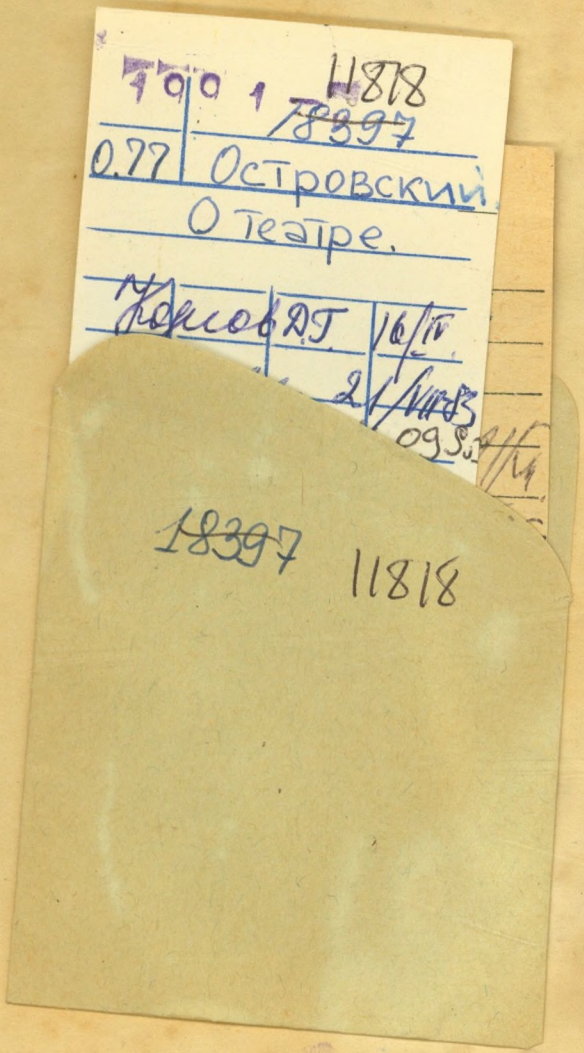
А.Н.

ОСТРОВСКИЙ

О ТЕАТРЕ

ИСКУССТВО


11818
18397
0.77 Островский
О театре.
18397 11818

1973

А. Н.
ОСТРОВСКИЙ
О ТЕАТРЕ

Записки, речи и письма

ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ
И ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
Г. И. ВЛАДЫКИНА
ПРИМЕЧАНИЯ
К. Д. МУРАТОВОЙ

ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
МОСКВА · 1947 · ЛЕНИНГРАД

1973

1991 = к

11818

~~18397~~

БИБЛИОТЕКА
Театр. Училища им. Щепкина

Оформление художника
Г. РИФТИНА

А. Н. ОСТРОВСКИЙ И ТЕАТР

I

Создатель русского национального театра Александр Николаевич Островский запечатлел в своих произведениях огромную эпоху, богатую социальными сдвигами и переменами. Литературное наследие великого драматурга (его перу принадлежат пятьдесят оригинальных пьес и значительное количество переводов из Сервантеса, Гольдони, Шекспира, Лопе де Вега) представляет собой огромную ценность и входит неотъемлемой частью в сокровищницу нашей культуры. Полотно, развернутое Островским, поистине необъятно. Купцы, чиновники, дворяне, мещане, ремесленники, актеры, выведенные в его произведениях, составляют неисчерпаемую и красочную галлерею реалистических образов.

«Более трети столетия в истории русской драматической литературы назовется моим именем», «...Что я сделал для русской драматической литературы,— это оценится впоследствии»,— писал Островский в 1882 и 1884 годах.

Действительно, опираясь на традиции Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, Островский создал национальный репертуар для русского театра. На пьесах Островского получила свое сценическое воспитание блестящая плеяда русских актеров: П. Садовский, Мартынов, П. и С. Васильевы, Стрепетова, Федотова, Ермолова; все они раскрыли свое дарование, работая над сценическими образами, созданными знаменитым русским драматургом.

Островский тесно связал свою жизнь с русским театром. Но роль его не ограничивается созданием репертуара. Он отдал много энергии и сил непосредственной практической деятельности в области театра, много сделал и для теоретического осмысления драматического искусства. За два года до смерти, в 1884 году, Островский в «Автобиографической заметке» писал: «В 35 лет моего служения театру у меня накопилось много полезных для театрального дела соображений и практических заметок, накопилось много прочных знаний; в чем состоит сценическое искусство и что такое артист, я понял до тонкости». Однако эта сторона

деятельности драматурга оказалась в литературе об Островском почти не освещенной.

Это объясняется тем, что многочисленные записки, в которых Островский излагал свои взгляды на драматическое искусство и проекты реформы русского театра, за небольшими исключениями, оставались неопубликованными до 1941 года, когда вышло в свет первое издание настоящего сборника.

В этом сборнике впервые были напечатаны записки: «Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России», «Об Артистическом кружке», «Об авторских правах драматических писателей», «О положении драматического искусства в России в настоящее время» (полный текст), «О причинах упадка драматического театра в Москве», «По поводу проекта «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения», «Ученические спектакли в императорском театре в Москве 22 и 23 декабря 1884 года», «О бенефисах», «Соображения по поводу устройства в Москве театра, не зависимого от петербургской дирекции и самостоятельного управления», «Автобиографическая заметка», письма: С. А. Гедеонову, М. Н. Островскому, о постановке «Воеводы» и «Мысли о драматическом искусстве».

II

Записки и высказывания Островского, печатаемые в настоящем сборнике, относятся к 60—80-м годам. Чтобы правильно определить их значение, необходимо иметь в виду как общее положение русского театра и драматического искусства в России 60—80-х годов, так и те конкретные обстоятельства, с которыми они связаны.

Известно, что именно в 60-х годах, когда Островский начал выступать со своими записками, театральное искусство в России находилось в весьма тяжелом положении. Бюрократическое и невежественное руководство театральным делом со стороны царских чиновников, двойная театральная цензура (общая драматическая и цензура театрально-литературного комитета), монополия казенных, так называемых императорских, театров гибельно отражались на развитии театра в России. Пользуясь своей монополией, театральное управление препятствовало распространению драматического искусства, т. е. в первую очередь увеличению числа театров. В Москве существовал лишь один драматический театр — Малый. Театральное управление не только не хотело строить в Москве другой театр, но, опасаясь конкуренции, не разрешило этого ни московской думе, ни частным лицам.

В этой обстановке имели большое прогрессивное значение борьба за освобождение русского театра, актеров и драматургов от бюрократической опеки царского правительства, попытки создать частные театры, независимые от императорского театрального управления. Немаловажным событием была поэтому организация одной из первых (по времени) клубных сцен в

Москве. Вместе с Н. Г. Рубинштейном, П. М. Садовским, В. Ф. Одоевским и другими Островский основал в ноябре 1865 года так называемый «Артистический кружок». Старшинами его являлись, кроме самого Островского, А. М. Плещеев, артисты П. М. Садовский, В. И. Живокини и музыканты Кламрот и Гербер. Создание кружка имело своей целью, как говорится в уставе, «распространение в публике правильных понятий о всех отраслях изящных искусств и развитие ее эстетического вкуса». Действительными членами кружка могли быть литераторы, актеры, музыканты, художники. Артистический кружок, получивший разрешение на театральные постановки, явился, таким образом, как бы первым частным театром в Москве. Первые постановки, которыми руководил Н. Г. Вильде, были осуществлены осенью 1867 года; они пользовались большим успехом. Ближайшее участие в работе кружка принимал и сам Островский. В репертуаре преобладали его пьесы. В 1879 году при кружке были организованы драматические курсы. «Артистический кружок некоторым образом заменил театральную школу; он дал московской сцене М. П. Садовского, О. О. Садовскую и В. А. Макшеева; в нем же первый раз познакомилась московская публика с огромным талантом П. А. Стрепетовой»,— писал Островский в декабре 1885 года («Знакомые». Альбом М. И. Семевского. СПБ, 1888, стр. 165). После отмены монополии императорских театров и открытия частных театров кружок потерял свое значение и в 1883 году прекратил существование.

Об этом Артистическом кружке и пишет Островский в одной из ранних своих «Записок» (1866).

«Записка об авторских правах драматических писателей» была составлена Островским в 1869 году. То большое внимание, которое уделяет Островский вопросам материального положения драматических писателей, «справедливого вознаграждения» их труда, диктовалось прежде всего стремлением обеспечить хотя бы сравнительно сносные условия для спокойной, серьезной, вдумчивой работы драматургов над своими произведениями. «Драматические писатели, побуждаемые нуждою работать много и торопливо, но в ущерб внутреннему достоинству своих произведений, не имеют возможности выказать всех своих творческих сил и давать своим созданиям ту законченность, к какой обязывает каждого художника его талант».

Островский поднимает в своей «Записке» вопрос о пересмотре действовавшего еще в 60—70-х годах «Положения» 1827 года о вознаграждении драматических писателей. Он считает нужным оградить драматургов от произвола казенных театров и антрепренеров. Антрепренеры частных провинциальных театров должны, по его предложению, признавать авторские права драматических писателей и испрашивать для постановки пьесы разрешения от автора или переводчика.

Чтобы осуществить эти элементарные права драматических писателей, возникла мысль организовать Общество драматических писателей. Она

была впервые развита в статье В. И. Родиславского «Об авторских правах на сценические произведения», написанной при ближайшем участии А. Н. Островского и А. Н. Чаева («Русский вестник», 1870, № 8, стр. 504—520).

В ноябре 1870 года состоялось собрание учредителей Общества (А. Н. Островский, А. Н. Чаев, В. И. Родиславский, В. А. Дьяченко и А. А. Майков). На собрании было принято решение — составить устав Общества и представить его на утверждение правительства, а до тех пор охрану авторских прав поручить В. И. Родиславскому. В декабре 1870 года в газетах было опубликовано заявление одиннадцати драматических писателей, в котором они сообщали, что никому не разрешается преставление их пьес без согласия авторов. Это заявление вызвало оживленные споры в газетах («Спб. ведомостях», «Голосе», «Русских ведомостях», «Петербургском листке» и др.). В некоторых из них проектируемое Общество сравнивалось с «трактирной депутацией», а авторов заявления обвиняли в «драматургической стачке» и т. п.

В 1871 году Островский написал проект устава Общества русских драматических писателей. Он был первоначально рассмотрен особой комиссией из шести лиц, потом всеми московскими учредителями Общества, затем послан в Петербург на обсуждение петербургских учредителей Общества. С их замечаниями артист Ф. А. Бурдин доставил его в Москву, где был подготовлен окончательный проект устава. В апреле 1871 года проект устава представили на утверждение министра внутренних дел.

Общество, по уставу, должно было не только охранять авторское право, но и «содействовать как развитию драматической литературы в России посредством лучшего обеспечения трудящихся на этом поприще лиц, так и вообще успехам сценических представлений». Устанавливались отчисления в запасный фонд «Для помощи нуждающимся литераторам», намечалось издание драматических сочинений и переводов членов Общества.

После упразднения драматических классов при Московском театральном училище Островский был особенно озабочен устройством аналогичной школы на частные средства. Эту цель он стремился осуществить еще в 1865 году при основании Артистического кружка; теперь же, по его проекту, Общество русских драматических писателей должно было «приискивать сведущих и способных людей для преподавания теории и практики драматического искусства, а также оказывать материальную поддержку как людям, преподающим такие уроки, так и желающим ими воспользоваться». Предполагалось завести для членов Общества библиотеку из русских и иностранных драматических произведений, сочинений по этнографии и истории, собрание рисунков, костюмов и декораций и т. п. Имелось в виду и оказание помощи «лицам, предпринимающим издание журналов по драматическому искусству, а также лицам, собирающим труппы артистов для открытия новых театров».

Впрочем, в окончательной редакции устава деятельность Общества

оказалась ограниченной ближайшей задачей, т. е. охраной авторских прав драматических писателей.

Утверждение устава состоялось только в 1874 году. Открытие Общества происходило 21 октября 1874 года. Председателем Общества единогласно был избран А. Н. Островский, который занимал эту должность до самой смерти, секретарем — В. И. Родиславский и членами комитета — А. Н. Чаев, А. А. Майков, А. Ф. Писемский, В. Н. Кашперов и М. Е. Каблицкий.

Активность драматических писателей, возглавляемых Островским, серьезно обеспокоила дирекцию императорских театров. Опасаясь, что драматические писатели могут запретить постановку своих пьес в казенных театрах, дирекция обратилась за помощью к министру императорского двора графу А. В. Адлербергу. Дирекция настаивала на том, чтобы «Положение» 1827 года, являвшееся по существу только инструкцией, не имевшей для писателей обязательной силы, было включено в Свод законов. Во Втором отделении, которое и должно было осуществить предложение дирекции императорских театров, в это время была образована особая комиссия для разработки вопроса о литературной и художественной собственности. В эту комиссию, по просьбе члена ее князя Шаховского, Островский и представил в мае 1871 года «Записку об авторских правах драматических писателей», а также проект нового «Положения».

«Князь Шаховской от твоих «Записок» в восторге и глубоко благодарит за них,— писал Островскому Бурдин 24 августа 1871 года,— они очень облегчили труды комиссии. Мнение комиссии — отклонить предложение гр. Адлерберга, тем более, что признается не лишним «Положение» 1827 года пересмотреть, как устаревшее и требующее изменений». В ноябре 1871 года министру двора было предоставлено право «впредь до издания новых законов о драматической собственности делать в «Положении» 1827 года, сообразно потребностям, всякие изменения и дополнения».

Однако «Положение», хотя и признавалось устаревшим, сохраняло свою силу еще более десяти лет. Лишь в 1881 году особая комиссия под председательством директора императорских театров И. А. Всеволожского, учрежденная «для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства и для составления проекта нового Положения об управлении императорскими театрами», выработала новые правила о вознаграждении драматических писателей, утвержденные Александром III в марте 1882 года.

С деятельностью этой комиссии, к участию в которой был привлечен Островский, связана большая часть его «Записок» 80-х годов. Это «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881), «Записка о театральных школах» (1882) и «Записка о причинах упадка драматического театра в Москве» (1881—1884).

Отставка барона Кистера и назначение в 1881 году директором театров И. А. Всеволожского послужили сигналом для появления в печати целого

ряда статей о положении театра, написанных прогрессивными деятелями театра и литературы (С. А. Юрьев, А. И. Урусов и др.). Авторы статей резко критиковали деятельность прежнего театрального управления, указывали на явный упадок театрального искусства за последние пятнадцать лет и развивали программу серьезной театральной реформы. Они настаивали на уничтожении театральной монополии и разрешении частных театров в столицах. Они требовали восстановления драматической школы, преобразования литературно-театрального комитета и, наконец, создания в театрах настоящей художественной дисциплины с отменой бенефисов, «разовых» и т. д.

Наиболее глубокую и развернутую критику положения тогдашнего театра и программу театральной реформы мы находим в «Записках» Островского, в частности в «Записке о причинах упадка драматического театра в Москве». «Записка» эта составлялась Островским в течение нескольких лет, и в ней были сведены все предложения и проекты, с которыми он обращался в дирекцию императорских театров еще в то время, когда дирекцию возглавлял С. А. Гедеонов (1867—1875 гг.).

«С конца 60-х годов,— указывает сам А. Н. Островский,— я начал обращаться в Дирекцию с записками и проектами, в которых указывал на коренные недостатки в управлении сценой и предостерегал Дирекцию от беды, доказывая ясными и наглядными соображениями, что если своевременно не будут приняты энергические меры к устранению указанных недостатков, то сценическое искусство в императорских театрах падет до уровня плохих провинциальных трупп. Бывший тогда директор, Гедеонов, очень мне сочувствовал; но он имел мало власти, или, лучше сказать, совсем не имел никакой. Барон Кистер цинически относился к русскому искусству... Гедеонов оставил службу, и непосредственное управление театрами перешло к Кистеру. Тогда стало сбываться с буквальной точностью все, что я предсказывал. Поруганное русское искусство постепенно замирало в императорских театрах, а частные театры систематически убивались Кистером... Положение драматических писателей стало невыносимо; для русского драматического искусства настало «лихолетье» («Автобиографическая заметка», 1884).

В «Записке о причинах упадка драматического театра в Москве» Островский подвергает уничтожающей критике театральную монополию, бюрократическое, формальное отношение к драматическому искусству, к драматическим писателям и артистам. Островский выдвигает идею создания в Москве образцового русского национального театра. Мысль о таком театре была давней заветной мечтой драматурга и не покидала его до последних дней жизни.

Образование комиссии, участие в ее работе окрылили Островского. Дни и ночи проводил он за составлением записок, докладов и проектов и в особенности хлопотал об устройстве школы драматического искусства. «Если я доживу до осуществления этой мысли,— говорил он,— то испол-

нится мечта всей моей жизни, и я спокойно скажу: ныне отпущаеши раба твоего с миром...»

Островский внес в комиссию проект театральной школы с подробной программой преподавания. По вопросу о пересмотре положения о вознаграждении драматических писателей Островский представил свою старую записку 1869 года. Он выдвинул и ряд других предложений.

Комиссия закончила свои занятия в мае 1884 года; в результате ее работ была отменена театральная монополия, составлены новые правила «для управления русской драматической труппой» и т. д.

Однако, несмотря на, казалось бы, успешную работу комиссии, «оптимизм» Островского начал иссякать еще во время ее занятий.

«Я пробыл пять месяцев в Петербурге и, кроме своего кабинета и комиссии, не видал ничего; сознание, что я работаю для общего дела, для будущности русского театра, которому я посвятил всю свою жизнь, не позволяло мне жалеть себя. Я сеял доброе семя; но «ночью пришел враг мой и посеял между пшеницею плевелы». Мои доклады слушались, принимались единогласно, но уж было заметно, что ходу им не дадут».

И действительно, большинство предложений Островского было оставлено без всякого внимания. «Так и кончилась Комиссия,— заключает А. Н. Островский,— и я уехал из Петербурга с поздним и горьким сознанием, что все мои труды для театра и целых полгода жизни пропали даром, что никаких благоприятных обстоятельств для русского искусства не было, что учрежденная с благою целью Комиссия была в действительности обманом надежд и ожиданий, что слушать меня в Комиссии вовсе не желали».

И все же Островский не отказывается от своих стремлений «поднять родную сцену», не отказывается от своих проектов преобразования театра. Он надеется, что на его «патриотические, искренние убеждения обратят, наконец, внимание». В ноябре 1881 года Островский подает на имя Александра III прошение с просьбой разрешить ему устроить в Москве частный театр. К прошению была приложена записка «О неотложной потребности устройства русского театра в Москве» [1].

Министр внутренних дел гр. Игнатьев сообщил Островскому о том, что его «Записка» получила «высочайшее» одобрение.

Островский приступил к осуществлению своего предложения. Он составил проект «Товарищества русского театра в Москве» с капиталом в 750 тыс. руб., распределенным на 750 паев, напечатал этот проект вместе с

---

[1] Эта «Записка», опубликованная в «Правительственном вестнике» за 1882 г. и перепечатанная в VIII томе собр. соч. А. Н. Островского под редакцией М. И. Писарева, изд. «Просвещение», отличается от первоначальной редакции записки, помещаемой в настоящем сборнике («О положении драматического искусства в России в настоящее время»). Островский вынужден был взять для доклада царю из этой первоначальной редакции лишь самые «благонамеренные» ее части, опустив ряд мест, проникнутых отчетливо выраженными демократическими тенденциями.

кратким «Обращением к Московскому обществу» и стал распространять его главным образом среди купечества. Вместе с тем он наметил труппу, составил репертуар, разработал подробные правила для своего будущего театра. Но дело пошло отнюдь не так успешно, как вначале представлялось Островскому. Отмена монополии императорских театров вызвала среди бойких предпринимателей и антрепренеров строительный ажиотаж. Эти «бойкие аферисты» хотели заработать на частных театрах. «Спекуляция, которая давно ждала этого момента,— писал Островский,— была разнуздана и жадно кинулась на добычу. Каменная работа закипела в Москве... В такое время начинать солидное предприятие было неразумно: нельзя соперничать с людьми, которым терять нечего... Лучше подождать, пока придут да поклонятся, чем самому ходить да кланяться и приглашать людей к участию в предприятии, успех которого, при большой конкуренции, сомнителен...» Таким образом, вопрос о частном театре оказался на неопределенное время отложенным. Островский после больших колебаний отказался от осуществления своей заветной мечты.

Однако Островского продолжает попрежнему беспокоить положение императорских театров. В 1884 году в дирекции императорских театров возникла мысль об учреждении специальных премий за лучшее, оригинальное драматическое произведение «с целью обогащения и улучшения репертуара» и для «привлечения новых литературных сил к деятельности драматических писателей». Специальная комиссия театрально-литературного комитета в феврале 1884 года составила проект правил о премиях. Проект был послан на заключение Островскому как председателю Общества русских драматических писателей. А. Н. Островский подробно, по статьям, разобрал этот проект, признал его неудовлетворительным, выдвинул было вместо него свои предложения, но затем пришел к выводу, что никакие «премии» не поднимут театра, пока не будут приняты серьезные меры против общего упадка драматического искусства.

В обширнейшей записке «По поводу «Проекта правил о премиях императорских театров за драматические произведения» он как бы дополнил и развил свои мысли о причинах упадка театра в Москве, дал исчерпывающую оценку состояния петербургского Александринского театра, а также характеристику многих актеров и т. д. «Не бедность драматической литературы — причина упадка сцены, а, наоборот, плохое состояние трупп и управление ими — причины бедности русской литературы... Пока труппы императорских театров не будут полны и сплочены, пока не будет авторитетного управления ими и строгого контроля над исполнением пьес, императорский театр будет падать все ниже и ниже, и ни премии и никакие затраты на него не спасут его от совершенного падения, а с ним вместе и русская драматическая литература должна будет подвергнуться неминуемой же участи». Отсутствие последовательности в действиях театрального управления, случайность и непродуманность мероприятий глубоко огорчали и возмущали Островского. «Не того я ждал, когда началась театраль-

ная реформа»,— писал он. В 1884 году он составил записку об ученических спектаклях в императорском театре в Москве. В 1885 году им были написаны записки «О бенефисах» и «Соображения по поводу устройства в Москве театра, не зависимого от петербургской дирекции и самостоятельного управления». Большой интерес представляют в этой связи и отрывки из дневника: «Соображения и выводы по поводу Мейнингенской труппы», приезжавшей в первый раз на гастроли в Россию в 1885 году.

Мысль о положении театра не дает возможности Островскому осуществить очередные творческие замыслы и сосредоточиться на чем-нибудь другом. «Вот в какое я поставлен положение! — писал он в конце августа 1884 года.— Дело театральное я знаю в совершенстве и до старости ношусь со своими знаниями, не находя места, где бы приложить их, не находя приюта, где бы мог успокоиться на мысли, что мой многолетний опыт не пропал даром, что я приношу пользу. Считая императорский театр своим, я поминутно огорчаюсь теперь и недостатком у начальствующих лиц понимания великой силы этого учреждения, и неумелым веденьем дела в нем, и неразумными распоряжениями, роняющими его достоинство... И все-таки... я бросить императорский театр не могу решиться. Я думаю, думаю, что́ мне делать, и боюсь, что с ума сойду. Надо решаться на что-нибудь: нерешительность хуже всего — она измучит...»

И Островский принимает решение: поступить на службу в императорский театр. «Когда пишу эти слова,— прибавлял он,— у меня точно что отрывается от сердца: меня пугает перспектива непривычных мне служебных обязанностей, у меня впереди страдания. Но что же делать? Мне не суждено доживать век спокойно...»

1 января 1886 года Островский официально вступил в должность начальника репертуара императорских московских театров.

В дневнике Островского (январь — май 1886 года [1]), оконченном менее чем за три недели до смерти, отмечены дни его напряженной работы на новом поприще.

В это время Островский пишет последнюю свою записку «О театральном училище». В ней он вновь возвращается к вопросу о создании театральной школы, так как считает, что «нет театра без актеров, и нет актеров без школы». Он выдвигает проект полного переустройства театральной школы и учреждения в ней новых драматических классов для взрослых экстернов. Такую реформу Островский считал делом первостепенной важности.

Островский не дожил до осуществления и этого своего предложения. Лишь осенью 1888 года при театральных училищах в Петербурге и Москве были открыты драматические курсы, хотя, опять-таки, не в том виде, как их представлял себе драматург.

---

[1] См. А. Н. Островский. Дневники и письма, под ред. Вл. Филиппова. М.— Л., «Академия», 1937, стр. 85—100.

III

Значение материалов, печатаемых в этом сборнике, не ограничивается, однако, рамками борьбы Островского с театральной политикой русского самодержавия, не сводится только к истории борьбы за реформу русского театра 70—80-х годов, за освобождение его от пережитков крепостнической культуры. Публикуемые материалы дают возможность выяснить и отношение Островского к буржуазной театральной культуре, судьбам театрального искусства в буржуазном обществе, позволяют раскрыть глубоко прогрессивный характер его мечты о народном демократическом театре, о театре для массового народного зрителя.

Совсем не случайно, что важнейшие «Записки» Островского относятся к 70—80-м годам, к эпохе, когда в творчестве драматурга особенно ярко проявились его антибуржуазные настроения. В мировоззрении Островского этой эпохи нашли свое отражение своеобразные черты русской пореформенной действительности. Островский не мог пройти мимо значительных общественных сдвигов в жизни России после 1861 года, когда отчетливо определялись контуры «...новой, буржуазной, России, выраставшей из крепостнической эпохи»[1]. Он не мог не заметить, что буржуазия приобретает все больший и больший удельный вес в общественной жизни страны, и должен был определить свою позицию по отношению к ней.

Говорить о буржуазии как о части третьего сословия, противополагать ее дворянству как составную часть непривилегированных слоев населения не представлялось теперь возможным. Известные колебания, иллюзии по отношению к буржуазии, особенно характерные для Островского 50-х годов, все более и более шли на убыль. Главное теперь не в борьбе против «темного царства» русского феодализма, против которого Островский выступал в дореформенную пору. Предметом гневного разоблачения становятся более утонченные и сложные способы господства над людьми, значительно отличающиеся от варварского, грубого гнета и рабства дореформенной эпохи. Главные враги драматурга — это прилизанные, аккуратные буржуа, усвоившие внешний лоск и приличия, люди сухие и рассудочные.

Выгоды и преимущества века «прогресса» представляются Островскому весьма сомнительными. «Слова песни «Под Самарой разбойнички шалят», — писал он Е. Н. Жулевой еще в 1865 году, — не совсем справедливы; разбойников теперь нет, нельзя, век прогресса, теперь поборы с судов производятся инженерами водной коммуникации, а не разбойниками, все-таки шаг вперед; не знаю, выгодно ли стало судохозяевам, да мало ль чего! Что на них смотреть! Разбойник — мужик необразованный, у него и потребности незначительные, оттого он и брал меньше, а офицер дело другое, он и шампанское пьет и французские перчатки носит». Как бы

[1] В. И. Ленин. Сочинения, 3-е изд., т. XV, стр. 143.

продолжением письма Островского к Е. Н. Жулевой является реплика Кащея из неопубликованной «фантастической» сказки-феерии «Иванушка-дурачок», над которой Островский работал летом 1867 года, т. е. как раз накануне написания комедий «На всякого мудреца довольно простоты» и «Бешеные деньги»:

Знай: мошенник бедный
Стянет грошик медный,
Да и след простыл,
А мошенник с тоном,
Глядь, — за миллионом
Лапу запустил.

В критической литературе об Островском недавно еще можно было встретить утверждения, что драматург в 70—80-х годах «поправел», что он «с трудом хранил обрывки демократического знамени» и т. д. Даже попытки Островского создать в Москве образцовый национальный театр рассматривались как «забота об осуществлении буквально уваровских тезисов». Такие суждения об Островском находятся в прямом противоречии с общеизвестными фактами. Почему, например, «поправевшего» Островского так настойчиво травила в 70—80-х годах буржуазно-дворянская печать? Как случилось, что именно в эти годы Островский создал такие пьесы, как «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес», «Бешеные деньги», «Бесприданница», «Таланты и поклонники»? Почему, наконец, совершенно не вняли заботам драматурга об «осуществлении буквально уваровских тезисов», а постарались похоронить, наряду со многими другими, и этот якобы «верноподданнический» проект создания в Москве образцового национального театра?

Исследователи, полагавшие, что эволюция Островского шла вправо», совершенно упускали из виду связи драматурга с передовой, революционно-демократической литературой, наметившиеся еще в годы сотрудничества Островского в «Современнике». Не случайно, конечно, и активное участие Островского в течение шестнадцати лет (1869—1884) в журнале «Отечественные записки», который перешел в руки Некрасова и Салтыкова-Щедрина в 1868 году после закрытия «Современника». В «Отечественных записках» печатались все основные пьесы Островского этого периода, и драматург поддерживал дружеский контакт с руководителями журнала. Несомненно также и то, что творчество Островского 70—80-х годов по своему основному направлению, по своим настроениям во многом перекликалось с творчеством писателей революционной демократии — Некрасова и Салтыкова-Щедрина. В проекте создания образцового национального театра в Москве, так же как и в других «Записках», нашли отражение отнюдь не консервативные, а передовые и демократические взгляды драматурга на театр и его роль в современном ему обществе.

В них, в частности, с полной отчетливостью обнаруживается отрицательное отношение Островского к буржуазии. Островский подвергает здесь резкой критике буржуазию и ее отношение к искусству.

Он не питает, прежде всего, никаких иллюзий насчет среднего слоя буржуазии, которая «сбросила лапти и зипуны» и устремилась в Москву. Он рассматривает эту группу купечества как основную силу в «невежественной толпе». «Искусство должно уметь, — по его мнению, — управиться с этой силой, холодно-рассудочной, полудикой по своим хищническим и чувственным инстинктам», «наполовину животной» («Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время»). От былых кратковременных славянофильских симпатий Островского в 70—80-х годах ничего не осталось.

Не вызывает сочувствия у драматурга и «купеческая аристократия московская», «представители богатой московской буржуазии». «Это публика, так сказать, официальная, которой нельзя не быть»; для нее посещение театра «не внутренняя потребность, а внешняя необходимость; нельзя от других отставать». Высокое, серьезное искусство недоступно буржуазной публике. Единственно, чему она сочувствует, так это «пошлым намекам и остроумию самого низкого сорта. Но особенный неудержимый восторг возбуждают в этой публике куплеты: про скорую езду по улицам, про микстуры, которыми доктора морят пациентов...» Подобного рода куплет «заставят повторить раз десять и вызовут актера, который его пел, и автора». Островский не раз высказывает в своих «Записках» мысль о том, что «нет ничего бесплоднее для поступательного движения искусства, как эта по-европейски одетая публика, не понимающая ни достоинств исполнения, ни достоинств пьесы...» Островский имеет здесь в виду полукультурное богатое русское купечество, поспешившее «внешним образом сблизиться с Европой», перенявшее там «платье, домашнюю обстановку и некоторые привычки и обычаи». «Потеряв русский смысл, они не нажили европейского ума; русское они презирают, а иностранного не понимают; русское для них низко, а иностранное высоко».

Но Островского не вдохновляет и «культурная» европейская буржуазия. Он задумывается над вопросом: способствует ли вообще капиталистический «прогресс» процветанию искусства. «Буржуазия,— заявляет Островский,— и везде не отличается особенно благодетельным влиянием на искусство, а в Москве тем более».

Вслед за Белинским, Добролюбовым, Чернышевским Островский горячо отстаивал театр, отвечающий запросам нового, демократического зрителя. «Искусство, чтоб выполнять свое назначение,— подчеркивал он,— должно постоянно сопровождать жизнь, быть дешево и доступно каждому члену общества во всякую минуту его досуга». «Театр, — писал он в другом месте, — для огромного большинства публики имеет воспитательное значение, публика ждет от него разъяснения моральных и общественных явлений и вопросов, задаваемых жизнью».

С негодованием пишет он об искусстве, которое приспосабливается ко вкусам «богатой публики». «У богатой буржуазии, гоняющейся за современностью и желающей искусства модного, нашлись и свои писатели», которые, «применяясь к ее вкусу», стали «в уровень с подобного рода зрителями». Именно эти зрители (а также «усердные фельетонисты») закрепили успех Дьяченок и Крыловых — «поставщиков» легких комедий, «не возбуждающих, — как замечал критик Коровяков, — желчи и не мешающих пищеварению». Островский отвергает для себя всякую возможность быть «модным писателем». Он не хочет «умалять своего таланта и писать пошлости для публики Малого театра». «Мы хотим писать для всего народа»,— заявляет он. Требования «публики Малого театра» представляются ему «узкими, мелкими», — «они нас давят, они кладут оковы на наши способности...»

Его публика — приказчики, мастеровые, среднее и мелкое купечество, ремесленники, учащаяся молодежь, рабочие-наборщики и т. д.

Особенно примечательно внимание Островского к рабочему зрителю. «Из того, что разные корпорации рабочих, — писал он, — не заявляют гласно о потребности в изящных удовольствиях, никак не следует, что они вовсе не имеют этой потребности. Для таких заявлений у них нет ни уменья, ни смелости, ни органа. Довольно уже и того, если от некоторых отдельных лиц из ремесленников и мелких торговцев слышатся энергические выражения неудовольствия...» Этот новый зритель «почти по-детски переживает все, что происходит на сцене, сочувствует добру и узнает зло, ясно представленное».

Свой театр Островский мыслил как подлинно народный театр. Он говорил о том, что «драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы... Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии; а напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать. История оставила название великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа (подчеркнуто мною.— *Г. В.),* и только те произведения пережили века, которые были поистине народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а, наконец, и для всего света» («Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время»).

Островский стремился создать национальный реалистический репертуар, доступный широким народным массам. «Русские авторы,— утверждает драматург,— желают пробовать свои силы перед свежей публикой, у которой нервы не очень податливы, для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм, горячие искренние чувства, живые и сильные характеры».

Для такой публики нужен на сцене «глубокий вздох на весь театр, нужны непритворные теплые слезы, горячие речи, которые лились бы прямо в душу». Новому зрителю необходим «понятный русский спектакль,

чтобы его за сердце хватало, чтобы он помнил, что видел...» Он спрашивает: «Зачем... нам успокаиваться на пошлостях, тешащих буржуазное безвкусие?..» «Мы должны,— подчеркивает Островский, — начинать сначала, — должны начинать свою родную русскую школу, а не слепо итти за французскими образцами и писать по их шаблонам разные тонкости, интересные только уже пресыщенному вкусу».

Стремление Островского создать народный, демократический театр, естественно, не могло встретить сочувствия у «законодателей вкусов» из богатой буржуазии, реакционного дворянства и их «усердных фельетонистов». Поэтому так упорно и настойчиво травили они Островского, отвергали его творчество последнего периода, утверждали, что Островский «исписался», что ему «пора замолчать», что он «драматург по недоразумению» и т. д.

Наиболее отчетливо классовый смысл подобных утверждений раскрыт в статье В. Г. Авсеенко («Комедия общественных нравов», «Русский вестник», 1874 г.), вызвавшей, между прочим, гневную отповедь со стороны Ф. М. Достоевского. Авсеенко объявлял Гоголя и Островского «виновниками падения театра». «...Современная публика, — скорбел Авсеенко,— посещая театр, не только не находит там ничего, поднимающего ее над низменностями будничной жизни, но, напротив, только эти низменности и видит». Под влиянием Гоголя и Островского театр «сделался чуждым жизни и интересам интеллигентного (т. е. буржуазного.— *Г. В.*) общества. Задача комедии сузилась до... воспроизведения диких ухваток, грубых и оскорбительных для человеческого чувства типов и характеров. На сцене безраздельно воцарился жанр — не тот теплый, веселый буржуазный жанр, который порой так пленителен на французской сцене, а жанр грубый, нечистоплотный, отталкивающий». Таким образом, «плебейский» характер пьес Гоголя и Островского явился, по мнению Авсеенко, «губителем нашей сцены». Авсеенки требовали от Островского стать в ряды писателей, тешащих «буржуазное безвкусие».

Борьба Островского за создание образцового народного театра диктовалась, прежде всего, стремлением противостоять этому «буржуазному безвкусию», сохранить лучшие традиции русского театра, утвердить на театре свою «родную русскую школу».

«Необходим хотя бы один общий большой театр, где бы искусство держалось постоянно на своей высоте. Если такой театр будет поставлен правильно и поддержан некоторое время, он будет единственным народным театром и будет действительно храмом искусства, каким был когда-то московский Большой театр». Островский приходит к выводу, что Малый театр «никак не может заменить русского театра (в настоящем значении этого слова), потому что в нем совсем нет места для публики, нуждающейся в русском репертуаре; он всегда будет наполняться богатой буржуазией, гоняющейся за современностью и желающей искусства модного». Драматург знает, что «для буржуазной публики нужен

театр роскошный, с очень дорогими местами, артистов посредственных и репертуар переводный. Для публики, понимающей и чувствующей, нужен театр с местами очень дешевыми и с отличной труппой; туда буржуазия не пойдет».

Органически связаны с борьбой Островского против развращающего влияния буржуазии на драматическое искусство, против бездумного, «теплого, веселого буржуазного жанра» и его заботы об утверждении на русской сцене высокохудожественного избранного репертуара. Островский возмущается засилием на русской сцене низкопробных переделок: «Переделки — это смешение французского с нижегородским, это гермафродиты драматического искусства — не должны быть допускаемы». Считая, что о с н о в а репертуара театра — лучшие русские оригинальные пьесы: Фонвизина, Грибоедова, Гоголя и др., он никак не отвергает и наследия мировой классической драматургии—Мольера, Гольдони, Шекспира, Шиллера. В репертуаре, по его мнению, должны занять почетное место «переводы классических пьес, имеющие художественное значение» и ставшие уже «достоянием всех образованных наций».

Пошлому, развлекательному и, по сути дела, прозаичному спектаклю Островский стремится противопоставить спектакль поэтический, яркий, живописный, основывающийся на богатых фольклорных традициях и черпающий свой материал из народных сказок.

У Островского рождается идея о постановке на «святках» и на «масленице» драматизированных сказок или феерий (см. переписку Островского с поэтессой Мыссовской).

«Оперетка... — писал он, — с беспрестанным шаржем, который составляет ее достоинство и без которого она немыслима, есть отрицание реальности и правды... Феерия должна заменить балет: в ней соединится все: танцы, пение и комедия. Для праздничных спектаклей, когда публика идет в театр не за умственной пищей, а за развлечением, такие спектакли, при роскошной обстановке, должны представлять много интереса».

Создание «феерий» было давнишней мечтой Островского. Как уже указывалось, еще в 1867 году он работал над сказкой-феерией «Иванушка-дурачок». Действие сказки развертывалось в фантастической обстановке: в Индии, в Бахчисарайском дворце, в царстве кошек и т. д. Действующие лица: царь Агей, Иван-Царевич, Баба-Яга, Кащей Бессмертный и т. п. Форма фантастической сказки послужила Островскому рамкой для резких авторских оценок прозаической буржуазной современности.

Островский написал почти весь текст феерии, а затем отказался от ее окончательного завершения. «Снегурочка» осталась единственной законченной «фантастической сказкой» Островского.

Борьба с засилием на русской сцене «буржуазного безвкусия» определяет отношение Островского не только к вопросам репертуара, но и к таким проблемам «внутренней организации» театров, как работа актера,

11818
Театр. ... Щепкина

художественная дисциплина, ансамбль, роль режиссера и т. д. Касаясь вопроса о взаимоотношениях драматурга, актера и публики, Островский стремился к тому, чтобы актеры не подпадали под влияние буржуазного зрителя, выступая в роли его «потешников», а строго придерживались авторского замысла, оставались в его пределах. Он считал, что актер должен помогать автору и, угадывая его намерения, «иногда неясно и неполно выраженные», создавать даже «из нескольких черт» полнокровные образы, «оконченные типы, полные художественной правды». Островский осуждал актеров за то, что они, в стремлении угодить публике, в погоне за легким успехом, вырывали из роли «серьезное содержание» и вставляли, «как в рамку, свое, большей частью, характера шутливого, чтобы не сказать больше». Одновременно он предостерегает от распространенного тогда среди актеров мнения, что успех пьесы решается «примирующим» актером. На самом же деле «успех пьес и прочность их на репертуаре зависит не столько от талантливости одного или двух примирующих актеров, сколько от стройности исполнения вообще всем персоналом».

Исходя из этих требований, Островский обрушивается и на широко распространенную игру «на вызов», на так называемые «выигрышные» роли, разрушающие «цельное» впечатление, и т. д.

В такой связи становятся понятными и конкретные отрицательные оценки драматургом игры отдельных артистов московского Малого и петербургского Александринского театров, даже таких знаменитых актеров, как Савина, Варламов и др. В частности, в игре Савиной не удовлетворяло Островского то, что она, по его мнению, иногда поддавалась влияниям петербургского водевильного «тона исполнения».

Островский требует установления в театрах строгой художественной дисциплины. В «Записке о причинах упадка драматического театра в Москве» он дал замечательную, по своей сжатости и выразительности, формулировку сущности художественной дисциплины: «Художественной дисциплиной называется такой порядок в управлении сценой, при котором: 1) для достижения полного эффекта данным драматическим произведением все артистические силы исполнителей сводятся к единству; 2) предоставляется каждому таланту та именно доля участия, какая требуется для того, чтобы произвести цельное впечатление; 3) наблюдается, чтобы каждый артист давал ни больше, ни меньше того, что требуется его ролью по отношению к целому. Дисциплина достигается умелой постановкой, контролем над исполнением и корректурой исполнения».

Без строгой художественной дисциплины невозможна настоящая и глубокая реализация авторского замысла на сцене: «Труппа, чтобы разыграть изящное драматическое произведение сообразно его художественному достоинству, т. е. чтобы докончить, воплотить данные автором характеры и положения, возвратить опять в жизнь извлеченные автором из жизни идеалы, должна быть, прежде всего, слажена, сплочена, одно-

родна»,— писал Островский в «Записке по поводу «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения».

Естественен поэтому тот интерес, с которым драматург отнесся к приезду в 1885 году в Москву мейнингенской труппы. Островского привлекли у мейнингенцев, прежде всего, художественная дисциплина (ведущая роль режиссера, уничтожение «премьерства»), правильная, «тщательная репетировка и умелая постановка пьес». Но указывая на положительные стороны мейнингенской труппы, Островский, как видно из его дневника, очень сдержанно оценивал ее актерский состав. Такая оценка актеров-мейнингенцев была связана, в частности, с исключительно высоким его мнением о мастерстве гениальных актеров русской школы. Островский неоднократно повторял, что «мы (русские.— *Г. В.*) к сценическому искусству едва ли не самый способнейший в мире народ. Ведь школы, из которых выходят Мартыновы и Васильевы,— это радость, это гордость народная!» «Кто откажет нам в богатстве духовных сил,— писал он,— если на неразработанном и почти еще не тронутом поле нашего искусства вырастают соперники Тальма, Фредерику Лемэтру, Листу, Марио и Канове!»

Но, давая такую высокую оценку актерам русской школы, Островский неустанно указывал на необходимость постоянной вдумчивой работы актеров над ролями и упорного совершенствования ими своего мастерства. Ему была абсолютно чужда мысль, что можно стать настоящим актером-художником, постигая сущность сценических образов стихийно, «по вдохновению», «нутром». «Актером родиться нельзя, точно так же, как нельзя родиться скрипачом, оперным певцом, живописцем, скульптором, драматическим писателем; родятся люди с теми или другими способностями, с тем или другим призванием, а остальное дается артистическим воспитанием, упорным трудом, строгою выработкой техники». «У каждого искусства — повторяет Островский в другом месте, — и даже ремесла есть своя азбука, которая называется техникой и... ее обойти нельзя», при этом «техника сценического искусства не из легких».

Островский придавал огромное значение своей практической работе в театре, повседневному общению с исполнителями своих пьес. Он отдавал много сил художественному воспитанию актеров, помогая им овладеть сложной и трудной техникой сценического искусства. «Я близко сошелся со всеми артистами, — писал Островский, — и всеми силами старался быть им полезным своими знаниями и способностями. Школа естественной и выразительной игры на сцене... образовалась... не без моего участия: я каждую свою новую комедию, еще задолго до репетиций, прочитывал по нескольку раз в кругу артистов. Кроме того, проходил с каждым артистом его роль отдельно».

В этой связи очень интересны высказывания драматурга о том, что «лучше всех режиссеров ставят свои пьесы и блюдут за строгостью репетиций и внешней точностью постановки авторы». Островский напо-

минает, какое громадное значение во Франции, например, имели для постановки пьес «такие знатоки сцены, как Скриб и многие другие».

Островскому не удалось создать театр для народа, театр, свободный от «опеки» царских чиновников, независимый от требований и вкусов буржуазного зрителя,— театр подлинно демократический.

В этом и заключалась глубокая трагедия драматурга.

Под конец жизни, в 1884 году, как бы подводя итог своей борьбе с рутиной и косностью театральных чиновников, с засильем на русской сцене «буржуазного безвкусия», Островский писал: «Я задыхаюсь и задохнусь без хорошего театра, как рыба без воды. Ясные дни мои прошли, но уж очень долго тянется ночь; хоть бы под конец-то жизни зарю увидеть...» Великий драматург с горечью осознавал, что ему «негде ставить» свои произведения, написанные «в народном духе».

Островскому не суждено было увидеть его мечту осуществленной, не суждено было стать и свидетелем второго рождения его театра.

Г. ВЛАДЫКИН

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

Записки, речи и письма о театре

РЕЧЬ НА ОБЕДЕ В ЧЕСТЬ А. Е. МАРТЫНОВА

10 марта 1859 г.

Александр Евстафьевич! Публика Вас ценит и любит; каждая новая роль Ваша — для публики новое наслаждение, а для Вас — новая слава; Вы постоянно слышите громкие выражения восторга, вызванного Вашим дарованием и 30-летним честным служением искусству; Вы, наконец, накопили столько приятных ощущений в зрителях, что они сочли долгом выразить Вам лично и торжественно свою благодарность за те минуты наслаждения, которых Вы были виновником; но в огромном числе почитателей Вашего таланта есть некоторые, и их у нас еще очень немного,— которым Ваши успехи ближе к сердцу, которым Ваша слава дороже, чем кому-нибудь: это — драматические писатели, от лица которых я и беру на себя приятную обязанность принести Вам искреннюю благодарность.

Можно угодить публике, угождать ей постоянно, не удовлетворяя нисколько автора; примеры этому мы видим часто. Но ни один из русских драматических писателей не может упрекнуть Вас в этом отношении; мало этого, каждый из нас, я думаю, должен признаться, что игра Ваша всегда была одною из главных причин успеха ваших пьес на здешней сцене. Вы не старались выиграть в публике насчет пьесы, напротив, успех Ваш и успех пьесы были неразрывны. Вы не оскорбляли автора, вырывая из роли серьезное содержание и вставляя, как в рамку, свое, большею частью характера шутливого, чтоб не сказать резче. Ваша художественная душа всегда искала в роли правды и находила ее часто в одних намеках. Вы помогали автору, Вы угадывали его намерения, иногда неясно и неполно выраженные; из нескольких черт, набросанных неопытной рукой, Вы создавали оконченные типы, полные художественной правды. Вот чем Вы и дороги авторам; вот отчего и немыслима постановка ни одной сколько-нибудь серьезной пьесы на петербургской сцене без Вашего участия;

вот отчего даже при самом замысле сценического произведения каждый писатель непременно помнит о Вас и заранее готовит для Вашего таланта место в своем произведении, как верное ручательство за будущий успех.

Поблагодарим Вас и за то, что Вы избежали искушения, которому часто поддаются комики, искушения тем более опасного, что оно льстит скорым, без труда дающимся успехом: Вы никогда не прибегали к фарсу, чтобы вызвать у зрителя пустой и бесплодный смех, от которого ни тепло, ни холодно. Вы знаете, что, кроме минутной веселости, фарс ничего не оставляет в душе, а продолженный и часто повторяемый доставляет актеру в публике, вместо уважения, чувство противоположное.

Наконец, самую большую благодарность должны принести Вам мы, авторы нового направления в нашей литературе, за то, что Вы помогаете нам отстаивать самостоятельность русской сцены. Наша сценическая литература еще бедна и молода, это правда; но с Гоголя она стала на твердой почве действительности и идет по прямой дороге. Если еще и мало у нас полных, художественно законченных произведений,— зато уж довольно живых, целиком взятых из жизни типов и положений чисто-русских, только нам одним принадлежащих; мы имеем все задатки нашей самостоятельности. Отстаивая эту самостоятельность, работая вместе с нами для оригинальной комедии и драмы, Вы заслуживаете от нас самого горячего сочувствия, самой искренней благодарности. Если бы новое направление, встретившее на сцене огромный переводный репертуар, не нашло сочувствия в артистах,— дело было бы сделано только наполовину. Ваше художественное чувство указало Вам, что в этом направлении — правда, и Вы горячо взялись за него. Приобретая известность репертуаром переводным, Вы не смотрите с неудовольствием на новые произведения. Вы знаете, что переводы эфемерных французских произведений не обогатят нашей сцены, что они только удаляют артистов от действительной жизни и правды, что успех их в неразборчивой публике только вводит наших артистов в заблуждение насчет их способностей, и рано или поздно им придется разочароваться в этом заблуждении. Несмотря на все старания, на всю добросовестность исполнения переводных пьес, нашим артистам никогда не избежать смеси французского с нижегородским. Переводные пьесы нам нужны, без них нельзя обойтись; но не надо забывать также, что они для нас — дело второстепенное, что они для нас — роскошь, а насущная потребность наша — в родном репертуаре.

Честь и слава Вам, Александр Евстафьевич! Вы поняли отношение переводного репертуара к родному и пользуетесь и тем, и другим с одинаковым успехом. Вы едете запасаться здоровьем; счастливого Вам пути! Запасайтесь им как можно более. Для нас, драматических писателей, оно дороже, чем для кого-нибудь. Верьте, что между искренними желаниями Вам долгих дней, желания наши самые искренние.

Господа, я предлагаю еще раз выпить здоровье Александра Евстафьевича!

РЕЧЬ НА ОБЕДЕ В ЧЕСТЬ АРТИСТА С. В. ВАСИЛЬЕВА

11 февраля 1861 г.

Сергей Васильевич! Мы единодушно собрались здесь благодарить Вас за те минуты чистого наслаждения, которыми Вы дарили нас во все продолжение Вашего, хотя кратковременного, но тем не менее славного служения искусству. Я как человек, наиболее близкий Вам по сцене, мог бы сказать Вам многое от себя лично. С первого появления моих пьес на сцене или, лучше сказать, с первого вашего выхода в моей первой комедии, мы поняли, что нам суждено итти вместе одним путем,— и мы шли, не разлучаясь до последнего времени. Каждая новая пьеса [все] более и более убеждала меня, что я нашел в Вас самого желанного исполнителя,— одного из тех исполнителей, которые редко выпадают на долю драматических писателей и о которых они мечтают, как о счастии. Общий успех нашего общего дела еще более сближал нас. Но вследствие этой самой близости наших отношений я и не нахожу уместным распространяться здесь в излияниях моих личных чувств.

Своим разнообразным репертуаром, блестящим исполнением каждой роли Вы не только приобрели любовь и уважение авторов и знатоков драматического искусства, но и заставили всю публику полюбить Ваше дарование. От лица собравшегося здесь общества я приветствую Вас как артиста, имя которого мы с гордостью будем произносить в ряду наших немногих сценических знаменитостей. Покидая сцену, Вы можете утешиться тем, что деятельность Ваша оценена, что из своих средств Вы сделали все, что может сделать артист; продолжая служить, Вы могли бы прибавить себе только разве новых ролей, но к Вашей известности, которою Вы так заслуженно пользуетесь, прибавить нечего.

В благодарность за удовольствия, доставленные Вашим талантом, и в доказательство своего сочувствия собравшееся здесь общество просит Вас принять этот подарок. При этом мы все искренне желаем Вам в добром здоровье долго пользоваться плодами заслуженной Вами славы.

ОБСТОЯТЕЛЬСТВА, ПРЕПЯТСТВУЮЩИЕ РАЗВИТИЮ ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

Положение русской сцены незавидно; это обстоятельство давно уже серьезно беспокоит людей, интересующихся родным искусством. С одной стороны, в нашей, еще молодой, публике, вкус которой еще не испорчен и не пресыщен, естественная жажда дельных народных представлений остается неудовлетворенною, а с другой стороны, несмотря на таланты известных наших артистов, несмотря на роскошь помещения и расходы, которыми может располагать театральная дирекция, сборы, доставляемые представлениями, не покрывают издержек. Кому не приходилось испытывать грустного чувства, видя красивые, даже роскошные залы наших театров далеко неполными во время русских спектаклей! Чем объяснить это обстоятельство? Неужели у нас нет публики? Или наша публика еще не развилась до потребности театра? Такое заключение будет несправедливо: на представлениях итальянской оперной труппы и Ольриджа бывает полон сверху донизу московский Большой театр, один из самых огромных во всей Европе. Отчего же смотрят и слушают итальянское и английское, а не смотрят русского? Должны быть причины холодности публики к родной сцене. Они действительно существуют, но искать их нужно не в зрителях: было бы что смотреть, а зрители будут. Первая причина, по моему мнению, есть бедность и пустота репертуара. Конечно, эта причина не единственная; есть много других причин, таящихся во внутренней организации театров, но о них я предоставляю себе поговорить в другое время. Обратимся к репертуару. Отчего наш репертуар беден? Или у нас драматических писателей мало? Или они мало пишут для сцены? Все это совершенно справедливо: и мало писателей для сцены, и мало пишут, да и то, что пишут, по большей части бесцветно и имеет мало живого интереса. Повидимому, вопрос разрешается просто: нет писателей — нет произведений; значит, нет в нас драматических и комических элементов, или, по крайней мере, очень мало. Но такое решение будет слишком

скоро и едва ли справедливо. Как отказать народу в драматической и тем более в комической производительности, когда на каждом шагу мы видим опровержение этому и в сатирическом складе русского ума, и в богатом, метком языке; когда нет почти ни одного явления в народной жизни, которое не было бы схвачено народным сознанием и очерчено бойким, живым словом; сословия, местности, народные типы,— все это ярко обозначено в языке и запечатлено навеки. Такой народ должен производить комиков и писателей, и исполнителей. Смело можно сказать, что наша печатная изящная литература, принимая в уважение наше позднее историческое развитие, стоит довольно высоко, и в ней нет пробелов ни по одной отрасли, тем менее по драматической. Нам могут возразить, что у нас мало вполне законченных художественных драматических произведений. А где же их много? Укажем только на возникающее у нас бытовое направление в драме, выражающееся в очерках, картинах и сценах из народного быта, направление свежее, совершенно лишенное рутины и ходульности и в высшей степени дельное. Значит, наша печатная драматическая литература не бедна, а бедна только сценическая. Сверх того, было бы не в порядке вещей предполагать, чтобы нация, способная производить гениальных исполнителей, лишена была способности производить писателей для них. Не для двух же или трех комедий развились такие таланты, как покойные Мартынов и Васильев, и украшающие теперь нашу сцену: Садовский, Щепкин, Самойлов, Шумский, Васильев (Павел).

Одним словом, нет основания считать причиною бедности репертуара нашу драматическую неспособность. Причины бедности репертуара, по моему мнению, не внутренние, а внешние, заключающиеся в условиях, стесняющих драматическую производительность. Таких причин я полагаю три: 1) отдельная, совершенно особая цензура для драматических произведений; 2) театрально-литературный комитет и 3) недостаточность вознаграждения авторам и необеспеченность авторских прав. Будем говорить о каждом предмете отдельно.

1

Театральная цензура

а) Театральная цензура, по самому учреждению, по самой своей отдельности и изолированности от общей цензуры, естественно строже и подозрительнее других цензур. В про-

должение своего существования эта цензура несколько раз находила вредное и опасное там, где нет ничего ни вредного, ни опасного. Доказательством тому служит то обстоятельство, что пьесы, запрещенные и потом опять пропущенные, не производили никакого заметного влияния на массу зрителей. Все наши лучшие пьесы («Ябеда», «Горе от ума», «Ревизор») прошли на сцену только благодаря особым счастливым обстоятельствам. А сколько еще и теперь замечательных вещей, которые могли бы оживить нашу сцену, вследствие излишней, по моему мнению, строгости похоронено в архиве театральной цензуры. Вот одна из причин бедности репертуара.

b) Театральная цензура, сносясь с авторами через театральные конторы, недоступна для прямых сношений, а через это много авторского труда пропадает даром. Цензура или возвращает одобренную пьесу в контору или уведомляет, не возвращая пьесы и не излагая причин, что пьеса к представлению не одобрена. Автор, при свободных сношениях с цензурой, мог бы исправить заподозренное место, совсем выкинуть, сгладить резкости, и пьеса его игралась бы на сцене и доставляла ему выгоды. При настоящем же порядке автор теряет труд и драгоценное время.

c) Наконец, самым вредным, самым гибельным следствием настоящей драматической цензуры для репертуара я считаю страх запрещения пьесы. Автор, в особенности начинающий, у которого запрещены одна или две пьесы без объяснения ему причин, поневоле должен всего бояться, чтобы не потерять и вперед своего труда. Пришла ему широкая мысль — он ее укорачивает; удался сильный характер — он его ослабляет; пришли в голову бойкие и веские фразы — он их сглаживает, потому что во всем этом он видит причины к запрещению, по незнанию действительной причины. Такое постоянное укорачивание, урезывание себя вредно действует на производительные способности, долго потом отзывается во всей деятельности; я говорю это по собственному опыту. Чтобы только иметь надежду видеть свои произведения на сцене, волей-неволей гонишь из головы серьезные, жизненные идеи, выбираешь задачи пообщее, сюжеты помельче, характеры побледнее. Можно сказать с полной уверенностью, что страх запрещения должно считать главной причиной бесцветности нашего репертуара.

Сколько мне известно, принцип особой театральной цензуры тот, что слово, сказанное со сцены, гораздо сильнее действует, чем прочтенное в книге дома. Я с этим не спорю;

но мне кажется, что принцип нисколько не изменится, если, подчинив театральную цензуру общей, издать для пьес, назначаемых к представлению, особые узаконения и обнародовать их. Таким образом, цензура ничего не потеряет в своей строгости, но показанные мною неудобства и вред, происходящий от них для сцены, устранятся.

II

Театрально-литературный комитет

Театрально-литературный комитет учрежден был с целию очистить сцену от пошлых французских переводов и тем, давая простор хорошим, оригинальным произведениям, способствовать развитию вкуса в зрителях. Цель очень благородная, но достижение ее оказалось нелегко. Многие из лучших наших литераторов, принявшие сначала деятельное участие в комитете, впоследствии, убедившись в бесплодности своих занятий и в напрасной трате времени, мало-помалу вышли из него. Один за другим оставили комитет: Писемский, Майков, Дружинин и Никитенко; остались только люди, или неизвестные в литературе или неимеющие никакого авторитета. С таким изменением в составе комитет потерпел изменение и в принципе и сделался не только не полезен, но и положительно вреден для сцены, особенно для московской. В подтверждение своей мысли я привожу следующие доказательства:

a) Во всяком суде первое дело — компетентность судей. Театральный комитет, за выходом из него наших известных литераторов, потерял это необходимое качество. В нем остались фельетонисты да артисты, большею частию далеко не первостепенные. Теперь авторы принуждены выслушивать и признавать суд таких судей, на мнения которых, будь они не в комитете, не только авторы, да и никто не обратил бы никакого внимания.

b) Комитет, в измененном его составе, принял на себя роль безапелляционного судьи не только над переводами или пьесами начинающих авторов, но и над пьесами авторов, пользующихся известностию и любовью публики. Можно еще допустить, что такой образ действий был бы небесполезен в богатой литературе, где наплыв пьес наводняет сцену и где, естественно, из этого наплыва следует выбирать лучшее. Есть ли у нас что-нибудь похожее на это? У нас не наплыв оригинальных пьес, а бедность! Да и во Франции, где дра-

матическая литература так богата, комитеты имеют совершенно другой смысл, и отнюдь не критический и не запретительный характер. Артисты, составляющие корпорацию и участвующие в выгодах театра, читают пьесу и принимают ее или отказывают в принятии, соображая, как хозяева театра, только свои выгоды, т. е. сборы, а нисколько не судя о литературном достоинстве пьесы. Да и притом же автор, которому отказано в одном театре, имеет перед собою десятки других. У нас не то. У нас комитет просто не находит пьесу достойной постановки на сцену, иногда даже не объясняя причин, и автор уже не увидит своего произведения ни на одной сцене во всей России. Такой образ действий комитета тем более тяжел для авторов, что основания, какими руководствуется комитет при суждении, совершенно неизвестны и необъяснимы. Часто пропускаются вещи совершенно пошлые, и, напротив, запрещаются пьесы, помещенные в лучших журналах и уже признанные образованным большинством хорошими [1]. Что же остается делать автору? Или совсем отказаться от постановки своих пьес на сцену, или каждый раз ожидать, что произведение, которого ждут с нетерпением и артисты, и публика, будет возвращено из комитета, как негодное. Подобный случай был со мной. После 14 пьес, поставленных мною на сцену, которые, все без исключения, нравились и некоторые имели огромный успех, я представляю: «За чем пойдешь, то и найдешь», вещь, которая уже успела понравиться в печати. Комитет ее не пропускает. Что мне было делать? Я уже успел сродниться с театром; в продолжение десяти лет мои пьесы не сходили со сцены: тяжело мне было покидать это поприще, но я решился лучше расстаться с театром, чем получать совершенно незаслуженные оскорбления.

c) Точно так же неизвестны и необъяснимы основания, по которым комитет судит о переводах. Это обстоятельство охлаждает к делу самых лучших переводчиков и тем, без сомнения, вредит репертуару. Проходят самые пошлые водевили, и не проходят умные и дельные пьесы, переведенные писателями с авторитетом и людьми, известными своей образованностью [2].

d) Петербургская сцена имеет своих представителей в комитете, а московская нет; это обстоятельство чрезвычайно

---

[1] См. приложения №№ 1-й и 2-й, пьесы, означенные литерою a) (*примечания к статье сделаны А. Н. Островским*).

[2] См. приложение № 1-й, пьесы под литерою b).

стеснительно для московской сцены и развивает антагонизм между труппами. Есть авторы, которые пишут прямо на лица актеров; при участии артистов в комитете, пьесы, писанные для Петербурга, выигрывают перед пьесами, писанными для Москвы. Сверх того, петербургские артисты, участвующие в комитете, при самом чтении могут отстаивать те пьесы, в которых заметят, по их средствам, видные и эффектные роли. Московские артисты лишены этого преимущества. Мало того, пьесы, писанные из московской жизни, которая московским артистам знакома, не находят сочувствия в комитете. В доказательство приведем князя Кугушева: после его комедии «Приемыш», которая имела огромный успех в Москве, уже ни одна его пьеса не пропускается комитетом [1].

e) Комитет действует очень стеснительно для московских артистов, получающих бенефисы. Пьесы, предназначенные к бенефису, большею частию не поспевают к сроку, и артисты принуждены бывают набирать бенефисы из старого. До сих пор не возвращены комитетом пьесы, посланные еще в прошлом году (7-го июня — 29-го сентября) [2].

f) Если взглянем на последствия существования комитета, то увидим, что первоначальный принцип основания его совершенно изменился и получил противоположный смысл; пошлые французские переводы попрежнему играются, а хорошим оригинальным пьесам, к явному вреду репертуара, закрыта дорога на сцену.

Из сказанного мною выше я вывожу следующее заключение: если театрально-литературный комитет необходим, то, в видах справедливости, должен быть преобразован в составе, т. е. иметь вполне компетентных членов, вкус и знание которых признаны всеми, и иметь отделение в Москве, для избежания тех несправедливостей и стеснений, которым теперь подвергается московская сцена. Мое же мнение то, что комитет, при настоящем положении драматической литературы, никакой видимой пользы не приносит. Он вреден уже тем, что, составляя лишнюю инстанцию, представляет лишнюю задержку в постановке. Оригинальные вещи надобно предоставить суду публики (совершенной пошлости сами артисты не станут играть), а переводы отдать в распоряжение инспекторов репертуара, которые должны знать: нужна ли такая-то переводная пьеса для поддержки репертуара, и сколько их нужно, чтобы репертуар не ослабевал.

[1] См. приложение № 1-й.
[2] См. приложение № 3-й.

III

Об авторских правах

a) Существующее теперь положение о вознаграждении драматических авторов утверждено еще 13-го ноября 1827 г.; с тех пор плата за литературный труд много возросла. И театр непременно должен возвысить плату; иначе, при хорошей плате, получаемой от редакторов и издателей, авторы будут ограничиваться только печатанием пьес, не гонясь за той малостию, которую может доставить сцена. Это отчасти происходит и теперь.

b) Чтобы найти сумму, которую нужно будет прибавить авторам, театр может убавить плату переводчикам, и от этого ничего не потеряет, а еще, пожалуй, выиграет. За обыкновенные прозаические переводы (хотя бы пятиактных драм и комедий) плата должна быть единовременная и не более той, которая платится в журналах полистно. Излишние выгоды, доставляемые переводами, чрезмерно увеличивают их количество в ущерб качеству: всякий, едва знающий французский язык, берется переводить для сцены... Мера, предлагаемая мною, сократила бы число переводчиков и дурных переводов; тогда остались бы только люди опытные, специально занимающиеся этим делом. Только за переводы художественные, имеющие литературные достоинства, за переводы в стихах и за хорошие переделки следует давать поспектакльную плату, но все-таки гораздо меньшую, чем за оригинальные произведения.

c) В видах поощрения, нужно предоставить драматическим авторам некоторые особые права, подобно тому, как это делается во Франции, т. е. премии, даровые места и проч.

d) Необходимо пополнить в нашем законодательстве, в статьях о литературной собственности, очень важный пропуск. До сих пор ни один провинциальный театр не платит авторам за пьесы ни копейки. Мало того, подвергают пьесы всевозможным искажениям, переменяют названия, разделяют на картины, и автор ничем не огражден от такого искажения его собственности. Антрепренеры почти никогда не дают себе труда поставить пьесу хорошенько и пользуются без всякой затраты только именем автора. Пьеса ставится кое-как, и антрепренер, взяв один или два полные сбора за имя автора, бросает пьесу. Говорят, что провинциальные театры очень бедны и для поддержания их нужно отдавать им пьесы даром. Если это так, то зачем же авторов лишать возможности сделать доброе дело, т. е. подарить свою собст-

венность, кому они сами захотят и найдут нужным. Даровое пользование чужим трудом не может быть допущено в благоустроенном обществе, и авторы должны иметь огражденное законом право входить в свободные сделки и соглашения с антрепренерами, точно так же, как теперь входят в сделки с журналистами и издателями.

