сцену снова пришел писатель. Да, тень Достоевского была вчера в театре. Он явился вовремя. Сад отечественной драматургии одичал и захирел. В его клумбах {315} растет волчец. Дорожки покрылись мусорными травами. С Чеховым мы словно подвели итог сценической типичности. После него пошли «полутипы», подобно тому как на Волге, кроме людей «почтенных», имеются еще и «полупочтенные». И вот с этими «полутипами» мы который год коротаем время в театре. Куда как весело! Иссякло вдохновение, пропала фантазия… «Вишневый сад» вырублен — завтра торги. «Mein Garten, ach, mein schöner Garten!..»[[292]](#footnote-72)

И вот случайно зашел писатель. Он весь — вдохновение. Весь — страсть. Он обладает пророческим даром «глаголом жечь сердца людей». Он роняет несколько слов, показывает несколько образов — и дикий сад преображается до неузнаваемости. «Писатель пришел!» — слышится отовсюду. Да, «тень Достоевского» посетила нас. Она явилась вовремя. Мы ждали ее. Будь благословенна, святая тень!

Стиль постановки: серый фон, декоративный примитив и «надрыв»… Все это очень хорошо. Не так-то легко, однако, совладать с «надрывом» без развития действия. Приходится «вскакивать» в тон, а это не всем удается.

### Вечер второй

Кажется, в первый раз мне приходится писать о стольких актерах сразу: Леонидов, Качалов, Гзовская, Германова… И все это в Художественном театре! Что же случилось? Как произошло такое нарушение обычая? Писал об одном Станиславском, об *одном* Качалове, об *одном* Москвине — и вдруг сразу о четырех.

Это случилось «у Карамазовых» — во 2‑й вечер. Все представление было интереснее, глубже, разнообразнее первого. Хорошее исполнение заставляло забывать всю неудачность инсценировки. Были сцены непомерно длинные и слишком короткие, были сцены даже вовсе ненужные, но в каждой из них хоть на мгновение вспыхивала искорка актерского таланта — и все возмещала.

Начну с г. Леонидова, который дал незабываемый по силе и «надрыву» образ Мити. Давно театр не волновал меня так, как в этот вечер. Это было от широкой русской души — и шло в душу. Г. Качалов (Иван) равно хорош был и в сцене со Смердяковым и с чертом, за которого, к слову сказать, он тоже играл. Его кошмар ужасен. Кто-то из критиков сказал, что это была скорее не игра, а чтение. Совершенно справедливо. Вот совершенно так «читал» и покойный Бурлак «Записки сумасшедшего». Но в «Карамазовых» сгущеннее и сернистее атмосфера. Это где-то около пекла. В полутьме. {316} Подле экрана, по которому шарахаются странные тени. Качалов читает и кажется, будто самые паузы посылают ему реплики. В театре тишина. Голос дьявола и голос больной совести сплетаются, искушают друг друга, расходятся и снова равняются. Я слышал твердый голос Люцифера и слышал другой, слабый, виляющий… И когда этот первый голос замолчал, этот маленький плаксивый голос вдруг заговорил о всечеловеке и приобрел силу и экстаз победного клика[[293]](#endnote-223)

Г‑жу Гзовскую мало оценили в Катерине Ивановне. В эти два вечера «ее не узнали». Таково резюме впечатлений публики. Но кто знает этот исключительный по мастерству и деликатности талант, для того эта новая роль (если так можно назвать несколько сценических положений) есть новый шаг к совершенству. Две‑три истерики да несколько малоинтересных реплик — вот во что обратилась Катерина Ивановна в инсценировке «Карамазовых». Очень осторожно взяла г‑жа Гзовская эту «истерическую» часть образа, но в репликах дала *весь* характер. И это поразительно.

Приятно удивила г‑жа Германова в Грушеньке — особенно во второй вечер. Это была целая гамма женского лукавства. Это была воплощенная сила женщины, соблазнительная и страшная…

Итак, с «Карамазовыми» мы получили от Художественного театра писателя. Но нам показали и актеров. В добрый час! Если «станиславцы» после многих лет исканий и искушений пришли к тому решению, что без актера нельзя, один такой спектакль, как любой из этих вечеров — и многое отпустится им. Начало нового успеха положено прочно.

## «Живой труп»[[294]](#endnote-224)

Доброе солнце, ярко горевшее вчера на Александринской сцене, напомнило мне такую картину

В Ясной Поляне у Толстых. В кабинете Льва Николаевича. Великий писатель раскладывает передо мной пачку листов бумаги в осьмушку, унизанных его паутинным, петлистым почерком, и говорит:

— Вот и скажите Суворину, что никакой новой пьесы у меня нет… Так, наброски отрывки… И никогда я ее не кончу. Не нравится. В газетах пишут неправду.

В то время, неизвестно с чьих слов, вероятно, по собственной фантазии московские газеты сочинили «сенсационное» известие {317} о благополучном окончании «Живого трупа», о переговорах автора со Станиславским и т. д. А. С. Суворин, узнав, что я еду в Ясную Поляну, просил узнать у самого Толстого, как обстоит дело Лев Николаевич был очень недоволен всем, что сообщалось о нем в газетах.

— Я не делаю из своих писаний никаких секретов, — говорил он, — что есть, то есть, зачем же сочинять?

Мне тогда показалось, что газетные толки заставили его вернуться к начатой и брошенной работе, заставили перелистать отрывки неоконченной драмы и, быть может, испытать неприятное чувство авторской неудовлетворенности…

И вот эта пьеса поставлена на сцене.

Я не согласен с теми, кто говорил, что совершено литературное кощунство, что наследники Толстого не имели права нести на рынок то, чем сам он был недоволен и т. д.

«Живой труп» при всей своей неоконченности есть произведение замечательное. Печать гения лежит и на этих отрывочных сценах. Это не пьеса, как принято понимать всякое драматическое произведение, но, так сказать, стадиум пьесы.

Замысел автора захватывает вас. После двух-трех сцен вы отдаетесь впечатлению и живо интересуетесь судьбой героя, хоть только что вчера узнали о ней из сытинского издания[[295]](#endnote-225). Вы знаете и все-таки интересуетесь: как-то сценически выйдет все это? Такова сила драматического действия. Если замысел посмертной драмы увлек вас настолько, что заставил позабыть о всех разочарованиях чтения, то следует ли сетовать на эскизность сцен и говорить, что они не для театра? Напротив, они очень театральны, эти сцены. В них много движения и страсти. Поразительно, с какой передающейся силой любит у престарелого Толстого цыганка Маша, сколько незатушенного, незалитого вином чувства в речах Феди, как громко заявляют о своих правах на существование даже такие маленькие персонажи, у которых и вся-то роль в два‑три слова. Нет, драматург Толстой и за гробом дал нам замечательный образчик искусства. Учитесь, мол, как надо писать, как изображать живых людей — без психологических потуг, без крика, преувеличений и толкотни!

Любопытная подробность. Оказывается, что «Живой труп» написан под впечатлением Чехова. Л. Н. был однажды в Художественном театре на представлении «Дяди Вани». Пьеса не понравилась ему, и, возвратившись домой, он принялся набрасывать план своей драмы. Мнение Толстого о Чехове, Горьком и других русских драматургах я уже когда-то сообщал в «Новом времени».

— Не их это дело, — сурово и коротко отзывался он.

{318} Помню его колебание, печатать ли так резко в газете, не смягчить ли, не убавить ли… Мои корректуры были в его распоряжении Он долго держал их у себя и вернул исправленными, причем собственноручно только усилил выражение приговора

При чтении «Живого трупа» я невольно вспомнил все это и без риску установил бы «влияние» Чехова именно в тех сценах, где Толстой является необыкновенно простым и безыскусственным Чеховская «простота», кажется, более всего смущала Льва Николаевича. Великая, евангельская простота была ведь привилегией его классического таланта. И вдруг все эта дяди Вани, Сони, Астровы с их переупрощенной простотой, «комнатным» языком и преднамеренной неэффектностью… Не они ли смутили Толстого? Как бы там ни было, но «Дядя Ваня» дал первый толчок «Живому трупу», и вот появились божественно чистые по силе и простоте пластического языка сцены между Сашей и Анной Павловной, Федей и Машей, Федей и князем, им же и Анной Дмитриевной и т. д. Вчитываясь в то, что говорят и как говорят эти люди, познаешь великое мастерство Толстого и думаешь: «Это он учил!» Кого? Чехова? Горького? Не все ли равно? Учитель оставил разительные документы жизни. Приидите и изучайте их. И веруйте, что Толстой был один.

Он взял по-своему — широким размахом, громадным горизонтом. По яснополянскому меридиану. В кругозор попали все слои общества от благоуханной гостиной Анны Павловны до грязного трактира в Ржаном переулке, от тихой семейной квартиры до грязного «номера», от идиллической деревенской террасы до камеры судебного следователя и от цыган до суда. Попала вся эта жизнь, вся легенда о живом трупе с людьми благовоспитанными и богобоязненными, с нравственными уродами, упадочниками, подонками, с черненькими и беленькими, с «Не вечерней» и с исповедью самоубийцы Кто это из критиков нашел в «Живом трупе» следы Достоевского? Вот пустяки. Нет, Толстой и только Толстой. Все так просто, любовно, христиански. Самая смерть Феди ясна, как улыбка догорающего деревенского дня. Толстой не истеричен, не надрывист, не витиеват. Он преподает в смиренном изучении, которое в правде своей слышнее всяких нравственных сентенций и проповеднического красноречия. Надо горевать, что «Живому трупу» не суждено было предстать в полном значении своем, как художественном, так и философском, и не надо осуждать наследников Толстого в превышении власти и якобы в попрании воли покойного. Они отдали нам то, что не принадлежало им, — посмертную идею о добре

На первом представлении в Александринском театре излишнее волнение публики и актеров создало какую-то повышенную и {319} едва ли благоприятную для успеха спектакля атмосферу. Те, кто читал пьесу до спектакля, и те, кто не читал, могли уйти из театра одинаково разочарованными в своих ожиданиях. «Живой труп» еще *не вжился* в театральную плоть Если г. Мейерхольд считает эти сцены вполне законченным и цельным сценическим произведением, то он жестоко ошибается. Никакой систематизации — или почти никакой — в этих отрывках нет и быть не может Сцены написаны в известной очереди, но это не значит, чтобы они развивались и выливались в нечто совершенное. Я узнаю в них листки в осьмушку и нервный петлистый почерк, запутанный вставками и перечеркиваниями. Играть «Живой труп», как всякую другую пьесу, т. е. в систематическом нарастании действия, в какой-либо общей тональности невозможно. Пусть это навсегда останется только как сцены Пусть каждая сцена отвечает за себя И каждый актер тоже. Это пожелание подсказано вчерашним спектаклем. Играли великие и малые сей сцены Было очень сумбурно и непропорционально. Разумеется, Савина, Далматов, Аполлонский, Петровский потопили Комаровскую, Стахову, Вертышева, Сухарева, Лаврентьева и др. Во-первых, потому что они «великие», а во-вторых, и потому, что роли у них были лучше, чем у маленьких. Я бы предложил полное равенство. Почему, например, такую важную для пьесы роль, как цыганка Маша, отдали г‑же Комаровской, приехавшей из Москвы с декорациями[[296]](#endnote-226) Не знаю, как справится с этим типом талантливая г‑жа Тиме, прямая и, так сказать, законная на Александринской сцене владетельница роли, но во всяком случае мягкая ритмичность типа больше бы удалась ей, нежели этой трафаретной, безвкусной и грубой москвичке Затем — Саша Эта роль нежная, лирическая. Очаровательный толстовский тип. Неужели ее не сыграла бы г‑жа Ведринская, которую обходят и обходят ролями, сушат благоуханное дарование ее и доведут наконец до полной анемичности? Разве можно отдавать такую важную «по духу» произведения роль малоопытной, бесцветной и просто плохой актрисе г‑же Стаховой?

Обо всем этом я хочу спросить не бездарную и бездушную дирекцию, но чуткого и живого г. Мейерхольда. Он и г. Загаров любовно, даже влюбленно отнеслись к пьесе Толстого и внешне поставили ее безукоризненно. Много помогли им типичные декорации Коровина, *написавшего* их мастерски. Но дух, «дух жив» пьесы?! Его-то и не было вчера в этой духовной пьесе, на этом спектакле — gala в бенефис вторых артистов при диковинных ценах и при глупейшем письме в редакцию от «некоего оберегающего входы» г. Лаврентьева В самом деле, опоздал ли к началу действия какой замешкавшийся в курилке зритель или не опоздал, задержали его в коридоре или пропустили {320} в партер — все это мало изменяло значение спектакля Вчера казенная дирекция только «играла в Толстого».

Из отдельных счастливых исполнителей на первое место следует поставить г‑жу Савину. Никто кроме нее не умеет так говорить на сцене, никто не умеет быть так значителен на сцене, и ничье малейшее движение не пропадает даром Анна Дмитриевна Каренина — ну так и видишь ее. И кажется, что иначе и быть не может. Никто и не сыграет так. Превосходен г. Далматов в роли Абрезкова. «60‑летний элегантный холостяк, бритый, с усами; старый военный с большими достоинствами и грустью» — эта хорошая толстовская ремарка выполнена артистом удивительно. Хорошо играет Федю г. Аполлонский, очень хорошо. Мягко, без подчеркиваний, у него такой мягкий голос, манеры барские и теплое что-то внутри, отчего набегает слеза и вообще делается хорошо. Заметим на будущее время г. Горин-Горяинова: в маленькой роли Александрова он насторожил зрительный зал. Внимание к молодому дарованию, господа. Конечно, очень типичен единственный г. Петровский в роли судебного следователя.

Резюме впечатлений: о постановке и об исполнителях — хороших и плохих как-то неловко даже и говорить после такого спектакля. Светило доброе солнце, и мы нежились в свете его. Свет и любовь — вот Толстой.

## «Орфей»[[297]](#endnote-227)

… Рождественскую сказку? Извольте. Она называется «Орфей» и представлена на Мариинском театре. Почти три года неведомые театральные паучихи мастерили чистое алансонское кружево, пока не соткали гипюровый полог и не прикрыли им обычный занавес. Днем и ночью на «чердаке» Головина кипела работа: шились дорожки холста, прикидывалось и отмерялось сукно, вычерчивались хитрые планы декораций, воспроизводивших всю воздушную неопределимость эскизов, примерялись костюмы, шли долгие, горячие, дружеские споры… Наконец, «миг вожделенный настал» — и нас позвали в театр

Кружевной вуаль объясняет все Это — принцип постановки. Опера Глюка показана как бы сквозь тонкий тюль XVIII века. Когда зрительное впечатление вполне насыщено своеобразной «красной» головинской гаммой бордюра, так неожиданно переходящего и так легко сливающегося с определенно-голубой отделкой {321} театра, когда сетчатка глаза надолго запечатлевает сетку-вуаль, дорогой экран убирается кверху и открывается пурпурный просцениум с тяжелым раздвижным занавесом.

### \* \* \*

В сказках всегда борются злые и добрые силы, свет и тьма, правда и кривда. И вокруг этой волшебной сценической сказки мы видели нечто подобное. Газеты разблаговестили, раздули какую-то, якобы «закулисную вражду» гг. Головина, Мейерхольда и Фокина. Таким образом наша любопытная публика, не увидав еще постановки, уже знала, что там, по ту сторону рампы, «кто-то кому-то хочет накласть», как поется в одном провинциальном романсе. Но кто именно? И, главным образом, почему? Выходит так, будто г. Фокин что-то оспаривает у г. Мейерхольда, а г. Головин последнего покрывает. Но ведь г. Мейерхольд известный режиссер и результаты его работы налицо, все равно как очевидны и труды г. Фокина. Балетная часть постановки не только не отодвинута, но — я бы сказал — слишком выдвинута на первый план в общем, ажурном, кружевном замысле. Закулисное самолюбие напрасно сплетничает в газеты. Нас, публику, это не только не интересует, но даже вызывает чувство отвращения. Нужна такая очистительная волна, купель искусства, как Орфей, чтобы омыть все скверны читательского впечатления. И особенно досадными кажутся многочисленные «письма в редакцию» совершенно не причастных к делу лиц, при всяком удобном и неудобном случае показывающих известное копыто. И «веселые вдовы», и неудачники-режиссеры цепляются за «сенсацию», чтобы так или иначе выместить свою злобу и напомнить о своем существовании. Один «-овский» кивает на другого «-овского», а тот в свою очередь говорит, что показал только какие-то «точки и линии». «Она» же, прекрасная певица, участница спектакля и примадонна, интервьюшничает и красуется за счет режиссера. Все это сумбурное, ничтожное и злое, как дрянная накипь, плещет из того котла, в котором кипит истинное вдохновение, а грязные брызги попадают только в… публику.

Вот она, истинная «кухня ведьмы»!

### \* \* \*

Надо умолкнуть и внимать, когда распахнувшийся занавес показывает декорации первого действия. Это самое драматическое и едва ли не самое гармоническое действие во всей опере. Орфей оплакивает дорогую Евридику. Собинов словно изваян в безнадежно-горестной позе у мраморного саркофага. Его тоскующий призыв: {322} «Евридика!» исполнен невыразимой скорби. И траурный хор печально и важно вторит ему. Кубовый тон декорации, изображающей уединенную рощу, силуэт пониклых деревьев, сумрачное небо — все исполнено уныния.

Я сказал, что Собинов — Орфей превосходен, пусть партия высока для его голоса, зато никакой другой артист не сольется так духовно и так пластически с этой постановкой. Надо быть истинным художником сцены, чтобы почувствовать общую гармонию декораций, групп и просцениума, чтобы свободно распоряжаться собой и все время приковывать к себе внимание.

Вот г‑жа Липковская, изображавшая Эроса, к сожалению, не обнаружила таких данных. Она была прелестна по внешности, но каждое движение ее казалось отдельным, бессвязным и напоминало заученную позу А иные ужимки и вовсе не отвечали смыслу, напоминая манеру российских шансонеток, «ни в чем не сходственных с натурой». Во всяком случае это был Эрос не Глюка, а Оффенбаха, не из «Орфея и Евридики», а из «Орфея в аду».

В Риме, в одной старинной церкви, видел я гробницу какого-то кардинала. Мраморный саркофаг с гербом и пышной латинской эпитафией был украшен фигурой плачущего полуамура, полу ангела. Вот это любопытное соединение, эта связь мифологии с XVIII веком и язычества с католицизмом очень нежно и грациозно изобразил Головин. Его Эрос с позолоченными крылышками и ножками как будто слетел с церковного алтаря и спрятался за античной гробницей. И как римский божок, оплакивавший Каринаса, головинский мальчишка исполнен чарующей прелести и искусительного лукавства.

Второе действие — «в аду». Об этой картине все одного мнения: она прекрасна. Хвалят декорации, хвалят танцы. Черная расщелина ада, не то проржавелая рыжими подпалинами, не то испятнанная медными отблесками пекла, груда бескровных мятущихся душ (exsangues animae), протягивающих руки и как-то особенно ужасно двигающих и живущих своими серыми сочленениями — все это говорит о громадной фантазии декоратора. Если г. Фокину принадлежит постановка этих групп — хвала ему Но грубые танцы духов, в который уже раз повторяющие «половецкую пляску», мало нравятся и мало подходящи для ада. Балетмейстер злоупотребляет свалкой и лежачими позами. У него без лежания на боку не обойдется ни одна постановка. Во всяком случае танцы в «Орфее», на мой взгляд, являются досадным диссонансом всей постановки, каким-то вставным «нумером», основным принципом которого можно поставить гоголевское «чем больше ломки, тем больше обозначает деятельность… балетмейстера»

### **{****323}** \* \* \*

Положительно следует изменить все группы и танцы в Елисейских полях. Блаженные тени, улегшиеся зачем-то в кустах и запутавшиеся там в своих шалях, не дают никакого представления о блаженстве элизиума. Появление Евридики — Кузнецовой и ее мимическая сцена — опять-таки в постановке Фокина — просто бессмысленны. Никакого драматизма здесь нет и быть не может, так сказать, «по местоположению». У Овидия сцена свидания Орфея с супругой описана с трогательной точностью: «Она (Евридика) была среди новых теней и подошла медленными шагами, затрудненными раной». А вот г‑жа Кузнецова, накинув на лицо какую-то чадру à la лермонтовская Тамара и подавшись на Орфея всей своей диафрагмой, пыталась изобразить нечто драматическое, и ничего у нее не вышло. Зато она прекрасно пела в следующей картине (у дверей ада) и хорошо играла. Не могу не вспомнить опять Овидия: «Гладкая, крутая и трудная тропинка, густо покрытая черным туманом, тянулась вверх среди глубокого молчания… И недалеко уже была земля — как вдруг, опасаясь, не отстает ли милая супруга, а также желая полюбоваться ею, оглянулся счастливый муж — и она упала навзничь, и хватала протянутыми руками расступавшийся воздух, чтобы обнять или быть обнятой… И, умирая вторично, она не пожаловалась на мужа — ибо разве жалуются на то, что любимы? — она еле слышно сказала: “Прости” и исчезла…»

Опять в этой сцене прекрасен Собинов Но — рад отметить это — очень мила г‑жа Липковская. Трио на авансцене перед занавесом, оживленное ее шалостями, необыкновенно стильно.

Наконец апофеоз. Это венок Головина, его триумф, его слава. После этой сцены художника вызывают всем театром и долго не отпускают со сцены

Пока шумят аплодисменты и декоратор-артист стоит посреди аплодирующего хора, позвольте сказать несколько слов о нем.

### \* \* \*

Головин — замечательная фигура. Я не видал более застенчивого, замкнутого и даже загадочного человека. Да, загадочного Вот имел счастье однажды работать с ним на сцене в сложной и кропотливой постановке «Красного Кабачка»[[298]](#endnote-228). Не постигаю, как успевал он передать и пересмотреть такую массу материала, так быстро и так прочувствованно скомбинировать все это, так выносить и проникаться насквозь духом пьесы-сказки, дать свою собственную поразительную по настроению фантастику и т. д. Каюсь, как {324} и многие, как почти *все*, я пенял на Головина за его медлительность, за отсрочки, за перемены. Но все сделанное им поразило меня и заставило навсегда изменить о нем мнение. Это такой труженик, такой талант, о каком мы не имеем и представления. Если он писал своего «Орфея» около 3-4 лет, то это еще мало. Надо опять-таки удивляться, что подобная махина успела сладиться.

Конечно, во многом существенном помог Головину Мейерхольд. Художник и режиссер все делают сообща. Это и есть то самое новое слово «дружелюбие», которое я никак не мог понять прежде.

Истерические выпады г. Фокина, не поделившего своей славы с заслугами Мейерхольда, кажутся чрезвычайно бестактными при оценке всего художественного триумвирата. Кто знает фантазию г. Мейерхольда, тот узнал его во многих планах и деталях этой постановки. Излишняя скромность удержала талантливого режиссера рассказать в газетах о своей работе и назвать те части, где он был полновластен.

### \* \* \*

Итак, «Орфей» — рождественская сказка. Забудем о «кухне ведьмы» и чистым чувством примем красоту. Нам дали незабываемую по впечатлению гамму сценической роскоши Эта античная легенда, трактованная в буколическом стиле XVIII века, прелестна. Сколько фантазии блестит во всех этих перламутровых перспективах, пышных костюмах и расшитых драпировках. Пусть музыка Глюка устарела и не может пленять с прежней непосредственностью современного зрителя, наслаждение всего вечера искупает сказку. Зрительного впечатления так много, что не замечаются длинноты и однообразие музыки. Уважаемый М. М. Иванов, конечно, прав, говоря, что в опере на первом плане должна быть музыка. Но, возвращаясь к декорациям Головина, скажем, что «Глюку повезло». Вот бы и все оперы так обставлять. Если Глюка не слыхать из-за декораций, то Вагнера, Моцарта и другого всякий услышит. У нас раньше обставляли роскошно только балеты. Но вот взялись за оперу, вспомнили и о драме. Будем приветствовать этот почин. Не омрачим прекрасного впечатления головинского эпилога, радостных перспектив, роскошных цветников, всего неземного и неопределенного, что бывает только в сказках. Мы там были и мед пили…

# **{****325}** 1913

## Дункан и Павлова (Впечатления)[[299]](#endnote-229)

Эта параллель напрашивается сама собой…

### \* \* \*

Дункан — оживленная фреска, модернизованный миф. Она, робкая и целомудренная пришла на сцену, от вдохновений венского «Сецессиона»[[300]](#endnote-230), в то время как некая «инфернальница» по имени Сахарет владела вкусами мюнхенцев во главе со Штуком и с «самим» Ленбахом. Чертовский арабеск, взбитые юбки, растрепанная прическа, какофония в оркестре — все это было для немцев «kolossal». О, зеленоглазая Сахарет поистине «держала высоко ногу искусства»! И вдруг рядом с молодой ведьмой, плясавшей исступленную кадриль брокенского шабаша, явилась другая танцовщица — с лицом Маргариты — и под музыку немецких классиков прошла, как сон, как греза

Служенье муз не терпит суеты,  
Прекрасное должно быть величаво…[[301]](#endnote-231)

И потому, вероятно, романтические немецкие души так быстро почувствовали угрызения совести и так дружно изменили Сахарет. Дункан акклиматизировалась в Германии, этой стране школьного классицизма и профессорского колпака, сама открыла там свою школу и провозгласила себя жрицей нового танца[[302]](#endnote-232).

— Разве при Ахиллесе танцевали вальс? — услышал я на последнем «вечере» Дункан.

— Да, мой неведомый сосед, танцевали. И сам «быстроногий» был присяжный вальсер.

Вальс есть основа дунканизма[[303]](#endnote-233). Он пронизывает все творчество Айседоры, просачивается сквозь движения ее, как подпочвенная вода сквозь каменистую почву В мраморных изваяниях классических {326} ее поз чудится струйка голубой дунайской волны Вот она — фурия, вот — вакханка; вот — все галка… А вот все они вдруг преобразились и уже плывут в медлительном темпе ланнеровского вальса.

Говорить серьезно о «классицизме» Дункан опасно. Если это и классицизм, то исключительно немецкой школы. Профессорский колпак, смелый и кокетливый, красуется на головке, так напоминающей античные камеи В смысле классической чистоты у Дункан натурален и совершенен один только вальс. Изучение античных изваяний и керамики, врожденная наблюдательность и общая талантливость дали нам иллюзию, вдохновенный мираж классицизма. Но это лишь — иллюзия, лишь — мираж Вы скажете, что других целей у искусства и не существует. Согласен. В свою очередь я спрошу.

— Видали вы, как на бесконечные вызовы и bis’ы Дункан исполняет для публики мимическую сцену?

Я видал и… разочаровался. Это было очень трудно задумано и очень искусно сделано. Но от всего этого отдавало фокусом, акробатизмом. На молчаливой арене, перед онемевшей публикой Дункан разыграла сложную пластическую формулу и в награду получила полный бал. Это было тоже «kolossal», но как-то неприятно поражало своей систематичностью. Словно открылся механизм чудесного произведения искусства, обнаружились все пружины и колесики, и цирковая «человек-кукла» Мотофозо выглянула из-за Дункан[[304]](#endnote-234).

### \* \* \*

Павлова — балерина. И даже — прима-балерина.

Она не претендует ни на какое новаторство.

Она исповедует только балет. Развивает только свой балетный талант.

Искусство ее старо постольку, поскольку стар сам балет.

Не все ли равно, кто были ее родоначальники: Камарго, Вестрис, Тальони, Эльслер? Казалось, что одно время — она тоже поддалась увлечению «дунканизмом» и хотела сказать что-то «новое», но быстро опомнилась и вернулась к своим пируэтам.

Ее искусство искренно целиком, ибо продиктовано чистым вдохновением.

На живописных берегах Крюкова канала в казенной храмине она зажглась блуждающим огоньком и раздула его в бурное пламя.

То, что делает Павлова, в сущности делается как-то само собой. Можно насчитать у нее сколько угодно ошибок, но сами ошибки эти имеют свою прелесть.

{327} Tu, n’es pas comme les autres![[305]](#footnote-73)

Можно пропеть о Павловой вместе с Майолем.

Темперамент и святая уверенность в непогрешимости балета направляют ее в танцах В угоду времени ее можно сравнить только с аэропланом Легко, почти незаметно снимается она с места, поднимается, парит, вот‑вот сорвется, упадет и головокружительным, рискованным «vol plané»[[306]](#footnote-74) опускается снова… Смелость ее чисто авиаторская. А драматизм окрылен востоком. Вот кому бы станцевать пресловутую «Саломею» Рихарда Штрауса. Страстное томление, ревность, ужас, проклятия — это все оттуда. И наряду с этим лиризм тоскующей белой лебеди, последняя лебединая песня — «Умирающий лебедь» Сен-Санса.

В Павловой много таких неожиданностей, таких перебоев настроения

Она танцует душой. То кинувшись на публику, то словно чураясь ее; то расцветая у рампы, словно сказочный папоротник, то съеживаясь как mimosa pudica, — она ведет интимный разговор сердца, графику кривой своего артистического пульса.

Я хочу сказать, что если у Дункан все — школа, все — механизм волшебника Коппелиуса, то у Павловой — «единица» тупой школы и божественная Единица вдохновения.

# **{****328}** 1914

## В «Немецком театре»[[307]](#endnote-235)

— Алло! «Немецкий театр»?..

— Да.

— Господин такой-то из Ганновера… попросите к телефону г. Рейнгардта.

Ожидание.

Проходит около получаса.

— Говорит такой-то из Ганновера?

— Да, это я.

— В «Немецком театре» нет «г. Рейнгардта», но есть «господин профессор» Макс Рейнгардт. Он подойти к телефону не может.

Этот анекдот очень популярен в театральном Берлине. Я слышал его несколько раз. И для меня, русского, он казался, очень типичным.

«Господин профессор Макс Рейнгардт».

Кто какие Иегова — или в худшем случае сам «великий Макс», — пожаловал ему профессорское звание.

Но Берлин, а за Берлином и вся Германия — приняла и утвердила такое почетное самозванство.

Наш Расплюев говорил в критическую минуту откровения:

— Какой я дворянин!.. Пиковый король меня в дворяне жаловал…

Но Рейнгардт не Расплюев, а Кречинский, это игрок высокой марки, «маленький капрал», чей силуэт до сих пор потрясающе действует на пруссаков.

Я сижу в «Немецком театре» изо дня в день и смотрю «Цикл Шекспира». Прекрасные вечера, которых не позабуду. Рейнгардта и его постановки я знаю давно Знают их и все русские, проезжающие Берлин, неисправимые театралы, для которых хоть час побывать в театре, а там и трава не расти. Его столько хвалили и хулили, столько спорили о нем, столько сами вырастали на нем, {329} что странно как-то после всего читанного и слышанного увидеть перед собой маленького человека, на котором воздвиглось «такое»… Странно даже для меня, хотя я и раньше знал Рейнгардта. Но раньше это был рыхлый человек успеха. Теперь же это сухой, корректный маэстро в стиле Рихарда Штрауса. Он мне очень напомнил последнего на репетиции «Ромео и Джульетты». Здесь, между прочим, я понял сущность симфонического таланта Рейнгардта, как режиссера. Он именно продирижировал всей пьесой и в толпе вызвал хоровое начало.

### \* \* \*

Я видел «Много шума из ничего», «Короля Лира», «Сон в летнюю ночь» и «Венецианского купца». Наибольшее впечатление оставила первая комедия, и быть может потому, что я ее и видел первой. Все мне понравилось в ней и больше всего *экономическая изобретательность* режиссера. Постараюсь объяснить такое определение. Мне понравилось, как Рейнгардт самыми простыми — скажем, даже дешевыми средствами — достигает самого яркого и самого нужного впечатления. К его услугам в «Немецком театре» имеется вращающаяся сцена. На этом блюде он так комбинирует строительные декорации, что их выходит восемь. Здесь есть улицы с чудесными перспективами; есть intérieur’ы, всегда интимные, всегда красочные; есть сад, или вернее сказать, аллея сада, несколько черных кипарисов (тоже строительных), и вот вращающаяся сцена только комбинирует их, ставит под тем или другим градусом и получается впечатление множества декораций. Той роскоши постановок, которой избалованы петербуржцы, здесь нет и в помине, но здесь есть интересная комбинация, вполне целесообразная и вполне художественная. Я бы сказал, что главным помощником во всех постановках Рейнгардта является электричество. О, это доведено у него до умопомрачительной тонкости. Если день — так день. Если ночь — так уж ночь. Его Италия залита горячим южным солнцем. Его ночи горят мириадами алмазных звезд. Утро ли встает, вечер ли опускается — всему этому веришь. Я думаю даже, что не будь этих игрушечных домиков и кипарисов, а только один холст да такое освещение, и все равно было бы очень хорошо. Рейнгардт роскошествует, пирует в области света. Он, например, допускает такие условности, как при ночной декорации зажигает полную дневную лампу. «Какой абсурд!» — скажет любой режиссер, но этот «абсурд» нужен ему для того, чтобы показать такого актера, как Бассерман, показать его в Бенедикте и при этом так, чтобы не пропала ни одна ужимка его, ни одна гримаса. {330} Он пользуется электричеством и для деталей. Так, например, делает маленькую рампу в столе, чтобы осветить лица судей и придать всей картине неожиданные блики.

Мне говорили, что костюмы — больное место постановок Рейнгардта, что, мол, и бедны они, и мало их и т. д. Правда, здесь редко кто переодевается больше двух раз, но костюмы эти очень живописны, характерны, а иной раз, когда этого требует пьеса, и роскошны. Бассерман в Бенедикте залит золотом. Шекспировские щеголи не уступают по утонченности мод любым молодым дипломатам с Unter den Linden[[308]](#endnote-236) — костюмы Беатрисы и Порции для прелестной г‑жи Хеймс так типичны и красивы, что только и думаешь: «это к ней так идет; пусть не переодевается, а так и остается до конца». Я утверждаю, что больше двух костюмов вообще не надо. Французский театр приучил нас одеваньями и раздеваньями актрис к каким-то наглядным лекциям кокотологии, но истинное театральное искусство понимает костюм как кожу артиста, и сменять эту кожу беспрестанно не имеет художественного смысла.

### \* \* \*

Наконец, актеры… И прежде всего актерская толпа. Как известно, наши режиссеры задаются друг перед другом, у кого толпа лучше, т. е. живее, натуральнее. Рейнгардт решает вопрос очень просто и опять-таки экономно. Во-первых, его толпа состоит сплошь из актеров, и актеров незаурядных. Во-вторых, у него нет этого разливанного моря голов, как у нас, а всего человек 10 – 20. Он только располагает их по своим декорациям так остроумно и подкрепляет движения их такими полными звуковыми аккордами и эффектами, что этих десятерых принимают за тысячную толпу. Например, в «Венецианском купце» он дает только нарастающую музыку карнавала, и музыка эта так взвинчивает нервы, что фантазия разыгрывается и невольно рисует пеструю картину народного праздника. Арена пуста. Только Джессика да Шейлок, да чумазый Ланчелот. Потом и они уходят. А музыка растет и растет… Все ждет, что вот‑вот сейчас хлынет толпа. Но ее нет. Музыка уже ревет. И вдруг по каналу к дому Шейлока подплывает гондола и из нее выскакивают… три кавалера. Только три! (Если не считать предшествующих 5-6 масок, мало характерных и неуклюжих). Но зато эти трое так веселы, так непринужденны, так заражены духом маскарада, что лучше всякой толпы передают настроение сцены. И этим троим веришь больше, чем сотне статистов.

Я упомянул о хоровом начале в постановках Рейнгардта. Действительно его толпа часто напоминает хор. Это редкое согласие {331} с отдельными персонажами, эти вступления или сопровождения, такие гармонические, такие тактичные, полные внутреннего смысла и красоты, можно сравнить только с музыкой. Но за режиссерским пультом «господин профессор» Макс Рейнгардт, — и теперь я понимаю, что такое симфоническая постановка драмы.

### \* \* \*

Актеры… Я видел не только гг. Бассермана, Моисси и г‑жу Хеймс, но и множество других, менее известных, но не менее интересных актеров. Любите ли вы немецкого актера, — вернее сказать, немецкую театральную школу? Она вся еще кричит и топает ногами и вообще надрывается. Но это большая, серьезная и настоящая *школа*. Читка у них у всех изумительная, добросовестность поразительная, а работоспособность исключительная. На репетициях я только диву давался, по скольку раз они повторяли иную сцену, иную фразу. И еще я поражался, как тактично руководит он артистами (особенно в монологах), не сбивая их, не навязывая им себя, но после сцены тихо беседуя с ними и даже споря. Приятно было видеть еще то, что в «Немецком театре» культивируется немецкая школа, т. е. остается душа немецкого актера, понятная душа немецкого зрителя.

Бассерман — европейский артист. Артист-гастролер, хотя талант его, пожалуй, слишком интимен для гастролей. Это не Поссарт, не Барнай, но всюду, где он, — между зрителем и артистом устанавливается дружеская, теплая атмосфера. Шейлока он играет комедийно, но из такого артистического комедиантства создается до того безликий и до жути житейский образ, что все демонические Шейлоки уступают ему. Прочтите характеристику Шейлока у Гейне, и вы поймете, как играет Бассерман. Это вообще исключительный «комедиант». Бенедикт в «Много шума из ничего» напомнил мне покойного Далматова. Но немец был еще искуснее, еще детальнее и, главное, изобретательнее. Недаром наша пословица говорит, что немец обезьяну выдумал. Боже мой, что он только не придумал в сценах с Беатрисой! Ведь электричество смеялось его шуткам!

Но у него была такая исключительная партнерша, как г‑жа Хеймс. Это шекспировская актриса. Она — само Возрождение, живая скульптура и живопись картинных галерей, новелла Боккаччио, эпиграмма флорентийских остряков. У нее очаровательная ирония и смех, подобный колокольчикам, и какая-то особенно притягательная грубость иных интонаций.

Моисси, наш любимец Моисси, все тот же мягкий, красивый итальянец, переведенный на немецкий язык. Он умный шут Шекспира {332} в «Короле Лире» и умный Ромео. Вообще немцы играют Шекспира необыкновенно умно, ибо писатель этот, писавший, по выражению Пушкина, с «беззаботностью жизни», все-таки до сих пор самый умный писатель. И часто случается так, что вставная сценка, на первый взгляд не имеющая никакого значения, на самом деле исполнена глубочайшей философии.

### \* \* \*

… Вот тут уже выступает на сцену сам Рейнгардт. Он — великий мастер этих небольших, эпизодических, интермедийных сценок. Иногда они прямо-таки завладевают всем впечатлением. Он «запрягает» во второстепенные, чисто фарсовые роли таких актеров, как Вассман и Бауман, и эти интермедии не забываешь. В сцене подмастерьев («Сон в летнюю ночь») он делает чудеса. Это — новые «Мейстерзингеры», но в преподании Шекспира…

… Итак, надеюсь, что вы поняли, о какой «экономической изобретательности» режиссера говорю я. Рейнгардт — великий работник, великий труженик. Он ставит и ставит Шекспира для своих соотечественников в своем «Немецком театре». Мы по нашему Александринскому календарю целых два года не можем поставить очень посредственную пьесу «Маскарад», а немец работает как вол, экономит и обогащает публику великолепными спектаклями. Это главное, что надо поставить ему в заслугу. Пускай он величает себя «господином профессором». Такое самозванство тоже от Бога.

## Театральная выставка в Цюрихе[[309]](#endnote-237)

### I

Известно ли вам, что сейчас в Цюрихе происходит интересная театральная выставка?

Я, по крайней мере, ничего о ней не слыхал, узнал случайно и, разумеется, немедленно поехал туда. Здесь и Гордон Крэг, и Аппиа, и Орлик, и Спарке, и Бертина, и Гампер, и Бакст. Последнее слово, последний «крик» театральной моды Гордон Крэг явился в Швейцарию со своими известными макетами «Гамлета»; со своими гравюрами и книгами. Искусство гравера едва ли не истинное призвание этого новатора. В них много вкуса, много стиля. Хорошая, {333} забытая старина. И пятна, и линии, и краски порадуют любителя. Также «вкусны» его книги. Это такое меню библиофила. В макетах Крэг сух и холоден. Архитектура, графика, эгоизм. Почему это Шекспир? Почему это Гамлет? Это Гордон Крэг, якобы даровитый и якобы не понятый печатью. Но его отлично понимают, например, в Англии и отлично не признают его. Это не Байрон, не Уайльд. Он не ужасает, не шокирует. Его нечего ненавидеть или стыдиться. Пускай старый мальчик строит картонные домики — они недолговечны. А ведь Гордон Крэг именно старый мальчик. Я познакомился с ним в Москве у Гзовской. Это было лет пять-шесть назад. Прелестная артистка, как и другие культурные москвичи, интересовалась и «нянчилась» с этим странствующим Чайльд-Гарольдом. «Станиславцы» сразу предложили ему у себя место англичанки и в то время были уверены, что отлично сыграют «Гамлета»[[310]](#endnote-238). На меня Гордон Крэг произвел самое приятное впечатление. Особенно понравились мне его открытое, моложавое лицо и грива «сивых» волос. На Листа немного смахивал. И в беседе это был самый приятный человек, a gay boy[[311]](#footnote-75), как говорят англичане. В тот же день мне довелось видеть его письмо. Я, слава богу, не графолог, но все-таки скажу, что письмо это много сказало мне о Крэге. Оно было написано на какой-то особенно толстой, особенно шершавой бумаге. На верху листа в виде виньетки был изображен план флорентийского театра, реставрированного Крэгом.

