Суворин А. С. **Театральные очерки (1866 – 1876 гг.)** / Предисл. Н. Н. Юрьина. СПб., 1914. 475 с.

*Н. Юрьин*. Предисловие V [Читать](#_Toc412052177)

«Гражданский брак», комедия Н. И. Черневского 1 [Читать](#_Toc412052178)

«Козьма Захарьевич Минин-Сухорук» 13 [Читать](#_Toc412052179)

Расти и греми слава русского театра 20 [Читать](#_Toc412052180)

«Смерть Иоанна Грозного», трагедия графа А. К. Толстого 26 [Читать](#_Toc412052181)

«Гамлет» и «Кохинхинка» 43 [Читать](#_Toc412052182)

Гг. Васильев 2‑й и Самойлов. — Нечто о выходных и свободе театров 49 [Читать](#_Toc412052183)

Самойлов в роли Иоанна Грозного 54 [Читать](#_Toc412052184)

Бенефис г. Васильева 2‑го 66 [Читать](#_Toc412052185)

Бенефис г. Алексеева 78 [Читать](#_Toc412052186)

«Ледяной дом» Дьяченки. — Слухи 87 [Читать](#_Toc412052187)

О балете 94 [Читать](#_Toc412052188)

Бенефис г. Зуброва. — «Демократический подвиг», комедия в 3‑х действиях г‑жи Себиновой 100 [Читать](#_Toc412052189)

«Идеи г‑жи Обрэ» 116 [Читать](#_Toc412052190)

«Виноватая», комедия Алексея Потехина 125 [Читать](#_Toc412052191)

Маленькая параллель между Михайловской и Александринской сценами (режиссерская часть). — «La dame aux camélias», comédie en 5 actes, par A. Dumas-fils. — Г‑жа Наталь Арно в роли Маргариты Готье 139 [Читать](#_Toc412052192)

«Расточитель», драма г. Стебницкого 146 [Читать](#_Toc412052193)

Говорят, что… 161 [Читать](#_Toc412052194)

Декоративная и механическая часть «Чертовой долины». — Нечто о Марио 165 [Читать](#_Toc412052195)

Г‑жа Гранцова. — Маскарад в Большом театре 167 [Читать](#_Toc412052196)

Театральное обозрение 172 [Читать](#_Toc412052197)

«Василиса Мелентьева», драма Островского и \*\*\* 188 [Читать](#_Toc412052198)

Нильский в роли Грозного 215 [Читать](#_Toc412052199)

Начало сезона 1868 года 219 [Читать](#_Toc412052200)

Аделина Патти 225 [Читать](#_Toc412052201)

«Прекрасная Елена», Оффенбаха, на русской сцене. — Дебют г. Яблочкина и г‑жи Яблочкиной 2‑й. — «Брак по страсти», сцены А. Потехина 234 [Читать](#_Toc412052202)

«На всякого мудреца довольно простоты», комедия г. Островского 239 [Читать](#_Toc412052203)

Царь Кандавл 258 [Читать](#_Toc412052204)

Письмо к Вере Александровне Лядовой 271 [Читать](#_Toc412052205)

Г‑жа Делапорт 275 [Читать](#_Toc412052206)

На этой неделе умер Даргомыжский 279 [Читать](#_Toc412052207)

Значение комедии г. Островского «Горячее сердце» 281 [Читать](#_Toc412052208)

«Прекрасная Елена» и другие пикантные вещи в Великом посту 290 [Читать](#_Toc412052209)

Гг. Шумский, Самойлов, А. Григорьев, Садовский и Васильев 2‑й 298 [Читать](#_Toc412052210)

«Фауст наизнанку» на Александринской сцене 305 [Читать](#_Toc412052211)

«Хижина дяди Тома». — «Фауст наизнанку» 316 [Читать](#_Toc412052212)

«Нерон» г. Жандра 319 [Читать](#_Toc412052213)

Картины прошедшего: писал с натуры А. Сухово-Кобылин 326 [Читать](#_Toc412052214)

Бенефис г‑жи Струйской. — Дебютантка из театральной школы 335 [Читать](#_Toc412052215)

Русская драматическая сцена 339 [Читать](#_Toc412052216)

«Приданое современной девушки», комедия П. Штеллера 377 [Читать](#_Toc412052217)

«Le Demi-Monde» — г‑жа Паска 380 [Читать](#_Toc412052218)

Г‑жа Шнейдер в роли «Герцогини Герольштейнской» 387 [Читать](#_Toc412052219)

«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». — Драматическая хроника А. Н. Островского 410 [Читать](#_Toc412052220)

Юбилей А. Н. Островского 416 [Читать](#_Toc412052221)

Театральное искусство П. Д. Боборыкина 420 [Читать](#_Toc412052222)

П. М. Садовский 424 [Читать](#_Toc412052223)

«Против течения». — «В погоне за прекрасной Еленой» 433 [Читать](#_Toc412052224)

Г. Монахов в роли Кречинского и Расплюев в исполнении г. Васильева 2‑го 438 [Читать](#_Toc412052225)

«Старый барин». — Бенефис г‑жи Читау 441 [Читать](#_Toc412052226)

«Каширская старина», драма г. Аверкиева 448 [Читать](#_Toc412052227)

«Мишура» 452 [Читать](#_Toc412052228)

Бенефис г. Горбунова. — «Трудовой хлеб» 455 [Читать](#_Toc412052229)

«Богатые невесты», комедия А. Н. Островского 459 [Читать](#_Toc412052230)

«Волки и овцы», комедия А. Н. Островского 467 [Читать](#_Toc412052231)

# **{V}** Предисловие

Ни одна область искусства не волнует так страстно, как театр, ни одна не захватывает таких широких кругов публики, не возбуждает стольких споров. Театральные кумиры привлекают к себе наибольшее число идолопоклонников, перед славою модного драматурга меркнет слава романиста или поэта, талантливый художник или музыкант не заставляет так биться сердца, как «нарумяненный трагический актер, махающий мечом картонным». Но все атрибуты славы, и рукоплескания, и лавры, и шум вокруг имени, — сопутствуют деятелям театра только в течение скоропреходящего «настоящего момента». Едва только настоящее отодвигается назад, едва оно становится прошедшим, как картина резко меняется. Имя бывшего модным двадцать или хотя бы десять лет назад драматурга для нового поколения театральной публики — ничего не говорящий звук, восторженные {VI} отзывы современников о таланте сошедшего со сцены артиста кажутся преувеличенными.

При таких условиях, казалось бы, должны утрачивать интерес и статьи, посвященные театральным событиям, уже отошедшим в вечность. Впечатления от того, что представляло интерес минуты, не должны ли и сами являться чем-то эфемерным? Но этот вывод может показаться справедливым только при поверхностном взгляде. Театр — это страница из истории умственной жизни общества, одна из пройденных ступеней культурного развития, и чем скорее стирается из человеческой памяти след, оставленный им и его деятелями, тем с большею тщательностью нужно сохранять, в качестве исторического документа, все то, в чем нашла отражение театральная жизнь, что дает представление о быте и нравах театра былых времен.

Разумеется, не все здесь имеет одинаковую ценность. Историк, получая в свое распоряжение груду материалов, относящихся к известной эпохе, недаром прежде, чем пользоваться ими, подвергает их критической оценке. Многое из того, что пишут о театре «по обязанностям службы» присяжные ценители и судьи, не более, как балласт, который, после того, как он сослужил свою службу, остается только выбросить за борт. Для того, чтобы статья, а иногда и простая заметка о театре получила значение исторического документа, требуется много условий.

{VII} Летописец, — как его представлял себе Пушкин, — оставляя потомству свои «правдивые сказанья», смотрел на это, как на исполнение долга, «завещанного от Бога». Если выразить эту же мысль иначе, на более современный лад, то можно сказать, что в этом труде он видел свое призвание. Пушкинский летописец не простой протоколист: это художник, творчески воссоздающий картины того, чему он был свидетелем:

На старости я сызнова живу,
Минувшее проходит предо мною…

Любовное отношение к этому минувшему и дает ему возможность подметить не те мимолетные, иногда прежде всего бросающиеся в глаза черточки, которые поражают поверхностного наблюдателя, а самую душу событий, их внутренний смысл и значение.

Чтобы писать о театре то, что не только может интересовать современников, но будет иметь значение и много лет спустя, надо прежде всего любить театр. Мало найдется среди писателей таких, которые в свое время не отдали бы дань увлечению сценой. Некрасов воспел этот недуг:

О сцена, сцена! не поэт, —
Кто не был театралом…

Но проходит известный срок, — проходит обыкновенно и увлечение театром. На него начинают смотреть с более прозаической стороны, — как на {VIII} одно из средств убить время от 8 до 12 часов вечера. Таких, которые не изменяют сцене до конца своих дней, немного. Это — влюбленные в театр, принимающие близко к сердцу все, что имеет какое-нибудь к нему отношение, испытывающие глубокую радость, когда для театра дела складываются благоприятно, чувствующие себя несчастными, когда они видят, что что-нибудь мешает свободному его развитию.

К числу таких страстно влюбленных в театр, попеременно то радующихся за него, то печалящихся о нем, принадлежал А. С. Суворин. В собранных в этой книге статьях и заметках о театре, которые он писал во второй половине 60‑х и в начале 70‑х годов, нельзя подметить «заранее обдуманного намерения» отразить всю сложную картину театральной жизни этой эпохи, — А. С. Суворин просто делился впечатлениями, которые вызывали в нем новые пьесы и их исполнители, говорил об отношении к театру публики, касался разных вопросов, казавшихся важными в данную минуту, — но вышла сама собой картина и поучительная, и интересная. Волнующийся сам, писатель заражает своим волнением и читателя, — старые театральные боги оживают, поблекшие краски театральных декораций снова кажутся свежими, волновавшие сердца отцов и дедов, давно нами забытые слова опять звучат, как лозунги.

Картина театральной жизни 60‑х – 70‑х годов сама развернется перед читателем статьей А. С. Суворина, — {IX} здесь мы попробуем наметить ее лишь в самых общих чертах.

Это было безвременье русской драмы. В репертуаре царил Дьяченко, этот, по выражению Суворина, «бессменный пономарь Александринской сцены: как бы дурно ни звонил он, служба его считается всегда полезною». Пьеса Дьяченки «Ледяной дом» была освистана даже невзыскательною публикой Александринского театра, но, — отмечает Суворин, — «весь репертуар этой же недели был дьяченковский с начала и до конца, с понедельника до пятницы включительно, что ни день, то г. Дьяченко! Мне кажется, что это уж чересчур много». Сравнительно с этим любимцем заправил Александринского театра, в таких драматургах, как автор державшихся довольно долго в репертуаре пьес «Гражданский брак» или «Старый барин», критику приходилось признать «что-то в роде проблесков таланта». Но в то же время он не уставал разоблачать и в такого рода пьесах всякую фальшь, всякую погоню за внешними эффектами. В особенности доставалось авторам в тех случаях, когда они, спекулируя на верный почти успех, выводили в пьесах «современные мотивы». «Странные люди все эти авторы, пишущие для сцены и старающиеся уловить современность», — говорит А. С. Суворин. «Они хотят обмануть и самих себя, и зрителей, выставляя молодежь, одно время бредившую несбыточными мечтами, в виде непроходимых глупцов, лишенных человеческого образа». Герои пьесы Пальма «Старый барин», технолог и {X} его будущая спутница жизни, — «новые люди», — Суворину представляются «деревяннейшими созданиями ординарнейшего ума, как ни силится автор одеть этих деятелей артели во всевозможные добродетели». Поклонникам пропаганды при посредстве сцены артельных сыроварен критик саркастически замечает: «сцена вовсе не годится для изображения специальностей, каковы бы они ни были — сыроварные, мыловарные, типографские; сцена служит и должна служить разработке общечеловеческих, а не технических вопросов».

Но можно ли было говорить об упадке драмы в то время, когда был еще жив и писал для сцены Островский? Суворину вполне ясно его значение для театра, в истории которого имя его «займет одно из первых и почетнейших мест». Но это не мешает ему видеть, что заслуги автора «Грозы» главным образом в прошлом. В особенности слабыми и бледными представляются ему исторические пьесы Островского: «историческая хроника или историческая драма — это та окольная дорога, на которую сбился этот замечательный талант». Не удовлетворяют Суворина и другие историческая пьесы Александринского репертуара, которые, — если, не считать поставленной в конце 60‑х годов «Смерти Иоанна Грозного» Алексея Толстого, — сводились к пьесам в роде «Каширской Старины» Аверкиева, ядовито окрещенной Сувориным «Каширской Ерундой», или бесталанной пьесы Жандра «Нерон». В посвященной ей статье мы находим такой убийственный для автора {XI} отзыв: «говорят, что нет действия без причины, но вчера на Мариинской сцене, в трагедии г. Жандра “Нерон”, я видел пять действий без причины». Не только низкий уровень драматического искусства, но и самый характер тех зрелищ, которые предлагались публике на казенной сцене, вызывал резкое осуждение Суворина. На тех же подмостках, где разыгрывались составляющие гордость русской литературы «Горе от ума», «Ревизор» и пьесы Островского, на той сцене, которая должна была бы воспитывать и поднимать уровень вкусов публики, царила оперетка; артисту, сегодня исполнявшему роль Хлестакова или Репетилова, завтра приходилось распевать пошлые куплеты в российских переделках «Герцогини Герольштейнской», «Орфея в аду» или «Фауста наизнанку». Суворин не был строгим ригористом, он не думал, разумеется, отрицать самого права оперетки на существование и охотно признавал остроумие некоторых, — правда, немногих, — произведений этого рода. Но он искренне возмущался тем, что владычество оперетки превращало русский драматический театр в увеселительное место весьма невысокого пошиба. «Я желал бы знать, — спрашивает он, — чем Минерашки хуже Александринского театра, который начинает служить тем же целям, как и г. Излер, отбивая у последнего хлеб. Я вполне убежден, что если б дирекция позволила г. Курочкину, то он насмеялся бы над Александринским театром очень зло и справедливо».

{XII} Сатирические выпады Суворина были направлены не только против заправил сцены, подлаживавшихся под вкусы толпы, но и на самую «александринскую публику», которая чувствовала себя среди пьес Дьяченко и игривых опереточных куплетов совершенно в своей сфере Это публика, «для которой необходим особый репертуар из вещей пряных, в канканном ли или либеральном роде». «У александринской публики, — пишет он далее, — есть свои специальные драматурги, которые изучили ее вкус, приноровились к ней и могут сказать с гордостью: мы знаем публику, а она знает нас».

Подвергнув в ряде статей подробному обсуждению весь репертуар того времени и придя к печальному выводу, что «наша драматургия падает», Суворин пробует разобраться в причинах этого явления. Самому обстоятельному рассмотрению подвергаются цензурные порядки, процедура прохождения пьес через литературно-театральный комитет; строго осуждается царившая в то время система бенефисов, оказывавшая огромное влияние на репертуар, так как актеры ставили в бенефисы пьесы по своему выбору, а потом эти пьесы становились репертуарными, и т. д. Но самое больное место театра того времени, — зло, с которым Суворин не уставал бороться, против которого при каждом удобном случае направлял стрелы, — это отсутствие свободы театров. Монополия русских драматических спектаклей, принадлежавшая казенной сцене, в виду {XIII} отсутствия конкуренции, порождала «незаинтересованность в успехе» у тех, в ведении которых находилось дело. Как вечный припев — «Carthago delenda est», — Суворин не забывает упомянуть об этом, давая отчет о юбилее Островского, и говорит: «Странно, что никому из присутствовавших не пришло в голову провозгласить тост за свободу русского театра, с чем неразрывно связана большая материальная и нравственная независимость русского драматурга». Голос Суворина был одним из тех голосов, немногочисленных, но сильных своею убежденностью и талантом, которые звучали настойчиво, не позволяли театральным чиновникам почить на лаврах, тех голосов, благодаря которым была, наконец, сокрушена мешавшая развитию русского драматического искусства твердыня казенной театральной монополии. Деятельности А. С. Суворина в этом направлении русские драматурги и артисты, получившие, благодаря расцвету частной театральной предприимчивости, значительно больший, чем раньше, простор для развития своих дарований, конечно, не забудут.

Мы коснулись здесь сравнительно немногих вопросов театральной жизни, освещение которых мы находим в статьях о театре Суворина. Но как историк театра, так и просто интересующийся былыми судьбами нашей сцены читатель найдут в статьях Суворина множество чрезвычайно ценных указаний об игре выдающихся артистов того времени, — Васильева 2‑го, Мартынова, Садовского, Самойлова и др., — {XIV} найдут не в форме сухих отчетов, но в виде художественных характеристик. С чуткостью, которую ему давала безграничная любовь к театру, Суворин умел ценить и угадывать каждое новое сценическое дарование: первые выступления Савиной были отмечены им как театральное «событие». Не потеряли значения и для настоящего времени общие суждения Суворина по многим вопросам, как, например, о приемах игры актеров или о значении для них школы, — «той драматической школы, которая стоит за естественность, за простоту и правду и гонит ходульность».

Таков в общих чертах облик Суворина, как «летописца» театра, дающего обширный и разнообразный материал для историка театрального дела в России. Но то, что дает публике театр, если не всегда, то все-таки иногда относится и к области литературы. Суждения, высказываемые Сувориным по поводу произведений такого рода, представляют интерес и для настоящего времени. Достаточно указать, например, что, давая отчет об игре Васильева 2‑го в гоголевской «Женитьбе», он сумел осветить с совершенно новой стороны такой тип, как Кочкарев, о котором, казалось бы, уже все давно сказано.

В заключение нельзя не сказать нескольких слов о «языке» статей Суворина. Известный по газетным статьям более позднего периода его деятельности гибкий, разнообразный, умеющий выражать каждый оттенок мысли, стиль выработался и приобрел полную самостоятельность, разумеется, не сразу. {XV} Но стиль статей о театре привлекает своею ясностью, отсутствием всего ненужного, всего того, что только мешает свободному выражению мысли. При такой трезвости стиля, при отсутствии погони за нарочитыми эффектами, приобретают особую выразительность, поражая читателя самою своею неожиданностью, полные сарказма характеристики как некоторых драматических писателей и артистов, так и тех вершителей судеб театра, деятельность которых представлялась А. С. Суворину особенно вредною.

*Н. Юрьин*

# **{1}** «Гражданский брак», комедия Н. И. Черневского

О комедии «Гражданский брак», шедшей на Александринской сцене в бенефис г. Зуброва, много толковали до появления ее на театральных подмостках. Находились люди, утверждавшие, что это нечто в роде «Горя от ума», что «Гражданский брак» составит эпоху и прочее. Наконец, комедия была назначена к представлению, разучена и вдруг запрещена. Начались сетования в «Петербургском Листке», «Голосе», «Современной Летописи». Комедия снова была позволена, и я ее видел.

В мирной деревенской тиши живет помещик Павел Николаевич Стахеев с дочерью своей Любовью Павловной и с восьмилетним сыном Васей, которого учил Кузьма Иванович Новоникольский, студент медицины, «сын отставного бедного дьячка». Новоникольский прошел огонь и воды, и медные трубы, чтобы поступить в университет. Старик Стахеев очень привязан к угловатому, но честному и прямому молодому человеку, который {2} любит Любовь Павловну, но хранит, конечно, свое чувство в глубине души. У Стахеева живет также, неизвестно зачем, молодой чиновник из Петербурга — Валериан Петрович Новосельский, человек светский и очень богатый, «салонный герой», как сам он говорит о себе впоследствии. Новосельский и по рожденью (его отец — генерал), и по связям принадлежит к высшему петербургскому кругу.

Действие открывается длиннейшим и пустейшим разговором между отцом и дочерью, наводящим смертную тоску. Отец, между прочим, спрашивает дочь: не влюблена ли она в Новосельского? Дочь отвечает, что влюблена, просит отца полюбить Новосельского так, как она его любит. Стахееву не совсем нравится молодой аристократ, но он тотчас же соглашается полюбить его. Раздаются два выстрела — дамы вздрагивают. Предупреждаю об этих выстрелах читательниц, которые захотят видеть «Гражданский брак»; они совершенно не нужны: хотел ли автор вывести ими публику из усыпления, или же хотел этими салютами предварить ее о пришествии своих главных героев — неизвестно. Во всяком случае, герои появляются. Семинарист Новоникольский сейчас же начинает грубить Новосельскому, точно Базаров; по первым словам Новосельского видно, что это человек совершенно глупый, нахватавшийся из журналов разных фраз и от нечего делать выбалтывающий эти фразы всякому встречному, кстати и некстати. Поговорив немного, Новоникольский уходит перевязывать руку какому-то крестьянину, а Стахеев — спать. Оставшиеся на сцене Новосельский и Любинька {3} начинают целоваться и амурничать. Наамурившись, Новосельский вдруг говорит, что он сегодня же едет в Петербург, и приглашает сопутствовать себе Любовь Павловну. Последняя, натурально, крайне удивлена этим пассажем, ибо рассчитывала, что он на ней женится. Новосельский говорит, что его убеждения не позволяют ему вступить с нею в брак, как вступают все порядочные люди, т. е. повенчаться. «Я признаю гражданский брак — говорит он. Я не хочу лечь бревном на твоей дороге: ведь ты можешь встретить когда-нибудь человека более достойного, чем я. Мы разойдемся тогда честно, каждый в свою сторону. В Петербурге откроется для тебя широкий путь школьного труда», и проч. Одним словом, много глупого и пошлого говорит Новосельский. Положим, Любовь Павловна влюблена в этого светского хлыща и дурака; положим, любовь слепа; но я ссылаюсь на всех присутствовавших в театре женщин и девушек: могли ли бы девушки с прекрасною душою (как это оказывается впоследствии) увлечься ходульными, пошлыми фразами великосветского хлыща и бросить своего нежно любимого отца? Но у автора это делается скоро. Любовь Павловна уходит приготовляться к отъезду; на сцене является Новоникольский и начинает крупный разговор с Новосельским о гражданском браке. Сознавая всю пустоту и тупость великосветского хлыща, семинарист с честною откровенностью бьет его гнилые теории и доказывает, что гражданский брак у нас невозможен, так как он не признается ни правительством, ни обществом. Доказательства могли бы быть и сильнее, и толковее, {4} но публика осталась довольна и тем, которые вложил автор в уста своего героя. Особенных рукоплесканий удостоилась фраза Новоникольского, обращенная к этому господину, во весь свой век, благодаря богатству, ничего не делавшему: «До тех пор у нас ничего не будет порядочного, пока таких ослов, как вы, не заставят дело делать». Мы того мнения, что ослы и останутся ослами, и едва ли выиграет что-нибудь общество, если они станут что-нибудь делать.

Новоникольский уходит, а Новосельский с Любовью Павловною уезжают в Петербург. Все остальные четыре действия происходят в Петербурге. Новосельский во втором действии целуется и амурничает с Любовью Павловной; они, по-видимому, счастливы; Любови Павловне недостает только одного: труда; она хочет иметь свои деньги, свой заработок; понятно, что любовник о труде только вычитал и не может удовлетворить в этом отношении желание своей возлюбленной. Является дядя Новосельского, Владимир Александрович, прямо из Америки, где он провел немало лет. Поздоровавшись, он начинает обличать литературу и общество и длиннейшим образом доказывает несостоятельность гражданского брака, повторяя в сущности то же, что говорил в первом действии Новоникольский. Наговорившись досыта и обозвав Любовь Павловну «содержанкой», Владимир Александрович остался вдвоем с нигилисткой, баронессой Клеопатрой Петровной Дах-Реден, которая явилась в гости к холостому Новосельскому — она презирает приличия и считает их рутиной. Дядюшка {5} немедленно приступает к ней с предложением: разорвать связь племянника с Любовью Павловной; Дах-Реден сначала не соглашается, но потом, узнав, что Владимир Александрович скупил ее векселя, соглашается обольстить молодого Новосельского. Зритель никак не может понять, зачем этот американский дядюшка так именно действует, зачем он скупил векселя и проч.

В третьем действии дядюшка старается выставить самой Любови Павловне в самом скверном виде племянника; затем племянник, увлекаемый баронессой Дах-Реден, грубо отталкивает от себя Любовь Павловну, которая падает в истерике, и далее, в четвертом действии, мы видим ее уже на отдельной квартире. Тут она получает письмо от Новоникольского, который извещает ее о смерти отца и предлагает ей свою руку. Любовь Павловна соглашается. Вдруг, является американский дядюшка, советует ей перебраться этажом выше, в комфортабельную квартиру, и тоже предлагаете ей свою руку. Любовь Павловна говорит, что руку свою она уже отдала; американский дядюшка, сгораемый любовью, бросается на девушку, жмет ее в своих объятьях и готовится разыграть сцену совершенно неприличную, быть может, еще более неприличную, чем известная сцена «Nos intimes». К счастью, Любовь Павловна вырывается; дядюшка приходит в себя, говорит, что он едет тотчас же опять в Америку и, остановившись у двери и сказав: «я хочу запомнить, как вы стоите», уходит.

В пятом действии мы на квартире у Новоникольского. Он женился на Любови Павловне; {6} но она не любит его, очевидно, так, как любила Новосельского; на сцену она является умирающей: у ней окостенели клапаны в сердце. Приходит Новосельский, в костюме кабачного героя, в рубище, и просит прощенья у Любови Павловны, которая говорит, что он перед ней не виноват. Оказывается из трескучего монолога Новосельского, что он прожил свое состояние, оставлен друзьями, оставлен любовницей и принужден теперь скитаться по кабакам, проклиная свою прежнюю жизнь. Когда он высказался и заслужил рукоплескания, является Новоникольский и бросается душить Новосельского; Любовь Павловна страшно вскрикивает и умирает. Новоникольский говорит над нею монолог о том, что вот он трудился, голодал для науки, вышел в люди и думал найти вознаграждение за все перенесенное им в любви к девушке, в этом огоньке, который приветливо светился ему, но и этот огонек потушили злые люди. Комедии конец. Что же хотел сказать г. Черневский своим произведением? Это едва ли кому известно. Гражданский брак он не осмеял в принципе, потому что взял случай совсем не подходящий. Новосельских видали мы и прежде; и в жизни, и в романах встречали мы господ, которым ровно ничего не значит обольстить девушку и потом бросить ее. Прежде эти господа проводили доверчивых девушек обещанием жениться на них и затем, выжав лимон, бросали его на мостовую. Новосельский отличается от этих хлыщей только тем, что прикрывает свои намерения «гражданским браком» — словом, которое он вычитал и не уразумел {7} достаточно; при этом Новосельский примиряет с собою легче, чем те господа, которые соблазняли девушек обещанием жениться на них: во-первых, он глуп, а не зол; во-вторых, у зрителя остается после комедии такое впечатление: не будь американского дядюшки, который затеял ловкую интригу против племянника, быть может, последний и женился бы на Любови Павловне, до приезда этого дядюшки молодые люди живут дружно и любят друг друга; у Новосельского дурь могла пройти, и он, нахваставшись «гражданским браком» перед великосветскими приятелями, мог кончить, как кончают многие, признав свою возлюбленную законною женою пред алтарем. Между тем, все симпатии автора на стороне; этого дядюшки, которого он заставляет произносить обличительные монологи. Что ж это за дядюшка? Заслуживает ли он какого-нибудь уважения? Какое впечатление слагается у зрителя об этом российском американце? Ни с того, ни с сего, с холодностью каменного человека, он обрушивается над бедною девушкой, соблазненною великосветским хлыщем. Не узнав этой девушки, он затевает против нее самую гадкую интригу единственно потому, что эта девушка — дочь помещика, у которого всего 300 десятин земли, стало быть девушка бедная, не пара богатому молодому человеку. Будь Любовь Павловна дочь богатого человека, этот дядюшка, конечно, посоветовал бы племяннику вступить с нею в брак законный. Стало быть, американский дядюшка решился разбить жизнь девушки единственно из денежного расчета, из желания помочь племяннику {8} устроить свою карьеру надлежащим образом. Нравственные правила этого дядюшки выступают ярко: он говорит, напр., что замужняя женщина может иметь двенадцать любовников — у общества есть тысячи причин простить ей это; но общество не может и не должно прощать девушке, которая отдалась молодому человеку со всем пылом неиспорченной души; по мнению дядюшки, в этом случае замужняя женщина только «нарушает брак», между тем как девушка вовсе не признает брака. Стало быть, нарушение клятв, данных перед Богом и людьми, — простительно; сохранение же клятвы, данной любимому человеку наедине, — преступление. Постоянная, неизменная любовь женщины, освятить которую браком перед алтарем зависит не от нее, — преступление; разврат замужней женщины — если не достоинство, то и не такое преступление, которое нельзя было бы простить. Признаемся, едва ли такая нравственность где-либо проповедовалась со сценических подмостков. Это беззастенчивый разврат, возведенный в куб, но одинаково противный и нравственности, и религии. Выставь автор Любовь Павловну пустою девчонкой, которая, нахватавшись разных фраз о гражданском браке и свободе чувства, меняет любовников как вещи, — тогда была бы еще понятна фраза дядюшки; но Любовь Павловна — наивная и добрая девушка, вся проникнутая самою преданною, самою неизменною любовью, которая сводит ее и в могилу; Любовь Павловна о гражданском браке вовсе и не говорит, она готова сейчас же повенчаться, потому что чувствует, как велика и долговечна ее любовь; она даже {9} отцу своему пишет, что Новосельский обвенчался с нею, отец через Новоникольского отвечает ей, что он приедет порадоваться на их житье-бытье. Все это она рассказывает своему любовнику с тайной надеждой, что он откажется от той дури, которая залезла к нему в голову.

Но это еще не все.

Зритель, в конце концов, недоумевает насчет дядюшки, — уж не затем ли принялся он интриговать против племянника, чтобы самому воспользоваться девушкой. Правда, интригу он начал, когда не видал еще девушки, но потом, увидав ее, он влюбился в нее и пришел предложить ей брак «перед Богом и обществом». Жертва с его стороны невелика, ибо он мог преспокойно укатить с женою в Америку, избавившись таким образом от насмешек своих знакомых. Он — эгоист первой руки и любит только себя. Когда девушка отказывает ему, он бросается на нее с тем же мерзким, плотоядным чувством, с каким Базаров бросился на Одинцову. Зритель не может помириться с этим дядюшкою, хотя он и произносит сантиментально: «я хочу запомнить, как она стоит», хотя он произносит еще ранее: «татарская кровь сказалась». Это не извинение. Не знаем, что хотел сказать автор последнею фразой. Хотел ли он сказать, что мы, русские, все татары, еще более татары, чем этот наилучший наш представитель, или же хотел сказать этим, что американский дядюшка происходит от какого-нибудь татарского мурзы, или же — что татарщина привилась к нему воспитанием?

{10} Вот каков этот дядюшка. Какое значение имеют, после этого, все его красивые фразы? Не есть ли это фразы сухого эгоиста, презирающего все и всех и в сущности стоящего, по своему нравственному развитию, даже ниже своего племянника? У этого последнего прорывается, например, чувство, когда Любовь Павловна падает в истерике; он готов был просить у нее прощения и, конечно, возвратился бы на путь истины, если бы баронесса, побуждаемая векселями американского дядюшки, не утащила его насильно.

Хотел ли г. Черневский осмеять нигилистов и нигилисток? Прекрасно. Но осмеял ли он их? Каких нигилистов он выставил перед нами? Любуйтесь, господа: вот вам богатый «салонный лев» и — нигилист; вот вам баронесса — нигилистка. Нигилист и нигилистка из высшего круга! Правда, из того же круга он берет дядюшку, но, по нашему мнению, человека крайне безнравственного, по мнению автора, — прекрасного человека; но этот прекрасный человек проводит всю жизнь в Америке, стало быть то прекрасное, что заметил в нем автор, получено из Америки. В высшем круге автор ничего не нашел, кроме соблазнителя и развратника и кроме пошлой развратницы и интриганки. Мы мнения противоположного на этот счет, думая, что порядочные люди решительно везде есть, как в высшем, так и в низших слоях общества.

Однако же, скажут нам, в комедии столько благонамеренных фраз! Прекрасно, господа; но вы вдумайтесь в эти фразы, сопоставьте их с поступками людей, которые их произносят, и вы {11} увидите, что противоречие на противоречии едет и противоречием погоняет, что комедия уничтожает самоё себя, что автор сам себя бьет собственною розгой. Он видит перед собою явления ненормальные, но объяснить их не умел, потому что идеи не перебродили еще в его голове: они только зародились, или, лучше сказать, — вычитаны и затем пущены в оборот также неразборчиво, как неразборчиво были нахватаны. В самом деле, прислушайтесь к этим фразам: они далеко не новы, вы все их слышали, или читали; тут есть и фразы целиком из «Отцов и Детей», и клочки из передовых газетных и журнальных статей; но там, где вы читали их, они являлись у места, потому что были развиты и подкреплены доказательствами; в комедии же они являются оторванными лохмотьями. Перед вами люди, делающие мерзости и произносящие благородные фразы (исключение — один Новоникольский). Говорить и разбойник может благородные фразы, но разбойником все-таки он останется, и я запру от него двери своего дома.

О литературном значении комедии говорить едва ли нужно. Из предыдущего разбора ясно, надеемся, как мало идет к произведению г. Черневского название комедии. В нем нет ни типов, ни действия; есть только фразы, и то не свои. Самая завязка пьесы стара, как мир. Чтобы далеко не ходить, напомним «Материнское благословение» и «Станционного смотрителя» (Пушкина). Новоникольский напоминает отчасти Базарова, отчасти героев новейших повестей; американский дядя — Петра Ивановича {12} Адуева «Обыкновенной истории», помещик Стахеев — Кирсанова. Одним словом, все чужое.

Мы, однако, не отрицаем совершенно таланта у г. Черневского. Есть что-то в роде проблесков, но чрезвычайно смутных, почти неуловимых. Да и этим проблескам мешает тот хаос, который царствует в его юной еще, вероятно, голове.

Мы распространились о комедии единственно потому, что она затронула такие вопросы, сколько-нибудь удовлетворительное решение которых по силам разве новому Грибоедову.

27 ноября 1866 г.

# **{13}** «Козьма Захарьевич Минин-Сухорук»

Драма г. Островского «Козьма Захарьевич Минин-Сухорук» отличается особенным поэтическим обаянием и редкой прелестью стиха; но при всех ее достоинствах, не захватывает вполне нижегородского движения. По моему личному мнению, главная ошибка г. Островского заключается в выборе драматического момента. Мгновенная вспышка патриотизма недостаточна для драмы, задавшейся изображением великого события в русской истории, события вполне народного. Для обрисовки характера Минина слишком мало той сравнительно ничтожной борьбы, которая предстояла ему в Нижнем. Настоящая борьба, где нужно было пускать все средства ума, где приходилось бороться с самыми разнообразными стремлениями областей и городов, где нужно было согласить почти противоположные интересы, происходила не в Нижнем, а в Ярославле, куда пришло войско Пожарского и Минина и принуждено было остаться на долгую стоянку. Ярославль, обратясь на несколько {14} месяцев в средоточие, в столицу России, представлял в то время самую пеструю картину: тут были и русские, и шведы, и поляки, и австрийцы. И какое широкое поле для драматурга: отсюда рассылались призывные грамоты Пожарского и Минина, сюда приходили выборные от городов, здесь принимал Пожарский новгородское посольство, сюда же были направлены интриги Заруцкого и поляков, чтоб уничтожить единение Руси, здесь же произведено покушение на жизнь Пожарского. Минину и Пожарскому предстояла здесь борьба колоссальная: они принуждены были то хитрить и лукавить, то обращаться к патриотическому и религиозному чувству русских, то пускать в ход дипломатические уловки, то напрягать весь свой ум, чтоб достать денег и войска, то соглашать мнения вождей ополчения. Здесь был разгар жизни, здесь решался великий вопрос о том: быть Руси или не быть… Нижний и Москва — пролог и эпилог великой драмы, кончившейся избранием на царство Михаила Феодоровича, самая же драма происходила в Ярославле.

Достоинства и недостатки всякого драматического произведения выступают обыкновенно ярче, когда оно из печати переходит на сцену. Когда драма г. Островского появилась в «Современнике», многие говорили, что Минин неверно понят автором, что он напоминает Деву Орлеанскую. Справедливость этого замечания бросалась в глаза во время представления. Г. Островский заставляет Минина произносить монолог, в котором Минин рассказывает, как молил Бога о том, чтоб Он избрал его спасителем Руси и проч. Читавшие произведение {15} Островского в «Современнике», конечно, такого монолога не помнят; но мы должны им сказать, что 5‑й акт драмы совершенно переделан. В печати она кончалась проводами нижегородского ополчения; на сцене этой картины нет, но зато, вместо нее, есть две новые. Первая происходит под стенами Москвы. Вслед за сильной ружейной пальбой на сцену являются Пожарский, Минин, Поспелов (боярский сын, жених Марфы Борисовны) и другие нижегородцы. Минин вызывается идти с небольшим отрядом и ударить в тыл врага; после его ухода Пожарский несколько времени разговаривает с казаком и потом сам бросается в битву; звуки отдаленной пальбы глухо слышатся во все время последующей сцены, когда приходят умирать перед зрителями сначала Баим Колзаков, потом Поспелов. Колзаков действительно умирает, а Поспелова возвращает к жизни странник, знающий целебные свойства трав. Наконец, появляются Пожарский и Минин победителями. Тут-то Минин произносит тот монолог, о котором мы упомянули, и еще другой, очень хорошо написанный, в котором он говорит, что желал бы видеть Русь богатою, чтобы реки ее покрылись судами, чтобы цвела в ней торговля, чтобы был в ней правый суд и на престоле царствовала милость.

Последняя картина происходит в доме Минина. На сцене Татьяна Юрьевна, жена Минина, в кринолине, совершенно забывшая, что дело происходит в 1612 году, когда еще не было распоряжения местной нижегородской власти о непременном ношении всеми женщинами кринолина. Татьяна Юрьевна разговаривает {16} с Марфой Борисовной о Минине, Поспелове и проч. Вдруг является Поспелов; радостное свидание с невестой и проч.; потом является сын Минина и говорит, что Михаил Феодорович пожаловал выборного всей земли русской, т. е. Козьму Захарьевича, думным дворянином и восемью деревнями. Входит Минин; его встречают с хлебом-солью нижегородцы, жена бросается к нему в объятия, и занавес падает. Автора единодушно вызывали, но его не было в театре.

Мы невольно спрашивали себя: зачем эта переделка, что выиграла от нее драма? Несколько хороших стихов разве? Еще будь сцена под Москвою лучше обставлена, будь в ней больше движения, она могла бы чрезвычайно эффектно кончить драму; но зачем последняя сцена? Неужели для Поспелова и Марфы Борисовны? По моему мнению, оба эти лица совершенно лишние в драме, и только заслоняют собою главный мотив ее. Если не для Поспелова приделана третья картина 5‑го действия, то неужели для нравоучения? Напоминая собою множество драматических произведений, в которых выводятся солдаты, возвращающиеся на родину, эта последняя картина даже вредит смыслу пьесы. Минин не отставной солдат. Я делаю это замечание потому, что высоко ставлю дарование г. Островского: художник всегда должен оставаться на той высоте, на которую возвели его талант и уважение публики, и не сходит с этой высоты ради эффекта.

Нам остается сказать об исполнении пьесы, и эта задача всегда казалась мне самою неблагодарною: актерское самолюбие, как я имел случай уже убедиться, {17} самое худшее из всех самолюбий. На этот раз я утешаю себя тем, что мне главным образом придется говорить о г. Бурдине, актере чрезвычайно добросовестном. По всему было видно, что он трудился над ролью Минина и знал ее прекрасно. Первый акт прошел сносно, точно так же, как и начало второго действия; но вот солнце заходит, последние лучи солнца поглощают облака, начинается вечерний сумрак. Минин один на сцене, в беседе с самим собою, среди этой вечерней тишины, нарушаемой тихими звуками отдаленной песни, утомленный тревогами дня, оскорбленный равнодушием своих сограждан к общему бедствию, он высказывается в прекрасном монологе, исполненном поэзии и хватающем за душу. Г. Бурдин начал этот монолог недурно; но чем дальше говорил он его, тем дикция выходила хуже, неестественнее, обращаясь иногда в такую фальшь, что совестно становилось за артиста, и мы невольно опускали голову, чтобы не видеть перед собою кривлянья, и готовы были заткнуть уши, чтоб не слышать изуродованных стихов. Не было почти ни одного прочувствованного слова — все выходило деланным и крайне непонятным.

Вон огоньки зажгли по берегам;
Бурлаки, труд тяжелый забывая,
Убогую себе готовят пищу,
Вон песню затянули.

Тихое, сосредоточенное чувство овладевает Мининым: чем проще произнести эти стихи, тем вышло бы лучше; но г. Бурдин и их декламировал. {18} Ужасающею фальшью рутинно-картонных рыцарей отозвались в ушах зрителя и следующие поэтические стихи:

Все слезы с матушки широкой Руси,
Новогородские, псковские слезы,
С Оки и с Клязьмы, с Дона и с Москвы,
От Волхова и до широкой Камы,
Пусть все они в одну сольются песню
И рвут мне сердце, душу жгут огнем,
И слабый дух на подвиг утверждают.
О, Господи! Благослови меня!
Я чувствую неведомые силы,
Готов один поднять всю Русь на плечи…

При этом г. Бурдин поднялся на носки и потрясал плечами, словно чувствуя на них генеральские эполеты…

Плохо был сказан монолог с лобного места и еще хуже следующие стихи:

Да взяли б у святых икон взаймы
На время только ризы золотые.
Пошлет Господь, оправим их опять.

С глубоким благоговением должен произнести Минин слова: «И в мнозе Бог и в мале Бог»: но г. Бурдин выкрикнул их так, словно звал извозчика с противоположная конца улицы. Та сцена, в которой Минин берет запись с нижегородцев, закабаляет их себе, была также исполнена глубокой фальши. Слово: «пиши» г. Бурдин произносил так, что становилось тяжело за артиста. В этой сцене в Минине происходит борьба; но разве эта борьба может выражаться так неестественно-дико, {19} как это выходило у г. Бурдина. Очень эффектный, хотя и не новый по замыслу монолог в последней картине, когда Минин говорит о том, какою бы он хотел видеть Русь, у г. Бурдина пропал совершенно и не вызвал даже аплодисментов. Значит, г. Бурдину не аплодировали? Не только аплодировали, но и вызывали его; но пусть г. Бурдин не самообольщается: публика аплодировала прекрасным стихам, возвышенным чувствам, выраженным в изящной поэтической форме, а вовсе не актеру. Будь эти стихи произнесены даже плохим писцом, во фраке, без сценической иллюзии, они и тогда вызвали бы рукоплескания. В конце концов мы должны сказать, что Минин вышел ходулен и жалок. Роль эта совершенно не по средствам г. Бурдину, и да простит ему Бог за то, что он взялся не за свое дело.

Остальные персонажи были не лучше: декламация преобладала у всех, а о типичности характеров не было и помина: всякий старался о том, чтоб получше выкрикнуть эффектную фразу и ударить себя в грудь кулаком так, чтоб удар был слышен в галерее, которая за такой подвиг награждает обыкновенно рукоплесканиями. Не совсем дурен был г. Зубров (Лыткин) и очень недурна г‑жа Владимирова (Марфа Борисовна) в последней картине. Вполне хороши были только г. Сосницкий (Аксенов) и г. Горбунов (Темкин). Г. Нильский (Пожарский, лицо бесцветное у автора) держался с достоинством, но от битья себя в грудь не воздержался.

11 декабря 1866 г.

# **{20}** Расти и греми слава русского театра

Я всегда питал симпатии к таланту г. Ростислава, а теперь питаю ее еще сильнее, ибо вижу в нем либерального человека, просвещенного реформатора, и притом реформатора-консерватора Он остроумно сравнивает настоящее управление театрами с удельным департаментом, организованным на чисто бюрократическую ногу. Он приводит любопытные цифры о состоянии наших театров в 1858 году, не изменившихся, конечно, и доселе в главных чертах. Русская драматическая труппа состояла в 1858 году из 131 лица. На содержание их и другие расходы употреблено 117 000 руб. сборов от представлений этой труппы поступило 170 921 руб. 45 коп.; следовательно труппа эта принесла в 1868 году 63 921 руб. 46 коп. Персонал русской оперной труппы состоял из 108 лиц (вместе с хорами), содержание его стоило дирекции 53 609 руб., а сборов от представлений поступило {21} 69 620 руб., то есть осталось в прибыли более 13 000 руб. Содержание французской труппы стоило 171 247 руб., а сборов от нее поступило только 106 990 руб. «В общей сложности, говорит г. Ростислав, петербургские театры, по милости слишком роскошного балета и иностранных трупп, едва-едва выручают несколько более половины расходуемых на них сумм. Пособие из кабинета Его Величества, из Государственного Казначейства и других источников простирается, сколько нам известно, до 400 000 руб. ежегодно». Таковы данные, и нельзя сказать, чтобы они не были красноречивы. Барыш, доставляемый русскими труппами, идет на покрытие дефицитов трупп иностранных и балета. Искусство и казна, без сомнения, выиграли бы, если бы правительство оставило за собой один театр и затем объявило бы свободу театров. По нашему мнению, это единственная желательная реформа в театральном деле. Но г. Ростислав, а за ним и г. Гремислав не так думают.

Оба они выказывают себя огромными знатоками и вступили уже между собой в полемику. Замечательно, что противниками г. Ростислава почти постоянно являются то Мстиславы, то Гремиславы, и я полагаю, что все они трое — люди очень честолюбивые, на что указывают самые их псевдонимы: Рости слава, мсти слава, греми слава. Как только г. Ростислав начинает думать, что слава его растет, г. Мстислав, задетый за живое, начинает мстить, г. Гремислав начинает греметь, думая своей славой заглушить славу обоих противников своих.

{22} Г. Ростислава., которого я очень уважаю, хотя никогда не мог понять ни одной строчки из его музыкальных рецензий, являясь реформатором в театральном деле, опирается на комиссию, которая учреждена была в 1858 году и три года проработала над проектом театральной реформы. Самая эта продолжительность трудов комиссии говорит, конечно, в пользу ее «полезных предначертаний». В три года можно начертать целое законодательство, обнимающее собой все стороны народной жизни, и предварительно изучить не только законодательство стран европейских, но и порыться за океаном и морями. Децемвиры составили законы двенадцати таблиц в два года, и труд их не потерял значения и доселе. Г. Ростислав думает, что и театральная комиссия составила нечто в роде двенадцати таблиц, ибо относится к ее трудам с необыкновенным уважением, называя их не иначе, как «полезными предначертаниями». Я охотно бы присоединился к г. Ростиславу, тем более, что комиссия составила тоже двенадцать… положений и штатов, между которыми есть даже «положение о заготовке, продаже и поверке входных билетов», но мне сдается, что эта комиссия занималась таким же полезным делом, каким занимались древле члены крыловского квартета.

Как музыке идти?
Ведь вы не так сидите!

Комиссия нашла, что директор театра обладает слишком сильной властью. Она решилась ограничить эту власть. Для этого она предначертала директору {23} быть почетным президентом театральных контор и иметь высший надзор и высшее попечение за всем тем, что к искусствам относится, и затем сочинила еще семь новых директоров, которые, однако ж, не директорами называться будут, а членами. Эти семь членов, как семь смертных грехов, должны окружать главного директора и вместе с ним составлять совет, который коллегиальным путем будет решать все театральные дела.

Искусства непременно еще процветут, утверждает г. Ростислав, ибо «нельзя сомневаться, чтоб не нашлось в России семи человек, достаточно подготовленных для занятий с пользою предполагавшихся комиссией членских должностей». И как не процвести тогда искусствам? Теперь вся беда, по мнению г. Ростислава, заключается в том, что никакого порядка нет, а тогда будет порядок отменный, ибо балетом станет заведовать особый директор, искусный в танцевальном искусстве, у которого и ноги окрепли, и колени выработаны; драмой — директор, искусный в драматургии, а оперою — искусный музыкант, который, по крайней мере, на флейте может твердить «дуэт амольный». «Каждый отстаивает, разумеется, взлелеянное им детище», восклицает г. Ростислав. Директоры сходятся в заседание, каждый из них проникнут своей специальностью. Директор-драматург отстаивает необходимость поставить комедию г. Дьяченко: «Неизменное копье или пономарь в теле»; директор-музыкант возражает, что, конечно, «Неизменное копье» — пьеса полезная для нравов, но опера «Римские {24} бани» еще полезнее, ибо представляет порок во всей наготе, которого, как известно, публика так боится, что стремглав бросается смотреть ее; со своей стороны, директор танцевальный настаивает на необходимости развивать в народе грацию и крепкие ноги, и предлагает поставить балет «Вавилонская красавица». Начинается спор ожесточенный. Директор-президент старается водворить порядок, но вотще… Директоры-специалисты, для вящего вразумления друг друга, начинают — один декламировать монолог из «Неизменного копья», другой петь арию примадонны из «Римских бань», третий выделывает самые соблазнительные па, на которые только способна вавилонская красавица. Гвалт ужасный. Тогда являются директоры хозяйственной части и объявляют, что денег нет. Заседание кончено. Но доводы г. Ростислава еще не все.

Теперь, рассуждает он (вкратце передаю его речь), является знаменитый композитор, пишет великолепную оперу, но сам для постановки ее прибыть не может (в случае внезапной смерти, например, что очень возможно при развитии разных эпидемий). Сейчас директор оперный и пригодился. Или вот еще случай: певец или певица заупрямились, требуют купюр или желают вставить какую-либо постороннюю кабалету. Оперный директор не допустит. Он тут, он — власть. «Милостивый государь», или «signora mia» и бровью этак сердито поведет. Сейчас же все смирится, ибо он — власть.

А жалованье за это он много получать будет?

О жаловании г. Ростислав умалчивает, но, вообще, комиссия прибавила к штатам 100 000 руб., {25} стало быть, семь директоров обижены не будут, как не будут обижены и их семьдесят семь канцелярий. Г. Гремислав понял слабые стороны допотопной комиссии, которая трудилась три года над тем, чтоб прибавить к одному директору семь новых, что, говоря откровенно, можно бы предначертать и в одну неделю. Г. Гремислав объявил, кроме того, что проект этой бесполезной комиссии забракован правительством, как такой, который без нужды распложает только чиновников. Со своей стороны, г. Гремислав предлагает учредить совещательный комитет из артистов, оставив одного директора. Искусство процветет, утверждает он, ибо артисты — народ хороший и друг друга не выдадут; я же думаю, что и совещательный комитет из артистов будет совещательным комитетом чиновников и, в конце концов, обратится в пустую формальность. Артисты станут подписывать то, что им предложат подписать, хотя нет сомнения, что артисты народ хороший.

Можно надеяться, что как проект г. Ростислава с семью смертными грехами, так и проект г. Гремислава с своей наивностью останутся втуне, и сии два мужа напрасно устремляют копья друг против друга и изрыгают пламень верности Аполлону в мундире. Было бы большим несчастьем для наших театров, если бы правительство остановилось на подобных мерах, которые могут только отодвинуть свободу театров, эту единственную рациональную меру.

4 января 1867 г.

# **{26}** «Смерть Иоанна Грозного», трагедия графа А. К. Толстого

Самым крупным событием истекшей недели была постановка на сцене Мариинского театра трагедии графа А. К. Толстого: «Смерть Иоанна Грозного». Долго ожидалось это событие, много было говорено о нем в печати, еще больше было толков, перешедших в печать. «Смерть Иоанна Грозного» — первая русская пьеса, поставленная великолепно, с должным вниманием к историческому сюжету, поставленная так, как до сего времени ставились только балеты, какие-нибудь Дочери Фараона, Коньки-горбунки и проч. В «Смерти Иоанна Грозного» многое в первый раз появляется на сцене, начиная с монаха-схимника.

Общее впечатление пьесы — самое безотрадное: ни одного примиряющего слова, ничего такого, что говорило бы лучшим струнам вашего сердца. Перед вами прежде всего является приниженное боярство, среди кровавого деспотизма потерявшее свои доблести, «как баранье стадо», по выражению князя Сицкого, {27} одного из действующих лиц, «идущее в бойню». Под вечным страхом казни, оно не потеряло только одного — духа интриги и местничества, который одушевляет его, как скоро представляется ему случай выказать этот тлетворный дух. Все лучшие представители боярства уже погублены грозным, подозрительным Иоанном; остались целы только или посредственность, или слишком ловкие интриганы. Народ делается поделочным материалом в руках этих интриганов, которые или давят, или закупают его в свою пользу, смотря по обстоятельствам Исключение остается за одним Захарьиным, который не боится говорить правду Иоанну, не боится защитить невинного, и народ прославил в своих песнях этого полумифического боярина, в котором, как последнем могикане прежних доблестей, соединил придавленный русский человек все свои симпатии, все свои надежды. Иоанн Грозный — это десять египетских казней, посланных Богом на русский народ. Под его мертвящим деспотизмом поблекли лучшие цветы русской жизни; на увлаженной кровью почве не вырастала новая, юная жизнь, потому что губил он с корнем, потому что семена, которые он смял, были семена раздора, рабства, лести, интриги, шпионства, взаимного недоверия. Из таких семян могут вырасти только ядовитые деревья, и они действительно выросли. Нужна была страшная очистительная жертва, которую принес русский народ в Смутное время, нужно было благодатное царствование Михаила Феодоровича, чтобы язвы проказы немного поджили. Неудивительны слова иностранца, сына свободной Голландии, который, {28} будучи в России в первые годы царствования Михаила Феодоровича, говорил, что кротостью с русским народом ничего не возьмешь, что им надо править, опустив руку по локоть в человеческую кровь; неудивительны эти слова, потому что деспотизм делает из людей полуживотных, питает в них худшие инстинкты.

В трагедии графа Толстого, в четвертом действии, есть прекрасная народная сцена, одна из лучших сцен во всей пьесе. Вспоминая лучшие времена царствования Грозного, народ выражается так:

«За взятки царь таки казнил их прежде!
Я видел сам: раз десять человек
Висело рядом; а на шею им
Повышены их посулы все были!..

Да, царь в обиду не давал народ!
Бывало, сам выходит на крыльцо,
От всякого примает челобитье
И рядит суд, и суд его не долог:
Обидчик — будь хоть князь, иль воевода,
А уличен — так голову долой».

Вот о каком идеальном счастии вспоминает народ: стихи эти действительно выражают историческую истину, и мы приводим их, как факт непреложный. Надеюсь, что такому счастью не позавидует ни один современный человек, по той простой причине, что тут все-таки о правде., о законе не было речи. В наше время судебная часть устроена на иных основаниях. Мы неспособны восхищаться кровавыми казнями, хотя бы они постигали виновных в бесстыдном лихоимстве. Но и современники {29} Грозного не нуждались в орде опричников, которая совершала его именем такие преступления, при описании которых волос становится дыбом. Если все это можно объяснить необходимыми государственными причинами, надобностью сломить рог гордыне и привести все к одному знаменателю, к уровню молчания и двоедушия, истребить в человеческой душе самое дорогое ее достояние — независимую смелость, эту искру божества, — то после этого чего же нельзя оправдать, во имя так называемого демократизма?..

Когда смотришь драму графа Толстого, то вся испорченность человеческой природы, приниженной деспотизмом, является очень ярко: и боярство, и народ одинаково непривлекательны и не возбуждают к себе ни жалости, ни симпатии. У вас невольно рождается вопрос: из-за каких принципов эти люди приносили себя в жертву? Какие семена думали они сеять? Когда христиане добровольно умирали на римских цирках, под когтями и пастью диких зверей, то чувство высокой любви к Спасителю мира и Его благодатному учению, одушевлявшее мучеников, делает понятными эти жертвы, и им сочувствуешь, перед их страданиями останавливаешься с сердечным умилением. Истина светила им сквозь отверстое небо, окрыляла их и ярким блеском зажигалась над челом их… Но эти несчастные мученики Грозного, который говорит о себе:

 … беззакония мои
Песка морского паче: сыроядец,
Мучитель, блудник, церкви оскорбитель.

{30} Эти мученики какие семена сеяли, за какую истину страдали, что нового принесли в мир своею смертью? Несколько сочувственных строк в истории, да разве несколько слез из глаз нервной дамы, если б мученическая смерть погибших воспроизведена была в романе или на сцене.

Вынесли ли современники уроки для будущего?.. Но на развалинах царства восставал новый деспот в лице Годунова, который, если не был так откровенно жесток и кровожаден, как Грозный, то стремился к тем же целям, т. е. к принижению человеческой личности. Я знаю, что судить так, как я теперь делаю — односторонне, но я, ведь, не историк и исторические причины для меня, фельетониста, остаются в тени и на заднем плане: человеческая личность вопиет к Небу, и этого вопля не заглушить никакою историческою необходимостью.

Никогда, вероятно, Мариинский театр не видал в своих стенах такого блестящего общества, как в день представления «Смерти Иоанна Грозного». В театре присутствовали Государь Император и некоторые члены Августейшей Семьи; министры: граф В. Ф. Адлерберг, граф Д. А. Толстой, граф П. А. Шувалов и П. А. Валуев, члены высшей администрации; ложи блестели нарядами дам, в особенности в бельэтаже. Представители литературного мира, ученые, историки тоже поднялись из болот петербургских, чтобы взглянуть, при блеске театрального освещения на пьесу, замечательную в литературном отношении и по невиданной еще обстановке. Нетерпение овладевало публикой по мере того, {31} как часовая стрелка заходила за цифру семь; в верхних слоях атмосферы слышалось иногда нетерпеливое хлопанье в ладоши. Занавес поднялся; прекрасная декорация и роскошь костюмов приковали взоры публики. Бояре выбирали царя; Нагой хвастался, Никита Романович скромно восседал около плутовской фигуры Шуйского (г. Зубров), который так смотрел, что сейчас бы его прямо в рай и на первое место; Бельский блистал своей длинной черной бородой, которую впоследствии Годунов велел ему выщипать по одному волоску. Прекрасная выдумка: и обидно, и больно! Борис Федорович был умен и изобретателен, и недаром и Пушкин, и граф Толстой влагают ему в уста фразу, что он такую казнь выдумает, что царь Иван Васильевич во гробе своем содрогнется. Годунов (г. Нильский) сидит последним; он пригож и молод; костюм его из серебряной парчи, такой же, как у Шуйского: должно быть, они подражают друг другу, хотя и ненавидят друг друга смертельно. Борис Федорович сидит скромно, как подобает младшему боярину. Но вот Никита Романович приглашает его сесть повыше, возле себя; Шуйский с неудовольствием подвигается ближе к соседу, боясь, вероятно, что Годунов, пожалуй, отопрет его ниже себя. Эти мелочи показывают, с каким тщанием поставлена пьеса и как соблюдена во всем историческая правда. Князь Сицкий (г. Малышев) с достоинством произносит свои либеральные монологи, за которые он поплатился жизнью. Бояре набрасываются на него, Годунов говорит ему: «доносчиков не чаю между нами», но сам же {32} на него доносит Иоанну. Эта первая сцена ведется довольно живо, но она бы выиграла много, если б ее немножко сократить. Вот царская опочивальня, — декорация тоже прекрасна. В креслах сидит бледный и изнуренный, в черной ряске, с четками в руках, Иоанн. Г. Васильев 2‑й гримирован превосходно, гораздо лучше, чем был гримирован г. Самойлов в этой роли (в пьесе «Князь Серебряный»). Иоанн перед вами живой, с редкой бородой, с выдавшеюся заметно нижнею губой, с горбатым тонким носом, с проницательными, страшными глазами. Сцена с Нагим и потом с гонцом проходят удовлетворительно, хотя монолог:

 — Неправда!
Нарочно я, с намерением, с волей,
Его убил —

не оставляет по себе впечатления. Сцена с гонцом, который привозит царю радостные вести из Пскова, и затем чтение письма Курбского проходят гораздо лучше: Иоанн в это время говорит мало, но в душе его буря, — мимика г. Васильева была в это время превосходна. Молчаливая ярость на Курбского, ярость оскорбленного владыки, который ни одной обиды не прощал, сознание своего бессилия отмстить ему — все это актер передал игрой своей физиономии и нетерпеливыми жестами. В сцене с боярами некоторые места выходили у г. Васильева вполне удовлетворительно, другие были превосходны по замыслу, но не вполне удались ему. Голос мешал г. Васильеву; многие слова совсем пропадали для зрителей, оттенки, которые артист хотел придать {33} иным выражениям, не выходили рельефно. Второе действие прошло ровно: г. Васильев словно устал и ничем не выдался. Сцена с Гарабурдой (г. Бурдин), который предлагает постыдный для Иоанна мир (кстати: г. Бурдин прекрасно произнес свой монолог, сохраняя малороссийский акцент), волнует все существо его: бессильная ярость и то самовластие, которое хотело бы, чтоб сама судьба была у него на посылках, чтобы стихии слушались его беспрекословно, рвут на части душу Грозного. Он забывает свое достоинство и, вырвав у рынды топор, бросает им в посла. В мимическом отношении и эта сцена была превосходна, но голос опять изменил г. Васильеву и сильные, душевные ноты не находили для себя достаточного выражения. Впрочем, заключительные слова ему удались почти вполне:

 «Лгут гонцы!
Повесить их! Смерть всякому, кто скажет,
Что я разбит! Не могут быть разбиты
Мои полки! Весть о моей победе
Должна прийти! И ныне же молебны
Победные служить по всем церквам!»

Г. Васильев был вызван после этого действия одною частью публики, тогда как другая часть шикала. Этих шикающих «ценителей и судей» мы понимаем, и они правы со своей точки зрения — это люди, которым нравится прилизанное и подкрашенное: восковая кукла за стеклом модного магазина с румяными губами, черною бровью и толстыми ресницами. Мы желаем говорить о г. Васильеве 2‑м совершенно беспристрастно. Это бесспорно самый даровитый {34} актер нашей драматической труппы; он один только обладает тем вдохновением, которое обличает истинного художника, и это вдохновение, эти прекрасные моменты озаряли игру его и в трагедии графа Толстого. Только крайне недобросовестные или ровно ничего не понимающие люди могут сказать, что таких моментов не было. Когда является Годунов в последнем акте и говорит, что «Кирилин день еще не миновал», смесь ужаса, злобы и отчаяния овладевает Иоанном:

«Не миновал? — Кирилин день?
Ты смеешь — Ты смеешь мне в глаза — злодей! Ты — ты —
Я понял взгляд твой! Ты меня убить, —
Убить пришел! — Изменник! — Палачей! —
Феодор! — Сын! — Не верь ему! — Он вор!
Не верь ему… А!..».

Эти слова были сказаны превосходно; душевная мука, овладевшая умирающим, который только теперь понял, кого он пригрел около себя в лице Годунова, была передана артистом с замечательным совершенством; движение, которое он делает к Годунову, было движение человека расслабленного, на минуту успокоившегося, и потом собравшего все свои силы для того, чтобы одним ударом уничтожить врага. Но лучшая, по нашему мнению, сцена была та, где Иоанн, вспомнив о смерти сына, вдруг проникся ужасом, ему слышится, что кто-то скребет в подполье, что смерть готова поразить его, не дав времени покаяться, и он зовет к себе Ирину, Феодора, Марью…

 Станьте здесь,
Друг подле друга. Ближе, ближе!
{35} Все рядом станьте здесь передо мною…
Чего боитесь? Ближе!

Он спрашивает: «чего боитесь?» Человеческое чувство овладевает им на минуту, он слаб и немощен и падает на колени перед боярами. Когда Шуйский говорит: «тебе ль у нас прощения просить?» — громовым голосом кричит на него Иоанн: «молчи, холоп!» и начинает свою исповедь:

«Я каяться и унижаться властен
Пред кем хочу! Молчи и слушай: каюсь,
Моим грехам несть меры, ни числа!
Душою скотен — разумом растлен —
Прельстился я блещаньем багряницы,
Главу мою гордыней осквернил,
Уста божбой, язык мой срамословьем,
Убийством руки и грабленьем злата,
Утробу объедением и пьянством,
А чресла несказуемым грехом!
Бояре все! Я вас молю — простите,
Вы все простите вашему царю!»

Страшно было смотреть на г. Васильева, когда он заворочался на своем кресле, объятый неодолимым суеверным ужасом, когда лицо его стала подергиваться судорогами, а уста молили, чтобы не боялись его. Эта мольба производила потрясающее впечатление, этот ужас сообщался вам всецело и невольно приходило на мысль сравнение с человеком, запертым в клетку и испытывающим ужасные муки. Мы никогда не забудем этой сцены, почти единственной во всей драме в том отношении, что Грозный тут является человеком: ужас, раскаяние, презрение безграничное (слова его: «молчи, холоп!»), сознание {36} своей слабости, не того лютого сознания слабости, которое он выказывает после чтения письма Курбского, а сознание слабости перед ужасом смерти, которая не щадит никого; мольба, звучавшая сердечными нотами — все это слышалось у г. Васильева в этой сцене. На минуту вами овладевает как будто жалость к этому мучителю, который и сам мучится немало. Мы слышали такое мнение, что артист, играющий Грозного, должен возбуждать в зрителе не только ужас к нему, но и сожаление. Желали бы мы видеть такого артиста! Есть ли в драме какие-нибудь элементы для возбуждения в зрителе подобных чувств? Кроме вышеприведенной сцены, впечатление которой быстро уничтожается последующим самоунижением, выходками гнева, желанием постыдным миром как-нибудь заплатать гниющее здание государственного организма, в драме почти нет материала для актера. Историк еще может примирить читателя с этим лицом, вспомнив блестящие годы его царствования, притянув за волосы демократические замыслы, сославшись на народные легенды, указав на интриги Боярской Думы; но в драме Грозный является только мучителем. Каким образом хотите вы пробудить в зрителе жалость к человеку, который мучится только тем, что встречает себе тень сопротивления, что не может и не хочет слышать слов правды, что хочет такого самоотречения, чтоб все думали, как он, чтоб поражение считали победой, казни — верхом справедливости, безумный каприз — гениальным соображением государственного мужа, постыдный мир и унижение родной страны — необходимостью? Положим, {37} актер произнес бы первый монолог: «Неправда! Нарочно я…» и проч. с глубочайшим чувством; положим, в словах его слышалось бы безграничное раскаяние (в самом монологе мало для всего этого материала), положим, зритель бы увлекся, но законно ли было бы такое увлечение, законно ли было бы сочувствие к раскаянию человека, который убил собственного сына? Есть преступления, которые не сбываются никаким раскаянием, да и актер непременно впал бы в сантиментальность, и только это чувство и сообщил бы зрителям и опять на несколько минут только, потому что оно изгладилось бы последующей сценой презрения, гнева, жестокости и приказанием казнить Сицкого. Невозможного нельзя требовать ни от актера, ни от зрителя, да еще от зрителя современного, который воспитался под другими условиями.

Всем вышесказанным мы хотели сказать, что г. Васильев 2‑й отлично понял роль и местами отлично передал ее; но вся роль не удалась ему: довольно часто мешал ему голос, так что в задних рядах речь его слышалась неявственно. Это был недостаток, на который указывали и почитатели его таланта и на который с ожесточением нападали недруги его, забывая за этим недостатком все достоинство игры.

К этому мы должны прибавить, что роль Грозного почти нечеловеческая роль, и нужно иметь громадные физические силы, чтоб передать ее в совершенстве. Все 5 действий Грозный волнуется сильными ощущениями преимущественно гнева, доходящего до бешенства; даже раскаяние у него выражается {38} как-то истерически, какими-то болезненными припадками. Автор, оставаясь верным своей идее и отчасти истории, возложил на актера чрезмерный труд: это все равно, что написать роль для примадонны исключительно верхним регистром и дать этой роли преимущественное значение в 5‑ти-актной опере. Что сталось бы с примадонной после нескольких представлений, если бы она не обладала огромными физическими силами и притом вносила бы в свою игру теплоту душевную? Мы, поэтому, не жалеем, если, как говорят, г. Васильев передает роль другому; но мы смотрим на этот дебют даровитого актера в такой трудной драматической роли, как на шаг вперед в репутации его между теми, которые положительно отрицали в нем драматический талант и язвили насмешками, ничем незаслуженными.

То достоинство, с которым г. Васильев 2‑й держал себя в роли царя, должно так же поколебать уверения противников, что будто он может играть только людей из среднего сословия. Мы желали бы также, чтоб дирекция со своей стороны с уважением относилась к г. Васильеву 2‑му, которому нельзя предпочитать такие посредственности, как г. Марковецкий, или такие бездарности, как г. Алексеев.

Роль Годунова играл Нильский. В первых актах он был недурен и читал естественно. Нашелся даже голос, только один голос, который закричал после падения занавеса: «Нильского!», но голос этот раздался в песчаной пустыне и не тронул ни одной песчинки, не проник ни до одного {39} сердца. Раздавались ему и рукоплескания, но как-то все с одной стороны, именно с левой, если смотреть со сцены. Оно и естественно, т. е. не то естественно, что с левой стороны раздавались рукоплескания, а то, что только один голос покушался г. Нильского вызвать. Мы уже не станем говорить о воспроизведении г. Нильским характера Годунова: это значило бы слишком много от него требовать; мы скажем только об игре его, поскольку она относится к тем словам, которые очень твердо произносили уста его. Мы видели перед собой человека, который только тем и занимался, что позировал, словно рассчитывал, что где-нибудь против сцены приютился со своим аппаратом фотограф именно для того, чтобы снять г. Нильского в разных позах. Позировал г. Нильский чудесно, стараясь в особенности изобразить величие. Не знаю, у кого учился г. Нильский величие изображать, но образец, должно быть, в самом деле замечательный. Представьте себе, что для придания наипущего величия г. Нильский откидывал назад свой стан, выставляя таким образом вперед живот и, подымая руку под углом в 46 градусов к горизонтальной плоскости, указывал ею (т. е. рукою) долу; при этом кисть руки была согнута так замысловато изящно, что и выразить невозможно всей прелести этого жеста. Хорошо также бросал г. Нильский проницательные взгляды. Забыв, что он, т. е. Годунов, прошел в дом к величайшему хитрецу и врагу своему Шуйскому, г. Нильский, однако же, бросал продолжительные, совершенно театральные взгляды на Битяговского, заботясь, вероятно, больше {40} всего о том, чтобы эти взгляды замечены были публикой, и не принимая в соображение, что у Шуйского глаза тоже широки и они, наверно, следили с большим вниманием за всяким движением Годунова. Поставьте себя на место Битяговского и скажите: могли ли произвести на вас какое-либо впечатление слова г. Нильского-Годунова: «Ни с места! Стой и слушай!» — как они сказаны были сим последним? Конечно, нет. Вы скажете, что это мелочи, но таких мелочей было много в игре г. Нильского, а из мелочей, как известно, составляется целое. Обратили ли вы внимание на то, как говорит Годунов с Якоби? Когда вы читаете трагедию, то в речах Годунова сейчас же замечаете добродушие и мягкость: он был очень приветлив с иностранцами, и автор не упустил этого из виду. Г. Нильский, напротив, продолжал держать себя величаво, точно говорил со своим дворецким, и если корпуса не закидывал назад и не поднимал руки под известным углом, зато голову закидывал изрядно. Вообще своего величия г. Нильский не покидал ни разу (это повредило ему, как мы сейчас покажем) — он был одинаков и с Шуйским и с Захарьиным, и даже с Грозным держал себя, как приятный светский человек держит себя в салоне у радушного хозяина. Г. Нильскому должно быть известно, что Годунов дрожал за свою жизнь, пожалуй, больше, чем другие бояре, ибо имел случай существеннейшим образом испытать на себе, что значит гнев Грозного владыки. Всю роль свою г. Нильский не говорил, а декламировал, напоминая собою пародию на драматических {41} артистов, которую представляют в театре Раппо. У г. Нильского недоставало в игре малости — души; а без этого качества, пожалуй, можно и обойтись, только не иначе, как развив технику до того совершенства, как она развита, например, у г. Самойлова. Последняя сцена трагедии, написанная исключительно для Бориса и им долженствующая держаться, чтобы не потерять свой смысл, совершенно пропала, благодаря г. Нильскому, который вышел не полновластным владыкой, а каким-то вестовым, или, выражаясь благороднее, герольдом. Дело в том, что все приемы величия г. Нильский растратил в продолжение 4‑х актов, и к концу ни одного приема не оказалось в запасе. Оставалось разве поднять руку под углом в 90 градусов, но г. Нильский не захотел, вероятно, подражать Ристори, которая часто употребляла этот жест. Вследствие этого, когда Годунов действительно вырастает, когда голос его раздается как власть имеющего, когда презрением и дерзким вызовом звучат его слова, обращенные к Бельскому и Шуйскому и напоминающие знаменитое: «qu’il mourût»:

 Вы вольны остаться —
Хотите ль выйти на крыльцо?

г. Нильский теряет всякое значение и стушевывается До роли, как мы уже сказали, вестового.

Остальные роли в трагедии второстепенны и почти все были сыграны вполне удовлетворительно. О гг. Малышеве и Бурдине мы уже упоминали; остается сказать, что г. Зубров в роли Шуйского {42} был вполне хорош; недурен был Яблочкин (Кикин) и даже Битяговский (г. Васильев 1‑й) был не совсем плох. У г. Леонидова (Захарьин) пропали три заключительные стиха его роли, заключающие в себе смысл трагедии. Женские роли так ничтожны, что о них упоминать нечего.

О самой трагедии графа Толстого мы говорить не будем. Отзыв о ней был уже напечатан в «Спб. Вед.» в конце прошлого года. Мы скажем только, что трагедия требует сокращения и переделок для сцены. Некоторые явления (например, сцена Грозного со странником) совершенно не нужны, ибо на сцен они пропадают для зрителей, замедляя только действие; в некоторых других сценах нужны урезки. Мы слышали, что сам автор пришел к тому же убеждению после представления своей пьесы. Последнею сценой трагедии можно бы также пожертвовать, тем более, что она только ослабляет впечатление драмы. Для нравственного значения трагедии совершенно достаточно страшной смерти Грозного, смерти без покаяния, обставленной не служителями Христа со словами любви и прощения, а скоморохами, которые умирающему могут показаться дьяволами, пришедшими терзать его грешную душу.

Нечего и говорить, что пьеса имела успех, что автора вызывали несколько раз, но этот успех не был ни блестящ, ни шумен, и причину этого мы видим в длиннотах трагедии.

15 января 1867 г.

# **{43}** «Гамлет» и «Кохинхинка»

«Гамлет» на александринской сцене! Шекспир там же, где мы так привыкли видеть г. Дьяченко с компанией; где Грибоедов и Гоголь являются только изредка, как покойники, по которым нужно же справлять поминки хоть раз в год, и являются обыкновенно в нищенском уборе, в лохмотьях тех старух, которые скромно едят кутью в родительскую субботу; «Гамлет» на той сцене, откуда выгнано все порядочное нашей драматической литературы, начиная с прекрасных комедий г. Островского и кончая гг. Сухово-Кобылиным и Потехиным; «Гамлет» на той сцене, которая, кажется, уж и забыла о том, что театр не балаган, а в некотором роде школа нравственности, одно из могучих орудий просвещения! Не удивляйтесь, однако: «Гамлет» явился благодаря даровитейшей нашей актрисе г‑же Линской, независимо от распорядителей репертуара, для которых верх совершенства — {44} г. Дьяченко, которые посылают самого даровитого нашего актера г. Васильева 2‑го играть в ничтожных и нелепых пьесах, в каких-нибудь «Париках», которым место только в святочных балаганах. Трубите победу, пусть гром пушек разносит по свету такое необычайное событие! Дирекция, конечно, со своей стороны, поспешила на помощь к г‑же Линской и обставила великое произведение гениального поэта в декоративном отношении великолепно. О, конечно! Из гардеробных Александринского театра было вынуто все то, что похуже, что поистерлось и изломалось, все то, что могло бы представить датский двор в самом нищенском виде; королю даже трона не дали, и в бедном наряде он объяснялся с придворными, стоя в дверях рядом с королевою, точно какой городничий. Бархатный костюм Полония был такой потасканный, какого не встретишь в балаганах… Придворные дамы… Но что может быть жалче этих дам, которые в мало-мальски богатом аристократическом семействе Петербурга были бы приняты за горничных, получивших изношенные платья от господ и не успевших еще переделать их по своему росту… Г. Ренц не позволил бы даже клоунам своим являться перед публикой в таком неприличном виде. Из‑за кулис выдвигались наиболее потертые декорации, расставлялась скудная мебель и в самом незначительном количестве… А на Мариинском театре есть новые декорации для «Гамлета»; но то, что делается для пьесы г. Дьяченко «Князь Серебряный», т. е. перевозить декорации из Мариинского в Александринский театр и наоборот, того Шекспир не {45} удостаивается. Тень «властителя, полубога» явилась в таком наряде, который зрителям казался нищенским рубищем.