№ 1-й

Список пьесам, которые не одобрены литературно-театральным комитетом, а между тем заслуживающим одобрения

b) Эгмонт, тр. Гете, пер. Немчинова.	Знаменитая трагедия Гете, переведена кандидатом Императорского московского университета.
b) Мария Тюдор, др. в 3 д., соч. Гюго, пер. Мамонтова.	Пьеса знаменитого писателя.
b) Дядя Том, др. в 5 д., пер. Ордынского.	Хорошая пьеса, перевод одного из известных наших писателей.
b) Гений и общество, др. в 5 д., соч. Шмидта, пер. с немецкого Майкова.	Имела огромный успех в Германии, весьма одобрена многими русскими журналами, переведена профессором русской словесности при Императорском московском университете.
b) Генрих III и его двор, др. в 5 д., соч. Дюма.	Лучшая пьеса Дюма, переведена тем же профессором.
a) Дикобраз, сцены, соч. Иванова.	Произведение одного и наших известных писателей.
a) Жена не взятка, ком. в 3 акт., в стихах. a) Сам виноват, др. в 3 д. a) В глуши и в свете, ком. в 5 д.	Все три пьесы сочинения князя Г. В. Кугушева, все пьесы которого имели огромный успех на сцене.
b) Мария Стюарт, тр. в 5 д., соч. Шиллера, пер. Умгенштока.	Возвращена нерассмотренною, несмотря на знаменитость своего автора.
b) Магдалина, др. в 3 д., пер. с немецкого Плещеева и Костомарова.	Пользуется в Германии большою знаменитостью; переведена двумя известными русскими литераторами.
a) За чем пойдешь, то и найдешь, сцены, соч. Островского. b) Мать, др. в 5 д., пер. Майкова.	Имела огромный успех в Париже, переведена профессором московского университета.
a) Откупщик, ком. в 4 д., соч. Цветкова.	Пьесы Цветкова имели большой успех на сцене.

№ 2-й

Список пьесам, которые не одобрены первоначально комитетом, а потом одобрены без всякого исправления

а) Новейший оракул, ком. в 5 д., соч. Потехина.
а) Мишура, ком. в 4 д., соч. его же.
Мать и дочь, др. в 3 д., соч. Обера.
Кто кого проведет, вод. в 1 д., пер. Баташева.
Дешево, да гнило, дорого, да мило, вод. в 1 д., пер. Доброклонского.

№ 3-й

Список пьесам, посланным в литературно-театральный комитет и до сих пор не возвращенным

Название пьес	*Время отправления*
1861 года	
Война с женщиной, ком. Корженевского, пер. Сергеевой	7-го июня, № 1,097.
Жиды, ком. в 4 д., соч. Корженевского .	29-го сент., № 1,527.
1862 года	
Ложный взгляд, ком. в 3 д., соч. Шапошникова	16-го февр. № 4,460.
Маменька, ком. в 5 д.	22-го февр., № 4,577.
Нельзя ж подумать обо всем, ком. в 1 акте, соч. Альфреда де-Мюссе, пер. Новицкого, и	
Страсть к знатности, ком. в 5 д., пер. с испанского Костарева	13-го мая, № 991.
Старый муж, ком. в 4 д., соч. Корженевского	7-го августа, № 41.
Голая правда, ком.	16-го августа, № 43.
Темный уголок, ком. в стихах, соч. Божанова	23-го сент., № 54.
Друзья-приятели, ком. в 4 д., князя Кугушева	26-го сент., № 2,486.
Мачеха, ком. в 3 д., соч. Жорж-Занда, р. Плещеева	4-го окт., № 2,589.

[1863]

[ОБ АРТИСТИЧЕСКОМ КРУЖКЕ]

Причины основания Артистического кружка

Потребность изящного провождения времени, мирных удовольствий, доставляемых искусством, и их благодетельного цивилизующего влияния для общества, только наполовину развитого, чувствуется в Москве уже с давних пор и очень осязательно. Приезжие знаменитости и дорогие выписные оркестры, составляя роскошь жизни, до-

ступны только немногим и то нечасто, общество смотрит на них, как на праздничные удовольствия, интересные и дорогие только по своей редкости; а между тем искусство, чтобы выполнять свое назначение, должно постоянно сопровождать жизнь, быть дешево и доступно каждому члену общества во всякую минуту его досуга. Чтобы достигнуть этой цели, общество должно само у себя дома найти и воспитать талантливых служителей искусства и поддерживать их в жизни. Что Москва не оставалась равнодушной к современным требованиям общественной жизни, свидетельствует учреждение Школы живописи и ваяния, потом Музыкального общества и, наконец, в прошлом году Консерватории. Но всех этих поистине благодетельных учреждений мало для 350 тысяч столичного населения: школы и консерватории только приготовляют людей для общественного служения и прямого отношения к публике не имеют; а Музыкальное общество имеет ограниченное число членов, исполняет преимущественно строгие, классические пьесы, доступные только немногим знатокам, и только значительным талантам дает возможность являться перед публикой. Таким образом и при существовании упомянутых учреждений, искусство в Москве не имело ни того объема, ни того значения, какое оно должно иметь, а между тем, ввиду дружного движения всех классов общества по пути нравственного развития, цивилизующая сила искусства становилась все нужнее и нужнее. Московская публика состоит более, чем наполовину, из людей торговых,— класса богатого и даровитого, но еще совершенно нового и не приготовленного к общественной жизни: цивилизация коснулась его только вскользь, своей внешней стороной; взамен неосмысленных, указанных грубыми природными инстинктами удовольствий, этот класс нуждается в удовольствиях более мирных и облагораживающих. Кроме того, для художников, артистов-исполнителей, людей большей частью необеспеченных, количество которых, сообразно потребностям времени, увеличивается, требовалась новая арена, где бы они могли за дарованные им богом способности и добытое трудом искусство приобретать себе необходимое обеспечение для жизни. Но не одно только материальное обеспечение, самая судьба даровитых личностей, их общественное и нравственное положение вызывали попечительную заботливость как в людях, принадлежащих к обществу, так и в лучших представителях артистического мира. Приготовленные в школах не для жизни, а только для искусства, артисты нуждаются в дальнейшем образовании и духовном развитии, манкированных

при усиленных специальных занятиях. Очень ощутительно сказывалась потребность приподнять нравственный уровень артистов и уделить им между образованных классов общества приличное и почетное положение, которым они, по справедливости, должны пользоваться. К этим общественным нуждам, требующим удовлетворения, присоединилось еще появившееся в последнее время в литературе отрицательное направление, требующее противодействия. Вредные следствия этого направления отразились и на публике, отвлекая некоторую часть ее от возвышенных, облагораживающих удовольствий, и на артистах, разрушая в них веру в святость их призвания и роняя почтенный и высоко ценимый во всяком цивилизованном обществе класс даровитых личностей до унизительного звания праздных потешников человечества. Все эти потребности и нужды вызвали в людях, преданных искусству и сознающих его благодетельное влияние, основание Артистического кружка.

Характер Артистического кружка

...Артистический кружок не имеет ничего общего с другими клубами в Москве, характер которых исключительно игорный, он, с одной стороны, представляет возможность публике (т. е. членам любителям) два раза в неделю, а иногда и более, проводить приятно время, пользуясь эстетическими удовольствиями; с другой стороны, доставляет средства артистам (членам действительным) как известным, так и начинающим заявлять себя перед публикою; кроме того, артистам выступающим дает возможность развиваться и совершенствоваться под руководством артистов опытных, а бедным, не имеющим определенного содержания или получающим незначительное жалование, дает средства зарабатывать себе значительную материальную поддержку и всем артистам в случае непредвиденных потерь или несчастий подает срочное пособие посредством воспомоществований, ссуд и подписок в пользу их. Таким образом, Артистический кружок, являясь посредствующим звеном между обществом и артистами, приносит пользу нравственную и материальную.

Нравственная польза

Учреждение Артистического кружка: а) членам любителям и их семействам доставляет приятное семейное времяпровождение, знакомит их с артистами и дает возможность выбирать музыкальных учителей, дает средства любителям и любительницам исполнять музыкальные пьесы перед публикой наряду с артистами; такие исполнения, льстя самолюбию исполнителей, развивают и поддерживают в обществе лю-

бовь к искусству и возможны только при существовании такого учреждения, как Артистический кружок. б) Для артистов нравственная польза от учреждения Артистического кружка, и теперь уже значительная, может быть огромна. Люди, одаренные талантами, составляют украшение всякого общества, а личности гениальные, выращенные на родной почве, становясь в уровень с европейскими знаменитостями, питают в нас национальную гордость: кто откажет нам в богатстве духовных сил, если на неразработанном и почти еще нетронутом поле нашего искусства вырастают соперники Тальма, Фредерику Леметру, Листу, Марио, [*не разбор.*] и Канове! Но гордясь громкими именами родных артистов, общество не должно оставаться равнодушным к их частной жизни и в рамках получаемых от них духовных наслаждений обязано оказать им свое охраняющее, воспитывающее влияние. Рановременные потери для искусства гениальных личностей и трагическая судьба их считаются у нас чем-то роковым и неизбежным, а между тем в этих утратах, по большей части, виновато само общество. Артист, уже по своей художественной природе, мало способен к семейной жизни, желает постоянно быть на виду и ищет общественных удовольствий; не имея возможности сходиться с людьми деловыми, серьезными и основательно образованными, артист невольно увлекается кружками праздной, богатой, неразвитой и не совсем нравственной молодежи, которая ищет артистов для того, чтобы разнообразить свои шумные удовольствия, и меценатство которой выражается только обильными трактирными угощениями. В таком обществе все вредно, все гибельно для артиста: и праздное провождение дорогого для артиста времени, и фамильярность с пустыми людьми, от которых ничему нельзя научиться, кроме дурного: фамильярность, убивающая в артисте уважение к самому себе и к своему делу, и преувеличенные, бессмысленные, лишенные здравой критики восхваления, развивающие в артистах раннюю самонадеянность и отучающие их от умственного труда и изучения; и нетрезвость (чувств), ведущая к преувеличению в выражении чувства и вообще ко всякой утрировке; и неуважение артистических исполнений, требующих строгой подготовки, до трактирных экспромтов, приучающих их к распущенности; и, наконец, всякие излишества, рано разбивающие жизнь. Так погибли лучшие наши драматические таланты: в Петербурге — Мартынов и Максимов, в Москве — Мочалов, Васильев, Полтавцев и десятки, хотя второстепенных, но талантливых и полезных актеров. В других отраслях искусства

число жертв беспорядочной жизни еще значительнее. Чем свежее, чем богаче молодой человек задатками и силами, тем скорее он гибнет. В учрежденном Артистическом кружке артист ставится в новое положение: здесь он постоянно может пользоваться радушной и назидательной беседой и дельными указаниями специалистов, здесь он постоянно в хорошем обществе и, вследствие того, приучается к порядочности в одежде и манерах, здесь, в виду почетных семейств и под надзором уважаемых личностей, для него невозможны излишества, — здесь же он сводит хорошие знакомства и получает доступ в семейные дома людей образованных. Музыканты, чтобы исполнять серьезные произведения в стенах Артистического кружка, обязаны предварительно готовиться и репетировать и тем приучаются к строгости и отчетливости в исполнении. Артисты театральные получают здесь возможность наблюдать манеры хорошего общества и вносить на сцену ту порядочность, которой ей недостает. Кроме того, Артистический кружок предлагает артистам свою библиотеку, составленную из книг и журналов русских и иностранных и приноровленную к развитию артиста.

[1866]

ЗАПИСКА ОБ АВТОРСКИХ ПРАВАХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Русское законодательство причисляет драматические произведения к литературе вообще (ст. 282, т. XIV, Ценз. Уст., изд. 1857 г.); но в ряду всех прочих произведений литературы драматические имеют свою, весьма важную, особенность. Особенность эта заключается в том, что драматические произведения для своего обнародования и распространения, кроме общего всей остальной литературе способа, т. е. печатания, имеют другой способ, неотъемлемо им принадлежащий и прямо вытекающий из сущности этого рода поэзии. Этот свойственный драматической литературе способ обнародования и распространения есть сценическое исполнение. Только при сценическом исполнении драматический вымысел автора получает вполне доконченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью. Хотя драматические сочинения и печатаются как для выгоднейшего размножения экземпляров, так и для того, чтобы увековечить произведение, — но печатное размножение не есть их окончательная цель; и драматические произведения, хотя и печатные, должны считаться произведениями не литературными, а сценическими.

В этом случае печатный текст драматических произведений имеет большое сходство с издаваемыми партитурами опер, ораторий и пр.: как сим последним для того, чтобы впечатление было полное, недостает музыкальных звуков, так и драматическим произведениям недостает живого человеческого голоса и жестов.

Драматический вымысел, поступая в публику двояким образом — посредством печати и посредством представления,— получает, в том и другом случае, материальную ценность, далеко не одинаковую. Насколько потребность видеть сценическое исполнение пьесы выше потребности простого ее чтения, настолько же и ценность драматического вымысла, воспроизведенного на театре, выше ценности того же самого вымысла, обнародованного посредством печати. Большая часть драматических произведений не печатается из опасения, что продажею печатных экземпляров не покроются издержки печатания. Выручка за напечатанную пьесу, относительно суммы, вырученной за представление той же пьесы на театрах, на которых она играна, так ничтожна, что не может итти в сравнение. Пьеса, имеющая некоторые сценические достоинства, в короткое время обойдет все театры; ее пересмотрят, и заплатят деньги за нее сотни тысяч человек; а той же пьесы, напечатанной, не разойдется и двух тысяч экземпляров в течение четырех или пяти лет. Хорошую пьесу многие смотрят по нескольку раз, каждый раз платя за место деньги; а печатные экземпляры каждый покупает для себя только по одному.

Таким образом, действительную ценность драматическая пьеса имеет только при исполнении на сцене; ценность эта, прямо завися от степени интереса пьесы, привлекающего зрителей, выражается количеством сбора, получаемого при ее представлениях.

Сбор за места в театре при представлении пьесы, служа меркою ее сценического достоинства, служит и определением ее материальной ценности. Так как самое представление есть акт сложный, совершающийся при участии различных деятелей, как то: искусства и трудов артистов, затрат дирекции или содержателей театров и пьесы, сочиненной автором, то требуется определить, в какой степени интерес и успех представления и материальная его ценность, т. е. сбор, зависят от каждого из этих трех деятелей.

Прежде всего,— без пьесы, как бы ни были талантливы актеры, играть им нечего. Не подлежит никакому спору, что искусная игра артистов много увеличивает интерес спектак-

ля; но так же не подлежит спору и то, что талантливая труппа требует непременно и талантливо написанных пьес,— иначе ей нечего было бы исполнять и не на чем показать свою талантливость. От количества хорошо сыгранных известных ролей зависит и известность артиста, и чем известнее становятся артисты, тем более они нуждаются в лучших произведениях, чтобы развивать и показывать свои способности.

Публика смотрит, собственно, не артистов, а как артисты играют известную пьесу; иначе, при игре любимых актеров, все пьесы имели бы одинаковый успех; но известно, что при игре одних и тех же актеров одна пьеса не выдерживает и двух представлений, а другая никогда не сходит с репертуара.

Не все труппы заключают в себе хороших артистов; большинство состоит из весьма посредственных; таким труппам, если принять, что успех сценического исполнения зависит только от артистов, никогда бы и не видать успеха и нельзя было бы даже и существовать. Между тем, известно, что замечательные пьесы, имея успех на театрах, богатых талантами, имеют свою долю успеха и в труппах, дурно составленных. Если одинаково и при хорошем составе трупп и при дурном некоторые пьесы не делают сборов, а другие держатся на сцене с постоянным успехом, давая большие выгоды в продолжение нескольких лет, то, очевидно, что материальная ценность сценического представления не зависит главным образом от артистов.

Еще менее интерес и ценность представления зависят от затрат дирекции и содержателей театров на постановку. Часто бывает, что пьеса с дорогими декорациями и костюмами падает с первого представления, а другая держится на репертуаре при бедной обстановке. «Ревизор» Гоголя, чтобы иметь тот успех, которым он пользуется, не много требовал расходов от дирекции. Внутренние достоинства пьесы всегда выкупают ее постановку; и чем выше пьеса по своему внутреннему интересу, тем менее она требует расходов на свою внешность. Автор, давший значительный интерес своему драматическому произведению, дает значительные выгоды содержателю театра еще и тем, что уменьшает расходы с его стороны. Ставить ценность сценического представления пьесы в зависимость от постановки так же несправедливо, как несправедливо приписывать успех книги — роскоши ее издания или искусству переплетчика.

Итак, интерес, успех, а следовательно, и ценность представления зависят, главным образом, от представляемой

пьесы. Артисты и дирекции только способствуют успеху, а производит успех автор. Справедливость этого положения очевидна уже и потому, что с увеличением известности автора увеличивается и ценность представления его произведений. Бенефисные цены и бенефисные сборы даже самых любимых публикою артистов весьма много зависят от имени автора даваемой пьесы. Не только бенефисы, но и вообще первые представления пьес известных авторов обходятся публике довольно дорого; усиленное требование на места в театре возвышает их цену, вызывая известную спекуляцию барышничества театральными билетами. В этих случаях только одно имя автора, выставленное на афише, поднимает ценность спектакля,— и здесь уже автор является первым и главным производителем выгод, доставляемых представлением.

Все вышесказанное приводит к следующему заключению: если материальная ценность драматических представлений главным образом зависит от представляемых пьес, то справедливость требует, чтобы авторам этих пьес дана была возможность иметь свою долю участия и в выгодах, доставляемых представлениями, и чтобы им было предоставлено право свободного распоряжения сценическими представлениями их произведений. Такое отношение драматических авторов к сценическим представлениям их пьес давно сознано в Европе и выразилось в признанном за авторами п р а в е п р е д с т а в л е н и я (Droit de représentation).

Ныне действующий в России цензурный устав, причисляя драматические произведения к литературе вообще, наравне с прочими произведениями печати,— о д р у г о м способе обнародования их, т. е. о сценическом представлении, не упоминает и как бы вовсе не признает его.

Отсутствие в нашем законодательстве отдела о драматической собственности (droit de faire représenter) особо от литературной (droit de faire imprimer) ставило и до сих пор ставит драматических писателей в особое, странное и исключительное положение: драматический автор перестает быть хозяином своего произведения и теряет на него всякое право именно в ту самую минуту, когда оно принимает свою окончательную форму и получает значительную ценность.

Такая особенность в положении русских драматургов не могла обойтись без последствий, неблагоприятных: a) для драматической литературы в России; b) для развития театров и драматического искусства; c) для сценического образования артистов.

а) Насколько справедливо, что сценическая литература находится в упадке, настолько же справедливо и то, что труды по этой отрасли литературы оплачиваются весьма скудно и нисколько не обеспечивают трудящихся. Драматическая литература, как продукт умственного труда, подчиняется тем же экономическим законам, как и всякая производительность. Может ли процветать производство необеспеченное и безвыгодное? Много ли сил привлечет труд, плоды которого не принадлежат трудящимся, а расхищаются всяким по произволу? А условия драматической работы именно таковы: трудись, а плодами твоих трудов пользуются другие. Работать для общей пользы или для общего удовольствия, без надежды на достаточное вознаграждение за труд, есть, более или менее, подвиг, и во всяком случае — явление исключительное; законное желание приобретения всегда было и будет главным двигателем людей трудящихся. Поэтому писатели, одаренные талантами довольно разнообразными, поневоле избирают другие, более прибыльные отрасли литературы, пренебрегая безвыгодными трудами на драматическом поприще; те же писатели, которые, вследствие особых условий своего таланта, поставлены в необходимость трудиться исключительно для сцены, осуждены на беспрерывный и торопливый труд, чтобы хоть количеством произведений возместить невыгодность своей работы. Работая торопливо и, следовательно, в ущерб внутреннему достоинству своих произведений, они, от постоянного умственного напряжения, или рано изнуряют свои силы, или охладевают к своему делу и ищут средств для своего существования в других, более выгодных занятиях. Удивительно не то, что драматическая литература не процветает в России, а то, что она доселе еще держится с некоторым значением и не падает совершенно. Появление изредка пьес замечательных объясняется обстоятельствами чисто случайными: это, непременно, или первое произведение человека молодого, для которого труды по призванию и первая слава еще очень обольстительны, а материальная нужда очень легко переносима,— или произведение человека богатого, у которого много свободного времени и которого нужда не торопит работать.

b) От неограждения авторских прав, казалось бы, должна происходить польза для провинциальных театров, так как они тем самым освобождены от лишних расходов; но выходит противное. Никогда и нигде даровое пользование чужой собственностью не может приносить хороших плодов; эту истину как нельзя более подтверждают провинциальные театры, развитию которых даровое пользование пьесами не только не

способствует, а даже мешает. Мешает, во-первых, потому, что безвозмездное пользование разнообразным репертуаром, при незначительности других издержек, и то выплачиваемых из сборов, делает промысел антрепренеров очень легким и дает возможность браться за это дело людям без образования и решительно без всяких средств. Поставлять эстетические удовольствия в провинциальных городах берутся, большею частью, такие люди, которые не могут повести успешно никакого дела; да отчего же и не браться? — риску нет, потерять нечего, а нажить кой-что можно, и уж наверное можно нажиться на чужой счет. Главная пружина всей механики состоит в том, чтобы пригласить ловкого афишера, который умеет заманчиво расписывать пьесу на афише, т. е. придумывать особые, завлекающие названия не только для каждого акта пьесы, но и для явлений,— и затем все дело считается конченным. Такой антрепренер не заботится ни о декорациях, ни о костюмах, ни о труппе, ни о совестливом исполнении, а заботится только об афише, которая одна делает ему сбор тем, что возбуждает любопытство. Для такого антрепренера каждое новое произведение известного писателя есть «находка» (их собственное слово),— и чем известнее автор, тем находка ценнее, потому что можно взять с публики сбор или два за одну только афишу, т. е. за имя автора, без всяких затрат и хлопот. Такой находкой антрепренеры торопятся воспользоваться и часто ставят пьесу на другой день по получении, без приготовления ролей и без всякой постановки. Публика, привлеченная афишей, дает сбор или два, глядя не по достоинству исполнения, а по числу любопытных в городе,— а потом уж эту пьесу не станет смотреть и даром. Что за дело антрепренеру, что пьеса убита навсегда? Его дело сделано: деньги взяты, расходов не было. В таком случае содержатели театров берут даром деньги даже и не за пьесу (потому что играется не пьеса, означенная на афише, а неизвестно что), а только за имя автора, которое уж бесспорно принадлежит тому, кто его носит [1]. Известность даром не дается; многих трудов, весьма часто сопряженных с материальными лишениями, стоит она

[1] Случалось и самим авторам попадать на такие представления. Положение незавидное! Иногда дорогой автору труд искажается до последней возможности, зрители получают о нем понятие совершенно превратное,— и автор не может не только протестовать, но даже сделать какое-нибудь замечание артистам или антрепренеру, который имеет право даже и не допустить автора на сцену. (*Примечание А. Н. Островского.*)

драматическому автору; и этой, дорого ему стоящей, известностью не только не пользуется он сам, а пользуются другие, но он еще и осужден видеть, как злоупотребляют его известностью, делая ее вывеской для обмана публики.

с) Имея под руками обширный даровой репертуар, антрепренеры и не заботятся о тщательном исполнении для упрочения пьес на сцене, чем, во-первых, портят молодую публику, развивая в ней неизящный вкус, и, во-вторых, вредят артистам. В последнее время, когда, с развитием классов провинциального купечества и чиновничества, промысел антрепренерства начинает приносить значительные выгоды,— во многих городах берутся за это дело люди довольно состоятельные, имеющие возможность дорого платить артистам и делать затраты на внешнюю постановку; но и в этом случае даровое пользование чужими пьесами только вредит развитию драматического искусства в провинциях. Платя артистам довольно дорого, антрепренеры стараются выручить свои деньги только разнообразием, давая почти ежедневно новые пьесы. В провинциях немало артистов талантливых; они могли бы составить хороший запас для пополнения столичных трупп, которые год от году беднеют талантами; но провинциальные актеры, эксплоатируемые антрепренерами, рано губят свое дарование. Принужденные играть постоянно новые пьесы, они по необходимости привыкают не учить ролей, играть по суфлеру и, таким образом, рано утрачивают артистическую добросовестность и приобретают рутину и беззастенчивость — качества, от которых впоследствии почти невозможно освободиться. Такие артисты, несмотря на их природные дарования, столичным театрам полезны быть не могут.

Таким образом, отсутствие в нашем законодательстве положений, охраняющих драматическую собственность, с одной стороны, задерживая драматическую производительность, отвлекая умственные силы к другим отраслям литературы, а с другой — развивая небрежное и неуважительное отношение к искусству, служит главной причиной упадка сценической литературы и низкого уровня сценического искусства в России.

Если б не было в порядке вещей безнаказанное пользование чужим правом, то антрепренеры, заплатив авторам за право представления, должны бы были, чтобы выручить затраченные деньги и извлечь свою пользу, тщательно репетировать и обставлять пьесы, что, во всяком случае, было бы и для них небезвыгодно и подвигало бы вперед таланты артистов и сценическое искусство, и развивало бы вкус в публике. С разви-

тием вкуса развивается и потребность удовольствий эстетических взамен удовольствий грубых и чувственных,— чего нельзя не пожелать для наших провинций.

Общий дух нашего законодательства, начала, принятые им для определения прав литераторов и художников, и некоторые отдельные узаконения дают твердые основания для определения прав драматической собственности.

Вот эти основания.

1) На основной, коренной принцип авторского права существуют в Европе два взгляда: права авторов подводятся или под категорию собственности, или под категорию привилегии. Первый взгляд выработан и утвержден правительственною комиссиею, учрежденною в 1861 году в Париже, под председательством Валевского; а второй с особенною подробностию изложен в известной брошюре Прудона: «Majorats littéraires».Русское законодательство, как и все законодательства Европы, признает и называет права авторов, художников и музыкантов на их произведения — собственностию (т. X, ч. 1-я, ст. 420, примеч. 2, изд. 1857 г.) и постановляет срок пользования этою собственностию — самый продолжительный из всех существующих — 50 лет (ст. 283 Уст. ценз.).

Главное качество законодательной мудрости есть последовательность, ради которой раз принятый принцип собственности для произведений искусства и умственного труда должен быть распространен и на драматические произведения. Немыслимо предполагать, чтобы законодательство, считая все произведения ума и искусства принадлежащими их творцам на праве собственности, только для одних драматических делало исключение и права драматических авторов основывало на привилегии, которую правительство может дать и не дать.

2) Нашим законодательством уже определена музыкальная собственность, аналогичная с драматическою. Если — тождественное с правом представления — право исполнения опер и ораторий уже признано за их авторами (ст. 349 Уст. ценз.), то признание прав драматической собственности представляется, как дальнейшая неизбежная ступень в последовательном ходе русского законодательства.

3) Драматическое искусство, принадлежа литературной своей стороной к искусству словесному, другой стороной — сценической — подходит под определение искусства вообще. Все, что называется в пьесе сценичностью, зависит от особых

художественных соображений, не имеющих общего с литературными. Художественные соображения основываются на так называемом значении сцены и внешних эффектов, т. е. на условиях чисто пластических. Таким образом, драматическое творчество, по своему характеру, имеет близкое, аналогическое сходство с творчеством художественным. Если художественная собственность уже признана, то и драматическая, как вид ее, заслуживает признания.

4) 321-ю статьею Цензурного устава определяется художественная собственность: она состоит в том, что художнику, кроме права на вещь, принадлежит еще исключительное право «повторять, издавать и размножать оригинальное свое произведение всеми возможными способами, тому или другому искусству свойственными». Если всем художникам предоставлено исключительное право размножения их произведений всеми способами, их искусству свойственными, то нет основания предполагать, чтобы драматическим писателям из двух способов обнародования оставлен был только один, безвыгодный и несвойственный их искусству. Что литературный способ обнародования драматических произведений безвыгоден для авторов, в этом не может быть сомнения. В редком провинциальном городе можно найти более одного экземпляра какой-нибудь известной пьесы,— тогда как ту же самую пьесу пересмотрел весь город на своем театре. Творение автора распространено, но выгоды от его распространения — в чужих руках.

5) Хотя драматическая собственность еще не определена Цензурным уставом, но она уже установлена нашим законодательством: статья 2276 Уложения о наказаниях изд. 1857 г. (ст. 1684 изд. 1866 г.) запрещает, под страхом наказания, представлять публично драматическое произведение без дозволения автора. В силу этой статьи все содержатели частных театров, ныне существующих, должны подвергнуться заключению в смирительном доме, если драматические писатели захотят их преследовать. Но так как, по отсутствию положительных законов о правах драматической собственности, авторам почти невозможно доказать и исчислить причиняемых им убытков (хотя вознаграждение за убытки и присуждается им тою же 1684 ст.), а уголовное преследование содержателей театров не только совершенно бесполезно, но еще и соединено с расходами, то содержатели частных театров и остаются безнаказанными нарушителями закона и прав собственности. Но такой порядок вещей продолжаться не должен, так как им нарушаются главные основы гражданского благоустройства:

уважение к закону и неприкосновенность чужой собственности.

Вот те основания, находящиеся в нашем законодательстве, по которым драматические писатели могут считать свое право драматической собственности уже признанным и готовым к осуществлению. Чтобы быть действительным правом, имеющим практическое приложение, драматической собственности недостает только тех положительных определений, которые существуют в Цензурном уставе для других видов собственности,— для литературной, художественной и музыкальной.

Определения (основания собственности, сроки пользования и порядок охранения), которые желательны для драматической собственности, не составят ничего нового в нашем законодательстве: они прямо выводятся из существующих уже узаконений о собственности художественной, тождественной с драматическою.

Составитель записки смеет думать, что представляемые ниже положения по возможности удовлетворяют сказанным условиям.

[Октябрь 1869]

ЗАПИСКА ОБ АВТОРСКИХ ПРАВАХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

(Отрывки черновой записи)

1. Отрывок из второй редакции

...Отдавая театру свои пьесы, я, кроме того, служил ему [гораздо более] содействием при постановке и исполнении их. Я близко сошелся со [всеми] артистами и всеми силами старался быть им полезным своими знаниями и способностями. Школа естественной и выразительной игры на сцене, которою прославилась московская труппа и которой представителем в Петербурге был Мартынов, образовалась одновременно с появлением моих первых комедий и не без моего участия. Я каждую свою новую комедию, еще задолго до репетиций, прочитывал по нескольку раз в кругу артистов. Кроме того, проходил с каждым его роль отдельно.

Начиная от великого Мартынова до последнего актера, всякий желал слышать мое чтение и пользовался моими советами. Садовский во всех моих ролях играл совершенно моим

тоном [то же можно сказать про Шумского, покойного Полтавцева, Горбунова, Зуброва, Дмитриевского, Вильде и многих других]. Того же старалась достигать и вся остальная труппа, и за таким исполнением всегда почти следовал большой успех [не отдельного лица, а целого ensembl'я].

Из покойного Васильева, считающегося водевильным актером, мое чтение, мои советы и мой репертуар сделали достойного соперника Мартынову.

– [Самыми памятными в публике успехами наши артистки обязаны мне: Васильева в «Бедной невесте»; Косицкая в комедии «Не в свои сани не садись» и в роли Груши в «Не так живи»; Васильева и Читау в «Бедной невесте» — одна в Москве, другая в Петербурге; Снеткова в роли Катерины в «Грозе»; Бороздина 2-я и Левкеева в роли Варвары; Владимирова в «Воспитаннице» и в Липочке; Колосова в пьесах «Грех да беда», «На бойком месте»; Бороздина 1-я в роли Олинька в «Старый друг»,— это всё были мои ученицы,— точно так же как теперь Федотова и Никулина в Москве.]

Артистки только те и имели успех, которые хотя несколько усваивали мой тон; все они, игравшие в моих пьесах, самыми памятными в публике своими успехами обязаны исключительно мне. Одним словом, я всю свою деятельность и все свои способности посвящал театру и в том круге артистов, которого я был центром, постоянно старался п о д д е р ж и в а т ь любовь к искусству и строгое и честное отношение к нему.

2. Отрывок из первой редакции

Я начал свое служение русскому театру вместе с некоторыми, получившими теперь большую известность, артистами,— мы все начали бедняками, но кончили не равно. Они постепенно, получая прибавки жалования, потом поспектакльную плату, которая все возрастает, получая за свои труды премии, т. е. бенефисы, далеко разошлись со мной в средствах жизни...

...Я написал более 30 оригинальных пьес [удостоился получить две премии от Академии Наук, приобрел известность]; нет дня во время сезона, чтобы на четырех или пяти театрах в России не давались мои пьесы,— одним императорским театрам я своими трудами доставил сборов более миллиона [а сколько частным!]. Казалось, мне ли жаловаться!..

Вы видите, что я служил своему делу честно и трудолюбиво и достиг всего, чего можно достигнуть трудом и знанием дела; одного только я не достиг: сколько-нибудь обеспеченной будущности. Я и теперь остаюсь с тем, с чем начал, и теперь

так же, как и прежде, должен работать без отдыха и без устали. Сегодня, кончивши одну пьесу, я завтра же должен уже заботиться о другой, обдумывать идею, соображать тысячу обстоятельств для того, чтобы не явиться в публику с скороспелым произведением. Чтобы писать пьесу за пьесой и постоянно держаться на высоте успеха, нужно беспрерывное напряжение мозга, а это не обходится даром! А постоянная боязнь оступиться или поскользнуться на этой скользкой дороге! А волнения при постановках и при первых представлениях! Вот от чего рано седеет голова и разбиваются нервы...

...Московская труппа стареет и вымирает, оттого многие мои пьесы, нравящиеся публике и могущие приносить сборы театру и мне выгоды, или нейдут совсем или идут неудовлетворительно. Да кроме того и труппа очень уменьшилась. В Москве в короткое время выбыли из труппы и никем не заменены: Щепкин, Васильев, Полтавцев, Немчинов, В. Соколов, Ольгин, П. Степанов, В. Ленский (на роли русских парней и фатов), умерли Усачев, М. Соколов, Турчанинов, уволен Львовым за ненадобностью Дмитриевский; из актрис: Львова-Синецкая, Кавалерова, Бороздины (лучшее украшение нашей сцены) — одна умерла, другая уволена,— Колосова, Косицкая.

Автор и актер помогают друг другу, их успехи неразлучны. Мартынов и Васильев были мне благодарны за «Грозу», а я им. Пьесы, написанные прежде для сильных актеров, теперь уже не по силам исполнителям [и прежнего успеха иметь не могут]; а чтобы писать в меру таланта и по силам настоящим артистам, нужно умышленно умалять, кастрировать свой талант, что, кроме болезненного чувства, неудобно и тем еще, что я от своих пьес должен ждать не только сценического, но и литературного успеха. Теперь иные пьесы для их доброй славы лучше совсем не отдавать на петербургскую сцену. Я уже не от одного человека слышал, что «Горячее сердце» много бы выиграло, если бы не шло на петербургском театре. Кроме того, что талантов для народных пьес мало и о приобретении их не заботятся, самая постановка (если автору не случится ставить самому) отличается небрежностью и неумелостью, что видевшие пьесу на одной столичной сцене, на другой с трудом узнают ее. А наша публика еще такова, что она недостатки исполнения всегда сваливает на автора. Мне горько, а надо признаться, что иногда столичное исполнение бывает ниже бедного провинциального исполнения. Чего же ждать мне? Понятно, что пьеса, изуродованная артистами и постановкой, много доходу принести не может, да еще впереди

будет удовольствие: после 20-ти лет постоянных успехов дождаться позорного падения пьесы, глубоко задуманной и с любовью отделанной. Кто не испытывал падения, для того переживать его — горе, трудно переносимое. Такое горе со мной случилось было в первый раз в жизни в 1869 году в Петербурге при первом представлении комедии «Горячее сердце». Некоторые газетные корреспонденты писали, в утешение Петербурга, будто «Горячее сердце» и в Москве не имело успеха; но это ложь явная: пьеса имела успех и имела его crescendo, чем дальше, тем больше. Я за болезнью мог видеть только 12-е или 13-е представление (уже не помню), и вот как его принимала публика: отдельно вызывали после каждого акта и даже после некоторых сцен по нескольку раз: Садовского, Федотову, Музиля, Живокини, Дмитриевского, Шумского, Акимову,— кроме того, по окончании актов и всей пьесы по нескольку раз вызывали всех. Это ли называется неуспехом? А в Петербурге действительно эта пьеса успеха не имела, и есть основание опасаться, что следующая может упасть совершенно.

Лучше уж совсем оставить театр, чем не по своей вине терять честным трудом добытую известность. Я так и думаю поступать, если случится написать пьесу, то, не отдавая ее на театр, читать ее самому публично в Москве и Петербурге. Это будет и не безвыгодно, и достоинства пьесы не будут погублены...

...Я твердо уверен, что положение театров наших, состав трупп, режиссерская часть в них, а также и положение пишущих для театра со временем улучшится; что драматическое искусство в России выйдет наконец из загнанного, заброшенного состояния... но мне уж этого процветания не дождаться...

[1869—1873?]

ПИСЬМО С. А. ГЕДЕОНОВУ

Я могу требовать от столичного театра хорошего исполнения; а ведь нечего скрывать,— не только в Петербурге, а и в Москве давно уж ни одна моя пьеса не исполняется совершенно удовлетворительно, по недостатку артистов и по отсутствию художественной дисциплины. Отсутствие дисциплины просто противно видеть на сцене... В праве ли я молчать? На мне лежит долг протестовать...

Можно ждать возражения, что артистов хороших нет, а если бы и были,— нет средств их приобрести. И то и другое несправедливо: талантов много и теперь, надо уметь их найти.

Щепкин и Садовский, оба — слава и гордость московского театра, приобретены из провинции; а за дорого ли их приобрела дирекция? Разве у Кокошкина, который собрал такую образцовую труппу, или у Верстовского, который строгой художественной дисциплиной умел сохранить ее и, кроме того, обогатил ее новыми яркими талантами,— было больше средств?

Вникните в мое положение, и вы увидите, что я в праве говорить то, что говорю. Я с молодости бросил все и весь отдался искусству; я работал честно и много; пора мне видеть плоды трудов своих. Публики много — публики свежей, для которой мой репертуар и понятен, и интересен; а моих произведений давать и негде, и некогда! Я не имею никакого права осуждать действия театрального начальства, не зная его видов и расчетов; но ведь я разбираю действия начальства только в применении к себе; я говорю только, что при таком образе действий серьезное развитие драматического искусства в России невозможно. Русские исторические драмы в провинции итти как следует не могут, да если бы и шли,— авторам от этого никакой выгоды нет. В Петербурге, вследствие его особенного положения, берут верх переводные пьесы; остается только Москва; а в Москве нет труппы. Какой же расчет авторам писать серьезные вещи? «Самозванец», имевший огромный успех, итти не может по недостатку труппы; «Смерть Грозного» и «Василиса Милентьева» могут итти только при особенно благоприятных условиях, так как в них заняты постоянно нужные на Большом театре хористы и балетные фигуранты, которых мы тоже заставляем разговаривать. Даже для бытовых пьес недостает персонала. А если б явилась сильная историческая пьеса, и московская публика пожелала бы ее видеть? На такую потребность нельзя махнуть рукой: удовлетворения такой потребности Москва имеет право не только просить, но и требовать.

Репертуар не имеет определенной системы и не соображается с потребностями публики, а зависит от вкусов и личных симпатий репертуарных чиновников. Бывает время в сезоне, когда что ни дай,— сбор будет, есть также дни, которые называются дурными и в которые что ни дай,— сбору не будет. Это обстоятельство ставит средства жизни драматических писателей в совершенную зависимость от репертуарного начальства. Кроме того, так как репертуарные чиновники не отвечают за сборы или отвечают весьма косвенно, то они могут, руководясь своими личными симпатиями или антипатиями, не обращать большого внимания на требования публики, могут

затягивать постановку новых пьес и снимать с репертуара уж поставленные, в то время, когда они еще дают совершенно полные сборы. Я мог бы представить, если бы потребовалось, очень много любопытных фактов этого рода, подкрепленных документами. Такое положение ставит материальное обеспечение авторов в зависимость не столько от достоинства их пьес, сколько от степени угодливости и уменья подделываться к людям. Поседевшего литератора, за непочтительность или за неосторожное слово, переданное наушниками, наказывают, как школьника,— только больнее: у него отнимают 400 или 500 рублей, которых бы хватило ему с семейством месяца на три. Иногда ищешь-ищешь, чем провинился, припоминаешь все свои слова, расспрашиваешь разных людей,— и оказывается, что вышла сплетня; следовательно, наказан был дарром. На мой вопрос, отчего мои пьесы не даются в хорошее время, когда они могут давать полные сборы, я в продолжение моего авторства несколько раз и от нескольких лиц слышал такой ответ: «В хорошее-то время всякая дрянь может сделать сбор, а ваши мы бережем до лета; вы, батюшка, наш кормилец: мы их даем, тогда, когда ни на какую пьесу нельзя сделать сбора, кроме вашей, когда самый большой сбор для нас есть 300 рублей» И вот, кроме того, что выслушаешь злой, иронический ответ, получишь за пьесу, успевшую в год облететь всю Россию, удостоенную Академией большой премии,— вдвое меньше, чем другой писатель за плохую вещь, насильно навязанную публике и игранную без успеха.

Мне случалось слышать еще более оскорбительный ответ: «Мы не даем ваших пьес, потому что они не делают сборов». Такой ответ хоть и имеет претензию уколоть меня, но, вследствие своей излишней наивности, цели не достигает. Кто же виноват, что мои пьесы не имеют успеха? Ведь не пьесы же, и не я. В Петербурге не дают «Бедность не порок», потому что она не имеет успеха, а в Москве та же комедия идет уж 15 лет сряду, и нынешней зимой давали ее несколько раз в Большом театре, вместо русской оперы,— и она всякий раз давала полные сборы по оперным ценам, т. е. 2100 рублей. А «Гроза» и «Грех да беда» отчего не имеют успеха? Моя ли вина, что серьезные пьесы стали не по силам актерам, и публика стала от них отвыкать? Небрежностью, беспорядочным ведением репертуара можно довести всякий театр до того, что, кроме фарсов, ничего играть нельзя будет.

Я прежде упомянул, что репертуар столичных театров не имеет системы,— руководящей мысли. Хотя после смерти режиссера Воронова и заметно стремление к усилению сборов,

но средств, которыми эта цель достигается, оправдать нельзя. Постановка «Прекрасной Елены» в Петербурге на театре дешевом, предназначенном для людей простых и небогатых, кроме вреда, ничего принести театру не может. Оперетки Оффенбаха в настоящее время очень ценны во Франции, как все то, что таким или другим образом колеблет трон второй империи; они привлекательны, во-первых, нескромностью сюжета и соблазнительностью положений; во-вторых, шутовским пародированием и осмеянием авторитетов власти и католической церкви, под прикрытием античного костюма. Все пикантное требует непременно постепенного усиления приемов,— иначе оно перестает действовать. Публики представлением «Прекрасной Елены» привлечено было много; но как удержать эту публику? Эта публика уже не станет смотреть пьес, в которых нет оффенбаховских эффектов; чтобы удержать ее, надобно даже и их усилить. А усиливание оффенбаховских пряностей едва ли возможно: политической сатиры не позволит цензура, а слишком явного раздражения чувственности не допустит общественная нравственность...

В сравнении с чем же мои пьесы не имеют успеха? Может быть, постепенным умным ведением репертуара труппа доведена до точного воспроизведения, а публика — до полного понимания истинных драматических красот, например, Шекспира или Мольера? Ну, тогда, конечно, наши произведения должны показаться детскими, ученическими попытками. Нет, труппа доведена до того, что, кроме фарса, ничего не может исполнять, и не с серьезными произведениями приходится нам бороться, а с канканом. Значит, стыдно-то не мне, что мои пьесы не имеют успеха.

Нам, русским драматическим писателям, нечего и думать о соперничестве с Оффенбахом: мы и не захотим прибегать к тем эффектам, к каким прибегает он. Мы должны будем или замолкнуть, или заранее обрекать свои пьесы на падение. В фельетонистах такое положение сцены может вызвать более или менее шутливое расположение духа; но в русском драматурге, особенно при воспоминании о деятельности Каратыгина и Мартынова на той же сцене, на которой теперь их преемники пляшут канкан,— оно вызывает лишь прискорбные чувства.

Хотя, конечно, Оффенбахом и тому подобными можно обидеть нас только на время, потому что русскому театру без русских писателей обойтись нельзя, да и публика когда-нибудь отрезвится и потребует от сцены серьезного дела; но труппа, вконец испорченная таким репертуаром, уже не будет годиться для серьезного дела; а создать новую труппу — нелегко.

Итак, первая и главная причина, которая побуждает меня оставить театр, есть необеспеченность моего материального положения, обусловливаемая недостаточностью вознаграждения по «Положению» 1827 года и теми обстоятельствами, которые препятствуют мне пользоваться всеми выгодами, предоставляемыми даже и этим «Положением». Другая причина — ряд оскорблений, нанесенных мне как человеку и как писателю, которые я испытал, служа театру в продолжение двадцати лет; но об этом нужно или много говорить, или молчать, или огласить, в назидание юношам, рискующим своею будущностью ради художественного призвания, или простить. Но уж теперь ни загладить оскорблений и тяжких несправедливостей, которые я перенес, ни вознаградить моих огромных материальных потерь — нельзя; за себя лично я простил..

[1869]

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Издавая мои «драматические переводы и переделки», я считаю нужным сделать небольшую оговорку относительно намерений, которыми я руководствовался при выборе пьес для перевода.

Русская оригинальная драматическая литература в своих пиэсах положительно бедна ролями, написанными талантливо и с твердым знанием дела,— так что, несмотря на большое количество новых пиэс, артисты имеют полное право жаловаться, что им мало дела, мало приятного труда. В этом отношении в иностранных репертуарах, при отсутствии в настоящее время произведений, вполне художественных, есть все-таки много хорошего и пригодного для нашей сцены. Не останавливаясь на пиэсах, богатых внешними эффектами, я, с единственною целью доставить нашим талантливым артистам полезное упражнение, избирал для перевода только те пиэсы, в которых роли написаны умно и представляют какие-нибудь художественные задачи.

Удачен ли был мой выбор, и насколько я достиг своей цели, судить не мне,— я могу говорить только о моих намерениях.

Успешное исполнение на московской сцене некоторых ролей в этих переводах убеждает меня, что мои труды для артистов не пропали даром.

Перевод комедии Гольдони «Кофейная» не был игран, да и едва ли может иметь успех на сцене. Я перевел «Кофейную» для того, чтобы познакомить нашу публику с самым извест-

ным итальянским драматургом в одном из лучших его произведений. В этой пьесе, длинной и переполненной голой моралью (которую я по возможности сокращал), тип Дон Марцио показывает, что Гольдони был большой художник в рисовке характеров.

[1872]

ЗАПИСКА О ПОЛОЖЕНИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ

Без преувеличения можно сказать, что в Москве театры существуют только номинально. Цивилизующее влияние драматического искусства в столице не только ничтожно, но его положительно не существует для огромного большинства публики.

До 1853 года драматические представления в Москве давались в Большом театре, но и тот уже был тесен для публики: в праздничные дни или в спектакли, когда давались любимые пьесы, билеты доставались с трудом или за двойную цену у барышников. С тех пор население Москвы увеличилось более, чем вдвое, а численность публики в несколько раз, так как число лиц, составляющих публику, увеличиваясь вместе с увеличением населения, возрастает еще и — независимо от этой причины — с постепенным развитием средних и низших классов общества. В народе, начинающем цивилизоваться, публика прибывает не единичными лицами, а целыми поколениями. В первом поколении богачи, вышедшие из простонародья, еще держатся патриархальных нравов, второе поколение — уж публика. Кроме того, несколько железных дорог каждое утро доставляют в Москву из 14—15 губерний иногородную публику, для которой намерение побывать в столичном драматическом театре составляет одно из главных побуждений к поездке в Москву. Теперь в Москве для драматических представлений нужно уже три или четыре таких театра, каков был Большой театр до 1853 года. Но, к несчастию Москвы, дело вышло наоборот: драматические представления переведены из Большого театра в Малый. Этот Малый, или так называемый Маленький театр, вдвое меньше Большого, в нем прежде давались французские спектакли, он устроен для публики достаточной, и дешевых мест в нем почти совсем нет. Огромное большинство публики в Москве осталось без театра, и именно той публики, для которой русские драматические представления стали насущною потребностью.

Остались без театра, во-первых, многие тысячи средних и мелких торговцев. Этот класс, постепенно развиваясь, составляет теперь главную основу населения Москвы. Это публика новая, недавно появившаяся и постепенно прибывающая. Лет 40—50 назад в Москве была публика преимущественно дворянская; из ближних и дальних губерний в зимнее время съезжались в Москву помещики для того, чтобы вывозить своих дочерей в Благородное собрание. Богатеющее купечество было, по своему образу жизни и по своим нравам, еще близко к тому сословию, из которого оно вышло. В двадцатых годах настоящего столетия, вследствие особо благоприятных условий для торговли и фабричного производства, предприимчивые кустари и всякого рода промышленники из промысловых губерний [1] наполнили предместья, окраины и окрестности Москвы фабриками и всякого рода промышленными заведениями. Сами крестьяне или дети крестьян, одаренные сильными характерами и железной волей, эти люди неуклонно шли к достижению своей цели, т. е. к обогащению, но вместе с тем также неуклонно держались они и патриархальных обычаев своих предков. Дети их, часто уже женатые и семейные, жили вместе с родителями и не смели даже думать ни о каких публичных удовольствиях, а тем более приказчики. В 9-м часу вечера ворота купеческих домов запирались, и не было выхода никому. Жизнь была вполне замкнутая, даже родные собирались друг у друга только по случаю домашних праздников: именин, крестин, свадеб, похорон и поминок, приходских праздников и больших годовых. В сороковых и пятидесятых годах патриархальные порядки в купечестве, со смертью стариков — собирателей капиталов, стали исчезать. Дети и внуки их всей душой пожелали вкусить плодов цивилизации и с внешней стороны уже преобразились. Приказчики, которые прежде не могли показаться ни в каком публичном месте, из боязни встретиться с хозяевами, эмансипировались до того, что завели свой клуб. Не все же, освободившиеся из-под гнета родительского и хозяйского деспотизма, бросились в трактиры; большинство унаследовало от отцов и дедов бойкую практическую сметливость и отвращение от нравственной распущенности. Человек, который в труде и деловых своих занятиях руководится только корыстью, а вместо удовольствий знает только одни чувственные излишества, когда начнет сознавать себя, прежде всего ищет изящного времяпровождения и хоть

---

[1] Тверской, Владимирской, Ярославской, Костромской и проч. (*Примечание А. Н. Островского.*)

каких-нибудь идеалов. Изящная литература еще скучна для него и непонятна, музыка тоже, только театр дает ему полное удовольствие, там он почти по-детски переживает все, что происходит на сцене, сочувствует добру и узнает зло, ясно представленное. Такой публики в Москве в 30 лет прибыло очень много: в 1852 году купеческих капиталов по 1-й гильдии было 134, по 2-й — 375; приказчиков 1 и 2 класса — 555; в 1880 году по 1-й гильдии — 770, по 2-й — 6154, приказчиков обоих классов — 12423. Вся эта публика осуждена у б и в а т ь в р е м я в трактирах, вместо того, что п р о в о д и т ь е г о с пользой в театре.

Во-вторых, лишены удовольствия, доставляемого театром, и приезжие в Москву. В Москве, как в центре, сошлись шесть железных дорог со всех сторон, и она стала постоянной ярмаркой. В зимнее время в Москву железные дороги доставляют средним числом ежедневно до 4 500 пассажиров. Их надо отнести к первой категории, потому что большинство приезжих — различные торговцы губернских и уездных городов из всей России и даже из Сибири и с Кавказа, которые съезжаются покупать товары из первых рук у московских фабрикантов и оптовых торговцев. Для этих приезжих намерение побывать в театре в числе других целей играет немаловажную роль; да и в московском купечестве давно вошло в обычай угощать приезжих гостей театром. Теперь, за неимением театра, московские купцы, чтобы провести без скуки вечер, принуждены возить гостей своих из одного трактира в другой: из городского в загородный и обратно.

В-третьих, лишена театра учащаяся молодежь. Приходить в восторженное состояние весьма свойственно юношам,— такое состояние можно назвать нормальным для известного возраста. Преувеличенное увлечение, восторг всегда готовы в молодой душе, она ищет только повода переполниться чувством через край. В конце сороковых годов, когда существовал еще для комедии и драмы Большой петровский театр, студенты составляли довольно значительную часть публики. Это была своего рода публика, которая тонко ценила и горячо поощряла изящное; всем памятно в Москве, каким сочувствием, какой любовью пользовались от студентов наши лучшие артисты, например, Мочалов, Щепкин, Садовский, Васильев и пр. Если молодежь и позволяла себе лишний раз вызвать хорошего актера и любимого автора или в бенефис известного артиста устроить ему овацию на подъезде, так это никому не мешало и никого не беспокоило. Чрезмерное увлечение изящным не вредно, оно не оставляет в душе того горького по-

хмелья, какое оставляют другие преувеличения и излишества, оно не сбивает человека с пути. Напротив, все изящное только возвышает и облагораживает душу. Если отнять у молодежи изящные удовольствия, как предмет ее восторгов, она будет увлекаться и восторгаться по другому поводу: восторг— потребность юного возраста. Найдутся хорошие поводы для увлечения,— юность увлекается; не найдется хороших, она увлекается, чем придется. Молодой ум еще нетверд и неоснователен; под угнетением страстного волнения ему трудно взвешивать правдивость и законность поводов, возбуждающих душевные порывы.

В-четвертых, лишено театра хорошо образованное общество среднего достатка: семейства, бывшие за границей и привыкшие к порядкам жизни цивилизованных народов,— ученые, профессора, учителя, литераторы, художники и вообще люди всесторонне развитые, имеющие средний доход от своих профессий или собственности. Это публика в самом лучшем, настоящем значении этого слова: она представительница вкуса в столице, приговором ее дорожат все художники и артисты, она составляет ареопаг в концертах и на художественных выставках, она заставляет итти искусство вперед. Без этой публики искусство не только останавливается, но идет назад, опускается до пошлости, т. е. до уровня понимания невежественной толпы. Для этой-то публики посещение театра в настоящее время стало почти невозможно, вследствие дороговизны мест. В представление сколько-нибудь замечательной оригинальной пьесы цена на места (в особенности на ложи) увеличивается вдвое и втрое и делается недоступной для людей небогатых. За невозможностию получить билеты по казенной цене, многие образованные семейства совсем перестали посылать за билетами, отказались от посещения драматического театра и перестали им интересоваться. Теперь во многих домах в Москве можно слышать такие разговоры: «Не видали ли вы нового актера такого-то? Говорят, недурно играет». А уж этот актер играет 5 или 6 лет. Для людей развитых и образованных отказ в эстетических удовольствиях, которые стали для них необходимой духовной потребностью, представляется лишением очень тяжелым. Образованным людям нечем заменить эти удовольствия, трактиры и клубы их привлекать не могут, им остается только заморить в себе эту законную потребность. А это, во-первых, нелегко, а, во-вторых, как всякая несправедливость, оставляет в душе горький след досады и обиды.

В-пятых, лишены театра мелкие торговцы, приказчики и ремесленники. Весь этот народ после тяжелой и утомительной

работы, требующей усиленного мускульного напряжения, в продолжение недели,— по воскресеньям и большим праздникам — ищет развлечения, освежения угнетенной трудом мысли, ищет веселья, пищи для чувства и фантазии. Несправедливо предполагать, чтобы все эти труженики желали посвящать время своего отдыха только чувственным удовольствиям. Если б ремесленнику в праздничные дни был выбор между удовольствиями, то, конечно, бóльшая часть их предпочли бы пьянству доступный театр. Когда для рабочего все другие удовольствия заказаны, так он, волей-неволей, должен итти в трактир, ему более некуда девать своего праздничного досуга. Если ходить в гости, так надо принимать гостей и у себя, а это для ремесленника не в обычаях и часто не по средствам: в годовом его бюджете и без того имеется довольно значительная статья расхода на обязательный прием гостей в годовые и приходские праздники, в дни именин своих и женины и пр.

В праздничный день всякого трудового человека тянет провести вечер вне дома; бедная семейная обстановка за неделю успела приглядеться и надоесть, разговоры о своем ремесле или о домашних нуждах успели прислушаться. Перекоры, упреки, домашние ссоры, ругань женщин между собою,— все эти обыденные явления неприглядной, трудовой жизни не очень привлекательны. Хочется забыть скучную действительность, хочется видеть другую жизнь, другую обстановку, другие формы общежития. Хочется видеть боярские, княжеские хоромы, царские палаты, хочется слышать горячие и торжественные речи, хочется видеть торжество правды. Все это, хоть изредка, нужно видеть ремесленнику, чтоб не зачерстветь в тех дрязгах, в которых он постоянно обращается. Если вечер, проведенный в театре, не принесет хорошему мастеру положительной пользы, то принесет отрицательную. Не будет на другой день тоски, угрызений совести за пропитые деньги, ссоры с женой; не будет нездоровья и необходимости похмелья, от которого недалеко до запоя. Кто приглядывался к жизни этого класса людей, т. е. мелких торговцев, средних и мелких хозяев ремесленных заведений, тот знает, что все их благосостояние, а иногда и зажиточность, зависит от энергии в делах, от трезвости. Трагические рассказы о погибших «золотых руках», «золотых головах» так часты в Москве, что они уж от обыденности потеряли свой драматизм. «Золотые были руки, никакому иностранцу не уступит» (говорят о каком-нибудь часовщике, мебельщике, слесаре и пр.), «сколько денег доставали, зажили было не хуже купцов; да вот праздничное

делю — скучно дома-то, завелись приятели и втянули. Стал из дому отлучаться, запивать и по будням, от дела отставать, заказчиков всех помаленьку растерял, да вот и бедствует».

Что ремесленники ищут заменить свое праздничное пьяное веселье каким-нибудь изящным, развивающим ум времяпровождением, это давно известно; известно также и то, что они, к несчастью, не имеют успеха в своих законных стремлениях. Самое богатое ремесленное общество представляет Московский немецкий клуб, он успел накопить большой запасный капитал, имеет обширное помещение и дает драматические представления для своих членов. Но и ему они обходятся так дорого, что он может доставлять подобные удовольствия своим членам не более двух, иногда четырех раз в месяц. Вспомогательное общество купеческих приказчиков употребило много хлопот и стараний, чтобы завести у себя для членов театр, хотя в самых малых размерах; оно достигло своей цели, но в скором времени само должно было отказаться от спектаклей, так как они не окупались. Общественные деньги, эти крохи, собираемые с нищих и для нищих,— эту поистине лепту вдовицы Вспомогательное общество расходовать не имело права.

Из того, что разные корпорации рабочих не заявляют гласно о потебности в изящных удовольствиях, никак не следует, что они вовсе не имеют этой потребности. Для таких заявлений у них нет ни уменья, ни смелости, ни органа. Довольно уже и того, если от некоторых отдельных лиц из ремесленников и мелких торговцев слышатся энергические выражения неудовольствия на обычное их праздничное нетрезвое веселье. Если внимательно прислушаться, так мы услышим и не единичные заявления; корпорация наборщиков сбирается просить себе клуба или собрания, единственная задача которого покуда отрицательная: отсутствие крепких напитков. Можно заранее предсказать, что из этого собрания, если оно будет разрешено, ничего не выйдет. Для души неразвитого человека чувственным излишествам противопоставить с успехом можно только сильные моральные средства, удовольствия, захватывающие душу, заставляющие забывать в р е м я и м е с т о. Такую службу могут сослужить драматические представления (которых действие на свежую душу обаятельно); они могут отвлечь некоторую часть трудящегося народа от пагубного разгула.

В-шестых, лишены театра все жители отдаленных концов Москвы. Единственный в Москве театр помещается в самом центре и уже совершенно недоступен для всех окраин. В Мо-

скве есть много промышленных и торговых пунктов, которые образовались на месте бывших ремесленных, ямских и пр. слобод и подгородных сел и которые до сих пор носят свои исторические названия: Кожевники, Овчинники, Сыромятники, Гончары, Басманные, Бараши, Хамовники, Даниловка, Рогожская, Елахово; села: Красное, Покровское, Преображенское, Семеновское, Спасское, Балкан; слободы: Мещанские, Сущево, Новая, Тверская, Ямская, Немецкая, Грузины, Пресня, Трехгорное, Плющиха, Новинское, Кудрино, Зубово и пр. Эти слободы и села, лежащие за земляным городом, охвачены потом Камер-коллежским валом, примкнули к Москве и составили с ней одно целое: они разрослись до размера больших губернских городов, и по пространству и по населенности; эти урочища обособлены: каждое имеет свой отличительный характер, свой центр — рынок, к которому тяготеет вся местность: Калужский, Серпуховский, Зацепа, Таганка, Покровский, Немецкий, Разгуляй, Сухаревский, Вязки, Сенной, Смоленский, Зубовский, Крымок и др. С 8 часов утра из окраин к центру начинается движение всякого народа, всех, кто имеет дела в центре: небогатые купцы, приказчики, мастеровые, чиновники,— все это по конным дорогам, на линейках и пешком стремится к рядам и присутственным местам; с наступлением сумерок начинается обратное движение, и пустеет как центр, так и пути, идущие к нему от оконечностей. Вечером отправляться из окраин в центральные или другие крайние местности могут только люди богатые, имеющие своих лошадей; бедных людей выгоняют из захолустья единственно нужда или строго обязательные визиты к родным и знакомым в известные праздничные дни. Да и то они приезжают рано и не засиживаются из боязни не найти извозчика в свою сторону. Поздно, т. е. около полуночи, в Москве на край города за обыкновенную цену повезет только п о п у т н ы й извозчик. Таким образом, театр — удовольствие и без того дорогое — с прибавлением стоимости проезда для жителей окраин делается уже недоступным; а при постоянном опасении проехать верст 5—6 напрасно, т. е. не достать билета, театральные представления для обитателей московских окраин составляют такие удовольствия, о которых л у ч ш е и н е д у м а т ь. Может опять возникнуть вопрос: есть ли в захолустьях потребность в театральных удовольствиях. Конечно, есть, и потребность эта давно чувствуется: в продолжение 30 лет в разных концах Москвы постоянно возникали то там, то здесь тайные сцены под именем любительских. Эти сцены закрывались большею частию от недостатка средств, а нередко и из страха

преследования. И теперь есть слухи о тайных театрах на Москве-реке, в Рогожской, на Басманной. Театры эти устраиваются любителями, а поддерживаются меценатами из купцов. Любители, люди с самыми ограниченными средствами, нанимают залу, устраивают сцену и декорации (иногда своими собственными трудами), потом стараются раздать сами и через знакомых билеты за очень недорогую цену, уж не из барыша, а чтоб окупить издержки и свести концы с концами. Иногда все издержки принимает на себя какой-нибудь богатый купец, тогда уж он бо́льшую часть билетов раздает даром своим знакомым, а остальные потихоньку продают артисты в свою пользу. Понятное дело, что такие театры хоть сколько-нибудь упрочиться в известной местности не могут; разные неудачи, недостаток средств и страх перед ответственностью скоро прекращают их существование. Увеселять публику таким образом и не выгодно, так как нет открытой продажи билетов, и опасно, потому что за невинные удовольствия, доставляемые другим, придется отвечать как за корчемство или контрабанду.

Для кого же в Москве, большом столичном городе, этот малый привилегированный театр? Для кого должны писать драматурги и играть артисты? Это публика, так сказать, официальная, которой нельзя не быть. Посещать публичные собрания и увеселения для богатого купца — не внутренняя потребность, а внешняя необходимость: нельзя от других отставать; эта публика бывает в театре точно по наряду: «Наша служба такая», как они сами выражаются. Эта публика купеческая, второе и третье поколение разбогатевших московских купцов, купеческая аристократия московская. А так как она очень размножилась и обладает огромными капиталами, то все лучшие места в театре постоянно остаются за ней. Она заслонила театр от прочих обывателей, которые его жаждут. Буржуазия и везде не отличается особенно благодетельным влиянием на искусство, а в Москве тем более. Московское разбогатевшее купечество гораздо менее развито, чем европейское. Особенно несчастливы в этом отношении настоящие представители богатой московской буржуазии. Отцы и деды этого поколения разбогатели в то время, когда образование купечества считалось не только лишним, но и неприличным и даже вольнодумством. Мало того, богатые купцы считали свободу от науки привилегией своего сословия, льготой, особым счастьем. Дети получили в наследство, вместе с миллионами, некультивированный мозг, еще неспособный к быстрому пониманию отвлеченностей, и такое воспитание, при котором ум-

ственная лень и льготы от труда, дисциплины и всякого рода обязанностей считались благополучием. Явилось поколение вялое умственно и нравственно. Когда умерли отцы, дети поспешили, внешним образом, сблизиться с Европой, т. е. переняли там платье, домашнюю обстановку и некоторые привычки и обычаи. К счастью, они далеко не составляют большинства, есть много купеческих семейств, нисколько не беднее их, которые, продолжая быть русскими, заботятся более об умственном и нравственном образовании, чем о подражании Европе. Но первые виднее, заметнее, потому и являются представителями купеческой аристократии. Потеряв русский смысл, они не нажили европейского ума; русское они презирают, а иностранного не понимают; русское для них низко, а иностранное высоко; и вот они, растерянные и испуганные, висят между тем и другим, постоянно озираясь, чтоб не отстать одному от другого, а всем вместе — от Европы относительно прически, костюма, экипажа и т. п. Нет ничего бесплоднее для поступательного движения искусства, как эта по-европейски одетая публика, не понимающая ни достоинств исполнения, ни достоинств пьесы и не знающая, как отнестись к тому и другому. В этой публике нет собственного понимания, нет восприимчивости, нет движения, нет общности между ней и пьесой. Пьеса идет как перед пустой залой. Она чувствует по указаниям и заявляет свои восторги произведениям и талантам только рекомендованным. Все сильное или неожиданное на сцене производит в этих зрителях что-то вроде беспокойства; им делается неловко, они не знают, как поступить с своими чувствами, и боятся, как бы не ошибиться; тут, за неимением в театре серьезных людей, они устремляют полные ожидания взоры на какого-нибудь фельетониста, не выручит ли он. Чему эта публика самостоятельно горячо сочувствует, так это пошлым намекам и остроумию самого низкого сорта. Но особенный, неудержимый восторг возбуждают в этой публике куплеты: про скорую езду по улицам, про микстуры, которыми доктора морят пациентов, про кассиров банковых, про адвокатов. Такой куплет непременно заставят повторить раз десять и вызовут актера, который его пел, и автора. Эта публика понижает искусство, во-первых, тем, что не понимает действительных достоинств произведений и исполнения и, во-вторых, тем, что предъявляет свои неэстетические требования. Она испортила русский репертуар; писатели стали применяться к ее вкусу и наводнили репертуар пьесами, которые для свежих людей никакого значения не имеют.