Писано было тушью и чуть ли не кистью, причем абзацы напоминали куплеты, а дело, помнится, было в выеденном яйце… Да, не понравился мне тогда англичанин. Его добрая воля писать хоть на папирусе, хоть иероглифами, но и позер, и буржуй почудились мне в его листовском гриме.

Москва разочаровалась в Гордоне Крэге. «Станиславцы» с их купецкой повадкой пожевали-пожевали его и… отпустили. Теперь он в Швейцарии, в Цюрихе. Кажется, процветает. Теперь с ним нянчатся здесь. И здесь оно является гувернанткой, английской мисс. Мне не впервые видеть его макеты, а потому я с особенным вниманием отнесся к ним. Нет, первое впечатление было верно! Холодный график, лунатик, декламатор. Он и здесь заводит добродетельного цюрихского зрителя в темную келейку (словно уде Гарафо) и показывает ему свои «лунные фантазии» из белого картона. Ему все равно, каково это будет «по-настоящему», т. е. на сцене. Он бьет на интимный эффект. В темном тупике дилетантского самолюбия он блестит своими «цацами», и удивленные народы каркают:

— Крэг! Крэг! Крэг!

{334} Куда же интереснее его и значительнее на этой выставке Адольф Аппиа. Это крупный и свободный художник. Он известен своими декорациями для школы Далькроза в Хеллерау. Он весь — воздух, свет, красота. Его террасы, его колонны, его ступени исполнены пластики. Его голубые тени льются, как вода. Он художник, а не архитектор — вот что важно Наших театральных новаторов заедает архитектура. Они помешаны на том, что созидается какой-то храм, забывая при этом актеров. Ведь прислониться актеру не к чему в этой бумажной Аркадии.

Вообще актер на этой выставке забыт.

О нем вспомнили только несколько немцев (и то исключительно карикатуристов), да наш Бакст, дающий репродукции своих парижских постановок.

Бакст отлично понимает, что без актера сцена мертва есть. И он ухаживает за актерами до того, что любому эскизу своему готов придать чье-либо портретное сходство. Посмотрите, как достаточно изучил он Иду Рубинштейн, прежде чем набросить на нее какое-то рубище, связать ее простыми веревками. Он знает, что в ней хорошо и что плохо… Бакст знает природу актера, и потому рубище его — мантия и веревки — ожерелья.

Русское искусство вообще очень подвинуло западный театр в области декораций и костюма. И вот что замечательно. Сначала откровенно подражали. Теперь стали откровенно искажать. Да. Вся эта архитектура явилась якобы в противовес великолепным, самоцветным, самогранным полотнам русских художников. Все это понуждает актера пойти навстречу костюмам Павловой, Нижинского, Карсавиной, Шаляпина. На Западе их поскорее раздели и тем будто сказали последнее слово. Несколько прытких мюнхенских школьников мазнули чем-то синим, чем-то рыжим — и готово дело. Мимо таких «эскизов» проходят с улыбкой. Пусть это нарисовано на бумаге, похожей на рогожку, и на бумаге, похожей на песок, пусть это обрамлено в золото или в фарфор — дилетантская мазня останется мазней.

А позолота изотрется —  
Свиная кожа остается.

так сказано в одной прелестной сказке у Андерсена.

### II

Итак, на этой выставке «актера позабыли»… А актер все-таки напомнил о себе во всем. Он сильнее всего чувствуется у берлинцев и особенно у талантливого Орлика.

{335} Этот художник не только знает актера, но и понимает, что нужно дать актеру в рисунке.

Вот «Разбойники» Шиллера, вот «Зимняя сказка» Шекспира, вот Гауптман…

И всюду в этих грубоватых рисунках видишь актера и подчиняешься обаянию Орлика.

Он отлично гримирует

Не замазывает, не заклеивает лица, но подчеркивает характерные черты и дает тон.

Его зеленые и желтые злодеи, пунцовые или коричневые дамы, конечно, могут вызвать сомнение у простодушных лицедеев.

— Что же, неужто делать зеленое лицо?

— Да, именно зеленое, но сделайте не краской, а игрой. Дайте вашим талантам это зловещее освещение души, эти жуткие рефлексы низменных страстей.

И вы, прелестные артистки, не тратьте столько румян, сколько наложил их художник, а изобразите своей молодостью этот живой розовый куст, эту сладкую немецкую добродетель в кисейном платье.

Орлик отличный портной. Он не гонится ни за роскошью, ни за эффектом.

Изучив Ходовецкого, впитав дух эпохи из старой гравюры и лавочек, он не признает ни нарочитости, ни вычурности.

Он отлично знает, что оригинальничали всегда.

Что чудаки и эксцентрики были во всякое время.

Но ведь не они создавали стиль и моду

Это очень важно заметить нашим художникам, которые при исторических постановках руководятся исключительно курьезами.

Прежде всего надо уметь кроить по-старому.

Умеют ли это гг. Головин, Коровин, Добужинский, Судейкин?

Смело говорю, что нет, не умеют.

Умеет это Бакст, друг парижских портных, да еще Билибин.

Каждая эпоха имеет свой покрой.

И надо изучать именно покрой, ибо в нем есть *линия* истории!

Я еще скажу, что художники наши, так дивно и так смело рисующие костюмы, совершенно не знают пола сцены.

Самого обыкновенного пола, по которому актеры ходят.

Если бы они чаще ходили по полу, то поняли бы, что значит сцена.

Костюм должен облегчать актера, а не стеснять его.

— А как же история? — спросят меня, — куда же девать латы, парчу, меха?

На это отвечу примером.

{336} Я очень хорошо знаю сценическое творчество Шаляпина и высоко ценю его

Так вот Шаляпина одевали и одевают наши лучшие художники: Серов, Головин, Коровин и др.

И до сих пор я не видал его одетого точно «по Серову» или «по Головину».

— Почему?

— Да просто узко ему все это, или слишком широко, или слишком тяжело.

Всякую тяжесть в смысле лат или шапки какой-нибудь он сам сумеет наложить на себя во всякое время, когда почувствует, что это необходимо для подавления его самого, но в течение всего спектакля, в ходе пьесы он желает остаться свободным во всем — в движении, в гриме, в настроении.

И Шаляпин ничего не прибавляет к рисункам своих художников, но только убавляет их.

Он берет наиболее характерное, но сам распоряжается историей.

И потому так пластичен его Грозный, его Борис, его Мефистофель, его Дон Кихот.

Вспоминаю Дальского.

Я неизменный поклонник его.

Оденьте Дальского во что-нибудь такое «сплошь историческое», или «по Головину», или «по Коровину» — хохот будет!

Талант его выпрет из-под костюма, напружится, рассмешит, пожалуй…

Для его хода, для его размаха нужен самый простой, но верный костюм да обязательно какая-нибудь совершенно точная и характерная подробность.

Я помню, он играл Отелло, играл прекрасно и после хвастал, что кто-то подарил ему древний кинжал, и с одним этим кинжалом он был так картинен в этот вечер, а весь костюм был, кажется, от Лейферта…

Возвращаясь к Орлику, я хочу сказать, что он самый свободный из театральных художников, рисунки которых мне доселе приходилось видеть.

Он характерен в покрое и вполне сценичен, т. е. удобен.

### III

«Слишком много художников».

Формулирую так откровенно мои впечатления, ибо это вполне ясно.

{337} Слишком много художников пришло в театр, и слишком много уделяется им места. В Германии, где «новый стиль» ширится с каждым днем, театральные художники — самые желательные люди на любой выставке. Они проектируют какие-то храмы, они буйствуют кричащими гаммами декораций, они бросают актерам самые невозможные задания костюма и грима. И честные немецкие актеры из кожи лезут, чтобы выполнить все это по возможности точно.

Декораторы преимущественно «обрабатывают» классиков: Эсхила. Шекспира. Гете (конечно, 2‑ю часть!) и расправляются с ними запанибрата. В глазах простодушного обывателя такое «неглиже» обращения с великими имеет впечатление одинаковых талантов.

Уже многие германские декораторы провозглашены услужливой прессой гениями

Все эти весьма посредственные, но обыкновенно развязные «профессора» и «доктора» не только пишут эскизы, но обязательно еще «дерзают». Но с их декорациями происходит то же, что и с «костюмами».

*Дерзновенные не знают сцены*

Они не умеют ни писать декораций, ничего не смыслят и в своей декоративной технике. Поэтому между их «дерзкими» эскизами и самими декорациями получается «две большие разницы».

Могу подтвердить это примером

Недавно я восторгался постановкой шекспировской комедии «Много шума из пустяков» у Рейнгардта. Здесь на цюрихской выставке мне удалось видеть эскиз талантливого Эрнста Штерна, и я так и ахнул.

Это совершенно две разные постановки. И краски, и планировка, и настроение — все другое.

Штерн — типичный chiqueur[[312]](#footnote-76), как говорят французы. Он любит штрих, пятно, плакатность.

Театр, даже такой «передовой» и сценически хорошо оборудованный, как «Deutsches Theater», не имеет до сих пор для всего этого технических средств.

Все показалось мне теперь «не так», все грубо, реально и масленично как-то в постановке, и первое впечатление значительно подорвалось.

Итак эскиз — одно, декорации — другое.

Художник должен сам писать свои декорации, а не давать этого делать другим. Помню отчаяние покойного Серова, когда последняя декорация «Юдифи», на которую он так рассчитывал, оказалась {338} хуже других. Кто-то из «помощников» умудрился обратить чудесный эскиз в нечто неудобоваримое

— А макеты? — спросят меня. — Ведь есть макеты.

Ну, это уж совсем не дело художника. Макет — произведение ремесленника В художественной постановке надо навсегда оставить этот игрушечный хлам

Все, что дает макет точного, дает обычный план, обычная примерка. С макетами могут возиться только совершенно безвкусные люди.

Возвращаясь к основной моей мысли о том, что художники осадили театр, я конечно навлеку на себя с их стороны громы.

Пускай.

Я знаю, что говорю. И знаю, что актеры поблагодарят меня за это

В русской печати уже появились справедливые протесты наших «первачей» на то, что «художники заели». И в самом деле. Если дирекция выбирает пьесы для художников, а не для актеров, то это уже последнее дело. Всякое движение тормозится

Художник сегодня пожелает ставить Шекспира, а завтра Гольдони, а послезавтра Мольера, начнет фантазировать, копаться, сомневаться, отчаиваться, откладывать сроки постановки, сезон совершенно гибнет.

Ведь на некоторых «образцовых» сценах дело дошло до того, что стали не костюмы «пригонять» к актеру, а актера к костюму

# **{****339}** 1915

## Памяти Варламова[[313]](#endnote-239)

Экая сила ушла из родного театра!

Варламов. Не могу представить его мертвым, его вечно-радостного, будто спрыснутого сказочной «живой водой», его, царя Берендея русской сцены

И вот горе — Варламов умер.

Когда рано утром мне сообщили об этом по телефону, я не поверил, а ведь знал, что здоровье его расшатано, что непосильные труды — все эти гастрольные поездки, дачные спектакли и концерты — вконец укладывали его.

### \* \* \*

Кто он был? Что он был?

Я представляю какую-то сферу юмора во всех оттенках, доходящих иногда до трагизма Это — Варламов. От пестрой итальянской буффонады и до трагических всплесков летало вдохновение его по русской сцене. Он был великолепен в водевилях, в комедиях, чувствовал себя, как дома, в Островском, в Шекспире, в Гоголе, в Пушкине, в Сухово-Кобылине и вдруг создал титанический образ купца-кулака в известной федотовской пьесе «Хрущевские помещики». Мне не забыть его грозных реплик и какой-то зверской челюсти, которая грызла чувства зрителей и вызывала неподдельный ужас. А после такой «постройки», как сам он смеясь называл успехи свои, Варламов выкидывал любимые сердцу его коленца в стареньких грешках репертуара сороковых годов — и смеялись не только люди, но самые театральные половицы будто смеялись.

Юмор его был особенный. Я, каюсь, плакал от радости, видя, как Осип в «Ревизоре» уписывал остатки обеда Такова сила таланта: к чему ни притронется, все приобретает новую прелесть, новые краски.

### **{****340}** \* \* \*

Не время, конечно, сейчас, когда печально поет панихида, фамильярничать и называть великого артиста, новопреставленного раба Божия Константина, «дядей Костей», о котором мы знаем из уличных листков и по табачным рекламам. Но все-таки следует сказать, что этот человек был самый популярный петроградец, самый любвеобильный и гостеприимный хозяин невской столицы. «Городской голова», как кто-то назвал его за его же людным пиром. И сколько добра сделал он, укрываясь за личиной смеха, сколько новых людей поднял из грязи, заслоняя их своим тучным благополучием, об этом знают те, кто знают и помнят доброго старого актера.

### \* \* \*

Его больше нет. И не странно ли, что такая всю жизнь комическая фигура при воспоминании вызывает теплые слезы какого-то институтского обожания. Дорогой друг ушел. Милая душа улетела. И последний вздох ее как жар наших рукоплесканий будто поднялся и остыл над Александринским театром.

### \* \* \*

Я писал о нем некролог, собирая рассеянные мысли и потерянные слова, и забыл сказать, что сам Варламов, страдая долгой болезнью сердца, сказал когда-то мне:

— На том свете с Гоголем встречусь. Очень приятно будет познакомиться… Удивительный!

И поднял палец к потолку.

Они познакомятся, они подружатся — верю.

# **{****341}** 1916

## «Гроза» (Александринский театр)[[314]](#endnote-240)

Яркая, дразнящая, необычайная актриса!

Я когда-то сказал, что она напоминает мне художественный *плакат*. Ее необыкновенная внешность, ее своеобразные движения, ее оригинальные платья — словом, все ее «свое», рощинское, складывалось в моем представлении в одно целое, очень похожее на яркую рекламную афишу. Была ли это только внешность? О нет! Талант Рощиной также необыкновенно индивидуален. Не буду говорить о величине его, не стану сравнивать ни с кем из актрис, а скажу просто: *я таких еще не видал!* Интонация, мимика, пластика, нарастание драматической силы, форма диалога, рисунок роли — нет, нет это что-то действительно исключительное! Я не ошибаюсь. В каких только пьесах мне не пришлось перевидать Рощину и в оригинальных, и в переводных, и в хороших, и в плохих, и в драме, и в комедии, и наконец в таких, что никто не мог бы определить: пьеса это или не пьеса. И всегда артистка поражала меня своей манерой «жить на сцене», т. е. перевоплощаться в образ и развиваться в нем. Никогда нельзя было сказать, «выйдет» у нее или «не выйдет». Уж, кажется, так хорошо изучил ее, уже, можно сказать, на зубок знаешь пьесу — ан нет: в одной роли, на которую возлагал все надежды, она именно слаба, а в другой, которая уже ни с какой стороны ей не подходила, — сильна. Так всегда. Вас постоянно ожидает экспромт или сюрприз. Театрал, не доверяй чарам этой молодой актрисы и знай, что сегодняшнее восхищение ею завтра же может смениться охлаждением! Она бьет в глаза; она усыпляет совесть мурлыканьем светской сказки; она взвинчивает нервы не хуже гашиша; она тешит побрякушками ветреной моды; она, глаза в глаза, заглядывает в душу; она своими легкими рукавами будто вечно сдувает обступившие ее миражи; она заслушивается перебоями своего сердца; она пугает паузами; она трогает {342} болезненным, каким-то кашляющим смехом; она всегда и во всем в буйном или тихом трансе; заколдованная принцесса сцены, а потому ей нельзя верить, нельзя верить, нельзя верить!..

… «Гроза»

По достоинству оценив превосходные декорации Головина, с теплым чувством послушав Тихона — Ходотова, Варвару — Варварину[[315]](#endnote-241), Кулигина — К. Яковлева, Феклушу — Корчагину, я пошел домой с откровенным сознанием, что сей искус не одолел меня. Мне только хотелось крикнуть:

— Браво, Гром!

Ни яркие краски костюмов, ни балетные костромичи, ни пряничный Кудряш, ни беззубая, постоянно роняющая тон Кабаниха, ни пьяный и дряхлый Дикой, ни вся эта закулисная, звуковая «мейерхольдия» не коснулась меня. Я остался равнодушен к идее по-головински принарядить Островского, по-мейерхольдовски омолодить его, по-каратыгински омелодить и т. д. Нет, не стоило вводить старика в современный «Institut de beauté»[[316]](#footnote-77), чтобы показать его потом с «образцовых» подмостков ряженым, крашеным и просто… глупым!

… Катерина — Рощина.

Помните, у Мельникова-Печерского есть «В лесах» такой рогожский посланец, постоянно причитающий: «Ох, искушение!» Вот так-то было и мне идти на «Грозу» и дожидать выхода Рощиной. Слава богу, что ждать пришлось немного. Вот красивая панорама не то Саймы, не то Волги; вот милый Кулигин — К. Яковлев, весь какой-то неугасимо-теплящийся и в то же время весь как будто на вате; вот Борис (г. Юрьев), без голоса, без рук, без ног — пингвин какой-то!; вот распевная колотовка Феклуша — Корчагина и наконец весь, по мнению г. Мейерхольда, истинно русский народ, пестрая кукольная этнография, которую вы можете встретить на прилавке любого кустарного магазина…

Явление пятое… Катерина!

— Ох, искушение! — прошептал я.

Она тихо шла из церкви, вся задумчивая, молитвенная и рядом с махровой, пунцовой, зеленой Варварой казалась святой нежитью, плывущей иконой… На ней поверх по-купечески роскошного шелкового платья с кринолином было много шалей, на голове шитый золотом «кораблик» и платок, похожий на старинный церковный «воздух», платок, строго обрамлявший овал и ревниво льнувший к этому восковому лицу, к этим пульсирующим вискам и едва вздрагивающим щекам. Никто, как Рощина, не умеет так открыть {343} и опустить глаза, глянуть и снова закрыть. Именно закрыть, но так, что и закрытие глаза эти словно видят. Такой прошла она круг по сцене, по городскому саду, и невольно подумалось.

— Ох, искушение!

Вот она обронила фразу:

— Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты, да и Тихон тоже тебя любит

Обронила и, не подняв до поры-до времени тона, только небольшими вспышками отвечала на обиду, на досаду, на признания. Лучшая ее фраза во всем этом действии была близка.

Они вдвоем с Варварой и спрашивает

— Знаешь, что мне в голову пришло?

— Что?

*— Отчего люди не летают*?

— Я не понимаю, что ты говоришь.

— Я говорю, отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать нешто теперь?

Это у Рощиной, так сказать, лейтмотив всей роли. Катерина — птица в клетке, горькая в замужестве, чужая в людях — образ русский, народный, песенный.

Калину с малиной вода подняла,  
На ту пору матушка меня родила.  
Не собравши с разумом, замуж отдала.  
Я три года у матушки в гостях не была;  
На четвертый год сама полечу.  
Я вскинусь пташечкой-кукушечкой  
Полечу я к матушке во зеленый сад,  
Сяду я на яблоню, на любимую,  
Своими слезами я весь ад затоплю,  
Своими причетами матушку взбужу.  
Машутка по сенюшкам похаживала,  
Невестушку-голубушку побуживала:  
«Невестушка, встань, голубушка, встань!  
Что это за пташечка у нас во саду?  
Не моя ли горькая из чужой стороны»[[317]](#endnote-242)

Вот он, этот простой, но верный, но до слез трогательный склад всей роли всего образа Катерины в замысле Рощиной. И когда, будто пророчествуя над Волгой, артистка взмахнула руками и вся устремилась вдаль, ввысь, желчный приятель, настоящий Тургеневский Пигасов, сидевший рядом со мной, сказал:

{344} — Это что-то авиационное!.. Ах, да ведь Рощина член аэроклуба!..

Но и без шуток она была так призывна, так увлекательна, так легка эта мистическая птица, что само сердце полетело бы ей вослед, если бы… если бы она сразу не уронила своего тона и не осталась над ролью вроде какой-то растерянной, напуганной авиаторши, потерпевшей аварию и недоумевающей перед разбитым аппаратом.

— Что случилось? — хотелось спросить у артистки, — почему такой блистательный полет и такое банальное крушение?

Но вряд ли Рощина-Инсарова в состоянии ответить. С ней это случается. Сверкнув двумя-тремя фразами, она вдруг уходит на самую глубину звука, гонит фразы, обесцвечивает диалог, обезличивает себя. Так случилось и с Катериной. Показав на небо, она все-таки осталась на земле и все свое первоначальное признание Варваре провела впопыхах, совершенно не дав того нарастания, которое подготовляет первый предостерегающий раскат грома. Боялась ли она театральности? Но что делать, если старик Островский театрален насквозь — хоть выжми. Я знаю, что модерн-режиссеры боятся быта, мелодрамы, театральности, но разве решение вроде вчерашнего не есть сугубая, еще худшая театральность?

Вероятно, ввиду подобных побуждений артистка, согласная с режиссером, совершенно потушила знаменитую «сцену с ключом». Я не поклонник этой сверхмелодраматической сцены, являющейся якобы ключом, и для всего образа Катерины. Пустяки. По-моему, крылья, намеченные Рощиной, гораздо более удачны, чем этот опостылевший, прозаический ключ. Но что делать?.. Каждый зритель вправе требовать от артистки драматического подъема, нервной силы и опять-таки условной театральности в этой сцене, сплошь построенной во вкусе старого доброго времени и не дозволяющей никаких новшеств. Безразличные интонации Рощиной, ее ритмическая «частушка» вместо дикции, монотонное бормотанье, похожее на музыку швейной машинки, сами поставили ей за эту сцену тот, ничего не обозначающий, но обидный «балл», который артист может носить еще как монокль, тогда как артистка решительно не знает, что делать с ним.

Сцена в овраге. Аплодисменты какие-то демонстративные, утрированные гремят в честь… декорации. Головин выходит на сцену и раскланивается. Он без шляпы и без пальто, хотя в этом овраге сыро и с Волги тянет туманами. Промелькнули Кудряш, Варвара, Борис. Опять Катерина. И опять только вспышки чувства, только искры любви, которые артистка лениво высекает о свое сердце. Любовная истома Катерины совершенно не далась Рощиной, и действие это вызвало аплодисменты только благодаря Головину, Варвариной да песням.

{345} Я должен отметить странное поведение публики на этом спектакле: кашляли, сморкались, чихали, зевали, разговаривали — вообще слушали очень рассеянно или вообще не слушали. Когда раздались эксцентричные аплодисменты Головину, я подумал: «Ага, в театре, вероятно, Много художников! Народ живой, независимый, капризный!» После третьего действия те же зрители похвалили песни Варвариной, и я решил, что на галерке заседают члены Русского собрания. Но в совершенное изумление поверг меня взрыв аплодисментов в сцене грозы, на слове Кулигина: «А вот когда у меня будет миллион, тогда я поговорю».

— Биржевики? — мысленно решил я и окончательно убедился в этом, когда почтенные финансисты никак не реагировали на несколько превосходных моментов у Рощиной, которая именно в этой-то картине и была превосходна.

— Ах! Ад! Ад! Геенна огненная! Все сердце изорвалось! Не могу я больше терпеть.

Все это было удивительно. Быть может, художественному впечатлению мешало изобилие «крестов», коими артистка ограждала себя от нечистой силы. Зато сила иная, духовная, созидательная, росла в ней с каждой фразой, с каждым жестом.

И пришел акт последний. Я ждал его с нетерпением. Мне вспомнилась Стрепетова и ее распевный, баюкающий монолог о смерти. Давно это было. Состарились не только мы, но и самые воспоминания наши будто состарились. Ну, молодая, — думал я о Рощиной, — покажись! Но она так-таки ничего не могла поделать в этом акте. Выражаясь тривиально, она просто провалила его.

Конец. В душе пусто, но воображение взбудоражено. Мысль осталась подле артистки и спрашивает.

— Кто ты? Неведомая, хотя и на глазах у нас, неразгаданная, хотя будто и простая такая, неожиданная, хотя в сущности всегда одинаковая, всегда верная самой себе — кто ты? Зачем был весь этот спектакль? Какое побуждение толкнуло всех взбаламутить: заставить Мейерхольда взяться не за свое дело, наговорить в газетах много глупостей об Островском, расшевелить ленивый талант Головина до того, что он принялся за работу, да так увлекся, будто самого себя позабыл; посадить кропотливого Каратыгина за песни? Все силы театральные были поставлены на ноги — а для чего? Не для того ли, чтобы в этих же стенах старенькой Александринки вспомнить и вздохнуть о былых представлениях «Грозы», которую и давали-то больше по утрам, и о декорациях роскошных не знали, и не забавлялись такими важными вопросами, что кто, мол, такой был Островский, романтик или бытовик, но играли, не мудрствуя лукаво, прекрасно понимая, что бытовик может быть и {346} романтиком, что дирекция скаредничает, что публика понимает, что понимает, — играли великолепно?

Эта «плакатная» Катерина, которую недаром кто-то так удачно назвал «нестеровского», заставила призадуматься, вероятно, не одного меня.

Ведь не могу же я, положа руку на сердце, сказать, что она понравилась мне?

Но она все-таки осталась в памяти и, думается, навсегда

Моменты были превосходны.

Искушение росло с каждым актом Неразгаданная загадка ее обаяния, как духи после рукопожатия, пришла со мной ко мне и чувствуется до сих пор.

И я скажу так:

— Рощина интересна даже в таких больших ошибках, как ее Катерина.

# **{****347}** Приложение

## **{****374}** Список работ Ю. Д. Беляева в периодической печати

В список вошли все известные нам выступления Ю. Д. Беляева в периодической печати. Около шестидесяти статей было включено Беляевым в сборники «Актеры и пьесы: (Впечатления)» (СПб., 1902) и «Мельпомена» (СПб., [1904]). Отдельными изданиями в серии «Наши артистки» вышли двумя выпусками монографические сборники: «В. Ф. Коммиссаржевская. Критический этюд» (СПб., 1899) и «Л. Б. Яворская. Критико-биографический этюд» (СПб., 1900).

В значительной части периодики конца XIX – начала XX в. роль заголовка статьи часто исполняла установившаяся газетная рубрика, после которой авторского заголовка могло и не быть. В таких случаях мы даем собственные конъектуры по смыслу (в угловых скобках). Статьи из периодической печати, включенные в настоящее издание, выделены в списке полужирным шрифтом.

1. Театр. Зимний сезон 1895 – 1896 г. // Север. 1896. № 15. 14 апр. Стлб. 555 – 558.

2. Театр. Легенда на сцене // Север. 1896. № 16. 21 апр. Стлб. 582 – 590.

3. Театр. Балетный сезон 1895 – 1896 г. // Север. 1896. № 17. 28 апр. Стлб. 615 – 622.

4. Вечер в «Оперном доме». Очерки из истории русского театра // Север. 1896. № 36. 8 сент. Стлб. 1207 – 1214; № 37. 15 сент. Стлб. 1239 – 1252; № 38. 22 сент. Стлб. 1271 – 1284.

5. Театр. Забытая трилогия // Север. 1896. № 42. 20 окт. Стлб. 1413 – 1422.

6. В. Ф. Коммиссаржевская // Север. 1897. № 4. 24 янв. Стлб. 117 – 118.

7. Театральные заметки. I. Шейлок // Север. 1897. № 6. 9 фев. С. 183 – 184.

8. К. А. Варламов // Север. 1897. № 7. 16. Фев. Стлб. 215 – 216.

9. Театральные заметки. II. «Ромео и Джульетта» // Север. 1897. № 13. 30 марта. Стлб. 405 – 412.

10. Шестидесятилетний юбилей царствования королевы Виктории // Живописное обозрение. 1897. № 23. 8 июня. С. 390.

11. Спектакли г‑жи Режан // Север. 1897. № 47. 23 нояб. Стлб. 1495 – 1496.

{375} 12. **П. А. Стрепетова**// Север. 1898. № 4. Стлб. 437 – 444.

13. **Самородок или выродок: (Гастроли Тины ди Лоренцо)**// Север. 1898. № 6. Стлб. 183 – 186.

14. Актер-карикатурист // ТИ. 1898. № 14. С. 276.

15. <Кружок любителей художественного чтения> // ТИ. 1898. № 18. С. 342 – 343.

16. Вечер в оперном доме // ТИ. 1898. № 19. С. 360; № 20. С. 377; № 21. С. 386; № 22. С. 402; № 23. С. 418.

17. Народные гулянья // ТИ. 1898. № 20. С. 373 – 374.

18. Аквариум // ТИ. 1898. № 20. С. 374.

О венской оперетке Яунера с Бетти Стоян.

19. Аквариум // ТИ. 1898. № 21. С. 390.

20. Аквариум // ТИ. 1898. № 22. С. 407.

21. Аквариум // ТИ. 1898. № 23. С. 423.

22. Псиша: (Исторический рассказ) // ТИ. 1898. № 25. С. 459; № 26. С. 473; № 27. С. 491.

23. Новое движение в скульптуре // ТИ. 1898. № 26. С. 466; № 28. С. 498; № 30. С. 530.

24. Русские водевилисты // ТИ. 1898. № 31. С. 546 – 548; № 32. С. 562 – 566; № 33. С. 578 – 580; № 35. С. 610 – 612; № 39. С. 679 – 680; № 40. С. 699 – 701; № 41. С. 718 – 720; № 44. С. 778 – 780; № 46. С. 818 – 820; № 48. С. 862 – 864; № 50. С. 916 – 918; № 52. С. 968 – 969.

25. Сарсэ — певец // ТИ. 1898. № 33. С. 583.

26. Столетие «Ябеды» // ТИ. 1898. № 34. С. 594 – 596.

27. Возвращение с бала // ТИ. 1898. № 34. С. 601 – 602.

28. Клеманс Дарвиль // ТИ. 1898. № 38. С. 662.

29. Новые пьесы // ТИ. 1898. № 39. С. 686.

30. <Форкатти и Яковлев-Востоков> // ТИ. 1898. № 40. С. 706 – 707.

31. <«Трильби» в театре Литературно-художественного общества> // ТИ. 1898. № 41. С. 722.

32. <«Власть тьмы» в театре Литературно-художественного общества> // ТИ. 1898. № 44. С. 784.

33. Театр и музыка. Театр «Фарс». «Влюбчивый нотариус» комедия-фарс в действиях // НБ. 1898. 27 нояб. № 327. С. 3.

34. <«Царь Борис» в Александринском театре> // ТИ. 1898. № 51. С. 949 – 950.

35. «Заза» // ТИ. 1899. № 1. С. 7 – 8.

Выступление Л. Б. Яворской.

36. Театр и музыка. <Благотворительный вечер в зале Павловой> // НБ. 1899. 14 янв. № 14. С. 3.

37. Театр и музыка. <Спектакль «Чад жизни» с Яворской в зале Кононова> // НБ. 1899. 17 янв. № 17. С. 4.

38. Театр и музыка. <«Ромео и Юлия» в зале Кононова> // НБ. 1899. 20 февр. С. 3.

{376} 39. Памяти В. И. Живокини // ТИ. 1899. № 4. С. 77.

40. <О книге А. А. Плещеева «Наш балет»> // ТИ. 1899. № 5. С. 105 – 106.

41. <О народных гуляньях в Михайловском манеже> // ТИ. 1899. № 6. С. 123 – 124.

42. <«Ревизор» в Михайловском манеже> // ТИ. 1899. № 7. С. 145.

43. <Концерт г‑жи Вяльцевой> // ТИ. 1899. № 8. С. 166.

44. Памяти А. Н. Верстовского // ТИ. 1899. № 8. С. 161 – 162.

45. 1840 // ТИ. 1899. № 9. С. 185 – 186; № 10. С. 207 – 209; № 11. С. 229 – 231.

46. <Дебют А. Д. Вяльцевой в «Прекрасной Елене»> // ТИ. 1899. № 11. С. 225 – 226.

47. <О В. В. Чуйко> // ТИ. 1899. № 14. С. 279.

48. <«Новое обозрение» у Неметти> // ТИ. 1899. № 14. С. 279.

49. <«Пир Бальтасара» Р. Л. Антропова в театре Литературно-художественного общества> // ТИ. 1899. № 15. С. 294.

50. Пушкин и театр // ТИ. 1899. № 17. С. 322 – 324; № 18. С. 338 – 340.

51. Библиография. В. В. Уманов-Каплуновский. Мысли и впечатления. Стихотворения. СПб. 1899. А. А. Френкель. Анютины глазки. Киев. 1899 // ТИ. 1899. № 24. С. 441.

52. Новый ваятель // Россия. 1899. 28 апр. № 1. С. 5.

О Л. Баксте.

53. Театр и музыка. <Дебюты Самойлова и Яковлева-Востокова в Александринском театре> // Россия. 1899. 29 апр. № 2. С. 4.

54. Театр и музыка. Пушкинский спектакль // Россия. 1899. 29 апр. № 2. С. 4.

55. Листки. Театр будущего // Россия. 1899. 1 мая. № 4. С. 3

О народном театре.

56. Театр и музыка. Александринский театр // Россия. 1899. 4 мая. № 7. С. 3.

Дебют Яковлева-Востокова в «Борцах» М. И. Чайковского.

57. **Отрывки. Расплюевская история**// Россия. 1899. 5 мая. № 8. С. 2.

58. Театр и музыка. Еще о народном театре // Россия. 1899. 7 мая. № 10. С. 4.

59. Русское искусство в Европе. Мария Гавриловна Савина // Россия. 1899. 9 мая. № 12. С. 3.

60. **Шансонетный талант**// ТИ. 1899. № 27. С. 470 – 471.

61. Театр и музыка // НВ. 1899. 18 июля. № 8400. С. 4.

62. Встречи и характеристики. О театральных агентах // НВ. 1899. 20 июля. № 8402. С. 3.

63. Встречи и характеристики. Как рекламируют // НВ. 1899. 23 июля. № 8405. С. 2 – 3.

64. Встречи и характеристики. Князь С. М. Волконский // НВ. 1899. 28 июля. № 8410. С. 2.

{377} 65. Театр и музыка. <«Недоросль» в Таврическом саду> // НВ. 1899. 2 авг. № 8415. С. 3.

66. Встречи и характеристики. А. А. Нильский // НВ. 1899. 3 авг. № 8416. С. 3 – 4.

67. Встречи и характеристики. Летучий рецензент // НВ. 1899. 10 авг. № 8423. С. 3.

68. Встречи и характеристики. Осенние мотивы // НВ. 1899. 14 авг. № 8427. С. 3.

69. **Встречи и характеристики. Режан** // НВ. 1899. 16 авг. № 8429. С. 3.

70. Судьба комиков // НВ. 1899. 18 авг. № 8431. С. 2 – 3.

71. Художественные новости. «Наполеон в России» // НВ. 1899. 19 авг. № 8432. С. 3.

72. Начало сезона // НВ. 1899. 1 сент. № 8445. С. 2.

73. Друг актеров // НВ. 1899. 8 сент. № 8452. С. 2.

Об А. А. Шаховском.

74. Театр и музыка. Михайловский театр // НВ. 1899. 12 сент. № 8456. С. 4.

75. **Тургеневский спектакль**// НВ. 1899. 23 сент. № 8467. С. 4.

76. Театр и музыка. <«Глухая стена» О. Шапир в Александринском театре> // НВ. 1899. 29 сент. № 8473. С. 4.

77. Театр и музыка. Московские впечатления // НВ. 1899. 5 окт. № 8479. С. 4.

78. **Театр и музыка. <О «режанизме»>**// НВ. 1899. 6 окт. № 8480. С. 4.

79. Встречи и характеристики. Театральный коллекционер // НВ. 1899. 12 окт. № 8486. С. 3.

О театральной коллекции А. А. Бахрушина.

80. Театр и музыка. «Вторая жена» // НВ. 1899. 17 окт. № 8491. С. 4.

81. **Встречи и характеристики. Старый гитарист**// НВ. 1899. 21 окт. № 8495. С. 4.

82. Театр и музыка. «Бирон» // НВ. 1899. 24 окт. № 8498. С. 5.

83. Друзья дома // НВ. 1899. 1 нояб. № 8506. С. 4.

О думском налоге на собак.

84. Театр и музыка. <О пьесе Щедрова «Гордыня» в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1899. 4 нояб. № 8509. С. 4.

85. Театр и музыка. «Вокруг пылающей Москвы» // НВ. 1899. 16 нояб. № 8521. С. 5.

О пьесе А. Н. Мосолова в театре Литературно-художественного общества.

86. Под нами // НВ. 1899. 25 нояб. № 8530. С. 3 – 4.

О швейцаре и его семье, больных ревматизмом.

87. Театр и музыка. «На старой мельнице» // НВ. 1899. 28 нояб. № 8533. С. 5.

{378} 88. Театр и музыка. <О бенефисе Я. С. Тинского> // НВ. 1899. 30 нояб. № 8535. С. 4.

89. Театр и музыка. Бенефис г‑жи Холмской // НВ. 1899. 14 дек. № 8549. С. 5.

90. Театр и музыка. <Вечер памяти Гете в Александринском театре> // НВ. 1899. 19 дек. № 8554. С. 5.

91. Встречи и характеристики. О благотворительности // НВ. 1899. 30 дек. № 8563. С. 4.

92. Встречи и характеристики. У гробовщика // НВ. 1900. 1 янв. № 8565. С. 7 – 8.

93. Театр и музыка. Бенефис г‑жи Яворской // НВ. 1900. 4 янв. № 8568. С. 4.

94. Театр и музыка. <Бенефис М. А Потоцкой> // НВ. 1900. 6 янв. № 8570. С. 4 – 5.

95. Театр и музыка. Бенефис г. Далматова // НВ. 1900. 11 янв. № 8575. С. 4.

96. Театр и музыка. <«Больные люди» Г. Гауптмана на сцене Михайловского театра> // НВ. 1900. 16 янв. № 8580. С. 5.

97. Театр и музыка. <«Отцы и дети» в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1900. 23 янв. № 8587. С. 5.

98. Театр и музыка. <Театр из Малороссии> // НВ. 1900. 31 янв. № 8595. С. 4.

99. Театр и музыка. Бенефис г. Орленева // НВ. 1900. 3 фев. № 8598. С. 4.

100. Встречи и характеристики. В манеже // НВ. 1900. 9 фев. № 8604. С. 3.

101. Встречи и характеристики. А. М. Жемчужников // НВ. 1900. 14 фев. № 8609. С. 3.

102. Встречи и характеристики. Масканьи // НВ. 1900. 27 фев. № 8021. С. 4 – 5.

103. Театр и музыка. <«Маскарад» в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1900. 5 мар. № 8628. С. 5.

104. Театр и музыка. <О кончине Яунера, директора венской труппы, гастролировавшей в России> // НВ. 1900. 10 мар. № 8633. С. 4.

105. Театр и музыка. <«Брак» П. М. Ярцева в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1900. 12 мар. № 8635. С. 5.

106. **Маленький фельетон. Из Парижа. I**// НВ. 1900. 31 мар. № 8654. С. 3, II // НВ. 1900. 2 апр. № 8656. С. 4.

107. Первый актер // НВ. 1900. 20 апр. № 8672. С. 4.

108. Театр и музыка. «Эдип-царь» // НВ. 1900. 24 апр. № 8676. С. 4.

109. Театр и музыка. <Гастроли Днепровой> // НВ. 1900. 29 апр. № 8681. С. 4.

110. С родины русского театра // НВ. 1900. 12 мая. № 8694. С. 3; 13 мая. № 8695. С. 3; 15 мая. № 8697. С. 3.

{379} 111. **Театр и музыка. <Варламов>**// НВ. 1900. 19 мая. № 8701. С. 4.

112. Театр и музыка. <«Свадьба Кречинского» в Ярославле> // НВ. 1900. 19 мая. № 8701. С. 4.

113. Театр и музыка Две сцены // НВ. 1900. 20 мая. № 8702. С. 4.

114. Маленький фельетон. Нечто о народных театрах // НВ. 1900. 30 мая. № 8711. С. 3.

115. Маленький фельетон. О летних театрах // НВ. 1900. 15 июня. № 8727. С. 3.

116. Маленький фельетон. «Так называемые люди» // НВ. 1900. 17 июня. № 8729. С. 3.

117. Маленький фельетон На воде // НВ. 1900. 22 июня. № 8734. С. 3.

118. Театр и музыка. Гастроли г‑жи Пасхаловой // НВ. 1900. 23 июня. № 8735. С. 4.

119. Маленький фельетон. На скачках // НВ. 1900. 24 июня. № 8736. С. 3.

120. Театр и музыка. Гастроли г‑жи Пасхаловой // НВ. 1900. 29 июня. № 8741. С. 4.

121. Театр и музыка. <Гастроли Садовских в Озерках> // НВ. 1900. 6 июля. № 8748. С. 4.

122. Маленький фельетон. В купальне // НВ. 1900. 8 июля. № 8750. С. 3.

123. Маленький фельетон. Лирика современной души // НВ. 1900. 22 июля. № 8764. С. 3.

О поэтическом сборнике К. Д. Бальмонта «Горящие здания».

124. Новая школа // НВ. 1900. 28 июля. № 8770. С. 3.

Об учительнице Е. С. Левицкой.

125. Маленький фельетон. Еще о В. С. Соловьеве // НВ. 1900. 8 авг. № 8781. С. 3.

126. Театр и музыка. <Об уходе из Александринского театра П. А. Стрепетовой> // НВ. 1900. 28 авг. № 8801. С. 4.

127. **Театр и музыка. «Бедная невеста»**// НВ. 1900. 1 сент. № 8805. С. 4.

Спектакль в Александринском театре.