Гамлет, в роли которого дебютировал г. Аграмов, — весь в черном, как и все прежние Гамлеты, но отличается от них усами, бакенбардами и небритой бородой. Говорят, г. Аграмов пять лет трудился над ролью Гамлета; это, без сомнения, очень похвально; но и г. Нильский очень усердно работал над ролью Годунова, хоть и не пять лет, однако она у него не вышла; у г. Аграмова Гамлет тоже не вышел; мы видели перед собою человека, который декламировал стихи, декламировал иногда недурно, пожалуй, не хуже г. Самойлова в некоторых местах, но больше ничего мы не видели. Правда, мы слышали громкие рукоплескания г. Аграмову, мы видели — как выходил он на многочисленные вызовы публики (после пьесы ровно семь раз его вызвали) и раскланивался с нею, но мы не понимали, за что вызывают, за что рукоплещут г. Аграмову. Во время всей пьесы у него не было ни на волос чувства; ни один стих не проникал до вашего сердца, не заставлял его биться сильнее, хотя актер произносил слова иногда плачущим голосом. Все это была холодная декламация, и больше ничего. Чтоб нагляднее показать это самому г. Аграмову, мы припомним ему «страстный» монолог из трагедии, который начинает декламировать принц и кончает комедиант. Зрители покрыли рукоплесканиями декламацию г. Аграмова, но того же удостоилась и декламация посредственного актера, который играл роль странствующего комедианта; правда, в последнем {46} случае часть публики зашикала, но это было напрасно: комедиант мало чем был хуже г. Аграмова. Напомним также г. Аграмову, что хотя г. Полтавцев был весьма плох в роли короля и держался вовсе не по-королевски, однако, когда он стал выкрикивать свою роль перед налоем, то публика, вообще вскрикиванья любящая, начала было аплодировать; к счастью, г. Полтавцев слишком усердно, слишком трагически упал на налой и повалил свечу, и рукоплескания сменились смехом. Все это показывает, как легко у александринской публики заслужить рукоплескания: публика эта самая снисходительная, ладоней своих и голоса не берегущая, так как все это вещи некупленные. В сцене после представления комедии г. Аграмов упал на пол ничком и забарабанил об пол руками; это вышло оригинально и даже, пожалуй, эффектно, но за такую эффектную шалость судьба не оставила г. Аграмова без наказания и отлепила от губ его усы. Г. Аграмов сначала придерживал их ладонью и спиной обращался в публику, но вот вошли придворные звать его к королеве, опасаясь, вероятно, чтобы любопытные придворные не спросили у него: «что это, принц, вы руку на усах держите?» г. Аграмов заблагорассудил сказать придворным: «Подождите меня здесь, я сейчас приду» и отправился за кулисы. Придворные стали шептаться: «У принца усы отклеились, он носит фальшивые усы — надо донести королю». Напомним г. Аграмову, что Мочалов в сцене после представления комедии не ездил на стуле, не становился на него, как делал г. Самойлов, не падал ничком, как устроил {47} г. Аграмов, но иногда просто молчаливо оставался на скамейке и производил на зрителей все-таки потрясающее впечатление. Мы это говорим не для сравнения, а только напоминаем, что значит истинно даровитый артист и что значит артист с небольшим дарованием: последнего мы отнюдь не отнимаем у г. Аграмова и отдаем полную справедливость его добросовестности, — он учил свою роль очень усердно. Г‑жа Владимирова в роли Офелии была, по обыкновению, холодна, как статуя, а Варламовской музыки давно бы следовало почить в архиве. Г. Сосницкий в роли Полония был по обыкновению хорош; вполне удовлетворителен был Осрик (имени актера мы не помним); вполне неудовлетворителен Лаэрт (г. Степанов).

После «Гамлета» шел водевиль «Кохинхинка», довольно пошлый, но веселый. В нем играла сама бенефициантка. Публика встретила ее такими радушными, такими продолжительными рукоплесканиями, что даровитая артистка устала кланяться; напрасно переменяла она место, немного смолкавшие рукоплескания начинались снова. Ей поднесли роскошный букет, а артисты труппы за сценой поднесли ей серебряный сервиз изящной работы, причем г. Сосницкий прочитал следующий адрес, подписанный всеми актерами (адрес этот я привожу со слов «Петербургской Газеты», где о театре пишет чиновник театральной дирекции, который, стало быть, сам ничего не сочиняет, а все у него «с подлинным верно»): «Многоуважаемая Юлия Николаевна! Указав на сотню артистов, честно и добросовестно служащих искусству, история как русского, так вообще {48} и всех иностранных театров, весьма скромною цифрою определяет число истинно великих художников. На нашу долю выпало счастье приветствовать в лице вашем одну из тех немногих избранных, пред талантом которых преклоняются современники и на которых с гордостью будут указывать потомки.

Имя ваше принадлежит истории. 19‑го августа 1841 года вы в первый раз явились на сцене русского театра и с тех пор шли неуклонно по избранному вами пути и, совершенствуясь с каждым шагом, с каждой новой ролью, дошли до тех истинно-высоких созданий, которых мы были зрителями, которыми мы наслаждались и которые мы никогда не забудем, так как высокое и прекрасное никогда не изглаживается из памяти.

Истекший год замкнул собою 26‑летие со дня появления вашего на русской сцене, и новый год начинает вторую четверть века вашего честного служения искусству, и мы, товарищи и сослуживцы ваши, благодаря вас за ваше высокое прошедшее, душевно молим Бога — да благословит Он вас и ваше здоровье для нашего родного искусства и для всех искренно любящих и глубокоуважающих ваше высокое дарование!

Примите же то глубокое уважение и почтение, с которым пребываем к вам».

Г‑жа Линская была растрогана до слез.

Этим приятным событием мы заканчиваем сегодняшнюю беседу.

16 января 1867 г.

# **{49}** Гг. Васильев 2‑й и Самойлов. — Нечто о выходных и свободе театров

Г. Васильев 2‑й отказывается от роли Грозного. Мы убеждены, что он делает это единственно из желания доставить возможность другим артистам попробовать свои силы в этой роли, а не потому, что эта роль будто бы принадлежит по какому-то праву г. Самойлову, который, как справедливо заметил г. Мстислав в «Вести», не создал ни одной серьезной роли, хотя и не раз брался за Шекспира. Мы недоумеваем только, зачем это г. Васильев 2‑й совсем отказывается от роли, когда возможно было бы чередование. Г. Васильев 2‑й уже сыграл эту роль пять раз, из которых два или три раза с значительным успехом. Зрители нисколько не охладели к «Смерти Иоанна Грозного», и театр был каждый раз полон.

Если бы г. Васильев 2‑й действительно плохо исполнял роль Грозного, как это старались утверждать некоторые, то публика, конечно, не пошла бы в театр. Если бы г. Васильев плохо исполнял {50} роль, то не замечалось бы спора ни между зрителями, ни между журналистами; в пять представлений в театре перебывало несколько тысяч человек, и аплодисменты всякий раз получал г. Васильев 2‑й. Было бы чересчур уж нагло утверждать, что все это друзья и приятели аплодируют, а не истинный талант и вспышки вдохновения артиста вызывают одобрение зрителей. О бездарности или посредственности никак бы не стали спорить, не образовалось бы никаких партий. Отказываясь от роли Грозного, г. Васильев 2‑й несет значительную материальную потерю при условиях вознаграждения, существующих в нашей театральной дирекции. Г. Васильев 2‑й получает 35 руб. выходных, г. Самойлов 60. Потерю г. Васильева 2‑го и выгоду г. Самойлова сообразить нетрудно. Отчего бы не дать сыграть эту роль г. Аграмову, не делая ее исключительной принадлежностью г. Самойлова? Мы слышали, что последний требует сокращения своей роли и некоторой перестановки мебели, что в Мариинском театре очень важно. Не знаем, насколько это справедливо и будет ли сделано для г. Самойлова то, чего не сделали для г. Васильева 2‑го.

«Выходные», по меньшей мере, такая же язва нашей сцены, как и бенефисы. Все мало-мальски порядочные роли разбираются хорошими актерами, и вы часто видите лучших представителей нашей сцены в самых ничтожных ролях. Трудно обвинять за это артистов. Лучшие из них получают жалованья 1200 р. в год, на эти деньги трудно существовать в Петербурге мало-мальски порядочно и одинокому человеку, о семейных же и говорить нечего. {51} Стало быть, нет ничего удивительного, что хороший актер берет с удовольствием и ничтожную роль, лишь бы получить за нее выходные, которыми и обеспечивается его благосостояние. Между тем искусство теряет. Разбрасываясь на ничтожности, принужденный присутствовать на многочисленных репетициях, хороший актер не имеет возможности серьезно заняться капитальною ролью и привыкает, мало-помалу, к небрежности, играет спустя рукава, не учит ролей, полагаясь совершенно на суфлера. С другой стороны, от этого теряют молодые актеры, которым приходится целые годы пресмыкаться в «гостях», «лакеях» или представлять «народ». Мало-мальски порядочная роль берется заслуженным артистом и поступает уже в нераздельное его владение, а молодым актерам негде выказать своего таланта, разве уж какой-нибудь особенный случай выдвинет его. В нынешнем году это ярко сказалось над г‑жею Струйской, которая сделалась, помимо всяких ожиданий, любимицей петербургской публики. Не говори г. Горбунов народных рассказов, ему, вероятно, пришлось бы немало лет «выхаживать» свои «выходные». В России русские актеры обеспечены хуже французских и немецких. Не правда ли, странно?

Но это еще не все.

Выходные ставят актера в крайне зависимое, почти в крепостное положение к театральному начальству. Назначение ролей и пьес зависят от начальника репертуара; авторы очень часто передают право назначать роли также ему; «успокойтесь, все будет хорошо», успокаивают автора. Вследствие этого актер {52} не может поручиться, при малейшем столкновении с начальством, или актером, начальству любезном, чтоб неудовольствие это не отразилось на его материальном благосостоянии (Мы касаемся не личного состава теперешней театральной дирекции, а говорим о принципе).

Начальник репертуара может назначить ту или другую пьесу, совершенно по своему произволу. Захочет — «Мазепу» поставит, захочет — отроет старый водевиль; захочет — даст актеру сыграть в месяц 10 раз, захочет — и пять раз сыграть ему не придется. Тут, впрочем, актер разделяет одну и ту же судьбу с автором. Если пьеса имеет большой успех, начальник репертуара, конечно, не может не ставить ее часто, но при успехе обыкновенном пьеса может быть поставлена 3, 6, 8, 10 раз — как пожелает начальник репертуара.

В одном из следующих фельетонов мы возвратимся к этим вопросам, перечислим пьесы, которые давались в нынешнем сезоне, представим распределение выходных и сообщим некоторые факты, которые укажут на причины посредственности репертуара, на полнейшую невозможность, при настоящем положении дел, процветать русскому театру, и на то, что актеры служат не искусству, а начальству. Нужно же когда-нибудь рассказать многое такое, «чего не снилось человеческой мудрости».

Само собой разумеется, что паллиативные реформы мало принесут пользы русскому театру; отсутствие конкуренции для столичных театров всегда будет держать их в посредственном положении. Русский театр может процветать только при свободе театров, {53} при допущении театров частных, как давно сделано в Париже. Замечательно, что императрица Екатерина II, более чем за сто лет тому, очень хорошо понимала это. «В полном Собрании Законов, говорит граф Соллогуб в хорошей статье о театре (“Москва”, 19 января) хранится драгоценный указ Екатерины II, в котором изображено, что театральной дирекции запрещается присваивать себе исключительное право на зрелища, но дозволяется с особого разрешения отдавать театры на содержание или откуп, кроме оперы, которая одному двору принадлежит, и кроме национального театра, о коего исправности всемерно стараться должно. Любопытно, что система, избранная Екатериной II, именно та, которая окончательно принята в Франции. Правила же, служащие к руководству нынешнего театрального управления, предначертаны в 1825 г. и соблюдаются почти неизменно».

Сколько нам известно, нет ни одного ведомства, которое бы, сообразно потребностям жизни, не изменилось с 1825. Исключение, таким образом, остается только за одним театральным ведомством и дни его еще не сочтены.

29 января 1867 г.

# **{54}** Самойлов в роли Иоанна Грозного

«Молитвой нашей Бог смягчился!..» Так именно подобает начать повесть о многознаменательном событии, о котором гораздо больше говору было, чем о восточном вопросе.

Театр был полон, несмотря на очень значительные цены, которые г‑жа Владимирова назначила для поощрения своего таланта. Бояре, понимая нетерпение публики, жаждавшей увидеть скорее г. Самойлова, торопились покончить со своим заседанием; даже Борис Годунов не произнес стихов двадцать, за что и заслуживает полнейшей признательности, ибо публика только выиграла от этого пропуска.

Наконец, вот и царская спальня, но царя в ней нет. Г. Васильев сидел уже на кресле при поднятии занавеса, как это и значится в драме; г. Самойлов предпочел войти в спальню с Нагим. Дождь букетов и венков и гром рукоплесканий поразили зрение и слух… Цветы сыпались {55} из крайних лож, венки летали из кресел, попадая то на сцену, то в лампы оркестра. Г. Самойлов устал раскланиваться. Мы ликовали и за г. Самойлова, и за самих себя. Где же эта партия, спрашиваем мы, которая «постарается» сделать все, чтобы повредить успеху г. Самойлова, как извещал об этом «Раппопорт» «Голоса»? Не правы ли мы были, когда говорили, что ничего подобного не будет? Не клеветали ли на публику эти «Раппопорты», подозревая в ней клокотание диких страстей, демоническую злобу и пристрастие? Ни одного свистка не раздалось, ни малейшего знака неодобрения. Только почтенный господин, сидевший возле меня, сказал: «Не рано ли эти цветы и букеты? Ведь мы еще ничего не видели…»

Боже мой, думал я, если, ничего еще не видя и не слыша, публика уже осыпала г. Самойлова розами, то что же будет дальше? Сколько венков получит он в течение пьесы, каким множеством зелени и цветов проводят его из театра, на скольких подводах повезет г. Самойлов домой свои трофеи? Да, это будет торжество неожиданное, неслыханное…

Восторги умолкают, начинается представление. Внешние отличия сейчас же бросаются в глаза. Г. Васильев был пригвожден к своему креслу, которое стояло в глубине комнаты. Г. Самойлов свободно движется по сцене, подходит к рампе, потом садится на табурет. Он распоряжается совершенным хозяином относительно внешней обстановки, и со стихами графа Толстого отнюдь не церемонится. Бедный г. Ростислав, дорожащий всякою строчкой этого произведения, как он должен {56} был страдать!.. В первом же монологе г. Самойлов пропускает следующие стихи:

И умилительно мне было в келье
От долгого стоянья отдыхать,
В вечерний час следить за облаками,
Лишь ветра шум, да чаек слышать крики,
Да озера однообразный плеск.
Там тишина! Там всех страстей забвенье!
Там схиму я прийму и, может быть,
Молитвою, пожизненным постом
И долгим сокрушеньем заслужу я
Прощенье окаянству моему!

Это очень хорошенькая картинка, но для того, чтобы она произвела эффект, нужно чувство, глубокое чувство. Как добросовестный художник, сознающий в себе недостаток этого качества, г. Самойлов вычеркнул эти стихи. Но зачем он вычеркнул следующие четыре стиха, мы не понимаем:

От младости не ведая покоя,
То на коне, под свистом вражьих стрел,
Языцы покоряя, то в синклите,
Сражался с боярским мятежом…

В конце монолога г. Самойлов стал на колени и очень хорошо произнес:

О, Христе Боже, исцели меня!
Прости мне как разбойнику простил ты!
Очисти мя от несказанных скверней
И ко блаженных лику сочетай!

Гром рукоплесканий. Но весь монолог не вполне удался Г. Самойлову, как не удался он в первом {57} представлении и г. Васильеву 2‑му. Зато в последнее представление г. Васильев 2‑й произнес его превосходно и вызвал гром рукоплесканий, не прибегая к наружным эффектам, т. е. к коленопреклонению. Сцена с гонцом и чтение письма Курбского прошли удовлетворительно, хотя мимика г. Самойлова была крайне однообразна и слишком мало выражала те сильные ощущения, которые волнуют Грозного. Г. Васильев 2‑й при менее благоприятной обстановке (сидя пригвожденным) был, однако же, лучше г. Самойлова в этой сцене и лучше произнес: «И нету здесь ни одного из тех, которые с ним мыслили». Г. Самойлов говорил этот монолог у рампы, стоя, яростно комкая письмо Курбского. Монолог, однако, пропал. Зато последующая сцена с боярами ровнее и лучше прошла у г. Самойлова, чем у г. Васильева 2‑го, хотя crescendo, о котором г. Ростислав говорил, что оно выйдет непременно у г. Самойлова, мы, несмотря на все наше старание, не могли уловить. Особенно хорошо произнес г. Самойлов стихи: «Горе ж ныне тому из вас» и проч., до «несть судьи делам моим, бо несть верховной власти, аще не от Бога». И повелительный жест и фигура, внушающая почтение, и некоторое одушевление, овладевшее артистом, — все это делало приятную иллюзию. Это место было едва ли не лучшим у г. Самойлова во всем первом акте, после которого он был вызван, но ни зелени, ни цветов уже не было. «Васильев 2‑й был лучше в этом акте!» слышалось со многих сторон. Поклонники г. Самойлова только улыбались и думали: «Погодите, увидите, что будет дальше!»

{58} Цветы и букеты в запасе…

О втором акте сказать нечего, так как Грозному тут нечем отличиться. Сцена с Захарьиным и с царицей в третьем акте прошла ровно, хотя г. Леонидов (Захарьин) и затмил г. Самойлова сказанным не без чувства монологом («Великий государь, что мы мечом завоевали» и проч.), вызвавшим дружные рукоплескания, между тем, как Иоанн пошел принимать Батурова посла, напутствуемый одинокими аплодисментами, раздавшимися сверху.

Цветы и букеты, где вы?

Но вот и Батуров посол. Опять внешнее отличие. Когда играл г. Васильев 2‑й, Гарабурда подходил близко к трону; при г. Самойлове Гарабурда держится на слишком приличной дистанции, почти там, где при Васильеве стояла свита польского посла. Сначала мы недоумевали — зачем это сделано; но когда г. Самойлов пустил через всю сцену топор, так что от него отскочила ручка, мы догадались: сделано это именно для топора, который, летя через всю сцену, непременно должен был произвести потрясающее впечатление, однако же на деле этот «топорный эффект» вызвал у одних улыбку, у других полное равнодушие. Вообще сцена эта велась неудовлетворительно г. Самойловым, а заключительный монолог: «Лгут гонцы, повесить их», и проч. произнесен был до того бессердечно, до того слабо, что занавес опустился при гробовом молчании. Зрители, очевидно, чувствовали себя не совсем ловко; многие говорили: «Ах, как плохо, как плохо!» и торопились в буфет {59} отвести душу, кто чаем, кто папироской, кто чем. Так молчанием дело бы и докончилось; но вот сверху раздается несколько усердных голосов, кричащих, вопреки рассудку: «Самойлова!» В театре начинается страшное шиканье, заглушающее одинокие аплодисменты. Г. Самойлов, однако, поторопился выйти и раскланивается при таком шиканьи, что нам становилось жалко артиста.

Цветы, зелень, букеты — все вышли…

После народной сцены автора вызвали… Нам всегда становилось жаль в этом случае автора, которого вызывают за то, что принадлежит не ему, а г. режиссеру. Не будь эта сцена так мастерски поставлена г. Вороновым, она бы пропала бесследно. Автор так же мало виноват в этой сцене, как и в декорациях, за которых до сих пор продолжают вызывать художников. Отчего же не вызывают г. Воронова? Он вполне заслуживает вызовов, как заслуживают их декораторы, как заслуживают актеры, только не за народную сцену.

Вот и четвертый акт, самый трудный для актера и вместе с тем самый благодарный. При открытии занавеса опять бросается в глаза благоприятное для актера условие, не существовавшее для г. Васильева 2‑го, который входил и садился на кресло, уже заранее поставленное среди комнаты; бояре становились по правую сторону от зрителей, и Иоанн мог говорить с ними чуть-чуть поворачивая лицо в сторону. Для г. Самойлова кресло поставили возле самой суфлерской будки уже тогда, когда Иоанн вошел; бояре же поместились сзади и частью по левую сторону от зрителей. Люди, не знакомые {60} с условиями сцены, сочтут это мелочью, но на сцене лишний аршин ближе к зрителям значит уже очень много: сидя возле суфлерской будки, г. Самойлов мог произносить некоторые стихи шепотом, и этот шепот слышался всюду, отодвинутый вглубь сцены, г. Васильев 2‑й находился в обстоятельствах гораздо менее благоприятных.

С самого начала своего появления в этом акте г. Самойлов ничем особенным не выдался, а стихи

Иван, Иван! Мой старший сын Иван!
Ты мне не так бы отвечал!

произнесены были г. Самойловым крайне холодно, словно обращался он к самому незначительному воспоминанию из своей прежней жизни. Сцена с врачом прошла уже лучше и стихи:

Я царь еще! Я наказать сумею
Того из вас, кто хочет, чтоб я умер,
Как пес, без покаянья!

рельефно выдались. Начало сцены с волхвами было очень хорошо. Иоанн спрашивает волхвов, чтобы они безбоязненно сказали ему, когда он умрет; в голосе г. Самойлова слышались и боязнь и некоторая надежда на отдаленность смертного часа. Ответ волхвов поражает Иоанна; он словно стушевывается, принижается, как-то уходит в себя и шепотом, со страхом произносит:

Осьмнадцатаго марта! Это скоро!
Я думал позже — я не ждал так скоро!

В вопрос: «Откудова?» — слышалось какое-то затаенное чувство, которое сейчас вот и разразится; {61} по этому прекрасному началу ожидалось много и впереди, но конец вышел слаб. Затем Иоанн велит Годунову подать себе синодик. Тут г. Самойлов снова прибегнул к наружному эффекту, нарисовал перед зрителями картинку, которая сохранилась бы в их памяти. В трагедии Иоанн говорит:

Прочти мне вслух, возьми перо и, если
Кого-нибудь еще припомню я,
Того ты впишешь.

Г. Самойлову казалось это не эффектно, а потому он прибавил от себя: «Подай свечу!» Борис подходит к Иоанну, наклоняется и начинает читать, а г. Самойлов держит церковный подсвечник со свечей. Одна часть лица его ярко освещается, другая остается в тени, вся фигура наклоняется в сторону к Годунову, в положении «внимания», если так можно выразиться, на заднем плане, бояре и прочие. Картинка выходит эффектная. Если бы мы захотели все подобные эффекты, к которым прибегал г. Самойлов, отличить особым названием, то последний эффект назвали бы «свечным», как эффект с топором назвали «топорным».

В сцене страха, в которой так бесподобен г. Васильев 2‑й, г. Самойлов был гораздо хуже. Ни тени той естественности, того ужаса, который овладевает Иоанном и электрически передается зрителю при игре г. Васильева 2‑го. У последнего здесь было вдохновение истинного художника, у г. Самойлова — довольно неискусно сделанный эффект, для которого он постоянно оборачивается назад, хватает {62} руками близ стоящих, схватывает за рукав царицу и тянет ее на другую сторону. Лицо свое, на котором ничего не изображается, г. Самойлов таким образом скрывает от публики и, держась за ручку кресла, падает на колени перед боярами. Монолог: «Я каяться и унижаться властен», произносит хорошо и производит впечатление, особенно последними тремя стихами.

В наставлении Федору г. Самойлов путается и пропускает в конце целых семь стихов, совершенно неизвестно для чего; в следующих монологах тоже путаница, опять пропуски, вместо «сыноубиец» — «цареубиец», и проч. В трагедии Иоанн говорит:

Ему же уступаю города:
Велиж, Усвят, Оверище и Полоцк,
Изборск, Себеж, Холм, Заволчье, Остров,
Гдов, Невель, Луки, Красный и другие, —
Все города, им взятые у нас!

Вместо этого, г. Самойлов просто говорит: «Ему же уступаю все города, взятые у нас». Со стороны ученика такие изменения простительны, но со стороны Иоанна это уж очень легкомысленно. Конец этого акта вообще удался г. Самойлову, хотя все это была простая декламация, местами выраженная эффектно. Последние три стиха:

 Боже всемогущий!
Ты своего помазанника видишь —
Достаточно ль унижен он теперь?!

г. Васильев 2‑й говорит со страданием, ярко выражающимся и в фигуре и в голосе; г. Самойлов {63} говорит их холодно, но зато последний стих произносит несколькими тонами ниже, чем предыдущие, и этот внезапный переход из одного тона в другой, хотя и неестествен, но, как музыкальный кунштюк, поражает зрителя.

В сцене смерти г. Самойлов опять был хуже г. Васильева 2‑го, хотя для эффекта и прибавил к стихам графа Толстого особые звуки — «Тэ‑тэ‑тэ‑тэ» и старался заикаться, думая, что этим самым он передает страшную злобу, которая мучит Иоанна. Упал г. Самойлов великолепно, как настоящий мертвец…

Но где же цветы, венки и букеты? Где те восторги, с которыми зрители приветствовали г. Самойлова? Где тот огромный успех трагедии, который предвещали поклонники г. Самойлова, если он сыграет роль Грозного? Увы, никаких восторгов не было. Вызовы после пятого акта были далеко не единодушны, и зрители расходились без похвал, утомленные, обманутые в своих чрезмерных ожиданиях.

Г. Самойлов удовлетворил нас своею игрой меньше, чем г. Васильев 2‑й. Вся страстность натуры Грозного, все самодурство ее (а в самодурстве натуры Грозного разве только один г. Ростислав может сомневаться), вся народная, чисто русская сторона ее исчезла в игре г. Самойлова. Перед нами был Людовик XI, кардинал Ришелье, вообще что-то чрезвычайно иностранное. Грозный во Французском жанре скорее, конечно, надоест публике, чем в том чисто русском виде, в каком изображал его г. Васильев 2‑й. Почти все {64} патетические места пропали у г. Самойлова; оттого он своей игрой ни разу не затронул вашего сердца, хотя в большинстве случаев удовлетворял олух и зрение. Живая картина выходила иногда эффектной, но живого чувства не слышалось ни разу, и ни разу г. Самойлов не заставил нас забыть, что перед нами актер. Все старания г. Самойлова загладить образ, который создал г. Васильев 2‑й, были тщетны и тщетны именно потому, что заглаживанье ограничивалось наружностью. Все, что было направо при г. Васильеве 2‑м, то очутилось налево при г. Самойлове, что делалось просто и естественно, то переделано было в эффектное, если не с бенгальским огнем, то с огнем толстой свечки. Создавая характер, а не картинки, как г. Самойлов, г. Васильев повредил успеху своего собрата, потому что показал то, чего г. Самойлов не в силах исполнить, несмотря на все преимущества своего роста, голоса и очень талантливой техники. Если г. Самойлов превосходит г. Васильева 2‑го техническою отделкой подробностей, то г. Васильев 2‑й обладает большим внутренним огнем и большею целостностью рисунка. Техника приобретается, но внутренний жар приобрести нельзя, и вдохновение посещает г. Самойлова реже, чем г. Васильева 2‑го. Вот капитальное различие двух наших даровитых актеров.

Что касается неполного успеха трагедии графа Толстого, то не лучше ли поискать его в самой пьесе, в ее растянутости, в отсутствии в ней движения, в малом знакомстве автора с условиями сцены, чем выкликать разных актеров и всю {65} вину сваливать на них. Мы видели теперь в роли Иоанна Грозного двух лучших представителей нашей сцены, которые сделали все, что было возможно, которые некоторым образом дополняли друг друга, потому что часто там, где не вполне удовлетворителен был г. Васильев 2‑й, был хорош г. Самойлов, и наоборот, где от игры г. Самойлова пахло рутиной, г. Васильев являлся истинным художником.

Мы вдались в такой подробный разбор игры г. Самойлова потому, что не привыкли к даровитым актерам относится слегка, с тем легким остроумием, которое во всяком случае, роняет скорее самих остроумцев, чем актеров. На этом следовало бы и кончить, но невольно представляются такие вопросы: отчего для г. Васильева 2‑го не было сделано и вполовину того, что сделано для г. Самойлова? Кому это нужно было расстановкой мебели увеличивать естественный недостаток голоса у г. Васильева 2‑го? Или все это случайность, или все это недосмотры со стороны самого г. Васильева? Если виноват тут сам г. Васильев 2‑й, то и толковать нечего; если же он не виноват, то пристрастие к одному на счет другого становится слишком явным.

9 февраля 1867 г.

# **{66}** Бенефис г. Васильева 2‑го

Шли две новые вещи: «Иван да Марья», комедия в трех действиях П. Д. Боборыкина, и отрывок из комедии А. А. Потехина. В немногих словах сюжет комедии П. Д. Боборыкина заключается в следующем: Марья Ивановна, хозяйка постоялого двора, вольная крестьянка и притом девушка, любит своего батрака Ваньку Жигарева, который в свою очередь любит Марью Ивановну. Любовь их самая платоническая, нежная и скромная, так что прямо высказаться друг другу и затем завершить дело законным образом они как-то не решаются. Марью Ивановну, может быть, останавливает гордое чувство хозяйки постоялого двора и вольной крестьянки, собственницы в некотором смысле, между тем как Ванька Жигарев пролетарий и бобыль, тот батрак, который столь любезен газете «Весть», и вместе столь опасен для государства, ибо никаких охранительных начал {67} не представляет собою. Ванька Жигарев ни о каких правах ничего не знает, и политические интересы чужды ему, между тем как Марья Ивановна уже хлопочет о привилегиях, ибо жестоко ревнует легкомысленного бобыля к любящей его дворянке Пашеньке; бобыль воображает, что можно любить Марью Ивановну и в то же время поиграть с Пашенькой, к которой он любви никакой не чувствует. Возгорев ревностью, Марья Ивановна преследует Ваньку Жигарева и даже позволяет Ардальону Федосеичу Уздечкину, прасолу-гуртовщику, который приезжает на постоялый двор, насмехаться над Ванькой. Ваньку это жестоко оскорбляет, и когда Марья Ивановна, по необузданности своих чувств, позволила себе упрекнуть Ваньку халатом, который она ему сделала, Ванька приходит в такое негодование, что сбрасывает с себя халат на сцене, а за сценой и рубаху переменяет, которая тоже хозяйская была. Начинается борьба. С одной стороны, Марья Ивановна страдает любовью и ревностью и хочет преклонить непреклонного Ваньку лишением своей доверенности и всех тех поблажек, которые она ему делала; с другой стороны, Ванька Жигарев тоже мучится любовью, оскорбленною гордостью и досадой на хозяйку; с третьей стороны, дворянка Пашенька старается преклонить Ваньку на свою сторону и предлагает ему перейти батраком к ее отцу. Выведенный из терпения надруганиями прасола, Ванька хочет задушить свою возлюбленную, но, вместо того, отвязывает лошадь и бежит невесть куда. Прасол, рассчитывающий на руку Марьи Ивановны, ловит {68} Ваньку, которого и приводит связанного, как похитителя хозяйской собственности. Марья Ивановна терзается, ужасается перед той участью, которая ожидает его, как вора, объясняет, что не желает никаких преследований, дает взятку старшине и бросается в объятья милого Ваньки. Картина. Занавес падает. Вызывают несколько раз г. Васильева 2‑го, который прекрасно сыграл Ваньку. «Автора!» крикнул кто-то; но шиканье, ужасное шиканье преграждает уста смельчаку. «Автора, автора!» опять раздается несколько голосов, и опять еще более ужасное шиканье покрывает голоса дерзновенных.

Между тем, комедия г. Боборыкина вовсе уж не так плоха, чтобы заслуживала такого единодушного шиканья. Правда, г. Боборыкин не совладал с сюжетом, растянув свою пьесу вводными лицами, написал ее плохим народным языком, и комедия отзывалась чем-то крайне деланным; но все-таки в ней есть недурные сцены, есть недурно задуманный и недурно исполненный характер прасола-стихотворца, характер болтуна-помещика, всюду вмешивающегося, много говорящего о самодеятельности, о народном образовании, образцовом хуторе, который он будто бы завел, но который существует только в его воображении. Г. Яблочкин передал этот характер довольно типично, хотя и подпустил немножко карикатуры. На александринской сцене мы встречали вещи несравненно худшие, несравненно более бессмысленные и, однако ж, они; не возбуждали такого единодушного шиканья. Неужели публика стала требовательнее? или на бенефис {69} г. Васильева 2‑го собрались зрители более требовательные, чем какие являются на бенефисы других актеров? Может быть.

«Отрывок из комедии» г. А. Потехина, составляющий, как мы слышали, пролог к большой комедии, есть, в сущности, почти законченная вещь, производящая глубокое впечатление и отличающаяся большими литературными и сценическими достоинствами, несмотря на избитый сюжет. Тут все дело в том, что мать, имеющая претензию на красоту и молодость, хотя ей уже сорок лет, отдает свою шестнадцатилетнюю дочь замуж за миллионера, дряхлого старика. Этот сюжет разрабатывался уже много раз, но г. Потехин сумел открыть в нем новые стороны, сумел обставить типическими личностями. Старик генерал, находящийся под башмаком у жены, ежедневно выслушивающий от нее, что она вышла за старика, она, чудо красоты и молодости, купидон с прекрасною душою и прекрасным телом, — старик, несмотря на свою пассивность и крайне приниженное положение, внушающий симпатию в зрителя проблесками чувства и характера, тотчас заглушаемые угрозою жены; Серафима Михайловна, жена его, этот купидон, возбуждающий к себе ненависть за преследование старика, за баловство сына, за бесстыдную торговлю дочерью, с явным расчетом на имение своего зятя и на разврат дочери, которой она преподает уроки самой возмутительной житейской мудрости, наивно поставляя себя в пример ей; Федор Иванович, сын ее, достойный воспитанник матери, в грош не ставящий отца, еще вольнослушатель {70} университета, но занимающийся не науками, а наблюдением нравов, готовящийся к общественной деятельности в среде развратников и картежников, хвастающий знакомством с графом Бржизицким и, вообще, со знатью. Он, несмотря на свои молодые годы, вкусил уже от всех наслаждений, потеряв совесть и стыд, приобрел житейскую мудрость и умеет отлично вести себя с людьми и заслужить их благорасположение. Отец говорит о нем, что он пропащий человек; но это едва ли справедливо. Такие люди обделывают свои дела, пуская в оборот и свою миловидность, и молодость, и лукавство, и то нахальством, то раболепием, то иезуитским ханжеством заменяют таланты и знания. Из таких людей нередко выходят и общественные деятели, нередко отправляются они и по владимировке, если случай натолкнет их на преступление, а задумываться долго они не привыкли ни над каким шагом в жизни; комфорт и наслаждения — такие цели, в жертву которым они готовы принести все и всех, не исключая даже самых близких родных, не исключая даже отца и матери. Надежда Францовна, ходатай по частным делам, начавшая свое поприще в гувернантках, сумевшая заслужить благорасположение родителей и детей, сумевшая сделаться для них необходимою во всех затруднительных случаях жизни и таким образом, мало-помалу, приобретшая себе значительную и весьма выгодную практику, умевшая ценить себя и свои услуги довольно дорого, хотя, по-видимому, все делает она из одной сердечной доброты.

{71} Таковы действующие лица этой комедии, очерченные талантливо и ярко. С первых же слов вы присутствуете при приготовлениях к жертвоприношению; с каким-то наивным расчетом жрецы складывают по бревешку костер и оттачивают нож, которым должна быть заколота жертва; совершая такой труд, они суетятся, волнуются, высказываются, очерчивают себя со всех сторон. Главная жрица, Серафима Михайловна, действует больше всех: ей надо запугать мужа, обольстить ходатая по частным делам, чтобы она заняла ей пять тысяч на свадьбу, уговорить дочь согласиться на ненавистный брак, обворожить жениха, миллионера Кутузкина, сделать нужный выговор сыну, проигравшему пятьсот рублей графу Бржизицкому. Энергию она обнаруживает необычайную и возбуждает в зрителе чувство ужаса и отвращения.

Жертва, наконец, принесена; со слезами дает свое согласие на этот брак бедная жертва, и, улучив минуту, кидается на шею к отцу и говорит ему, что жених ей противен. Рыдая, старик и желает обнять ее, и боится навлечь на себя гнев жены и только повторяет сквозь слезы: «так надо, так надо». Кажется, довольно было бы этого, но Серафима Михайловна заставляет дочь петь романс. Девушка садится за фортепиано и начинает петь о любви; слезы отчаяния душат ее, разрывается сердце и, не докончив своей песни, с рыданьем она опускает свою голову на клавиши. — Она вас любит, любит! — сквозь притворный смех говорит мать, стоя над своей жертвой и обращаясь к жениху, плотоядно взирающему на девственные {72} плечи, и там вдали от этой вакханалии стоит отец несчастной, бессильный старик, и утирает слезы…

Занавес падает.

Глубоко потрясенный партер встал и с таким единодушием стал вызывать автора, какого мы в нынешнем году не встретили еще в Александринском театре. Честное и даровитое находит себе отголосок во всех сердцах, а «Отрывок из комедии» не льстит ни одному мутному чувству, не преклоняется ни пред каким кумиром, на что так щедры мы в настоящее время.

Разыграна была эта пьеска замечательно хорошо. Г‑жа Сабурова (Серафима Михайловна) достигла цели, возбудив к изображаемой ею личности ненависть. Г‑жа Жулева типично представила ходатая по частным делам. Она даже и гримировалась так, что будто вы где-то встречали эту Надежду Францовну, с испитым лицом, с тихою поступью, с низкими поклонами и саквояжем в руках. Г. Монахов хорошо передал пропащего юношу, а г‑жа Яблочкина была мила в небольшой роли Катеньки и не без чувства вела последнюю сцену. О г. Васильеве 2‑м мы скажем после.

В заключение спектакля шла «Женитьба» Гоголя, давно уже заигранная посредственностями, исполнявшими первые роли. Теперь Кочкарева играет г. Васильев 2‑й, Подколесина — Зубов. Г. Зубов не вполне удовлетворил нас своей игрой. Очень хорош он был в сцене с невестой, но в последней сцене, когда он выскакивает из окна, г. Зубов был неудовлетворителен, и эта сцена {73} совсем пропала. Нам кажется, что г. Зубов, во-первых, стремится к этой простоте, которая выходит искусственной, а во-вторых, он не совсем понял характер Подколесина. Это прототип Обломова, ярко начертанный рукой гениального писателя; но Подколесины не всегда вялы и неподвижны, на них находят минуты решимости, в которые они оживляются и способны на самые решительные дела. В это время их узнать нельзя. Таков именно Подколесин, когда решается сию же минуту ехать в церковь; но горячка прошла, на него находит страх, и так же мгновенно он решается позорно бежать. Г. Зубов вовсе не оттенил этих переходов, и Подколесин вышел просто вялым человеком, совсем расслабленным от начала до конца. Зато, какою живучею, подвижною, страстною личностью, полною глубокого смысла, явился Кочкарев в игре г. Васильева. Перед нами был человек, которому нечего делать в той узкой среде, где он движется; человек этот сгорает жаждою деятельности, но не плачется на свою судьбу. Он мог бы многое сделать не совсем дюжинное, но ему и в голову не приходит, среди окружающей его обстановки, попробовать какой-нибудь полезной деятельности. В Америке он, пожалуй, нажил бы себе состояние, но на Песках он устраивает женитьбу своего приятеля и другие мелочные делишки, на которые наталкивает его случай. Вовсе не из расчета все это он делает — им руководит просто скрытая энергия его характера. И посмотрите как быстро принимается он за дело, как ловко все соображает, какие пружины пускает {74} в ход, чтобы поднять на ноги этот неподвижный пуховик — Подколесина. Он — олицетворенная энергия с начала до конца, во всех движениях, во всех поступках. Зато, какое торжество для него, когда все, по-видимому, устроилось, как заразительно, как весело он хохочет! Вы сами начинаете хохотать, сами принимаете участие в его торжестве, словно совершил он в самом деле что-то неслыханное. Несчастный исход дела — бегство Подколесина — не поражает его совершенно: он задумчиво стоит на одном месте, ерошит свои волоса и словно обдумывает что-то, вовсе не обращая внимания на торжествующий хохот свахи. Вдруг, он повертывается и стремительно бежит вон, с твердым намерением привести беглеца обратно.

Вот какой тип изображал г. Васильев 2‑й и изображал его в совершенстве. Вообще «Женитьба» прослушалась с величайшим удовольствием, и хохот зрителей почти не прерывался. Очень хороша была г‑жа Александрова; г‑н Григорьев (Жевакин) был бы совершенно хорош, если б не перешел ту границу, которая отделяет живой тип от карикатуры; г. Григорьев гримировался слишком безобразным стариком, между тем как невеста отдает ему предпочтение почти наравне с Подколесиным. Это надо было иметь в виду: что-нибудь было же в Жевакине, что ее заинтересовало.

В этот вечер мы видели г. Васильева 2‑го в трех ролях совершенно различных, не имевших между собою ничего общего, и могли {75} только удивляться разнообразию средств артиста и той типичности, с которою передавал он изображаемые лица. Сначала он явился простоватым парнем и передал все лучшие моменты своей роли очень хорошо, так что пьеса слушалась почти только благодаря его игре. Затем он явился в роли отставного генерала, забитого, но честного старика. Уже одной гримировкой г. Васильев 2‑й производил впечатление: перед нами было действительно какое-то жалкое существо, согбенное, с осунувшимся лицом; роль эта маленькая, и у другого артиста она прошла бы или незамеченною или карикатурною; но г. Васильев 2‑й выдвинул ее вперед и прекрасно воспользовался несколькими чертами, чтоб возбудить в зрителе симпатию к старику-генералу. Зрители принимали г. Васильева чрезвычайно радушно; правда, венков и цветов не было, но то удовольствие, которое выражалось в рукоплесканиях, в криках «браво», лучше всего говорило в пользу артиста. Мы перебывали на многих бенефисах в нынешний сезон, но ни один не доставил нам такого полного удовольствия, как бенефис г. Васильева 2‑го, хотя он и кончился в половине первого часа.

Здесь кстати будет сказать несколько слов о том, что такое «внутренняя игра», над которою поглумился г. Х. Л., фельетонист «Голоса».

«Сторонники г. Васильева, — говорит г. Х. Л., все по поводу “Смерти Иоанна Грозного”, — утверждают, что в его игре было гораздо более внутреннего чувства, а г. Самойлов будто бы брал, главным образом, внешней стороной исполнения. Мы решительно {76} не понимаем таких мудреных различий». Вам же хуже, если не понимаете, между тем как дело это совершенно просто. Вы знаете, что такое выглаженный, правильный слог, которым при старании и упражнении может овладеть всякий мало-мальски талантливый литератор, и что такое слог одушевленный, очаровывающий нас словами, выходящими из сердца, трогающий нас своею естественностью и теми неуловимыми оттенками, которые придают ему такую прелесть. Почти то же можно сказать и об игр актера. Она или одушевлена, согрета внутренним чувством и трогает вас за сердце, или же просто сделана более или менее искусно. В первом случае актер проникается ролью, сочувствует страсти и настроению действующего лица, олицетворяет и производит характер, нарисованный драматическим писателем. Тут актер не прибегает к рутинным преданиям сцены, не играет переливами звуков, не декламирует, не старается увлечь зрителей внешними общепринятыми средствами, а выражает страсть и настроение представляемого им действующего лица сообразно личным своим ощущениям. Во втором случае, актер играет роль, а не воспроизводит ее, и прибегает к театральной рутине, к навыку (как переводит это слово г. Ростислав), к тому, что Лессинг в своей Драматургии называет Nachäffung. Рутина может быть выработана у актера до совершенства, в особенности при больших наружных средствах, приятном и звучном голосе, хорошем росте, изящном телосложении, но она не заменит вполне одушевления, проникновения ролью {77} и не обманет чуткого зрителя, который будет оставаться холодным. Чтоб было еще понятнее это огромное различие между словами сыграть роль и олицетворить характер, припомним примеры, когда люди, вовсе не готовившиеся к сцене, но обладавшие большим внутренним жаром, играли превосходно при первом же появлении на сцене. Английский переводчик «Заиры» Вольтера не отдал этой роли ни одной актрисе, а попросил жену своего приятеля взять исполнение на себя. Театральные критики забили в набат, заговорили, что это безбожно, что невышколенная актриса погубит сцену. И в самом деле, как было не кричать, когда театральные рецензенты прежде всего ценили рутину, предания сцены, декламацию, без которых, по их мнению, шагу ступить нельзя было на сцене. Но вот «Заира» появляется на сцене и передает этот характер с такой естественностью, с такою задушевностью, что рецензенты почувствовали себя крайне неловко. Желаем от души, чтобы г. Х. Л. понял все это.

19 февраля 1807 г.

# **{78}** Бенефис г. Алексеева

Полагаю, что г. Алексеев последний человек, потому что ему отведен бенефис последнему; может быть, впрочем, в нашей драматической труппе заведен такой же порядок, как в некоторых коллегиальных учреждениях, где первый голос принадлежит последнему члену, а последний первому. В таком случае г. Алексеев первый актер, тем более, что и фамилия его начинается с буквы «А». Как бы то ни было, он имеет бенефис, стало быть, либо «заслуженный» он актер, либо талантливый. Многие смешивают оба эти термина, многие утверждают, что «заслуженный» непременно и «талантливый». Я никак понять этого не могу, а потому скорее готов считать г. Алексеева «заслуженным», получающим бенефис за долговременную службу, как чиновники получают пряжки не за одну только долговременную, но вместе с тем и беспорочную службу. Желал бы я знать, значит ли на языке {79} александринских актеров «плохая игра» — «порок», или не значит?

Г. Алексеев поставил в свой бенефис четыре новые пьесы: «Нынешняя любовь», сцены из вседневной жизни в четырех действиях, соч. Дьяченки; «Женский клуб», оперетка-попурри из мотивов русских опер, в двух отделениях, Е. Н. Бутковского; «Гласная касса ссуд», сцены обыденной жизни в одном действии, и переводный фарс «Геркулес». Такое разнообразие внушило «Петербургской Газете» рекламу, в которой, приглашая почтеннейшую публику в театр, автор говорит, что и о романе Тургенева говорили, что он нехорош, однако он вышел хорош. Прелюбопытное сопоставление.

Во всяком случае, благодаря этому винегрету с «юными нигилистками», театр был полон. Я даже полагаю, что «юные нигилистки» привлекли значительное количество публики, и они должны гордиться этим вниманием, хотя, сказать правду, трудно сказать, за что они пользуются таким почетом. Но до нигилисток очередь дойдет: их нет в новом произведении г. Дьяченки, а это произведение шло первым.

Пьеса построена на следующей морали: нынешняя молодежь (мужская) подчиняет любовь рассудку и не прочь променять ее при случае на теплое местечко в западных губерниях. Достоинства этой морали я оценить не в состоянии… Над сюжетом г. Дьяченко не трудился, а счел себя в праве взять его целиком из пьесы г. Соколова «Два поколения»; из этой же пьесы он взял целое лицо, графа {80} Бронина, развинченного, влюбчивого старика; успех своей пьесы г. Дьяченко и рассчитал на этого графа, которого бесподобно сыграл г. Самойлов, да на обмороки г‑жи Струйской. Несмотря, однако, на чудесно представленные несколько обмороков г‑жею Струйскою и типическую игру г. Самойлова, пьеса пала с торжественным шиканьем. Автора вызывали только несколько голосов, да и то в буфете я слышал, как один господин с хохотом говорил, что кричал «автора» собственно для того, чтоб возбудить более продолжительное шиканье.

Обставлена пьеса была очень хорошо, как вообще обставляются пьесы г. Дьяченки. У нас, кажется, принято за правило, что чем пьеса глупее, тем обставляется она лучше и, наоборот, чем пьеса умнее, тем обставляется она хуже. При этом, вероятно, рассчитывается на то, что умная пьеса сама себя вывезет, глупой же пьесе надо помочь; отдавая должную справедливость такому остроумию, я мог бы заметить, что было бы целесообразнее глупых пьес совсем не ставить. Но этого мы не дождемся, по крайней мере, до тех пор, пока будут существовать бенефисы; относительно же пьес г. Дьяченки и вовсе никогда не дождемся. Подражая графу Бронину, который все сравнивает с чем-нибудь, я могу сказать, что сравниваю г. Дьяченко с бессменным пономарем александринской сцены. Как бы дурно ни звонил он, — служба его считается всегда полезною. Хотя «Нынешняя любовь» и ошикана, но почти с достоверностью можно сказать, что она перейдет и на следующий сезон и будет {81} даваться до тех пор, пока не станут шикать с самого начала пьесы.

Два слова о г‑же Струйской. Я предсказывал ей, что публике надоест, наконец, смотреть вечные обмороки; предсказание это сбывается: обмороки начинают возбуждать смех зрителей, и если г‑жа Струйская не убережется на будущее время от обморочных ролей, то можно смело сказать, что путного ничего не выйдет из ее таланта.

«Гласная касса ссуд» принадлежит перу г. Соколова и имела успех, благодаря доброму намерению, которое имел автор. Г. Соколов всегда богат добрым намерением — «Богдана» написал он с добрыми намерениями, поразить поляков и возвеличить доблесть малороссов; «Мазепу» написал он с добрым намерением поразить малороссийский сепаратизм и возвеличить великорусскую доблесть; «Два поколения» написал он с добрым намерением поразить взяточников и семейных деспотов, чиновников старого закала, и возвеличить честных молодых людей. Привыкнув к этим добрым намерениям, я думал, рассматривая афишу, что «Гласная касса ссуд» написана с добрым намерением возвеличить в лице грека Голопуло, классическое образование и поразить ростовщичество. На самом деле вышло не так: классическое образование вовсе не было возвеличено; возвеличена была бедность и поражены ростовщики — эта современная язва, эти пиявки, сосущие кровь бедных, как справедливо выразилось одно действующее лицо пьесы. Тема для автора была богатая; но, к сожалению, он воспользовался ею не совсем удовлетворительно, напустив {82} фразерства, иногда довольно пустого; если это фразерство и возбуждало порой рукоплескания, то, повторяю, именно благодаря добрым намерениям автора, а вовсе не таланту его, хотя г. Соколову и нельзя отказать в некоторой наблюдательности. Возле меня сидел старый полковник, который аплодировал особенно неистово. Вероятно, ему пришлось испытать на себе все благодеяния гласных ссуд, берущих законные проценты за ссуды, т. е. 1/2 % в месяц, и 9 1/2 % за сохранение вещей, итого 10 % в месяц и 120 % в год.

Что касается «Женского клуба» с юными нигилистками, этой оперетки-попурри из русских опер, то трудно сочинить что-нибудь более бездарное. Г. Бутковский, автор этой оперетки, имел тоже добрые намерения: во-первых, осмеять нигилисток и, во-вторых, опошлить музыку Глинки из «Жизни за царя». Я всегда удивлялся российским драматургам в том отношении, что они поспевают со своею сатирою как раз в то время, когда явление, которое они имеют в виду осмеять, уже и без них стушевалось. Русская подвижность оказывается и тут. Нигилистки сошли со сцены и перестали уже удивлять нас своими эксцентрическими выходками, поняв, что эксцентричность менее всего к лицу женщинам, по крайней мере, порядочным женщинам, не имеющим намерения записаться в цех камелий и кокоток. Я не знаю, где видел г. Бутковский таких нигилисток, каковы его Надинька и Юлинька Сомиковы, учреждающие женский клуб с буфетом и вином для собственного употребления. Я знаю, что женский клуб проектировался в прошлом {83} году, но он проектировался вовсе не нигилистками, а женщинами, смотревшими на нигилисток очень неблагосклонно. В проектировавшемся женском клубе не предполагалось ни буфета, ни карт, ни лото, ничего такого, что привлекает мужчин в мужские клубы. Женский клуб предполагалось сделать семейным собранием, где давались бы музыкальные и литературные вечера и читались бы лекции с целью дополнить скудное женское образование. Трудно, конечно, сказать, как бы пошло это дело на практике; весьма немудрено, что оно принесло бы скорее вред, чем пользу; весьма немудрено, что на практике первоначальные цели изменились бы и опошлились бы, как опошляется у нас многое полезное; но самая идея женского клуба не заключала в себе ничего ни смешного, ни дикого, и, повторяю, с нигилизмом не имела ничего общего.

Положим, однако, что прав г. Бутковский; у него нигилистки затевают клуб совершенно по образцу мужских клубов. К нигилисткам присоединяются барыни, мужья которых слишком часто посещают клубы. Разумеется, такой женский клуб заслуживал бы насмешки гораздо более умной и ядовитой, чем та, на какую способен г. Бутковский.

Г‑жи Стрельская и Натарова очень хорошо скопировали костюм нигилисток и их мужскую развязность: публика была довольна. Но ведь дело вовсе не в костюме. Я вполне убежден, что надень завтра какая-нибудь Кора Пирль костюм нигилистки, послезавтра наденет его часть Парижа, а за Парижем {84} и остальная Европа, не исключая Петербурга, который даже поторопится сделать это раньше всех, потому что Петербург., вообще, тщательно следит за тем просвещением, представительницами которого считаются камелии и парижские модистки. К огорчению парижских модисток и всех их подражательниц, я должен напомнить, что нигилистки скинули кринолины гораздо прежде Парижа и, можно сказать, что в этом отношении Европа подражала нигилисткам. Наконец, я не знаю, что смешнее — огромные ли шиньоны, купленные у парикмахера, который в свою очередь купил их у солдата медико-хирургической академии, а сей последний содрал волосы с черепа грязной, умершей от пьянства и разврата женщины, или свои природные волосы, хотя и распущенные. Кто нам поручится, что женщины не станут распускать волос — все ведь зависит от моды. В Петербурге многие женщины начали заплетать теперь волосы назад в две косы и, связав концы кос лентою, распускают их по спине. И это выходит и хорошо, и по-русски. Таким образом, остается одна смешная сторона в нигилистках — мужская развязность. Казните ее в добрый час, и в этом я совершенно одобряю г‑ж Стрельскую и Натарову.

Но я не могу сочувствовать другой цели г. Бутковского: опошлить музыку Глинки. Между тем, надо отдать ему справедливость, этой цели он достигает блистательным образом, по крайней мере, по мнению большинства зрителей. Под лучшие мотивы этой оперы поются самые пошлые вирши, изобретенные остроумием г. Бутковского; актеры пародируют {85} Сусанина, Ваню и др., но преимущественно Сусанина, как изображает его Петров, и публика хохочет самым усердным образом. Пародируется и Руслан, например, ария: «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями» г. Бутковский спародировал так: «0, Поля, Поля, кто тебя» и пр. Замечательно, что пародия на Верстовского выслушивается публикой совершенно равнодушно и с явною скукой, так что можно полагать, что г. Бутковский, для вящего успеха своей пьесы, всю ее наполнит мотивами из опер Глинки и тем еще рельефнее докажет свое умственное убожество и убожество той публики, которая будет хохотать над этим. Когда парижане смотрят оперетки Оффенбаха и хохочут, то они знают, над чем хохочут, они чувствуют живо яркую сатиру на современные явления французской жизни и мишурный декорум. Мы же отдаем на посмеяние черни гениальные произведения Глинки, мы стремимся опошлить мотивы «Жизни за царя» и «Руслана» и пародируем Петрова. Какая жалкая, низменная сатира!

Знает ли г. Бутковский, что он совершает? Полагаю, что г. Бутковский окончил свое образование в уездном училище (сужу по остроумию его, примеры которого смотри ниже); если это так, то, конечно, г. Бутковский знает, как школьники, не сознавая, по молодости, того, что они творят, пародируют пасхальные мотивы, например, «воскресения день — вари кашу и кисель» и пр. Г. Бутковский поступил именно так, как эти школьники, тоже, конечно, по неведению и умственному убожеству. Полагаю, что есть вещи, пародировать которые, по {86} меньшей мере, предосудительно. А ведь если бы хор вышереченных школьников поставить на сцену, то наверно нашлась бы часть публики, которая стала бы хохотать и аплодировать.

Остроумие г. Бутковского, с одной стороны, пошло, с другой, может быть допущено только в тех приютах, которые в печати не называются. Примеры остроумия первого рода: «Что мне за дело до кузена и до братца — дайте только до клуба добраться»; «хорошо, что нет у тебя чад, а то с ними в доме чад». «Нам эти штуки не удались. — Ничего, ты только в клуб удались» и т. п. Жаль, что г. Бутковский не знаком с «Весельчаком» и другими уличными листками. Там он нашел бы вещи более остроумные, например, прохожий кричит: «сторож!» Сторож выходит и отвечает: «У меня не сто рож, а всего одна» Остроумие г. Бутковского на сто градусов ниже остроумия подобных уличных листков.

Образчиком остроумия второго рода может служить следующее: молодая женщина говорит женщине старой: «мы обладаем таким же развитием, как и мужчина». На это старая женщина отвечает: «Ах ты, бесстыдница, бесстыдница… Да разве ты не знаешь, что женщины должны прятать свое развитие под корсет».

Зрители принимают все это с восторгом. Tel maître, tel valet.

7 мая 1867 г.

# **{87}** «Ледяной дом» Дьяченки. — Слухи

Петербуржцы видели в прошлую среду на сцене Волынского, Бирона, Миниха, Остермана, наших государственных деятелей, наших министров прошлого века. Плохи вышли наши государственные люди у г. Дьяченки, автора драмы «Ледяной дом», плохи, конечно, потому, что он ограничился изысканиями только в романе г. Лажечникова. О самой пьесе говорить почти не стоит. Она выкроена из романа Лажечникова самым неуклюжим образом, она передала только слабые стороны романа, не передав его хороших сторон. Копиист-драматург, очевидно, совсем не знаком с историей XVIII века вообще, но незнаком и с той эпохой, в которую происходит действие; в его слабом произведении нет и следов того, что нам говорило бы о том, что он прочитал хотя что-нибудь о Бироне и Волынском, кроме романа г. Лажечникова. Это настоящий копиист, не получивший ни малейшего {88} образования и весь свой век только читавший одни романы. Там, где приходилось этому копиисту перелагать в диалог описания Лажечникова, или присочинить что-нибудь от себя, невежество его выражалось во всем его блеске. Представим только один пример, уж слишком бьющий в глаза своей нелепостью. В пятом акте мы видим Волынского в его роскошном доме, под домашним арестом. Он скорбит о своем положении и мучится неизвестностью своей участи. Приходит один из друзей и предлагает пойти и узнать, в каком положении дело Артемия Петровича. Волынский соглашается, и друг уходит. Спустя несколько минут, является жена Волынского, которая гостила в Москве и ничего не знала о невзгоде ее мужа. Хотя тогда и не было железной дороги между Петербургом и Москвой, хотя трудно было приехать из Москвы в Петербург в свежем наряде и еще труднее приехать так, чтоб муж узнал о приезде только тогда, когда жена вошла в комнату, в драме, однако, это именно так и происходит. Эта Малышева (Волынская) является в огромнейшем кринолине и начинает упрекать Артемия в неверности. Артемий скоро ее успокаивает, и начинают они рассуждать о том, что вот не было у них детей, и теперь скоро будет, ибо она была беременна, для чего и кринолин надела, но что будет — посредник, или посредница — неизвестно. Артемий желает посредницу (так он называет будущую дочь), а жена его — посредника (так она называет сына). Начинается между ними один из тех разговоров, которые очень у места и даже трогательны {89} в будуаре, но на сцене несколько лишни и приторны.

Г. Дьяченко вообще очень изобретателен, он уже изображал на сцене медленную смерть от чахотки, теперь изображает разговоры, предшествующие родам, а в следующем произведении, конечно, изобразит и самые роды при бенгальском огне.

С такой исторической неверностью, какую изображает приведенный выше разговор, помириться еще можно (у Волынского были две дочери и сын); все они были сосланы, дочери пострижены в монахини; впоследствии, при Анне Леопольдовне, сын и дочери Волынского были возвращены, причем велено было снять с них монашество. Но пойдем далее. Жена просит поехать Артемия с нею гулять, Артемий тут только говорит, что он арестован домашним арестом. Жена относится к этому очень легко и едет к императрице хлопотать о снятии ареста с Артемия, причем говорит одну из пошлых дьяченковских фраз. Только что она со двора, является Суда, секретарь Волынского, и объявляет, что Волынский приговорен к смерти, а он, Суда, к ссылке; за сим являются солдаты и надевают на кабинет-министра кандалы.

Читатель, конечно, заметил, о какой нелепости я говорю. Возможно ли дело осудить одного человека на смерть, а другого в ссылку и при этом одного оставить арестованным домашним арестом, а другого и вовсе пустить гулять на свободе. Каждому гимназисту известно, что во время следствия по важным уголовным преступлениям обвиняемые содержатся в тюрьмах и казематах даже в настоящее {90} время, а при императрице Анне — это правило исполнялось еще строже, ибо необходимою принадлежностью следствия была пытка. Пытать человека на дому нельзя было, и еще меньше возможности представляется пытать его во время визитов. Волынского допрашивали, пытали и сидел он в крепости, и знал он весь ход своего дела. Я убежден, что г. Дьяченко будет очень сожалеть, что узнает об этом только из моего фельетона; узнай он раньше — он представил бы на сцене пытку. Это было бы, конечно, неприятно, с этим нельзя было бы помириться даже и в таком случае, если бы пытать стали самого автора, так как, кроме него, никто не взялся бы за роль Волынского; но неприятно также нарушение исторической правды до такой нелепости, что человек, обвиняемый в государственном преступлении, сидит себе дома и рассуждает о посреднице, а другой, обвиняемый в том же, разъезжает по городу.

Костюмы были новые, декорации тоже новые; вообще пьеса была поставлена очень тщательно; одно было только старо — актеры. Г. Самойлов плохо (для Самойлова, конечно) совладал с ролью, в особенности в страстных местах, в любовных объяснениях своих с Мариорицей, а фраза «один миг блаженства в ледяном доме» была им сказана так, как если б он сказал: «Куда ни шло, пройдусь трепака»… Г‑жа Струйская (Мариорица) была натуральна, не плакала, а в четвертом акте, в страстной сцене с Волынским, была хороша. Удовлетворителен был г. Зубров (Остерман); остальные не портили дела, но самое дело было уж чересчур плохо.

{91} Мы говорили уже о тех надеждах, которые возлагаются на нового директора театров. Есть признаки, которые заставляют думать, что драматическая сцена поднимется при нем, что он обратит на нее серьезное внимание, что он извлечет ее из того забвения, в котором она пребывала доселе, и не позволит забрасывать ее разною гнилью. Это последнее довольно трудно, конечно, исполнить при существовании бенефисов, когда всякий актер, получив благословение от литературно (?)-театрального комитета, в праве бросать на сцену все, что найдет по своему разумению; но все-таки в руках дирекции остается немало средств для разнообразного и здорового репертуара. Репертуар этот иногда составляется до того странно, что даже перевертывает пословицу о том, что никто в своей земле пророком не бывал, и приходится, напротив, верить, что всякий может быть пророком — предложи только он какую-нибудь невозможность. Я испытал это на самом себе.

Прошлой весной, когда шла пьеса г. Дьяченки «Нынешняя любовь», я сказал: «Я могу сравнить г. Дьяченко с бессменным пономарем александринской сцены. Как бы дурно ни звонил он — служба его считается всегда полезною. Хотя “Нынешняя любовь” и ошикана, но почти с достоверностью можно сказать, что она перейдет и на следующий сезон и будет даваться до тех пор, пока не станут шикать с самого начала пьесы». Писав это, я не думал, чтоб мое пророчество могло исполниться. Но оно исполнилось, оно превзошло даже всякие ожидания, ибо не только эта дрянная, освистанная {92} пьеса возобновлена на нынешней неделе, но весь репертуар этой же недели был дьяченковский, с самого начала и до конца, с понедельника до пятницы включительно, что ни день, то г. Дьяченко! Мне кажется, что это уж чересчур много. Я понимаю, что можно любить г. Дьяченко и считать его пьесы верхом совершенства, но навязывать свой взгляд всем и каждому, по меньшей мере, неостроумно. Демьянова уха годится, когда больше есть нечего, но неужели у нас только и света в окне, что г. Дьяченко!

В составлении репертуара, между тем, заключается вся суть дела: репертуар — душа театра, в нем должна выражаться разумная система и те полезные цели, которыми задается драматическое искусство; без разумной системы в этом случае также нельзя обойтись, как нельзя обойтись без нее в воспитании. Если сегодня все будем учить моего воспитанника, чтобы он ходил прямо, а завтра, чтобы он ходил кверху ногами, то дело может окончиться тем, что он совсем ходить не станет… или действительно выучится ходить кверху ногами, что может быть желательно только тогда, когда имеется в виду фиглярство. Можно ли отыскать систему в нашем репертуаре? Мне кажется, что в нем можно отыскать все, кроме системы. Обратимся к новостям.

На будущей неделе пойдет «Опричник» г. Лажечникова, в бенефис г‑жи Линской; в бенефис г. Бурдина — «Светские пороги» г. Дьяченки, в бенефис г. Нильского — «Преступление и наказание», драма, переделанная из романа Достоевского.

{93} Мы слышали, что г. Кони хлопочет об открытии народного театра, в котором бы давались пьесы исключительно из народного быта. Бывший издатель «Пантеона» предполагает для этого составить акционерную компанию, по образцу всех компаний такого рода, с правлением, с выборной дирекцией и пр. Компания должна устроить театр и составить труппу. В актерах, конечно, не было бы недостатка, нашлись бы и капиталы, но едва ли разрешат г. Кони приступить к образованию подобной компании: казенные театры так стоят за монополию свою и так боятся всякой конкуренции! В прошлом году толковали о том, что само правительство хочет устроить народный театр, отводя под него александринскую сцену; говорили даже, что это дело решенное, что даже тотчас приступят и к необходимым перестройкам; но прошел год, и об этом замолкли и самые слухи.

30 сентября 1867 г.

# **{94}** О балете

У нас очень многие заблуждаются, полагая, что балетом преимущественно наслаждаются старички. Один господин сообщил мне, что в балете он предпочитает креслам ложи верхних ярусов именно потому, что из этих лож можно запастись значительною суммою интересных наблюдений над старичками. «При первом взгляде сверху на головы партера, последний представляется каким-то кочковатым островом серого цвета, усеянным голыми черепами. Сначала думаешь, что это подобие того самого поля, которое “усеяно мертвыми костями” и про которое поется в опере Глинки. Но вот взвивается занавес… Внимательнее я смотрю в бинокль на черепа и, по цвету безволосой кожи, которая их облекает, сужу о том, насколько соблазнительно танцуют на сцене. Если кожа на черепе сохраняет ровный, глянцевитый цвет, значит на сцене идет что-нибудь неважное; но вот замечаю я, что глянец кожи начинает отливать сначала бледноватым цветом, потом немножко алеет — танцовщица {95} значит будит старческие воспоминания, и кровь приливает к голове; танцовщица приходит в пафос, танцовщица соблазнительно-прекрасна, когда вышеозначенная глянцевитая кожа покрывается красноватыми пятнами. Старческая кровь бурлит и бьет в голову, беспорядочно разливаясь на покрове черепа красноватыми пятнами». Так говорит мой знакомый; но в этой картине мало правды, быть может, потому, что слишком много красок…

К чему сваливать на стариков то, в чем юность повинна прежде всего. О юность, юность удалая, как пел когда-то Плещеев, или:

Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость! —

как пел когда-то Пушкин.

Юность или младость, как в этом я положительно убедился, присутствуя на балете «Золотая рыбка», очень лакома до балетов. Безусая и с намеком на усы, преимущественно так называемая золотая юность решительно преобладала в креслах и являлась знатоком и ценителем после того, как занавес падал, и можно было разинуть рот для выражения своих мнений. Даже юнкера являлись такими знатоками, что я молил Бога о том, чтобы у них из словесности была удовлетворительная отметка. Известно, что в этом звании ножка Терпсихоры иногда меньше значит, чем удовлетворительная отметка из такого предмета, который необходим для офицерского звания. Но предмет предметом, а ножки балетных танцовщиц тоже имеют свою важность. Юные годы можно сравнить {96} с желудком индюшки, который все переваривает. Александр Македонский мешается с Пепином Коротким, Карл Великий с Карлом Простоватым, шампанское с водкой, добродетель с пороком, интегралы и логарифмы с pas diabolique, даже Елена Прекрасная с кубическими корнями так сливается, что иголки не просунешь. Что ж удивительного, что юность питается балетами наравне с уроками словесности, дополняет, так сказать, свое образование и в храме знания и в храме искусств? Найдутся люди, которые по этому поводу могут предаться гражданской скорби, но я с некоторым трепетом выслушивал свободное слово из уст молодости. Свободу суждений приятно встретить во всех возрастах, но в юношеском особенно. Конечно, предмет суждений — новый балет и новая танцовщица.

Некто из соотечественников, выдрессированный в гостиных тех фей, которые грамматике не учились, как все вообще богини, ибо богам и учиться недосуг за грузом забот о делах сего мира. Ловлю несколько фраз.

— Могла и не приезжать — свои есть…

— C’est du Nord aujourd’hui que viennent les beaux jetés-battus et le fin tiqueté et non du Sud.

— Ah, c’est, absolument vrai. Nous avons déjà produit la Mouravieff, cette Patti dansante, la gracieuse Petipa, moins fée, mais, plus femme, et enfin cette nouvelle Carlotta — notre Granzoff…

Больно учено и внушительно, jetés-battus, tiquité, la pointe — все это я затвердил, но было еще несколько технических выражений, которых память {97} моя не удержала. Как бы то ни было, мы произвели великих танцовщиц, и важность их признает даже юношество. Действительно, нам нужна эта легкость, эта воздушность, эта грация, этот газ, наконец, для смягчения нравов, которые еще очень грубы. С каждым па, с каждым jetté-battu, мы совершенствуемся, ибо каждое tiquetté переносит нас в мир идеальный. Поэтому-то я не понимаю, зачем для балетов г. Сен-Леон берет русские сюжеты. Балет — поэзия par excellence, как говорят балетоманы, а какая же поэзия в том, что жена бьет мужа? Какая поэзия в этой обстановке — русской хате, жидовской корчме, какая поэзия в том, что г‑жа Сальвиони, чтоб быть верной представительницей малороссиянок, должна перед выходом на сцену есть вишни? Я, по крайней мере, заключаю это из того, что губы у г‑жи Сальвиони были так ненатурально красны и так ненатурально обрисованы, как только бывает после того, как наешься вишен и не утрешься хорошенько? Заставлять есть вишни своих — еще ничего, но с заезжей гостьей надо обращаться деликатней. Впрочем, надо отдать справедливость и г. Сен-Леону: из русского сюжета он сделал такую приторно-сантиментально-фантастическую дребедень, что гутировать «Золотую рыбку» можно только тогда, когда привыкнешь пить вещество, которое бы получилось, например, из смеси молока, водки, пива, бургонского и меду. Я старался добиться какого-нибудь смыслу, но решительно не мог, хотя, говоря откровенно, в третьем акте г‑жа Канцырева намеревалась передать букет балета, очень недурно вытанцевав кокетство с молодым {98} человеком. Но сейчас же все было разрушено прекрасным юношей с персидским типом, который увлек «Золотую рыбку», или вернее г‑жу Канцыреву в чащу, оставив г‑жу Сальвиони или Галю не причем. Этот прекрасный юноша с персидским типом разбил все мои соображения, ибо нельзя же себе представить, чтобы такая образованная дама, как Золотая рыбка, могла увлекаться только прекрасным юношей с персидским типом, а не просто прекрасным юношей. Это и ни с чем несообразно и оскорбительно для партера, тут были прекрасные юноши, но не с персидским типом, а татарским и славянским и, наконец, это враждебно сопоставляет одну народность против другой, что с политической точки зрения отнюдь допускаемо быть не может.

Впрочем, с точки зрения некоторых наших публицистов, мы можем найти в «Золотой рыбке» глубокий смысл. Во-первых, в балете мы видим не только признание малороссийской народности, но ее тяготение к народности польской; мы видим, одним словом, полонизацию, нахально, как выражаются псевдо-патриотические газеты, «поднимающую свою шляхтопапистскую голову и во всеуслышание бренчащую своими легкомысленными шпорами». Галя, сделавшись владычицей восточной, тотчас же была окружена молодыми кавалерами в польских костюмах, из которых «каждый соперничает с другими в ловкости и любезности перед царицею». Само собой разумеется, что царица кавалерами прельщается и в либретто балета прямо сказано: «тщеславие ее удовлетворено»; но это еще бы ничего; главная неприятность {99} заключается в том, что когда придворные узнают, что у владычицы их, прекрасной малороссиянки, Гали, муж — Тарас, простой казак, и при том не совсем презентабельный, они до того начинают насмехаться над Галей, что она принуждена была оставить свое царство и на ковре самолете удалиться в фантастическое царство роз. Таким образом полонофильство берет верх над представителями Малороссии, которые, притом, изъявляют желание прилепиться не к Великороссии, а к какому-то царству, существующему, собственно говоря, в фантазии только. Не ясно ли из всего этого, что г. сочинитель бесстыдными замашками полонизма и в казенном театре (слово казенный публицист должен приказать набрать прописными буквами), на казенные деньги (те же буквы), проповедует под обольстительными формами балета антирусские, противогосударственные идеи.

1 октября 1867 г.

# **{100}** Бенефис г. Зуброва. — «Демократический подвиг», комедия в 3‑х действиях г‑жи Себиновой

Зачем на родимой земле
Не могут расти абрикосы?

Я вспомнил эти стихи одного из современных поэтов, размышляя о «Демократическом подвиге», который произвела г‑жа Себинова. В одном «Голосе» я читал, по крайней мере, десять реклам в пользу этой писательницы и ее плода и с понятным нетерпением отправился в Александринский театр. «Петербургская публика, — повторял я слова “Голоса”, — привыкла уже встречать в бенефисах г. Зуброва какую-нибудь замечательную новость, так как этот талантливый и добросовестный артист никогда не угощал ее какими-нибудь досужими произведениями фантазии наших доморощенных Сарду и Деннери, или какою-нибудь переводною дребеденью, но постоянно выбирал пьесы, {101} выходящие из уровня обыкновенных по своим литературным достоинствам или по затрагиваемым в них социальным вопросам».

Билетом запасся я дня за три до представления, воображая, что благодарная талантливому и добросовестному г. Зуброву публика будет ломиться в театр. Ничего не было. Театр был пустехонек: две, три ложи в первом ярусе, столько же во втором, несколько лож в третьем — только и было занято; в креслах простор, в местах за креслами было еще просторнее, если б не сидел там творец «Расточителя-», который наполнял сиянием своей славы несколько пустых скамеек. Выходит, значит, что публика вела себя совершенно неблагодарно по отношению к добросовестному и талантливому г. Зуброву и «Демократическому подвигу», который «уже возбудил весьма оживленные толки в публике». Так, по крайней мере, утверждал все тот же «Голос», и мне оставалось спрашивать себя: где же та публика, которая еще до появления пьесы на сцене уже «весьма оживленно толковала» о ней? Осталась ли она дома, или ушла в немецкий театр, где в этот же вечер давалась во второй раз «Die schöne Helene»?

Как бы то ни было, занавес поднялся. Г‑жа Малышева разговаривала с г. Сазоновым, который с необыкновенною твердостью говорил ей, что хочет жениться на ее горничной Феклуше. Г‑жа Малышева весьма удивлялась, что такая дурь пришла в голову г. Сазонова, и старалась его отговорить от глупого замысла. Однако, ей не приходит в голову спросить г. Сазонова, любит ли его Феклуша, {102} любит ли он ее? Вопрос, между тем, немаловажный.

Дело в том, что в Москве живет Анна Андреевна Моршанская, 75 лет, с сыном своим Павлом Александровичем, 60‑ти лет, с внучкою Катериной Павловною Нельскою, 23‑х лет, с внуком Андреем Павловичем, 22‑х лет, с экономкою Марфой Петровной и горничной Феклушей, которая приходится родной дочерью Марфе Петровне. Старуха Моршанская — обыкновенный тип добродетельных, богатых помещиц, которые не могут помириться с уничтожением крепостного права и громко говорят: «меня Господь сотворил госпожой». Сын ее Павел Александрович — благодушнейший, бесцветнейший старик, утверждающий, что он идет наравне с веком и с лучшими его стремлениями. Павел Александрович так добр, что доброта его очень близко подходит к простоте, а простота, как известно, хуже воровства. Пословица эта сбылась на Павле Александровиче. Сынок его Андрей Павлович, хотя вырос, но ума не вынес: лучше сказать, — и природного ума у него совсем не было. Павел Александрович, должно быть, по своему добродушию, этого вовсе не замечал и вместо того, чтобы солидным образованием восполнить в своем сыне природные недостатки, дал ему полную свободу делать, что он хочет. Вместо духовной пищи, Павел Александрович снабжал своего сына пищей материальною, в виде бумажных денег, которые шли на шампанское. Будучи глуп и необразован, Андрей Павлович, само собой разумеется, не мог сойтись с порядочными людьми, но так как кулик {103} кулика видит издалека, то, шляясь по трактирам, он натолкнулся на таких же глупых и пошлых невежд, как он сам: Сергеева, Румича, Зымина, Кашинова. Составилось нечто в роде союза идиотов, которые, вместо того, чтоб прямой дорогой идти в сумасшедший дом, криво рассуждали о союзе с народом, о призвании демократии. Сергеев, Румич, Зымин, Кашинов, по-видимому, за душой не имели ни копейки и были очень рады такому другу, как Андрей Павлович, который мог платить за них в трактирах; они, в вознаграждение, поучали его якобы демократическим принципам. Демократические принципы эти заключались в том, что есть «благородная плебейская кровь» и «неблагородная дворянская кровь», должно быть, — в пику владимирскому дворянству, которое вывесило надпись на своем доме: «дом благородного дворянства». Круглый невежда и глупец, Андрей Павлович принял к сердцу доктрину о «благородной плебейской крови» и в одно прекрасное утро задумал жениться на горничной Феклуше.

Этот важный шаг в своей жизни он решился сделать так же глупо и необдуманно, как делал и все другие шаги. Всякому, даже неучившемуся истории, известно, что наши помещики довольно нередко женились на своих крепостных. Мы не имеем статистических данных относительно того, насколько счастливы были подобные браки, но весьма вероятно, что бывали случаи, когда деревенская девушка, силою всепросветляющей любви и образования, которое старался дать ей муж-помещик, превращалась в женщину образованную {104} и прекрасную мать, в самом широком значении итого слова; бывали, конечно, и такие случаи, когда девушка, будучи вырвана из своей среды и попав в чужую, не могла ужиться в ней, приходила в столкновение с родней своего мужа, теряла любовь его, и брак выходил самый плачевный. Тут могло быть и много комического, и много драматического, смотря по тому, какие характеры приходили в столкновение между собою. Дело, конечно, было не в том, что у одних кровь «благородная плебейская», а у других — «благородная дворянская», а в степени развития, в том, что жена должна быть подругою жизни, а не подругою только ложа; иногда, впрочем, случалось примешаться предрассудкам, которые могли погубить и прекрасную женскую натуру из крестьянской среды, такую натуру, которая имела один только недостаток — свое происхождение. Как бы то ни было, но браки подобного рода были либо следствием любви с обеих сторон, либо сильной привычки друг к другу; мы никогда не слыхивали, чтобы барин, увидав хорошенькую горничную или хорошенькую крестьянскую девушку, искал случая заговорить с матерью ее, а не с нею самой.

Детище г‑жи Себиновой, глупый Андрей Павлович, желая отличиться перед своими глупыми приятелями, поступил именно так, как никто никогда не поступал.