Все вышеизложенное приводит к убеждению, что, во-пер-

вых, единственный драматический театр в Москве, императорский Малый, давно не удовлетворяет потребностям даже высших классов населения, т. е. людей хорошо образованных и очень достаточных; что он доступен только незначительному меньшинству их; что, во-вторых, в умственном развитии средних и низших классов общества наступила пора, когда эстетические удовольствия и преимущественно драматические представления делаются насущной потребностию; что, в-третьих, эта потребность достигла значительной степени напряженности и что неудовлетворенность в этой потребности может иметь вредное влияние на общественную нравственность.

Что такая серьезная потребность подлежит удовлетворению, не может быть никакого сомнения; но при этом является весьма важный и существенный для этого дела вопрос: как и чем удовлетворить эту потребность, т. е. какие именно нужны театры для Москвы?

Население Москвы преимущественно купеческое и промышленное; Москва есть торговый центр России, в ней сходится шесть железных дорог, которые ежедневно доставляют огромное количество людей, принадлежащих к торговому сословию. Москва уж теперь не ограничивается Камер-коллежским валом, за ним идут непрерывной цепью, от Московских застав вплоть до Волги, промышленные фабричные села, посады, города и составляют продолжение Москвы. Две железные дороги от Москвы, одна на Нижний-Новгород, другая на Ярославль, охватывают самую бойкую, самую промышленную местность Великороссии. В треугольнике, вершину которого составляет Москва, стороны — железные дороги, протяжением одна в 400 верст, а другая в 250, и основанием которому служит Волга на расстоянии 350 верст, — в треугольнике, в середину которого врезывается Шуйско-Ивановско-Кинешемская дорога, промышленная жизнь кипит: там на наших глазах из сел образуются города, а из крестьян богатые фабриканты; там бывшие крепостные графа Шереметева и других помещиков превратились и превращаются в миллионщиков; там простые ткачи в 15—20 лет успевают сделаться фабрикантами — хозяевами и начинают ездить в каретах; там ежегодно растут новые огромные фабрики, и на постройку их расходуются миллионы. Все это пространство в 60 т. с лишком кв. верст и составляет [как бы] посады и предместья и тяготеет к Москве всеми своими торговыми и житейскими интересами; обыватели этой стороны — богатые купцы обязательно проводят часть зимнего сезона в Москве;

средней руки купцы и фабриканты и даже хозяйчики и кустари бывают в Москве по нескольку раз в году; все эти недавние крестьяне — теперь публика для московских театров. Они не гости там, а свои люди; их дети учатся в московских гимназиях и пансионах; их дочери выходят замуж в Москву, — за сыновей они берут невест из Москвы. Роднясь между собою, купцы и фабриканты Костромские и Владимирские для парадных сговоров нанимают московское Благородное собрание или залы в оранжереях Фомина; и гости, например, костромичи с невестиной, а владимирцы с жениховой стороны, съезжаются пировать в Москву вместе с московскими знакомыми и родственниками.

Кроме того, Москва — патриотический центр государства, она недаром зовется сердцем России. Там древняя святыня, там исторические памятники, там короновались русские цари и коронуются русские императоры, там в виду торговых рядов, на высоком пьедестале, как образец русского патриотизма, стоит великий русский купец Минин. В Москве всякий приезжий, помолясь в Кремле [русской святыне и] посмотрев исторические достопамятности, невольно проникается русским духом. В Москве все русское становится понятнее и дороже.

Принимая в соображение все вышесказанное, нельзя не притти к заключению, что Москве нужен прежде всего Русский театр, национальный, всероссийский. Это дело неотложное, — вопрос о Русском театре в Москве должен разбираться прежде вопроса о свободе театров и независимо от него. Это дело важное, патриотическое.

Москва — город вечно обновляющийся, вечно юный; через Москву волнами вливается в Россию великорусская, народная сила. Эта великорусская народная сила, которая через Москву создала государство российское. Все, что сильно в Великороссии умом, характером, все, что сбросило лапти и зипун, все это стремится в Москву: искусство должно уметь управиться с этой силой, холодно-рассудочной, полудикой по своим хищническим и чувственным инстинктам, но, вместе с тем, наивной и детски увлекающейся. Это и дикарь по энергии и по своим хищническим стремлениям, но, вместе с тем, и свежая натура, богатая хорошими задатками, готовая на благородный подвиг, на самоотвержение. Жизнь дает практику его дурным инстинктам, они действуют и приносят материальный барыш и тем оправдываются; надо разбудить в нем и хорошие инстинкты,— и это дело искусства и, по преимуществу, драматического. Оно

бессильно только над душами изжившимися; но над теми и все бессильно. Свежую душу театр захватывает властною рукой и ведет, куда хочет. Конечно, действие театра коротко, он не ходит за зрителем по всем его следам; но довольно и тех трех или четырех часов, когда дичок находится под обаянием всесильного над ним искусства, — уже глубокие борозды культуры прошли по его сырому мозгу, уже над дичком совершается культурная прививка.

В Москве серая [могучая, но грубая] крестьянская сила, наполовину животная, очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике более всего помогает театр, которого она так жаждет и в котором ей было бесчеловечно отказано. На эту публику сильное влияние оказывает так называемый бытовой репертуар. Бытовой репертуар, если художествен, т. е. если правдив,— великое дело для новой, восприимчивой публики: он покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать и что есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться. Еще сильнее действуют на свежую публику исторические драмы и хроники: они развивают народное самопознание [и воспитывают сознательную любовь к отечеству]. Публика жаждет знать свою историю; ученые изыскания и монографии этого знания ей не дадут, а хорошей полной популярной истории у нас еще не написано, она еще находится в периоде частных исследований. Да если бы и была такая история, если б каждый читал и знал ее, все-таки историческая драма была бы нужна, а может быть, и нужнее. Историк передает, *что было*; драматический поэт показывает, *как было*, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события. Не всякий человек растрогается, прочитав, что Минин в Нижегородском кремле собирал добровольные приношения на священную войну, что несли [ему] кто мог, и бедные и богатые, что многие отдавали последнюю копейку; но тот же самый простой человек непременно прослезится, когда увидит Минина живого, услышит его горячую восторженную речь, увидит, как женщины кладут к его ногам ожерелья, как бедняки снимают свои медные кресты с шеи на святое дело. Такой театр с честным, художественным, здоровым народным репертуаром необходим для московской публики, она давно его ждет. Такой театр был бы поистине наукой и для русского драматического искусства. Мы должны начинать сначала, должны начинать свою родную русскую школу, а не слепо итти за французскими образцами и писать по их шаблонам разные тонкости, интересные только уже

пресыщенному вкусу. Русская нация еще складывается, в нее вступают свежие силы; зачем же нам успокаиваться на пошлостях, тешащих буржуазное безвкусие. [Русские драматические писатели давно сетуют, что в Москве нет Русского театра, что для русского искусства нет поля, нет простора, где бы оно могло развиваться. Стены Малого театра узки для национального искусства: там нет хорошо сформированной труппы для бытового и исторического репертуара, там нет места для той публики, для которой хотят писать и обязаны писать народные писатели.] Вот и пусть молодые авторы пробуют свои силы перед свежей публикой, у которой нервы не очень податливы, для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм [вызывающий откровенный, громкий смех], горячие искренние чувства [живые и сильные характеры], крепкая воля. Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы; книжку журнала прочтут несколько тысяч человек, а пьесу просмотрят несколько сот тысяч. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа; драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны. Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии; а напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать. История оставила название великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа, и только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец и для всего света.

У нас есть русская школа живописи, есть русская музыка, позволительно нам желать и русской школы драматического искусства.

Народный театр, помимо даже репертуара, т. е. самое здание, возбуждает уже народный патриотизм. Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык, значительный и незначительный, самостоятельный и несамостоятельный. Сколько радости, сколько гордости было у чехов при открытии национального театра и сколько горя, когда он сгорел. Такой образцовый театр Москва должна иметь прежде, чем будет дозволена полная свобода театров. Спекуляция образцового русского театра не выстроит, он не сулит больших выгод; а на первых порах может быть даже

и безвыгоден и убыточен. В Москве, не имеющей русского образцового театра, свобода театров принесет русскому драматическому искусству более вреда, чем принесла его монополия. Возникнет неразумная конкуренция, предприниматели погубят сами себя, скомпрометируют хорошее дело, и солидное искусство на время совсем заглохнет. Антрепренеры пойдут на перебой, переманивая друг у друга артистов и возвышая им плату и соперничая в роскоши декораций и вообще постановки; и все это в ущерб внутреннему содержанию спектаклей. При больших затратах обыкновенных и даже хороших сборов уж будет мало, потребуются сборы чрезвычайные. Да и вообще спекуляция и без конкуренции ищет скорой наживы [быстрого обогащения] и скромными сборами довольствоваться не станет. Чтоб иметь чрезвычайные сборы, надо чем-нибудь удивлять Москву, показывать зрителям диковинное, невиданное. Для привлечения публики потребуются некоторые особенные приемы, и тут уж недалеко до осквернения храма муз разными посторонними искусству приманками. Практикующиеся теперь приманки состоят в раздражении любопытства или чувственности: публика привлекается или беспрестанной сменой блестящих декораций, или опереткой с канканом. Опыт показывает, что театры с таким репертуаром и в Европе не прочны; печальный их конец происходит от пресыщения и скуки в публике и от банкротства их хозяев.

Без образцового театра искусство достанется на поругание спекуляции; без такого репертуара публика собьется с пути у ней не будет маяка, который показывает, где настоящее искусство и какое оно. И в неразвитом, малообразованном народе есть люди с серьезными помыслами и с эстетическим если не вкусом, то чутьем: нужно, чтоб для них был выбор, чтоб они знали, что вот здесь настоящее, вечное искусство, а вот здесь временные от него уклонения, которыми нас наделила передовая, но антихудожественная нация. Вот мелодрама с невозможными событиями и с нечеловеческими страстями, вот оперетка, где языческие боги и жрецы, короли и министры, войско и народ с горя и радости пляшут канкан; вот феерия, где 24 раза переменяются декорации, где в продолжение вечера зритель успеет побывать во всех частях света и, кроме того, на луне и в подземном царстве, и где во всех 24 картинах все одни и те же обнаженные женщины. Если будет предоставлен такой выбор, то можно надеяться, что большинство простой публики пожелает настоящего, здорового искусства; и это весьма вероятно, если принять в расчет

свежесть чувства и серьезный склад ума, которыми наделен русский человек. Если же не будет образцового театра, то простая публика может принять оперетки и мелодрамы, которые спекуляция им предложит в изобилии, за настоящее, подлинное искусство. Все острое и раздражающее не оставляет в душе ничего, кроме утомления и пресыщения. Только вечное искусство, производя полное, приятное, удовлетворяющее ощущение, т. е. художественный восторг, оставляет в душе потребность повторения этого же чувства — душевную жажду. Это ощущение есть начало перестройки души, т. е. начало благоустройства, введение нового элемента, умиряющего, уравновешивающего, — введение в душу чувства красоты, ощущения изящества. Театры спекулянтов разорят своих антрепренеров и развратят публику; а что всего хуже, они низведут искусство на степень праздной забавы и лишат его кредита и уважения в людях, только начинающих жить умственной жизнью. Между юной публикой есть свежие головы, которым доступны рассудочные выводы; они скажут: нет, драматическое искусство — неважное дело, оно тешит или одуряет нас. И вот уж являются первые зародыши отрицания, а в отрицании важен первый шаг. А заставьте этого свежего человека под наплывом благородных, возвышенных чувств расплакаться, может быть, в первый раз в жизни, заставьте его, незаметно для него самого, смеяться над самим собою, над своими пороками, своим невежеством, над своими сокровенными дурными помыслами, тогда он, придя домой разобравшись с мыслями, уж не скажет, что драматическое искусство — «неважная штука». Нет, когда он увидит, что автор и актер, без его ведома, побывали в его душе и знают там всю подноготную, он высоко почтит искусство. Он хоть и не развит умом, догадается чувством, что искусство есть чудный дар откровения, что оно есть способность проникать в тайники чужой души. В его глазах талантливый автор и артист будут лицами, заслуживающими глубокого уважения, он будет издали им в пояс кланяться.

Чтобы выстроить такой театр, нужно некоторое самопожертвование, спекуляция такого театра не выстроит, он не даст больших барышей.

Написать на бумаге репертуар очень легко, но удержать его на сцене, т. е. поставить пьесы этого репертуара так, чтоб публика их смотрела с удовольствием, дело очень трудное. Чтобы репертуар был устойчив, чтобы хорошие пьесы утвердились прочно и, постоянно привлекая публику, производили свое цивилизующее влияние, нужна полная, искусно подо-

бранная труппа, нужна предварительная подготовка артистов к серьезному служению искусству, нужна строгая художественная дисциплина при исполнении. Все это должно заставить предпринимателей не только отказаться на время (и довольно продолжительное) от всяких помыслов о выгодах, но и быть готовыми к значительным пожертвованиям.

Выстроить в Москве Русский театр приличнее всего было бы городу, т. е. Думе, но она в настоящее время не имеет на такое употребление свободных сумм; такой театр могут выстроить патриоты, почтенные представители богатого московского купечества. Русский театр в Москве главным образом нужен для купцов, купцы его и выстроят; они будут в нем хозяевами, они знают, что им нужно, они поведут свое дело бескорыстно [безукоризненно], руководясь единственно патриотическим желанием видеть процветание драматического искусства в своем отечестве. При помощи специалистов драматического искусства и знатоков сценического дела Русский театр в руках купцов [образованного купечества] оснуется в Москве прочно и будет постепенно совершенствоваться. Доказательством, что такое предприятие осуществимо, может служить Русское музыкальное общество, основанное преимущественно на средства купечества; оно доставило Москве неиспытанные дотоле наслаждения, оно основало Консерваторию, которая дала возможность молодым талантливым людям развивать свои способности и честным трудом зарабатывать хлеб; концертные исполнения Музыкального общества достигли высокой степени совершенства. Если я буду так счастлив, что мои соображения заслужат внимания правительства и удостоятся одобрения, я, как председатель Общества русских драматических писателей, охотно возьму почин этого дела на себя. В успехе я заранее уверен, так как мне неоднократно случалось слышать от лучших представителей московского купечества о желании их иметь свой русский театр и о готовности не пожалеть значительных пожертвований на это дело. Если когда-нибудь такой театр возникнет в Москве, он будет дорогим, любимым, постоянным, вечным театром для москвичей. Все другие частные театры будут временные: под влиянием того или другого направления, идущего из Парижа, эти малые театры то будут возвышаться, то падать, то богатеть, то беднеть, а он будет стоять незыблемо и будет всегдашней школой для русских артистов и народных писателей и истинной отрадой для простой, свежей русской публики.

[1881]

[ОБРАЩЕНИЕ К МОСКОВСКОМУ ОБЩЕСТВУ]

Мысли и соображения о русском театре в Москве, выраженные в записке моей, напечатанной в «Правительственном вестнике», не принадлежат исключительно мне; недостаток эстетических удовольствий уже давно озабочивает просвещенное общество столицы; предположения, как и чем восполнить этот недостаток, как и чем удовлетворить постоянно возрастающую потребность в изящном времяпровождении, уже давно стали обычной темой разговоров для всех, кому не чужды общественные вопросы. Моя записка есть только систематический свод того, что с 50-х годов слышалось в прессе и в обществе, что высказывалось в неоднократных ходатайствах отдельных лиц и обществ и в сетованиях интеллигентных людей по поводу неудач в непосильной борьбе с театральной монополией. А с отменой монополии, весьма естественно, в людях, близко заинтересованных развитием театрального дела, должна была возникнуть новая забота, чтобы наилучшим образом воспользоваться предоставленной столицам свободой театров, чтобы, по возможности, парализовать ту порчу, которую, на первых порах, неминуемо должна внести в театральное дело пробудившаяся спекуляция. Отмена театральной монополии была одним из благодетельных актов настоящего царствования,— актом доверия к разумным силам столичного общества; доверию власти мы должны ответить таким театром, который доказал бы, что Москва умеет разумно и ко благу пользоваться дарованной ей свободой.

По своему призванию и по своему положению, как председатель Общества русских драматических писателей, находясь постоянно, в течение многих лет, в самой близкой, непосредственной связи со всем, что имеет отношение к русской сцене, переживая все заботы о родном театре, чувствуя на самом себе все его нужды и невзгоды, я имел полную возможность знать современные потребности и ожидания столицы по отношению к театру и счел своею непременною обязанностию изложить их перед правительством.

Представленную мною записку г. министр внутренних дел имел счастие повергнуть на рассмотрение его императорского величества государя императора. На подлинной записке государь император благоволил собственноручно начертать: «было бы весьма желательно осуществление этой мысли, которую я разделяю совершенно».

Высочайшее соизволение, так милостиво выраженное, предоставляет просвещенному Московскому обществу не

только право иметь свой театр, приспособленный к потребностям столицы, но и счастие исполнить тем самым желание государя императора.

Приняв на себя почин в деле основания Русского театра в Москве и получив на то, 19 февраля настоящего года, высочайшее разрешение, я обращаюсь к просвещенному Московскому обществу с приглашением принять участие в осуществлении мысли, которую государю императору было угодно одобрить.

– Русский театр в Москве, чтобы выполнить свое назначение, изложенное в записке, и достойно осуществить высочайшую волю, должен, по моему мнению, отвечать следующим условиям:

1) Русский национальный театр, как здание, должен принадлежать к достопримечательностям Москвы и служить ей украшением, наряду с прочими памятниками, увековечивающими заботливость правительства и общества о народном развитии. Без излишней роскоши Русский театр должен быть постройкой солидной, строго отвечающей своему назначению, в которой, при соблюдении всех полицейских правил относительно безопасности, не должно быть упущено ни одно из новейших применений и приспособлений по художественной части. Для русского театра, ввиду равномерной доступности для всех окраин, необходимо место центральное и, как для национального памятника, открытое и видное.

2) По вместительности зрительной залы и объему сцены театр должен быть обширен настолько, насколько позволяют акустические и другие условия театров, предназначенных для драматических представлений.

3) В видах доступности для средних и низших классов общества, театр должен иметь не менее тысячи дешевых мест (от 1 руб. до 15 коп.).

4) Труппа Русского театра должна быть полна и тщательно подобрана, по крайней мере, в главных амплуа. Но так как известно, что успех пьес и прочность их на репертуаре зависит не столько от талантливости одного или двух примирующих актеров, сколько от стройности исполнения пьесы вообще всем персоналом, то труппа Русского театра должна быть строго дисциплинирована, и постановка пьес должна производиться тщательно до последних мелочей. Тогда только избранный репертуар может быть устойчив; что особенно важно, когда имеется в виду известным подбором художественных произведений производить на публику воспитательное

действие. По качеству исполнения пьес Русский театр должен быть образцовым для частных театров и школой артистов.

5) Репертуар Русского театра, чтобы достигать целей, изложенных в записке, должен быть преимущественно русский и непременно избранный, потому что только истинно художественные произведения производят на публику желанное цивилизующее действие. Тщательной постановки новых: одной или двух исторических драм, трех-четырех комедий и одной пьесы сказочного, забавного содержания для святочных и масленичных спектаклей весьма достаточно для сезона при запасном репертуаре, состоящем из лучших русских произведений прежних годов и из переводов классических иностранных пьес, имеющих всемирное художественное значение и ставших уже достоянием всех образованных наций. Репертуар Русского театра утверждается московским генерал-губернатором.

Для осуществления проектируемого предприятия учреждается Товарищество на паях с капиталом в 750.000 рублей. Проект Устава товарищества при сем прилагается.

[1882]

О ТЕАТРАЛЬНЫХ ШКОЛАХ

В настоящее время театральные училища отвечают своему назначению не вполне: из них пополняются только балетные труппы; и, надо признаться, петербургская школа в [этом] отношении достигает результатов совершенно удовлетворительных; оперные же и драматические труппы для своего пополнения готового запаса в театральных училищах не находят и комплектуются случайным образом извне.

Прежде всего я позволю себе обратить внимание комиссии на труппы драматические, как на предмет мне более знакомый и близкий. Чтобы определить ценность того артистического материала, которым, за отсутствием драматических школ, поневоле должны пользоваться императорские театры, нужно предварительно рассмотреть источники, из которых этот материал почерпается. Поэтому я нахожусь вынужденным сделать небольшое отступление.

К 50-м годам настоящего столетия сценическое искусство в Москве и Петербурге принялось прочно; насажденное умелыми руками, оно укоренилось и обещало сильный рост. Монополия сделала свое дело, она поставила императорские театры на ту высоту, на которой никакое соперничество уже

не было им опасно, — и затем благовидного предлога для дальнейшего существования монополии уже не представлялось. Публика, привлекаемая замечательным изяществом исполнения на императорских театрах, все возрастала.

Начало 50-х годов настоящего столетия было хорошей эпохой для русского театра; если б тогда был дан хоть какой-нибудь простор национальному драматическому искусству,— оно бы расцвело пышным цветом. Но монополия, изменив своему первоначальному назначению и преследуя только чисто барышнические цели, продолжала теснить русскую сцену. Между тем в публике, которая успела уже удесятериться, жажда изящных удовольствий достигла сильной степени напряженности; интеллигентное меньшинство взялось во что бы то ни стало удовлетворить эту жажду, несмотря на монополию. Надо было придумать такие театры, которые запретить было бы нельзя или, по крайней мере, очень скандально. Этой работой занята была вся мыслящая публика столиц. Много принесено было и материальных, и нравственных жертв, чтобы удовлетворить умственный голод публики; патриотические стремления деятелей того времени будут с честью помянуты в истории умственного развития русского общества. Наконец, после долгих усилий средство было отыскано: решено было соединить театры с клубами и укрыть спектакли от преследования монополии названием семейных вечеров. Всякое стеснение естественного роста производит неправильности в развитии, уродства; таким уродством в развитии драматического искусства в России явились клубные театры.

Как и следовало ожидать, результаты патриотических усилий не оправдали ни жертв, принесенных для их достижения, ни надежд жаждущей изящных удовольствий публики. Искусство не может существовать вполовину и, как всякое прямое и чистое дело, не терпит компромиссов. Клубы могли дать русскому театру убежище от преследования, прикрывая спектакли названием «семейных вечеров», могли дать помещение, декорации, костюмы, оркестр, но не могли дать главного, т. е. артистов. Артисты образуются только школой и преданием; ни того, ни другого нет в клубах и быть не может. Клубные труппы составились: 1) из совершенно неподготовленных для сцены любителей и 2) из провинциальных артистов. Еще до открытия клубных сцен существовало в Петербурге и Москве несколько любительских трупп, игравших кой-где и кой-что для собственного удовольствия и для удовольствия своих невзыскательных знакомых; они-то и вошли целиком

в клубы, составили основу клубных театров; но они же и внесли порчу в самый корень этих театров и отняли у них возможность хоть сколько-нибудь прогрессировать. Что такое любитель? Это, прежде всего, человек свободный, имеющий довольно досуга и несколько обеспеченный; это человек, который имеет возможность жить порядочно, не стесняя себя ничем обязательным. Если бы он имел талант или призвание или, по крайней мере, материальную нужду, он бы трудился, и из него бы вышел артист; но отсутствие определенного таланта и сильного призвания и материальное довольство освободили его от труда, — и из него вышел любитель. Искусство для него — не служение, не серьезное дело, а только забава. Не вкусив горького, т. е. не пройдя правильной и строгой школы, не положив упорного труда для изучения техники своего искусства, он желает вкусить от него только сладкое, т. е. лавры и рукоплескания. Он не знает азбуки своего дела, потому что не желает утруждать себя; он не хочет подчиняться никакой дисциплине, потому что он играет не из-за денег и начальства над собой не признает; он не учит ролей, — это скучно; он хочет только играть, — это весело и доставляет ему удовольствие. Некоторые сделались актерами-любителями только из страсти рядиться, из желания видеть себя в разных костюмах; и вот такие-то артисты, главным образом, и покушаются играть, нисколько не задумываясь, Шекспира и Кальдерона. Такой артист оденется за час до поднятия занавеса, пересмотрится во все зеркала, ходит показывать себя на сцену и по уборным, — и вот, он удовлетворен; а как он будет играть, как пойдет пьеса,— это для него дело второстепенное: его голова занята веселой мыслью, что он завтра в этом костюме поедет по фотографиям и снимет с себя портреты в разных приятных позах. Но, нарядно костюмированные, красивые и ловкие в уборных и фотографиях, любители на сцену являются вялыми и неуклюжими. Неразвязность и неумелость происходят оттого, что любители не умеют ни ходить, ни стоять, ни сидеть на сцене, что совсем не так просто, как кажется. Между развязным человеком и подготовленным правильной школой актером — большая разница; развязность не есть актерство; развязному человеку только легче выучиться сценическому искусству; а учиться все-таки надо. Даже у самого развязного человека жесты однообразны, и запас их не велик; у каждого человека особенности походки, посадки, движений рук и головы, даже тон разговора, сообразно характеру, сложению, образованию, общественному положению, постепенно определяются и за-

крепляются и, наконец, так срастаются с организмом, что делаются непроизвольными. Кто не может освобождаться от своих привычных жестов, тот не актер. Как хороший каллиграф не имеет своего почерка, а имеет все, так и актер не должен иметь на сцене своей походки и посадки, а должен иметь всякие, какие требуются данной ролью и положением. В нашей мало развитой публике нередко случается слышать, «что актером можно быть, не учась, что довольно врожденных способностей для того, чтоб с успехом подвизаться на сцене»; но ложность этого мнения ясна сама собою. Актер есть пластический художник; а можно ли быть не только художником, но и порядочным ремесленником, не изучив техники своего искусства или ремесла? Актером родиться нельзя, точно так же, как нельзя родиться скрипачом, оперным певцом, живописцем, скульптором, драматическим писателем; родятся люди с теми или другими способностями, с тем или другим призванием, а остальное дается артистическим воспитанием, упорным трудом, строгой выработкой техники. Нельзя быть музыкантом, не имея тонкого слуха; но одного слуха мало, надо еще изучить технику какого-нибудь инструмента, покорить его так, чтоб он издавал чисто, верно и с надлежащей экспрессией те звуки, которые требуются тонким слухом. Рожденному с тонким зрением, чтоб быть живописцем, нужно, прежде всего, приучить свою руку решительно и точно передавать те контуры, которые видит или видел его тонкий глаз. Призванным к актерству мы считаем того, кто получил от природы тонкие чувства слуха и зрения и, вместе с тем, крепкую впечатлительность. При таких способностях у человека, с самого раннего детства, остаются в душе и всегда могут быть вызваны памятью все наружные выражения почти каждого душевного состояния и движения; он помнит и бурные, решительные проявления страстных порывов: гнева, ненависти, мести, угрозы, ужаса, сильного горя, — и тихие, плавные выражения благосостояния, счастия, кроткой нежности. Он помнит не только жест, но и тон каждого страстного момента: и сухой звук угрозы, и певучесть жалобы и мольбы, и крик ужаса, и шопот страсти. Кроме того, в душе человека, так счастливо одаренного, создаются особыми психическими процессами, посредством аналогий, такие представления, которые называются творческими. Человек с артистическими способностями, — по некоторым данным: описаниям, изваяниям, картинам — может вообразить себе во всех внешних проявлениях и жизнь чуждой ему народности и веков минувших. Но весь этот запас, весь этот богатый материал, храня-

щийся в памяти или созданный художественными соображениями, еще не делает актера; чтоб быть артистом — мало знать, помнить и воображать,— надобно уметь. Как живо ни воображай себе художник Юлия Кесаря или Жанну д'Арк, но если он рисует плохо, то у него на картине выйдет что-нибудь другое, а не Кесарь и не Жанна д'Арк. Точно то же и в актерстве. Чтобы стать вполне актером, нужно приобресть такую свободу жеста и тона, чтобы при известном внутреннем импульсе мгновенно, без задержки, чисто рефлективно следовал соответственный жест, соответственный тон. Вот это-то и есть истинное сценическое искусство, оно-то только и доставляет поднимающее, чарующее душу эстетическое наслаждение. Зритель только тогда получает истинное наслаждение от театра, когда он видит, что актер живет вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет, что у актера и форму, и самый размер внешнего выражения дает принятое им на себя и ставшее обязательным для каждого его жеста и звука обличье. С первого появления художника-актера на сцену уже зритель охватывается каким-то особенно приятным чувством, на него веет со сцены живой правдой; с развитием роли это приятное чувство усиливается и доходит до полного восторга в патетических местах и при неожиданных поворотах действия; зала вдруг оживает; сначала — шопот одобрения, потом — рукоплескания и крики делаются единодушными. Все мы знаем характеры, выведенные Шекспиром. Что же нас манит и вечно будет манить смотреть на сцене эти характеры? Что мы смотреть будем? Мы смотреть будем живую правду. Великий художник дал нам характеры; но мы понимаем их отвлеченно, аналитически, умом, а живое, конкретное представление этих характеров в нас неполно, односторонне, неясно, смутно (иначе мы сами были бы великими художниками); нам нужно, чтоб другой художник оживил перед нами эти характеры, чтобы он жил полным человеком в тех рамках, какие дал ему художник. Вы знаете, что говорит Ромео перед балконом Джульетты; но вы не знаете, как он говорит, как он живет в это время; вы желаете иметь живую иллюстрацию к этой сцене и проверить правдивость ее своим непосредственным чувством. Поэтому понятно, что публика отнесется очень холодно к этой сцене, когда перед ней неумелый актер будет, более или менее толково, читать свою роль, которую она и без того знает; понятен также и восторг, который вдруг овладевает публикой, когда она видит перед собой уже не актера, а именно юношу Ромео, который весь проникнут избытком страсти и который груд-

ным шопотом, где каждое слово есть продолженный вздох, передает переполнившую его душу любовь в душу жаждущей любви Джульетты. При художественном исполнении слышатся часто не только единодушные аплодисменты, а и крики из верхних рядов: «это верно», «так точно». Слова: «это верно», «так точно» — только наивны, а совсем не смешны; то же самое говорит партер своим «браво», то же самое «это верно», «так точно» повторяют в душе своей все образованные люди. Но с чем верно художественное исполнение, с чем имеет оно точное сходство? Конечно, не с голою обыденной действительностью; сходство с действительностью вызывает не шумную радость, не восторг, а только довольно холодное одобрение. Это исполнение верно тому идеально-художественному представлению действительности, которое недоступно для обыкновенного понимания и открыто только для высоких творческих умов. Радость и восторг происходят в зрителях оттого, что художник поднимает их на ту высоту, с которой явления представляются именно такими. Радость быть на такой высоте и есть восторг, и есть художественное наслаждение; оно только и нужно, только и дорого и культурно и для отдельных лиц, и для целых поколений и наций. При талантливых и хорошо подготовленных исполнениях художественные пьесы не перестают нравиться и оказывать влияние на публику; они вечны, как вечны все высокие изящные произведения. Оттого-то и устанавливается всегда такая близость, такая родственная связь между актерами-художниками, исполнителями, и авторами-художниками, творцами.

Что же вносит на сцену актер-любитель? Он вносит с собой надоедающую неумелость; зритель испытывает непрерывную неудовлетворенность, он чувствует, что нет чего-то того, за чем он пришел в театр. Не всякий зритель может уяснить себе, чего ему недостает, но чувство неудовлетворенности остается у всех. Зритель не знает, как надо исполнить ту или другую роль, но он чувствует, что в игре любителей чего-то нехватает. А нехватает-то игры, т. е. именно того, что смотреть-то все и ходят в театр. Зритель чувствует, что на сцене что-то творится не похожее на то, как это бывает в жизни; но чувствует все это он не ясно, а смутно; он чувствует, что дело не ладно, а как надо, он не знает. А пустите между любителями хоть одного самого третьестепенного актера, все зрители заговорят: «вот это так, как должно. Ах, как он хорошо играет!» А он играет совсем нехорошо, а только умеет жить на сцене. Чтобы зритель остался удовлетворенным,

нужно, чтоб перед ним была не пьеса, а жизнь, чтоб была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре. Поэтому нужно, чтобы актеры, представляя пьесу, умели представлять еще и жизнь, т. е. чтобы они умели жить на сцене. Как в жизни всякий свободен в своих движениях и нисколько не задумывается над жестом, так должно быть и на сцене. Находясь в многолюдном собрании знакомых вам лиц, попробуйте изолировать себя от слуховых впечатлений, т. е. заткните себе уши, и вы увидите, что все жесты присутствующих совершенно свободные, походка и посадка, движение и покой, улыбка и серьезность совершенно таковы, каковы они и должны быть, сообразно характеру каждого лица. Попробуйте то же сделать в спектакле любителей, и вы увидите печальную картину всеобщего конфуза. Любитель или играет роль деревянным образом, т. е. совсем без жестов, или жест у него противоречит словам, нерешителен, робок и всегда угловат. Любитель, может быть, и знает, какой жест ему нужен, да не умеет его сделать, потому что пренебрег горечью труда и скукою изучения и жил припеваючи. Обходиться своими привычками, развязными жестами он сомневается, зная, что они не подходят к роли; оттого-то самый развязный любитель связан на сцене; он жмется, горбится, у него руки и ноги точно не свои.

Немного пользы принесли клубам и провинциальные актеры, которые, за весьма малым исключением, суть те же любители. В провинции театральных школ нет, актеру учиться негде и некогда, там и хорошие актеры портятся и приобретают недостатки, от которых всю жизнь освободиться не могут. Прежде, лет 30—40 тому назад, провинциальные труппы, которых было очень немного, составлялись из артистов, более или менее подготовленных; в них вошли обломки старых барских трупп целыми семействами, в них участвовали бравшие продолжительные отпуски артисты императорских театров и кончившие курс воспитанники театральных училищ, которых начальство отпускало в провинцию для практики. В последнее десятилетие почти все старые провинциальные актеры уже сошли со сцены; а между тем с каждым годом число провинциальных трупп возрастает, и в настоящее время уже нет почти ни одного уездного города, в котором бы не было театра. Провинциальных актеров развелось огромное количество; но между ними артистов, сколько-нибудь годных для сцены, весьма малый, почти ничтожный процент; остальные — сброд всякого праздного народа всех сословий и всевозможных общественных положений. Провинциальная сце-

на — это последнее прибежище для людей, перепробовавших разные профессии и испытавших неудачи, и которым уж больше решительно некуда деваться,— это рай для лентяев и тунеядцев, бегающих от всякого серьезного дела и желающих, не трудясь, не только быть сытыми, но еще и жуировать и занимать заметное положение в обществе. Провинциальные актеры — те же любители, только не по охоте, а поневоле или вследствие лени, и игрой своей от столичных любителей они мало отличаются. Если они менее грамотны, так зато более наглы; если они уж совсем никогда не учат ролей, так зато бойчее и без малейшего стыда говорят, вместо роли, всякую чушь, какая им в голову придет; и в них менее неловкости и связанности, так зато развязность их самого дурного тона. Таковы исполнители, доставшиеся на долю клубных театров; ими должна была удовлетвориться и удовлетворяется нуждающаяся в эстетических удовольствиях публика.

Может возникнуть вопрос: как и почему публика удовлетворилась такими жалкими исполнителями? На этот вопрос отвечать легко. Огромное большинство клубной публики составляют люди новые, не знакомые с тонкостями сценического обмана, на них всякое зрелище действует обаятельно; самой незначительной сценической обстановки, плохоньких декораций и костюмов и кой-какой игры уж слишком довольно, чтоб произвести в такой публике полную иллюзию. Свежие люди под влиянием сильного, нового чувства еще не могут различить того, что они действительно видят, от того, что они дополняют воображением. Кто не видал прежде актеров, тому всякий актер хорош. Да и в развитом меньшинстве клубной публики далеко не все способны оценивать сценическое исполнение. Способности сценического артиста обусловливаются известною степенью тонкости двух чувств: зрения и слуха, и преимущественно зрения, как чувства высшего; известная степень развития тех же чувств образует и критика, т. е. человека, способного понимать и оценивать правду и художественность сценического исполнения. У нас же, как у всех северных народов, не отличающихся пластичностью, зрение вообще мало развито; мы больше слушаем и думаем, чем смотрим; мы больше вслушиваемся, чем всматриваемся в жизнь. Особенной слепотой отличаются в этом отношении люди ученые, кабинетные, бо́льшую часть жизни живущие с отвлечениями и идеями, а не с образами, и для которых окружающие их жизненные явления представляют очень мало интереса или даже не представляют никакого. А между тем,

их часто считают авторитетами не только в деле науки, но и искусства, и обращаются к ним с вопросами о способностях того или другого исполнителя.

Ничего нет мудреного, что удовлетворительного ответа от них не получается, так как для таких ценителей вся пластическая сторона исполнения не существует. Развитие вкуса в публике для оценки всякого рода искусств и для наслаждения ими зависит от качества и количества художественных образцов: чем выше художественные образцы и чем более их, тем правильнее и тоньше вкус в публике. То же и в театральном искусстве: только артисты-художники развивают в зрителях истинное понимание достоинств художественного исполнения. Разница только в том, что в других искусствах художественные образцы остаются навсегда, все прибывают и постоянно служат путеводными маяками для вновь образующихся художников и вечною меркой, масштабом для ценителей, а в сценическом искусстве художественные образцы исчезают бесследно, и потому, при отсутствии хороших актеров, вкус в публике постепенно понижается и, как мы видим, может упасть до того печального уровня, на котором он теперь находится.

Кроме того, в людях есть одно свойство, которое иногда хорошо, а иногда дурно,— это уживчивость, это способность примиряться, уживаться со всякой средой, в которой они живут, и в самой неприглядной обстановке находить относительно лучшее и утешаться им. То же произошло и в театральном деле: сначала любительские труппы казались плохи, очень плохи; потом публика, а за ней и критика, стали к ним снисходительнее, послышались отзывы, что «за неимением лучших, и эти артисты недурны»; потом между совсем плохими актерами стали выделяться не совсем плохие, их публика стала одобрять, ведь надо же кому-нибудь аплодировать; заговорили с легкой похвалой и газеты. Притом, как это всегда водится, у артистов имеются приятели из людей, легко восторгающихся; при всяком малейшем поводе они трубят повсюду довольно громко о новом таланте,— трубные их гласы проникают и на столбцы газет, и вот возникает известность. Микроскопические способности, да еще при отсутствии предварительной подготовки и добросовестности в исполнении ролей, делают актеру-любителю имя, он начинает приосаниваться и претендовать на соперничество с известными актерами-художниками; а приятели начинают поговаривать, что в той-то роли он напоминает Мартынова, а там-то Садовского. А он не только не Садовский и не Мартынов, а и совсем не актер,

и аплодируют ему и вызывают его только потому, что, по пословице, на безрыбье и рак рыба, и что между слепыми и кривой — король. Почти все наши прославленные актеры-любители обязаны своей известностью не талантам своим, а той людской уживчивости, о которой сказано выше. Публика ужилась со своими актерами и довольствуется ими, но удовлетворена ли она вполне, удовлетворяется ли в ней та жажда изящных удовольствий, в которой она томилась так долго? Нет, не удовлетворяется, и патриотические усилия меньшинства, желавшего помочь публике в ее духовной нужде, почти пропали даром. Клубные спектакли удовлетворяют публику только внешним образом; они удовлетворяют не эстетическое чувство, а только любопытство. При хороших актерах публика смотрит исполнение и наслаждается игрой; художественная игра в художественной пьесе производит такое полное удовлетворение, такое наслаждение в публике, что она ничего уж больше не желает, как только повторений наслаждения, которое она испытала, т. е. художественности. При хороших исполнителях театр может ограничиться небольшим избранным репертуаром, и он никогда не надоест, а все более и более будет привлекать публику. На водевили «Я именинник» и «Знакомые незнакомцы» при игре Мартынова публика рвалась, сколько бы раз их ни давали; если такие неважные пьесы при хорошей игре держались на репертуаре, то, при тех же условиях, настоящие художественные произведения не должны никогда сходить со сцены. Хорошие артисты дают устойчивость репертуару, что весьма важно, когда репертуар желают вести разумно, применяясь к потребности и к умственному росту публики.

Совсем другое происходит в театре при неумелых, неподготовленных исполнителях: игры нет, жизни нет, вместо жизни царствует на сцене довольно заметный конфуз, пьеса не «идет», а тянется; все кажется длинным: и монологи, и диалоги, и сцены; вялое исполнение утомляет,— утомляет и пьеса. При дурном исполнении все пьесы равны: и бессодержательная сказка — изделие драматического промышленника, и правдивое, сильное произведение поэта одинаково кажутся длинными и скучными. Характеры, исполненные художественной правды, мастерская драматизировка сцен,— все это скрыто или опошлено вялым исполнением. Зритель удерживается в зрительной зале только внешним интересом, любопытством; он смотрит не игру, не пьесу, а одно содержание пьесы — фабулу. Между актами он интересуется тем, что́ дальше будет, а к концу пьесы он сильно желает знать, чем

она кончится. Пьеса кончается, любопытство зрителя удовлетворено, он доволен, он знает развязку, он поощрит актеров, вызовет, по доброте и по обычаю, главных персонажей и будет аплодировать довольно громко, если окончание пьесы благополучное; но уж в другой раз смотреть эту пьесу не пойдет. Зачем ему? Он знает, чем она кончается, ему давай новую! При плохих актерах уж не может быть никакого репертуара; чтобы удовлетворять любопытство, — нужно разнообразие, нужно каждый день новую пьесу, как в провинции: вчера — «Гамлет», нынче — «Дело Плеянова», завтра — «Испанцы в Перу», послезавтра — «Ермак, покоритель Сибири», потом — «За монастырской стеной», «Сошествие апраксинского купца во ад» и т. д. Пьесы идут, большею частию, по одному разу, поэтому порядком их репетировать и учить роли — не стоит, да и времени нет; большая пятиактная драма ставится в один день, много в два; а в представление все актеры идут за суфлером; исполнение, падая раз от разу, становится почти детским. Вот до чего доходит неминуемо сцена при отсутствии талантливых и прошедших школу актеров; при неумелых исполнителях сцены не имеют ни смысла, ни значения,— это не храмы, это даже не балаганы для забавы, потому что в них ничего забавного нет, кроме претензий и смелости людей, берущихся не за свое дело. Это просто большие залы, устроенные для пустой и бессмысленной траты времени как зрителями, так и исполнителями.

В таком именно положении и находятся в настоящее время клубные и другие частные сцены; они не только не способствуют развитию драматического искусства, но мешают ему и понижают вкус публики, понижают так последовательно, так решительно, что становится страшно за будущность русской сцены. Если прислушаться к разговору публики, посещающей театры, к отзывам прессы, к поучениям, которые произносят во время антрактов теперешние заправилы вкуса — эти слепые вожди слепых, можно подумать, что или ни у кого из этих господ нет даже органа для понимания изящного, или что у нас сценическое искусство еще только возникает, и зрители еще смотрят на сцену с младенческой улыбкой, в блаженном неведении того, что хорошо, что дурно. Как будто у нас не было труппы, редкой по способностям и по сценической подготовке, превосходно подобранной, а по полноте и по обилию талантов даже на вторые роли и аксессуары лучшей в Европе! Как будто у нас не было ценителей, не было совсем установленных принципов для суждения об изящном, не было публики, чуткой к мельчайшим повышениям и понижениям

уровня искусства на сцене. Все это было, и все погибло, исчезло бесследно.

Единственною причиною такого оскудения сценического искусства в России должно считать излишнюю продолжительность театральной монополии. Постоянное, неутомимое преследование драматического искусства не прошло даром и самим гонителям; загнанная в клубы русская сцена отомстила привилегированным театрам: она наделила их своими артистами. Когда привилегированные театры, уничтожившие у себя драматические классы и упустившие время для пополнения своих трупп, стали нуждаться в замещении вакантных амплуа, предложение явилось со стороны актеров клубных и любительских сцен, и его надо было принять, так как клубные спектакли уже настолько успели понизить вкус публики, что артисты-любители ей стали нравиться, сделались ей знакомы, да и пресса оказывала свое посильное влияние. И вот в труппы, когда-то хорошо составленные и отлично подготовленные (особенно в Москве), попадают на высшие оклады и на первые амплуа такие исполнители, которые столько же актеры, сколько первый попавшийся на улице.

Неразборчивое смешение умелых с неумелыми скоро принесло свои плоды: стройность в ходе пьес стала исчезать, живость и сила тоже, и вообще исполнение стало приближаться к уровню провинциального. Ведь хорошо подобранная и сыгравшаяся труппа то же, что хорошо слаженный оркестр; а спросите дирижера, что будет с хорошим оркестром, если пустить в него аматеров и посадить их вперемежку с музыкантами. Легкость вступления в артисты императорских театров уронила их значение, уронила и самое звание артиста, которое прежде стояло в обществе очень высоко. Что же, в самом деле, стоит это звание, когда завтра же каждый может носить его? Что это за искусство, которое дается без труда? Если сценическое искусство таково, то оно не искусство, а или баловство, или шарлатанство.

Уничтожением подготовительных драматических классов при императорских театрах нанесен такой удар сценическому искусству, от которого ему не поправиться очень долго, даже при самых энергических условиях. Надо немедленно начать поправлять дело, иначе мы совсем останемся без артистов. Императорские театры должны непременно иметь у себя подготовительные школы для всех своих трупп: во-первых, достоинство императорских театров требует, чтобы труппы их состояли из артистов, специально и вполне подготовленных к своему делу; во-вторых, императорские театры должны

служить образцами для всех других театров, а образцовым театром нельзя быть, не имея образцовых актеров; в-третьих, что самое важное, императорские театры должны завести и установить у себя избранный репертуар, чтобы руководить вкусом публики и заставить ее подчиниться культурному влиянию искусства, а устойчивость репертуара, как уже сказано выше, невозможна без труппы, хорошо подготовленной и дисциплинированной.

При этой записке прилагается проект курса подготовительной школы для драматической сцены.

[1882]

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА О ТЕАТРАЛЬНЫХ ШКОЛАХ

Драматическое искусство, как наука, не существует. Школы только подготовляют артистов для сцены, а актером делают артиста: талант, изящный вкус, энергия, практика и хорошие сценические предания.

Вся задача театральных школ должна состоять в том, чтобы доставлять для сцены артистов, которым строгой подготовкой дана возможность развивать свои способности и совершенствоваться. Школа дает артисту послушный материал, из которого он, руководясь непосредственным артистическим чутьем, т. е. талантом, может создавать образы, полные художественной правды.

Любители и вообще артисты, вступившие на сцену без технической подготовки, не имеют в своем распоряжении послушного материала для того, чтобы жить на сцене жизнью того лица, которое они изображают; они обманывают зрителей и сами обманываются, полагая, что изображают какое-нибудь живое лицо. Представление о данном лице так и остается в их голове только представлением, не проникая внешность артиста и не преображая ее ясно в определенный цельный образ. Игра неученых артистов не есть лицедейство; это только, более или менее, приличное чтение роли, сопровождаемое тщетными нескладными усилиями согласовать свою фигуру с словами роли.

Театральные школы должны представлять из себя, так сказать, низшие курсы обучения сценическому искусству; высшими курсами будет практика; хорошие сценические предания — самый лучший профессор сценического искусства.

Техническая подготовка артиста состоит во всестороннем развитии жеста и произношения. А так как и произношение и

жест должны быть, во-первых, правильными, во-вторых, выразительными и, в-третьих, характерными (естественными), то и курсов в приготовительных школах должно быть т р и.

Весьма желательно, чтобы на этих курсах передавались ученикам также некоторые знания, тесно связанные со сценическим искусством и необходимые для более полного образования артиста.

Затем имею честь представить на обсуждение комиссии составленную мною программу подготовительных для драматической сцены курсов. Программу эту я считаю только достаточною, и суживать ее, я полагаю, будет не без ущерба сценическому образованию; расширить же ее, если позволят средства, было бы, во всяком случае, полезно.

Программа приготовительной драматической школы

Курс I

(Чтение и жест правильные)

1) *Развитие голоса, произношения и слуха.*

а) Ч т е н и е: описания и повествования из хрестоматий; повествовательные и описательные монологи из пьес в стихах и прозе, по книге и наизусть, со сцены.

б) П е н и е: элементарный курс для всех: гаммы, интервалы, чтение нот, громкое чтение прозы и стихов в данном тоне; для имеющих голос — правильное обучение пению.

в) М у з ы к а (обязательно для всех). Игра на каком-нибудь инструменте, по выбору. Обучение музыке должно быть в таких размерах, чтобы каждый мог сам аккомпанировать, хотя бы на гитаре.

2) *Развитие жеста.*

а) Элементарное обучение танцованию: па, позы, исправление походки: живые картины, тихие танцы: польский, менуэт и прочие бальные танцы.

б) Фехтование.

Д о п о л н и т е л ь н о е п р е п о д а в а н и е:

3) *Рисование для желающих.*

Элементарное обучение: черчение.

4) *Лекции.*

а) История театра и сценического искусства.

б) История драматической литературы (в популярном изложении).

5) *Языки.*

а) Французский (обязательно). б) Итальянский (для желающих).

Курс II

(Чтение и жест выразительные)

1) *Развитие произношения, декламация.*

а) Чтение драматических сцен по книге; драматические монологи преимущественно в стихах, наизусть, со сцены; диалоги (умение слушать).

б) Пение: несложные хоры, solo, легкие куплеты и песни с аккомпанементом и без аккомпанемента.

в) Музыка: продолжение изучения игры на инструментах; совместная игра: легкие дуэты, трио и пр.

2) *Развитие жеста.*

а) Живые танцы, позы сложные и группировка на сцене; немые сцены, небольшие пантомимы, умение держать себя в разных костюмах.

б) Фехтование.

Дополнительное преподавание:

3) *Рисование.*

а) Изучение перспективы для желающих.

б) Первоначальное понятие о гримировке (для всех).

4) *Лекции.*

а) Биография знаменитых артистов.

б) Биография знаменитых драматических писателей.

5) *Языки.*

а) Французский.

б) Итальянский.

Курс III

(Чтение и жест характерные)

1) *Чтение естественное, правдивое относительно того лица, которое артист исполняет.*

а) Считка образцовых пьес по ролям, причем роли передаются от одного другому, так что каждый артист прочтет все роли данной пьесы. Таким образом можно будет познакомиться с способностями учеников по тому или другому амплуа. Изучение ролей в небольших пьесах и строгое репетирование их. (В продолжение курса учениками должно быть срепетировано несколько пьес для исполнения их на годичном экзамене.)

б) Пение: исполнение на сцене solo и хора.

в) Музыка: совместное оркестровое исполнение (аккомпанирование).

2) *Развитие жеста.*

а) Танцы характерные и национальные и пантомима (в костюмах).

б) Фехтование и уменье обращаться со всякого рода вооружением.

Дополнительное преподавание:

3) *Рисование.*

а) Рисование декораций.

б) Характерная гримировка.

4) *Лекции:*

а) История костюма и вообще внешности человека по векам и народам.

б) Разбор известных драматических произведений со стороны характеров.

5) *Языки.*

а) Французский.

б) Итальянский.

Третий курс должен быть двухгодичный. После первого годичного испытания более способные ученики допускаются на сцену для исполнения небольших ролей, но с обязательством еще год посещать классы. Последний курс назначается двухгодичным для того, чтобы приучить артистов к более тщательному изучению ролей и к более правильной репетировке. Артист, который смолоду не привык учить ролей, не будет знать своих ролей никогда.

Приготовительные драматические курсы назначаются для экстернов (приходящих). Принимаются ученики обоего пола, окончившие курс в гимназии или, по крайней мере, в прогимназии, возрастом от 14 до 19 лет, по экзамену, и только те, которые несомненно имеют подражательные способности. Количество учеников зависит от помещения, потому что расходы на обучение будут одинаковы как для малого, так и для большого числа учеников.

[1882]

ЗАПИСКА О ПРИЧИНАХ УПАДКА ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА В МОСКВЕ

Настоящее положение драматического искусства и вообще театрального дела в России не может считаться удовлетворительным как по отношению к публике, так и по отношению к драматическим писателям.

Я не буду говорить о провинциях; в них недостаточность развития драматического искусства обусловливается причинами естественными: низким уровнем образования, отсутствием потребности эстетических удовольствий, скудостью материальных средств и пр. Изложенные причины устраняются сами собою по мере развития образованности, в чем Общество русских драматических писателей, в короткий период своего существования, успело уже наглядно убедиться. Театры, бывшие в недавнее время исключительною принадлежностью губернских городов и больших ярмарок, теперь начинают появляться и в уездных, и количество их с каждым годом прибывает. В этом отношении провинции гораздо счастливее столиц: там театральное дело развивается соответственно потребности, там будет театров столько, сколько нужно.

В столицах же без преувеличения можно сказать, что театры существуют только номинально. Цивилизующее влияние драматического искусства в столицах не только ничтожно, но его положительно не существует для огромного большинства публики.

Хотя стеснительные условия для сценических представлений и вообще для изящного времяпровождения одинаковы и в Москве и в Петербурге, а следовательно, и влияние этих стеснительных условий на публику одинаково, но я позволю себе говорить в этой записке преимущественно о Москве. Как коренной житель Москвы, как человек, посвятивший всю свою деятельность московскому театру и неразрывно с ним связанный в продолжение 35 лет, я вернее и точнее могу представить публику Москвы и ее эстетические потребности.

Московская публика, для которой сценические представления и всякого рода изящное времяпровождение стали насущною потребностью, создалась (так же, как и в провинциях) в недавнее время...[1]

[1] Здесь в рукописи А. Н. Островского, по указанию П. О. Морозова был оставлен пробел. Далее следует текст, совпадающий с «Запиской о положении драматического искусства в России в настоящее время» со слов: «тогда уж он большую часть билетов раздает даром своим знакомым», кончая словами: «наводнили сцену пьесами, которые для свежих людей значения не имеют».

Для буржуазной публики нужен театр роскошный, с очень дорогими местами, артисты посредственные и репертуар переводный. Для публики, понимающей и чувствующей, нужен театр с местами очень дешевыми и с отличной труппой; туда буржуазия не пойдет.

Монополия сделала то, что русский писатель должен писать не для всей русской публики, а только для публики Малого театра. И явились такие писатели, которые стали в уровень с зрителями; они и закрепили за собою успех на этом театре. В этом им прилежно помогают фельетонисты, которые, за положительным отсутствием умных и талантливых ценителей изящного, заменили критиков. И если явится пьеса сколько-нибудь выходящая из уровня посредственности, то они в упрек ей говорят, что она не отвечает требованиям зрительной залы. В этом убеждении публику поддерживают наши рецензенты. Никогда театральная критика не была бестолковее, пристрастнее и озлобленнее, чем в последнее время. И это очень понятно: на такой небольшой арене, как зала Малого театра, происходит борьба за существование между десятком оригинальных писателей и двумя стами переводчиков; за отсутствием в театре серьезного искусства, люди науки и солидные литераторы его почти не посещают; роль ценителей приняли на себя репортеры, фельетонисты и корреспонденты газет и мелкой прессы,— люди, не очень разборчивые на средства. Все они заинтересованы, прямо или косвенно, в исходе пьесы, так как они — или сами переводчики, или друзья переводчиков; успех оригинальной пьесы им неприятен: пьеса может понравиться и поэтому пройти раза два-три лишних и, значит, отнять место у переводных пьес и несколько рублей поспектакльной платы у переводчиков. Вот главная причина озлобления наших рецензентов. Надобно видеть, как хлопочут эти господа в первое представление оригинальной пьесы известного литератора,— как они уверяют публику, чуть не божатся, что пьеса никуда не годится... Только в прежнее время в Малом театре могли выдвинуться таланты и талантливые произведения; теперь уж это было бы невозможно. Перед этой публикой две зимы играла Стрепетова, — и ее не заметили, пока она не побывала в Петербурге и в петербургских газетах не напечатали, что это — огромный талант; перед этой публикой играет другой большой и сильный талант — О. О. Садовская, и публика ее не замечает...

Соответствует ли современное положение императорских театров своему назначению — доставлять эстетическое удовольствие и действовать на нравственное развитие общества?

Нет, не соответствует, да и не могло соответствовать, потому что назначение, которое приведено в предлагаемом вопросе и в силу которого существуют императорские театры, давно уже было забыто театральным начальством, а преследовались им совсем иные цели. Когда императорские театры, под управлением просвещенных деятелей, специалистов сценического дела, достигли высокой степени совершенства,— театральная монополия утратила повод, оправдывающий ее дальнейшее существование: она потеряла raison d'être. Монополию нельзя считать необходимою, вечною принадлежностью императорского театра; на нее нужно было смотреть, как на временную меру,— и никак не более. Всякая временная мера только и уместна при существовании тех обстоятельств, которыми она вызвана, а по миновании их она, по малой мере, мешает, а чаще приносит вред. Так и театральная монополия сначала была нужна, потом терпелась с горем пополам, потом уж стала нетерпима, стала наказанием божеским. Но она из временной меры хочет быть постоянною и не только ничего не уступила изменившимся обстоятельствам, но окрепла, затвердела в своем упорстве и сделалась силой. Но ведь и естественный рост общества — сила, и право собственности — сила; в борьбе с этими силами монополии придется, рано или поздно, уступить. Лучше уступить без борьбы: бороться, хотя бы и успешно, против принципа собственности — подвиг не из похвальных.

Ничему так не повредила монополия, как самим императорским театрам, потому что ничто так не вредит производительности всякого рода, как отсутствие конкуренции.

Прежде, когда еще публики в Москве было в обрез по театру, Дирекция, чтоб не ослабить сборов, должна была постоянно заботиться об укомплектовании труппы, об улучшении постановок, о возможном изяществе исполнения,— и довела драматический театр до той высокой степени совершенства, на которой он находился в 40-х и 50-х годах. Когда же публика удесятерилась и за сборы опасаться было нечего, тогда уж об улучшении драматического театра никакой заботливости более не требовалось: как ни играй, что ни давай и как ни давай,— сборы будут, потому что публике деваться больше некуда, конкуренции нет, доход обеспечен; явилась возможность вести дело искусства как-нибудь, спустя рукава; оставалось только начальству, чтобы показать свою деятельность, сокращать расходы на драматическую труппу. Вот эта-то возможность вести дело как-нибудь, без всякой заботы об искусстве, возможность, созданная отсутствием конкуренции, монополи-

ей, погубила наш процветавший драматический театр и довела его до того печального положения, в котором он находится теперь.

Отсутствие заботливости о драматическом театре очень скоро сказалось во всем: в театральном начальстве, в управлении труппой, в составе труппы, в репертуаре, в постановке пьес, в отношениях театра к драматическим писателям.

Когда публики явилось столько, что полные сборы были обеспечены и миновалась надобность в строгом наблюдении за искусством на сцене и в поддерживании его на той высоте, которой оно достигло, тогда миновалась надобность и в специалистах этого дела в составе управления театрами. Вся забота управления ограничилась только поддержанием внешнего порядка, увеличением налогов со всякого рода частных зрелищ и сокращением расходов у себя, для чего специалистов не требуется и что может быть с успехом исполнено всяким старательным чиновником. Специалистов и заменили чиновниками. Художественная часть в управлении театрами оказалась ненужною; на первый план стала выступать конторская счетная часть и, наконец, так усилилась, что нашлась возможность обходиться без директора театров и поставить театры под контрольное управление. Первым следствием канцелярского управления театрами и канцелярского взгляда на искусство было изолирование театра от литературы и всего мыслящего общества; между театром и интеллигенцией произошел разрыв. Специалисты по части драматического искусства, находившиеся прежде во главе управления московскими театрами, были уважаемыми членами высшего образованного общества, постоянно вращались в его кругу и держали сцену вровень с эстетическими требованиями этого круга; через них происходило общение между сценой и образованным обществом, и вопрос о преуспеянии театра не выходил из числа высших общественных интересов и занимал умы лучших людей. Драматические писатели не были посторонними людьми в тетре; они помогали театральному начальству и разделяли его заботы. Авторы и театральное начальство понимали друг друга; они стояли на одной степени умственного и эстетического развития; понимание сцены и ее значения было у них одинаково; театр был их общим делом, общей заботой; им уже не надобно было договариваться об основных положениях, например, какое имеет значение драматическое искусство, зачем существуют театры, что такое актер, что такое и зачем заведены репетиции, и пр. Деятельность нового, некомпетентного в художественном деле, канцелярского начальства не

замедлила обнаружиться в таких распоряжениях, которые сначала удивляли общество, потом приводили в негодование, потом общество и негодовать перестало, и театр сделался предметом веселых анекдотов. Театр перестал отвечать самым скромным художественным требованиям, и общество перестало им интересоваться и отвернулось от него. Русские драматические писатели стали людьми посторонними для театра. Перед театральным начальником-чиновником всякий автор, какой бы он литературной известностью ни пользовался, есть только проситель, который должен в назначенный для приема час явиться и, если капельдинер решится доложить о нем и его примут,— может кратко и более или менее униженно изложить свою просьбу. А если автор вздумает заговорить о нуждах русского драматического искусства, о положении драматической литературы, о требованиях публики, то по выражению начальнического лица сейчас заметит, что, во-первых, до этого начальству никакого дела нет, а во-вторых,— что длинные разговоры начальству неприятны.

При канцелярском взгляде на театральное искусство состав труппы и пополнение ее перестали заботить начальство, и когда пришло такое время, что кто бы ни играл,— сбор будет полон, обязанностью контроля стало сокращать издержки на труппу. Смерть знаменитых артистов и артисток (как, например, Щепкина, Мартынова, Садовского, Васильевых, Шумского, Живокини, Степанова, Дмитриевского, Косицкой, Колосовой, двух Бороздиных, Васильевой, Линской) для всего общества была большим горем; для контроля, напротив, утрата дорогих знаменитостей представляет не потерю, а выгоду: по техническому выражению, «освобождается большой оклад»,— а сборы все-таки будут, потому что публики много, театр мал, другие зрелища не дозволяются, и публике, кроме театра, деваться некуда. Большой оклад целиком записывался в экономию и составлял уже чистый барыш, или часть его употреблялась на новый ангажемент —подешевле. Вакантные амплуа или вовсе не замещались, или замещались каким-то странным, совершенно необъяснимым образом; например: выбудет комик,— на его место принимают двух ненужных актрис, которые ничего не играют и не могут играть и жалованье (хотя небольшое) получают даром. Что вакантные амплуа подолгу не замещаются,— лучшим примером может служить то, что по драматической труппе, после смерти Полтавцева (в 1867 г.), до сих пор в Москве нет трагика. Это — огромное лишение для публики: потребность трагедии и сильной драмы живет и всегда будет жить в зрителях; драма — душа теат-

ра; тонкости комизма понятны и ценны образованным людям, а для молодой публики нужно другое: ей нужен на сцене глубокий вздох, на весь театр, нужны непритворные теплые слезы, горячие речи, которые лились бы прямо в душу. Черствеющая в мелких житейских нуждах и корыстных расчетах обывательская душа нуждается, чтоб иногда охватывало ее до замирания высокое, благородное чувство, одушевляющее трагика на сцене. А русская историческая драма? Разве она уж совсем не нужна русскому народу в старой русской столице, богатой историческими воспоминаниями? Нельзя не сознаться, что изъятие русской исторической драмы — и драмы вообще — из репертуара единственного столичного театра было очень смелым и решительным поступком со стороны театрального начальства. Торговый люд, со всех сторон сбирающийся в Москву, да и сами московские обыватели имеют полное право желать полюбоваться своим Мининым и его сподвижником кн. Пожарским не только в бронзе, а и на сцене. Страдалец за русскую землю Ляпунов убит и похоронен в Москве; Москва его хорошо помнит, она прежде часто видала его на сцене и опять будет смотреть с удовольствием. Трагедия и историческая драма уничтожены в Москве не потому, что отжили свой век: большинство публики в Москве — люди новые, никогда не видавшие ни трагедии, ни исторической драмы. Драма уничтожена по контрольным соображениям — для уменьшения расхода. Прежде в Москве были два трагика: Леонидов и Полтавцев, и полный состав второстепенных драматических персонажей; Леонидова взяли в Петербург, Полтавцев умер, некоторые из второстепенных актеров тоже умерли, а оставшихся, заслуженных артистов,— Усачева, Черкасова и Турчанинова и очень полезную дублерку, даже на первые роли, — Никифорову — бывший тогда управляющий московскими театрами г. Львов уволил, — из экономии, для сокращения расхода. Составляет ли экономию для театра увольнять полезных актеров, в этом еще можно сомневаться; но несомненно, что это сбережение представляет очень неважную сумму при тех расходах, которые производились для водворения в Москве итальянской оперы тем же г. Львовым, оставившим неслыханный для Москвы дефицит с лишком в 200 тысяч рублей. Остается только удивляться, почему эксперименты сбережений производились именно над русской труппой, при полной разнузданности в баснословных затратах на другие, посторонние русскому искусству предметы.