128. Театр и музыка. <«Расплюевские веселые дни» в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1900. 16 сент. № 8820. С. 4.

129. Театр и музыка. <«Плоды просвещения» в Михайловском театре> // НВ. 1900. 17 сент. № 8821. С. 5.

130. Театр и музыка. <Домашева 2‑я> // НВ. 1900. 19 сент. № 8823. С. 4.

131. «Снегурочка» // НВ. 1900. 27 сент. № 8831. С. 2.

Спектакли МХТ и Нового театра.

132. Театр и музыка. <Уход г. Горева из Александринского театра> // НВ. 1900. 10 окт. № 8844. С. 4.

133. Театр и музыка <«Каролина Нейбер» в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1900. 19 окт. № 8853. С. 4.

134. Маленький фельетон. Божьи люди // НВ. 1900. 11 окт. № 8856. С. 4.

{380} 135. Маленький фельетон. У братца Иванушки // НВ. 1900. 24 окт. № 8858. С. 4.

136. Театр и музыка. <«Школьные товарищи» Фульда в Михайловском театре> // НВ. 1900. 27 окт. № 8861. С. 4.

137. **Театр и музыка. Мочалов: (По поводу 100‑летнего юбилея со дня рождения)**// НВ. 1900. 3 нояб. № 8868. С. 3 – 4.

138. Театр и музыка. <«Предел» И. В. Шпажинского в Александринском театре> // НВ. 1900. 11 нояб. № 8876. С. 4.

139. Театр и музыка. <«Бесправная» Е. П. Владимировой в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1900. 17 нояб. № 8882. С. 4.

140. Театр и музыка. <«Гамлет» в Александринском театре> // НВ. 1900. 2 дек. № 8897. С. 4.

141. Театр и музыка. <«Орленок» Э. Ростана в Василеостровском театре> // НВ. 1900. 18 дек. № 8913. С. 4. Подп.: Олэ-Лук-Ой.

142. Театр и музыка. «Снегурочка» // НВ. 1900. 29 дек. № 8922. С. 4.

143. Театр и музыка. <«Контрабандисты» В. А. Крылова и С. К Эфрона (Литвина)> // НВ. 1901. 7 янв. № 8931. С. 4.

144. Театр и музыка. <«Контрабандисты» в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1901. 8 янв. № 8932. С. 4.

145. **Театр и музыка. Марья Антоновна**// НВ. 1901. 18 янв. № 8942. С. 4.

146. Театр и музыка. Бенефис Савиной // НВ. 1901. 20 янв. № 8944. С. 4.

147. Театр и музыка. <«Пережитое» И. В. Радзивилловича в Александринском театре> // НВ. 1901. 21 янв. № 8945. С. 4.

148. По народным театрам // НВ. 1901. 27 янв. № 8951. С. 3.

149. Театр и музыка. <«Братья Карамазовы» в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1901. 28 янв. № 8952. С. 4.

150. Театр и музыка. <«Огни Ивановой ночи» в Александринском театре> // НВ. 1901. 1 фев. № 8956. С. 4.

151. Театр и музыка // НВ. 1901. 2 фев. № 8957. С. 4. Подп.: Олэ-Лук-Ой.

152. **Театр и музыка. «Микаэль Крамер»**// НВ. 1901. 9 фев. № 8964. С. 4.

Спектакль театра Литературно-художественного общества.

153. «Петр Великий» // НВ. 1901. 20 фев. № 8974. С. 3 – 4.

Пьеса В. А. Крылова в Народном доме.

154. **Театр и музыка. Художественный театр. I. «Дядя Ваня»**// НВ. 1901. 21 фев. № 8975. С. 4.

155. **Театр и музыка. Художественный театр. II. «Одинокие»**// НВ. 1901. 22 фев. № 8976. С. 4.

156. **Театр и музыка. Художественный театр. III. «Доктор Штокман»**// НВ. 1901. 25 фев. № 8979. С. 4.

157. **Театр и музыка. Художественный театр. IV. «Геншель»**// НВ. 1901. 27 фев № 8981. С. 4.

{381} 158. **Театр и музыка. Художественный театр. V. «Три сестры»**// НВ. 1901. 3 марта. № 8984. С. 4.

159. **Театр и музыка. Memento mori: (Гастроли Тины ди Лоренцо)**// НВ. 1901. 5 марта. № 8986. С. 3 – 4.

160. **Театр и музыка. Гастроли Томмазо Сальвини. I «Отелло»**// НВ. 1901. 14 марта. № 8995. С. 3 – 4.

161. **Театр и музыка. Гастроли Томмазо Сальвини. II «Король Лир»**// НВ. 1901. 16 марта. № 8997. С. 3.

162. **Театр и музыка. Гастроли Томмазо Сальвини. II «Король Лир»**// НВ. 1901. 17 марта. № 9898. С. 4. Окончание.

163. **Маленький фельетон. Дузе и Цаккони**// НВ. 1901. 15 апр. № 9025. С. 4.

Корреспонденция из Италии. Спектакль в римском театре Костанци.

164. **Театр и музыка. <Лина Кавальери в опере «Фауст»>**// НВ. 1901. 29 мая. № 9062. С. 4.

165. Театр и музыка. <Постановка «Вечной любви» Г. Фабера в Ораниенбаумском театре> // НВ. 1901. 5 июня. № 9069. С. 3 – 4.

166. **Театр и музыка. <Лина Кавальери в опере «Богема»>**// НВ. 1901. 14 июня. № 9078. С. 4.

167. Театр и музыка. <«Наемницы» Э. Брие в театре Корша> // НВ. 1901. 22 авг. № 9147. С. 4.

168. **Театр и музыка. <Ермолова — Магда в «Родине» Г. Зудермана>**// НВ. 1901. 29 авг. № 9154. С. 4.

169. **Театр и музыка. «Много шуму из ничего»**// НВ. 1901. 1 сент. № 9157. С. 4.

Постановка в Александринском театре.

170. Театр и музыка «Таланты и поклонники» // НВ. 1901. 4 сент. № 9160. С. 4.

171. Театр и музыка. «Много шуму из ничего» // НВ. 1901. 8 сент. № 9164. С. 4.

Александринский театр, второй состав.

172. Театр и музыка. <«Бездомники» М. Гальбе в Панаевском театре, труппа театра Литературно-художественного общества> // НВ. 1901. 12 сент. № 9168. С. 3.

173. Театр и музыка <«Заместительницы» Э. Брие в Александринском театре> // НВ. 1901. 14 сент. № 9170. С. 4.

174. Театр и музыка. <«Буря» В Шекспира в Новом театре Яворской> // НВ. 1901. 17 сент. № 9173. С. 3.

175. Театр и музыка. <Пьеса А. А. Плещеева «В своей роли»> // НВ. 1901. 26 сент. № 9182. С. 3 – 4.

176. «Старый дом» // НВ. 1901. 27 сент. № 9183. С. 3.

177. Театр и музыка. Пьеса гр. Л. Н. Толстого // НВ. 1901. 10 окт. № 9196. С. 4.

{382} 178. Театр и музыка «В ответе» // НВ. 1901. 11 окт. № 9197. С. 4.

179. **Театр и музыка. <Гастроли Режан. «Заза»>**// НВ. 1901. 15 окт. № 9201. С. 4.

180. Театр и музыка «Сон в летнюю ночь» // НВ. 1901. 4 нояб. № 9221. С. 4.

181. **Театр и музыка. <«Петербургские трущобы» в Панаевском театре>**// НВ. 1901. 10 нояб. № 9227. С. 4.

182. **Театр и музыка. Адель Зандрок** // НВ. 1901. 15 нояб. № 9232. С. 4.

183. Театр и музыка. <45‑летний юбилей В. В. Стрельской> // НВ. 1901. 24 нояб. № 9241. С. 13.

184. Театр и музыка. «Лишенный прав» Потапенко // НВ. 1901. 10 дек. № 9257. С. 4.

185. Театр и музыка. <О М. Ф. Кшесинской> // НВ. 1901. 11 дек. № 9258. С. 5. Подп.: Юр. Беляев, балетоман приготовительного класса.

186. Театр и музыка. «Комета» // НВ. 1901. 16 дек. № 9263. С. 5.

187. Театр и музыка. <«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского и «Оруженосец» А. В. Амфитеатрова в Александринском театре> // НВ. 1901. 29 дек. № 9274. С. 13.

188. Театр и музыка. «Псковитянка» // НВ. 1902. 9 янв. № 9285. С. 4.

189. **Мисс Гоббс: Бенефис М. Г. Савиной**// НВ. 1902. 13 янв. № 9289. С. 4.

190. Бенефис г‑жи Домашевой // НВ. 1902. 23 янв. № 9299. С. 13.

200. Театр и музыка. «Под белой лилией» («Колинетта»), комедия в 3‑х действиях Ленотра и Мартена, перев. Л. Гольштейна. Панаевский театр // НВ. 1902. 4 февр. № 9311. С. 4.

201. Театр и музыка. «Мученица», драма в 5 д. Ж. Ришпена в перев. Н. Тамарина. Народный дом // НВ. 1902. 6 фев. № 9313. С. 4.

202. Театр и музыка. Дебют г‑жи Горской. Панаевский театр // НВ. 1902. 8 фев. № 9315. С. 4.

203. Театр и музыка. <О пьесе «Мамуся» В. С. Лихачева> // НВ. 1902. 11 фев. № 9318. С. 4.

204. Театр и музыка. <Балет «Дон Кихот» в Мариинском театре> // НВ. 1902. 12 фев. № 9319. С. 4.

205. Театр и музыка. <«Фауст» Гете в Александринском театре> // НВ. 1902. 13 фев. № 9320. С. 4.

206. **Бенефис г. Варламова**// НВ. 1902. 15 фев. № 9322. С. 4.

207. Маленький фельетон. Гоголь в Риме: (Фантастическое интервью) // НВ. 1902. 21 фев. № 9328. С. 4.

208. Бенефис г‑жи Мичуриной // НВ. 1902. 22 фев. № 9329. С. 5.

209. **Как чествовали Гоголя…**// НВ. 1902. 23 фев. № 9330. С. 4.

210. Театр и музыка. <Концерт А. Вяльцевой в Дворянском собрании> // НВ. 1902. 25 фев. № 9331. С. 3 – 4.

211. **Театр и музыка. Сада-Якко**// НВ. 1902. 10 марта. № 9344. С. 5.

212. **Театр и музыка. Дездемона**// НВ. 1902. 13 марта. № 9347. С. 4.

{383} 213. Театр и музыка. <«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана в МХТ> // НВ. 1902. 14 марта. № 9348. С. 4.

214. Театр и музыка. <«Дикая утка» Г. Ибсена в МХТ> // НВ. 1902. 27 марта. № 9361. С. 4.

215. **Театр и музыка. «Мещане»**// НВ. 1902. 29 марта. № 9363. С. 4.

Гастроли МХТ.

216. Театр и музыка. <Жанна Гадинг> // НВ. 1902. 1 апр. № 9366. С. 4.

217. Театр и музыка. <Сюзанна Мент> // НВ. 1902. 17 апр. № 9380. С. 13.

218. **Театр и музыка. Театральный разъезд, или Сплошное недоразумение в Мариинском театре**// НВ. 1902. 22 апр. № 9385. С. 3.

219. Театр и музыка. <Бенефис г. Шевченко в Александринском театре> // НВ. 1902. 28 апр. № 9391. С. 5.

220. Театр и музыка. <Бенефис суфлеров Александринского театра> // НВ. 1902. 3 мая. № 9396. С. 4.

221. Театр и музыка. <Отеро> // НВ. 1902. 9 мая. № 9402. С. 4.

222. **Театр и музыка. <«Прекрасная Елена»>**// НВ. 1902. 6 июня. № 9420. С. 3.

223. Театр и музыка. <Малороссийская труппа под управлением Суслова> // НВ. 1902. 26 июня. № 9449. С. 4.

224. Театр и музыка. <О русском кафе-концерте> // НВ. 1902. 2 июля. № 9455. С. 4.

225. Театр и музыка. <Спектакли в Павловске> // НВ. 1902. 6 июля. № 9459. С. 4.

226. Театр и музыка. <Спектакли в Красносельском театре> // НВ. 1902. 7 июля. № 9460. С. 4.

227. **Театр и музыка. «Макарка-душегуб» <в саду Альгамбра>**// НВ. 1902. 9 июля. № 9462. С. 4.

228. Театр и музыка. <Спектакли в Красносельском театре> // НВ. 1902. 11 июля. № 9464. С. 4.

229. Театр и музыка. <Спектакли в Красносельском театре> // НВ. 1902. 18 июля № 9471. С. 4.

230. Театр и музыка. <«Усталая душа» Карич с Яворской> // НВ. 1902. 20 июля. № 9473. С. 4.

231. **Театр и музыка. Критика балетного разума**// НВ. 1902. 21 июля. № 9474. С. 4.

232. Театр и музыка <Дебют А. И. Каширина в Александринском театре> // НВ. 1902. 17 сент. № 9532. С. 4.

233. Театр и музыка. <«Забава» А. Шницлера с Л. В. Селивановой в Александринском театре> // НВ. 1902. 3 окт. № 9548. С. 4.

234. Театр и музыка. «Да здравствует жизнь» // НВ. 1902. 4 окт. № 9549. С. 4.

235. **Театр и музыка. Зимняя сказка**// НВ. 1902. 6 окт. № 9551. С. 4.

236. Театр и музыка. «Ипполит» // НВ. 1902. 16 окт. № 9561. С. 4.

{384} 237. Театр и музыка. О мимодраме // НВ. 1902. 31 окт. № 9576. С. 4.

Шарлотта Вийе в театре Шабельской.

238. Александринский театр Бенефис вторых актеров труппы. «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», драматическая хроника в 12 картинах, сочин. А. Н. Островского // НВ. 1902. 2 нояб. № 9578. С. 4.

239. Театр и музыка. <«Чайка» в Александринском театре> // НВ. 1902. 17 нояб. № 9593. С. 5.

240. Театр и музыка. «Волшебник» // НВ. 1902. 21 нояб. № 9597. С. 5.

Пьеса П. М. Ярцева в театре Литературно-художественного общества.

241. Театр и музыка. «Вне жизни» // НВ. 1902. 5 дек. № 9611. С. 5.

Пьеса В. В. Протопопова в театре Литературно-художественного общества.

242. Театр и музыка. Балет или каторга? Из московских впечатлений // НВ. 1902. 6 дек. № 9612. С. 4.

243. **Театр и музыка. В Мариинском театре: (Спектакль в пользу Русского Театрального общества. I. Мельпомена. II. Шаляпин)**// НВ. 1902. 9 дек. № 9615. С. 4.

244. Театр и музыка. «Победа» // НВ. 1902. 18 дек. № 9624. С. 13.

245. **Театр и музыка. «Родина»**// НВ. 1902. 22 дек. № 9628. С. 4.

О гастрольном спектакле В. Ф. Коммиссаржевской в Панаевском театре.

246. Театр и музыка. В театре ночью // НВ. 1903. 1 янв. № 9636. С. 4.

247. Театр и музыка. <«Ломоносов» А. В. Половцева в Александринском театре> // НВ. 1903. 18 янв. № 9653. С. 4.

248. Театр и музыка. <«Не последняя» А. А. Плещеева в Александринском театре> // НВ. 1903. 19 янв. № 9654. С. 5.

249. **Театр и музыка. <М. В. Дальский — Отелло в театре В. А. Неметти>**// НВ. 1903. 21 янв. № 9656. С. 4.

250. Театр и музыка. «Вопрос» // НВ. 1903. 1 фев. № 9667. С. 4.

Пьеса А. С. Суворина в Александринском и Малом московском театрах.

251. Театр и музыка. <О пьесе О. Дымова «Голос крови»> // НВ. 1903. 5 фев. № 9671. С. 4.

252. Театр и музыка. <Юбилей М. И. Петипа> // НВ. 1903. 9 фев. № 9675. С. 4 – 5.

253. Театр и музыка. <«Губернская Клеопатра» В. В. Туношенского и «Сказка» Б. С. Глаголина в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1903. 25 фев. № 9690. С. 4.

254. «**Наймычка»**// НВ. 1903. 26 фев. № 9691. С. 4.

255. **А. В. Сухово-Кобылин**// НВ. 1903. 16 марта. № 9709. С. 4.

256. **Театр и музыка. Мисс Дункан** // НВ. 1903. 17 марта. № 9710. С. 4.

257. Театр и музыка. <Бенефис вторых режиссеров и актеров в Александринском театре> // НВ. 1903. 3 мая. № 9755. С. 13.

258. На юбилейной выставке // НВ. 1903. 14 мая. № 9766. С. 4.

{385} 259. **Прогулка по садам петербургских гесперид**// НВ. 1903. 19 мая. № 9771. С. 4.

260. Театр и музыка. «Невские ассамблеи, или Как веселился Петербург 200 лет, 100 лет назад и теперь» Борея и Л. Иванова в летнем театре В. А. Неметти // НВ. 1903. 20 мая. № 9772. С. 4.

261. **Театр и музыка. Летом…**// НВ. 1903. 10 июня. № 9792. С. 3 – 4.

«Мещане» и «На дне» в летних театрах Петербурга.

262. **Суздальская драматургия**// НВ. 1903. 18 июня. № 9800. С. 4.

263. Театр и музыка. <Польская опереточная актриса Кавецкая> // НВ. 1903. 4 июля. № 9816. С. 4.

264. Маленький фельетон. В театральном обществе // НВ. 1903. 13 июля. № 9825. С. 3.

265. Маленький фельетон. Приговор // НВ. 1903. 14 июля. № 9826. С. 3

Легенда о Русском Театральном обществе.

267. Театр и музыка. <Чешская актриса М. Лаудова-Хоржица в спектакле «Мадам Сан-Жен»> // НВ. 1903. 15 июля. № 9827. С. 4.

268. Маленький фельетон. Странники // НВ. 1903. 18 июля. № 9830. С. 3 – 4.

269. Театр и музыка. <М. Лаудова-Хоржица в спектакле «Родина»> // НВ. 1903. 20 июля. № 9832. С. 5.

270. Маленький фельетон. Разговор с Прекрасной Еленой // НВ. 1903. 30 июля. № 9842. С. 3.

273. Театр и музыка. <«Агасфер» Г. Запольской в Аркадии> // НВ. 1903. 5 авг. № 9848. С. 4.

274. Маленький фельетон. Пуговкин // НВ. 1903. 8 авг. № 9851. С. 3.

275. Из писем к ближним. В тургеневском гнезде // НВ. 1903. 10 авг. № 9853. С. 3.

276. Маленький фельетон. На скачках // НВ. 1903. 13 авг. № 9856. С. 3.

277. **Маленький фельетон. Наталка-Полтавка**// НВ. 1903. 28 авг. № 9871. С. 4.

278. **Театр и музыка. На тургеневском спектакле**// НВ. 1903. 1 сент. № 9875. С. 4.

279. Театр и музыка. «Венецианский купец» // НВ. 1903. 2 сент. № 9876. С. 4.

280. **Театр и музыка. «Дело»**// НВ. 1903. 5 сент. № 9879. С. 3 – 4.

281. Театр и музыка. «Падшие» // НВ. 1903. 7 сент. № 9881. С. 4.

282. Театр и музыка. Она в отставке // НВ. 1903. 15 сент. № 9889. С. 4.

283. **Театр и музыка. «Сказка»**// НВ. 1903. 19 сент. № 9893. С. 3 – 4.

284. Театр и музыка. В оперетке // НВ. 1903. 21 сент. № 9895. С. 4.

285. Театр и музыка. «Княжна Зоренька» // НВ. 1903. 22 сент. № 9896. С. 4.

286. Письма в редакцию. <О «Княжне Зореньке»> // НВ. 1903. 24 сент. № 9898. С. 4.

{386} 287. Театр и музыка. «Вчера» // НВ. 1903. 4 окт. № 9908. С. 4.

288. Театр и музыка. <Оперетта «Рыцарь де Вержи» в Пассаже> // НВ. 1903. 12 окт. № 9916. С. 5.

289. Театр и музыка. «Высшая школа» // НВ. 1903. 16 окт. № 9920. С. 4.

290. Маленький фельетон. Господин Штукенберг. // НВ. 1903. 18 окт. № 9922. С. 3.

291. **Театр и музыка. Сюзанна Мент**// НВ. 1903. 23 окт. № 9927. С. 4.

292. Театр и музыка. Маленькие заметки после «Ревизора» // НВ. 1903. 25 окт. № 9929. С. 4.

293. Театр и музыка. <В. Ф. Коммиссаржевская в драме И. Н. Потапенко «Искупление»> // НВ. 1903. 26 окт. № 9930. С. 4 – 5.

294. Театр и музыка. «Горе от ума» // НВ. 1903. 30 окт. № 9934. С. 4.

295. Театр и музыка. «Безумная» // НВ. 1903. 1 нояб. № 9936. С. 4.

296. Театр и музыка. Коммиссаржевская // НВ. 1903. 5 нояб. № 9940. С. 4.

297. **Театр и музыка. «Месяц в деревне»: (Из воспоминаний М. Г. Савиной)**// НВ. 1903. 15 нояб. № 9950. С. 13.

298. Театр и музыка. <«Пожар Москвы» Е. П. Карпова в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1903. 17 нояб. № 9952. С. 4.

299. **Театр и музыка. «Месяц в деревне»**// НВ. 1903. 20 нояб. № 9955. С. 4.

300. **Театр и музыка. Наталья Петровна**// НВ. 1903. 23 нояб. № 9958. С. 5.

301. Театр и музыка На бенефисе г. Панчина // НВ. 1903. 29 нояб. № 9964. С. 4, 13.

302. Театр и музыка. <«Пробуждение» Ф. Н. Фальковского в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1903. 30 нояб. № 9965. С. 6.

303. Маленький фельетон. В Москве // НВ. 1903. 21 дек. № 9986. С. 5.

304. Театр и музыка. <«Лорд Квекс» А. Пинеро в Александринском театре> // НВ. 1903. 23 дек. № 9988. С. 5.

305. Театр и музыка. <Балет «Волшебное зеркальце» в Мариинском театре> // НВ. 1903. 30 дек. № 9993. С. 5.

306. Театр и музыка. В театре // НВ. 1904. 4 янв. № 9998. С. 5.

307. Театр и музыка. «Ольгин день» // НВ. 1904. 5 янв. № 9999. С. 4.

308. **Театр и музыка. <Орленев — Освальд>**// НВ. 1904. 9 янв. № 10003. С. 4.

309. Театр и музыка. «Эдип в Колоне» // НВ. 1904. 11 янв. № 10005. С. 5.

310. Театр и музыка «Обыкновенная женщина» // НВ. 1904. 17 янв. № 10011. С. 4.

311. Театр и музыка. «Баб» // НВ. 1904. 25 янв. № 10019. С. 5.

312. Маленькая хроника Смерть Петрония // НВ. 1904. 27 янв. № 10021. С. 4.

О картине К. Е. Маковского.

{387} 313. Театр и музыка. «Калигула» // НВ. 1904. 4 фев. № 10029. С. 13.

314. Театр и музыка. Старый театрал // НВ. 1904. 11 фев. № 10035. С. 4.

О книге А. А. Стаховича «Клочки воспоминаний».

315. По выставкам. I // НВ. 1904. 14 фев. № 10038. С. 4; II // НВ. 1904. 17 фев № 10041. С. 5, III // НВ. 1904. 19 фев. № 10043. С. 4; IV // НВ. 1904. 21 фев № 10045. С. 4.

Художественные впечатления.

316. Театр и музыка. «Новый скит» // НВ. 1904. 22 фев. № 10046. С. 6.

317. **Театр и музыка. Леди Макбет**// НВ. 1904. 23 фев. № 10047. С. 5 – 6.

318. Театр и музыка. <Лина Кавальери> // НВ. 1904. 7 марта. № 10060. С. 4 – 5.

319. **Театр и музыка. Спектакли Московского Художественного театра. I. «Юлий Цезарь»**// НВ. 1904. 31 марта. № 10084. С. 13.

320. **Театр и музыка. Спектакли Московского Художественного театра. II. «Вишневый сад»**// НВ. 1904. 3 апр. № 10087. С. 13.

321. Театр и музыка. Александринские греки // НВ. 1904. 23 апр. № 10107. С. 5.

322. Театр и музыка. <«Благодетели человечества» Ф. Филиппи в Александринском театре> // НВ. 1904. 16 апр. № 10100. С. 4 – 5.

323. Театр и музыка. «Шмуль-Шмилька» // НВ. 1904. 21 апр. № 10105. С. 13.

324. Маленький фельетон История почтовой кареты // НВ. 1904. 13 мая. № 10127. С. 3.

325. У Н. И. Бобрикова // НВ. 1904. 4 июня. № 10149. С. 3.

326. По Финляндии. Выборг. // НВ. 1904. 5 июня. № 10150. С. 4.

327. По Финляндии. Ганге // НВ. 1904. 6 июня № 10151. С. 4.

328. По Финляндии. Вильменстранд // НВ. 1904. 7 июня. № 10152. С. 4.

329. По Финляндии. Або // НВ. 1904. 22 июня. № 10167. С. 3 – 4.

330. Маленький фельетон. Чехов // НВ. 1904. 6 июля. № 10181. С. 3 – 4.

331. По Финляндии. Николайштадт // НВ. 1904. 14 июля. № 10189. С. 3.

332. По Финляндии. Иматра // НВ. 1904. 28 июля № 10203. С. 4.

333. Маленький фельетон. О народных театрах // НВ. 1904. 23 авг. № 10229. С. 3.

334. Театр и музыка. «Виндзорские проказницы» // НВ. 1904. 1 сент. № 10238. С. 13.

335. Театр и музыка <«Козьма Захарьич Минин-Сухорук» А. Н. Островского в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1904. 3 сент. № 10240. С. 4.

336. Театр и музыка. «Роза Бернд» // НВ. 1904. 6 сент. № 10243. С. 4.

337. Маленький фельетон По Москве // НВ. 1904. 7 сент. № 10244. С. 4.

338. Театр и музыка. <«Горячее сердце» А. Н. Островского в Александринском театре> // НВ. 1904. 11 сент. № 10248. С. 13.

{388} 339. Театр и музыка. <Открытие Драматического театра В. Ф. Коммиссаржевской> // НВ. 1904. 17 сент. № 10254. С. 4.

340. Театр и музыка. «Фея Каприз» // НВ. 1904. 18 сент. № 10255. С. 13.

341. Театр и музыка. «Меблированная пыль» // НВ. 1904. 19 сент. № 10256. С. 4 – 5.

342. Театр и музыка. «Богатый человек» // НВ. 1904. 20 сент. № 10257. С. 4.

343. Театр и музыка. Бюрократия Александринского театра. I // НВ. 1904. 22 сент. № 10259. С. 13.

344. Театр и музыка. Бюрократия Александринского театра. II // НВ. 1904. 23 сент. № 10260. С. 3 – 4.

345. Театр и музыка. «Женская волюшка» // НВ. 1904. 26 сент. № 10263. С. 5.

346. **Театр и музыка. На репетиции: Впечатления**// НВ. 1904. 2 окт. № 10269. С. 4.

347. Театр и музыка Вешние воды грозы // НВ. 1904. 10 окт. № 10277. С. 6.

348. Театр и музыка. «Отец» // НВ. 1904. 14 окт. № 10281. С. 5.

349. Театр и музыка «Светлый царь» // НВ. 1904. 17 окт. № 10284. С. 6.

350. Театр и музыка. «Волчонок» // НВ. 1904. 22 окт. № 10289. С. 5.

351. Театр и музыка. «Воскресение» // НВ. 1904. 29 окт. № 10296. С. 4.

352. Театр и музыка. <«Фауст» на Александринской сцене> // НВ. 1904. 5 нояб. № 10303. С. 5.

353. Театр и музыка. «Дачники» // НВ. 1904. 12 нояб. № 10310. С. 6.

354. Театр и музыка. «Победитель» // НВ. 1904. 14 нояб. № 10312. С. 6.

355. Театр и музыка. «Строители жизни» // НВ. 1904. 17 нояб. № 10315. С. 13.

356. Театр и музыка. <«Забава Путятишна» В. П. Буренина в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1904. 21 нояб. № 10319. С. 6.

357. Театр и музыка. «Авдотьина жизнь» // НВ. 1904. 27 нояб. № 10325. С. 4.

358. Театр и музыка. Поссарт в концерте // НВ. 1904. 29 нояб. № 10327. С. 4.

359. Театр и музыка. «Сегодня» // НВ. 1904. 3 дек. № 10331. С. 5.

360. Театр и музыка. «Жанина» // НВ. 1904. 5 дек. № 10333. С. 5 – 6.

361. Театр и музыка. <«Вечный праздник» Л. Г. Мунштейна в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1904. 12 дек. № 10340. С. 6.

362. Театр и музыка. Беллинчиони // НВ. 1904. 13 дек. № 10341. С. 6.

363. **Театр и музыка. <А. Дункан>**// НВ. 1904. 15 дек. № 10343. С. 13 – 14.

364. Театр и музыка. «Крылья связаны» // НВ. 1904. 18 дек. № 10346. С. 13.

{389} 365. Театр и музыка. Кармен. <Беллинчиони> // НВ. 1904. 20 дек. № 10348. С. 5.

366. Театр и музыка. «Весенний поток» // НВ. 1904. 29 дек. № 10357. С. 13.

367. Письма к ближним. I. У пленных японцев // НВ. 1905. 15 янв. № 10367. С. 4.

368. Письма к ближним. II. У пленных японцев // НВ. 1905. 16 янв. № 10368. С. 5.

369. Театр и музыка. <«Домовой» А. Н. Бежецкого в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1905. 17 янв. № 10369. С. 4.

370. Театр и музыка. <«Над толпой» Н. Ю. Жуковской в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1905. 24 янв. № 10376. С. 4.

371. **Театр и музыка. Ида Аалберг**// НВ. 1905. 1 фев. № 10384. С. 5.

372. Театр и музыка. <«Домашний очаг» Ю. Безродной в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1905. 6 фев. № 10389. С. 5.

373. Театр и музыка. «Иван Мироныч» // НВ. 1905. 11 фев. № 10394. С. 5.

374. Театр и музыка. «Зима» // НВ. 1905. 13 фев № 10396. С. 5.

375. Театр и музыка. Декаданс // НВ. 1905. 1 марта. № 10412. С. 5.

О Сюзанне Мент в Михайловском театре.

376. Театр и музыка. В еврейском театре // НВ. 1905. 9 марта. № 10420. С. 4.

377. Театр и музыка. Монна-Лина // НВ. 1905. 14 марта. № 10425. С. 4 – 5.

378. Театр и музыка. У «передвижников» // НВ. 1905. 17 марта. № 10428. С. 5.

379. **Театр и музыка. Спектакли Московского Художественного театра. I. «Иванов»**// НВ. 1905. 20 апр. № 3. 0462. С. 14.

380. Театр и музыка. Спектакли Московского Художественного театра. II. «Блудный сын», «Иван Мироныч» // НВ. 1905. 21 апр. № 10463. С. 5.

381. Театр и музыка. Спектакли Московского Художественного театра. III. «Слепые», «Там — внутри», «Миниатюры» // НВ. 1905. 26 апр. № 10468. С. 5.

382. У древних алтарей. (Впечатления). I // НВ. 1905. 22 мая. № 10494. С. 4; II. 26 мая. № 10498. С. 4; III. 2 июня. № 10505. С. 4.

383. Письма в редакцию. <О Екатерингофе> // НВ. 1905. 4 июня. № 10507. С. 4.

384. Офелия // НВ. 1905. 18 июня № 10521. С. 4.

385. Поездка на Светлое озеро. I // НВ. 1905. 13 июля № 10546. С. 4; II. 14 июля. № 10547. С. 4.

386. Маленький фельетон. В лесах. I // НВ. 1905. 20 июля. № 10553. С. 3; II. 22 июля. № 10555. С. 3; III. 24 июля. № 10557. С. 3; IV. 28 июля. № 10561. С. 3; V. 2 авг. № 10566. С. 3.

387. В некотором царстве // НВ. 1905. 18 авг. № 10582. С. 4.

{390} 388. Театр и музыка. <«Щутники» А. Н. Островского в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1905. 23 авг. № 10587. С. 5.

389. **Театр и музыка. <Е. Н. Рощина-Инсарова>**// НВ. 1905. 24 авг. № 10588. С. 3 – 4.

390. Выступление в пьесе И. Н. Потапенко «Искупление».

391. **Театр и музыка. Шаляпин**// НВ. 1905. 29 авг. № 10593. С. 2 – 3.

392. Театр и музыка. «Не все коту масленица» // НВ. 1905. 1 сент. № 10596. С. 5.

393. Театр и музыка. <«Чайка» А. П. Чехова в театре В. Ф. Коммиссаржевской> // НВ. 1905. 3 сент. № 10598. С. 4.

394. Театр и музыка. «Первая ласточка» // НВ. 1905. 6 сент. № 10601. С. 4.

395. Театр и музыка. <«Отчий дом» Г. Зудермана в Александринском театре> // НВ. 1905. 10 сент. № 10605. С. 4.

396. Театр и музыка. <«Геншель» Г. Гауптмана в театре В. Ф. Коммиссаржевской> // НВ. 1905. 11 сент. № 10606. С. 5.

397. Театр и музыка. <Комментарий к интервью с В. А. Теляковским> // НВ. 1905. 15 сент. № 10610. С. 4.

398. Театр и музыка. <«Вильгельм Телль» Ф. Шиллера в Новом театре> // НВ. 1905. 17 сент. № 10612. С. 13.

399. Театр и музыка. «Апостол» // НВ. 1905. 18 сент. № 10613. С. 5.

400. Театр и музыка. <«Три сестры» в Новом театре> // НВ. 1905. 21 сент. № 10616. С. 13.

401. Театр и музыка. «Вишневый сад» // НВ. 1905. 25 сент. № 10620. С. 5.

402. Театр и музыка. «Война и человек» // НВ. 1905. 30 сент. № 10625. С. 5.

403. Маленький фельетон. История одной загородки // НВ. 1905. 1 окт. № 10626. С. 3.

404. Театр и музыка. <«Сердце не камень» А. Н. Островского в Александринском театре> // НВ. 1905. 8 окт. № 10631. С. 13.

405. Театр и музыка. Размышление о старом и новом искусстве // НВ. 1905. 12 окт. № 10635. С. 4, 13.

406. Театр и музыка. «Дети солнца» // НВ. 1905. 14 окт. № 10637. С. 5.

407. Театр и музыка. «Каменотесы» // НВ. 1905. 23 окт. № 10639. С. 7.

408. Театр и музыка. «Черноморская Цирцея» // НВ. 1905. 9 нояб. № 10651. С. 13.

409. Театр и музыка. «Невод» // НВ. 1905. 13 нояб. № 10655. С. 5.

410. Театр и музыка. «Другая» // НВ. 1905. 26 нояб. № 10668. С. 13.

411. Театр и музыка. <«Евреи» Е. Н. Чирикова в Новом театре> // НВ. 1905. 27 нояб. № 10669. С. 5.

412. Театр и музыка. «Божий цветник» // НВ. 1905. 3 дек. № 10675. С. 13.

413. Театр и музыка. «Злая сила» // НВ. 1905. 10 дек. № 10682. С. 5.

414. Театр и музыка. «Среди цветов» // НВ. 1905. 15 дек. № 10687. С. 5.

{391} 415. Театр и музыка. «Фимка» // НВ. 1905. 24 дек. № 10696. С. 5.

416. **Театр и музыка. «Демон»**// НВ. 1906. 3 янв. № 10706. С. 5.

417. Театр и музыка. Бенефис Яковлева // НВ. 1906. 17 янв. № 10720. С. 5.

418. Театр и музыка. «На пути в Сион» // НВ. 1906. 18 янв. № 10721. С. 4.

419. У памятника Глинки // НВ. 1906. 3 фев № 10737. С. 3.

420. Театр и музыка. <О театральных школах> // НВ. 1906. 21 фев № 10754. С. 5.

421. Театр и музыка. <Гастроли московского театра Корша в Панаевском театре> // НВ. 22 фев № 10755. С. 14.

422. Театр и музыка. <«Балетная» М. Прага в московском театре Корша> // НВ. 1906. 24 фев. № 10757. С. 5.

423. Театр и музыка. <В. Н. Давыдов в пьесе «Родственнички» А. В. Мельницкой, Новый театр> // НВ. 1906. 26 фев. № 10759. С. 5.

424. Театр и музыка. <«Порченые» Э. Брие в театрах Корша и Фарс> // НВ. 1906. 27 фев. № 10760. С. 5.

425. Театр и музыка. <Лина Кавальери в опере Ж. Массне «Манон»> // НВ. 1906. 28 фев. № 10761. С. 5.

426. Маленький фельетон. Камея // НВ. 1906. 1 марта. № 10762. С. 3.

427. Маленький фельетон. Бабы // НВ. 1906. 2 марта. № 10763. С. 3.

428. Театр и музыка. <Карелли в опере Ф. Телеалена «Адриена Лекуврер», Новая опера> // НВ. 1906. 14 марта. № 10775. С. 5.

429. Театр и музыка. К. Каминский // НВ. 1906. 5 апр. № 10806. С. 13.

430. Маленький фельетон. Картинки думы // НВ. 1906. 10 мая. № 10831. С. 2 – 3.

431. Маленький фельетон. Картинки думы // НВ. 1906. 30 мая. № 10850. С. 4.

432. У графа Л. Н. Толстого // НВ. 1906. 16 июня. № 10867. С. 4.

433. Театр и музыка. <Юбилейный спектакль в Александринском театре> // НВ. 1906. 1 сент. № 10944. С. 4.

434. Театр и музыка. <«Слобода Неволя» Д. В. Аверкиева в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1906. 3 сент. № 10946. С. 4.

435. Театр и музыка. <«Вечерняя зоря» Ф. А. Бейерлейна в Александринском театре и театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1906. 6 сент. № 10949. С. 4.

436. Театр и музыка. <О театре «Невский фарс»> // НВ. 1906. 17 сент. № 10960. С. 5 – 6.

437. Театр и музыка. «Перчатка» // НВ. 1906. 19 сент. № 10962. С. 5.

438. Театр и музыка. Шерлок Холмс // НВ. 1906. 20 сент. № 10963. С. 4.

439. Театр и музыка. «Современные амазонки» // НВ. 1906. 24 сент. № 10967. С. 4.

440. Театр и музыка. «Свадьба Кречинского» // НВ. 1906. 28 сент. № 10971. С. 2.

441. Театр и музыка. «Измена» // НВ. 1906. 5 окт. № 10978. С. 4.

{392} 442. Театр и музыка. Малый театр «Листопад», ком. в 4‑х действиях В. В. Туношенского // НВ. 1900. 22 окт. № 10995. С. 4.

443. Театр и музыка. «На распашку» // НВ. 1906. 25 окт. № 10998. С. 13.

444. **Театр и музыка. О Коммиссаржевской**// НВ. 1906. 29 нояб. № 11033. С. 3.

445. Театр и музыка. «Вечная сказка» // НВ. 1906. О дек. № 11040. С. 13.

446. Театр и музыка. «Коринфское чудо» // НВ. 1906. 17 дек. № 11051. С. 6.

447. Театр и музыка. «Красивый деспот» // НВ. 1906. 31 дек. № 11064. С. 5.

448. Театр и музыка Театр Коммиссаржевской. «Балаганчик» А. Блока. «Чудо странника Антония» М. Метерлинка // НВ. 1907. 3 янв. № 11067. С. 13.

449. Театр и музыка. Бенефис г. Карпова // НВ. 1907. 16 янв. № 11080. С. 5.

450. Театр и музыка. <«Стены» С. А. Найденова в Александринском театре> // НВ. 1907. 19 янв. № 11083. С. 5.

451. Театр и музыка. Малый театр. «Хаос» пьеса в 4‑х действиях Н. Ю. Жуковской // НВ. 1907. 25 янв. № 11089. С. 4.

452. Маленький фельетон. Старый король // НВ. 1907. 28 янв. № 11092. С. 5.

453. Театр и музыка. «Бабушка». <50‑летний юбилей В. В. Стрельской> // НВ. 1907. 29 янв. № 11093. С. 4.

454. Театр и музыка. <Бенефис Н. Н. Музиль-Бороздиной> // НВ. 1907. 4 фев. № 11099. С. 5.

455. Театр и музыка. Кэтлин Парло // НВ. 1907. 6 фев. № 11101. С. 6.

456. Театр и музыка. «Шалая» // НВ. 1907. 18 фев. № 11113. С. 5.

457. Театр и музыка. «Жизнь человека» // НВ. 1907. 24 фев. № 11119. С. 13.

458. Театр и музыка. «Вопрос» // НВ. 1907. 1 марта. № 11124. С. 5.

459. Театр и музыка. Слушай, Израиль! // НВ. 1907. 15 марта. 11137. С. 5.

460. Театр и музыка. «Белый мираж» // НВ. 1907. 21 марта. № 11143. С. 14.

461. Театр и музыка. Запорожцы за Невою // НВ. 1907. 22 марта. № 11144. С. 5 – 6.

462. Маленький фельетон. Тени // НВ. 1907. 3 апр. № 11156. С. 5.

463. Театр и музыка. «Бог мести» // НВ. 1907. 7 апр. № 11160. С. 13.

464. Театр и музыка. «Горе от ума»: (Московский Художественный театр) // НВ. 1907. 26 апр. № 11177. С. 4.

465. Маленький фельетон. Лиходеевна // НВ. 1907. 5 мая. № 11186. С. 13.