Как все глупцы, он был очень высокого мнения о себе, и не мог усомниться хотя на минуту, что горничная может и не считать счастьем вечно принадлежать молодому барину, а потому предпочел {105} вести переговоры с матерью горничной, которая и принудила дочь дать свое согласие. Некоторое тщеславное желание быть барыней заглушило на время у Феклуши чувство любви к некоему рабочему Мите, за которого она и была уже сосватана; но и с барином она, все-таки, ведет себя как чужая, ни на минуту не забывая, что она — простая горничная, и не будучи в состоянии приневолить себя настолько, чтоб хоть наружно показывать ему свою любовь. Андрей Павлович ничего этого не замечает, он перекидывается несколькими словами с невестой, начальнически спрашивает ее — любит ли она его, и несет ей околесную о том, что они вместе будут бороться с жизнью, с предрассудками и пойдут по честной дороге труда.

Главное, однако, что веселит Андрея Павловича — это шум и гвалт, который поднимется в свете, тот протест, который заявит отец его, находящийся до сего времени в отсутствии Эти мысли приводят его даже в телячий восторг; он рисуется тем, что отец его лишит наследства, и он принужден будет с милой подругой жизни поселиться где-нибудь на чердаке и снискивать себе пропитание… он не знает — чем, потому что никогда не трудился, ничего не знает и даже не в состоянии определить качества той работы, которая будет ему по силам.

Все эти черты — тщеславное желание возбудить говор в свете, надежда порисоваться, болтовня о труде — все эти черты, говорю, только подтверждают составленное уже нами понятие о степени развития и ума Андрея Павловича. Прошу извинения {106} у читателей, что останавливаюсь так долго на столь мелких чертах героя комедии; дело вовсе не так мелко, как оно кажется с первого разу, потому что комедия г‑жи Себиновой, действительно, способна возбудить говор и толки самые противоречивые и породить даже у некоторых мысль о том, что «Демократический подвиг» — в самом деле явление не заурядное, а замечательное. Мне хочется доказать г‑же Собиновой, что она крайне фальшиво поставила вопрос, и фальшь эта породила все недостатки комедии, сузила важный социальный вопрос до пошлости, и вышла не комедия, а довольно неумный фарс, не «Демократический подвиг», а аристократическая дурь.

Решившись жениться на Феклуше, Андрей Павлович высказывает свое желание бабушке; бабушка, разумеется, падает в обморок, а Андрей Павлович восклицает: «переживет ли? Впрочем, без жертв ничего не делается» — и пишет к друзьям своим пригласительную записку на вечер, где будет невеста его и шампанское. Друзья не заставляют себя ждать; одеты они, конечно, в самые смешные шляпы, длинные сапоги и носят длинные волосы на голове в форме копны сена. Андрей Павлович держит им речь в таком смысле, что, мол, сейчас я вас поражу самым приятным образом и докажу, что я такая же глупая кукла, выхваченная вовсе не из жизни, как и вы. Он говорит им, что до сих пор они проповедовали союз с народом в теории, но настало время приложить его на практике, и с этой целью он вступает в брак с горничной Феклушей. {107} Друзья кричат «ура!», пьют шампанское, целуют Феклушу, потому, говорят, она нам теперь сестра, и говорят такой пошлый вздор, который совершенно немыслим в человеческих устах. Становится стыдно не за этих идиотов, а за автора, который решился изобразить то, чего он никогда не видал, чем никогда не занимался. К счастью, занавес падает и раздается не только шиканье, но и свистки.

Во втором акте Андрей Павлович объявляет отцу о своем намерении жениться на Феклуше. Павел Александрович если и лучше думает о своем сыне, чем он есть на самом деле, все же настолько знает всю его пошлость, что совершенно спокойно дает свое согласие. Он не обманулся: сын принимает это дозволение отца не с радостью, а с некоторым удивлением и досадой. Он думал, бедный глупыш, что отец разразится проклятиями, лишит наследства, и вдруг совершенно напротив — отеческое благословение и даже просьба о том, чтоб он представил семейству свою нареченную. Как трехлетнее дитя, решительно заявляющее свое намерение иметь гусара с барабаном, и получив оного, быстро охладевающее к такой игрушке, Андрей Павлович начинает охладевать к неравному браку, и ищет только предлога к разрыву. Приезжает к его сестре приятельница, имеющая виды на такого дурачка, третирует Феклушу свысока; Андрей Павлович волнуется еще более, и когда сестра его и ее приятельница уходят, он разражается гневом на Феклушу и на мать ее. Прежде Феклуша думала, что он барин {108} добрый, теперь она видит, что он вовсе не добрый, и втайне радуется этому гневу, ибо она тайком от матери успела уже поговорить с Митей и условиться насчет плана действий против поползновений барина повенчаться с нею. Но мать ее, экономка Марфа Петровна, на дело смотрит иначе. Она умоляет барина простить Феклуше ее глупость, напоминает барину его честное слово, причем тычет кулаком в лицо дочери и толкает ее в спину, побуждая просить о том же со своей стороны. Происходит одна из тех балаганных сцен, без которых не обходится ни одна пантомима у Берга; но там она у места; в комедии же… впрочем, в комедии г‑жи Себиновой такая балаганная сцена тоже оказалась у места, ибо некоторой части публики она понравилась больше всего. Некоторая часть публики очень любит, когда на сцене происходит драка, вообще любит комизм кулаков, тычков и т. д.

В третьем акте, разумеется, все разъясняется: Андрей Павлович узнает, что Феклуша его не любит, а любит Митю; с невыразимым удивлением слышит он это и спрашивает у отца; как он думает: обязывает ли честь его отступиться от такого брака? Отец и сестра его должны бы фыркнут со смеха, но они сохраняют серьезное выражение в лице, щадя самолюбие такого простофили и, по родственному чувству, все еще полагая, что он годится в мужья той даме, которая приехала из-за границы и которая, вероятно, потому и обратила внимание на Андрея Павловича, что из него может выработаться при тщательном уходе

{109} Муж-мальчик, муж-слуга, из жениных пажей —
Высокий идеал московских всех мужей.

Андрей Павлович великодушно отказывается от брака с Феклушей; именно — великодушно; он так мало развит, что не может пропустить такого случая, чтобы не сказать Феклуше: «Пойми меня, что, решаясь жениться на тебе, я приносил тебе большую жертву; отказываясь от тебя теперь, я приношу жертву еще большую, потому что принужден заглушить в себе любовь». Феклуша не сказала на это: «какой глупый пошляк», а сказала: «слушаю‑с». Андрей Павлович удовлетворился этим ответом и вскоре был на верху блаженства, ибо приятель его Сергеев, узнав о таком великодушии его, пришел пожать ему руку и сказать: «благодарю».

Познакомившись с содержанием «Демократического подвига» и личностью героя его, мы уже можем определить, к какой категории пьес относится пьеса г‑жи Себиновой; но прежде мы должны спросить: что хотела сказать г‑жа Себинова своей пьесой? Хотела ли она пояснить примером мудрую пословицу, что всяк сверчок знай свой шесток, и при этом осмеять нигилистов или так называемую нигилею? Хотела ли она затронуть вопрос о неравных браках с серьезной, драматической его стороны, или просто хотела показать, что в большом свете, в бомонде, водятся дураки, подобные Андрею Павловичу, которые, вместо того, чтоб окружить себя светскими приятелями, с пустейшей головой, но зато совершенно приличными, одевающимися у первых портных, сводят дружбу с какими-то нечесанными, грязными уродами, не имеющими {110} относительно внутреннего содержания никакого превосходства над пустоголовыми франтами? (Я вовсе не думаю говорить, что франты все пустоголовы, — утверждаю только, что господин, подобный Андрею Павловичу, как между франтами, так и между господами, носящими из принципа грязное белье и косматые волосы, мог сойтись только с пустоголовыми).

Из претенциозного заглавия и некоторых намеков комедии можно заключить, что г‑жа Себинова хотела поразить одним выстрелом несколько зайцев. Но если этот выстрел был холостой? Его даже вовсе не было. Если б г‑жа Себинова представила нам Андрея Павловича человеком достаточно умным и достаточно развитым, окружившим себя также достаточно умными молодыми людьми, которые, вместо того, чтоб солидно продолжать свое образование, предпочли читать разные увлекательные проекты и затем мечтать о тщеславии общества по своим образцам; если б Андрей Павлович, под влиянием этого кружка и поддавшись увлечению Феклушей, женился бы на ней отчасти из принципа, отчасти по любви, решившись впоследствии воспитать свою жену, но когда пришлось начинать с нею с азбуки, он вдруг почувствовал, что сам мало знает, что для него самого неясно многое из самых элементарных понятий, между тем как он задавался высшими взглядами; если б при этом столкновении с разумной действительностью, столкновении с народом шаг за шагом убедили его в тщете нелепых мечтаний, в ненужности «подвигов»; если б увидал он, как шаталась под ним почва, как {111} загубил он не только свою жизнь, но и жизнь другого существа, которое он вырвал из родной среды, но сил его не хватило на то, чтобы перевоспитать его, да и не во всякие годы легко прививается воспитание; если бы подобным планом, который указываем мы здесь в общих чертах задалась г‑жа Себинова, могла бы выйти действительно комедия, которая, затрагивала бы самые жгучие интересы. Вместо этого, г‑жа Себинова выбрала героем своего произведения глупца (глупость его я, надеюсь, достаточно доказал), который делает на каждом шагу вздорные вещи, который окружен еще большими глупцами, чем он сам, так что удивляешься, каким образом это он мог увлечься подобными уродами, не имеющими человеческого образа. Положим, что такие уроды действительно существуют или существовали; положим, действительно был подобный случай в Москве с каким-нибудь Андреем Павловичем, но разве предметом комедии может быть случайность или патентованная глупость, разве может затрагивать за живое зрителей лишенная смысла борьба глупца с ветреными мельницами, создаваемыми собственною глупостью? Все это может быть предметом фарса, и действительно фарс этот, «Демократический подвиг», который как случайность, могущая встретиться только в жизни людей, лишенных рассудка, должно бы назвать «Аристократическою дурью». Тогда и требования другие заявили бы мы к автору, тогда не стали бы мы указывать на балаганность и водевильность многих сцен, происходящих за спиною Андрея Павловича в наивном предположении, {112} что он не должен их видать и замечать, хотя бы они происходили с шумом ружейного выстрела; тогда не указали бы мы на нелепую постановку вопроса, на нелепые и натянутые подробности интриги, в роде того, например, что сестре Андрея Павловича неизвестно до самого третьего действия, что Феклуша, ее горничная, любит другого и была даже за него просватана, что эта Феклуша не открылась своей барыне до тех пор, пока это нужно было для целей автора, хотя и противоречило естественному, вытекающему из положения действующих лиц, ходу дела; мы не указали бы тогда на то, что сестра Андрея Павловича целые часы убеждает брата отказаться от глупого замысла, когда нескольких минут достаточно было бы для того, чтоб объясниться с Феклушей и узнать от нее всю правду; мы не стали бы говорить тогда о том, что приятели Андрея Павловича — глупые куклы, а вовсе не живые люди. Странные люди все эти авторы, пишущие для сцены и старающиеся уловить современность. Они хотят обмануть и самих себя, и зрителей, выставляя молодежь, одно время бредившую несбыточными мечтами, в виде непроходимых глупцов, лишенных человеческого образа. Но если это на самом деле было так, то к чему же сражение, к чему эти крики, так долго раздававшиеся со стороны людей самых серьезных? Нет, заметные явления жизни не совершаются глупцами, глупцы никого не увлекают, и автор с таким дарованием, как Тургенев, понял это, дав нам тип Базарова, вовсе не дурака, но принужденного сложить руки и обратить исключительное внимание на лягушек; {113} действительность отшатывалась от него и пугалась. Человек с меньшим дарованием, но вполне развитой, отлично знакомый с жизнью, дал нам подобный же тип в «Отрезанном ломте». Эти типы были не симпатичны, они отвращали от себя сухостью сердца, умом, словно пришибленным в одну сторону, но это были люди, а не куклы! Только появление людей на сцене может быть поучительно. Наказание для себя они находили в самой действительности, и зритель вовсе не мирился с ними; сама жизнь их осмеивала, мужики над ними глумились и от них отшатывались. Зрители действительно знакомились с живыми людьми, выносили из театра запас средств на борьбу с ними, а что же вынесет зритель из «Демократического подвига»? Оптический обман да при том и вредный, как вредна вообще всякая ложь, которою мы себя убаюкиваем, как вредно всякое поверхностное знание по шапкам, картузам, длинным сапогам и тому подобное.

Еще несколько слов о произведении г‑жи Себиновой. Мне бы не хотелось, чтоб автор подумал, что я умышленно указал на слабые стороны пьесы и умолчал о хороших. Хороших сторон в «Демократическом подвиге» так мало, что они совсем незаметны.

Бесспорно только то, что г‑жа Себинова не лишена литературного образования и обнаруживает некоторую наблюдательность во всем том, что касается до гостиной и девичьей: это заметно в изображении Моршанской, бесцветной светской женщины Катерины Павловны Нельской, экономки Марфы Петровны и дочери ее, горничной Феклуши. Все {114} эти лица смахивают на живых людей, особенно две последние, быть может, впрочем, благодаря прекрасной игре г‑жи Линской и в высшей степени типической игре г‑жи Стрельской, которая в ролях горничных решительно никем не заменима. Одна газета, расхвалив «Демократический подвиг», пожелала г‑же Себиновой, чтоб перо ее не притуплялось; если пожелания к чему-нибудь ведут и, главное, если искренно высказанные, приносят они какую-нибудь пользу писателям, то я пожелал бы г‑же Себиновой серьезнее обдумывать свои произведения, ближе знакомиться с жизнью, выводить на сцену только то, что она действительно знает, а не то, о чем наслышалась; талант ее вовсе не так велик, чтоб создавать художественные образы, а развитие не так цельно, чтобы решать важные социальные вопросы. Всякому свое, и если г‑жа Себинова так же откровенно и честно решит для себя самой задачу писательницы, ограничив ее доступным кругом, как решила она задачу жизни для скромной Феклуши, то литературная деятельность ее, быть может, и будет полезна. По моему мнению, г‑жа Себинова в настоящее время находится именно в таком положении, в каком находилась Феклуша в первом акте: барин любит, его приятели хвалят и одобряют, тщеславие польщено — вперед же, зажмуря глаза… Совет этот, быть может, не отличается утонченной любезностью, но он искренен и высказан в интересе автора «Демократического подвига».

Плохая пьеса была разыграна очень согласно. Г. Сазонов в роли Андрея Павловича был хорош, {115} говорю это с тем большим удовольствием, что до сих пор мне приходилось говорить о нем совершенно противное. Г. Сазонов до конца выдерживает роль, поняв ее с серьезной стороны; если ж он захочет показать г‑же Себиновой когда-нибудь, что пьеса ее — фарс, а не комедия, пусть только приходит он в комическое отчаяние и немножко позволит себе утрировать некоторые положения. Пьеса выиграет и в смысле, и в веселости. Не могу не упомянуть о г. Калугине, исполнявшем очень хорошо маленькую роль Мити. При этом нельзя не пожелать, чтоб дирекция не томила молодых актеров по нескольку лет в ролях гостей и слуг и поменьше бы руководилась теми аттестатами, с которыми актеры выходят из театрального училища. Молодым актерам, при том порядке, который существует теперь в театральном управлении, приходится годы, как милости, ждать какой-нибудь мало-мальски сносной роли, потому что их разбирают тотчас же актеры либо заслуженные, либо хорошие. Это невыгодно и актерам, и дирекции. Г. Зубров, например, играет в «Демократическом подвиге» роль отца, совершенно ничтожную, которую мог бы исполнить всякий актер, даже совершенно бесталанный, и исполнить вполне удовлетворительно; публика бы ничего не проиграла, а дирекция бы выиграла, во-первых, что приучила бы молодых актеров к сцене, во-вторых, тем, что не платила бы разовых.

8 октября 1867 г.

# **{116}** «Идеи г‑жи Обрэ»

Содержание пьесы таково. Г‑жа Обрэ — филантропка в самом широком значении этого слова; она не останавливается ни перед какими затруднениями и пожертвованиями, когда дело идет о помощи ближнему, кто бы он ни был; проникнутая высокой христианской любовью, она логично проводит в жизнь идеи добродетели и воспитывает из своего сына работящего, примерного молодого человека, который разделяет убеждения матери, любит ее до безумия и до двадцати четырех лет сохраняет нравственную и физическую, если можно так выразиться, чистоту. На водах г‑жа Обрэ познакомилась с некоей Жаниною, которая имеет незаконно прижитого ребенка. Женщины сразу понравились друг другу, и г‑жа Обрэ приглашает Жанину к себе. Но Жанина слишком хорошо понимает расстояние между собою и г‑жей Обрэ и стесняется бывать у нее; г‑жа Обрэ просит объяснения, и Жанина просто рассказывает все о себе. Она дочь бедных родителей {117} с самого рождения попала в фальшивое положение. Одна богатая иностранка, страдавшая смертельною болезнью, которая, по приговору докторов, могла пройти, если только она сама будет кормить рожденного ею ребенка, взяла Жанину к себе и стала кормить ее своею грудью: собственного ребенка она отдала кормилице, потому что боялась через кормление передать ему свою болезнь. Выздоровев, эта богатая иностранка привязалась к приемышу и стала ее воспитывать, как собственную дочь. Так продолжалось до семилетнего возраста Жанины, когда богатая дама уехала на родину, подарив родителям Жанины несколько тысяч франков. Подарок этот не пошел впрок: деньги были израсходованы, отец куда-то исчез, и Жанина осталась с матерью в совершенной нищете. Сначала она работала и содержала и себя, и мать; но работа слишком утомляла ее и притом так мало приносила средств, что она постоянно страшилась за будущее свое и матери. Молодому сыну хозяина дома, в котором жили мать с дочерью, ничего не стоило вмешаться в их существование, и молодая девушка незаметно для себя самой сделалась его любовницей. Она не была ни обманута, ни соблазнена: все окружающее располагало ко злу, она поддалась ему естественно, роковым образом и никого в этом не обвиняла. Мать ее умерла со спокойной совестью, что дочь пристроена; к любовнику своему Жанина не чувствовала ничего особенного, постоянно говорила ему «вы» и «monsieur»… «Вдруг неизвестное чувство овладело мной, говорит она: я стала матерью и вся отдалась материнскому чувству, пела, смеялась, и живая улика моего проступка — {118} в таком была я заблуждении — сделалась для меня предметом гордости: я наряжала свое дитя, показывала его всем, радовалась, когда им все любовались. Я стала учиться, брать уроки, читала, занималась музыкой, хотела знать все, чтоб научить потом моего сына». Дело кончилось тем, что отец его женился на другой, а Жанине с сыном назначил содержание, на которое они и жили.

Вот вся вина этой падшей женщины. Расставшись с любовником, она осталось чистою от грязных мыслей и дел, по-прежнему посвятила себя сыну. Я не стану говорить о том, насколько восстановляет женщину, имевшую несчастие пасть, глубокое материнское чувство, которому она предается всецело; я не стану говорить о том, насколько подобная женщина выше или ниже огромного количества женщин, выходящих замуж без любви, с полным равнодушием, а иногда и отвращением; я не стану говорить и о том, насколько справедливо общество, бросающее каменья в женщин, подобных Жанине и находящее весьма естественным не только браки без любви между лицами более или менее одинаковых лет, но и жертвоприношения молодости расслабленной, но раззолоченной старости. Нам нечего задаваться и таким вопросом, насколько, мол, возможно подобное примерное целомудрие женщины среди всяких соблазнов, которыми кишит общество. Мы должны ее взять такою, какою она вышла из рук автора, и тогда только мы можем произнести беспристрастный приговор руководящей идее автора и избегнем навязывания ему таких измышлений, которые порождены даже не {119} пошлою моралью, а ханжеством и внутренним развратом.

Обрэ приняла самое живое участие в Жанине и советовала развратнику Вальморо жениться на ней; такой совет не делает чести г‑же советнице и был бы неизвинителен даже и в такой стране, как Франции, где женщина и законодательством, и обычаями признается весь свой век как бы несовершеннолетнею, если бы г‑жа Обрэ не вообразила, что Жанина любит Вальморо. В разговоре с последним г‑жа Обрэ выразила, между прочим, что, если б сын ее полюбил такую женщину, она благословила бы этот брак. Развязка близка: Камилл действительно любит Жанину и просит у матери согласия на этот брак. В первые минуты она резко ему отказывает; видя отчаяние г‑жи Обрэ, Жанина решается пожертвовать собою: она зовет Камилла, взводит на себя перед ним небылицы в самом распущенном разврате и в том, что она никогда его не любила. Г‑жа Обрэ не может долее противостоять, совесть говорит в ней слишком сильно, и она бросается к сыну со словами: «Она лжет… женись на ней!»

— Г‑жа Обрэ поступила прекрасно, замечает Вальморо.

— Да… замечает друг Обрэ, Барантен, но, как вы выражаетесь, это — резко! (c’est raiade).

Я не нахожу, что это резко.

Жанина не камелия; это женщина с прекрасными задатками, но падшая вследствие неразвитости и нищеты, которую не столько она не могла перенести, сколько ее мать; на свою связь с нелюбимым человеком {120} она смотрела как на дело весьма обыкновенное не вследствие внутренней распущенности, не вследствие развратных инстинктов, а потому, что не могла оценить своего поступка. Чувство матери, проснувшееся в ней с рождением ребенка, было первым толчком к лучшему; это чувство возвышает ее, просветляет, заставляет учиться, воспитывать себя. На свое прошлое она смотрит уже не равнодушно, а с болью в сердце; она страдает оттого и страдания ее возрастают с тех пор, как в ней пробудилась любовь к Камиллу. Перед нами не падшая женщина, а любящая мать и любящая женщина. Если вы хотите видеть везде нравоучение, то оно, в лице Жанины и в той обстановки, в которую она попала, — бьет очень сильно. Это нравоучение не для юношей с приглашением жениться на падших женщинах, а нравоучение для последних. Как много им нужно нравственной силы, искреннего раскаяния, как много любви, чтоб таких развитых и гуманных женщин, как г‑жа Обрэ, заставить примириться с собою. Что касается самой филантропки, то она, порешив вопрос резко, по выражению Барантена, никого не приглашает следовать за собою. Она гордится, что она первая поступила таким образом, что совладала с собою и не изменила своим правилам. Барантен справедливо замечает, что она первая и последняя, но крайней мере, во французском обществе. Г‑жа Обрэ и ее филантропическая деятельность — исключение, а не общее правило, и в этом заключаются недостатки пьесы и ее достоинство. Как исключение, она ходульна, почти лишена жизни, но в то же {121} время это же дает автору возможность вложить в ее уста и сатиру против светских предрассудков, и христианская идеи. Да, именно христианская, а не нигилистическая, как думает тонкий критик «Голоса», ибо ему, по всей вероятности, все-таки известно несколько Евангелие, а в нем рассказ о блуднице; когда Христос сказал фарисеям: «кто из вас без греха, тот пусть первый бросит в нее камень», фарисеи, обличенные совестью своею, ушли со стыдом; у современных фарисеев нет ни совести, ни стыда, а потому они со злобою указывают на автора, который решился в девятнадцатом столетии по Р. Хр. сказать, что не все так называемые падшие женщины заслуживают пренебрежения, что есть между ними такие, которые, будучи просветлены любовью, могут составить счастье порядочного человека.

Это невозможно, ноют фарисеи. Добро бы она пала, увлекаемая страстью, а то ведь ею руководил расчет. Какие же гарантии, что Камилл будет с нею счастлив!

Они заботятся о счастии, говорят о нравственных гарантиях! Но если бы тот же Камилл, узнав не душу, а приданое какой-нибудь девушки, вступил с нею в брак, они не стали бы задавать подобных вопросов. Наконец, молодые люди, подобные Камиллу, не нуждаются в старчески-слабонервных защитниках, и автор разбираемой пьесы указал на это. Камилл говорит, что до сих пор труд был его господином, и только им одним он наполнял свою юность; но вот, он взрослый человек в цвете жизни и силы; им овладевают {122} новые ощущения, он чувствует потребность найти себе отголосок в другом существе, он любит! Если он не найдет себе ответа, то станет страдать, бороться, но не перестанет жить и трудом постарается залечить свои раны. Он не выходит из себя, не грозит лишить себя жизни, не разливается в жалобах, когда мать отказывает ему в своем согласии на брак с Жаниной; он говорит только, что глубоко страдает, но любовь к матери и повиновение ей ставит выше всего. Мы, может быть, вертимся в идеальной сфере, но неужели сцена должна представить нам только будничные явления и точное воспроизведение действительности?

Мне кажется, далеко не мешает иногда послушать со сцены умных, честных, возвышенных речей о силе любви, о святости труда, и не скорбеть о том, что нашу-де публику еще можно увлечь фразой. В иной фразе — мысль, а хорошие, честные мысли, притом прекрасно выраженные, слушают с большей пользой и удовольствием, чем бездарное и тупое глумленье над молодежью, чем остроумный цинизм Вальморо, до того увлекший «тонкого критика», что он и сам почувствовал себя кокодесом! Нечего сказать, прекрасные увлечения!

Нет, не такие пьесы, как «Les idées de madame Aubray», совращают молодежь, истощают ее, опошляют, а такие, как «Belle Helène». Нечего бояться ни за наших матерей, который идут смотреть г‑жу Обрэ, ни за молодость, которая станет слушать Камилла. Надо бояться за тех матерей, которые позволяют своим юным сыновьям наслаждаться {123} прекрасною Еленой! Отсюда выносятся плотоядные желания и поползновения, выносятся скверный мысли… На днях директор одного петербургского учебного заведения, побывавший на представлении «Belle Helène» в Париже и Петербурге, говорил: «Париж слывет развращенным городом, но в театре, когда давали “Belle Helène”, я видел только людей взрослых, и пожилых. У нас же гимназисты, лицеисты, пажи и другая безбородая юность так и кишит в театре, когда отличается прекрасная Елена!»

Это юношество пойдет и на представление Дюма, но единственно для того, чтобы выслушать «оригинальную систему волокитства» и почувствовать в себе еще большую способность стать кокодесами, проникнуться идеей о необходимости посещать трактиры, кондитерская, балеты и составить себе о женщине самое возмутительное понятие. Если за это юношество дрожит «тонкий критик», то дрожать ему никто не помешает, ибо этому юношеству, во всяком случае, не избежать казни от этих же женщин; ему можно повторить слова Камилла:

«Когда народ допускает, что тысячи молодых девушек, из которых могли бы выйти разумные подруги, уважаемые матери, делаются только развращенными и опасными куртизанками, такой народ заслуживает, чтоб порожденная (in ventée) им женщина пожрала рано или поздно его самого… Она уже начинает эту работу. Она делает то же, что все доводимые до отчаяния, — во мраке приготовляет она восстание, вооружилась тем оружием, какое она имеет. Она бросает в яму поэзию, стыд, любовь — {124} весь этот груз, ставший ей ненужным. Как мужчина, кидается она на встречу материальным наслаждениям, она провозглашает право на наслаждение, она опрокидывает алтарь и ставит вместо него постель (alcôve), Бога она заменяет какою-то раззолоченной гильотиной и казнит мужчину среди танцев и криков! Слепцы только не видят этого!»

Что касается до той трудящейся, честной молодежи, которая готовится на служение родине упорной работой над своим нравственным и умственным совершенствованием, эта молодежь не нуждается в заступниках-кокодесах и гордо прокладывает себе путь вперед, вырабатывая силы и убеждения. Если кто-нибудь из этой молодежи прельстится так называемой падшей женщиной и женится на ней, то почти смело можно сказать, что эта женщина блестела, значит, какими-нибудь действительными достоинствами. Такова уж логика, что сила льнет к силе.

15 октября 1867 г.

# **{125}** «Виноватая», комедия Алексея Потехина

В Москве живет семейство Бородавкиных, состоящее из мужа. Ивана Ивановича, жены его, Серафимы Михайловны, и взрослых детей, Федора Ивановича и Катерины Ивановны. Иван Иванович, генерал в отставке, добрейшее и бесхарактернейшее существо, находящееся в полном распоряжении Серафимы Михайловны. Эта женщина не то, чтоб с сильным характером и не то, чтоб без характера. В таких моментах жизни, где действительно требуется сильная воля, присутствие духа, стойкость и находчивость, одним словом, такие качества, которые необходимы для того, чтобы можно было признать за человеком сильный характер, Серафима Михайловна или Серафимчик, — как называет ее муж из нежности, а мы будем называть для краткости, — обнаруживает трусость и несостоятельность; но она женщина с характером по отношению к мужу и семье своей, с тем характером, который образуется при просторе капризам, взбалмошности, {126} нравственной распущенности. Молодые женщины с такими задатками, вышедшие замуж, притом за людей пожилых и не по любви, стало быть имеющие право жаловаться на судьбу свою и рассчитывать со стороны мужей на безграничное баловство, легко делаются деспотками. Серафимчик принадлежит к числу их; балы, вечера, пикники, роскошь — к этой обстановке Серафимчик так привыкла, что без нее жить не может. Несмотря на то, что у нее взрослые дети, она не только не покидает прежнего образа жизни, но пользуется детьми для своих целей. С сыном она участвует в пикниках и оргиях, а дочь выдает замуж за миллионера-откупщика Кутузкина, человека старого, надеясь пользоваться его деньгами вволю, особенно в том предположении, что дочь, следуя примеру матери, приберет муженька к рукам. Но дочь оказывается на это неспособною: она покорилась своей участи, хотя и не примирилась с нею.

Серафимчик видит с сожалением, что расчеты ее лопаются и несколько утешается только тем, что некий ходатай по делам в юбке, Надежда Францовна, дает ей взаймы под огромные проценты, рассчитывая, что рано или поздно Кутузкин заплатит эти деньги, потому что не захочет видеть в тюрьме тестя и тещу. Надежда Францовна — человек решительный и неумолимый; но и Кутузкин решителен не менее ее, кроме того, настолько самолюбив, что не может смотреть на себя как на человека, который купил себе жену у почтенных родителей и обязан за это им вечною данью.

{127} — Разве тебе хорошо было дома? — говорит он жене. — Я женился на тебе не потому только, что любил тебя, но и потому, что не мог видеть тебя в этом домашнем омуте, я хотел вырвать тебя оттуда.

Он передал, однако, Серафимчику тысяч двадцать пять; а потом повернул так круто, что порвал с родителями своей жены всякие сношения и приказал их не принимать. С Серафимчиком, однако, нельзя было поступать столь деспотически: она мать и именем матери насильно врывается к дочери, пробив себе дорогу хорошей оплеухой прислуге. Кутузкин гонит ее вон, но Серафимчик честит его «гадким купчишкою», остается у дочери, несмотря на угрозы ее мужа, и выманивает у нее две тысячи рублей, которые Катерина Ивановна берет у управляющего делами Кутузкина, Шаброва. Это новое лицо предназначено в пьесе для того, чтобы объяснить Катерине Ивановне весь ужас ее положения, всю безнравственность роли, которую она играет, будучи поставлена между алчностью Серафимчика и влечениями старого мужа. Объяснив это с успехом, Шабров, вместе с тем, пользуется этим случаем, чтобы высказать свою любовь ей. Катерина Ивановна сама начинает чувствовать к Шаброву любовь и несколько преобразуется. Из положения пассивного перед мужем, она переходит в активное, с постепенностью, положим, настоящей дочери сквера. Сначала она берет себе на побывку отца, не испросив себе на это позволения от мужа, потом раздает свои брильянты, полагать должно, бедным и, наконец, будучи уличена {128} мужем в любви к Шаброву, бежит к своим родителям. Но время для побега она выбрала самое неудачное. Серафимчик, продолжая свою прежнюю жизнь, задолжала Надежде Францевне 50 тысяч рублей; достойная представительница ростовщичества сначала медлила представлять векселя ко взысканию, рассчитывая, что Кутузкина распишется за мать поручительницей, но, когда эта надежда лопнула, Надежда Францовна пожаловала в генеральский дом с полицией и понятыми для описи имения. Полиция ввалилась как раз в то время, когда Серафимчик в обществе сына, еще двух молодых людей и камелии Паулины председательствовала на оргии. Федор Иванович, достойный сын Серафимочки, с своей житейской ловкостью успел выпроводить оценщиков, но положение генеральского семейства тем не менее критическое, и Серафимчик до того упала духом, что стала походить на мокрую курицу. В это-то нехорошее время является Катерина Ивановна; Серафимчик бросается перед дочерью на колени и со слезами просит спасти от позора бедную мать и престарелого отца.

— Но я у бежала от мужа, я бросила дочь, я оставила все, потому что не в силах более выносить его деспотизма.

Серафимчик с достоинством выпрямляется:

— Как, ты бросила мужа, ты могла это сделать, ты не пожалела седин своего отца, ты покрыла позором наше честное имя! Нет, я этого не допущу, сейчас же назад… Теодор, вели заложить карету, мы вместе поедем к Алексею Алексеевичу (Кутузкину) и вымолим у него прощения для преступной жены.

{129} «Бесподобное средство, — думает она между тем, — поправить мои отношения с Кутузкиным. Я возвращаю ему мгновенно мою дочь, его беглую жену, я не допускаю до скандала, я оказываю ему услугу, которую он должен оценить настоящим образом».

В то время, когда происходят эти сцены в семействе генерала, молодой Шабров мучается дома любовью к Катерине Ивановне и ждет, что она придет к нему, расставшись со своим мужем. Кутузкин прогнал, конечно, от себя Шаброва и лишил пенсиона мать его Арину Федотъевну, — пенсиона, который она получала у него за службу своего мужа. Арина Федотьевна канючит перед сыном о таком разореньи, упрекает его в гордости, в том, что он слишком заучился. Между прочим, она сообщает ему, что Кутузкин называет его вором, а Катерину Ивановну держит взаперти. Эти известия заставляют Шаброва отправиться к Кутузкину, и между ними происходит бурное объяснение; Кутузкин называет молодого человека вором, потому что он украл у него жену и семейное спокойствие, а молодой человек старается объяснить откупщику, что жена его не любит, ненавидит, презирает, что он загубил ее жизнь и не имеет на нее ни малейшего человеческого права. Само собой разумеется, они друг друга не понимают — один опирается на формальные права, другой — на более высшие человеческие требования; один говорит, что не уступит своей жены ни за что, Другой — что он добьется развода во что бы то ни стало, что во всяком случае Катерина Ивановна не останется у мужа, что она убежит от него.

{130} — Да она и то убежала, — говорит Кутузкин.

— Убежала? Куда?

— Разумеется, к родным, которые мигом привезут ее сюда, и она станет у меня просить прощения и позволения жить со мною вместе, по-прежнему.

— Этого не будет! — восклицает Шабров.

— А вот вы увидите.

В передней шум. Шабров удаляется в глубину комнаты и занимает там наблюдательный пост. В комнату являются Серафима Михайловна, Катерина Ивановна и старик генерал. Немая сцена. Правый муж торжествует; перед ним снова его виноватая жена, эта жертва, принесенная на заклание родною матерью, ускользнувшая было и снова возвращенная ею по принадлежности.

— Простите меня и позвольте мне жить с вами по-прежнему, говорит Катерина Ивановна. Шабров не верит ушам своим. Как, это та женщина, которую он так любит, для которой он готов был пожертвовать жизнью. «Я вас любил, теперь я вас презираю», — говорит он и уходит. Катерина Ивановна в отчаянии, старик отец обнимает дочь и говорит, что не отдаст ее старику, что это грешно.

— Что с ним? — спрашивает Кутузкин. — «С ним бывает, отвечает Серафима Михайловна — он заговаривается по временам. Но вы не беспокойтесь Алексей Алексеевич, все устроится к лучшему». Занавес падает.

Вы видите, что г. Потехин разрабатывает в своей комедии старый, как мир, вопрос о неравных браках, старую историю, которая постоянно остается {131} новою. Миллионы женщин пали уже в этой борьбе и миллионы падут еще искупительной жертвой человеческой глупости и злобы. Нравоучение комедии: не выдавайте своих детей за стариков и не преклоняйтесь перед золотом, — так буднично, так неоспоримо, что давно бы вошло в прописи, если бы сии последние писались для родителей, а не для детей их. Человечество придумало гражданские браки, развод, чтоб извлечь женщин из положений, в которые они попадают не по своей вине. Сами женщины придумали более удобное, менее хлопотливое средство — обманывать мужей, разделять себя между обязанностью к мужу и любовью к милому человеку. У нас, как известно, есть только последнее средство, практикуемое, полагать надо, в размерах обширных. Это зло, конечно, но зло чрезвычайно терпимое. Г. Потехин поставил свою героиню в такое положение, где осязательно виден весь кодекс общественных отношений к этому вопросу.

Серафима Михайловна придумала с верным расчетом; главные основные черты ее характера — нравственная распущенность, жидкая светская мораль — черты общие. Она толкает свою дочь в пропасть сознательно, обдуманно, толкает потому, во-первых, что это важно для поправления ее финансов, во-вторых, потому, что сама замужем за стариком и знает удобства и неудобства подобного брака по опыту; опыт показал ей, что не так страшен черт, как его малюют, что при снисходительности общества, снисходительности совершенно понятной, женщине ловкой есть полная возможность устроить свою жизнь весело. К ее сожалению, дочь {132} не умеет воспользоваться своим положением, не умеет подчинить себе мужа, усыпить его ревность, стало быть, сама виновата. Серафима Михайловна восстает перед нами во всей своей нравственной наготе; она отталкивает вас своей логикой, но это потому, что она так откровенно выражается; та же логика, немножко смягченная, немножко видоизмененная, могла бы разжалобить вас, могла бы найти в вашем сердце маленький уголок, где засело бы маленькое снисхождение. Представьте себе, что генерал лишился состояния не вследствие беспутства жены, в котором он, положим, отдаленная, но едва ли не главная причина, а вследствие труса или потопа, нападения неприятелей или разбойников. Затем оставьте событиям идти, как идут они в комедии, приправив, однако, их сентиментами таким образом: мать умоляет дочь выйти за немилого, мать разливается перед нею в слезах, старик отец тоже плачет: видишь, говорит, всего лишен и должен скитаться теперь нищим. Результаты остаются тем же, то есть жертва попадает на костер и в эфире исчезает, неутешно оплакиваемая всеми; но зритель нашел бы себе утешение — зрители ужасно любят утешаться — в том, что, конечно, бедная женщина погибла, однако она спасла от нищеты своих родителей. Я все это говорю потому, что некоторые ставят в упрек комедии исключительность ей завязки; по моему мнению, эта исключительность спасает зрителя от безнравственных умозаключений и не дает ему ни в одном пункте возможности к примирению. Выходя из театра, он остается под самым мрачным {133} впечатлением; бедной жертве нет выхода нигде: впереди — либо преждевременная смерть, либо разврат. Я согласен, что такое впечатление нехудожественно, но я и не причисляю комедии г. Потехина к художественным произведениям. Г. Потехин — не художник, а талантливый наблюдатель и мыслящий человек. Мне кажется, он сам хорошо сознает сущность своего таланта. Отсутствие художественности, отсутствие того шлема, который дает возможность писателю двумя, тремя чертами цельно обрисовать характер, г. Потехин старается заменить деталями; как человек мыслящий, он анализирует свое создание, обдумывает его, и ему все кажется, что такой-то характер недостаточно ясен, незакончен, и он обременяет его лишними чертами. Чувством меры г. Потехин обладает не в той степени, в какой обладает добросовестностью: оттого так много в его комедии растянутых, утомительных сцен, лишающих ее движения. Этим же свойством его таланта объясняется и совершенная недоделанность некоторых характеров. По-видимому, здесь противоречие, на самом же деле строгая логика. У таких писателей, как г. Потехин, все дело зависит от того, взят ли характер целиком из жизни, или он, что называется; создан. Как человек мыслящий и добросовестный наблюдатель общественного настроения, г. Потехин умеет уловить, рядом с крупными чертами характеров, и мелкие, если они обыденны, и составить лицо более или менее заметное, смотря по тому, насколько успел автор, при помощи анализа, а не художественного чутья, внести в это лицо меры. Если ж {134} действительность не представляет крупных черт для изображения какого-нибудь лица, если их приходится угадывать, прозревать в намеках, бледные отблески, так сказать, соединить в один фокус, г. Потехин оказывается несостоятельным. Это очень заметно, например, в Шаброве. Г. Потехин хотел представить в этом лице лицо симпатичное, благородное, а вышел на самом деле фразер, недостаточно умный притом, узкий эгоист, который бросает презрением в женщину именно тогда, когда человек с развитым чувством и умом задумался бы над ее положением и удержался бы произносить легкомысленный приговор.

В меньшей степени сказался этот недостаток в таланте г. Потехина в изображении Кутузкина. Действительность представляет подобные типы постоянно, и г. Потехину оставалось черпать полными руками; но он, вероятно, не хотел повторять ни Краснова (в «Грех да беда на кого не живет»), ни Африкана Савича (в «Бедность не порок»), а пожелал соединить оба эти характера вместе, то есть, представить страстно любящего и притом деспотического старика, который требует от жены ласк почти единственно в силу прав мужа. Он держит жену то под замком, то приставляет за ней шпионов, не вывозит ее никуда, не доставляет ей никаких развлечений, оскорбляет постоянно и требует ласк. Что старики способны сильно любить — в этом сомневаться нельзя, но любовь их, наверно, выражается не так, как изобразил это г. Потехин; кроме того, любовь старика, обращенная на молодое создание, ненавидящее его, страдающее {135} от него, не может возбудить симпатий зрителей, как бы старик ни выражал свое страдание. Если г. Потехин хотел придать человечность Кутузкину, то не должен бы ставить его в такое исключительное положение.

Голо и резко поставив вопрос, голо и резко разрешив его, г. Потехин написал комедию, способную возбудить толпу, расшевелить апатическое общество, исполненную отдельных хороших сцен, проникнутую серьезною, честною мыслью, но страдающую фальшью некоторых характеров и положений. Для зрителя недостаточно выяснены отношения Кутузкина к жене и последней к Шаброву, между тем как такие второстепенные личности, как Надежда Францовна, как Арина Акинфьевна, с биографическими подробностями о своем муже, как даже Теодор, слишком деталированы. В самом характере Серафимы Михайловны, особенно старательно развитом, есть фальшивые ноты, например ее сожаление о том, что она не живет в хижине у ручья с милым человеком.

Особенно удались г. Потехину Надежда Францовна (г‑жа Жулева шаржировала эту роль, чем и испортила ее), Марья Акинфьевна, бесподобно переданная г‑жею Линской, и Теодор, молодой человек, вкусивший всех сладостей жизни, развращенный сухой эгоист и практик, прекрасно воспроизведенный г. Монаховым. Этот молодой актер, поступивший на сцену без жалованья, обнаружил несомненное дарование. Некоторые находят, что он будто бы естественную, непринужденную манеру молодых джентльменов того закала, к которому принадлежит {136} Теодор, передал карикатурно; полагаю, что это замечание идет со стороны оных джентльменов, чем-нибудь желающих спасти свое достоинство, ибо подметить такие тонкости в игре актера, который, очевидно, изучил этот тип, под силу только самим джентльменам.

Г‑жа Струйская (Катерина Ивановна) и г. Нильский (Шабров) были вполне плохи. Г‑жа Струйская все позировала, изображая статую смущенной невинности, а г. Нильский воображал, что играет Годунова, по рецепту, сочиненному г. Ростиславом. Шабров скромный человек, не крикун, не позирующий на благородной дистанции перед другими лицами; господин же Нильский, с самого начала, представил его профессором, из уст которого так вот и польются речи, сладчайшие меду. Подобная игра еще больше повредила и без того неудачному лицу комедии. Я бы посоветовал г. Нильскому поудержаться от декламации. Пусть сам он сравнит свою игру в ролях фатов, в ролях легкомысленных молодых людей, где он бывает очень мил, и в ролях серьезных, где, он является надутым декламатором. Неужели он воображает, что порядочные люди непременно декламируют и завывают, а просто говорят только фаты? Г‑жа Васильева (жена бенефицианта), пользовавшаяся в провинции репутацией хорошей актрисы, на Александринской же сцене игравшая всего раз несколько лет тому назад, взяла на себя роль Серафимы Михайловны, самую большую в пьесе, за два дня до бенефиса. Роль эта предназначалась г‑же Левкеевой, но она скоропостижно заболела. Такая судьба {137} преследует г‑жу Левкееву вот уже другой бенефис г. Васильева 2‑го: в прошлом году тоже за день или за два до бенефиса она заболела и тоже внезапно. Можно предположить, что г‑жа Левкеева страдает периодическими болями, которые мгновенно наступают перед бенефисом г. Васильева 2‑го и после того мгновенно проходят. От г‑жи Левкеевой, положим, особенной талантливости мы не ожидаем и даже думаем… впрочем, это к делу не идет. Как бы то ни было, чтоб не расстроить бенефиса г. Васильева 2‑го, г‑жа Васильева в два дня выучила роль и сыграла ее довольно ровно, а в некоторых местах была очень недурна, хотя та душевная теплота, которую обнаруживала артистка, не совсем шла к Серафиме Михайловне.

Мне остается сказать об исполнении г. Васильевым роли Кутузкина. Возьмись за эту роль актер с меньшим талантом, он сделал бы ее совершенно бесцветною или фальшиво-комическою. Представьте себе старика, которой кричит и волнуется, что любит свою жену, и вслед за этим говорит, что потребует ее через полицию; старика, который мучится страстью, беснуется при одной мысли о том, что жена его может достаться другому, и развивает систему теремной жизни; подобные страдания до того несимпатичны современному зрителю, до того противны своим голым цинизмом, что артисту нужно было обнаружить большой запас душевной силы, большой талант, чтоб возбудить в зрителях жалость к изображаемому лицу. Г. Васильев 2‑й положительно достиг этого, хотя такое впечатление было вовсе нежелательно; но актер не виноват в {138} фальши, вложенной в характер изображаемого им лица автором, и потому-то упрекать г. Васильева 2‑го в мелодраматизме, как это делают некоторые, совершенно неосновательно; недостатки драматурга обыкновенно всего ярче выказываются в игре даровитых артистов. Лучшей игры мы представить себе не можем, чем игра г. Васильева 2‑го в сцене с женою во втором акте, где Кутузкин трясется от сладострастия, поглаживая руки жены; в третьем акте, где он грозит жене запереть ее, и разом утихает, и душат его слезы, когда падает она в обморок, — и в последнем акте, с начала до конца.

Публика относилась к бенефицианту с обычным радушием и аплодисментами; вызовам конца не было. Бенефис г. Васильева 2‑го был самый удачный из всех бывших до сих пор.

17 октября 1867 г.

# **{139}** Маленькая параллель между Михайловской и Александринской сценами (режиссерская часть). — «La dame aux camélias», comédie en 5 actes, par A. Dumas-fils. — Г‑жа Наталь Арно в роли Маргариты Готье

Велико, поистине, велико то наслаждение, которое чувствуешь в Михайловском театре, если попадешь в него из Александринского и притом под впечатлениями, вынесенными от ароматов г. Дьяченки.

Поднимается занавес. На сцене кроме декорации ничего нет; но вы уже видите, какая разница существует между двумя сценами — русской и французской. Я не знаю, кто режиссером на французской сцене, но превосходство его перед режиссером русской сцены резко бросается в глаза. На Александринской сцене вовсе не видно той заботливой руки, которая бы все направляла, вносила бы во все гармонию и порядок, старалась бы, чтоб декорации соответствовали месту действия пьесы и проч. На Александринской сцене комнаты убрать не умеют, {140} не умеют ни расставить мебели, ни сообразить о том, что богатый обставляет свою жизнь богато, а бедный — бедно. Кажется, это так просто и не головоломно. Между тем, посмотрите: многие пьесы происходит в богатом доме, действующая лица говорят о роскоши, их окружающей; зритель же видит убожество — старую, трепаную мебель, допотопные диваны, вместо письменного стола — ломберный: в гостиной — диван посередине комнаты, пять, шесть стульев расставлены без всякого толку и смыслу. Вы скажете, что это мелочи, но отчего же об этих мелочах так заботятся на Михайловской сцене? Отчего там гостиная действительно похожа на гостиную, кабинет — на кабинет, столовая — на столовую; отчего там мебель изящна, когда по пьесе она должна быть изящной, отчего там портьеры и занавесы походят на портьеры и занавесы, а не на грязное белье, развешанное прачкой?

Видали ли вы, как устраиваются балы на Александринской сцене? Смех и жалость! Какие-нибудь три девицы приткнулись в углу, два, три кавалера ходят взад и вперед, не зная, куда деваться, а хозяйка бала говорит: «Какая толпа у меня сегодня». Зрителю хочется прыснуть со смеху, и иллюзия пропадает.

Французская труппа гораздо меньше русской, а между тем на Михайловской сцене умеют сделать все, что нужно, даже людный и оживленный вечер, умеют сделать иллюзию, которая почти всегда разрушена для вас на Александринской сцене. Скажут, что средств нет. Но кто же поверит, что нужны особенные средства, особые сметы, пожалуй, и комиссии, чтоб убрать надлежащим образом {141} комнату? Тут нужны только внимание и заботливость, серьезное отношение к своему делу. Я уж не говорю о так называемом ансамбле, о том единстве, которое должно существовать в игре и относительном положении между собою действующих лиц; я не говорю также и о знании актерами своих ролей — все это несравненно выше на Михайловской сцене, чем на русской. Французские актеры распоряжаются на сцене хозяевами, не жмутся к суфлерской будке. На Александринской — любимое место для актера — сия будка; возле нее сосредоточиваются все актеры, постоянно осуждая себя на стояние или хождение возле рампы. A parte, то есть такие слова, которые одно действующее лицо произносит в присутствии другого лица, но так, что последнее не должно их слышать, на французской сцене говорятся, по большей части, прекрасно; актеры стараются расположиться так, что иллюзия соблюдается; на русской ничего подобного нет, и актеры заботятся только о том, чтобы их слышала публика, а не о естественности выражения. Некоторые актеры в сторону стараются даже говорить громче, чем все остальное, воображая, что в словах, сказанных в сторону, вся и штука. Подобных замечаний можно бы сделать множество, но они так элементарны, что не могут быть неизвестны даже лицам, кончившим курс в театральной школе. Замечаний этих не приходится делать там, где режиссер — действительно режиссер и где есть хорошие традиции, как на Михайловской сцене.

Это отступление я сделал невольно и перехожу к бенефису г. Бориса, который поставил «La dame {142} aux camélias». Пьеса эта, как известно, переделана Дюма-сыном из его романа того же имени и дана в первый раз в театре «Водевиль» 2 февраля 1852 года. Успех она имела громадный и обошла все европейские сцены, особенно в переделке на оперу («Травиата»). У нас, если не ошибаемся, комедия эта еще не давалась ни разу; тем не менее с содержанием ее все так знакомы, что ни передавать его, ни оценивать комедию в литературном и, пожалуй, в нравственном значении я не стану. Об этом пришлось бы сказать либо много, либо ограничиться общими местами; я решился — лучше ничего не говорить, ограничившись только указанием, что «Les idées de madame Aubray» служат как бы развитием не только мысли, положенной в основу «La dame aux cameéias», но и самых характеров, по крайней мере, некоторых из них. Проведите, например, параллель между Камиллом Обрэ и Арманом Дювалем, между Вальморо и Гастоном, этими представителями французского юношества. Типы совершенно те же, но автор придал им особый колорит. Арман Дюваль честный, пламенный юноша — и только; Камилл Обрэ, кроме того, серьезно предан науке; этот тип выработался у автора в идеал очень привлекательный, едва ли находящий себе, впрочем, соответствие в жизни; тип Гастона пошел назад, ибо Вальморо циничнее, холоднее. Сходные черты можно найти и в других лицах, даже в Маргарите Готье и Жанине.

Исполнена пьеса Дюма на Михайловской сцене не совсем удовлетворительно. Главные роли, Маргариты Готье (Наталь Арно) и Дюваля (Вормс) могли быть {143} сыграны несравненно лучше, и пьеса имела бы больший успех. Для роли Маргариты у г‑жи Арно недостает молодости, страсти, тех чарующих качеств, которыми непременно должна обладать актриса, берущаяся за такую трудную роль. Я думаю, что в целом французском репертуаре едва ли найдется другая столь же трудно исполнимая, столь много требующая от артистки роль. Исполнительница должна передать жизнь женщины, поставленной в самые трудные, даже исключительные положения. Маргарита является сначала куртизанкой, за ласку которой отдавались целые состояния, в которую влюблялись столь многие, что ей некогда было и пообедать, как она выражается, если бы вздумала она выслушивать признания всех влюбленных. Эта куртизанка встречает юношу, который любит ее, но любит стыдливо и пламенно и готов пожертвовать жизнью, чтобы приобрести любовь ее и вместе с тем возвратить миру падшую женщину. В Маргарите являются проблески чувства; они растут и превращаются в такую пламенную любовь, что она бросает свою прежнюю жизнь. Наступает для нее время, когда вдали от Парижа, с любимым человеком, она проводит счастливые минуты; но внутренно она неспокойна, она ждет грозы, и гроза эта является в виде необходимости самопожертвования для счастья и честного имени любимого человека и его славы. Она продает себя против воли, с отвращением, чтобы только заставить Дюваля забыть о себе, возбудить в нем к себе презрение и ненависть. Они расстаются. Страдания совсем надломили болезненную натуру Маргариты, и она {144} умирает в чахотке. На смертном одре покинутая почти всеми, она дышит только любовью к Дювалю и надеждой увидать его. Дело в том, что Дюваль-отец, узнав о страданиях Маргариты, о ее великой любви, рассказывает сыну всю правду, рассказывает о том, почему Маргарита оставила его, почему продалась она. Дюваль приезжает в то самое время, когда жизнь уже догорает в бедной женщине. Г‑жа Арно не могла сладить с этой ролью и в четырех первых актах, за исключением нескольких мгновений была неудовлетворительна. Но она хороша была в пятом акте, особенно с того мгновения, когда приезжает Дюваль, и с криком восторга Маргарита бросается к нему на шею. Сколько счастья. Все прежнее забыто; она чувствует, что к ней возвращается здоровье и жизнь, она не находит достаточно нежных слов и ласк для своего возлюбленного… Подруга ее, Нишета, в это время венчается в церкви, и Маргарита зовет Дюваля туда. Она требует шляпу и шаль; но вспышка жизни потухла; она бледнеет, дрожит, хватается за сердце, она чувствует, что жизнь улетает из тела в то именно время, когда люди простили ей прошлое, когда только бы жить и жить… Ярость овладевает ею, она судорожно бросает шляпу и шаль, она рвет их и в изнеможении падает. Борьба кончена; наступает спокойствие и примирение с смертью; на минуту затихают страдания; является Нишета в венчальном платье, с мужем своим… Молодая жизнь рядом с разрушением… Маргарита чувствует себя так хорошо, так спокойно и разом умирает. Дюваль с криком отчаяния {145} бросается прочь, вырывая свою руку из холодной руки Маргариты.

Г‑жа Наталь Арно передала прекрасно эту предсмертную борьбу со смертью, радость при свидании с дорогим человеком, страстную любовь к нему, потом отчаяние и примирение с необходимостью умереть. Мне показалась странной только последняя сцена, изобретенная г‑жею Арно и Вормсом. Когда г‑жа Арно падает и изображает мертвую Маргариту, с мертвенным лицом, с открытыми, неподвижно-остановившимися глазами, г. Вормс (Дюваль) не просто отскакивает от трупа, как требует автор комедии, а считает нужным приподнять его и показать, таким образом, зрителям, что г‑жа Арно действительно прекрасно изображает мертвую. К чему это? Для усиления впечатления на зрителей? Но оно и без того сильно, так как в последнем акте г‑жа Арно растрогала многих до слез.

Г. Вормс, очевидно, много трудился над своей ролью, но Дюваль не вышел у него таким, каким он задуман и изображен автором. У г. Бориса хорошая дикция, но чувства не проявляются вовсе и даже последний крик горя и отчаяния, испускаемый им после смерти Маргариты, вышел деланным. О других актерах и актрисах сказать нечего, так как роли их незначительны. Жаль, что старика Дюваля играл такой плохой актер-декламатор; из этой маленькой роли актер более даровитый сумел бы что-нибудь сделать.

24 октября 1867 г.

# **{146}** «Расточитель», драма г. Стебницкого

Известно, что в нашем обществе есть немало людей, враждебно смотрящих на зачатки самоуправления, в каких бы скромных размерах оно ни существовало, от крестьянской сходки до земских собраний включительно. Эти люди были очень порадованы появлением на сцене «Расточителя», драмы г. Стебницкого, напечатанной в нынешнем году в «Литературной Библиотеке». Для «Литературной Библиотеки» драма эта была, быть может, и веским приобретением, но репутацию г. Стебницкого, далеко не бездарного романиста, эта драма, помимо ее тенденции, просто как литературное произведение, могла только уронить.

Г. Стебницкий в «Расточителе» хотел самым ярким образом показать не только всю несостоятельность самоуправления, но даже ужасный вред, отселе происходящий. Для этого он прибегнул к таким штукам, к которым не прибегал до сих пор ни один сколько-нибудь уважающий себя писатель.

{147} Прежде всего, он выдумал богатого купца Князева, у которого «волосы на голове острижены низко и зачесаны по-кадетски»; кадетская прическа, по мнению автора, должна служить характеристическим признаком купца-деспота, но не из породы деспотов-купцов, заклейменных у нас названием «самодуров». Нет, эти, при всем своем самодурстве, сохраняли многие человеческие черты, были живыми людьми.

Для г. Стебницкого нужен был такой купец, причесанный по-кадетски, у которого бы ни на волос не сохранилось ничего человеческого, который просто был бы диким, сладострастным зверем, считающим все средства позволенными для достижения своих сладострастных целей. К этому зверю-Князеву, по выражению одного из действующих лиц драмы, перетаскали всех слободских девиц и баб; матери продавали ему своих дочерей, братья — сестер, мужья — жен. Он утопил в реке богатого купца Молчанова и сделался опекуном его сына, чтобы завладеть всем его богатством. Он утопил еще и другого купца, но того откачали, хотя он и остался на всю жизнь юродивым, жил в дупле, и только и говорил, что «тону», «тону». Молодого Молчанова он развратил с детства: поил его шампанским, давал любовниц, потом женил на женщине, к которой молодой человек, кроме отвращения, ничего не чувствовал. Когда Молчанов достиг совершеннолетия и избавился от опеки, Князев решился отбить у него любовницу, по имени Марину. Но так как сия Марина была баба не робкого десятка, то Князеву пришлось {148} возиться с нею довольно долго. К этому присоединилось еще другое обстоятельство: на Князева по опеке были начеты в 200 000 рублей, и он получил из Петербурга письмо, в котором его извещали, что теперь новые суды, при которых вывернуться из нечистого дела невозможно. Но Князев захотел доказать, что для него все возможно. Услыхав случайно слово «расточитель», он ухватился за него, как за камень спасения. Подкупив мещан и употребив свое влияние на купцов и городского голову, который только тем и занимается, что смотрит сквозь щель, на купающуюся полицмейстершу, Князев собрал общество, объявил Молчанова расточителем единственно за то, что он хотел прибавить мастеровым жалованья, да пожертвовал начет на Князева в 200 000 рублей в пользу приютов. Как Князев задумал, так и сделалось. А когда Марина с Молчановым хотели ехать в Петербург и подать просьбу Государю, Князев объявил Молчанова сумасшедшим и посадил его в дом умалишенных, где и держали его три месяца, до тех самых пор, когда Молчанов вырвался оттуда и поджег в бурную ночь свои фабрики и заводы. Пожар перешел на город, который тоже, должно быть, сгорел; Марина же три месяца скрывалась в подвале купца Дробадонова, но так как Князев и сюда проник через трубу, то Марина схватила мышьяку в рот и умерла. Это все в пятом акте совершается: Марина умирает, Молчанова приводят тоже умирать в этот подвал, в обоженном больничном халате, в волдырях, окна подвала освещаются бенгальским {149} огнем, за сценой гудит набат, кто вылетает из трубы, кто лезет в бочку, крик, гвалт, солдаты, квартальный надзиратель, и над всем этим парит г. Стебницкий, прочитывая устами самого честного лица драмы, такую мораль: «Мир не судим, Князев не судим. Они друг друга создали и друг другу работают. Вам нет еще суда ума и совести народной, расточители!» Эта мораль читается в то время, когда городской судья, прибежавший тоже в подвал, объявляет, что в губернии открывается суд, и первых предают суду Князева и городского голову, и тогда Князев объявляет: «мир не судим, а это сделал мир, а не я».

Мы все очень хорошо знаем, что мирские приговоры могут быть пристрастны, что крестьянская сходка злоупотребляет своей властью, что случается видеть давление на мир какого-нибудь ловкого человека, который прибирает все к своим рукам; но мы также знаем, что спасение государства в самоуправлении, что по мере того, как народ зреет, само правительство передает часть своей власти обществу, совершенно справедливо полагая, что общество лучше управит своими делами, чем чиновники. Против этой-то истины вооружается г. Стебницкий всеми своими силами. Но что же бы желал он поставить на место мира? Он желал бы на место мира поставить квартального, или, лучше сказать, множество квартальных.

Я вывожу это из того, что квартальный надзиратель велит освободить умирающую Марину, вопреки советам Фирса Князева, стало быть совершает поступок похвальный в то время, когда Фирс {150} Князев, то есть мир или порождение мира, стремится завершить злодейство новым злодейством. Итак, квартальный надзиратель вместо мира, вместо самоуправления. Таков идеал г. Стебницкого. Он думает, что квартального, вообще чиновника можно судить за злоупотребления, но мир — нельзя, а потому мир вреден, потому его следует уничтожить и заменить чиновниками. Чтобы яснее, нагляднее выразить свою мысль, г. Стебницкий вывел купцов более или менее образованных, то есть, мол, и образование в этом деле не поможет. Но не возможен ли протест? И протест невозможен, отвечает г. Стебницкий в лице честного купца Дробадонова, который сначала было воспротивился приговору мира, но потом, будучи поколочен мещанами, подписал наравне со всеми. Но можно поехать в Петербург, подать просьбу, прибегнуть к печати? Это невозможно, отвечает г. Стебницкий, ибо вас посадят в сумасшедший дом. Какой же выход? Отомстить врагам, поджечь город, например, и самому уж, кстати, сгорать, отвечает г. Стебницкий. Положение в самом деле тем ужаснее, что не всякому же удастся вполне выполнить рецепт, прописанный г. Стебницким.

В антрактах мне приходилось слышать суждения зрителей. Одни говорили, что пьеса нехорошая и плохая, другие — что пьеса хорошая.

— Вы, говорили одни, не жили в провинции. В Петербурге, конечно, ничего подобного случиться не может, а в провинции это случалось. Я знал одного губернского предводителя, который отнимал земли у соседних помещиков.

{151} — Позвольте, тут предводителей нечего вспоминать…

— Как нечего? Автор хотел выставить дурные стороны выборного начала вообще.

Но и солнце имеет дурные стороны. Оно, например, иногда слишком греет, иногда совсем спрячется. Оно поднимает вредные испарения, которые несут с собой страшные эпидемии, уничтожающие миллионы живых существ. Следует ли из этого, что солнце вредно, что его надо уничтожить? Следует ли предводителей дворянства назначать от правительства, потому что некоторые из них не оправдывали доверия выборщиков? Следует ли на место мира поставить чиновников, потому что он иногда злоупотребляет своей властью?

— Автор этого вовсе не говорит.

— Как не говорит? Он именно это и говорит.

— Все стихии, так сказать, призвал он, чтобы свидетельствовать об этом, он сцену обагрил кровью и устлал мертвечиной.

— Позвольте, господа. Автор сам не знал, что хотел выставить. С одной стороны ему хотелось полиберальничать, а с другой — поблагонамеренничать. Вышла каша, составные части которой определить нельзя никакой химией. По моему мнению, г. Стебницкий просто «умалился до возраста младенца», как выражается одно его действующее лицо. Если бы случилось что-нибудь подобное тому, что он представляет, то ведь это анекдот, а разве на анекдоте можно основать драму?

— Гоголь же основал на анекдоте «Ревизора»?

— То Гоголь, а то Стебницкий. Драматический писатель не анекдотчик и не балаганный остряк. {152} Задача его из самых серьезных. Основав интригу пьесы на анекдоте, Гоголь выставил нам не анекдотические лица, не призрачную жизнь, а действительные. Там вы видите, что это плоть наша и кровь, что это порождение апатии общества, отсутствие в нем самодеятельности и самоуправления. Г. Стебницкий думает, что Гоголь ошибается, что все дело в том, чтобы наставить везде квартальных. Я бы назвал эту пьесу не «Расточитель», а «Квартальный надзиратель».

— А все-таки это бывает.

— Бывает, что матери детей своих бросают в прорубь, но какому же драматургу может прийти в голову доказывать на этом основании несостоятельность семьи? Повторяю вам, что г. Стебницкий «умалился до возраста младенца».

— Вы несправедливы к нему. Вспомните, какие хорошие фразы есть в пьесе: «честный человек в России молчит именно тогда, когда говорит ему следует», или об опеке, напр.: «даже в ланд-картах географических, вместо Россия пусть пишут Опека…»

— Дело не в фразах, которых у г. Дьяченки еще больше, а в смысле целой пьесы.

Я не сочиняю этих разговоров — я их действительно слышал. Я слышал многое другое, что передавать считаю излишним, хотя во всем этом было много правды.

У г. Стебницкого самолюбие не маленькое, и своим «Расточителем» он разом хотел выдвинуться вперед. Он даже начал пьесу, как начат «Ревизор». Там городничий получает письмо из {153} Петербурга о том, что по губерниям отправляется грозное инкогнито, каратель неправды. Ни один драматург не захватывал так глубоко весь порядок вещей, как захвачен он в «Ревизоре». Грозное инкогнито бросало в трепет и страх все живое при своем появлении, все перетасовывало и переворачивало, Ивана заменяло Петром, Луку — Сидором и удалялось в убеждении, что восстановило закон и правду. Как дальняя зарница, на которую никто не обращает внимания, продолжало инкогнито блистать издалека, и прежняя жизнь шла нерушимо, и Петр и Сидор, заменившие Ивана и Луку, оказывались сделанными из того же материала и стоящими на том же пьедестале.

У нас еще огромное большинство не понимает великого значения «Ревизора».

Подобно городничему «Ревизора», Фирс Князев г. Стебницкого получает письмо из Петербурга о том, что начали свою деятельность новые суды, каратели современной нам неправды. Автор «Расточителя» инкогнито заменил более действительной карой — гласным и общественным судом. Мысль очень счастливая и очень современная. Приди она в голову писателю более талантливому и, главное, здраво относящемуся к жизни, он мог бы написать пьесу замечательную. Действительность представила бы ему самый богатый материал. Новый суд произвел переполох в обществе, сжившимся с произволом, до того широким, что некоторые явления, преступные в глазах закона и правды, существовали, как мирные и безвредные обычаи. Такие явления можно найти и в семейной жизни, {154} и в общественной. Люди почтенные и добрые, даже люди образованные, постоянно наталкивались на такие случаи, становились в такие положения, что с изумлением узревали себя если не на скамье подсудимых в окружном суде, то за перегородкой мирового судьи.

— Помилуйте, я не понимаю, в чем меня обвиняют, — слышались совершенно искренние фразы.

— Да вы сделали то-то и то-то…

— Разве этого нельзя делать? Да это все делают, это никем не запрещалось…

— Закон это всегда запрещал…

— Ну уж, признаюсь… После этого… — и господин вдруг умолкал, боясь сказать, что-нибудь такое, что, пожалуй, опять сочтется противозаконным.

Нечего и говорить о людях, которые пользовались в своих делишках разными уловками старого порядка, которые пускали в ход свое общественное положение, свои мнимые привилегии. Новый суд произвел еще большую кутерьму в русском царстве, чем инкогнито в уездном городке…

Сколько тут интриги, злобы, самоунижения, поверженных самолюбий, сколько высоко-комических и высоко-драматических положений. Повторяю, гениальный драматург, если б схватил этот момент в жизни русского общества, то написал бы произведение великое, которое осталось бы памятником не только литературным, но и историческим; драматург просто талантливый, но честно относящийся к жизни, мог бы написать драму или комедию далеко не дюжинную, которая могла бы иметь прочный успех. Никаких извергов, никаких обезьян {155} тут сладострастных вовсе не требуется; на сцене явились бы люди, которых мы встречаем ежедневно.

Все это я говорю потому, что первые страницы драмы г. Стебницкого напоминают своей внешностью «Ревизора» и как будто что-то обещают. Но чем дальше, тем дебри становятся все непроходимее; шаг за шагом наблюдаете вы, как здравый смысл оставляет автора и как старается он придумать и притянуть эффекты поужаснее, понесообразнее, возбуждающее только улыбку сожаления И скуку невыносимую.

Фирс Князев всю свою махинацию основывает на правиле: «делать беззакония на основании закона». Умному человеку при старом порядке вещей это было не трудно. Не трудно было сделаться опекуном малолетнего наследника богатого имения и тратит его как свою собственность; но уж гораздо труднее провозгласить совершеннолетнего Молчанова, миллионера, расточителем, да притом самому же сделаться опекуном над ним, когда и по прежней опеке Молчанов искал с Князева значительную сумму растраченных денег. И совершенно невозможно на законном основании составлять такой приговор, какой составляют персонажи драмы г. Стебницкого. Они преспокойно собираются в частном доме, без представителя администрации составляют приговор, и Молчанов очутился в опеке. Мало этого: Князев объявляет Молчанова сумасшедшим за то, что он плюнул в лицо городскому голове, и одного его слова достаточно, чтобы богатого фабриканта засадили в дом умалишенных и замучили там. Где же тут законные основания? Учреждение {156} опеки зависит главным образом от губернатора, сумасшедших свидетельствуют в губернском правлении, а признаются они в таком состоянии только сенатом. Злоупотребления, конечно, бывают, но они бывают только при соблюдении всех законных оснований. И все это делается в мае нынешнего года, в богатом торговом городе, где купцы — капиталисты, где есть полицмейстер, уездный начальник и другие власти. Конечно, автор дает нам понять, что все это подкуплено, вся администрация ходит перед Князевым по струнке, даже в Петербурге у него есть какой-то благотворитель, граф Александр Андреич, у которого на полмиллиона векселей; но мне кажется, что все имеет свои границы, даже подкуп. Ведь квартальный же приказывает освободить Марину, — неужели те, которые повыше квартального, могут допустить какого-то купца Князева резать людей на улице, да за это его еще похваливать? Автору, видно, некогда было справляться с здравым смыслом; он так торопился провести свою великую идею о высоком призвании квартального надзирателя в деле общественного самоуправления…

Но положим, что все это было, что все это правдоподобно, хотя, признаюсь, в таком случае, остается только ожидать, что на сцене Александринского театра появится драма «Истребитель», где представлено будет, как солдатик с тесаком наголо бегает по Невскому проспекту и срезает головы прохожим, и головы, падая на тротуар, поют:

«Ах да как мило солдатик нам головы режет»…

{157} Уверяют, что действительно нечто похожее на «Расточителя» случилось недавно в одном из городов русского царства. Но что же из этого следует? Разве опытный и честно относящейся к жизни писатель позволил бы себе развить этот случай в драму, во всей его отвратительной наготе? Разве драма есть воспроизведение исключительных преступлений? Кроме того, позволил ли бы себе честно относящейся к жизни писатель воспользоваться таким случаем, чтобы осудить самый принцип самоуправления? Я ссылаюсь на всех — можно ли что-нибудь другое вынести из произведения г. Стебницкого? Я убежден, что не я один, а все газеты скажут то же самое о впечатлении, производимом «Расточителем».

Главное действующее лицо, Князев, не возбуждает в зрителе здорового негодования. Он производит только отвращение своим грязным цинизмом, своими рассуждениями о том, что он любит плачущих женщин: «у них в то время, когда они плачут, губы такие… жаркие, и вся как бабочка на булавке трепещет», или о том, что, как только он вспомнит Марину, так заболят у него «физические нервы». «Особенно вот тут, вот в самых пальчиках, ноет», или такими фразами, обращенными к мещанам: «сейчас им стерву выкинут»… Какими наблюдениями, однако, богат автор, и как благороден его язык! В четвертом действии есть возмутительная по цинизму сцена. Князев застает Марину одну в парке и с остервенением мандрилы бросается на нее, прижимает, целует, изнывает. Г. Зубов {158} очень реально это представляет и очень долго. Вообще можно сказать, что на сцене, еще не было пьесы, которая была бы так цинична. От нее несет кабаком, и публике это нравится. Когда Молчанов говорит городскому голове: «вы не голова, а мерзавец», публика хлопает; хлопает она и тогда, когда фабричный рассказывает, что на железных дорогах есть все для всяких надобностей — и pour les dames, и pour les мужчин.

Мало этого. Говорят, есть галичская легенда, в которой рассказывается, что французам предназначено при самом их сотворении воевать, евреям торговать, русским — вечно просить и ничего не допроситься. Г. Стебницкий переделал эту легенду по своему, поставив вместо евреев — немцев, а о русских сказал, что им предназначено весь свой век воровать, воровать и воровать. Таким образом переделанную легенду он вложил в уста одного из действующих лиц, и о призвании русского народа к воровству повествуется со сцены Александринского театра. Я убежден, что позволь себе это драматург во Франции, в Германии, в Англии, даже на здешней немецкой или французской сцене, публика пришла бы в негодование и попотчивала бы автора такими свистками, что отбила бы у него всякую охоту к сочинению легенд и научила бы хоть некоторому приличию. А тут публика рада, что говорят ей со сцены: «вы воры, по призванию и предназначению», воры и аплодируют. Какое развитое чувство собственного достоинства у автора и у его публики! Какой также такт у литературно-театрального комитета: он не позволил сказать со сцены {159} о полицмейстерше, и поставил даму низшую рангом — приставшу, а говорить о призвании к воровству русского народа — это так невинно, так мило. Или члены комитета причисляют себя к немцам?

О литературных достоинствах драмы, помимо ее нравственных и политических тенденций, говорить нечего. Еще первые три акта довольно хорошо построены, но четвертый почти весь посвящен анекдотам, которые рассказывает целые полчаса один фабричный, пляски и самовар, который губит Молчанова и Марину, ибо, если б не самовар, они могли бы уехать, тем более, что и лошади были запряжены. Этот акт можно бы назвать так: «Роковой самовар». Пятый посвящен растянутой, лишенной всякого смысла, всякого драматического движения сцене, свидания матери с дочерью и безобразным ужасам, которые нелепы до смешного. Интрига пьесы, исключая опекунских махинаций Князева, напоминает «Эсмеральду». Как в этой пьесе, в «Расточителе» трое мужчин влюбляются в молодую женщину, и притом все эти люди не только нравственными своими качествами, но и физическими напоминают — Князев синдика, безобразный купец Дробадонов — урода Квазимодо, красавец Молчанов — красавца Феба де Шатонефа, Марина — Эсмеральду, мать ее — Гудулу.

Успех «Расточитель» имел посредственный Несколько голосов вызвали автора после второго акта, гораздо дружнее был он вызван после третьего, и опять несколько голосов, под дружное шиканье большинства публики, вызвали его после, пятого. Советую г. Стебницкому изменить кое-что {160} или на афише, или в тексте драмы. Дело в том, что на афише стоит: между 1‑м, 2‑м, 3‑м и 4‑м действиями проходит несколько дней, а между 4‑м и 5‑м — три месяца. Приговор об отдаче Молчанова в опеку, как сказано в пьесе, состоялся в мае 1867 г. Это происходит в 3‑м акте; так как между 3‑м и 5‑м проходят три месяца и несколько дней, то пятый акт, при всей своей растянутости, не может длится два месяца, между тем актеры являются в шубах, на дворе, вьюга и метель. Марина кутается в шубку и говорит, что прошла осень и настала холодная зима. Три месяца от мая — ни декабря, ни ноября не будет. Какая же зима?

Пьеса исполнена была старательно, а потому об игре актеров лучше умолчим.

6 ноября 1867 г.

# **{161}** Говорят, что…

Говорят, что в Париже, на театре Gaité, в роли Гамлета, выступит актриса Жюдита Бернар Дерон (Judith Bernard Derosne). Она играла эту роль в Англии, на английском языке, и недавно в Нанте с огромным успехом. Очень хорошие английские актрисы, мисс Лёшман и мисс Мариот, также пробовали свои силы в этой роли, и эти попытки свои, также увенчанные успехом, оправдывали тем, что в натуре Гамлета много женственности; ему только 20 лет, он нерешителен и отличается некоторою изысканной женственностью, выжидая, напр., нанести удар королю в то время,

… Когда он будет пьян,
Во сне, в игре, в забавах сладострастных,
С ругательством в устах, среди занятий,
В которых нет святыни и следа.

У французов «Гамлет» давался в 1847 г. в Дюссисовской переделке, с 1847 г. в переводе Поля Мёриса, переделанном Александром Дюма-отцом. {162} Для г‑жи Жюдиты он снова переведен Мёрисом и на этот раз с буквальной верностью. Обстановка будет блестящая. Мы сообщаем эти подробности в виду того, что, может быть, г‑жа Жюдита приедет и в Петербург, как приезжал Ольридж и другие…

В январе будет поставлена драма Островского «Василиса Мелентьева, шестая жена Ивана Грозного». О пьесе говорят много хорошего; слышавшие ее даже утверждают, что это лучшее произведение г. Островского. Есть сцены, исполненные необыкновенного драматизма, напр., суд над Воротынским; характер Грозного и личности двух жен очерчены, говорят, превосходно. Эта пьеса, кажется, будет напечатана в «Вестнике Европы».

О Василисе Мелентьевой у Карамзина сказано:

«Шестой Ианновою супругой — или, как пишут женищем — была прекрасная вдова, Василиса Мелентьева: он без всяких иных священных обрядов взял только молитву для сожития с нею!» Иван Васильевич Грозный был большой шутник, как видят читатели, которым, с своей стороны, я могу рекомендовать слово женище взамен возлюбленной.

Говорят также, что эта драма написана г. Островским в сотрудничестве с автором одной пьесы из смутного времени, в свое время имевшей успех и не лишенной больших сценических достоинств. У нас обыкновенно восстают против совместного труда над драматическими произведениями, и восстают, по нашему мнению, не совсем справедливо. Если г. Островский написал свою {163} пьесу так, как об этом рассказывают, и если она, действительно, отличается большими литературными достоинствами, то этот пример покажет на практике, что нет ничего противного художественности в сотрудничестве двух лиц над одним произведением, если, конечно, сотрудничество то ограничено разумными пределами, как в пьесе «Василиса Мелентьева». Ум хорошо, а два лучше.