Не стало трагиков,— перестали являться в литературе и исторические драмы. Написать историческую драму стоит

большого труда, а полистная плата, которую дают журналы, не оплачивает труда, положенного на драму; драма пишется исключительно для сцены, а на сцене ее не дадут, или если и дадут, так она пойдет не особенно успешно, когда вместо трагиков будут играть в ней комики. В этом я убедился, потому что мне приходилось ставить драмы с комиками в главных ролях,— да и не мне одному. Вот как ставились исторические драмы без драматической труппы: роль Минина в пьесе того же имени играл комик Садовский; роль Грозного в «Василисе Мелентьевой» — Самарин, игравший прежде любовников, а теперь поступивший на роли благородных отцов и добродушных стариков. В «Самозванце» роль Дмитрия Самозванца должен был играть Вильде, принятый на роли любовников, но в сущности, по характеру таланта,— резонер; сильную роль Василия Шуйского играл Шумский,— комик на аксессуарные роли, актер очень способный на мелкие штрихи, но без физических средств, слабогрудый, без голоса и лишенный не только жара, но и одушевления. Он же играл роль Грозного и в пьесе гр. Толстого: «Смерть Грозного». А для бояр и воевод, для думы, для служилых людей и представительных посадских, за неимением в труппе вторых актеров приличного роста, занимали и фигурантов из балета, которых мы тоже заставляли разговаривать, и хористов из оперы. Кроме того, и первые актеры играли по нескольку ролей: в «Самозванце» Садовский играл две роли, а Живокини—четыре (!). Может ли укрепить пьесу на репертуаре такое сборное представление,— не говоря уж о том, пристойно ли ставить таким образом русскую историческую пьесу в русской столице, на единственном столичном театре?

Поставленные даже и в таком непривлекательном виде исторические пьесы все-таки очень нравились публике,— особенно две: «Смерть Грозного» и «Василиса Мелентьева»; сколько раз они ни шли,— цена на места в руках барышников постоянно удвоивалась, а иногда и утроивалась. Но в том беда, что давать-то их можно было только при особых благоприятных обстоятельствах: когда бояре и воеводы свободны, т. е. не заняты на Большом театре, не поют в опере или не танцуют в балете.

За разрушением драматической труппы быстро последовало разрушение и комической. Один за другим выбывали наши лучшие актеры: Щепкин, Васильев, Полтавцев, Садовский, Дмитриевский, Степанов, Живокини, Шумский, Никифоров; одна за другой выбывали (и большею частью — в цвете лет) наши лучшие артистки, украшение русской сцены:

Львова-Синецкая, Кавалерова, Косицкая, Колосова, две Бороздины, Васильева; одного за другим провожала Москва своих любимцев на Ваганьково кладбище, — а в театре освобождались крупные оклады и зачислялись в экономию. С сокрушенным сердцем смотрела московская публика, как гибнет образцовая труппа, созданная долговременными усилиями просвещенных знатоков-специалистов, — гибнет высокое наслаждение всех образованных людей, и гибнет безвозвратно, потому что резерва артистических сил — нет. Чтобы, при отсутствии школы, постоянно пополнять и возобновлять труппу, не нарушая преданий, — есть одно только средство: это — принимать очень молодых талантливых артистов из провинции. Чтобы молодой человек учился, чтоб не рознил с другими исполнителями, чтобы он успел с ними ассимилироваться и слиться с труппой, надо уметь провести его постепенно и неторопливо по всей лестнице ролей его амплуа, начиная с самых мелких. Таким образом поддерживается на сцене предание, и из талантливых артистов, не бывших в театральной школе, вырабатываются Щепкины и Садовские. Все дело состоит в уменье заметить проблески таланта в робком молодом дебютанте и в уменье выдержать, обучить его и зажечь в нем священный огонь любви к искусству. Но такое уменье есть принадлежность специалистов, а для чиновников обязательным быть не может, от них и требовать его было бы несправедливо. Напротив, деловые люди, преданные службе, по большей части отличаются положительным отсутствием эстетического вкуса; они не могут отличить робости и неопытности и не решатся принять на свой страх молодого дебютанта, подающего надежды, так как признаков дарования распознать не в состоянии. В подтверждение моих слов из множества примеров я приведу только один. Тем, что мы имеет в Москве такого замечательного артиста, как Музиль, мы обязаны ему самому, а никак не театральному начальству. Он поступил в театр насильно, — он сам определил себя, вопреки желанию театральных начальников. После вполне удачных дебютов, получив отказ в назначении ему содержания, он решился служить даром и три года служил без жалованья, которое ему только тогда было положено, когда он сделался любимцем публики и без него нельзя было обойтись в труппе.

Таким образом, для замещения вакантных первых амплуа не оставалось других средств, кроме приема уже готовых артистов с частных театров. Но известные провинциальные актеры и артисты-любители, поступающие в императорский театр прямо на первые амплуа, не только не заменяют выбыв-

ших, но еще приносят огромный вред, уничтожая предания, нарушая стройность и единство исполнения и внося в труппу неурядицу. Готовый актер на первые амплуа — это такой актер, который уж успел на частных сценах закоренеть в своих недостатках и которому во всю жизнь от них не исправиться, потому что он (по его мнению) кончил учиться. Но вот вопрос: чему он учился на частных и любительских театрах? Он учился дурному чтению и беззастенчивости; он учился играть главные роли по суфлеру, не зная их и не умея ходить по сцене; он учился некрасивым, угловатым и утрированным жестам. Всю эту свою науку он целиком и вносил на сцену императорского театра. Я приведу один из многих примеров из моей сценической практики. В московский Малый театр был принят на роли первых любовников молодой артист из любителей, Погодин. Было ему какое-нибудь испытание или нет, и на каком основании он был принят в труппу, тогда еще образцовую и богатую первоклассными талантами,— мне неизвестно. В это время я ставил свою пьесу «Воспитанницу», в которой одна из главных ролей (избалованного, но изящного барчонка Леонида) была отдана молодому дебютанту. Началась постановка,— и что же оказалось? Четыре репетиции кряду мы учили его только показаться на сцену; к несчастию, при первом появлении ему надо было не просто выйти, а пробежать до половины сцены; я и покойные Садовский и Колосова бегали с ним до усталости,— так и не могли выучить, и в спектакле он своим появлением произвел смех в публике. И это пример не единственный: я могу привести их много. После разрушения прежней труппы, скандал на образцовой сцене перестал быть редкостью. Вот что бывало: заиграет вновь принятый актер серьезную роль,— так не только зрители, а и товарищи его, играющие вместе с ним, смотрят на него, опустив руки, и удивляются,— что́ он такое делает? На наших сценических подмостках, по которым ходили Мочалов, Щепкин, Садовский и великий Мартынов, когда он дарил Москву своим приездом,— нам привелось увидеть таких артистов и артисток, которые и на любительских сценах были далеко не из первого сорта. Мало-помалу, со вторжением неподготовленных или дурно подготовленных артистов, традиция нарушалась, тон исполнения понижался, и, наконец, последовало разложение труппы, исчезли целость, единство и ensemble. Пьесы, написанные прежде для сильных актеров, теперь уж стали не по силам исполнителям; а они бы должны были итти, потому что сняты с репертуара при полных сборах, и публика их требует.

А. Н. Островский

Разрушение образцовой московской труппы не осталось без последствий и для драматической литературы: пьесы, написанные не по средствам актеров, уже успеха иметь не могли. А так как пьесы пишутся для того, чтобы давать их на сцене, то автору, чтобы быть уверенным в успехе, нужно стало умышленно умалять свой талант, стараться попадать в меру способностей артистов, выбирать и сюжеты и характеры помельче. В противном случае, автор, во всю жизнь свою не знавший неуспеха, мог его дождаться. Положение известных драматических писателей стало невыносимо тяжело: им приходилось или расстаться с своим высоким положением в литературе, давая жидкие произведения, по средствам плохих исполнителей, или писать пьесы с прежней силой, не принимая в расчет способности артистов,— и, в таком случае, видеть неуспех своих произведений и постепенно терять свою известность, приобретенную тяжелым и честным трудом. Ставить пьесы на театре, на котором амплуа частию не замещены, а частию замещены дурно,— все равно, что пианисту давать концерт на инструменте, в котором половина струн порвана, а в остальных много фальшивых. Наша публика еще такова, что она недостатков исполнения не отличает от недостатков пьесы и сваливает всегда вину неуспеха на автора. Скажу несколько слов о себе.

Чтобы сценические достоинства моих новых пьес не были загублены бесталанным исполнением и неумелой постановкой, и притом — чтобы иметь некоторое вознаграждение за труд, я не один раз решался не отдавать их на театр, а читать публично в Петербурге и в Москве. О разрешении мне публичных чтений я обращался с просьбами к покойному директору императорских театров С. А. Гедеонову, но он не давал моим прошениям ходу, уверяя меня, что, во-первых, такого разрешения мне министром дано не будет, а во-вторых, что такое прошение только повредит мне, так как будет сочтено за демонстрацию против привилегированных театров...

Но, какова бы ни была труппа,— надо ею управлять. Начальство для того и ставится, чтобы управлять, чтобы в известном ведомстве были подобающие этому ведомству порядок и дисциплина. Для этого начальник должен обладать известными специальными знаниями и быть лицом авторитетным для того ведомства, которым он управляет. Для успешного управления труппой нужно много специальных знаний, которых никакая чиновничья добросовестность заменить не может. Надо уметь определять актерские способности, их характер и размер, чтобы не ошибаться в распределении ролей;

надо следить за успехами молодых артистов и помогать их правильному развитию; а главное,— надо руководить постановкой пьес как внешней, т. е. декоративной, так и исполнением, для чего необходима строгая художественная дисциплина. А дисциплина только тогда достижима, когда управляет делом лицо авторитетное. В московском Музыкальном обществе концертные исполнения достигли высокой степени совершенства, благодаря образцовому, идеальному по своей строгой требовательности администратору Н. Г. Рубинштейну. Без дисциплины сценическое искусство невозможно; оно перестает быть искусством и обращается в шалость, в баловство. Строгая дисциплина необходима везде, где эффект исполнения зависит от совместного единовременного участия нескольких сил. Где нужны порядок, стройность, ensemble, там нужна и дисциплина. Если дирижер оркестра не знает музыки и не умеет махать палочкой,— как бы он ни был строг, оркестр слушаться его не станет. То же и в театральном деле. То, что теперь называется в театре дисциплиной, к искусству никакого отношения не имеет и не только серьезного обсуждения, но даже и разговора не заслуживает; новая дисциплина принадлежит к области «смешного» и должна быть достоянием юмористики. Но так как от нее артистам не до смеху, то приходится говорить и о ней.

Строгое отношение к искусству и стройность исполнения в московском театре не ценились петербургскими артистами. Распущенность узаконилась между ними, небрежность исполнения они стали считать достоинством — непременным, отличительным признаком актера-художника, чем-то высокоартистическим. Фалеев паясничал и ломался в роли Осипа, тогда как весь комизм этого лица — в его серьезности. Максимов в роли Хлестакова, рассказывая, что сапоги ему шьет Поль, поднимал ноги чуть не к носу городничихи. Неразвитые, необразованные, не очень умные, не знакомые ни с одной литературой, не исключая и своей отечественной, петербургские премьеры свысока относились к авторам и пьесам. Самойлов говорил: «Пьесы — это канва, которую мы вышиваем бриллиантами». Он не признавал таланта в московских актерах, хотя и завидовал их громкой известности и желал соперничать с ними, для чего несколько раз приезжал играть в Москву. Над московским исполнением он смеялся: «Там пьесу играют,— точно обедню служат». Эта насмешка есть лучшая похвала московскому исполнению серьезных пьес.

Художественной дисциплиной называется такой порядок в управлении сценой, при котором: 1) для достижения полно-

го эффекта данным драматическим произведением все артистические силы исполнителей сводятся к единству; 2) предоставляется каждому таланту та именно доля участия, какая требуется для того, чтобы произвести цельное впечатление; 3) наблюдается, чтобы каждый артист давал ни больше, ни меньше того, что требуется его ролью по отношению к целому. Дисциплина достигается умелой постановкой, контролем над исполнением и корректурой исполнения. Бывало, публика неистово аплодирует, а артист боится: что еще скажет Верстовский? А теперь — одна только мерка: вызвали, так значит — играл хорошо; а на взгляд человека со вкусом, может быть, за такую игру не вызвать, а выгнать актера-то из театра нужно.

На репетиции ни один умный автор, ни один порядочный начальник репертуара или режиссер не станет учить артистов играть: это глупо. На репетициях артисты примериваются к роли, пробуют тон,— одним словом, прилаживают роль к своим средствам; тут сохрани бог мешать им. Артист может сказать учителю: «Мне за мой талант, за мое уменье играть, жалованье платят; я должен играть, как сам умею; коли ты умеешь лучше,— так играй за меня». А Потехин позволяет себе учить на репетициях — кого же? — Стрепетову! да еще покрикивает на нее. И это называется теперь дисциплиной! Положим, что дисциплина, в смысле субординации, вполне достигнута: артисты кланяются начальнику, режиссерам, ни в чем им не прекословят, без возражения слушают глупости, исходящие от начальства, без раздражения переносят грубости прислуги и пр. Но какая польза от этого искусству?

Один кричит на репетиции на артиста, как на лакея; другой берет заслуженного артиста, прослужившего 35 лет, за ворот... И это совершается безнаказанно, сцена остается поруганной, и ступить на нее нельзя решиться, пока достоинство ее не будет восстановлено, пока на ней не будет той строгой чинности, которая приличествует серьезному государственному учреждению и храму искусства. Дисциплина не есть сама себе цель; дисциплина — только средство, служащее к достижению цели.

Если театр — храм искусства, так ему подобает уважение, и служение в нем должно быть чинное; распущенность всегда и везде неприятна, как всякая неопрятность, как неряшество; но распущенность в служении высокому искусству — уж профанация; она оскорбительна; она показывает в распорядителях малодушное непонимание святости своих обязан-

ностей, или — что еще хуже — легкомысленное отношение к ним. Как это ни грустно, а надо признаться, что наши драматические театры давно забыли о дисциплине и дошли до неряшества. Если большая сложная пьеса ставится с трех-четырех репетиций,— какая ж тут опрятность может быть? У нас пьесы ставятся и репетируются кое-как и пускаются для публики на авось. Я не преувеличиваю значение дисциплины, да и преувеличивать его нельзя: дисциплина есть честное отношение к делу, а в честном излишка быть не может. Надо же, чтоб было для людей что-нибудь строгое, высокое, священное, чего профанировать нельзя. Неурядица, допущенная в общественном учреждении, есть поблажка общей распущенности. У нас и без того, среди богатого и мало развитого общества, есть много личностей, которые считают себя свободными от всяких обязанностей, от всякого чувства долга и для которых жизнь есть не что иное, как веселая шутка. Поддерживать их в этом убеждении не следует.

Неурядица в искусстве досадна и обидна всякому, кто ценит и бережет в себе те отличительные свойства, которые называются человечностью. Неурядица на сцене остается без протеста или производит веселый смех, а не горечь и озлобление, только в неразвитой и мало очеловечившейся толпе. Неурядицу постановки обыкновенно приписывают тому, что в настоящее время нет хороших режиссеров. Да откуда ж им взяться? Режиссеры образуются под руководством таких специалистов, какими были Кокошкин и Верстовский; контрольное управление может создать хороших бухгалтеров, а никак не режиссеров.

При новых порядках от режиссеров не требовалось ни художественных способностей, ни специальных знаний; требовалось только уменье угождать начальству, но угождать так, чтобы со стороны казалось, что режиссер действует самостоятельно и никаких указаний от начальства не имеет. Когда после смерти Воронова место режиссера в Александринском театре осталось вакантным, П. С. Федорову было много хлопот, чтобы заместить эту вакансию. Требовался человек подленький, но смышленый; вот тут-то и беда: между кандидатами были и подленькие люди, но не смышленные; были и смышленые, но не подлые. Оставался Яблочкин. «Вот, кажется, и совсем бы подходящий человек,— да опасно с ним водиться: продаст за грош, потому что он — человек абсолютно, баснословно, невероятно подлый и между товарищами носит прозвание «каторжного». Не найти такого слуги, каким был Светов!..» Вот какие мысли волновали душу П. С. Федо-

рова. И вот, в кабинете П. С. произошла умилительная картина: призывается «каторжный»; упреки в подлости — с одной стороны, раскаяние, слезы и коленопреклонение — с другой; потом — снимание образа со стены и клятва; и опять слезы,— обоюдные,— и, наконец,— объятия. Разумеется, в этих клятвах и заклинаниях не было и помину об искусстве; это, скорее, был заговор против искусства, скрепленный присягой,— нечто вроде благословения мечей в «Гугенотах»...

Когда в Москве публика удесятерилась, а драматический театр умалился наполовину, т. е. из Большого театра был перенесен в Малый, и, таким образом, сборы стали обеспечены — какую пьесу ни дай, театр будет полон, потому что публике деваться больше некуда, —тогда театральное начальство заботу о выборе пьес для сезонного репертуара сложило на артистов, имеющих бенефисы, а само уж только распоряжалось поставленными, давая их чаще или реже, или и вовсе снимая с репертуара. Число бенефисов в Москве до последнего времени все возрастало. Ради экономии театральное начальство, вместо денежной прибавки к жалованью второстепенных и третьестепенных артистов и служащих при театре, стало давать им четвертные бенефисы, т. е. ¼ бенефиса. При таких порядках число бенефисов в Москве зашло за 30; бенефициантами являлись, кроме артистов, помощники режиссера, суфлеры и старший плотник, который хотя и носит название машиниста, но машин никаких не делает,— да они и не требуются в Малом театре. Его обязанность — наблюдать за постановкой и переменой декораций, и по званию и сведениям своим он — тот же плотник; разница только в том, что он вместо армяка носит пальто. Такими ¼ бенефисами экономическая цель достигается: театр берет ¾ сбора, не платит поспектакльной платы артистам и автору и, кроме того, часть расходов вычитает с бенефицианта, так что бенефисный спектакль для театра выгоднее, чем так называемый казенный. Тут — одно только неудобство, на которое Дирекция, к сожалению, не обращает внимания: а именно, такие бенефисы наполняют и без того огромный сезонный репертуар пьесами сомнительного достоинства,— так как предполагать изящный вкус в суфлерах и плотниках нет достаточного основания. Публика ждет от сезона 4-х и 5-ти оригинальных пьес известных авторов; если их дадут столько раз, что все желающие могут пересмотреть их хоть по одному разу,— публика будет очень довольна: она знает, что театр — один, что он очень мал для Москвы и что большего требовать нельзя. Этих 4—5 пьес,

с присоединением репертуарных пьес, т. е. нескольких, особенно нравящихся, из прошлых сезонов, и таких постоянных пьес, как «Ревизор», «Горе от ума» и некоторые Шекспира и Мольера,— было бы очень достаточно для сезона. В зимнем сезоне, за исключением суббот и других дней, в которые представлений не бывает,— не более 150-ти спектакльных вечеров; для каждой оригинальной пьесы, чтобы ее пересмотрели все желающие, надо положить, по крайней мере, 25 представлений (при добросовестной постановке и хорошем исполнении она пройдет и 50 раз); итого — 125 спектаклей; остальные 25 пойдут на репертуарные пьесы; где же поместить еще до 25-ти новых бенефисных переводных пьес, с их 3-мя и 4-мя обязательными повторениями,— пьес, никому не нужных, по большей части не имеющих никакого литературного достоинства и уж положительно — никакого интереса для русской публики,— пьес, навязанных публике? Этот вопрос был бы очень серьезным, если б театральное (репертуарное) начальство признавало за собою хоть какие-нибудь обязанности перед публикой и перед родной драматической литературой. Чтобы поместить эти сто представлений навязанного, ненужного публике репертуара, приходится отнимать место у оригинальных пьес, т. е. отнимать удовольствие у публики и трудовой заработок у бедных русских драматических писателей. Какой человек должен быть на месте начальника репертуара, чтобы производить такую операцию безобидно, т. е. чтоб не обидеть одного драматического писателя больше другого, а обидеть всех поровну? Надо быть всеведущим и почти святым. Приходится отнимать у трудящихся людей их заработки, и надо это сделать так, чтоб не погрешить перед совестью. Надо точно высчитать, сколько отнять у каждого писателя, произведения которого имеют успех и нравятся публике; надо взвесить все: достоинство пьесы, обеспеченность автора, нужды его,— один холостой, другой женатый, у одного мало детей, у другого много... Но ведь людей совершенно беспристрастных почти нет; у всякого есть какая-нибудь слабость, например, друг или друзья, которым невольно сделаешь поблажку: один любит серьезный род, другой — веселый; один любит драму, другой — мелодраму; один — водевиль, другой — испанскую комедию; один совсем не любит русских пьес, другой любит поклоны, и т. д. Таким образом, выгоды, средства к жизни, даже насущный хлеб драматического писателя зависят не от степени его известности, не от его трудов и таланта, а от случайных вкусов и симпатий репертуарных чиновников. Дирекция не обращала внимания на репертуар, совершенно игно-

рировала русских драматических писателей и требовала только полных сборов; а так как сборы были обеспечены (что ни дай, театр будет полон), то репертуарные чиновники свой произвол в назначении репертуара не считали злоупотреблением, а напротив, нисколько не сомневаясь, признавали своим правом. Эмансипировавшись от всяких обязанностей в отношении русской публики и авторов и при полной безнаказанности за свои распоряжения, они очень неумеренно и несвоевременно предлагали публике навязанный репертуар. По воскресным дням и в праздники давались почти исключительно никому не нужные и неинтересные пьесы навязанного, переводного репертуара; учащееся юношество и многие служащие, как, например, приказчики, и все, у кого свободны вечера только праздничные, тщетно просят, обращаясь с словесными просьбами в кассу и письменно — на сцену (воображая, что их письма дойдут до начальства); напрасно публика — и в разговорах при встрече с лицами, принадлежащими к театру, и в прессе — выражает свое негодование на такое злоупотребление... Репертуарное начальство, зная, что московский обыватель кроток и что до крупного скандала еще далеко, продолжает давать часто одну и ту же пошлую и заигранную переводную пьесу несколько праздников кряду. Воскресной публике предлагают, вместо исторической или бытовой пьесы, какую-то «Сельскую школу», переведенную с итальянского, где идет речь о «трех днях в Милане»,— тогда как во всем театре едва ли найдется хоть один человек, который слыхивал о каком-нибудь другом Милане, кроме трактира на Арбате. Репертуарное начальство, благоволя переводчикам или кому-нибудь из переводчиков и считая театр своим, не хочет и знать, что, ставя ненужные пьесы по праздникам, оно дарит переводчикам поспектакльную плату не из своих денег,— что эти деньги принадлежат тому автору, чьи произведения публика желает видеть. Оказывая благоволение какому-нибудь переводчику и ставя его изделия по праздникам, репертуарное начальство никак не хочет понять, что оно обижает публику и делает подарки из чужой собственности. Я не виню репертуарных чиновников: при канцелярском взгляде на искусство самой Дирекции иного поведения от репертуарных чиновников может ожидать только какой-нибудь мечтатель, которому все кажется в розовом свете. Театр считался лавочкой, и потому репертуарные чиновники были не что иное, как приказчики на отчете: как хочешь торгуй, только доставь известную выручку. Монополиста или откупщика нельзя убедить торговать хорошим товаром; он весьма основательно ответит: «ка-

кая мне надобность думать о хорошем товаре, когда у меня всякая дрянь сойдет?» В таком же положении и привилегированный театр: если что ни дай,— театр будет полон, то какая нужда иметь лишние заботы о репертуаре? Если б само театральное начальство не считало театр магазином, если б оно признавало, что театр выстроен не для барышей, а для русского искусства, и должен удовлетворять эстетическим потребностям, то и репертуарные чиновники с меньшим апломбом распоряжались бы чужой собственностью. А при настоящих порядках не редкость, например, такие распоряжения: поставлена моя пьеса; она прошла с огромным успехом; ее дают в другой, в третий раз,— успех все возрастает; в Москве заговорили о новой пьесе; у кассы — толпы народа,— просят записать билет хоть на пятое, хоть на десятое представление. Но ни пятого, ни десятого не будет: репертуарное начальство, как бы испугавшись успеха, после третьего-четвертого представления снимает пьесу: тем дело и кончается. Почему снята пьеса, по каким соображениям,— это тайна Дирекции, которую разгадывать нет ни интереса, ни пользы для автора. Быть может, были другие новые пьесы, которые интереснее? Нет, тогда давался репертуар навязанный, старые пьесы переводные, которые публика смотрит только потому, что ей деться некуда. Как ни бедна у нас поспектакльная плата, но если бы пьеса шла столько раз, сколько ей следует, т. е. пока она дает полные сборы,— автор получил бы хоть далеко не достаточное, но все-таки какое-нибудь вознаграждение, которое давало бы ему возможность существования,— существования очень скромного, но за большим уж мы не гонимся. А поспектакльная плата за три, за четыре представления разве может составлять вознаграждение за труд целого года? Обыкновенно больше одной оригинальной пьесы в год не пишется; при особых благоприятных условиях или под особым гнетом нужды, насилуя свои способности, напишешь их две.

Но оставим вопрос о вознаграждении. В отказе давать на сцене пьесы, имеющие большой успех,— пьесы, которых публика усиленно требует, есть другая сторона, очень обидная для авторов. Нельзя же не позволить нам, авторам, иметь и свою долю самолюбия: мы желаем видеть свои произведения, они делают сборы,— мы угадали вкус публики и знаем ее потребности; наконец, мы хотим видеть успех своих произведений, как нравственное утешение за горечь труда и лишений, на которые мы обрекли себя, посвятив всю свою жизнь и всю свою деятельность драматическому искусству. Во время этно-

графической выставки в Москве, при огромном стечении иногородной публики, преимущественно из купечества, в продолжение пяти месяцев изо всех моих пьес дана была о д н а и то — о д и н р а з. А ведь вся эта многочисленная толпа м о я публика, зрители моих пьес. Иногородное купечество, нахлынувшее в Москву, посмотрев Кремль и исторические достопримечательности Москвы, осмотрев выставку, прежде всего желает видеть на сцене русскую жизнь и русскую историю. Какие же пьесы и давать на этнографической выставке, как не оригинальные пьесы русских писателей, рисующие нравы и обычаи русских людей? Наши бытовые пьесы одной стороной принадлежат к изящной словесности, а другой — к этнографии; так они и третируются в литературе. Общество любителей естествоведения избрало меня, за мои пьесы, своим членом по отделу этнографии. Трудно понять, почему московская Дирекция не пожелала удовлетворить требованиям такой многочисленной публики и давать русские пьесы хоть раз или два в неделю. Дирекция почему-то не пожелала поставить во время выставки написанной мною, по ее же поручению, пьесы к дню 200-летнего юбилея Петра Великого, хотя пьеса моя не представляла никаких трудностей для постановки и почти не требовала издержек. А кому ж было и почтить день рождения Петра Великого, как не императорскому театру: в этот день был объявлен указ царя Алексея Михайловича об открытии первого театра в России, что и составляло сюжет моей пьесы. Ведь была же эта пьеса дана после, зимой, когда она утратила уже почти весь интерес, и торжественный финал ее, приноровленный к 29 июня, уже потерял значение.

Привилегированный театр, пользуясь монополией и не допуская никаких других театров в столице, тем самым берет на себя обязанность служить посредником между отечественными драматургами и публикой; а наш театр служит не посредником, а преградой между писателями и публикой; он забивает свой репертуар ненужными и неинтересными пьесами и навязывает их публике насильно. Театр и без того очень мал для публики, да еще и один на всю Москву,— и на этом-то маленьком театре еще и места нет для русского репертуара; и публика лишается удовлетворения своих законных требований, и авторы лишаются не только вознаграждения за свои труды, но даже и средств существования.

Дирекция, обеспеченная в сборах, стала считать приличную постановку драматических пьес лишним расходом: к а к п ь е с у н и п о с т а в ь, — с б о р ы б у д у т.

Мы, авторы, уж давно не знаем удовольствия видеть свои пьесы поставленными не только с новой обстановкой, но и сколько-нибудь прилично. В настоящее время во всех искусствах господствует направление правдивое,— и писатели, и художники стараются подойти как можно ближе к правде; в драматическом искусстве, при внутренней правде, для полной иллюзии требуется и внешняя правда, особенно — в бытовых пьесах. Талантливая пьеса, изображающая жизнь правдиво, сама собой, без авторских поклонов, требует и постановки, близкой к жизненной правде. А нам, обыкновенно, при постановке новой пьесы очень любезно предлагают на выбор 5 или 6 декораций, которые публика видит ежедневно в продолжение многих сезонов и которые истрепались и пригляделись до того, что уже всем надоели. Это тем более обидно для авторов, что самые расходы, которые требуются на бытовой репертуар, очень незначительны; если на известную пьесу, которая надолго, а может быть, и навсегда останется в репертуаре, издержать 100—200 рублей, так и автор будет очень благодарен, и публика останется очень довольна. Театральная Дирекция на постановку балетов и опер денег не жалеет; ежегодно приходится слышать о 30-ти или 40-тысячных расходах на новый балет (который в Москве больше двух-трех сборов не делает), о больших затратах на оперу; но при этом всегда добавляется, что ввиду больших издержек никаких расходов на драматическую труппу разрешать не дозволяется. Если же случается и на нашем Малом театре видеть новые костюмы и декорации, то такое счастье как-то случайно почти всегда выпадает на долю переводных пьес; нам же, авторам оригинальных произведений, если удастся выхлопотать какую-нибудь незначительную пристановку (praticable) или поправку старой декорации, так это считается большим завоеванием...

Грех сказать, чтоб уж совсем не разрешали расходов на русские пьесы; случается, что иногда и разрешают; но самый процесс разрешения очень оскорбителен: разрешат расход на постановку не потому, что того требуют пьеса и достоинство императорского театра, а из снисхождения к автору; и это снисхождение выражается так недвусмысленно, что в другой раз просить грошовой постановки уж не пойдешь.

А иногда бывает и так, что не разрешают ничего, ни копейки; тогда уж приходится махнуть рукой и пьесы свои отдавать на произвол режиссеров,— пусть ставят, как хотят. Вот что случилось со мной не очень давно: ставил я свою 39-ю ориги-

нальную пьесу — «Правда хорошо, а счастье лучше». Потребовалась пратикабельная садовая беседка, без которой нельзя было обойтись, так как в ней происходило действие 2-го акта; по смете, расход оказался в 45 рублей,— и мне в этом расходе было отказано. Бенефициант принял расход на свой счет. Пьеса прошла с успехом; когда она поступила в репертуар и была уже сыграна несколько раз с этой беседкой, которая уж была внесена в инвентарь Малого театра,— бенефициант попросил, чтоб расход на беседку был ему возвращен; в этой просьбе ему было тоже отказано, и еще был сделан выговор за то, что он осмелился произвесть расход, который не был разрешен. Что ж было делать бенефицианту? Снять пьесу, которая уж была объявлена, и остаться без бенефиса? Что хотела выразить Дирекция, отказывая в 45 рублях необходимого расхода? Неужели — нежелание поставить на сцену оригинальную пьесу известного автора, написавшего их 40, т. е. целый русский театр, и давшего императорским театрам более 2-х миллионов сбора?

Одного этого прискорбного случая, мне кажется, довольно для того, чтобы показать, что приходится терпеть бедным русским писателям при постановке их пьес. Я Дирекцию не виню: при монополии и при чиновничьем взгляде на искусство такие порядки очень естественны. Авторы в кабале у театра; им платят по таксе известное маленькое вознаграждение, установленное назад тому 55 лет,— и более они разговаривать не смеют; начальство нисколько не обязано знать ни их самих, ни их заслуг; перед ним все равны, все — просители, которые имеют одно только право: кланяться и изредка рассчитывать на милость и снисхождение. Везде, где авторы свободно пользуются своим правом драматической собственности, они, при отдаче на театр своих пьес, ставят первым условием приличную постановку их. Отказать автору в этом праве есть несправедливость вопиющая.

Только монополия, закабалившая и закрепостившая авторов, заставляет их подчиняться «Положению о вознаграждении», утвержденному 13 ноября 1827 года. Можно ли найти такого рабочего, который согласился бы в 1881 году работать по таксе 1827 года? Только одни драматические писатели вынуждены необходимостью брать всякую цену, какую им предложат за их труды. Всякий человек, честно и с знанием дела трудившийся в продолжение 30—35 лет, непременно обеспечивает себе отдых и некоторое довольство под старость; а русский драматический писатель и после 35 лет прилежного труда остается с тем, с чем он начал, т. е. ни с чем. Написав до

50 пьес, создав целый народный театр, русский писатель опочить на лаврах не может: он должен продолжать работать без отдыха и без устали; сегодня окончив одну пьесу, он завтра же должен заботиться о другой, чтоб не застала нужда врасплох, чтоб средства для существования не прерывались. Везде драматическое искусство считается высшим искусством, везде участь талантливого драматического писателя завидна; а у нас известный драматический писатель, с успехом трудившийся всю жизнь, должен чувствовать только позднее и бесплодное раскаяние в том, что в молодости слепо поверил своему призванию и пренебрег другими, более выгодными занятиями,— и выносить укоры совести за то, что бросил детей в жертву нищете...

Я как русский готов жертвовать для отечества всем, чем могу; но нам неизвестно, чем оправдывается экспроприация всего трудового состояния у драматических писателей, ради каких государственных соображений такое жестокое попрание собственности? Я тружусь всю жизнь; давно уже нет ни одного дня в году, чтобы мои пьесы не шли на нескольких театрах в России; тридцать пять лет в истории русской драматической литературы назовется моим именем; я учусь до сих пор и работаю честно,— и едва имею средства для приличной жизни и должен умереть как тунеядец или расточитель, не оставив детям почти ничего на продолжение их воспитания... Надо сознаться, что в России авторская собственность не существует, что монополия обращает в злую иронию статью закона, который право распространения признает за творцом художественного произведения.

Главными, если не единственными, причинами бедности нашей драматической литературы нужно признать: монополию, унизительное положение писателей в отношении к привилегированным театрам и недостаточность вознаграждения за авторский труд. Разбор «Положения о вознаграждении» будет представлен мною в особой записке, а теперь пока ограничусь несколькими замечаниями.

Во Франции драматический писатель за комедию в прозе (4—5 актов), кроме разных льгот и выгод, получает от 10 до 12% с полного сбора; в Италии — тоже 10%, а со столичных театров, пользующихся правительственной субсидией, эта плата (по законоположению об авторских правах, 1862 г.), può essere elevata, con decreto reale, al 12 e 15 per cento. А русский писатель за такую же пьесу получает $^1/_{15}$ часть с $^2/_3$ сбора, т. е. менее 4½% (§§ 3 и 8 Положения). При таком возна-

граждении за труд нельзя ожидать процветания драматического искусства.

В §§ 3, 4, 5, 7 и 8 положена поспектакльная плата за переводы «отличных иностранных пиес»; а императорские театры в настоящее время выдают поспектакльную плату за переводы всяких, не только не «отличных», но и совсем ненужных пьес, навязанных публике бенефициантами. Чтоб написать оригинальное драматическое произведение, нужны, во-первых, талант, который дается не всякому; во-вторых, прилежное изучение иностранных литератур; в-третьих, нужна опытность, без которой знание сцены и сценических эффектов невозможно. А для переводов нужно только знание французского языка; кто ж нынче из образованных людей этим знанием не обладает? Переводы же драматических произведений ничем не отличаются от всяких других переводов, и потому, кроме обыкновенного гонорария за подобный труд, ни на какое другое вознаграждение претендовать не могут. Давать поспектакльную плату за переводы французских мелодрам значит — разбрасывать даром деньги, нужные для поддержки отечественной литературы. В 1827 году в репертуаре императорских театров было еще мало классических, образцовых произведений иностранных литератур (они-то и названы в Положении «отличными»); хороших переводчиков тоже было очень немного; поэтому за хорошие переводы хороших произведений и была назначена высокая плата. И теперь нужно оставить поспектакльную плату (соразмерную труду) за переводы классических пьес,— но только за хорошие, имеющие несомненные литературные достоинства; а за что же платить большую постоянную плату за плохие переводы мелодрам и комедий, которые и в Париже-то не живут более одного сезона? Чтобы перевести французскую мелодраму или комедию, требуется ровно столько же времени, сколько нужно его для того, чтобы прочесть пьесу, да и труда ровно столько же. Кто же из образованных людей, раскрыв французскую заурядную пьесу, не продиктует ее прямо переписчику,— только бы тот успевал писать? Н. В. Гербель, когда издавал полное собрание сочинений Шекспира, платил лучшим переводчикам и известным русским писателям по 100 рублей за перевод пятиактной драмы в стихах; то же брали и за переводы произведений Шиллера и Гете; а переводчик «Испанского дворянина» («Don César de Bazan») получил с императорских театров несколько тысяч за такой перевод, который любой студент сделал бы не хуже за 50 рублей. Любопытно исчислить, сколько тысяч поспектакльной платой получил с императорских театров пере-

водчик «Орфея в аду» и «Прекрасной Елены» за свои плохие переводы; но уж наверное можно сказать, что он получил вдвое против того, что получили Грибоедов и Гоголь за «Горе от ума» и «Ревизора». Прежде императорские театры имели своих переводчиков, которые и переводили пьесы за единовременную плату; в Петербурге — Григорьев и Каратыгин, а в Москве — Ленский и режиссеры Акимов и Соловьев; и дешевые переводы их были несравненно лучше теперешних: они отличались и хорошим языком, и метким остроумием. А теперь Дирекция за пошлые переводы пошлых произведений, навязываемые ей бенефициантами, платит цену большую, чем за лучшие переводы классических произведений. Щедрая плата за переводы развела огромное количество переводчиков: в Обществе русских драматических писателей числится их членами более двухсот. И все эти двести переводчиков, не платя ни копейки за французский ум, который дает смысл и интерес их изделиям, без стыда пользуются поспектакльной платой так обильно, что писателям оригинальных пьес достается ее очень немного. Между ними явились даже знаменитости, которые почему-то пользуются особой репутацией, хотя ни одного их труда нельзя показать публике в печати,— так они пошлы и бессодержательны. Они-то преимущественно и наполняют репертуар, поставляя пьесы бенефициантам. Постоянно обращаясь, почти живя в театре, они умеют снискивать расположение начальства и пользуются некоторыми привилегиями: так, например, им чаще других разрешаются новые, а иногда — и роскошные постановки, в чем авторам оригинальных пьес по большей части отказывается. Дело свое эти привилегированные переводчики делают очень просто: не руководствуясь никаким выбором, берут первую попавшуюся под руки пьесу, переводят ее и ставят. При хорошей постановке она пройдет десятки раз: скоро ли вся Москва пересмотрит новые костюмы и декорации! А если давать ее по праздникам, то она пойдет с полным сбором столько, сколько угодно Дирекции. Теперь переводчики еще несколько упростили свое производство: они уж не дают себе труда переводить с французского, а переводят с русского на русский, т. е. берут старый перевод, изменяют название,— и является новая пьеса: был «Управитель» (перевод «Le roman d'un jeune homme pauvre»),— явилась пьеса «Жизнь пережить — не поле перейти»; была «Княжна Маня», была «Матушкина дочка», — недавно в афишах появилось: в 1-й раз дана будет пьеса (такого-то) «Домовой шалит»...

В императорских театрах по бюджету полагается извест-

ная сумма на вознаграждение авторов; эта сумма распределяется очень неравномерно: гораздо больше из нее получают даром переводчики, чем авторы за свои оригинальные труды. Вот пример: в прошедшем году, 10 октября, я получил с московского театра поспектакльных денег 83 рубля; а переводчики получают по 600 рублей в месяц. Желательно, чтоб деньги русского театра оказывали хоть какую-нибудь помощь отечественным драматургам, а не были бы кассой для богатого пенсиона привилегированных переводчиков.

Несовременность «Положения» и противоречия его с общими законами давно сознаны обществом и, наконец, обратили внимание правительства. Высочайшим повелением 13 ноября 1871 года предоставлено министру императорского двора, «впредь до издания новых законов о драматической собственности, делать в Положении 1827 года, сообразно современным потребностям, всякие изменения и дополнения».

Прождав напрасно пять лет каких-либо изменений в «Положении», русские драматические писатели обратились к г. министру императорского двора с покорнейшей просьбой об увеличении, сообразно современным потребностям, авторского гонорара. На это прошение последовал категорический отказ. Спустя несколько времени один из переводчиков обратился в министерство двора с прошением об увеличении ему вознаграждения за его переделки с иностранных языков до размера вознаграждения, выдаваемого за пьесы оригинальные; просьба его была удовлетворена. Таким образом, по распоряжению министерства двора, высочайшая милость, миновав оригинальных писателей, осчастливила переводчика. Вследствие такой меры на русской сцене щедро оплачивается и поощряется открытый плагиат, а оригинальное родное искусство угнетено и оскорблено. Это распоряжение такого рода, что лучше сразу признать его непонятным и перестать об нем думать. Ничто так не вредит театру, ничто так не охлаждает публику, как навязанный репертуар. Едва ли распорядители театра понимают, сколько они вреда делают театру ради своих себялюбивых или корыстных целей.

Императорский театр должен держать знамя искусства высоко, не итти за модными направлениями, не подчиняться указаниям обезьянствующей критики. Он должен стоять указующим маяком во время шатания вкуса.

Только тогда заведется порядок в императорском театре, когда репертуарные чиновники будут подлежать ответственности за нарушение своих обязанностей по отношению к

публике, когда эти нарушения не будут считаться мелочью и когда не будут смотреть на них сквозь пальцы. Репертуар должен быть твердо намечен, и уклонений от него, по пристрастию или произволу, допускать не должно: за них нужно взыскивать, как за нарушение служебных обязанностей. Приведу пример. В конце прошлого сезона, к масленице, осталось три пьесы, на которые ломилась публика: «Медея», «Без вины виноватые» и «Орлеанская дева»; с прибавлением двух-трех праздничных пьес они и должны были составлять масленичный репертуар: тут уж никаких возражений быть не может. Масленичный репертуар — дело важное для Москвы: на масленице театр делается всенародным; в это время обычная публика и вообще образованные классы общества в театр не ходят; он уступается тому громадному большинству обывателей, которые бывают в театре один-два раза в год. Это — будущая публика; с ней надо обращаться умеючи; надо, чтоб она чтила театр, чтоб она видела в театре большую нравственно-художественную силу. Эта публика не может понимать художественных тонкостей, но глубоко и верно чувствует (едва ли не лучше образованной публики) правдивость исполнения; потому нравственная пьеса, правдиво разыгранная, и будет для нее нравственно-художественной силой.

Как сказано выше, к масленице прошлого сезона оставалось три сильных пьесы. И вдруг — начальник репертуара назначает на первое воскресенье в вечерний спектакль «Надю Муранову». Пьеса не шла целый год, за Самарина нужно было передать роль и, следовательно, снова репетировать эту пошлую, глупую и совсем ненужную пьесу, мучить уставших в сезон артистов, которым предстоит целую неделю играть ежедневно утром и вечером, т. е. почти не выходить из театра. Зачем давать эту пьесу? Кому она нужна? Зачем мучить артистов? На эти вопросы распорядитель репертуара, с полной уверенностью в своей правоте, отвечает: «Нельзя же и Крылова пьесу не дать на масленице: мы не успели дать пьесу, которую он написал вместе с директором». И этот резон кажется ему совершенно достаточным; да на него и претендовать нельзя, потому что он не знает ничего и никогда не слыхал ничего о своих обязанностях по отношению к публике. Он не знает, что на масленице императорский театр принадлежит не ему, а тем почтенным субъектам, которые населяют Таганку, Рогожскую, Замоскворечье и т. д.,— которые только один раз в год и бывают в театре «с фамилией»; он не знает, что в это время в бельэтажах сидят женщины, покрытые пла-

точками; что на масленице и небогатый торговец не пожалеет никаких денег, чтобы усладить и просветить себя спектаклем; что этому Трифону Парамонычу никакого дела нет ни до Крылова, ни до директора, что ему нужен понятный русский спектакль, чтоб его за сердце хватало, чтоб он помнил, что видел. А как ему отнестись к этой Наде? Что это за Надя? Эту Надю и образованный, и умный человек не разберет: сочувствовать ли ей надо, высечь ли ее следует,— понять никак невозможно; и для развитого человека эта Надя — ума помрачение, а для купца — и подавно. И происходит в публике неудовольствие на императорский театр,— что даром деньги потрачены; в кофейной и при выходе слышатся злые сарказмы и брань. Надо, чтоб публика уважала императорский театр, чтоб он стоял в ее мнении высоко, чтоб она доверяла ему, а не бранила и не смеялась над ним.

При отсутствии внутреннего художественного интереса публика привлекается или: 1) внешним интересом,— чудесным, с декорационными фокусами, или 2) чувственным раздражением, или 3) тенденциозностью. Но только искусство дает полное наслаждение, удовлетворяющее, успокаивающее; все другие приманки только раздражают и заставляют желать большего. После путешествия вокруг света публика запросит путешествия на луну; после локомотива — огромную пушку; после живых лошадей — живых слонов или страусов. И кончаются эти удовольствия обыкновенно в публике — пресыщением, а в театре — банкротством. А хуже всего то, что публика перестает доверять искусству, начинает сомневаться в его значении, не понимая того, что ей давали не искусство, а пустую забаву. Приманка посредством раздражения чувственности тоже не прочна. Все раздражающее, все наркотическое перестает действовать, если не усиливать постепенно приемов; а в раздражении чувственности далеко итти нельзя: прогрессу в этом роде искусства положены пределы в Своде законов Российской империи, в статьях «О непотребстве».

Тенденциозные пьесы некоторыми критиками по недоразумению (или, лучше сказать, по недостатку разумения, по недомыслию) называются культурными; но они не культурны уж потому, что при отсутствии в них жизни и живых образов не производят никакого впечатления и оставляют публику равнодушной. Культурно то, что сильно действует и оставляет в душе глубокие следы; художественные произведения вместе с тем и культурны. Они своими правдивыми и сильно поставленными характерами и типами дают первые правильные от-

влечения и обобщения. Под влиянием искусства неразвитая толпа начинает впервые разбираться в жизни, которая давила ее слабый, неспособный к классификации ум кажущимся разнообразием. Она начинает обобщать явления и характеры, подводить их под определение, под одну кличку. Это — первые отвлечения, первая степень культуры мозга, проявлявшего себя дотоле в низменной, мало человеческой форме сметки, смекалки, и в более или менее верных, но всегда себялюбивых, житейских и коммерческих расчетах.

Некоторые критики называют тенденциозные пьесы честными; и это неверно. Они не честны, потому что не дают того, что́ обещают,— художественного наслаждения, т. е. того, за чем люди ходят в театр. Но, вместо наслаждения, они приносят пользу, дают хорошую мысль? И всякое художественное произведение дает мысль — и не одну, а целую перспективу мыслей, от которых не отделаешься. Голые тенденции и прописные истины недолго удерживаются в уме: они там не закреплены чувством. Сказать умное, честное слово не мудрено: их так много сказано и написано; но чтоб истины действовали, убеждали, умудряли,— надо, чтоб они прошли прежде через души, через умы высшего сорта, т. е.— творческие, художнические. Иметь хорошие мысли может всякий, а владеть умами и сердцами дано только избранным. Это, конечно, досадно, но уж нечего делать. В недавнем походе, поднятом против искусства, эта досада была едва ли не главной причиной.

Привилегированные театры, давя и уничтожая другие сцены, должны были, по крайней мере, для поддержания своего собственного существования беречь свои школы, чтоб не обращаться потом за помощью к контрабандным любительским сценам. Много вреда русскому драматическому искусству сделала монополия, но уничтожением школ нанесла такой удар, от которого ему не оправиться в десятки лет, при самых энергических усилиях. Драматическая школа или консерватория становится существенной необходимостью, делом государственной важности.

Потом прежде всего нужен в Москве р у с с к и й т е а т р. Императорский Малый театр давно перестал быть русским; в центре земли русской он стал каким-то международным театром. Причины этому следующие:

Во-первых, в нем 32 бенефиса в год; значит, в нем нет определенного репертуара; репертуар отдан на произвол бенефициантов. А так как 32-х оригинальных пьес найти нельзя,

то в нем ставится более ¾ пьес переводных, над выбором которых нет никакого контроля.

Во-вторых, в Малом театре нет труппы для драм и трагедий; он около 20-ти лет существует без трагика; второстепенные лица драматической труппы или уволены, или вымерли. Значит, в нем нельзя ставить русских исторических драм, которые должны составлять основу русского театра.

В-третьих, в нем нет и бытовой труппы: она вымерла, а некомпетентное начальство не умело во-время принять мер для ее возобновления.

Необходим хотя бы один такой общий большой театр, где бы искусство держалось постоянно на своей высоте. Если такой театр будет поставлен правильно и поддержан некоторое время,— он будет единственным народным театром и будет действительно храмом искусства, каким был когда-то московский Большой театр. Надо выстроить такой храм: драматическое искусство этого заслуживает и давно ждет. Другие виды искусства пользуются поощрением и высоким покровительством, имеют академии, музеи, выставки, консерватории, школы, а бедное русское драматическое искусство не имеет даже пристанища. Заслуживает ли это искусство такой холодности? Нет; оно имеет громадную цивилизующую силу, оно везде считается одним из главных умственных интересов общества, оно оказывает могучее влияние на нравы и народное самосознание. Нельзя это искусство совершенно бросить на жертву спекуляции. Оно уж было в руках спекуляции, т. е. контрольного управления,— и что из того вышло? Ему нужно оправиться, нужно поддержать его. Спекуляция ему храма не выстроит и не будет служить ему с благоговением. Выстроить этот храм должно правительство или компания богатых патриотов, которые не нуждаются в большой наживе. Приличнее бы всего его выстроить городу, т. е. Думе, но у московской Думы денег нет. Управлять таким театром должны не барышники, а авторитетные специалисты,— не из-за почестей или выгод, а из патриотического желания видеть процветание драматического искусства в своем отечестве. На первых порах театр этот больших барышей не даст; он будет понемногу, но прочно завоевывать себе публику; его надо поддержать, пока он исподволь, строгой школой подготовит труппу и установит избранный сильный художественный репертуар. Тогда уж никакое соперничество ему не страшно: он сделается единственным театром вечным, а все другие частные театры временные; под влиянием того или другого направления, иду-

щего из Парижа, частные театры будут то возвышаться, то падать, то богатеть, то беднеть,— а он будет стоять незыблемо и будет всегдашней школой для русских артистов и народных писателей и истинной отрадой для простой, свежей русской публики...[1]

Национальный театр, помимо даже репертуара, т. е. само здание, возбуждает уже народный патриотизм. Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык,— значительный и незначительный, самостоятельный и несамостоятельный. Сколько радости, сколько гордости было у чехов при открытии национального театра и сколько горя, когда он сгорел!

Чтоб дело искусства в таком театре было поставлено прочно и шло хорошо, нужно завести и утвердить образцовый, строго избранный репертуар. Написать репертуар на бумаге очень легко, но удержать его на сцене, т. е. поставить пьесы этого репертуара так, чтобы публика их смотрела с удовольствием,— дело очень трудное. Для этого необходима хорошо подготовленная труппа и строгая художественная дисциплина. Только при хорошей труппе и при художественной дисциплине репертуар может быть устойчив; при дурно составленной труппе, при плохом исполнении публика смотрит только содержание пьесы.

Дать театру полный, искусно подобранный состав талантливых актеров может только специалист драматического дела, человек, обладающий специальными знаниями и тонким вкусом; только такой человек может завести и дисциплину: артисты, кроме сильного авторитета, никому не подчинятся. Спекулянты — не авторитеты, и художественного исполнения у них быть не может; они поневоле должны будут прибегать к приманкам, чтоб завлечь публику. Они, для показу, составят образцовый репертуар, но выдержать его не сумеют; у них зрителей не будет, и они будут плакаться перед начальством и просить себе разных льгот (как было в Москве с Общедоступным театром) — и кончат тем, что потащат на сцену живых слонов.

---

[1] Далее текст совпадает с «Запиской о положении драматического искусства в России в настоящее время» со слов: «Без образцового театра искусство достанется на поругание спекуляции» и кончая словами: «если принять в расчет свежесть чувства и серьезный...» далее текст был оборван переписчиком.

Образцовый театр с своим здоровым, русским репертуаром был бы образцом для провинциальных театров. Публика провинциальная по развитию ниже столичной; для нее пьесы русского театра будут доступнее, а следовательно,— и полезнее. Потребности Петербурга в русском театре будет удовлетворять Александринский театр, когда он очистит свой репертуар от ненужных переводных пошлостей,— что и ожидается вскоре, с отменою бенефисной системы. В Москве Малый императорский театр никак не может заменить русского театра (в настоящем значении этого слова), потому что в нем совсем нет места для публики, нуждающейся в русском репертуаре; он всегда будет наполняться богатой буржуазией, гоняющейся за современностью и желающей искусства модного.

Русский образцовый театр надо вначале поддержать и дать ему окрепнуть; тогда уж никакая конкуренция ему не будет страшна: русский человек не променяет его ни на какие приманки. Такой театр необходим: его ждет Москва, его ждет русское искусство, его ждут авторы; нищенское и унизительное положение русской оригинальной драмы должно кончиться. У нас есть русская школа живописи, есть русская музыка, но нет русского театра, нет русской школы драматического искусства; это оскорбляет наше патриотическое чувство. Мы не хотим умалять своего таланта и писать пошлости для публики Малого театра,— мы хотим писать для всего народа. Требования Малого театра узки, мелки; они нас давят, они кладут оковы на наши способности...

[1881—1884]

ЗАПИСКА ПО ПОВОДУ ПРОЕКТА «ПРАВИЛ О ПРЕМИЯХ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ ЗА ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ»

Разобрав проект «Правил о премиях», в частности, по пунктам, я нахожу необходимым высказаться со всею откровенностью вообще об этой мере. Прежде всего является вопрос: ясна ли для Дирекции императорских театров цель, с которою она назначает премии за пьесы, и существуют ли действительно причины, настоятельно вызывающие такую меру? Это имеет весьма большую важность для нас, драматических писателей; от разъяснения этих вопросов много зависит судь-

ба драматической литературы и вообще сценического дела в России. Если Дирекция желает только поощрить талантливых писателей, утешить их за многолетние невзгоды, за прежние их труды, так бедно оплаченные, за то унизительное положение, в которое был поставлен русский театр вместе с авторами во время Кистеровского управления; если намерения Дирекции искренни, и она не обманывается призрачными целями,— то к ее стараниям об учреждении премий нельзя отнестись иначе, как с сочувствием и благодарностью. Но это лестное предположение оснований не имеет. В настоящее время мы видим Дирекцию в борьбе с равнодушием публики; с одной стороны, Министерство императорского двора не жалеет громадных издержек для поднятия русской сцены, а с другой — равнодушие публики к русскому театру не уменьшается; подобные моменты едва ли удобны для бескорыстных, идеальных стремлений и для новых затрат, не приносящих прямой выгоды.

Думать, что Дирекция императорских театров боится соперничества частных театров и обещанием премий желает упрочить за собой пьесы лучших писателей,— тоже нельзя: и без премий все лучшие пьесы поступают в пользование императорских театров, и поступать им больше некуда, особенно в Петербурге, где частных сцен, кроме полнейшего безобразия клубского, и нет совсем.

В проекте правил о премиях сказано: «Премии учреждаются с целию улучшения репертуара». Улучшение репертуара — дело хорошее; но чтобы платить за него лишние деньги, надо, чтоб этим улучшением что-нибудь достигалось, чтоб от него ожидались какие-нибудь реальные результаты, т. е. вещественная выгода. Поэтому с уверенностью можно сказать, что Дирекция ставит причиною охлаждения публики к театру бедность репертуара и думает посредством обогащения его сильными и художественными произведениями увеличить интерес своих спектаклей и привлечь внимание публики. Вот эту-то иллюзию я и считаю своим долгом разрушить.

Когда театры не жалеют выдавать даже очень большие премии? Тогда, когда их отлично сформированные труппы богаты талантливыми артистами, и они только жаждут сильного художественного произведения, чтобы решительно завладеть вниманием публики. В таком ли положении находятся теперь императорские театры? Нет. Допустим, что учреждение премий вызовет близкие к совершенству художественные произведения; что же Дирекция будет с ними делать, как она вос-

пользуется ими, чтобы они послужили привлечением публики к театру? На это — один ответ: Дирекция воспользоваться художественным произведением для привлечения публики не может, потому что для постановки такого произведения не только художественно, но и просто прилично, средств в настоящее время не имеет.

Единство труппы

Труппа, чтобы разыграть изящное драматическое произведение сообразно его художественному достоинству, т. е. чтобы докончить, воплотить данные автором характеры и положения, возвратить опять в жизнь извлеченные автором из жизни идеалы, должна быть, прежде всего, слажена, сплочена, однородна. Это — азбучная истина, ее и доказывать нечего. Оркестр тогда хорош, когда музыканты сыгрались, когда все играют, как один человек; певчие тогда хороши, когда спелись; наконец, даже тройка только тогда хороша, когда съезжена. Слаженная труппа, при всем разнообразии талантов, ее составляющих, представляет одно целое: у всех артистов ее один прием, пошиб, — нечто общее, что называется преданием (традицией), школой. Со временем это общее делается таким крепким фоном, такой прочной закваской, что всякий новый талант, входящий в труппу, не теряя своей оригинальности, ассимилируется с труппой, поглощается ею и придает ей новую силу, нисколько не розня. Но таким образом труппы слаживаются не вдруг: нужны десятки лет, чтоб дойти до однородности, чтоб образовалась традиция. Каковы бы ни были традиции по своему качеству,— пусть они и не вполне художественны, пусть в них входит своя доля условного и искусственного,— они всегда делают труппу сильной; при традициях труппа — стройный инструмент, на котором можно разыгрывать что угодно; есть хорошие пьесы, так и успех обеспечен. Но если, вследствие особых благоприятных обстоятельств, традиции хороши, правильны, не имеют в себе ничего условного, чисто художественны,— тогда труппа является инструментом совершенным, о каком только могут мечтать драматические писатели, каких бы они талантов, стран и веков ни были.

Московская труппа

К такому совершенству была близка труппа московского Малого театра в 40-х, 50-х и 60-х годах. Театральная школа, художественная дисциплина и строгий, постоянный контроль над исполнением были основой того блестящего художественного ансамбля, которым дивила публику при испол-

нении серьезных пьес московская драматическая труппа. Школа поставляла молодых артистов уж совсем готовыми для сцены; изолированность труппы, т. е. недоступность сценических подмосток для бесталанных любителей и смелых самоучек, способствовала артистам сливаться в однородное целое. Прежде артист, по выходе из школы удачно дебютировавший, уже считал свою карьеру сделанной: он был уверен, что только смерть или окончательная потеря сил разлучат его с театром. Артист вступал в службу на жалованье, какое ему положат, и не роптал: он знал, что прибавки, награды и бенефисы зависят от его успехов; он знал, что его будущность в его руках, что у него впереди и почет, и достаточные средства для жизни, и, главное,— пенсия, т. е. полное обеспечение. Все артисты, сколько я их помню, говорили с большим чувством, многие даже со слезами, о том, какое значение в их службе имела пенсия, как они ждали обетованного дня, когда ее выслужат, как они старались совершенствоваться, чтобы получить к концу службы высший оклад, который и обращался в пенсию. Каждый артист считал театр своим домом и чувствовал, что он с театром составляет одно целое, что он — необходимая, неотъемлемая часть театра; а вся труппа составляла одну семью, гордую своим привилегированным положением, гордую сознанием, что они — единственные художники, настоящие мастера своего дела. Это было особое сословие, особый цех, состоявший из ученых и экзаменованных мастеров своего дела; одним словом, это были артисты, а не люди, не имеющие определенных занятий или сбившиеся с пути, которым, кроме театра, деться некуда и которые составляют большинство артистов в провинциях и целыми толпами делают оттуда набеги на столицы и императорские сцены.

Настоящее состояние трупп императорских театров

Теперь в театр актеры сходятся, как чужие; ни один из них не считает себя в театре — дома. Театр стал какой-то гостиницей, где одни уезжают, другие приезжают. Репертуарное начальство, постоянно приглашая и увольняя провинциальных актеров, как будто хочет перебрать их всех до одного, чтобы фактически убедиться, что они негодны для императорского театра, но эта истина ясна и без опытов, делающих императорскую сцену каким-то толкучим рынком. Пора бросить эту погоню за провинциальными актерами! Сколько ни принимай неумелых актеров,— из них труппы цельной, слаженной все-таки не соберешь. Контракты заключаются на год; артисты, точно поденщики, ничем не свя-

заны с театром. И притом превратное понятие репертуарного начальства о сценической дисциплине не дает артистам необходимой для серьезного занятия делом уверенности в прочности их положения в театре. Никто в театре не свой, — и театр всем чужой. Каждый артист-любитель, принятый в театр, понимает, что он попал случайно, попал потому, что начальство еще не успело убедиться в его непригодности; он понимает, что начальству каждую минуту может притти в голову пригласить другого, такого же негодного актера, чтобы испытать, не будет ли он лучше первого. Не считая себя нужным и прочным, актер-любитель заключает контракт и назначает себе очень большую цену, чтобы хоть что-нибудь сорвать с Дирекции. Человек без таланта, без призвания, не имеющий понятия о школе и не считающий ее нужной, который потому только пошел в актеры, что ему больше деваться некуда,— просит и получает жалованья при самом вступлении больше, чем Мартынов, чем Васильев, чем Садовский получали на пятнадцатом году своей славной службы. Такому актеру не до ансамбля: ему ли думать о стройном ходе пьесы? Ему нужно отличиться; ему нужно в год успеть подслужиться к начальству, выпросить себе роль, которую играть он умеет, и тем несколько выдвинуться и заслужить, не разбирая средств, рукоплескания хоть верхов, чтобы считать за собой право возобновить контракт; а кто посмелее,— так и просить прибавки. У актеров-любителей, у каждого есть роли две-три, которые они умеют играть, т. е. переняли у кого-нибудь. Играют они их тоже плохо, разумеется, но все-таки несколько похоже на настоящих актеров; а все остальные роли они не играют, а читают, кто со смыслом, кто без смысла, а относительно жеста остаются сами собою с присоединением конфуза и неловкости, которые выражаются в нерешительности и медленности движений. Актер-любитель более всего похож на человека, который, не зная нот, выучился петь, или играть 2—3 пьесы на каком-нибудь инструменте, с голосу или с рук, и который при этом небогатом репертуаре остается всю жизнь. Самоучка-актер в роли, исполнения которой он не видал и не заучил, теряется, как самоучка-танцор, которого учили танцовать от печки и которого поставили посереди комнаты. Даже послужившие, умелые актеры, при настоящем управлении театрами, не могут считать себя необходимой принадлежностью труппы, не могут считать себя прочными в театре; между ними и актерами, странствующими по клубам и провинциям, в глазах начальства разницы нет, и они всегда в опасности, что репертуарное начальство может вместо них пригла-

сить новых на счастье: не будут ли лучше. При таких порядках труппы нет, а есть только актеры, которым до единства и целости исполнения дела нет, а каждому только о себе впору думать. Еще в Москве труппа устойчивее, и предания в ней пока держатся; а в Петербурге — полное расстройство: у всех разный тон, разные манеры, и у каждого свой однообразный жест. У одного акцент новороссийский, у другого — малороссийский, у третьего — особый петербургский жаргон, и у всех — неловкие и нерешительные жесты.

Дебютанты

В Петербурге очень интересными спектаклями бывают и охотно посещаются публикой дебюты. Это дурной признак; а еще хуже, что все дебютанты, за исключением уж самых плохих, имеют успех. Это значит, что свои артисты мало интересуют публику, что они уж приглядились, и публика, за неимением талантов, рада всему новому, оригинальному. Но успехи нового актера дебютом и кончаются; за ними непосредственно следует полное равнодушие. Новый актер не усиливает труппы: он вносит в нее новый разлад, в котором сам и тонет, постоянно тревожимый ожиданием, что через год, много через два, явится на его амплуа новый актер, который будет дебютировать с таким же успехом. Но этих актеров и жалеть нечего: пусть их тонут, пусть их меняют, — их оттого не убудет; жаль авторов, которым приходится ставить пьесы с пестрой разноязычной, неумелой труппой; жаль публику, которую вводят в обман, показывая ей за артистов на первое амплуа провинциальных актеров средней руки, и которая, после первого увлечения новизной, охладевает потом и к этим артистам и делается все более равнодушной к театру.

Полнота труппы

Второе необходимое условие успеха хороших пьес на театре,— это полнота труппы. В этом отношении московский драматический театр, в былое время, не оставлял желать ничего лучшего. Репертуар 30-х годов мало давал практики для развития сценических талантов; но такова была школьная подготовка всего персонала, что для блестящего исполнения «Ревизора», «Женитьбы» и «Игроков» Гоголя нашлись артисты на все роли. Для типов Гоголя московские артисты явились лучшими истолкователями. Люди, не видавшие пьес Гоголя на сцене или видевшие их в провинции, говорили, что только после игры московских актеров они получили ясное представление о выведенных гениальным художником характерах. Вот как отзывались петербургские журналы об исполнении пьес Гоголя в Москве. Возьмем заурядный жур-

нал и простого, заурядного критика[1]. Вот что пишет он в своем отчете о московских спектаклях, об «Игроках» Гоголя:

«Надобно видеть эту пьесу на сцене московского театра, чтобы вполне понять ее достоинство. Не много пьес, которые производили бы на зрителя такое впечатление, как эти сцены Гоголя. Волос становится дыбом от удивительно верно схваченных хладнокровных разговоров игроков и от сцены, когда они обыгрывают Глова».