466. Маленький фельетон. 65. Boulevard Arago // НВ. 1907. 7 июня. № 11219. С. 4.

О скульпторе С. Н. Судьбинине.

467. Воскресший Шекспир // НВ. 1907. 22 июня. № 11233. С. 3.

468. Маленький фельетон. Хлестаков из Варшавы // НВ. 1907. 27 июня № 11238. С. 3.

{393} 469. Маленький фельетон. Вечная сказка // НВ. 1907. 4 июля. № 11245. С. 3.

470. Театр и музыка. Орфей с Песков // НВ. 1907. 12 авг. № 11284. С. 4.

471. Театр и музыка. Новый летний театр. Гастроли Ф. И. Шаляпина: «Фауст» // НВ. 1907. 19 авг. № 11291. С. 4.

472. Театр и музыка. Новый летний театр. Гастроли Ф. И. Шаляпина: «Борис Годунов» // НВ. 1907. 23 авг. № 11295. С. 3.

473. Театр и музыка. Новый летний театр. Гастроли Ф. И. Шаляпина: «Мефистофель» // НВ. 1907. 25 авг. № 11297. С. 3.

474. Театр и музыка. <«Гроза» в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1907. 28 авг. № 11300. С. 4.

475. Театр и музыка. Александринский театр. «Гроза» // НВ. 1907. 4 сент. № 11307. С. 3.

476. Театр и музыка. «Власть тьмы». Малый театр // НВ. 1907. 9 сент. № 11312. С. 4.

477. Театр и музыка. Театр Коммиссаржевской. «Пробуждение весны», детская трагедия Ф. Ведекинда // НВ. 1907. 19 сент. № 11322. С. 4.

478. Театр и музыка. Александринский театр. «Склеп», пьеса Рышкова // НВ. 1907. 21 сент. № 11324. С. 4.

479. Театр и музыка. <Театр «Невский фарс»> // НВ. 1907. 25 сент. № 11328. С. 4.

480. Театр и музыка. Мелькание // НВ. 1907. 7 нояб. № 11371. С. 7.

481. Театр и музыка. <«Победа смерти» Ф. Сологуба в театре В. Ф. Коммиссаржевской> // НВ. 1907. 8 нояб. № 11372. С. 5.

482. Театр и музыка. «Хорошенькая» // НВ. 1907. 18 нояб. № 11382. С. 5.

483. Театр и музыка. <«Павильон Армады» в Мариинском театре> // НВ. 1907. 27 нояб. № 11391. С. 5.

484. Театр и музыка. «Доходы миссис Уоррен» // НВ. 1907. 2 дек. № 11396. С. 5.

485. Театр и музыка. Балетное // НВ. 1907. 11 дек. № 11405. С. 5.

486. Театр и музыка <Обозрение в театре «Фарс»> // НВ. 1907. 20 дек. № 11414. С. 5.

487. Театр и музыка. <«Холопы» П. П. Гнедича в Александринском театре> // НВ. 1907. 23 дек. № 11417. С. 6.

488. **Театр и музыка. Дузе** // НВ. 1908. 10 янв. № 11433. С. 5.

489. Театр и музыка. Михайловский театр. «Король» пьеса в 4‑х действиях С. С. Юшкевича // НВ. 1908. 13 янв. № 11436. С. 6.

490. **Театр и музыка. На гастролях Дузе**// НВ. 1908. 14 янв. № 11437. С. 5.

491. **Театр и музыка. Последний акт**// НВ. 1908. 16 янв. № 11439. С. 6.

492. **Театр и музыка. «Трактирщица»**// НВ. 1908. 20 янв. № 11443. С. 5.

493. К юбилею В. Н. Давыдова // НВ. 1908. 29 янв. № 11452. С. 5.

{394} 494. Театр и музыка. В балете // НВ. 1908. 5 фев. № 11459. С. 5.

495. Театр и музыка. «На покое» // НВ. 1908. 10 фев. № 11464. С. 5.

496. Театр и музыка. «Ревизор» // НВ. 1908. 14 марта. № 11496. С. 5.

Малороссийская труппа в театре на Офицерской.

497. Театр и музыка <О съезде режиссеров> // НВ. 1908. 26 марта. № 11508. С. 5.

498. Медведи Из театральных сказок // НВ. 1908. 8 апр. № 11521. С. 4.

499. Театр и музыка. Спектакли Московского художественного театра. «Росмерсхольм» // НВ. 1908. 16 апр. № 11527. С. 4.

500. Театр и музыка. «Манон» // НВ. 1908. 19 апр. № 11530. С. 4.

501. Театр и музыка. Накануне открытия // НВ. 1908. 9 авг. № 11641. С. 3.

502. Маленький фельетон. Обо всем // НВ. 1908. 14 авг. № 11646. СС 2 – 3.

503. Тень Тургенева // НВ. 1908. 20 авг. № 11652. С. 3.

504. Театр и музыка. Крупенник // НВ. 1908. 21 авг. № 11653. С. 3.

505. Маленький фельетон. У Паоло Трубецкого // НВ. 1908. 26 авг. № 11658. С. 3.

506. Маленький фельетон. Иван Палыч // НВ. 1908. 27 авг. № 11659. С. 3.

507. Театр и музыка. «Двенадцатая ночь» // НВ. 1908. 28 авг. № 11660. С. 5.

508. Маленькая хроника. Телеграфист из Засеки // НВ. 1908. 29 авг. № 11661. С. 3.

509. Маленькая хроника. Обо всем // НВ. 1908. 31 авг. № 11663. С. 3.

510. Маленький фельетон. В альбом // НВ. 1908. 1 сент. № 11664. С. 2.

511. Маленький фельетон. Такая женщина // НВ. 1908. 4 сент. № 11667. С. 2.

512. Ангел // НВ. 1908. 12 сент. № 11675. С. 3.

513. Маленький фельетон. Аракчеевский водевиль // НВ. 1908. 23 сент. № 11686. С. 3.

514. Театр и музыка. <«Марья Ивановна» в Александринском театре> // 1908. 25 сент. № 11688. С. 4.

515. Театр и музыка. «Лаиса» // НВ. 1908. 30 сент. № 11693. С. 5.

516. Театр и музыка. «У царских врат» // НВ. 1908. 3 окт. № 11696. С. 4.

517. Театр и музыка. <«Франческа да Римини» в театре В. Ф. Коммиссаржевской> // НВ. 1908. 7 окт. № 11700. С. 4.

518. Театр и музыка «Сполохи» // НВ. 1908. 21 окт. № 11714. С. 4.

519. **Театр и музыка. Джованни де Грассо**// НВ. 1908. 23 окт. № 11716. С. 4.

520. Театр и музыка. Александринский театр. Бенефис вторых актеров. «На перепутье», пьеса в 4‑х действиях Н. Н. Ходотова // НВ. 1908. 6 нояб. № 11730. С. 4 – 5.

521. Театр и музыка. «Дни нашей жизни» // НВ. 1908. 8 нояб. № 11732. С. 13.

{395} 522. Театр и музыка. <Джованни де Грассо> // НВ. 1908. 13 нояб. № 11737. С. 5.

523. **Театр и музыка. <Шаляпин — Олоферн>**// НВ. 1908. 16 нояб. № 11740. С. 6.

524. Театр и музыка. <«Вожди» А. И. Сумбатова в Александринском театре> // НВ. 1908. 30 нояб. № 11754. С. 6.

525. **Театр и музыка. Сара Бернар. I** // НВ. 1908. 2 дек. № 11756. С. 5.

526. Театр и музыка. <«Черные маски» Л. Андреева в театре В. Ф. Коммиссаржевской> // НВ. 1908. 4 дек. № 11758. С. 5.

527. **Театр и музыка. Сара Бернар. II**// НВ. 1908. 5 дек. № 11759. С. 4.

528. Маленький фельетон. Старый вальс // НВ. 1908. 7 дек. № 11761. С. 4.

529. **Театр и музыка. Сара Бернар. III** // НВ. 1908. 9 дек. № 11763. С. 5.

530. Театр и музыка. Перикола: (Опыт интимной рецензии) // НВ. 1908. 25 дек. № 11779. С. 7 – 8.

531. Театр и музыка <Л. Я. Липковская> // НВ. 1909. 3 янв. № 11786. С. 4, 13.

532. Театр и музыка. <«Любовь» И. Н. Потапенко в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1909. 11 янв. № 11794. С. 5.

533. Театральные заметки. <О М. Г. Савиной, Л. Я. Липковской, В. А. Мироновой> // НВ. 1909. 1 фев. № 11815. С. 5.

534. Театральные заметки. <Об А. С. Суворине> // НВ. 1909. 27 фев. № 11842. С. 5.

535. **Театральные заметки. <Анна Павлова>**// НВ. 1909. 4 марта № 11845. С. 6.

536. Театральные заметки. <О В. В. Андрееве> // НВ. 1909. 7 марта № 11848. С. 14.

537. Театральные заметки <О М. Ф. Кшесинской> // НВ. 1909. 12 марта. № 11853. С. 5.

538. Театральные заметки. <О «Синей птице» М. Метерлинка в МХТ> // НВ. 1909. 1 апр. № 11871. С. 4.

539. Театральные заметки. <«Ревизор» в МХТ> // НВ. 1909. 3 апр. № 11873. С. 5.

540. Театральные заметки. <Окончание сезона. Прощальный спектакль в Консерватории> // НВ. 1909. 19 апр. № 11889. С. 5.

541. Театр и музыка. <«Бешеные деньги» с Яворской в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1909. 3 мая. № 11903. С. 5.

542. Зоря // НВ. 1909. 10 июля. № 11970. С. 4.

543. Поповна // НВ. 1909. 2 авг. № 11993. С. 4; 4 авг. № 11995. С. 3; 5 авг. № 11996. С. 2; 11 авг. № 12002. С. 3.

544. Театр и музыка <Открытие Малого театра. «Орел» комедия в 4‑х действиях Ф. А. Червинского> // НВ. 1909. 25 авг. № 12016. С. 3.

545. Театральные заметки. <«Ревизор» в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1909. 9 сент. № 12031. С. 4.

{396} 546. Театральные заметки. <О танцовщице Домбровской> // НВ. 1909. 22 сент. № 12044. С. 4 – 5.

547. Театр и музыка. Новый драматический театр. «Царь природы», комедия в 5 действиях Евг. Чирикова // НВ. 1909. 23 сент. № 12045. С. 4.

548. Театр и музыка. <«Тихая пристань» С. П. Зубова в Александринском театре> // НВ. 1909. 4 окт. № 12056. С. 4.

549. Театр и музыка. «Венецианский купец» // НВ. 1909. 23 окт. № 12075. С. 4.

550. Театр и музыка. Александринский театр // НВ. 1909. 7 нояб. № 12090. С. 13.

551. Театр и музыка. <«Песнь любви и смерти» В. П. Буренина в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1909. 21 нояб. № 12104. С. 13.

552. Театр и музыка. <«Анатэма» Л. Андреева в Новом драматическом театре> // НВ. 1909. 29 нояб. № 12112. С. 4.

553. Театральные заметки // НВ. 1909. 3 дек. № 12116. С. 6.

554. Театр и музыка. <«Светлая личность» Е. П. Карпова в Александринском театре> // НВ. 1909. 21 дек. № 12134. С. 4.

555. Театральные заметки <О театре «Сказка» на Галерной> // НВ. 1909. 28 дек. № 12139. С. 4.

556. Театр и музыка. <«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу в Новом драматическом театре на Офицерской> // НВ. 1909. 31 дек. № 12142. С. 6.

557. Театральные заметки. <«Перед зарей» П. П. Гнедича в Александринском театре> // НВ. 1910. 30 янв. № 12172. С. 13.

558. В. Ф. Комиссаржевская // НВ. 1910. 11 фев. № 12184. С. 6.

559. Савина // НВ. 1910. 24 фев. № 12197. С. 5.

560. Апофеоз Коммиссаржевской // РЖ. 1910. № 12. С. 189 – 191.

561. Театр и музыка. Губернская Айседора: (Из концертных впечатлений) // НВ. 1910. 1 апр. № 12232. С. 6.

562. М. Л. Кропивницкий // НВ. 1910. 11 апр. № 12242. С. 5.

Некролог.

563. Театральные заметки. <«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в МХТ> // НВ. 1910. 22 апр. № 12251. С. 5.

564. Театральные заметки. <«Месяц в деревне» И. С. Тургенева в МХТ> // НВ. 1910. 24 апр. № 12253. С. 13.

565. Театр и музыка. <«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого в МХТ> // НВ. 1010. 26 апр. № 12255. С. 5.

566. Маленький фельетон. Балет и авиация // НВ. 1910. 29 апр. № 12258. С. 5.

567. Маленький фельетон. Болдино: (Из встреч) // НВ. 1910. 15 мая. № 12274. С. 4.

568. Театральные заметки. <М. Н. Кузнецова в Гранд Опера> // НВ. 1910. 18 мая. № 12277. С. 5 – 6.

{397} 569. Маленькая хроника. Зараза: (Разговор у телефона) // НВ. 1910. 2 июня. № 12202. С. 3.

570. Театральные заметки. <Книга В. Платонова о певице Н. Т. Ван-Брандт> // НВ. 1910. 11 июня. № 12300. С. 4.

571. Театральные заметки // НВ. 1910. 12 июня. № 12301. С. 4.

572. Маленький фельетон. Крылатые колеса. Впечатления. I // НВ. 1910. 16 июня. № 12305. С. 3 – 4; II // НВ. 1910. 20 июня. № 12309. С. 4.

573. Маленький фельетон. Несчастье с В. В. Свечиным // НВ. 24 июня. № 12313. С. 3.

574. Маленький фельетон. Крылатые колеса. Впечатления. III // НВ. 1910. 29 июня. № 12318. С. 3; IV // НВ. 1910. 3 июля. № 12322. С. 3, V // НВ. 1910. 6 июля. № 12325. С. 3; VI // НВ. 1910. 7 июля. № 12326. С. 3.

575. <Памяти В. В. Туношенского> // НВ. 1910. 20 июля. № 12339. С. 3. Подп.: Автор.

576. <Памяти М. П. Садовского> // НВ. 1910. 28 июля. № 12347. С. 3.

577. Маленький фельетон. Увертюра // НВ. 1910. 29 авг. № 12379. С. 3.

578. Театр и музыка. Александринский театр. «Лес», комедия в 5 действиях А. Н. Островского // НВ. 1910. 1 сент. № 12382. С. 4.

579. Маленький фельетон. Сказание о летающих рейтузах // НВ. 1910. 17 сент. № 12398. С. 3.

580. Театр и музыка. «Gaudeamus» // НВ. 1910. 18 сент. № 12399. С. 4.

Пьеса Л. Андреева в театре на Офицерской.

581. Театр и музыка «Три сестры» // НВ. 1910. 21 сент. № 12402. С. 5.

582. Театр и музыка. «Чудаки» // НВ. 1910. 26 сент. № 12407. С. 5.

Пьеса М. Горького в театре на Офицерской.

583. Театр и музыка. Засуха // НВ. 1910. 6 окт. № 12417. С. 4 – 5.

584. Театр и музыка. «Без вины виноватые» // НВ. 1910. 9 окт. № 12420. С. 12.

585. Театр и музыка. «Графиня Эльвира» // НВ. 1910. 10 окт. № 12421. С. 5.

586. **Театр и музыка. Вечер в «Доме интермедии»**// НВ. 1910. 15 окт. № 12426. С. 5.

587. Театр и музыка. Плевицкая // НВ. 1910. 16 окт. № 12427. С. 13.

588. Театр и музыка. <«На автомобиле» Б. С. Глаголина в театре Литературно-художественного общества> // НВ. 1910. 20 окт. № 12431. С. 5.

589. **Театр и музыка. Режан**// НВ. 1910. 27 окт. № 12438. С. 4 – 5.

590. Театральные заметки 28 октября. <«Поэма экстаза» Скрябина в Дворянском собрании> // НВ. 1910. 30 окт. № 12441. С. 17.

591. Об искусстве актера // НВ. 1910. 31 окт. № 12442. С. 6. Подп.: Водевиль.

592. **Театр и музыка. О чем рассказывал гобелен…**// НВ. 1910. 11 нояб. № 12453. С. 5.

{398} 593. Театр и музыка. <О книге Н. В. Туркина о В. Ф. Коммиссаржевской> // НВ. 1910. 18 нояб. № 12460. С. 6.

594. Театр и музыка. «Весеннее безумие» // НВ. 1910. 20 нояб. № 12462. С. 22.

Пьеса О. Дымова в Новом драматическом театре.

595. Театр и музыка. «Поле брани» // НВ. 1910. 27 нояб. № 12469. С. 18.

Пьеса И. И. Колышко в Александринском театре.

596. **Театр и музыка. «Плоды просвещения»**// НВ. 1910. 3 дек. № 12475. С. 5.

597. Театр и музыка. Крейслер // НВ. 1910. 7 дек. № 12479. С. 5.

598. Театр и музыка. <«Комедия брака» С. С. Юшкевича в Новом драматическом театре> // НВ. 1910. 11 дек. № 12483. С. 30.

599. Маленький фельетон. К. Г. Маковский // НВ. 16 дек. № 12488. С. 5.

600. Театр и музыка. После «Бориса» // НВ. 1911. 8 янв. № 12509. С. 17 – 18.

601. Театр и музыка «Жулик» // НВ. 1911. 30 янв. № 12531. С. 7.

602. Театр и музыка. А. М. Давыдов // НВ. 1911. 10 фев. № 12542. С. 6.

603. Театр и музыка. М. Ф. Кшесинская // НВ. 1911. 13 фев. № 12545. С. 6.

604. Театр и музыка. На ученическом спектакле // НВ. 1911. 1 марта. № 12560. С. 6.

605. Театр и музыка. А. В. Вержбилович // НВ. 1911. 4 марта. № 12560. С. 6.

606. Т**еатр и музыка. «Царь Эдип»**// НВ. 1911. 27 марта. № 12586. С. 7.

607. Театр и музыка. «Гамлет» // НВ. 1911. 31 марта. № 12590. С. 6.

608. **Театр и музыка. Московский Художественный театр. «Братья Карамазовы». Вечер I**// НВ. 1911. 13 апр. № 12601. С. 6 – 7.

609. **Театр и музыка. Московский Художественный театр. «Братья Карамазовы». Вечер II** // НВ. 1911. 15 апр. № 12603. С. 6.

610. Театр и музыка. Липковская // НВ. 1911. 18 апр. № 12606. С. 4.

611. Театр и музыка. Московский Художественный театр // НВ. 1911. 20 апр. № 12608. С. 6.

613. Театр и музыка. «Забава дев» // НВ. 1911. 3 мая. № 12621. С. 4.

614. Театр и музыка. «Нагота на сцене». <О книге Н. Н. Евреинова> // НВ. 1911. 6 мая. № 12624. С. 5.

615. Маленький фельетон. На балконе // НВ. 1911. 8 мая. № 12626. С. 5.

616. Театр и музыка. Из Варшавы // НВ. 1911. 23 мая. № 12641. С. 4 – 5.

617. Маленький фельетон. «Жмурянки»: (Из Варшавы) // НВ. 1911. 26 мая. № 12644. С. 4.

618. Маленький фельетон. Островский // НВ. 1911. 2 июня. № 12650. С. 3.

619. Театр и музыка. Театральная карамель. <О подготовке спектакля «Живой труп» Л. Н. Толстого в Александринском театре> // НВ. 1911. 16 авг. № 12725. С. 4.

620. Театр и музыка. Вечер в Китайском театре. <Царскосельская юбилейная выставка. Спектакли, посвященные старинному русскому театру> // НВ. 1911. 24 авг. № 12733. С. 5.

{399} 621. Театр и музыка. Театральная карамель // НВ. 1911. 24 авг. № 12733. С. 5 – 6. Подп.: Водевиль

О Л. Кякшт.

622. Театр и музыка. Юбиляр. <О В. А. Теляковском> // НВ. 1911. 30 авг. № 12739. С. 5.

623. Театр и музыка. Театральная карамель // НВ. 1911. 8 сент. № 12748. С. 4. Подп.: Водевиль.

624. Маленький фельетон. Старый Петергоф. Картинка, посвященная М. Г. Савиной // НВ. 1911. 18 сент. № 12758. С. 5.

625. Театр и музыка. В «Кривом зеркале» // НВ. 1911. 27 сент. № 12767. С. 5.

626. Театр и музыка. «Снегурочка» // НВ. 1911. 28 сент. № 12768. С. 5.

627. **Театр и музыка. «Живой труп»**// НВ. 1911. 30 сент. № 12770. С. 5.

628. Театр и музыка. Театр Незлобина. «Снег» Пшибышевского. Бронка — г‑жа Юренева // НВ. 1911. 24 окт. № 12794. С. 5.

629. Театр и музыка. «Прохожие» // НВ. 1911. 26 окт. № 12796. С. 6.

630. Театр и музыка. <В Литейном театре> // НВ. 1911. 27 окт. № 12797. С. 5 – 6.

631. Театр и музыка «Хованщина» // НВ. 1911. 9 нояб. № 12810. С. 5.

632. Маленькая хроника // НВ. 1911. 12 нояб. № 12813. С. 5.

О путеводителе по Эрмитажу, составленном А. Бенуа.

633. **Орфей**// НВ. 1911. 29 дек. № 12858. С. 5.

634. Петербургские вечера. <I> // НВ. 1912. 18 янв. № 12878. С. 4.

«Любовь актрисы» В. В. Протопопова в театре Литературно-художественного общества.

635. Петербургские вечера. <II> // НВ. 1912. 20 янв. № 12880. С. 5.

О «Бродячей собаке».

636. Театр и музыка. Марсель Жениа // НВ. 1912. 25 янв. № 12885. С. 6.

637. Театр и музыка <«Измена» А. И. Сумбатова в большом зале Консерватории> // НВ. 1912. 25 янв. № 12885. С. 6.

638. Театр и музыка. Бенефис Мичуриной // НВ. 1912. 28 янв. № 12888. С. 16.

639. Орленок // НВ. 1912. 15 фев. № 12905. С. 6.

640. Как умерла Псиша // НВ. 1912. 3 марта. № 12922. С. 15.

Памяти Д. М. Вадимовой.

641. Театр и музыка. Тургеневский спектакль // НВ. 1912. 28 марта. № 12945. С. 7.

642. Маленький фельетон. Из записной книжки. I // НВ. 1912. 27 мая. № 13004. С. 5; II // НВ. 1912. 29 мая. № 13006. С. 5; III // НВ. 1912. 7 июня. № 13015. С. 5; IV // НВ. 1912. 9 июня. № 13017. С. 12.

643. Городок в табакерке // НВ. 1912. 19 июня. № 13027. С. 4.

644. Маленький фельетон. Когда рассеялся ладан // НВ. 1912. 20 авг. № 13089. С. 3.

Памяти А. С. Суворина.

{400} 645. Театр и музыка. Русский драматический театр. «Снегурочка» // НВ. 1912. 11 сент. № 13117. С. 4.

646. Театр и музыка. Красивый вечер: (Александринский театр. «Заложники жизни» драма в 5 действиях Федора Сологуба) // НВ. 1912. 8 нояб. № 13169. С. 8.

647. «Севильский цирульник» // НВ. 1912. 27 нояб. № 13188. С. 7.

648. Дункан // ВВ. 1913. 9 янв. № 348. С. 3.

649. Павлова: (Впечатления) // ВВ. 1913. 22 янв. № 359. С. 3.

650. Театр и музыка. Александринский театр // НВ. 1913. 25 янв. № 13245. С. 3.

Постановка «Девушки с фиалками» Т. Л. Щепкиной-Куперник.

651. **Театр и музыка. Дункан и Павлова: (Впечатления)**// НВ. 1913. 3 фев. № 13254. С. 6.

652. Вяльцева // НВ. 1913. 5 фев. № 13256. С. 6.

653. Перикола. (Памяти А. Д. Вялыдевой) // НВ. 1913. 7 фев. № 13258. С. 5.

654. Театр и музыка. «Вешние воды» // НВ. 1913. 13 фев. № 13264. С. 5 – 6.

655. Театр и музыка. Вчера // НВ. 1913. 14 фев. № 13265. С. 6.

О В. А. Мироновой.

656. Маленький фельетон. Миниатюры Юса <I> // НВ. 1913. 26 фев. № 13276. С. 5.

657. Маленький фельетон. Миниатюры Юса <II> // НВ. 1913. 28 фев. № 13278. С. 5.

658. Оленька Массой // ВВ. 1913. 28 фев. № 391. С. 3.

659. К печальной годовщине // РЖ. 1913. № 6. С. 5.

О Коммиссаржевской и Бравиче.

660. Старый театрал // ВВ. 1913. 1 марта. № 392. С. 3.

661. Маленький фельетон. Миниатюры Юса. <III> Вилянов // НВ. 1913. 3 марта. № 13281. С. 6.

662. Маленький фельетон. В моих скитаниях. I // ВВ. 1913. 5. апр.. № 422. С. 3; II // ВВ. 6 апр. № 423. С. 3; III // ВВ. 8 апр. № 424. С. 3; IV // ВВ. 9 апр. № 425. С. 3.

663. Маленький фельетон. Час в античном театре // ИВ. 1913. 9 апр. № 13318. С. 5.

664. Кво вадис? (Из обломовских снов) // НВ. 1913. 14 апр. № 13223. С. 6.

665. Маленький фельетон. Видение в Колизее (Пасхальная фантазия) // ВВ. 1913. 16 апр. № 430. С. 3.

666. Маленький фельетон. Белые думы // НВ. 1913. 23 апр. № 13330. С. 5.

О скульптурном портрете В. Ф. Коммиссаржевской работы Н. Л. Аронсона.

667. Маленький фельетон. Полицейские собаки // ВВ. 1913. 23 апр. № 436. С. 3.

668. Петербургские дуэты. Гипотрагик // ВВ. 25 апр. № 438. С. 3.

{401} 669. Маленький фельетон. Лиловый траур // ВВ. 1913. 26 апр. № 439. С. 3.

670. Петербургские дуэты. Открытие // ВВ. 1913. 29 апр. № 441. С. 3.

671. Тарантулиха: (Посвящается Н. В. Брянчанинову) // ВВ. 1913. 5 мая. № 445. С. 3.

672. Театр и музыка. Рощина-Инсарова // ВВ. 1913. 5 мая. № 445. С. 3.

673. Маленький фельетон. У И. И. Мечникова. Париж // НВ. 1913. 5 мая. № 13342. С. 4.

674. Петербургские дуэты. В манеже // ВВ. 1913. 8 мая. № 449. С. 3.

675. Реквием // ВВ. 1913. 9 мая № 450. С. 3.

676. Театр и музыка. Рощина-Инсарова // ВВ. 1913. 20 мая. № 459. С. 3.

677. Маленький фельетон. Ведьмины метлы // НВ. 1913. 22 мая. № 13359. С. 5.

678. Зеленые чулки: (Посвящается А. Я. Головину) // ВВ. 1913. 23 мая. № 462. С. 3.

679. Маленький фельетон Одно и то же // НВ. 1913. 24 мая. № 13361. С. 5.

680. Маленький фельетон. Гейнце // ВВ. 1913. 25 мая. № 464. С. 3.

681. В оперетке // ВВ. 1913. 27 мая. № 465. С. 3.

682. Театр и музыка. Скандал // НВ. 1913. 28 мая № 13365. С. 6.

О балете «Весна священная» И. Стравинского в Париже.

683. Маленький фельетон. Вероника // НВ. 1913. 31 мая. № 13368. С. 3, 4.

684. Ида Рубинштейн // ВВ. 1913. 4 июня. № 471. С. 3.

685. Театр у дороги // ВВ. 1913. 5 июня. № 472. С. 3.

686. Маленький фельетон. Видгоф // НВ. 1913. 6 июня. № 13373. С. 5.

687. Театр и музыка. <«Цыганская любовь» в театре Буфф> // ВВ. 1913. 7 июня. № 474. С. 3.

688. Их двое: I. Мессаль. II. Редо // ВВ. 1913. 19 июня № 484. С. 3.

689. Маленький фельетон. Императрица // НВ. 1913. 30 июня. № 13397. С. 4.

690. Маленький фельетон. В Варшаве // НВ. 1913. 10 июля. № 13407. С. 3.

691. Театр и музыка. Прогулка по садам народной нетрезвости // НВ. 1913. 12 июля. № 13409. С. 4.

692. Театр и музыка. Мессаль // НВ. 1913. 20 июля. № 13417. С. 13.

693. Барышни Шнейдер // НВ. 1913. 21 июля. № 13418. С. 4; 24 июля. № 13421. С. 4; 27 июля № 13424. С. 4; 30 июля. № 13427. С. 4; 3 авг. № 13431. С. 4; 10 авг. № 13438. С. 4.

694. Маленький фельетон. Щепкин // НВ. 1913. 11 авг. № 13439. С. 4.

695. Театр и музыка. «Доходное место» // НВ. 1913. 1 сент. № 13460. С. 5.

696. Театр и музыка. Итоги // ВВ. 1913. 2 сент. № 548. С. 3.

697. Перикола // ВВ. 1913. 6 сент. № 552. С. 3.

{402} 698. Театр и музыка. «История одного брака» в Александринском театре // НВ. 1913. 25 сент. № 13484. С. 5.

699. «Палас-театр» // ВВ. 1913. 5 окт. № 577. С. 3.

670. Театр и музыка. Миронова // НВ. 1913. 14 окт. № 13503. С. 5.

671. Маленький фельетон. Как раздевали актера: (Голый факт) // ВВ. 1913. 29 нояб. № 624. С. 3.

672. Театр и музыка. «Ольгин день» // НВ. 1913. 24 дек. № 13574. С. 23.

673. Театр и музыка. Одержимые принцессы // НВ. 1913. 29 дек. № 13577. С. 7.

674. Актриса Асенкова // ТИ. 1913. № 52.

675. Маленький фельетон. Танго // НВ. 1914. 25 янв. № 13604. С. 14.

676. «Иветта Гильбер» // ВВ. 1914. 1 фев. № 677. С. 3.

677. Маленький фельетон. «Актеры набекрень и актрисы с перепугу» // ВВ. 1914. 3 фев. № 678. С. 3.

678. **Театр и музыка. В «Немецком театре»**// НВ. 1914. 7 фев. № 13617. С. 6.

679. Зимняя сказка // ВВ. 1914. 11 фев. № 685. С. 3.

680. Базар игрушек // НВ. 1914. 11 фев. № 13621. С. 5; 21 фев. № 13630. С. 5; 4 марта. № 13641. С. 5.

681. Маленький фельетон. В Фернее // НВ. 1914. 23 фев. № 13632. С. 5.

682. Маленький фельетон. Молчание // НВ. 1914. 3 марта. № 13640. С. 3.

683. **Театр и музыка. Театральная выставка в Цюрихе. I**// НВ. 1914. 7 марта. № 13644. С. 6; **II**// НВ. 9 марта № 13646. С. 6 – 7, **III**// НВ. 15 марта № 13652. С. 15.

684. Маленький фельетон. Окно: (У Адольфа Аппиа) // НВ. 1914. 14 марта. № 13651. С. 5.

685. Театр и музыка. Шаляпин — Дон Кихот // НВ. 1914. 30 марта. № 13667. С. 7.

686. Театр и музыка. Лекция доктора Дапертутто, или Любовь к трем апельсинам // ВВ. 1914. 1 апр. № 727. С. 3.

687. Театр и музыка. «Николай Ставрогин» // ВВ. 1914. 8 апр. № 732. С. 3.

688. Театр и музыка. С Савиной // НВ. 1914. 9 апр. № 13675. С. 7.

689. Театр и музыка. «Дама с камелиями» // ВВ. 1914. 21 апр. № 743. С. 3.

690. Театр и музыка. Первая муха // ВВ. 1914. 23 мая. № 771. С. 4.

691. Ведьма // ВВ. 1914. 10 июня № 785. С. 3; 11 июня. № 786. С. 3; 12 июня. № 787. С. 3; 13 июня. № 788. С. 3; 14 июня. № 789. С. 3; 16 июня. № 790. С. 3; 17 июня. № 791; 20 июня. № 794; 21 июня. № 795. С. 3; 23 июня. № 796. С. 3; 24 июня. № 797. С. 3; 25 июня. № 798. С. 3; 28 июня. № 801. С. 3; 30 июня. № 802. С. 3; 1 июля. № 803. С. 3; 8 июля. № 809. С. 3; 9 июля. № 810. С. 3; 10 июля. № 811. С. 3; 12 июля. № 813. С. 3; 14 июля. № 815. С. 3; 15 июля. № 816. С. 3; 16 июля № 817. С. 4.

692. Одноручка <О книге О Мирбо «628‑Е‑8»> // ВВ. 1914. 23 июля. С. 3.

693. Маленький фельетон. Вокруг войны // НВ. 1914. 20 авг. № 13807. С. 4.

{403} 694. Три графини // ВВ. 1914. 26 авг. № 858. С. 3.

695. Денщик: (С войны) // ВВ. 1914. 2 сент. № 865. С. 3.

696. Открытки: (С войны) // ВВ. 1914. 11 сент. № 874. С. 3; 14 сент. № 877. С. 3; 21 сент. № 884. С. 3; 23 сент. № 886. С. 3; 25 сент. № 888. С. 1 – 2.

697. Маленький фельетон. В поезде // НВ. 1914. 13 окт. № 13861. С. 5.

698. Гофман: (Посвящается Вас. И. Немировичу-Данченко) // ВВ. 1914. 23 окт. № 916. С. 3.

699. Маленький фельетон. Песня // ВВ. 1914. 27 окт. № 920. С. 3.

700. Маленький фельетон. Пленные // НВ. 1914. 25 окт. № 13873. С. 14.

701. Маленький фельетон. Зеленая лошадь // ВВ. 1914. 2 нояб. № 926. С. 3.

702. Маленький фельетон. Ich bin von Spiess // НВ. 1914. 4 нояб. № 13883. С. 6.

703. Певцы: (Из варшавских впечатлений) // ВВ. 1914. 5 нояб. № 929. С. 3.

704. Маленький фельетон. Жил был король // НВ. 1914. 15 нояб. № 13894. С. 13.

705. Маленький фельетон. Ночь // НВ. 1914. 16 нояб. № 13895. С. 6 – 7.

706. Памяти графини Е. Н. Игнатьевой: (С войны) // НВ. 1914. 1 дек. № 13910. С. 5.

707. Странник // НВ. 1914. 25 дек. № 13934. С. 3.

708. Сестры Шнейдер // НВ. 1915. 3 янв. № 13941. С. 13; 6 янв. № 13944. С. 4; 7 янв. № 13945. С. 4; 10 янв. № 13948. С. 4; 16 янв. № 13954. С. 4; 21 янв. № 13959. С. 4; 23 янв. № 13961. С. 4; 6 фев. № 13975. С. 4; ч. II – 23 июня. № 14110. С. 5; 17 июля. № 14134. С. 4; 7 авг. № 14155. С. 4; 9 авг. № 14157. С. 6.

709. В. В. Стрельская // НВ. 1915. 12 янв. № 13950. С. 5.

710. В. В. Стрельская // ВВ. 1915. 12 янв. № 996. С. 1.

711. На весенней выставке // ВВ. 1915. 6 фев. № 1021. С. 3.

712. В «Музыкальной драме» // ВВ. 1915. 12 фев. № 1027. С. 3 – 4.

713. В балете // ВВ. 1915. 16 фев. № 1031. С. 3.

714. Маленький фельетон. «Зеленое кольцо» // НВ. 1915. 20 фев. № 13989. С. 6.

715. Маленький фельетон. Трамвай В // НВ. 1915. 4 марта № 14001. С. 6.

716. Маленький фельетон. Современные слова // ВВ. 1915. 2 июня. № 1135. С. 3.

717. К. Р // ВВ. 1915. 3 июня. № 1126. С. 1.

718. К. Р // НВ. 1915. 4 июня. № 14091. С. 5.

719. Маленький фельетон. Бельмо // ВВ. 1915. 11 июня. № 1144. С. 3.

720. Театр и музыка. Вчера // ВВ. 1915. 11 июня. № 1144. С. 3.

О Н. Ф. Монахове.

721. Театр и музыка. О Долиной // ВВ. 1915. 21 июня. № 1154. С. 4.

{404} 722. Дева Обида // ВВ. 1915. 25 июля. № 1188. С. 1.

723. **Памяти Варламова**// НВ. 1915. 3 авг. № 14151. С. 4.

724. «Сон в осеннюю ночь» // НВ. 1915. 26 авг. № 14174. С. 7.

725. Театр и музыка. Александринский театр // ВВ. 1915. 31 авг. № 1225. С. 3.

726. С. А. Пальм // ВВ. 1915. 7 сент. № 1232. С. 3.

727. Памяти М. Г. Савиной // ВВ. 1915. 8 сент. № 1233. С. 1.

728. Памяти Савиной // НВ. 1915. 9 сент. № 14188. С. 4.

729. Театр и музыка. В театре // ВВ. 1915. 26 окт. № 1281. С. 3.

730. Театр и музыка. «Тот, кто получает пощечины» // НВ. 1915. 30 нояб. № 14270. С. 5.

731. Театр и музыка. В театре // ВВ. 1915. 6 дек. № 1322. С. 3.

732. Театр и музыка. Гастроли Дальского // НВ. 1915. 20 дек. № 14290. С. 8.

733. Томмазо Сальвини // ВВ. 1915. 21 дек. № 1337. С. 1.

734. Томмазо Сальвини // НВ. 1915. 22 дек. № 14292. С. 6.

735. Театр и музыка. «Моя елка» // ВВ. 1916. 2 янв. № 1347. С. 4.

736. «Бабушкин квас»: (Шутка) // ВВ. 1916. 4 янв. № 1349. С. 3.

737. Театр и музыка. Принцесса «Лебединого озера» // ВВ. 1916. 5 янв. № 1350. С. 3.

738. П. П. Конради: (Некролог) // НВ. 1916. 7 янв. № 14307. С. 6.

739. П. П. Конради: (Некролог) // ВВ. 1916. 7 янв. № 1352. С. 3.

740. Карамелька: (А. И. Ксюнину) // ВВ. 1916. 10 янв. № 1355. С. 3.

741. **Театр и музыка. «Гроза» (Александринский театр)**// НВ. 1916. 12 янв. № 14312. С. 6 – 7.

742. Театр и музыка. «Обетованная земля» Соммерсета Могема // НВ. 1916. 17 янв. № 14317. С. 6.

743. На «Грозе»: (Шутка) // ВВ. 1916. 22 янв. № 1367. С. 3.

744. Мориц // НВ. 1916. 23 янв. № 14323. С. 14.

745. Театр и музыка. В Александринском театре. <«Ложь» В. Винниченко> // НВ. 1916. 29 янв. № 14329. С. 6.

746. Маленький фельетон. «Ложь» // ВВ. 1916. 30 янв. № 1375. С. 3.

747. Маленький фельетон. На юбилее // НВ. 1916. 27 фев. № 14358. С. 6.

О М. Ф. Кшесинской.

748. Маленький фельетон Письма русского путешественника // ВВ. 1916. 30 марта. № 1435. С. 3.

749. Гарри // ВВ. 1916. 3 апр. № 1439. С. 3.

750. Маленький фельетон. Бабушка // НВ. 1916. 10 апр. № 14401. С. 6.

751. Кровать маркизы // ВВ. 1916. 12 апр. № 1446. С. 3.

752. Маленький фельетон. Ялта и ее «анвироны» // ВВ. 1916. 2 мая. № 1466. С. 3.

{405} 753. Ялтинские впечатления // НВ. 1916. 7 мая. № 14427. С. 15.

754. Колокола // НВ. 1916. 5 июня. № 14456. С. 5.

755. «Оливковая роща»: (Из записок легкомысленного человека) // ВВ. 1916. 11 июня. № 1506. С. 3; 12 июня. № 1507. С. 3; 13 июня. № 1508. С. 3; 14 июня. № 1509. С. 3; 15 июня. № 1510. С. 3; 16 июня. № 1511. С. 3; 17 июня. № 1512. С. 3.

756. Графиня Варвара Николаевна // НВ. 1916. 11 июля. № 14492. С. 3 – 4; 12 июля. № 14493. С. 5; 14 июля. № 14495. С. 5 – 6; 16 июля. № 14497. С. 4 – 5; 18 июля. № 14499. С. 4; 5 авг. № 14517. С. 5.

757. Маленький фельетон Письма к извозчику // ВВ. 1916. 24 авг. № 1580. С. 3.

758. Театр и музыка. В балете // ВВ. 1916. 28 авг. № 1584. С. 3.

759. Театр и музыка. Сказка о буром медведе, о принцессе в красных штанах и именинном кренделе // НВ. 1916. 30 авг. № 14542. С. 6.

760. Театр и музыка. «Два брата» // ВВ. 1916. 31 авг. № 1587. С. 3.

761. Театр и музыка. Ненужный спектакль. <Открытие Александринского театра> // НВ. 1916. 1 сент. № 14544. С. 5 – 6.

762. Театр и музыка. «Плоды просвещения» // ВВ. 1916. 6 сент. № 1593. С. 3.

763. Театр и музыка. Александринский театр. Е. П. Карпов, «Плоды просвещения». «Уход» В. А. Мичуриной // НВ. 1916. 7 сент. № 14550. С. 6.

764. Савина // 1916. 8 сент. № 1595. С. 3.

765. Театр и музыка. Канонизация // ВВ. 1916. 12 сент. № 1599. С. 3.