Известно, что у французов сотрудничество в театральных пьесах особенно развито, и в этом отношении никто добросовестнее Скриба не относился к своим сотрудникам. В вышедшей на днях в Париже книжке рассказывается следующий анекдот, характеризующий отношения Скриба к своим сотрудникам.

Один молодой писатель приехал из провинции в Париж с рекомендательным письмом к Скрибу и с написанной им драмой. Скриб принял его очень любезно и оставил драму у себя. Несколько времени спустя, молодой человек сошелся с Анисе Буржуа и Мервилем и, работая с ними над пьесами, забыл о своей драме. Прошло три года прежде, чем он вспомнил о ней, или, вернее, прежде чем решился наведаться к Скрибу. Последний не узнал его сразу, но когда он напомнил ему о своей драме, Скриб стал искать в своих картонах и, вынув из одного из них рукопись, спросил молодого писателя:

— «Есть ли у вас время выслушать вот эту пьеску?»

Получив утвердительный ответ, Скриб стал читать ему один из лучшим своих водевилей {164} «Chanoinesse». Слушателю очень понравилась пьеса, и он стал говорить, что она будет иметь большой успех, и затем снова спросил о своей драме.

— Но вы ее-то и слушали, заметил Скриб. Молодой человек ничего не понимал.

— Я должен вам сказать, прибавил Скриб, что в вашей драме я нашел одну счастливую идею и воспользовался ею, и так как идея для меня все, то «Chanoinesse» принадлежит нам обоим.

Половину сборов за свою пьесу Скриб отдал молодому писателю.

Между новыми пьесами, пропущенными литературно-театральным комитетом, назовем две: «Подругу жизни», драму покойного Фролова, автора «Быть или не быть», и драму московского актера Самарина «Самозванец Луба». Говорят, что последняя пьеса очень эффектна. Автор представляет Лубу человеком, которого поляки приготовили для самозванства, воспитав его как русского царевича; Луба вырастает в полном убеждении, что он царевич и имеет законное право на московский престол. В решительную минуту, когда московское посольство требует выдачи Лубы, поляки объявляют ему, кто он на самом деле. Положение драматическое, которым г. Самарин воспользовался для того, чтоб высказать полякам, в лице Лубы, со сцены, самые эффектные места из передовых статей «Московских Ведомостей».

21‑го ноября 1867 г.

# **{165}** Декоративная и механическая часть «Чертовой долины». — Нечто о Марио

В театрах на нынешней неделе новости были все старые. Возобновлен в русской опере «Волшебный стрелок» с г‑жей Соловьевой и Васильевым 1‑м. Меня не удивляет, что публика остается довольно холодна к этому произведению: во второе представление театр был неполон; но удивительна, поистине, бедность машинной и декоративной части «Чертовой долины». Во времена моей юности я видел эту оперу на провинциальной сцене, именно — на воронежской; особого машиниста на этой сцене не состояло, а все делал один декоратор, г. Шумилин, который вместе с тем и актерствовал. Актер он был плохой, но декоратор и машинист — замечательный, если сравнить его с декораторами и машинистами, состоящими при мариинской сцене. На воронежском театре «Чертова долина» — говорю это смело — была поставлена с большим механическим эффектом, чем здесь, в Петербурге, хотя после «Чертовой долины» зрители должны были выйти из лож в коридоры, а другие и совсем уехать из театра, так как запах {166} пороха слишком давал себя чувствовать, но чертовщина, устроенная г. Шумилиным, производила впечатление. Здесь, на мариинской сцене, она производит только смех. Правда, в настоящее время о черте распространяется только г. Аскоченский, говорящий в «Домашней Беседе» даже о педагогическом значении этого пугала; но из этого вовсе не следует, чтобы зритель видел все веревки, все проволоки, с помощью которых являются видения Максу. У итальянцев продолжает петь Марио, а в «Вести» продолжают его хвалить. Милостивые государи, Марио ангажирован на сезон, который короче воробьиного носа, за 50 тысяч франков! За эти деньги можно требовать чего-нибудь посвежее. Мне удавалось слышать такое суждение об этом, когда-то знаменитом, певце: — терпите, терпите, господа! Марио, действительно, плох, но иногда, словно вдохновенный свыше, он вдруг так споет, что от восторга не знаешь куда даваться.

— А сколько, примерно, ждать придется?

— Ну, это трудно сказать. Иногда он представлений двадцать поет дурно; но, зато, в двадцать первое вдруг явится прежним блистательным Марио.

Если в этот сезон вдохновение не сойдет на г. Марио, то поклонники его, все-таки, будут иметь возможность сказать:

— Будь еще одно, только одно представление — Марио был бы удивителен!

Но и то, что за одну возможность ожидать вдохновения платится 50 тысяч франков.

3 декабря 1867 г.

# **{167}** Г‑жа Гранцова. — Маскарад в Большом театре

На этой неделе — г‑жа Гранцова, после продолжительного отсутствия, явилась на балетной сцене очень кстати. Холода у нас становятся так невыносимы, что только г‑жа Гранцова и может согреть нас. Восторг был всеобщий, потому — все зябли, даже дамы. Мужчины бросали букеты и не жалели рук, аплодируя с каким-то остервенением; дамы махали платками. Как во всех слишком жарких народных манифестациях, когда люди совсем забывают себя, и тут дело не обошлось без несчастий. У пятерых особенно усердных клакеров, говорят, в четверг руки были ампутированы: от прилива крови к ладоням, на них развился антонов огонь, который на этот раз мог быть назван огнем балетным. Какой-то почтенный старик, от лет потерявший память и сообразительность, вместо букета, который лежал у него в шляпе, схватил с себя парик и бросил его к ногам прелестной россиянки, которая, в сильном {168} волнении, не заметила этого обстоятельства. Когда старику указали на его ошибку, он сказал: «ничего» — и бросил на этот раз букет.

Маханье платками со стороны дам не обошлось также без приключений. Одна почтенная дама так размахалась, что задела по лицу какую-то кокотку. За кокотку заступился ее кавалер, за даму — муж. Дело дошло бы до поединка, если бы поединки не были запрещены.

«Голос» успел уже провозгласить г‑жу Гранцову равною Тальони, конечно, скорей из патриотизма, чем из любви к правде. Г‑жа Гранцова чрезвычайно мила и танцует «wie der Vogel singt»; молодость и свежесть придают много блеска той грации, силе и искусству, которые она обнаруживает. Но зачем вспоминать о Тальони? Впрочем, и то надо сказать, что тут, во-первых, спор невозможен, ибо от балетного искусства остается только воспоминание и никаких документов; во-вторых, почему же и не поравняться нам в балете с Европой и даже, при благоприятных обстоятельствах, не превзойти ее? Говорят, что г. Руэр еще летом сказал: «C’est du Nord à présent que nous viennent les beaux jetés-battus et fins tiquetés». А г. Руэру можно поверить в этом отношении, ибо он специалист по балетной части.

Я начал балетом, хотя следовало бы начать маскарадом, так как маскарад был прежде, но появление г‑жи Гранцовой ожидалось у нас с таким нетерпением, с каким астрономы ожидают большую комету. В довершение сходства с кометой у г‑жи Гранцовой также хвост — из поклонников.

{169} Первый маскарад с благотворительной целью, данный театральной дирекцией в прошлое воскресенье, был очень удачен для кассы. Народу собралось много, и театральные залы, несмотря на свою обширность, оказались тесны. Убранство их на афишах описывалось лучше, чем оно было на самом деле. Но и на самом деле оно было недурно: натуральный фонтан освежал воздух в течение нескольких часов, а так как, по выражению Кузьмы Пруткова, и фонтану нужно дать отдых, то его заткнули: замечательно, что фонтаны утомляются скорее людей. Артистки Императорских театров были живыми цветами, вокруг которых жужжали пчелы в черных фраках и белых галстуках, впивал жала взоров в роскошные бюсты… виноват: артистки одеты были очень скромно; одна г‑жа Глебова была в платье с открытом лифом, или, лучше сказать, в платье, без лифа — очень милый фасон, не только внимание мужчин на себя обративший: даже и маски удостоили его пристального обзора.

Два хора музыкантов наполняли зал гармонией, под которую катался на коньках Виллиам Фуллер. Воображаю, как ему было тепло в костюме конькобежца. Г. Фуллер как-то неожиданно являлся среди толпы, как некий чародей, наклонялся вперед, толпа раздвигалась и глазела. Незамысловато это было. Так же неожиданно он и исчезал. Толпа продолжала двигаться с тем смиренством и медленностью, с какими тянутся похоронные процессии. Наши маскарады очень похороны напоминают: если б дать маскам в руки факелы, то {170} сходство было бы тем поразительнее, что из мужчин весьма многие похожи именно на разбитых лошадей, которых впрягают в похоронные дроги. Дамы и в маскарады, в эту густую толпу, вносят свои шлейфы, которые становятся все длиннее, по мере того, как талия подвигается к шее, угрожая совсем исчезнуть и обратить платье в тунику. Весьма естественно в толпе наступить на шлейф или хвост, между тем маски оглядываются на вас с удивлением, и вы ясно читаете в глазах их: «дерзкий невежа» или что-нибудь и похуже. Надо быть хладнокровным и наступать смело.

— Не правда ли скучно?

— Ужасно скучно.

Эти фразы слышались всего чаще.

— Маска, тебе скучно?

— Скучно. Я потеряла своего кавалера.

— Возьми меня.

— Лень.

Офицер берет у г‑жи Струйской несколько билетов.

— Посмотрю, заструится ли мне счастье, говорит он.

Этот офицер наверно водевиль напишет, и я дарю ему каламбур, притом военный каламбур, слышанный мною на днях тоже от водевилиста.

— Кант переведен на русский язык, а я все-таки его не понимаю.

— И не мудрено: у нас и без немецкого столько русских кантов.

В маскараде скучно. К трем часам зала пустеет. Артистки отправляются в ложи; какой-то {171} господин в усах и в форменном фраке гусем подлетает к артисткам, которые еще продают, понюхает там и таким же гусем скрывается, причем физиономия его принимает такое выражение, как будто он по меньшей мере открыл начало всех начал; в буфетах людно; несколько масок сидят там, снявши маски; билетики лотереи выходят; карманы благотворителей облегчились, причем артистки чувствуют, что они доброе дело совершили, слезы отерли: музыканты играют сонно и их никто не слушает; к четырем часам вереницами выходят посетители вон. Все это известно; морозит сильно; извозчик еле везет; на улицах тишина, даже городовых не видно; после маскарада теплая постель кажется раем. Все это тоже известно.

10 декабря 1807 г.

# **{172}** Театральное обозрение

Начался истекающий «драматический год» с блеском и шумом «Смертью Иоанна Грозного», которая все еще держится на сцене, не потеряв букета… декораций. Не для красного словца я говорю это — это факт. О драме больше кричали прежде ее появления, чем после; академики, не присудившие гр. Толстому Уваровской премии, обвинены были чуть не в зависти к талантливому русскому драматургу, в несправедливости же упрекала их и некая клика; весь Петербург принимал участие в распределении ролей в трагедии; большой свет, обыкновенно равнодушный к судьбам русской сцены, интересовался трагедией писателя, принадлежащего, по своему рождению и своим связям, к этому свету; в великосветских гостиных устраивались чтения трагедии, как в те времена, когда литература и там была маленьким культом среди других культов, более или менее модных, когда Пушкин объяснял независимость наших писателей тем, что они {173} «взяты из высшего круга общества», и восклицал: «вот чего… Воронцов не понимает! Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или одою — а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин». Нечто в роде мифического Фридриха Барбароссы, обросшего от старости мохом.

Внесение трагедии графа Толстого в программы гимназии рядом с «Борисом Годуновым» Пушкина придало ей значение и в мире педагогическом. Но все это не помешало трагедии иметь на сцене только успех посредственный, как при Грозном-Васильеве, так и при Грозном-Самойлове, и зрители, придя домой, говорили домочадцам: «какие декорации! какие костюмы! стоит посмотреть!»

Поэт терялся в блеске мишуры и расписанных картона и полотна.

Трагедия в настоящее время так заиграна, что требует перемены персонажей. Какие бы ни были ее недостатки, она все-таки принадлежит к лучшим произведениям нашей сценической литературы и притом имеет некоторое политическое значение. Ее бы следовало возобновить, то есть иначе распределить роли, причем не мешало бы вспомнить первоначальное распределение ролей, сделанное автором.

За трагедией графа Толстого явилось несколько комедий, или вовсе успеха не имевших, или имевших успех посредственный. Г. Боборыкин провалился с «Иваном да Марьей», г. Дьяченко с «Нынешней любовью», г‑жа Себинова с «Демократическим подвигом», г. Стебницкий с «Расточителем». Самый большой успех достался на долю {174} «Виноватой» г. Потехина, затем «Опричнику» г. Лажечникова, «Быть или не быть» г. Фролова, «Подругой жизни» его же, «Семейным порогом» г. Дьяченко. «Ледяной дом» и «Тушино» успех имели посредственный. Вот и все богатство нашего репертуара за истекший год. Он беден даже по количеству.

Говорят, что современная история, более или менее, отражается на театре, что по пьесам, являющимся на сцене, можно судить о тех интересах, которые в данное время волновали общество. Оставляя в стороне исторические пьесы, скажем несколько слов о том, какие идеи проводились в упомянутых комедиях и насколько они выражали современные стремления.

Боборыкин в «Иване да Марье» ровно ничего не сказал.

Г. Дьяченко в «Нынешней любви» и г‑жа Себинова в «Демократическом подвиге», стремились поразить реальное направление, но поразили только самих себя.

Г. Потехин в «Виноватой» затронул вопрос о неравных браках и старался, хотя неудачно, представить реалиста не в карикатуре, вложив в то же время брань на реальное направление в уста камелий и светских ветрогонов. Я помню это мгновение в театре: публика как-то вытянула шеи, многие поглядывали друг на друга, словно недоумевая, что делать — аплодировать или молчать. Если аплодировать, то заявишь свою солидарность с камелией и героями ресторанов; если молчать, то тем самым покажешь двоедушие, боязнь открыто выразить {175} свою благонамеренность. Положение было ново и щекотливо, и для наблюдателя лица зрителей представляли немало комических оттенков. Каждый словно ждал, что скажет, что сделает сосед, и в эти минуты в театре воцарилось такое же молчание, какое бывает только в самых патетических сценах, когда, как говорится, «зрители затаили дыхание». Момент исторический, если хотите.

Г. Дьяченко в «Семейных порогах» изобразил дурную мать и злую жену. В «Виноватой» тоже есть дурная мать и злая жена. Несмотря на различие своих талантов, несмотря на то, что г. Потехин несравненно выше стоит, чем г. Дьяченко, оба драматурга взяли положения исключительные, оба изобразили: один — генеральшу, другой — княгиню, чертами, которые были бы гораздо более у места в карикатуре, чем в драме. Дурную же мать изобразил и покойный Фролов в своей комедии «Подруга жизни». Надо отдать справедливость покойному автору, что он взял тип более естественный, то есть чаще встречающийся в жизни, и, как обыденный, не вызывающий ничьего протеста и потому уж самому заслуживающий внимания. Перехожу к этой комедии, так как тех немногих слов, которые сказал я выше об идеях, проводимых на сцене нашими драматургами, достаточно для их характеристики. Они были не совсем мелки, и даже французская газета «Figaro» сочла нужным сказать несколько слов о «Виноватой» и похвалить наш либерализм.

Варвара Ивановна Красновская, так называется мать Любови Михайловны, героини комедии «Подруга {176} жизни» — вдова, принадлежащая к большому свету, широко жившая при муже и не оставляющая этой привычки и после его смерти, хотя состояние ее совсем расстроилось — прочит дочь за богатого генерала; но дочь любит чиновника Сбоева, который и просит ее руки. Несмотря на выгодную партию, предстоящую ее дочери в образ помянутого генерала, Красновская дает согласие на брак Любови Михайловны с Сбоевым. Она не злая мать; «я не отдам дочь помимо ее желания», говорит она и исполняет это на деле. Она любит дочь, желает ей счастья, но это счастье иначе не представляет себе, как в баловстве со стороны мужа, в выездах, в балах и вечерах, в опере. Нравственный кодекс ее нравственных убеждений тоже замкнут в узкую рамку себялюбия, причем она оправдывает его авторитетом генералов и графов. Что делает генерал и граф, как бы ни были предосудительны их дети, то простому смертному и подавно позволительно. Анализ ее дальше не идет и, надо заметить, что она совершенно права со своей точки зрения, ибо так прожила целую жизнь, так живут сотни ей подобных. Когда зять ее, удовлетворяя прихотям жены, сделал долг, за который грозит ему долговое отделение, Красновская близко принимает к сердцу такой позор и сокрушается непритворно; но когда зять замечает на это:

— Не в долговом отделении стыдно сидеть, а стыдно не платить.

— «Стыдно не платить», возражает Красновская с непритворным удивлением. — «Генералы, графы должны бывают, да и то не платят».

{177} Дочь, разумеется, сочувствует матери; они повторяются друг в друге, как в зеркале, хотя дочь все-таки лучше матери, потому что моложе и потому еще, что, по-своему, любит мужа. Случайно узнают они, что Сбоев не взял довольно крупной взятки, которая могла бы поправить его состояние, и это дает им повод к искреннему негодованию против Сбоева.

— Неужели ты думаешь, что я способен брать взятки? — спрашивает Сбоев у жены.

— Генералы, сударь, берут, а не то, что такие чиновники, как вы, отвечает вместо дочери мать.

Все это обыденно и старо, но на сцене до сих пор производит эффект: приведенные мною фразы Красновской публика встретила неистовыми аплодисментами. Дело в том, что у публики есть инстинкт честного протеста против жизненных аномалий, особенно таких, которые слишком стары, чтоб не быть замеченными тотчас. Тонкой иронии, тонкой остроты она подчас совсем не поймет, или поймет тогда, когда уже поздно выражать свое одобрение. Притом сценическая обстановка производит свое впечатление, и нет ничего мудреного, что человек, вчера взявший взятку, будет сегодня в театре рукоплескать актеру, который казнит взяточника. Театр едва ли кого исправляет, едва ли действует на кого-нибудь непосредственно (московские купцы, по качествам очень родственные типам Островского, любят этого писателя и с удовольствием ходят смотреть на самих себя), но театр возвышает в массе, хотя очень медленно, уровень нравственных убеждений. Я уверен, что матерей, {178} подобных Красновской, очень много, и убежден в то же время, что в театре они негодовали на те поступки, которые сами делают ежедневно.

Две юные девицы, судя по их платьицам, еще находящиеся в учебном заведении, прогуливались в антракте в театральном зале.

— Когда я выйду замуж, говорила одна, то постараюсь, чтоб у моего мужа был знакомый старый чиновник, который копит себе деньги на погребение.

— Quelle idée! — сказала, для приличия, другая и засмеялась, тотчас же закрыв свой рот платком.

Чтоб эта сцена была понятна, надо знать, что в «Подруге жизни» Сбоеву помогает уплатить долг, сделанный для прихотей жены, старый чиновник, который скопил себе рублей 800 на погребение, как он выражается.

Я не рассказываю содержания комедии Фролова, потому что вы найдете его у Некрасова, в известном стихотворении «Маша».

Белый день занялся над столицей,
Сладко спит молодая жена,
Только труженик муж бледнолицый
Не ложится — ему не до сна.
Завтра Маш подруга покажет
Дорогой и красивый наряд…
Ничего ему Маша не скажет,
Только взглянет… Убийственный взгляд!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Лучше жить он хотел бы попроще,
Не франтить, не тянуться бы в свет,
Да обидится гордая теща,
Да осудит богатый сосед!
Все бы вздор… только с Машей не сладишь,
{179} Не втолкуешь — глупа, молода!
Скажет: «так за любовь мою платишь!»
Нет! Упреки тошнее труда.
И кипит, поспевает работа,
И болит, надрывается грудь… и проч.

Автор именно эту тему исчерпал. Любовь Михайловна то наряды покупает, то абонируется в оперу, то ездит на балы, а у Сбоева надрывается грудь от работы. Пустой франт увлекает ее, и она едва не изменяет мужу. Этот удар окончательно потрясает надломленное здоровье Сбоева; он чувствует смерть в груди, он считает последние свои мгновения, а жена с тещей в это время веселятся на бале. Наконец, вот и они. Эти рыданья разряженной жены над умирающим мужем, рыданья необразованной, но любящей и честной матери Сбоева и хлопотливость тещи, которая посылает за немцем доктором, воображая, что у зятя какая-нибудь обыкновенная болезнь, в роде насморка — эта сцена, говорю, производит глубокое впечатление.

— Клянусь тебе, отвечает на упреки мужа Любовь Михайловна, что я оставалась верна тебе, что я не изменила своему долгу.

Бедняжка не понимает, что можно, не изменяя так называемому долгу, то есть не падая окончательно, сто раз уморить любящего человека.

Прощая жену умирающим голосом, говорит Сбоев, что не она загубила его жизнь, не она виновата, а те, которые воспитали ее на нарядах и тряпках, не приготовив ее для роли матери и жены.

— Грех вам, отцы и матери, грех! — восклицает он.

{180} Матери плачут, а отцы аплодируют при этих словах.

Пьеса имела успех, благодаря последнему акту, в котором есть две, три сцены, полных драматизма, и той любящей, простой и честной натуры автора, которая сказывается во всей пьесе и особенно сквозит в таких характерах, как Сбоевы, сын и мать, чиновник Андрей Степанович и даже Любовь Михайловна. Автор редко переходит ту границу, за которою начинается карикатура, и все его действующие лица не лишены человеческого облика, напоминая, впрочем, то типы Гоголя, то типы Островского. Вам может показаться, что такая похвала мало говорит в пользу автора. Все это покажется лишь тому, кто не знает Александринской сцены, кто незнаком с ее патентованными драматургами.

«Подруга жизни», очевидно, не отделана надлежащим образом и, как драматическое произведение, должна быть поставлена ниже комедии того же автора «Быть или не быть». Она вся страдает длиннотами, лишними лицами, вводными сценами, в особенности первый акт, вторая половина которого совсем лишняя. Этот акт можно бы на половину сократить и выбросить целиком или частью несколько сцен из других трех. Если бы кто-нибудь из друзей покойного автора взялся за подобную переделку и совершил ее с толком, пьеса надолго бы осталась в репертуаре, и могла бы смотреться с большим удовольствием, чем десятки других, которыми нас ежедневно угощают. При этой переделке необходимо выбросить мамку с грудным ребенком, {181} который три раза фигурирует на сцене. В семейной жизни, может быть, присутствие грудного ребенка сильно радует родителей, но на сцене это лицо совсем неудобно и портит впечатление. Понятно, что мамка выносит куклу, а не живого ребенка, и так как между действиями проходит по году, то в четвертом ребенку должно быть три года, а между тем его выносят завернутым точно так же, как и тогда, когда ему был только год. Полагаю, что у г. режиссера есть дети, а потому он мог бы направить в этом случае актрису, долженствующую выносить птенца Сбоевых. Во всяком случае пьеса выиграет уж от одного исчезновения этого оригинального лица.

Покончив с пьесами, шедшими в 1867 году на сцене драматической, резюмируем и другие вопросы, поднимавшиеся в печати и имеющие отношение к театру.

С января истекающего года особенно громко заговорили о передаче театров в частные руки, назначали даже срок этой передачи, постепенно, впрочем, отдаляя его; затем говорили о неудовлетворительном составе труппы, о вреде бенефисов и выходных…

На следующий год театры переходят в прежнем девственном виде.

Режиссер драматической труппы рассчитывал читать лекции о драматическом искусстве прошлой осенью и настоящей зимой, но, вероятно, решился подождать того времени, когда это искусство поднимется при усилиях отечественных авторов и 666 артистов и артисток. А так как 666 — число {182} звериное и притом печать антихриста, то надо предполагать, что драматическое искусство поднимется еще не скоро…

Назначение нового директора театра[[1]](#footnote-2) возбудило большие ожидания, которые переходят и на следующий год. Мы не принадлежим к числу тех, которые от нового начальника тотчас требуют подвигов и перестроек. Мы очень хорошо знаем, что каждый начальник связан прежде всего преданиями, которые вообще трудно преодолимы, а особенно в деле театров наших, которые целиком обратились в предание; кроме того, подвиги начальников внушают нам обыкновенно недоверие, и мы так и ждем ежеминутно, что вот сейчас устанет начальник от подъятых подвигов и сядет отдыхать и будет он сиднем сидеть тридцать и три года, как известный богатырь, и обдумывать свое положение. Отсутствие подвигов, осмотрительность, осторожность, но при этом твердая решимость исправить недостатки театров коренным образом — вот чего бы нам хотелось от нового директора, а такую работу в полгода кончить невозможно.

Из всех явлений этой недели наибольшее внимание привлек к себе цирк г. Гинне, возведенный на Михайловской площади. Постройка его производилась с деятельностью, достойною лучшего дела. Несколько недель сряду десятки рабочих, среди мороза и всех неудобств, соединенных с зимним временем, трудились с раннего утра до {183} позднего времени; в последние дни перед его открытием работа внутри производилась даже при свете газа. В самый день открытия, вечером, цирк окружен был множеством экипажей и простых саней; в последние накладывали щепки и всякую дрянь; около кассы была толпа, как накануне первых представлений «Смерти Иоанна Грозного»; все билеты на первое представление цирка были разобраны задолго до 7 час. Наполняя цирк, зрители выражали неудовольствие на длинные ряды стульев, поставленные столь близко друг от друга, что приходилось минут десять пробираться по ногам. Положение пришедших поздно было, во всяком случае, лучше, чем тех, которые пришли рано, ибо первые шли по чужим ногам, тогда как последние должны были подставлять свои собственные под чужие. Кое‑как, впрочем, уселись. В ложах бельэтажа было много детей, в ложах у барьера — много камелий, которые с особенным нетерпением ждали начала представления. Оно и понятно: они желали взглянуть на соперниц и рассчитать дальнейшее свое поведение со своими содержателями.

Представление началось. Одна за другой показывались лошади, наездники и наездницы, клоуны и фокусники. Надо отдать справедливость смелости г. Гинне явиться в Петербург со своим лошадиным и другим персоналом после цирка Карре и Ренца. Говорят: смелость города берет, но, смею думать, не все города. Г. Гинне своею смелостью не совсем взял и город Москву, которая не видела труппы Ренца, и подавно не возьмет города Петербурга.

{184} Сам по себе, цирк Гинне недурен, но по сравнению с цирком Ренца представляет явление только посредственное: ни лошадей, ни наездников, ни наездниц. Я не хочу этим сказать, что г. Гинне только самого себя и показывает. Нет: у него есть две, три хороших лошади, есть мисс Зефира и г‑жа Шварц, наездницы, немногим уступающие наездницам Ренца, есть семейство Нагельв, состоящее из отца и четырех сыновей, из которых старшему лет 17 – 18, а троим младшим от 6 до 11. Это семейство проделывает так называемые «икарсксие игры», действительно, с ловкостью изумительной. Пана Нагельв ложится на подушку, лицом вверх и подбрасывает ногами своих маленьких детей, как мячики; дети, со своей стороны, кувыркаются в воздухе, как заведенные колеса. Два из них черномазы, как арапчата, и крепки, два белокуры и бледны. Семейство Нагельв решительно затмило своими играми и все то немногое хорошее, что есть в цирке г. Гинне. Рекламист одной газеты не постыдился уверять читателей, что цирк г. Гинне чуть ли даже не превосходит своими достоинствами цирки Карре и Ренца, и что публика постоянно приходила в восторг. Должно быть, рекламист судил по себе, но он должен был принять в соображение, что не все же телята. «Восторг публики положительно не знал пределов», восклицает он, описывая игры семейства Нагельв. Признаюсь: я роюсь в моих воспоминаниях и никак не могу постичь, где видел рекламист этот беспредельный восторг? И что значит: «восторг положительно не знал пределов»? {185} Обратилась ли публика в лошадей и стала ржать, или почувствовала призвание кувыркаться и стала выделывать сальто-мортале? Это было бы курьезно и занимательно, но при мне публика вела себя совершенно прилично. Среди рукоплесканий нередко слышались и свистки, и весьма заслуженные. Советую рекламисту налепить себе на лоб кокарду или какой-нибудь значок, чтоб в следующий раз, когда я пойду по обязанности в цирк г. Гинне, я мог наблюсти на нем «простой восторг» и «восторг, не знающий пределов». Тогда я напишу: «восторг N (имярек) не знал пределов: он ходил по цирку вверх ногами и пахал носом землю».

В заключение прошу позволения представить читателям святочный рассказ, внушенный мне появлением на Александринской сцене «грудного ребенка» (называю так в отличие от «Ребенка» г. Боборыкина). Посвящаю его юным вдовам…

Колыбель — моя защита!

В роскошном будуаре сидела она и плакала над колыбелью, в которой сном ангела спал младенец. Увы, она только что потеряла мужа, и младенец был живым воспоминанием этой любви взаимной, которую чувствовали оба супруга. Его нет более; она одна и только что с бала, где явился ей новый он. Утирая слезы и нос (увы, нос неразрывно связан со слезами), она думала: колыбель моя защита от соблазна и увлечений страсти. Я боролась, я борюсь, я буду бороться. {186} (Открывая полог колыбели). Для тебя я боролась, херувим мой, борюсь и буду бороться!.. Да, колыбель — моя защита!

Эти последние слова произнесла она с силой и убеждением необыкновенными. Глаза ее блистали, в лице светилась небесная радость, и тихо преклонила она колена.

В это время вошла камеристка и подала ей письмо.

Письмо! Сколько смысла в этом слове!

Она взглянула на печать. Нервическая дрожь пробежала по ее членам.

Она взглянула на колыбель, и грудь ее заволновалась.

Боже! что может быть в этом письме?

Судорожно взломав печать, она вынула письмо и прочла (Защитите, силы небесные! Письмо от него):

«Вера Павловна! Я умру под окнами вашего дома, я сгину на морозе, я попадусь нашей полиции (помните — исправной теперь, благодаря переименованию квартальных в пристава), полиции, говорю, которая может счесть меня за убийцу, за вора. Я — да, знайте это — я нарочно выдам себя за убийцу, если вы… если вы не допустите меня к себе сейчас же, чтоб только сказать вам: я люблю, люблю безмерно, и услышать от вас ласковый привет. Клянусь, я не нарушу вашего покоя… Полиция идет: смерть или счастье??!»

Боже! Кто опишет борьбу, закипевшую в груди этой женщины!

Прошла минута… Целый век!!

{187} — Проси его, Катя! — вырвалось у нее невольно. Но только что двери за горничной затворились, она бросила взгляд на колыбель и содрогнулась. Как?!!

Холод проник до костей ее… Она рвала на себе волосы, хотела воротить камеристку, хотела закричать… Но он, этот херувим, спал так спокойно… Неужели достанет у нее жестокости разбудить его! О, нет!

Вот послышались шаги, звук шпор, дверь отворилась, и блестящий гусар был у ног ее.

— Что вам угодно?

— Вера, друг мой, ангел мой… я так люб…

Она взглянула на колыбель и гордо:

— Как вы смеете, — сказала ему, — тревожить бедную, беззащитную, пугать ее полицией, врываться почти насильно в ее святилище!.. Подите вон!

И снова взгляд ее упал на колыбель.

— Вера, я умру!

— Молчите!

Она продолжала благоговейно и доверчиво глядеть на колыбель.

— Вера, ангел мой! Неужели я должен умереть?

Она позвонила.

— Что вы делаете? Ради неба, Вера, выслушайте прежде, чем гнать меня!

Но было поздно: вошла Катя и остановилась у порога…

Вера, жестом, полным величия, подозвала ее к себе и с достоинством сказала ей:

— Катя! вынеси эту колыбель в детскую и ложись спать…

31 декабря 1867 г.

# **{188}** «Василиса Мелентьева», драма Островского и \*\*\*

Подумаешь, какое счастье! В январе прошлого года граф А. Толстой показывал нам с Мариинской сцены Ивана Грозного, в январе нынешнего гг. Островский и \*\*\* показывают нам его же. В прошлом году было это внове, и публика ломилась в театр, в нынешнем — она довольно покойно ждала «Василисы Мелентьевой», и в первое представление в театре не было тесно, хотя «Василисе Мелентьевой» предшествовала громкая молва: говорили, что пьеса из ряда вон по своим достоинствам, что, в особенности, Грозный так чудесно изображен, что оставалось сказать: «умри, Денис! Лучше ничего не напишешь». Кроме того, интересовал и сотрудник г. Островского — эти таинственные три звездочки. Я знал, что это не бывший король баварский, не герцог саксен-кобургский, которые под своими театральными пьесами \*\*\* подписываются: это в обычае у немецких владетельных лиц; очень не мудрено, что, в подражание последним, {189} какое-нибудь русское высокопоставленное лицо, хотя и не владетельное, сотрудничая г. Островскому, подписалось тоже \*\*\*. По крайней мере, мне достоверно известно, что сотрудник г. Островского не музыкальный критик «Спб. Вед.», г. \*\*\*, не имеющий, к сожалению, права заявлять о похищении псевдонима, принадлежащего в настоящее время в одинаковой степени: ему, двум германским коронованным особам и, по моему предположению, русскому высокопоставленному лицу. Не говорю о тех, у которых тоже три звездочки на эполетах, но эти звездочки расположены так, как располагает их музыкальный критик «Вести», именно \*\*\*, из чего, может быть, и не следует, что сотрудники «Вести» — крупные землевладельцы в чине поручика.

С замиранием сердца вступил я в Мариинский театр, на представление «Василисы Мелентьевой». Такое состояние я испытываю постоянно, когда жду, что станут произносить передо мной речи о холопстве, рабстве и песьих свойствах человеческой природы. Ну, а когда Иван Грозный на сцене, других речей ожидать мудрено. Открылся занавес; целая группа бояр на дворцовом крыльце представляется взорам зрителя. Морозов рассуждает о местничестве и о том, как хорошо было боярам при прежнем порядке, когда они имели право отъезда и говорили князьям правду в глаза. Теперь-де не то: «царю холопы нужны». Князь Ряполовский жалуется на тяжелое переживаемое боярством время: «Дума все пустеет и в головах боярских недочет». Князь Сицкий замечает на это: судить не {190} нам; мы все рабы царя, и его над нами святая воля; пускай казнит — беда невелика, а зачем он местничество не соблюдает, когда «у Бога ведется счет родам боярским». Фон-Визин заставляет своего бригадира сказать, что Бог считает волоса на голове у первых пяти классов, а когда бригадирша замечает на это, что «у Бога генералитет, штаб- и обер-офицеры в одном ранге», бригадир с гневом говорит: «как бы ты Бога-то узнала побольше, так бы ты такой пустоши и не болтала. Как можно подумать, что Богу, который все знает, неизвестен будто наш табель о рангах? Стыдное дело». Очевидно, тут шарж у обоих драматургов; во всем остальном бояре изображены г. Островским совершенно так же, как и у других драматургов, касавшихся этого предмета. Даже о хитрости Шуйского упомянуто и о Годунове, насчет его татарского происхождения.

Приходит князь Воротынский и говорит, что «Иван Грозный — царь правды», что он никогда бы не казнил невинных, если б не было злодея Малюты Скуратова, который, «царя на гнев и казни разжигает». Общая сенсация! Сказать такое либеральное слово о Малюте Скуратове, который, кстати сказать, затем только и на сцену является, чтоб сказать: «я царский пес» — боярам показалось ужасно. Не успели они оправиться от своего волнения, как является сам Малюта и, к общей радости зрителей, уводит Воротынского, обвиняя его в измене и посягательстве на царскую жизнь. Говорю: «к обшей радости зрителей», ибо, во-первых, Воротынский так расположен к риторике, что {191} можно было подумать, что он сию науку проходил по Кошанскому, во-вторых, г. Бурдин изображал Воротынского столь величественно, что у зрителей трепетали нервы, для успокоения которых требовался прием лавровишневой воды, к сожалению, в театральных буфетах не продающейся.

Вслед за Воротынским ушли понемногу и другие бояре. Остается на сцене дворянин Колычев. Надо вам знать, что этот Колычев — человек чрезвычайно ограниченный, даже, можно сказать, глупый, хотя Воротынский и отзывался о нем с хорошей стороны: полагаю, что этот отзыв основывался на расположении Колычева к риторике, в которой он так же силен, как и помянутый князь. Весьма немудрено, что этой науке он и научился у князя, живя у него в костромской вотчине «заместо родного». Жил он у него, впрочем, еще до начала драмы; в первом акте мы уже видим его в услужении у Малюты в качестве усердного чиновника.

Колычев остался на сцене, собственно, для того, чтоб объявить зрителям о своей любви к Василисе Мелентьевой, вдове, находящейся в царицыной прислуге. Она его «от сна отбила и от хлеба» и «пустила сухоту по животу». Он, может быть, и еще что-нибудь прибавил бы в том же роде, но вошла сама Василиса и сказала, для объяснения зрителям своего неожиданного появления на сцене, что Царица прислала ее, Василису, узнать — о чем шумят бояре. Хотя зрители уже слышали, о чем бояре шумели, но Колычев считает своим долгом вкратце повторить содержание предыдущей {192} сцены и просит Василису передать царице, что Воротынского ожидает казнь. Надобно знать, что царица Анна Васильчикова воспитывалась в доме Воротынского заместо дочери, вместе с сыном его Владимиром, в молодых летах убитым на войне. Понятно, как прискорбна должна быть царице опала, постигшая князя. Но Василиса смотрит на это иначе, говоря, что с Малютой трудно тягаться, что лучше уважать его, чем делать ему неприятности. Кстати, тут же они про любовь свою поговорили, причем Василиса заметила, что Колычеву приятно «отдыхать на груди вдовушки», с чем последний совершенно согласился, заметив и с своей стороны, что он «в котле горючей серы готов кипеть, только бы с тобою (т. е. с Василисой) не разлучаться». По свойственной Колычеву глупости, а, может быть, и по любви к риторике, он не сообразил, что уж тем самым он на век разлучится с Василисой, что будет кипеть «в котле горючей серы», из которой живым едва ли возможно выйти. Наши офицеры прежнего времени были гораздо умнее, когда грозили барышням отъездом на тот «гибельный Кавказ», который, во всяком случае, безопаснее котла горючей серы. Чем-то теперь они барышень пугают?

— Прощай, Андрюша! — говорит, наконец, Василиса, и первое отделение первого акта кончается. Начинается второе отделение. Мы в Грановитой палате, в той самой, где Иван Грозный принимал Батурова посла («Смерть Иоанна Грозного», трагедия графа А. К. Толстого, акт 3‑й). Она сильно поблекла, в один год так износилась, что требует {193} поправки. Бояре сидят так же; входят рынды, за ними царь и садится на престол. Мы уже знаем, что они собрались судить князя Воротынского, и ожидаем, что речь пойдет об этом. Но драматург заставляет царя произносить длиннейший монолог о Карлусе Девятом, короле французском, о Генрихе и пр., и что он, Иван IV, готов принять польскую и литовскую корону, чтоб было «едино стадо и единый пастырь»:

Един Господь на вышних небесах,
Единый царь во всех землях славянских.

Для чего Грозный говорит этот монолог, поистине, единому Господу известно. Он не характеризует ни времени, ни Ивана IV и ни малейшим образом не вяжется с драмой. Остается предположить, что он написан для двух заключительных стихов, которые я привел; но, во-первых, Грозный отнюдь не мог говорить о «едином царе во всех землях славянских», во-вторых, покойный Хомяков говорил об этом тоже в стихах, несравненно лучше и образнее. Надо прибавить еще, что этот монолог есть переложение прозы какого-то учебника в стихи. Продолжение этого монолога, хотя и не столь лишнее для драмы, как начало его, но столь же бесцветно, да к тому же не совсем сообразно с характером царя. Грозный говорит о том, что будет мстить полякам, если они выберут к себе на царство кого-нибудь другого, и вдруг начинает чуть не из «Смерти Иоанна Грозного»: «Я каюсь перед всеми: я зол, гневлив!» Не перечисляя, впрочем, далее своих недостатков, {194} как у графа Толстого, а стараясь оправдаться перед боярами тем, что он «сызмальства окружен изменой и крамолой». Немного далее он вскрикивает, как у графа же Толстого: «молчи, холоп», — и продолжает рассуждать о том, какие бояре интриганы, как нужен на них глаз да глаз, вспоминает, что Шуйские с ногами садились на царскую постель; говорит, одним словом, все то, что, со слов его писем к Курбскому, вошло во все учебники и стало, от долгого употребления, общим местом.

Вводят, наконец, Воротынского, который своей поступью и манерой держать себя до того напоминает архиерейского дьякона, что вы так и ждете, что он скажет: «Благослови, владыко!» и начнет ектению. Бояре заступаются за Воротынского; один из них, Морозов, говорит риторический монолог о значении боярства, причем приводит такой аргумент: «Великий царь, поверь, что головы бояр нужнее в думе и на войне, чем на шесте железном, у палача в руках». Что сделал бы Грозный, если б действительно какой-нибудь боярин сказал ему эту фразу? При всей его вспыльчивости, она не рассердила бы его, а рассмешила бы только, и он посмеялся бы зло над столь глупым боярином, который не знает, что и самый последний подданный полезнее государству, когда он по земле ходит, чем когда он на месте сидит. Нет, бояре были гораздо умнее; быть может, они не говорили так риторично, как он заставляет их говорить, но перед царем слишком глупых речей они не говорили. Слишком глупые бояре обыкновенно молчали…

{195} Когда Иван Грозный велит увести Воротынского и Морозова, бояре поднимают шум. Грозный распаляется гневом и что, вы думаете, делает? Стремительно бросает свой посох и отказывается от царства: выбирайте, говорит, себе другого, коли я не люб вам, коли вы хотите променять меня на изменника. Эта выходка, противоречащая не только истории, но и здравому смыслу, повергает бояр в ужас, и они падают на колени: «отказом от царского престола, — говорят они, — не губи рабов твоих, сирот безвинных». — «Встаньте!» — отвечает Грозный: «я головы вам жалую обратно». Я не вспомню теперь, из какого водевиля взята эта последняя фраза, но решительно утверждаю, что она из водевиля, и притом из давнишнего, который видел я еще ребенком.

После водевильной выходки Грозного, является на сцену царица Анна, в сопровождении Мелентьевой и других прислужниц. Царица просит за воспитателя своего, Воротынского; царь, разумеется, глумится над ней, говоря, что не ей мешаться в его дела. При этом царь замечает Мелентьеву, и когда все удаляются, спрашивает у Малюты: «кто эта баба?» — «Мелентьева, — отвечает Малюта, — муж ее умер». — «Ну, счастлив он, что умер — догадался», говорит Грозный. Опять спрашиваю: водевиль это, или либретто для оперы Оффенбаха, в которой в уста действующих лиц нарочно уставляются бессмысленные фразы, чтоб вызвать смех у зрителей? Фраза Грозного, действительно, вызывает смех, и занавес падает.

Остановимся на минуту. — Но вы и так уж слишком долго стояли на первом акте, скажете {196} вы мне — Что делать: о Василисе Мелентьевой так много кричали, что необходимо подробно разобрать ее, иначе сейчас прослывешь человеком пристрастным, даже ненавистником таланта г. Островского. Такого греха я никогда не возьму на себя, тем более, что глубоко уважаю талант г. Островского в его комедиях из современного быта. Историческая же хроника или историческая драма — это та окольная дорога, на которую сбился этот замечательный талант.

Позволю себе спросить г. Островского: зачем пришпилен первый акт к его драме? Если драма есть гармоническое развитие какого-нибудь события в действии, то для чего эти длинные разговоры бояр о местничестве и о всем прочем, для чего этот Воротынский, это заседание в Грановитой палате, нарушающее всякую гармонию и даже живыми нитками не пришитые ко всему последующему? Он, может быть, ответит, что Воротынский — воспитатель царицы, что обвинение ее в последующих актах перед царем основывается на том, что она жила у Воротынского и будто бы любила его сына. Кроме того, царица заступается за Воротынского, а это неприятно Грозному и показывает зрителю, что царь охладел к царице. Но для объяснения всего этого достаточно было небольшого диалога, как из диалога же узнаем мы о том, что царица любила прежде своего замужества глупого дворянина Колычева. Он может сказать еще, что надо было показать царю Мелентьеву; но сию последнюю, как царицину прислужницу, царь мог видеть во всякое время, и для этого не стоило сочинять {197} целого акта. Хотел ли г. Островский показать нам антураж Грозного и его самого обрисовать нам сначала, как государственного деятеля, как мучителя, а потом уже, как сластолюбца? Но из всего царского антуража для последующих действий, для развития идеи драмы — нужен только Малюта; что же касается изображения Грозного, как государственного деятеля и мучителя, то во втором отделении первого акта г. Островский только повторил, иногда дословно, главнейшие моменты драмы графа А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», не прибавив от себя ровно ничего. Неужели г. Островскому хотелось показать, что он сумеет повторить эффектные места драмы «Смерть Иоанна Грозного» в драме «Василиса Мелентьева»? Едва ли. Быть может, сам г. Островский не подозревал, что он повторил и как? Я готов ему показать это с поразительною наглядностью, когда его драма явится в печати…

Пойдем далее.

Второе действие начинается разговором мамки с царицей о том, что Воротынский «умучен». Царица рассказывает мамке сцену в Грановитой палате, словно зритель и не видал ее, плачется на жестокость Грозного и превратность судеб: «в девушках», — говорит она, — «другого счастья я себе не прочила, как за Андреем Колычевым быть, а сталось вот что». Мамка утешает ее, как утешают мамки в тысяче других драм, и предупреждает, чтоб она не откровенничала с Василисой: «узнает царь о твоих помыслах, беда нам всем», — говорит она. На минуту царица {198} остается одна и говорит вариацию на монолог Димитрия Самозванца в драме Островского же «Василий Шуйский и Дмитрий Самозванец»[[2]](#footnote-3): «мне страшно здесь, мне душно, неприветно душе моей». Вариация, конечно, с подходящими подробностями, оканчивающаяся парою рифмованных стихов:

Придешь к царю с слезами и любовью —
От царских рук людскою пахнет кровью.

Мне эти стихи напоминают конфектные билетики, тем более, что они стоят особняком, вполне противореча тому, что говорит царица прежде. Слово любовь тут поставлено для рифмы кровь, ибо за пять, за шесть стихов перед этим царица говорит, что царь «страшен ей и гневный и веселый», что она «жена царю по плоти, по сердцу — чужая». И она, однако ж, приходит к царю с любовью.

Несмотря на предупреждение мамки, царица проговорилась в разговоре с Мелентьевою о своей любви, сказав, что любимый ею человек теперь уж умер, что дает повод Мелентьевой предполагать, что этот человек — Владимир Воротынский, с которым царица вместе воспитывалась. Входит Малюта и, по своему обыкновению, говорит: «Я государев пес, чутьем я слышу, кто друг его, кто недруг». Когда царица замечает ему, что он по злобе на бояр, из зависти к их славным делам, ходит «как тать ночной, как придорожный {199} вор, с ножом, с дубьем», Малюта отвечает спокойно: «на царской службе всем не угодишь». Если вы припомните, что Воротынский называл Грозного «царем правды» и все ужасы царствования приписывал исключительно подстрекательству Малюты, если к этому прибавите таковое же мнение царицы, изображенные драматургом заискиванья бояр у этого палача и первенствующую роль его возле Грозного, то невольно должны будете придти к заключению, что таково и мнение автора; такова вся глубина психологического анализа в пьесе… Были, мол, около Грозного Сильвестр и Адашев — был он царь хороший, приблизился к нему Малюта — стал он царь жестокий. К сожалению, Малюта был только одним из палачей, которых у Грозного было много.

Погрозившись Малюте ударить челом на него государю, царица уходит, оставив его наедине с Василисой. Им, кстати, и нужно поговорить. Василиса передает ему, что царица любила до замужества Владимира Воротынского, и палач вместе с нею решается действовать. С доносом к царю думают они послать Андрея Колычева, и уговорить его берется Василиса. В это время входит царицина мамка. Малюта сейчас к ней: кого царица любила? Мамка начинает кричать; Малюта свистит, являются двое стрельцов и уводят ее.

До сих пор Василиса Мелентьева является в драме только хитрою бабенкой. Царица призрела ее у себя, оказала ей большие услуги, но Мелентьева благодарности не чувствует к ней, напротив, старается подкопаться под нее, особенно с тех {200} пор, как она заметила, что царю нравится. Неглупой бабенке приходит в голову блажь — сделаться царицей. Могло ли это быть на самом деле? Разумеется, могло. Можно сказать положительно, что много женщин и девиц мечтали об этом в своих теремах, и вознесли бы благодарственные моления, если б царское око остановилось на них. Но нет ни малейшего основания предполагать, чтоб в тогдашнем тереме могла воспитаться женщина столь честолюбивая, что для достижения своих целей решилась бы на ряд подвигов притворства и кокетства и на ряд преступлений, ежеминутно рискуя своею головой. Еще меньше основания предполагать, что такой царь, как Грозный, полный властелин жизни своих подданных, мог нуждаться в ухаживании за какою-нибудь вдовой Мелентьевой, когда одного слова его достаточно было, чтоб тысячи подобных же вдов были у ног его, в полном его распоряжении. Тогда это делалось очень просто, и не одна боярыня или боярышня, даже против воли своей, попадали на ложе к Грозному. Г. Островский думает иначе. Не станем ему прекословить, а посмотрим, как развивает он свою идею.

Царь встречается в саду с Мелентьевой, которая притворно пугается. Грозный вдруг начинает ей говорить, что напрасно она испугалась, что он: «за блудное житье эпитимьи не положит», что сам он ежечасно согрешает и мыслию и «разговором срамным». Что за странный приступ, думаете вы. Добро бы еще Грозный застал Мелентьеву на любовном свидании: тогда такие речи, пожалуй, {201} были бы и у места, а то вдруг, как говорится, ни с того, ни с сего, покаяние в своем распутстве. Хотел ли он им ободрить вдову? Но от таких речей всякая женщина скорей бы смутилась, так как стыд все-таки чувство прирожденное. Если у Мелентьевой его не было, то Грозный, не зная еще ее, не имел никаких оснований предполагать это. Я уже не говорю, что подобные речи совершенно немыслимы в устах такого царя, как Грозный, который слишком много думал о себе, слишком высоко привык ставить себя, слишком презирал других, чтоб перед встречной бабой мог пуститься в объяснения о своей греховности.

Дальнейший разговор между царем и Василисой идет со стороны последней в самом вызывающем тоне, прикрытом напущенной на себя Василисой простоватостью. Эта навязчивость удивляет царя, и он спрашивает подозрительно: «ты видела Малюту?» Несмотря на бойкий отрицательный ответ Василисы, подозрительность в царе не могла пройти мгновенно, как это представлено в драме, где Грозный тотчас же объясняется в любви Василисе и обнимает ее. Подозрительность — преобладающая черта в характерах, подобных Грозному, и как скоро семя ее брошено, она не уничтожается, а растет, ищет опоры себе в новых фактах, в новых соображениях. За этими последними дело не стоит, потому что Василиса продолжает свою навязчивую роль и почти прямо высказывается, что желает быть царицей, на что Грозный, к величайшему изумлению, отвечает: {202} «если захочешь быть царицей, так будешь», и уходит. По моему мнению, вся эта сцена фальшивая с первой строки до последней. Луч правды блестит только в вопросе царя: «ты видела Малюту?» — но и тот сейчас же затушевывается вохрой. Драматург заставляет Василису поцеловать царя и потом будто застыдиться и толкать его в плечо: «иди к царице, иди!» Грозному нравится такая смелость, и он говорит: «ты смелая». Это место основано на том афоризме, что деспоты, привыкшие к беспрекословному повиновению себе, иногда не только прощают смелые речи, но и награждают за них. Грозный, как все деспоты, не был, конечно, изъят от подобной блажи, и оригинальное поведение с ним женщины действительно могло ему понравиться, но позволительно думать, что смелость Василисы переходит черту естественности и обращается в шарж, который оскорбил бы только царя и усилил бы родившуюся уже в нем подозрительность.

В третьем акте мы знакомимся с теми побудительными причинами, которые заставляют Василису так неудержимо стремиться на престол. Причины эти заключаются в том, что ей хочется возбудить к себе зависть в боярынях московских и надеть цветное платье. Обращаясь к комнате царицы, Василиса кричит довольно смешно: «отдай добром мне цветное платье, не спорь со мной! Не к лицу тебе кокошник царский, да и носить его ты не умеешь!» Разумеется, царица не слышит этих глупых речей, рекомендующих ум Василисы с весьма нелестной для нее стороны, но зритель {203} слышит их и спрашивает себя невольно: и такая-то женщина всех проводит, — и царя, и Малюту, и Колычева? Но мы еще только на пороге тех несообразностей, которых так много в третьем и четвертом актах.

Если б г. Островский представил нам Василису бойкой, умной, обольстительной женщиной, мы могли бы тогда спорить только о том, возможно ли положение подобной женщины в условиях русской действительности XVI века. Памятники противоречили бы этому, но драматург тем скорее мог поставить Василису в исключительные положения, что о ней ничего не известно, он мог сделать ее грамотной, мог познакомить, как вольную вдову, с литовцами и поляками, иностранцами, которые бывали тогда в Москве. Это знакомство могло развить богатые природные дары женщины, которая тем самым обратила бы на себя внимание Грозного. Недаром мечтает он о сестре Елисавете, о женитьбе на европейке, которая могла внести в его жизнь элемент новый, совершенно независимый от плотоугодия, которое Грозный мог и без того удовлетворять на каждом шагу. Сохранились предания о женщинах развитых в царском семействе, какова, например, бабка Грозного. Но г. Островский хотел быть верным действительности — он взял заурядную женщину, наделил ее лукавством без ума, желанием «цветного платья», желанием показать всем, как должно вести себя царице, как «гордо кланяться на боярские поклоны», «ходить, как лебедь, плавно», «бровью, без слов, сказать и гнев, и ласку» — и погрешил против действительности {204} несравненно больше. Василиса выходит манекеном, действующим не по внутренней необходимости, а по желанию автора. И этот-то манекен заставляет всех плясать по своей дудке, начиная с Грозного.

Посмотрите на ее обращение с Колычевым, который не решается доносить на царицу, чувствуя к ней симпатию. Чем Василиса убеждает его? Она придумывает такую глупую сказку, которой поверить мог только совершенно тупоумный человек, между тем как г. Островский старается выставить Колычева неглупым, чувствующим человеком. Она говорит, что царя надо развести с царицей, ибо царь начинает заглядываться на «слуг царицыных, на баб и девок», и больше всего на нее, Василису. А если, мол, царя мы разведем, он женится на другой и отвратит свой взор «от баб и девок», и она, Василиса, может любить тогда Колычева свободно. «Понял?» — спрашивает она.

«Все понял, все, что хочешь, исполню я», — отвечал он и, оставшись один, предается сантиментальным воспоминаниям о любви своей к царице Анне, когда она была в девушках, и риторическим возгласом о необходимости донести на Анну и погубить ее. Г. Степанов, исполняющий роль Колычева, с привскоком, с подниманием вверх то перста, то десницы, произносит риторическая фразы и вызывает рукоплескания у райских обитателей, которые всегда рады видеть скакания и слышать кукольниковскую риторику.

Колычев доносит царю на Анну. Я пропускаю разговор царя с Малютой, разговор, пахнущий {205} водевилем и либреттами оффенбаховских опер. Выслушав донос, царь требует к себе Анну и ставит ее на очную ставку с Колычевым. Царица говорит, что она невинна, что никогда Владимира Воротынского она не любила и даже не мечтала о нем; а если в девичьих помыслах ее являлся кто ей суженым, то это разве Андрюшка Колычев. Царь прогоняет царицу, говоря, что отныне терем будет ей тюрьмою, и, по отшествии ее, поставив остроконечный посох на ногу Колычева, спрашивает сего последнего, что значат царицыны слова о нем, Андрюшке. Андрюшка отвечает: «знать не знаю», и царь дарит ему поместье и шубу. «Шута ко мне!» — кричит затем Грозный. Является шут и начинает петь: «кабы бабе молока, молока, была б баба молода, молода»; царь веселится и уходит «вспоминать холостую жизнь».

Надобно сказать, что эта сцена, при всей ее натянутости, при всей ее исторической, отчасти и психологической, фальши, точно так же, как и сцена первого свидания царя с Василисой, могли бы выйти эффектны, если б разыграны были надлежащим образом. Но г. Самойлов и г‑жа Владимирова… Впрочем, об этом после.

Четвертое действие начинается монологом Василисы, в котором изображается недовольство ее тем, что царь так мягко обошелся с царицей. Василиса думала, что он ее убьет и тем очистит возле себя место для нее, Мелентьевой, а он только прогнал ее с очей своих. Что делать теперь? А она, Василиса, так бы хорошо умела держать себя Царицей! Она наряжается и показывает своей горничной, {206} как бы она царицей себя держала. Тут приходит Колычев, и Василиса, поластившись к нему, вдруг говорит: «отрави царицу!» Это не только для Колычева, но даже для зрителей было совершенною неожиданностью. Сказать человеку «отрави царицу», сказать ни с того, ни с сего, и так просто, как «затвори дверь», превосходит наше воображение. Колычев хотел отчитать ее риторикой, но она не вняла, а пояснила ему, что Малюта, по приказанию царя, велел ей, Мелентьевой, отравить царицу, и она, Мелентьева, поручает это ему.

«А, — говорит Колычев, — понимаю (он все понимает, потому риторике обучался!): тебе, для ради женской красоты твоей, души я не пожалею, только, смотри, в последний это раз я твой слуга, а там женой возьму тебя в свой дом, и будешь ты любить меня и холить, и пуще грома Божьего бояться». При этом он так жмет ей руку, что она кричит: «Ой! больно, больно!» Публика аплодирует. Перемена декорации. Мы в тереме у царицы. Она жалуется на судьбу свою Мелентьевой и потом идет ужинать. Входит Колычев с вышереченным кубком, в который Мелентьева всыпает яд, и говорит, что якобы сей кубок от царя прислан. «За что такая милость к жене своей опальной от царя?» — вопрошает царица, принимая роковой кубок. — Не знаю, отвечает Колычев. — «Чем же мне подарить тебя? — снова вопрошает царица, — Возьми кольцо». — Не надо, отвечает Колычев и хочет уйти. Царица останавливает его и говорит ему — это задумано прекрасно — {207} о том, как она его, Андрея, любила и раз бросила ему из терема венок из васильков. Воспоминания о поэтической молодости тронули Колычева, который чувствует, что играет в пьесе преглупую и ни с чем несообразную роль.

— Послушай! — говорит ему царица, — Мне кажется, что в этот кубок положено зелье.

— Положено, царица. Не пей его! — и хочет взять кубок.

Драма сейчас могла бы разрушиться, если б Колычев отнял кубок, или если б царица отказалась пить. Но Колычев и царица в полном распоряжении у г. Островского, который мог бы заставить их даже летать. Впрочем, они проделывают вещи не более естественные, чем летанье человека.

«Я выпью, надо выпить!» — говорит царица и пьет, желая царю «веселия и радости, и счастья на многие, на многие года». Колычев стоит и плачет.

Чего он плачет — неизвестно. Начинается переполох. Царица кричит: «Ой, больно, больно!» Мелентьева кричит: «Бегите за царем! Скажите, царица угорела!» В публике смех, ибо все это придумано так мелодраматически плохо, что из рук вон. Мелентьева обращается к Колычеву: «Не плачь Андрей. Через два дня я буду царицей и награжу тебя за то, что ты очистил мне место. А теперь, ты от двора подальше убирайся, а то с тобою будет то же».

— Горе головушке! — восклицает Колычев, — Кому поверил я! (Именно, слово в слово, так восклицает!).

— Ступай, ступай скорее!

{208} — О, Боже! убей меня твоим небесным громом! Зачем ты терпишь на сырой земле таких злодеев, как я.

— А на сухой земле разве их не бывает? — заметил мой сосед.

Занавес падает.

Неужели это естественное развитие страсти, а не дикая мелодрама, даже в то дикое мелодраматическое время, когда царствовал, по выражению Языкова:

Трех мусульманских царств счастливый покоритель —
И кровопийца своего!

Когда ежедневно представлялись такие картины:

В Москве за казнью казнь: у плахи беззаконной
 Весь день мясничает топор;
По земским городам толпа приметных бродит,
 Нося грабеж, губя людей,
И, бешено-свиреп, сам царь ее приводит.

Есть ли человеческая возможность объяснить, каким образом могла решиться Мелентьева на убийство и еще более — поручить совершение его Колычеву, человеку, которого она, как из 5‑го акта оказывается, действительно любила? Есть ли возможность объяснить решимость самого Колычева, решимость почти без борьбы? Тупоумием и закоренелостью в преступлениях, конечно, все можно объяснить, но автор выставляет этого ритора, шпиона и палача человеком с сердцем, любящим, нежным. Где же логика? Нам приходится только дивоваться, когда мы видим происходящее {209} на сцене. Колычев решается отравить, но решается потому, что это — царский приказ. Между тем, если б он вслушался в слова Мелентьевой, то увидел бы, что она лжет. «От царского стола, от ужина ты понесешь царице, как будто царь прислал, — в царевом кубке сыченый мед. Тебе отдаст Малюта — и ты придешь». Колычев приносит кубок. Но откуда взял он его — решительно неизвестно. Участвовал ли Малюта в отраве — ни из одного слова драмы этого не видно. Что касается яда, то Мелентьева объясняет, что он приготовлен Бомелием. Царь же, как это видно из драмы, не только не участвовал в отраве, но даже не подозревал ее. Между тем, Колычев приносит кубок от царского стола, Мелентьева сыплет в него яд — он это видит; когда царица спрашивает его — есть ли в кубке яд, — он говорит: есть, и советует царице не пить, а когда она выпивает, он плачет. Что за чепуха! Если в нем проснулась чувствительность, то мог бы он просто взять кубок из рук царицы, пролить его. Не говорю о том, что если б хоть капля здравого смысла была у Колычева, то он, несмотря на ослепление страсти, имел бы полную возможность понять намерения Мелентьевой. Она так неумело и неловко действует. Далее: отрава производится почти на виду всех, а Мелентьева говорит, что царица угорела. И ни малейшего подозрения ни у кого: царь ничего не спросил об угаре, об угаре ночью, перед сном, когда печей не топят, да притом еще летом! Не правда ли, как это правдоподобно!! Кроме того, предполагается, что царю никто {210} не сказал и о том, что царица тотчас закричала и упала, как только выпила кубок! Ведь смерть царицы, даже нелюбимой, притом смерть мгновенная, не могла не вызвать хоть простого любопытства со стороны царя. А один его вопрос тотчас разъяснил бы все. Повторяю, все это так нелепо придумано, что многие зрители помирали со смеху после четвертого акта!..

Пятый акт несравненно лучше других. На нем можно отдохнуть от противоречий, от мелодраматического вздора, риторической трескотни, от вводных сцен, совершенно ненужных, от пошлых разговоров, от водевильных выходок, на что указывал я в первых четырех актах. Тут есть смысл, тут есть действительная драма, движение, поэтические обороты речи. Не напоминай этот акт слишком уж явно началом своим последний акт «Макбета» и не будь конец его испорчен мелодраматической выходкой Колычева, — этот акт можно было бы причислить к лучшим страницам г. Островского.

Как леди Макбет, Василису Мелентьеву, произведенную в патентованные царем любовницы, начинают мучить видения. В трагедии Шекспира к появлению на сцене ходящей во сне леди Макбет приготовляют зрителей доктор и придворная дама, которые передают друг другу свои соображения, причем доктор говорит умно и дельно. В драме г. Островского сначала спальники, потом царь с доктором приготовляют зрителей к появлению Василисы, причем доктор говорит великий вздор. К сожалению, я никак не могу сказать, {211} что все это Шекспир заимствовал у г. Островского. Является леди Макбет, то есть Василиса Мелентьева, преследуемая тенью царицы Анны. В «Макбете» придворная дама восклицает, обращаясь к доктору: «смотрите! вот она идет». В «Василисе Мелентьевой» царь восклицает, обращаясь тоже к доктору: «смотри, смотри! Она идет. Спаси нас, Заступница». Словом, эта сцена у г. Островского — вариация на сцену «Макбета», вариация, конечно, несравненно худшая своего оригинала. Но потом все идет хорошо и вполне оригинально, хотя мне признаться, не совсем естественным кажется скорое успокоение Василисы после такой трагической сцены. Успокоившись, она засыпает и во сне произносит любовные слова об Андрюше и постылые о царе. Грозный будит ее и, в страшной ярости, велит зарыть ее живою в могилу. Но риторический Колычев берет ее за руку, заставляет покаяться в своих злодеяниях и поражает мечом. Грозный благодарит его, но в то же время приказывает Малюте удалить его куда-нибудь подальше, «хоть в тот же гроб, где Василиса будет».

В заключение, я должен сказать, что идея драмы г. Островского не только потому не нова, что предвосхищена была еще Шекспиром — касательно честолюбивой женщины — но и потому не нова, что г. Аверкиевым предвосхищена — касательно изображения Грозного, как сластолюбца и как человека любящего. Драма г. Аверкиева называется «Слобода Неволя» и не лишена достоинств. Если на нее не обратили внимания, то, во-первых, потому, что в {212} последние годы у нас мало на что внимание обращали, а во-вторых, потому, что она напечатана в таком журнале, как «Всемирный Труд», составляющий библиографическую редкость. Положения, в которые поставлен Грозный г. Аверкиевым, сходны с положениями его в «Василисе Мелентьевой». Если я добуду «Всемирный Труд» ко времени появления во 2 кн. «Вестника Европы» драмы г. Островского, то позволю себе провести тогда маленькую параллель.

Теперь два слова об исполнении, которое было очень плохо. Не говоря о второстепенных ролях, роли Василисы — г‑жею Владимировой и Грозного — г. Самойловым исполнены были вполне неудовлетворительно. Г. Самойлов только и сделал, что загримировался хорошо и в профиль напоминал одного из известных русских эмигрантов. Старания его на этом и ограничились. О роли он не думал, потому ли, что небрежность вошла в его привычки, или потому, что ничего уж обдумывать он не в состоянии. Самые благодарные моменты роли пропадали у него бесследно, а иногда вызывали в зрителях, вместо ужаса, веселый смех, даже очень громкий. Так, в последнем акте, когда Василиса спрашивает его, не являются ли ему замученные им бояре, Грозный вскакивает в ужасе и говорит, что он вырвет ей язык, если она не замолчит: «накличешь! Храни Господь! С нами крестная сила!» На лице г. Самойлова ни малейшего ужаса не было, а когда он сказал «чур меня, тьфу!», то это вышло так смешно, что зрители засмеялись. Я почти убежден, что в тексте {213} драмы этого «тьфу» вовсе нету, ибо г. Островскому известно, что в подобных случаях не плюют. Вероятно, г. Самойлов часто был кумом и приобрел привычку говорить «тьфу». Пропала, по вине же г. Самойлова, и та сцена, когда Василиса просит царя накрыть ей ноги своим кафтаном. Прекрасный монолог Грозного над спящей Василисой, монолог, исполненный глубокого чувства и в устах даровитого актера могущий произвести сильное впечатление, у г. Самойлова опять пропал. Вообще у него все пропадало порядочное, и он только способствовал к раскрытию всех недостатков пьесы. Если частности не вышли у г. Самойлова, то о целом и говорить нечего: перед нами фигурировал какой-то помещик, и нам было тем смешнее, что на помещике XIX века был царский костюм XVI.

Что касается г‑жи Владимировой, то она, очевидно, трудилась над ролью и отчасти поняла ее, но играла плохо. Тон ее речи был так фальшив, так растягивала она слова, что это выходило даже карикатурнее, чем у г. Горбунова, когда он рассказывает о встрече двух старух, из которых одна говорит: «помер!» (звук, непередаваемый в печати). Один мой знакомый совершенно справедливо заметил об игре г‑жи Владимировой, что она не играла, а учила кого-то, как играть эту роль. Учительницы довольно часто берут фальшиво, но даровитая ученица угадает и возьмет в меру настоящую ноту. Г‑жа Владимирова уж слишком простоватую старалась изображать, вследствие чего не выходила из шаржа и была недурна только в {214} сцене с тенью. Роль Василисы ждет даровитой актрисы, точно так же как роль Грозного — даровитого актера. Тогда, быть может, крупные недостатки пьесы сгладятся, и выступят на первый план только ее достоинства. Белинский правду сказал, что если б во всех пьесах играли очень даровитые актеры, то плохих пьес не было бы.

Г. Горбунов был недурен в маленькой роли крепостного человека князя Воротынского. Поставлена пьеса прекрасно, нисколько не хуже «Смерти Иоанна Грозного», хотя стоила постановка несравненно дешевле. Говорят, что новая дирекция способствовала понижению цен на театральный товар. Хотя ни в одной «биржевой хронике» я этого не читал, но охотно верю.

14 января 1868 г.

# **{215}** Нильский в роли Грозного

Театр не был полон на это представление «Смерти Иоанна Грозного», но среди публики виднелись представители интеллигенции и бомонда, словно предстоящее зрелище могло в себе заключать нечто интересное и поучительное. Я ждал г. Нильского равнодушно, ибо был убежден заранее, что из посредственности может произойти только посредственность. Длинные споры бояр наводили тоску, не питая своим содержанием ни ума, ни даже зрения, так костюмы поблекли и поизносились. Но вот явился г. Нильский, загримировавшийся якобы Грозным. Жидкая седая бороденка и такие же усы были приклеены плохо к надлежащим местам; лицо покрыто синяками и черными пятнами, словно изображаемый актером персонаж перед этим вывалялся в грязи и разбил себе лицо в драке. Грозный был смешон тем более, что губы были обмазаны черной краской и рот казался сшитым дратвою по краям. По {216} этому началу я ожидал веселого спектакля. К сожалению, ожидания мои не сбылись: г. Нильский даже смешон не был, а играл с тем самодовольством посредственности, которое наводит невыносимую скуку, скуку до зевоты и головной боли если вы не в состоянии заснуть в креслах. Насмотревшись в этой роли на г. Самойлова, г. Нильский копировал его с начала до конца, стараясь подделаться даже под тон его голоса, и это не было карикатура, а вялое, неосмысленное повторение учеником затверженного урока. Даже тона г. Нильский не мог выдержать: сплошь и рядом он терял звуки голоса г. Самойлова и, стараясь найти их, заговаривал своим голосом, то попадал в тон того актера, который находился с ним на сцене. Иногда казалось, что перед вами плохой регент, забывший дома камертон и старающийся на память взять do, sol, do и берущий эти ноты фальшиво и с кривляньем. Чтоб наглядно дать вам понятие об игре г. Нильского, выписываю следующий монолог, с примечаниями, в которых я ровно ничего не преувеличил. Монолог этот Иоанн говорит на коленях:

 Нильский
 *(Подав руки назад и выгнув их наподобие ферта)*
Я каяться и унижаться властен
Пред кем хочу.
 *(Голосом г. Самойлова)*
Молчи и слушай: каюсь:
 *(Своим голосом)*
Моим грехам ни меры, ни числа!
 *(Растопыривает пальцы, чтоб показать число грехов)*
{217} Я скотен, разумом растлен,
Прельстился я блещаньем багряницы.
 *(Голосом г‑жи Струйской)*
Главу мою гордыней осквернил,
Уста божбой, язык мой срамословьем.
 *(Голосом Самойлова и поднося правую руку ко рту)*
Убийством руки и грабленьем злата.
 *(Потрясая обеими руками)*
Утробу объядением и пьянством,
 *(Показывает рукой на живот)*
А чресла несказуемым грехом.
 *(Ударяя обеими руками по чреслам)*
Бояре все! Я вас молю — простите!
 *(Своим голосом и поднимая руки вверх)*
Вы все простите вашему царю!

При последнем стихе г. Нильский ударился лбом об пол, с истинным самоотвержением; но публика молчит; г. Леонидов, долженствующий отвечать царю, молчит, добросовестно выжидая для своего собрата аплодисментов; а по окончании акта те же десять человек, под ленивое шиканье, вызывают г. Нильского, который мгновенно выбегает, опасаясь, чтоб и эти десять человек не замолчали. Это было его торжество.

— Зачем вы его вызываете? — спросил кто-то в задних рядах кресел черноволосого господина, с бакенбардами, облегавшими кольцом физиономию.

— Я театральный, потому и вызываю.

Вот его ценители. Публика расходилась после длинной трагедии, всех крайне утомившей, недовольная и зевающая. Г. Малышев в роли Бориса был {218} плоше, чем г. Нильский в этой роли: нисколько не соображаясь с характером Годунова, г. Малышев играл, как все роли: кричал в сильных местах, и ровно декламировал в остальных. Это очень незатейливо, зато весьма удобно. Пальма первенства принадлежала гг. Леонидову, Зуброву и Душкину, перед которыми совершенно стушевались гг. Нильский и Малышев.

В этот раз меня в театре порадовало одно известие, слышанное мною в антрактах от двух-трех человек: говорили, что будто разрешены частные театры; я опасаюсь этому верить, потому что подобные слухи обманывали нас уже не однажды, но передаю его, не страшась навлечь себе гонение собратьев-фельетонистов.

28 апреля 1868 г.

# **{219}** Начало сезона 1868 года

В пятницу открылись Александринский и Большой театры. На последнем шел «Орфей». Собрат мой по фельетону г. \*\*\* не замедлит отчетом о всем том, что касается русской оперы; я могу только предупредить, что в этой области, говорят, готовится много отрадного, так что итальянская опера не покроет мраком русскую. Зато на драматической сцене что-то сухо и о каких-нибудь замечательных пьесах вовсе не слышно. Она открылась пьеской Мольера «Замужество — лучший доктор» (L’amour-médecin), в переводе князя Мещерского. Несмотря на сюжет совершенно невероятный, несмотря на отсутствие какой-нибудь плодотворной мысли, эта пьеса прослушалась с большим удовольствием, благодаря довольно милой игре г. Зуброва (Сганарель) и г‑жи Стрельской (горничная Лиза), и благодаря тому, конечно, комизму положений, которыми столь обильны мольеровские пьесы. {220} Г‑же Стрельской можно пожелать еще немного больше бойкости, чтобы тип продувной горничной вышел вполне удовлетворителен. На следующих представлениях г‑жа Стрельская, вероятно, будет еще лучше.

В нравоучительном отношении спектакль этот составлен был весьма удачно. В «L’amour-médecin», как известно, барышня желает выйти замуж, до того желает, что впала в меланхолию и приводит отца в совершенное отчаяние; он сбирает совет из своих родных и знакомых; но из совета проку выходит мало; когда же горничная наводит его на настоящую причину меланхолии барышни, именно на любовь ее к какому-то незнакомцу, отец и слышать не хочет о замужестве дочери, ибо не желает расстаться ни с нею, ни с деньгами. Тогда горничная и барышня поднимаются на плутовство и устраивают дело так, что брак улаживается наиблагополучнейшим образом, несмотря на все отвращение к нему отца. Таким образом, зритель выносит из пьесы такое немудреное нравоучение: если дочь твоя пожелала выйти замуж и впала от того в меланхолию, немедленно желание ее удовлетвори, не рассуждая нимало, если не хочешь, чтоб она обманула тебя. Для отцов это лестно.

Но прежде, чем отцы получают такой урок, дочери получают урок в пьесе г. Островского «Не в свои сани не садись», которая шла первою. Известно, что мораль этой пьесы столь же жиденькая, как и мораль предыдущей: не выходи замуж за красивых статских, если они имеют поползновение {221} на твое приданое, а не на твои качества. Смесь идиллии и некоторого самодурства, увенчанная благополучным исходом — такова сущность пьесы. С своей стороны актеры как нельзя более соединяют в себе качества идиллии и самодурства. На эту пьесу попадешь из жизни действительной, как на заседание какого-нибудь странного общества, где все члены поклялись говорить не своим голосом и даже не тем голосом, которым говорят в действительности.

Г. Григорьев, например. Я имел случай с ним разговаривать как-то, хотя он, быть может, этого и не подозревает. В разговоре он очень милый и приятный человек, но на сцене вся эта приятность исчезает, и так и хочется сказать ему ту же самую фразу, которую говорит Русаков, которого г. Григорьев изображает, Маломальскому: «да ты полно ломаться-то! Ты и так-то разговаривать не мастер, а как уж важность-то на себя напустишь, так хоть вовсе брось». Действительно, там, где г. Григорьев забывает, что он актер, он совершенно удовлетворителен, но там, где нужно выразить сильные чувства — хоть брось.

Г‑жа Струйская. Мне очень прискорбно говорить об этой актрисе в смысле неблагоприятном. Когда я увидел ее в первый раз, мне показалось, что она — надежда; с того времени прошло два года, и я начинаю терять надежду. Г‑жа Струйская словно вылилась в стереотипную форму, как передовая статья, и делает многочисленные издания того же самого шрифта, стараясь уверить нас, посредством афиши, что все это издания разнообразных характеров. {222} Смею уверить г‑жу Струйскую, что ошибается и она, ошибаются и ее поклонники. Это все та же сказка о плачущей девушке, не только без всяких изменений, но даже издаваемая раз от разу все небрежней и небрежней. Довольно хороша в настоящей пьесе Островского г‑жа Струйская была только в первом акте, при свидании с Вихоревым, когда она стыдится поцеловать его. Но если и тут присмотреться пристальнее, то увидишь то дюжинное кокетство, которое барышни наши знают лучше таблицы умножения. Прежде г‑же Струйской в этой пьесе удавались и другие места, потому что она была проще. Неужели она вообразила, что, с прибавкой жалованья (чему я искренно радуюсь), ей надо прибавить к своей игре немножко более неестественности.

Г‑жа Линская — дарование бесспорное и притом заслуженное; но отнеситесь построже к этой актрисе, например, в роли Арины Федотовны, и вы должны будете признаться, что она прибегает к карикатуре, старается смешить раек. Это старанье видно на всяком шагу, а оно-то и портит дарования, суживает их и вгоняет опять-таки в стереотипную форму. Г‑же Линской, конечно, переучиваться поздно, но для г‑жи Струйской недурно было бы, если б она намотала себе это хоть бы на палец.

Г. Сазонов. Некоторые из собратьев моих по театральным рецензиям находят, что этот молодой человек — комик.