И это писалось в петербургских журналах, которые не любили хвалить московского театра. Сам Гоголь был очень доволен исполнением «Ревизора» на московской сцене, исключая роли Хлестакова; но надо заметить, что, во-первых, это — одна из самых труднейших ролей во всем комическом репертуаре; а, во-вторых, тип мелкого, хвастливого петербургского чиновника был в то время совершенно незнаком московским артистам. Теперь в Москве одолели Хлестакова, и Садовский изображает его так художественно и с такой правдой, как он никогда не был игран в Петербурге. Как я уже говорил, репертуар 30-х и 40-х годов представлял мало художественного материала для богатой московской труппы: оригинальные драмы, писанные напыщенным языком, были далеки не только от исторической, но и вообще от человеческой правды; комедии с шаблонными любовниками и резонерами жизненных типов почти не давали; кроме того, была масса переводных пьес сомнительного достоинства; были даже русские переделки романов Вальтер-Скотта. Труппа была задергана; артистам не было времени успокоиться, установиться на родном репертуаре; национальности изображаемых ими лиц менялись чуть не ежедневно: сегодня играли «Эдипа» и представляли древних греков, завтра — «Испанцев в Перу», потом — «Ричарда Львиное Сердце», «Сокола князя Ярослава», «Пажей Фридриха Великого», «Велизария» и т. д. И винить было некого за такой репертуар: русских хороших пьес было немного; репертуарное начальство распоряжалось ими умно, с расчетом, чтобы не заиграть их. Виноваты были слишком требовательные лица из публики и некоторые критики, придирчиво судившие эту бесподобную труппу. Но придирчивость со стороны публики и критики сменилась восторгом, как только появились сильные бытовые пьесы из русской жизни. Отлич-

---

[1] Реперт[уар] и Пант[еон] 1845, июнь, Театр. летопись, стр. 22. (*Примечание А. Н. Островского.*)

но сформированная, отлично подготовленная строгой школой труппа дождалась возможности изображать жизнь, доступную ее личному наблюдению,— изображать более яркие, более характерные национальные типы; для изображения их у нее все было готово; тут-то и сказалась вся ее сила. В первой четверти настоящего столетия для России настала эпоха национального самосознания; гениальный почин Пушкина и Гоголя окрылил творческие силы талантливых авторов; мерилом достоинства и ценности произведения стала близость к жизненной правде. Тогда и у талантливых актеров, как и у писателей и всяких художников, стали, даже без участия их воли, из непосредственных наблюдений слагаться в душе цельные и крепкие народные типы. И, к счастью русского искусства, эта пора наступила, когда школьная выправка была доведена до совершенства. Данное автором лицо, начиная от гримировки и костюма до последнего жеста, изображалось с высокой художественной правдой и выразительностью и с такой свободой в жестах, что артист, отрешившись от своей личности, мог жить в данном типе, в какое положение его ни ставь. Автору, обдумывающему новую пьесу, не нужно было рассчитывать на известные силы труппы; мы тогда писали, позабыв о театре; мы знали, что на всякую пьесу, от первой роли до последней, найдутся отличные исполнители. Все это было — и единство труппы, и полнота,— и все это разорено некомпетентным театральным начальством, не понимавшим и не желавшим знать русского искусства, — начальством, которое ради того, чтобы похвастаться ничтожным приращением в театральном бюджете, губило равнодушно, даже презрительно, самые дорогие заветы, оставленные умными, честными устроителями русского театра, истинными патриотами, имена которых будут вечно незабвенны.

Моралисты сетуют и жалуются на кого-то, что искусство, как цивилизующий фактор, теряет кредит, что высокое его значение отрицается, что занятие, увлечение и наслаждение искусством низводятся на степень низших интересов жизни; а между тем, на глазах всех и без протеста театральное начальство, частию, по неумелости, частию, из эгоистических расчетов, губило такую могучую цивилизующую силу, как сцена императорского театра!

Теперь ни в Петербурге, ни в Москве полной труппы нет, и список персонала недостающего гораздо длиннее списка персонала, существующего налицо.

Теперь в Петербурге нельзя надеяться на успех спектакля, если в нем не играют Савина или Стрепетова. Посмотрим,

что это за силы, какой репертуар можно основать на них и в какой мере могут они служить для исполнения пьес, имеющих безусловные художественные достоинства. При совершенном несходстве в характере таланта эти две актрисы имеют и нечто общее — именно недостаток физических сил и отсутствие школы. Стрепетова примирует в драме, Савина — в комедии; начнем с нее и поговорим о ней поболее, потому что репертуар театра главным образом зависит от актрисы, примирующей в комедии: она дает тон сцене и определяет направление.

Савина

Савина — актриса с природным дарованием, которое пополняется умом и энергией; у нее есть charme в исполнении; но, при этих дорогих качествах, у нее неразвитая дикция, отсутствие выразительного сценического чтения и недостаток свободы в жестах, а вследствие того — отсутствие необходимых для примирующей актрисы aplomb'а и силы. Она сама хорошо знает свои недостатки и не возьмет роли, в которой тон хоть сколько-нибудь поднимается выше обыкновенной, будничной естественности или которая требует подвижности более, чем позволяет последний модный покрой платья. Савина десять лет занимает в петербургском театре первые роли в комедиях; а Петербург не видал и не увидит с ней лучших оригинальных и переводных пьес с сильными и эффектными комическими женскими ролями. Театр Мольера, комедии, писанные стихами, в которых есть лиризм, не существуют на петербургском театре; благодаря г-же Савиной, петербургская публика не видит многих очень хороших пьес, которых театру, претендующему на серьезность, нельзя не иметь в своем репертуаре. В Петербурге, где публика смотрит премьеров, а не пьесы, комедия, в которой не играет Савина, не может иметь успеха; потому каждый автор должен или применяться к небогатым средствам премьерши, или отказаться видеть свое произведение на сцене. Это я знаю по себе: моя пьеса «Сердце не камень» не могла удержаться на сцене, потому что Савина не захотела играть в ней; другая моя пьеса, написанная недавно, «Невольницы», и вовсе не игралась на петербургском театре по той же причине. Ведь это только легко сказать: пьеса, написанная известным автором, не игралась! Для чего же построен театр? Понятно ли публике, которая с нетерпением ждет каждой новой пьесы любимого автора? А каково автору, для которого поспектакльная плата с императорских театров составляет единственное средство жизни? Но публика-то несколько была удовлетворена: Ермолова нарочно приезжала из Москвы, что-

бы познакомить петербургскую публику с этой пьесой, и играла ее в Павловске; а автор так и потерял целую треть своего годового заработка. Казус, переходящий за пределы вероятности: автор написал около 50-ти пьес, создал целый народный театр, его новая пьеса прошла в Москве с успехом, ставится во всех губернских городах и во всех уездных, где есть театры,— и не может быть поставлена, по недостатку персонала, единственно в столичном императорском театре; а и всех-то действующих лиц в комедии — с е м ь, и с прислугой! Положим, что за эту пьесу была бы мне присуждена премия; тогда театр должен был бы выдать деньги за пьесу, которая у него итти не может! Автор был бы благодарен, но назначение премии уж изменилось бы: тогда целью премии было бы не улучшение репертуара, а утешение авторов, горюющих, что их пьесы не могут итти на императорском театре по недостатку актеров. Да не нужно и предположений: у меня есть пьесы, за которые я получил премии: за драму «Грех да беда на кого не живет» я получил первую премию от Академии наук; эта пьеса везде имела огромный успех, а в Петербурге, при игре Снетковой, Линской, Васильева, Самойлова, и Зуброва,— едва ли не больший, чем где-нибудь; она вошла в постоянный репертуар всех русских театров и везде постоянно возобновляется с новым персоналом; только в Петербурге она не возобновляется и не возобновится при настоящем состоянии труппы. Вот и еще мои пьесы, которые должны быть непременно в репертуаре всякого русского театра, если он хочет быть русским, и которые на петербургском императорском театре возобновлены быть не могут: «Не в свои сани не садись», «Свои люди — сочтемся», «Не так живи, как хочется», «Воспитанница», «На бойком месте», «Шутники», «Лес», «Воевода», «Василиса Мелентьева» и др. Теперь петербургский театр, за неимением правильно подготовленной молодой актрисы для комедий, должен ограничивать свой репертуар и соображаться в выборе пьес с средствами примирующей артистки; а амплуа этой артистки — роли ingénues в узком значении этого слова. Но ingénues примируют в водевилях, а в комедиях появляются, как аксессуар,— и то не часто. А, как сказано выше, примирующая в комедии актриса дает тон исполнению; то значит, в Петербурге тон исполнения пьес в настоящее время водевильный, и особый успех там должны иметь пьесы, которые по своему замыслу над водевильным миросозерцанием не возвышаются. Так оно и есть. Способности актера оцениваются по количеству и качеству ролей, которые он исполнил с известной степенью правды и выразн-

тельности. Если роли, созданные артистом, разнообразны,— мы, по количеству этих ролей, делаем заключение о многосторонности его способностей; если некоторые роли играются им с особенной выразительностью (экспрессией),— мы по степени выразительности заключаем о силе его таланта. У каждого известного актера или актрисы есть несколько ролей, которые пришлись им по таланту и которые ими особенно тщательно отделаны; это — роли показные, так называемые г а с т р о л и; с ними артисты разъезжают по разным театрам России. Таких показных ролей у Савиной нет; оно и понятно: серьезных, живущих пьес она почти не играет, а с тем ничтожным репертуаром, в котором первые роли принадлежат разного рода наивностям, показаться чужим людям рискованно. Разъезжая по России за славой и за деньгами, артисты, вместе с тем, достигают и другой цели: серьезному артисту нужна проверка, ему нужно испытать, какое впечатление производит игра его на новую, незнакомую публику; своя публика пристрастна к любимцам и аплодирует им по привычке, в чем бы они ни играли. Петербургская публика привыкла видеть свою премьершу и аплодировать ей в пошлом репертуаре; а в другом месте, может быть, ожидают от первой актрисы чего-нибудь более серьезного и к наивностям отнесутся равнодушно, что и случилось с г-жей Савиной в ее последние поездки в Одессу и в Москву. Чтобы определить характер таланта г-жи Савиной, рассмотрим пьесы и роли, в которых она имела наибольший успех. Такой пьесой в ее репертуаре была взятая с немецкого комедия Крылова «В осадном положении». Женская роль в этой пьесе не имеет никакого содержания: Савина должна была изображать плутоватую девушку, которая действующим лицам на сцене кажется простой и наивной, а зрителям, из-под веера, дает знать улыбками, что она себе на уме. Были и другие роли, в которых Савина имела большой успех, например, «Дикарка», но все-таки полным ее торжеством, так называемой коронной ролью была роль в «Осадном положении». Вот шаблон, по которому фабриковались для г-жи Савиной по нескольку пьес ежегодно; разбирать их не стоит. Вот образчик, который всегда должны иметь в виду авторы, если хотят, чтобы в их пьесах играла Савина и чтоб их пьесы имели успех на петербургской сцене. Задача нелегкая для писателей, изображающих правду жизни! Условия успеха требуют, чтобы главное женское лицо в пьесе было наивно или, по крайней мере, мило и симпатично, но непременно бесцветно, так, чтобы выразительность роли не превосходила, ни по объему, ни по силе, обыкновенного

уровня водевильных типов,— потому что примирующая актриса не имеет средств для выразительного представления полного женского характера; она даже, не имея для выразительного чтения помощи в правильной школе, опасается вообще поднимать голос, чтобы не нарушить обыкновенного разговорного тона, который, таким образом, делается для нее единственной меркой естественности и правды в исполнении. Но, как ни трудна эта задача, поставщики бесцветных произведений нашлись; бессодержательные, пошлые комедии стали иметь, при игре любимой актрисы, значительный, а некоторые, как «Осадное положение», и очень большой успех; пошлый репертуар стал наводнять сцену и оттеснять более приличный достоинству и образцовому значению императорского театра серьезный репертуар. Это обуяние сцены бесцветными произведениями не проходит даром: публика мельчает; люди образованные, с развитым вкусом, мало-помалу начинают отставать от театра; места их в зрительной зале постепенно занимаются людьми неразвитыми и вкуса не имеющими. От пошлых пьес падает тон и манера исполнения; артисты приучаются к утрировке в тоне и в жестах; внутреннего, серьезного комизма пьесы не дают, а смешить публику комики обязаны, и они поневоле должны прибегать к внешнему комизму, смешить странными движениями и жестами, т. е. паясничать. Артистки до того привыкают к пошлому, подслащенному тону своих ролей, что обыкновенной простой или короткой фразы не могут уже ни заучить, ни сказать на сцене; например, короткие ответы «да», «нет» ставят их в страшное затруднение, и они непременно свой односложный ответ разукрасят какой-нибудь вычурной прибавкой, иногда вовсе не подходящей к роли или к положению. Это, пожалуй, невероятно; но, к несчастию, совершенная правда. Ниже я привожу пример подобного исполнения.

У меня и в мыслях нет сказать, что причиной падения петербургской сцены была симпатичная артистка г-жа Савина; нет, падение началось задолго до нее; она только своим пристрастием к слабым, бессодержательным пьесам не дает возможности подняться тону исполнения на петербургской сцене. У г-жи Савиной робость обнаружить свою неумелость в сценическом чтении доходит до крайности. Нынешней весной было какое-то музыкально-литературное исполнение с благотворительной целью, в котором участвовали и иностранные артисты. Литературные чтения всегда доставляют торжество примирующим артисткам: любое стихотворение Пушкина и

Лермонтова, хорошо прочитанное любимой актрисой, может вызвать бурю рукоплесканий. А монологи из «Орлеанской девы» Жуковского! Если нужно комическое, то чего лучше разговора двух дам в «Мертвых душах»? А стихи Майкова, Полонского, Фета, Тютчева,— разве в них мало поэзии, мало чувства, чтоб возбудить восторг в слушателях? Если желательно взять что-нибудь очень легкое, так есть Беранже в хорошем переводе В. Курочкина. Но г-жа Савина не решилась взять ничего из такого богатого выбора и обратилась за оригиналом к своему всегдашнему поставщику наивности, Крылову. Он запросил за сочинение наивного монолога для чтения в концерте довольно крупную сумму; в газетах по этому поводу прибыло юмористического материала, а в чтении монолог, вместо наивного, оказался непристойным. Г-жа Савина виновата в том, что держит сцену почти на том же низком уровне, на котором ее застала.

Снеткова и Владимирова

Прежние примировавшие актрисы, Снеткова и потом Владимирова, хотя не имели такого таланта, как Савина, зато были лучше подготовлены для сцены; их игра, не очень сильная, не очень выразительная и несколько холодная, была исполнена изящества, непринужденной грации и, при их редкой красоте, доставляла удовлетворение и требовательному вкусу. С ними можно было поставить всякую пьесу; я не говорю, сколько трудов надо было положить автору при постановке, но все-таки возможность была. С Снетковой я поставил «Грозу» и «Грех да беда на кого не живет», и обе прошли с огромным успехом; с Владимировой я поставил «Воспитанницу», «Василису Мелентьеву», «Воеводу» и др.,— и тоже с большим успехом.

Струйская

И Снеткова, и Владимирова рано покинули петербургскую сцену, и премьершей осталась Струйская. Это была артистка совсем особенного свойства: она не умела ходить, не умела стоять,— у ней кружилась голова, и она ловила то той, то другой рукой кого-нибудь, чтобы удержаться и не упасть; она не умела читать со смыслом, знаки препинания не имели для нее никакой обязательной силы. Что актриса, играющая на императорском театре первые роли, не умеет читать со смыслом,— этому, конечно, не всякий поверит, и я сам бы никогда не поверил, если б не убедился в том собственным опытом. Драму «Василиса Мелентьева» я ставил в Петербурге сам; царицу Анну играла Струйская, и мне пришлось проходить с ней эту роль. Я положительно вытаращил глаза, когда она стала читать

свои монологи, и как я ни бился, а грамматического смысла в чтении добиться от нее не мог,— так и махнул рукой, предоставив исполнение роли на ее волю. И что ж? Во время спектакля она что-то читала вместо моих стихов, что-то делала на сцене, и игра ее не возбуждала неудовольствия; публика даже одобряла ее. Игра ее была удивительно однообразная и монотонная; что бы она ни играла, водевиль или драму, ликует ли она, умирает ли на сцене,— все у нее выходило одинаково; у нее и все фразы принимали какой-то однообразный оборот, и она-то преимущественно не могла произносить коротких и простых ответов. Она была какая-то не живая, ничего не знала, ничего не видала в жизни и потому не могла ни понять, ни изобразить никакого типа, никакого характера и играла постоянно себя. А сама она была личность далеко не интересная: холодная, ограниченная, необразованная, она не могла внести на сцену ума и чувства больше той ничтожной доли, которая требовалась обыкновенными, пошлыми водевильными ролями. Но нашлись поставщики и для этой премьерши: частию — Дьяченко, а частию — Крылов писали пьесы как раз по мерке ее средств. Нашлась и публика, которой такая актриса могла нравиться; нашлись и критики, которые ее одобряли. О том, что публика меняется, и чем пошлее становится театр, тем пошлее становится и публика, мною сказано выше; что же касается до газетных критиков, то они всегда будут хвалить примирующую актрису, какова бы она ни была: все они — переводчики или переделыватели разного ненужного вздора и все заискивают расположения первой актрисы,— потому всегда готовы превозносить ее и льстить ей без всякого стыда. Если пьеса была по средствам Струйской, то критика одобряла и актрису, и пьесу; если же пьеса была выше средств актрисы, и из игры ее не выходило ничего, тогда критика хвалила актрису, а пьесу порицала за неестественность, якобы, главной женской роли. Смотреть свою пьесу со Струйской было истинным наказанием, особенно, если женский характер задуман оригинально и правдиво и отделан тщательно: так она умела ничего не понять в роли, смазать и опошлить все эффектные и выдающиеся ее стороны, что, бывало, смотришь и недоумеваешь, твою ли это пьесу играют или какую-нибудь чужую. Вот образчик ее игры. У меня есть комедия «Поздняя любовь» — пьеса очень простая и доступная для исполнения. Содержание ее следующее: пожилая девушка, дочь старого чиновника, честного и гордого своей честностью, полюбила страстно молодого человека не безукоризненного поведения. Борьба в ее душе происходит

между любовью к старому отцу, для которого она составляет единственное утешение, и страстью к молодому человеку. В последнем акте пропадает у старика важный документ; ему грозит бесчестье, позор; он подозревает, что документ похищен и продан молодым человеком; убитый горем старик осыпает его упреками, оскорблениями и, в порыве отчаяния, обращается к дочери, которая присутствует при этой сцене: «Дитя мое, поди ко мне!» Дочь, инстинктивно предчувствуя, что обвинения отца несправедливы, после долгой борьбы с собой, бросая умоляющий взгляд на отца, говорит: «Нет, я к нему пойду». Мне самому поставить эту пьесу в Петербурге не пришлось; я приехал туда после, когда она уже прошла несколько раз; в газетах я прочитал, что пьеса идет недурно, Струйская играет очень хорошо, но роль ее неблагодарна, и в ней встречаются странные и неисполнимые психологические неверности. Я пошел посмотреть, что творится на сцене и что там изображают вместо моей пьесы,— и вот что увидел: в последнем акте Струйская не обнаруживала никакой борьбы, и в сцене между отцом и молодым человеком оставалась безучастной,— и на слова отца: «Дитя мое, поди ко мне», вместо горького раздумья и короткого ответа: «Нет, я к нему пойду», она отвечала довольно весело: «Ах, нет, милый, добрый папаса, я к нему пойду!» Что подобная актриса может нравиться невзыскательной публике, что слепорожденные критики могут хвалить ее игру,— все это неудивительно; но вот что было и теперь остается для меня непостижимой тайной: как театральное начальство могло терпеть такую актрису на первых ролях в императорском театре? Обстоятельство это отчасти объясняется тем, что бывший тогда начальник репертуара, П. С. Федоров, когда-то сам писавший для театра, был очень равнодушен к драматическому искусству. Тогда было время любимцев, и вся начальническая распорядительность инспектора репертуара заключалась в инструкции главному режиссеру всемерно озабочиваться, при составлении репертуара, чтобы любимцы (получающие большую поспектакльную плату) играли каждый день и, по возможности, на двух театрах. И эта операция производилась с большим успехом; например, Нильский, получавший годовой оклад, который в то время был определен в 1140 р., получал вместе с поспектакльными по 14 000 р. в год. Равнодушие к русскому искусству объясняется еще тем, что оно тогда было в загоне у высшего начальства, и всякие затраты на него были запрещены. А так как сборы требовались настоятельно, то русское драматическое искусство на императорском театре решено было заме-

нить чем-нибудь другим; на этот раз избрана была оперетка. Об этом печальном для русских драматических писателей времени у меня говорится подробно в другом месте. Тогда петербургская драматическая труппа, и без того не сильная ни единством, ни талантами, еще более расстроилась. Любовники, от исполнения Парисов и Орфеев, много утратили естественности; а комики, играя без веселости и комизма, унылым образом. Юпитеров, Агамемнонов, Менелаев и Калхасов, дошли до самого неприятного паясничанья, т. е. до скучного.

Савина

При таком состоянии труппы вступила на петербургскую сцену симпатичная актриса М. Г. Савина. Интерес спектаклей оживился, интеллигентная публика стала было возвращаться к театру; но отсутствие школьной подготовки и ограниченность средств новой артистки скоро сказались; скоро стало заметно, что ей не поднять упавшую низко сцену. Тут нужны были другие силы, а не ingénue-самоучка. Имей петербургский театр для комедии сильную, хорошо подготовленную актрису,— при ней Савина, как аксессуар, была бы украшением сцены; а теперь, примируя, она служит не украшением, а препятствием для упрочения на петербургской сцене сильного и серьезного репертуара.

Стрепетова

Для драмы в Петербурге в настоящее время примирующая актриса — П. А. Стрепетова. Как природный талант, это — явление редкое, феноменальное; но сфера, в которой ее талант может проявляться с особенным блеском, чрезвычайно узка, и потому она, как говорится, держать драмы не может. Болезненная, бедная физическими силами, неправильно сложенная, она из сценических средств имеет только гибкий, послушный голос и дивной выразительности глаза. Она не имела школы, не видала образцов и молодость свою провела в провинции; при ее средствах ей доступны только те роли драматического репертуара, где не требуется ни красоты, ни грации, ни изящных манер, ни величавой представительности. Ее среда — женщины низшего и среднего классов общества; ее пафос — простые, сильные страсти; ее торжество — проявление в женщине природных инстинктов — стихийных сил, которые в цельных, непосредственных натурах мгновенно преображают весь организм и дают ему именно те формы звука и жеста, которые составляют полнейшее и, следовательно, изящнейшее телесное отражение известного душевного импульса,— те формы, которые так жадно ловят истинные художники, с

любовью наблюдающие природу, и которые так неоцененно дороги всем, осчастливленным чувством изящного. Стрепетова не усиливает петербургской труппы, не составляет с ней одного целого; она как будто лишняя, посторонняя,— точно гостья, приехавшая на 5—6 спектаклей. Попытки ввести ее в текущий репертуар так и останутся попытками. Особенности ее таланта слишком исключительны в артистическом мире; пьесы, в которых она может показать лучшие стороны своего дарования, должны быть очень сильны и правдивы и, кроме того, приноровлены к ее средствам; такие пьесы часто появляться не могут. Старым же ее репертуаром начальство пользоваться настоящим образом не умеет или не желает. Пьесы, ставшие классическими в русском репертуаре, которых исполнение, главным образом, и сделало славу Стрепетовой, ставятся для нее с возмутительной небрежностью в декоративном и во всех отношениях,— назначаются или экспромтом, в перемену за другую пьесу, или под большие праздники, например, под Покров, в последние дни перед рождественским сочельником, и обставляются теми бездарностями, которых так много на петербургской сцене и которые давно надоели публике. Поэтому пьесы, в которых так сильна Стрепетова, не производят на зрителя полного впечатления, какого бы следовало ожидать от ее громадного таланта; чувство удовольствия у зрителя отравляется негодованием, вызываемым ясно выраженным неуважением к автору пьесы, к артистке и к достоинству сцены. Как искусная оправа возвышает блеск драгоценного камня, так и приличная обстановка возвышает блеск сценического таланта; пьеса, строго срепетованная, поставленная верно и изящно в декоративном отношении, обставленная лучшими силами труппы, с Стрепетовой в главной роли,— была бы праздником для людей с развитым изящным вкусом; но тут та невыгода, что этим праздником еще более оттенится скудость обыкновенных, будничных спектаклей петербургской драматической труппы,— пьесы, которые репертуарное начальство старается навязать публике, и исполнение их покажется еще скудней, и праздник имел бы вид дорогой заплаты на бедном, ветхом рубище. Итак, и другая примирующая актриса не может служить своими способностями для единства и полноты петербургской труппы. О прочих актрисах петербургской сцены говорить много не придется: ни одна из них не имеет выдающихся способностей, и ни одной из них нельзя поручить ответственной роли в серьезной пьесе.

Дюжикова Дюжикова бесцветна, не имеет ни силы, ни выразительности и лишена способности оживить созданное автором лицо. Она может сыграть гладенько, прилично; но уже дальше этого ждать от нее ничего нельзя.

Васильева Васильева — актриса с умом, хорошо образованная, с хорошими манерами, но у ней нет ни сил, ни тона для большой сцены; она — актриса комнатная, т. е. для домашних спектаклей. Она производит впечатление музыканта, хорошо играющего на скрипке, на которой, вместо струн, натянуты нитки.

Ильинская Ильинская — очень маленькая женщина с очень большим апломбом; бойкости, развязности и смелости в ней несравненно больше, чем таланта. Амплуа ее — бойкая, юная наивность, скачущая, прыгающая через веревочку. Изображать характерные лица она бессильна да едва ли имеет способность и понимать их, что̀ и доказала, сыграв в Москве «Бесприданницу». В ее исполнении никакого лица не вышло, а было видно только легкое, почти небрежное отношение к серьезной роли и ее обычная смелость. Еще более бессилия и смелости обнаружила она в Петербурге, играя водевильным тоном Дездемону Шекспира с хладнокровным трагиком Чарским в роли Отелло. Здесь кстати сказать об этом представлении. При более взыскательной публике этот спектакль не прошел бы даром ни исполнителям, ни репертуарному начальству, оказавшему неуважение к зрителям и к памяти великого Шекспира. Выпустить в роли кроткой, подавленной горем жертвы прыткую водевильную актрису и в роли бешеного африканца — равнодушного резонера,— очень смелый поступок. Едва успел уехать величайший трагик нашего времени, Сальвини; петербургская публика только что видела его и восхищалась им в роли Отелло,— и вот той же публике подносится Отелло с Чарским и Ильинской! Нельзя довольно надивиться такому бесцеремонному обращению с искусством и публикою. Своей судорожной бойкостью, своим однообразным гримасничаньем Ильинская уж успела в короткое время надоесть в Москве; скоро она надоест и в Петербурге.

В мужском персонале в петербургской труппе настоящих, талантливых и хорошо обученных актеров только двое: Арди и Сазонов; а если прибавить к ним Давыдова, который стоит как-то особняком в труппе, то всего будет трое. Нельзя сказать, чтоб это было много; да, к тому же, и эти актеры успеху серьезного произведения значительно содействовать не могут.

Арди

Арди — талантливый актер, обладающий дорогим для сцены качеством — веселостью и легким комизмом; сценическая подготовка у него полная (он учился в московском театральном училище), жест свободен и послушен, голос — тоже; для него нет никаких трудностей на сцене; пляшет и поет он артистически; но он рано ушел из-под строгой дисциплины и всю свою молодость играл в провинции. Провинция портит артистов: ни один артист, игравший продолжительное время в провинции, как бы он ни был силен характером, как бы ни любил искусство, не может избежать губительного влияния провинциальных сцен.

Провинциальные актеры

В провинции пьесы не повторяются, т. е. ставятся только на один раз; изредка повторяются пьесы, имевшие огромный успех,— и то не скоро; если пьеса в повторение сделала сбор,— об этом говорят, как о чем-то небывалом, о каком-то чуде. Каждый день нужно давать новое или из старого то, что успели забыть и публика, и артисты. Поэтому пьесы играют экспромтом, не уча ролей и без репетиций; сладят кое-как места, чтобы не путаться, и играют по суфлеру. Способность запоминать требует постоянного упражнения, и особенно в юности: тогда она укрепляется, усиливается, и год от году для артиста изучение роли делается трудом более легким; в противном случае эта способность постепенно ослабевает и, наконец, утрачивается. Актеры, долго игравшие в провинции, не могут выучить роли надлежащим образом; даже выучить поверхностно им стоит огромного труда; это мы видели в Москве на Берге, а в Петербурге — на Виноградове. Для авторов невыносимо тяжело видеть свои пьесы в провинции: художественность произведения исчезает, так как одно из главных достоинств пьесы — верность и характерность языка — не передается артистами, они говорят не то, что написал автор, а что-то другое, как итальянцы в своей старой commedia dell'arte, где для артистов писались только программы, а текст импровизировали они сами. Разница та, что итальянцы говорили со смыслом, а наши — без смысла. Актеру, не знающему роли и играющему по суфлеру, некогда обдумывать поданной ему из будки фразы, некогда толково оттенять то или другое слово: ему нужно поскорей говорить хоть что-нибудь; а случится недослышать иного слова, так надо сочинять, и выходит бессмыслица. Лучшим образцом того, как важным тоном и с серьезной миной говорят самые невообразимые бессмыслицы, может служить знаменитый В. В. Самойлов, ни-

когда хорошо не учивший ролей и потерявший потом окончательно способность учить их.

Арди

Неуважение к тексту роли — недостаток общий у всех провинциальных актеров — есть и у Арди: он не дает зрителям более половины того, что написано автором; остальное перефразирует. Попади этот артист в цельную, хорошо дисциплинированную труппу и под строгий, постоянный контроль,— он бы необходимо должен был подчиниться общей манере исполнения и постепенно исправился бы от своих недостатков; а в Петербурге, где нет ни единства в труппе, ни контроля над исполнением, где всякий молодец на свой образец,— он не приобрел ничего, что необходимо актеру, играющему перед столичной публикой. Он уж давно ходит по петербургской сцене, но все недостатки провинциального актера сохранились в нем в неприкосновенности, и игрой своей он производит впечатление, как будто вчера только приехал из провинции. Поэтому в серьезных ролях, где требуется точное исполнение, авторы должны избегать его.

Сазонов

Сазонов — актер не из крупных талантов, но даровитости у него отнять нельзя. Сценическая подготовка у него надлежащая: голосовые средства большие и развиты прекрасно, чтение правильное и выразительное, неприятных особенностей петербургского произношения не заметно, жест его свободен; но при всем этом, в его исполнении, особенно во фрачных ролях, проглядывает иногда что-то гостинодворское. Впрочем, едва ли в недостатке развития жеста надо искать причину того, что Сазонов игрой своей напоминает русского парня; мне кажется, в этом более виновата его наружность: его фигура, лицо, голос и даже тон — чисто русские. Да и вина ли еще, что русский актер на русской сцене напоминает русского человека? Французы, например, никогда не обвинят французского актера за то, что он похож на француза. Если б репертуарные начальники действовали сознательнее, они бы должны были воспользоваться этою особенностью таланта Сазонова для пользы русского репертуара. Посмотрим теперь, что дает русской сцене этот актер, обладающий такими средствами, и на основании его репертуара определим его полезность для авторов и театра. О Сазонове следует поговорить пространнее: он представляет собою полнейшее выражение петербургского актера, этого особенного типа, выработанного многолетней сценической неурядицей, — типа очень непривлекательного как своими антихудожественными стремлениями, так еще более —

антихудожественными приемами в исполнении. Говорить о Сазонове — значит говорить о всей труппе, и все, сказанное о нем, можно, в известной степени, применить к каждому петербургскому актеру. Службу Сазонова надо считать образцом уменья ловить рыбу в мутной воде петербургской сцены; он лучше всех сумел воспользоваться небрежным, неумелым управлением в театре и упадком в нем искусства. Он сумел скоро получить высший оклад жалованья, самую большую поспектакльную плату и бенефис, успел достигнуть известности и сделаться любимцем публики, не принося пользы серьезному репертуару и иногда действуя в ущерб ему. Когда пренебреженное и упавшее сценическое искусство подействовало на александринскую публику, понизив ее уровень,— тогда и публика, в свой черед, стала действовать на артистов, заявляя им свой невежественный вкус и нехудожественные требования; артисты без сопротивления охотно отвечали требованиям дурного вкуса; вместо того, чтобы поднимать необразованную публику до себя, театр принизился до нее, и скоро зрительная зала и сцена слились в один аккорд. Вот какое действие низменный вкус неразвитой публики оказал на петербургскую труппу! 1-е: неразвитая публика не отличает содержания роли от ее исполнения.

Выигрышные роли

Если актер играет доброго и честного человека,— значит, он хорошо играет; если же играет злого человека,— значит, играет дурно. Актеры поняли недоумение публики и стали им пользоваться; и вот, явилось в артистическом мире ремесленное понятие, а в русском словаре — новое безобразное слово: «выигрышная роль». Как в больших семьях, где много детей и мало надзора, являются в детских сложенные ребячьим смыслом, и в каждой детской компании — свои, ей только понятные, безграмотные слова, вроде «всамомдельческий», «взаправдошный» и др., под влиянием нянек и мамок, создается путаница нравственных понятий, — так и в оставленной без призрения семье артистов петербургской сцены сложилось безграмотное слово «выигрышная роль» и привилось безнравственное, развращающее артистическую честность понятие, означаемое этим словом. Что такое «выигрышная роль»? Это — не главная роль, на которую преимущественно обращается внимание зрителей; это — не особенно счастливое создание, не тип, верно выхваченный автором-художником из жизни и дающий актеру-художнику много благодарного труда; наконец, это не есть роль, так называемая, показная,

дебютная, где артисту дается наиболее возможности показать свое амплуа, например, трагику — обнаружить сильное чувство, а комику — показать серьезные стороны своего комизма. Это — такая роль, которая нравится неразборчивым зрителям, независимо от ее исполнения, своим содержанием. Заручится актер такой ролью — и верный успех; проговорит слова или тирады, которые любит и ждет публика, например, о быстрой езде по Невскому, о кассирах, о медиках, морящих пациентов,— вот и аплодисменты, и вызовы. А если артисту попадется роль доброго услужливого простака, да если еще этот простак торопится, суетится и попадает в смешное положение, например, падает на сцене, тогда уж восторгу зрителей нет границ. За такую роль артисты драться готовы. Роль называется «выигрышною», потому что актер, захвативший ее, выигрывает перед прочими артистами и потому еще, что актер много выигрывает перед публикой, не расходуя при исполнении этой роли ни старания, ни таланта. «Выигрышная» роль значит просто выгодная; и как всякое дело тем выгоднее, что меньше на него затраты и больше от него барыша, так и роль выигрышная та, при исполнении которой трудов актеру меньше, а успеха больше; наконец, самое выгодное дело — то, где барыши получаются совсем без расходов; так и роль самая выигрышная будет та, для которой уж совсем ни таланта, ни уменья не требуется, а рукоплескания и вызовы будут сыпаться. Вот о таких-то идеальных ролях и мечтают петербургские артисты, ждут их, и непритворно претендуют на известных авторов, что они им таких ролей не пишут. «Выигрышные роли» есть отличительная особенность петербургского театра; ни в каком другом театре, ни в России, ни за границей, подобного взгляда на сценическое искусство не существует. Везде существуют амплуа, и каждый актер играет роли своего амплуа; в Петербурге актер откажется от большой, серьезной роли своего амплуа, даже от главной в пьесе, если ему есть возможность захватить хоть маленькую «выигрышную» роль. Там на «выигрышную» роль бросаются все,— и комик, и любовник, и старый, и малый. Везде актеры желают ролей, дающих им много художественной работы, в которых они могли бы не только отличаться, но и совершенствоваться, итти вперед; везде порядочный актер постыдится гоняться за ничтожными ролями не своего амплуа, чтобы без труда заслужить рукоплескания или, по крайней мере, постыдится признаваться в этом; только в Петербурге актеры так же беззастенчиво и, не стесняясь ничем, разговаривают о «выигрышных» ролях, как, бывало, старые подьячие говорили о

доходных должностях, где можно брать взятки. Слово «выигрышные роли» перешло в литературу и получило санкцию; газетные болтуны стали говорить о выигрышных ролях с легким сердцем, как об деле обыкновенном, как о чем-то, что в порядке вещей и чему следует быть в театре. Если это не разврат, то что же? Когда на петербургской сцене имели силу любимцы П. С. Федорова, которые, забирая постоянно «выигрышные» роли, вошли в любовь публики и получили первые оклады, то у прочих артистов, озлобленных начальнической несправедливостью, укоренилось убеждение, что «актеров нет, есть только роли; досталась выигрышная роль — вот и успех, и проси прибавки; не нужно ни таланта, ни уменья на сцене: любовь публики и первые оклады достаются людям ловким, умеющим обирать выигрышные роли». Эти тирады, высказанные горячо, с полным убеждением, и теперь еще звучат у меня в ушах: я их слышал много раз и от многих артистов. При таких убеждениях, при отсутствии в служителях искусства веры в искусство, при отрицании необходимости таланта там, где талант представляет самое обаятельное, самое усладительное явление, возможен ли серьезный репертуар, возможно ли исполнение произведений, имеющих безусловные художественные достоинства?

Игра на вызов

2-е: неразвитая литературно публика не может понимать типа, который изображает актер, и потому не может интересоваться, верно или нет актер изображает данный характер; ей нужно, чтобы актер забавлял ее, тешил,— только и всего. Неразвитая публика идет смотреть не то, как актер будет представлять то или другое лицо; она желает просто, независимо от роли, видеть любимого актера, посмотреть, что он будет делать и чем ее позабавит. И эту слабость публики петербургские актеры поняли; и вот, явилась «игра на вызов». Это — термин тоже петербургский. «Играть на вызов» — значит, прибегать при исполнении роли к таким приемам, которые нравятся зрителям, хотя бы эти приемы не подходили к роли и даже ей противоречили. Вот пример: актер играет лакея; уходит со сцены и прислушивается у двери, не будет ли вызова; рукоплесканий не слышно. «А! не вызывают! — говорит он,— ну, так вызовут». Возвращается на сцену, постоял немного, посмотрел мрачно, плюнул и ушел; взрыв рукоплесканий и вызов. Это — не анекдот. Мне случалось много раз самому ставить пьесы в Петербурге: в первый раз пьеса идет довольно хорошо, как была слажена на

репетициях: посмотришь в четвертый, в пятый раз — и не узнаешь свою пьесу: всякий-то актер что-нибудь придумает и играет уж по-своему, для удовольствия публики. Я не говорю, чтобы во всех пьесах артисты вели себя подобным образом; в пьесах, которыми интересуется начальство, они ведут себя прилично; но зато в других, к которым начальство относится равнодушно или неблагосклонно, — хотя бы то были очень серьезные, заслужившие громкую известность произведения,— позволяют себе непростительно-пошлые выходки. Автор никогда не уверен, будет ли играться его пьеса серьезным образом, потому что непростительное шутовство на сцене в самых серьезных ролях не возбраняется и проходит безнаказанно. Репертуарное начальство точно не знает или забыло, что театры выстроены для искусства, а не для глумления над искусством.

Сазонов

Возвратимся к Сазонову. Все, сказанное выше, было сказано для него, так как этот артист своим возвышением обязан не столько таланту, сколько уменью угодить публике. Заручившись расположением начальства, он воспользовался им ловчее других любимцев; не гоняясь, как Нильский, за первыми ролями и за премьерством, он обирал, где только можно, «выигрышные» роли. Для большего обеспечения за собой «выигрышного» материала он вошел в компромисс с поставщиком драматических изделий Крыловым. Сделка была выгодна для той и другой стороны: Сазонов приобретал в исключительное пользование все выгодные роли в пьесах, приноровленных к дурному вкусу публики, а Крылов обеспечивался обильным поступлением поспектакльных денег, так как Сазонов, пользующийся расположением начальства, имел большое влияние на репертуар. Кроме того, успех пьес Крылова поддерживался еще тем, что Сазонов отказывался играть роли своего амплуа в пьесах других авторов, успех которых мог повредить успеху пьес Крылова. Так, Сазонов четыре года сряду отказывался от исполнения в моих пьесах ролей, писанных для него и по его средствам; он отказался от главных ролей в комедиях: «Поздняя любовь», «Последняя жертва», «Бесприданница» и др. Более всего мне обидно, что Сазонов отказался от исполнения роли Карандышева в пьесе «Бесприданница». В Москве эту роль играл Садовский, и пьеса имела большой успех; то же было бы и в Петербурге, если б роль Карандышева играл Сазонов, актер талантливый и более Садовского опытный. За его отказом, я эту роль должен был передать нескладному и нелепому актеру Полонскому, и пьеса поте-

ряла много. Предпочтение Сазоновым одного Крылова всем прочим драматическим писателям принесло большой ущерб петербургскому репертуару, что отзывается и теперь; многие пьесы, если б он в них участвовал, держались бы до сих пор и теперь доставляли бы сборы и разнообразили сцену. Сазонов был бы очень виноват перед искусством, если б не было для него смягчающих вину обстоятельств. На петербургской сцене не было хороших преданий, не было честного взгляда на искусство даже в премьерах, не было — да и теперь нет — никакого надзора за исполнением пьес; так чего же ждать хорошего? Коли начальство, махнувшее рукой на свои обязанности, предоставляло русское искусство на произвол своих любимцев и заботилось только, чтоб им было как можно льготнее и выгоднее,— так простительно и артистам забыть об искусстве и его требованиях и гоняться за легко достающимися выгодами. Как не ухватиться актеру, например, за такую пьесу, как «Осадное положение»? Успех ее можно предсказать заранее: главная женская роль в ней наивна и написана по средствам Савиной; «выигрышная» мужская роль в пьесе так «выигрышна», что, играя ее, можно целый сезон получать от публики громкие овации. Так и вышло. Сазонов играл в этой комедии добродушного простака, в светленькой, новой коломенковой паре и в соломенной шляпе, добряка, бегающего, всем угождающего и всех обнимающего и, в довершение поражения публики, произносящего монолог о том, как он, суетясь и хлопоча о чем-то, упал в лужу, в подтверждение чего оборачивается к публике задом,— и действительно, весь зад его новенького светленького пальто оказывается мокрым; так он с мокрым задом и бегает по сцене целый акт. Аплодисментам нет меры, вызовам нет конца; пьеса идет весь сезон, и успех ее возрастает; пальто с мокрым задом доживает до другого сезона,— и опять успех. Обольстительно! Как не предпочесть Крылова всем прочим писателям? Триумф полный, можно надеяться на прибавку поспектакльных; и начальству приятно, что с полным правом может представить к награде любимца, триумфатора, как виновника небывалых успехов и полных сборов. Вот какие результаты от «выигрышных» ролей; а серьезная работа над художественным типом может пройти даром, не замеченная невежественной публикой. А между тем, Сазонов в хорошо дисциплинированной и хорошо управляемой труппе был бы дорогим артистом для русского репертуара. Прекрасным, мастерским исполнением роли Белугина он показал себя сильным и ловким артистом на драматические роли в русских пьесах; в моей драме «Ту-

шино», в роли молодого Редрикова он обнаружил много нежности, много искреннего чувства, и опять — совершенно по-русски; а исполнение роли правдолюбивого приказчика в комедии «Правда хорошо, а счастье лучше» было уж совсем артистическое. В нем есть и еще черта: он всегда готов сделать угодное начальству; так что, если бы начальство заблагорассудило обратиться к серьезному репертуару,— он бы всей душой отдался ему. Но, во-первых, один в поле — не воин, а во-вторых, при настоящих порядках о таком повороте и мечтать нельзя. Теперь он играет и будет играть пьесы, которые ставит начальство, — пьесы Крылова и некоторые переводные; а наши пьесы, пьесы тружеников родного искусства, играть не будет. А чтоб не сказали, что он избегает серьезного репертуара, он, вероятно, возьмется за пьесы старые, из репертуара Шумского: за Скапена мольеровского, за Адвоката Пателэна и др. Таким образом, Сазонов для меня и для многих других писателей как бы не существует. Для кого же писать пьесы, имеющие безусловные достоинства, которых желает Дирекция? Труппа не полна, да еще из нее надо исключить едва ли не лучшего актера, потому что на его участие в пьесе автор рассчитывать не может. Кто же будет играть наши безусловно изящные произведения, если мы их напишем? Ежегодно сменяющие одни других дебютанты?

Давыдов

Давыдов очень талантлив, любит искусство и служит ему старательно. Что он не прошел строгой школы,— заметно (и то для тонкого глаза) по отсутствию aplomb'a, соответственного его большому таланту; но зато все, что можно сделать над собой без школы, собственными средствами, им сделано. На этого актера, в его ранней молодости, имела решительное влияние процветавшая в то время несравненная труппа московского Малого театра; она-то и заставила его полюбить драматическое искусство и посвятить ему свою жизнь. Хорошее влияние московской труппы очень заметно в его тоне и манере игры. Но на петербургской сцене эти хорошие качества служат ему во вред: он рознит с труппой, что делается заметней, когда пьеса обыграется, т. е. пойдет живее. В Петербурге играют проворнее, чем в Москве. В Москве до третьего раза исполнение корректируется, а после третьего как бы запечатлевается и идет уж постоянно неизменно. В Петербурге уж со второго представления исполнение начинает изменяться, особенности пьесы, т. е. положений и характеров, начинают сглаживаться, все принимает обычный, рутинный тон; начинается «игра на вызов»; актеры друг перед другом торопятся, подгоняют друг

друга, стараясь живостью заменить другие качества, которых они не имеют. Среди этой беготни Давыдов остается все тот же: он крепко держит раз созданный тип, играет по-московски и потому рознит с остальными исполнителями, что вредит целости впечатления. Давыдов тяжел для петербургской сцены. Игра его обдумана, методична; гримируется он и костюмируется мастерски; фигура его в пьесе «Таланты и поклонники» — особенно лицо и голова — показывает в нем настоящий художнический замысел, способность тонко понимать тип и находить в жизни, для его олицетворения, верные черты. Чтобы увидеть, как Давыдов рознит с труппой, надо передать роль, которую он исполняет в пьесе, Арди: пьеса пойдет гораздо живее и цельнее, хотя Арди и не представит того лица, которое дал автор, и будет говорить не то, что написано автором. Поэтому Давыдов как будто лишний в петербургской труппе. Чтобы составлять с ней одно целое, надо или ему понизиться до рутинной игры, или дисциплинировать труппу; первое — не желательно, а второго — едва ли дождешься.

Петипа

Из остальных артистов следует упомянуть о Петипа. Он обладает прекрасною наружностью и небольшим талантом. Хорошо в нем то, что он постоянно совершенствуется; он, как и Давыдов, не грешит против художественной дисциплины, не позволяет себе играть на вызов и старается, по мере сил своих, держаться типа. В нем еще прекрасная черта: он желает учиться, охотно и с большой искренней благодарностью подчиняется указаниям автора. Он и Давыдов понимают значение художественной дисциплины и сознают долг, налагаемый на артиста служением искусству. Недостаток у него — в тоне: он не прошел школы правильного чтения и говорит петербургским жаргоном, от которого ему в разноязычной труппе нельзя исправиться.

Варламов

Надо бы сказать кой-что и о Варламове, так как он принадлежит к любимцам публики, но я его мало знаю. Я знаю только, что он — комик без серьезного комизма и любит играть «на вызов».

Вот и весь мужской персонал. Остальные артисты представляют такой же материал, какой можно найти в каждой средней провинциальной труппе. О дебютантах и говорить нечего: имя им — легион, а цена им на императорском театре — грош.

Московская труппа цельнее петербургской и значительно полнее, но все-таки не полна. Я не стану перечис-

лять артистов, а скажу только, каких сюжетов недостает. Нет трагика, но их и нигде нет. Мало резонеров: в московскую труппу надо добавить, по крайней мере, трех, с хорошим чтением и полным тоном, для пьес исторических. Из них один должен быть с драматическим оттенком, чтобы, в случае нужды, заменять трагика. Нет видных и ловких актеров на третьи роли для приличной обстановки больших пьес. По этой части в московской труппе бедность такая, какую императорскому театру едва ли можно дозволить. А главный недостаток московской сцены — нет того, что составляет прелесть всякой труппы, что преимущественно привлекает симпатии публики,— нет молодого простака и молодой сильной ingénue. Эти два амплуа необходимы, как ядро, как центр особого персонала; они, с присоединением комиков, комических старух, любовников и резонеров составляют труппу для легких, веселых пьес — так называемую водевильную. Без водевильной труппы действие театра на публику не полно. Это ощутительно в Москве более, чем где-нибудь: Москва имела водевильную труппу, которой равной в мире не было. Простаков и ingénue взять негде, и с этим горем надо помириться; провинция дает комиков, резонеров и пожилых любовников; ловких, веселых, молодых, но уж освоившихся со сценой актеров дает ранняя, с детства, школьная выправка. Будем ждать. А теперь, пока, в московском театре, вместо водевильной труппы, какая-то браковка, какие-то оборыши, которых стыдно выпустить на сцену. Значит, и в Москве недостаток многого до желанной полноты труппы; но Москва с существующим репертуаром и при наличных артистах обходится довольно удовлетворительно и требований на безусловно изящные произведения не заявляет.

Из сделанного мной разбора видно, какими малыми артистическими силами обладает петербургская труппа. Этот факт надо признать и не закрывать на него глаза. Если бы петербургская труппа была сильнее и полнее, так и репертуар у нее был бы лучше, потому что при настоящей бедности труппы много хороших пьес не играется. Зачем нужны произведения, имеющие безусловные достоинства, коли нет средств обыкновенную репертуарную пьесу поставить полно, соответственно тем достоинствам, какие она имеет.

Постановка пьес

Этого мало: я докажу сейчас, что, помимо того, что в петербургской труппе мало средств для постановки серьезных пьес, распорядители репертуара не умеют и не желают ставить пьесы, имеющие художественные

достоинства,— не умеют и не желают ставить их так, как того требует уважение к их авторам, честно и с успехом трудящимся, ставить так, чтобы достоинства, красоты, приданные произведению автором-художником, не затемнялись, а были ясны и ощутительны и служили привлечением для публики. Об этом предмете я буду говорить подробно: этот вопрос затрагивает меня очень чувствительно как человека, посвятившего всю свою жизнь русскому драматическому искусству и ставшего его охранителем и защитником,— касается меня и лично, касается моих, заслуженных мною, прав. Теперь я могу говорить смело: никто не обвинит меня в самолюбии, в гордости, в раздражении; человек, более тридцати лет молча терпевший несправедливости и оскорбления, не может назваться самолюбивым. Самолюбивый человек такого продолжительного испытания не вытерпит. Нет, не самолюбие заставляет меня говорить; меня заставляет говорить долг и мое положение как представителя русских драматических писателей; я обязан сказать поучение людям, легкомысленно забывающим обязанности, налагаемые на них служением родному искусству. Я стар, дни мои сочтены; я не знаю, кто после меня будет печальником за русское драматическое искусство; я не знаю, в состоянии ли будет новый председатель Общества русских драматических писателей сказать то, что сказать давно следует, и представится ли для этого удобный случай. Неуважительное отношение к пьесам авторов, создающих родной театр, есть не только нарушение справедливости и приличия, но и упущение по службе, беспорядок; а беспорядков императорский театр, как солидное учреждение, допускать у себя не должен. Если же они, почему-нибудь, терпятся, то я обязан указать театру те правила справедливости и приличия, которыми должны руководствоваться распорядители репертуара. Если я буду молчать, то и меня члены Общества могут упрекнуть за неисполнение обязанностей, за то, что я молчал, когда обязан был и мог говорить. Произведения писателей, которые в известное время стоят во главе драматической литературы, которые преемственно продолжают ряд создателей родного театра,— такие произведения всегда и везде ставятся с особенною тщательностию. Они обставляются лучшими артистами, роли назначаются, от первой до последней, с строгим выбором; репетиции производятся старательно, по указаниям автора; в костюмерном и декоративном отношении дается этим пьесам все, что только возможно, все, что добыто этими искусствами в их постепенном совершенствовании. Все это очень просто и естественно,

так и должно быть, во-первых, потому, что и театры-то, собственно, строятся для таких писателей, для них и труппы, на их пьесах воспитываются артисты; во-вторых, потому, что таким пьесам жить, а с ними вместе будут жить в воспоминаниях и имена артистов, в них участвовавших, будет жить и труд декоратора и всех художников, причастных постановке; в-третьих, потому, что такие пьесы составляют насущный хлеб театра, влекут публику и закрепляют ее за театром, возбуждая в душе зрителя художественными наслаждениями жажду повторения этих приятных ощущений; за то им и честь; наконец, в-четвертых, хорошие пьесы ставятся тщательно потому, что у театра, кроме этого, никакого другого дела нет; у него одно дело: представлять публике, в возможно лучшем виде, произведения отечественных писателей; иначе он дождется, что интеллигентная публика к нему охладеет, как к учреждению, не исполняющему своего назначения, позабывшему цель и утратившему смысл своего существования. Петербургский театр уже близок к этому печальному результату: дельную, серьезную, образованную публику в него заманить трудно.

Я не хочу сказать, что театры должны старательно ставить исключительно пьесы лучших авторов; я хочу сказать только, что они должны ждать их, как манны небесной, и считать постановку их главной заботой, а возобновление лучших пьес старого репертуара, постановку пьес переводных и новых оригинальных среднего достоинства — делом второстепенным. Как только появится новое произведение известного литератора-художника,— все второстепенное должно быть оставлено, все старания, все усилия должны быть устремлены на новую пьесу.

Как ставятся в Париже пьесы Дюма, Сарду, Зола и др.? Там ничто не упущено, до последних бутафорских мелочей. Там автор имеет счастие видеть созданных им лиц в той правдивой, жизненной обстановке, в какой он их себе воображал. А у нас? Как поставлена в Петербурге моя последняя комедия, мое чуть ли не пятидесятое оригинальное произведение?

Здесь я нахожу нужным сделать прежде небольшую оговорку об отношениях между известными авторами и публикой. Известные сценические писатели обыкновенно называются любимыми; и действительно, отношение публики к ним вернее будет назвать любовью, чем уважением или почетом. К горячим приветствиям, к овациям любимому автору публику побуждает не холодное рассудочное соображение, а искреннее чувство. Зритель потому искренне любит

писателя, что искренне плачет, смеется и приходит в восторг, когда смотрит его произведения. От накопления разнообразных чувств и восторгов в душе зрителя образуется масса приятных впечатлений, связанных с известным именем. При виде такого автора зритель говорит: «вот он!» — Что же значит это восклицание? Это как бы ответ самому себе; это значит: вот тот, которому ты обязан... и тут мгновенно возникает уже испытанное чувство от целого ряда душевных наслаждений и обращается в чувство энтузиазма к виновнику их. Да и самое чувство энтузиазма есть не что иное, как живое представление полученных наслаждений,— точно так же, как чувство благодарности есть живое представление полученных благодеяний. За то же зритель любит и театр. Если в театре художественно даются художественные произведения, то театр — храм муз, источник высоких душевных наслаждений; он манит зрителя; если же в нем нет ни художественных произведений, ни художественного исполнения, то он — место пустой забавы, а пожалуй,— и скуки, и на него смотреть тошно. Теперь разберем, как отзываются в душе любимого публикой автора овации, которыми его приветствуют. Редкий автор при начале своей деятельности не испытывал чувства недоверия к себе, какой-то боязни, что у него нехватит ни сил, ни уменья воплотить свои идеи, сделать их понятными. Любовь публики, с энтузиазмом выраженная, прежде всего развивает в авторе отрадное чувство веры в самого себя, веры в свои силы и способности, от чего рождается столь нужное для творчества спокойствие; замыслы автора делаются шире и смелее; потом является энергия и желание работать, желание доставить публике, за ее ласку, вновь те эстетические удовольствия, которые она так любит и так ценит. Таким образом, между зрителями и драматургом устанавливаются особые душевные отношения, происходит взаимный обмен деликатных, благородных чувств; ареной для этого обмена служит театр. Театр есть инструмент, на котором художник-автор играет для зрителей. Если отличный скрипач хочет играть, а публика — его слушать, так отнимают ли у скрипача скрипку? Точно так и театр надо предоставить тому, кто умеет играть на нем. Кто рожден владеть сердцами, тот должен владеть и сценой.

Новая пьеса любимого автора — совсем не то, что обыкновенные пьесы среднего достоинства, которые появляются десятками ежегодно; нельзя сказать, например, что она лучше их, — это совсем разные предметы, нельзя их и сравнивать. Обыкновенные пьесы и смотрит обыкновенная публика,

т. е. постоянные посетители театра, с присовокуплением друзей и знакомых автора,— и никому более до них дела нет; тогда как новое произведение любимого автора есть событие для всего грамотного мира, его будут смотреть все классы общества, от высшего до низшего, оно интересует всех. Первые представления таких пьес являют собой нечто торжественное, праздничное.

«Без вины виноватые»

Возвращаюсь к постановке пьесы моей «Без вины виноватые». В половине декабря прошлого года я приехал в Петербург с новой комедией «Без вины виноватые». Пьеса была прочтена в Комитете и произвела сильное впечатление, как передавал мне председатель Комитета. От Дирекции я получил предложение отдать пьесу в бенефис Давыдову, который назначен 8 или 10 января, так как в настоящее время ставится к праздникам написанная директором вместе с Крыловым пьеса «Призраки счастья» и моей ставить некогда. Я, разумеется, согласился, дал Давыдову еще свой экземпляр пьесы, чтобы ускорить переписку ролей, и остался в Петербурге ждать, когда будут готовы роли и назначена считка, чтобы самому прочесть пьесу артистам, которые об этом очень просили. Но, несмотря на то, что роли были переписаны, считки не было назначено, и приглашения читать пьесу я не получал. Я получил одно приглашение, но о нем я скажу после. Так, ничего не дождавшись, я 24 декабря и уехал в Москву с тем, чтобы в начале января приехать опять для постановки пьесы, причем просил Давыдова уведомить меня заблаговременно, с какого числа начнутся репетиции. Проходят праздники, проходят и первые дни января; о постановке пьесы «Призраки счастья» — ни слуху ни духу; я думал, что эта пьеса отложена до будущего сезона, чтобы не скучивать пьес к концу года, и что ставится моя; но и о постановке своей уведомления я не получал. Наконец, начали появляться в газетах рекламы о скорой постановке «Призраков счастья»: писали, что обстановка этой пьесы будет блестящая, что участвовать в ней будут все лучшие сюжеты труппы, что пьеса пойдет в бенефис Дюжиковой; а вслед за рекламами появился и анонс о бенефисе. Через несколько дней — другой анонс, что бенефис отменяется, и распространился слух, что за какое-то нарушение дисциплины (новой) у артистов бенефисы отняты. Теперь уж я почти был уверен, что получу уведомление о том, что будут делать с моей пьесой. Так как я отдал комедию для бенефиса Давыдова, а не в простой так называемый казенный спектакль, то, за отменой бенефиса, надо было спросить у меня, как я же-

лаю распорядиться пьесой. Того требовали если не театральные правила, то правила приличия. Но, оказывается, что приличие надо считать в числе предметов, недостающих петербургскому театру. О том, что представление моей пьесы назначено на 27 января и, вопреки моему желанию,—в простой спектакль, я узнал из газет, и узнал поздно, так что моя поездка в Петербург не могла бы уж принести никакой пользы постановке пьесы; ехать же на первое представление я не решился, так как не надеялся на приличную постановку пьесы, в чем меня еще более убеждало известие, что через три дня после первого представления моей пьесы назначено первое представление «Призраков счастья». Это удивительнейшее распоряжение, противное и смыслу, и интересам театра, не предвещало ничего хорошего для моей комедии. Ставить две пьесы рядом можно только с целью погубить которую-нибудь одну из них (на этот раз погублены обе). И одну-то пьесу ставить в конце сезона — не расчет: перед масленицей и на масленице новая пьеса сборов театру не прибавит,— тогда и старые делают сборы,— а сама потеряет много; не успев окрепнуть на репертуаре, она в следующем сезоне является уже старою и утрачивает свой интерес. Всякий помощник режиссера знает, что самую сильную пьесу можно убить даже в разгаре сезона, стоит только прервать представления ее дней на десять или на две недели. Успех сильной пьесы возрастает раз от разу, не от газет, им веры мало, а от передачи, в живом рассказе, людьми, видевшими пьесу, испытанных ими во время представления приятных ощущений. С каждым представлением число рассказчиков возрастает в геометрической прогрессии; один передает виденное, другой — слышанное, после десятого представления, или около этого, образуется в городе гул; тогда уж успех пьесы обеспечен; она пройдет весь этот сезон с полными сборами, станет прочной репертуарной пьесой, и на следующий сезон она будет отличным подспорьем для репертуара. Ее можно будет давать, с небольшими промежутками, и публика всегда будет благодарна, что ей дают пьесу, пользующуюся такой известностью. Но если сильную, имеющую большие достоинства пьесу приостановить после четвертого или пятого представления,— разговор о ней мало-помалу затихает, и интерес, возбужденный ею, заменяется другими житейскими интересами; тогда в публике уж не будет требовательности на нее настолько, чтобы сделать ее необходимою на репертуаре, и судьба ее станет в зависимость от произвола репертуарного начальства: оно может удержать пьесу, может, ни-

сколько не стесняясь, и снять ее, если она мешает чему-нибудь. В моей записке о причинах упадка драматического театра в Москве приведено много подобных примеров. Если приостановка представлений на две недели вредит пьесе, то приостановка на полгода уж совсем лишает ее интереса. Нерасчетливо ставить перед масленицей и одну пьесу, а две рядом — еще нерасчетливее: моя пьеса пострадала, но «Призраки счастья», неожиданно для Дирекции, пострадали еще больше: эту пьесу сгубило близкое соседство с моей, и не спасли ее ни блестящая постановка, ни муштрование на репетициях «лучших сюжетов труппы», производившиеся с половины декабря по февраль. Будь эта пьеса поставлена во-время, без претензий на соперничество, она продержалась бы; теперь будет стоить больших усилий поднять ее. Хлопот будет много, не обойдется дело и без помехи другим пьесам, а все-таки комедии «Призраки счастья» не поднимут, хотя, как говорил мне директор, она переделана заново Крыловым для будущего сезона. Я сказал выше, что странное распоряжение о постановке двух пьес рядом не предвещало для моей пьесы хорошего; так и вышло. Пьеса моя поставлена была очень небрежно, репетирована мало; режиссерская постановка — рутинная и неумелая; декорации все старые; даже в 3-м действии, вместо уборной провинциального театра, поставлена обыкновенная комната. Одним словом,— как поставлена моя новая пьеса, уважающий искусство начальник репертуара постыдился бы поставить сколько-нибудь выдающуюся пьесу даже начинающего автора. А это чуть ли не пятидесятое мое оригинальное произведение, и очень дорогое для меня во многих отношениях: на отделку его потрачено много труда и энергии; оно писано после поездки на Кавказ, под впечатлением восторженного приема, какой оказывала мне тифлисская публика. Мне хотелось показать русской публике, что чтимый ею автор не успокоился на лаврах, что он хочет еще работать и давать ей художественные наслаждения, которые она любит и за которые чтит его. Потом, это произведение создавалось необыкновенно удачно: мне неожиданно приходили в голову художественные соображения, доступные только молодым силам, на которые я, в мои лета, не смел рассчитывать. Повторения такого счастливого настроения едва ли уж дождешься. Поэтому мне очень естественно было желать поставить свою пьесу для публики так хорошо, как теперь вообще принято ставить новые пьесы. О слабости постановки в режиссерском отношении я не буду говорить: это грех неведения, его можно извинить; я поговорю о декора-

циях. Что декорации необходимы не только для блеска обстановки, но и для правдоподобия изображаемой в пьесе жизни,— это дело решенное. Искусство становится правдивее, и все условное мало-помалу сходит со сцены. Как в жизни мы лучше понимаем людей, если видим обстановку, в которой они живут, так и на сцене правдивая обстановка сразу знакомит нас с положением действующих лиц и делает выведенные типы живее и понятнее для зрителей. Артистам правдивые декорации оказывают большую помощь при исполнении, доставляя им возможность натуральных положений и размещений. Артистам надоедают всегдашние однообразные павильоны с рутинной расстановкой мебели и обычные переходы с места на место; они до восторга бывают рады возможности вести себя натурально. Я помню, как Шумский благодарил декоратора Исакова за маленькую, бедную комнату в пьесе «Поздняя любовь». «Тут и играть не надо,— говорил он,— тут жить можно. Я как вошел, так сразу напал на настоящий тон». Неужели я, доставивший Дирекции около двух миллионов своими пьесами, не стою дешевой декорации? Уж если б всем отказывали в постановке, как это было при Кистере, когда запрещено было делать затраты на русские пьесы, я бы ничего не говорил; а то ведь ставятся же другие пьесы даже роскошно: публике заранее было оповещено, что для пьесы Н. Потехина «Мученики любви» (не выдержавшей и двух представлений), кроме новых декораций, и мебель была выписана из Парижа. Несправедливо поступает со мной Дирекция императорских театров; ей никак не оправдаться передо мной. Я заслужил уважение всей России, а от театра не удостоился даже простой внимательности, на которую имеет право всякий, трудящийся для русского драматического искусства; а я служил ему честно; при моих многолетних трудах для театра мои личные выгоды всегда оставались на последнем плане; я любил театр, терпеливо переносил все обиды от театрального управления, никому не жаловался и ни разу не обращался к общественному мнению. Я долго терпел, но последняя несправедливость ко мне переполнила меру моего терпения, и я решился положить конец подобному обращению с моими пьесами, заслуживающими лучшей участи: если мне удастся написать еще пьесу для императорского театра, я попрошу Дирекцию включить в условие, что пьеса будет поставлена вполне прилично и по всем моим указаниям.