766. Театр и музыка. Вещий Олег. // ВВ. 1916. 13 сент. № 1600. С. 3.

767. Театр и музыка. <Еврейская оперетта с Кларой Юнг в Интимном театре> // ВВ. 1916. 17 сент. № 1604. С. 3.

768. Театр и музыка Александринский театр // ВВ. 1916. 20 сент. № 1607. С. 3.

О «Невесте» Г. Чулкова.

769. Театр и музыка. «Невеста» // НВ. 1916. 21 сент. № 14564. С. 6.

770. Театр и музыка. «Пригвожденные» // НВ. 1916. 22 сент. № 14565. С. 6.

771. Маленький фельетон. «Граф» // ВВ. 1916. 22 сент. № 1609. С. 3.

772. Маленький фельетон. Осенние мечты // ВВ. 1916. 1 окт. № 1618. С. 3.

773. Театр и музыка. «Месяц в деревне» // НВ. 1916. 5 окт. № 14578. С. 5.

774. Еще о Шаляпине // ВВ. 1916. 5 окт. № 1622. С. 3.

775. Театр и музыка. В балете // ВВ. 1916. 11 окт. № 1628. С. 3.

776. Над Днепром: (Впечатления) // НВ. 1916. 25 окт. № 14598. С. 4.

777. Новая повесть о капитане Копейкине // НВ. 1916. 7 нояб. № 14611. С. 3 – 4.

778. Театр и музыка. «Флавия Тессини» // НВ. 1916. 9 нояб. № 14613. С. 7.

{406} 779. Театр и музыка. Бесполая пьеса // НВ. 1916. 10 нояб. № 14614. С. 6.

«Романтики» Д. С. Мережковского в Александринском театре.

780. Театр и музыка. В балете // НВ. 1916. 14 нояб. № 14618. С. 4 – 5.

781. Наш друг Плещеев // НВ. 1916. 23 нояб. № 14627. С. 7.

782. Юбилей А. А. Плещеева // ВВ. 1916. 23 нояб. № 1671. С. 3.

783. Маленький фельетон. Алло! // ВВ. 1916. 26 нояб. № 1674. С. 3.

784. Театр и музыка. «Ночной туман» // НВ. 1916. 1 дек. № 14635. С. 7.

785. Театр и музыка. Собинов // ВВ. 1916. 4 дек. № 1682. С. 3.

## **{****407}** Именной указатель

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

А. Б. — см. [Маслов А. Н.](#_Tosh0004143)

Аалберг Ида (1857 – 1915), финская драматическая актриса [*6*](#_page006)*,* [*262*](#_page262)*–* [*264*](#_page264)*,* [*367*](#_page367)

Абаринова Антонина Ивановна (наст. фам. Рейхельт, 1842 – 1901), оперная и драматическая актриса, в Мариинском театре — 1872 – 1878; в Александринском — 1878 – 1901 [*228*](#_page228)

Агарев Анатолий Аполлинариевич (наст. фам. Цеханович, 1864 – 1909), драматический актер, в театре Литературно-художественного общества в 1898, 1902 – 1909 [*216*](#_page216)

Адан (Adam) Адольф (1803 – 1856), французский композитор [*363*](#_page363)

Адашев Александр Иванович (наст. фам. Платонов, 1871 – 1940 или после), драматический актер, педагог, в МХТ — 1898 – 1913 [*247*](#_page247)

Адельгейм, братья: Роберт Львович (1860 – 1934), Рафаил Львович (1861 – 1938), драматические актеры [*190*](#_page190)

Аистов Николай Сергеевич (1853 – 1916), балетный актер и режиссер [*175*](#_page175)*,* [*176*](#_page176)

Алашеевский Евгений Александрович (наст. фам. Крыжин, 1866 – ?), драматический актер, с 1898 года на службе народных театров Петербургского попечительства о народной трезвости [*180*](#_page180)

Александров Михаил Сергеевич, (псевд. Михайлов, по отцу — Долгоруков, 1870 – 1920), балетный актер, в Мариинском театре — 1888 – 1908 [*176*](#_page176)

Альма-Тадэма, сэр Лоуренс (1836 – 1912), английский художник [*244*](#_page244)

Амфитеатров Александр Валентинович (1862 – 1938), русский писатель, театральный критик [*4*](#_page004)*,* [*30*](#_page030)*,* [*73*](#_page073)*,* [*351*](#_page351)

Андерсен Ханс Христиан (1805 – 1875), датский писатель [*334*](#_page334)

Андреев Василий Васильевич (1861 – 1918), музыкант, организатор и руководитель оркестра русских народных инструментов [*42*](#_page042)*,* [*353*](#_page353)

Андреев Леонид Николаевич (1871 – 1919), писатель [*14*](#_page014)

Андреев-Бурлак Василий Николаевич (наст. фам. Андреев, 1843 – 1888), драматический актер [*315*](#_page315)*,* [*351*](#_page351)

Андреева Мария Федоровна (урожд. Юрковская, по мужу — Желябужская, 1868 – 1953), драматическая актриса, в МХТ — 1898 – 1905 [*93*](#_page093)

Андреевский Сергей Аркадьевич (1847 – 1918), судебный деятель, поэт, театральный критик [*232*](#_page232)

Антуан Андре (1858 – 1943), французский режиссер, актер, теоретик театра [*55*](#_page055)*,* [*354*](#_page354)

{408} Аполлонский Роман Борисович (1865 – 1928), драматический актер, в Александринском театре — 1881 – 1928 [*39*](#_page039)*,* [*61*](#_page061)*,* [*219*](#_page219)*–* [*220*](#_page220)*,* [*228*](#_page228)*,* [*319*](#_page319)*,* [*320*](#_page320)

Аппиа Адольф (1862 – 1928), музыкант, художник и теоретик театра [*332*](#_page332)*,* [*334*](#_page334)

Арбенин Николай Федорович (наст. фам. Гильдебрандт) [*359*](#_page359)

Аронсон Наум Львович (1872 – 1943), скульптор [5](#_page005)

Артем Александр Родионович (наст. фам. Артемьев, 1842 – 1914), драматический актер, в МХТ — 1898 – 1914 [*164*](#_page164)*,* [*256*](#_page256)

Асенкова Варвара Николаевна (1817 – 1841), актриса [5](#_page005)

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788 – 1824), английский поэт [*333*](#_page333)*,* [*363*](#_page363)

Бакст Лев Самойлович (наст. фам. Розенберг, 1866 – 1924), живописец, график, театральный художник [*276*](#_page276)*,* [*332*](#_page332)*,* [*334*](#_page334)*,* [*335*](#_page335)

Балуцкий Михал (1837 – 1901), польский писатель и драматург-комедиограф [*69*](#_page069)

Баранов Николай Александрович — бывший певчий, в труппе МХТ — 1899 – 1903 [*164*](#_page164)

Барнай Людвиг (1842 – 1924), немецкий драматический актер и театральный деятель [*9*](#_page009)*,* [*190*](#_page190)*,* [*250*](#_page250)*,* [*331*](#_page331)

Барятинский Владимир Владимирович (1874 – 1941), князь, публицист, драматург [*356*](#_page356)

Бассерман Альберт (1867 – 1952), немецкий драматический актер [*331*](#_page331)

Бастунов Эдмонд Давыдович (1853 – 1913), драматический актер, в театре Литературно-художественного общества — 1895 – 1897, 1906 – 1913 [*136*](#_page136)*,* [*216*](#_page216)

Батайль Анри (1872 – 1922), французский драматург [*223*](#_page223)

Бек Анри Франсуа (1837 – 1899), французский драматург [*371*](#_page371)

Беллинчиони Джемма (1864 – 1950), итальянская оперная артистка [*281*](#_page281)

Белинский Виссарион Григорьевич (1811 – 1848), литературный и театральный критик [*64*](#_page064)*,* [*65*](#_page065)*,* [*355*](#_page355)

Бело Адольф (1829 – 1890), французский драматург, романист [*352*](#_page352)

Беляев Михаил Дмитриевич (1884 – 1955), литературовед, музеевед, брат Ю. Д. Беляева [*349*](#_page349)

Бердсли Обри Винсент (1872 – 1898), английский график [*303*](#_page303)

Бернар Сара (1844 – 1923), французская драматическая актриса [*10*](#_page010), [56](#_page056), [*63*](#_page063)*,* [*75*](#_page075)*,* [*282*](#_page282)*,* [*286*](#_page286)*,* [*287*](#_page287)*,* [*294*](#_page294) – [*298*](#_page298)*,* [*305*](#_page305)*,* [*353*](#_page353)*,* [*370*](#_page370)

Бертой Пьер Франсуа Самуэль (1842 – 1912), французский писатель и драматург [*355*](#_page355)

Бестужев Александр Александрович (псевд. Марлинский, 1797 – 1837), русский прозаик, критик, поэт [*63*](#_page063)

Бетховен Людвиг ван (1770 – 1827), немецкий композитор, пианист, дирижер [*202*](#_page202)

Билибин Иван Яковлевич (1876 – 1942), график-иллюстратор и театральный художник [*335*](#_page335)

Блейхман Юрий Иванович (1868 – 1909/10), композитор, дирижер [*355*](#_page355)

Бойто Арриго (1842 – 1918), итальянский композитор и поэт [*185*](#_page185)

Бокаччио Джованни (1313 – 1375), итальянский писатель [*28*](#_page028)*,* [*158*](#_page158)*,* [*331*](#_page331)

{409} Бомарше (наст. имя и фам. Пьер Огюстен Карон де, 1732 – 1799), французский драматург [*197*](#_page197)

Бонус А. М. драматическая актриса [*258*](#_page258)

Борисов Николай Александрович (1849 – 1900), драматург [*73*](#_page073)

Бородай Михаил Матвеевич (1853 – 1929), русский театральный деятель, антрепренер [*365*](#_page365)

Ботичелли Сандро (наст. имя и фам. — Алессандро Филипепи, 1445 – 1510), итальянский живописец [*199*](#_page199)*,* [*200*](#_page200)

Бравич Казимир Викентьевич (наст. фам. Баранович, 1861 – 1912), драматический актер, в театре Литературно-художественного общества — 1897 – 1903, в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской — 1904 – 1908, в московском Малом театре — 1909 – 1912 [*136*](#_page136)*,* [*216*](#_page216)*,* [*223*](#_page223)

Брагалиа Маринелла (1882 – 1918), итальянская драматическая актриса [*369*](#_page369)

Брагин Сергей Владимирович (наст. имя и фам. — Семен Владимиров. 1857 – 1923), драматический актер, антрепренер В Александринском театре — 1878 – 1881, 1901 – 1923 [*144*](#_page144)

Брие Эжен (1858 – 1932), французский драматург [*57*](#_page057)*,* [*353*](#_page353)

Брянский Яков Григорьевич (наст. фам. Григорьев, 1790 – 1853), драматический актер, служил в Александринском театре [*293*](#_page293)

Бурджалов Георгий Сергеевич (1869 – 1924), артист МХТ [*367*](#_page367)

Бурдин Федор Алексеевич (1827 – 1887), драматический актер, служил в Александринском театре 1847 – 1883 [*31*](#_page031)

Буренин Виктор Петрович (1841 – 1926), литературный критик и драматург [*72*](#_page072)*,* [*258*](#_page258)

Бурлак — см. [Андреев-Бурлак.](#_Tosh0004144)

Бутова Надежда Сергеевна (1878 – 1921), драматическая актриса, в МХТ — 1900 – 1921 [*247*](#_page247)

Бухарин Михаил Николаевич (1845 – 1910), драматург [*72*](#_page072)

Бьернстьерне Бьернсон (1832 – 1910), норвежский драматург, театральный деятель [*289*](#_page289)

Бюффе Эжени (1866 – 1934), французская кафешантанная певица [*197*](#_page197)

Вагнер Рихард (1813 – 1883), немецкий композитор [*324*](#_page324)

Вадимова Дора (Дарья) Михайловна (? — 1912), драматическая актриса, в театре Литературно-художественного общества — 1907 – 1909 [*309*](#_page309)*,* [*311*](#_page311)

Валуев Петр Александрович (1815 – 1890), граф, русский государственный деятель [*197*](#_page197)

Варварина — см. [Ростова Н. В.](#_Tosh0004145)

Варламов Константин Александрович (1848 – 1915), драматический актер, в Александринском театре — 1875 – 1915 [*10*](#_page010)*,* [*39*](#_page039)*,* [*40*](#_page040)*,* [*58*](#_page058) – [*59*](#_page059)*,* [*61*](#_page061)*,* [*129*](#_page129)*,* [*144*](#_page144) – [*147*](#_page147)*,* [*150*](#_page150)*,* [*166*](#_page166)*,* [*183*](#_page183)*,* [*220*](#_page220)*,* [*228*](#_page228)*,* [*234*](#_page234)*,* [*308*](#_page308)*,* [*339*](#_page339) – [*340*](#_page340)*,* [*360*](#_page360)*,* [*373*](#_page373)

Васильев Павел Васильевич (1832 – 1879), драматический актер, в Александринском театре — 1860 – 1875 [*30*](#_page030)*,* [*31*](#_page031)

Васильева Анна Гордеевна (1874 – 1913), балетная актриса, в Мариинском театре — 1893 – 1910 [776](#_page776)

{410} Васильева Надежда Сергеевна (1852 – 1920), драматическая актриса, педагог, в Александринском театре — 1870 – 1897, 1902 – 1920 [*69*](#_page069)*,* [*355*](#_page355)

Вассман Иоганн Ханс (1873 – 1932), немецкий драматический актер [*332*](#_page332)

Ватто Антуан (1684 – 1721), французский художник [*180*](#_page180)*,* [*296*](#_page296)*,* [*305*](#_page305)

Ведринская Мария Андреевна (1877 – 1947), драматическая актриса, в Александринском театре — 1906 – 1923 [*180*](#_page180)

Верга Джованни (1840 – 1922), итальянский писатель, драматург [*369*](#_page369)

Вергилий Марон Публий (70 – 19 до н. э.), римский поэт [*211*](#_page211)

Верди Джузеппе (1813 – 1901), итальянский композитор [*358*](#_page358)

Верлен Поль (1844 – 1896), французский поэт-символист [*286*](#_page286)*,* [*303*](#_page303)

Верн Жюль (1828 – 1905), французский писатель [*55*](#_page055)

Вертышев Константин Николаевич (1877 – 1947), драматический актер, в Александринском театре — 1905 – 1918 [*319*](#_page319)

Веселовский Александр Николаевич (1838 – 1906), филолог, историк и теоретик литературы [*3*](#_page003)

Вестрис Гаэтано Аполлония Бальтазаре (1729 – 1808), итальянский танцовщик, педагог и балетмейстер [*326*](#_page326)

Виноградова Прасковья Андреевна, драматическая актриса, в Александринском театре — 1892 – 1908 [*61*](#_page061)

Виргилий — см. [Вергилий.](#_Tosh0004146)

Вишневский Александр Леонидович (наст. фам. Вишневецкий, 1861 – 1943), драматический актер, в МХТ — 1898 – 1943 [*90*](#_page090)*,* [*247*](#_page247)

Волконский Сергей Михайлович (1860 – 1937), князь, театральный деятель, директор императорских театров — 1899 – 1901 [*40*](#_page040)

Волынский Аким Львович (наст. имя и фам. Хаим Лейбович Флексер, 1861 – 1926), литературный и балетный критик, историк и теоретик искусства [*368*](#_page368)

Вольтер (Мари Франсуа Аруэ, 1694 – 1778), французский писатель, философ-просветитель [*296*](#_page296)*,* [*297*](#_page297)

Вольтер Шарлотта (1834 – 1897), немецкая драматическая актриса [*138*](#_page138)

Вормс Гюстав (1836 – 1910), французский писатель [*297*](#_page297)

Воробьев Сергей Николаевич (1872 – 1936), театральный художник [*365*](#_page365)

Врасская — см. [Стахова.](#_Tosh0004147)

Врубель Михаил Александрович (1856 – 1910), художник [*274*](#_page274)

Гавликовский Николай Людвигович (1868 – 1907), артист балета Мариинского театра — 1887 – 1907 [*176*](#_page176)

Гадинг (Hading) Жанна, французская эстрадная актриса

Галеви Людовик (1833 – 1908), французский либреттист, драматург [*69*](#_page069)*,* [*237*](#_page237)*,* [*352*](#_page352)*,* [*357*](#_page357)

Гальбе Макс (1865 – 1908), немецкий драматург [*45*](#_page045)

Гальм Фридрих (Элигиус Франц Йозеф фон Мюнх-Белингхаузен), (1806 – 1871), австрийский драматург и новеллист [*358*](#_page358)

Гарин-Михайловский Николай Георгиевич (1852 – 1906), писатель [*72*](#_page072)

Гауптман Герхардт (1862 – 1946), немецкий писатель и драматург [*57*](#_page057)*,* [*72*](#_page072)*,* [*81*](#_page081) – [*86*](#_page086)*,* [*92*](#_page092) – [*94*](#_page094)*,* [*96*](#_page096) – [*98*](#_page098)*,* [*250*](#_page250)*,* [*256*](#_page256) – [*259*](#_page259)*,* [*335*](#_page335)*,* [*354*](#_page354)*,* [*356*](#_page356)*,* [*357*](#_page357)*,* [*367*](#_page367)

{411} Ге Григорий Григорьевич (1867 – 1942), актер и драматург, в Александринском театре — 1897 – 1929 [*39*](#_page039)*,* [*61*](#_page061)*,* [*72*](#_page072)*,* [*358*](#_page358)

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770 – 1831), немецкий философ [*196*](#_page196)

Гедеонов Степан Александрович (1816 – 1878), театральный деятель, драматург, директор императорских театров — 1867 – 1875 [*31*](#_page031)

Гейне Генрих (1797 – 1856), немецкий поэт [*331*](#_page331)*,* [*360*](#_page360)

Гердт Павел (Павел-Фридрих) Андреевич (1844 – 1917), артист балета, педагог, в труппе императорских театров — 1865 – 1916 [*176*](#_page176)

Германова Мария Николаевна (1884 – 1940), драматическая актриса, в МХТ — 1902 – 1919 [*315*](#_page315)*,* [*316*](#_page316)

Герцен Александр Иванович (1812 – 1870), писатель [*196*](#_page196)

Гете Иоганн Вольфганг (1749 – 1832), немецкий писатель [*185*](#_page185)*,* [*337*](#_page337)

Гзовская Ольга Владимировна (1889 – 1962), драматическая актриса, в Малом театре — 1906 – 1910, 1917 – 1919, в МХТ — 1910 – 1917 [*315*](#_page315)*,* [*316*](#_page316)*,* [*333*](#_page333)

Гибшман Константин Эдуардович (1884 – 1942), артист эстрады [*303*](#_page303)*,* [*371*](#_page371)

Гильбер Иветта (1867 – 1944), французская эстрадная певица [*8*](#_page008)*,* [*34*](#_page034)

Гитри Люсьен (1860 – 1925), французский актер и драматург [*224*](#_page224)

Глаголин Борис Сергеевич (наст. фам. Гусев, 1879 – 1948), драматический актер и режиссер, в театре Литературно-художественного общества — 1899 – 1905, 1906 – 1917 [*256*](#_page256)*,* [*258*](#_page258)

Глюк (Gluck), Христофор Виллибальд (1714 – 1787), немецкий композитор [*320*](#_page320) – [*324*](#_page324)

Гнедич Петр Петрович (1855 – 1925), прозаик, драматург, критик [*355*](#_page355)

Гоголь Николай Васильевич (1809 – 1852), писатель [*24*](#_page024)*,* [*145*](#_page145)*,* [*147*](#_page147) – [*152*](#_page152)*,* [*164*](#_page164) – [*169*](#_page169)*,* [*217*](#_page217)*,* [*278*](#_page278)*,* [*339*](#_page339)*,* [*340*](#_page340)*,* [*350*](#_page350)*,* [*360*](#_page360)*,* [*362*](#_page362)*,* [*372*](#_page372)

Головин Александр Яковлевич (1863 – 1930), театральный художник, живописец [*12*](#_page012)*,* [*13*](#_page013)*,* [*307*](#_page307) – [*309*](#_page309)*,* [*320*](#_page320) – [*324*](#_page324)*,* [*335*](#_page335)*,* [*342*](#_page342)*,* [*344*](#_page344)*,* [*345*](#_page345)*,* [*371*](#_page371)*,* [*372*](#_page372)*,* [*373*](#_page373)

Гольдони Карло (1707 – 1793), итальянский драматург [*28*](#_page028)*,* [*45*](#_page045)*,* [*288*](#_page288)*,* [*338*](#_page338)*,* [*350*](#_page350)*,* [*369*](#_page369)

Гончарова Елена Ивановна (по первому мужу — Преснякова, по второму — Марсеру, 1877 – 1936), артистка балета, в Мариинском театре — 1896 – 1914 [*176*](#_page176)

Горева Елизавета Николаевна (1859 – 1917), драматическая актриса, антрепренер [*241*](#_page241)

Горин-Горяинов Борис Анатольевич (наст. фам. Горяинов, 1883 – 1944), драматический актер, в Александринском театре — 1911 – 1944 [*320*](#_page320)

Горький Максим (наст. имя и фамилия — Алексей Максимович Пешков, 1868 – 1936), писатель [*11*](#_page011)*,* [*159*](#_page159) – [*164*](#_page164)*,* [*171*](#_page171)*,* [*204*](#_page204) – [*207*](#_page207)*,* [*250*](#_page250)*,* [*310*](#_page310)*,* [*317*](#_page317)

Готье Теофиль (1811 – 1872), французский писатель, поэт [*124*](#_page124)*,* [*125*](#_page125)*,* [*359*](#_page359)

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776 – 1822), немецкий писатель, композитор, художник, театральный деятель [*303*](#_page303)

Гофмансталь Гуго фон (1874 – 1929), австрийский поэт и драматург [*312*](#_page312)

Градов-Соколов Леонид Иванович (наст. фам. Соколов, 1845 – 1890), драматический актер [*351*](#_page351)

Градовский Григорий Константинович (1842 – 1915), писатель, журналист, один из членов дирекции театра Литературно-художественного общества с 1895 г. [*72*](#_page072)

{412} Грановский Тимофей Николаевич (1813 – 1855), историк, литератор [*355*](#_page355)

Грассо Джованни (1873 – 1930), итальянский драматический актер [*6*](#_page006)*,* [*289*](#_page289) – [*291*](#_page291)*,* [*369*](#_page369)

Грибоедов Александр Сергеевич (1795 – 1829), драматург [*360*](#_page360)

Григорович Дмитрий Васильевич (1822 – 1899/1900), писатель [*198*](#_page198)

Григорьев Аполлон Александрович (1822 – 1864), писатель [*5*](#_page005)*,* [*60*](#_page060)*,* [*64*](#_page064)*,* [*198*](#_page198)*,* [*354*](#_page354)*,* [*355*](#_page355)

Грильпарцер Франц (1791 – 1872), австрийский писатель, драматург, исследователь театра [*359*](#_page359)*,* [*370*](#_page370)

Гумберт I (1844 – 1900), король Италии с 1878 г. [*115*](#_page115)*,* [*358*](#_page358)

Гумилев Николай Степанович (1886 – 1921), поэт, критик [*361*](#_page361)*,* [*362*](#_page362)

Гуно Шарль (1818 – 1893), французский композитор [*7*](#_page007)*,* [*121*](#_page121) – [*124*](#_page124)

Гуревич Любовь Яковлевна (1866 – 1940), литературный и театральный критик, переводчица [*15*](#_page015)

Гюго Виктор Мари (1802 – 1885), французский писатель [*10*](#_page010)*,* [*51*](#_page051)*,* [*72*](#_page072)*,* [*290*](#_page290), [*296*](#_page296)

Давыдов Александр Михайлович (наст. фам. Левенсон, 1872 – 1944), оперный актер, в Мариинском театре — 1900 – 1914 [*182*](#_page182)*,* [*183*](#_page183)

Давыдов Владимир Николаевич (наст. фамилия и имя — Горелов Иван Николаевич, 1849 – 1925), драматический актер, в Александринском театре — 1880 – 1886, 1888 – 1918, 1920 – 1924 [*37*](#_page037)*,* [*38*](#_page038)*,* [*61*](#_page061)*,* [*141*](#_page141)*,* [*149*](#_page149)*,* [*166*](#_page166)*,* [*219*](#_page219)*,* [*220*](#_page220)*,* [*234*](#_page234)*,* [*267*](#_page267)*,* [*351*](#_page351)*,* [*352*](#_page352)

Далматов Василий Пантелеймонович (наст. фам. Лучич, 1852 – 1912), драматический актер, в Александринском театре — 1884 – 1894, 1901 – 1912, в театре Литературно-художественного общества — 1895 – 1901 [*129*](#_page129)*,* [*143*](#_page143)*,* [*220*](#_page220)*,* [*228*](#_page228)*,* [*231*](#_page231)*,* [*235*](#_page235)*,* [*319*](#_page319)*,* [*320*](#_page320)*,* [*331*](#_page331)

Далькроз, см. [Жак-Далькроз.](#_Tosh0004148)

Дальский Мамонт Викторович (наст. фам. Неелов, 1865 – 1918), драматический актер, в Александринском театре — 1890 – 1900 [*9*](#_page009)*,* [*190*](#_page190) – [*192*](#_page192)*,* [*336*](#_page336)*,* [*363*](#_page363)*,* [*364*](#_page364)

Д’Аннунцио Габриеле (1863 – 1938), итальянский писатель, драматург [*29*](#_page029)*,* [*114*](#_page114) – [*118*](#_page118)*,* [*280*](#_page280)*,* [*282*](#_page282)*,* [*283*](#_page283)*,* [*360*](#_page360)*,* [*369*](#_page369)

Дарвин Чарльз Роберт (1809 – 1882), английский естествоиспытатель [*238*](#_page238)

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813 – 1869), русский композитор [*185*](#_page185)

Де Грассо — см. [Грассо.](#_Tosh0004149)

Деккер-Шенк Иван Федорович (1825 – 1899), австрийский и русский композитор, гитарист, педагог [*42*](#_page042) – [*43*](#_page043)*,* [*353*](#_page353)

ДелильЖак (1738 – 1813), французский писатель, автор поэмы «Сады» [*297*](#_page297)

Деманш — см. [Симон-Деманш.](#_Tosh0004150)

Демосфен (ок. [384](#_page384) – [322](#_page322) до н. э.), древнегреческий оратор [*220*](#_page220)

Державин Гаврила Романович (1743 – 1816), русский поэт [*63*](#_page063)

Джакометти Паоло (1816 – 1882), итальянский драматург [*358*](#_page358)

Джером Джером Клапка (1859 – 1927), английский писатель [*142*](#_page142) – [*143*](#_page143)*,* [*260*](#_page260)

Джонс Сидней (1861 – 1946), английский композитор и дирижер [*352*](#_page352)

Ди Лоренцо — см. [Лоренца.](#_Tosh0004151)

{413} Дидло Шарль Луи (1767 – 1837), французский артист балета, балетмейстер, педагог [*175*](#_page175)*,* [*300*](#_page300)

Добровольский Леонид Медорович (Михайлович), драматический артист, в Александринском театре — 1896 – 1898, в театре Корша — 1893 – 1895, в театре Литературно-художественного общества — 1895 – 1896 [*355*](#_page355)

Добролюбов Николай Александрович (1836 – 1861), русский критик и публицист [*68*](#_page068)*,* [*278*](#_page278)

Добужинский Мстислав Валерианович (1875 – 1958), русский художник [*335*](#_page335)

Доде Альфонс (1840 – 1897), французский писатель [*352*](#_page352)

Домашева Анна Петровна (Сабурова, 1877 – ?), драматическая актриса, в Московском Малом театре — 1898 – 1900, в театре Литературно-художественного общества с 1900 г., в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской — 1904 – 1905 [*136*](#_page136)

Донне Морис (1859 – 1945), французский писатель и драматург [*57*](#_page057)*,* [*353*](#_page353)

Достоевский Федор Михайлович (1821 – 1881), русский писатель [*7*](#_page007)*,* [*21*](#_page021)*,* [*281*](#_page281)*,* [*282*](#_page282)*,* [*313*](#_page313) – [*316*](#_page316)*,* [*359*](#_page359)

Дузе Элеонора (1858 – 1924), итальянская драматическая актриса [*3*](#_page003)*,* [*8*](#_page008)*,* [*9*](#_page009)*,* [*20*](#_page020)*,* [*25*](#_page025)*,* [*26*](#_page026)*,* [*46*](#_page046)*,* [*47*](#_page047)*,* [*75*](#_page075)*,* [*113*](#_page113) – [*118*](#_page118)*,* [*154*](#_page154)*,* [*187*](#_page187)*,* [*194*](#_page194)*,* [*280*](#_page280) – [*288*](#_page288)*,* [*295*](#_page295)*,* [*305*](#_page305)*,* [*312*](#_page312)*,* [*358*](#_page358)*,* [*369*](#_page369)

Дункан Айседора (1878 – 1927), американская танцовщица [*198*](#_page198) – [*201*](#_page201)*,* [*259*](#_page259) – [*261*](#_page261), [*282*](#_page282)*,* [*300*](#_page300)*,* [*325*](#_page325) – [*327*](#_page327)*,* [*364*](#_page364)*,* [*367*](#_page367)*,* [*372*](#_page372)*,* [*373*](#_page373)

Дьяченко Виктор Антонович (1818 – 1876), драматург [*69*](#_page069)

Дюжикова 1‑я Антонина Михайловна (1853 – 1918), драматическая актриса, в Александринском театре — 1873 – 1902 [*61*](#_page061)

Дюжикова 2‑я Елена Павловна (Ирошникова, по мужу Корвин-Круковская), драматическая актриса, в Александринском театре — 1891 – 1909 [*130*](#_page130)

Дюма-отец Александр (1802 – 1870), французский романист и драматург [*231*](#_page231)

Дюма-сын Александр (1824 – 1895), французский драматург [*69*](#_page069)*,* [*286*](#_page286)*,* [*295*](#_page295)*,* [*297*](#_page297)*,* [*350*](#_page350)*,* [*357*](#_page357)*,* [*358*](#_page358)*,* [*360*](#_page360)*,* [*367*](#_page367)*,* [*369*](#_page369)*,* [*370*](#_page370)

Дюморье Джон (1834 – 1894), английский писатель [*358*](#_page358)

Евгения (Евгения Мария де Монтихо де Гузман, 1826 – 1920), императрица Франции — 1853 – 1871 [*33*](#_page033)

Еврипид (ок. [480](#_page480) – [406](#_page406) до н. э.), древнегреческий драматург [*29*](#_page029)*,* [*351*](#_page351)

Егорова Мария Николаевна (по мужу — Сазонова, 1866 – ?), артистка балета Мариинского театра — 1884 – 1902 [*176*](#_page176)

Ермолов Алексей Петрович (1777 – 1861), русский генерал от инфантерии [*219*](#_page219)

Ермолова Мария Николаевна (1853 – 1928), драматическая актриса [*9*](#_page009)*,* [*15*](#_page015)*,* [*57*](#_page057)*,* [*73*](#_page073)*,* [*126*](#_page126) – [*127*](#_page127)*,* [*181*](#_page181)*,* [*242*](#_page242) – [*243*](#_page243)*,* [*269*](#_page269)*,* [*359*](#_page359)*,* [*363*](#_page363)*,* [*366*](#_page366)

Жак-Далькроз Эмиль (1865 – 1950), швейцарский музыкальный педагог, композитор, музыковед, общественный деятель [*334*](#_page334)

Жанен Жюль *(1804* – *1874)*, французский театральный и литературный критик [*297*](#_page297)

{414} Животов Николай Николаевич (1858 – 1900), русский писатель [*171*](#_page171)

Жюдик (наст. имя и фамилия — Анна Дамьен, 1850 – 1911), французская артистка оперетты [*8*](#_page008)*,* [*33*](#_page033)*,* [*352*](#_page352)

Загаров Александр Леонидович (наст. фам. Фессинг, 1877 – 1941), драматический актер и режиссер, в МХТ — 1898 – 1906, в театре Корша — 1909 – 1910, в Александринском театре — 1911 – 1916 [*319*](#_page319)*,* [*312*](#_page312)

Зандрок Адель (1863 – 1937), немецкая драматическая актриса [*138*](#_page138) – [*140*](#_page140)*,* [*187*](#_page187)*,* [*359*](#_page359)*,* [*360*](#_page360)

Заньковецкая Мария Константиновна (наст. фам. Адасовская, 1860 – 1934), украинская драматическая актриса [*6*](#_page006)*,* [*192*](#_page192) – [*194*](#_page194)*,* [*281*](#_page281)*,* [*364*](#_page364)

Золя Эмиль (1840 – 1902), французский писатель [*367*](#_page367)

Зорма Агнес (наст. фам. Заремба, 1865 – 1927), немецкая драматическая актриса [*257*](#_page257)

Зудерман Герман (1857 – 1928), немецкий драматург [*26*](#_page026)*,* [*45*](#_page045), [57](#_page057), [*72*](#_page072)*,* [*139*](#_page139)*,* [*186*](#_page186) – [*189*](#_page189)*,* [*263*](#_page263)*,* [*350*](#_page350)*,* [*359*](#_page359)*,* [*360*](#_page360)*,* [*363*](#_page363)*,* [*367*](#_page367)*,* [*369*](#_page369)

Ибсен Генрик (1828 – 1906), норвежский драматург [7](#_page007), [*94*](#_page094) – [*96*](#_page096)*,* [*241*](#_page241) – [*242*](#_page242)*,* [*250*](#_page250)*,* [*278*](#_page278)*,* [*284*](#_page284)*,* [*284*](#_page284) – [*285*](#_page285)*,* [*352*](#_page352)*,* [*354*](#_page354)*,* [*357*](#_page357)*,* [*366*](#_page366)*, З68,* [*369*](#_page369)

Иванов Михаил Михайлович (1849 – 1927), музыкальный критик, композитор [*324*](#_page324)

Ирвинг Генри (наст. имя и фамилия — Джон Генри Бродрибб, 1838 – 1905), английский актер и режиссер [*9*](#_page009)*,* [*154*](#_page154)*,* [*190*](#_page190)

Истомина Авдотья Ильинична *(1799* – *1848)*, артистка балета [*299*](#_page299)

Каваками Отодзиро (1864 – 1911), японский актер и театральный деятель [*154*](#_page154)*,* [*361*](#_page361)

Кавальери Лина (1874 – 1944), итальянская артистка оперы [7](#_page007), [*119*](#_page119) – [*125*](#_page125)*,* [*358*](#_page358)*,* [*359*](#_page359)

Кайнц Иозеф (1858 – 1910), австрийский актер [*7*](#_page007)*,* [*241*](#_page241)*,* [*366*](#_page366)

Камарго Мари Анн де Кюпис де (1710 – 1770), французская артистка балета [*326*](#_page326)

Каминский Казимеж (1865 – 1928), польский актер, режиссер [*13*](#_page013)

Канова Антонио (1757 – 1822), итальянский скульптор [25](#_page025)

Кант Иммануил (1724 – 1804), немецкий философ [*363*](#_page363)

Капюс Альфред (1858 – 1922), французский драматург [*224*](#_page224)

Карамзин Николай Михайлович (1766 – 1826), русский писатель, историк [*63*](#_page063)

Каратыгин Василий Андреевич (1802 – 1853), драматический актер Александринского театра с 1832 г. [*146*](#_page146)

Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875 – 1925), композитор, музыкальный критик [*342*](#_page342)*,* [*345*](#_page345)*,* [*373*](#_page373)

Каратыгин Петр Андреевич (1805 – 1879), драматический актер, драматург, в Александринском театре с 1832 г. [*293*](#_page293)*,* [*360*](#_page360)

Карелин Василий Львович (наст. фам. Педьков, 1862 – 1926), оперный актер, в Мариинском театре — 1891 – 1917 [*182*](#_page182)

Карпенко-Карый Иван Карпович (наст. фам. Тобилевич, 1845 – 1907), украинский актер, драматург, театральный деятель [*192*](#_page192)*,* [*364*](#_page364)

{415} Карпов Евтихий Павлович (1857 – 1926), режиссер, драматург, в Александринском театре — 1896 – 1900, 1916 – 1926, в театре Литературно-художественного общества — 1900 – 1908, 1914 – 1916 [*69*](#_page069)*,* [*136*](#_page136)*,* [*220*](#_page220)*,* [*258*](#_page258)*,* [*354*](#_page354)*,* [*359*](#_page359)*,* [*365*](#_page365)*,* [*368*](#_page368)

Карсавина Тамара Платоновна (1885 – 1978), артистка балета, в Мариинском театре с 1902 г., в труппе С. П. Дягилева — 1909 – 1929[*334*](#_page334)

Кассив Арман (Луис Армандин Дюваль) (1873 – 1940), французская актриса [*56*](#_page056)

Катенин Павел Александрович (1792 – 1853), русский поэт, драматург, театральный деятель [*297*](#_page297)

Качалов Василий Иванович (наст фам. Шверубович, 1875 – 1948), драматический актер, в театре Литературно-художественного общества — 1896 – 1897, в МХТ — 1900 – 1948 [*245*](#_page245)*,* [*246*](#_page246)*,* [*266*](#_page266)*,* [*315*](#_page315)

Каширин Алесандр Иванович (наст. фам. Благушин, 1858 – 1926), драматический актер, в Александринском театре — 1902 – 1904, в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской — 1904 – 1905, в театре Литературно-художественного общества — 1915 – 1916 [*234*](#_page234)

Керр Альфред (наст. фам. Кемпнер, 1867 – 1948), немецкий театральный критик [*263*](#_page263)

Кистер Карл Карлович (1821 – 1893), барон, директор императорских театров — 1875 – 1881 [*230*](#_page230)

Книппер Ольга Леонардовна (Чехова, 1868 – 1959), драматическая актриса, в МХТ — 1898 – 1959 [*90*](#_page090)*,* [*93*](#_page093)*,* [*164*](#_page164)*,* [*266*](#_page266)*,* [*362*](#_page362)

Ковалевская Софья Васильевна (1850 – 1891), математик, писательница [*70*](#_page070)*,* [*355*](#_page355)

Козлов Федор Михайлович (1882 – 1956), артист балета, педагог, в Большом театре — 1900, 1904 – 1910, в Мариинском театре — 1901 – 1904, участник Русских сезонов за границей в 1909 г. [*176*](#_page176)

Козловская Мария Яковлевна (наст. фам. Морозова, 1875 – ?), драматическая актриса, в Александринском театре — 1895 – 1902 [*145*](#_page145)

Коклен Бенуа Констан (Коклен-старший, 1841 – 1909), французский драматический актер [*56*](#_page056)*,* [*63*](#_page063)

Коломийцов Виктор Павлович (1868 – 1936), музыкальный критик [*368*](#_page368)

Комаровская Надежда Ивановна (1885 – 1967), драматическая актриса [*319*](#_page319)*,* [*372*](#_page372)

Коммиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910), драматическая актриса, в Александринском театре — 1896 – 1902, в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской — 1904 – 1910 [*3*](#_page003)*,* [*8*](#_page008)*,* [*11*](#_page011)*,* [*13*](#_page013)*,* [*39*](#_page039)*,* [*43*](#_page043) – [*54*](#_page054)*,* [*59*](#_page059) – [*61*](#_page061)*,* [*73*](#_page073)*,* [*186*](#_page186) – [*189*](#_page189)*,* [*221*](#_page221) – [*223*](#_page223)*,* [*268*](#_page268) – [*269*](#_page269)*,* [*276*](#_page276) – [*279*](#_page279)*,* [*281*](#_page281)*,* [*352*](#_page352)*,* [*353*](#_page353)*,* [*354*](#_page354)*,* [*363*](#_page363)*,* [*368*](#_page368)

Кони Федор Алексеевич (1809 – 1879), драматург-водевилист, театральный критик [*146*](#_page146)

Корвин-Круковский Юрий Васильевич (1862 – 1935), драматический актер, в Александринском театре — 1886 – 1929 [*40*](#_page040)*,* [*130*](#_page130)

Коринфский Аполлон Аполлонович (1868 – 1937), писатель [*4*](#_page004)

Коровин Константин Алексеевич (1861 – 1939), живописец, театральный художник [*319*](#_page319)*,* [*335*](#_page335)*,* [*372*](#_page372)

{416} Корсак Анастасия Ивановна (1854 – ?), драматическая актриса, в Александринском театре с 1872, в театре Литературно-художественного общества с 1895 г. [*136*](#_page136)

Корсов Богомир Богомирович (наст. имя и фамилия — Готфрид Геринг, 1845 – 1920), оперный актер, в Мариинском театре с 1869 г. [*292*](#_page292)

Корчагина-Александровская Екатерина Павловна (1874 – 1951), драматическая актриса, в театре Литературно-художественного общества — 1908 – 1915, в Александринском театре — 1915 – 1951 [*311*](#_page311)*,* [*342*](#_page342)

Корш Федор Адамович (1852 – 1923), театральный деятель, антрепренер [*69*](#_page069)*,* [*76*](#_page076)*,* [*356*](#_page356)

Косминская Любовь Александровна (1880 – 1946), драматическая актриса, в МХТ — 1901 – 1915 [*267*](#_page267)

Котляревский Иван Петрович (1769 – 1838), украинский писатель, драматург [*210*](#_page210) – [*213*](#_page213)

Коцебу Август Фридрих Фердинанд (1761 – 1819), немецкий писатель [*360*](#_page360)

Крестовский Всеволод Владимирович (1839 – 1895), поэт, прозаик [*359*](#_page359)

Кропивницкий Марк Лукич (1840 – 1910), украинский драматург, актер [*364*](#_page364)

Крушевский Эдуард Андреевич (1857 – 1916), дирижер, композитор [*368*](#_page368)

Крылов Виктор Александрович (1838 – 1906), драматург [*4*](#_page004)*,* [*216*](#_page216)

Крэг Эдуард Гордон (1872 – 1966), английский режиссер, художник и теоретик театра [*332*](#_page332) – [*333*](#_page333)*,* [*373*](#_page373)

Крюков Евстафий Евстафьевич (1871 – ?), драматический актер, в Александринском театре — 1896 – 1904 [*141*](#_page141)

Кугель Александр Рафаилович (1864 – 1928), литературный и театральный критик [*4*](#_page004)*,* [*15*](#_page015)*,* [*28*](#_page028)*,* [*360*](#_page360)

Кугушев Григорий Васильевич (1824 – 1871), драматург [*69*](#_page069)

Куза Валентина Ивановна (1868 – 1910), оперная актриса [*182*](#_page182)

Кузмин Михаил Алексеевич (1872 – 1936), писатель, поэт [*371*](#_page371)*,* [*372*](#_page372)

Кузнецова Мария Николаевна (Кузнецова-Бенуа, 1880 – 1965), оперная актриса, в Мариинском театре с 1905 г. [*323*](#_page323)

Кшесинская Матильда Феликсовна (1872 – 1971), артистка балета, педагог, в Мариинском театре — 1890 – 1917 [*199*](#_page199)

Кюба Фино, Лео, Оливье — владельцы ресторанов в Петербурге

Лабиш Эжен (1815 – 1888), французский драматург [*145*](#_page145)*,* [*360*](#_page360)

Лавальер Ева (Eugenia Fenoglio), (1866 – 1929), французская артистка оперетты [*56*](#_page056)

Лаврентьев Андрей Николаевич (1882 – 1935), драматический актер и режиссер, в МХТ — 1902 – 1910, в Александринском театре — 1910 – 1918 [*319*](#_page319)

Ламбрек (Ламбрехт) Розалия, французская опереточная актриса [*240*](#_page240)*,* [*366*](#_page366)

Ландовска Ванда (1879 – 1959), польская пианистка и клавесинистка [*282*](#_page282)

Ланкре Никола (1690 – 1743), французский живописец [*305*](#_page305)

Лансере Евгений Евгеньевич (1875 – 1946), график, живописец [*179*](#_page179)

Левкеева Елизавета Ивановна (1851 – 1904), драматическая актриса, в Александринском театре — *1871* – *1904*[*40*](#_page040)*,* [*167*](#_page167)*,* [*168*](#_page168)

{417} Легуве Эрнест (Жозеф-Вильфред-Эрнест Габриель) (1807 – 1903), французский драматург [*357*](#_page357)*,* [*370*](#_page370)

Лейкин Николай Александрович (1841 – 1906), писатель, журналист [*216*](#_page216)

Лейферт Лазарь Абрамович (1871 – 1919), купец, владелец декорационной и бутафорской мастерской (1897 – 1917) в Петербурге [*336*](#_page336)

Лекуврер Адриенна (1692 – 1730), французская драматическая актриса [*25*](#_page025)*,* [*27*](#_page027)*,* [*295*](#_page295)*,* [*296*](#_page296)*,* [*297*](#_page297)*,* [*350*](#_page350)*,* [*357*](#_page357)*,* [*370*](#_page370)

Леметр Жюль (1853 – 1914), французский театральный и литературный критик, писатель, драматург [*22*](#_page022), [57](#_page057), [*72*](#_page072)*,* [*286*](#_page286)*,* [*287*](#_page287)

Ленбах Франц фон (1836 – 1904), немецкий живописец [*325*](#_page325)

Ленский Александр Павлович (наст. фам. Вервициотти, 1847 – 1908), драматический актер, режиссер, педагог, в Малом театре — 1876 – 1908 [*58*](#_page058)*,* [*350*](#_page350)

Ленский Дмитрий Тимофеевич (наст. фам. Воробьев, 1805 – 1860), драматург-водевилист, актер [*144*](#_page144) – [*147*](#_page147)*,* [*360*](#_page360)

Ленский Павел Дмитриевич (Телепнев-Овчина-Оболенский, 1851 – 1910), драматический актер, театральный деятель, драматург, один из основателей театра Литературно-художественного общества, в Александринском театре — 1890 – 1910 [*149*](#_page149)*,* [*150*](#_page150)*,* [*355*](#_page355)

Леонидов Леонид Миронович (наст. фам. Вольфензон, 1873 – 1941), драматический актер, режиссер, педагог, в МХТ — 1903 – 1941 [*244*](#_page244)*,* [*246*](#_page246)*,* [*267*](#_page267)*,* [*315*](#_page315)

Леонтьев Иван Леонтьевич (псевд. Щеглов, 1856 – 1911), писатель и драматург [*80*](#_page080)

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 – 1841), писатель, поэт [*274*](#_page274)*,* [*359*](#_page359)*,* [*367*](#_page367)

Лилина Мария Петровна (наст. фам. Перевощикова, по мужу — Алексеева, 1866 – 1943), драматическая актриса, в МХТ с 1898 г. [*267*](#_page267)

Липковская Лидия Яковлевна (наст. фам. Маршнер, 1882 – 1958), артистка оперы, в Мариинском театре — 1906 – 1908, 1911 – 1913 [*322*](#_page322)*,* [*323*](#_page323)

Лист Ференц (1811 – 1886), венгерский композитор, пианист, дирижер, музыкальный деятель [*333*](#_page333)

Литвин Савелий Константинович (наст. имя и фам. Шеель Хаимович Эфрон, 1849 – 1926), прозаик, драматург [*4*](#_page004)

Лоренцо Тина ди (1872 – 1930), итальянская драматическая и комедийная актриса [*24*](#_page024) – [*29*](#_page029)*,* [*101*](#_page101) – [*103*](#_page103)*,* [*350*](#_page350)*,* [*351*](#_page351)*,* [*357*](#_page357)

Лось А. П., драматический актер [*223*](#_page223)

Лохвицкая Мирра (наст. имя — Мария Александровна, по мужу Жибер, 1869 – 1905), поэтесса

Лубе Эмиль (1838 – 1929), президент Франции в 1899 – 1906 гг.