Г. Журин — герой этого вечера, ибо он дебютировал в роли Бородкина. Это еще совсем молодой {223} человек, только что спрыгнувший с ученической лавки Театрального училища. Что из него выйдет и даже выйдет ли что из него — Господь знает. До сих пор видно только, что школа засела в нем и научила его некоторым жестам, некоторым гримасам на лице, которые должны якобы изображать душевные волнения. Сцену с Маломальским в трактире он вел весьма недурно, но чем дальше, тем выходило хуже и хуже. В третьем действии он был совсем плох, а в заключение спектакля рассмешил всех до слез в сцене с Ариной Федотовной (явление X), когда он ее упрекает в том, что она виновата в несчастии, постигшем Дуню. Проводив последнюю в комнату дожидаться прихода тетеньки, г. Журин наскочил, как сумасшедший, сорвавшийся с цепи, на старую деву, замахал руками, затопал ногами, завертел головой, словно те картонные фигуры, которых дергают за ниточки и у которых все члены принимают совершенно неестественное положение. В жару этого неестественного возбуждения молодой человек вдруг чувствует, что один ус у него отпадает. Он старается приклеить его, но, увы, это украшение изъявляет твердое и непременное желание показать публике, что г. Журину еще слишком рано выступать на сцену в такой серьезной роли. Молодой человек прикладывает платок к усу и является таким образом человеком, у которого болят зубы. Г‑жа Струйская говорит ему тихонько: «А то, брат, вот и стыдно. В другой раз не кричи так. А то размахался, как ветряная мельница, и думаешь — хорошо. Напротив, {224} совсем неестественно». — «Теперь бы фортель такой сочинить, — шепчет г. Журин, — подойти к рампе и сказать: господа, я молод, а потому извините — плохо приклеил». — «Ну, брат, Павел Степанович задаст тебе тогда насчет этой молодости».

А, впрочем, может, они что другое говорили.

18 августа 1868 г.

# **{225}** Аделина Патти

Я получил разрешение произнести несколько публичных лекций о предметах, вызывающих на сладкое и безмятежное размышление. Начинаю.

Милостивые государыни и милостивые государи.

Приближается тот великий момент, когда мы увидим прекрасную женщину и прекрасную певицу, которая во всех странах мира возбуждала энтузиазм неописанный и невыразимый. Надо ли говорить, что я разумею Патти? Такие женщины влияют на ход цивилизации, внося в душу чистейшие наслаждения и обуревая ее сладкими виденьями и упоительными грезами. Я должен бы вам воспеть ее гармоническими стихами, но Аполлон не всем вручает божественную лиру, которая, однако ж, за старостью, стала сильно дребезжать. Говорю прозою.

Аделина Патти родилась 19‑го февраля 1843 года. Я мог бы сделать блестящее сопоставление, но, к сожалению, 19‑е февраля по новому стилю — по нашему будет 7‑е февраля. Мать ее была испанка, {226} отец ее был итальянец. Она, таким образом, произведение двух наций, самых южных, самых страстных и самых прекрасных в Европе, исключая нашей родины, прекраснее которой нет ничего в мире. Но и наша родина не осталась безучастной в судьбе и развитии Аделины. Да, милостивые государи: Аделина многим обязана г. Стракошу, а г. Стракош — славянин точно так же, как и мы славяне.

Аделина была четвертым ребенком у своих родителей, которые были артистами: мать ее, под именем Барилли, пользовалась известностью хорошей певицы в Италии; но рождение Аделины было пагубным событием для голоса ее матери; он исчез совершенно, исчез так, как будто его никогда не бывало. «Аделина все взяла у меня», — говорила несчастная мать, источая слезы из прекрасных глаз своих. Я не знаком с физиологией, но думаю, что Аделина еще в утробе матери приобрела обширный голос, присоединив к голосу последней тот, которым уже наделила ее природа.

К потере голоса у г‑жи Барилли присоединились разные денежные потери, и семья находилась в положении довольно безвыходном, для поправления которого она решилась отправиться в Америку. Тут-то начинается роль нашего славянина г. Стракоша, который впоследствии женился на сестре Аделины, Амалии. Соединяя с музыкальными дарованиями и знаниями проницательность славянина, Стракош еще в ребенке Аделине заметил необыкновенные таланты. В самом деле, Аделина с пятнадцатилетнего возраста стала обнаруживать страсть к театру, {227} которая развивалась у ней быстро, особенно потому, что она присутствовала при представлении итальянских опер, исполненных такими певцами и певицами, как Джени Линд, Марио, Гризи, Альбани. Я расскажу вам, господа, необыкновенно трогательный случай, относящейся к детству Аделины, случай, могущий исторгнуть чувствительные слезы из чувствительных сердец.

Семейство Патти только что вернулось с представления «Нормы» и село за вечернюю трапезу, Аделина тайком от всех пробралась в спальню матери, накинула на себя простыню, надела на голову венок и, став против зеркала, запела вступительную арию Нормы с прелестью шестилетнего ребенка (ей было всего в то время шесть) и с отвагой смелой дебютантки. Кончив арию, она с необыкновенным азартом стала себе аплодировать, сорвала венок с головы, бросила его сама себе, и, грациозно подняв его, стала отступать и кланяться, кланяться и отступать, как делают то артистки на сцене и, таким образом, кланялась и отступала до самой той комнаты, где ужинало семейство и куда она вошла спиною, приведя всех в умиление.

Стракош серьезно занялся образованием молодого голоса, посвятив себя этому труду всецело. Как только Аделина усвоила себе первоначальные правила пения, Стракош тотчас же решился извлечь пользу из молодого таланта. В Нью-Йорке говорили о маленьком чуде, о семилетней девочке, исполнявшей трудные итальянские арии. Можно себе вообразит наплыв американцев в концерт, {228} в котором в первый раз явилось семилетнее дитя. Перед выходом на сцену она вдруг закапризничала:

«Не хочу без куклы выходить, не хочу», говорила она, топая своими маленькими ножками.

В то время, как они рассуждали о том, прилично ли это будет, Стракош мгновенно понял, что появление крошечной певицы с куклой в руках увеличит оригинальное событие и, стало быть, будет способствовать успеху. Кукла была вручена Аделине, и она вышла на сцену при оглушительной буре рукоплесканий. Так как она была очень мала ростом, то ее поставили на стол, и на этом — то столе она с первого же разу завоевала себе симпатии американцев.

Наш соплеменник обнаружил в Аделине настоящие американская свойства, — это подает нам надежду, что славянство ожидает великая будущность. Так или нет, милостивые государыни? Обращаюсь к вашему суду, ибо признаю только суд женщин; мужчины слишком испортились, чтоб перед ними расточать блеск моих слов и особенно испрашивать у них приговора. Стракош решился объехать с маленькой певицей Соединенные Штаты. Это было триумфальное шествие, непрерывный, со дня на день, с каждым шагом, возраставший энтузиазм. Они посетили Бостон, Филадельфию, Вашингтон, Новый Орлеан, Чарлстоун и другие города; в Гаванне энтузиазм дошел до неистовства. Неистовство продолжалось по городам, расположенным на берегах Мексиканского залива, на острове Кубе, на Антильских островах, на берегах Тихого {229} океана. Концерт, данный в Сант-Яго, был прерван землетрясением, и два дня спустя на месте города образовалась куча развалин. Возвращаясь на остров Кубу, вслед за сим, наши путешественники претерпели жестокую бурю.

Во время этого странствования, продолжавшегося не менее двух лет, Аделина дала триста концертов. Число невероятное, но, тем не менее, совершенно верное. Дело в том, что Аделина поет так же легко, как говорит, или, вернее, она поет легче, чем говорит. Это, в некотором роде, поющий соловей. Все трудности путешествия, даже все опасности его, она переносила, несмотря на свои 8 – 9 лет, с величайшим хладнокровием, скажу более — с беспримерным мужеством. Г. Стракош ощущал страх несомненно сильнее, чем его маленькая спутница, страх за себя и за нее.

С тех самых пор, как Аделина выступила на сцену с куклой, она постоянно обнаруживала натуру чрезвычайно своеобразную, шаловливую, капризную. Бедный Стракош натерпелся от нее достаточно, и другой на его месте отступился бы от своей задачи, но непреклонный славянин и вместе с тем родственник был тверд, как кремень. После упомянутого путешествия, он решился приготовить Аделину к сцене и три года занимался с нею над итальянским репертуаром, перенося всевозможные капризы ее. Заставить Аделину что-нибудь спеть — было невозможно: субординации она не знала и знать не хотела. Стракош поступал обыкновенно так: он садился за фортепиано и начинал играть оперу; иногда ему долго приходилось сидеть, {230} не видя Аделины, но иногда она выходила из соседней комнаты, напевая оперу, которую Стракош только что сыграл. Память у нее удивительная: достаточно ей прослушать какую-нибудь арию раза три или четыре, чтоб усвоить ее себе совершенно. Эта же память служит ей как нельзя более при изучении языков. Она говорит почти в совершенстве на языках: итальянском, испанском, английском, французском и немецком. В три года она выучила девяносто опер.

Но эта же память и та предупредительность, с которой Стракош приготовлял для своей ученицы все, освобождая ее от каких бы то ни было затруднений, отняли у Аделины всякую инициативу и самодеятельность. Стракош не только заключает контракты с директорами театров, не только ведет все большие и малые дела Аделины, но и репетирует за нее оперы, являясь то Розиной, то Лючией, то Сонамбулой. Она не любит трудностей нигде, и с великим трудом уговаривают ее прорепетировать оперу хоть однажды. Она любит и желает, чтоб все доставалась ей легко, и потому не церемонится с композиторами, произвольно изменяя их творения и пропуская трудные и неэффектные места. Она ни мало не заботится о том, чтоб понять и выяснить на сцене личность, ею исполняемую. Совсем напротив: все роли ее как две капли воды выходят похожими одна на другую. Перед вами все та же Аделина, тот же соловей, который заливается и не беспокоится о том, что на него накинули другой костюм. Кстати: относительно костюма Патти также не церемонится, лишь бы он был богат {231} и великолепен, что же касается исторической верности, она предоставляет ее фантазии портного, примешивая иногда, впрочем, и свою собственную.

Все эти качества, мне кажется, обеспечивают за Патти полнейший успех у нас, такой успех, какого она нигде еще не имела. Капризна, своевольна, с композиторами не церемонится, ни с кем даже, — есть ли еще другие качества, которые нам были бы более любезны?

Однако, ради уважения к истории, я должен вернуться назад. Шестнадцати лет, именно 24‑го ноября 1859 года, Патти явилась в первый раз на оперной сцене в Нью-Йорке, в роли Лючии. Успех был колоссальный. По истечении двухлетнего контракта, она переехала на континент, и 14‑го мая 1861 года явилась в роли Сонамбулы в Ковенгарденском театре. Репутация ее быстро возросла, все столицы Европы оспаривали ее на вес золота, и она перебывала на сценах мадридской, флорентийской, туринской, венской и, наконец, парижской, тут она появилась 17‑го ноября 1862 года в той же роли Сонамбулы, в которой она дебютировала и в Лондоне.

Я не стану следить за всеми успехами ее в столице мира, но о здоровье ее должен сказать. Да хранят ее небеса в северном петербургском климате! До сих пор Патти отличалась здоровьем необыкновенным. В течение настоящего года она играла восемьдесят раз в двадцати операх и могла бы играть каждый день, не чувствуя ни малейшей усталости.

Само собой разумеется, что я не могу входить в пение Патти. Это в свое время оценит {232} г. \*\*\*, хотя я должен предупредить как его, так и других музыкальных рецензентов, что Патти никогда не читает ни одной газеты и ни малейшим образом не интересуется тем, что о ней говорят и пишут. Таким образом, если б наши музыкальные рецензенты решились писать для Патти на одном из языков, которые она знает, все-таки голос их не дошел бы до нее. В Париже, в ее квартире, нельзя увидать ни одного газетного листка: слугам раз навсегда приказано, чтоб бумаги подобного рода отнюдь не попадалась на глаза певицы. Газеты обыкновенно читает г. Стракош в своем кабинете и, по прочтении, сжигает их. За завтраком он передает Патти все новости, не упоминая, однако, об источниках, т. е. газетах, откуда он заимствовал. Между тем, французские музыкальные рецензенты прибегли к самым оригинальным и самым лживым отзывам, чтоб только обратить внимание певицы на печатные строчки. Так, в «Opinion Nationale» было однажды напечатано: «О вы, молодая, прекрасная, привлекательная, ослепительная, увлекательная, грациозная, чудесная, обаятельная, очаровательная, несравненная, невообразимая, обожаемая, волшебная и божественная Аделина Патти, бриллиант, перл, рубин и аметист современного искусства пения, калифорния директоров, солнце афиш, точка притяжения всех садовых риторических цветов, всех браво и всех похвал, всех оваций и всех восторгов, богиня моды и баснословных сборов, — скажите, скажите, если каким-либо чудом вы удостоите минутной беседы самого скромного и нижайшего из дилетантов и критиков, отчего в прекрасной {233} роли Эльвиры в “Пуританах”, вы не вызвали в прошлый четверг ни одного bis?»

В нынешнем году Аделина Патти вышла, как известно, замуж за маркиза Ко. Вероятно, домашняя обстановка ее, вследствие этого, несколько изменилась; но обычную веселость и беззаботность певица сохранила и с титулом маркизы, которым едва ли она дорожит слишком. Над фамилией своего мужа она острит, называя его «Коко», что гораздо благозвучнее чем Ко. Маркизу уже за сорок лет.

На прошлой неделе разнесся было слух, что Патти разорвала контракт с нашей дирекцией театров. Слух оказался ложным. Но кто нам поручится, о, россияне, что, увидев нашу зиму, испытав на себе благодетельные качества нашего несравненного климата, Патти не разорвет контракта, не заплатит неустойки и не уедет в более привлекательные страны? Готовьте на венки и букеты, готовьте золотые диадемы, жемчужные ожерелья, бриллиантовые браслеты, привяжите разом сердце ее к Петербургу, не жалея отощавших карманов!

22 сентября 1868 г.

# **{234}** «Прекрасная Елена», Оффенбаха, на русской сцене. — Дебют г. Яблочкина и г‑жи Яблочкиной 2‑й. — «Брак по страсти», сцены А. Потехина

Г‑жа Лядова олицетворила прекрасную Елену!

Таково самое великое событие истекшей недели. Высунулась новая репутация! И как дешево достаются у нас успехи.

«Прекрасная Елена» у нас, как и следовало ожидать, прошла необходимые ступени: сначала появилась на французской сцене, потом на немецкой и, наконец, уже на русской. Как добрые хозяева, испокон века славные своим гостеприимством, мы угощаем лучшим плодом современной музыкально-карикатурной кухни сначала гостей своих — французов и немцев; когда они достаточно насытились, мы и сами садимся за стол, и будем есть до пресыщения; благо кухня как раз пришлась по нашим желудкам.

{235} Оффенбах открыл в человечестве такую струнку, которая у всех народов звучит более или менее одинаково. Он в некотором роде предшественник Рошфора. Сравнение это на первый раз покажется странным, но, вдумавшись в дело, вы должны будете признать его справедливость. Оба они имели колоссальный успех не только потому, что оба талантливые люди, но и потому, что оба сатирики, стремящиеся опошлить вещи, «каскадировать» их елико возможно. Слово «каскадирование», принимаемое в широком смысле, определяет вполне их сатиру и, служа знамением времени, объясняет их успех. Развить это положение можно бы весьма недурно, но не развивать его — еще лучше.

«Прекрасная Елена» поставлена на русской сцене прекрасно; хоры идут лучше, чем на французской, второстепенные персонажи также лучше: наш Орест (г‑жа Лелева), наш Ахилл (г. Монахов), наши Аяксы (гг. Алексеев и Стрекалов) в сильной степени превосходят французских: г‑жа Лелева была даже очень мила; недурны были Агамемнон (г. Васильев 1‑й) и Менелай (г. Марковецкий), хотя от г. Марковецкого можно было ожидать большого: он только не портил целого, но и не способствовал успеху. Наши Калхас (г. Озеров) и Парис (г. Сазонов) подгуляли против французских — гг. Пешна и Дьедонне. Г. Озеров часто пересаливал, впадая в буффонство совсем не смешное; г. Сазонов был просто плох и своей вялой, безжизненной игрой положительно портил некоторые сцены. Г‑жа Лядова (Елена), как говорится, превзошла себя, то есть сыграла так, как от {236} нее никто не ожидал. Начала она плохо и до того ординарно, что некоторых своих поклонников совсем смутила, но затем развернулась и к концу первого действия покорила сердца. Разумеется, она подражала г‑же Деверии с начала до конца, подражала походкой, жестами, манерами пения, но это подражание остановилось на известных границах, что и придало г‑же Лядовой некоторую самостоятельность. Того шику, той бойкости, той беззаветной страстности, которые так блистательно выражала французская актриса, у г‑жи Лядовой не было: она была гораздо скромнее и сдержаннее, но не без пикантности. Арии Елены во втором акте, с знаменитым припевом

Dis-moi, Venus, quel plaisir trouves-tu
A faire ainsi cascader la vertu?

совсем хорошо была пропета г‑жею Лядовой.

Русский переводчик не нашел слова, равнозначащего французскому cascader, и перевел эти два стиха так:

О неужли, боги, вас веселит,
Коль наша честь кувырком полетит?

Это «кувырком» имело успех и было встречено шумным взрывом рукоплесканий; арию заставили повторить, но при повторении «кувырком» не вызвало ровно ничего. Оно, в самом деле, плохо. Во всяком случае, ему смело можно предсказать успех в трактирах и других заведениях. Надо отдать справедливость переводчику: он довольно верно держался оригинала, добросовестно стараясь передать остроумие гг. Галеви и Мельяка и воздерживаясь от остроумия собственного.

{237} Я должен признаться, что говорить об этой актрисе, исполнявшей Елену, вообще трудно. Тут необходимы некоторый такие качества, от которых всегда откажется даровитая драматическая актриса; роль эта, как и другие женские роли в оффенбаховских оперетках, — специальность особого рода; их можно исполнять в совершенстве и в то же время быть весьма посредственной актрисой в пьесах обыкновенных. Создав особую музыку, Оффенбах создал особое амплуа, которое исчезнет вместе с его оперетками. А оперетки исчезнут тотчас же, как только в обществе пробудятся более серьезные потребности. Это отчасти испытывает Оффенбах в Париже, где его последние вещи не имеют такого успеха, как прежние. Прекрасная Елена износилась так страшно и в настоящее время не привлекает ровно никого. Другие события, другие лица, более реальные, другие вопросы, более важные, начинают овладевать общественным вниманием. В то время, как г‑жа Шнейдер пела о «каскадировании добродетели», приготовлялось «каскадирование» испанского порядка…

У нас «Прекрасная Елена» не имеет решительно никакого сатирического значения; «Орфей в аду» имел его более, ибо блистательно поражал мальц-экстракт и даже до сих пор продолжает поражать, хотя лежачего и не бьют. Елена может у нас держаться единственно благодаря своей пряности, но я думаю, что пряность эта приестся тем скорее, что г‑жа Лядова едва ли способна придать своей роли то разнообразие, на которое такая мастерица г‑жа Деверия. Высидеть три {238} акта этой оперетки — своего рода подвиг, на который решится только тот, кому больше деваться некуда.

Бенефис г. Яблочкина, в который шла «Прекрасная Елена», длился до половины первого. Сбор был блистальный, ложи и кресла, несмотря на громадную цену, разбирались нарасхват; в театре присутствовала чуть не вся французская труппа с г‑жею Деверией во главе. Перед Еленою шел водевиль «Дамский вагон», в котором дебютировала г‑жа Яблочкина 2‑я, молоденькая дочь г. Яблочкина. Водевиль достаточно глуп; г. Яблочкин, сам игравший в нем, по всей вероятности, избрал его собственно для того, чтобы выказать свой талант; комический же талант этот заключается в том, что г. Яблочкин вообразил, что он хорошо чихает, изображая человека с насморком; и чихал он в течение целого получаса, чихал до того, что навел на всех неодолимую тоску и ужас.

Создаст же человек для себя особое амплуа — чихающего человека! Кто мог вообразить себе, что и за это можно получать деньги, и притом хорошие деньги? Дочь г. Яблочкина играла неудачно и вообще не обещает быть талантливой артисткой.

Пьеска г. Потехина «Брак по страсти» не представляла ничего замечательного. Отцветшая девица насильно и нахально навязывается, при помощи брата-гусара и матери, на шею 60‑тилетнему старику и выходит за него замуж, повторяя: «ты мой Мазепа, я — твоя Мария»! Это бывает.

20 октября 1868 г.

# **{239}** «На всякого мудреца довольно простоты», комедия г. Островского

В бенефис г. Бурдина шла новая 5‑тиактная комедия Островского «На всякого мудреца довольно простоты». По обыкновению, о пьесе говорили прежде, чем она явилась, предсказывая ей значительный успех; больше всего интересовался, конечно, литературный мир, который и присутствовал в театре в лице своих тузов и генералов. Публика же обыкновенная, с азартом и даже — уверяют — с дракой устремляющаяся на представления «Прекрасной Елены», не удостоила особым вниманием новое произведение г. Островского, и бенефициант мог созерцать пустые пространства в обители музы. За этим маленьким предисловием приступим к содержанию комедии.

Живет в Москве Глафира Климовна Глумова с молодым сыном своим, Егором Дмитриевичем, который и есть герой пьесы. Молодой человек {240} учился плохо, много кутил и отличался в пьяном виде мужеством, которое выражалось, даже на глазах полиции, в разбитии извечных заведений. Зритель застает его в то время, когда он уже образумился и взял твердую решимость составить себе карьеру. «Я умен, зол и завистлив», — так рекомендует он себя в разговоре с матерью, которая, с своей стороны, готова всем материнским сердцем помогать ему. Они понимают друг друга и друг друга достойны; но мать, как женщина слабая и неразвитая, на инициативу неспособна, и эту сторону всю сполна берет на себя сын, составляющий подробный план действия, рассмотреть который мы должны подробно для того, чтоб по комбинации судить о комбинаторе.

Есть у Глумова богатый дядюшка статский советник Мамаев, человек недалекий, незлой, но любящий говорить проповеди всем тем, которые к нему близки. Во время крепостного права он удовлетворял этой особенности своего характера, беседуя с дворовыми, за что и ценит особенно то блаженное время, вспоминая о нем с трепетом сердечным.

«Я не строгий человек, а только словами донимать люблю, до чувства доводить, часа по два давать наставления и советы», говорит он.

Так как в настоящее время охотников слушать его наставления стало мало, то Мамаев пропал бы со скуки, если б не развлекался отчасти осмотром квартир, что также сделалось некоторою его пассией. Кроме того, Мамаев обладал еще одной особенностью: он не любил родственников, держал {241} себя в стороне от них, приближая то одного, то другого, смотря по тому, кто умел снискать его благорасположение.

В пользу любимца он составлял обыкновенно завещание, потом уничтожал его, как скоро любимец имел несчастье чем-нибудь проштрафится.

Глумову приходилось воспользоваться слабыми сторонами характера своего дядюшки, которого он изучил по слухам и рассказам. Задача весьма посредственная, не требующая никаких комбинаторских способностей. Он подкупает дядюшкина лакея, чтобы тот указал своему барину на квартиру Глумова. Дядюшка придет ее осматривать, и тогда можно с ним познакомиться и даже очаровать его. Но у дядюшки есть любимец, другой племянник, гусар Кургаев, считающийся женихом весьма богатой невесты Машеньки, живущей с теткой своей, вдовой Софьей Игнатьевной Тарусиной, родом из купчих, весьма богомольной и окруженной странниками, странницами, гадальщицами, блаженными, между которыми, по дару пророчества, первенствующее место занимает некая Манефа, — второе издание знаменитого Ивана Яковлевича, подражающая ему в грубости и загадочности своего разговора и поступков.

Надо устранить дядюшкина любимца и от дядюшки, и от Тарусиной. Комбинатору, претендующему на ум и на сообразительность, помогает, во-первых, случай, во-вторых, продажная Манефа. Случай заключается в том, что Кургаев, будучи знаком с Глумовым, приходит к нему с Голутвиным, «человеком, не имеющим занятий», пускавшимся в литературу, но всеми отвергнутым и {242} решившимся, в конце концов, попробовать свои силы над сочинением скандалов, которые в таком ходу в московской печати. Во время разговора Кургаев чертит портрет своего дядюшки на бумаге и уходит. Глумов, как комбинатор, должен, конечно, спрятать этот портрет, который послужит ему источником благ. Он так и делает, сообщая свои намерения матушке. Приходит осматривать квартиру Мамаев; Глумов завлекает его в разговор.

— Вы зачем же хотите переменить квартиру?

— Она мне не по средствам.

— Гм! Значит поменьше взять хотите?

— Нет, я побольше хочу взять.

— Побольше? Как же это так? Говорите, что и эта вам не по средствам, а побольше будет еще больше не по средствам.

— Что делать! Я глуп.

— Глуп?

— Да, я глуп.

— Вот странный человек. Сам о себе говорит, что он глуп.

— Отчего же не говорить, если ума у меня нет и если некому меня наставить. Есть у меня, правда, мать, но и она глупа. Вот если б был возле меня человек, который мог бы руководить мной, указывать мне — о, как был бы я ему благодарен, как любил бы его.

— Да неужели родных у вас нет?

— Есть дядя, да он не интересуется мной, а я не хочу к нему идти первый и заискивать в нем. Я беден, он богат; пожалуй, подумает, что я из-за денег хлопочу, а я на этот счет горд.

{243} Зритель ждет и видит, что все кончается преблагополучно, сейчас Мамаев спросит об имени дядюшки, узнает, что этот дядюшка он сам, и что перед ним — племянник, готовый выслушивать по целым часам наставления и беспрекословно подчиняться руководству. Находка так приятна водевильному дядюшке, что он приглашает племянника к себе и обнаруживает желание познакомиться с его матерью. Глафира Климовна влетает и, после первых приветствий, говорит:

— Да он не похож, совсем не похож.

— Тс! Что вы, маменька?

— Да, ей Богу же, не похож.

— Что вы так шепчетесь? На кого я не похож?

— Да на портрет свой не похож.

— Какой портрет?

— А вот Кургаев тут ваш портрет нарисовал. Совсем не похож.

— Какой портрет? Покажи его, сейчас покажи!

Племянник притворился сконфуженным, ищет портрета и с упреком обращается к матери, которая, по глупости, выдала шалость молодого человека. Дядя, разумеется, в бешенстве и, пригласив племянника к себе, уходит. Является Манефа. Мать и сын встречают ее с подобострастием и под руки ведут на седалище.

— Выла сейчас в некоем благочестивом доме, — десять рублей дали, — говорит она.

— Вот вам пятнадцать рублей, поспешает Глумов, поминайте почаще в своих молитвах раба Божия Егора.

{244} Таким образом, сети закинуты: к, непосредственно, Тарусиной — с помощью Манефы Еще в первом же акте является Кургаев и объявляет, что дядюшка прогнал его. Глумов торжествует. Во втором действии мы находим его среди мирка знакомых Мамаева. Он умел совершенно очаровать дядюшку и, посредством маменьки, закинул удочку в сердце тетушки, особы еще не совсем старой и великой кокетки.

Глафира Климовна ловко выполняет возложенную на нее роль, и тетушка тает, выражая ту мысль, что красивый молодой человек не должен пропадать, что красивый молодой человек невольно возбуждает симпатии женщин.

— Мы выведем его в люди, — говорит она. — Мы поднимем на ноги мужей, знакомых, все власти, а определим его.

— А уж какой он почтительный, — говорит мать. — Еще ребенком видел он сон: явились к нему ангелы и говорят: люби папашеньку и мамашеньку, а вырастешь — люби начальников. Поверите ли — с тех самых пор он исполняет это. Поруководствуйте, поруководствуйте им.

— Будем, будем руководить.

Удача во всем, как в сказке, по щучьему веленью, преследует молодого человека. Покровители, как снег, валятся к нему на голову: кроме дядюшки и тетушки, пособниками в его карьере являются: «старый, очень важный господин», Крутицкий, и «молодой важный господин», Городулин. Крутицкий — консерватор, в лучшем, то есть, в самом откровенном значении этого слова. Он не {245} любит реформ, потому что они нарушили старый, прочный порядок и выдвинули вперед молодые силы, молокососов. Он сравнивает реформы с солидным, прямо стоящим столом, который перевернули вверх ногами. Что может быть хуже этого? Понятно, что стол должен принять свое нормальное положение, иначе он не стол, а черт знает что. Крутицкий — человек недалекий, ухитрившийся, по выражению Глумова, «в шестьдесят лет сохранить ум пятнадцатилетнего ребенка. Голова его занята прожектами о вреде реформ вообще». Реформа, по его мнению, вредна по своей сущности, потому что она заключает в себе два действия, оба одинаково бесполезные: одно — отметающее старое, другое — поставляющее вместо старого — новое. Реформа есть уступка так называемому духу времени; но дух времени есть измышление праздных умов, а потому с ним церемониться нечего. Он считает весьма полезным — исправлять молодое поколение трагедиями Озерова и Сумарокова, из которых он постоянно цитирует стихи. «Для дворян надо давать трагедии, давать через день, потому что трагедии возбуждают в душе высокие помыслы, повиновение начальству, уважение к старшим; для разночинцев можно давать комедии и фарсы. Кроме того, нам самим писать надо, непременно писать, писать и писать. Коль хочешь отечеству принести пользу — умей владеть пером. А мы что делаем? Мы только молчим, да тихонько жалуемся; я пишу, но, к сожалению, излагаю мысли стилем, близким к стилю Ломоносова». Для исправления такого стиля ему понадобился Глумов, который и берется исправить его прожект в литературном {246} отношении и называет его «трактатом о вреде реформ вообще».

— Отчего же вы назвали «трактат», а не «прожект»?

— Оттого, ваше превосходительство, что прожектом называется также сочинение, которое что-нибудь представляет, а вы отвергаете все реформы вообще.

— Вообще… это слово, я думаю, слишком сильно.

— Помилуйте, ваше превосходительство, вы излагаете святые, неоспоримые истины.

— Неоспоримые, то есть которых отвергнуть нельзя?

— Нельзя, ваше превосходительство.

О, если б консерваторы были так откровенны и так глупы, то не с кем было бы бороться и нечего было бы опасаться. Эти развалины возбуждают только смех и жалость; они не способны ни на инициативу, ни на деятельную интригу, которая ползком, темными путями, под видом благонамеренности и патриотизма, пробивается во все углы и свивает паутину столь густую, что она закрывает свет солнца и грозит мраком. Крутицкие и в среде консерваторов, кроме презрения и смеха, ничего не увидят, и ни одна редакция не решится напечатать их измышлений, столь же тупоумных, сколько откровенных. Настоящие консерваторы гораздо ехиднее и гораздо искуснее. Они говорят напротив: мы не отвергаем реформ, но и не отрицаем недовольства ими многих и многих. Но недовольство нами высказывается отнюдь не самыми преобразованиями. В людях, преданных началам общественного благоустройства, это недовольство вызывается {247} не самыми преобразованиями, а теми уклонениями, которые часто видоизменяют основную мысль преобразования. Оно вызывается теми способами, коими великие — по своим основам — преобразования приведены в исполнение. Последствия объясняют это недовольство: в области экономической — упадок сельского хозяйства, в области политической — явление таких принципов, которые всеми — как авторитетами науки, так и государственными людьми всех стран — признаны за существенно-демократические. Отчего это произошло? Где причины такого противоречия между великодушными, искренно-либеральными и духу, и времени соответствующими, коренными основами преобразований нынешнего времени, которым все сочувствуют и все рукоплещут, — и уже теперь достаточно выяснившимися результатами? Причины эти заключаются в свойствах людей и в направлении общественной мысли, которые, в силу исключительных обстоятельств, господствовали в период выработки проектов преобразования. Эти проекты вырабатывали радикалы, и радикалы приводили их в исполнение. Призовите нас, дайте нам силу и власть — Россия процветет и укрепится.

Только в минуты отчаяния, в минуты бессильного гнева они проговариваются всеми похотями, всеми вожделениями старого порядка, но проговариваются опять-таки умнее, чем Крутицкий. Если б г. Островский выставил такого консерватора, если б он показал его на словах и на деле, если б он заставил зрителя проследить за его тайной интригой, за его подземной работой, работой крота, которому {248} тьма так свойственна, то произведение его много бы выиграло; но Крутицкого консерваторы не могут признать своим и, тем менее, могут дозволить ему фигурировать с «трактатом о вреде реформ вообще».

Городулин — либерал, но при этом совершеннейшая ничтожность, довольно откровенно сознающаяся в том. Он ловит фразы, он преклоняется перед теми, кто блещет красноречием и нанизывает в своей памяти благородные изречения.

Глумов понимает этого господина, который, являясь к Мамаевой, за которой он ухаживает, отвечает на вопрос ее: каким ветром и какой бурей его принесло: «тем ветром, который у меня в голове, и тою бурей, которая бушует у меня в груди».

Глумов рассыпается перед ним либеральными фразами о том, что теперь требуется от чиновника: от него требуется лакейство, прикрытое грациозностью, холопство, соединенное с благородством, «легкое порхание» по всем предметам и перед всеми людьми. Глумов это ненавидит; он хочет служить делу, а не лицам, он хочет прямо стать перед меньшею братией и благодетельствовать ей. «Все бумага и форма, — говорит он: целая крепость бумаги и форм, и из этой крепости летят приятно порхающие циркуляры».

— Напишите мне это, напишите мне все, — я завтра опять буду говорить. О, такие люди, как вы, нам нужны… Знаете что? Напишите-ка мне весь спич.

— С большим удовольствием.

— Теперь, отвечает Городулин с откровенностью — с отличными способностями некуда деваться. {249} Все места заняты… Одно место занято Бисмарком, другое — Бейстом[[3]](#footnote-4).

Городулин, очарованный Глумовым, обещает ему хорошее место, при помощи, впрочем, Мамаевой, которая просит о том своего обожателя, рекомендуя ему Глумова как человека с отличными способностями. Сам Мамаев советует племяннику ухаживать за тетушкой, внушая ему, что женщины, во-первых, не прощают тем, которые не замечают их красоты, во-вторых, что женщина может быть ему полезна; кроме того, это ухаживание полезно и самому Мамаеву, ибо спасает его жену от такого обожателя, который, пожалуй, быть может опасен; между тем как ухаживание племянника за тетушкой не может идти дальше простого амурничанья, уже по самой родственности их.

Третий акт переносит нас к Турусиной, в сферу приживалок, блаженных, странниц и гадальщиц, сферу, столь хорошо известную г. Островскому. Турусина недовольна Курчаевым, женихом Машеньки. Она получила на его счет анонимные письма, которые, как впоследствии оказалось, писаны Глумовым. Курчаев, кроме того, слишком откровенен насчет гадальщиц. Так, раз Турусина сказала:

— У моей Матрены от святости начинает лицо светиться.

— Оно светится вовсе не от святости, а от жиру, — отвечал гусар.

{250} Машеньке не хочется расставаться с Курчаевым, потому что она хочет пожить, повеселиться.

— Я, тетушка, — говорит она, — во всем с вас пример буду брат. Я знаю, что вы пожили, повеселились, а потом раскаялись. Я тоже погрешу и раскаюсь. Мне жалко Курчаева, но если вы непременно хотите — я расстанусь с ним. Я, милая тетушка, барышня московская, и не пойду замуж без денег и без благословения.

— Надо ждать указания, — замечает тетушка. — Без особого указания я никак не решусь.

Это «особое указание» уготовано Глумовым, которого рекомендуют Турусиной и Крутицкий, и Мамаев, и Городулин, о котором предсказывает, наконец, Манефа, являющаяся как раз вовремя. — Придет Егор с высоких гор, — говорит она, — и затем, в столь же фигуральных выражениях предсказывает, что жених — брюнет и уж ждет у ворот. Человек действительно докладывает о Мамаеве, и Егоре Глумове. Особое указание дано, чудо совершилось; Тарусина велит своим приживалкам отвести Манефу под руки и дать ей чаю.

— Кто пьет чай, тот отчаянный, мудро заявляет гадальщица.

— Ну, дайте ей, чего она хочет.

Я подробно изложил три акта, так как это лучшие акты в пьесе. В них есть сцены, очень хорошо написанные, диалоги блестящие, часто дышащие остроумием, которое вызвало общее одобрение; действие идет довольно живо и естественно и, кажется, обещает впереди хорошую развязку, несмотря на некоторые чисто водевильные подробности в завязке, {251} на которые я указал в начале разбора. Но, увы, эти водевильные подробности, снова явились в четвертом и пятом действиях и ослабили хорошее впечатление, которое производится вторым и третьим актами.

Еще первая картина четвертого действия хороша. Это свидание Крутицкого с Глумовым и Мамаевой. Глумов так униженно подличает перед Крутицким, что тот, несмотря на то, что такое поведение молодого человека вообще нравится, замечает после его ухода:

— Льстив, очень льстив и, кажется, подленек. Но это ничего. Подлость тогда нехороша, когда она в душе; а если в манерах, в обращении со старшими, то подлость с деньгами и чинами постепенно исчезает.

Это, может быть, справедливо относительно: но человек, выросший на подлости, если и избавится от нее с деньгами и чинами, то станет требовать ее от всех тех, которые ниже его стоят, снисходительно смотря на ту подлую пролазливость, которая столь многими считается за чувство уважения и почтительности.

От Крутицкого Мамаева узнает, что Глумов женится; добыча ее исчезает из рук.

Расстроенная, она приезжает к Глумову и застает его одного. «Знает она или не знает, что я женюсь?» — спрашивает он себя и выказывает большую несообразительность, ибо решает, что она не знает, хотя по нескольким словам ее легко можно было вывести противное заключение. Видя, что ее возлюбленный не понимает, она прямо {252} говорит, от кого она слышала о его женитьбе. Глумов старается выйти из борьбы победителем, старается ее уверить, что женится на деньгах, по приказанию дядюшки, невесты же совсем не любит.

— Я предлагаю руку невесте, карман — для денег, а сердце — ваше.

Мамаева и верит, и не верит. Вдруг звонок. Глумов просит тетушку в другую комнату, а сам остается с Голутвиным, неудавшимся литератором, который предлагает ему купить у него пасквиль, в котором изображена вся жизнь и все проделки его, Глумова. За пасквиль он просит всего 25 р., но Глумов не дает.

— Так я напечатаю.

— Печатайте.

— Будете раскаиваться, да поздно.

Голутвин уходит, но через минуту возвращается и просит Глумова в переднюю. Глумов уходит собственно для того, чтоб в передней дать деньги, требуемые с него за пасквиль, а Мамаевой дать возможность снова явиться на сцене, прочитать дневник Глумова, лежавший на столе, и похитить его. В этом дневнике Глумов был откровенен и изливал свою злость беспощадно на всех. Справившись, как бы мельком, кто был у него и где живет Голутвин, Мамаева уезжает, твердо решив отмстить изменнику. Глумов замечает пропажу дневника, проклинает себя за то, что вел его, теряется в предположениях о воре и с отчаянием в душе уезжает к невесте, то есть к Турусиной. Сюда собираются все действующие лица, чтоб поздравить Машеньку. Следует сцена, сильно напоминающая {253} собою известную сцену из «Ревизора». Как там является обличителем городских властей письмо Хлестакова, так здесь является обличителем Глумова статья юмористической газеты, с приложением его портрета, принадлежащая перу Голутвина, а также известный дневник. Неожиданный пассаж этот устроила Мамаева, и радостно ищет поражения изменника.

Изменник ничего не знает и ходит по саду. Начинается чтение дневника, в котором начерчены портреты действующих лиц рукою, надо сказать, гораздо менее опытною, чем в произведении Гоголя. Все в негодовании. Тарусина выдает Машеньку за гусара, который, при всей своей незначительности, оказывается самым добродетельным человеком.

— В нем ты, по крайней мере, не ошибешься, потому что он ничего хорошего не обещает, — замечает она племяннице, — намекая на то, что Глумов обещал много хорошего.

Комедия, однако ж, еще не кончилась. Герой является из сада и застает окончание чтения своего дневника. Все кончено. За то, что вел он дневник, он потерял невесту и с нею двести тысяч; но способности при нем остались, и он, не без основания, думает, что еще может пригодиться таким господам, как Мамаевы, Городулины, Крутицкие, и таким госпожам, как Мамаева. В этом смысле он начинает довольно пространный монолог, убедительно доказывая, что хотя он и подл, но все предстоящие нисколько не лучше его; мало того, без таких людей, как он, они существовать {254} не могут, и рано или поздно призовут его и примирятся с ним. Городулин и Мамаева тут же с ним соглашаются, остальные соглашаются с этим после его ухода, торжественно, таким образом, признавая всю свою ничтожность и беспомощность. Мамаева кончает комедию тем, что вызывается устроить примирение.

Пусть читатель рассудит, насколько это естественно. Оставляя в стороне сценические эффекты, заимствованные для этого акта г. Островским то у Гоголя, то у Грибоедова (монолог Глумова и монолог Чацкого), я желал бы только спросить: могут ли люди, каковы бы они ни были, потерять настолько чувство своего достоинства и наружного приличия, что станут выслушивать свою язвительную характеристику то из дневника, то из уст человека, который всех провел как пошлых дураков? Что впоследствии, когда раны уязвленного самолюбия зажили, эти люди могли бы примириться с Глумовым и употреблять его на подлые делишки, — этого я не отрицаю, хотя не думаю, чтоб они дали Глумову слишком шибкий ход вперед; но противно всем человеческим инстинктам, чтоб эти люди, одураченные явным негодяем, поступили так, как это угодно было представить г. Островскому. Начав водевилем, он написал два с половиной акта комедии, потом снова заключил водевилем.

И какую мораль представляет пьеса? Ту, что негодяю, который решился составить себе карьеру, не должно писать дневника? Да и самый герой — что это за личность? Сильный ли это человек, «умный, злой и завистливый», как он рекомендует себя, который, {255} силою злой воли и ума, поборает все препятствия к достижению цели и возлетает орлом? Это было бы поучительно. Но Глумов вовсе не умен, вовсе не сильный комбинатор; автор словно инстинктом это чувствовал, поставив его в среду дураков и пошляков, которых оплесть было не трудно, даже не прибегая к водевильным приемам или фокусам случая, которого не должно быть в серьезной комедии, где следствия вытекают из причин, где предыдущее объясняется последующим, где все стройно и гармонично. Прекраснейший образец подобной комедии — «Ревизор». Там даже распечатанное письмо Хлестакова — не случай, а необходимость, обусловливаемая всем строем изображенной среды; принятие Хлестакова за ревизора — не случай, а необходимость, легко объясняемая тем же строем. У г‑на Островского в новой комедии случай, и притом самый глупый случай, играет чуть не первенствующую роль. Сам герой подчиняется случаю и от случая погибает; самый герой этот — вовсе не тип, а случайность, положение его — не типическое, а случайное, зависящее от глупого дяди, страдающего порывом к проповедям и к осмотру ненужных ему квартир.

Мне могут заметить, что в нашей жизни случай действительно играет важную роль. Справедливо; но случай является не с облаков: он обусловлен причинами, которых мы не усматриваем в комедии г. Островского, где, если можно так выразиться, самый случай случаен. Для того, чтоб Глумову вознестись до той высоты, на которую он поднялся, сколько надо было бы искусственных пружин: {256} оригинальный дядюшка, влюбленная тетушка, дурак Городулин, дурак Крутицкий, дура Турусина, целый сонм дураков.

Если среди такой многообещающей обстановки Глумов должен был сказать, что «на всякого мудреца довольно простоты», то какой же плохой мудрец он был, и стоило ли им заниматься.

Во всяком случае, новая комедия г. Островского, которая стоит ниже его прежних комедий, «Свои люди сочтемся», «Бедная невеста», «Гроза», выше, по моему мнению, его исторических хроник.

Г. Островский еще не потерял чутья действительности, еще умеет подмечать типические ее черты, и прежним мастером явился в некоторых диалогах. Комедия его имела успех заслуженный и оставляет далеко позади себя толпу драматических изделий других русских авторов.

Исполнение ее было весьма дружное; гг. Самойлов (Городулин) и Васильев (Крутицкий) были очень хороши; г. Бурдин (Мамаев) внес в свою роль всю добросовестность, с которой он относится к вещам, даже мало-мальски выдающимся; хороша была г‑жа Линская (Глумова); г‑жа Читау (Мамаева) так изображала светскую женщину, как не изобразит ее, конечно, ни одна из драматических наших актрис. Это была действительно светская женщина.

Что касается дебютанта, г. Н. Самойлова, сына известного артиста, то его вызывали несколько раз и отнеслись к нему с полнейшей симпатией. Г. Н. Самойлов действительно играет просто и естественно; он действительно выше г. Нильского, но ничего особенно выдающегося я не заметил в его игре. Я {257} даже смею думать, что таким симпатичным приемом со стороны публики г. Н. Самойлов обязан не столько своему таланту, сколько репутации своего родителя. Сам г. Самойлов-отец, кажется, это понял, когда, явившись на сцену вместе с сыном на вызов публики, он, дав сыну раскланяться, удалил его рукой назад и один уже продолжал кланяться. Кто-то из публики совершил, по моему мнению, большую бестактность, поднеся г. Самойлову-отцу венок, переплетенной широкою лентою. Сделал ли это любитель таланта г. Самойлова из предпочтения его таланту бенефицианта, г. Бурдина, или же сделал он это, чтоб поблагодарить г. Самойлова за то, что он воспитал сына? Вот вопрос, предлагаемый мною любителю или двум-трем любителям, которые сложились на покупку венка.

3 ноября 1868 г.

# **{258}** Царь Кандавл

Надо сознаться, что я поступил совершенно непростительно, не видав «Царя Кандавла» до самого прошлого четверга, когда г‑жа Дор в последний раз исполняла роль царицы Низии перед отъездом своим в Москву. Балет поставлен с удивительною роскошью, как все балеты; но он имеет одну особенность, существенно отличающую его от всех — это истинно драматические положения. «Московские Ведомости» нашли в нем еще особенность, именно классицизм, и, разумеется, порадовались, что классическое образование, наконец, вступило у нас на тот путь, на котором оно всего легче и приятнее прививается к массе. Если «Царь Кандавл» действительно заключает в себе нечто классическое, то нельзя не согласиться с почтенною московскою газетой, что смотреть этот балет гораздо приятнее, чем долбить греческие и латинские склонения и спряжения.

{259} Басню о царе Кандавле рассказал Геродот. Кандавл был царь довольно ограниченный, но имел прекрасную жену, красотою которой ему захотелось похвастаться перед полководцем своим Гигесом. Для этого он дал ему возможность присутствовать при раздевании царицы, невидимо для нее; но женщины зорки: царица увидала Гигеса, и так как она была добродетельнее любовниц саксонского короля Фридриха-Августа, который показывал их обнаженными своим друзьям, то решилась отомстить мужу, сказав Гигесу: «Так как ты видел меня обнаженною, то подлежишь за это казни; но ты мне нравишься, и я думаю, что будет гораздо приятнее для нас обоих, если мы избавимся от глупого Кандавла». — «Я вполне разделяю ваше мнение, о царица, и, убив Кандавла, займу его место возле вас, и уж поверьте, никому не покажу вас в том виде, в каком женщины в особенности обольстительны». Так и было сделано: Гигес завладел вместе с царицей и царством, а подданным было все равно, кто ими правит.

Сочинители балета, гг. Сен-Жорж и Петипа, воспользовались этой басней только для имен; зато они позаимствовались другою древней басней об Астиаге и Кире, а в конце — Макбетом Шекспира и тенью Банко, прихватив, впрочем, из этой трагедии нечто и для начала; таким образом, получилось следующее: Подданные царя лидийского, между которыми находится пастух Гигес, ликуют, как подобает добропорядочным подданным, у которых нет никаких иных забот, кроме веселья и танцев. Поликовав, {260} уходят. Является пифия из пещеры и начинает разводить руками. Живу, говорит, я в пещере, духи мне повинуются, чего мне еще желать? А вот нет же: хочется мне подъехать этого царя Кандавла. Духи тотчас начинают вилять хвостами около своей повелительницы. — Ах, отстаньте от меня, говорит она и все размахивает руками, — то вверх махнет, то вниз. Чудеса. Приходит царь Кандавл погадать о своей судьбе. Древняя мамзель Ленорман говорит царю со смелостью, которая не всегда отличает пифий:

— Ты не царь, а узурпатор. Настоящего царя ты еще ребенком похитил и захватил его царство.

— Лжешь, презренная!

— Сам ты лжешь, если уж дело пошло на чистоту. Духи, являйтесь!

Духи, в образе сов, наполняют воздушное пространство; царь Кандавл, испугавшись, признался во всем.

— Впрочем, прибавил он, когда совы скрылись: это ничего. У меня прекрасная жена, и мне хорошо с нею.

— Ну, это еще видно будет, возразила пифия. Я тебе предсказываю, что ты непременно погибнешь.

Царь в ужасе удаляется, причем совы до того обрадовались, что начали летать сверхъестественным образом, именно задом наперед. А пифия, увидав Гигеса, говорит ему:

— Погляжу я на тебя, милый, и дивлюсь. Что ты рот разинул и ходишь таким дураком, когда ты мог бы царством овладеть.

{261} — Ну?

— Я тебе говорю. Не пифия я, что ль?

— Оно точно, ты пифия, и тебе, значит, все это доподлинно известно; только как же мне теперь этим самым царством овладеть, коли я пастух, и знаю только овец пасти.

— Чего ж тебе еще больше? Больше, друг любезный, ничего и не надо. Как ты овец пас, так паси и лиднейцев.

— Гм! Разве попробовать?

— Попробуй. Я тебе говорю — попробуй. Не пифия я, что ль? На что черти — не с людьми сравнить — да владею же я ими.

— Ладно. Кстати, царь Кандавл забыл тут щит и меч. Давай-ка сюда, иду в военную службу.

На этом кончается первая картина первого действия; совы начинают опять летать задом наперед, а Гигес, «потрясая мечом, устремляется по пути, указанному волшебницею».

Великолепная декорация, изображающая военный лагерь лидийцев на границе Лидии и Мидии. Пляшут воины, пляшут амазонки, пляшет царица, то есть г‑жа Дор, пляшет лучше всех, и я не удивляюсь, что царь Кандавл приходит от нее в восторг. Между царицей и одним из воинов происходит притворное сражение, причем, как это обыкновенно случается, воин признает себя побежденным, падает и чувствует трепетание сердца, когда меленькая ножка царицы становится на его грудь. А царь Кандавл говорит Низии:

— Ты устала, прелесть моя, — поди усни. Я тотчас же вернусь к тебе, только вот взгляну сам {262} на лагерь. Знаешь, везде свой глаз нужен, а на окружающих положиться нельзя. Эй вы, придворные и часовые, смотреть у меня в оба и охранять царицу пуще глаза!

А придворные и часовые того только и ждали, чтобы царский глаз был подальше. Даже благонравный Гигес, приставленный часовым к царицыной палатке, только и делал, что таращил глаза на публику и не видал, что делается сзади его. А сзади подползали враги, оборванные и лохматые. Гигес заметил их тогда уже, когда сама царица, услышав шум, выбежала из палатки: что, мол, там такое? — отдохнуть не дадут. Разумеется, начинается свалка, и враги побеждены; Гигес, защищая царицу, держит ее в своих объятиях; увидав это, царь Кандавл, возвратившийся с осмотра лагеря, хочет поразить Гигеса:

— Как ты смеешь обнимать?

— Помилуй, о, царь, я хотя и обнимал, однако, не для чего иного прочего, как единственно ради спасения драгоценной их жизни от руки варваров.

— Истинно так, подтверждает царица. Он обнимал меня невинно. А сама, в сторону, говорит: «Какой, однако, прекрасный кавалер этот Гигес!» Царь не слыхал этого и, в порыве великодушия, производит Гигеса в первые сановники. Воздавать, говорит, ему те же почести, что и мне. Раболепные лидийцы немедленно преклоняются перед новым светилом, которое так сконфузилось, что не знало, что делать, между тем как всякий здравомыслящий лидиец знает, что надо тотчас поднять {263} свой нос, который так вырастает, что легко приобретает способность безнаказанно щелкать все посторонние носы.

Второй акт, несмотря на всю роскошь декораций, представляющих обширный амфитеатр, несмотря на роскошь и разнообразие костюмов, несмотря на слона, на котором, в триумфальном шествии, выезжает царица, несмотря на колесницу и лошадей царя лидийского, крайне утомителен и скучен. Г. Петипа, сочинявший танцы, должно быть очень мрачный и скучный человек: он заставляет публику в течение целого часа смотреть хороводные танцы с зонтиками, в которых участвуют и дети. На что царь Кандавл (то есть Кшесинский) любитель этих танцев, однако, я видел, что и ему это надоело, и он ушел за сцену покурить и прохладиться и явился только тогда, когда его Низия приняла участие в танцах. Оно и понятно: все эти «розы», «незабудки», даже сама «бабочка», г‑жа Вазем, бледнеют перед г‑жею Дор, как звезды бледнеют перед солнцем. Сократите, г. Петипа, наполовину этот дивертисмент, разнообразие которого, могу вас уверить, совершенно мнимое и отзывается большою рутиной, вовсе не делающей чести вашей балетмейстерской изобретательности. Вы можете поверить мои слова на публике, которая интерес свой заявляет весьма слабыми, одиночными рукоплесканиями и выразительно зевает. Впрочем, я знаю, что слова мои напрасны: все авторы одинаково самолюбивы и обыкновенно дорожат, как лучшим своим созданием, именно тем, что отзывается больше посредственностью.

{264} Подобно публике, царь Кандавл совершенно увлекся пляской царицы и провозгласил, что не намерен больше поклоняться богине Венере, этому бездушному истукану: «Вот моя Венера, живая, прекрасная. Народы мои, поклоняйтесь ей; прочь статую Венеры — пусть вашей богиней будет Низия». Народы, разумеется, говорят: «Как тебе, о царь, будет угодно».

Все шло прекрасно; но только что царь возымел намерение повалить статую Венеры, как главный жрец воспротивился этому. — Помилуй, говорит, о царь, это богохульство! Гром небесный поразит тебя. — Прочь! Я так хочу. — Я должен, однако, защищать святыню, о царь! — А если я лишу тебя должности, если ты потеряешь хорошее содержание? — В таком случае, я тебе не противник, о царь!

Читатели понимают, что в балете не говорят, а мимируют, и что я перевожу мимику на слова. Ныне сдается, что жрец уступил именно потому, что царь пригрозил ему лишением содержания. Люди всегда люди, и мне кажется, что жалованье во все времена имело огромное влияние на историю. Если даже жрец верил в божественность Венеры, что весьма сомнительно, он все-таки мог рассуждать так: когда-то богиня накажет еще, а может она и помилует, а тут выходи-ка в отставку. Как бы то ни было, я, к стыду своему, рукоплещу царю Кандавлу: он прекрасно сделал, что разбил статую Венеры; но зато я не могу рукоплескать либреттисту, который написал:

«Жрецы и народ с ужасом отворачиваются и закрывают лица. Один Кандавл, стоя посреди {265} преклоненной толпы и как бы вызывая на бой небо и богов, торжествует в своем безумном нечестии».

«Безумное нечестие!» Я не думал до сих пор, что гг. Сен-Жорж и Петипа идолопоклонники. Это, впрочем, делает им честь, ибо доказывает, что они прониклись сюжетом и поступили, как настоящие поэты. Впрочем, люди всегда безумствовали под влиянием жрецов. Заставить обожать, например, аписа! Ведь бык, государи мои, простой бык, из которого делать бы только бифштекс, а он попал в боги! Жрецы уверили глупый народ, что это бык особенный, который родится совсем иначе, чем все другие быки. Оплодотворяющий луч луны упал будто бы с неба на корову, и та зачала и родила сына аписа, т. е. священного быка. Если б мы жили в то время и захотели из филейной части аписа приготовить бифштекс, то это стоило бы нам наверное дороже, чем у Бореля, хотя и у Бореля это стоит недешево. Жрецы могли бы из нас сделать хороший бифштекс, и никто бы им в том не воспрепятствовал. Говорит же Геродот, что одного путешественника, который позволил себе назвать священного крокодила морскою скотиной, предали этому божеству, и оно им позавтракало. Вы понимаете теперь, почему я одобряю царя Кандавла и к жрецам ни малейшего уважения не чувствую: своими застращиваниями и нелепыми баснями они держали народ в отупелом состоянии и не давали жить ему.

Но я делаю отступления, я чувствую, что не гожусь в добросовестные рецензенты, которые с таким {266} беспримерным искусством и беспристрастием передают содержание всякой пьесы, даже лишенной человеческого смысла.

Перо мое не в состоянии описать того великолепия, которое представляет нам третий акт. Каскад живой воды, грот, увитый растениями, огромное зеркало, представляющее водный бассейн, хорошенькие корифейки кордебалета, устремляющие взоры в эту воду и по краям ее выделывающие обольстительные па, отражаясь кверху ногами, и, наконец, г‑жа Дор. Я никогда не мог понять ни одного балетного термина и, по всей вероятности, так и в могилу сойду, но могу засвидетельствовать, что картина выходит премиленькая, особенно, когда танцовщицы заходят за каскад живой воды и зрителям кажется, что они в самом деле купаются. Впрочем, не подумайте, чтобы танцовщицы были раздеты. Напротив, все не только совершенно прилично, но даже, не оскорбляя нравов, можно было бы юбки несколько укоротить.

Я почти убежден, что суровые граждане, питающиеся акридами и диким медом и помышляющие о фаланстерах, возопиют, что все эти балеты — один разврат и пустая трата денег. Может быть, весьма может быть, но, к стыду моему, я должен признаться, что акридами и диким медом питаться не совсем удобно и что я потерял всякое желание к устройству фаланстеров, о которых теперь прилично думать только таким высокопоставленным лицам, как императрица Евгения. О ней на днях новая официозная газета, «Le dix Décembre», сказала, желая ее зарекомендовать как наилучшую регентшу, {267} что она глубоко изучила «экономическая и финансовые проблемы», что она отличается в этих предметах «смелостью, даже дерзостью своих мнений» и что за ее убеждения по социальным вопросам заставили прозвать ее с первой юности фаланстеркой.

Увы, царице Низии готовится удар. Разгневанная Венера шлет на Лидию бедствия и объявила жрецам (жрецы всегда уверяют, что они беседуют с самими богами), что бедствия окончатся тогда лишь, когда царица лишится короны. Кандавл противится; но вдруг собираются тучи, раздается гром, сверкает молния — Кандавл трусит; не будучи в состоянии объяснить грозу иначе, как гневом богини, и забыв разузнать, не собралась ли гроза прежде появления жрецов, снимает с жены своей корону. Жена, понятно, в отчаянии и бешенстве. — Ничего, утешает Кандавл, ты все-таки останешься моей любимой наложницей.

Тут является пифия и предлагает Низии чашу с ядом: «отрави его, что с ним церемониться». Царица трепещет: ей, как говорится, и хочется, и колется. Это происходит в то время, когда царь почивает. Пифия медленно скрывается за портьеру, как только царь проснулся. Понятно, что, едва проснувшись, он начинает амурничать с Низией, обнимает, целует ее, влечет на благоуханное ложе; Низия показывает, что она тоже исполнена чарами любви, обвивает шею Кандавла руками, извивается вокруг его змеею, обольстительным взором пронизывает его, но влечет не к благоуханному ложу, а поближе к портьере, за которою спряталась пифия, {268} не перестающая оттуда высовывать соблазнительную чашу. Эта ехидная тварь подползает к Низии, подает ей яд, и та, одной рукой обвивая шею мужа, другой подносит ему чашу, выпей, говорит, за мое здоровье. Царь пьет и в муках умирает, успев назвать своим преемником Гигеса. Гигес же берет корону и возлагает ее на Низию: «Я, говорит, буду царем, а ты моей царицей».

— Я всегда думала, что вы вежливый кавалер, с радостной улыбкой замечает царица.

Вы видите, что драма начинается собственно тут, и г‑жа Дор выказала замечательный драматический талант в сцене, когда она обольщает царя и в то же время обращает свои взоры, исполненные невольного ужаса, к роковой портьере. Тут актриса подавляет танцовщицу, и зритель, видящий борьбу страстей, сам проникается чувством ужаса гораздо больше, чем от грома и молнии, хотя они сделаны с совершенством бесподобным.

В последней картине на долю Низии выпадает роль леди Макбет: во время брачного пира с Гигесом, из-под полу является царь Кандавл с седою бородой: при жизни она была у него черною, из чего следует, что он ее красил без ведома Низии. «Боги, какое чучело!», — вскрикивает она и в ужасе бросается в объятия Гигеса; но видите уж тут, благодаря поспешности, с какою г. Кшесинский бегает под полом; она садится на трон — за спиной ее снова он; для храбрости она хочет выпить вина и подбегает к столу — царь Кандавл наливает ей; он преследует ее всюду и рычит: «умри, преступная жена!» Так как этого урода {269} видит только одна царица, то все окружающие беззаботно и даже с увлечением предаются пляскам; перемогая ужас, она раздирает одежду, остается в короткой юбке, и как безумная, начинает бешеный танец, проносясь по сцене буйным вихрем. Это последнее усилие, последнее напряжение сил — она падает навзничь и мгновенно умирает. Все в ужасе. Из‑за кулис выдвигают хрустальный дворец с облаком, на котором стоит Венера, окруженная маленькими воспитанницами театральной школы, и, указывая на лежащую без дыхания смертную, дерзнувшую соперничать с богиней вечной красоты, вещает: «так караю я тех, кто имеет безрассудство смеяться надо мною в операх Оффенбаха». Занавес падает; г‑жу Дор вызывают много и по заслугам.

В тот день, когда строки эти являются в печати, царицу Низию будет изображать г‑жа Вергина, одна из надежд российского балета; по всей вероятности, этот случай даст возможность патриотам показать, что родное им ближе и дороже, и г‑жа Вергина будет иметь колоссальный успех; но я сильно сомневаюсь, чтоб она приблизилась к заезжей гостьей.

Некоторые рецензенты упрекали гг. Сен-Жоржа и Петипа за то, что они не придерживались Геродота; по моему мнению, они за это не упреков заслуживают, а похвалы, ибо из рассказа греческого историка никакого поучения вывести нельзя, кроме того, что лидийскую царицу нельзя видеть обнаженною, между тем как из балета гг. Сен-Жоржа и Петипа неукоснительно следует, во-первых, что {270} добродетель торжествует, а порок наказан; во-вторых, что даже такие легкомысленные и порочные боги, как Венера, пользуются правом наказывать смертных жестоко.

17 ноября 1868 г.

# **{271}** Письмо к Вере Александровне Лядовой

Милостивая государыня! Вы очень быстро приобрели известность и пожинаете лавры из зеленных лавок, ваше имя гремит в Петербурге, хотя этот гром имеет все качества того грома, который сковал кузнец для Калхаса; вы затмили немного славу г‑жи Девериа и заставили знатоков пикантных пьес обсуживать ваши движения, разбирать вашу игру; вы доказали, что и русская актриса может соперничать с французской, и все это досталось вам ужасно легко. Вы не знаете тех терний, сквозь которые приходится пробираться даже даровитой драматической актрисе, принужденной употребить весь запас своего таланта и чувства, чтобы сделать что-нибудь из роли неблагодарной, или чтоб создать типическое лицо в пьесе замечательной.

Материал «Прекрасной Елены» совсем особенный и превосходно был разработан г‑жей Девериа. Вы изучили ее до малейших подробностей и внесли {272} в исполнение роли будто бы нечто свое, большую скромность, даже наивность — так, по крайней мере, говорят некоторые. Но я не разделяю этого мнения: у вас просто не хватило ни пикантности, ни смелости, ни живости, ни разнообразия, которые отличали игру г‑жи Девериа. Главное же — у вас не хватило смелости: в этом убедился я по вашим фотографическим карточкам, которые продаются в магазинах, в особенности по двум группам: на одной вы сидите с г. Сазоновым, на другой с г. Сазоновым и г. Марковецким; обе группы относятся ко второму действию «Прекрасной Елены».

Вы сидите на кресле; г. Сазонов на коленях перед вами и вас обнимает, придав своему лицу то выражение, которое бывает у мужчин в некоторые моменты; особенность этой группы та, что вы обнажили свою, совсем неграциозную, ногу выше колена, тогда как на сцене вы этого не делаете. У вас хватило смелости сделать это у фотографа, г. Бергамаско, и не хватает ее для воспроизведения на сцене. Вторая группа изображает ту сцену, когда Менелай застает свою Елену с Парисом en flagrant délit. Г. Сазонов держит вас в своих объятиях, и если б я написал здесь, как он держит, как расположены его руки по вашему стану, то редактор «Спб. Ведомостей», наверное, вычеркнул бы это место; поэтому я и не распространяюсь, хотя у меня хватило бы смелости и искусства на описание этого положения, которое, как я опять должен заметить, вы воспроизводите на сцене в более скромном виде, или, лучше сказать, держит г. Сазонова на более скромной ноге.

{273} Вот поступок, на который г‑жа Девериа никогда не решалась; я, по крайней мере, никогда не видал и ни от кого не слыхал, чтоб эта артистка снималась таким образом и пускала такие карточки в продажу. Не можете ли вы заключить из этого, что она обладает тактом, которого у вас нет? Правда, за окнами некоторых магазинов можно встретить карточки, предназначенные для стереоскопов, более нескромные, чем ваши; но женщины, фигурирующая на них, неизвестны, и притом… притом это даже не женщины, а несчастные создания, находящиеся в ведении полиции.

Я напрасно теряюсь в догадках, чтоб решить вопрос: для какой цели вы сняли эти группы? Вы желаете увековечить великие моменты вашей артистической деятельности? Но в таком случае вы избрали совсем плохие моменты: подобные бывают в жизни женщин самых бездарных. Вы желаете, быть может, дать материал скульптору для мраморной группы? Но смею вас уверить, что формы ваши не обладают той пластической красотой, которая может увлечь художника, и притом группа все-таки крайне ординарна. Советую вам взглянуть на «Царя Кандавла» и научиться там пластике, красоте и живописной оригинальности групп; обращаю ваше внимание в особенности на две группы: одну составляют Низия, Амур и Адонис (г‑жа Дор, д‑ца Станиславская и г. Гердт), другую: Низия и Царь Кандавл (г‑жа Дор и г. Кшесинский) в пятой картине. Это сцена обольщения, напоминающая, по замыслу, ночную сцену Париса с Еленой. Но какая разница в исполнении!

{274} Вообще же красивых поз у г‑жи Дор весьма много, и, однако, я убежден, что она вовсе не думает о воспроизведении самых пикантных у фотографов. И знаете ли почему? Потому что у ней все это делается само собою, вследствие природной и развитой грации, чего у вас вовсе нет; она не повторяется, она разнообразна, как разнообразен вообще истинный талант. Вы же просто заучили два положения и, чтоб придать им пикантность и привлекательность в глазах толпы, в одной обнажили ногу до невозможности, в другой поставили Париса… в неловкое положение.

Извините, м. г., что я взял на себя смелость сказать вам несколько истин; я не позволил бы себе этого, если б вы сами не дали на то право публичною выставкой карточек. Домашняя жизнь — для меня святыня, в которую я никогда не решусь проникнуть и которой никогда не обнаружу. Но жизнь публичная — другое дело: я здесь хозяин в некотором роде и имею право назвать черное черным и белое белым. Набрасывая это письмо, я имею в виду не вас одних, многоуважаемая Вера Александровна: я желал бы предохранить от подобных ошибок и других артисток, которые могут дорожить своею репутацией не менее вас.

Я знаю, что делаю рекламу вашим карточкам, и молю Бога, чтоб это могло вас утешить. Впрочем, остаюсь с чувством искренней преданности незнакомый вам незнакомец.

17 ноября 1868 г.

# **{275}** Г‑жа Делапорт

Пусть г‑жа Струйская и другие молодые актрисы, ее товарки по искусству, взглянут на г‑жу Делапорт в пьесе «Les inutiles». Это далеко не лучшая ее роль, но тут больше, чем где-либо, можно видеть, что можно делать из роли ничтожной, едва намеченной. Особенно поразительна одна сцена в третьем акте. Женевьева, молодая девушка, считающая себя некрасивой, втайне любит Поля. Вечер. Она одна в комнате, окно которой выходит в сад. Сев за фортепиано, она начинает петь романс о любви и вдруг замечает, что Поль остановился у окна и слушает ее. Она пугливо встает из-за фортепиано, а Поль начинает говорить о природе, о прекрасном вечере, о счастии бродить вдвоем в это время в саду, слушать веянье ветерка, наблюдать за переливами лунного света и теней. Но кто пойдет с ним, человеком бесполезным, лишним, изжившим жизнь на пустяки, {276} а между тем в нем еще не все умерло, он чувствует в себе прилив душевной силы, он готов начать новую жизнь, если б нашлось существо, готовое отдать ему сердце. Словом, красноречивое и довольно длинное объяснение в любви. Женевьева прерывает его монологи короткими фразами, боязливо выражающими ее душевное состояние. По-видимому, весь перевес на стороне актера, который играет Поля: его роль снабжена такими эффектными фразами, такою задушевностью, таким искренним чувством! Но вы не слышите и не видите г. Дево (Поль): все внимание ваше поглощает г‑жа Делапорт, которая во время монологов своего возлюбленного, переживает целую душевную бурю, боязливо, застенчиво выражающуюся, но вы ее видите и чувствуете. Сцена почти пантомимная, но столько жизни, столько правды, столько драматического движения умела в нее внести даровитая артистка! А когда эту сцену прерывает своим появлением опекун Женевьевы, когда Поль скрывается незаметно, — испуг, смущение, радость, радость девушки, которая поняла, что ее любят, испуг и смущение перед человеком посторонним, от которого желаешь скрыть душевное волнение и не можешь, потому что оно бьет через край — все это быстро проходит по лицу, по всей фигуре артистки и решительно наэлектрилизованного зрителя.

Вот другая сцена. Женевьева стоит перед зеркалом и вплетает себе в голову розу. За этим занятием застает ее Поль; девушка так смущается, что ни слова не противоречит Полю, который берет розу и вплетает сам ее в головной убор девушки и любуется ею. Но надо видеть эту {277} молчаливую позу смущения, надо видеть тот взгляд, который бросает Женевьева на Поля, надо видеть то страдание, которое изображается на лице ее, когда входит на сцену старый шалопай, барон Тревьер, прескверно изображаемый г. Пешна. Поль не унимается, он обрывает листики другой розы и, обсыпая ими Женевьеву, говорит:

— Это нимфа лугов, любимая нимфа Флоры, — нет, — это сама Флора, и я приношу ей мою жертву.

Девушка не может долее выносить этого унижения, этой насмешки — она уверена, что это насмешка — и, рыдая, убегает. При мало-мальски неровном исполнении, эта сцена могла произвести смех в партере, который вообще смешлив и к поэтическим безделкам глух, — но г‑жа Делапорт глубоко трогает своей молчаливой игрой, и в партере — взрыв рукоплесканий.

Пусть посмотрят русские артистки на игру г‑жи Делапорт и уразумеют, что значит сценическая правда, что значит жить на сцене, а не играть только известную роль. На Александринской сцене вы тогда только поймете взаимные отношения действующих лиц, когда эти лица объяснятся довольно пространно. Г‑жа Делапорт, если вы внимательно будете следить за игрой, умеет тотчас дать понять, в каких отношениях изображаемое ею лицо находится к другим лицам. Прежде, чем произнесла она слово о любви своей к Полю, она показала свою симпатию к нему вниманием, с которым она ловила его речи, хотя и не к ней обращенные, теми подавленными вздохами, которые у нее вырывались как бы невольно, и равнодушием {278} ко всему окружающему. Зритель тотчас видит, какая преобладающая идея засела в голове девушки, какое чувство волнует ее. Повторяю: она живет на сцене, а не играет, она вполне представляет собою идеалы той драматической школы, которая стоит за естественность, за простоту и правду, и гонит ходульность, которой причастны даже наиболее даровитые представительницы французской труппы.

8 декабря 1868 г.

# **{279}** На этой неделе умер Даргомыжский

На этой неделе умер Даргомыжский. Как жаль, что Россини, недавно умерший для макарон и давно для музыки, не приехал умереть к нам! Какие бы мы ему похороны сочинили! Даже подумать страшно о том великолепии, которое мы выказали бы: серебряный гроб заказали бы Сазикову и надпись на нем вырезали бы: «Благодарная Россия великому композитору, почтившему ее своей кончиной». Весь Петербург принял бы участие в похоронной процессии, и при том с такою ревностью, что, несмотря на распорядительность полиции, несчастных случаев было бы множество.

В своих стремлениях мы высоки, но как раз настолько, чтоб насмешить почтенных европейцев, а иногда даже внушить им к нам чувство пренебрежения. Наши выспренние полеты обыкновенно не превосходят полета вороны. Благородная птица! Я не ошибался, когда думал, что ты служишь эмблемой {280} наших благородных стремлений, в том патриотизме, который нередко имеет именно твой взмах, твои крылья, твои тонкие инстинкты.

Не думайте, что я желаю сравнивать Россини с Даргомыжским. К чему сравнения, когда они обыкновенно никого не убеждают, а только дают повод праздной и легкомысленной толпе к нареканиям на дорогие имена, возбуждая в ней иногда даже ярость и деспотические поползновения. Наша толпа именно этим свойством отличается, и терпимости мнений у ней весьма мало, как мало и рассудительности. Принимая довольно часто деревянные кумиры за самих богов, она постоянно выражает желания, чтоб и все так думали, в страхе тряслись, когда она трясется, и славословили, когда славословит она.

12 января 1869 г.

# **{281}** Значение комедии г. Островского «Горячее сердце»

Купец Курослепов, он же городской голова, нажил капитал, то есть награбил его, а вместе с капиталом и честь: чем больше капиталу, тем больше чести, рассуждает он здравомысленно. В почете доживая век свой, он распространяет вокруг себя благодеяние самодурства, но самодурства сонного, апатичного, словно усталого в непрестанной работе. Он спит и день и ночь, так что действительность мешается у него с сонными видениями; просыпаясь, он волочит за волосы приказчиков, как бабы белье полощут — по остроумному его выражению, бранится и презирает все на свете презрением круглого невежды и дурака. Человеческих чувств в нем так же мало, как в любой скотине его двора, а потому его можно назвать просто скотом, едва двигающимся от жиру, но твердо уверенным, что все обязаны ему подчинением {282} и послушанием. Рядом с ним городничий Градобоев, смотрящий на вверенный ему город, как на послушное стадо.

— До Бога высоко, до царя далеко, а я у вас близко, значит, я вам и судья. Как же мне вас судить теперь? Ежели судить вас по законам, так законов у нас много… Сидоренко, покажи им, сколько у нас законов.

(Сидоренко уходит и скоро возвращается с целой кипою книг).

— Вон сколько законов! Это у меня только, а сколько их еще в других местах! Сидоренко, убери опять на место. И законы все строгие: в одной книге строги, а в другой еще строже, а в последней уж самые строгие.

— Верно, ваше высокоблагородие, так точно, горланит стадо граждан.

— Так вот, друзья любезные, как хотите: судить ли мне вас по законам, или по душе, как Бог мне на сердце положил.

— Суди по душе, будь отец.

И судит он по душе, которую считает выше законов: того в арестантскую, того к себе на огород, того в солдаты за общество: в последнем случае помогает ему городской голова.

Согласие властей удивительное: они вместе пьют, друг друга ругают в глаза, друг друга обманывают, и, однако ж, согласие царствует между ними, конечно, во имя того мудрого принципа, которому они служат. Новейшая формула о противопоставлении земского элемента и элемента административного не была известна в те блаженные времена; и администратор {283} и представитель земства живут согласно и знают друг другу цену. Когда земский человек спрашивает администратора:

— Скажи мне по душе, вовсе я рехнулся, или нет?

— Нет, не вовсе, еще погуляй. Когда совсем рехнешься — я тебе скажу, отвечает администратор.

— Ну, ладно. Обноси гостей, дочка! Администратору еще не кажется, что небо валится, что небо раскололось, как это кажется земскому человеку: он еще настолько в уме, что считает выгодным для себя иметь совсем безумного соправителя, от которого никакого соперничества уже ждать невозможно. Говорят, что это карикатура? Положим, что карикатура; но разве карикатура не есть доведение какого-нибудь принципа или его воплощения до первобытной, простейшей, грубой его формы? Такая карикатура существовала в самой жизни во всей своей целости и неприкосновенности; но мы добродушны, забывчивы и немножко избалованы настоящим. «Ну, какая польза от вашей образованности, коли вы не умеете стоять перед начальником?» — сказал во времена Курослеповых один полковник офицеру из студентов. «Мне нужны не умники, а исполнители», — сказал в то же время один администратор, пост которого был повыше городнического. А зачеркивание в поваренных книгах «вольного духа» и в медицинских «цесарского сечения», — разве все это не карикатура, находившая, однако же, место в жизни? Обо всем этом нам теперь странно вспомнить, потому что мы действительно выросли и хотели бы забыть некоторые факты из прошлого.

{284} После «Горячего сердца» остается впечатление определенное: диковинные городничий и голова — оба безголовые, но оба с палкой, к которой граждане чувствуют нелицемерное почтение; головиха в связи с приказчиком мужа и ворует деньги у сего последнего, чтобы ублаготворить возлюбленного; это воплощение неразборчивого разврата душевного и телесного. Хлынов, богатый подрядчик, наворовал от казны столько, что поливает дорожки в своем саду шампанским и от всяких безобразий отделывается деньгами. Его орда, с хозяином во главе, надевает костюмы разбойников и идет в лес пугать прохожих; люди, не лишенные ума и дарований, потворствуют глупостям богатых и сильных, потому что другого исхода не было, а иногда, при случае, останавливают их, мягкими же средствами, от глупостей слишком вредных. Сила солому ломит — хорошо и то, если она хоть на минуту отдых соломе даст — вот мудрое правило, которым они руководствуются; в конце концов, однако, они должны сказать про себя, как Гаврило: «у меня очень много чувств отшибено, какие человеку следует. Я ни ходить прямо, ни в глаза людям смотреть — ничего не могу». Все это дает нам один из тех веселеньких пейзажиков всеобщего самодурства, самодурства градоначальнического, общественного, семейного, за которым скрывается и горький плач, и подавленные стоны, и отчаяние, и в результате — отсутствие или пришибенность многих чувств, какие человеку следуют. Для порядка следовало иметь только те чувства, которые гармонировали с беспрекословным послушанием всякому, кто был сильнее вас.