Теперь я скажу, как следовало поставить мою комедию «Без вины виноватые». Прежде всего, ее надо было ставить

сейчас же, как только она одобрена цензурой. Пьесы любимых авторов не откладываются: их ждут; кроме обыкновенной публики, их ждет огромное число зрителей, которые только такие пьесы и смотрят и которым до других дела нет. Дирекция должна была воспользоваться моим приездом в Петербург, немедленно назначить считку для артистов, отобрать от меня все сведения относительно постановки и определить день, с которого должны начаться репетиции. Так делалось всегда, даже и при таком инспекторе, как Лукашевич. Спектакль надо было назначить в начале января и заранее анонсировать о нем. Одним словом, надо было сделать и для моей пьесы то же, что обязательно делается и теперь для каждой пьесы Крылова. Тогда комедия моя прошла бы более 15 раз, об ней узнал бы весь Петербург, до последнего лавочника, и стала бы она лучшей репертуарной пьесой будущих сезонов, как ей и следует быть; а теперь стоит только дать ее в начале осени, когда публика еще не собралась, да потом, недели через две-три повторить под праздник,— под Покров, например,— вот, сбор может и не дойти; Дирекция может счесть себя вправе снять пьесу и обьявить автору, что пьесы его сбора не делают. Я могу делать такие предположения: со мной подобные происшествия бывали неоднократно. Надо признаться, что выгодами, которые дает новое Положение о вознаграждении, пользуются далеко не все авторы; для некоторых—и для меня в том числе—распоряжения репертуарного начальства сводят эти выгоды до нуля и ниже, т. е. до убытка.

Исключительное пользование

Дирекция принимает наши пьесы в исключительное пользование на два года, а пользуется ими недели две-три, а потом снимает с репертуара, и мы не имеем права, в силу условия, ставить принятые Дирекциею пьесы в продолжение двух лет ни в столицах, ни в их окрестностях, и на два года лишаемся всяких доходов от наших произведений; а это для многих пьес значит — навсегда, потому что в два года публика успеет забыть их. Пьеса «Красавец-мужчина» поступила в пользование Дирекции в январе 1883 года и игралась только до поста: во весь прошлый сезон она не была дана ни разу; поэтому в декабре прошлого года я получил очень мало поспектакльных денег как с императорского, так и с частных столичных театров. А если б Дирекция уведомила меня, что пользоваться моей пьесой не будет, я бы отдал ее в Москве на сезон в театр Корша, получил бы единовременно 1500 р. премии и пользовался бы процентами со сборов, а в Петербурге

ее играли бы все частные театры. Значит, на новой пьесе, имевшей большой успех, я больше потерял, чем получил. За что же Дирекция отняла у меня, без всякой пользы для себя, столько трудовых денег? Императорскому театру надо бы покровительственно относиться к талантливым людям, трудящимся на него,— облегчать им способы пользоваться их честным трудом и добывать средства для жизни, а Дирекция обнаруживает бесполезную для нее и ничем не оправдываемую жестокость против авторов, обижает их, отнимая у них трудовые заработки. Если спросить у Дирекции, почему, зачем она обижает авторов, отнимает у них, у бедных людей, средства для жизни,— ответ возможен только один: «потому обижаю, потому отнимаю, что могу обидеть, могу отнять»; другого ответа не найдется. Дирекция как будто и знать не хочет, что во всех образованных государствах литературная собственность охраняется законами, и нет ничего мудреного, что ей придется подвергнуться ответственности перед окружным судом, заплатить авторам убытки и выслушать публично поучение, как следует обращаться с чужою собственностию. Положим, я не начну процесса; но есть люди, менее меня терпеливые: поручиться за тех нельзя.

«Старое по-новому»

В начале прошлого сезона была поставлена комедия недавно вступившего на драматическое поприще автора, П. М. Невежина, «Старое по-новому» — произведение, очень хорошее во многих отношениях: характеры живы, верны, имеют много экспрессии, особенно — три женские лица: бабушка, дочь и внучка; выведенный быт изображен правдиво, с неподдельным юмором и искренним чувством; мысль прекрасная, благородная. Есть, конечно, в пьесе и недостатки, но неважные и неизбежные для всех начинающих писателей,— недостатки, происходящие от неопытности и малого знакомства со сценой. И при богатом репертуаре эта пьеса должна иметь видное место; она нужна театру, а тем более — императорскому. В Москве она имела успех. Комедия «Старое по-новому» не представляется голой тенденцией, сухой моралью; поучительное содержание ее есть плод серьезной наблюдательности. К художественным произведениям, проникнутым благородными патриотическими идеями, императорские театры должны относиться приветственно, потому что пропаганда благородных идей — не вне их обязанностей. Ради благородной идеи, ради благодарных ролей, репертуарное начальство обязано было закрепить эту пьесу на театре; а оно поступило напротив, поступило безжалостно и с пьесой, и с автором. Невежин послал вместе с

пьесой распределение ролей, и я, с своей стороны, писал Потехину и очень просил его, чтобы назначение автора было уважено и чтобы роль бабушки непременно отдана была Жулевой. Моя и Невежина просьбы уважены не были, авторское назначение ролей изменено, роль бабушки отдана какой-то бесцветной актрисе, пьеса поставлена более чем небрежно, т. е. просто кой-как; пьеса успеха не имела и снята с репертуара, тогда как ей жить бы да жить, а зрителям глядеть бы на нее да радоваться. Надо быть автором, чтобы понимать, какое это горе, когда дорогой труд падает по вине исполнителей или распорядителей. Невежин — человек бедный, живущий трудом; для него это горе вдвое чувствительнее; хорошая, художественная пьеса, написанная им, должна была обеспечить его надолго,— и этот труд пропадает почти даром; на частных столичных сценах он не имеет права ставить пьесу, а театр, взявший ее в исключительное пользование, плохой обстановкой погубил ее сразу. При императорских театрах существует комитет, который разбирает, достойна ли представленная автором пьеса постановки; если комитет признает пьесу достойной, то репертуарное начальство обязано и ставить ее достойным императорского театра образом, беспристрастно; а то для одних — парижская мебель, а для других — старые, неподходящие декорации и несоответственное распределение ролей. Императорский театр берет пьесу в исключительное пользование; справедливость требует, чтобы запрещение ставить эту пьесу на других театрах продолжалось только до тех пор, пока императорский театр пользуется ею; а то императорский театр дает пьесу две недели, а запрещение ставить ее на частных театрах продолжается два года. Императорский театр пьесу уж не дает, сборами с нее не пользуется; так какой же убыток ему, если бедный человек получит за нее какие-нибудь гроши с частных театров? Ведь такая мера — разоренье для бедных писателей, иначе ее и назвать нельзя.

Когда автор сам ставит пьесу в Петербурге, он еще может добиться приличной постановки: в случае отказа в чем-нибудь, он может обратиться к директору и выше; но при отсутствии автора за приличную постановку поручиться нельзя. Поэтому я вынужден принимать меры к ограждению интересов своих и прочих членов Общества русских драматических писателей и решаюсь утруждать Дирекцию императорских театров просьбой о допущении, при постановке новых пьес, на репетиции депутата Общества в тех случаях, когда авторы сами присутствовать на них не могут.

Одна из целей учреждения премии есть привлечение новых литературных сил к занятию драматической литературой. вых литературных сил к занятию драматической литературой. для них будет привлекательнее. После представления комедии «Старое по-новому» автор приехал в Петербург с новой пьесой; ему предложили самому прочесть пьесу в Комитете, что он и исполнил; Комитет пьесу не одобрил, на что имел полное право; но в Комитете во время чтения прямо в глаза автору Боборыкин глумился, на что права не имел; не имел также права и председатель Комитета допускать такое безобразие. И над кем же глумились? Над больным, опасно раненым человеком, вся вина которого в том, что он талантливее членов Комитета. Невежин печатно потребовал у Боборыкина отчета в его поведении; Боборыкин отмолчался, а перед Дирекцией оправдывал свое поведение тем, что у него болели зубы. И я получил приглашение (о чем упоминал выше) прочесть в Комитете свою комедию «Без вины виноватые»; разговор о скандале с Невежиным был еще в полном ходу,— и меня приглашают явиться перед тем же судом, где безнаказанно производятся оскорбления почтенным людям, известным литераторам! На что мне Комитет? Мое дело — написать пьесу; я ее написал; а приехал я в Петербург за тем, чтоб ее поставить, а вовсе не за тем, чтобы прочитать ее в Комитете и, удалясь в соседнюю комнату, сидеть и ждать там, какой приговор моему новому произведению вынесут Боборыкин, Крылов и Горбунов. Что такое для меня Комитет,— Дирекция знает хорошо: против него я открыто говорил в Комиссии. Комитет, в настоящем составе,— неприятная, неизбежная формальность, через которую репертуарное начальство должно было провести мою пьесу скромным образом, не приглашая на суд людей, компетентности которых я не признаю. А ну, как у Боборыкина опять заболели бы зубы? Оскорблениями не привлечешь ни новых, ни старых литературных сил.

«Гроза»

Дурно ставятся новые пьесы, а старые репертуарные возобновляются еще хуже. Возмутительная небрежность, с какой поставлена «Гроза», производит ропот в публике. Стрепетова обставляется артистами, которые ей только мешают; в роли Варвары артистки меняются, и иногда давно не игравшей эту роль артистке приходится играть ее без репетиции, от чего происходит путаница; актер, играющий Тихона,— роль, которую с таким блеском и с такой правдой исполняли в Петербурге Мартынов, а в Москве — С. Васильев,— играет «на вызов», позволяет себе

непростительные кривлянья и выходки, например, указывает публике, какова у него мать. Это уж не просто нарушение дисциплины, а много хуже: это нелепое глумленье над автором, над классической пьесой, над достоинством сцены, превращающее серьезный театр в шутовской балаган. В Москве, при Верстовском за такую игру актер просидел бы дня два под арестом в так называемой «трубной», т. е. в комнате, в которой во время спектакля сидят пожарные. А еще заведующий труппой ставит себе в заслугу, что он будто бы заводит художественную дисциплину. Досадно слушать, как всуе произносят слова, значения и важности которых не понимают. В теперешней художественной дисциплине нет ничего общего ни с художеством, ни с дисциплиной; тут только путаница неправильно поставленных отношений; раздражение мелочного самолюбия и прочие не художественные дрязги. Что такое художественная дисциплина, петербургское репертуарное начальство не знает и не узнает, пока я не скажу, и не завести ему дисциплины никогда, потому что для этого требуется не ослепляющее самообожание, а другие качества: авторитет, тонкое понимание изящного, мастерские, решительные приемы и пр.

Эту несчастную «Грозу» как будто хотят сбыть поскорее с репертуара, точно она мозолит глаза кому-нибудь. Кроме того, что обставляют ее неряшливо,— и дают-то ее в самое дурное время: или в перемену, когда объявленная на афише пьеса почему-нибудь итти не может, или под праздник, или на последних днях перед рождеством, когда публике не до театра. В Комиссии, учрежденной для пересмотра узаконений, касающихся театра, членом которой состоял и я, было положено старые пьесы, которые должны остаться на репертуаре, возобновить самым приличным образом, с новым персоналом и новыми декорациями; вот уж прошло два года, а вместо старого серьезного репертуара возобновляются пьесы Потехиных, не имевшие и прежде ни значения, ни успеха и так прочно забытые, как им и следует быть забытыми. Императорский театр очень дорог, очень солиден, на него много потрачено забот; он должен существовать для серьезных народных пьес, которые останутся в литературе. Те пьесы, которым теперь отдается такое заметное предпочтение, не стоят императорского театра: они не вносят ничего в сокровищницу отечественной словесности; есть ли они, нет ли их,— это все равно, от этого никому ни тепло, ни холодно. Я не говорю, чтоб их изгнать из репертуара императорского театра совсем; они могут появляться наряду с другими новостями, годными на

один сезон; но давать им первенствующее положение на императорском театре — стыдно, чтоб не сказать более. После долгих лет невзгоды для русских драматических писателей наступило счастливое время: не только нам не отказывают в наших просьбах, но нас спрашивают, что сделать для русского театра, чтобы русское искусство цвело. И в такую-то желанную пору нашлись люди, которые не стыдятся отмежевывать родную сцену в свое исключительное пользование! Не грех ли в такое благодатное для общего дела время ставить на первый план свои личные интересы? Положение заведующего труппой или (по-старому) инспектора репертуара в настоящую минуту — самое завидное; привел бог дождаться радости,— на русское искусство полились милости и щедроты; привел бог русскому человеку дождаться возможности положить всю свою душу на служение высокому родному искусству. Какое широкое поле для патриотизма! Мы все, и старые, и новые деятели русского драматического искусства, ждем, что обновленная сцена императорского театра будет для нас открыта, что она встретит наши произведения с приветом, что мы уж не будем завидовать иностранным писателям и покажем себя публике так же прилично, как и они. И в такое-то время человеку приходит в голову поддерживать во что бы то ни стало поднесенный ему льстецами и интригами титул «первого русского драматического писателя» и, пользуясь своим положением, распоряжаться сценой императорского театра, как средством доказать то, чего доказать нельзя — употреблять силы труппы и материальные средства театра на пустяки, из которых, кроме большого барыша Крылову, никакого толку не выйдет. Тяжело будет похмелье у распорядителя репертуара, когда опьянение самообольщением пройдет и он увидит, что, нанося большой вред и ущерб русскому театру и тяжкие обиды его деятелям, он был только орудием для наживы в руках ловкого промышленника. Вот уж два года, в ущерб правильному ходу театрального дела, на императорском театре производятся опыты поднятия пьес, которых поднять нельзя и которые не заслуживают поднятия. Два года потеряны даром для русской сцены в самое благоприятное время для нее! Императорский театр построен для искусства, а не для экспериментов; пора этим опытам положить конец.

Если императорский театр желает быть русским,— сцена его должна принадлежать мне, на ней все должно быть к моим услугам; в настоящее время я — хозяин русской сцены. Не признает императорский театр меня серьезным деятелем,

так должен обратиться назад, к Полевому, Кукольнику, Загоскину или еще дальше — к Озерову, Сумарокову, потому что, во всяком случае, во главе театра и репертуара должен стоять кто-нибудь из творцов народной сцены, кто-нибудь из больших мастеров, а не аматёры-недоучки и не фэзёры-ремесленники.

Переводный репертуар

Я знаю, что у распорядителей репертуара есть замысел ставить Шекспира в будущем сезоне. Но это не серьезное дело, а только маневр, имеющий дурную подкладку. «Мои не удались,— так пусть нейдут ничьи, пусть идет Шекспир: ему первенство можно уступить». Это дело не новое, бывалое: и прежде практиковалось угнетение русского репертуара искажением Шекспира, когда это было нужно кому-нибудь [1]. И тогда представления пьес Шекспира без трагиков были кощунством; но все-таки были ученые актеры, были труппы. Теперь Шекспира ни на петербургской, ни на московской сцене давать нельзя,— репертуарные начальники это знают; они знают, что это будут позорные представления, срам. Давно ли в Петербурге было позорное представление «Отелло», а в Москве такое же — «Ричарда III»? У Шекспира высок строй всех лиц, все роли требуют осмысленного и постоянно оживленного чтения, надо уметь ловко держать себя в костюме, уметь ходить по сцене, нужен свободный, решительный жест. Ничего этого нет ни на петербургской, ни на московской сцене. Будущий сезон и так короток,— и его загромождают ненужным театру и публике ломаньем Шекспира; где же и когда развиваться русскому-то искусству? Но мы уж о своих пьесах готовы и забыть,— и я, и все, чтущие Шекспира и дорожащие достоинством императорской сцены, готовы умолять театральное начальство, чтобы пусть лучше шли пьесы Потехиных и Крылова,— все-таки не будет кощунства, не будет сраму, все-таки будет хоть какой-нибудь театр, а не кукольная, не собачья комедия. Еще сюрприз: в Москве пришло кому-то в голову ставить французскую пьесу «Побежденный Рим». Это уж совершенное безумие. Пьеса эта в художественном отношении довольно слабая и не имеет никаких особенных достоинств ни для кого, кроме французов. И в Париже она имела хотя большой, но непродолжительный успех; там она своим успехом обязана изобилию горячих патриотических тирад. В ней нет ничего рим-

---

1 У меня этот предмет разобран основательно в особой записке: «Переводный репертуар Московского театра». (*Примечание А. Н. Островского.*)

ского, ничего классического; под видом побежденного Рима в ней изображается осада Парижа немцами. Это чисто патриотическая французская пьеса; так для кого же она нужна в Москве? Для приказчиков и куаферов с Кузнецкого моста? Вот, когда в Париже, в Comédie Française, поставят драму Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла», тогда можно и у нас дозволить давать французские патриотические пьесы. Сыграна она будет плохо, но как представление может понравиться и, пожалуй, отнимет 5—6 представлений у русского репертуара, да еще на постановку этой ненужной пьесы надо будет сделать непроизводительную затрату. Значит, никакой от нее радости, а один только убыток. Никаких пьес иностранных репертуаров, ни классических, ни современных, наши артисты играть не могут: у них нет для этого ни сил, ни уменья; могут они играть, с грехом пополам, русские пьесы,— и пусть играют лучшие из них.

«Бедность не порок»

Скажу еще о постановке одной пьесы. Весной, для дебюта Свободина, была возобновлена моя комедия «Бедность не порок». Хуже того, как поставлена эта пьеса, ничего придумать нельзя; можно дать большую премию тому, кто ухитрится раздать роли более неподходящим образом. Роль Коршунова, которую играли в Москве Щепкин, а в Петербурге — Мартынов, отдана Трофимову, играющему исключительно лакеев; роль Любовь Гордеевны, требующая ловкой, опытной актрисы, отдана едва начинающей лепетать на сцене Чистяковой; роль Мити, которую всегда играют первые драматические любовники, отдана Васильеву, которого ни один провинциальный театр не возьмет иначе, как на выход. Неизвестно, зачем этот бездарнейший любитель понадобился императорскому театру. Многие в Петербурге, когда прочли афишу, считали распределение ролей ошибкой, опечаткой, а в спектакле в публике открыто говорили, что такой постановкой рассчитано наносится оскорбление автору. Но это оскорбление не дошло по адресу: я уж ушел от оскорблений, я прошел через горнило всевозможных испытаний, и оскорблениям теперь меня не достать; мне приходится только скорбеть о малодушном поведении людей, которым вверена сцена императорских театров. И пьеса все-таки имела успех; если б она была поставлена прилично, то прошла бы, к большому удовольствию публики, раз 6—7 в сезон; а теперь она, ясное дело, поставлена на один раз, потому что в такой обстановке повторять ее — стыдно. Во Франции, если без ведома автора хоть одна роль передается в ущерб пьесе, возникает процесс и автору присуждаются убытки; а здесь все

роли переданы в явный ущерб пьесе; и я непременно начал бы процесс, если бы не берег достоинства императорского театра более, чем его бережет Дирекция. Новые положения и правила, исходящие от Дирекции, редактируются кем-то очень неясно и сбивчиво (точно так, как редактированы правила о премиях); кроме того, Дирекция делает распоряжения, противоречащие законам о литературной собственности и утвержденному правительством уставу Общества русских драматических писателей. Все это подает повод к процессам и скандалам, и вот уж два года я, как председатель Общества русских драматических писателей, стою на страже и комитетскими распоряжениями стараюсь предохранять и оберегать Дирекцию от скандальных процессов. Я писал и директору, и Потехину, чтобы они действовали осторожно, что мне трудно выгораживать их; но они и спасибо не говорят, и не унимаются делать распоряжения в разрез законам и нашему уставу. Все это у меня изложено, с приложением документов, в особой записке: «Действия Общества русских драматических писателей по поводу новых положений и распоряжений Дирекции императорских театров о порядке принятия пьес на сцену императорских театров». Я сказал выше, что процесса не начну; но я все-таки приму для ограждения себя некоторые меры; я воспользуюсь правом, данным авторам новым «Положением» о вознаграждении, и сниму с петербургского театра все старые свои пьесы. Захотят возобновить какую-нибудь из них, так пусть заключают со мной особое условие. Я человек не одинокий, у меня дети; моим пьесам надо жить,— они единственное наследство детей моих; заигрывать, губить мои пьесы даром я не могу позволить, не имею даже на это права.

Все вышеизложенное приводит к заключению, что при настоящем положении дела выдача премий не произведет улучшения репертуара и не принесет пользы императорскому театру. Дирекция напрасно ждет от премий каких-то чудес, т. е. драматических произведений не только безусловно изящных, но и таких, которые и при плохом исполнении могут поднять сцену и привлекать публику. Это ошибка. Хорошая пьеса понравится публике и будет иметь успех, но долго не продержится на репертуаре, если плохо разыграна: публика ходит в театр смотреть хорошее исполнение хороших пьес, а не самую пьесу; пьесу можно и прочесть. «Отелло», без сомнения, хорошая пьеса; но публика не желала ее смотреть, когда роль Отелло играл Чарский. Интерес спектакля

есть дело сложное: в нем участвуют в равной мере как пьеса, так и исполнение. Когда и то и другое хорошо, то спектакль интересен; когда же что-нибудь одно плохо, то спектакль теряет свой интерес. Никто не спорит, что недурно бы иметь пьесы и лучше тех, которые теперь существуют на репертуаре; но недурно также хорошо исполнять и пьесы, уж написанные; публика весьма желает их видеть,— она это доказала. Из старых пьес можно выбрать более 20-ти, которые, при хорошей обстановке и хорошей игре, будут привлекать публику, как новые, и долго не приглядятся; да ежегодно мы, драматические писатели, доставим от 4-х до 5-ти пьес, хотя не безусловно совершенных, но нисколько не хуже тех, которые в настоящее время пишутся в Германии, Испании, Италии. И французские пьесы не лучше наших,— они только ловчее сделаны; зато ради этой ловкости французы жертвуют правдой и стыдом, на что порядочный русский писатель не решится. Не нужно нам премий, пусть только не отнимают у нас, у русских писателей, русского императорского театра и русской публики, и не отнимают нас у русской публики.

Я более всех других писателей имею шансов получать премии; если я отказываюсь от них, значит — меня побуждают к тому довольно важные причины. Эти причины — мои о п а с е н и я.

Я боюсь, во-первых, чтобы проект, сулящий улучшения, не поселил разочарования потом, когда улучшения не сбудутся. За разочарованием следует равнодушие, а этого равнодушия более всего должны бояться люди, любящие русское искусство и служащие ему. Нет такой доброй души, которой бы не надоели, наконец, бесплодные усилия, бесплодные жертвы; дело, на которое употребляются усилия и тратятся жертвы, становится немилым. Не дай бог, чтоб люди, от которых зависит судьба русского театра, охладели к нему: это будет беда непоправимая. Русское сценическое искусство еще не может стоять на своих ногах, за ним нужен уход.

Я боюсь, во-вторых, что старания Дирекции об улучшении драматической литературы могут поселить в обществе мнение, что недостаток хороших пьес и есть главная, единственная причина упадка сцены. Широкого распространения такого мнения бояться нельзя: публика знает действительные причины бедственного положения театров; опасность — в том, что это мнение может распространиться высоко, очень высоко, в такие сферы, куда голос напрасно обиженных писателей дойти не может, и вина упадка русской сцены так и ляжет на них. Опасность еще в том, что это ошибочное мнение, указывая зло

не там, где оно находится, отвлекает внимание людей, радеющих о сцене, в другую сторону и скрывает от блюстительных глаз главную причину упадка русского театра — сценическую неурядицу. При бессилии выпутаться из беды и поправить свое положение всегда практикуется известный способ выгораживанья себя и сваливанья своей вины на посторонних или на обстоятельства, что называется: «с больной головы — на здоровую». Дирекция придумывает премии, как будто у ней на сцене все благополучно и недостает только пьес.

Нет, не бедность драматической литературы — причина упадка сцены, а, наоборот, плохое состояние трупп и управления ими — причина бедности русской литературы. У меня есть записка, в ней разобрано последовательно, как за упадком сцены падала и драматическая литература. Да иначе и быть не может: писатели пишут пьесы для сцены, им нужно, чтоб их пьесы игрались, а то труд пропадет даром; а чтобы пьесы игрались, нужно, чтоб они были по силам актерам. По этому предмету можно бы было сказать весьма много; но, как упомянуто выше, мною уже это сделано в другом месте; здесь же я, в заключение, скажу с полным убеждением в правоте слов своих, что пока труппы императорских театров не будут полны и сплочены, пока не будет авторитетного управления ими и строгого контроля над исполнением пьес,— императорский театр будет падать все ниже и ниже, и ни премии и никакие затраты на него не спасут его от совершенного падения, а с ним вместе и русская драматическая литература должна будет подвергнуться неминуемо той же участи.

[июль 1884]

К «ПРОЕКТУ ПРАВИЛ О ПРЕМИЯХ ДИРЕКЦИИ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ ЗА ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ»

Объяснительная записка

...В 15-й статье к словам «по безусловному достоинству» надо прибавить какое-нибудь дополнение: иначе они будут приняты, как требование абсолютного совершенства, которое недостижимо. Не лучше ли редактировать эту статью так: «Члены Комиссии рассматривают пьесы преимущественно в художественном и литературном отношении, не по отно-

сительному, а по безусловному их достоинству, и присуждают премии за пьесы, составляющие ценное и прочное приобретение для литературы и театра?»

16-я статья есть почти дословное повторение 15-й; нового в ней: «оригинальность обработки и достоинства языка»; но достоинства языка относятся к литературным достоинствам, о чем уже сказано в 15-й ст.; остается, затем, оригинальность обработки; но это выражение так неопределенно, что способно сбить с толку всякого, кто интересуется тем, какие произведения могут получить премию. Обработка чего: сюжета или характеров? В каком смысле взято тут слово оригинальность? Если оригинальность значит самобытность, в противоположность заимствованию, так об этом говорится ниже; если слово оригинальность употреблено в смысле особенности, характерной исключительности, некоторой странности, то такую оригинальность нельзя причислить к достоинствам пьесы. В обработке сюжета требуется не оригинальность, а правильность и стройность; а в обработке характеров верность действительности. Хотя оригинальность во втором смысле и представляет некоторую привлекательность, но она есть исключительная врожденная способность очень немногих художников, и постановить ее условием для получения премии нельзя.

Статья 17-я изложена очень неудачно, перечисление видов драматических произведений грешит против логики. «Трагедии, драмы, комедии, хроники, исторические, легендарные, современные, бытовые...» Какие еще могут быть исторические, сценические произведения, когда уж трагедии, драмы и хроники упомянуты? Ни легендарных, ни современных сценических произведений не бывает. Разве можно озаглавить пьесу: «Современное сценическое произведение»? Если же отнести прилагательные: исторические, легендарные, современные, бытовые не к сценическим произведениям, а к перечисленным далее видам их, трагедии, комедии и пр., то запутанность выйдет еще больше. Тогда явятся: современные и бытовые хроники, легендарные комедии и т. д.

Статья 18-я совершенно непонятна; вторая половина ее так прямо противоречит первой, что никакое соглашение и примирение между ними невозможно... «Переделки чужих произведений в драматическую форму с заимствованием готовых сюжетов и характеров на соискание премии не допускаются, кроме исключительных случаев, где заимствование не лишает пьесы художественности и само-

бытности творчества». Ни при каких исключительных случаях заимствование не может быть самобытным. Самобытное только потому и называется самобытным, что оно ниоткуда не заимствовано. Когда заимствованное претендует быть самобытным, то это называется плагиатом, и автор, получивший премию за такую самобытность, может за ту же самобытность очутиться на скамье подсудимых. Заимствованная самобытность принесла очень много вреда русскому театру, и потому этот вопрос должен быть решен в такой степени ясно, чтобы уж не оставалось никаких сомнений. Оригинальным признается всегда такое драматическое произведение, в котором сценариум и характеры вполне оригинальны. Этого довольно; фабула в драматическом произведении дело неважное; но только фабула, а не сюжет,— под сюжетом часто разумеется уж совсем готовое содержание, т. е. сценариум со всеми подробностями; а фабула есть краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный всяких красок. Драматический писатель менее всего сочинитель; он не сочиняет, что̀ было,— это дает жизнь, история, легенда; его главное дело — показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе...

[1884]

УЧЕНИЧЕСКИЕ СПЕКТАКЛИ В ИМПЕРАТОРСКОМ ТЕАТРЕ В МОСКВЕ

22 и 23 декабря 1884 г.

Беспорядки в управлении московскими театрами в настоящее время, кажется, дошли уже до последних пределов. 22 декабря состоялся в стенах императорского театра первый любительский спектакль, а 23 — второй. Дальше уж некуда итти. Произошло это безобразие следующим образом. Когда пришло время открывать проектированные Погожевым и Федотовой классы, то оказалось, что этого сделать невозможно. Во-первых, для воспитанниц театрального училища и для воспитанников экстернов нужно правильное и серьезное преподавание, начиная с азбуки, а на это ни Федотова, ни прикомандированный к ней очень пронырливый провинциальный актер Правдин, при всем своем самомнении, способными себя не признали. Во-вторых, для новой школы, как для всякого шарлатанства, требовались необык-

новенно быстрые успехи, требовалось не далее, как через два месяца поставить готовых актеров и дать блестящий спектакль. Как тут быть? Выходит дело такое, что без подлога никак уж не обойдешься. И вот начинаются очень непохвальные деяния для осуществления глупой идеи, и шарлатанство водворяется там, где ему никак быть не следует, где все должно быть серьезно и прочно. Дело делали таким образом: прежде всего пригласили гурт любителей поплюше; которые получше, те на такую штуку не пошли бы. И какой же сброд представляла эта новая труппа! И недоучившиеся ученики Консерватории, и уволенный из колониального магазина приказчик, и разговаривающий на каком-то областном жаргоне разорившийся рыбник, и какой-то причетник или семинарист, насмешивший всю труппу непритворным сокрушением о том, что, за любительскими спектаклями, прозевал дьяконское место. И этим-то праздношатающимся, напрасно бременящим землю и коптящим небо, назначено жалованье и дано звание артистов императорского театра, без чего им, как людям посторонним, доступ в школу был бы невозможен. Потом отобрали у актеров и актрис дочерей [1] и дали им название учениц. Для пополнения комплекта Федотова пожертвовала своего сына, студента московского университета, 3-го курса филологического факультета. Таким образом, составилась импровизированная, подложная школьная труппа. Но ни о какой тут школе и ни о каких драматических классах и уроках и помину не было; а было то, что, без всяких школ, постоянно происходит во всех концах Москвы и Петербурга, т. е. постановка любительского спектакля. И в прежнее время в столицах было много любительских кружков; а теперь их стало гораздо больше. Любители несколько раз в год нанимают какую-нибудь залу, в которой устроена сцена, вместимостью не более просторного гардеробного шкафа; выбирают пьесу помудренее, например, одну из драм Шекспира, и приглашают какого-нибудь артиста для руководства на репетициях, за что он и получает вознаграждение в виде недорогого серебряного портсигара. То же было и в императорском театре: выбрали пьесы помудренее, которые и настоящим-то артистам теперь едва под силу; ничтоже сумняся, роздали роли; начали по субботам репетировать и вперед назначили дни торжества им-

[1] Дочь покойной артистки Васильевой, дочь артиста Вильде, дочь покойного артиста П. Г. Степанова, дочь артистки Яблочкиной, племянница бывшей артистки Немчиновой, урожденной Чистяковой, дочь покойного артиста Востокова, дочь артиста Колосова и т. д. (*Примечание А. Н. Островского.*)

провизированной школы, дни публичного оказательства неимоверных успехов шестинедельного обучения,— 22 и 23 декабря. «Кто даст главе моей воду и очам моим источник слез»? — восклицал в древности один из пророков. Я не скажу этого; я довольно плакал о русском театре, да и в запасе еще много слез осталось. Я воскликну: кто даст языку моему красноречие, чтобы убедить людей, что изучение всякого искусства начинается с начала, а не с конца; что никакому серьезному искусству в шесть недель нельзя выучиться; что ни одна музыкальная школа не выпустит своих учеников после шестинедельного изучения на эстраду и не позволит им давать концертов; что в академиях и школах живописи не выставляют на выставки черченья учеников, только что вступивших в училище; что у каждого искусства и даже ремесла есть своя азбука, которая называется техникой, и что ее обойти нельзя; что нельзя быть ни художником, ни хорошим мастеровым, не изучив основательно техники, и что техника сценического искусства не из легких. Лучшие наши актеры и актрисы выходили из школы, в которой курс был шестилетний. Прежде (при Верстовском) школьные спектакли устраивались умно: это были экзамены, на которых производилось солидно, умными людьми, лучшими знатоками искусства, серьезное исследование не только успехов шестилетнего обучения учеников, но и их врожденных способностей. Испытание производилось из всего, что преподавали в школе: ученики и пели, и играли на инструментах, и танцовали. По драматическому классу для испытания назначались небольшие одноактные пьесы, преимущественно водевили с куплетами и танцами; причем начальство, главным образом, наблюдало, умеют ли ученики жить в пьесе, вносят ли они на сцену непринужденную веселость и достаточную ловкость. Начальство, конечно, было радо, если, кроме того, ему удавалось подметить в молодых артистах хотя слабые проблески самостоятельного понимания роли или своеобразного юмора. Большего, после шестилетнего школьного обучения, начальство, тонко понимающее сценическое искусство, не требовало от учеников. Испытания были закрытые; никто в Москве и не знал о них; присутствовали на экзаменах: начальники, учителя, чиновники из конторы, два-три артиста и один или два литератора из имеющих тонкий эстетический вкус. При таких зрителях испытание производилось серьезно, в строгом молчании, без всякого малодушия, без одобрений и уж, разумеется, без рукоплесканий, которые и немыслимы на экзаменах. Ведь в гимназиях не аплодируют ученикам, правильно

решившим математическую задачу или твердо знающим спряжения. Если бы кто-нибудь из присутствующих на испытании заметил Верстовскому, что тот или другой ученик обнаруживает замечательный талант и большую ловкость, Верстовский отвечал бы, что тут нет ничего удивительного, что так и должно быть, что за тем и существует школа, чтобы подготовлять для сцены учеников сообразно их способностям; что для пополнения драматической труппы именно такие и нужны и что тех учеников, которые не обнаруживают актерских способностей, не допускают до испытания по драматическому классу, а определяют в балет или в хор. Спектакль оканчивался тем, что Верстовский приходил на сцену и делал ученикам несколько замечаний. Потом выпускали их из школы с званием артистов, всех на одинаковый, самый низший оклад жалованья. Постепенное возвышение оклада зависело от старания и успехов артистов. Верстовский нахохотался бы досыта, если б ему сказали, что на школьных спектаклях ставятся не водевили, а серьезные пьесы или отрывки из них, и что воспитанникам и воспитанницам дают главные роли в больших пьесах. Он сказал бы: «да я главных ролей не буду давать моим ученикам и еще десять лет после выпуска. Самостоятельно создать серьезной, ответственной роли они еще не могут; они не имеют для этого ни сценической опытности, ни знания жизни, ни достаточного литературного образования; а заставлять играть большие роли по указаниям учителя — значит готовить автоматов, а не артистов. Школа не может поставлять артистов, совершенно сформированных, она поставляет только артистов, способных и хорошо подготовленных для дальнейшего развития самостоятельного; настоящая, практическая школа начинается для них с выпуском на сцену, где, глядя по способностям и труду, в более или менее продолжительное время, и образуются из них настоящие, полные артисты». Вот какова была школа, из которой вышла небывалая в мире по обилию талантов, по безукоризненной подготовке и по образцовой художественной дисциплине труппа. И Москва, как я уже сказал, совсем и не знала о школьных спектаклях; публика видела только, что постоянно прибывают молодые артисты и артистки, которые сразу завоевывают ее симпатию и, года через три, через четыре, становятся любимцами и истинным украшением сцены. Что же делается теперь? Не после шестилетнего, а после шестинедельного обучения всякого сброда назначаются для публичного испытания два спектакля, 22 и 23 декабря, печатаются афиши, рассылаются приглашения всякого сорта и достоин-

ства писателям и репортерам мелкой прессы, которые за эту честь, за то, что их тоже за людей считают, готовы лгать, сколько угодно; рассылаются приглашения родным и знакомым участвующих артистов, т. е. даровым клякёрам. Разве это не обман, не шарлатанство, не наглость? Выписан был даже из Петербурга петербургский Погожев, для того чтобы лжесвидетельствовать потом об успехах школы, заведенной его братом. Спектакли, как и следовало ожидать, прошли вполне безобразно, не лучше самых плохих любительских. Да иначе и быть не могло; импровизированная труппа составилась из любителей последнего сорта и девочек, никогда не помышлявших о театре. А между тем рукоплескания не умолкали, были и вызовы. — Что это были не школьные спектакли, а замаскированные любительские, лучше всего доказывают аплодисменты и вызовы, которые в школьных спектаклях не допускаются. В ученическом спектакле аплодисмент — или детское малодушие, или неучтивость, которой не позволит себе ни один порядочный человек. Право одобрять учащихся исключительно принадлежит начальству; уступая это право репортерам грошевых газет, начальство тем самым признается в своей некомпетентности, признается в своем неумении отличить хорошее от дурного. Результаты этой шарлатанской школы и этих шарлатанских спектаклей довольно печальны. Во-первых, куда девать праздношатающихся, которые составляли мужской персонал и которые уже приняты в число артистов императорского театра на выходные роли? Они приняты без испытания, без дебютов, на счастье. Первым их дебютом были школьные спектакли, где они играли роли далеко не последние и не выходные: например, Боскович изображал Самозванца в «Борисе Годунове» Пушкина, в знаменитой сцене «у фонтана» и главную роль в комедии «Бедная племянница»; Арбенин играл «Евгения Онегина» Пушкина и Мизгиря в 4-м действии «Снегурочки»; Соколов — роль Барона в «Бедной племяннице»; Мясищев — роль доктора Фишера в той же пьесе и к следующему спектаклю готовит роль Ричарда III Шекспира и т. д. Играли они дурно, очень дурно, так что даже пристрастные репортеры не могли не признаться, что исполнение этих господ было из рук вон плохо; а все-таки в спектакле им рукоплескали; и так как на дебютах имели успех, то и имеют какое-то на что-то право. Оставлять их на службе на выходные роли нельзя: это будет, во-первых, глупость, а во-вторых, преступление. Что вообще требуется от актера? Талант и ловкость, т. е. уменье держать себя на сцене во всех, данных пьесой, положениях. Императорским

театрам иногда недоставало на некоторые амплуа талантов; так как талант искусственно произвести нельзя, тогда Дирекция приглашала особенно выдающихся артистов из провинции,— так были приглашены Щепкин, потом Садовский. Я нарочно выбираю крупные примеры, чтобы показать сущность дела. Начальство в таких случаях смотрело снисходительно на недостаток сценической ловкости у дебютантов ради их таланта и, пока они не привыкнут, не ассимилируются с труппой и не проникнутся ее преданиями, не давало им значительных ролей и платило жалованье, какое нынче получают выходные. Вот как и какие артисты принимались в императорский театр с воли. Что требуется от актеров выходных? Только ловкость. Но ловких артистов, умеющих отлично держать себя на сцене, императорский театр всегда может иметь довольно и даже с излишеством. При московском театре есть школа, в которой приготовляются для балета воспитанницы и ученики экстерны; из этой школы производится ежегодно выпуск. Кроме того, часто увольняют из балета артистов, выслуживших срок, или и ранее срока за излишеством; все это самые лучшие, самые ловкие, самые желанные артисты на выходные роли. Они с малолетства плясали арабчонками, ходили пажами, изображали не только людей, но и птиц, и рыб, и устриц, и грибы. Потом, в совершенных летах, они переиграли людей всяких чинов и сословий всех стран света и всех наций; и все это ловко и изящно, под руководством отличных учителей. У нас теперь настоящая художественная дисциплина только и сохранилась в балете, а прежде была и в драматической труппе. Да если б из кончивших в школе или кончивших службу в балете и не нашлось лишних, так теперь балетные артисты свободны, балеты идут раз или два в неделю,— стоит только воспитанникам, выпущенным в кордебалет, прибавить к жалованью рублей по 100 или по 150, и они отличным образом заменят выходных актеров и еще будут благодарны. Из сказанного, кажется, ясно видно, что, при обилии готовых артистов на выход, искать ловких людей за прилавками колониальных магазинов, по рыбным лавкам и семинариям глупо. В семинариях учатся долго, но уменье ловко держать себя на сцене не входит в курс семинарского образования. Брали из семинарии певцов, но брали их за голос; не будь у Никольского удивительного голоса, никто его не принял бы в театр за то только, что он семинарист. Неуклюжесть семинарская так прочна, что Никольский и после 20-ти лет сценической практики, переиграв всевозможных героев, все-таки остался дьячком. Такова же неуклюжесть и

консерваторская; учеников, выходящих из драматических классов московской Консерватории, хотя бы и с золотыми медалями, не берет ни один провинциальный антрепренер и даром. Потом, если принимать на выходные роли неуклюжих и неумелых любителей, куда же девать излишек своих умелых и ловких артистов? Выбрасывать их на улицу без всяких средств существования? Они учились для театра, употребили на это всю свою молодость, платили за ученье из последних своих грошей, и ни к какому другому занятию не подготовлены. Выкинуть их из театра — значит оставить их без куска хлеба и обречь на самое бедственное существование! Это уж преступление. Московское театральное начальство не должно забывать примера с актрисой Кудрявцевой, которая 6 лет училась в театральной школе и за которую бедная сестра платила из трудовых денег по 250 р. в год, которая служила 17 лет и вдруг, без всякого повода, была уволена без пенсии,— якобы за излишеством,— тогда как в труппе были и получали жалованье актрисы, нигде не учившиеся и не появляющиеся никогда на сцену. Кудрявцева с двоими малолетними детьми умерла было с голоду; да и умерла бы, если б не случайно явившаяся [помощь]. Спасли ее от смерти и, пока шли хлопоты о пенсии, дали ей возможность существовать добрые люди. С тех пор как императорский театр в Москве имеет свою школу, еще не было примера, чтобы на выходные роли принимали посторонних. Это и глупо, и смешно, и, просто, удивительно; оно удивило и артистов и публику. У меня, по крайней мере, десять человек спрашивали, что это значит. Такое распоряжение унижает звание артиста и роняет значение искусства. Доселе всякий был убежден, что на сцене императорского театра он даже и в последних ролях видит ученых, патентованных артистов, а не праздношатающихся. Приглашенных любителей экзаменовали ли? Нет. Умеют ли они танцовать, драться на рапирах, хоть ходить-то по сцене? Нет. Учились ли они сценическому искусству где-нибудь? Нет. Так за что ж их называют артистами и платят им жалованье? Это никому не известно. Очевидное дело, что любители приняты не для сцены, где в них нет надобности, а для того, чтоб составить мужской персонал любительского театра, который выдавали за школьный. Без них школьный спектакль не мог состояться. Учеников школы, экстернов, в 6 недель нельзя приготовить ни к какому спектаклю; да если б их учить и год и полтора, они все-таки главных ролей в больших пьесах играть не станут. Хотя они еще мальчики, но уже понимают, что такое искусство, и знают его требования; они скажут, что такие роли им

не по силам, что они в глазах начальства и публики срамиться не желают, потому что вся их будущность зависит от их сценических успехов. Значит, надо было найти для спектакля людей, которые не боятся сраму; не требовалось ни таланта, ни уменья, а понадобились люди, не имеющие стыда. Таковые нашлись скоро; чего другого, а этого добра много. Теперь рождается вопрос: куда девать бесстыжих людей, когда нет школьных спектаклей. Оставлять ли их в звании артистов с жалованьем для следующих спектаклей, т. е. чтоб они постоянно только экзаменовались и никогда не поступали на сцену? Но в таком случае выйдет несообразность: обыкновенно ученики платят за ученье, а тут придется платить ученикам, чтоб они, не учась, раз или два в год экзаменовались. Или этих прогнать немедленно и за месяц до следующего школьного спектакля наловить свежих и сейчас же, после экзамена, и их прогнать? Операцию эту производить легко, так как в Москве людей, шляющихся без определенных занятий, всегда много. Последнее выгоднее для Дирекции, потому что экзаменующимся ученикам придется платить жалованье только за один месяц. Московское начальство придумало еще меру: выдавать этим артистам контрамарки на свободные места в кресла Малого театра для того, чтобы они смотрели на хороших актеров и учились у них играть. Этой мере нельзя отказать в остроумии, но в пользе ее можно сомневаться. Положительно известно, что, без призвания и строгой школьной подготовки, одним гляденьем никакому искусству выучиться нельзя. Например, человек, не умеющий взять в руки скрипку, сколько б ни глядел на самых лучших скрипачей, никогда скрипачом не будет. Иначе у нас не было бы не только плохих актеров, но и плохих лошадей; стоило бы извозчикам водить своих кляч почаще на бега и заставлять их смотреть и учиться, как бегают рысаки. А по-моему, лучше всего это шарлатанство бросить. Заводить любительские спектакли и бесстыжих исполнителей неприлично такому солидному учреждению, как императорский театр. Что же касается до тех бедных девочек, которых наскоро набрали и оторвали от институтов и пансионов для школьного спектакля, то тут уж происходит серьезная драма. Из целого десятка только у одной можно было заметить действительно некоторые способности в чтении роли; и той еще года два надо правильно учиться читать и развивать дикцию, а чтобы развить жест и получить свободу движений, потребуется и больше двух лет; да и то еще неизвестно, что из нее выйдет. Остальные, при полной неумелости, и признаков таланта не обнаружили, а между тем

им рукоплескали, и они играли главные роли, и каждая из них уверена, что еще два-три таких спектакля, еще два-три таких же успеха — и из нее выйдет знаменитая актриса, чуть ли не Рашель. В этом же уверены и их маменьки, у которых, по причине изобилия слепой, материнской любви, рассудка еще меньше, чем у дочерей. Впереди их ждет горькое разочарование со всеми его последствиями: жалобами на судьбу, на чьи-то интриги, на притеснение от начальства и т. д. А у некоторых и вся жизнь будет испорчена; девушку, испытавшую успехи на сцене, нелегко опять усадить за арифметику и грамматику. Какой же вывод следует сделать из этих спектаклей? Вывод ясен: с этими спектаклями произошла беда и беда именно та самая, о которой говорит Крылов в своей басне: «Беда, коль пироги...» и т. д.

Всякое дело мастера боится.

[27 декабря 1884]

[АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАМЕТКА]

Все порядочные люди живут или идеями, или надеждами, или, пожалуй, мечтами; но у всякого есть какая-нибудь задача. Моя задача — служить русскому драматическому искусству. Другие искусства имеют школы, академии, высокое покровительство, меценатов; для драматического искусства покровительственным учреждением должен бы быть императорский театр, но он своего назначения давно не исполняет, и у русского драматического искусства один только я. Я — всё: и академия, и меценат, и защита. Кроме того, по своим врожденным способностям я стал во главе сценического искусства. Все актеры, без различия амплуа, начиная от великого Мартынова, пользовались моими советами и считали меня авторитетом. Садовский своей славой был обязан мне; я создал знаменитого С. Васильева, и после него все «простаки» московского театра были моими учениками; даже актеры частных театров ходят ко мне учиться. Об актрисах и говорить нечего: вот уже 30 лет для них для всех, и для трагических, и для ingénues, и для кокеток, и для комических старух, я — maestro в полном смысле слова,—то же, что в свое время был Тамбурини для итальянских примадонн. В Петербурге Снеткова и Владимирова своими успехами обязаны были единственно мне; комические старухи — Линская и Левкеева называли меня «наш боженька», и теперь Стрепетова относится ко

мне с трогательным уважением. В Москве я поднял Косицкую; много способствовал успехам Васильевой и Колосовой, создал В. Бороздину; для Федотовой и Ермоловой я — учитель, а лучшая, блестящая ingénue, Никулина — совсем мое создание; новое, восходящее светило, несравненная актриса для комедии — Садовская — сразу вышла из меня во всеоружии, как Афина из головы Зевса. Молодые артисты — Садовский, Ленский, Рыбаков и другие — относятся ко мне, как дети — к отцу. Одним словом, я — прибежище для артистов; я им дорог, как глава; я поддерживаю единство между ними, потому что у меня святыня, палладиум, старые заветы искусства. Со мной кончится все; без меня артисты разбредутся, как овцы без пастыря...

Находясь в таком положении относительно драматических писателей и сцены, я не мог оставаться равнодушным зрителем падения искусства в императорских театрах. С конца 60-х годов я начал обращаться в Дирекцию с записками и проектами, в которых указывал на коренные недостатки в управлении сценой и предостерегал Дирекцию от беды, доказывая ясными и наглядными соображениями, что если своевременно не будут приняты энергические меры к устранению указанных недостатков, то сценическое искусство в императорских театрах падет до уровня плохих провинциальных трупп. Бывший тогда директор, Гедеонов, очень мне сочувствовал; но он имел мало власти или, лучше сказать, совсем не имел никакой. Барон Кистер цинически относился к русскому искусству и находил особенное удовольствие незаслуженно оскорблять благородного и умного С. А. Гедеонова. Гедеонов оставил службу, и непосредственное управление театрами перешло к Кистеру. Тогда стало сбываться с буквальной точностью все, что я предсказывал. Поруганное русское искусство постепенно замирало в императорских театрах, а частные театры систематически убивались Кистером. Он играл с ними, как кошка с мышью; увеличивая прогрессивно налоги по мере их успехов, он сознательно разорял и губил те из них, соперничества которых могли опасаться императорские театры, уронившие у себя сцену до того, что баловство любителей на частных и клубных театрах стало опасным соперником искусству привилегированных артистов. Положение драматических писателей стало невыносимо; для русского драматического искусства настало «лихолетье». Я теперь удивляюсь, как мы перенесли это время, как не бросили писать. В императорских театрах была неурядица: в Москве инспектор репертуара Бегичев уступил сцену Малого театра другу своему

Тарновскому, который и распоряжался репертуаром; в Петербурге, после крайней распущенности, царившей на сцене при Федорове, со вступлением Лукашевича в должность инспектора стало происходить нечто сказочное. Это было какое-то огульное озорничество, от которого ходили повеся голову авторы, артисты, певцы, музыканты, декораторы, а режиссеры буквально сходили с ума, как бедный Натаров, например.

Но в большом столичном городе совсем заморить потребность в родном национальном театре — мудрено. Чехи, народ угнетенный, находящийся под чужим владычеством, два раза собирали из последних крох по полтора миллиона гульденов, чтоб построить свой национальный театр для своего родного искусства,— и построили. И Москва пожелала ходатайствовать, чтобы ей, древней столице русского народа, сердцу России, позволили иметь русский театр. Я полтора года трудился над запиской по этому предмету, разбирал московских жителей по сословиям, по степени образования, влезал в душу обывателя, чтобы дознаться, что там нужно и с чем там искусство будет иметь дело; собирал точные статистические данные о количественном отношении лиц разных сословий, посещающих театр, и о количестве приезжающего в Москву иногородного купечества и прилежно исследовал действие драматического искусства на его тугие нервы. Когда труд мой подходил к концу, внезапно всемогущество Кистéра рухнуло, произошли перемены... Я принялся за новый труд, и весною 1881 года едва кончил одну записку, начал другую: «О нуждах императорского театра». Я просидел над ней, что называется, не разгибая спины, все лето, исписал полстопы бумаги, разобрал подлежащие немедленному удовлетворению потребности театра до последних мелочей. С этими двумя записками осенью я поехал в Петербург; одну из них, «О русском театре», я подал министру внутренних дел, гр. Игнатьеву, а другую,— об императорском театре, хотел подать лично гр. Воронцову-Дашкову. Но прежде чем успел ему представиться, я был очень лестным письмом приглашен к участию в Комиссии, учрежденной для пересмотра узаконений, касающихся императорских театров... Как член Комиссии, я считал уже неделикатным забегать вперед с своим единоличным мнением и решился все, изложенное в записке, проводить в Комиссии. И начались у меня занятия. Я всю зиму работал день и ночь: делал выборки из своей записки для докладов, готовился к каждому заседанию. Я, главным образом, заботился о школе, потому что без школы нет артистов, а без

артистов нет и театра. Потом моей заботой были авторы: у меня было очень обстоятельно выработанное предложение о мерах, служащих к улучшению репертуара императорских театров,— мерах, неоспоримо действительных; а именно, я думал подействовать благодетельно на репертуар посредством увеличения поспектакльной платы авторам и разумно, целесообразно устроенного Комитета. Что приличная плата за труд благотворно действует на трудящихся,— это само собой ясно; а как я хотел приспособить к репертуару Комитет,— об этом будет ниже. Я работал для Комиссии с страстным увлечением, что очень понятно: в 35 лет моего служения театру у меня накопилось много полезных для театрального дела соображений и практических заметок, накопилось много прочных знаний; в чем состоит сценическое искусство и что такое артист, я понял до тонкости и все знания я должен был таить про себя, потому что из лиц, стоящих во главе театрального управления, никто ни понимать не умел театрального искусства, ни слышать о нем не желал. Назначение меня в Комиссию было для меня неописанным счастьем; я знал, что подобный случай не повторится, и спешил как можно яснее и убедительнее передать весь запас своих знаний. Но у меня была такая масса сведений, что только привести их в порядок и разделить на рубрики стоило огромного труда, и я работал до изнеможения. Я пробыл пять месяцев в Петербурге и, кроме своего кабинета и Комиссии, не видал ничего; сознание, что я работаю для общего дела, для будущности русского театра, которому я посвятил всю свою жизнь, не дозволяло мне жалеть себя. Я сеял доброе семя: но «ночью пришел враг мой и посеял между пшеницею плевелы». Мои доклады слушались, принимались единогласно, но уж было заметно, что ходу им не дадут. И действительно, еще Комиссия далеко не кончила своих заседаний, а оказалось, что судьба русского театра уж решена . . . . . .

Тут я понял, какую оплошность я сделал, поделикатившись и не представив свою записку прямо министру . . .

Добра уж, конечно, ждать было нечего; но особенно пугало то, что нельзя было предугадать размеров зла.

Так и кончилась Комиссия, и я уехал из Петербурга с поздним и горьким сознанием, что все мои труды для театра и целых полгода жизни пропали даром, что никаких благоприятных обстоятельств для русского искусства не было, что учрежденная с благою целью Комиссия была в действительности обманом надежд и ожиданий,— что слушать меня в Комиссии вовсе не желали . . . . . .

Другая моя записка была счастливее: министр внутренних дел представил ее государю и государь, по прочтении ее, выразил одобрение моей мысли и желание, чтобы мой проект приведен был в исполнение. Я начал хлопотать в Москве, напечатал записку, стал ее распространять и встретил сочувствие. Но вслед за разрешением мне частного театра отменена была монополия императорских театров; спекуляция, которая давно ждала этого момента, была разнуздана и жадно кинулась на добычу. Каменная работа закипела в Москве,— два больших театра быстро поднимались от земли и росли вперегонку; кирпичная кладка производилась и по ночам, при электрическом освещении,— и все это в долг, в ожидании будущих благ (теперь построен и третий театр). В такое время начинать солидное предприятие, акционерное или на паях, было неразумно: нельзя соперничать с людьми, которым терять нечего. Пока бойкий аферист еще находит возможность на известном деле задолжать без отдачи более 400 т. рублей в один год,— солидные люди не должны браться за это дело. Надо было переждать время. Пусть театры строятся,— они пригодятся. Когда люди богатые, доверившие свои капиталы людям бойким, на опыте убедятся, что оперетка с раскрашенными саженными афишами — себе дороже и что лучше иметь дело с солидными людьми, чем с аферистами,— тогда настанет пора и серьезных театров. Лучше подождать, пока придут да поклонятся, чем само́му ходить да кланяться и приглашать людей к участию в предприятии, успех которого, при большой конкуренции, сомнителен. Ко мне уж приходили и кланялись. Но, дожидаясь удобного времени, я не сидел сложа руки: у меня все готово, и труппа намечена, и репертуар составлен, и все правила и инструкции по всем частям управления написаны. Этого мало: я делал пробы, как примутся публикой старательно поставленные пьесы серьезного репертуара,— я поставил в Пушкинском театре, с труппой, переходившей к Коршу, «Свои люди — сочтемся» — по первому изданию, теперь дозволенному. Успех был чрезвычайный; мне подносили венки целыми десятками, вся сцена была усыпана букетами. Значит, на расположение публики я могу рассчитывать.

Но не одна боязнь сильной конкуренции удерживала меня от немедленного осуществления моего предприятия: было и другое обстоятельство. При Кистере мне легко было оставить императорский театр; мне даже следовало его оставить: тогда гнали со сцены русское искусство,— а коли гонят, так уходи и отряхай прах от ног! Я писал записку во время нестерпимого

владычества Кистера, при монополии, а разрешение получил при гр. Воронцове-Дашкове. Оставив императорский театр, лишив его своих пьес, уже написанных и будущих, я, кроме материального ущерба театру, произвел бы скандальные разговоры и огласки... Хотя теперь в императорских театрах в Петербурге и в Москве и не лучше, чем было при Лукашевиче и Бегичеве, но это дурное идет снизу, от неспособных распорядителей; это случайно набежавшие тучи; а сверху все-таки просвечивает. Судя по тому, как поощряются другие отрасли русского искусства — музыка, живопись, ваяние,— можно надеяться, что наступят светлые дни и для драматического искусства. Кроме того, императорский театр — колыбель моего таланта; у меня с ним связано столько светлых, отрадных воспоминаний, а теперь началась новая связь: мне дана пенсия; так уж бросать-то императорский театр, пожалуй, покажется и неблагодарностью. Вот в какое я поставлен положение!

Дело театральное я знаю в совершенстве и до старости ношусь с своими знаниями, не находя места, где бы приложить их, не находя приюта, где бы мог успокоиться на мысли, что мой многолетний опыт не пропал даром, что я приношу пользу. Считая императорский театр своим, я поминутно огорчаюсь теперь и недостатком у начальствующих лиц понимания великой силы этого учреждения, и неумелым веденьем дела в нем, и неразумными распоряжениями, роняющими его достоинство, а главное,— тем, что выдохшиеся, исписавшиеся посредственности заполонили сцену и не дают молодым силам ходу. У начинающих писателей только один и есть защитник — это я: я, как только стал на ноги, так и начал другим помогать. Я никогда никому не завидовал; при появлении нового таланта я всегда радовался и говорил: «слава богу, нашего полку прибыло». Что я сделал для русской драматической литературы, это оценится впоследствии. До сих пор у меня на столе меньше пяти чужих пьес никогда не бывает. Если в сотне глупых и пустых актов я найду хоть одно явление, талантливо написанное,— я уж и рад, и утешен; я сейчас разыскиваю автора, приближаю его к себе и начинаю учить. Когда какое-нибудь произведение выдается на сцене,— актеры говорят, что тут непременно есть или моя рука, или мой совет. Не все слушают меня, но идут ко мне все, зная, что у меня найдут и науку, и помощь, и ласку. Вот их-то мне и жаль больше, чем самого себя; обида, нанесенная мне Дирекцией, для меня не так чувствительна, как обида, сделанная кому-нибудь из начинающих. Когда я представлялся госу-

дарю, он сказал мне, чтобы я руководил и ободрял начинающих писателей. Эти слова, конечно, были сказаны как любезность, но они так метко попали по назначению, что я чуть не заплакал. Теперь уж забота о начинающих талантах стала не только потребностью моей души но и правом, заслуженным всей моей честной жизнью и утвержденным государем,— и я не остановлюсь ни перед чем.

Я завтра же могу быть хозяином большого частного театра: Корш с величайшей радостью уступит мне власть в своем театре, если я все барыши предоставлю ему. Он дает мне 10—12 тысяч в год; он знает, что, помимо пользы от моих распоряжений, одно имя мое удвоит у него сборы. И все-таки, по высказанным мною соображениям, я бросить императорский театр не могу решиться,— разве уж нужда заставит. Я думаю, думаю, что̀ мне делать, и боюсь, что с ума сойду. Надо решаться на что-нибудь: нерешительность — хуже всего, она измучит... У меня есть мысль, но я ее еще не принял окончательно; я решусь на то, что, по здравом и всестороннем обсуждении, окажется благоразумнее. Вот моя мысль: я задумал предложить свои услуги императорскому театру, т. е. поступить туда на службу. Но когда я пишу эти слова, у меня точно что отрывается от сердца: меня пугает перспектива непривычных мне служебных неприятностей, у меня впереди — страдания. Но что ж делать? Мне не суждено доживать век спокойно. В пользу такого решения у меня следующие соображения: я могу вместе с тем оставаться председателем Общества драматических писателей; значит, к писателям и частным театрам я буду в прежних отношениях и, следовательно, не принося никому вреда, я могу принести много пользы. Что нужно императорским театрам? Им, во-первых, нужны актеры. Только я один могу образовать таких актеров, какие нужны императорским театрам, если будет театральная школа, разумеется. Я знаю, что нужно для образования артиста,— я ношу в себе предания старой отличной школы; я владею секретом правильного и выразительного драматического чтения. Во-вторых, нужно, чтоб пьесы игрались хорошо. И в этом деле я могу помочь: я, своим авторитетом, могу восстановить падшую и забытую художественную дисциплину и воскресить контроль над исполнением, посредством которого Верстовский к 50-м годам создал в Москве такую сильную труппу. В-третьих, нужны хорошие пьесы. И в этом случае, мне кажется, только я один могу помочь императорским театрам и русской драматической литературе, и именно — посредством проекти-

рованного мной комитета. Таланты у нас есть,— в этом я твердо убежден; но русских даровитых людей губят два недостатка: необразованность и лень. Чтобы талант выказался и был признан, художнику нужно покорить технику того искусства, которому он посвятил себя; но покорить технику нельзя иначе, как усиленным уединенным трудом и энергией; а этого-то у нас и нет. У нас большинство даровитых людей удовлетворяется первыми проявлениями своего таланта и погружается в пошлую, праздную жизнь. Чтобы заставить их совершенствовать свой талант и трудиться, нужны внешние стимулы. Эти стимулы императорский театр имеет, но надо употреблять их умеючи. Теперь Комитет или не пропускает, или пропускает (это зависит от случая) пьесы, в которых есть признаки таланта, но которые сделаны небрежно или без знания техники. И то, и другое нехорошо. В первом случае автору надоедает, что его пьесы не пропускаются на императорский театр,— он перестает представлять их туда и отдает свои недоделанные произведения в частные театры, получает за них гроши и всю жизнь остается посредственностью. В другом случае, пьесы, плохо скомпанованные, да еще, пожалуй, плохо разыгранные, падают; после двух или трех падений автор начинает сомневаться в своем призвании и, убоясь стыда при новых падениях, берется за другое дело. И вот, даровитый драматический писатель превращается в репортера и тратит свой талант на обличение дворников и лавочников, по 2, по 3 копейки за строчку. Я видел много примеров и того, и другого. По моему мнению, Комитет должен быть иной: он должен иметь учительское, опекунское значение, и в нем должны сидеть добрые люди. Пусть он безусловно одобряет пьесы, талантливо и правильно написанные, безусловно отвергает глупые и бездарные; а пьесы, в которых виден значительный талант, но небрежно или неумело написанные, пусть возвращает авторам для переделок и поправок,— с подробным указанием, почему то или другое место в пьесе не хорошо или лишнее и как надо его исправить; пусть вызывает авторов для объяснений, подает им советы, как учиться и где, указывает им образцы для изучения. Одним словом, пусть Комитет делает для авторов то же, что я всю жизнь делаю для них. Но я могу лишь советовать трудиться, а заставить — не имею средств; а императорский театр имеет средство — большую поспектакльную плату. Это сильное побуждение: наши писатели, по большей части, люди бедные; человека, получающего 400—500 р. содержания, перспектива получить наверное 2—3 тысячи рублей в сезон заставит потрудиться и выпол-

нить все требования Комитета. Другой готов будет и два года сидеть над пьесой, только бы получить такие деньги. Не все талантливые люди ленивы; есть между ними, как я сказал, и люди мало ученые и плохо образованные; те и рады бы трудиться и учиться, да не знают, как, и жаждут советов и указаний. И ленивого человека можно заставить трудиться, коли объявить ему решительно, что ни одна его пьеса не увидит сцены, если он не будет отделывать их самым тщательным образом. Вот какую службу должна служить щедрая поспектакльная плата; это — настоящее ее назначение. Для начинающих бедных писателей мы просили увеличить поспектакльную плату, а не для обогащения NN,— он и без того богат. Добрый, благомыслящий Комитет, умное и честное распределение поспектакльной платы двинут драматическое искусство сильнее и вернее, чем премии. Уже при существовании действующего теперь Комитета, т. е. за последние два сезона, я знаю до четырех пьес, очень хороших, которые пропали даром, оттого что нескладно сделаны, и которые легко было авторам исправить. Я не говорю, что проектированный мной Комитет произведет чудеса, что он сразу поднимет русскую драматическую литературу: у меня нет иллюзий на этот счет; но я твердо знаю, что в год две-три очень хорошие пьесы, которые могут долго удержаться, прибавятся непременно. И этого очень довольно, это большое счастье при нашем, загроможденном всяким хламом, репертуаре. Такие Комитеты, как существовавший прежде и существующий теперь, бесполезны: от дурных пьес они не уберегли сцену, а хороших не дали...

. . . . . .