Лужский Василий Васильевич (наст. фам. Калужский, 1869 – 1931), драматический актер, режиссер, педагог, в МХТ с 1898 г. [*90*](#_page090)*,* [*96*](#_page096)*,* [*97*](#_page097)*,* [*164*](#_page164)*,* [*246*](#_page246)*,* [*267*](#_page267)*,* [*357*](#_page357)

Льюис Джордж Генри (1817 – 1878), английский философ

Лядов Константин Николаевич (1820 – 1871), композитор, дирижер [*359*](#_page359)

Лядова Вера Александровна (1839 – 1870), актриса оперетты, драмы и балета [*238*](#_page238)*,* [*239*](#_page239) – [*240*](#_page240)

{418} Маковский Владимир Егорович (1856 – 1920), живописец [*214*](#_page214)

Максимович Михаил Александрович (1804 – 1873), естествоиспытатель, первый ректор Киевского университета [*196*](#_page196)

Майоль Аристид Жозеф Бонавантюр (1861 – 1944), французский скульптор [*327*](#_page327)

Мальский Николай Петрович (наст. фам. Нечаев, 1874 – 1908), драматический актер, в театре Литературно-художественного общества — 1902 – 1908 [*206*](#_page206)*,* [*223*](#_page223)*,* [*257*](#_page257)*,* [*258*](#_page258)

Маркевич Болеслав Михайлович (1822 – 1884), драматург, публицист [*69*](#_page069)

Марлинский — см. [Бестужев.](#_Tosh0004152)

Мартынов Александр Евстафьевич (1816 – 1860), драматический актер, в Александринском театре — 1836 – 1860 [*30*](#_page030)*,* [*31*](#_page031)*,* [*37*](#_page037)*,* [*352*](#_page352)

Маслов Алексей Николаевич (псевд. А. Б., Бежецкий, 1852 – ?), писатель, публицист [*72*](#_page072)*,* [*225*](#_page225)

Медведев Петр Михайлович (1837 – 1906), провинциальный антрепренер, актер, режиссер, театральный деятель, в Александринском театре — 1890 – 1906 [*144*](#_page144)*,* [*146*](#_page146)*,* [*220*](#_page220)

Мей Лев Александрович (1822 – 1862), поэт и драматург [*20*](#_page020)*,* [*22*](#_page022)*,* [*350*](#_page350)

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940), драматический актер и режиссер, в МХТ — 1898 – 1902, в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской — 1906 – 1907, в Александринском театре — 1908 – 1917 [*12*](#_page012)*,* [*13*](#_page013)*,* [*14*](#_page014)*,* [*93*](#_page093)*,* [*303*](#_page303)*,* [*304*](#_page304)*,* [*307*](#_page307) – [*309*](#_page309)*,* [*319*](#_page319)*,* [*321*](#_page321)*,* [*324*](#_page324)*,* [*342*](#_page342)*,* [*345*](#_page345)*,* [*369*](#_page369)*,* [*371*](#_page371)*,* [*372*](#_page372)*,* [*373*](#_page373)

Мельников-Печерский Павел Иванович (1818 – 1883), писатель [*342*](#_page342)

Мельяк Анри (1831 – 1897), французский драматург [*57*](#_page057)*,* [*69*](#_page069)*,* [*237*](#_page237)*,* [*352*](#_page352)*,* [*357*](#_page357)

Мент Сюзанна (1870 – 1938), французская драматическая актриса, в Михайловском театре — 1895 – 1898, 1901 – 1905, 1912 – 1915 [*7*](#_page007)*,* [*223*](#_page223) – [*225*](#_page225)*,* [*365*](#_page365)

Метерлинк Морис (1862 – 1949), французский писатель, драматург, философ [279](#_page279)

Микель-Анджело (Микеланджело) Буонаротти (1475 – 1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт [*280*](#_page280)

Мирбо Октав (1848 или 1850 – 1917), французский писатель [*231*](#_page231)

Миткевич Ольга Николаевна, драматическая актриса, в театре Корша — 1901 – 1902, в театре Литературно-художественного общества — 1910 – 1911, в театре Незлобина, СПб. — 1911 – 1914 [*311*](#_page311)

Михайлов Михаил Адольфович (1843 – 1914), драматический актер, в театре Литературно-художественного общества — 1895 – 1905, в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской — 1905 – 1907 [*213*](#_page213) – [*215*](#_page215)

Михайловский Николай Константинович (1842 – 1904), литературный критик, публицист, социолог [*238*](#_page238)*,* [*366*](#_page366)

Михеев Василий Михайлович (1859 – 1908), писатель и журналист [*69*](#_page069)

Моисси Александр (1879 – 1935), немецкий драматический актер [*9*](#_page009)*,* [*312*](#_page312) – [*313*](#_page313)*,* [*331*](#_page331)*,* [*372*](#_page372)

Моллер Федор Антонович (1812 – 1874), художник [*165*](#_page165)

Мольер Жан Батист (наст. фам. Поклен, 1622 – 1673), французский драматург, актер, театральный деятель [*55*](#_page055)*,* [*307*](#_page307) – [*309*](#_page309)*,* [*338*](#_page338)*,* [*353*](#_page353)*,* [*371*](#_page371)

Мопассан Гиде (1850 – 1893), французский писатель, драматург [*220*](#_page220)

{419} Москвин Иван Михайлович (1874 – 1946), драматический актер, в МХТ — 1898 – 1946 [*13*](#_page013)*,* [*93*](#_page093)*,* [*205*](#_page205)*,* [*206*](#_page206)*,* [*208*](#_page208)*,* [*256*](#_page256)*,* [*267*](#_page267)

Моцарт Вольфганг Амадей (1756 – 1791), австрийский композитор [*185*](#_page185)*,* [*324*](#_page324)

Мочалов Павел Степанович (1800 – 1848), драматический актер, на сцене с 1817 г., далее и до конца жизни в Малом театре [*10*](#_page010)*,* [*19*](#_page019)*,* [*20*](#_page020)*,* [*22*](#_page022)*,* [*23*](#_page023)*,* [*62*](#_page062) – [*67*](#_page067)*,* [*269*](#_page269)*,* [*350*](#_page350)*,* [*354*](#_page354)*,* [*355*](#_page355)

Музиль-Бороздина Надежда Николаевна, драматическая актриса, в театре Литературно-художественного общества — 1901 – 1917 [*216*](#_page216)

Муне-Сюлли Жан (1841 – 1916), французский драматический актер [*9*](#_page009)*,* [*190*](#_page190)*,* [*258*](#_page258)

Муратова Елена Павловна (1874 – 1921), драматическая актриса, в МХТ с 1901 г. [*164*](#_page164)*,* [*267*](#_page267)

Мусин-Пушкина Ольга Ивановна (1859 – ?), драматическая актриса, в Александринском театре — 1877 – 1905 [*149*](#_page149)

Мюссе Альфред де (1810 – 1875), французский писатель, драматург, поэт [*305*](#_page305)

Мячин Михаил Петрович, драматический актер, в театре Литературно-художественного общества с 1900 – ? 1911 – 1912 [*215*](#_page215)*,* [*311*](#_page311)

Надеждин Николай Иванович (1804 – 1856), русский критик, эстетик [*196*](#_page196)

Назимова Алла Александровна (1879 – 1945), русская и американская драматическая актриса

Найденов Сергей Александрович (наст. фам. Алексеев, 1869 – 1922), драматург [*159*](#_page159)*,* [*163*](#_page163)

Наполеон Бонапарт (1769 – 1821), французский полководец, император [*4*](#_page004)*,* [*71*](#_page071)*,* [*202*](#_page202)

Направник Эдуард Францевич (1839 – 1916), композитор, дирижер [370](#_page370), [*372*](#_page372)

Невежин Петр Михайлович (1841 – 1919), писатель [*69*](#_page069)

Неволин Борис Семенович, драматический актер [*180*](#_page180)*,* [*206*](#_page206)

Неврев Николай Васильевич (1830 – 1904), живописец [*76*](#_page076)

Некрасов Николай Алексеевич (1821 – 1877/1878), поэт, писатель [*20*](#_page020)*,* [*22*](#_page022)*,* [*141*](#_page141)*,* [*360*](#_page360)

Неметти Вера Александровна (Линская-Неметти, наст фам. Колышко, 1857 – 1910), драматическая актриса, антрепренер [*190*](#_page190)*,* [*192*](#_page192)*,* [*353*](#_page353)*,* [*363*](#_page363)*,* [*366*](#_page366)

Немирова-Ральф Анастасия Антоновна (1848 – 1929), драматическая актриса, в Александринском театре — 1900 – 1929 [*219*](#_page219)

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858 – 1943), драматург, режиссер, один из основателей МХТ [*69*](#_page069)*,* [*251*](#_page251)*,* [*257*](#_page257)*,* [*265*](#_page265)*,* [*356*](#_page356)*,* [*365*](#_page365)*,* [*367*](#_page367)*,* [*368*](#_page368)*,* [*372*](#_page372)

Нижинский Вацлав Фомич (1890 – 1950), артист балета, балетмейстер, в Мариинском театре — 1907 – 1911, в антрепризе С. П. Дягилева — 1909 – 1916 [*334*](#_page334)

Нильский Александр Александрович (наст. фам Нилус, 1840 – 1899), драматический актер, в Александринском театре — 1860 – 1883, 1892 – 1897 [*228*](#_page228)

{420} Новиков Никифор Иванович (1837 – 1890), драматический актер, в Александринском театре — 1878 – 1882 [*228*](#_page228)

Новинский Александр Федорович (наст. фам. Галузевский, 1859 – 1919), драматический актер [*150*](#_page150)

Нотович Осип Константинович (1849 – 1914), издатель, публицист, драматург [5*1*](#_page051)

Обухова Евгения Константиновна (1874 – 1948), артистка балета, педагог, в Мариинском театре — 1892 – 1910 [*176*](#_page176)

Овидий (Публий Овидий Назон, [43](#_page043) до н. э. — ок. [18](#_page018) н. э.), римский поэт [*323*](#_page323)

Озаровский Юрий Эрастович (1869 – 1924), режиссер, театральный педагог, в Александринском театре — 1892 – 1915 [*166*](#_page166)*,* [*309*](#_page309)

Омарский Флорентий Андреевич (? – 1918), драматический актер, антрепренер [*242*](#_page242)

Онэ Жорж (1848 – 1918), французский писатель и драматург [*69*](#_page069)

Орленев Павел Николаевич (наст. фам. Орлов, 1869 – 1932), драматический актер, в театре Литературно-художественного общества — 1895 – 1902 [*7*](#_page007)*,* [*240*](#_page240) – [*242*](#_page242)*,* [*366*](#_page366)

Осетров Захар Борисович (? — 1910), драматический актер, либреттист [*216*](#_page216)

Островский Александр Николаевич (1823 – 1886), драматург [*20*](#_page020)*,* [*22*](#_page022)*,* [*46*](#_page046)*,* [*60*](#_page060)*,* [*62*](#_page062)*,* [*69*](#_page069)*,* [*72*](#_page072)*,* [*73*](#_page073)*,* [*145*](#_page145)*,* [*167*](#_page167)*,* [*278*](#_page278)*,* [*339*](#_page339)*,* [*341*](#_page341) – [*346*](#_page346)*,* [*350*](#_page350)*,* [*354*](#_page354)*,* [*365*](#_page365)*,* [*373*](#_page373)

Оффенбах Жак (1819 – 1880), французский композитор [*237*](#_page237)*,* [*238*](#_page238)*,* [*322*](#_page322)

Павлов-Арбенин Александр Васильевич (1871 – 1941), дирижер, пианист [*271*](#_page271)*,* [*368*](#_page368)

Павлова Анна Павловна (Матвеевна), (1881 – 1931), артистка балета, в Мариинском театре — 1899 – 1913) [*176*](#_page176)*,* [*299*](#_page299) – [*301*](#_page301)*,* [*325*](#_page325) – [*327*](#_page327)*,* [*334*](#_page334)*,* [*370*](#_page370)

Пантелеев Александр Петрович (1872 – ?), драматический актер, в Александринском театре — 1896 – 1924, 1926 [*149*](#_page149)

Пасхалова Анна Александровна (наст. фам. Чегодаева, 1867 – 1944), драматическая актриса, в Александринском театре — 1887 – 1895 [*228*](#_page228)

Петипа Мариус Мариусович (1850 – 1919), драматический актер, в Александринском театре — 1875 – 1888, играл в провинции [*228*](#_page228)

Петров Василий Иванович (1870 – ?), драматический актер, в Александринском театре — 1902 – 1911 [*130*](#_page130)*,* [*143*](#_page143)*,* [*219*](#_page219)

Петровский Андрей Павлович (1869 – 1933), драматический актер и режиссер, в Александринском театре — 1904 – 1915 [*319*](#_page319)*,* [*320*](#_page320)

Пинеро Артур Уинг (1855 – 1934), английский драматург [*369*](#_page369)

Писарев Дмитрий Иванович (1840 – 1868), публицист, литературный критик [*68*](#_page068)

Писемский Алексей Феофилактович (1821 – 1881), писатель [*19*](#_page019)*,* [*20*](#_page020)*,* [*22*](#_page022)*,* [*37*](#_page037)*,* [*70*](#_page070)*,* [*350*](#_page350)*,* [*352*](#_page352)

Плещеев Александр Алексеевич (1858 – 1944), драматург, критик, историк балета [*144*](#_page144)*,* [*360*](#_page360)

Погодин Михаил Петрович (1800 – 1875), историк, писатель [*196*](#_page196)

{421} Полонский Александр Сергеевич (1839 – 1880), драматический актер [*228*](#_page228)

Помялова Александра Ивановна (наст. фам Вальц, 1862 – 1930‑е), балерина, драматическая актриса, в МХТ — 1898 – 1905, 1906 – 1909 [*164*](#_page164)

Попов Николай Александрович (1871 – 1949), режиссер, театральный деятель [*179*](#_page179)*,* [*363*](#_page363)

Поссарт Эрнст (1841 – 1921), немецкий актер, режиссер, театральный деятель [*331*](#_page331)

Потапенко Игнатий Николаевич (1856 – 1929), писатель, драматург [*268*](#_page268)*,* [*365*](#_page365)*,* [*368*](#_page368)

Потемкин Петр Петрович (1886 – 1826), поэт-сатирик, драматург, театральный критик [*303*](#_page303)*,* [*371*](#_page371)

Потехин Алексей Антипович (1829 – 1908), драматург, писатель [*22*](#_page022)

Потоцкая Мария Александровна (1861 – 1940), драматическая актриса, в Александринском театре — 1892 – 1929 [*129*](#_page129)*,* [*143*](#_page143)

Прево Эжен Марсель (1862 – 1941), французский писатель [*224*](#_page224)

Протопопов Виктор Викторович (1866 – 1916), драматург [*5*](#_page005)

Прутков Козьма — коллективный литературный псевдоним, под которым выступали в 1850 – 1860‑е гг. А. К. Толстой и бр. А. В. и А. М. Жемчужниковы [*28*](#_page028)

Пуччини Джакомо (1858 – 1924), итальянский композитор [*358*](#_page358)

Пушкин Александр Сергеевич (1799 – 1837), писатель, поэт [*11*](#_page011)*,* [*40*](#_page040)*,* [*103*](#_page103)*,* [*185*](#_page185)*,* [*299*](#_page299) – [*301*](#_page301), [*308*](#_page308)*,* [*331*](#_page331)*,* [*339*](#_page339)*,* [*350*](#_page350)*,* [*358*](#_page358)*,* [*363*](#_page363)*,* [*372*](#_page372)

Пыляев Михаил Иванович (1842 – 1899), историк, литератор [*42*](#_page042)

Радзивиллович Иероним Владиславович, драматург [*222*](#_page222)

Рамо Жан Филипп (1683 – 1764), французский композитор и теоретик музыки [*308*](#_page308)

Расин Жан (1639 – 1699), французский драматург [295](#_page295), [*296*](#_page296)*,* [*297*](#_page297)*,* [*370*](#_page370)

Рассохин Сергей Федорович (1851 – 1929), издатель, драматург [*355*](#_page355)

Рачковская Варвара Адамовна, драматическая актриса, в Александринском театре — 1902 – 1942 [*309*](#_page309)

Рашель (наст. имя и фам. Элиза Рашель Феликс, 1821 – 1858), французская драматическая актриса [*25*](#_page025)*,* [*297*](#_page297)

Режан Габриэль (наст. имя и фам. Габриель Шарлотта Режю, 1856 – 1920), французская драматическая актриса [*10*](#_page010)*,* [*36*](#_page036) – [*37*](#_page037)*,* [*40*](#_page040) – [*41*](#_page041)*,* [*56*](#_page056)*,* [*75*](#_page075)*,* [*131*](#_page131) – [*134*](#_page134)*,* [*304*](#_page304) – [*307*](#_page307)*,* [*352*](#_page352)*,* [*359*](#_page359)*,* [*371*](#_page371)

Рейнгардт Макс (1873 – 1943), немецкий режиссер, актер, театральный деятель [*9*](#_page009)*,* [*13*](#_page013)*,* [*312*](#_page312)*,* [*313*](#_page313)*,* [*328*](#_page328) – [*332*](#_page332)*,* [*372*](#_page372)

Ридаль Александр Адрианович (наст. фам. Волков, псевд. Риваль, ок. *1*860 – 1908), драматический актер, в Александринском театре — 1895 – 1908 [*61*](#_page061)*,* [*147*](#_page147)*,* [*182*](#_page182)

Ристори Аделаида (1822 – 1906), итальянская драматическая актриса [*19*](#_page019)*,* [*20*](#_page020)*,* [*25*](#_page025)

Роден Рене Франсуа Огюст (1840 – 1917), французский скульптор [*274*](#_page274)

Роксанова Мария Людомировна (наст. фам. Петровская, 1874 – 1958), драматическая актриса. Работала в МХТ — 1898 – 1902 [*97*](#_page097)*,* [*164*](#_page164)

Росси Эрнесто (1827 – 1896), итальянский драматический актер [*19*](#_page019)*,* [*107*](#_page107)*,* [*310*](#_page310)

{422} Ростан Эдмон (1868 – 1918), французский поэт, драматург [*10*](#_page010)*,* [*56*](#_page056)*,* [*67*](#_page067)*,* [*70*](#_page070)*,* [*71*](#_page071)*,* [*72*](#_page072)*,* [*73*](#_page073)*,* [*296*](#_page296)*,* [*353*](#_page353)*,* [*356*](#_page356)*,* [*370*](#_page370)

Ростова Наталья Владимировна (сценич. псевдоним — Варварина, 1880 – ?), драматическая актриса, в Александринском театре — 1909 – 1931 [*342*](#_page342)*,* [*344*](#_page344)*,* [*345*](#_page345)*,* [*373*](#_page373)

Рощина-Инсарова Екатерина Николаевна (наст. фам. Пашенная, 1883 – 1971), драматическая актриса, в театре Литературно-художественного общества — 1905 – 1909, в театре Незлобина — 1909 – 1911, в Малом театре с 1911, в Александринском театре — 1913 – 1918 [*7*](#_page007)*,* [*268*](#_page268) – [*270*](#_page270)*,* [*341*](#_page341) – [*346*](#_page346)*,* [*368*](#_page368)

Рубинштейн Антон Григорьевич (1829 – 1894), пианист, композитор, дирижер [*26*](#_page026)*,* [*300*](#_page300)*,* [*301*](#_page301)*,* [*368*](#_page368)

Рубинштейн Ида Львовна (1885 – 1960), артистка балета [*4*](#_page004)*,* [*334*](#_page334)

Рудницкий Константин Лазаревич (1920 – 1988), театровед [*351*](#_page351)

Рыкалова Надежда Васильевна (1824 – 1914), драматическая актриса, в Малом театре — 1846 – 1904 [*219*](#_page219)

Сабурова Екатерина Александровна (1829 – 1905), драматическая актриса, в Малом театре — 1846 – 1855, в Александринском театре — 1855 – 1905 [*229*](#_page229)

Савина Мария Гавриловна (1854 – 1915), драматическая актриса, в Александринском театре — 1874 – 1915 [*3*](#_page003)*,* [*11*](#_page011)*,* [*12*](#_page012)*,* [*15*](#_page015)*,* [*57*](#_page057)*,* [*58*](#_page058)*,* [*58*](#_page058)*,* [*63*](#_page063)*,* [*73*](#_page073)*,* [*80*](#_page080) – [*81*](#_page081)*,* [*141*](#_page141) – [*144*](#_page144)*,* [*151*](#_page151)*,* [*166*](#_page166)*,* [*182*](#_page182)*,* [*219*](#_page219)*,* [*226*](#_page226) – [*234*](#_page234)*,* [*267*](#_page267)*,* [*269*](#_page269)*,* [*319*](#_page319)*,* [*320*](#_page320)*,* [*352*](#_page352)*,* [*356*](#_page356)*,* [*360*](#_page360)*,* [*363*](#_page363)*,* [*366*](#_page366)

Сада-Якко (1872 – 1946), японская драматическая актриса [*6*](#_page006)*,* [*152*](#_page152) – [*155*](#_page155)*,* [*193*](#_page193)*,* [*194*](#_page194)*,* [*281*](#_page281)*,* [*361*](#_page361)

Садовская Ольга Осиповна (урожд Лазарева, 1849 – 1919), драматическая актриса, в Малом театре — 1870 – 1919 [*219*](#_page219)

Садовский Пров Михайлович (наст. фам. Ермилов, 1818 – 1872), драматический актер, в Малом театре — 1839 – 1872 [*20*](#_page020)*,* [*30*](#_page030)*,* [*31*](#_page031)*,* [*355*](#_page355)

Сазонов Николай Федорович (1843 – 1903), драматический актер, в Александринском театре — 1863 – 1903 [*40*](#_page040)*,* [*144*](#_page144)*,* [*149*](#_page149)*,* [*228*](#_page228)*,* [*352*](#_page352)

Салиас де Турнемир Елизавета Васильевна (урожд. Сухово-Кобылина, 1815 – 1892), сестра А. В. Сухово-Кобылина, писательница [*196*](#_page196)

Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1829 – 1889), писатель [*28*](#_page028)*,* [*220*](#_page220)

Сальвини Томмазо (1829 – 1915), итальянский драматический актер [*9*](#_page009)*,* [*10*](#_page010)*,* [*12*](#_page012)*,* [*19*](#_page019)*,* [*58*](#_page058)*,* [*59*](#_page059)*,* [*103*](#_page103) – [*113*](#_page113)*,* [*190*](#_page190)*,* [*259*](#_page259)*,* [*290*](#_page290)*,* [*357*](#_page357)*,* [*358*](#_page358)

Сальери Антонио (1750 – 1825), итальянский композитор, дирижер, педагог [*185*](#_page185)

Самойлов Павел Васильевич (1866 – 1931), драматический актер, в Александринском театре — 1900 – 1904, в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской — 1904 – 1905 [*150*](#_page150) – [*152*](#_page152)*,* [*165*](#_page165)*,* [*166*](#_page166)

Самарова Мария Александровна (по мужу — Грекова, 1852 – 1919), драматическая актриса, в МХТ — 1898 – 1919 [*93*](#_page093)*,* [*267*](#_page267)

Санин Александр Акимович (наст. фам. Шенберг, 1869 – 1956), драматический актер и режиссер, в МХТ — 1898 – 1902, в Александринском театре — 1902 – 1907 [*93*](#_page093)*,* [*219*](#_page219)*,* [*312*](#_page312)*,* [*356*](#_page356)

{423} Сапунов Николай Николаевич (1880 – 1912), театральный художник и живописец [*303*](#_page303)

Сарду Викторьен (1831 – 1908), французский драматург [*70*](#_page070)*,* [*71*](#_page071)*,* [*296*](#_page296)*,* [*297*](#_page297)*,* [*350*](#_page350)*,* [*356*](#_page356)*,* [*569*](#_page569)*,* [*370*](#_page370)*,* [*371*](#_page371)

Сарсе Франсис (наст. имя и фам. — Франсуа Сарсе де Сутьер, 1827 – 1899), французский писатель и театральный критик [*57*](#_page057)

Сверчков Алексей Иванович, драматический актер [*242*](#_page242)

Свободин Павел Матвеевич (наст. фам. Козиенко, 1850 – 1892), драматический актер, в Александринском театре — 1871 – 1877, 1884 – 1892 [*228*](#_page228)*,* [*267*](#_page267)

Северский Николай Георгиевич, драматический и опереточный актер, в театре Литературно-художественного общества — 1899 – 1906 [*134*](#_page134)*,* [*136*](#_page136)*,* [*359*](#_page359)

Сегантини Джованни (1858 – 1899), итальянский живописец [*289*](#_page289)

Седова Юлия Николаевна (1880 – 1969), балетная артистка, педагог, в Мариинском театре — 1903 – 1916 [*13*](#_page013)*,* [*175*](#_page175)*,* [*176*](#_page176)

Селезнева Александра Петровна (1872 – ?), драматическая актриса [*145*](#_page145)

Селиванова Любовь Васильевна, драматическая актриса, в Малом театре — 1899 – 1903, в Александринском — 1903 – 1907 [*234*](#_page234)

Семенова Екатерина Семеновна (1786 – 1849), драматическая актриса [*297*](#_page297)

Семирадский Генрих Ипполитович (1843 – 1902), польский и русский живописец [*244*](#_page244)

Сен-Сане Камиль (1835 – 1921), французский композитор [*327*](#_page327)

Сераковская Христина Петровна (наст. фам. Лукашевич, 1869 – ?), драматическая актриса, в Александринском театре с 1895 г. [*145*](#_page145)

Серов Александр Николаевич (1820 – 1871), композитор [*370*](#_page370)

Серов Валентин Александрович (1865 – 1911), живописец, театральный художник [*336*](#_page336)*,* [*337*](#_page337)

Сигма — см. [Сыромятников.](#_Tosh0004153)

Симов Виктор Андреевич (1858 – 1935), театральный художник [*356*](#_page356)*,* [*357*](#_page357)*,* [*367*](#_page367)*,* [*368*](#_page368)

Симон-Деманш Луиза (1820 – 1850), гражданская жена А. В. Сухово-Кобылина [*196*](#_page196) – [*198*](#_page198)*,* [*364*](#_page364)

Скриб Огюстен Эжен (1791 – 1861), французский драматург [*357*](#_page357)*,* [*370*](#_page370)

Смирнов Дмитрий Алексеевич (1882 – 1944), оперный актер, в Большом театре — 1904 – 1910, в Мариинском театре с 1910 г. [*182*](#_page182)

Смирнова Софья Ивановна (по мужу — Сазонова, 1852 – 1921), писательница [*72*](#_page072)*,* [*552*](#_page552)

Собинов Леонид Витальевич (1872 – 1934), оперный актер, в Большом театре — *1897* – *1934*[*321*](#_page321) – [*323*](#_page323)

Соколова Евгения Павловна (1850 – 1925), балетная актриса и педагог, в Мариинском театре — *1869* – *1904*[*175*](#_page175)

Соловьев Владимир Сергеевич (1853 – 1900), философ, поэт, публицист [*185*](#_page185)

Софокл (ок. [496](#_page496) – [406](#_page406) до н. э.), древнегреческий драматург [*29*](#_page029)*,* [*351*](#_page351)

Станиславский Константин Сергеевич (наст. фам. Алексеев, 1863 – 1938), режиссер, актер, педагог, один из основателей МХТ [*11*](#_page011)*,* [*12*](#_page012)*,* [*57*](#_page057)*,* [*89*](#_page089) – [*91*](#_page091), {424} [*93*](#_page093)*,* [*94*](#_page094) – [*96*](#_page096)*,* [*97*](#_page097)*,* [*137*](#_page137)*,* [*179*](#_page179)*,* [*204*](#_page204)*,* [*206*](#_page206)*,* [*207*](#_page207)*,* [*208*](#_page208)*,* [*246*](#_page246) – [*251*](#_page251)*,* [*255*](#_page255) – [*256*](#_page256)*,* [*265*](#_page265)*,* [*266*](#_page266)*,* [*269*](#_page269)*,* [*277*](#_page277)*,* [*278*](#_page278)*,* [*315*](#_page315)*,* [*317*](#_page317)*,* [*356*](#_page356)*,* [*357*](#_page357)*,* [*367*](#_page367)*,* [*373*](#_page373)

Старицкий Михаил Петрович (1840 – 1940), украинский писатель, театральный деятель [*364*](#_page364)

Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826 – 1911), журналист, публицист, историк [*227*](#_page227)

Стахова Варвара Степановна (псевд. — Врасская), драматическая актриса, в МХТ — 1905 – 1911, в Александринском театре — 1916 – 1924 [*319*](#_page319)

Степанов Михаил Семенович (? – 1911), драматический актер, в театре Литературно-художественного общества — 1895 – 1908 [*216*](#_page216)

Стравинская Инна Александровна (1875 – 1970), драматическая актриса, в Александринском театре — 1897 – 1923 [*143*](#_page143)*,* [*219*](#_page219)

Стравинский Федор Игнатьевич (1843 – 1902), оперный актер, в Мариинском театре — 1876 – 1902 [*292*](#_page292)

Страдивариус (Страдивари) Антонио (ок. 1643 – 1737), итальянский скрипичный мастер [*223*](#_page223)

Стрельская Варвара Васильевна (по мужу Стуколкина, 1838 – 1915), драматическая актриса, в Александринском театре — 1857 – 1915 [*39*](#_page039)*,* [*168*](#_page168)*,* [*229*](#_page229)

Стремлянова Елена Ивановна (по мужу Соболева, 1857 – 1883), драматическая актриса [*229*](#_page229)

Стрепетова Полина (Пелагея), Антипьевна (1850 – 1903), драматическая актриса, играла в провинции, в Москве, в Александринском театре — 1881 – 1890, 1899 – 1900 [*3*](#_page003)*,* [*6*](#_page006)*,* [*10*](#_page010)*,* [*19*](#_page019) – [*24*](#_page024)*,* [*126*](#_page126)*,* [*267*](#_page267)*,* [*269*](#_page269)*,* [*278*](#_page278)*,* [*345*](#_page345)*,* [*350*](#_page350)

Стриндберг Юхан Август (1849 – 1912), шведский писатель, драматург [*354*](#_page354)

Суворин Алексей Сергеевич (1834 – 1912), журналист, издатель [*4*](#_page004)*,* [*11*](#_page011)*,* [*185*](#_page185)*,* [*222*](#_page222)*,* [*299*](#_page299)*,* [*316*](#_page316)*,* [*317*](#_page317)*,* [*355*](#_page355)*,* [*356*](#_page356)*,* [*357*](#_page357)*,* [*370*](#_page370)*,* [*371*](#_page371)

Суворов Александр Васильевич (1730 – 1800), полководец [*4*](#_page004)

Судейкин Сергей Юрьевич (1882 – 1946), живописец, театральный художник [*335*](#_page335)

Судьбинин Серафим Николаевич (1867 – 1944), драматический актер, скульптор, в МХТ — 1898 – 1904 [*164*](#_page164)

Сумароков Александр Петрович (1717 – 1777), драматург, поэт, театральный деятель [*64*](#_page064)

Суслов Анисим Зоновьевич (наст. фам. Резников, 1857 – 1929), украинский драматический актер [*192*](#_page192)*,* [*289*](#_page289)*,* [*364*](#_page364)

Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817 – 1903), драматург [*14*](#_page014)*,* [*30*](#_page030) – [*32*](#_page032)*,* [*194*](#_page194) – [*198*](#_page198)*,* [*217*](#_page217) – [*220*](#_page220)*,* [*339*](#_page339)*,* [*351*](#_page351)*,* [*364*](#_page364)*,* [*365*](#_page365)

Сухарев Владимир Афанасьевич (1886 – ?), драматический актер [*319*](#_page319)

Сыромятников Сергей Николаевич (псевд. Сигма, 1864 – 1934), журналист [*71*](#_page071)

Тальони Мария (1804 – 1884), итальянская артистка балета [*300*](#_page300)*,* [*326*](#_page326)

Тарновский Константин Августович (1826 – 1892), драматург, переводчик, театральный критик [*355*](#_page355)*,* [*360*](#_page360)

Тарский Александр Иоасафович (наст. фам. Стойкий, ? – 1913), драматический актер, в театре Литературно-художественного общества — 1909 – 1913 [*311*](#_page311)

Таскин Алексей Владимирович (1871 – 1942), пианист, композитор [*299*](#_page299)

{425} Теляковский Владимир Аркадьевич (1861 – 1924), театральный деятель, директор Императорских театров — 1901 – 1917 [*12*](#_page012)

Тиме Елизавета Ивановна (1884 – 1968), драматическая актриса, в Александринском театре — 1908 – 1968 [*303*](#_page303)*,* [*309*](#_page309)*,* [*372*](#_page372)

Тинский Яков Сергеевич (1862 – 1922), драматический актер, в театре Литературно-художественного общества — 1896 – 1906, 1915 – 1916 [*85*](#_page085)*,* [*356*](#_page356)

Тициан Вечеллио (1476 – 77 или 1489 – 90 – 1576), итальянский живописец [*200*](#_page200)

Толстая София Андреевна (1844 – 1919), жена Л. Н. Толстого [*371*](#_page371)

Толстой Лев Николаевич (1828 – 1910), граф, писатель [*281*](#_page281)*,* [*282*](#_page282)*,* [*309*](#_page309) – [*311*](#_page311)*,* [*316*](#_page316) – [*320*](#_page320)*,* [*350*](#_page350)*,* [*354*](#_page354)*,* [*371*](#_page371)*,* [*372*](#_page372)

Топоров Александр Васильевич (1831 – 1887), доверенное лицо И. С. Тургенева по издательским делам [*229*](#_page229)

Трахтенберг Владимир Осипович (1861 – 1914), драматург [*365*](#_page365)

Трефилова Вера Александровна (Иванова, 1875 – 1943), артистка балета, в Мариинском театре — 1894 – 1907 [*176*](#_page176)

Трофимов Александр Трофимович (наст. фам. Иванов, 1844 – 1888), драматический актер [*228*](#_page228)

Туганов Александр Александрович (1871 – 1960), драматический актер, режиссер [*206*](#_page206)

Тургенев Иван Сергеевич (1818 – 1883), писатель [*11*](#_page011)*,* [*37*](#_page037) – [*40*](#_page040)*,* [*69*](#_page069)*,* [*213*](#_page213) – [*217*](#_page217)*,* [*226*](#_page226) – [*235*](#_page235)*,* [*343*](#_page343)*,* [*352*](#_page352)*,* [*353*](#_page353)*,* [*359*](#_page359)*,* [*365*](#_page365)*,* [*366*](#_page366)

Тэн Ипполит (1828 – 1893), французский литературовед, философ [*142*](#_page142)

Тютчев Федор Иванович (1803 – 1873), поэт [*264*](#_page264)*,* [*353*](#_page353)*,* [*368*](#_page368)*,* [*370*](#_page370)

Уайльд Оскар (1854 – 1900), английский писатель [*333*](#_page333)

Усачев Александр Артемьевич (1863 – 1937), драматический актер, в Александринском театре — 1891 – 1937 [*166*](#_page166)

Ушаков Симон Федорович (1626 – 1686), живописец и гравер [*209*](#_page209)

Федоров-Юрковский Федор Александрович (1842 – 1915), режиссер Александринского театра [*228*](#_page228)