{285} Но если комедия г. Островского воспроизводит перед нами исчезнувший или исчезающий мир, воспроизводит с талантом, то почему же она имела успех незначительный, почему относятся к ней многие, как к произведению слабому, слабейшему даже, чем водевиль «На всякого мудреца довольно простоты»? Причина этому лежит, во-первых, в отсутствии внешней технической отделки, в плохом ведении интриги, в эпизодичности многих сцен и, как следствие этого, растянутости комедии, и, во-вторых, в обидной несовременности сюжета, который многим кажется карикатурою, потому что эти многие не поняли, а не поняли потому, что г. Островский воспроизводил знакомый ему мир с помощью одного художественного инстинкта. Г. Островский наскоро набросал сцены одну за другой, причем некоторые вышли бесподобны, но либо лишни, либо так мало развиты, что кажется, будто драматург с умыслом не пользовался очень благодарными положениями, замалевывая их различными пустяками. Комизм языка скрадывает эти недостатки в чтении, но на сцене они бросаются в глаза самому обыкновенному зрителю. Оттого «Горячее сердце» гораздо лучше в чтении, а водевиль «На всякого мудреца» гораздо лучше на сцене, где он смотрится с некоторым удовольствием благодаря довольно ловкой технической постройке. Я смею думать, что при следующих представлениях «Горячего сердца» публика раскусит ее больше, и пьеса займет принадлежащее ей место, особенно, если б г. Островский согласился немножко погладить ее для сцены. Судом публики никогда не стоит пренебрегать, и если б {286} г. Островский был в театре, он заметил бы все то, что удобно в чтении и неудобно, и скучновато на сцене. Пьесе необходимо дать больше соразмерности в частях, отчего она выиграет в движении и рельефности некоторых бесподобных сцен, напоминающих лучшую пору деятельности г. Островского, по выпуклости характеров, не совсем доделанных.

Лучший, самый симпатичный характер в пьесе — Параша; это именно «горячее сердце», девушка с порывчатым, но притом довольно постоянным характером, с жаждою любви и воли, даже, если хотите, с семенами самодурства, привитыми окружающей средой. Это не мечтательная Катерина, не «светлый луч в темном царстве», то есть явление не исключительное, а встречающееся довольно часто в русской жизни. Она отлично понимает свое положение в семье и к окружающему относится с совершенною определенностью: с развратной мачехой грызется зуб за зуб, не уступая ей шагу, сонному, но дурливому отцу не показывает ни любви, ни грубого противодействия, потому, во-первых, что отец родной — все-таки отец, каков бы он там ни был, во-вторых, и потому, что он может ей пригодиться. В сущности, она ставит его невысоко, да и не может ставить, потому что видит, как жена его обманывает, как он пьянствует, как несправедлив и туп. В неважных вещах она готова ему подчиниться, но в минуты страстного порыва, когда дело идет о целой жизни, она ни за что не пожертвует собой и решительно пойдет туда, куда зовет ее преобладающее чувство. Она сама, {287} конечно, может сделать ошибку и потом раскаиваться; но такие натуры упорны довольно продолжительно, и мысль о сделке приходит им тогда, когда сделка уже невозможна; под влиянием порыва, они готовы на все: и на великую жертву, и на великое преступление. Узнав, что отец хочет ее за побег провести по городу на веревочке и потом запереть в чулан, она грозит поджечь родительский дом и отдать его на грабеж мнимым разбойникам. И она сделала бы это, если б было произведено насилие подобного рода. Полюбив бедного купеческого сынка и готовая для него на все жертвы, Параша вдруг узнает, что он оказывается такой тряпкой, что поступает шутом к богатому дураку. Она бросает его и выходит за другого. Некоторые находили это неестественным в простой девушке, но кто знает русскую жизнь хоть немножко, тот увидит здесь явление довольно обыкновенное. Мужчины-тряпки вообще противны женщинам, и они скорей простят злодейство, чем трусливую подлость.

Вообще характер Параши представлял превосходную тему для драматических положений: г. Островский, к сожалению, развил его не вполне, и даже напустил в подобный характер некоторую долю совершенно чуждой ему сантиментальности, что, впрочем, в игре г‑жи Струйской, против всякого ожидания, сгладилось. Если г‑жа Струйская приложит старание и отбросит ненужную молодцеватость и ухарство, то роль Параши будет лучшею ее ролью.

В этот сезон, когда преобладающим элементом были «еленофильство» и идиотизм старых водевилей, возобновленных то для г‑жи Лядовой, то {288} для г‑жи Яблочкиной 2‑й, г‑же Струйской не давали благодарных, ролей, и публика стала забывать ее, зато выступила г‑жа Яблочкина 1‑я, супруга режиссера, что рекомендует заботливость хорошего мужа. Но публика, по легкомыслию, всегда ей свойственному не умеет ценить на сцене супружеских добродетелей. Читателям известно, что я никогда не щадил недостатков г‑жи Струйской; но нельзя сомневаться в том, что у ней есть талант, как нельзя сомневаться и в том, что у г‑жи Яблочкиной 1‑й таланта никакого нет; она даже плачет не только хуже г‑жи Струйской, но даже хуже г‑жи Глебовой. Кроме того, у г‑жи Яблочкиной орган чрезвычайно слабый и из дальних рядов кресел кажется некоторым писком. В виду всего этого, меня всегда чрезвычайно удивляли два‑три голоса, которые ее вызывают обыкновенно, и еще больше удивляла постоянность, с какою сия актриса, мнящая заменить собою г‑жу Струйскую, выходила на этот зов. Зато, как тупо она раскланивается: точно видишь перед собою учительницу танцевания в институте благородных девиц. Недавно, в «Биржевых Ведомостях», рецензент их отнесся к игре г‑жи Яблочкиной 1‑й в «Мещанской Семье» неодобрительно; г. Авдеев немедленно преломил с ним копье и выразил похвальную боязнь, что как бы г. Яблочкин не воспретил своей супруге, после такого отзыва, появляться на сцене. Увы, опасение сие напрасно и ни на чем не основано, ибо даже самая всемирная история показывает нам, что семейные интересы всегда ставятся выше интересов общественных.

{289} Я понимаю «еленофильство» во всей его законности и бессмыслии; но непонятно мне отсутствие в нынешнем году на сцене лучших пьес Островского, Потехина, Сухово-Кобылина. Могут возразить мне, что публика смотреть их не хочет. Но чем объяснить мне следующий факт: когда недавно, нечаянно, назначена была «Гроза», то билеты еще накануне были разобраны, и театр дрожал от рукоплесканий. Мне кажется, что есть же значительная часть публики, требования которой столько же законны, как и требования еленофилов, а драматический театр не есть собственность какого-нибудь антрепренера, а есть собственность казны, которая должна же иметь и цели эстетические, кроме целей коммерческих.

2 февраля 1869 г.

# **{290}** «Прекрасная Елена» и другие пикантные вещи в Великом посту

Вам известно, что я, по мере сил и возможности, отстаивал необходимость театров в Великом посту; но вам неизвестно, что я очень рад тому, что театров в Великом посту не бывает. Семь недель не ходить в театр, не видать ни актеров, ни авторов, ни театральных рецензентов, — да вы не можете вообразить себе того наслаждения, какое доставляет мне это простое обстоятельство. Бывало, сидишь пять часов сряду собственно для того, чтобы услышать одну неглупую фразу и тысячу пошлостей и сообщить читателям, что пьеса глупа и бездарна, что актеры были посредственны, исключая г. Z или г. X, которые были выше посредственности, что автора в театре не было, потому что ему шикали, что декорации хороши и меблировка комнат соответственна. В антракте идешь курить в душную, маленькую комнату, которая {291} не штукатурилась со времен Алексея Михайловича и украшена портретами артисток, которые фигурировали еще при Бироне, и диваном, который делал русский столяр времен Петра Великого. Но и в этой комнате находишь больше развлечения, чем в театральной зале, ибо созерцание древнего дивана и древних артисток поучительнее созерцания новых артисток и новых диванов. И от этой-то тоски избавляешься на семь недель и избавляешь от нее своих читателей! Благодарение Богу и тем, которые пекутся о нашем спасении. Я, конечно, не спасусь от ада, как предрек мне недавно г. Аскоченский, пригрозив мне даже примером Вольтера, местопребывание которого г. Аскоченскому достоверно известно; но спасусь от театральной тоски на семь недель. Мне и этого довольно.

Однако, вы в праве мне сказать, что интересуетесь гораздо больше собственной, чем моей особой. В этом никто не сомневается, и ваши желания предупреждены: вы яростно стремились на «Прекрасную Елену» в мясоед — она от вас не отнята и в посту; она будет представлена в понедельник на второй неделе заботливостью капельмейстера Э. А. Кламрота, и не только она одна, но вместе с другой опереткой — «Все мы жаждем любви». Конечно, оперетки пойдут не целиком, но в отрывках обстоятельных: г. Монахов пропоет куплеты из «Все мы жаждем любви», г‑жа Лядова пропоет знаменитый куплет «Кувырком» из «Прекрасной Елены» и куплет из «Герцогини Герольштейнской» — «Как люблю я военных». Кроме {292} того будет представлено несколько «весьма живых картин» из «Прекрасной Елены». Чего же еще надобно? Вам больше дают, чем в мясоед: пикантные куплеты, пикантные картины, и даже «Герцогиню Герольштейнскую», которая разрешена только для Великого поста. Если вы не преисполнитесь благодарностью, я сочту вас за людей неблагонамеренных и тем оскорблю насмерть: вы так легко оскорбляетесь.

Живой пример тому — поступок г‑жи Лавровской.

Это превосходная певица отказалась от подарка, отказалась потому, что это противоречило ее убеждениям. В Петербурге есть значительное количество субъектов, которые вообще не особенно вежливы к людям, поступающим согласно своим убеждениям, а не по той мерке, которая заготовлена давно и не заменена еще особым распоряжением. Представьте же себе негодование этих господ и госпож, когда актриса, простая актриса, поступила так, как ни один актер и ни одна актриса с сотворения мира не поступали. На что маркиза де-Ко, супруга шталмейстера императора французов, и та подарки принимает и прижатием руки к сердцу выражает благодарность, а какая-то г‑жа Лавровская от подарка отказывается. Это слишком оскорбительно, и в бедную женщину посыпались упреки и насмешки со стороны оскорбленных. Всякий старался объяснить ее поступок по-своему, по количеству той дряни, которая от молодости лежала в глубине его души. Одни уверяли, что артистка не приняла подарка потому, что хотела порисоваться, и предписывали ей свою программу:

{293} — Она должна была принять подарок, рассуждал один почтенный человек, и затем попросить у публики слова. Когда в театре все стихло бы, она должна была поблагодарить в полных выражениях публику и, в заключение, сказать: я жертвую этот подарок голодающим.

Так было бы действительно эффектнее, но было бы хуже уже по тому самому, что на эффект било бы.

Г‑жа Лавровская поступила проще, как вообще поступают люди с убеждением, не делающие из него предмета для воздействия на близорукую толпу.

Другие уверяли, что артистка не приняла подарка потому, что он был малоценен (я слышал, что он стоил 800 р.). Я уж не говорю о грязноватости самого предположения, но можно ли было женщине, в специальность которой не входила оценка золотых и бриллиантовых вещей, издали узнать цену подарка? Кроме того, г‑жа Лавровская приняла букет, который вовсе не имел никакой цены, но был для нее дорог, как рукоплескания, как вызовы. Развитие этой мысли смотри дальше.

Третьи просто оскорблялись потому, почему оскорбился бы барин, если бы лакей не принял шубы с его плеча.

— Как она смела? — говорят они. Что она такое? Актриса — больше ничего.

То пренебрежение, с которым выражались при этом об актрисе вообще, конечно, нисколько не оскорбительно для актрисы, себя уважающей, но оно указывает, что в мнении некоторой части общества, {294} мало развитой и мало имеющей понятия о человеческом достоинстве, актер — птица не важная, нечто, вроде скомороха. Я должен сказать, однако ж, что такое мнение весьма близоруко: актер может служить своему искусству, не насилуя и не продавая своих убеждений, между тем как другие должны постоянно делать уступки даже не общественному мнению, а своему посредственному и непосредственному начальству, то есть продавать за деньги и за ласку всю свою нравственную сущность.

Четвертые говорят, что г‑жа Лавровская поступила непрактично. С этим мнением можно согласиться и затем, не перечисляя других мнений, хладнокровно поставить вопрос так: публика имеет право подносить сценическим деятелям подарки, и сценические деятели имеют право принимать или не принимать их. Отношения могут существовать совершенно свободные. Артистка, действительно служащая искусству и себя уважающая, имеет тем больше прав отказаться от подарка, что сплошь и рядом подарки не имеют ровно никакого отношения к искусству. Сколько видели мы примеров, что артистки с талантом микроскопическим, но показывавшие себя в пикантных положениях, получали подарки, даже многочисленные, а действительно заслуживавшие поощрения не получали оных. Почему? Потому что подарки подносит обыкновенно не публика, а некоторые тузы, имеющие свои собственные соображения относительно обдариваемых. Это все знают, но вот пример, который не все знают.

{295} Одной известной танцовщице (г‑же Дор) поднесен был в нынешний сезон довольно ценный подарок, якобы от публики. Танцовщица приняла его. На другой день является к ней господин и объявляет, что устроил подношение и на собственный счет именно он. Господин учащает визиты и довольно нахально выражает претензии на… благодарность со стороны артистки. Танцовщица выгнала его в одно прекрасное утро. Он пришел в бешенство, и только друзья убедили его проглотить обиду и не подавать жалобы мировому судье, ибо он, не шутя, намеревался представить к танцовщице иск в ту сумму, в какую обошелся ему подарок.

Вот вам ценители и судьи, вот клика, смотрящая и оценивающая искусства, с известной точки зрения. Представители этой клики не делали г‑же Дор шумных оваций, потому что у г‑жи Дор отец и мать. Они так и говорили: «что Дор? у нее отец и мать!..»

Таким образом, в подарках, подносимых артистам и артисткам, выражаются сплошь и рядом либо грязноватые цели, либо навязчивое меценатство, то меценатство, которое благоволило когда-то к литераторам. Став самостоятельной, литература отказалась от этого покровительства; тогда оно укрылось в театральном мире. Г‑жа Лавровская сделала первый шаг к тому, чтобы лишить меценатство опоры и в этом мире, и сделать судьею талантов общественное мнение. По всей вероятности, г‑жа Лавровская не придает своему прекрасному поступку такого значения, но он, несомненно, его {296} имеет, в этом его нравственная сила и красота, и это поняли театральные заседатели и судьи. В том и причина их гвалта, причина их обиженности. Кроме того, они оскорбились потому, что дан урок той пошлой и бездонной расточительности, которая сыплет золотом у ног даже таких итальянских развалин, как Марио, сыплет в то время, когда на вашу щедрость имел бы больше права рассчитывать голодный народ. За этими непременными заседателями и судьями оскорбилось все то, что поклоняется рутине, что пропитано тупым мещанством, что видит в самостоятельности артистки как бы посягательство на свои права, то есть на свое безличие.

Как превосходная певица, получающая, однако, не очень большое жалованье, сравнительно с итальянскими посредственностями, г‑жа Лавровская поступила непрактично, недостаточно обдумав великую истину, что один в поле не воин, что театральный мир есть по преимуществу мир интриги и мелких тщеславий; но, как женщина, она поступила не только прекрасно, но и практично, если только практично иметь на своей стороне все порядочное и нравственно здоровое. Смею даже думать, что и масса публики на стороне артистки. Если б, паче чаяния, наша публика враждебно отнеслась к такому прекрасному поступку, г. Лавровская всегда имела бы возможность найти помещение своему великолепному голосу и таланту у народа более самостоятельного, более развитого и не зараженного крепостническими замашками. Уже давно было сказано, что на родине никто пророком не бывает, а мы {297} по преимуществу такой народ, который своих пророков не признает и требует патентов заграничных. Говорят, г‑жу Лавровскую давно приглашают англичане, и если она не уехала еще, то единственно потому, что действительно любит свою родину и желала бы служить ей; понятно, однако ж, что если родина требует заграничных патентов, и не умеет ценить самостоятельности, то приходится оставить ее, как это ни горько. Пусть она услаждает свой слух преимущественно иностранцами и даже прибегает к детским уловкам, чтобы обмануть себя. Мне рассказывали, что на масленице, во время представления «Роберта», где Патти не пела, Большой театр был пуст. Злые языки сочинили анекдот, будто бы это так встревожило начальство, что оно послало рассыльных в соседний Мариинский театр приглашать публику на итальянцев даром.

3 марта 1869 г.

# **{298}** Гг. Шумский, Самойлов, А. Григорьев, Садовский и Васильев 2‑й

Вот уже несколько лет сряду я посещаю Александринский театр и ни разу, решительно ни одного разу, не выносил я из него такого наслаждения, которое доставил мне г. Шумский своею игрою в «Воробушках», в роли Телятева, которую у нас исполнял г. Самойлов. Г. Самойлов исполнял ее очень хорошо, но до того совершенства, до которого доведена она у г. Шумского — далеко. Шумский-Телятев — само совершенство, живой человек, который ни разу не изменяет себе! У г. Самойлова были места превосходные, у г. Шумского — все превосходно; г. Самойлов как бы сам смеялся над личностью, которую изображал, как бы вносил в нее свое собственное воззрение, старался представить ее комичной; г. Шумский сливался с Телятевым, т. е. создал тип, который запечатлевается в памяти вашей надолго. У г. Самойлова {299} Телятев был просто исключением из общего правила, каким-то помешанным добряком, над которым можно только смеяться; у г. Шумского Телятев приобретал более широкое значение, он не столько возбуждает смеха к своей особе, сколько жалости, сострадания и неприязненное чувство к тем, которые ставят этого добряка в трагикомическое положение. Глядя на исполнение этой роли г. Самойловым, так и чувствуешь, что даровитый наш артист отнесся к ней легко: курьезный, мол, старикашка, — сыграю его. Кроме курьеза, г. Самойлов ничего не видел в роли. Г. Шумский посмотрел на нее иначе: он внес в нее общечеловеческое чувство, и, отделав все подробности роли, слил их в гармонический тип и осветил его оригинальной мыслью. Оттого Телятев явился созданием г. Шумского, а не автора пьесы. Автор пьесы играет тут такую же роль, как либреттист в опере: на превосходное либретто г. Шумский написал превосходную музыку, где слышны потрясающие драматические мотивы. Если это же сравнение мы приложим к г. Самойлову, то должны будем сказать, что он написал миленький романсик, впечатление от которого приятно, но быстро изглаживается.

Я не думаю, что кто-нибудь упрекнет меня в пристрастии: как к г. Самойлову, так и к г. Шумскому я отношусь совершенно безразлично; они для меня две величины, подлежащая сравнению, тем более удобному, что они даже манерой игры напоминают друг друга, и почти одинаково талантливы; но у г. Шумского если и меньше дарования, то несравненно больше изучения. Я упомянул о беспристрастии {300} потому, что у нас есть рецензенты, которые поставлены в несколько подчиненное положение к г. Самойлову, ибо пишут театральные пьесы: а вдруг, как он откажется играть в той ерунде, которую я сочинил, думает рецензент и умаляет перед ним г. Шумского. Кроме того, есть еще другое чувство — чувство петербургского патриотизма, которое сказывается даже в отношениях петербургской публики к заезжему гостю. Она не то, что к нему холодна — очевидное превосходство увлекает невольно, но сдержанна. Сыграй г. Самойлов Телятева так, как сыграл его г. Шумский, публика бы замучила вызовами и г. Самойлова, и свое собственное горло. А г. Шумский чужой; он, правда, выше и г. Самойлова, и г. Васильева в тех ролях, которые решился играть после этих артистов, но он не наш — пускай его едет в Москву: у нас для развлечения от гг. Самойлова и Васильева 2‑го есть «Прекрасная Елена», которую не заменит нам никто до тех пор, пока дирекция не устанет ее ставить.

В г. Шумском я уважаю не только талант, но и то изучение, которое он прилагает к своим ролям, ту добросовестность, которой я никогда не видал у наших петербургских актеров; наши петербургские актеры, как известно, — гении, для которых изучение не нужно; изучение может только мешать проявлениям их неистощимого вдохновения, которое дежурит при них, как часовой около будки. Роль удалась — значит, вдохновение снизошло, а снизошло оно потому, что признало роль заслуживающею того, чтобы быть своим вместилищем; роль не удалась, — значит, {301} роль плохая, неблагодарная, ничтожная, которую не удостоило своим вниманием удивительное вдохновение гг. артистов. Так и рецензенты театральные пишут: «К сожалению, говорят, даровитому нашему артисту нечего было делать с этой неблагодарной ролью, и мы даже должны благодарить его, что он не побрезговал таким ничтожеством». Даровитый артист, если только он не особенно самолюбив, смеется в душе над подобными заявлениями; если же самолюбия у него больше, чем таланта, то он принимает это, как дань своему гению.

Читатель, незнакомый с театральными знаменитостями, не поверит той бездне невежества, которою некоторые из них обладают. Представьте себе очень талантливого актера, с большим здравым смыслом — и без капли какого-либо образования. Он ничего не читает. Гоголя знает только по цензурным тетрадкам, которые хранятся в театральной библиотеке, и, замечательно, не считает даже нужным знать его. Зачем ему? Читал ли он что-нибудь по части театрального искусства, напр., хоть Белинского? Помилуйте, он сам вместилище всяких знаний, ибо воображает, что у него удивительное чутье, которое заменяет ему всякое познание. Он самородок, непосредственная гениальная натура, широкая натура, которая очень часто поглощает в неизмеримом количестве водку. Водка, изволите ли видеть, нужна для всех этих талантливых натур: она дает им забвение от пошлостей жизни и погружает в светлый мир фантазии. Водка — это общее правило, особенно в {302} провинции. Что ни трагик, то пьяница; чем больше талант, тем больше пьет, пьет до того, что, наконец, охрипнет, обрюзгнет и на сцену является пьяным. Говорят, что пьянство такой уж фатум, тяготеющий над одаренными небом натурами. Небо дает талант, кабаки — водку, это предопределено: будем пить. Замечательно, что покойный Григорьев, сам погибший жертвою неумеренности, дурно повлиял на многих талантливых людей. Будучи сам человеком образованным, А. Григорьев был, однако ж, поклонником непосредственной даровитости русской славянской натуры. Те, которые были ниже его по развитию, но обладали истинным или призрачным талантом, воспринимали его идеи с удовольствием и отбросили все то, что не вдохновение. Отсюда невежество, даже хвастовство, которое я замечал у некоторых даровитых людей, бывших в близких сношениях с покойным; отсюда та разница, которая существует между г. Шумским и некоторыми нашими, так называемыми гениальными актерами — по крайней мере, все тот же А. Григорьев так их называл.

Г. Шумский — последний могикан талантливой и добросовестной школы, любившей искусство до обожания, учившейся и изучавшей, не полагаясь на вдохновение. Ярким представителем этой школы был Щепкин; остался г. Шумский, почти он один, если не упоминать о г. Самарине. Г. Самойлов занимает середину между представителями этой школы и самородками. Самородков два: один гениальный — Садовский, другой весьма даровитый — г. Васильев 2‑й. Оба они исключительно на вдохновение {303} полагаются, в особенности Садовский, огромный природный комизм которого до сих пор обаятелен. Г. Васильев 2‑й все еще ищет настоящего пути, при помощи так называемого вдохновения: не то он комик, не то трагик. В нем есть то и другое, последнего даже больше; но он самородок — значит, ищет ощупью, инстинктом, а не развитым умом, который один только и может дать твердые основания. Наткнула его судьба на роль Грозного — он сыграл ее, местами превосходно, опять при помощи одного инстинкта, и даже без уменья читать стихи, словно он думает, что и читать учит не азбука и грамматика, не упражнение, а инстинкт. Посоветуйте ему сыграть Отелло, Шейлока, Ричарда — да он едва ли их когда читал, а об них наверно никогда не читал — ну, а инстинкт тут уж не поможет. Мне будет очень прискорбно, если эти господа оскорбятся моими замечаньями: я не унижать их хочу, а хочу сказать им правду. Я знаю, что не особенно сладостно слушать такие речи, но могу их уверить, что и мне не особенно приятно произносить их.

Расскажу достоверный анекдот по этому поводу. В Париже здравствует, кажется, до сих пор, очень талантливый актер Лафонтен, если не ошибаюсь; дело, впрочем, не в фамилии, а в самом факте. Актер этот, отличаясь талантом, отличался вместе с тем и большим невежеством. Раз он купил старую книгу без заглавия и, перелистывая ее, стал читать, сначала кое как, потом увлекся и дочитал до конца. Будучи принят у Жорж Занд, он в первый же вечер, когда собралось {304} у ней несколько друзей, объявил, что он открыл такую бесподобную пьесу, какой еще Франция не видала, и открыл на толкучке, между старыми дрянными книжонками. Разумеется, это заинтересовало всех. Так как актер не знал заглавия, то его попросили рассказать содержание.

— Да это «Сид» Корнеля, сказала Жорж Занд и тут же продекламировала несколько тирад. Актер, впрочем, не смутился, он считал себя гением, которому простительно не знать многого. «Все равно, — сказал он, — если это известная пьеса, то Сида никто не играл, как следует», — и он сыграл ее и насмешил публику.

Земля, очевидно, не придвинулась к солнцу: в то время, как дописываю я фельетон, на дворе дождь, слякоть и холод. Слава Богу: мы еще поживем.

4 мая 1869 г.

# **{305}** «Фауст наизнанку» на Александринской сцене

Прежде всего должен сказать, что гг. бенефицианты беспощадно относятся к публике, назначая несколько пьес, которые тянутся за полночь. Так, бенефис г. Яблочкина окончился в половине первого. Это похоже на Демьянову уху, от которой ежеминутно помышляешь убежать. Хорошенького понемножку, говорит пословица, но так как хорошенького мало, то гг. бенефицианты думают заменить его большой дозой плохенького.

Читателям известно уже, что оперетка Герве имела ничтожный успех на Михайловской сцене и единогласно осуждена всеми газетами, которые в этом отношении словно сговорились. Наша театральная дирекция, поставив ее одновременно на двух сценах с изумительною роскошью, вероятно, увлеклась успехом оперетки в Париже, где она выдержала 100 представлений; но в Париже она давалась {306} на одном из самых низменных театров, который мало чем отличается от кафе-шантанов. Герве не Оффенбах. Он посредственный подражатель последнего, и при том человек благонамеренности самой изысканной. Между тем, как Оффенбах усиливает сатиру своих произведений, переходя от «Прекрасной Елены» к «Синей бороде» и «Герцогине Герольштейнской», Герве начал самыми ничтожными и тупоумными насмешками над такими вещами, над которыми порядочные люди не смеются; затем он написал кантату на день рождения Наполеона, свои собственные вирши, где прославлял Наполеона, как борца за «честь, справедливость и мир», за «благоденствие Франции», а императрице Евгении посвятил следующие стихи:

Un ange est là, qui veille à son coté
Douce Eugénie, espoir de l’indigence,
Dans tous les coeurs ton nom est respecté.

Газеты подняли его на смех; он отвечал, что смеяться над его виршами могут только дурные граждане, не умеющие уважать то, что почтенно (tout ce qui est respectable), и тем возвысив свою благонамеренность, не получил, однако, премии, которая досталась столь же благонамеренному, но более умному. Этого-то благонамеренного Герве взялся г. Курочкин, вместе с г. Яблочкиным, пересадить на русскую почву. Они употребили для того все свои усилия — один свое искусство стихотворца, другой — режиссерское усердие и добросовестность. Судя по тщательной постановке оперетки Герве, можно думать, что г. Яблочкин сумел бы поставить хорошо и порядочную {307} пьесу. Г. Курочкин не мог, конечно, не видеть всей пошлости и всего тупоумия либретто, а потому постарался внести в него некоторое остроумие. Это ему отчасти удалось: некоторые арии действительно милы (например, ария Маргариты во втором акте, ее же ария в третьем акте — легенда о придворном бароне, которому жена подарила подтяжки, подтяжки лопнули, двор узнал об этом, и барон впал в опалу, — некоторые куплеты в ариях Мефистофеля); то же можно сказать и о некоторых вставленных г. Курочкиным разговорах, впрочем, с намеками, весьма старыми, которые не идут далее г. Каткова, его лакея, домовладельцев, содержателей ссудных касс, г. Стелловского и проч. тому подобного, по большей части уже предвосхищенного переводчиком «Орфея в аду» и «Прекрасной Елены». Но за сим все достоинства переделки кончаются; сущность ее остается та же, бессмыслие то же, тот же бессодержательный, тупой смех, та же растянутость, вытянутая г. Курочкиным. Кроме того, нельзя сказать, чтоб г. Курочкин внес в пьесу только хорошее, только сгладил ее тупоумие. Нет, он внес в нее и пошловатость и некоторую долю сальности. Мне особенно жаль, что г. Курочкин не ограничился этим, а, увлекшись тупым, бессмысленным смехом, вставил в либретто и такие вещи, от которых воздержался бы сочинитель более сдержанный, более проникнутый определенным миросозерцанием. Его Фауст, выставленный пошляком и болваном, говорит, что учит девиц естествознанию, дает им элементарные познания из анатомии, разъясняет, где какие нервы и жилы {308} проходят и т. п. Не забыто, конечно, резанье лягушек и женский вопрос. Девицы выходят кокотками… У нас естествознание и так заброшено, и бить лежачего, по меньшей мере, бестактно.

Но если подобные насмешки найдут еще своих хвалителей, то едва ли кто похвалит разговор на сцене (во втором акте) о публичных домах, принадлежащий также г. Курочкину. Фауст у него говорит о «муттерхен Гебгардт», — реклама ли это, или насмешка — все равно; но от таких разговоров воздерживаются даже балаганы; а коль скоро они раздаются в зале Александринского театра, то странно слышать здесь же сатирические выходки против «минерашек». Я желал бы знать, чем минерашки хуже Александринского театра, который начинает служить тем же целям, как и г. Излер, отбивая у последнего хлеб? Я вполне убежден, что если б дирекция позволила г. Курочкину, то он насмеялся бы над Александринским театром очень зло и справедливо. Куда уж нам прибегать к сатирическим выходкам против г. Излера, куда уж нам на зеркало пенять, коли у самих рожа крива. Надо быть поскромнее и некоторый стыд знать.

Не могу не похвалить г. Курочкина за то, что он рядом с насмешками над минерашками, «муттерхен Гебгардт», насмеялся и над манифестациями. Впрочем, последней насмешки я не понимаю, и комическая немецкая ария Фауста и Маргариты о Vaterland’е не вызвала со стороны публики одобрения. Оно и понятно: отечество — имя дорогое для всех и любовь к нему ничего комического в себе не заключает. Я даже того убеждения, что немцы лучше {309} умеют любить свое отечество, чем мы, по крайней мере, больше его уважают и не смеются над представителями его славы. Мне говорили вчера в театре, что Лина Майр отказалась от исполнения роли Маргариты в том изуродованном Фаусте, который предполагался к постановке и на немецкой сцене. Примеру прекрасной артистки, конечно, последуют и все ее собраты и подруги.

Исполнена была оперетка согласнее, чем на Михайловской сцене. Г‑жа Лядова и г. Монахов были оригинальны и ничего не заимствовали от французских актеров; вызывали, однако, только одну г‑жу Лядову, да и то не восторженно. Г. Сазонов в роли Фауста ничем не отличался и был так же бледен, как и г. Дево. Г‑жа Лелева в роли Мефистофеля была эффектнее г‑жи Лотар, но пела довольно посредственно. Постановка роскошнее, исключая ада, который лучше у французов. И, несмотря на все это, несмотря на все старания, на все расходы, на достоинства переделки, пьеса имела успех только посредственный и нимало не в состоянии задавить «Прекрасную Елену». Так-то всегда справедливо, что

Осел останется ослом,
Хотя осыпь его звездами; —

а уж именно звездами осыпали «Фауста наизнанку». Но и звезда первой величины (относительно, конечно, александринского неба), то есть г‑жа Лядова, все-таки останется «Прекрасною Еленой», а не Маргаритой, из которой она в сущности ничего не сделала, и если ее сравнить с г‑жею Обри, то на стороне последней останется преимущество относительно {310} уменья читать, но поет она хуже г‑жи Лядовой.

Я думал здесь остановиться, когда получил от неизвестного доброжелателя следующую сцену, которая могла бы служить прологом к «Фаусту наизнанку», не только не уменьшив, но даже увеличив его значение.

### МАЛЕНЬКИЙ ФАУСТДраматическая фантазия

Ночь. Действие происходит на крыше Александринского театра, без разрешения полиции.

 Фауст
Опять я здесь, опять на этом свете,
Где столько натерпелся от людей.
Кто звал меня? Ну, выходи скорей!

 Яблочкин
Свой бенефис имею я в предмете.
И вас решился всем я предпочесть.

 Фауст
Узнать позвольте: с кем имею честь…

 Яблочкин
Я — главный режиссер александринский
И публике известен всероссийской.
Измладу я к наукам страсть питал
{311} И русскому народу тем любезен,
Что Илиаду в лицах показал.

 Фауст
Но чем же я могу быть вам полезен?

 Яблочкин
Вы можете серьезно мне помочь:
Семейство у меня — жена и дочь…
Есть Курочкин Василий…

Позвольте мне прозой объясниться. Признаться, такая куча, что стихами я буду тянуть вас за душу целые сутки.

 Фауст

Умеренною дозой
Я позволяю говорить вам прозой.

 Яблочкин

Я, собственно, очень люблю искусство и желал бы всеми силами содействовать его процветанию. Кое‑что относительно внешности я уже сделал, но все недосужно добраться до прочего, и притом — между нами — я человек маленький, а больше… вы понимаете? Позвольте вас представить наизнанку… У нас есть очень бойкий сатирик — первый человек, можно сказать, по этой части. Я ему французскую пьеску, преостроумную, дал, с тем, чтоб он ее переделал. Взялся. Сначала я думал: ой, не возьмется, пожалуй, придется обратиться к нашему штатному стихотворцу — помощник у меня такой есть — стихами тоже пишет.

 {312} Фауст
Но отчего же, прежде, чем просили,
Вы думали, что Курочкин Василий…

 Яблочкин

Горды эти литераторы у нас. А Курочкин, доложу я вам, прямо стихами объявлял:

С рифмами лазить особого счастия
 К власти я
Не нахожу — каковы бы там ни были
 Прибыли.

 Фауст

Недурно.

 Яблочкин

Я вам говорю — владеет стихом бесподобно, но, как он же стихами сказал:

Покоряться воле неба
Ради крова, ради хлеба,
Мы уж, брат, должны, —

взялся переделать. Теперь я желал бы, собственно, вашего позволения.

 Фауст

Я не имею ничего против этого. Я даже думаю, что иначе, как наизнанку, и не могут изобразить меня даже большие ваши писатели. Если сложить их все вместе, все их таланты, все их образования, то не выйдет и тени великого германского поэта, который такою широкой кистью изобразил меня. {313} Написать же карикатуру — на это, пожалуй, хватит и вас — насмеяться над великими силами человеческого духа, над девственною чистотою, над любовью, над наукой — это не трудно перед толпою варваров и невежд. Так как вы уже потревожили меня, то покажите мне ваш персонал. Мне все-таки любопытно увидать тех, которые будут содействовать успеху произведения г. Курочкина.

 Яблочкин

С большим удовольствием. Г. Сазонов!

 Сазонов

Я‑с.

 Фауст

Вы‑с! Повернитесь!.. Ничего. Старайтесь, молодой человек, и укрепляйте ваш дух наукою, прилежанием, изучением.

 Яблочкин
 *(тревожно)*

Г. Фауст, я, конечно, ценю вашу снисходительность, но актерам некогда — я лучше вам г. Курочкина пошлю.

 Фауст

Позвольте мне афишку. *(Читает.)* Представьте мне Мефистофеля, Валентина и Маргариту. Час мой близок. Я их не задержу.

 {314} Фауст

Вы — Мефистофель?

 Г‑жа Лелева

Да‑с, я наизнанку Мефистофель.

 Фауст

Прекрасно. Вам костюм чертенка пристанет. Теперь Маргариту…

 Яблочкин

Г‑жа Лядова.

 Г‑жа Лядова

Тут и я. Что вам угодно?

 Фауст

Мне? [Продолжительно смотрит на нее] Вы, конечно, не станете пробовать играть настоящую Маргариту?

 Г‑жа Лядова

Настоящих публика не любит, да они и переводятся.

 Фауст

Да?.. По всему видно, что жизнь пошла вперед. Сейчас уйду. Не тревожьтесь, г. Яблочкин: вы видите, я никому не делаю наставлений. Позовите Валентина… Нет, нет, зачем? Да хранит его Бог — Он тоже наизнанку. Господи Боже мой, все люди наизнанку…

 {315} Яблочкин

А г. Курочкина видеть вы желаете?

 Фауст

Нет, Бог с ним. Я видал таких сатириков дюжинами. Мне очень совестно, что я потревожил ваших артистов. Быть может, я смутил их моей нескромностью…

 Яблочкин

Позвольте адресовать вам еще маленькую просьбу… Мне, право, совестно.

 Фауст

Говорите, говорите. Я готов еще остаться здесь несколько времени.

 Яблочкин

Я просил бы вас представиться его превосходительству г. директору театра. Они будут вам очень благодарны, что такой ученый муж, можно сказать, муж знаменитый посетил их. Рассуждая на том свете с разными знаменитостями, вы, конечно, обладаете солидными сведениями по искусству, которыми могли бы поделиться с его превосходительством.

*(Фауст скрывается)*.

Разумеется, гром, молния и серный запах.

19 октября 1869 г.

# **{316}** «Хижина дяди Тома». — «Фауст наизнанку»

В эту пятницу г. Бурдин поставил в свой бенефис мелодраму «Хижина дяди Тома», которая имела большой успех. Г. Бурдина нельзя не благодарить за постановку этой пьесы: при всех ее несовершенствах, она возбуждает в зрителях хорошие чувства, совсем противоположные тем, какие возбуждаются «Фаустом наизнанку». Поставлена пьеса в декоративном отношении крайне бедно; одна картина — переход матери с ребенком, которую преследуют собаки с рабовладельцем во главе, через реку, по льду, совсем выпущена, по всей вероятности, от того, что декорация стоила, по крайней мере, столько же, сколько стоит декорация ада в «Фаусте наизнанку». Расход, очевидно, непроизводительный: возбуждать в публике чувства любви к ближним, показывать ей мать, которая, из любви к ребенку и мужу, решается на величайшие опасности {317} и обнаруживает энергию, достойную всякого подражания — не входит в расчеты людей, выставляющих добродетели кокоток, приправленные тем остроумием, которое выражается не словами, а ногами — par des coups de pied dans le derrière, — как сказал недавно один французский писатель. Для того, чтобы пошлость и всякая дрянь могла не провалиться, эту пошлость и дрянь обставляют великолепно, а все порядочное само себя вывезет — рассуждение верное.

«Хижина дяди Тома» имела успех несравненно больший, чем «Фауст наизнанку»; разыгрывается она чрезвычайно согласно; очевидно, бенефициант постарался, чтоб пьесу разучили и сыграли хорошо. Г‑жу Читау стоит посмотреть в этой пьесе, особенно тем, которые хотят вспомнить доброе старое время раздирательных драм и игру каратыгинской школы. Артистку несколько раз вызвали, как и г. Бурдина, который играет роль симпатичного сенатора, стоящего за законность, но постоянно ее нарушающего. Некоторые места пьесы возбуждали восторг продолжительный. Дамы плакали. Дам было очень много в ложах; виднелись головы детей с заплаканными глазами. В конце пьесы публика вызвала переводчика. Г. Курочкина, переводчика «Фауста наизнанку», публика не вызывала, хотя он, по-видимому, убежден был, что удостоится такой чести, ибо явился в театр в фрачной одежде, то есть во фраке. Зато он может гордиться вместе с дирекцией тем, что в день представления «Фауста наизнанку» гимназисты и воспитанники других учебных заведений наполняют театр, а после спектакля {318} ждут на подъезде разъезда артисток. Сторожа их усовещивают:

— Эх, господа, господа, шли бы уроки учить!

Но юношество, воспитывающееся на классицизме, выдерживает наставления сторожей и терпеливо ждет появления богинь. Господа, не чваньтесь, не толкуйте о великих доблестях молодого поколения и не смотрите высокомерно на отцов ваших. Будущность едва ли за вами: вы необходимое звено в этой длинной цепи, которая идет, извиваясь, как змея, то подаваясь вперед, то далеко загибая назад хребет свой; будущность, вероятно, за теми маленькими головками, на которых еще матери и няньки делают пробор, с любовью расчесывая шелковистые кудри. Быть может, только эти «дети», созрев, проникнутся благородным негодованием и восторгом и сорвут плод, которого не достать вашим трусливым рукам, оскверненным всякою дрянью.

2 ноября 1869 г.

# **{319}** «Нерон» г. Жандра

Говорят, что нет действия без причины, но вчера на Мариинской сцене, в трагедии г. Жандра «Нерон», я видел пять действий без причины. Эти пять беспричинных действий, разделенных на пятнадцать картин, длились ровно пять часов, с четверти восьмого часа до четверть первого. Если зрители были утомлены, то как должен быть утомлен г. Самойлов, игравший длинную, скучную, бессодержательную роль Нерона, в которой для даровитого артиста нет ни одного места, где можно было бы выказать талант и увлечь публику. Г. Самойлов 1‑й играл добросовестно, он старался оттенять в своей роли все то, что казалось ему мало-мальски сносным. Я удивлялся сверхъестественным усилиям г. Самойлова 1‑го и жалел о нем; по крайней мере, за него нечего было бояться, между тем как г‑же Читау (Поппея) я серьезно посоветовал бы поберечь себя. Стоит ли выходить {320} из себя и кричать «не своим голосом», когда Нерон ударяет ее под бок. Добро бы это было в самом деле, тогда, конечно, закричишь, а то ведь это нарочно; между тем, г‑жа Читау так страдает, так волнуется и — главное — так кричит, что боишься за ее здоровье. И какая же награда за это? Не знаю, поблагодарит ли ее г. Жандр, но публика смеется при этих вскрикиваниях, и лишь два‑три голоса стараются, очевидно, из сострадания, ленивыми рукоплесканиями утешить артистку. Г‑жа Жулева (Агриппина) тоже старалась, но не в такой степени, как г‑жа Читау. Можно бы заметить этой артистке, что фигура ее не только не отвечала Агриппине, но совершенно противоречила ей; можно бы заметить г. Самойлову 1‑му, что он не изменил своей физиономии и своей фигуры между 3 и 4 действиями, между 4 и 5, тогда как в эти девять лет Нерон сильно изменился; можно было бы сделать еще некоторые замечания, если б трагедия г. Жандра заслуживала мало-мальски серьезного отношения к ней. Впрочем, дирекция, по-видимому, считает ее именно заслуживающею внимания, ибо обставила ее прекрасно — несколько новых декораций и костюмы все новые.

Написать историческую трагедию, сносную вообще, не представляется особенных трудностей; завязка готова, характеры определены; драматургу остается только понять характеры и выдумать сценарий. Хотя жизнь Нерона представляет для последнего обильный материал, и Тацит рисует такими крупными чертами характеры его эпохи, что надо быть слишком бездарным, чтоб не уметь воспроизвести ни {321} одного лица, даже ни одной черты. Перед зрителями проходит бездна фигур, одинаково безличных и пошлых; все эти фигуры объясняются так ординарно, таким бесцветным языком, высказывают такие пошлые мысли, без смыслу и толку, понадерганные автором из Шекспира, Расина, Лермонтова, отовсюду, что к этим лицам не чувствуешь никакого интереса. Приехав из театра домой в час ночи, я взял «Британника» Расина для того, чтоб перелистовать на сон грядущий, и потушил свечу тогда лишь, когда прочел его от начала до конца. Не говорю о чудесном языке трагедии, но даже характеры Нерона и Агриппины, и борьба ее с сыном изображены настолько человечески, что видишь перед собою более или менее живых людей, действия которых понятны, потому что вытекают из драматических положений и объясняются ясными причинами. Я вспомнил о «Британнике» Расина не потому, чтоб трагедия г. Жандра своими достоинствами нуждалась в сравнении с чем-нибудь: она неизмеримо ниже не только исторических трагедий гр. Толстого и г. Островского, но и трагедий Кукольника и Полевого; я взял «Британника» для того, чтоб посоветовать г. Жандру самому сравнить свое произведение с произведением французского драматурга, который поставлен был ложными условиями тогдашней трагедии в стеснительные рамки, и произнести собственный приговор своей драме. Для г. Жандра это тем легче будет сделать, что некоторые сцены его трагедии задуманы по образцу трагедии Расина. Так, объяснения Нерона с Агриппиною, объяснения Нерона, Британника и Юнии (у {322} г. Жандра — Нерона, Британника и Октавии) весьма сходны в обеих трагедиях; но какая колоссальная разница в развитии этих сцен, хотя перед г. Жандром и лежал французский оригинал!

Трагедия г. Жандра — произведение ученическое, даже относительно сценария. Почти все пятнадцать картин начинаются разговором двух-трех второстепенных или третьестепенных лиц о том, что делает цезарь; побеседовав, они слышат воззвание: «Цезарь идет» или просто «Цезарь» и удаляются. Такой повторительный прием, возобновляющийся чрезвычайно часто, заставляет улыбаться. Другой прием — появление начальника преторианцев; он, как тень, приходит и уходит, подобно Малюте Скуратову в «Василисе Мелентьевой» Островского, с которым (т. е. с Малютою) он имеет разительное сходство, и если б на г. Леонидова надеть костюм Малюты, то никому и в голову бы не пришло, что это римлянин Тигелин. Впрочем, если б Поппею и Агриппину одеть в платья «дамы приятной во всех отношениях», опять бы никому не пришло в голову, что на сцене Агриппина и Поппея.

Сам Нерон — лицо такое же бесцветное, как и все, действующее из побуждений совершенно неизвестных. Является он сначала как будто порядочным человеком: приказывает отменить награды за доносы, справедливо полагая, что из 20‑ти доносов только каких-нибудь два имеют тень основания и значения, облегчает народные подати, резко выражается о бесполезности преторианцев. Потом, поговорив с Поппеей, которая довольно {323} прямо заявляет желание, чтоб Нерон развелся с Октавией, удалил ее от себя, точно так же, как Британника и Агриппину, Нерон вдруг меняется, воскликнув: «Весь мир переверну я для тебя». А Поппея на это замечает: «Фундамент заложен — стройся мое здание!» Ни намека на то значение, которое имели в жизни Нерона и римского общества Сенека, Бурр и Агриппина; между тем, роль этих лиц отлично определена в истории. Мы знаем, почему царствование Нерона в первые годы было хорошо, почему Сенека и Бурр держали сторону Нерона против Агриппины, почему появились либеральные меры, возвысившие республику, но не спасли ее, какой слой римского населения подготовил царствование императоров-философов, Антонина, Адриана и проч. Сенека, Бурр, Тразея были не куклами, как в трагедии г. Жандра, а живыми людьми; они принадлежали к представителям стоической философии, которая одновременно с христианством явилась создающим и обновляющим элементом.

Далее мы только и видим, как Нерон убивает, и притом глупо и пошло до невероятной степени. Перед вами какой-то мясник, режущий направо и налево, режущий от безделья и тоски. О господствующем элементе в его характере, артистичности, страсти к зрелищам, той страсти, которою он сливается с народом и является его самым полным выразителем — нет и помину. Только Поппея называет его «поэтом», да в конце сам Нерон говорит: «Какой великий артист пропадает во мне». Эта историческая фраза у Тацита — {324} логический вывод из всей жизни Нерона, у г. Жандра — бессмысленная вставка в уста императора, который в течение 15‑ти картин не заявляет себя ни разу артистом. Г. Жандр, вероятно, воображает, что, слепив несколько фраз вместе, он тем самым выполняет задачу драматурга. Фразы он занял у истории, у Макбета, у Фауста, у Демона — и все это нацепил на Нерона.

Как любовник, Нерон является обыкновенным водевильным героем, расточающим самые банальные фразы. Когда он говорит в одном месте Тигелину: «Ты дай мне то, что в руки не дается», — фраза эта удивляет зрителей, потому что в пьесе Нерон таким себя не заявляет. Кузьма Прутков сказал: «Нельзя обнять необъятное» — и это верно и естественно со стороны Кузьмы Пруткова; когда Жандровский Нерон говорит противное — это доказывает только, что он Кузьмы Пруткова не читал, и больше ничего.

Впрочем, надо отдать справедливость г. Жандру в том отношении, что к концу трагедии ход действия ускоряется, так как Нерон постоянно убивает действующих лиц. С уменьшением числа действующих лиц, уменьшается количество скуки; но ее, однако, так достаточно, что и до конца она остается неисчерпаемым источником.

Однако, возразят мне, трагедия имела же некоторый успех, и автора вызывали; стало быть, она не лишена достоинства. На это я отвечу, что многие произведения г. Дьяченки имели успех еще больший, чем трагедия г. Жандра, перед которою они имеют то великое преимущество, что доставляют {325} хороший материал для игры актерам. Однако, следует ли из этого, что произведения г. Дьяченки имеют литературные достоинства?

Я думал, что пляска гетер оживит спектакль, но — увы! — мы увидали на сцене каких-то кухарок с кувшинами; они начали плавно выделывать какой-то минует скуки непроходимой, под музыку г. Серова, который как в этой музыке, так и в музыке хора христиан в пещере явился достойным соперником г. Жандра. Одно место в этом хоре даже вызвало смех, именно, когда вдруг, среди общего согласия, раздался чей-то громкий глас, как голос протодиакона среди стройного пения архиерейских певчих. Так как некоторые патетические места и в трагедии г. Жандра вызывали тоже смех, и так как г. Жандра вызывали, то я счел своим долгом вызвать и сотрудника его, г. Серова. Меня поддержали несколько голосов, но г. Серов не вышел.

Театр был полон, и «Нерон» сослужил прекрасную службу бенефицианту, г. Нильскому, но ни для актеров, ни для публики эта посредственная трагедия ничего не дала.

11 декабря 1869 г.

# **{326}** Картины прошедшего: писал с натуры А. Сухово-Кобылин

В 1856 г. на московском театре в первый раз была представлена трехактная комедия «Свадьба Кречинского», которая не только до сих пор удержалась на сцене, но занимает в нашем репертуаре почетное место. В это время сцена начала уже освежаться произведениями Островского, но, тем не менее, появление комедии А. Сухово-Кобылина сопровождалось некоторым шумом и толками. Талант признавали в нем все, но относительно значения комедии слышались многие противоположные: одни говорили, что новая пьеса выводит каких-то исключительных личностей и что самая завязка принадлежит к числу исключительных; другие придавали комедии большое значение и в Кречинском и Расплюеве видели крупные типы. Как почти всегда бывает в подобных случаях, правду над было искать в середине. Г. Сухово-Кобылин обнаружил {327} несомненный сценический талант: красивая постройка пьесы, ловко развитая интрига, движение, у места поставленные эффекты — все это говорило о замечательном знании сцены и о том такте, который дается только недюжинным талантам. Внутренний комизм некоторых сцен также был несомненен; но были места, где этот комизм был чисто внешнего свойства, был шаржировкою, да притом еще довольно грубою. Талантливое исполнение пьесы закрывало этот недостаток. Что касается типов, то опять приходилось признаться, что личность плута была воспроизведена с большим уменьем, даже с историческим приемом, который показывал этого плута, так сказать, в первобытное, доисторическое время и затем в том виде, как выработали его внешние стороны цивилизации. Кречинский и Расплюев — это один тип, но только в разные фазисы развития. Кречинский вовсе не особенно умен, но он ловок, он наметался вокруг игроков, усовершенствовал форму и развил свой ум в одну сторону. Этот плут был недостаточно понятен массе, и потому Кречинский не сделался в ее обиходе ходячим типом; напротив, Расплюев, хвастун, человек без всяких нравственных понятий, наивный плут, то дерзкий, то трусливый, смотря по обстоятельствам, был немедленно понят всеми и вошел в общее употребление. В сущности, оба они похожи друг на друга, как две капли воды, разница только в форме и развитии; но до этой формы и этого развития масса не доросла и смотрела на Кречинского, как на любопытный и редкий экземпляр, а г. Самойлов, {328} воспроизводивший его на петербургской сцене, придал ему даже польский акцент, как будто для того, чтобы показать разницу двух цивилизаций, русской и польской. «А, это не наш», сказала себе публика, глядя на штуки этого совершеннейшего джентльмена, который украсил бы собою самый элегантный круг общества, и привязалась к Расплюеву, в котором узнала слишком родное и первобытное. С этой стороны, тип Расплюева вовсе не так мелок, как думают некоторые: это не плут-игрок, не плут известной профессии, а плут вообще, или, лучше сказать, человек без всяких нравственных убеждений, готовый совершить всякую подлость, даже всякое преступление, если ему докажут, что он никакой за то ответственности не подвергнется. Не обладая внешним лоском и развитием, как Кречинский, он сам ничего путного измыслить не может, но исполнителем, холопом, гончей собакой будет, если его прикармливать и показывать вдали более блестящее положение. Он чувствует в себе по временам даже некоторую силу, но сознает в то же время, что сила эта первобытная, не получившая должной отделки и потому принужденная склоняться перед другою, высшей силой. Расплюевых много, они не вывелись и выведутся не скоро, если только выведутся; они на виду у всех действуют, и все знают, что они Расплюевы. Кречинского уловить трудно: изящные формы прикрывают его щитом, да, кроме того, он витает по большей части в таких сферах, где легко меняются роли и где пути открыты для дарований.

{329} Успех «Свадьбы Кречинского» подвинул автора ее к созданию нового произведения. Он написал пятиактную драму «Дело», которую не только не пустили на сцену, но и в печати она известна была до настоящего времени только немногим по заграничному изданию. Автор счел нужным приступить к ней не просто: «Свадьба Кречинского» давала ему право обнаружить оригинальничанье с первых страниц драмы, и он пишет в заголовке: «данности». Данности эти заключаются в следующем: «Со времени расстроившейся свадьбы Кречинского прошло 6 лет. Действие происходит в Санкт-Петербурге, частью на квартире Муромских, частью в залах и апартаментах какого ни есть ведомства». Обыкновенные смертные, начиная с Шекспира и кончая Гоголем, подобные замечания писали просто. Далее следуют действующие лица, которые разделяются на пять разрядов: «начальства, силы, подчиненности, ничтожества или частные лица и не лицо». Выписываем начальства: весьма важное лицо. Здесь все, и сам автор безмолвствует. Важное лицо. По рождению князь; по службе тайный советник. По клубу приятный человек. На службе зверь. Есть здоров, за клубничкой охотится, но там и здесь до пресыщения, и «потому гемороидалист». В числе «сил» главное место занимает действительный статский советник Варравин и коллежский советник Тарелкин; в подчиненностях обращают на себя внимание «колеса, шкивы и шестерни бюрократии», чиновники: Герц, Шерц и Шмерц. «Ничтожества или частные лица» те же, что и в «Свадьбе Кречинского», исключая, впрочем, {330} Кречинского и Расплюева. «Дело» есть продолжение «Свадьбы Кречинского» и заключает в себе изображение судьбы семейства Муромских, преданных на съедение старого суда. Лидочка привлечена к делу Кречинского вследствие того, что квартальный, бравший Кречинского, когда обнаружился подлог булавки, донес, что Лидочка, отдавая ростовщику настоящую булавку, сказала: «это моя ошибка», между тем как на самом деле она проговорила: «это была ошибка». Понятно, что если она сказала: «это моя ошибка», значит, участвовала с Кречинским в подлоге; если она участвовала в подлоге, значит, была очень близка к Кречинскому; от этого предположения недалеко до незаконного «сожития», а если сожитие было, то мог быть и ребенок. Где же ребенок? Куда он исчез? Добрая репутация девушки подорвана. Расплюев является свидетелем, что Лидочка действительно «жила» с Кречинским. Муромский, отец Лидочки, всеми силами старается заглушить скандал; он продал одно имение, заложил другое — все это идет на взятки. Не видя конца ему, он едет сам в Петербург, думая, что в высших сферах найдет себе защиту, но «очень важное лицо» и «важное лицо» подчинены «силам», «силы» же хотят крупной взятки, такой взятки, о которой не смели помышлять в провинции, и чтоб вернее подвинуть его на это, стращают стороной, что Лидочку освидетельствуют в медицинской управе, чтоб убедиться, сохранила ли она невинность или нет. Муромский решается дать, но в решительную минуту жалеет денег и едет объясниться с «важным лицом», в надежде, {331} что он примет его дело к сердцу. Это объяснение — одна из лучших сцен в драме, хотя и шаржирована. «Важное лицо» является комичным и вместе с тем отвратительным по своему наглому цинизму, легкомыслию и невниманию к просителям. Муромский выходит из себя: «нет у вас правды», кричит он: «суды ваши — пилатовы расправы. Судопроизводство ваше хуже иудейского. Судейцы ваши ведут уже не торг — это были счастливые времена — а разбой». «Важное лицо» приходит в бешенство и приказывает обратить дело к «строжайшему переследованию», чего именно не хотелось главной «силе», Варравину: он желал взять взятку и покончить с делом. А теперь, когда оно поступает к переследованию, взятку взять мудрено. Однако, он ухитряется с помощью своего фактотума, Тарелкина, который убеждает Муромского загладить свой промах перед «важным лицом» и самому свезти 25 т. серебром Варравину. Муромский упорствует; Лидочка стоит на стороне отца, но все остальные убеждают его и между ними Нелькин, который и здесь, как в «Свадьбе Кречинского» является болтуном и бесцветным человеком, хотя и говорит такие звонкие фразы: «неужели внутри нас нет столько честности, чтобы с гордостью одеться в лохмотья внешней чести, которую располосовал в куски этот старый шут закон, расшитый по швам, разряженный в ленты и повесивший себе на шею иудин кошель». Муромский едет в присутствие к Варравину; тот его вежливо принимает и обнадеживает; оставив пакет с деньгами, Муромский только что вышел {332} из кабинета, как Варравин зовет его обратно и говорит, что он забыл у него пакет, что он хотел купить его, но это ему не удастся и, бросая пакет на пол, говорит: «Я вас могу представить всей строгости законов — и только ваши лета — извольте идти». Муромский поднимает пакет, в котором от 25 тысяч осталась всего одна с небольшим, приходит в ужас, сознает, что ему расставили капкан, и поймали в него.

Муромский. Да кто же тут *(осматриваясь)*… тут все одна шайка… *(вдруг выпрямляется)*. Стойте! Ведите меня к государю!

Живец и Тарелкин *(обступают его, машут руками и унимают)*. Шшитт… успокойтесь. Милостивый государь… успокойтесь… что вы?.. шшитт…

Муромский *(стремительно выступая вперед)*. Я требую… ведите меня к моему государю… Давайте сюда жандармов!.. полицейских!.. по улице!.. без шапки!.. Мы сообщники! Мы воры!.. *(Хватает Варравина за руку и тащит его)* Пойдем!..

Варравин *(рвется у него)*. Что вы… что вы?

Муромский *(тащит его)*. Пойдем! Мы клятвопреступники… куйте нас! Слово и дело!.. куйте нас вместе *(его голос слабеет)*… к государю!.. я ему скажу… Отец!.. Всех нас отец… Милостивый мой, добросердый… Государь… *(У него занимается дух)*… Ва… Ва… ше… Ва… ше…

Муромский лишается чувств и затем умирает. Варравин торжествует и зарекомендовывает себя честнейшим человеком, как перед «важным лицом», так и перед «очень важным лицом».

{333} Таково, в общих чертах, содержание драмы, которая в свое время могла бы иметь успех громадный и в настоящее время — весьма большой, хотя она отнюдь не отличается достоинствами «Свадьбы Кречинского». Правда, вопрос о неправосудии поставлен в ней так резко, что резче этого поставить его нельзя; но зато постройка драмы чисто внешняя, и вся она держится на таких случайностях, что может ежеминутно распасться. Внутренней необходимости событий, этой своего рода судьбы древних трагедий, которые ставят действующих лиц в безысходное положение, отыскать тут невозможно. Главное действующее лицо является человеком пассивным, ничего не делающим для лучшего оборота своего дела и слишком наивным. Это — воск, из которого окружающие делают все, что хотят, обманывают, эксплуатируют и т. д. Искусственность постройки драмы видна на каждом шагу даже самому недогадливому читателю, который заметит, что действие направляется в одну сторону единственно по воле автора, а не потому, чтоб действующие лица поставлены были в необходимость делать так, а не иначе. Сшитая из случайностей, она не обладает ни тем движением, какое находим в «Свадьбе Кречинского», ни тою отделкою характеров, ни их новизною. Мы сказали, что Кречинский и Расплюев не являются на сцене, но Варравин и Тарелкин — сколки с них, почти фотографические снимки; в комедии Кречинский попадает за подлог под суд, и комедия кончается тем, что порок наказан, по крайней мере, квартальным надзирателем; в драме Кречинский-Варравин, совершив {334} самое подлое дело, не только остается не наказанным, но торжествует, как человек бескорыстный. Только в этом и разница между ними и в этом же мораль пьесы: частному лицу проделки не всегда сходят с рук; чиновнику, особенно важному, при господствовавшем произволе можно было совершать все безнаказанно. Мораль опять-таки ярко и резко выставленная, но опять чисто внешним образом: г. Сухово-Кобылину не удается схватить пружин внутренних, и, по нашему мнению, «Дело», несмотря на всю свою благонамеренность в лучшем значении этого слова — ничего не прибавляет к его литературной репутации. Что касается комедии «Смерть Тарелкина», то это довольно пустой фарс, основанный на переодевании и самом невероятном анекдоте; он не заслуживает, чтоб над ним останавливаться, даже в виду того, что здесь снова является Расплюев — это лучшее создание г. Сухово-Кобылина — уже в качестве квартального надзирателя.

При благоприятных условиях нашего театра г. Сухово-Кобылин мог бы подарить ему несколько пьес, которые не отличались бы силою художественного дарования, но были бы очень сценичны, умны и дали бы прекрасный материал для даровитых артистов. Талант не глубокий, но живой и наблюдательный, способный к ловкой компоновке, к умным, хотя и внешним эффектам, автор «Свадьбы Кречинского» мог бы играть далеко не последнюю роль и не на такой бедной драматической сцене, как наша.

Москва, 1869

# **{335}** Бенефис г‑жи Струйской. — Дебютантка из театральной школы

Вчера был бенефис г‑жи Струйской на Александринской сцене. Давали два водевиля, из которых в одном, «Жена или карты», выступили два дебютанта из театральной школы, и четырехактную комедию г. Дьяченки «Блестящая пария». Г. Дьяченко, сей любимец александринских богов и рая, достаточно известен; произведения его всегда напоминают изделия тульского самоварника, который пишет на самоварной крышке: «Трахим Соловьев, мастер». Самое расхожее остроумие обыкновенно вставляется в речи действующих лиц, из которых одно всегда является образцом всех добродетелей, другое образцом некоторых добродетелей, а все остальные либо злодеи, либо дураки. Все это есть в «Блестящей партии». Прокутившийся поручик и князь женится на купеческой дочери и приживает сына; затем едет в Париж и привозит оттуда кокотку, которую {336} помещает в своем собственном доме, и живет с нею так открыто, что связь эта ни для кого не тайна, — ни для жены его, ни для матери жены его, ни для прислуги. Кокотка держит весь дом в своих руках и учит княгиню кокетству. Это — официальная ее должность! Г. Дьяченко открыл, что это в нравах нашего большого света. Бог с ним, пусть. Является крестный отец княгини, благороднейший полковник и честнейший человек в роде тех, которых в таком изобилии поставлял писатель-актер Григорьев в цветущие годы своей писательской карьеры. Само собой разумеется, что благороднейший полковник тотчас же всем нагрубил — князю и кокотке, и решился сию последнюю выгнать непременно; но достиг только того, что князь оставил жену и удалился со своей любовницею на другую квартиру. Если я скажу вам, что сыну князя всего три года, то вы без труда отгадаете дальнейший ход пьесы. Не правда ли, князь, подбиваемый кокоткой, должен нанести жене своей всевозможные неприятности? Несомненно. Не правда ли, он похитит ребенка от жены, когда она с ним гуляет? Несомненно. Не правда ли, — мать придет в отчаяние и заболеет? Несомненно. Ну, а потом? Потом вы только вспомните, что не так давно один оператор сделал в Петербурге неудачную операцию, после которой пациент приказал долго жить, а другой оператор еще более неудачную операцию произвел в Харькове, родине г. Дьяченки, и лишил жизни одну из прекраснейших харьковских женщин, — и вам станет ясно, что в новейшей пьесе г. Дьяченка, всегда следящего за современностью, {337} должен явиться оператор и лишить жизни какого-нибудь гражданина. Кого же он должен лишить? Вот вопрос, поистине, капитальный. Но благороднейший полковник здоров, как бык; сам князь с кокоткой тоже, больна княгиня, но больна горячкой, конечно, во время которой операция не делается. Остается ребенок. Ну, теперь знаете? Князь идет с ним в магазин покупать игрушки, мальчик заболевает крупом, доктор делает операцию и — ангельская душа возносится на небо. Зрители кричат: ужасно! Является мать, которой стало получше, видит своего ребенка в гробу и сходит с ума. Благороднейший полковник говорит благородные фразы гвардейскому поручику, который предается тем большему раскаянию, что кокотка, встретив другого князя, тоже поручика, но служащего, а не отставного, уезжает с ним в Петербург.

Разбирать пьесу г. Дьяченка невозможно — до того она плоха.

Как же была она разыграна? Так превосходно, что весь раек приходил в восторг. Г‑жа Струйская была — сама слезы, г. Виноградов — сам балаган, г. Монахов — сам г. Монахов, г. Самойлов — сам благороднейший полковник, а г. Нильский — настоящий князь и при том поручик.

Бенефициантку встретили восторженно. Что я говорю — восторженно? Нет, ее осыпали цветами и поднесли много серебра, целый ящик серебра. Водевиль «Жена или карты» очень удобен для дебютов учеников и учениц театральной школы, ибо они тут, как на экзамене, декламируют, {338} танцуют, играют на фортепиано, поют. Зрители сейчас же видят, что всему этому в театральной школе учат, и думают: однако, в театральной школе все науки проходят. Об одном дебюте я умолчу, не желая конфузить молодого человека, который может еще поправиться и сделаться порядочным актером. От молодежи я склонен ожидать всего лучшего, и тогда только покидаю свою мечту, когда молодой человек махнет на все рукой и вообразит себя гением. Г. Мартынов, сын незабвенного Мартынова, был принят так, как принимали его гениального отца. Этот молодой человек похож на своего отца и обладает очень выразительной физиономией; играл он так мило; что и в таланте его невозможно сомневаться; но каких размеров этот талант — может показать только будущее и более умные роли, чем та, которую он исполнял вчера.

Дебютантка г‑жа Семенова — девица юная, миловидная и с хорошим голоском. Она обнаруживала сначала некоторую наивность, но потом разошлася, как говорится, и выказала большую живость. Г. Мартынова и г‑жу Семенову, в конце концов, можно поздравить с успехом и от всего сердца пожелать им трудиться и развиваться, развиваться и трудиться.

4 сентября 1870 г.

# **{339}** Русская драматическая сцена

### I

«Драматическая сцена падает; люди, любящие искусство и смотрящие на него серьезно, совсем перестали посещать русский театр, не рассчитывая в нем найти ничего, кроме усердной разработки таких отраслей “развлечения”, которые не должны бы быть достоянием уважающего себя театра. Это словно конкуренция с “заведениями” гг. Излера и Берга, это публичная выставка не талантов, не драматической игры, а сладострастных поз и самых низменных сторон того, что есть в балете; не только для здорового эстетического наслаждения театр ничего не дает, но он почти ничего не дает и для здорового развлечения; благоразумная мать не поведет в него дочь свою, чтобы не наткнуться на сцену, которая на порядочной сцене несообразна с самыми обыкновенными правилами приличия. Театр сделался поприщем для праздной молодежи, желающей {340} купить дешевою ценою опереток и полубалетов успех какой-нибудь актрисе, вовсе не заслуживающей успеха; молодые дарования соблазняются этим легким средством создать себе репутацию, покидают драму и комедию, для успеха в которых необходим талант и изучение» и проч., и проч.

Все это не только говорилось в последние годы, но и печаталось, и, к величайшему сожалению, во всем этом было много правды, хотя была доля и преувеличения. Как бы то ни было, все согласны в одном, что драматическая сцена падает — об этом даже нет и вопроса, который может быть только относительно степени и причин упадка. Конечно, ни один здравомыслящий человек не станет мерить успехи Александринского театра его доходами; только совершенно наивные люди могут возражать, что театр не упал, если сборы его в настоящее время лучше, чем четыре года тому назад. Эти наивные люди забывают три вещи: во-первых, вкус к театральным представлениям постепенно возрастает, потому что число образованных и грамотных людей становится больше; во-вторых, население Петербурга возрастает еще в большей прогрессии, чем образование, и, с 1866 года, едва ли не увеличилось на целых двести тысяч, что можно доказать статистическими данными и такими осязательными аргументами, как большой недостаток квартир в Петербурге, заставляющий многих жить и зимою на дачах; в‑третьих, надо принять во внимание число временных, постоянно сменяющихся жителей Петербурга, которые, приезжая {341} сюда из провинции на несколько дней, большею частью считают обязанностью своею посетить все достопримечательности, в том числе и Александринский театр, хотя тут чаще поражает их разочарование. Таким образом, население растет, а число театров остается то же; запрос на товар увеличивается, а количество товара не увеличивается.

После этого понятно, что сборы могут быть очень хороши, а театр может быть плох, но не наоборот, ибо в хорошем театре не может быть плохих сборов. Если б Александринский театр еще спустился на десять ступеней, то и тогда сборы в нем не были бы плохи, потому что он один. Русскому человеку, желающему провести вечер на русском представлении, нет другого выбора, как между русской оперой и Александринским театром, а так как русская опера процветает, то чем труднее попасть в нее, тем более прилив в драматический театр. Иностранцу выбор шире: в столице русского царства только два русских театра и пять театров иностранных: михайловский, немецкий, буфф, Берга и итальянской оперы. Быть может, это сделано с целью дать средства русским наглядно изучить иностранные языки?.. Я не знаю; верно только то, что частным лицам не дозволяют открывать русских театров, но дозволяют открывать театры иностранные; верно и то, что Александринский театр ревниво блюдет свою русскую монополию, давая, однако, возможность размножаться таким «театрикам», которые рассчитывают исключительно на самые низменные инстинкты толпы.

{342} Об этой монополии в последние годы исписано много бумаги, едва ли даже не больше, чем когда-то о монополии откупов; высказано было все, что можно было высказать о казенном управлении театрами; было доказано, что «дирекция театров есть присутственное место, устроенное по бюрократическому образцу», что «люди, поставленные во главе его, иногда (часто?) были лишены всякого художественного образования», что люди эти, «власть которых в театральных делах почти неограниченна, сами не заинтересованы в его успехе», потому что «они не хозяева, а только управляющие театрального предприятия, и притом управляющие, над которыми поставлен отвлеченный, фиктивный хозяин — казна. Их отношение к успехам театра, в сущности, бескорыстное; за хорошее ведение дела они могут ожидать крестов и чинов, но те же награды могут получить и по связям, по протекции, самая же естественная награда за хорошую администрацию — барыши от самого дела — им не доступны, ибо может достаться лишь тому же отвлеченному хозяину. Вследствие такого отношения администрации к театру, в ней не может быть той живости, энергии, изобретательности, бережливости, которые свойственны управлению частному». Этот губительный для наших театров характер незаинтересованности в успехе их переходит из управления в среду артистов. В то время, как на частном театре артист вполне зависит от сценического своего успеха, на казенном он зависит еще от успеха перед начальством; оттого многие истинные артисты покидают сцену, а посредственности пользуются {343} хорошим содержанием; «при бюрократическом управлении театра, в отношениях между артистами и их начальниками необходимо должны поселиться произвол, пристрастие, интрига и всякого рода злоупотребления, и затем равнодушие к своему делу и слишком легкое отношение к публике. В этом quasi-художественном, но в сущности канцелярском мирке принижаются и мельчают возвышенные, чисто-артистические натуры; глохнут и слабеют дарования, гибнет и утрачивается искусство. Бездарные или недобросовестные артисты, обеспечив себя хорошими отношениями к всесильному своему начальству, могут спокойно оскорблять эстетическое чувство зрителей, могут хладнокровно и безопасно морочить им глаза; им не грозит отставка, пока милость начальства не сменится на гнев, а на предупреждение этой-то беды и уходит все их внимание. Напротив, артисты с талантом, с горячею любовью к своему делу, с основательным знанием, год за год остаются при самых ничтожных, незаметных ролях, затираются и стушевываются, если их отношения к начальству сложились невыгодно… Обычай предоставлять учреждения, которые долженствовали лелеять “свободное” художество, на распоряжение чиновников, и притом облекать этих чиновников громадной властью, монополией и канцелярской тайной, может быть только оправдан тем убеждением, что всегда сами собой найдутся для такого исключительного служения люди обширных сведений, замечательных дарований и безукоризненной честности. Основываясь на простой теории вероятностей, следует удивляться, что эти {344} пылкие ожидания не были чаще и разительнее обмануты и что наши театры могли сделаться хотя бы тем, что они есть». Все это и многое другое было высказано, между прочим, и московским музыкальным критиком, г. Ларошем. Вопрос о несостоятельности здешнего управления театрами разработан вполне, и литература в этом случае явилась только верным отголоском общества, среди которого существует большее предубеждение против казенного управления, чем в самой журналистике, ибо первое, т. е. общество, питается, кроме действительных фактов, не говорящих в пользу театральной администрации, еще многочисленными сплетнями и догадками, более или менее вероятными. Это удел всех учреждений, зиждущихся на канцелярской тайне. Хотя во всей образованной Европе существует уже свобода театров вместе с другими свободами, но мы, вероятно, еще долго останемся при нынешнем положении вещей, и потому не бесполезно, имея в голове общую причину падения драматической сцены нашей, разбить ее на частные, и отдельно каждую рассмотреть применительно к петербургской сцене, а затем сказать несколько слов о прошлом театральном сезоне. Вот скромная задача последующих заметок.

### II

У петербургской труппы есть история, довольно блестящая; она завещала потомству достаточное количество имен даровитых артистов и артисток, начиная с последних годов XVIII‑го века и кончая {345} пятидесятыми годами настоящего столетия; театр, как одно из прекраснейших развлечений, быстро нашел у нас довольно обширный круг посетителей и писателей; кроме авторов отечественных, на петербургской сцене перебывали все знаменитые и известные европейские драматурги: Шекспир, Шиллер, Лессинг, Коцебу, Расин, Вольтер, Мольер, Корнель, Бомарше и проч. и проч. Над переводами многих из них трудились сами актеры, образование которых в то время относительно было шире, чем образование актеров нам современных. Можно сказать, что труппа наша непрерывно совершенствовалась, постоянно заключая в себе несколько весьма даровитых людей, вполне удовлетворявших самому развитому вкусу современников; по мере того, как одни старели, их сменяли молодые и, в свою очередь, делались любимцами публики; тридцатые годы были особенно богаты сценическими талантами: Каратыгин, Сосницкий, Брянский, Борецкий, Каратыгина, Сосницкая, Брянская, Рязанцев, Валберхова, Асенкова и другие, менее известные, составляли настоящий букет артистических дарований; не оценивая «школы» игры, мы можем судить об этой труппе по 80‑летнему г. Сосницкому, который, несмотря на свои преклонные года, и до сих пор единственный актер, которого можно с истинным наслаждением смотреть в «Горе от Ума»; нельзя уже разобрать слов, которые он произносит, но перед вами тем не менее живое типическое лицо, настоящий Репетилов; несколько лет назад его можно было еще с удовольствием видеть в городничем в «Ревизоре», которого он {346} играл гораздо лучше г. Зуброва, одного из «крупных» представителей теперешней труппы. Потом, когда многие представители этой блестящей труппы еще вызывали громы рукоплесканий и пользовались полным успехом, выдвинулись Мартынов, Максимов, Григорьев, г‑жи Самойловы и др. Сороковые годы, несмотря на довольно печальное состояние драматургии, видели еще очень хорошую труппу, которая могла сладить любую пьесу; но умерли Брянский, Каратыгин, Григорьев, Максимов, г‑жи Самойловы сошли со сцены, и александринская труппа осталась при Мартынове, Сосницком и Самойлове. Появление пьес Островского, вводивших новый мир на сцену, окончательно спутало остатки когда-то блестящей труппы, которая оказалась неспособною воспроизвести новые типы. Новый мир требовал нового изучения, к которому оказался готовым и способным только один Мартынов, превосходно игравший Маломальского и Кабанова; г. Самойлов явился было в Любиме Торцове и, по обыкновению, имел успех, но изображенный им Любим Торцов был курьезным созданием довольно однообразной фантазии этого даровитого артиста; когда, в конце пятидесятых годов, приехал сюда г. Садовский и сыграл Любима Торцова — г. Самойлов должен был отказаться от своей несостоятельной фантазии и, вместе с тем, от роли.

Мартынов умер; ему устроили такие торжественные похороны, каких никто и никогда не удостаивался из русских артистов; но, предавая земле прах гениального комика, едва ли кто-нибудь думал, что с ним вместе хоронили и славу александринской {347} труппы. На деле, однако же, это оказалось так. Мартынова не только никто не заменил до сих пор, но никто к нему не приблизился; труппа осиротела и опустилась как-то. Между тем, время было горячее, требовавшее умных и даровитых исполнителей, ибо вместе с пьесами Островского являлся целый ряд произведений далеко не столько талантливых, но от которых веяло новым духом, новым направлением, новым содержанием; но если еще между артистами были такие дарования, как г. Самойлов, начавший образование в старой труппе и одной стороной своей игры всецело ей принадлежавший, и как г. Васильев 2‑й, приглашенный на место Мартынова, то относительно артисток существовал почти полнейший пробел; они являлись как-то на минуту, как мимолетные видения, и быстро исчезали. Пришлось, поневоле, обратиться к актрисам второстепенным, на которых до того времени не обращали ни малейшего внимания; оказалось, что одна из них, именно г‑жа Струйская, обладает несомненным дарованием. Немедленно на нее навалили весь репертуар, и она явилась в главных ролях во многих пьесах; но, по штату, она продолжала состоять чуть ли не в последнем разряде; в то время, как публика, обрадовавшись и такой, хотя не особенно драгоценной, находке, осыпала артистку рукоплесканиями, начальство признавало в ней только право получать свое прежнее маленькое содержание, и лишь после долгих колебаний и сомнений назначило ей 5 р. разовых, тогда как г‑жа Левкеева, менее даровитая и несравненно менее пользовавшаяся расположением публики, получала 25 рублей.