В-четвертых, императорскому театру нужно солидное, систематическое ведение репертуара. Теперь репертуар в императорских театрах ведется возмутительно пошло и нелепо,— ничем не лучше иного клуба, где постановка пьес зависит от выбора актеров-любителей. Один говорит: «Давай-ка, я вам на будущей неделе Гамлета отмахаю!» а другой: «А потом хорошо бы «Двумужницу» поставить; я бы вам Дятла сыграл: у меня есть такой большой нож, засапожник, который разбойники за голенище прячут». А актриса возражает: «Нет, прежде надо «Фру-фру» поставить: у меня есть платье для этой роли». Вот точно так ведется репертуар в императорских театрах. Как будто распорядители забыли или не знали никогда, что между бездельной клубной сценой и императорским театром есть большая разница, что

императорский театр есть учреждение важное, государственное; что прилагательное «императорский» обязывает же к чему-нибудь; что он обязан иметь значение, иметь свой характер, свое направление; что это не ветряная мельница, которая мелет без разбору. Императорский театр должен иметь свое направление, свои задачи и неуклонно проводить их; театр в руках правительства — такой же орган, как журнал. Для императорского театра — одно обязательное направление: он не может быть ни чем иным, как школой нравов. Так понимала правительственный театр еще имп. Екатерина и сама писала для него. Конечно, с того времени много воды утекло; теперь невозможны ни прежняя мораль, ни прежняя дидактика; но все-таки направление императорского театра должно быть строго-серьезное в отношении идеалов, выводимых авторами. Идеалы должны быть определенны и ясны, чтобы в зрителях не оставалось сомнения, куда им обратить свои симпатии или антипатии. Хлопоты о безусловном художественном достоинстве пьес для императорского театра, при его плохой труппе,— вздор: это — или недомыслие, или отвод глаз. Публика смотрит не пьесы, а исполнение пьес; прежде чем хлопотать о художественности пьес, надо завести хороших актеров, которые бы умели их играть. Теперь публика и в Петербурге, и в Москве, т. е. то огромное большинство публики, которое преимущественно должен иметь в виду императорский театр, еще не может оценить эстетического достоинства произведения помимо содержания. В ней еще критические способности не затронуты. Эта публика не так смотрит пьесу, как мы, например, смотрим Сальвини: она еще не может отделиться от пьесы, стать выше ее и быть судьею ее достоинств и достоинств исполнения; она еще сама всей душой участвует в пьесе. Значит, театр для огромного большинства публики имеет воспитательное значение; публика ждет от него разъяснения моральных и общественных явлений и вопросов, задаваемых жизнью. В Москве теперь, вследствие особых общественных условий, почти вся публика лишь по внешней обстановке жизни принадлежит к образованному классу, а по нравам, привычкам, умственной неразвитости и отсутствию нравственных правил — принадлежит к тем классам городского населения, которые носят название невежественной толпы. Эта публика ничего не знает, ничего не читает, кроме дешевых газет и юмористических листков, наполненных городскими сплетнями. Вращаясь постоянно в одном кругу, она не имеет возможности познакомиться с другими, более разумными и приличными формами семейных и общественных отно-

шений. Дельное, разумное и нравственное эта публика слышит и видит только в театре; в театре она очеловечивается. Я вот уж 15 лет твержу, что такой силой, как императорский театр, нельзя распоряжаться спустя рукава. Если театр имеет действие на публику, если он — сила, то Дирекция должна ясно и твердо определить, для чего и как употребить эту силу, т. е. Дирекция должна иметь программу такую же, какую имеет всякий журнал, имеющий претензию проводить какие-нибудь идеи. Дирекция обязана привести в систему все находящиеся в ее распоряжении пьесы; она обязана знать все классы и оттенки публики, обязана знать, в какие дни какая публика посещает театр и сообразно с этим распоряжаться репертуаром. Мои требования нельзя назвать чрезмерными: я не требую от Дирекции более того, что называется порядком и исполнением своих обязанностей. При таком образе действий расходы Дирекции на драматический театр были бы производительны, и не болело бы сердце порядочных людей об огромных бесполезных затратах; а теперь и большое жалованье актерам, и большие поспектакльные авторам, и содержание администрации,— все это расходуется почти даром. Принято говорить, что императорский театр не должен иметь копеечных расчетов. Но «копеечные расчеты» — только слово нехорошее, а дело-то хорошо: по русской пословице, копейка рубль бережет. Экономия везде нужна, потому что она есть не что иное, как благоразумие. Государство не жалеет денег для водворения науки,— государство не сличает, да и не может сличать количество духовной выгоды, приносимой наукой, с материальными затратами на нее; оно знает, верит, что выгода есть,— и довольно. Но государство зорко следит, чтобы наука не теряла своего величия, не сходила с такой высоты, находясь на которой, она — великий двигатель народного преуспеяния. То же и искусство: оно приносит невещественные блага, и нельзя их сбалансировать с вещественными затратами; одно известно, что блага эти велики и плодотворны. Потому и никаких затрат на водворение и поддержание искусства не жаль; но только до тех пор, пока искусство находится на своей высоте, ведется строго и сообразно разумно понятым потребностям общества. Профанация же искусства, как и науки, мало того, что не приносит пользы,— приносит вред, заводит нравственную порчу; потому, как скоро искусство опошляется, оно уж не заслуживает правительственной поддержки, и всяких затрат на него жаль.

. . . . . .

Императорский театр, как я уже сказал, должен иметь свой определенный репертуар, и актеры должны подчиняться ему, а не наоборот; серьезный театр не может держаться сбродным репертуаром, зависящим от произвола актеров. Уж довольно и того, что набрали в императорский театр актеров из клубов; а если оттуда же будут тащить и репертуар, то чем же будет отличаться важная императорская сцена от клубной, устроенной для баловства любителей? Так управлять репертуаром нетрудно: «Какие ты роли играл у Лентовского, а ты — у Корша, а ты — в клубе приказчиков? А для вас, сударыня, что прикажете назначить?» — Да и ставить все, что наговорят актеры. Так разве это порядок? Это — безобразие!

И в этом деле я могу принести императорским театрам большую пользу: я знаю публику насквозь, знаю ее потребности; я сумею сделать репертуар серьезным, достойным императорского театра и, вместе с тем, сильным относительно сборов.

Я не буду ручаться, что все сказанные улучшения явятся сразу, сейчас; нет, легче начинать снова, чем поправлять испорченное. Я берусь установить прочную основу, энергически двинуть дело по надлежащему пути. Я положу в это дело последние мои силы; мне хочется умирать покойно, с сознанием, что я не только исполнил свой личный долг относительно призвания, т. е. не зарыл свой талант в землю, но и послужил еще обществу и государству своими знаниями, послужил, как горячий патриот.

Но признают ли, что все, что я считаю необходимым для императорских театров, действительно нужно,— или упорно желают остаться при нынешних порядках, пока дойдет до самого нельзя,— вот вопрос, который меня мучит и сушит мой мозг.

. . . . . .

Но, что ни будет, я должен решиться, мне ждать некогда, мне уж седьмой десяток, да я и измучился и долее оставаться хладнокровным зрителем театрального безобразия не могу. Ведь мы к сценическому искусству едва ли не самый способнейший в мире народ. Ведь школы, из которых выходят Мартыновы и Васильевы,— это радость, это гордость народная! И вот, ни с того, ни с сего, школы закрыты, и искусство, только что расцветшее так роскошно, убито. И все это совершилось без нашествия варваров; и всему этому я был свидетелем,— точно из меня жилы тянули!..

Я задыхаюсь и задохнусь без хорошего театра, как рыба без воды. Ясные дни мои прошли, но уж очень долго тянется ночь; хоть бы под конец-то жизни зарю увидеть,— и то бы радость великая.

[28 августа 1884]

ПИСЬМО М. Н. ОСТРОВСКОМУ

Я три года распинаюсь, забываю свое дело, ночи не сплю, пишу, доказываю вред и порчу от провинциальных актеров для императорских театров, я мечтаю принести пользу русскому драматическому искусству, надеюсь, что на мои патриотические, искренние убеждения обратят, наконец, внимание; и что же? В московском театре,— единственном в России, в котором провинциальная порча должна была бороться с крепкими художественными преданиями и встречала отпор,— эти дорогие для нас, москвичей, предания подрываются вконец, в самом основании, провинциальное исполнение признается желанным, и для упрочения его создается даже школа, в которой главным руководителем назначается провинциальный актер.

Теперь у меня все разбито, нет ни цели в жизни, ни надежд; жизнь души убита, остается только мучительное физическое существование. Я брожу по дому, как тень, заняться ничем пристально не могу; если задумаюсь над чем-нибудь,— лезут непроизвольно в голову странные мысли и воспóминания, и я в них путаюсь; читать ничего не могу, даже газет. Я совсем почти не сплю; забудусь не надолго,— и вдруг просыпаюсь, точно в испуге; но не испуг, а чувство обиды мгновенно охватывает душу... Потом разливается по всему организму чувство стыда, вспыхивает лицо при воспоминании, как ты донкихотствовал, работал, мучил свой мозг, как ты долго боролся с собой и наконец решился предложить свои услуги, в которых никто не нуждается, потому что дело, которое ты изучал всю жизнь и о котором ты убивался, нашли возможным поручить первому попавшемуся провинциальному актеру. Так жить нельзя, и в Москве мне жить нельзя; с Москвой меня связывал театр, в Москве я и знал только театр, он был моим единственным интересом. Теперь этого интереса нет,— и я должен бежать из Москвы и где-нибудь заживо похоронить себя... Господи! Мог ли я когда думать, что мне придется так печально кончить в Москве свое драматическое поприще, которое я с таким успехом начал и с такой славой слишком тридцать лет проходил!

[Октябрь 1884]

О БЕНЕФИСАХ

6 февраля. О бенефисах. Несправедливо и нерасчетливо давать бенефис в большие праздники (написать статью).

8 февраля. Написать статью о сборах и о привлечении публики. Конспект: общие положения; каждый спектакль должен состоять из двух частей: 1-я сильная, 2-я приятная; исключения — драмы Шекспира, сильные исторические; для них в конце — дивертисмент. Если хочешь привлечь публику, то прежде всего нужно ее знать, какова она; в продолжение сезона театр посещает не одна и та же публика; разбор публики по временам года. Добавить о дивертисментах.

К статье о бенефисах. Заслуживает бенефиса тот актер, который сумел привлечь публику, у которого есть своя публика, свои поклонники; по количеству и качеству этой публики оценивается и достоинство актера. Привлекая публику, артист увеличивает сборы и потому заслуживает награждения. Начальство награждает любимого публикой актера прибавкою жалованья; но этого, при прежнем казенном вознаграждении, было мало. Справедливость требовала, чтобы такому актеру дано было право взять дань с любви публики. Любовь любви рознь: кого больше любят, тому больше и заплатят; тут награда будет справедливая, соответствующая заслугам. Затем начальство, награждающее актера жалованьем по его заслугам и по количеству приносимой им пользы, уже ничем более для него жертвовать не должно. Начальство уступает артисту половину своего сбора в известный день, и этого уж слишком довольно. В бенефисы публику привлекает имя артиста, и начальству поступаться своими выгодами для привлечения публики — нерасчетливо, т. е. не следует давать артистам дней праздничных, когда привлекает публику не артист, а праздник, и когда можно ожидать наверное полного сбора. Следует давать такие дни (в Москве — понедельники), когда половина сбора, чистая, без расходов, которые падают на бенефицианта, представляет сбор удовлетворительный. Но не следует и обижать артистов, т. е. давать дни, в которые уж никакого сбора ожидать нельзя, например, под большой праздник или в начале сезона, когда достаточная публика, поощряющая артистов, еще не съехалась в столицу.

Прежде, когда театральное начальство было очень расчетливо, бенефисы имели смысл: начальство, платя небольшое

жалованье, желало, чтобы хороших артистов публика, за доставляемое ей наслаждение, вознаграждала от себя; теперь, когда актеры получают очень большое жалованье, бенефисы этого смысла не имеют; они представляют только очень щедрую награду. Очень щедрые награды, пожалуй, можно допускать, но единственно только тогда, когда они даются с большим разбором; а иначе они будут иметь вид легкомысленного разбрасыванья денег даром. Из вышеписанного прямо истекают для назначения наградных бенефисов следующие правила:

1) Определенного числа бенефисов не должно быть, потому что нет никаких оснований рассчитывать, что ежегодно должны отличиться только четыре артиста, не больше, не меньше. Если же предположить, что цифра «4» означает maximum ежегодных бенефисов, то такое предположение не поправит дела, и распоряжение о наградных бенефисах не сделается разумнее. Театральное начальство, находя в посредственных и плохо составленных, но очень дорого оцененных труппах какие-то необыкновенные совершенства и предполагая, что немалое число артистов этих трупп могут в продолжение года оказать какие-то небывалые успехи, в сравнении с которыми и новое большое жалованье окажется недостаточным и которые потребуют наград чрезвычайных,—почему же остановилось на цифре «4»? Если могут в один год отличиться четыре артиста, то почему же не могут отличиться пять? А если отличатся пять, то за что же обижать пятого? Но не обижается ни пятый, ни шестой, а обижается вся труппа, потому что отличались все артисты одинаково, все одинаково обнаружили те самые труды и способности, которые уж были в виду у начальства при назначении им большого жалованья, и никто ничего нового, незнакомого начальству и публике, не показал; значит, или все одинаково заслуживают бенефиса, или все одинаково его не заслуживают. Но могут возразить, что М. Садовский неожиданно обнаружил большие способности, сыграв роль Хлестакова. Это правда; но сыграл он Хлестакова уж после того, как получил бенефис; а бенефис ему был дан ни за что, точно так же, как и всем прочим. Мало того: распоряжение начальства было таково, что роли Хлестакова Садовскому бы и не играть, и Москва очень долго, а может быть, и совсем не увидала бы художественного исполнения бессмертного типа: Садовскому за две недели до бенефиса было объявлено, что постановка «Ревизора» ему не разрешается, что он должен приискать и поставить новую пьесу (в две недели-то!), иначе бенефис у него будет отнят. Каково

положение бедного артиста? Хорошо, что мне тогда нужно было ехать в Петербург; я в то же утро по приезде отправился к директору театров, поручился ему, что «Ревизор» в новой постановке даст Дирекции больше сборов, чем всякая новая пьеса, и убедил его сейчас же, при мне, послать в Москву депешу, что постановка «Ревизора» Садовскому разрешается.

2) Репертуарное начальство, при назначении артисту наградного бенефиса, обязывается подробно и обстоятельно изложить особенные заслуги, за которые артист удостоивается чрезвычайной награды.

3) При назначении дня артисту для наградного бенефиса и спрашивается, каждый раз, согласие контроля. В Москве,— да, вероятно, и в Петербурге тоже,— есть особая публика,— праздничная, которая бывает в театре раза два-три в год, не больше. Эта публика состоит из крупных и мелких торговцев, которых образование еще не коснулось, из приказчиков и служащих в разных частных учреждениях: банках, конторах, обществах и пр., из учащейся молодежи и т. д. Этой публики много, ходит в театр она редко, но зато быть в театре в большой праздник для нее обязательно. Купеческое семейство смело требует от своего главы в праздник билета в театр: это — его право, освященное многолетним обычаем; точно такое же право имеют и учащиеся, особенно если они хорошо учились: сводить их в театр в праздник было обещано родителями; а приказчикам и служащим, кроме праздников, и бывать в театре некогда. Назначать неважным актерам бенефисы в праздник — значит насильственным образом отнимать у праздничной, обязательной публики деньги. Этой публике нельзя не быть в театре в праздник; она будет разбирать билеты, какую бы им цену ни назначили, но — с неудовольствием и поругивая Дирекцию. А эта публика — хорошая, свежая; она не испорчена ни чувственными приманками оперетки, ни модными, жиденькими и недодуманными тенденциями, которым плохонькие драматурги стараются придать большую цену, ставя их выше художественных достоинств крупных писателей, в чем им усердно помогают их приятели, дешевые рецензенты празднословящей прессы. Такую публику надо привлекать, а не отталкивать. Отнимая насильственно деньги у публики, Дирекция отнимает доход и у себя: она, кроме денег, излишне взятых с публики, отдает актеру больше половины своего обеспеченного полного сбора, тогда как бенефис, данный в будни, как

сказано выше, ущерба для Дирекции не представляет. Дирекция в праздничный бенефис может получить, и обыкновенно получает, менее половины сбора, потому что актеру нет никакого расчета хлопотать о полном сборе; для него весь вопрос в том, как велику, судя по важности праздника, можно назначить надбавочную цену: она ему с лихвой пополнит даже и значительный недобор.

Эти расчеты будут виднее на примере. В прошлом году в Москве был назначен наградный бенефис артисту Правдину. Правдин — актер хороший, но аксессуар, т. е. он хорош в пьесе, когда хороши главные действующие лица; а сам он ни в чем, кроме водевиля, примировать не может; жалованья он получает много более, чем стоит,—6000 р. Если назначить ему бенефис не в праздник, то сбора у него никакого не будет, причем обнаружится, что никаких он отличий не оказал, публики не привлек и, следовательно, чрезвычайной награды, т. е. бенефиса, не заслуживает; но наградить бенефисом актера, не заслуживающего награды, можно не иначе, как пожертвовав ему праздничную публику; бенефис, данный ему не в праздник, будет для него не наградой, а наказанием. Бенефис Правдина был назначен в первый из больших праздников сезона,— в Николин день 6-го декабря; сбор совершенно обеспечен: праздничная публика ждет-не-дождется этого дня. Теперь войдем в расчеты бенефицианта. Положим сбор Малого театра, для круглого счета, в 1200 р. (он несколько более). Если назначить двойную цену за места, то получится полного сбора 2400 р. Из них в пользу бенефицианта поступает, во-первых, вся надбавочная плата, так называемые «верхи» — 1200 р.— и, во-вторых, половина казенного сбора — 600 р., а за вычетом расхода, примерно в 200 р.,— 400 р.; всего бенефициант получит 1600 р. Этого, судя не по достоинству артиста, а по важности Николина дня,— мало: в такой праздник обязательная публика вынесет и тройную цену, и «верхи» можно взять большие, хотя бы сбор был и неполон. Предположим, что сбор по тройной цене дойдет только до $^5/_6$ полного, т. е. по казенной цене будет 1000 р. вместо 1200 р.; тогда бенефициант получит 2000 р. «верхов» да из половины сбора, 500 рублей, за вычетом расхода в 200 р.,—300 р., всего 2300 р. (что Правдин и получил). Если сбор дойдет только до $^2/_3$, т. е. будет в 800 р.,— и тогда бенефициант не в убытке: он возьмет 1 600 р. «верхов» и 200 р. из половины казенной цены,— всего 1800 р. В первом случае Дирекция, из любезности к актеру, теряет даром 600 р., во втором — 700 и в третьем — 800 р. из обеспеченного полного сбора.

Уже сказано выше, что оправдать такую меру, как наградные бенефисы, нельзя; но и понять ее очень трудно. Наградными их назвать нельзя, потому что у нас награждать часто некого и не за что, разве в пять лет выдастся один такой случай; поощрением считать их также нельзя; ведь начальство, заключая контракты и давая большое жалованье актерам, не говорит же им: «за это жалованье вы можете играть спустя рукава, а в поощрение вам, чтобы вы играли лучше, учреждены наградные бенефисы». Артисты и без бенефисов, за свое большое жалованье, обязаны играть так хорошо, как только могут, и даже лучше,— если б только могли. Остается одна догадка, существующая у артистов: не служат ли бенефисы средством держать труппу в решпекте и в почтительном повиновении начальству? Но и этого предположения сделать нельзя, потому что начальство, без сомнения, знает, что такое средство не хорошо, что оно есть подкуп и что почтение и уважение следует снискивать собственными внутренними достоинствами: справедливостью, гуманностью, благородством чувств и совершенным знанием своей специальности, а не деньгами, да еще чужими. Затем большое количество наградных бенефисов, не имея за собой ясно определенных оснований для своего существования и развивая холопские наклонности, низкопоклонства и льстивости, является учреждением вдвойне лишним, вызывающим напрасные траты. По-настоящему, бенефисов, кроме юбилейных, не следует давать никому, так как за бенефисы уже платится деньгами. Так и было поставлено в комиссии. Распоряжение о наградных бенефисах так было неожиданно, что удивило всех: и публику, и артистов. Не удивились только артистки; но тем простительно не удивляться, что им дают очень большие деньги. Они не говорят: «мы необыкновенные таланты», а говорят: «нам платья дорого стоят».

Цель, с которой придуманы эти новые бенефисы, хотя понять и можно, но оправдать нельзя. Эти добавочные бенефисы называются наградными. Какие же подвиги должен совершить актер, чтобы получить чрезвычайную награду, два бенефиса в год, один — деньгами, другой — натурой? Из состоявшихся уже, в продолжение двух сезонов, бенефисов надо притти к заключению, что эта чрезвычайная награда дается не всегда за сценические заслуги, а иногда — за особенную угодливость перед начальством и раболепство; а эти добродетели заслуживают порицания, а не награды. Наградных бенефисов назначено определенное число: по четыре на каждый год. А если отличатся трое, или двое, или даже один,

тогда кому же из неотличившихся давать остальные бенефисы? Это — вопрос весьма важный. Всем известно, что характеры артистов имеют, повсеместно, много дурных сторон; чрезмерное самолюбие, соперничество, зависть,— все это, при отсутствии порядочности, благовоспитанности и деликатности, проявляется грубо и очень непривлекательно. У русских артистов, кроме общих недостатков, принадлежащих артистам всех стран, есть еще свои собственные, так сказать,— почвенные, исторические, врожденные и потому очень крепкие и трудно поддающиеся цивилизующему влиянию времени...

...Я зазнал московскую труппу с 1840 года, а 1840 год был не особенно далек от того времени, когда публика кидала актерам кошельки с мелочью и когда актрис звали полуименем: Катя, Надя и т. д., как нынче зовут цыганок. Верстовский до 60-х годов всем актерам и актрисам говорил *ты*, но для него можно найти смягчающие обстоятельства. Во-первых, Верстовский почти всех актеров и актрис знал с детского возраста и привык говорить им *ты*, когда они еще находились в театральной школе. Во-вторых, известно, каким безграничным уважением между артистами всех отраслей искусства пользуются совершенные мастера в том или другом искусстве и люди, обладающие очень тонким вкусом: все знаменитейшие примадонны звали Тамбурини отцом и целовали у него руку. Таким же знатоком был Верстовский в сценическом искусстве: все артисты жаждали его замечаний, боялись их и с доверием и благодарностью их выслушивали. Артисту и в голову не могло притти обижаться на Верстовского за то, что он ему говорил *ты*,— особенно, когда он его похвалит. Артисты, играя при Верстовском (а он бывал в театре каждый день), мало обращали внимания на рукоплескания публики, а ждали, что скажет он, придя в антракте на сцену...

...некомпетентность и непредставительность начальства, после Львова, мало давали поводов не только к раболепству, но и просто к уважению; а в последнее время начальствующий персонал, при совершенном незнании своего дела, по уму, образованию и воспитанности был значительно ниже труппы; и в подчиненных ему артистах никаких других чувств к нему, кроме презрения, и существовать не могло. Презрение стало возникать и в публике, и как на сцене, так и в зрительной зале оно постоянно поддерживалось и питалось невежественными поступками и нелепыми распоряжениями, исходящими от презираемого начальства, и, постоянно возрастая,

непременно дошло бы до крупного скандала, если б не положен был конец этим странным порядкам. Таким образом, дух холопства постепенно исчезает в московской драматической труппе; но корни его еще живы, и некоторые поползновения к проявлению его еще заметны. Поэтому никак не следует соблазнять репертуарное начальство и давать ему средство по произволу награждать не сценические заслуги артистов и тем поддерживать и развивать вновь уже отживающее в артистах холопство. Но так как наградные бенефисы уже раз даны, то совсем отнимать их будет неловко; притом же, бывают случаи, хотя и очень редко, когда артист действительно заслуживает чрезвычайной награды,— например, блестящее исполнение Хлестакова — такой роли, которая с самой постановки «Ревизора» при отличном состоянии труппы, как при жизни Гоголя, к великому его сокрушению, так и после смерти его очень долгое время не была исполнена вполне художественно, т. е. все стороны данного автором типа не были воплощены в одно живое и цельное лицо. Заслуживают еще бенефисов такие хорошие актеры и актрисы, которые почему-нибудь получают жалованья менее, чем им, по их способностям, следует. У нас бывало и так, что очень хорошие артисты и артистки служили долгое время совсем без жалованья, тогда как плохие получали сразу большое. В таком случае надо прибавить артисту жалованье до настоящей нормы и дать ему бенефис и вознаграждение за несправедливость.

Чтобы ограничить начальнический произвол в назначении бенефисов как относительно лица, так и времени, следует составить правила.

[1885]

СООБРАЖЕНИЯ И ВЫВОДЫ ПО ПОВОДУ МЕЙНИНГЕНСКОЙ ТРУППЫ

(Из дневника)

Март 26 [*1885 г.*].

Вчера видел в первый раз Мейнингенцев. Я отправился смотреть Юлия Цезаря Шекспира; но ни Цезаря, ни Шекспира не видал, а видел отлично дисциплинированную труппу, состоящую из посредственных актеров и отвратительно ноющих и ломающихся актрис. Но смотреть Мейнингенскую труппу стоит,— спектакли их поучительны. Я посмотрю их еще раза два-три; с меня довольно. Постараюсь довести свои

впечатления до ясности и тогда изложу об них свое мнение. Более справедливого, но и зато более строгого приговора, какой сделают Москвичи, Мейнингенцам нигде не дождаться. Нас ничем не удивишь, мы видели московскую драматическую труппу в полном ее цвете, видели все европейские знаменитости и правдиво их оценили.

5 апреля.

Вот мой приговор Мейнингенцам!

Игра их не оставляет того полного удовлетворяющего душу впечатления, какое получается от художественного произведения; то, что мы у них видели — не искусство, а уменье, т. е. ремесло. Это не драмы Шекспира, Шиллера, а ряд живых картин из этих драм. Но все-таки во время спектакля впечатление получалось приятное и сильное; последней сценою 3-го акта в Юлие Цезаре, лагерем Валленштейна, пиром у Терцкого я был захвачен врасплох и увлечен.

Впрочем, уяснив себе это впечатление, я нахожу, что оно было не многим сильнее того, какое мы получаем от стройных движений хорошего войска на параде или от хорошо обученного легкого кордебалета: меня увлекло строгое, легкое и ловкое исполнение команды. Видно, что режиссер Кронегк — человек образованный и со вкусом. Но в том-то и недостаток Мейнингенской труппы, что режиссер везде виден; видно, что и главный персонал играет по команде и по рисунку. А так как командой талантам не придашь того, что требуется от исполнителей главных ролей, т. е. таланта и чувства, то главный персонал с толпой розни, он отстает от нее, он ниже ее. Оно и понятно: от толпы требуется только внешняя правда, а от главных лиц — и внутренняя, которая достигается нелегко. Чтобы при внешней правде была и внутренняя, артисту нужно уменье понимать роль, нужны — талант, соответственные физические средства и правильная школа. Главный персонал у Мейнингенцев — мужской — плюх, а женский никуда не годится. Прекрасная речь, вложенная Антонию Шекспиром, была сказана актером слабо, а ловко обученная толпа волновалась и одушевлялась, как будто бы речь была сказана сильно и с увлечением.

Я смотрел пристально на Мейнингенцев, стараясь заметить все, что у них было хорошего, я смотрел также и на публику, чтобы поглядеть, как то или другое хорошее на нее действует.

У Мейнингенцев хорошего было много:

Во-первых, хороша у них группировка на сцене персонала

и толпы как в спокойном состоянии, так и в движении. В покое толпа не остается сплошной, однородной, неподвижной массой, глядящей в 100 глаз на публику; толпа расположена группами очень красиво и эстетично. В движении толпа еще лучше. Я уже говорил о толпе Римских граждан на площади во время речей Брута и Антония. Толпа живет, волнуется, негодует и увлекает публику больше, чем речь Антония. Хороша также битва в последнем акте Юлия Цезаря: солдаты разных родов оружия сходят с гор в ущелье, все это очень красиво и натурально; потом они входят в перелесок, там начинается битва, слышен звон оружия; солдаты отступают и, отступая, дерутся на сцене и дерутся с таким жаром, что искры летят от мечей; падают раненые и убитые. Дрожь пробирает зрителя; дамы отворачиваются или закрывают глаза руками. Про лагерь Валленштейна нечего и говорить: это чистая натура, группы разнообразны и поставлены правдиво: кто валяется, кто чинит платье,— и нигде один другому не мешает. Но верх совершенства — это пир у Терцкого: я никогда не видел ничего подобного да и не думал, что можно увидеть.

Во-вторых, Мейнингенцы отлично владеют электричеством и волшебным фонарем: бегущие облака, косой проливной дождь, молнии и лунный свет,— все у них прилажено очень ловко и эффектно; например, лунный свет в саду Брута прорезывается в густой тени деревьев и падает на белую мраморную скамью, что представляет в темной зелени сада эффектное пятно и вместе с тем очень натурально; появление тени Цезаря в палатке Брута бросает зрителя в озноб.

Все эти эффекты для нас, конечно, диковинка; но Мейнингенцам этого в особую заслугу ставить нельзя, они обидятся; так должно быть в каждом благоустроенном театре, где есть сколько-нибудь понимающее свое дело начальство; оно должно следить, чтобы служащие при театре мастера: газовщики, машинисты и др. строго исполняли свои обязанности. Все показанные сценические эффекты нисколько не хитры; они — дело рук простых мастеровых; вся сила в том, что эти мастеровые исполняли свои обязанности старательно и с полным вниманием, т. е. не брали даром денег, как это у нас постоянно бывает; например, потрясающий эффект появления тени Цезаря был произведен единственно аккуратностью немца, наводившего электрический свет на лицо Цезаря.

В-третьих, хороши были у Мейнингенцев декорации и бутафорские вещи; но обо всем выдающемся, как по

декорационной, так и по бутафорской части, уже все сказано в газетах; нечего об этом говорить, да и говорить-то больно.

При наших огромных затратах на постановку пьес мы могли бы иметь все вдвое лучше, чем у Мейнингенцев. Поговорим о том, о чем в газетах не говорено, именно об излишней педантичности в постановке у Мейнингенцев. Точный слепок со статуи Помпея, точные копии с римских чаш, из которых пьют вино, для сцены не нужны; подлинность античных предметов дорога только для антиквария, да и тот из партера едва ли разберет совершенную точность в таких мелких вещах, как чаши. Для зрителей совершенно достаточно, если внешняя обстановка не нарушает исторической и местной верности, а точность — уже педантизм. У Мейнингенцев и сам Юлий Цезарь принадлежит к бутафорским вещам. Первое появление Юлия Цезаря в толпе на площади, когда он явился, окруженный ликторами, было поразительно: сходство изумительное; это был вылитый оживший Цезарь. Но, когда он заговорил и потом в продолжение всей пьесы, этот вялый, бесстрастный, безжизненный актер был гораздо более похож на бездарного зачерствелого школьного учителя, чем на могучего Цезаря.

Кронегк оправдывал себя тем, что они никак не могли найти и талантливого и похожего на Цезаря актера, а непохожего взять боялись, так как изображения Цезаря остались, и всем знакомо его лицо; потому они и предпочли похожего. По-немецки это, может быть, и хорошо, а по-русски никуда не годится. Кронегк забыл, что они не восковой кабинет, не живые картины показывают, что они не римскую историю разыгрывают, а Шекспира, и что его Юлия Цезаря без таланта играть нельзя.

Теперь перенесемся со сцены в партер и ложи. К хорошему у Мейнингенцев московская публика относилась хотя не одинаково, но результат был одинаковый. Интеллигентная публика сразу поняла, в чем сила Мейнингенцев; большинство же, т. е. богатая купеческая публика, почувствовала это потом. Сначала на эту публику сильно подействовала внешность, чему, впрочем, много способствовали газетные рекламы. После первых представлений только и слышно было: «Статуя Помпея настоящая; чаша, из которой пьют, настоящая; колонны в сенате круглые, а не нарисованные; Цезарь похож на настоящего, как две капли воды». Но это сходство только удивляло богатую, но не развитую публику, а не увлекало ее, не затягивало. Посмотрел раз похожего Цезаря, и

довольно, и можно хоть 5 лет рассказывать об этом. Потом послышались другие речи; посмотрев Пикколомини и валленштейнов лагерь, заговорили: «эту пьесу надо еще раз посмотреть», а иные: «Я эту пьесу буду смотреть каждый раз, сколько бы ее ни давали». Публику увлекала мастерская постановка народных сцен, публику увлекала жизнь толпы на сцене, умело поставленная и умело разыгранная. Ставил эти сцены режиссер, а кто же их разыгрывал? Кто изображал и Римских граждан и рваных Кроатов и бравых Кирасиров? Неужели Мейнингенцы привезли с собой 200 человек статистов? Нет, у них статистов только 7 человек, а остальные наши солдаты.

Какое поучение для русского театра может вывести здравомыслящий человек из успеха Мейнингенцев? Вот какое: так как успехом своим Мейнингенцы главным образом обязаны превосходному режиссеру Кронегку и русскому солдатику, то для полного успеха спектаклей нужно иметь хороших с эстетическим вкусом и всесторонне образованных режиссеров и хорошо обученных в школе артистов. Но скажут: тут были солдаты, а не актеры. Это все равно: хорошо обученный солдат всегда выше провинциальных актеров и актеров-любителей; солдат выправлен, вымуштрован, он привык с полным спокойствием исполнять известные жесты на смотрах и парадах, перед публикой и строгим начальством. Солдат заученный жест исполнит на сцене с совершенной точностью и апломбом. А лицедей-любитель ничего на сцене не делает, он с тоской, с кислой гримасой и с заметным для публики конфузом смотрит на свои руки и ноги, которые его не слушаются. Поэтому большие исторические пьесы, где нужна движущаяся толпа, нужно обставлять балетными фигурантами и солдатами, тогда толпа будет жить. А у нас в Москве нагнали целый полк неумелых и неуклюжих, праздношатающихся любителей, которые без толку путаются на сцене и производят тяжелое, далеко не эстетическое впечатление; дали им жалованье, но уж это куда бы ни шло, а то еще дали им звание артистов императорского театра. Обидно до слез. Этих любителей не надо пускать на сцену императорского театра. Кронегк восторгался способностями русских к сценическому искусству; он говорил: «если у вас такие солдаты, то какие же должны быть актеры!» Только патриотическое чувство мешало возразить ему, что с закрытием театральной школы у нас солдаты стали лучше актеров.

Теперь интересно, что̀ позаимствует Дирекция императорских театров от Мейнингенцев. Я думаю, вот что: у Мейнинген-

цев в Юлие Цезаре круглые колонны, а в Пикколомини настоящие резные двери, навешенные на толщину в виде косяков, все это надо перенять и исполнить в какой-либо пошлой пьесе, вроде новой пьесы П[отехина] (что и сделано). У Мейнингенцев очень хорошо изображается буря, с молнией, с бегущими облаками, с косым дождем; надо и это перенять. Все эти чудеса производятся посредством волшебного фонаря, давай сюда фонарь!

Но Дирекция не знает, что фонарь, производящий чудеса у Мейнингенцев, стоит 60 марок, и ухитрилась заплатить около 1000 руб. за фонарь, который не действует. Из всего этого вытекает, что Дирекции не следует дозволять передразнивать Мейнингенцев; толку из этого для искусства не будет никакого, а затраты, и без того громадные, удвоятся. Прежде чем расходовать огромные деньги на постановку пьес, нужно уметь играть их складно. Для этого Дирекции следует восстановить старую дешевую театральную школу, завести дельных распорядителей и режиссеров, тщательно репетировать пьесы и строго контролировать исполнение; тогда императорские театры непременно поднимутся и при обыкновенных, никого не поражающих затратах. Лучше тратить небольшие деньги, да с пользою, чем большие, да без пользы. До этого вывода мы бы, пожалуй, без Мейнингенской труппы и не дошли...

СООБРАЖЕНИЯ ПО ПОВОДУ УСТРОЙСТВА В МОСКВЕ ТЕАТРА, НЕ ЗАВИСИМОГО ОТ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ДИРЕКЦИИ И САМОСТОЯТЕЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ

К самостоятельному Московскому театру публика будет относиться гораздо строже, чем она относится к нему в настоящем его подчиненном положении. Теперь публика хотя и негодует на театральное начальство, но к неурядице относится довольно сдержанно, зная, что управление Московским театром подчинено петербургской дирекции, которая всегда не жаловала Москву, всегда ревниво относилась к успехам московской сцены и ставила ни во что требования московской публики. При новом начальстве публика прежних беспорядков уж не потерпит и новому начальству, в случае его неумения вести дело, никакого снисхождения не сделает. Если, при новом начальстве, дела пойдут по-старому, то реформа покажется напрасной. Публика в праве ждать, что реформа в

Московском театре производится с целью поднять его в художественном отношении на ту высоту, на которой он стоял при бывшем в нем самостоятельном управлении. При господстве бюрократической системы, попытки децентрализации прямо указывают на созданную правительством необходимость поставить какую-нибудь часть управления в соответствие с местными потребностями. В значительной перемене в системе управления Московским театром возникнут в Москве не только ожидания, но и полная уверенность, что или порядки в управлении Московским театром сразу круто повернутся к лучшему, или что введение новых порядков будет поручено специалиста, которые знают дело и потребности московской публики и от которых Москва смело может ждать значительных улучшений в самом близком будущем.

Одной из причин настоящего упадка Московского императорского театра было, во-первых, отсутствие компетентных лиц, заведующих принятием и постановкой пьес. а) Выбор пьес имеет огромную важность для императорских театров. Императорский театр есть учреждение государственное, это правительственный орган, репертуар его должен иметь здравое воспитательное направление, он должен очищать и облагораживать вкус публики, а не портить его и развращать поблажками, как то делают частные театры, заманивающие публику оперетками и феериями. Только знаток-специалист драматического искусства может определить степень художественного достоинства, степень чистоты и ясности художественного замысла в пьесах, а следовательно, и степень пригодности для солидного репертуара императорских театров; только эстетически образованный и горячо преданный искусству художник-специалист может охранять сцену от нехудожественной тенденциозности, от портящих вкус модных веяний, не всегда благонамеренных, чистых и нравственных. б) Бывшая у нас недавно Мейнингенская труппа доказала, что даже и без крупных талантов правильная, тщательная репетировка и умелая постановка пьес суть очень сильные средства для привлечения публики. А вопрос о привлечении публики имеет для императорских театров очень большое значение и не столько с материальной, сколько с нравственной стороны. В настоящее время не только искусных, но и сколько-нибудь умелых режиссеров совсем нет, да их и быть не может: неоткуда им взяться. Лучше всех режиссеров ставят свои пьесы и блюдут за строгостью репетиций и внешней точностью постановки авторы; а если они многосторонне образованы и знатоки своего дела, то ставят отлично и чужие

произведения, как, например, классические. Таким специалистам обыкновенно и вверяется всегда и везде управление художественной частью в театрах, под их руководством и учатся режиссеры; больше им учиться негде. Известно, что в Германии, при постановке пьес, до сих пор руководствуются правилами, которые написал Гете, когда управлял Веймарским театром. А во Франции какое громадное значение для постановки пьес имели такие знатоки сцены, как Скриб и многие другие! У нас в Москве, с устранением из управления театрами художественного элемента и с заменой его чиновническим, прекратилось и влияние специалистов драматического дела на постановку пьес. Чиновники же ни сами ставить пьес, ни руководить режиссерами не могли, потому что сцена и ее требования были им совершенно неизвестны. (После Верстовского вступил в управление художественной частью сначала чиновник упраздненного казенного [*неразб.*] завода Пороховщиков, потом служивший в театральной конторе переводчиком для перевода контрактов с иностранцами Пэльт, потом смотритель дома Благородного собрания Бегичев и, наконец, служащий конторщиком на железной дороге Погожев, который надзору за художественной частью в императорском театре может уделять только очень немногие часы своего досуга.) Доступ на сцену специалистам был прекращен, даже авторы для постановки своих пьес должны были или являться на сцену украдкой или врываться почти насильно. Было сделано распоряжение от Кистера, чтобы авторов допускать на репетиции только на первую и на последнюю, т. е. на такие, на которых им и быть не надо и на которых они обыкновенно не бывают. На первой репетиции актеры читают еще по ролям, а на последней, которая бывает утром в день спектакля, пьеса уж слажена, места назначены, приемы все заучены; переделывать актеров на последней репетиции — значит сбивать их с толку и вредить твердому и стройному ходу спектакля. Я всегда, чтобы не смущать актеров и придать им больше уверенности, ободряю их и прощаюсь с ними на предпоследней репетиции. Указанное выше распоряжение подрывало совершенно авторитет знатоков-специалистов, даже самому известному автору приходится уж не учить режиссеров, а ублажать их, угощать завтраками и обедами, чтобы они не прогоняли его и смотрели сквозь пальцы, что автор пьесы противозаконно ходит по сцене.

Другой и едва ли не главной причиной упадка Московского театра было оскудение сцены артистами, что, в свою очередь, произошло от упразднения в школе драмати-

ческих классов и от прекращения контроля над исполнением пьес. а) Драматическая школа уничтожена не потому, что она была не нужна; необходимость ее все сознавали и сознают до сих пор, и более всех публика, а потому, что не было уже для нее компетентных руководителей. Под руководством перечисленных мною чиновников существование драматического обучения было немыслимо. б) Контроль над исполнением для развития талантов артистов так же важен, как и школа. Школа только дает годный материал, она подготовляет молодых людей для сцены, а артистами они делаются на сцене под надзором специалистов.

Наша бывшая несравненная труппа своим блеском обязана деятельному художественному контролю над исполнением. Верстовский каждый день бывал в театре в ложе: артисты мало обращали внимания на рукоплескания публики, они с трепетом ожидали, что скажет об их игре А. Н., придя в антракт на сцену. За неимением специалистов прекратился и художественный контроль над исполнением. Управляющие художественной частью чиновники при встрече с артистами, чтобы не обнаружить своего незнания, всячески старались переводить разговор об исполнении. Все эти явления публика очень хорошо знает. Упадок театра совершился на ее глазах, и она ясно понимает причины этого упадка.

Московская публика, посещающая русские спектакли, несравненно интеллигентнее петербургской. В Москве было много весьма серьезных литературных кружков, были постоянные литературные вечера и собрания, в интересах этих кружков и собраний театр всегда играл очень важную роль. Хотя в литературных мнениях кружки значительно расходились и нередко враждовали, но интерес к театру и симпатии у всех были одинаковы. [Славянофилы приглашали к себе западника Щепкина, западники — руссофила и горячего поборника Москвы Садовского.] Не было почти ни одного литературного вечера, в котором бы не участвовали артисты. У Вельтмана, Шевырева, Погодина, Грановского и других профессоров, Аксакова, Кошелева, графини Ростопчиной (субботы), графа Сальяс и многих других постоянно шла речь о театре, и артисты были постоянными гостями. Я не говорю уже о нас, тогда еще молодых писателях, артисты с нами не разлучались Не только литераторы, но вся публика сверху и донизу интересовались театром и относилась к артистам и драматическим писателям сочувственно. Тогда еще гордый своим аристократизмом Английский клуб, в который доступ был очень труден, избрал своими членами Щепкина,

Садовского и меня. Все другие клубы и общества считали артистов самыми почетными гостями и чествовали их обедами и овациями. [В Купеческом клубе Живокини был по своему положению старшиною над старшинами; Васильев, Шумский и я были там всегда почетными гостями. То же и в Дворянском клубе. А как чествовала вся публика покойного Васильева, при прощании с ним. В мой 25-летний юбилей члены Купеческого клуба делали мне обед и поднесли изящную серебряную вазу с бюстами Пушкина и Гоголя! На последнем юбилее Самарина была вся интеллигенция Москвы.] Теперь московская публика значительно охладела к театру, многие образованные люди перестали совсем посещать его; ложи и партер наполняет купеческая публика; но и она не мирится с настоящим положением театра; обломки старых литературных кружков еще остались руководителями вкуса. И кроме этих обломков, в Москве не переводятся люди со вкусом. В Москве еще эстетика не в загоне, как в Петербурге; она еще живет и в университете. Профессор Тихонравов написал большую книгу о начале русского театра, Стороженко посвятил свою деятельность изучению Шекспира, Веселовский писал о Мольере. Все эти профессора читали и в настоящем сезоне будут читать публичные лекции. Будет читать также Юрьев историю драматургии у всех народов. Эстетическая Москва нетерпеливо ждет возрождения своего театра. Против неурядиц начинают появляться довольно громкие протесты. Теперь, ввиду возбужденных ожиданий в московской публике, положение новой дирекции будет очень рискованно, если она не обопрется на что-нибудь авторитетное.

Такой авторитетной опорой могла бы быть Комиссия для устройства школы и управления художественной частью в имп. московском театре под моим председательством, так как я уже состою председателем Общества российских драматических писателей и при том Москва меня знает и любит.

Московская публика имеет свои особенности, она отличается ревнивой любовью к своим родным талантам; Москва строго относится к людям новым, чужим и особенно к навязанным ей из Петербурга; когда же во главе какого-нибудь управления свой москвич, любимец,— тогда уж нет места неудовольствию, нет места критике; тогда уж только непрестанные овации. Московская Консерватория и Музыкальное общество процветали не потому, что Москва любит музыку, а потому, что во главе этих учреждений стоял москвич — Н. Рубинштейн. [Теперь Консерватория и Музыкальное общество управляются не хуже прежнего, а Москва к ним

охладела. Поклонники Самарина, к которым я не принадлежу, боялись, что его юбилейный спектакль большого успеха [иметь не будет — *Г. В.*], если устройство его не приму на себя я, и пришли кланяться ко мне. Они не ошиблись в своем расчете. Московский театр был полон, и публика была отборная, сбор с призами дошел до 9 тысяч рублей; за бельэтажи и бенуары платили по 100 рублей, за кресла — по 10 рублей и более. Этот спектакль ясно показал, как московская публика любит и ценит меня: когда после пятиактной моей пьесы «Лес» я вышел на сцену, вся публика в театре встала; этой чести из всех русских литераторов удостоился только один я.] Назначение Майкова директором театра Москва встретит равнодушно; она знает его за хорошего и честного человека, но он не имеет никакого значения, как художественный авторитет. Если же устройство художественной части в театре будет поручено мне, как председателю комиссии, московская публика возликует, она будет говорить: «теперь все части театрального управления в хороших руках, теперь в театре хозяйничают наши москвичи»,— и будет чествовать овациями и меня и Майкова. Тогда материальный успех театра обеспечен, тогда возвратится к театру значительная часть публики, уже отшатнувшаяся от него. Это одна сторона, а есть и другая. Комиссия необходима еще для того, чтобы оградить новое управление от нареканий и ненависти петербургской дирекции. Как бы ни были необходимы и благодетельны перемены, которые сделает новое управление, петербургская дирекция будет говорить, что все это делается с злым умыслом: опорочить или осмеять ее прежние распоряжения. При существовании комиссии это крайне неприятное неудобство устранится; тогда все новые распоряжения будут, во-первых, не единоличными и, во-вторых, будут контролироваться и утверждаться министерством; на министерские распоряжения петербургская дирекция претендовать не посмеет. Эти доводы в пользу комиссии, конечно, не очень значительны; но есть и другие более важные. Комиссия необходима и по самому существу дела. Московская дирекция ни под каким видом не должна быть сколком с петербургской. В петербургской дирекции театральная реформа производилась наскоро, в несколько недель: еще до утверждения комиссии все главные положения об управлении театром решены были интимно по личному соглашению между Потехиным и дирекцией. Это бы не беда, если б сделанное таким образом оказалось хорошо; а вот в чем беда: господа реформаторы не дали себе труда разработать хорошенько прежних поло-

жений об управлении театром, не дали себе труда понять всю их мудрость и практическую приложимость; да им было не до того: им нужно было поскорее устроить реформу по чисто личным соображениям. Делалось наскоро то, что нужно было тому или другому лицу, а не то, что нужно театру; об этом и не думали. Когда учрежденная для реформы комиссия приступила к разбору старых законоположений о театре, она уж ничего сделать не могла; новые положения по управлению театром создавались и представлялись на утверждение министру помимо ее и уже утвержденные объявлялись ей к сведению. Для обсуждения комиссии предоставлялись только детали: литературные и оперные комитеты, устав о режиссерском управлении, поспектакльная плата авторам, жалованье артистам всех трупп и проч. От торопливости уладить дело до комиссии и от необдуманности много было наделано ошибок, много было и греха. Зачем же Москве брать на свою шею ответственность за ошибки и грехи Петербурга? Новые положения, основанные на эгоистических соображениях, придется переделывать и в Петербурге, когда состав нынешнего управления изменится. Для нового управления они будут непригодны, и тогда-то скажется вся их безосновательность. В Москве неудобство положений о новом управлении скажется сразу, и она должна будет терпеть эти неудобства, пока они не обнаружатся в Петербурге. Зачем же Москве переносить такое испытание? Теперь самое удобное время установить в Москве разумные, прочные, сообразные с потребностями Московского театра правила об управлении. Без комиссии этого сделать нельзя. Новая комиссия должна, главным образом, рассуждать не о том, что̀ изломать, уничтожить и переделать, а о том, что̀ надо непременно сохранить из доброго и умного старого, созданного просвещенными деятелями, патриотами, умными, руководившимися только государственными соображениями и обсуждавшими дело тщательно, предусмотрительно, навек. Я думаю, что мне как председателю комиссии до окончания трудов ее можно будет поручить управление школой и всей художественной частью в императорских театрах и потом оставить его за мной пожизненно. Этим устранилось бы еще одно маленькое неудобство. Когда я прочел в газетах, что Майков назначается директором, а мне назначается существовавшая прежде должность инспектора репертуара, я ощутил некоторую неловкость. Должность инспектора репертуара я исполнить могу и возьмусь с удовольствием; но мне, по моему общественному положению в литературе и обществе, неловко быть в прямом подчинении

у Майкова. Ту же неловкость почувствовал и Майков, что он и выразил мне; он меня очень уважает, считает единственным знатоком театрального дела и притом одиннадцать лет находился в некотором подчинении у меня как казначей учреждения, которого я состою председателем. Если же я буду управлять художественной частью как председатель комиссии, тогда подчиненность моя Майкову сгладится тем, что мои распоряжения будут утверждаться министерством, да и после комиссии я все-таки стану действовать на основании правил, мною же выработанных и утвержденных министром, и в глазах публики буду скорее товарищем директора, чем его подчиненным. Теперь для меня важны два вопроса: 1-й) основательны ли мои соображения сами по себе и 2-й) если основательны, то желательно ли осуществление их. Первый вопрос для меня важнее, мне нужно убедиться, согласно ли с намерениями министерства я смотрю на дело; а второй для меня менее важен потому, что я с радостью и благодарностью займу всякую должность при театре, лишь бы мне работать и приносить пользу.

Возвращение московскому театру самостоятельности есть факт исторический,— это дело первостепенной важности в истории русского драматического искусства, его надо производить с большой оглядкой.

[14 сентября 1885 г.]

ОТНОШЕНИЕ К Г-НУ УПРАВЛЯЮЩЕМУ ИМПЕРАТОРСКИМИ МОСКОВСКИМИ ТЕАТРАМИ

По драматической труппе прежде всего дает себя чувствовать весьма ощутительный недостаток режиссерского персонала. В Московском Малом театре режиссерские обязанности исполняют двое: режиссер Черневский и помощник его Кондратьев; тогда как в Петербурге за этим делом ходят пять человек. Двух режиссеров вообще едва достаточно и для постановки самой несложной пьесы с малым числом действующих лиц. Но условия сцены Московского драматического театра таковы, что и в несложных пьесах двум режиссерам управляться затруднительно.

Сцена Московского театра не глубока и часто открывается во всю длину, а бока заставлены декорациями, для которых другого помещения не имеется, так как кругом сцены проходу нет, и режиссер, правящий пьесу, чтобы выпускать артистов то с одной, то с другой стороны, должен спускаться в люк и

пробегать под сценой с одной стороны на другую и обратно. Когда же приходится выпускать единовременно с двух сторон, то режиссер должен подавать артистам, находящимся на противоположной стороне, телеграфические знаки, которых артисты иногда могут и не заметить. Понятно, что при постановке пьес сложных, с большим персоналом, с народными сценами, как бы ни трудились два режиссера, дело вполне удовлетворительно итти не может, и строгих требований к режиссерам, не нарушая справедливости, предъявлять нельзя. Если же (как было два года тому назад при постановке «Орлеанской Девы») один режиссер захворает, тогда уже театральное начальство должно будет довольствоваться и тем, что пьеса во время представления не останавливается, а идет хоть как-нибудь.

Но искусство, как все высокое, требует строгого служения. Порядок — не роскошь дорого стоящая; напротив, он очень дешев, и императорский театр, в силу своего высокого титула, воспитательного значения и огромных затрат, должен быть учреждением образцовым, то есть таким, в котором прежде всего обязателен порядок. При двух лицах — режиссер и помощник режиссера — некому исполнять должность режиссера-сценариуса; а это недостаток весьма важный, много вредящий ходу представлений. На сценариусе лежит обязанность заботиться о внешней стороне постановки; он должен наблюдать, чтобы заблаговременно, до начала представления, на сцене все было готово к поднятию занавеса: декорации, мебель и мелкие аксессуарные вещи; чтобы, до прибытия артистов к спектаклю, у каждого в уборной было готово все, что ему необходимо по его роли: костюм, обувь, оружие и проч.

При настоящем ведении дела, за отсутствием режиссера-сценариуса, часто должны происходить и происходят беспорядки, каким вовсе не место в образцовом императорском театре: или новые костюмы к первому представлению пьесы приносятся в театр пред самым началом спектакля и, по примеривании их, наполовину оказываются негодными и сейчас же отправляются в гардероб, чтобы висеть там без употребления, а актеры должны наскоро подбирать подходящие костюмы из старых; или же прислуга перепутает обувь, и актер, измученный, после нескольких напрасных примериваний, все-таки играет в обуви, которая ему не по ноге, раздражается и теряет спокойствие духа, необходимое ему для успешного исполнения роли; или прибранный актерами для роли какого-нибудь бедного старика характерный, старый поношенный

костюм вдруг, без справки и спросу, уничтожается за ветхостью или переделывается гардеробным начальством и, взамен его, подают актеру новый, щеголеватый, с иголочки. Сверх того, много препятствует правильному ходу театрального дела незначительное образование и незнание иностранных языков лицами, служащими по режиссерской части, так как все образование их, по большей части, ограничивается курсом театральной школы.

На основании вышеизложенных соображений, чтобы по возможности улучшить режиссерскую часть в императорском Московском драматическом театре, я имею честь предложить пока следующие меры:

1) Помощника режиссера Кондратьева назначить вторым режиссером, причем должность сценариуса должна будет исполняться одним из режиссеров или обоими поочередно (это покажет опыт). Уже и в настоящее время, при двух лицах режиссерского персонала, строгого разграничения обязанностей между ними нет, и режиссеру приходится исполнять должность помощника и помощнику — должность режиссера. Когда же на них будет возложена еще должность сценариуса, то обязанности их совершенно сравняются, а следовательно, должны быть сравнены и звания, ими носимые. Назначение второго режиссера не будет новостью; за эту меру есть опыт: во время процветания императорского Малого театра, при Верстовском, в драматической труппе было два режиссера: Соловьев и Акимов.

2) В помощь режиссерам назначить исправляющим должность помощника режиссера вновь принятого актера Дубровина (Ватсона) без вознаграждения, так как, при определении его к театру, ему, против других, вновь вступающих, назначен высший оклад с тем именно, чтобы он постоянно был в театре на репетициях и в спектаклях и приглядывался к обязанностям режиссера, исполняя притом все роли, которые ему будут поручены. Ватсон — человек образованный, энергический, горячо любящий драматическое искусство, владеет иностранными языками: английским, немецким и французским и может быть командирован для изучения постановки классических пьес, в особенности Шекспира, за границу.

Таким образом императорский Малый театр может войти в общение с заграничными театрами, и при посредстве Ватсона, при наших опытных и энергических режиссерах, режиссерское управление в нем может быть поставлено на ту высоту, на какой оно стоит в лучших театрах Европы и на какой ему следует стоять в образцовом русском театре.

3) В пьесах сложных для исправления должности второго помощника режиссера следует приглашать кого-нибудь из более опытных и расторопных актеров, напр., Адамова, с платой от 1 р. до 1 руб. 50 коп. за спектакль, что большого расхода не составит, так как спектаклей с очень сложною постановкой более 10—15 в год не представится.

Представляя означенные соображения, я покорнейше прошу ваше превосходительство о назначении в Московской драматической труппе должности второго режиссера представить на утверждение его сиятельства г. министра императорского двора.

[1885]

ИЗ ПИСЕМ А. Д. МЫССОВСКОЙ

21 мая 1885 г.

...Не угодно ли вам будет обратить внимание на следующую мысль, которую я давно думал привести в исполнение, но за недосугом до сих пор откладывал. У англичан есть особого рода представления, которые даются в зимний сезон, начиная с рождественских праздников,— это нечто среднее между феериями и оперетками; сюжетом служат всегда общественные сказки: «Сандрильона», «Синяя борода» и пр.; тут есть все: и пение, и музыка, и балет, а главное, много движения и остроумия. Подобное надо завести и у нас. Образцов драматической обработки сказок у меня довольно, есть и итальянские известного К. Гоци и множество французских и английских; все это надо сообразить и переработать по-русски. Вот где, по моему мнению, для вашего таланта, для вашего бойкого стиха найдется самое лучшее употребление. Такая пьеса, роскошно поставленная, может иметь громадный успех. Если вы мне ответите, что эта мысль вам нравится, то в следующем письме я напишу вам, как я предполагаю осуществить ее...

19 июня 1885 г.

...Я предлагаю вам не переделку из иностранных сказок, написанных в повествовательной форме, а переделку из феерий, т. е. сказок, обработанных уже в драматической форме. Их нужно, не стесняясь оригиналами, обработать по-русски, разумеется, оставя тех же главных действующих лиц. Кроме того, что драматическая форма уже дана, мы сделаем, общими силами, сценариум переделки, т. е.

каркас, и вам останется только литературный труд по готовому уже плану. Признаюсь, я немало удивляюсь вашему пристрастию к оперетке. Судя по вашему письму, в котором вы разбирали какую-то оперетку, я думал, что вы к этому фальшивому роду сценических произведений питаете такое же отвращение, какое к нему питаю и я и какое должен питать всякий литератор-художник. Мы теперь стараемся все наши идеалы и типы, взятые из жизни, как можно реальнее и правдивее изобразить до самых мельчайших бытовых подробностей, а главное, мы считаем первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, т. е. языка и даже склада речи, которым определяется самый тон роли. Теперь и сценическая постановка (декорации, костюмы, гримировка и пр.) в бытовых пьесах сделала большие успехи и далеко ушла в постепенном приближении к правде. Оперетка же с беспрестанным шаржем, который составляет ее достоинство и без которого она немыслима, есть отрицание реальности и правды. Теперь балет совершенно падает; танцы всегда останутся искусством, достойным серьезной сцены, а мимическая часть своим однообразием уже надоела и кажется чем-то глупым. Феерия должна заменить балет; в ней соединится все: танцы, пение и комедия. Для праздничных спектаклей, когда публика идет в театр не за умственной пищей, а за развлечением, такие спектакли, при роскошной обстановке, должны представлять много интереса. В серьезной Англии уже давно существуют подобные «рождественские представления»; не мешает их завести и нам...

28 июня 1885 г.

Пьеску вашу я прочел и должен сказать вам, что хороши в ней только стихи, а сюжет и форма несимпатичны. Сюжет несимпатичен потому, что выведены две холодно-развратные женщины; форма несимпатична потому, что это оперетка; форма оперетки по самой своей сущности непременно требует пошлого содержания. Вы уж слишком меня превозносите и себя унижаете: «унижение паче гордости». В деле, которое я вам предлагаю, главная роль будет принадлежать вам, а моя роль будет очень незавидная. Я сделаю вам из сказки сценариум, т. е. каркас пьесы,— это даже не искусство, а просто ремесло. В Париже много таких мастеров, их не зовут литераторами, их кличка «faiseur». Теперь я вам объясню, для чего мне нужно ваше сотрудничество: 1) С на-

чала настоящего сезона московские императорские театры поступают под мое управление; мне хочется поставить дело серьезно. До сих пор пироги пекли не пирожники, а... Серьезный репертуар для всего сезона у меня уже составлен, но есть большой пробел в легком репертуаре. Именно нам недостает пьес с блестящею обстановкой для утренних спектаклей на рождестве и на масленице и для вечерних по праздничным дням во время разгара сезона, когда спектакли посещаются особою публикой, когда в каждой ложе вы видите маменьку с гувернантками и боннами с удивительными бантами на головах и на прочих частях тела, наиболее выдающихся, и целый цветник завитых и изящно разряженных; а верхние и все вообще не очень дорогие места заняты наивным (относительно искусства только) средним купечеством, посещающим театры два-три раза в год. Для такой публики у нас обыкновенно даются старые балеты вроде «К о н ь к а Г о р б у н к а». Конечно, детям приятно видеть блестящие декорации и дно моря, и танцы карасей, и устриц, и кита; но, по приезде домой, они шопотом рассказывают нянькам, что танцовали какие-то бесстыдницы с голыми ногами и руками. Очень короткие юбки — эффект довольно сильный, но этот эффект не должен входить в программу детского воспитания. Излишняя откровенность снизу и сверху должна составлять интерес другого возраста, впрочем, близкого к детскому, старческому. Если вы сделаете для сцены хорошенькую сказку, вы приобретете горячую благодарность дирекции, т. е. вашего покорного слуги, более или менее почтенных маменек и невинных младенческих душ...

ПИСЬМО М. Н. ОСТРОВСКОМУ

...Да разве я просил при театре почетного звания? Разве, после моих беспрестанных трудов по театру, доводивших меня до забвения всего окружающего (я два лета не видал природы и дальше сада никуда не выходил из кабинета), я могу ограничиться почетным званием? Для меня теперь уж нет ничего другого: или деятельное участие в управлении художественной частью в московских театрах, или — смерть. Я в продолжение лета привел в порядок все свои многолетние работы по театру, составил новый проект дешевой школы, обделал до последней детали проекты об артистах, о принятии и постановке пьес, о режиссерском управлении и пр., в полной уверенности, что все это будет вводиться в действие

при моем участии, как мне было обещано. Мне говорили, что я буду главным устроителем и начальником школы и что мне же будет поручено руководство художественной частью в московских театрах; только эта надежда и давала мне энергию в непосильных кабинетных работах для будущности русского театра, только эта мечта и оживляла мое тело в борьбе с тяжкими болезнями. Затруднение представлялось только в том, не будет ли нарекания, если я буду ставить свои пьесы. Предполагали, что можно мне за мои пьесы назначить определенную сумму; я думал поступить еще проще, т. е. отказаться совсем от поспектакльной платы и ограничиться небольшим жалованьем и пенсией, которую я получаю. Ведь я рекомендовал Майкова не как самостоятельного директора, а как единственное лицо, при котором я могу служить, чтобы возвратить театру прежнее его значение и достоинство, которое прилично императорским театрам; и теперь Майков назначается директором, а я от участия в делах театра устраняюсь; могу ли я это пережить? Да и Майков, зная, что он, как директор, будет ответственен не за одну материальную часть, а и за художественную, соглашался принять директорство только в том случае, если в управлении художественной частью я буду главным деятелем; он даже хотел просить, чтобы меня в управлении школой и художественной частью сделать самостоятельным (т. е. на деле, а не на бумаге), так как он в этом мало сведущ.

Кроме теоретических работ, я занимаюсь постоянно чтением множества пьес, которые мне шлют со всех концов России, я всем авторам отвечаю, много пьес возвращаю назад, некоторые подробно разбираю, критикую, и даю авторам советы, как их исправить; а вот уж два лета и зиму я занимался этим усиленно, и у меня уж готово пять, исправленных по моим указаниям, хороших пьес, а одна — просто шедевр, — и все начинающих писателей; с этим подарком русской драматической литературе я и желал дебютировать... Все молодые писатели давно уж глядят на меня с надеждой, что я окажу им действительную помощь; а как же я могу помочь им, коли постоянно буду оставаться посторонним театру? В петербургском театре я ничего не могу для них сделать: там принятием пьес, т. е. комитетом, и постановкой их заведует Потехин, который, вследствие глупого соперничества и непомерного самолюбия, относится ко мне враждебно. В Москве полная неурядица; я третий год не могу поставить свою пьесу (я переделал «Воеводу»); как же я буду проводить пьесы начинающих? Хорошо, если в Москве останется тот же Пого-

жев: он сам предлагал мне войти с ним в сердечные отношения; а если будет кто-нибудь самостоятельнее,— я опять должен буду ему представляться и униженно просить и кланяться...

Теперь ты успокоился, а оглянись назад, вспомни себя,— ты сам был в подобном положении, когда над тобою, специалистом, стоявшим во главе дела, сажали несведущих начальников. Одна такая перемена случилась, когда ты был в деревне; я помню, как ты получал телеграммы, я помню и выражение твоего лица, и слова, которые у тебя вырывались бессознательно. Я тогда сам страдал за тебя и готов был всем пожертвовать, чтоб помочь тебе, но я ничего не мог сделать, а ты для меня, вероятно, можешь. Я в худшем положении: ты все-таки мог служить и приносить пользу, а я, душа театра, единственный человек, который может повести его как следует, должен весь век толкаться просителем в том учреждении, которое называется императорским театром! Пусть дадут мне хоть место режиссера, хоть даже звание помощника режиссера,— только бы мне была возможность установить театральное дело как следует и успокоить от разных мытарств труппу, на которую теперь только одна надежда в России. Быть может, боятся, что я и в своей деятельности буду так же резок, как в письмах; но это может предполагать тот, кто меня не знает. В письмах я резок потому, что стараюсь убедить, что стараюсь ярче выставить существующие беспорядки и яснее выразить истины, которые я считаю непреложными. В своей деятельности я был бы мягок, как воск, и кроток, как дитя, т. е. таков, каков я и есть на самом деле, и делал бы тихонько свое дело, не оскорбляя и не задевая никого, постепенно стушевываясь, прячась за других и предоставляя другим тщеславиться плодами трудов моих. Я, как и покойный отец, вечный кабинетный труженик, идеалист, труженик не показной, а прячущийся, имеющий в виду только пользу, а не свое *я*. Так я действовал всегда, так и действую и в Обществе драматических писателей. Честь учреждения и постоянного процветания Общества приписывается Родиславскому; он получал и большое жалование и, наконец, пенсию, тогда как все важные кабинетные работы, начиная с устава, производил я, негласно и безвозмездно; Родиславский, будучи секретарем, не умел толково составить даже и протоколов общих собраний, и писал их, все до одного, я. Я руководил не только комитетом, но и канцелярскими делами, и все бумаги посерьезнее писал сам; а Р. не столько дело делал, сколько интриговал и писал каверзы, которые тоже предупреждал и улажи-

вал я. Мало того, когда новое театральное начальство наделало много неловкостей и ошибок, от которых в Обществе должны были произойти скандалы, я бился, как рыба об лед, и, охраняя достоинство императорских театров, всячески старался умерить последствия этих ошибок,— и я делал это, не только не задевая Всеволожского или Потехина, но так, что они не знали и теперь не знают, что я был опекуном их и императорского театра. Что мне не желают дать деятельного участия в управлении театром, я узнал прежде чем получил от тебя письмо: мне писал Майков со слов Шпажинского (который возил в Петербург новую пьесу и который в лучших отношениях со всем театральным начальством), что заведывать художественною частью в Москве назначается какой-то Ржевский; и в газетах еще в августе было напечатано, что Майков назначается директором, а управление репертуарною и художественною частью в Москве поручается Ржевскому или петербургскому Погожеву. Но я этому не верил и думал, что Н. С. [Петров] сам или через тебя предуведомит меня о такой роковой для меня перемене прежнего плана. Теперь и я, и все мое семейство, которое измучилось, видя мои физические и нравственные страдания, умоляет тебя по получении моего письма немедленно спросить у Н. С., будет ли мне дано приличное деятельное участие в управлении московскими театрами, и телеграфировать мне, а также — не надо ли мне самому приехать?