Федоров Михаил Павлович (1839 – 1900), драматург, театральный критик, журналист [*137*](#_page137)*,* [*352*](#_page352)

Федотов Александр Филиппович (1841 – 1895), актер, режиссер, драматург [*339*](#_page339)

Фокин Михаил Михайлович (1880 – 1942), балетный актер, балетмейстер педагог, в Мариинском театре — 1898 – 1908 [*176*](#_page176)*,* [*321*](#_page321) – [*324*](#_page324)*,* [*372*](#_page372)

Франс Анатоль (наст. имя и фам Анатоль Франсуа Тибо, 1844 – 1924), французский писатель [*280*](#_page280)

Хворостов Иван Алексеевич, драматический актер с 1885 года, в театре Литературно-художественного общества — 1897 – 1915 [*216*](#_page216)

Хованская Евгения Алексеевна (1887 – 1977), актриса [*303*](#_page303)

Ходовецкий Даниэль Николаус (1726 – 1801), немецкий график и живописец [*335*](#_page335)

Ходотов Николай Николаевич (1878 – 1932), драматический актер, в Александринском театре — 1898 – 1932 [*60*](#_page060)*,* [*61*](#_page061)*,* [*144*](#_page144)*,* [*234*](#_page234)*,* [*342*](#_page342)

{426} Холмская Зинаида Васильевна (наст. фам. Тимофеева, 1866 – 1936), драматическая актриса, антрепренер, издатель, в театре Литературно-художественного общества — 1895 – 1897, 1899 – 1905, 1907 – 1908, в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской — 1905 – 1906 [*136*](#_page136)*,* [*216*](#_page216)

Цаккони Эрмете (1857 – 1948), итальянский драматический актер [*10*](#_page010)*,* [*114*](#_page114)*,* [*358*](#_page358)

Чаев Николай Александрович (1824 – 1914), драматург, прозаик [*21*](#_page021)*,* [*350*](#_page350)

Чайковский Модест Ильич (1850 – 1916), драматург, переводчик, автор оперных либретто [*269*](#_page269)*,* [*351*](#_page351)

Чайковский Петр Ильич (1840 – 1893), композитор [*232*](#_page232)

Чернов Егор Егорович (наст. фам. Царенко, ? – 1904), драматический актер. В театре Литературно-художественного общества с 1895 г. [*144*](#_page144)*,* [*216*](#_page216)

Чехов Антон Павлович (1860 – 1904), писатель [*8*](#_page008)*,* [*14*](#_page014)*,* [*45*](#_page045)*,* [*98*](#_page098) – [*101*](#_page101)*,* [*137*](#_page137)*,* [*244*](#_page244)*,* [*250*](#_page250)*,* [*252*](#_page252) – [*256*](#_page256)*,* [*264*](#_page264) – [*267*](#_page267)*,* [*310*](#_page310)*,* [*317*](#_page317)*,* [*318*](#_page318)*,* [*356*](#_page356)*,* [*357*](#_page357)*,* [*362*](#_page362)*,* [*367*](#_page367)*,* [*368*](#_page368)

Шаляпин Федор Иванович (1873 – 1938), оперный актер [*7*](#_page007)*,* [*9*](#_page009)*,* [*12*](#_page012)*,* [*15*](#_page015)*,* [*181*](#_page181)*,* [*184*](#_page184) – [*186*](#_page186)*,* [*270*](#_page270) – [*273*](#_page273)*,* [*274*](#_page274) – [*276*](#_page276)*,* [*291*](#_page291) – [*293*](#_page293)*,* [*334*](#_page334)*,* [*336*](#_page336)*,* [*368*](#_page368)*,* [*370*](#_page370)

Шаповаленко Николай Петрович (наст. фам. Болотников, 1860 – 1923), драматический актер, в Александринском театре — 1880 – 1903, 1921 – 1922 [*150*](#_page150)

Шаховской Александр Александрович (1777 – 1846), князь, писатель, драматург, театральный педагог [*69*](#_page069)

Шевченко Михаил Григорьевич (1860 – 1912), драматический актер, в Александринском театре — 1880 – 1902 [*150*](#_page150)

Шевченко Тарас Григорьевич (1814 – 1861), украинский поэт, художник [*210*](#_page210)

Шеин Петр Христианович (1868 – 1904), драматический актер, в Александринском театре — 1894 – 1904 [*61*](#_page061)

Шекспир Вильям (1564 – 1616), английский драматург, актер, театральный деятель [*22*](#_page022)*,* [*59*](#_page059)*,* [*65*](#_page065)*,* [*69*](#_page069)*,* [*71*](#_page071)*,* [*127*](#_page127) – [*131*](#_page131)*,* [*158*](#_page158)*,* [*168*](#_page168)*,* [*178*](#_page178) – [*181*](#_page181)*,* [*190*](#_page190) – [*192*](#_page192)*,* [*242*](#_page242) – [*243*](#_page243)*,* [*244*](#_page244) – [*252*](#_page252)*,* [*269*](#_page269)*,* [*328*](#_page328) – [*330*](#_page330)*,* [*332*](#_page332)*,* [*333*](#_page333)*,* [*335*](#_page335)*,* [*337*](#_page337)*,* [*338*](#_page338)*,* [*339*](#_page339)*,* [*358*](#_page358)*,* [*359*](#_page359)*,* [*360*](#_page360)*,* [*363*](#_page363)*,* [*366*](#_page366)*,* [*367*](#_page367)*,* [*369*](#_page369)*,* [*370*](#_page370)

Шеллер Александр Константинович (псевд. А. Михайлов, 1838 – 1900), писатель [*4*](#_page004)*,* [*360*](#_page360)

Шиллер Фридрих (1759 – 1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства [*22*](#_page022)*,* [*216*](#_page216)*,* [*335*](#_page335)*,* [*350*](#_page350)

Шницлер Артур (1862 – 1931), австрийский драматург [*220*](#_page220) – [*223*](#_page223)*,* [*302*](#_page302)*,* [*365*](#_page365)

Шопен Фридерик (1810 – 1849), польский композитор и пианист [*259*](#_page259)*,* [*260*](#_page260)

Шпажинский Ипполит Васильевич (1848 – 1917), драматург [*69*](#_page069)*,* [*351*](#_page351)

Штраус Иоганн (1804 – 1849), австрийский скрипач, дирижер, композитор [*200*](#_page200) – [*201*](#_page201)*,* [*353*](#_page353)

Штраус Рихард (1864 – 1949), немецкий композитор и дирижер [*327*](#_page327)*,* [*329*](#_page329)

Штук Франц фон (1863 – 1918), немецкий живописец и скульптор [*325*](#_page325)

Щеглов — см. [Леонтьев И. Л.](#_Tosh0004154)

Щедрин — см. [Салтыков-Щедрин.](#_Tosh0004155)

{427} Щепкин Михаил Семенович (1788 – 1863), драматический актер [*20*](#_page020)*,* [*31*](#_page031)*,* [*218*](#_page218)*,* [*350*](#_page350)*,* [*355*](#_page355)

Щепкина-Волховская, драматическая актриса, в театре Литературно-художественного общества — 1903 – 1905 [*215*](#_page215)

Щепкина-Куперник Татьяна Львовна (1874 – 1952), писательница, драматург, переводчица [*72*](#_page072)*,* [*356*](#_page356)

Эльский Владимир Федорович, драматический актер, в театре Литературно-художественного общества с 1896 г. [*206*](#_page206)

Эльслер Фанни (наст. имя — Франциска, 1810 – 1884), австрийская артистка балета [*125*](#_page125)*,* [*326*](#_page326)

Эрве Флоримон (наст фам. Ронже, 1825 – 1892), французский композитор, певец, либреттист [*352*](#_page352)

Эсхил (ок. [525](#_page525) – [456](#_page456) до н. э.), древнегреческий поэт и драматург [*29*](#_page029)*,* [*337*](#_page337)

Южин Александр Иванович (наст. фам. Сумбатов, 1857 – 1927), драматический актер, драматург, театральный деятель, в Малом театре — 1882 – 1927 [*58*](#_page058)*,* [*59*](#_page059)*,* [*243*](#_page243)

Юнг Клара (наст. фам Шпиколицер, 1883 – 1952), еврейская артистка оперетты и эстрады [*5*](#_page005)

Юрковский см. [Федоров-Юрковский Ф. А.](#_Tosh0004156)

Юрьев Юрий Михайлович (1872 – 1948), драматический актер, в Александринском театре — 1893 – 1918, 1921 – 1928, 1935 – 1948 [*61*](#_page061)*,* [*130*](#_page130)*,* [*143*](#_page143)*,* [*308*](#_page308)*,* [*342*](#_page342)*,* [*354*](#_page354)

Юрьев Сергей Андреевич (1821 – 1888), театральный деятель, критик, переводчик [*21*](#_page021)

Яблочкин Александр Александрович (1821 – 1895), режиссер и драматический актер, в Александринском театре — 1841 – 1846, 1851 – 1874 [*68*](#_page068)

Яблочкина Евгения Александровна (Яблочкина-Журина, 1852 – 1912/13), драматическая актриса, в Александринском театре — 1868 – 1872 [*216*](#_page216)

Яворская Лидия Борисовна (урожд. Гюббенет, по мужу — Барятинская, 1869 – 1921), драматическая актриса, в театре Литературно-художественного общества — 1895 – 1901. В 1901 г. создала Новый театр [*8*](#_page008)*,* [*11*](#_page011)*,* [*67*](#_page067) – [*77*](#_page077)*,* [*269*](#_page269)*,* [*354*](#_page354)*,* [*355*](#_page355)

Яковлев Кондрат Николаевич (1864 – 1928), драматический актер, в театре Литературно-художественного общества — 1898 – 1906, в Александринском театре — 1906 – 1928 [*342*](#_page342)

Яковлев Леонид Григорьевич (1858 – 1919), оперный актер, режиссер, педагог, в Мариинском театре — 1887 – 1906, 1918 – 1919 [*182*](#_page182)

Яковлев Степан Иванович (1860 – 1912), драматический актер, в театре Литературно-художественного общества — 1897 – 1898 [*205*](#_page205)*,* [*206*](#_page206)*,* [*216*](#_page216)*,* [*257*](#_page257)

Яковлев-Востоков Григорий Александрович (1872 – 1911), драматический актер, в Александринском театре — 1900 – 1902 [*30*](#_page030) – [*33*](#_page033)*,* [*351*](#_page351)

Янковский Михаил Осипович (1898 – 1972), историк театра [*352*](#_page352)

Янов Александр Степанович (1857 – 1918), художник, с 1887 по 1907 годы — декоратор в петербургских театрах [*362*](#_page362)

## **{****349}** Комментарии

Статьи Ю. Д. Беляева, представленные в данном издании, впервые появились в периодической печати в журналах «Север», «Театр и искусство», «Рампа и жизнь», в газетах «Новости и Биржевая газета», «Россия», «Вечернее время» и в основном в «Новом времени» Некоторые из них вошли в изданные критиком сборники «Актеры и пьесы: Впечатления» (1902) и «Мельпомена» (1904), где существует небольшая редакторская правка, перемена названий или объединение нескольких рецензий в одну статью, что и разъясняется в примечаниях.

Беляев выступил как прозаик, опубликовав роман «Сестры Шнейдер», повести: «Ведьма», «Поповна», «Городок в табакерке», пьесы: «Путаница», «Красный кабачок», «Псиша», «Дама из Торжка», «Старый Петергоф», «1812 год», «Царевна-лягушка», «Семейство Пятачковых». В 1914 г. после начала Первой мировой войны вышла его публицистическая книга «Открытки с войны», тоже составленная из газетных статей. Однако он продолжает писать об актерах и спектаклях, и по-прежнему многие его рецензии глубоко проникают в суть театрального процесса, напоминая по форме художественные новеллы Желание современников сберечь наследие Беляева для потомства выразил М. Горький. Вскоре после смерти критика писатель, озабоченный вопросами сохранения культуры в годы революции и гражданской войны, в беседе с М. Д. Беляевым (братом Ю. Д.) отмечал «тонкое знание сцены и критический дар моего брата, говоря, что следовало бы издать сборник избранных его статей о театре. Подобный сборник действительно и намечался, причем редактором его хотел быть сам Горький, по крайней мере судя по разговору его со мной» (*Беляев Ю. Д. «*Воспоминания» [Рукопись]. — Дом-музей А. С. Пушкина. КП 33007. С. 173)

Статьи в сборнике расположены в хронологическом порядке В примечаниях комментируются упоминаемые спектакли, театры, названия, события, цитаты, кроме тех случаев, когда они оказались растворены в общем историко-культурном контексте. Имена проаннотированы в именном указателе. Разрядка в тексте заменена на курсив

Принятые сокращения источников: Театр и искусство — ТИ; Новости и Биржевая газета — НБ; Новое время — НВ; Вечернее время — ВВ; Рампа и жизнь — РЖ.

1. {15} *Homo novus* <А. Р. Кугель> Заметки // ТИ. 1917. № 2. С. 35. (Список сокращений см. [в преамбуле к комментариям](#_Toc195791177)). [↑](#endnote-ref-2)
2. *Гуревич Л*. Ю. Беляев // Речь. 1917. 6 янв. № 5. С. 2. [↑](#endnote-ref-3)
3. Вечер в оперном доме // Север. 1896. № 38. Стлб. 1280. [↑](#endnote-ref-4)
4. «1840» // ТИ. 1899. № 11. С. 230. [↑](#endnote-ref-5)
5. См. наст. изд. [С. 168.](#_page168) [↑](#endnote-ref-6)
6. Там же. С. 213. [↑](#endnote-ref-7)
7. Там же. С. 224. [↑](#endnote-ref-8)
8. Там же. С. 124. [↑](#endnote-ref-9)
9. Там же. С. 270 – 271. [↑](#endnote-ref-10)
10. {16} Там же. С. 34 – 35. [↑](#endnote-ref-11)
11. Там же. С. 313. [↑](#endnote-ref-12)
12. Там же. С. 184. [↑](#endnote-ref-13)
13. Там же. С. 184 – 185. [↑](#endnote-ref-14)
14. Там же. 190. [↑](#endnote-ref-15)
15. Там же. С. 107. [↑](#endnote-ref-16)
16. Там же. С. 106. [↑](#endnote-ref-17)
17. Там же. С. 295. [↑](#endnote-ref-18)
18. Там же. С. 81. [↑](#endnote-ref-19)
19. Там же. С. 208. [↑](#endnote-ref-20)
20. Там же. С. 94. [↑](#endnote-ref-21)
21. Там же. С. 96. [↑](#endnote-ref-22)
22. Там же. С. 303. [↑](#endnote-ref-23)
23. Там же. С. 307. [↑](#endnote-ref-24)
24. НВ. 1906. 5 апр. № 10806. С. 13. [↑](#endnote-ref-25)
25. Там же. 1909. 3 апр. № 11873. С. 5. [↑](#endnote-ref-26)
26. *Мейерхольд Вс*. О театре. СПб., 1913. С. 8. [↑](#endnote-ref-27)
27. СПб ТБ Отдел рукописей и редких книг Р. 1/943. Л. 29. [↑](#endnote-ref-28)
28. Там же Р. 1/362. Л. 1. [↑](#endnote-ref-29)
29. Там же Р. 1/1214. Л. 2. [↑](#endnote-ref-30)
30. {350} Север. 1898. № 4. Стлб. 437 – 444. [↑](#endnote-ref-31)
31. В марте 1897 г. в Москве проходил Первый Всероссийский съезд сценических деятелей. Выступления А. П. Ленского и П. А. Стрепетовой занесены в протокол заседания 11 марта 1897 г. См.: Труды Первого Всероссийского съезда сценических деятелей. Ч. 1 – 2. 1898. С. 90. [↑](#endnote-ref-32)
32. Судя по протоколу заседания, А. П. Ленский, «представив параллельную характеристику двух замечательных русских актеров Щепкина и Мочалова, <…> высказал убеждение, что ученики первого из них только и могут поднять падающее искусство» (Там же. С. 90). [↑](#endnote-ref-33)
33. «П. А. Стрепетова пожелала сказать несколько слов в защиту Павла Степановича Мочалова. <…> Будем стремиться к соединению двух типов артистического труда, представителями которых являлись Мочалов и Щепкин, попытаемся подражать и трудолюбивой деятельности крупного таланта, и вдохновению гения» (Там же. С. 94). [↑](#endnote-ref-34)
34. Катерина — «Гроза» А. Н. Островского; Лизавета — «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского; Груня — «Не так живи, как хочется» А. Н. Островского; Евгения — «На бойком месте» А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-35)
35. Одну из самых своих известных ролей — Матрену во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого — Стрепетова впервые сыграла в 1895 году в петербургском театре Литературно-художественного общества. [↑](#endnote-ref-36)
36. В возобновленной для Стрепетовой пьесе Н. А. Чаева «Свекровь» проявились свойственные актрисе черты натурализма: «Г‑жа Стрепетова сыграла главную роль с обычной неровностью и даже излишней выпуклостью. Были сцены, где реализм выходил за пределы возможного: такова была сцена задушения. Г‑жа Стрепетова — талант большой, но натурализм заглушил в ней все реальные стороны ее таланта» (Современное обозрение. Петербург // Артист. 1890. № 9. С. 119. Подпись — Г.). [↑](#endnote-ref-37)
37. В 1898 г., когда писалась эта статья, творчество Стрепетовой, отвечавшее когда-то настроениям революционного народничества, потеряло большую часть своих сторонников и почитателей. [↑](#endnote-ref-38)
38. Псковское вече — имеется в виду сцена из пьесы «Псковитянка» Л. А. Мея; Лагерь Валленштейна — речь идет о сцене из драматической трилогии «Валленштейн» Ф. Шиллера. [↑](#endnote-ref-39)
39. Север. 1898. № 6. Стлб. 183 – 186.

    Гастроли итальянской актрисы Тины ди Лоренцо проходили в Петербурге в помещении Интернационального театра (бывш. Парадиз) в январе-феврале 1898 г. [↑](#endnote-ref-40)
40. *Гоголь Н. В*. Собр. соч. в 9 т. Т. 3. М., 1994. С. 166. [↑](#endnote-ref-41)
41. Строка из стихотворения А. С. Пушкина «Кто знает край, где небо блещет». (1828). [↑](#endnote-ref-42)
42. Магда — «Родина» Г. Зудермана, Маргарита Готье — «Дама с камелиями» А. Дюма-сына; Адриенна — «Адриенна Лекуврер» В. Сарду. [↑](#endnote-ref-43)
43. {351} В «Трактирщице» К. Гольдони Тина до Лоренцо сыграла роль Мирандолины. [↑](#endnote-ref-44)
44. Андромаха — «Андромаха» Еврипида; Ифигения — «Ифигения в Тавриде» Еврипида, Антигона — «Антигона» Софокла. [↑](#endnote-ref-45)
45. Строка из «Антигоны» Софокла. [↑](#endnote-ref-46)
46. Россия. 1899. № 8. 5 мая. С. 2.

    Данная заметка не только обращала внимание публики на дебюты провинциального актера Г. А. Яковлева-Востокова, но еще раз напоминала о судьбе драматического писателя А. В. Сухово-Кобылина, которого Беляев очень высоко ценил. Ко времени написания этой статьи из трилогии драматурга («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина») были поставлены только две пьесы. «Смерть Тарелкина», созданная в 1869 году, была под запретом цензуры. Постоянные призывы, в том числе и Беляева, о снятии запрета с этой пьесы привели в конце концов к ее разрешению, и в 1900 г. она была поставлена в театре Литературно-художественного общества.

    Об отношении А. В. Сухово-Кобылина к первым постановкам «Свадьбы Кречинского» см: *Рудницкий К*. Новые материалы об А. В. Сухово-Кобылине // Ежегодник института истории искусств. 1955. С. 250 – 303. [↑](#endnote-ref-47)
47. Недыхляев — персонаж из «Кручины» И. В. Шпажинского. [↑](#endnote-ref-48)
48. Дилигентов — персонаж из пьесы «Борцы» М. И. Чайковского. [↑](#endnote-ref-49)
49. Расплюев — персонаж из трилогии Сухово-Кобылина. [↑](#endnote-ref-50)
50. Речь идет о статье А. В. Амфитеатрова: Old gentleman. Александринский театр (Россия. 1899. № 1. 28 апр. С. 6). Критик писал: «Когда я имел несчастие держать театр, он <Яковлев-Востоков> служил в труппе, занимая амплуа первого комика <…> Особенно удалась ему роль Расплюева. Живо помню, что артист очень неохотно взялся за эту роль, и мне пришлось, что называется, “уламывать его” <…> Видеть же Яковлева-Востокова мне весьма хотелось. Ибо “что-то мне шептало”, что он в силах создать из богатого материала яркое и любопытное сценическое явление. Ожидания мои исполнились выше меры: Яковлев-Востоков удивил Петербург <…> Он сыграл не под Давыдова, не под Градова-Соколова, не под Бурлака, его Расплюев был новый, свой, которого до Яковлева-Востокова не было». [↑](#endnote-ref-51)
51. Русский театр открыт А. В. Амфитеатровым в Петербурге на Офицерской, 39, просуществовал с сентября по декабрь 1898 г. Амфитеатров собрал труппу, которая «приятно поражала свежестью темпераментов и натуральностью тона» и предполагал ориентироваться на русскую драматургию, преимущественно новейшую. [↑](#endnote-ref-52)
52. Театр и искусство. 1899. № 27. С. 470 – 471.

    Беляев всегда интересовался жанром оперетты. В этой статье он анализирует искусство французской актрисы Жермен Галуа и показывает {352} народные истоки ее таланта. Галуа развила ту традицию французской эстрады, которую утвердила знаменитая Анна Жюдик. (См.: *Янковский М*. Оперетта. Л.; М., 1937). [↑](#endnote-ref-53)
53. «Нитуш» — оперетта Ф. Эрве. [↑](#endnote-ref-54)
54. Болтунья *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-2)
55. Колен любит Колетту, Колетта любит Колена *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-3)
56. «Лесные орехи» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-4)
57. Нет, — сказала ему коварная, это не считается, последний был пустой, надо начинать сначала *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-5)
58. «Свадьба с шампанским» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-6)
59. «Гейша» — оперетта С. Джонса. [↑](#endnote-ref-55)
60. «Марсельеза» — французская революционная песня, впоследствии — государственный гимн Франции, слова и музыка К.‑Ж. Руже де Лиля (1792). [↑](#endnote-ref-56)
61. НВ. 1899. 16 августа. № 8429. С. 4. [↑](#endnote-ref-57)
62. Французская актриса Габриэль Режан первый раз гастролировала в России в 1897 г., вторые гастроли состоялись в октябре 1899 г., им и предпослана статья Беляева. [↑](#endnote-ref-58)
63. Самая парижская в Париже *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-7)
64. Стиль Режан *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-8)
65. «Мадам Сан-Жен» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-9)
66. Катрин Юбше — героиня пьесы «Мадам Сан-Жен» В. Сарду. [↑](#endnote-ref-59)
67. «Скорбная» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-10)
68. «Моя кузина» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-11)
69. Сафо — «Сафо» А. Доде и А. Бело; Нора — «Кукольный дом» Г. Ибсена; «Фру‑фру» А. Мельяка и Л. Галеви. [↑](#endnote-ref-60)
70. НВ. 1899. 23 сентября. № 8467. С. 4.

    Отзыв на спектакль Александринского театра «Холостяк» и «Завтрак у предводителя», состоявшийся 21 сентября 1899 г. и посвященный памяти И. С. Тургенева. [↑](#endnote-ref-61)
71. *Тургенев И. С*. Полн. собр. соч. и писем в 28 т. М.; Л., 1962. Т. 3. С. 245. [↑](#endnote-ref-62)
72. Беляев на память цитирует воспоминания М. Федорова в «Новом времени» от 21 января 1890 г. Там приведены слова Тургенева, сказанные им А. Ф. Писемскому: «Я и не воображал, что мог написать такую слабую вещь, а Мартынов из такой слабой вещи мог создать нечто колоссальное». [↑](#endnote-ref-63)
73. В. Н. Давыдов играл роль Мошкина с 1882 г. И. С. Тургенев писал Давыдову 1 (13) февраля 1882 г. из Парижа: «Я никогда не имел удовольствия Вас видеть, но я помню, что еще два года тому назад М. Г. Савина, в тонкий и верный вкус <которой> я вполне верю, говорила мне о Вас, как о молодом артисте, которому суждено занять до сих пор не замененное место нашего славного Мартынова» *(Тургенев И. С*. Полн. собр. соч. и писем в 28 т. Т. 13. Кн. 1. С. 192). [↑](#endnote-ref-64)
74. Писательница С. И. Смирнова-Сазонова, жена актера Александринского театра Н. Ф. Сазонова, записала в своем дневнике 12 сентября 1899 г.: «Коммиссаржевская — краше в гроб кладут. Ее совсем затрепали, заставляя каждый день играть» (В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1954. С. 309). [↑](#endnote-ref-65)
75. НВ. 1899. 6 октября. № 8480. С. 4.

    Гастроли Режан с парижской труппой театра «Водевиль» проходили на двух сценический площадках. В Александринском театре: {353} 2 октября — «Ma cousine», «Lolotte», 3‑го, утро — «Zaza». В Интернациональном театре, в помещении театра В. А. Неметти (Офицерская, 39): 3 октября — «Madame Sans-Gêne», 4‑го — «Zaza», 5‑го — «Parisiènne», 6‑го — «Sapho». [↑](#endnote-ref-66)
76. «Заза» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-12)
77. «Заза» П.‑Ф.‑С. Бертона и Ш. Симона. [↑](#endnote-ref-67)
78. НВ. 1899. 21 октября. № 8495. С. 4.

    Известный гитарист, композитор И. Ф. Деккер-Шенк приехал в Россию из Вены в 1870‑е гг., выступал с концертами, вел класс гитары в общедоступных классах Педагогического музея (Соляной городок). Автор «Школы-самоучителя для шестиструнной гитары». [↑](#endnote-ref-68)
79. «Цыганский барон» — оперетта И. Штрауса. [↑](#endnote-ref-69)
80. Речь идет о В. В. Андрееве, музыканте, выдающемся исполнителе на балалайке. В 1887 г. он организовал ставший знаменитым оркестр русских народных инструментов. [↑](#endnote-ref-70)
81. Выскочка *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-13)
82. Печатается по изданию: *Беляев Ю. Д*. В. Ф. Коммиссаржевская: Критический этюд (СПб., 1899). [На титульном листе — Критико-биографический этюд]. Этот очерк — первая книга Беляева и одна из первых книг об актрисе, в которой определены важнейшие черты ее таланта. [↑](#endnote-ref-71)
83. Видоизмененная цитата из стихотворения Ф. И. Тютчева «Осенний вечер» (1830), у Тютчева — *божественной* стыдливостью. [↑](#endnote-ref-72)
84. НВ. 1899. 1 марта. № 8654. С. 3. Публикуем первый из двух фельетонов, посвященных пребыванию Беляева в Париже. [↑](#endnote-ref-73)
85. Всемирная Парижская выставка проходила в 1899 г. [↑](#endnote-ref-74)
86. «Michel Strogoff» («Мишель Строгов») — авторская инсценировка одноименного романа Жюля Верна из русской жизни, написанного в 1872 г. И. С. Тургенев иронически относился к многочисленным несуразностям этого слабого романа. Шатле — театр на одноименной площади в Париже, впоследствии получил название театра Сары Бернар. [↑](#endnote-ref-75)
87. «L’aiglon» — «Орленок» Э. Ростана. «La robe rouge» — «Красная мантия» Э. Брие шла в театре «Водевиль», основанном в 1792 г. Наибольшей популярности театр достиг в 1893 – 1905 гг. Пьесы «L’éducation du prince» («Воспитание принца») Мориса Донне и «Les maris de Leontine» («Мужья Леонтины») шли в театре Нувоте. Пьеса «Corali et C-ie» («Корали и Ко») шла в Пале-Рояле, одном из популярных комедийных театров Парижа. [↑](#endnote-ref-76)
88. «Дом Мольера» — так называют во Франции старейший национальный театр Комеди Франсез («Comédie Française»). [↑](#endnote-ref-77)
89. {354} Театр Антуана основан выдающимся театральным деятелем — режиссером и актером А. Антуаном в Париже в 1897 г. Антуан утверждал идеи Э. Золя, пропагандировал пьесы молодых французских писателей и новейшую зарубежную драматургию, в том числе произведения Л. Толстого, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Стриндберга и др. [↑](#endnote-ref-78)
90. В 1871 г. Франция в результате войны с Германией потеряла свои провинции — Эльзас и Лотарингию. [↑](#endnote-ref-79)
91. Никто из упомянутых Беляевым русских актеров в то время в Париже не выступал. Между тем, общественно-культурная необходимость в творческих связях русской и французской сцен требовала таких контактов. В том же 1899 году в связи со столетием со дня рождения А. С. Пушкина петербургские актеры Л. Б. Яворская и Ю. М. Юрьев выступали в Париже, играя сцены из «Каменного гостя» и «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. Ю. М. Юрьев в своих «Записках» (т. 2. Л., 1963) поделился своими впечатлениями о парижских театрах того времени, которые во многом расходятся с оценкой их Беляевым. [↑](#endnote-ref-80)
92. НВ. 1900. 19 мая. № 8701. С. 5. [↑](#endnote-ref-81)
93. Тожества, посвященные основателю русского театра Ф. Г. Волкову проходили в Ярославле весной 1900 г. [↑](#endnote-ref-82)
94. По преимуществу *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-14)
95. НВ. 1900. 1 сентября. № 8805. С. 4. Перепечатано в сб. Беляева «Актеры и пьесы: (Впечатления)» (СПб., 1902). С. 133 – 139 (далее при ссылках на это издание — *Актеры и пьесы* с указанием страниц).

    Отзыв на спектакль «Бедная невеста» А. Н. Островского, состоявшийся в Александринском театре 30 августа 1900 г. [↑](#endnote-ref-83)
96. Коммиссаржевская не сразу согласилась на роль Марьи Андреевны и спорила по этому поводу с режиссером спектакля Е. П. Карповым: «Но Вы считаете, что играя только такие роли и больше никакие, — значит исполнить свое назначение на сцене, а я этого не считаю. <…> Душа русской женщины нашего времени сложнее и интереснее по той работе, которая в ней идет» (В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964. С. 87). [↑](#endnote-ref-84)
97. «Мы сами соглашаемся отчасти, что Марья Андреевна скорее положение, чем лицо» — из статьи Ап. Григорьева «Русская изящная литература» (Москвитянин. 1853. № 1. Отд. V. С. 1 – 64). Статья перепечатана в книге: Сочинения Аполлона Григорьева. Т. 1. СПб., 1876. [↑](#endnote-ref-85)
98. НВ. 1900. 3 ноября. № 8868. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 35 – 45.

    Высоко ценя романтический театр, Беляев нередко обращался к творчеству актеров первой половины XIX в. (ср.: «Русские водевилисты», {355} «Памяти В. И. Живокини», «Друг актеров», «1840» и др. — см. [список работ Ю. Беляева](#_Toc195791178) в приложении к наст. изд.). [↑](#endnote-ref-86)
99. См.: А. А. Григорьев. Великий трагик. В кн.: *Григорьев А. А*. Театральная критика. Л., 1985. С. 148. [↑](#endnote-ref-87)
100. Там же. С. 150. Цитата сокращена и не точна. В оригинале: «Великий трагик есть целая жизнь эпохи <…> Не вся жизнь, но жизнь в ее напряженности, в ее лихорадке, коли хотите — лиризме». [↑](#endnote-ref-88)
101. См. статью Белинского «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» *(Белинский В. Г*. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. М., 1948). [↑](#endnote-ref-89)
102. В московской «кофейне Печкина» в кругу своих друзей Мочалов часто декламировал монологи из трагедий. Здесь бывали В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский, П. М. Садовский, М. С. Щепкин и др. [↑](#endnote-ref-90)
103. Печатается по изданию: *Беляев Ю. Д*. Л. Б. Яворская. СПб., 1900. [↑](#endnote-ref-91)
104. «С глубоким уважением — создательнице русской принцессы Сильветты, Сильветте далекой» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-15)
105. «Далекой принцессы Роксаны» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-16)
106. «Я желаю негра, я желаю луну!» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-17)
107. «Счастлива как королева» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-18)
108. Н. С. Васильева приезжала в Ревель 30 июля 1893 г. (см. «Ревельские известия» от 30 июля 1893 г.). [↑](#endnote-ref-92)
109. Впервые на профессиональной сцене Яворская выступила в Ревеле с товариществом русских драматических артистов при участии артистов петербургской императорской сцены (распорядитель Н. Н. Травинский, режиссер Л. М. Добровольский). Спектакли шли с 23 мая по 8 августа 1893 г. [↑](#endnote-ref-93)
110. «С глазу на глаз» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-19)
111. «Tète-â-tète» С. Ф. Рассохина. Сюжет заимствован. Спектакль состоялся 20 августа 1893 г. [↑](#endnote-ref-94)
112. «Каково веется, таково и мелется» К. А. Гарновского. [↑](#endnote-ref-95)
113. Бенефис состоялся 18 февраля, а не 18 января, как пишет актриса. «Борьба за счастье» — пьеса С. В. Ковалевской (знаменитого русского математика) и шведской писательницы А. Леффлер. На русском языке впервые опубликована в 1892 г. Пьеса, написанная по мотивам биографии Ковалевской, состоит из двух частей: «Как было» и «Как могло быть». Вторая часть шла в 1894 г. в московском частном театре Ф. А. Корша. Яворская играла главную роль Алисы. [↑](#endnote-ref-96)
114. «Мадам Сан-Жен» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-20)
115. «Васантасэна» — пьеса по древнеиндийской поэме Судраки, перевод Э. Поля и И. Н. Иванова-Афанасьева. [↑](#endnote-ref-97)
116. Театр Литературно-художественного общества, первоначально — Литературно-артистического кружка (1895 – 1917) организован П. П. Гнедичем, П. Д. Ленским, А. С. Сувориным на паевых началах. Вскоре стал частным предприятием А. С. Суворина. [↑](#endnote-ref-98)
117. Имеется в виду песня Рюделя из оперы «Принцесса Греза» Ю. Блейхмана. [↑](#endnote-ref-99)
118. «Новый мир» И. Баретта, пер. А. С. Суворина. [↑](#endnote-ref-100)
119. Ошибка. В пьесе «Сирано де Бержерак» Яворская играла Роксану. [↑](#endnote-ref-101)
120. Раутенделейн — «Потонувший колокол» Г. Гауптмана (пер. В. П. Буренина). [↑](#endnote-ref-102)
121. Шарм, обаяние *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-21)
122. Заза — «Заза» П. Бертона и Ш. Симона, пер. В. Барятинского. [↑](#endnote-ref-103)
123. Звезда в сорной траве *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-22)
124. Татьяна Репина — «Татьяна Репина» А. С. Суворина. [↑](#endnote-ref-104)
125. {356} Очерк о Яворской, вышедший отдельным изданием в серии «Наши артистки», богато иллюстрирован. [↑](#endnote-ref-105)
126. Изеиль — «Изеиль» А. Сильвестра и Э. Морана (пер. В. Барятинского). Катрин Юбше — «Мадам Сан-Жен» В. Сарду (пер. Ф. А. Корша). Мелиссанда — «Принцесса Греза» Э. Ростана (пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник). Памела — «Памела» В. Сарду (пер. А. С. Суворина). [↑](#endnote-ref-106)
127. Сильветта — «Романтики» Э. Ростана (пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник). [↑](#endnote-ref-107)
128. НВ. 1900. 18 января. № 8492. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 5 – 13.

     Отзыв о спектакле «Ревизор» в Александринском театре 17 января 1900 г. Марья Антоновна — одна из коронных ролей Савиной, которую она играла с 1881 по 1910 г. [↑](#endnote-ref-108)
129. НВ. 1901. 9 февраля. № 8964. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 155 – 165.

     Рецензия на спектакль театра Литературно-художественного общества «Микаэль Крамер» Г. Гауптмана, состоявшийся 8 февраля 1901 г. Спектакль шел в бенефис актера Я. С. Тинского, игравшего заглавную роль. [↑](#endnote-ref-109)
130. НВ. 1901. 21 февраля. № 8975. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 217 – 227.

     Включая эту и следующие статьи о МХТ в книгу, автор изменил заголовок на «Театр Станиславского», подчеркнув тем самым определяющую роль режиссера в практике МХТ. [↑](#endnote-ref-110)
131. «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин, художник В. А. Симов. Премьера состоялась 29 сентября 1899 г. в Москве. [↑](#endnote-ref-111)
132. Первые гастроли МХТ в Петербурге открылись в помещении Панаевского театра 19 февраля 1901 г. спектаклем «Дядя Ваня» А. П. Чехова. Премьера состоялась в Москве 26 октября 1899 г. (режиссеры К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, художник В. А. Симов). [↑](#endnote-ref-112)
133. НВ. 1901. 22 февраля. № 8976. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 228 – 234.

     Спектакль «Одинокие» в Петербурге шел 20 февраля 1901 г. Премьера состоялась в Москве 16 декабря 1899 г. (режиссеры К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, художник В. А. Симов). [↑](#endnote-ref-113)
134. {357} НВ. 1901. 25 февраля. № 8979. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 235 – 241.

     Спектакль «Доктор Штокман» Г. Ибсена шел в Петербурге 23 февраля 1901 г. Премьера состоялась в Москве 24 октября 1899 г. (режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский, художник В. А. Симов). [↑](#endnote-ref-114)
135. НВ. 1901. 27 февраля. № 8981. С. 4 Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 242 – 245.

     Спектакль «Геншель» Г. Гауптмана шел в Петербурге 25 февраля 1901 г. Премьера состоялась в Москве 5 октября 1899 г. (режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский художник В. А. Симов). [↑](#endnote-ref-115)
136. «Мейнингенцы» — нарицательное название, произошедшее от немецкого театра, созданного в Мейнингене в 1861 г., где главную роль стал играть режиссер, соединивший художественное оформление с исторической точностью и обративший особое внимание на массовые сцены. [↑](#endnote-ref-116)
137. НВ. 1901. 1 марта. № 8984. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 246 – 253.

     Спектакль «Три сестры» А. П. Чехова шел в Петербурге 28 февраля 1901 г. Премьера состоялась в Москве 31 января 1901 г. (режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский, художник В. А. Симов). [↑](#endnote-ref-117)
138. Навязчивая идея *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-23)
139. Предположение Беляева ошибочно. Станиславский вспоминал об отношении драматурга к звуковой палитре его спектаклей в МХТ: «“Послушайте! — рассказывал кому-то Чехов, но так, чтобы я слышал, — я напишу новую пьесу, и она будет начинаться так "Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков и ни одного сверчка"”» *(Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8 т. Т. 1. М., 1954. С. 270). [↑](#endnote-ref-118)
140. Помни о смерти *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-24)
141. НВ. 1901. 5 марта. № 8986. С. 3 – 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 212 – 216. В газете нет названия, данного статье в сборнике.

     Гастроли Тины ди Лоренцо проходили в петербургском театре на Офицерской, 39, с 19 февраля по 2 марта 1901 г. В репертуаре актрисы: «Дама с камелиями» А. Дюма-сына, «Фру‑фру» А. Мельяка и Л. Галеви, «Татьяна Репина» А. С. Суворина (на итальянском языке в переводе Нардуччи), «Заза» П. Бертона и Ш. Симона, «Адриенна Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве и др. [↑](#endnote-ref-119)
142. НВ. 1901. 14 марта. № 8995. С. 3 – 4.

     {358} В марте 1901 г. великий итальянский трагик Т. Сальвини гастролировал в Петербурге. Гастроли открылись на сцене театра Литературно-художественного общества 12 марта 1901 г. спектаклем «Отелло». Актер сыграл в Петербурге спектакли: «Отелло» В. Шекспира — 12 марта, «Король Лир» В. Шекспира — 14, 20 марта, «Ингомар» (Сын лесов) Ф. Гальма — 16 марта, «Семья преступника» П. Джакометти — 18 марта, «Гладиатор» А. Соме — 22 марта. [↑](#endnote-ref-120)
143. «Table-talk», см.: *Пушкин А. С*. Собр. соч. в 10 т. Т. VIII. М., 1964. С. 89. [↑](#endnote-ref-121)
144. НВ. 1901. 16 марта. № 8997. С. 3; 17 марта. № 8998. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 98 – 111 (под заголовком: Сальвини — Лир).

     Отзыв на спектакль в театре Литературно-художественного общества 14 марта 1901 г. [↑](#endnote-ref-122)
145. Возрастая, усиливаясь *(шпал.)*. [↑](#footnote-ref-25)
146. Опубликовано: Актеры и пьесы. С. 121 – 132. В статье использован материал рецензии: Дузе и Цаккони: (Из Италии) (НВ. 1901. 15 апр. № 9025. С. 4).