{348} Я упоминаю об этом далеко не единичном факте потому, что он характеризует очень хорошо отношение дирекции к артистам. Для нее, как учреждения бюрократического и мало заинтересованного в успехе театра, дело не столько в том, успевает ли артист или артистка на сцене, сколько в «производстве»; бюрократические нравы прилагаются в изрядной степени к артистам и производство в высокий чин совершается либо с тягостною постепенностью, либо с необычайной быстротою: сегодня был мал, завтра стал велик, хотя особого подвига никакого не совершил; оно, конечно, могло быть не худо, это производство, основанное, с одной стороны, на постепенности, а с другой — на быстроте, если б то и другое мотивировалось основательными причинами; но по большей части тут действует фатум, слепой случай, так что никто не может предречь и угадать, кто будет столоначальником и кто останется в писцах до гробовой доски. Можно бы привести сотни примеров из истории нашего театра в подтверждение господства этой слепой случайности. Ограничиваюсь тем, что напоминаю примеры, известные всем: Мартынов фигурировал в балете, прежде чем случайно не открылось его дарование; затем «производство» его, несмотря на гениальный талант, шло чрезвычайно туго, так что долгое время он получал менее, чем его товарищи с посредственным дарованием — дирекция, очевидно, руководилась соображениями, к искусству не имевшими никакого отношения; гг. Шумский и Васильев 2‑й, воспитанники театральной школы, отпущены в провинцию, как бездарности, которым {349} не могло быть места на столичных сценах. Но наиболее рельефный материал для характеристики случайности, всесильно царствующей на наших сценах, заключается в цифрах актерского гонорария; высший оклад жалованья 1 143 руб., сумма, как видите, незначительная; но в гонорарии она играет чуть ли не последнюю роль; главное — разовые и бенефисы.

Г. Самойлов получает 1 143 руб. пенсии (пенсия выдается после двадцатилетнего служения, стало быть, ранее, чем в министерстве народного просвещения); 5 000 ассюрированных разовых, то есть сколько бы он раз ни сыграл в году, 5 000 р., во всяком случае, он получает; ассюрированный бенефис в 3 000 рублей и еще довольно значительную сумму на гардероб из особых сумм.

Г. Васильев 2‑й получает 35 р. разов. и ассюр. бенеф. в 2 000 р.

Г. Бурдин — 25 р. и бенефис

Г. Горбунов — 5 р., бенефиса не имеет

Г. Нильский — 35 р. и бенефис

Г. Зубров — 25 р. и бенефис

Г. Зубов — 10 р. и 500 р. вместо бенефиса

Г. Каратыгин — 25 р. и бенефис

Г. Григорьев — 35 р. и бенефис

Г. Малышев — 10 р. и бенефис

Г. Леонидов — 35 р. и бенефис

Г. Сазонов — 10 р. и бенефис

Г. Алексеев — 15 р. и бенефис

Г. Виноградов — 25 р. и бенефис

Г. Самойлов 2‑й — 2 500 р. жалованья

Г. Пронский — 12 р. разовых, бенефиса не имеет

Г. Душкин — 5 р., бенефиса не имеет

Г. Шемаев — 10 р., бенефиса не имеет

Г. Марковецкий — 25 р. и бенефис

Г. Яблочкин — 3 000 р. жалованья и бенефис

{350} Г‑жа Жулева получает 35 р. разовых и бенефис

Г‑жа Линская — 3535 р. и бенефис

Г‑жа Левкеева — 2535 р. и бенефис

Г‑жа Струйская — 535 р. и бенефис

Читателю, сколько-нибудь знакомому с сценой, предоставляется самому решить, почему, напр., г. Пронский на 2 рубля даровитее г. Шемаева, или почему г. Горбунов на 30 рублей и бенефис менее даровит, чем г. Нильский и только на 5 рублей и бенефис менее даровит, чем г. Сазонов и г. Малышев; с другой стороны, почему г. Нильский одинаково даровит с гг. Григорьевым и Леонидовым и г‑жею Линскою, и почему г‑жа Линская ни на один рубль не даровитее г‑жи Жулевой? Читатель может отвечать: потому, что измерять дарования очень трудно; я могу ответить так: потому что измерять дарования очень легко; если мы призовем третьего, то он может ответить: потому что дарования измеряются случайно, часто под влиянием обстоятельств, совершенно посторонних искусству, четвертый, наконец, скажет: потому, что система бенефисов и разовых — сама несостоятельность. И все мы будем правы, и всех более будет прав тот, кто скажет, что эта оценка — естественное следствие бюрократического управления театром.

Но куда бы еще ни шло, если б оценка эта не ложилась налогом на удовольствие зрителей; на самом деле она ложится и очень чувствительно. Дирекция, считая известных актеров в одинаковом ранге, устраивает между ними очередь на известные роли или, выражаясь театральным языком, «чередовку»; иногда эта чередовка производится вследствие {351} каких-нибудь случайностей и между актерами, не состоящими даже по спискам дирекции в одинаковом ранге; перед публикою вдруг является, вследствие такой чередовки, напр., «Гроза» Островского, в которой, вместо г‑жи Линской, Кабанову играет г‑жа Сабурова, вместо г. Васильева 2‑го Кабанова играет г. Малышев[[4]](#footnote-5), вместо г. Горбунова, Кудряша играет г. Иванов, и вместо г‑жи Левкеевой Варвару — г‑жа Прокофьева. Можете себе представить, что выходит из этой прекрасной драмы, и сколько зрителей рискнут своим вечером, чтоб увидать «Грозу» в такой обстановке! И что всего замечательнее, что подобная чередовка прилагается не к одной «Грозе», но также к «Бедность не порок», «Доходное место», к «Женитьбе» Гоголя, т. е. к пьесам, которые всем давным-давно известны и которые настолько почтенны, что могли бы рассчитывать, что их не дадут на растерзание посредственностям. И что ж дирекция выигрывает? Она несомненно теряет, ибо, сохранив несколько рублей на разовых, она гораздо более проигрывает на сборе, потому что на подобные представления никто не ходит. Этого мало: публика, не могущая уловить всех канцелярских соображений, клевещет на лица, от которых зависит распределение ролей, говоря, что это делается нарочно, с целью довести по начальству, что «пьесы Островского не дают сбора». Да помилуйте, говоришь, какое же побуждение может заставить прикосновенных к театру {352} лиц умышленно ронять пьесы Островского? — Э, вы ничего не знаете: необходимо оттереть хорошие пьесы, потому что для них необходим такой ансамбль, которого не может доставить александринская группа, лишенная всякого руководительства…

Но это, очевидно, парадокс или придирка; по моему мнению, делается это просто случайно, или из чувства гуманности, из желания поощрить даже обойденных талантом: пускай, мол, подумает, что и он — талант; во всяком случае, несомненно, что именно это чувство заставляет дирекцию держать в труппе совсем престарелых актеров, платить им пенсии, значительные разовые, давать бенефисы и даже сохранять за ними те роли, которые они играли 20 лет тому назад, если сами они не заблагорассудят от этого отказаться. Несмотря, однако, на то, что чувство, руководящее в этом случае дирекциею, очень почтенно, оно все-таки гораздо уместнее в человеколюбивом обществе, чем на сцене: великодушие дирекции должно бы разбиваться тут о великодушие публики, которая, являясь в театр не с благотворительною целью, терпеливо принуждена обращать приятное развлечение в суровую обязанность благотворителя.

### III

Многие не разделяют господствующего мнения о падении нашей драматической труппы, хотя разделяют его о падении драматургии. Они, конечно, соглашаются, что настоящая труппа хуже, чем все предшествующие, но что, относительно, она все-таки {353} недурна и при хорошем руководстве могла бы быть гораздо лучше. В этом есть своя доля правды, которая лучше всего доказывается тем, что когда в нынешнем году приезжал сюда из Москвы г. Шумский, то наша труппа на время его пребывания как бы преобразилась, и все пьесы, в которых участвовал этот артист, исполнялись с невиданным доселе согласием; актеры не метались по сцене, не скучивались около суфлерской будки — любимое местопребывание наших актеров — знали свои роли, говорили их толково, входили и выходили вовремя. Такое временное преображение труппы приписывается тому обстоятельству, что пьесы, в которых участвовал г. Шумский, ставились им самим, а не режиссером александринской труппы. Это естественно ведет нас к тому, чтоб сказать несколько слов о режиссерской части на александринской сцене.

Режиссер, конечно, не бог и из ничего не может создать нечто; но режиссер, хорошо образованный, знакомый с техникою сцены, с развитием драматической игры и преданный своему делу, может значительно влиять на усовершенствование труппы. Мы знаем из истории нашего театра, что труппа обыкновенно тогда лишь становилась на надлежащую высоту, когда над нею работали. Московская труппа, напр., многим обязана Верстовскому, который часто присутствовал на репетициях и направлял артистов. В настоящее время эта труппа ни мало не зависит там от режиссера, а руководится сама собою; режиссер там лицо более или менее номинальное, и ансамбль пьесы старается обыкновенно {354} составить тот артист, который занимает в пьесе господствующую роль. Много значит в этом случае традиция, крепко живущая на московской сцене. На петербургской сцене традиция порвана, а первенствующие артисты либо лишены влияния на остальную труппу, в которой более или менее всякий считает себя генералом, либо стараются только о том, чтоб выгодно поставить самих себя в пьесе. Роль режиссера, таким образом, является на переднее место; но дельного и хорошего режиссера на петербургской сцене не имеется, и многие годы она предоставлена, так сказать, самой себе. Г. Воронов, умерший несколько лет тому назад, был добросовестным и довольно образованным человеком, но в последние годы он потерял энергию и, по правде сказать, особенных режиссерских талантов никогда не обнаруживал. Говорили, что в режиссеры приглашен дирекцией г. Боборыкин, известный своим знанием сцены и изучивший основательно драматическое искусство; но слух этот, некоторое время сильно поддерживаемый одною газетою, оказался неосновательным: режиссером сделали г. Яблочкина, очень посредственного актера, воспитанника театрального училища. От него никто многого не ожидал, и он сделал действительно мало. Единственное улучшение, бросившееся всем в глаза, это — лучшая меблировка комнат на сцене; аристократические гостиные, если таковые требовались пьесою, украсились деревьями, цветами и золотою мебелью; но декоративная часть других пьес, где не требовалось золотой мебели, осталась в прежнем виде, и в «Грозе», напр., как прежде {355} небо было рваное, наскоро зашитое театральною швеей, так и доселе оно рваное; но небо не важная вещь и от режиссера зависит мало: г. Яблочкин не создал именно того, что лежало на прямой его обязанности, не создал ансамбля и не подвинул вперед ни одного актера; кто плох был прежде, тот и теперь также плох, а иногда еще плоше стал; кто прежде был хорош — тот хорош теперь. Г. Яблочкин не обучил своих актеров внешнему обращению, и когда смотришь на александринской сцене пьесу из образованного и развитого быта, то невольно чувствуешь себя в лакейской. Изящные франты запускают обе руки в карман и походят на официантов; гвардейские офицеры напоминают святочных ряженых, графини и великосветские дамы — горничных. Никто не умеет ни ступить, ни сесть, ни кланяться. Исключение остается за двумя-тремя актерами из всей труппы, которые ничем г. режиссеру обязаны быть не могут. То же отсутствие дельного и полезного совета замечается в гримировке артистов; кто сам мастер — тот и остается мастером; кто неопытен и юнен понимать, напр., комизм в коротких панталонах и во фраке, сшитом из разноцветных материй, тот так своим вкусом и руководится. Одним словом, артисты второстепенные и третьестепенные остаются без всякого руководства и заботятся не о том, чтоб соответствовать своему положению в пьесе, а о том, чтоб отличиться. Это старание отличиться можно даже заметить в тех несчастных, которые докладывают о том, что карета подана. Всякий, видимо, хочет показать, {356} что он вовсе не то, что он изображает, что не лакей, не конюх, не мужик, а артист императорских театров, что лакея, конюха или мужика он только представляет, по приказанию начальства.

Все это мелочи, конечно; но на сцене мелочи имеют огромное значение, ибо из них-то образуется то, что называется ансамблем. Верно указать каждому его место в пьесе, сообразить целое, уничтожить и сгладить неровности — все это лежит на режиссере труппы; труппа — это оркестр, режиссер — ее капельмейстер; у хорошего капельмейстера и плохая скрипка не будет фальшивить, и контрабасу он не даст занять место первой скрипки; то же должно разуметь и о хорошем режиссере, каковому понятию г. Яблочкин мало удовлетворяет. Он, очевидно, сам еще нуждается в науке, и не по его силам создать гармонию в расстроенном хоре.

Я, однако, должен отдать справедливость г. Яблочкину относительно постановки опереток; тут он выказал себя гораздо сильнее и, так сказать, налег на это дело с усердием. Он хорошо понял, что на оперетки есть спрос, что есть для них такая талантливая исполнительница, как г‑жа Лядова (умершая в прошедшем году), и запрудил сцену оперетками. В свое непродолжительное режиссерство он поставил: «Прекрасную Елену», «Фауста наизнанку», глупейшую пародию на «Фауста» Гете, «Птички певчие», «Все мы жаждем любви», «Пансион», «Чайный цветок». Эти оперетки одно время совсем заполонили сцену, и все, даже совсем безголосые актеры Александринского театра запели и пустились в пляс. Оперетки шли весьма изрядно, {357} может быть, впрочем, не столько благодаря уменью г. Яблочкина ставить их, сколько оркестру, который направлял артистов и группировал их. В постановке же танцев, конечно, участвовал балетмейстер. Разделив, таким образом, труд свой, г. Яблочкин выказал некоторые режиссерские способности. Приняв в соображение все условия, при которых существует наша сцена, приняв во внимание малую развитость актеров, которым театральное училище большею частью ничего не дает, мы увидим еще яснее необходимость хорошего руководителя для труппы. Театр не подлежит критике в том смысле, что замечания критики редко принимаются к соображению; актеры — те же чиновники, для которых вовсе не важно, что об них говорят в печати; им гораздо важнее мнение начальства. Только тот, кто знает закулисные тайны, кто решается возиться в грязи интриг и обнаруживать их в листках, специально посвятивших себя этому делу, — может рассчитывать на некоторый успех в театральной среде; его читают там тихонько, стыдясь признаться, что боятся такой мелюзги; ему и уступку сделают, потому что требования его не важны в сущности: поласкайте только его самолюбие, и он станет потише…

### IV

Из приведенного списка гонорария, который получают актеры, видно, как велик этот гонорарий: если распределение его отличается случайностью и ничем не объяснимою неровностью, зато никто {358} не скажет, что театральное начальство держит этих жрецов и пономарей искусства на сухоядении; напротив, они хорошо обеспечены, иногда выше всякой меры; удачный бенефис может принести актеру несколько тысяч; выход на сцену, иногда на полчаса, дает ему 15, 20, 35 рублей: а если он в один и тот же вечер играет на двух театрах, то гонорарий его удваивается; напр., г. Нильский играет в «Железной маске» на Мариинской сцене и поспевает приехать в Александринский театр, где играет в «Петербургских когтях»; таким образом, вечер дает ему 70 рублей. При таком хорошем обеспечении артистов, казалось бы, что прилив на александринскую сцену свежих сил должен быть постоянный; оно и было бы так, если б дирекция не была связана своей театральной школой, в которой воспитываются артисты и, волей-неволей, запружают собою сцену. Целая масса совершенных бездарностей питается театром; некоторые из них совсем никогда не появляются на сцене, но жалованье получают. Комплект труппы всегда полон, и вакансии очищаются редко; если б любитель-актер пожелал дебютировать, то желание его так и может остаться при нем; вообще, достать себе дебют чрезвычайно трудно и, достав его и удачно сыграв несколько ролей, трудно попасть в императорские артисты. Тут такое множество почти неуловимых влияний и условий, что невозможно говорить о них определительно. Одним словом, правильной конкуренции не существует; дирекция не вызывает актеров, не подлежащих к ее труппе, к соисканию открывшейся вакансии, хотя {359} это было бы и недурно; случай и протекция и тут побеждают требования искусства. Иногда посредственный актер получает дебют и принимается, иногда хороший актер не получит дебюта; иногда дирекция принимает актера, но держит его без жалованья целые годы. Такая уж, видно, задача: одному повезет, другому — нет.

В последние годы в труппе открылось несколько вакансий, и вообще дирекция старалась подновить свою труппу; не знаю почему, но старания эти не увенчались успехом. Вышла из труппы г‑жа Владимирова, — дали дебют г‑же Лядовой. С первого взгляда ясно было, что актриса эта лишена всякого дарования, но она вышла в эффектной роли Василисы Мелентьевой, у нее нашлось столько хлопальщиков — это всегда при дебютах бывает — и ее быстро приняли. Сил труппы она ни мало не увеличила, но кассу уменьшила, что не одно и то же. Явилось еще несколько актрис, между прочим, две г‑жи Яблочкины, но и это не увеличило сил труппы, так что одна хорошая актриса дала бы дирекции несравненно больше, чем три посредственные.

Более удачи было для дирекции на мужчин. Она нашла хорошего исполнителя для опереток и водевилей в г. Монахове; он является иногда и в комедиях и даже заменяет собою г. Самойлова, но заменяет он его плохо; в последнее время он сыграл Хлестакова, местами очень недурно, но типа не создал, и я того мнения, что у него нет сил для типического воспроизведения живых людей. Удачно дебютировал г. Самойлов-сын, но после дебюта почти не появляется, вероятно, потому, что {360} на роли молодых людей у труппы много исполнителей, имеющих перед г. Самойловым-сыном преимущество старшинства, но ни в каком случае — таланта. Третий дебютант, принятый дирекцией — старый харьковский актер г. Виноградов. Во время дебютов он держал себя довольно сдержанно, не развертывался, как говорится, хотя и тогда можно было заметить в его игре не малую долю кривлянья и буффонства, особенно в роли Расплюева. Принятый дирекцией на весьма выгодных для него условиях, он развернулся и делается любимцем райка. Но вообще он человек не без таланта.

Я причисляю эти дебюты к удачным; но если принять во внимание, что амплуа г. Виноградова то же, что и Васильева 2‑го, причем последний превосходит его и талантом, и школою; если принять во внимание, что г. Самойловым 2‑м дирекция вовсе не пользуется, изредка выпуская его в ничтожных ролях, то невольно спросишь: зачем же их приняли, зачем увеличили ими труппу, когда она имеет уже актеров и на роли комика, и на роли молодых людей? Выходит, что из трех принятых актеров, стоящих дирекции немалых сумм, только один г. Монахов надлежащим образом зарабатывает свое жалованье. Дирекция словно торопилась набрать побольше актеров, а потом, когда приняла их, то увидала изобилие в количестве, но не в качестве. Я пропустил еще одного из недавно принятых, г. Зубова. Это тоже человек не без таланта, но и без него, пожалуй, можно было бы обойтись. Известно изречение: «много званных, но мало {361} избранных»; к александринской труппе можно обратить его так: «много избранных, но мало званных», т. е. людей с призванием. Гг. Самойлов и Васильев 2‑й все-таки стоят во главе труппы, и без них она останется без головы. В женском персонале на роли молодых женщин все еще первенствует г‑жа Струйская, хотя дирекция и продолжает не признавать ее.

### V

С этой труппой связана судьба нашей драматургии, которая зависит от дирекции, от исполнителей и от цензуры. Драматургия наша тоже падает, как и труппа; мы не станем разбирать тех причин ее падения, которые замечаются и в английской, и в немецкой литературах; мы остановимся на наших специальных причинах. Вы написали пьесу, переписали ее в нескольких экземплярах и начинаете паломничество: несете в цензуру — цензура пропускает, хотя может и не пропустить; несете в литературно-театральный комитет — он тоже принимает, хотя может забраковать вашу пьесу; в обеих инстанциях апелляция не допускается. Но пропущенная пьеса еще не значит пьеса сыгранная: надо найти актера, который согласился бы взять ее себе в бенефис; иногда актер не возьмет ее у вас потому, что в пьесе нет для него роли; обращаетесь к другому, но у другого уже есть пьеса. Обратиться к дирекции? Но она новых пьес почти не ставит, благоразумно сложив с себя эту обузу на плеча актеров. Дирекция ограничивается {362} высшим надзором и хозяйственною частью: такие мелочи, как литературное достоинство произведения, его нравственная и социальная сторона — для нее дело постороннее. Она знает продолжительность сезона, знает, что у нее чуть не еженедельно бывают бенефисы, значит, сезон обеспечен, а чем — чем актер послал, что цензура разрешила, что литературно-театральный комитет пропустил. У дирекции есть три инстанции, и слава Богу!

Я не о лицах говорю, а о принципе управления; нынешняя театральная дирекция значительно превосходит свою предшественницу, принимает участие в сцене и даже прислушивается к критике. Она умеючи отнеслась к исторической обстановке некоторых пьес, роскошно и с небывалым у нас уважением к истории поставив «Смерть Иоанна Грозного», «Бориса Годунова», восстановив в приличном виде «Горе от ума» и «Ревизора»; она разрешала театральные представления без всяких стеснений в клубах, и таким образом способствует образованию частных трупп любителей. За нынешней дирекцией есть несомненные заслуги, и если она не сделала большего, то я уверен, что виною тут самый принцип, а не добрая воля директора, человека с литературным и художественным образованием. Делаю эту оговорку с величайшею охотою: пером моим руководит не желание наговорить колкостей и наплести резких обвинений, а желание добра самому делу, желание восстановить в настоящем свете некоторые подробности театрального существования; я очень хорошо знаю, что в таком сложном и многообразном механизме, {363} как театральное управление, добрая воля, энергия и прекрасное художественное образование иногда оказываются бессильными против естественного течения рутины, преданий и влияний, посторонних искусству.

Рутина удерживает бенефисы и рутина же освобождает дирекцию от забот о том, что такое ставит актер. Вследствие этого, масса совершенно бездарных драматических вещей, вредно влияющих на развитие актера, отучающих зрителей от театра и изгоняющих со сцены порядочные произведения; по рутине, всякая новая пьеса, хотя бы и была она ошикана, непременно ставится раз и два после бенефиса, словно хотят показать большому количеству зрителей, что пьеса никуда не годна; только что сносная пьеса ставится несколько раз и сплошь и рядом вытесняет более сносную, более толковую или такую, где какому-нибудь актеру удалось создать нечто вроде типа. Целые сезоны проходят часто, не оставляя ближайшему будущему ровно ничего. Цензура смотрит на пьесу с цензурной стороны иногда довольно произвольно, литературно-театральный комитет еще произвольнее смотрит на нее со стороны литературной. Бывали примеры, что он забраковывал пьесы, имевшие потом успех, и бесчисленные примеры есть на то, что он пропускает пьесы, лишенные всякого человеческого смысла; по-видимому, и строгость его, и снисходительность ровно ни на чем не основаны, кроме какой-то случайности, которая так хронически царит на нашей сцене. И иначе это и быть не может, потому что, решись литературно-театральный комитет {364} поступать строго, он, во-первых, рисковал бы ошибаться, как ошибался, напр., комитет французской комедии, отвергавший пьесы, имевшие на других театрах огромный успех; во-вторых, лишил бы актеров возможности давать бенефисы за неимением плохих пьес, отвергнутых комитетом, и за неимением хороших, либо вовсе не представленных в комитет, либо запрещенных цензурою. Таким образом, литературно-театральный комитет является только излишней инстанцией, через которую должна проходить пьеса.

Цензура играет в судьбах нашей драматургии очень видное место. Вспомним, с какою постепенностью проходило «Горе от ума». Сначала эту комедию выучила вся грамотная Россия наизусть; потом позволили сыграть на сцене один первый акт; через год — позволили второй; еще через год надо было ожидать третьего, но неожиданно третий и четвертый пропустили вместе: разумеется, комедию и в этой постепенности пропустили с значительными пропусками; прошли десятки лет, прежде чем комедия явилась в печати без пропусков и еще десяток лет, прежде чем в этом виде поставили ее на сцене; та же постепенность, вероятно, была бы приложена к «Ревизору», если б сам император не вмешался в дело и не разрешил ее всю. Однако, цензура удержала свой запрет на некоторых фразах, и лишь в настоящем сезоне «Ревизор» шел без пропусков. Впрочем, в этом случае следует винить не столько цензуру, сколько традиционную рутину театрального управления. Оно не делает шагу, если не видит в {365} нем сильной необходимости; в библиотеке пьеса лежит с цензурными помарками, актеры выучили роли по этой библиотечной пьесе — стоит ли заводить «дело», писать отношения, утруждать писцов и проч. и проч.? Если г. Зубров нашел для своего бенефиса новую пьесу и не был бы поставлен в необходимость взять старую, «Ревизор» шел бы в прежнем своем виде и доселе, а может быть еще и целый десяток лет. Опять-таки хроническая случайность. «Свои люди сочтемся» Островского лежали под запретом лет десять; «Доходное место» его же — несколько лет; после представления «Грозы», на котором присутствовала государыня-императрица, выразившая свое удовольствие некоторым актерам через тогдашнего директора, г. Сабурова, один из них сказал г. Сабурову, что у сочинителя «Грозы» есть две пьесы, которые могли бы иметь большой успех, но, к сожалению, они не дозволены к представлению. Узнав о существовании недозволенных пьес такого известного сочинителя, как г. Островский, г. Сабуров отослал их на вторичный просмотр начальнику III‑го отделения собственной его величества канцелярии (тогда театральная цензура зависела еще от этого учреждения), и пьесы немедленно были пропущены. Без этой счастливой случайности они пролежали бы еще несколько лет, хотя в одной из них предается позору злостное банкротство, а в другой — взяточничество, пороки, преследование которых вполне в интересах правительства, и хотя в той и другой пьесе в последнем действии закон торжествует, т. е. правительство выставляется попечительным.

{366} Известно, впрочем, что уловить в таком учреждении, как цензура, особенно наша, известные правила, которыми бы писатель мог руководствоваться, решительно невозможно. Что ныне позволяется, то завтра нет, и наоборот. Множество пьес переводных, которые некогда свободно давались на театре, потом подвергались запрещению, потом опять разрешались, и можно бы доказать, что всякий раз запрещение и позволение не имело за себя достаточных мотивов. Иногда пьесы, пользовавшиеся значительным успехом, вдруг исчезали с репертуара, неизвестно по каким причинам. Так было с пьесой г. Потехина «Отрезанный ломоть» и с его же пьесой «Шуба овечья, а душа человечья». Г. Потехину особенно несчастливится у цензуры: в последнее время не прошли две его комедии: «Современные рыцари» и «Вакантное место»; к постановке «Царя Феодора Алексеевича» графа Толстого тоже, говорят, встретились цензурные препятствия; вращаясь в театральном мире, то и дело слышишь, что та или другая пьеса не пропущены; года два тому назад один актер представил в цензуру три пьесы одна за другою, и все были запрещены; мне случалось прочитывать некоторые пьесы, поступавшие потом в цензуру, и был в крайнем удивлении, когда я узнавал, что они не пропущены: они мне казались не только безопасными, но совершенно пустыми и ничтожными, и ожидать, что им оказана будет честь запрещения, было решительно невозможно. С другой стороны, иногда приходилось встречать на сцене такие произведения, в пропуск которых совсем не верилось: разумею оперетки {367} скоромного содержания, якобы с подкладкой сатиры. По-видимому, кроме случайных влияний и, вероятно, политических комбинаций, цензура руководится еще тем принципом, чтоб пропускать на сцену как можно осторожнее пьесы, затрагивающие социальные вопросы, и не поставлять особенных препятствий пьесам содержания фривольного.

Пьесами последнего рода наш театр всегда был богат, и то, что рассказывают театралы о неприличии куплетов в былое время — превосходит описание, т. е. напечатать этих куплетов в настоящее время нельзя, по их крайней непристойности; таким образом «вольности» теперешних опереток — шаг вперед на поле скромности; если б в этом отношении цензура еще усилила разумную строгость, то беды никакой бы не было: беда в том, что относительная снисходительность к «вольностям» опереток с избытком выкупается строгостью к серьезной комедии; по-видимому, принимается за правило, что в легкомысленной, остроумной форме опереток можно допустить довольно свободный трактат о разных общественных вопросах, но в форме серьезной этого надо избегать; на шутку, рассуждают, вероятно, блюстители благонамеренности в нашей драматургии, все взглянут как на шутку, тогда как серьезная постановка общественных вопросов может возбудить опасные толки. В оперетке, напр., можно в привлекательном виде представлять свободное и ничем не стесняемое отношение полов между собою, но трактовать в комедии вопрос, напр., о разводе, вызываемом ненормальными отношениями между супругами, {368} нельзя. Понятно, какой односторонностью страдает взгляд этот; по нашему мнению, на неразвитую массу глумление над предметами почтенными, заключенное в форму оперетки, действует разлагающим образом; тут ни борьбы страстей, ни доводов ума, ни страдания, ничего нет; тут все представляется в шутовском виде, все рассчитано на воображение и дурные инстинкты, которые легко побеждают доводы слабого и неразвитого разума? Между тем как разработка социальных вопросов в комедии, даже широкая разработка, как, напр., допускается она у нас в романах, может только поднять уровень здравых и нравственных идей, ибо даже самая тенденциозная комедия дает мнение об известном вопросе за и против, не говоря уже о произведениях, беспристрастно трактующих явления жизни. По нашему, что-нибудь одно — либо так же снисходительно допускать комедии, как допускаются оперетки, тогда возможно восстановление между влияниями тех и других равновесия, либо — ни опереток, ни комедии. Но, помилуйте, тогда никто не станет в театр ходить. Этот аргумент мы слышали от лиц, близко стоящих к театру, но он был сделан в упрек театральной цензуре: «как же не давать нам скабрезных опереток и не привлекать ими публику, когда цензура так мало пропускает комедий». Кроме цензуры, есть еще одно условие, способствующее бедности и безжизненности репертуара — это авторский гонорарий.

### VI

Если б кто-нибудь сказал, что наши роскошные театры содержатся на счет литературного пролетариата, {369} на счет этой массы бедных тружеников, из которых многие чуть не умирают с голоду, тот выразил бы мнение не совсем неосновательное. Недавний случай с оперой покойного Даргомыжского «Каменный гость» лучше всего показывает, в каком отношении дирекция театров находится к авторам: не иметь средств, или, лучше сказать, не иметь законных оснований для того, чтобы заплатить за произведение одного из лучших русских композиторов 3 000 р., — это курьез, приведший все общество в недоумение, особенно когда оно узнало, что та же дирекция театров заплатила Верди за «Силу судьбы» 15 000 р. сер. Но дело в том, что плата иностранному композитору, надо полагать, не входила в «Положение о вознаграждении сочинителям и переводчикам драматических пьес и опер, когда они будут приняты для представления на императорских театрах».

Положение это издано в 1827‑м году. В свое время оно было шагом вперед для ограждения прав авторской собственности, но в настоящее время, когда цена на всякий труд значительно возросла, сообразно возрастанию цены жизненных припасов, когда плата за литературный труд в частных и казенных изданиях возросла, по крайней мере, впятеро против существовавшей в 1827‑м году, оно потеряло свой raison d’être. Прежде всего в этом законе бросается в глаза то противоречие, которое существует между правом литературной собственности и театральной. В то время, как литературное произведение обеспечено за автором не только по смерть его самого, но и за наследниками его в {370} течение 50‑ти лет, театру предоставлено право считать литературную собственность за автором только по смерть его. Представьте себе такой случай: человек напишет превосходную вещь и поставит ее на сцене, затем, волею судьбы, умрет — вещь остается за театром, который будет пользоваться ею вечно; театр может даже, во избежание расходов не ставит драматического произведения известного автора при жизни его, и поставить после смерти, не спрашивая позволения у наследников его. Вознаграждение за пьесу, как я уже сказал, выдаваемое театром автору при жизни, чрезвычайно скромно. В законе 1827‑го года пьесы разделены на пять разрядов: к первому разряду принадлежат оригинальные пьесы в стихах, в 4‑х и 5‑ти действиях, ко второму — во-первых, оригинальные пьесы в стихах в трех действиях и оригинальные пьесы в прозе в 4‑х и 5‑ти действиях; к третьему разряду — оригинальные пьесы в стихах в 2‑х и одном действиях, оригинальные пьесы в прозе в 3‑х действиях и стихотворные переводы трехактных пьес и прозаических пяти и четыре актных; к четвертому разряду — оригинальные пьесы в прозе в двух или одном действии, стихотворные переводы двухактных и одноактных пьес и прозаические трех или двухактных; к пятому разряду — переводы одноактных прозаических пьес и водевилей. В основание этого деления на разряды, как видите, легли чисто механические качества пьесы: кто пишет стихами — получает больше, кто пишет прозою — меньше. Г. Кукольник за пятиактные «Рука Всевышнего отечество {371} спасла» и «Сиденье в Азове», в стихах, т. е. в рубленной прозе, получал больше, чем Гоголь за прозаического «Ревизора». Напрасно бессмертный творец «Мертвых Душ» просил, чтоб его комедии перевели в один разряд с «Рукою Всевышнего» — такого снисхождения ему не сделали, и он получил за свою комедию всего 2 500 р. ассигнациями «единовременно». Надо заметить, что театр платит за пьесы по разрядам двояко: или единовременно известную сумму (за перворазрядную 4 000 р. ассиг., второразрядную — 2 500 р. ассиг., третьеразрядную — 2 000 р. ассиг., и, наконец, 1 000 и 500 р. ассиг.) или так называемые поспектакльные в таком размере:

За пьесы 1‑го разряда — десятая часть двух третей сбора

2‑го — пятнадцатая часть

3‑го — двадцатая часть

4‑го — тридцатая часть

Пьесы 5‑го разряда на поспектакльную плату не принимаются. Две трети полного сбора с Александринского театра составляют 690 р. с коп., Мариинского — 800 р.; отделяя указанные части этого сбора за пьесы разных разрядов в пользу авторов, получим:

На Александринском театре:

 1‑го разряда — 69

 2‑го — 46

 3‑го — 34

 4‑го — 23

На Мариинском театре:

 1‑го разряда — 80

 2‑го — 53

 3‑го — 40

 4‑го — 26

Такие деньги автор получает, разумеется, только тогда, когда в театре все места заняты; чем театр пустее, тем получает он меньше. Относительно {372} опер поступлено еще проще: они разделены на большие, средние и малые, причем не определено, какие оперы считать должно большими, какие средними и какие малыми; большие причислены к 1‑му разряду, средние — ко 2‑му, а малые к 3‑му. Это несправедливо даже с механической точки зрения, ибо опера требует для своего написания гораздо больше времени, чем драма и комедия. Есть еще третий способ приобретения дирекцией театральных пьес и способ самый остроумный — безвозмездно. Говорят, что в настоящее время он не практикуется, но несколько лет тому назад он весьма незамысловато избавлял театр и от того небольшого гонорария, который указан выше. Делалось это таким образом: актер приобретал пьесу для своего бенефиса от автора, платя ему ничтожные деньги, а иногда получая ее от него в подарок. Пьеса давалась в бенефис и затем поступала в собственность дирекции: актер — человек казенный и пьеса, им приобретенная, делалась казенною же. Таким образом приобретена дирекцией театров масса пьес, иногда пользовавшихся значительным успехом и, стало быть, дававших значительные суммы театру в течение целых десятков лет. Между пьесами, безвозмездно приобретенными дирекцией, между прочим, находятся «Не в свои сани не садись» Островского, данная до настоящего времени около 200 раз, и «Свадьба Кречинского» г. Сухово-Кобылина, данная едва ли не большее число раз. «Горе от ума» приобретено актером Брянским за 1 000 р. ассиг., а к дирекции перешло тоже безвозмездно. Вспомните, что Гоголю заплачено {373} за «Ревизора» всего 2 500 р. ассиг., и вот вам четыре любимые публикою пьесы, из которых две составили бы красу и гордость всякой литературы, приобретены дирекцией всего за 2 500 р. ассиг. или за 714 р. 28 к. сер. Не изумительный ли это факт в истории бескорыстной службы отечеству наших литературных деятелей! Однако, чтоб глубже проникнуть в существо этого факта, я попрошу читателя сделать следующую выкладку: г. Сосницкий играл роль Репетилова с того самого дня, как поставлено «Горе от ума». Предположите, что г. Сосницкий сыграл эту роль только 150 раз и что он, средним числом, получал по 20 р. разовых, — получите, что этот актер за исполнение своей маленькой роли получил 3 000 р. сер. или 10 500 р. ассиг., т. е. в десять раз больше, чем Грибоедов; г. Самойлов сыграл роль Кречинского наверно больше 50 раз и получил за нее больше 2 000 р., тогда как автор — ничего. Если мы это сравнение между платой, уделяемой дирекцией хорошему актеру, и авторским гонорарием распространим на пьесы, пользующиеся поспектакльной платой, то увидим ту же несоразмерность. В вашей, положим, пятиактной комедии, написанной прозою (кто теперь в стихах пишет?), играет г. Самойлов; если театр полон — вы получаете 46 р., а г. Самойлов больше: 50 р., если театр не полон — вы получаете меньше 46 р., но г. Самойлов сохраняет свой гонорарий.

Положа руку на сердце, скажите, не в праве ли весь сонм литературных пролетариев, поставлявших и поставляющих пьесы на театр, сказать, что театры содержатся на их счет?.. В самом {374} деле, назовите мне хоть одного писателя, посвятившего свои силы сцене, который бы составил себе обеспеченное состояние? Не назовете ни одного, но я могу вам указать на Полевого, которым жили театры в течение нескольких лет, и который умер нищим; я укажу вам на г. Островского, у которого на сцене около 30 пьес и который получает с них ничтожный сравнительно доход. Я мог бы указать на актеров, которые составили себе состояния, но писателей таких нет, зато лики некоторых из них красуются на плафоне театра, и газ теплится перед ними: невещественные знаки внимания за вещественные услуги…

Мне остается сказать о текущем сезоне. Тут я буду краток поневоле. О постановке «Бориса Годунова» и новой обстановке «Ревизора» я уже упоминал. Декоративная часть в первом была превосходна, но нравственная, т. е. исполнение, за исключением г. Самойлова 1‑го (Самозванец), ниже критики; бедность труппы в хороших актрисах сказалась тем, что не могли найти порядочной исполнительницы на роль Марины. «Ревизор» обставлен тоже незавидно в этом отношении, хотя, при более внимательном распределении ролей, он пошел бы лучше. Курьезным показалось мне применение к «Ревизору» археологии, точно эта пьеса XVIII столетия, когда ходили в кафтанах и париках, и точно содержание «Ревизора» имеет только историческое значение, а не современное: ведь в одном прошедшем году поймано три ревизора, из которых {375} один был отсидевший в свое время арестант, из крестьян, а лет шесть тому назад писарь Ильяшенко не только привел весь город Мариуполь в трепет, но и обрил одному из членов суда голову, в знак своей немилости.

Из новых пьес можно говорить только об одной, о пятиактной комедии г. Штеллера «Ошибки молодости». Пьеса эта обнаруживает в авторе талант и не лишена литературного достоинства, но с идеей пьесы он не совсем справился. Лица в комедии резко отличаются на два разряда: одни — обыкновенные, сплошь и рядом встречающиеся в жизни фигуры, другие только что обозначившиеся в ней и принадлежащие к так называемому молодому поколению. Первые очерчены живо и легко, особенно героиня пьесы, княгиня Резцова; вторые — слабо и ходульно: это не живые люди, а идеи, да притом еще несозревшие идеи. Автор, впрочем, заслуживает полной симпатии за свою попытку добросовестно и умно отнестись к тому брожению, которое до сих пор еще не улеглось в нашем обществе. Бедность труппы в хороших актрисах и тут сказалась: одну из лучших ролей (Наденьки Моргуновой) исполняет г‑жа Яблочкина 2‑я, актриса не обладающая ни фигурой, ни голосом, ни талантом для драматических ролей; зато на роль княгини нашлась актриса — немножко старой школы, но тут выказавшая свой талант с блестящей стороны, именно г‑жа Читау.

Если б нужно было резюмировать все мною сказанное о недостатках нашего театра, то самое рациональное средство устранить их заключалось бы {376} в свободе театров; если на это рассчитывать нельзя, то необходимо, по крайней мере, увеличить авторский гонорарий, регулировать цензуру, отменить бенефисы и разовые, устранить протекции и произвол в распределении ролей и в приеме дебютантов, освободить труппу от массы бесполезных актеров и актрис, из которых некоторые, получая жалованье, совсем никогда не являются на сцене, и упростить сложный бюрократический порядок в администрации, не совсем свободной от бесполезных и ненужных чиновников.

Январь 1871

# **{377}** «Приданое современной девушки», комедия П. Штеллера

Есть плохие пьесы совершенно бесполезные, даже вредные, и есть плохие пьесы полезные; новая комедия г. Штеллера принадлежит к числу последних. По отсутствию в ней движения, по отсутствию характеров, по наивным подробностям, по отсутствию ясно определенной мысли, комедия эта, бесспорно, плоха; но она смотрится без скуки, она исполнена благородных порывов, которыми угощают действующие лица публику, она вся — благонамеренность хорошего чекана, а потому, несмотря на свои недостатки, как комедия, она имела успех; как разговоры весьма неглупые и благородные, и притом не особенно растянутые. Г. Штеллер не пошел вперед после «Ошибок молодости»; он только повторил их, повторил почти слово в слово, но с поправками более или менее удачными или неудачными. В «Ошибках молодости» — великосветская {378} вдова, желающая любви и покровительствующая молодым стремлениям; здесь 28‑милетняя девушка состояния не имеет и собирается замуж за старого миллионера, собирается с отвращением, но утешает себя тем, что она делает это для матери. В «Ошибках молодости» — молодая девушка, преисполненная прекрасных намерений и сама зарабатывающая себе хлеб; здесь молодая девушка, сестра главной героини, тоже преисполненная прекрасных намерений и сама зарабатывающая себе хлеб с великими пожертвованиями. Там фразы о женском труде и переводах; здесь тоже фразы о женском труде и переводах; там нищета и ребенок, умирающий на сцене; здесь тоже нищета и целых три ребенка, правда не умирающие, но зато говорящие умные фразы или показывающее свою нежную любовь к родителям; там молодые люди, дышащие благородством; здесь то же самое; там все кончается благополучно, здесь тоже кончается все благополучно, ибо 28‑милетняя девушка убеждается в том, что она нехорошо делает, продавая себя старику, и открывает модный магазин, который идет очень хорошо. Одним словом, копия с «Ошибок молодости», или «перекопия с копии», ибо «Ошибки молодости» тоже не могли похвалиться особенной оригинальностью, хотя имели несколько весьма удачно веденных сцен. Даровитые авторы обыкновенно начинают повторять самих себя нескоро; г. Штеллер повторил себя в следующей же пьесе, что уже совсем нехорошо.

Автора вызвали несколько раз. Между исполнителями назовем г‑жу Стрельскую, которая с замечательным {379} совершенством сыграла роль квартирной хозяйки, и г. Васильева 2‑го, который типично передал сластолюбивого старика.

Собственно, «приданое современной девушки» заключается в том, что она, по объяснению одной из героинь, приносит с собой мужу — сочувствие его интересам, любовь к труду и проч.

15 октября 1871 г.

# **{380}** «Le Demi-Monde» — г‑жа Паска

В субботу, в бенефис г‑жи Вормс-Бремон, шла пресловутая комедия Дюма-сына «Le Demi-Monde», с г‑жею Паска в главной роли баронессы Данж. Я видел как эту комедию, так и г‑жу Паска в первый раз. Комедия имела успех незначительный, но и того она не заслуживает. По внешней отделке, она, если хотите, хороша; но французы мастера на такую отделку, и нет мало-мальски талантливого парижского драматурга, которой не сумел бы справиться с формой и не написал бы сценически хорошей вещи; что касается внутреннего содержания пьесы и той идеи, которая одушевляет ее, то все это крайне жиденькое и пошленькое. Дюма-сын — представитель Второй Империи, один из лучших ее представителей; в «Demi-Monde» он высказался весь, и, слушая эту комедию, так и видишь перед собою столбы, подпиравшие неоконченное здание Наполеона III, {381} который до самого Седана обещался увенчать его. Комедия вычищена, выглажена, части ее соразмерены и не лишены некоторой приятности на вид; «порядок» в ней торжествует; автор, как хороший полицейский, серьезно смотрящий на исполнение своего долга, прошелся по ней взад и вперед, заглянул в углы, вымел там, вычистил, а где нужно даже прилизал тщательно остроумным языком своим. Перед вами хорошенькая игрушка, сделанная для забавы добрых французов; порок представлен в красках, которым позавидовал бы самый дюжинный моралист; добродетель представлена, во-первых, в ходячей прописи, носящей имя Оливье де-Жалена; во-вторых, в капитане африканской службы — наивном, добром малом, который, по всей вероятности, погиб под Седаном в первых рядах; в‑третьих, в наивной же девочке, воспитанной во французском пансионе в правилах добродетельных овечек. Само собой разумеется, что добродетель торжествует, а порок наказан. Но если вы внимательно проследите за действиями самого добродетельного человека в комедии, Оливье де-Жалена, и самой порочной женщины, баронессы Данж, то ясно увидите, что этот добродетельный человек принадлежит к числу тех бессодержательных фразеров и дурных людей, которыми кишела сверху до низу Вторая Империя.

В самом деле, представьте себе такое положение: старый маркиз развратил и соблазнил девушку, но дал ей хорошие деньги; из девушки вышла умная женщина, которая тяготилась своим положением, немножко развратничала со скуки, или, {382} вернее, влюбляла в себя других и сама влюблялась и, наконец, когда подвернулся ей под руку добрый малый, африканский капитан, она решилась женить его на себе и покончить со всем прошлым. Нет ничего мудреного, что она сделалась бы хорошей женой честного африканского капитана и составила бы счастье его жизни. Быть может, таково и было ее предназначение — осчастливить доброго малого, который проливал за отечество кровь, и о котором военный министр хорошего мнения. Мало ли примеров, что такие капитаны добропорядочно кончали век свой на руках добропорядочных жен, прошлое которых не отличалось блеском. Но Дюма-сын, как страж формальной морали, задался мыслью, которую высказывает по окончании пьесы добродетельный Оливье с легким сердцем, именно: «честный человек должен жениться на честной женщине». Вследствие этого, на любовницу старого маркиза, носящую подложное имя баронессы Данж, сыпятся со всех сторон предостережения и уязвления. Старый развратник, маркиз, погубивший ее, проникается добродетельнейшим намерением не допустить ее до замужества с таким добрым малым, как африканский капитан. Добродетельный Оливье читает мораль африканскому капитану в том же смысле и раскрывает перед ним все прошлое баронессы, в котором и он имеет свою долю участья; с необыкновенным цинизмом он отзывается об этой женщине, публично оскорбляет ее, не пускает к ней «честных» женщин из большого света и всех от нее предостерегает; но сам готов во всякое время пользоваться этой баронессой для своего {383} удовольствия, лишь бы не связывать своей особы с ее особой брачными узами. Он мешается не в свое дело, морализирует, остроумничает, сплетничает и, в конце концов, даже разыгрывает роль раненого, а капитана прячет в соседнюю комнату для подслушивания. Настоящий полицейский комиссар Второй Империи, с его взглядом на вещи, с его манерами и уловками, с его храбростью и сованьем своего носа всюду, где есть запах добычи. Данж разоблачена перед добрым капитаном, который хотел выйти в отставку для того, чтоб насладиться вдали от света любовью этой женщины. Таким образом, не только порок наказан, но и капитан сохранен для храброй французской армии!

Можно было бы весьма нехитрым анализом и становясь на точку зрения честного человека среднего уровня доказать всю пошлость и узость этой пьесы, получившей мировую известность; но это едва ли необходимо для здравомыслящего русского человека, который в своих отношениях к женщине стоит неизмеримо выше даже радикального француза, не то что Дюма-сына. Дюма-сын проникается комиссарским жаром для преследования женщины, которая по уму и развитию стоит выше многих мужчин и которая осмеливается бороться с мужчинами. Вот что подбивает его героя, Оливье де-Жалена, к разным подвигам, к проповеди морали, к вмешательству не в свое дело и к двусмысленным поступкам, которые в убеждении автора комедии являются благородными. Какое наслаждение для извращенного француза, до сих пор, во времена революции, {384} не позволяющего замужней женщине не только иметь свою собственность, но и получать страховые письма на свое имя, — какое наслаждение для него увидеть на сцене победу добродетельного комиссара над куртизанкой, которая стремилась покончить со своей профессией и сделаться капитаншей, женой капитана великой армии. Надо отдать справедливость нашей публике: она довольно холодно приняла пьесу, и, вероятно, не один зритель, выходя из театра, подумал про себя: какая это пошлость!

Что касается г‑жи Паска, то в третьем действии, лучшем, по моему мнению, в пьесе, она была выше всяких похвал. Тут требовалась обдуманная, тонкая игра женщины, открыто вступающей в борьбу с Оливье Жаленом и даже не скрывающей от него всех своих ходов с искусством шахматного игрока, заранее уверенного в победе. На сцене была не актриса, а лицо живое, прямо выхваченное из действительности. Но и в этом акте была одна сторона в игре г‑жи Паска, которая не довольно ярко выставлена ею; это — то внутреннее волнение, которое непременно должно было господствовать в сердце этой женщины под равнодушной наружностью. В 4 и 5 актах, где надо было много страсти, где женщина ведет жаркую борьбу, не имея ни времени, ни возможности рассчитать всех ходов, где, попеременно, овладевают ею отчаяние, страх за свое будущее, где душат ее слезы, где вырывается наружу вся сила и вся слабость этой женщины, игра г‑жи Паска была хороша, но далеко не в той мере, как в третьем акте. Г‑жа Паска напоминала тут актрис весьма обыкновенных, с их ординарными {385} приемами и движениями; но она, однако, ни разу не перешла тех границ, за которыми игра становится ходульною; чувство простоты и гармонии не покидало ее, но у ней не хватало силы душевной для выражения сильных ощущений; в этих двух актах виделось одно только место, поистине прекрасное: когда Оливье Жален сообщает ей о смерти африканского капитана, ее жениха. Г‑жа Паска не ломала рук, не вскрикнула, не позволила себе ни одного банального движения и жеста; она на несколько минут стала неподвижною, с широко раскрытыми глазами, в которых не то дрожали искренние слезы сожаления о погибшем человеке, не то слезы сожаления о погибшей будущности. Все лицо ее изображало такую печаль, не крикливую, но сосредоточенную печаль сильной натуры, что зрителю была понятна без всяких слов и монологов драма, совершавшаяся внутри этой женщины. В последней сцене г‑жа Паска немного утрировала: она недостаточно просто передала последний акт драмы, в которой действовала эта женщина. Капитан отказывается от нее, но возвращает ей то состояние, которое подарил ей маркиз и от которого она отказалась ради капитана. Получив документ, баронесса Данж медленно разрывает его и удаляется. Г‑жа Паска передала это место недостаточно выразительно; она сделала из баронессы фигуру слишком искусственную, из торжества ее — торжество плохого актера. Мне кажется, что такая сильная натура, как баронессы Данж, сумела бы сделать это более просто и с большим достоинством.

{386} Вообще, наше впечатление от игры г‑жи Паска таково: это очень хорошая актриса, хорошей школы, но далеко не гениальная, каковою провозгласил ее один из рецензентов. Если г‑жа Паска гениальная актриса, то г‑жа Делапорт — гениальнейшая, конечно.

2 ноября 1871 г.

# **{387}** Г‑жа Шнейдер в роли «Герцогини Герольштейнской»

### 1

В «Маляре», карикатурном листке, издаваемом г. Волковым, очень талантливо, недавно нарисована была картинка с подписью: «экстренный поезд на встречу г‑жи Шнейдер». На картинке нарисован мчащийся локомотив с несколькими вагонами, и рядом с ним целое стадо ослов, которые стараются перегнать локомотив. Это очень остроумно и зло, и да считают читатели эти несколько строк за извещение о приезде в Петербург г‑жи Шнейдер.

Я с некоторым недоумением гляжу на это переселение из Парижа в Петербург всего того, что было «знаменито» там в глухое время второй империи, чем занимались там газеты и кого они славословили. Эти странные знаменитости, эти наросты на общественном организме обходят Германию {388} из патриотизма: они не хотят ей дарить высоких наслаждений, которые могут доставить собою. Сколько мне известно, Германия не плачет от этого и ни мало не завидует нам, которым дарят эти курьезные француженки за дорогую цену минуты курьезных развлечений. Я, конечно, не хочу этим поставить кому-нибудь в укор посещение театрика, где будет фигурировать г‑жа Шнейдер; совсем напротив: пусть текут туда россияне и млеют от восторгов, пусть делятся на партии, делают овации и скандалы. Тем веселее и забавнее будет; но я благословил бы судьбу, если б и от нас потекли куда-нибудь эти «знаменитости», если б и к нам они не заглядывали из чувства патриотизма.

Впрочем знаменитую «Шнейдершу» я по всей вероятности посмотрю и дам о ней отчет читателям…

12 декабря 1871 г.

### 2

Спешите, господа, увидать г‑жу Шнейдер — стóит! Я пожелал видеть ее, и свой слабый голос присоединить к гимну, который пела ей вся петербургская печать, пела с таким согласием, что нельзя сомневаться в том, что мы европейцы и умеем ценить по достоинству дарования. У подъезда каскадного храма на страже стоял г. Боборыкин и делал строгие внушения тем, которые осмеливались заявлять что-нибудь несогласное с Европой.

Каюсь: я принадлежал к скептикам и не устрашался боборыкинского перста, как не соблазнялся {389} хвалебными общими местами, которыми осыпали другие органы печати нашу гостью. Царица каскада, каскадный жанр, превосходно, чудесно, брильянты, драгоценный жезл, поднесенный на бенефис — вот и все, что печаталось о ней[[5]](#footnote-6). Устные рассказы обращали внимание только на гривуазные сцены. Но случайно я попал на «Герцогиню Герольштейнскую» в четверг, а в пятницу видел артистку в «Синей бороде», и вот мои впечатления.

Г‑жа Шнейдер немножко толста, но еще красива; лицо ее несколько напоминает лицо покойной Лядовой, но наша покойная артистка была сложена стройнее. Ростом они одинаковы; манера игры у обеих одна и та же, потому что у них обеих — большой талант. Поживи Лядова подольше, она, быть может, затмила бы Шнейдер; но Лядова умерла в самом начале своей карьеры, когда она настолько не была еще уверена в своих силах, что перед выходом на сцену читала молитву и крестилась. Шнейдер на сцене, как дома. В «Герцогине Герольштейнской» она выходит, окруженная придворным штатом. Ее окружает войско с генералом Бумом во главе; тут же ее первый министр с {390} зонтиком. Герцогиня обходит ряды войска, высматривая хорошенького солдатика; найдя оного, в лице Фрица, она вызывает его и производит последовательно в течение нескольких минут в капралы, капитаны, генералы и главнокомандующие; тень противоречия, являющаяся на лицах ее министра и генерала Бума, немедленно наказывается хлыстом: она так их стегает, что министр для безопасности держит впереди себя шляпу, так что удары хлыста приходятся по ней. Герцогиня — эпикурейка, быстро умеющая возвышать до себя простых смертных, ее герцогство — нечто вроде гарема, в котором мужем является она. Вещь естественная: право на той стороне, на чьей сила.

Всю эту сцену г‑жа Шнейдер ведет с отменным талантом; в ее поступках и позах, с одной стороны, величие и грация, с другой — привычки хозяина гарема, не стесняющегося в своей домашней обстановке, но сохраняющего некоторую долю женственности. Тонко, с заразительною веселостью и юмором передает она все разнообразные оттенки своей роли, переходя от величия к шаловливым движениям, к сладострастному, но не лишенному грации, подергиванию плечом (в арии «J’aime les militaires»), к вспышкам гнева, презрения и к достаточно скромным канканным движениям. Все это в ней соединяется в нечто стройное, в типическое, в странный, но цельный характер. Смотря на нее, можно вспомнить некоторые песни Гейне, где так причудливо перемешаны и страсть, и нежность, и грация, и юмор, и злой сарказм над самыми святыми и над самыми пошлыми чувствами {391} человека, без разбору, но в каком-то гармоническом строе, который дает чувство художника. Если б г‑жа Шнейдер не подчинялась грубым инстинктам толпы, требующей резких штрихов, она передала бы эту часть своей роли еще лучше и стройнее; талант ее так оригинален, так богат и свеж, что она могла бы возвышаться до удивительного творчества; но тогда, увы, она не пользовалась бы и половиною своей известности и не привлекала бы массы зрителей.

Я удивлялся равнодушию, с каким смотрела публика на актрису в этой картине, где Шнейдер доставляет почти безукоризненное, если можно так выразиться, эстетическое удовольствие; публика просыпалась только при грубоватых штрихах, при канканных движениях, при шаловливости, выходящей из границ. Зато во второй картине публика ревела от восторга, от низу до верху, от фраков до чуек. Тут герцогиня желает соблазнить упомянутого Фрица, а Фриц ничего не понимает. Она поет арию «Dites lui», исполненную вакхических движений совершенно разнузданной женской природы, и потом сажает его с собою и с ним заигрывает. Все это исполняется г‑жею Шнейдер прекрасно, если хотите, но тут можно и отвернуться, и уйти из театра, чтоб не портить прежнее впечатление, чтоб не прибегать к сравнению с разными актрисами, которые только в подобных положениях и выказывают некоторую сценическую бойкость, действуя на инстинкты не совсем эстетические. Я знаю, что меня упрекнут, как упрекали не раз, в морализовании; но я останусь при своем убеждении, что {392} сценическое искусство должно иметь свои границы, что есть такие патологические и физиологические явления жизни отдельных субъектов, которые не могут являться на сцене, из уважения к искусству и к человеку, как нравственной личности. Даже такая художественная передача их, как у Шнейдер, по моему мнению не совсем идет к сцене уж потому, что порождает подражательниц дюжинных, не имеющих ничего общего с искусством, и игра которых также омерзительна, как соблазнительные картинки, не допущенные к продаже.

Люди эстетически-развитые не гоняются за этими картинками, потому что находят гораздо большее наслаждение в картинах целомудренных, изображающих обычные явления действительности, а не искусственный, заученный и утонченный разврат. Соблазнительные картинки делаются для развратников, для неразборчивой толпы, легко воспринимающей и хорошее и дурное. И доказательство налицо: толпа неистовствует при пении «Dites lui» и холодна в местах, проникнутых не только художественным исполнением, но и достойных, по своей сущности, по своему содержанию, по своей идее, такого исполнения. Я никогда не позволю себе сравнить исполнение самых скабрезных мест г‑жею Шнейдер и какою-нибудь г‑жею Гандон и ей подобными; посредством изучения, последним может удаться если не вполне приблизиться к исполнению г‑жею Шнейдер арии «Dites lui», то по крайней мере производить такие же бурные восторги, как она, и в той же самой публике; но ни одна актриса, необладающая талантом, равным с талантом г‑жи Шнейдер, {393} не передаст герцогини Герольштейнской в том художественном образе, в каком она является в первой части оперетки. Вот и сходство между ними, вот и разница; сходство — в воздействии на грубые, плотоядные инстинкты массы, и без того некрасивые, и разница — в воздействии на эстетические чувства человека и умственный мир его.

23 января 1872 г.

### 3

Может быть, не всем петербуржцам известно одно доброе дело, которое сделала г‑жа Шнейдер. Не подумайте, что она основала новое благотворительное учреждение или пожертвовала некоторую сумму на стипендии в классической гимназии; нет, она не настолько богата для этого. Доброе дело, совершенное ею, не стоило ей медного гроша, но оно в результате своем может принести некоторую пользу отечеству, если предположить, что отечество будет развиваться столь же быстро в известном направлении, как оно развивалось доселе.

Г‑жу Шнейдер несколько дней сряду беспокоили странным визитом: ее настоятельно желала видеть бедно одетая девушка, замечательной красоты. Ежедневно она являлась к ней и требовала, чтоб ее впустили к герцогине Герольштейнской; но камергеры герцогини ограничивались любезничаньем с девушкой, а до очей богини ее не допускали. Тогда девушка написала ей письмо, в котором умоляла дать ей аудиенцию на несколько минут и рассказывала о своих попытках пробраться в ее чертоги. M‑am Шнейдер любопытна, как все женщины и {394} большинство мужчин, и потому дала приказание принять девицу N., когда бы она ни пришла, за исключением времени репетиций и спектаклей. Девица не заставила себя ожидать; свидание произошло наедине, без придворных, из которых многие, однако, добивались чести присутствовать на этой аудиенции хотя бы для того, чтоб передать потомству «некоторые черты» этого события. Герцогиня была в роскошном утреннем капоте, девица N. в черном шерстяном платье без всяких украшений, но изящно сидевшем на теле.

— Прошу садиться, — сказала г‑жа Шнейдер, — внимательно рассматривая гостью и думая про себя: «Неужели на бедность пришла просить?»

— Благодарю вас, madame… Я ценю вашу снисходительность тем более, что у вас всегда столько гостей, вы так заняты…

— О, они мне надоели, эти гости, ваши соотечественники. Что за народ! Копия с наших парижан. Иногда я желала посещения медведей — Те по крайней оригинальны…

— Я рискую надоесть вам еще больше: моя просьба такая странная…

— Тем лучше, что она странная. Говорите скорей. Я очень рада буду исполнить ее для такой русской красавицы.

— Я очень рада, что вы находите меня красивой, если только вы говорите это искренно.

— От всего сердца, mon enfant. Si belle, si traiche, si distniguée, si piquante! И в этом костюме! Вы извините меня, я нахожу этот костюм невозможным для вас…

{395} — От вас будет зависеть, чтоб я переменила его…

— Я, воскликнула г‑жа Шнейдер в недоумении: вас не понимаю.

— Я хочу поступить на сцену…

Г‑жа Шнейдер вскочила с места, взяла девушку за обе руки, пристально взглянула ей в лицо, смеясь, сказала:

— У вас славная наружность для актрисы, но… но еще кое-что…

— Талант!

— Много таланту.

— Вот и моя просьба: я хотела просить вас, чтоб вы посмотрели, как я играю…

— Где?

— Здесь, у вас… одну сцену…

В эту минуту отворилась дверь и две открытых мужских груди, во фраках, высунулись…

Г‑жа Шнейдер бросилась к ним навстречу, живо повернула их к себе спиной и, сказав: «Я не принимаю», захлопнула дверь.

— Играйте, — продолжала она, — с ногами усаживаясь на диван: я откровенно скажу вам мое мнение…

Девушка подумала с минуту и вдруг преобразилась: она немножко откинула назад голову, взяла в руки зонтик, как хлыст, и величаво прошлась по комнате, приветствуя мнимые войска. Г‑жа Шнейдер сидела неподвижно, серьезно всматриваясь в движения девушки, которая продолжала роль герцогини Герольштейнской. По мере того, как девушка играла, г‑жа Шнейдер становилась беспокойнее; после {396} арии «J’aime les militaires», г‑жа Шнейдер вскочила с дивана и бросилась обнимать девушку.

— Прекрасно, удивительно! Вы мне подражаете, но у вас есть свое собственное, vous avez du génie. Довольно, mon enfant, — за вами будущность. Вы совсем русская?

— Совсем, с каплей татарской крови…

— Du tartare — c’estadmirable. Поступайте на сцену… А пока я здесь, я дам вам несколько уроков: есть шероховатости в вашей игре и недостаточно бойкости. Вам с удовольствием я дам уроки — вы не эти дамы, которые писали мне… Посмотрите, сказала она, вынимая из бюро несколько писем и подавая их своей гостье. Voila du tartarel n’est-ce pas?

Девушка пробежала одно письмо: некоторая замужняя дама просила г‑жу Шнейдер дать ей несколько уроков пения для двух арий: «J’aime les militaires» и «Dites moi», говоря, что «в домашнем обиходе русской замужней женщины это необходимо». За уроки она предлагала по 50 р. в час.

Вы скажете, откуда это я знаю, когда свидание двух актрис, одной знаменитой, а другой — ее наследницы, происходило без свидетелей. Я мог бы отвечать, что на то я фельетонист, чтоб знать даже то, чего не знаю; я мог бы распространиться о том, что г‑жа Шнейдер — самый замечательный фельетонист-юморист настоящего времени, с удивительным сарказмом иллюстрирующий историю и низводящий величие с пьедесталов, что она, из чувства приязни к маленьким собратам своим, набросала {397} вышенаписанную сцену и передала ее мне; но… но у меня есть ответ более удовлетворительный.

На этой неделе я был в «Орфеуме», кафе-шантане г. Кулебякина. Он помещается в великолепном доме князей Голицыных, на Владимирской. Дом барский, роскошный, с расписными потолками, с золотыми украшениями, с зимним садом, на пороге которого, на мраморе, вырезано «Salve». Для философа, желающего углубиться в историю дома, представить себе картины прежних пиршеств и прежнего блеска, хождение по комнатам этого дома, обращенного в кафе-шантан, куда свободен вход для милых, но погибших созданий, должно быть весьма назидательно. Но я не философ, я не углублялся в прошлое барских хором и смотрел только на настоящее. Я приехал к 11 часам вечера; хоромы были совершенно пусты, хотя освещены; в роскошных гостиных помещались буфеты, у дверей торчали лакеи с салфетками на плечах и отражались во множестве зеркал, которыми украшены стены столовой залы; на столах лежали прейскуранты с длинным списком блюд и вин. Я подошел к столу, взял прейскурант, пробежал список блюд и в нем прочел, между прочим: «Лангет дибеф с картофелем а ла Пушкин». Неужели, подумал я, наш великий Пушкин оставил свой след и в кулинарном искусстве? Я хотел съесть «лангет дибеф с картофелем а ла Пушкин», но остановился при мысли, что таким образом я, пожалуй, совершу проступок против пушкинской поэзии, предпочитая ей «лангет дибеф с картофелем а ла Пушкин». Раздумывая, {398} я был отвлечен от этого блюда, кроме того, довольно красивою дамой: тихо переваливаясь, шла она по зале и улыбалась лакеям, которые также приветствовали ее улыбочками и шепотом; дама подошла к ним и вступила в разговор на плохом русском языке. Вдруг раздались громогласные, перекатистые звуки баритона из соседних комнат. Я направился туда чрез зимний сад, на хорах которого сидел оркестр какого-то полка в раздумьи; я вошел в залу, совершенно пустынную со сценою и оркестром; на сцене какой-то брюнет, окруженный растительностью, изображенною на декорациях, пел итальянскую арию, под аккомпанемент скрипок, с таким воодушевлением, точно его слушали сотни посетителей клуба художников; на самом деле, его слушали только три дамы, уныло сидевшие в углу обширной залы, продавец яблок и «noix prophétiques de l’Egypte», египетских пророческих орехов с предсказаниями внутри, поместившийся в соседней с залом комнате, и пять-шесть мужчин с сонным выражением лиц. Но певцу, видно, было не в диковинку петь в пустой зале и, окончив арию, он любезно раскланялся и получил счетом два‑три аплодисмента. Занавес опустился; через несколько минут я увидел певца в зале: он разговаривал на немецком диалекте с тою дамой, которая в столовой любезничала с лакеями.

Было около двенадцати часов; публики прибыло; набралось десятка два женщин и столько же мужчин; залы казались столь же пустынными; дамы ходили {399} взад и вперед, монотонно или уныло садились за столы забавляться чайком и пивом; оживленным казался только один молодой мужчина, красивый, в усах; он заметно покачивался и размахивал руками, но ничего не говорил; очевидно, он потерял уже употребление языка и, подходя к дамам, глубокомысленно становился перед ними, делая жест рукою, точно собирался лететь в эмпиреи, или становился в положение канканера и, сделав энергическое па, быстро повертывался и нетвердою поступью направлялся в другой угол; дамы бегали от него со смехом, выражая на лице своем пренебрежение к «пьяному мужчине», который совсем никуда не годится. Пришло несколько купчиков; один из них, пожилых лет, подошел к белокурому юноше, вероятно, из приказчиков, сидевшему на скамейке, и взял его ласково за ухо:

— Ты, любезный, зачем попал в этакое место?

— По вашему‑с примеру‑с. Сказано: почитай старших, — сказал юноша, — улыбаясь и освобождая свое ухо из рук купца.

— А вот я отцу скажу. Хе, хе, хе! Пойдемте чай пить.

Они поместились в зимнем саду, и купец стал кричать музыкантам, сидевшим на хорах над ними.

— Камаринского! Камаринского, други милые, вострубите нам…

Возле белокурый морской офицер угощал чаем двух дам. Физиономия его изображала олицетворенную скуку; дамы старались развлечь его, но он, растянувшись на кресле и облокотясь на стол, точно {400} думал: «Пущу себе пулю в лоб». И таких лиц было немало.

Я подошел к бассейну с фонтаном: в нем плавали стерляди и большой налим; тихо двигались рыбы, шевеля перьями и, встречаясь друг с другом, быстро отворачивались; им, очевидно, тоже было скучно и они думали: «Когда-то, наконец, возьмут нас отсюда и сделают из нас уху на шампанском. Ах, потонуть в шампанском — завидная доля!»

— Бедные стерлядки — произнесла в это время женщина, стоявшая возле меня. Я взглянул на ее красивое, свежее лицо, на костюм простой и изящный.

— Вы жалеете рыбок, — сказал я. — И людей, — произнесла она. — Дайте мне вашу руку и пойдемте в зал: там музыка и пение.

Занавес был поднят: на сцене стояли шеренгой, по одну сторону, семеро мужчин в рубахах и жилетах, обшитых позументами, и семеро девиц, якобы в русских сарафанах. В оркестре, за фисгармоникой, сидел белокурый молодой человек и брал аккорды. Зрители подошли к балюстраде, отделявшей оркестр от залы и, облокотившись на нее, собрались слушать. Вышли вперед две девицы и запели дуэт. Боже мой, как они пели, как они фальшивили: точно александринские артистки в оперетке «Трапезундская Принцесса», а то, пожалуй, еще лучше. Кончили. Выступил вперед молодой мужчина и запел тенором русскую песню: он пел не хуже г. Славянского, но руки держал хуже, как-то выворотив их ладонью назад, в виде {401} лодочки. Крикнули «bis»; он повторил, затем выскочил мужчина, нечто вроде солдата, с гитарой, и стал изображать собою цыгана, приглашая к тому же хор; он притопывал, взвизгивал, отчаянно ударял пятернею по гитаре и старался обратить полусонное лицо свое в удалое. Хор пел попурри из разных песен и романсов, переходя с искусством певцов клуба художников из одного тона в другой, причем черномазый бас как-то сосредоточенно ухал.

— Точно колокол Ивана Великого, — заметила моя дама: для довершения сходства, взгляните на его язык — как он мерно болтается, точно пономарь его двигает направо и налево.

Во все время пения моя дама не переставала остроумничать.

— Здесь просторнее, — говорила она, — чем в клубе художников, и нравы наивнее, но скука одна и та же. Жаль, что г. Кулебякин не устроит читальной в своем заведении: все развлекся бы газетами и поразмыслил бы о Тьере и материях важных.

Занавес опустился опять; наружность собрания не изменилась: то же монотонное шлянье из стороны в сторону и тот же пьяненький мужчинка, потерявший употребление языка. Он подошел к нам, взглянул на мою даму и, сделав жест рукою, удалился боком, заплетая ногами и делая иксы.

— Решает уравнение с тремя неизвестными, — заметила моя дама, — и прообразует собою современную журналистику. Не так ли, г. журналист? Пойдемте, съедим «лангет дибеф с картофелем а ла Пушкин» и помянем поэта шампанским:

{402} Наливай мне, мальчик резвый,
Только пьяное вино
Раствори водою трезвой…

Последнего, впрочем, говорить не надо, и без того плохо вино. Пойдем, и, как говорит Яков Полонский,

С прежней негой над тобою
Я склоню главу мою
И тебе, сквозь сон, над ухом
Песню райскую спою, —

конечно, из «Герцогини Герольштейнской». Вы удивляетесь, милый журналист, слушая меня; узнайте же: я не товарка всем этим дамам, которых вы здесь видите. У меня с ними общего только то, что я, как и они, за вход ничего не плачу: дамам вход сюда свободный, мужчины платят рубль. Я — не погибшее созданье, но созданье, собирающееся устраивать погибель другим. Я здесь, как и вы, для наблюдений отчасти, отчасти для развлечений. Я собираюсь поступить на сцену, на каскадные роли; я думала, что здесь найду материал для творчества, но, увы, здесь ничего не нахожу. Видите, как степенны, как скромны все эти дамы, иные даже нечто убитое имеют в своем виде. Печальная доля их…

— Вы не боитесь посещать такие места одна?

— Чего бояться? Самое большее, что я здесь услышу — это то, что невольно слышишь на улицах; самое большее, что я здесь увижу — это несколько свободное обращение, напоминающее патриархальные нравы. А, впрочем, — народ смирный. Надо только убраться вовремя, до того времени, когда все это перепьется и разбушуется. К тому же, я люблю {403} опасности. Хотите, посетим вместе подобные места, угостим ужином этих несчастных, порасспросим, без той pruderie, которая помешана на эсбукете приличий… Смотрите, бедные пташки, так они мне завидуют: вот, мол, счастливица: она ужинает, перед ней шампанское, а нас и пивом никто не угощает…

Читатель, конечно, догадывается, что моя дама — та самая девица, которая была у г‑жи Шнейдер и репетировала перед нею роль герцогини Герольштейнской…

30 января 1872 г.

### 4

К князю В. Мещерскому

Спешу принести вам публично благодарность, гражданин-князь, за «безнравственность нашего общества», которое вы изобразили в статье под этим заглавием. Вы позволите мне выписать для наших читателей следующее место в статье вашей, по красноречию не имеющей себе подобной «в анналах мира», выражаясь вашим французско-нижегородским наречием, на котором «словарь» вы обратили уже в «диксионер».

«В предыдущих нумерах мы указали три поразительных и ужасающих факта:

1) Священное для каждого русского имя правительства дерзнули-де употребить до такой степени во зло, что не позволили (?) на предстоящей выставке в Москве никакого другого народного театра, кроме театра Буфф и Берга. Таков слух.

{404} 2) Ежедневно (?) в столице русского государства, между Аничковым дворцом и памятником Екатерины II, дается в театре Буфф пьеса, осмеивающая чувства преданности к государю, осмеивающая военную честь, осмеивающая патриотизм и безнравственностью не имеющая себе подобной в анналах мира.

3) За эту пьесу, приведшую в восторг целое общество, актрисе парижского театра благодарный Петербург всенародно подносит золотой скипетр!

Спрашивается, какое в истории России нечаевское дело могло бы сравниться по опасности, угрожающей правительству и обществу, с совокупностью этих трех ужасающих событий?»

Мне приятно было встретиться с этими мыслями, ибо я не раз высказывал нечто подобное, хотя не в такой красноречиво-абсолютной форме и не с таким пафосом, напоминающим блаженной памяти риторику; но, с другой стороны, мне неприятно было встретиться с этими мыслями, ибо они в своем крайнем развитии, т. е. в том виде, как явились они под вашим пером, в состоянии скорее насмешить читателей, чем устрашить их. Так оно и вышло: из десяти знакомых, с которыми приходилось мне встречаться на этой неделе, ни один не упустил случая посмеяться самым добродушным образом над вашими пугалами, и это, несмотря на то, что вы пишете маленькими абзацами, постоянно прибегая к новой строчке, подобно Эмилю Жирардену.

Мне хочется объяснить вам, гражданин-князь, то смешное положение, в которое вы поставили себя своей надутой, блещущей деланным пафосом статьей.

{405} Вам известно, что через край брать не следует, что истины самые бесспорные можно сделать абсурдными и насмешить ими, хватив через край. Если вы этого не понимаете по-русски, я напомню вам французское выражение: «pas trop de zèle». Вы именно выказали слишком большое усердие, выставив г‑жу Шнейдер «ужасающим событием», грозящим правительству и обществу. Г‑жа Шнейдер ни больше, ни меньше, как талантливая носительница французского остроумия, веселия и канкана; было время, когда французы на штыках носили знамя цивилизации, теперь они носят его на ногах; я того мнения, что цивилизация, носимая на штыках, такого же чекана, как цивилизация, носимая на ногах, ибо истинная цивилизация едет по железным дорогам, мчится по телеграфам, проходит через печатные станки; разнося цивилизацию на штыках, французы утешали амурами наших женщин; теперь, разнося ее на ногах, они утешают амурами наших мужчин. Я не скажу, что результаты этого последнего разноса могут быть блистательны, но они во всяком случае не угрожают ниспровержением ни правительству, ни обществу, и вы напрасно ссылаетесь на Францию для подтверждения измышленных вами ужасов: Седанский погром и крушение империи произвела не г‑жа Шнейдер — много чести было бы ей — а совокупность многих, очень многих причин; маленьким следствием которых была и сама г‑жа Шнейдер.

Мне странным кажется, что вы, гражданин-князь, не видите опасности для общества ни в «Barbe {406} bleue», ни в «Прекрасной Елене», ни в многих других канканных произведениях, а увидали в «Герцогине Герольштейнской». Можно, пожалуй согласиться с вами отчасти, что пьеса эта, или лучше сказать, одно место ее, «безнравственностью не имеет себе подобной в анналах мира»; но какие очки надо иметь, чтоб увидать в ней осмеяние «преданности к государю, патриотизма, военной чести!». Она осмеивает женское царство, вроде, напр., царства бывшей королевы Изабеллы, осмеивает бездарных генералов, осмеивает все то, что изображено в стихах Грибоедова:

Как тот и славился, чья чаще гнулась шея,
Как не в войне, а в мире брали лбом:
Стучали об пол не жалея!