[9 сентября 1885]

ПИСЬМО М. Н. ОСТРОВСКОМУ

Ради бога, не пиши неопределенно. Когда я получу то или другое известие, я знаю, что со мной будет; но я не знаю, как мне переживать дни и ночи, пока я не узнаю чего-нибудь определенного: на одном дигиталисе далеко не уедешь. Ты телеграфируй кратко: на первый вопрос: д а или н е т, на второй — п р и е з ж а й или н е п р и е з ж а й. В случае удачи я поеду в Москву и переговорю с Майковым; в случае неудачи я уж больше надоедать не буду; я все свои бумаги и свою исповедь, которая уж готова, запечатаю и пошлю к Семевскому, с тем, чтобы он, по прошествии известного времени после моей смерти, распечатал их и обнародовал; а сам в Москву уж не поеду, а спрячусь куда-нибудь; куда,— еще не знаю; вернее всего, что в землю. Я, разумеется, не буду ничего делать для того, чтобы умереть; но так как жить незачем, то я ничего не буду делать и для того, чтобы жить; а этого,

при постоянной отчаянной тоске о погибших надеждах, довольно, чтобы страдать не долго.

Школа, как видишь, уж учреждена, и курс назначен трехлетний. И в этой-то школе мне предложат быть почетным попечителем? Нет, бог с ним, с этим званием!

Впрочем, все это — какая-то ералашь, от которой может сойти с ума самый здравомыслящий человек. Потехина, реалиста-этнографа Костромской губернии(и только), ни уха ни рыла не понимающего в драматическом искусстве, слепого и физически и нравственно (что он и доказал), приглашают управлять драматическим репертуаром и с радостью всем объявляют, что он согласился принять эту должность; а Островскому...

[1885]

ЗАПИСКА О ТЕАТРАЛЬНОМ УЧИЛИЩЕ

Целью учреждения при императорских Московских театрах училища было образование постоянного запаса артистических сил для пополнения всех трупп. Училище поставляло для всех трупп театра молодых артистов, ловких, вполне готовых для сцены и воспитанных в известных, установившихся в Московском императорском театре традициях. Своим недавним процветанием Московский императорский театр обязан был преимущественно своему училищу. Стройный ансамбль, живость и изящество исполнения только и возможны были при той богатой сценической технике, которою обладали бывшие ученики театрального училища.

Впоследствии, по экономическим соображениям, преподавание в театральном училище было сужено, уничтожены были классы драматические, обязательным оставлен только танцовальный класс, а театральное училище было приспособлено специально для балета. Неудобство этой меры сказалось скоро: когда открылась надобность пополнять драматическую труппу молодыми силами, то, за неимением артистов, обладающих сценическою техникой и подготовленных правильным обучением, пришлось довольствоваться неловкими и неумелыми, но уже имеющими некоторую известность и дорого себя ценящими актерами провинциальных и любительских сцен.

Вновь вступающие неподготовленные и неумелые актеры, внося в оживленную труппу чуждую Московской сцене вялость и постепенно понижая уровень исполнения, уронили его довольно низко; с этим стал падать и интерес спектаклей, и последовало заметное охлаждение публики к театру.

Не оправдались и экономические соображения: неумелые и приносящие мало пользы театру актеры потребовали большое жалованье; имеющий хоть какую-нибудь известность провинциальный или клубный актер при вступлении в театр сразу требовал maximum вознаграждения по тому амплуа, на котором его принимали и на котором он считал себя уже готовым артистом, завершившим свое сценическое образование. Дирекция, за неимением запаса артистов, доставляемого театральным училищем, должна была принимать тяжелые условия актеров частных сцен и платить им очень большое жалованье; тогда как прежде талантливые и хорошо подготовленные ученики училища обязаны были за даровое обучение служить на жалованьи, назначаемом им по усмотрению дирекции, обыкновенно очень небольшом.

Таким образом, неумелые и мало полезные театру актеры обходятся теперь дирекции во много раз дороже, чем обходились прежние талантливые и отлично подготовленные артисты.

Прежде из училища выпускали учеников всех одинаково на самый низший оклад, и это была очень умная мера. Училище не поставляло готовых дорогих актеров, да и не могло поставлять; оно выпускало из своих стен только талантливых учеников, вполне подготовленных к сцене, которыми вся техника сценического искусства была усвоена в совершенстве; актерами эти ученики делались на сцене. Они, наперерыв друг перед другом, старались постоянно совершенствоваться; к этому побуждало их желание выбиться поскорее из необеспеченного и приниженного положения артистов последнего разряда, получать постепенно прибавки к жалованью и занять соответствующее их способностям видное место между известными уже артистами труппы.

Таким образом, на Московской сцене был постоянный прогресс исполнения пьес, происходил рост талантов. Эстетическое наслаждение, доставляемое сценой, не ослабевало, а усиливалось; молодые, талантливые школьники, выпущенные на 300 руб. жалованья, вырастали на глазах публики в великих артистов; публика привязывалась к ним, гордилась ими и горячо им сочувствовала.

Следя все с бо́льшим наслаждением за возрастающими успехами своих актеров, публика связывалась и с театрами узами прочной симпатии. Актеры, вступившие с воли, ни интересовать, ни привлекать публику в такой степени не могут. Они сначала производят даже своею неловкостью и однообразием неприятное действие; прогресса, за весьма малыми

исключениями, в их исполнении нет; впоследствии публика привыкает к этим актерам,— и только; сочувствия они не вызывают. Равнодушие к актерам порождает и равнодушие к театру.

В настоящее время уже сознана настоятельная необходимость вновь расширить программу преподавания в театральном училище и учредить при нем классы, подготовляющие артистов для драматической сцены, для чего требуется сделать в положении об училище некоторые перемены и увеличить состав служащих лиц.

В существующем теперь (1886 г.) театральном училище числится: 1) живущих в училище штатных воспитанниц — 15 казенных и 25 своекоштных; 2) экстернов штатных — 30 воспитанниц и 30 воспитанников; налицо 51 воспитанница и 33 воспитанника,— всех воспитанников обоего пола налицо 120. Существование сверхштатных воспитанниц вызвано необходимостью: обширность сцены Московского Большого театра требует постоянно, при балетах и оперных спектаклях, большого числа малолетних разного возраста; кроме того, нередко, единовременно с Большим театром, малолетние исполнители требуются для некоторых пьес и на Малый.

Я полагаю, что, вместо принятия сверх штата воспитанниц-экстерн, было бы полезно увеличить штат пансионерок (платящих по 250 р. в год) 10-ю воспитанницами. Пансионерки платящие, принадлежа к семействам более достаточным, грамотнее и развитее других; из числа 50 воспитанниц, живущих в школе с малолетства, будет хороший выбор для классов драматических. Воспитанницы, прошедшие балетную школу и уже освоившиеся со сценой, гораздо способнее принимаемых с воли. Почти все лучшие наши актрисы, бывшие и настоящие, вышли из балета. И в материальном отношении такая мера была бы небезвыгодна. Помещения и мебели для десяти лишних в училище достаточно. На прибавку платья, белья и обуви потребуется лишь единовременно не более 540 руб. Платы с 10 пансионерок будет получаться 2500 руб. в год; за расходом на содержание их из этих денег будет ежегодно оставляться сумма, достаточная на плату одной лишней надзирательнице и двум учителям.

Затем, и при существовании вновь учреждаемого драматического отделения, все ныне существующие классы в училище должны быть сохранены под названием «приготовительных», как балетная школа, необходимая императорским театрам: 1-е) для пополнения балетной труппы; 2-е) на удовлетворение потребности в малолетних исполнителях для сцен балет-

ной, оперной и частию драматической; 3-е) для более солидной подготовки учеников для драматических классов.

Но, сохраняя под названием приготовительного отделения театральное училище в его настоящем виде, необходимо увеличить несколько бюджет его. Штаты театрального училища, составленные в 1827 году, уже не соответствуют современным потребностям жизни; так, например, надзирательницы, говорящие по-французски, по штату 1827 года, получали 400 р. ассигнациями в год, что было достаточно; они и теперь (1886 г.) получают то же содержание, что по переводе на серебро составляет только 114 р. 30 к. в год., а в месяц — 9 р. 52½ к.

Драматические классы должны служить для развития в учениках техники сценического искусства. Техническая подготовка артиста состоит во всестороннем развитии жеста и произношения. А так как произношение и жест, прежде всего, должны быть правильными, потом выразительными и, наконец, естественными, правдивыми для данного лица, характерными, то и преподавание само собою распадается на три курса. В 1-м курсе, имеющем открыться в сентябре текущего (1886) года, предполагается обучение всех учеников: 1) чтению отчетливому, звучному и грамматически правильному; 2) хоровому пению; 3) правильному жесту (па, позы, исправление походки, уменье держаться, бальные танцы); 4) фехтованию и дополнительным предметам, имеющим связь с искусством; 5) французскому языку; 6) истории театра и сценического искусства; 7) истории драматической литературы.

Преподавание 1-го курса предполагается разделить на следующие уроки: 1) чтение учениками (по одиночке) описаний и повествований из хрестоматий, чтение описательных и повествовательных монологов из пьес, чтение совместное диалогов и сцен по книге и наизусть, причем главное внимание будет обращено на ясность и отчетливость произношения и логическую и грамматическую правильность выражения (акцентировка),— 2 учителя, 6 уроков в неделю; 2) пение — 1 учитель, 2 урока; 3) танцование — учитель и учительница, 4 урока; 4) фехтование — 1 учитель, 2 урока; 5) французский язык — учитель и учительница, 4 урока; 6) история театра и история драматической литературы — 1 учитель, 2 урока.

Для наблюдения за преподаванием и воспитанниками предполагается иметь классного наставника, на обязанности которого будет также — вести списки ученикам и урокам, сопровождать воспитанников в театр, когда они будут требоваться на драматическую сцену для исполнения мелких

ролей, предварительно подготовлять с ними роли и репетировать с учениками заданные им уроки чтения со сцены, исполнять должность режиссера при сценических упражнениях учеников и школьных спектаклях, а главное, наблюдать постоянно за исполнением учениками их обязанностей и побуждать их строго относиться к искусству, без чего невозможны успех и дальнейшее усовершенствование.

При экстернах драматических классов полагается один надзиратель, на обязанность которого, кроме надзора за учениками, возлагается приспособлять сцену училища для ученических упражнений и школьных спектаклей, заботиться о декорациях, мебели, бутафорских вещах и костюмах и следить за выходами в исполняемых сценах и пьесах.

В драматические классы театрального училища принимаются ученики — экстерны обоего пола, имеющие достаточное образование, в возрасте от 14 до 20 лет.

Комплект учеников 1-го курса состоит из 40 учеников обоего пола, по 20 каждого. При переходе учеников в следующий курс этот комплект пополняется приемом новых и переводом наиболее способных из приготовительных классов.

Продолжительность пребывания учеников в каждом из курсов зависит от их способностей и успехов. Ученики, не оказывающие способностей к сценическому искусству, а также старания и успехов, увольняются.

Обучение в драматических классах бесплатное.

Ученикам, окончившим курс в драматических классах, оказавшим, при хорошем поведении, успехи, выдается диплом и предоставляется звание [свободного художника]...

Ученики, окончившие курс и, по распоряжению дирекции, зачисленные в драматическую труппу императорских театров, несут за даровое обучение обязательную пятилетнюю службу без контракта, с жалованием по усмотрению театрального начальства.

[1886]

ПИСЬМО О ПОСТАНОВКЕ «ВОЕВОДЫ»

В театрах, как в Москве, так и в Петербурге, прежде существовал такой порядок: если в пьесе, одобренной цензурой и комитетом, автор, для ее сценичности, во время репетиций или после нескольких представлений, делал некоторые поправки и изменения, то эти поправки представлялись только в цензуру, а в комитет не шли никогда. Так я ставил свои пьесы: «Т у ш и н о», «С а м о з в а н е ц» и другие, так же по-

ступали и прочие авторы. Перед моим отъездом в Петербург был у меня Погожев и просил неотступно моего согласия на постановку к праздникам «Воеводы». Я согласился. Приступлено было к постановке, роли были распределены, и пьеса назначена в бенефис артиста Рыбакова. В мое отсутствие постановка пьесы нисколько не подвинулась: все находились какие-то препятствия; наконец, перед моим приездом, Пчельников сообщил в Петербург, что пьеса ставится без одобрения (вторичного) комитета, и от директора получено приказание представить пьесу в комитет. Это распоряжение есть оскорбление. Подчиниться ему — значит признать себя виноватым или в том, что я не знаю правил постановки пьес, или — еще хуже — что, зная эти правила, дерзко нарушаю их. Если правило: «читать вторично возобновляемые пьесы» установлено вновь, то об этом надо было сообщить авторам, а не делать им сюрпризов. Но я знаю, что такого правила не существует. Когда я был в Петербурге, Потехин хотел поставить «Воеводу» в бенефис Васильева и два раза присылал его ко мне просить экземпляр пьесы для расписывания ролей и для монтировки, а не для комитета. «Воеводу» Потехин просил у меня для постановки еще весной; ни тогда, ни теперь я ему не отказывал; я ставил только условие, чтобы первое представление этой пьесы прошло в Москве. Ни один самый опытный писатель не поручится, что его новая пьеса совершенно сценична, пока он не приступит к репетициям. Все современные знаменитые французские драматурги исправляют свои пьесы на репетициях, т. е. делают урезки, а равно — и дополнения.

Снять совсем пьесу я не могу: за что же я обижу бенефицианта? Остается только дать пьесу в первоначальном виде. Это обидно будет только мне, даром потрудившемуся для ее сценической отделки. Вторично пьесу в комитет я не отдам ни за что, чтобы не создать прецедента.

Я намерен самым тщательным образом ставить все новые пьесы, по-парижски. В редкой пьесе не придется сделать, совместно с автором, каких-нибудь поправок или изменений, для ее сценичности. Коли придется все их представлять в комитет, так работа удвоится. Да и какой смысл читать пьесу в комитете вторично? Комитет определяет художественно-литературное достоинство пьесы; ужли же пьеса потеряет что-нибудь, если к ее литературным достоинствам прибавится еще редкое качество — сценичность?..

[1886]

[МЫСЛИ О ДРАМАТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ]

Артисты, полагающиеся на то, что их вывезет роль (т. е. одаренные естественностью), почти всегда погрешают: в холодных и обыкновенных местах роли (а таких мест не избежит ни один автор) они выходят из роли, ибо у них не заложено приготовлением в душе типа, и они остаются сами собою.

Нам еще рано гнать искусства, они у нас еще своего дела не сделали. Чтобы образовать нацию, не довольно выстроить университеты. Умы, чтобы быть готовыми к восприятию научных истин, нуждаются в предварительной культуре. Процессы обобщения и отвлечения не сразу даются мозгу; они должны быть подготовлены. Обобщения, представляемые искусством, легче воспринимаются и постигаются и, практикуя ум, подготовляют его к научным отвлечениям...

Наши актеры, в которых больше половины провинциальных, не умеющих носить костюма и ходить по сцене, играть Шекспира не могут. Для кого же он ставится, для какой публики? Интеллигентная публика возмущается и негодует, а простая ничего не понимает и скучает. Да и понять трудно, когда «Ричард III», например, играется без трагика. Один англичанин, инженер, молодой еще человек и сам хороший актер, рассказывал мне, как он с целой компанией англичан смотрел «Ричарда III», и передавал впечатление, произведенное на них московским исполнением. Они сначала сдерживались, чтобы не смеяться громко, а потом, когда Ричард, при появлении теней, начал на постели дрягать ногами,— принуждены были удалиться, чтобы не нарушать приличия. Вот до чего мы дожили! А прежде иностранцы, и даже иностранные актеры хвалили нашу труппу: Дюпюи, Ольридж, Росси. Положим, что и прежде у нас пьесы Шекспира в целом исполнялись неважно; но тогда все-таки вторые и третьи роли играли ученые актерами, умеющими ходить по сцене и носить костюм, а в главных ролях были: гениальный Мочалов и великолепный Каратыгин. Их-то и смотрела публика, ими и восхищалась, а к остальным относилась снисходительно, так же, как была она снисходительна и к труппам Росси и Сальвини. Но если бы эти труппы начали играть без своих премьеров, кто же бы пошел их смотреть? В том-то и великое горе наше, что у нас лица, стоящие во главе театрального управ-

ления, так не компетентны, так не на месте, что им и втолковать нельзя той простой истины, что без трагиков трагедии не играют. «Нет, отчего же? — отвечают,— можно и без трагиков: вот, мы играем же».

[ЗАМЕТКА О ПЕРЕДЕЛКАХ ИНОСТРАННЫХ ПЬЕС]

Переделки — это смешение французского с нижегородским, это гермафродиты драматического искусства — не должны быть допускаемы. В императорском театре репертуар должен состоять из лучших оригинальных пьес и из хороших, имеющих несомненные литературные достоинства, переводов иностранных шедевров.

ПРИМЕЧАНИЯ

Материалы из литературного наследия А. Н. Островского, публикуемые в настоящем издании, хранятся в архиве Института литературы Академии Наук СССР. Часть из них представляет собою автографы драматурга, часть — копии, сделанные с беловых рукописей А. Н. Островского литературоведом П. О. Морозовым. Работая в 90-х годах над монографией о жизни и творчестве А. Н. Островского, П. О. Морозов пользовался личным архивом М. Н. и С. Н. Островских. Сделанные им копии просматривались М. Н. Островским, некоторые из них имеют его пометки.

При публикации материалов из литературного наследия А. Н Островского — слова, не дописанные им, восстанавливаются полностью; часть наиболее значимых вычеркнутых мест приводится в квадратных скобках; имена в письмах Островского (зашифрованные в копиях П. О. Морозова) раскрываются. При наличии нескольких рукописей Островского, за исключением «Записки о положении драматического искусства в России», текст печатается в последней известной нам редакции.

Большинство записок А. Н. Островского не имеет авторских заголовков, при публикации обычно сохраняются заглавия, бытующие в литературе об А. Н. Островском.

Речь на обеде в честь артиста А. Е. Мартынова 10 марта 1859 г. — публикуется по тексту «Петербургских ведомостей», 1859, № 58, 15 марта.

Речь на обеде в честь артиста С. В. Васильева 11 февраля 1861 г. — публикуется по тексту «Московских ведомостей», 1861, № 36, 14 февраля.

Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России — публикуется по гранкам корректуры, хранящимся в архиве Института литературы Академии Наук СССР.

Об Артистическом кружке — публикуется по рукописи А. Н. Островского, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР.

Записка состоит из разделов: «Причины основания Артистического кружка, Характер Артистического кружка, Нравственная польза, Материальная польза, Средства Артистического кружка, Деятельность Артистического кружка, Несбывшиеся предположения, Непредвиденные об-

стоятельства. — В настоящем издании печатаются только три первых, наиболее значимых для характеристики театральных взглядов Островского, раздела.

Записка об авторских правах драматических писателей — публикуется по рукописной копии П. О. Морозова, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР. К «Записке об авторских правах» приложен составленный драматургом «Проект законоположений о драматической собственности», текст которого в настоящем издании не воспроизводится. Дата составления проекта — 9 октября 1869 г.

Записка об авторских правах драматических писателей (черновая запись) — публикуются отрывки из черновой рукописи А. Н. Островского, написанной в виде письма к С. А. Гедеонову. Записка состоит из двух рядов записей: о положении драматических писателей в России и необеспеченном положении самого Островского — автора, «создавшего целый народный театр». Отдельные высказывания Островского (о Московском театре, репертуаре и др.) развиты в последующих записках драматурга. Начало черновой рукописи имеет два варианта.

Письмо С. А. Гедеонову — публикуется по рукописной копии П. О. Морозова, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР. Сокращения текста сделаны П. О. Морозовым.

От переводчика — предисловие к книге А. Н. Островского: «Драматические переводы». Пб., изд. С. В. Звонарева, 1872, стр. III—IV. В книгу вошли следующие переводы: «Великий банкир». Комедия в двух частях Итало Франки, «Заблудшие овцы». Комедия в четырех действиях. (Сюжет заимствован из итальянской комедии Теобальдо Чикони («Le pecorelle smarite»), «Кофейная». Комедия в трех актах Гольдони, «Рабство мужей». Комедия в трех картинах. (Сюжет заимствован из французской пьесы A. de Leris «Les maris sont esclaves»), «Семья преступника». Драма в пяти действиях P. Giacometti.

Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время — публикуется по писарской копии с пометками А. Н. Островского, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР. Первоначальное заглавие черновой рукописи: «Записка о настоящем положении русской сцены и о причинах ее упадка».

В сокращенном виде под заглавием «О неотложной потребности устройства русского театра в Москве» записка А. Н. Островского была опубликована в «Правительственном вестнике», 1882, № 51, 9 марта; кроме того, имелось литографированное издание записки, экземпляр которого также хранится в фонде Островского (Институт литературы Академии Наук СССР). В Сочинениях А. Н. Островского (т. X, Л., 1924) этот текст А. Н. Островского опубликован под заглавием «Записка об устройстве русского национального театра в Москве».

В квадратных скобках приведены наиболее значимые места текста из сокращенной редакции.

Обращение к Московскому обществу — публикуется по оттиску статьи, хранящейся в архиве Института литературы Академии

Наук СССР. Цензурная дата статьи — 19 января 1883 г.; далее за текстом обращения следовал «Проект устава товарищества «Русского театра в Москве», текст которого в настоящем издании не воспроизводится.

О театральных школах — записка публикуется по рукописи А. Н. Островского, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР. На рукописи запись: «Получено от А. Н. Островского в заседании Комиссии 27 января 1882 года».

Дополнительная записка о театральных школах — публикуется по беловой рукописи А. Н. Островского, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР. На рукописи запись: «Получено от А. Н. Островского в заседании Комиссии 20 февраля 1882 года».

Записка о причинах упадка драматического театра в Москве — публикуется по рукописной копии П. О. Морозова, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР. Часть текста, совпадающая с «Запиской о положении драматического искусства в России в настоящее время», опущена, и в соответствующих местах «Записки о причинах упадка драматического театра в Москве» сделаны примечания.

Записка по поводу проекта «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения» — публикуется по рукописной копии П. О. Морозова, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР.

К «Проекту правил о премиях императорских театров за драматические произведения» (Объяснительная записка) — публикуется не полностью по писарской копии, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР.

Ученические спектакли в императорском театре в Москве 22 и 23 декабря 1884 г. — публикуется по беловой рукописи А. Н. Островского, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР. Помимо того, в архиве имеется копия, сделанная П. О. Морозовым с черновой рукописи А. Н. Островского, датированной 27 декабря 1884 г. Рукопись заканчивалась словами:

«Беда, коль пироги...»

Всякое дело мастера боится. За дело искусства, и искусства серьезного, не должны браться ни пирожники, ни сапожники, ни конторщики-железнодорожники».

[Автобиографическая заметка] — публикуется по рукописной копии П. О. Морозова, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР. Дата письма: 26 августа 1884 г. Сокращения текста сделаны П. О. Морозовым.

Говоря об «Исповеди», предназначенной для М. Семевского, А. Н. Островский, очевидно, имеет в виду данную заметку (см. стр 212).

Письмо М. Н. Островскому — публикуется по рукописной копии П. О. Морозова, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР.

О бенефисах — записка публикуется не полностью по рукописной копии П. О. Морозова, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР. В ноябре 1885 г. записка была подана А. Н. Островским Н. С. Петрову.

Соображения и выводы по поводу Мейнингенской труппы (Из дневника) — публикуются по рукописной копии, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР.

Соображения по поводу устройства в Москве театра, не зависимого от петербургской дирекции и самостоятельного управления — публикуются по черновой рукописи А. Н. Островского, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР. Записка составлялась для представления Н. С. Петрову, в рукописи ей предшествует письмо М. Н. Островскому, датированное 14 сентября 1885 г. Отдельные, наиболее значимые места, вычеркнутые Островским, воспроизводятся в квадратных скобках. Заглавие вписано А. Н. Островским.

Отношение к г-ну управляющему императорскими московскими театрами — публикуется по тексту книги: Н. А. Кропачев. А. Н. Островский на службе при императорских театрах. М., 1901, стр. XXXII—XXXVI.

Письма А. Д. Мыссовской — публикуются по тексту журнала «Русская мысль», 1890, № 12.

Письма М. Н. Островскому — публикуются по рукописной копии П. О. Морозова, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР.

Записка о театральном училище — публикуется по тексту книги: Н. А. Кропачев, А. Н. Островский на службе при императорских театрах. М., 1901, стр. XXXVI—XLII.

[Мысли о драматическом искусстве] — публикуются не полностью по копии П. О. Морозова, хранящейся в архиве Института литературы Академии Наук СССР.

[Заметка о переделках иностранных пьес] — публикуется по отрывку, хранящемуся в архиве Института литературы Академии Наук СССР.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ[1]

Адамов, артист Малого театра — 207.

Академия наук, премии — см. Уваровская премия.

Акимов, режиссер Малого театра — 111, 206.

Акимова Софья Павловна (1820—1889), в 1846 — 1889 гг. артистка Малого театра — 50.

Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—1859), писатель — 200.

Английский клуб, первый клуб в России, основанный в Петербурге в 1770 г. Пользовался большой известностью среди высших слоев общества и в литературных кругах. В конце XVIII в. был организован Английский клуб в Москве — 200.

Арбенин, ученик театрального училища — 169.

Арди (Нечаев) Николай Иванович (1834—1890), воспитанник московского театрального училища, провинциальный артист, вступивший в 1871 г. в труппу Александринского театра — 135—137, 144.

Артистический кружок — 34—38.

Баташев Н., переводчик-драматург — 34.

Бегичев Владимир Петрович (1838—1891), драматург, директор имп. московских театров — 174, 178, 199.

Беранже Пьер Жан (1780—1857), известный французский поэт — 130.

Берг Константин Федорович (ум. 1881), провинциальный артист, вступивший в 1872 г. в труппу Малого театра — 136.

Боборыкин Петр Дмитриевич (1836—1921), писатель, критик, в течение двух лет был членом Театрально-литературного комитета. Перу Боборыкина принадлежит ряд статей о творчестве А. Н. Островского — 156.

Божанов, драматург — 34.

Бороздина Варвара Васильевна (1828—1866), воспитанница московского театрального училища, с 1849 г. артистка Малого театра, исполнительница роли Варвары в «Грозе» — 48, 49, 93, 96, 174.

Бороздина Евгения Васильевна (ум. 1869), в 1849 — 1861 гг. артистка Малого театра — 48, 49, 93, 96.

Варламов Константин Александрович (1848—1915), с 1875 г. артист Александринского театра — 144.

Васильев, артист Александринского театра — 145, 196.

Васильев Павел Васильевич (1832—1879), воспитанник московского театрального училища, затем провинциальный актер. В 1856—1874 гг. артист Александринского театра — 27, 93, 127.

---

[1] В указатель вошли имена и названия, упоминаемые в текстах А. Н. Островского, см. также: Указатель пьес, упоминаемых Островским.

Васильев Сергей Васильевич (1827—1862), воспитанник московского театрального училища. С 1844 г. артист Малого театра. Пользовался огромным успехом в пьесах А. Н. Островского. В 1861 г. ослепший артист вынужден был покинуть сцену — 25, 27, 37, 48, 49, 57, 93, 95, 122, 156, 173, 184, 201, 218.

Васильева Екатерина Николаевна (1829—1877), воспитанница московского и петербургского театральных училищ. С 1847 г. артистка Малого театра — 93, 166, 174.

Васильева Надежда Сергеевна (1852—1920), с 1870 г. артистка Малого театра, затем с 1878 г.—артистка Александринского театра—135.

Ватсон, см. Дубровин.

Вельтман Александр Фомич (1800—1870), писатель — 200.

Верстовский Алексей Николаевич (1799—1862), композитор, в 1825 г. инспектор репертуара московских театров, затем управляющий конторой этих театров; был фактически директором московских театров — 51, 100, 101, 157, 167, 168, 179, 191, 199, 200, 206.

Веселовский Алексей Николаевич (1843—1918), историк литературы — 201.

Вильде Николай Евсеевич (1832—1896), драматург, в 1863—1888 гг. артист Малого театра, руководитель труппы Артистического кружка — 48, 95, 166.

Виноградов (Абрамов) Василий Иванович (1824—1877), провинциальный артист, вступивший в 1870 г. в труппу Александринского театра — 136.

Владимирова Елизавета Васильевна, в 1855—1870 гг. артистка Александринского театра — 48, 130, 157, 173.

Воронов Евгений Иванович (ум. 1868), воспитанник петербургского театрального училища, с 1852 г. режиссер Александринского театра — 52, 101.

Воронцов-Дашков Илларион Иванович (1837—1916), в 1881—1897 гг. министр имп. двора, в ведении которого находились имп. театры — 175, 178.

Востоков Павел Владимирович (ум. 1872), провинциальный актер, переводчик, в 1853—1862 гг. артист Малого театра — 166.

Всеволожский Иван Александрович (1835—1909), в 1881—1899 гг. директор имп. театров — 212.

Гедеонов Степан Александрович (1816—1878), драматург, по сюжету которого А. Н. Островским была написана «Василиса Мелентьева». В 1867—1875 гг. Гедеонов — директор имп. театров — 50, 98, 174.

Гербель Николай Васильевич (1827—1883), поэт и переводчик — 111.

Гёте Иоган Вольфганг (1749—1832) — 33, 111, 199.

Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — 24, 40, 111, 123—125, 130, 192, 201.

Гольдони Карло (1707—1793), известный итальянский драматург — 54, 55.

Горбунов Иван Федорович (1831—1895), писатель, друг А. Н. Островского, с 1856 г. артист Александринского театра. Пользовался огромным успехом в качестве рассказчика бытовых сценок — 48, 156.

Гоцци Карло (1720—1806), известный итальянский драматург — 207.

Грановский Тимофей Николаевич (1813—1855), профессор истории в Московском университете — 200.

Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829) — 111.

Григорьев Петр Иванович (1806—1871) — воспитанник петербургского театрального училища, артист Александринского театра, драматург, переводчик — 111.

Гюго Виктор (1802—1885), известный французский писатель — 33.
Давыдов (Горелов) Владимир Николаевич (1849—1925), артист, с успехом выступавший в провинции; в 1880 г. был принят в труппу Александринского театра. В 1886 г. А. Н. Островский — заведующий художественной частью московских театров — ходатайствовал о переводе В. Н. Давыдова в Малый театр. Ходатайство драматурга было отклонено. Отказ дирекции включить в контракт Давыдова исполнение ряда ролей классического репертуара и право отказа от ролей в низкопробных пьесах послужили в 1886 г. поводом к уходу артиста из Александринского театра, куда он вновь вернулся лишь в 1888 г.— 135, 143, 144, 149.
Дворянский клуб — 201.
Дмитриевский (Демерт) Владимир Александрович (ум. 1871), с 1848 г. артист Малого театра, преподаватель театрального училища — 48—51, 93, 95.
Доброклонский Н., драматург — 34.
Дружинин Александр Васильевич (1824—1864), писатель, литературный критик и переводчик, был членом Театрально-литературного комитета. Перу Дружинина принадлежит ряд критических статей об А. Н. Островском — 29.
Дубровин (Ватсон) Василий Фомич (ум. 1896), в 1886 г. артист Малого театра — 206.
Дьяченко Виктор Антонович (1818—1876), драматург — 131.
Дюжикова Антонина Михайловна (р. 1853), воспитанница петербургского театрального училища, в 1873—1902 гг. артистка Александринского театра — 135, 149.
Дюма Александр, отец (1803—1870), известный французский писатель — 33.
Дюма Александр, сын (1824—1895) — известный французский писатель, драматург — 147.
Дюпюи Адольф (1824—1891), в 1860—1877 гг. артист французской труппы Михайловского театра — 219.
Ермолова Мария Николаевна (1853—1928), воспитанница московского театрального училища, с 1871 г. артистка Малого театра; знаменитая трагическая актриса — 126, 174.
Живокини Василий Игнатьевич (1808—1874), артист Малого театра, ранее ученик московского театрального училища, первый исполнитель роли Добчинского в «Ревизоре»— 50, 93, 95, 201.
Жорж Занд (1804—1876), известная французская писательница — 34.
Жуковский Василий Андреевич (1783—1852)— 130.
Загоскин Михаил Николаевич (1789—1852), писатель, драматург, в 1831—1842 гг. директор московских имп. театров —159.
Золя Эмиль (1840—1902)—147.
Зубров Петр Иванович (1822—1873), писатель, с 1850 г. артист Александринского театра — 48, 127.
Иванов А., драматург — 33.
Игнатьев Николай Павлович (1832—1908), министр внутренних дел — 71, 175—177.
Ильинская Мария Васильевна, воспитанница московского театрального училища, в 1878—1881 гг. артистка Малого театра, в 1882 г. перешла в труппу Александринского театра. Постановка «Отелло» с участием В. Чарского и Ильинской шла 17 декабря 1882 г. — 135.
Исаков, художник-декоратор — 152.
Кавалерова Елена Матвеевна, артистка Малого театра — 49, 96.
Кальдерон Педро (1600—1681), известный Испанский драматург —75.

Канова Антонио (1757—1822), известный итальянский скульптор — 37.
Капнист Василий Васильевич (1757—1823), известный писатель, драматург — 28.
Каратыгин Василий Андреевич (1802—1853), знаменитый трагик—219.
Каратыгин Петр Андреевич (1805—1879), артист Александринского театра, водевилист, его переделки с французского пользовались большим успехом — 53, 111.
Кистер Карл Карлович (1821—1893), смотритель Ботанического сада, затем главный контролер Министерства двора, в 1875—1881 гг. директор имп. театров — 119, 152, 174, 175, 177, 178, 199.
Кокошкин Федор Федорович (1773—1838), драматург, член театральной дирекции в Петербурге, в 1822—1831 гг. директор Малого театра — 51, 101.
Колосов Алексей Феоктистович (1796—1851), с 1842 г. артист Малого театра — 166.
Колосова (Григорьева) Александра Ивановна (1834—1867), воспитанница московского театрального училища, с 1852 г. артистка Малого театра — 48, 49, 93, 96, 97, 174.
«Комиссия для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства» — 156, 157, 175.
Комитет — см. Театрально-литературный комитет.
Кондратьев Алексей Михайлович (1847—1913), начал служить в Малом театре в 1862 г., в 90-х гг. был помощником режиссера — 204, 206.
Консерватория (основана в Москве в 1866 г.) — 35, 70, 166, 171, 201.
Корженевский Иосиф (1797—1863), польский драматург — 34.
Корш Федор Адамович (1852—1924), известный антрепренер, организовавший первый частный театр в Москве после отмены театральной монополии в 1882 г. — 153, 177, 179, 184.
Косицкая (Никулина) Любовь Павловна (1829—1868), воспитанница Московского театрального училища, с 1847 г. артистка Малого театра — 48, 49, 93, 96, 174.
Костарев С., переводчик — 34.
Костомаров Всеволод Дмитриевич (ум. 1865), переводчик — 33.
Кошелев Александр Иванович (1806—1883), публицист, славянофил — 200.
Кронегк (Кронек) Людвиг (1837—1891), режиссер Мейнингенского театра — 193, 195, 196.
Крылов Виктор Александрович (1838—1906), драматург, наводнивший репертуар театров бесчисленными пьесами и переделками с французского — 114, 128, 130, 131, 141 — 143, 149, 151, 153, 156, 158, 159.
Крылов Иван Андреевич (1768—1844) — 173.
Кугушев Григорий Васильевич (1824—1871), драматург, член-учредитель Общества русских драматических писателей, инспектор репертуара московских театров — 31, 33, 34.
Кудрявцева, воспитанница московского театрального училища, затем артистка Малого театра — 171.
Кукольник Нестор Васильевич (1809—1868), писатель, драматург — 159, 160.
Купеческий клуб — 201.
Курочкин Василий Степанович (1831—1875), поэт-сатирик — 130.
Левкеева Елизавета Матвеевна (1827—1881), воспитанница петербургского театрального училища, в 1845—1865 гг. артистка Александринского театра — 48, 173.

Леметр Фредерик (1800—1876), французский драматический артист — 37.
Ленский (Вервициотти) Александр Павлович (1847—1908), с 1876 г. артист Малого театра — 174.
Ленский (Воробьев) Дмитрий Тимофеевич (1805—1860), водевилист, переводчик, с 1824 г. артист Малого театра — 111.
Лентовский Михаил Валентинович (1843—1906), артист, известный антрепренер, постановщик феерий, организатор гуляний в летних садах Москвы и Петербурга — 184.
Леонидов Леонид Львович (1821—1889), артист Малого, затем Александринского театров — 94.
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) — 130.
Линская (Коробьина) Юлия Николаевна (1820—1871), в 1841—1850 и 1853—1871 гг. артистка Александринского театра — 93, 127, 173.
Лист Франц (1811—1886), известный композитор и пианист — 37.
Лукашевич Николай Алексеевич, хранитель картинной галлереи Эрмитажа, ставший заведующим хозяйственной частью дирекции имп. театров при управлении театрами барона К. К. Кистера, затем, в 1874 г., был назначен начальником репертуара — 153, 175, 178.
Львов Леонид Федорович (ум. 1865), в 1862—1864 гг. управляющий имп. московскими театрами — 49, 94, 191.
Львова-Синецкая Мария Дмитриевна (1795—1875), в 1824—1860 гг. артистка Малого театра — 49, 96.
Ляпунов Прокопий Петрович (ум. 1611) — один из вождей первого ополчения против польской интервенции — 94.
Майков Аполлон Александрович (1826—1902), профессор русской словесности в Московском университете, переводчик — 33.
Майков Аполлон Николаевич (1821—1897), поэт, в 1885—1888 гг. управляющий имп. театрами в Москве, казначей Общества драматических писателей — 29, 130, 202, 204, 209, 212.
Максимов Алексей Михайлович (1813—1861), с 1833 г. артист Александринского театра — 37, 99.
Мамонтов, переводчик — 33.
Марио Джузеппо (1810—1883), известный итальянский тенор, в 60-х гг. пел в России — 37.
Мартынов Александр Евстафьевич (1816—1860), знаменитый артист Александринского театра, друг А. Н. Островского, исполнитель роли Тихона в «Грозе» — 23, 27, 37, 47 — 49, 53, 81, 82, 93, 97, 122, 156, 159, 173, 184.
Мейнингенская труппа. В 1885 г. мейнингенцы впервые посетили Россию. В театре шли следующие пьесы: Шекспира — «Юлий Цезарь», «Венецианский купец», «Зимняя сказка», «Двенадцатая ночь», Шиллера — «Лагерь Валленштейна», «Пикколомини», «Смерть Валленштейна», «Вильгельм Телль», «Заговор Фиеско», «Разбойники»; А. Линдера — «Кровавая свадьба, или Варфоломеевская ночь»; Клейста — «Битва в Тевтобургском лесу»; Мольера — «Мнимый больной» и др. — 192 — 198.
Минин Кузьма Захарьевич (ум. 1616) — 65, 66, 94, 95.
Мольер Жан Батист (1622—1673) — 53, 103, 126, 201.
Мочалов Павел Степанович (1800—1848), знаменитый трагик, с 1817 г. артист Малого театра — 37, 57, 97, 219.
Музиль Николай Игнатьевич (1841—1906), с 1866 г. артист Малого театра, друг А. Н. Островского — 50, 96.
Музыкальное общество в Москве — 35, 70, 99, 201.

Мыссовская Анна Дмитриевна, поэтесса — 207.
Мюссе Альфред (1810—1857), известный французский поэт, драматург — 34.
Мясищев, ученик театрального училища — 169.
Натаров Петр Петрович (ум. 1884), актер и режиссер Александринского театра — 175.
Невежин Петр Михайлович (1841—1919), драматург, в сотрудничестве с А. Н. Островским им написана комедия «Блажь» — 154 — 156.
Немчинов Иван Максимович, в 1842—1881 гг. артист Малого театра — 49.
Немчинов, переводчик — 33.
Немчинова (Чистякова) Евдокия Дмитриевна (1822—1893), в 1842—1865 гг. артистка Малого театра — 166.
Никитенко Александр Васильевич (1804—1877), историк русской литературы, цензор, член, затем председатель Театрально-литературного комитета — 29.
Никифоров Николай Матвеевич (1805—1881), воспитанник московского театрального училища, с 1824 г. артист Малого театра — 94, 95.
Никифорова Надежда Николаевна, в 1849—1863 гг. артистка Малого театра — 94.
Никольский Федор Калинович (1828—1898), тенор, в 1866—1871 гг. артист петербургской оперы — 170.
Никулина Надежда Алексеевна (1845—1923) —воспитанница московского театрального училища, в 1863—1914 гг. артистка Малого театра — 48, 174.
Новицкий О. О., переводчик — 34.
Обер А., драматург — 34.
Общество любителей естествознания — 106.
Общество российских драматических писателей — 70, 71, 89, 111, 146, 155, 161, 179, 201, 211.
Озеров Владислав Александрович (1769—1816), известный драматург — 159.
Ольгин Григорий Степанович (ум. 1867), в 1837—1863 гг. артист Малого театра — 49.
Ольридж Айра (1805—1867), знаменитый артист-трагик, негр. Гастролировал несколько раз в России — 26, 219.
Ордынский, драматург, переводчик — 33.
Островский Михаил Николаевич (1827—1901), брат драматурга, в 1881—1896 гг. министр гос. имуществ — 185, 209, 212.
Оффенбах Жак (1819—1880), французский композитор, один из основоположников классической оперетты — 53.
Пельт (Пэльт) Николай Иванович (1810—1872), переводчик, начальник репертуара московских театров, в 1866—1872 гг. управляющий московскими театрами — 199.
Петипа Мариус Мариусович (р. 1854), с 1875 г. артист Александринского театра — 144.
Петров Николай Степанович (1838—1913), с 1884 г. главный контролер Контроля министерства имп. двора — 212.
Петровский театр, театр в Петровском парке (Москва) — 57.
Писемский Алексей Феофилактович (1820—1881), писатель, драматург, был членом Театрально-литературного комитета — 29.
Плещеев Алексей Николаевич (1825—1893), поэт, переводчик — 33, 34.
Погодин Михаил Петрович (1800—1875), историк, публицист, профессор Московского университета, издатель журнала «Москвитянин» — 200.

Погодин, артист Малого театра — 97.
Погожев Владимир Петрович, в 1882—1897 гг. управляющий конторой имп. театров в Петербурге — 165, 169, 199.
Погожев П., управляющий конторой имп. театров в Москве — 210, 212, 218.
Пожарский Дмитрий Михайлович (1578—1642) — 94.
Полевой Николай Александрович (1796—1846), журналист, критик, историк — 159.
Полонский — артист-любитель, с 1877 г. артист Александринского театра — 141.
Полонский Яков Петрович (1819—1898), поэт — 130.
Полтавцев Корнелий Николаевич (1823—1865), трагик, с 1850 г. артист Малого театра — 37, 48, 49, 93—95.
Потехин Алексей Антипович (1829—1908), драматург, с 1881 г. управляющий драматической труппой Александринского театра — 34, 100, 155, 157, 161, 197, 202, 212, 213, 218.
Потехин Николай Антипович (1834—1896), писатель, драматург — 152, 157, 159.
Правдин Осип Андреевич (1847—1921), провинциальный артист, в 1878 г. был принят в труппу Малого театра. С 1888 г. преподаватель театрального училища, инициатор гастрольных поездок артистов имп. театров — 165, 189.
Прудон Пьер Жозеф (1809—1865), французский экономист — 45.
Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — 125, 129, 169, 201.
Пушкинский театр, частный театр, организованный А. А. Бренко. В труппу театра входили: П. Стрепетова, В. Андреев-Бурлак, М. Писарев, А. Глама-Мещерская и др.— 177.
Пчельников Павел Михайлович (ум. 1913), в 1882—1898 гг. управляющий конторой московских имп. театров, типичный представитель бюрократического управления театром — 218.
Пэльт Н. И., см. Пельт Н. И.
Рашель Элиза (1821—1858), французская артистка, гастролировала в Москве в 1853—1854 гг.—173.
Ржевский, театральный чиновник — 212.
Родиславский Владимир Иванович (1828—1885), писатель, один из основателей Общества русских драматических писателей — 211.
Росси Эрнесто (1830—1896), итальянский трагик, в 1877, 1878, 1881 гг. гастролировал в России — 219.
Ростопчина Евдокия Петровна (1811—1858), поэтесса — 200.
Рубинштейн Николай Григорьевич (1835—1881), дирижер, один из основателей Артистического кружка, директор Московской консерватории — 99, 201.
Рыбаков Константин Николаевич (1856—1916), с 1881 г. артист Малого театра — 174, 218.
Савина Мария Гавриловна (1854—1915), провинциальная актриса, с 1874 г. артистка Александринского театра — 125—130, 133, 142.
Садовская Ольга Осиповна (1846—1919), вначале артистка труппы Артистического кружка, с 1881 г. артистка Малого театра — 90, 174.
Садовский Михаил Провыч (1847—1910), впервые выступил на сцене Артистического кружка; с 1870 г. артист Малого театра. Играл роль Хлестакова в Артистическом кружке в 1868 г. — 124, 141, 174, 187, 188.
Садовский Пров Михайлович (1818—1872), в 1839—1872 гг. артист Малого театра. Друг А. Н. Островского. С большим успехом выступал в его пьесах — 27, 47, 50, 51, 57, 81, 93, 95, 97, 122, 124, 170, 200, 201.

Сазонов Николай Федорович (1843—1902), воспитанник петербургского театрального училища, с 1863 г. артист Александринского театра — 135, 136, 138, 141—143.

Сальвини Томазо (1829—1916), итальянский трагик. Гастролировал в России в 1882 г.— 135, 182, 219.

Салиас Евгений Андреевич (1841—1908), писатель — 201.

Самарин Иван Васильевич (1817—1885), воспитанник московского театрального училища, с 1837 г. артист Малого театра. А. Н. Островский принимал близкое участие в организации юбилея Самарина (16 декабря 1884 г.) в качестве председателя Общества драматических писателей. Островским был написан для юбиляра «Гимн искусству» — перифраз из пролога Шиллера (музыка к гимну — Аренского) — 95, 113, 201, 202.

Самойлов Василий Васильевич (1813—1887), в 1834—1875 гг. артист Александринского театра — 27, 99, 127, 136.

Сарду Викторьен (1831—1908), французский драматург — 147.

Свободин Павел Матвеевич (1852—1892), воспитанник петербургского театрального училища, с 1884 г. артист Александринского театра — 160.

Семевский Михаил Иванович (1837—1892), писатель, издатель журнала «Русская старина» — 212.

Сергеева, переводчица — 34.

Светов, театральный чиновник — 101.

Скотт Вальтер (1771—1832), шотландский романист и поэт — 124.

Скриб Огюст Эжен (1791—1861), французский драматург — 199.

Снеткова Фанни Александровна, воспитанница петербургского театрального училища, в 1856—1862 гг. артистка Александринского театра, первая исполнительница роли Катерины («Гроза») — 48, 127, 130, 157, 173.

Соколов Василий Федорович, в 1826—1848 гг. артист Малого театра — 49.

Соколов Михаил Петрович, с 1848 г. артист Малого театра — 49.

Соколов, ученик театрального училища — 169.

Соловьев Сергей Петрович (1817—1879), в 1836—1850 гг. артист и режиссер Малого театра — 111, 206.

Степанов Петр Гаврилович (1800—1869), с 1825 г. артист Малого театра — 49, 93, 95, 166.

Стороженко Николай Ильич (1836—1906), историк литературы, профессор Московского университета, был приглашен в 1886 г. А. Н. Островским в число членов репертуарного совета Малого театра — 201.

Стрепетова Пелагея Антипьевна (1850—1903), вначале провинциальная артистка, в 1876 г. дебютировала на сцене Александринского театра в «Горькой судьбине», но была принята в театр лишь в декабре 1882 г. А. Н. Островский высоко ценил талант артистки. «Благодарю Вас за прекрасное, артистическое исполнение новой роли (в «Без вины виноватые»); я давно твержу всем и каждому о Вашем великом таланте и очень рад, что моя новая пьеса дала Вам случай подтвердить истину моих слов»,— писал он 26 января 1884 г. («Ежегодник петроградских гос. театров». П., 1920, стр. 88). Для бенефиса Стрепетовой была написана пьеса «Не от мира сего» — 90, 100, 125, 133, 134, 156, 173.

Струйская Елена Павловна (1845—1903), воспитанница петербургского театрального училища, с 1861 г. артистка Александринского театра — 130—132.

Сумароков Александр Петрович (1718—1777), известный писатель, драматург — 159.

Тальма Франсуа Жозеф (1763—1826), известный французский артист — 37.

Тамбурини Антонио (1800—1876), известный итальянский певец, в 1843—1853 гг. артист итальянской оперы Петербурга — 173, 191.

Тарновский Константин Августович (1826—1892), драматург и переводчик, был начальником репертуара московских театров — 175.

Театрально-литературный комитет был учрежден в 1856 г. с целью «очистить репертуар русской сцены, согнать с него плохие пьесы, допускать только пьесы хорошие, соответственные современному направлению, привлекать даровитых писателей». В 70-х гг. в состав комитета входили: П. И. Юркевич, П. С. Федоров, А. П. Милюков, А. А. Нильский, И. А. Манн, А. Майков. В 1861 г. Театрально-литературный комитет запретил к постановке пьесу А. Н. Островского «За чем пойдешь, то и найдешь» — 29—31, 33, 34, 149, 156, 175, 179, 180, 210, 217, 218.

Тихонравов Николай Саввич (1832—1893), историк русской литературы, был приглашен в 1886 г. А. Н. Островским в число членов репертуарного совета Малого театра — 201.

Толстой Алексей Константинович (1817—1875), известный поэт и драматург — 95.

Трофимов Николай Степанович (1795—1838), артист Александринского театра — 160.

Турчанинов Иван Егорович, артист Малого театра, друг А. Н. Островского — 49, 94.

Тютчев Федор Иванович (1803—1873) — 130.

Уваровская премия была присуждена А. Н. Островскому в 1860 г. за пьесу «Гроза» и в 1863 г. за пьесу «Грех да беда на кого не живет» — 48, 52, 127.

Умгеншток, переводчик — 33.

Усачев Федор Петрович, в 1823—1883 гг. артист Малого театра — 49, 94.

Фалеев, артист Александринского театра — 99.

Федоров Павел Степанович (1800—1879), драматург, с 1854 г. начальник репертуарной части и управляющей петербургским театральным училищем — 101, 132, 140, 175.

Федотов Александр Александрович (ум. 1909), с 1893 г. артист Малого театра — 166.

Федотова Гликерия Николаевна (1846—1925), воспитанница московского театрального училища, в 1862—1905 гг. артистка Малого театра — 48, 50, 165, 166, 174.

Фет Афанасий Афанасьевич (1820—1892) — 130.

Цветков, драматург — 33.

Чарский Владимир Васильевич (ум. 1910), в 1882—1883 гг. артист Александринского театра. Постановка «Отелло» с участием Чарского шла 17 декабря 1882 г.— 135, 161.

Черкасов Николай Иванович (ум. 1877), с 1842 г. артист Малого театра — 94.

Черневский Сергей Антипович (1839—1901), с 1879 г. главный режиссер Малого театра — 204.

Чешский театр — 67, 117, 175.

Чистякова, артистка Александринского театра — 151, 160.

Читау Александра Матвеевна (1832—1912), в 1849—1854 и 1868—1882 гг. артистка Александринского театра. Первая исполнительница роли Дуни («Не в свои сани не садись») и Марии Андреевны («Бедная невеста») — 48.
Шапошников А. А., драматург — 34.
Шевырев Степан Петрович (1806—1864), профессор русской словесности, искусствовед — 200.
Шекспир Вильям (1564—1616) — 53, 75, 77, 103, 111, 135, 159, 166, 169, 186, 192, 193, 195, 201, 206, 219.
Шиллер Фридрих (1759—1805) — 33, 111, 193.
Школа живописи и ваяния — 35.
Шмидт, драматург — 33.
Шпажинский Ипполит Васильевич (1844—1917), драматург — 212.
Шумский (Чесноков) Сергей Васильевич (1820—1878), воспитанник московского театрального училища, ученик М. С. Щепкина, с 1841 г. артист Малого театра — 27, 48, 50, 93, 95, 143, 152.
Щепкин Михаил Семенович (1788—1863), знаменитый артист Малого театра, один из основоположников сценического реализма, первый воплотитель типов Гоголя и Грибоедова — 27, 49, 57, 93, 95 — 97, 160, 170, 200.
Юрьев Сергей Андреевич (1821—1888), литератор, переводчик, театровед. В 1886 г. был приглашен А. Н. Островским в число членов репертуарного совета Малого театра — 201.
Яблочкин Александр Александрович (1824—1895), воспитанник театрального училища, с 1851 г. артист, затем режиссер Александринского театра — 101.
Яблочкина Серафима Васильевна (1842—1898), воспитанница петербургского театрального училища, с 1877 г. артистка Малого театра — 166.

УКАЗАТЕЛЬ ПЬЕС, УПОМИНАЕМЫХ А. Н. ОСТРОВСКИМ

«Бедная невеста», комедия в 5 действиях А. Н. Островского — 48.
«Бедная племянница», комедия в 2 действиях Изабеллы Гринберг — 169.
«Бедность не порок», комедия в 3 действиях А. Н. Островского — 52, 160.
«Без вины виноватые», комедия в 4 действиях А. Н. Островского — 113, 149—152, 156.
«Бесприданница», драма в 4 действиях А. Н. Островского — 135, 141.
«Борис Годунов», драма А. С. Пушкина — 169.
Василиса Мелентьева, драма в 5 действиях А. Н. Островского и С. А. Гедеонова — 51, 95, 127, 130.
«В глуши и в свете», комедия в 5 действиях Г. В. Кугушева — 33.
«В осадном положении», комедия в 4 действиях В. Крылова — 128, 129, 142.
«Велизарий», драма в 5 действиях, перевод с немецкого Ободовского — 124.
«Воевода, или Сон на Волге», комедия в 5 действиях с прологом А. Н. Островского —127, 130, 210, 217, 218.
«Война с женщиной», комедия И. Корженевского — 34.
«Воспитанница», комедия в 4 действиях А. Н. Островского — 48, 97, 127, 129.
«Гамлет», трагедия В. Шекспира — 83, 181.
«Гений и общество», драма в 5 действиях Шмидта, перевод А. Майкова — 33.
Генрих III и его двор», драма в 5 действиях А. Дюма — 33.
«Голая правда», комедия Полетаева — 34.
«Горе от ума», комедия в 4 действиях А. С. Грибоедова — 28, 103, 111.
«Горячее сердце», комедия в 5 действиях А. Н. Островского — 50.
«Грех да беда на кого не живет», драма в 4 действиях А. Н. Островского — 48, 52, 127, 130.
«Гроза», драма в 5 действиях А. Н. Островского — 48, 49, 52, 130, 156, 157.
«Гугеноты», опера в 3 действиях — 102.
«Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь», драма в 2 частях А. А. Шаховского — 181.
«Дело Плеянова», драма в 4 действиях В. Крылова — 83.
«Дешево, да гнило, дорого, да мило», водевиль в 1 действии, перевод Доброклонского — 34.
«Дикарка», комедия в 4 действиях А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева — 128.

«Дикобраз», комедия А. Иванова — 33.
«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», драматическая хроника в 2 частях А. Н. Островского — 51, 95, 217.
«Домовой шалит», комедия в 2 действиях, перевод с немецкого Г. Д. — 111.
«Друзья-приятели», комедия в 4 действиях Г. В. Кугушева — 34.
«Дядя Том», драма в 5 действиях, перевод Ордынского — 33.
«Ермак, покоритель Сибири», историческая драма в 3 действиях — 83.
«Жена не взятка», комедия в 3 действиях Г. В. Кугушева — 33.
«Женитьба», комедия в 2 действиях Н. В. Гоголя — 123.
«Женитьба Белугина», комедия в 5 действиях А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева — 142.
«Жиды», комедия в 4 действиях И. Корженевского — 34.
«Жизнь пережить — не поле перейти», драма в 5 действиях, перевод с французского С. Райского — 111.
«За монастырской стеной», драма в 5 действиях Л. Камолетти, перевод Н. С. Курочкина — 83.
«За чем пойдешь, то и найдешь», сцены А. Н. Островского — 30, 33.
«Знакомые незнакомцы», комедия в 1 действии П. Каратыгина — 82.
«Игроки», комедия в 1 действии Н. В. Гоголя — 123.
«Испанский дворянин», комедия в 5 действиях, перевод с французского К. А. Тарновского и М. Н. Лонгинова — 110.
«Испанцы в Перу», драма А. Коцебу — 83, 124.
«Княжна Маня», комедия в 3 действиях К. Тарновского — 111.
«Козьма Захарьич Минин-Сухорук», драматическая хроника в 5 действиях, с эпилогом А. Н. Островского — 95.
«Комик XVII столетия», комедия в 3 действиях с эпилогом А. Н. Островского — 106.
«Кофейная», комедия в 3 действиях Гольдони — 54.
«Красавец-мужчина», комедия в 4 действиях А. Н. Островского — 153.
«Кто кого проведет?», водевиль в 1 действии Баташева — 34.
«Лагерь Валленштейна», трагедия Ф. Шиллера — 193, 194.
«Лес», комедия в 5 действиях А. Н. Островского — 127, 202.
«Ложный взгляд», комедия в 3 действиях Шапошникова — 34.
«Магдалина», драма в 3 действиях, перевод А. Плещеева и В. Костомарова — 33.
«Маменька», комедия в 5 действиях — 34.
«Мария Стюарт», трагедия Ф. Шиллера — 33.
«Мария Тюдор», драма в 3 действиях В. Гюго — 33.
«Матушкина дочка, или Суматоха на даче», водевиль в 2 действиях, перевод с французского П. Григорьева — 111.
«Мать», драма в 5 действиях, перевод А. Майкова — 33.
«Мать и дочь», драма в 3 действиях, перевод А. Обера — 34.
«Мачеха», комедия в 3 действиях Жорж Занд — 34.
«Медея», драма в 4 действиях А. Суворина и В. Буренина — 113.
«Мишура», комедия в 4 действиях А. Потехина — 34.
«Мученики любви», драма в 4 действиях Н. Потехина — 152.
«На бойком месте», комедия в 3 действиях А. Н. Островского — 48, 127.
«Надя Муранова», комедия в 5 действиях В. Крылова — 113.

«Не в свои сани не садись», комедия в 3 действиях А. Н. Островского — 48, 127.
«Не так живи, как хочется», народная драма в 3 действиях А. Н. Островского — 48, 127.
«Невольницы», комедия в 4 действиях А. Н. Островского — 126.
«Нельзя же подумать обо всем», комедия в 1 действии А. Мюссе — 34.
«Новейший оракул», комедия в 5 действиях А. Потехина — 34.
«Орлеанская дева», трагедия Ф. Шиллера — 113, 130, 205.
«Орфей в аду», опера-фарс, перевод с французского — 111.
«Отелло», трагедия В. Шекспира — 135, 159, 161.
«Откупщик», комедия в 4 действиях Цветкова — 33.
«Пажи Фридриха Великого», см. «Старый гусар, или Пажи Фридриха II».
«Первое декабря, или Я именинник», водевиль в 1 действии Оникса (Ольховского) — 82.
«Пикколомини», трагедия Ф. Шиллера — 196, 197.
«Побежденный Рим», историческая драма А. Пароди — 159.
«Поздняя любовь», комедия в 4 действиях А. Н. Островского — 131, 141, 152.
«Последняя жертва», комедия в 5 действиях А. Н. Островского — 141.
«Правда хорошо, а счастье лучше», комедия в 4 действиях А. Н. Островского — 108, 143.
«Прекрасная Елена», оперетта, музыка Оффенбаха — 53, 111.
«Приемыш», комедия Г. В. Кугушева — 31.
«Призраки счастья», комедия в 4 действиях В. Крылова — 149 — 151.
«Путешествие апраксинского купца и благополучное возвращение», комедия П. Григорьева — 83.
«Путешествие вокруг света в 80 дней», перевод с французского — 65, 105.
«Ревизор», комедия в 5 действиях Н. В. Гоголя — 28, 40, 103, 111, 123, 124, 187, 188, 192.
«Ричард III», трагедия В. Шекспира — 159, 219.
«Ричард Львиное Сердце» — 124.
«Ромео и Джульетта», трагедия В. Шекспира — 77.
«Рука всевышнего отечество спасла», драма в 5 действиях Н. В. Кукольника — 160.
«Сам виноват», драма в 3 действиях Г. В. Кугушева — 33.
«Свои люди — сочтемся», комедия в 4 действиях А. Н. Островского — 127, 177.
«Сельская школа», комедия в 4 действиях Р. Кастельвеккио, перевод с итальянского Н. С. Курочкина — 104.
«Сердце не камень», комедия в 4 действиях А. Н. Островского — 126.
«Смерть Иоанна Грозного», трагедия в 5 действиях А. К. Толстого — 51, 95.
«Смерть Ляпунова», драма в 5 действиях С. А. Гедеонова — 95.
«Снегурочка», весенняя сказка в 4 действиях с прологом А. Н. Островского — 169.
«Сокол князя Ярослава Тверского, или Русская старина», драма в 4 действиях А. А. Шаховского — 124.
«Сошествие апраксинского купца во ад», см. «Путе-

шествие апраксинского купца и благополучное возвращение».
«Старое по-новому», комедия П. М. Невежина — 154, 156.
«Старый гусар, или Пажи Фридриха II», опера-водевиль в переводе Д. Ленского — 124.
Старый друг лучше новых двух», комедия в 3 действиях А. Н. Островского — 48.
«Старый муж», комедия в 4 действиях И. Корженевского — 34.
«Страсть к знатности», комедия в 5 действиях, перевод Костомарова — 34.
«Таланты и поклонники», комедия в 4 действиях А. Н. Островского — 144.
«Темный уголок», комедия в стихах Божанова — 34.
«Тушино», драматическая хроника А. Н. Островского — 142, 217.
«Управитель», комедия в 5 действиях. О. Фелье, перевод с французского К. Тарновского — 111.
«Фру-фру», комедия в 5 действиях Г. Мельяка и А. Галеви — 181.
«Шутники», картины московской жизни в 4 действиях А. Н. Островского —127.
«Эгмонт», трагедия Гёте — 33.
«Эдип-царь», трагедия Софокла — 124.
«Юлий Цезарь», трагедия Шекспира — 192—195, 197.
«Я именинник», см. «Первое декабря, или Я именинник».
«Ябеда», комедия в 5 действиях В. В. Капниста — 28.

СОДЕРЖАНИЕ

Г. И. Владыкин. А. Н. Островский и театр (вступит. статья) . . . 3
Речь на обеде в честь А. Е. Мартынова 10 марта 1859 г. . . . 23
Речь на обеде в честь артиста С. В. Васильева 11 февраля 1861 г. . 25
Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России (1863) 26
Об Артистическом кружке (1866) 34
Записка об авторских правах драматических писателей (1869) . 38
Записка об авторских правах драматических писателей (отрывки черновой записи) (1869—1873?) 47
Письмо С. А. Гедеонову (1869) 50
От переводчика (1872) 54
Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время (1881) 55
Обращение к Московскому обществу (1882) 71
О театральных школах (1882) 73
Дополнительная записка о театральных школах (1882) 85
Записка о причинах упадка драматического театра в Москве (1881—1884) 89
Записка по поводу проекта «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения» (1884) 118
К «Проекту правил о премиях Дирекции императорских театров за драматические произведения». Объяснительная записка (1884) 163
Ученические спектакли в императорском театре в Москве 22 и 23 декабря 1884 г. (1884) 165
[Автобиографическая заметка] (1884) 173
Письмо М. Н. Островскому (1884) 185
О бенефисах (1885) 186
Соображения и выводы по поводу Мейнингенской труппы (Из дневника) (1885) 192
Соображения по поводу устройства в Москве театра, не зависимого от петербургской дирекции и самостоятельного управления (1885) 197
Отношение к г-ну управляющему императорскими московскими театрами (1885) 204
Из писем А. Д. Мыссовской (1885) 207
Письмо М. Н. Островскому (1885) 209
Письмо М. Н. Островскому (1885) 212
Записка о театральном училище (1886) 213
Письмо о постановке «Воеводы» (1886) 217
[Мысли о драматическом искусстве] 219
[Заметка о переделках иностранных пьес] 220
Примечания 221
Указатель имен и названий 225
Указатель пьес, упоминаемых А. Н. Островским 235

Редактор *О. Россихина*

Художественный редактор
В. Безпалова

Технический редактор
А. Сидорова

А07713. Подп. в печать 10/VII 1947 г.
„Искусство" 3014. Кол. печ. л. 15.
Уч.-изд. л. 14,68. Зн. в 1 п. л. 38900.
Тираж 5000. Заказ 515.

Цена 15 руб., переплет 2 р. 50 к.

Тип. „Красный печатник", Москва
ул. 25 Октября, 5

6