     Беляев видел выступления Э. Дузе в Риме в 1900 и в 1901 гг. В России Дузе гастролировала в 1891, 1892, 1896 и 1908 гг. [↑](#endnote-ref-123)
147. Экстраординарное представление *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-26)
148. «Огонь» *(итал)*. [↑](#footnote-ref-27)
149. Итальянский оперный театр Костанци. [↑](#endnote-ref-124)
150. Летом 1900 г. итальянский король Умберто I был убит анархистом Г. Бреши (в статье Беляева король в соответствии с русской традиционной транслитерацией назван Гумбертом). [↑](#endnote-ref-125)
151. В полном составе *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-28)
152. «Да здравствует Габриель!» *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-29)
153. «Свисток» *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-30)
154. Опубликовано: Актеры и пьесы. С. 187 – 203. Статья состоит из трех частей, первоисточник первой части в периодической печати не обнаружен. Две другие части состоят из рецензий, напечатанных в «Новом времени» в рубрике «Театр и музыка» (1901. 29 мая. № 9062. С. 4; 14 июня. № 9078. С. 4). [↑](#endnote-ref-126)
155. Л. Кавальери начала выступать в тринадцатилетнем возрасте в римских кафе. В 1900 году впервые появилась на оперной сцене. [↑](#endnote-ref-127)
156. В романтической драме Г. Г. Ге «Трильби» (1896, сюжет заимствован из одноименного романа Дж. Дюморье) ее героиня Трильби под гипнотическим воздействием музыканта Свенгали становится знаменитой певицей. [↑](#endnote-ref-128)
157. Небо *(нем)*. [↑](#footnote-ref-31)
158. Вот судьба! *(итал)*. [↑](#footnote-ref-32)
159. Кто знает *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-33)
160. «Травиата» — опера Дж. Верди. Виолетта Валери — главная партия в опере. [↑](#endnote-ref-129)
161. «Дама с камелиями» — роман и пьеса А. Дюма-сына, послужившие основой для либретто «Травиаты». [↑](#endnote-ref-130)
162. «Жизнь богемы» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-34)
163. Приведенная в тексте цитата — явный анахронизм. Сюжет оперы Д. Пуччини «Богема» (1895) заимствован из повести А Мюрже «Сцены из жизни богемы» (1848). Повесть была инсценирована в 1849 г. и {359} тогда же с успехом поставлена в Париже. Об этом спектакле и писал Т. Готье. Об опере Пуччини и исполнении Кавальери он писать не мог. [↑](#endnote-ref-131)
164. НВ. 1901. 29 августа. № 9154. С. 4.

     М. Н. Ермолова вместе с актерами театра Литературно-художественного общества (режиссер Е. П. Карпов) выступила 28 августа 1901 г. в помещении театра «Аквариум» в благотворительном спектакле «Родина» Г. Зудермана. Эту роль актриса играла с 1895 г. в Малом театре в Москве. [↑](#endnote-ref-132)
165. НВ. 1901. 1 сентября. № 9157. С. 4 Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 14 – 22.

     Комедия Шекспира «Много шуму из ничего» была поставлена в Александринском театре в день его открытия в новом сезоне 30 августа 1901 г. [↑](#endnote-ref-133)
166. НВ. 1901. 15 октября. № 9201. С. 4 Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 46 – 53.

     Третьи гастроли Режан состоялись в петербургском театре Е. А. Шабельской (Офицерская, 39) в октябре 1901 г.: 13 октября — «Zaza», 14‑го — «Silvie ou la curieuse d’amour», 15‑го — «La course du flambeau» Ervieu, 16-ro — «La parisiènne», «Lolotte», 17-ro — «La robe rouge», 18-ro — «La course du flambeau», 19-ro — «Sapho». [↑](#endnote-ref-134)
167. Строка из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Есть речи — значенье…» (1828). [↑](#endnote-ref-135)
168. НВ. 1901. 10 ноября. № 9227. С. 4 Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 89 – 97.

     Инсценировка романа В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» (1864 – 1867) шла в театре Литературно-художественного общества в бенефис актера Н. Г. Северского 8 ноября 1901 г. Автор инсценировки Н. Ф. Арбенин, режиссер Е. П. Карпов. [↑](#endnote-ref-136)
169. Базаров — герой романа И. С. Тургенева «Отцы и дети», Раскольников — герой романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». [↑](#endnote-ref-137)
170. «Пахита» — балет в 2 действиях и 3 картинах, композитор Э. М. Дельдевез. В России известен в инструментовке К. Н. Лядова. [↑](#endnote-ref-138)
171. НВ. 1901. 15 ноября. № 9232. С. 4 Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 77 – 80.

     {360} Гастроли актрисы венского Бургтеатра Адель Зандрок начались в Петербурге 13 ноября 1901 г. В репертуаре: «Дама с камелиями» А. Дюма-сына, «Родина» Г. Зудермана, «Джиоконда» Г. Д’Аннунцио, «Медея» Ф. Грильпарцера и др. А. Р. Кугель писал: «Адель Зандрок — одна из интереснейших современных артисток» (ТИ. 1901. № 47. С. 851). [↑](#endnote-ref-139)
172. Родина *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-35)
173. Нижнее белье *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-36)
174. Шуршание *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-37)
175. НВ. 1902. 13 января. № 9289. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 275 – 281.

     Бенефис М. Г. Савиной состоялся 11 января 1902 г. Спектакль объединял три пьесы: «Осенняя скука» Н. А. Некрасова, «Мисс Гоббс» Джером К. Джерома и «Накануне» А. А. Плещеева. В первой пьесе Савина не участвовала. [↑](#endnote-ref-140)
176. Катарина, Петруччио — персонажи из комедии В. Шекспира «Укрощение строптивой». [↑](#endnote-ref-141)
177. «Punch» — английский иллюстрированный еженедельный юмористический журнал (выходил с 1841 г.). [↑](#endnote-ref-142)
178. НВ. 1902. 15 февраля. № 9322. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 282 – 288 (под названием «В Александринке»).

     Бенефис Варламова состоялся 13 февраля 1902 г., шли две пьесы: «Воробушки» Э. Лабиша и А. Делакур (пер. К. А. Тарновского), «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» Д. Т. Ленского. [↑](#endnote-ref-143)
179. Танец живота *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-38)
180. «Живописное обозрение» — художественно-литературный журнал, издававшийся в Петербурге (редактор А. К. Шеллер-Михайлов). [↑](#endnote-ref-144)
181. Беляев не берет в кавычки слова Фамусова из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», считая следом за Пушкиным, что они воспринимаются как пословицы (равно, как и некоторые пушкинские цитаты, ср., напр., приведенную ниже цитату из «Евгения Онегина»). [↑](#endnote-ref-145)
182. «Петербургские булочники» — имеется в виду водевиль П. А. Каратыгина «Булочная, или Петербургский немец» (1843), где выведен булочник Клейстер. [↑](#endnote-ref-146)
183. «Коцебятина» — ироническое слово, произведенное от фамилии немецкого драматурга А. Коцебу, наводнившего русскую сцену XIX в. своими мелодрамами. [↑](#endnote-ref-147)
184. Другие птицы, другие песни *(ней.)*. [↑](#footnote-ref-39)
185. Перифраза из Г. Гейне (Атта Тролль, XXVII). У Гейне: Andre Zeiten, andre Vögel! / Andre Vögel, andre Lieder! (Другие времена, другие птицы, / Другие птицы, другие песни). [↑](#endnote-ref-148)
186. НВ. 1902. 23 февраля. № 9330. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 23 – 34.

     Юбилейный спектакль «Ревизор» шел в Александринском театре 21 февраля 1902 г. в связи с 50‑летием со дня смерти Н. В. Гоголя.

     {361} В книжной публикации статьи Беляев сделал следующее примечание: Статья эта была первоначально напечатана в «Новом времени» (1902 г., № 9330). На другой день в той же газете появилась интересная заметка г. С. Д. «О том, как велась прежде первая сцена “Ревизора”». Вот что сообщил г. С. Д.: «Позвольте мне театральному старожилу, дать небольшую справку на вопросы нашего рецензента о том. как велась прежде первая сцена “Ревизора” — чтение письма Андрея Ивановича. В эпоху Гоголя и Сосницкого чиновники при поднятии занавеса не сидели, а толпились вокруг Городничего, который неторопливыми шагами приближался к авансцене, держа в руке письмо. Традиция эта дожила вплоть до 60‑летнего юбилея Сосницкого — до 1870 г. После его смерти при Яблочкине поставили “Ревизора” заново и согласно тогдашним воззрениям на мизансцену всех чиновников вытянули в одну линию на стульях вдоль всей рампы с равными интервалами, а посредине посадили Антона Антоновича. Печать того времени нашла постановку образцовой. В эпоху правления А. А. Потехина чиновники все сдвинулись в левый угол сцены и разместились подковой, причем, диван отошел более вглубь сцены. При последней постановке в 1897 году, тоже весьма одобренной печатью, диван тоже несколько подался вперед, но подкова осталась. В таком виде идет “Ревизор” и доныне. Но, увы, что казалось терпимо пять лет назад, то теперь никого не удовлетворяет. А что изменения не коснулись юбилейного представления комедии Гоголя, явствует их того, что на афише 21 февраля было напечатано в 409‑й раз и 35‑й раз *по возобновлении*. Но то же юбилейное представление доказало, что пора взяться за новое возобновление» (Нов. Вр. 1902 г., № 9331) (Актеры и пьесы. С. 23 – 25). [↑](#endnote-ref-149)
187. НВ. 1902. 10 марта. № 9344. С. 5. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 268 – 274.

     Сада-Якко — одна из первых актрис японского театра. Выступала в труппе своего мужа Каваками Отодзиро в японском и европейском репертуаре. Гастроли в Петербурге проходили в Новом театре. 9 марта — «Гейша и рыцарь» (Капурачи — Сада-Якко, Нагойи — Каваками), «Кэза» (Кэза — Сада-Якко, Морито — Каваками), 10 марта — «Шогун», «Венецианский купец» (сцена суда), 11 марта — «Гейша и рыцарь», «Кэза».

     Кроме того состоялся благотворительный спектакль в Мариинском театре, 8 марта шли «Гейша и рыцарь» и «Кэза». Как отмечали газеты, благотворительности не получилось из-за того, что театр был почти пуст.

     Н. С. Гумилев назвал Сада-Якко лучшей драматической актрисой в Японии (См. об этом: Николай Гумилев. Стихи. Поэмы. Тбилиси. 1989-С. 474). Любопытно, что впечатления поэта, посвятившего ей стихи, и критика совпадают: оба пишут о кукольно-игрушечном образе, отмечая лишь отдельные трагические всплески.

     {362} … Вы казались бонбоньеркой  
     Над изящной этажеркой  
     И, как беленькие кошки,  
     Как играющие дети,  
     Ваши маленькие ножки  
     Трепетали на паркете  
     И жуками золотыми  
     Нам сияло Ваше имя.  
     И когда вы говорили,  
     Мы далекое любили,  
     Вы бросали в нас цветами  
     Незнакомого искусства,  
     Непонятными словами  
     Опьяняя наши чувства,  
     И мы верили, что солнце  
     Только вымысел японца.

     *(Гумилев Н*. Соч. в 3 т. Т. 1. М., 1991. С. 61). [↑](#endnote-ref-150)
188. НВ. 1902. 13 марта. № 9347. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 166 – 174.

     Статья написана под впечатлением от пребывания Беляева в Италии в 1900 и в 1901 гг. [↑](#endnote-ref-151)
189. НВ. 1902. 29 марта. № 9363. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 254 – 267.

     Спектакль «Мещане» шел 26 марта 1902 г. Гастроли МХТ в Петербурге проходили в Панаевском театре с 4 марта по 5 апреля 1902 г. О. Л. Книппер писала А. П. Чехову: «Театр был полон полиции и переодетой и в мундирах» (Переписка. Т. 2. С. 413). [↑](#endnote-ref-152)
190. Реплика Кулигина из «Грозы» А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-153)
191. НВ. 1902. 21 апреля. № 9385. С. 3. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 289 – 299.

     Рецензия написана по поводу благотворительного спектакля в пользу школы имени артиста Щепкина, состоявшегося 20 апреля 1902 г. На сцене Мариинского театра, шли «Женитьба» и впервые «Разъезд» Н. В. Гоголя (художник А. С. Янов). [↑](#endnote-ref-154)
192. Рисовал *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-40)
193. НВ. 1902. 9 июля. № 9462. С. 4. Перепечатано: Актеры и пьесы. С. 175 – 186. [↑](#endnote-ref-155)
194. {363} «Альгамбра» — народный театр и сад, находившиеся на Боровой улице. [↑](#endnote-ref-156)
195. НВ. 1902. 21 июля. № 9474. С. 4.

     В названии статьи Беляев использовал наименование труда И. Канта «Критика чистого разума» (1781), много раз выходившего в России, в том числе в 1902 г. В статье идет речь об интеллектуальности балетного искусства. [↑](#endnote-ref-157)
196. Регулярно летом в Красном Селе шли спектакли актеров императорских театров для двора и для квартировавших там войск. [↑](#endnote-ref-158)
197. Строка из стихотворения А. С. Пушкина «19 октября 1825 года». [↑](#endnote-ref-159)
198. «Корсар» — балет в трех действиях А. Адана по одноименной поэме Байрона. [↑](#endnote-ref-160)
199. Смысл бытия *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-41)
200. НВ. 1902. 6 октября. № 9551. С. 4. Перепечатано в книге Беляева «Мельпомена» (СПб., [1904]). С. 18 – 27. (В дальнейшем при ссылках на это издание *Мельпомена* с указ. страниц). В собрании Петербургского музея театрального и музыкального искусства сохранился экземпляр книги с инскриптом, датированным 12 января 1905 г., что свидетельствует о выходе книги в 1904 г.

     Отзыв на спектакль Петербургского народного Василеостровского театра. Режиссер — Н. А. Попов. [↑](#endnote-ref-161)
201. НВ. 1902. 9 декабря. № 9615. С. 4. Перепечатано: Мельпомена. С. 1 – 7 (первый раздел «Мельпомена», посвященный Ермоловой).

     Отзыв о спектакле в Мариинском театре 8 декабря 1902 г. Концерт-спектакль в пользу РТО был организован М. Г. Савиной. [↑](#endnote-ref-162)
202. НВ. 1902. 22 декабря. № 9628. С. 4. Перепечатано: Мельпомена. С. 143 – 149.

     Отзыв на гастрольный спектакль «Родина» Г. Зудермана с участием В. Ф. Коммиссаржевской, состоявшийся в Петербургском Панаевском театре 21 декабря 1902 г. Это было первое выступление актрисы в Петербурге после ухода с императорской сцены в августе 1902 г. [↑](#endnote-ref-163)
203. НВ. 1903. 21 января. № 9656. С. 4.

     Отзыв на спектакль «Отелло» В. Шекспира в петербургском частном театре В. А. Неметти 20 января 1903 г. [↑](#endnote-ref-164)
204. 1. {364} Дальский был уволен из Александринского театра в 1900 году и перешел на положение гастролера. [↑](#endnote-ref-165)
205. НВ. 1903. 26 февраля. № 9691. С. 4. Перепечатано (под названием «Заньковецкая»): Мельпомена. С. 188 – 193.

     М. К. Заньковецкая гастролировала в Петербурге с украинской труппой О. З. Суслова с 25 февраля по 15 апреля 1903 г. в Новом театре Неметти (угол Б. Зелениной и Геслеровского пр.), в театре Пассаж и в театре Шабельской (Офицерская, 39). В репертуаре — «Наймычка» и «Бесталанная» И. К. Карпенко-Карого, «Мироед, или Паук» М. Л. Кропивницкого, «Цыганка Аза» М. П. Старицкого и др. [↑](#endnote-ref-166)
206. НВ. 1903. 16 марта. № 9709. С. 4. Перепечатано: Мельпомена. С. 100 – 108.

     Статья написана в связи со смертью А. В. Сухово-Кобылина, последовавшей 11 марта 1903 г. во Франции в Болье. Ю. Беляев вспоминает о своем посещении драматурга в его родовом поместье Кобылинка под Тулой. [↑](#endnote-ref-167)
207. В 1850 году была убита гражданская жена Сухово-Кобылина француженка Симон-Деманш. Следственное дело, по которому одним из ответчиков был Сухово-Кобылин, длилось семь лет. В 1857 году Государственный Совет оправдал Сухово-Кобылина (см.: *Рассадин Ст. «*Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина». М., 1989). [↑](#endnote-ref-168)
208. Усадебный дом Сухово-Кобылина в Кобылинке Тульской губернии сгорел в 1899 г. [↑](#endnote-ref-169)
209. Впервые: НВ. 1903. 17 марта. № 9710. С. 4. Перепечатано: Мельпомена. С. 71 – 76.

     Американская танцовщица А. Дункан, одна из основоположниц танца модерн, впервые выступила в России в 1904 г. Статья знакомила русскую публику со знаменитой танцовщицей, пользовавшейся большим успехом во многих странах. [↑](#endnote-ref-170)
210. Весна (итал). [↑](#footnote-ref-42)
211. «На прекрасном голубом Дунае» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-43)
212. Возможно речь идет о живописце Н. Н. Бунине, писавшем пейзажи, военные и жанровые картины. [↑](#endnote-ref-171)
213. НВ. 1903. 13 мая. № 9771. С. 4.

     Геспериды в древнегреческой мифологии — дочери Атланта, жившие в сказочном саду, где росла яблоня, приносившая золотые плоды. [↑](#endnote-ref-172)
214. Мама, я голодна, дайте мне мяса, Мама, я голодна, дайте мне хлеба! *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-44)
215. НВ. 1903. 10 июня. № 9792. С. 3 – 4. Перепечатано: Мельпомена. С. 124 – 131.

     {365} Отзыв на спектакли «Мещане» и «На дне» в летних театрах Петербурга.

     В статье проведена одна из ведущих творческих идей Беляева о недопустимости копирования в искусстве. [↑](#endnote-ref-173)
216. НВ. 1903. 18 июня. № 9800. С. 4 Перепечатано: Мельпомена. С. 132 – 137.

     Статья направлена против копирования спектаклей МХТ многими провинциальными труппами. Даже постановка «На дне» известного антрепренера М. М. Бородая отличалась «откровенным подражанием Московскому художественному театру» (Театр и искусство. 1903. № 42. С. 773). [↑](#endnote-ref-174)
217. НВ. 1903. 28 авг. № 9871. С. 4. Перепечатано: Мельпомена. С. 181 – 187. [↑](#endnote-ref-175)
218. НВ. 1903. 1 сентября. № 9875. С. 4. Перепечатано: Мельпомена. С. 28 – 36.

     Отзыв на спектакль театра Литературно-художественного общества, состоявшийся 30 августа 1903 г. В течение вечера шли три пьесы И. С. Тургенева: «Нахлебник», «Завтрак у предводителя», «Вечер в Сорренте» (режиссер — Е. П. Карпов, художник — С. Н. Воробьев). [↑](#endnote-ref-176)
219. Здесь — пара, соответствие *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-45)
220. НВ. 1903. 5 сентября. № 9879. С. 3 – 4. Перепечатано: Мельпомена. С. 109 – 115.

     Отзыв о спектакле Александринского театра «Дело» А. В. Сухово-Кобылина, состоявшегося 3 сентября 1903 г. [↑](#endnote-ref-177)
221. НВ. 1903. 19 сентября. № 9893. С. 3 – 4. Перепечатано: Мельпомена. С. 150 – 156.

     Статья написана по поводу начала гастролей В. Ф. Коммисаржевской в театре Литературно-художественного общества. В репертуаре роли: Фанни Терен — «Сказка» А. Шницлера, Елена Константиновна Хроменко — «Вчера» В. О. Трахтенберга, Марьяна Сандалова — «Искупление» И. Н. Потапенко, Лариса — «Бесприданница» А. Н. Островского, Анна Демурина — «Цена жизни» В. И. Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-178)
222. НВ. 1903. 23 октября. № 9927. С. 4. [↑](#endnote-ref-179)
223. «Маска» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-46)
224. Здесь — первой героини трагедии *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-47)
225. {366} Три статьи, в книжной публикации объединенные Беляевым в одну, были опубликованы под названиями «Месяц в деревне»: (Из воспоминаний М. Г. Савиной) — НВ. 1903. 15 ноября. № 9950. С. 13, «Месяц в деревне» — 20 ноября. № 9955. С. 4, «Наталья Петровна» — 23 ноября. № 9958. С. 5. Перепечатано: Мельпомена. С. 37 – 57 (Первая часть перепечатана также в кн.: Тургенев и Савина: Письма И. С. Тургенева М. Г. Савиной. Воспоминания М. Г. Савиной об И. С. Тургеневе / Под ред. А. Ф. Кони. Пг., 1918. С. 73 – 77).

     Статья по поводу спектакля Александринского театра «Месяц в деревне», состоявшегося 15 ноября 1903 г.

     Беляев изложил здесь запись воспоминаний М. Г. Савиной, сделанную им во время бесед с актрисой. Наиболее полный текст воспоминаний Савиной о Тургеневе опубликован в сборнике: Тургенев и Савина. Пг., 1918. С. 63 – 70. [↑](#endnote-ref-180)
226. Опубликовано: Мельпомена. С. 234 – 243. Первоисточник первой половины статьи, где дан отзыв на спектакль «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха в Панаевском театре, не найден. Вторую половину статьи составляет рецензия на спектакль «Прекрасная Елена» (НВ. 1902. 6 июня. № 9429. С. 3), состоявшийся в театре Буфф 4 июня 1902 г. с участием французской опереточной актрисы Розалии Ламбрек (Ламбрехт). [↑](#endnote-ref-181)
227. Речь идет о статье критика-народника Н. К. Михайловского «Дарвинизм и оперетки Оффенбаха» (Отечественные записки. 1971. Кн. 10). При всей натянутости сопоставление этих имен вскрывало природу общественного ажиотажа вокруг оперетты. [↑](#endnote-ref-182)
228. Женщина сорока лет *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-48)
229. НВ. 1904. 9 января. № 10003. С. 4.

     Отзыв на спектакль «Привидения» Г. Ибсена в петербургском театре В. А. Неметти 7 января 1904 г. [↑](#endnote-ref-183)
230. Видел ли Орленев И. Кайнца — Освальда до своего выступления в этой роли, которую немецкий актер исполнил в 1900 году, неизвестно. А. Мацкин в монографии об Орленеве сообщает: «Татьяна Павлова, вспоминая о своей поездке (более поздней) вместе с Орленевым в Вену, только вскользь упоминает о впечатлении, которое произвела на него игра Кайнца в “Привидениях”» *(Мацкин А*. Орленев. М., 1977. С. 219). [↑](#endnote-ref-184)
231. НВ. 1904. 23 февраля. № 10047. С. 5 – 6.

     М. Н. Ермолова выступила в Мариинском театре в пятой и седьмой картинах трагедии В. Шекспира «Макбет» 22 февраля 1904 г. Впервые эту роль актриса сыграла в 1896 г. [↑](#endnote-ref-185)
232. {367} НВ. 1904. 31 марта. № 10084. С. 4, 13. Перепечатано: Мельпомена. С. 194 – 211.

     Гастроли МХТ проходили в Петербурге в театре Литературно-художественного общества и открылись спектаклем В. Шекспира «Юлий Цезарь» 29 марта 1904 г. Премьера в Москве состоялась 2 октября 1903 г., режиссеры: В. И. Немирович-Данченко и Г. С. Бурджалов, художник — В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-186)
233. Станиславский писал Чехову 13 октября 1904 г.: «Покаюсь Вам, что я недавно только пришел в себя после моего жестокого провала в Бруте. Он меня до такой степени ошеломил и спутал, что я перестал понимать: что хорошо и что дурно на сцене» *(Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8 т. Т. 7. 1960. С. 264). [↑](#endnote-ref-187)
234. НВ. 1904. 3 апреля. № 10087. С. 13 Перепечатано: Мельпомена. С. 212 – 221.

     Отзыв о гастрольном спектакле МХТ в Петербурге 1 апреля 1904 г. Премьера состоялась в Москве 17 января 1904 г., режиссеры: К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, художник — В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-188)
235. Строки из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Из Гете» (1840). [↑](#endnote-ref-189)
236. НВ. 1904. 2 октября. № 10269. С. 4. Перепечатано: Мельпомена. С. 116 – 123.

     Отзыв на спектакль театра Литературно-художественного общества «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, состоявшийся 1 октября 1904 г. [↑](#endnote-ref-190)
237. НВ. 1904. 15 декабря. № 10343. С. 13 – 14.

     Первое выступление Дункан в Петербурге состоялось 13 декабря 1904 г. в зале Дворянского собрания. О Дункан, которую он видел в Вене, Беляев писал в 1903 году в статье «Мисс Дункан» (см. наст. изд., [с. 198](#_page198)). [↑](#endnote-ref-191)
238. НВ. 1905. 1 февраля. № 10384. С. 5.

     Отзыв на гастроли финской актрисы И. Аалберг в Петербурге в январе — феврале 1905 г. в помещении театра Комедии (Моховая, 33). Гастроли проходили на немецком языке. В репертуаре: «Родина» Г. Зудермана, «Дама с камелиями» А. Дюма-сына, «Росмерсхольм» и «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Тереза Ракен» Э. Золя. [↑](#endnote-ref-192)
239. «Мужицкий театр высокого стиля» *(нам)*. [↑](#footnote-ref-49)
240. {368} Неточная цитата из стихотворения Ф. И. Тютчева «Осенний вечер» (1830). [↑](#endnote-ref-193)
241. НВ. 1905. 20 апреля. № 10462. С. 14.

     Отзыв на гастрольный спектакль МХТ «Иванов» А. П. Чехова, состоявшийся 18 апреля 1905 г. в Петербурге в театре Литературно-художественного общества. Премьера пьесы в МХТ была 19 октября 1904 г. (режиссер — В. И. Немирович-Данченко, художник — В. А. Симов). [↑](#endnote-ref-194)
242. НВ. 1905. 24 августа. № 10588. С. 3 – 4.

     Е. Н. Рощина-Инсарова дебютировала в петербургском театре Литературно-художественного общества 22 августа 1905 г. До этого она служила в провинции. [↑](#endnote-ref-195)
243. Коммиссаржевская сыграла роль Марьяны Сандаловой в пьесе И. Н. Потапенко «Искупление» 24 октября 1903 г. в театре Литературно-художественного общества в период гастролей. [↑](#endnote-ref-196)
244. В начале 1905 г. в Драматический театр В. Ф. Коммиссаржевской в качестве режиссера пришел А. Л. Волынский, поставив «Строителя Сольнеса» Г. Ибсена, он призывал отказаться от натуралистически-бытового направления в спектаклях (см.: Сборник памяти В. Ф. Коммиссаржевской. Под редакцией Е. П. Карпова. СПб., 1911. С. 175). [↑](#endnote-ref-197)
245. НВ. 1905. 29 августа. № 10593. С. 2 – 3.

     Отзыв на исполнение Ф. И. Шаляпиным 25 августа 1905 г. партии Мефистофеля в опере «Фауст» Гуно в Новом летнем театре «Олимпия» в Петербурге (Бассейная, 58). Антреприза Е. Н. Кабанова и К. Я. Яковлева. Дирижер — А. Павлов-Арбенин. [↑](#endnote-ref-198)
246. НВ. 1906. 3 января. № 10706. С. 5.

     Отзыв об опере «Демон» А. Рубинштейна на сцене Мариинского театра в Петербурге 30 декабря 1905 г., дирижер Э. Крушевский, бенефис Ф. И. Шаляпина. «Это был один из тех редких незабываемых спектаклей, после которого уходишь домой радостный, пораженный и восхищенный силой и величием истинного искусства» *(Коломийцов В*. Шаляпин — Демон. Молва. 1906. 1 янв.). [↑](#endnote-ref-199)
247. {369} НВ. 1906. 20 ноября. № 11033. С. 3.

     Статья посвящена началу нового сезона у Комиссаржевской, когда в театр пришел режиссер В. Э. Мейерхольд, который изменил эстетическое направление театра и впервые знакомил Петербург со своими работами (см.: *Волков Н*. Мейерхольд. В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1929) Однако название статьи и отсутствие имени режиссера в ней свидетельствует о том, что критик не торопится оценить творчество Мейерхольда и пока лишь приветствует первые шаги актрисы на новом пути («Теперь она сильнее, чем когда бы то ни было»). [↑](#endnote-ref-200)
248. Учебная работа *(нем?)*. [↑](#footnote-ref-50)
249. НВ. 1908. 10 января. № 11433. С. 3.

     Отзыв на гастроли Э. Дузе в Петербурге в январе 1908 г. В репертуаре актрисы — «Родина» Г. Зудермана, «Джиоконда» Г. Д’Аннунцио, «Росмерсхольм» и «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Фернанда» В. Сарду, «Вторая жена» А. Пинеро, «Дама с камелиями» А. Дюма-сына, «Трактирщица» К. Гольдони и др. в помещении Консерватории. Беляев пишет об исполнении актрисой роли Магды в спектакле «Родина» 8 января 1908 г. [↑](#endnote-ref-201)
250. Красота — это скорбь. А Франс *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-51)
251. НВ. 1908. 11 января. № 11437. С. 5.

     Отзыв на спектакли «Джиоконда» и «Гедда Габлер», состоявшихся 9 и 12 января, где Дузе играла Сильвию и Гедду Габлер. [↑](#endnote-ref-202)
252. Я не писал своих воспоминаний, потому что у меня слишком много воспоминаний *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-52)
253. НВ. 1908. 16 января. № 11439. С. 6.

     Отзыв на спектакль «Дама с камеляими», где Дузе играла Маргариту Готье 14 января 1908 г. [↑](#endnote-ref-203)
254. Молчание, молчание!.. Верлен *(франц*.). [↑](#footnote-ref-53)
255. НВ. 1908. 20 января. № 11443. С. 5.

     Отзыв на спектакль «Трактирщица», где Дузе играла Мирандолину 19 января 1908 г. [↑](#endnote-ref-204)
256. Хлам *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-54)
257. НВ. 1908. 23 октября. № 11716. С. 4.

     Отзыв на гастроли итальянского трагика Джованни Де Грассо и Маринеллы Брагалиа, возглавлявших сицилийскую драматическую труппу. Гастроли проходили в помещении Консерватории с 11 по 19 ноября. В репертуаре — «Отелло» В. Шекспира, «Malia», «Cavalleria rusticana» Дж. Верги, «Feudalesmo о Terra bassa» А. Гимера, «Камень среди камней» Г. Зудермана, «Жуан-Хозе» и др. [↑](#endnote-ref-205)
258. «Сельская честь» *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-55)
259. «Проклятье» *(шпал.)*. [↑](#footnote-ref-56)
260. «Феодализм, или Низина» *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-57)
261. {370} НВ. 1908. 16 ноября. № 11740. С. 6.

     Отзыв на выступление Ф. И. Шаляпина в опере А. Серова «Юдифь» в Мариинском театре 14 ноября 1908 г. (дирижер — Э. Направник). После спектакля Шаляпин ужинает с Беляевым в ресторане Кюба, где рисует три портрета и дарит их с надписями Беляеву. На одном портрете написано: «Федор Шаляпин — Юрию Беляеву в трактире Cubat опосля “Юдифи”, 14.XI.908» (Театральное наследство. М., 1956. С. 532). [↑](#endnote-ref-206)
262. Книга Иудифи. XII, 10 – 12. [↑](#endnote-ref-207)
263. НВ. 1908. 2 декабря. № 11756. С. 5.

     Беляев рецензирует гастрольные спектакли Сары Бернар, проходившие с 30 ноября по 12 декабря в Петербурге в здании Консерватории и в Михайловском театре. В репертуаре актрисы — «Дама с камелиями» А. Дюма-сына, «Адриенна Лекуврер» Э. Скриба, «Орленок» Э. Ростана, «Федра» Ж. Расина, «Сафо» Ф. Грильпарцера, «Гамлет» В. Шекспира, «Колдунья» В. Сарду и др.

     Здесь дан отзыв на спектакль «Дама с камелиями», шедший в Консерватории 30 ноября 1908 г. [↑](#endnote-ref-208)
264. Несмотря ни на что *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-58)
265. Цветы зла *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-59)
266. НВ. 1908. 5 декабря. № 11759. С. 4.

     Отзыв на спектакль «Адриенна Лекуврер» С. Бернар, состоявшийся в Консерватории 3 декабря 1908 г. [↑](#endnote-ref-209)
267. На сюжет одноименной драмы Э. Скриба и Э. Легуве артистка написала собственную пьесу, что отмечали современные ей критики: «“Адриенну Лекуврер” своего сочинения Сара Бернар играла на всех европейских сценах с огромным успехом» *(Бижиток Вл*. Парижские письма: Сара Бернар // ТИ. 1908. № 47. С. 833). [↑](#endnote-ref-210)
268. Начальные строки стихотворения Ф. И. Тютчева «Последняя любовь» (1852 – 1854). [↑](#endnote-ref-211)
269. НВ. 1908. 9 декабря. № 11763. С. 5.

     Отзыв на спектакль «Федра» Ж. Расина, состоявшийся в помещении Консерватории 7 декабря 1908 г. [↑](#endnote-ref-212)
270. Пале Рояль — французский театр, открыт в 1831 г. [↑](#endnote-ref-213)
271. Солнце, я увижу тебя в последний раз *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-60)
272. Скоро ты ужаснешься… я люблю… при этом роковом имени я трепещу, я содрогаюсь… я люблю *(франц.*). [↑](#footnote-ref-61)
273. НВ. 1909. 4 марта. № 11845. С. 6.

     Отзыв на выступление А. Павловой в концерте, состоявшемся 27 февраля 1909 г. в театре Литературно-художественного общества на юбилее А. С. Суворина. [↑](#endnote-ref-214)
274. Ночная красавица *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-62)
275. Стиль модерн *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-63)
276. {371} НВ. 1910. 15 октября. № 12426. С. 5.

     Отзыв на спектакль «Дома интермедии» в Петербурге, открывшегося 12 октября 1910 г. Спектакль состоял из пантомимы «Шарф Коломбины» А. Шницлера (режиссер — Доктор Дапертутто (Мейерхольд), художник — Н. Сапунов), пастораль «Голландка Лиза» М. Кузмина, шутка «Блек енд Уайт» К. Гибшмана и П. Потемкина. [↑](#endnote-ref-215)
277. В свете луны *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-64)
278. Я — колыбель, которую рука качает в глубине склепа Тише, тише! *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-65)
279. НВ. 1910. 27 октября. № 12438. С. 4 – 5.

     Гастроли актрисы проходили в Петербурге в Большом зале Консерватории. Актриса сыграла в пьесах «Мадам Сан-Жен» В. Сарду — 26 октября, «Парижанка» Бека — 27 октября, «Дама с камелиями» А. Дюма-сына — 28 октября. [↑](#endnote-ref-216)
280. Давайте петь вместе, если хотите, о том, как я люблю ее, белокурую, как пшеница *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-66)
281. «Галантные празднества» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-67)
282. Это театр *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-68)
283. Парижская парижанка *(франц.*). [↑](#footnote-ref-69)
284. НВ. 1910. 11 ноября. № 12453. С. 5.

     Отзыв на премьеру Александринского театра «Дон Жуан» Мольера (режиссер — В. Э. Мейерхольд, художник — А. Я. Головин), состоявшийся 9 ноября 1910 г. В названии статьи Беляев передает характер спектакля, стилизованного, живописного, чье художественное решение воплотило замысел режиссера. [↑](#endnote-ref-217)
285. НВ. 1910. 3 декабря. № 12475. С. 5.

     Статья по поводу спектакля «Плоды просвещения», состоявшегося в театре Литературно-художественного общества 1 декабря 1910 г. [↑](#endnote-ref-218)
286. Л. Н. Толстой умер 7 (20) октября 1910 г. [↑](#endnote-ref-219)
287. Беседа Л. Н. Толстого с Ю. Д. Беляевым была напечатана в «Новом времени» в апреле 1903 г. Беляев писал Суворину 16 апреля 1903 г. в Петербург: «Я сейчас вернулся обратно в Москву, дорогой Алексей Сергеевич. Я был у Толстого в Ясной Поляне — два раза. Первый раз беседовал с ним интересно, а второй раз возил ему свою статью по его личной просьбе <…> А рассказывал он много интересного о театре, о Горьком, о Чехове, о “подмаксимниках”, о неохристианстве и пр. и пр. В особенности хорош его отзыв о Горьком, он производит фурор. Завтра, вероятно, получу обратно свою статью. И последнюю перешлю в “Новое время”» (ЦГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 319. Л. 36) В 1906 году Беляев был снова у Толстого. С. А. Толстая записала в дневнике 6 июня 1906 г.: «Был Беляев, корреспондент “Нового времени”» *(Толстая С. А*. Дневники. М., 1978. Т. 2. С. 249). Статья Беляева «У Л. Толстого» была опубликована в «Новом времени» 16 июля 1906 г. Возвращая корректуру, Л. Толстой написал Беляеву 12 июля 1906 г., что нашел фельетон «очень хорошо составленным» *(Толстой Л. Н*. Полн. собр. соч. Т. 76. С. 160). [↑](#endnote-ref-220)
288. Эти слова вписаны самим Толстым на корректуре *(примеч. Ю. Д. Беляева)*. [↑](#footnote-ref-70)
289. {372} НВ. 1911. 27 марта. № 12586. С. 7.

     Отзыв на гастрольный спектакль берлинского «Deutsches Theater» под управлением Макса Рейнгардта с А. Моисси в главной роли. Гастроли проходили на арене петербургского цирка в марте 1911 г. [↑](#endnote-ref-221)
290. НВ. 1911. 13 апреля. № 12601. С. 6 – 7, 15 апреля. № 12603. С. 6.

     Отзыв на гастрольный спектакль МХТ в Петербурге на сцене Михайловского театра. Постановка В. И. Немировича-Данченко. Премьера в Москве состоялась 12 и 13 октября 1910 г. [↑](#endnote-ref-222)
291. «Божественная комедия» *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-71)
292. Мой сад, ах, мой прекрасный сад! *(нем*.). [↑](#footnote-ref-72)
293. «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-223)
294. НВ. 1911. 30 сентября. № 12770. С. 5.

     Статья написана в связи с постановкой «Живого трупа» Л. Н. Толстого на сцене Александринского театра 28 сентября 1911 г. Режиссеры — В. Э. Мейерхольд, А. Л. Загаров, художник — К. А. Коровин. [↑](#endnote-ref-224)
295. Издатель-просветитель Иван Дмитриевич Сытин печатал книги издательства «Посредник», издавал учебники, научно-популярные книги, дешевые собрания сочинений, энциклопедии. [↑](#endnote-ref-225)
296. В театральных кругах ходили слухи, что художник Коровин согласился работать над спектаклем при условии, если Комаровская будет приглашена на роль Маши. Впоследствии эту роль играла Е. И. Тиме. [↑](#endnote-ref-226)
297. НВ. 1911. 29 декабря. № 12858. С. 5.

     Отзыв на оперу Глюка «Орфей», показанную 21 декабря 1911 г. в Мариинском театре. Режиссер — В. Э. Мейерхольд, дирижер — Э. Ф. Направник, художник — А. Я. Головин, постановка балетных сцен — М. М. Фокин. [↑](#endnote-ref-227)
298. «Красный кабачок», пьеса Ю. Д. Беляева, премьера на сцене Александринского театра — 23 марта 1910 г. (режиссер — В. Э. Мейерхольд, художник — А. Я. Головин, композитор — М. А. Кузмин). [↑](#endnote-ref-228)
299. НВ. 1913. 3 февраля. № 13254. С. 6. [↑](#endnote-ref-229)
300. «Сецессион» — название стиля модерн в Австрии. [↑](#endnote-ref-230)
301. Строки из стихотворения Пушкина «19 октября 1825 года». [↑](#endnote-ref-231)
302. Основанная Дункан танцевальная школа в Германии существовала недолго. В 1912 г. она открыла школу во Франции. [↑](#endnote-ref-232)
303. {373} Дункан нередко использовала для своих танцев музыку Шопена, Чайковского и других композиторов, где были элементы вальса. [↑](#endnote-ref-233)
304. Мотофозо (мото-фозо) — номер, в котором цирковой артист изображает куклу. [↑](#endnote-ref-234)
305. Ты не такая, как другие *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-73)
306. Здесь — полетом *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-74)
307. НВ. 1914. 7 февраля. № 13617. С. 6. [↑](#endnote-ref-235)
308. Название главной улицы в Берлине. [↑](#endnote-ref-236)
309. НВ. 1914. 7 марта. № 13644. С. 6; 9 марта. № 13646. С. 6 – 7; 15 марта. № 13652. С. 15.

     Статья о международной выставке театральных художников в Цюрихе (Швейцария), открывшейся в феврале 1914 г. В статьях прослеживается одна из главный творческих идей Беляева о первом месте актера в искусстве театра. [↑](#endnote-ref-237)
310. С 1909 по 1911 гг. режиссер Гордон Крэг совместно со Станиславским работал над постановкой «Гамлета» в МХТ. За это время Крэг приезжал в Москву три раза. Премьера состоялась 23 декабря 1911 г. [↑](#endnote-ref-238)
311. Добрый малый *(англ., устар.)*. [↑](#footnote-ref-75)
312. Любитель шика *(франц*.). [↑](#footnote-ref-76)
313. НВ. 1915. 3 августа. № 14151. С. 4.

     Отклик на смерть К. А. Варламова, последовавшую 2 августа 1915 г. [↑](#endnote-ref-239)
314. НВ. 1916. 12 января. № 14312. С. 6 – 7.

     Отзыв на спектакль «Гроза» А. Н. Островского, поставленный в Александринском театре 9 января 1916 г. Режиссер — В. Э. Мейерхольд, художник — А. Я. Головин, композитор — В. Г. Каратыгин. [↑](#endnote-ref-240)
315. Варварина — псевдоним актрисы Н. В. Ростовой, исполнявшей роль Варвару. [↑](#endnote-ref-241)
316. Институт красоты *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-77)
317. *Соболевский А. И*. Великорусские народные песни. Т. I – III. СПб., 1895 – 1897. [↑](#endnote-ref-242)