И «тем, кто выше — лесть, как кружево плели». Разве это не достойно насмешки? Но истинная преданность государю и родине, истинный патриотизм и военная честь могут быть осмеяны такою пьесою только в глазах слепцов. Повторяю, в ней осмеивается картонный, крикливый патриотизм, осмеиваются разные господа Лебефы, пролезавшее на высоту почестей сомнительными заслугами, осмеиваются проходимцы, для которых цель, да притом личная, честолюбивая, узкая цель оправдывает все средства.

Если б вы не задались мыслью заявить свое гражданское мужество, вы легко бы увидали в этой пьесе нечто вполне нравственное, чему, к сожалению, мы не находим примеров в истории. Я разумею Фрица, этого доброго и честного малого, который понравился герцогине, как Иосиф жене Пентефрия, {407} и которого она желала соблазнить, как эта египтянка. И вот мы видим, что Фриц из простого солдата делается мигом генералом и главнокомандующим. Ему поручают вести войско в битву; он ведет их и со славою кончает кампанию, как не кончил бы ее генерал Бум, с которым героине надоило канканировать. Но напрасно она употребляет все нити соблазна — Фриц остается верен старой любви к простой девушке, остается честным и добрым малым, который не ставит в число своих обязанностей разделение любви хотя бы с герцогинею, если у него сердце не лежит к ней[[6]](#footnote-7). Поищите таких примеров в истории… или это поведение Фрица возмущает вас?!

Уверяю вас, князь-гражданин, что если стать на вашу точку зрения по отношению к этой пьесе, «ужасающему событию», в котором вы имели «гражданское мужество» (этим вы хвалитесь в конце 188 стр.) увидеть «опасность для государства, опасность для церкви, опасность для правительства, опасность для семьи» (повторение слова «опасность» — старый, изношенный риторический прием), — если, говорю, посмотреть на «ужасающее событие» вашими глазами, то невозможно объяснить успехов немцев над французами. Если «Герцогиня Герольштейнская», осмеяв военную честь, патриотизм, преданность к государю, привела Францию к Седану, то почему же та же «Герцогиня Герольштейнская» совершенно {408} обратно подействовала на немцев, которые многажды видели ее в Берлине и в других местах своего отечества? Почему же они выказали и преданность государю, и патриотизм, и военную честь, когда репертуар Оффенбаха распространен по Германии едва ли меньше, чем во Франции?

Я не люблю риторов. Все их статьи — ржавая, иногда малограмотная риторика, в которой нет и капли истинного чувства, говорящего просто и ясно, не подчеркивающего ни своего усердия, ни своей преданности, ни своего гражданского мужества. Если не нужно нам г‑жи Шнейдер — за акклиматизацию ее я отнюдь не стою — то нам и риторов не нужно. Отнимите от вашей статьи пафос — останется следующая фраза: маленькие театры распространяют разврат, а потому необходимо закрыть их и основать народные театры. Закрывать их, по-моему, не следует, хотя от закрытия потерпели бы только гг. Егарев и Берг, а объявить свободу театрального дела — это резон. Но вам нужна риторика: во имя ее вы особенно напираете на место помещения театра Буфф, как будто действие его было бы не то же, если б помещался он в другом месте, напр., между Большой Морской и Малой? Не место красит человека, а человек место, и черное к белому не пристанет. Возле храма могут валяться пьяные и произносить ругательства, но храм будет храмом; безумный может смеяться над Богом, но истинный Бог все-таки останется Богом.

Вы говорите, что театр Буфф против памятника Екатерины, вы возмущаетесь особенно тем, что у подножия его разыгрывается «Герцогиня Герольштейнская»; {409} но, с другой стороны, против памятника Екатерины — Публичная Библиотека, этот истинный храм науки, которую так любила эта государыня; я того мнения, что если б этот памятник окружало десять театров Буфф, и тогда Екатерина осталась бы замечательной государыней, несмотря на все свои недостатки.

13 февраля 1872 г.

# **{410}** «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». — Драматическая хроника А. Н. Островского

Сегодня, в четверть первого часа утра, окончилось в Мариинском театре представление хроники г. Островского, начавшееся ровно в 7 часов; в половине двенадцатого ночи вчера, г. Островского вызывали несколько раз после народной сцены, бесподобно поставленной режиссером г. Яблочкиным. Я никогда не видал в театре народной сцены, так эффектно исполненной; у г. Островского она только намечена, и не приложи к ней стараний г. Яблочкин, она прошла бы бесследно. Сцена представляет улицу в Китай-городе; множество народу толпится, входит полицейский и хватает столетнего старика, пришедшего в Москву из Углича и рассказывающего народу об убиении царевича Дмитрия; калачник освобождает старика, схватившись с полицейским и повалив его на землю; завязывается {411} борьба, в которой народ принимает участие; полицейский просит отпустить его душу на покаяние; его отпускают с страшным гиком и свистом; в это время раздается умоляющий голос: «защитите, родимые, отбили полячишки дочку и тащат к себе». Толпа в ярости, с дрекольями, топорами, скамейками бросается на поляков; они стреляют, но толпа напирает на них, и они запираются в доме; тогда в сильной степени возбуждения народ начинает осаду ворот, при помощи огромного бревна, которое раскачивают при звуках известной песни: «Ах, ты, дубинушка, ухни!» Ворота падают при радостных, диких завываниях народа; является немецкая стража и схватывается с народом; толпа упорствует и волнуется по сцене, но, наконец, уступает. Все это проделывается с необыкновенным увлечением, живостью, страстью; на сцене поднимается пыль и несется в партер; крики и ярость так ужасны, что все готовы подумать, что сцена эта происходит в действительности. Так же хорошо поставлена последняя сцена, когда заговорщики врываются во дворец к Дмитрию и схватываются со стражей; но она слишком длится и не производит такого впечатления. Снова вызвали г. Островского и г. Яблочкина — и публика поспешила из театра.

На этом можно было бы и кончить. Когда автора вызывают вместе с декоратором или режиссером, то об успехе и достоинстве пьесы говорить излишне. Эти 12 картин, продолжающиеся пять с лишним часов, производят подавляющую скуку: не отличаются ни внешним, ни внутренним {412} интересом, ни драматическими положениями, ни развитием, ни характерами, ни новизною.

Г. Островский много сделал для театра; его имя не умрет в русской литературе; но все его заслуги покоятся на бытовых комедиях, к которым можно, пожалуй, отнести и «Воеводу», а не на исторических хрониках: последние все слабы, растянуты, бессодержательны, и все их достоинство ограничивается несколькими хорошими стихами, местами попадающимися среди небрежных диалогов, составленных по историческим сочинениям. Исторические хроники г. Островского не только столь же недолговечны, как исторические драмы Кукольника, но они построены в драматическом положении хуже последних: драмы Кукольника иногда эффектны и в них есть движение; хроники г. Островского безжизненны и вялы. Конечно, есть на стороне г. Островского и преимущество перед г. Кукольником, но это преимущество времени: как драмы Кукольника были продуктом ходульной разработки русской истории, так хроники г. Островского — продукты более реальных взглядов на наше прошлое.

«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» г. Островского скроены отчасти по источникам, отчасти по «Борису Годунову» — Пушкина, «Смерти Иоанна Грозного» — графа А. Толстого и наброскам шиллеровской драмы «Дмитрий Самозванец». Г. Островский ничего не внес своего в это произведение: все в нем старо и избито; целые монологи построены на мыслях пушкинского «Бориса Годунова», из которого г. Островский берет иногда целые стихи и разводит их сжатость и силу водою фигуры «распространения»; {413} местами вы слышите графа А. Толстого, местами прозу г. Костомарова, переложенную в стихи; лучшая, действительно драматическая сцена, производящая впечатление на зрителей — свидание Самозванца с матерью, инокиней Марфой, не только построена по плану Шиллера, но черновые наброски речей Самозванца дали г. Островскому готовый материал для стихов, вложенных им в уста своего Самозванца. Известно, что Шиллера сильно соблазнил этот сюжет из русской истории, и он написал несколько сцен начерно, стихами и прозой, и изложение всей драмы. Перечитывая эти наброски великого поэта, невольно чувствуешь, как глубоко он проник человеческое сердце и как хорошо понимал исторические характеры. Будь эта драма окончена, она, конечно, не блестела бы бытовыми сторонами, но характеры в ней нарисовались бы ярко, драматические положения отличались бы правдою. Г. Островский не мог этого не чувствовать и пересадил черновые наброски сцены с Марфой, сделанные Шиллером почти целиком в свою историческую хронику, и эта сцена вышла у него выдающеюся. Г‑жа Жулева, изображавшая Марфу, была весьма недурна и, конечно, способствовала выразительности этой сцены. Из других исполнителей придется назвать разве одного г. Монахова — его несколько раз вызвали, но он не совсем справился с ролью и местами сбился с тона. В самом начале он стал было говорить с польским акцентом — но тотчас бросил это; своей игрой он намекал на характер Самозванца, но не воспроизводил его. Я советовал г. Монахову подумать над одним стихом:

 {414} А разве Ромул,
Пастуший сын, волчицею вздоенный…

Услышав этот стих со сцены, я думал, что г. Монахов ошибся, но по справкам оказалось, что у г. Островского действительно стоит так: «Ромул, волчицею вздоенный»… Другими словами этот стих можно передать так: «Ромул, которого доила волчица». Согласитесь, что это противоестественно и необходимо вместо «вздоенный» поставить «вскормленный». Зато г‑жа Северцева, по обыкновению, вполне бездарно передавшая роль Марины, переиначила одно место до глупости, заставившей моего соседа воскликнуть: «Какая пошлость!» В пьесе Марина говорит:

Какой-то бунт, я слышала, бояре
Затеяли. О чем они бунтуют,
Вели спросить, да запереть их крепче.
И танцевать начнем с тобою снова.

Это не совсем умно со стороны такой женщины, какой была Марина в действительности, но г‑жа Северцева постаралась сделать эти слова совсем глупыми словами, произнеся их таким образом:

Какой-то бунт, я слышала, бояре
Затеяли. О чем они бунтуют,
Вели их всех зарезать поскорей.
И танцевать с тобой начнем мы снова.

У г. Васильева, который играл Шуйского, не хватало голоса; у г. Бурдина, игравшего калачника, было много голоса, и он чудесно продавал калачи и душил полицейского. Вот все, что можно сказать об актерах. Я их отнюдь винить не могу; все {415} они очень старательно отнеслись к своему делу; но что вы сделаете из диалогов, лишенных движения и драматизма?

В заключение не могу не заметить, что в хронике этой есть-таки одно живое лицо — это калачник, правая рука Шуйского. Своими монологами, направленными против нововведений, он удивительно напоминает князя Мещерского из «Гражданина».

19 февраля 1872 г.

# **{416}** Юбилей А. Н. Островского

Мы отпраздновали юбилей А. Н. Островского без юбиляра, оттого празднество вышло довольно вяло и бесцветно; не было того, для которого собрались гости, не было самого хозяина, который праздновал этот день в Москве; на обеде не было ни речей, обычных спутников торжественных обедов, ни одушевления, которое в этом случае имело бы все шансы к проявлению самому искреннему и братскому: кто бы как ни думал о последних произведениях А. Н., имя его навсегда останется в истории русского театра и займет в ней одно из первых и почетнейших мест. Много и честно потрудился он для русской сцены и создал несколько чрезвычайно ярких типов; он трудился много и бескорыстно, он дал миллион, по крайней мере, дирекции, и остался почти таким же бедняком, каким выступил на литературное поприще. Лучшие его пьесы подарены актерам в бенефисы, а так как в прежнее {417} время дирекция считала подарок, сделанный актеру, своим приобретением, то А. Н. не получил, например, ни копейки за такие пьесы, как «Не в свои сани не садись», «Бедная невеста» и др. Существуй у нас свобода театров, А. Н. Островский мог бы составить себе независимое состояние, которое позволило бы ему обрабатывать свои произведения не спеша, сообщать им ту гармоническую полноту и законченность, которую мы встречаем в некоторых первых его пьесах. Но театр у нас — не свободен; он только теперь начинает питать слабую надежду на существование, подобное существованию заграничных театров; вся же деятельность нашего драматурга прошла при условиях самых неблагоприятных, как нравственных, так и материальных.

Дирекция очень легко могла бы вычислить те суммы, которые ей дали произведения Островского, точно также и суммы, заплаченные автору. Если б она обнародовала эти данные, то нас, конечно, поразила бы несоразмерность авторского гонорара с доходом дирекции. Здесь я считаю кстати повторить слова, сказанные мною в прошлом году в другом журнале: «Положа руку на сердца, скажите, не в праве ли весь сонм литературных пролетариев, поставлявших и поставляющих пьесы на театр, сказать, что театры содержатся на их счет… В самом деле, назовите мне хоть одного писателя, посвятившего свои силы сцене, который составил бы себе обеспеченное состояние? Не назовете ни одного… Я мог бы указать на актеров, которые составили себе состояние, но писателей таких не было и нет; зато лики некоторых из них красуются на плафоне {418} театральной залы, и газ теплится перед ними: невещественные знаки внимания за вещественные услуги».

Празднование юбилея А. Н. Островского — тоже невещественные знаки за то невещественное эстетическое наслаждение, которое приносил он нам своими пьесами, самого его не было, но лик его красовался в золотой раме, украшенной цветами; пили за его здоровье; потом пили за исполнителей, за критика «темного царства» — и в этом случае странно звучали тосты, ибо то были тосты в память умерших. Впрочем, строго говоря, ничего тут странного не было: мертвые живут среди нас своим добрым делом, своим примером и мыслью — да здравствует же их память на вечные времена!

Более странно, что никому из присутствовавших не пришло в голову провозгласить тост за свободу русского театра, с чем неразрывно связана большая материальная и нравственная независимость русского драматурга. Этот тост был бы целесообразнее, чем тот, который предложили редакции «Дела» и «Нового Времени» в таком виде: «Мы празднуем сегодня едва ли не первый 25‑летний юбилей русского литератора, с именем которого соединяется незабвенное имя Добролюбова — предлагаем тост за всех тех, кто служил и служит успеху честной русской мысли».

Зала, где происходил обед, была убрана флагами; по обеим сторонам сцены, находящейся в глубине залы, написаны были заглавия произведений Островского, но их так много (33), что они не поместились здесь все и остальных разместили на {419} отдельных щитах под карнизами залы. От нечего делать многие занимались тем, что наблюдали, кто под какой пьесою сидит: г. Стасюлевич оказался между «Горячим сердцем» и «Бешеными деньгами», г. Некрасов сидел против «Великого банкира» (переводная пьеса Островского), г. Благосветлов — под «Великим банкиром», г. Максимова, подписывающего «Вед. Спб. Полиции», под «На бойком месте», а г. Леонтьева, редактора «Искры» — под «Тушино», г. Дмитрий Минаев, по воле богов, очутился под «Дмитрием Самозванцем». Если б присутствовал на обеде князь Мещерский, то он бы сел, вероятно, под «Грозою».

19 марта 1872 г.

# **{420}** Театральное искусство П. Д. Боборыкина

Если б г. Боборыкин в своем предисловии сказал, что он составил эту книгу не мудрствуя лукаво, не задаваясь высокими претензиями, с единственною целью дать хотя какое-нибудь руководство молодому актеру, то книге можно было бы только пожелать успеха: кто мало обещает, от того и мало требуется. Но г. Боборыкин, в своем предисловии, наговорил и о том, что он «старался держаться научно-философского принципа», и о том, что для усвоения его книги необходимо «научное образование», «предварительное научное развитие», и о том, что он считает «совершенно популярный тон неуместным» для подобного сочинения, ибо «он заключал бы в себе фальшь», и о том даже, что он употреблял в своем изложении «слова и термины, присвоенные философскому и научному языку, каковы, например: субъект, объект, момент, эмпиризм, синтез, метод и т. п.». Прибавим {421} к этому, что он даже вместо «основа», «почва», употребляет «грунт», напр.: «такой положительный грунт один дает ему критерий», и проч. С таким квазинаучным препаратом «Театральное искусство» действительно становится непонятным для людей мало развитых, а для людей развитых оно совершенно бесполезно: как первые в нем многого не поймут и именно того, что недостаточно понимает и сам автор, так вторые ничего в нем не найдут из того, что им было бы неизвестно. Книга г. Боборыкина существенно разделяется на две части: в одной он говорит о том, что сам себе недостаточно усвоил, в другой о том, что он знает, что вынес из опыта и чтения. Ни в той, ни в другой части «научно-философский принцип» ни при чем, — об нем говорится только в предисловии для важности, но в книге он совершенно отсутствует, если только не считать за «научно-философский принцип» изложение некоторых научных данных, не вполне усвоенных автором.

Это неполное усвоение замечается именно в первой части книги, где автор говорит о необходимости для актера основательного изучения анатомии и физиологии и сообщает некоторые сведения по этим предметам. По нашему мнению, актер должен обладать хорошим общим образованием, которое открывало бы ему свободный доступ к чтению популярных и научных трудов хотя бы и по анатомии и физиологии, и в общество, всевозможные интересы которого ему должны быть не чужды; по мнению г. Боборыкина, актер прежде всего должен основательно {422} изучить анатомию и физиологию, нервную систему в особенности, чтоб распоряжаться умеючи своими мышцами и нервами. А так как основательное изучение этих предметов, во-первых, не делает еще актера, ибо мы никогда не слыхали, чтоб знаменитые анатомы и физиологи делались знаменитыми актерами, и думаем, что последним легче сделаться первыми, чем первым последними; во-вторых, основательно изучить анатомию и физиологию можно только по трупам, то можно заключить с полною основательностью, что г. Боборыкин напрасно желает обратить театральные школы в медицинские факультеты, или, что одно и то же, медицинские факультеты в театральные школы. Не составив себе ясного представления о том, что необходимо знать актеру из области естественных наук, г. Боборыкин блуждает в темных фразах и пустой болтовне, или прибегает к компиляциям из двух-трех прочтенных им научных и популярных трудов. Развитой актер не найдет в этом якобы научно-анатомическом и физиологическом блуждании ровно ничего и, конечно, с большею пользою обратится к книгам, авторы которых говорят об анатомии и физиологии, как специалисты, т. е. как люди, у которых и научное изложение, при известном таланте, является популярным. К этим же книгам следует советовать обращаться и малоразвитым актерам, ибо если они и не усвоят себе всего прочитанного, то, по крайней мере, зато что-нибудь узнают, тогда как из «Театрального Искусства» ровно ничего нельзя узнать ни по анатомии, ни по физиологии. Во {423} второй части книги, где г. Боборыкин покинул мало известную ему область естественных наук и перешел к сцене, в качестве рецензента, весьма не глубокого, правда, но видевшего много и читавшего театральные рецензии даже на иностранных языках, он является понятным в своем изложении даже для малограмотного актера и, поэтому, полезным. Он довольно удачно скомпилировал почти все то, что обыкновенно говорится в газетных рецензиях об игре актеров, и потому мы рекомендуем для прочтения эту часть книги начинающим актерам. Во всяком случае, как первая попытка, к сожалению, слишком претенциозная, резюмировать в одной книге некоторые правила театрального искусства, книга г. Боборыкина может считаться небесполезным вкладом в нашу литературу.

Спб. 1872

# **{424}** П. М. Садовский

Смерть унесла даровитейшего представителя русского сценического искусства, Прова Михайловича Садовского, скончавшегося 16‑го июля, в 9 часов утра, на 54 году своей жизни. Мартынов, Щепкин и Садовский — эти три имени останутся навсегда украшением на страницах истории русского театра, а созданная ими школа сценической игры — примером для последующих поколений артистов. Каждый из них оставил на сцене неизгладимые следы и дал нескольким поколениям много наслаждения и поучения. И всех их трех нет, и нет им достойных преемников.

Талант у Садовского был огромный, свежий, неистощимый; он мало над ним работал, по крайней мере, не столько работал, как Щепкин и Мартынов, которым создание известной роли стоило иногда больших усилий; сила его вдохновения была так велика, что он быстро схватывал целый {425} характер и вносил на сцену живое, типическое лицо. Такие сильные и счастливые таланты, с богатыми физическими средствами физиономии и необыкновенно гибкого, подвижного голоса, родятся редко. Это был прирожденный комик и юморист, — юморист, способный создавать типы из ничего, из маленького намека на комическое положение, из анекдота, из одной черты, бросившейся ему в глаза. Те, которые знали Садовского на сцене, не знали еще всего Садовского, не знали именно его юмора, его творческой способности, его авторства, так сказать. Если б он получил образование, если б сцена не поглощала его времени, он мог бы оставить след в литературе. Говорю это не столько на том основании, что один или два рассказа его были напечатаны, если не ошибаюсь, в «Современнике», сколько потому, что я вынес из личного с ним знакомства, из его метких характеристик и рассказов, которые так и просились на бумагу.

Пров Михайлович, подобно всем почти даровитым русским людям, прежде, чем стать на ноги, много вынес горя и лишений. Он родился 10‑го января 1818 г. в Ливнах, Орловской губернии, но по своему происхождению он рязанец; отец его, служивший по откупам, попал с женою в Ливны по делам, и тут родился Пров Михайлович; на девятом году лишился он отца и остался на руках матери, совершенно бедной женщины, которая не знала, что делать с ребенком. У нее был брат, Григорий Васильевич Садовский, провинциальный актер, к которому и поступил молодой Ермилов — {426} настоящая фамилия Садовского — на попечение. Садовский рос, как большая часть мальчиков из той среды, в которой он родился, предоставленный самому себе. Дядя повез его с собой в Тулу, давая ему переписывать роли, и брал его с собой в театр. Но этот попечитель вскоре умер и П. М. поступил на попечение к другому своему дяде, родному брату умершего, Дмитрию Васильевичу, в свое известному комическому актеру оренбургского театра. Четырнадцати лет Садовский дебютировал в Туле и в течение года сыграл больше десятка ролей, за что получил от содержателя труппы — целковый. С этого времени началась для Садовского роль странствующего артиста, переезжавшего из Тулы в Калугу, из Калуги в Рязань и Воронеж, из Воронежа в Лебедянь, из Лебедяни в Елец, Тамбов, Липецк и Казань. Счастье не везло молодому артисту, и он бедствовал, получая ничтожное вознаграждение, которого не хватало на хлеб насущный. Вспоминая об этом времени, П. М. очень часто рассказывал множество анекдотов из этой скитальческой жизни, освещенных его оригинальным юмором и меткою наблюдательностью. В 1838 г., вместе с матерью и братом, Садовский переселился в Москву и тут, при посредстве Живокини, вскоре поступил на сцену императорского театра, с жалованьем 800 р. асс. С этого времени началась для Садовского жизнь, исполненная успехов и известности. Но вполне широкий талант его увидали только с водворением на сцене произведений Островского, где явились русские типы из среды слишком знакомой Садовскому, с которою {427} он сжился и сроднился. Типы Островского в игре П. М. получили необыкновенно яркое освещение: каждый намек он развивал, каждую черту представлял в цельном развитии типа. Простота и жизненная правда его игры как нельзя больше шла к этим новым типам, выхваченным из жизни. Он был удивительно хорош также в Осипе «Ревизора», хотя нечасто играл эту роль. Художественное чутье его было так велико, что он схватывал и типы из чуждой нам среды, если только они заключали в себе общечеловеческие черты. Когда на московской сцене повеяло классицизмом, когда покойный издатель «Антракта» Баженов и другие стали говорить настойчиво о необходимости на сцене старого репертуара, Мольера и Шекспира, и когда дирекция действительно взялась за этот репертуар, Садовский необыкновенно тонко воспроизводил некоторые мольеровские и шекспировские типы. Кто не помнит, например, «Мещанина во дворянстве»?.. Великая заслуга этого таланта заключается в той правде, которую он внес на сцену: комизм в жизни появляется естественно, т. е. человек сам по большей части не замечает, когда ставит себя в смешное положение; ему меньше всего приходит в голову смешить собой, или смотреть на себя как на лицо комическое; Садовский внес на сцену именно этот комизм, естественный, не шокирующий вас своей деланностью, своими усилиями рассмешить. Он внес на сцену не комические случайности и удачные комические положения, которые могут удаваться и актерам с небольшим дарованием, — он вносил на сцену всего человека, как {428} он сложился в известной среде и вырос, и как он действовал при известных условиях.

Я позволяю себе здесь несколько воспоминаний о той стороне этого замечательного таланта, которая не была известна публике.

Я познакомился с Садовским в 1861 году, у А. И. Плещеева, где он часто проводил вечера и увлекал всех своим неистощимым юмором. Наружность его была одна из тех, которые не забываются; если вы раз увидели ее, навсегда оставались у вас в памяти эти грубоватые, неуклюжие черты, сложившиеся в нечто характерное и комическое. Полуобразованный, он поражал иногда вас своим светлым, здравомысленным взглядом на вещи, всегда с оттенком иронии; начинал он рассказывать — и рассказы его дышали необыкновенною жизненной правдой. Это был не один из тех рассказчиков, которых теперь развелось так много, и которые сделали из своего искусства «передразнивания» народа, жидов, мастеровых — выгодный промысел. Садовский не передразнивал, не упражнялся в подражании, не менял своего голоса, но в рассказах его являлись живые люди, необыкновенно ярко очерченные. Все теперешние рассказчики, потешающие нас на всевозможных сценах, не что иное, как простые ремесленники в сравнении с Садовским. Перед вами являлся художник, рисовавший перед вами, в живой речи, яркие жизненные картины. Прежде чем явились гг. Успенские в литературе и познакомили читателей с народными типами, Садовский знакомил с ними своих слушателей в устных рассказах. Передо мною и до сих {429} пор картина семейного мужицкого счастья. Молодая жена лежит на палатях; муж сидит за столом и рассказывает приятелю о том, как умерла его жена, как он женился на второй жене, какой у него резвый и славный мальчишка. «Вон бежит, подлец! Ишь как бежит!» — и Садовский указывал по направлению к окну, и слушатели, находясь под обаянием его рассказа, невольно обращали свои головы туда, где бежал, по указанию рассказчика, этот резвый мальчишка. Художественная передача самых грязных и грубых, жизненных явлений делает то, что вы ими наслаждаетесь, что они совсем не производят на вас отталкивающего впечатления. Вспомните корову Поля Поттера. Садовский вполне обладал этою художественною передачею жизни, даже в ее самых некрасивых проявлениях. Не говоря о короле Людовике Филипповиче, бежавшем на извозчике от революции, о чем Садовский очень часто рассказывал в приятельском кружке, возбуждая гомерический хохот, я не могу не вспомнить об офицере ингерманландского полка, которого Садовский встретил на станции в Подольске; офицер жил там с месяц, напиваясь пьяным с утра, и никак не мог доехать до Москвы. С офицером была легавая собака, с переломленной ногой, которую она волочила за собой. Сколько юмора было в рассказе Садовского об этом офицере и его жалкой собаке, сколько изобразительности и блеска! Тот внутренний юмор, которым обладал покойный артист, иногда сказывался, по его воле, в таких вещах, которые сами по себе вовсе не комичны. Он не любил поэзии Некрасова, находя, что она {430} фальшива с начала до конца. Конечно, это слишком большое преувеличение, и я полагаю, что это было не искреннее убеждение Садовского, тонкое художественное чутье которого должно было протестовать против такого взгляда на поэзию даровитейшего писателя. Как бы то ни было, он не любил его, и раз, когда зашла речь о стихотворениях Некрасова, и когда послышались им похвалы, Садовский сказал с вечною своею усмешкою:

— Да что вы находите у него хорошего? Ничего у него нет…

— Ну, полноте, Пров Михайлович, как можно это говорить…

— Да что ж там хорошего? Ну, назовите мне хоть что-нибудь.

— Можно назвать много хорошего. Ну, вот, хоть, например, «У парадного подъезда».

— Не читал. Дайте прочесть.

Хозяин достал из шкафа книгу и подал Садовскому. Тот взглянул на стихотворение и сказал:

— Можно вслух прочесть?

— Читайте, сделайте одолжение…

Садовский начал читать. Через минуту слушатели просили его перестать, ибо они не только улыбались, но их разбирал смех, хотя, по-видимому, Садовский читал со всегдашнею своею простотою и естественностью. Вообще же чтение его отличалось теми же достоинствами, как и игра, и также увлекало слушателей. Он сообщал читаемому автору такую полноту жизни, так умел выставить все его достоинства и оттенить все то, что дышало жизненною {431} правдою, что некоторые произведения являлись в устах Садовского неузнаваемыми. Вы читали их у себя дома, про себя, и не находили в них ничего особенного; начинал читать Садовский — и вы не верили своим собственным ушам. Такая богато наделенная натура была у этого поистине великого таланта!

Теперь не время говорить о недостатках покойного; они у него были, как у всех нас; были недостатки и в его игре, происходившие, главным образом, от того, что он далеко не всегда с должным вниманием относился к ролям, слишком рассчитывая на свои огромные силы. Он не любил сидеть и работать над ролью, иногда разучивал ее мельком, перелистывая, проглядывая. Я помню, как сам он говорил, что возит какую-то роль с собою, в кармане, и все никак не успеет прочесть ее. Вследствие этого в игре его случались неровность и небрежность…

О похоронах его «Москов. Вед.» говорят следующее:

«Во вторник, 18‑го июля, на Пятницком кладбище происходило погребение высокоталантливого артиста Малого театра Прова Михайловича Садовского, скончавшегося в воскресенье, 16‑го июля, в 9 часов утра. Смерть Садовского поразила всех своею неожиданностью, хотя уже около двух месяцев он был болен довольно тяжко; о смерти Садовского никто не знал, и накануне похорон он еще числился больным на афише! Распорядители похорон покойного не потрудились даже известить редакции газет о его кончине. Некоторые присоединились к {432} погребальному шествию по дороге, случайно узнав, что хоронят Садовского. Вот причина, почему на похороны Садовского собралось сравнительно небольшое число почитателей его таланта. Товарищи покойного по театру, артисты народного театра, несколько литераторов, проводили тело покойного до его последнего жилища. Гроб Садовского, украшенный цветами и венками от его сотоварищей и артистов народного театра, был несен на руках от дачи покойного, на Башиловке, до церкви Благовещения, что на Тверской-Ямской, где происходило отпевание, а оттуда до кладбища. В церкви место, где стоял гроб, было уставлено цветами и тропическими растениями, — приношения артистического кружка. Перед опущением в могилу, на гроб был положен венок от артистического кружка. Бывший старшина кружка, М. С. Мостовский, произнес на могиле покойного прочувствованную речь, в которой указал на заслуги Садовского для русского театра. Когда горсти земли стали опускаться на крышу гроба, многие плакали».

Итак, Москва не умела даже похоронить как следует своего великого артиста, а газеты не известили вовремя о смерти его, между тем, как Петербург получил это печальное известие по телеграфу. Конечно, для мертвого все равно, провожает ли его многочисленная толпа в убежище вечного покоя, или одни близкие; но со стороны живых это нехорошо…

22 июля 1872 г.

# **{433}** «Против течения». — «В погоне за прекрасной Еленой»

Вчерашний бенефис г‑жи Струйской можно назвать торжеством этой артистки, в смысле поднесений чудеснейших букетов, вензелей, подарков, в смысле вызовов и рукоплесканий. С этой стороны, г‑жа Струйская должна быть довольна и убедиться, что среди публики существует довольно многочисленная партия поклонников ее таланта, которые празднуют ее бенефис во что бы то ни стало и как бы он ни был составлен. Бенефис же был составлен из возобновленной драмы «Против течения» и новой оперетки «В погоне за прекрасной Еленой». Несколько лет тому назад, когда гражданские монологи были в большом ходу, когда крепостное право было только что отменено, «Против течения» имело довольно значительный успех. Сюжет этой пьесы взят из записок М. С. Щепкина, {434} из рассказа его об образованном молодом человеке из крепостных, который влюбляется в дочь своего помещика, и о последствиях, которые от этого произошли. В пьесе «Против течения» крепостной музыкант, воспитанный своим помещиком, влюбляется в его дочь и взаимно ею любим; узнает об этой связи отец, и молодому человеку грозит сечение на конюшне и солдатчина; он избегает того и другого самоубийством; за ним следует и его возлюбленная. Несколько сцен в этой пьесе написаны горячо; в обрисовке крестьянина, отца молодого музыканта, есть штрихи очень удачные; хорошо поставлена тетка молодой девушки, сестра генерала-помещика, являющаяся для того, чтобы поставить «холопа», забывшегося до любви к генеральской дочке, на свое место; но вся пьеса мало сценична, местами скучна и наполнена монологами, которые теперь уже, увы, не производят того впечатления, какое они производили тогда. Слушая эту пьесу, воочию видишь, как много мы пережили в несколько лет и как далеко от нас отстоит крепостное право; целая стена стоит между ним и нами, и зрителю трудно перенестись в те времена и войти в положение молодого образованного человека, имеющего несчастие быть крепостным; его исключительное положение, его страдания, порожденные этим положением, как-то не трогают, не задевают за живое зрителей. Будь «Против течения» грубой мелодрамой, будь преисполнена она ужасов, насилий, эффектов, притянутых за волосы и сосредоточенных на деспотизме помещичьей власти, и невинных жертвах этого деспотизма, будь она чем-нибудь вроде {435} «Хижины дяди Тома» или такой мелодрамы, как «Дитя», она могла бы нравиться, как мелодрама, она могла бы действовать на нервы; но в ней нет ничего подобного; она написана просто, положения действующих лиц в ней не преувеличены, грубые эффекты устранены; она написана с целью произвести впечатление естественным психологическим анализом и пассивным страданием влюбленных, которые больше целуются и рассуждают о своем положении, больше подчиняются гнетущим обстоятельствам, чем противодействуют им и, вообще, действуют. Та «борьба», которая составляет существенную часть драмы и которая поднимает нервы зрителя до участия к действующим лицам, до горячего сочувствия к ним, отсутствует в пьесе «Против течения»; это драматизированные сцены, диалоги и монологи, которые могут быть хороши в чтении, могут иметь литературное достоинство, но имеют мало сценического, независимо от устарелого сюжета. Но и этот последний недостаток важен: драматический писатель должен избегать сюжетов, основанных на преходящих, исключительных условиях жизни, если не хочет писать pièces de circonstances; если же горячее чувство подсказало ему такую пьесу, если современники готовы принять ее и сочувствовать ей, он должен избегать ошибки — повторения этой пьесы в такое время, когда остыли прежние антипатии и симпатии и когда пассивные страдания возбуждают в большинстве зевоту. Наконец, зритель и потому еще не может проникнуться симпатиями к страдальцам, что они и в таком явлении, как крепостное право, играют роль исключительную; {436} в нем, в этом образованном музыканте, идея крепостного права не столько поражает вас, сколько она может поразить в явлениях обыкновенных, ординарных, от которых страдали миллионы неразвитых душ, считавшихся за вещи. Важное дело, что образованный молодой человек, будучи крепостным, не может жениться на генеральской дочке! В кои-то веки это случилось, и надо так туго натянуть нервы зрителя, чтобы заставить его болеть горем этого отверженного несчастливца, достойного лучшей участи! Зрителю гораздо более дороги и гораздо сочувственнее положения не исключительные, не зависящие от юридических условий, но запечатленный тою же печатью непризнанного человеческого достоинства и ходячих предрассудков. Крепостное право похоронено навек, и сражаться с мертвым все равно, что сражаться с ветряными мельницами, какое бы благородство чувств и помыслов вы ни внесли в эту ненужную борьбу. Но следует сражаться с предрассудками, оставленными этим правом и всосавшимися в плоть и кровь; следует бороться против того неравенства, которое мешает людям, созданным друг для друга, друг друга достойным, жить и действовать вместе. Если б автор «Против течения» взял своего молодого музыканта не из крепостных, а прямо из современной обстановки и поставил его в подобные же отношения к дочери какого-нибудь сановника и к самому этому сановнику, публика наверное сочувственнее отнеслась бы к драме, и самая эта драма имела бы несравненно большее значение хотя этот сюжет и достаточно изъезжен.

{437} Об исполнении драмы я ничего не скажу. Что касается оперетки «В погоне за прекрасной Еленой», то в ней осмеяна страсть театральных антрепренеров удовлетворять требование публики на оперетки; александринская сцена может также считать себя в числе осмеянных, ибо где же, как не в ней, эта страсть к прекрасным Еленам более развита, и где же жажда известной части публики и молодежи известного пошиба удовлетворяется с большею и даже изысканною поспешностью? Пьеска недурна, хотя могла бы быть много лучше и веселее.

13 сентября 1872 г.

# **{438}** Г. Монахов в роли Кречинского и Расплюев в исполнении г. Васильева 2‑го

Г. Монахов в свой бенефис поставил «Свадьбу Кречинского» и сам явился в той роли, которую так отчетливо отчеканил г. Самойлов. Публики набралось весьма много, и публика эта провела вечер с удовольствием, благодаря чудеснейшей игре г. Васильева в роли Расплюева. Это, поистине, творческое создание, совершенное от начала до конца, вполне выдержанное, возведенное в тип, который надолго остается у вас в памяти. Расплюева-Васильева стоит посмотреть как тем, которые не видали его в этой роли, так и тем, которые видели его, но пожелают возобновить то наслаждение, которое дает зрителю это чудесное исполнение. В Александринском театре редко встретишь нечто подобное и уйдешь довольный вечером. Смотря на это исполнение, ясно видишь, что значит большой талант и что значит талант небольшой. Расплюева {439} играли Мартынов и Садовский, играет г. Васильев 2‑й, и каждый из этих артистов придал этому лицу своеобразный колорит, каждый внес в него свое собственное, индивидуальное творчество. Совсем другое явление замечаешь на таланте небольшом, какой у г. Монахова, небольшой талант питается обыкновенно подражанием, копировкою и не вносит почти ровно ничего своего. Г. Монахов не в первый раз берется за роли г. Самойлова и всегда с одинаковым успехом; он их не портит, но обесцвечивает; он схватывает в известной степени внешность и приемы своего предшественника, но не в состоянии передать того внутреннего огня, того творчества, которое вносил в них г. Самойлов. Зритель, не видавший г. Самойлова, останется доволен исполнением г. Монахова; правда, он редко увлечет зрителя и никогда не поразит теми блестками самобытного таланта, которых не создашь никаким усердием и никаким изучением; но, помимо этого, исполнение будет удовлетворительно. Именно это и можно сказать об исполнении г. Монаховым роли Кречинского. Нет сомнения, что г. Монахов много над нею трудился, добросовестно изучал ее, выделал каждый жест и обдумал каждое движение; но при этой работе, перед ним постоянно стоял Кречинский-Самойлов; воображение и творчество г. Монахова не шло далее того типа, который изобразил г. Самойлов, подобно тому, как творчество художника, пишущего копии с картины, не идет далее оригинала. Ничего самостоятельного, ни одной черты не позволил себе г. Монахов; все было повторением г. Самойлова, более или менее удачным. {440} Он и не мог позволить себе ничего самобытного, потому что свойство второстепенных дарований именно в том и заключается, что они не способны отогнать от себя, как бы ни старались, того оригинала, с которого копируют. Г. Монахов, очевидно, понимает это, и блого ему, если он понимает это; устремись он к самостоятельному творчеству, вышло бы что-нибудь совсем бесцветное или совсем ординарное, никого не удовлетворяющее. Я думаю, что г. Монахов сыграет и Гамлета и сыграет так, что вы скажете: что ж, он совершенно приличен, от него больше и требовать нельзя. Он был приличен и в Кречинском и имел некоторый успех; будь около него плохой Расплюев, он имел бы успех еще больший; но г. Васильев давил его своей игрой и все внимание зрителей сосредоточивал на себе.

1 октября 1872 г.

# **{441}** «Старый барин». — Бенефис г‑жи Читау

Из всех бывших доселе бенефисов, бенефис г‑жи Читау можно считать самым удачным, хотя и не по сбору, который был неполон, и не по роли, совершенно ничтожной, которую избрала себе бенефициантка. Оставляя в стороне «Прекрасную Елену», без которой г‑жа Читау не могла обойтись и которую давно бы пора сдать в архив, скажем несколько слов о «Старом барине», комедии в 5‑ти действиях и 6‑ти картинах г. Пальма. Пьеса г. Пальма задумана очень удачно. В лице Льва Сергеевича Опольева выведен один из тех типов старого барства, которые были столь нередки еще в недавнее время и которые теперь переходят в предание. Опольев двадцать лет прожил за границей, жуируя жизнь, расточая имение и делая долги; но, помимо мотовства, это человек с душой и джентльмен в тончайшем смысле этого слова; {442} никакой вражды к новым явлениям у него нет, но и нет поклонения перед нею; он относится к новому с добродушием, в котором трудно заметить иронию, хотя она порой проскальзывает. У Опольева есть сын, отставной полковник гвардии, едущий куда-то судьей на юг, и есть зять фон-Гаммер, чиновник в больших чинах, великий практик и делец. Этот фон-Гаммер пользуется джентльменством и мотовством своего тестя с ловкостью современного дельца; он высылает тестю деньги под векселя, в которых сумма займов увеличена вдвое, и скупает другие его векселя; тесть очутился таким образом в его руках. Умирает родственница Опольева и оставляет ему наследство в сто тысяч; этим наследством и воспользовался фон-Гаммер, посредством сделки, в силу которой Опольев освобождается от всех долгов, получает маленький пенсион от зятя и имеет у него приют. Жена фон-Гаммера, т. е. дочь Опольева, совершенно глупа, а потому о ней говорить нечего; в пьесе она не играет никакой заметной роли, и все действие держится одним Опольевым. Этот характер развит автором настолько хорошо, что он является цельным и интересным, чему, конечно, способствовала бесподобная художественная игра г. Самойлова. Можно бы спросить автора, каким образом такой человек, как Опольев, отлично понимающий всю бессердечность и эгоизм фон-Гаммера и знающий свою дочь, как женщину глупую, принял условие сожительства с зятем, когда в этом не предстояло большой надобности? Но такой вопрос будет празден, ибо в комедии {443} есть несообразности еще высшего порядка. Если автору удалось вообще обрисовать отношения Опольева к фон-Гаммеру и заинтересовать этими отношениями зрителя, то удача эта не сопровождала его в дальнейшей разработке комедии. Понятно, что Опольев и фон-Гаммер ужиться вместе не могут; один — добродушие, джентльменство, развитой ум и некоторая распущенность в нравах и привычках; другой — «лакированный» человек, как называет его Опольев, весь в узком эгоизме, самообожании, сдержанности, во внешнем лоске и внутренней грязности и низости. Как бы ни сдерживал себя Опольев, но в конце концов он не вынес бы этой вечной пытки и разошелся бы с зятем, если бы даже не произошло совсем особенных обстоятельств. Обстоятельства эти заключаются в том, что у Опольева есть старый друг и старый грех; старый друг — отставной моряк, проживающий в бедности и женившийся на любовнице Опольева, когда-то знаменитой танцовщице, от которой Опольев имел дочь — это старый грех; и любовница, и дочь умерли, но старый друг выдает за эту незаконную умершую дочь свою законную, от той же женщины. Старый друг делает это не из ехидства, а единственно по добродушию, не желая огорчить Опольева, да еще из любви к своей дочери. А дочь — просто прелесть! С трех языков переводит и влюблена в технолога, с которым вместе желает открыть типографию на артельных началах; но денег нет, а тут Опольев предлагает и предлагает не как подачку, а как долг: умершая танцовщица раз выручила его из беды, заплатив за {444} него семь тысяч рублей. Как не соблазниться этим кушем, который достанется его, старого моряка, дочери и составит ее счастье. А Опольеву не все ли равно, если его деньги пойдут на доброе дело?

Первые два акта ведены с уменьем и интересом. Живой разговор, ловкость обрисовки действующих лиц, несколько остроумных замечаний, новость такого героя комедии, как Опольев, отживший свое время старик, и притом не деспот, не самодур, не негодяй — какими обыкновенно являются старики на александринской сцене — все так привлекало симпатии зрителей и ручалось за успех комедии. Сами актеры играли весьма прилично, все до одного, не говоря уже о г. Самойлове, который создал совершеннейший тип; г. Нильский был хорош в роли фон-Гаммера. Но вот началось третье действие, в котором, к сожалению, явились «новые люди».

Об этом предмете стоит поговорить поподробнее, что я и сделаю; теперь же замечу только, что г. Пальм не только не возвысился до более широкого воззрения на молодежь наших дней, но стал ниже всех писателей «дела», когда-либо сочинявших «новых людей». Его технолог и будущая спутница жизни этого технолога — деревяннейшие создания ординарнейшего ума, как ни силится автор одеть этих деятелей артели во всевозможные добродетели. Смотришь это действие и становится совестно за автора — так это дрянно, мизерно, бесталанно и глупо. Да, глупо, пусть автор извинит меня за это слово. Если же он встречал таких благородных глупцов, как технолог его и будущая его половина, {445} которые устраивают у себя особую «совещательную» комнату и своим образом действий не напоминают ничего из действительной жизни, то выставлять их на сцену не было никакой надобности. В этом действии Опольев предлагает технологу деньги на артельную типографию; технолог и его невеста сначала отказываются, посовещавшись в «совещательной комнате», а потом соглашаются. Эта-то сцена и ведена крайне неуклюже. Четвертое действие, где Опольев разрывает с фон-Гаммером и бросает в лицо ему деньги, высказывая ему при этом прямо в глаза все, что накипело у старика на сердце, опять ведено недурно. Фон-Гаммер замышляет и против типографии нечто скверное, посылая туда своего ходатая по делам, который обязан пугнуть артельщиков всем, чем пугнуть можно в делах такого рода, и потребовать с них назад деньги, которые им выданы Опольевым. Пятое действие изображает бал: гости-наборщики и наборщицы артельной типографии; хозяева — обвенчавшиеся технолог и его супруга. Бал расстраивается появлением ходатая, но его выпроваживает появившийся Опольев, который сильно взволнован этой новой подлостью своего зятя; тут же открывается, что девушка, которую он считал своей дочерью, дочь старого друга. Несколько неприятностей в один день, несколько сильных волнений — и старик, страдавший аневризмом, падает мертвым. «Старому барину» конец, и ни один голос не раздался, чтобы вызвать автора. Это не важно: в Александринском театре сплошь и рядом вызывают авторов таких произведений, которые медного {446} гроша не стоят, и не вызывают авторов порядочных пьес; но гораздо важнее этот полууспех комедии, которая могла бы иметь успех, если бы г. Пальм повел комедию так же умно, как начал, и если бы не соблазнился технологами и артелями, которые показал нам столь же изобразительно и остроумно, как раешник свои суздальские картинки. Вообще, надо сказать, что сцена вовсе не годится для изображения специальностей, каковы бы они ни были — сыроварные, мыловарные или типографские; сцена служит и должна служить разработке общечеловеческих, а не технических вопросов; добродетели специальные, технологическая, сыроварные и ссудосберегательные могут показаться на сцене столь же смешными, как какой-нибудь действительно достойный осмеяния недостаток, а потому касаться их не следует.

Что касается приема, который встретила комедия г. Пальма, то это совершенно в нравах и привычках александринской публики. Это — совсем особая статья, для которой необходим особый репертуар из вещей пряных, в канканном ли или либеральном роде. Давайте ей оперетки и сцены с куплетами; пусть в куплетах господствует соль той сатиры, которая бьет нечистоту на улицах, скаредность домовладельцев, возвышающих цены на квартиры и не освещающих черных лестниц, пусть добродетель будет такова, чтоб ею, как говорится, в нос било, чтоб всякий понял, что это именно добродетель, а не порок; выставляете порок — давайте настоящий; выставляете канкан — пусть ноги стремятся в высоту неудержимо и корпус {447} выделывает движения, которые проняли бы как стариков, так и воспитанников разных специальных училищ, которые являют свой мундир напоказ не всегда безукоризненно в театральной зале; давайте ей остроумие самое ходячее, которое понял бы всякий зритель — и тогда успех вашей вещи обеспечен. У александринской публики есть свои специальные драматурги, которые изучили ее вкус, приноровились к ней и могут сказать с гордостью: «мы знаем публику, а она знает нас».

20 октября 1872 г.

# **{448}** «Каширская старина», драма г. Аверкиева

Мне надо рассказать о «Каширской Ерунде», драме в 5‑ти действиях и 8‑ми картинах, сочиненной г. Аверкиевым. Ерунда эта имела в Москве колоссальный успех и давалась почти ежедневно в течение прошлой зимы, под заглавием «Каширская старина». Г. Яблочкин, режиссер русской драматической труппы, поставил ее в свой бенефис, и в Петербурге «Старина» обратилась в «Ерунду», несказанно скучную и пошлую. Целых семь картин прошли в скуке и зевоте. После седьмой картины, жалея автора и желая его ободрить на дальнейшие попытки в том же роде, я стал его вызывать; но меня поддержали всего три, четыре голоса; даже у меня не хватило энергии, и я замолчал. После 8‑й картины г. Аверкиева вызвали множество раз, потому что в последней картине все соединено для того, чтобы автора вызвать: ужас на ужасе сидит, нелепость на нелепости, ужас ужасом {449} погоняется, нелепость нелепостью след заметает. Рассказать всей этой драмы невозможно, да и едва ли есть в том надобность, ибо о ней говорил уже довольно подробно г. Z в нашей газете, после того как «Биржевые Ведомости» провозгласили за эту драму г. Аверкиева Шекспиром. Не шутя: так и напечатали: «явился русский Шекспир, слава Богу!». Можно было подумать, судя по этому панегирику, что г. Аверкиев выпустил какие-нибудь каширские акции: так восторженно говорили об этом «Биржевые Ведомости». А он написал нечто весьма посредственное, не лишенное сценичности, впрочем, и рассчитанное на балаганную публику и на верхи. Верхи точно блаженствовали, и было из-за чего: в первой картине — у бедного помещика богатый хочет срубить у него, в саду, последнюю рябину; верхи сочувствуют рябине и ее владельцу и дрожат от негодования на богатого помещика, у которого, впрочем, всем распоряжается ключница. Автор, разумеется, рябины не срубил, да и неестественно было бы рубить декорации, и публика аплодирует. Во второй картине богатый помещик мирится с бедным — публика рада; кроме того, богатый помещик выгоняет ябедницу-ключницу и подьячего Живулю — публика опять рада. В третьей картине пляс — публика опять это любит; но на этот раз пляс был скромный и длинный и поэтому скучен. Зато, когда девушка Глаша крикнула: «шу, девки, в рассыпную, кто кому люб, тот и с тем!» — начались рукоплескания и даже некоторое гоготанье: понятно почему. В четвертой картине некая баба Пелепелиха говорит Живуле: «вдруг {450} меня осенило». — «Откуда же, спереди или сзади?» — спрашивает Живуля. — «Всю осенило». — Опять хохот. После этого девушка Глаша пришла в благородное негодование на Живулю и подставила к его носу кулак — публика обрадовалась снова, и девушку Глашу вызвала. Очевидно, г. Аверкиев очень хорошо знает свою публику и умеет на нее действовать то песнопением, то рябиной, то кулаком. С 3‑го действия начались ужасы и шли crescendo до конца. Г‑жа Яблочкина изображала любящую и страдающую Марицу и была очень смешна до конца: у г‑жи Яблочкиной 1‑й есть комический талант, и трагические монологи она так бесподобно говорит, что хочется то спать, то смеяться. Ей вторил г. Степанов, имеющий перед ней преимущество — громкий голос, тогда как у г‑жи Яблочкиной его не хватает. От этого происходило нечто забавное: на сцене они говорили, а в публике публика говорила, и не знаешь, кого слушать; впрочем, никто никого не слушал, хотя в это время солнце восходило на задней декорации, и скрывались звезды: солнце всходило очень плохо, а драма шла еще плоше. Лучшее в драме — третий акт, в самом деле, драматичный, а именно, сцена между богатым помещиком и бедным и его дочерью; сцена эта ведена г. Аверкиевым просто и умно, а с помощью г. Самойлова 1‑го она вышла эффектною. Все остальное жалко и бедно: ни одного характера, ни одной оригинальной черты; все сделано совершенно так, как делали драмы Кукольник и Полевой. Г. Аверкиев им подражает, заимствуя немало и у Островского; прихватывая таким образом у разных авторов, варьируя на темы о {451} любви, г. Аверкиев постепенно ошекспирится, и есть надежда, что, в конце концов, разные добродушные люди найдут, что он совсем ошекспирился. Это будет жаль, потому что г. Аверкиев не лишен таланта изображать некоторые легкие комические сцены; его «Фрол Скабеев» гораздо интереснее этой «Каширской Ерунды», потому что «Фрол» построен весь на комических столкновениях. Надо и то, впрочем, сказать, что, благодаря г‑же Яблочкиной 1‑й, г. Степанову и иным, драма исполнялась преплохо; только г. Самойлов 1‑й был хорош, да хорошо и умно играла Яблочкина 2‑я избитую роль бойкой девушки.

29 октября 1872 г.

# **{452}** «Мишура»

Вчера был бенефис г‑жи Савиной. Артистка поставила старую пьесу г. Потехина «Мишура». Случалось ли вам встретиться с старым знакомым, с которым вы когда-то приятно проводили время и затем упустили его из виду? Прошло много лет, вы много пережили и перечувствовали, старые веяния улеглись на дне нашей души, старые интересы сменились новыми; но старый знакомый остановился как бы на точке замерзания и при встрече с вами начинает рассуждать о тех же вопросах и тех же веяниях минуты, о которых вы давно забыли. Вам скучно, вы зеваете, и вместо удовольствия от встречи, испытываете скуку. То же можно сказать и о «Мишуре». Она написана в ту пору, когда вопрос о взятках был у всех на языке, когда представители бюрократии являлись в очерках, романах, комедиях, и писатели разрабатывали разные тонкости в чиновничьем типе. Г. Потехин {453} в «Мишуре» старался выставить тип честного бюрократа, не берущего взяток, но человека холодного, расчетливого, задавшегося стремлением — создать себе карьеру той условной честностью, которая называется бескорыстием. Целый первый акт вертится на этом лице, большая сцена второго акта занята также скучным разговором о взятках и об отношениях подчиненного к начальнику. Мы выросли из этого положения, из этих первоначальных понятий об администрации. Теперь дело упростилось, и вопрос о взятках существует как маленькая подробность, ровно ничего не меняющая ни в общественном строе, ни в чиновничьем типе, а потому и переставшая интересовать публику. Это было очень заметно во все то время, когда происходило «административное», так сказать, действие комедии. Но публика оживилась и пьеса стала интересовать всех, когда появилась на сцене общечеловеческая, вечная тема любви, с ее увлечением, с ее безумием, с ее обманом. Г‑жа Савина взяла роль Дашеньки, молодой девушки, которая любит честного человека, «администратора», увлекающегося ею и затем покидающего ее ради карьеры. Она вела роль обдуманно и мило во все время; она, очевидно, занялась ею и старалась представить личность типическую; два‑три места в роли вышли у нее бесподобно; в особенности хороша она была в сцене 3 акта, когда возлюбленный обнимает ее, и она поддается невольно овладевшему всем существом ее чувству, затем пугается, сгорает от стыда, уничтожается почти, когда входит ее отец. С бóльшою простотою, с бóльшой грацией, с бóльшим обаянием {454} девственной чистоты, с бóльшою поэзией, одним словом, невозможно передать эту сцену. Мне случалось видеть в сценах подобного рода г‑жу Делапорт, и я нисколько не преувеличиваю, если скажу, что г‑жа Савина ни в чем не уступит знаменитой артистке французского театра. Гораздо слабее вышла у ней заключительная сцена комедии, требующая сильного порыва страсти и отчаяния: голос отказывается служить ей, движения были слишком медленны, недостаточно энергичны; артистка словно сознавала недостаток своих средств и вела эту сцену неуверенно, ощупью; мне кажется, что и тут она могла бы выйти с торжеством из затруднения, если б решилась вести эту сцену полушепотом, подавленным, взволнованным голосом и недостаток его восполнить энергией и страстностью движений.

Лицом своим и жестом она владеет настолько хорошо, что при известной работе ей удалось бы это. Последнюю фразу комедии она произнесла бесподобно, в изнеможении опускаясь на стул. Один жест г‑жа Савина употребляет слишком часто, это — опускание головы на руку, когда нужно изображать волнение, близкое к слезам или вызывающее слезы; я видел ее всего в двух пьесах, но этот жест видел так часто, что он начинает казаться слишком заученным. По двум пьесам, в которых я ее видел, мне кажется, возможно сказать, что г‑жа Савина даровитая, обещающая актриса, но ей еще надо много работать…

9 октября 1874 г.

# **{455}** Бенефис г. Горбунова. — «Трудовой хлеб»

Давно ни одна пьеса Островского не имела такого успеха, как «Трудовой хлеб». Читатель знаком с ее содержанием по рецензии нашего сотрудника, г. Z; я не буду поэтому рассказывать его и не стану вдаваться в литературную оценку его. Давно известно, что сценический успех произведения мало зависит от его литературных достоинств. Пьеса, не производящая впечатления в чтении, часто имеет успех, и, наоборот, характеры, только намеченные автором, иногда выступают на сцене рельефно; безыдейность, бессодержательность пьесы скрашивается живостью исполнения. Даже общее впечатление от пьесы в чтении может быть ничтожно, а от исполнения ее на сцене весьма значительно. Укажу на один частный пример: та сцена, где Капров обижает бедную девушку, Наташу, у которой хранятся «заветные деньги», приданое ее, в чтении кажется {456} слишком обрывистою, производящею смутное впечатление чего-то недоделанного, наскоро набросанного, но на подмостках театра является прекрасною. Г‑жи Савина и Хлебникова отступили от текста комедии. Наташа должна, по ремарке Островского, провожать Капрова (г. Нильский), а затем возвращается к своей подруге. Капров быстро уходит, и девушки остаются на месте, пораженные всем случившимся, боясь взглянуть друг на друга; минута молчания; они, наконец, взглядывают друг другу в лицо, смущенные, с тяжелым подозрением к этому ловкому человеку. Целая драма в этом минутном молчании, в этих боязливых взглядах, и драма эта неотразимо сообщается зрителю.

В чтении вы останавливаетесь на отдельных фразах, ищите противоречия в характерах. Вы спрашиваете: каким образом девушка, ищущая трудового хлеба, влюбляется в дурного человека, помешанного на богатстве, приносящего в жертву ему все? На сцене все это кажется вам, как зрителю, естественным благодаря тому, что перед вами живые лица, перед вами даровитая артистка, глубоко схватившая роль Наташи и передающая ее с совершенством; перед вами эта бедная обстановка, с ее невеселым трудом, из которой так естественно искать выхода. Вы не задаетесь строгим анализом всего того, что перед вами происходит, вы смотрите на эту жизнь, поддаетесь впечатлению от игры, иллюзии и принимаете явления жизни с ее противоречиями, с ее глупой, оскорбительной логикой. Вы видите, наконец, живым этого Капрова и спрашивает: да разве нельзя его полюбить? Он даже {457} не особенно дурной человек; он скорее человек легкомысленный, увлекающийся, запутавшийся и потерявший всякую почву под собою. Неужели девушка, ищущая труда, непременно должна полюбить добродетельного студента? Неужели сердце ее обязано молчать перед человеком, разъезжающим в коляске?

Зритель даже не задается такими вопросами, да и некогда: драма движется быстро, перед нами люди с их маленькими интересами и большим горем, перед нами прежде всего эта Наташа, с разбитым сердцем. Как хороша была г‑жа Савина в этой роли! Как чудесно сказала она монолог в четвертом действии, когда все было для нее кончено и когда ей представляется венчание ее возлюбленного на богатом уроде! Тихим, замирающим голосом, исполненным страшной скорби, близкой к сумасшествию, говорила она; вас пронимала дрожь от этих звуков, и вы готовы проклясть эти аплодисменты, которые напоминают вам, что вы в театре, и не дают вполне предаться иллюзии. Как хорошо поняла она эту роль, эту простую девушку, как бесподобно передала всякий оттенок своей роли! Эта способность понять внутренний смысл лица, усвоить его себе, есть и у г‑жи Хлебниковой 2‑й. Евгения вышла живым, выхваченным из жизни лицом. Вообще, пьеса разыграна с таким ансамблем, какого давно не видал я на сцене. Г. Самойлов (учитель) создал типическое лицо и прекрасно воспользовался всем тем, что давала роль; г. Горбунов также хорошо, просто и живо передал личность Чепурина; в особенности хороша вышла у него сцена {458} с Наташей в четвертом акте: он ее прекрасно обдумал и придал некоторую мягкость этому лицу, мягкость, которая немножко примиряет зрителей с тем, что Наташа подает ему руку. Конец 4 акта плох у г. Островского: не для чего было прибегнуть к свадьбе и суетиться на сцене с закуской. Это водевильное стремление ослабляет впечатление и значительно отнимает симпатии зрителя от Корпелова, который балагурит и шутит, словно не понимая, что Наташа этим замужеством подписала себе смертный приговор, словно не видя, какой смертной бледностью покрыто ее лицо, когда он шутливо передал ей, что Капров застрелился.

20 декабря 1874 г.

# **{459}** «Богатые невесты», комедия А. Н. Островского

«Богатые невесты», 38‑я пьеса А. Н. Островского. Такая почтенная производительность даже по числу оставляет за ним первое место в современной драматургии; но и по качеству своих произведений он все еще продолжает стоять впереди всех, хотя несомненно его последние вещи не могут идти в сравнение с прежними лучшими его произведениями.

Новая его комедия, написанная в нынешнем году вслед за «Волками и овцами», не выдается по своим литературным достоинствам из пьес его последнего периода, зато значительно выступает вперед по основной своей идее.

Существует некоторый генерал, весьма представительный, по фамилии Гневышев; с ним вместе живет молодая девушка, красавица собой, воспитанная в доме генерала в роскоши, холе и воле. {460} Генерал выдает ее за свою племянницу, в сущности же она его любовница. Не имеющая никаких нравственных основ, богато одаренная, по крайней мере, по мысли автора, если не по осуществлению этой мысли, испорченная роскошью и баловством, она легкомысленно уступает соблазнам роскоши, которые ей предлагает генерал, и вступает с ним в связь. Живут они, по-видимому, недурно между собою: страстной любви нет, но нет и холодного равнодушия. С женой своей генерал расстался, и она пребывает за границей. Но вот финансы генерала расстраиваются, между тем как финансы его жены значительно улучшаются получением огромного наследства. Жена предлагает ему помириться, если только он разойдется со своей любовницей, т. е. девицей Валентиной Васильевной. Генерал принимает это предложение и решается сбыть с рук Валентину Васильевну, выдав ее замуж с приличным приданым. Около генерала вертится чиновник Пирамидалов, один из тех прислужников, на все готовых, которых не раз касался А. Н. Островский. Он почел бы за счастье сделаться мужем Валентины Васильевны, но генерал находит, что этот претендент ее не стоит, что он слишком подл и у него лакейская физиономия, с которою далеко не уйдешь, а муж Валентины Васильевны должен занять видное положение. Взоры генерала обращаются к другому человеку, Юрию Михайловичу Цыплунову, живущему со своею матерью, женщиной прекрасной во всех отношениях. Они живут только друг другом и почти в одиночестве. При этом Цыплунов {461} представляет из себя тип идеалиста pur sang, какого не являлось еще со времен сентиментальных романов прошлого века. Представьте себе, что он живет мечтою о девушке-ангеле, которую он встречал у матери 10 лет тому назад, когда ей было 13 лет, а ему 20. Этот ангельский образ, чистый и светлый, с детской невинной улыбкой, весь прозрачный, преследует его и делается единственной мечтой его жизни. Он бежит общества и увеселений, он не смотрит на женщин и мрачно ходит одиноко, согреваемый иногда в своем горе матерью. Генерал устраивает так, что молодые люди сходятся. Цыплунов чувствует себя наверху блаженства, и Валентина Васильевна обращается с ним снисходительно, внутренно его презирая за его серьезность, сентиментальность, за его возвышенные речи, в которых она ничего не понимает. Она просто веселая, легкомысленная девушка, ничем никогда не задававшаяся и рвавшая цветы жизни без размышлений и угрызений совести. Нельзя сказать, что она не рада новому знакомству: перед нею все-таки новый человек, каких она еще не встречала; речи этого человека западают ей в душу и несколько смущают, но она все-таки говорит, что кроме презрения он в ней ничего не возбуждает. Ее также смущает затея генерала выдать ее замуж за этого Цыплунова, — смущает потому, что она должна обмануть мужа насчет своего прошлого, но и с этим она быстро мирится. «Я женщина, — говорит она, — а женщины любопытны. Меня манит этот неведомый мир супружества, эта новость положения».

{462} Она чувствует прилив слез, она готова разрыдаться, и рада этому новому чувству, этим слезам, которые должны облегчить ее душу.

Я должен сказать, что все это обрисовано автором очень слабо, намеками, не дающими зрителю полного понятия о психическом состоянии девушки. Не то она богатая натура, не по своей вине падшая, не то она посредственность, претенциозная, сама не знающая, что и во имя чего она делает.

В третьем акте зритель путается еще более. Молодая пара уже жених и невеста. Они оба счастливы; но Пирамидалов злобствует, что его обошли, и нарочно при Цыплунове начинает громкий разговор с купчихой Бедопеговой о том, что генерал пристраивает свою любовницу, которую он будто бы предлагал в замужество ему, Пирамидалову, и что он от нее отказался, не желая поступиться своим достоинством. Цыплунов это слышит и требует от Пирамидалова объяснений. Входит Валентина Васильевна и его мать, Цыплунов разражается страстным монологом против своей невесты: она обманула его и убила; убила тот светлый, ангельский образ, который десять лет жил в его душе, и он снова одинок, более одинок, чем прежде, ибо разрушена в конец его мечта.

После этой сцены Валентина Васильевна не спала целую ночь, волновалась, плакала; она не может простить нанесенного ей оскорбления, хочет видеть своего бывшего жениха, высказать ему все то негодование, все то презрение, которое волнует ее душу. Генерал, узнавший об этом, приезжает к ней {463} на дачу и хочет утешить ее большою суммой денег, которую он ей дарит. Она берет их, но не успокаивается. В сильном волнении, не понимая сама, что с ней делается, она ждет Цыплунова. «Вы меня оскорбили, говорит она, вы оскорбили женщину, за которую некому заступиться. В каком обществе воспитывались вы? С горничными, няньками, кухарками! Вы не знаете, как вести себя, вы грубый, черствый человек, лишенный всякой деликатности. Я презираю вас, идите вон!»

В живом, страстном монологе она высказывает это. Цыплунов покорно выносит эти речи и уходит. Она его останавливает, она бросается за ним, душа ее кипит каким-то неведомым чувством — не то гневом, не то негодованием, не то чувством оскорбленного достоинства, не то сознанием, что она заслужила оскорбление; в душе ее целая буря, какой-то хаос, в котором она боится дать себе отчет, и не может расстаться с этим человеком. Она волнуется больше и больше; огнем дышит ее бурная речь; она думает вызвать в этом человеке хоть что-нибудь, хоть гнев, хоть вспышку негодования; ей было бы легче, если бы он еще раз оскорбил ее, если бы даже занес над ней руку; она бы могла расстаться с ним, могла бы его выгнать; но он выслушивает все со спокойным, убитым видом; он говорит, что готов просить прощения, что он действительно оскорбил ее, но что он тем не менее убит, убита мечта его и ничто не может восстановить их прежних отношений. Она гонит его несколько раз и несколько раз возвращает назад; все {464} силы души говорят в ней, все нервы напряжены, кровь бьет ключом, вспышка отчаяния и страсти овладевает ею, а он все стоит такой же покорный, такой же убитый, с теми же мягкими речами. Она начинает говорить ему, что он не знает, что привело ее к тому положению, в котором она стоит. «Не говорите больше. Вы сознаете свое положение, вы раскаиваетесь, и я жалею вас». Он жалеет, только жалеет. И новый взрыв чувства потрясенной, любящей души! Она не может больше бороться с собою, она изнемогает от волнения и страсти и, закрывая лицо, страстным шепотом говорит ему: «я люблю вас».

Для драматической актрисы эта сцена представляет такой блистательный материал, что можно заставить дрожать театр от рукоплесканий, но г‑жа Савина проговорила всю эту сцену плохо, и было жаль драматурга, с созданием которого обращаются так легкомысленно, так неумело, так рутинно. Г‑жа Савина, очевидно, совсем не поняла этой роли, не поняла женщины, которая от пренебрежения переходит к ненависти и от ненависти к любви. Она не поняла и не сумела передать того страшного положения женщины, когда она и любит и не хочет сознаться, что любит, и боится, что ее отвергнут и тем нанесут еще большее оскорбление. Прислушиваясь к суфлеру, г‑жа Савина однообразно повторяла доносившиеся до нее фразы, не придавая им никакого внутреннего значения.

Вслед за этой сценой и А. Н. Островский попадает в водевиль. Его герой, этот бескровный идеалист, эта отвлеченная идея, начинает резонировать {465} на тему о добродетели, поручает девушку своей матери, чтобы она воспитала ее. — «А я, — говорит, — буду ходить по вечерам и мечтать о том ангельском образе, о той призрачной и чистой девушке, которую я видел десять лет тому назад. И если вы исправитесь, если к вам возвратится ваша чистота и непорочность и вы полюбите уединенные вечерние прогулки со мной, то мы, может быть, будем счастливы, мечтая о лучшем состоянии человечества».

Чем-то банальным и смешным, чем-то вычитанным из сентиментальных книг звучит эта дрянная, нечеловеческая речь. Перед ним жизнь во всем ее расцвете, перед ним любящая его женщина, возродившаяся любовью, а он изображает из себя ту даму-благотворительницу, которая учредила приют для падших женщин и принимает их в этот приют с приличными наставлениями и обещанием похвалы за хорошее поведение.

Кроме помянутой сцены в новой комедии нет ничего такого, что бы выдавалось по своим достоинствам или чего бы не было в том или другом виде в других произведениях А. Н. Островского. Что он хотел сказать своей комедией — я не знаю. Хотел ли он бросить перчатку современной разнузданности и показать, чем должен быть человек? Мне кажется, что он именно задавался этим. Но задаться и исполнить — две вещи разные. Представить образец мужчины в таком ходульном, бескровном человеке, напитавшемся квинтэссенцией мещанской морали, до тридцати лет ничего {466} не желающем и только мечтающем о женщине-ангеле — значит наливать новое вино в старые никуда не годные меха. Новые условия жизни не могут быть построены на старых началах, мещанство не может быть возведено в перл создания и любовь не может воспитываться в исправительных приютах. Есть другие стремления и идеалы, есть другие задачи.

30 ноября 1875 г.

# **{467}** «Волки и овцы», комедия А. Н. Островского

Волчьи типы людей сплошь и рядом встречаются в комедиях Островского; это те типы, которые окрещены критикою именем самодуров; с известной натяжкой можно почти все лица комедий Островского распределить на два отряда, — волков и овец, хитрых животных и их добычу. Новая комедия его, напечатанная в «Отечественных Записках» и данная в бенефис г. Бурдина, специально занимается этим вопросом, выставив преимущественно волков старого наслоения и нового и заставив последних победить первых. Если смотреть на эту комедию с точки зрения ее задачи, то она едва ли выдержит и самую снисходительную критику. Главное действующее лицо — престарелая ханжа Мурзавецкая, довольно прозрачная и довольно пустая карикатура на игуменью Митрофанию. Ни ума, ни знания людей и обстоятельств, ни ловкости, ни силы характера — ничего этого нельзя найти в Мурзавецкой; тип этот схвачен и представлен чисто внешним образом. {468} Она пользуется почетом и влиянием, но почему и за что — понять трудно; исключая дворецкого ее, все другие действующие лица видят ее насквозь, да и нельзя не видеть по ее действиям, что это довольно обыкновенная ханжа с водевильными замашками; первый выход ее хорош и обещает что-то в будущем; первое действие смотрится с интересом и дает несколько намеков на выходящий из ряду характер; но чем дальше подвигается комедия, тем эти намеки слабее и слабее, и вместо характера является какая-то водевильная случайность, трепещущая и уничтожающаяся перед первым попавшимся ей навстречу дельцом, как уничтожается дитя перед розгами, которые ему показали. Вы не видите, чтобы Мурзавецкая кого-нибудь гнала, чтобы кто-нибудь страдал под влиянием ее силы, кто-нибудь испытывал давления совокупности качеств ее характера и ее общественного положения; грозно и торжественно она является, мелко и плохо она плавает в окружающей ее среде, и вам приходится сделать одно из двух заключений: или эта среда никуда не годна и подчиняется всякому, кто захочет над нею властвовать, или автор не умел изобразить влияния тех ханжей, которые в современную жизнь вносят немало дурного и растлевающего. Как понятна вам вся та среда, где действует, например, Кабаниха, и как вам понятно все то влияние, весь тот террор, который царит над нею в виде этой черствой, непреклонной натуры, этого мощного волка-женщины! Как хорошо поставлен этот характер и как хорошо и логически развит! Теперь А. Н. Островский сохранил способность ставить {469} характеры, но в значительной степени потерял способность логично-драматически развивать их. Он сделает вам, если можно так выразиться, декорацию характера, его внешняя краски, но не даст внутренней его силы. Эта черта выступает заметно на всех лицах его «Волков и овец». Старый волк, alter ego Мурзавецкой, Чугунов, так же внешне представлен, как и его «благодетельница», хотя, по моему мнению, несколько ярче ее; он плут и бессовестный человек, но плут наивный несколько, не шагающий слишком вперед и не требующий многого. В изображении его местами проглядывает прежнее мастерство автора, как, например, в сцене Чугунова с Беркутовым, когда последний заставляет его писать на фальшивом векселе мнимо полученную в уплату сумму. Молодые волки, оказывающееся сильнее старых, представлены в лице помещика-дельца Беркутова и девицы Глафиры. Беркутов — ярлык, не больше; это одно из тех лиц, для обрисовки которых драматург считает достаточным вставит в уста его несколько деловых фраз, и в двух, трех сценах распутать запутанное положение, весьма нехитрое. Он силен не внутреннею силой, которой он нигде не показывает, а силою «окружного суда». Это ходячий прокурор или, еще лучше, следователь по особо важным делам, который является к Мурзавецкой, забирает себе подложные векселя и деликатно грозит окружным судом людям старого порядка, которые совсем незнакомы с силою новых порядков и которые живут на основании якобы наивных положений мошенника старого порядка. Это {470} не тот делец, охвативший все нити старого и нового порядков, переработавший их в себе, все себе объяснивший и прямо идущий к цели в сознании своей силы, а просто вешалка для идеи окружного суда. Что касается девицы Глафиры, то это одна из тех многочисленных барышень старого и нового порядка, которые все силы своего умишка и женской хитрости направляют на то, чтобы приобресть себе мужа. Крайне грубо она приступает к своей ловле и крайне грубыми средствами она достигает ее; результат ее действий — водевильное положение, очень нравящееся невзыскательной публике. По моему крайнему мнению, ни волки старого порядка, ни волки нового не представлены в комедии в их действительной шкуре и весьма мелко плавают; с такими волками легче управиться, и не они составляют кричащее зло современной жизни. Это выстрел на воздух. Овцы новой комедии — просто глупые люди, как Купавина, или наивные и ожиревшие, как Лыняев. Едят ли их мелкие волки, нет ли — беды большой не может быть; не в них нерв жизни; они на него даже не намекают…

Независимо от задачи комедии, исполненной неудовлетворительно, в ней есть несколько хороших сцен и типических выражений.

Смотрится она с интересом, потому представляет местами хороший материал для актеров; но актеры ничего не придали комедии, исполненной бесцветно. Г‑жа Читау (Мурзавецкая) старалась, но ничего не выстарала, только костюм ее был хорош; г‑н Варламов (Чугунов) исполнял свою роль с обыкновенным своим однообразием. Этот актер все {471} роли, которые ему дают, исполняет тоном старой добродушной бабы; этот тон весь его ресурс, дальше он не идет. Г‑жа Савина (Глафира) исполнила свою роль недурно, но она все-таки была г‑жею Савиной; публика относилась к ней с величайшей снисходительностью, которая даже доходила до того, что ее вызывали за то, что она выбежала на сцену в юбках и с распущенными волосами. Хорош был г. Сазонов в роли племянника Мурзавецкой; это лицо вообще удалось и г. Островскому лучше всех других лиц, быть может потому, что драматург, при создании его, не задавался вопросом: волк это или овца? Есть еще одно лицо в комедии, которое смело поставлено и плохо выполнено, так что не знаешь, куда его причислить — к волкам или овцам. Это — Горецкий, человек недостаточно различающий добро от зла и готовый совершить за деньги всякую подлость. Он даже прямо так и рекомендует себя: «Позвольте мне для вас сделать какую-нибудь подлость». Лицо это, плохо мотивированное автором, вышло еще бесцветнее, благодаря тому, что г. Горбунов, исполнявший эту роль, почему-то выпустил из своей роли один небольшой монолог в третьем действии, в конце седьмого явления (75 – 76 стр. «Отечественных Записок») — монолог этот все-таки немного характеризует Горецкого, и я не понимаю, для чего понадобилось г. Горбунову вытеснить его из своей и без того маленькой роли. Выучить что ли было трудно? Об остальных исполнителях сказать нечего.

10 декабря 1875 г.

1. По Театральной энциклопедии можно справиться, о ком здесь идет речь. [↑](#footnote-ref-2)
2. Сиротливо

В душе моей. Расписанные своды

Гнетут меня, и проч. [↑](#footnote-ref-3)
3. Непонятно, для чего эта фраза о Бисмарке и Бейсте. Ответ и без того был кругл. [↑](#footnote-ref-4)
4. Эту роль играл Мартынов и до слез потрясал ею зрителей. [↑](#footnote-ref-5)
5. Что особенно поразило меня в восторженных отчетах о представлениях г‑жи Шнейдер, это — описание изумления всероссийской публики перед брильянтами этой женщины, и я начинаю подозревать, что главнейшее достоинство каскадной певицы заключается не в искусстве, а именно в брильянтах. Отметчики сообщили, что брильянтов было на ней на полтораста тысяч. Даже сосчитали: ни у одной женщины полусвета, сказано было в одной газете, нет такого количества брильянтов. [↑](#footnote-ref-6)
6. Я должен заметить, что Фриц является таким в переделке «Герцогини Герольштейнской», допущенной под именем «Sabre de mon pêre». [↑](#footnote-ref-7)